

| 글. 전영백_ Chun, Young-paik

· 홍익대학교 미술대학 예술학과 (미술사학과) 정교수

‘건축을 위한 미술의 제안’ <종합편>: 6회 연재를 마무리하며

장소의 기억, 기억의 공간

Memory of a place, A place for memory

장소는 우리의 기억과 연결돼 있다. 그 곳에서 행복한 추억을 확인하기도 하고, 아련한 향수를 느끼기도 한다. 때로 억압된 기억을 불러일으키는 장소는 고통을 동반하기도 한다.

최근 상영되는 크리스토퍼 놀란(Christopher Nolan)의 영화 <인터스텔라 Interstellar>는 많은 영감을 주지만, 그 중 공간에 대한 부분이 특히 기억에 남는다. 영화에서 어린 딸 머피의 방은 과거와 현재, 그리고 미래의 매개체가 되는 곳이다. 이 방은 아빠가 인류 생존의 희망이 걸린 우주탐사를 가기 전 마지막 인사를 하러 온 곳이자, 3차원을 초월한 시, 공간의 소용돌이를 경험한 ‘지연된 미래’의 아빠가 어린 딸과 소통을 절박하게 시도하는 곳이다. 영화에서 이 방은 전체 이야기의 중심이 되는 곳이다. 주인공과 관객에게 수차례 회고 되고 기억의 핵심에 자리 잡는다. 머피는 수년이 지나서야 어린 시절 아빠가 자신을 버렸던 방으로 돌아올 수 있었다. 다시 돌아온 머피는 그 공간에서 잃어버린 아빠와 해후하고, 이 장소는 과거와 현재, 지구와 우주 그리고 삶과 죽음의 매개가 된다.



연세대학교 사회학과에서 학사, 홍익대학교 대학원 미술사학과에서 석사, 그리고 영국 리즈 대학교(Univ. of Leeds) 미술사학과 대학원에서 석사 및 박사를 취득했다. 2002년 이래 영국(런던) 학술지 'Journal of Visual Culture' 편집위원으로 활동했으며, 해외출판(Blackwell, Routledge 등)에 주력해 왔다. 『세잔의 사과』(문광부선정 우수학술도서)와 『22명의 예술가, 시대와 소통하다: 1970년대 이후 한국 현대미술의 자화상』 등 10권의 저서와 17편의 논문을 출판했으며, 현재 홍익대학교 현대미술관 HoMA 관장, 동아시아 예술문화연구소 소장, 미술사학연구회 회장을 맡고 있다.

더 무거운 경우로는 폴란드의 아우슈비츠(Auschwitz)를 들 수 있다. 대략 4백만 명이 희생된 그 곳은 오랜 세월이 지났음에도 불구하고 희생자들의 아픔이 생생하게 서려있다. 아우슈비츠는 직접 가봐야 안다. 굶주림과 노역에 시달린 유대인들을 몰아넣었던 장소, 유대인들의 머리카락으로 한올 한올 짜여진 장교복이 전시됐던 곳, 벌거벗은 부녀자들을 공동으로 씻기고 죽음의 가스를 살포한 가스실은 잔혹함을 온 몸으로 느끼게 한다. 이렇듯 상흔(trauma)을 지닌 장소로 우리는 이제 진도의 팽목항을 떠올리지 않을 수 없다. 사랑하는 가족을 잃은 이들은 그 고통의 장소로 다시 가는 것이 끔찍할 것이다. 그러한 공간은 아픔을 불러오고 상실을 상기시킨다.

그런데 이와 같이 기억이 배어있는 장소를 재현해 내는 것이 가능할까. 주체의 심리가 밀착된 공간의 기억은 관념이 아닌 신체에 각인된 것이기에 그것을 언어적으로 표현하고 해석하는 것이 어렵다. 이런 맥락에서 아도르노가 “아우슈비츠 이후 서정시를 쓰는 것은 야만적이다”라고 한 말을 이해한다.¹⁾ 언어는 장소와 직결된 기억을 표현하는 데 적절치 않다. 언표의 상징성으로 인해 거리감을 확보한 화자의 부적절성, 상징계(the symbolic)가 지닌 이분법적 폭력성, 더 나아가 말하지 않아야 할 것을 말함으로 야기되는 윤리적 문제 등 그 이유는 많다. 여기에 하나 더 덧붙이면, 말이나 글로 표현할 수 있다는 것 자체가 어느 정도의 ‘극복’을 의미하기 때문이다. 그런데 트라우마는 극복할 수 있는 게 아닌 것이다.

시각예술이 언어와 다른 점이 바로 이것이다. 시각 작업은 장소와 연관된 고통이나 행복을 표현하는 것에 있어 그 방식이 훨씬 근본적이고, ‘관계적’ 성격을 갖는다. 주체의 체험과 그 기억을 머금은 공간 미술, 특히 건축적 설치작업은 언어가 의미화할 수 없는 기억의 표상에 관여한다. 왜냐하면, 미술의 시각언어가 속하는 기호계(the semiotic)는 언어 이전의(pre-linguistic) 영역을 다룰 수 있기 때문이다.

