

고갈과 무한생산의 백지장 차이 혹은 심연

강 수 미 · 미술평론가

각각의 예술작품에는 그만한 본질이 있다는 생각이 작품을 보고 비평을 해 갈수록 더 든다. 이 때 ‘그만한 본질’이란 작품이 다루고 있는 소재적인 차원의 본질이 아니라, 작가가 경험한 세계의 편린들이 직조되어 작품으로 산출되는 어떤 ‘메커니즘’이라는 본질이다.

인체의 선천적 기능 작용을 새로 조작할 수도 없고, 그럴 경우 몸에 큰 일이 날 수도 있지만, 미술에서는 이 생체 기능 작용을 끊임없이 재조작하는 것, 작가들마다, 작품들마다, 감상자-수용자마다 자기의 메커니즘을 형성하고 재편하는 것이 내가 생각하는 ‘미술의 길’이다. 고갈과 무한생산은 백지장 차이일 수도 있지만 심연의 차이일 수도 있다는 두려움을 안고 두박두박 걷는 길인 것이다.

‘글쓰기’ 하면 항상 떠오르는 이미지가 하나 있다. 커다란 배를 가진, 징그럽게 생긴 그러나 전체적으로는 전혀 군더더기 없는 면상과 몸을 가진 황갈색 거미. 그 거미는 바야흐로 깊은 동굴 같은, 커다란 암흑 같은 자신의 뱃속에 들들 감긴 글 타래에서 문장을 뽑아내 글을 짓기 시작한다. 결코 끈적이지도 않고, 두껍지도 않은 그 일견 푸석거리며 곧 끊어질 듯해 보이지만 단단히 이어진 ‘문장-실’은 윤전기 돌 듯 거미 뱃속에서—절대로 머리가 아니라—끊임없이 도는 사고의 흐름을 타고 밖으로, 밖으로 이어져 나온다. 그런 상상의 끝은 대체로 두 가지 방향으로 나뉘는데, 한 가지는 의문으로, 그 거미의 뱃속에 감겨있는 ‘문장-실’은 언제쯤 끝이 날까? 그 실이 없어지면 거미는 무엇으로 글을 쓰지? 따위의 ‘고갈’과 관련된 것이다. 그리고 다른 한 가지는 거미 배가 ‘화수분’과 같아서 그 거미보다도, 아니 거미의 세계를 온통 뒤덮고도 넘칠 만큼의 글을 뽑아내고, 그래서 결국 거미는 물론 이를 상상하는 내 머리조차가 잠식되어버리는 식의 ‘무한 생산’과 관련된 이미지이다. 그래서 거미의 글쓰기라는 내 상상의 끝은 전자의 질문이 되던 후자의 방향으로 가든 ‘대처 가능한 해답’ 같은 것은 찾지 못하고 ‘지속 가능한 질문’이 되어 버린다. 답을 못 내리니 누군가는 난감하지 않을까 생각하겠지만, 상상하는 당사자로서는 전혀 그렇지 않다. 생산력이 고갈되면 무엇으로 글을 쓰는가 하는 문제와 글쓰기 화수분에 얹힌 상상은, 말하자면 그 자체로 상상의 변증법을 위한 양분이기 때문이다.

‘창조’, 그 과거적인 것의 현재화

서두를 글쓰기라는 내 개인적 창작과 관련한 상상으로 시작했지만, 사실 이는 포석이고, 정말 여기서 논해보고자 하는 것은 동시대 사회 문화 조건에서 미술가-작가들의 상상력과 그에 기반한 작품 생산력이다. 기본적으로 작가가 처한 사회 문화적 조건은 나나 당신과 다르지 않다. 결국 우리는 예술가이든 아니든 한 사회의 여러 조건과 관계들 속에서 살아가며,

