

SPECIAL INTERVIEW ①

이우환

현대미술이란 살아있는 '극장'

/ 김복기 대표

새해 아침에 원로(元老)와의 대화 시간을 마련했다. '원로'란 한 분야에 오래 종사하며 경험과 공로가 많은 분을 가리킨다. 시대의 급변과 함께 세대 간 간극이 더욱 벌어지고 있는 오늘, 저 긴 세월의 터널을 헤쳐 나오며 원로가 다진 값진 경험은 역사의 바통을 이어 갈 후세대에게는 내일을 여는 희망의 좌표가 될 수 있다. 이것이 바람직한 역사의 변환이요, 또한 건강한 세대교체일 터이다.

이우환, 그는 화가이자 조각가이며 또한 예술 이론가이자 현대미술 비평가. 다른 수사가 필요 없는, 한국이 낳은 최고의 국제적 아티스트다. 팔순에 이른 지금도 동과 서를 분주하게 가르치며 그 예술적 성과(聲價)를 떨치고 있다. 그와 오늘의 현대미술을 조망하는 서면 인터뷰를 가졌다.¹⁾ 글로벌 아트씬을 함께 펼쳐 그 지형을 그려 보고, 세계와 한국미술을 견주며 '우리'와 '나의' 길을 모색하는 자리다. /

Art 세상이 바뀌고 있다. 문화도 미술도 바뀌고 있다. 니콜라 부리오(Nicolas Bourriaud)가 2009년에 제창했던 '알터모던(Altermodern)'은 철저하게 글로벌화된 정치 경제 문화의 토대 위에서 모더니티의 재구성을 수행하는 새로운 보편주의로 각광을 받았다. 알터모던은 타자성, 다시간적(heterochronical), 다언어적, 탈방향성, 비선형성 등의 개념을 적극 활용하고 있다. 부리오는 오늘날 세계 문화의 다중성을 대표하는 모델로 거대한 군도(群島)의 집합체인 아키펠라고(archipelago) 개념을 끌어들인다. 과거의 견고했던 지리학적 경계는 무너지고 중성문화와 혼합문화가 번성하는 길이 열렸다는 것이다.²⁾ 선생께서는 21세기 미술을 어떻게 조망하는지? 특히 선생께서 늘 관심을 두는 타자성의 문제와 결부해서...

Ufan 하이테크와 교통과 정보의 경이적인 발달로 세상이 바뀌고 있다. 다시 말해 수공업적인 생산양식이나 지정학적인 교류 그리고 역사나 오리진(origin)에 대한 환상이 깨지고, 그와 함께 예술 세계도 거대한 생산 체제로 뒤섞이고 다개념화되면서 수시로 변하는 정체불명의 글로벌 모드가 소용돌이치고 있다. 그런데 나는 요즘 조금 이상한 예감이 든다. 뭔가 가라앉고 있다. 최근에 문명 개방에 반발하는 IS의 대두가 세계를 긴장시키고 있지만, 이와 함께 문명은 서서히 자기 점검의 시기에 들어서는 느낌이다. 최근 10여 년 동안 급변 상황이 어느 정도 정리가 되는 조짐이고, 아수라장의 지점을 지나고 있는 것 같다. 폭발적인 욕망 생산은 줄어들고 잡탕이나 다양성은 차츰 추상화되면서 새로운 미니멀리즘으로 접어들고 있지 않을까. 한 예로 중국의 젊은



이우환 / 1936년 경남 출생. 서울대 미술대학을 중퇴하고 일본대학 문화부 철학과 졸업. 1960년대 일본에서 일어난 모노하 운동의 이론적 기반을 세운 작가이자, 철학자 문학가 예술평론가. 1969년 논문 <사물에서 존재로>로 일본 미술출판사 예술평론상 수상. 저서로 <여백의 예술> <시간의 역할> 등이 있다. 유네스코미술상, 세계문화상, 프랑스 리지옹 뉘뇌르 훈장을 받았으며, 타마미술대학 교수, 파리국립미술학교 초빙교수를 역임. 파리비엔날레 베니스비엔날레 카셀도쿠멘타 광주비엔날레 등의 국제전에 출품. 루이지에나근대미술관, 파리 주드폼미술관, 카마쿠라 근대미술관, 뉴욕 구겐하임미술관, 베르사유궁 등 세계 유수의 미술관에서 수차례 개인전을 열었다.

