

국립현대미술관
연구논문

2016

제 8집

목 차

I. 근현대미술 연구

화가 이규상(李揆祥)에 관하여	김동화	7
화가 서성찬(徐成贊)에 관하여	김동화	23
보리밭의 이브 혹은 환상 속의 마네킹	김경연	43
현대미술작가 이불이 부르는 <새벽의 노래>	김형미	59
《젊은 건축가 프로그램》: 건축과 미술의 경계에 대한 유쾌한 도전	박근태	70

II. 미술관 연구

현대미술의 보존과 진정성 개념 해석	김은진	85
미술관과 공공디자인: 서울관 커뮤니케이션 디자인 리뉴얼 프로젝트 연계	최유진	99
2016년 국립현대미술관 문화나눔교육 '예술가와 함께하는 워크숍'	한정인	110

III. 2016 미술연구센터

전환의 미술, 그룹 'AG'	박은영	127
인식과 행위의 주체, 미술가: 1970년대 한국사회 속 ST 미술운동의 의미	김미정	145
1974~1979 《대구현대미술제》의 전개와 양상	박민영	168
《1960~70년대 한국의 실험미술: AG, ST, 대구현대미술제》 이강소 대담	미술연구센터	190
강국진 초기 작업에 관한 연구: 강국진 컬렉션 소장 자료를 중심으로	양서운	205

국립현대미술관 연구논문 제8집

Journal of the National Museum of Modern and Contemporary Art, Korea Vol. 8

발행일 | 2016년 12월 31일

발행처 | 국립현대미술관

발행인 | 바르토메우 마리 (Bartomeu Mari)

기획 | 국립현대미술관 학예연구2실

진행 및 편집 | 박지혜

편집 디자인 | 권윤숙

국립현대미술관

(13829) 경기도 과천시 광명로 313

전화 | 02-2188-6000 팩스 | 02-2188-6122

이 책에 실린 내용은 필자 및 국립현대미술관의 동의 없이 무단전재할 수 없습니다.

© 2016 National Museum of Modern and Contemporary Art, Korea

13829 313 Gwangmyeong-ro, Gwacheon-si, Gyeonggi-do, Korea

All rights reserved.

No parts of the book may be reproduced or utilized in any forms or by any means without permission from writers and the National Museum of Modern and Contemporary Art, Korea.

ISSN | 2093-0712

I. 근현대미술 연구

화가 이규상(李揆祥)에 관하여

김 동 화
정신과 전문의, 의학박사

이규상 화백은 한국현대미술사라는 거대한 커튼 뒤로 그 실체가 대부분 가려진 채 망각 속으로 사라져버린 근대기의 대표적 추상 화가이다. 그는 조형이념을 중심으로 결성된 우리나라 최초의 그룹 신사실파(新寫實派)를 김환기(金煥基), 유영국(劉永國)과 함께 창립했고, 아카데미즘에 함몰된 국전에 반발해 재야적 의식으로 현대적 양식과 미학을 추구했던 모던아트협회의 결성에 참여하면서 한국의 추상미술에 지워지지 않을 중요한 자취를 남겼음에도 불구하고, 그의 이름과 작업들은 미술사의 저작들 속에 단 몇 줄의 내용으로만 전해지고 있을 따름이다. 최초의 선전 추천작가였던 김종태(金鍾泰)의 요절 후, 그의 화려한 이력과는 별개로 현재는 단지 몇 점의 작품만 남아있는 예처럼, 이규상의 경우 역시 1950년대 후반기부터 1960년대 전반기까지 제작된 것으로 추정되는, 전부 합해봐야 10여 점 남짓 되는 작품들만 지금까지 유존되고 있어 그의 예술 세계의 전모나 실체를 정확히 파악하기가 매우 힘든 실정이며, 당대의 동료, 후배나 평론가들이 그에 대해 남긴 글이나 증언 자료도 터무니없이 부족한 것이 현재의 상황이다. 이규상 화백과 동시대에 활동했던 대부분의 동료 작가들은 이미 작고했고 그와 알고 지냈던 후배나 제자들의 경우도 대다수가 상당한 고령이기 때문에, 관련된 자료를 모으고 진술을 정리해 그의 미술사적 위치를 복원하는 작업은 한국 초기 추상미술의 역사를 정립하는 측면에서도 매우 중요한 과제라고 생각한다. 그래서 기존에 이루어진 그와 관련된 대담의 내용들과, 새롭게 청취한 미술계 인사들의 이규상 화백에 대한 회고를 모아 정리해보았다.

화가 전영화(全榮華)의 이규상 화백에 대한 회고 (2009.5.11. 경기도 안성시 서운면 현매리 해정화실(海丁畫室)과 천안 입장저수지 근처 초계가든, 김동화, 황정수 동석)

제가 서울 미대를 다닐 때 학비를 마련하기 위해 친구들과 중, 고등학생들이 미술 수업할 때 사용하는 조각용 미술 부교재를 만들어 그걸 각 고등학교에 납품하는 아르바이트를 3년간 했어요. 그 당시에 이화대학 교수였던 강태성(姜泰成), 한양대학 교수였던 박대순(朴大淳), 나

이렇게 세 명이 함께 아르바이트를 했는데, 경북에 계시던 이규상 선생님이 이 일을 특히 많이 도와주셔서 학비를 마련하는데 큰 도움을 받았습니다. 당시 이규상 선생님이 저희 세 명을 데리고 나가 밖에서 밥을 사주신 적도 있었고, 한번은 선생님이 저를 따로 댁으로 부르셔서 된장찌개 백반으로 저녁 식사를 함께하기도 했어요. 선생님이 그날 낮에 현대미술에 대한 이야기를 하시면서 인상파에서 현대미술이 나왔으니 인상파 작가에 대한 공부를 많이 하라고 말씀하신 기억이 납니다. 대학을 졸업한 후에는 아현동에 있는 중앙여고에서 교편을 잡았는데, 당시 월급이 너무 적어 제 생활이 많이 힘들었어요. 그런데 이규상 선생님이 자기가 경북을 그만두게 되었다고 연락을 주시면서, 제가 중앙여고에서 경북으로 자리를 옮길 수 있도록 도움을 주셨지요. 이규상 선생님이 나간 후에 경북고등학교에 있던 천병근(千炳權) 선생도 학교를 나갔고, 경북중학교에 있던 신희휴(申鴻休) 선생이 경북고등학교로 자리를 옮기고, 내가 경북중학교로 들어갔어요. 경북은 중앙여고보다 월급이 3배 정도 많았기 때문에 경북으로 자리를 옮긴 후에는 경제적으로 좀 여유가 생겼지요. 그때 경북고등학교 학생들의 실기를 제가 가르쳤습니다. 한참 시간이 지난 후에, 이규상 선생님의 경북 시절 제자인 홍대 다니던 오윤경에게 - 이 친구가 나중에 원광대 교수가 되었습니다. - 이규상 선생님이 돌아가셨다는 소식을 들었어요. 이 친구 이야기가, 선생님이 별세하시면서 가세가 기울고 경제적으로 너무 힘들어져서 사모님이 아들 둘을 한국에 남기고 일본으로 건너가야 하는 절박한 상황이라고 하더군요. 아마 군대 문제 때문이었는지 무엇 때문이었는지 아들은 일본으로 함께 갈 수 없는 사정이 있었어요. 그때 저는 미술학원을 설립해서 제 아내가 원장으로 운영하고 제자들이 강사로 있었는데, 저도 전적으로 도와줄 수 있을 정도의 형편은 아니었지만 이규상 선생님이 저를 이모저모로 도와주셨던 은혜가 커서, 큰 아들을 불러 우리 미술학원에서 청소, 관리, 심부름을 하는 아르바이트를 시키면서 경기공전을 졸업시켰고, 1~2년 후에는 일본으로 건너갔지요. 그후에 둘째 아들도 우리 미술학원에서 아르바이트를 하다가 또 일본으로 건너갔어요. 큰 아들 이름은 이견식이었는데, 나중에 일본 가서는 이마이 켄이찌(健一)로 이름을 바꾼 것 같았어요. 1971년에 제가 일본 동경 긴자에 있는 마쓰야 백화점 화랑에서 개인전을 했는데, 그때 이규상 선생님 사모님이 견식이와 함께 찾아와, 형편이 어려워 의지할 곳도, 오도가도 할 데도 없을 때 아이들 둘을 거두어 주어 너무 고마웠다고 인사를 하더군요. 사실 이규상 선생님께 도움을 받은 것에 비해서 자제들을 크게 돕지 못해 죄스러운 마음이 많았는데, 그래도 사모님이 고맙게 생각하셔서 한편 다행이라고 생각했습니다. 정확히 언제인지는 잘 기억이 나지 않지만, 이규상 선생님 돌아가시기 전에 선생님을 길에서 우연히 한번 만난 적이 있었어요. 그때 선생님께 좋은 데서 식사를 대접하고 싶다고 말씀드렸더니, 그 당시 광화문에서 무교동으로 접어드는 근처에 한밭식당이라는 곳이 있었는데, 선생님께서 비싼 것 말고 한밭식당에서 간단하게 곱탕인가 설렁탕인가를 먹자고 하셔서 거기서 함께 식사를 했던 적이 있습니다. 그때 좋아하시는 술이라도 한 잔 대접했어야 하는 건데, 그냥 헤어진 것이 지금도 마음에 남아요. 당시 선생님 작품이 워낙 좋아보였고 특이했기 때문에, 선생님께 그림이 피카소 같다고 그러면 - 그때는 그림이 특이하거나 이상하면 사람들이 무조건 피카소 같다고 그랬어요. - 선생님은 우리나라 사람들이 예전에는 갓 쓰고 도포 입고 다니다가 개명(開明)해지면서 머리 깎고 양복 입고 다니게 된 것처럼, 미술도 과거의 구태를 벗어나 새로운 추구가 필요하다는 이야기를

하시면서, 그림을 이제껏 공부해오다 보니 인상파, 야수파 이런 것들은 이미 세잔, 마티스 이런 사람들이 벌써 다 한 것인데, 이런 것을 따라 그려서는 진정한 작가가 될 수 없고 새로운 것, 남들이 안한 것을 찾아 나서야 한다, 그러려면 열심히 공부해야 한다는 말씀을 하셨어요. 그리고 순수하게 작업만 하는 사람이 진정한 작가라는 말씀도 자주 하셨지요. 선생님은 화단의 이권이나 이해관계를 쫓아다니지 않았어요. 제자나 후배들에게 화단의 비리에 대해 직접적으로 이야기하시지는 않았지만, 작가는 순수하게 작업만 해야 한다는 말 속에 그런 뜻이 있지 않았나 생각합니다. 우리 화단의 이권 다툼과 파벌 싸움을 보며 일본 화단이 우리나라 화단보다 수준이 몇십 년은 앞서 있다는 이야기를 하시기도 했지요. 선생님은 술을 즐기시기는 했지만 비사교적이었고 고지식한 면도 있었어요. 성격은 원만하면서도 단정한 선비적 풍모가 있으셨어요. 묵묵히 자기 일만 하는 재야작가로 정말 순수한 분이었습니다. 말씀이 없고 조용하셨지만 저력이 느껴진다고나 할까, 하여튼 자신만의 예술세계를 확고하게 가지고 계시다는 느낌이었어요. 웃을 때에도 크게 소리를 내서 웃는 법 없이 얼굴 표정으로만 싱긋이 웃으셨고, 후배들이나 제자들에게는 격의 없이 대하셨어요. 작품은 묵직한 느낌이 있었고, 회색이나 황토색 계열의 화려하지 않은 중간색을 많이 사용했던 것으로 기억이 납니다. 추상이면서도 큰 면과 선으로 이루어진 콤포지션이었는데, 가끔 진한 색조의 굵은 선도 인상적이었어요. 당시 동료들이나 제자들이 많이 있었는데, 추상미술에 대해 이론적으로 선생님의 영향을 받은 사람들이 많았을 텐데도 선생님 사후에는 아무도 선생님에 대한 이야기를 하지 않은 점이나 선생님의 이름이 역사 속에 묻혀 버린 것은 의아스럽고도 아쉬운 일이지요.

조각가 김청정(金淸正)의 이규상 화백에 대한 회고 (2009.5.14. 부산 해운대구 중동 최장호 갤러리, 김동화, 최장호 동석)

이규상 선생님과 모두 3번 만났어요. 첫 번째는 1960년 홍대 3학년 다니던 때였는데, 김경(金耕) 선생님이 사시던 불광동 댁에서 김경 선생님과 함께 그 근처에 있던 이규상 선생님 댁을 찾아갔지요. 그때 기억나는 건 이규상 선생님 사모님이 일본 분이셨는데, 김경 선생님과 저에게 물에 설탕을 타 정성스럽게 설탕물을 만들어주셨던 기억이 납니다. 저의 학생시절에 이규상 선생님이 홍대에 강사로 나오셨는데, 성격과 인품이 대단히 좋으셨던 분입니다. 어린 학생들에게도 말을 놓거나 하는 경우가 일체 없었고, 학교 실기실에서 학생들을 지도하실 때는 거의 말씀이 없으셨지만, 제게 이따금 '열심히 하시게'라고 격려해주시기도 했습니다. 두 번째 뵈는 김경 선생님이 근무하시던 인창고등학교 근처에서였어요. 그때도 김경 선생님과 이규상 선생님, 그리고 저 이렇게 세 명이 만났는데, 막걸리 한 되를 시켜놓고 소금 안주로 말없이 술을 마셨던 기억이 납니다. 두 분 모두 말이 없고 과묵하신 편이어서 술을 마시면서도 별말씀이 없으셨어요. 마지막으로 만나 뵈는 제가 1962년 홍대를 졸업한 후, 김경 선생님 댁에서 한 달 반 정도 묵으면서 서울에서 지낼 때였어요. 그때도 세 명이 함께 이규상 선생님 댁에서 만났는데, 무슨 일

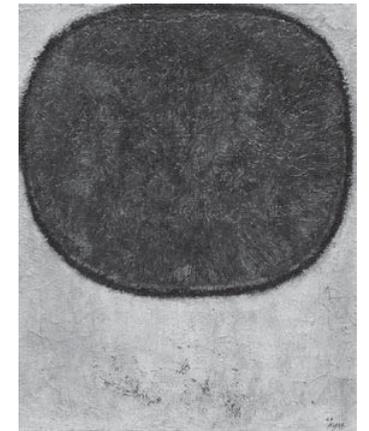
때문이었는지는 정확히 알 수 없지만 만나고 집으로 돌아오는 길에 김경 선생님이 하늘의 노을을 바라보며 눈물을 흘리시던 모습이 아직도 생생하게 기억납니다. 두 분은 함께 만나도 도통 말씀이 없으셨어요. 이규상 선생님 댁에 걸려 있던 그림들은 완전히 기호화된 순수추상 작품이었고, 당시에는 어디에서도 보기 힘든 특이한 스타일의 작품이었습니다. 김경 선생님은 1958년 상경해 모던아트협회에 참여하면서 누구보다도 이규상 선생님과 각별하게 지내셨어요. 이규상 선생님은 1940년대 이래 줄곧 순수추상작업을 지속해왔지요. 김경 선생님은 서울에 올라오시기 전 부산 시절에는 구상계열의 작업을 주로 하시다가 상경 이후로는 구체성을 벗어난 추상작업을 많이 하셨어요. 서로의 친교로 볼 때, 김경 선생님의 추상작업과 이규상 선생님의 추상작업 사이에는 서로 연관이 있을 것으로 생각할 수 있어요.

백영수(白榮洙) 화백과 이인범(李仁範) 상명대 교수의 대담 (2007.7.26. 경기도 의정부시 호원동 백영수 화백 자택) 중 일부

이인범 (이하 이): 그러니까 전쟁 전부터 가깝게 지내셨군요? 이규상 선생님…
 백영수 (이하 백): 이규상 씨는 원래는 우리가 그 사람을 좋아하는 거는 이규상 씨가 그렇게… 어차피 그림을 가지고 생활이 안 되기 때문에, 이규상 씨는 자기 취미생활을, 말하자면 자기 예술성을 자기 생각대로 해온 사람이기 때문에, 우리는 그 사람을 굉장히 어떤 의미로 박선 그 선구자처럼, 그래서 그분이 지금 생각하면 우리에게 준 거가 많아요, 용기를 주고, 그림 그리는데 용기를 줬어요. 그거를…
 이: 이규상 선생 당시에 경북학교 선생 아니셨나요?
 백: 결국 전람회도 한번 못하고 작품도 많지가 않아요. 후에, 후에, 그분을 그 당시에 그 사람을 내세워 뭔가 작품전을 하고 싶어도 작품 숫자가 적어서 성립이 안됐어요. 결국 그래가지고 우리에게 좋은 인상을 줬는데, 그 신사실파의 지금 말하자면 모체가 그 분 덕을 많이 봤어요.
 이: 아 그래요.
 백: 그 분이 그림이라는 것은 아무렇게나 하는 게 아니고 좀 더 생각해서 할 수 있는, 소위 창작을 해서 우리 좀 더 이렇게 다른 세계가 있다는 거를 깨우쳐줬는데, 우리들은 이중섭이나 그런 사람하고 달라서, 이중섭이가 하는 거는 우리 그렇게 그냥 아는 사람으로서, 그래도 김환기가 하는 거나, 장욱진이 하는 거나, 유영국이 하는 거는 우리 생각하고 같아요. 그래서 늘 같이 다녔었어요. ***살 때, 한 이십 몇 년 동안 늘 같이 지냈어요. 같이 어디 모이거나 모이는 게 아니라 어디 이렇게 뭔가 붙어 다니는 것처럼 같이 생활을 했었어요.

이경성(李慶成) 전 국립현대미술관장과 이인범 상명대 교수의 대담 (2004.4.23. 서울 평창동 이경성 선생 거처) 중 일부

이경성: … 가령 그런 좋은 작가는, 이규상. 이규상이라는 말없는 사람인데. 지금 불과 몇 점 밖에 없지만, 주옥같은 작품인데, 가난해서 재료를 좋은 것을 못써서 그냥 지금 다 얼마 안 있으면 그 사람 작품 다 없어질 거예요. 새***? 빼놓고는, 이규상이 원 그린 거.
 이인범: 네. 일찍 돌아가셔서 그런지 젊은 사람들에게는 많이 기억은 안 되지만, 기록상으로는
 이경성: 아니 그런데 중요한 그림, 한 점을 그렸어도 그 사람은 굉장히 중요한 작품을 남겨놓은 사람이예요.



도판 1. 이규상, 〈Composition〉, 1963, 캔버스에 유채, 64x51cm

유영국 화백과 전 월간미술 부장 박정기의 대담 (1996.9.12. 서울 방배동 유영국 화백 자택) 중 일부

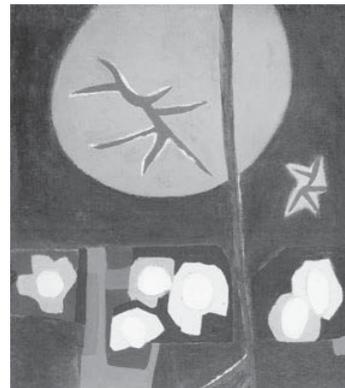
박정기: 이규상 씨와는 어떻게 자유전을 같이 하게 됐나요?
 유영국: 이규상은 원래 회우가 아닌데 김환기가 넣어주자고 그래요. 그래서 같은 회우인 일본 사람들에게 물었더니, 당신네들 좋을 대로 하자고 해서 자유전을 같이 하게 됐지요. 그런데 그 사람 워낙 바탕이 없는데다 버릇없이 굴었어요. 술 먹고 두드려 부수고 얻어맞고 변상해주는 것이 취미였던 것 같아요. 그래서 일을 자주 저질렀지요.

이규상 화백에 대한 대담과 회고의 내용들 중에서 가장 의아스러웠던 점은 성품에 대한 사람들의 서로 다른 진술이었다. 후배나 제자뿐 되는 연배인 전영화와 김청정은 그가 품성이 원만할 뿐 아니라, 단정하고 선비적인 풍모를 지녔으며 성격과 인품이 대단히 좋은 사람이었던 것으로 기억하고 있었다. 어린 학생들의 아르바이트를 세심하게 배려하고 그들을 집으로 불러 식사를 대접하며 나이 차이를 개의치 않고 격의 없이 대했다는 전영화의 회고와, 나이 어린 사람들에게도 하대를 하지 않고 제자들의 작업을 조용히 격려해주기도 했다는 김청정의 회고는 그가 타인의 사정을 헤아리고 살필 줄 아는 마음이 깊었을 뿐 아니라 제자들을 인격적으로 존중할 줄 아는 스승이었음을 짐작하게 한다. 이에 반해 신사실파에서 동료로 함께 활동했던 유영국은, 그가 기본적인 예의와 소양이 부족하고 인격적 결함과 주사가 심했던 것으로 증언하고 있다. 물론 그가 평상시에는 내면의 감정을 심하게 억압하고 있다가 술을 마시면 억압이 풀리면서 행동의 양상이 평소와 많이 달라졌을 가능성도 완전히 배제할 수는 없겠지만, 한 사람에 대한 이 두 진술은 양립할 수 없는, 마치 서로 다른 사람에 대한 이야기인 것 같아 진실에

실체적으로 접근하는 것을 매우 어렵게 만들고 있다.

여기에서 우리는 이인범과 백영수의 대담 내용에 주목해야 할 필요가 있는데, 이 대담에서 백영수는 신사실파의 모체를 형성하는 과정에서 선구자적 역할을 담당한 이규상 화백의 그룹 내에서의 위상과 신사실파 작가들이 그림을 그리는데 있어서 그가 많은 용기를 주었다는 점을 강조하고 있다. 백영수의 또 한 가지 중요한 언급은 당대에 함께 활동한 작가들에 대한 그의 평가이다. 그는 이중섭(李仲燮), 김환기, 장욱진(張旭鎭), 유영국 등이 모두 같은 생각을 가진 것에 반해 이규상의 경우, 좀 더 다른 (회화의) 세계가 있다는 점을 우리(신사실파 회원)에게 깨우쳐 주었다고 진술하고 있다. 이 진술은 이규상 화백이 신사실파 회원들 중에서도 상당히 이른 시기부터 이미 뚜렷한 자기세계를 확립하고 있었음과 추상미술에 대한 깊은 이론적 식견을 가지고 있었음을 시사해주고 있다. 이러한 백영수의 진술을 근거로 신사실파 활동 당시의 김환기와 유영국의 작품 세계를 살펴보자.

김환기의 경우 1930년대에 제작한 <론도> 등의 작품에서 볼 수 있듯이 초기에는 구상적 흔적이 남아있는 추상적인 색면 구성작업을 시도하다가, 신사실파 활동 시절에는 추상적 작품에서 벗어나 단순화된 구상적 포름을 통해 한국적 아름다움을 담은 서정적이며 문학적인 정감의 세계를 표현하는 작품을 주로 제작하고 있다. 유영국의 경우에도 비슷한 시기(1930년대)에



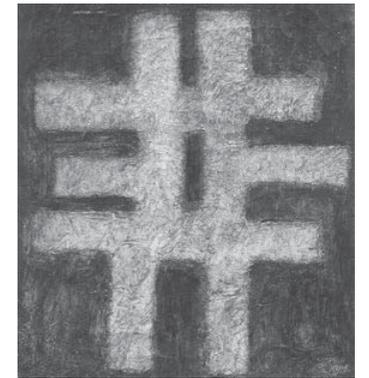
도판 2. 유영국, <작품>, 1949, 캔버스에 유채, 53x46cm, <제2회 신사실파전> 출품작 추정



도판 3. 김환기, <백자와 꽃>, 1949, 캔버스에 유채, 41x61cm

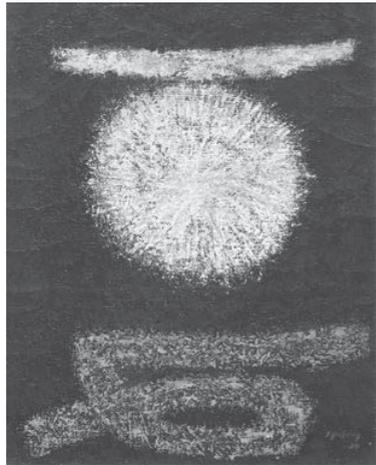
<독립전>, <자유전> 등에 참여하면서 엄격한 구성주의적 양식이 드러나는 추상 릴리프 등을 제작하다가, 신사실파 시절에 와서는 이전과는 다소 다른 화풍을 보여주고 있다. 유존작이 희소하여 당시 유영국의 작품을 단정적으로 평가하기는 어렵지만, <신사실파 2회전>에 출품된 작품으로 이인범이 추정하고 있는 <작품>(1949)을 살펴보면 분명히 추상 작품임에도 불구하고 달이나 나무 또는 새나 꽃 등의, 형상성을 암시하는 구상적 분위기를 느낄 수 있다.(도판 2) 또한 새롭게 발굴된 유영국의 1953년 무렵의 작품들(2010년 11월 11일부터 12월 5일까지 평창동 가나아트센터에서 열린 <1950년대의 유영국과 1세대 모더니스트들>전에 처녀 출품된 그의 미공개작이 모두 5점 있었고, 이 가운데 제작연대가 1953년으로 표기된 작품이 2점 있었다) 역시 아직 형상(나무, 선박 등)의 그림자가 뚜렷한, 김환기의 당시 작품들과 유사한 제작의 양상(단순화된 구상적 포름)을 보여주고 있다. 즉 그들(김환기, 유영국)의 경우, 신사실파 시대의 작품에서는 형태들에서 서술적 또는 지시적인 방식으로 대상이 암시되고

있는데, 이것은 그들의 작업이 대상의 형태가 해체된 상징과 추상의 세계로 아직 완전히 넘어가지 못했음을 의미하는 것이다. 반면 이규상의 경우 이 당시(신사실파 활동 기간)의 작품이 거의 전해지지 않고 있어 화풍을 정확히는 파악하기 어려우나, 면과 선으로만 구성된 완전 추상작품이었다는 전영화의 진술(그의 대학 재학 시절은 이규상의 신사실파 참여 시기에 근접해있다), 완전히 기호화된 순수 추상작품으로 당시 어디에서도 보기 힘든 특이한 스타일의 작품이었다는 김정정의 진술, 후술(後述)되는 내용 중 함께 경북(景福)에 있던 시절(1950년대 초반)에도 기호적 추상작업을 주로 했다는 권옥연(權玉淵)의 진술, 그리고 현재까지 전해지는 몇몇 작품에서 당대 작가들 중 어느 누구의 작품에서보다 구상적 요소가 배제된, 전위적이고 추상의 본령에 가까운 특징들이 나타나고 있다는 점 등으로 미루어 볼 때, 같은 시기 김환기, 유영국의 추상작업과는 그 의식에서 뚜렷한 차별점이 있었을 것으로 판단된다. 이러한 추상의 제작에 대한 예술적인 견해와 관점의 차이 때문에 1953년 피난지 부산에서 열린 <신사실파 3회전>에 이규상 화백이 작품을 출품하지 않았을 가능성도 있다. 확인할 수는 없는 일이지만, 혹시 이러한 추상에 대한 견해 차이로 인해 유영국 등 동료 화우들과의 갈등이 야기되면서 서로의 사이가 나빠진 것은 아닌가 하는 추측을 조심스럽게 해볼 수도 있다. 어쩌면 지금에서는 김환기나 유영국이 한국 추상미술에서 확고한 미술사적 위상을 확립하고 있지만, 당시에는 이규상이 추상미술에 대한 이론과 제작의 선두주자였을 가능성도 완전히 배제할 수는 없다. 당시 그들과 동시대의 작가이자 중요한 미술평론가였던 김병기(金秉騏)는 한 대담에서 다음과 같은 이야기를 하고 있다.

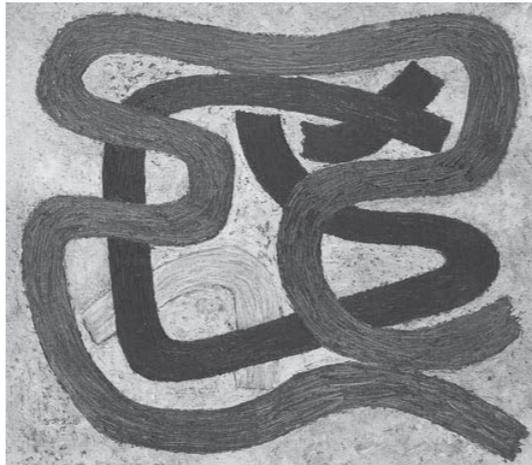


도판 4. 이규상, <Composition>, 1950~60년대, 캔버스에 유채, 48x44cm

김환기나 유영국은 “너희가 그렇게 하면 나도 그렇게 해” 하면서 동글뱅이를 만들고 동글뱅이를 릴리프로 해서 붙이기도 하고... 누가 봐도 추상(abstraction)이죠. 김환기의 <론도> 같은 것, 유영국의 ‘릴리프’ 같은 것, 대단히 중요한 일을 했죠. 우리나라 사람으로서 처음으로 추상을 했으니까. 그런데 그 당시에 내가 느낀 것은 뭔가 그것이 양식적인 도입에 불과하지 않느냐 하는 그런 의문이었어요. 아시다시피 추상이라는 것은 형식적인 것이고, 초현실이라는 것은 그 어떤 내부적인 것이거든요. 만약 초현실주의가 없었다면 현대미술은 껍질만 있는 거지요. 그런데 그 초현실과 형식의 추상주의가 교차하면서 움직여나간 것이 현대미술 아니겠습니까? 그런데 그런 의문을 나는 지금도 느낍니다. 물론 김환기, 유영국의 스타일 도입은 새로웠다고 보지만 그것은 결국 스타일에 불과한 거예요. 그것은 레알리테(réalité)다. 그런 거창한 내용을 이야기하지 않더라도 예술은 정신적인 거니까... 그 정신적인 것이 어떤 형식을 가지는 거니까. 시각예술은



도판 5. 이규상, <Composition>, 1959, 합판에 유채, 65x52cm



도판 6. 이규상, <Composition>, 1959, 캔버스에 유채, 79x89cm

정신이 형식이지요. 그러나 정신은 정신이죠.¹⁾

그는 김환기나 유영국의 추상회화의 시도를 스타일의 도입으로 바라보고 있다. 즉 다시 말하자면, 김환기나 유영국이 시도했던 1930년대 초기 추상작업은 단지 외형의 차용일 뿐 내용적으로는 아직 충분히 무르익지 않았다고 생각하는 미술가들도 있었던 것이다. 사실 본격적 의미에서의 추상의 관점에서 볼 때, 신사실과 활동 당시의 김환기나 유영국의 작품들 역시 그 이후 더욱 발전해나간 그들의 작품들과 비교할 때 본격성에 있어서는 다소 떨어진다고 볼 수 있다. 왜냐하면 자기화를 위해 차츰 작업이 발전해나가는 과도기적 시기였기 때문이다. 이에 반해 이규상의 경우에는 이미 그 당시에 추상미술이 가져야 하는 본질적 요소가 무엇인가에 대한 확고한 관점과 구상에서 추상으로 전이하는 과정의 필연성에 대한 상당한 수준의 이해가 있었던 것으로 보인다. 부드러운 서정적 구상작업에 머무르고 있던 김환기나 구성 속에 아직 형상의 그림자가 남아 있던 유영국과 달리, 타블로의 표면에 두터운 마티에르를 올려서 낸 거슬거슬한 물질감을 통해 화면의 내용이 아니라 질박한 촉각 그 자체를 표현하려 했던 시도와 뚜렷한 조형적 대비 효과, 대상의 형상을 소거하고 최대한 요약하면서 기하학적으로 종합해내려는 견고한 조형의지는 당시 작가들로서는 생각해내기 쉽지 않았을 뛰어난 현대적 감각이다. 그의 작업에서는 회화의 소재에 대한 탐구 이상으로 재료와 물성에 대한 각별한 천착이 돋보이며, 그런 점에서 그는 전형적인 모더니스트였다. 자신의 생각대로 예술성을 충분히 펼쳤고 다른

1) 「김병기 오상길 대담 2003.2.28. 평창동 자택」, 『한국현대미술 다시 읽기 IV: 초기 추상미술의 비평적 재조명』 Vol.3, p.107.

세계가 있다는 것을 우리에게 깨우쳐 주었다는 그에 대한 백영수의 언급에서, 그의 예술에 대한 오마주(hommage)를 읽을 수 있다. 이경성 역시도 그의 작업이 포함하고 있는 미술사적 맥락에서의 중요성을 이인범과의 대담에서 아주 정확히 지적하고 있는데, 당대 수많은 화가들과 폭넓게 교류했던 1세대 평론가의 이 같은 평가는 대단히 의미심장한 것이다.

이규상 화백에 대한 회고들을 청취하면서 새롭게 알아낸 점들은 그가 감정표현을 절제하는 과묵한 작가였으며, 화단의 이권이나 이해관계에 연연하지 않고 순수하고 묵묵하게 작업하면서 자기만의 예술세계를 추구한 화가라는 사실과, 남들이 안한 것을 찾기 위해 열심히 공부하고 노력한 예술가라는 사실이다. 그 외에 또 한 가지는 구상을 그리다가 상경한 후 모던아트협회에 가입해 추상적 작업을 시도한 김경의 추상작업에 영향을 주었을 가능성이 있다는 점이다. 『동아일보』에 실린 그의 1960년도 삽화 및 몇몇 유화 작품들과 김경의 추상화들(〈저립(佇立)〉 등)이 서로 계통적 친연성을 공유하고 있다는 점을 새삼 주목할 필요가 있다.

홍대 조소과 출신인 재미 조각가 박종배(朴鍾培)는 이규상 화백이 말년에 정신질환으로 말을 잘 못할 지경이 되어 홍대 교수를 그만두게 되었다는 이야기를 회화과 친구들에게 들은 적이 있다고 진술했으나, 정확한 내용은 확인할 수 없었다. 또 홍대 조소과 김정숙(金貞淑) 교수 덕에 이규상 화백의 그림이 걸려 있는 것을 보았는데, 이것이 나중에 미술평론가 오광수(吳光洙)의 소개를 통해 원화량으로 가게 되었다는 사연도 전해주었다.

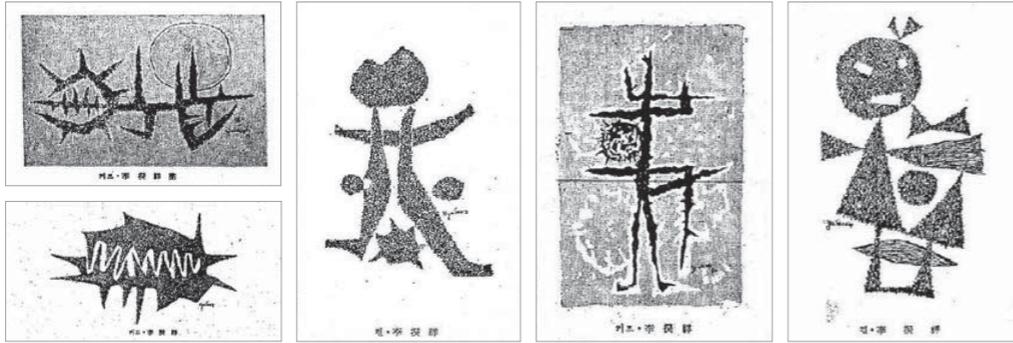
새로 발굴해 여기에 소개하는 자료는 1952년 3월 경북고등학교를 졸업한 학생인 김중수(金重壽)씨가 자신의 졸업을 기념해 만든 일종의 졸업기념 방명록이다. 이 방명록에는 당시 경북고등학교의 교장, 교감, 교무주임을 포함한 많은 교사들이 학교를 졸업하는 김중수 학생에게 남긴 당부의 글들이 적혀있는데, 이 첩(帖) 속에 미술교사로 근무하던 이규상 화백의



도판 7. 이규상, <매화>, 종이 위에 먹, 26.2x19.1cm, 1952.3.



도판 8. 이규상, <산월>, 종이 위에 먹, 26.2x19.1cm, 1952.3.

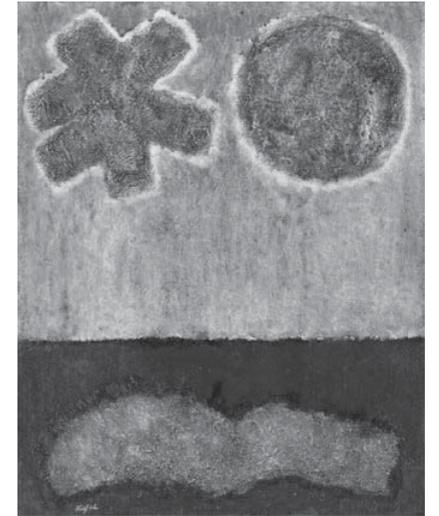


도판 9. 『동아일보』에 실린 이규상의 삽화, 1960~1961

삽화가 2점 남겨져 있다. 1952년은 서울의 학교들이 6.25로 부산에 피난 와 전시연합학교 체제로 운영되던 시절이라, 이 방명록에는 경기고, 경기여고, 배화여고, 경남여고, 동덕여고, 이화여대, 숙명여대, 여의전 등의 학생이나 교사들의 글들과 1950년 보스턴 마라톤 대회에서 3등을 한 경북 육상반 출신의 마라톤 선수 최윤칠(崔崙七)의 방명 등이 남아있고, 당시 부산 피난시절의 경북고등학교 관련 사진들이 여러 점 붙어있다. 미술 관련으로는 당시 경북의 미술 교사였던 권옥연이 쓴 ‘今是昨非, 祝 金重壽 君, 權玉淵’이라는 내용의 글이 남아있어 이채를 끈다. 이 방명록의 제일 첫 페이지에는 경북고등학교의 교훈과 교가가 적혀 있고, 그 다음 페이지에는 교복을 입고 있는 김종수 씨의 사진이, 그 다음 두 페이지에 이규상 화백의 삽화가 차례로 실려 있는데, 그중 첫 번째 그림은 검은 바탕에 매화 가지와 꽃이 그려져 있는 단아한 필세가 인상적인 삽화이고, (도판 7) 두 번째 그림은 세 개의 산봉우리와 달이 그려져 있고 오른쪽 아래에 ‘揆’ 라는 서명이 적혀 있는 소략한 삽화이다. (도판 8) 두 번째 페이지 삽화의 아래에는 ‘祝 金重壽 君 卒業, 美德, 李揆祥’이라고 쓰고 자신의 도장을 찍었다. 이 자료는 이규상 화백이 신사실과 동인으로 활동했던 시기의 유존 작품이 알려져 있지 않은 상황에서, 비록 작은 삽화일망정 이 당시의 것으로 현재 남아있는 거의 유일한 작품이기도 하며, 거의 전적으로 추상작업만을 남긴 그가 산, 달, 매화와 같은 전통취의 소재를 구상으로 그린 드로잉 작업이 남아있다는 사실도 무척 재미있는 점이다. 1960년과 1961년 『동아일보』에 실린 5점의 삽화 모두가 추상인 점에 비해, 구상 삽화가 남아있는 사실도 흥미 있는 일이다. (도판 9)

위의 글(초고)을 정리하고 나서 한참의 시간이 지나서인 2010년 4월 15일, 권옥연, 백영수 화백과의 대화를 통해 이규상 화백에 대한 하기의 몇 가지 내용을 더 확인할 수 있었다. 2010년 3월 26일, 옥선 단 제1회 경매에서 이규상 화백의 작품 <생태11>이 최초로 공개 출품 되었는데, (도판 10) 이때 내가 작가 및 작품과 관련된 글 및 자료들을 옥선 단 측에 제공한

바가 있었다. 그런 저런 인연으로 이 자리에는 당시 옥선 단의 이사였던 황정수(黃正洙) 선생이 동석했다. 권옥연 화백은 위의 졸업기념 방명록에 적힌 경북 교사들의 이름을 되뇌어보면서 근 60년 전의 기억을 회상하며 감회에 젖었고, 방명록에 기재한 ‘금시작비(今是昨非)’는 당시 자신이 외우고 있었던 도연명(陶淵明)의 시 「귀거래사(歸去來辭)」의 한 구절이라고 밝혔다. 방명록을 보면서 생각지 않은 의외의 자료를 만나게 되어 너무 반갑다며, 맥, 벼루, 붓을 가져와서 나와 황 선생에게 각각 ‘주광만리(珠光萬里)’, ‘부운(浮雲)’이라는 글을 한 점씩 써주시기도 했다.



도판 10. 이규상, <생태11>, 캔버스에 유채, 64x51cm, 1963, 황정수 소장

화가 권옥연의 이규상 화백에 대한 회고 (2010.4.15. 오전, 서울 장충동 권옥연 화백 자택, 김동화, 황정수 동석)

김동화: 선생님과 이규상 선생님과 인연, 개인적인 친분, 성품, 그분의 면모를 느낄 수 있는 일화가 있다면 소개를 부탁드립니다. 또 이규상 화백이 당시 추구했던 미적 관심이나 제작 하시던 화풍에 대해서도 아시는 대로 언급해주시시오. 혹 알려져 있는 추상작업 외에 또 다른 유형의 작업을 보신 바가 있는지도 궁금합니다.

권옥연: 이규상 씨는 경북에서 선생으로 함께 있었어요. 그분은 안국동 로터리에서 술을 마시고 취해 옛장수 리어카 위에 학생들 성적을 정리해둔 일람표를 그냥 놓고 와버려서 다음 날 아침까지 밤을 새워 내가 성적일람표를 다시 만든 일도 있었거든요. 그렇게 술을 좋아했고 주사도 더러 있었지만, 아마 일본 여자와 결혼하면서 주변 사람들에게 이런저런 불편한 이야기를 듣고 견디기 어려웠던 게 술을 많이 마시게 된 원인이었던 것 같기도 해요. 그렇지만 이규상 씨 그 사람 말도 못하게 선량한 사람이었어. 남들에게 간이라도 빼줄 것처럼 정말 그지없이 착한 사람이었지요. 그렇게 바탕이 없거나 버릇없고 경우 없는 사람은 결코 아니었어요. 그리고 경북에서 선생 하던 시절 내내 기호적 추상작업을 주로 했었지만, 그림을 많이 그리지는 않았어요. 아주 과작이었어요.

화가 백영수의 이규상 화백에 대한 회고 (2010.4.15. 오후, 경기도 의정부시 호원동 백영수

화백 자택, 김동화, 김명애(백영수 화백 부인), 황정수 동석)

김동화 (이하 김): 신사실파라는 명칭의 의미에 대한 선생님의 견해를 듣고 싶습니다.

백영수 (이하 백): 일본에서 150년 전에 동양화 하던 사람들이 파리에 가서 유럽의 테생과 회화를 배워서 일본에 그대로 옮겨놓은 게 동경미술학교예요. 당시 중국이나 태국, 동남아보다 일본이 회화적으로 우수했어요. 기본기가 훨씬 더 있었지. 그래서 일제 때 대부분의 우리나라 작가들이 직접 파리에 가지 않고 일본에서 배웠지만, 사실은 제대로 공부를 한 셈이에요. 동양은 처음에는 인상파풍으로 유화를 그렸어. 처음에는 터치에 신경을 쓰고 아주 사실적이지는 않았지요. 그래서 시간이 지나면서 단순히 인상파로는 재미가 없었어요. 새로운 것, 새로운 사실을 해보아야 하겠다. 후기인상파를 기조로 하되 유럽 사람들처럼 새로운 것을 하자. 동경미술학교에는 각각 반이 있어서 담당 선생의 반으로 들어가서 배웠는데, 자기가 반을 선택하거나 선생이 학생에게 지적하는 반에서 배웠고, 이런 반 중에는 르네상스식으로 아주 사실적인 선생 밑에서 배우는 경우도 있었어요. 인상주의 말고 새로운 것, 아무개는 이런 것 이런 방법, 다른 이는 또 다른 것 다른 방법 하는 식으로 서로 다르게 다양하게 새로운 사실을 해보자 하는 것이 신사실의 의미였지요.

김: 신사실파가 처음 만들어지게 된 연원에 대해서 이야기해주세요.

백: 처음 전람회는 김환기, 유영국, 이규상 이렇게 셋이 했는데, 이들은 일본 동경에서부터 서로 알고 지냈을 거예요. 그런데 신사실파의 시작에는 근원(近園) 김용준(金瑢俊)이 중요한 역할을 한 측면이 있어요. 근원은 수화에게 자기 집을 넘겨주기도 했는데, 아참 수화(樹話)라는 호는 소전(素荃)이 지어주었어요. 나한테는 우백(又白)이라는 호를 지어주고, 윤효중(尹孝重)이한테는 불재(弗齋)라는 호를 지어주고, 3명의 아호를 모두 손재형(孫在馨) 씨가 지어주었어요. 아무튼 나하고 수화, 근원은 성북동 집 노시산방 거기서 자주 만났어요. 김용준은 서울대학교수 하다가 학장을 하던 장발(張勃)과 사이가 안 좋았고 그러다 나중에 좌익색이 있다고 밀려났고, 그 다음에 월전(月田)이 들어갔고, 길진섭(吉鎭燮)도 교수하다가 그런 이유로 나가고 그 다음에 김환기가 들어오고 그랬어요. 원래 수화는 유영국처럼 구성, 컴포지션 그런 거 처음에는 많이 했는데, 근원이 서예나 동양화 그리는 것 그런 것에서 아이디어를 수화에게 많이 주었어요. 당시 수화는 근원에게 선생님이라고 그렸고, 근원은 수화한테 밖에 나가서 향아리 사와라, 향아리 같은 것도 한번 그려봐라 그러기도 했는데, 중간에 향아리를 사면 이걸 계속 들고 다녀야 하니까 돌아다니기가 힘들잖아요. 그러니까 술 마시고 나중에 집에 돌아올 때 길에서 향아리 2개를 사서 양쪽에 끼고 돌아오게 했는데, 옛날에는 길바닥에서 향아리 같은 걸 팔았거든요. 그 가져온 향아리들을 집 뜰에 있는 우물 속에 던져 넣어둔 것이 엄청나게 많았어요. 아무튼 이렇게 구성을 그리던 사람이 근원의 영향을 받으면서 점시, 학, 모란 이런 걸 그리게 된 겁니다. 장욱진은 그 당시 멕시코 벽화 같은 그런 그림을 그렸지요. 이규상은 주장, 이론 그런 게 아주 확실했고, 단순하게 그냥 외형이나 형태를 모사하는 것은 그저 기초 수준 정도밖에는 안 되는 것이 아니냐 하는 뭐 그런 이야기들을 하곤 했어요.

김: 신사실파 동인들 간에 인간적인 관계는 어떠했는지 궁금합니다. 또 당시 각자의 화풍이나 조형

이념의 차이로 인해 동인들 간에 불화나 갈등이 없었는지에 대해서도 이야기해주세요. 또 한 가지는 《제3회 신사실파전》에 이규상 화백이 불참한 이유에 대해 선생님께서 혹 아시는 점이 있으시면 말씀해주세요.

백: 부산 피난시절에는 매일 다방에 나와 서로 허구한 날 얼굴을 보았는데, 무슨 지금에 와서 역사적으로 신사실파 하나까 그렇지 그게 무슨 지금처럼 거창한 것도 아니고 그냥 서로 마음 맞는 사람들끼리 한 거고, 추상을 하든 구상을 하든 각자 자기 생각가지고 개성가지고 작품을 만들었지, 그게 신사실이야. 서로 작품의 성향이 다르다고 배척하고 그러지는 않았어요. 이규상이 피난시절 신사실파에 출품 안한 것도 뭐 꼭 서로 사이가 나빠서라기보다는 그 생활이 너무 어려웠어요. 작품을 거의 못했어요. 작품 할 기력이 없었어요. 다른 유영국, 장욱진, 김환기 이런 사람들보다도 더 어려웠어요. 그 즈음 어느 날에 내가 부산 밀다원 다방에서 이규상과 같이 앉아 있었는데, 다섯 살 정도쯤 되 보였나? 두 명의 아이가 와서 껌 사라고 말하면서 껌을 팔고 있는데, 이규상이 그 아이들에게 너무 심하게 소리치면서 야단을 치는 거예요. 저 사람 왜 저러나 싶을 정도로. 그런데 나중에 알고 보니 그 아이들이 바로 그이의 두 아들이었어요. 어린 아이들이 껌을 팔러 다녀야 할 정도로 그렇게 생활이 비참했어요. 또 안경테 그거 그렇게 비싼 건 아니었는데, 안경테가 부러져도 그걸 바꿀 돈이 없어서 안경에 실을 매어 귀에 걸고 다닐 정도로 그렇게 어려웠어요. 그 사람 그때 그림 그리 형편이 안 됐어요. 생각하면 중첩이도 너무 불쌍해. 정말 너무 고생만 하다가 죽었어요. 《신사실파전》에 하늘색 수채 바탕 위에 테생으로 굴뚝을 그린 그림 두 점을 냈는데, 평소 중첩이가 그리던 것과는 전혀 다른 그림이었어요. 중첩이가 '나는 세상에서 버림받은 사람이로구나' 하는 그런 마음으로 그린 것 같기도 하고, 아무튼 아주 단순한 그림이었는데 지금껏도 그 그림은 또렷이 내 기억에 남아있어요.

김: 유영국 화백이 백 선생님은 신사실파 동인이 아니었다고 사람들에게 이야기했다는 인터뷰 (2007년 7월 26일 백영수 화백과 이언범 교수와의 대담)의 내용을 본 적이 있습니다. 이에 대해서도 설명해주세요. 또 이규상 화백의 성품은 어떠했습니까?

백: 아, 이규상 그이는 술은 좋아했지만 사람은 좋았어요. 작가라는 게 누구나 다 까다로운 그런 면이 약간씩은 다 있어요. 그렇지만 그 사람은 어쨌든 좋은 사람이에요. 아, 그리고 언제인가 원화랑에서 《신사실파전》을 하는데, 유영국이 내가 신사실파 회원이 아니었다는 말을 하고 다녀서, 원화랑 주인이 부산에서 그 전시를 보았다는 이야기를 유영국한테 하고, 당시의 《신사실파전》 전시자료를 찾아 보여주니까, 내 이름이 거기 적혀 있으니까, 그제야 그이가 그런 이야기를 그만두었어요. 그이가 왜 그랬는지 모르겠어요. 장미 그리는 황염수(黃廉秀)가 그이와 늘 함께 다니면서 나에 대해 나쁜 이야기를 한 다음부터 뭔가 오해가 된 것은 아닌지, 무엇 때문인지, 아무튼 왜 그랬는지 지금도 나는 잘 모르겠어요.

화가 김영덕(金永勳)의 이규상 화백에 대한 회고 (2017.1.4. 경기도 고양시 고양동 김영덕 화백 자택, 김동화 동석)

제가 이규상 선생을 처음 뵈게 된 것은 대략 1953년쯤이에요. 아마 전쟁이 끝나기 전이었을 거예요. 이규상 선생을 만나게 된 건 사실 김경 선생과 관계가 있어요. 김경 선생과 이규상 선생은 일본 미술학교 시절부터 서로 알던 사이였던 것 같고, 전쟁 중에는 함께 부산에 있으면서 서로 자주 만나는 사이였거든요. 아마 이규상 선생이 김경 선생보다 연배가 조금 위일 거예요. 아주 정중하게 그렇게 모시듯 하지는 않았지만 김경 선생이 이규상 선생을 선배로 대우하는 그런 정도의 느낌이었어요. 제가 김경 선생을 처음 만난 건 부산 동광동에 있었던 설야다방에서였어요. 그 설야(雪夜)라는 곳은 일본에 활어를 수출해 돈을 많이 버는 업자를 남편으로 둔 중년 여자가 운영하는 다방이었거든요. 이 다방을 설계한 분이 김종석(金鍾石)이라는 분이예요. 이분은 김경 선생보다 나이가 많았고 원래는 민족주의적 성향을 띤 일본 유학생들이 만든 연극의 공연장 무대장치를 만드는 일을 했는데, 당시 부산에서 잘 꾸민 다방들은 이분이 설계를 거의 다 도맡아서 했어요. 그런데 이분이 설야다방을 꾸미면서 잘 알고 지내던 장육진 선생에게 다방 한쪽 긴 벽에, 2층 계단 올라가는 곳에 벽화를 하나 그리라고 제안을 했지요. 당신 형편도 어려운데 이거 해서 돈이라도 좀 챙겨가라면서. 그 무렵 장육진 선생은 생활이 너무 곤궁해 부산에 있다가 견디지 못하고 결국은 고향인 충청도 연기로 옮겨가 자당과 함께 지내고 계셨는데 - 여기서 유명한 <보리밭>이라는 작품도 그렸는데 - 아무튼 그래서 김종석 선생 제안으로 장육진 선생이 다시 부산에를 내려왔지요. 그때 저는 부산 국제신보사에 있었는데 장육진 선생이 거기로 와서는 저한테 붓하고 팔레트를 빌려달라고 해 그걸 가지고 거기서 벽화를 그렸어요. 마침 그 무렵 저도 이 설야다방을 드나들다가 보니 거기 있던 김종석 선생, 부산공고에 있던 장호(章湖) 시인, 김경 선생을 장육진 선생을 매개로 해 거기서 만나게 된 거지요. 그 이후 부산에서 그 세 사람과 어울리면서 그분들이 저한테는 큰 의지처가 되었어요. 이 설야다방 주인이 사람이 아주 착했어요. 그이가 공사 끝나고 어느 날 밤에 미군부대에서 나오는 위스키 양주를 가져다 차려 놓고 다방의 개업 축하 자리를 만들었어요. 그때 장육진, 한묵(韓默), 김영주(金永周), 김경, 장호, 저 등등 이렇게 모여서 양주를 마셨는데 계급장 없는 군복을 입은 사람 하나가 저벽저벽 걸어오더니 저쪽 창가에 혼자 앉더라고요. 그때는 이런 계급장 없는 군복 입은 사람이 겁나는 존재였어요. 미군 CIC 정보부대원, 켈로부대원 이런 사람들이 그러고 다녔거든요. 그런데 이 사람이 우리 쪽으로 오더니 “저 그림 누가 그렸소?” 하고 묻는 거예요. 왜 그러느냐 하니 “저 그림 나쁜 그림이야. 사상이 의심스러워” 그래요. 그 그림이 지금도 또렷이 기억나는데, 그림이 그려진 벽이 서쪽에 있었거든요. 그 서쪽 벽에 해가 둥글게 그려져 있고 우물 형상 같은 눈, 코, 입이 없는 둥근 얼굴에 원피스 같은 치마를 입은 여인 네다섯 명이 물동이를 이고 우물가에 서서 걸어가는 모습과 중간 중간 공간을 채우는 둥그런 모양에 작대기가 서 있는 것 같은 형태의 나무들을 그린 그림이었어요. 그런데 “서벽에 해가 걸린 걸 보니 해가 서산으로 기우는 것이 아니냐? 해가 떨어지는 건 국운이 다했다는 뜻이 아니냐?”라며 그 사람이 따지는 거예요. 그러니까 또 한묵 선생이 화가 나서 그 사람에게 막 따졌지요. 그런데 한묵 선생도 북에서 내려왔잖아요? 그래서 다른 화가들이 한묵

선생을 말렸어요. 그 자리에 있던 나머지 사람들이 다방 주인에게 눈치를 주니까 바로 다방 주인이 그 사람에게 돈을 넣은 봉투를 건네주더군요. 그러자 그 사람 다방에서 바로 나갔어요. 그런 일이 있고 나서 얼마 안 되어 부산의 어느 한 다방에서 김경 선생과 이규상 선생을 셋이서 함께 만나게 된 거예요. 두 분 다 그 당시 생활이 너무나 어려웠기 때문에 두 분 중 누가 먼저 제안을 했는지는 기억이 나지 않지만 서로의 수입을 섞어서 공동생활을 하며 생계를 한번 견뎌보자. 이런 이야기들이 서로 간에 오갔어요. 물론 실현은 되지 못하고 구상으로만 끝났지만 “니 수입이 없으면 내 돈으로 살고 내 수입이 없으면 니 돈으로 살자” 이런 이야기를 했던 기억이 나네요. 전쟁 중에 말도 못하게 어렵던 시절의 이야기입니다. 이규상 선생의 경우에는 당시 둥근 원으로 구성을 하는 그런 그림들을 주로 그렸지요. 추상을 해도 아주 그 그림이 극단적인 추상이었어요. 색채는 주로 무채색들, 예컨대 회색, 검정색, 흰색 등이 주조였어요. 아주 안경 도수가 높은, 렌즈가 두꺼운 안경을 쓰셨는데, 마주 앉아 이규상 선생 눈을 쳐다보면 너무 상이 크게 확대되어져서 눈이 다 안 보일 정도로, 그렇게 안경의 렌즈가 두꺼웠어요. 그리고 사람은 아주 호인 형이었어요. 사람과의 관계에서 너그러웠지요. 통이 컸어요. 그 말도 못할 정도의 엄청난 고생 속에서도 죽겠다든가 세상에 대한 어떤 원망 같은 게 전혀 없었어요. 참을성이 대단했지요. 서울에 와서는 1963년에 명동에 있던 세종호텔 화랑(수도화랑)에서 열린 개인전 때 한번 찾아가 봐졌지요. 하하 그 그림들 전부 팔릴 그림이 아니었어요. 순수라고 해야 할지, 불통이라고 해야 할지, 아무튼 작가로서의 고집이 대단했지요. 자신이 이념으로 하는 그 형식만을 계속 그렸어요. 세상에 타협하는, 그림을 빵으로 바꿀 수 있는 그런 그림은 전혀 못 그리는 분이셨어요. 그 전시의 성과도 좋지 못했어요. 낙심이 컸지요. 생활이 곤궁해서 당시에 너무나 힘들게 사시던 모습이 기억납니다.

화가 김병기의 이규상 화백에 대한 회고 (2017.1.18. 인사아트센터, 김동화 동석)

이규상 씨는 원래 서울 사람입니다. 저는 아방가르드 양화연구소에 함께 있던 이범승(李範昇) - 이 사람이 주현(周現)이라는 이름을 쓰기도 했는데, 그 주현이라는 이름을 내가 지어주었어요 - 을 통해 이규상을 만나게 되었어요. 이규상이 서울과 일본을 오가면서 작품활동을 한 건 맞아요. 그렇지만 그가 일본에서 유학생으로 미술학교를 다니지는 않았거든요. 김 선생이 보셨다는 기록대로 이규상이 니혼(日本)미술학교를 나왔는지는 글썽요 잘 모르겠네요. 어쨌든 나는 이규상이 일본에서 미술학교를 졸업하지는 않은 것으로 알고 있어요.

《자유전(自由展)》을 서울에서 한 적이 있습니다. 이규상이 그때 작품을 출품하기는 했어요. 아마 1930년대 후반이나 1940년대 초반쯤일 거예요. 《자유전》이라는 것은 당시 있었던 《신시대전(新時代展)》과 《흑색전(黑色展)》이 합쳐지면서 형성된 것이라고 보면 됩니다. 그 사람은 1930년대 후반부터도 이미 전적인 추상작업을 했어요. 그 사람의 추상작업이 어디서 영향을 받았고 어떻게 유래된 것인지는 사실 나도 전혀 모릅니다. 거기에 대해서는 내가 할 말이 별로 없어요. 다만 우리나라의 추상은 프랑스에서 20년 만에 귀국한 후지다가 선생으로 와서 아방가르드 양화연구소의 학생들에게 하루동안 가르친 일이 있었는데, 바로 그 다음 날부터 추상이 시작된

화가 서성찬(徐成贊)에 관하여

김 동 화
정신과 전문의, 의학박사

부산, 경남지역 초기 양화계의 거장이었던 일청(一靑) 서성찬 화백의 이름 석 자는 부산 근대미술사의 흐름 속에서 지금도 매우 빈번하게 언급되고 있다. 그러나 그의 인생과 작업의 실제적 흔적은 세월과 더불어 이미 서서히 흐려져가고 있다. 아니, 그저 흐려진 정도가 아니라 완전히 지워져 지역 화단의 역사 속에서 말소돼버린 지경에까지 이르렀다 해도 전혀 과언이 아닐 것이다. 일제강점기인 1930년대 후반기에는 양달석(梁達錫), 김남배(金南培), 우신출(禹新出) 등과 함께 ‘춘광회(春光會)’를 조직해 일본인 화가들과 함께 활동했고, 해방 후에는 1953년에 순수 한국인들로 구성된 지역 최초의 미술동인인 ‘토벽(土壁)’의 창립 멤버로 활약했던 미술사적으로 매우 중요한 작가임에도 불구하고, 현재까지 유전되는 작품이 거의 없다시피 하여 아직은 연대기적 작업의 전모가 제대로 드러나지 않고 있는 이가 바로 서성찬 화백이다. 그에 관한 기록이나 자료도 거의 남아있는 것이 없다. 서성찬의 제자였던 박희영(朴熙永) 교수의 칼럼 「어느 화가기(畫家記)」와 서성찬의 경남여고 미술교사 재직시절 미술반 제자였던 박대련(朴大連) 화백의 구술을 통해, 필자는 그의 생애와 작업의 아주 작은 편린(片鱗)이나마 채록(採錄)하고 이를 새로이 재구성해볼 수 있었다.

필자는 1962년 한국미술협회와 한국일보사 주최로 서울 중앙공보관에서 열렸던 《한국현대 미술가유작전》(1962.11.26.~12.2.)의 전시 리플릿을 소장하고 있다. <바구니를 이고 있는 소녀>라는 제목의 이달주(李達周) 화백의 작품이 표지화로 장식되어 있는 이 전시 리플릿에는 서성찬 화백의 얼굴 사진과 <소녀상>이라는 작품의 도판이 흑백으로 인쇄되어 있다. (도판 1) 이와 더불어 화가가 1906년 7월 19일에 출생해 1958년 10월 23일에 별세했고, 16회부터 23회까지 《선전》에서 연속 입선, 경남미술협회 회장 역임, 제1회 부산시 문화상(미술)을 수상했다는 간략한 이력이 기재되어 있다. 이용길(李龍吉)의 글에는 그의 사망일이 동년(同年) 10월 24일로 기록되어 있어, 이 리플릿의 기록과는 딱 하루의 차이가 있다. 또한 박희영은 1959년 겨울에 화가가 사망했다고 기록하고 있으나, 만일 화가의 아들인 서종일의 진술을 근거로 이 사망일 자료가 리플릿에 기록되었다면, 화가의 실제 사망일은 1958년 10월 23일이 맞을 것으로 추정된다.

겁니다. 그렇지만 이규상의 추상이 어디서부터 온 것인지는 나도 잘 모릅니다. 이규상의 추상은 방계(傍系)지요.

아방가르드 양화연구소에는 나, 김환기, 이범승이 있었고, 동경미술학교 출신의 길진섭은 나중에 들어왔어요. 아까 이범승이가 문화학원 출신 아니냐고 했지요? 그렇지 않아요. 문화학원 출신으로 아방가르드 양화연구소에 있었던 사람은 나밖에 없었어요. 그리고 어디선가 백만회(白蠻會)에 내가 작품을 출품한 것으로 이야기가 되고 있는데, 사실 나는 백만회에 작품을 출품한 적이 없어요. 당시 《범전(汎展)》이라는 회를 결성해서 거기에는 작품을 출품했지요. SPA 양화연구소는 아방가르드 양화연구소가 이름을 바꾼 겁니다. 같은 거지요.

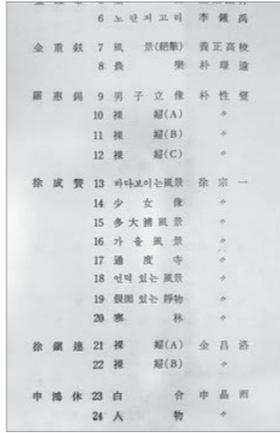
아 그리고 이규상은 서울 소공동 어딘가에서 고미술상, 골동상점을 하기도 했어요. 그리고 아까 김 선생께서 이규상이 니혼미술학교 나왔다는 기록이 있다는 이야기를 했지요? 니혼미술학교와 니혼대학 미술과는 서로 다른 학교예요. 구별해야 합니다. 니혼대학 미술과는 김환기, 박고석(朴古石) 등이 다녔고, 니혼미술학교는 아마 김훈(金薰)이 나왔을 거예요.

이규상 (1918~1967)

서울 출생. 휘문고보 졸업. 1937년에 서울 낙랑다방에서 개인전을 열었으며, 같은 해에 양화 동인인 극현사(極現社)를 손응성(孫應星), 조우식(趙宇植), 이완석(李完錫), 채원희(蔡元熙) 등과 함께 결성하였고 대택(大澤)화랑에서 동인전을 개최하였다. 또한 이후 1939년에는 《제3회 자유미술가협회전》, 1940년에는 《제3회 재동경미술협회전》과 미술창작가협회 《경성전》에 출품하였으며, 1941년에는 니혼미술학교 회화과를 졸업했고, 이후 1942년에는 도쿄조형연구소에 입소해 수학했다. 1946년에는 《제1회 조형예술동맹 춘계소품전》과 《제1회 조선미술동맹전》에 출품하였으며, 조선조형예술동맹에 가입하였다. 1947년에는 조선미술문화협회 창립에 가담하였으며, 1948년부터 1960년까지 경북고등학교의 미술교사로 재직했다. 1948년 《제1회 신사실파전》, 1949년 《제2회 신사실파전》에 참가하였고, 1951년 《제3회 대한미술협회전》, 1954년 《한국현대회화특별전》에 출품했다. 1957년 모던아트협회의 결성에 참여했고, 1961년 《제10회 국전》 추천작가가 되었으며, 수도화랑에서 개최한 《크리스마스 시화전》에 출품하였다. 1961년부터 홍익대학교 미술학부 교수로 재직하였으며, 1963년에 수도화랑에서 개인전을 개최했다.



도판 1. 《한국현대미술가유작전》 리플릿, 1962.11.26.~12.2.

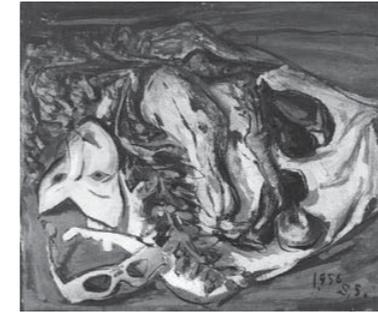


도판 2. 《한국현대미술가유작전》 리플릿에 수록된 서성찬 작품목록, 1962.11.26.~12.2.

왜 필자가 화가의 사망일을 포함하는 리플릿에 기재된 서성찬 관련 전체 내역들을 아들 서종일(徐宗一)의 진술로 추정하는가 하면, 이 리플릿의 별지(別紙)로 끼워져 있는 얇은 종이 한 장의 양면에는 전시 출품 작가들의 명단 및 작품들의 제목, 그리고 각 작품들의 당시 소장자들의 명단이 일일이 기재되어 있는데, 이 별지 내용에 의하면 서성찬 화백의 전시 출품작은 총 8점이었으며, 그 작품들의

소장자는 모두 그의 아들인 '서종일'로 기재되어 있기 때문이다.(도판 2) 만약 당시 이 작품들을 출품했던 서종일이 몰년월일(沒年月日)을 전시 주최 측에 1958년 10월 23일로 알려주었고, 이 진술을 근거로 리플릿에 서성찬에 관한 내용을 기록한 것이라 가정하면, 여기에 기재된 서성찬의 생년월일과 몰년월일이 다른 어떤 자료들보다도 더욱 신뢰할 만하고 정확한 기록이 아닐까라고 생각해보게 되는 것이다.

서성찬의 전시 출품작 8점의 제목들은 <바다 보이는 풍경>, <소녀상>, <다대포 풍경>, <가을 풍경>, <통도사>, <언덕 있는 풍경>, <가면 있는 정물>, <한림(寒林)>인데, 그중 <가면 있는 정물>은 부산시립미술관 소장 <가면 있는 정물>(도판 3)과, <한림>은 부산시립미술관 소장 <한촌(寒村)>(도판 4)과 동일 작품일 가능성도 배제할 수는 없다. 그러나 혹시는 같은(유사한) 제목의 그림을 화가가 두 번 그렸을 가능성도 있을 수는 있겠다. 하지만 화가가 자신의 그림에 같은 제목을 두 번 채택하지 않았다는 박대련의 진술을 참조한다면, 이들(<가면 있는 정물>)이 동일한 그림일 가능성이 더 높다고 볼 수 있다(<한림>과 <한촌>의 경우는 제목이 비슷하기는 하지만 똑같은 것은 아니기 때문에, 아마도 둘은 상이한 작품일 가능성이 더 높을 것이다). 재미있는 점은 '당시 그가 정물화를 주로 그렸고 이 화목(畵目)에서만 뛰어났을 거라는 제자들(경남여고 학생들)의 선입견(박대련의 구술 중)'과는 달리, 이 전시회에 인물화가 1점, 풍경화가 6점 포함되어 있으며, 오히려 정물화는 단 1점(<가면 있는 정물>)만 출품되었다는 사실이다. 특히 리플릿에 흑백의 도판으로 실려 전하는 유일한 작품 <소녀상>의 경우를 볼 때, 화면 속에 상당히 무르익은 터치감과 발군의 회화적 역량이 충실하게 드러나 있음을 쉽게 캐치해낼 수 있다. 이로 보아 그는 정물화 외에도 실제 인물화나 풍경화도 다수 제작했던 것임에 분명하다. 이외에도 소품(32×40cm)이기는 하나 《꽃피는 부산항 II》(2012.2.18.~3.18. 미광화랑) 전에



도판 3. 서성찬, <가면 있는 정물>, 1956년, 캔버스에 유채, 60.5x73.5cm, 부산시립미술관 소장



도판 4. 서성찬, <한촌>, 1957년, 캔버스에 유채, 65x91cm, 부산시립미술관 소장

출품되었던 풍경화 한 점의 도판이 그때의 전시도록에 실려 있어, 화가가 생각보다 많은 풍경 작품들을 비중 있게 꾸준히 그려왔음을 짐작할 수 있게 해준다.

필자는 통영 출신으로 현재는 경기도 광주에 거주하고 계신 박종석(朴鍾奭, 1937년생) 화백으로부터 서성찬 화백의 이 《한국현대미술가유작전》의 출품작들에 관한 이야기를 직접 전해 들었다.(2016.3.27.) 박종석 화백은 1962년 당시 부산에 있던 서성찬 화백의 작품 3점을 엄성관(嚴聖寬)으로부터 전달받아서, 서울 조선포텔 앞에 있던 중앙공보관으로 전시오픈 당일 날 아침에 직접 전달해주었다고 증언했다. 이 3점의 작품들은 전시장에 늦게 보내진 탓으로 전시 리플릿의 별지 목록에 그 제목도 실리지 못했다 한다. 그렇다면 적어도 리플릿에 실린 서성찬의 작품 8점(서종일 소장) 외에도, 엄성관으로부터 부산에서 박종석이 인수받았다는 3점까지 최소 총 11점이 중앙공보관 전시에 실제 출품되었던 것이다. 당시 통영에는 한국미협 지부가 없었으나 박종석 화백과 한국미협 초대이사장이었던 박득순(朴得鎭) 화백과의 친분으로 인해 한국미협의 한기성(韓基成) 사무국장으로부터 작품제출 위탁을 받았고, 원래 그(박종석)가 통영에서 받아온 작품 4점(김용주(金容朱)의 작품 3점(<해바라기>, <백합>, <나부>), 이중섭(李仲燮)의 작품 1점(<흰 소>))을 포함해 총 7점(전체 7점의 작품들 중 서성찬의 작품 3점은 부산에서 엄성관으로부터 전해 받을 때 이미 포장이 된 상태여서 그림의 내용은 확인하지 못했다.)의 작품들을 들고 부산역에서 기차를 타고 서울로 올라가 전시장에 전해주었으며, 이 전시 기간 1주일 내내 그는 중앙공보관 전시장을 지키며 관리를 맡았었다고 한다. 그는 이 전시에 출품된 이달주의 50호가 넘는 대작 <바구니를 이고 있는 소녀>를 이달주의 형님과 상의하여 표지그림으로 정하면서 이달주 유족 측으로부터 리플릿 비용조로 주최측인 한국미협이 얼마간의 사례금을 받기로 했는데, 결국은 못 받았다는 이야기도 들었다고 했다. 추측컨대 이 전시의 주된 집행위원이었던 김흥수(金興洙)와 죽은 이달주의 각별한 친분(둘은 절친한 친구 사이였다.)도 이 그림이 리플릿 표지화로 선정되는데 일부 역할을 했을 것이다.

이용길에 의하면, 《서성찬 서양화 개인전》(1955.11.14.~19. 부산미국공보원전시장) 팸플릿 뒤쪽에 찍힌 약력으로는

부산미전 제3~12회 연속 10회 입선
부산미전 특선 입상 2회
부산미전 13회 무감사 심사 참여 추천
선전 16~23회까지 연속 8회 입선
해방 후 부산미술전람회 제1, 2회 심사위원
대한미술협회원
경남미술가협회 회장
경남여고 강사

등의 내용들이 적혀 있었다 한다. 이용길은 이 팸플릿을 보고 『부산미술일지(1) 1928~1979』 38쪽에 그 내용을 그대로 옮겨 실었다고 하는데, 여러 사람들이 그것을 보고 의문을 제기하였다 한다. 그래서 『역대선전작가총람』(1982, 인전사)을 펼쳐 선전 입선자들의 이름을 제1회(1922)부터 마지막 제23회(1944)까지 여러 차례 훑어보았지만, 서성찬의 이름을 찾을 수 없었다고 한다. 《부산미전》(일본어판 『부산일보』가 주최한 부산미술전)에 관한 기록까지 의문이 생겨 알아보았으나 신문사 조사부에는 신문이 몇 달치 밖에 남아 있지 않아 그다지 도움이 되지 못했다는 것이다. 마침 그 당시 집안사람이 도쿄에 살고 있어 이용길은 일본으로 한 해에 한두 차례 정도는 나들이를 할 수 있었기에, 일본에 일본어판 『부산일보』가 보관되어 있을 것으로 생각하고 도쿄(東京)에 살고 있는 아우에게 그것을 알아봐달라고 부탁했다 한다. 그러나 개인 자격으로는 열람 자체가 불가능하다는 대답을 받게 되었다고 기록하고 있다. 이용길은 경남 화단(부산 화단)의 1945년 8월 15일 이전 분위기가 일본어판 『부산일보』에 담겨 있을텐데 그것을 찾아보기 전에는 1940년대 이전의 경남화단의 미술역사는 캄캄할 수밖에 없다는 사실을 안타까워했고, 일찍이 그 연대에 살았던 분들이 생존해 있었을 때 이를 미리 챙기지 못했던 것을 한없이 후회했다고 한다.

그러나 그는 1949년 10월 25일자 『민주중보』에 실렸던 서성찬의 뒤풀이와 관련된 내용을 찾아 다음과 같이 정리해 옮겨놓기도 했다.

‘작업에만도 시간과 힘이 모자라는 내가 학교를 맡게 되어 여간 힘들지 않습니다. 그러나 학생을 가르치는 것도 많은 공부가 되고 있습니다. 화실에서는 발견 못할 점을 나는 학생들에게서도 배우고 있다고 생각합니다. 바쁜 가운데서도 쉬지 않고 작업에 매달리고 있습니다.’

이렇게 갑자기 바뀐 환경 속의 자신을 말하는 이가 부산화단의 남다른 존재 서성찬이다. 이 사람은 모던한(현대적인) 작품과 다이내믹한(힘찬) 움직임으로 이미 화단은 물론 시민의 눈에도

익숙해진 작가이다. 그는 지금 시내 남항동 2의 247 자택 전등불 아래에서 작품 활동에 여념이 없다. 〈남풍〉(30호), 〈늙은이와 어린이〉(30호) 등은 이미 완성되었고 다른 30호짜리 정물화에 붓을 옮기고 있다. 자신에 대한 엄격한 채찍질 때문인지 팔레트 위의 그림물감은 정신을 못 차릴 만큼 바쁘게 움직였다. (중략)

작가의 이런 창작 열정과 힘은 부산에서 열린 모든 미전에 숨어 있었던 것이다. ‘나에 대한 여러 가지 말이 있습니다만 나는 다만 미전을 권위 있게 하고 후배를 길러내는 것에 힘쓰고자 하는 마음 뿐’이라고 그는 말한다.

마지막으로 이용길은 이 글 속 ‘나에 대한 여러 가지 말이 있습니다만’으로 미루어보아 서성찬의 행동에는 늘 어떤 말썽이 따르고 있었던 것 같다고 첨가해두었다. 이는 제자 박대련이 서성찬의 성격이 직선적이었고, 남의 눈치 안보고 하고싶은 이야기는 다 했다고 한 진술이나 괴팍하고 모난 성격으로 다소 주변의 따돌림을 받기도 했다는 회고와도 그 궤(軌)를 같이하는 내용이다.

이 신문기사가 실린 시점과 같은 1949년 10월 25일부터 30일까지 부산시공회당에서는 민주중보사 주최로 《제2회 부산미술전람회》가 열렸는데, 서성찬은 이 전람회에 심사위원의 자격으로 〈남풍(南風)〉, 〈노유(老幼)〉, 〈정물(靜物)〉, 이상 3점을 초대 출품했다는 내용이 《제2회 부산미술전람회》의 리플릿에 인쇄되어 있다.

어느 화가기(畫家記)

박희영(朴熙永, 인하대 교수·영문학)

고인(故人)이 된지 10년이 넘지만 지금 생각해보도 부산의 화가 서성찬(徐成贊)은 훌륭한 사람이었다. 무엇보다도 그는 약한 그림을 그리지 않았다. 그의 훌륭한 작품은 그의 왕성한 체력과 더불어 연령을 더할수록 그 박력은 더욱 강렬하게 증대되었다. 즉 50세가 훨씬 넘어 그가 그린 그림은 40대의 그린 것보다 더욱 가려(佳麗)하고 굳세고 웅건한 기품을 자아냈었다.

그에게 사사하여 그림을 배운 필자로서는 그의 이 점이 참 좋았다. 큼직한 모선(母船)에 타고 있는 듯한 신뢰감을 느끼며 마음 놓고 스승인 그에게 기댈 수가 있었기 때문이다. 어느 가을 큰 식당 벽에 여인의 나체화가 걸려 있는 것을 보았을 때 그는 “이런 벽에는 붉게 익은 감(柿)이 좋다. 그것도 바지계에 담은 감, 바지계가 찢어질 정도로 가득 담긴 수백 개의 감이라야 한다”고 하였다. 서울에서는 서성찬하면 모르는 사람이 많을 것이다. 유감스럽다. 그는 정말로 이의를 달 수 없는 화도(畫道)의 실력자였다.

