

TRANS- HUMANITIES

Title : 개념미술의 시적 변환:

안규철 전시 <안 보이는 사랑의 나라>를 중심으로

A Poetic Conversion of Conceptual Art:

In Ahn Kyuchul's Exhibition, *Invisible Land of Love*

Author(s) : 이찬웅 (Chan-Woong LEE)

Source : *Trans-Humanities*, Vol. 9 No. 2 (2016), pp. 199-224.

Published by : Ewha Womans University Press

URL : <http://eiheng.ewha.ac.kr/page.asp?pageid=book10&cpagenum=060600>

Online ISSN : 2383-9899

All articles in *Trans-Humanities* are linked to the Homepage of KCI and

Ewha Institute for the Humanities and can be downloaded:

www.kci.go.kr & <http://www.trans-humanities.org/>



이화여자대학교
EWHW WOMANS UNIVERSITY

개념미술의 시적 변환:

안규철 전시 <안 보이는 사랑의 나라>를 중심으로¹

이찬웅 (이화여자대학교)

I. 들어가며

개념미술은 형태나 재료에 관한 것이 아니라 개념과 의미에 관한 예술이다. 그것은 자연이나 사물을 재현하는 것이 아니라, 미술과 사회의 경계선 위에서 양쪽으로 비판적인 질문을 제기한다. 즉, 한편으로 ‘미술이란 무엇인가’와, 다른 한편으로 ‘통상적인 의미는 옳은가’ 하는 것이다. 말하자면 개념미술은 의식적으로 이중의 생성을 일으키고자 한다. 한편으로 미술을 확장하거나 재정의하고, 다른 한편으로 상식을 붕괴시키거나 재창조하고자 한다. 또한 개념미술이 의미를 다루고자 나섰을 때, 이는 예술의 구획과 위계에 큰 변화를 가져오는 일이기도 했다. 전통적으로는 언어만이 분명한 지시대상을 갖고 의미작용(signification)을 할 수 있는 반면, 미술과 음악은 재료 안에 감정을 담아내는 장르라고 이해되었기 때문이다.

작가 안규철은 드물게 국내에서 개념미술의 전통을 계승하고 혁신하는 작가로 분류된다. 그는 예술이 정신적인 어떤 것을 불러오는 것이어야 한다고 생각한다. 한 예술가의 역량은 가장 적은 물질에 가장 많은 정신을 깃들게 하는 데에 있다. 그래서 그는 이렇게 중얼거린다. “어쩌면 시(詩)가

1. 이 논문은 2007년 정부(교육과학기술부)의 재원으로 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구임 (NRF-2007-361-AL0015).

최고의 예술이 아닐까?”(안규철, 인터뷰) 안규철은 말과 이미지 사이의 보완 또는 충돌을 작품의 원동력으로 삼는다. 그의 작업의 출발점은 드로잉과 텍스트의 병치이고, 지시문과 삽화 사이의 반어를 에너지로 삼는다.²

하지만 시에 대한 전망은 예술의 오래된 위계, 즉 시 아래 미술을 놓는 전통을 다시 한 번 수궁하지는 얘기는 아닐 것이다. 그렇다면 그가 제안하는 바, 미술이 시로부터 배워야 하는 것은 무엇일까? 좀 더 일반적으로 말하자면, 미술이 비물질적인 것과 맺는 관계는 어떤 것이었고, 앞으로 어떤 것이 되어야 하는가? 안규철 작가는 스펙터클이 되어가는 현대미술에 대해 근심하면서, 이번 자신의 전시에서 그에 대한 대안적 작품을 제시하고 있다.³

이 글에서는 안규철 작가의 최근 전시 〈안 보이는 사랑의 나라〉⁴에 담긴 몇 가지 문화적 요소들을 분석하고자 한다. 이 글의 관심은 미술사적인 관점에서 작품들을 위치 짓는 데 있는 것도 아니고, 미학적 관점에서 특정한 한 가지 문제를 집중적으로 다루고자 하는 것도 아니다. 다만 전시에서 발견되는 여러 지층들을 살펴보고자 하는데, 이는 다소 불균질한 방식이 될 수밖에 없을 것 같다. 첫 번째로, 작품들의 배치가 전시를 구성하고 있는 방식을 살펴보면서 작가가 암묵적으로 의지하고 있는 문예의 위계에 대해 논의한다. 이 과정에서 역사적으로 예술 장르들 간의 구획이 어떻게 변화되었고, 개념미술이 어디에 새롭게 자리잡게 되었는지 살펴본다. 두

2. 작가의 드로잉은 그의 작업의 출발점을 보여주고, 개념미술의 여러 갈래들 중 그가 어디에 속해 있는지 암시한다. 르네 마그리트는 명제와 이미지 사이의 반어를 통해 안정적인 재현 관계를 파괴한다(고드프리 43-44). 안규철 역시 드로잉과 문장 사이의 반어 또는 그것들의 실현 불가능성을 통해 삶에 새로운 가능성을 불어넣는다. 다만 전시장의 설치 작품들은 이러한 텍스트-이미지 사이의 반어 관계에서 멀어지는 대신 상보 관계로 바뀌는 것 같다.

3. 안규철 작가는 미술에 대한 자신의 관점을 설명한다. “영원한 가치를 갖는 물신적 사물로서의 미술에 대한 거부, 보이지 않는 정신적 가치가 물질적 가치에 우선한다는 오래된 신념에 기인한다.”(전시 브로슈어).

4. 안규철 작가의 전시는 국립현대미술관에서 현대차 시리즈 2015의 일환으로 개최되었다. 이는 미술관의 서울관 전시실 5에서 2015년 9월 15일부터 2016년 2월 14일까지 계속되었다.

번째로, 개념미술이 시적인 성격을 띠게 된다고 할 때, 이는 무엇을 의미하는지 이해해보자. 세 번째로, 시적 개념미술은 예술작품의 의미가 시간과 어떤 관계에 있는지 다시 한 번 생각하게 하는데, 이 점을 살펴보고자 한다. 끝으로, 작품의 심층에 자리 잡고 있는 동아시아적 요소를 추출해 설명한다. 이러한 이유에서 이 글은 다소간 혼합적인 성격을 갖는다. 논문과 예술비평문이 교차하는 지점에 있으면서, 우리의 문화를 구성하는 몇 가지 요소들을 철학적인 관심 하에서 분석하는 목표를 갖는다.

II. 시적 개념미술이란 무엇인가

가장 표면적인 층위에서 볼 때, 이 전시는 어떤 오래된 위계를 보여준다. 고대 그리스 이래로 서양 철학자들은 이미지는 문자만 못하고, 문자는 기억만 못하고, 기억은 목소리만 못하다고 간주했다. 진정한 사유는 바로 생생한 목소리와 현재의 대화 안에서만 가능하다는 것이다. 그리고 그 아래로 내려갈수록 의미는 희미해지고 모호해질 위험에 노출될 것이다. 주지하다시피, 데리다는 이 위계적 구도가 서양 문화사 안에서 어떤 방식으로 은밀하고 끈질기게 유지되었는지 잘 보여주었다. 안규철 작가 역시 이러한 흐름 안에 있는 것처럼 보인다. 그가 현대 미술이 스펙터클, 즉 화려한 구경거리가 되어버린 것에 대해 걱정하고, 시(詩)야말로 가난한 물질로 정신을 담는 위대한 형식이라고 찬탄할 때, 사실 그는 이 오래된 전통을 회고하고 있는 것이다.

