

BART

월간미술문화잡지 monthly visual art magazine from Busan 2011. 8



스물네번째
—
예술, 사회 그리고 예술

제8회 부산국제 비디오 아트 페스티벌

The 8th Busan International Video Art Festival

개막상영(시청자미디어센터) 2011. 8. 26

반디상영 2011. 8. 27 - 9. 02

부산시 수영구 광안2동 169-44 ● Tel : 051.756.3313 ● 매월 발행 미술문화잡지 B-ART ● 2011 8월 통권24호 ● 2011. 8. 20 발행 ● 2009년 7월 17일 등록, 등록번호 부산 라-01235 ● 잡지에 실린 모든 글과 사진은 B-ART의 동의 없이 사용할 수 없습니다. B-ART는 무료잡지이며, 전국의 대안공간 및 미술관, 갤러리 등에 배부합니다. ● bartg@naver.com ● 발행인 _ 김성연 | 편집장 _ 신양희 | 편집위원 _ 김만석, 김재환 / 교정 _ 안종준 ● 디자인/제작 _ 비온후(051-645-4115)

CONTENTS

02 • 편집자가 독자에게

도시 속 문화 공간_김성연

04 • 현장초점

보모체제(consulting system)와 미술의 응답_김만석

08 • 특집 _ 예술, 사회, 그리고 예술

09 • '사회적 예술'은 존재 하는가_조선령

15 • 예술의 사회적 생산? 사회의 예술적 생산_김동일

20 • 세상의 모든 이미지

이미지를 잃다_김정아

23 • 가까이 만나다

'어쩔 수 없는 천재', 뮤지션 김일두를 만나다

32 • 평주신문

34 • 미술의 창공에 빛나는 담론

포스트 모더니즘 : 패스티시, 정신분열, 기호의 해방_조주연

41 • 전시읽기

경계 너머의 '생경함'과 경계 안의 '증상들'_김영준

45 • 뒷풀이

46 • 전시보기

도시 속 문화 공간

김성연

작가, 발행인

도시 디자인관련 전문가들이 자주 언급하는 도시 중 하나가 일본의 요코하마가 아닐까 합니다. ‘뉴포트’ 를 포함한 항구공간의 조성을 비롯해 오래된 건물의 활용이나 도시재개발의 성공적인 사례들이 많기 때문일 것입니다. 면세보관창고를 쇼핑센터로 또 화물열차가 다녔던 길을 산책로로 재활용하거나 집창촌을 새롭게 변모시키거나 혹은 철로 아래를 갤러리 등의 예술공간으로 이용하는 것과 같이 과거의 건물이나 구조물을 잘 활용하고 있습니다. 이에 더해 고층빌딩을 건축할 때도 도시 전체의 경관이나 공간을 고려한다거나 친수 공간의 재개발 등 우리도 참고할 부분들이 많습니다.

요코하마 트리엔날레가 열리는 여러 장소들도 부둣가 오래된 건물을 이용하고 있는 벵크 아트1929 건물을 비롯하여 하역창고 등 여러 공간들을 활용하고 있습니다. 항구도시인 부산의 입장에서 문화공간으로 활용하는 이들의 접근방식이 부럽기도 했습니다. 이번엔 참여한 요코하마 트리엔날레 연계 프로그램인 작은 미래 도시 프로젝트 〈신-미타토 마을〉도 커다란 부둣가 창고 안에 구조물을 설치하고 건축, 무용, 미술 등 여러 예술 문화적 활동이 이루어지는 방식이었습니다.

이처럼 기존의 공간 혹은 유휴공간을 활용하는 예는 한국에서도 늘어나고 있습니다. 특히 폐교를 문화공간으로 활용한 예는 많이 있는데 도심 속에 위치한 학교는 그 경제적 가치

때문에 문화공간으로 활용하는 것이 쉽지는 않습니다. 하지만 최근에 동경시내의 폐교를 활용한 사례가 있다는 이야기를 듣고 어떻게 그것이 가능했을까 궁금했었는데 이번 기회에 방문하였습니다.

일본도 인구감소로 학생 수가 줄고 학교가 문을 닫게 되는 경우가 늘고 있습니다. 전자상가들이 많은 아키히바라에 위치한 렌세 중학교도 그런 이유로 폐교가 되었는데 자치단체와 작가 그리고 전문가들이 생각을 모아 문화·예술공간으로 새롭게 변모시킨 것이 <3331 아트 치요다>입니다. 지하1층과 지상3층으로 이루어진 이곳에는 카페를 비롯하여 많은 갤러리들과 예술단체들이 입주하고 있어 다양한 전시와 작가 그리고 활동들을 만날 수 있습니다. 자체 운영공간이외의 이들 개별 단체에게 공간을 무상 지원하는 것이 아니라 일정한 비용을 지불하고 공간을 사용하는 방식이지만 이런 지역의 공간을 문화공간으로 활용한다는 사실이 놀라웠습니다.

<3331 아트 치요다>와 같이 중심지는 아니지만 부산에도 몇몇 폐교 혹은 이전한 학교공간이 생겨나고 있습니다. 공적기관에서 운영하는 창작공간이 전무한 부산의 실정으로 이들을 창작 예술공간으로 활용하면 좋겠다고 생각되지만 이들의 소유주체가 교육부 소간이고 그 학교부지의 가치가 높아 예술문화적 용도로 활용하기가 쉽지 않다고 합니다. 더 이상의 개발이익이 쉽지 않은 동경과 아직 많은 개발이 진행중인 부산의 여건과는 다른 점이 있겠지요.

이번 요코하마와 동경방문을 하며 문화적으로 접근한 여러 공간 활용 사례들을 보았습니다. 개발과 보존의 개별적 사안들이 모여 이루어지는 전체적인 도시의 조화, 또 도시의 길을 걸으며 느껴지는 사람과 공간과의 관계가 참 중요하다는 생각을 하였습니다. 결국 우리가 바라는 도시가 어떤 것인가 그 근본적으로 지향하는 방향, 도시의 정체성이 중요하다고 할까요. 물론 이상적인 접근과 실제 정책에는 많은 차이가 있겠지요. 문화만이 아니라 경제, 인구, 기후를 비롯한 변화를 예측해야 하고 예산확보와 같은 현실적 문제와 맞물려 있기 때문입니다. 하지만 우리가 살아가는 도시공간을 어떻게 조성할 것인지에 건축, 도시 전문가와 함께 문화예술인들의 참여와 관심이 필요하다는 것은 분명해 보입니다.

보모체제(consulting system)와 미술의 응답

김만석

미술비평

잘 알다시피, 예술은 근원적으로 위험하다. 이는 두 가지 방향에서 비롯되는데, 하나는 항상적으로 내적 형식의 파괴를 통해서 성장해왔다는 점에서 그러하고 다른 하나는 현실과 지속적으로 불화한다는 점에서 그러하다. 이 때문에 예술 텍스트를 바라본다는 사실은 그 위험과 마주하는 일이 될 수도 있다. 물론 모든 예술이 위험하다고 간주할 수는 없고 또 파괴적 충동과 불화의 에너지를 지배 체제와 보다 잘 융합하려는 경향들이 없지 않았다는 점에서 반드시 예술 텍스트와 마주하는 일이 위험을 일으키는 것은 아니다. 무엇보다 중요한 것은 예술 텍스트가 지배 체제에 봉사하던 그렇지 않은 그것이 언제나 불안정한 위치에 놓여 있었다는 사실 때문에, 관객들이 서 있는 발밑이 그리 ‘안전’ 한 세계는 아님을 늘 주지시킨 것은 적어도 확실하다.

관객이 바라보는 세계가 안정적이거나 확실한 세계가 아니라는 사실을 알려줌으로써 예술 텍스트는 현실을 위험에 빠뜨리지만, 오히려 이 위험이 현실을 구출할 수 있는 가능성을 품게 되는 역설에 놓이는 것은 지적해야 할 필요가 있다. 그러니까, 위험에 마주하는 일이야말로 주체의 능동성을 촉진하는 계기가 될 수 있으며 자율적 행위 양식들을 가능하게 만

든다. 문제는 예술 텍스트가 제안하는 일종의 위험들이 국민국가 체제나 자본주의 시스템이 고안한 ‘안전’이라는 보호막 덕택에 주체가 직접적으로 대면하지 않아도 되는 상황에 놓이도록 만든다는 사실이다. 가령, 일상적인 사건이나 사고에 마주쳤을 때, 그 사건들을 ‘법’ 적인 절차를 통해서 해결해야 하거나 ‘보험’이라는 시스템을 통해서 사건/사고 당사자가 직접적으로 해결하지 않고 ‘대리’해서 처리하게 된다.

달리 말해, 국민국가와 자본의 시스템이 일종의 ‘보모체제’ (consulting system)로 구성되고 있다는 말이다. 우정이나 연애조차도 컨설팅을 통해서야 가능해지는 시스템이 고안되어 관계에서 오는 모든 위기나 고통을 대신 처리해주는 시스템이 되어버렸다는 것이다. 이는 삶에서 죽음에 이르기까지 생의 매 순간조차도 실질적으로 시스템이 자동적으로 해결해주는 체제를 구성하고 있으며 관계를 구성할 때 형성되는 심성도 체계적으로 구성된다는 사실을 뜻한다. 연인을 위한 내밀한 고백이 이벤트화되거나 각종 기념일을 ‘대리’ 해주는 업체들의 증가가 이를 여실히 증명하고 있는 실정이다. 사랑의 방법을 알지 못한다는 것, 아니 타인과 관계를 구성하기 힘들다는 사실은 그만큼 사회가 보다 철저하게 컨설팅을 강화하고 있다는 것을 뜻하지 않겠는가.

한편, 역사적으로 국민국가와 자본주의가 이른 바 ‘정념’ (passion)을 지배와 통치의 중요한 원리로 간주해왔다는 사실도 기억해야 할 필요가 있다. 예컨대, 애국심이라든가, 민족애와 같이 ‘사랑’을 통치의 원리 가운데 하나로 설정함으로써 크고 높은 것에 대한 무조건적인 사랑을 강조하고 이를 통해 공동체를 구성할 수 있었던 저간의 사정이 그것이다. ‘우리’라는 범주와 우리의 울타리를 넘어오는 모든 것들에게 증오와 분노를 거둬 발사하도록 만들어진 이 독특한 ‘사랑’은 차이를 무화시키고 동일자적인 구조를 반복함으로써 사랑할 수 있는 것만을 사랑하도록 만드는 기이한 구조를 창안한 것으로 간주해 볼 수 있다. 이는 현실에 안착할 수 없는 세계와 존재를 ‘난민’으로 구성하게 만들고 이를 어둠으로 치환하는 방식으로 이어진다는 점에서 문제적이다.

바로 이 지점이 볼 수 없는 것을 보게 만들거나 보이지 않았던 것을 지각하게 만드는 게 예술 텍스트에게 허락된 패배할 수밖에 없는 싸움의 영토가 되도록 만든다. 하지만 최근 국공립미술관들이 방화 기간 동안 이른 바 아이들 혹은 어린이를 위한 전시를 기획함으로써 미술을 일종의 컨설팅의 도구로 활용하고 있다는 생각을 지우기 어렵게 만든다. 왜냐하면,

예술 텍스트가 지닌 날카로운 눈을 부드럽게 전환시키고 그 날카로움에 찢리지 않도록 구성하기 때문이다. 마치 가족영화라는 장르가 그러한 것처럼, “가족이 모두 함께 즐길 수 있는” 가족미술을 기획하는 것은 문제적인 것으로 여겨진다. 미술 대중화와 가족미술은 엄밀히 말해 예술의 영토를 내어주고 시장을 얻는 구조와 다르지 않은 것 아닐까?

관객이 어떻게 전시를 보았는지는 예측하기 어렵지만, 기본적으로 이러한 전시들의 기획은 각 미술 텍스트가 지니고 있는 날카로움을 지우되 ‘신비’와 ‘판타지’를 표나게 강조하여 관객들에게 미술을 낭만적으로 판단하도록 구조화하고 있다는 사실은 부인하기 어렵다. 시각적 왜곡과 굴절을 이용하는 트릭아트가 예술일 수 없는 것처럼, 각각의 미술 텍스트가 주목하는 세계를 또 다시 난민으로 만들 수도 있다는 것이다. 각각의 텍스트가 지닌 낯선 조형언어를 부드럽게 깎고 마는 기획은 기본적으로 가족이라는 틀과 ‘아이’라는 대상 때문일 가능성이 농후하다. 사실 가족이 모두 관람할 수 있는 전시라는 관객성의 조건에서 가장 중요한 것은 ‘아이’이고 ‘아이’가 관람할 수 있도록 조성하는 것이 필수적이라는 것이다.

하지만 아이에 대한 이런 상투적인 이해는 미술을 그야말로 보모체제의 기구로 제한하는 효과가 있다는 사실을 지적해야 한다. ‘초딩이 돌아온다’는 멘트가 웹사이트를 점령하는 ‘초딩’에 대한 성인들의 경고이듯이 미술관 역시 방학 때마다 이 ‘초딩’의 등장을 사고해야 하는 시점에 온 것이다. 이 과정에서 ‘초딩’에 대한 일정한 전제된 이미지를 활용하게 되는 것이 사실이고 미술을 ‘교육’의 원리로 전환할 때, 교육하는 자는 사회적 원리에 어긋나지 않는 합법적이고 규범적인 말을 전하게 되는 ‘선생’으로 자리하게 된다. 즉, 이 원리에서라면 전시된 미술 텍스트가 지니고 있는 위기와 위협을 전달할 수는 없고 한정된 말과 언어만을 전달할 수 있게 되고 그래서 텍스트가 처해 있는 불안정한 세계는 안전한 현실로 환원되어 처리되고 만다. 말하자면, 이 순간에 예술 텍스트는 이중의 패배에 처하게 되고 다른 목소리는 은폐하게 된다.

하지만, 아이들이 과연 기왕의 지배적 이미지와 같은 그런 존재들일 수는 없다. 마치 〈1박 2일〉의 ‘은초딩’이 재밌대로이고 장난이 심한 캐릭터로 의미화되는 것처럼, 아이들에게 미술관이라는 보모체제에서 획득하는 규범과 합법적 말과 절차는 그리 중요한 게 아닐 수 있다는 것을 염두에 둘 필요가 있다. 뿐만 아니라 국공립미술관이 그동안 ‘아동’이라는 이름으로 홀대했던 ‘아이’를 수용해야만 하는 사태에서 엿볼 수 있듯이, 이들의 주체성을 충분히 검토해

야 할 시점이 도래했다. 부모가 아이들에게 이런저런 지배의 자리에 있는 것이 아니라 오히려 아이들의 ‘주인’ 의 자리, 즉 주체의 위치에서 발화하는 대대적인 전환이 사회 전반적으로 일어나고 있기 때문이다. 요컨대 이들의 존재 자체가 어른들의 세계를 위협하고 변경하도록 요구하고 있는 상태라고 할까!

