

© 《경희미술논집》 온라인 관람용

안녕하세요. 경희대학교 미술대학 학술투입니다.

매년 발행되는 경희미술논집 중에 2011년도 《경희미술논집》 제17호가 출간되었습니다.
금년에 개설된 '경희대학교 미술대학 학술투 공식 블로그'(http://blog.naver.com/khuarteye10)에서
《경희미술논집》 제17호부터 온라인으로 관람할 수 있게 되었습니다.
책의 전반적인 구성은 2011년도 학술투 활동으로 다음과 같습니다.

1. 연구스터디

- 개인 또는 그룹으로 자유 주제(예술을 중심으로)로 소논문 형식

2. 전시/ 관람 스터디

- 전시 및 영화, 책 등을 관람하고 기록한 리뷰(review)형식
-

많이 부족한 학부생이지만 성의를 다한 한해의 마무리입니다.
《경희미술논집》 제 17호 논집에 참여한 2011년도 학술투 전원이 드립니다.

경희미술논집

The Journal of Kyung-Hee Art Research

제 17 호 2011

© 《경희미술논집》 제17호 (온라인 관람용)



경희대학교 미술대학 학술부

© 《경희미술논집》 제17호 (온라인 관람용)

「경희미술논집」 제17호

인쇄일: 2012년 01월 10일

발행일: 2012년 01월 10일

발행처: 경희대학교 미술대학 학술부

발행인: 강운정

지도교수: 최병식

진행: 강운정, 김 현, 이지인, 조수현, 오진아, 이셋별, 이정희, 서지영, 백연수, 박상미, 강수연

후원: 경희대학교 미술대학, 부설 현대미술연구소

인쇄: 현대문화사 02)964-0911

©College of Fine Art, Kyung-Hee University

학술부 홈페이지: <http://club.cyworld.com/khart0000>

학술부 블로그: <http://blog.naver.com/khuarteye10>

<http://blog.khu.ac.kr/khuart10>

표지설명: 로열아카데미 여름전시회(Royal Academy summer exhibition) 전시장면

※ 이 학술지는 경희대학교 미술대학 학술부 동아리 지원금으로 출판되었습니다.

차 례

2011년 연구 스테디

- 국외 ‘버닝맨 프로젝트(burning-man project)’ 와 ‘케이티 페터슨(Katie Paterson)’ 작가 연구..... 김 현 (회화3) p.7
- 근·현대 한국화의 개념과 정체성 모색 및 견해..... 이지인 (회화3) p.11
- 박찬욱 감독의 '복수' 영화 분석 및 심리표현 연구..... 강윤정 (조소3) p.18
이셋별 (한국2)
오진아 (한국2)
- 한국국제아트페어의 현황..... 백연수 (한국2) p.36
박상미 (한국2)
- 20세기 근·현대 주요 미국사진작가와 작품연구-1..... 조수현 (조소2) p.44
- 최수양 작가 연구..... 강수연 (회화4) p.59
- 미술과 연계한 아트 마케팅 연구..... 이지인 (회화3) p.63
- 20세기 근·현대 주요 외국사진작가와 작품연구-2..... 조수현 (조소2) p.77
- 박수근과 이우환 작가 및 작품분석..... 김 현 (회화3) p.88
조수현 (조소2)

2011년-1학기 전시/관람 스테디

3월 5일 p.103

- <H-box:Loops>(감상) - 아트선재센터 이지인 (회화3)
- 문성식展 <풍경의 초상>(감상/연구) - 국제갤러리 조수현 (조소2)
- 서용선展 <시선의 정치학: 사람, 도시, 풍경>(감상) - 학교재 이셋별 (한국2)
- 서용선展 <시선의 정치학: 사람, 도시, 풍경>(감상) - 학교재 강윤정 (조소3)

2011년-1학기 전시/관람 스테디

3월 12일 p.110

- 김종식 개인展 (감상) - 인사아트센터 조수현 (조소2)
- 블랙스완 (감상) - 영화 김 현 (회화3)

2011년-1학기 전시/관람 스터디	3월 26일 p.113
---------------------	--------------

리차드롱展(작가연구) - MC갤러리 김 현 (회화3)
 샤갈展 (영문/감상) - 서울시립미술관 이정희 (회화1)
 샤갈展 (사진/감상) - 서울시립미술관 강윤정 (조소3)

2011년-1학기 전시/관람 스터디	4월 9일 p.119
---------------------	-------------

피아니스트(영화 소개 분석) - 영화 강윤정 (조소3)

2011년-1학기 전시/관람 스터디	5월 7일 p.124
---------------------	-------------

아틀리에 에르메스展 (감상/작가연구) - Isaac Julien 조수현 (조소2)
 SOAF서울오픈아트페어2011_6th(감상) - 아트페어 이정희 (회화1)
 SOAF서울오픈아트페어2011_6th(감상) - 아트페어 강윤정 (조소3)

2011년-1학기 전시/관람 스터디	6월 4일 p.129
---------------------	-------------

© 《경향미술잡지》 제17호 (온라인관람용)
 이영빈展(감상) - 학교재 강수연 (회화4)
 이영빈展(감상) - 학교재 이지인 (회화3)
 백승우展(감상) - 아트선재센터 김 현 (회화3)
 정유미展(감상) - 화봉갤러리 김 현 (회화3)
 모준석展(감상) - 갤러리 선 컨템포러리 이지인 (회화3)

2011년-2학기 전시/관람 스터디	p.143
---------------------	-------

KIAF 한국국제아트페어 2011 (토론) - 아트페어 9월 24일

2011년 학술부 소개

학술부 연혁
 학술부 활동
 학술부 구성 및 소개
 학술부 예산 보고서
 편집 후기

▣ 학습 목표 ▣

- * 고대~동시대까지 전반적인 ‘예술’ 속의 다양한 주제들과 현대 사회 주제 등을 다룬다.
- * 기재의 형식은 <소논문>으로 구성하고, 주제는 작성자의 관심분야로 정하여 연구·조사한다.
- * 목적은 강의에선 배울 수 없는 자신의 관심분야주제에 조금 더 깊이 있고 심도 있게 접근하며, 교수님의 피드백과 학술부원들과의 공유를 통해 ‘배움’을 나누려 한다.

▣ 학습내용 및 학습 취지 ▣

© 《경희미술논집》 제17호 (온라인 관람용)
전반적인 동시대 예술의 트렌드를 '직시'와 '공유'한다.

학술부는 구성원들과의 원활한 피드백을 추구하는데, ‘예술’이라는 큰 맥락 속에서 관심 있는 주제를 가지고 주체적으로 작성하는 자세로 시작하였다.

목적은 강의시간에 잠시 제출했던 자신의 레포트, 애초에 갖고 있는 자신만의 관심분야 등 심심치 않게 지나갔던 우리의 작은 연구들이 ‘깊이의 기회’를 갖는 것이다.

취지는 전반적인 예술을 심도 있게 공부하고, ‘전시 스테디’의 감상과 비평 그리고 ‘연구스 테디’만의 연구 조사를 공유하고자 한다.

방법 및 진행으로는 학술부 클럽(온라인)을 중심으로, 주로 온라인상에서 활동하였다. 자신의 글을 인터넷에 기재하면서 서로 댓글을 달아 보완+ 완성하는 형식으로 진행되었다.

‘연구 스테디’는 학술부원들의 소논문 형식으로 구성되며, 연구들은 앞에서 언급했던 자신의 연구들(레포트)을 기초로 하기도 하고, 선배와 후배 그룹으로 지어 멘토링 식의 공동연구로 진행되었다. 각자 관심 있는 분야에 깊이를 위한 첫 걸음으로 구성되어있다.

2011년 연구 스타디

- 국외 ‘버닝 맨 프로젝트(burning-man project)’ 와 ‘케이티 페터슨(Katie Paterson)’ 작가 연구..... 김 현 (회화3) p.7
- 근·현대 한국화의 개념과 정체성 모색 및 견해..... 이지인 (회화3) p.11
- 박찬욱 감독의 '복수' 영화 분석 및 심리표현 연구..... 강윤정 (조소3) p.18
이셋별 (한국2)
오진아 (한국2)

© 《경희미술논집》 제17호 (온라인 관람용)

- 한국국제아트페어의 현황..... 백연수 (한국2) p.36
박상미 (한국2)
- 20세기 근·현대 주요 미국사진작가와 작품연구-1..... 조수현 (조소2) p.44
- 최수양 작가 연구..... 강수연 (회화4) p.59
- 미술과 연계한 아트 마케팅 연구..... 이지인 (회화3) p.63
- 20세기 근·현대 주요 외국사진작가와 작품연구-2..... 조수현 (조소2) p.77
- 박수근과 이우환 작가 및 작품분석..... 김 현 (회화3) p.88
조수현 (조소2)

국외 ‘버닝맨 프로젝트(burning-man project)’ 와 ‘케이티 페터슨(Katie Paterson)’ 작가 연구

- 국외 프로젝트 그룹과 작가연구 -

김 현(회화3)

1. 머리말
2. 버닝맨 프로젝트 (burning-man project)
3. 케이티 페터슨 (Katie Paterson)
 - 1) 작가 생애
 - 2) 작품 연구
4. 맺음말

ⓒ 《경희미술논집》 제17호 (온라인 관람용)

어떤 작가가 자연을 위해서 작업을 하기 위해서 환경운동을 하면서 자연이 훼손되는 것을 걱정하면서 작업을 하는 작가가 있고, 또 다른 작가는 자연에 대해서 작업을 하면서도 정작 자연을 훼손시키고, 진정 그것이 자연을 위한 것인지 두 작가를 통해서 의문이 생기게 할 것이다.

이런 의문점을 통해서 시작을 하였다. 처음 버닝맨을 알게 된 것이 프로젝트를 하게 되면 며칠 동안 머물면서 생활하고 또 작업이 끝나면 그 흔적이 없었던 것처럼 모든 것을 태우고 끝이 난다. ‘이 축제가 에코아트다, 이 작가는 에코아트 작가다’라고 말을 할 수는 없다. 왜냐하면 직접적인 관계는 없기 때문이다.

하지만 여기 생겨난 문제점을 가지고 버닝맨 프로젝트는 어떻게 이런 문제에 대해서 대체하고 있는지를 알 수 있다. 주제에 관해서는 정확한 어떤 그룹에 속해있다고는 말 할 수 없다. 넓은 사막에서 축제를 하고 그 안에서 사람들이 배우고 조금은 성숙해진 자세, 하물며 우리나라는 어떤 축제를 하더라도 그 마지막에는 결국 더럽게 어지럽히고 가는 그런 문제들이 자연을 생각하는 자세로서 바라본 진정한 에코아트가 아닌가 하는 생각이 들었다.

우리가 자연을 위해서 진정으로 생각하는 것이 자연을 통해서 작업을 하는 것인지 자연을 위하는 마음에서 아끼고 훼손하지 않게 작업을 하는 것이 옳은 것인지 생각할 때 인 것 같다.

버닝맨 프로젝트는 넓은 사막에서 끝없이 펼쳐지는 아트웍들과 커뮤니티 연관 이벤트이며 그 어떤 방식의 표현도 허용되고 자유롭게 자기 자신에 대한 각성과 의사를 표현하는 세계적인 축제이다. 또 케이티 패터슨은 자연과 우주에 대한 관심을 과학기술과 접목시킨 참신한 발상을 볼 수 있다. 버닝맨 프로젝트는 작가라고 명칭하기 어려울 만큼 많은 사람들이

함께 하는 축제이고 케이티 페터슨은 작가이다. 이 다른 것 같은 축제와 작가가 어떻게 작업을 하고 있는 지 두 사이에 무슨 연관이 있을 지 지금부터 살펴보도록 하겠다.

2. 버닝맨 프로젝트(burning-man project)

버닝맨은 1986년 샌프란시스코의 해변 파티에서 기원을 했다. 그러다가 어느 순간 네바다의 가장 깊숙한 사막으로 장소를 옮겨가게 되었는데, 초기에는 최근의 버닝맨 행사보다 훨씬 거칠었고, 규칙도 없었고, 차를 타고 가면서 총을 쏘는 것과 같은 위험한 상황도 많았고, 무법천지에 가까웠지만 이제는 안전과 질서를 위한 많은 장치들과 자원봉사자들에 의해 안정화가 되었다. 그렇지만, 여전히 이들이 가지고 있는 기본적인 개방성의 정신은 그대로 남아있다.

버닝맨 프로젝트는 사막 한가운데서 열린다. 블랙락(Black Rock) 사막에 수많은 차량들이 집결하고, 차에서 잠을 자거나 인근 가장 싼 모텔, 여관 등에서 잠을 청하고 이 행사를 위해 모여드는 것이다. 이곳에 사람들이 모여들면 사막은 완전히 다른 세상으로 변해버린다. 사막 한 가운데에는 커다란 사람이 있고, 이 사람은 모든 사람들을 환영하고 즉석에서 모여든 커뮤니티를 쳐다보고 있다. 그리고 이들은 생판 처음 만나지만 자신들의 열정을 나누는 것이다. 사막의 뜨거운 열기는 몸을 혹사시키고, 계속 물을 먹어야 할 정도로 힘이 들며 자외선 차단제를 듬뿍 바르고, 충분한 음식과 물, 그리고 자신을 열사의 태양으로 부터 대피시킬 피난처 등을 직접 확보해야 하지만, 수많은 사람들이 이곳을 찾고 있다. 이유는 간단하다. 이들은 모여서 함께 새로운 것을 창조해 내는 것이다.

버닝맨 참가자의 누구도 관객이 아니다. 모두 참가자들이며, 새로운 세계를 만들어 나간다. 피난처도 같이 만들고, 필요한 물품들을 즉석에서 구하기도 하고, 차량을 장식해서 예술 활동에 동참하기도 한다. 짚으로 된 모자를 쓰고, 처음으로 치마를 입어보기도 한다. 그리고 모두들 같이 버닝맨을 위해 즉석에서 만들어진 라디오 방송국의 방송을 듣는다. 자동차와 오토바이를 눈을 감고 마음껏 몰아보기도 하고, 치즈 샌드위치를 그릴에 구워먹는 것과 같이 생전 처음 먹어보는 음식을 맛본다. 어떤 경우에는 이상형이 되는 이성을 만나기도 하며, 잘 아는 사람이나 사랑하는 사람과 같이 가서 관계를 보다 돈독하게 만들기도 한다.

토요일 밤이 되면 사막 한 가운데에서 사람들을 맞아준 커다란 사람을 불태운다. 그러면 불타는 사람을 중심으로 거대한 원을 그리고 거대한 캠프파이어와 같은 경험을 하게 된다. 개인에게도 엄청난 경험이지만, 수많은 사람들과 새롭게 하나가 되는 커다란 경험을 부여하는 것이 바로 이 버닝맨의 행사이다. 행사가 끝나고 집으로 돌아갈 때면, 이곳에는 아무것도 남지 않는다. 며칠 동안 같이 만든 모든 것을 다시 부수고, 태우고, 소모하고 돌아가는 것이다. 일부 자원봉사자들이 남아서 몇 주간 완전히 이전의 사막과 똑같은 상태로 복원을 하고 돌아가는 것으로 이 행사가 완전히 끝이 난다.¹⁾

그렇지만, 버닝맨의 기억과 이 행사에서 맺어진 인연과 네트워크는 계속 발전한다. 새로운 세상을 같이 만들어본 사람들과의 경험을 공유하는 것이다. 이를 버닝맨 커뮤니티라고 한다. 버닝맨에서 말하고자 하는 것은 그들이 이런 프로젝트에 참여함으로써 서로 커뮤니티 하고, 같이 참여하고 자기표현, 자기 위안, 이 버닝맨의 교리들은 버닝맨 경험의 생명과도 같은 것이다. 버닝맨 커뮤니티는 ‘자신을 주는 것은 버닝맨 커뮤니티에 줄 수 있는 가장 큰 선물이다.’라고 말하면서, 이런 커뮤니티에서 버닝맨에게 있어서 내 자신, 그리고 이 실

1) 버닝맨 공식사이트 - (<http://www.burningman.com>) 참조

힘들이 필수적인 것이라 볼 수 있다.

3. 케이티 패터슨 (Katie Paterson)

1) 작가 생애

케이티 패터슨(Katie Paterson)은 최근 영국에서 가장 호평을 받고 있는 떠오르는 젊은 작가들 중 한 명이다. 케이티 패터슨은 지난해 2010년 10월 영국 <옵저버>(Observer)지에 의해 “영국 최고의 신인 아티스트 (Best New Artists in Britain)” 네 명 중 한 명으로 선정되었고, 얼마 전 도시생활에서 소개한 <젠틀우먼>(THE GENTLEWOMAN)의 3번째 이슈 2011년 봄/여름 호에 인터뷰가 실리는 등 여러 미디어에 의해 소개되었다.

케이티 패터슨은 런던 슬레이드 파인 아트 스쿨 (Slade School of Fine Art, London)을 졸업한 지 일 년 만인 2008년 옥스포드 현대미술관 (Modern Art Oxford)에서 열린 개인전에서 처음으로 대중적인 관심을 받기 시작했다.

에든버러 컬리지 오브 아트 (Edinburgh College of Art)의 존 플로런트 스톤 펠로우(John Florent Stone Fellow)이며, 런던대학교 (University College London) 천체물리학 그룹의 레지던스 작가이다. 다양하고 창의적인 분야들, 아트를 포함한 디자인, 패션, 음악 등의 분야에서 영국의 재능 있는 젊은 작가를 뽑기 위해 볼보 (Volvo)에서 매년 주최하는 크리에이티브 30 어워드 (Creative 30 Award)의 2008년 1회 수상자이다. 케이티 패터슨은 현재 독일 베를린에 거주하며 작업 중이다.²⁾

2) 작품 연구

<그림 1> 「Vatnajökull (the sound of)」는 아이슬란드 빙하에 묻어놓은 마이크로폰을 오디오 장치와 모바일 폰 선에 연결시켜 발신자가 세계 어느 곳에 있든 실시간으로 그 빙하의 느리게 녹아가는 소리를 들을 수 있도록 하였다.

함께 전시된 <지구-달-지구(달 표면에 반사된 월광 소나타)Earth-Moon-Earth (Moonlight Sonata Reflected from the Surface of the Moon)>는 개념적인 면에서 매우 충실하면서 동시에 시적인 인상을 주었다. 패터슨은 베토벤의 익숙한 악보를 모르스 부호로 바꾼 뒤 라디오 웨이브 방식으로 그 부호들이 달에 부딪혀 반사되도록 한다. 이렇게 임의적이지만 섬세하고 잊혀 지지 않는 방법을 통해 분화구로 덮힌 달 표면에 의해 분해되어서 돌아오는 신호들을 얻게 된다. 달 자체에 의해 변경되고 재구성되어진 월광 소나타인 셈이다.

다른 작품들 역시 패터슨의 대표작으로서 리서치를 바탕으로 한, 시적이면서도 과학적이고 철학적인 방식으로 자연, 환경, 우주에 대한 생각과 관련된 여러 전문분야의 실행들이 바탕이 된 대표작들이다. 재현에 있어 감정을 많이 드러내지 않으며 표현을 아끼는 것과는 달리 그녀의 작품은 다양한 기술 전문가들과 오랜 기간 동안 집중적으로 연구하고 협력한 결과물이다.

<그림 2> 「달빛 전구(Light Bulb to Simulate Moonlight)」는 달빛과 동일한 파장을 가진 전구를 만들기 위해 오스람(OSRAM)과 협력하여 개발한 백열전구 한 세트가 이루어졌다.

2) 케이티 패터슨 - (<http://www.pkmgallery.com>) 참조



그림 1) 케이티 패터슨, 「Vatnajökull (the sound of)」 2007, Hydrophone, Mobilephone.

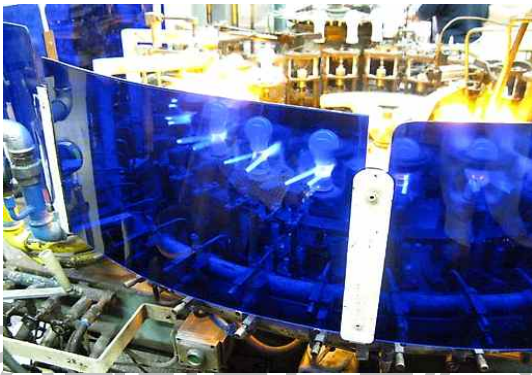


그림 2) 케이티 패터슨, 「달빛전구(Light bulb to Simulate Moonlight)」, 2010, 백열전구

그리고 <암흑의 역사History of Darkness>는 우주 전체의 각기 다른 시간과 장소에서 포착된 어둠에 대한 십억 년에 걸친 슬라이드 아카이브이다.

이것은 천문대에서 모은 이미지와 정보를 따라 일생을 걸쳐 계속해서 진행될 장기 프로젝트이다. 다른 작업들에서와 마찬가지로 <죽은 별 편지 (The Dying Star Letters)>를 작업하면서도 패터슨은 천문학자들과 우주 학자들이 보내오는 감마광선 파열, 별의 죽음을 알리는 현상에 대한 기술적인 통지들을 참고하였다.

패터슨은 그 통지들을 받은 뒤에 별의 죽음을 발표하는 간단한 친필편지를 붙인다. 관람객과 먼 우주 끝 사이의 거리를 무너뜨리는, 그녀의 다른 작업들이 그러하듯이, 절제되어 있지만 친밀한 표현이다.³⁾

© 《상상과 현실》 제17호 (온라인 관람용)

4. 맺음말

버닝맨 프로젝트와 케이티 패터슨의 다른 두 축제와 작가를 통해서 우리는 진정한 에코아트가 무엇인지 또는 이 시대에서 자연과 현재 디지털 시대에서 어떻게 새롭게 재해석되었는지 알 수 있을 것이다.

중요한 것은 에코아트라는 명칭을 정의하기도 매우 어렵고 너무나 넓은 영역이지만 주제만을 가지고 에코아트라고 칭하는 것은 우물 안 개구리와 다를 것이 없으며, 조금 더 에코아트라고 지칭할 수 있는 것들이 자연을 위한 마음에서 비롯하여서 자연을 훼손하지 않는 방법에서 작업하는 모습을 볼 수 있다.

또한 버닝맨 프로젝트는 이제 의사소통의 장으로서 과거와는 다른 원시토텐미즘과 디지털 문화를 결합시킨 새로운 문화를 만들었다고도 할 수 있다. 그리고 케이티 패터슨은 자연과 우주에 대한 관심을 과학기술과 접목시킨 새로운 작업이라고도 할 수 있다. 이런 면들이 우리가 이 디지털시대를 살아가면서 알아가야 할 중요한 과제이고 지금 나도 작업을 하는 학생으로서 나 자신과 문화에 있어서 중요한 연관성들도 알아 가야할 것 같다는 생각이 들었다. 기회가 된다면 버닝맨 프로젝트에 참여해 보고 싶다.

3) 도시생활 가이드 - (<http://www.dosilife.com>)

근·현대 한국화의 개념과 정체성 모색 및 견해

-한국화의 개념과 정체성을 중심으로-

이지인(회화3)

1. 서론

2. 근대 한국화

- 1) 한국화의 개념
- 2) 근대 한국화의 기점 설정

3. 현대 한국화

- 1) 현대 한국화의 형성
- 2) 현대 한국화의 정체성 모색 및 견해

4. 결론

참고문헌

ⓒ 《경희미술논집》 제17호 (온라인 관람용)

1. 서론

19세기 말엽 서구 문물의 영향은 미술에도 일대의 혁신을 가져왔으며 일체의 억압과 전란에도 불구하고 고유의 전통미술은 꾸준히 계승되고 발전되어 왔다. 이 시기에 서구의 조형양식이 들어와 미술의 주류를 형성하였고 표면적으로는 전통의 단절이라는 혼란을 만들었다. 이러한 가운데 서양화를 중심으로 한 전위 미술가들은 한국 미술의 국제적인 진출에 노력하였다. 오늘날 한국의 현대 미술은 세계적인 미술을 지향하면서 각종 국제 교류전에 많은 작가들이 참여하고 있다. 비디오 아트와 행위예술과 같이 여러 가지 재료와 기법을 이용한 표현 방법의 다양화로 새로운 경향이 대두되었다.