공간 기억의 재연: 44년 후에 복제된 전시
《태도가 형식이 될 때 When Attitudes become form》

그래서 우리는 공간의 기억이 재연될 수 있는지에 대해 고민한다. 특정 공간에서 벌어진 과거의 어떤 행사, 이를 테면 작품 전시를 보고 그 공간에서 가졌던 기억을 그대로 불러올 수 있는가이다. 즉, 과거의 전시를 오늘 내 앞의 공간에 똑같이 만들어 낼 수 있다면? 전시의 복제를 통해 공간에 밀착된 기억을 불러올 수 있다면? 이러한 상상을 실현시킨 것이 작년(2013년) 베니스 중심부에 마련된 한 전시였는데, 베니스 비엔날레 본 전시보다 오히려 세계적 주목을 끌 정도로 이슈가 됐다. 그것은 1969년 스위스 베른에서 열렸던 전시가 2013년 베니스의 프라다 재단(Fondazione Prada)의 바로크 건물에 다시금 복제된 것이다(도 1). 출품된 작품 뿐 아니라 그 위치와 공간을 거의 똑같이 재연한 전시는 충격이 아닐 수 없었다. 44년 전 베른의 물리적 공간이, 그리고 그 공간의 기억이 그대로 관람자의 눈앞에 반복된 것이다. 이는 ‘최초의 개념미술 전시’라 기념되는 헤럴드 제만(Harald Szeemann) 기획의 《태도가 형식이 될 때 When Attitudes become form》였다(도 2).



도1) 《태도가 형식이 될 때 When Attitudes become Form》, 2013, 프라다 재단, 베니스(Prada Foundation, Venice)



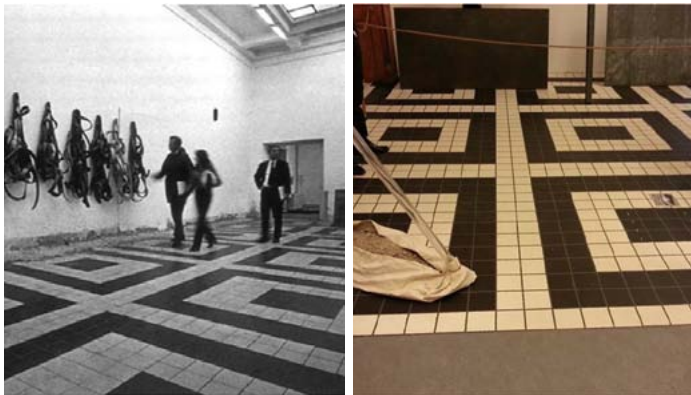
도2) 《태도가 형식이 될 때》 전시전경, 1969, 쿤스트할레, 베른(Kunsthalle, Bern)



도3) 《태도가 형식이 될 때》 전시전경, 2013, 카코너 델라 레지나, 베니스(Ca' Corner della Regina, Venice)

1) Theodore W. Adorno, "An Essay on Cultural Criticism and Society," in Prisms (Massachusetts: MIT press, 1982), p. 34.

이전까지 우리들은 전시공간에서 느끼는 관객의 체험적 공감은 그 전시에 고유하고, 특정 장소의 기억에 밀착된 것이기에 반복될 수 없다고 생각해 왔다. 1969년 베른 전시를 본 관람자는 베니스에 복제된 《태도가 형식이 될 때》전을 보면서 충격과 감격을 동시에 느꼈다고 말했다. 44년 동안의 격세지감(隔世之感)이란! 프라다 재단의 건물, 카코너 델라 레지나(Ca'Corner della Regina)(도 3)에서 관객은 눈을 의심할 정도로, 44년 전과 같은 작품들뿐 아니라 그것이 놓였던 전시공간을 동일하게 체험한 것이다. 전시된 작품들이 그대로 설치된 것은 말할 것도 없고, 전시장 바닥을 포함하여 전시 공간을 동일하게 재연했다는 점은 새로운 충격임이 확실했다(도 4).²⁾



도4 《태도가 형식이 될 때》 베른 전시(1969, 왼쪽사진)와 베니스 전시(2013, 오른쪽 사진)의 바닥 사진

60년대 말, 개념미술이 처음 부상했던 시기, 실제로 벽을 파서 만든 작업(도 5)이나, 밧줄과 돌, 그리고 펠트 등의 자연 오브제를 그대로 설치해 둔 작업(도 6)을 보며 받은 충격은 포스트모던 미술의 표현언어 자체에 관한 것이었다. 그러나 베니스의 충격은 기억에 관한 것이다. 공간의 기억. 공간에서 얻은 기억이 다시 재연될 수 있다는 충격 말이다. 마치 <인테스텔라>의 머피가 성장한 후 다시 찾아간 자신의 방에서 과거와 똑같이 책장과 바닥에 떨어진 책들을 보며 시간의 중첩을 느끼듯이.

이렇듯, 베른에서 열렸던 제만의 전시를 2013년 베니스에서 그대로 재연시킨 기획자 게르마노 첼란트(Germano Celant)는 베른에서의 미적 체험을 고증적 사진자료와 면밀한 아카이브 조사에



도5) 로렌스 와이너(Lawrence Weiner), <벽으로부터의 벽판 Wallboard From A Wall>, 1968, 카코너 델라 레지나 전시장 입구에 전시된 모습(2013)



도6) 알리지에도 보에티(Alighiero Boetti), <투린에서 일광욕하는 나 Me Sunbathing in Turin>, 1969, 베른 전시장에 전시된 모습(1969)

기반, 이를 그대로 다시 실현하려 했다. 공간 재연 및 재구축의 작업을 위해 사진작가 토마스 데만트(Thomas Demand)와 건축가 렘 쿨하스(Rem Koolhaas)와 협력했다는 점에서도 이를 알 수 있다.