이 전시를 입구에서부터 출구까지 나아갈 때, 물질은 글자로 점점 바뀌고, 급기야 그것도 사라져 아무 것도 없는 공간에서 우리는 자신의 목소리만 듣게 된다. 전시장의 구성은 충실히 이런 순서에 따르고 있다.⁵ 두 번째

5. 여기에서 작품의 순서는 전시 브로슈어에 매겨진 번호에 따른다. 작가는 이 전시 전체가 하나의 작품이라는 점을 강조한다.



그림 1 「1000명의 책」



그림 2 「기억의 벽」

작품 「피아니스트와 조율사」는 피아노의 줄이 날마다 하나씩 제거되었다 다시 복구되면서 같은 악보의 연주를 들려준다. 서로 가까이 배치된 세 번째 작품 「1000명의 책」과 여섯 번째 작품 「기억의 벽」에서 이미지는 점차 사라지고 텍스트가 그 자리를 대신한다. 마지막 작품 「침묵의 방」에서는 급기야 모든 물질적인 것이 사라지고 공허만이 남고, 관객이 여기에서 듣게 되는 것은 발자국 소리 또는 자신이 내는 목소리이다. 이 전시에서 작품들의 순서는 중요하다. 전시 전체를 하나의 작품으로 설정한 작가의 의도에 따라, 관객들은 그들을 상승시키는 내리티브를 따라 관람을 하게 된다. 우리는 이 전시를 물질에서 정신으로 나아가는 서양의 형이상학적 초월의 전형으로 간주해도 좋을 것이다.

이러한 위계는 일종의 자기 부정처럼 보인다. 미술이 스스로 물질성을 부정하는 곳에서 완성 지점을 찾는 것은 독자적인 장르로서 불완전함을 고백하는 것으로 보인다. 그러나 감추어진 층위가 있다. 앞서 말한 고전적인 도식의 바탕 아래에 주목해볼만한 문제들이 있다. 필자가 보기에 이 전시는 ‘시적 사유의 세계’를 보여주는 듯하다. 작가는 시가 되지 못하는 미술에 대해 한숨을 쉬고 있는 것이 아니다. 미술이 시와 같은 것이 되어야 한다고 말하고 또 그러한 작업을 보여주는 것이다. 그렇다면 미술이 시가 된다는 것은 무엇을 의미하는가?

이 전시는 개념미술에서 관계미학으로 이어지는 전통으로부터 영감을 받고 있다. 앞서 말한 것처럼 개념미술은 개념과 의미에 관한 작업이다.

미술이 형태가 아니라 의미를 다루고자 했을 때, 다시 말해 물질적인 것이 아니라 정신적인 것을 직접적으로 다루고자 했을 때, 이는 예술의 분할에서 중요한 위치변경을 야기하는 것이었다. 개념미술은 유럽에서 1966-1972년에 전성기를 이루었다. 그 이전에 제시되었던 주요 이론을 대조 지점을 삼아 그 역할의 전치를 이해해보자.

전통적이면서도 여전히 영감 넘치는 장-폴 사르트르(Jean-Paul Sartre)의 문학 예술론을 살펴보자. 『문학이란 무엇인가』(*Qu'est-ce que la littérature?*, 1948)에서 그는 예술과 산문을 크게 구분하고 시를 중첩되는 지점에 놓는다. 산문은 언어를 통해 외부 대상을 지시할 수 있는 데 반해, 미술이나 음악은 그럴 수 없다. “음조와 색채와 형태는 기호가 아니어서, 외부에 있는 그 어떤 것도 지향하지 않는다.”(사르트르 12). 사르트르가 말하는 미술은 전통적인 회화나 조각을 말하고, 기호는 언어적 기호를 말한다. 미술가나 음악가는 즐거움이나 괴로움을 재료 속에 녹아들게 하고 배어 들게 하는 사람이다. 캔버스에 모든 느낌과 감정이 영겨 붙어서 미분화 상태를 이루는 것이다(16). 반면 산문은 분명한 기호를 통해 의미를 다룬다.

그런데 시는 이 구분에서 모호한 위치에 놓여 있다. 언어로 씌어져 있으면서도 회화와 같은 편에 놓여 있기 때문이다. 왜 그런가? 시인의 관심은 언어를 매개체 삼아 그 너머로 향해 있는 것이 아니라, 언어 자체에 머물러 있기 때문이다. “시는 말을 사용하는 것이 아니라 섬기기 때문이다,” “시인은 단번에 도구로서의 언어와 인연을 끊은 사람이다.”(사르트르 17, 18). 사실 이는 칸트에서 하이데거에 이르기까지 예술의 본성을 해명하는 핵심적인 요체일 것이다. 즉 어떤 것을 유용성의 맥락에서 끊어내서 목적 없는 상태에서 유희하게 만드는 것 안에서 예술은 성립한다. 언어는 사물을 지시하는 데에 유용성이 있는 반면, 시는 그러한 유용성이 멈춰서는 지대 위에서 언어적 기호들의 새로운 관계망을 펼쳐놓는다.

“시인은 말을 기호로서가 아니라 사물로서 본다는 시적 태도를 선택한 사람이다.”(사르트르 18). 기호는 우리와 같다. 일상적인 언어 사용자는 유

리를 통해서 그 너머에 있는 사물들을 본다. 반면 시인의 시선은 유리에서 반사되어 되돌아오는 유리 자체의 무늬를 더듬는 것이다. 이런 점에서 시는 언어의 야생성, 자연성을 회복하는 일이다. 언어적 기호는 이제 단지 무언가를 지시하는 데 묶여 있지 않고 그 매듭으로부터 풀려난다. 기호는 “풀처럼 나무처럼 이 땅 위에서 자생하는 자연물”(19)이 되는 것이다. 여기에서 자연물이란 유용성에 의해 규정되지 않은 실존 방식을 지시한다. 그것은 그 자체로 존재하며, 그런 이유에서 다른 어떤 것보다도 유희의 관계 안으로 새로이 진입할 수 있다.

위에서 인용한 사르트르의 말은 개념미술의 시적 변환을 생각하는 우리의 관심에 비추어 흥미롭다. 단어가 풀과 같은 것이 된다는 말이기 때문이다. 그렇다면 미술이 시 같은 것이 된다는 것은 이중적인 변환을 의미한다. 사물은 시어처럼 쓰이면서, 다시 자연물이 되는 것이기 때문이다. 안규철의 전시에서 식물은 식물일 뿐이고, 피아노는 피아노일 뿐이지만, 그것들은 이전과 같지 않다. 그것들은 우선 유용성의 맥락에서 분리되어 기호로서 자신들의 내적 연결망 안에 배치된다. 그리고 산문처럼 지시하는 것이 아니라 시처럼 모든 가능한 의미들의 풍부함을 회복하는 생태학에 놓이게 된다. 그리고 그러한 자연적 의미망을 타고 사물들은 다른 무엇으로 변화 가능해진다.

미술사 안에서 이러한 과정을 잘 보여주는 대표적인 예를 하나 들어보자. 마이클 크레그-마틴(Michael Craig-Martin)의 작품 「참나무」(An Oak Tree, 1974)는, 실제로는 유리 선반과 그 위에 물을 담은 컵을 놓은 것이 전부였다. 그리고 옆에 붙여놓은 대화의 글귀는 이렇게 설명한다.

