



보아야 하는 일이지만.) 물론 이것은 영화면 영화, 또는 다른 예술이면 예술의 독자적인 힘으로만 일어날 수 있는 현상은 아니다. 한류의 영상 제작물들이 성공하는 것은 그것들이 시장성을 가지고 있기 때문이다. 한류에는 국제적 영상물 시장의 자유로운 유통이 전제된다. 또 영상물 제작에는 국제적인 영상 언어 그리고 국제적인 수준의 기술의 습득과 숙달이 필요하다. 그러니까 한류는 한국의 성공이면서 국제적 문화 질서-또는 더 정확히는 문화 시장의 질서와 관련해 일어나는 현상이고, 이 질서 속에서 한국이 일정한 자리를 차지하게 되었음을 말해주는 신호다. 그러나 이것도 그 내적 변화의 관점에서 간단히 설명한다면, 일단은 예술이 실용적 목적에서 해방되어 그 유희적 성격을 되찾게 된 것과 관련되는 현상이라고 할 수 있다.

## 2. 경제발전, 민주화, 거대 담론

**실용성을 넘어** 예술과 문화에 문예부흥의 기운이 일고 그 일부가 이 정도의 국제적인 위치를 차지할 수 있게 된 것은, 한국의 발전이 그것을 준비한 때문인 것은 말할 필요도 없다. 그간 이룩한 것을 뭉뚱그려 경제발전과 민주화라고 할 수 있는 것도 이제 되풀이할 필요가 없는 이야기가 되었다. 서양사에서도 이 두 가지에 있어서의 혁명이 현대사의 방향을 정한 큰 사건이라는 것은 이미 많이 이야기된 것이지만, 지난 수십 년 동안에 이러한 기초적 작업이 이뤄진 것이다. 여기에 이르는 데에는 많은 고통과 희생이 있었고 거기에서 나온 처리되지 못한 여러 문제들이 한국 사회를 아직도 괴롭히고 있다. 그리고 이러한 고통과 희생 그리고 거기에 따른 원한이 완전히 해소될 수 있을지는 아직도 분명하지 못한 상태에 있다. 그렇기는 하나, 개인이나 사회의 삶에서 실용적이고 기능적인 생각을 한걸음 물러서게 하고 문화 또는 보다 실질을 넘어가는 사치를 생각할 수 있게 한 것이 경제발전과 민주화인 것은 틀림없다.

**실용·정치·도덕** 실용적·기능적 사고의 필요에서 풀려난다는 것은, 사회 전체로 볼 때, 삶의 기본적인 필요가 어느 정도 충족되었다는 것을 말한다. 이것은 말할 것도 없이 경제발전으로 가능해진 것이다. 그러나 다른 한편으로 당연한 것으로 받아들여지는 삶의 어떤 기본적인 노선으로부터 이탈할 수 있는 여유가 생각남으로써만 기능적 사고의 강박의 이완이 가능해진다. 민주화의 한 효과가 이것이다. 그러나 민주화는 다른 많은 사회적 문화적 발전을 통괄하는 개념에 불과하다.

민주화는 무엇보다도 민주화 기간 동안 단순히 정치적 과제로 생각된 것이 아니라 도덕적 의무로 생각되었다. 기능적 사고는 주어진 현실에 주의하여야 하는 정황에서 중요하다.

이 현실은 물리적·생물학적 그리고 정치적 현실을 말한다. 정치의 움직임이 드러해질 때, 가장 중요한 것은 물론 정치적 현실이다. 그것은 인간의 물리적·생물학적 필요의 사회적 규제 기제를 말하는 것이기 때문에 다른 현실을 포용하는 것으로 생각된다. 실용적·기능적 사고는 물리적·생물학적 현실의 요구에 대응하는 것이지만, 역사의 격동기에 이 후자까지도 정치적으로 해석된다. 정치적 변화는 다른 것들을 포괄적으로 변화시키는 동인으로 생각되는 것이다. 이 정치 현실의 변화를 위한 행동은 사고와 행동의 도덕화로 인간의 내면에 연계된다. 그것이 스스로에게 부과하는 것이든지 아니면 다른 사람에게 부과하는 것이든지, 도덕이나 윤리의 당위를 통한 인격 전체의 통제는 어떤 구체적인 행동의 유발이나 억제보다는 사회적으로 효과적인 경우가 많다. 그러나 흔히 도덕적 행동은 추상적 명령과 구호로 요약된다. 그리고 그것은 단순한 필요의 인식이 아니라, 주체적 존재에 의해 발해지는 형태를 취함으로써 강력한 것이 된다. 이 명령의 주체는, 이념적으로는 지금까지 손상되고 억압되거나 앞으로 올 정치 질서이고, 보다 구체적으로는 민족이라든가 민중이라든가, 프롤레타리아라든가 하는 집단이 대표한다. 이렇게 해 정치와 도덕과 집단주의가 하나의 이념 속에 포용되게 된다. (물론 이 집단주의는 어떤 개인 또는 개인들의 지배의지의 편리한 구호가 될 수도 있다.)

집단적 정치 운동의  
모순

이렇게 전체화된 이데올로기와 집단적 주체가 정치 변화의 구체적 사항들에 대해 갖는 관계는 매우 착잡하다. 그리고 그것은 모순에 찬 것일 수 있다. 경제발전이 민족중흥이라는 표어하에 이루어졌던 것은 우리가 아는 사실이다. 그러나 그것은 단순히 부국강병만을 내용으로 하는 것은 아니었다. 그것은 사람들 개개인이 잘 살게 된다는 약속을 포함하고 있었다. 집단적 목표로서의 경제발전과 개인적 풍요로서의 경제발전에 긴장이 없을 수가 없다. 민주화 운동과 민주주의의 관계는 더욱 뚜렷한 모순을 포함한다. 민주화는 집단의 해방을 의미할 수 있다. 그러나 일반적으로 개인의 자유를 더 중요한 목표로 한다고 할 수 있다. 그러나 이 경우에도 그것은 효과적인 정치 운동이 되기 위해서 운동하는 사람들 또는 일반 국민들 사이의 집단적 결속을 강조하게 된다. 이 강조는 정치적 물리적인 강박이 되기도 하지만, 무엇보다도 도덕적 강박의 성격을 갖는다. 혁명적 정치 운동으로서의 민주주의는 프랑스에서나 미국에서나 민족주의와 결부되었던 것을 본다. 한국의 경우에도 마찬가지라고 하겠다. 거기에다가 민주화 운동에는 늘 민중주의-집단을 강조하는 민중주의가 끼여 있다. 그러니까 민주주의도 집단주의적 요소를 가지게 되는 것은 자연스러운 일이다. 집단의 결속은, 다시 말하여, 집단적 의무를 강조하는 표어를 가지게 되고 그것은 엄숙한 도덕적 의무로서의 강압적 성격

을 띠게 마련이다. 이러한 것들을 전체적으로 뒷받침하고 있는 것이, 자유주의적이든 마르크스주의든, 역사 발전의 논리나 민족이라는, 공동체의 이념들이다.

논리적 모순/현실의 동인: 그러나 이러한 집단주의적 함의는 민주주의가 물질적 풍요와 더불어 조금씩 약화될 수밖에 없다. 그것은, 조금 전에 시사한 바와 같이, 집단적인 정치 이념이 내포하고 있는 모순의 자연스러운 전개에 따라 일어나는 자연스런 결과라고 할 수도 있지만, 동시에 그 내적인 모순의 논리는 여러 착잡한 외적인 원인에 의해서만 격발된다고 할 수 있다. 역사의 변화가 과결정된다(overdetermined) 알튀세르의 관찰은 맞는 것으로 보인다. 우리의 민주화를 전후해 세계적으로 집단의 관점에서 개인과 사회를 빈틈없는 하나로 묶어주는 듯했던 이념의 체계-이데올로기들이 일시에 붕괴했다. 그 중에도 80년대 말 공산주의 체제의 붕괴는 이상사회를 향해 역사가 발전하여 간다는 마르크스주의 이론으로 하여금 그 권위와 위신을 일시에 잃어버리게 하였다. 과학과 기술과 문명에 의한 인간의 총체적인 발전을 약속하는 듯한 서구 문명, 그 제국주의, 식민주의 또 그 서구사회 안에 드러나는 여러 사회적 모순으로 인해 그 권위를 상실한 것도 비슷한 시기였다. 물론 그러면서도 서구는 그런대로 현실적으로만이 아니라 이념적으로도 그 우위를 유지하였다. 다만 그것은 대체적으로 전체를 정당화할 수 있는 이데올로기보다는 현실적 생존 능력-경제력에 있어서, 그리고 개인의 자유권과 경제적 행복을 지켜주는 체제로서 살아남게 되었다 할 것이다. 그러나 결국 인간의 집단적 운명을 하나의 역사 속에 이해할 수 있다는 생각들 즉, 소위 거대 담론이 사라지게 된 것은 틀림이 없다.