요람에서 죽음까지 모든 것을 관리하는 보모체제가 사회적으로 확산되고 있는 것이 사실이고 이 시스템이 부당한 것은 아니지만, 적어도 예술의 자리가 무엇인지를 다시 사고해야 하는 순간이 온 것은 바로 ‘아이’ 때문이라고 할 수 있다. 그러니까, 이 ‘아이’ 가 미술의 요람과 죽음을 ‘책임’ 질 바로 그 ‘주체’ 가 아니겠는가. 따라서 다음 겨울 방학 때에는 다른 방식의 놀이와 전시를 고심하는 것이 필요할지 모르겠다. ‘초당들이 돌아왔다.’

예술, 사회, 그리고 예술

“예술 작품은 미적으로 감동을 줄 수 있어야한다.” 는 모더니즘의 규범은 지금 여기서 여전히 유효한 예술 창작의 동기이다. 거꾸로 된 경제논리가 작동하는 미술시장에서도 이러한 규범은 상품 판매의 기초 원리 역할을 수행한다. 그래서 창작 행위는 작가 개인의 능력과 개성이 독자적으로 실현되는 배타적 영역에 속하는 것이라는 게 미술계의 지배적인 생각이다. 그런데 작가 역시 사회적 관계망(Social Network) 속에서 삶을 영위하는 존재이며, 개인의 생산행위 역시 이러한 사회적 관계망의 결과물이라는 생각 또한 한편에서 지속적으로 제기되었고 실천되고 있다. 즉 예술 역시 그 시스템의 차이는 있으나 사회적 생산물이라는 것이다.

그렇다고 ‘예술은 사회적 생산물이다’ 라고 명시적으로 말하는 것은 ‘모든 것은 사회적 생산물이다’ 라는 보편적 명제를 그저 한 번 더 확인하는 것에 불과하다. 물론 예술이 사회적 생산물이라는 보편타당한 주장에 대해 여전히 낯설어하는 이들을 위해 이러한 선언(?)은 유효하겠지만, 예술 생산 영역의 독특한 특징을 드러내는 미세한 작업들이 미술 담론의 확산을 위해 필요하다. <‘사회적 예술’은 존재하는가>는 예술 앞에 붙은 이 수식어 ‘사회적’이라는 용어가 예술과 만났을 때 어떻게 변이되는지를 ‘형식’ 과 ‘내용’이라는 키워드를 중심으로 풀어 놓는다. <예술의 사회적 생산? 사회의 예술적 생산>은 예술의 장의 내부적 변화, 이를 통한 사회의 변화 그 과정에서 다시 예술의 장 내부의 변화를 야기하는 움직임이 필요하다는 의견을 제시한다. 우리 삶을 예술적으로 재인식하기, 시작해보자.

‘사회적 예술’은 존재 하는가

조선령

독립 큐레이터

예술의 사회적 성격을 사회변혁의 도구 내지 사회의 반영이라는 측면에서 해석하려던 시대가 있었다. 하지만 ‘개인’이 새롭고 절대적인 키워드로 떠오른 1990년대 이후 예술과 사회의 연결 관계는 희박해진 듯했다. 지나간 시대가 집단의 목표를 앞세워 개인의 개성과 취향을 억압했다는 비판이 제기되면서 사회로 환원될 수 없는 개인의 고유성이 예술의 중요한 가치로 부각되게 되었다. 하지만 이 글은 개인의 고유성이 사회적 차원과 적대적이며 오늘날 모든 예술이 사적 성격을 갖는다고 판단하는 것은 성급하다고 주장한다. 그러나 예술이 사회의 반영이라는 리얼리즘적 시각에 동조하는 차원에서 이렇게 말하는 것은 아니다. 질문은 이렇게 다시 제기될 수 있다. 예술과 사회, 혹은 사적 영역과 공적 영역은 오늘날 어떻게 만나는가?

오늘날은 과거 어느 때보다도 사회적이라는 카테고리의 명료함이 붕괴된 시대인 한편 사회적인 것이 과거 어느 때보다도 우리의 일상과 감각 그 자체를 직접적으로 규정하는 시대이다. 요는 오늘날 과거의 문화상황을 규정지었던(최소한 그렇게 보였던) 사적 영역 대 공적 영역의 대립구도는 여러 가지 이유로 더 이상 유지될 수 없다는 것이다. 이런 상황에서 예술의 사회적 성격이라는 명제 역시 다시 사고될 필요가 있다.

사적 영역과 공적 영역의 경계선 붕괴에 대한 주장은 사실 그다지 새로운 것이 아니다. 그것은 1990년대 이래 이른바 포스트모더니즘 사회의 새로운 문화적 조건으로 인구에 많이

회자되어온 논제이다. 예를 들어 영화이론가 조안 콥젝은 고전적 탐정영화와 필름 누아르 영화의 차이를 모더니즘과 포스트모더니즘의 차이로 이야기하면서 이 문제를 논한다. 콥젝에 따르면, 욕망이 지배하던 모더니즘 문화에서 탐정의 역할은 은폐된 사적 영역으로 접근하는 것이었으며 밀실추리물은 전형적으로 그런 구도에 바탕을 둔 장르였다. 반면 포스트모더니즘의 전형적 장르인 필름 누아르는 밀실 대신 사무실이나 상점, 길거리 같은 공적 장소가 범죄현장으로 등장하며 여기서 중요한 것은 사적 비밀을 은폐하는 것이 아니라 공적 장소에 스스로를 노출하는 것이다. 콥젝은 또한 필름 누아르 장르에서 사용되는 인공적인 조명은 깊이와 표면의 대립구도가 존재하지 않는 포스트모더니즘 문화의 피상성을 감추기 위한 장치라고 말한다.*

콥젝이 진단한 포스트모더니즘 문화의 특징은 21세기의 첫 10년을 넘긴 오늘날에도 여전히 적용가능하다. 하지만 최근의 문화 상황에는 좀 다른 양상이 가세하고 있는 듯하다. 그것은 사회 자체의 존속에 대한 불안과 구성원들의 공동체 의식이라는 문제가 긴급한 정서로 떠오르고 있다는 점이다.

아마도 크리스토퍼 놀란 감독의 영화 <다크 나이트>는 이런 징후들을 가장 날카롭게 짚어낸 사례 중 하나일 것이다. 표면적으로 이 영화는 전형적인 공상과학 히어로물로 보이지만 영화 전체를 지배하는 암울함은 분명 동시대인들의 불안과 맞닿아 있으며 우리 시대의 새로운 정서를 건드리고 있다. 어두운 정서에도 불구하고 영화가 전세계적으로 흥행에 성공한 이유도 그것 아니었을까?

주인공 영웅인 배트맨은 무기력하고(그는 통쾌하게 악당을 쳐부수는 것이 아니라 생색나지 않는 자기희생을 통해서만 악에 대항할 수 있었다), 악당 조커는 단지 무고한 시민들을 죽음에 몰아넣는 것에 그치지 않고 시민들 스스로 동료 시민들을 살해하는 주체가 되기를 강요한다. 이 과정에서 영화가 평범한 시민들이 맞닥뜨린 공포를 세밀하게 묘사하고 있는 부분은 징후적이다. 이 영화가 표현하는 공포는 단지 악당의 힘이 강력하다는 데서 오는 것이 아니라 평범한 사람들인 우리가 일상의 한가운데에서 언제든지 파국에 직면할 수 있다는 사실에 기인하기 때문이다. <다크 나이트>가 그 어떤 사회적 메시지도 갖고 있지 않지만 사

* Joan Copjec, *Read My Desire*, MIT Press, 1996

회적 영화인 것은 이 때문이다.

영화에는 전혀 언급되고 있지 않지만 이 영화에 대한 지지와 공감은 9.11이라는 사건이 없었더라면 일어나지 않았거나 최소한 다른 양상을 띠었을 것이다. <다크 나이트>로부터 3년 후에 나온 던컨 존슨 감독의 <소스코드> 역시 '9. 11 이후의 정서'를 바탕에 깔고 있다. 이 영화에서 되풀이해서 나오는 “당신의 삶이 8분 남았다면 무엇을 하겠습니까?”라는 질문은 삶에 대한 목가적 찬양이 아니라 재난의 공포 앞에서 나오는 절박한 요청이다.

물론 9.11을 지금까지 인류가 맞닥뜨린 최악의 사건이라고 부를 수는 없을 것이다. 아프가니스탄이나 이라크에서 죽어간 많은 사람들에 대해서는 왜 침묵하고 있느냐는 질책이나, 무고하게 희생된 사람들의 목숨을 미국 정부가 중동 지역을 간섭하고 전쟁을 일으키는 명분으로 이용하고 있다는 비판은 옳다. 하지만 중요한 것은 9.11이 CNN으로 전세계에 생중계되었다는 것이다. 사건 직후 무역센터 건물에 서둘러 출동한 기자들조차도 두 번째 비행기가 건물을 들이받아 무너지는 장면을 자신들이 생중계하리라고 짐작하지는 못했을 것이다.

매체이론가들은 현대의 매체가 단순한 도구가 아니라 인간의 신체에 생리적으로 파고드는 존재라고 말한다. 예를 들어 하선규에 따르면, 현대의 영상은 크라카우어(Kracauer)가 말한 것처럼 관객을 지성적으로가 아니라 '생리적으로(physiological)' 사로잡는다. 영상은 관객의 감각기관과 '의식의 심층'에 직접 파고든다.* 이런 관점을 받아들인다면, 재난의 생중계라는 초유의 사건은 그것을 지켜보던 사람들의 뇌가 아니라 피부에 각인되었으며, 언어에 의해 포섭되거나 표현될 수 없는 어떤 차원에서 작동했을 것이다. 9.11을 말하지 않을 때에도 심지어 의식하지 않을 때에도 불안과 공포의 정서가 발견되고 또 그것이 보편적 호소력을 얻는 이유는 이 때문이 아닐까. 하지만 이 말은 모든 정서와 감각은 이미 사회적이라는 말과 같지 않다. 그렇다면 개인의 영역은 사회로 환원되어버릴 것이다. 차라리 동시대 예술 작품에 담기는 감각과 정서는 사회적 영역이 구축될 때 거기서 튀겨 나오는 어떤 찌꺼기라고 표현하는 것이 더 정확할지도 모른다.

우리는 9.11으로부터 10년이 지난 후 또다시 재난의 생중계를 보게 되었다. 제방을 넘어서 무섭게 몰려와 마을 전체를 쓸어가 버리는 쓰나미와 폭발하는 원자력 발전소의 영상은

● 하선규, 「영상의 환영성에 대한 매체철학적 연구 : 1920년대 독일 표현주의 영화사례를 중심으로」, 한국미학회, 제 55집, 2008년 가을호, p.178

9.11을 능가하는 충격을 몰고 왔다. 휴전 이래 이 땅에서 또 다시 전쟁이 날지도 모른다는 말은 지겹도록 들었지만 부서진 연평도 마을의 영상은 공포를 그 어느 때보다도 생생히 상기시켰다.

자고나면 포털사이트에 트위터에 재난과 테러 소식이 뜬다. 노르웨이에서, 영국에서, 사건 사고가 끊일 날이 없다. 설마 재난이 과거보다 요즈음에 특별히 더 빈번히 일어나는 걸까? 수차례의 전면전이 지구상을 뒤덮던 옛날에 비하면 21세기가 재난의 시대라는 말은 사치인지도 모른다. 하지만 매체와 통신의 발달이 우리를 바다 건너의 사건에 대해 말 그대로 참여자로 만들고 있다는 점에서 21세기를 재난의 전지구적 확산이 일어난 시대라고 부를 수는 있을 것이다.

하지만 이 말은 ‘노마드’ 이론가들의 주장처럼 ‘지금 여기’의 물리적 현존성이 더 이상 중요하지 않다는 의미는 아니다. 반대로 오늘날 물리적 차원은 과거 어느 때보다 더욱 중요해졌다고 볼 수 있다. 위에서도 언급했듯이, 오늘날의 재난이 더 이상 멀리 떨어진 것이 아니라 우리 자신의 신체 및 생명에 직접 연결된 것이 되었기 때문이다. 동시대 매체가 만들어낸 실시간이라는 조건과 고해상도라는 조건은 이미지와의 거리를 유지할 수 없게 만들고 이미지의 충격을 피부에 각인되게 만들었다. 하지만 이러한 충격은 단지 심리적인 것만이 아니다. 중요한 것은 오늘날의 재난은 일상과 무관한 곳에서 발생하는 것이 아니라 일상의 삶과 양립가능하며 일상의 삶 속으로 침투해 들어온다는 것이다. 요컨대 오늘날의 재난은 과거와 달리 ‘영속적인, 그러나 눈에 잘 띠지 않는 재난’이 되었다. 재난의 일반적인 성격이 가진 폭발적인 트라우마적 성격이 사라진 것은 아니다. 그러나 오늘날 상당수의 재난은 그순간에 그치지 않고 매일 매일의 삶 속으로 파고든다.

원전으로부터 누출된(그리고 지금도 누출되고 있는) 방사능은 서서히 생명을 잠식하지만 소리도 냄새도 색깔도 없다는 이유로 지금 여기의 삶을 중단시키지는 않는다. 수많은 사람들이 위험시대 속에서 그리고 그 옆에서 일상을 살아간다. 가장 치명적인 방사능 원소인 플루토늄의 반감기는 2만년이라고 한다. 개개인의 삶 뿐만 아니라 어쩌면 인류 전체의 생존보다 더 오래 지속될 그야말로 ‘영속적인’ 재난이 발생하고 있는 것이다.

일면식도 없는 사람들을 무차별적으로 죽이는 행위를 통해 자신의 중요성을 표현하고자 하는 테러리스트의 행위로부터 근본적으로 자유로운 사람은 아무도 없다. 내일 길을 가다가



이케다 로지 Ikeda Ryoji_data:iron_2007

내가 겪을 수도 있는 일이다. 환경오염으로 인해 나타나는 이상기후 역시 마찬가지이다. 해마다 강도를 더해가는 폭설과 폭염, 폭우는 그 자체가 우리가 살고 있는 환경 전체를 뒤덮으면서 매일 매일 계속되지만 거기서 달아날 수 있는 방법이 없다. 그것은 일상과 함께 가는, 일상에 스며드는 재난이다.