- 내가 한 일은 물컵의 사건들을 변경시키지 않고 한 컵의 물을 다 자란 참나무로 변화시키는 것입니다. [...]
- 당신은 단순히 이 물컵을 참나무라고 부르는 게 아니었습니까?
- 절대로 아닙니다. 그것은 더 이상 물컵이 아닙니다. 나는 그것의 실제

본질을 변화시켰습니다. 그것은 한 컵의 물이라고 부르는 것은 더 이상 정확하지 않습니다. (고드프리 248)

이 작품은 시적 개념미술의 핵심을 보여준다. 그것은 일상적 사물을 시적 사물로 변화시키는 것이다. 컵에 담긴 물은 일상적으로 사람의 손앞에 놓인 것이지만, 이 작품에서 한 컵의 물은 다른 자연물 안으로 스며들고 그것으로 변형된다. 또는 그럴 예정이라는 점을 보여준다. 개념미술이 시적 의미망의 수준에 놓인다고 할 때, 그것은 그러한 의미망 위에 놓이는 다른 사물들 또는 자연물로 변신할 수 있는 잠재력을 회복하는 것을 의미한다.

반면 모든 개념미술이 시적 변환을 다루었던 것은 아니다. 개념미술이 의미를 다루고자 했을 때 종종 사전이나 정보학과 같은 것으로 귀결되곤 했다. 예를 들어, 조셉 코스투스(Joseph Kosuth)의 「제목 (개념으로서의 개념으로서의 미술)」(Titled [Art as Idea as Idea], 1967)이나 줄리오 파올리니(Giulio Paolini)의 「브리태니카 백과사전」(The Encyclopaedia Britannica, 1971)이 그렇다(고드프리 132-34). 이것은 유감스러운 실수로 보인다. 그것은 사르트르의 구분에 비추어 볼 때 자리를 잘못 찾아 이동한 것이다. 의미를 다루는 여러 양식들 사이에서 새로 자리를 잡고자 했으나, ‘사전적 개념미술’은 미술의 재정립이라기보다 미술 자체의 부정처럼 보인다. 산문처럼 사물이나 개념을 직접적으로 지시하고자 함으로써 감각적 물질들이 만들어내는 고유한 시적 층위 바깥으로 이탈했기 때문이다.⁶

6. 이런 관점에서 질 들뢰즈(Gilles Deleuze)와 펠릭스 구타리(Félix Guattari)가 개념미술의 일부에 대해 가하는 비판을 이해할 수 있다. 이들이 보기에 예술과 철학은 상식에 반하는 새로운 감각과 개념을 창조하는 것이어야 하는데, 신문이나 사전 등을 인용하는 산문적 개념미술은 그 어느 쪽에도 미치지 못한다: “그럼에도 후자(말물질화하는 개념미술의 경우) 이렇게 해서 감각이나 개념에 도달할 수 있는지는 확실치 않다. 왜냐하면 구성의 면은 정보과학(informatif) 같은 것이 되어 가는 경향이 있고, 감각은 관객의 단순한 ‘의견’에 의존하기 때문이다. 여기에서 ‘물질화’할 것인지 아닌지, 다시 말해 그것이 예술에 속하는 것인지 아

개념미술은 미술의 과제의 이동을 명시한다는 점에서 현대미술의 필수적인 참조점이 된다. 요컨대 미술이 재현의 과제를 거부하고 다른 길을 찾아 나섰을 때 개념미술은 두 가지 길로 갈라진 것으로 보인다. 사물을 시적인 대상으로 포착하거나, 아니면 물질성 자체를 포기하고 의미의 층위로 직접 진입하고자 한 것이다. 우리는 전자의 길을 시적 개념미술이라 명명할 수 있다. 이 전통 위에서 리처드 롱(Richard Long)의 「도보에 의해 만들어진 선」(A Line Made by Walking, 1967)과 로버트 스미스슨(Robert Smithson)의 「거울 전치」(Mirror Displacement, 1969)와 같은 작품을 대표적으로 언급할 수 있다. 그리고 부분적으로는 생명체에 원시성과 야생성을 회복시키려 했던 아르테 포베라(Arte Povera)와 같은 프로젝트를 이념적으로 포함할 수 있을 것이다.⁷

III. 시적 변환

안규철의 전시는 이러한 개념미술의 시적 전통 위에 놓여 있으며 그것을 강화하고 있다. 이 전시는 사물들의 시적 변환을 보여준다. 「아홉 마리 금붕어」에서 금붕어는 폐쇄된 동심원의 트랙에 갇혀 돌면서 순환에 구속된 삶으로 나타난다. 「식물의 시간 II」에서 화분들은 공중에 매달린 채 움직이고 있기 때문에, 자유 또는 그에 상응하는 불안의 감정을 느끼게 한다.

닌지를 결정하는 일은 관객에게 귀속된다.”

“Il n'est pas sûr pourtant qu'on atteigne ainsi, dans ce dernier cas, la sensation ni le concept, parce que le plan de composition tend à se faire 'informatif', et que la sensation dépend de la simple 'opinion' d'un spectateur auquel il appartient éventuellement de 'matérialiser' ou non, c'est-à-dire de décider si c'est de l'art ou pas” (Deleuze and Guattari 187).

7. Cf. 고트프리 129-31, 178-84. 미술관 밖의 사물을 작품이 되게 하거나, 또는 사물을 미술관 안의 작품이 되게 하는 작업은 정치적인 함의를 갖게 되는데, 본문에 인용한 롱과 스미스슨의 두 작품처럼 민주주의적 평등성과 생태주의적 지향을 드러내기 때문이다.



그림 3 「식물의 시간 II」

일상적 사물을 시적으로 변환하는 과정에 작동하는 일반적인 논리가 있을까? 아이러니(irony), 즉 반어란 알고 있는 것을 모르는 척 묻는 것이다. 그런 점에서, 시적 개념미술은 아이러니를 본질적인 수사학으로 구사한다. 작가가 사물을 일상성으로부터 분리시킬 때 그것을 모르는 척 하기 때문이다. 위에서 인용한 작품 「참나무」는 이 점 역시 잘 보여준다. 그 작품은 다음과 같은 질문 위에서 성립한다. ‘컵 안에 담긴 물이 다른 곳으로 흘러 들어가면 어떻게 되는 거죠?’ 안규철의 「피아니스트와 조율사」는 전시 기간 동안 피아노의 줄을 하나씩 제거한 뒤 다시 복원하는 작품이다. 이 작품 역시 아이러니의 핵심을 잘 보여준다. 작가는 관객에서 이렇게 묻는 것이다. ‘피아노에 줄이 꼭 필요한가요? 아, 그렇군요.’

피아노는 줄들을 회복하면서 자기 자신의 원래 모습으로 되돌아오지만, 그것은 외양상 그럴 뿐이다. 관객들은 주기적으로 반복되는 곡의 연주에서 미세한 차이를 느끼게 된다. 여기에서 변화하는 것은 피아노 자체가 아니라, 피아노를 감지하는 관객의 방식이다. 현들의 소멸을 따라가면서 관

객은 소리의 물질성을 새삼 지각하고, 그것이 사라지는 절대적인 무에 관객들을 수렴시킨다. 피아노는 더 이상 악보의 음정들을 재현하는 도구가 아니라, 소리와 침묵 사이에 놓여 존재와 부재를 알리는 사물이 된다.

이처럼 여기에서 미술은 더 이상 묘사나 재현이 아니라, 차용과 변신과 관련된다. 그것은 어떻게 가능한가? 다시 사르트르를 원용하자면, 사물을 사용하지 않으면서 그것을 섬기면서 가능해진다. 사물을 습관적인 실용성의 모든 연관으로부터 끊어내고, 그것의 재료가 지닌 잠재력을 드러내고, 그렇게 해서 새로운 연관을 만들 수 있도록 독자나 관객에게 허용할 때이다. 안규철의 작품 「식물의 시간 II」에서처럼, 나무는 말 그대로 이중의 의미에서 ‘서스펜드’(suspend) 된다. 그것은 매달리면서 동시에 판단 중지된다. 그렇게 하면서 사물은 기호가 된다. 전시에서 이 기호들은 시적 세계를 형성한다.

