

2020창원조각비엔날레 국내 학술 컨퍼런스 이승택, 한국의 비조각

2020. 10. 10 (토) 13:00 - 18:00, 창원 성산아트홀 대극장

주최: 창원문화재단

주관: 창원문화재단 & 한국미술평론가협회

2020창원조각비엔날레 국내 학술 컨퍼런스 이승택 - 한국의 비조각

창원문화재단 & 한국미술평론가협회 공동 주관

사회자: 김재환(경남도립미술관 학예사)

2020. 10. 10(토) 오후13:00 - 18:00, 창원 성산아트홀 대극장			
13:00 ~		초대인사 소개	사회자
		개회사	김진엽(한국미술평론가협회장)
		인사말	황무현 (비엔날레 추진위원장) 이승택(특별전 1 참여 작가-영상 인사말)
		공지사항	사회자
13:30 ~	발제자	임창섭 (미술평론가)	이승택 작품은 누구에 대한 무엇에 관한 전위(?)인가? - 1970~80년대 개인전을 중심으로
	토론자	양리에 (2020 창원조각비엔날레 참 여 작가)	
14:00 ~	발제자	이선영 (미술평론가)	바람이 그리는 그림
	토론자	고충환 (미술평론가)	
14:30 ~	발제자	이인범 (상명대 교수)	이승택의 '비(非)-조각'에 대하여 - 기록 사진과 '포토-픽처'의 틈
	토론자	조혜영 (수원시립미술관 학예 1 팀장)	
15:00 ~	발제자	김병수 (미술평론가)	음성학적 유동의 미학
	토론자	심현섭 (미술평론가)	
15:30 ~	발제자	김성호 (2020 창원조각비엔날레 총감독)	이승택 특별전의 공간 연출 방법론 - 이승택, 한국의 비조각
	토론자	고동연 (미술평론가)	
16:00 ~	휴식		
16:15~17:30	종합 토론		좌장 윤진섭 (미술평론가)

발제1

이승택 작품은 누구에 대한 무엇에 관한 전위(?)인가?

- 70~80년대 개인전을 중심으로 -

임창섭(미술평론가)

우리들의 근대미술사는 아직 전설의 「카테고리」에서 그 때를 못 벗었으며 인간 이성의 이름으로 선택되고 이해되며 분화되고 재구성되는 역사의 그것이라고는 분명하게 말할 수 없다는 게 우리들의 정직한 표현이다. 우리들은 어차피 시인할 수밖에 없다. <중략> 터무니없는 소문이 아니면 편협한 기호(嗜好)의 심한 기복 따위가 한낱을 거리낌 없이 배회하고 있는 게 우리들의 실정이 아니겠는가? 이것은 분명 암흑시대이며 예술의 불모지대이다.¹⁾(유준상, 1973.12)

67년 전에 쓴 글에서 '전설의 카테고리'에서 숨 한번 쉬고, '그 때를 못 벗었으며'에서 지금 한국 현대미술 현상을 생각했다. 이 글 시작을 미술평론가이며 문화행정가였던 유준상(1932~2018) 글로 대신한다.

이승택(李升澤)은 김대중 대통령 시절인 2000년 '보관문화훈장'을 받는 것을 시작으로, 2001년 '한국 최고의 작가 10인'에 선정²⁾되었고, 12년에는 성곡미술관에서 회고전,³⁾ 15년에는 현대화랑⁴⁾에서 대규모 전시를 열었고, 올해 2020년 10월에는 국립현대미술관에서 회고전을 개최할 예정이다. 또, 「해방 이후 조각계 동향 2 : 조각가 5인의 다섯 가지 이야기」에서 한 사람으로 선정되어 그의 구술⁵⁾이 한국미술 역사로 기록되었고, '원로작가 디지털 아카이브 연구' 작가로 선정되어 연구가 진행되었다.⁶⁾ 이런 현상 때문인지는 알 수 없으나 몇몇 단행본에서 언급되기도 하고, 학위논문과 학술논문 주제로 다루어지는 경우도 늘고 있다. 그러니까 2000년 이후에 이승택은 한국 아방가르드의 선구자로, 서구 현대미술사에서도 남을 정도로 중요 작가라는 평가까지 생겼다는 추측이 가능한 것이다. 오늘, '2020창원조각비엔날레 국내학술 컨퍼런스'에서도 「이승택-한국의 비조각」이라는 주제로 선정된 원인이라고 여겨지기도 한다. 하지만 이승택은 60년대 말 70년대 초 '파리'와 '상파울로비엔날레'에 참가했고, 70년 후반에 동아일보사 주최 '동아미술제', 공간지 주최 '공간미술대상'에서 우수상을 수상했던 이력을 본다면 2000년 이후라는 추측은 틀린 것이라는 주장도 가능할 것이다.

먼저 고백하건대 이 글을 쓰기 위해서 이승택의 거의 모든 작품을 보았다는 전제가 필요할 것이지만, 본인은 손에 꼽을 정도로만 작품을 보았을 뿐이다. 따라서 이 글은 가능한 70~80년대 출판된 책과 신문 기사를 재료로 기술하게 될 것이다. 지면이 허락하는 한 이 시기에 이승택 작품

1) 유준상(대표 집필), 「한국 현대미술 그 미래의 상기」, <한국현대미술 1957~1972>, 전시카타로그(1973.12.), 명동화랑, 서울. 전시기획문이라고 할 수 있는 이 글에서 근대미술사라는 단어를 현대미술로 바꾸어 기술해도 여전히 유효한 기술일 것이다.(『한국현대미술 다시 읽기 3』, Vol.1, p.27.에서 재인용)

2) 「SPECIAL FEATURE BEYOND THE CENTURY」, 『아트 인 컬처』, 2001.1.

3) 『이승택 1932-2012』, 2012.8.24~10.21, 성곡미술관, 서울

4) 『이승택 : 거꾸로』, 2014.10.7~11.9, 현대화랑, 서울.

5) 『한국미술기록보존소 자료집』 제5호, 삼성문화재단, 2006.11.30.

6) 예술경영지원센터, 2015.(2020년 하반기에 일반 공개될 예정이라고 관계자가 밝혔다.)

의 평가는 어떠했는지와 당시 한국 현대미술계 상황은 이글 끝부분에 기술하려 한다. 이승택의 첫 번째 개인전(1971.11.28.~12.2. 국립공보관 제3전시실)은 오지작품 10점, 입체작품 11점, 모두 45점이 출품되었다고 기사화⁷⁾되었다. 이 기사는 전시 일자보다 먼저 발간된 것으로 보아 보도자료만 가지고 기사를 썼을 것으로 추측되고, 전시 평문은 오광수가 썼다.⁸⁾ 그의 첫 번째 개인전은 60년대 말부터 71년까지 '원형회'와 'AG'전 등에 참여하면서 발표했던 작품을 모아 열었을 것이다. 이 시기의 작품을 가장 정확히 추측할 수 있는 자료는 '조정권'(당시 공간지 편집 부장)과 나눈 대담과 작품이 실린 잡지 '공간'(1981.7.)일 것이다.⁹⁾ 게재된 작품은 62~66년까지 <오지> 시리즈, 70~71년 <바람> 시리즈, 71~78년까지 <묶음> 시리즈와 81년 <묶음> 시리즈(가 지에 해충이 겨울을 나기 위해 만든 집 같은) 2점까지 해서 28점이다.(참고사진 1. 작가 본인이 제공한 사진자료일 것으로 추측됨) 이보다 한 해 앞서 공간사에서 기획한 특집¹⁰⁾에서 김복영이 선정한 19명 조각가 중에 이승택이 선정되었는데 그의 작품과 작가노트인 「내 비조각의 근원」 이라는 글이 게재되어 있다. 이전에는 본격적인 인터뷰나 작가의 생각을 발표할 기회가 없었는지는 모르지만, 여기서 처음 비조각이란 용어가 등장하지만 이에 대한 설명은 없고, 활동하면서 가졌던 생각을 밝히고 있다. '묶은 작품을 보고 고드랫들은 모르고 외래적인 만 레이나 크리스토로 오해해서 섭섭했다'는 감정도 함께 기술하고 있다.¹¹⁾

80년 공간지에 게재된 작품(참고사진 2) 중에서 「민속품에서」(돌, 노끈, 나무, 42×43cm, 1960)(그림1)과 「無題」(지폐, 노끈 45×45cm, 1979)(그림2)는 81년 공간지에 게재되지 않은 작품이다. 그림2에 찍힌 문구를 확대하면, "쏟(알림), 이 작품은 1시간 제한전시작품임. 앞으로 1시간 후에는 자동철거와 동시 해체함. 때: 1979년 12월 14일 개장 시부터, 작자 이승택"(그림3, 그림2 부분) 이렇게 적혀 있다. 아마, 돈을 걸면에 붙여서 끈으로 묶은 작품이기 때문에 도난과 방범을 위한 조치였을 것이다. 80년과 81년 공간지에 게재된 작품 시리즈들이 언제, 어디에 출품된 것인지 예전의 기사를 추적해보면 어느 정도 파악할 수 있다.

1977년과 1978년에 이승택은 기념할만한 상을 수상했다. 1978년 동아일보가 주최한 제1회 동아미술상 수상자와 수상작이 발표된다.¹²⁾ 여기서 이승택은 「토루소의 뒷면」을 출품하여 조각부에 입상하였다.(그림4) 기사에는 각 입상자의 프로필과 인터뷰가 실렸는데, 그의 프로필에 「과리비엔날레」, 「상파울루비엔날레」, 「국립현대미술관 상설전」 등에 출품했으며, 77년 공간미술대상전에서 공동대상을 수상(정확히는 大賞없는 우수상)했다'라고 하면서, "나 자신이 너무 외래적인 것에 중독되어있는 것 같아 고심을 했다"라는 인터뷰로 끝난다. 여기에 출품한 작품과 유사한 작품은 공간지(1981.7)에 실려 있다.(그림5)

한 해전인 1977년에는 공간사가 주최하는 제2회 공간미술대상 <조각상>에서 우수상을 받았다.¹³⁾ 김수근(이경성 대신에 참석), 최기원, 최순우, 최만린, 이구열, 5명이 심사위원으로 참석하여 대상

7) 「이승택 조각 작품전」, 동아일보, 1971.11.22. 5면

8) 전시 카탈로그에 실린 오광수 글에서는 "그는 오랫동안 망각되었던 색채(色彩)를 끌어들이으로써 조각(彫刻)의 순결(純粹)한 시각화(視覚化)의 방향을 견잡았으며, 무형(無形)의 원소(元素)를 시각화(視覚化) -바람에 나부끼는 저 무수한 형질 조각의 작품들을 보라- 하는 물리적(物理的) 수단을 통해 조각의 개념을 형태(形態)에서 상태(狀態)에로 바꾸어 놓았다."라고 기술하고 있는데, 적어도 이승택의 <바람> 시리즈 작품은 조각의 개념을 형태에서 상태로 바꾸었다는 점을 시사하고 있다.(이인범, 「이승택 작품 연구: '비조각' 개념을 중심으로」, 『미술사학보』 제49집(2017.12), 미술사학연구회, 2017.12.31. p.259. 재인용)

9) 「인간과 자연의 상징적 관념-이승택씨와의 대화」, 공간, 169호(1981.7) pp.56~64.

10) 「한국 현대조각의 상황과 그 위상」, 공간, 155호(1980.5), pp.13~140.

11) '물체, 형태, 색채, 기체(냄새 포함), 공간, 시간, 단순화, 복잡성, 중성화, 양식화, 관계성, 비형상성 그리고 인간의 감각과 윤리. 이러한 것의 존재론적인 물을 모두 묶어버린다면 어찌 될 것인지, 그것은 오히려 생명이 넘치는 싱싱한 것이 되리라.' 위의 책, p.39.

12) 「제1회 동아미술제 동아미술상 시상 전시회」, 동아일보, 1978.3.29. 5면

13) 「특집 : 제2회 공간미술대상 <조각상>」, 공간, 제126호(1977.12.), pp. 10~21.

(大賞)이 없이 우수상 4점을 선정하였는데, 김기호, 이상갑, 전국광과 이승택, 4명이다. 이승택이 출품했던 작품은 여체 대신에 돌을 묶은 것이다.(그림6) 이승택은 “무엇이든 묶고 싶다”라고 하면서 그동안 자신이 해왔던 작업을 소개하고 있다. “1959년 시간과 역사를 졸업전에 출품한 작품은 U자 몸체에다 철조망을 둘둘 감은 것이 첫 추상작품, 그 후에는 오지를 쇠줄에 매어 달아 놓았고, 비닐작품 때는 노끈으로 매어 조이면서 어떤 세계를 조작했다. 바람작품에는 빨래줄 같은 혹은 밧줄이나 쇠줄로 열을 올렸다. 70년에는 여체에다 묶었고, 판화, 책, 암석, 도자기 등에도 묶었다. 이렇게 실재물체에다 줄을 묶음으로써 생기는 독특한 수축과 팽창의 변화에 매혹되었기 때문이다. 앞으로도 무엇이든 묶고 싶다”¹⁴⁾라고 말하고 있다.

80년, 81년, 71년 공간지에 게재된 작품과 그가 소개한 작품과 언급한 글로 추적하면, 1959년 졸업전에 출품한 U자 몸체에다 철조망이라는 설명으로 보아 국립현대미술관이 소장하고 있는 작품(그림7)이고, 오지를 쇠줄에 매단 작품은 공간(1987.7)지에 실렸던 것을 지칭하는 듯하다.(그림 8) 오지작품을 출품한 흔적은 1969년 제1회 ‘한국현대조각전’(1969.9.5.~?, 신문회관)이다.¹⁵⁾ 김영주의 ‘비닐입체와 토기작품은 환경에 도전하는 시각의 탐구, 그것은 상황에 따라 물체의 변질을 실현할 수 있는 세계다’라는 글로 두 점을 출품했는데 오지작품 사진이 실려 있다.(사진9) ‘비닐입체’는 그림10으로 추측되나 여타의 논문에서는 전시명칭과 일정, 장소가 다르게 표기되어 있어 앞으로 추가연구가 필요하다. 이외에도 조선일보 주최 ‘현대작가미술전’에 6회(1962), 7회(1963), 13회(1969) ‘현대작가미술전’에 초대되었고, ‘원형회’(63, 64년), ‘조형작가회’(68년) 등에도 참가하여 활발한 작품활동을 한 기록이 있다.

개인전 며칠 뒤에는 제2회 AG전(1971.12.6.~12.20.)이 열렸고, 개인전 몇 개월 전에는 상파울로와 파리비엔날레 출품작가의 국내전시가 예총화랑(1971.4.7.~4.12.)에서 열렸다. 1971년 9월 27일부터 11월 30일까지 열리는 상파울로비엔날레 출품작가였던 출품작을 이승택도 여기에 출품했으나 기록(사진11)¹⁶⁾으로 보면 참고사진 2에 게재된 것과 동일하지만, 「사랑과 평화 B」라고 제목이 변경되었음을 알 수 있다. 이승택은 1969년 파리비엔날레 참여작가로 선정되어 출품했으나¹⁷⁾ 어떤 작품을 출품했는지 확인할 수 없었다. 70년과 71년 AG전에 출품한 작품은 도록에서 확인할 수 있는데 70년 작품은 드로잉(사진12)을 출품하고 그것을 실현하려 했으나 여의치 않아 봉투에 도관을 넣어 벽에 걸었다는 기록이 있다. 71년 출품작은 바람작품으로 전시장 벽에 길게 늘어놓은 사진이 있다.(사진13)¹⁸⁾ 1974 ‘앙테팡당’전에 출품한 작품(사진14)도 도록에 인쇄되어 있다.

그는 1981년에 두 번째 개인전(관훈미술관, 6.5~6.11)을 열었다. 인터뷰 기사¹⁹⁾는 ‘국전은 거부 그룹전만 참가하는 기벽, 노끈, 형겔, 원목 등이 작품의 주재료’라는 제목에서 여전히 묶는 작품을 출품했다는 것을 알 수 있다. 1982년에 관훈미술관(1982.9.29.~10.5.)²⁰⁾ 그리고 후화랑에서도 개인전을 열었다는 기록이 있다. 또, 1988년 5월 31일까지 관훈미술관에서 열린 개인전 기

14) 공간 126호(1977.12), p.11.

15) 김영주, 「차원 높은 집단의 전개, 공간, 34호(1969.9), pp. 90~91.

16) 공간 54호(1971.5.) p.70.

17) 제11회 상파울로비엔날레(1971.9.27.~11.30) 커미셔너 이일, 출품작가 서승원 외 10명, 제6회 파리비엔날레(1969.10.2.~11.2) 커미셔너 조용익, 출품작가 서승원, 이승택, 윤명노, 공간142호(1979.4) p.31.

18) 「1960년대에서 1970년대로, 전환의 미술 - 그룹 ‘AG’를 중심으로», 『미술사논단』 40호, 한국미술연구소, 2015.6.를 참고할 것.

19) 기자가 “왜 감고 묶고 하는 것만 좋아하시나요. 조상에 혹시 포도청에 관계했던 분이라도...”, 질문에 “아니지요. 이미 있었던 물건쪽에다 감고 묶고 함으로써 그 이미 있었던 물건쪽이 완전히 새로운 물건쪽이 되어서 나오지요. 일상의 사고나 관념 의미를 바꾸는 작업, 그래서 지금까지 제한되었던 어떤 사상(事象)에다 보다 많은 가능성과 암시와 예시를 부여하는 작업 그것이 바로 내 장난이지요”라고 답을 한 기사가 실려 있다. 동아일보, 1981.6.5. 6면.

20) 장석원, 「매듭과 줄이 엮는 관념성 -이승택 작품전」, 공간 185호(1982.11), pp.193~194.

사²¹⁾는 사진(사진15)이 함께 게재되어있어 출품작을 엿볼 수 있다. 국립현대미술관이 소장하고 있는 작품으로 보이는 작품(사진16)을 앞에 두고 작가가 배경으로 있는 사진이다. 기사는 고정적인 조형의식에서 벗어나 반(反)개념과 비(非)조각을 주제로 한 작업을 선보이고 있다고 하면서 ‘자연석에 색칠하거나 나무에 형질을 묶어 자연+인간의 행위를 순수한 작업의 의지로 정의하고 있다.’고 기록하고 있다. 같은 전시를 다룬 다른 신문사²²⁾(기간이 약간 차이가 있음 (5.18~5.22) 기사에서는 출품작에 관해서 구체적으로 설명하고 있는데 ‘국내에서는 드물게 「대지(大地) 작업」을 선보인다’고 하면서 “이번 개인전을 위해 암벽에 그린 폭포, 마른 계곡에 그린 물그림, 모래밭에 시도한 파도그림 등 독자적으로 시도한 대지미술 작업을 중점적으로 선보여 화제를 모을 것으로 보인다.”(참고사진3) 물론 이것들은 사진으로 출품되었을 것이다.

1989년에는 9점 <대지> 시리즈(녹색갤러리, 3.2.~3.15.)²³⁾를 발표했고, 가을에는 「분신행위예술」전을 열었다.(토탈미술관, 장흥, 10.20.~10.30) 국내 처음으로 시도되는 이것은 ‘미술관 현장에서 매일 한 점씩 제작해서 불태워 없애는 실험행위전이다. 산과 강 바닷가에서 환경행위실험전을 수차례 발표했다’고 기록²⁴⁾한 것으로 되어있다. 다른 신문사 기사(1989.10.22.)(참고사진 4)에서는 첫날에는 3점 설치작업을 한 후 석유를 부어 태웠는데 30여명 관객들이 관람했으며 사진기자 등 매스컴관계자들이 현장을 기록했다. 21일에는 10×5m 대작 그림 2점, 22일에는 탈-조각들을 불태울 예정이라고 전하고 있다.²⁵⁾

지금까지 이승택의 개인전에 출품했던 작품을 추적하여 본 결과 그의 작업 과정은 다음과 같이 정리할 수 있을 것이다. 60년대 <오지> 시리즈, 70년대 초반에 <바람> 시리즈(70~71)²⁶⁾ 그리고 <묶는 작업> 시리즈는 70년대 초반부터 말까지, 80년대는 소위 <대지 작업>이라고 하는 것을 진행했음을 알 수 있다.

이제 60년대부터 70년대 말까지 한국 현대조각의 상황을 어떻게 파악하고 있는지, 당시 평론가의 글을 참고할 필요가 있을 것이다. 한정된 지면 때문에 간단히 언급하고자 한다. ‘방근택’은 오늘의 포괄적인 세계 문화 격류 속에서 현대인인 60년대에 눈부시게 전개됐던 포프(POP Art?)에서 개념예술에 걸친 10여 가지의 신예술을 문서자료 수준에서 수용하고 말았다고 하면서 “우리의 이 비참함과 부정함과 그리고 곤란함을 예술에서 외면해서 그저 문서작업적인 개념 유희에서 맴돌고 있는 한 오늘의 우리 전위예술은 현실을 잃은 외형적 유행의 레벨을 벗어날 수 없는 것이고, 언제나 관광취미의 한낱 오락적 대상 이상일 수도 없다”²⁷⁾라고 지적하고 있다. 또, 1977년 공간미술대상 기념으로 이루어진 대담에서도 참석자들은 방근택과 유사한 진단을 내리고 있다. ‘이규열’은 비단 조각만 아니지만, 국제미술 정보가 유럽과 미주, 일본의 그것을 특이한 조형 또는 전개방식과 이론을 피상적으로 받아들인다는 점을 지적하고 있다.²⁸⁾ 같은 자리에 참석한 유준상도 ‘개념 발상만으로는 형태의 자연스런 변환이 스스로 속박과 제한을 가져오는 한계성에 부닥치게 되는 것입니다.’²⁹⁾라고 지적하고 있다.

마지막으로 이승택에 관한 오광수의 글은 인용하는 것으로 이 글을 마무리하고자 한다.

21) 동아일보, 1988.5.20. 15면.