회화 전공, 서양화 전공자이지만 한국인의 피를 가진 한국인의 사상과 정신을 물려받은 사람으로서 서양의 것을 추구하고 배우기 이전에 앞서 한국적 사상에 대한 올바른 이해와 인식을 지녀야 한다고 생각했다. 조상의 것을 마땅히 계승하고 지켜내야 할 의무를 가진 한국인으로서 역사적 맥락-특히나 미술사 내에서 근·현대 한국화에 대한 연구를 통해 한국 현대미술이 세계 속에서 발돋움하기 위해서 어떠한 자세를 지녀야 할 지 알아보려 한다.

한국 근대미술의 흐름에 대한 이해는 우리나라 전통미술과 지속적으로 변화해가는 현대미술의 교량적 역할로서 그 의미가 중요하지만 먼저 근대 기점 설정에 따라 다양하게 해석되는 미술가와 미술 비평가들의 작품 감상과 비평 활동을 이해하는 데 중요하다. 한국화와 한국의 회화가 혼재되어 그 경계를 명확히 구분 할 수 없는 이 시점에 대한 하나의 반성으로서 이 소논문을 통해 한국화 명칭에 대한 개념을 알아보고자 한다. 또한 한국 근대미술의 흐름에 대한 이해는 한국 미술의 역사 전체를 파악하는데 매우 중요하므로 반드시 올바르게 인식되어야 하므로 근대 한국화의 기점 설정과 현대 한국화의 형성 배경에 대해 간략히 알

아보고 현대 한국화와 회화의 정체성을 모색해 보고자 한다.

2. 근대 한국화

1) 한국화의 개념

근대 이후 한국에서 발달한 동양화를 일컫는 말이다. 1920년대에 조선 총독부 주관의 조선 미술 전시회가 창설되었을 때 전통적인 회화분야를 어떻게 명명해야 할 것인가를 생각하다가 조선화도 일본화도 아닌 동양화라는 명칭으로 부르게 되었는데, 이는 서양화라는 명칭에 대한 상대적인 개념보다 민족 고유의 명칭에 대한 기피가 애매모호한 성격을 가지고 있다. 송수남은 동양화를 한국화라는 이름으로 바꾸어 부르는 것이 단순한 명칭 변경이 아니라 일제시대 때 받은 정치적, 문화적 상처를 청산하고 식민지적 왜곡에서 벗어나 민족 예술의 본 얼굴을 되찾고 이를 주체적으로 새롭게 정립해 나가려고 하는 의지의 발로로 보았다. 그는 이름의 회복에 의해 주체의 회복이 가능하다는 견해를 주장했다. 또 이를 자기 전통의 단절을 초래하며 추진되었던 서구 지향적 근대화의 파행성에서 야기된 자아상실 증후를 자력으로 극복하고자 하는 자율 본능으로 보았다. 서양화와 구분하기 위해서 사용하였던 명칭을 일제에 의해 타율적으로 조성된 용어로 비판하고 이를 주체적 입장에서 개칭하고자 주장한 것이다. 이들의 주장은 한국화를 한국화로 명명함으로써 주체성을 회복할 수 있다는 것이다. 이름이 얼마나 중요한가를 이들의 주장이 새로 일깨운다. 동양화라는 개념은 문화적인 용어일 뿐, 한국 고유의 어떠한 성격을 표명하기에는 부족하다.

“오늘날 우리의 전통그림을 통칭한 한국화라는 명칭은 국적상실기 붙여진 동양화란 용어의 대응적 기능 이상의 의의를 지니고 있다. ……(중략). 한국화는 재료와 기법적 분류개념으로서 기능적 의미보다, 외세에 의해 부당하게 왜곡되고 위축된 전통회화를 우리 그림으로서의 정통성과 주체성을 되찾고 되살리기 위한 가치개념으로서의 의미를 더 강하게 품고 태어났던 것이다. (후략)”⁴⁾

그리고 1983년 개정된 새 미술교과서에도 이 명칭으로 표기하게 되었다. 특히 1980년대 이후로 단순한 명칭 변경의 차원에서 벗어나 민족미술의 본 얼굴을 되찾고, 이를 주체적으로 새롭게 정립하려는 움직임으로 확대되었으며 한글세대를 주축으로 한국의 전통성과 고유성에 대한 자각과 재인식을 통해 한국화의 현대화와 세계 미술의 주역으로서의 비약이 다양하게 모색되고 있다.

그러나 한편으로는 한국화의 용어 사용을 비롯한 이러한 개념의 인식 태도에 대해서 편협한 국가적 지역성 탈피와 탈 장르를 지향하는 국제 미술의 현대 조류에 역행한다는 입장에서 반대 또는 비판의 견해가 서양화단을 중심으로 제기되고 있다.

한국화가 성립될 수 있는 근거는 중국의 국화나 일본의 일본화처럼 그에 걸 맞는 구체적인 명분과 양식적 특수성을 띠고 있어야 한다. 이를 충족 했을 때야 비로소 한국화가 객관적인 명분을 획득한다고 볼 수 있다. 중국이나 일본, 나아가서는 서양에서도 볼 수 없는, 한국이라는 지역에서만 볼 수 있는 양식의 그림일 때만 한국화로서의 객관적인 명분을 떨 수 있는 것이다. 한국 사람만이 한국화라고 명명한다고 해서 객관적인 신뢰도를 얻을 수 있는 것

4) 송수남 『한국화의 현대화 방향』 현대 한국 회화전 카달로그. 1988.

이 아니다. 객관적인 명분이 없을 때는 지나친 국수주의나 폐쇄적인 사고에 빠지게 되고 설득력을 얻기 어렵다.

그렇다면 한국적 양식적 특수성은 어떻게 찾아야 하고 가꾸어 나가야 하는가? 양식적 특수성이란 재료와 기법 그리고 이를 통괄하는 미의식의 구체적 발현에 의해서 점검될 수 있는데, 하루아침에 이루어질 수 없는 것일 뿐만 아니라 어느 개인에 의해 이루어질 수 있는 것이 아니다. 오랜 시간을 통해 꾸준한 연구와 합의에 의해 추이되어지는 과정에서 획득되는 성과물이다. 이를 위해 먼저 재료와 기법에 대한 독자적 해석과 구사에 대한 창조적 실험이 진행되어야 할 것이며 이를 부단히 민족 특유의 미의식과 일치시키고 고양시키는 논리화의 작업이 병행되어야 하리라 본다. 5)

한국인의 미의식이 구현된 그림, 한국인의 공통된 심미안의 바탕에 근거한 그림, 종내는 한국인이 그린 일체의 그림이 한국의 회화가 된다는 결론에 이른다. 그렇다면 한국인의 공통된 심미안, 한국인의 미의식은 어떤 것인가? 이는 개별적인 작업으로서 너무나 벅찬 과제이다. 한국인의 미의식, 또는 심미안의 추구란 여러 부문에서 총체적으로 연구해 가야 할 과제이지 회화영역에서만 다루어질 것이 아니다.

우리는 왜 한국화와 한국의 회화를 구분해야 하는 것일까. 한국 회화는 양식으로서의 한국화가 아니라 정서적 개념으로서의 한국의 회화라는 점이다. 한국의 회화가 동양화가들의 전유물이 아니라 현재 한국인 모두의 회화로서 자각되지 않으면 안 된다는 데에 깊은 의미가 있다.

© 《경희미술논집》 제17호 (온라인 관람용)

2) 근대 한국화의 기점 설정

근대의 기점설정에 대해서는 역사학 분야에서나 미술사 분야에서 어떤 통일된 견해를 갖고 있지 못하다. 강만길 교수는 <한국근대사>에서 다음과 같이 근대를 정의하고 있다.

첫째, 자본주의적 생산양식의 싹이 나타나고 실학이 일어났던 18세기로 보자는 설.

둘째, 외국 자본주의 세력과 최초로 만나는 문호 개방 시기, 즉 병자수호조약 체결부터 잡자는 설.

셋째, 김옥균 등에 의해 일어난 부르주아적 정치개혁인 갑신정변으로 보자는 설.

넷째, 전변적인 농민전쟁인 갑오농민혁명과 그 결과 제도상의 전면적 개혁으로써 갑오개혁이 나타난 개혁시기부터 근대로 설정할 것이냐 아니면 문호 개방 이전에 이미 여러 부면을 통해 나타난 일종의 근대적 자각현상이 나타난 시기로부터 진정한 우리의 근대로 볼 것이냐는 관점이 근대 기점설의 양대 맥을 이루고 있다.

이 외에 미술사학자이자 미학자인 이경성 교수 역시 <한국근대미술사 서설>에서 근대의 기점에 대해서 다음과 같이 여러 견해를 피력하고 있다.

첫째, 유럽 문화가 적극적으로 유입되기 이전에 이미 근대화가 시작되었다는 개항 이전설.

둘째, 개항 이전의 상황들은 아직 근대의 기점으로 삼기에는 너무 근거가 미약하기 때문에 개항 전후로 기점을 잡아야 한다는 설.

셋째, 8.15 전, 즉 일제하의 한국 사회는 주권이 상실된 시기이고 또 봉건적인 여러 잔재가 가

5) 정병모 『한국 현대미술의 미의식』, 재원. 1997 p.148 참고

시지 않은 때이므로 진정한 한국의 근대화는 제 2차 세계대전이 끝난 8.15 해방부터 잡자는 설.

이와 같은 주장과 함께 이경성은 한국의 전통 미술과 근대미술을 외형적으로 구분 짓는 가장 뚜렷한 기준은 정신적으로나 기술적으로 서구화, 즉 작품제작의 논리화를 들 수 있다고 기술함으로써 한국 근대미술의 연대 설정은 개화기를 기점으로 근대 1기, 근대 2기, 현대 1기로 나누고 있다.

한국의 근대를 어느 시점으로 하는가에 대해 아직도 논의가 끝나지 않고 있다. 이 시기에 대한 자료와 연구가 부족하기도 하지만 역사 자체 내에서 볼 때 옛 체제의 모순을 깨고 자생적으로 근대화를 이끌어내지 못했다는 취약점이 크기 때문이다. 따라서 미술사에도 근대를 정립하는 문제는 앞으로도 계속 무거운 숙제일 것이다. 근대시기의 미술 행적에 대한 연구가 필요한 이유는 이 시기가 한국현대미술의 정체성을 담보하고 있으며 또한 동시에 앞으로의 방향성을 모색할 수 있는 중요한 논점이기 때문이다.

3. 현대 한국화

1) 현대 한국화의 형성

한국 현대 미술을 이야기 할 때 우선 제기되는 문제는 그 현대 미술의 태동내지는 형성의 시대적 배경이다. 먼저 엄격한 의미의 미술사적 배경으로 한국 현대미술의 배경을 볼 때는 우리나라의 근대미술과 관련지어진다. 그러나 한국 근대미술의 전통이나 정립 없이 현대미술에로의 전환이라는 시대적 요청과 어긋나지 않나 생각된다. 우리나라에 있어 근대미술이라고 했을 때, 그것은 유럽 근대미술이라는 맥락에서 이해되는 것이다. 유럽의 근대미술은 20세기의 근원적으로 혁명적인 미술을 거쳐 현대 미술에서의 전환을 이룩한 것이다. 그리고 그 전환은 필연적인 것이었다.

하지만 우리나라의 경우 근대 미술은 일본화된 서구풍의 근대미술을 단편적으로 그리고 절충적으로 이식해 온 것에 불과하다. 거기에는 계승과 혁신이라는 미술사적 연계성도 존재하지 않고 어떤 유파도 형성하지 못했다. 이러한 상황은 8.15 해방 후에도 지속되며 오히려 이념적 혼란만 가중시켰다. 이에 중지부를 찍은 것이 6.25 전쟁이며 이 비극적인 역사적 사건이 근대미술에 대한 어설픈 미련을 청산하게 하고 우리나라에 있어서 현대미술에서의 전환의 계기를 마련해 주었다. 그리고 이 시점에 생겨난 것이 앵포르멜이라고 불리고 있는 집단적 표현주의적 추사미술 운동이었다. 당시 젊은 세대는 쓰라린 현실과 그들의 삶을 스스로가 직접 체험하고 확인당하기를 강요당했다. 젊은 세대는 안이한 과거의 유산을 버리고 세계의 흐름 속에 과감히 뛰어들기를 원했으며 그 세대적 공감대에서 앵포르멜미술이 우리나라 최초의 집단적 현대미술로 태어난 것이다.

우리나라 미술의 경우 근대 미술의 전통을 정립하지 못한 채 현대미술이 조형사고나 표현 방법을 서구의 것에 의거할 수밖에 없었다는 사실은 어찌보면 숙명적이다. 우리나라의 현대미술은 애초부터 주체적인 위기를 안고 있었다. 그래서 오늘날 작가들에게 위기에 놓인 주체성을 회복하는 것이 절실한 과제가 되고 있는 것이다. 단순히 과거의 회화적 어휘라던가 소재를 되살린다는 것은 잘못된 이야기다. 또 어떤 전통적 특정 양식을 답습해 재창조하는 것도 무의미하다. 중요한 것은 우리나라 고유의 전통양식을 창출해 낸 보다 근원적인 원천을 찾아야 할 것이다.

2) 현대 한국화의 정체성 모색과 그에 대한 견해

오늘날의 현대미술이라는 울타리 안에서 한국화라는 제한적 의미는 어떻게 설정할 수 있을까? 80년대 후반에 한국 사회에 불었던 포스트모더니즘 바람은 현대 미술 전 분야에 많은 영향을 끼쳤다. 특히 한국화분야에는 표현 재료와 주제의 다양성을 이끌어냈다. 포스트모더니즘은 한국화의 전통적 개념의 영역을 해체시켰다고 볼 수 있다. 과거에는 용납되지 않았던 주제와 표현기법들이 새로운 조형 표현양식으로 주목받게 되었기 때문이다.

회화인지 조각인지, 구별이 되지 않는 작품이 한국화 작가들에 의해 시도되고 있다. 젊은 작가들의 실험 정신에 바탕을 두고 오늘날의 한국화는 많은 변화를 맞이하고 있다. 전통적인 그림에 서구적 비정형적 성향을 가미하는 정도로 현대 한국화의 선구자 역할을 할 수 없다. 다른 것을 수용해 그것을 전통적 재료와 기법을 통해 재현한다는 것 자체가 한국화 스스로의 발전을 더디게 하는 태도는 아닐까. 이런 맥락에서 생각해 보면 한국화의 발전, 전개 과정은 발전적인 것이 아니라 동양의 특징을 고수해나가기만 했던 과정은 아니었을까하고 생각된다. 일반적인 이해라는 입장에서 볼 때 오늘의 한국화는 종지와 채색재료와 소재를 제외하고는 어떤 것에서도 한국화만의 특징을 찾아내는 것이 어렵다.

예전대 한국의 자연환경에는 한국적인 재료가 많이 출현한다. 재료를 개방하는 것도, 수용하는 것도 중요하지만 전통적인 재료를 새롭게 이용하는 것도 중요하다. 우리는 현대의 미술을 발전시키기 위해서는 전통적인 방법과 기교를 버리지 말고 재료와 기법을 최대한으로 살려 현대인의 생활에 알맞도록 양식을 과감하게 변화시킬 필요가 있다. 재료는 분명 한 분야의 특징과 미감을 표현하는데 중요한 역할을 하고 표현을 하는데 도움을 주지만, 재료가 재료성에 기반하고 있지 않고 단순 재료로 쓰일 때 그것은 결코 표현이나 장르 특성으로 나타날 수 없다. 캔버스에 해도 좋을 것을 화선지에 하고 유화나 아크릴로 써도 될 것을 동양 재료로 쓴다고 동양화가 되는 것은 아니다. 동양화의 재료를 써야 하는 필연성과 그 분명한 이유를 밝힐 수 없다면 그 재료에서 한국성의 특성을 찾으려는 노력은 잘못된 것은 아닐까.

한국 전통예술을 지키고 특성을 살려서 현대미술에 응용해 현대에 부합하는 미술을 만드는 것은 현대 예술가인 우리들의 사명이기도 하다. 현재 중국에서는 현대화 작업을 활발히 하며 ‘고위금용 양위중용(古爲今用 洋爲中用)’을 주장한다. ‘고위금용’은 중국의 찬란했던 전통문화를 현대의 사회에 이용하자는 뜻이고 ‘양위중용’은 서양의 발달된 과학문명을 중국의 현대사회에 응용하여 중국사회를 새롭게 발전시키자는 뜻이다. 중국의 이와 같은 이념은 크게 성공하고 있다. 우리의 옛 말에도 ‘온고지신’이 있지 아니한가. 옛것에서 새로운 지식을 얻는다는 이 말을 우리에게도 적용해야 할 필요성을 절감하는 순간이다.

예술이란 어느 시대를 막론하고 사회의 변화요소에 따라 흐름도 다르고 발생요인도 다르며 형태도 다르다. 현대의 미술은 어느 때 보다는 시대성을 드러내는 미술이다. 예를 들어 화면 속에 과학 문명의 발달, 서구 문명의 유입이 끼친 영향이 나타난 시대상을 보여 주면서 그 속에 과학문명의 기회주의적인 풍조가 나타나서 기교적 그림이 나타나고 구상보다는 비구상, 즉 추상성의 그림이 만연하게 되는, 심지어는 작가 자신도 무슨 의미를 내포하는지 모를 정도로 사의적인 그림이 만연하고 있다. 이것은 단순히 인류의 생활수준이 높아진 것이 아니라 그림의 기교와 사회의 사상이 보다 출세 지향적이고 이기주의적이고 기회주의적인 사조가 만연하게 된 것에서 나타난 현상이라고 말할 수 있다. 90년대 들어 우리사회 곳곳에 중요한 변화가 있다면 그것은 사회적인 커다란 문제에 관심 가졌던 과거와 달리 자기 주변의 작고 사소한 것들에 눈뜸으로서 개인적 실존이나 욕망 같은 내밀한 세계 속을 바라

보게 되었다는 점이다. 90년대를 지나 20세기의 마침표를 찍게 된 지금의 21세기 시점은 국가차원에서 중요한 시점이지만 한국미술에 있어서도 역시 중요한 시점이다. 과거를 돌이켜 볼 때 중국의 예술 사상이나 현대 서구의 예술론과 방법론을 무조건적으로 답습하던 시기와는 달리 지금은 무언가 우리 속에 내재하는 예술적인 흐름을 자생적인 미학으로 정리하고 구체적인 방법론을 확립해야 하는 시기인 것이다. 한국화의 범위를 단순히 한국이라는 영토적인 범주 내로 제한 할 것이 아니라, 현대 한국에서 살고 있는 사람들과 전 세계 곳곳에서 치열하게 자리를 다투며 살고 있는 모든 한국인들에게 해당 되어야 할 것이다. 나아가 한국인들만이 가진 미의식을 확립해 그 의식을 지닌 모든 현대인들이 향유할 수 있는 것으로 발전해야 하지 않을까.

예술이란 어느 사회를 막론하고 조화의 역할을 한다. 그리고 그 역할은 맑고 흐림과 크고 작은 것과 좋고 나쁨과 빠르고 느림과 슬프고 즐거움, 강하고 온유함과 높고 낮음을 가지런하게 하는 중화 역할을 하는 것이고 기쁨 역할을 하는 것이다. 펜이 칼보다 강하다는 그 상투적인 말이 결코 틀린 것이 아니다. 예술로써 모든 사람들을 감동시키고 교화시킬 수 있는 힘을 깨달아야만 한다. 예술은 고요하면서도 아주 강력한 힘을 가지고 있다. 사회를 형성하고 있는 곳에선 없어서는 안 될 존재이다. 또 현대 과학문명 속에서 급진전하는 기계문명의 각박한 사회 속에서도 강물이 조용히 흐르듯 세상을 평온하게 하는 역할을 한다. 즉 한 시대의 예술이 발달하지 못하였다면 그것은 그 시대가 정서적으로 모든 사람들의 의식과 교양을 고취시켜서 사회를 안전하지 못하고, 삶에 있어서 즐거운 요소가 되지 못했다는 것이다. 새로운 예술창작을 통해 모든 인간들을 새로운 정서로 교화시키는 일은 현대 예술이 하여야 할 과제이다. 이러한 예술의 강력한 역할을 더 이상 서구의 것에서 찾을 것이 아니라, 가까이 놓여 있는 어딘가에 감추어져 있는 한국의 것에서 찾아야 할 것이다. 젊은 우리 예술가들이 먼저, 서구 미술을 무조건적으로 추종하지 않고 우리 것을 어떻게 현대인들의 취향과 기호에 맞도록 변모시켜야 할 지 탐구하며 노력하는 적극적인 태도를 갖추어야 할 것이다.

4. 결론

우리의 민족적 아이덴티티와는 관계없이 일제에 의해 타율적으로 조성된 용어로서의 동양화를 비판하고자 김영기는 당시의 일제잔재 청산과 주체성 확립의 조류와 밀착해 1982년부터 한국문화예술진흥원 주체의 대한민국 미술대전을 비롯한 각종 공모전에 동양화 대신에 한국화라는 용어를 사용하기 시작했다. 그리고 1983년 개정된 새 미술교과서에도 이 명칭으로 표기하게 되었다. 특히 한국화라는 명칭의 사용은 1980년대 이후로 단순한 명칭 변경의 차원에서 벗어나 민족 미술의 본 얼굴을 되찾고 이를 주체적으로 새롭게 정립하고자하는 움직임으로 확대되었다. 한글세대를 주축으로 한국의 전통성과 고유성에 대한 자국과 재인식을 통하여 한국화의 현대화와 세계 미술의 주역으로서 다양한 방법을 모색하고 있다. 일각에서는 한국화의 용어 사용을 편협한 국가적 지역성 탈피와 탈장르를 지향하는 국제미술의 조류에 역행한다는 입장에서 반대하고 있다.

그러나 한국 현대미술의 정체성을 담보하기 위해서 또한 동시에 앞으로의 방향성을 개척할 수 있는 중요한 단서로서 한국 근대 미술에 대한 연구와 이 시기의 미술 행적에 대한 연구는 끊임없이 이루어져야 할 것이다. 근대에 대한 개념 정의와 기점 설정은 많은 어려움이 있지만 이것은 개인적인 연구로 끝날 것이 아니라 학문과 학문 간의 연계나 학자 간의 연계를 통해 역사적 사실에 있어서 하나의 맥을 만들어야 할 것이다. 한국 근대미술의 흐름에

대한 이해는 한국 미술의 역사 전체를 파악하는데 매우 중요하므로 반드시 올바르게 인식되어야 한다.

혼란스러운 역사적 배경으로 인해 한국의 현대 미술은 근대 미술의 전통을 정립하지 못한 채 그것의 조형사고나 표현 방법을 서구의 것에 의거할 수밖에 없었다. 그로 인해 그 기원의 기반이 약할 수밖에 없는 미술사는 오늘날 작가들에게 위기에 놓인 주체성을 회복하는 것이 과제로 내주었다. 단순히 과거의 회화적 어휘라던가 소재를 되살린다는 것은 잘못된 이야기다. 또 어떤 전통적 특징 양식을 답습해 재창조하는 것도 무의미하다. 중요한 것은 우리나라 고유의 전통양식을 창출해 낸 보다 근원적인 원천을 찾아야 할 것이다.