여기에서 말하는 기호는 물론 사르트르가 염두에 두는 기호와는 다른 것이다. 후자에서 기호는 언어적 기호인 반면, 전자는 비언어적 기호를 말한다. 그것은 차라리 질 들뢰즈(Gilles Deleuze)가 정의하는 기호 개념에 가깝다. 들뢰즈는 기호를 “생각하도록 강요하는 것”이라고 정의한다. 이 정의는 고전주의적인 기호-대상 관계나 구조주의적인 기호-의 개념 쌍의 바깥에서 성립한다. 들뢰즈는 미술의 재료나 음악의 소절 등이 감각과 기억을 불러일으킨다는 점에서, 물질 자체가 기호로서 작동하는 차원에서 기호론을 전개한다. 『프루스트와 기호들』(Proust et les signes, 1964)에서 그는 여러 유형의 기호들을 분류하고, 그 중 예술적 기호를 가장 상위에 올려놓는다. 예술적 기호가 기호의 본질을 가장 잘 실현하기 때문이다. 물질은 어떻게 기호가 되는가? 어떤 본질을 반영하기 때문이다. 기호는 마치 호수의 물결처럼 어렵듯하게 본질을 반사한다. 그런 점에서 예술적 기호는 물질에 잠겨 있지만 가장 투명하다. “예술의 기호들만이 비물질적이다.”(들뢰즈 69).

안규철의 작품 「아홉 마리 금붕어」에서 물고기는 헤엄치지만 칸막이에

간혀 더 이상 자유롭게 해엄치지 않는다. 그로 인해 그것은 순환적인 허무, 맹목적인 삶이라는 본질을 반영하게 된다. 「64개의 방」에서 문들은 더 이상 어떤 내부 공간으로도 열리지 않는다. 그 때문에 “자발적인 고립과 실종을 위한 미로가 된다.”(안규철, 브로슈어 3).

사물을 시적으로 변환하는 것이란, 사르트르의 구분에 따르면 사물을 자연적 기호로 옮겨 놓는 것이었다. 이제 들뢰즈의 사유를 빌어 다시 말하자면, 그것은 사물이 어떤 본질을 반영하도록 배치하는 것이다. 이 둘은 서로 모순되지 않는다. 예술작품이 정신적 본질을 반영하는 것은 새로운 자연적 관계망 안에 배치될 때 가능해지기 때문이다. 바로 이 점에서 예술은 삶을 능가한다. “우리가 삶 속에서 마주치는 모든 기호들은 아직은 물질적인 기호들이다. 그 기호들의 의미는 늘 다른 사물 속에 있으며 완벽하게 정신적인 것은 아니다. 바로 여기에 삶에 대한 예술의 우월성이 있는 것이다.”(들뢰즈 71). 그런데 이러한 우월성이 영속성을 의미하는 것은 아니다. 아니 어쩌면 그 반대일 것이다. 우월한 예술의 기호는 순간적인 것으로서만 나타나고 곧 사라진다. 그것은 현실 속에서 겨우 존재하는 것이다. 예술이 덧없는 작업처럼 보이는 것은 이 때문이다.

안규철 작가 역시 예술이 삶으로부터 어떤 것을 굴절시키는 것이지만 동시에 허무한 종류의 싸움임을 끝없이 고백한다. 그의 비디오 작업 중 「움직이는 하늘」은 이 두 가지 점을 잘 보여준다. 이 영상 기록물은 간단한 내용으로 이루어져 있다. 자전거를 타고 전시장 주변 골목을 맴도는 것을 정면에서 계속해서 녹화한 것이다. 자전거의 왼편에는 하늘을 그린 그림을 매달려 있어서, 자전거를 옆에서 보는 보행자는 이 하늘을 보도록 되어 있다. 작가는 이 그림과 영상물을 작품으로 삼는다. 이 작품 안에서 자전거 옆의 하늘은 그려진 것이지만, 거울처럼 머리 위의 하늘을 반사하는 것처럼 보이기도 한다. 하늘 그림은 본질로서의 하늘을 반사하면서 정신적인 충위를 획득한다. 그러나 그것은 겨우 있는 것으로 나타난다. 작가는 그것이 허무한 작업임을 원형으로 맴돌면서 표현한다. 그의 작업에서 원

형의 이미지를 찾아보는 것은 어렵지 않은데, 그것은 모두 이러한 이유에서 온 것이다.⁸

안규철의 시적 개념미술의 작업은 일상의 사물을 시적으로 변환하는 것이다. 그것은 예술적 대상을 창조한다기보다 변형을 통해 예술적 기호를 만드는 일이다. 하지만 여기에서 보다 중요한 것은, 이를 통해 관객의 시선을 변환하는 데에 있다. 자신의 방에, 거리에 놓여 있는 사물들의 연결을 끊고 새로운 관계 안에서 지각하고 사유할 수 있도록 시선의 방식을 변화시키는 것이다. 이것은 시인들이 언어를 가지고 했던 것과 아주 비슷한 작업, 하지만 반대 방향으로 움직이는 작업인 것이다. 시인은 낱말이 더 이상 유용한 기호가 아니라 그 자체가 자연적 사물이기를 원했다. 안규철 작가는 사물이 더 이상 유용한 물건이 아니라 그 자체가 사유를 자극하는 사물이기를 바란다. 이런 점에서 미술가가 시인을 부러워하는 만큼이나 시인 역시 미술가를 질투하고 있었는지도 모른다. 시인은 언어가 사물이기를 바라는데, 개념미술가는 이미 사물을 작업의 요소로 다루고 있기 때문이다. 문제는 사물을 다시 사물의 자리로, 그리고 본질을 반영하는 각도로 설치하는 것이다.

IV. 시간 속의 의미

이 전시에서 관객은 어딘가로 들어간다. 글을 쓰러 방에 들어가고, 문으로 계속 이어지는 벨벳 방에 들어가고, 비어 있는 하얀 구에 들어간다. 좀 더 확장해 말하자면, 물고기의 처지에 감정이입해서 들어가고, 벽면에 새겨지는 그리움의 세계로 들어간다. 그리고 작가는 전시장 전체가 하나의 이야기를 갖는 공간이라는 점을 강조한다. 바로 우리는 특정한 세계로, 즉

8. 대표적으로 이 전시의 첫머리에 있는 「아홉 마리 금붕어」 뿐만 아니라, 2013년 〈무지개를 그리는 법〉에서 전시된 작품 「모래 위에 쓰는 글」은 공허한 영검회귀의 순환을 보여준다.

이러한 시적 세계로 들어가는 것이다. 그리고 전시장의 입구에서 출구로 갈수록 더 많고 깊게 들어가게 된다. 급기야 우리는 마지막 작품에서는 들어가는 것밖에는 남아있지 않아서, 나 자신의 내적 공간과 작품의 공간이 일치하는 수준으로 깊이 들어가게 된다.