“중앙화단에서는…” 하고 누가 말하면 일부러 외면하였다. “화단이면 그만이지 ‘중앙’이 뭐며 또 ‘지방’은 뭔가. 각자의 작품을 눈앞에 갖다놓고 이야기하자. 문제는 작품이다” 그는 늘 직언하던 사람이었다. 그는 입과 이론으로 행세하는 화가를 싫어하였다. 다음은 필자가 그로부터 들은 옛이야기다. 지금부터 약 70여 년 전 부산 영도의 가난한 집에 태어난 그는 처음에 미술과는 아무 관계없는 상업실수교(商業實修校)를 나와 큰 양복점에 소년점원으로 들어가 열심히 양복 일을

배웠었다.(그는 50여 세의 만년에까지 양복기술을 지니고 있었다.) 어느 해 봄 화가가 용두산에서 부산항을 사생하는 것을 지켜보고 있던 이 서 소년(徐少年)은 그때부터 그림에 뜻을 두고 독학하기 시작하였다. 몇 해가 지나 3백원을 저축한 그는 그림을 배우려고 무작정 동경(東京)으로 달려갔다. 학력(學歷)이 없어도 들어갈 수 있는 곳은 '가와바타' 양화연구소였다. 거기에서는 별의별 광경을 다 볼 수 있었다고 하였다.

두발은 물론 수염을 여러 해나 깎지 않고 그대로 앉아 벌써 몇 해째 데생만 하고 있는 반영구 장발이 있는가 하면 화포에는 일점일획도 그리지 않고 모델녀의 나체 앞에 쪼그리고 앉아 있는 다감(多感)형의 청년도 있었다.

이 연구소의 소장이 일본의 대화가(大畫家) '후지다 쓰구지'(이하 F화백이라 약(略)함) 화백이었다. 그러나 그가 입소한지 며칠이 되었는데도 이름 높은 이 대가는 그 그림자조차 비치지 않았다. 내용을 알아본즉 F화백은 2주일에 한 번씩만 연구소에 나와 화생(畫生)들의 그림을 보아준다는 것이었다.

드디어 F화백이 나오는 그날이 왔다. 우리의 이 신입생도 그리던 그림을 정리하고 대기하고 있었다. 마침내 나타난 화백을 보니 화백은 굽직한 벚나무의 단장(短杖)을 짚고 그의 좌우에는 문제(門弟)들이 마치 병자를 부축하듯 그 보행을 배웅하고 있었다. 생각하니 이때는 아직 사제지도(師弟之道)가 엄격하게 존재했던 약 50여 년 전이다. 화백은 이즐(三脚架) 위에 앉혀 일렬로 진열된 소생(所生)들의 제작 중의 그림을 정시(正視)함도 없이 그저 보는 등 마는 등 겹눈으로 힐끗힐끗 보면서 그림 앞을 통과하는 것이었다.

미래의 화백 서 소년의 그림도 이렇게 무시당하고 만 것이었다. 그것은 마치 군인의 사열식처럼 진행되고 말았다. 서 소년은 어이가 없어 바야흐로 문을 나가려는 F화백에게 달려가 머리가 땅에 닿도록 절을 하고는 “선생님 저는 조선서 온 학생이옵니다. 저의 그림을 한번만 봐주옵소서” 하였다. F화백은 굽은 선 목소리로 “네 그림? 어디?” 하고는 무거운 발걸음으로 일보일보 따라 왔다. 그의 그림 앞에 선 이 대가는 별안간 단장을 집어 들고 서 소년의 그림을 난타하여 그림은 물론 화가(畫架)까지 박살을 내고 말았다.

기가 막히는 실망이었다. F화백은 문을 나감에 앞서 잠깐 소생일등을 돌아보더니 “너희들 불쌍한 식충들아, 그림 같은 그림 한 장 보지 못하고 오늘도 또 가야만 하니...” 하였다. 이것이 F화백의 양화 지도방법이었다. 이와 같이 오늘날의 청년으로 상상조차 못할 불친절하고도 난폭한 지도자 밑에서 3년을 신고하면서 화인(畫人) 서성찬은 화도를 닦았던 것이었다. 이렇게 엄한 수련을 마치고 고국으로 돌아온 그는 일정(日政) 당시 《선전》(오늘의 《국전》) 작가로서 한 해도 빠짐없이 연속 11년을 11회나 화가 최대의 영예인 ‘특선’을 장식할 수 있었다.

“화가의 생일날은 전람회의 날이다” “화가는 언론인이 아니다. 화가의 생명은 이론이 아니고 그림 그 자체이다. 화가는 아틀리에에 틀어박혀 제작하는 직공이다”고 그는 늘 말하며 그대로 실천하고 있었다. 화백 서성찬은 1959년 겨울 부산서 대학생들의 《미전(美展)》을 지도하고 돌아오는 도중 영도의 대교 위에서 연일의 피로로 졸도하여 다시 깨어나지 못했다. 결국 그는 영도에서 출생하여 영도에서 선종(善終)한 것이었다.

(경향칼럼, 『경향신문』, 1972.10.13. 금요일 제4면)

박희영의 ‘어느 화가기’에는 서성찬이 소시적(小詩的)에 상업실수교를 나와 양복점 점원으로 수년간 일했으며, 어느 해 봄 어떤 화가가 용두산에서 부산항을 사생하는 것을 보고나서부터 그림을 혼자서 독학하다가, 양복점 일로 돈 300원을 모아 학력이 없어도 들어갈 수 있는 가와바타(川端) 양화연구소를 찾아갔고, 여기에서 후지타 쓰구하루(藤田嗣治, 1886~1968, 이하 후지타)의 가르침을 3년간 받고 부산으로 돌아온 것으로 기록되어 있다. 《제3회 선전》 도록에 부산 출신으로 기록된 일인(日人) 금전청일(金田淸一), 등택준일(藤澤俊一), 송전정차(松田正次) 등의 작품들이 실려 있는 것으로 보아 당시에도 일본으로부터 부산에 건너온 일단(一團)의 화가군들이 있었으며, 서성찬은 이들 중 한 명이 용두산에서 사생하는 모습을 우연히 보았던 것으로 추정해볼 수 있다. 당시 부산에는 그림을 가르칠 만한 한국인 양화가나 교육기관이 전혀 없었기 때문에 일본 본토에서 개인 연구소나 화숙을 운영하던 명망 있는 화가들을 찾아가 단기간 혹은 장기간의 공부를 하고 돌아왔다는 기록들이 더러 전해지고 있다. 예컨대 양달석(梁達錫) 화백의 경우도, 1938년에 일시 일본으로 건너가 일본미술문화협회연구소에 입소하여 《독립전(獨立展)》 창설의 주역이었던 후쿠자와 이치로(福澤一郎, 이하 후쿠자와) 화백에게 지도를 받기도 했다.

통영이 낳은 천재화가 개인전

2세에 사랑하는 어머니를 여의고 10세 전후로 아버지와도 사별하여 천애고아로 이 세상에 남겨져 반생을 빈곤과 싸우며 천재성을 타고난 회화방면으로 모든 정신을 쏟아 부어 오늘날 중앙 화단에 큰 영향을 주고 금의환향한 통영이 낳은 청년화가 양원달석(梁原達錫) 씨를 맞이한 고향 통영에서는 신문기자연맹과 통영제일교 제17회 동창회 주최 하에 경방회관누상(警防會館樓上)에서 12일부터 13일까지 이틀에 걸쳐 개인전람회를 개최하여 성황을 이루었다. 통영의 자랑으로 통영군청 및 〇〇면의 모교 통영중학교에서 다수의 작품이 판매되었으며 그의 경력은 왼쪽과 같다.

양원달석 씨 약력

2세에 어머니를 여의고(동시 아버지는 한의학 연구를 위해 경성 방면으로 출향 부재) 숙부와 숙모의 손에 자라 14세까지 농사를 지었으며 15세에 소학교 편입생으로 입학했다. 18세에 진주농업학교에 들어가 3학년 1학기에 퇴학, 귀향했다. 서양화를 전공하고 곧 일본으로 건너가 제국미술학교에서 2년간 어렵게 공부를 하다가 병으로 귀향하여 정서(情緒)의 시(詩)의 마을인 거제도 사등에 돌아와 먼서기가 되어 22세에 《조선미술전람회》에 처음으로 입선, 7년간 격무인 면 업무에 종사하면서 현모양처인 부인을 맞이하여 내조를 받으며 전후로 《조선미술전람회》에 4회 입선, 4년 전 두 번째로 일본으로 건너가 일본미술문화협회연구소에 입소하여 후쿠자와(福澤) 화백의 지도를 받아 쇼와(昭和) 16년 《동경독립미술전》 제11회에 처음으로 입선, 같은 미술전에 쇼와 17년에 두 번째로 입선, 같은 해 《조선미술전람회》에도 입선하여 《독립미술전》 첫 입선작인

〈고향〉은 조선인 화가로서는 처음으로 와세다(早稻田)대학 박물관 측이 구입을 하였다.

(『조선상공신문(朝鮮商工新聞)』, 1942.9.17.)

박대련 화백 역시 필자와의 대담 중에, 일본에서 자기를 가르친 선생님이 피카소보다 훌륭한 세계적인 최고의 대가였다는 이야기를 서성찬으로부터 귀에 못이 박히도록 들었다고 한다. 그래서 박대련은 필자에게 ‘선생님, 이제 그 쪽발이 이야기는 그만 좀 하세요’라고 말했던 기억이 난다고도 말했다. 물론 당시 후지타가 가와바타(川端畫學校)에 출강했는지에 대해서는 좀 더 정밀하고 실증적인 조사와 연구를 요한다. 당시 최고 수준의 일류 화가인 후지타가 도쿄(東京) 미술학교나 데이코쿠(帝國) 미술학교도 아닌, 정규 교육기관이라기보다는 오히려 지금의 미술학원과도 같은 성격을 띠고 있었던 가와바타 미술학교(혹은 양화연구소)에서 3년씩이나 교수(혹은 소장)로 재직했다는 사실이 썩 이치에는 맞지 않은 듯싶기 때문이다. 김환기(金煥基)가 니혼(日本)대학 미술과에 재학할 무렵, 유영국(劉永國), 길진섭(吉鎭燮), 김병기(金秉驥) 등과 함께 도쿄 아방가르드 양화연구소에서 후지타의 영향으로 다다이즘과 초현실주의를 접하고 추상미술에 눈뜨게 되었다는 기록은 있으나, 필자는 과연 어느 시기에 후지타가 가와바타 미술학교(혹은 양화연구소)에서 교장(혹은 소장)으로 교도(敎導)를 했는지에 대한 분명한 기록이나 근거를 아직은 찾아내지 못했다. 혹은 일본에 건너간 서성찬이 미술 공부를 하기 위해 여기저기 개인 화숙(華塾)들이나 미술연구소들을 전전하다가 우연히 후지타의 강좌를 한 번 들었던 것을 자신의 제자들에게 자랑스럽게 이야기하면서 스토리가 이상하게 확대 재생산된 것일 가능성도 완전히 배제할 수는 없다. 아니면 당시 일종의 거대 미술학원에 해당하는 가와바타에서 공부를 하다가 일시 아방가르드 양화연구소를 방문해 후지타의 레슨을 한두 번 받은 것일 수도 있다. 또한 가와바타 양화연구소라는 명칭 자체가 가와바타 미술학교와 아방가르드 양화연구소에서 앞쪽은 가와바타, 뒤쪽은 양화연구소, 이렇게 둘이 합성되어 제자 박희영에게 잘못 전해진, 이를테면 오칭(誤稱)일 수도 있다. 실제로 서성찬이 가와바타에서 정식 대학교를 다니듯 3년간 지속적으로 수학을 했었던 것인지 아니면 3년의 기간 중에 그때그때 잠깐 잠깐씩 간헐적으로 단기간의 강좌를 몇 차례 들었던 것인지도 사실은 정확히 알 수 없다. 오히려 후자의 가능성이 더 높을 수도 있다고 본다. 양달석이 후쿠자와에게 지도를 받았던 상황도 후자의 경우에 해당되는 전형적인 실례(實例)로 보인다.

어쨌든 박희영이 쓴 「어느 화가기」의 내용을 통해 우리는 조선의 화가 지망생들이 일본에 건너가 교습소에서 실제 어떠한 방식으로 교육을 받았는지에 대한 당시 분위기의 전형적인 일단면(一斷面)을 엿볼 수 있다. 그 엄격한 기풍의 화숙에 들어가자마자 선생인 후지타에게 자신의 그림을 한번만 보아달라고 간청한 점으로 미루어보아, 서성찬의 기질에 대단히

적극적이고 당돌한 일면이 있었음을 쉬이 짐작할 수 있다. 후지타는 유화를 그리면서도 전통 일본화 스타일에서 유래하는, 그 특유의 윤곽부 선묘 처리 등을 통해 독특한 동양적 분위기의 화면을 구축하는 것으로 명망이 높았는데, 이러한 후지타의 작품들이 그를 대가로 존경했던 서성찬의 회화세계를 형성하는데 어떤 중요한 영향을 끼쳤을 것이다. 후지타는 서성찬 뿐 아니라 다른 한국의 초기 양화가들에게도 결정적인 영향을 끼친다. 예컨대 김환기가 무라이 마사나리(村井正誠)의 영향을 본격적으로 받기 시작하던 시기 이전의 초기작들이나 이쾌대(李快大)의 대상 윤곽을 선묘로 처리한 기법의 상당수 작품들은 후지타와의 친연성을 배제하고서는 그 작화(作畵)의 연원을 설명하기가 어렵다. 또한 해방공간에서의 〈군상〉 연작들 역시 후지타의 전쟁화 작업의 영향을 직접적으로 받고 있음을 확인할 수 있다.

‘어느 화가기’에서 서성찬이 중앙화단과 지방화단의 차별에 대해 극도의 알레르기 반응을 보였다는 내용의 기록은 6.25 당시 피난 온 중앙화단의 작가들이 지방화단 작가들을 향해 내보인 우월의식에 대한 일종의 반발심으로도 볼 수 있다. 사실 6.25 당시 서울에서 내려온 중앙화단의 작가들과 부산화단의 작가들 사이에는 상당한 수위의 갈등과 알력이 상존하고 있었다. 이러한 당시의 정황을 아주 잘 보여주는 일화가 당시 중앙화단 신사실파(新寫實派)의 동인이었던 백영수(白榮洙) 화백의 회상록 『성냥갑 속의 메시지』 pp.263~265에 기록되어 있다.

3.1절 기념전시회에 얽힌 뒷얘기다. 전시회가 한창 진행 중인 때에 공보부에서 화가들에게 술자리를 한 번 마련해주었다. 마련된 장소에 나가보니 꽤 길쭉한 다다미방에 음식상이 준비되어 있었고, 화가들 약 40명 가량이 초대되어 있었다.

기억나는 것은 상석에 춘곡(春谷) 고희동(高機東) 씨가 앉아 있었고 그 옆에 이종우(李鍾禹), 도상봉(都相鳳) 씨가 앉았으며 나는 어쩌다 거의 가운데쯤에 우리 동료(신사실파)들과 앉았다. 내 옆에는 남관(南寬) 씨가 앉았고 그 옆에 김환기가 앉았다. 또 내 바로 맞은편에 권옥연(權玉淵)이 앉았고 그 옆에 부산 화가 서성찬이 자리하였다. 결국 서성찬이 남관 앞에 앉았고 김환기와는 거의 정면에 있었다.

음식이 계속 들어오고 술잔이 몇 잔 돌았을 때, 갑자기 김환기가 반쯤 일어나며 그 망치 같은 주먹으로 서성찬을 올려쳤다. 서성찬이 욱 하며 입과 코를 가리고 머리를 숙였는데 가린 두 손 사이로 코피가 툭툭 떨어져내렸다. 바로 옆자리에서 서성찬을 쳐다본 권옥연이 영영 울어댔다. 그 육중한 권옥연의 울음은 꼭 어린아이의 울음소리처럼 들렸고, 온 연회장은 순식간에 술렁거리기 시작했다. 그 술렁임 속에 잘 들리지는 않았지만 김환기가 무어라 얘기했고 내 옆의 남관이 또 뭐라 얘기하였다.

그동안 무엇인가 안개 같은 알력들이 서울 화가들과 본토박이 부산 화가들 사이에 있었다. 막상 3.1절 기념 전시회의 술좌석에서도 그런 것을 느끼긴 했으나 이 지경이 되고 보니 기뻐야 할 연회장이 형편없이 딱딱하고 우울한 분위기로 되어버렸다. 이 재미없는 연회장을 떠나면서 ‘좀

지나친 일이다' 하는 생각뿐이었다.

그후 들은 얘기로는 부산 화가들이 김환기를 혈통고 다녔다고 하였다. 그 얼마 전 미국 대사관에서 네 점의 한국화가 그림을 샀는데 김환기 것과 내 것과 또 누구 두 사람의 그림을 구입해주었다. 그때 네 명이 모두 기억나지 않지만 공교롭게도 모두 서울에서 피난 나온 우리와 가까운 사람들이었다. 안 그래도 서울에서 피난 온 화가들이 쉬지 않고 그룹전이니 무슨 모임이니 만들며 설쳐대는 것이 눈에 거슬리던 부산 화가들이었다. 특히 김환기가 성격상 주도 역할을 자주 하였던 게 거슬렸던 것이다.

그런 판에 김환기가 3.1절 기념전에 출품한 그림이, 화면 가운데 소나무가 있고 그 밑에 연못인 듯한 것을 동그랗게 그려 놓은 것이었다. 이것을 본 부산 작가들이 곧바로 “남자 성기 같다”라는 얘기를 아주 저질적으로 “오대加里 같다”라고 떠들고 다녔다. 이 이야기는 돌고 돌아 김환기의 귀에 들어갔고 그를 무척 분개하게 만들었다. 연회석상에서 김환기가 맞은편에 앉은 부산 작가 서성찬을 보며 참기도 참았겠지만, 뻔히 쳐다보이는 그를 보며 이런 저런 일들이 자꾸만 생각나고 율화가 치밀어 그만 큰 주먹을 한방 올려버린 것이었다.

연유야 어떻든 간에 연회장의 우울한 분위기는 애초 《3.1절 기념전》을 구상할 때의 그 단합된 분위기와는 너무나 다른 것이었다.

또한 박대련 화백과의 대담 내용에서도 그가 정규교육을 제대로 받지 못했다는 점 등으로 인해 미묘하게 주변 작가들이나 학생들에게 무시를 당한 정황이 드러나고 있는데, 서성찬은 중앙에 대한 지방, 부유한 가정에서 태어난 정규 미술학교 출신 화가들에 대한 양복점 점원 출신이자 비정규 화숙에서 수학한 화가라는 이중의 차별적 잣대와 설움 속에 놓여 있었던 것으로 보인다. 이러한 자신의 화단적 입지가 서성찬 자신으로 하여금 외적 조건보다는 실제로 누구의 작품이 더 우월한가를 묻는, 실력제일주의라는 서성찬 특유의 오기를 발동시켰던 것으로 보인다. 실제 단지 몇 점밖에 전하지 않는 그의 작품들을 면밀히 관찰해보면, 상당히 특이한 구도와 남다른 필력을 느껴볼 수 있는데, 서성찬 화백의 작업 역량과 회화적 시각들은 박대련의 스승에 대한 회고 중에서도 특히 〈한촌〉, 〈가면 있는 정물〉, 〈해바라기〉, 〈그물〉, 〈고등어〉, 〈부귀화〉, 〈별레소리〉 등의 작품들을 서성찬 자신의 육성으로 직접 설명하는 대목들에서 아주 세세하고 구체적으로 나타나 있기에, 이를 통해 우리는 그의 치열한 작가의식과 더불어 단호한 작화적 태도까지도 생생하게 읽어볼 수 있다.

또 1984년 9월 『부산일보』 기사로 박정인(朴政仁)이 김종식(金鍾植)을 인터뷰한 후 작성한 글 「오늘도 선(線)을 긋는다」에는 토벽 및 서성찬과 연관된 내용들이 중간 중간 실려져 있다.

--- 그림을 그렸다고 말할 수도 없어요. 유학을 마치고 1942년 부산에 오니까 '본국대징용'을 한다 해서 숨어 있었지요. 잡혀가면 개죽음을 하는 판이니 할 수 없었습니다. 그리고 해방돼서 슬슬

나와 보니 그림 하는 사람이 제법 있더군요. 그래 한 사람 한 사람씩 만났는데 그때 만난 화가들이 김윤민(金潤旻), 김경(金耕), 김영교(金聆敎), 임호(林湖), 김원명(金原明), 서성찬(徐成贊), 김남배(金南培), 김원갑(金元甲) 등으로 기억합니다. 우신출(禹新出)은 그 뒤 6.25 직후에 만난 것 같아요. --- 그런데 이 (백양)다방과 40계단 위에 있는 우리 집과는 지척거리라 잡담을 하다가 '이제 그림 좀 그려보자'고 누군가 말하면 모두 우리 집으로 왔습니다. 그림 그릴 마땅한 공간이 없었고 야외스케치를 나갈 여유도 없었어요. 당시 우리 집에 모였던 화가들은 서성찬, 김영교, 김윤민, 임호, 김경 등 7, 8명 됐고 많을 땐 10명이 넘었어요. --- 1949년 어느 달인가 우리 집에 모였는데 우리도 미술구락부를 하나 만들자는 얘기가 나왔어요. 그래서 '토박이'란 이름을 놓고 하자 말자 하다가 '토박이'에서 '토벽(土壁)'이란 이름이 나왔어요. --- 그때 창립전을 어디서 했는지 기억이 나지 않아요. 2회는 휘가로 다방, 3회는 르네상스음악실에서 한 것이 틀림없는데 ... --- 전쟁이 나자 많은 화가들이 피난민 속에 섞여 부산으로 왔어요. 미술 인구가 급격히 불어났지요. 우리가 토벽회를 결성하고 50년 가을 창립전을 했을 때 피난 온 화가들도 찾아왔었다고 기억합니다. 그 어려울 때 전시회를 어떻게 열었는지... 의욕은 대단했어요. 작품을 좋은 위치에 걸려고 싸우기도 했지요. 지금 생각해 보면 《토벽전》이 있었으므로 해서 그 후 《후기회전(後期會展)》 등 미술 그룹 활동이 활발해졌지 않았나 싶습니다. --- 그때 김윤민은 소를 그렸고 김경은 명태, 김영교는 산을 그린 것으로 기억하는데 대부분이 사실화였어요. 나는 램프, 물동이 인 처녀, 농촌 풍경 등을 즐겨 그렸어요. 임호도 들판, 염소 등을 그렸고... 그런데 김경과 김영교는 자신의 사상을 그림에 강하게 나타내려고 했지요. 서성찬은 대단히 힘 있는 화면을 보여주었습니다. 그런데 《토벽회 창립전》에 냈던 작품이 수중에 없어요. 그 이전 40년대 작품도 가지고 있었는데 어쩌서 그 그림이 없는지 안타깝습니다. 전시회를 마치고 술값으로 잡혀버렸는지 통 기억이 안 나요. 인쇄 기술이 형편없었고 가난해서 작품 사진도 팜플릿에 신지 않았으니 작품 경향을 알리기가 힘들게 됐어요. --- 어떤 일인지 서성찬과 임호, 김경 세 사람 사이가 좋지 않았어요. 사사건건 다투기만 했는데 그림에 대한 의견 차이가 심했던 것 같아요. 사소한 일인데도 아랑을 보이지 않았으니까요. 창립전을 마치고 서성찬, 임호와 김경이 다투는 거였어요. 그래 내가 김영교 보고 두 사람이 시끄러워서 토벽이 좋은 분위기가 아닌데 중재를 하라고 부탁을 했습니다. 김영교도 중재를 할 수 없다고 했어요. 이것이 토벽회가 단명으로 끝난 중요 원인이라고 생각합니다. ---

이상의 내용으로 보아 토벽의 해체에는 서성찬, 임호, 김경의 불화가 관여되어 있었음을 짐작할 수 있으며, 또한 이러한 불화로 인해 서성찬은 《토벽 창립전》 이후에는 더 이상 작품을 출품하지 않았음을 알 수 있다(박대련의 구술 역시, 김종식의 그것과 유사하다). 김종식이 《토벽전》 개최 장소를 일부 잘못 기억하고 있었던 점, 《토벽 창립전》을 50년 가을에 했다고 진술한 점 등에서 일부 기억의 착오가 있었던 것으로 보아, 미술구락부 토벽 창립의 최초 논의와 그룹의 이름을 명명한 시기를 1949년 어느 달로 증언한 내용도 그 정확성 여부를 확정하기는 어렵다고 판단된다. 그러나 어쨌든 '토박이'라는 말에서 '토벽'이란 이름이 나온 정황은 분명한 것으로 보인다. 여기에서 김종식이 서성찬의 작품에 대해 '대단히 힘 있는 화면을 보여주었다'고

진술한 것으로 보아, 당시 선묘 중심의, 필력이 강하게 발휘된 그림을 주로 그렸던 것이 아니었을까라고 추측해볼 수 있다. 이 김종식의 증언은 ‘약하지 않은 그림을 그렸고 박력이 더욱 강렬하게 증대되었으며 작품이 굳세고 웅건한 기품을 자아내었다’는 제자 박희영의 진술 그리고 민주중보사의 기사(1949.10.25.) 내용 중 ‘다이내믹한(힘찬) 움직임’이라는 평가와도 서로 일맥상통한다.

《토벽 창립전》(1953.3.22.~29. 다방 르넷쌍스)에 출품된, 서성찬을 비롯한 총 6인 작가들의 작품 목록은 다음과 같다.

- 서성찬(徐成贊): 별레소리, 양남풍경(陽南風景), 전원모색(田園暮色)
- 김영교(金聆教): 소녀(少女), 동안(童顏), 풍경(風景)
- 김윤민(金潤玟): 카메라, 들, 산길
- 김종식(金鍾植): 풍경(風景)A, 풍경(風景)B, 정물(靜物)
- 임호(林湖): 여로(旅路)(자서전초(自叙傳抄)), 해바라기와 해녀(海女), 여인(女人), 별
- 김경(金耕): 소년(少年)과 양(羊), 자매(姊妹), 공방(工房)(목판(木版))

이 전시 리플릿에 실린 전시의 서문은 다음과 같다.

인사 말씀에 대신하여

제작(制作)은 우리들에게 부과(賦課)된 지상(至上)의 명령(命令)이다. 붓이 문질러지면 손가락으로 문대기도 하며 판자(板子)조각을 주어서는 화포(畫布)를 대용(代用)해가면서도 우리들은 제작(制作)의 의의(意義)를 느낀다. 그것은 회화(繪畫)라는 것이 한개 손끝으로 나타난 기교(技巧)의 작난이 아니요 엄숙(嚴肅)하고도 진지(眞摯)한 행동(行動)의 반영(反映)이기 때문일 것이다. 새로운 예술(藝術)이란 것이 부박(浮薄)한 유행성(流行性)을 띤 것만을 가지고 말하는 것이 아닐진대 그것은 필경새로운 자기 인식(自己 認識) 밖에 아무 것도 아닐 것이다. 여기에 우리들은 우리민족(民族)의 생리적체취(生理的體臭)에서 일어나오는 허식(虛飾)없고 진실(眞實)한 민족미술(民族美術)의 원형(原型)을 생각한다. 가난하고 초라한 채 우리들의 작품(作品)을 대중(大衆)앞에 감(敢)히 펴놓는 소이(所以)는 전(全)혀 여기에 있다.

토벽동인일동(土壁同人一同)

《제2회 토벽전》(1953.10.4.~11. 다방 휘가로)에 출품된, 서성찬이 빠진 나머지 5인 작가들의 작품 목록은 다음과 같다.

- 김영교(金聆教): 두 소녀(少女), 소녀(少女), 풍경(風景)
- 김종식(金鍾植): 부산항(釜山港), 주방(廚房), 객지(客地)
- 김윤민(金潤玟): 시인(詩人)의 초상(肖像), 구덕수원지(九德水源地), 보리밭, 농촌(農村)
- 임 호(林 湖): 한라산(漢拏山)기슭, 절벽(絶壁), 아침, 해변(海辺), 해풍(海風)
- 김 경(金 耕): 아해(兒孩)들, 소녀(少女)와 호박꽃, 소, 소녀(少女)와 닭, 풍경(風景)

이 전시 리플릿에 실린 전시의 서문은 다음과 같다.

제2회전(第二會展)을 가지면서

토벽(土壁)기슭에도 맑은 가을별은 쪼이고 있습니다. 흙담너머로 보이는 감나무가지에는 붉게 물들인 감들이 푸른 하늘에 유난히도 빛나고 있습니다. 조국재건(祖國再建)의 가을입니다. 얼마나 수고들 하십니까? 저희들 토벽동인(土壁同人)은 이번에 두 번째 전람회(展覽會)를 가지게 되었습니다. 화가(畫家)이면서도 그림만 그려서는 먹고살지 못하는 무능(無能)한 저희들은 교단(敎壇)에서는 여가(余暇 余暇)에 후시는 까물거리는 호롱불 아래서도 재료(材料)의 빈곤(貧困)에 비애(悲哀)를 느껴가면서도 그려모았습니다. 오로지 제작(製作)만이 저희들의 삶이요 절대적(絶對的)인 사명(使命)이라는 것을 잘 알고 있기 때문입니다. 허물어진 폐허(廢墟)에 토벽(土壁)이나마 자꾸만 쌓아올려야겠습니다. 마천루(摩天樓)보다도 더 높이 저 하늘에 별에까지라도 …… 바쁘신중 잠깐의 겨를을 주셔서 감상(鑑賞)하시고 더욱 더 편달(鞭達)하여주시옵기 삼가 바라나이다.

1953.10.

토벽동인 일동(土壁同人一同)

《제3회 토벽전》(1954.6.7.~14. 다방 실로암)에 출품된, 서성찬이 빠진 나머지 5인 작가들의 작품 목록은 다음과 같다.

- 김영교(金聆教): 불난뒤, 풍경(風景), 소녀상(少女像), 소년상(少年像)
- 김 경(金 耕): 소, 여인(女人), 향아리와 소녀(少女), 소와 사나이
- 김종식(金鍾植): 제비(1), 제비(2), 인물(人物), 무제(無題)
- 김윤민(金潤玟): 고향(故郷), 보리피리, 농촌(農村), 초하(初夏), 초추(初秋)
- 임호(林湖): 건설보(建設譜), 구두딱기 소년(少年)들, 석류(石榴), 오월(五月)의 수향(水郷), 제주도풍물(濟州道風物), 피리부는 소년(少年)

서성찬 선생님은 경남여고 다닐 때 제 미술선생님이셨어요. 저는 경남여중이 6년제 시절에 입학했는데, 중간에 경남여중과 경남여고로 나뉘어졌지요. 처음 1학년 때는 서성찬 선생님께 배우고 2학년 때는 학교가 3년제 여중, 여고로 갈라지면서 1년간 미술선생님이 없었거든요. 3학년이 되면서는 추연근(秋淵榿) 선생님이 경남여중 미술교사로 부임했고, 서성찬 선생님은 경남여고 미술선생님으로 계시게 되었어요. 제 경우는 거의 서성찬 선생님께 미술을 배운 셈이지요. 경남여중이 6년제였던 시절에는 강사였던 서성찬 선생님이 매일 학교에 나오시지는 않으셨어요. 선생님이 안 나오시는 날은 소설가 오영수(吳永壽) 선생님이 학생들에게 그림을 가르치셨어요. 오영수 선생님은 문인이시지만 그림을 잘 그리셨어요.

당시에는 서성찬 선생님이 학벌이 없다고 은연중에 무시하는 분위기가 학생들 사이에 있었어요. 경남여중에 서울대 미대를 졸업하고 부임해오신 하인두(河麟斗) 선생님이 계셨고, 그 외에도 추연근 선생님, 남해 출신의 이준(李俊) 선생님 등을 더 높이 치는 분위기가 학생들 사이에 있었어요. 그렇지만 철없는 학생들의 생각과는 달리 주변 작가들의 생각은 달랐던 것 같아요. 하인두 선생님은 “학벌로 서성찬 선생님을 논하지 마라. 작품은 인정한다. 최고다” 이런 말씀을 하셨어요. 추연근 선생님은 미남이고 키가 커서 여학생들에게 인기가 좋았지요. 그때 추연근 선생님 밑으로 미술부원이 100명도 넘었는데, 졸업할 때는 결국 6명만 남았지요. 하하. 경남여중 음악 선생님은 오현명(吳鉉明) - 이분은 그림도 잘 그리셨어요. - 경남여중 교장선생님은 금수현, 이렇게 학교가 예술적 분위기였고, 제가 고등학교 1~2학년 때쯤 하인두 선생님이 경남여중에 오셨지요. 추연근, 하인두, 김영덕(金永惠), 엄성관(嚴聖寬), 김영교(金聆教), 서성찬 선생님 등이 주로 광복동 정원다방, 태양다방, 대학촌이라는 술집 등에서 모이곤 했는데, 제일 왕따는 송혜수(宋惠秀), 김종식 이런 분들이었어요. 주로 이분들은 에텐다방에서 뵈는 것 같아요.

아무튼 서성찬 선생님은 작가의식이나 자존심 이런 게 정말 대단하셨지요. 다른 작가들 그림 보면서 “저게 그림이냐?” 그런 말씀을 잘하셔서 다른 작가들에게 밉보이셨어요. 성격이 직선적이고 남의 눈치 안보고 하고 싶은 얘기는 거리낌 없이 다 하셨으니까요. 예를 들자면 우신출(禹新出) 선생님 그림을 보면서 “그게 그림이냐? 차라리 사진을 찍지 어떻게 저렇게 그리냐? 우~쉽다” 하고 우신출 선생님의 성(姓)을 따서 놀리는 투로 이야기를 하시기도 했어요. 다른 작가들과 조금은

나이 차이도 있었고 성격이 너무 팍 하며 또 모난 편이시다 보니 다소 따돌림도 받았지만, 작품 자체에 대해서만은 누구나 다 선생님을 인정했어요. 그건 틀림없었어요.

언젠가 학생들이 “선생님은 정물만 그리시니 인물화는 잘 못하시지요?” 그랬더니, 하루는 화실 벽에다 인물 크로키를 하고 그 위에 담채를 입힌 그림을 하나 붙여 놓으신 거예요. 그런데 그 그림이 너무 좋았어요. 그러고는 아주 자신만만해하셨지요. 지금도 그 그림이 눈에 선해요. 그때 여학생들이 참 버릇없고 짓궂기도 했어요. 또 한번은 선생님이 학교를 제대로 안다녔다고 “선생님은 이론이 좀 약하시잖아요?” 그러니까, 어느 날 ‘① 회화를 말한다’라는 제목으로 시작되는 장문의 미술사 관련 내용을 교실 칠판이 길게 꽉 차도록



도판 5. 서성찬의 경남여고 제자 박대련 화백, 2016.3.24.

유장하게 적으시더라고요.

김영교 선생님은 참 점잖으셨는데, 대구의 잘 사는 집 출신이고 일본에서 태평양 미술학교를 나와 부산고등학교에서 교편을 잡으셨어요. 그때 안상철(安相喆), 김수석(金守錫), 김대륜(金大倫), 박용기, 김봉태(金鳳臺, 아버지가 좌천동에서 사진관을 했어요) 등 서울 미대를 포함해 미대 간 제자들이 많았어요. 김영교 선생님은 아주 아카데미한 그림을 그리시고 학생들을 차곡차곡 가르치시는, 이데면 모범생 스타일의 분이셨어요. 그런데 서성찬 선생님은 여고에 계시니 미대 간 제자들이 거의 없었거든요. 그러다보니 그게 부아가 나셨는지 “똑같이 선생을 해도 재미가 없다. 가시나들 가르치는 건 머슴아들 가르치는 것과 다르다” 그런 이야기를 종종 하셨어요. 김영교 선생님이 제자들 많은 것은 좀 질투를 하셨지요. 선생님은 애살이 얼마나 많았는지 몰라요. 제자 중에 나하고 내 2년 후배인 홍대 졸업한 동아대 오춘란(吳春蘭) 교수, 서울대 졸업한 이경자 정도가 그림 그랬지요. 선생님 제자 중에 그림 그린 사람 거의 없어요.

사진하시는 임응식(林應植) 선생님이 서성찬 선생님을 좋아하셔서 독사진을 찍어주신 기억이 납니다. 선생님께서는 그 사진을 보시면서 임응식 선생님이 다른 화가들은 안 찍어 주었는데 특별히 자기만 찍어준 거라며 무척 좋아하셨지요. 그 사진 참 잘 나온 사진이었어요. 그런데 그 사진을 보면 얼굴에 여드름 자국이 많아 유자껍질 같은 피부에 둥근 얼굴형인데다가 땅딸보셨고, 정물로 호박을 많이 그리셔서 선생님은 ‘호박장군’이라는 별명으로 불리기도 했지요.

우리가 학교 다닐 때 김익달인가하는 사람이 사장으로 있던 『학원』이라는 잡지가 있었어요. 거기서 미술공모전을 했는데, 우리 경남여고 미술반이 특선, 가작 등을 싹 휩쓸었거든요. 그때 학원사로 상을 받으러 서성찬 선생님 인솔 하에 미술부원들이 서울로 올라갔었는데, 거기서 김홍수 선생님을 만났어요. 그때 <국전>에서 특선을 했던 <봄>이라는 엄청나게 큰 대작을 사다리 놓고 올라가서 그리고 계셨지요. 경남여중을 다니다가 이화예고로 간 내 친구 문미애(文美愛, 조각가 한용진의 부인)가 김홍수 선생님 제자였어요. 당시 김홍수 선생님은 이화예고의 미술과장으로 계셨거든요. 그때 김홍수 선생님께서 저희들을 보고 “너희는 엄청 좋은 선생님을 만난 줄이나 알아라. 서성찬 선생님만큼 그림 그리는 사람 없다”는 말씀을 하셨어요. 서성찬 선생님과 김홍수 선생님은 친하게 지내셨던 것 같아요. 두 분 다 성격이 정열적이고 다혈질이고 진지하시고 그랬어요. 열정적인 김홍수 선생님의 기질과 저돌적인 서성찬 선생님의 기질이 닮았거든요. 그래서 서로를 좋아하셨던 것 같아요. 그때 선생님께서 우리들하고 서울에 가시면서 “내가 서울 작가들하고 다 친하다. 김환기, 이준, 김홍수 모두 다 친하니까 거기 연락하면 된다. 숙소는 걱정하지 마라” 그러시더라고요. 그런데 웬걸 숙소를 못 구하셨어요. 그래서 서울대병원 근처 연건동에서 하숙하던 우리 경남여고 선배가 방을 하루 비워줘서 우리 미술반원들이 전부 그 집 방바닥에서 겨우 하루를 잘 수 있었어요. 숙소를 못 구해 선생님도 할 수 없이 결국 우리가 자는 그 방의 책상 위에서 주무셨지요. 그래서 학생들끼리 “선생님은 서울에 친한 친구 화가들이 많다고 하시더니 그렇지도 않네” 하고 수근거렸던 기억이 납니다.

여고 시절 친구 부모님이 자기 딸한테 “그 서성찬 선생 있지, 원래는 양복점 조수라 카더라. 그런데 한 소매는 길고 한 소매는 짧다”는 이야기를 했다고 그랬어요. 그게 아마 양복을 잘 못 만든다는 뜻이었겠지요? 이 친구가 부모 말을 듣고는 학교의 다른 친구들에게 서성찬 선생님이



도판 6. 서성찬, <부귀화>, 1957, 나무판 위에 유채, 40x52cm, 부산시립미술관 소장

옛날에 양복점 조수였다는 이야기를 떠들고 다녔어요.

그 당시에는 미술선생님이 없는 학교도 있었어요. 그러다보니 미술선생님이 있는 학교를 찾아가 그림을 배우거나, 미술반끼리 그림 그리면서 미술실에서 있고 그랬는데, 저는 오후 수업을 마치면 서성찬 선생님 댁이 있는 영도의 영선동으로 갔어요. 선생님 댁은 영도 전차종점이 있는 곳에서 조금 위쪽으로 올라가면 시장 맞은편으로 있었어요. 도로변에서 사모님이 그릇가게를 하였고, 그 그릇가게 뒤로는 모란을 심은 작은 화단이 있었거든요. 선생님께서 부귀화(모란)를 그린 그림들은

전부 이 화단에 핀 꽃들을 그린 겁니다.(도판 6) 그 화단 뒤쪽으로 선생님의 아틀리에가 있었어요. 선생님 댁은 도로변으로부터 그릇가게, 화단, 아틀리에, 이런 순서로 위치하고 있었지요. 저는 거기 선생님 아틀리에로 찾아가 거의 매일 그림을 그렸어요. 세월이 지금으로부터 60년도 더 지났지만 지금도 그때 기억이 생생합니다. 그릇가게를 하시던 사모님이 거의 생계를 유지하셨고 선생님은 그림만 그리셨어요. 선생님은 재가를 하셔서 첫 부인 소생으로 아들(서종일)이 하나 있었고, 그 아들은 우리보다 나이가 많았어요. 조선방직의 디자인실에 있었는데, 거기 과장이 한상돈(韓相敦) 선생님, 실장이 서종일 그랬어요. 그이는 《부산미전》 1회에서 입선하기도 했던 것 같고, 아무튼 제가 선생님 댁을 출입할 때는 조방을 그만두고 남일국민학교 선생으로 자리를 옮겨서 있었지요. 두 번째 부인인 당시 사모님의 소생으로는 딸(서정숙)이 하나 있었는데, 나이가 우리보다는 아래였어요. 나중에 김해에서 선생을 한다는 이야기를 들은 것도 같은데, 아직 살아 있는지는 저도 잘 모르겠어요.

우리들이 그림 그리다며 총각이었던 하인두 선생님이나 유부남인 추연근 선생님께 자주 다닌다고 소문이 나서 교장실로 불려갔어요. 그때 교장이 김병로라는 하는 아주 보수적인 분이셨는데, 우리가 “서울대 가려면 이론, 미술사를 공부해야 하기 때문에 하인두, 추연근 선생님께 지도받으러 간다”고 하니까 그 교장선생님이 교감선생님께 문화 분야에 대해서만 따로 지도를 해주라고 지시하더라고요. 그러니 김일상 교감선생님은 교장선생님 지시라서 할 수 없이 우리를 조금 가르치시다가, 나중에는 우리보고 교장선생님 몰래 하인두, 추연근 선생한테 가서 미술사 배우라고 그러셨지요. 귀찮으니까.

그때는 몰래 연애를 하면 퇴학당하던 시절이었어요. 사실 부산여중에 계시던 P선생님이 일본에서 공부할 수 있게 해준다고 제자인 부산여중 미술부장을 데리고 일본으로 밀항했던 사건 때문에 학교가 발각 뒤집힌 적이 있기도 했고요. 그때 부산여중 제자 김천옥(金玗玉)도 일본에 P선생님 쪽으로 왕래했었다고 그래요. 그래서 그 부산여중 미술부장, 김천옥 그리고 P선생님 이렇게 세 명이 일본에서 함께 지냈다고도 들었어요. 김천옥은 다시 한국으로 돌아왔고, 그래서 학교 미술부장하는 제자를 데리고 일본에 간 나쁜 놈이라고 서성찬 선생님이 P선생님 욕을 엄청 하셨어요. 또 서성찬 선생님이 이북 출신 K선생님한테 경남여고 출신으로 그림 잘 그리던 제 6년 선배인 김산수(金山水)를 소개시켰는데, 소개한 그날로 사달이 나서 김산수가 집에서 쫓겨나게

되었다고 합니다. 김산수는 《국전》에서 입선까지 했어요. 그 그림 잘 그리는 김산수 신세를 자기가 망쳤다고 서성찬 선생님이 K선생님 욕을 그렇게 많이 하셨어요. 김산수는 그림을 잘 그렸는데도 미대를 안 가고 이대 영문과를 갔지요.

1957년에는 제1회 부산시 문화상을 수상하셨는데, 거의 아무도 이의를 단 사람이 없었다고 합니다. 그때 시청에서 상 받으시고 저희들에게 엄청 자랑하시던 기억이 납니다.

여름방학, 겨울방학이 되면 선생님과 함께 미술부원들이 바닷가나 장안사, 범어사, 통도사 등으로 스케치 여행을 다니기도 했어요. 고등학교 2학년 때 스케치 여행을 가려고 버스를 탔는데, 그때는 온천장에서부터 통도사까지 죄다 훑길이었어요. 또 버스는 숨쉬기도 어려울 정도로 만원이었고요. 서성찬 선생님은 그때 광목으로 만든 흰색 추리닝을 입고 계셨는데, 그 옷 구겨진다고 버스 안에서 옷을 벗어가지고 창문 위의 손잡이에 걸어두셨거든요. 그런데 그만 옷이 창밖으로 휩 날아가 버린 거예요. 하하. 옷을 잃어버리고 찾지를 못하셨죠. 그리고는 통도사에서 편한 속바지밖에 입을 옷이 없어서 그거 입고 돌아다니시던 기억이 나요.

선생님께서 미술반을 지도하실 때, 우리가 그림을 그리다가 그린 그림이 마음에 안들어서 새 종이에 다시 그리려고 하면, 선생님께서는 절대로 새 종이를 못쓰게 하셨어요. 그리고는 그 종이에 그려진 물감을 물로 씻어내고 햇볕에 말리게 하시는 거예요. 그렇지만 종이가 마르면 바닥은 물감자국이 남아서 거무칙칙해지게 되지요. 그런 다음에 그 위에 물기가 적은 물감을 척척 찍어 그리면 유화 같은 맛이 나지요. 그러다보니 결국 불투명한 수채화가 되어버리는 거예요. 부산고등학교 미술반원들이 그린 수채화를 보면 대개 콘테로 윤곽을 잡고 그 다음에 물감을 담채로 투명하게 처리해 맑은 맛이 났는데, 경남여고 미술반은 수채화가 그렇게 투명하지를 앎으니까 “가시나들 그림이 그래 강해서 어찌냐”는 말을 많이 들었지요. 서성찬 선생님 말씀이 “하나를 끝까지 파고 들어가야지 한번 슬쩍거리기는 건 그림이 아니다. 손을 댔으면 끝까지 그려내야지” 그러셨어요. 그제 선생님 그림 그리시는 자세였던 것 같아요.

서성찬 선생님은 임호 선생님과 친했어요. 두 분 다 댁이 영도에 있었거든요. 돌아가실 때도 임호 선생님, 그리고 정원일(鄭元一, 전 동명대학교 교수)과 함께 셋이서 집엘 가시려고 영도다리를 건너가다가 쓰러지셨지요.

우리가 학교 다닐 때는 개인전 함부로 하는 거 아니라고 생각했어요. 무르익어야 하는 거지 매년 개인전 하고 그런 분위기는 아니었어요. 1955년 11월 14일부터 19일까지 미 공보원에서 열린 선생님 개인전 생각도 납니다. 저는 고3이었는데, 그때는 작가들이 보통 전시를 다방에서 했어요. 그런데 선생님을 미 공보원에서 초대한 거예요. 그러니 다른 작가들이 굉장히 놀라고 속으로는 부러워했지요. 선생님도 거기서 전시를 한다고 속된 말로 엄청 폼 잡으셨지요. 그때 출품된 작품들이 제 기억으로는 100점이 넘었어요. 엄청난 양이었지요. 그런데 도대체 그 작품들이 전부 어디로 갔는지 모르겠어요. 전시를 마치고 나서 부산시가 후끈했어요. 작가들도 부러워하고 선생님은 어깨에 힘을 주고 다니셨죠. 하야리아 부대장이 전시를 보고는 선생님께 나중에 하야리아 부대에서 전시를 한 번 다시 하자고 제안을 했어요. 선생님께서 이 전시를 준비하시다가 돌아가셨는데, 지금 생각해보면 과로 때문에 혈압이 높아져서 심장마비가 온 것이 아닌가 생각됩니다. 돌아가실 때 영도다리를 건너면서 농담도 하셨다고 그래요. “임호야, 저 달 봐라. 달도

참 밝다” 그러시더니 속 주저앉으시더라고요. 원래 선생님이 짓궂어서 장난치는 줄 알고 일어나라고 재촉하는데 그만 폭 하고 쓰러지시더라고요. 놀라서 정원일이가 선생님을 들쳐 업고 임호 선생님은 서성찬 선생님 다리를 잡고 병원으로 갔는데, 그만 회복하지 못하시고 돌아가셨다고 해요.

선생님께서 돌아가시기 전에 김원갑(金原甲) 선생님이 서성찬 선생님께서 그림에 대한 어드바이스를 받기도 했는데, 김원갑 선생님은 정규교육을 받은 분이셨잖아요? 학무국에도 계셨고. 그래서 그런 행정 관련 문제들은 선생님께서 오히려 김원갑 선생님의 조언을 받기도 했고, 아마 하야리아 부대 전시와 관련된 작품들과 서류들을 김원갑 선생님이 보관하고 계셨던 걸로 저는 생각하고 있었어요. 그런데 몇 년 전 부산시립미술관에서 김원갑 선생님의 전시가 있었을 때 김원갑 선생님 유족들을 몇 십 년 만에 만났어요. 김원갑 선생님 큰 딸이 저보다 1년 선배이고 작은 딸이 저보다 1년 후배예요. 그런데 그들이 말이 자기네가 서성찬 선생님의 작품을 집에다 보관한 적이 없다는 거예요. 그 100점 이상의 작품들이 어디로 갔는지 지금으로서는 오리무중이지요.

제가 부산시립미술관에 기증한 <한촌>(도판 4)과 <가면 있는 정물>(도판 3)은 원래 경남여중에서 구입을 해서 학교에 걸려 있었는데, 제가 거기 교사로 있을 때 황필련 교장선생님이 “여학교에 가면이 있는 그림이 걸려 있으니 무섭다”는 거예요. 그 그림 떼라고 그러셨어요. 그래서 잘됐다하고 제 그림을 학교에 대신 걸어주고서 서성찬 선생님 그림 두 점은 제가 집으로 가져왔어요. <한촌>은 합판에 그린 그림이라 아파트에 두니 작품이 상하더라고요. 그래서 두 점 모두 미술관에 기증하기로 한 거지요.

서성찬 선생님은 완성된 그림을 저희들에게 보여주시면서 꼭 자랑을 하셨어요. 예술가적 자부심이 대단했지요. <한촌>을 그리시면서 우리들에게 “작품에는 반드시 운동감이 있어야 한다. 가장 운동감이 있는 구도는 S자 구도이다. 이 그림에서는 길의 흐름이 S자 모양을 이루고 있기 때문에 보통의 풍경화들과는 달리 화면에 생동감이 있는 것이다”라고 말씀하셨어요.

<가면 있는 정물>을 그릴 때는 “인위적으로 정물을 배치하지 마라. 먼저 광목천을 손으로 잡은 다음 위에서 아래로 그 천을 떨어뜨리면 천의 자연스런 접힘과 구김이 그대로 살아나게 된다. 그냥 손으로 천을 바닥에 깔아놓고 그리지 말거라. 그런 다음 최고의 구도를 생각하며 호박, 가지, 고추, 파 이런 것들을 배치한다. 너희들 중에 누가 정물 그릴 때 아이들 쓰는 가면을 같이 놓는 것 봤냐? 나는 이렇게 정물의 대상들을 잡아들어간다” 그러셨어요. 이렇게 자연스러운 것과 의외의 것을 함께 구사하실 줄 알았지요. 놀라워요. 정물화의 구도를 그렇게 뛰어나게 잡는 작가란 제가

알기로는 전무후무합니다. 지금 생각해보면 선생님은 정말 특별한 화가셨어요. 그땐 저희들이 어려서 그런 걸 제대로 알아보지 못했지요. 지금에 와서 선생님께 너무 죄송한 마음뿐입니다.

또 <해바라기>를 그린 정물화가 있었어요. 해바라기 한 송이를 꺾어서 목이 약간 긴 단지 안에 꽂아 둔 모양을 그린 그림이었는데, 단지를 넘어질 듯 삐뚤어지게 처리하고 그 안에 해바라기도 한 쪽으로 쏙 기울게 그렸던 기억이 납니다. 사람들이 왜 이렇게 그리셨느냐고



도판 7. 서성찬, <정물>, 1958, 화판 위에 유채, 39x53cm

물으면, “이래야 그림이 생동감이 있다” 그러셨어요. 그 그림도 참 인상적이었어요.

제가 생각하기에 선생님의 대표작은 <그물>이라는 그림이에요. 한 50호나 100호 정도 되었나? 꽤 큰 작품이었어요. 선생님도 “이 그림이 내 대표작이다” 그러셨던 기억이 납니다. 사시던 영선동 맥에서 나가 근처 바닷가 바위 위에 그물을 톱 걸쳐놓으시더라고요. 그리고 그 위에다가 해녀의 광주리 같은 것과 해녀 안경을 놓아두시더니, 그것들을 직접 보면서 그리시더라고요. 매일 바닷가에 가서는 가실 때마다 그물을 펼치고 그리셨어요. 선생님 개인전에 출품되었던 이 작품을 경남여고에서 구입해 강당에 걸어두었거든요. 제가 경남여중 선생으로 있을 때만해도 이 그림이 학교에 걸려 있었어요. 그런데 어디로 손을 댔는지 중간에 그림이 없어져 버렸습니다. 참 안타까워요.

선생님의 작화 태도를 보여주는 또 다른 예가 있어요. 아틀리에에 그물을 펼쳐놓으시더니 고등어 살아있는 걸 사오셔서 그물 위에 올려놓고 고등어가 퍼덕거리는 모습을 보시는 거예요. 그런데 3일 동안 계속 고등어를 관찰하면서 그림을 그리시는데, 고등어가 죽어서 썩는 거예요. 어휴, 1주일 지나니까 생선 썩는 냄새가 온 방안에 진동을 해요. 그런데 그 역한 냄새를 맡으면서도 1주일 동안 꼬박 계속 그림을 그리시고 계시는 거예요. 사모님이 얼마나 싫으셨겠어요? 선생님께 왜 그렇게 그리시느냐고 물으니 “그 고등어의 녹색조 에메랄드빛이나 청색, 그 예쁜 색깔을 어떻게 상상해서 그리겠느냐? 제대로 그리려면 반드시 그 그리려는 대상을 직접 관찰하고 그려야 한다” 그러시는 거예요. 그 정도로 회화적 대상물에 대해서는 철저하셨어요. 이렇게 그림을 진지하게 관찰하고 그리는 작가가 또 어디 있겠어요? 저는 이제껏 서성찬 선생님 같은 분 못 보았어요.

선생님 모란 그림은 독보적이었어요. 이번 부산시립미술관 토벽전에 나온 <부귀화>는 제가 예전에 본 모란 그림보다는 좀 빠지는 그림이에요. 아틀리에 앞 화단에 있는 모란을 그리시면서 선생님은 “이거 보이는 그대로 그리면 안 된다. 꽃 하나라도 사진처럼 그리지 말고 강약이 있게 그려야 한다. 똑같이 꽃 두 송이가 나란히 있어도 빛을 받는 꽃은 앞에다 그리고 빛을 받지 않는 꽃은 뒤에다 그려라. 평행하게 있어도 그렇게 그려야 한다. 그렇게 거리감, 공간감을 주어야 한다. 그렇다고 다 앞으로 튀어나오게 그려서도 안 된다. 그러면 화면이 너무 시끄러워진다. 구도에는 주(主)가 있어야 하고 종(從)이 있어야 한다”라고 말씀하셨어요.

이번 부산시립미술관의 <부산토박이. 토벽동인의 재발견>전에 출품된 서성찬 선생님 작품 <별레소리>도 생각이 나네요. 이 그림은 1955년 11월 미 공보원에서 열린 선생님 개인전에도 출품되었던 작품이에요. 옛날에 저희가 이 작품 앞에서 선생님께 “이거는 갈대도 아니고 도대체 뭘니까?” 하고 여쭙보았더니, “너희들은 참 둔하다. 어찌 그림에서 하는 이야기를 그렇게 못



도판 8. 박대련이 가지고 있던 서성찬 사진들

보리밭의 이브 혹은 환상 속의 마네킹

김경연
명지대학교

- I . 세상과 연결된 유일한 줄, ‘그림’
- II . 국전을 통한 작가로서의 성장
- III . 채색화에 대한 천착
- IV . 보리밭과 백두산
- V . 마네킹과 이브

I . 세상과 연결된 유일한 줄, ‘그림’

이숙자(李淑子)는 태평양 전쟁이 한창이던 1942년 3월 26일, 경성의 종로구 익선동에서 아버지 이이구(李李口)와 어머니 김옥례(金玉禮)의 2남 3녀 중 둘째이자 장녀로 태어났다. 그녀가 네댓살이었을 무렵부터 부친이 종로에서 제과공장을 운영한 까닭에 가족들은 경제적으로 안정된 생활을 영위할 수 있었다. 새벽마다 공장에서 갓 구운 롤 케이크와 과자가 포장된 상태로 집 앞에 쌓여 있던 모습이 그녀의 어린 시절 풍경이었다.

조용하고 꼼꼼하며 학자적인 면모를 지녔던 부친은 사업을 해나가는 과정 중에 일어나는 소소한 일에도 일체 타협할 줄 모르는 성품의 소유자였고 자신의 성격을 많이 닮은 이숙자를 누구보다 아끼며 보살폈다.¹⁾

교동국민학교를 거쳐 1955년 숙명여자중학교에 입학한 이숙자는 내성적이고 조용하면서도 진취적인 면을 함께 지녔던 것으로 보인다. 운동을 좋아하여 중학교 재학시절 당시 유명했던 숙명의 정구부에 들어가서 활동하였던 사실은 이숙자의 적극적인 성격을 드러내주는 일면이라 하겠다. 한편으로 중학교 1학년 당시 미술교사였던 젊은 조각가 윤영자와의 만남은 그녀에게

1) 이숙자 구술, 김경연 채록, 『20세기 한국서화전통의 변모와 현대화 II- 이숙자』, 국립예술자료원, 2009, p.40.

알아듣느냐? 지금 바람이 부니까 화면 속에 똑바로 서 있는 게 없지 않느냐? 이렇게 흔들리니까 나무에 붙어 있는 벌레들이 날아가면서 내는 소리가 너희 귀에는 안 들리느냐?” 그러시는 거예요. 오늘 김동화(金東華) 선생님이 《토벽 창립전》 리플릿에 서성찬 선생님 출판작으로 <벌레소리>가 기록되어 있다는 이야기를 하셔서 깜짝 놀랐어요. 저는 그걸 몰랐거든요. 사실 선생님께서 모란을 그린 <부귀화>라는 제목의 작품은 여러 점 하셨어요. 그러나 제가 어릴 때 보았던 수많은 선생님의 그 외 작품들 중에서는 제목 똑같은 작품은 한 점도 없었거든요. 저도 1953년 《제1회 토벽 창립전》을 직접 보기는 봤어요. 그런데 너무 오래된 일이라 이번 부산시립미술관 전시에 나온 <벌레소리>와 《토벽 창립전》에 출판된 <벌레소리>가 같은 작품인지는 기억이 잘 안나요. 그러나 선생님이 작품에 같은 제목을 붙이시는 경우가 없었기 때문에 그 작품이 《토벽 창립전》에 출판된 작품일 가능성도 있어요. 서성찬 선생님 작품이 출판된 그 토벽 창립전에 저도 경남여고 친구들과 함께 갔었거든요. 그때 선생님께서는 전시장에서 좀 기분이 으스스한 느낌이랄까? 그런 으스스대는 분위기 같은 게 있으셨던 것 같아요. 자기가 토벽 동인으로 작품을 발표하는 것에 대해 아주 당당한 태도를 취하셨던 것 같은 그런 느낌도 들었고요. 그런데 전시를 마치자마자 선생님께서 나머지 토벽 동인 작가 선생님들과 크게 싸우셨던 것 같아요. “이제는 토벽 이 전시 다시는 안 한다. 인간들이 작품도 제대로 안 하는 것들이” 하시면서 막 흥분하시며 욕을 하시더라고요. 그래서 괴팍한 선생님이 다른 선생님들하고 싸우셨구나 생각했지요. 그래도 우리는 또 같이 전시하시려니 하고 생각했는데, 정말 그 다음부터는 토벽 그 전시를 안 하시더라고요.

또 선생님은 항상 우리들을 데리고 전시장엘 다니셨어요. 김천옥이 실로암 다방에서 개인전을 할 때도 “여자가 하는 전시니 너희들도 보아야 한다”고 말씀하시면서 저희들을 데리고 가셨지요. 국제시장 쪽에 있던 실로암 다방은 전시장이 길쭉한 모양이기는 했지만 한쪽 벽엔 창문이 없어서 전시하기가 좋았어요. 《토벽》2, 3회전도 전시는 본 것 같은데 내용은 정확히 기억을 못하겠네요.

그리고 우리들을 가르치실 때 하시던 말씀도 생각이 나요. “수평선을 화면 중간에 잡지 말거라. 화면에 긴장감이 없어진다. 또 한쪽에 수직의 나무를 그리면 반대쪽에는 간격과 크기를 다르게 해서 나무를 그려야 한다” 그런 말씀을 하셨지요. 정말 지금 생각하면 선생님은 구도(構圖)의 달인이셨어요. 그리고 오늘 김동화 선생님한테 부산시립미술관이 소장하고 있는 서성찬 선생님 작품 <부귀화>의 뒷면에 ‘일청(一靑)’이라 적혀 있다는 이야기를 듣고, 선생님 아호가 ‘일청’이었다는 사실을 처음으로 알게 되었어요.

(이상은 2016년 3월 24일에 민락동 미광화랑과 광안리 할매재첩국 식당에서 있었던 필자(김동화)와 박대련 화백(1937년생, 서성찬의 경남여고 미술반 제자) 간의 대화를 요약한 내용임)



도판 1. 홍익대학교 대학원 시절, 이마동과 함께.

‘화가’가 되겠다는 꿈을 심어주는 계기가 되었다. 운영자가 들려준 고희의 삶은 어린 이숙자를 매혹하였는데 화가란 그림에 미친, 혹은 미쳐야만 하는 사람, 일상적인 삶의 궤도에서 벗어난 존재라는 관념이 이때 심어졌을지도 모른다. 훗날 홍익대학교 미술대학원장이었던 이마동이 언급한 이숙자의 ‘피닉스 같은’ 기질, 곧 자신의 꿈을 실현하기 위해서는 아무런 머뭇거림도 없이 적극적으로 돌진하는 외곬의 성격을 이때 이미 짐작할 수 있다.(도판 1)

중학교 시절 새긴 화가에의 꿈을 이숙자는 기울어진 집안 형편으로 미술대학 진학이 어려워졌음에도 접지 않았다.

서울사범학교를 졸업한 후 초등학교 교사로 재직하면서도 대신 김동수(對山 金東洙)에게 그림지도를 받기 시작했고 이 만남은 그녀를 화가 중에서도 동양화가의 길로 인도한 셈이 되었다.

미대 진학 이후 첫 국전 입선작인 <제통소(製桶所)>(1963)는 그녀가 당시 사사하던 안상철(然靜 安相喆)의 서울대학교 수묵화풍의 영향을 드러낸다.(도판 2) 곧 나무통을 만드는 데 몰두한 두 남성을 정확한 데생을 바탕으로 수묵으로만 표현한 것이다. 그러나 선묘의 표현보다 먹의 다양한 농담과 번짐효과를 강조하여 마치 수채화같은 느낌을 주며, 수묵화이기는 하지만 일상적인 시장풍경을 소재로 하였다는 점에서 이후 이숙자의 국전인물화를 예고한다. 동시에 안상철은 학생들에게 수묵 이외의 다양한 표현가능성도 강조하였고,²⁾ 이러한 안상철의 지도는 그녀가 홍익대학교에서 채색화를 선택하는 데에도 영향을 미쳤을 것이다.

“동양화에도 채색화가 있다는 걸 알았기 때문에 동양화 공부를 계속할 생각을 했다”³⁾라는 작가의 말에서도 알 수 있듯이 수묵의 담백한 느낌보다 풍부한 색채 효과에 더 끌렸던 이숙자는 홍익대학교에서 본격적으로 채색화를 공부하기 시작하였다. 이숙자가 홍익대학교에서 공부하던 1960년대 중반 무렵 홍익대학교는 천경자가 학과장을 역임하고 조복순과 박생광 등이 새로 학생들을 가르치면서 채색화 중심의 화풍이 서서히 자리를 잡던 시기였다. 1966년 이숙자가 천경자 교실에 제작하였던 두 작품, <여인들>과 또 다른 기타를



도판 2. 이숙자, <제통소>, 1963, <제12회 국전> 입선

2) 이숙자 전화 인터뷰, 2016.1.20.

3) 이숙자 구술, 앞의 책, p.60.

치는 여인인물화는 홍익대학교의 채색 위주의 분위기 속에서 이루어진 표현양식의 변모를 확연하게 보여준다.(도판 3) 곧 <제통소>에서의 정확한 데생보다는 인체를 길게 왜곡시키는 기법을 선호하고 세부적인 표현을 생략하며 피부색을 검게 처리함으로써 소위 ‘홍대풍’을 습득하던 시기였음을 보여준다.

이숙자는 1967년 홍익대학교를 졸업한 후 곧바로 대학원에 진학하였다. 미술대학원 진학이 일반화되지 않았던 시절에 동양화 과생으로는 오태학에 이어 두 번째 입학생이었다. 동양화과 수업 커리큘럼도 실기실도 없는 상황에서 그녀는 실기실을 요구하고 지도해줄 교수를 찾아다니며 혼자 수업을 진행하는 억척스러운 면모를 보여주었다. 그림에 대한 우직하면서도 끈질긴 갈망은 홍익대학교 재학시절부터 많은 에피소드를 낳았다. 작품의 밑그림을 그린 노루지가 너털너털해진 것을 본 천경자가 그 밑그림이 바로 작품이라고 감탄했던 것이나 학교 실기실에 몰래 들어가 밤샘작업을 하던 중 수위를 보고 기절한 일화, 석사학위논문을 작성하기 위해 일제강점기 수많은 신문과 잡지의 미술관련 기사를 일일이 손으로 베끼는 것 등은 그 단적인 예들이다. 이숙자에게 1960년대는 화가에 대한 열망으로 가득 찼던 시기였던 것이다.

“그때는 그림을 안 그리면, 내가 존재하기가 어려울 것 같은, 그때를 생각하면 이런 지구라는 덩어리에 풀뿌리 하나를 붙잡고, 칠냉쿨 하나를 붙잡고 매달린 것 같은 느낌이었어요. 그림이라는 풀뿌리 하나를 붙잡고 세상에 대롱대롱 매달린 것 같은 그런 절박한 심정으로 지내던 시기였어요.”⁴⁾

II. 국전을 통한 작가로서의 성장

미술대학에 진학한 이숙자는 대학 1학년 때의 <제통소> 출품에서 알 수 있듯이 곧바로 <국전>에 작품을 출품하기 시작하였다. <국전>에서 수상을 하고 추천작가, 초대작가가 되는 것은 해방 후 현대한국미술계에서 화가로 인정받기 위해서 예외 없이 거쳐야 했던 관문이었다. 학부에 재학하는 동안 <제통소>에 이어 닭을 그린 <뜰>(1966)로 두 번의 입선 경력을 지녔던 이숙자는 대학원에 진학한 후부터 한 해도 거르지 않고 <국전>에 작품을 출품하였다.

이숙자에게 매해 가을의 <국전> 출품은 화가로서 자신의 기량을 연마하고 독자적인 작품세계를

4) 이숙자 구술, 위의 책, pp.90~91.



도판 3. 이숙자, 홍익대학교 4학년 천경자 수업시간에 제작한 작품, 신인상 입선

구축해나가도록 스스로를 다그치고 독려하는 장이었다. 1963년부터 마지막 《국전》이 열린 1981년까지 거의 해마다 《국전》에 출품을 하는 가운데 신세계미술관과 진화랑에서 세 번에 걸쳐 개인전을 열었는데, 개인전에서 시도된 다양한 기법이나 새로 발굴된 소재는 곧 《국전》 출품작으로 이어지곤 했다. 1970년대 한국미술계에서 상업화랑에서의 개인전 출품작과 《국전》 출품작이 한 작가의 작품임에도 사뭇 다른 경향을 보이는 예가 빈번했음을 떠올릴 때 이숙자에게 《국전》 출품이 가지는 의의를 짐작할 수 있겠다. 한편 《국전》에서의 거듭된 입선과 특선의 성과는 이숙자의 채색화가로서의 성장을 가능케했지만 그에 못지않게 관전 양식을 내면화시켰던 면도 없지 않았을 것이다.

16점의 이숙자 《국전》 출품작들 중 2/3가량이 여성인물화이다. 1972년 첫 특선을 안겨준



도판 4. 이숙자, <성하(盛夏)>, 1967, <제16회 국전> 입선



도판 5. 이숙자, <작업>, 순지5배접에 압채, 1980, <제29회 국전> 대통령상, 국립현대미술관 소장

<성시(盛市)>와 1980년 대통령상을 수상한 <작업> 역시 여성인물화이다. 그리고 모두 일하는 여성을 다루었다는 점에서도 공통된다. 이 여성인물화들은 일정한 기준에 따른 인물화 양식을 요구하는 관전 아카데미즘과 관련이 깊으면서 동시에 작가 개인의 독자적인 세계를 보여준다는 점에서 중요하다.

이숙자의 여성인물화 중 국전인물화의 주류양식을 가장 잘 보여주는 예는 학생시절부터 주로 그려왔던 시장풍경을 다룬 인물군상 대작들이다. 1967년 《제16회 국전》 입선작인 <성하(盛夏)>와 1971년의 <시장> 등에서 노상에서 좌판을 벌여놓고 손님을 기다리거나 벌거벗은 아이를 업은 채 머리에 합지막을 지고 가는 여성들은 1960년대와 1970년대에 걸쳐 《국전》 동양화부에서 활발하게 그려진 여성상들이다.⁵⁾ 그리고 거슬러 올라가면 이는 박래현의 1956년 대통령상 수상작들인 <이른 아침>과 <노점>의 여인상으로 연결된다. 특히 <성하>(도판 4)나 1972년 《제21회 국전》 특선작인 <성시(盛市)>에서 짧은 저고리 밑으로 가슴을 드러내놓은 채 무심한 표정을 짓는 여성들은 일제식민지 시기에 이른바 조선의 향토색을 보여주는 대표적인 이미지 가운데 하나였다. 곧 이숙자의 시장 여성인물화는 한국 근현대미술사에서 오랜 시기동안 이어져 온 관전 여성인물화의 계보에 속해있음을 알 수 있다.

또한 1970년대로 시기가 내려오면서 《국전》의 ‘일하는’

여성인물화의 주된 배경이 시장에서 농촌으로 점차 변화하는 양상을 보인다. 이숙자의 여성인물화에는 이러한 흐름이 정확하게 반영되어 1980년 이숙자에게 대통령상을 안겨준 <작업>(도판 5) 역시 모판에 붙어 모를 찌는 여성들을 그린 작품이었다.

이숙자의 시장풍경화에서 생선이나 옷감 등 물품 하나하나를 세밀하게 묘사하고 현장 스케치를 강조하는 점 역시 당시 《국전》의 일반적인 인물화와 유사하다. 현재까지 남아있는 엄청난 양의 국전출품작 관련 시장 스케치는 집요하리만치 꼼꼼한 작품제작 과정을 엿보게 한다. 그럼에도 불구하고 막상 이숙자의 시장풍경에는 떠들썩한 현장감이 없다. 그녀는 화면 속

네댓 명의 여성들이 각기 다른 곳을 응시하도록 하였고 인물들 사이의 시선의 교류를 배제하였다. 물개성적이며 감정표현이 생략된 여성상은 비단 《국전》 시장풍경화에만 국한되지 않는, 뒤에 살펴볼 이숙자 여성인물화의 독특한 면이라고 할 수 있다.

1973년 첫 개인전을 열면서 이숙자의 작품에는 여성들과 관련된 민예품들이 많이 등장하기 시작하였다. 족두리와 비단신, 원삼, 목안(木雁) 등 전통혼례 용품과 무녀도, 무속용품까지 포함된 일련의 소재들은 화려한 색채와 섬세한 묘사를 드러내기에 적절한 소재였다. 이러한 소재의 발굴은 그대로 국전출품작으로 이어졌고 개인전이 열렸던 그해 가을 <박물관과 여인들>(도판 6)을 출품하였다. 박물관에 진열된 금관, 금동불상 등의 문화재와 이를 관람하는 여성들이라는 구성은 다음 해 《제23회 국전》 출품작 <민예와 여인>에서도 그대로 이어졌다.

민예품을 소재로 한 <박물관과 여인들>과 <민예와 여인>은 1970년대 《국전》에서 유행하던 전통 공예품을 이용한 정물화와도 흐름을 같이 하며 또 《국전》 동양화부의 회고적인 분위기의 인물화, 즉 탈춤수자나 명장(名匠)과 같이 전통문화의 계승자들을 소재로 한 인물화의 흐름에 잘 부응하는 모티프이기도 했다. 그러나 이숙자의 국전출품작들은 화면을 가득 메운 전통공예품들에도 불구하고 이러한 회고적인 분위기에 젖어들지 않는다. 곧 관람자의 시선은 최신 유행하는 옷차림의 여성들이나 긴 생머리의 서구적인 외모를 한 여성에 가 닿는다. 이들은 1970년대 전통을 강조하는 《국전》의 여성인물화들이 대부분 부채춤이나 승무와 같은 전통춤을 추는 여성이나 혹은 혼례복을 입은 여성이었던 점과 뚜렷한 대조를 이룬다.

작품 속의 여성인물들은 무표정하며 마치 무대 위의 정지된 모델들 같다. 화려한 무늬의 의상은 평면적으로 처리되었고 따라서 인체 표현 역시 입체감을 느낄 수 없다. 이러한 여성상은 그녀가 홍익대 재학시절 습득한 천경자 스타일에서 벗어났음을 보여준다. 이숙자는 1971년부터 천경자의 개인화실 ‘노아노아’에서 천경자를 개인적으로 사사하였다. 그러나 바로 이 시기부터



도판 6. 이숙자, <박물관과 여인들>, 1973, <제22회 국전> 입선

5) 이정민, 「국전 동양화부의 여성인물화 연구」, 이화여자대학교 대학원 미술사학과 석사학위논문, pp.71~78.



도판 7. 이숙자, <나부들>, 1970, <제19회 국전> 입선

그녀의 독자적인 작품세계가 정립되기 시작하는데 곧 당시 천경자의 파스텔톤의 자전적(自傳的)인 세계와는 다른, 민예품을 소재로 투명하고 강렬한 색감과 디자인적인 구성을 강조하기 시작한 것이다. 현대적인 느낌의 여성들 역시 이렇듯 이숙자 특유의 개성 가운데 하나라고 할 수 있다.

여러 스승들을 통해 다양한 화풍을 습득하려는 노력은 이미 1967년 대학원 진학과 함께 김기창, 박생광, 장우성 등을 사사하는 데에서도 드러난다. 특히 1970년 <제19회 국전> 입선작인 <나부들>(도판 7)과 1971년의 <여인들>에서 보이는 조각보처럼 색면분할된 배경표현과 흰 옷에서 드러나는 선묘의 강조는 당시 사사하던 김기창과 박래현의 영향을 감지하게

한다. 이숙자의 <나부들>(1969, 1970)은 여성누드 군상을 그린 작품인데 이 역시 당시 <국전>에서 이례적인 소재로서 여성인물상에 대한 그녀의 폭넓은 관심과 시도를 반영한다.

Ⅲ. 채색화에 대한 천착

1973년 신세계화랑에서 열린 이숙자의 첫 개인전 <이숙자 한국화전>은 여러 가지 면에서 이숙자 작품세계에 하나의 전환점이 되었다. 화가들의 개인전이 드물었던 당시에 ‘두 아들을 키우는



도판 8. 이숙자, <고운(古韻) 색동>, 1972

30대의 주부화가⁶⁾의 “잘도 원상(原狀)이 보존된 이조(李朝)의 화려한 규방(閨房)의 들어선 듯한 친밀감과 온화함이 물씬 풍기는”⁷⁾ 전람회의 출품작들은 많은 주목을 받았다.

이 전시회를 계기로 이숙자는 ‘토속적’이고 ‘한국적’인 소재에 눈을 돌리기 시작하였고 독자적인 채색기법과 화면구성을 추구해나갔다. 당시 채색화의 일반적인 재료였던 분채 외에 암채를 본격적으로 작품에 도입하며 물감의 물성을 실험하였고 정면성(正面性)을 강조하는 구성을 통해 특유의 정태적이고 관념적인 성격을 화면에 불어넣었다.⁸⁾ (도판 8) 그리고

6) 「비단신, 족도리, 색상자등 4일부터 新世界서 展示」, 『한국일보』, 1973.8.30.

7) 「친밀감 주는 李淑子 韓國畫展 - 한국특유 전통技法」, 『주간경향』, 1973.9.1.

8) 이숙자는 이러한 정면성에 의한 구성감각을 박생광에게서 배웠다고 회고하였다. 박생광은 이숙자가 홍익대학교 대학원을 다닐 무렵 출강을 하였고 이숙자는 첫 개인전을 준비하면서 박생광을 개인적으로 사사하였다. 이숙자 구술, 앞의 책, pp.139~143.

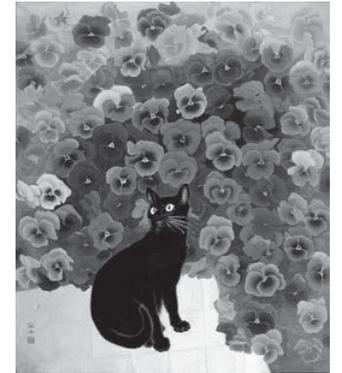
무엇보다도 이러한 자신의 실험에 ‘한국화로의 모색’이란 성격을 부여하였다. 곧 해방 후 ‘일본색’의 탈피라는 과제를 위해 채색의 배치와 수묵 일변도의 창작방식을 강조해온 화단 풍토를 향해 자신의 채색화가 ‘한국화’임을 선언한 것이다.

채색화, 더욱이 호분을 많이 섞은 암채를 사용한 채색화를 ‘한국화’라고 규정하는 과감함은, ‘한국화’의 개념을 둘러싸고 논란이 분분하던 1970년대 미술계에서 자신의 채색화가 지닌 독자성과 예술성을 인정받고자 하는 강한 의지에서 비롯되었을 것이다. 채색화는 이숙자에게 화가로서의 독자성과 아이덴티티를 의미하였고, 50여 년에 걸친 그녀의 작품세계에서 새로운 변화와 모색을 이끌어가는 동인이자 밑바탕은 바로 다양한 채색화 기법과 풍부한 색채의 구사력이었다.

첫 개인전에서 민예품이 지닌 화려한 색감을 끌어내며 자신만의 채색화 세계를 구축하기 시작한 이숙자는 이후 이어지는 개인전과 초대전마다 새로운 변화의 발판으로 삼곤 했다. 그 대표적인 예가 <팬지와 고양이>(1976)로 1976년 국립현대미술관에서 개최된 <한국현대동양화대전>에 출품된 작품이다. (도판 9) 하얀 바탕에 검은 고양이, 그리고 수많은 팬지들이 모여 있는 화면은 다채로운 색들로 화려하기 그지없다.