〈다크 나이트〉나 〈소스 코드〉 같은 영화가 이런 동시대 현실과 역설적인 의미에서 피비우스의 피처럼 연결되어 있다면(사회문제를 직접 다루고 있지 않지만 그 어떤 영화보다 사회적이라는 의미에서), 그런 지점을 보여주는 미술작품은 어떤 것이 있을까? 미술은 영화보다 더 고립된 감각을 다루는 장르이기 때문에, 일상의 정서를 담기 어려울 수도 있지만 그렇기 때문에 ‘튀겨 나온 찌꺼기’로서의 감각을 드러내는 데 매우 적절한 장르이기도 하다. 영화의 경우도 마찬가지겠지만 이것은 작가 본인의 의도와는 다른 지점에서 발견될 수도 있다. 아니 어쩌면 예술작품이 담은 감각이나 정서가 사회로부터 튀겨 나온 찌꺼기라면 작가의 의도와 작품이 비껴가는 것은 필연적일지도 모른다.

일본의 전자음악가이자 미디어 아티스트인 이케다 료지(Ikeda Ryoji)의 작품은 어떨까? 최근 몇 년간 유럽권을 비롯해서 국제적으로 잘 알려지게 된 이케다 료지는 사운드 퍼포먼스와 설치작업을 병행하는 작가이다. 컴퓨터로 제어되는 불규칙한 시각적 패턴으로 구성되는 설치 작업은 멀리서 보면 추상적인 흑백의 줄무늬처럼 보이지만 가까이 다가가보면 무수한 숫자나 단위들의 덩미로 구성되어 있다. 이 패턴이나 줄무늬는 보는 사람의 눈을 아프게 할 정도로 자극적으로 번뜩인다. 여기에 가세하는 건조하면서도 차가운 사운드는 음악이라기보다는 기계가 오작동할 때 내는 잡음에 가깝다. 사운드와 이미지의 자극은 종종 작품 앞에 오래 서 있기 어려울 정도로 강하지만 그의 작업이 그 어떤 폭력적인 내용이나 위압적인 외형을 갖고 있는 것은 아니다. 오히려 지극히 정돈되어 있고 차가운 외양이라고 해야 할 것이다. 하지만 그 앞에서 관객은 눈과 귀를 편안하게 놓아둘 수가 없고 명멸하는 시청각적 자극에 감각의 피로를 느낀다. 작가는 종종 사운드 작업에 인간의 가청 영역을 넘는 초음파를 사용하는데, 관객이 작품 앞에서 느끼는 피로나 무감각함의 원인 중 하나가 그것인지도 모른다.

이케다 료지의 작업은 이미지나 정서에 대한 것이 아니라 현실의 테두리에 포착되지 않는 틈을 순간적으로 드러내주는 작업이다. 하지만 이 틈이란 사물의 본질이나 개인의 은밀한 영혼과 같은 것이 아니라 오히려 위에서 말한 것처럼 사회적 현실과 피비우스의 찌처럼 연결되어 있다. 귀를 자극하는 기계음과 번뜩이는 기계적 패턴들의 감각적 속성 자체는 현대 사회의 산물이지만 사회적 내용이 배제되어 있기 때문에 한편으로는 사회적이라고 부를 수 없다. 오늘날 예술의 사회적 성격은 이처럼 미묘한 경계선에 존재한다.

조선령 (1968-)은 홍익대 예술학과, 동대학원 미학과 석, 박사 학위를 취득했다. 문화일보 기자 (1992-3), 도서출판 시각과 언어 기획자 (1997), 부산 시립미술관 학예연구사 (1998-2007), 부산비엔날레 학술위원 (2004-2006), 대안공간 풀 객원 큐레이터 (2007), 대안공간 풀 운영위원 (2008-2009), 백남준 아트센터 학예팀장 (2009.6-10)에 재직했고, 현재는 독립 큐레이터로 활동중이다.

예술의 사회적 생산? 사회의 예술적 생산!

김동일

문화사회학, 대구가톨릭대학교 전임강사

예술의 사회적 생산?

예술의 사회적 생산이라니. 아직도 이 주제에 관해 써야할 뭘가 남아 있을까? 이 잡지의 편집자는 아마도 그렇게 생각했나보다. 이 주제를 받아들였을 때, 들었던 느낌은 두 가지다. 하나는 반가웠고, 둘은 그 반가움에 상응하는 뭘가를 나 스스로 가지고 있지 못함에 대한 난감함이었다. 그만큼 이 주제는 충분한 대답을 얻기도 전에 너무 낱아빠져 버린 의문이다. 더 정확히 말하자면, 너무나 다른 메아리로 퍼져 도무지 대답되었다고 생각되지 않는 의문이다. 물론, 그 대답은 결정론이다. 예술에 관한 사회적 결정론을 단도직입적으로 말하면, '사회'가 '예술'을 생산하는 '주체'라는 것이다. 예술의 사회적 생산론에서 '예술'은 생산되는 대상이다. 최초의 의문은 예술과 사회의 관계였을 터인데, 결국 그 대답은 예술을 객체화시켜 사회의 파생적 반영물로 부정하는 결과를 초래하고 만 것이다. 예술이 사회적 활동의 부산물이라는 생각은 특히 예술을 도무지 쓸모없는 일로 치부하는 혁명론자들의 것이었다. 이들에게, 예술이란, '인민의 밥'과는 무관한 피상적인 것이다. 하지만, 그들 혁명론자들조차 혁명정신을 고양하기 위해서라면 예술을 부정할 수 없었던 걸 보면, 예술은 사회적 반영으로 환원될 수 없는 무엇이라는 점은 분명해 보인다.

반영과 순수의 쌍생아

이상한 것은, 이런 식의 예술의 사회적 생산론이 사회학으로 밥벌이를 삼는 필자에게조차 충분치 않다는 점이다. 왜냐하면, 반영론이 강화되는 바로 그만큼 그 반대편에서 예술의 순수성의 이데올로기 역시 공고해지기 때문이다. 예술은 다른 어떤 것의 반영이 아니라, 그 자체로서 존재정당성을 갖는다는 것. 물론, 반영론자들이 입을 닫을 리는 없다. 가장 순수한 예술의 추구 그 자체가 바로 당대 사회에서 예술이란 무엇인가에 대한 가장 적절한 반영이기 때문이다. 철저하게 자본주의화된 동시대 예술시장의 논리 속에서 예술은 그저 상품일 뿐이다. 순수한 예술작품이 갖는 아우라는 그저 희소성을 고양함으로써 상품의 효용을 높이는 시장의 보조적 장치일 뿐이다. 생전에 주저 없이 자신의 전 생애를 예술과 바꿨던 고호가 가장 호의적으로 대접받았던 곳은 바로 시장이었다. 그런 의미에서 반영론과 예술의 순수성은 겉으로는 가장 적대적이지만, 내부적으로는 가장 정합적인 두 관점에 불과하다. 이 반영론과 순수론의 쌍생아가 예술의 사회적 생산에 대한 충분한 설명이 되지 못하는 가장 크고 분명한 이유는 바로 예술의 사회적 생산의 반대편에서 '사회의 예술적 생산'을 설명하지 못하기 때문이다.

사회의 예술적 생산

사회의 예술적 생산이란, 예술이 주체가 되어 사회의 형성을 주도한다는 것이다. 이 점을 설명하지 못한다면, 언제나 예술은 사회의 파생물로 남게 된다. 예술을 사회의 부산물, 혹은 혁명의 도구로 삼는 한 예술의 사회적 생산론은 수 천 쪽을 읽어도 예술과 사회의 관계에 관해서는 공허함을 벗어나지 못한다. 사회적 영향, 반영에 침해당하지 않은 예술을 복원하지 못하기 때문이다. 그렇다면, 당대 예술의 사회적 생산론의 화두는 역설적으로 사회의 예술적 생산을 여하히 설명해 내느냐 하는 점에 두어진다. 예술로 사회를 생산한다는 것은 예술적 실천의 차별성을 인정하면서 동시에 그러한 예술적 실천이 제도화 및 엄격화되면서, 사회적인 것의 양상을 띠고 나타나는 과정을 기술하는 것이리라. 이점에 관한 설명이 과연 가능할까? 이 문제에 답하기 위해 나는 부르디외의 장의 자율성, 그리고 장과 사회공간의 상동성 개념에 의지하고 싶다. 부르디외는 뺏속 깊이 사회학자였음에도 불구하고, 사회학의 급진적 사회학주의를 반성하면서, 오히려 사회학의 설명력을 고양하는 성찰의 덕목으로 유명하다.

예술장과 사회공간의 상동성

부르디외에게 장이란, 특정한 실천의 차별성을 보호하는 제도적인 소우주이면서, 그 소우주 내에서 생산된 효과들을 사회공간과 환류하는 자율적 공간이다. 예술장이란, 예술의 가치와 신념에 매쳐진 예술가들의 헌신 위에서 건설된 제도적 실체이며, 사회공간과 상호작용하면서 당대의 사회적 풍경을 형성해 나간다. 여기서 중요한 것은 장과 사회공간의 '상동성' 개념이다. 장과 사회공간 사이에 '구조적 동형성'이 성립한다는 것. 즉, 장 내 지배, 혹은 투쟁의 상황과 사회공간의 그것이 정합적으로 맞물린다는 것이다. 물론, 이 상동성은 정교하게 해석되지 않으면, 반영론과 다르지 않을 수도 있다. 상동성은 사회공간의 지배관계가 예술장 속으로 일방적으로 투영되는 방식으로 작용할 수도 있기 때문이다. 50년대 후반 한국의 모더니즘 미학이 당대 한국사회 모든 곳에 흔적을 남긴 이른바 '미군의 군화발' 과 무관하지 않은 것은 장과 사회공간 사이의 반영론적 상동성의 한 예일 수 있다. 그러나, 미술장과 사회공간 사이의 상동성에 있어서 정작 중요한 것은 다음이다. 즉 장 내 투쟁이 상동성의 테제를 거쳐 사회공간을 변형할 수도 있다는 점이다. 예술장 내 미학투쟁이 장을 넘어 전체 사회의 가치를 바꾸고, 이 과정에서 미학을 재규정하는 적극적이고 순환적 상동성 역시 가능하다는 것이다. 미술이 사회를 바꿀 수 있다는 것이다.

반영론적 상동성 vs 적극적 상동성

이 적극적 상동성을 위한 투쟁이야말로 미술이 단순히 사회나 경제의 반영이 아님을 보여준다. 미학적 실천을 통해 생산된 새로운 가치가 폭주하는 세상을 바꿀 수 있는 가능성도 여기에 있다. 물론, 반영론적 일방적 상동성에 비해, 미술이 주체가 되어 세상을 바꾸는 적극적 상동성의 현실적 가능성은 크지 않다. 하지만, 그러한 적극적, 순환적 상동성의 부분적인 사례를 나는 민중미술의 '절반의 성공'에서 발견하고 싶다. 민중미술이 추구했던 변화는 근본적으로 예술장 내부의 제도적 모순에 대한 비판에서 비롯되었지만, 그 장 내 투쟁이 미술적 실천의 차별성을 크게 훼손하지 않으면서, 민주화를 희망하는 사회공간의 열망과 맞물리면서, 사회를 변화시키는데 기여했기 때문이다. 그러나 그러한 절반의 성공이 절반의 실패와 맞물리는 이유는, 장 내 투쟁에서 시작된 민중미술이 사회적 변화와 연동되었으되, 정작 사회를 바꾼 만큼 예술장 내 구조를 바꾸지 못했기 때문이다. 그들은 예술장 내에서 또 다른 모더니

스트로 남았으며, 과거의 모더니스트들이 개인으로서 누렸던 모든 이익을 포기하지 않았다. 그런 의미에서, 사회의 예술적 생산으로서, 예술의 사회적 생산의 가능성은 오히려 미래적 가능성으로 주어진다. 반가운 것은 그 희망의 가능성이 현실 속에서 스멀거리며, 꿈틀거리고 있기 때문이다. 여기서, 그 모든 근거를 정치하게 제시하긴 어렵지만, 어렵פות하게나마 그 실마리를 대라면, 바로 대안공간의 활동이다. 한국의 예술장에서 대안공간이 짧고 실험적인 예비작가에게 전시기회를 제공한다는 소박한 역할에서 벗어나, 좀 더 사회공간의 모순과 불평등과 좀 더 적극적으로 연동하는 모습을 보여주고 있다.

대안공간 vs 제도적 권력

특히, 몇몇 대안공간들의 사회적 개입은 사회공간 내에서 대안공간의 예술적 실천의 사회적 효과를 높일 뿐 아니라, 예술장 내부에서 그들에게 부여되는 상징자본의 양을 증가시키고 있다. 사회가 주체가 되는 예술의 사회적 생산과 예술이 주체가 되는 사회의 예술적 생산은 결국 반영론적 상동성과 적극적 순환적 상동성 사이의 대립이라 할 수 있다. 반영적 상동성은 말 그대로 사회적 변화를 수동적으로 수용한다는 것이고, 적극적 상동성이란 예술장 내부 투쟁이 사회의 변화를 유발하는 동시에 예술장의 구조를 바꾼다는 것이다. 사실 사회학적 관점에서 중요하다고 판단되는 것은, 예술장 내부에서 반영론적 상동성과 적극적 순환적 상동성 모두 사회공간에서 그것을 실현하는 서로 다른 제도적인 주체들이 존재한다는 것이다. 어쩌면 지극히 당연한 일이다. 대안공간이 적극적 상동성의 주체로서 그들의 예술적 실천을 통해 주어진 사회와 예술장의 전복이나 변화를 추구한다면, 또 다른 행위자들은 기존의 사회적 상황을 예술장에 투영하는 데서 제도적 이익을 유지하거나 증가시키고자 시도한다. 이 반영론적 상동성을 실현하는 행위자들은 현재의 예술장을 지배하는 권력들이다. 예컨대, 국립현대미술관이 정치적 권력체로서 국가의 존재를 미술장에서 드러내는 제도적 권위라면, 리움은 미술장에서 거대자본인 삼성의 위치에 대응한다. 미술장에서 국립현대미술관이나 리움이 차지하는 위치는 국가와 삼성이 한국사회의 정치 경제의 지평에서 점하는 위치와 상동적이다. 이 때, 미술장과 사회공간 사이에서 나타나는 환류(feedback)는 서로 다른 제도들이 각각의 공간에서 지배적인 위치를 강화하는데 기여한다. 리움과 삼성, 그리고 국립현대미술관과 국가 사이의 상호작용은 미술장과 사회공간에서 각자의 위치를 강화시킨다는 것이다. 예술장

과 사회공간 사이의 상동성이라는 관점에서, 사회학적 관전의 포인트는 대안공간과 현재의 제도적 지배자들 사이의 투쟁이다. 이점은 사회의 예술적 생산, 좀 더 구체적으로 적극적 상동성의 실현 여부 역시 대안공간이 진정한 ‘대안’을 통해 현재의 예술적 가치를 넘어서는 새로운 가치와 미학을 실현해 낼 수 있을 것인가에 달려있다.