작가들의 작업이 자꾸 단순해지고, 유럽이나 미국에서는 1970년대를 되짚어 보려는 경향이 눈에 띈다. 이것은 새로운 출발의 모색이기도 할 것이다. 좀 더 시간이 걸리겠지만, 표현의 세계는 사상의 흐름으로 보아 다양한 방법으로 정제되면서 정신성 종교성을 띠는 쪽으로 고도화해 가리라.

Art 미술 내부에서도 '섞임 현상'은 가속화되고 있다. '미술의 제왕'이었던 회화는 사진 발명 이후 꾸준히 '위기론'이 제기되었다. 마침내 '회화의 종말'이니 '회화의 죽음'이 거론된 지도 오래되었지만, 오늘도 회화는 여전히 진화하고 있다. 사람들은 회화가 갈 때까지 갔다고들 한다. 그러나 회화는 여전히 갈 곳이 있고, 진화의 의미가 열려 있는 듯 보인다. 오늘의 회화는 두 흐름으로 거칠게 도식화해 볼 수 있을 것 같다. 하나는 '만드는 손(手)'에 창작의 가치를 두는, 기본적으로 '그린다'는 문제(또한 그 극단으로 '그리지 않는다'는 문제)를 창작의 지표로 삼는 흐름이다. 또 하나는 영상이나 사진 등 뉴미디어를 적극 수용하고 회화의 영역을 확산하는 흐름이다. 회화가 살아 남기 위해서 기존에 회화가 가지고 있던 정체성의 죽음을 불사하며, 이제는 공간 속으로 시간 속으로까지 파고든다. 선생의 작품에 견주어 오늘날 회화의 위상, 운명을 언급해 달라.

Ufan 회화의 존재 이유는 시대에 따라서 달라지지만 근본적으로는 수수께끼다. 시각의 평면적인 표현이란 의미에서는 영화, 텔레비전, 사진도 회화의 일종으로 볼 수 있고, 그 기본형이 캔버스 회화인 셈이다. 보고 싶은 것을 평면으로 나타내는 데에 회화가 성립한다. 손으로

그리든 하이테크로 나타내든 캔버스나 벽 혹은 스크린에 그림이나 영상이 나타났을 때 회화라고 하고³⁾, 그 나타난 상을 보는 것이 회화 감상이다. 인간에게 보고 싶은 욕구가 있는 한 그림은 존재할 것 같다. 앞으로 손으로 그리는 것은 점점 불확정적이고 고정적인 쪽으로 기울 것이고, 하이테크로 나타내는 것은 정교하고 움직이는 표현이 요구되리라. 양쪽의 절충도 나오겠지. 손 쪽은 그린다는 주체적인 행위성을 강조할 것이고, 하이테크 쪽은 비주체적 무기적 변동적 표현으로 일반화되겠지만, 그려진 것, 영상이 보는 대상임에는 변함이 없다. 그런데 회화는 많은 변천의 역사에서 오늘날 의외의 결론을 얻은 것 같다. 그것은 그려진 것 혹은 영상 자체를 보는 것이 아니라 그렇게 부정했던 그 무엇, 다시 말해 어쩔 수 없이 환상을 보는 대상이라는 점이다. 본다는 것은 결국 상상과 결부될 수밖에 없다. 다른 말로 바꾸면 회화의 비밀은 다양한 양태를 취하면서도 시각의 형이상학적인 욕구의 비대상성에 있는지도 모른다. 그래서 게르하르트 리히터는 회화를 무한히 상상을 불러일으키는 '가상(Schein)'이라 했다.

게르하르트 리히터는 회화의 태반의 별의별 양태를 시도해 보였다. 그런데 그가 해 보이지 않은 부분이 있는데 그것을 내가 하고 있는 것이다. 지금 내가 도달한 것은 현상학적으로 캔버스에 어떤 초월적인 바이브레이션을 일으키는 회화이다. 캔버스의 일부에 강렬한 터치를 줌으로서 그려지지 않은 필드가 반응하여 울림의 공간이 열리게 된다는 것이다. 그런 것과 그려지 않은 것과의 자극적인 관계에서 회화 공간이 생겨난다는 것이 나의 주장이다. 이것은 새로운 회화 공간의 출발점의



〈관계항 - 베르사유의 아치〉
 돌, 스틸 판
 3,300×300×3cm 2014

제시라 자부한다.