이 작품에서 이숙자는 오방색 위주의 민예품을 그리면서 부딪치는 한계에서 벗어나 본격적인 색감연구를 위해 팬지를 선택하였고 5배접한 한지에 암채로만 그렸다.⁹⁾ 다루기 까다로운 암채를 사용하여 화면의 모든 꽃을 다 다른 색으로 그려보고자 했다는 작가의 의도는 암채기법의 숙련은 물론이고 화면에 현실과 유리된 분위기를 자아내는 결과를 가져왔다. 극도로 사실적인 묘사와 색채가 오히려 환상적인 느낌을 증폭시킨 것이다.¹⁰⁾ 이어지는 <창포>(1977), <양귀비>(1977), <적(寂)-팬지, 환상>(1979) 등 그녀의 꽃그림들은 검푸른, 혹은 보랏빛의 텅 빈 배경에 투명한 색채가 부유하는, 색채 그 자체가 주인공인 초현실적인 공간을 선보인다.

이런 점에서 볼 때 이숙자 작품 속의 꽃은 색채를 효과적으로 드러내기 위한 매개물이라고 할 수 있을 것이다. 이는 흔히 미술작품에서 꽃이 여성성의 기호이자 여성의 젊음과 아름다움의 덧없음을 가리키는 것과 차이를 보인다. 구상회화에서 작품의 소재는 일정한 도상적 의미를 지니기 쉽다. 이에 반해 이숙자의 채색화에서 즐겨 그려지는 대상들, 보리, 소 등은 꽃그림의 경우처럼 그



도판 9. 이숙자, <팬지와 고양이>, 순지5배접에 암채, 1976

9) 이숙자 구술, 위의 책, pp.191~193. <한국현대동양화대전>은 국립현대미술관에서 한국 현대동양화의 현주소를 보여준다는 기획으로 원로작가부터 신진까지 67명의 동양화작가를 초대한 전람회였다. 이숙자는 초대작가 중 자신이 가장 젊은 작가층에 속했기 때문에 매우 고무되어 신선하고 획기적인 작품을 보여주려 했다고 회고하였다.

10) 오광수, 『환상과 리얼리티』, 『월간미술』, 1989.2.



도판 10. 이숙자, <고찰>, 순지5배점에 암채, 1979, <제28회 국전> 특선

자체의 상징적 의미보다 기법, 특히 채색기법과의 관계 속에서 그 의미가 이해될 수 있다.

꽃그림의 제작과정에서 여러 시행착오와 실험을 거치며 체득된 암채기법은 1970년대 후반에는 주로 10호 내외의 소품에서 사용되었다. 그녀가 국전에 출품하는 대작을 암채로만 그린 첫 작품은 금산사 미륵전을 그린 <고찰(古刹)>(1979)이었다.(도판 10) 화면의 대부분이 3층 전각의 호화로운 단청으로 채워진 이 작품은 미세한 세부 하나도 놓치지 않는 사실적이고 정교한 묘사에도 불구하고 그녀의 꽃그림과 마찬가지로 초현실적이고 기묘한 느낌을 준다. 암채가 주는 강한 색감 탓에 건물 자체가 화면을 가득 메운 색채 속으로

사라져버렸기 때문이다.

이처럼 암채를 선호하는 이유를 이숙자는 색채의 존재감 때문이라고 설명하였다.

“왜 암채로 해야 되냐면 분체의 경우 퇴색에 대한 걱정이 있어요. 그리고 무엇보다도 색채의 존재감이라고 그럴까 그게 암채보다 떨어져요. ... 말하자면 물감의 물감으로서의 기능, 물감으로서의 역할, 암채는 색채의 존재감이 강해서 좋은 거죠.”¹¹⁾

곧 암채 특유의 광택과 무게감이 어우러지면서 만들어내는 깊은 느낌을 중시하며 이를 효과적으로 표현할 수 있는 소재와 기법에 대해 천착하는 도정이 바로 이숙자의 작품세계라고 할 수 있을 것이다.

암채라는 재료가 가진 물성을 가장 잘 끌어올린 작품으로 1980년 <중앙미술대전>에서 대상을 수상한 <맥파(麥波)>를 꼽을 수 있다.(도판 11) 누렇게 익은 보리밭이 바람에 나부끼는 모습을 그린 이 작품은 보리밭을 실제로 눈앞에 펼쳐놓은 듯하다. 암채를 여러 번 겹쳐 칠해서 생겨난 두툼한 알갱이들이 - 이숙자는 이 알갱이들을 화면에 그릴 때 “보리알을 박는다”라는 표현을 쓴다.- 그림의 입체감을 극대화시키며 독특한 효과를 낸다. 물감의 두께를 만듦으로써 보리의 낱알들과 보리수염들의 실재감을 강조하는, 마치 부조(浮彫)와도 같은 표현을 위해 이숙자는 수많은 붓질을 끊임없이 되풀이하였다. 이렇듯 켜켜이 쌓인 암채에서 생겨나는 발색은 유채물감의 마티에르와 달리 투명하고도 깊이가 있다.

또한 동일한 행위를 수없이 되풀이하는 제작과정은 장인이 수백 번 담금질하듯, 여성들이 바느질로 천을 누비듯 수공성(手工性)이 두드러진다. 이러한 수공성은 초현실적인 화면과 함께

11) 이숙자 전화인터뷰, 2016.1.20.

이숙자 채색화의 또 하나의 특징이라고 할 수 있다.¹²⁾

채색화가로서 이숙자를 언급할 때 결코 간과해서는 안될 부분이 한국 채색화의 계보에 대한 이숙자의 사적(史的) 고찰이다. 이숙자는 홍익대학교 대학원을 졸업하던 1971년 당시 석사학위 논문으로 「한국근대동양화 연구」를 제출하였다. 19세기 중반부터 근 100년에 걸쳐 동양화단 관련 신문, 잡지기사 자료를 정리한 이 학위논문의 부제는 ‘한국화 정립을 위한 기초조사’였다. 이숙자가 ‘한국화’와 관련된 문제의식을 지니게 되고 2년 후 자신의 첫 개인전을 <한국화전>이라고 이름 붙이게 된 계기가 바로 대학원에서의 학위논문 작성이었음을 알 수 있다.

1987년 이숙자는 채색화가들의 단체인 ‘춘추회’의 회장을 역임하면서 춘추회가 개최한 채색화 관련 여러 세미나에서 「채색화의 미술사적 위치」(1988), 「채색화의 정통성」(1990) 등의 글을 발표하기도 하였다. 그리고 1989년 자신의 석사학위논문과 세미나에서 발표된 글을 모아 「한국근대동양화연구」(미술문화원)을 출간하기도 하였다.

이들 글에서 이숙자는 한국회화사에 대한 미술사 연구가 수묵화, 문인화 위주로 이루어졌음을 비판하고 한국의 현대채색화가 고구려 고분벽화부터 이어져 내려오는 한국회화의 정통성을 간직한다고 주장하였다. 1990년을 전후로 이루어진 채색화의 계보에 대한 이러한 연구는 1980년대 말부터 동양화단에서 일어난 채색화 붐과도 맞물리며 주목을 받았다. 이숙자의 경우처럼 작가가 자신의 작품이 가지는 미술사적 위치에 대해서 연구하고 학술저서를 낸다는 것은 한국미술계에서 매우 보기 드문 일로 채색화의 재평가와 확산을 위한 끊임없는 노력의 하나로 볼 수 있다.

IV. 보리밭과 백두산

「채색화의 미술사적 위치」, 「채색화의 정통성」에 나타난 ‘정통성’에 대한 언급은 곧 ‘민족성’, ‘한국성’에 대한 질문으로 이어지기 마련이다. 이숙자가 채색화의 정통성에 대한 글을 발표한

12) 이숙자는 수공성이 강조되는 제작과정에서 생기는 갈등과 만족감을 다음과 같이 피력했다. “보리밭 작업은 나의 시간과 노력을 무한할 정도로 받아들이는, 내 적성에 딱 맞는 그런 작업이었다. 나는 과도한 작업량에 의해서 육체적 고통과 정신적 피로의 극치를 느낄 때 일종의 만족감에 의한 쾌감의 극치를 동시에 느껴왔었다.” 작가 노트, 「이브의 보리밭」(나남), 1991, p.99.; “우리 작가들은 잠재적으로 늘 강박관념에, 작품을 안 그리면 죄를 짓는 것 같고, 늘 초조하고 그래요. 그런데 제가 보리 알맹이를 그리면 가슴 속에 단단히 뭉쳐있는 명주실타래가 풀려가는 듯이 답답한 게 없어지고 편안해져요.” 이숙자 기술, 앞의 책, pp.232~233.



도판 11. 이숙자, <맥파>, 순지5배점에 암채, 삼성미술관 리움 소장



도판 12. 이숙자, <코리아판타지>, 순지5배접에 압채, 1991

후 계속해서 「민족미술의 부흥」(1991), 「한국적 회화의 창출」(1991) 등의 글을 쓰며 논의의 폭을 확대한 것은 자연스러운 추이였다.

1990년을 전후로 여러 편의 글을 통해 ‘한국적 회화’에 대한 의견을 개진하던 이숙자는 작품에서도 한국성, 민족성을 강하게 노정시키고자 하였다. <황금 보리밭의 소>(1988), <코리아 환타지>(1990)(도판 12), <얼쭉 얼쭉>(1991), <신도불이>(1994), <훈민정음>(1994) 등의 작품이 등장한

것은 이러한 배경에서였다. 이들 작품들은 소위 ‘보리밭 작가’라는 대중적 인지도가 썩은 틀을 뛰어넘으면서 동시에 ‘한국성’이라는 기치 아래 새로운 소재와 새로운 표현양식을 시도했던 작품들이었다. 작가 개인의 내면의식의 산물이었던 작품이 이 무렵부터 민족이라는 집합의식을 지향하기 시작한 것이다.

<보리밭> 시리즈에 대한 글들은 이러한 지향의 변화를 뚜렷하게 보여준다. 1970년대 후반 처음 보리밭을 마주했을 때 이숙자에게 보리밭은 환상 속의 풍경이었다.

“잠시 모든 것이 정지한 듯한 느낌을 받았다. 음향도 바람도 정지된 한 폭의 짙은 녹색 보리밭은 요기스런 초록의 공기로 쌓여있는 것 같았다. ... 가슴 속에 쌓여 있던 감정의 찌꺼기가 한여름철 소나기로 씻겨진 것 같은 일종의 카타르시스를 맞보았다.”¹³⁾

1970년대 후반 현실의 불안과 긴장을 정화시키는 공간이었던 보리밭은, 이후 1980년대 말 한국적인 회화를 지향하기 시작하면서부터 ‘민중의 보리밭’¹⁴⁾이자 ‘슬픈 보리밭’¹⁵⁾으로 점차 의미의 폭이 넓어졌다. 요기로 가득 차 아름다웠던 보리밭이 보릿고개와 같은 가난과 한(恨)의 상징으로 변모된 것이다.¹⁶⁾

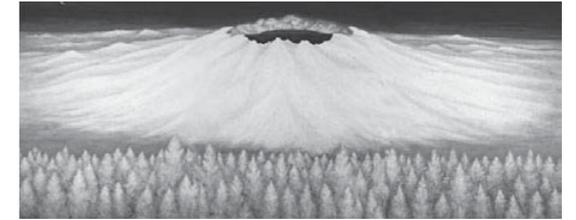
이와 같이 작품 속 소재들이 여러 겹의 의미를 내포하는 독특함은 백두산을 소재로 한 작품에서도 감지된다. 이숙자는 1999년 북한 만수대창작사 초청으로 ‘원로화가 북녘



도판 13. 이숙자, <백두산>, 순지5배접에 압채, 150Fx8, 2001

13) 이숙자, 「초록빛 환영」, 『선미술』, 1980.6.
 14) 이숙자, 「민중의 상징 보리밭」, 『미술시대』, 1990.7/8.
 15) 이숙자, 「슬픈 보리밭」, 『매경춘추』, 1988.4.25.
 16) 이숙자 구술, 앞의 책, p.201.

산하기행’을 다녀왔고 당시 스케치를 바탕으로 백두산 그림을 완성시켰다. 150호 8개를 이은 초대형 화면 속의 백두산은 시리도록 푸른 천지와 붉은 노을빛이 강렬하게 대비되면서 민족의 영산(靈山)의 이미지를 장엄하게 구현한다.(도판 13)



도판 14. 이숙자, <백두산의 새벽>, 2000

이어서 이숙자는 눈 덮인 백두산 그림을 두 점 더 제작하였는데 이 작품들은 앞서의 붉게 물든 백두산과는 또 다른 이미지를 보여준다. 순백의 백두산은 꼭대기의 푸른 천지가 백두산임을 알려줄 뿐 실제 모습과 사뭇 다른 환상 속의 산이다.(도판 14) 시간이 정지된, 인간문명에 오염되지 않은 순수하고 원초적인 공간이다. 보리밭과 마찬가지로 백두산 역시 민족의 발상지라는 의미와 현실 너머의 이상향이라는 이중의 의미, 이 둘 사이의 경계선을 넘나들고 있다. 이숙자에게 보리밭과 백두산은 민족성과 한국성의 기호이자 초현실적이며 작가 내면의 환상의 세계이기도 한 것이다.

V. 마네킹과 이브

1989년 이숙자는 이전부터 그려오던 ‘이브’와 ‘보리밭’을 결합한 <이브의 보리밭> 시리즈를 시작하였다.(도판 15) ‘기층 서민들의 성’을 담았다는 새로운 시리즈를 통해 보리밭에는 또 하나의 의미, 즉 ‘토속적 에로티시즘’이 덧붙여졌다. 그러나 한편으로 에로티시즘이라는 단어가 불러일으키는 관능성, 생명감 등과는 거리가 먼 여성누드의 경직된 자세나 극도로 세밀한 체모의 묘사, 주검과도 같은 핏기 없는 피부 등으로 비판에 직면하기도 하였다.¹⁷⁾ 미술사에서 자연/대지와 여성을 결부시킨 구성은 오랜 역사를 지니며 특히 근대 이후 탈문명과 목가적 낙원의 이미지로 반복해서 그려져 왔다. 이에 반해 <이브의 보리밭>은 배경이 되는 자연-보리밭과 여성의 누드가 부조화를 일으키며 기묘한 분위기를 자아낸다.

앞에서도 살펴본 것처럼 이숙자는 1970년대 국전 출품작에서부터 여성인물화를 즐겨 그렸다. 당시에 도판 속의 여성군상들은 시끌벅적한 시장분위기와는 아랑곳없이 각자 고립된 공간에서 있는 듯 정태적이었다. 민예품이나 꽃과 함께 그려진 화려한 의상의 여성인물들 역시 쇼윈도

17) 이숙자는 작품 속 이브가 보여주는 도발적인 성격에 대해 가부장제 아래에서 여성들이 겪는 억압과 차별, 나아가 이브라는 이름이 내포하는 원죄의식에 대한 저항을 표현한 것이라고 설명한다.



도판 15. 이숙자, <이브의 보리밭>, 1989



도판 16. 이숙자, <마네킹>, 1973

안의 마네킹처럼 무표정하게 서 있곤 했다.

이숙자가 1973년 첫 개인전에 출품한 <카나리아와 소녀>, <해변> 등의 여성인물은 진한 화장과 노란색 머리 등으로 현대적이고 서구적인 외모를 하고 있고 <마네킹>(도판 16)은

아예 소재 자체가 인공적인 미인상이었다. 원삼, 족두리, 무속용품 등 민예품을 소재로 한 작품들과 어울리는 않는, 현대적인 분위기의 여성인물화를 함께 출품하는 것에 대해 주변의 반대도 있었지만 이숙자는 ‘인조인간 같은’ 여성인물화의 현대적인 미(美)를 동시에 보여주고자 했다.¹⁸⁾

“아무리 치장을 해도 만화 속의 여자, 양장점에 진열된 마네킹 같지는 않아요. 그러나 마네킹같은 인위적인 꾸밈은 그것대로 아름다움을 띠는데 바로 그런 메커니즘과 인공, 그 자체인 마네킹을 합쳐보면 어떤 것이 될까하고 생각합니다. 나는 앞으로 인물을 그린다면 ‘로봇’같은 것을 그리겠어요. 생명이 있고 감정이 있는 로봇을 그리겠어요.”¹⁹⁾

곧 화가로서 활동 초기부터 이숙자가 여성인물화를 통해 줄곧 추구해온 아름다움은 마네킹이나 로봇과도 같은 인공적이고 물개성적인 것이었다. 어쩌면 이숙자는 이런 여성상들을 통해 작품의 ‘현대성’을 추구했는지도 모른다. 마네킹은 물질화되고 대상화된 현대사회의 여성의 몸을 적나라하게 표현하는 이미지이기 때문이다. 그리고 이러한 화면 속 마네킹-여성은 다른 소재들과 마찬가지로 작품을 성립시키는 여러 구성요소의 한 부분만을 맡고 있을 따름이다.

이숙자의 여성인물화, 특히 여성 누드작품 중에는 스스로를 모델로 한 작품들도 있다. 제18회 국전 출품작인 <나부들>(1969)(도판 17)은 임신한 자신을 그린 작품인데, 임신한 모습을 그대로 그린 스케치(도판 18)와 달리 <나부들>에서는 임신한 모습이 가리어져 있다. 흔히 여성화가들에게 ‘임신한 자화상’은 자신의 모성을 강조하고 화가로서 자신의 또 다른 생명력을 드러내는 의미를 지닌다. 이와 달리 이숙자는 자신의 몸 역시 여성성이 탈각된, 대상화된 소재로서 바라보고 있음을 알 수 있다.

1980년대 중반 처음 선보인 <이브> 시리즈에 그려진 여성누드에서도 전통적으로 여성누드가 연상시키는 풍요로움, 모성 혹은 관능미 등이 철저히 배제되어 있다.(도판 19) 단청문양을

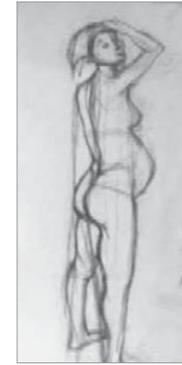
18) 이숙자 구술, 앞의 책, pp.146~147, 156.

19) 박중신, 「기억 속의 빛을 쫓는 '보리밭 서정', 1980년대 낱까 미상. 이숙자 홈페이지(<http://www.leesookja.com>)에서 발췌.

연상시키는 도식화된 무늬들로 빈틈없이 메워진 배경은 기계적이고 인공적인 느낌을 강조한다. 배경의 화려한 색채들로 인해 여성의 누드는 그 창백함이 두드러지고 차가운 아름다움을 보여준다.

무엇보다도 <이브> 시리즈 역시 여성 누드를 바라보는 작가의 냉철한 시선을 여과 없이 드러낸다. 이숙자의 꽃그림 속의 꽃과 마찬가지로 여성누드는 여성적 소재로서 상징성을 갖기보다는 오히려 누드를 둘러싼 공간의 환상적인 느낌을 부각시키는 조형요소 가운데 하나일 뿐이다. 극히 정교하게 묘사된 체모도 화면구성상 균형을 맞추는 검은 색채 덩어리로서 기능할 뿐이다. 위, 아래가 절단된 신체들, 혹은 결박당한 듯한 신체들 역시 사각형의 틀을 암시하는 조형적인 성격이 강하다. 그러나 한편 이렇듯 적나라한 신체부위의 묘사와 절단된 신체는 심리적인 불편함을 불러일으키기도 한다.

보리밭을 배경으로 누워있는 여성인물들, 혹은 수많은 색채가 난무하는 가운데 서 있는 여성인물들, 이숙자의 작품에 나타나는 많은 여성인물들은 하나같이 마네킹처럼 무표정하다. 여성인물들의 이렇듯 인공적인 얼굴표정은 그녀를 둘러싼 공간의 환상성을 강조한다. 보리밭처럼 시간이 정지된 초현실적인 공간 속에서 차가운 표정의 여성인물이 자아내는 기묘한 아름다움, 이것이야말로 이숙자 작품이 지닌 독특한 아름다움이라고 할 수 있을 것이다.



도판 17. 이숙자, 임신한 자화상 스케치



도판 18. 이숙자, <나부들>, 1969, <제18회 국전> 입선



도판 19. 이숙자, <이브 86-1>, 1986

참고문헌

도록 및 단행본

『국전도록』, 12~31, 광명출판사

신항섭, 『구상미술에의 초대』, 문향, 1990.

이숙자, 『한국근대동양화연구』, 미술문화원, 1989.

_____, 『이브의 보리밭 - 이숙자 아트 에세이』, 나남, 1991.

_____, 『이숙자, 한국채색의 재발견-이숙자의 삶과 색』, 컬처북스, 2008.

이숙자 구술, 김경연 채록, 『20세기 한국서화전통의 변모와 현대화 II- 이숙자』, 국립예술자료원, 2009.

오광수, 『한국미술의 현장』, 조선일보사, 1988.

논문

김경연, 「1970년대 한국화에 대한 기억: 이숙자 구술을 중심으로」, 『한국근현대미술사학』 22, 2011.

이숙자, 「한국근대동양화의 여 SRN - 한국화 정립을 위한 기초조사」, 홍익대학교 대학원, 1970.

이정민, 「국전 동양화부의 여성인물화 연구」, 이화여자대학교 대학원 미술사학과 석사학위논문, 2014.

이숙자 홈페이지 <http://www.leesookja.com>

Abstract

Eve in Barley Field or Mannequin in Fantasy

Kim Kyoungyeon

Myongji University

Sook-Ja Lee has continuously produced colored paintings for about 50 years after she entered the world of painting in the mid 1960's at Hongik University, where she studied under Chun Kyung-Ja. Lee holds a firm position in the Korean contemporary colored painting circle with experiences of being selected 15 times in the "Korea Art Exhibition", receiving special selection award and grand prize, recommended for National Art Exhibition and served as the president for Choon-Choo Fine Art Association for painters.

The oeuvres of Sook-Ja Lee, which could be defined as an endless excavation of colored paintings, could be marked with the growth as an artist through National Art Exhibition and the internalization of observational academism. The women in Lee's paintings appeared working in markets, fields or folk art in the background, as this was one form of female portraiture in the national exhibition. During the early stage of her career, the influences of Chun Kyung-Ja stood out and she gradually began to establish her own individual style. The artificial women with no facial expression, absent of exchange with the audience or between the figures, could be considered to be the consistent individuality of Lee's female portraiture, leading from the works exhibited in the national exhibition to the Eve series.

Another feature in the works of Sook-Ja Lee is the pursuit of the coloring technique. Since the 1970's, she had experimented with the properties of paint as she earnestly adopted mineral pigment aside from the generally used pigment powder and emphasized the 'presence of color'. The flower, women, folk art, barley fields and cow that Lee enjoyed painting in her works, could be understood in the relationship within the various expression of mineral pigment and the coloring technique of experimenting with *matière* (matter). Furthermore, the production method of countless repeating identical gestures according to the use of mineral pigment accentuates the handcraft qualities, and the flatness of the

picture plane along with the design aspects aroused by this handicraft qualities are also her very own distinctive feature.

Sook-Ja Lee had strived to invest the 'seeking of Korean painting' within her coloring experimentation. When mentioning Sook-Ja Lee as a painter, her endless historical study on the lineage of Korean colored painting and her continuous reflection on the 'art historical position of colored paintings' and 'traditionality of colored paintings' should never be overlooked. The question of 'traditionality' is bound to lead towards the question of 'nationality' and the 'Korean identity'. Sook-Ja Lee intended to pursue the 'Korean identity' by using the images of barley fields, Baekdu Mountain and other images that represented the Korean nationality. The barley fields or Baekdu Mountain in her paintings hold dual significances in that they are the spaces embedded with joys and sorrows as the cradle of the Korean people as well as the uncontaminated spaces of pureness and origin. The barley fields and Baekdu Mountain are in fact the symbol of nationality and the Korean identity as well as the surreal fantasy world within her.

현대미술작가 이불이 부르는 〈새벽의 노래〉

김 형 미
국립현대미술관 학예연구사

I . 머리말

II . 본문

1. 유토피아니즘과 근대 기획의 망령
2. 유토피아와 디스토피아의 경계
3. 마주침으로의 무한 감행

III . 맺음말

I . 머리말

2014년 필자와의 인터뷰에서 작가 이불은 자신이 지난 10여 년간 집중하고 있는 〈나의 거대서사〉 시리즈의 발단을 다음과 같이 언급했다. “몇 년 전 일본에 있는 미술관에서 회고전이 열려 거길 왔다 갔다 했는데, 하루는 밤 비행기로 동경에 도착해야 했어요. 하늘에서 도시로 가까워질 때, 그날따라 뭐랄까, 아마 그때쯤 일본에서 쓰나미도 있었고 여러 가지 재앙들이 있어서 그랬는지 모르겠지만, 어둠 속에서 도시의 불빛만이 계속 움직이는 게 다른 때 하고는 조금 다르게 느껴졌어요. 그날은 굉장히 애뜻하다는 생각이 들었죠. 거기서부터 출발해서 그 기분을, 뭔지 모르겠지만, 이를 추적해서 좀 더 파악해야 되겠다는 생각으로부터 시작을 한 것이 (나의 거대서사) 시리즈의 발단이 된 것이지요. 밤비행기에서 바라본 시티스케이프. 여기서 연상하여 점점 여러 다른 레이어들이 깔리는 것이지요. 그게 출발점입니다.”

본고에서 다루고자 하는 이불의 대규모 설치작업 〈태양의 도시 II〉와 〈새벽의 노래 III〉는 그의 작업 흐름에서 볼 때, 2005년부터 본격적으로 다루기 시작했던 〈나의 거대서사〉 시리즈의 연장선상에서 이야기할 수 있다. 〈나의 거대서사〉 시리즈는 작가가 이전 작업들에서 보여줬던 신체와 사회의 억압적 상관관계, 과학기술문명의 우울한 미래에 이어 20세기 초 건축을 지배했던 담론을 다루며, 마치 이를 풍경으로 재구성하듯 대규모 공간설치작업을 펼쳐

보이는 작업이다. <나의 거대서사>는 이론적으로 포스트모던 시대에 거대담론, 즉 메타서사가 불가능하다고 본 프랑스 철학자 장 프랑수아 리오타르(Jean-François Lyotard, 1924~1998)의 사고에 대한 이불의 시각을 반영한다. 이불은 거대서사의 불가능성을 인식, 이에 파편화되고 미해결된 채 지속적으로 부유하는 ‘작은’ 이야기들을 다루고자 하였다. 역사에서 드러난 부패의 흔적, 모더니즘 이상주의의 실패, 그럼에도 여전히 우리 개인들의 의식과 일상에 등장하는 근대의 망령들에 대해 새삼 숙고하게끔 한다.

II. 본문

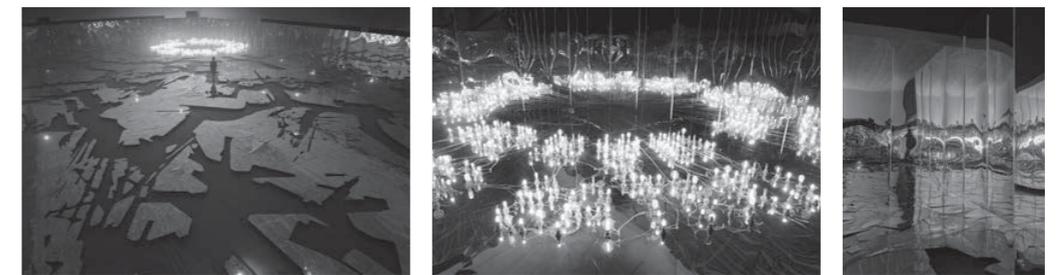
1. 유토피아니즘과 근대 기획의 망령

이불의 <태양의 도시Ⅱ(Civitas Solis Ⅱ)> 제작에 영감을 제공한 토마소 캄파넬라(Tommaso Campanella, 1568~1639)의 저서 『태양의 도시』는 유토피아에 대한 하나의 모델을 보여준다. 근대 도시계획이 공상적 사회주의자들로부터 시작되었고, 그러한 전통이 하워드(Sir Ebenezer Howard, 1850~1928)나 르 코르뷔지에(Le Corbusier, 1887~1965)와 같은 도시계획가들에 의해 계승되었다고 볼 때, 이불이 영감을 얻고 시각적 구현으로까지 활용한 캄파넬라의 『태양의 도시』와 같은 르네상스기 유토피아 저술의 도시론적 의의는 매우 크다. 도시 조성을 통해 더 나은 사회를 건설한다는 근대 이상도시의 전통은 토마스 모어(Thomas More, 1478~1535)나 토마소 캄파넬라에서 시원한다 해도 과언이 아니다.

이불의 <태양의 도시>를 이해하기 위해서는 캄파넬라의 ‘태양의 도시’의 기능뿐 아니라 그 조형적, 구조적 체계를 파악하는 것이 중요하다. 타프로바나 섬의 적도 바로 아래에 있는 대평원 가운데에는 언덕이 우뚝 솟아 있는데, 대부분의 마을은 그 언덕 아래에 조성되어 있다. 마을을 둘러싼 여러 겹의 성벽이 언덕 밑 멀리까지 뻗어 있다. 마을의 직경은 2마일 이상이며 둘레는 7마일 정도이다. 건물들은 구릉지의 사면에 세워져 있다. 마을은 거대한 7개의 환상지대(seven rings or huge circles)로 구분된다. 도로와 성벽 등을 포함, 도시는 매우 기하학적인 구조를 갖고 있으며 교통과 그 체제에 있어 상당히 현실적인 부분이 고려되었다. 아이러니컬하게 이러한 현실성이 오히려 ‘유토피아’로서의 의미를 약화시키고 있기도 하다. 도시의 기하학적 구조는 완전무결한 이상향인 ‘유토피아’의 질서를 상징한다. 특이할 만한 점은 도시의 상징성과 중심성을 제고하기 위해 방사형 가로체계가 갖추어져 있으며 중심에 신전이 위치하고 있다는 것이다. 이처럼 도시운영의 원리에 있어 유토피아의 설정을 닮은 ‘태양의 도시’는 도시의 구축적, 구조적 원리에서 또 다른 이상사회를 보여준다. 그럼에도 불구하고 태양의 도시는 상당히 위계적이고 억압적인 병영국가로서 농업에 기반을 두는 자족적 폐쇄공동체이다. 도시의 구조는

권위주의적 체제를 반영하는 것이며 동시에 관리의 효율성을 기하기 위한 것으로 이해할 수 있는데, 여기서 다시 한번 ‘유토피아’적 공상이 디스토피아로 귀결되는 사회와 만나게 된다.¹⁾

위에서 자세히 언급한 ‘태양의 도시’의 운영 원리와 도시구조 원리를 볼 때, 이불이 흥미를 가진 지점은 그 개방성과 폐쇄성의 지속적인 교차가 아닐까 한다. 몇 겹으로 나뉘고 쌓이는 중첩을 이불은 자신의 작품에서 거울과 전구를 이용하여 구현하고 있다. 거대한 공간의 사방 벽면과 바닥은 대부분 거울로 덮인다. 반사광으로 인해 본래 공간이 가진 형태와 질료적 특성은 사라진다. 벽면의 거울이 가진 재료적 성격은 자발적으로 형태의 왜곡을 반영하는데, 이는 공간 전체를 비추는 한 무리의 전구들이 내는 빛에 의해 더욱 강화된다. 공간의 한쪽 모서리에는 약 260여 개의 LED 전구들이 1/4 원을 이루며 거울 판 위에 올라가 있다. 그자를 이루는 모서리에 맞춰 이중 삼중으로 링을 형성한 이 전구들은 거울벽의 반영을 통해 완전한 원을 이룬다. 무릎을 낮춰 전구들을 들여다보고 있자면, 마치 고원 저기 어디쯤에 세워진, 끊임없는 지평 속 도시의 모습이 연상된다. 도시의 높은 빌딩 숲, 빌딩들이 내뿜는 강렬한 불빛과 다르지 않다. 코스모스 세계와 마이크로 세계가 통하고, 유토피아와 디스토피아가 통하는 그 경계, 그 통로가 열려 살짝 드러난 듯하다. 지속적으로 그러나 불규칙하게 점멸하는 전구들을 다시 찬찬히 살펴보면 마치 모스 부호 마냥 의미가 담긴 신호를 보내는 듯싶어 아예 가독성 있는 텍스트를 담고 있음을 확인하게 된다. ‘태양의 도시 CIVITAS SOLIS’. 이와 같은 한글 표기와 라틴어 표기는 반사된 거울 벽을 통해 읽혀질 수 있도록 반전의 형태로 거울로 된 바닥면에 전구의 배열을 통해 쓰여 있다. 그렇지만 이 텍스트를 독해하거나 발견하는 일이 쉽지는 않다. 오히려 전구의 조형적 배열 혹은 불빛에 흘러 그냥 스쳐 지나가기 쉽다. 그런데 전구의 배열이 보여주는 텍스트의 가독 여부와 전구 불빛이 뿜어내는 기운의 촉감이 등가여서일까. 아니면 <태양의 도시Ⅱ>가 다층적 알레고리를 이루고 있고 이를 경험하는 관객의 기억과 의식의 차원이 그것과



도판 1. 이불, <태양의 도시Ⅱ>, 2014, 폴리카보네이트, 아크릴 거울, LED 조명, 전선, 가변설치, 2014~2015 국립현대미술관 전시광경, 작가소장, 촬영: 전병철

1) 김홍순, 「토마스 모어의 유토피아와 캄파넬라의 태양의 도시에서 나타난 공간구조 특성과 도시계획적 함의」, 『도시계획학회』 제43권, 제6호, 2008, pp.31~35.

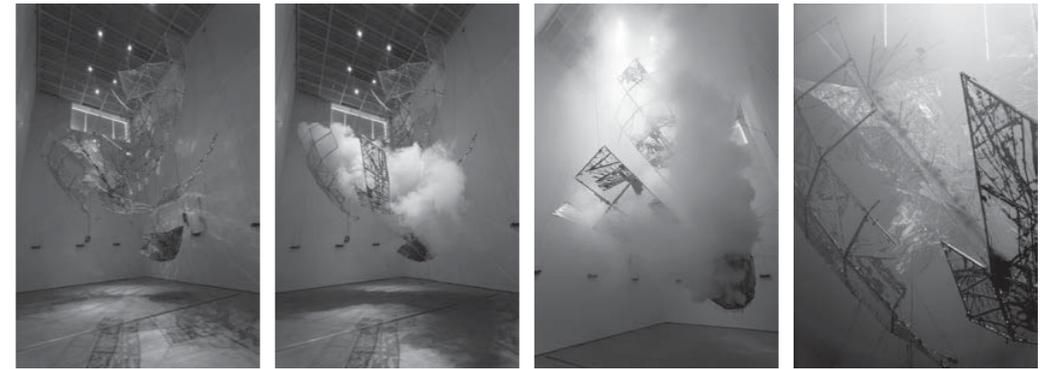
교차하고 교감을 해서일까. 텍스트의 가독 여부는 더 이상 중요한 이슈가 아니다. 오히려 그 의미의 깊이와 넓이는 무한히 확장하게 되었다. 닳을 내리고 정박한 의미체는 유효기간이 만료된 듯하다. 마치 이상향을 찾기 위한 ‘또 다른’ 출발인 듯, 한없이 열어젖힌 바다로의 항해가 시작된 양 <태양의 도시Ⅱ>는 수많은 파고 위를 미끄러져 나아간다.

2. 유토피아와 디스토피아의 경계

20세기에 이르면 역사적으로 쌓여온 유토피아의 개념들과 기획들이 본격적으로 실험되고, 구소련에서처럼 실제 사회에 적용되기도 한다. 그것은 무엇보다도 ‘모더니티(modernity)’라는 계기를 통해 변형된 형태의 것으로, 새로운 것, 당대적인 것에서 이상을 발견하는 모더니티 신화가 모던 유토피아니즘을 추동하게 된 것인데, 이는 인류가 꿈꾸어온 유토피아가 바로 앞에 당도했다는 신념에서 온 것이다. 모더니스트 유토피아인들은 우리 사회가 시간의 흐름에 따라 발전한다는 진보주의적 역사관과 인간의 이성에 대한 신념에서 온 것이다. 그들에게 유토피아는 인류의 종착지인데, 방법은 각자 다를지라도 인간 정신의 부단한 고양을 통해 도달한다는 점에서 큰 줄기는 같은 것이었다.

진보주의가 기하학적 형태에 근거하여 그 목적에 어긋나는 것들에 대한 억압과 배제가 수반되는 것 또한 사실이다. 우리가 익히 알고 있듯이 유토피아는 이미 그 안에 디스토피아를 내재하고 있다. 사실 기하학은 공간을 구획하는 방법론을 넘어 당대 사회시스템과 구조 어디에든 자리하고 있었다. 각 개인은 기계적으로 복제되고 사회 속의 적합한 기능으로 개념화되는 동시에 서로 유기적으로 구성되어 전체 사회기계를 움직인다는 것인데, 이 같은 인간기계 개념은 카렐 차페크(Karel Capek, 1890~1938)의 『R.U.R.』(1921)에서 ‘로봇(robot)’으로 언어화되었고 리시츠키(El Lissitzky, 1890~1941)의 <태양에의 승리>를 위한 ‘신인간’ 디자인이나 프리츠 랑(Fritz Lang, 1890~1976)의 영화 <메트로폴리스(Metropolis)>(1927)를 통해 시각적으로 구현되었다. 그러나 찰리 채플린(Charles Chaplin, 1889~1977)의 <모던 타임즈(Modern Times)>(1936)의 기계화된 인간상이 풍자하는 것처럼, 극단적인 완벽성을 지향하는 기하학적 사고는 다양한 차이들을 잘라버리는 획일화의 폭행으로 나타날 수도 있다. 나아가 그것은 개별성을 통제하는 규율의 초월적 힘을 상징적으로 드러냄으로써 오히려 그 권력의 정체를 지우는, 그런 의미에서 더 교묘한 권력의 도구가 된다.

이제 더 이상 모던적 유토피아가 절대적이지 않음은 분명해졌다. 인본주의와 그에 뿌리를 둔 진보주의 역사관이라는 모던의 꿈은 휘몰아치듯 상승하는 사선의 나선형 구조를 타고 오르다 그 열기에 재가 되어 흩어져버린 듯하다. 이불의 <새벽의 노래Ⅲ(AubadeⅢ)>는 마치 땅으로 하강하는 듯한 사선의 구조물을 통해 모던의 민낯을 우리와 마주하게 한다.



도판 2. 이불, <새벽의 노래Ⅲ>, 2014, 알루미늄, 폴리카보네이트, 메탈라이즈드 필름, LED 조명, 전선, 스테인리스 스틸, 포그 머신, 가변설치, 2014~2015 국립현대미술관 전시광경, 작가소장, 촬영: 전병철

이 작품은 20세기 초 독일 건축가 브루노 타우트(Bruno Taut, 1880~1938)의 <새로운 법령을 위한 기념비(Monument des Neuen Gesetzes)>(1919)와 1900년대 초 모더니티의 상징물인 힌덴부르크(Hindenburg)의 비행선 기체 구조에서 시각적 영감을 얻어 제작한 대형 구조물들을 천장에 매달아 공중에 떠있게 하였다. 수직으로 15미터에 달하는 높이의 공간을 채운 구조물에는 점멸하는 아주 작고 희미한 붉은 점 같은 전구 빛이 어디론가 신호를 보내듯이 반짝이고 있다. 일단 이 구조체를 보고 있노라면 과거 모던 인류가 그랬듯이 머지않아 벌어질 테크노-디스토피아는 전혀 예감할 수 없다. 황홀하게 반사되는 구조체의 표면, 마치 거울이나 크리스털과 같이 가볍고 투명한 그 빛의 향연에 아직은 꿈꿀 수 있는 여지가 남아있다.

그럼에도 20세기 초의 유토피아안으로서 낙관적 미래에 대한 희망을 보인 타우트와 달리 21세기 우리의 동시대인인 이불은 <새벽의 노래Ⅲ>에서 상처받기 쉽고, 주변상황에 크게 영향을 받기에 지속적으로 그 형태와 성질을 달리하는 바를 보여준다. 기념비와 비행선의 충돌인지 아니면 기체 고장인지 정확하게 설명되지 않지만 구조체의 내부에서 발생한 증기는 공간 전체를 가득 채운다. 한치 앞도 보이지 않는 상황 속에서 감당할 수 있는 인식의 범위는 존재하지 않는다. 황홀한 판타지는 사라졌다. 빛의 자리를 스모그가 대체하였다. 스모그는 빈틈없이 곳곳에 퍼진다. 더불어 <새벽의 노래Ⅲ>는 우리 머리 위 허공에 떠다니는 모던(modern)의 파편들, 그리고 종말을 맞았다고는 하나 여전히 우리 사회와 시대, 아니 더 깊숙하게는 ‘나’라는 개개인의 일상에 내려앉은 채 질게 그림자를 드리우고 있는 근대의 명령을 감각하게 한다. 현실에 결코 “없어” 이상향에 대한 열망과 그 과잉으로 인해 오히려 암울한 사회의 통제와 억압은 서로를 거울처럼 비춘다.



도판 2. 이불, 〈새벽의 노래 Ⅲ〉, 2014, 알루미늄, 폴리카보네이트, 메탈라이즈드 필름, LED 조명, 전선, 스테인리스 스틸, 포그 머신, 가변설치, 2014~2015 프랑스 파리 팔레 드 도쿄, 작가소장, 촬영: 김성재

3. 마주침으로의 무한 감행

수많은 사고(사유)의 편린들, 다양한 발화의 용얼거림들, 더 이상 눌러지지 않는 (잉여적이라 간주된) 수많은 ‘생’의 분출, 그리고 그 ‘작은’ 서사들은 사실 유토피아가 애초부터 내장하고 있음에도 불구하고 제거해야만 했던, 그래서 근본적으로 불가능성으로 유토피아를 위치시키는 핵심적 요소들이 밝혀졌다. 그런데 아이러니컬하게도 이러한 불가능성이 또 다른 유토피아를 꿈꾸게 한다는 것이 유토피아의 딜레마이다. 그러한 딜레마가 유토피아의 역사를 만들어왔다.

이상적 공동체를 꿈꾸며 많은 이들이 희생되고, 결핍과 죽음을 감내하고, 때로는 거대담론에 암묵적 동조를 보내기도 하고 무감각해지기도

한다. 감당할 수 없는 마지노선을 넘는 순간, 사회는 어떠한 형태로든 붕괴를 맞이한다. 이 지점에서 생각의 흐름이 닿는 곳이 모리스 블랑쇼(Maurice Blanchot, 1907~2003)의 “밝힐 수 없는 공동체”와 장 뤽 낭시(Jean Luc Nancy, 1940~)의 “마주한 공동체”인 것은 왜일까. 이불의 〈나의 거대서사〉 시리즈를 경험하고 공간을 빠져나오면서, 그리고 작가의 작업에 있어 이후의 향방을 짐작해보면서 마지막으로 필자가 느낀 그 어딘가에 자리하고 있는 흐릿하지만 좀처럼 떨쳐지지 않는 사유의 틈 때문이다. 이불이 재정의하고 재편집하고 있는, 아직은 명확하게 밝혀지지 않은 또 다른 유토피아의 근처를 둘러보는 느낌이랄까. 그것이 아니라고 하더라도 적어도 유토피아라는 것이 늘 그 기획에 포함되지 않는 것들을 제외함으로써 그것이 이루어질 미래에는 정작 스스로가 무너져버리는 그 허망함을 조금이라도 지연시킬 수 있는 힌트가 되지 않을까 해서이다.

모리스 블랑쇼의 사유는 20세기에 그 극점에 다다랐던 서양의 모든 잠재력과 근대성의 힘이 쇠진되어가는 장소에서 전개된다는 점이 주목할 부분이다. 나아가 근대성을 뒷받침했던 이념적 지주들(예를 들어, 인간의 주체성, 신, 예술의 자율성과 절대성, 천재, 내면성) 자체가 무너져내려, 한 마디로 인간의 힘, 능력의 확신에 대한 환상이 깨져나가는 장소를 다룬다. 근대성이 쌓아올렸던 거대한 이념 더미들을 태우는 불꽃들, 그리고 이 더미들이 타고서 남은 잿더미. 블랑쇼는 그 잿더미 속 울음 가운데서 우리 자신과 맞닥뜨리게 된다고 말한다. 우리가 가졌던 환상을 직시하게 된다는 것이다. ‘나’의 자기동일성, 그 궁극적 불가능성이 밝혀진

지점에서 그는 “바깥”에서 이루어질 날 것의 소통, 그 지평을 이야기한다. 모든 지평 바깥의, 따라서 규정된 모든 동일성들(예를 들어, 자아의 자기 규정, 이념, 국적, 정치적 이데올로기) 바깥의 타자의 숨결²⁾ - 근대 기획의 순혈주의적 유토피아관점에서는 불가한 혼성이고 불순물의 유입이다 - 그 숨결의 나눔.

블랑쇼는 『밝힐 수 없는 공동체』에서 전체의 획일화된 확정적 계획을 갖고 있지 않은 공동체의 가능성을 구한다. 동일성 바깥의 공동체의 가능성. 공동체 없는 공동체의 가능성. “어떤 공동체도 이루지 못한 자들의 공동체”의 가능성. ‘공동-내-존재’는 내 바깥의 존재, 타자와의 소통, 타자로의 접근, 타자의 응답 가운데에서만 알려지는 관계 내에서의 존재이다. (여기서 강조점은 ‘관계’이지 ‘타자’가 아니다.)³⁾ 필자는 일전에 이를 “바깥으로의 환대”라고 표현한 적이 있는데, 진정한 공동체의 지속은 근대적 자기 동일성을 거부한 채 극단적으로는 적대시하는 반대의 요소까지도 수용할 수 있어야 가능하다는 것이다. 그렇지 않고 자기동일성에 근거한 공동체는 안전하나 전체주의적 집단으로, 이는 폐쇄적이고 부패할 수밖에 없는, 궁극에는 호흡이 정지될 수밖에 없다. 블랑쇼는 이 이루기 힘든 공동체, 동일성에 근거를 두지 않고 동일자의 억압을 거부하는 공동체, 오히려 타자의 발견과 차이의 발견으로 역설적으로 지속되는 밝힐 수 없는 공동체에 대한 요구가 일상의 모든 나와 타인의 관계에서 거부될 수 없다고 본다. 나아가 이 공동체 없는 공동체에 대한 요구가 미래의 모든 구도의 설정에서 고려될 필요가 있다고 본다. 결국 블랑쇼가 이 드러나지 않는 공동체에 대한 요구를 정당화하고 있는 이유는 타자와의 ‘관계’의 무한성이, 타자와의 관계가 가시적인 계획, 목적, 기구, 이념, 철학에 따라 한정될 수 없고 고정화·사물화될 수 없다는 것을 말하기 위해서이다.⁴⁾

그런가 하면 장 뤽 낭시는 공동-내-존재(être-en-commun)를 사유의 핵심으로 삼고 있다. 공동-내-존재는 나와 타인 사이의 모든 종류의 만남의 근거에 있는 나눔(partage)의 양태를 지칭한다. 이는 어디로도 다시 환원되지 않는, 환원 불가능한 것이며, 근원 없는 근원이고 하나로 지정될 수 없고, 고정될 수 없는 비어있는 중심이라 할 수 있다. 뤽 낭시는 ‘우리’가 함께 있는 궁극적 이유와 목적을 “다만 함께 있다”는데 둔다. 어떤 ‘무엇’을 나누는 것이 아니라 함께 있음 자체를 나눔. 다시 말해 나와 타인의 실존 자체가 서로에게 부름과 응답이 되는, ‘우리’의 실존들의 접촉이다. 여기서 중요한 것은 가시적으로 어떤 것의 공유가 아니라, 타인이 나를 향해 다가옴. 내가 그 다가옴에 응답함. 내가 타인을 향해 건너감. 즉 타인을 향한 외존(exposition), 말하자면 비가시적, 동사적 움직임들의 부딪힘, 접촉이다. ‘우리’의 열정은 힘의 고양을 향해 나아가지 않으며, 한계와 유한성에 처한 ‘우리’의 목소리를 들으려는 열정, 소통에의

2) 모리스 블랑쇼, 장 뤽 낭시 저, 박준상 역, 『밝힐 수 없는 공동체 | 마주한 공동체』, 문학과지성사, 2011, p.95.

3) 박준상, 『이름 없는 공동체: 레비나스와 블랑쇼에 대해』, 『보살핌의 현상학』, 철학과현실사, 2002 참조.

4) 모리스 블랑쇼, 장 뤽 낭시 저, 앞의 글(2011), pp.92~98.

열정이다. ‘우리’의 비극은 단순히 ‘우리’가 사라져갈 것이라는 데 있다. 그러나 여기서의 ‘비극’은 허무주의와 상관없다. 왜냐하면 사라져감과 죽음을 통해서만 소통의 무한성을, 공동-내-존재의 열린 무한성을 성취할 수 있기 때문이다.⁵⁾

Ⅲ. 맺음말

우리가 생을 이어가는 한, 그 유한성에도 불구하고 아니 그 유한성으로 인해 이상향을 꿈꾼다. 그야말로 “없기” 때문에 꿈꾸는 게 아닐까. 유토피아라 표현하든 그 어떤 공동체라 표현하든 이는 스스로의 부재를 통해 존재하는 유명과도 같다. 그 유명은 우리를 끈질기게 따라 다닌다. 아마도 유토피아란 우리가 간절히 꿈꾸는 행복이라는 바람을 담고 있는 곳이기 때문일 것이다. 이불은 자신이 오래전부터 계획해온 또 다른 프로젝트에 대해 언급한 적이 있다. 마이크로네이션(micronation). 그는 지금 다시 ‘또 다른’ 유토피아를 꿈꾸고 있다. 니체는 『비극의 탄생』에서 “인간의 역사란 ‘디오니소스적 심연’을 견디지 못한 인간들이 만든 니힐리즘의 역사”라고 하지 않았던가. 영원히 지속되는 세계는 없다. 모든 가치는 사실 아무것도 아닌, 곧 니힐(nihil)이라고 니체는 말한다. 그에 따르면 ‘생’은 끊임없이 변화하고 상승하고, 무한히 생성하고 순환하고 회귀하면서 그 자체로서 숨을 쉰다. 그 속에서 인간이 해야 하는 바는 진폭을 갖고 확장되는 악의와 기만을 지속적으로 폭로하며 그 허무의 심연을 외면하지 말고 돌진함과 동시에, 또 다른 정서적 시야를 넓히고 개방하게끔 매순간 분연히 일어나 쉽 없이 새로운 결단의 장을 여는 것이다. 지난 모든 것에 의문을 제기하고 유일한 목표와 지향을 거부해야 한다. 일체의 이념적, 종교적, 윤리적 가치의 가면이 폭로된 이상 우리에게 남은 유일한 것은 “생 그 자체” 뿐이라 하지 않는가. 또 다시 다음 결단을 스스로 재촉하며 움직이는 이불에게 마이크로네이션에 대해, 그곳이 어떤 곳인지에 대해 깊이 물어보지 않았다. 분명한 것은 “말할 수 없는” 그러니까 “겪어야 하는”, “경험해야 하는” 장소임에 틀림없다는 것이다. 그래서 조만간 마주하게 될 마이크로네이션을 또 다시 꿈꾸게 되는지도 모르겠다.

5) 모리스 블랑쇼, 장 퉁 낭시 저, 위의 글(2011), p.147.

참고문헌

- 김홍순, 「토마스 모어의 유토피아와 캄파넬라의 태양의 도시에서 나타난 공간구조 특성과 도시계획적 함의」, 『도시계획학회』 제43권, 제6호, 2008.
- 모리스 블랑쇼, 장 퉁 낭시 저, 『밝힐 수 없는 공동체 | 마주한 공동체』, 박준상 역, (주)문학과지성사, 2011.
- 박민수, 「근대 유럽의 ‘섬-유토피아’ 문학과 시민적 사회이상(1): 고중세의 섬-이상향과 르네상스의 섬-유토피아」, 『비교문학』 제62집, 2014.
- 박준상, 「이름 없는 공동체: 레비나스와 블랑쇼에 대해」, 『보살핌의 현상학』, 철학과현실사, 2002.
- 볼프강 벨쉬, 『우리의 포스트모던적 모던』, 박민수 역, 책세상, 2001. (원저 Welsch, W., *Unsere Postmoderne Moderne*, Berlin, 1987.)
- 배철영, 「리오타르의 포스트모던 송고론: 송고의 미학, 차이의 존재론 그리고 비판」, 『철학논총』 제27집, 2002.
- 백승영, 「포스트모던적 계몽의 두 가지 길: 리오타르와 니체」, 『니체연구』 제13집, 2008.
- 윤난지, 「20세기초기 러시아 전위미술에 나타난 유토피아니즘」, 『미술사학』 제5권, 미술사학연구회 1993.
- 장 프랑수아 리오타르, 『포스트모던의 조건』, 유정완 역, 민음사, 1992.
- 전혜숙, 「유토피아와 디스토피아의 경계 - 바이오아트와 생명개입」, 『서양미술사학회논문집』 제41권 서양미술사학회, 2014.
- 정연심, 「브루노 타우트의 시각으로 본 작가 이불: 미완의 유토피아 프로젝트」, 『미술평단』, 가을호, 2011.
- Atcan, Esra, “Toward a Cosmopolitan Ethics in Architecture: Bruno Taut's Translations out of Germany,” *New German Critique* 99, Vol. 33, no. 3, Fall 2006.
- Benson, Timoth O., et al., *Expressionist Utopias: Paradise, Metropolis, Architectural Fantasy (Weimar and Now: German Cultural Criticism)*, University of California Press, 2001.
- Owens, Craig, “The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism,” *October*, no.12(Spring 1980), *October*, no.13(Summer 1980).

LEE BUL's *Aubade*

Kim Hyoungmi

Curator

National Museum of Modern and Contemporary Art, Korea

The large-scale installations of Lee Bul, *Civitas Solis II* and *Aubade III*, observed in this text could be noted in extension of *Mon Grand Récit* series she earnestly began in 2005. *Mon Grand Récit* series dealt with the discourse that governed the scene of 20th century architecture leading from her previous works where Lee exposed the suppressive correlation between the body and society and distressful future of science technology civilization. This was unfolded into a large-scale site installation recomposed as landscape. Theoretically, *Mon Grand Récit* reflects Lee Bul's view on the French philosopher, Jean-François Lyotard, who believed that grand narrative, in other words, meta-narrative is impossible in the postmodern era. Lee Bul recognized the impossibility of grand narrative and intended to unravel the fragmented, unsettled 'small' stories consistently floating in the air. It leads us to have renewed consideration of the spirits of the modern era, which continue to appear in our awareness and daily lives although we had witnessed the traces of corruption and failure of modernistic idealism in the course of history.

Glimpse of countless ideas (thoughts), mumbles of various illocutions, the eruption of many 'lives', which cannot be suppressed anymore, and though these "small" narratives were in fact inherent within utopia, it had to be effaced and it was also proved that its fundamental impossibility were core elements positioning utopia. However ironically, it is the dilemma of utopia that this impossibility leads to dreaming of another utopia. Such dilemma has been creating the history of utopia. Billions of lives were sacrificed in aspiring for such ideal community, risked deficiency and deaths, and at times sent tacit agreement to grand discourse and often became numb to it. The moment you cross over the Maginot line beyond one's powers, a society is bound to collapse in any form.

Another work of Lee Bul, *Micronation*, mentioned in the closing of this text also signifies

that as long as with continue with our lives, we cannot help but dream of an ideal world despite of its finitude, actually due to its finitude. Whether it is expressed as utopia or ideal world or some kind of community, this is identical to a ghost existing through the absence of itself. That ghost persistently follows us. Perhaps this is on the grounds that utopia is somewhere that holds our hope for happiness that we desperately dream of. Lee Bul presses herself for another determination again in the midst of "life" as if she is dreaming of 'another' utopia.

《젊은 건축가 프로그램》: 건축과 미술의 경계에 대한 유쾌한 도전

박 근 태
국립현대미술관 학예연구사

I. 머리말

II. 본문

1. 《젊은 건축가 프로그램》과 파빌리온
2. 2014~2016년 프로그램 경과
3. 《젊은 건축가 프로그램》의 의미

III. 맺음말

I. 머리말

《젊은 건축가 프로그램(Young Architects Program)》은 최근 수년간 국내의 미술계에서 다양하게 볼 수 있었던 건축 관련 프로젝트를 대표하는 프로그램 중 하나라고 할 수 있다. 최근 몇 년 간 국내 미술관에서 건축 관련 전시를 볼 수 있는 기회가 부쩍 많아졌다. 개인이나 여러 명의 건축가를 다루는 전시(예를 들어, 국립현대미술관의 《그림일기: 정기용 건축 아카이브》, 《이타미 준: 바람의 조형》, 《한국 현대미술 작가 시리즈》 등), 특별한 주제를 다루는 전시(예를 들어, 서울건축문화제의 다양한 전시, 국립현대미술관 과천30년 특별전 《공간변형 프로젝트: 상상의 항해》 등), 건축가와 미술가의 협업을 보여주는 전시(예를 들어, 국립현대미술관의 《보이드》, 서울시립미술관의 《유희공간 건축 프로젝트 <리-플레이: 4개의 플랫폼 & 17번의 이벤트>》 등) 등과 같이 그 사례 역시 매우 다양하다. 그중에서도 《젊은 건축가 프로그램》은 뉴욕현대미술 국제 네트워크로 시작하여 젊은 건축가를 발굴하고 지원한다는 목표로 3년째 지속성 있게 추진해오면서 서서히 자리를 잡아가고 있는 상황이라 볼 수 있다.

사실 《젊은 건축가 프로그램》은 미술관 입장에서 여러 가지 측면에서 연구해볼 만한 프로젝트이다. 미술관에 더욱 적극적으로 도입되는 건축이라는 장르, 현대카드라는 사적

영역과의 협업을 통한 프로젝트 추진, 뉴욕현대미술관 등 다른 국외 네트워크 미술관과의 협업 방식, 새로운 방식의 관람객 경험 제공 등은 모두 《젊은 건축가 프로그램》을 통해 오늘날 현대미술관이 논의해볼 수 있는 시의성 있고 또한 흥미로운 주제들임에 분명할 것이다. 이 중에서도 본 논문에서는 건축과 미술(관)의 만남 측면에 중점을 두고 이 프로그램이 건축과 미술의 경계를 넘나드는 유쾌한 도전이라는 사실을 파악하고자 한다.

작가들의 작품설명과 심사위원들의 심사평 및 관련 자료들을 분석하는 문헌자료를 바탕으로 작성된 본 논문은 우선 《젊은 건축가 프로그램》에 대한 개요를 살펴본 후, 파빌리온에 대한 논의 속에서 본 프로그램에 대해 간략하게 짚어보고, 2014년부터 2016년까지의 작품들을 분석해본다. 이후 프로젝트의 의미를 발견하고 마지막으로 향후 프로그램 운영에 대한 과제를 제시하며 마무리하는 것으로 구성되어 있다.

II. 본문

1. 《젊은 건축가 프로그램》과 파빌리온

《젊은 건축가 프로그램》은 1998년 뉴욕의 현대미술관에서 시작한 젊고 재능 있는 신진 건축가 발굴 프로젝트이다.¹⁾ 이후 프로그램이 확장되어 2011년에 칠레의 컨스트럭토(CONSTRUCTO), 2011년에 로마의 국립21세기미술관, 2012년에 이스탄불의 이스탄불 현대미술관이 국제 네트워크에 참여하여 프로그램을 같이 진행하고 있다.²⁾ 국립현대미술관은 2014년부터 프로그램에 참여하여 2016년 현재 3회째 프로그램을 진행하고 있다. 각 미술관은 야외 공간에 ‘물’, ‘그늘’, ‘쉼터’ 등의 3가지 요소를 포함하는 일시적인 건축물을 디자인하여 관람객에게 새로운 경험을 제공해주는데, 최근에는 전 세계적인 화두인 지속가능성과 환경문제에 대한 메시지를 던지는 작품들이 많이 등장하고 있다.

좀 더 건축적인 관점에서 보자면 《젊은 건축가 프로그램》은 여름철 약 3개월간 설치되는 임시건축물(파빌리온)인데, 파빌리온의 역사는 매우 오래되었고 그 기간 동안 사회에서 갖는 의미 역시 달라져왔다. 이러한 파빌리온에 대한 논의는 2015년 출간된 『파빌리온, 도시에 감정을 채우다』에서 좀 더 자세히 다루고 있다. 이 책은 최근 사회 곳곳에서 다양한 기능을 수행하는 파빌리온에 대한 내용을 증점적으로 다루는 몇 안 되는 출판물인데, 건축, 미술, 조경 분야의 전문가들이 각자의 관점에서 파빌리온에 대한 해석을 내리고 있는 점이 흥미롭다.

1) <https://www.moma.org/interactives/exhibitions/yap/about.html#aboutyap>

2) 위의 웹사이트 참조.

예를 들어, 최춘용은 폴리라는 용어를 사용하였는데 파빌리온의 역사를 되짚어 본 송하엽과 마찬가지로 감성적 향유의 공간으로서 초기의 폴리를 조망하지만 근대에 이르러 폴리가 갖게 된 공공적인 기능에 대한 관심에 주목한다.³⁾ 건축적 기능으로 봤을 때 주류가 아닌 외곽, 경계에 자리한 특성으로 인하여 자유로운 도전과 실험이 가능했던 폴리는 이러한 태생적 특성에 기인하여 도시 내에서 예술적 저항정신을 담고 기존의 도시 환경에 도전적 질문을 던지는 공간으로 변모하는 모습을 보여준다.⁴⁾ 그런가 하면 정다영과 조수진은 오늘날 대한민국의 도시로 논의의 초점을 맞추고 가건물, 가변적이라는 파빌리온의 특성과 사회의 건축문화, 도시문화의 단면들을 이어서 해석하면서 파빌리온이 사회의 다양하고 복잡한 단면을 보여주는 하나의 건축기호와도 같다고 이야기한다.⁵⁾ 이들의 논의는 공통적으로 현대사회에서 폴리, 파빌리온이 갖는 의미, 즉 가변적이면서 경계에 자리하고, 세상에 화두를 던지는 기능을 인지하고 있는데, 《젊은 건축가 프로그램》 역시 이러한 관점에서 해석할 수 있다고 여겨진다. 이는 프로그램이 점차 젊은 재능을 뽑내는 기회에서 건축을 통해 사회의 화두를 제안하는 기회로 변화해가고 있기 때문이다.

2. 2014~2016년 프로그램 경과

1) 젊은 건축가 프로그램 2014⁶⁾

2014년 젊은 건축가 프로그램의 최종후보군에 오른 작품으로는 김세진의 <유연한 상상>, 네임리스 건축(나은중, 유소래)의 <공기중에서>, 이용주의 <하이드롤로직 하우스>, AnLstudio(신민재, 안기현, 이민수)의 <언보이딩 보이드>, 문지방(권경민, 박천강, 최장원)의 <신선놀음>이 있다.

김세진은 <유연한 상상>을 통해 미술관 마당에 사람들의 활동과 다양한 프로그램을 담으려고 했다.(도판 1) 기둥, 수로, 화이트박스로 구성된 공간에서 관람객들은 패브릭을 활용하여 자신들이 원하는 공간을 만들 수 있고 또한 화이트박스를 이동하면서 여기에 변화를 줄 수도 있다. 건축물이 건축가의 설계를 떠나 관람객, 이용객에 의해 공간이 새로이 구성되고 변모할 수 있음을 보여주는 것이 작품의 특성이다. 작품에 쓰인 기둥으로 겨울스포츠 스키 종목에서 볼 수

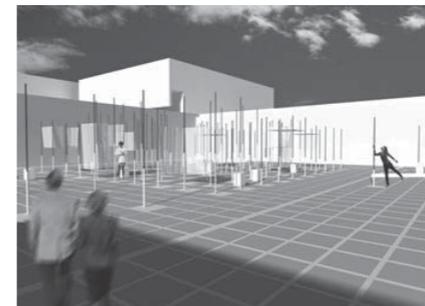
3) 송하엽, 「황제의 파빌리온부터 은둔자의 오두막까지」, 『파빌리온, 도시에 감정을 채우다』, 홍시, 2015, pp.28~51.

4) 최춘용, 「폴리: 욕망의 피신처에서 저항의 매개체로」, 『파빌리온, 도시에 감정을 채우다』, 홍시, 2015, pp.52~75.

5) 정다영, 조수진, 「가건물의 시대: 판자촌에서 모델하우스까지」, 『파빌리온, 도시에 감정을 채우다』, 홍시, 2015, pp.96~119.

6) 각 연도별 프로그램의 공식 명칭은 《현대카드 컬처프로젝트 15 젊은 건축가 프로그램》, 《현대카드 컬처프로젝트 18 젊은 건축가 프로그램 2015》, 《젊은 건축가 프로그램 2016》이지만, 본 논문에서는 일괄적으로 《젊은 건축가 프로그램》으로 명칭을 통일해서 사용하였음.

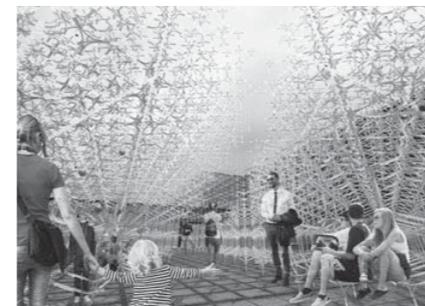
있는 폴대를 활용한 것이 흥미롭다. 네임리스 건축의 <공기중에서>는 공기에 부유하는 자연과 장소, 그리고 사람 사이의 새로운 관계를 드러내려 하고 있다.(도판 2) 공중에 떠있는 나무가 중력을 거슬러 자연과 인공의 경계를 흐리듯이 작품 역시 건축과 예술의 경지를 희미하게 하고 있다. 12개의 나무와 12개의 그네가 하나의 구조로 연결되어 있어서 한쪽의 움직임이 저쪽 끝까지 진동으로 연결되는데 사람은 그네를 타고, 또한 나무를 만지며 상호작용한다. 이용주의 작품 <하이드롤로직 하우스>는 자연현상의 흐름을 감지하는 장치이다.(도판 3) 작품은 국지적 혹은 전세계적으로 분포된 강수량 센서를 인터랙티브 안개 발생기에 연결하여 미래지향적 아이디어를 얻고자 실험하고 있다. 첨단 기술을 동원한 설치물은 관람객에게 새로운 자극을 줄 수 있으며, 이 방식을 바탕으로 작가는 21세기 세상의 화두인 새로운 지속 가능성까지 탐구해보기를 기대하고 있다. 작품의 외관은 한국의 전통창호를 배열하며 이루어져 있다. AnLstudio는 <언보이딩 보이드>를 통해 형태와 경계가 불분명하고, 채워져 있으면서도 비워져 있는 그런 공간을 구성하려 했다.(도판 4) 작품은 하나의 유니트들이 모여서 집합체를 구성하되 그 경계가 불분명하고 전체를 파악하기 어려운 환경을 만들고 있다. 이들은 이러한 공간을 통해 관람객에게 새로운 경험을 제공하고 새로운 이야기가 탄생할 수 있는 가능성을 도모하고자 했다. 600여 개의 분자구조로 이루어진 작품은 각 유니트들이 서로 의지하며 스스로 서있을 수 있도록 설계되었다.



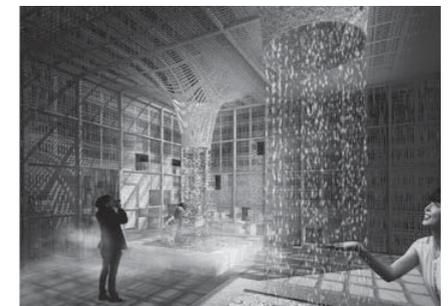
도판 1. 김세진, <유연한 상상>, 2014, © 김세진



도판 2. 네임리스 건축, <공기중에서>, 2014, © 네임리스 건축



도판 3. 이용주, <하이드롤로직 하우스>, 2014, © 이용주



도판 4. AnLstudio, <언보이딩 보이드>, 2014, © AnLstudio



도판 5. 문지방, <신선놀음>, 2014, © 이미지 줌

최종 선정된 프로젝트 팀 문지방의 <신선놀음>은 구름역할을 하는 에어벌룬, 하단의 잔디, 구름다리로 연결되는 상하부, 안개와도 같이 뿜어져 나오는 미스트 등의 요소들로 신선놀음이라는 시적, 은유적 주제를 실현하고 있다.(도판 5) 앞선 네 작품들과 마찬가지로 <신선놀음> 역시 전통적인 개념의 건축 작업에서 벗어나 관람객에 의해 성격이 규정되고 또한 변화하는, 그러면서 미술과 건축의 경계 구분에 적극적으로 도전하며 관람객들에게 새로운 경험을 제공해주려 하고 있다. <신선놀음>은 또한 신선이라는 동양적인 소재와 발달한 구성요소들로 높이 평가받아 국립현대미술관의 첫 번째 《젊은 건축가 프로그램》 우승작으로 선정되었다.

2) 젊은 건축가 프로그램 2015

2015년 프로그램의 최종후보군에 오른 작품으로는 SoA(이치훈, 강예린)의 <지붕감각>, 국형걸의 <포아리망>, 씨티알;플롯(오상훈, 주순탁)의 <공기산>, 건축사사무소 노선(김민석, 박현진)과 빅터 장의 <달>, 네임리스 건축의 <서울산>이 있다.



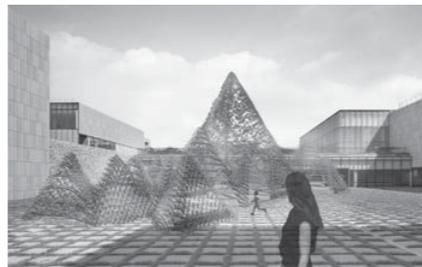
도판 6. 국형걸, <포아리망>, 2015, © 국형걸



도판 7. 씨티알;플롯, <공기산>, 2015, © 씨티알;플롯



도판 8. 노선건축, <달>, 2015, © 노선건축



도판 9. 네임리스 건축, <서울산>, 2015, © 네임리스 건축

국형걸은 전통 공예에서 소재와 모티프를 가져온 <포아리망>을 통해 미술관 마당에 크기가 다른 8개의 대형 포아리를 설치하여 관람객들이 쉴 수 있도록 하는 안을 선보였다.(도판 6) 이 작품은 디자인면에서 탁월하다는 심사위원들의 평을 받기도 했다. 오상훈과 주순탁으로 이루어진 씨티알 플롯은 <공기산>이라는 독특한 프로젝트 계획안을 선보였다.(도판 7) 이들은 네 개의 큰 공기풍선과 긴 우레탄 고무호스로 구성된 공기산을 만들고 그 안에 공기와 물을 관통시키면서 관람객에게 색다른 경험을 제공해주려고 했다. 김민석, 박현진 두 명으로 구성된 건축사무소 노선과 미디어 아티스트 빅터 장이 협업하여 제출한 프로젝트는 <달>이라는 작품이다.(도판 8) 이들은 <달>을 통해 미술관 마당에 연못을 만들고 달의 움직임에 따라 수면이 달라지도록 구성했으며, 연못에서는 어린이를 비롯한 다양한 연령층의 관람객들이 물장구를 즐길 수 있도록 했다. 심사위원들 역시 이들의 개념과 프리젠테이션에 큰 흥미를 보였지만 미술관 운영시간 외에 그 효과가 최대화되는 점에 아쉬워했다. 2014년에 이어 2015년에도 최종후보군에 오른 네임리스 건축이 제안한 작품은 <서울산>이라는 프로젝트로 산으로 둘러싸인 서울의 특성에 기반하여 미술관 마당에 인공산을 만드는 안이다.(도판 9) 미술관과 도시, 자연을 잇는 매개체로서의 인공산을 통해 관람객에게 그늘과 쉼터를 제공하는 계획안이다.

2015년 프로그램의 최종 우승작은 이치훈과 강예린으로 이루어진 SoA의 <지붕감각>이다.(도판 10) 갈대밭을 활용하여 미술관 마당에 커다랗고 과장된 지붕을 설치한 <지붕감각>의 인상적인 점은 작품 안에서 관람객이 느끼는 점이 매우 다르다는 것이다. 작품 안으로 들어가면 바람과 그늘이 시원하고 갈대가 부스럭거리는 유쾌한 소리가 나며 숲의 향기가 나는 상쾌한 효과들이 있다. 작품으로 한 발짝 들어갔을 때 마법처럼 이러한 요소들이 생겨나고 한발 물러섰을 때 이러한 감각들이 흔적없이 사라지는 그러한 경험의 차이를 제공해주는 것이 매우 탁월하다. 지붕이라는 건축 소재를 경복궁과 종친부로 둘러싸인 서울관 미술관 마당의 맥락에서 풀어내는 과정과 작업을 현실화시키는 과정 역시 뛰어났지만, 아무래도 이 작품의 매력은 물리적인 공간과 감각적인 공간이 절묘하게 어우러지도록 기획한 건축가의 치밀한 계산에서 잘 드러난다. 차분히 대화를 나누고, 여유롭게 책을 보고, 남과 상관없이 낮잠을 자는 등 개인적인 경험이 가능한 <지붕감각>은 앞서 언급했던 감성적 경험을 제공하는 파빌리온의 역할을 떠올리게 한다.



도판 10. SoA, <지붕감각>, 2015, © 슈가슬트페퍼

3) 젊은 건축가 프로그램 2016

2016년 최종후보군에 오른 작품으로는 에이디랩(김성욱, 전유창)의 <흐린 뒤 맑음>, 스튜디오 오리진(김영아, 이강준)의 <인공림>, 신스랩 건축(신형철)의 <템플>, 염상훈의 <베.홀림>, 바래(전진홍, 최윤희)의 <나빌레라>가 있다.

<흐린 뒤 맑음>은 김성욱과 전유창으로 이루어진 에이디랩의 작품이다.(도판 11) 이 작품은 우리가 살아가면서 느끼는 다양한 감성을 날씨로 은유하고 공간구조에 반영했는데, 날씨의 다채로움이 반투명한 재료의 겹쳐지는 정도의 차이를 통해 표현되고 있다. 재료가 겹쳐지는 정도와 밀도에 따라 맑은 날, 흐린 날, 비 오는 날 등을 표현하고 있다. 김영아와 이강준으로 이루어진 스튜디오 오리진에서는 <인공림>이라는 작품을 제안했는데 작품에서 가장 먼저 눈에 들어오는 것은 독특한 재료 폴리카보네이트 복층판이다.(도판 12) 이들은 반투명한 재료의 특성상 빛이 여과되고, 반사되고 어른거리는 입체감을 중첩된 레이어로 표현할 수 있기에 다양한 고민 끝에 이 재료를 선택했는데, 가벼운 재료를 활용하여 기둥과 보의 기본구조를 바탕으로 미술관 마당에 인공물이지만 자연의 청량감을 줄 수 있는 구조물을 제안했다. 염상훈은 <베.홀림>이라는 제목의 작품을 제안했다.(도판 13) 언뜻 보기에 다양한 색상의 천이 깃발에 묶여있는 것처럼 보이는데, 이는 이 작품의 출발이 중성적인 미술관 마당에 변화하는 색을 담고자 하는 것이었기 때문이다. 사용된 천은 염색된 반투명한 모시천이고, 이것이 탄성봉이라는 깃대에 매달려서 형태를 유지하고 있는 구조를 지니고 있다. 공간을



도판 11. 에이디랩, <흐린 뒤 맑음>, 2016, © 에이디랩



도판 12. 스튜디오 오리진, <인공림>, 2016, © 스튜디오 오리진



도판 13. 염상훈, <베.홀림>, 2016, © 염상훈



도판 14. 바래, <나빌레라>, 2016, © 바래

오가는 사람의 위치와 움직임에 따라 마치 갈대가 흔들리듯 천과 탄성봉이 지속적으로 변화하도록 디자인되어 있다. 전진홍, 최윤희 두 명이 이끄는 건축사무소 바래에서는 <나빌레라>라는 제목의 작품을 제안했다.(도판 14) 조지훈의 「승무」라는 시에 “얇은 사 하이얀 고깔은 고이 접어서 나빌레라”라는 표현이 있는데 작품의 이미지에서도 이 표현이 공감이 가도록 디자인되어 있다. 이 작품은 가벼운 메시 소재의 천에 다양한 분포방식으로 물을 만나게 하면서 그 안을 관람객들이 걸으며 여름철 더위를 잊도록 하고 있다. 특히 이 프로젝트는 짧은 기간 설치되고 사라지는 파빌리온이라는 특성에 맞춰 쉽고 빠르게 조립 가능한 원터치 텐트의 구조물을 활용하는 흥미로운 계획안을 보여주었다.

2016년 프로그램의 최종 우승작은 신스랩 건축(신형철)의 작품 <템플 (Temp'L)>이다.(도판 15) <템플>은 작가가 '템포러리'와 '템플'을 합성하여 만든 단어로, 뜨거운 여름 한시적으로 설치되는 도심 속 명상 공간인 파빌리온 구조물을 의미한다. 작가는 선박이 갖고 있는 예술적이고도 건축적인 가치에 주목했으며, 이를 현대미술의 레디메이드



도판 15. 신스랩 건축, <템플>, 2016, © 슈기슬트페퍼

개념을 활용하여 프로그램을 위해 재활용했다. 르 코르뷔지에(Le Corbusier, 1887~1965)의 저서 『건축을 향하여』에 나오는 파리의 도심 속 건축물 뒤 대형 선박의 그림자, 베니스 같은 도시에 건축보다 더 큰 선박이 도시를 드나드는 모습 등에서 선박의 규모에 관심을 갖게 되고 영감을 받은 작가는 산업화 시대의 가장 거대한 구조물인 선박을 재활용하여 건축과 현대미술의 경계를 확장했다. <템플>은 수명을 다하고 버려진 선박의 거칠고 녹슨 외관이 그대로 보이는 외부와 나무와 함께 하얗게 꾸며져 아늑하고 평안한 공간으로 이루어진 내부공간이 반전을 이룬다. 커다랗게 뚫은 두 개의 구멍이 출입구의 기능을 하여 관람객의 동선을 유도하고, 원래의 형태를 최대한 유지하기 위해 최소한의 보강구조만을 활용하여 모습이 크게 달라지지 않게 했다. 특히 이 작품을 통해 국립현대미술관의 《젊은 건축가 프로그램》이 본격적으로 동시대 이슈들에 목소리를 내기 시작한다고 볼 수 있다. 이는 <템플>이 대형 선박의 해체작업에서 발생하는 환경문제에 대한 이슈를 제기하며 제작 배경과 개념에 있어 친환경 등 동시대의 보편적 이슈들과 행보를 같이하기 때문이다.