녹녹치 않은 현실

물론, 지금 여기의 미술세상에서 미술이 세상을 바꾸기란 쉽지 않다. 그만큼 명예와 영리에 밝은 소수를 제외하면, 미술장의 참여자들 대부분은 허기지고 지쳐있다. 그들에겐 새로운 에너지가 필요할 수 있다. 글썽, 미술장과 사회학의 변방에 위치한 필자가 주제넘게 적극적 상동성을 성취하기 위한 어떤 에너지를 제시할 수 있다면, 동어반복적임에도 불구하고 또 다시 미술과 사회 사이의 관계성으로 돌아갈 수밖에 없다. 미술의 입장에서 좀 더 명확하게 사회적인 상황에 개입해야 한다는 것이다. 물론, 이 개입이 구태여 폭력적인 시위의 형태로 나타나야만할 이유는 없다. 무엇보다, 이미 많은 작가들이 자신의 예술적 실천을 통해 소외받은 사람들과 잊혀진 사건들을 망각에서 드러내는 작업들을 수행하고 있다. 그리고 대안공간은 이처럼 사회의 미학화 과정에 제도적 근거가 되어야 할 것이다. 이는 대안공간의 활동이 추구하는 변화가 진실로 ‘대안’의 함의를 드러내 보여주는 작업이라 할 수 있다. 미술장과 사회공간이 서로 맞물려 있다는 상동성의 전제 아래에서 대안공간이 추구하는 대안성은 그저 미술장만의 것일 수 없다. 미술적 대안은 곧 사회의 대안이기 때문이다. 여전히, 사회는 모순으로 가득 차 있고, 미술의 개입을 기다리고 있다. 그러한 사회적 모순을 외면한 채, 고만고만한 젊은 작가들에게 그저 한 두 줄의 경력을 첨부하기 위한 전시기회나 제공하는데 만족한다면, 오늘날 한국의 대안적 미술활동의 실천자들은 미술을 통해 사회를 바꾸는 적극적 상동성은커녕, 이미 결정된 사회의 지배 구조를 예술장에서 재현하는 반영론적 상동성에 기생하는 위치에서 벗어나지 못할지도 모른다.

김동일은 서강대 사회학과에서 박사과정을 졸업하고, 서강대 사회과학연구소 연구교수를 거쳐 현재 대구가톨릭대학교 교양교육원 전임강사로 일하고 있다. 「오윤론, 삶의 의지로서의 미술」로 2002년 한국예총 미술평론 신인상, 「전후 한국화단의 양식투쟁에 관한 사회학적 고찰」로 2009년 한국사회학회 논문상을 수상했다. 현재 예술현상을 사회학적으로 개념화하거나 사회학적 개념을 미학화하는 작업에 관심을 두고 있다.

이미지를 읽다

김정아

부산시립미술관 인턴

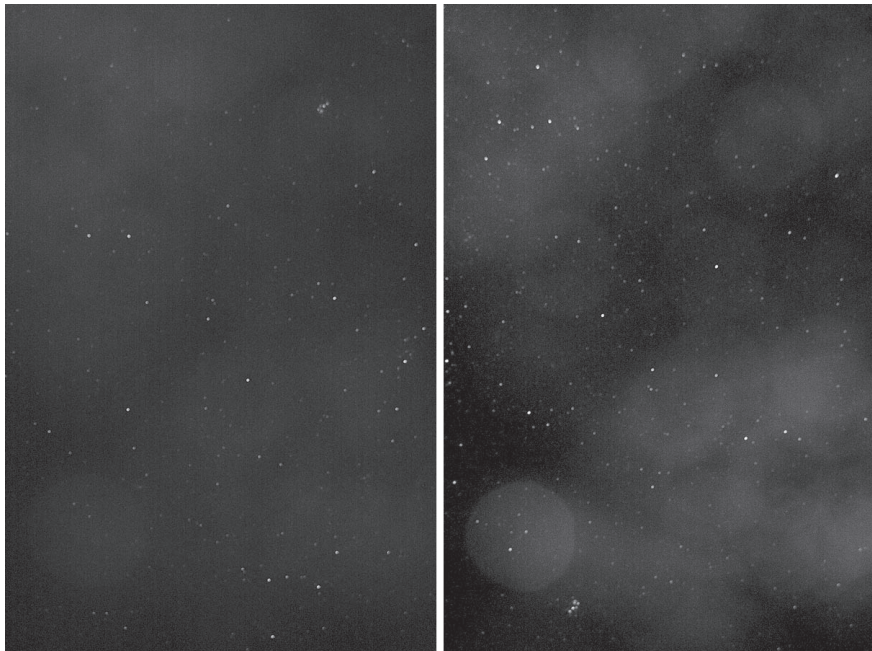
베란다 귀퉁이에 자리를 잡고 앉았다. 오후의 날은 화사했고, 그 밝음은 주위 사물들을, 바깥 거리를 아늑하게 했다. 또 밝음은 내 몸이 그곳에 존재하고 있음을 오롯이 드러내주었다. 오랜만이다, 이 시간 이 의자에 앉는 것이. 오랜만이란 생각에 웃음이 난다. 얼마 지나지 않아 공기가 붉어지기 시작한다. 또 붉었던 공기는 순간적으로 검어진다. 가로등은 불을 밝히고 거리의 상가들은 조명을 올린다. 서서히 내려 보이는 거리는 길지 않은 시간의 흐름에 어떤 변화가 진행되고 있었고, 나는 그것을 감각 없이 바라보았다. 어느 순간, 내 몸은 적막할 정도로 어둠이 짙게 깔린 공간에 사라진 듯 존재했다. 반대로 아득하던 거리는 갖은 조명들로 현란하게 빛났다. 낮과 밤이 뒤바뀌는 그 짧은 시간의 변화가 좋았다. 아름다운 색감은 부차적이고, 다가오는 어둠으로 인해 내 존재가 흐려지는 그 시간을 즐겼다.

매일같이 낮은 밤으로 변하고, 공기는 붉어졌다 검어진다. 난 밝음과 함께 모습을 드러냈다. 어둠이 깔리면서 서서히 흐려진다. 처음에는 이 같은 변화가 너무도 색달라, 들뜬 마음으로 매일 그 시간을 함께했고, 또 오랜 날 반복했다. 어느 날도 어김없이 그 자리에 앉아 멍하니 거리를 내려다보았다. 긴 시간의 흐름은 낮이 밤이 되는 그 순간의 다양한 변화들을 익숙하게 했고, 익숙함이 가져온 편안함은 나를 변화시켰다. 눈앞에 펼쳐지는 이미지에 무더

저, 느끼는 감각이 상실되고 있었다. 그것이 어떤 특별함을 잃게 되던 순간부터, 더 이상은 그 시간을 함께하지 않았다. 그러던 중에도 늘 낮은 밤이 되고, 그 매력 있는 시간의 흐름은 곁에 존재하고 있었다. 단지 그것을 느끼는 마음의 눈을 조금씩 잃어갈 뿐이었다.

처음 부산에 왔을 때, 부산을 가슴 가득 느끼며 자전거를 탔다. 출퇴근 길 광안리는 빛이 났다. 아침 햇살에 비친 바다는 눈이 아득해질 정도로 반짝이었고, 상쾌한 바람이 머리카락을 날리는 그 길을 자전거를 타고 달렸다. 밤을 밝히는 색색의 조명으로 휘감긴 광안 대교는 또는 건물들은 정신없이 반짝였고, 조금은 사람 냄새가 스민 그 길을 자전거를 타고 달렸다. 이곳이 부산이었다. 그 생각에 신이나 페달을 저으면 저절로 가슴이 부풀었다.

오늘 아침도 역시나 자전거를 타고 광안리를 달려 출근했다. 문득, 오늘 아침 광안리도 반짝이었는데 생각했다. 낯설게도 언젠가부터 그것은 더 이상 반짝이지 않았다. 아침 저녁으로 빛나던 광안리는 더 이상 빛날 수 없을 정도로 익숙해져버려, 더욱 더 빛이 난다해도 그것은 반짝이지 않았다. 어느 순간 익숙한 그것은 그대로 존재했고, 나는 그저 달렸다. 그냥 단지



달리는 것에만 집중했다. 매일을 변함없이, 반짝이는 이미지를 드러내고 있음은 분명하다. 그것이 변화하고 사라진 것이 아니라, 그것을 지각하는 마음이 빛남을 발견하지 못하는 것이다. 언제부터인지는 모른다. 하지만 분명한건 익숙함이 가져온 편안함은 그것을 보는, 느끼는 눈을 감기게 해, 빛나는 이미지를 서서히 잃게 만든다는 것이다.

낮이 밤이 되는 시간이 그랬다. 광안리의 빛남이 그랬다. 특별함을 잃었음을 인지하는 순간, 아쉽기도 하다가 편안하기도 했다. 새로움 보다는 익숙함이 마음을 편하게 했다. 편안하기도 하다가 서럽기도 했다. 더 이상 새로움을 느끼지 못하는 마음이 안타깝기도 했다.

이들은 특별함이 사라진 매일의 그것이 되었다. 인지 불가능한 당연한 일상이 되어버린 것이다. 그것들은 어쩔 짓술이 가지는 굽은 모양과도 닮아있었다. 그릇의 곡선이나 벽지의 반복되는 무늬와도 같았다. 너무도 익숙해 인식조차 불가능한 것에 대한, 생각의 환기가 필요했다. 생각이든 행동이든 나아감이든 부단히도 이어지는 어떤 연결을 잠시라도 멈추어 생각을 녹여낼 필요가 있을 듯하다. 아니 멈추는 것이 두려우면 작은 느낌도 괜찮겠다. 녹아내린 생각들은 익숙함으로 잃은 이미지가 스스로 다시 스며들 수 있게 공간을 내어줄 수도 있을 테니 말이다.

연속 인터뷰 : <하나의 장르, 바로 그 한 사람>
어쩔 수 없는 천재' 뮤지션 김일두를 만나다 (1)

“
안 좋은 것은
대번에 안다
”

인터뷰의 변: <하나의 장르, 바로 그 한 사람>

대중문화와 예술, 인문학과 사회과학에 이르기까지 저마다 '별미'를 찾기 위해 애를 쓰지만 막상 '별종'을 만나게 되면 태도가 돌변하곤 한다. 그 돌변의 자리가 가리키는 중요한 사실 중의 하나는 '별미'란 내 입맛(욕망)을 자극하는, '익숙하지만 새로운 것'에 불과하다는 것이다. 반면에 '별종'이란 이해하거나 파악하기 힘들뿐만 아니라 정약할 수 없기에 매번 존재 그 자체로 내게 육박해 들어오는 어떤 위협으로 감지된다. 하여, '별종'들은 '보습 대일 땅이 없고' 스스로를 증명할 상징질서도 허박하다. 사정이 이러하기에 '별종'들은 '별미'라는 장애물, 더 정확하게 말해 '작은 아이들의 나르시즘'을 원리로 하는 자본제적(가치) 체계가 구축해 놓은 강력한 질서로 인해 대중들과 만날 수 있는 기회마저도 박탈당하기 일쑤다.

<하나의 장르, 바로 그 한 사람>이라는 기획의 필요성은 '아비도 없고 아비가 될 수도 없는 이'들의 작업과 만날 수 있는 방식들의 고안이 필요하다는 판단으로부터 시작되었다. 대중문화 예술계와 인문사회계의 '별종'들, 다행스럽게도 아직 죽지 않고 더운 숨을 내쉬며 살아 있는 그 '별종'들의 삶과 작업을 통해 세속의 삶을 거스르거나 어긋낼 수 있는 묘안을 마련할 수 있을지는 장담할 수 없다. 이 묘안이란 달리 말해, '새로운 의욕'을 촉발할 수 있는 에너지일 텐데 어떤 존재가 지상에 하나 밖에 없는 유일한 '장르'가 될 수 있다는 사실은 열매감과 열등감으로 점철되어 있는 우리들의 삶 속에도 스스로를 구원할 수 있는 에너지가 내장되어 있음을 확인하고 발견할 수 있는 동력이 될 수 있지 않을까? 이 '존재-장르'를 통해 '별미'에 익숙해져 있는 우리들의 안목(眼目)에 '새로운 의욕'이 싹틀 수 있기를 기대해본다. _김대성

첫 번째, 인디뮤지션 김일두를 만나다.

'부산 인디씬' 에서 펑크를 기반으로 10년 이상 활동하고 있는 '기이한' 뮤지션이 있다. '어쩔 수 없는 천재 뮤지션 김일두'. 그 이름의 생소함은 둘째로 치더라도 '부산 인디씬'이라는 용어부터 이제 생소한 것이 되어버렸다는 사실을 '슬픈 마음'으로 지적해줄 필요가 있겠다. 그러한 정황 속에서도 밴드 '서스펜스'를 시작으로 '마마썸', '난봉꾼들', '지니어스'로 이어져오고 있는 '어쩔 수 없는 천재' 뮤지션 김일두가 건너온 10년이라는 시간의 의미에 대해 탐문해본다. 그의 이름 뒤에 '인디뮤지션'이나 '로컬씬에서 기념비적인 인물'이라거나 혹은 '자립형 음악가'라는 꼬리표가 따라 붙는 것은 얼핏 자연스러운 일처럼 보이지만 부산이라는 지역을 거점으로 10년 이상 음악 활동을 해오고 있다는 그 사실이야말로 지금껏 알지 못했던 '장르'의 모습을 얼핏 보여주는 것은 아닌가 생각해본다.

그런 점에서 스스로를 '어쩔 수 없는 천재 뮤지션'이라 칭하는 그 호명 방식은 단순한 호기나 유머에 국한되지 않는다. '어쩔 수 없는'이라는 표현은 도리 없음, 방법이 없음을 뜻하는 것일 텐데 그 불가피함이 '천재'를 수식할 때 사정이 조금 달라진다. '천재'라는 과장된 용법과 '어쩔 수 없는'이라는 불가항력적인 규정의 어색한 조합에서 부산이라는 변방에서 10년 이상 펑크 음악을 해온 한 존재의 밑바닥에 깔려 있는 '정서'에 다가갈 수 있는 경로가 열리는 듯도 하다. 따라서 이 인터뷰는 김일두를 수식하고 호명하기 위한 '정보'를 기록하기보다 외려 그를 수식하고 호명할 때 삭제되어버리는 일상과 소소한 감정의 편린들을 기록하는 데 주안점을 두었다.

김일두 음악의 요체는 '인디뮤지션'이나 '펑크'라는 장르 규정성에 있는 것이 아니라 '평일 직장 생활'을 할 때만 '주말 음악활동'의 여건이 마련되는 정황 속에서 만들어지는 정서와 감정의 편린에 있다고 하겠다. 단순하면서도 복잡한 그의 정서를 탐문하는 동안 부산이라는 도시가 겨우 '허락'하는 한 평 남짓한 '삶의 변경'에 대해서 생각해보지 않을 수 없었다. 율조리듯, 아유히듯, 절규하는 듯 부르는 그의 노래, 자신의 감정을 솔직하게 담아내고 있는 가사 속에 삶의 비애와 일상 속에서 발생하는 패배의 정조를 감지할 수 있다. 그 정서는 아마 10년 이상 부산이라는 변방에서 음악을 해온 '어떤' 사정과도 무관하지 않을 것이다.