Art 이우환은 조각가이며 입체 설치미술가로서 회화와는 또 다른 장소성(Site)의 문제를 중요한 골간으로 삼는 작품을 펼쳐 왔다. 이와 관련해서 오늘날의 컨셉추얼 아트(비평 용어로는 '네오컨셉추얼 아트'로 통용되고 있다)의 흐름을 짚어보고 싶다. 흔히 비평계에서는 1990년대 이후 2000년대까지 지속되고 있는 네오컨셉추얼리즘을 '전위예술의 복권(재순환)'으로 평가하고 있다. 1960년대에 성행했던 '상황주의'⁴⁾, 아르테 포베라 등의 방법을 응용하면서도 아방가르드라는 특이적인 예술 정신을 내세웠던 과거와 달리, 아트가 사회나 일상생활 속으로 흩어져 예술가나 관객이 똑같이 세계에 대해 생각하고 행위하는 양식을 만들어 가고 있다. 한마디로 말하면, 컨셉추얼 아트의 일상화 혹은 인간화라 할 수 있겠다. 이우환의 입체, 특히 2014년의 베르사유 프로젝트는 무엇보다 스펙터클한 측면에서 큰 충격을 줬을 뿐 아니라 개념적 측면에서도 더욱 확장된 작품을 펼쳤다. 좀더 커뮤니케이션에 충실한 쪽으로 다가갔다고 하는 표현이 맞을지 모르겠지만...

Ufan 1970년대 이후 '전위'라는 말은 사라졌다. 전위(아방가르드)는 정치 용어로는 '혁명'을 뜻한다. 그런 말이 쓰일 정도로 1960년대 말 1970년대 초는 종래의 예술 개념이 깨지고 새로운 시도가 폭발한 시기였다. 그 직후 컨셉추얼 아트 현상이 벌어졌는데, 하나는 새로운 콘셉트를 제시하려는 시도, 다른 하나는 여러 가지 표현 방법에서 어떤 인식이 가능한가를 묻는 검증 방식 두 가지로 볼 수 있다. 어쨌거나 작품의 이념성이나 물질성이나 그 대상성보다는 극히 추상적인

콘셉트가 우선하는 경향을 나는 일찍이 종래의 이념주의와 구별하여 콘셉추얼리즘으로 퍼트린 적이 있다. 그러나 1980년대 이후 제3세계의 개방과 국제 교류 정보와 하이테크의 폭풍으로 콘셉추얼리즘은 후퇴되고 일부에서 현실과 맞물리는 뉴트럴한 개념성의 표현이 주목받게 되었다. 사실 내가 하는 회화나 조각이나 인스톨레이션은 엄밀하게는 콘셉추얼 아트로 간주하기 어려운 부분이 있으나 작품의 외모나 형성 방법에서 콘셉추얼 아트로 보는 이도 있다. 나의 경우 작품 자체 내에 콘셉트가 도사리고 있는 것이 아니라 작품 밖을 끌어들이는 데에 콘셉트가 기능한다. 이것은 종래의 대상 중심의 표현과는 달리, 공간이나 장소를 여는 콘셉트인 것이다. 그래서 공동체 언어인 커뮤니케이션이 아니라 타자와의 대응이나 안팎이 통하는 대화의 장이 된다.

Art 이웃 일본 미술의 이야기로 넘어가겠다. 근자에 뉴욕에서는 전후 일본미술을 재조명하는 큰 전시가 잇달아 열렸고, 또 베니스와 밀라노에서도 모노하(物派) 전시가 열렸다. 특히 모노하에 주목해 보면, 앞서 언급했던 '전위예술의 복권(재순환)'과도 무관하지 않아 보인다. 이러한 동향에 모노하의 이론적 리더이자 창작의 실천자로 굵은 족적을 남긴 선생으로서는 소회가 남다르리라 생각한다. 왜 세계는 모노하를 주목하는지, 아니면 일본은 왜 모노하를 세계에 내놓으려 하는지, 그것은 오늘날 어떤 의미를 지니는가? 더불어 우리가 타산지석으로 삼아야 할 일이 있는지, 특히 한국의 이론가들이 모노하와 단색화를 연결시키는 문제 등을 언급해 두면 의미 있는 지면이 될 것 같다.

내가 하는 회화나 조각이나 인스톨레이션은 엄밀하게는
 콘셉추얼 아트로 간주하기 어려운 부분이 있으나 작품의 외모나
 형성 방법에서 콘셉추얼 아트로 보는 이도 있다. 나의 경우 작품
 자체 내에 콘셉트가 도사리고 있는 것이 아니라 작품 밖을
 끌어들이는 데에 콘셉트가 기능한다. 이것은 종래의 대상 중심의
 표현과는 달리, 공간이나 장소를 여는 콘셉트인 것이다. 그래서
 공동체 언어인 커뮤니케이션이 아니라 타자와의 대응이나
 안팎이 통하는 대화의 장이 된다.