이 시적 세계는 정적이지만 사실 멈춰 있는 것은 없다. 아주 느린 속도이긴 하지만 무엇인가가 움직이고 있다. 물고기, 피아노, 글쓰기, 메모지, 화분, 소리 등. 아마도 이렇게 느리게 파동치고 있는 에너지가 이 시적 변환이 만들어내는 최종적인 풍경일 것이다. 하지만 이렇듯 모든 것을 에너지의 등가성, 무차별적인 평화로움으로 환원해서는 안 될 것이다. 문제는 이러한 에너지가 사용되는 양상들이다.

이 양상들의 차이를 예민하게 구분해 볼 때, 전시의 흐름과 방향을 지각할 수 있다. 이 전시는 주체가 발생하는 과정을 보여준다. 전시는 입구에서 출구까지 일련의 논리에 따라 구성되어 있다. 관객은 세계의 무의미에 대한 인식에서부터 출발하여, 전통 속에서 훈련하는 자기 수련을 거친 다음, 동시에 타인과 동등하게 공존하면서 창조하는 경험을 하고, 끝으로 절대적인 고독의 공간 안에서 자신의 목소리를 듣는 자기-촉발(auto-affection)으로 마감하는 것이다. 그(녀)는 펼쳐져 있는 외적 세계로부터 절대적인 내면을 발견하는 주체로 나아가는 것이다.

마지막 작품인 「침묵의 방」에 집중해서 살펴보자. 이 작품에서 관객은 어디로 들어가는가? 이 작품은 거대한 크기의 「둥근 공 모양의 텅 빈 공간」(안규철, 전시 브로슈어)이다. 그러므로 관객은 '아무 것도 아닌 곳'으로 들어가는 셈이다. 모든 물질, 모든 공간이 무화된 곳으로 들어가는 것이다. 그런데 정확히 말해 이곳에 아무 것도 없는 것은 아니다. 잠시 후에 관객은 어떤 것을 감지한다. 그것은 무엇인가? 그것은 자기 자신의 발과 옷이 내는 소리, 그리고 자기 자신이 내는 목소리이다. 그 목소리는 자신으로부터 나아가 잠시 후에 자기 자신에게로 되돌아온다. 이것은 데리다가 주체성의 구조를 분석할 때 자기-촉발이라고 말한 것을 연상케 한다. 절대

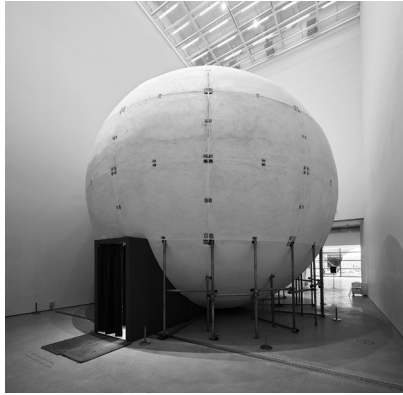


그림 4 「침묵의 방」

적인 내면 안에는 실체와 같은 자아가 아니라 말하기와 듣기가 만들어내는 근원적인 시간이 있다.

우리는 여기에서 작가가 데리다를 염두에 두고 있었다고 주장하려는 것은 아니다. 다만 여기에는 흥미로운 조우가 있다. 이 지점을 생각해보는 것은 중요하다. 이 전시는 물질이 점차 희미해지고 궁극적으로 사라지는 어떤 소실점을 향해 나아간다. 이 마지막 작품은 그 소실점이다. 작가는 물질이 소멸하는 극단적인 실험 속으로 우리를 데려가고 있는 것이다. 그렇다면 물질에 반비례하여 정신적인 의미가 충만한 곳이 있다면 바로 이곳이다.

그런데 여기에서 우리가 무엇을 발견하는가? 그것은 순수한 목소리, 자신의 목소리이다. 이는 전통 형이상학이 의미를 만들어내는 원천이라고 생각했던 바로 그것이다. 하지만 그것은 통일되어 있지 않다는 점이 밝혀진다. 데리다가 분석한 것처럼, 그것은 사실 지연 속에 놓인 목소리의 운동이고, 끊임없이 분열되는 것으로서만 경험되는 자아이다. 우리는 이 작품 안에서 그러한 시간을 경험한다. 데리다가 강조하는 것처럼, 의미는 시간 안에서 만들어진다. 의미는 작품 너머에서 발견되는 것이 아니라, 시간 안에서 생산되는 것이다.

후설은 차이를 기표의 외면성에 억압해 두면서도 그것이 의미와 현전의 근원에서 작동하고 있음을 무시할 수 없었다. 목소리의 수행으로서 자기 촉발은 순수 차이가 자기 현전을 분열시키게 됨을 전제했었다. 공간, 바깥, 세계, 신체 등 사람들이 자기 촉발에서 배제할 수 있다고 믿는 모든 것의 가능성은 바로 이 순수 차이 속에 뿌리박고 있다. [...] 이 차이(差移)의 운동은 초월적 주체에게 들이닥치는 일이 아니다. 오히려 그것은 이 주체를 생산한다. (테리다 125)

이런 관점에서 전시장의 다른 작품들을 다시 생각해보자. 물질과 이미지에서 텍스트로, 텍스트에서 목소리로 전시가 나아가고 있다고 앞서 말한 바 있다. 하지만 우리는 이제 다음과 같은 점을 이해할 수 있다. 전시는 보다 더 순수한 원천을 찾아 나아가는 것처럼 보이지만, 사실상 그 과정에서 다른 것이 밝혀진다. 최종적으로 발견된 것은, 무(無) 속에 흩어지는 목소리의 산개(散開)이다. 그러므로 목소리는 그 자체로 이미 텍스트의 운동이며, 텍스트는 목소리의 한복판에 위치한다.

「1000명의 책」은 관객들이 참여해 고전 문헌을 옮겨 적는 프로젝트 작품이다. 이 작품에 대해서는 이후에 좀 더 살펴보겠지만, 여기에서 중요한 것은 의미의 발생과 텍스트의 재기입 사이의 관계이다. 상식적으로 사람들은 글을 옮겨 쓸 때 그 안에 담겨 있는 의미를 보존하고 전승하는 것이라고 생각한다. 그러나 의미는 그 글 안에 고유하게 담겨 있어서 해독되는 것이 아니다. 의미는 글을 넘겨받고 옮겨 적고 단어를 들여다보는 등의 일련의 동작들 자체를 낳고 그 안에서 생성된다.

또 다른 예로, 작품 「식물의 시간 II」을 볼 때 관객들은 다음과 같이 물을 것이다. ‘회분이 하늘에 매달려 있다니, 저게 무슨 의미일까?’ 하지만 그 작품의 의미의 중핵은 그 질문이 찾는 답에 있지 않고 그 질문 자체에 있다. 예술 작품은 질문을 야기하는 것에서부터 의미 발생을 시작한다. 시적 개념미술이 예술의 본질을 잘 드러내는 것은 이러한 이유에서이다. 그것

은 반어적 질문으로서 관객들을 새로운 의미의 형성 안으로 유도한다.

좀 더 근본적으로, 예술작품이 만들어내는 것은 질문과 탐색으로 이어지는 시간 자체이다. 예술작품의 가장 심오한 곳에서 시간과 의미는 구별되지 않는다. 작품이 감상을 통해 그것의 의미가 풀려나올 때, 그것은 기존의 일상과 다른 새로운 시간을 만들어내기 때문이다. 다시 말해, 우리가 어떤 작품을 들여다보는 시간 그 자체가 작품의 의미의 바탕, 또는 의미 자체이다. 이런 저런 상징으로 작품을 해석해서 관객들은 각자 자신만의 답을 찾아갈 수 있겠지만, 그것은 그 시간으로부터 파생된 의미들이다.