오늘날 예술이 사회에 미치는 막강한 영향력을 고려해 보았을 때 그 힘의 원천을 서구의 것에서 찾을 것이 아니라, 가까이 놓여 있는 어딘가에 감추어져 있는 한국의 것에서 찾아야 할 것이다. 젊은 우리 예술가들이 먼저, 서구 미술을 무조건적으로 추종하지 않고 우리 것을 어떻게 현대인들의 취향과 기호에 맞도록 변모시켜야 할 지 탐구하며 노력하는 적극적인 태도를 갖추어야 할 것이다.

참고문헌

송수남. 『한국화의 현대화 방향』 현대 한국 회화전 카탈로그. 1988.

홍용선. 『한국화의 정체(正體)』 미술평단. 1988

오광수. 『한국 현대미술의 미의식』 재원. 1997.

심영욱. 『한국 근대미술의 흐름』 강의자료.

© 《강희미술논집》 제17호 (온라인 관람용)

박찬욱 감독의 '복수' 영화 분석 및 심리표현 연구

- <박쥐>, <친절한 금자씨>, <올드보이>를 중심으로 -

강운정(조소3), 오진아(한국2), 이셋별(한국2)

1. 서론

2. 박찬욱 감독

- 1) 작품 및 생애

3. 올드보이 (Old boy), 2003

- 1) 영화분석 및 표현 : 스토리 분석
- 2) 영화분석 및 표현 : 텍스트(대사)로 캐릭터 분석
- 3) 죄와 벌의 알레고리, 복수의 도덕성: 금기와 감금, 고통의 구제

4. 친절한 금자씨 (Sympathy For Lady Vengeance), 2005

- 1) 영화분석 및 표현 : 스토리 분석
- 2) 영화분석 및 표현 : 캐릭터(등장인물) 분석
- 3) 영화분석 및 표현 : 소재 분석
- 4) 죄와 벌의 알레고리, 복수의 도덕성: 선과 악, 살인의 구제

5. 박쥐 (Thirst), 2009

- 1) 영화분석 및 표현 : 스토리 분석
- 2) 영화분석 및 표현 : 미셸마리(Michel Marie)의 다섯 개의 서사 분석
- 3) 죄와 벌의 알레고리, 복수의 도덕성: 금기와 욕망, 자살의 구제

6. 결론

참고문헌 및 자료

1. 서론

‘보는’영화에서 ‘느끼는’ 영화로, 영화의 흐름은 간접체험의 영역에서 직간접체험으로 발돋움의 준비를 하고 있다. 한층 스크린과 관람자, 영화관의 연결고리가 견고해지고 있는 이 시대에 ‘보는’ 영화 본연의 내용을 중심으로 영화 분석 및 표현에 대해 연구하고자 한다.

본 연구에서 다뤄질 영화는 국내의 실험정신 대표감독이자 예술흐름과 대중흐름의 절묘한 조화로서 박찬욱 감독 복수극 3부작 <복수는 나의 것>, <올드보이>, <친절한 금자씨>에서 <올드보이>와 <친절한 금자씨> 그리고 <박쥐>를 중심으로 한 복수 3부작으로 연구하였다.

공통적으로 세 영화의 분석과 영화 속 중심이 되는 심리-‘복수’를 감독만의 영화 표현과 전반의 죄와 벌 그리고 구원의 구성을 ‘복수의 복수’라는 이중적 구조를 통해 ‘구제’라는 윤리와 도덕성에 대해 연구한다.

먼저 우리가 연구한 <친절한 금자씨>, 2003은 유괴라는 사건을 통해 한 여성의 지독한 복수극을 중심으로 주인공의 복식과 성격, 플롯을 해석하였다. 다음으로는 <올드보이>, 2005로 주인공의 기억 없는 ‘감금’과 복수의 영화는 주요장면을 선택하고 그 안의 텍스트(대사)를 중심으로 분석하였다.

마지막으로 <박쥐>, 2009는 종교적 사제의 상징성과 인간 본연의 욕망에 대한 대립을 중심으로 미셸 마리(Michel Marie)의 다섯 개의 해석방법을 중심으로 해석하였다.

이어 본 연구는 공통적으로 ‘복수’라는 심리적 표현을 중심으로 도달하는 도덕성을 주제로 하고 있으며, 이미지들이 갖는 표현성과 복수심의 이중적 구조로 박찬욱 감독 영화의 해석을 확장하려 한다. 하지만 3인이 각자 영화를 선택하여 한 편당 한 개인이 연구한 것으로 연구자가 추구하는 결론에 주관적 해석과 그 방법에 차이를 가지고 있다.

2. 박찬욱 감독

1) 작품 및 생애



그림 1) 박찬욱 감독

박찬욱 감독은 1963년 서울에서 태어나고, 서강대학교 철학학사를 졸업했다. 어릴 적부터 건축과 교수 아버지를 따라 전시회 및 미술서적을 보면서 자라면서 미술사학자의 꿈을 키우며 철학과로 진학, 공부를 하다가 영화의 서적을 많이 접하게 되면서 영화감독으로 입문하게 되었다.

현재 박찬욱 감독의 유명세를 치르게 하는 많은 영화들 중에도 빛을 받지 못했던 처녀작 <달은... 해가 꾸는 꿈>, 1992으로 영화계에 진입하게 된다.

그 이후에 그는 <복수는 나의 것>, 2002를 필두로 <올드보이>, 2003과 <친절한 금자씨> 2005로 이른바 ‘복수 3부작’을 완성한다. 이러한 복수치정극 외에도 수많은 단편영화와 뮤직비디오의 연출, <소년, 천국에 가다>, 2003 등의 수많은 작품에 현재까지 참여와 기획을 하고 있다. 감독의 수많은 작품들은 시체스영화제 작품상, 판타스포르토영화제 작품상, 시애틀 국제영화제 떠오르는 대가상, 도빌국제영화제 작품상, 베니스영화제 젊은 사자상 등 외 약 15개를 수상했다.⁶⁾

3. 올드보이 (Old boy), 2003

1) 영화분석 및 표현 : 스토리 분석

영화의 시간은 15년의 감금과 5일의 추적으로 흐른다. 술 좋아하고 떠들기 좋아하는 ‘오대수’(최민식 역). ‘오늘만 대충 수습하며 살자’는 이 남자는 아내와 어린 딸아이를 가진 지극히 평범한 샐러리맨이다. 어느 날, 술이 거나하게 취해 집에 돌아가는 길에 존재를 알 수 없는 누군가에게 납치, 사설 8평이라는 제한된 공간에 갇히게 되면서 중국집 군만두만을 먹으며 연명한다.

1년 후 뉴스를 통해 나오는 아내의 살해소식을 전해 듣게 되는데, 아내의 살인범으로 자신이 용의자로 선상에 오른 뉴스를 보게 되고, 오대수는 분노로 가득 차게 된다. 그는 복수를

6) 박찬욱, 『박찬욱의 몽타주』 마음산책, 2005



그림 2) 영화 올드보이 포스터

위해 체력단련을 비롯하여, 자신을 감금한 사람 등을 모조리 기억 속에서 꺼내 '악행의 자서전'을 기록한다.

시간이 흐르고 15년 후 그는 감금 방에서 풀려나게 된다. 우연히 들른 일식집에서 갑자기 정신을 잃어버린 오대수는 깨어보니 보조 요리사 '미도'(강혜정 역)의 집이었고, 둘은 연민을 느끼고 사랑을 키워간다.

자신을 감금하고 괴롭히는 '이우진'(유지태 역)을 만나게 되면서 복수극의 전말은 시작된다. 오대수를 감금한 이유를 5일 안에 밝혀내면 이우진은 스스로 자살하겠다는 약속을 하면서, 오대수는 이 지독한 비밀을 풀기 위해, 사랑하는 연인, 미도를 잃지 않기 위해 5일간의 긴박한 수수께끼를 풀어나가는 서사로 진행된다.⁷⁾

즉, 영화는 오대수와 이우진의 분노와 복수로 전개된다. 이우진은 오대수에 의해 간접적으로 이수아를 잃고 자식이자 조카를 잃으면서 그에 대한 분노로 삶을 살아가게 되는데, 그는 이수아를 잃은 후 평생 치밀하게 오대수 만을 위한 복수계획을 세우고 15년 동안 감금을 통해 복수를 시작한다. 오대수는 그 시간동안 아내와 딸을 잃고 살해 용의자로 몰리기까지 한다.

TV를 통해 이 사건을 접한 오대수는 그때부터 이우진과 마찬가지로 복수를 위한 삶을 살기 시작한다. 오로지 복수를 위한 자기 훈련을 통해 괴물이 되어가고 육체뿐 만 아니라 정신 또한 오로지 '복수' 이 두 글자 밖에 존재하지 않게 된다. 자신이 복수심에 불타 오랜 세월 고통 받았듯이 그도 그렇게 살아야 한다는 것이 이우진의 복수인 것이다.

영화 전체의 서사구조 의미는 표면적으로 복수에 관한 이야기가 전개된다. 그러나 등장인물들은 결국 모두 서로 피해자일 뿐이다. 최초의 욕망을 가졌던 이우진은 사회적인 편견 때문에 누나이자 연인이었던 이수아를 잃는다. 복수심에 불타오른 그는 오대수를 감금하고, 그에게 복수하려는 그의 계획대로의 성공은 거두지만, 오대수의 비참한 결과를 보고난 후 이우진 역시 자살한다. 결국 복수에 성공한 사람은 아무도 없다.^{8) 9)}

2) 영화분석 및 표현 : 텍스트(대사)로 캐릭터 분석

<올드보이>는 '표면적 관계'와 '상징적 관계' 두 가지로 인물의 역할을 분류할 수 있다. 표면적 관계는 '복수'의 관계이고, '징벌'의 관계이다. 표면적으로는 오대수의 말 한마디에 이우진의 누나이자 연인이었던 이수아가 상상입신을 하고, 두려움에 자살을 하게 된다. 복수의 방법으로 성인이 된 이우진은 오대수를 사설 감금 방에 15년 동안이나 감금하면서 일차적 복수로는 오대수의 아내를 살해하고, 이차적인 복수로는 이우진이 그러했던 것처럼 오대수 역시 근친상간의 고민에 빠지게 하면서 오대수가 무릎을 꿇고 빌게 하고, 원망의 대상인 오대수가 스스로를 원망하도록 만드는 것이다. 마지막으로 이우진이 그랬던 것처럼 오대수 역시 복수심에 불타오르는 성품으로 평생을 살게 하는 반복서사구조다.¹⁰⁾

7) '올드보이' - www.naver.100 참고

8) 최지윤, 「영화 속에 투영된 인간 내면의식 구성과 반향 연구 : "올드보이"와 "주홍글씨"에 대한 라캉의 죄의식 개념 적용을 중심으로」, 성균관대 언론정보대학원, 학위논문(석사), 2005.8 p.32 참고

9) 박찬욱, <올드 보이>, 2003 참고

장면 S#. 1: 이우진의 복수의 대상이자 그 복수를 이어 받은 자, 미도와 사랑에 빠져 이우진에게 자신을 향한 복수극의 정황을 모두 알게 되는 마지막 장면.



그림 3) 오대수 (최민식 역)

오대수 曰: “제발 미도한테 알리지 마라... 개가... 개가 무슨 죄가 있다. 다 내 잘못이잖아.

(중략) 너 이 개새끼야. 너! 머리털부터 발끝까지 이 지구상 동서남북 어디에서도 니 시체를 찾을 수 없을 거야. 왜? 내가 잘근잘근 씹어 먹을 테니까.

(중략) 이렇게 짹짹 씹게. 우진아 내! 니가 개가 되라고 한다면 내 개가 된다. 내가 이제부터 이우진의 개야. 나 개새끼야. 왈왈.. 왈왈... 자 꼬리 사랑살랑 살랑 살랑. 개새끼야. 내 개새끼야 집 잘 지키고 네 똥개가 될게. (구두를 핥으며 개 시늉을 하다가 기어가서 가위를 집는다. 그리고 혀를 자른다)”

미도를 사랑하게 된 오대수는 자신의 삶이었던 복수와 미도에 대한 마음사이에서 혼란을 겪는다. 결국 미도와 사랑에 빠진 오대수의 증오의 대상이었던 이우진의 발을 핥으며 자신의 혀를 자른다. 분노와 복수로 미친 사람처럼 이우진을 찾아 나서던 오대수의 인간적인 면모를 볼 수 있는 대목이다.



그림 4) 이우진 (유지태 역)

장면 S#. 2: 오대수에 대한 분노로 가득 찬 인물로서, 누나 이수아와 사랑에 빠져 근친상간의 아픔을 겪다 사랑하는 누나를 오대수의 소문에 의해 잃음. 이에 자신의 삶을 모두 오대수에 대한 복수하는 내용에서의 대화 장면

이우진 曰: "나요? 난 일종의 학자죠. 전공은 당신이고. 오대수와 학자. 오대수, 권위자. 뭐 내가 중요하진 않아요. 왜 중요하지. 잘 생각해봐요. 인생을 통제로 복습하는 거야. 학교 끝났으니까 이제 숙제를 할 차례잖아? 안 그래요? 명심해요. 모래알이던 바위 덩어리든. 물에 가라앉기는 마찬가지예요." 여기서 삶 전체가 온통 오대수에 대한 증오와 분노로 가득 차 있다는 것을 알 수 있는 대목이다.

장면 S#. 3: 오대수와 사랑에 빠져 함께 수수께끼를 풀어나가는 여인. 자신이 오대수의 딸인지는 끝까지 알지 못하는 마지막 장면



그림 5) 좌측 오미도 (강혜정 역)

미도 曰: "그 재미요? 아직도 나와요? 그렇죠. 고독하면 무조건 재미죠. 가만히 생각해보니까 재미는 항상 때로 다니잖아요. 그래서 진짜 외로운 사람들은 재미 생각을 자꾸 하게 되나 봐."

미도 曰: “아저씨, 사랑해요”

10) 최지윤, 「영화 속에 투영된 인간 내면의식 구성과 반향 연구 : "올드보이"와 "주홍글씨"에 대한 라캉의 죄의식 개념 적용을 중심으로」, 성균관대 언론정보대학원, 학위논문(석사), pp.30 ~ pp.32 참고

미도는 오대수를 위로하며, 사랑하며 그의 옆을 지킨다.

결국 전체적인 서사 속 오대수는 감금 방에서 탈출 후 수수께끼를 풀며 자신의 복수를 하고 있다고 생각하고 행동하지만 이우진의 조종 아래 움직일 뿐이다. 오대수는 그 분노를 그대로 받아들이긴 해도, 복수를 할 힘은 이우진만큼 가지고 있지 않았다. 그에 반해 이우진은 자신의 복수심을 오대수에게 그대로 전가 할 힘이 있다.

특히 이우진은 불법적인 일과 남을 조종하는 일을 서슴지 않고 행동하는데 반해, 오대수는 공권력의 힘에 의해 자유가 쉽게 억압되고 암시에 의해 조절 당한다. 이우진은 사주하고, 오대수는 자의대로 행동한다고 믿지만 그가 행동하는 모든 것은 이우진의 잘 짜여있는 계획의 각시인형에 불과했다.

3) 죄와 벌의 알레고리, 복수의 도덕성: 금기와 감금, 고통의 구제

영화 <올드보이>는 언급했듯, 오대수와 미도의 근친상간, 이우진의 복수에 대한 이야기다. 영화의 진정한 복수의 묘미는 오대수의 수수께끼 같은 감금과 그 이유를 동시에 모르는 관객에게 있다.

먼저, 이우진은 누나와의 금기시 되는 사랑을 오대수가 퍼트린 소문으로 누나가 상상임신을 하게 되고 자살한 것에 복수심을 갖는다. 즉 오대수와 미도가 사랑하게 된 것은 복수의 대상이 아닌 복수를 하기 위한 첫 번째 함정으로 시작된다.

두 번째, 이우진은 최면이라는 수단으로 오대수와 미도를 가깝게 만들지만 오대수와 미도가 사랑하게 되는 관계는 이우진의 교묘한 매개였을 뿐, 직접적인 영향을 가하진 않는다는 점이다. “정말 사랑하게 됐나 봐요” 이우진이 묘한 미소를 짓는다. 억지로 사랑하게 하지 않고 단지 매개의 역할을 해서 스스로들이 사랑하게 만드는 것, 그리고 똑같은 방법으로 복수하는 것이 이우진의 진정한 복수의 실현이다.

세 번째, 영화의 클라이맥스에선 이우진이 미도가 오대수의 딸이라는 증거는 오직 미도의 성장을 다룬 몇 장의 사진뿐 인데, 오대수는 그것을 사실로 믿으며 상황은 이우진의 복수극으로 자리매김 한다. 오대수의 혀를 자르는 장면은 복수의 완성과 동시에 너무나 허탈하게 그것을 믿는 오대수를 보며 그에 대한 연민과 허탈, 자기연민이 교차하게 된다.

마지막으론, 복수를 위해 살아온 이우진은 오대수의 그런 모습을 보며 허탈감을 느끼고 결국 스스로 자살을 선택하게 되는데, 이는 거짓말(오대수와 미도의 관계)을 아는 마지막 인물인 자신을 제거해 진실로 굳히는 것이다. 딸이 아님에도 딸이라고 믿게 해 평생 고통 속에서 오대수가 살아가는 것으로 이우진 식의 복수는 그의 자살로 끝나게 된다.¹¹⁾

(1) 공간 속 15년 시간의 의미

여기에 영화의 반전이 숨어있다. 영화의 말미에 이우진을 통해 왜 15년을 감금 기간으로 설정했는지 그 진정한 의도가 드러난다. 이우진은 자신이 겪었던 근친상간의 경험을 오대수에게 경험 시키고자 했던 것이라는 해석이 있다.¹²⁾

11) 박찬욱, <올드 보이>, 2003 참고

12) 정상현, 「영화 "올드보이" 영상에 나타난 조엘 피터 위트킨의 의식세계」, 홍익대 광고홍보대학원, 학위논문(석사), 2004, pp.74 ~ pp.75



그림 6) 이우진에게 애원하는 오대수

이우진이 자살 전까지의 반평생을 바쳐 계획하고 실행했던 복수의 최종 목표와 그가 생각했던 복수의 끝에서 그가 얻은 것에 관한 질문으로도 이어진다. 그는 자신이 사랑한 이수아의 복수를 위해 자신의 삶을 다 바쳐 오대수를 괴롭혔지만 결국 남은 것은 자신이 겪은 아픔을 다른 사람을 통해 또 한 번 겪은 셈이다. 즉, 이우진과 오대수 이 두 사람은 같은 아픔에 고발자에 대한 같은 분노를 느끼며 병적인 복수심을 키워 나간 것이다.

박찬욱 감독은 또 복수극이냐는 질문에 이렇게 대답했다.

“복수심은 가장 강렬한 극적 동기를 제공합니다. 소포클레스나 셰익스피어나 도스토예프스키를 보세요. 왜 열 번인들 못하겠습니까...(중략) ‘복수심은 건강에 해롭다.’는 주제를 담은 전작에 비해, 이번에는 ‘이로울 수도 있다.’를 주장하고 있으니까 반대되는 성격이죠. 그리고 사실 따지고 보면 여기서 복수는 소재에 불과합니다. 진짜 테마는 역시 ‘구원’의 문제가 아닐까 합니다.”¹³⁾

(2) 구원의 알레고리: 복수장치

© 《경희미술논집》 제17호 (온라인 권람용)

여기서 그가 말한 ‘구원’은 무엇인가. 분노로 가득 찬 삶 속에서 복수로 구제 받을 수 있는 것인가. 영화에는 ‘구원’적인 희망의 분위기를 체험하기란 여간 힘든 일이었다. 본인은 ‘구원’을 등장인물 이우진에게 초점을 맞춰 연결해본다.

오대수에게 수수께끼를 내고 난후 이우진은 “복수를 다하고 나면 뭐가 남을까.”라는 대사를 남긴다. 이 텍스트에선 최종의 복수극을 향한 암시의 복선을 읽을 수 있는데, 이우진의 복수과정을 보면 자신이 겪었던 고통스러운 시간을 그대로 오대수에게 옮겨 놓은 것이라고 볼 수 있으며, 15년 동안의 감금을 통해 자신이 겪은 억압의 시간을 오대수에게 전달해 주었고, 자신의 가장 큰 아픔이었던 근친상간을 오대수도 겪게 함으로써 그의 평생을 바친 복수를 완성했다고 해석한다.

하지만 <올드 보이> 마지막 장면에서 이우진은 오대수에게 복수를 하고 누나의 자살당시를 회상하고 장면은 교차된다. 이우진은 오대수에게 복수를 함으로써 사랑했던 누나이자 스스로 목숨을 끊은 이수아를 위한 구제인 것이다. 또한 자신의 평생을 다 바친 복수를 마치고 희열보다는 허무함과 자기 연민을 느껴 자살하는 장면은 그가 평생을 바친 복수가 결국 자신의 아픔을 되풀이해서 지켜본 것을 깨닫게 되는 자아 성찰의 구조를 띄고 있다. 동시에 분노와 복수로 가득 찼던 삶에서 벗어나는 자기구제에 관한 것이라 해석한다. 즉, 영화는 그의 복수는 그의 삶 전체를 어둡고 차갑게 했지만 그 과정을 통해 그는 평생을 짓누르던 고통에서 벗어날 수 있는 초월의 구제와 누나의 죽음을 위한 추모 구제, 사랑의 구제, 오대수를 향한 자기고통의 구제를 복수로서 다루고 있었다.¹⁴⁾

13) 박찬욱 저, 『박찬욱의 몽타주』, 한영문화사, 2005, p. 200 인용

14) 박찬욱, <올드 보이> 2003, 참고

4. 친절한 금자씨 (Sympathy For Lady Vengeance), 2005

1) 영화분석 및 표현 : 스토리 분석



그림 7) 백 선생을 죽이는 상상을 하는 이금자의 장면

주변 사람들의 시선을 단번에 사로잡을 만큼 뛰어난 미모의 소유자인 '이 금자'(이영애 역)는 그의 남편이 저지른 살인에 친딸을 인질로 잡혀 아내인 금자가 모두 뒤집어쓰고 스무 살의 나이에 죄를 짓고 감옥에 가게 된다. 어린 나이, 너무나 아름다운 외모로 인해 검거되는 순간에도 언론에 유명세를 치른다. 13년 동안 교도소에 복역하면서 누구보다¹⁵⁾ 성실하고 모범적인 수감생활을 보내는 이 금자, 주인공은 자신의 죄를 씻기 위해 남을 구원하기 시작한다. 감옥 안에서 살인도 마다하지 않으며 악에 대한 심판의 역할을 감행하면서 '마녀'라는 별명을 얻지만, 모두에게 '친절한 금자씨'라는 타인의 선(善)적인 별명으로 교도소에서 유명세를 떨친다.

시간이 흘러 출소하는 순간, 이 금자는 그 동안 자신이 치밀하게 준비해온 복수 계획을 펼친다. 그녀가 복수하려는 인물은 자신을 죄인으로 만든 백 한상(최 민식 역)인데, 교도소 생활 동안 그녀가 친절을 베풀며 도왔던 동료들은 이제 다양한 방법으로 금자의 복수를 돕는다. 나중에 백 선생과 대면한 이 금자는 자신이 죄를 뒤집어 쓴 원모 말고도 다른 피해자가 있다는 것을 알게 되고, 자신이 직접 복수하는 방법 대신 피해자의 가족들이 백 선생을 처결하도록 양보하는 미덕을 보인다. 이 금자를 필두로 피해자의 가족들과 복수아래 잔인하게 백 선생을 처형하면서 영화는 끝난다.¹⁶⁾

영화 서사구조는 크게 초반과 중후반으로 나누어 볼 수 있다. 영화 초반의 서사구조는 과거와 현재의 시간을 분할하여 각기 상이한 내러티브를 파편화된 형태로 공급한다. 현재의 내러티브는 금자가 복수를 실행하기 위해 사건의 중심으로 다가가는 이야기를 담아내고 과거의 내러티브는 현재의 인물들의 극중 역할의 필연성을 제공한다.