한국의 거대 담론 한국에서의 거대 담론이 세계적인 차원에서의 거대 담론과 또 같은 것은 아니다. 그리고 비슷한 것이기도 하고 다른 것이기도 한, 한국의 거대 담론이 완전히 사라진 것은 아니다. 세계화나 선진국화라는 것도 많은 복잡한 사태를 하나로 엮어서 설명하려는 것이고, 민족은 아직도 또는 어느 때보다도 강한 도덕적 요구를 담은 전체성의 개념이고, 마르크스주의도 완전히 사라졌다고는 할 수 없다. 그 중에서도 민족은 어떠한 담론에서나 침범할 수 없는 최고의 카테고리다. 예술 부분에서는 민족과 마르크스주의 또는 민주주의를 혼합한 것이 한국의 리얼리즘 이론이었는데, 이것은 아직도 상당한 힘을 발휘하고 있다고 하는 것이 옳다. 그러면서도 이러한 거대 개념들이 그 힘을 많이 상실한 것도 사실이다. 오늘의 새로운 예술은 이 거대 담론 또는 거대 개념들의 상실로부터 출발한 것이라 할 수 있다. 서양의 경우와 비슷하게 모더니즘에서 포스트모더니즘으로의 이행이 이루어진 것이다. 방금 말한 대로 거대한 것들의

잔영이 아직은 그대로 남아 있고, 그것의 상실은 해방감에 못지않게 죄의식·낭패감·혼란 등을 가져왔다. 이것까지 포함해, 거대한 것들은 아직도 크게 작게 그림자를 드리우고 있다고 할 수 있다. 이러한 그림자는, 집단의 의미를 넘어서 돈의 해방도 아직은 도덕적 윤리적 이름들에 의하여 정당화되는 것 같은 데에서 볼 수 있다. 한류가 높이 이야기될 때, 그것은 단순히 상업적인 성공으로 생각되지 아니한다. 그것이 옹호되는 것은 대체로 국위 선양이나 민족적 자긍심과의 관계에서이다. 문화산업에 대한 국가적인 투자가 요구되는 경우도 그러하다. 물론 이것은, 돈을 자유롭게 쓴다면, 누가 그것을 마음대로 쓰느냐 하는 문제에 관계되어 있다. 국가적 민족적 정당성을 더 크게 대표할 수 있는 사람이 돈은 써야 한다는 논리가 성립하기 때문이다.

전체성과 도덕의 쇠퇴 전체성과 도덕의 쇠퇴. 그럼에도 불구하고 전체적인 흐름이 문화를 포함한 비도덕적이고 비실용적인 데로 가고 있다는 것은 틀림이 없다. 예술 그리고 여러 가지의 조형적 활동에서도 큰 현실의 움직임보다도 그것과 관계없는 또는 그것에 대하여 장식적인 변주라고 할 수 있는 예술 표현이나 재현에 중점이 옮겨가게 되는 것을 볼 수 있다. 다만 관계가 없다고 할 때 또는 장식적인 변주라고 할 때 우리는 이러한 것들의 밑에 놓여 있는 큰 것을 상징하는 것이라고 할 수는 있다. 관계가 없다고 할 때, 많은 경우 그것은 이미 상정되어 있는 큰 것을 부정한다는 것을 의미한다. 무관계도 무관계의 출발점이 있어야 하기 때문이다. 장식적 변주의 경우에, 변주의 출발점이 되는 원 주체가 있다는 것은 당연하다. 그러면 이 암암리에 상정되어 있는 큰 것은 무엇인가? 많은 경우 그것은 오늘 사회가 이미 받아들이고 있는 현실-크게는 자본주의적 시장질서가 구성하는 현실의 전체를 말하는 것이기도 하고 그것을 넘어가는, 그리고 그 모든 것의 바탕이 되는 새로 찾아져야 할 전체를 말하는 것이기도 하다. 지금의 시점에서 확실한 것은 예술적 상상력의 초점이 큰 것에서 작은 것으로 옮겨간다는 사실이다.

### 3. 고안력의 신장, 물질적 자유

디자인의 발달 처음에 말한 대로 서울의 거리는 아름다운 장식을 많이 달게 되었다. 시가지 외양이 장식적이 되고 새로 갈아 끼우는 보도블록도 그러한 것이 되었다. 또 새로 내는 길거리, 녹지, 공원에 우리는 실용성 이상의 심미적 동기가 작용하고 있는 것을 본다. 이것은 서울만이 아니고 전국 어디 가나 다시 확인할 수 있는 현상이다. 이제 정부의 통제로 조금 잠잠해지기는 했지만, 아파트 개축 붐도 여러 장식적인 것의 변창에 관계시켜 생각해볼 수 있다. 개축의 요구

에는 단순히 생활의 기본 필요에 맞는 건축 형태만으로는 부족하다는 느낌이 작용하고 있다고 할 수 있기 때문이다. 물론 부동산 값에서 가장 중요한 동기는 투기라고 할 수 있지만, 순전히 수요의 관점에서 볼 때 거기에 보다 나은 집에 대한 요구가 있는 것은 사실이고, 그러니 만큼 그것이 상당 정도 삶의 최소한의 필요 이상의 것에 대한 요구가 있는 것이라 할 것이다. 자동차나 의상 등에서도 좋은 것을 원하는 경향이 강화되고 있는 것은 말할 것도 없다. 이것은 소비생활의 수준이 높아지고 소비문화가 확산되어 간다는 것을 말하지만, 이것은, 그러한 형태로라도 심미적 감각이 삶의 중요한 부분이 되어간다는 말도 된다. 거기에서 중요한 것은 디자인-주로 스타일을 중시하는 디자인이다. 디자인 또는 고안력의 발전이 예술 일반 그리고 삶의 특징이 되어 가는 것이다. 고안력의 변창은 큰 집단적 명령이나 엄숙한 도덕적 당위로부터의 해방에 병행한다. 또는 공백을 싫어하는 사람의 마음이 집단 명령과 도덕적 당위가 막히니 작은 고안력 쪽으로 쏠리는 것이라고 할 수도 있다. 물론, 이미 지적인 바와 같이, 이 고안력이 집단과 도덕의 당위를 등에 지고 이용하는 경우도 빈번하다. 사실 고안력과 개인적 이해관계와 집단적 당위의 교묘한 결합이 지금의 과도기의 특징이라고 할 수도 있다. 풀려난 돈을 누가 쓰는가 하는 문제에서 이 결합은 중요한 전략의 하나가 된다.

물질의 가벼움,  
존재의 가벼움

작년 프랑크푸르트 도서전 행사에는 도서전시, 미술전시 등이 포함되어 있었다. 이것을 포함한 독일인들로부터 이 전시회의 디자인이 뛰어나다는 칭찬이 많았다. 라이프치히에서 도서전시 공간 가운데 마련한 대화의 장 한편에는 매우 창의적인 벽이 세워졌다. 이 벽에 감탄한, 어느 독일인은 디자인의 면에서 한국은 단연코 일등상을 탈 만하다고 말하였다. 이 장식 벽은 엄청난 돈이 들어간 것이었다. 이 벽은 프랑크푸르트 도서전에서 재활용했지만, 그 후로 폐기되었다. 프랑크푸르트 도서전에서도 디자인은 중요했다. 도서와 도서의 새로운 활용의 방법으로 전자기기를 전시하기 위해, 전시대를 대치하는 장치로서 커다란 선돌이 수십 개 제작되었다. 이것도 디자인 강국으로서의 한국의 위치를 돋보이게 하는 장치였다. 그런데 전시가 끝나고 이것도 폐기되었다. 폐기될 것들에 엄청난 돈과 노력을 아낌없이 쏟아 넣은 것이다. 이것은 물론 돈이 많아져서 가능해진 일이라고 할 수도 있지만, 조금 각도를 달리하여 보면, 디자인이 중요해지고 물질이 별로 중요해지지 않았다는 것을 뜻한다 할 수 있다. 디자인이 물질로부터 자유로워진 것이다. 그러나 디자인 자체도 가벼워진 것이라 할 수 있다. 가벼워진 물질에 실시되는 디자인은 그 자체가 폐기될 것을 아까워하지 않는 것이기 때문이다. 결국 디자인이나 물질이나 전체적으로 가벼워진 것이다. 그러니까 여기에 역설, 즉 디자인이

중요하고 동시에 중요치 않다는 역설이 있다고 할 수 있다. 디자인은 그 자체로 중요하다. 그러나 그 자체로 있는 것은 금방 그 중요성을 잃어버린다. 이 역설에 대한 설명은 일단 디자인이 다른 것에 밀착해 있는 경우와 비교하면 납득할 만한 것이 된다. 모든 디자인이 본질적으로 가벼운 것은 아니다. 그리스 신전이나 미륵불과 같은 것에도 디자인이 들어 있다. 그러나 그 디자인은 디자인을 보여주려는 것보다는 그 뒤에 있는 어떤 것을 표현하려 하는 것이다. 이 경우에 디자인이나 그 표현은 무겁고 큰 어떤 것에 봉사한다. 그것은 일과성의 것이 아니다. 그러한 무겁고 거대한 것이 아니라 밀란 쿤데라의 책 제목을 빌려, 가벼워진 존재와 함께 움직이는 것이 오늘날의 디자인이다. 디자인은 그 자체로 존재하고 일시적으로 나타났다 사라지는 자신을 가볍게 받아들인다.

