

글머리에

원래 이 책에 수록된 전체 네 편의 글들은 보름 전에 오픈한 ‘쓰리스타쏘 - 주재환 · 박이소 · 최정화 -’ 3인전(2015. 7. 7 - 8. 15, 인디프레스)의 전시도록에 실리는 것을 목적으로 쓰여졌다. 전시 오픈 날짜에 맞추느라 시간에 쫓겨 급하고 경황없이 발표된 도록의 평문 내용을 일부 수정, 보완하여 책자의 형태로 다시 출간하게 되었다. 상재(上梓)를 위해 물심양면으로 애써주신 인디프레스(INDIPRESS)의 김정대(金正大) 대표님과 교열과 편집에 각별히 수고해주신 김가령(金佳伶) 실장님께 깊은 감사의 뜻을 표한다.

2015. 7. 22

金 東 華

쓰리스타쇼

- 周在煥 · 朴異素 · 崔正化 -

우리나라의 현대미술, 특히 그 중에서도 지금 여기에서 일어나고 있는 현상으로서의 동시대 미술을 제대로 이해하기 위해서는 반드시 그 미술의 원류와 뿌리가 어디인지를 탐색하고 밝혀내는 과정이 선행되어야 한다. 우리 미술의 역사를 아주 간략히만 일별해 보자면, 해방 이전에는 일제가 주도했던 관전인 조선미술전람회(鮮展)를 중심으로 근대적 구상회화의 전통이 확립되었고, 해방 이후로는 다양한 서구 미술사조를 인지하고 수용하는 과정을 통해 현대적 추상회화의 토대가 마련되었다. 이후 추상회화의 연장인 모노크롬과 그 반동으로서의 민중미술이 순차적으로 등장하면서, 미술의 순수성과 현실 참여라는 상이한 두 가지의 모토(motto) 하에 서로 대립하고 갈등하는 양강(兩強)의 구도를 형성하게 된다. 그런데 1980년대 후반을 전후로 한 시기부터는 그 이전과는 전혀 다른 일련의 새로운 미술적 흐름들이 감지되기 시작하는데, 이 전시가 이야기하고자 하는 내용들은 바로 이 시기의 미술에 대한 문제들과 매우 밀접하게 연관되어 있다. 이전의 근대적 거대담론이 새롭게 현대적 미세담론으로 재편되고 모더니즘적 미술관(美術觀)이 포스트모더니즘적 미술관으로 전환되면서, 차츰 ‘개념성’의 문제가 미술 담론에서 중요하게 대두되어 나가기 시작한다. 바로 이 ‘개념성’의 관점에서 이 시기 언저리, 즉 1980년대 후반부터 1990년대 전반까지에 걸쳐 활동했던 주요 작가들과 그들의 작업을 지금의 동시대 미술이 태동하게 된 근원으로 상정해 볼 수 있는 것이다. 물론 1960년대 후반부터 1970년대 중반까지의 시기에 행위예술이나 이벤트 등의 다양한 아방가르드적 작업을 했던 일부 작가들에 의해 개념미술의 맹아로 볼 수 있는 활동들이 일부 이루어지기도 했지만, 서구에 대한 정보와 그 맥락을 제대로 파악하면서 우리의 현실을 고려하고 당대의 시대상을 반영하며 서구와 다른 한국 고유의 미감과 미술적 정체성을 본격적으로 고민하기 시작했던 시기는 대략 1980년대 후반기부터 1990년대 전반기로 보아야 할 것이다.

여러 줄기에서 발원한 작은 지류들이 모여 하나의 큰 강물을 이루는 것처럼, 첫 번째로는 암담했던 우리의 정치사회적 상황에 대한 문제의식과 현실 참여적인 미술의 맥락 속에서, 두 번째로는 한국인이라는 소수자로서의 정체성을 고민하며 우리와 서구의 차이가 무엇인지를 사유하는 이론가나 번역가로서의 맥락 속에서, 세 번째로는 후기자본주의의 출범과 대중매체의 확장이라는 시대적 변천과 더불어 이전과 달라진 신세대 문화 및 키치적 감성의 맥락 속에서 각각 시작된 이 세 갈래의 지류들이 한국적 개념미술이라는 하나의 큰 강물로 만나게 되는 것을 이 기획전을 통해 확인해 보고자 한다. 이 한국적 개념미술의 주요 맥락을 형성하게 되는 세 가지 흐름의 남상(濫觴)에 해당하는 핵심적 작가군들이 바로 주재환, 박이소, 최정화이다. 이 전시의 목적은 이들 3인의 작업의 출발과 진행을 치밀하게 독해해 나가면서, 이들이 정립해 나간 ‘개념성’을 매개로 이들이 한국의 동시대 미술에 끼친 영향들을 파악해 나가하고자 하는 것이다. 이러한 시도는 지금 동시대 미술의 사적(史的), 학예적(學藝的) 체계를 정립하는데 매우 긴요한 역할을 할 것이라 생각된다.

모노크롬 회화를 포함하는 1970년대 모더니즘 미술의 경우, 시각적으로 고급해 보이는 세계를 성취해낼 수 있는 다양한 회화적 방법론을 구사할 수는 있었지만, 안타깝게도 그것이다소 기법적인 측면에서의 고급함이나 취향으로서의 고급함 쪽으로 기울어져 가고 있었던 것으로 보인다. 만일 이 계열의 작업들이 막연한 고상함만을 향유하고 소비하려는 딜레탕트(dilettante)적 호사가들에 의해 상업적 메커니즘 속으로 흘러들어가 버리게 된다면, 그 미술 자체가 가진 내재적 정신성과 격조 그리고 본질에 대한 검증마저도 생략된 채, 자칫하면 시장 논리나 정형화된 매너리즘의 늪 속으로 깊숙이 빠져버리게 될 수도 있다. 또한 일부에서는 내용이 가지는 우리 자신의 현실적, 독창적 요소보다 외래의 - 서구, 일본 등 - 형식에 대한 관념적, 모방적 요소가 더 강조되면서 외적 조형과 내적 개념성 사이의 불일치 문제가 나타나게 될 수도 있다. 즉 그것은 경우에 따라 그들의 작업 위에 감추고 싶은 민낯을 은폐시키기 위한 가면이 덧씌워질 수도 있다는 이야기이다. 물론 처음부터 모노크롬 회화 등이 상업적인 성격만을 띠고 있었다거나 그에 대한 기대로만 시작되었던 것은 아니었다. 분명히 서구 모더니즘의 한국화(韓國化)에 대한 고민으로부터 시작된 측면이 있다. 그러나 그 작가군들 중 일부가 대학의 교수직, 미술단체의 권력, 미술관의 헤게모니 등의 장악을 위한 강력한 카리스마적 욕망을 발동했고, 작가 자신의 개인기를 발휘하는 미술 본연의 속성과 상치되는 정치적 세력화를 도모하기도 했다. 속칭 ‘박서보(朴栖甫) 사단’으로 불리던 세력들에 의해, 그 패거리 안으로 들어오지 않으면 주류 미술관에서 전적으로 배제되어버리는 마피아적 행태가 있었던 사실 역시도 부인할 수 없는 그 시대의 어두운 단편(斷片)이었다. 또한 형식미학과 연관된 동어반복 속에 매몰되어버려, 현실문제와 시대적 과제에 대해 침묵하고 있었다는 일부의 비판이 제기되기도 했다. 결국 이에 대한 반동으로 출현하게 된 것이 1980년대의 현실 참여적 민중미술이었다.

그렇다면 민중미술은 어떠했을까? 이들은 부조리한 현실문제와 정치상황에 대한 발언에 자신들이 가진 역량 전부를 거의 다 소진시켜 버렸다. 그러다보니 일부 뛰어난 작가군을 제외한 대다수의 작업에서, 미술 본연의 조형적 문제에 대한 긴장감이나 집중력은 오히려 저하될 수밖에 없었던 것이다. 어떻게 보면 그들은 그 시대와 사회에 대한 육감적 반응으로서 마치 용수철처럼 즉발적인 탄성을 발휘했을 뿐인 것이다. 결국 시대가 바뀌고 정치사회적 아젠다(agenda)의 효력이 소멸되면서, 많은 작가들이 민중미술로부터 썰물처럼 빠져나오기 시작했다.

민중미술 이후 출현하기 시작한 개념미술 작업들의 가장 큰 문제는 그 고유의 언어와 문법을 독해하는데 미술 수용자들이 상당한 어려움을 겪을 수밖에 없었다는 사실이다. 그것은 지금의 미술 감상자들이나 수장가들의 보편적인 미감과 기호 그리고 선택이 거의 한 방향으로만 굳어져 있었기 때문이었다. 또한 이를 수용하기 위해서는 상당한 정도의 지적 수준과 독해를 위한 훈련의 과정이 필요하기 때문이기도 했다. 그러나 이 시대의 미술적 시각의 전환을 위해서는 노다지가 매장되어 있는 신대륙의 금맥을 파헤치는 열혈(熱血)한 광부와도 같은 파이오니아(pioneer)적 심정이 필요한 것이다. 실은 그것이 제시하는 미술적 기조가 퇴영적 회상조라거나 과거에 대한 영탄조의 미감이 아닌 이 시대의 첨단적, 디지털적 미의식과 어찌면 상당히 가까울 수도 있기 때문이다.

물론 개념미술에는 작품이라는 하나의 물건으로서의 형식요소에 대한 허약함과 부실함이 없지 않다. 그러나 예술이 어디 물건이기만 한 것인가? 물론 예술에 있어 형식요소가 중요하지 않다는 뜻은 아니다. 예술품이라는 표상을 통해 예술이 드러나기 때문에 형식은 대단히 중요하다. 그러나 예술품이라는 물건이 예술 그 자체가 될 수는 없다. 예술이 곧 형식 그

자체는 아니며, 단지 예술품이라는 구체화된 형태 속에 육화(incarnation)되어 내재하고 있을 따름이기 때문이다. 사실 물건으로서의 위력으로만 본다면 개념미술은 정말 아무 것도 아니다. 그러나 바로 이 보잘것없음이 그대로 나타나는 지점에서 개념미술은 물건으로서의 예술품을 거부하는, 상업주의에 대한 철저한 반동으로 드러나게 된다. 또한 이 지점에서, 개념미술은 예술 그 자체에 대한 순정성(純情性)과도 맞닿을 수 있게 되는 것이다.

임진왜란 이후 사회경제적 여건이 극도로 피폐해졌던 17세기에 만들어진 철화백자들의 상당수는 금사리 백자의 유백(乳白)이 풍기는 고급함이나 분원리 백자에서 보이는 청화발색의 화려함을 따라가지 못한다. 물론 태토나 유약의 질에 있어서도 상당히 뒤떨어진다. 그러나 마치 지방가마에서 만들어진 것 같은 도자들의 표면 위에 활달하고 소박한 필치로 익살스럽고 천진스레 그린 호랑이나 물고기 그림들을 가만히 들여다보고 있노라면, 다소 저급한 듯 보이는 그 백자의 탁한 회색조의 살결과 표면의 어리송한 도상이 서로 참 잘 어울린다는 생각이 든다. 활달한 필치와 해학적 소재들에 부적절한 고급함이 결부된다면, 오히려 그것이 예술적 균형감을 상실하도록 만드는 꼴이 되어버릴 것이다. 묘하게도 이 열악함과 불리함이 오히려 기막힌 예술성을 환기시킬 수 있는 물실효기(勿失好機)의 조건이 되고 있는 것이다. 물건 그 자체로 부족한 것이 반드시 예술성의 저열함과 상응하는 것은 아니다. 여기에 어떤 상상력이 발동되느냐, 어떤 개념적 조작이 관련되느냐에 따라 오히려 물건으로서의 부족이 예술적 가치의 고양과 직결될 수도 있다. 역설적이지만, 물질적 조악함은 개념의 수월성(秀越性)과 정비례적 상관관계를 보이게 될 수도 있다는 사실이다. 바로 이것이 키치(kitsch)가 갖는 현대적 미감이나 예술정신과 연결될 수 있는 지점이기도 하다.

1998년 마크 맥과이어가 때린 메이저리그 시즌 70호 홈런볼은 그 이듬해에 300만 5000달러(약 35억원)라는 어마어마한 가격에 팔렸다고 한다. 야구공 하나의 물질적 가치가 기껏해야 얼마나 되겠는가? 그 가격만큼의 가치는 결코 물질적인 것에만 부여된 것이 아니다. 그것은 전적으로 눈에 보이지 않는, 하나의 제도와 시스템이 부여한 의미망에서 유래된 것이다. 이것이 바로 개념성의 핵심이다. 그 무형의 가치 하나 때문에 아무 것도 아닌 물건에 대해 35억원을 가볍게 질러버릴 수 있는 것, 그것이 의미와 개념이 가지는 또 다른 슈퍼파워인 것이다.

지금 시대에서 다시 생각해 보면, 모노크롬 회화와 같은 모더니즘 미술은 형식적, 미학적으로는 은폐된 - 다 읽히지 않는 - 추상성을 본질로 하고 있는 듯 보이지만, 현실에서의 가치나 상업적인 발휘에서는 노출된 - 오히려 전부가 읽히는 - 구상성 쪽으로 한참 기울어지는 느낌이다. 예술적 속성으로서의 신비감이 다 사라져버린 것이다. 반면 개념적 미술의 세계에서는 보이지 않는 가치의 추상성이 기존 회화에서보다도 훨씬 더 강렬하게 육박해온다. 가치의 추상성을 극단까지 밀어붙여 버리는 야성적 지점에서 개념미술은 오히려 더 승산이 있다. 지금 이 시대는 가치의 추상성을 인식하지 못하고 있다. 대부분의 컬렉터들도 가시화된 물질적 가치, 상업적 평가, 시장의 거래에만 집착하면서, 기존 가치들의 최종 결정체인 물질화된 작품들, 물질성으로 표상된 작품들 그 자체에만 목을 매는 구태의연하고 길들여진 컬렉션에 매몰되어 있다. 작가든 화상이든 컬렉터든 가치보존적 보신주의나 미술의 본질을 도외시한 극단적 보수성에만 매달린다면, 자신들이 금과옥조인양 확립해 놓은 기존의 은산철벽(銀山鐵壁)과도 같은 가치구조들 역시, 시간의 경과와 더불어 망각의 바다 속으로 영락(零落)하여 결국은 사라져버릴 수밖에 없다. 옥션과 같은 상업적 구조에 대한 지나친 미술

시장의 집중은 오히려 미술 이해의 심도를 떨어뜨리고, 사유의 결정체로서의 미술의 본질에 대한 접근을 상당히 경직되게 만들어버릴 수도 있다. 우리는 미술에서 무언가 구체화되지 않았음에도 어쩔지 마음을 잡아끄는 강력한 어떤 요소들에 집중할 필요가 있다. 그러한 요소들을 한국의 초기 개념미술의 흐름에서 한 번 찾아내 보고자 하는 것이 이 3인 - 주재환 · 박이소 · 최정화 - 의 전시회인 '쓰리스타쏘'를 기획하게 된 가장 절실한 취지이기도 하다.

현실 경험에 기초한 감성적 개념성

- 주재환의 사설미술(辭說美術) -

개념미술에 대해 이야기할 때마다 자주 언급되는 가장 대표적인 작품 중 하나가 조셉 코수스(Joseph Kosuth)의 ‘하나 그리고 세 개의 의자(One and Three Chairs, 1965)’이다. 이 작품에서는 ‘실제 의자’와 ‘의자를 찍은 사진’ 그리고 ‘의자의 사전적 정의’ 이 셋이 하나의 작품으로 제시되면서, 사물과 그것의 재현 그리고 그에 대한 개념적 사유 중에 어떤 것이 ‘진짜’ 의자인지를 되묻고 있다. 마치 성부, 성자, 성령이라는 삼위일체 하나님의 정의를 연상케 하는 이 제시는 사물, 사진, 텍스트를 동시에 작품의 영역으로 끌어들이면서, 한 대상의 세 양태를 통해 실재라는 가장 본원적 문제에 대한 의문을 던지기도 했고, 물질로서 구현되기 이전의 생각 그 자체가 물질로 구현된 실제 작품보다 더 본질적이라는, 획기적 발상의 전환을 이끌어내기도 했다. 통상 개념미술은 레디메이드(ready-made), 개입(intervention), 자료형식(documentation), 언어(language), 이상 네 가지의 형식 중에 하나를 취하는데, 이 작품은 실제 의자라는 ‘레디메이드’, 의자가 본래의 생활 속 맥락이 아닌 미술관에 작품으로 놓이는 방식으로서의 ‘개입’, 의자가 사진으로 제시되는 ‘자료형식’, 의자의 사전적 정의라는 ‘언어’, 이상 네 가지 양상들을 모두 포괄하고 있다.

미술사에서 개념의 중요성을 부각시킨 또 다른 대표작은 마르셀 뒤샹(Marcel Duchamp)의 ‘샘(Fountain, 1917)’이다. 이 역시 작품의 진짜 의미가 무엇인가에 대해 질문하고 있는데, 설혹 레디메이드라 할지라도 작가가 그것을 선택해서 거기에 어떤 의미를 붙였느냐가 작품을 어떻게 만들어 내었느냐보다 훨씬 더 본질적이라는, 기존의 일반예술 관념에 대한 부정으로서의 독특한 미술적 가치가 작품에 부여되고 있다.

이들 작품에서 우리는 서구 개념미술이 가지는 한 가지 중요한 특질을 발견해낼 수 있는데, 그것은 실제적인 혹은 실천적인 삶의 내용이나 과정과는 격절된 순수 관념적 요소나 정신 유희적 양상이다. 어떤 사물이나 현상을 현실과 상황의 맥락이라는 깔대기를 통해서 생각의 형태로 제시한다는 측면보다는 ‘과연 미술이 무엇이나?’ 라는 질문에 대해 물질보다 개념이 더 핵심이라는 미술 그 자체에 대한 하나의 새롭고도 창의적인 정의를 제시하는 방식으로서의 의미를 더 강조하고 있는 것이다. ‘하나 그리고 세 개의 의자’에서의 사물, 사진, 정의, 이 모든 것들은 이 의자가 놓여 있는 세계의 다른 외부적 맥락들로부터는 철저히 차단된 채, 오직 그 하나의 독립된 대상 - 의자 - 자체만을 향해 관자(觀者)의 시선을 집중시키고 있다. 이 의자는 그저 의자가 무엇이나를 묻는 질문의 맥락 속에 갇힌 ‘의자 자체(chair itself)’일 뿐, ‘이 의자가 연결되어 있는 외부 세계와의 관계성(the relation of chair and the world that is associated with it)’이란 이미 전적으로 소거된 상태에 놓여 있는 것이다. ‘샘’의 경우에는 이미 제작된 상태의 변기라는 하나의 ‘물건-작품’이 예술과 일상을 어떻게 가르고 있느냐, 어떤 맥락과 개입을 통해 물건이 작품으로 성립할 수 있느냐를 논증하는 방향으로만 작가의 생각이 집중되고 있다. 그러므로 여기에는 극히 사변적, 논리적 지평으로만 예술이 해석될 수 있는 위험요소가 뒤따른다.

역사적으로 볼 때, 모더니즘 회화를 부정하는 과정을 통해 미니멀리즘과 개념미술이 태동하였음에도, 개념 그 자체만을 지나치게 강조하게 되면서 오히려 개념미술이 그토록 부정하려

했던 모더니즘적 요소들 - 그 자신에만 국한되는 내재적 속성(immanent property)의 강조나 순수성에 대한 지향 - 이 다시 나타나게 되어버렸다. 모더니즘에서 회화가 회화되는 자기지시성(self-reference)으로서의 최선의 조건을 궁구하다보니 결국 매체와 평면성으로 환원되어져 버린 것처럼, 개념이 개념으로 가장 잘 드러나게 되는 극단을 추구하다보니 개념적 맥락 이외의 실제 삶과의 연관 고리나 모든 주변적 배경 요소들은 탈취되거나 배제되어져 버린 것이다.

인간의 발달 과정에서, 출생 초기에는 리비도 에너지의 부착(libidinal cathexis)이 전적으로 자신에게로만 향하는데, 이를 일차적 자기애(primary narcissism)라 한다. 이는 정상적 발달의 과정으로 유아에게 있어 전능감(feeling of omnipotence)의 근원이 되는데, 이후 유아가 성장해 나가면서 자신에게로만 향하던 리비도가 차츰 자신으로부터 철회되면서 외부의 대상을 향하게 된다. 자신으로부터 대상을 향하는 이러한 리비도 전환은 극히 정상적인 과정이지만, 성장 이후 어떤 병리적 과정 - 예컨대 정신증(psychosis)의 발병 등 - 을 거치면서 외부 대상에 부착되었던 리비도 에너지가 다시 자신에게로 향하게 되는 것을 이차적 자기애(secondary narcissism)라 한다. 이러한 프로이트(Sigmund Freud)의 발달적 관점을 미술적 상황에 적용시켜 본다면, 어떤 예술 사조가 태동하는 초창기에 작가들이 그 사조 자체의 본질적 속성에 깊이 빠져드는 과정은 반드시 필요하다고 볼 수 있다. 이를테면 이를 일차적 자기애적 상태(primary narcissistic state)로 비유할 수 있는 것이다. 이러한 관점에서 조망하면, 뒤샹이나 코수스의 개념미술 초기 작업들은 분명히 예술적 생명력과 건강성을 정상적으로 갖추고 있는 것이다. 그러나 이후 속발하는 그 사조의 성숙과정은 반드시 그 자신의 사조 이외의 외부 사조나 외부 세계와의 연관 속으로 차츰 확장되어져 나가야만 한다. 즉 성장해 나가면서 자기애(narcissism)에서 대상애(object love)로 서서히 진행되는 것이 발달에 있어 정상인 것과 동일한 논리이다. 그런데 그 사조가 시간이 지나도 계속 자기 상태 속에서 벗어나지 못하고 그대로 자신의 내부에만 함몰되어 있다면, 이것은 병적인 이차적 자기애의 상태와 다를 바 없는 것이다.