3. 《젊은 건축가 프로그램》의 의미

앞서 언급하였듯이 《젊은 건축가 프로그램》은 여러 가지 관점에서 연구가 가능한 프로젝트이며 이들은 모두 오늘날 현대미술관에 있어 모두 시의성 있는 내용이라 할 수 있다. 하지만 본 원고에서 집중하고자 하는 부분은 이 프로그램이 갖고 있는 건축과 미술의 경계에 대한 유쾌한 도전이다. 미술관은 《젊은 건축가 프로그램》을 통해 관람객들이 일단 가깝게는 작품에서 여름철 시원하고 즐거운 경험을 해보길 기대한다. 그리고 좀 더 나아간다면 미술관을 찾는 관람객들이 이 프로젝트를 통해 미술과 건축에 대해서 생각해보고, 건축이 그리고 미술관이 우리에게 어떤 영향을 주는지 이런 부분들도 좀 더 생각해볼 수 있기를 기대해본다. 즉 《젊은 건축가 프로그램》은 여름철 미술관 야외공간을 쾌적하게 만들어주는 실용적인 목적과 함께 동시대 현대미술의 다양한 장르를 수용한다는 국립현대미술관 서울관의 미션을 수행하는 데에도 기여하는 프로젝트인 것이다. 따라서 본 프로젝트의 최종후보군에 오른 이들의 작품은 건축과 미술의 경계를 허물며 미술관 마당에 새로운 기능을 부여한다. 본 프로그램에 참석한 이들은 공통적으로 ‘건축은 사람을 모으고 교류하게 하는 장치’라는 개념에 대해서 인식을 같이한다. 이러한 관점에서 볼 때 미술관 마당의 작품들은 현대미술과 건축의 경계에 대한 유쾌한 도전이자 탐구이며, 미술관 건축을 완성하는 하나의 조각이라고도 할 수 있다.

어찌 보면 앞서 파빌리온을 연구했던 이들이 밝혔던 파빌리온의 다양한 성격이 모두 《젊은 건축가 프로그램》에 드러나고 있다고 할 수 있다. 개인의 감수성을 위한 공간이 있고, 사회적 이슈에 대한 목소리를 내는 프로젝트 또한 존재하기 때문이다. 이런 관점에서 건축 분야에 있어 가장자리에 있던 파빌리온이 국립현대미술관이라는 미술계의 주된 제도 기관에 들어와 이처럼 다양한 목소리를 내기 시작했다는 점은 앞으로의 파빌리온 연구에서도 주목할 만하다.

Ⅲ. 맺음말

2014년 시작한 국립현대미술관의 《젊은 건축가 프로그램》은 올해로 3회째를 맞이하게 되었다. 프로그램을 진행하는데 있어 물론 아직도 개선하고 보완할 점들이 많은 것이 사실이지만, 언론과 전문가의 반응, 일반 관람객의 호응을 고려하면 이제 프로그램이 서서히 미술관에서는 물론이고 한국의 건축계에서도 자리를 잡고 있다는 점을 느낄 수 있다. 이는 건축과 미술의 경계를 넘나들며 건축의 새로운 역할을 탐구하고, 미술관에서 새로운 장르에 대해 적극적으로 움직이고, 또한 국내의 젊은 재능을 발굴하는 본 프로젝트의 목적에 많은 이들이 공감하기 때문일 것이다.

하지만 겨우 3년차를 맞이한 프로그램에서 참가작품들이 조금씩 패턴화되는 모습을 보이는

점(예를 들어, 주로 가볍고 연성의 소재를 활용하거나 미술관 마당 및 건물의 배치에 순응하는 점 등), 젊은 건축가에 대한 미술관 나름의 정의를 마련해야 한다는 점, 친환경 및 지속가능성 등과 같은 세계적인 현안에 대한 반영과 도전이 보다 적극적으로 드러났으면 하는 점 등은 프로그램을 향후 장기적으로 운영하기 위해 충분히 검토가 되어야 할 사안들이다. 물론 이들은 프로그램에 참가하는 건축가들과 함께 운영하는 미술관이 같이 노력해야 함이 분명하다.

참고문헌

- 국립현대미술관, 『현대카드 컬처프로젝트 15 젊은 건축가 프로그램』, 국립현대미술관, 2014.
국립현대미술관, 『현대카드 컬처프로젝트 18 젊은 건축가 프로그램 2015』, 국립현대미술관, 2015.
국립현대미술관, 『젊은 건축가 프로그램 2016』, 국립현대미술관, 2016.
파레르곤 포럼, 『파빌리온, 도시에 감정을 채우다』, 홍시, 2015.
뉴욕현대미술관 웹사이트, <https://www.moma.org/interactives/exhibitions/yap/about.html#aboutyap>

Abstract

Young Architects Program, a delightful challenge to the boundaries between art and architecture

Park Geuntae

Curator
National Museum of Modern and Contemporary Art, Korea

Young Architects Program(YAP) is an architecture project initiated at MoMA PS1 in 1998 to discover and foster young and talented architects, providing them with opportunities to design their own projects. It is currently expanded to CONSTRUCTO in Chile, MAXXI in Italy, Istanbul Modern in Turkey, and MMCA in Korea. Like the architects participating in other YAP countries, the architects in Korea are also required to develop their ideas that include ‘water’, ‘shade’ and ‘seating’ which are main three elements of the program. Also, they are encouraged to include ideas of sustainability and recycle in creative ways. Recently the meaning of contemporary art is being sought from the relationships between the artist and audience. It is in line with the idea that architecture is apparatus to gather people and encourage them to communicate and this is what the MMCA expects from the YAP. YAP is a delightful challenge against the borderline between contemporary art and architecture as well as the last piece of the puzzle for architecture of the MMCA Seoul. It will also strengthen our consistency and commitment toward architecture projects. MMCA YAP will keep examining new roles of architecture beyond the boundary of architecture and art.

Ⅱ. 미술관 연구

현대미술의 보존과 진정성 개념 해석¹⁾

김 은 진
국립현대미술관 학예연구사

I . 머리말

II . 본문

1. 진정성
2. 현대미술의 진정성
3. 현대미술의 보존과 진정성

III . 맺음말

I . 머리말

현대미술이 전통적인 미술과 다르다는 막연한 개념은, 무엇이 어떻게 변화하였다는 구체적인 설명 없이 이를 소장하고 전시하며 보존하는 미술관의 역할과 기능에도 변화를 요구하고 있다. 작가의 손끝에서 창조된 유일무이한 하나의 물질적 존재로서의 미술품의 가치는, 그 제작 방식, 공유의 방식이 변화함에 따라 영원히 지금의 모습 그대로 수명을 연장한다는 차원의 접근을 넘어선 고민을 요구하고 있다. 보존처리가의 관점에서 바라본 이에 대한 오랜 고민은, 시점을 규정할 수 없는 원형으로의 회귀가 현대미술의 보존에 있어 궁극적인 목적이 될 수 없다고 판단하게 하였다. 오히려 그 해석에 있어 가장 중요한 핵심적 개념은 작품의 진정성을 파악하며 이를 보존하는 방안을 마련해가는 과정이라고 보았다.

작품을 보존하는 행위와 그 행위의 결정에 영향을 미치는 요소들이 시대와 문화에 따라 다르며, 개인적 취향에 따라 다른 결과를 가지고 올 수도 있다는 것은 무엇을 어떻게 보존하는가에 대한 결정이 신중해야 함을 의미한다. 그 범위와 종류가 무한한 현대미술에서는

1) 이 원고는 2015년 11월, 국립대만미술관에서 개최된 세미나에서 발표한 원고를 수정 보완한 것이다. Kim Eunjin, 2015, "Interpreting Authenticity in the Conservation of Contemporary Art," *Proceedings of International Symposium: Collecting and Exhibiting New Media Arts, National Taiwan Museum of Fine Art*, 6-7 Nov.

더욱 그러하다. 따라서 본고를 통하여 진정성이란 무엇이며 현대미술의 진정성은 어떻게 해석되고 보존되어야 하는지 생각해보고자 한다.

II. 본문

1. 진정성

진정성은 Authenticity라는 용어를 우리말로 번역하여 사용하는 것으로 국어사전에 나오지 않는 말이다. 참된 마음을 뜻하는 명사 진정(眞情)에 성질의 뜻을 더하는 성(性)이 합쳐져서 만들어진 말로 요즘 각종 분야에서 다양한 의미로 사용되고 있는 것으로 보인다.²⁾ 영어사전에서는 authentic이라는 단어를 'of undisputed origin and not a copy; genuine'으로, 명백한 출처가 있으며 복제품이 아닌 진짜를 의미하는 것으로 설명하고 있다.³⁾ 그 어원을 살펴보면 동일하다는 의미의 그리스어의 'authentikos'에서 유래되어, 복제품의 반대말인 원작 또는 위조품의 반대말인 진품의 의미로 오랜 기간 사용되어 왔다.⁴⁾ 문화재 부분에서는 유네스코에서 세계문화유산으로 등재하기 위한 중요한 요건 중의 하나로 진정성을 설명하고 있기도 하다.⁵⁾

전통적으로 미술관이 가지는 가장 중요하고도 큰 특징 중의 하나는 논란의 여지가 없는 진정성(indisputable authenticity)의 소유이다.⁶⁾ 의심의 여지가 없는 작품의 원형, 진본성을 의미하는 것으로 미술 작품의 유일한 물질성과 그것이 가지고 있는 보이지 않는 힘을 말한다. 발터 벤야민(Walter Benjamin)은 1939년 그의 글 「기술 복제 시대의 예술작품(The Works of Art in the Age of Mechanical Reproduction)」에서 진정성을 재생산(reproduction)과 상반되는 개념으로 설명하였다. 아무리 완벽한 복제가 가능하다 할지라도 예술작품의 원본이 지닌 지금(now)과 여기(her)의 속성이 결여되기 때문에 복제된 작품은 진정성을 가질 수 없다고 보았다.⁷⁾

2) 국립국어원 온라인가나다 (2015.5.29.검색)

3) Oxford English Dictionary (<http://www.oxforddictionaries.com/definition/english>)

4) 이수정, 「문화재 보존에 있어서 진정성 개념의 속성과 변화고찰」, 『문화재』 제45권 4호, 2012, pp.126~139.

5) "To be deemed of Outstanding Universal Value, a property must also meet the conditions of integrity and or authenticity and must have an adequate protection and management system to ensure its safeguarding. II.E. Integrity and/or Authenticity," UNESCO, "Operational Guidelines for the Implementation of the World Heritage Convention," *Criteria for the assessment of Outstanding Universal Value* 78.

6) Seligman, G.S. "Unidentified English embroideries in the Museum Cinquantenaire," *The Burlington Magazine* 41(233), 1922, pp.75~76.

7) 발터 벤야민, 「기술 복제 시대의 예술작품」, 『꼭 읽어야 할 예술이론과 비평 40선』, 미진사, 2013, pp.587~597.

1964년 문화유산 보존을 위한 베니스 헌장의 첫 서문에서는 진정성이 '온전하게 후대에 물려주어야 할 가치'로 기술되고 보존해야 할 대상물의 궁극적인 가치로 지금까지 언급되고 있다. 이후 1994년 일본에서 열린 국제기념물유적협의회(ICOMOS) 학회에서 진정성에 관한 나라문건이 탄생하게 된다. 나라문서는 진정성에 대한 이해가 문화유산의 과학적 연구와 보존 복원에서 가장 근본적인 역할을 한다고 정의하였고, 코에이(Choay)는 '진정성의 개념은 본질적으로 상대적인 것으로, 의미나 물질성에 관한 것이라기보다는 힘의 기반으로 주어진 비물질적 가치에 관한 것이다'라고 하였다. 2011년 마드리드에서 개최된 ICOMOS 학회(International Conference Intervention Approaches for the 20th Century Architectural Heritage)에서는 진정성을 규정하는 원형의 존중은 물론이고 시간의 흐름 속에서 가지게 된 이후의 변화도 보존의 과정에서 존중되어야 한다는 데 의견을 모았다.

관련문서	내용
베니스 헌장	It is our duty to hand them on in the full richness of their authenticity. 문화유산을 그들의 진정성을 가득 유지하여 물려주는 것이 우리의 의무이다.
나라문서	The understanding of authenticity plays a fundamental role in all scientific studies of the cultural heritage, in conservation and restoration planning, as well as within the inscription procedures used for the World Heritage Convention and other cultural heritage inventories. 진정성에 대한 이해는 문화유산의 과학적 연구와 보존 복원에서 가장 근본적인 역할을 한다.
마드리드 문서	Authenticity is the quality of a heritage site to express its cultural significance through its material attributes and intangible values in a truthful and credible manner. It depends on the type of cultural heritage site and its cultural context. 진정성은 대상의 문화적 의미를 표현하는 유산의 질적인 면에 관한 것이다. 물질적인 속성과 비물질적 가치에 대한 진실하고 신뢰성 있는 방법으로 표현되며, 문화유산의 형태와 문화적 맥락에 따라 다르다.

표 1. 진정성에 대해 기술되어 있는 문화유산 보존관련 문서들

최근 국내 보존 분야에서도 이 용어가 종종 사용되고 있으나, 단순히 문화재의 원래의 모습 또는 가장 이른 시기의 모습으로 이해하고 있는 실정이다.⁸⁾ 그러나 보존을 통하여 지키고자 하는 것이 단순히 가장 이른 시기, 작품이 작가의 손을 떠난 시점이라고 규정하고 그때의 작품의 상태를 진정성의 회복 개념과 직접 연결하는 것은 현대미술의 보존에 있어 오류를 발생시킬 수 있다. 또한 보존을 통하여 돌이키고자 하는 가치가 단순히 물질적인 것인가에 대한 고민 없이 행해지는 보존은 되돌릴 수 없는 오류와 역설적인 모순에 빠지고 만다. 시간, 공간, 사람과의 소통, 작품이 그 속에서 얻게 된 이후의 가치에 대한 개념을 배제한 복원이라는 것이 어떤 중요한

8) 이수정, 앞의 글, p.127.

의미를 가지며 실제로 가능한 것인가에 의문을 제기해야 한다.

즉 현대미술이 보이는 다양한 변화와 해석의 가변성은 이러한 진정성의 개념에 변화와 타협을 요구하고 있다. 예를 들어, 무한 반복 생산이 가능한 사진, 때와 장소에 따라 다양한 모습으로 전시되는 설치 작품, 기술적 의존성에 의해 매번 구현 매체가 변해야 하는 미디어아트 작품 등은 진정성의 개념이 작품의 특징에 따라 다르게 해석될 수 있는 주관적인 것이라는 데 무게를 둔다. 이미 급격한 노화와 변화의 과정을 거치고 안정된 상태로 지속되고 있는 전통적인 미술작품을 보존하는 과정에서의 진정성의 개념은 그렇지 않은 현대미술작품에서 똑같이 해석될 수 없다. 또한 어떤 측면에서는 모든 작품들이 시간의 흐름에 따라 변화하기 때문에 물질적인 측면의 절대적 진정성을 강조하는 것은 무리가 있다는 시각도 있다. 그러나 동시에 그 해석이 작가가 원래 의도한 핵심적 부분에 대한 변화와 왜곡을 의미해서는 안된다는 점이 이를 어렵게 만드는 부분이다.

2. 현대미술의 진정성

현대미술을 어떻게 정의하는가의 문제와는 별개로, 지금 우리가 수집하고 보존하는 동시대 작품 중에서 다음과 같은 특징을 보이는 현대미술은 그 진정성 개념을 해석하는데 고민을 던진다.

1) 필연적 노화와 변형

미술작품을 구성하고 있는 물질 자체가 불안정한 재료인 경우가 많다. 또는 재료 자체는 안정적인 화학적 구성을 가지고 있을 수 있으나 그것을 미술작품으로 창작하는 과정에서 불안정한 조합을 이루거나 의도적으로 불안한 환경 속에 노출되기도 한다. 전자기술을 이용한 뉴미디어 아트의 기술 의존성 또한 변화와 변형을 피할 수 없는 원인이 된다.

데미안 히스트(Damien Hirst)는 상어를 포름알데하이드 수조에 넣고 작품을 완성하였으나 부패가 발생하였고 상어를 교체하는데 주저함이 없었다. 보존을 담당하는 사람들이 포름알데하이드의 농도를 조절하여 부패를 예방해야 한다고 의견을 제시하였지만 그는 다음과 같이 말하였다.

“그들은 내가 상어를 영원히 보존하기 위해서 포름알데하이드를 사용한 것으로 생각하는 것 같다. 하지만 그것은 단지 내 아이디어를 전달하기 위한 수단이었을 뿐이다. 그래서 나는 아무것도 바꾸지 않을 것이다. 그것은 그저 그것일 뿐이다.”⁹⁾

9) Bracker, A., “Oh, The Shark Has Pretty Teeth, Dear,” *V&A Conservation Journal* 35, Summer, 2000. “I did an interview about conservation and they told me formaldehyde is not a perfect form of preservation... what are they going to do about it? I said I’m not going to do anything, that’s the piece. They actually thought I was using formaldehyde to preserve an artwork for posterity, when in reality I use it to communicate an idea.”

신미경의 <화장실 프로젝트>에서 비누조각은 화장실에서 손을 닦는데 쓰임으로써 작가의 의도가 표현되고 그 과정에서의 형태 변화는 피할 수 없는 것이다. 그러나 비누를 사용하는 행위가 작품의 진정성을 해치는 것이 아니라 오히려 작품의 진정한 의미를 전달하는 과정이라는 점은 우리가 말하고 있는 진정성이 무엇인지 모호한 지점을 만들어낸다.(도판 1)

백남준은 전자기술을 이용한 자신의 작품이 언젠가 이러한 보존의 문제에 직면할 것을 예측하고 있었고, 생전에 이미 여러 작품에서 불가피한 외형적 변화를 허용하였다. 예를 들어 LACMA가 소장하고 있는 그의 작품 <Video Flag Z>의 경우에는 아래와 같은 문서를 남김으로써 작품의 보존에 대한 문제의 발생 시점에서 판단의 기준으로 활용될 수 있도록 하였다. 실제로 2000년 작품에 문제가 발생하여 전면적인 보존처리가 진행되었을 때 그의 이러한 문서는 판단의 중요한 근거가 되었다.¹⁰⁾(도판 2)

- “(1) 텔레비전은 스크린의 크기만 같다면 같은 제조사 또는 다른 제조사에 의해 제작된 새로운 모델로 교체될 수 있다.
- (2) 레이저디스크 플레이어는 소프트웨어를 구동하기 위해 필요한 새로운 모델이나 새로운 기술로 교체될 수 있다. 소프트웨어는 새로운 기술에 맞게 변환될 수 있다.
- (3) 텔레비전 세트를 구성하는 내관과 외관은 이들의 교체에 따른 필요에 따라 수정되거나 다시 만들어질 수 있다. 다만 그 변화가 작품의 의도된 외관을 크게 변화시키는 것이 아니어야 한다.
- (4) 스크린의 크기와 외관의 모양이 일치하도록 텔레비전이 교체되었다면, 다른 크기와 모양의 텔레비전의 교체는 모두 일치하는 세트로 교체되어야 한다.”¹¹⁾



도판 2. 백남준, <Video Flag Z>, 보존처리 전 Quasar 텔레비전과 보존처리 후 모니터의 모습

10) <http://karinalavings.tumblr.com/> (2015.11. 검색)

11) Mark Gilberg, Silviu Boariu, Steve Colton, John Hirx, Jeff Ono, “The Reconstruction of Nam Jun Paik’s Video Flag Z, e-conservation,” *Issue No. 25, Spring, 2013*, pp. 117~127.



도판 1. 신미경 <화장실 프로젝트>, 2016, 비누, 국립현대미술관 개관 30주년 기념전에서 화장실에 설치된 모습, 사진 김은진

이러한 경우 미술작품의 진정성은 정해진 시점과 공간에 한정되어 있는 것이 아니다. 재료 자체에서 기인하는 변화의 과정은 물론이고 시간의 흐름 속에서 자연적으로 발생하는 변형, 작가의 의도에 의한 변형을 보존의 목적과 가치에 반하는 개념으로 받아들일 수 없다.

2) 일시성

많은 작품들이 의도적으로 일시적인 성격을 가지고 만들어진다. 영원히 보존되는 것을 전제로 만들어지는 것이 아니라 찰나의 순간 또는 작품의 소멸을 예정하고 만들어지기도 한다. 특정 장소에서 의미를 가지고 설치되었다가 해체되는 작품들, 자연이나 생물을 주재료로 행해지는 퍼포먼스, 해프닝 등은 작가가 전달하고자 하는 아이디어와 그 전달의 매개체에 대한 정확한 이해 없이는 재연과 기록에 어려움이 있다. 찰나를 기록하는 보존의 전략, 비물질적 정보의 재연을 위한 자료 생산 및 기록 보관을 통해 작품의 진정성이 기록되고 보존될 수 있다.

2012년 국립현대미술관에서는 《Move: Art and Dance since 1960s》전을 개최하였다. 이 전시는 2010년 영국 헤이워드 갤러리에서의 성공적 개최를 시작으로 독일을 순회하였다. 미술과 무용의 융합은 1960년대 이후 미술사의 한 영역을 점유하고 있으며, 관객의 능동적이고 구체적인 참여로 완성되는 작품도 포함되어 있다. 미술가, 음악가, 무용가는 현대미술이라는 이름으로 적극적인 협업을 확장하고 이를 미술관 안으로 끌어들이고 있는 것이다. 2007년 독일의 세계적 현대미술행사 《카셀 도큐멘타(Documenta 12 in Kassel)》에서는 스페인의 요리사 페란 아드리아(Ferran Adria)가 〈the G pavilion〉이라는 프로그램으로 전시에 참여하였다. 당시 이를 기획한 큐레이터는 그의 새로운 요리를 만드는 기술과 도전이 명작을 그리는 것만큼이나 복잡하고 도전적이며 충분히 예술로서 인정받을 만큼 독창적이라고 하였다. 물론 이러한 경계선의 붕괴가 비단 현대미술의 영역에서만 일어나는 현상은 아니지만, 무엇이 미술이고 무엇이 아니라고는 그 누가 정할 수 있는 사항도, 규정해야 할 필요가 있는 사항도 아니다. 현대미술의 장르는 이처럼 매체의 융복합, 다양화, 인접 예술과의 상호 협업 등으로 확장, 발전해가고 있다. 마땅히 보존해야 할 가치를 가진 대상물로서 현대미술의 범주는 지속적으로 확장되고 있다.

3) 보존을 위한 복제

작가의 작품은 세상에 유일무이한 존재가 아니라 다양한 목적을 위한 반복생산이 가능한 세상이 되었다. 이는 실제 공산품을 이용한 작품을 의미하는 것이 아니라 공산품처럼 수많은 작품이 양산될 수 있는 기술을 바탕으로 작품이 만들어진 경우를 의미한다. 원본 필름 또는 데이터의 소장으로 똑같은 사진은 무한히 프린트 될 수 있다. 3차원 스캔과 프린트 기술로 어떠한 형태라도 똑같이 만들어낼 수 있는 시대가 되었고 미술작품도 예외가 아니다. 기술의 발달은 작품의 외형적인 동일성을 쉽게 생산해내는 것이 가능하도록 하였고 이러한 과정에서 유일무이한 작품의

진정성 개념은 전통적 개념으로 해석되기 힘들다.

그러나 이러한 기술의 수용에서 경계해야 할 점은, 이를 이유로 작품의 보존에 대한 고민을 줄일 수는 없다는 것이다. 또한 복제품이 진품보다 더 오래 수명을 가지게 될 수 있다는 점, 보존의 대안이 있다고 하여 진품의 보존에 노력을 게을리해서는 안된다는 점을 명심해야 한다. 수많은 복제가 가능함에도 불구하고 진품의 미술작품은 대체할 수 없는 가치를 가지고 있으며, 목적에 의한 재생산은 작가 고유의 권리임을 인지하여야 한다.

3. 현대미술의 보존과 진정성

2014년 영국에서는 ‘변화하는 진정성(Authenticity in Transition)’이라는 주제의 학회가 열렸다. 변화하는 미술작품의 생산은 진정성의 개념과 작가의 의도에 각별한 관심을 가지고 우리가 이를 해석하고 받아들이며 보존, 수집, 전시하는 방법의 변화를 가지고 왔다고 설명한다. 서양에서도 이 진정성의 개념은 물질적, 물리적 가치 중심으로 인식되어왔고 이러한 관점의 변화가 요구되고 있음을 보여주는 예이다.

진정성을 논의할 때 가장 먼저 언급할 수 있는 것은 물질적 지속성이다. 체사레 브란디(Cesare Brandi)는 1950년대 그의 책에서 보존의 첫 번째 원칙으로 ‘보존은 예술 작품의 물질적 측면에 대해서만 행해져야 한다’고 하였다. 보존의 대상이 되는 작품이 물질적인 것이라고 보았고 교체될 수 없는 작품의 본질은 근원적인 개념에 있다고 하였다.

청동으로 만들어진 조각을 지금의 3차원 스캐닝과 프린터 기술을 이용하여 플라스틱으로 똑같이 만들어내는 것은 어려운 일이 아니다. 모나리자의 그림을 똑같은 크기와 색으로 프린트하고 액자에 넣어 걸어두는 것도 쉬운 일이다. 심지어 인터넷으로 구글 아트 프로젝트에 접속하면 워싱턴 국립미술관에 걸려 있는 17세기 렘브란트의 초상화에 균열이 어디 있는지까지 확인할 수 있다. 그럼에도 사람들은 여전히 가까이 가서 만져볼 수도 없는 작품을 보기 위하여 미술관으로 찾아간다. 모든 다른 수단들이 진품을 일시적으로 대신하는 기능을 할 뿐, 결코 그 자리를 대신하는 존재가 될 수 없고, 그 가장 핵심적인 요소가 미술작품이 가지고 있는 유일무이한 독창성에 기반한 진정성이라고 할 수 있다. 많은 사람들에게 진품은 초자연적인 무언가, 발터 벤야민이 말한 ‘아우라(aura)’를 가지는 것이다.

그러나 우리가 모두 알고 있는 것처럼 물질성은 결코 영원히 지속될 수 없다. 시간의 흐름 속에서 물질이 획득하게 되는 시간의 흔적, 역사의 가치가 있다. 허물어진 파르테논 신전에서 우리는 그 불완전함을 비난하기보다는 그 물질이 견뎌온 기나긴 시간에 대한 경이로움을 느끼고 그대로의 모습을 존중한다.

물질적인 지속성의 한계와는 달리 작가의 정신, 작품의 의미, 심미적 관점에서 가지는 예술적

가치는 보는 이에게 미적 감동을 주는 요소로 지속된다. 눈에 보이지 않지만 존재하고 있다고 믿고 있는 무언가, 즉 비물질적 가치들의 존재로 인하여 진정성의 개념이 완성된다. 그러나 물질적 지속성을 보장하기 힘들며, 이들의 교체와 복제, 재생산, 재설치에 대하여 관대한 현대미술의 보존에 있어 이러한 비물질적 가치에 대한 의존도는 커질 수밖에 없다. 따라서 이러한 정보들을 객관화하여 보존하려는 노력이 작품의 진정성을 해석하고 유지하는 과정에서 중요한 부분이 되어야 한다.

1) 보존의 대상과 목적에 대한 합의

작가가 관람객들에게 보여주고자 하는 이미지는 무엇이며 이를 통하여 전달하고자 하는 생각이 무엇인지를 완벽하게 이해하고 보존의 목적을 설정하는 것이 필요하다. 작품을 둘러싼 많은 이해관계자들의 합의가 무엇보다 중요하며, 작가의 의견을 묻고 자문을 구하는 것은 아주 중요한 보존의 과정이 되었으나 항상 절대적인 기준이 되지는 못한다. 작품의 소장가, 보존처리가, 큐레이터, 아키비스트, 법률 전문가, 설치 전문가 등 작품을 둘러싼 여러 이해 관계자들이 각자의 전문성을 바탕으로 작품의 미래에 대한 의견을 제시하고 충분한 논의과정을 통하여 도달한 합의에 의해서 보존의 방향이 결정되어야 한다. 명목적인 결과물을 위한, 보존을 위한 보존이 되어서는 안된다.

2) 보존의 방법에 대한 다양성과 선택의 과정

각각의 작품은 보존에 대한 고유한 의사결정 과정을 요구한다. 정해진 규칙과 순서에 따라 맹목적인 보존행위가 행해질 수 없다. 지금의 행위에 대한 결과는 결코 최고의 선택이 아님을 자각하고 최선의 선택을 위해서 고민해야 한다.

하버드대학의 식당에 걸려있던 로스코(Mark Rothko, 1903~1970)의 벽화를 프로젝터를 사용하여 일시적으로 원래의 색감을 보여주도록 시도한 예는 주목할 만하다. 로스코가 1970년 대학 측의 제안으로 제작한 5점의 벽화는 큰 창을 통해 들어오는 빛에 의해 심하게 퇴색되어 수장고로 들어갔다. 안료와 동물성 아교, 계란을 혼합하여 캔버스에 흡수되도록 하였고, 이렇게 칠해진 물감은 투명한 베일이 드리워진 것 같은 느낌의 다공성이 큰 독특한 표면을 만들어내었다. 그러나 안료 자체의 불안함으로 단시간에 퇴색되었고 표면은 일반적인 색맞춤 기법으로는 회복이 불가능한 것이었다. 완전히 분리된 층을 만들어 색을 칠하고 이후 제거가 가능해야 하는 보존의 원칙을 따를 수 없는 표면의 특징 때문이다. 당시 로스코는 몇 개의 벽화를 더 제작하였고, 전시되지 않은 작품은 롤에 말려져 50년간 보관되고 있었다. 이 작품의 안쪽 부분 질은 보라색은 안정적인 상태로 남아있어 색을 추적할 수 있었다. 유족이 보관하고 있는 작가의 색 연구자료들도 참고하였고 이러한 색변화에 대한 연구를 진행한 학자들의 도움도 받았다. 이러한 과정을 통해



도판 3. 프로젝터를 로스코의 그림에 비추어 원래의 색이 보이도록 정교하게 설계된 색상 구조와 그림에 비춘 모습

찾아낸 색을 지금의 그림에 구현해내기 위해서 디지털 기술을 사용하는 방법이 고안되었고 MIT 미디어랩의 도움을 받아 약 2백만 화소의 점 하나하나를 정교하게 만들어냈다.

많은 사람들이 결과물을 보기 전에는 이러한 시도에 대하여 의문을 제기하였고 예술에 있어 기술의 위협성에 대해 고민했던 로스코가 이러한 시도를 어떻게 받아들일지 염려하였다. 이러한 일련의 작품 연구와 보존 방안 제시 및 토론의 과정에는 유족, 보존처리가, 큐레이터, 디지털 기술자 등이 모두 참여하였고 이러한 과정도 기록되어 공개되고 있다.¹²⁾(도판 3)

일종의 '디지털 트라테지오'로 명명된 이 보존 작업은 2014년 말 미술관에 전시되었다. 이 복원 작업은 우리는 더 이상 그림을 보고 있는 것이 아니라 멀티미디어 설치미술을 보고 있는 것이라는 역설적인 표현을 뒤로 하고 역사상 가장 가역적인 복원이라는 평가를 받고 있다. 이는 또한 보존처리자들에게 우리가 무엇을 어떻게 되돌려야 하는지에 대한 근원적인 질문을 던지는 좋은 예가 되고 있다.

3) 비물질적 가치에 대한 존중

단순한 외형의 회복과 유지를 보존의 기능과 직결하여 생각하는 것은 현대미술의 보존에서 큰 오류를 범하기 쉽다. 작품의 보호를 위해서 잘 짜여진 유리 진열장에 나열되는 문화재와는 다른 방법의 보존전략이 필요하다. 보존의 목적이라고 하더라도 작품의 외형을 변형시키거나 관람객들과의 교류를 일방적으로 막는 것은 작품의 생명을 올바른 방법으로 지키고 있는 것이 아닌 경우가 있기 때문이다.

작가의 의도를 명확하게 이해하고 그 안에 담긴 비물질적 가치에 대한 존중을 기반으로 한 보존의 접근이 필요하다. 앞서 언급한 베니스 현장에서 문화유산의 진정성은 디자인, 물질, 장인정신, 주변환경과 연계된 과학적이고 정확한 개념으로 정의되는 반면, 현대미술은 획일화된 진정성

12) <http://news.harvard.edu/gazette/story/2014/05/a-light-touch-for-rothko-murals/> (2016.2. 검색), <http://theconversation.com/how-we-restored-harvards-rothko-murals-without-touching-them-35245> (2016.2. 검색)

개념에서의 탈피를 요구하게 되었다. 현대미술의 가변성(variability)을 진정성의 유지와 대립되는 약점이 아니라 강점으로 받아들이고 진보된 기술을 적극 도입한 새로운 도전이 필요하다. 어떤 상어, 어떤 사탕, 어떤 모니터가 중요한 것이 아니라 그것을 통해 작가가 말하고자 하는 바를 정확하게 전달할 수 있는 매개체의 역할을 할 수 있어야 한다.

Ⅲ. 맺음말

문화재의 보존에 대한 개념, 전통적인 미술작품의 보존 개념을 현대미술의 보존에 적용하여 해석할 때 가장 어려운 부분은 있던 그대로, 있는 그대로, 원래 모습 그대로라는 원형의 강조이다. 대상물이 문화유산으로서의 가치를 인정받는 가장 기본적인 조건이 작품의 '진정성'이라고 할 때 보존의 개념은 해석에 따라 긍정적 또는 부정적 측면을 동시에 가지고 있다고 할 수 있다. 보존처리의 입장에서는 손상되고 없어진 부분을 이전의 '원형'으로 돌려놓음으로써 진정성을 회복하는 데 도움을 주었다고 할 것이다. 또 지금의 '원형'이 그대로 유지되도록 노력함으로써 진정성을 유지하는 데 역할을 하고 있다고 할 것이다. 그러나 원래의 재료가 아닌 보존처리의 재료로서 더해진 부분은 이미 작품의 진정성을 위협하는 요소가 될 수 있고, 시간의 흐름으로 가지게 되는 작품의 역사성과 같은 가치의 획득을 막는 행위로 해석될 수도 있다.

현대의 미술작품이 가지고 있어야 할 가치, 보존해야 할 가치가 작품의 진정성이라고 할 때 이는 물질성을 포함한 다른 여러 가지 비물질적 가치를 내포한 개념이다. 현대미술작품은 작가의 의도에 의해 의도적으로 노화되거나, 인간의 힘으로 되돌릴 수 없는 노화가 발생하기도 하며, 필요에 따라 작품이 새로 제작되거나 복제품이 만들어지기도 한다. 이것이 작품의 진정성에 대한 가치나 물질적 우선에 의문을 제기하는 것은 아니다. 작가가 작품과의 관계를 포기하거나 원래 작품에 대한 권리를 포기하는 것을 의미하는 것도 아니다. 작가의 손을 떠난 시점도 원형이고 시간의 흐름 속에 존재하는 작품도 원형이며 시간의 흔적과 의미를 가진 지금도 원형이라고 정의할 수 있다면, 진정성의 해석 또한 그 시점에 대한 의미로 함께 정의될 수 있다. 따라서 원형으로서의 진정성이 있다면 과정으로서의 진정성도 있고, 지금의 모습, 그리고 보존처리의 노력과 재현으로 복원된 원형에 대해서도 진정성이 있다고 말할 수 있다. 그러나 그 과정에서 가장 중요한 것은 변하지 않고 지속되어야 하는 의미의 보존과 전달에 있음을 명심해야 한다.

참고문헌

- 발터 벤야민, 「기술 복제 시대의 예술작품」, 도널드 프리지오시 편저, 『꼭 읽어야 할 예술이론과 비평 40선』, 미진사, 2013, pp.587~597.
- 이수정, 「문화재 보존에 있어서 진정성 개념의 속성과 변화고찰」, 『문화재』 제45권, 4호, 2012, pp.126~139.
- _____, 「한국의 문화재 보존관리에 있어서 원형개념의 유입과 원형유지 원칙의 성립, 그리고 발달과정」, 『문화재』 제49권, 1호, 2016, pp.100~119.
- 체사르 브란디, 최병하 역, 『문화유산의 수복이론』, 기문당, 2013, pp.35~37.
- Choay, F. "Seven propositions on the concept of authenticity," K.E.Larson(ed.), *Proceedings of the Nara Conference on Authenticity in Relation to the World Heritage Convention*, ICOMOS Symposia, pp.297~299.
- Gordon, R., Erma Hermens, Frances, L., "Authenticity and Replication: The Real Thing in Art and Conservation," *Proceedings of the International Conference held at the University of Glasgow*, Archetype Publications, 2014.
- Hölling, H., "On the Object of Conservation, NamJune Paik and the Challenge of Multimedia," *Man-Machine Duet for Life*, NamJune Paik Art Center International Symposium, 2012, pp.22~29.
- Laurenson Pip, "Old media, New media? Significant Difference and the Conservation of Software-based Art," *New Collecting: Exhibiting and Audiences after New Media Art*, Ashgate, 2014, pp.73~96.
- Monoz-Vinas, S., "Beyond Authenticity," *Art Conservation and Authenticities, Material, Concept, Context*, Archetype Publication, 2009.
- Seligman, G.S. "Unidentified English embroideries in the Museum Cinquantenaire," *The Burlington Magazine* 41(233), 1922, pp.75~76.

Interpreting Authenticity in the Conservation of Contemporary Art

Eunjin Kim

Conservator
National Museum of Modern and Contemporary Art, Korea

Contemporary art represents the contemporaneous characters of the time we live; diversity, instability, uncertainty, individuality, etc. These instabilities make the conservators face with complex choices. We have been struggling with the ephemerality of materials and technology of contemporary art. Comparing to the well-established process of conservation such as stabilization, reconstruction of missing parts for the traditional media, there are so many opinions for the new media. This writing is based on the idea that the conservation strategies for contemporary art must be different from those for the traditional art.

The word ‘authenticity’ was used by Walter Benjamin in his essay to describe the qualities of an original work of art as having a presence in time and space, a unique existence in the place. It also has an opposed meaning to reproduction or forgery. In terms of museology, the first duty of the museum is to give us the material necessary for the avoidance of errors, by the exhibition of choice and characteristic examples of ‘indisputable authenticity’ (Seligman, 1922). In many definitions by conservation institutions worldwide, it is considered as the main value to preserve and restore as an evidence of the past.

The Venice Charter for the conservation and restoration of monuments and sites (ICOMOS, 1964) is often cited as being responsible for the introduction into common use of the term ‘authenticity’ in conservation.(Gordon, 2012) It appears in the first paragraph of the charter; it is our duty to hand them on in the full richness of their authenticity. In the Nara Documentation on Authenticity (ICOMOS, 1994), the concept of authenticity is defined as referential, in relation to cultural heritage: it applies neither to meaning nor to any material artifact but concerns an immaterial value invested with a foundation of power.

(Choay, 1995) A noteworthy one is the Burra Charter in 1999, where the word ‘changes’ become to be meaningful. Recently, after the international conference "Intervention Approaches for the Twentieth Century Architectural Heritage", the following text, so called, Madrid Document 2011 was produced.

Though the discussions have been in the conservation of historical monuments and cites, we can easily apply the issues to the fine art. Generally, the ‘objective’ of conservation activity has not changed so far and seems to be the same in the future. However, the ‘object’ we try to conserve has expanded in consequence of expansion of the art. The meaning of art has become to include non-material factors such as concept, participation, sounds, performance, smell, etc. The ‘object’ in the museum should have an ‘authenticity’ which everyone could agree to preserve. As a result, the ‘authenticity’ also encompasses the non-material, invisible factors. Most importantly, we realized that the conservation treatment of the object must respect the effect of time. Conservators started reflecting on themselves, their obsession over material fetishism even what they cannot restore theoretically. Therefore, the main concern on the conservation of fine art seems to be changed to the methodological and ethical problems from the practical approaches such as how to line the painting and how to reconstruct the missing part, etc.

Thinking of the new media art, we have to admit that the ‘authenticity’ of works of art could be ‘variable’. It has to be agreed that permanence of the new media work can be achieved through endless changes because of its inevitable short lifespan caused by obsolete technology. It is said that one of Paik’s greatest innovations was that of departing from the rigid notion of a singular authentic object and realizing his work through the reproduction of numerous versions, variations and clones. (Hanna Hölling, 2012) In other words, it is the expansion of authenticity in works of art. Then, what should be conserved to maintain the authenticity of works of art?

Recently, there was a conference titled ‘authenticity in transition’ in the UK, NeCCAR conference 2014. They explain that changing artistic practice alters or affects how we interpret, conceive, conserve, collect and curate art with a special reference to the concept of authenticity and artistic intent. It is not the absolutely immortal notion anymore. Now we all agree that new media has short life expectancy, and technology obsolescent makes the conservator face difficult and complex choices comparing to the traditional media such

as paintings and sculptures. Interpreting the ‘authenticity’ of works of art, especially in the new media art, needs more open approaches.

The role of conservators at the contemporary art museum shouldn't be limited to addressing technical issues such as cleaning and fixing monitors, but to develop a deeper understanding of the evolution of technology to provide the appropriate solution for each case. Philosophical and logical decision making process should be an integral part of the media art conservation and should be a collaborative process with other museum professionals such as curators, technicians and archivists. Conservators need to make sure that the decision is based on the artist's permission, artist's intent, and general consensus on the matter.

Artist's original intent and his opinion on conservation and preservation of works of art could be good guidelines in decision making process. Therefore, collecting as much information as possible thorough artist interview or written manuals is highly recommended. Also, recording every variable factor in iterations and archiving related items in detail are necessary.

미술관과 공공디자인: 서울관 커뮤니케이션 디자인 리뉴얼 프로젝트 연계

최 유 진
국립현대미술관 전시디자이너

I . 머리말

II . 미술관과 공공디자인

1. 공공디자인

2. 공공디자인사업

1) 기획 · 조사 · 분석

2) 자문 · 설계

3) 제작 · 설치 · 관리

III . 맺음말

I . 머리말

국립현대미술관 서울관운영부는 2014년 상반기에서부터 2016년 상반기까지 서울관의 환경 및 홍보물 디자인 운영 관리 확대를 위한 개선사업을 진행한 바 있다. 군도형 미술관이자 담장이 없는 개방형 건축물로서 복잡한 이동경로로 인한 이용자의 불편사항 해결과, 전시, 교육, 이벤트 등 다양한 프로그램들이 즐비한 복합문화공간으로서 제공되는 다양한 홍보물들이 때로는 정보의 혼선을 야기하여 이를 개선하기 위한 목적으로 추진하게 되었다. 서울관 디자인 관리 주무부서로서 전시기획2팀은 약 1년여 간의 조사 연구 단계를 거쳐 2015년 6월 서울관 전시동 사이니지(signage) 개선을 시작으로, 2016년 6월 서울관 인쇄홍보물 시스템 개선의 종료까지 약 1년 동안 총 3차례의 사업을 기획하고 진행하였다. 관련 내용은 디자인 실무 운영시 기초 가이드라인이 될 수 있도록 지침서를 만들어 서울관의 모든 부서에 제작 · 배포하였다. 필요한 경우 실무진 협의에 따라 디자인 자문이나 협조, 또는 자체 기획을 수립하는 방식으로 서울관의 커뮤니케이션 디자인이 일관성 있게 운영될 수 있도록 사후 관리에도 집중하고 있다.

이 모든 사업의 목적은 단순히 환경을 미화하고 시각적 즐거움을 주기 위한 것이 아니라,

서울관에 방문하는 사람들이 미술관이라는 공공의 장소에서 누구라도 그 고유의 문화적 정체성을 균형있게 체험할 수 있도록 디자인하는 데 있다. 모두가 직관적으로 편리하게 사용가능하면서도 서울관 고유의 특성이 잘 반영된 디자인 언어의 실마리, 즉 ‘공공’과 ‘정체성’에 대한 디자인 해법은 ‘새로운 것’ 보다는 ‘근본적인 것’에 대한 재해석으로부터 출발하였다. 결과물 도출을 위한 일련의 과정들은 실제 운영상의 애로사항들을 수렴하여 개선 필요성의 우선순위를 선정하고, 효율성과 경제성을 극대화시킬 수 있는 방안 모색을 위해 계획하고 실천하였다. 최종 결과물인 서울관 사이니지 개선 1·2차 사업과 인쇄홍보물 개선사업은 〈서울관 커뮤니케이션 디자인 리뉴얼 프로젝트〉라는 이름으로 2016년 제9회 대한민국 공공디자인대상¹⁾ 공공프로젝트 부문에서 “규모있는 사업으로서 디자인 방법에 충실하여 모범이 된다”는 평을 얻어 최우수상의 영예를 안기도 하였다. 이를 계기로 국립현대미술관은 지난 8월부터 시행하게 된 공공디자인진흥법과 관련하여 공공기관으로서 미술관이 추구해나아가야 할 문화적 관점의 공공성에 대한 공감대 형성의 장을 마련할 수 있었다. 이에 공공디자인사업 시행 사례로서 본 연구의 과정과 의의를 밝히는데 그 시의성이 있다.

II. 미술관과 공공디자인

1. 공공디자인

[공공디자인의 진흥에 관한 법률]²⁾

제1장 총칙

제2조(정의) 1. “공공디자인”이란 일반 공중을 위하여 국가, 지방자치단체, 지방공기업, 국가기관 등의 공공기관이 조성·제작·설치·운영 또는 관리하는 공공시설물 등에 대하여 공공성과 심미성 향상을 위하여 디자인하는 행위 및 그 결과물을 말한다.

공공디자인은 공공(公共, public)과 디자인(design)의 합성어로, 국가나 지방자치단체가 공공의 영역에서 운영하는 시설이나 정보와 관련된 매우 포괄적인 디자인 행위 및 그 결과물을 말한다. 환경디자인, 도시디자인 그리고 건축물에 속한 미술작품으로서의 공공미술과 일부 혼용되는 용어이기도 하다.

디자인 정책 차원에서 공공디자인이 사회적으로 부각된 것은 ‘제1차 국가균형발전 5개년 계획 2004~2008’의 영향으로 각 정부부처와 지방자치단체들이 경쟁적으로 공공디자인사업에

1) 문화체육관광부 주최, 한국공예·디자인문화진흥원 주관. 2016.11.10.

2) 법률 제 13956호, 2016.2.3. 제정, 2016.8.4. 시행

주력하기 시작하면서부터라는 분석이 있다.³⁾ 이후 실제로 수많은 공공디자인사업 추진 및 관련 정책 연구 개발로 인하여 공공디자인 분야는 급속도로 양적 팽창을 이루는 듯하였으나 그만큼 많은 문제점 또한 수반하게 되었다.⁴⁾ 이에 중앙정부 차원에서 공공성의 확립과 디자인사업 실행에 관한 원칙 및 규정 정립을 위한 공공디자인 관련 법률의 필요성이 대두되었다.

공공디자인법의 제정은 2005년 12월 18일에 발족한 박찬숙 의원과 권영걸 교수의 ‘국회공공디자인 문화포럼’을 시작으로 관련 학회와 협회 등에서 공공디자인의 입법화 추진을 위해 꾸준히 연구된 바 있다. 관련 법안은 2006년 제17대 국회에서 처음 발의되었으나, ‘산업디자인진흥법’과의 중복 등을 이유로 산업자원위원회와 산업자원부가 반대하면서 임기 만료로 폐기되었고, 제18대 국회에서는 소관 행정위원회에 계류된 채 임기만료로 폐기되는 등 결실을 맺지 못하다가 2015년 6월에 이르러서야 이종훈 의원에 의해 재발의된 후 이듬해인 2016년 1월에 국회 본회의를 통과하게 되었다.

미술관에서의 공공디자인이라 하면 넓게는 미술관이라는 공공의 장소에서 시각적 매체를 통해 경험하는 제반 요소들의 서비스 디자인적 측면을 일컫는다고도 볼 수 있고, 좁게는 공공의 시설물에 해당하는 건축물 내·외장 가운데 사이니지 등의 정보물과 한번 쓰고 버려지는 소모성 인쇄물이나 연속하여 사용하는 홍보물과 같은 대중을 위한 모든 디자인 생성물들을 말한다. 공공기관은 기업과 달리 태생적으로 맹목적인 이윤 추구를 위해 공격적인 전략을 앞세우는 생존 논리를 가지고 있지 않으므로 공공디자인은 무엇보다 공공의 가치를 위한 윤리적 디자인, 사용여건의 적합성을 신중히 고려한 심미적인 디자인이 우선시되어야 한다.

2. 공공디자인사업

제2조(정의) 2. “공공디자인사업”이란 국가기관 등이 공공시설물 등의 공공디자인을 구현하는 과정에서 시행하는 사업으로 공공디자인 관련 기획·조사·분석·자문·설계 및 제작·설치·관리 등을 말한다.

국립현대미술관은 관별로 공공시설물의 장소적 특성과 운영여건의 특수성을 고려하여 건축시설 및 디자인 운영관리를 해오고 있다. 서울관의 경우, 운영지원팀 소속의 공업사무관, 공업주사, 임업주사, 시설주사, 공업서기 각 1인과 시설 관련 전문임기제 2인, 그리고 외부 용역업체의 관리 감독 하에 건축물이 운영·유지되고 있으며, 디자인 부문은 전시기획2팀

3) 「문화적 관점의 공공디자인 사업 평가지표 보고서」, 한국공예·디자인문화진흥원/문화체육관광부, 2010, p.18.

4) 행정자치부 정책연구관리시스템을 통해 2005년부터 2016년까지 24건의 공공디자인 관련 연구 과제를 살펴볼 수 있다. (<http://www.prism.go.kr/>)

소속의 전시디자인 분야 전문임기제 2인이 관리하고 있다. 공공디자인의 성격과 관련된 디자인 업무 요청이 발생하는 경우, 관련 주무부서와의 긴밀한 협의에 따라 예산과 일정에 맞추어서 디자인 사업의 자체 추진 또는 디자인 실무를 협조하는 업무 체계를 갖추고 있다.

개관 초기부터 서울관 시설 환경디자인 정비 및 인쇄홍보물 제작 가이드라인의 필요성이 요구되었음은 이미 2014년도 『국립현대미술관 연구논문』에서 주지했던 바 있다.⁵⁾ 이유는 다음과 같다. 개관 당시 서울관은 일부 이동 경로의 자유로운 개폐불가 결정으로 인하여 시설 및 기물에 대한 사이니지가 불충분하고 기 제작된 시설 안내문에 오류가 더러 있었을 뿐 아니라, 전시실 명칭과 화장실 입식 표기 등 아주 기초적인 사이니지도 부재하여 이용객으로 하여금 많은 혼선을 불러일으켰다. 이를 완화시키기 위한 노력은 모두 고객지원 및 작품관리 요원의 몫이었기 때문에 업무 피로도가 높고 비효율적이었으므로, 이에 대한 개선은 매우 시급하고 불가피한 것이었다. 또 서울관의 각 사업부서에서 추진하는 프로젝트별 인쇄홍보물들은 일괄된 기관 고유의 시스템 없이 다소 무분별하게 제작되는 경향이 있었기에 혼선이 가중되는 실정에 처해 있었다. 장기적으로 봤을 때 기관의 정체성을 해치는 결과를 초래할 것이 분명하였고 이를 해결하기 위해서는 뚜렷한 규정과 적절한 규제가 필요했다.

1) 기획·조사·분석

공공디자인사업의 기획에 앞선 선행 연구로서 서울관 부지의 역사성과 군도형 미술관의 건축적 특성 파악을 위한 학술자료를 기초 조사하였다. 이어 개관 전시에서부터 2015년 초까지 1년간 운영하였던 전시와 각 전시실별 특징을 분석하였고, 관람객의 주동선과 불편을 야기하는 문제 동선에 대해서도 파악하는 등 서울관에 대한 근본적 이해와 분석적 접근을 시도했다.⁶⁾ 이를 토대로 서울관 이용자의 행동양식과 서울관에서 기대할 수 있는 특수한 경험을 고려한 공간 환경 조성에 대한 갈무리가 이루어질 수 있었다.

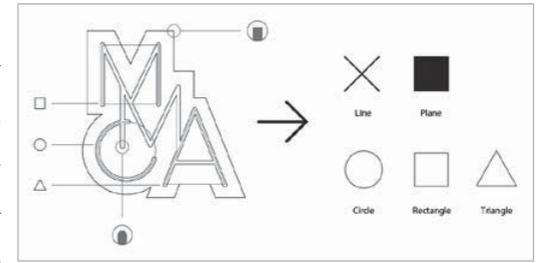
인쇄홍보물 시스템 구축과 관련해서는 해외 유관 기관 선진 사례 가운데 런던의 바비칸(Barbican), 로마 21세기국립현대미술관(MAXXI), 파리의 팔레 드 도쿄(Palais de Tokyo)와 퐁피두센터(Centre Pompidou) 등의 사례를 심도 있게 관찰하였다.⁷⁾ 바비칸의 경우는 서울관과 같이 미술, 음악, 공연, 무용, 영화 등 다양한 장르의 이벤트들과 컨퍼런스가 열리는 복합문화센터이기 때문에 고려해야 하는 여건이 흡사하여 인쇄홍보물의 카테고리 구성에 있어 참고가 되었다. 막시의 경우에는 2014년 말 《미래는 지금이다!(The Future is Now!)》전의

5) 최유진, 「서울관의 브랜드 이미지 구축을 위한 커뮤니케이션 디자인」, 『국립현대미술관 연구논문』 제6집, 2014, pp.88~100.

6) 당시 대학원 현장실습생으로 단기 근무한 노은한, 이효진의 리서치가 많은 도움이 되었다.

7) 방학기간을 이용하여 국가근로장학생 박채린, 현장실습생 박연수, 최선희가 리서치 정리에 도움을 주었다.

개막을 위한 전시디자인 업무를 협업하면서, 서울관처럼 인하우스 그래픽디자이너가 정식으로 고용되어있지 않은 가운데서도 커뮤니케이션 디자인의 전략과 운용의 묘를 살려 매우 개성 넘치는 전시 그래픽 디자인과 기관의 아이덴티티 디자인의 밸런스를 유지하는 것을 보고 깊은 인상을 받았었다. 즉



도판 1. 국립현대미술관 MI 엘리먼트 분석, 2015, 국립현대미술관

뮤지엄 커뮤니케이션 디자인 방법론에 있어 형식적 요소는 바비칸의 사례가, 운용적 측면으로는 막시의 사례가 서울관의 여건 안에서 활용하기에 적합할 수 있다는 판단 아래 세부 기획에 착수하게 되었다.

2) 자문·설계

2015년 4월부터 본격 추진을 시작한 서울관 환경디자인 개선 사업의 1차 범위는 전시동 사이니지 부문에 국한되어 있었다. 전시를 관람하기 위한 목적으로 도보 또는 주차장을 통해 진입하는 이용객이 안전하고 정확하게 안내데스크를 거쳐 전시실로 이동한 후 다시 도보 또는 주차장을 통해 귀가할 수 있도록 하는 것이 취지였다. 너무나 당연한 내용임에도 불구하고 당시에는 바로 이 기본적인 요소의 불능에 대한 해소가 선결과제였다. 운영지원팀 시설 및 고객지원 담당 주무관과 교육정보서비스팀의 교육 담당 주무관, 그리고 사업의 주무부서인 전시기획2팀 디자인 주무관은 실무진이자 미술관 이용자의 입장으로 불편사항 해소 및 공공서비스 확대 차원의 업무협의를 위한 TFT를 구성하였고, 이와 관련하여 수차례의 내부 기획회의를 가졌다. 협의 결과를 토대로 세부 추진 항목의 우선순위를 구분한 후, 사이니지 설계 및 픽토그램 등의 자문을 구할 수 있는 외부 전문가를 섭외하여 디자인 개발에 착수하였다.



도판 2. 시설안내도 설계 이미지와 시공 모습, 2015, 국립현대미술관



도판 3. 디자인 템플릿과 실제 제작물, 2015, 국립현대미술관

사이니지의 기본 형태는 국립현대미술관 MI 엘리먼트에서 추출된 동그라미, 세모, 네모와 같은 조형요소와 지정색상을 반영하여 구성하였다.(도판 1) 엘리베이터와 에스컬레이터 주변부 등 주요 이동 동선에는 신규 제작물(중형 사이니지)을 배치하고, 기존의 벽부와 바닥부의 안내 사인(소형 사이니지)은 강화하여 전반적으로 동선 안내 체계상의 위계질서를 마련하고자 하였다. 전시동 로비 안내데스크 옆 벽부에 상징적으로 존재하는 시설안내도는 평면적 구성에서 입체적 구성으로 탈바꿈시켰고, 붉은 색으로 강조하여 표기된 이동 경로는 중형 사이니지와 매칭이 되도록 하였다. 또 벽부나 바닥부의 소형 사이니지가 직관적으로 인지되기 어려운 넓은 장소에는 붉은색의 방향유도 거치물을 세워두어 다음 경로로의 이동을 유도하였다.(도판 2)

서울관 인쇄홍보물 디자인 개선 사업의 추진과정도 앞선 사이니지 사업의 그것과 유사하다. 2016년 2월을 기점으로 재구성된 TFT 협의체를 통하여 문제점에 대한 해결방안을 도출하고 개선 방침을 수립하였다. 전년도에서부터 이미 탄탄한 리서치와 세부 추진계획에 대한 구체적인 틀이 마련되어 있었기 때문에 사업은 빠르게 진행될 수 있었다. 그래픽 디자인 자문 및 설계를 위하여 섭외한 외부 브랜드 아이덴티티 디자인 전문가는 내부 디자인 주무관의 제안에 따라 크게 총 10종의 항목에 대한 디자인 템플릿과 세부 규정들을 세우고 그 결과물은 지침서의 형태로 제작하기로 하였다. 사업의 종료 후에도 결과물이 꾸준히 유지·관리되기 위해서는 관리부서의 적극적 감독도 중요하지만, 근본적으로 주무부서의 디자인 지침사항에 대한 정확한 이해가 수반되어야 한다. 따라서 디자인 가이드라인의 수립과 지침서의 제작·배포는 안정적 시행을 위하여 무엇보다 중요하다고 할 수 있다.(도판 3)

3) 제작·설치·관리

제2조(정의) 3. “공공시설물등”이란 일반 공중을 위하여 국가기관등이 조성 제작 설치 운영 또는 관리하는 다음 각 목의 시설품과 용품, 시각 이미지 등을 말한다.

가. 대중교통 정류소, 자전거 보관대 등 대중교통시설물
나. 차량 진입 방지용 말뚝, 펜스 등 보행안전시설물
다. 벤치, 가로 판매대, 파고라 등 편의시설물
라. 맨홀, 소화전, 신호등 제어함 등 공급시설물
마. 가로수 보호대, 가로 화분대, 분수대 등 녹지시설물
바. 안내표지판, 현수막 게시대, 지정벽보판 등 안내시설물
사. 그 밖에 가목부터 바목까지의 시설물에 준하는 시설물

2015년 상반기부터 2016년 상반기까지 총 3차례에 걸쳐 추진 완료한 서울관 사이니지 개선 1·2차 사업과 인쇄홍보물 디자인 개선 사업은 국가가 운영하는 미술관이라는 틀 안에서 “공공시설물등”으로서의 하드웨어적·소프트웨어적 속성을 고스란히 지니고 있다. 이밖에도 ‘사업’이라는 거대 명제 아래 놓여있지는 않더라도 기관의 운영에 있어 필요한 각종 환경 디자인 관련 설치물들과 시각이미지 생성물들은 현재까지도 꾸준히 진행해오고 있는데, 디자인 주무부서에서 자체 기획하거나 타부서 건의 경우에는 협조체계를 통하여 추진하고 있다.(도판 4, 5) 모든 디자인은 미술관의 아이덴티티디자인을 기초로 만들어진 서울관 전용 디자인 지침서에 따라 서울관의 운영 특수성과 고유의 브랜드 이미지를 해치지 않는 범위에서 제작한다. 이러한 공공 시설품과 시각이미지의 개발에 있어 개별 디자인의 우수성보다 더 중점을 두어 고려해야 하는 것은 기존의 것(기본 환경)과 새로운 것(신규제작물) 사이의 총체적 조화로움인데 이것의 조율은 생각보다 쉽지 않은 일이다. 변화에 대한 인지가 희박해서도 안되겠지만 그 변화가 너무 도드라져도 좋지 않으며, 많은 대중이 장기간 이용하기에 안정적이고 관리도 용이해야 함은 물론이다. 또 지속적인 유지를 위한 담당인력의 감독과 피드백 관리, 개선사항에 대한 연구도 수반되어야 한다. 오늘의 해결책이 반드시 내일의 해결책으로 연결되지는 않기 때문이다.



도판 4. 오디오·앱가이드 부스 디자인, 2016, 국립현대미술관



도판 5. 식물 명패 디자인, 2016, 국립현대미술관

Ⅲ. 맺음말

지금까지 미술관 공공디자인사업의 일환으로서 ‘서울관 커뮤니케이션 디자인 리뉴얼 프로젝트’의 목적과 전개과정, 그리고 관리 중점사항 등을 살펴보았다. 과거에는 공공시설품

또는 시각이미지의 개선이 건축시설관리 차원으로 신설이나 보수의 필요에 의해서 간헐적으로 추진되어왔다면, 최근에 들어서는 하드웨어와 소프트웨어를 아우르는 시각 언어, 즉 커뮤니케이션 디자인 통합 관리의 측면에서 이루어지고 있다. 보다 적극적인 고객서비스로서의 현장성과 운영(예산과 실행)의 효율성을 목적으로 다방면에서 광범위하게 추진되는 추세인 것이다. 일반적인 미술관의 중심 기능인 전시, 교육 등의 관람이나 체험 외에 특정 목적을 가지지 않는 비전시공간에서의 불특정 경험은 서울관과 같이 공용 공간의 면적이 상대적으로 넓은 장소에서 특히 운영의 면면이 더욱 가시적으로 드러난다. 작품의 전시 역시 전시실, 비전시실의 구분을 넘어 실내와 야외 할 것 없이 시선이 닿는 곳이라면 어디에서든 설치가 이루어지고 있기 때문에 점점 더 다양하고 급진적인 방식으로 각종 경계가 허물어지고 있다. 따라서 기존의 미술관 내 전문인력으로서 전시 디자이너가 오로지 개별 전시 운용을 위한 디자인 기획과 실행을 전담했다면, 진보적인 형태의 미술관 내 디자인 전문인력은 기관의 커뮤니케이션 디자인 전략과 실행 전반을 아우르는 DEO(design executive officer)⁸⁾로서의 역할도 충실해야 한다. 전시 등의 단기 프로젝트를 위한 디자인 영역의 투자뿐 아니라, 기관의 서비스 디자인과 디자인 매니지먼트에 관한 투자를 지속하는 것은 보다 장기적이고 거시적인 관점에서의 사회적 기여가 될 것이고, 이를 통해 미술관은 대중에게 미치는 문화적 파급 효과와 확산성을 기대해볼 수 있을 것이다.

참고문헌

- 『문화적 관점의 공공디자인사업 평가지표 보고서』, 한국공예·디자인문화진흥원 및 문화체육관광부, 2010.
- 『2014 디자인백서』, 문화체육관광부 및 한국공예·디자인문화진흥원, 2014.
- 『공공디자인의 관리 및 진흥에 관한 법률(안)』, 문화체육관광부, 2007.
- 『공공 디자인 진흥법 제정을 위한 기초 연구』, 문화관광부, 2006.

8) 조직의 디자인 책임자. 일반적으로 제품(산업), 그래픽, 사용자경험 디자인 등 혁신적 측면에서 조직의 모든 디자인 전략과 정책을 다룬다. 광고, 마케팅 부문을 포괄하기도 한다.

**Museum and Public Design:
Study in relation to MMCA Seoul Communication Design
Renewal Project**

Choi Youjin

Design Manager
National Museum of Modern and Contemporary Art, Korea

Following the enforcement of "Legislation on Public Design Promotion" in August 2016, the legal foundation to promote the aesthetic improvement of public design appears to be concretized step by step. Contrary to private corporations, public institutions do not hold the survival logic of prioritizing aggressive strategy for the unconditional pursuit of profit, therefore, public design project should prioritize aesthetic design in full consideration of appropriateness of usable condition and ethical design for the public value more than anything else.

The Seoul branch of the National Museum of Modern and Contemporary Art, Korea has promoted "MMCA Seoul Communication Design Renewal Project" to magnify the benefit of general public and strengthen the identity and operation effectiveness of the museum through the improvement of its environment and promotional material design throughout series of three projects from 2015 to 2016 as part of the public design project. This project is a case where progressive design improvement occurred in the general environment and promotional material production according to its necessary priorities throughout the collaborative efforts of the design department, customer support department and the facilities department of the museum. Prior to the planning of this project, a fundamental study on the historicity and specificity of MMCA, Seoul building site was arranged, conducting analysis on operation state of affairs and user experience for a year. Through this case, it is possible to gain full understanding of the function, role and general process of museum public design project from planning·research·analysis

to consultation·lay out·production·installation·management. This project had received recognition of its design excellence winning the grand prize at the 9th Korea Public Design Award in the public project sector with a comment, "Exemplary and extensive project devoted to design method".

This is meaningful in the macroscopic perspective to not only invest in the design field for temporary projects such as exhibition, but also to continue long-term investment in the service design and design management of the museum. The museum anticipates making social contribution from the various cultural ripple effects by excavating and promoting beneficial public design projects for the amelioration of the autonomous relationship between public domain and general public.

2016년 국립현대미술관 문화나눔교육 ‘예술가와 함께하는 워크숍’

한 정 인
국립현대미술관 학예연구사

I. 머리말

II. 본문

1. 문화나눔 프로그램과 예술가 워크숍
2. 예술가와 함께하는 워크숍, 새롭게 미술관 보기
 - 1) 노래하는 사람과 친구되기-《거인친구를 위한 ‘마이크로 월드’》
 - 2) 숨어 있는 낯선 소리 찾기-《숨 쉬는 학교》
 - 3) 움직임으로 미술하기-《미술관에 가는 여정》
3. 창작자의 교육적 소통, 예술가 워크숍
 - 1) 참여자 반응
 - 2) 전문가 의견

III. 맺음말

I. 머리말

국립현대미술관 과천관 미술관교육은 관람객의 적극적 참여를 고려한 다양한 교육프로그램을 운영하고 있다. 전체 사업은 대상에 따라 ‘전문인 교육’, ‘일반인 교육’, ‘학교연계 교육’, ‘문화나눔 교육’, ‘전시연계 교육’, ‘어린이미술관’으로 구분한다. 미술관교육은 소장품 및 미술현장과 함께한다는 점에 있어서 다른 기관(혹은 학교)의 미술교육과 차별성을 가진다.

이 글에서는 2016년 한 해 동안 국립현대미술관 문화나눔 교육프로그램 일환으로 추진하였던 ‘예술가와 함께하는 워크숍’ 사례를 소개하고, 의미에 대해서 생각하는 과정을 통해 참여형 미술관교육의 방향성을 모색해보고자 한다.

II. 본문

1. 문화나눔 프로그램과 예술가 워크숍

2016년 예술가 워크숍은 국립현대미술관의 여러 프로그램 중에서 ‘문화다양성 교육’, ‘찾아가는 미술관교육’을 중심으로 추진되었다. 각 프로그램은 ‘타인과 함께하는 것’을 주제로 하는 문화나눔 사업으로, 적극적인 참여와 소통을 중요시하는 예술가 워크숍의 특성을 고려해볼 때 그 목적과 부합한다고 할 수 있다. 사업을 간단히 소개하자면 ‘문화다양성 교육’은 다양한 미술문화를 통해 낯선 문화를 이해하는 것을 주제로 하며, ‘찾아가는 미술관교육’은 평소 미술관을 찾기 어려운 대상을 위해 전국 초등학교로 찾아가는 아웃리치 프로그램으로 운영되고 있다.

올해 ‘문화다양성 교육’은 과천관 야외조각공원의 대표작 중 하나인 조나단 보로프스키(Jonathan Borofsky, 1942~)의 <노래하는 사람>과 연계한 관람객 참여형 워크숍을 진행하였다. 커뮤니티 아트에 관심이 많은 이원호 작가팀(박영균, 임정은, 최규연 작가)과 함께 8회에 걸쳐 진행한 퍼포먼스 워크숍 《거인친구를 위한 ‘마이크로 월드’》는 규모면이나 시각적 결과물 등 여러 측면에서 야외 공간에서 진행되는 미술관교육의 새로운 방향을 제시했다.

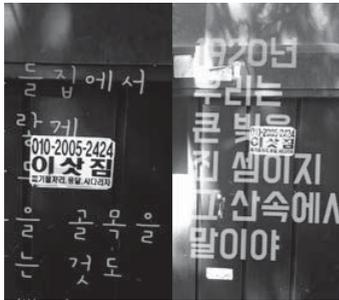
한편 ‘찾아가는 미술관교육’은 《어린이가 꿈꾸는 ‘미래의 미술관’》을 대주제로 진도군, 철원군, 평택시, 포천시에 위치한 4개 지역 초등학교에서 32회에 걸쳐 예술가 워크숍을 운영하였다. 기획안 공모를 통해 선정된 김준 작가팀(전혜주, 정지윤, 김희영 작가)과 홍보미 작가팀(김신영, 이진영, 정은주 작가)은 학교 현장에서 어린이들과 함께 드로잉, 퍼포먼스, 사운드 스케이프 등 다양한 활동을 통해 장차 아이들이 성장하여 방문하게 될 ‘미래의 미술관’을 상상해보았다.

2. 예술가와 함께하는 워크숍, 새롭게 미술관 보기

국립현대미술관은 소장품 및 작가 등 미술현장의 주요 콘텐츠를 통해 다양한 미술문화를 이해할 수 있는 교육프로그램을 운영하고 있다. 이를 위해 미술관은 단순 전시관람, 강의실 교육에서 벗어나 예술가와 참여자가 함께 참여하는 워크숍을 운영하여 동시대 미술현장을 보다 가까이 할 수 있도록 노력하고 있다.

1) 노래하는 사람과 친구되기-《거인친구를 위한 ‘마이크로 월드’》

이원호 작가팀과 함께한 예술가 워크숍은 야외조각공원에 전시되어 있는 조나단 보로프스키의 <노래하는 사람>과 친구가 되는 프로젝트로 구성되었다. 이 작품은 과천관 개관 이후 수십 년 가까이 미술관 야외에 설치되어 있는데, 특유의 형태와 소리로 방문하는 관람객의 많은 관심을 받고 있다. 미술관 진입시 모든 관람객이 보게 되는 동선상에 있어서 더욱 관심을 끄는



도판 1. 이원호, 〈익선문답〉, 종로구 익선동 골목 설치(증강현실, 세계문자심포지아, 2016)

〈노래하는 사람〉에 대한 관람객의 관심도는 남녀노소 구분 없이 누구에게나 매우 높다. 이와 같은 호감도는 미술관 문화다양성 교육프로그램을 공감할 수 있도록 하는 데 큰 장점이 되기에 기획 초기 단계부터 중요한 고려사항이었다.

참여 예술가 이원호 작가¹⁾는 지난해 국립현대미술관에서 열린 《2015년 아티스트 파일》 전시에 수십 명의 노숙인과 소통을 통해 진행한 〈홈리스를 위한 집〉을 출품하여 관람객에게 좋은 평가를 받았다. 이 작품은 노숙인의 집(전 재산)이라 할 수 있는 ‘종이박스’를 직접 구입하여 하나의 큰 집으로 재구성하는 과정을 보여주었다. 작가는 또한 사라져가는 옛 골목의 기억을 공유하는 지역기반 증강현실 프로젝트 〈익선문답〉²⁾ 등 다양한 활동을 통해 참여자들과 함께 소통하는 작업을 추진한 바 있다. (도판 1)

이번에 추진한 워크숍 〈거인친구를 위한 ‘마이크로 월드’〉는 항상 같은 자리에 있을 수밖에 없는 ‘거인(노래하는 사람)’을 위해 주변의 배경(풍경)을 바꾸어주는 활동이었다. 작은 것을 수십 배로 확대한 이미지(세계의 관광지 등)를 수백 개의 망점(방석)으로 표현하는 활동으로, 예술가와 참여자는 하나된 마음으로 〈노래하는 사람〉의 친구가 되었다. (도판 2)

구분	소요시간	내용
도입	20분	프로그램 소개, 관람 및 안전교육 등
구상 및 표현	30분	워크숍 소개 및 구상 - 다양한 문화권에 대한 이해를 기반으로 한 시각 이미지 구상 - 익숙한 것을 낯설게 보는 이미지 표현(축소 및 확대) 등
활동	50분	참여형 창작 워크숍 - 예술가와 참여자가 함께 구상한 추상화 된 시각 이미지를 1,000 개에 가까운 방석(천)을 활용하여 야외 조각공원 〈노래하는 사람〉 앞에 설치하는 퍼포먼스 워크숍 등
나눔	20분	의견 나누기

표 1. 〈거인친구를 위한 ‘마이크로 월드’〉 워크숍 내용

1) 이원호 작가는 홍익대학교 회화과 학사 및 석사, 독일 슈투트가르트 쿤스트 아카데미 석사과정 및 마이스터술러 과정을 졸업하였으며, 개인전(7회) 및 다수의 그룹전, 국립현대미술관 고양창작스튜디오 등 여러 레지던스에 입주하여 활발히 활동하고 있다. 사회의 다양한 현상을 ‘공간’에 대한 이해로 접근하는 그의 작업은 인간이 가진 ‘욕망’ 혹은 ‘열망’을 바라보는 새로운 시각을 제시한다.
2) 휴대폰에 안드로이드용 ‘익선문답’ 앱을 설치한 후 익선동 골목길 벽에 붙은 ‘이사와 관련한 스티커를 휴대폰 카메라로 인식시키면 증강현실을 통해 숨겨진 문장이 나타나는 과정을 통해, 오래된 골목을 거닐던 누군가의 기억을 다시 한번 되새겨보는 프로젝트이다. (2016 세계문자심포지아 연계 전시)



도판 2. 〈거인친구를 위한 ‘마이크로 월드’〉 워크숍 장면

2) 숨어 있는 낯선 소리 찾기-〈숨 쉬는 학교〉

‘찾아가는 미술관교육’의 일환으로 기획한 공모를 통해 선정된 김준 작가팀(전혜주, 정지윤, 김희영 작가)은 학교 주변에서 쉽게 지나칠 수 있는 소리를 낯설게 들어봄으로써 일상환경을 새롭게 바라보는 사운드 기반 창작 워크숍을 운영하였다. 사운드 스케이프 작업 기반으로 예술 활동을 해온 김준 작가³⁾는 ‘숨 쉬는 학교’를 주제로, 어린이들이 전문 녹취장비로 교실 및 운동장 등 학교 공간의 미세한 소리를 직접 채집하도록 하였다. 참여 어린이들은 눈에 보이지 않는 ‘소리’가 작품이 될 수 있다는 것을 깨닫고, 동시대 미술문화의 다양한 표현영역에 대해 확장된 시각을 가지게 되었다.

총 4차시(120분×4회)로 운영한 워크숍은 ‘소리’가 예술 작업이 되는 과정을 이해하고, 아이들이 직접 전문 장비를 활용하여 스스로 찾아낸 소리를 채집하는 소규모 그룹 활동으로

3) 김준 작가는 연세대학교 신문방송학과 학사, 독일 베를린예술대학원 미디어아트 전공 석사과정을 졸업하였으며, 개인전(5회) 및 다수의 그룹전, 국립현대미술관 고양창작스튜디오, 난지미술창작스튜디오 등 레지던스에 입주하여 활동하고 있다. 그의 작업은 눈에 보이지 않는 미세한 노이즈, 기계음 등을 다양한 장비를 활용하여 채집 및 재구성하여 그 소리가 있었던 공간을 새롭게 바라보게 한다.



도판 3. 김준, <혼재된 신호들>, <리얼 디엠티 프로젝트 2015: 동송세월(同送歲月)>, 사운드 설치, 강원도 철원군 동송읍, 2015

운영되었다. 참여자는 학교 곳곳을 돌아다니며 녹취한 소리를 직접 제작한 앰프(납땀 등 키트 활용)로 재생하는 과정 전반을 통해 사운드 아트라는 새로운 분야에 대해 이해할 수 있었다. 참여 어린이들은 모든 활동을 직접 기록하는 '필드 노트(창작일지)'를 작성함으로써 워크숍 활동을 자신의 것으로 구조화했다. 한편 김준 작가는 1년 전에 강원도 철원지역에서 타 프로젝트의 일환으로 수개월 동안 머무르며 작품 활동을 수행한 경험이 있었는데, (도판 3) 이는 이후 철원지역 어린이 대상 워크숍(토성초등학교) 운영에 많은 도움이 되었다고 한다.

구분	소요시간	내용
1차시	120분	프로그램 소개, 관람 및 안전교육 등 미디어 아트에 대해 알기, 다양한 미디어 아트 작품 감상
2차시	120분	사운드 아트 실습 1 - 소리의 발생과 탐색 / 장비의 활용 등
3차시	120분	사운드 아트 실습 2 - 학교 주변 소리 채집(전문 녹음기기 활용) 등
4차시	120분	사운드 아트 실습 3 - 사운드 박스(앰프) 제작과 재생 모듬별 채집 소리 공유 및 발표

표 2. <숨 쉬는 학교> 워크숍 내용



도판 4. <숨 쉬는 학교> 워크숍 장면

3) 움직임으로 미술하기-《미술관에 가는 여정》

한편 홍보미 작가팀(김신영, 이진영, 정은주 작가)은 '미술'이라는 존재에 대해 끝없이 궁금증을 던지는 워크숍을 진행하였다. 홍보미 작가⁴⁾에게 이번 워크숍은 작업실 문 밖으로 나와 '미술'을 찾아 떠나는 여정의 한 과정이었다. 낯선 지역의 아이들과 함께 공유하는 워크숍 활동은 작가에게 있어 예술을 새롭게 바라보는 기회가 되었다.

