

9 771227 312009
ISSN 1227-3120
07
한국현대미술
Korea Contemporary Art

월간미술



2014 07
www.monthlyart.com

CONTENTS

Vol. 354 / 2014.07

특집

74

베르사유의 무지개

프랑스 유력 일간지 《르몽드》는 6월 12일자 문화란에 이린 헤드라인을 실었다. “그(이우환)는 베르사유궁의 완벽함을 극복했다”고, 프랑스 역사와 문화의 자존심 베르사유궁에 입성한 이우환은 그렇게 환대받았다. 1973년 관광차 처음으로 베르사유궁을 방문했다던 그는 팔순(八旬)을 앞두고 이곳에서 전시를 하게 될 줄 짐작이나 했을까? 이우환의 개인전 〈이우환 베르사유(Lee Ufan Versailles)〉(베르사유궁, 6.17~11.2)가 열린다. 베르사유궁 실내와 궁정(宮庭) 그리고 그랜드 카날(Le Grand Canal)을 사이에 두고 펼쳐진 그의 작품 10점은 베르사유궁과 조화를 이뤄 이곳을 방문하는 이들의 산책동무가 되었다.

우리 미술계에서 이우환은 과연 어떤 존재인가? 《월간미술》은 이번 베르사유 전시뿐만 아니라 그의 작가 인생 전반을 걸쳐 살펴보는 기획을 마련했다. 우선 그의 일대기를 통해 작가로서뿐만 아니라 비평가 및 전략가적 면모와 지금의 그를 있게 한 주변의 상황을 정리해 본다. 그다음 일본 전위 미술운동인 모노하(物派)에 몸담았던 당시 이우환의 활동을 정리하며, 우리 단색조 회화와 의 관계를 살펴보는 시각을 전달한다. 또한 파리 베르사유궁에서 열린 이우환 개인전 현지 취재와 이번에 출품된 작품을 철학적 시각으로 풀어내는 글도 실는다.

이번 기획은 그에 대한 완결적 평가를 내리는 것이 아니라 지금도 진행형인 그의 행보에 일종의 심표를 찍는 것이다.

지금 이우환은 우리에게 어떤 작가인가?

베르사유 작가 이우환, 외부와의 대화 | 김은주
작가로 전략가로서 이우환 | 이병하
21세기의 지정학적 노마드 이우환 | 김미경

표지: 이우환 〈Relatum-The Tomb, Homage to Andre Le Notre〉(부른) 2014
Courtesy the Artist, kamel menour and Pace

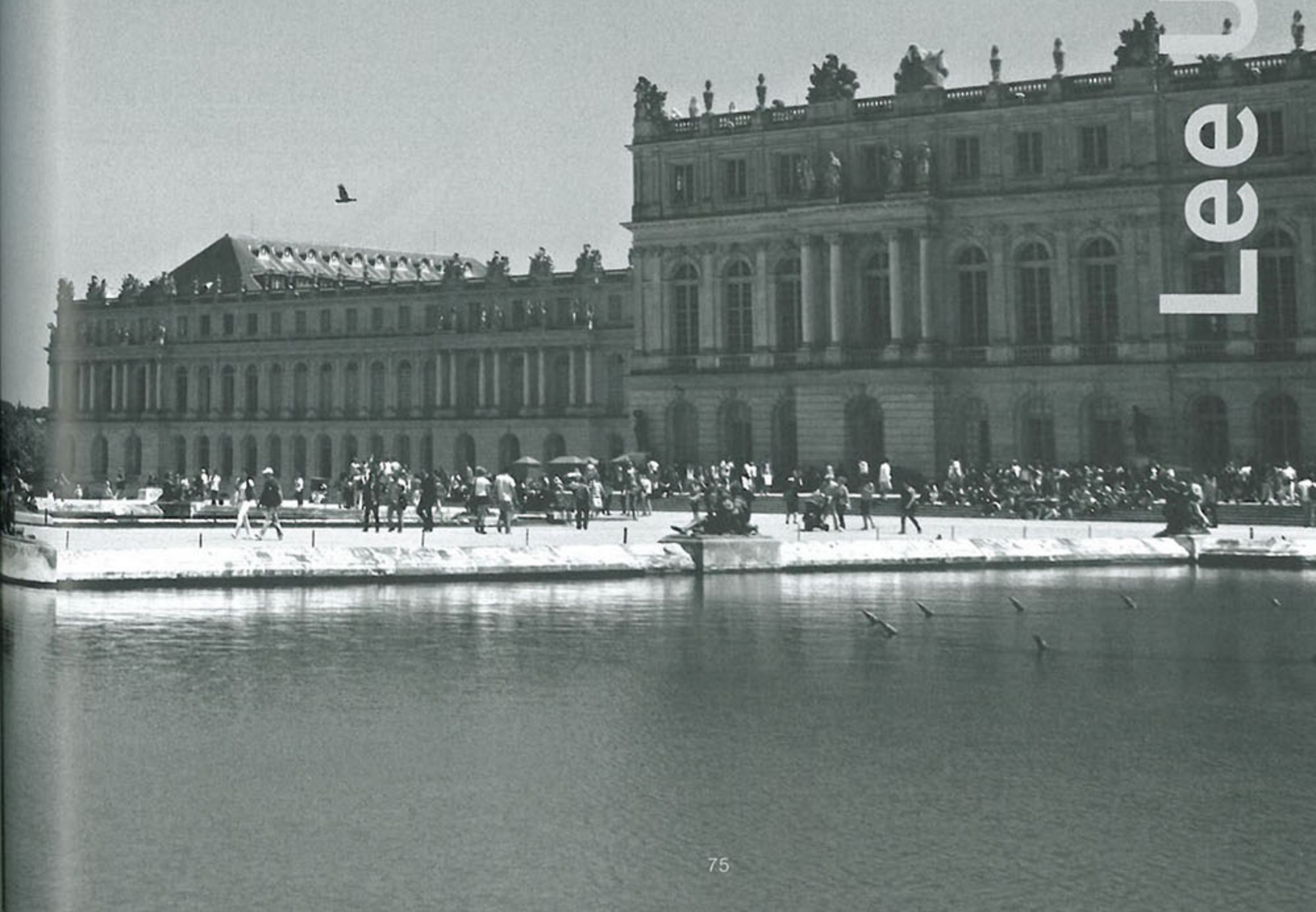
베르사유의 무지개



(Relatum-The Arch of Versailles) 철 바위 1113×1500×3cm(바위 1280×140×240cm/240×175×135cm(바위, 각) 3300×140×240cm(바닥 철판) 2014

프랑스 유력 일간지 (르몽드)는 6월 12일자 문화란에 이런 헤드라인을 실었다. “그(이우환)는 베르사유궁의 완벽함을 극복했다”고. 프랑스 역사와 문화의 자존심 베르사유궁에 입성한 이우환은 그렇게 환대받았다. 1973년 관광지 처음으로 베르사유궁을 방문했다던 그는 팔순(八旬)을 앞두고 이곳에서 전시를 하게 될 줄 짐작이나 했을까? 이우환의 개인전 <이우환 베르사유(Lee Ufan Versailles)>(베르사유궁, 6.17~11.2)가 열린다. 베르사유궁 실내와 궁정(宮庭) 그리고 그랜드 카날(Le Grand Canal)을 사이에 두고 펼쳐진 그의 작품 10점은 베르사유궁과 조화를 이뤄 이곳을 방문하는 이들의 산책동무가 되었다. 우리 미술계에서 이우환은 과연 어떤 존재인가?

<월간미술>은 이번 베르사유 전시뿐만 아니라 그의 작가 인생 전반을 걸쳐 살펴보는 기획을 마련했다. 우선 그의 일대기를 통해 작가로서뿐만 아니라 비평가 및 전략가적 면모와 지금의 그를 있게 한 주변의 상황을 정리해 본다. 그다음 일본 전위미술운동인 모노하(物派)에 몸담았던 당시 이우환의 활동을 정리하며, 우리 단색조 회화와의 관계를 살펴보는 시각을 전달한다. 또한 파리 베르사유궁에서 열린 이우환 개인전 현지 취재와 이번에 출품된 작품을 철학적 시각으로 풀어내는 글도 실는다. 이번 기획은 그에 대한 완결적 평가를 내리는 것이 아니라 지금도 진행형인 그의 행보에 일종의 썰매를 끄는 것이다. 지금 이우환은 우리에게 어떤 작가인가? 현지취재, 사진=황석경 수석기자