데만트와 쿨하스는 공간의 재구축을 위해 카코너 델라 레지나의 대리석 건물에 접붙여진 나무 판자들의 이음새를 숨기지 않고 그 접합부분을 나이브하게 그대로 드러냈다(도 7). 마르셀 뒤샹(Marcel Duchamp)의 레디메이드 <자전거 바퀴 Bicycle Wheel>(1913)의 자전거 바퀴와 나무의자의 낫선 조합을 염두에 두고 '같은 효과'를 내고자 한 것이다(도 8). 또한 전시장을 전체적으로 볼 때는 쿤스트할레의 마루와 카코너 델라 레지나의 천장이

2) 필자는 이 전시에 대해 다음과 같이 서술했다: “돌이켜, 44년 전 베른에서 개최된 제만의 《태도가 형식이 될 때》는 장소 특정적 작업들을 한 데 모은 전시였다. 1960년대 후반 이후 대체로 장소 및 공간의 맥락과 함께 전시되는 것이 대체가 되는데 이러한 현상의 뿌리가 된 전시가 바로 이 전시였다. 이 전시는 작품이 독자적으로 갖는 오브제성보다 그것이 놓이는 공간과의 관계성이 문제란 것을 각인시켜 주었다. 60년대 말, 포스트모던의 서두를 이끌며 개념미술, 아르테 포베라, 미니멀리즘의 작품을 특정 장소에서 펼쳐보였다. 그 전시에서 관객은 97점의 다양한 작업들, 예컨대 로렌스 와이너(Lawrence Weiner)의 벽을 판 작업 <벽으로부터의 벽판 Wallboard from a Wall>(1968) 등, 장소와 밀착된 작업을 보며 그 공간에만 특정한 미적 체험을 하였다. 그리고 그 작품들이 가진 비상업적이고, 반자본주의적 성향에 열광한 이들은 그러한 고유한 체험을 다시 못 볼 것이라 여기며 뭇내 아쉬워했다. 작업들은 반복이 불가능한 성향으로 말미암아 아이빙가르드성을 보장받은 셈이었다.” (전영백, 「여행하는 작가 주체와 장소성: 경계넘기 작업의 한국작가들을 위한 이론적 모색」, 『미술사학보』 제 41집(2013년 12월), pp. 166-167 참조)



도7) <태도가 형식이 될 때>, 2013, 베니스 전시장의 가벽 부분



도8) 마르셀 뒤샹(Marcel Duchamp), <자전거 바퀴 Bicycle Wheel>, 1913

만나 이뤄진 것이었으니, 베른과 베니스가 전시를 통해 연결된 셈이었다. 여기서 중요한 점은 단선적이던 기억의 층이 이중적으로 된다는 것이고, 그 과정에서 후자는 전자와의 차이를 자연스레 만들어낸 점이었다. 한 장소의 '실제 공간'에서 체험하는 전시 관람은 또 다른 장소의 '기억 공간'을 불러온다. 말하자면, 주체의 인식 지각(cognitive perception)에서 두 다른 장소가 구조적으로 연계된 것이다.³⁾

돌이켜 본 '현대작가 6인의 건축적 설치 작업'

이제까지 논의한 맥락에서 최근 현대미술에서 건축적 설치 작업이 왜 대세인가를 어렵פות이 이해할 수 있을 것이다. 오늘날 미술계의 핵심어(key words)로, 주체의 기억, 신체적 감각, 언어 이

전의 표현, 그리고 공간적 체험, 그리고 건축과 도시를 들 수 있다. 필자는 지난 6개월 동안 이 지면에 '건축을 위한 미술의 제안'이라는 제목으로 6명의 현대 작가들의 작업을 각각의 주제와 함께 소개하였다. 리차드 세라를 시작으로, 고든 마타 클락, 제임스 터렐, 아니쉬 카푸어, 도리스 살세도, 서도호 등이었는데, 이 중 고든 마타 클락을 제외하고는 모두 생존하는 작가들이다. 오늘날의 현대 미술을 이끄는 이들의 공통점이 건축적 설치를 위주로 하는 작가들이란 점을 강조했다. 6가지 서로 다른 작업 방식을 통해 건축과 미술의 밀접한 관계를 보이게 하고, 양자의 오래된 밀월 관계가 오늘에 와서 가장 큰 시의성을 가진다는 것을 부각시키려 했다.

지난 연재는 그런 의미에서 6명의 건축적 설치 작가들의 작업을 개별적으로 살펴보면서 구체적 작업의 내용뿐 아니라 전반적인 미적 특징과 의미, 문화적 맥락, 그리고 오늘날 제시하는 작업의 화두 등을 탐색한 시도였다. 작업들이 갖는 개별적 차이를 관통하는 공통점은 이 작업들의 규모가 커지고, 건축물과 직결되며 또 도시공간으로 확장돼 간다는 점이었다. 그러다보니 관람자는 건축적 설치를 몸으로 느끼고 공감각적으로 체험하며 침잠하게 된다. 작품 주위를 돌거나, 심지어 작품으로 걸어들어가면서 작품을 공간적으로 대면하며 건축적 체험을 갖는 것이다. 이 지면 '공간'에서 6회의 요지를 간략히 요약해 보며 기억을 '환기'시키고자 한다. 베른의 전시를 베니스에서 환기했듯이.