17) 그러나 파편화된 에피소드는 현재를 선명하게 동기화시키지 않으며, 인과성 없는 장면의 삽입은 내러티브를 낮설게 만들기도 한 표현이 있다.

2) 영화분석 및 표현 : 캐릭터(등장인물) 분석

철없던 시절의 열아홉 살 비행청소년¹⁸⁾에서 스무 살 살인 용의자로 지목된 후 13년 간 복역하며 치밀한 복수를 준비하는 서른세 살의 강인한 여인까지, 매순간 변화하는 모습을 보

15) '친절한 금자씨' - 위키 백과사전 참고

16) 박찬욱, <친절한 금자씨>, 2005 참고

17) 김인민, 「폭력영화의 장르체계와 신화 연구 : 박찬욱의 <친절한 금자씨> 사례분석」 성균관대 학위논문 (석사). 2006

18) 장미영, 「영화 친절한 금자씨의 복식과 상징성에 관한 연구 : 주인공 복식을 중심으로」 이화여대 학위논문(석사). 2007, p.32

여주기는 하나, ‘친절한 금자’와 ‘마녀 금자’. 영화는 시간과 환경에 따라 변화하는 이금자의 성격을 중심으로 이중적 구조를 유지하며 진행된다. 즉, 영화는 이 금자에 거대한 포커스로서 (영화 제목에서도 알 수 있듯이, 하나의 자서전 느낌이기도) 주인공 중심의 과거와 현재, 친절함과 사악함 사이에서 생겨나는 사건을 중심으로 진행된다.



그림 8) 이금자의 악과 선의 이중적 캐릭터 표현

하지만 또 이런 이분법식으로 나누기에는 악하지도, 선하지도 않는 무의 상태에 머물러 있는 경우도 있다. 오로지 용서받고 복수하고자 하는 인간적인 목적을 품은 상처받은 소녀이자, 죄책감을 짊어진 한 아이의 엄마일 모습에서 말이다.

먼저, ‘친절한 이 금자’는 동료 수감자들에게 거의 신적인 존재로 여겨지면서, 아름다운 외모는 화려하지 않게, 그녀의 검소한 수의와 단정한 머리, 화장기 없는 얼굴, 금자의 얼굴에 떨어지는 부드럽고 따듯한 후광 등은 종교적 의미를 결합해 성녀도 연상시키게 한다. 전체적인 색조는 밝고 따듯한 느낌으로 조명은 부드럽고 상황이 긍정적으로 재현된다.

반면에 ‘마녀 금자’는 잃어버린 과거와 계획된 복수, 깊은 슬픔을 지닌 속모를 여자로 복고적이고도 아름다운 스타일을 표현하면서 복잡적이고 다중적인 성격의 내면을 나타내고 있다. 이때는 교도소를 출소하면서 생긴 또 하나의 성격으로서, 원색적인 화장에 화려한 색깔과 무늬의 의상을 입고 검정 선글라스를 착용한다. 무표정한 얼굴에는 그림자가 드리워져 있으며, 소리 내어 웃고 담배도 피운다.

팜프파탈적 이미지는 외양에서 뿐만 아니라 내러티브를 통해서도 구체화 된다. 복수 과정의 금자의 폭력적인 대사와 행동이 강조되고 어두운 색으로 암울한 배경이 강조된다. 이처럼 영화 속의 금자는 악녀와 성녀의 이미지를 동시에 지닌 이중적인 인물로 아름답고 순수하지만 비밀스럽고 위험한 이중적 자아의 소유자다.

이 금자의 복수 목표인 백 한상은 어린이 영어 학원 강사로 일하면서 6명의 아이들을 죽이고 그 동영상을 전리품으로 간직한다. 백 한상은 “왜 죽었냐.”는 질문에 “이 세상에 완벽한 사람은 없는 거예요.”라고 말한다. 그는 영화 속 다른 인물들이 각자의 생각과 느낌을 나레이션으로 설명되는 것과 달리 아무런 해설과 설명을 해주지 않는다. 그런 면에서 볼 때, 백 한상은 하나의 인간이라기보다는 분노를 심어주는 매개체일거라 해석한다.

이금자의 복수를 돕는 복수의 조력자들은 인지불능의 신도들처럼 이 금자를 추종한다. 복수의 제의에 직간접적으로 참여하는 여덟 명의 인물들은 폭력에 대한 죄의식을 드러내지 않고 있으며 그들로 인해 백 한상에게 복수의 날은 가까워지고 이 금자는 예전 원모 사건의 담당 형사와 함께 백 한상을 한 초등학교로 납치해 온다. 또한 백 한상에게 살해당한 아이들의 부모들을 불러 모아 제안을 한다.

(1) ‘친절한 금자’와 ‘마녀 금자’ 이중적 복식의 상징성

특히 금자의 이중적인 성격은 복식에서 잘 드러난다. 영화 속에선 총 10벌이지만, 중점적인 의상은 8벌이다. 복식 10벌은 장면에 따라 분류되는데, 출소시의 입는 물방울무늬 원피스, 출소 후 입는 파란색 코트, 복수 시 입는 검정 가죽 코트, 금자의 아파트에서의 복고풍 실크 원피스, 기도 할 때의 잠옷, 교도소 수감 중의 죄수복, 제과점에서의 제빵사 복, 고등학교 시절 교복, 현장검증시의 트레이닝복, 아파트에서 입는 슬립으로 총 10벌로 구성된다. 본인은 영화에서 중요한 이중적 성격이 드러나는 의복에 대해서 해석하려 한다.



그림 9) 물방울 무늬 원 피스의 이금자



그림 10) 가죽 재킷의 금자- 가죽자켓



그림 11) 슬립의 금자- 슬립

출소 시 <그림 9> ‘물방울무늬 원피스’는 13년간의 수감 생활을 마치고 막 교도소를 출감한 금자가 쌀쌀한 날씨에도 불구하고 시기에 맞지 않게 입고 나왔던 여름 소재의 물방울무늬 원피스다. 복고풍의 의상과 긴 머리 화장기 없는 얼굴은 여름의 차가움과 동시에 금자의 복수에 대한 색상도 볼 수 있었다. 특히 이 의복은 이금자의 복수 실행 의지를 느낄 수 있는 옷이기도 하며, 사건 당시의 억울한 심경과 죄책감 등을 상기하려는 마음이라고 볼 수도 있다.

출소 후 즐겨 입는 파란색 코트와 붉은 눈 화장에서는 우울하고 서늘함이 표현된다. 그녀의 방안에서 기도 할 때 입는 여성스러운 잠옷은 수수한 화장과 함께 과장되고 순수한 모습이 보여 진다.

<그림 10>은 복수 시의 검정색 가죽 코트에는 카리스마 있는 강인함을 드러낸다. 복수에 대한 욕망의 꿈으로 재현한 초현실적 공간에서 입는 옷이자, 잔인한 복수극의 주체로서 강렬한 이미지의 전달을 위해 효과적으로 입혀졌다.

<그림 11>은 아파트에서 입은 슬립은 팜프파탈의 ‘마녀 금자’를 상징한다. 성적으로 남성을 지배하는 강한 여성의 이미지를 보여준다. 금자의 무표정한 얼굴엔 그림자가 드리워져 있으며 이금자의 팜프파탈적 이미지는 외양에서 뿐만 아니라 내레이션을 통해서도 구축된다. 이금자의 어두운 아파트 공간에서 금자가 복수를 계획할 때 입는 옷이기도 하다.

이 외에도 금자의 아파트에서의 복고풍 원피스나 죄수복, 제빵사복, 학창시절의 교복은 순수하고 여성적이며 단아한 모습의 ‘친절한 금자’를 나타내며 동시에 복수의 이중성을 나타내기도 한다.

이처럼 영화는 주인공 금자의 심리에 맞물려 배경과 함께 외형적인 변화가 두드러지며 복식으로 그 모습을 담아내고 있다. 주인공 금자의 의상은 극 흐름에 맞게 조율되며 금자의 친절하거나 친절하지 않은 이미지를 교차시키며 보여진다.

이렇듯 장면에 따른 금자의 복식은 ‘친절한 금자’ 이거나 ‘마녀 금자’의 이미지를 보여주고 있는 하나의 상징으로서 영화를 이해하는데 있어서 중요한 수단이 된다.

3) 영화분석 및 표현 : 소재 분석

<친절한 금자씨> 불친절하다 못해 무례하기까지 한 영상 폭력과는 다르게 제목은 이질적인 친절함을 강조한다. 제목에서 벗어지는 묘한 아이러니는 영화를 단적으로 설명한다. 이런 이질감은 상황을 더욱 더 악화시키는 반어법과, 자신과 자신이 처한 현실을 대비시키는 역설법과 함께 영화를 이끌어간다.

일반적으로 폭력을 소재로 한 고전적인 장르 영화에서 주인공은 남성인 경우가 대부분이며, 여성은 남성의 조력자이거나, 사건의 단서를 쥐고 있는 비밀스러운 인물, 혹은 사건의 주범으로 주인공의 보조적 역할을 수행한다. 혹은 여성이 복수의 주체인 영화에서 복수의 필연성은 대부분 ‘모성애’에서 출발한다.

하지만 영화 <친절한 금자씨>는 여성이 복수의 주체이며 주인공인 영화이다. 또한 금자는 ‘모성애’가 지니는 평화, 안식의 미소는 그간의 영화들과는 다른 묘미가 있다. 단지 금자의 ‘모성애’는 영화에서 복수에 정당성을 부여하기 위한 모티브로서 활용되고, 자신을 살인자로 13년 동안 교도소에서 살게 만든 분노와 원모에 대한 죄책감, 입양 되었던 딸에 대한 마음 등 여러 가지 감정들로 이용되는 수단이다.

이금자는 자신 때문에 상처받은 가족에게 찾아가 식칼로 자신의 손가락을 자르면서 용서를 빈다. 이 장면에서 “그녀는 손가락을 다 자를 때까지 용서를 빌 생각이었다.” 라는 이금자의 대사는 기괴한 섬뜩함을 자아 해낸다.

또 이 금자가 흰 눈과 흰 케이크와 흰 옷의 잠옷을 입은 딸 제니와 포옹하면서 성가대의 합창과 이 금자에게 떨어지는 수직 조명이 들어가는 장면은 이 금자가 구원받았음을 암시하며 내러티브를 종결시킨다.¹⁹⁾

4) 죄와 벌의 알레고리, 복수의 도덕성: 선과 악, 살인의 구제

이금자의 복수극의 약속 첫 번째는 법대로 경찰에게 넘기는 것. 두 번째, 본인들이 직접 처리하는 것으로 복수에 직간접으로 체험하게 되는 여덟 명의 사람들은 후자를 선택하면서 복수를 하게 된다.

자신의 자식들이 백 한상에 의해 무참히 살해되어 그 복수로 자신들 스스로가 심판을 내린다고 하여도, 같이 거사를 치를 주위사람조차 믿지 못해 머뭇거리며 의심하고 다투는 인간 군상을 통해서 인간성에 대한 회의적인 시선이 시작된다. 그들은 뒷사람을 위해 죽지 않을 만큼 찌르기로 하고 직접 무기를 정하고, 옷에 피가 튀지 않도록 비닐을 입고 교실 복도에 영성하게 앉아 자신의 순서를 기다린다. 유가족들은 살해현장을 수습하는 질서정연함, 단체 사진을 찍는 모습, 백 한상을 놓고 벌이는 일련의 소동 등의 모습을 보여준다.

우발성과 엄숙함의 전통적인 집단복수극의 장르에서는 볼 수 없는 낯선 상황이다. 개인과 개인 간의 복수보다 집단이 개인에게 복수하는 것이 잔인해 보이며 그들의 도덕적 의무감

19) 김인민, 「폭력영화의 장르체계와 신화 연구 : 박찬욱의 <친절한 금자씨> 사례분석」, 성균관대 언론정보대학원, 학위논문(석사), 2006.2

역시 자유로울 수 있다. 하지만 백 한상에게서 빼앗긴 돈을 입금해 달라며 이 금자에게 계좌번호를 적어주는 유가족의 행동은 복수의 동기를 지운다.

반면에 이 금자는 후반에 접어들수록 자신의 행위와 폭력에 대한 성찰적인 태도를 보인다. 복수를 끝내고 괴이한 표정으로 카메라를 응시하는 금자의 성찰적 시선은 폭력에 본질에 직면한 금자의 내면을 상징한다. 모든 복수가 끝나고 이 금자는 자신에게 되묻는다. “이러면 모든 것이 용서될까?”

이 금자와 백 한상이 죽인 아이가 어른이 되어 등장하는 장면에서 아이는 이 금자에게 담배를 들이민다. 이것은 금자 스스로가 만든 죄책감 속에 나를 팔지 말라는 잔인한 결론을 내비친다. 이 모든 것이 원흉을 제거하고, 다시 정상으로 돌려놓았다고 해도, 그 아이가 살아 돌아오는 것은 아니다. 하물며 그렇기에 이 금자의 죄 값 역시 씻어지지 않는다.

5. 박쥐 (Thirst), 2009

1) 영화분석 및 표현 : 스토리 분석

‘<박쥐>는 <테레즈 라캥>에 아주 느슨하게 기초하고 있는’ 라고 표현한 영화 <박쥐>는 소설 <테레즈 라캥>에 영감을 받았다고 감독은 언급했다. <박쥐>는 박찬욱 감독과 함께 시나리오를 구성한 정서경, 최인 작가와 소설 『박쥐』를 영화 개봉 전에 출판했으며, 에밀 졸라의 ‘죄의식’과 연관되듯이 심리적 장치의 돌로서 표현되는 <그림 14>가 영화 속 한 장면으로 자리하고 있다.

책에는 “객관적이고 과학적인 사실주의를 추구했던 졸라가, 타락한 종교와 성직자에 대해 매서웠던 그가, 자기 소설이 ‘뱀파이어가 된 신부를 주인공으로 한 영화’에 영감을 주었다는 사실을 알게 된다면 얼마나 놀랄까?”라고도 덧붙였다.²⁰⁾

영화 <박쥐>는 초월적 힘의 뱀파이어가 된 사제 ‘상현’과 그의 친구 아내 ‘태주’를 중심으로 다양한 ‘금기’와 ‘욕망’의 전복을 품고 있다.

먼저 줄거리로는 병원에서 근무하는 신부 ‘상현’(송강호 역)은 나병환자, 종양환자, 사지가 절단된 환자들을 보며 타인을 위한 자신(인간)의 불가항력적인 구원능력에 자책과 고통의 나날을 보낸다. 때 마침 접한 아프리카 엠마누엘 백신 신약 개발의 실험체로 자원하게 되는데 실험 참여 도중에 바이러스 감염으로 상현은 죽음을 맞게 되지만, 정체불명의 피를 수혈 받으면서 인간이 아닌 뱀파이어로서 기적적으로 소생하게 된다.

여기서 영화의 접점은 피를 주식으로 하는 뱀파이어와 인간 사제 간의 쾌락갈등이 욕망으로서 전치된다. 이에 그의 친구 ‘강우’(신하균 역)의 아내 ‘태주’(김옥빈 역)를 만나면서 욕망은 죄의식을 넘어선 인간본연의 욕구와 살인을 동시에 실현하게 된다. 인간욕망의 기쁨은 상현을 종교적 상징과 대조되는 타락의 상징으로서 변모되며, ‘태주’를 뱀파이어로 소생시키는 또 다른 구원에서 그녀가 저지르는 무자비한 살인을 거울로서 자신을 투영하게 되는 자살로 영화는 재생된다. ²¹⁾

즉, 영화는 5개의 플롯으로 구성되는데, ‘상현’의 실험체 자행으로서 본 자기희생의 사제

20) 씨네21- 주성철, 「<박쥐> 위험한 사랑, 욕망의 클라이맥스」, 2011

21) 박찬욱, <박쥐> 2009 참고

욕망, 뱀파이어와 인간의 쾌락갈등의 욕망, ‘태주’와의 육체적 쾌락욕망과 ‘강우’에 대한 살인욕망, 죽은‘태주’를 뱀파이어로 소생시키는 욕망, ‘상현’과 ‘태주’의 자살- 죽음에 대한 욕망으로 ‘상현’이라는 극중 캐릭터가 자의식과 성찰, 죄의식과 욕망에 의해 전개된다고 볼 수 있으며, 영문제목 <thirst>의 의미처럼 갈증, 갈망, 목마름의 뜻과 연결된다. 22)

마찬가지로 극중 영화의 뱀파이어의 초월적 힘의 흡혈인과 사제, 인간이라는 점에서 ‘상현’을 중심으로 세 개로 나뉘볼 수도 있다.

2) 영화분석 및 표현 : 미셸 마리(Michel Marie)의 다섯 개의 서사 분석

많은 영화분석 방법이 있지만, 미셸 마리(Michel Marie)의 영화적 재료를 분석하는 기준 중에서 - 배경장치(이를 구성하는 요소들, 배경과 사건들과의 관계, 장면 안에서의 배경의 기능), 인물들(물리적으로든 암시적으로든 현존하는 인물들, 그들을 잇는 관계), 미장센(히치콕의 것일 뿐 아니라 대니의 것이기도 한), 리듬-비 디체시스(연극적이라기보다는 영화적인 리듬, 몽타주와 음악을 담당하면서 정서의 강약에 연결된 리듬) -23)으로 영화를 분석하려 한다.

(1) 배경장치



그림 12) 상현의 실험체- ‘상현’의 실험체 자행으로서 본 자기희생의 사제욕망



그림 13) 흡혈인이 된 상현과 태주의 만남- 뱀파이어와 인간의 쾌락갈등의 욕망



그림 14) 강우의 죽음 -‘상현’의 실험체 자행으로서 본 자기희생의 사제욕망



그림 15) 흡혈인으로 다시 태어나는 태주- 죽은‘태주’를 뱀파이어로 소생시키는 욕망



그림 16) 흡혈인으로 다시 태어나는 태주- 죽은‘태주’를 뱀파이어로 소생시키는 욕망



그림 17) 자살하는 상현과 태주의 마지막 장면

앞에서 분류한 5개의 플롯을 중심으로 상현이 처음 아프리카에 진입하는 <그림 12>처럼,

22) 남승석, 「한국현대영화에서 캐릭터 디자인과 내러티브 구조를 위한 배우 대사 퇴행 : <박쥐> (2009)에서 송강호 대사의 비유창성 비율에 대한 정량적 특징 분석」, 담화·인지언어학회, 2011, p.57 참고

23) 프랑시스 바느와·안골리오 레테 저, 주미사 역 『영화 분석 입문』, 한나래, 1997, p.93 인용

영화 전반의 시점은 제3의 시점으로 통일감 있게 진행된다. 또 플롯 5개로 분류하였을 때, 태주가 흡혈인이 되는 장면만 또 하나의 가상공간의 백미로서 다른 앵글들에 비해 화려한 점을 제외한다면, 전반적인 분위기는 그리 밝지 않다는 것을 초장부터는 어느 정도 감지할 수 있다.

<그림 12>과 같이 하얀색 시트 위에 하얀 환자복을 입은 사제가 리코더를 부는 공간은 그의 자기희생의 성격을 순백의 미로 극대화된다. 모든 공간의 백색은 죄의 책임을 자신에게 전가하는 악(惡)으로부터 최상의 선(善)으로 승화되기에 충분한 장치다. 약간은 몽환적이고, 한편으로는 공허한 분위기의 공간은 24) “주 예수 그리스도의 이름으로 저에게 다음과 같은 것을 허락하소서. 살이 썩어가는 나환자처럼 모두가 저를 피하게 하시고…” 상현의 숭고적인 회심의 대사처럼 순직한 사제의 자기희생의 욕망을 잘 드러내는 도구적 공간이다.

<그림 13> 은 사제라는 가톨릭 종교적 상징에서 인간적 쾌락갈등의 첫 번째 장면이다. 라 여사의 한복집에 무수히 걸려 있는 화려한 비단들과 이와는 대조되는 중후한 나무인테리어는 상현의 사제와 인간, 흡혈인 사이의 무거운 고뇌와 쾌락의 현란한 기쁨을 대조적으로 보여주고 있었다.

<그림 14> 앞선 <그림 12,13,14>와는 다르게 짙은 색채감으로 공기 자체가 어둡게 변한다. 특히 강우, 태주, 상현으로 이루어진 밤낚시의 어두움은 일반적인 밤의 색채와는 또 다른 무게로 표현된다. 현재 그림에서 나타나는 침실은 짙은 녹색으로 꾸며져 있는데, 이는 이 세 인물이 안(in)이 아닌, 밖(out)의 형태처럼 보이며 이는 허물어진 경계로도 비춰진다.

이 등장인물들이 누워있는 침대는 물침대로 구성된 점으로 보아 상현 ‘태주’와의 육체적 쾌락욕망과 ‘강우’에 대한 살인욕망이 바로 전 강우와의 밤낚시에 관한 기표로 해석된다.

<그림 15>는 <그림 14>과 같이 짙은 공기 속 화려한 색채로서 주목성을 가지며 진행된다. 등장인물들의 쾌락욕망은 정점에 치닫는 서사에서 더욱이 빛나는 원색계열의 의복들은 등장인물이 갖는 욕망의 상징이자 우울의 징표였다. 특히 태주의 푸른 원피스가 갖는 푸른색의 색채의미도 큰 시사할 하는 바이다.

<그림 16>은 <그림 15>와 연결되는 내용이지만, 공간은 급전을 시작된다. 그간 먹먹한 어둠에서 벗어나 눈이 부실정도로 하얀 공간에 두 흡혈인이 있다. 이 백색은 <그림 12>과는 다르게, 또 앞선 공간들과는 이질적인, 마치 공상 과학스러운 공간에 소파만 덩그러니 놓여있다. 상현과의 행복을 위해 새로 인테리어를 시작하는 공간은 부엌을 제외하고 온 공간을 하얗게 변화시킨다. 부엌공간의 소외는 이 전에 봤던 무기력한 태주에서 무장의 태주로 분리시키는 이원적 공간이 되는 셈이다. 또 빛을 차단하는 흡혈인에게 눈부신 인공의 빛들은 죽은 ‘태주’를 뱀파이어로 소생시킨 인간의 사랑욕망의 정점을 표현한 것이라 해석한다.

<그림 17> 자살귀결로서 삶에 대한 선택의 욕망 앞의 두 사람이다. 잠시라도 예쁜 드레스와 창백한 화장을 구사하던 무장의 태주는 너털너털해진 신발을 신고 생을 마감하게 된다. 이 신발로 줌인(zoom-in)하면서 신발과 본래의 태주와 동일시된다.

(2) 인물들

주요 극중 인물	성격
상현 (송강호 역) : 사제	가톨릭 사제이자 뱀파이어인 주인공, 후

24) 박찬욱, <박쥐>, 2009

	반에선 사제를 벗고, 친구 강우의 아내인 태주와 사랑에 빠짐.
태주 (김옥빈 역) : 상현 친구의 아내	강우의 부인. 상현을 만나고 나서 뱀파이어가 된다.
강우 (신하균 역) : 상현의 친구, 태주의 남편	라 여사의 아들이자 상현과 초등학교 동창, 태주의 남편이나 나중에 태주와 상현에게 살해당한다.
라여사 (김해숙 역) : 강우의 어머니	강우의 어머니이자 태주의 시어머니로, 어릴 때 상현과 안면이 있다. 한복집을 운영하면서 태주를 심적으로 고생시킨다.
원로사제 (박인환 역) : 상현의 원로 사제	상현을 어릴 때부터 지도한 가톨릭 맹인 신부, 상현의 뱀파이어 소식을 듣고 자신도 뱀파이어가 되길 바라는 원로사제다.
호각처녀 (황우슬혜 역) : 상현 사제 신봉자	이상현 사제의 신봉자. 상현이 성당을 찾으면 호각을 분다.
승대 (송영창 역) : 강우 직장상사	강우의 직장 상사로 상현의 죽음 후 마작게임모임에 참여하면서, 상현과 태주의 변모한 모습을 감지하는 사람 중에 한 사람이자 희생자이다.