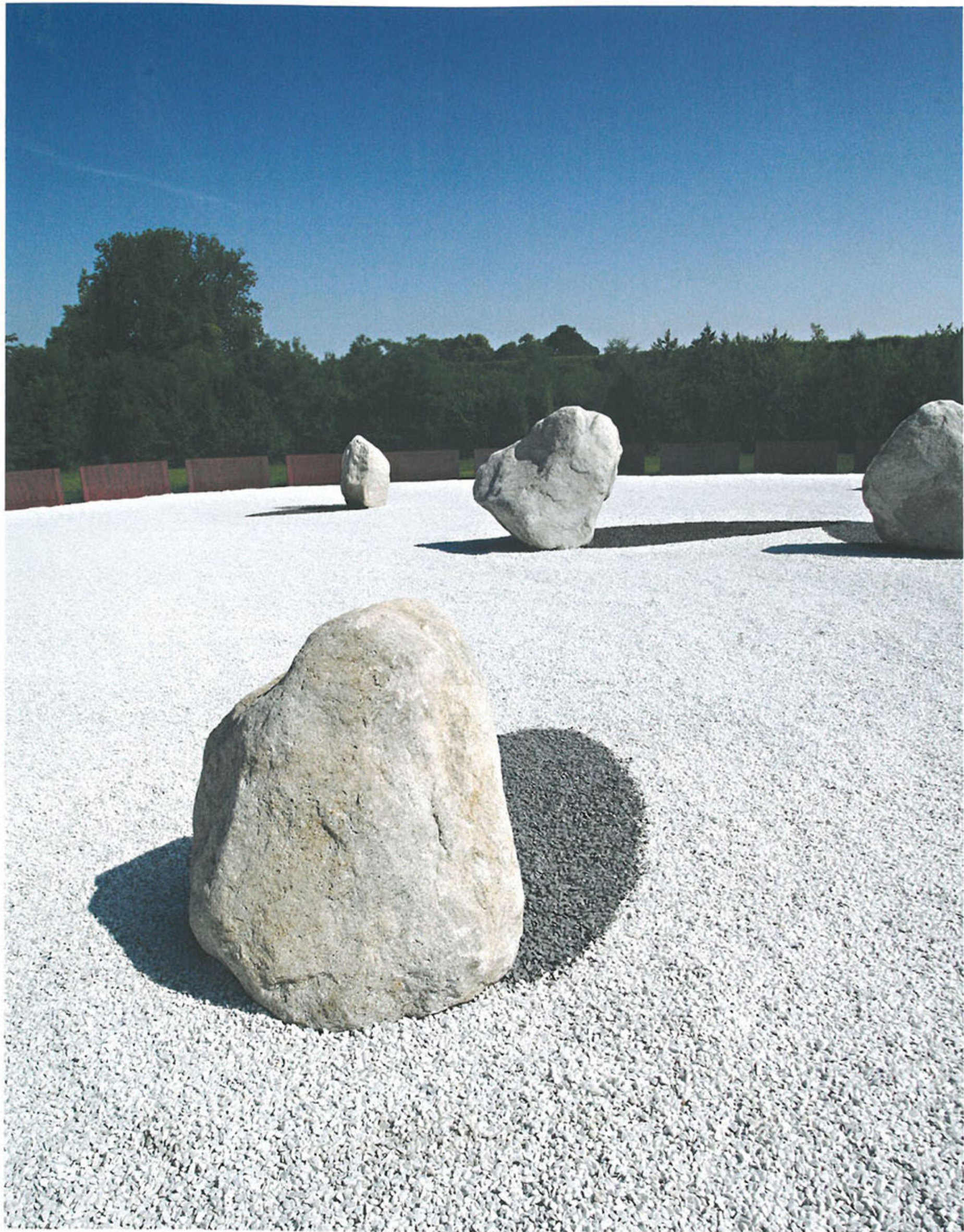




〈Relatum-The Cane of Titan〉 철 바위 500×10.5cm(철봉) 175×180×145cm(바위) 2014



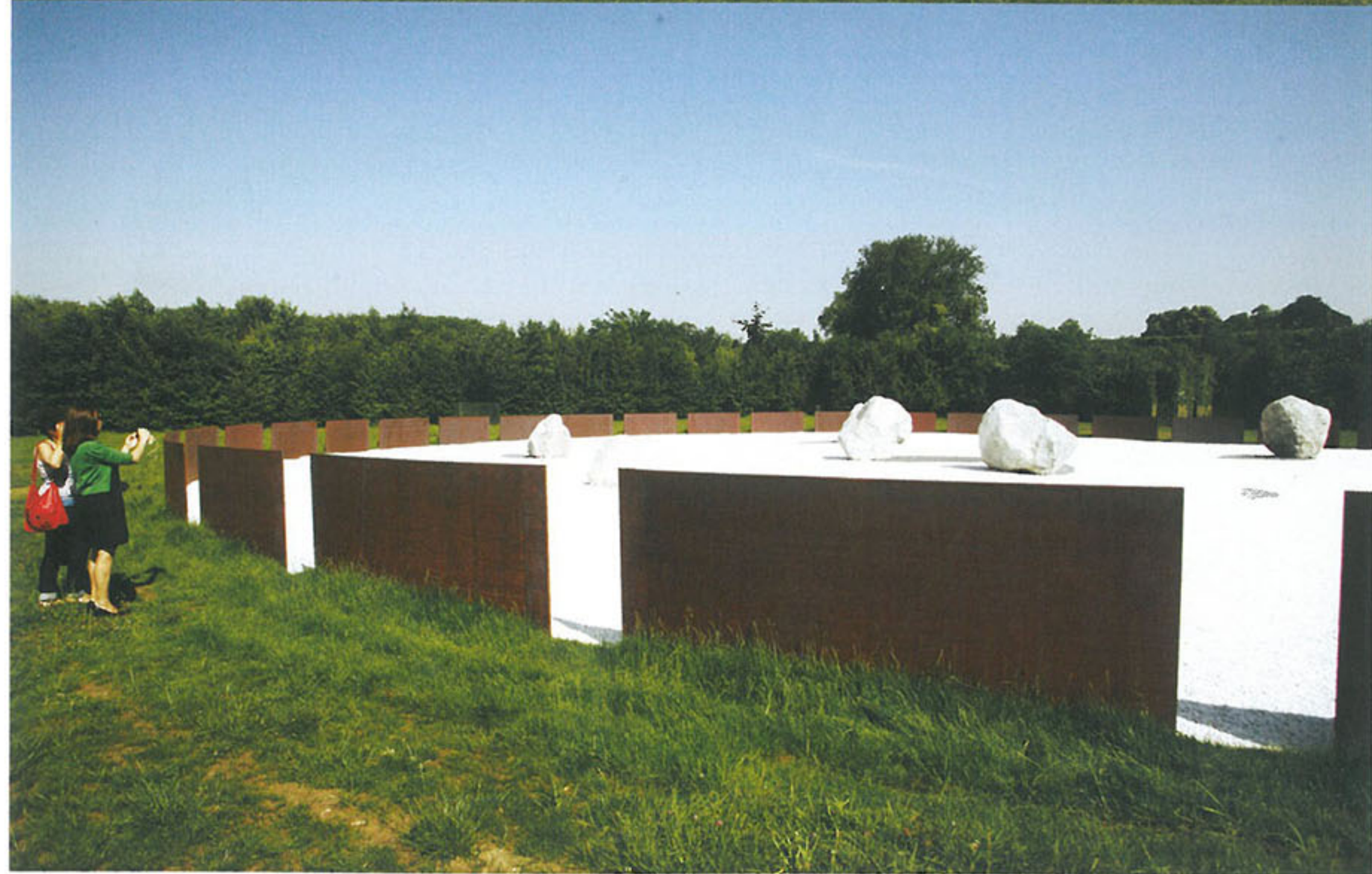
〈Relatum-Dialogue X〉 철 바위 350×450×5cm(철판, 각, 2점) 130×134×130cm/150×135×130cm(바위, 각, 2점) 2014



〈Relatum-The Shadow of the Stars〉의 부분



〈Relatum-The Shadow of the Stars〉 37개의 철판, 7개의 바위, 석회석, 대리석 40m(37개의 철판으로 만든 구 지름) 2014 Courtesy the Artist, kamel menour and Pace



〈Relatum-The Shadow of the Stars〉의 부분



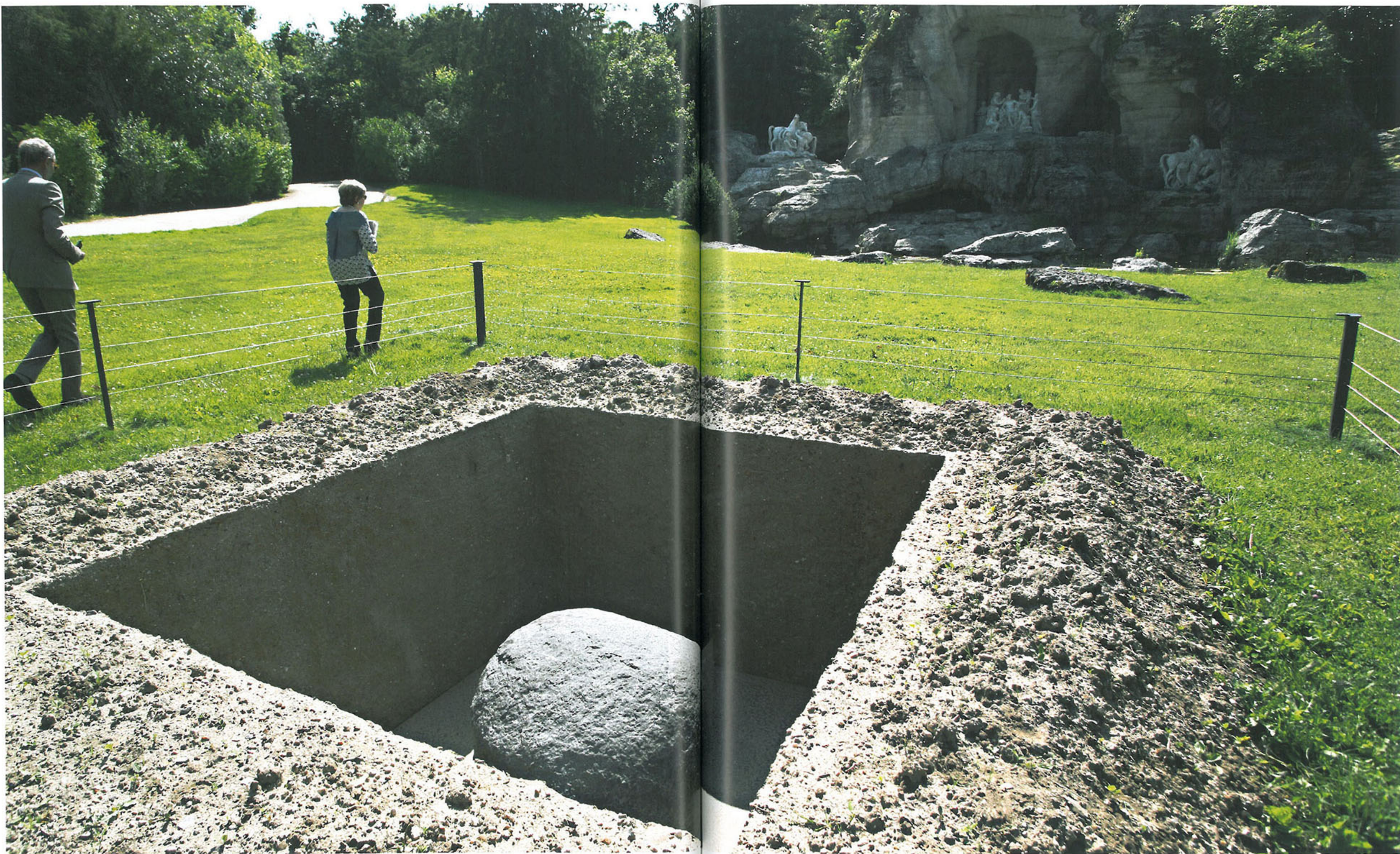
〈Relatum-Dialogue Z〉 철 바위 300×400×4cm(철판, 각, 2점) 137×150×115cm/126×150×117cm(바위, 각, 2점) 2014



〈Relatum-Four Sides of Messengers〉 철 4개의 바위 400×250×2cm(철판, 각, 4점) 2014



〈Relatum-Earth of the Bridge〉 철 바위 400×300×2cm(철판, 각, 2점) 170×160×113cm/145×180×140cm(바위, 각, 2점) 2014 Courtesy the Artist, kamei mennour and Pace



《Relatum—The Tomb, Homage to André Le Nôtre》 철 바위 300×270×180cm(파낸 땅구멍) 268×296cm(구멍 바닥 철판) 90×140×130cm(바위) 2014

베르사유 작가 이우환, 외부와의 대화

심은복 | 미술비평, 철학

베르사유궁은 어떻게 보면 작가에게 더할 나위 없는 영광이나 자칫 무덤이 될 수도 있다. 장소가 가지는 역사적 상징과 규모에 압도되거나 그것과의 이질감을 극복하기 힘들기 때문이다. 그런데 이우환의 이번 전시는 베르사유와 작품이 서로 소통하는 장이 되었다는 점에서 호평을 받았다. 필자는 이번 전시에 출품된 이우환의 작품을 분석하며 작품과 공간이 나누는 대화에 귀 기울인다.