오늘날 현대미술에서는 설치가 대세로 되면서 전방위 작업들이 건축적 구성과 공간 활용을 적극적으로 도입하는 것이 보편적이다. 미술사에서 그러한 시도의 선구자를 리차드 세라(Richard Serra: 1939-)로 보고 1회를 그의 건축적 설치작업으로 다뤘다. 돌이켜보아, 건축에 조각이 개입하는 양상은 2차 세계대전 이래 더욱 두드러졌다. 현대의 포스트모던 미술 흐름에 뼈대를 이루는 미니멀리즘, 포스트미니멀리즘, 프로세스 아트, 대지 미술, 개념 미술, 퍼포먼스 아트, 제도 비판, 설치 미술, 그리고 장소특정적 미술은 대부분 공간과 밀접하게, 또 건축과 연계되어 진행돼 왔다. 이러한 미술사의 흐름에서 건축의 요소를 거의 처음 미술계에 들여온 세라의 작업을 처음으로 살피는 것이 적합하다고 여겼다.

공간에 개입하는 세라의 작업은 도시의 일상공간에 대담하게 설치되며 공공미술의 쟁점을 불러 일으켰다. 1981년, 맨하튼 연방 플라자의 분주한 공간에 설치된 그의 대규모 작품 <기울어진 호

3) 전영백, 위의 논문, pp. 167-168 참조.

Tilted Arc >(도 9)는 미술사에 남는 “중요한” 작업임을 강조하였다. 글에서는 작품에 대한 비난과 그에 따른 법정 소송으로 철거된 이 작품의 가치를 논했다. 작품이 없어도 일상의 도시공간에 가져온 변화, 그리고 그것이 초래한 사회적 논쟁이 중요하다는 것을 깨닫게 된 계기였다. 개념 미술이기에 가능한 일이었다. 세라의 경우를 통해, 포스트모던 미학이 단순히 아름다운 조형물보다, 우리의 공간을 지각하게 하고 생활공간의 구조를 체험하게 하는 작업을 더 높이 사는 이유를 살펴본 셈이다. 아니 세라의 작업은 그러한 미학을 조성하는 데 첫 공헌을 했다고 말할 수 있다.

당시 현대미술의 이슈에 일반의 주목을 집중시킨 화두는 ‘장소 특정성(site specificity)’이었다. 그는 말하기를: “작품을 그 설치된 장소에서 제거하는 것은 그것을 파괴하는 것이다.” 이 장소 특정성은 현대미술과 건축이 만나는 지점이라 할 수 있는데, 80년대에 부각된 이 개념으로 인해 미술과 건축의 관계가 더욱 친밀해졌다고 할 수 있다. 비록 법정의 결정으로 <기울어진 호>가 1989년 연방 플라자에서 철수되었지만, 세라의 작업이 던져준 화두, 즉 미술작품과 장소의 특정한 관계는 오늘날까지 유효한 것이다. 첼시의 전시장에서 접한 그의 최근 작업 <7개의 판, 6개의 각도 7 Plates, 6 Angles>(도 10)은 세라의 견재함을 실감케 했다.



도9) 리차드 세라, <기울어진 호 Tilted Arc>, 1981, 뉴욕(New York City, destroyed)



도10) 리차드 세라, <7개의 판, 6개의 각도 7 Plates, 6 Angles>, 2013, 가고시안 갤러리, 뉴욕 (Gagosian Gallery, New York)

2회의 글에서는 건축 영역에서 ‘자르다’라는 실행을 통해 파격적 시각언어를 구현했던 고든 마타 클락(Gordon Matta-Clark: 1943~1978)을 살펴보았다. 1970년대에 더 이상 쓰지 않는 실제 건물을 파격적으로 자르고 과감하게 구멍 뚫은 연작들로 잘 알려져 있다. 그의 ‘건물 자르기(building cuts)’는 건물의 마루, 벽, 그리고 천장을 뚫어 일종의 ‘조각적 환경’을 만들었다 할 수 있다(도 11). 건물을 짓는 것이 아니라 ‘짓지 않기(un-building)’라는 반(反)건축, 즉 건축의 역발상에 다름 아니다. 그의 위력은 이러한 ‘위험한’ 개념을 구체적인 생활공간에서 실현시켰다는 점에 있다. 마타 클락의 ‘파괴의 미학’을 통해 우리는 일상에 배어있는 관습적인 공간 인식을 깨닫고 건축과 우리자신 사이의 근본 관계를 환기한다는 점을 생각해 보았다. 물리적, 신체적일 뿐 아니라 지극히 심리적이고, 사회적이며 또 정신적인 것임을 실감해 보았다.