© 《표 1) 2011. 10. 31 만듦이: 강윤정》 제17호 (온라인 관람용)
(3) 미장센

작품은 상현에 의해 이야기가 전개되다가 태주라는 인물로 중심이야기 구도는 이중을 띄게 된다. 상현은 태주에게 사랑과 연민, 동정을 느끼면서 육체적 쾌락과 사제의 갈등과 흡혈인과 사제라는 공통된 갈등에 휩싸이게 된다. 그는 태주와 병원에서, 한복집에서, 강우와의 침실에서 개의치 않은 섹스를 즐긴다. ‘이웃의 여자를 넘보지 마라’의 근친상간의 금기가 산산히 부서지는 행위들을 제 3의 시선으로 카메라는 거의 움직임 없이 응시하고 있다.

장면이 바뀔 때 마다, 극적 서스펜스의 효과가 커질(욕망의 점점)장면에서는 배경과 공간, 사용되는 색상의 대비가 두드러지면서 음악도 경쾌한 템포를 가진다. 동시에 상현의 나레이션과 음악의 비중이 비슷해지거나, 혹은 나레이션의 효과가 더욱 증폭되는 장면으로 구사된다.

원로사제의 등장은 상현이 처음 아프리카에 도착했을 때 많은 이들을 치유하지 못한 자괴감과 대비된다. 원로사제의 불로장생의 꿈은 대비적이자 갈등의 시초로서 정서적 긴장의 단초가 된다. 그리고 원로사제의 죽음(퇴장)은 상현의 갈등의 결론으로서 퇴장하게 된다.

강우의 등장은 중요했다. 태주의 집이자 무기력의 근원지였고, 그녀의 허벅지를 갈겨 놓게 만든 장본인이다. 특히 그는 두 번 등장하게 되지만, 살아있을 때의 등장과 죽었을 때의 등장에서도 이 둘(상현과 태주)에게 커다란 집이자 무기로서 자리한다.

라 여사의 태주를 향한 무시의 태도는 그녀의 이중적인 태도에서 나타난다. 상현과 강우-태주의 적대적인 태도들은 훗날 태주에게서 고스란히 돌려받는 신호로서 작동했고, 그녀의 식물인간의 상태로 다시 등장했을 때는 그녀의 도덕성에 대한 대가로서 태주는 집계와 주스

를 건넌다.²⁵⁾

(4) 리듬- 비 디제시스(non-diegesis)

비 디제시스(non-diegesis) 삽입은 이야기의 공간 외부로 표현되는 객체를 보여주는 순서로 절단 장면의 촬영이나 일련의 결합 영화 기법을 말한다. 즉, 비 디제시스(non-diegesis)는 영화(허구)로의 "삽입"을 칭하는데, ²⁶⁾이것은 디제시스(diegesis) 영역 밖의 이야기로서, 스크린 내 공간에서 발생하지 않는 소리, 예를 들면 보이스 오버나 첨가된 영화 음악 등을 의미한다. 하지만 디제시스적 사운드라고 해서 전적으로 현장에서 녹음된 경우는 드물고 거의 대부분이 후시로 첨가되기 때문에 엄밀히 따진다면 사운드는 모두 허위적이고 환영적인 '디제시스'라고 할 수 있을 것이다.²⁷⁾

<박쥐>에는 많은 영화음악이 삽입되어 있다. 조영욱 음악감독의 작품을 중심으로 이난영과 남인수의 1930년대 <선창에 울러 왔다>, 1940년대 <고향>, 1950년대 <고향의 그림자> 등의 음악이 삽입되어 있다. 이것이 갖는 분위기는 이미지를 다채로우면서도 환상적인 디제시스(diegesis) 창출에 효과를 낳는다.

그 중에 영화 초입부분 <그림 79> 상현이 리코더로 부는 바흐의 칸타타 '나는 만족 하나이다'는 그리스도의 구원으로 말미암아 죽음마저도 영원한 안식으로 받아들일 수 있다는 성서의 구절을 가사로 한 곡이다.

이 곡은 상현이 돌보던 환자들의 죽음과 백신 실험 전에 쓸쓸히 연주하는 장면에서 등장하는데, 이때 자기희생의 꽃인 실험체로서의 상현 심리는 고조된 영상과 더불어 잘 드러나고 있다. 이 음악을 제작한 조영욱 음악감독은 깊이 있는 사운드를 위해 리코더가 아닌 목관악기를 도입하였다.²⁸⁾

상현과 태주가 자살을 선택<그림 84>하면서 흐르는 음악은 조영욱 음악감독의 <가로등 아래>가 삽입 되어 있다. 앞서 언급한 분위기와는 또 다른 쓸쓸함을 표현하고 있는데, ²⁹⁾이러한 비-디제시스적 인서트는 이미지와 공작의 이미지를 연결시키는 것처럼 삽입되는 은유적 쇼트로 영화 전반에 걸친 분위기와 이야기를 이끌어가고 있다.

3) 죄와 벌의 알레고리, 복수의 도덕성: 금기와 욕망, 자살의 구제

영화는 상현의 사제라는 직업이 갖는 가톨릭의 종교적 상징을 중점으로 해석 할 수도 있고, 타락한 사랑에 중점을 둘 수도 있으며, (태주를 중심으로) 견잡을 수 없는 복수의 치정한 모습과 여성으로서의 권리 등 다양한 해석이 가능한 영화다.

여기에 본인은 영화 <박쥐>를 상현을 중심으로 한 태주의 사랑-‘욕망’에 초점을 두었고, 더욱이 사제의 육체적 욕망과 흡혈인의 구제에 관한 도덕성에 중점을 두며 작성했는데, 상현의 욕망이 탄생하게 된 데에는 신부-흡혈인에 있어서 금기되는 살인의 갈등으로서 첫 번

25) 프랑시스 바느와·안골리오 레테 저, 주미사 역 『영화 분석 입문』, 한나래, 1997, pp.100 - pp.103

26) 위키백과 - (<http://en.wikipedia.org/wiki/>) 참고

27) 디제시스와 비 디제시스- (<http://blog.naver.com/alters>) 참고

28) ‘박쥐, 이젠 그 음악에 주목하자’- 개인블로그 (blog.naver.com/culi202)

29) 로버트 스태, 『어휘로 풀어읽는 영상기호학』, 시각과 언어, 2003, p.76

째 플롯서사가 전개되기 때문에 이 시작된 점을 중심으로 욕망(하나의 탄생- 구제된 인간성)을 서술했다.

상현이 사제이기는 하나 구원능력이 없는 인간으로서 자기희생의 욕망으로 구원능력을 채우고, 태주와의 치명적 매력의 사랑에 빠지면서 종교적으로 금기시 되는 인간 본연의 욕망에 도달한다. 영화는 <올드 보이>나 <친절한 금자씨>와는 다르게 주인공(상현)의 자기반성을 태주라는 인물로 반영하면서 죄책감을 투영시킨다.

즉, 잭 라캉의 ‘욕구’와 상응하던 배고픔에 관한 살인은 흡혈인으로서 상현이 태주에게 전가한 반성이었으며, 태주와의 사랑을 ‘요구’하는 한 인간으로서 사제라는 종교적 상징과 같등하게 된다. 그리고 ‘욕망’이라는 감정으로 상현과 태주는 자살로서 죽음에 이른다. 개인적으로 욕망추구 끝은 죽음으로 해석하였으며, 이 죽음이 끊임없이 갈구하던 욕망으로부터 구제된 것이라 해석한다.

결국 상현과 태주의 욕망 구조는 금기시 되는 것에 대한 갈망과 불 충족 되는 욕망의 단계적 상승으로서 채워지지 않은 빈 칸이었다. 그래서 이 영화 속 죽음은 앞의 다른 영화와는 다른 선택적 구제가 되는 것이다. 죽음으로 인해서 이 둘은 채워지지 않는 욕망으로부터 자유로워지는 것이며, (태주와 상현의 마지막 장면 속에서 알 수 있듯이) 라 여사 앞에서의 자살은 회고로서, 사과의 의미로서, 태양(빛) 앞의 흡혈인(어둠)으로서 구제되는 것이다.

6. 결론

박찬욱 감독의 영화를 통해 인간이 겪는 분노와 복수에 대한 감정 그리고 인간의 감정은 어디까지기에 그의 삶을 통째로 분노로 가득 채워 넣을 수 있었을까.

요즘 뉴스를 보면 증간소음, 자신의 기분을 상하게 하는 말을 했다는 이유로 이웃에서 부모까지 짧은 분노로 인해 즉흥적으로 살인을 한다. 이런 사건들을 보면 영화 속의 이야기가 현실과 전혀 관계없는 허구라고는 생각할 수 없게 된다. 자본주의 사회 속에서 개인주의가 점점 팽배하다 보니 지금 현대 사회에 살고 있는 사람들의 정신과 감정까지 많이 변화했다. 권력과 사회계층 간에 적응을 잘하고 있는 사람이 있는 반면 사회에 적응하지 못하고 점점 폐쇄적으로 자기만의 세계에 빠져있는 사람들이 늘고 있는데, <올드보이>의 이우진의 분노와 복수의 이중적 서사는 우리 사회의 자화상과 같아 두려움이 엄습한다. 이우진이 이수아의 죽음에 대해 힘들어 하고 오대수에 대한 분노를 키워 나갈 때, 그 곁에 그를 토닥여주는 사람의 부재가 부른 광기스러운 복수의 구제에 대해서도 생각해보게 한다. 우리가 돌아봐야 할 우리의 숨겨진 모습이며, 그의 폐쇄적이고 단절된 점은 우리가 돌아야 할 이웃인 것이다.

<친절한 금자씨>는 ³⁰⁾ 인간은 동물적인 본능을 가지고 있지만 그 모습을 억누르려는 이성을 동시에 가지고 있다. 그 둘은 천사와 악마처럼 항상 싸움을 한다. 우리는 늘 이 천사와 악마와의 싸움에서 고민해야하고 그 혈투가 인간의 숙명이 아닐까한다.

등장인물은 모두가 범죄자이면서 피해자이다. 이 금자를 비난하거나, 살인을 목격하였지만 그 사정을 이해하여 살인이라는 범죄를 합리화시켜 버리는 관객들 역시 그렇다. 이것은 곧 무표정하면서도 냉소적인 금자가 던져주는 말로 이어진다. 특히 서사 속 유명대사 “너나 잘

30) ‘친절한 금자씨’- 개인블로그 (<http://blog.naver.com/jhy9116>) 참고

하세요.” 남을 잘 알지도 못한 채 혈뜬고 비난하기 보단 자기 내면이나 잘 가꾸라는 의미로도 간주되어진다.

사람 간의 관계를 정의하고 보호해 주는 율타리인 사회의 법률. 그 법에 대한 무기력하고 무의미함을 호소하듯, 이 금자는 스스로의 집단 사형을 시행하고 `희생자의 부모들`이라는 정당성으로 유족들을 최면 시킨다. 이것은 이는 극중 유족들을 모아놓고 서로의 의견을 주장할 때 한 희생자의 부모가 "잡아놓고 안 죽이면 그게 오히려 양심의 가책이야."라고 덤덤하게 말하는 장면에서 잘 알 수 있다.

영화의 끝부분에서 이 금자와 백 한상 사이의 딸 제니는 이 금자의 행동에 순수한 마음으로 일침을 가한다. “복수를 하기 전에 왜 사과부터 하지 않았어?”라는 말에 금자는 울음을 터뜨린다. 백 한상과 이 금자를 천사와 악마로 비유를 한다면 딸 제니는 이 금자 내면의 천사 같은 면과 백 한상의 죄악이 뒤섞인 존재라 말 할 수 있다.

<박쥐> 는 종교적 상징성에 대한 인간 욕망의 괴리, 금기시되는 것의 반란으로서, 상현과 태주의 위태로운 사랑에 대해 뒤집어 보게 한다. 그들이 선택한 자살로서 구제된 자신들의 욕구충족이 쾌락과 연결되는지도, 이들의 죽음이 시사한 욕망은 결국 채워지지 않는 자리요, 죽음이 승화시킨 본성이라 하겠다.

위 세 영화의 복수와 각자 갖고 있는 영화의 주된 주제를 가지고 연구해보았다. ‘복수’라는 치정극에서 알 수 있듯이, 결국 복수는 성공되어도 무(無)와 유사한 관계라는 걸 보여준다. 누구나 선천적으로 악하고 선한 사람은 없다. 그저 내면의 이중성을 상황에 따라 세상을 더욱 더적으로 살아가는 것이다.

© 《정희미술훈집》 제17호 (온라인 판람용)

참고문헌 및 자료

박찬욱, <올드 보이>, 2003

박찬욱, <친절한 금자씨>, 2005

박찬욱, <박쥐> 2009

박찬욱, 『박찬욱의 몽타주』 마음산책, 2005

프랑시스 바느와·안골리오 레테 저, 주미사 역 『영화 분석 입문』, 한나래, 1997

로버트 스템, 『어휘로 풀어읽는 영상기호학』, 시각과 언어, 2003,

최지윤, 「영화 속에 투영된 인간 내면의식 구성과 반향 연구 : "올드보이"와 "주홍글씨"에 대한 라캉의 죄의식 개념 적용을 중심으로」, 성균관대 언론정보대학원, 학위논문(석사), 2005.8

정상현, 「영화 "올드보이" 영상에 나타난 조엘 피터 위트킨의 의식세계」, 홍익대 광고홍보대학원, 학위논문(석사), 2004

김인민. 「폭력영화의 장르체계와 신화 연구 : 박찬욱의 <친절한 금자씨> 사례분석」. 성균관대 학위논문 (석사). 2006

장미영. 「영화 친절한 금자씨의 복식과 상징성에 관한 연구 : 주인공 복식을 중심으로」. 이화여대 학위논문(석사). 2007,

남승석, 「한국현대영화에서 캐릭터 디자인과 내러티브 구조를 위한 배우 대사 퇴행 : <박쥐>(2009)에서 송강호 대사의 비유창성 비율에 대한 정량적 특징 분석」 담화·인지언어학회, 2011

씨네21- 주성철, 「<박쥐> 위험한 사랑, 욕망의 클라이맥스」, 2011

올드보이 - www.naver.com

친절한 금자씨 - 네이버 위키 백과사전

위키백과- non-diegesis, <http://en.wikipedia.org/wiki/>

디제시스와 비 디제시스- <http://blog.naver.com/alters>

박쥐, 이젠 그 음악에 주목하자- blog.naver.com/culi202

친절한 금자씨- 개인블로그 (<http://blog.naver.com/jhy9116>)

© 《경희미술논집》 제17호 (온라인 관람용)

한국국제아트페어의 현황

박상미(한국3), 백연수(한국3)

1. 서론

2. 한국국제아트페어 (KIAF, KOREA International Art Fair)

- 1) 설립 배경
- 2) 국내 미술시장에서의 한국국제아트페어의 역할

3. 한국국제아트페어의 문제점 분석

- 1) 구조적 요인
- 2) 미술정책 및 제도적 요인
- 3) 특성 없는 아트페어의 범람

4. 결론

© 《강학미술논집》 제17호 (온라인 관람용)

1. 서론

국제 아트페어는 동시대 세계미술의 정점을 보여주고, 미술시장의 활성화와 미술 대중화에 이바지할 목적으로 2002년부터 매년 개최되는 국제 미술 전람회이다. 영문 머리글자를 따서 KIAF로 약칭한다. (사)한국화랑협회와 (주)코엑스가 주최하고, 한국국제아트페어 운영위원회가 주관한다. 개최의 세부 목적은 ① 미술 애호가들에게 뛰어난 작품을 감상할 수 있는 기회를 제공하고 컬렉션의 폭을 넓혀 주며, ② 화랑에는 활기를 불어넣어 주고, ③ 작가들에게는 국제무대에 진출할 수 있는 징검다리 역할을 하며, ④ 한국 미술 시장의 잠재력과 우수성을 발견해 미술의 발전과 세계화를 추진하는 데 있다. 이러한 국제 아트페어의 분석과 지금 현재 한국 내에서의 국제 아트 페어의 역할을 알아보려고 한다. 또한 이러한 아트페어가 지금 위에 언급한 세부 목적에 맞게 잘 진행되고 있는지 알아보고 지금의 구조적 문제나 제도적으로 미술 정책이 잘 이루어져 있는지에 관해 알아보려고 한다.

2. 한국국제아트페어(KIAF, KOREA International Art Fair)

1) 설립 배경

한국국제아트페어는 2002년 9월 부산에 소재한 전시 컨벤션센터인 벅스코(BEXCO) 제 2 전시장에서 시작하였으며, 동원 관람객 수, 출품 작가, 화랑의 수, 거래 금액 면에서 현재

국내 최대 규모로 평가되고 있다. 한국화랑협회가 화랑미술제를 서울아트페어로 개편한데 이어 2002년 부산 아시안 게임을 계기로 부산 국제아트페어를 주도하면서 출범하게 되었고, 2회 부터는 개최 장소를 서울로 옮겨 현재까지 코엑스(COEX)에서 진행되어 왔다.

한국국제아트페어는 행사가 처음 개최되기 1년 전인 2001년 11월, 한국 화랑협회 이사회의 결의로 사업승인을 받아 진행을 시작하였다. 구성된 조직위원회 등에 사업계획안을 제출하여 지원요청을 하였다. 후에 외국화랑을 유치하기 위한 교섭, 국내 화랑과 해외 화랑의 범주를 나누어 참가 접수를 받아 이듬 해 9월 전시를 진행하였다.³¹⁾

2002년 9월 3일부터 8일 까지 6일간 진행된 1회 행사에는 국내외 100여개의 화랑과 20여개의 미술 관련업체가 참가하였고, 400여 명의 작가들과 2천여 점의 작품들이 출품되었다. 참가 화랑의 부스 전시 외에, 특별전 ‘동방의 빛’ 이 기획되어 주제에 맞게 선정된 한국, 중국, 일본의 작가 각 15명의 작품들이 소개되었는데, 세계 미술의 중심지로서의 아시아 미술의 위치를 찾고자 하는 노력의 일환이었으며 평면과 입체 작업이 주가 되었다. 전시 외에 미술저널, 출판, 아트숍 등과 같은 미술관련 부스 12개가 설치되기도 했다. 1회 행사는 결과적으로 유료 관람자 수 2만 1천 명, 매매가 이루어진 작품 수 600여 점, 총 판매 액 8억 원으로 당시로서는 성공적인 수치를 기록했다. 이후 해를 거듭하며 동원 관람객 수, 참여 화랑과 작가, 출품 작품의 수, 거래 금액 면에서 좋은 성과를 보이며 수적인 규모 면에서 발전을 거듭하였고, 특히2007년 행사에는 170억여 원이라는 총 거래 금액으로 국내 아트페어 역사에 정점을 찍기도 했다. 이러한 결과는 2007년 행사 당시 코엑스의 인도양 홀과 태평양 홀을 동시에 사용하여 전시 공간을 평소의 2배 규모로 확장한 데서 비롯된 것으로 분석된다.³²⁾

© 《경희미술논집》 제17호 (온라인 관람용)

<표 1> <한국국제아트페어 현황 자료>

구분	제1회	제2회	제3회	제4회	제5회	제6회	제7회
기간	2002.9.3-8	2003.6.25-29	2004.6.23-27	2005.5.24-29	2006.5.25-30	2007.5.9-30	2008.9.19-23
전시장소	부산 BEXCO 제2 전시장	서울COE X인도양 홀	서울COE X인도양 홀	서울COE X인도양 홀	서울COEX 인도양홀	서울COEX 인도양홀	서울COEX 인도양홀
참가화랑	95(10개국, 국내75, 해외20)	107(30개국, 국내77, 해외30)	123(13개국, 국내83, 해외40)	126(11개국, 국내99, 해외51)	150(13개국, 국내99, 해외51)	208(18개국, 국내116, 해외92)	208(20개국, 국내116, 해외92)
참가작가	-	340명	600명	499명	700명	1,300명	1,500명
관람객	약 2만명	약 2만	약 3만명	약 3만	약 5만명	약 6만	약6만1천

31) 김현숙, 「국내 아트페어의 현황과 발전방안 연구」, 단국대학교 대중문화 예술대학원, 2003, p.36.

32) 최병식, 『미술시장과 아트딜러』, 동문선, 2008, p.201.

		5천 명		8천 명		4천 명	명
거래액	8억 원	19억 원	23억 원	46억 원	74억 원	170억원	140억원
작품수	2,500여점	3,000여 점	-	3,000여 점	3,000여점	5,000여점	6,000여점

표 1) 2011.11.2. 만든이: 백연수, 한국국제아트페어 참고

한국국제아트페어는 사단법인 한국화랑협회에 의해 주최되며, 한국화랑협회가 주축이 되어 구성되는 조직·운영위원회가 행사를 주관한다. 조직위원회는 위원장을 선두로 한 조직위원들로 구성되어 있고, 운영위원회 역시 위원자를 비롯한 운영위원들로 구성되어 있다.

행사 진행에 앞서 조직위원회는 행사 운영의 체계성과 효율성을 위해 운영위원회를 구성하고 세부 추진계획을 수립하여 사업계획안을 만들고, 이를 바탕으로 문화관광부와 같은 국내 정부기관에 지원요청을 하게 된다. 운영위원회는 참가 요강과 안내서를 만들어 국내외 화랑들을 유치하기 위한 교섭을 시작하고 1차 국내, 2차 해외로 나누어 참가신청을 접수받게 되는데, 해외 우수 메이저 급 화랑들에 대해서는 참가 유치를 위해 부스비를 운영위원회 측에서 부담하기도 한다.³³⁾

한국국제아트페어 프로그램은 매년 세부 구성에 차이를 보이지만, 보통 각 화랑들의 부스에서 펼쳐지는 일반적인 출품작 전시와 매해 다른 주제를 가지고 펼쳐지는 특별전, 포럼과 강연으로 구성되는 학술 프로그램, 도슨트 투어와 영화 상영 등으로 구성되는 이벤트로 이루어져 있다.

2002년 특별전 시작 당시 특별전은 그동안 세계 미술시장에서 유럽, 미국 미술에 비해 주목받지 못했던 아시아 미술을 발굴하려는 취지에서 ‘동방의 빛’을 기획해 2003년까지 선보였고, 이후에는 범위를 넓혀 유럽 국가와의 미술 비즈니스 네트워크 구축을 위해 독일(2005),프랑스(2006),스페인(2007)과 같은 특정 국가에 초점을 맞춰 특별전을 기획하고 이와 연계한 포럼도 마련하였다. 이러한 특별전은 파악과 아르코의 주빈국 행사적 성격을 띠게 되는데, 한국국제 아트페어에서는 이러한 특성을 반영해 2007년부터는 특별전 외에 주빈국 프로그램을 따로 마련하고 2009년 주빈국으로 중국에 이어 떠오르는 미술시장으로 주목받고 있는 인도를 선정해 행사를 준비하고 있다. 특별 국가에 초점을 맞춘 특별전이나 주빈국 프로그램에서는 해당 국가의 전문 큐레이터를 전시 커미셔너로 선정하여 기회를 일임하게 함으로써 전문성을 제고하고 있다. 전시 내용은 커미셔너의 의도에 따라 달라지지만, 그동안 국내에 소개되지 않았던 해당 국가의 현대미술이나 신진작가들의 작품을 중점적으로 소개하는데 초점이 맞춰진다.