22) 조선일보, 1988.5.14. 8면

23) 조선일보, 1989.3.8. 9면

24) 동아일보 1989.10.17. 8면

25) 조선일보, 1989.10.22. 13면

26) 방근택, 「허무와 무의미-우리 전위미술의 비평과 실재-」, “이즈음에 이승택이가 사뭇 의기 있게 비닐풍선을 띄웠고, 비닐조각리들을 바람에 휘날렸으나 지금 그것들은 사진으로만 남아있고”라는 글에서 추측할 수 있다. 공간, 89호(1974.9), p.25.

27) 위의 책, pp.23~31.

28) 「젊은 조각풍토의 가능성과 활기」, 공간 126호(1977.12), p.18.

29) 위의 책, p.19.

비조각(non)이란 반조각(anti)이란 개념과는 분명히 구별해야겠는데, 이승택이 추구해 온 세계를 보면 이 점이 더욱 분명히 파악된다. 그의 30년의 작업은 기성 조각에 대한 반작용으로서의 실험이었다기보다는 애초에 조각이라는 오랜 역사의 문맥에서 벗어난 지점에서 추진되어왔다는 편이 더욱 적절하기 때문이다. 기존의 조각에 대한 도전과 극복으로서의 새로운 가치를 설정하려는 반조각의 활동이 아니라 애초에 기성조각과는 관계없는 또 하나의 세계(그것은 단순히 오브제라고도 할 수 있으며, 환경미술이라고도 할 수 있을 것이다)를 천착해 온 것일 뿐이라고 할 수 있다. 말하자면 조각이 아닌 또 다른 조각(정해진 명칭이 없으니까 역시 이렇게밖에 부를 수 없다)을 실현해 온 셈이다.(오광수, 1987.)³⁰⁾

- 참고문헌 -

- 오상길, 『한국현대미술 다시읽기 3』, Vol 1. ICAS, 2003.
 이승택, 「韓國的인 素材와 나의 것」, 공간, 1979년 7월호.
 이승택, 「내 비(非)조각의 근원」, 공간, 1980년 5월호.
 공간편집부, 「인간과 자연의 상징적 관념 -이승택씨와의 대화-」, 공간, 1987년 7월호
 윤우학, 「'반개념'과 '비조각'의 작가 이승택」, 공간 1988년 7월호.
 오광수, 「실험작품 30년의 의지와 변혁」, 계간미술 Vol. 43, 1987년.
 이승택 1932-2012(2012.8.24.~10.21), 성곡미술관, 2012년.
 Lee Seung-Taek/MIA(Museum for Independents & Alternatives) 기획, ICAS, 2004
 이인범, 「이승택 작품연구: '비조각' 개념을 중심으로」, 미술사학보49집, 미술사학연구회, 2017.
 오광수, 「多様な 實驗 原形會 彫刻展」, 『동아일보』, 1964.11.24, 5면.
 「李升澤씨 彫刻作品展」, 동아일보, 1971.11.22, 5면
 「동아미술제 동아미술상 입상작 지상전시 이승택 조각부에 입상」, 동아일보, 1978.3.29., 5면.
 「10年만에 個人展여는 李升澤씨」, 동아일보, 1981.6.5, 6면.
 「李升澤개인전... 「反개념 非조각」, 동아일보, 1988.5.20., 15면.
 「중진조각가 李升澤씨 焚身행위미술展 열려」, 동아일보, 1989.10.17., 8면.

30) 오광수, 「오늘의 작가 연구, 실험작업의 의지와 변혁」, 계간미술, Vol.43.(1987)

질의 1

임창섭의 발제1에 대한 질의문

양리에(2020창원조각비엔날레 참여 작가)

2009년 제1회 '백남준아트센터 국제예술상' - 과학 기술과 예술이 대칭적으로 결합된 백남준의 예술 세계에 경의를 표하면서 제2의 백남준이 될 만한 예술가를 발굴하거나 보다 창조적이고 확장된 관점에서 백남준 예술을 담론화하기 위한 의미를 가진 상을 설치미술가 이승택 작가가 수상했는데, 두 예술계 반항아의 조우처럼 느껴지기도 하는 대목입니다.

세상의 고정 관념과 관습을 깨고, 새로운 시각을 제시하려 평생을 노력한 백남준 작가와 "나는 세상을 거꾸로 보았다, 거꾸로 생각했다, 거꾸로 살았다"라며, 세상에 없는, 시도하지 않은, 예술 세계를 보여주려 한 이승택 작가는 태어난 해도 같아 눈길을 끄는데요. 두 분 다 새로운 시각의 예술, 또 통념과 부조리에 대항하는 예술로서 전위예술이라는 장르를 시작과 더불어 펼친 예술가들이면서 사상가들이라고 해도 과하지 않다고 생각합니다.

그렇다면 이승택 작가는 "기존의 개념과 관념을 뒤바꾸는 작업"을 해 오면서 자타공인 재야작가로 무척 힘든 작가의 삶을 살았을 텐데요. 여든이 다 되어서 한국 최초 아방가르드 작가로 인정과 주목을 받으며, 오히려 '이승택 시계는 거꾸로 간다'고 느껴질 만큼 많은 관심과 작업 행보를 하게 됩니다.

'거꾸로 보기, 비틀어 보기!' 작가로서 이러한 세상 관심의 흐름 변화가 작가의 마음과 태도에 영향을 미쳤는지? 또 어쩌면 그렇게 반항적 예술로써 외치던 자신의 목소리에 세상이 대답을 해오는 것이라고 느꼈을까요? 작가는 세상의 보는 눈이 편견과 부조리 등에서 긍정적으로 변하고 있다고 받아들였는지? 그러한 부분들이 작가의 작품에서 읽혀지는 점이 있는지 궁금해지는데 설명해 주시면 차세대 청년작가들에게 도움이 되겠습니다.

발제2

바람이 그리는 그림

이선영(미술평론가)

1. 한국의 비조각; 이승택

2020년 제5회 창원조각비엔날레 주제인 [비조각-가볍거나 유연하거나 (Non-Sculpture; Light or Flexible)]는 한국의 비(非)조각을 대표한다고 할 수 있는 이승택의 주제와 딱 맞아 떨어지는 듯하다. 참여 작가 한명을 연구함과 동시에 비엔날레의 중심 주제를 연구하게 된 것은 행운이다. 1932년 함경남도 고원 출신의 이승택은 곧 90세를 앞두고 있는 '원로'작가지만, 작품만큼은 아직도 젊다. 그것은 필자만의 인상이 아닌 것이, 2000년대 초반 당시 젊은 실험 미술가들의 산실이었던 쌈지스페이스에서 떠오르는 젊은 작가와 원로 작가를 매칭하는 프로젝트의 첫 번째를 장식한 이가 바로 이승택이었기 때문이다. 당시 1990년대 신세대 미술가의 대표 주자로 부상했던 이윤과 이승택이 '타이틀 매치'라는 재미있는 부제로 같이 전시되었던 것을 흥미롭게 봤던 기억이 생생하다. 이 두 '조각가'는 쌈지 스페이스 근처 미대 조소과 동문이라는 연결도 있었겠지만, 전시 기획자는 세대 차이가 큰 두 작가를 바람이라는 소재/주제로 묶었다.

대지에 우뚝 선 기념비적인 조각이 여전히 조각의 대표적인 이미지였던 시대, 보이지 않고 잡을 수 없는 바람이 세대를 달리했던 두 조각가의 주요 작품 목록이 된 것은 흥미로운 일이다. 실험 예술, 특히 조각 분야에서 이승택이 남긴 궤적은 한국 현대조각사의 주요한 대목을 차지한다. 한국 전쟁 후 모든 것이 폐허에서 시작될 수밖에 없었던 시대, 있음이 아닌 없음이 작가적 상상력의 기저를 차지하게 된 것은 자연스러울지 모른다. 이승택에게는 실험예술, 전위 등등의 칭호가 따라붙는다. 그러나 세대로 친다면, 거의 한국 조각계의 시작점에 섰던 그는 누구에게 저항해야 했을까? 그가 작업을 시작하던 때는 정(正)과 반(反)이 한 작가에게서 동시에 있을 수도 있었던 시대임을 염두에 둘 필요가 있다. 그가 공적이거나 사적인 영역에서 의뢰받은 기념조각까지 작품 목록에 넣는지는 모르겠지만, 인천의 맥아더 동상, 남산의 김구 동상, 도산 공원의 안창호 동상 등, 대중에게 잘 알려진 기념 조각상이 그의 작품이기도 하다. 그 외에도 그가 만든 기념조각상은 전국에 적지 않게 흩어져 있다.

2000년대 초반, 김원방 선생과 함께 홍익대 근처의 자택에 방문했을 때, 그동안 의뢰받아 제작했던 초상 조각들도 지하 작업실에 모아 놓은 모습이 인상적이었다. 그렇지만 그보다 훨씬 더 많은 실험적 작품들 및 작품 구상이 각층의 화장실까지 빼곡하게 점령하고 있는 놀라운 광경도 보았다. 조각가로서 훈련받은 재현의 기술은 사회적 필요에 부응하는 것이자, 재야작가이며 현대미술가로 자유롭게 실험할 수 있는 물질적 기반이 되어주었다. 인체에 바탕 한 기념조각과 '비조각'은 반대되는 것을 한 몸에 장착할 수밖에 없던 세대의 산물이다. 비조각은 조각을 포함한다. 조각의 기본형식은 인간이었다. 조각/비조각의 관계에 인간이라는 기준을 빼놓을 수 없다. 여기에서 인간은 내용이자 형식이다. 목 잘린 자소상이나 불타는 몸체 등, 인체를 바탕으로 한 작품 또한 비 조각이라는 맥락에 놓일 때 메시지는 더 증폭된다. 이승택의 작품을 전통적인 미술사 서술로 다루기는 쉽지 않다. 고정된 형식이 아니다 보니까 최초의 아이디어는 드로잉(작품이자 시방서)으로 남아있기 일쑤고, 발표 되는 장에 따라 실연(재현이 아님)되는 모습은 가변적이다.

드로잉을 포함한 최초의 모델이 악보라면 재연 과정은 ‘라이브’에 해당한다. 공연에 가까운 작업에서 시작과 과정, 결과의 차이는 있다. 따라서 이승택의 개별 작품의 미술사적인 연도를 따지는 서술은 큰 의미가 없고, 그의 주요 작품의 개념과 실연을 관통하는 미학을 탐구하고자 한다. 이번 발표에서 필자는 해체주의 철학으로 그의 작품을 해석해 보고자 한다. 비조각, 즉 긍정이 아닌 부정의 어법으로 무엇인가를 규정하는 바의 의미는 결국 해체(deconstruction)라고 보기 때문이다. 조각이 만약 ‘무엇’으로 규정(동일자)된다면, 비조각은 더 많은 무엇(타자)일 수 있다. 후기구조주의를 비롯한 현대철학은 핵심이나 본질로 간주된 것보다는, 나머지와 주변적인 것들을 전경화 한다. 예술의, 특히 조각의 형식이 해체된다는 의미는 무엇인가. 그것은 조각의 기본인 인간적 형태(Anthropomorphism)의 근본적 변모를 말한다. 1957년 경 부터 시작된 바람을 이용한 이승택의 조각-개념들은 그의 비(非) 조각의 정수이다. 그것은 작품/작업을 인간이 아닌 자연에 방점을 옮겼다.

2. 이승택의 비물질 조각 ; [바람]을 중심으로

2002년 쌈지스페이스 연례기획 '타이틀 매치' 전(1회)에서 1970년대부터 90년대 발표했던 작품과 함께 제시된 작가노트에는 비교적 소상하게 자신의 작품의 기원과 의미를 밝힌다;

“늘 기존의 것들을 뒤엎어야 새 것을 얻을 수 있다는 반 개념적 사고가 재학시절 나의 의식을 억눌러 왔다. 기실 어렵도 없는 망상에 해매다가 영화관 홍보뉴스에서 공장의 굴뚝 연기와 중동의 유전에서 뿜어대는 불기둥을 보고 작품화한 것이 불, 물, 연기, 안개, 구름, 바람, 화산, 개스 등의 존재에 대한 인식으로 ‘형체 없는 작품’이라는 새로운 미술을 얻게 되면서 비물질(非物質)인 바람을 내 손으로 직접 잡아 볼 수 있게 됐다. 특히 바람은 단순한 바람이라는 요소의 원용에 끝나는 것이 아니라 바람을 통한 상황의 연출이었는데 매료를 느끼며, 회화도 조각도 아닌 공간을 통해서 보이지 않은 바람을 보게 했다. 더욱이 조각적 양감에서 물적(物的)인 표현으로 다시 물질에서 비물질의 원소적(元素的)인 소재로 한정 공간에서 무한공간으로 무형의 원소를 시각화하는 물리적 수단을 통해 펄럭이는 소리(音)와 시간과 공간 속에 전개되는 움직임(動)으로 조각의 개념을 형태에서 상태(狀態)에로 바꾸어 놓을 수 있었다. 그리고 우리의 전통을 현대화하는데 가장 성공한 최초의 바람 작품이라고 자부해 보지만, 시기심으로 딱 찬 열간이 기성세대들은 오히려 코웃음만 치고 있다.”

이승택의 발언 도입부는 화이트 큐브를 넘어서는 그의 실천과 더불어 낭만주의적 분위기가 물씬 풍긴다. 이사야 벌린은 [낭만주의]에서 프리드리히 폰 쉐레겔의 ‘인간 내면에는 무한으로 솟구치고 싶은 충족되지 않은 욕망과 개체라는 비좁은 굴레를 박차고 나가고 싶어 하는 열에 들뜬 갈망이 있다’는 말을 인용함으로써 낭만주의의 핵심을 짚은 바 있다. 그러나 이승택의 의식과 달리, 그의 작품은 근대적 낭만주의에 한정되지 않는다. 발언 후반부도 마찬가지다. 30대의 젊은 작가 이음과 함께 ‘타이틀 매치’ 전을 했을 때 이미 70세였음을 생각하면, 그가 ‘기성세대’라고 간주한 이들이 누구였을까 하는 궁금증이 있다. 기기에는 특정한 유파에 속하지 않은 채 재야 작가로서 살아왔던 자의식을 엿볼 수 있다. 이승택이 실험미술가에게 수요하는 백남준 아트센터 국제예술상 제1회 수상을 한 때가 2009년이다, 그 상을 계기로 국제무대에서도 본격적으로 알려졌음을 생각할 때, 한국 미술계에서 그가 소외되었다는 의식은 당연했다.

형식으로 고정시키기 힘든 이승택의 ‘비물질’, ‘원소적’ 작품은 먼저 드로잉으로 시작된다. 그리고 드로잉이라는 기본적인 성격은 3차원 공간에도 관철된다. 1966년 하드보드지에 혼합재료로 만든 [드로잉]은 설치를 위한 구상으로, 벽과 바닥을 구불구불 통과하는 관의 모습이다. 이승택의 드로잉은 종이 뿐 아니라, 사물을 활용한 3차원 드로잉 또한 포함된다. 1965년의 작품 [드로잉]은 노끈을 이어서 벽 위에 드로잉 한 작품이며, 1975년의 [무제] 또한 전시장의 벽과 바닥, 천정 등을

활용한 공간 드로잉을 볼 수 있다. 벽에 사물로 그린 작품은 ‘점과 선이 묶어낸 실험적 드로잉’으로 명명되었다. 그의 대표작으로 알려진 [바람] 시리즈 또한 그의 드로잉 작품의 맥락에 따르면, 천을 이용하여 공간에 드로잉을 한다는 발상이다. 대부분 자료로만 접해지는 작품들은 해안 선을 따라 색을 분사하여 그림을 그리는 대지미술이나 거대한 녹색의 물감들이 수직의 폭포처럼 설치하고 그 아래에 같은 물감 색 의상을 입은 작가가 퍼포먼스 하는 기록 등, 조각이 놓이는 좌대 뿐 아니라 그림의 틀 또한 벗어나려는 조형의지를 보여준다.

1969년의 작품 [바람]은 야외의 나무들에 붉은 천을 감은 것으로, 천이 거의 수평으로 펼쳐져 나부끼는 강풍일 때 작가의 의도에 부응하는 최적화된 풍경이 만들어진다. 이러한 작품은 작가의 의도 외에 자연의 허락이 필요한 것이다. 1970년 작품의 하얀 천은 붉은 천과 다른 느낌이다. 자연을 캔버스로 천을 물감으로 간주하는 작품은 시시각각 다른 면모를 보이는 과정중의 작품이지만, 개념미술의 중요한 수단인 사진에 의해 기록되어 선구자적인 작품들에 대한 증거가 된다. 1950년대 말부터 시작한 바람 시리즈는 [바람] 퍼포먼스는 마치 어디선가 불쑥 나타난 거대한 붓에 의해 공간을 시원하게 가로지르는 붉은 선(이자 면)같은 모습이다. 1000미터가 넘는 대형 천이 탁 트인 공간에 그리는 변화무쌍한 필획은 그때그때의 바람에 따라 달라진다. 이러한 그의 시도들은 1980년대 중요한 소그룹 운동인 대성리의 [바깥미술]이나, 공주의 야투(자연 미술)의 흐름과도 같이 간다.

1991년 여름, 필자가 공주에서 열린 자연미술 전을 구경하러 갔을 때, 반짝이 끈으로 야외의 공간을 둘러친 이승택의 작품을 본 기억이 있다. 열린 공간에서 전통적인 조각의 재료를 벗어난 사물을 이용하여 드로잉 한다는 기본 개념은 여러 시기에 여러 장소에서 구현되었지만, 그는 특정 그룹의 일원은 되지 않았다. 천 조각이 훑날리는 그의 작품은 천에 글을 써서 바람에 날리는 티벳의 민속적 전통, 가까이서 가을 운동회의 만국기, 심지어는 마당에 널어놓은 빨래까지도 떠오르는 열린 예술작품이다. 2002년 쌈지스페이스에서 본 작품들은 동시에 아카이브이기도 하다. 1970년대 붉은 천이 휘날리는 [바람] 작품 사진과 더불어 실내에서도 설치하기도 했다. 결연한 표정의 자소상이 함께 하는 전시장은 그의 ‘인체조각’과 실험 작품과의 관련성을 가능하게 한다. 동체를 불태우는 광경이 있는 작품 [분신하는 현대조각](1984)은 1980-90년대 남한을 관통했던 어두운 군부독재 시절의 분신 정국을 반영하는 것처럼 보인다.

그러나 이승택이 해왔던 작품 맥락에서 보자면, 정치색 보다는 인체가 해체되는 모습을 그가 다루어왔던 무형의 조각 재료 중 하나인 불로 표현했다고 봐야할 것이다. ‘물질적 상상력’(바슐라르)은 여러 자연 현상에 적용될 수 있다. 편재하는 공기와 관련된 바람은 불만큼 극적이지는 않지만, 규모를 더 키울 수 있다. 바람은 풍선에 담겨서 드로잉과 퍼포먼스 등으로 실행되었다. 지구모양의 거대한 풍선에 매달린 인간의 모습을 담은 그림(1957-95)은 북경에서 거대한 지구 모양 풍선을 가지고 퍼포먼스 하는 [지구놀이](1994)를 낳았다. 목직한 재료를 사용한 건축적 규모의 큰 작품에도 ‘바람 같은’ 태도는 이어진다. 미술사조에서 조각을 해체하고자 한 (포스트) 미니멀리즘 작품들이 준 건축적 규모와 재료를 사용하기도 했음을 염두에 둘 필요가 있다. 가령 올림픽 공원에 있는 이승택의 [기와를 입은 대지](1988)는 기와지붕이라는 건축적 요소를 활용했지만, 대지 위에 건축된 것이 아니라 바위처럼 박힌 듯한 모습이다. 지상에 부분적으로 드러난 듯한 유기적 골격은 미지의 척추동물 화석 일부가 발굴되는 과정 같다. 이 작품을 구상한 [드로잉](1968-88)을 보면, ‘집’은 왕릉(왕의 무덤) 같기도 하다. 올림픽 공원 내의 열주들 위에 탈을 얹은 그의 작품 또한 지상에 우뚝 선 인체라는 조각의 패러다임을 유지하고 있지만, 얼굴은 탈이다. 가면은 진실보다는 가상과 연관되어 해석된다. 야외의 기념비로 구현되기 위해 견고한 재료를 사용했지만, 전통에 대한 해석 또한 ‘가볍거나 유연하거나’이다.

3. 비평적 시도; 이승택의 ‘형체 없는 작품’에 대한 철학적 해석

이승택의 ‘형체 없는 작품’을 주장하고 실천했다. 이 부정적 서술은 ‘비(非)조각’이라는 비슷한 개념을 이해하는 기준이 될 수 있다. 조각적 형체의 근간은 인체였다. 구상조각은 물론 현대미술이 추상화라는 대세를 따를 때도 보이지 않은 기준이 된 것이 인체였다. 르네상스 시대 이후, 인간은 그냥 인간이 아니라 신적 질서가 구현된 신인동성동형론(Anthropomorphism)으로 누드나 건축의 기본이 되었다. 조각이 서 있는 보편적인 기둥식(monolithic) 방식은 하늘과 땅 사이에 서있는 인간을 상징한다. 그와 비슷한 자연물은 나무이다. 세계수라는 상징이 있듯이, 나무는 그 자체가 세계의 중심으로 간주되고 하늘과 연결되는 통로였다. 이는 샤머니즘을 비롯한 인류의 수많은 전승에 선명하다. 극적인 죽음과 부활을 상징하는 십자가 또한 강력한 전통이다. 이승택의 [바람] 시리즈에서 생목(生木)에 두른 붉은, 또는 하얀 천들은 바람과 결합하여 수직에 반하는 수평적 흐름을 만든다. 나무에 의지하지 않을 때는 그 스스로가 나무가 되어 사방팔방으로 불어오는 바람을 맞는다.