SPECIAL FEATURE

베르사유 궁전은 '전통과 현대와의 대화'를 목적으로 2008년부터 제프 쿤스, 무라카미 다카시, 주세페 페노네 등 세계적인 현대작가 전시를 잇달아 개최하고 있다. 첫 번째 초대작가인 제프 쿤스의 전시가 개최되자마자, 일부 프랑스인들은 베르사유의 전통과 명예를 모독한다며, 당장 중단할 것을 요구하고 소송으로까지 이어졌다. 외국의 미술애호가들이 보면 이해할 수 없는 현상이다. 제프 쿤스의 전시는 그의 명성만큼이나 훌륭했다. 그런데 너무 훌륭해서 작품만 보이고 작품이 놓인 장소인 베르사유궁의 아름다움이 보이지 않는 것이 문제였다. 전시의 목적인 베르사유의 전통과 현대 미술 간 '대화'가 이뤄지지 않고, 단지 현대미술만의 '모놀로그'가 되었다. 이와 반대로 또 다른 작가의 경우에는 '조화'를 지나치게 염려한 결과, 그의 작품은 베르사유궁의 웅장함과 찬란함에 묻혀버렸다. 이 경우도 베르사유와 현대미술의 '대화'가 아니라, 베르사유의 '모놀로그'가 되었다.

이런 논란을 종식시키고 싶어서, 올해는 '대화'와 '관계'의 대가인 이우환이 초대되었다. 그러자 일부에서는 '대화'와 '관계'를 중요하게 여기는 작가라 할지라도 아시아인이 과연 프랑스의 오랜 역사와 철학이 담긴 베르사유 궁전을 이해할 수 있느냐는 회의가 일었다.

6월 17일, 마침내 <이우환 베르사유(Lee Ufan Versailles)전>(6.17~11.2)이 막을 올렸다. 까다로운 입맛과 날카로운 혀를 지닌 프랑스 미술애호가들은 감탄했다. 베르사유도 보이고 작품도 보이기 때문이다. 이우환의 작품은 노쇠하고 무거운 베르사유에 생동감과 젊은 역동성을 주었고, 베르사유는 작품에 장엄함과 신비를 더해 주었다. <이우환 베르사유전>에는 총 10점(실내 1점, 실외 9점)이 설치되었으며, 작가는 관람객들의 동선을 세심하게 고려하여, 작품을 정원을 산책하면서 자연스럽게 감상하도록 배치했다. 이 글에서는 이우환의 '외부와의 여러 가지 대화법' 가운데, <관계항-숨의 벽>을 통해서 '전통과 역사'와의 대화법을, <관계항-베르사유의 아치>와 <관계항-바람의 날개>를 통해서 '자연'과의 대화법을 살펴 보도록 하겠다.

전통과의 대화법 : <관계항-숨의 벽>

<관계항-숨의 벽>은 베르사유 궁전의 가브리엘 건물(Aile Gabriel) 내에 있다. 신고전주의 양식으로 설계된 이 건물에 들어가면, 멀리 이 작품과 그 배경인 내부건물이 보인다. 내부 건물은 2층으로 되어 있으며, 위층에는 모던하고 여성적인 이오니아식 원주(colonne)들이 있고 이 원주 가운데에 가브리엘 천사의 조각상이 있다. 아래층에는 모던하고 남성성이 표출되는 도리아식 원주들이 있고, 이 대리석 원주들 한 가운데 이우환의 숨으로 된 원주 하나가 세워져 있다. 숨으로 된 원주 꼭대기에는 기다란 돌이 마치 주두장식인 것처럼 가뿐히 앉아 있다. 그리스로마의 건축양식에서 주두장식은 시대적 특징과 성격을 반영하면서 서로를 구분하는 중요한 요소이다. 루이14세의 유명한 두 왕실건축가 루이 르 보(Louis Le Vau)와 쥘 아르두앙 망사르(Jules Hardouin Mansart)에 의해 지어진 베르사유의 건물 외부는 대부분 프랑스식 고전주의 양식을 따른다(반면에 내부는 대부분 바로크적 양식이다). 루이15세의 왕실건축가 앙주-자크 가브리엘(Angé-Jacques Gabriel)은 이러한 프랑스식 고전주의 양식을 이어받으면서 또한 모던한 요소를 가미하기 위해,

신고전주의 양식으로 '가브리엘 건물'을 설계했다. 프랑스식 고전주의나 신고전주의 양식은 시대를 초월한 절대적이고 영원한 미(美)의 표상인 그리스로마 양식의 정신을 되살리자는 것이다. 그 일환으로 모던하고 날렵한 모양의 그리스로마 양식 원주가 세워졌다.

<관계항-숨의 벽>에 가까이 다가가면, '원주'라고 여긴 것이 사실은 '벽'의 한 단면이었음을 바로 깨닫게 된다. 이렇게 '벽'을 '원주'로 착각하게 된 것은 우연이 아니라, 작가의 거듭된 숙고를 거친 의도 때문임에 틀림없다. 가브리엘 조각상을 가운데 둔 도리아식 원주와 이오니아식 원주가 정면으로 보이는 바로 그 위치에서만 <관계항-숨의 벽>은 '원주'처럼 느껴지기 때문이다. 그 위치에서 단지 몇 도만 방향을 바꾸거나 조금만 위치가 바뀌어도 그런 인상을 받을 수 없다. 특히, 기존의 원주들이 없었다면, <관계항-숨의 벽>은 이러한 사고로 이끄는 암시를 줄 수 없었을 것이다.

<관계항-숨의 벽>은 허물어진 벽의 모습이다. 그리스나 로마의 유적지에 가면, 원주들은 세월의 폭풍을 견뎌내고 서있지만, 건물들의 벽은 거의 온전한 것 없이 부서져 있다. 바로 그 허물어짐에서 영원성이 보인다. 금방 신축된 완벽하고 튼튼해 보이는 건물에서는 오히려 영원성을 느낄 수 없다. 반대로 허물어져 일부만 남아있는 성의 폐허나 고대 조각들을 보면 딱딱할 정도의 영원성이 느껴진다. 존재성 혹은 현존성이 그만큼 사라지면서, 시간, 자연, 영원성이 개입되기 때문이다. 이러한 양의적인 느낌이 '숨'이라는 가벼운 존재성과 '영원성'의 자취인 허물어진 벽' 그리고 이미 '영원의 시간'을 겪은 자연적으로 재현되었다. 더욱이 <관계항-숨의 벽>이 그리스로마의 초월적이고 영원한 미를 표상하는 신고전주의 양식 건물과 원주들 사이에 놓여 있기에, 이러한 양의적인 감성은 더욱 극대화 된다.

육중한 돌이 가벼운 숨 위에 가뿐히 앉아 있는 이 작품은 '트릭'을 사용했다. 이러한 종류의 작품은 이우환 조각의 초기 스타일이다. 비슷한 스타일이라고 할지라도 그 느낌과 효과는 전혀 다르다. 예를 들어, 이번 베르사유 전시 출품작에 철봉과 자연석을 사용한 <관계항-거인의 지팡이>가 있는데, 이는 나오시마의 이우환 미술관에 있는 작품과 같은 종류의 마티에르를 사용한 같은 이름의 연작이다. 그러나, 이 두 작품이 같은 이름을 지니지 않았다면, 연관성을 알 수 없을 정도로 느낌이 사뭇 다르다. 이에 대해, 이우환은 다음과 같이 설명한다. "동일한 작품이라고 할지라도, 내 작품을 포함하여 모노하 작가들의 작품은 공간이나 위치에 따라서 달라지는 것이 특징이다. 따라서, 모노하 작가들의 예전 작품을 그대로 재생하거나 복원한다는 것은 불가능하다. 시대와 장소가 바뀌었기 때문이다." 그가 말하는 대로, <관계항-숨의 벽>이 비록 작가의



<Relation-Wall of Cotton> 바위 숨 270×40cm(숨에 싸인 벽) 30×30cm(바위, 각, 2점) 2014 이번 출품작 중 유일하게 실내에 설치되었다. 1969년에 제작된 <Relation-System> 연작을 변형한 작품

초기 조각 스타일을 연상시킨다고 할지라도, 이 작품은 '이곳 현재(sic et nunc)'에서만 가능한 기능을 한다. <관계항-숨의 벽>뿐만 아니라 베르사유의 모든 작품이 이처럼 '이곳 현재'라는 공간성과 관련하여 기능하고 있다. 이는 베르사유 전시에서뿐만 아니라, 지금까지 모든 곳에서 그가 전시해 온 방식이다.

자연과의 대화법 :
 <관계항-베르사유의 아치>
 <관계항-바람의 날개>
 그리고 '대운하'

베르사유의 정원으로 들어서자마자 거대한 작품 <관계항-베르사유의 아치>(이하, 아치)가 보인다. 높이 12미터와 길이 30미터의 스테인리스스틸로 된 아치의 양 끝에는 두 개의 자연석이 놓여 있다. 아치 밑에는 아치와 똑 같은 크기의 스테인리스스틸이 긴 용단처럼 바닥에 깔려 있다. 정원 초입에 있는 스테인리스스틸 용단에 서면, 저 멀리 정원 끝에 있는 또 다른 스테인리스스틸 용단이 보인다. 사실, 후자는 용단이 아니라 앙드레 르 노트르에 의해 만들어진 인공 대운하이다. 스테인리스스틸 용단과 대운하 사이의 간격이 상당히 좁에도 불구하고, 이 둘은 놀라운 정도로 모양과 색감이 일치해 대운하가 또 다른 스테인리스스틸 용단이라고 착각할 만큼 비슷하다.

<아치>와 '대운하' 중간에는 '녹색용단'이라고 불리는 푸른 잔디밭이 있고, 그 위로 이우환의 또 다른 작품 <바람의 날개>가 펼쳐져 있다. 40개의 거대한 스테인리스스틸로 구성된 이 작품의 반(20개)은 잔디밭 위에 누워있고, 또 다른 반은 세워져 있다. 미풍처럼 혹은 잔잔한 물결처럼 부드럽게 굴곡진 스테인리스스틸 판들은 아치에서 운하를 오가는 바람의 움직임을 시각화한다. 이처럼 이우환의 작품은 정원이 시작되는 <아치>에서부터 <바람의 날개>를 타고 정원 끝에 있는 '대운하'까지 3부작(triptyque)처럼 밀접하게 연결된다.