한국국제아트페어는 학술프로그램을 통해 미술에 대한 담론을 이끌어내는 공론 장으로써의 역할과 일반 대중의 미술에 대한 관심과 수준을 높여 미술계와 미술시장 모두의 발전을 이끌어낼 것을 목표로 하고 있다.³⁴⁾ 일반 포럼과 강연 외에, 2008년에는 큐레이터 토크가 마련되기도 했다. 2006년까지는 세미나와 포럼이 특별 프로그램 형식으로 진행되다가, 2007년에는 이벤트 프로그램의 한 부분으로, 2008년부터는 학술 프로그램(Academic Program)이 따로 편성되면서 본격적으로 하나의 부분으로 자리 잡기 시작하였다.

2008년부터는 3-for-VIP라는 새로운 프로그램이 마련되었는데, 이는 한국국제아트페어가

33) 윤선희, ‘KIAF, 세계와 소통하는 견본시장’, 한국일보, 2008, 8, 26.

34) 한국국제아트페어 홈페이지- (<http://www.kiaf.org>) 참고

아트 타이베이, 상하이 아트페어와 함께 아시아의 컬렉터 유치와 각 국가 간의 교류를 활성화하기 위해 마련한 공동 프로모션이다. 세부 내용은 세 아트페어에서 선정한 전 세계 VIP 회원들에게 각 아트페어의 입장, VIP 서비스, 각국의 비엔날레 및 미술과 입장이 가능한 서비스의 제공으로, 미술품 구매에 가능성이 있는 역량 있는 컬렉터들을 아시아 주요 아트페어로 유치하려는 전략에서 기획 되었다. 2000년대 중후반부터 부상하기 시작해 세계 미술시장의 이목을 끌고 있음에도 불구하고 우수 화랑들이 몰려있는 해외 미술시장의 이목을 끌고 있음에도 불구하고 우수 화랑들이 몰려있는 해외 주요 아트페어와 비교하여 지리적으로 열악한 곳에 위치해 있어 많은 관람객을 유치하기 힘들다는 공통점을 가진 아시아 행사인 한국국제아트페어, 아트 타이베이, 상하이 아트페어가 공동 기획한 프로모션이라는 점에서 주목을 끌었는데, 이들이 선정한 VIP에게 제공하게 될 서비스의 차별성과 이를 유지하려는 지속적인 노력 여하에 따라 성공 여부가 결정될 것이다.

2) 국내 미술시장에서의 한국국제아트페어의 역할

한국국제아트페어는 참여 화랑과 작품 작가, 작품자 수, 거래 금액, 관람객의 수와 같은 규모 면에서 출범 당시부터 현재까지 국내 최대 아트페어로 인정받고 있으며, 아시아에서 개최되는 아트페어 중, 거래 금액에 있어서 중국 국제화랑박람회, 아트 베이징, 홍콩의 AIAA(ASIA International) 에 이어 아시아 4위권을 기록하기도 했다.³⁵⁾ 특히 2000년대 중반에 들어 찾아온 갑작스런 세계적인 경제 호황과 국내에 일기 시작한 미술품 투자 붐에 힘입어 2007년 한국국제아트페어의 참가 화랑, 거래 금액과 작품작의 수는 비약적인 수치를 기록했는데, 이러한 수치상의 기록은 해외 주요 아트페어와 비교하였을 때도 손색이 없을 정도다. 2008년에는 세계적인 경제 불황 속에서 미술품 거래량과 거래 금액이 감소할 것이라는 전문가들의 우려에도 불구하고, 한국국제아트페어는 2007년 총 거래금액 170억 원(추정치)에서 30억 원 감소한 140억 원(추정치)이라는 비교적 좋은 결과를 기록했다. 이러한 결과가 나올 수 있었던 것은 불황을 감안하여 탄탄한 작가들의 중저가 작품을 위주로 판매 공략에 나선 아트페어 운영위 측의 대책이 긍정적인 방향으로 작용했기 때문인 것으로 분석된다.

아트페어에서의 거래 규모는 2005년도 70억 원 규모에서 2006년 110억 원, 2007년 250억 원으로 성장하였으며, 2008년은 300억 원 까지도 내다볼 수 있는 규모로 성장하였다고 최병식은 추측하였는데³⁶⁾, 2008년 한국국제아트페어에서의 거래 규모가 140억 원이었던 것을 감안하면, 금액 면에서만 분석하자면 약 50%에 달하는 거래가 한국국제아트페어에서 이루어지고 있는 셈인 것이다.

이렇게 한국국제아트페어는 규모 면에서 한국 미술시장 활성화에 기여하고 있는 것으로 분석해도 손색이 없으나, 미술품 거래가 아닌 동시대의 현대미술을 조망한다는 아트페어의 또 다른 기능적 측면에서 판단한다면 한국 미술시장 내의 한국국제아트페어에 대해서는 조금 다른 분석이 내려질 것이다. 신진작가 발굴을 위한 프로그램이 해년마다 따로 마련되어 새로운 경향의 작품을 대중들에게 소개하고, 현시대 미술 트렌드를 반영한 특별전 형식의 기획전과 학술 프로그램을 마련하고 있지만, 일반적으로는 거래율이 보장된 국내외 유명 화랑의 인기 중견작가 위주의 작품들이 출품되는 것이 보통이다. 행사장 공간이 아트 바젤과 같

35) 최병식, '한국의 아트페어 미술 대중화 선봉', 한국일보, 2008, 8, 26.

36) 최병식, 『미술시장과 아트딜러』, 동문선, 2008, 8, 26

은 해외 주요 아트페어에 비해 턱없이 부족하여 미디어 아트 같은 실험적 작품을 설치하기에 무리가 있어, 비교적 면적을 덜 차지하며 거래 실적에 있어서 두각을 나타내는 회화, 사진 작품 위주의 전시가 구성되는 것도 하나의 이유가 되겠다.

2. 한국국제아트페어의 문제점 분석

1) 구조적 요인

국내 아트페어의 문제점으로는 행사를 주최하는 조직 운영과 이와 관련하여 국내 미술시장의 공급, 수요, 중개인의 불균형에서 유발되는 것으로, 이러한 사항들은 국내 아트페어의 문제점 뿐 아니라 국내 미술시장 전체의 문제점과도 관련이 있다.

한국국제아트페어와 화랑미술제의 경우 사단법인으로 운영되는 한국화랑협회에서 주관하는 행사로, 표면적으로는 한국 미술시장의 발전을 도모하기 위해 아트페어라는 명목으로 행사를 운영하지만, 실질적인 행사 운영이나 결과에 있어서 자신들의 화랑 이익을 우선시하게 되며 타 미술제와 별반 다른 없는 행사 진행에서 운영위원들의 안이한 자세가 목격되는 것이 사실이다. 따라서 화랑 중심으로 운영되는 아트페어는 국내 미술시장의 활성화와 미술문화의 발전을 목표로 하는 공익적인 목적보다는 화랑 간 집단 이기심을 쫓는 장소가 될 가능성이 농후하다.

화랑 중심으로 운영되는 국내 아트페어의 구조는 작가 인프라의 부족이라는 또 다른 문제를 야기하는데 이는 더 나아가 국내 미술시장 유통 구조에서 수요와 공급 간에 발생하는 또 다른 문제점과 연관성을 갖는다. 국내 미술계에서 활동하는 작가의 수는 많지만, 실질적으로 작품 판매만을 통해 생계를 유지하며 ‘미술시장’ 계에서 활동하는 작가의 수는 1%에 그친다. 이는 화랑이 소위 ‘되는’ 작가들만을 선별하여 대중에 소개할 기회를 제공하고 아트페어에 출품하게 되는 현상 때문인데, 이러한 과정에서 기존에 명망을 구축해온 블루칩 작가들과 인기 작가들을 제외한 작가들은 미술시장에서 설 자리를 잃게 되는 것이다.

이러한 과정에서 작가 층은 점차 다양성을 잃어가고 몇몇 스타급 작가에만 의존하게 되는 미술문화가 형성되는 것은 당연한 결과이다. 그리고 다양성이라는 측면에서 풍부하지 못한 미술품으로 채워지는 아트페어 문화가 국내 미술시장 구조면에서 지적되어 오는 컬렉터 층의 부재라는 문제를 더욱 심각하게 야기하는 것 또한 당연한 귀결이다.

그리고 현재 국내 아트페어의 현장은 인기작가 위주의 정형화된 작품들이 전시장 대부분을 차지하고 있어, 다양성 있는 신진작가들의 발굴이 미흡하다는 지적을 받고 있는 실정이다.³⁷⁾

그리고, 아트페어를 개최하는 조직 운영에서 기인하는 행사의 내실적 측면에서 드러나는 부실함으로는 대표적으로 참가 화랑과 작가 선정에 있어서의 무분별함을 들 수 있다.

국제적 아트페어 수준을 자랑하는 한국국제아트페어의 경우에도 표면적으로는 출품작에 있어서 엄격한 심사기준을 적용하고 있다고는 내세우지만, 명확한 작품 선정 기준을 제시하고 있지 않으며 실제로는 부스비만 내면 참가할 수 있는 형식으로 출품이 이루어지고 있다.

다음으로는 정착되지 않은 프로그램 구성으로 유발되는 전문성의 부재인데, 10주년을 맞이한 아트페어는 역사가 그리 길지 않기 때문에 아트페어의 성격과 프로그램 구성이 수정단계를 거치며 변화를 거듭하고 있다는 사실은 인정되지만, 국내 대표 아트페어와 세계적 규모

37) 최병식, ‘한국의 아트페어 미술 대중화 선봉’, 한국일보, 2008. 8. 26.

의 아트페어를 표방하는 만큼 운영위 측은 프로그램 구성에 있어서 일관성을 유지할 필요가 있다는 의견도 제시되고 있다.

2) 미술정책 및 제도적 요인

이번 사항은 국내 아트페어의 내부적 문제가 아닌, 아트페어를 포함한 미술시장에 대한 국내 정부의 제도 및 정책 미비로 발생하는 외부적 문제가 국내 아트페어에서의 작품 거래 비활성화에 영향을 준 경우라고 볼 수 있겠다.

먼저 정부의 아트페어 지원정책을 살펴보면, 아트페어에 대한 한국 정부의 지원은 해외 아트페어 참가 화랑에의 지원과 국내에서 개최되는 아트페어를 지원하는 두 가지 형태로 나누어 볼 수 있다. 그리고 이러한 지원은 국내 문화 정책을 담당하고 있는 문화관광부에 의한 금전적 형식으로 수행 되고 있다.

<표 2> 한국국제아트페어 추진현황(2003-2007)

(단위: 백만 원)

연도	국고지원	참가 아트페어	참가화랑	판매실적	
				작품수	금액
1999	200	5	12(24)	125	958
2000	200	9	12(20)	97	897
2001	200	8	12(23)	94	876
2002	200	8	11(20)	419	1,495
2003	200	14	29(40)	375	1,945
2004	200	17	42(68)	472	2,014
2005	200	11	29(62)	330	2,230
2006	150	17	37(66)	400	3,500
2007	150	21	50(107)	500	7,000
합계	1,700	110	234(430)	2,312	20,915

<표 3> 국제아트페어 참가 및 판매실적 현황(1999~2007)³⁸⁾

(단위: 백만 원)

연도	기간	장소	참가국	참가화랑 (해외)	참가 작가	국고지원
2003	6.24-6.29	코엑스 인도양홀	30개국	107(30)	340	200
2004	6.22-6.27	코엑스 인도양홀	13개국	123(40)	600	300

38) 한국문화정책개발원, 『2007 문화정책백서』, 한국문화정책개발원, 2007, p.308.

2005	5.24-5.29	코엑스 인도양홀	11개국	126(40)	499	300
2006	5.26-5.30	코엑스 태평양 홀	13개국	150(51)	700	300
2007	5.9-5.13	코엑스 태평양홀, 인도양홀	18개국	208(92)	1,300	300

문화관광부에서는 한국국제아트페어 행사 운영에 대하여 2003년에는 2억 원, 2004년부터 현재까지는 3억 원을 지원금으로 주고 있는데, 문화관광부에서 지원해오고 있는 3억 원은 단순히 아트페어 행사가 이루어지는 장소 임대료로 사용되어왔으며, 이를 제외한 행사 운영 비용은 한국국제아트페어 사무국의 자 부담금으로 운영되고 있는 실정이다. 한국국제아트페어에 대한 문화관광부의 실질적인 지원은 미미한 수준임을 알 수 있다.³⁹⁾ 문화관광부에서는 한국국제아트페어에 대해 2003년부터 매년 2억 원에서 3억 원의 국고를 지원하였지만, 수익금은 전혀 발생하지 않았다. 따라서 이러한 지원 정책을 그대로 유지해야 하는가에 대한 방안 강구가 절실하다고 분석되어지고 있으며, 한국국제아트페어와 문화관광부 협동의 장기적이며 효율적인 경영 전략이 요구된다고 판단된다.

3) 특성 없는 아트페어의 범람

ⓒ 《정확미술논집》 제17호 (온라인 관람용)

현재 한국에서는 일회성 또는 연속적 성격의 크고 작은 아트페어가 매년 개최되고 있으며, 이들은 각기 설립 배경에서부터 취지 등 다른 성격을 가지며 국내 미술시장의 활성화와 현대 미술 발전 및 활성화를 위하여 노력하고 있다. 이러한 미술시장의 활성화라는 목표 달성과 국내 아트페어의 질적 제고에 대한 의견이 다양하게 제시되고 있는데, 몇몇 국제적 규모를 표방하는 아트페어들을 제외하고는 그 외형적인 측면에 비해 작품들의 전반적인 수준과 전시 행사 운영 면에서 개선되어야 할 여러 문제점들이 드러나고 있다.

특히 기획력 측면에서 부족함을 보이는 전시 구성과 무대행사가 전무하다시피 하는 아트페어들의 출현은 한국에 ‘특성 없는 아트페어의 범람’이라는 현상을 가져왔으며, 이는 궁극적으로 행사 운영진들의 기획력 부재에서 기인하는 것이라고 볼 수 있다. 또한 국제적 규모를 표방하는 아트페어의 경우에도 한국적인 특성보다는 성공한 해외 아트페어의 사례 그대로를 모방하는데 그치고 있어, 한국 아트페어만의 국제적 경쟁력을 확보하는데 장애가 되고 있다.

한국국제아트페어는 국제적 규모를 표방하는 아트페어, 국내 대표 아트페어라는 명성을 가졌음에도 불구하고 국내 일반인을 대상으로 하는 행사의 홍보가 거리의 현수막과 포스터에 그치고 있어 적극적인 관람객 유치를 위한 노력을 하고 있다고 보기는 어렵고, 또한 지역 내 행사 또는 기업 연계 행사, 관련 관광 상품 개발의 부재로 미술 전문가가 아닌 일반 해외 관광객을 대상으로 하는 홍보에서 많은 허점을 보이고 있다.

지금까지 한국국제아트페어에 대하여 살펴보았는데, 국내 아트페어에서 기획력 부재로 인해 나타나는 현상을 다음의 몇 가지로 축약해 볼 수 있다.

39) 최병식, 「한국 Art Fair의 현황과 비전, 외국 Art Fair와의 비교를 중심으로」, 예술경영연구 제 6집, 2004. 12. p23.

먼저 조직 및 운영과 전시가 회원 화랑 중심으로 구성되는 아트페어의 경우 주최측의 단일한 의식에서 비롯된 회원 전 수준의 전시와 작품의 질 문제 등이 있겠고, 수요에 부응하는 인기 중견작가 위주의 전시가 구성되기 때문에 현대의 실험적인 작품을 선보이기 어려우며 신진작가 발굴 및 기획전은 형식적인 수준에 그쳐 그 성과가 미흡하다. 부대행사 역시 아트페어의 특성을 뒷받침 할 수 있는 참신한 기획의 부재로 형식적인 수준에 머무르고 있어 아트페어가 작품 거래의 장에서 문화 행사로 거듭나게 하는데 기여하지 못하고, 일반 관람객들의 눈길을 사로잡는데도 실패하고 있다. 이러한 원인은 아트페어를 단순히 작품 매매의 기능으로만 판단하는 주최측의 인식에서 비롯된 기획력의 부재에 있으며, 이는 국내 아트페어들이 획일화된 형식과 내용을 가지며 국제적인 경쟁력을 실추하게 되는 결과를 낳게 되었다. 이러한 문제를 해결하기 위해서는 아트페어가 미술품이 거래되는 시장의 기능을 하는 장소이면서도 범 미술적인 문화 축제라는 인식을 반영한 참신한 기획력이 뒷받침 되어야만 하겠다.

3. 결론

한국국제아트페어의 활약은 2000년대 경매와 아트페어간의 정세에도 영향을 가했다. 국내 미술시장의 양대 축이라 할 수 있는 경매와 아트페어 중, 2000년대 초반에는 거래 규모 면에서 경매가 우위에 있었으나, 고가의 블루칩 작가들을 내세우는 경매 대신, 수백 수천 명의 작가들과 컬렉터들이 한 장소에서 경연을 벌이며, 다양한 중저가의 작품을 만나볼 수 있다는 매력을 가진 아트페어가 우위를 차지하게 되었다. 그렇지만 반면에 한국국제아트페어는 규모 면에서 한국 미술시장 활성화에 기여하고 있는 것으로 분석해도 손색이 없으나, 미술품 거래가 아닌 동시대의 현대미술을 조망한다는 아트페어의 또 다른 기능적 측면에서 판단한다면 한국 미술시장 내의 한국국제아트페어에 대해서는 조금 다른 분석이 내려질 것이다. 신진작가 발굴을 위한 프로그램이 해년마다 따로 마련되어 새로운 경향의 작품을 대중들에게 소개하고, 현시대 미술 트렌드를 반영한 특별전 형식의 기획전과 학술 프로그램을 마련하고 있지만, 일반적으로는 거래율이 보장된 국내외 유명 화랑의 인기 중견작가 위주의 작품들이 출품되는 것이 보통이다. 행사장 공간이 아트 바젤과 같은 해외 주요 아트페어에 비해 턱없이 부족하여 미디어 아트 같은 실험적 작품을 설치하기에 무리가 있어, 비교적 면적을 덜 차지하며 거래 실적에 있어서 두각을 나타내는 회화, 사진 작품 위주의 전시가 구성되는 것도 하나의 이유가 되겠다.

이렇듯 2011년까지 한국국제아트페어는 10년을 맞이하며 그 동안의 다사다난했던 일들과 함께 아시아를 대표하는 아트페어로 성장했다. 2010년에는 16개국 193개 갤러리가 참가한 가운데 7만 2천 여명이라는 역대 최다 관람객을 동원한바있다. KIAF는 2011년에는 국내외 17개국 192개 갤러리가 참가하였다. 전 세계에서 활발히 활동하고 있는 신진작가에서부터 대가들에 이르기까지 약 5천여 점의 폭넓고 다양한 작품들이 선보였다. 또한, 2011년에는 BMW Group의 후원으로 VIP Car 차량을 지원 받으며 세계적인 작가 제프 쿤스와 협업한 17번째 BMW 아트카인 'BMW M3 GT2'가 행사장에서 전시되었다. 올해로 36주년을 맞는 BMW 아트카 작업에는 프랭크 스텔라, 로이 리히텐슈타인, 앤디워홀, A.R.펜크, 데이빗 호크니, 올라퍼 엘리아슨 등 세계적인 아티스트들이 참여해 탄생하였으며 해마다 인기를 더해가고 있다. KIAF2010에서는 현대 미술에서 주도적인 역할을 하고 있는 영국을 주빈국으로 선정하였고 올해에는 일반인들에게 다소 친숙하지 않은 호주를 선정함으로써 호주미술이 가

지고 있는 잠재성과 독창성을 알리려는 의도로 마련되었다고 한다. 마지막으로 2008년 이후 우리나라 미술시장 불황의 구체적인 원인은 세계적인 유동성 위기와 맞물려 미술품 양도 소득세 부과에 대한 우려가 반영된 시장 상황으로 보인다. 그러나 KIAF 주최 측은 최근 3년 연속 잇달은 판매액 하강 이후 이제 다시 상승 기세를 보이기 시작한다며 젊은 작가들의 판매량 증가는 향후 미술 시장에 긍정적으로 작용할 것으로 판단된다고 보았다. KIAF 2012은 올해 9월13일부터 17일 까지 개최된다고 한다.

참고문헌

- 김현숙 「국내 아트페어의 현황과 발전방안 연구」, 단국대학교 대중문화 예술대학원, 2003.
최병식 『미술시장과 아트딜러』, 동문선, 2008.
윤선희, 'KIAF, 세계와 소통하는 견본시장', 한국일보, 2008, 8, 26.
최병식, '한국의 아트페어 미술 대중화 선봉', 한국일보, 2008, 8, 26.
한국문화정책개발원, 『2007 문화정책백서』, 한국문화정책개발원, 2007.
최병식 「한국 Art Fair의 현황과 비전, 외국 Art Fair와의 비교를 중심으로」, 예술경영연구 제 6집, 2004.

© 《경희미술논집》 제17호 (온라인 관람용)

20세기 근·현대 주요 미국 사진작가와 작품연구-1⁴⁰⁾

-작가의 시대상황과 작품 성격을 중심으로-

조수현(조소2)

1. 신디셔먼 (Cindy sherman)

- 1) 작가약력
- 2) 작품세계 : 현대사진의 새 흐름, 신디 셔먼

2. 로버트 카파 (Robert Capa)

- 1) 작가약력
- 2) 작품세계 : 전설적인 종군 사진기자 로버트 카파

3. 알프레드 스티글리츠 (Alfred Stieglitz)

- 1) 작가약력
- 2) 스트레이트 포토(Straight Photography)와 사진분리파 운동
- 3) 작품세계 : 근대사진의 선구자 알프레드 스티글리츠

4. 듀안 마이클(Duane Michals)

- 1) 작가약력
- 2) 연속사진
- 3) 작품세계: 연속사진의 대가, 듀안 마이클

5. 에드워드 스타이켄 (Edward Steichen)

- 1) 작가약력
- 2) 작품세계 : The Family of Man, 에드워드 스타이켄

맺음말

1. 신디셔먼 (Cindy sherman)

1) 작가 약력

1954년 - 미국 뉴저지주 글렌리지 출생
1977년~80년- 《무제 영화 스틸 (Untitled Film Stills)》 발표
1981년~82년- 《풀 컬러 클로즈업 (Full Color Close-up)》 발표
1985년- 《옛날이야기 (Fairy Tales)》 발표
1987년- 뉴욕 휘트니 미술관에서 회고전 개최
1989년~90년- 《초상사진으로 본 역사 (History Portrait)》 발표

2) 작품세계 : 현대사진의 새 흐름, 신디 셔먼

40) 위 주제 및 내용은 2011년도 1학기 경희대학교 미술대학 이태호 교수님 <사진학 I> 강의 내용을 중심으로 작성자가 작가 및 작품 별로 정리한 것입니다.

1셀프 포트레이트, 구성사진가로 잘 알려진 신디 셔먼은 현대사진에 있어 하나의 중요한 자리를 차지하고 있다. 현대는 매스미디어 시대로 들어서면서 텔레비전, 영화, 광고 등의 대중문화가 범람하고 있는 시점에서 하나의 이미지는 더 이상 의사전달로써의 역할만을 담당하지는 않고 한 단계 나아간 유희로서의 이미지 시대로 접어들고 있다.