앞서 들뢰즈가 예술작품이란 본질을 반영하는 것이라고 말했다는 점을 인용한 바 있다. 하지만 이 점과 관련하여 한 가지 유의하도록 하자. 이 본질을 자기 동일성을 유지하는 초시간적인 것으로 이해해서는 안 된다. 들뢰즈에 따르면, 이 본질은 시간적인 것이다. 본질은 시간 속에서 자기 자신을 전개하는 것으로서 존재한다. 그렇게 해서 새로운 시간들 자체를 가능케 한다. “예술이 우리에게 되찾도록 해주는 것은 본질 속에 휘감겨 있는 시간들, 즉 본질로 감싸여진 세계 속에서 태어나는 시간들이다.”(들뢰즈 79). 프루스트에게서 그 시간들은 기억의 이런 저런 구억들이지만, 그것이 단지 과거라고 말해서는 충분치 않다. 왜냐하면 그러한 순수 과거들이 현재와 만나 새로운 시간들을 태어나게 하기 때문이다.

앞서 언급한 작품의 제목은 「식물의 시간 II」이다. 그러니 이 제목은 이런 것을 담고 있다고 말해도 좋을 것이다. 화분을 모르는 사람은 없다. 식물들은 친숙하고 누구나 좋아하는 것 같지만, 사람들은 쉽게 그것을 지나가곤 한다. 그것이 자신을 그 자체로 드러낼 때, 우리는 그것이 무엇인지 알아내기 위해서 필연적으로 그것을 얼마간의 시간 동안 애써 바라봐야만 한다. 어떤 것이 새롭게 자신의 모습을 드러낼 때에는 오직 시간 속에서만 드러난다.

이것은 필연적이다. 왜냐하면 우리가 무엇인가를 이해한다는 것은 그것을 수용할만한 개념을 미리 가지고 있다는 것을 의미하기 때문이다. 달

리 말하자면, 우리가 사물보다 시간상 앞서 있을 때 우리는 그것을 이해할 수 있다. 하이데거가 이런 점을 말한 바 있다. 현재, 과거, 미래 중 미래가 논리적으로 가장 근본적이라는 것이다. 미래의 범주가 마련될 때, 우리는 현재의 경험과 과거의 기억을 한데 종합할 수 있기 때문이다.⁹ 그러나 미술관에서 그것은 불가능하다. 공중에 매달려 조용히 흔들리고 있는 식물들에 적합한 개념은 미리 확립되어 있지 않다. 따라서 그것들을 이해하기 위해서는 하염없이 그 운동과 시간을 쫓아가야만 한다. 그래서 식물을 지각한다는 것과 식물들의 시간을 함께 경험한다는 것은 같은 말이 된다.

V. 인문적 주체의 탄생

이 전시의 가장 깊은 수준에서 이 작품에 비치는 동아시아적 요소에 대해 살펴보자. 이 점은 사실 조심스러운데, 작가가 이 전시를 불교나 도교적인 유산과 연계시키는 것을 거부하기 때문이다. 사실 어떤 작품에서 정당하게 지역적 특수성을 식별하는 일은 동시에 그 작품을 부당하게 지역적으로 한정하는 일이 되기 쉽다. 그러한 접근의 위험성에 충분히 공감하면서, 이 절에서는 전시의 무의식적인 차원 또는 문화적인 요소가 표현되는 층위를 분석해보고자 한다.

인상적인 작품은 관객마다 다르겠지만, 이 전시에서 가장 중요한 작품은 아마도 「1000명의 책」일 것이다. 왜냐하면 이 작품이 전시 전체의 구조를 규정하기 때문이다. 이 작품은 전시의 전반부에서 후반부로 넘어가는

9. “순수종합은 자신이 동일한 것으로서 미리 보유할 수 있는 존재를 탐색하지 않고, 오히려 존재자를 앞서 맞아들여 보유할 가능성 일반의 지평을 탐색한다. 이러한 순수종합의 탐색 활동은 순수한 것으로서, 이러한 예비지평을 즉 장래를 근원적으로 형성하는 활동이다.”(하이데거 264). 세 시간의 계기 중 미래가 가장 근본적이며, 초월적 상상력을 맨 앞에서 이끌고 있다는 점과 관련해서는, 같은 책의 261-66쪽 그리고 40-47쪽의 해설을 참조하라. 하이데거의 용어법을 빌려 말하자면, 미술관이야말로 초월적 상상력이 작동하는 대표적인 장소일 것이다.

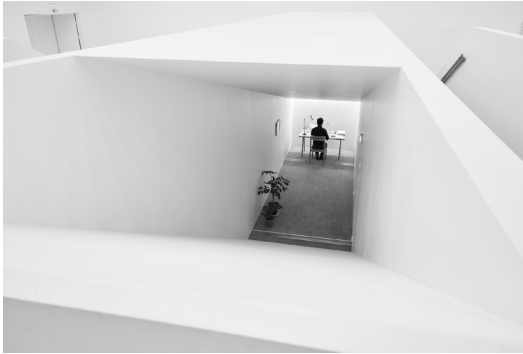


그림 5 「1000명의 책」

경계에 위치한다. 이것은 관객이 겪는 어떤 진입의 조건, 또는 변신의 과정을 보여준다.

이 작품에서 우리는 무엇을 보는가? 이 작품에서 관객은 다른 관객의 뒷모습을 보게 되어 있다. 정확히 말해, 우리는 글을 쓰는 인간의 모양새, ‘인간의 무늬’를 본다. ‘인문’(人文)이라는 말은 주역(周易)의 비(賁)괘에 공자가 붙인 말에서 비롯되었다(김상환 224). 이 전시 작품에서 ‘인문’은 이중적인 의미를 모두 보여주면서 합착시킨다. ‘문’은 원래 무늬라는 뜻이고, 삶의 다양한 무늬들이 추상화된 것이 문자이다. 또한 인문은 말 그대로 인간의 모양새, 무늬이다. 필경사의 방에서 말 그대로 우리는 이 이중의 의미의 인문을 보는 것이다. 글자를 옮겨 적는 인간의 모양새를 보는 것이다.

이것은 동아시아에서, 특히 유교적 전통 안에서 주체적인 인간으로 성장하고 형성되는 데 본질적인 것이었다. 여기에 다시 왕필은 이런 주석을 붙였다. “사람을 그치게 하되 힘으로 하지 않고 문명으로 제어함이니 사람의 문채무늬이다.”(김상환 228). 여기에서 문명은 헤겔적 의미에서 인류에 가깝다. 공자의 사상을 요약하는 한 글자는 ‘인’(仁)이고, 이 글자 모양새는 두 사람이 하나가 되는 조건을 말한다. 그러나 이 변화는 동일해지는 것을 목표로 하는 것이 아니라, 어떤 존중과 전승 속에서, 어떤 필연적인 거리 속에서, 그러나 소원해지지 않도록 적극적으로 노력하고 장애의 요

소를 제거하는 것이다(228).

의외로 이러한 유교적 인본주의는 안규철 작품 「1000명의 책」 안에 깊이 아로새겨져 있다. 작가는 이 작품의 모티브를 자신이 어렸을 적 아버지가 의학서적을 베껴 쓰는 모습에서 얻었다고 말했다. 서재에서 아버지의 뒷모습을 엿보았던 모습에서 가져왔다. 여기에 세 가지 요소가 있다. 사람을 살리는 글이 있고, 그 글을 채득하기 위해 끊임없이 다시 쓰는 부모가 있고, 그 부모를 바라보면서 삶의 습관을 습득하는 자식이 있는 것이다. 이것은 글쓰기가 인류의 관계를 관통하면서 인간과 공동체를 형성하는 원초적인 장면이라 할 수 있다.