그러므로 주재환의 작업에서 우리가 주목해야 할 내용은 개념 그 자체의 문제라기보다는 그 개념이 어떻게 인간이나 세계와 실질적인 관계를 맺어나가게 되는가에 대한 문제이다. 또한 그의 작업에서 이성적 개념이 인간이나 세계와의 연관을 통해 감정적 충동으로 확산되는 과정과 감정이 작업 내에서 어떤 방식으로 조절되면서 어느 수위까지 표출되고 있는가를 섬세하게 들여다보는 것은 한국의 초기 개념미술의 한 특질을 이해하는데 상당히 중요한 지표가 될 수 있다. 물론 개념미술이라는 미술사조가 서구로부터 유래된 것은 엄연한 사실이지만, 한국의 개념미술을 일방적인 서구 개념미술의 모방이라고만 말할 수는 없다. 왜냐하면 서구의 경우에서는 주지적 양상을 띠는 개념성의 측면이 더 뚜렷하다면, 우리의 경우는 주지성에 반하는, 정서적이면서도 반(反)개념적인 양상이 더 뚜렷하기 때문이다. 우리의 개념미술은 서구의 그것처럼 조금이라도 불순물이 섞인 것을 도무지 못 견디겠다거나, 애매한 것은 무엇이든 모를 깎아 예리하게 각을 세우는 까탈스런 성격의 개념성이 아니라, 살짝 기우뚱하게 둥근 모양에 흰색이지만 적당히 간장때도 배어 있는, 생활과 체험의 흔적이 담긴 수더분한 백자 향아리 같은 성격의 개념성을 내포한다.

미국에서 유학한 박이소나 독일에서 유학한 안규철 등의 작가들에 의해 서구의 개념미술이

1980-1990년대부터 본격적으로 국내에 알려지기 시작했다. 그러나 모더니즘 미술 - 앵포르멜이나 모노크롬 등 - 이 지나간 이후, 이 외래파 작가들의 등장 이전에 국내에서 자생적으로 포스트모던한 개념적 작업의 맥아를 보여준 이가 바로 주재환이다. 주재환은 1979년부터 ‘현실과 발언(이하 현발)’의 동인으로 활동하면서, 패러디(parody)의 맥락에서 정치적 발언으로 해석될 수 있는 작품들을 꾸준히 제작해 왔다. 그러나 사실 그 프로파간다(propaganda)로서의 내용적 정치성 이전에 우리가 먼저 주목해야 할 부분은 형식적 개념성에 관한 문제이다. 나는 그의 개념적 지평을 간단히 ‘현실 경험에 기초한 감성적 개념성’으로 정의하고자 하는데, 그의 작업은 세태와 사회의 모순에 대한 깊은 현세간(現世間)적 체험에서 우러나오는 풍미로서 관자들의 의표를 찌르며 정문일침(頂門一鍼)하는 촌철살인의 기발함을 보여주기도 하지만, 그가 제시하고 있는 개념은 단순한 이지의 측면만이 아닌 진솔한 애환의 페이스스가 실린 개념이며, 그러면서도 동시에 이 애환의 페이스스에 대해 적절한 거리를 둔 채 객관적 시점에서 담담하게 세계를 응시하고자 하는 개념이다. 이와 또 다른 관점에서는 현세간의 정치, 경제, 사회, 문화적 비판의식의 배후에 놓인, 세상을 관조하는 체념적 달관의 측면에도 새로이 주목해야 할 필요성을 느낀다. 왜냐하면 그의 작품 속에는 현실에 대한 깊은 이해와 이를 해결하고자 하는 현세간의 의지적 태도만으로는 다 설명되기 어려운, 마치 아내의 사통(私通) 현장을 목격하고 나서도 그저 ‘본디 내 것이지만 빼앗긴 것을 어찌하리’라고 읊조리는 처용(處容)의 탄식이나 속세의 허무를 깨닫고 마침내 피안을 향하는 출세간(出世間)의 불가적 태도 같은 것들이 어른거리고 있기 때문이다.

이러한 현세간과 출세간 사이에서의 상반된 태도는 사설시조의 산문적 형식이 담고 있는 조선 후기의 분방하고 파격적인 시대정신과도 일맥상통한다. 사설시조는 평시조의 정형적 틀을 깨뜨리면서 재담이나 욕설을 통해 양반들의 위선을 풍자적으로 고발하거나, 남녀 간의 솔직한 감정이나 애욕을 음사(淫辭)나 비속어를 통해 적극적으로 표현하고 있다. 관념성에서 벗어나 생활과 밀착된 현실 감각을 드러내고 있다는 점이나 서민계층의 사회의식 변화와 시대적 각성이 반영되고 있다는 점에서는 사설시조 속에 주재환 특유의 ‘경험적 현실미학’과 상통하는 어떤 정신적 가치가 내재하고 있음을 발견하게 된다. 사설시조에는 관리들의 횡포와 탐학이나 양반들의 현학적 허세, 거짓이 횡행하는 시대상이나 약육강식의 험난한 세태, 신분제의 모순이나 봉건적 가족제도의 문제점, 벗어날 수 없는 궁핍에 대한 탄식이나 불우한 사회적 처지에 대한 염세적 한탄, 공맹(孔孟)의 글귀나 지껄이는 유학자들의 공리공론적 태도나 불교의 부패로 인한 승려들의 파계 및 윤리적 타락상 등을 풍자하는 내용들이 빈번하게 등장하는데, 이 같은 조선 후기의 정치, 경제, 사회, 문화, 종교 영역의 총체적 난맥상들은 1980년대 전후로 부각된 현실의 여러 갈등과 문제점들 - 군부 세력의 억압적 지배, 거대 재벌집단의 출현, 고도 성장기 정경유착의 만연 등과 관련된 계층 간 불평등에 대한 인식이나 서민 계층의 민주의식 각성 등 - 과도 상당 부분 유사한 양상을 띠고 있다. 특히 풍자나 해학의 문제는 사설시조 외에도 연암(燕巖)의 소설이나 각종 탈놀이에서 나타나는 도덕적 위선과 엄숙주의에 대한 야유, 단원(檀園)이나 혜원(蕙園)의 그림에서 볼 수 있는 당시 생활상과 연관된 골계적 감흥의 발현, 삼국시대 와당의 도깨비 문양이나 조선시대 민화의 까치호랑이 도상 등에서 발견되는 명칭함이나 어수룩함 등의 미감과도 깊이 연결되어 있다. 이는 결국 진솔한 인간성이란 과연 무엇이며, 진솔한 인간성이 어떻게 구현될 수 있겠는가의 문제를 제시하는 것이기도 하다. 또한 사설시조에서의 풍자성은 기본적으로 ‘이놈의 세상은 도대체 왜 이 모양, 이 꼴인가?’라는 체념적 의식을 그 저변에 깔고 있는 상태에서 이 의식이 한 번 더 전회(轉回)되어 나타난 결과이므로, 이 풍자성의 근저에 놓인 현

실 체념적 탄식은 주재환의 작업에서 간간히 느껴지는 피안 지향의 달관적 태도와도 결국은 밀접하게 연관된다. 그러므로 이러한 역사적, 전통적 맥락들을 두루 살펴볼 때, 필자는 주재환의 작업을 ‘사설미술’이라는 이름으로 새롭게 명명해 볼 것을 제안한다. 결국 주재환의 다양한 작업들은 이 현세간과 출세간, 세계에 대한 전복과 체관(諦觀)을 왕래하는 반복적 동선 위에서 기이하게 공명하고 있는 것이다.

오목조목 아기자기한 주재환의 작업이 ‘구멍가게 사설미술’쯤 된다면, 알록달록 떠들썩한 최정화의 작업은 ‘대형마트 사설미술’, 썰렁하고 헛헛한 박이소의 작업은 댄디한 ‘커피숍 사설미술’쯤 되지 않을까? 이번 전시를 ‘삼색(三色)의 사설미술(辭說美術)’ 전(展)쯤으로 불러도 어떨까 싶다.

우리나라에서 1970년대에 급부상했던 모노크롬 회화의 경우, 이야기로 풀어나가며 서사를 확장시키는 사설미술의 특징들과는 정반대의 지점에 놓여 있었다. 한 시대를 풍미했던 침묵의 모더니즘 회화에 대한 격렬한 반작용이야말로 개념미술의 흐름을 사설적 방향으로 이끌어간 가장 강력한 동인이 아니었을까? 작가의 선배 세대인 김구림(金丘林), 이승택(李升澤)이나 동년배 작가인 이건용(李健鏞) 등이 추구했던 전위적 실험미술 역시도 일부는 주재환의 사설미술적 맥락과 그 궤를 같이 하고 있다. 한국 모더니즘 회화의 역사란 - 모노크롬 회화가 그러했듯 - 결국 사설을 억압하는 방향으로의 진행이었지만, 포스트모더니즘의 시대에 출현한 한국적 개념미술은 이러한 흐름을 다시 한 번 거꾸로 뒤집어 버린다. 이것을 사설의 새로운 해방이라고 말할 수도 있지 않을까? 세상도 미술도 그렇게 서로 돌고 도는 것이다.

그는 입학한지 반 년 만에 다니던 미술대학을 중퇴했고, 이후 20년간은 미술관과 아무 상관이 없는 다양한 직종들을 전전하며 생계를 위해 다망하고 고단한 시절을 보냈다. 수더분하면서도 위트 있는 표정과 태도, 남을 원망하지 않고 자신과 다른 생각을 가진 사람이라도 널리 포용할 줄 아는 도량, 사람을 경계하지 않고 즉시 친밀한 관계를 이끌어내는 능력 등은 오히려 미술관 밖에서 보낸 기나긴 신산의 세월과 다채로운 경험에 빚지고 있는 것이라. 그 자신 ‘나는 수사(monk)형의 작가가 아니라 광대(clown)형의 작가다’라고 언급한 바처럼, 지금껏 그는 한 가지 해석의 틀만으로는 전모를 파악하기 어려운 대단히 폭넓은 작업들을 계속 진행해 왔다. 그의 세상을 바라보는, 혹은 작품을 제작하는 시선은 일차적으로 광대적 ‘넓이’의 시선이겠으나, 그 넓이 위에 수사적 ‘깊이’의 시선을 부여하는 면모 또한 결코 만만히 보아 넘길 수 없다.

그는 1979년 ‘현발’의 결성 과정과 1980년 ‘현발’ 창립전 출품을 계기로 미술관에 첫 걸음을 내딛게 되는데, 이때의 작품작이 ‘몬드리안 호텔(1980)’과 ‘계단을 내려오는 봄비(1980)’이다. 이 작업들은 당시 ‘현발’의 일반적 흐름으로 보아서는 조금 색다른데, 서구 모더니즘 회화를 모방하는 맥락을 표면에 깔고 들어가면서 이를 다시 살짝 비트는 방식이었다. 몬드리안(Piet Mondrian)의 추상 작품 ‘빨강, 파랑, 노랑의 구성(Composition with Red, Blue and Yellow, 1930)’의 축약된 엄숙성을 만화적 양식으로 변형시키고, 뒤샹의 작품 ‘계단을 내려오는 누드 No.2(Nude Descending a Staircase No.2, 1912)’의 큐비즘적 무브망(mouvement)을 지워가면서 화면을 팝적인 양식으로 단순화시키고 있지만, 그가 화면 속에 실제로 표현하고자 했던 내용은 시대의 총체적 난맥상들이었다. 러브호텔처럼 보이는 격자

공간 속에 들어앉아 있는 다양한 인간 군상들(몬드리안 호텔)과 권력자의 오줌줄기가 아래로 내려가면서 점차 굽어지는(계단을 내려오는 봄비), 당대 풍속도와 부패상에 대한 시원한 풍자는 이후 제작되는 작품들의 방향을 예견케 하는 일련의 표징을 보여주고 있다. 요컨대, 세대와 현실을 풍자의 틀에 담아 제시하는 패러디적 특징을 확인할 수 있는 것이다. ‘광땡(1981)’, ‘88 UFO 환상(1985)’, ‘미제 검 송가(1987)’ 등의 5공 시절(1980년대) 작품들은 주로 그 당시 정치사회 분야의 주요 아젠다들 - 쿠데타를 일으킨 전두환과 군부세력의 집권, 3S(Sex, Screen, Sports) 중에서도 스포츠 분야에 해당되는 서울올림픽 개최, 한국에 대한 미국의 견고한 지배구조와 막강한 영향력 행사 등 - 과 깊게 연관되어져 있었으나, 민주화 이후인 1990년대의 작업들에서는 이러한 정치적 맥락이 조금씩 해체되면서 생활과 일상에 스며들어 있는 의미 맥락 - 자본, 예술, 환경, 종교, 문화, 미래, 소멸, 번뇌, 우주, 도깨비 등 - 이 더 중요한 개념적 대상으로 부각되고 있다. 그러나 정치의식이 전적으로 탈각되거나 회색된 것은 아니며, 일상성의 맥락, 그 중에서도 특히 자본구조에 대한 비판과 관련된 쪽으로 차츰 제작의 좌표축이 이동하게 된 것이다. 그러나 이에 대한 예증이 되는 1990년대 이후 작업들에 대해서는 2001년 3월에 발간된 주재환 작품집 ‘이 유쾌한 씨를 보라’에 다수의 도판들과 해설들로 그 내용이 자세히 소개되고 있기에, 이에 대한 상술은 생략한다. 오히려 필자가 두 차례의 주재환 개인전 - 관훈갤러리(2012), 트렁크갤러리(2015) - 에서 직접 보았던 작품들과 이번 전시에 출품되는 작품들을 통해, 위에 서술한 작가의 여러 면모들을 일별하는 것이 더 좋을 것으로 생각된다.

예술제도와 미술시장의 허상을 지적하고 있는 몇몇 작품들이 있었다. 그 중 한 점인 ‘현기증12(2011)’는 소더비(Sotheby's)에 출품된 어떤 가상의 작품에 대한 해설과 그 작품의 실상을 비교하면서 에프라임 키손(Ephraim Kishon)의 저서 ‘피카소의 달콤한 복수’에 나오는

도무지 무슨 말인지 알아들을 수 없는 이런 미술용어를 모으면 물론 사전 1권은 채울 수도 있을 것이다.

라는 구절을 인용하는 것으로 이 작품의 주제가 무엇인지에 대한 최종적인 결론을 내리고 있다. 작품에 대한 현학적 평설과 객관적 설명을 서로 대조하면 실소를 금할 길이 없는데, 예술적 평가가 허황된 언어의 장난을 통해 실제와 얼마만큼이나 유리될 수 있는가를 절묘하게 보여주는 작품이다. 경매회사 직원이 고이 받쳐 든 번쩍이는 금박의 액자 안으로 아래의 표(table)가 마치 작품의 내용이라든가 되는 듯이 딱하니 인쇄되어 있고, 이에 더해 작품의 해설이 지루해 도저히 못 견디겠다는 표정으로 찢어지게 하품을 하고 있는 할머니의 사진 이미지 역시 그 위에 오버랩 되어 있다.

작품 해설	실제 작품
자기도취적으로 끓어오르는 힘의 유희가 만들어낸 팽창하는 부드러운 구조	왼쪽 모서리에 있는 갈색의 얼룩
리듬을 넣은 선의 아폴론적 완성	2개의 테두리 줄
시대를 초월한 변용으로 인해 우주적으로 상승하는 세포	무(無)
멜로디의 과잉에 대한 시각적 거리두기로서의 미리 구상한 진(眞)테제	뒷면에 작가 사인이 있는 텅 빈 캔버스
원형적인 비의와 카메라적인 비의의 나선적이고 유동적인 대립	5개의 녹색 4각형

태아에 근접하는 파괴계수의 폭발을 예고하는 기하학적이고 몽유병자적인 의식의 형태	부풀어 오른 콘돔
---	-----------

달리(Salvador Dali)나 마그리트(René Magritte)의 그림처럼 데페이즈망(dépaysement)의 초현실적 분위기가 묻어나는 작품인 ‘현기증20(2011)’에서는 TV 모니터 밖으로 돌연히 사람의 손이 쑥 하고 빠져나오면서, 그 손안에 쥐여진 손가락 위로 항우울제인 프로작(prozac) 20mg 캡슐들이 잔뜩 쌓여져 있다. 그것은 마치 바빌로니아의 왕 벨드사살(Belteshazzar)이 베풀었던 성대한 잔치자리에 갑자기 사람의 손이 쑥 하고 허공에 나타나 흰 벽 위에도 ‘메네 메네 테켈 우바르신(mene mene tekel upharsin : 벨드사살 왕을 저울에 달아보았더니 부족함이 보였다. 그러므로 내 - 하나님 - 가 그 - 벨드사살 - 의 치세를 다 세워서 끝내고 바빌로니아 제국을 둘로 나누어 메디아와 페르시아에게 줄 것이다)’라는 글씨를 쓰고 있는 기이한 장면 - 구약성서 다니엘 5장에 기록되어 있다 - 을 연상케도 한다. 또한 작품 속 TV 모니터 우상부(右上部)에는 비류코프(Nicolai Semenovitch Birykov)의 저서인 ‘자본주의 TV의 이데올로기’에 나오는 몇 줄의 문장이 인쇄되어 있다.

도스토예프스키의 죄와 벌을 미국 TV에서 방영중 라스폴리니코프가 전당포 여주인을 살해하는 환상에 빠져 있는 극적인 장면에도 달했을 때 프로그램이 갑자기 중단되고 낯선 인물이 등장해 시청자에게 라스폴리니코프의 신경이 왜 그렇게 과민했는지 아십니까. **우리 회사의 신경안정제를 먹지 않았기 때문이지요.** (자본주의 TV의 이데올로기에서)

문학작품 - 죄와 벌 - 과 관련된 장면들을 TV로 방영하고 있는 중간에, 그와는 전혀 상관이 없는 제약회사 약품광고가 뜬금없이 삽입되고 있다는 내용이다. 이것은 대중매체를 통해서 없이 자기증식을 이루어내려는 자본의 동물적 기제를 시니컬하게 풍자하고 있는 것이다. 자본주의의 구조 안쪽에 존재하는 모든 인간들은 끊임없이 홍보와 광고 속에서 살아간다. 개인은 스펙을 쌓아서 자신을 팔아야 하고 기업은 상품을 만들어 세상에 알려야 한다. 그것이 아무리 사소한 것이라 할지라도 결코 상품화와 광고 시스템의 그물망에서 벗어날 수 없다는 이 시대 자본주의의 살벌한 속성을 마치 번뜩이는 비수처럼 날카로운 한 컷의 장면과 한 마디의 대사만으로 명쾌하게 풀어내고 있는 것이다. 이 작품의 내용 역시, 지금 우리가 살아가는 이 세계와 조금도 분리될 수 없는 생생한 현실에 기반한 개념적 착상에서 유래한 것이다. 과거 성대한 잔치자리에 홀연히 나타났던 그 허공의 ‘손’이 바빌로니아의 왕 벨드사살의 교만을 치시는 하나님의 심판이었다면, 지금 화면에서 허공을 가르고 있는 그 섬뜩한 ‘손’이란 바로 약자에게 무자비한 거대 자본의 죄상을 물으시는 하나님의 준엄하신 책망이 아닐까?

‘마태 효과(2011)’라는 작품에는

“무릇 있는 자는 더욱 넉넉해지되 없는 자는 그 있는 것도 빼앗기리라” - 마태복음 13장 12절

이라는 신약성서의 성구 하나가 붙어 있고, 미국의 톱 가수가 씹다가 뱉었다는 껌과 어느 무명작가가 피우다 버렸다는 담배꽂초를 함께 보여준다. 그리고는 하얀 종이쪽지 위에도 연필로

경매

이 껌은 2004. 8. 2 톱가수 브리티니 스피어스가 런던 샌더스 호텔 바닥에 뒀! 내뱉은 껌 즉시 수거 보관한 것임.
톱스타의 일부를 영구 소유할 절호의 찬스!

이 기사를 읽은 무명작가 K는 피우던 담배 공추를 뒀!

라고 쓰면서 자본주의적 빈익빈 부익부 현상, 가치와는 무관하게 브랜드만 신뢰하는 세태, 대중성이 예술성을 완전히 압도해버린 이 시대 미술시장의 행태 등을 비꼬고 있다. 낱땀의 싸구려 재료들 - 씹다 버린 껌, 담배꽂초, 반짝이 종이, 색종이, 검정 색지, 공룡 캐릭터 스티커 등 - 을 사용해 제작한 이 작품은 질료적 속성만으로는 전혀 작품으로서의 아우라(aura)를 풍기고 있지 않다. 폐품이나 이런 값싼 재료들을 선택하는 것은 정찬승(鄭燦昇)이 말년에 추구했던 정크 아트(junk art)적 태도와도 닮아 있다. 박이소가 자기 작품의 재료를 선택하던 방식도 이와 별반 다르지 않았다. 이 작품에서는 매체보다 개념성에 경도되는 양상을 분명하게 보여주고 있으면서도 개념 그 자체가 가지는 어떤 측면을 탐색하려는 시도가 아닌, 지금의 세태 속에서 벌어지는 모순이나 자가당착적 국면을 날카롭게 포착해, 이러한 상황을 허를 찌르듯 절묘하게 제시하는 작가 특유의 풍자적 화법이 잘 구사되고 있다.