설치미술

설치미술은 생활 주변에 있는 물질적 자료를 그대로 두거나 재배치하여 어떤 미술적 메시지를 전달하려는 예술이다. 설치미술은 바로 위에 말한 조건 하에 성립하게 되는 미술이라 할 수 있다. 사물은 인간에게 물질로 또 의미로 존재한다고 하겠는데, 설치미술은 물질의 물질적 성격을 강조하는 것 같으면서도, 다시 의미로서의 사물의 측면을 강조한다. 그러니까 여기에도 역설이 있다. 프랑크푸르트의 현대미술관에는, 조그만 유리 쪽문이 붙은 문이 있어 그것을 통해 안을 들여다보면, 예술가의 작업실 또는 건물의 창고 같아 보이는 그러한 방이 있다. 그러나 이것도 작품이라는 것이다. 이것이 작품이라면, 이것은 작업실과 같은 것도 실용적 관점이 아니라 미적 관점에서 들여다볼 필요가 있다는 것을 말하는 것이다. 그 사이에 하나의 관점의 밑에 들어 있는 물질적 토대는 잠깐 그 숨은 모습을 나타내었다가 다시 다른 관점 속에 흡수된다. 제작년 광주비엔날레에도 이와 비슷하게 설치작품으로 서재를 꾸며 놓은 것이 있었다. 다만 서재의 책들이 진짜가 아닌 것은 금방 드러났다. 그러나 그 서재를 방으로가 아니라 작품으로 보라고 한다는 점에서는 프랑크푸르트 현대미술관의 작업실과 같다. (사실 사람이 사는 방도 생활공간일 뿐만 아니라 심미적 공간이다. 꾸미고 정리하지 않는 방이 없다는 점에서 이것은 어느 시대에나 그러했지만, 요즘 아파트의 방에서 생활과 심미의 균형에서 무게는 후자로 옮겨간 것으로 보인다.) 이것 외에도 광주비엔날레에는 비슷한 것이 많이 설치되었다. 이것들은 설치미술에서 심미적 의미가 중요해지고 물질이 가벼워진 예가 될 것이다. 실내라는 물질 공간에서, 물질은 생활과 실용성의 의미로 변화되어 존재한다. 위에서 말한 바와 같이, 심미적 응시 아래에서 이 실용성의 의미는 사라지고 물질 그 자체가 응시의 대상이 된다. 그러나 이 응시는 이 물질을 다시 심미적인 것으로 재구성한다. 그러나 실용성

이 물질을 보이지 않게 하는 경우, 실용성은 물질에 크게 의존한다. 그것은 물질 없이는 존재할 수 없다. 그 심미적 변용에 있어서, 미적 감각은 물질에 의존한다. 그러면서도 여기에 중요한 것은 절대적으로 물질이 아니라 심미성이다. 그림 속의 떡은, 또는 심미적으로 감상되는 떡은, 떡의 환각을 일으키는 것으로 충분하고 먹을 수 있는 떡일 필요가 없다. 그러니까 물질은 가벼워진다. 디자인만 살아남는다. 그리고 디자인으로서의 디자인은, 위에서 비친 바와 같이, 스스로를 폐기한다. 그 결과, 그것은 쉽게 처분될 수 있는 것이 된다. 그리해 큰 규모의 설치물들은 철거되고 폐기될 수 있는 것이 된다.

이것을 다른 각도에서 말하면, 설치미술은 동원된 물질에서 견고성이나 지속성을 지우고 그것을 가볍고 일과적인 것이 되게 한다. 동시에 예술 자체를 가볍고 일과적인 것이 되게 한다. “인생은 짧고 예술은 길다”가 아니라 인생도 예술도 짧다는 것이 거기에 들어 있는 메시지의 하나다. 그렇다고 인생의 허무를 말하는 것은 아니다. 허무를 말하는 것은 어떤 큰 깨달음을 포함함으로써 목전의 현실로부터 거대 담론의 세계로 벗어나서 나가는 일이 된다. 설치미술로 대표되는 현대미술에서 짧다는 것은 모든 것이 소비된다는 것을 말한다. 소비는 없애는 행위이면서 반복될 수 있는 행위이다. 설치미술이 비디오 영상물을 활용하고 또 비디오 예술과 섞이는 것은 자연스럽다. 이것도 일시적이면서 반복될 수 있는 예술이다. 공연예술은 모두 그러한 성격을 가지고 있다. (공연예술이 소비행위의 일종이라는 말은 아니다. 현대예술이 소비행위를 통해 공연예술에 가까이 갔을 뿐이다.) 하여튼, 광주비엔날레에서도 쿠바의 설치미술가 페르난도 페레즈의, 트럼펫을 오토바이의 머플러에 설치하고 들판을 달리는 비디오가 중요한 상 하나를 받았다.

공연예술

이제 모든 것이 공연이다. 공연은 일시적인 감동을 주고 흥분을 준다. 그러나 이 일시성은 다시 반복된다. 그런데 공연은 예로부터 예술의 근원에 들어 있는 것이라고 할 수 있다. 오늘날 공연예술에 가까이 가는 많은 예술 활동들은 예술의 공연적인 의미를 되살려 놓는 감이 있다. 그러나 옛날의 공연은 극히 의식화(儀式化) 또는 의례화(儀禮化)된 것이었고, 그것을 통하여 무엇인가 신성한 것을 드러나게 하려는 것이었다. 이에 대하여 오늘의 공연은 심오한 상징성이 아니라 일과성 흥분이나 재치를 중요시하는 예술이 되었다. 또는 가장 심각한 경우에 현대적 공연이 제시하는 세계는 무한히 펼쳐지는 현상으로 이루어진다. 하여튼 공연에 비슷한 행사가 많은 것이 오늘날이다. 붉은 악마의 축제에서처럼 오늘의 공연예술은 단순히 집단의 열광을 폭발시키고 그것에 참여하는 데에서 만족을 느끼게 한다. 그러나 그것이 지속적인

고 큰 어떤 것을 지시한다고 할 수는 없다.

설치나 공연이 거대한 것을 지시한다고 한다면, 그것은 부정적인 의미에서 그렇다고 할 수 있을는지 모른다. 방금 말한 붉은 악마와 같은 경우는 인위적으로 집단성을 환기한다고 하겠는데, 그것은 바로 참다운 공동체가 사라진 데에서 오는 소외와 좌절에 대한 반작용이라고 할 수 있다. 다른 공연의 경우, 그것은 바로 큰 것들이 깨어져 없어진 자리만을 상기하게 한다. 백남준은 오늘의 설치미술의 선구자라고 할 수 있지만, 그의 많은 발상은 바로 견고하고 정리된 삶이 파편화하는 것을 삶의 핵심으로 경험한 한국인의 삶에서 나온 것이 아닌가 하는 생각이 든다. 폐기된 전자 물품을 주워 모아서 작품을 구성한 것들이 있지만, 그가 많이 자료로 사용하는 것은 텔레비전인데, 텔레비전을 그렇게 쌓아놓으면, 절로 그것은 쓰레기더미를 이루고 있는 듯한 인상을 준다. 많은 설치미술은 사실 우리가 지속적인 것이라고 생각하는 물질적 질서가 얼마나 일시적인 것인가를 상기시킨다고 할 수 있다. 나는 터키에서 온 미술 및 건축학 교수가 서울과 광주의 거리를 메운 콘크리트 건물들을 보고 폐기물 처리를 어떻게 할 셈으로 이렇게 많은 콘크리트 축조물을 세웠는가 하고 평하는 것을 들은 일이 있다. 우리의 생활상의 축조물과 설치 미술은 순환 관계 속에 있다.

#### 4. 환상과 전체성

문학의 형식과

거대 담론

거대 담론의 몰락이 가져온 가장 큰 변화는 문학에서 발견된다. 그러나 그것은 다른 예술의 경우보다 복잡한 형태를 취한다고 할 수 있다. 문학도 주어진 것을 넘어가는, 무엇인가 초월적인 것을 요구하는 구조를 가지고 있다. 말은 의미를 지향한다. 그리고 얼마간 이어지는 말은 형질수설이 안 되기 위해서는 일정한 모양새를 갖추어야 한다. 논술에서는 이것은 논리와 사실적 증거로 이뤄지지만, 서사적 성격을 갖는 언어는 이야기마다 그 나름의 독자적인 방법으로 모양을 이뤄야 한다. (시와 같은 것도 어떤 특정한 인물을 느끼게 하는 언어로서 체험적 기술을 시도하는 글쓰기라는 점에서는 근본적으로 서사적 글쓰기이다. 즉 그것은 논술과는 달리 어떤 특정한 인간적 관점과 상황에 자리한 언어이다.) 이러한 서사적 글쓰기에 모양새를 주는 쉬운 방법이 집단의식을 환기하거나 도덕적 교훈을 도입하는 것이다. 그러나 그것은 서사가 가지고 있는 그리고 사람이 서사예술 속에서 원하는 삶의 느낌에서 벗어난 것이 되기 쉽다. 모두가 그렇다고 할 수는 없으나, 한국문학은 그 형식의 완성에 밖으로부터 빌려오는 이념에 의지하는 경우가 많았다. 그런 상황에서 거대 담론의 쇠퇴는 많은 낭패감을 불러일으킨다. 그러나 새로운 모색이 없는 것은 아니다.

거대 담론이 무너지면서 문학에서도 다른 부분에서나 마찬가지로 디자인이 두드러지게 되는 것으로 보인다. 다만 이것은 디자인보다는 환상이라는 말로 부르는 것이 어떨까 한다. 콜리지는 많은 것을 모아 하나의 큰 통일을 이뤄내는 상상력(imagination)에 대비해 보다 작은 범위에서의 연상 작용, 기발한 생각, 조금은 기계적인 연결을 만들어내는 능력을 환상(fancy)이라고 불렀다. 이것을 더 확대해 영화나 소설에서 공상이나 기발한 아이디어와 같은 요소를 도입하는 능력을 환상이라고 부를 수도 있을 것이다.