아치의 양끝에 있는 자연석처럼, 이우환의 조각은 언제나 자연에서 가져온 돌을 원래 상태 그대로 전시해 왔다. 전시장에 자연을 그대로 옮겨다 놓았으면서도 그는 이를 'ready-made'(여기서는 '자연에 의해 이미 만들어진 것'이라는 의미가 아니라 're-made'(다시 만들어진 것)'이라고 강조한다. '사람의 시선이 갔다는 것은 이미 순수하게 자연 그 자체라고 할 수 없는데, 더욱이 자연을 전시장에 옮겨다 놓았으니 이는 re-made이다'라는 작가의 설명은 슈뢰딩거의 유명한 가설 '동시에 살아있고 죽은 고양이'를 떠오르게 한다. 사람이 자연을 볼 때, 본다는 그 행위로 인해 자연(슈뢰딩거에 의하면 '양자')과의 관계가 발생하며 자연('양자')에 영향을 미치기 때문이다. 그리고 양자역학자의 고민과 똑같이, 그는 보기 이전의 자연을 어떻게 표현할 지에 대해서도 고민해왔다. '대운하'가 비록 앙드레 르 노트르에 의해 만들어졌다고는 하더라도, 이번 전시에서 이우환은 자연을 옮겨오지 않고, 있는 상태 그대로 자신의 작품에 개입시켰다. 이로 인하여 그가 바라던 것이 어느 정도는 실현되었다고 볼 수 있겠다. 그가 조각에서 '자연(자연석)'을 차용해왔듯이, 이번에는 베르사유의 '대운하'를 그의 작품으로 그대로 차용하면서, 거대한 3부작인 <관계항-베르사유의 아치>, <관계항-바람의 날개> 그리고 '대운하'가 성립되었다.

이 글의 도입에서 언급했듯이, 베르사유 현대미술전에서 '전통과 현대미술의 대화'가 그렇게 힘들었던 이유는 무엇일까? 더욱이 베르사유 현대미술전의 초대 작가인 제프 쿤스도 그의 예술목적이 '소통'이라고 말한 바 있다. 제프 쿤스의 '소통'과 이우환의 '대화'는 비슷한 뉘앙스에도 불구하고, 결과적으로 이렇게 큰 차이가 발생하는 것은 왜일까? 이우환 작가에게 서구에서 일반적으로 말하는 '소통'과 이우환이 말하는 '대화'의 차이에 대해 묻은 적이 있다. 그는 다음과 같이 대답했다. "Communication(소통)은 'community(공동체)'에서 나온 말이나 공동체 내부의 일을 암시한다. 'Communication'이란 community의 'identity(정체성)'로서 이미 공동체해를 공유하고 있다는 전제하에 이뤄진다. 그래서 이는 'common sense(상식)'는 되지만 공동체 밖의 세계, 타자와 통하는 것은 아니다. 반면에 'correspondence(조응)'는 공동체 내부에 국한되는 'dialogue(대화)'가 아니기에, 서로의 의견을 일치시킨다거나 어떤 답을 목적으로 하는 것이 아니다. 그런데 서구적인 표현으로 'dialogue'라고 할 때는 또 다른 낱치 아픈 문제가 생긴다. 여기 사람들의 대화는 우리가 생각하는 '대화'하고는 또 다른데, 서양에서 'dialogue'는 'monologue'에서 나온 것으로, 'monologue'가 깨진 상태가 'dialogue'이다. 에고(ego)가 깨진 상태에서 오는 것이 'dialogue'이



다. 그러나 아시아에서 말하는 '대화(對話)'는 서로 대(對)하고 마주하고 말하는 것(話)이기에, 서로가 대면하는 그 자체가 중요하고, 처음부터 에고(ego)가 전제되지 않기 때문에, 에고가 깨지거나 답이 요구되는 것이 아니다."

제프 쿤스의 '소통'의 경우와 관련해서 미셸 푸코의 설명을 추가할 수 있다. 푸코는 사람들이 담론하는 경우 정치적이며 전략적인 미세한 권력(pouvoir)이 작용한다고 했다. 소통하면서 상대를 설득하여 화자의 의도를 상대방이 받아들여야 하거나 영향력을 끼치기 때문이다. 그러나 이우환의 경우에는, 상대방에게 영향력을 끼치려는 것이 아니라 서로의 개별성을 존중하면서 '대화'하고 '관계성'을 가진다. 관계를 맺으면서도 개별적으로 남을 수 있는 미묘한 상황에 대해, 타자성에 대해 늘 고민해온 프랑스 철학자 에마누엘 레비나스는 다음과 같이 말한다. "관계는 그 자체에 의해 타자성을 뉴트럴하게 하는 것이 아니라, 오히려 이를 유지한다. 타자로서의 타자는 우리가 되거나 우리의 것이 되는 오브제가 아니다. 반대로, 자신의 신비 속으로 들어간다."

이우환의 조각은 오브제로 환원되지도 않으면서, '돌은 돌대로', '철판은 철판대로' 존재이유를 드러낸다. 이번 베르사유의 전시에서도, 그의 조각품은 조각품대로, 베르사유 정원은 정원대로 존재케 하면서, 관계에 의해 서로의 타자성을 뉴트럴하게 하는 것이 아니라, 반대로, 서로의 신비 속으로 초대되어 들어간다. ●



위/아래 <Relatum-Wavelength Space> 철 150×500×1.5cm
 (세로설치, 총20점)/150×24320cm(바닥설치, 총20점) 2014

이우환 작업이 벌이는
관객과의
끊임없는 대화



성하(盛夏)의 계절을 맞은 베르사유는 따가운 햇살로 가득했다. 2013년 유럽을 휩쓴 이상 고온 현상이 낯설지 않은 상황이었다. 게다가 유럽 특유의 팽팽한 햇살도 강렬했다. 그 아래 베르사유궁을 마주하고 선 이우환의 <관계항-베르사유의 아치(Relatum-L'Arche de Versailles)>의 은색 호(弧)가 유난히 반짝였다. 프랑스 신고전주의 양식의 건물외관을 대표하는 베르사유궁과 이우환의 아치는 과거와 현재, 화려함과 단순함, 서구와 동양 등 대립되는 다양한 요소가 마치 기싸움을 벌이듯 마주서 있었다. 폭 15m에 이르고, 높이 11m에 이르는 이 아치는 양 옆의 바위에 기댄 것처럼 세워져 있었고 베르사유궁의 정원으로 향하는 이들의 출입문 같아 보였다. 이미

<르몽드>에 실린 프랑스의 저명한 비평가 필립 다장(Philippe Dagen)과의 인터뷰에서도 밝혔듯 이우환은 '시골 길에서 비가 멈추지 뜬 무지개를 봤다. 그것이 너무 근사해서 언젠가 저것을 모티프로 작업해야겠다고 생각했다. 물론 이후 기억조차 하지 못할 정도로 그 일을 잊고 있었지만, 그런데 베르사유궁에서 그랜드 커널이 보이는 곳에 서니 예전에 무지개를 보며 했던 생각이 떠올랐다. 무지개를 만들 수는 없지만 아치를 만들면 그 당시 걸으며 느낀 공간에 대한 감동과 기억을 헛기시킬 수 있지 않을까 싶었다'라며 작품의 모티프를 설명했다. 6월 12일 프레스퀀퍼런스를 마치고 겨우 시간을 내어 한국에서 온 취재진을 따로 마주한 이우환은 일정에 쫓겨 좀처럼 여유를 갖지 못하는 듯 보였다. 기자간담회 준비로 하루종일 아무것도 먹지 못했이라며 어린이처럼 손에 꼬치 하나를 들고 나타난 그는 그마저 더 먹지 못했다.

이번 전시에는 총 10점이 베르사유궁 실내외에 설치되었다. 이 전시를 위해 이우환은 50여 회 이곳을 방문했다. 베르사유궁에서 전시한다는 것은 작가의 일상에 단 한 번 올까말까 한 매우 드문 기회임을 알기 때문이다. "베르사유궁은 1973년에 관광차 처음 왔었다. 그때 강한 인상을 받았다. 정원이 인공적으로 완벽하게 다듬어져 있다는 것에 굉장히 놀랐다. 나무를 사각형, 원통형, 구형으로 깎아놓았더라. 그렇게 완벽하게 만들어 놓았으니 나 같은 작가가 개입할 여지가 생기는 것이다. 오히려 한국이나 일본과 같은 환경에서 작품을 하면 자연성이 너무 강해 내 작품이 잘 보이지 않을 수도 있다. 그러나깐 비자연적이고, 인공미가 강하며, 신엄격으로 발전한 공간에서는 내 실력을 발휘할 수 있겠다 생각했다." 그러면서 이렇게 완벽한 정원을 만든 앙드레 르 노트르가 자신에게 완벽과 또 다른 공간을 열어달라 부탁하는 것 같았다고 전했다. 그런 르 노트르에 대한 오마주 형식의 작품이 바로 <Relatum-The Tomb, Homage to André Le Nôtre>이다. 이 작품이 놓인 공간은 그간 폐쇄되어 일반인의 출입이 금지되었던 곳으로 이날도 따로 관리인의 도움을 얻어 작품을 볼 수 있었다. 이우환은 이 작품에 대해 "르 노트르가 죽은 것이 아니라 시간의 덩어리처럼 땅 밑에 웅크리고 있음을 보여주려 했다"고 설명했다. 이번 전시를 기획한 알프레드 파크망 전 퐁파우센터 관장은 "모든 작품은 신작으로 베르사유궁이라는 공간에 맞춰 작업했다. 물론 베르사유궁의 모든 공간을 사용할 순 없었지만 선택할 수 있는 한 그가 직접 전시 공간을 찾아내어 베르사유와의 대화를 이끌어냈다"고 평가했다. 그는 또한 "특히 몇몇 작품은 신작일 뿐 아니라 형태와 구조 면에서도 전혀 다른 방식을 띤다. 그런 의미에서 베르사유궁이란 공간이 그에게 좋은 아이디어를 제공했다고 본다"며 이우환의 작업이 베르사유궁에서 특별한 무엇을 만들어냈음을 강조했다. 오픈된 공간에 펼쳐놓은 작품이어서 화이트큐브에서 만났던 이우환 특유의 경건함과 작품 주위를 맴도는 긴장감이 다소 누그러진 듯하다는 기자의 말에 파크망은 "나의 생각은 다르다. 베르사유궁의 환경이 다른 화이트큐브와 다른 것은 사실이다. 하지만 그렇기 때문에 그가 이전에 보여주지 않았던 부분을 증진시킨 것은