하드웨어가 아닌 소프트웨어로서의 건축, 즉 거주자가 그 공간에 부여한 시간의 축적과 그에 따른 기억과 심리적 투사의 중요성을 생각하게 했다. 그런데 그의 작업은 건물 내부를 절단, 내부 구조를 파격적으로 드러내는 등, 파괴와 해체, 그리고 예기치 못한 구조 등, 긍정적이기 보다 부정적인 내용이었다. 편리보다는 불편, 친숙함보다는 혼란스러움, 그리고 아름다움보단 기이함이다. 보는 사람의 고정된 시각을 벗어나게 하고 또 생활공간의 일상을 낮설게 하면서 거리를 두며 다시 보게 한다. 공간에 대한 혼란스런 감각을 제시함으로써, 주변 환경과 사물의 구조를 인지하는 지각 능력에 의문을 던지는 작가의 의도를 강조하였다(도 12).

마타 클락의 파격적 건축 설치의 우리로 하여금 일상의 관습을 벗어나야 하는 필요성을 실감케 한다. 창의를 느닷없이 떨어지는 것이 아니라, 가진 것을 없애고 깨야 가능하다는 것을 일깨우는 작업이다. 그리고 일상을 새롭게 다시 보라는 메시지를 준다. 궁극적으로는 새로움이란 이미 우리 안에 있다는 것이기도.



도11) 고든 마타 클락, <쪼개기 Splitting>, 1974, 잉글우드 험프리 가 322번지, 뉴저지(322 Humphrey Street, Englewood, New Jersey)



도12) 고든 마타 클락, <하루의 끝 Day's End>(부두 52 Pier 52), 1975, 뉴욕(New York City)

제임스 터렐(James Turrell: 1943~)을 다룬 3회 연재에서는 현대사회에 절실한 사색과 명상의 미적 체험을 첨단 테크놀로지를 활용해 구현한 작업을 거대한 규모로 보여주었다. 터렐의 작업에서는 빛과 건축적 공간이 중요하다. 고도로 절제된 미니멀한 건축 공간에서 우리는 정화된 빛을 대면한다(도 13). 동시에 우리 자신이 가진 근본적 열망과 두려움을 마주한다. 그리고 여기에 '경이(marvel)'가 뒤따른다. 경이로 귀착하게 한 빛이 유도하는 것은 종교적 열망이다. 자본주의 소비사회의 물질문명에서도 고도의 정신성을 추구할 수 있는 가능성을 확인할 수 있었다. 최신으로 발달된 과학 기제는 빛의 표현에 적극 활용되어, 그 신비로운 공간 속 빛을 체험한 관람자에게 영적 교감을 갖게 했다. 산업사회의 종말과 맞닿은 자연의 파괴와 정신성의 피폐와는 전혀 다른 새로운 미래의 비전을 시각적으로 제시한 것이라고도 볼 수 있다.

1970년대 중반부터 주목받은 후, 1980년대에 국제적으로 부상한 터렐은 일관되게 빛과 공간에 관해 탐색했고 특히 관람자의 지

각을 중요시해왔다. 1960년대 중반부터 시작된 그의 작업은 초기 투사작업에서 시작하여 점차 건축물과 연관하여 대담한 규모로 발전, 최근에는 사막의 분화구 전체를 설치작업으로 만드는 대규모 스케일로 진전되었다. 터렐은 빛을 물질로 만들어 관람자에게 전격적으로 지각하게 하고 그 미적 체험을 내면으로 끌어들이며 명상과 사색의 경지에 이르게 한다.

오늘날 현대미술에서 가장 '영적(spiritual)'이라 해도 과언이 아닌 그의 건축적 설치의 관람자로 하여금 전시장인 아니라 '신전(神殿)'에 들어가는 느낌마저 자아낸다(도 14). 작가가 연출하는 놀라운 스펙터클 속에서 우리는 압도적으로 사색과 명상에 잠기는 것이다. 그의 작업은 많은 예술 작품들 중, 숭고(sublime)의 의미를 가장 잘 구현한 작업에 속한다고 보았다. 현대미술에서 자주 인용되는 숭고의 개념은 아름다움과 구별되게 경외감과 공포, 두려움 등이 포함되는 것이다. 이 개념에 대해 논한 여러 학자들을 살펴보았지만, 여기서는 특히 18세기 에드문트 버크(Edmund Burke)의 개념에 따라 공포감을 상기할 필요가 있다. 그에 따르면, 크기의 거대함, 무한성, 장엄함 등이 유발하는 공포가 숭고와 직결되었다. 임마누엘 칸트(Emmanuel Kant)에 와서 이 개념이 대상이나 현상 자체의 속성이라기보다, 이에 대한 '주체의 체험'을 의미함이 강조되었다. 무한한 자연을 대면한 주체가 느끼는 비합리적 감정, 비언어적 위협감과 같은 것이다.