허만하의 미국 여행시에 이런 구절이 있다. “지하의 초록빛 얼음이 연둛빛 안개같이 하늘에 녹아들려고 나뭇가지 끝까지 올라가던 것이 보이던 어느 날, 나는 강기슭에서 두보(杜甫)를 만났다.” 이 시에 나오는 강은 코네티컷 강으로, 강 풍경이 두보의 시 춘망(春望)을 생각나게 한다는 것을 비유적으로 표현한 것이지만, 그러한 것을 사실의 기율에 따라 말하지 않고, 수백 년 전 죽은 사람을 느닷없는 곳에서 만나는 것도 예사라는 듯, 환상적으로 표현한 것이다. (안개가 하늘로 오르고자 나뭇가지 끝까지 움직여 간다는 발상도 비슷한 환상 또는 기상학의 의도적 활용이라고 할 수 있다.) 그런데 이것은 허만하에게만 한정된 것은 아니고 근년의 우리 시에서 자주 보는 표현법이다. 황동규의 <비문(飛蚊)>이라는 시는 “잠깐 스친 비에 젖다 만 낙엽을 밟으며/석양을 만나러 갔다”- 이렇게 시작한다. 여기에서 석양이 의인화된 것도 환상의 고안력이 작용하고 있다는 느낌을 갖게 한다. 나이가 든 시인들의 시를 예로 들었지만, 젊은 시인들 사이에서는 이러한 것을 더욱 자주 볼 수 있다.

정작 환상이 참으로 많이 동원되는 것은 소설에서이다. 잔학하고 기발한 이야기나 묘사 등은 젊은 소설가들의 빼놓을 수 없는 서사 장치가 되었다. 사람의 자살 충동을 부추겨서 죽는 것을 도와주는 일을 업으로 삼는 사람의 이야기, 사람을 죽여 박제를 만들어 유행이 사는 집에 가두는 이야기, 사람을 죽였는데 똑같은 방을 두 개 만들어 놓았기 때문에 현장을 본 사람이 그 살인의 장소를 찾지 못하게 되는 플롯 같은 것은 이제 흔히 보는 기괴한 이야기의 자료가 되었다. 이러한 것들은 재치 있고 기발한 그리고 무서운 환상을 서사에 도입해 우리가 사는 현실의 무게를 벗어나게 하는 작가의 수법이라고 하겠다. 텔레비전에 역사물들이 번창하는 것도 역사적 사실의 무게를 벗어나서 상상의 날개를 좀더 자유롭게 펼치려는 데에서 연유하는 것이라 볼 수 있다.

그러나 지금 이야기한 것들이 반드시 밝은 환상의 세계를 나타내는 것은 아니다. 텔레비전 역사물들에서 흥미의 중심이 주로 권모술수에 있는 것일 터인데, 역사의 무게를 벗어난다는

것은 바로 역사를 심리적 보상의 재료로 활용할 수 있게 되었다는 것을 말한다. 이것은 앞에 말한 소설의 경우에도 마찬가지이다. 다만 이것들은 좀더 심각하게 눌러 있는 상황을 묘사하는 데에 고안력을 동원하는 것으로 볼 수 있다. 금년 초 나는 작년에 출간된 잡지에 게재된 많은 시들을 읽을 기회가 있었다. 이들 시에 두드러진 것은 환상적인 것, 과학 공상소설적인 것, 신체기능이나 감각작용에 대한 단편적 집중 등이었다. 그러나 상상, 심리적 기상, 또는 육체의 유희가 끼어들면서도, 오늘날 젊은 작가들이 느끼는 삶에 대한 평가는 대체로 매우 어두운 것이었다. 그런 의미에서 환상적인 요소는 사실 리얼리즘에 가까이 가는 것이라고 할 수도 있다. 다만 이 리얼리즘은 역사의 정의에 대한 일정한 이해를 전제하는 리얼리즘은 아니다. 한 시인은 그의 삶에 대한 느낌을 현미경적인 환상으로 다음과 같이 표현하고 있다.

어머니, 지난밤에 세상으로 가는 다리를 건넜어요. 그곳 하천엔 물 한 모금 못 먹은 돌맹이들이 푸시시 누워 있었어요. 간혹 검은 물을 빨아올린 나무의 밑동엔 썩은 꽃이 떨어져 있었어요, 물컹, 여물지 못한 과실이 터져 있었어요. 시커먼 흙 속에서 숨을 헐떡거리며 나온 지렁이들이 그 꽃을, 열매를 먹었어요. 진흙을 찾느라 허기진 새들이 지렁이를 삼켰어요. 숲 속 짐을 도둑맞은 짐승들이 아파트 주차장을 가로 질러 와서 새들의 날갯죽지를 물어뜯었어요. 모두들 피토하고 죽었어요... (성배순, <신구지가>)

이것은, 옛 구지가의 발성을 빌려온, 세상에 태어나기 전의 아이의 이야기인데, 어머니의 재촉에도 불구하고, 아이가 험악하기 짝이 없는 오늘의 세상에 나올 생각이 없다는 것을 말한 것이다. 조금 지나치게 기계적인 면이 있어서 효과가 떨어진다고 할 수 있지만, 여기의 기발한 발상은 젊은 세대들이 사회를 얼마나 험악한 곳으로 느끼고 있는 것인가를 잘 전달해준다. 반드시 동화적인 세계가 환상의 근원이 되는 것은 아니다.

글로벌-코리언:  
올드보이

성배순의 이 시는 환상적 발상의 소산이기는 하지만, 흔히 생각하는 환상적 효과를 발휘하고 있는 것이라기보다는 사회현실의 고발이라고 하는 것이 옳다. 이에 비슷한 것은 조금 더 상업적인 성격이 강한 경우에도 발견할 수 있다. 서사적 고안력이나 기술적 소도구의 구사에 있어서 가장 능숙한 숙달을 보여주면서 오늘날의 현실에 대한 강한 반감을 표현한 예들은 상업적인 성공을 거두는 영화와 같은 데에서 잘 볼 수 있다. 이러한 영화는 환상의 수법과 사회 고발과 세계시장을 교묘하게 혼합해 제작된다. 한국 영화에 대한 탁월한 분석을 시도한 한 논문에서, 산타크루즈의 캘리포니아 대학의 로브 윌슨 교수는 이러한 영화를 ‘한국적 세계성(Korean-Global)’이라고 부른다. 이러한 장르의 영화는 세계적인 영화 테크닉을

완전하게 습득·구사한다. 그러면서도 그것은 한국적 특수성을 보여준다. 이것은 세계에 통할 수 있는 지역성을 발굴해낸 결과이다. 그것이 겨냥하는 것은 세계시장이다. 그러니까 이러한 영화는 완전히 세계화된 자본시장에 대한 능숙한 전략을 가짐으로써 만들어질 수 있는 것이다. 이러한 점에서 이것은 완전히 인위적 전략의 산물로 생각될 수 있다. 그렇다는 것은 작품이 자기 표현적이라기보다는 소비자 지향적이라는 말이다. 시장을 위해 물건을 만드는 사람은 물건의 제작에서 소비자의 심리 조작에 초점을 맞춘다. 윌슨 교수의 생각으로는 그러면서도 최근의 한국 영화들은 한국적 상황-세계화된 자본주의 체제하에서의 한국적인 고통과 증오를 그대로 표현하는 데에 성공하고 있다. 그는 이러한 대표적인 예를 박찬욱 감독의 작품, 특히 2004년 칸 영화제에서 그랑프리를 받은 <올드보이>에서 발견한다고 생각한다. (Rob Wilson, "Killer Capitalism on the Pacific Rim: Theorizing Major and Minor Modes of the Korean Global," 앞으로 Boundary 2에 게재될 예정) 이 작품에는 세계적인 어떤 것이 한국 고유의 플롯과 인물(박찬욱 감독을 사로잡고 있는 편제한 폭력, 이중의 근친상간, 계급적 복수 등)로 지역화되고 다시 미국의 영화감독 타란티노의 영화에서 보는 바와 같은 폭력의 내부폭발로 강한 극적 효과를 만들어낸다. 그리하여 이것은 "새 스타일의, 양식화된 남성 폭력과 액션물 플롯의 새 스타일의 상업시장망에 파고든다." 그러한 점에서 이것은 순전히 상업적 목표의 폭력물로 간주될 수 있다. 사실 칸 영화제 그랑프리 수상이 결정되었을 때에, 서구의 신문들에는 이러한 맹목적인 폭력물에 상을 수여하는 것이 옳은 것인가에 대한 비판들이 나왔다. 그러나 윌슨 교수의 생각으로는 이것은 환상으로 관중을 사로잡으려는 간단한 영화가 아니고 "가장 친밀한 인간관계 속에서도 사람이 사람을 잡아먹는 상호침해의, 살인 자본주의(Killer Capitalism)에 존재하는 사회적 갈등의 세계"를 그려낸 것이다. 즉 그것은 "세계 자본주의의 악질적 변형이라고 할 수 있는 한국자본주의에서의 사도마조히즘, 약탈과 상처내기, 증오와 적대감, 원한과 계급 복수와 성 복수 그리고 폭력의, 한없는 순환"을 드러내 보여주고 있는 것이다. 이러한 의미에서 박찬욱 감독의 폭력 영화는 비판적 내용을 갖는다. 그러나 이러한 영화가 여기에 그친다면, 거기에 전시되는 폭력이 오락인지, 뒤틀린 심성의 보상인지, 현실비판인지는 그다지 분명하지 않게 된다. 윌슨 교수는, 이 영화나 <친절한 금자씨> 같은 영화가 의도한 것은 "어떻게 폭력이, 그것을 휘두른 자나 그것에 희생당한 자를 다같이 공멸하게 하는가 하는 교훈"이었다는 박찬욱 감독의 말을 인용하고, 박 감독은 죄와 속죄의 가톨릭적 구원을 생각하는 사람이라고 말한다. 이러한 해석이 맞다고 한다면, 얼핏 보기에 시장의 상업주의의 모든 기술과 그것에 의해 동원될 수 있는 모든

고안력-세계적으로 또는 한국적으로 상투화된 어휘를 능숙하게 구사하는 고안력을 모두 발휘하는 작품이라고 하더라도 예술이 그 차원에만 머물러 있을 수는 없다-이것을 일깨워주는 것이 <올드보이>라고 할 수 있다.