사실이다. 그러나 <Relatum-The Shadow of the Stars>나 <Relatum-The Tomb, Homage to André Le Nôtre>의 경우, 관객은 작품과 개인적 관계를 느끼고 경건한 목상의 시간을 마주하게 된다. 이런 면에서 그의 작업은 갤러리에 놓이거나 그렇지 않거나, 관객의 수가 많고 적음과 무관하게 같은 의미를 띤다. 작업에 사용하는 물질, 작업의 구성과 외부 즉 관객과의 대화가 끊임없이 이뤄지고 있는 것이다"라고 말했다. 베르사유궁을 방문하는 이는 하루에 약 2만5000명이라고 한다. 또한 여름 성수기에는 그 수가 10만 명까지 훌쩍 늘어난다고. 그를 모두가 원하던 원하지 않은 이우환의 작품을 스쳐지나게 되는 셈이다. "이곳을 방문하는 관광객이 내 이름이나 작품의 의미를 알 필요는 없다. 그저 '아 신기하다' '여기 이런 작품이 있네' 정도의 감흥을 받으면 된다. 언뜻 들어보니 관객들에게서 그런 반응이 있어 좋았다. 내 의도가 반영된 것으로 보인다." 건강을 묻는 마지막 질문에 "영양진행이다. 허리도 좋지 않다. 정말 쓰러질 것 같다. 그런데 백남준이 그랬듯 아무리 작은 전시도 다음은 없다는 생각으로 열의, 성의와 돈, 생각을 몽땅 다 털어넣는다"라고 답하며 다음 일정을 위해 자리를 뒀다. 베르사유=황석권 수석기자



위·6월 12일 베르사유궁에서 열린 기자간담회 풍경
아래 왼쪽·전시관계자들이 <Relatum-The Arch of Versailles>에 모였다. 왼쪽부터 커널 르누, 전시를 기획한 알프레드 파크망, 베르사유궁 관광 키르린 페기르, 이우환
아래 오른쪽·베르사유궁 가브리엘 건물 입구에 설치된 <Relatum-Wall of Cotton>



작가로 전략가로서 이우환

류병학 미술비평

한 작가를 규정하는 작업은 그의 일생 전반과 주변 환경과 주고받은 영향 등 이른바 맥락을 살피는 일에서 출발해야 한다. 이우환이라는 한 작가의 작품을 이해하기에 앞서 그의 삶의 궤적을 살펴보고, 자신을 둘러싼 외부와 어떻게 대화하고 부대끼는지 점검하는 기회를 마련했다. 그가 어떻게 동시대미술의 중심에 자리매김할 수 있었는지 시간을 거슬러 올라가 본다.

미술비평가로서의
이우환

"역사가 깊고 위대한 명소인 베르사유궁 정원에서 전시회를 하게 돼 기쁘고 흥분됩니다. 이 완벽미를 지닌 인공정원 속에서 완벽을 넘어선 우주와 자연의 무한성을 드러내 보이려는 게 제 작업의 의도였습니다." 지난 6월 12일 베르사유궁에서 열린 (이우환 베르사유(Lee Ufan Versailles)전) 기자회견에서 이우환은 비찬 감회에 젖어 이렇게 인사말을 했다.

일명 '베르사유 현대미술전'은 절대왕정을 상징하는 역사적 유물인 베르사유궁을 현재진행형의 공간으로 되살리는 야심 찬 프로젝트로 2008년 제프 쿤스의 개인전을 시작으로 국제적인 스타 작가들을 차례로 초대해왔다. 이우환은 아시아 작가로는 일본의 무라카미 다카시(2010년)에 이어 두 번째다. 전시를 기획한 알프레드 파크망(전 풍파두센터 관장)은 "파리 주드폼(1997~98), 뉴욕 솔로몬 구겐하임 미술관(2011)에서의 회고전 이후 열리는 이번 베르사유 전시는 이우환 예술세계에 또 하나의 전기를 이룰 것이며, 그는 동시대미술의 대표 주자로 자리매김할 것"이라고 내다봤다. 어떻게 이우환은 동시대미술의 대표 주자로 자리매김할 수 있었을까? 《월간미술》은 필자에게 '작가로 전략가로서 이우환을 주제로 원고를 청탁했다.

이우환(1936년생)은 1956년 서울대 미대를 중퇴하고 일본에 밀항한다. 그는 1961년 니혼대 철학과를 졸업했으나 고된 끝에 철학도의 길을 포기하고 일본화 학원을 다니면서 작가의 길로 들어선다. 그는 1960년대 중반 《매일신문》의 《현대일본미술전》과 셀 주최 《현대일본미술전》에 몇 차례로 응모하지만 낙선한다. 당시 그는 일본미술계에서 제대로 평가받으려면 '작품'만으로는 불가능하다는 것을 깨달았을 것 같다. 1968년 이우환은 광인식의 추천으로 한일 문화교류 일환으로 도쿄국립근대미술관에서 열린 《한국현대회화전》에 참여한다. 1969년 상파울루비엔날레 커미셔너였던 김세중은 광인식과 함께 이우환을 선정한다.

1969년은 이우환에게 뜻 깊은 해이다. 그는 <오브제에서 사물로>를 미술출판사 미술평론 현상공모에 응모하여 비평상을 받고, 국제청년미술전에 응모하여 수상한다. 그는 당시 일본 미술계에 '핫'한 모노하(物派)에 비평(존재와 무를 넘어서-세키네 노부오론) <다카마쓰 지로-표현작업으로부터 만남의 세계로>으로 개입하여 일본미술계에서 입지를 굳힌다. 이를테면 이우환은 급진적인 작업을 했음에도 불구하고 일본미술계에서 작품보다는 평론으로 주목받았다는 말이다. 1971년 이우환은 평론집 《만남을 찾아서》를 출판한다. 당시 이우환의 평론은 철학과 출신답게 하이데거와 메를로 퐁티 그리고 니시다 기타로의 이론을 미술에 접목한 것이다. 이를테면 그는 하이데거의 예술개념과 메를로 퐁티의 현상학(신체) 그리고 니시다 기타로의 장소성 개념을 '모노하'에 접목했다. 이우환의 미술평론은 1960년대 말부터 한국 미술계에 '이론공부 열풍'을 일으킨다. 이우환은 1960년대 말부터 1970년 중반까지 40여 편이 넘는 글을 발표했지만, 1960년 초 철학도의 길을 포기했듯이 이후 미술비평가가 아닌 작가의 길을 걷는다.

하지만 이우환의 아티스트 길은 순탄하지 않았다. 1970년 구겐하임미술관 사건과 1971년 파리비엔날레 사건이 그 단적인 사례이다. 구겐하임미술관은 <제팬 아트 페스티벌>에 이우환을 선발했지만, 일본 측은 이우환의 국적이 한국이라는 이유를 들어 전시 초대를 보이콧했다. 그리고 《로몽드》를 위시해 적잖은 파리 언론매체에서 파리비엔날레에 출품한 이우환의 작품을 대대적으로 보도했지만, 결국 그는 상을 받지 못했다. 당시 그는 일본작가 신분으로 출품할 수 없었느냐는 제의를 받았다고 한다.

아티스트로서 이우환의 행보를 알려면 그의 전시 경력을 살펴보면 된다. 이우환은 1973년부터 2008년까지 당시 일본 메이저 갤러리 중의 하나인 도쿄화랑에서 개인전을 꾸준히 개최한다. 1973년 그는 다마미술대학 교수로 임명되는데, 그가 일본미술계에 자리매김했음을 반증한다. 따라서 1970년 구겐하임미술관의 '일본현대미술전에 출품하지 못했던 이우환은 1974년 독일 뒤셀도르프 미술관에서 열린 <일본현대미술전>에 참여하게 된다. 당시 이우환은 도쿄화랑의 파워를 깨달았던 것 같다. 그래서 그는 뒤셀도르프미술관 그룹전을 제기로 사방팔방으로 독일 메이저 갤러리들을 물색한다. 그는 1976년부터 2006년까지 독일 보훔 갤러리에서 개인전을 개최한다. 당시 리처드 세라 등 국제적인 미니멀아티스트들이 소속돼 있던 갤러리는 유럽 메이저 갤러리 중의 하나이다. 당시 갤러리의 딜러인 알렉산더는 유럽미술계의 파워맨이었다. 1976년 갤러리에서 개인전을 개최한 이우환은 그다음해인 1977년 '카셀도쿠멘타'에 초대된다. 갤러리의 딜러 알렉산더의 파워를 알 수 있는 사례이다. 1974년 뒤셀도르프 미술관에서 그룹전(일본현대미술전)에 참여했던 그는 1978년 당당하게 개인전을 개최한다. 같은 해 그는 프랑크푸르트의 유명 미술관인 스테델(Stadel)에서 개최한 조각전(Z. B. Sculpture)에 초대된다.

이우환은 또 한국의 메이저 갤러리인 갤러리 현대에서 1978년부터 2003년까지 개인전을 개최한다. 그는 프랑스의 메이저 갤러리 중 하나인 갤러리 드 파리(Galerie de Paris)에서 1984년부터 1995년까지 개인전을 연다. 1986년에는 풍파두미술관에서 개최한 <일본의 아방가르드(Le Japon des Avant-Gardes)전>에 초대된다. 1994년 그는 이탈리아 밀라노의 무디마미술관(Fondazione Mudima)에서 개인전을 연 데 이어 구겐하임 소호미술관에서 열린 그룹전 <Scream against the sky>에 초대되고, 국립현대미술관과 갤러리 현대 그리고 인공갤러리에서 동시에 개인전을 개최한다. 당시 국립현대미술관 도록은 갤러리 현대가 금전적 지원을 편집디자인은 인공갤러리가 맡았다.