Ufan 최근 들어 1960년대 말 70년대 초의 모노하가 세계의 일부에서 주목을 끌고 있다. 일본 미술의 문제이기도 하지만 중요한 것은 60년대 말 70년대 초의 사상적인 상황과 이슈를 잘 나타내는 현상이란 점에 있다. 창조주적인 인간 중심의 근대가 깨지고, 만드는 것과 만들지 않은 것을 대응시킴으로써 표현이 어떻게 성립되는가를 묻는 운동이 모노하였다는 점을 상기할 필요가 있다. 일본은 아무도 모노하를 긍정적으로 평가하는 이도 없었고 내세우지도 않았다. 때려 엮으려는 부정의 비바람에 잘도 견뎌 낸 것 같다. 내적으로도 복잡한 문제를 안고 있지만, 나 같은 외부인이 크게 개입된 것이 다이내미즘을 낳게 하는 한편 엄청난 반발을 유발시킨 것도 무시할 수 없겠다. 시대와 세계의 공기가 모노하를 살려 낸 셈이다. 한마디 덧붙이면, 오로지 나 혼자 초창기부터 북 치고 장구 치면서 동분서주하여 국내외에 모노하를 알림으로써 나도 살고 모노하도 살 길을 외치고 다닌 것이 꿈만 같다. 물론 아직도 모노하를 폄하하려는 시각이 없는 것은 아니지만, 세계와 시대는 점점 모노하를 필요로 하고 이해하려는 쪽으로 열리고 있어 다행이다.

Art 한국의 단색화가 열기를 띠고 있다. 주요 원로작가들의 작품이 국제적으로 새롭게 주목을 받고 있다. 그러나 아직도 단색화의 이론적 천착은 부족하다는 생각이다. 단색화를 통해 한국 현대주의 미술이 동시대성, 국제적 시민권을 확보할 수 있을 터인데, 아직은 일부 작가들에 국한되어 있다. 특히 후자들은 미술시장에서의 과열 현상을 두고, 거품 뒤의 부메랑을 우려하기도 한다. 물론 시장의 문제는 시장의

논리에 맡겨야겠지만, 한국의 단색화 작가의 핵심 멤버인 선생께서 이런 문제를 직접 거론하기엔 불편한 지점이 있을 것이다. 그러나 앞의 질문과 관련해서 단색화에 대한 이론적 접근 문제는 언급해 주면 좋겠다. 특히 선생 자신의 작품 세계와 단색화의 이론적 문제에 관련해서는 말을 아낄 이유가 없다고 생각한다.

Ufan 한국의 단색화는 회화가 가지는 최소한의 요소와 독특한 행위의 혼적으로 하나의 스킴을 형성한 자랑스러운 경향이다. 1970년대는 대단히 가난하고 군정에 의해 정보가 통제되고 표현의 자유가 극단적으로 제한된 시대였다. 이런 상황에서 상징적으로 나타난 미술 경향이 단색화다. 어떤 작가는 물감을 칠했다가 연필로 긁었다가 다시 덮었다가 이런 짓을 반복하고, 어떤 작가는 마대에 물감을 뒤에서 밀어내었다가 앞에서 다시 밀어 넣었다가 하고, 어떤 작가는 매일 신문을 처음부터 끝까지 연필로 새까맣게 지우고 긁어서 상처투성이가 만들고, 어떤 작가는 물감을 캔버스에 발랐다가 떼어 냈다가 다시 발랐다가 떼어 냈다가 했다. 내가 보기에 이러한 표현 없는 표현의 년센스한 짓거리들은 본질적으로 독특한 현실 비판이자 비표현적인 저항의 표현이다. 그들은 당시 국전이란 체제의 반대 입장에 선 재야 세력들이거나 신인들이었다. 일부는 앵포르멜을 경험했던 세대이고 잠깐이나마 팝아트니 옵아트, 허상주의 등 다양한 미술사조에 접했다가 1971년 이후 점차 단조로운 색에 의한 표현 없는 표현으로 수렴되었다. 우연인지 내가 한국에 드나들기 시작한 때와 맞물린다. 박서보 선생을 통해 이들과는 깊은 인연으로 70년대를 같이 산 셈이다. 단색화는 1960년대 말의 유럽의

오늘날은 어디서도 크게 부는 바람이 없다. 그러니 개인의 자각이 중요할 수밖에 없다. 무수한 개인의 반란이 세계를 바꿀 것이다. 개인의 자각은 공동체가 아니라 남과의 만남에서 시작된다. 만남만이 미지의 예술을 낳는다. 미지만이 남과 공유할 수 있다. 이것은 개인으로 돌아가라는 뜻이다. 혼자 고독한 우물을 파야 한다. 우물은 자기 고장에서 판다기보다 뛰어나면서 현대미술이라는 공간에서 파고, 누가 좋은 우물을 파는가 세계에서 경쟁해야 한다.