‘다이아몬드 8601개 vs 돌밥(2010)’에서는

데미안 허스트 · 신의 사랑을 위해 · 2007 · 두개골에 다이아몬드 8601개 · 1106.18캐럿 · 작가 918억 5천만원

이라 써어 있는, 데미안 허스트(Damien Hirst)의 작품 ‘신의 사랑을 위해(For the Love of God, 2007)’의 도판이 인쇄된 엽서 한 장을 여러 개의 돌덩어리들이 담겨져 있는 찌그러진 냄비 속에 넣어두었고, 그 아래로는 제목이 ‘탐욕의 시대’인 책의 표지와 다음의 내용이 인쇄된 종이쪽지 한 장을 함께 붙여 놓았다.

브라질 북부 판자촌에 사는 주부들은 저녁이면 냄비에 돌을 넣고 물을 끓이는 것이 습관처럼 되어 있다. 어머니는 배가 고파서 보채는 아이들에게 “조금만 기다리면 밥이 될 거다”라고 말하면서 아이들이 기다리다가 그냥 잠이 들기를 바라는 것이다. 배고픔에 시달리는 자식들을 보면서 그 아이들을 배불리 먹이지 못하는 어미가 느끼는 수치심을 감히 무엇으로 가능할 수 있겠는가?

여기에서 작가는 작품 가격인 918억 5천만원의 무게와 굶주리는 자식을 달래기 위해 먹을 수 없는 돌밥을 끓이는 수치심의 무게를 비교하는 것으로 세상의 모순적 가치 구조와 사회적 약자들이 겪는 비감한 상황에 대해 강력하게 항의하고 있다. 해골의 표면 위에 금강석을 촘촘하게 박은 한 예술품의 가격을 제시하는 것으로 극심한 빈부의 격차와 불공정한 분배의 문제를 선명하게 부각시키는 이 작품에서, 우리는 빈자를 향하는 작가의 연민 어린 감정의 시선은 물론 그 감정이 작품 속에서 조절되고 있는 방식과 표출되는 수위까지도 한 눈에 읽어낼 수 있다. 아무리 겉을 화려한 보석으로 치발라 본들 그 내부는 이미 썩어 문드러진 해골일 뿐이다. 해골과 금강석이 우리가 살고 있는 이 세계에 대한 은유라면, 이 세계의 표면이 아무리 화려해 보일지라도 그 본질은 결국 내면의 죽음인 것이다. 이 내면의 죽어버린 본질을 원래대로 돌려놓지 못한다면, 아무리 외관을 번쩍번쩍 꾸민다 한들 이 세상이 다시 소생할 리 있겠는가? 주재환은 이 극단적인 풍요(8601개의 다이아몬드와 918억 5천만원이라는 작품값)와 빈곤(돌밥과 기아)의 양면을 컨트라스트(contrast) 형식으로 제시하면서, 이

세상이 다시 소생하기 위해서는 풍요의 이면에서 지금껏 고통 받고 있는 수많은 사람들의 아픔을 돌아보아야만 한다는 생생하고도 강력한 메시지를 던지고 있다. 이 절규와 고발의 메시지는 작품을 보는 사람들에게 강렬한 감정적 충동을 불러일으킨다. 또한 개념이라는 차원이 결코 인간이나 세계와 별도로 분리되어 존재할 수 없다는 점을 분명히 적시(揭示)하고 있다.

작품 ‘어느 전시장(2011)’에서는 액자틀에 꽃띠를 두른 채 걸린 ‘사시장춘’이라는 작자 미상의 조선시대 그림 한 점과 6.25 직후에 임응식(林應植)이 촬영한 유명한 사진 작품 ‘구직’을 서로 대비시키고 있다. 한 쪽에서는 같은 방에 있는 두 남녀가 서로 열려 달뜬 열락의 황홀경을 즐기고 있지만 다른 한 쪽에서는 먹고 사는 생존의 기본조차 해결하지 못한 채 일 자리를 구하느라 지쳐서 허덕거리고 있다. 작가는 서로 상반되는 이 두 장면을 동시에 제시함으로써, 현재 우리 사회가 처해져 있는 양극화의 상황을 드라마틱하게 묘사하고 있다.

그러나 그의 작품들이라고 해서 전부 다 심각한 내용만을 담고 있는 것은 아니다. 인간 본연의 친밀한 관계와 무한한 사랑의 문제를 이야기하는 작품 ‘엄마와 아기(2009)’는 화면 전체에 보이는 망점들 아래로 색종이를 깔고, 그 위에 엄마 등에 업힌 아기의 모습과 아기를 등에 업은 엄마의 모습을 화려한 녹색과 보라색으로 올린 작품이다. 단순화된 형태와 화려한 색채가 보기 좋게 어우러진, 그리고 작은 화면이지만 단독 작품이 가져야 하는 조화의 미감이 도드라진, 매우 볼만한 작품이다.

콜라주 작품 ‘소멸(2010)’의 경우는 죽음을 상징하는 어떤 암시를 달의 크기가 점차로 줄어드는 과정과 그 작아진 달을 새가 물고 가는 장면으로 표현하고 있다. 이러한 재미있는 표현 방식이야말로 주재환의 색다른 감각과 위트가 가장 빛나는 대목이기도 하다. 마치 또 다른 그의 작품인 ‘볼펜의 수명(1998)’에서 볼펜 한 자루의 잉크가 시간이 지나며 다 닳아 없어지는 모습처럼, 만월이 가장 작은 조각달이 되는 예측 가능한 과정 속에서 갑자기 나타난 새라는 예측 불가능한 대상이 무언가 사라져 가는 어떤 것에 시적인 정취를 부여하고 있다. 이 때 날아가는 한 마리의 새는 전체 작품의 구성 속에서 기막히게 도드라진 악센트로 작용한다. 관조적 여운을 환기시키는 이 미묘한 탈속의 페이스소스야말로 주재환의 의외로운 재치와 인생에 대한 통찰이 결합된, 하나의 인간적 풍경으로 다가오고 있다.

또 다른 콜라주 작품인 ‘페널티킥(2012)’을 보면, 골키퍼는 키커가 볼을 차는 방향을 확인하고 그 쪽으로 몸을 날리며 점프한다. 그러나 안타깝게도, 정작 볼은 그 반대쪽 골문 안으로 이미 흘러들어가 버렸다. 골키퍼를 속이는 키커의 페인팅 모션을 생각하면서 슬쩍 입가에 웃음을 흘리게 만드는 이 작품은 이권과 관련해 짐짓 그렇지 않은 척 하면서도 속으로는 서로 능청스레 속고 속이는 염량세태(炎凉世態)를 페널티킥 차는 축구 경기의 한 장면으로 예뉘러 처리해 버렸다. 세태에 대한 은유와 함축적 조형미가 잘 어우러진, 보기 드문 수작이다.

작품 ‘흠친 수건(2012)’ 위에 오브제로 붙여 있는 수건은 작가 부인이 동네 사우나에서 발견한 것이라 한다. 사우나에 목욕하러 온 사람들이 자꾸 수건을 훔쳐가니까, 사우나 주인이 도난 방지용으로 ‘흠친 수건’이라는 글자를 찍었다는 것이다. 만일 ‘흠친 수건’이라는 글자가

찍힌 수건을 누군가가 가지고 있다면, 그것을 가지고 있다는 사실만으로도 그는 벌써 수건을 훔친 도둑으로 확정되는 것이다. 그런데 수건을 가지고 있으면서도 수건을 훔친 기억이 없다는 작품 속 ‘딸’의 변명처럼, 국회 청문회에 출석한 여야 정치인이나 고위공직자들은 신상에 불리한 내용이라면 죄다 기억이 없다고 말한다. 무슨 게이트나 무슨 리스트에 연루된 사람들도 다 마찬가지다. ‘훔친 수건’이라고 찍혀 있는 글자처럼, 차떼기로 ‘해먹은 돈’이 밖으로 다 드러나도 그네들은 절대로 해먹지 않았다 하고, 해먹고도 기억이 나지 않는다 한다. 생활 유머라 할까? 일면 씩씩하면서도 이 작품은 유머가 갖는 카타르시스에 무엇인지를 재삼 반추하도록 만든다.

이 외에도 작품 ‘설탕소금(2008)’에서는 하얀색 분말이 든 비닐봉투를 캔버스에 붙여 놓고, 그 안에 든 분말이 설탕인지 소금인지를 묻는다. 같은 색이라 외관만으로는 둘의 차이를 쉽게 판별해내기가 어렵다. 세상살이에서 무엇이 진실인가를 제대로 판단해내는 것, 그것이야말로 얼마나 어려운 일인가? 그런데 정말로 세상에 진실이 있기는 한 것일까? 날아가는 새의 암수를 어찌 알 것이며, 무엇이 백로이고 또 무엇이 까마귀인지를 어찌 알 수 있겠는가? 이 작품은 박이소의 ‘쓰리 스타 쏘’나 ‘삼위일체’에서 표현하려고 했던 개념과 유사한 내용을 담고 있다.

주재환은 그 기발한 생각 자체가 작품이야! 그림 이전에 바로 그 생각이 벌써 작품이야!

이것은 신학철 선생이 술자리에서 툭 하고 내뱉은 취중일성(醉中一聲)이다. 사실 그 한 마디 속에 주재환 예술의 요체가 다 들어 있다. 달변의 연설가는 나직한 목소리로 수많은 좌중을 평정하고 진짜 주먹은 가벼운 몸놀림으로 힘깨나 쓰는 놈들을 제압한다. 남루한 옷 속에 감추어진 조각 같은 근육처럼, 별것 아닌 싸구려 재료 속에 감추어진 기발하게 빛나는 생각, 이 둘 사이에서 흐르는 묘한 비대칭과 불균형이야말로 주재환 예술의 정채(精彩)라 할 만하다. ‘천리마를 칭찬하는 이유는 하루에 천리를 달릴 수 있는 그 힘 때문이 아니라, 길이 들어서 사람의 지시에 잘 따르는 그 유순한 덕성 때문이다(驥不稱其力 稱其德也, 論語 憲問篇)’라는 공자(孔子)의 말씀처럼, 주재환의 진가는 사람을 감탄하게 만드는 번쩍이는 재기에 있는 것이 아니라, 오히려 그 이면을 고요히 흐르고 있는 평담(平淡)한 진심에 있다.

‘미학 : 몽유도원도’를 보며, 15세기의 한 젊은이가 꿈꾼 복숭아 꽃나무이건, 20세기 한국의 젊은이들이 꿈꾼 자유 · 평등 · 정의로운 사회라는 신기루이건, 왜 항상 유토피아를 그린 설계도만 쌓여갈 뿐 그것이 겨우 보이는 점으로조차도 현실의 지도 속에 한 번도 나타나지 않는가를 질문하며 괴로워한다.

이 성완경(成完慶)의 평문 내용처럼, 주재환은 유토피아가 구현되지 않는 현실을 괴로워하면서도 끊임없이 이 미완의 현실을 자신만의 미술적 방식으로 풀어나가려 할 것은 분명해 보인다. 그러나 과격하고 격정적인 방식보다는 돌아서서 슬쩍 사람을 웃게 만드는, 그러면서 약간은 허무와 자조 속으로 빠져들게 하는 그만의 독특한 방식으로 인간과 세계가 처해진 현실을 계속 상기시켜 나갈 것으로 보인다. 이 인간세(人間世) 속에 유토피아가 완전히 구현되지 않는 한, 주재환의 작품이 가지는 메시지들은 앞으로도 그 효용을 잃지 않을 것이다. 또한 눈에 핏발을 세우면서 심각하게 세상을 노려보는 작품들보다, 부드러운 눈매 속에 흐르는 기지와 인간적 정취를 간직한 그의 작품이 지니고 있는 미술적 힘이 아마도 더 크고, 더 오래될 것으로 필자는 확신한다.

차이와 정체성에 주목한 탁월한 번역가

- 박이소의 관조미술(觀照美術) -

박이소는 작품 제작과 글쓰기 양쪽 모두에서 번역(translation)이라는 문제에 대해 남다른 관심을 가지고 있었던 작가였다. 주지하다시피, 번역이라 함은 국가 혹은 문화권 A(ex)미국)의 언어 a(ex)영어)로 쓰인 글을 국가 혹은 문화권 B(ex)한국)의 언어 b(ex)한글)로 옮기는 일이다. a와 b에서 서로 같은 인사의 뜻을 가진 문장인 α (Good morning)와 β (진지 잡수셨습니까?)가 있다고 하자. 이 α 와 β 를 단순히 시니피앙(記表)만이 다른, 동일한 시니피에(記意)로 접수해도 될까?

미국의 인사말 'Good morning'은 일 년 내내 안개가 자욱한 영국 특유의 흐린 기후에서 유래되었고, 한국의 인사말 '진지 잡수셨습니까?'는 끼니조차 제대로 챙겨먹기 어려웠던 과거 우리의 빈곤한 살림살이에서 유래한 것이다. β 가 표면적으로는 α 와 같은 인사말일 뿐이지만, 이면적으로는 A와는 전혀 다른 B만의 역사적 배경과 문화적 토양에서 형성된 자기맥락을 품고 있기 때문에, 아무리 사소한 인사말이라 할지라도 그것이 만들어지게 된 정체성의 근원에 도달하면 β 는 α 와는 전혀 다른 β 자체의 고유한 해석의 문맥을 가지게 된다. 즉 이처럼 서로 간에 표면은 같아도 이면이 다르거나, 정반대로 표면이 달라도 이면은 같을 수가 있는 것이다. 그래서 한 문화권의 관습이나 문화를 다른 문화권의 언어로 번역할 때, 알아채기 어려운 미묘한 뉘앙스의 차이가 생기게 되는 것이다.

예컨대 A에서의 악수(handshake)와 B에서의 절(bow) 등과 같은 상이한 양쪽의 관습에도 실은 그들이 서로 다르게 형성될 수밖에 없었던 간(間)문화적, 간역사적 배경의 차이가 필연적으로 잠재되어 있다. 둘 다 친밀감을 표현한다는 공통항을 가지고 있지만, 악수가 서구 중세시대에 적들끼리 손에 무기를 들고 있지 않다는 무장해제를 증명하기 위해 유래된 것이라면, 절은 자신을 낮추고 상대에 대한 존경을 표시하는 동양적 장유(長幼)의 서열에 훨씬 더 방점이 찍혀 있다. 또 예로부터 A에서는 이성간이라도 친밀감의 표시로 거리낌 없이 포옹(embrace)을 했지만, B에서는 남녀칠세부동석(男女七歲不同席)이라 하여 이성간에 손을 잡는 것조차도 상상할 수 없었다. A에서의 포옹을 인사로 그대로 직역하면 B에서는 상대방 이성에게 뺨을 맞게 되는 것이다. 그 쪽에서는 포옹이 좋은 인사법이지만 우리 쪽으로 올 때는 고개를 숙이며 정중하게 목례(nod)를 하는 것이 문화적 차이를 고려한 올바른 번역이 되는 것이다.

그러하기에 어떠한 행위 - 악수와 절 or 포옹과 목례 등 - 는 서로 다른 문화적 환경으로 옮겨질 때(A→B or B→A)마다 반드시 상황과 문맥에 따라 새롭게 번역되어져야 하며, 한 문화권에서의 관습이나 언어가 다른 문화권에서는 동일하게 받아들여지지 않는다는 점을 이해하고 있어야 한다. 하나의 인사 방법을 서로 다른 문화권에서 인사라는 같은 범주로 뭉뚱그려 무조건 등치(等値)의 것 - 같음 - 으로만 번역할 수는 없고, 오히려 같은 범주에 묶여 있다고 생각되는 것들의 차이 - 다름 - 가 무엇인지를 찾아내는 프로세스에 훨씬 더 예민하게 주목해야 할 필요가 있는 것이다.

이러한 문제는 예술 분야의 경우에서도 크게 다르지 않다. 甲(창작자 혹은 작가)의 작품(W)

의 의미를 乙(번역자 혹은 평론가)이 丙(수용자 혹은 관람자)에게 전달할 때, 甲이 창작 과정에서 원래 의도했던 내용 W_1 은 乙에 의해 W_2 로 바뀌어 번역되고, 이것이 다시 丙에게 전달되면서 W_3 으로 변용되어 수용된다. 甲→乙→丙을 거치면서 W의 의미가 $W_1 \rightarrow W_2 \rightarrow W_3$ 으로 이행되는 것은 불가피한 일이며, 이 전체 과정이 바로 번역인 것이다. 그러므로 乙은 甲과 丙의 역사적, 문화적 맥락에 두루 정통해야 하며, 甲에 의해 생성된 W_1 을 W_2 로 번역할 때 W_1 을 그대로 전사(轉寫, transferring)하는 방식이 아닌, 丙의 컨텍스트(context)를 충분히 고려해 W_3 의 내막과 가장 가까운 의미구조로 W_1 을 변용(modification)시켜야 한다.

예컨대 잭슨 폴록(Jackson Pollock, 甲)의 드리핑 작업(W)이 있다고 하자. 甲은 모사가 아닌 그리는 행위 그 자체에 깊은 의미와 중요성을 부여했기 때문에, W는 서구에서 액션페인팅(action painting)이라는 이름으로 명명되었다. 그런데 어떤 사람(乙)이 W를 열추 비슷하게 베꼈지만 드리핑(dripping)의 기세나 속도감이 전혀 느껴지지 않는 W의 모사본(W°)을 가져와 한국의 감상자들(丙)에게 보여준다면, 丙은 애초의 W를 원본의 맥락에서 올바르게 이해할 수 있을까? 丙은 그 그림 W° 에서 W의 전반적인 양상이나 형태는 파악할 수 있겠지만 W가 담고 있는 회화적 핵심인 행위성의 문제를 제대로 이해할 수는 없을 것이다. 그러나 만약 乙이 甲의 작품 W를 설명하는 방법론으로 추사(秋史) 김정희(金正喜)의 횡액이나 대련 글씨를 丙에게 보여주면서 추사의 서체적 행위성과 甲의 격정적 행위성을 대비해 설명한다면, 이 둘 사이에 형상적 유사성은 전혀 없다 할지라도 甲의 액션페인팅 W가 가지는 실제적인 맥락이 양측의 비교를 통해 비교적 丙에게 정확히 전달될 수 있을 것이다.

작품의 외형적 닮음이 문제가 아니라, 그 작품이 어떤 컨텍스트 속에서 출현하게 되었는지를 제대로 이해하는 것이 훨씬 더 중요하며, 모방을 통해 세칭 주류(main stream)라 일컫는 집단이나 세력을 그저 무비판적으로 추종하기만 하는 것이 정답이 아니라, 먼저 그쪽과 이쪽 사이에서 차이가 발생하게 된 맥락들을 세밀하게 검토하고 이해하는 과정이 바로 번역의 요체인 것이다. 이 차이의 ‘틈(gap)’을 통해 비로소 수용자 丙의 정체성이 드러나고 규정될 수 있다. 바로 이것이 甲과 丙 사이에서 지양(止揚, Aufheben)되는 ‘차이’와 ‘정체성’의 변증법인 것이다.

그러하기에 올바른 번역에는 어쩔 수 없는 비틀어짐(being twisted)이 존재하며 이 비틀어짐의 횡단을 통해서만 원전의 의미가 오히려 명확하게 전달될 수 있다. 번역은 직유의 형태로 전사될 수 없고 오로지 은유의 방식으로만 변용될 뿐이다. 그러나 더 엄밀하게는, 甲과 丙 사이의 ‘틈’을 메울 수 있는 乙의 적절하고(appropriate) 정확한(precise) 번역 행위가 불가능하다는 것을 진술하는 것이 사실은 더 진실에 가까운 사태인지도 모른다. 그래서 박이소는 자신의 작품들을 통해 ‘틈’에 주목하면서, 그 ‘틈’이 가지는 다양한 층위들을 끊임없이 드러내려 했던 것이다.

내게 있어서 미술작업이란 누군가의 표현처럼, ‘신비로운 진리를 드러냄으로써 세계를 돕는’ 그런 거창한 것은 아니었다. 그보다는, 불협화음으로 가득 찬 세상에서 나와 ‘그 이외의 것’간의 관계를 지탱하기 위한 아이러니의 태도였던 것 같다. 외지에서 살았기 때문에 더욱 심하게 겪었을지도 모를 - ‘동양과 서양’, ‘전통과 현대’의 만남이라는 명제로 대표되는 - ‘만남주의’의 거대한 벽 앞에 서서 알면서 모르는 척, 때로는 모르면서 아는 척하며 ‘포개진 자아’를 통합하려고 노력도 해보았다. 그러나 요즈음의 잠정적인 결론은, 그 포개진 사기그릇의 틈에서 이것이기도 하고 저것이기도 한 이중성과 모호함이 주제가 되어도 좋을 것이라는 것이다. 그리하여 작가의 역할이라는 것이 삶의 이쪽 극단과 저쪽 극단 사이, 그 어느 지점에서 벽을 허물고, 의사소통의 통로를 뚫어서 화해의 가능성을 띄워 올리는 데에 있겠지만, 그것의 시작은 적나라한 오해의 단면이나 소통의 불가능성을 노출하는 악역에서 비롯하리라는 생각도 해본다.