종속적이라고 할 것까지는 없지만 그러한 조건과 관계의 완전한 바깥에서 살아갈 수는 없는 것이다. 그럼에도 불구하고 미술가란 이미 있는 관계들, 사물들, 현상들에 만족하는 것이 아니라 주어진 조건의 바깥을 상상하고, 각자의 방식으로 끊임없이 새로운 것들을 만들고 그러기를 지향하며 살아가는 존재들이라고 생각한다. 그럴 때 미술가는 수많은 직업인 중 하나로써가 아니라 절대적 가치를 지닌, 말하자면 ‘창조적인 생산 활동을 하는 미술가’라는 낭만주의 이래 우리의 일반적 인정을 배반하지 않을 것이다. 미술가는 9 to 5 식의 규칙적인 업무시간을 준수하지도 않고, 매일 매일 일정량의 결과물 내지는 성과를 내놓지도 않으며, 사회가 강제하는 일반적인 규범과 방식을 따르지도 않으면서 당장에 소비 가능한 것을 만들지도 않는다. 하지만 그/그녀는 자신만의 방식으로 ‘무엇’인가를—여태 존재하지 않았음으로 우리가 그 개별적인 것들에 이름을 붙일 수 없는—만든다/행한다. 지난 1월 29일 유명을 달리한 고(故) 백남준이 생전에 한 말은 이러한 미술가 상을 압축한다. 그는 서구 중심 미술로 견고하게 축조된 유럽 미술계에서 어떻게 자신의 미술세계를 펼칠 수 있었는지 묻는 질문에 “게임에서 이길 수 없다면, 게임의 규칙을 바꿔라”라고 했는데, 이 말은 어쩌면 백남준만의 성공 비전(秘傳)이라기보다는 모든 예술가의 창작 태도 1단계인 것이다. 물론 그러한 1단계가 위대한 예술이라는 건축물의 주춧돌이 될지 그저 잡석으로 흩어져 버릴지는 전적으로 그/그녀가 자신의 창조적 생산 활동을 어떻게 이어나가느냐에 달려있지만 말이다.

미술가가 자신이 속한 사회 문화적 조건에 수렴되는 것이 아니라 그것을 타고 났을 때, 온전히 자신의 예술을 펼칠 수 있다. 그럴 때 그 또는 그녀의 예술은 자신만의 것이 아니라 그 또는 그녀를 둘러싸고 있는 세계에 영향을 주고 세계를 변화시킬 수 있다. 그런데 이렇게 쓰면서도 나조차 어쩐지 이러한 진술은 낡은 것은 아닐지라도 진부한 추상적 예술 견해로 느껴진다. 또 ‘과연 지금과 같은 역사적 시점과 문화환

미술가란 창조적인 ‘무엇’을 만드는 사람들이고, 우리는 그러한 ‘무엇’으로부터 물질적(경제적)으로가 아니라 감각적이고 정신적으로 영향을 받고 싶어 한다고 말할 수 있는가? 혹시 이러한 말이 진부하고 추상적인 예술 견해로 들리는 현상 자체가 벌써 지금 여기의 미술에서 고갈되지 않은 창조성으로 감각적으로나 정신적으로 수용자에게 깊은 영향을 줄만한 작품을 찾기 힘들어졌다는 반증은 아닐까? 우리 스스로가 그러한 예술을 찾지도 기대하지도 않게 되었기 때문은 아닐까?