모노크롬 회화에서 보는 부정성이 초창기를 장식하였고, 미국의 초기 미니멀 아트를 연상시키는 지극히 단순하고 절제된 비표현의 표현을 심화시켰다. 직접적인 연관은 없으나 당시 프랑스의 쉬르프 쉬르파스와도 통한다. 근대 회화가 해체된 이후 어렵듯이 회화의 재출발의 시도로 비치기에 세계가 주목하는 것이다.

단색화를 그 출발부터 자연발생적으로 보려는 시각도 있지만, 그런 자생론은 합리화되지 않을 뿐더러 오해를 부르기 쉽다. 또한 한국의 전통적인 백색과 단락적으로 연결시키는 자도 있으나 그것은 1970년대를 지나 오랜 숙성 과정에서 심층적으로 무의식적으로 연결되는지는 모르나 불필요한 합리화 같고 어쩌면 자기 폐쇄적으로 보일 수도 있다. 단색화는 한국을 모르는 사람들이 봐도 납득이 가는 보편성을 띤 회화의 경향이다. 경직된 어려운 상황의 배경이 오히려 힘이 된 것 같다. 거창한 이념이나 심오한 의미와 거리를 둔 단순한 색채와 프로세스와 반복의 행위에 대한 물질적 흔적이 보편적인 회화로 나타난 것이다. 그래서 한걸 뉴트럴하여 부담 없이 받아들여지는지도 모른다. 오늘날 회화의 갈망 속에서 안정맞춤이 된 셈이다.

그런데 내 회화의 경우 단색이긴 하지만 출발점이 다르다. 나는 1971년 뉴욕 모마에서 바넷 뉴만의 거대한 <Black and White>전을 보고 충격을 받아 본격적으로 회화를 시작했다. 그가 공간의 문제를 다루었다면, 나는 어릴 때 배웠던 점 찍고 선 긋는 것으로 시간의 문제를 시스템과 프로세스를 이용해 단색으로 표현해 보고 싶다는 데서 회화를 시도했다. 이런 의미에서 내 회화는 단색화이자 처음부터

컨셉추얼한 표현이다.

Art 글로벌화의 가속화로 지역적 경계가 무너지고 있다. 이러한 사회 환경의 격변, 문화적 월경(越境)에 대응해 아시아, 남미, 중동, 동구 등 비서구권의 하이브리드 미술이 새롭게 부상하고 있다. 특히 비엔날레 같은 국제전의 장(場)에서 이런 흐름이 두드러진다. 현대미술 표현의 모든 방법을 빌리면서도 여기에 특수한 지역적 현실을 반영하고, 그것에 집합적 보편적 의미를 부여하려는 작품 경향 말이다. 이러한 작품 경향은 때로 지금까지 서구 중심의 현대미술 관점에 큰 수정을 요하기도 한다. 물론 비서구권이라 하더라도 토지에 따라서 각기 다른 특수성을 드러내는데, 이 지점에서 한국미술을 조망해 보고자 한다. 선생께서는 자신의 작품에 생물학적 배경이나 공동체 언어를 내세우길 몹시 싫어하지만, 한발 양보해서 세계에 도전하는 한국의 후배 작가에게도 주목해 주었으면 한다. 이들에게는 글로벌과 로컬, 지역 전통과 서구 모더니티의 만남... 등 한국을 넘어 세계를 향해 가기 위해 풀어야 할 변증의 논리가 산적해 있다. 덕담을 내놓는 마음으로 예술에서 '나'와 '우리'의 문제를 언급해 주면 좋겠다.