서구에서의 모더니즘이란 자신들의 역사적 진행 속에서 그 이전 단계를 극복하고 넘어서야 하는 필연적 과제(테제에 대한 안티테제)로서 등장하게 된 것이므로, 그것은 단순히 회화 형식에만 국한된 문제가 아니었다. 그러나 우리의 경우에는 일찍이 서구가 구축해 놓은 회화적 전통과 근대적 인간상이 정립되어 있지 않았을 뿐만 아니라, 서구적 근대화의 과정이 일제 강점의 역사적 질곡과 이중 수입(서구→일본→한국)의 문화적 굴절 속에서 진행되었으므로, 서구의 사조를 받아들이는 프로세스가 일련의 형식 모방을 통해 이루어질 수밖에 없었던 것이다. 모더니즘이 그러했으니 포스트모더니즘은 더더욱 말할 나위가 없다.

후술되겠지만, 다양한 모더니즘과 포스트모더니즘의 스펙트럼이 체계적으로 정리되어 있지 않았던 우리의 현실에서는 모더니즘과 포스트모더니즘이라는 용어 자체가 서구에서보다 훨씬 더 혼란스럽게 사용될 수밖에 없었고, 1970년대 이후 화단의 권력자들로부터 모노크롬 회화만이 마치 ‘자기화된 타자(한국화된 모더니즘)’인양 강요받던 1980년대 당시로서는 이를 극복하고자 하는 시도로서의 새로운 형상미술이나, 정치적 함의를 내포하며 참여적 성격을 띠는 민중미술이나, 회화의 대안으로서의 오브제, 설치, 사진, 비디오 작업들이나, 가부장적 남성중심주의를 배격하는 페미니즘 미술이나, 후기자본주의적 상황과 맞물려 급속히 발흥하기 시작한 신세대의 키치미술 등이나 할 것 없이 정교한 개념적 정리가 제대로 이루어지지 않은 채, 몇몇 평자들에 의해 우리 미술의 자생적 성격이 목살된, 탈모던 혹은 포스트모더니즘이라는 도매금의 범주로 한몫에 묶여버리고 말았다.

그 당시 뉴욕에서 활동하고 있던 박이소(乙)는 이러한 제1세계 미국(甲)과 제3세계 한국(丙) 사이에 놓인 포스트모더니즘의 ‘차이’의 문제를 예리하게 파헤치면서 서구의 예술언어를 어떻게 우리의 ‘정체성’과 전통에 맞추어 번역해야 하는지에 대한 균형 잡힌 시각을 처음으로 한국 미술계에 제시해 주었던 작가이자 평자였다.

그의 대표작 중 하나인 ‘쓰리 스타 쇼(Three Star Show, 1994)’의 경우, 시각적 결과물로서만 평가하자면 그냥 종이 위에 별 세 개를 그렸다는 사실 외에는 달리 아무 것도 아니다. 그는 이 세 개의 별을 각각 커피, 콜라, 간장으로 그렸는데, 그냥 봐서는 모두 같은 색깔의 별이므로, 어느 것이 커피로 그린 것인지, 어느 것이 콜라로 그린 것인지, 어느 것이 간장으로 그린 것인지를 전혀 구분할 수가 없다. 그러나 비슷해 보이는 이 세 개의 별은 분명히 구별되는 서로 다른 재료로 그린 것이다. 이 작품은, 세상은 비슷해 보이지만 차이가 있는 서로 다른 것들로 구성되어 있고, 우리가 그 다른 것들 모두를 다 알아낼 수는 없으며, 그런 알아볼 수 없는 이질적인 요소들이 의외로 동질적으로도 보일 수 있다는 내용을 재기발랄하게 은유한 것이다. 내재적 차이의 논리 - 다름 - 와 외현적 유사의 논리 - 같음 - 를 대비시키면서, 우리나라에서 똑같이 포스트모더니즘으로 지칭되고 있는 미술들이 사실은 전혀 다른 각각의 내용물을 포함하고 있음을 절묘하게 풍자하고 있다.

그는 월간미술 1991년 1월호에 기고한 ‘포스트모더니즘의 정체와 한국미술’이라는 논고(p89-97)에서 우리가 겪었던 모더니즘에 대한 철저분석과 그 극복의 대안이 바로 우리의 포스트모더니즘이 될 것이라고 강변한다. 그러면서 그는 포스트모더니즘을 ‘쓰리 스타’처럼 세 가지로 구분해 설명하고 있다.

(포스트)모더니즘 : 상업적 보수주의에 가까운 입장으로, 그 성격은 모더니즘과 거의 다름이 없거나 오히려 더

심화된 형태이다. 이념의 고갈상태를 감추기 위해 모더니즘 형식논리에 대항하는 척 하나, 실상은 단순한 복고주의나 재현, 형상으로의 복귀에 불과하다. 한국미술계에 포스트모더니즘 미술로 알려진 거의 전부가 이에 속하며, 모더니즘의 종말을 선언함으로써 다시 한 번 회춘하고자 하는 막판유희의 문화산업, 미술시장에 깊이 결탁되어 있다.

(서구의)포스트모더니즘 : 70년대 중반 이후 문학, 건축, 미술 등에서 활발해진 구조주의 이론과 결합됨으로서 反 제국주의, 反서구중심주의, 反백인남성주의 등의 자기비판적 색채를 띠게 되었다. 제3세계적 관점에서는 또 다른 서구중심주의의 전략 재조정이라고도 볼 수 있으며, 미술에 있어서는 모더니즘의 한계를 비판, 극복하려는 비판적 저항주의에 보다 가깝다. 그러나 사회비판이론으로서의 포스트모더니즘과 평행하는 미술로서의 포스트모더니즘은 아직도 불확실하거나 진행형이라는 의견도 있으며 미래의 어떤 시기를 이르는 가정적 용어라고도 볼 수 있다.

‘포스트’모더니즘 : 글자 그대로 모더니즘 ‘이후’로서 지역에 따라 온갖 형태의 모더니즘 이후에 나타날 온갖 형태의 포스트모더니즘을 다 일컫는 보통명사이다. 즉 모더니즘이 있는 곳이라면 ‘포스트’모더니즘도 있으리라고 잠정적 가정은 내릴 수 있겠지만, 그것이 꼭 ‘포스트’란 영어로 표현된다거나 두 시기의 구분이 확실하리란 보장도 없다. 그것이 민족주의적, 반미적인 색채를 띠든(독일 신표현주의), 복고적이든(트랜스 아방가르드), 정치적인 성격이든(미국 비판적 저항주의) 전 세계가 저마다 다른 양태, 다른 이름으로 겪고 있거나 겪을 수 있는 가정적 시대구분 개념이다.

(※ 여기서부터 포스트모더니즘이란 말은 세 가지로 분류해서 각기 딴 의미로 쓴다.)

이렇게 분류해보면 한국미술계의 일부 평론가나 미술잡지의 소개로 유행병을 일으킨 것의 원래 정체는 **(포스트)모더니즘**에 불과한 것이 명백해진다. 그 위에다 입체적, 포괄적인 의미에서의 **‘포스트’모더니즘**에 대한 접근 없이, 사회비판이론으로서의 **(서구의)포스트모더니즘**을 선불리 소개함으로써 쓸데없는 오해를 불러일으키고 비생산적 논쟁을 야기하고 있다. 이런 사조에 호의적인 태도를 보이는 집단에서는 記表로서는 **(포스트)모더니즘**을, 그에 대한 記意로서는 탈구조주의적 **(서구의)포스트모더니즘**을 받아들여 말로는 모더니즘의 종말을 덩달아 외치고 있으나 행동으로는 단순복고주의 모더니즘으로 퇴행하는 기이한 현상을 연출하고 있는 것이다. 그러나 이런 혼란은 발생지에서도 비슷하게 연출되었던 것이므로 그것까지 수입한 것이라고 보면 이해할 만한 현상이다. 심지어는 이런 혼란이 제3세계에서 증폭되고 가중되는 현상 자체가 비관적인 의미에서의 **‘포스트’모던적** 문화현상이라고도 볼 수 있겠다.

다른 한편으로 이런 수입시도를 비판하는 측에서는 **‘포스트’모더니즘**의 포괄적 맥락 속에서 이런 **(포스트)모더니즘**과 **(서구의)포스트모더니즘**이 우리에게 어떤 의미를 지니는지 과학적, 분석적인 방법으로 설명하려는 노력 없이 **(서구의)포스트모더니즘**은 우리사회에 맞지 않는다는 식의 단순한 원칙론을 되풀이함으로써 광범위한 공감대를 확보하지 못하고 있는 것으로 보인다. ...

‘쓰리 스타 쇼’는 이러한 박이소의 논리 전개에 대한 작품적 표현이라 해도 좋을 듯한데, 이렇게 분명하게 다른 세 가지 포스트모더니즘 개념 - 쓰리 스타 - 이 엄존함에도, 이 모든 것을 뭉뚱그려 하나의 포스트모더니즘 - 똑같은 스타 - 이라는 이름으로 지칭하는 당시 한국미술계와 평단의 혼란상을 시니컬한 방식으로 묘사한 것이 아닐까 하는 생각도 해보게 된다.

또한 그는 가나아트 1991년 5·6월호에 기고한 ‘포스트모더니즘의 계보와 그 정체’라는 논고(p142-151)에서

포스트모더니즘은 ‘①미국문학 포스트모더니즘(문학포모)’, ‘②탈구조주의적 포스트모더니즘(구조포모)’, ‘③탈산업사회 포스트모더니즘(산업포모)’, ‘④건축 및 예술 포스트모더니즘(예술포모)’ 이상 4가지의 계보로 분류되고, 이 4가지 계보와 ‘⑤보수정치’, ‘⑥미술시장’, ‘⑦신표현주의’, ‘⑧트랜스 아방가르드’, ‘⑨신 맑시즘 비평’, ‘⑩아방가르드 전통’, ‘⑪정치적 미술’ 등의 요소들 중에서 ④,⑤,⑥,⑦,⑧이 결합해 ‘상업적 보수주의 포스트모더니즘 미술’을, ②,③,⑨,⑩,⑪이 결합해 ‘비판적 저항주의 포스트모더니즘 미술’을 형성하게 되는 것이다.

라고 포스트모더니즘의 대강(大綱)을 군더더기 없는 논조로 명쾌하게 풀어낸다. 여기에서 그는 집 문패에 똑같은 이름이 붙어 있다 해도 동명이인의 가능성을 염두에 두고 있어야 하듯, 포스트모더니즘이라는 이름이 붙어 있다고 다 비슷비슷한 실체가 아닐 수 있음을 논증하고 있다. 박이소(乙)가 서구의 포스트모더니즘이 국내로 유입되는 과정에서 소위 번역의 문제에 대해 깊은 고민을 하게 된 배경 속에는 해외에서 한국 작가라는 인종적 소수자(minority)로 살았던 생생한 자기 경험이 드리워져 있었을 것이다. 우리 측으로 모더니즘이 수용되는 과정에서 서구의 외피만을 모방하며 내실을 담아내는 독자적 형식구조를 이끌어내지 못했던 점이나, 서구 포스트모더니즘이 우리 쪽으로 수용될 때 부정확한 정보나 개념의 포괄성 및 다양성 등으로 인한 혼란이 가중되면서 그 쪽에서의 문맥과는 전혀 다른 해석상의 왜곡이 일어나는 사실 등에서 볼 수 있듯, 제3세계(丙)가 처해진 정체성의 맥락을 바르게 이해하고 원전의 의미를 정확히 파악해 이를 우리의 문맥에 맞추어 번역하는 과정이 반드시 필요하다는 사실을 지적해주고 있다. 적어도 서구와 우리의 문화적 힘이 대등해져서 서로 이러한 주고받음이 수평적으로 될 때까지는 우리의 문화적, 역사적 맥락 속에서 우리의 실정에 맞도록, 원전으로서의 서구적 맥락이 최대한 적절하게 번역되어져야 할 것이다. 이렇듯 아직 개념적으로 명확히 정리되어 있지 않았던 당대 한국의 포스트모더니즘 논쟁 - 1980년대 후반기부터 1990년대 전반기까지에 걸친 - 에 박이소(乙)가 제시한 제1세계(甲) 및 제3세계(丙) 전체를 조망하는 포스트모더니즘 개념의 정립은 이후 평단과 작가들에게 커다란 영향을 미쳤다. ‘쓰리 스타 쏘’는 이러한 측면에서 대단히 중요한 시사점을 제시하고 있는 상징적인 작품으로 볼 수 있다. 기발한 발상과 더불어 낙서처럼 보이는 시시한 도상 안에 확고한 ‘개념’을 담아낸 것이 당대 미술사 속에서 선명하게 기억될 만한 의미 있는 작품으로 정립될 수 있었던 이유이다.

또 다른 그의 작품 ‘삼위일체(Trinity, 1994)’는 커피, 콜라, 간장을 섞은 용액으로 그릇에 담긴 세 줄기의 국수 면발이 올라오는 장면을 그린 것인데, 그리는 재료인 세 가지 용액들이 이미 한데 섞여 버렸기 때문에 - ‘쓰리 스타 쏘’에서처럼 각각 분리되어 있지만 알아낼 수 없는 세 개의 별들과는 달리 - 복합체로서의 국수 면발은 각각의 세 가지 요소로 다시 분리되거나 구별될 수 없다. 이것은 한국적 상황 속에서 포스트모더니즘의 해석들이 완전히 짊어지게 되어버려 그 해석들을 구분하고 각각으로 환원시키기 불가능한 양상에 대한 메타포로 읽히기도 한다. 또한 이러한 표현은 문화적 혼성이 일상화된 시대적 현실과 다문화주의적 상황에 대한 은유로 읽히기도 하는데, 간단한 방식이지만 작가가 표현하려는 의도와 내용 - 문화에 있어 이미 전체로 혼합되어진 양상을 쉽게 단자(單子)적 요소들로 환원할 수 없다 - 을 단순한 회화적 재료의 합성만으로 이토록 명쾌하게 드러내기란 쉽지 않다.

작품 ‘북두팔성(Big Dipper in Eight stars, 1997-1999)’이나 ‘팔방미인(Eight Direction Beauty, 2002)’에서도 그렇다. 당연히 별이 일곱 개 있으리라 생각하는 일반의 상식을 전복시키면서, 한 개를 살짝 더 첨가해 여덟 개로 배치하는 위트도 겉으로 보기에는 그저 우스워 보일 뿐이지만, 본질적으로는 매우 날카로운 표현이다. 그 위트는 얼핏 쉬워 보이지만 결코 쉽지 않은 ‘콜럼버스의 달걀’과도 같은 것이다. 눈에 비슷하게 보인다고 같게 보아서는 안 된다. 주의 깊게 살펴보면 그 가운데 다른 것이 발견된다. 유사 - 같음 - 로부터 차이 - 다름 - 를 볼 줄 아는 시선이야말로 얼마나 아름답고도 소중한가? 바로 그 한 개의 별이 일견 같아 보이는 북두칠성과 북두팔성을 서로 구별시켜주는 정체성의 본질이다. 그 별 하

나 때문에, 복두팔성은 복두칠성이 아닌 복두팔성이 될 수 있는 것이다. 이것이 바로 ‘정체성’의 핵심인 ‘차이’, 즉 ‘다른 요소(異素)’이다. 서로 다른 것이 만들어내는 차이의 소중함에 주목하도록 하는 이 작품들은 다른 것을 알아채려 애쓰는 섬세한 시선이 필요함은 물론, 다른 것이라면 무조건 이상하게 받아들이려는 편견 역시도 버려야 함을 깊이 일깨워주고 있다.

‘그냥 풀(1988)’이나 ‘잡초도 자란다(1988)’ 등의 작품에서는 종이 위에 사군자의 하나인 난초를 엉성하게 대충 친 다음 그냥 풀이나 잡초라는 이름을 확 붙여버리는데, 품치 어린 격조와 높은 정신성은 다 소멸되고 겹겹데기의 형태만 양상하게 박제화 되어버린 현금(現今)의 문인화라는 소재를 빌어, 실체 없이 허울만 존재하는, 그러면서도 그게 부끄러운 줄도 모르고 그 허울을 들고 뽐내는 세상의 모든 예술이라 이름 하는 것들에 대해, 그것은 난초가 아니라 그냥 풀, 그냥 잡초일 뿐이라며 버럭 일갈하고 있다.

소위 난초와 같은 사군자라고 하는 것이 그냥 풀이나 잡초와 다른 것이 무엇이겠는가? 난초도 풀이다. 그러나 사군자가 그냥 풀이 아니라 사군자인 것은 그것이 동양적 전통 속에서 어떤 정신적 차원을 표상하는 개념기호(conceptual sign)로서의 풀이기에 그것을 그냥 풀이라 하지 않고 사군자라 하는 것이다. 추사의 서법도 마찬가지이다. 그 글씨 속에 정신적 개념이 응축되어 있고 그 개념이 기호화되어 있기에 추사체가 추사체이지, 그냥 글씨만 멋있게 쓴 것이면 그게 무슨 추사체가 되겠는가? 동양의 문인화나 추사체는 결국은 모두 다 개념미술이다. 그 정신성이 탈락되고 모양만 그려진 난초라면 - 개념이 무화되고 형상만 남았다면 - 그것은 난초가 아닌 그냥 풀이 되어버리는 것이다. 즉 난초가 그냥 풀이나 잡초가 되어버리는 것은 바로 개념성의 상실에 기인하는 것이다. 그는 ‘그냥 풀’이라는 작품을 통해 개념미술이 가지는 정체와 핵심이 무엇인지를 매우 단순한 방식으로 선명하게 제시하고 있다.

이 시대에 마릴린 먼로나 오드리 헵번 같은 외국 배우들 얼굴을 그리고 있는 무수히 많은 우리의 화가들이 과연 서구 팝아트가 출현하게 된 필연적이고 본질적인 고민들을 이해하면서 그들과 차별화된 우리만의 현실이나 요소들을 화면 위에 제대로 드러내고 있는 것인지, 아니면 아무런 맥락 없이 그들의 것을 그대로 차용해 카피하고 있는 것인지, 정말 깊게 고민해 보아야 할 일이다. 이렇게 양산되는 그림들 대다수가 이 시대에 그냥 그려지는 사군자의 형상이나 겹데기만 남은 문인화 부류들 - 그냥 풀 - 과 도대체 무엇이 다를까 하는 생각이 들기도 한다.

1997년 제2회 광주비엔날레 국제전 커미셔너를 역임했던 성완경 선생이 과거에 소장하고 있던 연필 드로잉 두 점이 이번 전시에 출품되었다. 그 해 비엔날레 ‘권력’ 부문에 박이소는 작품 ‘유엔탑(UN Tower, 1997)’과 ‘나머지(The Remains, 1996)’를 제작, 설치한 바 있는데, 이 연필 드로잉들은 이 두 작품들의 에스키스로 제작된 것이다.

그 중 한 점인 ‘유엔탑-D(1997)’는 팔각의 유엔 성냥갑의 옆면에 그려진 도상을 다시 연필로 세밀하게 옮겨 놓은 작품이다. 이 유엔탑 그림 옆에는 ‘반공 · 방첩’이라는 문구가 적혀 있는데, 바로 이 간단명료한 슬로건이야말로 남북 양 체제의 대립구도를 통해 기득의 권력을 보지(保持)하려 했던 당대 정치권력 집단의 터질 듯한 욕망을 적나라하게 보여준다. 페니스나 오벨리스크 모양의 탑신은 북한의 침략과 공산주의의 확산으로부터 우리를 지켜준다고 생각했던 냉전시대 UN을 상징하는 일종의 표지(標識)처럼 우리들의 뇌리에 생생하게 각

인되어 있는데, 허무하게도 이와 똑같은 실제의 기념물은 이 세상 어디에도 없었다. 설혹 그런 탑이 실제로 어디엔가 있었다 할지라도, 그것이 이러한 위협들로부터 우리를 든든하게 지켜줄 것이라는 확실한 약속이나 보장으로 기능할 수 있는 것도 아니었다. 그것은 그저 우리의 불안한 마음을 진정시켜주는 하나의 텅 빈 투사적 허상일 뿐이다. 거대하고 특별한 것을 만들어내고자 하는 욕망이라는 것이, 그리고 거대하고 특별하게 되고자 하는 권력이라는 것이 실은 얼마나 부질없고 허망한 것인가? 이것이야말로 뇌리에는 있으나 실제로는 없는, (주관적) 있음과 (객관적) 없음의 경계에 놓인 작품 ‘유엔탑’의 모순이나 배리(背理)와도 같은 것이다. 모뉴먼트의 거대한 외양 - 형상 - 이 환영이라면 그 부실한 모뉴먼트의 재료 - 질료 - 는 실재이다. 모든 별것 아닌 것들은 사실 그것이 별것 아니기 때문에 마치 별것인 것처럼 꾸며지는 것이다. 권좌에 있을 때는 카다피나 후세인이나 차우세스쿠의 모습이 마치 받기된 남근형 유엔탑의 모습처럼 거대해 보였겠지만, 그 권력만 계급장 떼고 훑어내면 그들이 그냥 아무 것도 아닌, 사정하고 죽어버린 남근처럼 되는 것을 보지 않았나? 그의 작품은 사람들이 위대하다고 생각하는 모든 것들과 간절하게 욕망하는 모든 것들에 대한 회의로 우리를 이끌어가고 있다. 어쩌면 미술품 컬렉션 - 세상에서 제일 좋은 그림을 가지고야 말겠다는 악착같은 욕망이나 다른 사람들이 갖지 못한 작품을 가지고 있다는 특별함이 주는 권력 - 같은 행위도 백사장 모래 위에 무심히 적어본 글자가 밀려오는 파도에 쓸려 흔적 없이 지워져버리는 것처럼, 아무 쓸데가 없는 무상한 짓거리인지도 모른다. 이 유엔탑을 모사한 작은 연필 그림 한 점은 마치 ‘팔방미인’ 속에 더 그려진 별 하나처럼, 상식을 비틀거나 그 상식이 어쩌면 진실이 아니라는 사실을 가볍지만 분명하게 제시하는 작가의 예술적 표현 방식에 대해 깊이 생각해보게 하는 작품이다.