경에서 그 정도로 창조적이고 독립적이면서도 범세계적으로 파급력 있는 미술이 생산될 수 있는가’ 하는 의구심이 든다. 모더니즘까지의 모든 주요한 예술정의와 신화가 포스트모더니즘 담론이라는 인식론적 무기에 의해 해체된 마당에, 인문학과 문화예술이 글로벌 자본주의의 막강한 영향력에 따라 온갖 지식산업과 프로젝트 사업으로 재편된 마당에, 미술만 해도 미술사의 패러디에 패러디, 재현의 재현에 대한 재현으로 미술가들 스스로 ‘창조’에 회의적인 마당에 말이다. 예컨대 우리는 이제 포스트모더니즘 담론과 더불어 예술의 본질 같은 것은 없으며, 유일하고 완전하며 작가의 천재를 보증하는 예술작품이란 신화에 불과할 뿐, “수많은 문화의 온상에서 온 인용들의 짜임”(바르트)이 바로 예술작품이라는 생각으로 작품과 만난다. 또 예컨대 우리는 자신의 작업실에 틀어박혀 고뇌로 자신의 삶을 갉아먹으며 비밀스런 작품을 만드는 예술가가 아니라, 세계적으로 유명한 비엔날레에서 상을 받거나 크리스티나 소더비 같은 국제 경매에서 비싼 가격에 작품이 낙찰되는 ‘능력 있는’ 작가를 애호한다. 또 어떤 작가는, 애초 창조성과 천재성을 부정하면서 스스로 “기계”가 되어 수백 개의 캠벨 스프 강통을 찍어냈던 앤디 워홀의 그림을, 흉내 내기도 한다. 워홀처럼 고급미술의 뇌관을 건드리기 위해서가 아니라 예술의 역사 ‘이후’ 그저 대중적으로 또는 상업적으로 성공할 수 있는 게임의 법칙을 따라서.

리뷰 | 미술

자. 이런 마당에 미술가란 창조적인 ‘무엇’을 만드는 사람
들이고, 우리는 그러한 ‘무엇’으로부터 물질적(경제적)으로
가 아니라 감각적이고 정신적으로 영향을 받고 싶어 한다고
말할 수 있는가? 혹시 이러한 말이 진부하고 추상적인 예술
견해로 들리는 현상 자체가 벌써 지금 여기의 미술에서 고갈
되지 않은 창조성으로 감각적으로나 정신적으로 수용자에게
깊은 영향을 줄만한 작품을 찾기 힘들어졌다는 반증은 아닐
까? 우리 스스로가 그러한 예술을 찾지도 기대하지도 않게
되었기 때문은 아닐까?

여기는 비난의 자리도 아니고 반성을 촉구하는 자리도 아
니다. 오히려 여기서 나는 이렇게 달라진 문화예술의 사회적
지형 속에서 미술가와 미술 수용자의 상상력은 어떻게 변했
는가, 어떻게 몇몇 미술가는 이렇게 척박한 문화환경에 둘
려싸여서도 상상력이라는 원천을 고갈시키지 않으면서 감각
과 인식의 미세한 신경망을 통해 작품을 길어 올리는가, 그
러한 작품들이 우리 몸과 정신의 게으른 상태를 어떻게, 어
떤 수용방식—전통적인 예술 감상과는 다른—을 요구하며
흔들어 깨우는가, 한 작가의 작업을 들어 모색해 보기를 원
한다.

멀티 컬처와 멀티 프로덕션과 멀티 리셉션

우선 작년 연말 즈음 있었던 작가 배영환의 설치 작업 개
인전을 보기로 하자. 〈남자의 길〉이라는 타이틀이 붙은 이
전시에 ‘남자’는 등장하지 않는다. 단지 세상의 다른 어떤
곳에서도 볼 수 없는 유일무이한 기타들만이 전시장 바닥에
낮게 도열해 있다. 아, 그리고 보니 벽에는 거의 눈에 안 띄
는 흑백 사진 몇 장이 소소하게 붙어있다. 기타들과 사진이
어떤 관계에 있는지는 조금 있다가 밝히기로 하고, 이 전시
를 관람객이 어떻게 감상할지(reception) 두 가지로 가정해
보자.