이렇듯, 숭고는 대자연 속의 미미한 존재로서의 인간, 인간의 이성으로 도달할 수 없는 현실 너머의 무한 세계와 초월적 영역을 감지하는 개념이다. 터렐의 작업은 테크놀로지를 활용한 숭고의 체험을 가능케 한다. (대규모 건축적 설치작업 중, 자연현상을 비슷하게 재연하는 '유사자연(類似自然: pseudo nature)' 작업이 대체로 그러하다.) 그런데 필자는 이렇듯 놀라운 빛의 현현(顯現)을 통해 거의 구원이라도 약속시켜줄 듯, 우리를 종교적으로 만드는 터렐의 숭고한 건축적 작업에 대해 문제를 제기했다. 결국, '이렇듯 압도적으로 놀라운 작업이 우리에게 제시하는 것이 무엇인가'이다. 거의 '신전'처럼 전환된 그의 최근 대규모 건축적 설치작업은 마치 신의 영역을 침범하는 듯, 인간의 한계에 도전하는 느낌이 있다. 그의 멋진 건축 설치작업을 직접 체험하면 관람자가 하나같이 감탄어린 표정으로 말을 잃은 모습이 너무 천편일률적이란 점이 문제라는 것을 지적했다. 완벽한 '수동적 수용자'가 돼 버린 채, 개별적 차이가 소멸된 관람 방식은 근본적 의문을 제기하게 한다: '미술은 무엇인가?' 미술의 역사가 시작된 이후 예술가들에 의해 수없이 제기된 그 질문 말이다.



도13) 제임스 터렐, <태양 원반의 통치 Aten Reign>, 2013, 전시장 전경: 솔로몬 R. 구겐하임 미술관, 뉴욕 (Installation view: June 21-September 25, 2013, Solomon R.Guggenheim, New York City) <좌>

도14) 제임스 터렐, <보는 공간 Space That Sees>, 1992, 이스라엘 박물관, 예루살렘 (Israel Museum, Jerusalem) <우>

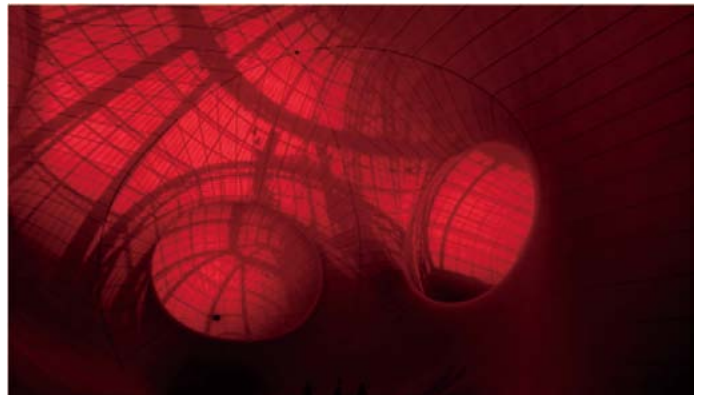
4회 연재에서 다룬 **아니쉬 카푸어(Anish Kapoor: 1954~)** 또한 숭고의 감정을 유발하는 대표적 작가였다. 그러나 글에서는 그의 대규모 건축 설치들을 소개하며 도시의 마크이자 문화적 표상으로 부각된 것을 제시했다. 글에서는 건축과 미술이 만나 협업을 이루는 궁극적 '장소(locus)'로서의 도시를 핵심어로 하여 카푸어의 거대 프로젝트를 들여다보았다. 주로 건축가와 공학자의 협업으로 이뤄지는 카푸어 작업의 특징은 건축물과 구조적으로 직결된다는 점, 그리고 그 건축물은 종종 몸(body)과 동일시된다는 점이다. 우리 몸의 근본 구조인 오목과 볼록의 구조를 지니고(도 15), 색채 또한 대체로 선홍색(핏빛)이다(도 16). 그리고 놀랄 만큼 섬세한 물감처리와 공간과의 관계는 언제나 관람자의 시각 체험을 의도한다. 그리고 언제나 예측할 수 없는 충격효과가 동반된다. 그리고 그 충격은 엄청난 규모와 재료의 파격, 그리고 정해진 구조를 탈피하는 해체와 카오스에 기인한다고 보았다.

인도태생으로 영국 시민인 카푸어의 작업은 문화적 특성을 다층적으로 담지한 작업이기도 하다. 작업의 근본적 배경으로 한편으론 인도 전통, 그리고 다른 한편으로는 서구 철학, 특히 형이상학이라 할 수 있다. 그는 이 양자에 기반하여 인간의 근본 구조와 속성을 다룬다. 빛과 어두움의 대립 사이의 영역에 대한 관심, 또 시각에 끊임없이 도전하는 색채와 매체, 그리고 작업의 규모는 이제까지 경험하지 못한 강렬한 인상과 시각의 혼란을 선사한다. 관람자에게 요구한 완전한 몰입은 종종 불안함과 교란의 체험으로 유도된다. 이러한 미적 도전은 언제나 몸의 구조와 감각에 직결돼 있다. 건축을 변형시키는 그의 대규모 작업들은 종종 신체를 은유

하기 때문이다. 끈적끈적한 촉각적 재료와 선혈의 붉은 색채가 유기체를 그대로 닮아 있다. 이러한 점이 그의 작업을 추상적 개념과 형이상학으로 설명할 수 없는 근거라고 보았다.