또 다른 한 점은 성완경 선생이 작가로부터 직접 받았던, 작품 ‘나머지’의 비엔날레 설치 제안서로 그려진 에스키스(1996)이다. 이 작품 속에는 그의 또 다른 작품인 ‘Monumenta Me(1996-1997)’의 이미지가 일부 담겨 있다. 이 ‘나머지’야말로 남근중심주의적(phallogocentric) 권력과 욕망의 부질없음에 대한 일종의 여집합(餘集合)적 은유이며, 모뉴먼트의 거대함이라는 것이 실은 얼마나 미망에 젖은 허무한 것인가에 대한 신랄한 고발이다. 이 에스키스의 뒷면에는 작가 자신의 ‘진술(statement)’이 영문으로 정리되어 있는데, 이 전문(全文)은 작업에 대한 작가 자신의 예술론 그 자체라고도 말할 수 있을 정도로, 그의 예술 전반의 핵심을 예리하게 지시하고 있다. 그리고 에스키스의 하단에는 그가 작업에서 구현하고자 하는 내용을 보여주는 여러 가지 메모들이 적혀 있다.

‘박 모(Mo Bahc)’라는 그의 또 다른 이름으로 발표된 이 ‘진술’을 우리말로 번역한 내용과 작품에 기재되어 있는 메모의 내용은 다음과 같다.

STATEMENT

Mo Bahc

나는 예술창작을 삶의 공허감으로부터 벗어나려고 애쓰는 자기 치유적인 현실도피라고 생각한다. 생산적인 용어로 표현하자면, 사물들과 감각들의 기존 의미를 가운데에 있는 광활하고도 무한한 ‘틈’의 영역을 교묘하게 조종하는 것을 가능케 하는, 물질을 동반하는 철학의 실행이다. 어떤 의미에서, 내 작업의 상당수는 외관상 반대되는 두 힘들 사이의 긴장을 다룬다. 여기에서의 긴장이 반드시 두 힘들 간의 충돌과 연관되는 것은 아니며, 오히려 그것은 ‘양자 모두-양자 중 어느 하나 또는 양자 모두가 아닌(both-(n)either)’이라고 표현할 수 있는 다소간의 애매모호함과 이것과 저것(양자) 사이의 ‘틈들’과 관련되어 있다. 그것들은 강함/약함, 정치적인 것/비정치적인 것, 동양/서양, 부드러움/딱딱함, 전통/현대, 주류/변방, 여성/남성, 순간/연속, 진술/독백 사이의 경계일 수 있는데, 심지어는

실용품/예술품 사이의 경계일 수도 있다.

내 관심의 일부는 어떻게 20세기 서구 아방가르드 예술 언어를 피할 수 없는 한국적 감성으로 소화해 낼 수 있는가에 있다. 그러나 내 관심의 더 큰 부분은 그 ‘틈(철학적인 동시에 문화적인)의 인식’이라는 과정 속에 개재되어 있는 다양한 종류의 사소한 불화와 불협화음으로 이동시키는 것에 있다. 예술 작업에서, 나는 양파 껍질의 얇은 막들처럼 많은 메시지들을 구성하기 위해 노력하고 있다. 이 메시지들은 냉소주의, 회의론, 위선적 무관심 등과 같은 내 개인적 특질들로 흠뻑 젖어들어 있다. 결국, 나는 일상의 익숙한 사물들과 재료를 이용해, 예리하지만 심각한 농담을 만들고 싶다. 또한, 그것이 관객 자신들의 작품을 읽어내는 독법을 형성하는 계기를 촉발시키길 기대하고 있다.

비록 효과적이거나 강력하지는 않다 하더라도, 정지된 채 벽에 덩그러니 걸려 있는 예술적 대상물의 존재란 믿기 어려울 정도의 현재 환경(속도/인터넷/가상공간)에 대한 흥미로운 저항일 수 있다. 사실, 내 마음은 예술적 대상물들의 무능함과 비소통적 허약함 쪽으로 더 많이 기울고 있다. 왜냐하면, 어쨌거나 나는 투명한 표현과 소통의 가능성에 대한 믿음을 갖지 못하고 있기 때문이다.

December, 1996

- 실패한, 좌초한 phallocentric 오브젝트와 그 그림자.
- 우스꽝스러운 배치 + 진지한 배치.
- ‘정치적’ 도상에 대한 해산명령.
- Simulacra의 Simulacra와 그 나머지.
- Dy-Functional, stationary 오브제의 바보적 구현
- 거칠고 창백한, 윤나지 않는 질감
- ‘힘’의 공통된 상징물로서의 오벨리스크(Monument in General)
- 사소한(그러나 의미심장한) 대중적 이미지(성냥갑 그림)에서의 자유로운 망상.
- 허깨비(실체 존재하지 않음)의 실체화(그러나 해체된, 실패한)와 그 실체화의 그림자
- 있는 것과 있지 않은 것의 경계, 그 경계선 자체의 광활한 두께, 빈틈.

본명은 박철호(朴哲浩)이지만, 박 모(朴 某)와 박이소라는 독특하고도 색다른 필명으로 활동한 그는 생전에 메리 앤 스타니스제프스키(Mary Anne Staniszewski)의 저서인 ‘이것은 미술이 아니다’를 번역하기도 했다. 이 책에서는 기자의 ‘피라미드’나 미켈란젤로의 ‘아담의 창조’, 다빈치의 ‘모나리자’ 등은 미술이 아니지만, 뒤샹의 ‘L.H.O.O.Q’나 ‘샘’, 피카소의 ‘아비뇽의 처녀들’, 워홀의 ‘네 명의 모나리자’ 등은 미술이라는 정의를 내리며, 지금 우리가 알고 있는 ‘미술’이란 단지 최근 200년간의 ‘근대’라는 한 시기의 발명품일 뿐이라는 견해를 피력하고 있다. 우리가 미술이라고 말하는 것이 실제로는 무엇이며, 그것을 어떻게 정의해야 하는지, 미술의 여러 제도가 갖는 의미와 중요성이 무엇인지에 대한 새로운 관점을 제시해준 이 책의 번역 활동 역시 예술을 바라보는 그의 독특한 관점의 편모를 잘 보여준다. 이 외에도 존 스토리(John Storey)의 저서인 ‘문화연구와 문화이론’을 번역해, 대중문화 연구에 대한 성과 및 다양한 미학 이론들을 우리 미술계에 소개하기도 했다.

필자는 2002년 10월 하순에 갤러리 현대에서 열린 박이소의 ‘제3회 에르메스 코리아 미술상 수상 기념전’을 관람한 바 있다. 그리고 다시 약 1년 반이 지난 2004년 4월 26일에 그가 심장마비로 별세했다는 부고를 그로부터 대략 한 달이 조금 넘은 6월에야 듣게 되었다. 그러고 나서 ‘아! 맞아, 그 사람’ 하고 가만히 되짚어보니, 그 때 2002년도 전시가 참 묘하게 재미있었는데 하는 기억과 더불어 그의 특이한 이름 석 자가 펄떡 너리를 스치고 지나가는 것이었다. 갤러리 1층에 전시되어 있던, 각목 위에 덩그러니 매달린 10개의 환한 전구가

하얀 벽을 터뜨릴 듯 밝게 비추면서, 허름하기 짝이 없고 실속은 전혀 없으면서도 그저 밖으로만 눈부시게 빛나는 겉치레의 화려함을 냉소하는 듯한 작품 ‘당신의 밝은 미래(Your Bright Future, 2002)’나, 사람들이 잘 모르는 각 나라의 아주 작은 도시들 이름 184개로 세계지도를 만들고는 비주류와 아웃사이더의 문제들 - 사람들이 잘 모르고 있지만 그들도 이 세상에 분명히 존재하고 있다 - 을 제기한 작품 ‘드넓은 세상(Wide World Wide, 2003)’의 경우처럼, 대부분의 작품들이 형식과 내용 모두에서 꼭 썰렁한 ‘허무개그’ 느낌을 풍기고 있었지만, 그 안에 번쩍하고 탁 뒤통수를 치는 ‘블랙유머’ 스타일이 나타나고 있다는 생각이 들었던 것이다.

죽음을 계기로 필자는 오히려 그의 작업에 대해 더 깊이 생각하게 되었고, 2006년 로댕갤러리에서 열렸던 ‘탈속의 코메디(Divine Comedy) : 박이소 유작전’, 2011년 아트선재센터에서 열렸던 ‘박이소-개념의 여정(Yiso Bahc-Lines of Flight)’, 2014년 아트선재센터에서 열렸던 ‘아무 것도 아닌 것을 위한 어떤 것(Something for Nothing)’ 등은 물론, 2010년 소마(SOMA)미술관에서 열렸던 ‘한국 드로잉 30년 1970-2000’ 전에 출품되었던 작품들까지 그와 관련된 전시들은 거의 빠뜨리지 않고 관람했다.

그는 짧은 생을 살다 갔지만, 서구의 포스트모더니즘 이론과 다문화 이론을 국내에 소개하면서 한국에 개념미술의 시대를 열었고, 모더니즘과 포스트모더니즘 사이를 연결하는 교량과도 같은 존재로 한국미술사에 뚜렷한 족적을 남긴 작가가 되었다. 또한 당대 미국 현대미술과 한국 현대미술의 흐름과 거대지형을 거의 속속들이 파악하고 있었음에도 서구적 ‘토큰니즘(tokenism) : 여론과 제도적 압력에 못 이겨 유색인종에 상징적 배려를 하는 것으로 유명 미술관에서 흑인 미술가의 개인전을 해준단지, 중요한 기획전엔 여성과 소수민족이 완전히 무시되었다는 비난을 듣지 않기 위해 몇 명 정도 배려를 하는, 이른바 선심 쓰는 정책’이나 ‘코옵테이션(cooptation) : 어떤 문제가 폭발점에 이르기 전에 미리 선수를 쳐 소수민족을 동화시키는 정책으로, 정치적 주제나 소수집단 문제에 대한 허다한 토론회, 전시회를 자진해서 주선, 후원함으로써 초점을 흐리는 동시에 ‘소수를 억압하지 않는 다수’의 이미지를 은연중에 고취하는 고도의 문화정치’, 또는 ‘대표하고(represent) 대표되어지는(being represented) 문제 : 공식적인 미술사를 서술하는 미술관과 그 미술관을 움직이고 있는 미술시장을 장악하고 있는 엘리트 백인 남성성에 의해 소수민족 미술과 제3세계 미술은 수집되어지고, 분류되어지고, 또 대표되어지고 있음’ 등에 편승해 자신의 미술적 평가를 높이려거나 작가적 입지를 넓히려는 태도를 취하지 않았음으로서, 예술가로서의 윤리적 엄격함을 굳게 견지하기도 했다. 그의 경우, 생전보다 오히려 사후의 성가가 점점 더 높아지고 있는 추세이다.

그는 1982년 미국 뉴욕으로 이주해 프랫 인스티튜트(Pratt Institute)에서 회화를 전공했고, 1985년 브루클린의 그린포인트(Greenpoint) 지역에 있는 한 창고를 빌려 마이너 인저리(Minor Injury)라는 대안공간을 설립해 1989년까지 관장으로 활동했다. 그는 동양계 이민자인 자신의 처지와 비슷한 인종적 소수자들의 아이덴티티(identity) 문제에 대해 깊이 고민하면서 한국인으로서의 정체성과 전통의 실체를 현대적으로 재해석하고 형상화하는 작품들 - 예컨대 작품 ‘꿈속금강도(1987)’, ‘달밤도(Moon-Night Picture, 1989)’, ‘이그조틱-마이노리티-오리엔탈(Exotic-Minority-Oriental, 1990)’ 등 - 을 지속적으로 제작했다.

작품 ‘쌀과 드럼통(1985)’은 작가가 미국 체류 시절에 더러 그리던 도상들 중의 하나이다. 다라이에 쌀이 수북이 쌓여 있는 장면을 그린 에스키스들도 이전에 어느 전시장(박이소-개념의 여정(2011), 아트선재센터)에서 한 번 보았던 기억이 난다. 미국 유학 중이던 박이소는 코네티컷 페어랜드에 있는 한 미국인 가정의 추수감사절 만찬(1984. 11. 22)에 초대받

왔고, 그 날 이후 사흘 동안 그는 프랫하우스에서 단식을 감행한다. 단식의 마지막 날(11. 25) 정오, 그는 단식 기간 동안에 자신이 직접 만든 검은 밥술을 밧줄로 묶은 다음 다시 그것을 자신의 목에 걸고는 땅바닥에다 밥술을 질질 끌며 프랫하우스에서 출발해 브루클린 대교를 홀로 건너간다. 작품 ‘쌀과 드럼통’은 이 기이한 퍼포먼스의 분위기를 문득 연상시키게도 하는데, 쌀은 그것을 담고 있는 밥술과, 드럼통은 그것이 담고 있는 석유와 연관된다. 쌀과 석유는 인간의 생존과 활동에 반드시 필요한 동력이자 에너지원이다. 마치 자본처럼, 그것 없이는 도저히 살아갈 수 없는 것들이다. 또한 그것들은 미국과 같은 제1세계 강대국의 힘을 지시하고 상징하는 물상이기도 하다. 그러므로 그것은 항용 무기화 될 수 있으며, 제3세계에 힘을 행사하거나 발휘하는 과정에서 중요한 매개물로 활용될 수 있다. 또한 이로 인해 국가 간, 인종 간에 복잡한 분쟁이 발생할 수도 있다. 필자에게는 이 쌀과 드럼통이 어쩐지 제1세계 문화권 - 미국 - 을 표상하는 강력한 상징물로 보인다. 이것들 - 쌀과 석유 - 은 그들 - 미국 - 이 제3세계 문화권 - 한국 - 에 가하는 위력과 영향력이 과연 무엇인지를 우리로 하여금 골똘히 성찰하도록 만들어주는데, 이 작품은 서구를 우리의 입장에서 어떻게 풀어나가야 하는지에 대한 사유의 과정을 진지하게 진행하도록 이끌어주고 있다. 단식을 마친 다음, 밥술을 목에 맨 채 브루클린 다리를 건너가는 그의 퍼포먼스 역시, 남의 쌀로 채워진 자신의 내면을 단식으로 다 비워내고 자신의 빈 밥술을 다시 완전한 자신의 것만으로 온전히 채우겠다는 일종의 의사표시가 아니겠는가? 또한 그것은 결국 타자화된 자기의 ‘죽음’과 더불어 온전히 자기로만 회복되고자 하는 ‘부활’의 메타포가 아니겠는가?

1995년 귀국한 후에는 ‘자본=창의력(1986)’과 같은 작품에서도 피력한 바 있는 자본주의의 천박함 - 인간 존재의 핵심이자 인간 정신의 정수인 창의력마저도 돈으로 대치되어 버린 현실 - 에 대한 통렬한 비판이나 한국사회 특유의 날림성 또는 제대로 된 기저가 없는 문화적 배경에 대한 비평을 견지하면서, 예술과 사회에 대한 성찰을 생의 마지막까지도 포기하거나 중단하지 않았다.

존스립고도 유치하기 이를 데 없는 서체를 구사해 다소 우스꽝스럽고 과장된 모양을 보여주는 이 작품에서 ‘자본’은 그 크기가 지나치게 크면서 번쩍거리는 화려한 금색으로, ‘창의력’은 그보다는 상대적으로 왜소하게 그리고 그것이 마치 상여를 따르는 만장(輓章)인양 차분한 검정색으로 쓰였다. 이 시대 예술의 창의력은 이미 자본에 의해 완전히 잠식되어 버렸으며, 순수한 예술의 동력은 벌써 다 소진되어 버렸다는 극한의 냉소를 그 안에 내포하고 있다. 이는 ‘누구나 예술가가 될 수 있다’는 기치를 내걸었던 아방가르드 운동까지도 자본에 포섭되어 제도로 박제화 되어버린 현대미술의 현주소를 극렬하게 비판하고 있는 것이다. 이제는 자본 없는 예술, 자본 없는 창의력, 그런 것이 더 이상 없는 세상이 된 것이다. 순수한 창의력에 대한 사망선고만큼 인생과 예술에서 크고 엄청난 일은 없다. 인간 정신의 죽음 앞에서 목을 놓아 곡하며 비감한 조종(弔鐘)을 울리는 ‘자본=창의력’이라는 그의 번역, 이것은 지금도 여전히 유효한 이 시대 예술의 화두인 것이다. 크고 번쩍거리는 금빛의 ‘자본’이라는 글자 옆에서 시꺼멓게 굵아서 죽어버린 ‘창의력’이라는 글자가 마치 이 시대 예술의 슬픈 자화상인양 눈앞에서 애잔히 어른거린다.

또한 ‘독일의 조셉 보이스의 그림을 내가 번역했다’라는 문장 속 ‘내가’ 라는 두 글자에서는 자신의 예술적 확신이나 단호함 그리고 스스로의 예술적 관점을 세상 속에 관철시켜내고야 말겠다는 어마어마하고도 무시무시한 박이소의 완력이 그대로 느껴진다. 이 ‘내가’ 라는 두 글자가, 예술적 확신이 다 사라져버린 이 시대에도 여전히 그는 예술가로 정립되었음을 강

력하게 암시하고 있기 때문이다. 그의 이 ‘독일의 조셉 보이스의 그림을 내가 번역했다’라는 표현에서 드러나는 의지적 지향과 태도는 마치 이육사(李陸史)의 시 ‘광야’에 나오는 ‘(지금 눈 내리고 매화향기 홀로 아득하니) 내 여기 가난한 노래의 씨를 뿌려라’ 라는 구절을 그대로 떠올리게 한다. 지금 창의력이 자본의 식민지가 되어버린 예술의 나라는 과거 일제의 식민지가 되어버린 조선의 상황과 하나도 다를 바 없기 때문에, 이 ‘자본=창의력’이라는 박이소의 번역은 이육사의 또 다른 시 ‘절정’과도 그 맥락을 같이한다.

매운 계절의 채찍에 갈겨
마침내 북방으로 휩쓸려오다.

하늘도 그만 지쳐 끝난 고원
서릿발 칼날진 그 위에 서다.

어데다 무릎을 꿇어야 하나
한 발 재겨 디딜 곳조차 없다.

이러매 눈 감아 생각해 볼밖에
겨울은 강철로 된 무지갯가 보다.

제작을 위해 사용하는 재료에 있어서도 대개는 미술적으로 버림받은 물품들 - 합판, 각목, 석회, 박스, 스티로폼, 콘크리트, 시멘트, 비닐, 철근, 장판, 스펀지, 유리병 등 - 을 가지고 별다른 공을 들이지 않으면서, 어딘가 허술해 보이는 형태로 덜 만들어 내는 경향을 보여주었다. 그의 설치는 건축적 뼈대를 구사하면서도 골조만 남아 있는 가건물처럼 험한 내부의 부실함을 동반한다. 결국 이러한 임시임장성(臨時臨場性)과 무너질 것 같음을 통해 불변할 것 같은 영구성이나 기념비성의 부질없음을 조소하고 있는데, 여기에는 무언가 만들어낸다는 것에 대한 허탈함이나 가시적 성취 이면에 스며있는 자조와 같은 것들이 묻어나고 있다. 그의 작품인 ‘우리는 행복해요(2004)’라는 구호 속에 묘하게 편치만은 않은 불길함과 공허의 그림자가 어른거리듯, 그의 작품들 전반에는 교묘한 반어적 여운이 깊게 드리워져 있다. 미완성의 느낌과 더불어, 진지하고 심각한 이야기를 어처구니없는 농담처럼 우스꽝스럽게 뱉어내는 그의 표현 방식은 1990년대 중반 이후 등장하는 일련의 지적 맥락의 개념 작업을 하는 작가들에게 큰 영향을 준 것으로 보인다. 안규철(安奎哲), 김 범(金 範), 정서영(鄭栖英) 등의 동료 작가들과 함께, 그는 1970년대 모노크롬과 1980년대 민중미술 및 탈모던 계열의 작업들 이후 우리미술이 진행해 나가야 할 새로운 아젠다와 지평을 열어주었고, 미술의 순수성이나 정치적 참여 같은 전(前)시대의 거대담론들 이후 우리 미술이 진행해 나갈 수 있는 하나의 새로운 통로를 제시했다는 점에 큰 의미를 부여할 수 있을 것이다. 그가 제기한 번역의 문제는 이후 김홍석(金泓錫) 등과 같은 일련의 몇몇 작가들의 개념적 맥락으로 계속 이어지고 있다. 이러한 성과들 때문에 박이소는 한국 현대미술사에서 사적인 계보를 확고하게 구축한 주요 작가로 인정을 받고 있는 것이다.