먼저 전시에 관한 아무런 정보도 없이 배영환의 설치 작업
을 감상하는 관객의 경우, 그/그녀는 기타가 무엇을 상징하

는지 찾으려 하는 와중에 기타 하나하나의 형태와 세부에 집
중하게 될 것이다. 그리고 그/그녀는 그 기타들이 멋들어진
기성 기타가 아니라 비 맞고 때 묻어 폐목이 된 합판으로 만
들어진 것이며, 형태도 쌓기타나 목 부분이 가로 양 갈래로
가랑이 벌리듯 갈라지는 등 익히 알고 있는 연주용 기타와는
다르다는 것을 발견한다. 그래서 어쩐지 이 기타 작품들은
‘잘 나가고 물질적으로 성공’한 누군가를 표상한다기보다는
‘쓸모없고 통상적인 성공과는 거리가 먼’ 누군가를 은유하
고 있는 것은 아닐까 생각해 볼 수도 있을 것이다. 관객은 좀
더 가까이 가면 보이는 날카로운 유리병 조각을 붙여 만든
기타 몸체의 아라베스크 장식을 보며, 그 누군가가 이 기타
를 연주하는 상상을 하다가, 자신의 손목 혹은 손가락에서
예리한 통증을 느낄 수도 있다. 박살난 소주병의 파편으로
된 기타 장식은 필시 연주하는 와중에 그 몸체에 닿은 손이
나 팔목을 살벌하게 긁을 것이라는 상상이 감상자에게 자연
스럽게 신경감응을 일으킬 것이기 때문이다. 그/그녀는 일렬
종대로 늘어선 그 ‘실패와 상처 내는 기타’를 보며 상처받고
돌아설지도 모른다. 그리고 부지불식간에, 아무런 전시 정보
도 알지 못하지만, 이 전시가 우리의 일반적 관심 혹은 이해
바깥, 이를테면 ‘기타(the rest)’에 대해 말하고 있으며, 자신
은 그것을 몸으로 감지했다고 생각할 것이다.

한편 작가 배영환이 과거 지나가버린 ‘유행가’를 주제로
작업을 했고, 거리 노숙자에게 유용한 정보를 수록한 「노숙
자 수첩」을 만들어 거리의 생활인에게 배포했으며, 5.18 광
주 민주화 운동을 담은 자료영상을 토대로 「잘가라 내 청춘」
등의 영상작업을 했다는 것을 알고 있는, 미술에 열심인 어
떤 관객을 가정해 보자. 그는 이미 전시장에 들어서기 전에
배영환이 ‘남자의 길’을 주제로 작업을 했다는 것을 안다.
그리고 이 때 ‘남자’란 완력을 자랑하는 마초 남성도 아니
며, 공자가 가르치듯 뜻을 세워 집안을 일으키고 나라를 구
하는 가부장 체제의 남자도 아님을 알고 있다. “이 남자는 하
나의 미학적 정체”이며, 그에게는 “권위, 성공, 가족과 직장



배영환. 완전한 사람 2005
2005 기획초대 : 배영환 <남자의 길>



배영환. 완전한 사람 2005
2005 기획초대 : 배영환 <남자의 길>

이 기타 작품들은 ‘잘 나가고 물질적으로 성공 한 누군가를
표상한다기보다는 ‘쓸모없고 통상적인 성공과는 거리가 먼’ 누군가를
은유하고 있는 것은 아닐까 생각해 볼 수도 있을 것이다. 관객은 좀 더
가까이 가면 보이는 날카로운 유리병 조각을 붙여 만든 기타 몸체의
아라베스크 장식을 보며, 그 누군가가 이 기타를 연주하는 상상을 하다가,
자신의 손목 혹은 손가락에서 예리한 통증을 느낄 수도 있다. 박살난
소주병의 파편으로 된 기타 장식은 필시 연주하는 외중에 그 몸체에 닿은
손이나 팔뚝을 살벌하게 긁을 것이라는 상상이 감상자에게 자연스럽게
신경각을 일으킬 것이기 때문이다. 그/그녀는 일렬중대로 늘어선 그
‘실패와 상처 내는 기타’를 보며 상처받고 돌아설지도 모른다. 그리고
부지불식간에, 아무런 전시 정보도 알지 못하지만, 이 전사가 우리의
일반적 관심 혹은 이해 바깥, 이를테면 ‘기타(the rest)’에 대해 말하고
있으며, 자신은 그것을 몸으로 감지했다고 생각할 것이다.