도15) 아니쉬 카푸어, <내가 임신했을 때 When I am Pregnant>, 1992



도16) 아니쉬 카푸어, <리바이어던 Leviathan>, 2011, 전시 전경: 그랑 팔레 2011, 파리 (Installation view: Grand Palais 2011, Paris)

5회에서 살펴본 **도리스 살세도(Doris Salcedo: 1958~)**의 작업은 예술은 삶과 분리될 수 없다는 사실을 확인시켜 준 경우였다. 필자는 분쟁과 폭력이 만연한 사회적 현실을 미술의 표현언어로 어떻게 다루는가에 주력해서 살펴보았다. 그리고 이렇듯 사회적 내용이 개입되는 미술작업에서 새로운 의미의 '추상(abstraction)'을 제시하였다. 내용적인 면에서 볼 때, 어떤 구체적이고 특정한 이야기에서 보편적, 일반적 내용을 끌어올리는 것을 '추상'이라 명명할 수 있다. 살세도의 작업은 콜롬비아의 구체적 분쟁과 살상을 다루지만, 은유와 단순한 구조를 통해 폭력의 보편적 표현으로 추상화시켰다. 관람자가 보는 것은 콜롬비아의 분쟁이 아니라 인류의 폭력인 셈이다. 그의 건축적 설치 추상의 수위에 오른 것이다.

미술에서 추상의 개념이 형태와 색채를 다루는 형식주의를 벗어난 지 오래다. 추상미술은 일반적으로 구체적 대상을 다루지 않는 비대상 미술(non-objective art)과 동일시 돼 왔다. 이것이 모더니즘 미학이라면, 포스트모던의 반세기를 맞고 있는 오늘, 추상의 개념은 완전히 달라져 있다. 필자는 글에서 최근의 추상이 작품의 내용과 컨텍스트에 대한 것이 주종을 이룬다는 점을 지적했다. 그리고 삶의 리얼리티를 적극 반영하는 포스트모던 미학이 오늘날 자주 접하는 정치적 미술작업의 근거임을 밝혔다.

정치적 내용을 체험적으로 다룰 때, 특정한 역사와 사회를 배경으로 일화적인 내용을 주제로 잡게 된다(도 17). 그런데 이러한 구체적 내러티브, 지역적 스토리를 지닌 정치적 문제는 다른 문화와의 연관성이 약할 수밖에 없다. 아프리카의 내전이 멀게만 느껴지고, 아랍의 테러가 피부로 느껴지지 않는 것은 그 사건의 지역성 및 국지성 때문이다. 필자는 살세도가 이러한 문제에 대해 적절하고 강력한 미적 방법을 제시했다고 보았다. 콜롬비아의 분쟁과 살상을 '폭력'이란 개념으로 포괄시켜 이를 은유적 조형언어로 표현했기 때문이다. 그 폭력은 보편적 개념으로 다른 문화에서도 동일시할 수 있는 추상적 지위를 획득한 것이다.

요컨대, 필자는 살세도의 작업을 추상적 건축 설치의 가능성을 (보여)준 작업이라 보았다. 최근 미술계의 추상화 양상의 핵심은 '직접적으로 연관되며 기반이 되는 맥락에서 분리시킨다'는 의미의 '탈맥락화(decontextualisation)'라 제시했다. 살세도의 작업에서 설명하자면, 작가는 특정 사건의 역사적, 사회적 맥락에서 분리된 모티브에 상징과 보편적 의미를 부여하고, 이를 치유와 기억을 위한 미적 역할로 활용한다. 예컨대, 그의 <십볼렛 Shibboleth>(도 18)이 구현한 충격적 균열은 예측 불가능한 위험과 주체의 불안정성을 은유하므로, 보는 입장에 따라 다르게 해석할 수 있다. <아무것도>와 <심연>이 나타내는 주제도 공허, 억압, 밀실 공포 등으로 그 추상적 수위가 높은 것이다.

그리고 이렇듯 추상을 생각할 때, 살세도가 콜롬비아 출신의 작가란 점을 강조했다. 즉 이제까지 추상은 마치 서유럽 및 영미권을 중심으로 한 주류문화의 전유물처럼 여겨져 왔기 때문이다. 미술에서 '발전'이란 말을 배척한 지 오래이다. 그러나 적어도 모더니즘에서 발전을 이룬 것이 서구 주류문화였다는 점은 부인할 수 없다. 그런 의미에서 서구 모더니즘의 풍부한 미술 작업들 가운데 추상의 절정을 보았고, 이후에도 서구의 미술사는 고도의 추상미술을 담보한 것이 사실이기 때문이다. 그렇기 때문에 소위 제3세

계 작가의 추상적 시도는 미술사의 흐름에 중요한 의미를 더한다고 보았다.



도17) 도리스 살세도, 제 8 회 이스탄불 국제 비엔날레(the Eighth International Istanbul Biennial) 설치 작품, 2003, 두 빌딩 사이 공간에 1550개의 의자가 쌓여져 있다. <좌>
 도18) 도리스 살세도, <십볼렛 Shibboleth>, 2007, 약 167m, 테이트 모던, 런던(Tate Modern, London) <우>

마지막 6회는 한국 작가로 마무리 지었다. 오늘날 한국을 대표하는 서도호(Do Ho Seo: 1962~)는 문화 정체성의 문제를 개인적 언어로 시각화한 것에 성공했다고 말할 수 있다. 그의 업은 세계화 시대 속에서 한국적 표상을 잃지 않고 그 관계성을 표상했다고 보았다. 지역성과 세계화를 연결시키면서, 다층적 관계의 문화 구조 속에 한국문화의 고유성을 담보했다고 할 수 있다.