그는 예술에 있어 모더니스트들이 추구했던 형식이나 재료의 문제 이전에, 작가의 발상이나 전달하려는 내용의 중요성에 대해 먼저 깊이 인식하면서, 이를 지극히 내밀하고 섬세한 시선으로 바라보며 예술적 대상물들 사이에 존재하는 수많은 층위로서의 언어적 ‘틈’을 탐구

하려고 노력했다. 그는 냉소주의(cynicism), 회의론(skepticism), 위선적 무관심(hypocritical indifference) 등이 자신의 개인적 특질이라고 언급한 바 있는데, 이러한 특질들 자체는 세상 안으로 들어가려는 참여적, 적극적 태도보다는 세상을 밖에서 바라보려는 내향적, 관조적 태도를 귀띔해주고 있다. 샤프하고 예민한듯하면서도 의외롭게 멍청해 보이는 선병질(腺病質)적 정관성(靜觀性), 묘하게도 그것이 그의 작업 전반에 광범위한 기조로 스며들어 있다.

나는 내 작품을 관객이 명료하게 이해해주기를 기대하지 않는다. 뒤죽박죽인 느낌, 애증의 양면성, 주저함이나 일관성 없는 것이 인간의 참모습에 가까우리라 생각하기 때문이다.

진실이나 세상을 바꾸기에 대한 관심보다는 멍하게 가만히 있는 것, 힘없음, 예상할 수 없음, 행방불명, 목적 없음에 더 흥미가 있다.

좋은 예술작품은 불교 승려의 깨달음과 같다. 승려의 큰 어려움은 최초의 깨달음을 얻는 것보다 오히려 바로 그 깨달음을 유지하고 갱신하는 것이다. 좋은 예술작품을 생산하기 위해 작가는 불교 승려처럼 영구적인 자기 혁명에 자신을 연관시켜야 한다. 승려든 작가든 간에, 자신이 이룬 바에 지나치게 만족하는 그 순간부터 퇴보하기 시작한다.

그는 마치 근대미술에서의 박수근(朴壽根)이나 이중섭(李仲燮)처럼, 추상회화에서의 김환기(金煥基)나 이우환(李禹煥)처럼, 민중미술에서의 신학철(申鶴澈)이나 오 윤(吳潤)처럼, 이미 동시대 개념미술 영역에서의 비조(鼻祖)이자 대가(大家)로 차츰 신화화되는 도상(途上)에 자리하고 있다. 3중으로 소외된 재미 한인작가 - 서구미술에서 이미 주변화 된 모더니즘 추종의 한국 미술계로부터 재차 주변화 되었을 뿐 아니라, 백인남성위주의 미국 미술계로부터도 삼차로 주변화 된 - 의 입장으로서는 주류 집단과의 동질화 거부를 통해 소수자 정체성과 차이의 문제에 주목하며 치열하게 비주류의 길을 모색했던 그의 역정과 행보를 고려한다면, 박이소에 대한 신화화의 과정이란 결국 근대 100년의 서구 모방과 추종의 역사를 넘어서서 스스로의 정체성을 새롭게 정립해 보고자 하는 한국 미술계의 강렬한 집단적 자의식과 갈망의 투영에 다름 아닌 것이다.

예술과 일상의 구별이 사라진 원색의 향연

- 최정화의 화려미술(華麗美術) -

최정화의 작업실을 처음으로 방문했던 날짜와 시간은 2015년 4월 10일 저녁 무렵이었다. 낮에 필자는 바로 그 날 오후에 개관한 해운대 부산시립미술관(BMA) 관내의 ‘이우환 공간(SPACE LEEUFAN)’을 먼저 둘러 본 다음, KTX로 상경했다.

‘이우환 공간’이 단순하지만 엄격한, 작품과 공간의 조화를 통해 여운과 울림을 느끼게 하는 텅 빈 무채색의 공간이었다면, 몇 시간 후에 방문했던 최정화의 작업실은 형형색색의 플라스틱 재료들로 만들어진 각종의 작품들이 방방마다 가득가득 채워져 있는 원색의 공간이었다. 같은 날 부산과 서울에서 약간의 시차를 두고 보았던 이 두 공간의 강렬한 대조란 참으로 인상적이었다. 이를테면 정갈하게 정돈된 선방에 앉아 회색의 장삼을 걸친 채 고요히 참선하는 승려의 실루엣이 이우환의 공간이라면 알록달록한 몸빼를 입고 전국노래자랑에 나와 트로트를 부르는 평퍼짐한 아줌마의 몸짓은 최정화의 공간이었다. 그것은 마치 중세 수도사의 목소리로 무반주의 그레고리안 찬트(Gregorian Chant)를 듣는 듯한 엄숙한 분위기와 앙드레 김(André Kim)의 ‘오! 언빌리버블~, 엘레강스하고 판타스틱해요~’라는 특유의 어투와 애교 섞인 비음을 듣는 듯한 회화적(戲畵的) 분위기의 대조와도 같은 것이었다.

종로구 연지동 189번지, 서울 도심 한복판에 이런 곳이 있으리라고는 도저히 생각지 못했던 허름한 주택가의 안쪽으로 그의 작업실이 자리 잡고 있었다. 근처에는 일제강점기 - 1920년대 - 에 지어졌다는 낡은 공장 건물 한 채가 곧 허물어져 버릴 것처럼 위태로운 모습으로 서 있었고, 필자의 유년시절 즈음 - 1970년대 - 에나 서울에서 흔히 볼 수 있었던 양옥, 한옥이 섞인 번두리 골목길의 풍치가 여태 그대로 남아 있었다. 3층 양옥집 전체가 작업과 관계된 재료 및 작품들로 꽉꽉 채워져 있었는데, 필자는 그 날 그 집과 거기 있는 물건들을 다 둘러본 다음, 필자가 태어나서부터 아파트로 이사하기 전까지 줄곧 20년(1969-1989)을 살았던 동대문구 전농동의 양옥집과 당시 사용하던 각종 생활용품에 대한 기억들이 데자뷰(deja vu)처럼 떠오르면서, 마치 과거로 시간 여행을 하고 돌아온 듯한 느낌을 받았다.

형상의 바로크적 화려함과 질료의 키치적 조악함의 결합이라고나 할까? 생활용품이나 장식용품이라 할 만한 각종의 잡동사니들을 모아, 같은 종류의 것들은 동어반복형으로 배열하거나, 길이가 있는 것들은 천장 위에 걸어두거나, 겹칠 수 있는 것들은 수직의 열주처럼 쌓아 올리거나 하는 등의 방식으로 다양하게 진열해 놓고 있었다. 바로크 풍의 고전적이고 우아한 형태의 물건들도 많았지만 플라스틱의 번들거리는 키치적 질감과 알록달록한 색채는 누가 보더라도 고급이라거나 격조라거나 예술이라거나 하는 것들과는 거리가 한참 멀어보였다. 지난 2014년 9월 4일부터 10월 19일까지 약 1달 반에 걸쳐 문화역서울284와 서울역광장 일원에서 열린 최정화의 ‘총천연색’ 전에서는 옛날 이발소에서나 걸려있었을 법한 그림과 액자들, 금빛 플라스틱으로 만든 무수한 돼지머리들, 빨강과 초록의 소쿠리나 색색의 보자기를 수직으로 쌓아올린 탑상의 구조물들, 싸구려 플라스틱 비드를 달아서 올린 샹들리

에 장식, 바(bar)에나 놓여 있을 법한 새빨간 비닐 소파, 크리스마스 트리에 달린 반짝거리는 점멸등이 붙어 있는 금관, 황금색으로 번쩍이는 커다란 크라운 모형 등 그 휘황한 색채들의 분사나 세트장 같은 공간 안에 빈틈없이 채워진 작품들의 밀도감이란 마치 현기증을 불러일으킬 듯 왠지떨린 분위기를 자아내고 있었다. 위대한 예술작품이란 모름지기 이러이러해야만 한다는 고정관념이 아직까지도 많은 사람들에게 은연중에 각인되어 있음을 전적으로 부정할 수 없는 것이 우리의 현실인데, 이러한 경직된 사고의 대척점에 놓인 작업을 수행하고 있는 가장 대표적인 작가가 바로 최정화이다. 텅 빈 캔버스 위에 점 하나 달랑 찍힌 이 우환의 작품을 두고 ‘과연 이것도 예술인가?’ 라는 질문을 받는 것과는 또 다른 각도이겠으나, 최정화의 작품 역시 이와 동일한 질문 앞에 선 채 막막한 심정으로 일반 대중들의 호기심어린 시선을 마주하고 있는 것이다.

그렇다면 이 시대에 최정화의 작업이 예술로 호출되고 있는 이유는 무엇이며, 그것이 예술로 명명될 수 있는 자리는 어디인가? 이전의 예술이 그 어느 누구라 할지라도 감히 꿈꾸거나 도달할 수 없는, 가장 높고 가장 숭고한 것들만이 들어갈 수 있는 중세의 성당이나 로마인들의 판테온(pantheon, 萬神殿) 같은 곳이었다면, 지금의 예술은 누구나 선망하고 아무나 진입할 수 있는, 세속의 욕망들이 투영되는 고급 브랜드의 로드샵이나 휘황한 백화점 같은 곳이 되어버렸다. 거룩한 신과 영웅들의 자리를 화려한 재화와 명품들이 대체해버린 것이다. TV 드라마에 단골 메뉴로 등장하는, 백마 탄 왕자격인 재벌 집 아들과 적빈(赤貧)이 여세(如洗)인 가난한 집 딸 사이에서 일어나는 신분상승의 로맨스나, 유명 연예인을 간절히 선망하는 젊은이들의 판타지 같은 것도 다 이러한 세태변화의 한 단면일 것이다. 꼭 그것이 고상할 필요도 없고 격조가 있을 필요도 없다. 솔직하게 그저 품이 좀 나면 되는 것이고, 베일에 가려있을 필요도 없이 바로 눈에 보이고 바로 손에 잡힐 수 있는 것이어야만 한다. 예술적 안목과 감식이 필요한 차원 높은 비가시(非可視)의 경지를 원하는 것이 아니다. 명품 브랜드의 로고처럼 보는 순간 바로 모든 이들의 부러움을 살 수 있는 뽀빠변쩍한 가시(可視)의 레터(letter)를 원하는 것이다. 혹 정신적으로 싸구려이면 좀 어떤가? 천박하면 또 어떤가? 그럴 듯하게 반짝거리고 화려하면 되는 것이 이 시대가 선망하는 예술의 필요조건이라면 최정화의 작업은 상당히 이에 근접하고 있는 것으로 보인다. 이 시대의 예술은 눈에 보이지 않거나 쉽게 도달할 수 없는 특별한 어떤 것이 아닌, 사람들이 다 알아봐 주면서도 일상과 전혀 구별되지 않는 어떤 것이다. 이것은 예술에 있어 근대와 현대를 가르는 하나의 척도이자 중요한 갈림길이기도 하다. 이전 세기에 등장한 앤디 워홀의 팝아트가 이러한 예술의 시대에 포문을 연 이후, 이것은 이미 이 시대 미술의 중요한 흐름으로 자리 잡게 된 것이다. 이것은 도저히 부인할 수 없는 지금 이 시대의 시대정신이기도 하다. 자본의 위력 이것은 이미 단순한 물질이 아닌, 마음까지 사로잡는 영혼의 화신이 되어버렸다.

그의 작업의 핵심은 일상이 예술의 이름으로 불리어지는 예술의 소격효과, 즉 ‘낯설게 하기(defamiliarization)’와 깊은 연관이 있다. 그의 작품을 예술로 생각하자니 평소 생각하던 예술의 느낌과는 너무나 다르기에, 일순 낯설게 다가온다. 이를테면 ‘무엇이 부처인가(如何是佛)?’ 라고 물을 때, 갑자기 ‘마삼근(麻三斤)’ 하고 대답하는 식이다. 그러나 부처가 되었던 예술이 되었던 편안한 익숙함을 버리고 불안한 낯섬을 집요하게 응시할 때에야 비로소 평소에 보이지 않던 그것들의 실재와 진면모가 환하게 드러나는 법이다. 그는 머릿속으로 주입되어 개념화된 일반 관념으로서의 예술이 아닌, 눈앞에서 생생하게 팔딱거리며 현전하는

일상 현실의 예술을 갈망하고 있다.

박이소의 작업이 탈속의 맥락에 가깝고, 주재환의 작업이 세속과 탈속을 오가고 있다면, 그의 작업의 전략은 예술을 일상으로 속화(secularization)시키겠다는 것이다. 그는 이 시대 속에서 예술의 진지함과 근엄함을 기어이 무화시킴으로서 무엇을 이야기하겠다는 것일까? 속화가 담고 있는 개념의 층위는 과연 어디쯤일까?

미술관이나 갤러리 안에 감상의 대상으로 진열된 미술품은 전적으로 생활의 맥락과는 분리되며, 그 미술품이 아무리 원래 일상의 것이었다 할지라도, 살롱(salon)으로 입성하는 순간 새로운 광채를 입는다. 즉 세속으로부터 천상으로 향하는 성화(sanctification)의 제단 위에 오르게 되는 것이다. 그러나 최정화의 경우는 예술을 생활이 이루어낸 맥락에서만 조망하겠다는 신념을 처음부터 확고하게 간직하고 있었던 것으로 보인다. ‘일체 중생을 제도하기 전에는 결코 성불하지 않겠다(地獄未濟 誓不成佛)’는 지장보살(地藏菩薩)의 발원처럼, 자신의 정체성을 세속과 구별된 예술가로 두지 않겠다는 뜻을 확고히 세운 듯하다. 그는 구별된 포지션에 자신을 두려고 하기보다는, 과격하고 환속한 원효대사(元曉大師)가 ‘아랫것 중의 아랫것’이라는 뜻의 소성거사(小姓居士) 혹은 복성거사(卜姓居士)라는 이름으로 천한 걸인들과 창기들에게 정토신앙을 설하며 살아갔던 것처럼, 예술과 일상의 구분을 거부하며 어디에도 걸림이 없는 일체무애(一切無碍)로서의 속화를 지향하고 있는 것이다. 마치 걸으로는 전혀 스님처럼 보이지 않음에도 그 외양과는 달리 도력이 승(勝)한 유발승(有髮僧)의 모습처럼, 예술품처럼 보이지 않는 작품에 새로운 예술정신을 담아내는 작가의 모습이 그가 지닌 예술가의 상이다. 작업이 전시장 지향이 아니라 일상 공간 속에서 펼쳐지고 있다는 점은 이러한 그의 예술정신과 밀접하게 연관된다. 예술이라 불리는 분별계(分別界) 속에서만 머무르지 않겠다는 그의 무주상보시(無住相布施)는 회향(回鄉)과 입전수수(立塵垂手)의 보살행에 다름 아닌 것이다.

구별된 전통이 아닌 속화된 전통과 세련된 현대성이 아닌 조악한 현대성의 결합에서 오는 언밸런스에는 설명하기 어려운 어떤 강력한 힘이 내재하고 있다. 이 분출하는 생생활활(生生活活)의 다이내믹은 세련의 무채색이 아닌, 형형색색(形形色色)의 울긋불긋한 원색의 향연과 깊게 연관된다. ‘생하고 생하는 것을 역이라 이른다(生生之謂易)’는 주역(周易)의 한 구절이 뜻하는 바처럼, 변화가 생명의 기운을 낳는 것이다. 아니, 변화가 곧 생명 그 자체이다. 이것은 박생광(朴生光) 말년의 무속화에서 나오는 샤먼적 기운과 일면 유사하면서도 전통적 클래식 느낌보다는, 이러한 기운을 모던한 팝으로 전환시키는 일련의 어긋남과 미끄러짐을 보여주고 있다.

그런데 이러한 생명의 기운이란 작가가 자신의 작업에서 가장 즐겨 사용하는 플라스틱이라는 인공적 재료와는 서로 상극이자 대척의 지점에 놓여 있다. 플라스틱은 생명을 거세시킨, 자연스러움의 대극을 은유하는 첨단 산업사회의 대표적, 상징적 산물이기도 하다. 그런데 그는 생명의 이야기를 죽음의 재료로 은유하거나 읊어내고 있다. 형형색색하고 생생활활하는 그 생기 넘치는 꽃을 표현하기 위해 그와는 정반대의 속성을 지닌 물질인 플라스틱을 사용하고 있는 것이다. 이 모순형용은 우리에게 새로운 어떤 것을 질문하고 있다. 이 시대의 꽃은 무엇인가? 이 시대의 꽃은 플라스틱 같은 것이 아닌가? 자연 미인이 없어지고 인공의 성형미인이 판치는 이 시대의 아름다움은 이미 플라스틱 뷰티(plastic beauty)인 것이다. 성형수술이라는 말 자체가 영어로 플라스틱 서저리(plastic surgery)이다. 타고난 자연의 유방

이 아닌 보형물을 넣어서 만든 유방으로 확보하고 있는 여성들이 지금 이 시간에도 거리에 넘쳐나고 있다. 성적 판타지를 불러일으키는 것은 살아 있는 조직(natural tissue)일까? 아니면 그것을 대체하는 인공의 보형물(artificial implant)일까? 무엇이 사람들로 하여금 진짜 아름다움을 느끼게 하는 것일까? 이 시대의 흐름은 자연 예찬이 아니라 인공 예찬이다. 더 정확히 말하면 인공화된 자연(artificialized nature)에 대한 예찬이다. 자연의 아름다움만으로는 충분하다고 생각지 않고 그 아름다움의 강도를 인공적으로 더욱 극대화시켜야 한다는 것이다. 예컨대 사랑이 ‘자연’이라면, 그 사랑의 대상으로 무일푼의 가난한 남자는 안 되고, 재벌의 아들이라는 일종의 ‘인공화’를 덧씌워야 사랑이 극대화된다는 식의 논리구조이다. 그러나 꽃은 피고 지는 것이다. 이처럼 자연과 생명에는 영고성쇠(榮枯盛衰)가 있고 시간의 경과에 따라 변화가 나타난다. 또한 사랑 - 자연 - 에 무일푼의 가난 같은 어려움 - 인공의 부재 - 이 있어야 그것이 로맨틱한 사랑으로 성립하는 것이다. 자연과 생명에는 아름다움의 피어남(榮·盛)도 있지만 아름다움의 사위어감(枯·衰)도 있다. 그런데 이 무상함을 거부하는, 땅에 묻어도 수백 년, 수천 년이 지나도록 썩지 않고 영속하는 재료가 바로 플라스틱이다. 사위어감을 배제하고 피어남만 영속화시키기 위해, 자연과 인공, 생명과 물체를 혼성화시킨 사이버네틱스(cybernetics)가 바로 최정화의 플라스틱으로 만든 꽃인 것이다. 이것으로 그는 이 시대의 아름다움을 새롭게 제시하고 있다. 피어남과 사위어감 중에서 사위어감을 배제시켜버린, 그래서 오롯하게 피어남만 남은 자연의 인공화(artificialization), 이 피어남만 남은 플라스틱으로 만든 꽃이 현대사회에 대한 형용모순으로서의 최정화 예술의 고갱이이다.

꽃의 세계됨 - 世界一花 祖宗六葉(부처님이 깨달은 불법의 세계, 한 송이 꽃이 달마 조사로부터 육조 혜능까지 여섯 잎으로 피었네) - 과 그 세계됨의 속성은 피고 지는 것, 곧 생멸하는 것인데 이 형상의 소멸성과 질료의 재생성이 함축하고 있는 메타포에는 찰나와 영원을 단번에 회통하는 불생불멸(不生不滅), 불구부정(不垢不淨), 부증불감(不增不減)의 원리가 내함(內含)되어 있다. 그것은 잠시 있다가 사라지는 것이나 무궁히 영속하는 것이나 그저 불이(不二)할 뿐이라는 사실이다. 그것은 예술과 일상의 불이함과도 그대로 연결된다. 그는 꽃 - 형상 - 과 플라스틱 - 질료 - 이라는 절묘한 상반(相反)의 융합과 경계 위에서, 영원과 무상이라는 생멸의 도(生滅之道)를 동시에 아우르고 있는 것이다.

극단적으로 말하자면, 최정화에게 있어 예술은 없거나 혹 있다고 해도 아무 것도 아닌 것이다. 적어도 생활과 따로 분리된 예술이란 없는 것이다. 그가 만든 꽃은 바람이 빠져 있으면 바닥에 죽은 듯 널브러져 있다가 공기를 안으로 넣어주면 다시 꽃으로 살아난다. 눈에 보이지 않는 공기가 들어가면 꽃이 피어나지만 그 공기가 빠져 나가면 다시 꽃이 스러진다. 보이지 않는 것(虛)이 들어가 보이는 것(實)을 생하고 보이지 않는 것이 나가면 보이는 것도 멸한다. 보이는 것이 보이지 않는 것에 의해 좌우되는 것이다. 이 허와 실의 상호관계는 그의 작업실 벽에 걸려 있는 금강경(金剛經)의 사구偈(四句偈) ‘凡所有相 皆是虛妄 若見諸相非相 卽見如來(무릇 형상 있는 것은 다 허망하니, 만일 모든 형상이 형상 아님을 본다면 곧 여래를 보리라)’가 가리키는 진의와 전혀 다를 바가 없다. 또한 허용장(虛用章)이라 하는 노자(老子) 5장의 ‘虛而不屈 動而愈出(비어 있되 다함이 없고, 움직이면 더욱 나온다)’이 뜻하는, 보이지 않는 허의 무궁한 생성지도(生成之道)를 뜻하기도 한다. ‘一切有爲法 如夢幻泡影 如露亦如電 應作如是觀(일체의 유위법은 꿈같고, 허깨비 같고, 물거품 같고, 그림자 같고, 이슬 같고 또한 번개 같으니, 마땅히 이 같이 관할지니라)’이라는 금강경의 마지막 한 구절

이 최정화 예술의 처음이자 끝을 적나라하게 펼쳐 보여주고 있는 것이다.