### 5. 거주와 방위의 안정

결과 구조:

단자와 복합체

다시 한번 말하건대, 모든 예술은 세부적인 고안력을 넘어서 보다 큰 어떤 것에 이르려고 한다. 미국의 신비평은 시가 구조와 결로 이뤄져 있다는 것을 강조해 이야기했다. 우리가 직접적으로 지각하는 것은 시의 이미지나 음악이나 의미연상 등의 시의 구성요소이지만, 그것은 결국 하나의 통일된 구조와 형식을 지향한다-이 복합적 과정에 착목하고, 세부가 하나의 큰 구조로 나아가는 기제를 보여주는 것이, 그들의 자세히 읽기의 방법이었다. 이러한 시의 조직은 모든 예술 형식의 한 모형이며, 시넵도키이다. 또 그것은 사람의 삶의 근본 구조에 대한 제어이다. 사람은 지금의 순간에 존재하지만, 그것은 언제나 어디를 향하며 있고, 사람은 이 지향의 의미를 보다 커다란 모양 또는 공간에 의해 헤아리고자 한다. 거대 담론은 이러한 단자와 복합체의 구조를 쉽게 충족시켜주는, 서사와 이론의 틀이다. 거대 담론의 붕괴는 삶의 단자에 보다 넓은 움직임의 자유를 주고, 그것을 혼란에 빠지게도 한다. 특히 사회적으로 해석된 단자가 스스로 보이지 않는 힘에 상처받고 있다고 느끼면 이 혼란은 더욱 커질 수밖에 없다. 이 혼란을 극복하는 방법의 하나는 원한을 인식의 지렛대로 해 사회와 세계를 하나의 덩어리로 파악하는 것이다. 즉 세상을 원한에 대응하는 타자가 되게 하는 것이다. 그러나 이렇게 구성된 전체성은 편안한 삶을 뒷받침해주는 참다운 인식과 화해로 나아가지는 못한다. 윌슨 교수의 해석으로는 박찬욱 감독의 궁극적인 배경은 가톨릭의 죄와 구원의 담론이라고 한다. 그러나 그것은 아직은 구원에 대한 열망보다는 원한에 사로잡혀 있는 거대 담론이다. 이러한 거대 담론은 충분히 거대하지 않다. 그리하여 보다 근본적인 다른 삶의 큰 테두리에 대한 탐구는 계속된다. 그러면서도 물론 이 탐구는, 그 동력이 구체적 삶의 현실 안에서 움직이는 생존의 근본 충동인 한, 구체적인 것들 안에서의 탐구다.

건축과 토지

가령 구체적 삶의 현실에 이것이 있다는 것은 오늘날 한국 사람들의 의식적 무의식의 가장 중요한 동력이 되고 있는 집과 토지와 부동산에 대한 관심에서도 증거된다. 사람의 땅 위에 정주하는 데 가장 기본적인 조건이 집과 토지인 것은 말할 필요도 없다. 사람은 자신의 자리를 확인하고 방위를 정해야 한다. 여기에서 풍수지리 택리지, 집짓는 법이 나온다.

그러나 모든 사람이 이것을 지나치게 추구할 때, 토지도 동네도 집도 사라지는 혼란으로 귀착하게 되는 경우가 많은 것도 사실이다. 지난 수십 년간 보다 큰 행복의 추구에 의해 자극된 부동산 바람과 건축 붐이 가져온 우리의 큰 불행의 하나가 여기에 있다. 거주 안정의 추구가 한없는 변형과 변화와 유전 속에 삶을 내맡기는 결과를 가져오는 것이다. 이것은 극히 좁은 개인적인 차원에서도 일어난다. 나는 얼마 전 <뉴욕타임스>에서 매우 저참하면서도 흥미로운 기사를 보았다. 그것은 뉴욕에 일어난 방화 사건에 관한 것이다. 동유럽에서 이탈리아를 거쳐 이민을 온 후 병원에서 근무하고 있던 한 의사가 자기 집에 불을 놓은 것이었다. 일만 하고 산, 이 의사는 저축과 대출을 기초로 처음으로 마음에 드는 집을 뉴욕시의 좋은 주거 지역에 사고 그 집에서 20년을 살게 되었다. 그러나 아내는 자기의 직장 일에만 충실한 그로부터 멀어지게 되고 이혼을 원하게 되었다. 그는 이혼을 거부하고 같은 집에서의 별거를 원했지만, 아내는 이혼소송을 내고 이 의사는 법원의 판결에 따라 위자료를 내야 하게 되었다. 그것은 집을 팔아야 한다는 것을 의미했다. 그가 자기의 집에 방화한 것은 20년을 거주한 그 집을 절대로 떠나고 싶지 않았기 때문이었다고 신문은 그의 동기를 설명했다. 동구에서 온 피난민으로서 처음으로 안정을 찾은 근거가 된 것이 그 집이고 주거지였던 것이다.

건축, 도시,  
인간존재의  
깊은 환경

이것은 잡담이지만, 의식주가 인간에게 얼마나 중요한 것인가를 생각하는 데 관계가 있는 이야기가 아닌가 한다. 의식주라는 사람의 기본적 필요를 말할 때에, 사실 주(住)는 급한 것이 아닌 듯 하면서도 존재론적으로는 가장 기본이 되는 것이다. 이것은 물론 집만을 말하는 것은 아니다. 소위 깊은 생태학(Deep Ecology)은 오늘날의 환경문제를 인간의 존재론적 밑바탕으로부터 이해하고자 한다. 사람이 진정한 행복을 누리기 위해서는 자연환경 그리고 생명계 전체와의 조화된 관계가 필요하다. 자연 속에서 살아가는 데에는 물론 식·수·주에 더하여, “특정한 자연 산수와의 친밀한 관계”도 반드시 있어야 되는 것 중 하나이다. 그리고 그 안에서 동료 인간은 물론 다른 생명체들과 존경과 아낌과 사랑의 관계를 가져야 한다. (Bill Devall & George Sessions, Deep Ecology [Salt Lake City, Gibbs Smith Publishers, 1985] pp. 65-69) 하이데거는 존재론적 전체성에서 이해되는 이러한 삶을 ‘거주 Wohnen’라는 말로 불렀다. 이것은 초목을 기르고 돌보고 집을 짓고 시적인 이해로써 자연을 포용하는 것 전부를 말한다. 건축은 이 거주 기본이다. 사람은 땅을 보고 하늘을 보고 그 크기를 헤아리고 이 가운데 사람의 삶을 조화 있게 세워야 한다. 집을 짓거나 다리를 놓는 일은 사람의 존재를 규정하는 ‘네 가지 것’-신적인 것, 죽어가는 인간, 하늘과 땅, 이것

들을 하나로 거두는 일이다. (“Bauen, Wohnen, Denken,” Vorsatz und Aufsatz [Tuebingen: Guenther Neske Pfullingen, 1954]), 지금의 부동산이라는 상업용어로 요약된 한국 사람의 거주에 대한 관심은, 위에서 말한 대로 한국인의 가장 중요한 실존적 기획의 표현이라고 할 수 있다. 그것이 농촌을 변화시키고 도시를 만들어내고 고층 아파트를 만들어내는 동력이 되었다.

그러하여 도시계획의 고안이 늘고 건축술이 늘고 화려해진 건축적 장식이 향상되었다. 이러한 변화에서 그런대로 거리를 정비하고, 판자촌을 줄이고 한 것은-아직도 오늘의 수준에 미흡한 거리와 지하실이나 옥탑방으로 밀려들어간 사람들이 많은 것은 사실이지만-한국이 이룩한 세계적인 큰 발전이라고 할 것이다. 그러나 이 업적이 땅과 하늘과 신적인 것과 죽어가는 사람을 하나로 묶고 편안하게 거하게 하는 일이 된 것일까? 부동산이라는 말이 상업용어이기기는 하지만, 그 말의 아이러니는 움직이지 않는다는 의미를 가졌다는 것이다. 그러면 서도 거주 부동산화는 그것을 시장의 유통 관계 속에서 끊임없이 움직이고 흔들리는 것이 되게 했다. 그 사이에 산림녹화나 공원 같은 자연 환경 향상의 소득도 있었다 하겠으나, 이것도 근본을 돌보는 일보다는 자연에다 인공적인 장식적인 변화를 시도하는 일이 된 경우가 많았다. 탈북해 남으로 왔다가 다시 미국으로 건너갔다는 어떤 사람이 북쪽은 고리키 공원 같고 남쪽은 디즈니랜드 같다고 했다는 말은 아주 적절한 것으로 들린다. 최근에 부동산에 관련된 정부의 정책은 여러 논란의 대상이 되었지만, 거주 불안정은 한국 사회의 가장 큰 불안정 요소의 하나가 아닌가 한다. 최근 신문에 한국의 소위 행복지수가 경제력이나 개인 소득에 비해 엄청나게 떨어진다는 보도가 있었는데, 주거의 불안정에도 큰 요인이 있는 일일 것이다. 물론 이것은 공동체와 직업과 인간관계가 시장의 거대 공간 속으로 해체되어 끊임없는 유통 순환 속에 들어간 것에 대응한다.