이 인터뷰가 김일두라는 뮤지션의 의미를 짚어주는 것에 무게 중심을 두는 것이 아니라 김일두의 소소한 일상과 감정의 편린을 쫓아가는 탓에 임팩트도 없고 담고 있는 정보도 한없이 부족해 보인다. 그러나 그의 이야기를 잘 듣고 있으면 한 개인의 정서뿐 아니라 외려 그 정서가 출현하는 자리, 바꿔 말해 부산이라는 도시 속에서 만들어지는 문화 판의 단면을 얼핏 엿볼 수 있게 된다. 접답처럼 보이는 이 인터뷰가 '접답'이라는 형식 속에서만 캐낼 수 있는 중요한 정서에 집중하고 있다는 점은 '굳이' 강조해두고 싶은 것은 이러한 이유 때문이다. 두 번에 걸쳐 연재될 이 인터뷰의 첫 회는 음악활동을 둘러싼 정황과 그 속에서 갈등하는 부산 시민이면서 뮤지션인 김일두의 정서와 고민들로 이루어져 있다. "안 좋은 것은 대변에 안다"라는 김일두의 언급에 부산에서 음악을 한다는 것의 의미가 집약되어 있는 듯하다. 일견 단순해보이고 보수적인 측면 또한 엿볼 수 있는 그의 삶과 음악적 경로가 실은 안 좋은 것들을 힘겹게 피해왔던 경로에 다름 아님을 잘 보여주기 때문이다. _김대성, 김선우



net-a 오랜만이다. 요즘 어떻게 지내고 있는가?

김일두 오늘 새벽 6시까지 ‘한진’ 현장에 있다가 왔다. 몰라, ‘한진’ 을 둘러싼 분쟁이 어떤 싸움인지는 알겠지만, 나는 이런 게 있다. ‘이제는 싸움을 그만 키워라.’ 개네들이 다들 자신의 잇속을 차리는 부분이 있겠지만 그래도 이제는 싸움은 제발 그만 좀 키웠으면 한다. 그래서 공연을 안 한다고 했다. 어쨌든 모인 사람들은 모인 사람들대로 하는 거고 나는 ‘가서 놀자’ 라고 생각하고 갔다. 그리고 술기운에 ‘놀이’ (공연)는 했다. 그런데 이제는 싸움이 순수하게 ‘한진’ 의 해고노동자들을 위한 것이 아니고, 이쪽 단체 요쪽 단체, 각종 단체들이 다 모여서 자신들의 입장들을 밝히기 위해 혈안이 되어 있는 것처럼 보였다. 그건 내 생각에 불과한 것이지만 중요한 것은 ‘제발 싸움을 키우지 말라’ 는 것이다.

net-a 근황이 다소 논쟁적인 부분이 있는 거 같다. 그 문맥에서 한 가지 더 질문을 해본다면 한진 노조에서 김일두 씨에게 직접 공연을 부탁한다면 어떻게 하겠는가?

김일두 안 한다.

net-a ‘더 이상 싸움을 키우지 마라’ 라는 것과 같은 문맥인가?

김일두 그것만은 아니고 또 다른 부분이 있다. 이제는 내 개인적인 감정이 작용한 건데, 이게 말이 좀 길다. 한진의 외주업체에서 4개월 정도 일한 적이 있다. 한진 안에서도 하청 업체들이 있는데, 그들과 직영 사이에서도 괴리감이 있다. 원래 한진 자체가 문제가 많은 회사인데 누군가는 ‘겨우 3-4개월 있었으면서 뭘 아냐’ 라고 할 수 있겠지만 안 좋은 거는 하루만 있어도 안다. 좋은 거는 몰라도 안 좋은 거는 대번에 알게 된다. 한진 같은 경우는 조선소로 유명한 곳이고 다른 조선소에 비해서 시설이 낙후 되어 있다. 그런 개인적인 경험보다 중요한 것은 내가 너무 멍청했던 것이, 다른 사람들은 다들 자신들의 잇속을 목적으로 단순하고 복잡하지 않게 생각을 한 듯한데 내가 너무 복잡한 척하면서 순수한 척한 것 같다.

net-a ‘희망 버스’ 와 관련해서 말인가?

김일두 그렇다. 내 생각은 ‘너희들이 진정 노동자들을 위한다면, 싸움을 그만 키워라’ 는 건데 어제 가서 보니 그게 너무 순진했다는 거다. 그곳에 참여하고 있는 사람들은 정말 ‘단순’ 하게 생각했고, ‘순수’ 하게 생각했는데, 나 혼자 복잡하게 꼬아서 생각하고, 참여한 단체들이나 공연을 기획한 그런 친구들에게 ‘너희들이 진정 원하는 것이 뭐냐?’ 는 식으로 질문했으니 너무 멍청했던 거다. 이번 일로 많이 배웠다. 앞으로도 이런 것들에 대해서는 생각을 안 하고 싶다. 의도적으로라도 생각하지 않으려고 한다. 머리가 아프다.

net-a 만약 다시 공연 제의 요청이 들어오면 어떻게 할 건가?

김일두 그때 가서 판단할 문제라고 생각한다. 너무 헛갈리고 어렵다. 쉽게 ‘하겠다’ 고 하면 모든 문제와 고민이 해결되는 것은 아니다. 그 어려움은 현장에 가본 사람들만이 아는 문제가 아닐까? 현장에 가보지 않는 사람들이 알 수 없는 것이 있다고 생각한다. 막상 현

장에 가보니 그곳에 있는 사람들이 다 힘든 거 같다. 한진 중공업 노동자들도 힘들고 경찰들도 힘든 거 같다. 하지만 영도에 그렇게 사람이 많이 모여 있는 것은 재미있었다. 원래 그 거리는 진짜 삭막하다. 공장만 있고 그 앞으로 트레일러만 다니는 곳인데, 사람이 packed 있다는 것을 보니 그냥 좋더라. 그날은 구멍가게들도 뭔가를 팔기 위해 문을 계속 열고 있고 재첩국 집도 문을 열고 있고……. 어쨌든 사람들로 ‘버글버글’ 한 걸 보고 있으니 까 조금 좋긴 하더라.

net-a 김일두 노래의 파급력은 클럽보다 현장이 더 크지 않을까?

김일두 아무래도 그럴 수밖에 없을 것이다. 그런 싸움판에서는…… 싸움판이라고 이야긴 했지만 ‘움직임’ 들이 있는 곳에 가서 노래 하는 것이 파급력이 더 큰 것은 사실이다. 왜냐하면 다들 관심을 가지고 듣기 때문이다. 클럽에서는 대개 술취한 이들을 상대로 노래하는 거니까……. 노래의 파급력은 현장이 더 커도 마음은 클럽이 편하다. 다들 나처럼 생각하지 않을까? 내가 음악을 하는 것은 나를 위해서다. 내가 좀더 평온해지기 위해 노래한다. 때로는 파급력도 생각할 수 있겠지만 시위와 같은 곳에서의 공연은 별로 원하지 않는다. 예술, rock n’ roll 하는 사람들 중에서 소위 말해 싸움판에서 재미를 본 사람들이 더러 있다. ‘재미’ 라고 표현하는 것 자체가 조금 이상할 수도 있겠지만 분명히 ‘재미’ 본 사람들이 있다. 왜냐하면 그런 곳은 ‘홍보’ 의 장이기도 하기 때문이다. 사람들이 많이 모이는 곳에서 공연을 하는 것은 자기 자신을 홍보하는 것이기도 하기 때문이다. 그래서 그런 사람들이 가지고 있는 사고가 어떤 것인가 궁금할 수밖에 없다. 어제 같은 ‘한진’ 의 싸움이 벌어지고 있는 곳에서는 그저 ‘노래’ 를 하면 되는 문제다. 노래하는 건 힘든 일이 아니다. 그런데 특정한 목적을 가지고 현장을 찾은 이들은 진짜 ‘한진’ 을 생각 하는가. 나는 그곳에서의 공연을 이런 방식으로 접근한 것이다. ‘너희들이 한진 사태에 관심도 없으면서 노래 홍보를 목적으로 그곳에 오는 것 아니냐’ 라는 생각을 지울 수가 없는 것이다. 그러니까 아티스트를 만나면 아티스트를 공격하게 되고 공연 기획자를 만나면 공연 기획자의 의도를 의심하면서 공격하게 되고……. 일주일 내내 머리가 아파서 힘들었다. 앉아 있으면 열이 나는 거다. 나 혼자 고립되는 느낌이 들어서 더 힘들었다. 나는 내 판단이 나쁘지 않다고 생각했는데, 주위의 사람들과 자꾸 불화를 일으키니 나 혼자 이상한 사람이 되는 거 같은 거

다. 이상해지니까 혼자 앉아서 하나씩 따지기 시작해봤다. 사람 마음을 어떻게 알겠느냐마는 딱 보면 알 수 있는 부분도 있는 거다. 이런 말이 좀 이상하긴 하지만 어쨌든 모든 이를 공격했던 것은 사실이다. 그것도 혼자서 말이다. 그런데 그것도 오늘로 끝났다. 어제 현장 가서 보고 내가 이렇게까지 생각을 가질 필요가 없구나, '나 혼자 아둔한 짓을 했구나' 라는 생각이 들었다. 그냥 좋게 생각하면 '내가 왜 이렇게 순진하게 접근했지?' 나쁘게 이야기하면 '왜 이렇게 복잡하게 생각했지?' 가 되겠는데 이제 이런 고민들을 안 하고 살고 싶다. 누가 다시 똥가를 던져주면 또 생각을 하겠지만 당분간은 이런 생각을 안 할 거 같다.

net-a 일전에 만났을 때, 20대 김일두와 30대의 김일두에 대해 간단하게 언급한 것으로 기억하는데, 최근 근황에 대한 위의 이야기에서도 20대와 30대 사이의 변화의 기미가 느껴진다. 그 차이에 대해 이야기해줄 수 있겠는가?

김일두 20대 댄 싫으면 이야기를 안 했다. 문제제기도 안 했다. 지금은 그래도 싫은 것에 대한 이야기도 할 수 있게 되었다. 이 세상에 너만 사는 게 아니고 당신이 이런 생각을 가지고 있다면 나는 이런 생각을 가지고 있다는 생각을 말할 수 있고 말하고 싶어진 거다. 그러면서 나도 상대방이 가지고 있는 생각들을 조금씩은 이해하게 되었는데, 전보다 많이 나아진 거다. 어릴 때는 문제제기도 안 했다. 인간이 딱 막혀 있었던 거다. 옆에 있는 동생들과도 이야기를 잘 안 했으니까. 그러니까 오해가 생기는 거다. 앞뒤로 딱 막힌 사람이었는데 그러다 보니 글을 쓰게(노랫말) 되었다고 해야 하나……. 하지만 지금이 더 좋은 거 같다. 지금이 일단 재미있다. 왜냐하면 미안하면 미안하다, 고마우면 고맙다라고 이야기하고 있기 때문이다. 말을 하니 소통이 되는 거 같다. 어릴 때는 이야기 자체를 안 했었다.

net-a 참, 김일두는 누구인가? 자유로운 방식으로 소개 또는 설명해달라.

김일두 천재다. 어쩔 수 없는 천재. 혹은 많은 천재 중의 한 명. 그런데 나는 '어쩔 수 없는 천재' 인 거 같다. 스스로가 '어쩔 수 없는 천재' 로 몰아가는 거 같다. 정확하게 기억은 안 나는데, '어쩔 수 없는 천재' 라는 타이틀을 스스로 부여하게 된 것은 좀 오래된 거 같다. 20대 댄 알 수 없는 것들에 대한 동경에 사로 잡혀 있었다. 그런 것들을 좋아해서 글이

든 뭐든 써보거나 만들어보면 어정쩡했다. 슬픈 것도 아니고 안 슬픈 것도 아니고, 이것도 아니고 저것도 아니고. 그런데 건강한 이름을 지으니까 정말 건강해지는 거 같다. ‘어쩔 수 없는 천재’ 라는 이름을 걸고 나니까 그렇게 되는 거 같다. 모르겠다. 만약 ‘진짜 천재’ 라 하면 진짜 천재로 갈런지도……. 이름에 맞게 가는 거 같다. 요즘에는 그런 느낌이 더 든다. 사람들도 재밌어 하는 거 같다. 나는 재밌게 지내고 있다. 별일 없다. 모두들 일할 때 일하고 놀 때 놀고 재밌게 했으면 좋겠다.

net-a 얼마 전에 독특한 서평회에서 게스트로 참여한 것으로 알고 있는데, 어땠는가?

김일두 나는 ‘서평회’ 란 것에 처음 가봤는데, ‘궁디’ 에 탐나더라. 그리고 그곳은 음…… 인위적으로 만들어놓은 무언가가 있는 거 같았다. ‘우리 것’ 이라고 하는 무엇. 오는 사람들도 어떤 생각을 가지고 오는지는 모르겠지만, 뭔가 아직까지는 매끄럽지는 않은 듯 했다. 아무래도 처음이니까, 좀 더 다양한 사람들이 와서 본다면 좋게 되지도 않을까. 그때는, 아…… 뭐, 인문학자들? 어떻게 저렇게 말을 길게 하지? 이런 생각이 많이 들더라. 가만히 듣고 있으니까, 편하게 들어도 ‘궁디’ 에 탐나는데, 앞자리에서 들으니까……. 내가 느낀 걸 이야기 한다면, 이야기가 길어지니까 말하는 선생님도 무슨 이야기를 하는지 모르는 거 같고 듣는 사람들도 무엇을 듣고 있는지 모르는 상황으로 가는 거 같은 느낌이 들었다. 중간에 누가 질문을 했는데, 그걸 들어보니 저 사람은 ‘뭐가 궁금한거지?’ 라는 의문이 들더라. 질문의 내용을 파악할 수 없었는데, 신기한 것은 그에 대한 ‘대답’ 을 하는 거다. 그러니까 내가 알 수 없는 영역인 거 같다. 인문학에 대해 공부한 사람들끼리 소통되는 부분이 있는 거겠지. 두 번째 세 번째 서평회는 더 잘 될 거 같다. 나름 재미있었다. 저번 서평회는 근래에 정~말 오래 앉아 있었던 거다. 그런데 마음은 편했고 기분도 좋았





어쩔 수 없는 천재 뮤지션 김일두 씨의 2006년 공연모습 (2006년 부산 비엔날레 블로그 <http://busan2006.egloos.com> 에서 가져왔다. 장소는 온천천 인 듯 하다. 김일두 씨가 저 공연에서 신고 있는 구두를 며칠 전 만났을 때도 본 것 같다

다. 어느 순간 전반적으로 늘어지고 다운된다는 느낌을 받았는데, 그건 어쩔 수 없는 거 같았다. 모두의 몫이니까, 천천히 하다보면 잘 될 거 같다.

net-a 10년 이상 음악 활동을 하고 있다. 그런 시간을 가능하게 만드는 락앤롤이란 김 일두라는 뮤지션에게 어떤 의미를 갖는가?