1000미터 길이의 천이 열린 공간 속에서 시시각각 움직이는 획을 만들 때, 인간은 작은 지지대에 불과하다. 불을 이용한 작품 [분신하는 현대조각](1984)에서 태워버려야 할 대상은 다름 아닌 인간이다. 현대의 사상 또한 인간은 언어나 구조로 해소시켰다. 장 빠아제는 [구조주의]에서 인간적 주체에 의존하는 인간중심의 인식론을 근본부터 수정한 것은 구조중심의 인식론이라고 말한다. 이는 인간의 자기중심주의를 극복하려는 탈중심화의 전략이며, 전통적 주체는 사라지고 구조의 구성과정 속에 존재할 뿐이라고 본다. 구조주의의 관점에서 보면 유기체도 구조이고 유전자도 구조이지만, 생체공학의 시대에 결정적 구조는 미시적 차원이 되었다. 미술 또한 환영이 아닌 실체의 공간 속에서 물자체가 추구되었고, 이러한 흐름은 현대미술의 주도권을 회화에서 조각으로 넘겨준다. 물론 전통적 의미의 조각은 아니다. 회화든 조각이든 물자체는 개념으로 ‘환원 또는 확장’(이일)되었다.

현대예술에서 인간은 ‘중심에서 벗어나 자유롭게 부유하고, 어디서나 존재하지만 실체화될 수 없는 미시물리학의 소립자와 같은 불확정적인 존재’(로브 그리예)가 된다. 케네시 베이커는 [미니멀리즘]에서 현대 소설(누보로망)에서의 탈인간주의와 기존조각의 모든 관계적 구성을 해체한 미니멀리즘 간의 미학적 조응을 지적한 바 있다. 이승택의 [바람] 시리즈는 자연물을 포함한 기성 오브제(천)의 사용, 일정한 단위 구조의 탈 중심적 배치 등을 활용하고 궁극적으로는 장(場)으로 확장된다는 점에서 미니멀리즘과 연결시킬 수 있다. 움베르토 에코는 [열린 예술작품]에서 장(場)이라는 개념은 물리학에서 차용해 온 용어로, 이 개념은 원인과 결과가 엄격하게 일직선적인 체계를 이루고 있다는 고전물리학의 개념을 수정한다고 말한다. 움베르트 에코에 의하면 장에서는 다양한 힘이 복잡하게 상호작용하여 사건이 벌어지며, 가능한 여러 사건이 조합된다. 이리하여 구조자체가 철저하게 역동적인 성격을 가지게 된다. 장으로서의 이승택의 ‘형체 없는 작품’은 미니멀리즘처럼 연극적 장 안에서 시시각각으로 변하는 몸의 지각을 중시하는 것이다.

현대철학은 인간중심주의를 비롯한 기존의 형이상학을 해체했다. 반(反)조각이라는 미학적 패러다임은 현대사상의 흐름과도 연결된다. 현대의 사상과 예술 모두에서 인간, 주체라는 단단한 자기 동일성은 ‘차이와 반복으로 운동하는 세계’(데리다)로 해체되었다. 사회학자들도 철학자들과 비슷한 주장을 한다. 장 보드리야르는 [불가능한 교환]에서 모든 타자성을 포기한 주체는 스스로 무너지며 자폐증에 빠져든다고 비판하면서, 완전한 주체에 의해, 타자 없는 주체에 의해 실현된 유토피아는 거부되어야 한다고 말한다. 장 보드리야르는 그 예를 현대사회에서 찾는데, 그에 의하면 체계의 합리화는 체계를 해체시킨다. 시스템은 외부로부터의 공격 없이 내과되는 것이다. 이승택이 가시화하는 바람은 동일성을 대체하는 차이적 관계를 대변한다. 나무에 매달리거나 작가가 들고 있는 천 자체는 큰 의미가 없다. 공기 또한 마찬가지다. 천과 공기는 ‘자연적이고 고유하며 본질적인 것’이 아니라, ‘다른 것과의 관계’(데리다)가 중요하다. ‘형체 없는 작품’의 재료들은 공

기의 운동에 대한 지표 역할을 할 뿐이다. 바람은 압력과 온도의 차이에 의해 발생하고 진행되는 현상이며, 모든 기후적 현상이 그러하듯 완전한 예측이 힘들다.

이승택의 [바람]은 '차연이라는 운동을 특징으로 하는 무한한 놀이의 장'(데리다)으로 현시된다. 이때 해체란 부정적이거나 비관적으로 다가오지 않는다. 해체주의는 좌익과 우익 모두에게서 비판받았지만, 모든 것을 부정함으로서 결국은 기존의 질서에 흡수되는 허무주의나 무정무주의와도 다르다. 마이클 라이언 [해체론과 변증법]에서 데리다에게 해체는 긍정적인 것이라고 평가한다. 마이클 라이언에 의하면 데리다에게 좋은 사회란 '위계질서 없이 차이(민족주의, 인종주의, 성차별, 그리고 계급주의의 근원을 전복하는 것)를 보존하는 사회'이다. 이때 차이는 닫힘이 아닌 열림이다. 그러나 해체주의적 관점에 의하면 이승택이 없애려던 '형체'는 이미 해체되어 있다. 마이클 라이언은 실증주의의 예를 든다. 그에 의하면 실증주의는 직접적인 사실적 지식에 기초한다고 믿어지지만, '명확하고 직접적이며 현존하는 것처럼 보이는 것들이 사실은 중개--시간적으로는 타자가 되기, 공간적으로는 타자들과의 관계--의 그물 속에 걸려있다'(데리다).

즉 '직접적인 것처럼 보이는 것은 그 직접성에 선행하며 그것을 가능하게 하는 차이화, 연기, 그리고 언제나 그 외의 어떤 것, 또는 타자의 흔적을 가지고 있는 타자되기 등의 운동과 관련되어 파생'(마이클 라이언)된다는 것이다. 이러한 관점으로 이승택의 [바람]을 해석해 보자면 '공간적이고 객관적인 외재성은 시간화로서의 차이(차이화) 없이는 나타나지 않을 것'(데리다)이다. 요컨대 이승택의 '형체 없는 작품'은 '실체가 아닌 차이적 관계'의 결과물이다. '반조각'이자 '형체 없는 작품'인 [바람]은 해체와 차이(또는 차연)의 관계가 극명하다. 또한 압력과 온도의 차이에서 기인하는 이 작품들은 실내 전시나 아카이브 등을 통해 개념적으로 나타나는데, 개념미술에 포함되는 단어들이 그러하듯, 한 단어는 다른 단어들과의 차이적 관계 속에서 의미를 얻는 것이다. 요컨대 텍스트는 '차이적인 그물망, 즉 끝없이 자기가 아닌 어떤 것, 다른 차이적 흔적들과 참조관계를 맺는 흔적들의 직조물이다'(데리다)

차이와 더불어 또 하나의 해체적 요소는 이승택의 작품에 내재한 계열성(seriality)이다. 계열성은 '기호의 체계는 구성요소들 사이의 차이에 의해 구성되는 것이지 그 요소들의 총만함에 의해 구성되지는 않는다'(데리다)는 말에 암시되어 있는데, 계열성을 내재한 작품은 단 한 번의 결정적인 나타남이 아니라, 차이들의 연속적 나타남이라는 시간성이 중요하다. [바람]을 비롯한 이승택의 '형태 없는 작품'은 '차이의 역동적인 운동과정', 즉 '열려있는 작용이며 무한한 운동을 의미'(마이클 라이언)한다. [해체론과 변증법]에 의하면 '차이는 이항대립에서처럼 고정된 두 항목 간의 대립관계로 존재하는 것이 아니라, 어떤 계열체 내부에서 보다 넓은 연관체계를 이루면서 운동하는 과정'이다. 해체란 단순한 부정이 아니라 끝없는 운동을 가리킨다는 점에서 아방가르드적 실천과 함께한다. 속도감과 가변성을 가지는 이승택의 [바람] 시리즈는 예술에 대한 닫힌 개념을 열어 제치는 운동 그자체로 다가온다.

질의2

이선영의 발제2에 대한 질의문

고충환(미술비평가)

돌이켜보면 1995년 비엔날레와 2000년대 초 등장한 대안공간의 출현은 한국현대미술의 지형도를 바꿔놓은 가장 결정적인 계기가 될 것이다. 비엔날레가 거시적 관점에서의 변화를 이끌었다면, 대안공간은 미시적인 측면에서의 변화를 도맡아왔다고 할 수가 있겠다. 그 중 씬지스페이스는 대안공간 1호라고 할 수 있겠고, 특히 소위 뜨는 작가와 원로 작가 각각 1인씩을 초청 전시한, 단순히 두 작가를 매칭시키기보다는 특정 개념이나 현상을 해석하고 재현하는 경우의 수를 비교 예시해준 <타이틀매치전>은 전시방법론 내지 전시공학적인 측면에서 시사하는 바가 많았던 신선한 충격으로 기억된다. 그 첫 작가로 이승택 작가가 초대받았다. 그리고 주지하다시피 작가는 2009년 백남준 아트센터 국제예술상 제1회 수상자로 선정되기도 했다. 이런 뒤늦은 영예에도 불구하고 작가는 오랫동안 소위 비주류 작가로서의 소외를 감내해야 했고, 아이러니하게도 선구와 전위라는 수식어와 함께 거론돼왔다는 발제자의 견해에 동의한다. 아마도 발제자는 그래서 그 의미가 더 남다르다고 생각할지도 모른다.

발제자는 이승택 작가를 한국의 비조각을 대표하는 작가로 규정하는 한편(1), 그 대표작품으로서 <바람>을 예로 들고(2), 해체주의 철학을 도구로 하여 작품 <바람>에 대한 비평적 해석을 시도한다(3). 그 과정에서 비물질조각과 형태 없는 작품을 소도구로 끌어들이는다. 현대미술에서 조각은 조각이라는 장르적 특수성 개념이 무색할 정도로 그 경계가 유동적이고, 사실상 대안미술과 다원예술을 싸안을 만큼 그 영역이 확장되었고, 소위 비조각(그리고 어쩌면 탈조각) 개념이 이처럼 유동적이고 확장적인 경향성의 작업을 지시하기 위해 소환되고 있는 현실은 주지하는 바와 같다. 이런 현실에서 그 경향을 대표하는 작가가 이승택 작가이고, 특히 그의 <바람>이 그 경향을 대변해준다는 발제자의 입장에 전적으로 동의한다. 여기에 해체주의 철학을 도구로 하여 작품 <바람>을 해석함으로써 작품 분석과 함께 소위 비조각 개념의 실체마저 밝혀주고 있는 점이 시사하는 바가 많다고 생각한다.

이런 발제자의 논지에 전적으로 동의하면서, 상당 부분 발제문에서 이미 언급되고 있는 부분이기도 하겠지만, 기 논의된 논지를 진척시킨다는 핑계로 몇 가지 질문을 하고 싶다.

1. 해체주의 철학이 예술해석을 위한, 그리고 작품 분석을 위한 객관적이고 보편타당한 비평적 도구가 될 수 있는가. 혹 객관적이고 보편타당한 비평적 도구 같은 것은 없다는 것이 해체주의 철학의 입장일 수도 있겠으나, 비평현장에서 해체주의 철학이 이런저런 경우에 실제 분석 도구로 쓰이고 있는 것이 엄연한 현실이기도 하므로, 최소한 그 현실을 뒷받침할 수 있는 근거는 있어야 한다는 생각이다. 그렇다면 그 근거로 제시될 수 있는 개념 도구로는 무엇이 있을 수 있는지 알고 싶다.

2. 발제자는 조각의 해체를 구실 삼아, 그리고 확장되는 장을 매개로 해체주의 철학과 사조로서

의 미니멀리즘을 연결시키고 있는데 동의한다. 나아가 이승택 작품의 분석 틀로 일본의 모노하와 미니멀리즘이 연계 동원될 수 있다고 보는데, 발제자의 입장은 어떤지 알고 싶다. 이를테면 이승택 작가는 자신의 작품, 특히 <바람>이 조각의 개념을 형태에서 상태로 바꾸어 놓았다고 했다. 그리고 모노하의 비평적 도구로는 현상과 관계항이 있고, 미니멀리즘의 그것으로는 즉자적 오브제와 연극성 개념을 들 수 있다. 여기서 상태(작가)와 현상(모노하)과 즉자적 오브제(미니멀리즘)가, 그리고 장(작가 그리고 어쩌면 발제자)과 관계항(모노하)과 연극성(미니멀리즘) 개념이 서로 통하는 부분이 있다고 생각한다. 실제로도 작품의 경향상 이승택 작가와 모노하 사이에 상당한 상호 영향 관계가 있다고 보기에 하는 질문이다.

3. 이승택 작가의 작품을 무속의 관점에서, 무속과의 상호 영향 관계라는 관점에서 분석할 수 있는 여지가 있다고 보는데, 이에 대한 발제자의 입장을 듣고 싶다.

발제3

이승택의 ‘비(非)-조각’에 대하여 - 기록 사진과 ‘포토-픽처’의 틈

이인범(상명대 교수)

1980년부터 ‘비-조각’은 조각가로서 이승택(1932-)이 드러내 놓고 이슈로 삼아온 화두이다. 이승택에 대한 평가들도 대개 그 언저리에 있다. 2020 창원조각비엔날레가 그러한 <이승택, 한국의 비-조각>을 컨퍼런스 주제로 채택하고 있다. 설마 비엔날레가 자신의 존립 근거를 부정하기야 하겠는가? ‘조각’의 또 다른 지평 변경(Auf-hebung)을 변증법적 자기부정을 통해 도모하겠다는 것이리라. 그게 아니라면, 이승택을 포함하는 그 누군가 ‘비(non)-조각’을 내세우며 애쓰는 부처님 같은 ‘조각’의 손바닥에서 일어나는 일일 뿐이라는 자신감에서가 아닐까?

필자에게 주어진 발제 주제는 ‘디지털 아카이브에서 이승택의 비조각 - 미술사적 과제를 중심으로’이다. 컨퍼런스의 취지에 충실하자면, 이 글 역시 오늘의 키워드인 ‘비-조각’에 초점이 맞춰져야 할 것이다. 그런데 그 전제는 이승택 아카이빙 작업의 창을 통해서이다. 이승택을 논하는 자리라면, 아카이빙 프로젝트의 일련의 추진 과정이나 성과들은 되새겨 볼 만하다. 다만, 이 글은 오늘의 과제에 집중하고자 다음과 같이 문제의 범위를 좁힌다.

이승택의 활동에서 ‘비-조각’은 어떤 배경에서 어떤 과정을 거쳐 이슈화되며, 그때 의도된 것은 무엇인가? 그의 활동에서 ‘비-조각’을 화두로 내 걸어 일어나는 변화는 어떤 것들인가? 이에 따라 이승택을 둘러싼 비평이나 전시, 연구 등 공적 담론들은 어떤 양상으로 전개되며, 아카이빙의 관점에서 보건대 그 가능성과 한계는 무엇인가?

아카이빙 프로젝트

논의에 앞서 아카이빙 프로젝트의 경과와 성과를 개략해보자.

이승택 아카이빙 작업은 2015년 8월 공모된 예술경영지원센터(이하 ‘예경’으로 약칭)의 <원로작가 디지털 자료집 제작 지원 사업> 착수 원년에 필자의 제안이 받아들여지며 시작되었다.³¹⁾ 1차적으로 당해 9월부터 이듬해 7월까지 11개월 동안의 일정으로 추진되었으며 2017년에 다시 보완 작업이 추가 되었다. 그리고 2018년 6월 말에 그 결과물들이 최종 보고되었다. 그러니까, 보고된 아카이브 자료들의 생산에 소요된 시간은 실제로는 약 3년 정도이다. 그 자료 현황을 개략하면 다음과 같다;

○ 작품 기록 : 총 2,104점(1950년대 79점, 1960년대 247점, 1970년대 387점, 1980년대 482점, 1990년대부터 2017년 9월 현재까지 635점, 연대 미상 274점 등)

○ 전시 이력 : 327개 항목 목록화

31) 예경의 <원로작가 디지털 자료집 제작 지원 사업>은 이러한 상황 인식에서 2015년 착수된 정부 차원의 프로젝트이다. 천경자의 <미인도>(1978)를 둘러싸고 밀도 끝도 없이 전개되는 진위 논란, 이우환 위작 유통 논란 등으로 요동치는 미술시장의 안정을 위하여 엄정한 기록과 객관적인 진실에 기초한 작품정보가 필수적이라는 현실적인 요구를 충족시키기 위한 예경의 정책적 접근이었다. 그 프로젝트 원년에 착수된 3명의 작가 가운데 한 작가가 이승택이다.

○ 관련 자료 : 개인전 도록 20권, 단체전 도록 116권, 신문기사 148건, 정기 간행물 90권, 단행본 38권, 논문 15편, 동영상 31개, 드로잉 156장, 스냅사진 72건, 작가노트 47건 등의 자료 수집 목록화

- 이승택 상세 연보 작성
- 에세이 : 이승택의 생애와 작품 활동
- 기타

위와 같은 기록의 생산이 전적으로 예경 프로젝트에 의한 것만은 아니다. 작가와 갤러리현대에 의한 <카탈로그레조네 발간 사업>을 함께 맡으며 공유하게 된 자료들 덕도 적지 않았다. 그 과정에서 특히 1960년대 작품들 가운데 유실된 실험적인 작품들 여러 점이 재제작된 것은 아카이빙 프로젝트 없이는 불가능한 더할 나위 없는 성과로 판단된다.

하지만 아카이빙 프로젝트는 지금도 여전히 미완의 프로젝트로 남아 있다. 행정적으로 최종적인 보고는 마무리되었지만, 연구를 맡았던 필자가 이 프로젝트로부터 운명적으로 결코 자유로울 수 없음을 잘 안다. 지난 2년 동안에도 새롭게 추가되거나 수정 보완하지 않으면 안 될 사항들을 적지 않게 발견했음을 이 자리를 통해 밝힌다.

이승택에게서 ‘조각’과 ‘비-조각’

이승택에게 ‘비-조각’이 자각되는 과정에서 그 동인은 무엇일까? 문제 제기에 앞서, 그가 부정하거나 혹은 무화시키고자 한 ‘조각’ 즉, ‘비-조각’과 대칭되는 ‘조각’은 어떤 것인가?

이승택의 ‘비-조각’ 이슈의 전제인 ‘조각’ 경험은 다음과 같은 데서 추측해 볼 수 있다. 가깝게는 그가 자신의 작품 활동 이력에서 배제시키고 싶어 하는 초상조각이나 기념조각이 그 중 하나일 것이다. 작가가 수주자로 혹은 조력자로 개입한 크고 작은 초상/기념조각 프로젝트만도 무려 130여 개에 이를 만큼 기록적인 숫자이다. 홍익미대 조각과 입학과 더불어 김경승, 윤효중 등 조각가 교수들의 조수로서 시작한 이 경험은 자신의 예술적 실천과는 무관한 단지 생계를 위한 작업으로 보인다. 본인 이름으로 이를 처음 수주한 것이 46세의 나이가 되던 1977년인 데서 확인되듯이 그에겐 소위 노동이나 다름 바 없는 것으로 받아들여졌을 것으로 여겨진다. 작가로서 지향한 가치를 고려할 때, 이승택이 부정해야만 했던 것은 미술 제도들에 의해 정의되던 관행적인 ‘조각’으로 판단된다. 예컨대, 커리큘럼을 통해 학습된 조각의 문법이나 전통, 작가의 길을 걷고자 하는 이로서 당시로서는 피하기 어려웠던 《국전》 같은 미술 제도가 규정하는 조각의 가치 등이 그것들이다.

그런 점에서 ‘비-조각’에 접근하기 위해 학창시절 그가 수용한 ‘조각’이 어떤 성격의 것들인지 먼저 살펴볼 필요가 있다. 그 사례로는 나무 부조 <모자상>(1955)과 나무 환조 <두상>(1955), 브론즈 인물 입상 <설화>(1956), 제5회 《국전》(1956)에 출품된 석고 군상 <환희>(1956)와 석조 여인 흉상 <잔몽>(1956), 그리고 제4회 《홍익미술전》(1958), 《반공미술전》(1958) 등에 출품한 석고 자소상 <생각하는 사람>(1958)³²⁾, 석고 군상 <궤기>(1958) 등이 있다. 이들은 나무, 브론즈, 돌, 석고, 콘크리트 같은 전통적인 재료나 기법들의 연마를 바탕으로 일본을 경유해 받아들여져 《선전》, 《국전》 등을 통해 전파된 것으로 근대기 서구의 인체 조각 전통을 실천하는 작업에서 출발하여 동시대 서구들의 조형문법을 추수하는 방향으로 변화의 추이를 보여준다. 이들은 레싱(Gotthold E. Lessing, 1729-1781)이나 힐데브란트(Adolf von Hildebrand, 1847-1921)가 언급한 서구 근대 조형관의 울타리를 그다지 벗어나지 않고 있다. 한편, 대학에 입학하던 해

32) 이 작품은 다시 1961년 제10회 《국전》에 출품하여 입선했다.

에 《국전》 출품을 목표로 제작했으나 교수의 만류로 뜻을 접은 브론즈 남녀 입상 조각 <설화>(1955)나 졸업전 출품작인 <역사와 시간>(1958)³³⁾에서 확인되듯이 이러한 서구의 근대 조각과 배치되는 조형 충동도 감지된다. 전자는 토템적이고 주술적인 전래의 장승 체험을 드러내는 데에 비해, 후자는 반달 모양의 긴 석고 덩어리를 청홍색 페인트로 칠하고 가시철망을 감은 것으로 물성을 그대로 노출시키고 있다는 점에서 인체 중심의 서구 근대 조각 문법으로부터의 일탈로 파악할 수 있다.