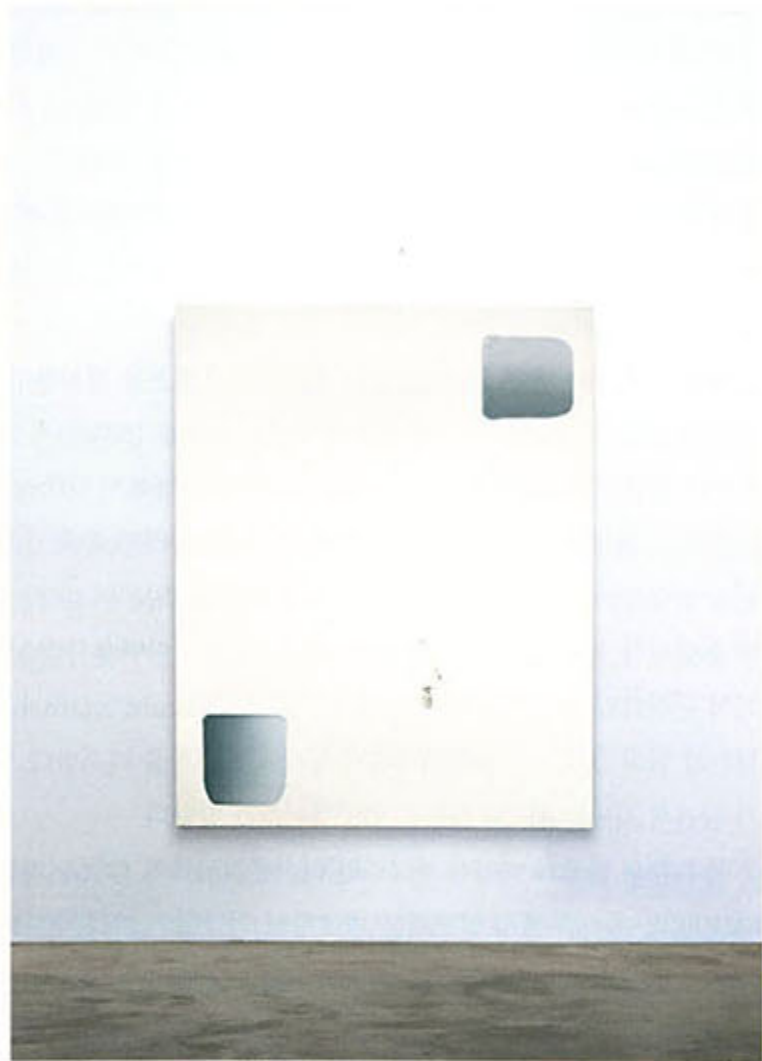
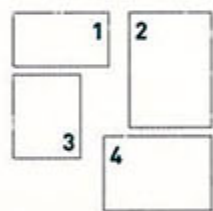
이우환은 영국의 메이저 갤러리인 리슨갤러리에서 1996년과 2004년 그리고 2008년 개인전을 개최한다. 1997년에 서두에서 알프레드 파크망이 언급했던 파리 주드폼에서 개인전을 개최하고, 풍파두에서 기획한 그룹전 <Made in France>에 초대된다. 1978년 프랑크푸르트의 스테델에서 그룹전에 초대된 이우환은 1998년 개인전을 개최한다. 이어서 1999년에는 독일의 저명한 큰 루드비히미술관에서 기획한 그룹전 <Kunstwelten im Dialog>에 초대된다. 2001년에는 영국 런던의 저명한 테이트모던에서 기획한 그룹전 <Century City>에 초대된다.

2003년 이우환은 삼성미술관(호암갤러리, 로망갤러리)에서 개인전을 개최한다. 같은 해 그는 일본의 모리미술관에서 기획한 그룹전(Happiness)에 초대되고, 2004년 도쿄국립미술관의 그룹전 <Ecole de Limpa>에 초대된다. 2006년엔 '광주비엔날레' 그리고 2007년에는 '베니스비엔날레'에 초대된다. 2008년 그는 <이우환 베르사유>를 후원하는 갤러리 중 하나인 뉴욕의 메이저 갤러리 페이스갤러리에서 개인전을 갖는다. 2011년에는 서두에서 알프레드 파크망이 언급했던 뉴욕의 구겐하임미술관에서 개인전을 개최한다. 그리고 2014년 베르사유궁에서 이우환 개인전이 개최되기에 이르렀다.

이런 단편적인 이우환의 전시경력은 크게 두 가지로 압축된다. 전자는 이우환이 국제적인 작가로 성장하기까지 메이저 갤러리의 역할이다. 물론 유럽 유명 미술관에서 개최된 이우환의 개인전들 중에는 이우환 개인의 노력으로 성사된 것이 적잖다. 필자는 1993년부터 2000년까지 이우환을 가까이에서 지켜볼 수 있었는데, 당시 50대 말이었던 이우환은 자신의 도록들을 직접 들고 미술관 관계자를 찾아다녔다. 한마디로 이우환에게 매니저가 없었던 것이다. 와이? 왜 이우환은 매니저도 없이 혼자 고군분투한 것일까?

아티스트로서의
이우환

이우환 원. "쓸만한 사람이 없어서..." 문득 "내 인생을 통해 80%는 인재를 모으고 기르며 교육하는 데 시간을 보냈다"는 고(故) 이병철 삼성그룹 회장의 말이 떠오른다. 후자는 세계미술계의 권력으로 부상한 미국에서의 전시경력이다. 이우환은 유럽에서 활발한 전시활동을 한 반면, 미국에서는 2008년 페이스갤러리의 개인전 이전까지만 하더라도 전시경력이 전무한 상태였다. 와이? 왜 이우환은 미국에서 통하지 않았던 것일까? 이우환 원, "미국미술계가 화려하고 스펙터클한 작품을 좋아하기 때문에..." 필자는 <쓰리스타와 이우환>(2003)에서 이우환이 미국미술계에서 인정받지 못하는 이유는 작품의 외향이 아니라 이우환의 상업적 시스템 결여에 있다고 보았다. 그 대안으로 필자는 쓰리스타에게 그동안 구축한 국제적인 네트



1. 2003년 호암갤러리와 로댕갤러리에서 열린 이우환 개인전 <만남을 찾아서> 작가와의 인터뷰 장면 2. 2011년 구겐하임미술관에서 열린 <Lee Ufan: Marking Infinity>에 출품된 <Dialogue> 캔버스에 유채, 광물 227×182cm 2010 Solomon R. Guggenheim Museum, Gift of The Pace Gallery, New York, and Blum & Poe, Los Angeles, in honor of Lee Ufan, 2011 Photo: Norihiro Ueno, courtesy The Pace Gallery, New York, and Blum & Poe, Los Angeles 3. 2007년 베니스비엔날레 팔라조 팔롬보 포사티에 설치된 <Resonance> 4. 2008년 9월 10일부터 10월 25일까지 뉴욕 페이스갤러리에서 열린 이우환 개인전 전시장경

워크를 심분 활용하여 이번(2003년 삼성미술관) 이우환 회고전을 미국의 유명 미술관에 순회할 수 있게끔 공격적인 마케팅을 추진할 것을 요청했다. 2011년 삼성의 전폭적인 지원으로 그는 서두에서 알프레드 파크망이 언급했던 뉴욕 구겐하임미술관에서 개인전을 개최한다.

국내 모 일간지는 이우환이 삼성(家)와 친분이 깊다고 다음과 같이 보도한다. "1960년대부터 이병철 선대 회장과 최승우 선생 등 고미술 전문가들 사이에 심부름을 자주 하면서 인연을 쌓게 됐다고 한다. 이견희 회장 때도 그 시절부터 즐겨 어울리며 답사를 다닐 만큼 절친했고, 지금도 종종 만나 대화를 나누는 사이이다." 아티스트는 개인이다. 따라서 아티스트는 어느 갤러리에 소속될 것인지를 고민한다. 하지만 국제미술계에서 주목받기 위해서는 메이지 갤러리의 서포트만으로는 부족하다. 그렇다! 대기업의 후원 없이 국제미술계의 스타가 되기는 쉽지 않다.

이우환은 서울사대부고를 졸업했다. 따라서 그는 이견희 회장의 고등학교 선배다. 그리고 그는 (서울대 미대를 중퇴했지만) 홍라희 삼성미술관장의 대학 선배이기도 하다. 물론 홍 관장은 서울대 응미과를 졸업했고, 이우환은 동양화과를 다녔다. 1984년 <중앙일보> 창간 20주년을 맞이하여 건축된 <중앙일보> 신사옥에 중앙갤러리가 개관했다. 당시 신사옥에 공공작품을 설치할 때 이우환이 자문역할을 했다고 한다. 물론 이우환은 그 이후에도 삼성미술관의 자문역할을 한 것으로 알려져 있다. 이런 단편적인 사례로 미루어 삼성은 이우환에게 후원자가 돼줬으며 이우환은 삼성에 자문역할을 담당했음을 알 수 있다. 삼성과 마찬가지로 삼성미술관과 이우환은 일류를 지향한다.

2001년 이우환은 호암상을 수상하고, 2003년 호암갤러리와 로댕갤러리에서 대대적인 개인전을 개최한다. 지난 2011년 2월 홍라희 삼성미술관 리움 관장이 현직에 복귀한 후 2012년 VIP 달력 작가로 이우환을 선택한다. 그리고 서두에서 인용했던 알프레드 파크망이 주목했던 두 개의 이우환 회고전(파리 주드폼과 뉴욕 솔로몬 구겐하임미술관)은 삼성의 후원으로 이루어졌다. 파리 주드폼은 1990년 중반부터 재정적인 어려움을 겪고 있었는데, 삼성의 후원을 받아 1997년 주드폼에서 이우환의 개인전을 기획한다. 삼성은 2010년 뉴욕 구겐하임미술관에 '삼성아시아미술큐레이터'를 설립한다. 첫 큐레이터인 알렉산드라 멘로는 미주 삼성의 후원을 받아 2011년 구겐하임미술관에서 이우환의 개인전을 기획한다.

야심 찬 프로젝트인 일명 <베르사유 현대미술전>은 세계미술계의 절대권력을 꿈꾼다. 이를테면 <베르사유 현대미술전>은 동시대미술의 대표 주자가 되는 '티켓'이 되기를 원한다는 말이다. 하지만 세계미술계의 절대권력을 향한 꿈을 이루는 데 재정적 문제라는 현실을 비껴갈 수는 없다. 프랑스 일간지 르몽드에 의하면 재정위기로 정부 지원이 줄어든 파리의 박물관은 후원금 유치에 혈안이 되어 있다. 이에 아해(세모 그룹 유병인 전 회장)는 2012년 루브르 박물관에 110만 유로(약 15억3000만 원), 베르사유 궁전에 140만 유로(약 19억4600만 원)를 후원금으로 기부하고, 그 대가로 루브르 박물관과 베르사유궁 미술관에서 아해의 사진전이 열리게 되었다고 한다. 따라서 후자는 "프랑스 문화예술의 자존심이 자본의 논리에 영락없이 팔려나가고 있다"고 비난하지만, 필자가 생각하기에 자본을 위해 프랑스 문화예술로 장사를 하고 있다.