대신에, 무능력과 자기연민, 길거리와 배회”(박찬경)만이 있
을 뿐이라는 것을 이미 전시 안내문을 통해 읽었기 때문이
다. 그리고는 천장 높은 전시장에 썰렁할 정도로 무심하게,
아니 더 의미를 부여하면서 보자면 최고 상관이 권위적으로
앞줄에 서서 줄병들을 도열시키고 있는 군대 배치를 역설적
으로 모방한 듯한 기타들의 사열-배치를 훑어 볼 것이다. 벽
에 붙은 사진들에서 보이는, 야산을 비추고 있는 이 빠진 자
개경대라든가 후미진 골목길 담벼락에 세워진 합판이라든가
어느 지하실 집 LPG 가스통 빛물받이 판자가 지금 눈 앞에
곧추 세워진 기타들의 원천이며, 그런 한 이 기타들과 사진
은 단순히 작가의 심미적 감수성을 표상하는 오브제가 아니
라 현실사회 비판적 작업이라 여길 것이다. 반면에 자본주의
한국 사회의 유서 깊은 양극화와 비제도권 문화인의 실패한
삶의 길을 이중적으로 겹쳐 읽으며, 어쩐지 <남자의 길>은
그러한 사회 현실에 대해 센터멘탈한 색조를 드리우며 그러
한 사람들에게 대해 멜랑콜리한 목소리로 노래하는 것은 아닌
가 비판적으로 생각해 볼 수도 있다. 할 포스터(Hal Foster)
의 “과잉-동일시는 재현에서 이미 작용하고 있는 타자화를
고려하지 않는 경우, 역설적이게도 타자를 더 심하게 소외시
킬 수도” 있다는 민족지학적 미술실천에 거리 두기를 시도하
는 미술이론을 적용해 가면서 말이다. 생각을 뒤집으면, 여
기 기타가 대리하는 ‘남자’는 ‘주변부-기타(minority-the
rest)’ 이기를 멈추고, 미학적 정체로 승화되었다고도 말할
수 있기 때문이다.

여기까지 두 감상자의 배영환 전시 감상은 있을 법한 가정
일 뿐이고, 물론 그 가정 속에 사실은 내가 보고 해석한 <남
자의 길>이, 그리고 감상자들이 그렇게 수용하리라고 예상
해본 상상이 촘촘하게 행간에 기입되어 있다. 그런데 간략하
게 언급한 배영환의 이전 작업과 <남자의 길> 전시에서 짐작
할 수 있듯이 이 작가의 미술은 우리가 익히 알고 있는 서양
미술사의 미술이 추구해온 주제와 방법론의 길과는 어긋나
있다. 그의 주제는 사물의 아름다움을 재현한다거나 보편적

리뷰 | 미술

인간의 내면을 탐구한다거나 하는데 있지 않고, 자신이 한 명의 구성원으로 살아가고 있는 지금 여기 사회의 현실적 문제에 참여하는데 있다. 그의 상상력은 있을 법하지 않은 혹은 세계 저편의 미지 영역을 꿈꾸는 것이 아니라 바로 당신의 눈 앞에서 있는 누군가들, 너무 잘 알려진 것들, 거리에 부스러진 파편들로부터 솟아난다. 그는 때로 달력에 인쇄된 마티스의 「댄스」를 성글게 다시 그려 1980년대 팝송과 결합시키기도 했고, 청계천 노점에서 팔리고 있던 5,000원짜리 플라스틱 개구리 장난감의 반복적인 세숫대야 안 헤엄치기를 영상에 담기도 했으며, 깨진 보도블록을 봉대로 감아주기도 했다. 그것들은 오리지널 명화가 불러일으키지 않는 대중적인 리듬을 불러일으키기도 했고, 바보 같은 우리 생활의 지루한 반복을 일순간 발견케도 했으며, 형그리 복서의 맨주먹이나 짱돌을 친 대학생의 손을 연상시키기도 했다.