분명하게 ‘조각’에 반하는 길을 걷게 되는 것은 1960년대에 들어서 이다. 무정형의 석고 덩어리에 에나멜페인트 칠을 한 제2회 《신상전》(1963) 출품작들, 그리고 전래의 옹기 기법을 이용해 메주 덩어리 형태의 오브제를 제작하여 처마나 담 벽에 걸어 두듯이 전시한 제2회 《원형회조각전》(1964) 출품작들은 재료나 기법, 형태, 디스플레이 방식 등 다양한 측면에서 ‘조각’ 전통과 뚜렷하게 결별하고 있다. 연탄재, 유리, 당시 상용화되기 시작한 비닐 천, 건축 공사현장에 나뒹구는 각목들 같은 일상적 사물과 재료들을 끌어 들인다든가, 작품을 탑같이 쌓아 올리고, 좌대 없이 바닥에 늘어놓고, 벽에 걸거나 기대어 놓는가 하면 공중에 띄워 매다는 등의 실험들을 이어가며, 급기야는 연기, 바람 같은 몰 형태적이고 비물질적 질료들을 대상으로 한 설치 작품들을 시도하기에 이르고 있다. 그리고 이를 바탕으로 《국전》과 결을 달리하는 《현대작가초대전》, 《현대조각가협회전》, 《A.G 전》, 《상과울로비엔날레》 같은 새로운 움직임들에 초점을 맞춘 국내외의 전람회들을 작품 발표 기반으로 확보하고 있다. 그리고 그러한 1960년대의 반 조각적 실험들은 1971년 말 국립공보관에서의 《개인전》을 통해 망라되고 있다. 이때 출품작은 총 45점이지만 설치 작품 <바람>(1970)을 비롯해 몇 점의 유리, 오지 오브제 작품을 제외하고 대부분의 실험적인 작업들은 기록 사진으로 제시되고 있다.

앞서 밝혔듯이, 이승택의 작품 활동에서 ‘비-조각’이 이슈로 제기되는 것은 1980년의 일로 이는 작가가 『공간』(1980년 5월호)에 기고한 「나의 비조각의 기원」이라는 글을 통해서이다. 그리고 그 ‘비-조각’ 이슈는 이듬해에 개최된 두 번째 《개인전》(1981. 6. 5.-6. 11. 관훈미술관)을 통해 과시되고 있다. 출품작들이 구체적으로 확인되지는 않지만, 70년대에 제작된 오브제 작품들이 그 중심이 되고 있다는 점에서 전시 풍경은 사진 중심이었던 첫 《개인전》과는 형식적으로 크게 다르게 다가선다. 70년대 이승택의 작업들에서 지배적인 경향은 인공물이나 자연 사물을 묶는 작업들이다. 예컨대, 당시 민족 문화 정체성의 심볼로 취급되던 물건이나 문화적 기억을 지닌 인위적 사물들을 십자(十字)로 묶거나 그것들을 묶어 캔버스 평면에 부착한 <매어진 백자>(1975), <매어진 책(공간지)>(1976), <무제(지폐의 해체)>(1979) 등이 그것들이다. 한편, 이러한 견고한 오브제 작업들 덕분에 그는 공간미술대상(1977), 동아미술상(1978) 수상 등 세속적인 성공도 거두는가 하면, 비로소 자신의 이름으로 초상조각이나 기념조각들을 수주하기도 한다. 여기서 그는 묶는 주체와 묶이는 대상 사이에 착시 효과와 같은 시각적 긴장감을 불러일으키며 존재에 대한 질문을 야기시키는가 하면, 묶고 감고 매듭짓고 잇는 등, 줄을 둘러싼 문화인류학적 기억을 불러내는 가운데 민속 오브제 <고드랫돌>(1960)의 발견으로, 각목을 이어 묶는 작업으로, 자연 속의 나뭇가지를 형곶천이나 종이로 묶어 매듭짓는 작업으로 범위를 확장시킨다. 그리고 더 나아가 이미 1970년대 초에 시도했던 <바람> 설치 연작의 연장선상에서 흰 캔버스 위에 윽티컬한 효과를 자아내도록 노끈을 부착한 <바람작품>(1972)으로 구현했던 평면 오브제 작업을 넓은 전시 벽면으로 확대하고 지그재그로 부착한 줄 설치 작품 <무제>(1980)에 이르고 있다.

‘비-조각’이라는 이름으로 두 번째 《개인전》에서 주목하고자 하는 것은 이들을 가로지르는 ‘줄’ 작업이다. 그런 점에서 ‘비-조각’이 지시하는 바는 매우 제한적이다. 그런데 의도가 더 구체적으로 드러나는 것은 막상 전시된 작품들을 통해서라기보다는 발간된 전시 리플릿을 통해서이다. 자

33) <역사와 시간>(1958)은 현재 국립현대미술관에 소장되어있다. 이 소장 작품은 1986년 국립현대미술관 과천관 개관전 《한국현대미술의 어제와 오늘》전 출품을 위해 재제작된 것으로 판단된다.

신의 글 「나의 비조각의 기원」과 최근작인 줄 설치 작품 <무제> 사진 이미지, 그리고 데뷔 이래 당시까지의 작품 기록 사진 55점을 선별하고 아카이빙 하듯이 연대순으로 배열한 리플릿 말이다. 그에 연이은 두 번에 걸친 또 다른 <<개인전>>들(1982, 관훈미술관/1983, 토탈미술관)에선 <무제>(1982) 같은 줄 작업의 가능성이나 캔버스 프레임을 해체 재구조화하는 <무제>(1983) 등으로 입체와 평면 그리고 공간의 형식적 가능성을 따지며 '비-조각'을 방법적으로 검토하고 있다. 하지만 그가 언급하는 '비-조각'도 1970년대 한국현대미술의 흐름에서 크게 벗어나지 않는다고 느껴지는 것은 그것이 1960년대 작품들에 비해 실험적이기보다는 반성적이고 개념적인 특성이 두드러지기 때문이다.

그런데 그러한 사정은 1980년 대 중반에 이르면 크게 변한다. 이승택의 활동은 삶의 세계 자체를 향하며 어느덧 '조각'이라는 좁은 울타리를 훌쩍 벗어나고 있다. 그러한 입장 변화는 국립현대미술관 과천관 개관 시 숲 속 조각공원에 설치된 <무제-마이산에서>(1986)라든가 청홍 원색의 부드러운 옷이나 종이, 각목 등을 끈으로 묶어 바닥에 깔거나 벽에 기대어 걸쳐놓은 <무제>(1986), <가족>(1986), <무제>(1986) 같은 작품들을 갤러리 공간에 구분 없이 설치한 다섯 번째 <<개인전>>(1986, 후화랑)에서 확인되듯이 무속적 삶의 세계를 향한다. 그에 더해 <모래 위에 파도 그림>(1987-1988), <황폐한 계곡에서 물을 끌어올리는 조각>(1987-1988), 불, 연기, 바람 등 비물질적이고 형체 없는 질료들을 매체로 삼는다는가, 공간을 단지 물리적 공간이 아닌 시간의 흐름을 향해 열려진 삶이 펼쳐지는 장소로 삼아 퍼포먼스를 하거나, 급기야 인간의 존재, 환경 문제, 섹슈얼리티, 남북분단 현실, 종교적 이상성, 그 현실에서 소외된 인간의 삶 등으로 관심사가 번져나가고 있다. <무제>(1988), 퍼포먼스 작업 <분신>(1989), <녹색운동>(1989), <인공 설치>(1989) 같은 작업들은 어느덧 '비-조각'이라는 말이 단지 수사적인 의미로밖에 여겨지지 않을 정도로 변화된 모습을 보이고 있다.

‘비-조각’의 실천에서 사진의 위치

위의 몇몇 전시 사례들에서 확인하였듯이 사진은 그가 '비-조각'이라는 이슈를 펼치는 전시 디스플레이나 카탈로그 편집 등에서 매우 핵심적인 역할을 하고 있다. 총 45점의 조각, 오브제, 설치 작품들로 구성된 전시라고 기록되고 있지만, 1971년 첫 <<개인전>>에 디스플레이된 것들은 실은 설치 작품 <바람>을 비롯한 몇 점의 오브제 작품을 제외하고는 대부분 기록 사진들이었다. 반면 오브제 작품들이 주를 이루었던 1981년의 두 번째 <<개인전>>에서도 사진이 중요한 위치를 차지하고 있었다는 점은 그다지 다를 게 없다. '비-조각'을 이슈로 내건 이 전시 리플릿에서 3단 접지의 비좁은 지면에도 불구하고, 그는 그때까지의 55점의 작품 기록 사진을 연도별로 배치하며 자신의 작업들을 '비-조각'으로 동일화하고자 하는 의도로 편집적으로 끌어들이고 있다.

사진 자체가 전면이 부각되는 계기는 역시 시간의 흐름에 따른 퍼포먼스 작업들이 중심이 된 관훈미술관 기획의 초대전 <<이승택>>전(1988. 5. 18.-5. 22.)에서 부터이다. 이 전시를 구성하는 핵심적인 작품은 그해 겨울 북한산 계곡에서 수행된 몇몇 행위들의 순간들을 포착한 사진들인데, 그것들은 소멸하는 행위의 기록이라는 점에서 그 자체로 미학적 질을 지닌 사진적인 가치로 평가할 만하다. 다만 여기서도 주목할 만한 것은 전시 카탈로그이다. '1964~'68 기체 작품(형체 없는 작품) - 불, 연기, 안개, 빛, 구름, 바람, 화산, 불꽃, 색연막, 가스...', '1967~'72 기체바람작품들', '1967~'79 해체작품' 등의 작은 제목들 아래 비물질적인 질료에 의한 작업들이나 시간 속에 소멸하기 마련인 설치나 행위 작업과 관련된 듯이 보이는 사진 이미지들을 추가해 편집하고 있다. 게다가 흥미로운 사실은 '1964~'68 나의 이상적인 기체작품들'이라는 타이틀 아래 페인팅 <안개 속의 자화상>과 더불어 실현되지 않은 공장 굴뚝에서 나는 연기, 화산 폭발 장면 등의 이미지 사진들을 게재하고 있다는 점이다.

그리고 그에 꼬리를 이어 한강에서 행한 퍼포먼스 <하천에 떠내려가는 불붙은 화판>(circa 1988), 장흥 토탈미술관 야외 정원을 비롯한 장소들에서 15일에 걸쳐 벌인 퍼포먼스 연작 <분신 행위>(1989), 옥포 대우조선소 사이트에서 행한 야외환경 설치, 오브제 작업들과 퍼포먼스들(1990), <지구행위>(1991) 연작, 그리고 70년대 초 설치 작업의 연장선상에서 행한 퍼포먼스 <바람놀이>(1992) 등으로 번지고 있다. 사진 혹은 사진적인 방법은 이러한 일련의 퍼포먼스 작업들을 거치는 가운데, 자신의 구상을 작업이나 그림으로 펼치고 제작하기 위한 적극적이고도 핵심적인 기재로 자리 잡고 있다.

그런데, 겉으로는 퍼포먼스 기록으로 보이지만 <녹색운동>(1993), <자비>(1993), <지구행위>(1993) 등은 단순한 기록이나 혹은 시각적 효과를 위한 보정의 정도를 훨씬 넘어서고 있다. 이 사진들은 하나의 사진 혹은 포토몽타주하듯이 상이한 사진을 두 컷 이상 이어 붙인 뒤 그 위에 페인팅하거나 다른 사진을 콜라주하여 현실에서 일어나지 않은 사건을 마치 실재한 것 같이 사진 매체로 실천한 ‘그림’이다.

‘비-조각’의 연장선상에서 ‘반-개념’ 혹은 ‘공간의 사유화’라는 새로운 이슈를 내세우며 펼치는 일련의 퍼포먼스들에서 어느덧 매체로서의 사진 혹은 사진적인 것은 지배적인 방법이 되고 있다. 그러한 점에서 이러한 노년의 작업들은 나무 석고 브론즈 돌 같은 매체를 통해 대학에서 학습한 서구 근대적 조각이나 평생에 걸쳐 생계 수단이던 초상/기념조각들은 말할 것도 없고, 이후 반-조각적 비-조각적 오브제나 설치 같은 ‘비-조각’으로 코드화하고 있는 1960, 70년대와 80년대 초의 작업들과도 크게 다르다.

‘비-조각’ 담론의 전개

어떤 의미에서든 ‘비-조각’이라는 이슈는 이승택에 접근하는 흔치 않은 통로들 가운데 하나임은 분명하다. ‘비-조각’이나 실험성에 초점을 맞추고 있다는 점에서 지금까지 그를 둘러싼 일련의 비평적, 미술사적 접근들이나 전시기획 등의 공적 담론에는 별다른 차이가 보이지는 않는다. 다만, <<실험미술 50년 이승택 초대전>>(1997)을 계기로 그 변화의 기류가 감지된다. 한국문화예술진흥원이 주최한 <한국의 실험미술 50년 기념전> 중 첫 번째 전시인 이 전시가 개최되기까지 그를 둘러싼 담론들은 살아 움직이는 미술 현장의 산물이었다. 그에 비해, 아이러니컬하게도 ‘실험미술’이라는 이름으로 열린 전시지만, 이 전시를 기점으로 그를 향한 시선들은 이미 지나간 과거를 향하고 있다.

이 컨퍼런스의 키워드인 ‘비-조각’이 화두로서 처음 던져진 것은 앞서 언급했듯이 1980년 작가 자신에 의해서인데, 그렇게 자신의 작업을 ‘비-조각’이란 말로 정체화(identification)하기까지 공적 영역에서 그에 대한 비평적 언급은 다음 두 경우 정도로 확인된다. 그 중 하나는 <설화>(1955)와 관련하여 박서보가 쓴 「화단의 새얼굴들: 6·25 이후의 신인군」(『국제일보』, 1958년 6월 26일자)이고, 다른 하나는 실험적인 1960년대 작업들로 구성된 첫 번째 <<개인전>>(1971. 11. 28.-12. 2.) 리플릿에 실린 오광수의 토막 글 「조각가 이승택」이다. 이 코멘트들이 이후 작가가 내걸게 되는 ‘비-조각’과 어떻게 연계되는지는 좀 더 면밀히 살펴 볼 여지가 있다. 다만, 풍토색을 드러내는 장승에 주목하며 성공적인 동시대성을 기대하는 박서보나 미니멀리즘·모노하 등 해외 미술 동향의 연장선상에서 “조각의 개념을 형태에서 상태로 바꾸어 놓았다”며 반-조각적 특성에 초점을 맞춘 오광수의 코멘트는 그의 ‘비조각의 기원’의 전개와 전혀 무관하다고 할 수는 없다. 1980년 이후 ‘비-조각’ 개념으로 이승택이 구체화·개별화 해가고자 하는 작업의 방향 역시 윤우학, 장석원, 이일, 윤진섭 같은 평론가들과 동반하는 가운데 작품이든 담론이든 깊이를 더해 간 것과 같이 말이다.

다만 <<실험미술 50년 이승택 초대전>>을 계기로 담론들에서 현장성이 누그러지고 있음은 분명

하게 확인된다. 이 전시 카탈로그 서문 즉, 윤우학의 「다시 점검하고 되돌아보아야만 할 이승택의 끈질긴 도전의 의지」에서부터 한국의 실험미술 50년을 기념하는 일련의 전시들의 성과를 다각도로 투영한 김미경의 학위논문이나 그에서 비롯된 『한국의 실험미술』(2003, 시공사)에서 현장의 열기는 식고 있다. 여전히 그에게서 실험적 열정이 지속되고 있음에도 불구하고, 2000년대에 들어 개최된 여러 전시들이나 연구 논문들에서의 관심은 역사적 가치 조명 쪽으로 기울고 있다. 《비물질화-이승택의 그려지지 않는 그림들》전(2004. 10. 12.-10. 31, MIA미술관)이나 성곡미술관(2012), 갤러리현대(2014, 2015)나 뉴욕 Lévy gorny gallery(2017)의 초대전들 그리고 조앤기(Joan Kee)와 그밖의 논문들이 그러하다.

작가의 나이가 70대를 바라보는 시점에서 이러한 변화가 그다지 부적절하게 비쳐질 것까지는 없다. 담론의 현장성 여부가 아카이빙 작업에서 관심 대상이 될 여지도 없다. 그렇지만 아카이빙 작업에는 진실을 향한 긴장감이 수반되게 마련이다. 작품의 해석과 판단에 필수적으로 전제되지 않으면 안 될 준칙은 더더욱 간과하기 어렵다. 적어도 평가나 해석에 앞서 그 실마리가 되는 제작 연도, 재료 및 기법, 크기 같은 최소한 정보들에서 객관성이 담보되지 않으면 안 된다. 그렇지만 유감스럽게도 이승택의 경우 그 불일치가 적지 않게 확인된다. 문헌 자료나 카탈로그들, 사진 자료들에 면밀한 자료 조사나 연구 검토가 수반되지 않은 탓이다. 그렇다면, 이들이 제대로 발언권을 갖기를 기대하기는 어렵다. 게다가 누구보다 더 실험적이고 자유분방한 활동을 펼친 이승택의 경우, 더더욱 전문적이고 윤리적인 접근이 요구됨에도 말이다.

그것은 미약하나마 아카이빙을 염두에 둔 1981년의 제2회 《개인전》 리플릿에서 시작하여, 1988년에 열린 제7회 《개인전》에서 더 두터워진 카탈로그를 거쳐 《실험미술 50년 이승택 초대전》(1997)에 이르는 동안 잘못들이 수정되거나 보완되기는커녕 한층 더 불일치가 심화되고 있다. 그리고 급기야 《비물질화-이승택의 그려지지 않는 그림들》전(2004) 카탈로그인 『Lee Seung-Taek: Non-material Works』(ICAS, 2004)는 그 두께가 400쪽에 가깝고 29x29cm 크기의 방대한 볼륨을 자랑하지만, 그 오류는 절정에 이르고 있다. 게다가 더욱 심각한 문제는 그 잘못들이 여러 차례의 전시 기획과 비평, 연구들을 거치는 사이 확대 재생산되고 있다는 점이다.

‘비-조각’, 기록 사진과 포토-픽처의 틈

아카이빙의 시각에서 볼 때, 카탈로그이나 문헌 기록만큼 핵심적인 사안도 별로 없다. 하지만, 그것들을 세세히 다루기에는 너무 벅차다. 다만 이승택의 경우 기록상의 오류들이 부분적으로는 그가 내세우고 있는 ‘비-조각’과 그리고 그 실천 방법으로 채택된 매체로서의 사진 혹은 사진적인 것과 무관할 수 없다는 사실에 주목해 볼 필요가 있다. 알다시피, ‘조각’을 부정(anti-)하거나, 아예 그로부터도 떠나(non-) ‘비-조각’을 내세우며 이승택이 펼쳐 온 실험적인 작품들을 우리로서는 직접 마주할 기회를 갖기 쉽지 않다. 십중팔구 그 통로는 사진 기록들이기 십상이다. 전시 디스플레이나 카탈로그 편집 등에서 이승택이 사진에 기대게 되는 것도 그런 점에서 보면 이상할 게 없다. 게다가 노년에 이를수록 작품을 제작하고 실천하는 매체로서 사진이 차지하는 역할은 점점 중요성을 더해가고 있다. 그런 점에서 ‘비-조각’을 논의하고자 할 경우, 그에게서 사진은 혹은 사진적인 것은 그 어떤 가치나 자료 이상으로 유의미하다. 그럼에도 불구하고 몇몇 사진전에 초대된 것 말고는, 지금까지 이승택 논의에서 사진 그 자체가 진지하게 다루어진 사례를 찾기는 힘들다.

이러한 전후사정을 고려하여 여기서는 사진 혹은 사진적인 것, 그 가운데서도 작품과 관련된 사례들을 중심으로 그의 사진들에 집중해 보자.

흔히 사진은 그 무엇보다도 실제 현실을 증거 하거나 지시하는 의심할 바 없는 지표로서 받아들

여져 왔다. 그런데 놀랍게도 이승택의 경우는 그러한 사진에 대한 우리의 기대를 무산시키는 사례들이 적지 않다. 단순한 실제 사건이나 사물의 기록 사진(photography)이 아니라 대부분 정교한 솜씨로 덧칠되거나 콜라주나 몽타주 기법으로 재구성되고 변형을 거친 그림들(pictures)이다. 그러니까 그들 중에 지표적 기능을 지닌 사진을 만나기란 그리 쉽지 않다.

그 사례들을 몇 가지 경우로 나누어 살펴보자.

이승택의 ‘비-조각’을 논하는 자리에서 사진 혹은 사진적인 것들이 던지는 과제를 아카이빙의 관점에서 정리해보면 다음 두 가지 사안으로 좁혀진다.

하나, 이승택의 ‘비-조각’ 논의에서 그 사진들은 얼마나 충실한 역사적 오브제나 사건 기록이며 지표적 기능으로 그 단서가 될 수 있는가 하는 것이다. 사물이나 사건의 기록 사진 위에 페인트 칠을 함으로써 시각적 효과를 강화하는 경우도 흔히 눈에 띈다. 기록성을 보전하는 한에서 기록 이미지를 보정하는 사진의 경우 아카이빙 작업에서 기록 사진에 포함시킬 수 있으리라 판단된다. 가깝게는 첫 《개인전》에 출품되었던 작품인 <목구놀이>(1970), <바람>(1970) 같은 설치 작품에 서부터 1980년대 후반의 퍼포먼스 <분신행위>(1989), <황폐한 계곡에서 물을 끌어올리는 조각>(1987-1988) 등의 경우가 그 좋은 사례들이다.

그런데, 외양상 동일 작품의 이미지로 여겨지는 경우도 여러 변형들이 존재하고, 설혹 같은 이미지라 하더라도 그에 대한 기록들에서 적지 않은 차이를 드러내는 적지 않은 사진 자료들을 어떻게 다룰 것인가는 적지 않은 성찰과 노력이 요구된다. 그런 점에서 다음과 같은 위베르 다미슈(Hubert Damisch, 1928-2017)의 언급들은 흥미해 볼만하다.