베르사유궁에서 열린 <이우환 베르사유전> 개막 기자회견에서 카트린 페가르 베르사유 박물관장은 "이우환의 작품은 우리를 조용하고 매혹적인 그의 시 속으로 이끈다"고 평한다. 하지만 현지 언론 기자들은 이우환 옆에 앉은 카트린 관장에게 베르사유궁에서 개최된 <아해 사진전>에 대해 질문했다. 카트린 원, "아해 전시는 돈 받고 대관해주는 공간 '오랑주리'에서 열린 이벤트였을 뿐이다. 이우환 전시는 베르사유궁의 이름을 걸고 하는 매우 권위 있는 전시"라며 선을 그었다. 하지만 아해 사진에 관한 카트린 관장의 인터뷰는 그와 전혀 다르다. "그(아해)의 작품은 웅장하면서도 겸손하다. 한 사람이 세상, 자연, 생명을 시적으로 바라보는 점이 이례적이다"라고 평했다. 무슨 한 말이 더 있겠는가. 이우환의 벽한 감회가 질지 못했을 것 같아 아쉽다. ●

21세기의 지정학적 노마드 이우환

김미경 |
한국문화예술연구소(KARI) 소장,
강남대 교수

이우환은 스스로를
노마드(nomad) 혹은
중간자로 정의하는 것 같다.
어디에도 속해 있지 않은 그가
우리 미술과 어떤 상관관계를
맺고 있을까? 또한 그의
작품세계 전반을 지배했던
일본이라는 유무형의 환경은
이우환을 어떻게 보고 있을까?
세계의 시각은? 이러한 많은
질문은 아직 제대로 정립되지
않았다. 필자의 글을 통해
이우환과 우리, 그리고 일본,
세계와의 관계에 대한 논의의
틀꼬를 트는 자리가 되었으면
한다.

사진 :
한국문화예술연구소(KARI)
아카이브 자료

SPECIAL FEATURE

지금 우리는 세계적인 거장이자 한국 국적을 갖고 있는 예술가 이우환을 매우 자랑스럽게 여긴다. 그러나 그의 사상이 큰 예술로 배태되어 미학적 토론의 대상으로 성장할 수 있었던 토양은 근본적으로 일본과 유럽의 문화였다.

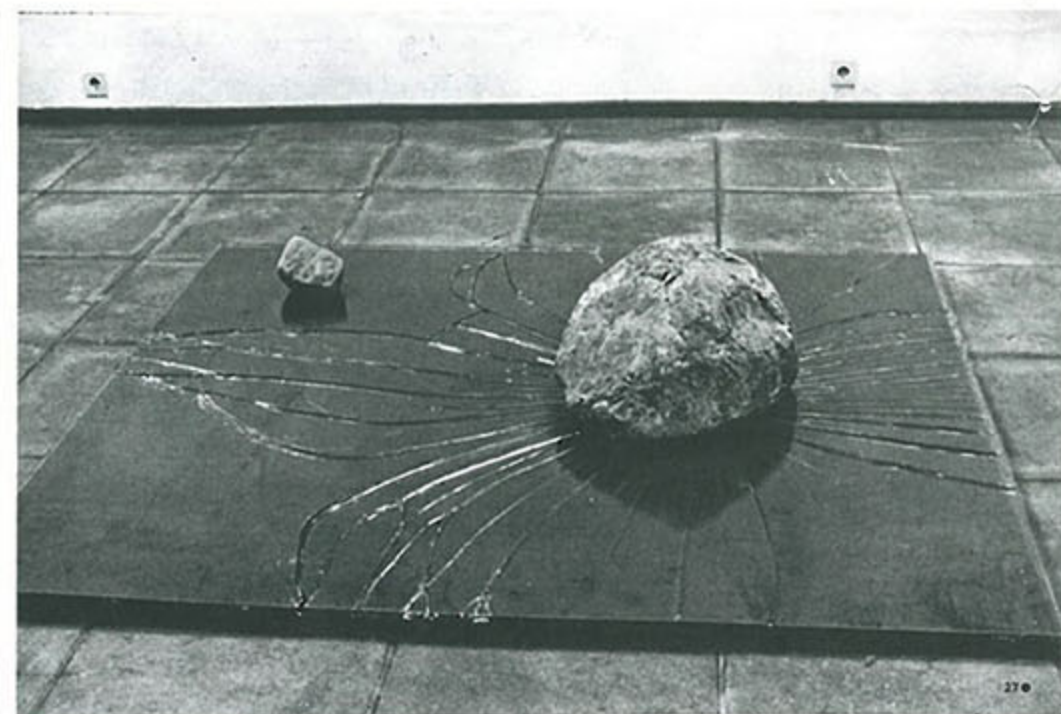
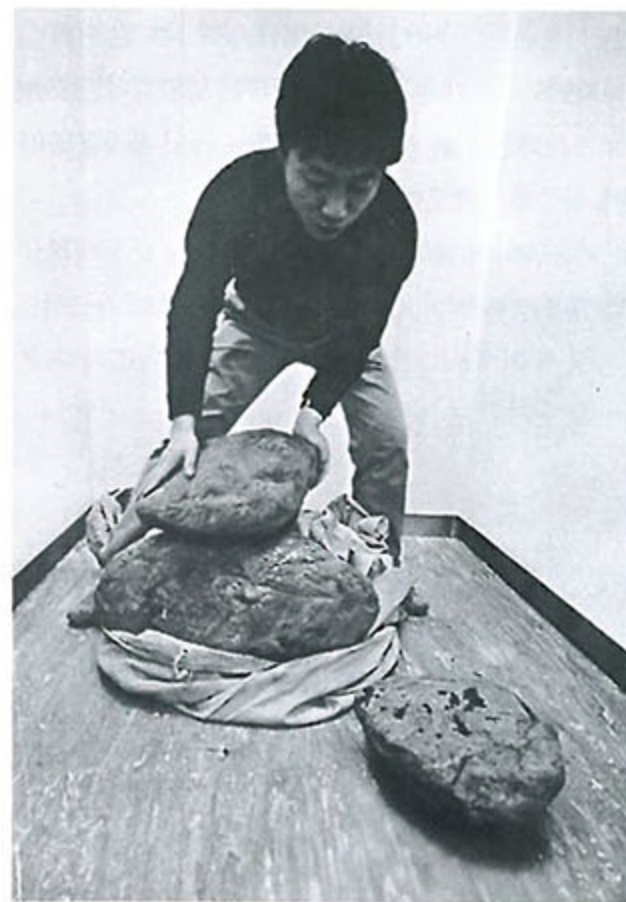
그렇다면 과연 한곳에 정착하지 않는 노마드(nomad)면서 중간자(中間者)로서의 이우환에게 한국은 어떤 곳인가? 다시 말해서 한국 문화예술은 이우환의 사상 및 예술과 정작 어떤 관계를 맺고 있으며 한국의 예술가들과 이우환의 실제적인 관계는 어떠한가? 아울러 이우환을 바라보는 일본 내부의 비평적 시각과 일본이 세계에 선보이는 이우환은 상당한 간극이 있는데 그 까닭은 무엇인가? 그것들은 서구에 거의 알려져 있지 않고, 일본이나 한국의 많은 사람에게도 그렇게 간단한 이야기가 아니지만 그럴수록 우리는 그 질문에 대해 더 많은 이야기를 나눌 필요가 있다. 그 대화를 위해서는 먼저 일본과 한국의 현대미술계에서 이우환을 동시에 살펴 볼 수 있어야 한다.

세계적인 거장의 사소한 주변 이야기가 아닌데도 불구하고, 그다지 중요하게 다루어지지 못했던 그 대목은 먼저 한국에서 논의되어 세계가 인식하도록 해야 하며, 그것은 세계적인 한국인 예술가에 대해 자부하기 전에 우리에게 꼭 필요한 일이다.

1956년 여름, 서울대 미술대학 동양화과에 갓 입학한 이우환이 일본으로 건너갔다. 어머니가 손에 들려 준 약을 갖고 작은 아버지의 병문안을 위해 감행했던 대학 1년생의 일본 밀항은 60여 년 전의 은밀한 사건이었고, 현재의 이우환을 당시에는 누구도 예측할 수 없었다.

작은 아버지의 권유로 일본에 눌러앉기로 결심한 그는 도쿄의 다쿠쇼쿠(拓殖) 대학에서 일본어를 배운 뒤 니혼(日本) 대학에서 철학을 공부했다. 일본에서 문학가로서의 성공을 꿈꾸며 끝없이 글을 쓰던 그가 자신의 열린 사상으로 젊은 일본 작가와 처음 교감했던 글은 1969년 6월 《산사이(三彩)》에 실린 《존재와 무를 넘어서-세키네 노부오론(存在と無を越えて-關根伸夫論)》이었다. 무명의 작가이자 비평가가 떠오르는 신예 작가에 대해 쓴 글은 성공적이었고, 그는 세키네와 주변의 작가들에게 사상적 키워드를 제공하며 1971년 파리비엔날레에 출품한 《관계항》으로 세계 무대에서 주목받기 시작했다. 알려져 있듯이 훗날 국민미술 '모노하(ものごころ)'로 불리게 된 일본의 중요한 예술 흐름에서 재일 한국인 이우환은 사실상 결정적인 존재였다.

오랜 세월이 지나 2005년 일본 《비주츠테초(美術手帖)》의 '일본근현대미술사 100년' 특집에서 일본 대표 미술가로 선정된 일, 2007년 베니스비엔날레 특별전과 2010년 일본 나오키마의 이우환미술관 건립, 그리고 2011년 구겐하임미술관 개인전과 2014년 베르사유 궁전에서의 전시를 관통하는 이력에서 무엇보다도 중요한 것은 이우환의 사상과 예술의 특성이지만 일본의 국력과 다카도의 모노하 담론도 만만치 않은 뒷받침이다.



왼쪽 · 도쿄의 갤러리 신주쿠에서(1969)
오른쪽 · 이우환 《관계항》 180×230×50cm 1969,
파리 비엔날레(1971) 출품작

한국 문화예술계에서는 서구 근대나 컨템퍼러리 개념이 혼용되고 있을뿐더러 그것들을 우리에게 대입하는 이상으로 '근대초극(近代超克, The modern)' 논의가 이루어진 적이 거의 없다. 그러나 필자가 《모노하의 길에서 만난 이우환》(2006)에서 상세히 다루었던 일본 지성계에서 '근대초극' 논의는 매우 심도있게 전개되었으며 이우환과 매우 긴밀한 관계를 맺고 있다. 서구 근대문명과 모더니즘의 역사를 비판하며 뛰어넘자는 일본의 근대초극은 이우환의 글 《세계와 구조-대상의 와해》(1969.6)나 《건설선과 대상의 은폐》(1969.8), 《데카르트와 서양의 숙명》(1969.9)에서도 잘 파악되어 있다. 그러나 이우환의 근대초극 관점의 보다 큰 강점은 단순히 서양을 이기는 동양 찬미가 아닌 '중간자'로서 서양과 동양의 경계도, 좌익과 우익의 이데올로기적 경계도 없는 통섭적 입장으로 열려있는 태도이다. 그것은 모노하 작가들을 그의 주변으로 모이게 하는 중요한 요소였다.