Ufan 한국의 현대미술은 서구식으로 보면 뿌리가 얁다. 옆 나라 중국은 더하다. 문화의 역사는 길지만 소위 근대의 경륜이 부족하다는 뜻이다. 그래서 많이 흔들릴 수도 있고 자유로울 수도 있다. 오늘날은 역사주의 콘텍스트주의가 깨지고 문화인류학적으로 제각기의 모습으로 어울리는 열린 시대이다. 물론 이것은 사상적인 발언이다. 실제로는 아직도 미국이 세다든가 유럽이 버틴다든가 하는 상황을 알고 도전할

왼쪽 · 요셉 보이스
 〈코요테: 나는 미국을 좋아하고
 미국도 나를 좋아한다〉
 퍼포먼스 1974
 뉴욕 르네블록갤러리
 오른쪽 · 뉴욕 이스트햄턴에서
 조각 작품에 쓸 돌을 찾고 있는
 아우환 2010



수 있다는 말이다. 어쨌거나 오늘날은 어디서도 크게 부는 바람이 없다. 또한 아르테 포베라니 모노하니 단색화니 하는 스킴이 형성되기도 힘든 상황이다. 그러니 개인의 자각이 중요할 수밖에 없다. 무수한 개인의 반란이 세계를 바꿀 것이다. 개인의 자각은 공동체가 아니라 남과의 만남에서 시작된다. 만남만이 미지의 예술을 낳는다. 한국에서는 때때로 전통이니 지역성의 공동체 의식을 내세우는 이도 있으나 그러면 미지가 부정되기 쉽다. 미지만이 남과 공유할 수 있다. 이것은 개인으로 돌아가라는 뜻이다. 혼자 고독한 우물을 파야 한다. 우물은 자기 고장에서 판다기보다 뛰어나면서 현대미술이라는 공간에서 파고, 누가 좋은 우물을 파는가 세계에서 경쟁해야 한다. 예술이란 원래 이데의 제시가 아니라 테크네 아니던가. 기업과 마찬가지로 예술가도 첨예하게 자기 브랜드를 만들면서 세계에서 사는 것이다. 그러기 위해서는 당연히 손재주보다 엄청난게 공부해야 한다. 그리고 몸으로 세계를 쫓아다니고 남과 만나야 한다. 모름지기 한국인은 일찍이 기마족의 피가 끊고 반도의 기질이 있어 도전적이고 어디로나 열려 있다. 주변을 살피면 지금이 찬사다. 쫓아다니면 바람이 나게 될 것이다.

Art 지난 2009년의 일이다. 비평가 할 포스터(Hal Foster)는 미술전문지 《아트포럼》에 이렇게 적고 있다. “지난 10년 동안 예술이 공유해 온 것이 하나 있는데, 그것은 앞이 보이지 않는 불안정한(precarious) 상황이다.” 그는 앞을 예측할 수 없는, 본연적인 미술로 21세기의 첫 10년을 진단했는데, 사실 나는 오늘의 미술도 이 ‘precarious’의 연장선상에 있다고 생각한다. 선생은 내일의 미술을

어떻게 예견하는지? 어떻게 동시대 미술 세계에 대응하는 작품을 펼치는지?

Ufan 세계의 정치 현실은 한 치도 앞을 내다볼 수 없는 상황이지만, 문화예술은 꼭 그렇지만은 않다. 예술은 과학이나 종교와는 달리 답이 아니라 의문의 소재(所在)를 작품으로 제시하여 그것을 보며 생각하게 하고 즐기게 하는 기능을 가졌기 때문이다. 또한 개인의 경쟁이기 때문이다. 오늘날의 예술만큼 민족이나 신화나 종교나 과학의 메시지를 매개하지 않고 그 자체로써 수수께끼의 미지를 암시하는 것도 경이로운 일이다. 현대미술은 복잡한 현대를 미술가들이 슬기롭게 정리하고 각색한 ‘산 극장’이기에 사람들이 들뜨는 것이다. 나는 그런 점을 오랫동안 지켜보고 또는 사귀어 온 다음의 작가들에게서 강렬하게 느낀다. 요셉 보이스, 백남준, 게르하르트 리히터, 안젤름 키퍼, 크리스토, 불탈스키, 제프 쿤스, 빌 비올라, 구르스키, 아니쉬 카푸어, 무라카미 다카시... 그러나 이렇게 적으면 젊은 친구들로부터 거기는 미래가 없다는 소리가 들릴 것 같다. 좋다. 젊은이들이 이 사람들을 이기는 일을 하기를 빌지만 꼭 밟고 넘어가야 할 대상들이기에 적은 것이다. 그들의 작품은 이미 고전성을 띤 확고한 존재이면서 아직도 현재진행형인 무서운 생명체임을 명심하고 덤벼야 하리라. 나의 작업도 그들의 연장선상에 있는 것이었으면 한다. 나의 작업은 현실을 직설적으로 다루지는 않는다. 그러나 큰 의미에서는 문명 비평적이며 암시적인 문제의 제기이다. 근대주의가 ‘인간’ 중심으로 창조와 파괴를 욕구했다면, 나는 ‘비인간’의 입장에서 만드는 것과 만들지 않은 것을