비교적 최근 일이지만, 사진은 지식과 분석의 대상으로서, 조사 연구나 사유의 주체로서 비평의 영역에 들어와, 모순되게도 사진을 만들어내고 사진이 그 기호인 실체를 엄폐하는 결과를 낳았다. 사진의 실체를 엄폐하고 가리며, 혹은 사진을 회화의 적자(嫡子)로 삼는 담론의 보증 하에, 그 실체의 의미를 곧잘 왜곡시키는 결과를 가져 온 모든 종류의 글들이 오랫동안 과행적이었던 비평적 실천에 바쳐졌다.³⁴⁾

이승택의 사진들을 작품 기록 사진으로 받아들이려면 거꾸로 위와 같은 위베르의 언급을 뒤집어 면밀한 분석과 치밀한 검토를 선행시킴으로써 그 인텍스로서의 가능성을 더 확실히 하지 않으면 안 될 것이다.

이승택 사진에 대한 또 하나의 접근 방식은 지시 기능으로서의 기대를 접고 다가서는 것이다. 사진을 “하나의 그림을 만들기 위하여, 이미지를 대상에 함께 결합시키는 물질적 실천들의 묶음을 의미”³⁵⁾하는 ‘매체(medium)’로 보고, 작가 이승택이 예술적 실천을 통해 성취한 결과를 어떻게 미학적 성과로 받아들일 수 있는지를 살피는 일이다. 이때 이러한 사진 혹은 사진적인 것의 실천 사례들을 다음과 같이 나누어 볼 수 있다

(1) 사진을 끌어들이되, 그것을 배경이나 바탕 이미지로 삼아 페인팅과 콜라주 기법으로 자신이 의도하는 ‘그림’을 제작하는 경우로 (첫 번째 경우와 다른 점 서술: 효과의 가미뿐만 아니라, 허구나 상상의 이미지 산출?) <오지열매>(1962), <무제(불타는 성기)>(1991), <녹색운동>(1993) 등이 그 사례이다.

(2) 두 개 이상의 사진 이미지를 포토몽타주 하듯이 이어 붙인 다음 그것을 바탕으로 삼아 페인팅과 콜라주 기법으로 새로운 ‘그림’으로 만드는 경우이다. 그 사례로는 <지구행위>(1993), <지옥 천당 대만원>(1998-2004) 같은 작품들이 있다.

34) Hubert Damisch, “Préface”, *Le photographique: pour une théorie des écarts*, trans. Marc Bloch and Jean Kampf, Paris: Macula, 1990; 위베르 다미슈, 「서문: 사진적인 것에 의거하여」, 로잘린드 크라우스, 『사진, 인텍스, 현대미술』, 최봉림 옮김, 2003, p. 7.

35) W.J. T. Mitchell, *What Do Pictures Want?— The Lives and Loves of Image*, The Univ. of Chicago Press, Chicago and London, 2005, xiii

(3) 작은 공간 모형이나 마케트(Maquette)를 제작하여 그 속에 사물들을 설치하거나 페인팅 하여 촬영하여 시각적 착시 효과를 통해 스펙터클하고 연극적인 ‘그림’을 만들어내는 경우이다. <녹의 수난>(1996), <녹화 운동>(1995-1996), <머리카락>(1997) 같은 것들이 그 예이다.

(4) 그동안의 작품 기록 사진 이미지 등에서 오브제, 사물, 인물 등을 대형 실사출력한 후 올려내어 벽, 바닥 같은 전시 공간에 붙여 설치하여 자신의 작품이나 사물들의 가치가 어떤 것인지 소환하는 경우이다. 《실험미술 50년 이승택 초대전》에서 <제2해부학>(1970/1997), <역사와 시간>(1958/1997) 등으로 처음 선보인 이후 2000년대에 들어 《부산비엔날레》, 《신호탄전》, 《인천트리엔날레》, 《비보이페스티벌》 퍼포먼스를 거쳐 성곡미술관에서의 16번째 개인전 《이승택 1932-2012: Earth, Wind and Fire》전에서 절정을 이루는 사진 인테리어 인스틸레이션 작업들이다.

위와 같은 작업들은 분명히 지시적 기능을 하는 기록 사진들과는 선명하게 구별된다. 그런 점에서 사진적인 것을 매개로 한 이승택의 또 하나의 예술적 실천으로 보아 마땅하다. 그 발언권은 조각/비-조각의 이분법적 접근보다는 사진 매체가 가지고 있는 고유의 힘에서 비롯된다. 그렇다면, 하나의 매체로서 사진 혹은 사진적인 것을 통해 그동안 이승택이 실천해내고자 한 ‘그림’들은 과연 어떤 것이며, 그 설득력은 어디에서 나오는지 주시하는 일이 하나의 과제로 남는다. 특히 노년에 들어 사진은 기록으로서 보다는 자신의 과거 작품들에 대한 기억을 다시 소환해내고, 사물, 세계, 사건들을 향해 새로운 상상력을 펼치는 ‘그림’이라는 또 하나의 새로운 물질적 실천 방식으로서 위치를 점하게 된다는 사실에 주목해 볼 필요가 있다. 조각/비-조각의 이분법으로부터 벗어나 ‘포토 픽처(photo-picture)’의 관점이 요청되는 이유가 바로 여기에 있다.

맺으며

이승택의 ‘비조각’이 뿜어내는 매력이나 설득력은 종횡무진한 실험성이나 상상력, 그것을 수행하는 거침없는 태도, 능란한 솜씨들과 무관하지 않다. 그것은 우리 미술계를 붙들어 매는 역사적 사회적 조건들로부터 해방이자 자유이다.

그런데 작가활동의 그러한 자유분방함을 향하고 있다고 해서 그 논의들마저 무제한적으로 학문적인 자유를 누릴 수는 없다. 사진 자료를 그의 작품세계에 접근하는 통로로 쓰고자 한다면, 그 사진들이 기록으로서 합당한 인덱스 기능을 지니는지 살피는 일에서 출발해야 할 일이다. 그 일은 다름 아니라 역사적 사실의 기록으로서 충실한가, 아니면 또 다른 매체로서 사진에 의한 그림, 즉 ‘포토-픽처’에 속하는지를 구분하는 일이다. 만약 그것이 명백한 기록 사진이라면, 그가 조각가이자 설치미술가, 퍼포먼스 아티스트라는 전제 위에서 ‘비-조각’의 가치를 거론하는 우리의 이승택 논의 방식은 여전히 유효하다. 그런데 그게 아니라면, 그를 바라보는 우리의 고정관념이나 선입견은 수정될 여지가 있다. 그것은 이승택이 또 다른 매체로서 사진을 통해 수행하고자 한 예술적 실천이란 과연 어떤 것인지를 묻는 일이다.

근대기에 서구로부터 수용된 그 엄숙한 조각과 대칭시켜 이승택을 ‘비-조각’의 관점에서 바라보는 것은 흥미로운 일이다. 그렇지만 그것은 1980년대의 어느 시점까지 설득력을 지닌다. 하지만, 그의 작업이 급변하는 1980년대 중후반 이후부터, 적어도 작품 발표에서 사진 자체가 지배적인 형식으로 자리 잡게 되는 1988년 초 7번째 《이승택전》 이후 지금에 이르는 활동들은 사정은 적지 않게 다르다. ‘비-조각’이 이슈로서 언표되는 것과는 다른 문제이다. 따라서 그것들까지 ‘비-조각’ 이슈로 환원시킬 경우, 무엇보다도 우선 ‘비조각’ 개념이 지시하는 바는 너무 맹목적일 뿐만 아니라 관념적이고 공허하다. 게다가 더 감당하기 어려운 것은 궁극적인 판단 근거로 삼게 될 많은 사진자료들은 탈-진실 논쟁으로부터 자유로울 수 없다.

오늘 논의가 1980년대 이후 이승택을 제외하는 것이 아니라면, 더욱 더 그에게서 매체로서 ‘사진’이란 어떤 것이었는지 진지하게 물어보아야 한다. 분명한 것은, 이승택의 어떤 사진들은 역사적 사실을 가리키는 지표기능을 한다. 하지만, 대부분은 그 자체가 작가적 실천을 위한 또 하나의 물질적 장, 그것도 지배적인 매체로 작동되는 사진들이다. 최종적으로 아카이빙 프로젝트 수행 결과를 보고하며, 필자가 기록 사진과 구분하여 이승택의 사진 중 일부를 ‘포토-픽처(photo-picture)’라는 장르 개념으로 호명할 것을 제안한 것은 그 때문이다. 그렇다면 이승택의 사진들은, 기록으로서의 사진과 픽처(picture)로서의 사진 사이 그 어디에 위치할까? 이러한 의문은 역사적 진실을 아카이빙하는 책임으로부터 자유롭지 않은 필자만이 아니라 이 자리에 함께 한 우리 모두가 풀지 않으면 안 되는 딜레마라 판단된다.

질의3

이인범의 발제3에 대한 질의문

조혜영(수원시립미술관 학예 1팀장)

‘디지털 아카이브에서 이승택의 비조각-미술사적 과제를 중심으로’란 본 컨퍼런스 주제를 접근함에 있어 발제자는 이승택 아카이빙 작업을 기반으로 작가의 프로젝트 추진 과정, 방법과 성과 등이 필수적이며 그 공유를 전제에 두고 있다. 이에 과제의 범위를 비-조각의 과정, 이슈화와 그것의 의미 및 작업 활동 변화와, 더불어 이승택 작업 담론들과 전개를 아카이빙 관점에서 가능성과 한계를 논하는데 초점을 두고 있다. 이것은 비조각-아카이빙의 앞으로의 연구 및 향후 심도 있게 전개될 논의를 위한 가장 기본이 되어야 할 마중물이라고 볼 수 있겠다.

여기서 작가의 비-조각의 실천과 그 담론에 있어 매우 핵심적인 역할을 하는 것은 ‘사진’이며, 이승택 작업에 있어서 사진이 지니는 다양하고 다층적인 역할과 의미를 비-조각의 실천 방법으로써의 채택 매체이자 아카이빙으로써의 ‘기록 사진’과 또 다른 실천이자 ‘포토-픽처(photo-picture)’로 새로이 명명/호명할 수 있는 작업 매체로써 바라보며 그들 간의 사이를 들여다보려는 시도가 이 글의 중심이다. 맺음말에서 그의 사진과 사진적인 것들을 어떻게/어떤 식으로 볼 것인가라는 문제 제기 및 그 방법 또한 명확히 제시하고 하고 있으며, 1980년대를 전후로 하여 비-조각이란 이슈 하에 사진에의 태도 및 결과 등을 다르게 볼 수 있는 분기점으로 보고 그의 사진들을 기록과 픽처 사이에 위치시키고자 한다. 특히 1988년 7번째 이승택전이 매체로서 ‘사진’이란 어떤 것인지 묻는 출발로 보고 있다.

그렇다면 비-조각의 아카이빙으로써, 기록(으로써의) 사진과 달리, 80년대 후반 이후 작업의 주요 매체로써의 사진이거나, (일부) 포토 픽처 등을 위한 남겨진 이승택의 작업 아카이빙적 과제는 무엇으로 볼 수 있으며 어떻게 접근하는 것이 바람직할지, 이전 작업을 떠받치는 기록 사진 아카이빙과는 달리 접근하고자 한다면 어떤 차별적, 다른 방식이 있을 수 있는가에 대한 견해를 요청 드린다. 사진을 기록과 픽처 사이에 어딘가에 위치시키는 문제를 넘어서, 기록사진과 매체로써의 사진이 서로 넘나들 수 있는 사이의 접점이 있을 수도 있을 것 같은데, 가능한 것인지....그렇다면 그 태도와 방식은 어떻게 바라볼 수 있는지에 대한 생각이 궁금하다.

발제4

음성학적 유동의 미학

김병수(미술평론가)

나는 세상을
거꾸로 보았다
꺼꾸로 생각했다
꺼꾸로 살았다

(2014년 갤러리 현대 전시도록 속지)

I. 예술과 언어

예술철학은 언어철학이다. “언어는 세계에 관한 것이다. 우리는 사물에 관하여about 의사소통을 하고자 언어를 사용한다. 그렇기에 이 ‘관함aboutness’이 무엇인지를 물어야 한다. ‘관함’이란 무엇이며, 어떻게 작동하는가? 말하자면 어떻게 언어는 현실reality과 연결되는가? 우리는 어떻게 사물을 지시하며, 사물을 지시하는 것이 언어가 하는 일의 전부인가? 이에 더 해 지시는 지시자의 마음속에 있는 무언가에 의해 결정되는가? 만일 그렇지 않다면 지시체를 결정하는 것은 무엇인가? 언어 중 일부는 ‘이름’이라고 불린다. 그런데 언어에 속하는 모든 것이 이름인가? 무언가를 지시하는 단어는 그 무언가를 지시하는 사람과 어떻게 연결되는가? ‘툼 존스’, ‘셰익스피어의 아버지’, ‘저 개’ 같은 표현은 모두 같은 방식으로 지시하는가? 이러한 유형들의 표현은 의미상 어떤 방식으로 다른가? 문장은 문장의 의미와 어떻게 관련하는가? 의미는 문장과 같은가? 아니면 문장보다 추상적인 무엇인가? 서로 다른 문장들이 같은 의미를 표현할 수는 없는가? 의미란 도대체 무엇인가? 의미는 사물인가? 의미는 참과 어떻게 연관하는가? 우리가 말하는 바가 참인지의 여부는 우리가 의미하는 바에 의존하니, 의미는 참과 깊이 연관하는가? 참이라는 개념을 어떻게 이해할 것인가? 문장이 의미하는 바와 그 문장을 발화하는 사람이 의미하는 바는 어떤 관계를 맺는가? 이것들이 바로 언어철학의 전형적인 물음이다.” (콜린 맥킨, 『언어철학』) 나는 이승택의 작업을 대하면서 이런 생각을 했고 그와의 인터뷰에서 더욱 확신을 하게 되었다.

II. 부정의 증명

이승택의 구체적인 작품이 차라리 비조각에 대한 그의 언설보다 낫다. 조각가로서 예술가인 그는 지속적으로 다르게 예술에 대한 스토리를 전개한다. (서두에서 보듯이) 심지어 한국어에 대한 농담을 진행한다. 그것은 조롱을 포함한 자기성찰을 거쳐 나온 끔찍한 대가이다. 여전히 주장하는 세계는 예술적인데 스스로가 알다가도 모르겠다는 식으로 부정한다. 그는 예술계가 여러 차원이란 것에 대하여 고마워해야 한다. (오히려 그는 당황스러워하는 나의 모습에 대하여 그는 의아해했다.) 정말 이제야 말할 수 있는 것들이 있다. 여러 차원은 우리의 능력으로 해석되지 않지만 존재를 부인하기에는 너무 어려운 상황들 말이다. 그는 예술가이기를 원하지만 끊임없이 자신이

속한 예술계를 부정한다. 그리고 거기에 부정어를 첨가해 반응한다. 역설적으로 특별한 대응은 없는 것이 사실이다. 도대체 그가 상대하고 있는 세상은 어디에 있는가? 혹은 외면과 무시 속에서 드러나는 그만의 세계는 무엇일까?

미적 술어는 다양할 수 있지만 가능하면 수술할 때처럼 하나하나 검사를 해야 할 것이다. 기분 혹은 일상으로 취급하는 용어들이 여기에서는 하나하나 검증되어야만 한다. 그래서 이번 작업은 이중적이다. 이승택의 작업이 가진 미학성이 가능한가를 근본적으로 묻는 것이며, 기존의 미적 담론이 과연 여기서 적용 가능한가를 테스트하는 것이다. 나름 이론가라고 주장하는 작가들은 대개 그 근거를 자신으로부터 취한다. 이번 인터뷰에서 묻지는 못했는데, 스스로 밝힌 그의 지식은 대개 ‘미술수첩’이라는 일본어 텍스트였다. 그 정도도 하지 않는 작가들을 비난할 만할까? 그는 거의 ‘타임 리프’ 없이 사는 것 같다. 세계에서 찾아오는 큐레이터를 나열할 때 그의 모순은 역시없이 드러난다. 도대체 그의 ‘미술세계’는 어디에 있는가?

III. 유희

언어철학과 유희본능이야말로 그의 기본이라고 할 수 있다. 장난끼야말로 예술의 바탕인데 유희라는 어려운 말로 불리운다. 이승택은 슬며시 그 모든 것을 연결시킨다. 이른바 융복합이다. 그런데 제대로 모르면서도 하면서 진행한다. (내 말을 서운해 할 수도 있는데 이미 소크라테스의 입을 빌려 플라톤이 말했다. 그 영역을 ‘영감’이라고 부르기도 했다.) 이 모든 기본은 그가 조각가이기 때문에 가능하다.

도대체 이승택에게 조각이란 무엇일까?

격차, 혹은 차이에 대한 공포나 두려움이 오히려 그건 그럴만하다고 예술적으로 ‘얼버무릴’ 만했던 것은 아닐까? 분단과 일본어의 사용은 남한에서 그 세대에게 공통되지만 감당하는 방식은 달랐던 것이다. 북한을 고향으로 두고 문화적인 차이보다 생존을 지향할 때 예술적 감수성은 더욱 그 이상이어야 했다. 소설가 최인훈이 보여주었던 ‘이중 격투기’라고 할 수도 있을 것이다. (그래서 토비어스 버거는 “예를 들어 그의 1964년 페인팅 <연기 속의 자화상>과 한국에서 중요한 푸른색과 붉은색이 칠해진 가시철사로 표현한 그의 졸업 작품과의 관계를 살펴보면 이 작품들이 정치적인 해석의 여지를 가지고 있다고 즉시 이해할 수 있게 한다.”고 했다.) 모던은 유토피아가 아니라는 사실을 알면서도 시도할 수밖에 없는 세계였던 것이다. 자신의 존재론을 증명하는 방식은 우파 이데올로기에 편승이었지만 그러기에는 (아방가르드적인) 예술적 열정이 끓어올랐다. 한국에서 가끔 남용되는 이 예술적 특질은 볼프강 라이프에게는 이해되지 않을 것이다. 한 번도 이승택에게 물어지지 질문이 그것이다.

다시 묻자. 이승택의 작업이 무엇을 보여주는가? 그리고 ‘남한’이라는 아트월드에서는 무엇을 보았는가? 그의 잊혀진 불합리성을 기억해야 한다.

IV. 유통

용납되지 않는 세계를 살아야하는 입장에서 예술가는 역설적으로 반응할 수밖에 없다. 거의 말하지 않는 세계에 대하여 우리는 구체적으로 묻지 않았다. 그리고 이승택은 이러한 사태에 대하여 무시하거나 엉뚱한 유머를 구사한다! 작가는 거의 서양 미학의 범주들을 넘나든다. 그는 끊임없이 눈치를 본다. 어쩌면 이거야말로 그의 현대미술에서 지속가능성이다. (그래서 그는 “현대미술 자체가 참여한 정보 사회 구조로 되어 있고, 내일의 비전을 위한 언어적 커뮤니케이션으로 절대적 비중을 차지한다고” 보는 것이다.)

이제 역사이기를 원하는 듯이 보이는 모습이 어색하지만 그래도 그가 한국에서 보여준 것은 제대

로 평가되어야만 한다. 단순히 한국의 현대미술을 위한 것만이 아니라 아직 남아있는 예술에 대한 세계시민주의적인 태도 혹은 자세 때문이다.

퍼포먼스가 조각이 되고 회화가 될 때 그것은 컨템포러리 아트이다. 조각인데 조각이 아닌 것이다. 미디어와 전통에서 ‘비(非)’를 채택한 것이다. 그럼에도 그는 역설적이게도 ‘비’ 속에 조각을 남겨두었다. 그리고 이어서 개념미술로서 언어적 유희를 감행한다. 그런데 그의 작업을 결과로서 작품보다 과정으로서 작업이 덜 중요하지는 않다는 의미의 개념미술로만 파악할 수 없는 것이 여전히 ‘미학적 미’에 대한 관심을 그가 지속시키고 있다는 사실 때문이다.

V. 어디의 동시대?

유럽과 미국에서 일어났고 20세기에 세계를 휩쓸었던 예술 혁명은 우리를 인식과 표현의 용감한 새로운 세계로 이끌었던 것이다. 창의성이 산소이고 현실이 탄력적이며 경제 주체의 부가 버섯처럼 자라는 마음과 영혼을 위한 무한한 놀이터-예술 세계에 공감할 수 있는 사람이라면 누구나 이제 새롭고 광대하게 확장된 예술의 지평을 받아들일 수 있게 되었다. 조용한 음악, 포장된 다리, 빈 흰색 캔버스, 배관이 없는 소변기, 테이트 갤러리 바닥의 깔끔한 벽돌 더미, 트레이시 에민의 미완성 침대 등 모든 것이 이제 예술로 인정받고 있다.

이러한 작품에 대한 초기 반응은 혼란, 부정, 해고, 미술 전문가들 간의 대결이었다. 그러나 오늘날 예술 세계는 계속 발전했다. 한때 논란이 되었던 이 아이콘들은 너무나 자주 논의되어 진부해졌다. 심지어 그들이 하품을 일으키거나 ‘오, 이겨내세요. 우리는 모든 것을 다봤습니다. 우리는 그것을 얻습니다! 예술이야!’ 미학적 스캔들은 수준의 차이는 있지만 넘쳐나고 있다. 하지만 내가 그것들을 다시 여기로 불러오는 이유는 내가 믿지 못하기 때문입니다. 우리는 아직 그 근본적인 의미를 이해하지 못했기 때문이다. 우리는 가장 피상적인 수준에서만 미학의 모든 것을 처리했다. 일반적으로 예술에 대한 접근 방식의 본질을 바꾸는 데 있어 그것들의 중요성과 역할을 정말로 이해했다면 여전히 그것들의 지위에 대해 당황하는 사람들은 많지 않을 것이다. 그리고 많은 사람들이 비록 그들이 예술 세계의 바깥에 있거나 주변에 있더라도 여전히 회의적이라는 것은 의심의 여지가 없다. 소외되고 어제의 교리의 폐허에 멍하니 서서 머리를 긁적이며 여전히 비난의 주문을 중얼거릴 뿐이다. 확실히 우리가 진정으로 모든 것을 처리한다면, 덜 중얼 거리는 것은 말할 것도 없고 더 넓은 합의가 있을 것이다. 한 가지 문제는 예술과 우리가 접근하는 방식은 변했지만 그것에 대한 우리의 이론적 반응은 속도를 맞추지 못해 여전히 부적절하다는 것이라는 사실이다.