김일두 2000년도에 밴드를 처음 시작했으니까 10년이 조금 넘었다. 뭐라고 할까……. rock n' roll은 rock n' roll이다. 내가 누구처럼 'rock n' roll은 삶이요' 이런 식으로 대답해야 하나? rock n' roll에 의해 가끔씩 전해지는 에너지는 분명 있다. 그리고 뭔가 대충 말할 때 좋다. 그런데 rock n' roll보다 좋은 게 더 많다. 당신은 오랫동안 여자를 사귀지 않은(편집자 주: '못한') 것으로 아는 데 좋은 여자가 훨씬 좋다. rock n' roll이라고 말할 필요도 없다. 좋은 여자는 가만히 보고만 있어도 좋다.

net-a 2000년대 초반은 김일두에게 어떤 시기였나? 지금의 상황과 견주어서 설명해줄 수 있는가?

김일두 정신이 없는 시기였다. 의욕만 앞서는, 흥내를 많이 내던 시기이기도 했다. 음악적으로도 흥내를 많이 냈는데, 흥내도 실력이 있어야 할 수 있는 건데 그것도 제대로 못했다. 한마디로 제대로 하는 것이 하나도 없던 시기였다. 밴드를 시작하게 된 건 처음부터 그런 생각을 가지고 있었기에 별다른 이유 같은 건 없었다. 하다보니 여기까지 오게 된 거다. 서른살까지 정신이 없었던 거 같다. 처음 시작했던 밴드가 ‘서스펜스(suspense)’ 인데 지금 다시 생각해보면 멋있었던 거 같다. 멤버들도 좋았고 실력도 있었으니까. 함께 하는 음악에도 형식이 없었다. 기본적인 형식을 제외하고는 3명에서 연주할 때 따로 따로 연주했다. 잼(jam)처럼 말이다. 그때는 펑크(punk)라기보다는 얼터너티브 락(alternative rock)이라고 생각하고 활동했다. 장르적으로 이야기 한다면 그렇다는 거다. 지금은 많이 바뀌었다. 스타일도 좀 바뀌고.

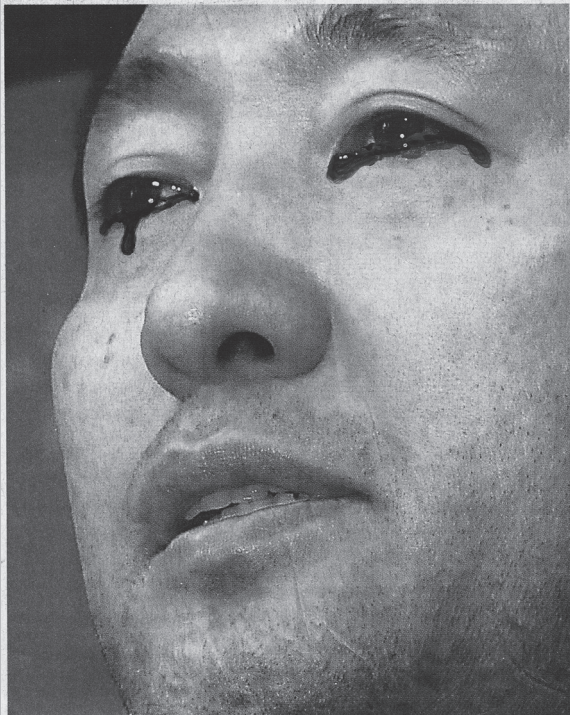
지금은 마음이 훨씬 편하다. 그때는 뭔가를 해야겠다는 강박이 심했다. 인생의 숙제처럼. 지금은 즐기다보니 자연스럽게 좋아하는 사람들끼리 모여서 ‘제대로 좋아할 수 있게 되는 거’ 같다. 즐기다 보니까 앨범도 자연스럽게 나오는 거 같다. 그전에는 고민하면서 앨범을 내려고 했는데 안 나왔다. 아무 생각 없이 즐기다가 ‘우리를 위해서라도 앨범을 내보자’라는 생각으로 움직이니 뭔가 나오더라. 음악에 있어 ‘사운드’ 를 중요하게 생각하는 사람이라면 우리 앨범을 듣고 좋아할 수는 없을 거다. 그런데 지금은 시대가 바뀌었다. b급에 대한 호기심도 커지고, 우리 음악이 b급이라고 규정할 수는 없지만 이미 사운드라던가 그런 면에 있어서는 b급 사운드니까. 솔로로 낸 앨범 ‘서스펜스’ 도 중간에 기타연주가 틀린 부분이 있는데도 고치지 않았다. 그 부분을 고치는 건 힘들지 않은 일이지만 ‘틀리면 또 틀린대로 가자’고 생각하며 그냥 다 넣었다.



애타는 호소에도... 도경정(오른쪽) 한진중공업 해고노동자 가족대책위 대표가 18일 오전 '한진중공업 사태'에서는 조남호 한진중공업홀딩스 회장의 딸을 붙잡고 정리하고 철회를 요구하고 있다.



대한 청문회가 열린 국회 환경노동위원회를 나
 김명진 기자 littleprince@hani.co.kr



정경원 기자 kechung@chosun.com
눈물의 회견 21일 서울시청 브리핑룸에서 기자회견을 가진 오세훈 서울시장의 두 눈에 눈물이 가득하다. 그는 이날 회견에서 24일 열리는 무상급식 주민투표의 투표율이 33.3%를 넘지 못할 경우 시장직에서 사퇴하겠다고 말했다.

대한민국 서울 특별시장 오세훈

21 × 16cm_신문 위 아크릴릭_2011

2011년 1월 6일생 매미

12.5 × 19cm_신문 위 콜라주_2011

서평주 (1985-)는 부산대 서양화과를 졸업하고 대안공간 반디에서 개인전과 2009년 중앙미술대전 선정, 약동들 지금 - 여기 (경기도 미술관 / 2009), 부산 국제 비디오 페스티벌 (2010), 눈먼자들의 도시 (보안여관 / 서울 / 2010), 가짜전시 (175 갤러리 / 서울 / 2011), 신문 세상에서 가장 뜨겁고 차가운 시선 (서울 / 총정각 / 2011) 등에 참여하였다.

비아트 19호부터 28호까지 10회 동안 조주연 박사(미학, 미술이론)의 “서양의 현대 및 동시대 미술의 미학적 전환점들을 이끈 담론들을 고찰하는 이론적 에세이”를 연재한다.

포스트모더니즘 : 패스티시, 정신분열, 기호의 해방?

조주연

미학, 미술이론

1950년대가 추상표현주의의 시대였다면, 1960년대는 팝아트와 미니멀리즘의 시대였다고 해도 과언이 아니다. 이 말은 1950년대가 추상표현주의로 정점에 달한 **모더니즘**의 시대였고, 1960년대는 팝아트와 미니멀리즘으로 부활한 아방가르드의 시대였다는 말이기도 하다. 과히 틀린 말은 아니지만, 다소 어폐는 있다. 서양의 현대 미술이 2차대전 무렵 대서양을 건너면서 상실되었던 아방가르드가 1960년대에 귀환한 것은 맞고, 또 아방가르드의 상실이 강한 억압을 동반했던 만큼 귀환도 강한 분출과 함께 왔던 것 역시 맞지만, 그렇다고 해서 1960년대가 아방가르드의 독무대였다고 하기는 힘든 것이다. 오히려 1960년대는 **모더니즘**과 아방가르트 사이의 긴장이 최고조에 달했던 시기다. 1960년대를 회상하면서 레오 카스텔리(팝아트를 키워낸 유명한 딜러는 당시에는 “나와 그린버그의 두 진영이 있었다.” 는 말을 했다. 이 말 그대로, 60년대의 미술은 **모더니즘**과 아방가르트라는 두 미학적 입장이 각각 제시한 정반대의 두 명령(미술을 수호하라는 **모더니즘**의 명령 vs 미술을 넘어서라는 아방가르드의 명령)이 팽팽하게 맞서는 가운데, 이제 곧 일어날, 그러나 아직 도래하지는 않은 거대한 지각변동을 예고하고 있었다는 말이 정확하다.

이 예고가 실현된 것이 1970년대의 미술이다. **모더니즘**과 아방가르트 사이의 팽팽한 긴장이 깨지고, 후자의 득세가 완연해지면서, 이전과는 전혀 다른 미술의 새로운 지층이 떠올랐

던 것이다. 이 지층은 50년대와 60년대의 네오-아방가르드가 **모더니즘**에 맞서 터를 닦고 넓혀온 땅이다. 그러나 모더니즘이 마침내 무너진 미술의 새 지층에서 환호작약한 것은 아방가르드만이 아니었다. 엉뚱하게도, 모더니즘 때문에 망각의 깊은 늪에 유폐된 소위 ‘위대한 미술의 전통’이 있었다면서 이를 되살리겠다는 복고주의도 부스스 일어나고 있었기 때문이다. 아방가르드와 복고주의는 일단 모더니즘에 반대하



로버트 라우센버그, 〈모노그램〉 1955-59.

는 입장을 취한다는 점에서 같아 보이지만, 실은 같은 점이 하나도 없다. 모더니즘에 반대한다고는 하나, 반대의 동기나 목적, 방법 가운데 어디에서도 같은 점이 없기 때문이다. 그럼에도, 1970년대는 상이한 경향의 ‘반모더니즘’ 적인 미술들이 봇물처럼 터져 나온 시대였고, 이에 따라 미술의 담론도 자연스럽게 모더니즘 이후, 즉 포스트모더니즘의 도래에 대한 논의로 옮겨갔다.

‘포스트모더니즘’이라는 용어가 처음으로 시각예술에 사용된 것은 1972년 미국의 미술비평가 레오 스타인버그(Leo Steinberg)에 의해서였다고 알려져 있다(폴 우드 외, 『재현의 정치학』). 그 때 스타인버그가 ‘포스트모더니즘’이라는 말로 가리켰던 것은 로버트 라우센버그의 〈콤바인 페인팅〉이었지만, 이 용어는 라우센버그의 ‘혼합매체’ 작품처럼 **모더니즘**의 지상명령인 매체의 특수성을 짝 무시하는 그 후의 미술을 포괄할 수 있는 잠재력을 가지고 있었다.

미술에서 포스트모더니즘에 대한 논의는 지극히 논쟁적이고 한없이 산만하다. 그것은 포스트모더니즘에 대한 논의가 필연적으로 모더니즘에 대한 정의를 전제해야 하는데, 모더니즘에 대한 정의 자체도 논쟁의 대상이기 때문이다. 논쟁은 유럽에서 시작되었다. 1979년 리오타르가 「포스트모던의 조건」(The Condition of Postmodern)을 발표하자, 1980년 하버마스가 「모더니티-미완의 기획」(Modernity-An Incomplete Project)으로 반론을 펼쳤고, 다시 1981년 리오타르가 「포스트모더니즘이란 무엇인가?」(What is Postmodernism?)라는 글로 하버마스에게 재반론을 했던 것이다. 이후 모더니즘-포스트모더니즘 논쟁은 1983년에 할 포스터가 엮은 『반미학』

(Anti-Aesthetic. 영국에서는 1985년에 *Postmodern Culture*라는 제목으로 발간)을 통해 영어권으로 확산되었다. 그런데 『반미학』의 기여는 논쟁 자체의 확산보다 논쟁의 판을 포스트모더니즘 쪽으로 이동시켜버린 데 있다. 포스터가 이 선집을 엮으며 쓴 서문의 제목이 ‘포스트모더니즘’이었을 뿐만 아니라, 이 서문을 포함한 총 10편의 수록 논문 가운데 모더니즘을 주제로 한 글은 허버 마스의 「모더니티-미완의 기획」뿐이었던 것이다. 이러한 변화와 관련해서 빼놓을 수 없는 또 한 사람이 프레드릭 제임슨이다. 제임슨은 『반미학』에 수록된 「포스트모더니즘과 소비 사회」(Postmodernism and Consumer Society, 1982)를 발전시켜 1984년에는 「포스트모더니즘, 후기자본주의 문화의 논리」(Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism)를 발간한 것이다. 이에 따라 1980년대 중반이 되면 ‘포스트모더니즘’은 예술과 문화를 둘러싼 논쟁에서 대유행을 구가하는 용어가 된다.

이 글에서는 포스트모더니즘에 대한 논의와 이해에서 이정표 구실을 한 두 편의 텍스트를 살펴본다. 프레드릭 제임슨의 「포스트모더니즘과 소비사회」, 할 포스터의 「(포스트)모던 논쟁」(“(Post)Modern Polemics,” 1984)이 그것이다.

프레드릭 제임슨, 「포스트모더니즘과 소비사회」(1982)

이 유명한 논문과 2년 후에 나온 더 유명한 논문으로 제임슨은 포스트모더니즘에 대한 설명을 제시하는 영어권 대표자가 되었지만, 두 글의 제목이 암시하듯이 제임슨이 논의하는 포스트모더니즘은 미술과 직접 관계된 것은 아니다. 오히려 제임슨은 문화의 전개와 그에 따른 문화적 시대 구분에 관심이 있다. 제임슨에 따르면, 자본주의는 경쟁자본주의, 독점자본주의, 다국적 혹은 소비 혹은 후기자본주의라는 세 단계를 거쳐 전개되어왔으며, 이 세 단계는 각각을 지배하는 문화적 우세종(cultural dominant)을 발전시켰다. 리얼리즘, 모더니즘, 포스트모더니즘이 그것이다. 포스트모더니즘은 후기자본주의의 ‘문화적 우세종’이다.

1980년대 초의 시점에서, 제임슨은 시와 소설, 건축, 미술, 음악, 영화 등 예술의 전 분야에서 뚜렷해진 근본적인 변화를 지목한다. 이미 상당 기간 이전부터 진행되어왔으나(제임슨은 60년대를 중요한 전환기로 본다), 다양함과 생소함으로 인해 수용은 커녕 이해조차 잘 되지 않고 있는 이 변화를 제임슨은 ‘포스트모더니즘’이라고 명명한다. 명명의 근거는 두가지다. 이러한 변화는 첫째, 대부분 기존 문화를 지배하고 있던 모더니즘에 대한 반작용으로 등장했다는 것

이고, 둘째, 경계나 분리의 소멸이 문화의 전방위에서 일어나 고급문화와 대중/통속문화 사이의 구분이 사라졌는데, 이 또한 양자를 엄격히 분리했던 기존 문화와 다르다는 것이다.