1차시는 '호기심 진열장'이라는 주제로 아이들이 각자 소중한 물건을 가지고 와서 친구들 앞에서 그 물건에 담긴 의미를 나누어보는 시간이었다. 2차시는 학교 교실을 전시장으로 만드는 활동으로, 아이들이 자신만의 물건(소장품)을 전시하는 활동이었다. 특히 작가가 직접 제작한 도록(1차시 활동 결과를 책자로 제작)을 함께 보면서 이야기하는 작은 전시회를 가졌다. 3차시는 내가 작품이 되는 활동으로 '나'라는 존재가 세상과 연결되어있음을 몸으로 체득해보는 시간이었다. 수십 미터의 천(끈)으로 친구들과

과 연결한 상태로 운동장에서 함께 움직이는 과정을 통해, 어린이들은 세상 속의 나의 존재에 대해서 인식하게 되었다. 4차시는 친구들과 함께 캠핑을



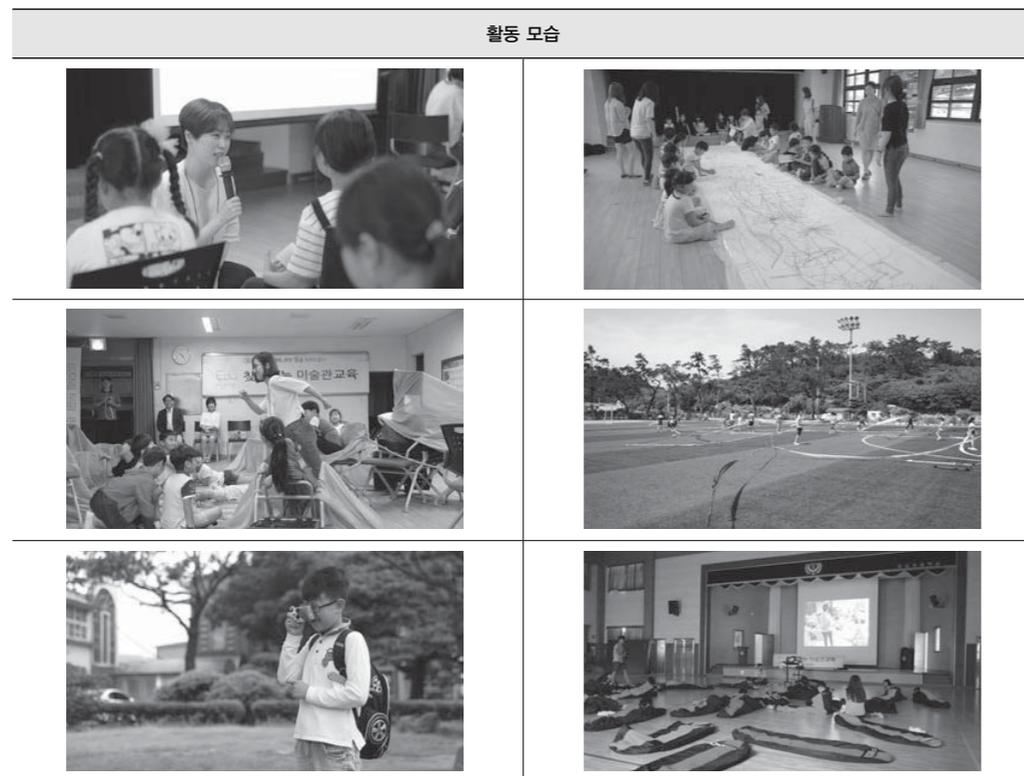
도판 5. 홍보미, <미술관 가는 길>, 드로잉 및 가변설치, 오산문화공장, 2015

4) 홍보미 작가는 상명대학교 미술대학 학사 졸업 및 동 대학원 석사과정을 수료하였으며, 2015년 개인전 <미술관 가는 길> 및 다수의 그룹전에 참여하였다. 그의 작업은 '미술'에 대해 탐구하는 과정을 통해 창작의 근원에 다가서기 위한 노력의 일환이다. 드로잉, 퍼포먼스 등 다양한 예술적 실험을 통해 예술가의 길을 탐색하고 있다.

하며 밤하늘의 별을 함께 바라보는 내용이었다. 우주의 수많은 별처럼 우리의 삶도 별과 같이 빛나는 '작품(예술)'이 될 수 있음을 생각하는 과정이었다. 전체 4차시의 과정을 통해 작가는 아이들과 끊임없이 대화하고 생각을 나누는 과정을 통해 미술의 본연에 더욱 다가서고자 했다.

구분	소요시간	내용
1차시	120분	프로그램 소개, 관람 및 안전교육 등 호기심 미술관 - 일상이 작품이 될 수 있는 개념미술에 대해 알기
2차시	120분	이곳이 미술관 - 오브제 개념에 대한 이해, 컬렉션에 대한 이해 등
3차시	120분	존재의 미술관 - '미술' 및 '미술관' 개념에 대한 이해 등
4차시	120분	미술관과 우주 - 미술관에 대한 의미 및 개념 확장 등

표 3. <미술관에 가는 여정> 워크숍 내용



도판 6. <미술관에 가는 여정> 워크숍 장면

3. 창작자의 교육적 소통, 예술가 워크숍

개념이 강조됨에 따라 이미지 빈곤의 시대라고 일컬어지기도 하는 동시대 미술에 있어서, 작가가 작품의 맥락을 관람객에게 보다 적극적으로 설명해야 할 필요성이 증대되고 있다. 최근 예술가들은 조금 더 다양한 (보다 적극적인) 방식으로 관람객과 만나기를 원하고 있으며, 관람객 역시 작가의 작업을 적극적으로 이해하고자 노력하는 경향이 있다. 이런 분위기 속에서 관람객은 단순히 전시장에서 작품을 감상하는 것뿐만 아니라, 미술문화를 이해하기 위해 교육프로그램에 적극적으로 참여하는 빈도가 높아지고 있다. 미술관 관람객 조사 결과에 따르면, 교육적 이유로 방문하는 비율이 20.8%(자녀교육 8.7%, 미술관교육 참여 8.1, 과제수행 4.0%)에 달하는데,⁵⁾ 미술관을 방문하는 관람객이 연간 약 200만 명(2015년)임을 고려할 때, 이중 약 40만 명의 관람객이 교육적 목적으로 방문하는 것을 알 수 있다.⁶⁾ 이 결과는 다양한 관람객 수요에 부응하는 차별성 있는 교육프로그램 운영의 중요함을 환기시킨다.

한편 운영면에 있어서 예술가 워크숍은 예술적 직관, 감각 등 예술가의 창의성 및 전문성을 참여자가 쉽게 이해하도록 재구성하는 절차가 필수적이다. 그리고 다수의 참여자가 함께하는 활동이기에 에듀케이터는 참여자 모집, 안전 계획, 이동 동선 등 운영 전반에 있어 예술가와 협력을 통해 안정적인 프로그램이 되도록 구조화해야 한다. 성공적인 워크숍 운영을 위해 프로그램을 준비하는 모든 구성원은 각 단계별로 운영 전반을 세심히 고려해야 한다.

<예술가 워크숍 운영 진행단계>

- ① 작가참여 결정 → ② 아이디어 공유회의 → ③ 아이디어 구체화 및 구조화 → ④ 워크숍 구성 및 재료 등 세부 논의 → ⑤ 재료 구입 및 자료 제작 등 → ⑥ 참여자 모집 → ⑦ 워크숍 실행 및 참여자 설문조사 → ⑧ 운영결과 회의 및 보고

1) 참여자 반응

워크숍을 진행할 때마다 매번 참여자를 대상으로 설문 조사를 실시하는데, 설문 결과는 90% 가까이 프로그램에 만족한다는 긍정적 반응을 나타냈다.

주관식 질문인 '좋았던 점'을 기술하는 항목에서는 '실제로 움직이며 참여해서 재미있다', '협동 프로젝트라 좋았다', '기존에 경험할 수 없었던 프로그램이다' 등 대부분이 긍정적으로 답변하였으며, 개별 프로그램 응답으로 '망점에 대한 이해', '표현의 확장된 개념을 경험할 수 있었던 멋진 기회', '가족과 함께 참여해서 좋았습니다'(이원호 작가팀), '작가 선생님과의 대화(만남)', '전문장비를 활용한 소리 녹음', '새로운 것을 해본 것'(김준 작가팀), '나의 몸이 작품자체가 된다는 것에 대한 놀라움', '학교에서 캠핑하기', '나의 소중한 물건 소개하기'(홍보미

5) 문화리서치피오, 『국립현대미술관 관람객 수요조사 결과보고서』, 국립현대미술관, 2012, p.113.

6) 국립현대미술관, 『2015년 미술관 연보』, 국립현대미술관, 2015, p.358.

작가팀) 등 다양한 응답이 있었다. 대부분의 참여자들은 워크숍 참여결과에 만족하고 있었으며, 평소 쉽게 만나기 힘든 예술가와 함께하는 워크숍에 큰 의미를 부여하고 있었다.

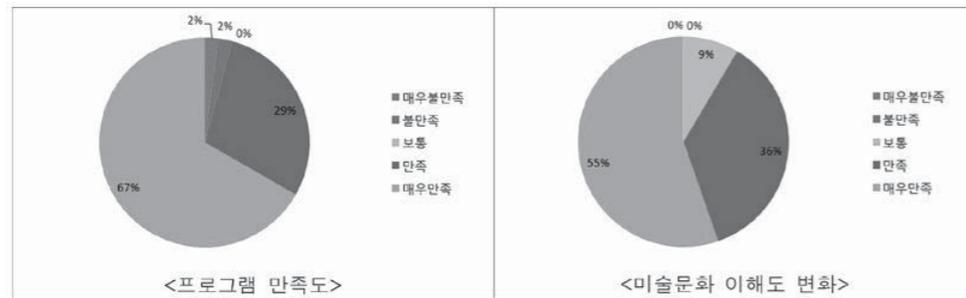


표 4. <거인친구를 위한 '마이크로 월드'> 참여자 설문 결과

2) 전문가 의견

'찾아가는 미술관교육'의 경우 연구조사팀이 워크숍 전반에 참여 및 관찰하였으며, 전문가 모니터링 및 분석에 따르면 예술가 워크숍에 대한 참여 작가의 만족도는 전반적으로 높고, 작가 자신에게도 배움의 기회가 되었음을 알 수 있다. 작가들은 결과를 묻는 인터뷰에서 '처음으로 이런 작업을 하면서 다른 언어, 절차를 알게 되었고 많이 배웠다', '아이들이 적극적으로 수업에 참여하고 반응이 좋아서 작가로서 뿌듯하다' 등 긍정적인 반응을 보였다.⁷⁾

초등학교에서 진행한 '예술가 워크숍'은 아웃리치 프로그램 특성상 현장 구성원들과의 소통이 매우 중요했다. 교사 및 교감(교장) 등 해당 기관 담당자의 적극적인 협조가 있는 경우 워크숍의 결과 및 만족도는 더 높게 나타났다. 교사 인터뷰 결과 '예술가 워크숍'이 기존 학교의 '미술수업'과 다른 점은 작가가 진행하는 수업으로, 교사가 접근하기 힘든 (또는 '상상하지 못했던') 다양한 표현 및 활동방식에 있었다. 예를 들면, 고가의 장비를 임차하여 아이들이 그것을 손으로 직접 들고 다니며 소리를 채집하는 활동, 작은 앰프를 직접 만들어보고 소리를 재생하는 활동(김준 작가팀), 10m 가까이 되는 큰 종이(물지)에 표현하는 드로잉 활동, 아이들 전원이 천으로 연결되어보는 활동, 학교에서 야영을 하면서 이야기를 나누는 활동(홍보미 작가팀 드로잉) 등이 참여자(교사 포함)에게 의미 있는 활동이었다. 한편 학교 교사들은 '예술가 워크숍'이 개인의 우열을 가리는 활동이 아니라 협업을 기본으로 하는 공동 프로젝트라는 점에서, 인성교육 측면에서 매우 좋은 과정이라고 평가했다.

7) 「미술관교육 사업 효과성 분석지표 개발」, 숙명여자대학교 문화예술경영연구센터, 국립현대미술관, 2016

Ⅲ. 맺음말

지금까지 올해 진행하였던 문화나눔 프로그램에서 운영한 '예술가와 함께하는 워크숍'에 대해 알아보았다. 주목할 만한 사항은 기존 강의실 또는 전시장에서 운영하는 형태가 아닌 적극적으로 관람객과 소통하는 새로운 미술관교육 활동이 큰 호응을 받았다는 것이다.

요즘 상당수의 관람객은 단순히 전시를 관람하는 것에 그치지 않고, 미술관에서 '머무르며' 시간을 보내기 위해 방문하고 있다. 특히 가족단위 관람객의 미술관 활동은 보다 적극적인 경향을 보인다. 어린 자녀가 있는 경우 미술관 방문의 목적이 교육 프로그램 참여에 있는 경우가 많다. 보통 가족단위 관람객은 주말 정오 이후 무렵부터 저녁이 되기 전까지 3~4시간 정도 미술관에 머무르게 되는데, 방문 전에 인터넷 검색 등을 통해 유의미한 미술관 활동을 미리 찾아보고 방문한다. 이러한 점을 고려할 때 예술가와 함께하는 워크숍은 가족대상 프로그램으로써 그 수요가 점차 커질 것으로 생각된다.

한편 미술관에 찾아오기 어려운 대상(학급, 단체 등)을 위한 찾아가는 미술관교육 프로그램 운영에 있어 '예술가와 함께하는 워크숍'은 미술관 맥락과 단절될 수밖에 없는 아웃리치 프로그램의 한계를 보완하는 역할을 한다. 비록 소장품 실물을 직접 감상할 수는 없지만, 창작자와 함께 워크숍을 진행하는 과정을 통해 참여자는 미술문화의 근원에 조금 더 다가설 수 있다. 요사이 아웃리치 프로그램을 원하는 대상이 기존 초등학교뿐 아니라 군부대, 기업 등 일반 성인에 이르기까지 다양한 수요가 있음을 고려할 때, '예술가와 함께하는 워크숍'은 더욱 확장된 활동으로 참여자의 관심을 받을 수 있을 것이다.

무엇보다도 예술가 워크숍이 관람객뿐 아니라 참여작가에도 의미가 있다는 점은 고무할 만한 일이다. 예술가가 관람객을 직접 만나는 소통의 장으로서의 미술관교육은 자신의 창작활동을 전달하는 것을 고민하는 작가에게 대안을 제시할 수 있다. 작품 활동의 연장선에 있는 창작 워크숍은 예술가로서 사회와 소통하는 살아있는 작업의 일환이 될 수 있을 것이다.

참고문헌

- 문화리서치피오, 『국립현대미술관 관람객 수요조사 결과보고서』, 국립현대미술관, 2012, p.113.
국립현대미술관, 『2015년 미술관 연보』, 국립현대미술관, 2015, p.358.
숙명여자대학교 문화예술경영연구센터, 『미술관교육 사업 효과성 분석지표 개발』, 국립현대미술관, 2016.

Abstract

The Culture Sharing Program of MMCA, Korea: Workshop with Artist for 2016

Han Jung-in

Educator
National Museum of Modern and Contemporary Art, Korea

This text will introduce the case of ‘Workshop with the Artist’, promoted as part of the cultural exchange educational program of the National Museum of Modern and Contemporary Art, Korea during the year 2016 and seek the direction of participatory museum education through the process of reflecting upon its significance.

As the procedure of active participation and communication were critical to the recent <Cultural Diversity Program> and <Outreach Program> proceeded as artist workshop among the cultural exchange projects, the time spent together with participants and artists held great meaning in itself.

This year <Cultural Diversity Program> had arranged an audience participatory workshop in relation to Jonathan Borofsky’s Singing Man, one of the representative outdoor sculptures of the MMCA Gwacheon branch. Organizing 8 performance workshops called the “Micro-world for Giant Friend” with the artist collective of Wonho Lee (Park Young Kyun, Im Jeong-eun, Kyu Yun Choi) who holds great interest in community art, this had presented new direction for museum education arranged in outdoor space in various aspects of the program’s scale, visual results and etc.

On the other hand, <Outreach Program> had operated 32 artist workshops at the elementary schools located in four districts (Jindo-gun, Cheorwon-gun, Pyeongtaek-si, Pocheon-si) under the large theme of <The Museum of the Future>. Artists were selected through an open call evaluation and two artist collectives of Kim, Joon (Hye Joo Jun, Jung ji yun, Heeyoung Kim) and Hong Bo Mi (Kim Shin Young, Lee Jin-young, Eun Joo JUNG) were selected. They performed various activities such as drawing with children, performance, soundscape and etc. at the school to imagine the ‘future museum’ that these

children would visit in the near future.

On the account of the recent workshops, the participants were able to heighten their understanding of arts and culture through the creative activities with the artists who are usually difficult to meet and artists were given the time to exchange their thoughts with the participants.

The National Museum of Modern and Contemporary Art, Korea will continue to conduct workshops working together with artists and participants, in efforts to have close contact with the contemporary art scene.

Ⅲ. 2016 미술연구센터

전환의 미술, 그룹 ‘AG’¹⁾

박은영
한국미술연구소

- I . 머리말
- II . AG의 형성과 전위의식
- III . AG의 현실인식과 미의식
 - 1. 도시문명의 반영
 - 2. 현실의 구조와 근원의 탐구
 - 3. 정체성의 탐구
- IV . AG의 평가와 모더니즘, 포스트모더니즘
- V . 맺음말

I . 머리말

본 논문은 1969년에 결성되어 1975년까지 활동한 ‘한국아방가르드협회’(이하 ‘AG’로 칭함)의 전시와 담론, 작품의 특성 및 변화를 시대적 조건과 관련지어 살펴보고자 한다. AG는 짧은 기간 동안 지속되었지만 1960년대의 마지막과 1970년대의 처음을 연결하는 상징성을 지닐 뿐 아니라 정치적·사회적 변화의 시점에서 시대의 양면적 특징을 반영하며, 예술의 새로운 전환을 모색했다는 점에서 큰 의미를 갖는다. AG는 1960년대에 소그룹과 개인 단위로 시도된 팝아트, 옵아트, 행위예술, 설치미술 등 다양한 경향을 이론과 실천에서 점검하고 아우르고자 한 운동으로 60년대 후반 미술운동의 정점이라고 할 수 있다. 또한 1970년대 개념미술로 이행하는 논리적·실천적 근거를 마련했으며, 정체성 탐구를 통해 70년대 중반의 단색화에도 이어지는 맥락을 키워왔다는 점에서 주목된다.

본고에서는 잡지 발행과 전시를 병행한 AG의 담론과 작품의 상호관계를 추적하고, 4회의

1) 이 글은 『미술사논단』 제40호(2015.6.)에 「1960년대에서 1970년대로, 전환의 미술: 그룹 AG를 중심으로」라는 제목으로 게재했던 논문을 수정·보완한 것이다.

전시를 통한 작품활동의 변화 및 미적 흐름을 파악하고자 한다. 또한 구성원들의 현실인식과 예술개념, 전위적 성격 등을 점검함으로써 전환기의 상황에서 AG가 이룩한 예술적 의의를 제시하고자 한다.

II. AG의 형성과 전위의식

1960년대 한국 사회에서는 전후(戰後)의 혼란과 상실감에서 안정을 되찾고 사회 전반에서 쇄신과 재건의 움직임이 활발히 일어나고 있었다. 4·19와 5·16이 대변하듯이 사람들은 자유와 풍요를 추구하고 민주화와 산업화를 동시에 열망했다. 지성인들은 자유와 함께 반공을 외치고, 민족을 강조하는 동시에 서양을 열렬히 추종했으며, 물질 만능주의와 저항의식, 인문학적 교양이 동시에 성장하고 있었다. 군사독재가 심화하고 남성적 문화가 사회 전반을 장악한 반면 여성의 역할이 커지고 대중의 문화적 역량이 증대했다.²⁾ 이처럼 1960년대는 양면적·모순적인 요소들이 대립했지만 이들이 서로 얽히며 공존하던 시기였다. 그런 가운데 변화와 발전에 대한 다양한 욕구가 어느 때보다 강해 사회 전반에 걸쳐 새로운 시대에 대한 기대가 증폭되고 있었다.

예술에서도 무엇인가 새로운 것을 추구해야 한다는 의지를 바탕으로 저항적·실험적 경향이 대두하기 시작했다. 미술가들의 국제전 참가가 확대되고 서양의 전위적 미술운동이 국내에 소개됨에 따라 국내에서도 전위미술에 대한 관심과 논의가 활발히 전개되었다. 당시 미술계에서는 1957년부터 공식적으로 시작된 앵포르멜 미술이 1960년대 전반까지 화단의 주류를 이루고 있었다. 한국의 앵포르멜은 최초의 집단적인 현대미술 운동으로 전통적 형식과 제도에 대해 반(反)회화, 비형상, 비체계를 추구한 대규모의 전위적인 작업이었다. 그러나 1965년경에 이르러 앵포르멜은 사회적으로 권위를 획득하면서 양식적 매너리즘에 빠지게 되었고 더 이상 자체의 미학적 근거를 유지할 수 없게 되었다.

이즈음 젊은 작가들 사이에서는 서양의 팝아트, 옵아트, 행위예술, 해프닝 등 다양한 방법을 수용한 예술활동이 소그룹이나 개인 단위로 전개되고 있었다. 1960년대 중엽부터는 이들이 앵포르멜 이후 제2의 전위적 집단으로 세력을 형성하게 되었다. 그 결과 1967년에는 ‘무동인’, ‘신진’, ‘오리진’ 세 그룹이 연합한 《청년작가연립전》이 개최되어 신진 예술가들이 집결된 양상을 보이며 한국 현대미술사에서 하나의 전환점을 마련했다. 그러나 《연립전》은 단발에 그쳤고 그 연장선상에서 1969년, 60년대의 새로운 미술 경향을 가장 대규모로 결집한 ‘한국아방가르드협회’(AG)가 탄생했다.

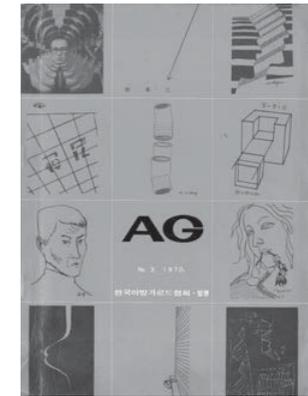
2) 권보드래, 천정환, 『1960년을 묻다: 박정희 시대의 문화정치와 지성』, 천년의 상상, 2012 참조.

AG는 “전위예술에의 강한 의식을 전제로 비전 빈곤의 한국 화단에 새로운 조형질서를 모색 창조하여 한국미술 문화 발전에 기여한다”는 표어를 내걸고 10명의 작가들과 2명의 평론가가 함께 모여 잡지 『AG』를 발행하면서 시작되었다.³⁾ AG의 활동은 크게 학술잡지 발간과 전시회 개최로 이루어졌다. 잡지는 1969~71년 사이에 모두 4권을 발행했고(도판 1) 전시회는 1970~75년 4회에 걸쳐 회원전을 가졌으며(도판 2) 1974년에는 참가자를 확대해 《서울 비엔날레》를 주최하기도 했다.⁴⁾

AG는 미술비평을 선도하던 평론가와 실험적인 작가들이 공동으로 작업한 최초의 미술운동으로서 국내에 미술잡지가 한 권도 발행되지 않고 있던 시기에 지속적으로 미술 전문지를 내었고⁵⁾ 매 전시회마다 공동의 테마를 제시하고 지향점을 명시했다는 점에서 체계적이고 선구적인 운동이었다.

잡지 『AG』는 평론가와 작가의 글을 같은 비중으로 실고, 서구의 신경향과 이론들을 소개하는 내용을 번역, 게재했는데⁶⁾ 이러한 방식은 종종 선언문 형식의 간행물을 수반하는 일반적인 전위미술운동의 형식을 갖춘 것이라고 볼 수 있다. 또한 각 전시마다 테마를 제시한 점도 국내 최초로 시도된 일이며, 작가들이 공동의 이념으로 결속하고 의지를 다진 점에서 전위적 태도의 일면을 보여준다.

이처럼 AG가 출범하면서 주장한 ‘아방가르드’는 어떤 성격인지, 그 기본적 담론은 AG의 회원으로서 이론적인 지지대 역할을 한 평론가 이일의 글에서 찾아볼 수 있다. 『AG』 창간호에 실린 「전위예술론」에서 그는 “오늘의 전위미술은 항거의 미술이 아니라 참가의 미술”이라고



도판 1. 『AG』 제3호 표지, 1970



도판 2. 《AG 제2회전》 카탈로그 표지, 1971

3) AG의 창립 회원은 곽훈, 김구립, 김차섭, 김한, 박석원, 박종배, 서승원, 이승조, 최명영, 하종현 등 작가 10명과 오광수, 이일 등 평론가 2명이었다. 이들 중 이승조, 서승원, 최명영은 기하학적 추상을 주로 하는 ‘오리진’의 회원이었고 곽훈과 김차섭은 《회화 68전》, 김구립은 《회화 68전》과 ‘제4집단’의 회원으로 활동했다. 이후 잡지 간행과 전시회 개최를 거듭하면서 회원수에 변동이 있어 제4권 잡지 발행과 제2회 전시 개최가 이어진 1971년도에 가장 많은 회원이 참여했다. AG의 활동에 대한 상세한 내용은 김미경, 『한국의 실험미술: AG를 중심으로』, 『한국근대미술사학』 6(1998) 참조.

4) 잡지는 제1권: 1969년 6월, 제2권: 1970년 3월, 제3권: 1970년 5월, 제4권 1971년 11월에 발행되었다. 전시회는 제1회: 1970년 5월 ‘확장과 환원의 역학’, 제2회: 1971년 12월 ‘현실과 실현’, 제3회: 1972년 12월 ‘탈 관념의 세계’로 개최되었다. 이후 사실상 그룹의 해체를 맞이한 AG는 1975년 4명의 회원만으로 제4회전을 갖고 막을 내린다.

5) 『AG』 이전에는 미술잡지로 유일하게 『논꼴』이 단 한번 발행된 적이 있었다.

6) 『AG』 1~4권에 걸쳐 마르셀 뒤샹, 루치오 폰타나, 니콜라 세페르에 관한 예술론을 게재하고 미셀 라공의 『새로운 예술의 탄생』을 연재했으며, 서구의 신미술 경향으로 ‘불가능한 예술(Impossible Art)’이라고 하여 대지작품, 워터워크, 공중작품, 사념작품, 허무예술, 아취워크 등을 소개했다.

주장한다.⁷⁾ 여기서 참가란 근본적으로 현대문명이라고 하는 우리의 현실을 받아들이는 유희미즘을 바탕으로 하는 것이며, 한편으로 국제적인 미술기류에 대한 호응과 적극적인 참여의 의지를 의미한다.⁸⁾ 그는 또 오늘의 미술에 있어서 전위는 강렬한 체험과 필요성으로 예술에 대해 끈질기게 질문하는 것이라고 주장했다.⁹⁾ 다시 말해 AG에 있어서 전위의식은 기성 가치를 거부하되 현대문명의 병폐를 비판하기보다는 현실을 긍정하고 수용하는 태도이며, 예술을 의문시하되 자체를 파괴하지 않고 국제조류에 따라 시대에 맞는 새로운 예술언어를 개발하여 미래 지향적인 창조의 원천이 되려는 것이었다.

또한 『AG』 제3권에는 1960년대의 미술을 결산하는 한편 오늘의 미술의 위치를 점검하면서 서양 전위예술의 의미를 재고하고 한국 상황에 맞는 예술혁명을 고취시키는 글들이 실렸다. 그중 오광수는 한국의 현대미술이 일본 등 외국의 영향권을 벗어나 주체성을 가지고 국제적 조형언어를 만들어가야 한다고 강조했다.¹⁰⁾

이러한 태도에서 AG의 이론가들이 서양의 전위운동에 기민하게 반응하며 수용하는 가운데 현실에 대해 고심한 흔적을 찾을 수 있다. 이는 결국 우리의 주체성을 찾으려는 노력으로 이어진다. 1971년 이일은 “과연 우리나라에 어떤 형태의 전위가 가능한 것인지, ... 남의 나라에 있어서의 전위가 곧 우리나라의 전위와, 그 발상에 있어서나 표현형태에 있어서 반드시 동일한 것일 수는 없다”¹¹⁾고 하여 서양의 조건과는 다른 우리의 풍토에서 전위예술이 불가능한 것이 아니라 다른 의미의 ‘한국적인 전위’가 가능하다는 점을 암시하고 있다.

Ⅲ. AG의 현실인식과 미의식

1. 도시문명의 반영

AG가 탄생한 1960년대 말 한국 정부에서는 1962년 시작한 경제개발 5개년 계획을 연속으로 추진하면서 산업화·도시화에 박차를 가하고 있었다. 서울에서는 1966년 명동 지하도가 개통되었고 1968년에는 세운상가가 완공되었으며, 1969년 3.1 고가도로, 1970년 남산 1호 터널이 개통되었다. 또한 1968년에는 서울-동경 국제항공노선이 처음 열렸고 1968년과 1970년에는 경인고속도로와 경부고속도로가 각각 완공되었다.

7) 이일, 「전위예술론」, 『AG』 1(1969.9.), p.5.

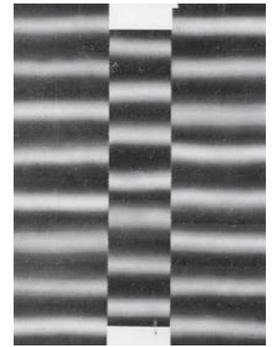
8) 이일, 「다양한 표현·이념전개 가능: 아방가르드 협회 '70년 AG전」, 『동아일보』, 1970.5.5.

9) 이일, 앞의 글(1969), pp.6~10.

10) 오광수, 「한국미술의 비평적 전망」, 『AG』 3(1970.5.), p.40.

11) 이일, 「'70년을 보내면서」(1971.1.), 『현대미술의 궤적』, 동화출판사, 1978, p.271.

급속히 현대화되는 도시의 환경과 현대문명의 상황을 AG 구성원들은 민감하게 인식하고 이를 담론화하면서 작품에서 실천하고자 했다. 그러한 의식은 『AG』에 실린 글에서 엿볼 수 있는데, 이를테면 AG의 회장 하중현은 “1960년대 후반기에 접어들면서 사회적 안정과 도시문화의 발달은 한국현대미술에 미학상의 커다란 변화를 가져오게 하였다”고 전제한 뒤 금세기의 미술의 특징은 도시의 미술이며 “양산과 정보, 도시가 갖는 합리적이고도 냉담한 분위기, 그 규모, 근대적 도시세계의 건축에서 볼 수 있는 기하학적 형태, 공장의 굴뚝이나 개스, 탱크 등 작자부재의 모뉴먼트에 연관되는 사회적 형태”로서 이것이 “종래에 있어왔던 예술상의 개념을 뒤바꾸어 놓는 큰 요인”이라고 주장했다.¹²⁾

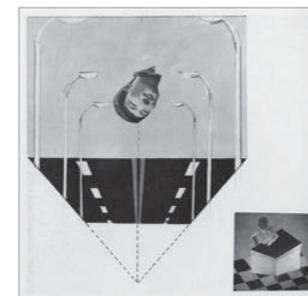


도판 3. 이승조, <핵 G-111.A>, 1970, <AG 제1회전> 카탈로그

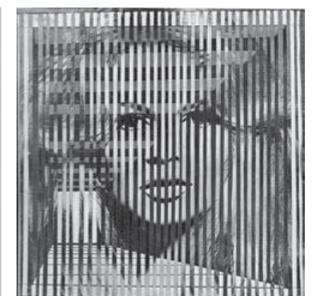
이처럼 도시적 형태와 감각은 AG 각 작가들의 다양한 작품을 공통으로 묶을 수 있는 하나의 뚜렷한 특징이다. 이미 여러 연구자들이 1960년대 후반의 미술에 대해 도시적 성격을 지적한 바 있지만¹³⁾ 특히 『AG 제1회전』에 출품된 작품들은 거의 모두 현대 도시의 이미지와 관련된다. 그것을 유형별로 구분하자면 대략 첫째 기하학적 추상, 둘째 팝아트적 이미지, 셋째 건축이나 건설 관련 이미지로 나뉘볼 수 있다.

먼저 기하학적 추상으로는 이승조의 <핵> 시리즈를 들 수 있다.(도판 3) 이승조의 작품은 마치 음영처리하듯 무채색을 가한 막대 같은 형태가 반복되면서 줄무늬를 형성한다. 그것은 철제 파이프의 광택처럼 여겨져 기계문명의 ‘핵’과도 같이 차갑고 세련된 감각을 느끼게 한다. 또한 수직·수평선이 단순히 교차하는 서승원의 <동시성>, 투명 육면체들을 도시의 건축물처럼 구축한 심문섭의 작품도 이에 해당된다.

팝아트적 이미지로는 도회인의 일상을 그린 김한의 <역행>(도판 4)이 있는데, 그는 사무실이나 가로등, 도로 등 도시의 일상적 요소들을 강한 원색과 직선을 사용해 표현했다. 그의 그림에서 전도된 원근법은 도시가 내포하는 위험과 불안의 감정을 유발한다.



도판 4. 김한, <역행>, 1970, <AG 제1회전> 카탈로그

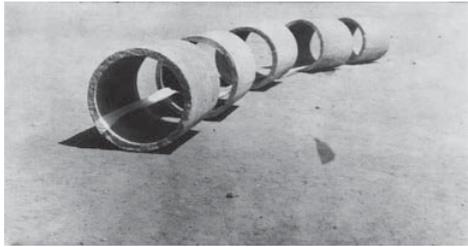


도판 5. 신학철, <너와 나>, 1970, <AG 제1회전> 카탈로그

또한 신학철은 <너와 나> 같은 작품에서 영화나 광고에서 볼 수 있는 여성의 이미지를 오파트

12) 하중현, 「한국미술 70년을 맞으면서」, 『AG』 2, 1970, p.3.

13) 신정훈, 「1960년대 말 한국미술의 '도시문명'에의 참여」, 『미술사학』 28, 2014.; 김미정, 「1960년대 후반 한국 기하추상미술의 도시적 상상력과 이후 소환된 자연」, 『미술사학』 43, 2014 등 참조.



도판 6. 최명영, <변질 '70-B)>, 1970, <AG 제1회전> 카탈로그

식으로 재현함으로써 상투화된 인물의 익명성, 이미지의 상업적 소비, 현대인이 매혹되는 대상의 허구성 등을 일깨운다.(도판 5)

건축과 건설 관련 이미지로는 높은 철제 건축물의 기하학적 구조를 사진으로 제시한 김구림의 <흔적>, 콘크리트 도관을 전시장에 직접 들여와 설치한 최명영의 <변질>(도판 6),

공사장에 버려진 공구나 폐품을 인체 형태로 표현한 김차섭의 <Ida>, 도시의 획일화된 부속품의 위력과 파괴를 연상시키는 박석원의 <핸들> 등이 있다.

이러한 작품들은 현대의 도시공간과 그에 따른 삶의 환경이라는 외적 현실로 인해 조형적 기준이 변화한 상태를 나타낸다. 그 미적 기준은 최명영의 글에서 알 수 있듯이 “주관에서 엄정한 객관으로, 무의식에서 의식으로, 무의도적인 데서 엄밀한 계획으로, 열띤 감정에서 하드 에지로, 작품 제작과정에서 그 ‘결과’로 표명”¹⁴⁾된 것으로 이해된다. 객관성, 의도성, 계획성, 완결성으로 요약되는 이러한 미의식은 중립적으로 보이지만 사실은 앵포르멜의 주관성·표현성에 반대해 새로운 현실을 예술에 반영하려는 의지의 표출이라 할 수 있다. 그들의 작품에는 현대 도시문명에 대한 용인과 참여, 미래지향적 낙관성이 엿보인다. 이와 더불어 날카롭고 긴장된 조형요소들이나 폐허의 흔적들은 기계문명의 위협하고 파괴적인 측면 또한 상기시킨다.

2. 현실의 구조와 근원의 탐구

1960년대 말부터 한국 사회는 도시와 산업의 눈에 띄는 성장·발전과 더불어 한편으로는 부정부패와 독재, 인권탄압과 같은 문제들이 심각하게 드러나기 시작했다. 급기야 1970년에는 3선 개헌 반대시위, 전태일 분신사건, 김지하의 ‘오적’ 필화사건 등 잇따른 소요와 저항이 일어났고, 이에 대해 정부는 1971년 국가비상사태 선언, 1972년 계엄령 선포로 억압하며 결국 박정희의 집권을 공고히 하는 유신체제를 발족시키게 된다.

AG는 이러한 시국에 대해 직접적인 비판을 하지 않고 거리를 두는 태도를 취한다. 다만 시대적인 암울한 상황은 AG의 몇몇 작업에 우회적으로 반영되었다. 예컨대 <AG 제2회전>에서 행한 김구림의 작업 <현상에서 흔적으로>(1971)는 세 개의 용기에 육면체의 얼음 덩어리를 하나씩 담고 그 위에 각 얼음 크기에 맞게 자른 트레이싱 페이퍼를 올려놓은 것이다.(도판 7)

14) 최명영, 「새로운 미의식과 그 창조적 설정」, 『AG』1, 1969.9., p.18.

시간이 경과하면서 얼음은 녹고 나중에는 얼음이 모두 녹은 물 위에 종이 가 떠있게 되며 그 후에는 물이 증발하여 결국 종이만이 용기 속에 남게 된다. 이것은 환경에 의해 변형되는 물질의 양태를 보여준 것으로서 미술에 있어서 시간과 공간의 문제를 제기한다. 그런데 이 작업은 시간과 조건에 따른 물질의 변화 및 생성·소멸이라는 보편적인 개념을 제시하는데 그치지 않는다. 작가에 의하면 서로 다른 물체가 공존하는 가운데 세 덩어리의 얼음은 각각 부피가 다르고 녹는 속도, 증발되는 속도가 다르므로 꼭 같은 물질과 상황에서 전혀 다른 현상(차이)을 볼 수 있다는 것이다.¹⁵⁾ 이것은 주어진 상황에 대한 존재 각자의 반응을 나타내는 것이라고도 할 수 있다. 이에 대해 김미경은 “작품의 진행과정에서 잔해처럼 남은 트레이싱 페이퍼의 존재는 사회의 조건과 역사의 흐름이라는 측면에서 해석될 수 있을 것”이라고 하면서 이 작가가 작품을 통해 예술 자체의 조형적·개념적 문제를 역사에 대한 사회적 발언으로 폭넓게 소화했을 가능성을 제시하기도 했다.¹⁶⁾ 왜냐하면 당시 군사정부의 통제 하에서 사회적 발언을 자유롭게 행할 수 없었고 예술적 표현형식에 대해서도 많은 제재가 가해졌기 때문이다.

또한 이강소는 <AG 제2회전>에 <여백>(1971)을 출품했는데, 마른 갈대에 흰 석고를 덮어씌워 고착시킴으로써 박제된 자연을 통해 상실과 죽음의 이미지를 전달했다.(도판 8) 그는 <AG 제3회전>에서는 검게 칠한 굴비를 매달아 설치하기도 했다. 이러한 작품들은 70년대의



도판 8. 이강소, <여백>, 1971, 갈대, 석고, 408.1×489.7×102cm, <AG 제2회전> 카탈로그

“현실을 맞닥뜨릴 때 오는 허무감, 존재감, 세계를 보는 (작가의) 회색적 시각”을 의미한다고 해석된다.¹⁷⁾ 현실의 암울한 상황은 AG 작가들에게서 이처럼 우회적 표현으로 드러났으며, 삶과 죽음의 문제나 존재의 근원적 양태에 대한 보편적 탐구로 나아가는 경향을 보인다.

그런데 AG의 활동이 사회적 발언 대신 현실의 근원이나 예술 내적 문제에 천착하게 된 것은 단지 정치적 제약 때문만은 아니었다. 그것은 AG 구성원들의 엘리트적 성향, 즉 당대의 앞선 이론들을 바탕으로 한 지적·철학적 탐구를 중요시했던 결과이기도 하다. AG 제1회 전시 카탈로그 서문 「확장과 환원의 역학」에서

15) 오상길 엮음, 「김구림 대담」, 『한국현대미술 다시 읽기-III: 6, 70년대 미술운동의 자료집』, ICAS, 2001, p.32.
16) 김미경, 『한국의 실험미술』, 시공사, 2003, p.157.
17) 오상길 엮음, 「이강소 대담」, 앞의 책, p.131.



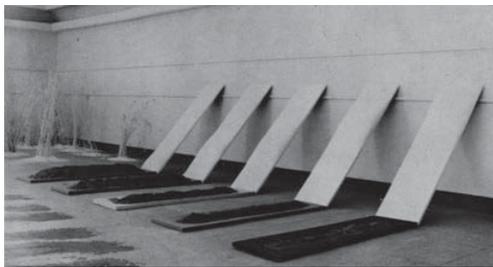
도판 7. 김구림, <현상에서 흔적으로>, 1971, 3개의 상자에 얼음, 트레이싱 페이퍼, <AG 제2회전>

이들의 작품에 대한 논리적 근거를 엿볼 수 있다. 그 글을 쓴 김인환, 오광수, 이일은 “오늘날 미술은 그 원초적 의미를 지향한다”고 하면서 예술은 “가장 근원적이며 단일적인 상태로 수렴”하여 “생경한 물질로 치환”되거나 “순수한 관념 속에서 무상의 행위로 확장”되는 것이라고 주장했다. 이러한 담론은 AG 작가들의 작품경향을 반영하며 그들에게 하나의 지향점으로 작용하기도 했을 것이다. 그들은 암울한 정치적 현실에 즉각적으로 반응하기보다는 산업화 시대의 보편적인 현실을 수용하면서 그 속에서 근원적이고 객관적인 것들을 추구해나갔다. AG 제1회 전시에서 크게 대두한 도시적 이미지는 제2, 제3회 전시를 계속함에 따라 점차 현실의 구조를 탐구하고 실천하는 방향으로 전개되었다.

‘객관적 현실에 대한 근원적 탐구’는 AG의 실천적 모토가 되었고, 사물과 정신의 가장 기본적인 순수한 요소로서 “물질, 관념 행위”가 작품의 주된 지향의 대상으로 부각되었다. 이에 따라 현실의 물질적이고 원초적 상태를 지시하는 사물, 즉 오브제가 표현매체로서 작품에 자주 등장하게 되었다. 오브제는 또한 도회적 현실의 익명성을 보장하는 것이기도 하다. 이에 대한 담론은 1971년 12월에 열린 《AG 제3회전》 서문에서 찾을 수 있다. 그 글에서 이일은 오늘날 인간은 ‘비인칭적’인 존재가 되었다고 하면서 오랜 동안 세계는 인간의 주체적인 의식에 의해 매몰되어 왔으나 “그 세계는 하나의 ‘현실’로서 인간의 의식, 인간의 사고 이전에 이미 존재”하는 것이라고 강조한다. 따라서 현대미술의 과제는 세계와 인간의 관계를 발견하고 새로운 현실에 눈을 떠 그 현실의 실체와 구조를 탐구하고 그것을 참되게 실현하는 것이다. 그리고 이른바 오브제 미술의 대두로 현실은 물적(物的) 상태로 환원되었고 가장 원초적인 상태로 돌아갔다는 것이다.¹⁸⁾

이러한 텍스트와 함께 열린 전시에서는 도시인과 관련된 구상적 이미지가 거의 사라지고 오브제의 등장이 현격히 증가했다. 이와 함께 회화와 조각의 장르 구분이 모호한 설치작품들이 다수를 차지하게 되었다. 오브제들은 종이, 나무, 천, 흙, 물, 돌 등 자연물이 대부분이었다.

최명영은 이미 《AG 제1회전》 때 하수도용 콘크리트 배수관을 천과 함께 설치했는데, (도판 6)



도판 9. 최명영, <변질-극>, 1971, 패널, 천, 흙, 3x5.5x2m, <AG 제2회전> 카탈로그

배수관은 레디메이드로서 도시의 건설작업을 환기시키는 한편 건축현장에서 분리되어 전시장에 들어옴으로써 본래의 용도가 사라지고 하나의 추상적 사물이 되었다. 작가는 그것을 천이라는 대조적인 오브제와 접합시켜 개별적인 물성(物性)을 드러내고 그 차이를 통해 각각의 존재감을 부각시켰다.

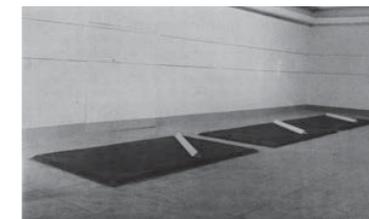
18) 이일, 「현실과 실현: '71년-AG전'을 위한 시론」, 《71-AG전: 현실과 실현》 카탈로그 서문, 1971.

제2회 전시에서는 이제 레디메이드를 사용하지 않고 순수한 물질감이 드러나는 각기 다른 재료들을 결합, 대비시켰다. 작품 <변질-극(極)>(1971)에서는 솜을 넣고 천으로 감싼 나무판들을 벽에 기대어 놓고 바닥에 흙을 깔아 섬세한 차이를 나타냈는데, (도판 9) 이를 통해 생성과 소멸의 양극을 동시에 표현해 자연의 생명력을 형상화하려 했다. 이 작품은 물리적인 측면보다는 인간의 행위에 의해 물질이 정신상태로 환원되는 모습을 관찰하고자 한 것으로¹⁹⁾ 여기서 물질과 정신이라는 두 개념은 하나로 통합된다.

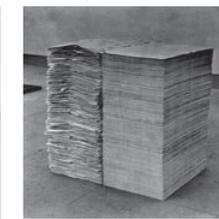
박석원도 제1회 전시에서는 <핸들>(1970) 시리즈를 전시해 ‘창조된 레디메이드’인 문손잡이 형태를 수십 배로 확대하거나 부식, 접합시킴으로써 기성품에서 사용가치를 제거하고 자연의 쇠락과정을 도입해 사물을 물질의 덩어리 혹은 원초적 재료의 상태로 전환시켰다. 그런데 제2회 전시부터는 아예 기성품을 배제하고 흙과 나무를 사용해 재료의 형태와 색채, 질감 등을 대조시켰다. <적(積)> 연작에서 보듯이 재료들이 자연 그대로의 물질성을 유지하는 동시에 최소한의 변형과 배치를 통해 작가가 개입한 흔적을 나타낸다. (도판 10)

하중현의 <대위(對位)>(1971)는 사용하지 않은 백지와 흰 신문지를 각각 80cm 높이로 쌓아 나란히 잇대어 놓은 것이다. (도판 11) 종이라는 재료에 사회적·물리적으로 인위적인 힘이 가해졌을 때 생기는 변화(변형)를 본래의 순수한 상태와 대비시켜 보여주면서, 그림에도 불구하고 본질적으로 변하지 않는 종이 자체의 물성과 그 구조를 환기시킨다.

한편 오브제와 환경, 행위를 결합시켜 무형의 가변조각을 제시한 이승택은 <바람> (1971) 작품들을 통해 우리가 인식하지 못하는 또 다른 매체를 시각화함으로써 인식론적 측면을 강조하고자 했다.²⁰⁾ (도판 12) 줄에 매달린 천들이 바람에 날려 펴리면서 생명을 얻고 의도하지 않은 형태가 만들어진다. 눈에 보이는 물질인 천은 바람을 만나 기체처럼 움직이고 보이지 않는 바람은 천을 통해 존재를 드러낸다. 물질과 비물질, 시각과 비시각, 인공과 자연, 생물과 무생물



도판 10. 박석원, <71-적, A>, 1971, 흙, 나무, 2x12x0.1m, <AG 제2회전> 카탈로그



도판 11. 하중현, <대위>, 1971, 종이, 1.5x1.2x0.8m, <AG 제2회전> 카탈로그



도판 12. 이승택, <바람>, 1970, 천, 22x2.5m, <AG 제2회전> 카탈로그

19) 신항섭, 『현대미술의 위상』, 화성문화사, 1982, p.259.

20) 이은주, 「1970년대 한국에 나타난 개념미술에 관한 연구: AG와 ST를 중심으로」, 성균관대학교 석사학위논문, 1994, p.71.



도판 13. 이진용, <관계>, 1972, 기동, 돌, 로프, 3.5×3.5×3.5m, (AG 제3회전)

등 이원적인 것들의 경계가 모호해진다.

이와 같이 AG 작가들이 제시한 다양한 오브제들은 주관성이 배제되어 재료나 사물 자체의 본성이 강조되기도 하고, 환경 속에 설치되어 공간과 시간이 도입됨으로써 상호관계를 맺고 변질되기도 한다. 또한 물질이 마침내 비물질과 경계가 없어져 개념으로 화하기도 한다. 오브제와 물질의 가능성에 대한 탐구는 AG의

제3회, 4회 전시에서 더욱 심화하며 개념화한다.

이러하면 <AG 제3회전>에 출품한 이진용의 <관계>(1972)는 돌과 밧줄과 장소(기동)가 상호관계를 이루고 있는 작품이다.(도판 13) 돌의 단단하고 무거운 물성은 밧줄의 부드럽고 가벼운 물성과 대조를 이룬다. 밧줄은 부드럽지만 길고 유연해서 사물을 묶을 수 있으므로 딱딱한 돌을 전시장의 기동 높은 곳에 결박할 수 있다. 반면 바닥에 놓인 큰 돌은 밧줄에 묶이지 않고 오히려 줄을 끊어버릴 듯 팽팽하게 당기고 있다. 대조적인 두 가지 사물이 크기와 위치, 행위에 따라 그 관계가 완전히 역전될 수 있음을 보여준다. '관계'에서 비롯되는 이러한 현상은 인간 사회에서도 늘 일어나는 근본적인 작용인 것이다.

이진용은 1975년, AG의 마지막 전시인 제4회전에서 <장소의 논리>라는 이벤트를 진행한다.(도판 14) 그는 바닥에 원을 그리고 원 밖에서 원의 내부를 가리키며 '거기'라고 외친 후 원 안에 들어가 '여기'라고 말한 다음, 원에서 나와 어깨 너머로 원을 가리키며 '저기'를 외친다. 다시 원을 그리고 같은 행동을 수차례 반복함으로써 신체의 이동에 따른 장소의 변화를 보여준다. 이진용의 이벤트는 장소에 대한 개념이 신체와의 관계에 의해 결정되며 항상 유동적이고 경계가 모호하다는 점을 나타낸다.

한편 <AG 제3회전>에서 김동규는 실제의 돌과 그것의 흔적을 그린 종잇조각들, 그리고 지도를 함께 배치했다. 실제 자연물과 조각난 드로잉의 병치는 자연대상의 재현이라는 전통적 회화개념을 전복하고 실체란 오직 단편적 흔적으로만 파악된다는 해체적 관점에 근접한다. 또한 지도는 시각적 기호들의 종합으로서 전시장에 들어온 돌(자연물)의 원산지를 가리킨다. 서양의 대지미술에서 온 '사이트/논사이트(site/non-site)' 개념을 연상시키는 이 방법은 돌이 원래 있었던



도판 14. 이진용, <장소의 논리>, 1975, 젤라틴 실버 프린트, 각각 23.8×33cm, (AG 제4회전)

장소인 자연의 공간과 돌이 이동해 온 전시장, 즉 문명의 공간을 대비시킴으로써 두 장소의 개념적 치환을 가능케 한다.

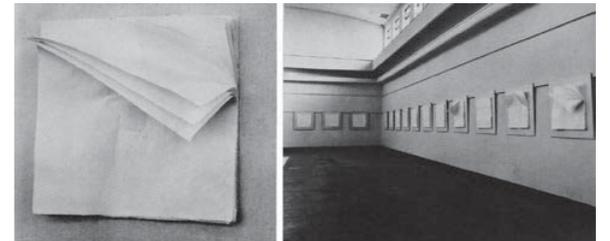
4회에 걸친 AG의 전시는 다양성 속에서도 재현/추상-오브제-물질-비물질-개념으로 전이하는 과정을 보여준다. 이는 AG 전체의 작품활동을 통해 파악되는 흐름으로서 이 집단의 중요한 미학적 특징을 형성한다. 다시 말해 AG는 재현과 추상으로부터 나아가 사물을 통해 객관적 현실에 대한 근원적 탐구를 거쳐 개념미술을 형성하는 데 있어서 핵심적 역할을 담당했다고 할 수 있다.

3. 정체성의 탐구

AG는 잡지 『AG』에 지속적으로 미니멀 아트와 대지미술, 개념미술, 테크놀로지 아트 등 서구의 앞선 예술경향과 이론을 소개하면서 이들 제 경향을 활발히 수용하고자 했다. AG의 설치작품들은 당시 국제 비엔날레의 흐름과도 무관하지 않으며, 잡지 등을 통해 국내에 소개된 일본 실험미술의 영향도 짐작할 수 있다.²¹⁾ 또 『AG』 제4권에는 이우환의 '만남의 현상학 서설'이 게재되었으므로 AG 작품들과 이우환, 모노하와의 관련성도 배제할 수 없다. 이런 점에서 AG의 활동은 전위라기보다는 외래 미술의 '전위적 스타일'만을 수용한 것이 아닌가 하는 비판을 받기도 한다. 그리고 그 작업들이 과연 독창적인 실험의식이나 전략적인 목적을 가지고 행해진 실험미술인가에 대해서도 종종 의문이 제기되고 있다.²²⁾

그러나 AG의 작업들을 전체적으로 동일하게 평가할 수 없으며 외형상 외래 형식과 유사하다고 해서 스타일의 모방뿐이라고 단정할 수도 없다. 그들의 작업에서는 한국 고유의 소재와 정서를 근거에 두고 새로운 예술언어를 창조한 독창적인 측면이 발견되기 때문이다. AG의 중요한 목표 중 하나는 바로 이와 같은 정체성의 탐구였다.

AG의 전시작품 중 한국인으로서의 정체성을 가장 단순한 추상미술의 언어로써 탐색한 작품으로 서승원의 한지작업 <동시성>(1971)을 들 수 있다.(도판 15) 희고 네모난 한지를 한 장씩 겹쳐 발라서 만든 이 작품은



도판 15. 서승원, <동시성>, 1971, 1×1m, 14점, (AG 제2회전) 카탈로그

21) 김미경은 다카마츠 지로의 설치 작품 <16개의 單位(手前)과 37개의 單位>가 당시 『미술수첩』(1970.7.)에 게재되었음을 제시하면서, 이진용의 <체 71-12>(1971)이나 심문섭의 <關係-合>(1971)과의 연관 가능성을 제시했다. 김미경, 앞의 책 (2003), pp.159~160.

22) 오상길 엮음, 앞의 책에서 오상길, 송미숙, 강태희의 질의문 참조.

반투명한 종이 하나씩 더해지며 차츰 불투명하게 중첩되는 효과를 보여준다. 여기에는 한옥에서 자란 작가의 체험이 담겨 있는데, 증언에 의하면 그는 어릴 적에 할머니가 찢어진 문에 창호지를 한 장 두 장 붙일 때마다 달라지던 한지의 색과 창호지에 달빛이 비칠 때의 색에 주목했고, 종이를 통해 우리의 얼을 오브제로 표현하고자 한 것이라고 한다.²³⁾ 따라서 이 기하학적이고 미니멀한 추상작업은 회화의 평면성과 물질의 구조적 본질을 탐구하는 서구 모더니즘의 이지적인 태도와 함께 작가가 체득한 한국 전통의 감수성이 ‘동시’에 공존하는 작품으로 여겨진다.

김한의 <역시(逆視)> 시리즈는 역소실점에 관한 인식론적 접근으로 서양의 선원근법의 관념을 역전시킨 작업이다.(도판 4) 작가는 “이렇게 하면 내가 화면을 보는 것이 아니고 화면이 나를 본다”는 식의 이야기로서 개인이 세상을 바라보는 것이 아니라 세상이 개인을 감시하는 당시 사회적인 체제를 표현하고자 한 것이라고 한다.²⁴⁾ 이러한 역원근법은 동양의 회화에서 전통적으로 사용되어온 것이며, 김한의 작품들에서 서양의 주체 중심적 사고에서 벗어나 객체화, 대상화를 표현하는 데 효과적으로 이용되고 있다.

이승택의 <무제>(1970)에는 한국의 오지가 사용되었는데, 그는 외래의 사조에 영향을 받지 않았다고 주장하며 “오지, 돌맹이는 우리의 전통을 현대화한 작업이고… 전통을 현대화하는 것이 유일한 작가가 되는 길”이라고 생각했다고 증언한다.²⁵⁾ 또 그의 <바람>(1970)에 나오는 펄럭이는 천은 성황당의 형곶조각, 혹은 빨랫줄에서 옷가지가 나부끼는 것을 연상시키는데, 이것은 “오묘하고 신비한 한국 무속의 주술적 매력을 비조각과 결합시킨 것”²⁶⁾으로 한국인의 체험과 고유한 정서가 담겨 있다.(도판 12) 이는 또한 만물은 유에서 생겨나고 유는 무에서 생겨난다는 노장사상이나 불교적 인과설과도 연관된다.²⁷⁾

일본의 전위화가 스즈키 요시노리(鈴木慶則)는 <AG 제2회전>에 대해 이 전시에는 자아를 기점으로 한 서구의 합리주의적 근대와 결별하려는 또 다른 차원의 위상에 대한 확인이 있다고 했다. 그것은 직선적이고 관념적인 발상이 아닌 ‘곡면적’인 사고에서 출발한 자연관으로, 자연을 확실한 실체로서 민감하게 수용하는 것이다.²⁸⁾

AG는 외래 미술형식을 적극 수용했고 이에 대한 사회문화적 배경과 담론이 부재한 가운데 작가들이 비판 없이 추종, 답습하는 양태를 보인 것도 사실이다. 그러나 한편으로 작가들은

23) 오상길 엮음, 『서승원 대담』, 앞의 책, pp.98~99.

24) 오상길 엮음, 『김한 대담』, 위의 책, p.196.

25) 오상길 엮음, 『이승택 대담』, 위의 책, p.49.

26) 이승택, 『이승택 비조각전, 무속과 비조각의 만남』(후회랑 카탈로그, 1986.2.18.~24.), 김미경, 앞의 책(2003), p.170에서 재인용.

27) 김미경, 위의 책, p.170.

28) 『日本畫家가 본 “71년 AG전”』, 『홍대학보』, 1972.3.15.

서구의 재료와 기법을 받아들여 예술실험의 자유를 얻었고 작업의 범위를 확대했으며 한국인으로서 독자적인 개념을 전개하기도 했다. AG의 의의는 외래 양식의 과감한 수용을 통해 기존 예술형식에 맞선 데 있으며, 다양한 시도 가운데 개별적인 조형언어를 모색하고 정체성을 탐구한 데서 찾을 수 있다.

IV. AG의 평가와 모더니즘, 포스트모더니즘

AG에 대한 평가는 우선 그 전위적 성격에 있어 견해가 엇갈린다. 긍정적인 측면에서 AG는 작가와 평론가가 동등하게 그룹의 일원으로 참여해 창작논리를 계발하고 예술의 방향을 결정하는 등 전위단체로서 전문화를 추구하는 선구적인 면모를 보여주었다는 평가를 받는다.²⁹⁾ 하지만 AG는 전위예술의 선봉임을 자처했으나 사회비판적인 행위예술가들을 회원에 포함시키지 않았고, 당시 급박했던 정치적 상황이나 사회의 부조리에 대해서도 소극적으로 반응하거나 온건한 태도를 취했다. 따라서 AG는 명실공히 포괄적인 전위그룹이라고 불리기에 한계가 있으며, 저항과 파괴를 강령으로 삼는 정치적 아방가르드와는 거리가 있다.³⁰⁾

이와 같은 문제는 AG를 비롯한 1960~70년대 한국미술의 다양한 예술적 시도들을 아방가르드로 규정할 수 있는가에 대한 반복되는 의문과 논의를 불러일으키기도 한다. 그러나 아방가르드는 그 용어가 탄생한 유럽에서도 시대와 지역에 따라 계속해서 의미가 변화해 왔다. 모더니티와 아방가르드의 관계를 논한 칼리니스쿠(Matei Calinescu)는 근대 이후 정치적 아방가르드와 예술적 아방가르드가 통합과 반목을 거듭해왔으며, 1920년대에 이르러 아방가르드는 포괄적인 하나의 예술개념으로 정착되어 과거의 거부와 새로움의 숭배를 강령으로 하는 모든 새로운 유파를 지칭하게 되었고, 20세기에 아방가르드의 의미는 통제 불가능할 정도의 다양성을 띠게 되었다고 주장했다.³¹⁾

AG의 구성원들은 당시의 정치·사회적 상황에 대해 비판의식이 미약했던 반면 미술제도와 화단의 흐름에 대해서는 강도 높은 비판을 제기했다. 『AG』 제2권에서 하종현은 현대미술관 운영 문제, 국제전, 해외전 참여작가 문제, 국전 비구상 작품의 문제 등 미술계의 시정해야 할

29) 윤진섭, 『한국 모더니즘 미술 연구』, 재원, 2000, pp.95~96.

30) 이에 대해 김영나는 페터 뷔르거의 이론을 적용해, <청년작가연립전>이나 AG, ST 같은 그룹들이 내세운 전위는 그 진정성이 의심된다고 하면서 그 이유로 “이들에게는 삶과 사회를 변화시켜야 한다는 투쟁성이 없었다는 점”을 들었다. 그리고 “전위운동은 단지 하나의 미술형식에서 또 다른 형식으로의 실험 이상으로, 삶과 제도를 근본적으로 변화시키려는 태도에 있다”고 지적했다. 김영나, 『한국미술의 아방가르드 시론』, 『한국근현대미술사학』 21, 2010, p.242.

31) 칼리니스쿠, 이영옥 외 옮김, 『모더니티의 다섯 얼굴』, 시각과 언어, 1993, pp.148~150 참조.

사항들을 촉구했고,³²⁾ 이경성은 국립현대미술관의 문제점을 지적하고 인재양성, 소장품 관리 등에 대한 미술관 운영의 원칙을 제시하면서 1910~45년의 한국 근대미술을 조명할 것을 제안했다.³³⁾

이처럼 AG는 이미 국전의 주류로서 전위성을 상실한 앵포르멜 미술에 저항하면서 탈 앵포르멜, 탈 평면을 기조로 장르를 뛰어넘어 표현의 확장을 꾀하려는 강한 의지를 표명했다. 이들은 현대미술의 특징이 ‘반(反)예술’이라는 점을 주시하지만 “만일 우리가 ‘반예술’을 이야기한다면 그것은 어디까지나 예술의 이름 아래서”³⁴⁾ 라고 못 박는다. 즉 이들이 생각한 예술가의 과제는 미술 자체에 대한 전면적인 도전이 아니라 예술에 새로운 생명을 부과하는 것이며 다시 말해 예술의 원초적 의미를 질문하는 것이었다.

AG의 작품들이 공개 당시 일반에게 얼마나 새롭고 놀라우며 난해하게 여겨졌는지는 그 전시에 대한 당시 언론의 반응을 보면 알 수 있다. 『서울신문』에서는 「웃기는 ‘새 의미’」라는 제하에 이들 작품이 모두 “기괴하고 엉뚱”하고 “뉘지 알 수 없는” 것이며 “중래의 상식으로 보면 모두 코믹하기까지” 하다고 평했다.³⁵⁾ 또 『조선일보』에서는 「무슨 도움을 주나」라는 제목으로 관객의 몰이해와 전시장의 공허함을 묘사했다.³⁶⁾

결국 AG의 작업은 예술에 대한 고정관념을 파괴하고 일반인의 몰이해 속에 개척자이며 선구자적인 형식과 개념을 전개시켰다는 점에서 ‘예술적 아방가르드’의 성격을 지닌다. 그런데 이들에게 있어서 ‘새로운’ 미술이란 1960~70년대의 서양미술, 즉 미니멀리즘, 팝아트, 환경미술, 개념미술 등 탈 모더니즘적인 여러 경향들이었다. 서양에서 모더니즘의 치열한 형식 전개 이후 도래한 이와 같은 다원적 양상에 대해 AG는 사회적·미적 경험을 체득하지 못한 채 형식만을 수용했으므로 그것을 서양과 같이 지속적인 발전으로 이끌어가지 못하고 개별적인 시도에 그쳤다는 한계를 드러낸다. 또한 다양한 양식의 산발적인 시도는 예술에 대한

AG의 태도를 모호하고 모순된 것으로도 보이게 한다. AG가 현실의 구조를 파고들며 예술에 대한 근원적 문제를 질문하고 예술의 자율성을 구가한 점은 다분히 모더니즘적이지만 객관성, 시간성, 장소성, 변화와 유동성, 관객참여와 경험을 수반한 점은 탈 모더니즘적인 시도인 것이다.

그러나 대부분의 AG 작가들은 많은 노력을 예술의 정의 자체를 탐구하는 데 바쳤으며 예술을 해체하려는 것이 아니라 진정한 예술을 세우려는 목적을 가지고 있었다. 또한 자신들이 당대의 예술을 선도한다는 작가의식을 가지고 이론을 통해 작업의 내용을 공고히 하여 화단에서 굳건한 자리매김을 하고자 했다. 이러한 AG의 태도는 모더니즘의 발전선상에 있다고 할 수 있으며, AG 해체 이후 많은 회원들이 ‘단색조 회화’라는 평면작업으로 회귀하게 된 한 원인으로 설명할 수 있을 것이다.

AG의 이론적 리더였던 이일은 AG를 비롯한 1960~70년대 작가들이 보여준 다양한 경향에 대해 ‘환원과 확산(확장)’의 논리로 설명했다. ‘환원과 확장’은 AG 첫 전시회의 타이틀이자 AG의 예술적 성격을 아우르는 담론의 키워드이기도 했다. 이일은 훗날 AG를 회고하면서 환원과 확산이라는 개념은 오늘날 세계적으로 변지고 있는 모더니즘과 포스트모더니즘의 문제로 확대 해석할 수 있을 것이라고 말한 바 있다.³⁷⁾ 그렇듯 AG는 1960년대와 70년대의 전환점에서 ‘환원과 확장’이라는 모순된 방향으로 양면적 시도를 보여주었다. 한계 속에서도 AG는 이론과 실천, 즉 담론과 작품 사이의 균형을 유지하면서 매체와 방법, 개념의 확장을 통해 예술언어를 변화시켰다.

V. 맺음말

AG는 1960년대 말, 70년대로 도약하는 시점에서 현실을 자각하고 예술의 비전을 제시하고자 한 진취적인 그룹이었다. 이들은 한국의 현대미술을 앞서서 이끌어갈 선도자로 스스로를 인식하고 현대미술의 위기에 대처할 방법을 공동으로 모색해 나갔다.

AG가 본격적인 아방가르드의 주체였다고 할 수 있는 것은 협회지 발행, 선언문 발표, 작가의식의 치열성 등 전위운동에 필요한 요소들을 갖추고 있었기 때문이다. 그러나 철저한 현실인식을 표방하면서도 당시 한국의 정치·사회적 현실에 직접 저항하지 않았고, 현대문명의 병폐를 비판하기보다는 긍정했으며, 예술의 전복을 꾀하기보다는 예술 내에서의 개혁을 추구했고, 자생적인 예술형식을 탄생시키기보다는 외래 형식을 대거 수용했다는 점에서 진정한

37) 이일, 『현대미술에서의 환원과 확산』, 열화당, 1991, p.113.

32) 하종현이 지적한 당시 미술계의 문제점은 다음과 같다. 1. 현대미술관 운영자문위원회가 실제로 국전의 운영기구 역할을 하는 점, 2. 국제전, 해외전에 참여할 작가 선정이 파벌에 치우치는 점, 3. 국전 비구상부에 전시되는 작품들이 새로운 예술가치나 개념에 무관하고 지나간 앵포르멜을 답습함으로써 추상 아카데미즘을 형성하고 있는 점. 하종현, 앞의 글, pp.2~3.

33) 이경성은 국립현대미술관을 덕수궁 석조전으로 이전하는 데 대해 구조, 조명, 습도 등이 부적절함을 들어 문제점을 지적했다. 또 미술관원의 충원과 학예연구원 인재 양성의 필요성을 주장하고, 소장품 수집에 있어서 개화 이후 미술사적으로 가치 있는 작품들을 체계적으로 수집, 전시해야 하며 아카데미즘과 아방가르드가 공존해야 한다는 견해를 피력했다. 이경성, 「국립현대미술관의 과제」, 『AG』2, 1970, p.5.

34) 김인환, 오광수, 이일, 「확장과 환원의 역학」, 《70년 AG전》 서문

35) 「웃기는 새 의미」, 『서울신문』, 1970.5.5.

36) 《AG 3회전》에 대해 『조선일보』에서는 AG가 전시 테마로 내세운 ‘탈관념’이라는 주제는 감각적으로 어필했지만 진흙과 밧줄, 돌, 횃가루, 스폰지, 쇠파이프 등 이미 재료로서 한계성에 이른 듯한 재료의 남용에 비해 새로운 재료의 사용은 눈에 띄지 않았다고 하면서 씩씩하고 천정이 높은 넓은 전시장에 관객이 콘크리트의 바닥을 밟는 소리가 텅텅 공허하게 울려 퍼지고 있어 ‘현대의 허무감과 외로움’이 더욱 짙게 느껴졌다고 하였다. 「무슨 도움을 주나: ‘탈관념의 세계’ 내건 AG전을 보고」, 『조선일보』, 1972.12.17.

아방가르드가 아니라는 비판을 받기도 한다.

AG의 다양함과 모순은 1960년대에서 1970년대로 이행하는 시대의 모순된 현실과 그 시기를 살았던 지식인·예술가들의 이중적 측면을 드러낸다. AG는 '전위'라는 이름으로 집단적 통합성을 표방하는 동시에 개인적 표현의 자유를 추구했으며, 산업화와 도시화로 치달는 재건의 시대에 유토피아의 낙관적 비전을 그리는 반면, 현실의 구조인 물(物) 자체, 질료 자체로의 환원을 통해 문명의 붕괴라는 이중성을 담아냈다. 또한 서구의 예술 이론과 방법을 수용하는 한편 한국적인 예술의 정체성을 찾고자 했다. AG의 예술활동은 모더니즘의 절정이었으나 개념미술의 초석이 되었고 1980년대에 출현하는 한국 포스트모더니즘의 한 맹아를 키웠다는 점에서 그 의의를 평가할 수 있다.

참고문헌

'AG' 전시도록 No.1: 1970.5.; No.2: 1971.12.; No.3: 1972.12.

『AG』No.1~4, 한국아방가르드협회 AG, 1969.6.; 1970.3.; 1970.5.; 1971.11.

국립현대미술관, 『전환과 역동의 시대: 1960년대 중반~1970년대 중반』, 삶과꿈, 2001.

권보드래·천정환, 『1960년을 묻다: 박정희 시대의 문화정치와 지성』, 천년의상상, 2012.

김미경, 『한국의 실험미술』, 시공사, 2003.

_____, 『한국의 실험미술: AG를 중심으로』, 『한국근대미술사학』 6, 1998, pp.374~404.

김미정, 『1960년대 후반 한국 기하추상미술의 도시적 상상력과 이후 소환된 자연』, 『미술사학보』 43, 2014, pp.7~35.

김영나, 『한국미술의 아방가르드 시론』, 『한국근현대미술사학』 21, 2010, pp.235~246.

서성록, 『한국의 현대미술』, 문예출판사, 1994.

신정훈, 『1960년대 말 한국미술의 '도시문명에의 참여'』, 『미술사학』 28, 2014, pp.189~217.

신항섭, 『현대미술의 위상』, 화성문화사, 1982.

오상길 엮음, 『한국현대미술 다시 읽기-II』 Vol.1, 2, ICAS, 2001.

윤진섭, 『한국 모더니즘 미술 연구』, 재원, 2000.

이은주, 『1970년대 한국에 나타난 개념미술』, 성균관대학교 석사학위논문, 1994.

이일, 『현대미술에서의 환원과 확산』, 열화당, 1991.

칼리니스쿠, 이영옥 외 옮김, 『모더니티의 다섯 얼굴』, 시각과언어, 1993.

Arts of Conversion: the Group AG

Park, Eunyoung

Center for Art Studies

AG(Korea Avant-garde Group) is an aggressive artistic group who worked from 1969 to 1975. They were a peak of art movement in the late 1960s and sign of art practice in the 1970s. Artists and critics participated in AG for the first time in Korea, so it was an organizational art movement combined by magazine publishment and exhibition for the joint goal.

From the four exhibitions of AG, we can abstract the characteristics of the works as follows. First, they reflected attributes of developing city and modern civilization and created geometric abstraction, pop-art image and architectural image, etc. Second, they concentrated on the exploration of 'objective realities' structure and origin, introduced objects to works directly, eliminated the division of art genres and formed conceptual art. Third, they pursued Korean identity by various languages of art forms through the daring acception of foreign styles.

AG symbolized 'Avant-garde', but didn't resist politically and socially. They accepted modern civilization rather than criticized it, and pursued reformation of the art, not subversion of the art. So, they are far from radical Avant-garde. However, they realized realities of Korean art, artists and critics participated in organizational movement equally, they continuously conducted experiments for crises of modern art and their identity was found in international artistic trend of the same period for statement of independent aesthetic sense. Therefore, they showed aspects of Avant-garde.

At the turning point from the 1960s to the 1970s, AG showed double-sided trial of modernism and post-modernism. Double-sidedness of AG showed double aspects of contradictory realities of not only art but also the period and double aspects of intellectuals and artists, who lived in the period. AG reflects contradictory desires of the period, such as freedom and richness, resistance and stableness, construction and deconstruction, groupism and individualism, and the significances can be evaluated as it was revived to essential phenomenon of life and realities and expended to various art forms.

인식과 행위의 주체, 미술가: 1970년대 한국사회 속 ST 미술운동의 의미

김 미 정
홍익대학교

I . 머리말

II . ST 그룹의 활동사

III . 로지컬-이벤트(Logical-Event)

1. 탈(脫)이데올로기적 무(無)목적성
2. 우연이 아닌 필연

IV . 'I', 인식과 행위의 주체

1. 현신(現身)-신체드로잉
2. 집체가 아닌 개별적 'I'

V . 맺음말

I . 머리말

그룹 ST는 이건용(李健鏞, 1942)의 주도로 결성된 'Space and Time 조형학회'의 약자로 1969~1980년까지 12년간 활동한 미술단체이다.¹⁾ 김복영(金福榮, 1942), 김용민(金容民, 1943), 성능경(成能慶, 1944), 장석원(張錫源, 1952), 윤진섭(尹晉燮, 1955) 등이 주축이 되었던 이 단체는 1970년 본격 창립모임을 하고 1971년 1회전을 시작으로 1980년까지 총 7회의 그룹전을 열었고, 수차례의 공개 세미나와 작품토론회 및 연구회보 형태의 자료를 발간하며 학술과 작품 활동을 함께하였다. 특히 ST는 1960년대 후반에 활발했던 실험적 경향의 미술운동이 크게 위축된 1970년대 중반기에 활동한 미술단체로서, 일반적으로

1) ST 창립일은 이건용이 1980년 마지막 ST 전시회를 기해 마련한 주제발표 논문집, 「그룹의 발표양식과 그 이념」의 문건 「한국의 현대미술과 ST」 중에서 「ST회의 활동과 그 계기」에 기록된 연혁에 근거하였다. 그러나 1974년 계간 「현대미술」 창간호에 실린 단체 프로필에는 1970년 결성으로 기록되어 있다. 「현대미술」, 현대미술사, 1974, p.43.

‘한국아방가르드협회 AG’의 후속세대 미술단체로 자리 매겨져 있다. 실제로 ST 활동의 전반기인 1975년까지는 AG 한국아방가르드협회와 활동시기가 겹치고, 그 말미는 1979년 결성되어 1980년대 현실주의 리얼리즘 미술을 주도했던 그룹 ‘현실과 발언’ 창립과 맞물리고 있다.

모든 미술 단체전이 그렇듯이 ST가 어떠한 목표를 표방하고 어떤 활동을 펼쳤는지 그 성격을 한 마디로 규명하는 것은 어렵다. 그룹을 주도하였던 이진용의 이념을 통해서 전체를 볼 수도 있고, 그와 차별되는 다른 작가들의 작품 경향에 더욱 주목할 수도 있다. 본 연구자는 ST의 활동기간이 1970년대 10여 년을 점유한다는 사실에 주목하고자 한다. 이 시기는 1960년대 후반의 청년운동과 대학가의 문화운동이 소강상태로 진입하고, 음악, 연극, 패션과 같은 하위 대중문화와 연대하여 사회적 메시지를 표현했던 ‘무동인’, ‘신전동인’, ‘what’, ‘제4집단’과 같은 소그룹 운동이 소멸했던 시기였다.²⁾ ST 활동은 실험미술과 청년문화와 같은 저항의 메시지가 잦아든 바로 1970년대 진공의 시간에 이루어졌으며, 특히 유신체제가 발동되었던 1975년을 전후로 그 논리가 더욱 정교해졌다. 또한 이 기간은 전후 앵포르멜(Informel) 세대가 다시 한국성을 강조하며 화단 활동을 주도하고 단색 모노크롬 회화가 크게 성장했던 시기이기도 했다. 즉 미술사적으로는 한국적 모더니즘의 구축기였으며, 정치사회사 측면에서는 박정희 정부 집권 2부에 속하는 유신시대였던 것이다.³⁾

이 그룹은 다른 어떤 미술운동보다 이론활동과 논리성을 중시한 것으로 알려져 있다. 1970년 3월에 열린 현대미술공개 세미나에서 김복영은 「초현실주의의 비판과 새로운 가능성의 모색」을 발제하였고, 그해 10월에는 비평가 이일(李逸, 1932~1997)이 번역한 이우환(李禹煥, 1936)의 「만남을 찾아서-새로운 예술의 시작」을 회지에 실고 1960년대 후반부터 국내에 영향을 미치기 시작한 모노하(物派) 이론을 논제로 삼았다. ST 두 번째 그룹전이 열렸던 1973년 6월 회지에는 미술가 장화진(張和震, 1946)의 번역으로 조셉 코스스(Joseph Kosuth, 1945)의 「철학 이후의 미술(Art after Philosophy)」을 게재하여 그룹활동이 개념미술을 지향한다는 점을 분명히 하였다. 뿐만 아니라 ST 그룹 활동이 과도에 오르던 1974년 6월의 단체전을 앞두고는 무려 8번의 세미나를 열었는데, 이 세미나에서는 이진용이 참여한 1973년 《제8회 파리비엔날레》를 소개하는 것을 비롯하여 메를로-퐁티(Maurice Merleau-Ponty, 1908~1961)의 현상학, 비트겐슈타인(Ludwig Josef Wittgenstein, 1889~1951)의 분석 철학, 해럴드 로젠버그(Harold Rosenberg, 1906~1978)의 「아방가르드의 신화(神話)와

2) 제4집단의 행위미술은 「선데이 서울」이나 「주간경향」처럼 당시 발간된 주간지에 가십, 연애 기사의 하나로 등장했다는 점에서 하위문화(subculture)의 성격을 가지고 있었다. 이에 대해서는 다음 논문을 참조할 수 있다. 조수진, 「〈제4집단〉사건의 전말: ‘한국적’ 해프닝의 도전과 좌절」, 『국립현대미술관 연구논문』 제7집, 2015, pp.85~87.
3) ST가 결성되고 활동하였던 1970년대는 1968년 삼선개헌을 통해 대통령이 된 박정희가 1972년 유신개헌으로 임기를 연장하고, 1974년 8대 대통령, 1978년 9대 대통령으로 취임하여 장기 통치했던 시대였다.

의식(儀式)(Myths and Ritual of the Avant-Garde)」(1974.2.)에 이르기까지 다양한 후기구조주의 텍스트들이 소개되었다.⁴⁾

ST 그룹의 동시대 구미와 일본 미술이론에 관한 이러한 학습 열기는 비평가와 작가가 함께 참여하여 학회 형태로 전시회와 회지를 동시에 발간했던 AG, 한국아방가르드협회의 활동과 비교해도 단연 앞선다.⁵⁾ 이러한 경향에 대해 당시에 미술비평가 이경성(李慶成, 1919~2009)과 유준상(劉俊相, 1932)은 ST 미술운동을 1960년대 후반 초기 해프닝 미술과 결부하여 “문화적 미성숙” 혹은 “기형적으로 발달된 미술현상”으로 보거나,⁶⁾ “현학적이고 해석학적인 태도로 인해 지나치게 아카데미하다”라는 평가를 내렸다.⁷⁾ 당대 서구의 개념미술 텍스트에 대한 경도가 그들의 미학적 주장을 지나치게 사변으로 몰아갔다는 비판은 2001년 미술사가 강태희의 “지나친 논리와 개념의 강조는 그들의 작업을 건조하고 추상적인 관념에의 몰입으로 빠진 위험을 낳았다”는 지적에서도 일관되었다.⁸⁾ 이러한 기존의 평가를 고려하여 우리는 ST 그룹 활동에 대해서 다음과 같은 다각적인 질문들을 할 수 있다.