VI. 실험과 음성학

현대미술의 이러한 사태에 대해 특이한 것은 없다. 예술, 이론 및 창의적 실천은 진보의 두 가지 주요 수단이지만, 급진적인 변화의 시기에 실천은 선봉과 이론이 나중에 그 여파의 해독이 거의 불가능한 먼지 속에서 모든 것을 알아내기 위해 남겨 진다고 가정한다. 「나의 실험미술 55년, 그 모험적 과정들 - 새로운 미술은 반(反) 개념과 소재 개발로부터」에서 이승택은 1957년을 이렇게 적고 있다. “역설적인 반(反) 개념: 어느 날 고드랫돌이 물렁물렁하게 보였다. 그리고 역설적인 반 개념을 생각해냈다. 노끈으로 묶은 고드랫돌: 고드랫돌로부터 시작해서 사물을 묶는 작업을 시도했다. 모든 사물을 묶고 감으면, 그 물성(物性)이 전혀 다르게 변했다. 묶은 돌: 철사로 묶은 돌맹이 작업. 캔버스 프레임에 종이 뭉치와 형질을 감은 작업.”

1984년 이기문, 김진우, 이상억에 의해 발행된 『국어음운론』에서는 음성학을 꽤 자세히 다루고 있다. “말소리를 듣고 글로 옮겨 적는 일은 모국어라면 훈련이 되어 있어서 쉽겠지만, 외국어라

면 그 소리를 잘 파악하기가 어렵다. 그래서, 어떤 발음 가령 영어의 [h] 를 가르칠 때 혀를 위 아랫니 사이에 살짝 넣고 숨을 내보내되, 성대를 울리라고 하며 확인을 위해 목에 손을 얹고 진동되는가 느껴보도록 시킨다. 이 같은 문제 등을 좀 더 과학적으로 해결하려는 분야가 언어의 음(sound)을 연구하는 음성학(phonetics)이다. 음성학은 그 영역에 따라 세 분야로 나눌 수 있다. 첫째 우리의 음성기관(organ of speech)이 말소리를 조음(articulation)하는 방법과 위치에 따라 음의 산출(production) 영역을 다루는 조음 음성학(articulatory phonetics), 둘째 화자(speaker)의 입 밖으로부터 청자(hearer)의 귓전까지 공기 속을 지나는 음파의 음향적 특성을, 즉 음의 전달(transmission)을 다루는 음향 음성학(acoustic phonetics), 셋째 귓속에 느껴진 말소리의 청각적 효과를 연구하기 위해 음의 청취(reception) 작용을 다루는 청음 음성학(auditory phonetics)들이 있다. 이들은 발달의 정도가 각각 달라서 위에 소개한 순서대로 그 발달의 수준과 깊이가 낮고 알아진다. 음향 음성학은 2차 대전 이후 전자공학 및 물리학의 발달에 힘입어 꽤 활발해졌고, 청음 음성학은 최근 신경관계 의학 및 생리학의 발전에 따라 주목을 받기 시작하였다.” (이 책은 제목부터 내용까지 대개 한자로 쓰였다. 한자, 한글, 영문 병기라는 방식은 이승택의 작업 사유와 비유적인 관계를 띠는 것으로 보이기에 그대로 제시했다. 그러나 한자는 모두 한글로 바꾸었다. 어찌면 이게 우리가 이승택에게 접근하는 현재적 방식일지도 모른다.)

어찌면 이승택의 작업은 이러한 음성학적 차원에서 수행되고 있을 지도 모른다.

“한국어는 음절말에서 파열음들은 물론이고 파찰음과 마찰음들 뒤에 자음으로 시작되는 말들이 오거나 또는 아무것도 뒤따르지 않을 때는, 파열 또는 개방(releasing)을 시키지 않는 현상이 있어서, 흔히 내과음(영어로 ‘implosive’라 하는 경우가 많은데, 위의 입과음과 구별하기 위해 ‘unreleased’라고 부르는 것이 더 좋겠고, 번역도 불과음 또는 비과음(非破音)이라고 할 수도 있겠다.)이라고 하며 [p, t, k] 로 나타낸다. 내과음은 입과음처럼 흡기를 이용하지 않고, 보통 흔한 언어음을 발음하듯이 호기를 쓰는 점이 다르므로, 혼동하지 말아야 한다.

파열음에는 보통 폐에서 공기가 나오는(pulmonic egressive) 것을 이용하는 음과, 앞서 말한 방출음과 입과음, 그리고 한 가지 더 덧붙이자면, 혀 차는 소리 즉 흡착음(click)이 있다. 입안 연구개 부위에서 공기가 빨려 들어갈 때(velaric ingressive), 혀가 뒤쪽 밑으로 움직이는 동작에 의해 공기가 회박해지면서 내는 소리, 쉽게 말해 ‘쫄쫄’같은 발음이다.”

VII. 자료와 외양

2012년 발간된 성곡미술관 도록 끝부분에 「나의 실험미술 55년, 그 모험적 과정들 - 새로운 미술은 반(反) 개념과 소재 개발로부터」 가 있는데 그 왼쪽 페이지에 6개의 작가 프로필 사진이 위에 3컷, 아래 3컷 모두 6컷이 연대기적으로 배열되어 아이덴티티의 차이와 연속을 변주한다. 카탈로그와 리플릿은 다르다. 그럼에도 다음과 같은 소설가 백민석의 언술은 이승택 작업에 이르는 동시대적인 감각을 제대로 언급하는 것 같다. “저는 리플릿이 문의 역할을 잘 해내고 있다고 생각합니다. 리플릿을 통해 들어간 특정 전시회는 우리 미술 전반의 세계로 들어가는 작은 문의 역할을 해내고 있습니다. 또 우리 미술 전반은, 우리가 사는 ‘지금 여기’를 상징적으로 이해할 수 있게 하는 더 큰 문이기도 합니다. 리플릿이라는 문을 통해 우리는 특정 전시회를, 우리 미술 전반을, 우리 사회를 언제 어디서든 들여다볼 수 있습니다. 그렇게 겹겹으로 걸쳐진 문을 하나씩 열고 들어가다보면 결국엔, 우리가 사는 이 세상의 얘기를 보고 듣고 말하게 될 것입니다.”(2017)

「자료-이미지 또는 외양-이미지」 에서 조르주 디디-위베르만은 이렇게 썼다. “미셸 드 세르토는 다음과 같이 썼다. 역사 속에서는, 모든 것은 몇몇 다르게 분류된 대상들을 이와 같이 ‘기록들’

속에 흔들고, 모으고, 분리하는 체크처와 더불어 시작된다. 이 새로운 문화적 분류가 첫 번째 작업이다. 실제로, 그것은 그 자리와 그 지위를 동시에 바꿈으로써 그 대상들을 다시 복제하거나 표기하거나 사진 찍는 행위에 의해 그러한 기록들을 ‘생산’하는데 있다. 형이상학자만이 자료의 이러한 구축을 무시하고 싶어 할 것이며 기원은 그곳에서 스스로 말한다”고 주장하려고 더욱 애쓸 것이다. 형이상학자만이, 이러한 구축을 받아들였다 하더라도, 자료는 그것으로부터 실격된 것이 입증된다고 추론할 것이다.” 마찬가지로 이승택의 프로파일은 연대기적이지만 그래서 정체성을 획득할 수 있지만 그 스스로 지속적으로 미끄러지는 전략을 도록에서 구사하고 있다. 이것은 그가 그 옆 페이지에서 설명하는 자신의 이력과 겹쳐지면서 분쇄한다.

VIII. 반중심적 중심주의의 미학

“사회과학은 유럽이 전 세계 체제를 지배하던 역사적 시점에 유럽의 문제들에 대한 대응으로 출현했다. 사회과학이 그 주제 선택이나 이론 작업 방법론 그리고 인식론 모두에 있어서 그것을 벗어난 용광로의 구속 요건들을 반영하는 것은 사실상 불가피하다.” 이매뉴엘 윌러스틴이 서구의 사회과학이 태생적으로 유럽 중심적 성격을 가지고 있다고 언급하듯이 미술사학자 제임스 엘킨스는 분명하게 지적했다.(그래서 이 책은 콰브리치의 『Story of Art』에 대응하여 『Stories of Art』로 출판되었는데 한국어본은 그 의미를 무시하고 『과연 그것이 미술사일까?』로 붙여졌다.) 미술사학자 한스 벨팅과 미학자이자 미술평론가인 아서 단토는 윌러스틴의 ‘반유럽중심적 유럽중심주의’에 대한 비판과는 궤를 달리하지만 나름의 미술사적 에피소드 혹은 장면들을 정리하면서 기존의 미술사에 대한 ‘종말’을 선언했었다. 벨팅은 이후 ‘이미지의 인류학’ 그리고 단토는 ‘전지구적 미학’ 등을 언급하기도 했다. 이승택은 2017년 레비 고비 갤러리에서 가진 전시에서 한스 올리히 오퍼리스트와 인터뷰를 가졌는데 요약하자면 1970년대 ‘바람’ 시리즈를 할 당시에 대하여 그는 ‘문화적 차이’에 대한 언급을 한다. (이 인터뷰에서 한스가 ‘자기’ 얘기를 잘 알아듣지 못하던 것 같다는 말은 무시되어서는 안 된다. 이승택이 내게 들려준 말은 크게 다르지 않은 것 같지만 그럼에도 분명 느낌이 다른 것 같았다.) 그런데 그는 이것을 물음(혹은 의문이거나 호기심)과 대답(혹은 응답)으로 전환시킨다. 전통, 혹은 한국적인 것과 서양의 근대적인 것이라는 이분법이 아니라 의문과 예술적 모색이라는 사태로 치환한다는 뜻이다.

무언가 예술이 정의를 했다고 이승택은 믿지 않는다. 그런데 그런 일들이 일어날 때 반응, 혹은 대응은 무엇일까? 가망성 있는 경우와 그렇지 않은 경우를 따지는 것이다. 여전히 그의 예술적 지속에 대하여 그는 답변한다. 차이를 지속시키면서 혹은 미끄러지면서 자신만의 중심을 잡는 방법이 그의 미학일지도 모르겠다.

질의4

김병수의 발제4에 대한 질의문

심현섭(미술비평가)

예술과 언어는 무엇에 관하여 about 말, 글, 그림, 조각 등으로 표현하는 일로서 상대와 의사소통 communication을 위한 인간의 행위 work라고 할 수 있다. 발제자가 길게 인용한 콜린 맥킨의 『언어철학』은 사물 지시, 이름, 말들의 조합(문장) 등으로 이루어지는 발화자와 청취자가 받아들이는 의미의 관계, 즉 의사소통의 문제를 다룬다. 발제자의 “예술철학은 언어철학이다”라는 언급은 예술과 철학이 모두 의미를 전달하는 매개라는 말로 들린다. 또한 발제자가 이승택의 작업을 보면서, 특히 그와 인터뷰하면서 든 발제자의 “이런 생각”은 이승택이 도대체 무슨 말을 하는가라는 질문과 다름없어 보인다. 이후 발제문의 소재목으로 채택한 “부정의 증명”, “유희”, “유동”, “음성학” 등은 바로 이러한 질문의 답을 찾아가는 과정의 개념인 듯하다.

1. 발제자에 의하면 이승택은 예술계를 부정하지만, 이를 버리지 못하는 이중성이 있다. 그러나 예술계라는 토대는 이승택의 예술가로서 삶의 자리다. 이는 부정한다고 해서 부정되는 것이 아니라, 그냥 거기 속해있는 것이다. 그래서 내가 보기에 이승택의 부정은 예술계의 부정이 아닌 다른 무엇의 부정으로 보인다. 이에 대한 발제자의 생각은 어떤가?

2. 이승택은 장난 끼로 가득 찬 놀이하는 작가다. 그리고 유희는 예술의 본질에 속한다. 그런데 발제자는 이승택의 유희를 불합리하다고 본다. 우파 이데올로기에 편승하지만 아방가르드적인 예술적 열정이 끓어오른다는 것이다. 이승택 작업에 있어서 유희와 이데올로기는 어떤 관계에 있으며, 우파 이데올로기와 아방가르드의 조합이 불합리한 이유는 무엇인가?

3. 발제자는 이승택이 비(非)조각 속에 ‘조각’을 남겨두었다고 한다. 여기에서 ‘조각’은 무슨 의미인가? 구체적인 작품을 예시해주시기 바란다. 컨템포러리 아트에서 조각이 아닌 것은 그것을 설치한 장소와 관련한 측면이 있다. 즉 조각이라는 단독적인 형태보다는 조각과 풍경(자연), 조각과 건축의 결합이라는 측면에서 ‘비’가 형성되는 것이다. 이런 면에서 이승택의 조각은 대지, 풍경 속으로 들어가 확장한 작품으로서 컨템포러리하지 않은가?

4. 발제자의 ‘부정의 증명’, ‘유희’, ‘유동’에 대한 논의는 이승택과 인터뷰를 통해 나눈 이승택의 말을 중심으로 이루어진다. 결과를 추출하는 과정에 대한 작가의 ‘말’에 많은 의미를 부여함으로써, 정작 이승택의 결과물로서 작업이 전하는 의미에는 소홀한 면이 있다. 발제자는 이승택 작업의 미학을 ‘반중심적 중심주의의 미학’이라고 한다. 여기에서 ‘반중심적’이라는 말은 서구중심의 미술을 반한다는 의미로 쓰인 것 같다. ‘차이’는 무언가 ‘중심’이 있기 때문에 파생한다. ‘중심’은 서양과 동양 혹은 한국이라는 집단적 사고방식에서 나오는 개념이다. 이승택은 이러한 서구중심적, 집단중심적 사고방식 자체에 무관심해 보인다. 그보다는 개인의 자유로운 예술적 모색과 호기심이 작업의 중요한 모티브로 작용하는 듯하다. 그러한 면에서 이승택은 ‘자기중심’적이다. 나는 이승택의 작업이 이러한 자기중심적 미학을 ‘부정의 증명’, ‘유희’, ‘유동’ 등의 개념으로 드러낸다고 본다.

발제5

이승택 특별전의 공간 연출 방법론 - 이승택, 한국의 비조각

김성호(2020창원조각비엔날레 총감독)

I. 서론

2020창원조각비엔날레는 행사 주제로 ‘비조각 - 가볍거나 유연하거나 (Non-Sculpture - Light or flexible)’를 제시한다. 여기서 ‘비(非)조각’은 이름처럼 ‘조각이 아닌 무엇’이다. 이 용어는 세 곳³⁶⁾에서 영향을 받았는데 특히 한국 조각가 이승택(1932~)이 「내 비조각의 근원」(1980)이라는 에세이에서 서구의 근대 조각의 유산에 저항하면서 ‘조각을 향한 비조각적 실험’을 천명했던 ‘비조각’³⁷⁾이라는 용어를 계승한 것이다. 그것이 무엇인지 살펴본다.

II. 실험적 비조각과 중성화의 개념

2020창원조각비엔날레의 비조각이라는 용어는 직접적으로 이승택의 상기의 에세이에서 가져온 것이다. 그는 1960년대부터 이미 자신의 작업을 비조각이라고 하였으나³⁸⁾ 서면으로 기록된 것은 1980년 상기의 논문에서다: “나의 초기 작품인 오지 계열도 어디서나 볼 수 있는 향아리, 장독에서 얻었으며, 바람 작품 역시 시골의 성황당이나 고목에 무당들이 새끼줄, 형겅으로 매어놓은 것이나, 어민들이 바다에서 배에 화려하게 장식한 풍어제 등에서 그 형태를 상태로 바꾸어 무한의 공간에 펼쳐지게 하여 비시각적인 공기를 시각화했고, 줄이며 형겅, 한지, 책, 백자, 지폐, 돌맹이를 등장시켜 재래적인 소재에서 벗어나 비조각적인 개념에 나는 열을 올렸다.”³⁹⁾

논문 제목에 사용한 ‘내 비조각의 근원’과 본문 속 ‘비조각적인 개념’이라는 용어로 ‘비조각’이란 단어가 두 번 사용되었을 뿐이지만, 그가 추구했던 비조각이 무엇인지를 아는데 장애가 되지 않는다. 다만 짧은 그의 글 속에서 비조각의 개념을 이해하기 위한 단서는 다음과 같은 구절에 두리뭉실하게 담겨 있다 “물체, 형태, 색채, 기체(냄새 포함), 공간, 시간, 단순화, 복잡성, 중성화, 양식화, 관계성, 비정형성, 그리고 인간의 감각과 이론, 이러한 것의 존재론적인 물음을 모두 묶어 버린다면 어찌될 것인지, 그것은 오히려 생명이 넘치는 싱싱한 것이 되리라.”⁴⁰⁾

여기서 ‘중성화, 관계성, 비정형성, 존재론적인 물음’과 같은 단어는 비조각의 개념을 논리적으로 이해하게 만드는 개념 틀로 보인다. 특히 중성화, 관계성은 필자가 2020창원조각비엔날레의 주제를 구성하는데 있어 영향을 받은 또 다른 원천과 만나게 한 지점이다. 그것은 미국의 미술사가

36) ①크라우스(Rosalind Krauss)의 논문, “Sculpture in the Expanded Field”(1979)에 나타난 자기 모순을 통해 도출되는 중성화(neuter) 개념. ② 조각가 이승택의 에세이 「내 비조각의 근원」(1980)에 드러난 비조각과 중성화 개념. ③ 동양과 한국의 비물질의 미학.

37) 이승택, 「내 비조각의 근원」, 『공간』 5월호, 1980, pp. 38~39.

38) 김성호, 이승택과의 인터뷰, 2020, 10. 4.

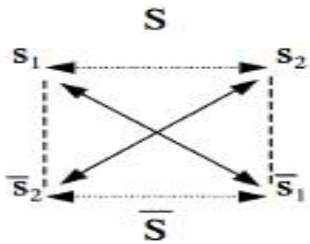
<https://www.youtube.com/watch?v=z3qV4SiTQ2Q&list=PLdXjaT-7Vu5zRlzl1xK2bfkyBfjW8Ot&index=96>

39) 이승택, 위의 글, p. 39.

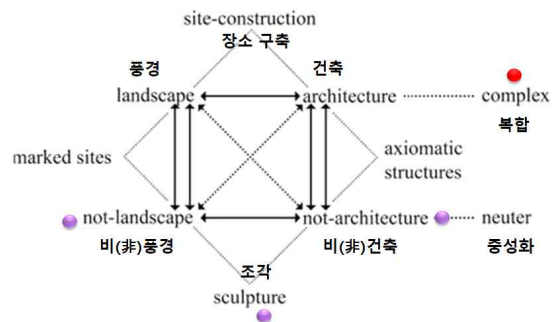
40) Ibid., p. 39.

인 로잘린드 크라우스(Rosalind Krauss)가 「확장된 영역에서의 조각(Sculpture in the Expanded Field)」(1979)이라는 논문에서 언급한 ‘중성의(neuter) 혹은 중성화(이후 중성화로 통칭)’라는 개념과 연동된다. 이 중성화는 크라우스가 현대 조각이 대지미술이나 미니멀아트처럼 풍경과 건축을 만나는 당시의 융복합 경향을 설명하기 위해서 비풍경(not-landscape), 비건축(not-architecture)이라는 이름을 만들었던 기호학적 방법론에서 비롯된다. 이른바 조각이 만나는 타자로서의 대상을 ‘모순 관계’로 부정하는 방식을 사용한 것이다.

이러한 논법은 분리와 결합을 통해 해석적 의미론(théorie sémiotique interprétative)을 탐구하는⁴¹⁾ 다음과 같은 그레마스(A. G. Greimas)의 ‘기호 사각형 모델(le carré sémiotique)’⁴²⁾로 부터 유래한 것임을 어렵지 않게 확인할 수 있다.



[그림 1] 그레마스의 기호사각형 모델



[그림 2] 크라우스의 모델

위의 그레마스의 ‘기호사각형 모델’에서 보듯이 꼭지점인 네 지점은 분리/결합과 같은 관계 유형에 따른 ‘의미론적 범주의 논리적인 표현’⁴³⁾을 우리에게 알려준다. 즉 S1 vs S2는 S/non-S 유형을 통해 의미론적 가치의 축인 ‘S’를 다양하게 구축한다.⁴⁴⁾ 구체적으로 그것은 3가지 방식의 관계를 통해서 논리적 움직임이 작동한다.⁴⁵⁾ 예를 들어 S1을 ‘희다’로 S2를 ‘검다’라 할 때, 위의 수평선은 ‘희다 vs 검다’처럼 대조적 관계(상호적 또는 대립적 전제의 관계, une relation de présupposition réciproque ou contrariété)를, 사선은 ‘검다/’검지 않다’, ‘희다/’희지 않다’와 같은 모순적 관계(une relation de contradiction)을 이룬다. 그리고 수직선은 ‘희다/검지 않다.’ ‘검다/희지 않다’와 같은 상보적 관계(une relation de complémentarité)를 형성한다. 이러한 모델을 원용한 크라우스는 풍경(S1)과 건축(S2)을 대조적 관계로 설정하고, 각자의 모순적 관계인 비풍경(non-S1), 비건축(non-S2)을 추출하고 이것을 조각(S3)이라는 그다지 다르지 않는 개념과 쉽게 만나게 한다. 그렇게 함으로써 이 조각이 자신의 정체성과 다른 풍경과 건축에 이르게 하고 중국에는 완전히 이질적인 장소-구축(Site-construction= S4)에 다다를 수 있게 하는 것이다. 그런 면에서 크라우스의 ‘맥락(context)’이라는 논의가 확장시키는 오늘날의 조각은 피상적으로 포스트구조주의 시각을 드러내지만 본질적으로 명백한 주체와 대상을 설정하고 있는 구조주의적인 틀로부터 유래하고, 확장되어 온 것이라 하겠다.