포스트모더니즘이라는 이 새로운 문화 형식은 일찍이 미국에서는 1940년대 후반과 50년대 초반의 전후 호황에서부터 그리고 프랑스에서는 1958년의 제5공화국 설립에서부터 등장하기 시작한 자본주의의 새로운 단계와 관련이 있다. 즉 포스트모더니즘은 후기자본주의의 사회 및 경제 질서의 심층적 진실을 표현하는 것이다. 그 표현의 방식들 가운데에서 제임슨이 특히 중요하다고 보는 것이 패스티시와 정신분열증이다. 이 둘은 공간과 시간에 대한 포스트모더니즘적 경험의 특징을 대변한다.

먼저, 패스티시는 패러디처럼 모방의 일종이지만, 패러디가 끝난 자리에서 시작되는, 패러디와는 다른 모방이다.

패러디는 방법 및 결과에서 독특함을 드러내는 어떤 양식들을 흉내내는 것이다. 따라서 패러디가 성립하려면 우선 다른 무엇과도 혼동되지 않을 독특한 양식이 있어야 한다. 이 점에서 독특한 양식들이 넘쳐흐르는 모더니즘은 패러디의 풍부한 원천이 된다. 패러디의 이면에는 그것이 대상으로 삼는 독특한 양식에 대한 은밀한 공감감이 있지만, 패러디의 목적은 대개 풍자와 조롱이다. 그런데 이러한 풍자와 조롱이 성립하려면 패러디가 공략하는 해당 양식의 독특함을 과도함이나 기이함으로 반전시키는 일반 언어의 규범이 있어야 한다. 일반인이 사용하는 표준적인 언어, 일상적인 회화가 있을 때에야 거기에 비추어 특정 양식의 예술성이라는 것을 우스꽝스럽게 드러낼 수 있기 때문이다.

그런데 제임슨에 의하면, 수많은 독특한 양식들을 생산한 모더니즘의 파편화와 개별화 경향은 단지 예술과 미학만의 특성이 아니라, 현대사회의 저변을 흐르는 일반적인 경향을 예시하는 것이고, 따라서 현대사회의 전개 방향을 예고하는 것이다. 과연, 위대한 모더니즘 양식들이 출현한 지 수 십년 후 현대사회는 전 부문에서 각각 특이하고 사적인 언어를 발전시켰다. 이렇게 개개인의 모든 언어가 다른 사람들에게서 분리된 일종의 언어적 섬들로 파편화되자 예술의 사적인 언어들과 특이한 양식들을 조롱하는 데 필요한 언어적 규범은 사라지고 말았다. 남은 것은 오직 양식상의 다양함과 이질성뿐이다.

이렇게 되면 패러디는 옹당 불가능해진다. 바로 그 자리에 등장한 것이 패스티시라고 제임슨은 말한다. 패스티시는 모방의 대상을 희극적으로 드러내는 어떤 비교의 기준, 어떤 일

반적이고 정상적인 감각이 없기 때문에, 패스티시에는 풍자와 조롱, 유머와 웃음이 존재하지 않는다. 즉 패스티시는 공허한 패러디다.

왜 이런 일이 발생했을까? 이를 제임슨은 주체의 죽음 혹은 개인주의의 종말을 가지고 설명한다. 위대한 모더니즘의 기반은 당신의 지문처럼 명백하고 당신의 신체처럼 특이한 개성적 양식의 고안이다. 그런데 이러한 개성적 양식은 어디에서 고안되는가? 바로 그 누구와도 다른 자아와 정체성이다. 그러나 어느 누구도 이제는 독특하게 표현해낼 개인적 세계와 양식 같은 것을 더 이상 가지고 있지 않다(개인 주체의 죽음을 설명하는 논리는 두가지다. 1) 부르주아가 헤게모니를 쥐고 있던 과거 경쟁자본주의 시대에는 개인 주체가 존재했으나, 조직 인간이 헤게모니를 쥐고 있는 다국적 자본주의의 시대, 즉 국가는 물론 기업도 관료주의가 지배하는 오늘날에는 더 이상 부르주아적 개인 주체란 존재하지 않는다는 설명. 2) 부르주아적 개인 주체란 과거의 것일 뿐만 아니라 신화에 불과하다는 후기구조주의의 설명). 더 힘든 것은, 혹여 그런 개인적 세계가 남아 있다 하더라도 더 이상 만들어낼 새로운 세계나 양식이 없다는 사실이다. 독창적인 것은 모더니즘 시대에 모두 도모되어버린 것이다. 양식적 혁신이 불가능한 세계에서 할 수 있는 일이란 죽은 양식의 모방뿐이고, 이것이 바로 패스티시다.

이러한 패스티시를 통해 포스트모더니즘 예술은 다시 한 번 예술 그 자체에 관한 것이 되고 실제 세계와 분리된다. 그러나 이것이 모더니즘의 예술을 위한 예술 혹은 유희주의와 다른 것은 패스티시가 그 어떤 새로움도 창출하지 못한다는 것이다. 패스티시는 과거의 예술, 죽은 양식에 기생하기 때문이다(이것이 역사영화와 향수영화의 차이다. 역사영화가 과거를 총체적으로 재창조한다면, 향수영화는 과거를 단지 환유적으로 전달할 뿐이다.).

‘패스티시’가 (과거)예술의 세계라는, 포스트모더니즘의 공간적 특성을 설명해준다면, ‘정신분열증’은 시간과 관련된 포스트모더니즘의 특정한 방식을 설명해주는 개념이다(제임슨이 포스트모더니즘의 두 번째 특성으로 꼽는 정신분열증은 다른 경우 ‘텍스트성’ textuality이라고 흔히 불리는 것이다).

정신분열증에 대한 라캉의 언어학적 관점을 받아들이면서, 제임슨은 정신분열이 언어 습득의 과정에서 일어난 언어적 혼란이라는 설명, 즉 정신분열증은 유아가 언어의 영역 안으로 완전히 들어오지 못한 데서 발생한다는 설명에 주목한다. 따라서 정신분열 환자는 언어를 분절할 줄 모르고, 때문에 시간적 연속성을 경험하지 않는다. 그들은 과거와 연결되지 못하고 미래도 그리지 못하며, 그래서 영원히 현재만을 사는 운명이다. 또한 정신분열증 환자는 개

인적 정체성도 알지 못한다. 시간을 관통해서 나를 지속시키는 감각이 있어야 정체성에 대한 느낌을 가질 수 있기 때문이다.

정신분열증 환자는 과거 및 미래와 이어지지 않고 고립된 현재만을 경험하기 때문에 현재에 대한 경험은 분화되지 않고 압도적인 생생함과 강력한 물질성을 갖게 된다. 현재에 대한 경험이 강력한 물질성을 가질 때 기의는 증발되고 기표만 남는데, 이것이 정상적인 발화와의 차이점이다. 정상적인 발화는 말의 물질성을 꿰뚫고 의미를 향해 나아간다. 즉 기표의 물질성 너머 기의로 나아가는 것이다. 그러나 의미가 상실되면 말의 물질성은 강박적으로 되고, 기의를 잃은 기표는 자유롭게 떠다니는 고립된 기표로서 감각적으로 더욱 생생해지는 이미지로 변형된다.

제임슨은 패스티시와 정신분열증을 특징으로 하는 포스트모더니즘 문화가 후기자본주의 사회에 대하여 대항적인 성격을 전혀 가지고 있지 않다고 본다. 이 문화의 위치는 체제 밖이 아니라 체제 안이며, 거기에서 체제의 논리를 되풀이하거나 재생산하거나 강화한다. 그 치명적 결과가 역사감각의 소멸이다. 현실을 물질적인 이미지로 변형하고 시간을 연속적인 현재로 파편화하는 작업 속에 역사가 설 자리는 없는 것이다.

할 포스터, 「(포스트)모던 논쟁」 (1984)

「포스트모더니즘과 소비 사회」의 마지막 문단에서 제임슨은 포스트모더니즘 예술의 비판적 가치를 의심하면서, 그러나 더 중요한 문제는 포스트모더니즘 예술이 대변하는 후기자본주의 체제의 논리에 저항할 방식을 우리가 가지고 있는가 하는 점이라고 썼다. 이 문제를 동시대 미술의 영역에서 탐색한 글이 할 포스터의 「(포스트)모던 논쟁」이다(관련된 텍스트로 「이전 대 이후」 (Re: Post, 1982), 「기호의 수난」 (Passion of the Sign, 1996)도 있다).

포스트모더니즘을 바라보는 포스터의 관점은 큰 틀에서 제임슨과 같다. 패스티시와 텍스트성(제임슨이 선호하기로 정신분열증)을 포스트모더니즘의 두 주요 특징으로 본다는 점에서, 그리고 양자의 비판적 가치를 회의한다는 점에서 그렇다. 그러나 포스터는 미술의 영역에서 나타난 패스티시와 텍스트성을 그 근처의 정치학과 연관시킴으로써 양자의 문화정치학적 차이를 분간해냈으며, 이로써 포스트모더니즘 담론을 보다 구체적이고 복합적인 담론으로 발전시켰다.



줄리언 슈나벨, 〈추방〉, 1980.
로리 앤더슨, 〈고국〉, 2004~

긴 이야기를 줄여 말하면, 포스트모더니즘에는 신보수주의 정치학과 공조한 입장이 있고, 포스트구조주의 이론(정치적으로는 대개 급진적이다)과 연합한 입장이 있다. 패스티시는 전자가, 텍스트성은 후자가 추구하는 것이다. 포스트모더니즘의 이 두 입장은 연관된 정치학이 상반되는 만큼 아주 대립적인 것처럼 보인다. 과연, 전자는 모더니즘이 단절시킨 역사적 재현 형식과 포스트구조주의가 추방한 저자, 즉 영웅적인 예술가의 복귀를 주장하고, 후자는 바로 그 재현과 저자에 대한 비판을 지속하여 작품은 텍스트로 분해시키고 저자는 탈중심화시켰기 때문에, 양자가 달라 보이는 것도 무리는 아니다.

이러한 대립은 사실이지만, 그러나 문화의 형식을 사회-경제적 생산 양식들과 연관시키는 마르크스주의의 관점에서 보면 피상적인 차원의 대립일 뿐이다. 포스터는 보드리야르와 제임슨의 입장을 토대로 하여 포스트모더니즘에 대한 세 번째 입장, 즉 마르크스주의적 포스트모더니즘을 발전시킨다. 이 입장에 따르면, 패스티시도 텍스트성도 자본주의가 후기자본주의로 이행하면서 물화와 파편화가 한층 심화된 결과로 나타난 기호의 분해 현상이다. 제임슨은 이러한 기호의 분해를 비판적으로 바라보았다. 그러나 포스터는 기호의 분해 현상 자체에서 비판적 가치를 몰수해버리지는 않는다. 미술에서 기호의 분해는 작용과 반작용을 거치며 다양하게 진행되었다는 점과, 또한 그 무엇보다 기호의 분해 혹은 파괴에 잠재된 해방의 힘을 포스터는 주목하는 것이다.

조주연 (1963-)은 서울대 미학과에서 「클레멘트 그린버그의 미술론에 관한 연구」로 박사학위를 받았고, 현대와 동시대 미술이론 전공이며, 현재는 국무총리 산하 경제인문사회연구회에 연구위원으로 근무하면서 서울대에서 가르치고 있다. 역서로는 『설득의 실천: 미술사의 역설과 권력』, 『이론의 실천: 문화정치학으로서의 미술사』, 『60년대 미술: 순수미술에서 문화정치학으로 예술과 문화』, 『실재의 귀환 (최연희, 이영욱, 조주연 공동)』 등이 있다.

2011.7.16-9.25 | 고은 사진미술관(본관전시실) |

부산사진의 재발견 - 징후로서의 사진 몸, 방의 안과 밖, 그 바깥 - 김경덕, 이순행

경계 너머의 '생경함'과 경계 안의 '증상들'

김영준

미술비평

낯설다는 것. 그것은 단순히 처음 겪는 사건의 서사는 아니다. 사건이라는 것은 인식 범주의 문제이기도 하다. 인식의 범주화는 그 경계가 뚜렷하지 않지만 견고하다. 범주에서 벗어난 것들은 슬하계 목격하는 동일유형의 사건이라도 낯설다.

TV 속 인물들은 모두가 가공의 인물들이다. 캐릭터가 각본에 의해 가공되고 설정된 등장인물들이다. 그래서 그들은 가공되지 않는 일상의 우리들과는 다른 인종들이다. 지금은 꼭 그렇지도 않지만 과거 TV속 인물들은 모두가 예외 없이 예쁘고 잘생긴 얼굴들, 멋진 몸매들로 가공되었다. 그래서 우리 일상에서 흔히 마주칠 수 있는 못생긴 얼굴들, 우리 이웃의 모습들은 브라운관에 절대로 반영될 수 없었다. 때문에 TV는 완벽한 현실 도피처였으며 현실이 극대화된 유토피아였고 판타지였다.



©김경덕, 보물시리즈 15, C-print, 2002
 ©김경덕, 보물시리즈 05, C-print, 2002



언제가 이 일반화의 경계를 넘어선 사건을 발견하고는 생뚱함에 오금이 저렸던 경험을 기억해 냈다. 중학교시절 트레이닝복 바지차림에 슬리퍼를 끌었던, 동네에서 무서웠던 건달 형과 다를 바 없는 일상 속 인물 이미지가 TV광고(초콜릿바 광고)에 등장한 것이다. 아마도 일상의 낯설지 않은 낯섦(?)을 전략으로 한 듯싶다. 결국 TV라는 인식 범주를 일탈한 사건이라 할 수 있지 않을까? 요즘에는 TV스타들이 우리의 얼굴과 많이 닮아있다.

느지막한 일요일 오후. 잠에서 깨 눈비비고 바라본 이부자리, 목이 말라 냉수 한 컵 들이키고 바깥 쪽문을 열었을 때 눈에 들어오는 동네 어귀 골목, 앞집 대문의 구질구질하게 벗겨진 페인트 얼룩. 일상의 무료함은 삶을 구태하게 연장해 가는 풍경들로부터 시작된다. 어디 하나 새롭지 않고, 어떤 자극도 흥분도 느낄 수 없는 나태하고 무료함이 깨끗하고 고급스런 서양식 건물에서 액자에 끼워져 조명세례를 받으며 감상을 기다리는 사물로 둔갑한다는 설정은 새로운 사건으로 반전되는 징후이다. 이것은 범주를 넘어선 생경함이다.