어쩌면 이러한 가족 관계는 한국 사회에서 오래된 만큼이나 잊혀진 것이기도 할 것이다. 요즘 우리 사회에서 심각한 문제가 되고 있는 것처럼, 부모가 자식을 위해 힘을 써주거나, 자식을 조각하듯이 양육하는 것이 아니라 하는 점도 중요할 것이다. 부모는 자식을 바라보고 돌본다. 하지만 유교 경전에서 이 말의 뜻은 사뭇 역설적이다. 『논어』에서 바라본다는 뜻은 오히려 당사자가 무차별한 시선에 노출된다는 것을 의미한다(김상환 232). 따라서 아버지가 아들을 바라볼 때, 아들은 아버지를 뒤에서 엿본다. 아버지는 아들의 시선에 노출되고 그 모범이 된다. 그런 점에서 이 작품은 글을 통해 맺어진 가족의 인륜적 관계를 현대의 인문주의적 공동체의 원리로 보편화시킬 수 있는지 가능 여부를 묻는 것으로 보인다.

전시 〈안 보이는 사랑의 나라〉는 이로부터 공동체의 구성 원리를 제시한다. 고전의 필사를 통해, 또는 필사하는 사람의 모습을 바라보는 것을 통해, 사람들은 인문적 주체로 구성되고, 그 덕분에 보이지 않는 정신적인 공동체는 가능해지는 것이다. 이런 이유에서, 작품 「1000명의 책」은 관객들이 다음 작품으로 이동하기 위한 어떤 조건을 형성한다. 이 작품 다음으로 관객들은 「기억의 벽」에서 가장 그리운 것을 적어달라는 요청을 받게 된다. 「1000명의 책」에서 경험하는 자기 수련의 과정이 없다면, 이 벽은 온갖 즉자적이고 세속적인 욕구로 가득 차게 될 것이다.¹⁰ 필사를 통한 자기

수양 내지 극기는 여러 욕망들 중 보다 순수한 것을 추려내는 역할을 한다.

여기에서 개념미술 작품들을 유교적 장면과 겹쳐놓는 것이 의아할 수도 있을 것이다. 많은 경우 개념미술은 서구에 소개된 선불교 사상(zen)과 쉽게 중첩되곤 했다. 양자 모두 장식을 걷어내는 미니멀리즘을 요체로 하기 때문이다. 하지만 보다 일반적인 조건 하에서 시적 개념미술은 동아시아의 다른 사상적 요소와도 긍정적으로 융합될 수 있을 것이다. 미니멀리즘은 말하자면 정신적인 열결(廉潔)함을 지향하기 때문이다. 다음의 말은 개념미술에도 훌륭히 적용될 수 있다. “미니멀리즘은 안토니오니에서 베케트에게 이르기까지 미몽에서 깨어난 좌경의 실존주의적인 지성에 매우 가까웠다. 미니멀리즘이 개념 쪽으로 방향을 선회했을 때, 개념적인 것은 도덕적이고 유토피아를 꿈꾸며 청교도적이고 개인적이 되었다. 개인적이라는 것은 개인적 정신성이라는 뜻이다.”(댄 그레이엄, 재인용. 고드프리 130). 우리는 이 전시에서 청교도적인 개인성 대신 유교적인 정신성이 관객의 참여를 유도하고 장면화하고 있는 풍경을 목격하고 있다.

요컨대 「1000명의 책」, 「기억의 벽」, 「침묵의 방」, 일련의 세 작품은 동아시아의 인문적 주체의 형성 과정을 보여준다. 유교는 어떤 도야를 요구하는가? 잘 알려진 『논어』의 첫 대목을 인용해보자.

배우고 때때로 그것을 익히면 이 또한 기쁘지 않은가?

벗이 있어 먼 곳에서 찾아오면 이 또한 즐겁지 않은가?

남이 나를 알아주지 않아도 원망하지 않으면 또한 군자답지 않은가? (공

자, 『논어』 학이편 1.1)¹¹

10. 간단한 예로 같은 기간 동안 국립현대미술관 로비에 놓여 있었던 연말연시 트리를 비교해 볼 수 있을 것이다. 관객들은 여기에도 새해 소망을 메모지에 매달아 적어 놓았는데, 전시장의 작품의 메모지와는 커다란 차이를 보여준다. 건강을 제외한다면 부자가 되게 해달라는 소원이 가장 많았다.

11. 이 인용된 단락의 번역은 다음 자료의 36쪽을 참조하라. 『논어』. 김원중 옮김.

이것은 주체로 성장하는 세 단계를 보여준다. 첫 번째 문장은 배움과 학습을 통한 자기 수련과 자기 극기의 모습이다. 이것은 주체가 되는 최초의 단계이자 입문의 조건에 해당한다. 두 번째 문장은, 자기와 비슷하게 인문적 극기를 수행하고 있는 이들의 연결망, 우정 속에서 사회적 주체로 확장되어가는 것을 의미한다. 세 번째 문장은, 자신의 삶에 대한 평가를 세속과 외부에 의존하지 않는 절대적 내면성의 형성과 발견에 해당한다. 여기에 이르러 유교의 인문적 주체는 완성형에 이른다. 공부를 통한 자기, 사회적 확장, 내면에 대한 절대적 충실성, 이렇게 삼단계인 것이다. 거칠게 말해, 전시의 후반부 세 작품은 여기에 상응하는 것으로 보인다. 그러므로 순서상 「1000명의 책」이 「기억의 벽」보다 먼저 오는 것은 중요하다. 간절한 것을 기입하는 수평적인 평면에 참여하기 이전에 참여자는 어떤 상승의 준비, 정신적인 수련을 거쳐야 하기 때문이다.

VI. 결론

빅터 버긴과 로버트 모리스 사이의 일화는 개념미술이 추구하는 것을 핵심적으로 보여준다. 작품은 방 안의 요소이면서, 동시에 그것이 단지 그런 것만은 아니길 바라는 것이다. ‘작품은 여기에 있는 사물일 뿐이면서 또 동시에 여기에 없는 것과 어떻게 관계 맺을 수 있는가?’¹² 〈안 보이는 사랑의 나라〉가 개념미술의 전통을 잇는 중요한 이유는 바로 여기에 있다. 별개의 미적 대상을 따로 만들지 않으면서 동시에 보이지 않는 것들의 연대를 생각하도록 하기 때문이다. 그러한 목표를 위해 사물의 꺾는 변환을 우

12. “버진은 모리스의 조각에 관한 글들을 기억하고 있었다. ‘모리스는 그의 작품이 단순히 방 안에 있는 요소들 중 하나이기를 원했다. [...] 나는 이러한 내용을 상사키시며 그에게 물었다. 〈만약 작품이 다른 요소들과 다를 바 없는 것이라면, 왜 그것을 만드느라고 애쓰니까?〉 그러자 그는 〈나는 결코 꼭 그렇다고 주장한 것은 아니었다〉는 식으로 대답했다. [...] 나는 그때 이렇게 생각했다. 〈자, 바로 이거다. 이제 알았다. 여기에 바로 역사적으로 중요한 문제가 있다. 여기에 있으면서 또 여기에 없는 것을 어떻게 가질 수 있는가?〉”(고드프리 115).

리는 시적이라고 말할 수 있을 것이다.