그런데 2020창원조각비엔날레의 ‘비조각’이라는 주제는 크라우스의 방법론을 역으로 취한 것이

41) A. J. Greimas, *Sémiotique structurale: Recherche de methode*, Paris: Larousse, 1966, p. 204.

42) Al. J. Greimas, *Du sens: Essais sémiotiques*, Paris: Seuil, 1970, p. 137.

필자의 그레마스의 기호사각형과 구조적 의미를 팩션과 비평의 상관함에 대해 논구하면서 다음의 논문에 이미 한 차례 소개한 바 있다. 김성호, 「미술비평과 팩션(faction)의 매개적 효용성에 관한 연구」, 『미학에 술학연구』 42집, 한국미학예술학회, 2014, 10, p. 326.

43) Al. J. Greimas et J. Courtés, *Sémiotique: Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris: Hachette, 1993 [1979], p. 69.

44) A. J. Greimas, op. cit., 1966, p. 26.

45) A. J. Greimas, op. cit., 1970, pp.160-166.

다. 그러니까 도표에서 확인하듯이 조각이 비풍경, 비건축이 만나는 중성화의 방법을 역으로 성찰한다. 구체적으로 말해, 조각과 만나는 풍경이나 건축과 같은 대상을 모순적 관계인 비풍경과 비건축으로 만드는 방식과 달리 조각(S3) 스스로 비조각(non-S3)이 되는 ‘자기모순’의 관계를 실천함으로써 조각과 만나는 모든 것들을 자유롭게 하는 것이다. 즉 조각이 만나는 풍경과 건축을 부정하기보다 조각 스스로 ‘자기 부정’을 피하고 ‘자기 성찰’을 피해보자는 제안이다.

이승택이 자신의 작업을 ‘비조각’이라 천명하게 된 주요 요소 역시 ‘중성화’이다. 그는 전통적인 조각의 방식을 자기모순의 방식으로 스스로 부정하면서 다른 것들과 스스럼없이 만나는 관계성 가득한 작업과 존재론을 탐구하는 작업을 펼쳐 보인다. ‘중성화’는 나와 만나는 것을 대립의 존재로 간주하기보다 대화의 주체로 간주한다. 그는 서구의 이성적 사유와 다른 그가 ‘뚜렷한 비(非) 물질적인 소재에 대한 관심에 기반한 동양적 비물질의 미학’⁴⁶⁾을 탐구함으로써 이러한 중성화를 실천한다. 그가 탐구하는 기(氣), 도(道)와 같은 무형의 에너지뿐 아니라 무(無), 공(空)과 같은 부재와 맞물린 존재론 그리고 이(理), 화(和)와 같은 동양의 우주론은 이러한 중성화의 전략과 맞물리는 세계관이다.

III. 비조각 설치와 중성화의 공간 연출

1950년대 말~1960년대의 앵포르멜 회화와 1970년대 탈앵포르멜의 기치를 외치며, 단색조 회화로 자기 변신한 한국의 주류 미술 현장 작가들⁴⁷⁾과 달리, 이승택은 독자적인 예술 세계를 펼친 작가이다. 집단 운동의 성격을 띤 단색화의 영향은 80년대 초까지 이어졌지만⁴⁸⁾, 주지하듯이 단색화의 개별적 흐름은 지속되었고, 90년대에도 이른바 포스트-단색화의 경향성을 보이는 작가들이 등장해서 현재까지 이어지고 있는 형국이다.

그렇지만 이승택은 1960년대부터 일관되게 서구의 근대 조각의 유산에 저항하면서 ‘조각을 향한 다양한 비조각적 실험’을 도모해 왔다. 그의 비조각은 ‘조각 영역의 확산과 그 기능에 대한 새로운 탐구이자, 조각에 대한 근본적인 물음’⁴⁹⁾이었던 셈이다. 작가는 ‘비조각적 시도와 문화인류학적 기억’(1955~1971), ‘줄 연작과 존재에 대한 개념적 질문’(1971~1983), ‘비조각, 무속, 환경, 분단 현실’(1984~1990), ‘포토 찍쳐, 몽타주, 드로잉’(1990~)에 천착해 왔던 것으로 평가받는다.⁵⁰⁾

2020창원조각비엔날레 특별전2_이승택, 한국의 비조각은 작가의 다양한 유형의 작품들을 전시하되, 연대기적 구성을 하지 않고 그의 작업에 나타난 비조각의 개념을 전반적으로 드러내는데 집중했다. 이러한 주제를 더욱더 구체화하기 위해서, ‘성산아트홀 뷔페’라는 상호명으로 뷔페와 예식장으로 사용했던 성산아트홀 지하 1층의 공간을 전시장으로 사용한 것은 비엔날레의 입장에서 어떤 면에서는 실험이자 어떤 측면에서는 모험이었다. 예정되었던 전시 공간을 사용할 수 없게 되면서 내린 결정이었지만,⁵¹⁾ 오랫동안 사용하지 않았던 유휴 공간을 리모델링해서 전시 공간화

46) 이승택, 「한국적인 소재와 나의 것」, 『공간』, 7월호, 1979, p. 56.

47) 김미경, 「한국의 실험미술-AG를 중심으로」, 『한국근현대미술사학』, 6, 1998, pp. 373-404.

48) 서성록, 『현대미술의 쟁점』, 재원, 1995. p.159.

49) 이일, 「이승택의 비조각 또는 형체 없는 조각에 대하여」, 『이승택』, 개인전 도록, 관훈미술관, 1988, 페이지 수 없음.

50) 연도 구분은 아래의 선학 연구를 따르지만 여기서는 소주제별 범주와 명칭에 대해 새로 정리했다. - 이인범, 「이승택 작품 연구, 비조각 개념을 중심으로」, 『미술사학보』, 49, 미술사학연구회, 2017, p. 255.

51) 창원조각비엔날레는 특별전 개념이 없었던 2012, 2014년 행사를 제외하고, 2016년에는 성산아트홀, 창원시립마산문신미술관, 2018년에는 성산아트홀, 창원시립마산문신미술관, 창원의집, 창원역사민속관 등을 특별전의 장소로 사용해 왔다. 2020년에는 계획했던 창원시립마산문신미술관의 사용 허가를 얻지 못해 특별전 공간을 따로 모색했다.

하기 위해서 복잡다기한 새로운 일들이 요청되었다. 작가의 허락을 구하는 일뿐만 아니라, 필요한 새로운 예산 편성과 더불어 리모델링의 체계적인 관리와 전시 준비 그리고 전시 전체의 새로운 동선을 새롭게 구성해야 하는 점 등이 새롭게 계획되어야만 했다.

이러한 난제와 달리 성산아트홀 뷔페라는 일상 공간을 예술 공간화하는 작업은 이승택의 비조각적 실험을 소개하는 데 있어 유효했다. 그의 작업이 문화인류학적 관점과 민속, 환경 등의 주제를 견지하면서 일상에서 예술의 소재와 제재를 구하고 일상과 예술의 중성화를 실험했던 만큼, 그에게 일상의 공간은 출발부터 전시 장소로 유의미한 공간이기 때문이다.

생각해 보자, 그의 작품에서 중성화는 조각의 정체성을 많은 부분 버리면서 조각이 만나는 많은 것들과 닮은꼴을 시도한다. 장독대에서 영감을 얻은 오지 혹은 향아리 작업이나, 성황당이나 어민들의 풍어제에서 영감을 받은 붉은 천과 새끼줄 작업은 ‘매듭’, ‘묶음’과 같은 독특한 조형 언어에 주목하게 하면서도⁵²⁾ 본질적인 의미에서 상기할 것은 그가 조각을 버리고 일상의 공간으로 잠입해서 성취한 비조각이라는 점이다. 그것은 조각이 일상을 취하면서 자신을 버린 중성화의 결과인 셈이다.

이승택의 이러한 작업들을 전시로 선보이기 위해서는 한 공간이 자신을 중성화함으로써 공고하게 구축했던 자신의 자리를 ‘만남의 대상(다른 공간)’에게 내어 주는 공간 연출이 필요했다. 먼저 크게는 전시장을 ‘전시장1, 전시장2, 그리고 아카이브’와 같은 3개의 범주로 구획하는 전형적인 구성, 어떻게 보면 상투적인 구성을 고수한 점이 없지 않으나, 앞서의 들뢰즈의 주름의 메타포를 시도함으로써 이러한 상투성을 벗고자 했다. 예를 들어 단힘과 열림의 공간을 창출하기 위해서 장식적으로 가득한 내벽을 화이트 큐브로 만드는 리모델링을 거치면서도 홀의 투명한 유리벽이나 예식장의 커다란 거울을 남겨 두는 방식으로 이전의 공간과 현재의 공간이 맞물리는 시도를 병행했다. 그리고 3범주의 전시 공간을 특정 명칭의 섹션으로 구획하지 않고 느슨한 연결 상태로 섹션으로서의 성격이 드러나도록 구성하고자 했다.

이러한 공간 구성을 도식화해보자. 필자가 작고한 큐레이터 이원일의 큐레이팅을 연구하면서 만들었던 아래의 그림은 이승택전의 공간 연출을 이해하는데 일정 부분 도움이 될 것이다. 아래의 그림에서 이원일의 큐레이팅에서 고찰되는 ‘창조적 역설’ 모델의 지향점을 ㉠에서 ㉢로 이동하는 것으로 살펴면서 필자가 각기 달리 명명했던 공간을 여기서는 아래처럼 수정, 정리해 본다.



[그림 3] 전시 공간 연출의 모델 유형 ⁵³⁾

52) 윤우학, 「다시 점검하고 되돌아보아야만 할 이승택의 끈질긴 도전의 의지」, 『이승택』, 전시 카탈로그, 1997, 페이지 수 없음. (《이승택 실험미술 50년》 전, 1997.9.12.-9.24, 문예진흥원 미술회관)

53) 김성호, 「이원일 큐레이팅 연구 - 창조적 역설(Creative Paradox)을 중심으로」, 『인물미술사학』, 인물미술사학회, 8호, 2012, p. 126., 김성호, 「이원일의 큐레이팅에서의 공간 연출: 수축과 팽창」, 『미술이론과 현장』, 한국미술이론학회, 제17호, 2014, p. 211. DOI : 10.15597/17381789201417207
- 상기 논문에서 이 그림은 ‘이원일의 큐레이팅 모델링’이란 제목으로 발표되었는데, ㉠ 를 이원일의 대립, 교차, 해체 모델(아시아성/테크놀로지), ㉡를 이원일의 터모클라인 모델(아시아성+테크놀로지아트), ㉢를 이원일의 창조적 역설 모델의 지향성으로 명명했다. 여기서는 일반적인 ‘전시 공간 연출의

이승택전의 공간 연출 시 고려했던 것은 위의 그림에서 가장 우측에 있는 닫힘과 열림이 유연하게 지속되고 있는 ‘㉔ 중성화의 공간’이라고 할 수 있겠다. 중성화의 공간이란 대립과 구획의 닫힌 공간이 아니다. 이 공간은 다른 공간 모델을 함유한다. 구체적으로 두 타원형 사이를 십(十)자의 형태가 아닌 애(爰)자의 형태로 엇비슷하게 만나는 방식으로 닫힘과 열림의 교집합을 만드는 ‘㉕ 삼투의 공간’을 부분 집합으로 둔다. 이처럼 ‘대립의 공간 → 삼투의 공간 → 중성화의 공간’의 순으로 확장되는 흐름 속에서 본다면, 중성화의 공간은, 이 그림에 있지는 않지만 ㉔의 위치로 고려될 수 있는 리좀(Rhizome)의 공간처럼 모든 방향으로 열린 네트워크형 공간은 아니다. 리좀은 “돌을 만드는 하나가 아니며 이어 셋, 넷, 다섯을 만드는 돌도 아니다. (중략) 그것은 통합체(unités)가 아니며 단지 복수성의 차원(dimensions)이거나 유동적인 방향성(directions mouvantes)과 관계한다”⁵⁴⁾는 들뢰즈와 가타리의 언급처럼, 탈중심적이고 다중심적인 복수성의 차원이며 열린 방향성으로 가득한 존재이다. 리좀은 “시작도 없고 끝도 없는 언제나 중간”⁵⁵⁾의 존재이다. 리좀은 마치 시작도 끝도 없는 열린 공간인 그들의 또 다른 철학적 메타포인 ‘고원(plateau)처럼 열린 네트워크를 지향한다. 그런 차원에서 리좀은 고원의 다른 이름’⁵⁶⁾이라고 하겠다.

다만 이승택전의 공간 연출에서 비유로 삼고 있는 ‘중성화의 공간’은 닫힘이 열림과 함께 작동한다는 점에서 특이하다. 그것은 ‘추상적 담론인 리좀’⁵⁷⁾과 달리 매우 현실적인 공간을 지향한다. 이승택전의 공간 연출에서 고려될 수 있는 모델은 현실적으로는 ㉕ 삼투의 공간에 위치하면서 이상적인 ㉔ 중성화의 공간을 지향하는 어느 지점이다. 생각해 볼 것이 있다. 삼투의 공간이란 A와 B사이의 대립이 무너지는 공간이 아니던가? 여기에는 폭력의 가해와 피해가 식민과 피식민이 벌어지는 강자와 약자를 형성하는 공간이다. 아울러 가해-피해의 사건의 벌어짐과 동시에 닫힘-열림이 병행되는 공간이다. 주지하듯 ‘삼투’란 ‘농도가 다른 두 용액이 반투막(용매는 통과시키지만 크기가 큰 용질은 통과시키지 않는 막)을 사이에 두고 구분되어 있을 때, 농도가 낮은 쪽의 용매가 농도가 높은 용액 쪽으로 이동하는 현상’⁵⁸⁾을 말한다.

이것을 메타포로 간주할 때 이승택전이 왜 현실적인 우리의 모델이 되는가? 2020창원조각비엔날레의 주제인 비조각이 조각 스스로의 자기 부정과 자기반성을 통해서 조각이 아닌 모든 것들과 만나려는 시도였다는 점에서 비조각은 어떤 면에서 스스로 약자가 되고자 하는 주체라고 할 수 있다. 물이 농도가 짙은 식물 내부로 자신의 몸을 내어 주듯이 비조각은 조각이 아닌 모든 것들과 만나려고 하는 존재론적으로 약자의 모습이다. 인식론적 입장에서 비조각은 자신을 스스로 강자로 내면화하지만 대외적으로는 그것을 밝히려 하지 않는다. 어떤 면에서 비조각은 윤리적인 차원에서 작동하는 담론인 까닭이다. 물론 작가 이승택이 이러한 비조각 담론에 전적으로 동의하는 것은 아니며,⁵⁹⁾ 더욱이 그가 삼투의 공간 자체를 설명한 적은 없다.

모델 유형’으로 이 그림을 수정했다.

54) Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, Paris: Minuit, 1980, p.31.

55) Ibid., p.31.

56) Ibid., p.32.

57) 다수의 이론가는 리좀의 메타포를 완벽한 수평과 네트워크의 공간으로 간주하면서 현실에서 이상적인 모델로 제시하지만, 리좀은 최근 디지털 온라인 세계를 모델로 한 담론 틀로 유효하지만, 현실에서 이러한 공간이 가능한지 여부가 논란을 부르고 있다는 점에서 우리의 논의에서는 논의의 대상이 된다.

58) Claudio Ronco, Rinaldo Bellomo and John A. Kellum, *Critical Care Nephrology*, E-Book, Philadelphia: Elsevier, 2017, p. 845.

59) 작가 이승택은 비주류의 입장에서 아방가르드적 실험을 지속했던 작가로서 당시의 세월을 몰이해와 피해의 시간이었던 것으로 회고하곤 한다. 주류의 미술 현장에서 소외된 젊은 시절에서부터 현재 한국 미술 현장의 주요한 실험 미술가로 인정받는 시간을 맞이하기까지 그는 언제나 최고의 작가라는 자부심을 지니고 있다. 그런 면에서 아방가르드적 실험을 거듭하면서 당시 주류로부터의 소외와 피해

그렇지만 이승택전의 공간 연출을 고려하면서 우리에게 요청되는 이상적인 모델을 그의 동의 없이 구축해 보자. 그것을 우리는 삼투의 공간을 넘어서는 중성화의 공간으로 정의한다. 닫힘과 열림이 그리고 수축과 팽창이 동시에 발생하는 모델로서 말이다. 예를 들어, 이번 전시에서 벽이 있으되 건축 기둥과 임시 가림막으로 닫힌 벽(혹은 불투명한 벽)뿐 아니라 유리창을 통해 뒤로 열리는 벽(혹은 투명한 벽)이 있고, 거울을 통해서 앞으로 열리는 벽(혹은 반투명한 벽)을 의도적으로 존치시킨 방식은 대표적이다. 물론 이러한 공간은 벽이란 매개체에 국한되지 않는다. 이승택전에서 하나의 벽이 에워싸는 닫힌(혹은 열린) 공간 안에서도 반대의 공간이 열리도록 작품 설치를 시도하고 있기 때문이다.

IV. 주름의 주머니 모델 - 수축/팽창의 공간 연출

앞의 도표에서 ㉔ 중성화의 공간을 보자. 필자는 이 모형을 ‘주머니 모델’로 정의한다. 이 모델은 안/밖, 유입/배출, 수축/팽창, 접기/펼치기, 닫기/열기가 존재하되 그 이항대립적 양상이 모호하다. 이항대립적 요소들은 언제나 자신의 자리에 있으면서도 서로의 영역을 향해 지속적으로 운동하고 있기 때문이다. 필자가 이승택전에 적용하는 이 ‘주머니 모델’은 일련의 ‘사건’이 유발하는 상황에 따라 팽창과 수축을 반복하면서 자신의 크기를 조절하는 변형체의 공간이다. 마치 신체의 피부와 외부 환경 사이에 존재하면서 자신의 크기를 조절하는 바지의 속주머니처럼 말이다. 또한 실제의 주머니가 대개 연성의 재료로 인해 담겨지는 내용물의 형태에 따라 변형되는 ‘유연한 보자기’로서의 공간을 구축하듯이 우리의 메타포인 주머니 모델 역시 ‘유연한 보자기’로서의 수축/팽창의 공간을 구축한다. 그것은 모든 것을 감싸 안으면서 자신의 모양을 만들어나간다. ‘유연한 보자기’는 일련의 ‘사건’을 맞이하면서, 안/밖 사이의 경계면의 너비를 넓히거나 좁히면서, 안/밖의 공간을 조절하고 연동시키면서 수축/팽창, 접기/펼치기를 동시에 수렴하는 것이다.

수축/팽창, 접기/펼치기를 동시에 실행하는 이 모델은 들뢰즈의 철학적 메타포 주름과 연동한다. 들뢰즈에게서 주름이란, 라이프니츠(G. W. Leibniz)의 '모나드론(Monadologie)⁶⁰⁾에 대한 재해석으로부터 기인한다. 라이프니츠에게서 모나드(la monade)란 하나이면서 무한한 세계의 속성을 지니는 존재이다. “문도 창문도 없는” 존재로 설명되는⁶¹⁾ 모나드들은 내적 통일체들이고 부분을 갖지 않는 단순한 실체들이자, 파괴되지 않는 형이상학적 존재이다. 라이프니츠의 이러한 관점은 들뢰즈로 하여금 주름에 관한 미학적 사유를 정초하게 만들었다. 들뢰즈에게서 주름이란 라이프니츠의 ‘굴곡의 수학(mathématiques de l’inflexion)’에 따라 “무한에 수렴되는 계열(série convergente infinie)”로 재분할되는⁶²⁾ 것과 같은 것이었다. 다만, 라이프니츠의 모나드가 주름으로 접힌 내재적인 것이라 한다면, 들뢰즈의 그것은 외재적 상황으로부터 특이성이 작동하면서 일어나는 일련의 사건을 통해서 주름의 개념이 지속되는 것이다. 들뢰즈에게서 사유하기란 접기(plier)이며 그것은 ‘밖과 같은 외연을 가지는 안’으로 밖을 이중화하는 것이기 때문이다.⁶³⁾ 접기

를 받았다는 그의 인식을 고려할 때, 적어도 삼투의 공간은 그의 작품 세계를 이해하는 현실적 모델이다. -김성호, 이승택과의 인터뷰, 2020, 10. 4. 앞의 링크

60) 라이프니츠의 모나드론은 1714년 불어로 집필되었으나 그의 사후 쾰러(Heinrich Kohler)에 의해 1740년 독일어로 번역, 출간되었다. 불어 원서는 1840년 에드명(Erdmann)에 의해서 출간되었다. A. Lamarra, "Les traductions du XVIIIe siècle de la Monadologie de Leibniz", in *L'actualité de Leibniz: les deux labyrinthes*, ed. Dominique Berlioz, Frédéric Nef, Stuttgart: Steiner, 1999, p. 471.

61) Anne-Marie Roviello, "La communauté des singuliers entre harmonie préétablie et libre institution", in *Perspective Leibniz, Whitehead, Deleuze*, ed. Benoît Timmermans, Paris: Vrin, 2006, p. 110.

62) Gilles Deleuze, *Le Pli: Leibniz et le Baroque*, Paris: Minuit, 1988, p. 33.

63) Gilles Deleuze, *Foucault*, Paris: Minuit, 1986. p. 126.

와 펼침은 동시에 지속된다. 그것은 ‘접다(plier)-펼치다(déplier) 그리고 감싸다(envelopper)-풀다(développer)’⁶⁴⁾와 같은 기조들로 나타난다.