김경덕, 이순행의 사진에서 이런 유형의 생경함을 발견한다. 방 한 권과 익숙한 동네 골목 어귀는 진정코 새로운 것도 없는 것인데 이것이 특별한 무엇으로 가공되었다. 김경덕의 '보물시리즈'는 팽팽 나는 보석류나 귀금속과는 거리가 멀다. 그의 어투에 숨은 우화에서 지극히 사적인 감성정보를 얻을 수 있다. '평범한 이부자리 풍경이 보물이라니.....' 이 낯선 풍경은



©이순행, 목포 2006-10, 사진위에 이크릴 채색, 2011

도(?)가 지나쳤다. 하지만 그것이 불편한 것은 아니다. 그의 컬러 사진은 창가에 스미는 햇살처럼 부드럽다. 그래서 그녀의 사진은 단지 색감 하나로도 충분히 서정적인 미감을 전달해 준다. 무릎을 꿇거나 서서 이부자리나 머리맡을 바라본 앵글에는 소담한 소품들이 놓여있다. 매우 중요한 사실은 이 소품들이 사진을 위한 피사체로 연출된 어떤 대상이라기보다 그 잡자리의 주인공에게 편의를 제공하는 데에 충실한 오브제로 보인다는

것이다. 장판지가 깨끗하게 배접된 재래식 온돌방에 배개, 요, 이불이 잘 정돈되어 있다. 머리맡에는 몇 권의 책, 자명종 시계, 라디오 등등의 생활 용품이 누운 사람이 팔 뻗으면 닿을 정도의 범위 안에 정돈되어 있다. 이 방과 이부자리의 풍경은 사적 공간이다. 하지만 이 풍경이 기록되어 응시를 기다리는 순간 공적 시각으로 일탈된다.

이순행의 '목포', '부산' 등의 사진도 어떤 의미에서 김경덕의 맥락을 따르고 있다. 모노그램의 사진이지만 약간의 그레이(또는 브라운)조의 색감을 입고 있다. 그의 풍경은 짝차 있지만 여유 없는 것은 아니다. 길이 뻗어나간 방향이 암시되어 있어 화면을 가득 채운 피사체들은 숨을 쉰다. 복적대는 도시 중심가가 아니라 한적한 주택가의 풍경에서 사람들의 일상사가 끈끈하게 묻어나는 것 같다. 흑백 사진의 이미지는 시간을 가두어 놓는 데 더욱 효과적이다. 마치 우리의 기억 단편을 명료하게 재현해 주는 것 같다. 이순행의 사진에는 사람들이 등장하지 않는다. 그래서 어떤 구체적인 행위 사건을 유추해 내는 것이 불가능하다. 그저 저만치에 있는 풍경에 대한 솔회일 뿐이다. 피사체의 고유색을 반영하지 않았다는 것도 그런 의미에 가깝다. 이순행의 사진을 보노라면 지금 그가 응시하는 그의 시선을 빌릴 수 있다. 원근법 회화가 가져다 준 관점주의(perspectivism) 시각보다 훨씬 더 사적인 정보에 접근할 수 있다는 것이 특별하다. 분명 김경덕과 이순행의 사진에는 그들이 과거의 어떤 사건과 풍경을 어

떻게 기억하고 있는지 생생한 공유물을 제시한다.

결국 본다는 것은 눈의 생물학적인 작용만으로 주어지는 것이 아니라는 사실을 이들이 증명해 냈다. 바로 우리가 보는 것은 결국 우리의 증상이라는 사실. 그래서 익숙하다가도 돌연 낮설어질 수 있다는 것을 보여주었다. 우리에게 추상적으로 주어지는 과거 한때의 ‘어느 날’이 이들의 기록에는 구체적인 사건의 현장으로 ‘그날’이 되게 한다. 그래서 평범하기 짝이 없는 광경들은 어떤 눈을 통해 그리고 그 눈의 주관적인 해석과 기록에 의해, 또 새로운 맥락에 접속하게 되면서 그지없이 아름다운 특별한 ‘풍경’이 된다는 사실을 일깨운다.

사진을 다루는 두 작가는 대학에서 회화를 전공한 사람들이다. 그래서인지 그들의 사진에는 회화적인 미감이 가득하다. 특별한 기교나 기술을 지시하지 않는 편안한 이미지는 분명 ‘카메라’ 메커니즘의 문제가 아닌 ‘사진’이라는 시각성의 문제를 제시했다. 필자는 그들의 사진에서 생경함을 느끼는 우리 몸의 증상(징후)과 방의 안팎의 풍경, 그리고 범주 경계의 그 바깥을 사유한다.

부산문화재단, 명작 애니메이션 페스티벌 개최

부산문화재단은 여름방학을 맞은 어린이와 청소년을 위해 3일 부터 28일까지 조선통신사 역사관에서 애니메이션 영화를 무료 로 상영한다. 상영작은 '천년여우 여우비' '벼랑 위의 포뇨' '이웃집 토토로' '쿵푸 팬더' '로보트 태권브이' '아이즈 에이지 3' 6편이다. 방학을 맞은 어린이와 부모가 조선통신사 역사관을 관람하며 명작 애니메이션도 감상 할 수 있는 좋은 계기가 마련되었다.

여름, 바다를 주제로 한 전시

8월, 여름과 방학을 맞아 바다와 휴가를 연상케 하는 시원한 전시가 기획되었다. 롯데갤러리 광복점에서는 갤러리가 마치 피사지로 변한 듯 한 느낌을 주는 '아트 플라지(Art Plage)전이 열렸다. 김승영 작가의 설치작품 '푸른 방'은 바다에 온 것 같은 착각을 불러일으키며 아이반 작가의 '경재 정선의 디지털 박연폭포'는 LED 화면을 통해 폭포에서 시원한 물줄기가 흘러 내리는 작업을 선보였다. 그 외에도 노해울, 박형진, 임지연, 국대호 작가의 작품을 통해 갤러리에서 시원한 여름을 느낄 수 있는 전시였다.

신세계 갤러리 센텀시티점은 10~21일까지 국제신문 사진부 박수현 기자의 'Sea Story-렌즈에 담은 바닷속 세계'전이 열렸다. 기자가 국내 연안과 세계 곳곳의 바다 속을 탐험하며 촬영한 바다와 그 안에 살고 있는 다양한 생명체들의 모습을 담은 사진 30여점이 전시되었다.

유연한 정체성, 대만 부산작가 2인전

연출된 사진이란 공통점이 있는 대만 작가 첸 칭야오와 부산 작가 변진수 작가의 작품이 '유연한 정체성'이란 주제로 오픈 스페이스 배에서 전시되었다. 첸칭야오의 사진에는 우키오에의 대가로 꼽히는 도슈사이 사라쿠와 우타마로의 작품 속 인 물처럼 포즈를 취한 인물들을 보여 주며 다양한 희극적인 요소들을 추가한 사진작업을 선보였다. 변진수는 소녀라는 주제로 시간적, 공간적 제약을 초월한 듯한 소녀들의 모습을 사진으로 선보였다.

부산국제어린이영화제, 아시아 키즈 포 키즈 개최

국내 유일의 어린이 영화제인 부산국제어린이영화제가 올해로 여섯 번째로 12일부터 16일까지 열렸다. 아시아 키즈 포 키즈 축제는 올해 처음으로 열렸다. 14일 오전 11시 민주공원에서 개막해 16까지 개최되었다. 영화제와 영화축제 상영작은 민주공원, 롯데시네마 센텀시티점, 보수동 책방골목 문화관에서 상영하였다.

(정리 최혜선)

공모 안내

1. 2012 고양창작스튜디오 입주작가 모집

접수기간 2011.8.9~2011.8.31

모집분야 회화, 조각, 사진, 설치, 뉴미디어 등 현대미술 전 분야
*모집공모일 기준 만 25세 이상의 고양 및 창동창작스튜디오 입주경험이 없는 대한민국 국적의 미술작가
제공내역 스튜디오, 24시간 이용 가능한 스튜디오, 야외작업장, 전시실, 정부자료실, 작가 커뮤니티룸, 숙박, 스튜디오 내 거주, 커뮤니티룸에서 취사 가능
제출서류 입주신청서 1부, 자기소개서 1부: A4 1장 이내, 작품 소개 자료, 최근 5년간 국내외 전시 및 수상 경력
문의 국립현대미술관 교육문화창작스튜디오 02-2188-6217 국립현대미술관 고양창작스튜디오 031-962-0070 홈페이지 www.artstudio.or.kr

2. 난지미술창작스튜디오 67기 입주작가 공모

접수기간 2011.9.5~2011.9.9

모집분야 순수시각예술 전 분야

*대한민국 국적을 가진 자로서 모집공고일 기준 만 40세 이하의 국내외 거주 미술작가로 전용스튜디오를 사용하고 있지 않는 자
제출서류 입주신청서, 작가 경력 및 작품설명, 활동계획서, 작품자료

접수방법 온라인 접수

문의 홈페이지 <http://hanjistudio.seoul.go.kr>

전화 난지미술창작스튜디오(02-308-1071)

서울시립미술관 전시과 (02-2124-8941)

3. 2012년 브레인 팩토리 전시작가 공모 공모자격

-국적 제한없음

-나이 제한없음 (재학생은 공모 대상에서 제외됩니다)

-분야 조형예술 및 기타예술 전 부문

공모기간 2011년 8월 15일~9월 15일

전시조건

-전시공간 지원 (설치기간 포함 3주간 전시장 사용)

-큐레이팅

-전시 작가 자료 보관

접수 방법 2012년도 브레인 팩토리의 전시작가 공모는 동영상 제외한 모든 장료를 이메일로만 접수, 2013brain@gmail.com

문의 brain2009@naver.com(전화문의 사절)

가나아트부산

배준성-사타 2인展
9.7-10.10
부산광역시 해운대구 중동
1405-16 노보텔 엠베서더 부산 4층
051-744-2020

고은사진 미술관

<징후로서의 사진-부산사진의 재발견>
몸,방의 안과 밖, 그 바깥
김경덕,이순행
7.16-9.25
부산시 해운대구 온천길 2번지
051-746-0055

고은사진미술관 신관

<징후로서의 사진-부산사진의 재발견>기억과 트라우마
7.16-10.2
부산시 해운대로 452번길 16
(우2동 100-17번지)
051-746-0055

경남도립미술관

1.미국현대미술전
2.민족혼으로 빛어낸
토기의 환상-박덕규
3.싱글채널비디오III
9.8-11.27
경상남도 창원시 사림동 1-2번지
055-211-0333

갤러리 봄

<2011 신진작가 지원전 2차>
1.양소연 개인전
8.20-8.29
2.질풍노도 전
8.30-9.8
3.김혜진 개인전
9.9-9.20
4.숨 고르기전
9.21-9.30
부산광역시 진구 부암동 698-5
051-704-7704

갤러리 데이트

최만린 조각展
9.16-10.8
부산광역시 해운대구 관광특구길 20
팔레드시즈 2F
051-758-9845

갤러리 이듬

추석특별전
2011 harvest
9.5-9.30
부산광역시 해운대구 중동 1511-12 1층
051-743-0059

갤러리 이배

망중환(忙中閑)
김호득,오순환,이승희
7.14-9.18
부산광역시 해운대구 중2동 1510-1 F
051-746-2111

갤러리 화인

1.온(on) 작가회전'
9.1-9.9
2.추지연展
9.14-9.20
3.이동근展
9.21-9.30
부산광역시 해운대구 중2동 1511-12
051-741-5867

갤러리 604

THREE ARTISTS
OF EUROPEAN
유럽작가 3인전
9.1-9.30
부산시 중구 중앙동 2가 49-7
051-245-5259

대안공간 반디

1.부산비디오아트페스티벌
8.26-9.2
2.문지현 개인전
2.9.14-9.25
부산시 수영구 광안2동 169-44번지
051-756-3313

롯데갤러리 부산본점

에마 알머슨展
9.2-9.25
부산광역시 부산진구 부전동
503-15번지 롯데백화점 부산본점
051-810-2328

롯데갤러리 광복점

1.개관주년 기념 '끝나지 않은
신화展' 백남준 회고전
8.12-9.14
부산시 중구 중앙동 7가 20-1번지
롯데백화점 광복점 아쿠아몰 10층
051-678-2610

맥화랑

1.INTERMISSION
9.1-17
2.정지현개인전
9.29-10.16
부산광역시 해운대구 중2동 1510-14
웰컴하우스 2층
051-722-2201

부산시립미술관

1.국제교류전
9.3-11.20
2.지역네트워크전
9.10-11.27
해운대구 우2동 1413
051-744-2602

바나나롱 갤러리

1.WHO ARE YOU?
_성수랑 선영이랑
8.23-9.4
2.리라.황미영 2인전
9.6-9.18
3.이소을 산수화전
9.20-10.2
해운대구 달맞이길 42
051-741-5106

소울아트 스페이스

김미희,홍찬일 개인전
8.25-9.19
해운대구 우동 1398번지 엑스디움 2층
051-731-5878

신세계 갤러리

단장(丹粧)
-옛 여인의 화장과 장신구
9.16-10.18
해운대구 우동 1495 신세계 백화점 6층
051-745-1508

아트갤러리 U

달과 6펜스
김남현,김상호,김영미,김주한,
박정우,백경원
부산광역시 해운대구 중동 1510-1 5F
051-744-0468

오픈스페이스 배

보이지 않는 섬
8.20-9.18
부산시 기장군 일광면 삼성리 297-1
051-724-5201

조현화랑

이광호 개인전 <touch>
9.2-10.2
부산 해운대구 중2동 1501-15
051-747-8853

토요타 아트 스페이스

박은광 사진展
9.2-10.18
부산시 해운대구 해변로299번지
토요타 부산전시장
051-746-0055

김스아트필드미술관

1. 김성철 개인전
2. 박자현 개인전
9.17-11.27
부산 금정구 금성동 285
051-517-6800

전시광고를 받습니다.

광고료는 비아트 운영 및 제작에 쓰입니다.

| 유형 | 색도 _ 컬러 / 흑백 크기 _ 전면, 1/2, 1/4

| 광고자료 | 전화문의 _ 051-756-3313 이메일 _ bartg@naver.com

BART 정기 구독 안내

1년 정기구독료 - 2만원

전화 051-756-3313 메일 bartg@naver.com로

전화/메일 신청 후 아래 계좌로 송금해 주세요.

정기구독계좌 _ 부산은행 039-01-0363048(예금주 : 비아트신양회)

BART 후원을 받습니다.

B-art 후원을 받습니다.

후원을 해주시는 분께 매달 잡지를 발송해 드립니다.

후원계좌 _ 부산은행 039-01-0363048(예금주 : 비아트신양회)

.....
비 - 아트에 후원금을 보내주신 분들께 진심으로 감사드립니다.

김웅기, 정혜련



갤러리봄 | 김혜진 개인전
2011.9.9-9.21

갤러리 봄 A 614-836 부산시 부산진구 부암동 698-5번지 1F T 051-704-7704



Touch

Lee Kwang-Ho

2011. 9. 2 - 10. 2

OPENING RECEPTION

2011. 9. 2 Fri. 6PM

Johyun Gallery

BUSAN

1501-15 Jung2-Dong
Haeundae-Gu

Busan 612-849 Korea

Tel. 051 747 8853

www.johyungallery.com