아니 어쩌면 사람들은 언제나 이미 어떤 공동체를 형성하는 것일지 모른다. 자본주의에서 삶의 규칙을 설정하고 인간관계를 유도하는 가장 중추적인 요소는 광고이다. 광고를 통해서 사람들은 노동의 대가인 임금을 어디에 쓸지 정하고, 구입 상품에 대한 사용 후기를 얘기하면서 시대에 뒤쳐지지 않고 있다는 확신을 얻게 된다. 개념미술과 광고의 관계에 대해서는 많은 비평가들이 지적한 바 있다. 개념미술이 이미지와 텍스트의 새로운 관계를 배치하려고 했을 때, 그것은 1960년대 광고의 급격한 확장에 맞서는 것이었다. 그렇다면 안규철 작품은 그렇다면 단순히 공동체의 구성을 촉구하는 것이 아니라, 우리가 현재 공동체를 구성하는 방식에 대해 되돌아보기를 촉구하는 것이다.¹³

그의 전시에서 볼 수 있는 시적 변환이란 일종의 반어를 통해 사물을 야생적 자연물로 되돌려 놓는 것을 의미한다. 이를 통해 예술작품은 (광고 등을 통해 고정된) 이미지-개념 사이의 연관을 끊고 정신적인 본질을 반사할 수 있게 한다. 점점 더 비물질적이고 정신적인 층위를 찾아 들어가는 전시의 끝에서 발견되는 것은 흩어지는 목소리의 순수한 시간이다. 그 시간성은 유아적 자아의 의식이 아니라, 텍스트가 전승되고 필사되는 (재)기입으로 채워진다. 유교의 인문적 주체 형성과 인륜적 관계리는 오래된 전통이 그의 시적 개념미술의 전시의 심층에서 작동하고 있다는 점이 아마도 가장 흥미로운 지점이 될 것이다.

13. 이러한 관점에서 볼 때, 이 전시의 역설적인 점이 있다. 이 전시는 현대자동차에서 지원하는 국내에서 가장 대규모의 프로젝트이다. 이 전시 자체가 하나의 광고로서, 즉 '현대자동차'라는 텍스트를 지지하는 이미지로서 기능하는 것은 아닐까. 이것은 텍스트와 이미지, 개념과 영상을 결합시키는 사회적·경제적 힘으로부터 우리가 벗어나기 매우 어렵다는 점을 새삼 일깨운다.

Works Cited

- Ahn, Kyuchul [안규철]. *An Boineun Sarangeui Nara* [Invisible Land of Love, 안 보이는 사랑의 나라]. Exhibition Brochure [전시 브로슈어], National Museum of Modern and Contemporary Art [국립현대미술관], Hyundai Motor Series 2015 [현대차 시리즈 2015], 15 Sep. 2105–14 Feb. 2016 [2015년 9월 15일–2016년 2월 14일]. Print.
- _____. Personal Interview. 11 Dec. 2015.
- Confucius [공자]. *Non-eo* [Analects, 논어]. Trans. Kim Won-Jung [김원중 옮김]. Seoul: Geulhangari [글항아리], 2012. Print.
- Deleuze, Gilles [들뢰즈, 질]. *Peurusteuwá Gihodeul* [Proust et les signes, 프루스트와 기호들]. Trans. Seo Dong-Wook and Lee Chung-Min [서동욱, 이충민 옮김]. Seoul: Minumsa Publishing Group [민음사], 1997. Print.
- Deleuze, Gilles, and Félix Guattari. *Qu'est-ce que la philosophie?* Paris: Minuit, 1991. Print.
- Derrida, Jacques [데리다, 자크]. *Moksoriwa Hyeonsang* [La voix et le phénomène, 목소리와 현상]. Trans. Kim Sang-rok [김상록 옮김]. Seoul: Ingansarang [인간사랑], 2006. Print.
- Godfrey, Tony [고드프리, 토니]. *Gaenyeommisul* [Conceptual Art, 개념미술]. Trans. Jeon Hye-Sook [전혜숙 옮김]. Seoul: Hangil Art [한길아트], 2002. Print.
- Heidegger, Martin [하이데거, 마르틴]. *Kanteuwa Hyeongisanghakui Munjye* [Kant und das Problem der Metaphysik, 칸트와 형이상학의 문제]. Trans. Lee Seon-II [이선일 옮김]. Seoul: Hangilsa [한길사], 2001. Print.
- Kim, Sang-hwan [김상환]. *Cheolhagwa Inmunjeok Sangsanglyeok* [Philosophy and the Humanistic Imagination, 철학과 인문적 상상력]. Seoul: Moonji [문학과지성사], 2012. Print.
- Sartre, Jean-Paul [사르트르, 장-폴]. *Munhakiran Mueosinga?* [Qu'est-ce que la littérature?, 문학이란 무엇인가?]. Trans. Jeong Myeong-Hwan [정명환 옮김]. Seoul: Minumsa Publishing Group [민음사], 1998. Print.

전시 작품 목록

1. 「아홉 마리 금붕어」, 2015.
2. 「피아니스트와 조율사」, 2015.
3. 「1000명의 책」, 2015.
4. 「식물의 시간 II」, 2015.
5. 「64개의 방」, 2015.
6. 「기억의 벽」, 2015.
7. 「사물의 뒷모습」, 2015.
8. 「침묵의 방」, 2015.

그림 1. 「1000명의 책」

그림 2. 「기억의 벽」

그림 3. 「식물의 시간 II」

그림 4. 「침묵의 방」

그림 5. 「1000명의 책」

Abstract

A Poetic Conversion of Conceptual Art: In Ahn Kyuchul's Exhibition, *Invisible Land of Love*

Chan-Woong LEE (Ewha Womans University)

Ahn Kyuchul's exhibition, *Invisible Land of Love*, can be classified as a kind of poetic conceptual art. The artist murmurs a complaint that poetry might be superior to the visual arts, because the power of an artwork is measured by the minimal use of materials for the maximal expression. In extending Sartre's thesis on literature into the arts, we can affirm that the poetic conversion means to turn things into wild natural objects by virtue of irony. Artworks become capable of reflecting spiritual essences in breaking off relations between images and concepts that have been fixed by commercial advertisements, and the like. While the exhibition explores more and more immaterial and spiritual levels, it is the scattering voice's pure time which is discovered in its final stage. This is an "auto-affection" in a Derridian sense. This kind of temporality is not filled with a solipsistic consciousness, but with (re)inscriptions that transmit and transcribe texts. The artwork "1000 Scribes" is constructed upon a family scene in which a son looked at the back of his father who was writing. We understand that an ancient tradition, that is to say, the Confucian formation of the humanistic subjectivity and the moral relations work in the depths of this poetic conceptual art exhibition.

Keywords: sense, time, humanistic subjectivity, Sartre, Derrida, Deleuze

Chan-Woong LEE is Assistant Professor at Ewha Womans University, Seoul. His research areas are contemporary French philosophy and aesthetics and philosophy of cinema. He wrote his doctoral thesis on "Corps,

signe et affect dans la pensée de Deleuze” at École Normal Supérieure de Lyon in 2010, and translated Deleuze’s *The Fold: Leibniz and the Baroque*. His articles include “Le concept de Plateau chez Deleuze et Guattari: ses implications épistémologique et éthique” (in French) and “The Concept of ‘The Disjunctive Synthesis’ in Deleuze: What Will Come after the Death of God?” (in Korean), and “Electronification of Image: Zen, Shell, Schizophrenia” (about Nam June Paik, in Korean and English).
woong@ewha.ac.kr

Received: 25 May 2016 Reviewed: 15 April 2016 Accepted: 9 May 2016
--