이러한 것들을 생각할 때 도시 계획과 주거 안정이 모든 인간 활동의 기본이라는 것을 다시 상기하지 않을 수 없다. 이것들이 최근에 많이 향상되었다고 하나, 그 향상이 깊은 의미에서의 안정으로 나아가는 것인지 말하기 어려운 것으로 보인다. 건축이야말로 보다 거대한 것과의 조화가 없이는 안정될 수 없다. 다른 문화적 활동도 그 안에서 완성된다. 간단하게 말해 그림이 걸리는 것은 적절한 실내 공간이다. 책도 책 읽은 공간이 적절해야 읽히게 된다. 민중적인 동기에서 그림을 그린다고 해도(가령 우리의 민중미술도 그러하지만, 공산주의자 피카소와 같은 화가의 그림도), 결국 그림들이 걸리는 것은 부잣집 응접실이나 회사 건물의 로비나 미술관이라는 것을 생각해볼 일이다.

## 6. 공간 / 시공간의 탐구

### 회화와 공간구성

말할 것도 없이 그림은 형상과 윤곽과 색채 등으로 이뤄지는 시각적 창조물이다. 그러면서 이러한 것들은 서로 어울려 하나의 공간을 만들어낸다. 그런데 나는 한국의 현대회화가 특히 공간 구성에 약하다는 느낌을 갖는다. 그것은 미술의 표현 수단이 전적으로 달라진 데에도 원인이 있지만, 그것이 나타내는 것은 한편으로는 실질적 삶의 공간의 불안정화, 그리고 다른 한편으로는 실존적 의미에서의 삶의 불안정이 아닌가 한다. 하여튼 공간 재현의 문제는 전반적으로 살펴보아야 할 문제이지만, 우선 80, 90년대의 굵은 선과 진하고 거친 색으로 이뤄진 민중예술 경향의 그림들이 구성이나 깊이에서 공간의 재현에 등한한 것은 쉽게 이해할 수 있다. 이러한 미술이 목표로 하는 것은 삶의 있는 그대로의 물질성의 재현이 아니라 분노나 원한의 메시지의 전달이다. 포스터가 물질성이나 그것들이 이루는 공간적 깊이나 균형에 관심을 가지지 않은 것과 같은 창작의도의 결과다. 민중예술이 지향하는 것이 있다면, 그것은 정치적 이데올로기의 세계이다. 그 의미는 단순화된 형식의 거대 담론에서 온다. 거대 담론이 민중미술의 공간을 대신한다.

공간의 재현은, 방금 말한 바와 같이 실존적 느낌에 연루된 현상이어서 말하자면, 실존적 무의식의 일부를 이룬다. 가령 식당이나 아파트나 거주 공간에서 의자와 침대를 사용하는 것은 무엇을 의미하는가? 우리가 원하는 아파트의 크기는 무엇이 결정하는가? 여행할 때 여러 사람이 같은 방을 쓰는 것이 아니라 각방을 쓴다는 것은 무엇을 의미하는가? 사실 사람이 자는 데 필요한 공간은 두 자 너 자, 관의 크기면 충분하지만, 사람들은 그것보다 큰 공간을 요구한다. 이것은 아파트 크기의 경우에도 마찬가지다. 그리고 아파트 주변의 공간-생태적인 총체성으로서의 공간은 우리의 공간 감각의 형성에 어떻게 작용하는가. 공간은 신체의 필요와 경제적 여유와 문화의 요인 그리고 신체의 지각적 필요와 생태적 환경에 대한 존재론적 관계-이러한 전 조건 등이 어울려 일정한 기준으로 정해지는 것일 듯하다. 그러나 이것을 회화에 의식적으로 재현한다는 것은 억지스러운 일일는지 모른다. 그러나 적어도 그에 대한 의식적인 탐구가 불가능한 것은 아니다. 사실 그림은, 그리고 영상매체는 적극적으로든 소극적이든 이러한 탐구를 저절로 요구하게 마련이라고 할 수 있다. 캔버스에 무엇을 그려놓든지 그려 있는 것들은 저절로 공간 속에 담긴다. 그러나 공간의 의식적 탐구의 가능성이 열린다는 것은 벌써 화가의 의도의 변화 그리고 시대의 변화를 증표한다. 그림은 아니지만, 나는 화랑과 인터넷 사진에서 우연히 접하게 된 김아타의 사진에 들어 있는 공간 그리고 뿐만 아니라 시공간에 대한 적극적인 탐구를 보고 감탄했다. 이것은 오늘의 한국의 예술-거대 담론의

쇠퇴에 따른 예술적 자유와 다른 거대한 것에 대한 지속적인 관심이라는 주제에 관련해 상징적인 의미를 가질 만한 것으로 생각된다. 이것을 잠깐 생각해봄으로써 여기의 이런저런 이야기를 끝내고자 한다.

형이상학적 열림:

김아타의  
사진작품

지난 7월부터 시작해 8월 27일까지 김아타 사진전이 뉴욕의 국제사진센터(International Center for Photography)에서 열리고 있다. 이곳의 사진전은 그의 국제적인 명성을 말해주지만, 그 이전부터 그의 성기는 계속 올라가고 있었던 것으로 보인다. 국제사진센터의 사진의 일부는 인터넷으로 볼 수 있다. 여기에서 말하는 것은 인터넷 사진에 근거한 것이다.

비어 있는 공간 /  
색시공

김아타의 작품에는 기발한 착상의 사진들이 많은데, 그 가운데 하나가 뉴욕의 변화한 거리들을 찍은 사진들이다. 그런데 변화하다는 것은, 사진 이야기가 아니고 보통 때의 시가지를 두고 하는 이야기다. 사진에 나온 길거리는 텅 비어 있다. 고층 건물들, 비어 있는 길거리, 많지는 않지만, 가로수들만이 뚜렷하다. 이 빈 거리는 아트제의 파리의 길거리에 비슷한 데가 있다고 할 수도 있지만, 아트제의 사진에서처럼, 자연스럽게 비어 있는 거리의 사진으로는 보이지 않는다. 나무도 적고 집들도 낮은 형상이 아니고 시간도, 자연의 시간 진행 가운데에서, 이르거나 늦은 시간 같아 보이지 않는다. 그러나 이 사진들은 그런대로 봄비는 거리도 이렇게 비어 보일 수 있다는 것을 알게 한다. 봄비는 거리에서 이러한 사진을 찍을 수 있었던 것은 카메라의 노출 시간을 여덟 시간으로 잡았기 때문이다. 비슷하게 오랜 노출 시간으로 잡은 사진들에는 비무장지대를 찍은 사진들이 있다. 사진의 제목으로는 서부전선 중부전선이라는 이름들이 붙어 있지만, 병사도 없고 전선 같은 느낌도 없는, 푸른 풀과 나무와 산들만의 사진이다. 특히 서부전선을 찍은 두 사진은 나무와 넓게 펼쳐진 풀밭으로 인해 마치 넓은 공원을 사진 찍어 놓은 것 같기도 하다. 이 사진들도 여덟 시간의 노출로 촬영한 것이라고 한다. 이상하게도 뉴욕의 사진에 비해서도 한결 강하게 사람이 비어 있다는 느낌을 준다. 우리가 자연이라는 것을 사람이 거주하기도 빠져 나가기도 하는 원초적인 무대로 파악하기 때문인지도 모른다. 뉴욕의 사진들은 건물이나 나무 또 그 그림자들을 통해 시간의 움직임 느끼기가 조금 더 어렵게 되어 있다. 빈 공간이라는 것도 시공의 전체적인 리듬 속에서만 느껴지는 것인지 모른다. 아트제의 파리 사진들은 그것이 흑백이고 나무가 있고 시간을 느끼게 하는 건물들이 자연스럽게 들어서 있어서 아침 이른 시간, 저녁 시간 또는 일시적으로 인적이 끊긴 시간의 공간이라는 느낌을 갖게 한다. 그러나 노출 시간 여덟 시간의, 김아타의 사진들이

보여주는 것은 보다 적극적으로 자연의 거대한 공간 또는 인간이 만든 도시 공간이다. 그런데 거기에 있는 것은 인간의 시간의 순환-아침, 점심, 저녁 등의 시간의 사이에 드러난 공간이 아니라 그러한 시간의 바탕이 되어 있는 공간이다. 거기에 사람은 유령처럼 나타났다 사라지는 존재일 뿐이다. 이것은 비무장지대의 전선의 사진에 특히 해당한다. 인간을 초월하는 공간에서 군사적 대치도 자연의 거대함 속에서 잠깐 일어났다 사라지는 삽화일 뿐이다. 김아타에게는 불교적인 영향이 많다는 평이 있다. 그가 말하는 것은 색시공(色是空)이라는 것일까? 실제 그의 작품 중 불상을 찍은 사진이 많다.