연재에서는 서울과 뉴욕, 그리고 런던 등 몇몇 도시 사이를 오가며 그 공간의 체험을 건축적으로 제시한 작업에 주목하였다. 다른 문화의 체험을 '이동하는 집'으로 표현한 서도호의 작업을 두 문화들 사이의 격렬한 충돌로 볼 것인가, 아니면 타문화의 연착륙을 나타낸 것으로 볼 것인가를 구분하기 힘들다. 이주(移住)와 정주(定住) 사이의 갈등과 대립, 그리고 적응이란 밀접히 연결돼 있고 또한 유동적이기 때문이다. 예컨대, 리버풀 비엔날레의 충격적 설치작업(도 19)을 충격적인 문화 충돌로 볼 수 있지만, 전체적으로 보아 문화 연계로 인해 형성된 상호적 연계구조로도 볼 수 있기 때문이다. 그리고 바로 이러한 이중성이 '문화적 관계'를 주제로 삼는 서도호 작업의 중요성이라 보았다.

그러나 적어도 그의 천으로 지은 집 작업은 이주와 정주 사이의 충돌과 대립이라기보다 타문화의 연착륙이라고 볼 수 있다. 그 근거로 작가의 초기작인 낙하산 작업을 제시하였다. '전치(displacement)'의 개념을 명확히 보여준 것이 바로 낙하산 병사와

낙하산이다. 새로운 환경에 떨어져 임무를 수행해야 하는 낙하산 병사처럼 작가는 새로운 문화에의 연착륙을 구상했던 것이다. 그리고 그 낙하산이 결국 천 작업이 됐다고 한다. 작가의 말을 다시 경청하면, “상징적으로는 천으로 된 집을 만들면서 크기를 재고 만들었던 과정이, 전혀 다른 문화에서 충돌하지 않고 무던히 헤쳐 나가면서(‘work through’) 살아날 수 있게 도와준 것”이라 했다. 필자는 역시 이중성으로 결론짓는다. 요컨대, 밖에서 보면 '충돌'이고, 안에서 직접 겪는 주체의 입장에선 '연착륙'이 아니겠는가.

그래서 우리는 ‘노마드 집’을 상정할 수 있다. 집은 반드시 고정될 필요가 없다는 말이다. 서도호의 <서울 집/L.A. 집>(1999)(도 20)에서 상상의 집을 구체적으로 목격한다. 접어 이동할 수 있는 집. 그 여정을 제목에 끝없이 남길 수 있는 유동적이고 개방적인 집을 말이다. 지정학적이든 개념적이든 서도호의 집은 떠도는 집이다. 그런데 우리는 집이 계속적으로 이동한다면 그것이 더 이상 집인가를 자문할 수밖에 없다. 이렇듯 이율배반적인 작업에 대한 사고는 우리가 가진 집에 대한 고정관념을 깨는 것이 사실이다. 그의 경우, “집이란 한 곳에 고정된 것이 아니라, 내가 가는 곳에 따라가는 것, 언제나 반복 가능한 것”이라는 생각을 했다. 집이 변치 않고 움직이지 않는다는 개념 자체가 ‘환상’이라 보았다. 집이란 결국 집이란 ‘마음의 고향’이란 것이니, 이 점은 모두 만족스런 결론이리라.

그럼에도 불구하고, 필자는 처음으로 시작된 집은 다른 여러 집들과 비교해 더 중요하다고 본다. 누구든 처음의 집을 시작으로 하여 많은 집을 떠도는 것이 아니겠는가. 더구나 요즘같이 여행과 이동이 잦은 시기에 떠도는 집에 살지 않는 사람은 없으리라. 이 때 ‘첫 집(first home)’이 놓인 문화적 배경을 간과할 수 없다. 서도호의 경우에도 아시아적 요소, 한국적 특징이 그의 작업에 문화적 기반을 제공하는 것을 부인할 수 없다. 정주가 아닌 이주를 집의 기반으로 여긴다는 점만을 가리켜 작가를 ‘노마드(nomad)’라 명명하는 것은 단순한 생각이 아닐 수 없다.



도19) 서도호, <연결하는 집 Bridging Home>, 2010, 리버풀 비엔날레, 리버풀(Liverpool Biennial, Liverpool)



도20) 서도호, <서울집/L.A.집 Seoul Home/L.A. Home> 1999, LA 현대미술관 소장(Collection of the Museum of Contemporary Art, Los Angeles)

이렇게 하여, 미술과 건축의 밀접한 관계를 현대미술의 현장에서 확인하고자 했던 6회의 연재를 마무리한다. 뉴욕(리처드 세라)에서 시작된 긴 여정 끝에 드디어 서울(서도호)로 돌아왔다. 그러나 정주란 있을 수 없고, 서울의 집에 있다고 할지라도 우리는 이 도시에서 ‘장기 체류’를 한다고 봐야 마땅하리라. 도시를 체험하며 공간의 기억을 축적하는 우리는 쉼 없는 ‘여행자(traveller)’로서 다음 체류지를 위해 떠날 준비를 해야 할 것이다. 그러나 지금 우리가 머무는 공간은 내 마음의 온전한 집이다. 이 공간의 기억을 극대화하며 충실히 나의 자취를 남기는 것이 최선의 삶이 아닐까. ㉞