[그림 4] 예식장과 뷔페 홀을 변환한 전시 공간과, 이승택의 설치 작품 〈바람〉

이승택전에서도 이러한 주름의 미학은 실행된다. 접기/펼치기 그리고 감싸기/풀기는 동시에 드러난다. 이승택전에서 우리는 유리벽으로 가득한 홀(열린 공간 혹은 투명한 공간) 안에 기다란 붉은 천을 야외에서 날리는 퍼포먼스를 기록한 사진 작업 〈바람 놀이〉을 입구의 벽면 위에 부착하고, 전시장 안에는 작품 〈바람〉을 붉은 천 작품을 천장에서부터 바닥에 이르기까지 위아래 공간을 반복적으로 오르내리는 방식으로 설치했다. 야외의 공간에서 보이지 않는 바람을 팽팽하게 시각화한 퍼포먼스를 기록한 사진은 설명(ex-planation)이라는 주름 펼치기(déplier)를 지속하고 있다면, 실내의 공간에 설치된 실제의 붉은 천은 함축(im-plication)이라는 ‘주름 접기’(plier)를 지속한다. 특히 이 작품은 투명한 유리창을 사이에 두고 외부 풍경을 향한 주름 펼치기와 실내 공간을 향한 주름 접기를 지속하는 걸로 설명할 수도 있겠다. 또한 설치 작품 〈바람〉⁶⁵⁾ 안에서도 이러한 주름의 운동, 즉 여러 개의 변곡점을 만드는 주름들을 통해서 열림과 닫힘을 동시에 형성하는 운동을 지속한다.

한편, 원래 예식장 장소로 쓰였던 중앙 전시장 맨 끝에는 신랑, 신부가 계단을 거쳐야만 올라갈 수 있는 공간과 그들의 앞모습을 볼 수 있도록 만든 커다란 유리를 그대로 남겨둔 채 나뭇가지들 아래로 한지를 늘어뜨린 설치 작품 〈종이 나무〉⁶⁶⁾를 설치했다. 여기서 가느다랗게 만들어 늘어뜨린 한지들은 마치 마을 어귀 서낭당에 있는 신수(神樹)에 아이들의 장수를 기원하면서 걸어놓은 형겅처럼 보이기도 한다. 이 작품은 일상과 예술, 자연과 인공 그리고 앞(실재)과 뒤(시물라크르)의 모습을 관객에게 한꺼번에 선보인다. 앞으로는 주름 접기를 뒤로는 주름 펼치기를 동시에 지속하는 셈이다.

64) Gilles Deleuze, op. cit., 1988, p. 168.

65) 이승택, 〈바람〉, 1969~2020, 천, 가변 설치.

66) 이승택, 〈종이 나무〉, 1970, 나뭇가지, 한지, 가변 설치.



[그림 5] 예식장을 변환한 전시 공간과, 이승택의 설치 작품 〈종이 나무〉

주름의 접기/펼치기 그리고 감싸기/풀기를 동시에 선보이는 이러한 공간 연출은 아카이브 공간에서는 더 증폭된다. 작품/아카이브, 작품/드로잉, 삼차원/이차원, 실제/가상이 대립하기보다 만남을 지속하면서 단함과 열림의 공간을 동시 다발적으로 지속한다. 우리는 이곳에서 하나의 A가 또 다른 하나인 B를 만나면서 둘 사이의 명확한 변별점을 누그러뜨리기 위해서 A가 A', A''로 스스로 변신하는 중성화의 공간을 만나게 된다.

이러한 해설을 정리해서 하나의 도표로 정리하면 다음과 같다.

수축의 공간	팽창의 공간
주름 접기(plier)	주름 펼치기(déplier)
감싸기(enveloppement)	풀기(développement)
함축(im-pli-cation)	설명(ex-pli-caiton)
구별하기	잇기
수직 걸기 (벽) 수직 세우기 (바닥/좌대) 사선 기대기 (바닥/벽) 수평 놓이기 (바닥)	<div style="text-align: center;"> ↑ ← → ← → ↑ ↓ ↑ ↓ ↓ 투사 가로지르기 늘어뜨리기 매달기 (벽/천장) (벽) (천장) </div>
접힘(pli) - 펼침(dépli) - 다시 접힘(repli)	
접다(plier) - 펼치다(déplier)	
커뮤니케이션 = 충돌과 하모니	

[그림 6] 전시 공간 연출에서의 수축과 팽창⁶⁷⁾

V. 빗금(/)의 혼성 공간 - 이승택, 한국의 비조각

이승택전은 회고전 성격의 개인전을 의도했음에도, 전통적인 조각의 볼륨과 매스를 강조하는 작품은 거의 없다. 그가 야외의 현장에서 대형의 설치 작업을 하는 방식은 아카이브로 이번 전시에 포함되었을 뿐, 실제 전시에는 캔버스나 패널을 활용한 발견된 오브제와 만들어진 오브제가 많은 부분을 차지하고, 패브릭이나, 어망, 깃털, 머리카락, 비닐, 와이어, 나뭇가지, 한지, 줄과 같은 가벼운 소재들로 이루어진 작은 규모의 출품작들이나 포토 콜라주 작업이 대부분이다.

그의 전시는 '비조각-가볍거나, 유연하거나'라고 하는 2020창원조각비엔날레의 주제와 부합하는

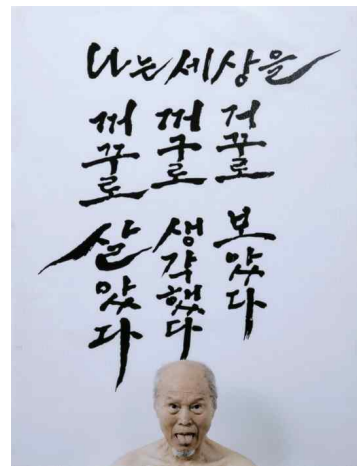
67) 김성호, 앞의 글, 2014, p.225. -상기 논문에서 게재된 표1 '이월일의 큐레이팅의 수축과 팽창의 공간 연출 분석'을 이 글에서는 '전시 공간 연출에서의 수축과 팽창'으로 수정했다.

작가 이승택의 제재, 소재적 탐구를 실내의 공간에서 펼친 만큼, 앞서의 주름과 같은 유연한 방식의 전시 공간 연출을 고려해야만 했다. 특정한 어떤 작품이 공간을 점유하는 것이 아닌 작품A와 작품B가 서로 교감하고 주위의 환경과 소통할 수 있는 공간 연출을 위해서는 환경 속에 위치한 작품들이 서로의 영역을 침범하면서 교류하고, 또 서로가 자유롭게 호흡할 수 있는 공간을 유지하는 것이 관건이었다.⁶⁸⁾ 즉 작품과 작품 사이, 작품과 환경 사이 그리고 안과 밖 사이를 매개하는 빗금(/)의 사이 공간이 절대적으로 필요했다. 그것은 상이한 A와 B를 만나게 하는 ‘사이의 미학’을 탐구하는 ‘접지(ground connection)’로서의 공간 연출이다.

들뢰즈의 철학적 메타포인 주름이 언제나 ‘사이 존재(inter-être)’ 또는 인터메쵸(intermezzo)인 것처럼⁶⁹⁾ 이승택의 작품들은 일상/예술, 자연/예술, 공예/예술, 조각/비조각의 빗금에 거주하는 ‘사이 존재’이다. 그것은 들뢰즈의 주름처럼 내부로부터 발원하는 ‘주름 잡기, 주름 펼치기’와 같은 변환 운동성과 밀접하게 공유한다. 다르다면, 들뢰즈에게서 대립되는 항들의 쌍은 두 항 사이의 강도적 변이들을 생산하기 위해서만 취해지는 것일 따름이지만, 이승택의 작품에서 그것은 ‘자기 성찰’ 혹은 ‘화해를 향한 쟁투’로부터 비롯된 것이다.



[그림 7] 예술가의 손



[그림 8] 깨꾸로, 비미술

그의 출품작, <예술가의 손>에는 마치 들뢰즈의 주름이 가득한 것처럼 보인다. 제 2의 얼굴이라 불리는 손의 다양한 표정이 그 안에 자리한다. 손바닥과 손마디의 모습에 이르기까지 가득한 주름에는 빗금의 사이 공간이 구멍 뚫린 주름처럼 무수히 산포해 있다. 마치 자신의 몸을 늘리거나 줄이고 모양마저 변형하는 보자기라는 변형체의 존재처럼 수축과 팽창을 거듭하는 무수한 주름의 운동이 거기에 있다.

실물보다 모두 크게 인화된 예술가의 손뿐만 아니라 관객을 향해 눈을 부릅뜬 채 자리한 그의 노년의 자화상 사진은 벽면 속에서 그간의 살아온 예술가의 역정을 전한다. 그것은 원로 작가에 이른 현재의 모습에 대한 자기반성과 자기 성찰을 행하고 있는 모습처럼 보인다. 그것은 실험적 미술의 길을 향해 달려오면서 투쟁을 선택했던 그의 예술이 이제는 화해를 위해 열려 있음을 선언하고 있는 듯이 보이기도 한다.

그의 출품작, <깨꾸로, 비미술>을 보자. 그가 직접 쓴 글 앞에서 혀를 익살스럽게 내밀고 있는

68) 이러한 빗금(/)의 공간 연출을 극대화한 것은 본전시2의 Step1의 공간이다. 각 작품마다 널찍한 배경을 가지지 않고, 작품과 작품 사이의 공간이 상호 침범하면서도 자신의 주된 공간을 점유하는 방식의 공간 연출을 시도했다. 이러한 형식적 면모가 이승택전에서는 작품과 작품 사이에서 이루어졌다고 언급하기보다 작품과 장소의 맥락 사이에서 개념적으로 실현되었다고 보는 것이 더 적절하다.

69) Gilles Deleuze et Félix Guattari., *Mille plateaux: capitalisme et schizophrénie 2*, Paris: Minuit, 1980, pp. 13-14.

자화상 사진은 상징적인 작업이다. 그 글은 다음과 같다: “나는 세상을 거꾸로 보았다. 꺼꾸로 생각했다. 꺼꾸로 살았다.”

이 글에서, “나는 세상을”이라는 주어와 목적어는 가로로 쓴 반면, 나머지 세 개의 문장은 세로로 썼는데, 세로 글을 우측에서 좌측으로 읽는 방식을 고려할 때, 우리는 그가 쓴 동사의 변화 순서가 ‘거꾸로-꺼꾸로-꺼꾸로’의 방식으로 맞춤법이 점점 왜곡되면서 현재에 이르는 모습을 발견할 수 있게 된다. 젊은 시절부터 주류의 세계에 대항해서 비주류의 미술 언어로 싸워 온 그의 만년의 아포리즘과 같은 문구와 익살스러운 제스처는 의미심장하다. 한국 미술계의 중심으로 우뚝 선 현재에서도, 언제나 그랬듯이 하찮은 것들로 실험에 천착하면서 ‘비주류의 아방가르드적 태도’로 살아가겠다는 작가 이승택의 다짐처럼 보이기 때문이다.

어떤 면에서 보면, ‘거꾸로’부터 시작한 그의 투쟁은 승리를 쟁취하는데 목적이 없다. 그저 진한 고통을 찾기 위해 절망마저 뭉길 원했던 고뇌에 찬 결단만이 있을 뿐이다: “각목에 노끈이나 새끼줄로 둘둘 감는다. 흙을 붙이고 또 둘둘 감으며 시작한 내 업이 어느새 감으며 묶는 것이 되어 버렸다. 아무 하잘 것 없는 이 줄(개념)은 현대의 진통을 감으며, 묶으며 부질없는 탄생을 위해 맹세도 했지만, 물체와 이미지는 늘 나를 배반하며 실망과 노여움만 키워 왔다. 그래도 견디는 길은 이 길 뿐이고 보면, 자괴의 속성에서 벗어나려는 이 작업은 진한 고통을 찾기 위해서 시대의 모든 절망을 다 묶고, 속고 속이며 매어져 오늘에 이르렀다.”⁷⁰⁾

우리가 유념할 것은 그의 이러한 작업 태도가 중국에는 빗금의 사이 공간 안에 거주한다는 것이다. 빗금의 사이 공간이란 수직이나 수평이 만드는 분리 공간처럼 확연한 구분이 아니라 그저 뒤섞이는 혼성 속에서의 변별 지점이다. 빗금의 사이 공간은 A이기도 하고 B이기도 한 ‘주름들’이 가득한 교집합이자, 양자 사이를 잇는 화해의 공간이다. 투쟁 자체를 위해 내달린 작업 생활이 중국에 종착하는 것은 이 빗금의 사이 공간이다.

주름의 접힘과 열림(펼침)의 복수적 운동이 가시화되는 이 사이 공간은 어떤 면에서 벤야민의 파사주(passage) 혹은 아케이드(arcade) 개념과 연동된다. 파사주가 불어로 통행, 통과, 통로, 복도를 의미하기도 하듯이, 파사주는 실내 공간에 위치하면서도 거리 공간과 연결되어 있는 ‘사방으로 열린 공간’이다. 즉 그것은 안과 밖이 뒤섞이는 혼성의 공간이자, 경계로 구획된 위계와 질서의 공간을 무너뜨리는 탈구획의 경계 영역이자, 위계와 탈위계를 오고가는 ‘중간 영역’이다.⁷¹⁾ 또한 그것은 소비와 교환을 통해 공적 영역과 사적 영역을 매개해주는 공간이기도 하다. 벤야민이 파사주로부터 찾아낸, 문지방으로 번역되는, 슈벨러(Schwelle)는 우리가 이승택전을 위해서 고려했던 빗금의 사이 공간과 유사하다. 그것은 “한계(limit)나 경계(border)와 본질적으로 구분되어야만 한다. 그것은 영역(zone)이다.”⁷²⁾ 즉 ‘A도 아니고 B도 아니지만, A이기도 B이기도 한’ 확정할 수 없는 알레고리아자, 경계를 넘나드는 운동의 영역이라고 할 수 있다.

이승택 전을 위해 마련한 빗금의 사이 공간은 마치 파사주나 슈벨러처럼 경계의 영역을 만들고 수직, 수평의 교차점으로서 A이기도 B이기도 한 ‘혼성적 공간’으로 자리한다. 이 빗금의 사이 공간은 확실한 A와 확실한 B이기를 거부하는 구멍 뚫린 공간인 셈이다. 그곳은 고된 노동이 쉬는 공간이자, 비움의 공간이며, 버림으로 완성에 이르는 공간이다: “모든 것을 버려라, 그러면 미지의 세계가 열리고 아름다움이란 그것을 버릴 때 완성된다고.....”⁷³⁾

이 버림의 공간은 우월한 어떠한 존재 1을 더하는 n+1의 단일체가 되는 것이 아니라 들뢰즈의 철학이 언급하듯이, 우월한 존재를 없앴으로써 평등이 가능해지는 n-1차원’과 연동된다.⁷⁴⁾ 미술

70) 이승택, 위의 글, 1980, p. 39.

71) Charles Perraton, Étienne Paquette et Pierre Barette, *Dérive de l'espace public à l'ère du divertissement*, Québec: Press de l'Université Québec, 2011, p.155.

72) Samuel Weber, *Benjamin's abilities*, Cambridge, Massachusetts, and London: Harvard University Press, 2008, p. 232.

73) 이승택, 위의 글, 1980, p. 39.

주류에 대한 대항과 실험예술로써 벌인 투쟁에서 비중심화된 다양체를 위한 이승택의 실험처럼 말이다.

이승택전을 위해서 기획자는 이러한 ‘버림과 비움의 공간’인 ‘빗금의 사이 공간’을 만들고자 했다. 그것은 수직과 수평의 별리 공간 즉 A와 B를 명확히 나누고 남긴 ‘사이 공간’처럼 크거나 넓지 않다. 주름처럼 연동하고 그것이 자라서 빗금 사이에서 운동할 만큼의 비움의 공간이 필요할 뿐이다. 그 비움의 공간은 작지만, 3차원 조각을 벽면을 중심으로 한 X, Y 좌표축 위 빗금의 사이 공간 위에 사뿐하게 올려둔다. 이승택의 비조각은 그래서 평면 작품들처럼 벽을 중심으로 존재한다. ‘평면의 축 위에 올라서는 낮은 입체’, 비조각은 거기에서 숨을 쉰다. 주름을 펴고 주름을 접으면서, 매듭을 짓거나 매듭을 풀면서 말이다. ●

74) G. Deleuze et F. Guattari, op.cit., 1980, p. 31.

질의5

김성호의 발제5에 대한 질의문

고동연(미술비평가)

김성호 선생님의 논문은 1960년대 미국 현대미술의 주요 비평가 크라우스의 “확장된 조각”의 정의를 빌어서, 이승택의 조각이 지닌 포용적인 속성을 설파하고 있다. 전통 조각의 한정된, 그리고 반대 테제로서 조각의 정의에 반대하여, ‘비건축적’이지도 않고 ‘비풍경적’이지도 않고 심지어 ‘비조각적’이지도 않기에, 모든 특성을 수렴하면서도 어디 하나에 한정되지 않는 조각의 새로운 지평을 연 인물로 이승택을 묘사하였다. “중성화”라는 표현이 의미하는바 모든 것과의 연대를 통하여 분류 자체를 무력화시키는 것을 이승택의 주요한 미학적 목적으로 본 것이다.

이어서 이승택이 공간에 접근하는 방식을 권위적인 건축적인 공간을 활용하되, 동시에 닫힌 벽과 반투명의 벽을 존치시켜서 건축적이면서도 외부로 열린 모호한 공간적 속성을 극대화하는 것으로 다루었다. 또한, 이승택의 유명한 <바람> 퍼포먼스의 사진과 작업에 나타난 지속해서 접었다 폄다를 반복하는 ‘주름의 미학’을 소환하였다. 수축과 팽창, 2차원과 3차원, 그리고 완성체로 전시된 작업의 현존성과 작업의 시간적이고 역사적인 추이를 펼쳐놓은 아카이브의 개념으로까지 확대해서 ‘주름 미학’의 다변성을 부각했다. 이에 “물체와 이미지는 늘 나를 배반하며 실망과 노여움만 키워왔다”라는 이승택의 설명은 그가 한국 현대미술에서 대표적인 비물질적인 설치예술 작가로 여겨져 왔다는 점에서 예의주시할만하다. 물질을 묶는 반복적인 행위를 통하여 비물질의 상태를 논한다는 것은 정확히 이승택의 작업이 지닌 모순성을 보여주는 대목이기 때문이다. 전혀 자유롭지 못하고 반복적인 수행의 과정에서 현상적으로 자유롭고 비물질적인 <바람>과 같은 작업이 탄생하였기 때문이다.

그런데 발제자에게 드는 질문은 과연 작가가 영원히 결론을 짓지 않은 상태에서 작업해나갈 수 있는가의 문제이다. 작가와 그의 작업이 김성호 선생님이 말씀하신 “빗금의 사이 공간”에 지속해서 놓여 있을 수 있으며 관객에게 그렇게 인식될 수 있는가에 대하여 의문이 생겼다.

1) 논문을 읽으면서, 1970-80년대 자연풍경에 ‘간섭’을 한 이승택의 <그려진 폭포>(1981)가 떠올랐다. 자연풍경에다가 눈에 띄게 인위적인 색채의 이차원적인 문양을 삽입했기에 김성호 선생님이 강조하신 서로 상충하는 각종 미학적인 특징들이 두드러진다. 심지어 상반되는 시각적 효과, 소재들이 서로 충돌하는 과정도 매우 잘 보이는 예이다. 그러나 이런 경우에 서로 충돌되는 특징, 즉 자연과 문화, 풍경과 인위적인 간섭물(그림)이 결국은 어떤 특정한 목적에 따라 읽히는 것은 아닌가 하는 생각이 든다. 즉 자연 속에 부조화하게 위치한 ‘그려진 폭포’를 보면서 관람자가 자연과 문화라는 이항의 대립 양상들 속에서 계속 헤매기보다는 결국 자연을 훼손하는, 혹은 자연을 제대로 재현할 수 없는 예술의 한계를 더 인식하게 되지 않냐고 반문하고 싶다. 통상적으로 말하는 빗금 사이의 공간에 눈과 해석이 멈추지 않는다는 것이다.

2) 연장선상에서 작업과 아카이브의 관계도 행위예술이 전시장에서는 결국 보존된 형태로 전시될 수밖에 없다. 따라서 작업이나 아카이브가 어차피 다 과거사로 인식될 수밖에 없다. 즉 모든 것은 흔적이다. 이러한 관점에서 보자면, 아카이브도 결국 영원히 기록되거나 재현될 수 없는 과정을 보여주는 척하는 인위적인 도구에 불과하다. 그래서 저는 ‘거꾸로’라는 이승택의 구호가 영원히 특정한 결론에 도달하지 않으려는 선택에 의한 것이라기보다는 서로 다른 것들이 방치된 상황을 보여줌으로써 영원히 재현할 수 없고 영원히 다다를 수 없는 것을 보여주기 위한 것은 아닌지라는 생각이 든다.

3) 이승택의 비조각도 전통적인 조각을 규정하는 다양한 인접 특징이나 미학에서 벗어나기 위한 시도였다기보다는 조각에서 벗어나고자 하지만 동시에 벗어날 수 없는 일종의 무기력한 상태를 보여주는 것은 아닌가라고 생각된다. 비물질이라는 개념 아래에서 바람이나 불을 이용하지만, 동시에 가장 물질적인 재료로 그 흔적을, 그 불가능성을 남겨놓아야 한다는 점에서 남아 있는 작업은 제게는 오히려 무기력하고 인위적으로 보인다.

이승택의 비조각에 나타난 혼용적인 속성, 혹은 주름의 미학이 의미하는 바를 제 나름대로 해석해 보았는데 이승택의 비조각이 관객에게 어떻게 인지될 것인지 발제자의 의견이 궁금하다.

2부 종합 토론

Note