- ST는 전위적 해외 미술의 참조물인가?
- ST 미술운동은 AG나 《양태팡당전》과 에콜 드 서울과 같은 동시대 미술운동과 어떻게 경계를 짓고 혹은 관계를 맺고 있는가?
- 왜 ST는 1970년대 중반에 활성화 되었는가?
- ST 미술운동은 1970년대 한국사회와 관련이 있는가? 있다면 어떤 식으로 사회와 관계 맺고 있는가?
- ST 미술은 단색 모노크롬 회화 운동과 민중미술의 진영 대결에서 어떤 위치를 갖는가?

이러한 질문들에 대답하기 위한 제반 여건은 국립현대미술관 미술연구센터를 중심으로 활발해지고 있는 자료의 축적으로 차츰 호전되고 있다.⁹⁾ 돌이켜보면 1960~70년대 한국 실험미술 연구의 출발은 주류 미술사의 주변으로 배제된 역사를 되살리려는 의도가 컸다. 2001년 한국의 실험미술로 박사논문을 썼던 미술사가 김미경은 해프닝과 퍼포먼스의 의미를

4) ST 회지에서 다룬 텍스트는 다음과 같은 것들이 있다. 김복영, 「논제: 의식공간화와 조형방법론」; 김복영, 「초현실주의의 비판과 새로운 가능성의 모색」; 이우환, 이일 번역, 「만남(邂逅)의 현상학서설(現象學序說)」; 조셉 코스스, 장화진 역, 「철학 이후의 미술(Art after Philosophy)」(Studio International, October 1969); 카트린 미에, 「Art Press 제8회 파리 비엔날 서문: 새로운 이념의 현장」(Art Press, September 1973); 김복영 역, 「Ive Kline의 작품세계」; 해럴드 로젠버그, 남상균 역, 「아방가르드의 신화와 인식(Myths and Ritual of the Avant-Garde)」(Art International, 1973.9. xvii/7)
5) AG 한국 아방가르드 협회의 학술활동과 전시에 대해서는 다음 논문을 참조할 수 있다. 박은영, 「1950년대에서 1970년대로, 전환의 미술-그룹 'AG'를 중심으로」, 『미술사논단』 제13호, 2001, p.28.
6) 이경성, 「한국추상미술 20년의 동향」, 『한국의 추상미술, 20년의 궤적』, 계간미술편, 1979, p.17.
7) 유준상, 「예술의 새 측량작업 1969~1975」, 『한국의 추상미술, 20년의 궤적』, 계간미술편, 1979, pp.29~52.
8) 강태희, 「1970년대의 행위미술 이벤트-ST 멤버의 작품을 중심으로」, 『현대미술사연구』 제13호, 2001, p.28.
9) 류한승, 「이진용의 70년대 이벤트」, 『국립현대미술관 연구논문』 제6집, 2014, pp.139~153.; 「1970년대 중후반의 이벤트」, 『국립현대미술관 연구논문』 제7집, 2015, pp.103~127. 류한승은 위 논문뿐 아니라 이진용, 윤진섭, 성능경과의 인터뷰를 통해 부족한 자료와 행간을 보충하는 작업을 지속하고 있다.

한국 사회와의 관계를 통해 밝히는 데 힘썼다.¹⁰⁾ 그리고 실험적 경향의 미술운동을 권위적인 사회에 소극적이지만 저항했던 미술로 결론지었다. 관련 미술가들도 여러 인터뷰에서 “(당대) 적극적으로 사회를 의식하고 행동했던 것은 아닐지라도 소극적이거나 격동적인 사회를 인식하고 있었다”고 진술하고 있다.¹¹⁾ 여기서 소극적이었다는 의미는 1980년대 정치적 변혁을 전면에 내세운 민중미술의 강도와 개입, 지향성에 견주어 상대적으로 한 평가였다고 생각된다. 한편 본격적으로 ST를 다루었던 강태희는 ST와 이우환과의 관련을 드러내는 데 역점을 두었다. 이는 해방 이후 한국 미술계가 반일(反日)을 표방했던 것과 달리 일본의 영향이 지속적이었고, 특히 이우환과 모노하와의 연계 속에서 1970년대 한국미술이 형성되었다는 사실을 부각시키려는 의도이기도 했다.¹²⁾

한동안 소강상태를 맞았던 '실험'미술 연구는 2007년 국립현대미술관에서 기획한 《한국의 행위미술 1967~2007》을 계기로 다시 활발해졌다.¹³⁾ 특히 2014년 《박현기 1942~2000 만다라》와 같은 해 이어진 《이건용: 달팽이의 걸음》과 같은 후속 전시들은 1970년대 탈회화적 경향의 미술연구의 밀도를 더욱 촘촘하게 하는데 큰 기여를 했다.¹⁴⁾ 더구나 1970년대 행위와 개념미술은 단색화에 이어 국제 미술계와 미술시장의 주목도 동시에 받고 있는데, 비서구권에서의 개념과 행위미술의 다양성을 강조하기 위해 2014년 뉴욕 퀸스미술관에서 기획한 《세계의 개념주의: 다양한 기원, 1950~1980년대(Global Conceptualism: Points of Origin 1950s~1980s)》에 이건용, 성능경 등이 소개된 바 있다. 2016년 하반기 갤러리현대는 한동안 역점을 두었던 단색화 화가들의 전시에 이어 《이건용: 이벤트 로지컬》을 마련하였다.¹⁵⁾

본 연구는 그간 새로 확보된 이건용과 ST 미술가들의 필사노트 등의 아카이브를 바탕으로

10) 김미경, 「1960~70년대 한국의 실험미술과 사회」, 이화여자대학교 대학원 박사학위논문, 2000, 이 논문은 다음 책으로 간행되었다. 김미경, 『한국의 실험미술』, 시공아트, 2003.
 11) 다음 책들을 참조할 수 있다. 오상길 엮음, 『한국현대미술 다시 읽기-Ⅱ: 6~70년대 미술운동의 비평적 재조명』, 도서출판 ICAS, 2001.; 이건용, 성능경, 윤진섭, 『이건용의 이벤트 좌담회』, 『국립현대미술관 연구논문』 제6집, 2014, pp.154~172.; 이숙경, 「김구림 퍼포먼스에 내재한 전복성과 선언성」, 『김구림, 잘 알지도 못하면서』, 서울시립미술관, 2013, pp.173~188.; 전영백 엮음, 『1970년대 이후 한국 현대미술의 자화상, 22명의 예술가, 시대와 소통하다』, 궁리, 2010.
 12) 강태희, 앞의 글(2001); 강태희, 『우리나라 초기 개념미술의 현황: ST 전시를 중심으로』, 『한국현대미술 197080』, 2005, pp.13~46.
 13) 국립현대미술관, 『한국의 행위미술 1967~2007』, 결, 2007.
 14) 2015년 '제4집단의 전모'에 대한 조수진의 논문은 도전적인 사회적 메타포를 구현했던 행위미술이 어떻게 혼용적인 사회분위기에서 소멸했는가를 잘 보여주었다. 무엇보다 류한승 학예사의 실증적 복원으로 드러난 이벤트 현장은 연구에 중요한 기초문헌이 되었다. 안희경, 「파리 비엔날레 한국전(1961~1975) 고찰: 파리비엔날레 아카이브와 칸딘스키 도서관 자료를 통해」, 『국립현대미술관 연구논문』 제6호, 2014, pp.173~190.; 조수진, 앞의 글, pp.75~99.
 15) 이 전시는 제인 파버(Jane Farver)의 기획으로 전세계 11명의 큐레이터가 참여하여 만든 것으로, 2014년 4월 27일부터 8월 29일까지 뉴욕 퀸스미술관에서 열렸다. 한국쪽 큐레이팅은 성완경이 맡아 김용민, 성능경, 김용태, 박불풍, 김봉준, 최명수, 노동자뉴스, 감동원이 초대되었다. 2015년에는 도쿄 모리미술관에서 아카이브 전시 《거대한 초생달: 1960년대의 예술과 동요-일본, 한국, 대만(Great Crescent: Art and Agitation in the 1960s -Japan, South Korea, Taiwan in Tokyo)》이 열렸다. 2016년 10월 갤러리현대에서 열린 이건용의 개인전을 비롯하여 최근 주요 갤러리에서는 단색화 이후 한국 아방가르드 미술가들에 대한 관심을 표명하고 있다.

ST 그룹의 1970년대 활동사를 정리하고, 그중 가장 핵심이 되는 이건용, 김용민, 성능경의 '이벤트-로지컬'을 중심으로 ST 그룹의 핵심 미학인 '무목적성의 로직', 즉 퍼포먼스 수행자인 미술가의 자의식의 발현에 초점을 맞추어 살펴보고자 한다. 이건용, 김용민, 장석원, 성능경, 김복영 등 ST 미술가들이 1970년대 중반 야심찬 이벤트를 통해 보여준 행위의 주체로서 미술가의 분석적 태도가 1970년대를 전방위적으로 압박했던 '한국', '동양', '정체성'과 같은 '집체적 담론(collective discourse)'의 틈에서 가지는 특별한 함의(含意)에 주목하고자 하는 것이다.

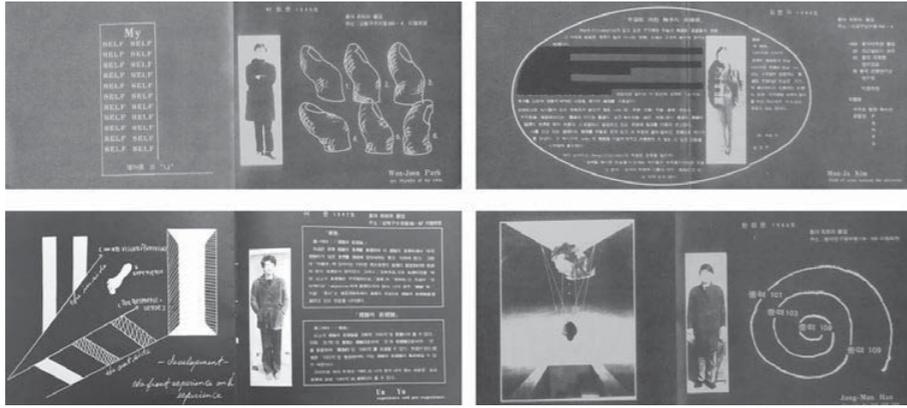
Ⅱ. ST 그룹의 활동사

ST는 이건용을 중심으로 동년배인 김용민과 김복영이 추상회화 이후 탈회화 미학에 동조하는 홍익대학교 서양화과 후배들과 의기투합하여 1969년에 조직한 것으로 알려져 있다.¹⁶⁾ 처음부터 이론가로 그룹에 참여한 김복영은 1971년 첫 그룹전을 준비하며 「초현실주의 비판과 새로운 가능성의 모색」을 발제하고, 'sur'(초현실주의 Surrealism의 약어)를 당시의 상황에서 비판적으로 되살리는 방법을 탐구했다.¹⁷⁾

이러한 예비과정을 거쳐 첫 번째 《ST 회원전》은 1971년 4월 19일 국립공보관에서 열렸다. 이건용은 〈구조71-ㄱ〉, 〈구조71-ㄴ〉, 〈구조71-ㄷ〉, 여운(呂運, 1947~2013)은 〈경험과 비경험〉, 한정문은 〈중력〉, 박원준은 〈My SELF〉와 〈6개의 엄지손가락〉, 김문자는 〈우주로 향한 축수의 공명판〉 등을 출품한다.(도판 1) 이들은 미니멀리즘 오브제와 퍼포먼스, 언어유희 등의 다양한 방식을 시도하고 있는데, 김복영의 준비모임을 위한 발제에서도 알 수 있듯이, ST 신진작가들은 쉬르레알리즘과 다다이즘과 같은 탈-회화적 아방가르드 미술을 지향하고 있었음을 알 수 있다.

《제2회 ST 회원전》은 1972년 한해를 건너뛰고 1973년 6월 17일에 명동화랑에서 열렸다.¹⁸⁾ 이 전시회는 신생 상업화랑에서 열렸다는 것이 이례적인데, 당시 현대미술을 열렬히 후원했던

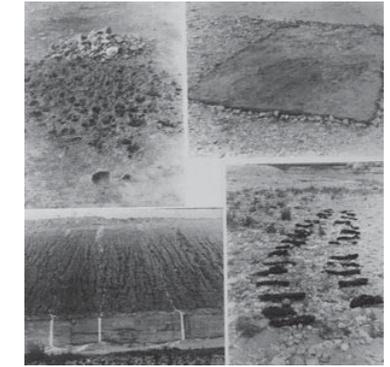
16) 이건용, 「그룹의 발표양식과 그 이념」, 『제2회 현대미술 위-크 쇼 주제발표 논문집』, 동덕여대미술관, 1980.
 17) 1차 그룹전시회가 열린 것은 1971년 4월이지만 1년 전인 1970년 3월에 이미 현대미술에 대한 공개세미나를 열고 이념을 함께할 조직체의 필요성을 표명하고 있었다. 「창립을 위한 연구회보 Volume I」, 국립현대미술관 미술연구센터.
 18) 1972년에는 대신 한국미술협회가 창설한 첫 《양태광당전》이 열렸다. 《양태광당전》은 이우환이 단독 심사위원권을 맡아 이 건용과 심문섭을 1973년 《파리비엔날레》 출품자로 선정하였다. 1972년 현대미술진영은 국제전 출품자 선정과 새로운 탈-회화, 오브제 공간, 행위를 모토로 삼는 전환의 장이 한국미술협회의 기획으로 열림으로써 군소 단체전과 개인전이 소강상태였다고 할 수 있다.



도판 1. (제1회 ST 회원전) 리플릿, 상단 왼쪽부터 시계방향으로, 박원준 <My SELF, 나의 여섯 개의 엄지손가락>, 김문자 <우주로 향한 축수의 공명판>, 여운 <경험과 비경험>, 한정문 <중력>



도판 2. (제3회 ST 회원전) 전경, 국립현대미술관 소전시실



도판 3. (제3회 ST 회원전) 공동기획 작품

화상(畫商) 김문호(金文浩, 1930~1982)의 지원으로 열린 전시였다.¹⁹⁾ 전시에는 김홍주(金洪疇, 1945), 남상균, 이재건(李在建, 1944), 장화진, 조영희(趙永姬, 1944), 최원근(崔元根, 1946)이 회원으로 유입되어 보다 다양한 작품들이 출품되었는데, 미술비평가 이일은 직접 <9분의 1의 회화>라는 작품을 출품하기도 했다. 한편 대구 THAT 갤러리의 아트디렉터로 이후 수화랑과 인공화랑을 경영하고 <대구현대미술제>에 관여했던 황현욱(黃賢旭, 1947~2001)의 참가는 ST가 분명한 현대미술이념을 지향하는 전위적 미술단체가 되는 데 기여하였다.

<제3회 ST전>은 1974년 6월 21일 국립현대미술관 소전시실에서 열렸다.(도판 2) 이때는 신설 소그룹 전시회였던 1971년과 1973년 단체전 때보다 회원도 늘었고, 공동작업을 기획하는 등 활기를 띠었다.²⁰⁾ 출품작도 다양한 조형형식과 장르에 걸쳐 있었는데, 이진용의 <Presentation 3>은 이후 <포(布)>라고 알려진 작품으로 천에 늘어진 음영을 그려 평면과 일루전을 탐색하였고, 성능경은 발행된 지 얼마 되지 않은 신문의 기사를 잘라내는 <신문작업>을 선보였다. 이진용, 김용민보다 3~5살 후배들인 여운, 최원근, 송정기 등은

19) 명동화랑은 1년 전인 1972년 <추상-상황 및 조형과 반조형전>을 열어 추상화가들뿐만 아니라 탈회화적 경향을 이끄는 당시 전위미술가들을 초대하여 전시를 연 바 있다. 이 전시회는 1960년대 추상미술과 1960년대 후반에 등장한 이후 탈회화적 모색의 경향을 압축한 전시로써 권옥연(權玉淵, 1923~2011), 김영주(金永周, 1920~1995), 김정숙(金貞淑, 1917~1991), 김종학(金宗學, 1937), 김찬식(金燦植, 1926~1997), 김장열(金昌烈, 1929), 김형대(金炯大, 1936), 남관(南寬, 1911~1990), 박서보(朴栖甫, 1931), 박종배(朴鍾培, 1935), 윤명로(尹明老, 1936), 이종각(李種珏, 1937), 전상범(田相範, 1926~1990), 전성우(全晟雨, 1934), 정창섭(丁昌燮, 1927~2011), 정영열(鄭永烈, 1935~1988), 조승익(趙容翊, 1934), 최기원(崔起源, 1935), 최만린(崔滿麟, 1935) 등 1960년대 대표적인 작가들과 이진용, 이동엽(李東燁, 1946), 이반(李潘, 1940), 이승조(李承祚, 1941~1990), 최명영(崔明永, 1941), 하동철(河東哲, 1942~2006), 하중현(河鐘賢, 1935), 허황(許規, 1946), 권영우(權寧禹, 1926~2013), 김구림(金丘林, 1936), 김차섭(金次燮, 1940), 박석원(朴石元, 1942), 서승원(徐承元, 1942), 심문섭(沈文燮, 1942), 엄태정(嚴泰丁, 1938), 이강소(李康昭, 1943) 등과 같은 다음 세대 미술가들이 대거 포함되었다.

20) 명동화랑에서 1973년 6월 17일부터 23일까지 열린 (제2회 ST 회원전)에는 김홍주 <돌과 파랑>, 남상균 <질료>, 박원준 <탈곡(脫穀)>, 성능경 <상태성>, 여운 <무제-73>, 이진용 <관계항>, 이일 <9분지 1 회화>가 출품되었다.

인형, 마네킹, 노끈을 이용하여 기이한 초현실주의 오브제 미술을 출품하였다. 아상블라주와 언캐니한 오브제가 많았던 것은 앞서 1970년 회지에 실린 김복영의 논제에서도 살펴보았듯이 ST 미술가들이 초현실주의 미술과 다다이즘의 계보를 잇고 있었다는 사실을 잘 보여준다. 한편 3회전에서는 회원의 공동작품 <Modulation A, B>, <Location A, B>, <Carcass>, <Survival A, B>, <Stream, Temptation>이 기획되었던 것도 특이할 만하다. 실현되지는 않았지만 전시 팸플릿에 사진으로 제시된 공동작품은 주로 확장된 환경에서의 대지미술의 경향을 보여주었다.(도판 3)

1974년 <제3회 ST전>이 이처럼 활기를 띤 것은 1973년 9월 <파리비엔날레>에서 이진용이 거둔 성과가 작용한 결과였다. 1959년 출범하여 1961년부터 한국작가들이 참가하기 시작한 <파리비엔날레>는 1968년 유럽 학생혁명의 여파로 1971년부터는 국가관의 커미셔너 제도를 폐지하고 보수적인 국가전을 주제전으로 바꾸는 등 비엔날레의 컨셉에 획기적인 변화를 주게 되었다.²¹⁾ 1971년 <파리비엔날레>에는 앙포르멜 이후 세대인 김한(金漢, 1931~2013), 심문섭, 송번수(宋繁樹, 1943), 김구림, 하중현이 이우환과 함께 출전하였는데, 김구림, 하중현, 이우환은 <관계항>이라는 공동작품을 전시하여 이러한 국제미술계의 변화에 부응하였다. 1970년대 초반 한국 현대미술가들은 <파리비엔날레>의 변화와 이론가 이우환의 등장으로 미술의 개념과 조형방식, 그리고 전시 프레임에 관해서 심각하게 고민할 수밖에 없었다. 그리고 1970년대 초반 이러한 미술의 전환 국면에서 이진용은 가장 분명하고 확실하게 자신의 조형방법과 미학의 방향성을 제시한 작가였던 셈이다. 1971년 국립현대미술관에서 열린

21) 이러한 주제 중심의 큐레이팅에는 1969년 하랄트 제만(Harald Szeemann, 1933~2005)이 기획한 카셀도큐멘타 <태도가 형식이 될 때(When Attitudes Become Form)>의 영향이 농후했다. 1968년 유럽에서 일어난 학생혁명 이후 1970년 <도쿄비엔날레>와 오사카 엑스포, 1971년 <파리비엔날레>를 거치면서 개념, 행위미술은 세계적인 현상이 되었다. 1971년 <파리비엔날레>가 내건 주제는 “하이퍼 리얼리즘(Hiper-realism)”, “개념(Concept)”, “개입(Intervention)”이었다. 안휘경, 앞의 글, pp.173~190.



도판 4. 이진용 <신체향>, 《파리 비엔날레》, 1973

《한국미술가협회전》에 출품한 이진용의 <신체향>은 이러한 모색의 결과이자 출사표였다.²²⁾(도판 4)

이진용은 1974년 6월에 열릴 《제3회 ST전》을 앞둔 1월 6일에 「8회 파리 비엔날 특집 최근 Art의 문제」라는 회지를 만들어 “Biennale가 변모하고 있는 즈음 전위 미술계는 과연 변모하고 있는가?”로 시작하는 카트린 미예(Catherine Millet)의 글을 소개하고,²³⁾ 헤럴드로젠버그의 「아방가르드의 신화와 의식」을 읽는 등 1973년 《파리비엔날레》의 현장소식과 그 의미를 국내화단에 전하는 데 누구보다 열심이었다.

전반적으로 볼 때 ST의 이론전개와 활동은 이우환의 영향을 받아 오브제, 설치미술이 주가 된 1971~1974년 전반기와 ‘이벤트’가 중심이 되는 1975년 이후로 크게 나눌 수 있다. 초기의 중심 논제가 “세계의 대개항으로서의 작가”였다면 후기의 논제는 “행위의 원인으로서의 작가”였다.

두 번째 국면의 시작은 1975년 10월 국립현대미술관 소전시실에서 열린 《제4회 ST전》이었다. 여기서 이진용은 <다섯걸음>, <금긋기>, <건빵먹기>, <10번의 왕복> 퍼포먼스를 실행하였다. 이진용의 대학 동기이자 든든한 파트너였던 성능경은 군복무를 마치고 1974년 《제3회 ST전》부터 참여하였고,²⁴⁾ 독자적인 논리와 실행력이 있었던 장석원은 1976년 《제5회 ST전》²⁵⁾에 참여함으로써 1970년대 중반 ST 그룹의 활동에 더욱 활기를 불어 넣었다.

다시 살펴보겠지만, 이진용의 이벤트론은 김용민, 장석원, 성능경에게 영향을 미치며 1976년 7월 《이벤트-로지컬》 전시를 통해 뚜렷하게 그 모습을 드러냈다고 할 수 있다. 그러나 ST 그룹 전체의 차원에서 보자면, 이 시기는 이진용, 김용민, 성능경의 행위미술과 ST 그룹을 형성하는 후배미술가군(群)인 남상균, 송정기, 여운, 최원근, 김용철, 김홍주 등이 추구했던 입체와 사진,

22) <신체향>은 흙에 뿌리내린 나무를 정방형의 지층과 함께 떠내어 전시장에 그대로 옮겨놓은 작품으로 전시공간에서의 예기치 않은 물체와의 만남은 충격효과를 이끌어내면서 관객에게 강렬한 인상을 남겼는데, 이진용은 <신체향>으로 1973년 《제8회 파리비엔날레》에도 진출하였다. 1973년 《파리비엔날레》에서 이진용의 <신체향>은 「뢰유(L'OEIL)」지에 화보와 함께 「파리 비엔날레의 두 번째 바람(Le Deuxième Souffle de la Biennale de Paris)」 기사가 실리는 등, 프랑스 현지 평론과 언론의 큰 관심을 받았다. 안휘경, 위의 글, pp.173~190.

23) 이 글과 함께 「제8회 파리 비엔날 새로운 이념의 현장」이라는 장-자크 레베크(Jean-Jacques Lévêque)의 글 「새로운 이념의 현장(La foire aux idées nouvelles)」도 회지로 인쇄되었다. 국립현대미술관 미술연구센터 이진용 컬렉션.

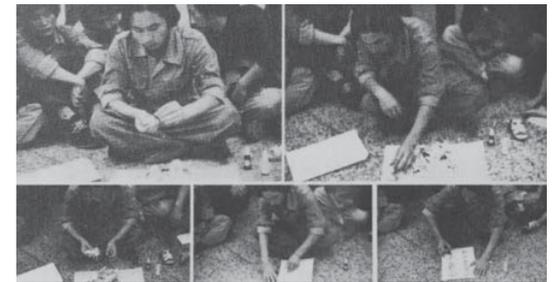
24) 이진용, 성능경, 윤진섭, 앞의 글, pp.154~172.

25) 1976년 《제5회 ST전》은 ‘사물과 사건(事物과 事件)’으로 김용민, 김용철, 김장섭, 김홍주, 남상균, 성능경, 안병석, 이진용, 장석원, 최원근, 최효주(오프닝 퍼포먼스: 이진용, 김용민, 성능경, 장석원)의 작품이 출품되었다. 김용철 <사진 위에 남겨진 흔적 묘사>, 김장섭 <Matter+Activity=김장섭>, 남상균 <수>, 성능경 <위치>, <찍연>, <검지>, <팔흔들기>, <봉투>, 안병석 <Moment 1>, 이진용 <신체 드로잉76-1>~<신체 드로잉76-7> 전시(<신체 드로잉76-5>만 시연(당시의 제목은 <현신>)), 최원근 <work 76>, 최효주 <가위 바위 보>, 장석원 <원과 원>, <하나 둘 셋 넷 다섯>, <Object>

회화 등의 다양한 조형논리가 균열을 보이는 시기이기도 했다.

ST 미술의 후반기에 해당하는 1976년, 이진용, 김용민, 성능경, 장석원, 윤진섭의 활동은 ST 그룹을 벗어나 《2인의 이벤트전》과 《3인전》, 《4인전》으로 짝을 지으며 이벤트의 논리를 다듬어갔다. 뿐만 아니라 《대구현대미술제》와의 연계 속에 작품은 더 열린 공간으로 확대되어갔다. 가장 후배에 속하는 윤진섭(尹晋燮, 1955)은 1977년 이진용과의 《2인의 이벤트전》(도판 5) 이후 그해에 열린 《제6회 ST전》에 참여하여 퍼포먼스에 관객참여적인 요소를 도입하였다. 한편 새롭게 영입된 강용대(姜龍大, 1953~1997), 강창열(姜昌烈, 1949), 강효은, 김선(金鮮, 1949~2016), 김용익(金容翼, 1947), 김용철(金容翼, 1949), 김장섭(金壯燮, 1953), 신학철(申鶴澈, 1943), 장경호와 같은 회원들은 다양한 재료와 사진, 오브제뿐 아니라 평면작업에도 관심을 보였다.²⁶⁾ 이에 관해서 김복영은 “해프닝은 금세기의 주도적인 추상주의가 완전히 종결되고 새로운 에포크가 시작된 지점”이라며 1970년대 ST 미술운동을 미술사의 최전선으로 평가하고, 새롭게 등장한 극사실주의 미술을 기성세대의 한계를 극복하는 새로운 미술운동으로 수용하는 자세를 취했다.²⁷⁾

1970년대 후반 ST 그룹에 평면회화 작업과 대지나 환경미술의 경향들이 유입되면서 그 외연이 점차 넓어지고 있었다. 실제로 1980년 동덕미술관에서 열린 마지막 ST 그룹전은 전시회의 부제(副題) ‘전체(全體)와 국면(局面)’에 걸맞게 극사실 회화와 오브제 미술뿐 아니라 팜과 사진, 장소와 환경에 이르는 폭넓은 스펙트럼을 보여주었다.²⁸⁾(도판 6, 7) 그러나 ST 미술그룹은 1981년 전시회 없이 8회 ‘현대 미술그룹 워크숍’을 개최하는

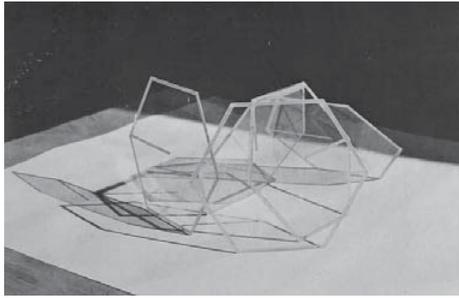


도판 5. 윤진섭, <노란구두>, 《2인의 이벤트》, 서울화랑, 1977.9.17.

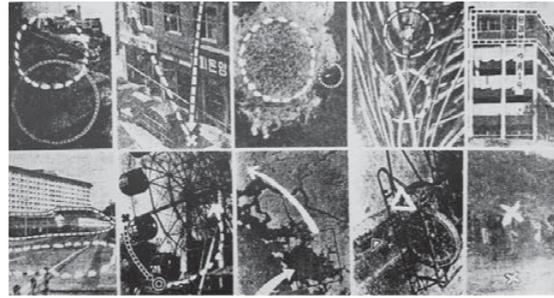
26) 출품작품은 다음과 같다. 강용대 <공간-점유성>, 강창열 <무제>, 강효은 <BLACK, WHITE>, 김선 <Work 77>, 김용익 <평면 objet>, 김용철 <Photo-Painting>, 김장섭 <철망>, 신학철 <서로가 사랑하는 우리들>, 장경호 <Untitled>, 윤진섭 <서로가 사랑하는 우리들>, 이진용 <얼음과 백묵은 발신하라>, <울타리>, 성능경 <한장의 신문>, 김용민 <무제>, 장경호 <물 닦기>, <이것이 이것이요>

27) “나는 이 작가들을 외담스러운 일이나 감히 현대미술의 세계사의 문맥에서 파악한다. 20세기 미술사에는 그 미학적 ‘패턴’ 규정으로 보아 세 개의 층격리가 있다고 생각한다. 그 세 개는 각각 서로에 대해서 종점이자 출발점에서 갈라지는데, 소위 ‘액션 페인팅’과 ‘해프닝’이 바로 중요한 지점들이다. 해프닝은 금세기의 주도적인 추상주의가 완전히 종결되고 새로운 에포크가 시작된 지점으로, 그리고 액션 페인팅은 그 과도형성기로 파악된다. (중략) 컨셉츄얼 아트와 극사실주의는 그러한 이념을 어느 정도 성숙된 원리의 실험에 의해 표명한 획기적인 것으로 부각될 것이다. 왜냐하면 이러한 운동들이 없었다면 현대미술은 추상주의의 ‘공허’와 앙포르멜의 ‘무정부적 혼돈’ 속에서 붕괴와 파멸의 운명을 면치 못하였을 터이기 때문이다. 예술이 언제나 위기에 직면하면서도 다시 소생의 길을 찾아낸다는 것은 미술사의 영원한 신비이다. 바로 이러한 각도에서 나는 이 젊은 기수들을 바라본다.” 김복영, 「제6회 ST: 대지를 만들고 세계를 여는 사람들 (ST전의 의미)」, 국립현대미술관 미술연구센터 이진용 컬렉션.

28) 강용대 <육각형에서>, 강창열 <Painting>, 강효은 <작품 80-나무 끈에>, 김선 <Paintings>, 김용진 <Esquisse-6>, <Untitled>, 김장섭 <Matter+Action>, 성능경 <현장 1>, 윤진섭 <Work-A>, 이진용 <현신>, 정혜란 <Work>, 최효주 <얼굴> 등이 출품되었다.



도판 6. 강용대, <육각형에서>, 아크릴과 테이프, 16x16x16cm, <제7회 ST 회원전: 전체(全體)와 국면(局面)>, 1979



도판 7. 성능경, <현장 1 Venue-1>, 60x50cm, 사진 10매, <제7회 ST 회원전: 전체(全體)와 국면(局面)>, 1979

것으로 그 활동을 마감하였다. 그리고 1980년대 정치적 투쟁과 사회참여의 의지가 보다 확실한 현실주의 리얼리즘 미술운동이 부상하면서 ST 그룹의 현학적 개념미술은 서구추종의 미학실험으로 그 의미가 축소되어갔다.²⁹⁾

Ⅲ. 로지컬-이벤트(Logical-Event)

1. 탈(脫)이데올로기적 무(無)목적성

ST의 변천사에서 살펴보았듯이 ST 미술운동은 1971년에서 1973년 사이에는 '세계 속의 나라든가 '사물을 통한 사건의 만남'이라는 탈서구적 초(超)근대성을 핵심으로 삼았던 반면에, 1975년 이후에는 신체를 이용한 명시적이고 간명한 행위미술이 활동을 주도하였다.³⁰⁾ 이우환의 영향에서 ST만의 독자적인 미학으로 이행했던 것이다.

그 변곡점은 1975년 <제4회 ST전>이었다. 이진용은 개막날인 10월 6일 <걷기와 금 굿기>,

29) 이러한 반격은 1979년 결성된 미술단체 '현실과 발언'의 다음과 같은 창립 취지문에서 "고답적인 관념의 유희"라고 언급한 것에서 확인할 수 있다. 관련된 내용은 다음과 같다. "돌아보면, 기존의 미술은 보수적이고 전통적인 것이든, 전위적이고 실험적인 것이든 유희층의 속물적인 취향에 아첨하고 있거나 또한 밖으로부터의 예술 공간을 차단하여 고답적인 관념의 유희를 고집함으로써 진정한 자기와 이웃의 현실을 소외, 격리시켜왔고 심지어는 고립된 개인의 내면적 진실조차 제대로 발견하지 못했습니다.(중략)" 현실과 발언 창립 취지문, 『정치적인 것을 넘어서, 현실과 발언 30년』, 현실문화, 2011, p.441 게재.

30) 이진용을 비롯하여 ST 미술이 초기에 신체, 오브제를 통해 '세계 속의 나라'는 주체철학에 방향을 맞추었던 것은 이우환의 영향이 컸다. 이진용은 <1, 2회 ST전>에 이우환과 모노하의 영향이 짙은 <신체향>과 <관계향>을 출품하였다. 이진용은 1973년 직접 손으로 쓴 자필 원고에서 자신의 현상학을 다음과 같이 정리하였다. "인간이 단순한 지각의 현재적 작용만을 일삼는 자로써 한정지을 때 세계는 있는 그대로의 세계성을 들어낼 수도 없을뿐더러 인간의 가능성의 전부를 일부 제한하는 것에 불과하다. 인간의 지각이 그 만남의 양태구조가 구체적인 사실에서 출발한다는 것은 사실이지만(세계의 향으로써의 만남) 그 만남은 매번 같을 수는 없는 노릇이요, 그 역사성에 있어 달라질 것은 뻔한 이치이다. 그것은 인간이 갖는 시간 개념의 양태가 과거와 현재 그리고 미래를 통합적으로 연관시킬 수 있다는 것 때문이다. 입체작품이 들어내고 있는 그 구조성이나 물체, 그리고 장소는 그 역사성을 포함해야 할 것이며 그것이 있는 것을 있는 그대로 들어낼 수 있는 길이 아닐까 생각한다. 그러기 때문에 그 구조체는 과거와 현재 그리고 미래에도 관련된 존재로써 나타나야 할 것임에 틀림없다." 국립현대미술관 미술연구센터 이진용 컬렉션. 이진용과 ST 미학에 미친 이우환의 영향에 관해서는 강태희, 앞의 글(2005) 3장을 참조할 수 있다.

<건빵 먹기>, <녹음기와 달리기(10번의 왕복)>, <나이 세기>, <두 사람의 왕복>, <타격>을 선보였다. 이 퍼포먼스들은 이진용이 1975년 4월 백록화랑에서 <'75 오늘의 방법전>에 초대되어 벌인 최초의 이벤트 <동일면적>과 <실내측정>과 다른 성격의 행위미술이었다.³¹⁾

<동일면적>은 <종이조각 쓸기>, <비질> 등으로 불리기도 하는데, 그 내용은 화랑 한 가운데서 호주머니에서 꺼낸 종이를 편 다음 그것을 방의 모서리로 가지고 가서 바닥에 깔고 하얀 초크로 화랑 바닥에 종이 크기 만한 사각공간을 만든 다음 백지를 찢어 늘어놓았다가 반대쪽부터 서서히 조각들을 비로 쓸어 모두 사각 공간 안으로 모으는 행위였다. 이는 화랑의 공간과 그 크기를 신체의 행위를 통해 재정의하는 작업으로, 객관적으로 대상화되는 세계관을 초월하려는 이우환식 미학의 영향이 강했다. <테이프 방재기>, <테이프와 측정>으로 불리기도 한 또 다른 작품 <실내측정>은 너비 10센티미터, 길이 7미터의 고무테이프를 최장 대각선이 8미터인 장방형 공간의 각기 다른 변의 길이를 고무줄을 끊어가면서 측정하는 퍼포먼스로, 이 역시 사건을 통해 공간과 세계를 새롭게 만나기 위한 퍼포먼스였다. 그러나 1975년 10월 6일 <제4회 ST전>에서 실연한 <다섯 걸음>이나 <건빵먹기>, <10번 왕복>, <나이 세기>, <5번의 만남>은 지각론에 바탕을 둔 현상학적 레토릭보다는 실행과 그에 따른 결과라는 논리적 필연성이 강조되었다. 그 이벤트의 내용을 살펴보면 다음과 같다.

<다섯 걸음> (원제: 걷기와 금 굿기, 금 굿기 등)

작가는 의자에 가만히 앉아 있다. 슬그머니 일어나서 "하나, 둘, 셋, 넷, 다섯"을 외치며 다섯 걸음을 걷는다. 그리고 호주머니에서 백묵 하나를 꺼내서 허리를 굽히고 신발 앞쪽에 선을 긋는다. 작가는 의자로 돌아가 앉는다. 다시 슬며시 일어나 "하나, 둘, 셋, 넷, 다섯"을 외치며 다섯 걸음을 걷은 후 백묵으로 선을 긋는다. 작가는 평소 걷는 대로 걸지만 조금씩 차이가 생겨서 선이 그어지는 위치가 달라진다. 이렇게 4번을 반복한다.

<건빵 먹기> (원제: 과자 집어먹기, 팔과 건빵 등)

작가는 의자에 앉아서 책상에 놓인 건빵을 집어 먹는다. 이후 옆에 있는 사람이 작가의 팔목에 각목을 대고 붓대로 감는다. 그리고 작가는 건빵을 집어먹는다. 처음보다는 먹는 것이 부자연스럽다. 다시 옆에 있는 사람이 작가의 팔꿈치 부근에 각목을 대고 붓대로 감는다. 팔을 제대로 구부릴 수 없기 때문에 건빵을 입에 넣기가 어려워진다. 작가는 얼굴 위에서 건빵을 떨어뜨려 입으로 받아먹는데, 이때 대부분의 건빵은 얼굴을 맞고 튀어나간다. 또다시 옆에 있는 사람이 작가의 어깨 부근에 각목을 대고 붓대로 감는다. 작가는 의자에서 일어나 허리를 숙여서 건빵을 줍고, 얼굴 위에서 건빵을 떨어뜨려 입으로 받아먹는다. 이때도 대부분의 건빵은 얼굴을 맞고 튀어나간다.

사실 <건빵먹기>는 1975년 11월 대구 계명대학교에서 열린 <제2회 대구현대미술제>에서

31) 이진용은 이후 1975년 8월 <공간대상전>에서 이 두 퍼포먼스를 'Logical Event'라는 이름으로 다시 시연하였다.

이건용이 실연한 <내가 보이느냐>, <이리 오라>와 함께 풍부한 사회적 은유와 더 나아가서는 강압적 국가 시스템을 이데올로기적으로 비판한 것으로 읽힌다.³²⁾ 그럼에도 10월 6일 국립현대미술관 소전시실에서 김구림, 박서보, 박용숙이 참여한 “예술 공화국을 위한 좌담회”에서는 “탈이데올로기성과 무목적성”이라는 비평어가 도출되었고, 이건용 자신도 이에 대해서 ‘중성화의 논리(中性化의 論理)’라는 부제를 달았다.³³⁾

당시 『공간』지의 편집장이던 비평가 박용숙은 1975년 실험미술이 약진하는 분위기가 ST 그룹에 의해 견인되고 있다는 점을 높게 사면서, “이 그룹(ST)이야말로 탈이데올로기 시대에 추진력이 둔해진 앙포르멜과 AG 세대를 계승하고 있다”고 평가하였다. 그러나 “현대미술의 문제는 탈이데올로기라는 문화사적 테제와 관련이 있다”는 박용숙의 전제에서 보듯이, 당대 비평이 미학적 전위와 정치적 전위를 분명하게 갈라내는 언급은 매우 흥미롭다.³⁴⁾ 당시 이건용, 성능경 역시 자신의 행위는 정치적 의사와는 상관이 없는 미술 내적인 문제, 그 자체만을 언급하는 것이라는 사실을 여러 문건을 통해 누누이 밝혔다. 예를 들어, 장석원은 “미술은 어디까지나 미술이다”, “(나의 이벤트는) 문화적이고 인간적이며 퇴폐를 몰아내는 이벤트. 어디까지나 비정치적인 이벤트”라고 리플릿에 명기하기까지 했다.³⁵⁾ 이러한 언급은 한국 현대미술가들의 전형적인 1970년대식 수사법으로, 최근 각종 인터뷰에서 이들 미술가들이 당시 퍼포먼스의 사회적 의미를 드러내며 저항성을 강조한 진술과도 거리가 있다. 사실 이러한 중립적 비평어를 통한 담론의 은폐는 1960년대 후반의 해프닝 등 전위가 퇴폐로 낙인찍혀 군부사회에서 철퇴를 맞은 상황에서 행위미술이 검열을 피해 지속할 수 있는 현실적인 대안이었다고 이해해야 할 것이다. 그리고 이와 같이 미학적 혁신성과 정치적 전위를 분리하는 예술론은 식민지와 냉전을 거쳤던 20세기 한국미술이 ‘아방가르드’에 대해 가졌던 통상적인 입장이기도 했다.³⁶⁾

그러나 최근에 밝혀지는 상황에 따르면 1974년 《ST전》이 국립현대미술관에서 열린 뒤, 국립현대미술관은 문화공보부로부터 반예술적인 퍼포먼스나 행위미술을 시행하는 것을

32) <내가 보이느냐>는 명령자가 행위자 쪽으로 뒤돌아보면서 “내가 보이느냐”고 물으면 행위자 A는 왼쪽으로 뒤돌아보면서 “네!” 대답한다. 행위자 B는 오른쪽으로 뒤돌아보면서 “네!” 하고, 행위자 C는 허리를 구부려 다리 사이로 보면서 “네!” 한다. 행위자 D는 상기. 행위자 A, B, C는 계속 반복하고 행위자는 뒤돌아보지도 않고 “내가 보이느냐!” 하는 질문에 대답만 “네!” 반복한다. 이는 이건용의 노트에 의거하여 류한승이 복원한 내용이다. 류한승, 앞의 글(2014), pp.107~108.

33) 박용숙, 「제4회 ST GROUP전 좌담회, 제4회 ST 그룹좌담회와 이건용 이벤트의 의미」, 『공간』, 1975.10/11, pp.76~78.

34) 박용숙, 위의 글, p.77.

35) 《4인의 이벤트전》(1975) 리플릿 참조.

36) 이는 근대기부터 한국전쟁과 현대를 거치는 동안, 식민주의와 냉전 프레임의 틀 속에서 한국 근현대미술의 전위미술운동이 결국은 정치적 이념의 자장에 갇혀 형식적 혁신만을 전위의 논제로 삼았던 결과였다. 근대기 미학적 전위와 정치적 전위의 불협에 대해서는 다음 논문을 참조할 수 있다. 서유리, 「전위의식과 한국의 미술운동: 1920~30년대를 중심으로」, 『한국근현대미술사학회』, 2007.

금한다는 통보를 받았으며, 이건용은 1975년 12월 마지막 《AG 단체전》에서 <이리 오너라> 퍼포먼스를 한 것이 문제가 되어 고역을 치렀다고 한다.³⁷⁾ 1970년대 무자비한 국가주의의 압력을 고려한다면, “투명한 주체 의식과 논리적 행위”를 주장한 ST 퍼포머들의 모토는 자못 의미심장하다.

2. 우연이 아닌 필연

앞서 살펴본 것처럼 <다섯 걸음>이나 <건빵 먹기>, <이리 오너라>, <장소의 논리> 등의 퍼포먼스는 신체를 매개로 한 공간과 인간의 재배치, 규제와 억압의 메타포 등의 다층적 해석과 의미부여가 가능하다. 그러나 연구자가 본 논문에서 더 중요하게 보는 것은 일련의 이벤트에서 드러나는 ‘미술가의 주체적 역할’과 ‘행위의 투명한 필연성’이다. 이건용은 1975년 4월 백록화랑에서 <동일면적>, <실내측정>을 실연한 이후 열린 세미나에서 ‘이벤트’를 즉흥적 연극성이 강조된 1960년대 후반의 ‘해프닝’과 비교하며 자신의 작업이 논리적 계산에 따른 행위미술임을 다음과 같이 강조했다.

이 두 개의 사건은 그 행위 자체가 매우 조용한 것이지만 지극히 논리적인 사건임에는 틀림없다. 이는 사건의 본질을 이미 갈파(喝破)한 논리로 계산된 행위에 의해서, 장소와 오브제, 그리고 인간의 행위가 자연스럽게 관계한 것이다.³⁸⁾

이벤트에 논리적 사유를 중시하는 이건용의 태도는 1976년 7월 신문회관 회의실에서 이건용, 김용민, 성능경과 함께 개최한 3인전의 부제 “이벤트-로지컬”이라는 용어로 함축되었다. 1970년대 행위미술에서 매우 중요한 위치를 차지하고 있는 《이벤트-로지컬》 3인전은 다음과

Part I	Part II
1. 굶는 것과 지우는 것, 백묵+겉레 (김용민) 2. 두 개의 돌, 돌+로프 (김용민) 3. 15초간, 라디오+의자(성능경) 4. 수축과 확장 (성능경) 5. 다섯 걸음-의자+백묵 (이건용) 6. 손의 논리 (이건용)	1. 물걸레, 물+바닥걸레 (김용민) 2. 신문, 신문+칼+테이블+의자 (성능경) 3. 장소의 논리 (이건용)

표 1. 《이벤트-로지컬》, 1976.7.3. P.M.5~6, 신문회관 회의실 프로그램

37) 당시 해프닝을 국립현대미술관에서 금지시킨 것은 미술을 담당했던 문화공보부의 행위미술에 대한 검열이라고 할 수 있는데, 이러한 압력은 오브제, 행위, 환경, 개념, 평면회화가 활발하게 경합하였던 1968년부터 1970년대 초반의 상황이 1975년 이후 평면회화를 중심으로 한 단색조의 모노크롬 회화로 통일된 중요한 원인이었다고 할 수 있다. 시장의 조건도 있어서 1970년대 활발한 한일 교류활동과 일본 상업화랑의 한국 현대미술에 대한 관심과 진출이라는 시장의 조건도 관여하였다.

38) 이건용, 「한국의 입체행위미술 그 자료적 보고서-60년대 해프닝에서 70년대 이벤트까지」, 『공간』, 1980.6., p.18.



도판 8. 《이벤트-로지컬》 전시, 신문회관, 1976.7.3. 첫 번째 사진 왼쪽부터 이건용, 김용민, 성능경

같은 작품들로 구성되어 있었다.(표 1, 도판 8)

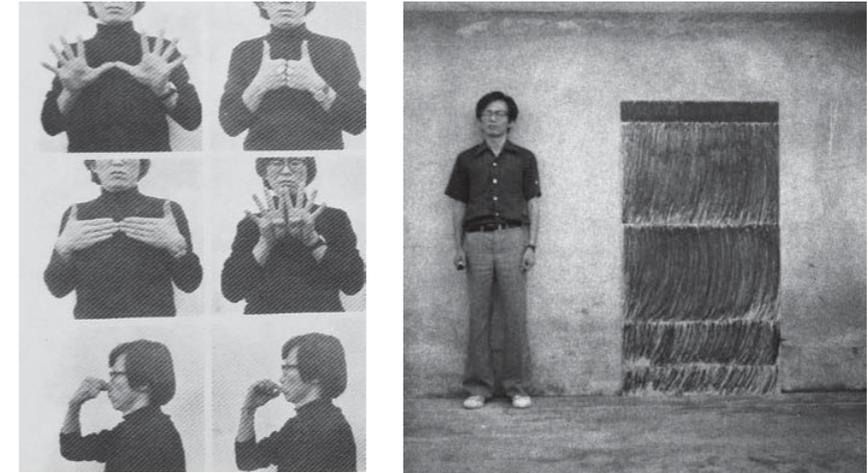
이건용은 1976년 ‘이벤트-로지컬’ 쇼에서 지난해인 1975년 《제4회 ST전》에서 선보였던 〈다섯 걸음〉, 〈손의 논리〉, 〈장소의 논리〉를 다시 가다듬어 시연하였다. ‘손가락을 펴고 구부리거나’, ‘두 주먹을 쌓아 올리고 내리는’ 〈손의 논리〉는 작가의 의도와 손동작 이외의 다른 제스처가 배제된 매우 미니멀한 이벤트였다.(도판 9) 김용민은 1975년 그로리치 화랑에서 시연했던 〈물걸레〉 외에 화랑 바닥에 백묵으로 둥근 선을 그으면서 돌면 그 뒤를 따라오는 사람이 걸레로 백묵을 지우는 〈긋는 것과 지우는 것〉과 〈두 개의 돌〉을 다시 선보였다. 성능경은 대표작인 〈신문〉 작업과 함께 라디오 방송을 이용한 〈15초간〉과 포즈를 바꾸어 몸을 최대한 폼다가 오므리는 〈수축과 팽창〉을 선보였는데, 이는 이건의 〈손의 논리〉를 몸으로 확장한 것이었다. 성능경의 이 두 작품은 《이벤트-로지컬》 출품작 중에서 유일한 신작이었다.

일련의 이벤트는 대부분 재연된 것으로 즉흥성이나 돌발적인 상황은 배제되고 준비한 대로 엄격한 절차에 따라 실행되었다. 그리고 일정한 프로토콜에 따른 결과는 사진 도큐멘테이션으로 제시되었다. 또한 전시 브로슈어 제작을 위해 이건의, 장석원, 김용민은 적어도 1976년 7월 이전에 다른 공간에서 개별적으로 퍼포먼스를 실행하고 그 장면을 사진으로 기록하였다. 《제4회 ST전》 이후 극적인 요소와 일상성의 탈각, 상징이나 알레고리의 배제, 반복을 통한 이벤트의 정교화는 ST 이벤트 행위미술의 특징이자 독특함으로 각인되었다.

IV. ‘I’, 인식과 행위의 주체

1. 현신(現身)-신체드로잉

살펴본 것처럼 이건의은 1975년 백록화랑 이벤트 이후 1975년 유사한 이벤트들을 반복하고 새롭게 파생시키며 자신의 논리를 다듬어갔다. 1975년 8월 《공간대상전》에서 〈테이프 자르고



도판 9. 이건의, 〈손의 논리〉, 《이벤트-로지컬》 전에 사진으로 전시, 신문회관, 1976.7.3. 도판 10. 이건의, 〈신체드로잉 76-1〉, 1976

잇기〉 등 2개의 퍼포먼스를 선보였고, 10월 국립현대미술관에서 열린 《제4회 ST전》에서는 〈다섯 걸음〉, 〈건빵 먹기〉, 〈10번 왕복〉, 〈나이 세기〉, 〈5번의 만남〉 총 5개의 이벤트를 실행하였다. 곧이어 1975년 11월에는 《제2회 대구현대미술제》에 참여하여 9개의 이벤트를 보여주었다. 12월 마지막 《AG전》에서는 〈바늘과 길〉, 〈거기+여기+저기+어디〉(장소의 논리), 〈상자와 컵〉, 〈이리 오너라〉, 〈내가 보이느냐?〉, 〈태권〉, 〈숨쉬기〉 총 4개의 이벤트를 추가하였다. 자신감을 얻은 이건의은 1975년 12월 30일 그로리치 화랑에서 김용민, 장석원과 함께 〈3인의 이벤트 쇼〉를 열었고, 1976년 4월 서울화랑에서 김용민, 성능경, 장석원과 《4인의 Event》를 개최했으며 그의 논리는 1976년 7월 3일 신문회관 회의실에서 성능경, 김용민과 함께 마련한 《이벤트-로지컬》전으로 귀결되었던 것이다. 1976년은 ‘로지컬-이벤트’의 절정기로 그간 미학적 편차를 보였던 이건의, 김용민, 성능경이 공히 정교한 시나리오를 따르는 논리적 행위미술에 의기투합했던 한해이기도 했다. 이러한 이건의의 이벤트 행위미술의 핵심은 1976년 《제5회 ST전》에서 시연한 〈신체드로잉〉 연작에 응축되어 있다.³⁹⁾

1976년에 〈현신(現身)〉으로 불렸다가 1999년에 7개의 〈신체드로잉〉 연작으로 정리되는 이 퍼포먼스는 이건의의 대표적인 작품으로, 몸의 위치와 자세, 구속 정도를 달리한 신체의 행위가 결국 평면에 각기 다른 변주의 드로잉으로 남게 되는 작업이다. 그중 〈신체드로잉 76-1〉(원제: 〈현신 1976-1〉, 〈현신 B〉)(도판 10)의 내용을 살펴보면 다음과 같다.

작가는 자신의 키보다 큰 나무판을 세운다. 세로 길이가 170cm가 되도록 톱으로 나무판을 자른다. 작가는 나무판 뒤로 간 후, 팔을 나무판 앞으로 넘겨서 선을 그을 수 있을 만큼 굽는다. 작가는

39) 이 ST 단체전에는 〈신체드로잉 76-1〉부터 〈신체드로잉 76-7〉까지 출품되었는데, 현장에서는 〈신체드로잉 76-5〉와 〈신체드로잉 76-6〉 두 작품만 시연하였고 나머지 퍼포먼스는 사진으로 전시되었다.

좌우로 이동하며 선을 위아래로 긋는다. 그리고 선이 그어진 부분을 톱으로 자른다. 자른 나무판은 벽에 고정시킨다.(벽 아래 부분에 고정) 다시 나무판 뒤로 가고, 팔을 넘겨서 선을 그을 수 있을 만큼 긋는다. 잘려진 부분이 있기에 손이 더 많이 내려가며, 역시 좌우로 이동하며 선을 위아래로 긋는다. 이 과정을 두 번 더 반복한다.⁴⁰⁾

1970년대 후반 표기		1999년 표기	
76 노트	76 노트 작품 목록		
現身 1976-1	現身 B (화면을 앞으로)	신체드로잉 76-1	화면 뒤에서
現身 1976-3	現身 A (화면을 뒤로)	신체드로잉 76-2	화면 앞에서
		신체드로잉 76-3	옆에서 서서
現身 1976-2	現身 C (팔에 기브스)	신체드로잉 76-4	팔에 기브스
現身 1976-4	現身 F (양다리 끈은 선)	신체드로잉 76-5	다리 사이로
現身 1976-5	現身 E (양팔을 별려서)	신체드로잉 76-6	양팔로
	現身 D (무릎 꿇고 반원)	신체드로잉 76-7	어깨를 축으로

표 2. 이진용, <신체드로잉> 작품 표기법 변화⁴¹⁾

이진용은 이러한 자신의 <신체 드로잉> 연작에 대해서 “이는 어떤 의도성이나 결과를 수반하지 않는다. 행위의 수행자는 오직 자신의 인식과 스스로의 명령에 따라 신체를 움직이고, 따라서 그 결과는 우연이 아닌 필연적인 것이다”라고 하였다.⁴²⁾ 1960년대의 해프닝이 우발적이고 즉흥적인 상황에 따라 행위가 좌우되지만 자신들의 이벤트는 논리적인 과정에 의해 엄밀하게 진행되고 실현된다는 점을 거듭 주장하고 있는 것이다. 더 나아가 이진용은 투명한 논리와 간결한 수행을 이벤트의 모토로 했으며, 행위에 대한 다른 사회적 조건들을 배제하였다. 이에 대해서 평론가 박용숙은 “현대미술에서 제기하는 논리성은 칸트나 헤겔, 혹은 그 이전의 논리학, 이를테면 중세의 신학이 제기했던 논리학이나 아리스토텔레스의 논리학과는 그 문제의식이 다른 자기와 자기와의 관계를 묻는 이른바 자기동일성(自己同一性)의 논리”라고 해설하였다.⁴³⁾

여기서 ‘자기동일성’이란 미술이 더 이상 대상의 표상이나 감정의 표현이 아닌 미디어와 행위

40) 1975년부터 1979년 사이의 실행된 이벤트에 관한 내용은 류한승, 위의 글(2015), pp.139~153 참고.

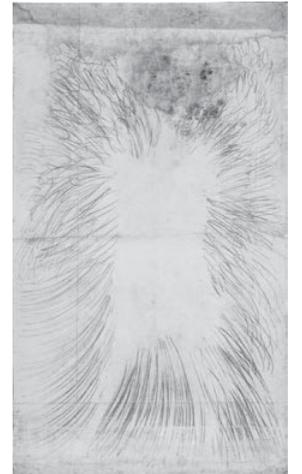
41) 류한승, 앞의 글(2015), p.117 인용.

42) 그룹토론 김용민, 성능경, 이진용, 사회: 김복영, 『사건 장과 행위의 통합 '로지컬 이벤트', 『공간』, 1976.8., pp.42~45. 또한 미술사가 강태희는 다음 논문에서 “서구에서 플럭서스 행위미술을 음악적 해프닝과 구별하기 위해 이벤트라고 쓰였으며, 따라서 이벤트는 우연과 무작위성을 근거로 한 짧고 단일한 구성을 가진 반면 해프닝은 탄탄한 프로그램이 있는 환경적인 것으로 대개 더 길며 계획된 시간에 지속된다는 차이가 있는데, 우연과 계획은 양자 모두에 개입된다”고 해설하였다. 강태희, 앞의 글(2001), p.8.

43) 박용숙, 앞의 글, pp.79~80.

그 자체에 대한 사유를 재연한다는 의미이다. 이러한 ‘자기비판성’은 1970년 ST 미술가들뿐 아니라 평면회화를 선택한 현대미술가들의 공통미학이기도 했다. 이진용은 자기 동일성의 철학, 로지컬-이벤트의 의미에 대해서 다음과 같이 규정하였다.

로지컬-이벤트는 미술의 영역에서 문제 삼음으로써 우연히 일상사 속에서 일어난 사건, 그 자체가 아니다. 그렇다고 사건을 논리화하자는 것도 아니며, 논리를 사건화하자는 주장도 아니다. 나에게서 사건이 이미 미술의 존재로 있는 한 그 사건이 의미하는 그 일상적인 의미는 무의미하다. 따라서 로지컬-이벤트는 어떠한 전제나 목적을 위하여 함목적적으로 전개된다고 생각지 않으며 일어난 사건은 사건 자체로써 반복적 tantology(타우로logy의 오기로 보임)의 논리를 가질 수밖에 없다. 이것은 다시 말하거니와 한 장 안에서 일어나고 있는 사건을 논리로 되묻는 일이고 연출되고 있는 논리를 사건으로 되묻는 일일 것이다.⁴⁴⁾



도판 11. 이진용, <신체드로잉 76-2-79>, 1979, 종이에 크레용, 213x123cm, © 갤러리현대

이진용은 “미술의 일상화나 개념의 순수주의에는 관심이 없다”고 잘라 말하고는 자신의 이벤트를 “하나의 장(場)에서 일어나는 사건을 논리로 되묻고, 연출되고 있는 논리를 사건으로 되묻는 일”이라고 규정하며 자신이 추구하는 ‘로지컬-이벤트’가 현실적 공간에서의 일상사가 아닌 인식론과 지각론을 통합하는 메타-철학적 사유행위임을 분명하게 밝히고 있는 것이다.⁴⁵⁾

2. 집체가 아닌 개별적 ‘I’

즉흥성을 배제하고 작가가 철저하게 조절하고 기획하는 ‘이벤트’가 현대의 행위미술과는 부합하지 않는다는 논쟁은 1970년대 당시 ST 그룹 안에서부터 일었던 반론이었다.⁴⁶⁾ 이진용이 내세우는 논리의 무미건조함은 서구적 자아의식을 비판하고 근대초극을 주장한 이우환식 오브제 작업뿐 아니라 ‘무위’사상과 ‘자연주의’를 강조했던 모노크롬 미술가들의 주장과도 충돌하였기 때문이었다. 사실 이진용이 ST 그룹을 이끌어가면서 중시했던 것은, 감정이나 상황, 현실의 표현으로서의 행위가 아니라, 미술이란 무엇인가 하는 코기토식 자기반성의 표현이었다. 이런 이유 때문에 ST 이론가였던 김복영은 훗날 이 미술운동을 결산하며 한국현대미술은 ST

44) 《4인의 이벤트전》 리플릿, 1976. 국립현대미술관 미술연구센터 이진용 컬렉션.

45) 이러한 이진용의 이벤트 특유의 모순이나 돌발사태 등 우연의 개입을 철저하게 배격하는 논리적 완벽성은 김용민이나 장석원, 성능경과 같은 다른 ST 작가들의 반감을 일으키는 원인이 되기도 했다. 이에 대해서는 강태희, 앞의 글(2001), p.19 참조.

46) 이진용은 일상성에 대한 김용민의 시적 감성, 우연과 즉흥성을 중요하게 여겼던 장석원과 갈등을 빚게 되었다. 양정무, 『피로』의 드로잉 이진용의 신체드로잉 연구, 『이진용: 달팽이 걸음』, 국립현대미술관, 2014, p.131.

미술운동에 와서야 비로소 “미술을 전근대적으로 사고하는 ‘기예’의 차원”에서 떠나 “근대적으로 사고하는 ‘이념’에로의 전환이 이룩된 시기”라고 하였던 것이다.⁴⁷⁾ 이진용은 2014년 회고전을 준비하며 미술사가 양정무와 나눈 인터뷰에서 다음과 같이 말한 바 있다.

그린다는 것은 무엇입니까? 우리의 오감을 자극하거나 아름다움을 유발하기 위해서 그리는 것은 아닙니다. 애초에 ‘그리다’라는 행위 자체는 신체와 어떤 관계 안에서 그렇게 그릴 수밖에 없는 경우, 즉 항(項)을 만드는 것에 불과한 것입니다. 그러니까 ‘그린다’라는 것은 ‘그리다’라는 행위를 통해 사유하는 것을 말합니다.⁴⁸⁾

이러한 이진용의 퍼포먼스를 큐레이터 배명지는 ‘몸으로 쓰는 사유행위’라고 분석하며, 그의 작업이 1970년대를 훌쩍 뛰어넘어 1990년대 이후의 세계적 동시대성을 확보한 근거로 해석하였다.⁴⁹⁾ 실제로 이진용의 가장 대표작이라고 할 수 있는 <신체 드로잉>은 주체의 강력한 인덱스로 읽힌다.⁵⁰⁾ 때문에 이진용의 <신체 드로잉>(도판 11)을 주체의 흔적을 지워가는 작업으로 주장되는 박서보의 <묘법>(도판 12)과 비교해보는 것은 자못 흥미롭다. 박서보의 묘법은 본질적으로 자연스러움을 위해 우연의 요소에 기대고 있다. 의도되지 않은 몸 자체의 내재율이 강조된다는 점에서 그의 드로잉은 초현실주의의 오토마티즘에 가깝다. 반면에 이진용은 드로잉의 흔적들이 연상시키는 자연의 운율이나 호흡을 고려하지 않는다. 오직 손목까지 부목을



도판 12. 박서보, <묘법 No. 5-78>, 1978, 캔버스에 유채와 연필, 130x162cm

대고 매었을 때 신체의 반경이 그려낼 수 있는 드로잉의 피치, 그리고 단계적으로 신체의 구속과 몸의 위치가 변화함에 따라 드로잉의 길이, 휘어짐을 결정했다. 미술사가 양정무 역시 이진용의 드로잉을 초현실주의 오토마티즘(automatism)과 비교한 적이 있는데, “오토마티즘, 자동기술법이 무의식의 세계에 도달하기 위해 손가는 대로 그려나가는 방식”인 반면, “몸을 축으로 하여 팔을 회전시켜 완성하는 이진용의 <신체드로잉>은 여러 각도로 나눠

47) 김복영, 『현대미술연구』, 정음문화사, 1987, pp.157~161.

48) 양정무, 앞의 글, p. 121.

49) 배명지는 이진용의 20세기 초기의 퍼포먼스, 몸의 미술은 삶과 예술을 통합하고 신체의 물질성을 제거함으로써 정신과 신체를 대비시켜 코기토를 해체하려 했으나 최근 퍼포먼스는 사유, 인식과 분리된 몸 그 자체에 대한 관심을 넘어선다는 점을 강조하였다. 그리고 신체의 제스처는 사고(思考)를 위한 대안적이고도 비선형적인 모델이다”라는 리오타르의 말을 빌려 이진용의 행위미술이 몸으로 쓰는 사유행위로써 퍼포먼스를 바라보는 최근의 관점에 중요한 시사점을 던진다고 보았다. 배명지, 『이진용의 70년대 이벤트』, 『이진용: 달팽이 걸음』, 국립현대미술관, 2014, pp.203~204.

50) 그런 면에서 이진용의 ‘존재’를 각인하는 드로잉의 행위성과 ‘존재’성을 지워가는 박서보의 <묘법>은 드로잉이라는 회화의 현상적 방식의 유사성에도 그것이 의미하는 내용이 전적으로 다르다고 할 수 있다.

체계화되었고 작업노트에서 확인할 수 있듯이 매 행위의 단계를 분석적으로 계산하여 진하였다”고 분석하였다.⁵¹⁾ 사유로서의 신체의 분명한 현존성이 없다면 그 결과도 없을 것이다. 결과적으로 강화된 작가의 인덱스는 강력한 화가의 자아 발현, 아우라의 표상으로까지 확대되었다.

V. 맺음말

1970년대는 국민의 의무, 민족의 사명과 같은 집체적 사고가 사회 전반을 규율하던 사회였다. 모든 문화 영역에 ‘한국성’의 규명이 시대적 과제로 부여되었다. 시대의 철학적 테제는 한민족의 정체성을 구명하는 방향으로 모아졌으며, 인간학은 국민윤리로 귀결되었다. 관련 연구자들이 동의하는 바, 1960~70년대 한국철학은 동서융합을 통해 개별적 자아에서 민족의 전체성의 윤리로 나아갔던 것이다. 그러나 이진용, 김용민, 장석원, 성능경은 전적으로 특정 시간과 공간에 위치한 자신의 몸과 행위에 집중하였다. 1970년대 미술가뿐만 아니라 다수의 한국인들이 ‘국가’와 ‘민족’으로 대표되는 집합적 주체성 담론에 중압감에서 벗어날 수 없었던 것을 상기하면 ST의 개별자로서의 주체인식은 비슷한 시기에 출현했던 여타 미술운동의 담론과 비교하더라도 매우 이례적이라고 할 수 있다.⁵²⁾ 김복영이 언급하였듯이 ST 퍼포먼스의 미학은 ‘주체성(Subjectivity)’에 집중되어 있었던 것이다.

모든 사건과 행위는 오로지 신체를 제어하는 ‘나’의 감각과 판단, 지시적 결정에 귀속되었다. 사실 이러한 코기토적 ‘주체’의식은 당시 좌담회 등에서 도출된 ‘탈이데올로기적 무목적성’이라는 레토릭과 모순된 것처럼 보이기도 한다. 앞서 지적했듯이 이러한 실재와 표현 사이의 괴리는 근대와 탈근대, 초근대가 접하거나 역류하는 20세기 전후 한국 현대미술의 속성을 잘 반영하는 것으로, 1970년대 ST의 실험미술이 일본이나 서구의 형식적 차용을 넘어 한국의 문화지형학의 특이성을 보여주는 사례라고 할 수 있다.

미술에 있어서의 근대성의 확보는 조형양식의 문제가 아니라, 미술을 사유의 장으로 삼는

51) 양정무, 앞의 글, pp.120~155.

52) 가장 대표적인 예는 <다섯 개의 흰색>을 즈음하여 급성장한 단색 모노크롬의 한국적 색채 담론이다. 이일은 이 전시의 서문, 『백색은 생각한다』에서 다음과 같이 언급하였다. 잘 알려진 문헌이지만 그 구절을 새겨보는 것은 ST 담론과 비교를 위해서도 의미가 있다. “백 또는 ‘백색’이란 무엇인가? 좀 더 구체적으로는 한국의 회화에 있어 이들은 무엇을 의미하는가 하는 것은 이번 전람회에 맞추어진 초점이다. 실상 백색은 전통적으로 한국 민족과는 깊은 인연을 지녀온 빛깔이다. 그리고 이 빛깔은 우리에게 있어 비단 우리 고유의 미적 감각의 표상으로서 뿐만 아니라 우리의 정신의 기상의 상징으로서의 의미를 지니고 있다. 나아가 그것은 우리의 사고를 규정하는 가장 본질적인 하나의 언어이다. 이일, 『백색은 생각한다』, 한국 5인의 작가-다섯 개의 흰색, 『홍대학보』, 1975.5.15.; 오상길 엮음, 『한국현대미술 다시 읽기-Ⅲ: 70년대 단색조 회화의 비평적 재조명』 vol 1, 도서출판 ICAS, 2003. pp.64~68 재수록. 그런가 하면 ST 이후 1980년대를 이끄는 ‘현실과 발언’ 모임의 창립선언은 강력한 역사 재인식의 정치적 입장에서 보듯이 출발부터 민족주의적 요소가 강했다.

인식과 과정의 문제였다고 했다. 그런 점에서 이진용의 비판적 사고는 1970년대 권위주의 시대의 집단적 자아에 균열을 가하고, 무의미한 행위를 통해 기능적 산업시스템에 반격하고 있었다. 이들의 이벤트는 미술의 장이든 정치사회의 공간에서든 “시스템에서 벗어나기”위한 사유의 프레임 전환이었다. 그리고 그와 세대적으로 미학적으로 연동한 김용민, 성능경, 장석원, 윤진섭 등의 ST 미술가들은 서구의 탈근대의 논의를 근대적 주체의 정립에 차용하여 미술에서의 정치·심리적 검열을 빗겨가고자 했다. 그렇다면 ST 그룹이 서구의 다양한 이론을 부분 발췌하고 파편적으로 반영하였던 이유는 무엇일까? 서구적 모델의 단순한 추종이었을까? 첫째는 이진용이 1980년 ST 활동을 정리하는 글에서도 강조했다듯이 선배 세대인 앵포르멜 세대를 넘어서기 위한 이론적 무장의 필요성이다. 두 번째는 사회 참여의 행위미술이 불가능했던 국면에서의 자기방어라고 할 수 있다.

궁금한 것은 이진용이 어떻게 이러한 1970년 체제로부터 은유적인 방식으로나마 거리두기를 할 수 있었던 것일까 하는 점이다. 이에 대해서는 내적이든 외적이든 한두 가지 요인으로 재단할 수 없을 것이다. 그러나 그의 진술 중에서 눈여겨볼 부분이 있다. 자신이 언어철학과 분석철학에 처음 빠졌던 것이 배재고등학교 1학년과 2학년 시절 논리학 시간과 ‘공민’에 대한 학습이었다고 했던 부분이다.⁵³⁾ 그가 학습했던 것은 ‘국민의 윤리’가 아닌 시민적 ‘공민’의식이었고, 그의 미학을 이끌었던 것은 규율이 아닌 주체의 로직이었다. 그런 점에서 1950년대 후반에 형성된 개념과 논리를 지향하는 이진용의 멘탈리티는 4.19 세대의 그것과 잇닿아 있었다고 해석할 수 있다.

ST 그룹 안에는 이진용의 로지컬 이벤트로 대표되지 않는 다양한 목소리들이 있다. 이진용과 김용민, 성능경, 장석원의 행위미술 간의 차이도 분명하다. 뿐만 아니라 《1회 ST전》부터 10년간 꾸준히 일관된 작품을 발표했던 남상균, 최원근(崔元根, 1946) 등의 이상블라주나 초현실주의적인 오브제 미술은 이들 세대가 다다이즘에 기반한 네오아방가르드 전략을 취했음을 방증한다. ST에 참여했던 신학철이나 김홍주 등은 당시 에폴 드 서울이나 동경, 서울 간에 활발하게 진행되던 단색 모노크롬 미술운동에서 자신들의 미학을 변별하고 무위자연과 같은 복고적인 취향보다는 진보성을 견지하였다. 그들이 1980년대 이후 독자적인 재현성을 다루거나 현실주의 미술운동에 합류한 것은 결코 우연이 아니었다. 이에 대해서도 분석이 필요할 것이다. 또한 ST 미술가들은 사진을 기록에 적극적으로 이용하였고, 행위의 결과는 소묘의 형식으로 보존되었다. 즉흥적이고 연극적인 일련의 실험미술과 구분되는 이러한 ST 미술의 아카이브적 요소 역시 주목받아야 한다.

ST는 AG의 후속세대이거나 혹은 평면 단색화 미술 흐름에서 부차적인 미술운동이 아니라 1990년대 이후 확장된 미술적 행위성의 전(前) 역사로서 중핵을 이루고 있다. ST 미술을 하나의 형식, 장르가 아닌 시대적 함의를 지닌 알레고리로 볼 때 다양한 해석의 가능성이 열릴 것이다.

53) 이진용, 성능경, 윤진섭, 앞의 글, p.157.

참고문헌

- 『박현기 1942~2000 만다라』, 국립현대미술관, 2015.
- 『이진용: 달팽이 걸음』, 국립현대미술관, 2014.
- 『한국의 추상미술-20년의 궤적』, 계간미술 편, 중앙일보사, 1979.
- 『한국의 행위미술 1967~2007』, 국립현대미술관, 결 출판사, 2007.
- 『현대미술의 쟁점과 현황-윤진섭의 포스트모더니즘 엿보기』, 미진사, 2014.
- 강태희, 「1970년대의 행위미술 이벤트-ST 멤버의 작품을 중심으로」, 『현대미술사연구』 제13호 2001, pp.7~33.
- _____, 「우리나라 초기 개념미술의 현황: ST 전시를 중심으로」, 『한국현대미술 197080』, 2005, pp.13~46.
- 김미경, 『한국의 실험미술』, 시공아트, 2003.
- 김복영, 「具體的 經驗을 여는 場所들의 顯示」, 제7회 ST 그룹전, 『공간』, 1980.8., pp.121~123.
- 류한승, 「이진용의 70년대 이벤트」, 『국립현대미술관 연구논문』 제6집, 2014, pp.139~153.
- _____, 「1970년대 중후반의 이벤트」, 『국립현대미술관 연구논문』 제7집, 2015, pp.103~127.
- 배명지, 「이진용의 70년대 이벤트」, 『이진용: 달팽이 걸음』, 국립현대미술관, 2014, pp.202~214.
- 박영남, 「한국 실험미술 15년의 발자취」, 『계간미술』 1981년 봄호, pp.89~98.
- 박용숙, 「제4회 S.T. GROUP전 좌담회, 제4회 S.T. 그룹좌담회와 이진용 이벤트의 의미」, 『공간』, 1975.10/11, pp.76~78.
- 성완경, 「미술제도의 반성과 그룹운동의 새로운 이념」, 『제2회 현대미술 위-크 슥 주제발표 논문집』, 동덕여대미술관, 1980.
- 양정무, 「피로’의 드로잉 이진용의 신체드로잉 연구」, 『이진용: 달팽이 걸음』, 국립현대미술관, 2014, pp.120~155.
- 안휘경, 「파리비엔날레 한국전(1961~1975) 고찰: 파리비엔날레 아카이브와 칸딘스키 도서관 자료를 통해」, 『국립현대미술관 연구논문』 제6집, 2014, pp.173~190.
- 오상길 엮음, 『한국현대미술 다시 읽기-Ⅱ: 6, 70년대 미술운동의 비평적 재조명』, 도서출판 ICAS, 2001.
- 이진용, 성능경, 윤진섭, 「이진용의 이벤트’ 좌담회」, 『국립현대미술관 연구논문』 제6집, 2014, pp.154~172.
- 이진용, 「그룹의 발표양식과 그 이념」, 『제2회 현대미술 위-크 슥 주제발표 논문집』, 동덕여대 미술관, 1980.
- 이주희, 「1960~70년대 한국 행위미술에서 이진용 이벤트의 의의」, 한국예술종합학교 석사학위 논문, 2010.
- 조수진, 「〈제4집단〉 사건의 전말: ‘한국적’ 해프닝의 도전과 좌절」, 『국립현대미술관 연구논문』 제7집, 2015, pp.75~99.

I, as a Logical Subject not Collective: The Meaning of ST Art Movement in 1970s Society

Kim Mi-jung

Hong-ik University

This paper focuses on the aesthetic meaning in collective discourses in the 1970s, when ST artists' analytical sense of identity represented by Lee Kun-yong's 'Logical-Event,' and the independence of individual artists as the subject of the act had put pressure on society in all directions.

Group ST, the abbreviation of 'Space and Time Design & Arts Association,' is an arts organization which has been run for 10 years in the 1970s. With Lee Kun-yong as the central figure, artists such as Kim Bok-young, Kim Young-min, Sung Neung-kyung, Jang Suk-won, and Yun Jin-seup had participated in this organization. Founded in 1970, the organization had hosted a total of seven group exhibitions by 1980 since it hosted the 1st exhibition in 1971. In addition, the organization had been a place for academic and work activities, where numerous public seminars and discussions on art works were hosted, and related data were published in the form of magazine. Even after the experimental post-painting art, which had been active in the late 1960s, had died down, the ST had been at the center of conceptual art in the 1970s by hosting various events, individual exhibitions and group exhibitions. The first-half period of the ST activities overlapped with that of Avant-garde Association, and the latter-half period of the ST activities led to the creation of a group, Reality and Utterance, which was established in 1989 and had led Realism in the 1980s.

This paper focuses on the fact that the group had played a major role for the 10 years in the 1970s. What is interesting about the discourses of ST group activities regarding the performance of Lee Kun-yong, Kim Young-min, and Jang Suk-won is that their performances were regarded as the results of 'necessity' and 'logic,' not 'coincidence.' ST movement is what differentiated from Lee U-fan's post-modern aesthetics or the

monochrome painting in the 1970s that strictly adhered contingency, to which a subject cannot intervene in, and 'Korean' or 'Oriental' identity. This is a unique identity that ST art movement has in cultural discourses in Korea's postwar art, in particular, in the 1960s-80s.