아니쉬 카푸어 <노랑>
 섬유유리, 안료
 600×600×300cm 1999
 삼성미술관 리움 설치 전경
 2012

연결시키며 타자와 어울리는 표현을 모색하고 있다. 특정 기술이나 새로운 이데가 사회를 + (플러스)로 발전시킬수록, - (마이너스) 쪽도 생각하자는 자세이다. 나의 표현은 비표현의 만들지 않은 세계와의 관계 맺기의 시도이다. 그런 의미에서 나는 근대 이후 회화와 조각의 또 하나의 출발점에서 있다는 느낌이다. 나는 현대미술에 희망을 거는 입장이다. 현대미술은 장 보드리야르의 말처럼 내일이면 태반이 쓰레기가 될지 모른다. 그러나 오늘은 많은 암시와 의문의 메타포로 기능하고 있고 관객을 들뜨게 하고 있다. 나는 비평가나 예언자의 입장이 아니라 생사람의 작가이기에 결정적으로 미래를 논할 수는 없다. 미래는 결정이나 운명이 아니라 개척하는 미지이다. 그래서인지 산 작가의 작업 안에 미래가 숨 쉬고 있는 것을 느끼는 터이다.

Art 팔순이다. 2016년은 어떤 작품 활동 계획이 있는지?

Ufan 나는 늘 새로운 아이디어를 실현하는 타입이 아니라 하는 일을 밀고 나가면서 조금씩 터전을 넓히고 철저화해 가는 입장이다. 2016년에도 지금까지의 연장선상에서 작업과 발표가 계속될 것이며, 점점 더 작품 수나 발표를 줄이고 자기를 점검하고 가다듬을 것이다. 베르사유 전에서는 나의 조각관의 총결산을 한 셈이다. 조각의 대상 자체를 보이는 것이 아니라, 그것을 계기로 주변의 공간을 열거나 상상의 세계가 현실과 겹치게 하는 작업이었다. 다시 말해 조각에서 대상주의를 넘어서는 초월의 가능성을 시도한 것이다.

Art 2015년이 광복 70주년이어서, 한국미술을 회고하는 시간이 됐다. 한국미술은 과연 어디까지 왔고, 또 어디로 가야 하는지...⁵⁾

Ufan 나는 한국미술을 회고할 입장에서 있지 않다. 다만 왔다 갔다 하며 관계를 맺어 온 느낌으로는 젊은 작가들이 옆 나라들에 비해 다양하고 다이내믹하다. 좀 더 두드러져야 하는데 그러려면 끈질긴 지구력과 전개력이 필요하다. 책 읽고 생각하고 경험을 쌓아야 한다. 또 바깥으로 자주 나가며 타자와 만나고 경쟁하는 습관을 기르기를 권장한다. 사족이지만 부디 남을 폄하하지 말고 좋은 점을 발견하고 인정하는 풍토가 조성되기를 바란다.

※PS.

- 1) 이 인터뷰는 12월 중에 일본 가마쿠라의 이우환과 팩스로 주고받은 것이다. 그는 이메일을 사용하지 않기(못하기) 때문에, 통상 팩스를 쓴다. 질문에 대한 답은 당연히 육필 원고다. 그는 내가 질문서를 보낸 뒤 2, 3일 뒤에 바로 답을 보내왔다. "여러 바쁜 일정 때문에, 하루빨리 이 숙제에서 벗어나고 싶어 밤을 새우다시피 원고를 썼다"고 했다. 인터뷰에 감사드린다. 통상 인터뷰는 1차로 질의와 답변을 주고받고, 필요한 경우 2차로 추가 질의와 답변으로 내용을 보완하는 경우가 많다. 또 에디터가 질의와 답변을 최종적으로 가공하는 경우가 태반이다. 그러나 이번 서면 인터뷰는 맞춤법, 띄어쓰기 같은 최소한의 에디팅을 거쳤을 뿐, 답변 원고를 100% 그대로 살렸다. 이 원본성을 존중하기 위해 인터뷰의 지문(地文) 혹은 각주 성격으로 추신(PS.)을 달았다.
- 2) 김복기, <한국미술의 동시대성과 비평담론>, 《미술사학》, 미술사학연구회, 2013. 이 논문은 한국미술의 '동시대성'에 질문을

예술은 과학이나 종교와는 달리 답이 아니라 의문의 소재(所在)를 작품으로 제시하여 그것을 보며 생각하게 하고 즐기게 하는 기능을 가졌다. 오늘날의 예술만큼 민족이나 신화나 종교나 과학의 메시지를 매개하지 않고 그 자체로써 수수께끼의 미지를 암시하는 것은 경이로운 일이다. 현대미술은 복잡한 현대를 미술가들이 슬기롭게 정리하고 각색한 '산 극장'이기에 사람들이 들뜨는 것이다.