여기서 사진도 한몫을 담당하게 되었는데 기존의 촬영하는 사진에서 점차 제작하는 사진의 부류가 새롭게 탄생되었다. 따라서 자연스럽게 80년대에 들어 이와 같은 사진의 조류가 등장하였는데 그것이 바로 구성사진(constructed photo)이다. 그리고 이 구성사진 분야에서 크게 등장한 인물이 바로 신디셔먼이다.

신디셔먼은 1987년 뉴욕 휘트니 미술관에서 사진매체 작가로서는 처음으로 셀프 포트레이트로 찍은 개인전인 『신디 셔먼 회고전』을 개최하였다. 1977년부터 1987년까지 10년에 걸친 셔먼의 작품중 84점이 「신디 셔먼 회고전」에 전시되었는데 이 전시 작품 중 절반 정도는 2미터의 크기로 확대시킨 대형사진으로서 셔먼의 작품세계를 한껏 만끽할 수 있었다. 셔먼의 초기작품 《무제 영화 스틸 (Untitled Film Stills)》은 85점 이상의 사진이 제작되었지만 이 회고전을 통해서 40점을 선보였다.

셔먼이 추구한 무제 영화 스틸이란 변장사진이라고도 할 수 있는데 영화의 한 장면을 매우 닮은 스틸 사진으로 모방하는 것을 말한다. 특이한 점은 스틸 사진을 통해서 보여지는 인물이 다름 아닌 셔먼 자신으로 셀프 포트레이트한 사진이었고 계속 새롭게 변화하는 모습을 자연스럽게 연기하고 있다는 점이다. 그러나 여기에서 기존의 작가들처럼 작가가 말하고자 하는 어떤 의미도 내포되어 있지 않고 다만 영화의 한 장면을 평범한 포즈로 50년대 스틸 사진의 분위기로 보여주고 있다. 당시 셔먼이 연기했던 대상은 "무제 영화 스틸 #13(Untitled Film Still #13)" (1978), 마릴린 몬로, 모니카 벤티, 소피아 로렌, 코니 프란시스와 같이 대중적 인기를 누리고 있었던 사람들이었다.



그림 1) 신디셔먼, 「무제 영화 스틸 #13(Untitled Film Still #13)」, 1978

작가의 사진은 1980년대에 들어오면서 흑백에서 컬러로 변화가 있었지만 실제적으로 작품 자체의 변화로 들어선 시기는 1981년 부터였다. 그녀가 추구했던 초기의 무제 영화 스틸을 통해 영화의 단순한 모방에서 벗어나 야한 사진을 연상시키는 분위기로 방향을 바뀌었다.

신디 셔먼의 말에 따르면 친구인 신표현주의 화가 데이비드 살르의 스튜디오에서 포르노 잡지를 보고 발상을 얻어 그와 같은 사진을 찍어 보고 싶어 했다고 말하고 있다. 그녀의 81년 작품들을 보자면 사진의 제한된 사각 프레임 안에 화면을 꽉 채워 신체 중 일부가 잘려나간 형태를 보이고 있는 것이 특징이다. 이러한 사진을 통해서 잘려나간 신체를 사진을 보는 사람으로 하여금 나름대로 새롭게 재구성하게 되는 묘한 분위기를 연출하고 있는데 이는 현대에 들어서 매스 이미지가 만들어낸 다양한 문맥을 통해서 자신들도 모르게 무의식중에 학습된 이미지들이 우리의 머릿속에 축적된 이미지로 쌓여 보는 사람으로 하여금 새롭게 재구성하게 되는 것이다.

1982년부터 1984년, 2년에 걸쳐서는 패션사진에 도전하였는데 패션사진의 경우는 그녀의

초기 작품인 무제 영화 스틸에서와 흡사한 모습을 보이고 있다. 이 사진들은 머리모양, 메이크업, 표정, 옷 등을 자기 나름대로의 분위기를 내며 자작 연출을 한 사진으로 대중문화 속의 한 장면이기는 하지만 특정한 영화나 광고의 한 장면을 그대로 연출한 것은 아니라는 점에서 무제 영화 스틸과의 차이를 보일 뿐이다.

신디 셔먼은 1985년에 들어서 이전과는 또 다른 느낌의 사진을 제작하게 되었는데 기존에 아름답게 보이려고 애쓰는 사진에 싫증을 느껴 오히려 반대적 상황인 즉, 지저분한 뒷골목의 사람들을 소재로 촬영에 임하여 사진을 제작하였다. 마약중독자, 걸인, 불량배, 기형인, 플라스틱 유방의 여자, 진흙투성이의 시체 등의 아름다움과는 거리가 먼 섬뜩한 장면으로 변신해 보여주고 있다. 이 시점에서 그녀는 자신이 직접 연출한 셀프 포트레이트로 일관된 사진작업에 임하고 있었다.



그림 2) 신디셔먼, 「무제 #153」, 1986

무제영화 스틸에서나 패션사진들에서는 여성인 신디 셔먼 자신을 그대로 변장하며 보여주었지만 이때부터는 자주 남성으로 변신하는 모습을 보이기도 한다. 초기의 매스미디어의 영향에서 대중문화로, 대중문화에서 거리문화를 통해서 인용한 모습으로 바뀌어 독특한 셔먼의 사진세계를 구축하게 되었다. 당시 작품 중 특히 주목하는 작품은 <무제 #153>이라는 작품인데 이 작품은 텔레비전 드라마 '트위 픽스'의 한 장면인 강가의 모래밭에 길게 누운 젊은 여성의 시체의 모습과 똑같이 연출하고 있는 장면이다.

1986년부터는 <텅 빈 광경>을 시작했는데 여태껏 변장한 셀프 포트 레이트로 찍어왔던 셔먼의 작품에 비해 이때부터 인공적인 환경 위주로 찍혀지고 있다. 여기에서는 셔먼 자신의 모습이 직접적으로 드러나지 않고 있다.

그러나 자세히 들여다보면 어딘가에 셔먼의 모습이 어렴풋하게나마 간접적으로 새겨져 있는 것을 볼 수 있을 것이다. 예를 들면 모래 속 콤팩트의 거울 속에 사람의 인기척이 있고, 선글라스의 반사 속에 사람의 인기척이 있으며, 식탁 뒤 그림자에서 사람의 흔적을 느낄 수 있는데 여기에서 느껴지는 사람의 인기척 <무제 #153, 1986> 이 바로 신디 셔먼이다. 따라서 초기 사진부터 86년에 이르기까지 직접적인 방법에 의해서건 간접적인 방법에 의해서 꾸준히 셔먼의 모습이 사진에 담겨진다. 이전의 무제 영화 스틸이나 패션사진에서의 여주인공들 처럼 예로티시즘을 감돌게 하는 셀프 포트레이트의 매력은 없다. 이 시기는 신디 셔먼에게 있어서 전환점이라기보다는 무언가가 끝나 버렸다는 쪽이 적절한 것처럼 생각된다.

2. 로버트 카파 (Robert Capa)

1) 작가 약력

- 1913년 헝가리 부다페스트 출생
- 1931년 유태인 탄압을 피해 독일로 이주
- 1933년 파리로 이주
- 1935년 로버트 카파로 개명하고 본격적으로 보도 사진가로 나섬

- 1936년 스페인 내란 촬영
- 1938년 중일 전쟁 촬영
- 1942년 제 2차 세계대전 촬영
- 1947년 사진 통신사격인 '매그넘' 결성
- 1948년 팔레스티나의 이스라엘 독립전쟁 촬영
- 1955년 인도차이나 전쟁 촬영에서 지뢰를 밟아 폭사

2) 작품세계 : 전설적인 중군 사진기자 로버트 카파



그림 3) 로버트 카파, 「병사의 죽음」, 1936

로버트 카파는 헝가리계 유대인이자 미국인으로, 세계적인 사진 에이전시 '매그넘 포토스'의 설립자인 동시에, 20세기에서 유명한 전쟁 보도 사진작가로, 에스파냐 내전, 중일전쟁, 제2차 세계 대전 유럽전선, 제1차 중동 전쟁, 제1차 인도차이나 전쟁을 취재하였다.

전쟁사진의 '로버트 카파'라는 수식어는, 그가 작품세계를 시작하기 이전에도 많은 전쟁 사진가들(로저 펜톤, 알렉산더 가드너 등)이 있었고, 그 이후에는 뛰어난 많은 전쟁 사진가들이 있었다. 하지만 로버트 카파만의 '전쟁사진은' 잊을 수가 없다. 그 이유는 그가 짧은 생애 동안 다섯 차례의 전쟁을 겪었으며 결국 전쟁터에서 목숨을 잃었기 때문만도 아니다. 그는 언제 죽을지 모르는 전쟁터를 누비며 전쟁의 진실을 억압받는 사람들의 입장에 서서 전하고자 했기 때문이다. 우리는 흔히 전쟁 사진이라고 하지만 전쟁 사진에는 언제나 두 가지 부류가 있다. 한 가지는 전쟁의 진실을 전하는 사진이 있고, 다른 한 가지는 전쟁을 선전하는 사진이 그것이다.

그 이후 사진들 역시 마찬가지였다. 제1차 세계대전 당시까지 언론 매체에 보도되는 대개의 사진들은 자국의 승리를 찬양하고, 군인들의 사기를 고취시킬 수 있는 것들뿐이었다. 대중에게 쇼크를 줄 수 있는 그것이 분명 전쟁의 진실임에도 불구하고, 잔혹 행위나 죽은 이들의 비참한 모습은 검열 과정에서 삭제되었다. 그러나 이런 분위기는 결국 제2차 세계대전을 통해 가차 없이 사라지게 된다. 그런 일련의 움직임의 정점에 서 있던 사진가가 바로 로버트 카파이다.

로버트 카파란 이름이 마치 중군기자 혹은 전쟁 사진 전문가의 대명사처럼 알려져 있지만 그가 전쟁만을 찍고 싶었던 것은 아니다. 다만 그가 겪어내야 했던 시대적 상황이 계속되는 전쟁 속에서 헤어 나오지 못하고 있었기 때문에 결국 그는 사진의 주된 소재로 전쟁을 선택할 수밖에 없었던 것이다. 로버트 카파의 이름을 전 세계에 처음으로 알린 것은 1936년 스페인 내란 중에 찍은 <어느 인 민전선과 병사의 죽음 Spanish Loyalist at the Instead of Death> 작품으로 로버트 카파는 포토저널리스트로 명성을 얻기 시작했다.

한 병사가 돌격하기 위해 참호 속에서 뛰쳐나가다가 머리에 총탄을 맞고 쓰러지는 장면을 보여준 이 사진은 마침 돌격하는 병사 가까이 있었던 로버트 카파가 이 순간을 놓치지 않고 카메라로 잡아냈고, 이 사진이 1936년 「라이프Life」 지에 게재(이 해에 라이프지가 창간되었다)되면서 로버트 카파는 하루아침에 유명세를 타게 되었다. <병사의 죽음>은 후세에 연

출된 것일지도 모른다는 의심을 사기는 했지만 그것은 마치 오귀스트 로댕의 조각이 너무나 리얼한 나머지 실제 사람의 본을 뜬 것이라고 의심했던 것처럼 인위적인 연출로는 불가능한 것이다.

<병사의 죽음>은 카파는 국제적 명성을 얻었지만 스페인 내란에서 자신의 아내 겔다를 잃고 만다. 그와 겔다가 아군 진지를 촬영하던 중 전선에서 후퇴해 온 아군 전차가 촬영 중인 겔다를 미처 발견하지 못하고 겔다를 치어 죽음에 이르게 하고 말았던 것이다. 눈 깜짝할 사이에 벌어진 일이었다. 카파는 얼이 빠져 이렇게 중얼거렸다고 한다. "이것이 바로 전쟁이구나." 겔다는 빌드락, 장 르느와르, 피카소, 아라공, 말로, 니생 등에 의해 정성껏 장례를 치뤄 주었지만 겔다의 죽음에 상심한 카파는 반 달 동안 숙소에 엎드려 계속 울었다고 한다.



그림 4) 로버트 카파, 「노르망디 상륙작전 (The landing at Normandy)」, 1944

이후 그는 평생 동안 독신으로 지냈다. 그에게 새로운 사랑이 없었던 것은 아니었겠지만 평생 전쟁터를 떠돌 자신의 운명을 미리 예감했기 때문인지도 모른다. 그는 전쟁터를 누볐고, 수많은 젊은이들이 자신의 가족과 사랑하는 이들의 품에서 어느 날 갑자기 불려나와 이름도 모르는 언덕과 골짜기, 초원에서 사라져가는 현장을 지켜고 그들을 기록했다. 우리나라에는 <카파의 손은 떨리고 있었다>로 소개된 그의 책 <Slightly Out of Focus (1947)>는 중군기자를 꿈꾸었던 많은 젊은 사진작가들에게 바 이틀이 되었다.

노르망디 상륙작전에서도 위험을 무릅쓰고 전투장면을 촬영한 사진이 있는데 그때 사진은 상당히 흔들려서 사진이 떨린 상태이고 핀트도 맞지 않았다. 그러나 오히려 이 사진에서는 당시의 절박했던 상황을 더욱 절실히 "The landing at Normandy" by Robert Capa 보여 주고 있기 때문에 제 2차 세계대전의 보도사진 중에서 최고의 걸작으로 간주되는 작품이다. 로버트 카파는 41살의 젊은 나이에 1955년 「라이프」지의 요청으로 인도차이나 전쟁을 촬영하던 중 지뢰를 밟아 폭사하고 말았다.

로버트 카파의 전쟁사진들은 단순한 보도하는 입장에서 촬영한 것이 아니다. 전쟁은 하나의 사진의 소재로 쓰였고 카파가 정작 사람들에게 알리고 싶었던 것은 전쟁이라는 가장 극한상황에서의 인간본성을 말하고자 했던 것이다. 따라서 아군과 적군이라는 흑백논리에서 벗어나 인간내면의 세계를 표현하고자 했다. 전쟁이라는 가장 급박한 상황이 되면 사람들은 평상시의 자신의 가식된 모습에서 벗어나 인간 본연의 모습을 보일 수 밖에 없다. 이러한 인간 본연의 모습을 로버트 카파는 촬영하고 싶었던 것이다. 따라서 전쟁을 관찰자적, 보도자적 입장에서 단순한 기록성을 위한 사진이 아닌 전쟁에 직접 참여한 참가자로서 급박한 상황아래에 있는 인간의 모습을 그리고 있다.

제 2차 세계대전이 종결되고 1947년에 로버트 카파는 프랑스의 앙리 까르띠에 브레송, 폴란드의 데이비드 시모어와 함께 사진원고 은행적인 '매그넘(Magnum)'을 결성하였다. 매그넘은 현대 사진발전에 크게 이바지한 사진가 집단으로서 [보도사진의 본산]으로 불리며 세계적으로 유명한 보도 사진가들만으로 구성된 엘리트 집단이기도 했다. 매그넘을 창설하게 된 동기는 당시 언론기관을 통해서 일반인들에게 공개되어지는 보도사진의 경우는 사진가들의 독창적인 눈과 사상보다는 편집자 중심으로 운영되어 사진가들에게는 제약이 심했다. 따

라서 사진가들의 창의성이 발휘된 사진보다는 언론기관이 원하는 사진을 찍어야만 했기 때문에 기관에 얽매이게 된 셈이다. 이에 예술가로서의 주체성과 자유를 염원한 세 사람이 뭉쳐 매그넘을 결성하게 되었다. 매그넘은 이전에 사진 유통체제를 뒤바꾸는 혁신적인 일을 하였는데 이는 사진가가 평상시에 찍고 싶은 사진을 찍은 후에 공동으로 보관하여 잡지사들이 필요한 사진을 사가도록 하는 체제였다. 이것은 보도사진을 편집자 위주에서 작가위주로 바꾸는 것을 말한다. 이와 같이 매그넘은 세계를 대표하는 보도사진의 본산이 되었고 이 집단의 실질적인 대표자가 바로 로버트 카파였다. 로버트 카파는 보도 사진가로서도 손색없는 작품을 만들었지만 사진계에 있어서는 사진 유통방식 체제를 바꿔 끌려다니는 사진가에서 주도적 입장으로 보도 사진가들의 입지를 바꿔주고 창의적, 개성적 사진을 촬영하도록 하는 등 사진계에 많은 공헌을 한 인물로 평가되고 있다.

"만약 당신의 사진이 마음에 들지 않는다면, 그것은 당신이 충분히 다가가지 않았기 때문이다.
(If your pictures aren't good enough, you're not close enough.)"

3. 알프레드 스티글리츠 (Alfred Stieglitz)

1) 작가약력



그림 5) 알프레드 스티글리츠, 「나의 창문에서 스냅샷(Snapshot-From my Window)」, new York, 1907

- 1864년 미국 뉴저지에서 태어남
- 1971년 6살 때 뉴욕으로 이사
- 1881년 16살 때 가족모두 유럽으로 건너감
- 1887년 부터 사진을 본격적으로 시작
- 1890년 미국으로 돌아와 사진활동
- 1897년 기관지 「카메라 노트 Camera Notes」 창간
- 1902년 사진분리파(Photo-Secession) 운동 전개
- 1903년 기관지 「카메라 워크 Camera Work」 창간
- 1905년 291화랑
- 1917년 「카메라 워크」와 사진분리파 운동이 공식적으로 막을 내림
- 1946년 세상을 떠남

1881년 그의 나이 16살 되던 해에 독일로 기술공학을 수학하러 갔다가 전공을 바꾸어 사진 술을 익히게 되었다. 1887년 스티글리츠는 영국의 사진협회에서 최초로 인정을 받았는데 이 상은 영국 주관지 「아마추어 사진가」가 개최한 콘테스트에서 <재미있는 농담>이라는 작품으로 수상하였다. 이때 심사 위원이었던 피터 헨리 에머슨 단독 심사였는데, 그가 말하기를 스티글리츠의 작품이 강렬하지는 않았지만 억지로 효과를 내려 하지 않고 직접적이고 정직하게 찍었으며 또한 구성상의 형식적 틀에 얽매이지도 않았다고 평하였다.

그러나 스티글리츠가 본격적으로 활동한 시기는 1887년 22살 되던 해에 학생의 신분으로 이탈리아를 여행하면서 찍은 사진이 런던에서 공모한 현상에서 일등으로 당선되면서 부터였는데 이후 스티글리츠는 수많은 작품을 통하여 상을 거머쥐면서 사진에 몰입하였다.

2) 스트레이트 포토(Straight Photography)와 사진분리파 운동

1839년 루이 자끄 망데 다게르(Louis Jacques Mande Daguerre)에 의해서 고안된 사진이 발명된 이래로 사진계는 두 갈래로 나뉘어져 왔다. 하나는 초상사진과 같이 실용적인 목적으로서 기록사진이고, 다른 하나는 창조적인 표현으로서 예술사진이었다. 기록사진의 가장 기본적인 바탕은 광학적 속성을 충분히 사용하여 대상의 사실적인 재현, 세부묘사를 이루는 것이었고 예술사진의 기본적인 바탕은 작가의 내면세계를 표현하고자 했기 때문에 사진의 가장 큰 특징인 광학적 속성은 그리 중요한 부분을 차지하지 않았다.

예술사진이라 함은 작가의 내면세계가 표현되는 것을 기본으로 하여 시대에 따라서 다른 방식으로 발전하였는데 스티글리츠가 활동했던 1890년대에는 회화적 사진만이 예술로 인정을 받고 있는 추세였다. 이는 의도적으로 흐려진 연초점의 사진이라든가, 합성사진과 같이 짜 맞추는 사진, 인화과정에서의 극단적인 수정 등으로 예술을 표현하기 위해서는 기본적으로 회화를 바탕으로 사진을 제작하는 것을 말한다. 따라서 당시 기록사진과 예술사진은 완전히 다른 길을 향하고 있는 실정이었다. 여기에 스티글리츠는 양 갈래 길을 하나로 합치는 즉, 기록사진과 예술사진을 하나로 통합하는 스트레이트 포토(Straight Photography)를 주장하여 주목을 받았다. "직접적인 사진" 또는 "순수사진"이라고도 불린 스트레이트 포토란 당시 예술로 인정되던 회화적 수법을 부정하고 사진의 독자적인 기술인 광학적 속성과 기계적 기록성을 최대한 사용하여 "있는 그대로" 순수한 기계적 기록성을 되찾자는 것이었다. 따라서 그는 평범한 일상생활 가운데서 사진의 소재를 찾았고 인공적으로 조작하지 않고도 창작이 가능함을 보여줘 「사진의 독자적 예술성을 구축」하는 공로를 세웠다.

사진분리파 운동은 1896년 스티글리츠는 '아마추어 사진가회'와 '뉴욕 카메라 클럽'을 단일화하여 좀 더 넓은 지역에 걸쳐 좀 더 새롭게 조직을 개편하여 '뉴욕 카메라 클럽'이라는 이름으로 출발하였다. 카메라 클럽의 목표는 일차적으로 미국에서의 회화적 사진의 기준을 향상시키는 것이고 나아가 범국가적 연례회 개최 및 국립 사진 아카데미를 창설할 것을 목표로 삼고 있었는데 이러한 전통적인 사진방향과 어긋난 스티글리츠는 뉴욕 카메라 클럽에서 탈퇴하고 1902년에 사진분리파(Photo-Secession)을 결성하였다.

사진분리파란 새로운 사진클럽으로써 예전의 낡은 사진의 틀에서 벗어나 새롭게 나선 부류를 말하는 것으로서 이때 동참한 사진가들이 앨빈 랭던 코번(Alvin Langdon Coburn), 프랭크 유진 (Frank Eugene), 게르트루드 케세비어 (Gertrude Kasebier), 클라렌스 H. 화이트 (Clarence H. white)등 41명의 사진가들과 함께 출발하였다. 스티글리츠가 미국 사진계에 있어서 중심인물로 떠오른 가장 큰 계기가 바로 사진분리파를 통해서였다. 사진분리파의 효과적 전개를 위해서 1903년에 「카메라 워크 Camera Work」가 창간되었다. 카메라 워크를 통해서 사진분리파 회원들과 아울러 유럽의 주도적 사진가들인 에반스, 코번, 드마시 등의 개인 작품집들이 선보였고 힐과 아담스, 줄리아 마가렛 카메론의 과거 사진들도 수록되었다. 따라서 회화적 사진의 세밀한 기록을 남긴 기관지이기도 했다. 2년뒤인 1905년에는 뉴욕 5번가에 「291화랑」을 열어 사진분리파의 소화랑을 만들었는데 291화랑은 사진분리파의 발표무대일 뿐 아니라 전위적 미술가들의 전시회장으로도 쓰였다고 한다.

3) 작품세계: 근대사진의 선구자, 알프레드 스티글리츠

스티글리츠의 사진세계는 1917년을 기점으로 누구보다도 뚜렷하게 전기와 후기로 나누어 살펴볼 수 있다. 스티글리츠가 전기에 보여준 사진은 사실주의에 입각하여 사회적 현실을 표현하였고 후기에는 단순한 사실주의에서 한 단계 나아가 은유적 사실성을 중심으로 자신의 감정이입을 더한 작품을 선보였다. 스티글리츠의 전기를 대표하는 사진으로는 <삼등선실 The Steerage>, <5번가의 겨울 Winter on Fifth Avenue>, <종점 The Terminal>등을 들 수 있는데 이중에서도 특히 1907년의 <삼등선실>은 그의 전기 작품 중 사실주의를 가장 대표하는 작품이다.



그림 6) 알프레드 스티글리츠,
「삼등선실(TheSteerage)」,1907

이 사진은 그가 유럽여행을 위해 호화 여객선 '카이저 빌헬름 2세'의 일등갑판 산책 중에 찍은 사진으로써 특등실과 삼등실의 대조를 통하여 우리 삶의 모습을 대표하고 있다. 이러한 사실주의에 입각한 사진에서의 예술표현은 미적추구가 아니라 진실, 삶의 진실을 추구하는데 있다고 할 수 있다. 그의 대표작인 <삼등선실>은 1893년에 촬영한 <5번가의 겨울>에서와 같이 모든 것이 작가의 의도대로 균형이 잡힐 때까지 참고 기다린 것과는 달리 스티글리츠가 주제나 형식면에서 즉각적인 인식을 함으로써 이루어진 작품이다.