1974~1979 《대구현대미술제》의 전개와 양상

박민영
대구문화예술회관 학예연구사

I. 머리말

II. 본문

1. 《대구현대미술제》의 전개
2. 행위예술과 비디오 작품
3. 개념의 표현과 매체

III. 맺음말

I. 머리말

1974년부터 1979년까지 《대구현대미술제》가 열렸던 그때를 대구의 나이 지긋한 작가들은 소위 ‘좋았던 시절’로 기억한다.¹⁾ 대구에서는 1970년대 중앙화단에서 시작된 새로운 예술언어에 대해 공부하고 실험하려는 열기가 있었던 것이 이 즈음이었다. 1970년대 중앙의 화단이 권력관계나 학연 등 수직적인 관계에서 자유롭지 않았던 것에 비해, 대구의 작가들은 그러한 분위기에서 비교적 자유로웠고 각각의 개성이 수평적으로 공존하는 구조였던 것으로 안다. 따라서 그러한 모임 가운데서 작가들 간의 치열한 고민과 실험적인 태도가 방해받지 않고 서로를 자극하였고, 부딪힘 가운데 성장이 있었다. 《대구현대미술제》는 그러한 작가들의 자발적인 요청으로 만들어졌고, 그럼으로 해서 작가들 간의 교류와 공감, 집단적인 동기가 힘을 발휘하였다. 그러한 힘은 행사의 내용과 기획에서뿐 아니라 작가의 개별 작품에서도 볼 수 있다. 이 글에서는 《대구현대미술제》의 전개과정을 정리하는 한편, 행위예술과 비디오 작품을 그

1) 《대구현대미술제》를 전후한 1970년대는 기존 미술계에 속하는 것을 거부하는 젊은 작가 세대들의 다양한 실험적인 시도와 작품 발표가 있었다. 2004년 대구문화예술회관에서는 《대구현대미술제》를 조명하는 전시를 개최하였고, 아카이브와 1970년대 작품과 작가 재현 작품을 전시한 바 있다. 《대구미술다시보기-대구현대미술제 '74~'79》(2004.10.13.~24. 대구문화예술회관)

특징적인 면으로 조명해보고, 매체를 넘나드는 주요 작가들의 작품경향을 살펴보고자 한다.

II. 본문

1. 《대구현대미술제》의 전개

1967년 《한국청년작가연립전》 등 1960년대 후반부터 김구림, 정강자, 정찬승 등의 세대가 전개한 해프닝과 같은 일탈적인 행위예술은 예술계를 넘어 사회적 이슈를 낳았다. 1970년 ‘AG(한국아방가르드협회)’가 창립되었고, 같은 해 서울대 미술대 동문이 주축이 되어 ‘신체제’가, 1971년에는 ‘ST’가 입체, 퍼포먼스 등 실험미술 위주의 전위적 성향의 모임으로 결성되었다.²⁾ 이처럼 《대구현대미술제》가 일어난 시대는 새로운 예술을 배우고 흡수하려는 작가들의 움직임이 들끓는 분위기였다. 그러한 가운데 미술계의 권위로부터 자유로우면서도 형식에 제한을 두지 않고 1972년부터 진행되었던 《양대팡당(INDEPENDENT)》전은 젊은 작가들에게 자신의 작품의 가능성을 시험하고 작품에 대한 이해를 넓힐 수 있는 중요한 계기를 제공하기도 했다.

1970년대 초 대구에서는 서울대, 홍익대, 서라벌예대 등을 졸업하고, 서울에서 전개된 전위미술을 경험한 젊은 작가들이 돌아와 당대의 새로운 예술언어를 선보였다. 김기동, 이항미, 김종호는 1973년 《Exposé전》(1973.3.20.~25. 대구백화점화랑)을 열어 당대 전위미술의 일면을 보여주었고,³⁾ 같은 해에 《현대작가초대전》(대구백화점화랑)이 열렸다. 1974년에 열린 《한국실험작가전》(1974.3.6.~11. 대구백화점화랑)에는 김기동, 김종호, 박현기, 이강소, 이명미, 이항미, 황현욱 등 대구와 부산, 서울의 작가 28명이 참가하여 ‘실험’이라는 이름 아래 전위적인 예술을 선보였다.⁴⁾(도판 1) 1975년에는 강호은, 김기동, 김인환, 이명미, 이묘춘, 이항미, 최봉수, 황태갑,



도판 1. 《한국실험작가전》 팸플릿, 1974

2) 창립회원은 김문자, 김홍주, 남상균, 박원준, 성능경, 여운, 이진용, 이일, 이재진, 장화진, 조영희, 최원근, 한정문, 황현욱이었다. 전시회 활동은 물론, 개념미술에 깊은 관심을 가지면서 다양한 텍스트를 연구하는 토론회, 모임을 열기도 했다. 1981년에 해체하였다. 김달진 미술연구소, 『한국미술단체 자료집』, pp.139~140.

3) 「전위작품 향토 화단에 첫선」, 『매일신문』, 1973.3.27.

4) 참여작가는 강국진, 강하진, 김기동, 김동규, 김명희, 김인환, 김재운, 김정수, 김정현, 김종호, 김진석, 박현기, 백수남, 윤연한, 이강소, 이명미, 이묘춘, 이완호, 이원화, 이종윤, 이항미, 이현재, 정재규, 최병소, 최상철, 한만영, 황현욱 등 28명이다. 전시 팸플릿에는 ‘실험’에 대한 사전적 의미를 2페이지에 걸쳐 열거해놓았다.



도판 2. 《제1회 대구현대미술제》 포스터, 1974

황현욱이 창립 멤버로, 대구의 위도와 경도를 이르는 '35/128'이란 이름으로 그룹을 결성하여 1980년대 초까지 활동하였다. 또한 1960년대 중반부터 대구지역의 화단에는 대학에서 젊은 작가들이 배출되면서 새로운 흐름을 수용할 수 있는 개방적인 분위기가 형성되었다. 계명대학교에는 1964년에 미술공예학과가, 1972년에는 회화과가 신설되었고, 영남대학교에는 1969년 예술학부가 설치되었다. 이들 대학에서 젊은 작가들이 배출되면서 대구미술계에도 세대교체가 이루어지고 있었다.

이러한 배경 아래 1973년과 1974년 사이 전위적인 미술활동을 보여줬던 김기동, 김영진, 김재윤, 김종호, 이명미, 이묘춘, 이항미, 이현재, 최병소, 황태갑, 황현욱

등 12명의 작가들은 자신들의 새로운 예술을 시험하고 확대시키고자 현대미술운동을 벌인다. 이강소는 당시의 분위기에 대해 “서로 미술에 대한 이해를 돕고, 자신을 계몽해야 한다는 용기를 갖고, 현대미술운동, 즉 서로 배우고 깨달아서 세계 소통의 미술형식을 빠른 시간 안에 구체화할 수 있도록 협력에 공감하는 것이었다”고 하였다.⁵⁾ 1974년 10월 계명대학교 미술관에서 《제1회 대구현대미술제》가 열렸다. 첫째 미술제의 참여작가는 70여 명이었는데 그룹과 개인 참여로 나누어 ST 10명, 신체제 8명, 개인 52명이 참여하였다.(표 1-1) 이들은 전시 서문에서 그들의 활동 방향을 ‘폐쇄적인 데서 개방적인’ 것으로, ‘침체에서 흐름’으로 설정하고, 그들의 활동이 화단의 자유로운 교류의 필요성에서 출발하였음을 밝힌다. 전시를 위해 제작된 포스터에서는 오브제나 설치, 개념적인 페인팅 작업을 다수 볼 수 있다.(도판 2) 전시에는 김재윤의 타이어 작업이나 이현재의 대형 얼음 등 오브제가 설치되었고, 김영진은 미술관 내에 흙 설치작업을 시도하려다 미술관 측의 제지로 철거했다고 한다. 1회 미술제는 지역 내 작가들 개개의 주도적인 면모보다는 이미 서울에서 당대의 전위적인 미술을 경험한 그룹과 인물들이 주축이 되었고, 이러한 전위적 흐름은 대구화단에 자극을 주었던 듯하다.

1975년에는 ‘대구현대작가협회(D.C.A.A)’가 조직되었다.⁶⁾ 이 협회는 창립되던 해인 1975년에 《제2회 대구현대미술제》를 운영하였고, 1977년 《제3회 대구현대미술제》를 주관·운영하였다. 그리고 1980년을 전후해 《대구현대미술제》의 퇴장과 비슷한 시기에

5) 이강소, 「내 기억 속의 박현기」, 《박현기 유작전-현현》(2008.9.30.~10.19. 대구문화예술회관), p.32.
6) 창립전에는 김정인, 김영진, 김재만, 박광호, 박종갑, 박현기, 백미혜, 송광익, 신근호, 신정주, 이강소, 이나경, 이명미, 이묘춘, 이종윤, 이지휘, 이현재, 정태진, 조은분, 조혜연, 최돈정, 최병소, 황태갑이 참가하였다. 김기동, 정경애, 김종호, 박세경, 황현욱은 창립회원에 이름을 올렸으나 창립전에는 참가하지 않았다.

《제1회 대구현대미술제》(1974.10.13.~19. 계명대학교미술관)	
주관	미술제 기획인 김기동, 김영진, 김재윤, 김종호, 이강소, 이명미, 이묘춘, 이항미, 이현재, 최병소, 황태갑, 황현욱 (12인)
참여작가 (70명)	<p>개인참여: 강국진, 김명수, 김명희, 김용익, 김인환, 김정수, 김주영, 김진석, 김청정, 김태호, 김 한, 노재승, 박길웅, 박석원, 박현기, 배남한, 서승원, 신성희, 안병석, 이병용, 이승조, 이태현, 원승덕, 유성숙, 윤연한, 장 식, 정인수, 조명형, 주영수, 진옥선, 최관도, 최명영, 하중현, 한영섭, 함 섭, 허 황, 홍민표, 황효창</p> <p>ST: 김영배, 김용민, 김홍주, 남상균, 성능경, 송정기, 이건용, 여 운, 최원근, 최효주</p> <p>신체제: 권순철, 김정현, 박학배, 백수남, 오수환, 윤건철, 정재규, 조용각</p> <p>대구: 김기동, 김영진, 김재윤, 김종호, 이강소, 이명미, 이묘춘, 이항미, 이현재, 최병소, 황태갑, 황현욱</p> <p>추가 초대작가: 신학철, 이 태</p>

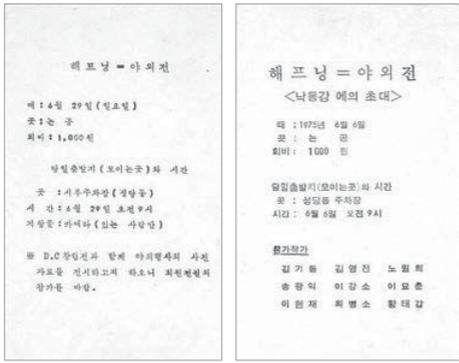
표 1-1. 《제1회 대구현대미술제》 참여작가

《제2회 대구현대미술제》(1975.11.2.~8. 계명대학교미술관)	
주관	대구현대작가협회(D.C.A.A)
참여작가 (77명)	<p>강국진, 강하진, 고영훈, 권달술, 김광우, 김규한, 김기호, 김동규, 김명수, 김 선, 김선희, 김순기, 김영대, 김영진, 김용민, 김용익, 김인환, 김장섭, 김재만, 김재윤, 김중근, 김중일, 김청정, 김혜숙, 김홍석, 노재승, 박서보, 박승범, 박장년, 박항울, 박현기, 배남한, 백미혜, 백수남, 서승원, 성능경, 송광익, 신정주, 심문섭, 안병석, 여 운, 연영애, 유병수, 유종민, 이강소, 이건용, 이묘춘, 이 반, 이병용, 이상남, 이승조, 이원호, 이종윤, 이지휘, 이현재, 임옥상, 장 식, 정관모, 정은기, 정재규, 정태진, 조용각, 조혜연, 최대섭, 최돈정, 최병소, 최병찬, 최봉현, 최상철, 최창혁, 한영섭, 허 황, 황병호, 황승호, 황현욱, 황효창, 황태갑</p>

표 1-2. 《제2회 대구현대미술제》 참여작가

사라졌다. 이 모임은 《대구현대미술제》 초기에 운영창구 역할을 하였고, 미술제의 취지에 동조한 작가들이 회합하는 장이 되었던 것으로 보인다. 그들은 창립 서문에서 ‘지방화단의 전 근대적 권위의식, 영웅주의, 폐쇄적인 독존의식’을 지적하면서, 이를 타개하고자 결성되었음을 밝힌다. 구체적으로는 작품전과 세미나 등의 활동으로 서로의 정보를 교환하고, 작품세계를 확장하고, 신진작가를 등용 발굴하여 지방화단의 증흥을 이루고, 나아가 세계미술에 공헌하고자 함을 선언하였다.⁷⁾ 1975년 대구현대작가협회의 창립에 앞서 야외 행사 《해프닝=야외전》이 6월 6일과 29일에 열렸다. ‘낙동강에의 초대’라는 부제를 달았던 6월 6일 달성군 논공에서의 행사에는 김기동, 김영진, 노원희, 송광익, 이강소, 이묘춘, 이현재, 최병소, 황태갑이 참여하였고, 6월

7) 「서문」, 《D.C.A.A 창립전》(1975.7.16.~21. 대구백화점 6층 화랑)



도판 3. 《해프닝=야외전》 초대 엽서, 〈낙동강에의 초대〉, 1975

29일 《해프닝=야외전》에서는 행사를 사진으로 기록하여 D.C.A.A 창립 전시에 낼 계획을 세웠던 듯하다.(도판 3) 1975년 7월에 열린 《제2회 대구현대미술제》는 77명이 참가하였고, 이견용은 로지컬 이벤트라 명명한 ‘중성화의 논리’ 주제의 10개의 이벤트를 선보였다.(표 1-2) 《대구현대미술제》에서 행위예술이 시작된 것은 이 해부터이다. 또한 박서보의 「현대미술의 동향」 소개, 정관모와 정재규의 자료소개가 함께 있었고,

작품이 실린 전시 팸플릿은 전시 후에 제작되었던 것으로 보인다.

1977년 봄, 새로 개관한 대구시민회관 전시장에서 열린 3회 전시는 참가자 규모에서 많은 증가가 있었고, 196명의 작가들이 전국에서 참여하였다.(표 1-3) 부산, 서울, 대구, 그리고 기타 지역(광주, 진주, 강릉, 청주, 인천, 전주, 춘천, 목포, 일본)으로 구분하여 작가들을 구성하였고, 부대행사로 낙동강 강정 백사장에서 이벤트라는 이름으로 참여작가들의

《제3회 대구현대미술제》(1977.4.30.~5.8. 대구시민회관)	
기타지역:	박광웅(진주), 박태화(여수), 박양선(광주), 선학균(강릉), 안충남(진주), 우제길(광주), 연영애(청주), 오중욱(인천), 유종호(강릉), 유휴열(전주), 이동진(춘천), 이상남(거창), 이완호(청주), 이우환(일본), 이윤심(광주), 이정자(광주), 정윤재(목포), 장석원(순창), 정해일(청주), 조목순(광주), 최명현(마산), 최재창(광주), 최종섭(광주), 허기태(마산),
부산지역:	강선보, 권달술, 김동규, 김명수, 김정영, 김중근, 김청정, 김홍석, 박종선, 서재만, 이성재, 이정수, 전준자, 정부영, 정원일, 조철수, 조현부, 추경욱
서울지역:	강국진, 강하진, 강환섭, 권순철, 김광우, 김구림, 김기호, 김범열, 김 선, 김선희, 김영규, 김영배, 김영철, 김용민, 김용익, 김용철, 김재관, 김정수, 김정현, 김종일, 김주영, 김진석, 김태호, 김 한, 박경호, 박리미, 박서보, 박석원, 박성남, 박승범, 박장년, 박재희, 박찬갑, 박 철, 백금남, 백수남, 백철수, 변상봉, 서승원, 서영환, 성능경, 손장섭, 송정기, 진문용, 신미례, 신성희, 심문섭, 안병석, 안상규, 엄혜실, 여 운, 오세영, 오수환, 유승우, 윤건철, 윤형근, 위춘현, 이간용, 이경수, 이종업, 이동우, 이두식, 이 반, 이병석, 이상남, 이승조, 이승택, 이흥세, 이정수, 이종성, 이춘기, 이 태, 이태현, 이해봉, 임상진, 임영희, 임옥상, 장성진, 전국광, 전창운, 정재열, 정봉규, 정찬승, 정하경, 정해란, 정희건, 조명형, 조승래, 주영도, 진옥선, 최대섭, 최덕교, 최명영, 최상철, 최태신, 하중현, 한기주, 한만영, 한영섭, 한영수, 한창조, 홍민표, 홍순모, 홍용선, 황승호, 강창열, 김홍주, 윤 범, 문 범, 장부은, 전영화, 장성순, 최 수, 이성자, 김중학, 유병훈, 최원근, 이옥경, 홍승연
대구지역:	권영식, 김영진, 김정태, 남 철, 문 곤, 박종갑, 박현기, 배영철, 백미혜, 변종곤, 신근호, 신정주, 안승영, 유병수, 이강소, 이금숙, 이묘춘, 이명미, 이 정, 이종윤, 이준일, 이지휘, 이항미, 이현재, 장유희, 정경애, 정미연, 정은기, 정태진, 조혜연, 최병소, 최영조, 최혜택, 황태갑, 황현욱

표 1-3. 《제3회 대구현대미술제》 참여작가

행위예술이 펼쳐졌다. 이 해 미술제의 이벤트에는 이강소, 박현기, 문범, 정재규, 이종윤, 장성진, 이상남, 백미혜, 최병소 등이 참여하였다. 『한국일보』, 『조선일보』, 『서울신문』 등에서는 이 행사를 ‘전위미술운동’, 현대작가들의 힘을 과시한 ‘데몬스트레이션’으로 크게 조명하였고, 행위예술 장면을 구체적으로 소개하였다.⁸⁾

1978년 《제4회 대구현대미술제》에서는 27명의 대구현대미술제 운영위원회가 꾸려졌고, 전국의 작가 175명이 참여하였다.(표 1-4) 전시 서문에는 ‘한국인 특유의 체질’로 이룬 새로운 차원의 한국미술로 국제화단에 주목받는 대구의 현주소를 말하면서, ‘경향(京鄕) 각지의 여러 참신한 작가’가 참여해 기량 있는 작가의 발굴에도 결정적인 역할을 했다는 긍정적인 자평을 실었다. 이러한 평가의 배경에는 《대구현대미술제》 이후 다른 지방에서도 현대미술제가 일어났던 데 있다. 1975년 서울, 1976년 광주와 부산, 1977년 강원(춘천)과 청주, 1978년 전북(전주) 등 전국 각지로 미술제가 확산되고 있었다.⁹⁾ 대구현대미술제 4회 전시는 ‘평면·입체’, ‘이벤트·기타방법’, ‘비디오·필름’의 3부로 나누어 매체별로 구성되었다. 팸플릿에는 김덕연, 김영진, 박현기, 유근준, 이강소, 이상남, 이항미, 최병소, 이현재 등의 작가가 비디오 및 필름 작품을 출품하였다고 기재되었으나, 이강소는 1979년 『공간』지에서 김덕연과 김혜란이 필름 작업을 출품하였다 했고, 김영진, 박현기, 이강소, 최병소, 이현재 5명의 비디오 작품에 대해서는 자세히 소개하였다.¹⁰⁾ 그들은 K스튜디오¹¹⁾를 빌려 박현기가 마련한 촬영장비로 함께 제작하였다고 한다.¹²⁾ 3부 ‘이벤트·기타방법’에는 김연환, 김문자, 김성구, 박현기, 이견용, 장석원, 이강소, 최병소, 황현욱, 이종윤, 황태갑 등 11명의 작가가 참가하는 것으로 기재되어 있으나, 신문기사에 언급된 작가는 김문자, 김용민, 이영배, 이강소, 황현욱, 김성구, 김영진, 도지호, 장경호, 김연환, 문범, 이견용, 강정현, 이상남 등 14명이며, 기사를 종합해보면 15점의 작품을 확인할 수 있다.¹³⁾

《대구현대미술제》 마지막 전시가 된 1979년 《제5회 현대미술제》는 ‘내일을 모색하는 작가들-한국과 일본’이라는 부제를 가지고 치러졌다. 유진어린이회관 미술관, 리화랑, 이목화랑,

8) 「전위미술의 현주소 보여준 대구현대미술제」, 『조선일보』, 1977.5.3.: 「젊은 화가들의 이색축제 대구현대미술제」, 『한국일보』, 1977.5.3.: 「전위미술운동 지방으로 확산」, 『서울신문』, 1977.5.4.
9) 서울현대미술제(1975.12.16.~22. 국립현대미술관, 서울현대미술제운영위원회 주최), 광주현대미술제(1976.9.15.~21. 전일미술관, 현대작가Epoque회 주관), 부산현대미술제(1976.12.14.~20. 부산시민회관전시관), 강원현대미술전(1977.5.1.~7. 춘천도립문화관), 청주현대미술제(1977.7월~7.15. 청주문화원화랑), 전북현대미술제(1978.10.14.~20. 전북예술회관) 등 각 지방의 이름을 딴 미술제가 확산되었다.
10) 이강소, 「내일을 모색하는 작가들-제5회 대구현대미술제」, 『공간』, 1979.9., p.79.
11) K스튜디오는 1975년 권중인과 이재길이 상업사진 제작을 위해 만든 스튜디오이다.
12) 「박현기 연보」, 『박현기 1942-2000 만다라』, 국립현대미술관, p.314.
13) 「이벤트와 다른 질서와 가능성 보여」, 『영남일보』, 1978.9.27.: 「전위미술 실험장지 제4회 대구현대미술제 야외 이벤트」, 『조선일보』, 1978.9.27.: 「국내 첫 비메오 작업」, 『매일신문』, 1978.9.27.: 「행동하는 예술 대구현대미술제 이모저모」, 『서울신문』, 1978.9.26.: 「지방화단에 실험열기 제4회 대구현대미술제의 희한한 전시 르포」, 『한국일보』, 1978.9.26.

《제4회 대구현대미술제》(1978.9.23.~30. 대구시민회관)	
주관	대구현대미술제 운영위원회 김종근, 김홍석, 문 곤, 문복철, 박서보, 박석원, 박종갑, 박현기, 서승원, 심문섭, 이강소, 이묘춘, 이승조, 우제길, 윤영로, 윤희근, 정관모, 정영렬, 정은기, 정창섭, 정태진, 조용익, 최기원, 최명영, 최병소, 최종섭, 하중현
참여작가 (175명)	1부) 평면·입체 강하진, 권영식, 김두호, 김성구, 김용민, 김정태, 김진석, 문복철, 박석원, 박종갑, 박현기, 손기덕, 신근호, 심문섭, 연영애, 유병수, 이금숙, 이 반, 이정수, 이태호, 윤희근, 장한곡, 정은기, 조옥순, 진옥선, 최병찬, 한영섭, 허 황, 황태갑, 강호은, 권훈철, 김명수, 김수자, 김용익, 김정명, 김홍석, 문창식, 박성남, 박종선, 박현숙, 손복희, 심영보, 유휴열, 이동엽, 이영배, 이정자, 이태현, 장경호, 정영열, 조용익, 차대덕, 최영조, 한만영, 홍맹곤, 황현욱, 강선보, 김기호, 김문자, 김용철, 김정수, 김주환, 김홍주, 문 범, 박승범, 박태모, 서정찬, 송번수, 신일근, 안충남, 윤영중, 이두식, 이상남, 변종곤, 장석원, 전창운, 정재규, 정태진, 조철수, 최기원, 최상철, 추경옥, 황소연, 강용대, 곽덕준, 김구림, 김범열, 김영규, 김장섭, 김정현, 김창렬, 김창진, 도지호, 남 철, 남순추, 박신혜, 박은경, 백금남, 서승원, 송정기, 원창선, 이성재, 이우환, 임옥상, 정원일, 정창섭, 조승래, 지석철, 최명현, 최종섭, 한기주, 허기태, 황수용, 강창열, 권순철, 김동규, 김선희, 김재만, 김중일, 김태호, 문 곤, 박만수, 박재희, 박양선, 배영철, 서재만, 송윤희, 신정주, 엄혜실, 우제길, 이강소, 이릉세, 이석주, 이완호, 이항미, 장유희, 정관모, 조미혜, 주태석, 최대섭, 최재창, 하중현, 홍민균, 강정현, 구자현, 김광우, 김 선, 김영세, 김영진, 김응기, 김종근, 박서보, 백미혜, 신경호, 진문용, 여 운, 유연희, 이묘춘, 이원우, 이종윤, 윤영로, 장화진, 정윤자, 정찬승, 최병소, 최 수, 한동수, 허중하, 황승호, 이정희
*팸플릿 표기를 기준으로 함.	(재외작가) 장한곡(재미), 문승근(재일), 곽덕준(재일), 김창렬(재불), 이우환(재일)
*중복 표기된 작가는 1인으로 셈	2부) 이벤트·기타방법 김연환, 김문자, 김성구, 박현기, 이건용, 장석원, 이강소, 최병소, 황현욱, 이종윤, 황태갑
	3부) 비디오&필름 김덕연, 김영진, 박현기, 유근준, 이강소, 이상남, 이항미, 최병소, 이현재

표 1-4. 《제4회 대구현대미술제》 참여작가

《제5회 대구현대미술제-내일을 모색하는 작가들: 한국과 일본》 (1979.7.7.~13. 유진어린이회관 미술관, 리화랑, 이목화랑, 시립도서관화랑, 매일화랑, 맥향화랑, 대보화랑)	
주관	밝히지 않음
참여작가 (64~65명)	고영훈, 김용민, 김용익, 김용철, 김장섭, 김홍주, 문 범, 송윤희, 신성희, 신일근, 이건용, 이상남, 윤익영, 장경호, 조상현, 주태석, 지석철, 진옥선, 신희경, 정찬승, 김태균, 남순추, 허 황, 허중하, 구자현, 김삼찬, 김영진, 김정태, 김진혁, 남 철, 노중기, 도지호, 문 곤, 박세영, 박종갑, 박현기, 변종곤, 배영철, 백미혜, 유병수, 유동조, 이강소, 이교준, 이준철, 장유희, 최병소, 최영조, 황현욱, 문복철, 우제길
*도록 표기를 기준. (엽서와 도록의 표기에 차이가 있고, 정찬승은 도록 뒷면 명단에는 있으나 작품 사진은 없음)	일본작가: 혼다료오(本田亮), 노마히데키(野間秀樹), 야스오카가즈히코(安岡和彦), 구마가이교오이치로(熊谷浩一郎), 기타자와이빠쿠(北澤一伯), 에비즈카고오이치(海老塚耕一), 현미화(玄美和), 우라에다에코(浦江妙子), 후지다모토오(藤田基夫), 타바타토루(田端徹), 이마사와메구미(今澤めぐみ), 오쿠무라리디아(奥村リディア), 이케다토루(池田徹), 요시다히데키(吉田秀樹), 오키게이스케(沖啓介),

표 1-5. 《제5회 대구현대미술제》 참여작가

시립도서관화랑, 매일화랑, 맥향화랑, 대보화랑 등 대구 시내 7개 화랑이 후원하여 함께 전시를 개최하였다. 한국작가 50명, 일본작가 15명, 총 65명이 참가해서 작가의 수는 3, 4회에 비해 줄었으나, 일본작가들은 화랑 내 대형 설치작품을 다수 선보였다.(표 1-5) 사정에 의해 오지 못한 몇몇 작가를 제외한 대부분의 일본작가들이 참여하였다. 한편 1978년경에는 지방마다 현대미술제가 열리면서 전시형태와 내용이 어느 지역이나 똑같다는 지적과 비판을 받았다.¹⁴⁾ 이강소는 당시 전국 각지에서 열린 미술제가 비슷한 규모, 비슷한 작가로 개최되면서 이동 전시나 연중 행사화되는 딜레마에 빠졌다는 것을 인식했고, 5회는 이러한 비판을 불식시키기 위해 한국과 일본의 젊은 작가들이 함께 현대미술을 모색하는 행사로 기획하였다고 한다.¹⁵⁾

2. 행위예술과 비디오 작품

《대구현대미술제》는 행사의 기획단계에서 새로운 예술언어를 수용하고 확장하기 위해 일정 부분 형식을 제시하고 작가들을 이끄는 모양새를 보여주었다. 따라서 미술제에서는 새로운 형식이나 매체를 소개하는 데 있어 집단적으로 출현하는 양상을 띤다. 그 예로 야외에서 펼쳐진 행위예술과 비디오 매체의 등장을 꼽을 수 있다. 《대구현대미술제》에서 행위예술이 처음 열린 것은 1975년 제2회 당시 이건용의 이벤트였는데, 그는 ‘중성화의 논리’를 주제로 10개의 로지컬 이벤트를 보여주었다.¹⁶⁾ 이때 행한 것은 〈내가 보이느냐〉, 〈이리 오라〉, 〈다섯 걸음〉, 〈진빵 먹기〉, 〈10번 왕복〉, 〈나이 세기〉, 〈5번의 만남〉, 〈물 마시기〉, 〈성냥켜기〉, 〈물 붓기〉 작품이다.¹⁷⁾

집단적인 행위예술은 1977년 3회와 1979년 5회는 달성군 강정의 낙동강 백사장과 포플러 숲에서, 1978년 4회는 달성군 냉천 계곡에서 열렸다. 이미 1960년대부터 국내에서는 해프닝과 이벤트라는 이름으로 행위예술이 행해지고 있었지만, 《대구현대미술제》의 그것은 낙동강변이나 계곡과 같은 자연 속에서 이루어졌다는 점에서 이전과 다른 모습을 보여주었다. 낙동강변이나 냉천 계곡과 같은 자연의 공간과 시간은 작품의 배경이자 재료로 작품에 개입하였다. 특히 낙동강은 많은 작가들에게 영감을 주었던 장소였다. 이강소는 1971년에 AG에 출품한 〈갈대〉에서 낙동강변의 갈대를 소석고 시멘트 등으로 굳혀 전시장에 옮겨놓기도 했다.¹⁸⁾ 낙동강변에서는 미술제뿐 아니라 그룹 단위의 모임도 있었다. 1975년에는 대구현대작가협회의 창립 즈음해서 두 번의 이벤트가 낙동강변에서 열렸다. 또 미술제 이후에는 당시 신진작가들로

14) 「표류하는 지방현대미술제」, 『경향신문』, 1978.7.18.: 「지방으로 번진 현대미술제 작품작 운영 천편일률」, 『동아일보』, 1978.10.11.

15) 이강소, 앞의 글(1979), p.79.

16) 「젊은 실험작가 망라 74 현대미술제」, 『매일신문』, 1974.10.17.

17) 류한승, 「1970년대 중·후반의 이벤트」, 『국립현대미술관 연구논문』 제7집, 2015, p.107.

18) 이강소, 「일상적 존재의 인식론적 출현」, 『공간』, 1980.6., p.39.



도판 4. <박현기, <무제>, 1977, 포플러 나무, 흰가루, 강정 © 박현기

구성된 '전개' 그룹이 전국의 신진작가들과 함께 《현장에서의 논리적 비전》(1982.10.10.~15. 강정)이라는 행위예술 행사를 개최하기도 했다. 또한 1982년에는 박현기가 대규모 장비와 인력을 동원해 프로젝트 《전달자로서의 미디어(Media as a Translator)》(1982.6.26.~27. 강정)를 발표하였다. 이 프로젝트는 돌탑 비디오, 유리에 비친 영상, 쓰레기 위의 모니터, 풀밭에 모니터 설치, 불 드로잉, 풀밭에 판자 설치 등 6개의 행위와 설치로 이루어졌으며 이틀에 걸쳐 진행되었다.

다수의 작가들이 집단으로 참여하기 시작한 3회부터 5회까지의 각 회별 행위예술 작품을 구체적으로 묘사한 신문과 잡지의 기사를 참고로 하여 표로 정리하였다.(표 2-1, 2-2, 2-3) 이와 같이 정리하였을 때 31점의

작품 내용을 확인할 수 있는데, 이들 작품에서는 유사한 경향이나 특징을 볼 수 있다. 첫째, 다수의 행위 작품들이 물, 그림자 등 시간에 따라 변화하는 사물의 모습이나 현상을 보여준다. 1977년 박현기는 포플러 나무 이벤트에서 시시각각 변하는 나무의 그림자를 흰가루로 만들어나갔다.(도판 4) 정재규는 강가 모래톱에 평행선을 그어 '산과 강, 그리고 모래 위에 선이 평행임'을 나타내면서¹⁹⁾ 물이 흐르고 있다는 사실을 증명하려 했다.²⁰⁾ 이상남은 강가를 따라가면서 모래 위의 물결무늬를 발로 뭉개는 작업을 보여주었다. 문범은 <긴 천 이벤트>(1977, 강정)에서 물에서 모래까지 천을 길게 늘어뜨려 천에 물이 젖어 올라오게 하는 작업을 하였다. 1978년 냉천 계곡에서 이영배는 모래, 자갈, 물 위에 흰가루로 일직선을 그은 후 물에 떠내려가는 흔적들을 보면서 '행위가 남긴 현상의 변화하는 모습'을 보여주려 하였다.²¹⁾ 황현욱은 <돌굴 이벤트>(1978, 냉천)에서 수성페인트로 돌 위에 숫자를 쓰고 이를 물속에 던져 숫자가 지워지는 과정을 보여주면서, 하나의 현상으로서 물질이 강조되고 그 결과로서 개념만이 남는다는 논리를 피력했다.

둘째, 일상과 다른 임의적인 상황을 설정하여 예기치 않은 경험을 유도하기도 했다. 1977년 이강소는 모래바닥에 구두와 넥타이, 옷 등을 차례로 벗어놓고 모래무덤을 만들고 그 위에 올라 앉아 소주를 마시며 '일상과 다른 즐거움'을 맛보려 했다. 장성진은 포플러 나무에 못을 박아 외투를 걸면서 '나무에 인위적으로 못을 박아 자연과 인간의 관계'를 나타내고자 했다.

19) 「전위미술의 현주소 보여준 대구현대미술제」, 『조선일보』, 1977.5.3.

20) 「젊은 화가들의 이색축제 대구현대미술제」, 『한국일보』, 1977.5.3.

21) 「국내 첫 비데오 작업」, 『매일신문』, 1978.9.27.

《제3회 대구현대미술제》 이벤트(1977.5.1. 달성군 강정 백사장)

연번	작가명	작품 내용
1	문 범	<긴 천 이벤트> 긴 천을 물결따라 길게 늘어뜨리며 모래 위까지 그것을 연결 '천을 통해 물기가 어떻게 젖어 올라오는가'를 보기 위한
2	박현기	<무제> 강변에 늘어선 포플러 나무 8여 그루의 그림자를 흰가루로 그림. '나무와 그림자를 역으로 표현한 행위'
3	백미혜	모래 위에 수없이 까치집을 만들어 냄
4	이강소	<무제> 넓은 모래바닥에 구두를 벗고 상의와 넥타이, 와이셔츠 양말을 일렬로 벗어 놓은 채 직경 5m의 모래성을 쌓아올리기 시작. 30분 남짓 외곽에서 중심으로 원을 그리며 모래를 쌓아 올리는 행위를 계속. 마지막에는 모래무덤 위에 올라앉아 소주를 마심. '일상과 다른 차원에서 사물을 보는 즐거움을 맛보기 위한 것'이라 말함
5	이상남	강가를 따라가면서 낙동강물이 출렁이며 모래 위에 만든 갯가지 무늬를 발로 뭉개는 작업
6	이중윤	작가들의 이름이 인쇄된 <대구현대미술제>의 전시 카탈로그를 잘게 찢어 강물에 띄워 보냄
7	장성진	포플러 나무에 못을 박아 자신의 옷을 걸어 놓고 '나무에 인위적으로 못을 박아 자연과 인간의 관계'를 나타냄
8	정재규	강가 모래톱에 평행선을 그어나가면서 '산과 강, 그리고 모래 위에 선이 평행임을 현장에서 검증'하는 작업
9	최병소	자기가 지나간 시간을 적은 종이쪽지를 늘어놓고는 자기와 자연이 만난 흔적일 것이라고 설명

표 2-1. 《제3회 대구현대미술제》 행위예술

《제4회 대구현대미술제》 이벤트(1978.9.24. 달성군 냉천 계곡)

연번	작가명	작품 내용
1	강정현	<선택> 인간의 흔적이 남은 부분을 선택하여 그것을 작업장의 선으로 한정된 후 천에 접착제를 묻혀 땅에 뒤집어 썩어 들어낸 후 천에 묻고 남은 것들을 분류하는 작업
2	김문자	<다들이소리-08-78> 옛 여인의 복장을 하고 광목을 빨고 자갈밭 위에서 방망이 다듬어질 한 뒤 그 천에 흙 자국을 내어 전시장으로 가져감
3	김성구	<성구의 대구 나들이> 전시장부터 냉천에 이르는 동안 자신의 작품 발표회를 알리는 포스터를 뿌림으로써 페이퍼 시어터를 연출
4	김용민	<무한대의 공간과 선의 해방> 두 개의 흰 끈으로 나무와 나무 사이를 연결, 두 끈이 만나게 한 다음 다시 다른 방향으로 계속 끈으로 나무와 나무 사이를 연결해나감. '간헐 상태에서의 만남을 변증법적으로 파괴, 광대무변한 공간으로의 출발을 표현'했다고 함
5	김연환	<무너지는 소리> 개발표지판이 세워진 곳에 일정 구획을 지운 후 그 속에 들어앉아 있음으로써 기상 가치에 붕괴되는 일면에 대해 풍자. '세상이 무너지는 소리, 인류의 미래를 생각한다'고 함
6	김영진	<풍선 이벤트> '이벤트'에 참가한 사람들의 이름을 써넣은 종이를 풍선에 매달아 가을 하늘로 날려보내는 작업
7	도지호	분무기로 비닐수지를 뿌려 자갈밭에 거미줄 형상의 땅을 얹어 놓아 공간 속의 상황을 표현
8	문 범	<See&Look> 흰 페인트로 타원과 짧은 일직선을 그리고 그 타원 속에 가방, 돌, 나뭇잎 등을, 일직선상에는 카메라를 배열한 뒤 구두로 퍼온 냇물을 끼얹고 사진 촬영 대상을 선택해 사진으로 재현
9	이강소	<무제> 닭에 얼지른 페인트를 묻게한 후 닭을 놓아주어 닭의 발자국과 같은 흔적을 돌 등에 남기고, 물감이 묻은 돌들을 주위 임의의 장소에 놓아두거나 흐르는 물에 던지는 행위

10	이건용	〈울타리와 탈출〉 말뚝을 박은 후 흰 끈을 묶어 그 끈을 자신의 몸에 감고 돌다가 다시 끈을 자른 후 남은 끈에 자신의 발목을 묶은 다음 말뚝을 중심으로 온몸으로 원을 그리며 돌았다. 이 같은 행위 후 십여보 떨어진 물 위예다가 말뚝들을 조립해서 집처럼 세우고, 말뚝 주위의 원과 물속의 집 주위에 울타리를 만드는 행위
11	이상남	큰 돌은 큰 돌대로 작은 돌은 작은 돌대로 또 빛깔이 같은 것만 골라 돌무덤을 쌓음
12	이영배	횃가루로 땅과 물을 가로질러 선을 그어 나감으로써 땅에는 선이 그어졌으나 물에 그어진 횃가루는 흘러가 버리는 작업
13	장경호	직사각형을 그려 구획을 지은 후 주위에 흩어진 돌들을 모아 구획된 공간 속에 들어갔다 그 돌들을 다시 원래 있던 자리로 갖다놓음
14	황현욱	〈돌굴 이벤트〉 수성 페인트로 돌 위에 숫자를 쓰고 이를 흐르는 물속에 던져 지워지는 과정을 보여줌. 숫자가 다시 물에 의해 흘러지고 개념만 남는다는 논리
15	작가미상	두 사람이 펌프 통을 들고 나타나 돌 위에 펌프질을 계속함

표 2-2. 《제4회 대구현대미술제》 행위예술

《제4회 대구현대미술제》 이벤트(1978.9.24. 달성군 냉천 계곡)		
연번	작가명	작품 내용
1	구마다니 고이치로 (熊谷浩一郎)	〈공지(空地)의 사상〉(2시간 30분) 허리까지 오는 가는 나뭇가지를 여기저기 꽂는다. 모래사장 옆 나지막하고도 완만한 경사로 독을 이루고 있는 곳을 양변 10미터, 2미터 가량으로 이중 트랙을 이루도록 가지를 꽂고, 99개의 말뚝(9×9×60cm)을 하나씩 큰 망치로 쳐서 들어갈 수 있는 데까지 박는 작업을 두 시간여를 계속한다. 6~70센티미터 간격을 두고 60여 개를 한 바퀴 다 박은 그는 남은 말뚝을 모래사장을 향해 하나씩 내던진다. 말뚝들은 공중에서부터 포물선을 이루며 제각기 백사장 위에 아무렇게나 놓인다.
2	김용민 김수자	〈2인의 이벤트를 위한 공간〉 서울에서 출발한 시각부터 작업. 일상적인 행위를 하면서 자기들의 행동을 메모하고, 포플러 숲을 뒤져 강변이나 들판에 버려진 여러 가지 잡동사니, 풀, 나뭇가지 등을 수집하여 채집한 물건을 매일 화랑에 구획지어 전시
3	김정태	〈이벤트 79-7.8〉 포플러 숲에 얇은 비닐포를 고정시킨 뒤 '매직펜'으로 비닐포 위로 건너비치는 풀, 벌레 등의 모습을 그리고, 비닐 위에 모습을 그린 풀들은 뿔아서 비닐포대에 담아 모래벌을 파고 묻음
4	문 범	〈분다는 것〉 키만한 나뭇가지 하나를 꽂고 10여 미터의 노끈으로 양은 그릇과 나무를 연결시켜 묶고, 그릇을 물 위에 던진다. 강물 위로 떠내려간 그릇을 향해 들어가 그릇을 손에 들고 물을 가득 퍼서는 나뭇가지를 응시하다가 눈 감고 그곳을 향하여 걸어가는 나뭇가지가 있는 장소로 예상되는 곳에 서서 눈을 뜬다. 그리고 실제 있는 장소와 자기가 겨냥해서 온 장소를 번갈아 보며 자기가 선 곳에 물을 쏟아버린다.
5	이건용	〈장소의 논리(여기, 저기)〉(30분) 모래에 말뚝을 박고 거기에 노끈고를 걸고 두 줄의 노끈을 풀어갔다. 잘라 이은 끈을 고정시키고 다시 말뚝에 돌아와 쇠자로 말뚝을 중심으로 원을 그린다. 말뚝에서 조금 떨어져 그는 오른손으로 '여기, 거기, 저기'라고 장소를 가리킨 뒤 노끈을 고정시킨 곳으로 들어가 노끈고를 왼팔에 걸고 시계바늘과는 반대방향으로 천천히 돌면서 '어디, 어디'라고 말한다. 달리다가 다시 말뚝 앞에 돌아가 하늘을 가리키며 '여기, 저기, 거기'를 지적한 뒤 '어디, 어디' 팔과 말뚝 사이에 고정된 노끈이 있기 때문에 한치도 고정된 범위를 벗어날 수 없다. 하염없이 같은 방향으로 돌아 말뚝에 걸린 노끈고가 위로 움직이면서 벗겨진다.
6	이건용	〈선잇기〉(20분) 나룻배로 강을 건너 도착해 앞서가던 이건용은 흙이 걸히고 드러난 포플러 뿌리가 있는 곳에서 멈춘다. 미루나무 뿌리 한줄기가 뻗어나간 방향으로 모래를 치우며 자기 키만큼 뿌리를 노출시킨다. 뿌리의 방향을 확인한 뒤 주머니에서 패스포트, 볼펜, 라일락검 걸 포장지, 검 안 포장지, 현대미술제 안내서, 연필깎기 칼, 성냥 곁통, 성냥개비, 성냥 속통, 물건포장지, 라이터, 심원 동전, 백원 동전, 천원권, 토권을 쪽 늘어놓았다. 다음 그 끝자리에 자기도 배를 깔고 엎드린다. 그리고는 돌아서서 널린 물건을 반대편에서부터 차례대로 주워 넣는다.

표 2-3. 《제5회 대구현대미술제》 행위예술

김연환은 〈무너지는 소리〉(1978, 냉천)에서 기성 가치의 붕괴와 인류에 대한 문제의식을 '위험'과 '개발' 표지판으로 연출하기도 했다. 1978년 장경호는 시멘트 바닥 위에 직사각형을 그려 구획을 지은 후 주위에 흩어진 돌들을 모아 구획된 공간 속에 들어갔다 그 돌들을 다시 원래 있던 자리로 갖다놓음으로써 원래의 현상에 행위가 첨가되어 일어나는 의미를 들추어내는 작업을 하였다.²²⁾ 〈무제(수탑 이벤트)〉(1978, 냉천)에서 이강소는 페인트를 부은 장소에 닭을 놓아두고 발자국을 남기게 하고, 그 물감을 묻은 돌을 임의의 장소에 놓아두거나 흐르는 물에 던지는 행위를 하였다.(도판 5)

장소성과 시간성과 관련된 작품도 다수 있었다. 1978년 냉천에서 이건용은 자신의 발목을 말뚝에 묶어 자신의 몸으로 원을 그리는 행위를 보여주었다. 다음 해 그는 〈장소의 논리(여기, 저기)〉(1979, 강정)에서 관자의 위치에 따라 상대적인 장소의 개념을 밝혔고, 사물과 신체를 이어가는 행위



도판 5. 이강소, 〈무제(수탑 이벤트)〉, 1978, 수탑, 페인트, 냉천 © 이강소

〈선잇기〉(1979, 강정)를 보여주었다. 김용민은 〈무한대의 공간과 선의 해방〉(1978, 냉천)에서 끈으로 나무와 나무 사이를 이어나가면서 끈과 나무의 연결의 끝을 다시 시작의 개념으로 하는 행위를 보여주었다. 그는 '갇힌 상태에서의 만남을 변증법적으로 파괴, 광대무변한 공간으로의 출발을 표현하였다'고 밝혔다.²³⁾ 1977년 최병소는 자신이 지나간 시간을 적은 종이쪽지를 늘어놓고 장소와 시간의 개념이나 기록을 보여주었고, 1978년 김영진은 참가자의 이름을 적어 풍선을 날리는 이벤트를 펼쳤다. 김용민과 김수자는 〈2인의 이벤트를 위한 공간〉(1979, 강정)에서 서울에서부터 강정에까지 있었던 자신의 일상적인 행위를 적고, 지나간 길에서 갖가지 물건들을 수집해 전시장에서 전시하였다. 김정태는 10여 미터의 비닐포를 포플러 숲에 깔고 매직펜으로 비닐포에 비친 풀, 벌레 등의 모습을 그리는 작업을 한 뒤 비닐포에 풀 등을 넣고 말아서 물어버리는 작업 〈이벤트 79-7.8〉(1979, 강정)을 했다.

이와 같이 작가들이 바깥으로 나가 자연을 통해 보여준 작업 중 다수는 예술의 비물질성이나 개념, 존재의 현상적인 측면을 드러내는 작업이었다. 행위가 벌어진 일광 아래 흙과 돌, 물이 있는 장소에서는 작가의 인위적인 제작이 아닌 자연에 의해 작품을 드러낼 수 있고, 또 그 의도를 자연스럽게 증명할 수 있다는 점에서 작가들에게 매력적인 선택이었을 것이다.

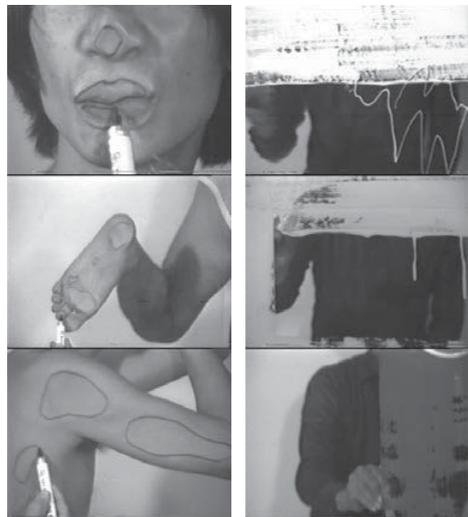
22) 「이벤트와 다른 질서와 가능성 보여」, 『영남일보』, 1978.9.27.; 「지방화단에 실험열기 제4회 대구현대미술제의 희한한 전시 르포」, 『한국일보』, 1978.9.26.

23) 이강소, 앞의 글(1979), p.78.

비디오 매체의 등장은 행위예술과 더불어 《대구현대미술제》의 확장된 표현의 장을 열어주었다. 1978년 《제4회 대구현대미술제》 3부 '비디오 & 필름'에 출품된 김영진, 박현기, 이강소, 이현재, 최병소의 비디오 작업은 함께 제작되기도 했지만 전시장에서도 같은 모니터에 상영되었다고 한다. 1978년도에 출품된 다섯 비디오 작품에 대해 이강소는 다음과 같이 묘사하였다.

여기에 출품된 박현기의 화면은 수면에 비치고 있는 조명기구의 그림자의 고정된 형태로서, 화면은 규칙적인 물결침에 따라 일그러졌다가 다시 본래 형상으로 되돌아오는 과정을 보여주는 것으로 끝나고, 이현재는 자신이 화면 속에서 행위하는 것을 보여준다. 그는 탁자 위에 세 개의 컵과 콜라가 가득한 병을 놓고 콜라를 세 개의 컵에 나누어 붓고는 다시 컵의 콜라를 병에 붓는 작업을 계속한다. 그 결과 중국에 가서 콜라는 병에도 컵에도 남지 않고 어디에 붓는다는 의지와는 달리 탁자 위에 조금씩 조금씩 흘러버렸다는 것을 보여준다. 김영진은 화면에서 자기가 누드로 된 상태에서 커다란 유리에 자기의 부분들을 접착시켜 인체와 유리가 맞닿아 생기는 형태를 매직펜으로 다른 쪽 유리면에 그려보는 과정을 보여준다.(도판 6) 최병소는 화면을 목탄지에 고정시키고 자기가 목탄을 들고 종이 전체를 반복해서 문질러 칠해나간다. 그리고는 지우개로 다시 목탄을 제거해나간다. 그러나 종이도 견디지 못하고 결국 종이마저 화면에서 사라져버린다. 이강소는 화면 안쪽에서 바깥쪽으로 향해 붓으로 페인트를 규칙적으로 칠하는 형태로 포커스를 맞추었다. 궁극에는 화면 전체가 페인트로 칠해지고 마는 여섯 개의 시리즈 작품을 내놓았다.²⁴⁾(도판 7)

1979년 《제5회 대구현대미술제》에서 박현기는 〈무제(TV어항)〉을 출품하였다. 이 작품은 화면이 마치 어항인 것처럼 금붕어가 어항 속에서 유평하는 모습을 보여준다. 박현기는



도판 6. 김영진, <1978/2>, 1978, 비디오 © 김영진
도판 7. 이강소, <무제 1978-1~6>, 1978, 비디오, 29' 45" © 이강소

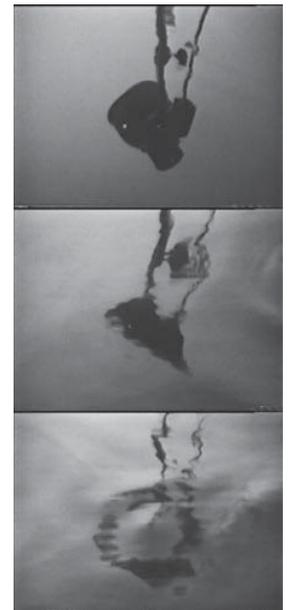
이 작품의 기술적인 문제를 해결하기 위해 1978년 일본으로 건너가 빅토르 비디오(Victor Video)에서 문제를 해결하였다고 한다. 특히 1979년에 박현기, 김영진, 이강소는 다른 전시에서도 비디오 작품을 활발히 발표하였다. 도쿄에서 박현기, 김영진, 이강소와 일본 작가들이 함께한 《비디오(Video)》전이 있었다. 1979년 박현기는 한국화랑에서 열린 《박현기 비데오전》에서 조명 그림자와 낙동강에 거울을 꽂아놓고 촬영한 반영 시리즈 〈무제〉 작품을 전시하였고, 리 갤러리에서 〈무제(비디오돌탑)〉를 선보였다. 1979년 〈물 기울기〉와 〈무제(비디오 돌탑)〉는 같은 해 《상파울루 비엔날레》에 출품

24) 이강소, 위의 글, p.79.

되었다. 한편 이강소는 1979년 K스튜디오에서 방송국 기술자들과 함께 〈얼굴〉을 제작하였다. 이 작품은 자신이 술을 먹고 알코올의 농도가 절정에 다다른 전후의 얼굴을 담았다. 그는 렌즈의 초점을 바라보는 눈의 초점 변화와 그런 초점의 영상을 보는 관객의 시선과의 관계에서 변화하는 의식의 상관관계가 드러난다고 보았다. 또한 이 작업은 현장에서 관객이 있을 때 성립될 수 있다고 생각했다.²⁵⁾

3. 개념의 표현과 매체

국내에서 행위예술이 시작된 것은 훨씬 이전의 일이지만, 《대구현대미술제》의 행위가 이전의 그것과 다른 점이 있다면 자연을 통해 보여준다는 점이다. 이러한 행위의 양상은 1970년 김구림이 〈현상에서 흔적으로〉에서 수행한 개념적 배경과도 맥락이 닿아있다. 그의 작품은 얼음이 녹아가는 과정을 보여주는 것, 서울 도심 근처 한강둑의 지표면의 잔디를 불로 태우는 행위로 이루어져 있다. 이때 김구림은 시간과 어떤 의도를 가지고 대상의 변화를 시도하였고, 그를 통해 존재의 다른 모습을 드러내고자 했다.²⁶⁾ 《대구현대미술제》의 야외 행위예술에서도 시간성을 보여주는 작업이 많이 나타났는데, 그 행위들에서 유사한 개념을 발견할 수 있다. 그리고 이러한 개념을 실현하는 과정은 행위예술뿐 아니라 비디오 작품에서도 볼 수 있다. 행위예술이 자연과 시간에 노출된 현실을 보여주고 관객에게 어떤 자각을 준다면, 비디오 작품은 대상에 대한 관찰과 동시에 또 다른 프레임으로서 본다는 것에 대한 의식과 자각을 주기도 했다. 박현기의 경우 비디오의 거울과 같은 반영적 성격을 작품에 활용하였다. 1978년 물에 비친 조명의 상을 찍은 〈무제〉 작품을 물에 반영해보거나,²⁷⁾(도판 8) 낙동강 물에 거울을 꽂아 촬영한 반영 시리즈 〈무제〉(1979) 등에서 반영적 성질을 보여준다. 이강소는 관람객을 향해 물감을 칠하는 듯한 설정을 통해 안과 밖을 이어주는 비디오 매체의 구조적 특징을 이용하였다. 한편 행위와 비디오 등 여러 매체를 사용한 작가들의 경우, 작업은 평면, 오브제, 설치, 행위, 비디오 등 다양한 형식을 선보이고 있지만 작업의 의도나



도판 8. 박현기, <무제(Reflection Series)>, 1978, 비디오 © 박현기

25) 이강소, 위의 글(1980), p.41.

26) 김구림은 '작가는 일상적 현실과 작가의 의도에 의한 현실의 중간에서 새로운 존재를 가능케하는 것이다'라고 말한다. 김구림, 『무명구조로서의 예술』, 『공간』, 1980.6., p.29.

27) 박현기는 이 비디오 작업을 다시 물에 비쳐보는 설정을 해보았으며 그 자료가 남아 있다.

개념은 일관되게 연결되어 있는 경향을 보여준다. 《대구현대미술제》에서 비디오 작품을 발표했던 박현기, 이강소, 김영진, 최병소, 이현재, 5인 작품의 예에서 어떠한 매체의 사용과 표현을 추구했는지 살펴보겠다.

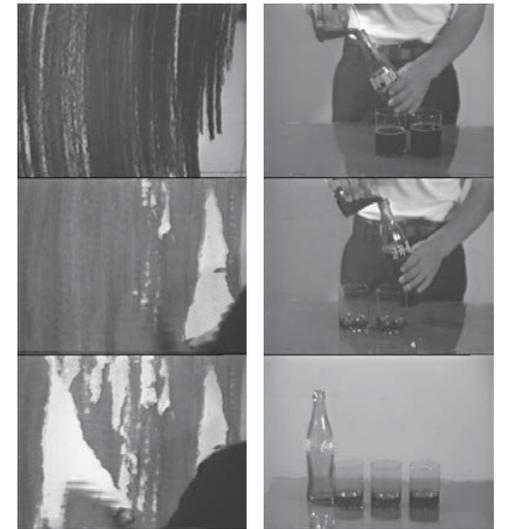
박현기는 1974년에 〈물(沒)〉에서 휴지가 물에 젖어 변형되는 모습을 보여주었고, 1975년에는 흙손의 흔적에다가 흙손 자루를 붙인 〈물(沒)〉을 발표하였다. 그는 이러한 작품에서 사물의 흔적과 변화하는 모습을 관찰하였고, 이후 행위와 비디오 작품에서도 비슷한 관심을 보인다. 1977년 포플러 나무 그림자를 흰가루에 그린 행위나, 1978년에 물에 반사된 조명 그림자, 낙동강에 거울을 꽂아 촬영한 반영 시리즈의 작품들은 모두 사물의 흔적을 본다는 점에서 연장선상에 있다. 특히 영상(映像)의 경우 사물을 그대로 따라가는 그림자나 일루전의 속성을 보여준다. 1978년, 1979년 반사 시리즈 작품에서 보듯 환영이라는 측면에서 거울과 물, 비디오는 모두 비슷한 속성을 지닌 재료라 볼 수 있다.

이강소 역시 설치, 행위, 비디오, 평면 작품에서 관객이 지각할 수 있는 구조적인 상황을 설정하고 이를 통해 관자의 인식을 끌어내는 작품을 많이 제작하였다. 1978년 냉천에서의 〈무제(수탉 이벤트)〉는 1975년 《파리비엔날레》의 닭을 이용한 작품 〈무제-75031〉과 같은 맥락으로, 어떤 설정된 상황에서 일어날 수 있는 행위와 결과를 보여주는 방식이다. 비디오 밖의 관객을 향해 만든 물감을 칠하는 비디오 작품 〈Painting 78-1〉 역시 ‘본다’는 문제와 가상과 현실의 안과 밖을 인식하고 연결해보는 시도라 할 수 있다. 또한 사진과 판화 등 평면 작품에서도 역시 유사한 설정을 보여주었다. 1975년 팜플릿에 실린 돌, 돌조각, 돌 사진을 배치한 작품, 1976년 물감 튜브나 물감통 이미지와 실제 물감이 결합된 작품, 캔버스에서 화포의 실을 한 가닥 빼어 놓는 작품 등이 있었다. 여기서는 화면을 하나의 이미지로 보았을 때 실재하는 물질과 이미지를 병치함으로써 두 개의 차원을 경험하도록 하였다.

김영진은 1978년 비디오 작품에서 자신의 신체를 유리판에 대고 판과 접촉한 신체 부분을 그리는 과정을 기록하였다. 1978년과 1979년에는 신체의 움직임 가운데 형성되는 공간과 형태를 석고로 떠서 신체 형상을 남기는 오브제 작품과 석고로 뜨는 과정을 찍은 사진을 전시하였다. 그는 몸의 움직임에 따라 변화하는 형상을 통해 존재의 본래 모습에 대한 물음을 던지는 듯하다. 1974년 이후 몇 차례 제작된 지문 작업에서는 지문 속에 자화상을 띄우기도 했고, 〈Re-Create 4〉(1975)에서는 죽은 고양이를 매달고 그 아래 저울을 달아 설치하였다. 그는 피나 뼈와 같은 직접적인 신체 소재의 작품이나 진흙이나 모래, 석고 등으로 자신의 신체를 뜨는 작업을 통해 삶과 죽음과 관련된 주제를 지속적으로 다루었다.

최병소는 1970년대 초반에는 ‘장(場)’이라는 주제로 장소를 구획 짓는 작업과 사진과 텍스트로 구성된 개념적인 작업을 보여주었다. 1975년경부터는 그의 신문지 작업이 나타난다. 그는 신문지 작업의 변주로 행위를 기록한 비디오 작품을 발표하기도 했다.(도판 9) 그의 비디오

작품은 종이에 목탄을 칠했다가 지우고 결국 종이 가 너덜너덜해져 사라지는 모습을 보여준다. 그는 신문지 작업에서 제작과정의 행위에 많은 의미를 두었다. 1980년 한 지면에서 밝히길, 그는 당초 굵다는 무의식적인 행위를 의도했으나 결국 이를 의식할 수 없음을 깨달았고, 그 행위를 ‘의식과 무의식의 변증법적인 몸부림’으로 보았다.²⁸⁾ 또한 그에게 신문지 작업은 칠하고 부딪히는 과정에서 ‘몸의 살아있음’을 증명하는 것이기도 했다.²⁹⁾ 그의 신문지 작품은 평면으로 남게 되지만, 작업의 행위와 과정은 신문지 작업의 중요한 동기이자 요소로 작용했음을 알 수 있다.



도판 9. 최병소, 〈무제〉, 1978, 비디오 © 최병소
도판 10. 이현재, 〈무제〉, 1978, 비디오 © 이현재

이현재는 설치작업과 행위, 그리고 이를 기록한 필름, 비디오, 사진으로도 작품을 발표하였다. 1974년 얼음이 녹는 과정을 보여준 작업과 1975년 짚단과 짚단을 태운 설치작업이 있었고, 1976년에는 야외 이벤트 작업 〈이벤트 197602〉를 수행하였다. 그는 1978년 비디오 작품에서 콜라병의 콜라를 컵에 따르고, 다시 컵의 콜라를 콜라병에 따르는 과정을 반복하면서 콜라를 결국 흘리거나 쏟아서 결국 없어져 버리게 되는 과정을 보여주었다.(도판 10) 또 다른 1980년 필름 작업에서는 물이 담긴 컵을 해변에 놓아두고는 컵의 물이 파도에 쓰러져 해변의 물과 섞여버리는 과정을 보여준다. 그는 오브제, 설치, 비디오 작품에서 물질의 상태가 어떤 자극이나 상황에 따라 변화하는 모습을 보여주고, 변화된 상태에서 다시 환원되지 못하는 사물을 표현한다.

이처럼 작가들은 행위, 평면, 입체, 사진, 비디오 등 다양한 매체를 다루면서도 거기에는 일관된 의도나 개념이 있었고, 매체나 장르에 구애받지 않고 자유롭게 생각을 펼치고 있었다. 결과적으로 매체의 사용은 자신들의 개념을 작품으로 실현하기 위해 적절하게 선택되었다고도 볼 수 있다.

Ⅲ. 맺음말

지금까지 《대구현대미술제》의 전개와 양상에서 발표된 매체와 작품의 특징을 살펴보았다.

28) 최병소, 「사물의 근본에의 끈기 있는 접근」, 『공간』, 1980.7., pp.75~76.

29) 최병소, 「작가노트」, 《최병소전》, 우손갤러리, 2015.

이처럼 미술제를 통해 나타난 작가들의 경향과 작품 내용에서도 의미를 찾을 수 있지만 미술제의 체계와 기획에 있어서도 특별한 의의를 발견할 수 있다. 미술제에서는 1970년대 초에 ST나 AG에서 활발히 논의된 확장된 미술의 영역을 지방의 작가들과 논하고 실천하는 장을 마련하였다. 미술제를 전후하여 대구의 작가들은 자주 모여 연구하는 모임이나 강연과 자료소개, 세미나 등을 가지면서 동시대 미술의 모습을 배우고 자신의 작업을 탐색해나갔다. 또한 첫 회에 ST와 신체제 그룹과 교류에서부터 시작해 점점 전국 각 지역의 작가들이 참여하면서 작가들의 수평적인 참여와 교류가 활발해졌다.

그러나 《대구현대미술제》의 모든 작가들을 하나의 색깔로 묶기에는 무리가 있다. 어떤 조류나 장르를 구분하거나 묶기 어려울 뿐 아니라 당시 전위적 재료를 사용했던 작가들 가운데는 평면으로 환원해버리거나 작업 태도와 형식에서 많은 변화를 보이는 작가들도 있었다. 하지만 제전이라는 말처럼 당대 화단에 활력을 주고 현대미술을 대중적으로 전달하는 계기가 되었던 것은 분명해보인다. 타 지역으로 미술제의 지역적 확산이 이루어졌으며, 이들의 작업에 대한 언론의 관심과 대중의 반응을 불러일으켜 현대미술의 대중화와 이해도를 높였다고 할 수 있다.

또한 미술제는 작가들의 자발적인 참여와 협력, 그리고 자발적인 해체에 이르렀다. 작가들은 새로운 미술을 공부하고 확산한다는 목적에 공감하여 자발적으로 모였고, 조직을 만들어 협업하였다. 작가들의 자율적이고 수평적인 모임이었기에 전국의 수많은 작가들도 함께 동조하였을 것이다. 하지만 수평적인 관계인만큼 작가들 내에서 갈등도 표출되었다. 작가들이 십시일반 모아야 했던 행사의 예산 문제,³⁰⁾ 중앙의 미술계에서 힘을 가진 중앙 화단의 작가들과의 관계, 몇몇 작가가 주도하기도 했던 작가선정 등의 문제가 있었다. 또한 이강소는 작가들 사이에서는 미술제의 당초 목적과 지속해야 할 필요성에 대한 문제가 제기되었다고 한다.³¹⁾ 황현옥은 1970년대 말 미술운동이 끝날 때쯤 집단적인 미술전이 형식화되면서 권위주의적인 모습을 띠었고 집단 속의 개인의 모습을 회의하기 시작했다고 말했다.³²⁾ 원래의

목적이 달성된 후 반복적인 모임은 형식적이고 의미 없는 것이라는 공감 아래 미술제는 해체되었다.

미술제는 끝이 났지만 미술제의 전위적 예술 경험과 활동들은 작가들에게 많은 영향을 주었다. 이강소, 이명미, 이향미, 박현기, 최병소, 김영진 등 미술제의 중심 작가들은 미술제를 통해 작품세계에 깊이를 더했고 활동의 외연도 넓혀 나갔다. 한편 황현옥은 1981년경부터 국내에서 처음 디렉터 제도를 도입한 수화랑의 디렉터가 되었다. 이후 댓깬러리, 인공화랑에서 기획자로 있으면서 현대미술작가의 활동을 지원하고 국내미술의 흐름을 주도하였으며 시대를 앞서가는 기획을 보여주었다.

30) 4회 출품요강에서는 다른 지역의 작가를 제외하고 대구, 경북의 작가들에게 25,000원의 회비를 내도록 하였다.

31) “평상시에 확장이다 새로운 작업을 뭐, 전시하고 또 작가가 불어나니깐 새로운 작가들이 선을 보이고 매년 동안… 이게 작가 수도 늘고 이때는 인제 볼 수도 있고 갈 곳도 있고 했지만은 이제 비슷한 작업만 나올 때는 별로 의미가 없잖아요. 그니깐 이제 너무 오랫동안 미술운동이라든지 필요가 없는 거예요. 운동은 몇 년 동안에 각성하고 제안하고 이래서 불을 피우고 확산이 됐으면 그걸로 끝나는 거지 그걸 지속적으로 한다는 것은 거기는 뭔가 또 다른 의도가 있는 거예요. 그걸 많은 작가들이 반대를 한 거예요. 해서 뭐하나?” 이강소의 인터뷰, 2004. 7. 28.

32) “해를 거듭해 전국 각지에서 대규모 집단 미술전이 개최되는 가운데 70년대 신사조 미술운동은 그 의미를 차츰 잃어갔다. 집단 미술전은 모든 전람회 미술활동의 수단에 불과하듯이 미술운동의 목적이 될 수는 없을 것이다. 애초의 집단 미술전은 자발적으로 이루어졌고 자유롭게 가담할 수 있었을 뿐 아니라 그 집단의 내적 분위기가 자유롭고 창조적이었다는 데 매력이 있었다. 그랬기 때문에 쉽게 집단화가 이루어졌으리라 생각한다. 그런데 아마 우리는 70년대 후반에 들어 대규모 집단 미술전이 전람회 그 자체가 목적이 되다시피 형식화한 것을 보았을 것이다. 또한 권위주의적 성격을 띤 전람회도 보았을 것이다. 이런 사실이 표면화될 즈음 대구거주 작가들은 집단속의 개인의 모습을 회의하기 시작한 것으로 기억된다.” 황현옥, 「오늘의 대구미술전을 기획하면서」, 《오늘의 대구미술전》(1984. 2. 28. ~3. 8. 수화랑)

참고문헌

단행본 및 논문

『한국의 추상미술-20년의 궤적』, 계간미술, 1979.

『한국미술단체 자료집』, 김달진미술연구소, 2013.

류한승, 「1970년대 중·후반의 이벤트」, 『국립현대미술관 연구논문』 제7집, 국립현대미술관, 2015.

전시

《D.C.A.A 창립전》(1975.7.16.~21. 대구백화점화랑)

《오늘의 대구미술전》(1984.2.28.~3.8. 수화랑)

《대구미술다시보기-대구현대미술제 '74~'79》(2004.10.13.~24. 대구문화예술회관)

《박현기 유작전-현현》(2008.9.30.~10.19. 대구문화예술회관)

《박현기 1942~2000 만다라》(2015.1.27.~5.25. 국립현대미술관)

《최병소전》(2015.12.3.~2016.2.7. 우손갤러리)

잡지

김구림, 「무명구조로서의 예술」, 『공간』, 1980.6.

이강소, 「내일을 모색하는 작가들-제5회 대구현대미술제」, 『공간』, 1979.9.

_____, 「일상적 존재의 인식론적 출현」, 『공간』, 1980.6.

최병소, 「사물의 근본에의 끈기 있는 접근」, 『공간』, 1980.7.

신문

「전위작품 향토 화단에 첫선」, 『매일신문』, 1973.3.27.

「젊은 실험작가 망라 74 현대미술제」, 『매일신문』, 1974.10.17.

「전위미술의 현주소 보여준 대구현대미술제」, 『조선일보』, 1977.5.3.

「젊은 화가들의 이색축제 대구현대미술제」, 『한국일보』, 1977.5.3.

「전위미술운동 지방으로 확산」, 『서울신문』, 1977.5.4.

「이벤트와 다른 질서와 가능성 보여」, 『영남일보』, 1978.9.27.

「전위미술 실험잔치 제4회 대구현대미술제 야외이벤트」, 『조선일보』, 1978.9.27.

「국내 첫비디오 작업」, 『매일신문』, 1978.9.27.

「행동하는 예술 대구현대미술제 이모저모」, 『서울신문』, 1978.9.26.

「지방화단에 실험열기 제4회 대구현대미술제의 희한한 전시 르포」, 『한국일보』, 1978.9.26.

「표류하는 지방현대미술제」, 『경향신문』, 1978.7.18.

「지방으로 번진 현대미술제 출품작 운영 천편일률」, 『동아일보』, 1978.10.11.

「사물의 근원예의 접근」, 『매일신문』, 1979.7.9.

「대구현대미술페스티벌」, 『영남일보』, 1979.7.10.

「백사장 위의 현대미술 이벤트 페스티벌」, 『동아일보』, 1979.7.11.

「다섯 번째로 여는 대구현대미술제 일(日) 작가 참여로 큰 성과」, 『경향신문』, 1979.7.10.

Development and Appearance of 1974-1979 Daegu Contemporary Art Festival

Park Min Young

Curator
Daegu Arts Center

‘Daegu Contemporary Art Festival’ is one of the avant-garde artistic activities occurred in Daegu as the center during the late 1960’s as a festival to unravel experimental works of art. This festival was held five consecutive times from 1974 to 1979, exchanging with local artists as well as major organizations such as ‘S.T(Space and Time)’, ‘Shincheje’ and more and further developed into an event encompassing artists across the nation. In 1974, 12 artists including Kidong Kim, Youngjin Kim, Jae Yoon Kim, Jongho Kim, Kangso Lee, Myungmi Lee, Myochun Lee, Hyang Mi Lee, Hyunjae Lee, Byungso Choi, Tae Gap Hwang, and Hyunwook Hwang participated as initiators and thus this became a catalyst, arousing various contemporary art movements in different parts of the country. At the time, they united to absorb and proliferate avant-garde art as the emerging group of influence, and thereby stepped forward to establish the form of their works while studying the international trend of the era. Daegu Contemporary Art Festival in the center of such activities had played significant role in forming experimental and avant-garde group of artists who appeared around Daegu such as Kangso Lee, Hyun-ki Park, Youngjin Kim, Byungso Choi and etc. in the 1970’s Korean painting circle.

Daegu Contemporary Art Festival exhibited distinctive formal quality with its various outdoor events held in open natural environments like the vicinity and valley(cold spring) of Nakdong River(Gangjeong). The performance works exhibited in the outdoors space displayed immaterial elements of shadow, time and concept. And multiple works appeared to unveil the phenomena of material through inactive gesture or temporality with water, earth and nature in the background. Along with performance art, artists have practiced new experiments and activities as a collective, producing video works

together and studying various media. The video co-produced by Kangso Lee, Hyun-ki Park, Youngjin Kim, Byungso Choi and Hyunjae Lee had demonstrated the tendency of recording the appearance of transforming substance and works that showed the concept of the inside and outside through the structural features of media. Their works usually manifested interest in the self-awareness of reality in the structured condition and material transformation, and exhibited similar concept and intention in different cases of expression method or media such as performance, painting, video and etc.

《1960~70년대 한국의 실험미술: AG, ST, 대구현대미술제》 이강소 대담

일시: 2016년 11월 4일(금) 17:00~18:00
장소: 국립현대미술관 과천관 미술연구센터

류한승: 많은 분들이 알고 계시겠지만 이강소 선생님은 70년대에 있어서 대표적인 실험미술 작가셨습니다. 당시 선생님께서는 퍼포먼스, 설치, 비디오 아트, 판화 등 다양한 재료와 매체를 통해 전위미술운동을 전개하셨습니다. 특히 선생님은 아방가르드협회의 주축 멤버이셨고 《대구현대미술제》를 창립하신 분이기 때문에, 오늘 아방가르드협회와 《대구현대미술제》에 대해서 많은 이야기를 해주실 것으로 생각합니다. 《AG전》에 참가하면서 느끼셨던 것에 대해서 전반적으로 이야기를 해주셨으면 합니다.

이강소(이하 이): AG 당시 얘기보다 조금 더 이전부터 이야기를 해드리는 것이 좋을 것 같습니다. 우리나라 미술, 즉 서구 근대미술의 도입 역사가 사실은 짧지요. 일제시대 유학파들이 계셨고, 관전이었던 《선전》, 해방 후에는 《국전》이 있었죠. 그런데 1950년 동란이 생기고 1953년까지 3년 동안 처절한 전쟁이 치러지고, 피난생활은 계속 이어지고... 그래서 초창기의 미술대학인 서울대나 홍대도 부산으로 피난했죠. 과거의 동란 시절을 떠올리려면 유튜브에 나오는 그 시대 사진들을 보면 됩니다. 지금은 상상도 못할 정도로 빈한하고 살기 어려운 나라였죠. 대구에 살았던 저도 피난을 갈 정도였으니까. 당시 피난민들의 거주는 조그만 집에 열 가구씩, 그것도 없어서 그 집에 덧붙여서 판잣집도 만들고, 천막도 치고, 깡통 지붕도 올리고... 전쟁 이후 어린 시절이 이런 환경의 삶으로 이어지고 있었습니다. 작금의 서울역 노숙자들처럼 보따리 하나 들고 피난했던 그런 시대였습니다. 그러니 미술계에서 우리 선배님들의 생활도 마찬가지로여서, 자신의 전공을 그대로 열심히 추구해가시기가 힘들었죠. 재료도 그렇고 공부하는 자료도 없었을 테니 사실상 우리의 근대미술은 그런 과거를 양해를 하면서 이해해야 할 것입니다.

작가들이 자신의 작업을 논리적으로 혹은 감성적으로, 미묘하게 복합적으로 작업을 하면, 관객이나 이론가들도 각기 자신의 수준의 정서나 논리로 해석할 수밖에 없으므로, 꿈보다

해몽이라는 말처럼 우리 미술사의 해석 또한 앞으로 갈수록 더욱 다양할 수 있을 것입니다.

저는 초등학교 시절부터 운이 좋게 미술반이 있는 학교를 다녔습니다. 그러니까 4학년부터, 그리고 중·고등학교 미술반을 거쳐 미술대학을 그대로 진학했어요. 그래서 초·중등학교 시절에 이인성 선생님이나 이중섭 선생님이 피난 시절에 대구의 미국공보원에서 전시하는 작품들도 인상 깊게 볼 수 있었습니다. 그리고 PX(군매점)에서 나오는 외국 미술잡지도 간혹 볼 수 있었어요.

그러나 전쟁 당시에는 그냥 길을 가다가도 공습이나 습격으로 죽어나고, 시골에선 소몰이 하다가도 총살당하기도 하고, 전쟁터뿐만 아니라 전국이 죽음의 공포로 휩싸였습니다. 애길 들으면 당시 서울의 서울대 병원 마당은 시체로 가득해 정말 참혹했다고 합니다.

하지만 우리나라 근현대미술 속에서 그 현실적인 전쟁을 그린 작가는 거의 드물 것입니다. 폐허가 되어 수복된 서울의 풍경화를 그린 최덕후 선생님의 인상과 화풍의 회화, 김환기 선생님의 청계천 판자집 풍경 드로잉 정도가 제 기억에 남아 있습니다. 그러니까 어려운 전쟁시절 선배님들의 정신적인 세계는 19세기말의 서구 근대의 시각으로 이 땅의 현실을 보시고 계셨을 것으로 느껴집니다. 해녀들의 평화로운 풍경, 과수원의 꽃들, 많은 주제들이 낭만적인 것들이었습니다.

저희들 역시 어려서부터 대학을 졸업한 이후까지도 세잔이라든지 야수파 혹은 초현실적인 회화, 마티스, 루오, 샤갈 같은, 그리고 앙포르멜, 액션 페인팅, 팝아트 등 서구 근대미술의 변화를 감동으로 경험하면서 그들의 사고와 그 표현형식의 모방을 반복해왔습니다.

젊은 작가들에게 간혹 듣는데 요즘도 대학에서의 실기교육이 옛 저희 학교시절과 별 차이가 없다는 것입니다. 교수님들과의 전문적인 대화와 논의가 진행되지 않고 있다는 것입니다. 저의 대학시절, 교수님들은 수업시간에 쓱 훑어보고 그냥 나가시던지, 아주 간혹은 여기가 어떻든가 하는, 이런 식의 대화가 고작이었습니다. 희망을 갖고 진학한 대학의 전공교육의 현실은 허망한 것이었습니다. 저는 2학년 때는 복도에서, 3, 4학년에는 불만을 가진 동료들과 함께 따로 실기실을 배정 받아 작업을 했습니다. 해마다 변화하는 서구미술의 변화에 따르기만 해야 하는 우리의 현실을 안타까이 생각하며 스스로 해결해야 한다는 생각들이 강해진 것으로 기억합니다.

졸업 후 우리 세대에게 가장 아쉬웠던 것은 당시 현대미술 논의의 흐름, 그



도판 1. 《1960~70년대 한국의 실험미술: AG, ST, 대구현대미술제》 이강소 대담

주변에 관한 정보의 결핍이었습니다. 우리가 구할 수 있었던 정보는 명동 골목 가두서점에 가서 『미술수첩(美術手帖)』이나 『아트 인 아메리카(Art in America)』, 『아트 뉴스(Art News)』 같은 잡지들을 간혹 사다 보는 것이 대부분이었습니다.