그래서 나는 멀티 컬처로 다양하고 혼성적인 문화예술이 가능해진 딱 그 만큼 혼성모방으로 점차 미술의 상상력이 고갈되어 가는 마당에, 배영환의 작업에서 다음과 같은 점을 새삼 되새기곤 한다. 즉 예술가의 상상력이란 저 먼 별나라에 있거나 혹은 예술 그 자체의 문법 안에 있는 것이 아니라 별로 새로운 것도 없는 삶을 원천으로 한다는 것, 관건은 그 '판에 박힌 듯한' 원천으로부터 괴물 같은 생산력을 어떻게 끌어내느냐에 달려있다는 것이다. 이 괴물 같은 생산력은 작가와 작품과 수용자 모두를 연루시켜 생각해 본 개념인데, 가령 배영환이 유교적 가치관과 글로벌 자본주의가 편의적으로 짝꿍된 지금 여기의 가닥 가닥을 헤집고 그로부터 '기타'라는, 대부분이 가지 않는 폐물의 미학적 정체 한 가닥을 생산해낸다면, 수용자는 앞서 가정해 본 것처럼 신경감응으로 또는 비판적 사고와 사회화 내지는 미학 이론으로 작가와 작품과 매개된다. 매개를 통해 그 수용자의 감각적 수용력과 사고력은 「납자의 길」로 들어서기 전과는 분명 달라질 것이다. 이것도 가정이긴 하지만, 그/그녀는 대상(미술작품뿐만 아니라 그/그녀가 대면한 모든 것)에 대해 심미적으로 관조

만 하거나 쾌락적으로 소비해 버리거나, 지적 틀 속에 가둬 버리는 것이 아니라 온몸으로 자기 경험화하며, 각종 이론의 도그마에 누수된 부분을 메워나갈지도 모른다. 이것이 내가 동시대 한국현대미술의 일부에서 보고 경험하고 생각해 보고 있는 상상력의 조그만 지형이며, 기대를 자아내는 미술 수용의 몇 가지 양상이다. 그것의 어떤 부분은 이미 실현되고 있고, 어떤 점은 아직 진행 중인 것 같기는 한데 구체적인 변화의 결과는 아직 잘 모르겠다.

글을 마치며 독자 제위, 작가 제위께 이런 말을 하고 싶다. 광속으로 변화하는 문화적 시간대에서 '예술의 본질' 운운하면 상당히 고루하게 들린다. 나 스스로도 하나의 예술작품이란 선형적으로 주어진 어떤 특성의 완결체라는 근대적 예술 가정을 비판하는 입장이지만, 그런데 각각의 예술작품에는 그만한 본질이 있다는 생각이 작품을 보고 비평을 해 갈수록 더 든다. 이 때 '그만한 본질'이란 작품이 다루고 있는 소재적인 차원의 본질이 아니라, 작가가 경험한 세계의 편린들이 직조되어 작품으로 산출되는 어떤 '메커니즘'이라는 본질이다. 가령 서두의 거미를 예로 들어보면, 거미가 자아내는 실은 거미가 섭취한 여러 가지 양분들이 기관(organ)에서 조합, 소화되어 배출되는 것인 한 바르트가 말한 것처럼 짜깁기, 혼성물이다(물론 바르트는 거미의 실이 아니라 그 실로 짜진 텍스트를 지칭하지만), 그러나 바로 그 거미만이, 그 거미의 생체 기능 작용만이 잡스럽고 평범한 양분을 이 '실'로 변화시킬 수 있다. 여기 생체 기능 작용이 내가 말하는 '메커니즘', 즉 바로 그 예술작품의 본질이다. 인체의 선천적 기능 작용을 새로 조직할 수도 없고, 그럴 경우 몸에 큰 일이 날 수도 있지만, 미술에서는 바로 이 생체 기능 작용을 끊임없이 재조직하는 것, 작가들마다, 작품들마다, 감상자-수용자마다 자기의 메커니즘을 형성하고 재편하는 것이 내가 생각하는 '미술의 길'이다. 고갈과 무한생산은 백지장 차이일 수도 있지만 심연의 차이일 수도 있다는 두려움을 안고 뚜벅뚜벅 걷는 길인 것이다. 