지각의 시간의 다층성

장시간의 노출 촬영은 이러한 넓게 펼쳐진 도시 공간이나 자연 공간이 아닌 것을 찍는 데에도 이용된다. 가령 <얼음의 독백, 모택동의 초상>이라는 사진은 얼음으로 만든 모택동 상을 수없이 찍어 모아 놓았다. 모택동 상은 녹아 줄어들고 있다. 시간이 지나면, 정치적 우상도 얼음 녹듯이 줄어들고 스러지게 마련이라는 것일까? 또 재미있는 것은 <얼음의 독백 24시간>이라는 제목으로 실제 얼음들이 녹는 것을 24시간의 노출로 찍어 놓은 것이다. 이 사진에 나오는 얼음은 붉은 불빛을 내면서 녹아내리는 첩광과 같은 인상을 준다. 이에 비슷한 사진은 남녀 간의 성행위를, 한 시간의 노출로 찍은 것이다. <섹스>라는 제목을 보고 구태여 남녀의 몸을 찾아보려고 하면 팔다리 같은 것이 보이는 것 같기도 하지만, 이 성행위의 사진에 나온 것은 오랜 시간에 걸쳐 녹아내리는 얼음에 비슷하게 태양 홍염의 사진처럼 현란한 불덩어리이다.

그런데 조금 생각해보면, 이 사진들은 물질과 지각 그리고 시공간의 상호관계에 대한 심각한 과학적인 문제들을 제기한다. 작가의 의도와 고안이 작용하고 있으면서도, 이 사진들은 객관적인 물리현상을 재현한 것이다. 여기의 얼음이나 성행위를 찍은 사진은 하나의 객관적인 보도사진 이외의 다른 것이 아니다. 그런데 어찌해 우리가 눈으로 보는 것 또는 볼 수 있다고 생각하는 것과는 그렇게 다른가? 우리의 눈이 본 것도 그 나름의 객관적 사실을 지각한 것이다. 그러니까 여기에 두 가지의 객관적 사실의 기록이 있으면서, 그 기록은 전혀 다른 것이다. 추론은 절로 모든 객관적 사실의 인지는 사실과 지각과 인지의 조건-반드시 주관적 인 요소가 개입하는 것이 아닌, 일정한 조건에 의해 여러 가지의 모습을 띌 수 있다는 것이 될 것이다. (요즘의 전자화하고 디지털화한 영상물들은 어떻게 말해야 할지 모르지만) 영화의 필름에 나오는 동작들은 우리에게 움직임의 연속성 속에 파악된다. 그러나 필름은 정지되어 있는 스틸의 모입이다. 이것이 빨리 움직일 때 우리는 그것을 개별적 스틸의 집합이 아니

라 움직임으로 본다. 우리는 개별 스틸을 하나하나 가려낼 수 있게끔 우리의 지각의 속도를 조종하지 못하는 것이다. 녹아내리는 얼음의 경우, 그것을 지켜보고 있는 사람에게는 얼음 녹는 과정의 진행을 가려내어 볼 수 있지만, 어떤 외계의 보는 자가 있어, 그의 지각이 우리의 지각처럼 시간을 잘게 쪼개고 또 그것을 연속적으로 볼 수 없는 것이라면, 얼음 녹는 것은 하나의 현상으로 몽땅그려져 보일 것이다. 24시간을 하나로 묶어 보는 카메라의 지각이 바로 이 외계인의 지각이다. (다만 아까 말한 필름과 다른 것은 시간을 잘게 쪼개 우리에게 얼음의 용해 과정은 움직임으로 보이고, 시간을 하나로 몽땅그린 카메라의 눈에는 그것이 정지된 스틸이 되었다는 점이다.) 그렇다고 해서 이것이 반드시 하나의 테두리에서 설명될 수 없는 것은 아니다. 우리에게 얼음이 녹아 흘러내리는 것은 느끼는 하면서도 하나의 움직임으로 파악되지만, 다시 물의 분자들의 지각에서 본다면, 얼음이 녹고 물이 흐르고 하는 것은 개별적 분자들의 스틸로 파악될 수도 있을 것이다. 이것이 어떻게 다시 운동이 되느냐 하는 것은 쉽게 설명할 수 없다. 화살의 움직임에 대한 제논의 역설이 여기에 개입되어 있다. (또는 더 밀고 나가면, 빛이 파동되면서 입자라는 역설에 부딪칠 수도 있을 것이다.) 그러나 여기에서 내가 말하려는 것은 이러한 문제가 아니고 보는 자의 지각이 시간의 흐름에 어떻게 맞아 들어가도록 조정되느냐에 따라 같은 현상이 정지로도 운동으로도 파악될 수 있다는 사실이다. 다시 말하면 위에 말한 시간들에는, (분자들의) 나노시간, (15초 카메라의) 마이크로 시간, (사람의 눈의) 중간시간, (외계인의) 매크로시간이 있을 수 있으며, 이 시간의 척도에 따라 같은 물질적 현상도 정지-정지-운동-정지, 이렇게 달리 파악될 수 있다는 말이다. 그리고 이 현상은 정지와 운동의 면에서만 아니라, 김아타의 카메라에 포착된 결빙체의 용해나 성행위처럼, 서로 천양지차가 있는 다른 모습으로 드러날 수가 있다. 또 사람과 교통으로 번잡한 길거리나 병정들이 있는 전선도 지각의 시간에 따라서는 그러한 것들이 가득한 것이 되기도 하고 전혀 비어 있는 것이 된다고 할 수 있다.

예술과 과학적 / 형이상학적 탐구

이러한 문제에 대한 바른 해석은 물리학이나 신경과학이 할 수 있는 것일 것이다. 그렇기는 하나 김아타의 사진과 같은 경우, 작품은 작품이면서 동시에 과학이다. 예술과 과학은 별개의 것이 아니다. 세잔의 그림에 대한 메를로 폰티의 해석은, 그의 그림에서 얼핏 보기에 상식적 사실을 기발하게 변형시킨 것처럼 보이는 것이 사실은 지각의 보다 객관적 재현임을 지적하고 있다. 피카소의 그림은 세속적 주의를 끌기 위한 변형(deformation)의 결과만은 아니다. 그의 입체주의는 정신분석이나 음악과 함께, 수학·기하학·화학 등에 관련해 설명된 바 있다.

그리고 이에 비슷한 연구를 통해 제작된다는 설명들도 있었다. 물론 피카소 자신은 이를 부정했다. 그의 작품은 연구의 결과가 아니라 발견과 탐색의 결과라고 그는 말했다. 그러나 이것은 예술 창작의 과정과 예술의 즉물적 성격을 말한 것이지, 그 발견의 결과가 과학적 성격을 가질 수 있다는 것을 부정한 것은 아니다. (책은 폴록의 함부로 물감을 화면에 내뿜던 듯한, 색채의 무질서한 집합이 사실은 프랙탈의 수학적 반복 구조를 가지고 있다는 연구도 있었다.)

여기에서의 화제는 이러한 기이한 현상들의 의미를 어떻게 생각해야 하느냐가 아니라 우리의 예술이 어디로 가고 있느냐 하는 문제이다. 다시 김아타의 작품으로 돌아가, 지금 말한 작품에서 우리가 갖게 되는 무엇인가 놀라우면서도 조금 이상하다는 느낌은 우리의 철학적 또는 과학적 반성을 촉구하면서, 동시에 세계의 신비에 대한 경이감이 되어 다시 작품으로 돌아간다. 중요한 것은 그의 작품이 참으로 복잡하면서도 심각한 의미가 직접적인 인상에도 들어 있다는 사실이다. 앞에서 본 뉴욕의 거리 풍경이나 DMZ 일대의 풍경도 단순히 색시공의 상투적 교훈만을 말하는 것은 아니다. 그것은 조금 더 객관적으로 사람으로 또 사람의 일로 붐비고 있는 사람의 세계에, 그 밑그림처럼, 보다 근원적인 공간이 있다는 것을 보여준다. 그리고 또 이것을 넘어 어쩌면 이 공간도 무한한 변형의 가능성 가운데 하나의 현현(顯現)에 불과하다는 것을 생각하게 한다. 우리가 보고 믿고 있는 모든 것은 하나의 환영(幻影)이다. 그러면서 그것은 보다 원초적인 시공간의 표현이다. 그러면서 또 그것은 그것을 넘어가는 보다 큰, 쉽게 드러낼 수 없는 진리 또는 존재의 변형적 에너지를 시사한다. 우리의 해석을 조금 밀고 나가보면, 김아타의 장시간 노출 촬영의 작품들이 암시하는 것은 이러한 것들이다.

## 7. 초월과 전체성

예술에 있어서의  
큰 테두리의 추구

이야기가 길어졌지만, 여기의 이야기의 목적은 물론 김아타의 작품론이 아니다. 김아타의 사진은 다시 한번 주어진 대로의 삶을 넘어가는 또는 그 바탕이 되는, 보다 큰 어떤 것에 대한 추구-초월적 기초에 대한 추구의 한 방향을 보여주는 예로 말한 것이다. 그것이 그에게 앞으로 얼마나 풍요한 작품 세계를 펼쳐 줄지 아직은 알 수 없다. 그의 작품에 엿보이는 큰 테두리는 그 이상을 생각하기 어렵게 크다. 그렇다는 것은 그것이 쉽게 손에 잡히는 것이 아니라는 말이다. 이 큰 것은 무한한 열림 속으로 계속된다. 그렇다고 이것이 짐짓 보통 사람이 접근할 수 없는 높은 정신적 경지를 보여주려고 하는 것이라는 말은 아니다. 그것은 상식적 입장에도 열려 있는 철저한 탐구정신의 궤적일 뿐이다. 그것은 가장 상식적인 보통 현실의 시각

속에 움직이면서 우리의 마음속에 작용하는 보편성의 일편을 규지하게 한다. 사진은 주어진 단순한 지각자료를 떠나서 존재할 수 없다. 그러면서 그러한 자료 너머의 새로운 지평을 보여주는 것이다. 되풀이하여 말한 바와 같이 예술은 주어진 자료를 넘어가는 큰 테두리를 추구한다. 김아타의 작품은 이것을 가장 궁극적인 관점에서 예시해준다. 거대 담론이 무너져도 큰 것에 대한 추구는 더욱 다기(多岐)해지고 더욱 깊어질 수 있다. 이것은 그것이 숨어들어가 있기 때문이다. 모든 위대한 근본 원리는 드러나 있기보다는 숨어 있다. 김아타의 사진에 숨어 있는 것과 같은 것이 그것이다.