보이는 것은 진짜가 아니다. 보이지 않는 것이 없으면 보이는 것도 없다. 이 보이지 않는 것이 만들어내는 생명의 순환이 사라진 허망함의 메타포가 바로 꽃은 꽃이되 플라스틱으로 된 꽃, 영원히 변하지 않고 존재하되 도저히 그것을 진짜 꽃이라고는 할 수 없는 꽃이다. 영원히 꽃처럼 보이지만 그것은 허망한 것일 뿐, 진짜로는 꽃이 아닌 것이다. 그런데 그런 인공화된 자연의 표상으로서의 플라스틱, 바로 그 플라스틱으로 만들어진 꽃에 열광하는 것이 지금 이 시대의 현실이다. 그가 표현하는 꽃의 생명은 지금 이 시대의 변화에 대한 예찬인 듯하지만, 정반대로 지금 이 시대의 변화에 대한 극도의 냉소를 그 기저에 깔고 있기도 하다. 그러나 그럼에도 이 시대가 그러하다는 것을 어쩔 수 없이 받아들일 수밖에 없다는 메시지를 내포하고 있기도 하다. 어찌하겠는가? 그것이 이 시대의 자연스러움인 것이다. 지금 시대의 인공이 예전 시대의 자연과 같은 것이 되어버렸다. 게다가 한국적 상황에서는 너무나 일반화되어있는, 대충대충 해버리는 날림성이나 날조성 같은 것이 최정화의 예술적 태도나 속성 속에서도 그대로 반영되고 있다. 이것은 고등한 예술이 진짜 예술일 수 없음에 대한 기막힌 풍자인 것이다. 이렇듯 저급한 현실과 일상을 있는 그대로 긍정하는 데에서 최정화의 예술은 출발한다.

이형접합체가 동형접합체보다 우수한 형질을 가진다는 잡종강세의 법칙이 뜻하는 바처럼, 세상에서 부정적으로 보고 열등한 것으로 취급되는 잡종이 순종보다 도리어 새로운 세계를 열어낼 수 있는 높은 가능성을 지니고 있다는 점을 그의 작업은 시사해주고 있다. 무언가 혼성화된 것, 비빔밥처럼 다양한 요소들을 죄다 섞어 용광로에 녹이면 거기에서 전혀 예측하지 못한 새로운 합금이 생성된다. 순혈주의를 지키기 위해 근친과 계속 생식하면 결국 종은 파멸에 이를 뿐이다. 모더니즘의 순수 추구와는 전혀 궤를 달리하는, 이러한 혼성의 가치를 극대화시키는 지점에 그의 예술이 자리하고 있다.

또한 그의 작업은 삼류로서 일류를 전복시키고자하는 도발이다. 마치 황진이(黃眞伊)가 지족선사(知足禪師)를 유혹해 단번에 파계시켜버린 이야기나, 못 배운 술집 여자가 많이 배운 부잣집 아들을 꺾어서 결혼하는 드라마처럼, 철옹성처럼 높은 위엄을 갖춘 대상 - 예술 - 을 최고 싸구려의 통속적인 방식 - 키치 - 으로 전복시키는 통쾌함이 있다. 그것이 이 시대의 현실이기도 하다. 여기에서 한 발 더 나아가, ‘과연 삼류와 일류, 통속함과 고상함의 구분이라는 것이 정말로 존재하기는 하는 것일까?’ 라는 문제에 대해서까지 의문을 제기한다. 그의 작업은 세상을 바꾸는 힘이 근엄하고 차별화된 어떤 것에 있는 것이 아니라는 생각에서 출발하고 있다.

이러한 반동성은 모더니즘을 전복시키는 포스트모던한 사조와도 맥락을 같이한다. 그 전복의 바이탈리티를 화려한 원색으로 표현되는 감정 발산적이고 즉발적인 요소들 속에서 찾아낼 수 있는데, 마치 관음적 욕정을 불러일으키는 이슬람 왕국의 하렘(harem) - 술탄의 규방 - 속 여인들의 교태어린 몸짓이나 보일 듯 말 듯 섹시한 옷을 걸치고 아슬아슬하게 춤을 추는 걸그룹 소녀들의 미끈한 몸매처럼 말초적이고 자극적인 색채 요소를 통해 그 생생함을 전달한다. 명도의 차이만 존재하는 무채색 - 이우환의 공간 - 이 표상화된 이념이나 정신성의 상징이라면 색상, 명도, 채도를 모두 갖춘 유채색 - 최정화의 공간 - 은 실재하는 욕망이나 욕감성과 관련된다(물론 이우환의 작업 전반에는 주체(인간)가 대상(세계)을 단지 이성의 표상작용으로만 파악하려는 서구 근대성의 폭력에 대한 초극의 기초를 내포하고 있으므로, 이우환 작업의 진정한 의미를 이런 방식으로 읽어서는 곤란하다. 전술한 이우환의

공간에 대한 필자의 언급은 단지 이우환과 최정화의 공간을 거의 동시에 보고 난 후에 받은 서로간의 대조적인 뉘앙스가 필자에게는 마치 그런 느낌으로 다가왔다는 지극히 사적이고 주관적인 견해일 뿐이다). 그 원색의 터질 듯한 색정적 끌림, 그 끌림의 참을 수 없음 또한 그의 형형색색이 표현하고자 하는 하나의 세계 - 신체로부터 유래하는 모든 욕망에 대한 긍정 - 가 아닐까 싶다.

현대 산업사회와 거대도시가 일견 현란해 보이지만, 시각자극의 천편일률적 과부하로 인해 사람들의 신선함에 대한 심리적 반응(psychological response)은 오히려 상당히 둔감해져 있다. 그는 이렇게 덩덤하고 지루한 상황 속에서 무디어져버린 사람들의 미감을 어떻게 일깨워야 할지에 대해 극도로 예민하게 촉수를 세우고 있는 듯하다. 마치 큰 병을 앓고 나서 입맛이 떨어졌을 때, 신맛 나는 새콤한 음식이 원래의 왕성했던 식욕을 다시 회복시키듯, 그는 고도의 연출 과정을 통해 지루한 미적 상황을 타개해 나갈 수 있는 일종의 촉매 - 자신은 변하지 않으면서 외부의 변화를 촉진시키는 - 로서의 역할에 자신의 예술적 호기심을 발동시키고 있는 듯 보인다. 하렘의 여인이나 걸그룹 소녀의 육감성이라는 것도 섹시함을 유발시키는 '단초'로서 의미가 있는 것이지, 그들과 섹스를 했느냐 안했느냐 라는 '결과'와 관련되는 것은 아니다. 예컨대 자극적인 누드 사진이 있다면, 이것이 불감증을 앓고 있는 어떤 남자로 하여금 참을 수 없는 끌림을 일으키도록 만들었느냐 - 단초 - 가 중요한 문제이지, 그 끌림이 나중에 어떤 여자와 실제 섹스를 하도록 만들었느냐 - 결과 - 가 중요한 문제는 아니라는 것이다. 그는 미적 완결체를 만들어내는 것보다 미적 감흥을 유발시킬 수 있는 하나의 실마리를 끄집어내는 것이 훨씬 더 예술의 본질에 가깝다고 생각하는 것 같다. 예술의 완성 과정에 기승전결(起承轉結)이 있다면, 굳이 불후의 명작이라는 '결(結)'에까지 도달하는 것에만 의미가 있다고 생각하는 것이 아니라, 이 '결(結)'에 도달할 수 있는 하나의 '기(起)'를 제공하는 것만으로도 이미 충분한 의미가 있다고 생각하는 것이다. 이것 - 기(起) - 을 제공하는 핵심에는 감각성이 자리하고 있다. 그러나 최정화가 발휘하고 있는 감각성은 시각적 요소들과 관련된다고보다는, 오히려 '낮설게 하기' 등과 같은 다양한 심리적 변주들과 깊게 연관되어 있다. 그는 이 감각성을 발휘하도록 만드는 심리적 거리(psychological distance)의 조작과 연출에 매우 능수능란한 작가이다. 감각적인 쾌감을 환기시키는 하나의 단초나, 결과보다 그 결과를 유발시키는 계기에 깊은 의미를 부여하는 측면은 개념성에 다름 아니다. 그의 작업은 물질이나 성취로서의 결과성(結)보다는 계기나 단초로서의 개념성(起)과 더 깊게 연관되어 있다. 이러한 측면에서 그의 작업은 개념미술적 양상을 띤다.

그가 자신의 작업에서 즐겨 사용하는 플라스틱은 자연의 소산 - 돌, 나무, 쇠 등 - 이 아닌 무한복제가 가능한 산업사회의 산물이라는 점에서 시대적 선진성을 지니고 있음에 반해, 사용된 지가 오래되어 이미 상당히 낡아진 상태에 처해져 있다. 대부분 1970년대 전후에 일상의 용품들로 만들어진 것이기에 이미 수십년에 걸친 세월의 때가 켜켜이 스며들어 있는 것이다. 이러한 측면에서 볼 때, 그의 예술은 단지 새롭기만 한 21세기적 첨단성이나 팝(pop)적 맥락을 가볍게 뛰어넘고 있다. 팝아트는 일상과 예술을 구분할 수 없고, 일상이 예술이 될 수 있다는 전위적이고 래디컬(radical)한 측면만을 제시하고 있다면, 그는 만들어진 일상이 세월 속에서 예술로 되어가는 전개 과정을 시간성의 개입을 통해 펼쳐내고 있기 때문이다. 새 것과 인공재료 - 플라스틱 - 혹은 옛 것과 자연재료 - 돌, 나무, 쇠 등 - 라는

예측 가능한 조합으로만 작업을 진행하는 것이 아니라, 어떤 경우에는 플라스틱인데 옛 것, 즉 세월의 때가 묻은 수십 년 전에 만들어진 플라스틱을 사용하고 있는 것이다. 이것은 새로운 것, 첨단적 것, 유명한 것만을 추구하는 팝아트적 속성과는 서로 상반된다. 이러한 모순은 물질과 정신, 상품과 시간의 혼성에서 유발되고 있는 것이다.

가장 앞서가려는 첨단의 예술을 생각하는 작가는 아직까지도 핸드폰을 사용하고 있지 않다. 또 전자 메모장이 아닌 오래된 작고 낡은 수첩에 자신의 일정을 뽁뽁이 기록하고 있다. 그에게 생활에서의 디지털과 아날로그의 혼성은 예술 이전에 이미 일상이다. 아니, 어쩌면 작품에서 느껴지는 선입견과는 달리, 사실은 디지털 쪽보다 아날로그 쪽에 훨씬 더 경도되어 있는지도 모른다.

1970년대 중반 이후 지나치게 모노크롬 회화 일색이었던 한국의 미술지형에 1980년대 초반부터는 ‘타라(1981-1990)’, ‘82현대회화(1982-1984)’, ‘난지도(1985-1988)’, ‘메타박스(1985-1989)’, ‘현상 동인(1986창립)’, ‘로고스와 파토스(1986-1999)’, ‘3월의 서울(1987-1989)’, ‘레알리테 서울(1987-1993)’ 등의 미술 동인들 - 일부 평자들에 의해 이른바 ‘탈모던’ 그룹으로 불리어진 - 이 하나 둘씩 출현하기 시작한다. 당시는 단색조 모더니즘과 참여적 민중미술이라는 양대 세력이 화단 전체의 대립 구도를 형성하고 있던 첨예한 시기로, 모든 작가들이 이 두 그룹 중에서 반드시 어느 한 쪽으로 소속되어야만 할 것 같은 흑백논리가 미술관 전체를 강하게 압박하고 있었다. 그러나 이들 그룹들은 사회비판적 참여 계열의 작업이나 단색조 일색인 모더니즘 계열 작업에 모두 참여하기를 원치 않았던 제3의 집단이었다. 이 점에서는 당대 몇몇 평자들의 표현대로 이들 그룹이 모노크롬의 반동으로서의 ‘탈모던’적 요소를 지니고 있었다고도 볼 수는 있겠지만, 이들을 의식적으로 모더니즘의 대안을 적극적으로 추구해나간 포스트모더니스트들로 보기에 다소 무리가 따른다는 견해도 있다. 왜냐하면 이들은 예술의 순수성과 미적 자율성에 대한 옹호, 작가 개개인의 감수성과 창의성에 대한 인정, 복제 기법의 활용보다는 작품의 오리지널리티 존중 등의 성격에서 모더니즘의 경계를 벗어났다고 보기는 어려운 그룹들이었기 때문이다. 이들과 약간의 시차를 두고 앞뒤로 등장한 신표현주의, 신행상주의, 극사실회화 등의 사조들 역시 일부 평자들에 의해 포스트모더니즘 계열로 통칭되고 있으나, 이 역시 모던에 대한 진정한 반동으로서의 포스트모던이라기보다는, 박이소가 ‘(포스트)모더니즘’이라고 명명한, ‘이념의 고갈상태를 감추기 위해 모더니즘 형식논리에 대항하는 척 하나, 실상은 단순한 복고주의의 재현, 형상으로서의 복귀에 불과한’ 성격을 내포하는 작업들일 뿐이었다.

이러한 흐름 속에서 가장 본격적인 맥락을 띤 포스트모더니즘의 서막을 연 단체는 홍익대학교 동문들인 고낙범, 노경애, 명혜경, 이 불, 정 승, 최정화, 홍승민 등이 1987년에 결성한 미술동인 ‘뮤지엄’이었다. 그보다 약간 뒤에 등장한 ‘황금사과’나 ‘서브클럽’ 등의 경우에서도 그랬지만, 이들은 소위 ‘신세대 미술’이라 불리는, 그 이전 세대 작가들의 작업에서는 볼 수 없었던 특징들을 보여주는 작품들을 대량으로 제작, 전시하기 시작했다. 이들은 한국의 후기자본주의적 대량소비사회의 출현을 배경으로 대중문화적, 키치적 요소들을 거침없이 작업에 도입하면서 작가의 개성을 강조하는 개인주의적 성향을 강하게 보여주었다. 이들은 예술에 대해 심각한 태도를 취하거나 예술에 깊은 의미를 부여하기보다는 X세대나 오렌지족, 야타족 등으로 상징되는 즉물적 욕망 추구나 쾌락주의적 지향을 스스로 드러내면서, 기존의 권위를 부정하거나 구축된 형식을 파괴하려는 태도를 보여주었다. 또한 어떤 특정한 범주로만 자신들의 미술을 분류하고 국한시키려는 정체성의 폭력을 거부하면서 확고한 진리

가 존재한다고 여기는 모더니즘적 사고나 제도권 미술의 엄숙함에 대해서도 냉소적인 태도를 견지해 나갔다.

기존 우리 미술의 속성과는 상반된 특질을 드러낸 대표적 그룹인 '뮤지엄'의 멤버로 활동했던 작가는 전술한 시대적 배경을 통해 자신의 예술적 방향성을 공고히 형성해 나갈 수 있었으며, 그로 인해 이후의 작업에서 산업사회의 산물들을 낯것 그대로 작업에 활용하거나 대중문화와 고급문화의 분리를 완강하게 거부하는 입장을 취할 수 있었다. '뮤지엄'은 1987년 2월에 창립전을 열었고 그 해에 두 번의 전람회를 더 열었으며, 1988년 'U.A.O'전을 거쳐, 1990년에는 '선데이 서울'전을 기획, 개최한다. '선데이 서울'전에서 작가는 키치적 요소를 강하게 띤 작업들을 선보이기 시작했고, 1991년에 열린 '서브컬럽'의 제3회전인 '메이드 인 코리아'전에는 영등포 카바레의 전단지를 콜라주해 재촬영한 조악한 합성사진을 출품하기도 했다.

이들은 한국의 자본주의와 대중문화의 흐름이 급변하던 변곡점에 해당되는 시기에 활동을 개시했기에, 하위문화나 순수미술 영역 밖에 있던 시각적 매체들을 새롭게 미술의 영역으로 편입시킬 수 있었다. 또한 물질중심주의적 속성 - 정신중심주의의 반대지점에 있는 - 이 미술 쪽으로도 흡수되면서 기존 미술의 지형도에 심대한 영향을 끼쳤고, 이로 인해 미술관의 판도가 차츰차츰 바뀌기 시작했으며, 이후 출현할 개념적 성격을 띤 작업들에 대해서도 이러한 물질중심주의적 조류들이 지속적이고 강력한 영향력을 행사해 나가게 된다. 마치 워홀(Andy Warhol)이나 리히텐슈타인(Roy Lichtenstein) 등의 작업이 미국의 자본주의를 등에 업고 제3세계의 미술 판도에 막강한 영향력을 행사했던 것처럼, 그를 포함하는 당시 몇몇 작가들의 작업은 국내의 젊은 미술가들에게 개념적으로 상당한 영향을 끼쳤다. 이것은 예술이 가벼워지고 유행화하며 트렌디하게 패션화되는 최근 경향의 원조격에 해당하는데, 그의 작업이 이러한 후기자본주의적 세계관을 그대로 표피 모방하는 차원에서 그쳤느냐 아니면 한국의 시대적 상황에 대한 새로운 문제의식을 제시했느냐 하는 문제가 추후 미술사적 평가에서 매우 중요한 쟁점으로 부각될 것이다.

조선시대 서민들의 그림인 민화(民畵)가 그 당대에는 작품으로서의 가치를 제대로 평가받지 못하다가, 전문적인 기예를 갖춘 도화서 화원들의 명화나 관념적 세계를 다룬 사군자 등의 문인화와는 달리, 서민의 감정과 생활상을 가장 진솔하게 반영하고 있다는 점에 대한 후대의 재평가가 이루어지면서, 미술적 가치와 높은 예술성을 새롭게 획득하고 인정받을 수 있었다. 무속화(巫俗畵)의 경우도 마찬가지이다. 원래는 단지 신당을 장식하는 목적으로 그려진 것이었지만, 그 시대 사람들의 종교적 심성이나 내세관을 담고 있을 뿐 아니라 화려한 색채구사가 이 시대의 미학적 관점과 아주 잘 맞아떨어졌기 때문에, 훌륭한 예술품으로서 현대인들의 각별한 주목을 받을 수 있었다. 이처럼 동시대를 살아가고 있는 사람들에게는 전혀 예술품으로 인정받지 못하다가, 세월이 지난 후에 도리어 그것이 그 시대를 대표하는 예술품으로 평가되는 경우가 허다하다.

최정화의 예술 역시 급변하는 현대사회 속에서 살아가는 인간들의 다양한 면모와 의식의 변화들을 리얼하게 반영하고 있다는 점에서는 민화나 무속화의 평가에 대한 시대적 변천처럼, 시간의 경과와 더불어 지금보다 성가가 더 높아질 수 있는 잠재적 맥락과 요소들을 지니고 있다. 가장 동시대를 잘 반영하는 예술이 오랜 시간을 이겨내면 결국 위대한 클래식이 되는 것이다. 즉 당대의 팝이 후대의 클래식인 것이다. 팝과 클래식도 시간의 흐름 속에서 서로 순환하고 교차한다. 결국 예술이란 인간이 살아가는 시대를 반영하는 하나의 형식이기 때문

이다.

이번 전시에 출품되는 작품들 모두는 ‘여여(如如)’ 연작들의 일부로 제작된 것이다. 한 송이 해바라기꽃 모양의 작품인 ‘여여-망치는 조각(2015)’은 보석을 가공하는 받침대인 모루를 재료로 해서 만들었고, 반원형의 원호(圓弧) 두 개로 한 세트를 맞춘 또 다른 동명(同名)의 작품은 원래 원형으로 만들었던 것을 작은 전시장의 규모에 맞게 모양을 바꿔 재배치한 것으로, 보석을 세공할 때 사용되는 망치들을 빙 둘러서 만든 것이다. 이 작품들의 제목에는 ‘망치로 조각을 만들었다’, ‘망치가 조각이다’, ‘망친 조각이다’라는 등의 중의적 언어유희가 구사되고 있다. 이것들은 세계를 ‘한 송이의 꽃(一花)’으로 보기도 하고 ‘일원상(一圓相)’으로 보기도 하는 최정화 자신의 세계 이해에 대한 시선과 관점을 매우 잘 보여주고 있다. 그렇다! 원이 등글지 않게 반으로 나뉘면 또 어떤가? 형태는 그저 방편일 뿐, 그것이 원이든 원이 아니든, 또 달리 어떠하든, 서로 분별이 없는 그것만이 진실로 여여한 바가 아니겠는가? 일원상이 일원상이어야만 한다는 것, 정원(正圓)이 정원이어야만 한다는 것, 그것이 바로 분별심이다. 그것은 결코 여여한 것이 아니다.

그 밖에, 쇠못을 쳐서 열기설기 만든 세월의 흔적이 스며있는 퇴색한 나무 받침대 위에다 바를 정(正)자를 잔뜩 써 놓은 낡고 긴 목재 하나를 수직으로 세우고, 그 옆에 FRP로 만든 꽃 한 송이를 살짝 엮은 작품 ‘여여-올바른 기념비(2015)’의 경우는 작품에 대한 복잡한 의미나 해석의 문제 이전에 일단 감각적으로 상큼하게 다가온다. 이는 고대 어린 색조의 낡은 목재 - 자연 - 와 싱싱하고 컬러풀한 FRP의 꽃 - 인공 - 이 부딪히면서 발산되는 묘한 긴장감 때문일 것이다. 이러한 강렬한 대비는 꽃의 감칠맛 나는 생명감을 극대화시키는데 결정적인 효과를 발휘하고 있다. 이것은 ‘단초(起)’로서의 감각성이 무엇인지를 잘 예시해주는, 최정화 특유의 전형적 미감을 잘 살려낸 멋진 작품이다. 여기에서는 자연의 목재가 인공의 꽃으로 하여금 생명력을 얻도록 하는데 결정적인 후광(aura)으로 기능하고 있다는 느낌을 불러일으킨다. 게다가 늙음과 젊음 사이의 이항대립과 남성과 여성에 대한 성적 은유가 슬쩍 감지되기도 한다. 아하! 노양(老陽)과 소음(少陰), 이 둘의 어우러짐이 또한 절묘하지 아니한가?