그럼에도 불구하고 1970년대에 다마(多摩) 미술대학의 비료토(美共團)가 이우환을 맹공격한 이래 그 공격의 주동자였던 히코사카 나오키(彦坂尚嘉)는 물론 미네무라 도시아키(峯村敏明)나 지바 시게오(千葉成夫)로 이어지는 일본의 비평을 자세히 살펴보면 이우환에게 결코 호의적이지 않다. 신비주의적 자연주의 파시스트(히코사카)나 '창조를 부정하는 자(지바)', '빛을 빼앗기고 추방된 자들이 세운 왕국 모노하의 이우환(미네무라) 같은 일본의 비평적 관점은 이우환 예술의 성격을 상당히 오해하거나 왜곡하고 있기 때문이다. 모노하가 일본의 국민미술로 추앙받기 위해서는 이우환이 결코 어려운 '타자일 수밖에 없는 현실이지만 세계적인 모노하를 말하기 위해 이우환이 일본의 전면에 내세워지는 것은 아이러니라고 말하지 않을 수 없다. 다음의 그의 말은 그 점을 솔직하게 고백한다.

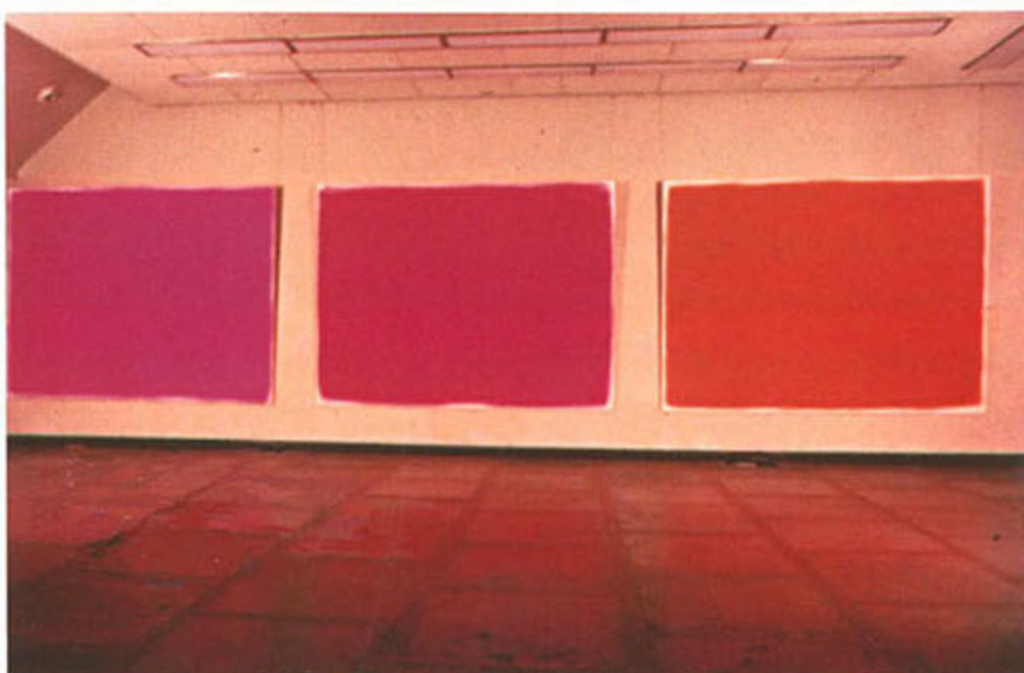
“...한국에서 커서 일본에서 서리고 하니 일본 쪽은 나더러 한국적이러며 침입자 취급을 하려들고 시간이 흐르니 한국에서는 일본 바람을 탄 도망자로 물러는 느낌도 있었다. 그래서 더 멀리 실 곳을 찾아 유럽 각지를 삼십여 년 헤맸더니 그쪽에서는 또 동양적이니 이방인이니 하며 칭찬으로 걸출해 재의식시키려 들지 않는가. 하지만 그래도 낯선 곳을 찾아다녀야 하고 생소한 작가와 만나고 함께 전람회 틀 거들하는 가운데 일된 자기를 거르는 수 밖에 따로 살 곳이 있어 보이지 않는다...”

이우환 《어제의 예술》(2002)에서

'근대초극'
논의의 중요성과
일본에서의 이우환

이우환은 평면회화나 입체설치에서 모두 자신의 미학을 관통시킨다. 1960년대 초엽에 이미 시도된 점과 선의 회화들은 1970년대에 특유의 조형과 미학으로 진화되었고, 1960년대 후반에 시작된 입체설치는 모노하로 불리기도 한다. 그러나 애초에 이우환의 회화는 모노하라는 이름 아래에서 다루는 것이 불가능하다. 모노하라는 평면회화의 문제가 아닌 시공간의 물질 문제에 집중하기 때문이다.

1969년 7월 《공간》을 통해 '일본현대미술의 동향'을 처음 국내에 소개한 이우환의 글에는 '모노하'라는 단어가 등장하지 않았다. 대신 다카마쓰 지로(高松次朗)의 광목 천과 세키네 노부오나 나리타 가즈히코(成田克彦), 요시다 가쓰로(吉田克郎)의 돌로 올려 놓은 종이 외에 이다 쇼지(飯田昭二)의 반으로 자른 봉



이우환 <풍경 II> 1968, <한국현대회화전>, 도쿄국립근대미술관
(2003년 이우환이 처음으로 필자에게 공개한 컬러 슬라이드)



박서보 <유전질1-68> 1968, <한국현대회화전> 출품작



카멜 뉘에서 열린 이우환 개인전 광경

나무, 아오야마 고유(青山光佑)의 인간형체 등이 생생하게 묘사되었다. 1967년 청년작가연립전 이후 1970년 한국미술대상전과 1972년 이우환의 명동화랑 전시, 그리고 이우환이 카미셔너였던 1973년 파리에 열릴 레 무렵까지 일본 모노하를 불러온 새로운 설치 형태의 조형은 한국의 젊은 아방가르드 예술가들에게 수많은 영감을 주었다.

그러나 '모노하'를 특정 카테고리화하지 않던 이우환이 그 용어를 한국에서 사용하지 않았고, 이우환 하면 '모노하'를 떠올렸던 국내 비평가들에게 이우환의 회화와 입체는 모두 '모노하'라는 이름으로 묶어졌다. 게다가 영동하게도 '모노하'는 '모노크롬'과 혼동되는 해프닝을 빚기도 했다. '모노하'는 결코 회화적 개념이 아니며 '모노크롬(Monochrome)'과는 더욱더 상관이 없었음에도 불구하고 말이다.

이우환과 몇몇 한국의 실험미술 작가는 시공간에서 물체들이 발휘하는 물질성의 놀라운 생생함을 탐구한다는 점에서 예술의 태도를 공유했다. 그러나 1970년대 이후 이우환과 한국의 모노톤 예술을 주도한 작가들 간에 맺어진 관계는 사실상 미학으로 연결된 것이 아닌, 서로의 필요에 의한 인간적인 우정 관계였다. 그것은 오래 지속되지 않았다.

이우환의 회화와 한국 작가들의 관계는 1968년에 시작되었다. 1968년 7월 한국내 반일감정을 다소 극복하면서 본격적인 한일교류전으로 <한국현대회화전>이 도쿄국립근대미술관에서 열렸을 때, 이우환이 제일 작가로서 출품한 <풍경II>가 박서보에게 '그리지 않은 그림'으로 깊은 인상을 준 사실은 1984년 가을 <화방>에 실린 박서보의 <이우환과의 만남 68년 이후를 회상한다>에 기록되어 있다.

"...이우환과의 첫 만남은 1968년 8월... 그는 한국현대회화전에 300호가 넘는 대작 3점을 출품했는데 분무기로 전 화면에 형광도료를 뿌려 놓은 소위 아무것도 그리지 않은 그림 작품이었다... 그것이 성공적이진 아니긴 간에 추상표현주의의 강렬한 열기에 심신이 만신창이로 화상을 입고 있던 서울화단의 시각과는 전혀 다른 것을 추구하고 있음을 곧 느낄 수가 있었다..."

그러나 이우환은 한국의 모노톤 예술가들과 같이 전시를 하며 어울려 다녔으면서도 자신의 회화의 미학적 입장을 그들과 관련시켜 한번도 언급한 적이 없다. 다시 말해 그의 회화는 한국의 '모노톤 예술'과 거의 상관이 없는 예술 태도에서 비롯된 것이며, 사유의 출발 지점부터 전혀 다르다.

그런데 왜 최근의 국내외 전시에서까지 '단색화'라는 이름으로 모노톤 예술가들과 이우환이 연결되어 있는 것일까? 한국의 모노톤 예술가들 그리고 몇몇 전시 기획자와 국내외의 몇몇 비평가가 미학이 아닌 우정관계에서 비롯된 이우환의 태도를 이우환의 미학으로 오해하고 있기 때문이며 그 영향이 미술계에 미치는 파장이 크기 때문이다.

이우환은 한국과 일본 그리고 유럽이라는 삼각형 속에서 그 어떤 꼭지점도 자신의 철저한 본거지가 되지 않는 일종의 유목민(nomad)이다. 그래서 어디서든 '타인(他人)'의 처지를 면치 못하는 이방인이라고 할 수도 있지만, 역설적으로 그는 '관계' 속에서 이동하는 운동성을 갖고 있다. 2013년 파리의 카멜 뉘(Kammel Mennour)에서 열린 전시에서 이우환은 자신의 회화와 입체설치를 놀랍게 조우시키는 '만남'의 관계를 또 한번 새롭게 시도했고 2014년 베르사유전시에서 서구 전통과 아시아의 미학을 조우시켰다.

필자는 올해 4월 뉴욕현대미술관(MoMA)에서 '한국 현대미술 다시 읽기(Re-reading Korean Contemporary Art)'란 제목으로 한 영어 발제에서 한국의 실험미술과 모노톤 예술의 용어 문제 및 한국 현대미술에서의 두 가지 정치 사회학적 매핑을 피력했고, 대단히 진지한 반응과 공감을 나누었다. 앞으로 한국의 미술계에서도 이우환과 그의 예술에 대한 실제적이고 구체적인 토론의 장에서 연구자들의 만남이 더욱 활성화되기를 바란다. ●

미학이 아닌 우정 관계 :
이우환의 회화와
한국의 모노톤 예술

필자가 '모노톤 예술 Monotone Art'이라 부르게 된 미술 경향은 그것이 '단일한 색'을 의미하는 모노크롬 Monochrome의 문제가 아니기 때문이며, 역시 '단일한 색'으로 이루어진 그림'을 의미하는 '단색화 Dansaekhwa'도 아니기 때문이다. 나는 그것을 1999년 박사논문 이후 '단색조 회화 Monotone Painting'라 부르기도 했지만, 하종현이나 최병소, 김정섭 등 주요 작가들의 작업이 단순히 회화의 문제가 아닌 시공간의 물질 문제로 이미 확장되어 있다는 점을 중시하게 되었다.

유목민 종간자
이우환