삶의 큰 테두리

그렇다고 그것만이 예술이 추구하는 큰 것의 유일한 형태라는 말은 아니다. 김아타의 초월적 차원은 진실로 큰 것에 맞닿아 있는 것이지만, 그것은 우리가 보다 절실하게 여기는 삶의 현실에 대해 직접적인 설명을 제공하지 못한다. 우리가 원하는 것은, 일상적 삶, 그것을 넘어가는 사회와 세계 그리고 역사에 대한 총체적인 설명이다. 사진이 그러한 기능을 하지 못하는 것은 사진이 이용할 수 있는 지각자료의 한정으로 인한 것이기도 하지만, 보통의 삶이 지향하는 바가 보다 구체적이고 복합적인 차원의 전체성이기 때문이다. 그리하여 역사의 거대 담론이 사라지고도 그 잔영들은 그대로 남는다. 리얼리즘 그리고 그 숨은 골격, 또는 드러난 거푸집을 이루는 민족주의, 민주주의, 통일주의, 제국주의, 반자본주의, 반신자유주의 등은 변형된 형태로 예술적 발상 속에 작용한다. 우리의 현실이 이러한 이념들에 의해 포착될 수 있는 한 그것은 그대로 유효하다. 다만 그것이 예술적인 효과를 심분 발휘하기가 어렵다는 것은 예나 지금이나 마찬가지다.

전체성,  
거푸집,  
형성의 힘

예술은 주어진 거푸집에 맞아 들어감으로써가 아니라 그 자체의 형성적 움직임을 드러냄으로써 그 본령을 발휘한다. 그것은 이 움직임을 손쉬운 전체성을 넘어가는 초월에 닿아 있기 때문이다. 다른 관심도 이 예술 자체의 움직임 속에서 표현됨으로써 효과적인 것이 된다. 예술의 주어진 자료는 사실이다. 사실은 본래 쉽게 의미로 환원되지 않는 불투명성을 가지고 있기 때문에 이미 그 자체로서 스스로를 넘어가는 초월적 가능성을 갖는다. 이 가능성을 풀어내는 것이 예술에서의 형식적 상상력이다. 비교적 분명한 이념의 거푸집에 들어 있는 작품도 이 사실성의 해명을 통해 보다 넓은 전체성으로 빠져나가는 일이 일어날 수 있다. 위에서 언급했던 박찬욱 감독의 <올드보이>는 '사도마조히즘과 약탈과 상처내기, 증오와 적대감, 원한, 계급복수와 성복수와 폭력의, 한없는 순환'을 성공적으로 그려낸다. 그리고 그것이 사회

일반의 모습이라는 것을 암시함으로써 일단 삶의 전체적인 모습을 보여준다. 그러나 압당한 것들의 집합은 삶의 전체가 되지 못한다. 그것을 전체로 형상화해 보인다는 것은 그것을 넘어 새로운 세계로 나아갈 가능성이 열린다는 것을 의미한다. 주어진 사실을 예술적으로 형성하는 상상력이 이 가능성을 증언한다. 그것은 사실의 무한한 초월적 가능성을 매개한다. 이러한 의미에서 사람은 어떠한 환경에서도 자유로운 존재라는 말은 맞는 말이라고 할 수 있다. 그리하여 어둠의 개념들은-배타적이고 적대적인 이념들은 도해(圖解)의 철저함에 성공하는 경우라도 대체로 우리에게 모든 것을 다 말했다는 느낌을 주지 아니한다. 현실로서도 그것은 고발에 그칠 뿐 좋은 해결책을 제시하지 못한다. 최종적인 것은 원한에서 이해로 다시 이해에서 화해로 나아가는 것이다. 적어도 이것은 사실로 제시되지 못한다 해도 사물을 보는 관점으로는 존재할 수 있다. 그것이 단순히 형이상학적 깨달음의 관점에 불과한 경우에도 그러하다. 죽음에 대한 생각이 연민으로 이어지고 그것을 통해 형이상학적 초월이 열리는 것을 우리는 종교적인 태도에서 본다.

## 8. 미래의 예술. 예술의 미래

**미래의 예술과 환상** 이번의 심포지엄에서 내가 부탁을 받은 것은, 제목에 나와 있듯이 예술의 미래에 대해 말하고 또 미래의 예술에 대해 말하라는 것이었다. 나는 미래에 대해서는 전혀 자신이 없다. 지금까지 나는 오늘의 상황에 대해 직관적으로 느끼는 것을 이것저것 말해보았을 뿐이다. (그러면 오늘날의 상황에 대해서는 자신이 있는가 하는 질문이 있을 터인데, 사실은 거기에 대해서도 자신은 없다.) 그러나 미래의 예술과 예술의 미래에 대해 뒤늦게 한마디 한다면, 환상의 예술이 앞으로 가장 지배적인 것이 되리라고 말할 수 있지 않을까 한다. 그것은 한편으로 사람들의 무의식적 욕망과 호기심을 충족시키는 데에 봉사할 것이다. 그것을 사주하고 유도하는 것은 시장이다. 시장은 지속적인 생산과 소비의 순환을 요구한다. 그 요구에 따라 환상은 더욱 많이 생산되고 또 소비되고 사라질 것이다. 환상의 밑에 들어 있는 것은 시장의 무의식이다. 그러한 의미에서, 확대되어 가는 듯한 자유에도 불구하고 환상은 어디까지나 시장에 예측돼 있다고 할 수 있다. 환상이 추구하는 초월은 시장에로의 초월이다.

**시장과 민족주의** 또 한 가지 주목할 것은 시장의 자유와 구속이 국가나 민족의 부름에 의해 강화된다는 것이다. 오늘날 시장과 국가는 모순된 것인 듯하면서도 서로 상승작용을 일으키는 관계에 있다. 앞으로의 예술은 거대 담론에서 스스로를 해방하면서 시장의 무의식에 종속되고 다시 국가

나 민족에 종속된다. <올드보이>가 오늘날의 모든 기술적 상상적 자료를 다 동원하고 있으며, 또 세계시장에 파고들 많은 것을 가지고 있다는 것은 위에서 언급했다. 앞에서 말한 바와 같이 거대 담론으로부터의 상상력의 해방은 새롭고 기발하고 환상적이고 장식적인 것을 번창하게 한다. 그러면서도 이러한 기발한 발상의 예술들이 의지하고 있는 것은 시장이면서 동시에 민족주의 또는 국가주의이다. 기발의 상상력은 인간 심성의 자유를 나타내는 듯하면서도 경제력이 만들어낸 결과이고 경제와 시장에서의 성공을 겨냥한다. 그리고 또 그것은 민족주의나 국가주의에도 편승한다. 또는 이것이 시장성공적인 예술을 편승한다고 할 수도 있다. 예술과 문화가 국가적 차원에서 그 위신을 선양하고 국가의 산업에 기여한다는 발상은 오늘날 가장 널리 퍼져 있는 담론 형식이 되었다. 또는 반대로 민족주의 또는 국가주의가 경제적 이윤 확대를 위한 수단으로 예술을 촉진한다고 할 수도 있다.

그렇다고 이러한 것들을 탓만 하지는 것은 아니다. 역사의 많은 것들은 일정한 순서에 따라 발전하지 아니한다. 환상적 상상력, 고안력, 디자인의 해방은 그대로 인간의 정신의 해방을 의미한다. 그리고 그것이 어떤 것이든지 간에 정신의 해방은 보다 큰 것으로의 해방의 시작이 될 수도 있다. 이 큰 것은 결국 인간의 형이상학적 해방에 이르는 것이 될 수도 있을 것이다.

글쓴이 | 김우창

1937년 전남 함평에서 출생했다. 1958년 서울대 영문과를 졸업하고, 1965년 <청맥>지에 '엘리어트의 예'로 등단했다. 1975년 미국 하버드 대학에서 미국 문명사에 관한 논문으로 박사학위를 받았다. 1963년부터 1974년까지 서울대 영문과 교수를 거쳐 1974년 이후 고려대 영문과 교수로 재직하였다. 고려대 대학원장을 역임하였으며, 현재 고려대 명예교수이다. 저서로 김우창 전집 5권 <<궁핍한 시대의 시인>>·<<지상의 척도>>·<<시인의 보석>>·<<법 없는 길>>·<<이성적 사회를 향하여>>과 <<심미적 이상의 탐구>>·<<정치와 삶의 세계>>·<<풍경과 마음>>·<<행동과 사유>> 등이 있으며 <<미메시스>> 등 수 권의 역서와 다수의 논문을 발표했다.