다른 두 점은 시뻘겑게 녹이 쓴 못들과 우레탄 형광도료를 입힌 못들을 사용해 제작한 작품들인 ‘여여-정(正)(2015)’이다. 하나는 세월의 때가 묻어나는 자연스런 고대의 느낌을, 나머지 하나는 컬러풀하게 조작된 인공적인 뻘뻘한 느낌을 풍기고 있다. 그러나 사실 이 두 가지 모두는 결국 조작적 과정이 내포된 인공으로서의 작업일 뿐이다. 거기에는 그저 ‘자연화된 인공’이나 ‘인공화된 인공’이냐의 차이만이 있을 뿐이다. 못의 실제 녹슬 - 자연 - 이라는 것도 결국은 그러한 창연(蒼然)한 분위기의 연출 - 인공 - 을 위해 도구적, 수단적으로 도입되었을 뿐이기 때문이다.

또 다른 세 점 중 한 점은 상들리에 장식에다 전원을 연결해 불을 밝힌 작품 ‘여여-빛(2015)’이다. 거기서 진리의 정법(正法, dharma)은 환한 빛으로 거룩하게 흘러나오나, 그것이 흘러나오는 원천인 플라스틱 조명장치의 자태와 질감은 어쩐지 통속적이다. 아하! 성속(聖俗)이 일여(一如)하고 시비(是非) 또한 여일(如一)하구나!

나머지 두 점은 형광도료와 같은 인공적 느낌을 풍기는 표면의 아크릴 받침대 - 실제로 캔디크롬 도장을 입힌 - 위에 마치 녹이 쓴 금속처럼 보이는 탐상의 플라스틱 재료 - 마치 철물처럼 보이는 - 를 연결한 작품인 ‘여여-기념비(2015)’이다. 전술한 두 점의 작품 ‘여여-정’에서처럼, 이들은 마치 지금 갓 만들어져 나와 미끄러질 듯 반질반질, 번쩍번쩍한 느낌

의 인공적인 감촉과 시간의 축적으로 인해 녹슬어 삭아지거나 스러질 것만 같은 자연스런 질감이 한 구조물 안에서 동시에 어우러져 있다. 이들의 경우, 표면적으로는 마치 자연과 인공이 함께 잘 버무려져 있는 것처럼 보이나, 깊이 들어가 보면 상부의 ‘자연화된’ 것이나 하부의 ‘인공화된’ 것이나 결국은 죄다 ‘인공’을 지향하고 있고 본질적으로도 ‘인공’ 그 자체이다. 상부의 경우, 겉으로는 마치 녹이 슨 것처럼 보이지만 실제 속내로는 플라스틱이며, 진짜 금속에 자연스레 녹이 슨 것은 아니기 때문이다. 그러나 두 개가 모여 한 개의 세트로 완성된 작품 ‘여여-기념비’의 황동으로 만들어진 주발은 이 꾸며진 ‘인공’ 속에다 다시 여여한 ‘자연’의 감성을 슬쩍 덧입히고 있다. 금속에 녹이 슨 것처럼 보이도록 만든 플라스틱 - 실제 인공 - 과 오랜 세월 실생활 속에서 사용되어진 내력과 연륜이 느껴지는 황동제 금속 - 실제 자연 - 의 동시적 제시나 금속에 녹이 슨 것처럼 보이도록 만든 플라스틱 - 자연 같은 인공 - 과 캔디크롭 도장을 입힌 아크릴 - 인공 같은 인공 - 의 동시적 제시란 바로 이종교배(hybridization)적 ‘잡종’으로서의 미감에 다름 아닌 것이다. 우리는 이 작품들을 통해 이러한 ‘인공 같은 인공’과 ‘자연 같은 인공’ 또는 ‘실제 인공’과 ‘실제 자연’의 혼성이 불러일으킬 수 있는, 과거와 현재, 낡은 것과 새 것을 하나의 전체로 아우르는 최정화 특유의 통섭적 미감을 제대로 읽어볼 수 있다.

마지막 두 작품 ‘여여-나의 아름다운 21세기(2015)’는 일견 옛 고분에서 출토된 새과랑게 녹슨 청동이나 철기 유물들처럼 보이지만, 사실은 플라스틱으로 만든 가짜 총들과 가짜 파리채들이다. 사람을 죽이는 권총 그리고 파리를 죽이는 파리채는 모두 살상을 목적으로 만들어진 것이다. 이는 사람 목숨이 곧 파리 목숨이라는 뜻이다. 끝도 없이 총칼을 겨누며 서로가 서로를 죽이는 일을 반복하는 것, 그것이 바로 이제까지의 인류 역사 그 자체라 해도 전혀 과언이 아니다. 최정화의 이 작업들은 폭력과 살육으로 얼룩진 인간 본성에 대한 싸늘한 냉소이자 날카로운 풍자이다. 또한 그가 총들을 서로 마주본 채 겨누도록 배치한 것은 인간이 인간에 대해 품고 있는 뒤틀린 적의와 살의를 은유하는 것이며, 파리채의 형태와 문양을 고아하고 아름답게 뽑아 낸 것은 오히려 그것이 살해와 죽음의 기계가 아니냐는 질문에 대한 방어적 표현인 것이다. 이들의 제작과정 속에도 인공으로서 자연을 덮어씌워버리는 정교한 눈속임(트롱프뢰유, trompe-l'oeil)이 개입되고 있다. 여기에는 환영이 실재가 아니라는, 그러니 상(相)에 집착하거나 연연해하지 말라는, 결국은 제상(諸相)이 비상(非相)이라는, 모모(某某)한 깊은 뜻을 마치 상들리에의 장식처럼 그 안에 주렁주렁 매달고 있는지도 모른다.

이상의 작업들은 그의 이전 연작의 제목이기도 한 ‘연금술(alchemy)’의 개념과도 연관되어 있지만, ‘여여’라는 제목 그대로 재료든 형태든 모든 것이 다 소용없고 모든 것이 다 통하고 모든 것이 다 연결된다는 의미를 가진다. 그것은 그저 있는 그대로일 뿐이며, 오온(五蘊)은 개공(皆空)하고 제법(諸法)은 무아(無我)인 것이다. 모였다 흩어지는 인드라마의 연기(緣起)만이 있을 뿐, 자신을 바로 자신에게 하는 그 어떤 본체(substance)도 거기에 없다. 일즉다 다즉일(一即多 多即一), 거기서는 모든 것이 하나로 통하고 모든 것이 하나로 연결될 뿐이다. 최정화에게 있어, 원래 예술이란 정답이 없는 문제이다. 보는 사람들 각자가 스스로 답을 가져가면 될 뿐, 작품에 대해 원래부터 정해진 올바른 답이란 없는 것이다. 이 작업들이 의미하는 바는 바로 그런 것이다. 당신의 마음이 바로 당신의 마음이다. 당신의 예술이 바로 당신의 예술이다. 그러하기에 또한 우리의 마음이 작가의 예술이기도 하다.

황새는 날아서 말은 뛰어서
달팽이는 기어서 새해 첫날에 도착했다.
그러나 바위는 앓은 채로
도착해 있었다.

이것은 ‘돌꽃(2014)’이라는 자신의 작품과 관련해, 작가가 반칠환 시인의 글을 인용한 내용이다.

철관 위에 돌을 얹은 이우환의 ‘관계항’ 연작을 살짝 연상케 하는 이 작품이야말로 최정화 예술의 개념적 백미(白眉)이다. 어디론가 가야하는 저곳이 아닌 지금 내가 있는 이곳만이 예술이 예술로 존재할 수 있는 다시없이 유일한 자리인 것이다.

주 재 환 (1940 -)

1940년 : 서울 출생 (12. 21)
1960년 : 홍익대학교 미술대학 서양화과 수학
1980년 : '현실과 발언' 창립 동인 및 창립전 (동산방화랑, 서울)
1987년 - 1988년 : 민족미술인협회 공동대표
1987년 : 고 박종철 열사 추도 '반고문' 전 (그림마당 민, 서울)
1988년 : 밀라노 트리엔날레 '세계의 대도시와 대도시의 미래' 전 (밀라노)
1994년 : 동학농민혁명 100주년 기념 '새야새야 파랑새야' 전 (예술의전당, 서울)
1995년 : '해방 50년 역사' 전 (예술의전당, 서울)
1996년 : '그림으로 읽는 한국 명시' 전 (학교재, 서울)
1998년 : '도시와 영상전 - 의식주' (서울시립미술관, 서울)
1999년 : '동북아와 제3세계미술' 전 (서울시립미술관, 서울)
2000년 : 국제현대미술전 '고도를 떠나며' (부산시립미술관, 부산)
2000년 : '이 유쾌한 씨를 보라' 전 (아트선제센터, 서울)
2001년 : 제10회 민족예술인상 수상
2001년 : '개인전' (예술마당 술, 대구)
2001년 : '다음 세대, 아시아현대미술' 전 (빠싸주 드 레, 파리)
2002년 : 제4회 광주비엔날레 '멈춤·PAUSE·止' 전 (광주)
2002년 : 유네스코 프라이즈 특별상
2002년 : '개인전' (세종갤러리, 제주)
2003년 : '제50회 베니스 비엔날레 특별전' (베니스)
2004년 : '일상의 연금술' 전 (국립현대미술관, 과천)
2004년 : '평화선언 2004 세계 100인 미술가' 전 (국립현대미술관, 과천)
2005년 : 광복 60주년 기념전 '시련과 전진' (국회의사당, 서울)
2005년 : 안양공공미술프로젝트 '태양 에너지 타워' 설치
2006년 : 제9회 황해미술제 '국민교육현장' 전 (인천종합문화예술회관, 인천)
2006년 : 낙산공공미술프로젝트 '태양의 힘' 설치
2006년 : '잘긋기' 전 (소마미술관, 서울)
2007년 : 'CCTV 작동 중 - 잃어버린 밤' 전 (사루비아다방, 서울)
2007년 : '상상충전' 전 (경기도미술관, 안산)
2007년 : '손장첩 · 주재환 2인전' (눈 갤러리, 서울)
2008년 : '팝아툰 - 타임캡슐을 열다' 전 (한국만화박물관, 부천)
2008년 : '고우영 만화 : 네버 엔딩 스토리' 전 (아르코미술관, 서울)
2008년 : 김수영 시인 40주기 추모전 '전향기(轉向記)' (대안공간 풀, 서울)
2009년 : '대학로 100번지' 전 (아르코미술관, 서울)
2009년 : '개인전' (갤러리 소소, 파주)
2010년 : '현실과 발언 30년 - 사회적 현실과 미술적 현실' 전 (인사아트센터, 서울)
2011년 : '데페이즈망 - 벌어지는 도시' 전 (아르코미술관, 서울)
2011년 : '현기증' 전 (트렁크갤러리, 서울)
2012년 : '고양시 시승격 20주년 기념 고양 작가 20인 초대전' (고양아람누리 아람미술관, 고양)
2012년 : '개인전' (관훈갤러리, 서울)
2013년 : '레지던시, 나우' 전 (송원아트센터, 서울)
2013년 : '헤이리 슬로우 아트' 전 (논밭예술학교, 파주)
2013년 : '밤 그늘' 전 (샤머니즘 박물관, 서울)
2013년 : '개인전' (대안예술공간 이포, 서울)
2014년 : 'Once is not enough' (시청각, 서울)
2014년 : 광주비엔날레20주년기념특별프로젝트 '달콤한 이슬 1980 그 후' 전 (광주시립미술관, 광주)
2014년 : 미디어시티서울 2014 '귀신 간첩 할머니' 전 (서울시립미술관, 서울)
2014년 : '오래된 명령과 새로운 수행' 전 (철학아카데미, 서울)
2014년 : 내용증명 '당신의 삶을 증명하라' 전 (대안예술공간 이포, 서울)

2015년 : ‘이매망량’ 전 (트렁크갤러리, 서울)

2015년 : ‘쓰리스타쇼 - 주재환 · 박이소 · 최정화 -’ 전 (인디프레스, 서울)

박 이 소 (1957 - 2004)

1957년 : 부산 출생 (6. 23)
1981년 : 홍익대학교 미술대학 서양화과 졸업
1984년 : 추수감사절 후 3일간 '단식 퍼포먼스' (코네티컷 · 뉴욕)
1984년 : '회화와 드로잉전' (프랫 인스티튜트, 뉴욕)
1985년 : 프랫 인스티튜트 대학원 회화과 졸업 & '졸업전시회' (프랫 인스티튜트, 뉴욕)
1985년 - 1989년 : 대안공간 '마이너 인저리' 관장 (뉴욕)
1985년 : '미국말하기' 전 (브롱스 미술관, 뉴욕)
1985년 : '뿌리부터 현실까지' 전 (웬리 스트리트 세틀먼트, 뉴욕)
1986년 : '브루클린의 아시아 미술가들' 전 (브루클린 박물관 커뮤니티 갤러리, 뉴욕)
1987년 : '장터의 예술가들' 전 (브롱스 미술관, 뉴욕)
1988년 : '휴전선 프로젝트' 전 (미술관 건축을 위한 스토어프론트, 뉴욕)
1988년 : '이민자 전시회' (알파인 갤러리, 뉴욕)
1989년 : '아파트헤이트에 반대하는 미술' 전 (웨스트베스 갤러리, 뉴욕)
1989년 : 뉴욕주 예술재단 회화부문상 수상
1990년 : '변경의 관점' 전 (브레히트 포럼, 뉴욕)
1990년 : '공식 언어' 전 (샌프란시스코 아트 인스티튜트, 샌프란시스코)
1991년 : 미국연방예술기금 회화부문상 수상
1992년 : '다민족의 미국' 전 (허드슨 리버 미술관, 뉴욕)
1993년 : '태평양을 건너서' 전 (퀸즈미술관, 뉴욕)
1994년 : '제5회 하바나 비엔날레' (하바나)
1994년 : 존 스토리의 '문화연구와 문화이론' 번역
1995년 - 1999년 : SADI(삼성 아트 앤 디자인 인스티튜트) 드로잉 컨셉트 학과 교수 역임
1995년 : '씩' 전 (아트선재센터 건립부지, 서울)
1995년 : '개인전' (금호미술관 · 샘터화랑, 서울)
1996년 : '발견의 시야' 전 (모란미술관, 남양주)
1997년 : '예술과 도시' 전 (갤러리 현대, 서울)
1997년 : 제2회 광주비엔날레 '지구의 여백' 전 (광주)
1997년 : 메리 앤 스타니스제프스키의 '이것은 미술이 아니다' 번역
1998년 : '디프로스트' 전 (선재미술관, 경주)
1998년 : '제1회 타이페이 비엔날레' (타이페이 미술관, 타이페이)
1998년 : '도시와 영상전 - 의식주' (서울시립미술관, 서울)
1999년 : '일화(一畵) 굿기' 전 (도탈미술관, 서울)
1999년 : '산수풍경' 전 (아트선재센터, 서울)
2000년 - 2003년 : 한국예술종합학교 강사 역임
2000년 : '개인전' (아트페이스, 텍사스주 샌 안토니오)
2000년 : '디자인 혹은 예술' 전 (예술의전당 디자인미술관, 서울)
2001년 : '개인전' (대안공간 풀, 서울)
2001년 : '요코하마 트리엔날레' (요코하마)
2002년 : '컨테이너' 전 (마로니에미술관, 서울)
2002년 : '제3회 에르메스 코리아 미술상 수상 기념전' (갤러리 현대, 서울)
2003년 : '제50회 베니스 비엔날레 한국관' (베니스)
2003년 : '양광찬란' 전 (비즈아트센터, 상하이)
2004년 : '원더풀 트레블 에이전시' (보루산 갤러리, 이스탄불)
2004년 : 별세 (4. 26)
2004년 : 제2회 부산비엔날레에 유작 '우리는 행복해요' 설치 (부산)
2005년 : '팔라야바다 박이소 추모전' (UC얼바인대학아트갤러리, 얼바인)
2006년 : '탈속의 코메디 : 박이소 유작전' (로댕갤러리, 서울)
2010년 : '한국 드로잉 30년 1970 - 2000' 전 (소마미술관, 서울)
2011년 : '박이소 - 개념의 여정' 전 (아트선재센터, 서울)

2014년 : ‘아무 것도 아닌 것을 위한 어떤 것’ 전 (아트선재센터, 서울)

2015년 : ‘쓰리스타쵸 - 주재환 · 박이소 · 최정화 -’ 전 (인디프레스, 서울)

최 정 화 (1961 -)

1961년 : 서울 출생 (10. 29)
1986년 : 중앙미술대전 장려상 수상
1987년 : 중앙미술대전 대상 수상
1987년 : 홍익대학교 미술대학 서양화과 졸업
1987년 : ‘한국현대미술의 최전선’ 전 (관훈미술관, 서울)
1987년 : ‘뮤지엄’ 창립 동인 및 창립전 (관훈미술관, 서울)
1987년 : ‘뮤지엄’ 전 (수화랑, 서울)
1988년 : ‘개인전’ (연희조형관, 서울)
1988년 : ‘디스로케이션 앤 리로케이션’ 전 (국제화랑, 서울)
1988년 : ‘U.A.O(Unidentified Art Object, 미확인 예술물체)’ 전 (금강르노아르아트홀, 서울)
1989년 : ‘트래픽 도쿄-서울’ 전 (K갤러리, 도쿄)
1990년 : ‘선데이 서울’ 전 (소나무갤러리, 서울)
1990년 : ‘한글 글자체 600년’ 전 (세종문화회관, 서울)
1991년 : ‘바이오 인스톨레이션’ 전 (스페이스 오존, 서울)
1991년 : ‘메이드 인 코리아’ 전 (소나무갤러리 · 토탈미술관, 서울)
1992년 : ‘쇼쇼쇼’ 전 (스페이스 오존, 서울)
1992년 : ‘한국사진의 수평’ 전 (토탈미술관, 장흥)
1993년 : ‘성형의 봄’ 전 (덕원미술관, 서울)
1993년 : ‘태평양을 건너서’ 전 (퀸즈미술관, 뉴욕)
1994년 : ‘이런 미술 - 설거지’ 전 (금호미술관, 서울)
1994년 : ‘아시아 현대미술제’ (후쿠오카 미술관, 후쿠오카)
1995년 : ‘빠 - 아메리칸스탠다드’ 전 (폐가옥, 서울)
1996년 : ‘아시아 태평양 트리엔날레’ (퀸즈미술관, 뉴욕)
1997년 : 영화 ‘나쁜영화’ 미술감독
1997년 : ‘플라스틱 파라다이스’ 전 (출라롱콥 대학 아카데미 리소스 센터, 방콕)
1997년 : 제5회 토탈미술상 수상
1998년 : ‘개인전’ (국제화랑, 서울)
1998년 : ‘제26회 상파울루 비엔날레’ (상파울루)
1999년 : ‘정서영 · 최정화 2인전’ (대안공간 풀, 서울)
2000년 : ‘새천년의 향로 : 주요 국제전 출품작가들, 1990-1999’ 전 (국립현대미술관, 과천)
2001년 : ‘요코하마 트리엔날레’ (요코하마 역사, 요코하마)
2002년 : 영화 ‘복수는 나의 것’ 미술감독
2003년 : ‘모리미술관 개관 기념전’ (도쿄)
2004년 : ‘해피 해피’ 프로젝트 (커크비 갤러리, 리버풀)
2005년 : ‘제51회 베니스 비엔날레’ (베니스)
2005년 : 제7회 일민미술상 수상
2006년 : ‘민거나 말거나 박물관 - 연출 최정화’ 전 (일민미술관, 서울)
2006년 : 올해의 예술상 수상
2007년 : ‘개인전’ (레드캣 갤러리, 로스앤젤레스)
2008년 : 서울디자인올림픽 ‘천만시민 한마음프로젝트 - 모이자 모으자!’ (잠실종합운동장, 서울)
2009년 : ‘전광석화 - 번갯불이 번쩍’ 전 (한국문화원, 런던)
2010년 : ‘제17회 시드니 비엔날레’ (시드니)
2012년 : ‘뷰티풀, 뷰티풀 라이프!’ 전 (살바토레 성당, 프라하)
2013년 : ‘연금술’ 전 (대구미술관, 대구)
2013년 : ‘생생활활’ 전 (리안갤러리, 대구)
2014년 : ‘교감’ 전 (리움, 서울)
2014년 : ‘충천연색’ 전 (문화역서울284, 서울)
2014년 : ‘타타타 : 여여하다’ 전 (박여숙화랑, 서울)
2015년 : ‘옆-With-間’ 전 (온양민속박물관, 아산)

2015년 : ‘오온(五蘊)’ 전 (파크뷰그린, 베이징)

2015년 : ‘쓰리스트아쇼 - 주재환 · 박이소 · 최정화 -’ 전 (인디프레스, 서울)