그러니까 서구미술의 사고나 방법을 답습하고 따라가는 것은 쉽죠. 정체성이란 말은 조심스럽게 사용해야 하는 단어입니다. 구체적인 어떤 것을 떠올릴 수 없는 모호하고도 애매한 단어입니다. 다만 비슷한 환경에서 동시대에 자란 세대들은 다른 문명의 동시대인들이라도 그 사고의 패턴들은 다를 것이고, 작업의 형식들도 다를 것입니다.

당시 우리 세대들은 이러한 문제해결에 간절함이 깊었습니다. 그래서 60년대 말에 그룹들이 많이 생긴 것 같아요. 저 자신도 68년부터 그룹 활동을 했습니다. 졸업 후 대구에서 머물면서 서울을 들락날락하며 서울의 동료들과 함께 ‘신체제’ 그룹을 만들어 우리 세대에 걸맞는 현대미술 형식의 구현을 위해 협업했습니다. 매달 토론회와 정보교환을 거듭하면서 1970년 신세계백화점화랑에서 《창립전》을 개최하고 76년 미술회관에서 ‘11회전’을 끝으로 매년 2회씩 전시를 했습니다. 전시의 목적은 작가로서가 아니라 각자 자신의 연구발표를 위한 것이었습니다. 당시 우리에게 작가란 자신의 사고나 거기에 따른 적절한 수준의 작업 형식을 구체화할 수 있어야 한다고 생각했습니다.

60년대에는 해마다 새로운 형식의 작업을 보여준 미국미술이 세계적으로 영향력을 많이 발휘했죠. 해프닝 같은 형식의 작품들도 우리들에게 어떤 깊은 공감을 갖게하기도 했습니다. 60년대 말 『아트 인 아메리카』에서 60년대 새로운 경향의 작업들을 분석과 분류를 잘해서 특집을 발간한 것이 있었어요. 「임파서블 아트(Impossible Art)」라는 제목의 그 글은 우리 세대들에게 그들 미술의 흐름을 확연히 보여주었고, 우리들에게 상당히 영향을 주었을 것이라고 생각합니다. 저는 당시 후배들의 요청으로 이 글을 번안해서 서울대 『미대 학보』란 책에 「과감한 예술가들」이라는 제목으로 소개를 한 적도 있습니다. 60년대 말, 70년대 초에 우리들 세대가 그룹들을 형성한 것은 모두가 어떻게 자신의 형식을, 세계와 소통할 수 있는 현대미술을 구현할 수 있을 것인가 하는 노력의 일환이었던 것입니다.

그리고 미술계의 세대와 세대 간의 갈등, 화단의 기성 권위나 헤게모니 같은 저질의 행태에 관한 반항도 컸었습니다. 한 예를 들자면, 그 당시에 《국전》이나 《관전》들이 있었습니다. 당시에는 미술대학이 많지 않아 서울대, 홍대, 이화여대, 서라벌대 정도의 학교가 있었어요. 특히 홍대와 서울대는 심사를 홍대 교수님들이 맡게 되면 대부분 홍대 출신 작가들이 수상하게 되고, 서울대 교수님들이 심사하면 서울대 출신이 몰아서 수상하게 되는 악습을 갖고 있었습니다. 교수님들의 연구는 그렇게 바람직 않으면서 온 미술계가 병폐에 다양하게 물들어 있었으니, 우리 세대에 이르러 미술계의 참신한 변화와 더불어 우리 자신이 계발하는 현대미술의 운동이 급격한 파도를 탄 것은 자연스러운 것이라 하겠습니다.

1970년에 《AG 1회전》이 열렸고, 그 당시에 저는 ‘신체제’, 이건용 씨는 ‘ST’ 그룹에 참여하고 있었고, 1971년에 ‘AG’의 곽훈 씨와 김차섭 씨가 탈퇴한 《AG 2회전》부터 참여를 시작했습니다. AG는 참여작가들이 주로 홍대였지만, 김구림 씨는 두 대학과는 상관없는 작가이고, 서울대 출신으로는 저와 심문섭, 이렇게 멤버가 구성되었어요. 그 시기만 해도 출신학교가 다르면서 같이 활동한다는 것이 오해를 받을 수도 있었습니다. 지금 생각하면 우스운 일이지만 당시 엘리트적인 의식과 강한 자존심으로 모든 것을 쉽고도 활발하게 할 수 있었습니다.

1970년대의 작품들을 회고해보자면, 역시 당시에도 생각했듯이 짧은 시간 내에 작가가 자기의 논리나 경험으로 금방 세계적인 전위작업을 만들어낸다는 것은 불가능합니다. 그래서 우리끼리는 속어로 ‘베껴먹었다’ 그런 얘기들을 하죠. 그걸 탓할 수는 없다고 서로 얘기해요. 예술가들은 발명품을 만들지 못합니다. 누구에게든 영향을 받게 마련이죠. 그러나 경우에 따라서는 영향을 너무 많이 받은 경우가 많습니다. 그런 식의 작품들이 70년대에 많이 드러났어요. 『아트 인 아메리카』, 『미술 수첩』 등에서 스카이 아트(Sky Art), 대지미술(Earth Art), 생태학적 예술(Ecological Art), 개념미술(Conceptual Art), 미니멀 아트(Minimal Art), 그리고 일본의 모노하(物派) 등과 같은 성격의 작업들이 쏟아져 나왔습니다.

AG에서는 기관지도 만들어 이론가도 참여시켰습니다. 작가도 잡지를 만드는데 참여했지만, 실은 이론가들은 이론가대로 글을 썼고 작가들은 한 달에 한 번씩 모여서 친목을 한 거예요. 작가들은 정서적으로 이론적이라기보다 상당히 감성적이었습니다. 거기에 비해 ST의 이건용 씨나 그 무렵의 김복영 씨는 우리나라 작가들이 논리적이고 이성적이지 못하다는 생각을 많이 한 것 같아요. 그래서 그 그룹의 특색이 성실한 토론회를 오랫동안 유지했다는 것입니다. 그러나 그 이론들의 열매를 저로서는 접하지 못했습니다.

AG 그룹은 72년에 《AG 판화전》을 끝으로 74년에 《서울 비엔날레》를 개최했으나, 마지막에는 4명의 작가만 전시에 참여하고 그 그룹은 해체되었습니다. 그 원인은 홍대 출신 작가들의 헤게모니 갈등이 아닌가 해요. 중요한 그룹 활동이 중단된 것입니다. 그래서 당시 저는 “아 이것은 참 문제다. 현대미술을 하는 작가들이 더욱 더 적극적으로 협조해서 운동이 이루어져야 할텐데 이런 식으로 와해되고 감정싸움이 깊어지면 곤란하다”고 생각했어요. 당시 저는 서울의 직장을 그만두고 작업실만 유지하면서, 대구에 동생 작업실을 만들어주러 갔다가 장성진이란 후배가 “형님 가는데 내가 실내장식해드릴게요” 하면서 대구의 저의 본가에서 한 달 가량 같이 지냈습니다. 그러면서 거기에서 일이 벌어지기 시작했습니다. 작업실 구조공사를 하면서 대구의 작가들이 모이기 시작했어요. 그 당시 대구에는 김기동, 이항미, 이명미 씨 정도가 현대미술의 어떤 형식들을 구현하고 있었어요. 그들 외에는

아직 현대미술과는 별 관계가 없었다고 기억해요. 그런 가운데 작가들이 저의 아지트로 몰려들기 시작하고, 술을 마시며 현대미술에 관한 얘기들이 전개되면서 각자의 사고들을 전환하기 시작했습니다. 그래서 박현기도 그림을 그리기 시작했고, 대구 MBC에서 미술을 담당하던 홍대 출신 이묘춘 씨, 황현욱도 서울서 대구로 내려왔고, 동양화하던 정태진 교수, 조각의 황태갑 교수 등 많은 작가들이 현대미술로 전환하는 등 짧은 시간에 멤버가 구성이 되었죠. 현대미술제는 처음부터 한 것이 아니고, 장성진이 “형님, 우리 현대미술전을 한번 합시다. 제가 뛰어다닐 테니까 한번 구상해보세요” 해서 당시 대구백화점갤러리의 도움을 받아 《현대작가 초대전》을 개최했습니다. 그전에 『조선일보』에서 추상적인 기성작가들의 《현대작가 초대전》을 오랫동안 매년 개최했었거든요. 똑같은 타이틀로 우리는 대구나 서울, 부산의 작가들을 25명 정도 초대해서 그룹전을 한번 해봤어요. 그리고 그 다음해 74년 봄에 미술제를 하기 전 워밍업을 하고자 역시 갤러리의 도움을 받아서 《한국실험작가전》을 기획했습니다. 그때도 서울, 대구, 부산작가들이 같이 참여를 했죠. 그해 가을 이제 《대구현대미술제》를 대규모 행사로 할 자신감을 얻어, 계명대학교 미술관의 협조를 받아 성황리에 행사를 치를 수 있었습니다. 서울, 대구, 부산, 광주, 전주 등 전국에서 70여 명의 작가들이 현지에 참여하고 심포지엄과 모임으로 우의를 다졌습니다.

저는 당시 우리 세대의 작가들이 현대미술을 지향하는 작가로서 자신의 표현형식을 충분히 구현하지 못하고 있더라도, 노력의 시간을 거듭할수록 훌륭한 결과를 가질 것이라는 확신을 가졌었습니다. ST 그룹, 신체제 그룹을 특별히 초대했고, 그 외의 다양한 성격의 작가들, 임옥상, 김정현 등의 민중미술 계열의 작가들도 함께 참여했지요. 저는 개인적으로 혹은 좋은 인간성으로 인해 소위 민중미술을 하는 후배들을 좋아하고 사랑했어요. 어떤 형식이든 자신에게 충실한 예술가들은 언젠가는 좋은 예술을 성취할 것이라는 믿음을 가지고 있었습니다. 그런데 이 시기의 미술제에는 특이한 것이 있었습니다. 그것은 오프닝 파티였습니다. 그 파티는 호텔로까지 이어져서 밤새도록 술잔을 주고받으며 마음을 터놓는 것이었습니다. 그 결과 1975년에 박서보 선생이 《서울현대미술제》를, 1976년에 김종근 선생이 《부산현대미술제》를, 1978년에 김종일, 우제길이 《광주현대미술제》를, 유휴열, 문복철이 주축이 되어 《전북현대미술제》를 개최했습니다. 오프닝의 술파티 형식은 언제나 똑같았습니다.

그러니까 70년대만큼 우리나라 작가들이 학교 차별, 지방 차별이 없었던 때가 없었습니다. 현대작가들은 한 통속이었고 한 가족이었습니다. 모두가 다 친구였고 화합하고 소통해서 으쌰으쌰하는 미술제였습니다. 그런 일은 역사상 없었을 것입니다. 저는 개인적으로 80년대로 넘어가면서 미술운동의 소임은 다한 것으로 알고 후배들에게 넘기고 개인적인 작업의 길로 향했습니다. 개인이 미술운동에 너무 오래 관여하게 되면 세력이라는 부작용이

따릅니다. 그후 서울에선 80년대에도 지속하는 것을 보았지만, 표현적인 민중미술과의 대립을 우리는 목격할 수가 있었습니다. 하여튼 70년대란 저희 세대들의 열정의 시절이었습니다.

박은영: AG 전시에서 선생님께서는 작품 〈갈대〉랑 〈굴비〉를 하셨잖아요. 선생님의 작품에는 당시 다른 작가들의 작품에 비해 삶과 죽음의 문제, 즉 죽음이라는 문제가 많이 부각되는 것 같아요. 그 점을 지적하려는 연구자들도 있고요. 그때 선생님의 느낌이나 의도는 어떠셨는지요?



도판 2. 〈무제〉, 허수아비, 나무, 펄, 굴비 등,
《AG 제3회전: 탈관념의 세계》(1972.12.11.~25.
국립현대미술관 경복궁)

이: 그러니까 해몽을 들으면 너무 재미가 나요. 삶과

죽음! 그때의 시대상이 즐겁지는 않았을 거예요. 그러니까 관이 나오고 굴비 같은 시인의 모습이 나오고 그건 사실인데, 지금 생각하면 내가 그렇게까지 비관적이었나 하는 새삼스런 느낌을 갖습니다. 그 무렵의 작업이나 세계를 보던 저의 시선이 회색적이었다는 생각이 들어요. 아마 대학시절 작가란 이상적인 직업이고 젊음의 미래는 마냥 희망적이어서인지 푸른색, 혹은 깊이 있는 청록색을 좋아한 기억이 있는데, 졸업 후 현실적인 직장생활, 그리고 불안한 정치 상황 등 불편한 것이 많았겠죠. 그런 가운데서 어떻게 꽃다운 작업이 나오겠습니까? 그 당시를 생각해보면, 우리 선배님들이나 선생님들도 추상을 그려 놓으시고 ‘흔적’, 이런 제목도 많이들 붙이셨어요. 공감이에요. 모든 것은 확확 지나가고 멈춰있는 현실이란 없잖아요. 저한테는 이런 상황들이 가장 중요하게 와 닿았어요. 막 지나가는 건데 이것을 있는 것으로 자꾸 관념적으로 생각하는 것이 저한테 대단히 이상했어요. 그런 생각은 지금도 같습니다.

1975년 《파리비엔날레》에 제가 참석할 무렵에 이우환 선생은 코레스퐁당(correspondant)으로 가셨기 때문에 그 무렵 박서보 선생의 소개로 알게 되었어요. 이우환 선생이 1960년대 말부터 한국미술계를 왔다 갔다 하면서 상당히 논리적인 얘기들을 전개했는데 그 언변에 한국작가들이 상당히 주눅이 들었나 봐요. 그래서인지 ST 같은 그룹은 논리적인 탐구에 열중한 것 같고, 당시 AG 기관지에 일본의 현상학자이자 어용철학자로 유명한 니시다 기타로(西田幾多郎)의 글을 번역해 실은 일도 있었습니다. 그러니까 이우환 선생을 말씀드리는 게 아니고, 제가 생각하기에 일본 모노하 작가들의 작업은 무엇인가 존재론적인 생각에서 벗어나지 못한 그런 작업들로 생각됩니다. 일본작가들과는 다소 차이가 나는

작업을 하고 있는 이우환 선생이 우리나라 작가들에게 논리적이고 분석적인 사고에 긍정적인 영향을 준 것은 사실이에요.

우리 자신들의 작업에 스스로 “흔적”이란 제목을 붙이고 나면, 실상 “흔적” 자체도 없어지는 것으로, 멈춰 있는 것은 아무것도 없는데 하는 이런 생각들은 아주 자연스러운 것이라고 생각합니다.(유도 없고 무도 없이 서로의 관련일 뿐)

마침 요즈음 ‘단색화’란 말이 자주 사용되고 있죠. 70년대 후반인가 박서보 선생이 자신의 작업을 ‘모노크롬’이라 주장했는데, 이런 주장이 확대 재생산이 되어서 유행하는 것 같습니다. 최근까지도 자신의 작업이 단색화라는 작가는 박선생 외에는 들어본 적이 없습니다. 70년대 미술운동 시절 모험적이고도 실험적인 모습들이 그림습니다. 비교적 풍요로웠던 시절에서 단조로운 형식으로서의 흐름은 애석함을 불러일으킵니다.

박민영: 정체성에 관해서 말씀하셨는데, 그 정체성이란 것이 작가 개개인에게 좀 다른 의미로 다가왔던 것 같아요. 예를 들면, 이건용 선생님 같은 경우에는 동양의 사상, 노장사상 같은 걸 주로 말씀하시고, 박현기 선생님 같은 경우에도 서구의 교육철학이나 교육체계를 무시하고 동양적인 사고로 돌아가야 한다는 피력을 하신 것 같거든요. 개인적으로 이강소 선생님께서는 정체성에 대해 어떻게 생각하셨는지 궁금합니다.

이: 그것이 참 우리가 반성해보아야 할 문제인 것 같아요. 얼마 전 10월 29일에 부산에서도 심포지엄이 있었어요. 저는 말주변이 없고 말실수를 잘하고 도전적인 말을 잘하기 때문에 이런 심포지엄에 참여를 잘 안해왔습니다. 그러나 현대미술의 흐름이나 그 정보들이 정상적으로 유통되고 있는지에 대한 의문에 한두 번은 참여해보고자 오늘 나왔어요. ‘정체성’ 같은 단어의 사용은 그 의미를 잘 이해하고 사용해야 하는 섬세한 것이라고 생각합니다.

부산의 심포지엄이 끝난 후 비엔날레의 조직위원장과 저녁을 하는데, 비엔날레가 성공적이어서 굉장히 좋아하시더라고요. 70년대 초의 우리나라 작업들과 80년대 중국작가들의 작업, 60년대 말 70년대 초의 일본 작업들이 비교되는 전시에 관객들이 많을 뿐 아니라 생각 외로 외국 전문가들이 많이 오고, 그리고 세 나라 중에서 한국 작품들을 새삼스럽게 좋게 얘기하는 것, 그래서 용기를 가지고 우리 작가들이 한국적인 것을 어떻게든 해내야 한다면서 기뻐하시더라고요. 그런데 근대 서구미술의 도입 시기부터 향토적인 것(일본의 경우도 같았음), 그리고 해방 후 한국적인 것, 또는 정체성이란 말을 흔히 사용하면서 추구해온 역사가 있습니다. 그러나 이러한 언어들은 굉장히 추상적이어서 자칫 이상한 방향으로 흐를 수 있습니다. 예를 들면, 어떤 작가는 한국인의 정체성을 가진 작업을 한다고 해서 한옥의 문창살 같은 것들을 조각하는 그런 작업들도 했었습니다. 한국적인 것의

어떤 전형적인 모형이 있습니까? 없어요. 수십 년 전만 하더라도 우리나라 성씨가 몇 백 개였는데 지금은 외국에서 이민도 오고 하니까 성씨가 5,200여 개래요.

또 우리는 상고사에 관해 잘 모릅니다. 유적 발굴도 지금 제대로 안 되고, 흔히 중국 문명이라는 말을 쓰는데 그것도 정확한 의미를 이해하고 사용해야 할 것입니다. 중국이 정치적으로 통일된 시기는 진시황 때, 한무제 때, 청나라 시대에는 만주족이 통치했고, 지금 중국은 56개 민족으로 구성되어 있다고 합니다. 중국의 상고사를 둘러보면 양자강문명, 황하문명, 그리고 근래에 새로 조명받고 있는 요하문명은 황하문명보다 2~3천년을 앞서는 유물과 유적들을 대규모로 드러내고 있습니다. 요하문명은 즐문토기 발견 지역으로 우리와 관련 있는 문명이고, 중국의 삼황오제 시절의 넷째 임금, 순임금이 동이족이고, 2000년 후에 요순시절을 아주 이상적으로 생각했던 공자도 동이족이랍니다. 동이족은 우리와 가까운 족속이랍니다. 중국은 지금 새로이 거론되고 있는 요하문명을 자기들의 역사로 끌어들이고 있습니다. 여하튼 역사의 흐름, 이 모든 것은 상당히 추상적인 것입니다. 크게 봐서 지구상에서 현대문명의 가장 큰 차이는 동서문명의 갈래라고 할 수 있겠습니다. 우리가 속해 있는 이 두 문명의 흐름은 분명히 차이가 있습니다. 그럼에도 우리가 이야기하고 있는 전형적인 정체성이란 것은 규정할 수 없는 복잡하고 난해한 말입니다. 수천수만 명의 작가들이 자신의 정체성을 확인할 수 있다면 좋겠지만 그러한 일은 불가능한 것입니다.

또 다른 방면에서 생각해볼 수 있습니다. 지난 세기는 과학과 철학에 거대한 변화가 있어 오늘의 이 시기를 인류문명의 대변혁의 시대라고 합니다. 1905년 아인슈타인이 특수 상대성 이론을 발표한 해에 피카소는 <아버님의 처녀들>을 그렸다고 기억합니다. 그때부터 근대라는 시대가 변혁을 일으키기 시작했는데, 바로 동시성 같은 개념은 근대적인 관념으로 폐기되기 시작했습니다. 1920년대 중반에는 닐스 보어(Niels Bohr, 1885~1962)나 하이젠베르크(Werner Karl Heisenberg, 1901~1976) 같은 미세물리학자들이 나와서 양자물리학의 신기원을 이룬 ‘불확정성의 원리’를 개진했어요. 1968년도인가에는 ‘벨의 정리’란 성공적인 실험이 나왔어요. 예를 들면, 한 쌍의 전자 알갱이 +와 -를 따로 떼어서 서울과 뉴욕 같이 먼 거리에 분리해놓아도 한쪽을 자극하면 다른 쪽도 동시에 반응한다는 실험이었는데, 이는 이 우주의 모든 것은 따로 제각기 떨어져 있는 것이 아니라 유기적으로 연결되어 있다는 이론입니다. 이후 여러 가지 혁명적인 현대물리학의 놀라운 발전은, 뉴턴과 코기토(Cogito)를 얘기한 데카르트의 17세기부터 시작된 근대라는 것이 20세기 이후 현대물리학에 의해 종말을 고하게 된 것입니다. 이러한 정보들은 근대의 분석적이고도 이성적인 사고, 즉 기계론적인 사고체계로부터 유기적인 사고체계로의 급진적인 변화를 이루고 있습니다.

결국 길고 긴 역사를 통해서 유기적인 사고체계를 발전시켜온 동아시아의 고전사상의

체계를 참고하는 시대가 된 것입니다. 실은 이미 『사서삼경』은 17세기 유럽 선교사들에 의해 번역되어 근현대 서구철학에 영향을 끼쳐왔습니다. 미술에 있어서 20세기 서구미술, 특히 2차 대전 이후의 앵포르멜이나, 추상표현주의, 미니멀 아트 등 많은 영역이 아시아의 사고체계로 접근하고 있는 현상을 저는 잘 확인하고 있습니다.

그런데 우리 근현대작가들은 지금까지 이들 서구인들의 궤적을 따라 동아시아의 사고체계로 빙빙 돌아오고 있는 것은 아닌지 명석하게 잘 판단해봐야 한다고 생각합니다. 우리는 바로 갈 수 있는 길을 놔두고 왜 먼 길로 돌아와야 하는가?

그러니까 지금 이 시기는요. 다시 말씀 드리지만 지성계에서는 2000년 전후로 해서 문명의 대전환시대라고 합니다. 기원전 5세기를 제1지혜의 영향시대라고 하면, 17세기 데카르트와 뉴턴의 시기를 제2지혜의 폭발, 지금 현재 21세기를 제3변혁의 시기, 그러니까 우리는 현재의 교육이나 사고의 모든 관습을 급격히 변환시키지 않으면 안 된다는 거예요. 증명을 다 했거든.

그런데 우리가 지금 여기 존재한다고 생각하는 것은 우리가 존재한다고 생각하기 때문에 존재한다는 거예요. 내가 있어서 존재하고 사고하는 것이 아니라 내가 인지하는 작용 때문에 우리가 지금 존재한다고 하는 거예요. 역으로 말하자면 우리가 있는 이 세계는 다 환영에 가까운 것이라는 겁니다. 환상, 환영, 그렇게 얘기하면 저 사람 무슨 똥판지같은 소릴 하느냐 하겠죠. 그렇지만 전문가들은 저 친구 상식적인 것을 저렇게 서투르게 얘기한다고 할 것입니다. 미지의 영역에서는 이게 다 허공이에요.(그러면서 있는 것 같기도 하죠.) 우리가 밟고 있는 이 지구도 허공, 소립자들이 파동으로 또 입자로 끊임없이 생멸하고 합쳐지고 분해되고 알 수 없는 신비한 현상들이 있습니다. 이게 모두 지난 1세기 동안에 증명해온 것입니다. 서구 근현대의 철학자들이 지향하는 변화에 역사적으로 유기적인 사고체계로 발전시켜온 동아시아 철학의 흐름이 지대한 영향력을 가지게 되는 것은 지극히 당연하다고 할 것입니다. 우리들 자신도 이러한 사실과 흐름을 숙지한다면, 연구와 실천을, 그리고 최선을 다해서 구현해나가야 할 것입니다. 그러니까 ‘정체성’이란 말을 사용할 때 근대적인 사고로서의 ‘정체성’을 이야기하고 있는지 확인해야 할 것입니다.

지금 세계 도처에서 “비엔날레”란 미술행사가 수없이 계속해서 개최되고 있어서 관람할 기회가 많았을 것입니다. 아마도 여러분들 중에서 비엔날레를 기분 좋게 둘러보신 분들이 별로 없었으리라 생각합니다. 저의 경험으로도 비엔날레를 한 바퀴만 둘러봐도 머리가 아파요. 작품이 많아서이기도 하겠지만 작가들의 거센 주장들이 뿔뿔이 작품의 머리를 하고 자기들의 얘기를 서로 주장하니 그럴 수밖에 없겠지요. 그것은 근대가 낳은 ‘개인’이 존재한다는 생각, 각자가 중요하니까 나의 표현이 중요할 수밖에 없겠지요. 지금 세계적으로 문제들이 있는 테러사건들, 이들 모두는 개별적인 존재구조를 주장하는



도판 3. 《회랑 내 술집》, 《이강소 개인전》(1973.6.25.~30. 명동회랑)

데서 기인하는 것이라 생각합니다. 유기적인 사고체계를 가진 사람은 겸허하게 함께 공존하는 따뜻한 인간입니다. 저는 다시 한번 다들 우리의 고전을 참고하며 생각해보기를 기대합니다.

질문자: 선생님께서 니시다 기타로의 글을 읽고 공부하셨다고 말씀하셨는데, 사실 그때 당시에 니시다 기타로를 공부했다는 걸 인정하는 작가들이 거의 없는 것 같습니다. 니시다 기타로의 글을 어느 정도나 어떻게 접하셨는지 궁금합니다. 『선의 연구』나 『도덕과 문명』이라든가 혹시 읽으셨던 글이 기억나세요?

이: 니시다 기타로는 내가 공부를 했다는 얘기가 아니라 AG 잡지에 번역해 실은 것을 봤다는 것이고, AG 잡지 말고 따로 그의 전기를 읽었습니다만 한 번 읽어서 내가 뭘 기억하겠습니까? 하여튼 기타로라는 철학자가 일본의 작가들에게 영향을 줬다는 얘기를 많이 들었고, 그래서인지 AG 잡지에도 그의 단문이 번역 게재됐었다는 말입니다. 그런데 내가 나이가 많아서 젊어서 한 번 읽은 책을 기억하기란 어렵습니다. 그 양반이 독일에서 현상학을 연구하고 일본에서 대단히 존경받는 인물이고, 당시 정부 정책에 많이 기여한 어용학자로서도 이름이 높다는 정도를 기억하고 있습니다.

질문자: 그리고 말씀 중에 동아시아의 직관으로 직접 갈 수 있는데 서양의 모든 흐름을 뒤쫓을 필요가 없지 않느냐? 서양의 미니멀까지 오면서 그런 물질문명이 아닌 직관으로써 접근할 수 있다. 이런 말씀을 하신 걸로 제가 이해했습니다. 질문을 요약하자면, 크게

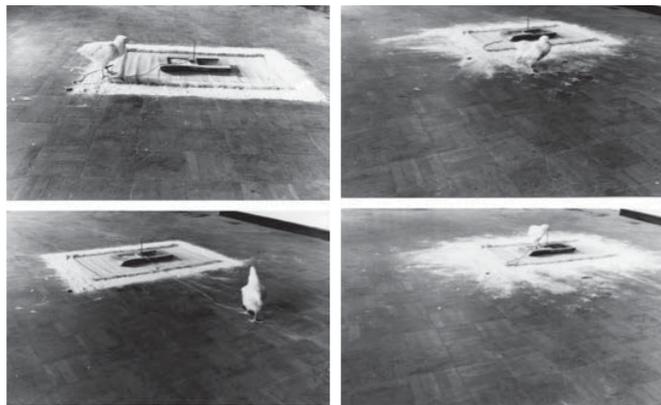
서구와 동양이라고 하는 이분법적인 구조로 나누셨는데요. 만약 그때 동양적 사고를 좀 더 추구하셨다면, 많은 연구자들이 얘기하는 물질문명에 대한 찬양이라든가 이런 부분에 대해서는 어떻게 생각하시는지 궁금합니다. 다시 말하자면, 이우환의 현상학이나 니시다 기타로의 철학을 기반으로 했을 때, 사실 물질문명이 우리의 인격을 굉장히 축소하고 왜곡시키기 때문에 내부의 직관을 크게 발현해서 봐야 한다는 논조로 갈 수밖에 없다고 생각합니다. 선생님도 그것에 대해서 계속 말씀하셨고 한국적인 정체성이 아니라 그런 직관을 가지고 말입니다. 그런데 당사가 새마을운동 이후에 급격하게 도시가 팽창이 되고 AG도 도시에 대해서 긍정적으로 접근하고 있었다는 것이 박은영 선생님의 발표이기도 하고 저도 작품에서 그런 것이 느껴진다고 생각합니다. 저는 이 두 개가 충돌한다고 생각하거든요. 사상적으로 굉장히 직관을 강조하고 아시아를 강조한다면 사실 문명을 멀리할 수밖에 없는데, 작품에서는 역시 그 도시문명을 끌어안고 가고 있다는 거죠. 선생님은 혹시 당시에 그 문제를 고민해보신 적이 있으신지, 도시문명화가 되는데 나는 직관으로 뭔가 하려고 할 때 이 두 개가 부딪히지는 않았는지 궁금합니다.

이: 너무 과거의 얘기라서. (웃음) 간단하게 말씀드리면, 저는 근대교육을 받은 사람이고 알게 모르게 집안이나 모든 인간관계에서 전통적인 어떤 관습을 가진, 그러니까 저는 2대 문명을 함께 혼합해 가진 인간으로서 서구사람하고는 조금 다르다는 생각을 가지고 있습니다. 직관이란 삶의 경험과 관련이 있습니다. 갓 태어난 아기의 직관과 성인의 직관이 같을 수 없고 사람마다 다 다를 것입니다. 옛부터 수양이나 수신이란 말을 소중하게 생각해왔습니다. 직관과도 관련이 있을 것입니다.

AG 그룹의 작가들 작품에서 도시문명과 어떤 관련을 말씀하시는데, 저는 당시 작가들의



도판 4. <무제 75032>, 사슴뼀, <제9회 파리비엔날레>(1975.9.19.~11.2. 파리시립근대미술관)



도판 5. <무제 75031>, <제9회 파리비엔날레>(1975.9.19.~11.2. 파리시립근대미술관)

작업에서 그런 특별한 관련을 기억하지 못합니다. 많은 작가들이 사물 그 자체와 자신과 관련된 관계에 관해서 깊이 생각하는 듯했습니다. 저는 도시문명 혹은 도시에 관한 것보다 저 자신의 불안한 존재에 관해 의문을 깊게 가진 듯합니다.

김미정: 1975년 <파리비엔날레> 얘기를 듣고 싶습니다. 살아있는 닭으로 작업을 한 것이 당시 기사에도 나왔던 걸로 기억하고요. 프랑스 기사에도 '한국의 작가가 살아있는 예술품을 전시했다'고 하고 있고, 뼈로 하신 작업도 참 재미가 있어요. 물론 행위나 오브제를 많이 썼지만 그런 식으로 뼈를 사용한 고고학적 작품은 많지 않았는데 어떻게 그런 아이디어를 내셨는지 궁금합니다. 파리 얘기를 좀 해주십시오.

이: 좀 싱거운데. (웃음) 대구에 서문시장이라는 아주 큰 재래시장이 있어요. 거기를 가끔씩 갔는데 사슴 뼈도 있고 그 뒤에는 닭장도 있었어요. 시골 할머니가 그 곁에 앉아서 뼈만 앙상한 사슴 뼈를 팔고 있고, 그 뒤쪽에는 닭장 속에 살아 있는 닭들을 가두어놓고 있었어요. 집에 와서 생각해봐도 예쁘고 귀여운 사슴이 앙상한 뼈로 둔갑해서 약재로 팔리고 있다는 사실이 충격적이었나 봐요. 그러한 충격을 작품으로 전환해서 그 경험을 공유해봐야겠다는 생각으로 실현을 구상한 것입니다. 당시 <파리비엔날레>에 작가선정을 위한 자료로 73년도에 명동화랑에서 했던 <선술집>과, 샤먼의 <무당> 해프닝 같은 자료를 대충 만들어서 보냈어요. 작가 추천은 미협 주관의 <양떼팡당전>에서 선발해서 다수 작가의 자료를 보내면 파리의 비엔날레 운영위원회에서 선정하는 형식이었습니다. 별로 기대도 하지 않았고 이미 작가 선정이 뜬소문으로 나돌아 관심을 두지 않았었는데, 갑자기 파리에서 <선술집> 작가가 어떤 사람인지 급히 국제전화로 수소문하며 법석을 떨면서... 그렇게 해서 제가 선정이 되었나 봐요. 그래서 브로슈어 하나 만들고 <선술집>보다는 닭과 사슴 작업을 보여주고 싶다는 생각, 이미 한번 발표했던 작업보다 새로운 작업을 보여주고 싶은 생각이 들었습니다.

그래서 덕수궁미술관 측면 계단 쪽 공간을 빌려서 닭 작업을 연출했습니다. 박서보 선생이 좋은 카메라를 사셨다고 자신이 찍어 주시겠다고 해서 직접 촬영하면서 작업이 진행되었지요. 그 작업을 인화처리하고 사슴 뼈도 세 마리 구해서 이민가방에 넣고 비행기를 탔죠. 그 시절 외국으로 출국하기가 쉽지 않은데다가 파리공항의 입국 통관 과정에서 냄새나는 사슴 뼈를 보고는 놀라서 춤을 추고 난리가 났어요. 비엔날레 행사장인 시립미술관 전시장에 가니 벌써 오래 전부터 작가들이 작업들을 설치하고 있었어요. <선술집> 작업을 하리라고 예상한 주최측에서는 미리 전시장 맨 구석에 자리를 배치해두었더라고요. 그래서 김창렬 선생과 함께 닭 작업의 브로슈어를 보여주니까, 작업 성격상 다행히도



도판 6. 《1960~70년대 한국의 실험미술: AG, ST, 대구현대미술제》
학술 심포지엄 기념사진(왼쪽부터 이강소, 김미정, 박민영, 박은영)

자리를 비엔날레 전시장의 넓은 센터
자리로 변경해주어서 한국의 우리 일행은
환호를 했습니다. 그러나 안타깝게도 그
장소에서 오래 전부터 설치 작업을 하고
있던 일본작가는 비엔날레 측에 불만을
토로하고 비엔날레 참가를 포기하고
귀국해 버렸습니다. 지금 생각해도
유감스러운 사건이었습니다.

그 당시만 해도 파리는 미술에 있어서

매우 근대적인 분위기의 도시였습니다. 그런데 오프닝부터 살아 있는 답을 전시해놓으니
관객이나 언론의 주목을 받을 수밖에 없었던 것 같아요. 다음날 제2국영TV의 9시
뉴스광장에 닭과 먹이통을 설치하고 평론가 이일 선생과 함께 출연을 했습니다.
방영시간에는 파리에 거주하는 후배작가인 임세택의 집에서 이일, 김창렬, 이우환 선생
등과 함께 ‘멋지다’를 연발하면서 즐겁게 봤습니다. 전시가 진행되는 4개월 여를 이우환
선생, 심문섭과 함께 몽마르트의 낡았지만 비교적 넓은 방에서 각기 평면작업의 해결을 위한
작업들을 열심히 하는 시기를 보냈습니다. (웃음) 당시 방송자료를 먼 후일에 후배 정재규를
통해서 방송국에 몇 번 찾아봤으나 실패했습니다. 하기가 오프닝 날에 유럽의 많은 TV가
몰려들어 촬영해갔으니 어딘가의 구석에 잠들 자고 있었지요.

박은영: 선생님께서 ‘흔적’을 말씀하시면서 아무것도 없다는 것이 자연스러운 생각이었다.

분위기라든지 전체적인 화가들의 생각이라든지 선생님의 개인적인 말씀으로 알아
들었는데요. 흔적이라는 게 중요하다는 의미로 다가왔습니다. 그런데 갈대 작업이라든지
검게 칠해진 관 뚜껑 위에 굴비짜를 걸어 놓은 작업, 그리고 닭 작업이라든지 이런 것이
전부 흔적, 잔해를 볼 수 있는 것 같고, 뼈도 마찬가지로 남은 잔해이니 이런 측면에서
모두 연결되어 있다는 생각이 들어요. 작품들을 쪽 조망할 수 있어서 너무 좋았습니다.
나중에 평면작업을 하신 후에도 같은 연장선상에 있지 않나 하는 생각을 하게 되었어요.
흔적 작업이 평면에도 이어져서, 사실 형식은 굉장히 다르지만 장르를 뛰어넘어서 굉장히
동양적이면서도 포스트모던적인 흔적의 개념이 나중의 작업까지도 연결되지 않나 하는
생각이 들었습니다. 이에 대해서 어떻게 생각하시는지요?

이: 흔적이라는 것은 개념적으로 멈춰있는 의미를 담고 있는 듯해요. ‘흔적’도 끊임없이 변해
간다는 것을 강조하고 싶어요. 미세하게나마 우리는 우리 눈앞에 보이는 모든 광경들을 각각
조금씩 다른 세계로 보고 있는 것입니다. 과거 근대미술의 변화를 예로 들어 보자면, 인상파

화가들이 빛의 현상을 잘 관찰하여 현실을 더욱 생생하고 리얼하게 묘사하려 했고, 훨씬
후에 리처드 세라(Richard Serra, 1939~)는 거대한 철의 덩어리를 관객들 앞에 막아두고
자신이나 관객들을 존재하게 하려 하고 있죠. 앞서 말씀드린 대로 이제 존재란 의미도 달리
생각해야 하는 시대입니다.

지난 3월에 일본의 타마대학교가 주최(일본 문부성 지원)하는 “모노하와 아카이브”라는
심포지엄에 발제자로 참여한 적이 있는데, 거기에는 모노하의 중요 세 작가, 그리고
비평가들, 미국 미술관의 큐레이터와 함께했습니다. 그러니까 모노하가 세계적인 관심을
받고 있는 이 시기에, 모노하 작업들의 새로운 조명과 그 작업들에 관한 아카이브의
활발한 활용과 지적소유에 관한 여러 가지 논의, 그리고 작품들의 재현에 관한 논의들이
있었습니다. 저는 한국작가로서 일본의 모노하 작가들과의 교류, 그리고 당시 한국
현대미술의 흐름에 관해서 설명했습니다. 특히 모노하를 보는 한국작가들의 시각이
어떠한가를 사회자가 질문해와서 저의 개인적인 소견을 이야기 한 바 있었습니다. 그것은
대부분의 작가들이 작업의 물질성 혹은 존재성을 강조해서 관객과의 관련에 깊은 관심을
가진 것으로 이해하고 있다고. 제 생각에 그것은 자신들이 있고 싶어하는, 존재하고
싶어하는 욕구가 담겨 있는 것 같다고.

저의 개인적인 생각은 ‘나’라고 전제하고 있는 ‘나’란 너무나 불안정한 알 수 없는 체계이며,
사람마다 서로 차이가 나는 ‘나’일 뿐 아니라, 세계 자체가 한통속으로 유기적인 관련을 가진
구조임을 인식해야 할 것으로 이해하고 있다고. 불교의 ‘공’이나, 노장의 ‘도’, 혹은 성리학의
‘리’와 ‘기’ 등 나에게서는 참고하고 노력해야 할 일이 벽차서 힘들어 하고 있다고. 다행히
행사가 끝난 후 여러 지인들과 관객들이 격려를 해주어서 안도의 숨을 쉴 수 있었습니다.

그날 저녁에 도쿄의 어느 갤러리 대표와 저녁식사를 하게 되었는데 자리에 앉자마자
“모노하는 미니멀의 어레인지먼트(Arrangement) 아닌가?” 해서 우리 모두들 크게 웃은
적이 있습니다.

그리고 나니 요즈음 회자되고 있는 국내의 ‘단색화’라는 언어도 모호한 구석이 있을 수
있다고 생각되지 않습니까? 단색화(Monochrome)는 말레비치(Kazimir Severinovich
Malevich, 1878~1935)부터 이브 클랭(Yves Klein, 1928~1962), 로버트 라이먼
(Robert Ryman, 1930~), 아그네스 마틴(Agnes Martin, 1921~2004) 등에 이르기까지
정서의 표현이나 작품의 형태나 색채를 극단적으로 절제하는 작업, 한편으로는 제스퍼
존스(Jasper Johns, 1930~)나 사이 톰블리(Cy Twombly, 1928~2011), 라이먼 등
회화의 물질성을 강조하는 것, 이 모두는 서구 근대미술에서 고민해온 작업들이라 할 수
있겠습니다. 그래서 혹시나 전통적인 동아시아 회화 형식을 단색화란 용어로 무분별하게
이해한다면 커다란 오해일 것입니다.

예를 들어, ‘사군자’ 회화를 머릿속에 떠올려 보세요. ‘대나무’ 그림이라면 그 그림이 작가가 개인적으로 실물을 보고 자신의 감정을 넣어 그린 것일까요? 대나무의 특성을 잘 드러낸 화본, 화법에 따라 작가는 많은 그리기 훈련을 합니다. 바로 화법은 ‘리’요, 훈련은 ‘기’의 수련이 아니겠습니까. ‘리’와 ‘기’, ‘기운생동’이라는 것은 바로 유기적인 사고체계의 역사로부터 기인합니다.

저 자신도 서구미술의 흐름에서 결정적인 영향을 받아왔습니다만, 60년대 서구의 ‘해프닝’ 같은 실험예술에서 상당히 고무적인 영향을 받았다고 생각합니다. 평면, 입체, 설치 뭐 이런 것이 아니고 나를 포함한 주변의 모든 것이 예술의 소재가 될 수 있다는 것, 그런 예술의 시대가 도래했다는 것, 훨씬 자유로운 예술의 미래가 활짝 열려 보이는 것 같았어요. 동아시아, 한국과 중국, 일본에서는 옛부터 ‘풍류’라는 것이 있어왔습니다. A.D. 500년경의 왕희지의 『난정서』는 풍류했던 시집이고, 신라의 화랑도 풍류를 즐겼고, 포석정도 풍류의 자리였다고 합니다. 일본의 후쿠오카시에서는 지금도 해마다 봄에 ‘난정’의 풍류를 기념하는 실제 행사가 있다고 합니다. 굽이쳐 흐르는 조그만 개울물에 술잔을 흘려보내면 그 순번에 따라 즉흥시를 짓는 등, 즉석 이벤트를 벌이는 거였죠. 시대가 변하면서 조선조 말엽에는 기생문화도 생겼고 나중에는 ‘남사당’ 같은 무리도 생겨나게 되었습니다. 물론 요즈음의 ‘해프닝’과는 다르겠지만 우리의 삶속에도 일종의 즉흥적인 ‘행위예술’의 형식들이 있어서 더욱 친근하고도 멋진 예술의 영역을 전개해볼 수도 있지 않을까 기대해봅니다.

녹취 및 정리: 박지혜, 윤정인

강국진 초기 작업에 관한 연구: 강국진 컬렉션 소장 자료를 중심으로

양 서 윤
국립현대미술관 미술연구센터

I . 머리말

II . 본문

1. 강국진의 1960~1970년대 작업: 논꼴에서 오브제 작업까지
2. 강국진 컬렉션의 개요
 - 1) 규모 및 성격
 - 2) 강국진 컬렉션 소장 주요 자료

III . 맺음말

I . 머리말

강국진(姜國鎭, 1939~1992)은 한국 실험미술의 대표 작가로 1960~1970년대 다양한 매체를 활용한 여러 작업들을 통해 기성문화에 비판을 가하며 한국 행위미술계에 선구적인 역할을 하였다. 동시대 활동 작가였던 김구림, 정강자, 정찬승 등과 함께 한국화단에 중요한 영향을 끼쳤던 인물임에도 불구하고 강국진 작가 개인에 대해 집중적으로 다룬 연구는 턱없이 부족한 편이다. 현재 세계 미술시장에서 한국 단색화의 선풍적인 인기와 함께 아시아 아방가르드 미술에 대한 관심이 맞물리며 1960~1970년대의 한국 실험미술 또한 주목받고 있다. 이러한 상황 속에서 강국진이라는 작가에 대한 재조명이 더욱 필요한 시점이다.

강국진의 작품 경향은 1960년대 중후반 ‘논꼴’과 ‘신진’ 동인, ‘청년작가연립회’ 활동을 통해 펼친 실험적인 행위예술 작업, 1970년대의 오브제 작업, 1980년대 선조(線條) 작업, 그리고 1992년 작고 직전까지 선조와 전통 소재를 이용한 작업으로 구분할 수 있다. 이 글에서는 강국진의 작품세계 중 실험적 경향이 특히 두드러졌던 논꼴과 초기 해프닝 및 설치 작업, 그리고 1970년대의 오브제를 활용한 작업까지의 활동에 주목하고, 이와 관련한 국립현대미술관

미술연구센터 강국진 컬렉션 소장 자료들을 소개하고자 한다.

II. 본문

1. 강국진의 1960~1970년대 작업: 논꼴에서 오브제 작업까지

강국진은 1939년 경상남도 진주에서 태어났으며, 홍익대학교 미술학부 서양화과를 졸업하고 이후 건국대학교 교육대학원에서 미술교육을 전공, 1980년대에는 한성대학교 미술학과 교수로 재직하며 교육가로서의 면모를 보여주기도 하였다. 1992년 3월 갑작스럽게 발병한 폐전색으로 작고하기 이전까지 그는 작가로서 한 가지 작업 경향에만 머물렀던 것이 아니라 행위예술, 설치, 회화, 판화 작업 등 다양한 장르를 아우르며 꾸준히 색다른 방법을 모색하고 실험하여 새로운 시대를 여는 것에 열중하였다. 앞서 언급한 바와 같이 강국진의 작업 경향은 시기 및 성격에 따라 네 단계로 나눌 수 있으나, 이 글에서는 1965~1966년 논꼴 동인부터 1967~1968년 청년작가연립회 활동 및 1973년 본격적 판화 작업 이전 선보였던 오브제 중심의 작품 경향에 집중하고자 한다.

강국진의 본격적인 작가로서의 활동은 1964년 홍익대학교 미술학부 출신과 함께 논꼴 동인을 결성하면서부터 시작되었다. 강국진은 대학 재학 중 논꼴이라는 동인을 결성하게 되는데, 그와 뜻을 함께했던 창립 동인은 김인환, 남영희, 양철모, 정찬승, 최태신, 한영섭이었다. (도판 1) 당시



도판 1. 1965년 논꼴 동인들 (왼쪽부터 한영섭, 최태신, 정찬승, 양철모, 남영희, 강국진, 김인환)

논꼴이라는 그룹명은 그들의 단체 작업실이 있던 무악재 고개 너머 홍제동 근처의 옛 지명에서 따온 것이었다.¹⁾ 1965년 2월 8일부터 14일까지 『한국일보』의 후원 하에 신문회관 1, 2전시실에서 열린 《논꼴 창립전》에는 창립 동인 7인이 모두 참여하였다. 전시에 참여한 7명의 작가 모두 추상 계열의 작품을 출품하였으며, 강국진 또한 이 전시에 〈작품〉이라는 제목의 추상회화 6점을 출품하였다.²⁾ (도판 2) 같은 해

1) 논꼴은 무악재 고개너머에 있었다. 이른바 변두리였던 이곳 지도도 많이 달라졌는데 허수룩한 이층가옥의 이층을 빌려서 그들의 아트리로 쓰고 있었다. 집이 서기 전에 그곳에 눈이 있었고 고랑이 있었는데 옛날에는 그곳을 논꼴이라 불렀다는 것이 젊은 구름의 명칭의 유래라는 것도 알게 되었다. 유준상, 『결산(決算)과 창조(創造)의 기점(基點)에서』, 『논꼴아트』, p.10.
2) 전시 브로슈어인 『논꼴아트』에 따르면 강국진은 〈작품 1〉, 〈작품 2〉, 〈작품 3〉, 〈작품 4〉, 〈작품 5〉, 〈작품 6〉 총 6점의 회화작품을 출품하였다고 기록되어 있다.

발간한 우리나라 최초의 미술동인지 『논꼴아트』를 보면, 이들이 기존의 양식을 거부하고 새롭고 자유로운 조형을 추구하고자 했던 것에 대하여 알 수 있다.³⁾ 당시 강국진이 『논꼴아트』에 남긴 「나의 작품 속의 말」에서는 “1965년 우리의 시점에서서 우리의 젊은 미술은 낡은 정신적 자세를 설파하여 우리들의 새로운 풍토적 조형을 창조하여야 할 것이다”라고 언급하고 있어, 기존 앵포르멜 경향이 서구의 문물을 무분별하게 수용하였다고 판단하며 비판하고 이와 다른 한국적 풍토의 추상을 추구하려 했음이 나타난다.



도판 2. 〈작품〉, 1964, 캔버스에 유채, 《논꼴 창립전》 출품작



도판 3. 《제2회 논꼴전》 자신의 출품작 앞에서 강국진, 1966

다음 해인 1966년 5월 12일부터 17일까지 중앙공보관 화랑에서 열린 《제2회 논꼴전》에도 창립 동인 모두가 작품을 출품하였다. 출품작들은 창립전에서 보였던 것과 유사한 경향의 회화 작품으로, 강국진은 이 전시에서 〈작품 63〉, 〈작품 64〉, 〈작품 65〉라는 제목의 회화 3점을 선보였다.⁴⁾ (도판 3) 2회의 전시에서 보여주었던 의욕적인 시도에도 불구하고 논꼴은 1966년 전시를 마지막으로 미술사의 현장에서 사라지게 된다.⁵⁾

논꼴에서 보여주었던 새롭고 자유로운 미술에 대한 추구는 1967년부터 1968년까지의 청년작가연립회⁶⁾ 활동에서 탈퇴화적인 형태로 이어진다. 강국진은 논꼴 동인으로 함께 활동했던 김인환, 정찬승 이외에 심선희, 양태수, 정강자와 같이 뜻을 모아 신전 동인을 결성하게 된다. 이들은 《청년작가연립전》 전시 참여뿐 아니라 세미나, 가두시위, 해프닝 등 다양한 활동을 보여주었다. 강국진의 작업을 중심으로 청년작가연립회의 활동을 시간 순으로 정리해보자면

1967년부터 1968년까지의 청년작가연립회⁶⁾ 활동에서 탈퇴화적인 형태로 이어진다. 강국진은 논꼴 동인으로 함께 활동했던 김인환, 정찬승 이외에 심선희, 양태수, 정강자와 같이 뜻을 모아 신전 동인을 결성하게 된다. 이들은 《청년작가연립전》 전시 참여뿐 아니라 세미나, 가두시위, 해프닝 등 다양한 활동을 보여주었다. 강국진의 작업을 중심으로 청년작가연립회의 활동을 시간 순으로 정리해보자면

3) 논꼴의 동인지이자 창립전 브로슈어 『논꼴아트』에 다음과 같은 내용의 선언문이 실려있다.

일체(一切)의 타협(妥協)과 형식(形式)을 벗어나는 시점(時點)에서 우리는 형식 자유(自由)로운 조형(造型)의 기치(旗幟)를 올린다.
1. 새 시대(時代)에 참여(參與)하는 「자유(自由)에의 의식(意識)」을 우리의 조형 조건(造型條件)으로 한다.
2. 우리는 극단적 시간(極端的 時間)의 창조적 변화(創造的 變化)를 조형윤리(造型倫理)로 삼는다.
3. 기성(既成)의 무분별(無分別)한 감성(感性)에서 벗어나 지성(知性)의 발판에서 형성(形成)의 모탈을 추구(追求)한다.
4) 당시 실린 신문기사에서는 강국진 작품에 대해 다음과 같이 언급하였다. “〈작품 63〉, 〈64〉, 〈65〉에서는 굵은 터치로 대담한 표현을 하고 있고 또한 고대벽화에서 이미지를 얻어 부드러운 색의 융화를 얻고 있다.” 『한국기』, 1966.5.
5) 이에 대하여 오광수는 홍익대학교 졸업과 동시에 멤버들이 뿔뿔이 흩어지면서 더 이상 그룹으로서 지탱이 어려웠기 때문으로 보인다고 언급한 바 있다. 한편 김미경은 해체의 이유를 논꼴 멤버 사이에서 벌어진 예술적 입장차이 때문이라고 보았다. 전위적 오브제 작업을 하려는 쪽과 앵포르멜을 수용하거나 한영섭처럼 계속 한국적인 전통을 회화로 표현하려는 쪽의 견해차가 그룹 해체 원인이었다고 주장하였다. 오광수, 앞의 글, p.9.; 김미경, 『한국의 실험미술』, 시공사, 2003, p.61.
6) 《청년작가연립전》 멤버 일부가 전시 이후 활동을 위해 잠정적으로 붙였던 명칭.



도판 4. '추상 이후 세계미술의 동향' 세미나, 중앙공보관 영사실, 1967.11.11.



도판 5. 《청년작가연립전》 가두행진, 1967.12.11. 오전 10시

1963~1967년 졸업생이 주축이 되어 결성된 무동인, 오리진, 신전 동인 세 단체의 합동전이였다.⁸⁾

이들 중 무동인과 신전 동인을 중심으로 12월 11일 전시개막 당일 오전 10시부터 현실참여적인 슬로건을 피켓에 써서 들고 가두행진을 하기도 하였는데, 이는 자신들의 작업 의미를 알리려는 시도인 동시에 기성 미술제도를 적극적으로 비판하기 위한 것이었다.⁹⁾(도판 5)

한편 이와 동시에 실제 전시가 열린 중앙공보관 화랑에는 1전시실의 오리진, 2전시실의 무동인에 이어 3전시실에 신전 동인 강국진, 정강자, 정찬승, 심선희, 김인환, 양덕수의 작품이 출품되었다. 이 전시에 강국진은 <꾸밈>이라는 대제목 하에 3개의 부제가 붙은 작품을 출품하였다. 천장에서 드리워진 큰 비닐주머니 속에 다시 가는 비닐주머니, 그리고 그 속에

다음과 같다.

청년작가연립회는 1967년 11월 11일 오후 3시 중앙공보관 영사실에서 청년작가연립회 주최로 세미나를 열었다. '추상 이후 세계미술의 동향'이라는 주제로 열린 이 세미나는 미술평론가 이일, 화가 김훈, 외교연구원 임명진을 연사로 초청한 가운데 진행되었다. 세미나에서는 이일이 추상미술의 본질적 의의와 그 이후의 신행상주의와 신헌실주의, 팝아트에 대해 강의한 후 연사 3명의 원탁토론이 두 시간 동안 계속되었다. 세계 전위미술을 받아들일 자세를 모색하기 위한 이 모임은 청중들과의 문답을 끝으로 순서를 마치게 된다.⁷⁾(도판 4)

같은 해 12월 11일부터 16일까지 중앙공보관 화랑 1, 2, 3 전시실에서 열린 《청년작가연립전》은 홍익대학교

7) 「추상 이후 세계미술동향: 한국청년작가연립회 개최」, 『홍대학보』, 1967.11.15.

8) 무동인은 1963년 13회 홍익대학교 졸업생 6명(최봉현, 김영자, 이태현, 문복철, 진익상, 임단(임명진)), 오리진은 1964년 14회 졸업생 8명(서승원, 이승조, 이상락, 김수익, 최명영, 신기욱, 최창홍, 합섭), 신전 동인은 1965, 1967년 15, 16회 졸업생 6명(강국진, 양덕수, 정강자, 심선희, 김인환, 정찬승)이 참가하였다. 총 17명의 작가가 참여하였으며 68점의 작품을 출품하였다. 김미경, 앞의 책, p.52.

9) 김미경, 위의 책, p.47.

원색으로 물들인 물이 수은주처럼 올라가는 형식의 작품 <바로 오늘>,¹⁰⁾ 벽에 고정된 사각형 검은색 천에 페니실린 병을 줄로 엮어 늘어뜨린 <오늘의 시각>, 그리고 <오늘의 시각>을 배경으로 흰 종이를 깐 대좌 위에 페니실린 병을 쌓아 구성한 <시각의 즐거움>이 그 3점의 작품이다.(도판 6, 7) 강국진은 이들 작품 이외에 전시 개막 당일



도판 6. 《청년작가연립전》 강국진 출품작 도판 7. 《청년작가연립전》 전시실 전경

인 12월 11일, 색물을 담은 비닐튜브 입구를 터뜨려 공중에 뿌린 <색물을 뿜는 비닐주머니>라는 해프닝을 시연하기도 하였다.¹¹⁾ 무동인의 전시가 열리고 있던 중앙공보관 제2전시실에서는 12월 14일 오후 4시 반, 오광수의 각본 아래 무동인과 신전 동인 두 그룹에 의해서 <비닐우산과 촛불이 있는 해프닝>이 시연되었다.¹²⁾

한편 1968년 1월 22일부터 2월 10일까지 중앙공보관 화랑에서 열린 《한국미술종합전》에 강국진은 청년작가연립회 소속으로 참가하여 <시각 1>, <시각 2>라는 붉은색과 푸른색의 네온줄을 수직으로 늘어뜨려 구성된 실험적인 라이트 아트 작품을 출품하기도 하였다.

1968년 2월 10일부터 강국진, 정찬승, 최봉현을 비롯한 청년작가연립회는 대구, 부산, 광주, 전주, 대전 등지 지방 도시를 순회하며 국제미술강좌를 벌이기도 하였다. 이 순회

10) 「파격적인 용기: 한국청년작가연립전」, 『경향신문』, 1967.12.13.

11) 김미경은 <색물을 뿜는 비닐주머니>에 대하여 최초의 행위예술로 알려진 <비닐 우산과 촛불이 있는 해프닝>(1967.12.14.)보다 사흘 앞선 시기에 행해졌음에 따라 '한국 최초의 개인 행위예술'이라고 할 수 있다고 언급한 바 있다. 해프닝에 대하여 설명하고 있는 보도자료 등은 찾아볼 수 없지만, 당시 해프닝의 순차적 기록이 사진필름으로 남아있다.

12) 당시 보도자료에서는 이 해프닝에 대해 다음과 같이 설명하였다.

14일 하오 4시 반 《한국청년작가연립전》 전시장(중앙공보관)- 등장인물 여자 둘, 남자 여덟, 촛불과 비닐우산. 연통이 있는 작품을 둘러싸고 사람들이 서있다. 가운데는 의자에 비닐우산을 든 여인이 앉아있고 사람들은 '새야 새야 파랑새야'를 부르면서 여인을 둘러싸고 빙빙 돌아간다. 서너 번 돈 다음 이들은 작은 촛불을 손에 들고 다시 한 번 노래를 부르면서 빙빙 돈다. 구경꾼 중의 여학생이 대열에 낀다. 여인은 어느 틈에 우산을 펴고 있었는데 누군지가 비닐우산을 촛불로 녹여 구멍을 내고 초를 꽂으니까 모두들 따라서 꽂는다. 다시 한 바퀴 촛불 꽂힌 비닐우산까지 포함된 행진. 그리고 비닐우산을 의자에 비끼러매고 촛불을 붙여 끈 뒤 발기발기 비닐을 뜯어낸다. 그리고는 한 사람이 우산을 내용명이다. 소리를 지르며 여럿이 짓밟는다. 쇼가 끝났다. 출연자의 한 사람이 해프닝을 관객에게 설명한다. "해프닝이란 캔버스를 벗어난 우연적인 행위와 물체와의 충돌에서 일어난 미적사유이며 그 자체가 표현행위인 것입니다. 우리들이 행한 해프닝은 단순한 제작행위이며 미술현실의 무위와 관념적 질서에서 벗어난 의식의 표백입니다. 당신들은 이 해프닝에서 현실과의 어떤 연상 작용을 얻을 생각을 버리십시오. 우연적인 행위와 물체와의 충돌에서 일어난 아름다운 현상을 직접 체험하는 것만이 여기 목적의 전부입니다." 『비닐우산과 촛불이 있는 해프닝이란 예술적인 쇼』, 『경향신문』, 1967.12.16.



도판 8. 왼쪽 《한강변의 타살》 해프닝 당시 강국진, 1968.10.17. 제2한강교, 오른쪽 《한강변의 타살》 촬영 필름

강좌에서는 홍익대학 미술학부장 김원 교수가 제공한 슬라이드 200여 장, 청년작가연립회가 마련한 슬라이드 100여 장을 미술평론가 오광수가 해설하며, 오늘의 국제미술과 한국의 행위미술을 비교 감상하는 시간을 가졌다.¹³⁾ 이어서 1968년 5월 2일 오후 7시 한국휴먼클럽의 주관 하에 세시봉 음악감상실에서 열린 《현대미술과 해프닝의 밤》은 권대웅의 사회로 진행되었으며, 오광수는 이 세미나에서 ‘현대미술에 관하여’라는 주제로 강연을 하였다. 또한 1967년 《상파울로비엔날레》와 《파리비엔날레》, 《청년작가연립전》 출품작 슬라이드 감상이 정찬승의 해설로 진행되었으며, 이후 청년작가연립회가 출연한 〈색비닐의 향연〉, 〈화투놀이〉¹⁴⁾가 시연되었다. 〈색비닐의 향연〉은 강국진, 정찬승의 구상으로 진행되었던 해프닝이었다.¹⁵⁾ 한 달 후인 5월 30일 같은 장소에서 오후 6시부터 10시까지 열린 《제4회 현대미술세미나: 현대미술은 어떻게 감상하여야 하나》에서는 신전 동인 강국진, 정강자, 정찬승의 주도로, 관람자들이 공동으로 제작에 참여하는 ‘행동적 표현미술’인 〈투명풍선과 누드〉 퍼포먼스가 시연되었다. 리플릿에 따르면 이 작품은 주위 공간에 투명풍선을 붙여나가는 동안

13) 「5도시 순회미술강좌: 9일부터 청년작가연립회서」, 『한국일보』, 1968.2.4.

14) 같은 날 〈색비닐의 향연〉과 〈화투놀이〉 두 가지 해프닝이 벌어졌다고 전해지나, 《현대미술과 해프닝의 밤》 리플릿에는 〈색비닐의 향연〉에 관해서만 기록되어 있다. 〈화투놀이〉에 대한 정확한 기록은 나와있지 않았으나, 강국진 컬렉션에 소장된 당시 신문기사 스크랩 속 출처미상 기사 일부에 다음과 같이 퍼포먼스의 내용이 간략히 기술되어 있다.
“〈화투놀이〉는 의자 5개와 테이블 1개, 화투 한 벌, 출연자 5명, 바켓스 1통과 물, 라이트뮤직(강렬한 템포의 리듬), 그리고 조명기 한 대 등을 준비하고 조명이 비추어진 무대 위의 의자들에 앉은 5명이 가위바위보를 하여 진 사람이 화투를 사오는 동안 제각기 권태로운 시간을 갖고 있다. 화투가 도착되고 한 게임이 끝나면 진 사람이 바켓스에 물을 떠온 후에 다시 진행되는 형식의 퍼포먼스이다.”

15) 정찬승은 1969년 『홍대학보』에 당시 〈색비닐의 향연〉에 대하여 자세히 언급했다. “〈색비닐의 향연〉은 참가자 7명, 바켓스 1통과 물, 화학색소 8병, 길이 3m, 지름 3cm 정도의 비닐호수 6개 등을 가지고, 가운데 한 여자를 중심으로 하여 둘러서서 원무를 하면서 각자가 비닐에 물을 담아서 색소를 넣어 물이 새지 않게 봉한 다음, 가운데 여자를 중심으로 하여 색 비닐을 쥐어준 다음, 각자가 붙들고 가운데 여자와 동글게 서있는 사람들과 섰다 앉았다 하며 색의 울동이 시작되다가 과열되자 비닐들이 터지고 색소 물이 사방으로 튕겨 나가는 것으로 끝... 이것은 비닐과 연관이 깊은 물과의 관계 속에 각양각색의 색소를 첨가하여 울동의 아름다운 조화와 파괴가 부딪치므로서 오는 새로운 미의 현상을 발견코저 한 것...” 정찬승, 『한국의 해프닝』, 『홍대학보』, 1969.12.1. (김미경, 앞의 책, p.91 재수록)

빛과 소리가 동시에 도입됨으로써 시간, 공간, 광선 및 음으로 조성되는 환경에의 적극적 표현을 위한 예술이었다.

앞선 몇 차례의 해프닝에 참여한 강국진은 1968년 10월 17일 하오 4시 제2한강교 아래에서 벌어졌던 〈한강변의 타살〉에서 직접 구성과 행위를 담당하며 무대를 야외로 옮겨 보다 적극적으로 기성 문화를 비판한다. 〈한강변의 타살〉은 강국진, 정강자, 정찬승이 스스로 사이버 문화인을 자처하며 현실사회의 문화적 모순을 고발하는 해프닝 쇼였다.(도판 8) 당시 보도자료에 실린 내용을 살펴보면 다음과 같다.

“17일 하오 4시 제2한강교 아래 백사장에서는 한국청년작가연립회원이며 홍익대학교 미술대학 졸업생인 강국진, 정강자, 정찬승 등 자칭 전위 작가 세 사람이 네 번째 해프닝 쇼를 벌여 행인의 눈길을 끌었다. 삽 3개, 바켓스 3개, 색비닐천, 성냥, 휘발유 1통, 가위, 흰 페인트, 붓, 사인펜의 재료를 써서 이들이 만들어낸 작품을 보면 ① 삽으로 구덩이를 파서 기다란 비닐 천을 몸에 감고 모래구덩이 속에 들어가 목만 내놓은 다음 ② 관중이 물총을 쏘아대자 ③ 도로 일어나 품고 나와서 비닐을 걸치고 ④ 흰 페인트로 각자가 걸친 색비닐천 위에 문화고발장을 쓴 다음 ⑤ 관중에게도 메모지를 배부하여 고발장을 쓰게 하고 ⑥ 다시 이 고발장을 읽어가며 태워버리는 것. 그런데 이들에 의해 문화고발을 당한 사람은 문화사기꾼(사이비작가), 문화실명자(문명공포증자), 문화기피자(관념론자, 19세기적 현대인), 문화부정축재자(사이비대가), 문화보파리장수(정치작가), 문화곡예사(사실에서 추상으로, 추상에서 사실로 눈치보며 왔다갔다하는 시대미학의 편승자)이다...”¹⁶⁾

1970년대 초에 이르러 강국진은 그동안 꾸준히 전개해왔던 사회비판적인 발언을 하는 것을 중단하고 오브제 작업에 주력한다. 그는 1972년 10월 《제1회 앙데팡당》에서 흰 광목천과 로프 등을 이용한 작품 〈상관〉을, 1973년 9월 27일부터 10월 1일까지 명동화랑에서 열린 개인전 《형의 상관》에서는 천, 노끈, 골판지, 새끼줄 등을 이용한 다양한 형태의 개념적인 입체작품 9점을 선보인다. 또한 1974년 3월 28일부터 4월 10일까지 국립현대미술관에서 열렸던 《제10회 한국미술협회회원전》에는 돛자리를 이용한 작품 〈선의 꼴〉을, 1975년 11월 열렸던 《제2회 대구현대미술제》에서는 천을 이용한 설치작품 〈꼴〉을 출품하였다. 강국진은 이들 입체 작업을 통해 3차원적 오브제 자체, 사물 및 인간과의 상관관계와



도판 9. 명동화랑 개인전 《형의 상관》에서의 강국진, 1973

16) 「해프닝쇼: 한강변의 타살」, 『서울신문』, 1968.10.18.; 「문화고발(?) 해프닝쇼 “이 무슨 미친짓이냐” 빈축」, 『경향신문』, 1968.10.19.

시공간과의 관계에 대한 고민을 보여주며 이제까지와는 다른 국면의 작품 경향으로 또 하나의 새로운 시도를 해나갔다.(도판 9) 지면상 이 글에서는 다루지 못하지만 미술사학자 김미경이 언급했던 것과 같이 강국진의 이와 같은 1970년대 초반 오브제 작업은 이우환 또는 일본 모노하의 개념적 작업과 맥락이 이어진다는 점에서 이들 작품들과의 관계에 대하여 보다 심층적인 연구가 요구되는 바이다.

2. 강국진 컬렉션의 개요

1) 규모 및 성격

강국진 컬렉션은 1992년 강국진이 작고한 이후, 그의 부인 황양자의 기증의사에 의해 2014년 11월 국립현대미술관 미술연구센터와 기증약정이 체결되어 소장된 특수자료 컬렉션이다. 자료들은 강국진의 부인 황양자의 자택에 그대로 보관되어 있었고, 2014년 1월 자료의 1차적 선별, 목록화를 위해 총 20박스 정도 분량의 자료를 미술관으로 반입하였다. 현재는 9,500여 점의 자료가 미술연구센터에 소장되어 있다.

강국진 컬렉션의 자료는 1960년대부터 1992년까지 강국진이 작가, 교육자로 활동하면서 생산, 수집해왔던 것으로 그의 작품 활동 및 전반적 생애에 대한 포괄적인 자료들로 구성되어 있다. 9,500여 점의 자료를 유형별로 크게 구분하자면 9가지로 나뉘는데, 이중 사진, 사진필름, 슬라이드 등의 시청각자료가 8,000여 점을 차지한다.(상세항목 [표 1]) 사진필름 및 슬라이드들은 1960년대 중반 강국진이 논꼴 동인으로 활동을 시작하던 초기 작업에서부터 해프닝 장면들, 1960~1990년대 각종 전시 관련 사진과 판화, 유화 작품을 기록한 작품 사진, 당시 함께 교류하였던 김차섭, 김구림 등 동료 작가들과 그들의 작품 사진, 국내 여행 사진 및 뉴욕, 파리 등 국외 여행 사진, 작가의 학창 시절부터 결혼식, 졸업식 등 생애 주요 장면을 담은 개인 사진들이 주를 이룬다.

또한 이외에 강국진이 참여했던 개인전 및 무한대(∞), 논꼴 등 단체전의 전시인쇄물, 작가가 수집한 동시대 작가들의 전시인쇄물 등의 전시 관련 자료, 동료 작가들과 교류하며 나누었던 서신, 작가노트·일기·메모 등의 사문서류, 출생신고서, 학위증명서 등의 증빙서류, 각종 상패류, 신문기사, 잡지기사, 회보, 도서 등 간행물 등도 포함되어 있다. 작가가 작업 후반 집중했던 평면작업과 관련된 드로잉 및 다수의 판화도구도 그대로 보존되어 있다. 현재 이 모든 자료들은 2014년 반입된 이후, 정리 과정 중에 있으며 차차 자료의 해독작업을 거쳐 시리즈 분류 및 기술, 디지털화 과정을 순차적으로 마무리한 후 모든 과정이 완료되는 오는 2018년 상반기에 모든 자료들의 원본열람이 가능한 상태로 공개될 예정이다.

번호	자료 유형	수량(점)
1	전시인쇄물(도록, 브로슈어, 리플릿, 초대장, 포스터 등)	110
2	간행물(도서, 회보, 잡지, 신문 등)	210
3	시청각자료(비디오테이프, 사진, 슬라이드, 사진필름 등)	8,026
4	사문서(방명록, 엽서, 메모, 편지, 드로잉, 작가노트 등)	779
5	일반문서(단체 정관, 전시 관련 안내문, 보고서, 기타 공문서, 증빙서류 등)	120
6	상패류(임명장, 위촉장, 감사장 등)	20
7	기념품	53
8	오브제(판화도구, 화구 등)	180
9	벽보류 등 기타	5

표1. 강국진 컬렉션 유형별 분류 및 수량

2) 강국진 컬렉션 소장 주요 자료

이 글에서는 강국진의 전체 컬렉션 자료들 중 강국진의 1960~1970년대 초기 작업과 관련한 주요 아카이브를 보다 구체적으로 소개하고자 한다. 이들 아카이브들은 해프닝, 가두시위, 설치작업 등 강국진의 초기 작업 특성상 일시적인 형태로 밖에 남을 수밖에 없는 현장을 생생하게 기록한 것들이다.

강국진 컬렉션에는 강국진을 비롯하여 동시대 작가들의 기록까지 그대로 남아있다. 강국진의 1960년대 후반부터 1970년대 초반까지의 초기 작업은 특히 일시적인 해프닝, 설치, 가두시위 등의 형태였기 때문에 기록이 남아있는 것이 상당히 중요한데, 당시 상황을 보여줄 수 있는 사진 및 사진필름들이 다수 남아 있다. 그 내용을 구체적으로 살펴보자면, 《추상이후 세계미술의 동향》(1967.11.11.) 세미나 사진, 《청년작가연립전》 준비과정 및 전시장면 사진, (도판 10) 〈색물을 뽑는 비닐주머니〉 해프닝 장면 사진, 〈한강변의 타살〉 해프닝 장면 사진, 〈가두시위〉(1967.12.11.) 장면 사진 등이다. 이중 《청년작가연립전》 관련 필름에는 강국진의 출품작품 〈시각의 즐거움〉, 〈바로 오늘〉, 〈오늘의 시각〉뿐만 아니라, 당시 함께 출품했던 김영자, 심선희, 양덕수, 정강자, 최봉현 등 동료 작가들의 작품 및 작가들의 현장 모습들이 강국진이 촬영한 컬러 또는 흑백 사진필름으로 사실적으로 기록되어 있다. 특히 〈색물을 뽑는 비닐주머니〉 작품의 경우 현재는 5장의 필름 및 사진만이 남아있지만 당시의 해프닝에 대해 설명할 수 있는 유일한 증거물로, 상당히 중요한 자료라 할 수 있다. 천정으로부터 내려오는 원통형 비닐 속에 색물이 담겨 있는 비닐튜브가 설치되어 있는 장면, 작가가 비닐튜브의 입구를 열자 튜브의 색물들이 사방으로 뿜어져 나오는 장면, 작가가 비닐을 아래쪽에 놓인 쓰레기통으로



도판 10. 《청년작가연립전》 출품작 〈색연통〉 설치 중인 최봉현

기울이기도 하고, 비닐 안쪽으로 들어가 쓰레기통 안으로 색물들을 흘려보내기 위한 시도를 하는 등 당시 해프닝의 순차적 기록이 사진필름으로 남아있다.(도판 11) 강국진 컬렉션의 시창 각자료들은 주로 원본과 사진필름 두 가지 형태로 잘 남아있는 것들이 대부분이며, 필름만 남아있는 자료의 경우는 현재 모두 디지털화하여 디지털자료로 보관중이다.

그 외에도 강국진의 친필로 남긴 신전 동인 관련 선언문 형태의 메모, 《청년작가연립전》, 제4회 현대미술 세미나, '추상 이후 세계미술의 동향' 세미나, 〈한강변의 타살〉 관련 브로슈어나 리플릿 형태의 전시인쇄물 등도 엿볼 수 있다. 특히 이 당시 강국진의 활동과 관련한 신문기사, 잡지기사 등의 간행물, 전시인쇄물 등은 강국진 작가의 유족에 의해 모두 스크랩되어 스크랩북 형태로 남아있다.

청년작가연립회 이전 논꼴 동인과 관련한 강국진 컬렉션 소장 자료는 동인지 『논꼴아트』 및 《논꼴전》 전시인쇄물, 논꼴 활동 당시 작업하였던 다양한 회화 작품을 담은 슬라이드, 전시 전경 사진 및 사진필름, 논꼴 동인들의 모습을 담은 사진, 당시 논꼴 전시에 대해 다룬 신문기사 등이 있다. 작품과 관련한 슬라이드만 보아도 상당히 많은 수의 자료가 남아있어, 지금까지



도판 11. 〈색물을 뿜는 비닐주머니〉 해프닝을 시연 중인 강국진, 1967.12.11.

활성화되지 않았던 논꼴과 관련한 연구에 기여할 수 있을 것으로 보인다.(도판 12)

마지막으로 강국진의 1970년대 오브제 작품들과 관련해서 두드러지는 자료 또한 당시 설치된 작품 및 전시전경 사진, 필름 등이다. 설치 작품의 성격상 전시 이후 정확한 작품형태가 그대로 남아있기 어려운 상황에서 이러한 사진들은 강국진 작품에 대한 연구뿐 아니라 재현 과정에서도 중요한 기록물일 것이다.



도판 12. 동인지 『논꼴아트』 및 《제2회 논꼴》 전시리플릿

Ⅲ. 맺음말

이상으로 강국진 컬렉션 소장자료를 중심으로 1960~1970년대 강국진의 초기 작업에 대하여 살펴보았다. 강국진의 전반적인 작업세계 가운데 1960~1970년대에 걸쳐 행했던 실험미술적 작업 활동이 큰 비중을 지닌 것은 아니지만, 그가 한국 실험미술의 맥락 안에서 선구적인 역할을 한 작가였음은 부인할 수 없는 사실이다.

강국진은 전 생애의 걸쳐 끊임없이 입체, 설치, 해프닝, 회화, 판화 등 다양한 장르의 경계를 허물며 새로운 것에 탐구하는 자세를 보여주었던 작가였다. 이 글에서는 특히 작가의 실험적 성격이 가장 강하게 나타났던 초기 작업에 한정하여 소개하였으나, 기증된 강국진 컬렉션 자료들이 강국진의 1960~1970년 작업뿐 아니라 다수의 판화에서 평면작업까지 보다 심층적인 작가 연구를 위한 발판이 되기를 기대한다.

참고문헌

- 국립현대미술관 엮음, 『한국의 행위미술 1967~2007』, 결출판사, 2007.
- 김미경, 「강국진: 언더그라운드 예술의 힘」, 『미술평단』, 한국미술평론가협회, 2007.
- _____, 『한국의 실험미술』, 시공사, 2003.
- _____, 『한국현대미술자료 약사(略史)』, ICAS, 2003.
- 김찬동, 「한국현대미술의 잠재태 강국진」, 『강국진』 화집, 1995.
- 오광수, 「초기 강국진의 작가적 면모와 활동」, 『강국진』 화집, 1995.
- 오상길, 『한국현대미술 다시 읽기 II : 60~70년대 미술운동의 자료집』 Vol.1, ICAS, 2001.
- 윤진섭, 「강국진의 오브제와 해프닝의 비평적 의의」, 『미술평단』, 한국미술평론가협회, 2007.
- 조현영, 「비워둔 공간, 채워진 빛」, 『강국진』 화집, 1995.
-
- 「한국의 멋 찾는 의식 논쟁회 유화가진」, 『신아일보』, 1966.5.
- 「파격적인 용기: 한국청년작가연립전」, 『경향신문』, 1967.12.13.
- 「추상이후 세계미술동향: 한국청년작가연립서 개최」, 『홍대학보』, 1967.11.15.
- 「비닐우산과 촛불이 있는 해프닝이란 예술적인 쇼」, 『경향신문』, 1967.12.16.
- 「해프닝쇼: 한강변의 타살」, 『서울신문』, 1968.10.18.
- 「문화고발(?) 해프닝쇼 “이 무슨 미친짓이냐” 빈축」, 『경향신문』, 1968.10.19.