던지고, 그 동시대성을 관통하는 비평적 쟁점을 미술 '현장'의 작가와 작품 경향을 통해 추적했다. 특히 한국 컨템포러리 아트를 분석하기 위해 동시대의 비평 담론 세 가지를 논거로 삼았다. 그것은 니콜라 부리오의 알터모던(Altermodern), 할 포스터의 '앞이 보이지 않는 불안정한(precarious) 상황', 아시아 담론이다. 이번 이우환과의 인터뷰도 이 세 가지 담론을 염두에 두고 질문을 던졌다.

3) 영상도 하나의 회화라는 지적은 대단히 흥미롭다. 그러니까 영상미술은 '시간을 그리는 회화'로 파악할 수 있다. 영상미술은 시간을 편집한다. 시간을 길게 늘이기도 하고, 반대로 시간을 짧게 줄이기도 한다. 시간을 마치 손에 잡히는 '물질'처럼 자유자재로 통제할 수 있는 것이다. 이 '시간의 주름'을 편집하다 보면, 놀라운 '사이 공간'이 생긴다. 그 단적인 예가 초고속 촬영에 의한 슬로우 모션이다. 운동과 정지가 모호한 상태의 슬로우 모션 기법은 그 자체로는 특별한 것이 아니다. 일상적으로는 스포츠 중계방송에서 쉽게 접할 수 있다. 빌 비올라는 40초를 10분으로 늘여서 시간을 '그리고', 시간을 '조작하는' 예술가다. 그의 작품은 슬로우 모션의 인물로 특정한 시간을 '사이 공간'으로 변용시켜 인간의 지각에 새롭게 호소하는 예술이다. 슬로우 모션이 의식의 흐름으로 작용해 더 이상 쪼갤 수 없는 일생 단 한 번의 순간을 들여다볼 수 있도록 한 것이다. 초슬로우 모션의 영상은 사진에 가까운 것처럼 보이는데, 그러나 인물 사진과는 아주 큰 차이가 있다. 사진 속의 인물에서 우리는 '흔적'을 본다. 실제로 과거에 속해 있는 인물상은 그것이 흔적인 이상 '부재 증명'을, 요컨대 존재하지 않는다는 사실을

드러낸다. 한편 슬로우 모션은 확실히 우리들의 의식을 지배하는 무의식의 프로세스로 접근할 수 있다. 우리들의 시선을 의식의 깊은 속으로 이끄는 것이다.

4) Situationism. 1950년대 후반부터 70년대 초두에 걸쳐 프랑스를 중심으로 이탈리아, 독일, 덴마크 등의 여러 나라를 무대로 정치 문화 예술의 통일적 실천을 주목해 전개되었던 사회운동의 총칭. 이 명칭은 운동의 모태였던 'Situationist International'(SI)에서 유래했다. 전후의 대량소비형의 표상 형태를 '스펙터클'로서 비판하고, 자본주의 비판을 첨예하게 전개했다.

5) 이우환은 동양과 서양을 떠돌며 살고 있는 세계인인데, 이 때문에 그는 어떤 이론가보다 동양과 서양 양쪽을 객관적으로 파악할 수 있는 높은 안목을 가지고 있다. 나는 그 상대적 가치에 기초한 이우환의 비평을 한국미술에도 적용하고 싶었던 것이다. 사실, 이우환만큼 컨템포러리 아트신에서 다양한 작품을 실견(實見)한 한국 사람은 거의 없을 것이다. 또한 나는 기회가 있을 때마다 이우환으로부터 자신의 선배 세대 한국 미술가들에 대한 논평을 들은 적이 있다.(정확하게 말하면 내가 그런 비평적 질문을 던졌고, 그는 질문에 적절한 코멘트를 해 준 것이다.) 또한 이우환은 후배 작가들에 대한 관심도 놓지 않는데, 특히 국제적으로 활동하는 작가에 대한 비평은 그 어떤 이론가보다 예리한 것이었다. 무엇보다 이우환은 1970년대 이후 한국 현대주의 미술의 전개에 영향을 준 인물이었던 만큼, 이러한 가치 있는 비평이 가능한 여러 공적인 경로로 드러낼 수 있기를 간절히 기대한다.