후기를 대표하는 사진으로는 1920년대부터 구름을 주제로 한 <이퀴벌런트 Equivalent> 시리즈를 들 수 있는데 '이퀴벌런트'는 '동등한 것', '대응하는 것'이라는 뜻으로서 자신의 내면적 생각과 동등한 것을 구름으로 표현하고 있는 것이다. 사람의 힘으로 통제가 불가능한 구름을 통해서도 작가의 사상, 희망, 열망, 공포등과 등가를 이루는 표현이 가능함을 보여주고 있다.



그림 7) 알프레드 스티글리츠,
「동등한 것(Equivalent)」,1930

<동등한 것(Equivalent)> 시리즈는 대부분 4×5인치 그라 플렉스 카메라로 찍은 것으로 깊은 흑색조와 작열하는 백열빛, 그리고 어렴풋한 회색빛이 어우러져 형식미의 아름다움을 보여주고 있다. 또한 정물의 클로즈업을 통하여 정밀묘사도 구사하였는데 정물의 극단적 접근으로 인하여 정밀묘사가 이루어지고 이러한 부분을 통해서 전체적인 암시를 은유적으로 보여주는 작품들도 선보였다.

1930년대에는 스티글리츠가 건강이 악화된 관계로 야외에서 촬영하기 힘들어지자 높은 건물에서 그가 자라난 뉴욕을 배경으로 건물을 촬영하는데 열중하였다.

4. 듀안 마이클 (Duane Michals)

1) 작가약력

- 1932년 미국 펜실베이니아주 태생
- 1953년 덴버대학에서 예술 학사학위 수여 받음
- 1956년 뉴욕의 파슨즈 디자인 스쿨에서 디자인 공부
- 1957년 「댄스 Dance」지의 아트디렉터의 조수로 활동

- 1958년 「타임 Time」지의 그래픽 디자이너로 입사
- 1960년 「쇼 Show」지의 연속사진가로 입사
- 1963년 뉴욕 지하철에서 첫 개인전 시작됨
- 1966년 조지 이스트먼 하우스가 개최한 『사회적 풍경을 향해서』 사진전 참가
- 1969년 연속사진(Sequence Photo)의 시작

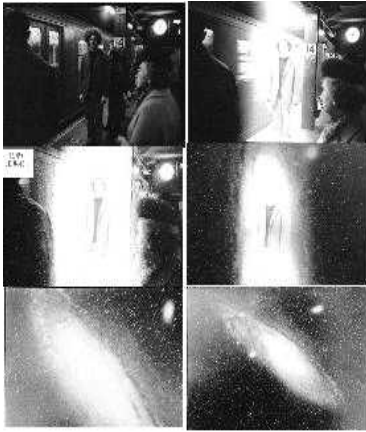


그림 8) 듀안 마이클, 「인간의 상태(the human condition)」, 1969

원래 디자이너로서 사회에 첫발을 내딛은 듀안 마이클은 우연한 기회를 통해서 사진계로 전환하였다. 1958년 「타임」지 재직시 러시아 여행길에 오른 마이클은 당시 일반인들이 가지고 있는 가장 기본적인 상식만 가지고 기념사진을 찍었는데, 여행길에 찍은 마이클의 사진은 기념사진이라고 하기에는 보통이상의 사진으로 평가받았다. 이 시점을 계기로 마이클은 그래픽 디자이너에서 사진가로 전업하게 된 것이다. 사진가로서 새로운 삶을 시작한 마이클의 초기 사진작업은 「쇼」지의 연속 사진가로 입사하면서 시작되었다. 초기에는 유명인사들을 대상으로 인물사진을 찍기 시작했는데 이때부터 마이클은 초현실주의적 요소를 슬며시 보여주고 있다. 그러나 본격적으로 초현실주의적 요소를 드러내기 시작한 것은 아마도 1958년 화가인 르네 마그리트(Rene Magritte)를 대상으로 하나의 사진집으로 펴낸 것을 보면 확연히 알 수 있을 것이다.

본격적인 사진가의 길을 선택한 마이클의 첫 개인전은 1963년부터 65년에 이르는 사이에 뉴욕의 지하철에서 시작되었다. 당시의 소재는 미용실이나 지하철역, 또는 극장 대합실 등 사람들이 분비하는 장소를 대상으로 촬영에 들어갔지만 실상 내부는 텅텅 빈 상태를 유지하는 표현을 위주로 하였다. 이후 유명한 전시회는 66년에는 조지 이스트먼 하우스가 개최한 『사회적 풍경을 향해서』를 통해서 알려졌다. 개리 위노그랜드(Garry Winogrand), 리 프리들랜더(Lee Friedlander), 브루스 데이비드슨(Bruce Davidson), 대니 라이온(Danny Lyon)과 함께 듀안 마이클이 합류하여 5인이 참여한 「사회적 풍경을 향해서」 전시회는 미국 사진계에 있어서 60년대의 새로운 사진계 판도를 집약적으로 정리하려는 기획전으로써 미국뿐만 아니라 전세계에 걸친 현대사진의 새로운 방향을 제시하는 계기가 되었다는 데 의의가 있다. 이 전시회를 통해서 듀안 마이클은 가장 스포트라이트를 받게 되었는데 이는 마이클의 표현방식이 매우 특이했으며 그의 사진 속에 내재된 소재나 주제면에서 추상적인 것을 추구했다는 데 관람자로 하여금 깊은 인상으로 주었기 때문이다.

2) 연속 사진

'듀안 마이클 = 연속사진가'이라고 할 만큼 연속사진 분야에 대해서는 선구자이자 중심인물인 마이클은 그의 사진세계에 있어서도 가장 중요시 여겨지는 부분이 바로 연속사진이라 할 수 있다. 시간의 사진인 연속사진의 대가로 불리는 마이클은 새로운 실험정신을 바탕으로 이전에 관행처럼 여겨졌던 낯장사진에서 탈피하는 새로운 길을 펼쳐놓은 셈이다. 그러므로 우선 간략하게나마 연속사진에 대해서 알아보아야 하겠다.

연속사진이란 공간상으로는 카메라를 정지시켜 놓고 시간의 변화만 부여하고 찍은 사진을 말한다. 즉 카메라의 거리나 방향, 각도등은 그대로 유지시킨 상태에서 잠시 잠깐의 시간의 흐름대로 연속적으로 찍는 사진을 말하는데 이는 마치 영화의 한 장면을 낱장으로 분석해 놓은 듯한 느낌을 준다. 이러한 연속사진은 하나의 짧막한 이야기처럼 표현되는데 따라서 반드시 도입부와 마지막 결말은 맺어주어야 한다. 초기 연속사진은 5~6장으로 구성되는 짧막한 내용을 담았는데 후기에는 26장짜리의 연속사진도 촬영하였다.

3) 작품세계: 연속사진의 대가, 듀안 마이클



그림 9) 듀안 마이클, 「우연한 만남」, 1970

마이클의 전형적인 사진형식인 연속사진은 자신의 내면에 감추어져 심화된 그 무언가를 영상의 언어로 표현하고자 노력했는데 그가 나타내고자 하는 부분은 너무나도 강하고 독특하였기 때문에 낱장사진 속에 포함하기 어려워 연속사진의 형식을 선택하게 되었다. 69년도를 기점으로 연작사진의 형식을 취하기 시작한 마이클은 그 이후부터는 꾸준히 연속사진만을 고집하며 일관성 있게 마이클만의 독특한 개성을 갖춘 사진세계를 구축하였다.

마이클의 사진세계에서 연속사진이외에도 주목되는 부분 중 하나가 있는데 이는 일상적인 공간 안에서의 초현실주의적 사건 중심의 표현방식이라 할 수 있다. 마이클이 사진을 촬영한 공간은 일상적인 평범한 생활공간 안에서 평범한 사람들을 대상으로 사진을 연출시켰지만 사진에서 표현되어지는 모습은 이와는 정반대로 기상천외한 사건을 보여준다.

그는 꿈, 기적, 죽음, 초능력 등과 같이 소재를 선택하여 한 장면을 연출시킨 사진은 신비하고 불가사의한 비밀의 세계를 보는 듯한 느낌을 준다. 과학적으로 증명할 수도 없고, 눈을 통해서 보이지 않기 때문에 신비한 초현실적 세계를 추구한 것이다. 사진의 가장 큰 특징인 사실의 재현이라는 측면을 벗어나 불가사의한 신비의 세계를 표현하고자 하였는데 이때 사진의 주인공들을 배우처럼 동원해서 치밀하게 구상한 각본대로 연출시킨 것이 또 하나의 마이클의 특징인 것이다.

다중 노출이나 몽타주 수법 등 착각으로 빠지기 쉬운 인간의 눈, 넓게는 기성 개념에의 도전을 계획한 마이클은 현대의 사진적 관점에서 보자면 레리 크립스와 공통인 것으로 생각된다. 두 사람의 작품이 갖는 공통점은 인간에의 경고에 있고 한 면만 보이지 않고 많은 면의 것을 보여준다고 생각하는 방법의 자유스러움이다.

5. 에드워드 스타이켄 (Edward Steichen)

1)작가약력

1879년 룩셈부르크 태생

- 1881년 미국으로 이민
- 1899년 필라델피아 사진살롱에 처음으로 작품 출품
- 1890년~92년 그림공부위해 파리로 감
- 1905년 알프레드 스티글리츠(Alfred Stieglitz)를 도와 '291화랑' 설립
- 1908년 화가 생활 청산하고 사진에 몰입
- 1955년 뉴욕 현대미술관에서 『인간가족전 The Family of Man』 기획

2) 작품세계 : The Family of Man, 에드워드 스타이켄



그림 10) 에드워드 스타이켄, 「Greta Garbo」, 1928

룩셈부르크 출신의 에드워드 스타이켄(Edward Steichen)은 화가이면서 사진가의 길을 걸어왔다. 이후 제1차 세계대전이 끝나고 본격적으로 사진가의 길을 걸으면서 흑백과 컬러로 다양하게 작업을 하며 주제에 있어서도 인물, 풍경, 패션, 광고, 무용, 건축사진에 이르기까지 매우 다양하였다. 초기에는 영국의 데이비드 옥타비우스 힐(David Octavius Hill)의 영향을 받아 부드러운 초점의 회화적 사진이 주류를 이루었으나, 제2차 세계대전 이후부터는 스트레이트 포토그래피의 대표주자인 알프레드 스티글리츠(Alfred Stieglitz)의 영향을 받아 사실주의적 사진으로 전향하였다. 그러나 무엇보다도 20세기 사진사에서 스타이켄이 주목받을 수 있었던 것은 1955년에 개최된 『인간가족전 The Family of Man』에 의해서이다. 이러한 「인간가족전」이 전 세계적으로 알려지고, 현대사진에 있어서 큰 영향을 미치게 됨에 따라 스타이켄 개인에 있어서도 항상 따라다니는 수식어처럼 '인간가족전'이 사용되어져 왔다.

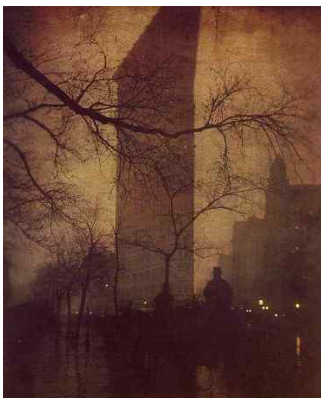


그림 10) 에드워드 스타이켄, 「the flation」, 1905

제2차 세계 대전이 끝나고 1947년에 뉴욕 현대미술관의 사진 부장 일이 주어졌는데 이때 뉴욕 현대미술관의 25주년 기념행사로 마련된 『인간가족전 The Family of Man』에서 총괄적 기획과 편집을 맡게 되었다. 사실 제1차,2차 세계대전에서의 전쟁사진들을 대상으로 전시회를 개최한 적이 있었으나 별로 큰 성과를 얻어내지 못했다. 전쟁사진 전시회들의 잇단 실패로 인해서 그 원인을 분석한 결과 그 동안 세계대전을 두 차례나 겪으면서 전쟁이라는 처참한 상황을 기억저편에서라도 떠오르지 않고 잊으려고 노력하는 상황에서 적나라하게 표현된 전쟁사진들은 외면을 당할 수밖에 없었다. 즉 애초에 전쟁방지 의식이 커지리라는 예상과는 달리 오히려 전쟁 상황을 잊고자 하던 시대였고 인간에 대한 불신과 회의기 팽배했던 시기였기 때문에 이를 빨리 인식하고 "인간은 하나"라는 슬로건을 내세워 사진을

을 만국의 언어(Universal Language), 시각적 국제어(Visual Esperanto)로 인식시켰다.

『인간가족전』은 2년 정도에 걸친 준비과정에서 전 세계의 남녀, 아마추어, 프로, 유명사진가, 무명사진가를 막론하고 객관적인 입장에서 사진을 평가하여 200만장의 사진을 모아서

그중 1만장을 프린트하고, 최종적으로 503장을 선정하였다. 이는 68개국의 사진가 273명의 작품으로 세계각지의 사람들의 생활공간이나 환경은 각기 다양할지라도 근본적으로 모든 인간은 한 가족이라는 이념에 초점을 맞추어 선별하는 과정을 거쳐서 1955년 1월 26일을 기점으로 개막되어 5월 8일까지 4개월에 걸쳐 뉴욕 현대미술관에서 전시되었다. 인간이 태어나고 교육을 받고 결혼을 하고 살다가 늙어서 죽는 인간사의 반복을 「인간가족전」은 영상언어로 보여준 것이 성공의 열쇠였던 것이다. 이 전시회는 생각보다 반응이 좋아 뉴욕뿐만 아니라 세계 85개 도시에 걸쳐 순회 전시회를 가져 약 7백만명이 관람했으며 이 중에는 물론 한국에서도 1957년 경복궁 미술관에서 전시된바 있다.



그림 11) 에드워드 스타이켄, 「the maypole」, 1932

『인간 가족전』의 내용을 볼 것 같으면, 40개의 작은 테마에 따라서 나뉘어져 우주창조, 사랑, 결혼, 출산, 육아의 순서로 발전하여, 인간과 환경과의 화해와 갈등을 보여준다. 그리고 이 밖에도 다양한 인간생활의 단면과 아울러 질병과 죽음의 과정을 보여준다. 평범한 인간사가 여기에서 끝나는 것 같지만 다시 고독, 종교, 전쟁, 굶주림 등을 표현하고 다음으로 수소폭탄의 폭발이 가져다주는 엄청난 두려움을 강조면서 국제연합총회의 장면이 뒤를 잇는다.

그 다음 테마는 세계 각국 부부들의 기념사진이 반복적으로 중첩시켜 나타내고, 가장 마지막에는 아래에 제시된 유진스미스의 사진으로 스미스가 세계 제2차대전시 부상을 입고 일어나 처음 촬영한 <낙원 뜰에 이르는 길 A Walk to Paradise Garden>을 통해서 두 아이(유진스미스의 자녀)가 숲을 빠져나가 미래의 길로 향한다는 느낌을 주는 미래지향적인 사진으로 대막을 장식한다.

「인간 가족전」에서는 두 차례에 걸친 세계대전의 아픔에도 불구하고 인간에 대한 긍정적인 시선으로 바라보는 입장보다는 비록 불신과 소외 속에서도 우리의 미래에 대한 작은 소망의 불씨와 같은 이야기를 하고 있는 것이다.

제작형식에 있어서도 기존의 전시방법과는 차별화시켜 영상언어의 새로운 가능성을 제시하였다. 원래 종래의 사진들은 낱장사진을 기본으로 한 미적인 요소를 추구하였으나, 1930년대에 들어와서 「라이프(Life)」나 「루크(Look)」지 등을 통해서 미적인 요소 보다는 사실의 전달이라는 요소를 더욱 중점적으로 함에 따라 좀더 대중에게 충실히 전달하기 위해서 엮음사진(Series Photo)형식을 취하였다. 이러한 그래프 잡지들의 엮음사진들을 전시회에 응용한 그 첫 번째가 『인간 가족 전』이다. 차이점이 있다면 그래프 잡지들의 경우 대개 5, 6장의 사진들을 엮는 것으로 그쳤으나, 『인간 가족 전』에서는 엮음사진보다 더 큰 개념의 군사진이나 복수사진의 개념이 새로이 도입되었다는 점이다.

또한 평면적으로 엮은 영상언어들을 입체적으로 표현하고자 전시방법에 있어서도 특이한 점을 보인다. 예전의 일상적인 전시회처럼 일렬로 벽에 걸어서 전시하던 고전적 방법을 한 단계 응용하여 영상적 문맥의 전개방법을 써서 하나로 통합하였다. 이 방법은 새로 시도된 전시방법으로서 벽면, 천장, 지면을 모두 이용하여 관람자로 하여금 마치 터널을 통과하면서 사진을 보는 느낌을 주어 색다른 묘미를 보여주기엔 충분했다.

후에 「인간 가족전」은 책으로도 출판되었는데 전시공간에서 보여주었던 감동만큼은 느낄 수 없었지만 최대한 입체적 효과를 살리기 위한 노력은 엿보인다. 이처럼 시각적인 효과를 계산해서 독창적인 전시를 모색한 「인간 가족전」은 하나의 새로운 제작형식의 길

을 열었다는 점에 있어서도 높이 평가받고 있다.

맺음말

더 이상 고급문화는 심원한 사상을 가진 엘리트 문화이고, 대중문화는 얇고 저속한 오락이라고 하는 경계선은 이미 오래전에 무너졌다. 자신을 찍는 작가 ‘신디 셔먼’으로만 알고 있던 그녀는 상상 그 이상보다 여성들을 대표하는 페미니즘 적인 면에서 여자인 나에게 공감과 감탄을 준다. 또한 그녀는 가발이나 진한 화장, 코스프레를 활용해 순진한 여학생이나 욕구불만의 주부 등 다양한 연령과 직업의 여성을 스스로 표현하면서 여성의 정체성을 나타내는 점에서 재밌고 신선했다. 때로는 섹스와 죽음 등의 주제를 과격적인 소재로 표현해 논란이 일기도 했지만, 그녀는 현존하는 최고의 여성사진작가로 인정받고 있다. 또한 현대의 각종 이미지가 난무하는 스펙터클한 사회에서는 고급문화만이 예술적 가치를 지니고 있다고 생각하는 것보다도 별도의 문맥으로 새롭게 형성된 대중문화를 표현하는 쪽이 오히려 생생하게 우리의 삶들을 표현할 수 있다고 생각한다. 따라서 셔먼은 생생한 모습을 지닌 이러한 대중문화에서 이미지를 차출하여 변장하는 모습을 보여주고 있다. 셔먼에게 있어서 영화, 텔레비전, 광고등의 대중문화는 하나의 이미지의 원천이었으며 사회적 광경들을 보여주는 중요한 수단으로 사용되었던 것이다.

지뢰를 밟고 폭사하기까지 다섯 차례의 전쟁을 취재한 ‘로버트 카파’는 그가 사실성 현장성 직접성이라는 사진미학을 포토저널리즘을 통하여 완성하였음은 누구도 부인 할 수 없다. 로버트 카파의 사진은 고결함과 반박할 수 없는 용맹성을 그대로 느끼게 해주며 또한 그런 사람이기도 하다. 전쟁터에서 죽음을 맞이하는 그 순간까지도 카메라를 통해 전쟁의 잔혹상을 알리려 했기 때문이다. 그의 현장 속 떨림을 느끼는 것과 동시에 전쟁의 아픔을 담은 그의 사진들.. 전쟁의 연속이었던 처참한 잔혹함 속에서의 그의 열정에 박수를 보낸다.

“삶과 죽음이 반반씩이라면 나는 다시 낙하산으로 뛰어내려 사진을 찍겠다.”

“중군 기자란 전쟁의 내장을 세계 인류 눈앞에 드러내 보이고 지구상에서 그것을 없애기 위해 어떻게 하면 좋을까를 한 사람 한 사람에게 캐묻는 것이다.”

미국 근대사진의 개척자로 평가받는 ‘알프레드 스티글리츠’. 그는 구름과 같은 시대성, 역사성, 사회성을 떠나 대상을 은유적 상징으로 표현해 변하지 않는 사실 들로 자신을 표현했다. 개인적으로 내 자신의 눈으로 보며 느끼는 그 순간을 나만의 세상으로 표현하여 먼 훗날에 가서도 항상 보며 그 순간을 기억하며 느끼는 사진을 찍어보고 싶다.

“나는 구름을 통해 내 삶의 철학을 기록하고 싶었다.”

‘듀안 마이클’은 사진에 그의 글귀를 적어놓기도 하는데...41) 문자 그대로의 글로 해석하면

41) 듀안 마이클이 적어둔 사진 글귀- 그는 천천히 사진 밑에다 다음과 같은 글을 썼다. "이 사진이 보증한다. 분명히. 우리의 좋은 관계가 있고 그녀가 나를 안고 있고 우리가 너무도 행복해 보이고 무엇보다도 우리를 감싸던 오후의 햇살이 있다. 그런 일이 분명 있었으며 그녀가 분명 나를 사랑했었다. 이 사진은 그때의 우리를 보증한다." 마이클은 펜을 놓았다. 그런데 그녀는 어디에 있을까.

곤란하다. 텍스트가 아닌 여러 가지기호들의 짜깁기로 인한 시간적으로 앞뒤에 어떤 관계를 형성하는 것을 의미한다고 한다. 영화적 요소를 가미하면서도 사진의 본질을 잃지 않은 그의 작품에서 과거, 현재, 미래, 그리고 죽음 이후의 세계까지 넘나드는 상상적 시단의 자유로움은 낯선 두려움에 신비로움까지 느끼게 한다.

‘에드워드 스타이켄’을 어떤 사진작가라고 정리하기는 힘들다. 하지만 사진이 가질 수 있는 사회적 역할, 사진전시가 가지는 힘을 증명했던 사람임에는 틀림없다. 회화주의는 인간의 창의력이 개입될 수 없는 재현 매체로 여겨져 무시당하던 사진이 회화나 마찬가지로 정신과 상상력의 산물임을 입증하는 것으로 그의 역할을 다 했던 것이다.

© 《경희미술논집》 제17호 (온라인 관람용)

우리는 무엇 때문에 헤어졌을까. 헤어진 이유는? 정말 그랬을까. 과연 우리는 사랑했을까. 우리가 그때 진정 행복했을까. 정말 좋은 관계였다면 왜 그날 헤어졌을까. 사진은 우리의 무엇을 보증한다는 말인가. 사진이 보증하는 것은 1974년 5월 8일이었다는 사실뿐이다. 아무것도 보증하지 못한다. 우리는 사랑도 행복도 좋은 관계도 보증하지 못한다. 이 사진 속의 모든 이미지는 진실과 거리가 너무도 먼 것이다. -듀안 마이클의 "나는 욕망을 꿈꾸고 싶다" 중에서

최수양 작가 연구

- 2009 '신호탄 展' 미술관 프로젝트& Society를 통해 본
한국사회의 현재-

강수연 (회화4)

머리말

1. 신호탄 展 'Museum&Society'

- 1) 전시성격 ('기무사'터의 역사적 특징과 <신호탄展>)

2. 최수양

- 1) 작가약력
- 2) 작품분석 (작품과 사회와의 관계)

맺음말

도판

참고사이트 및 문헌

© 《경희미술논집》 제17호 (온라인 관람용)

머리말

과거의 한국 정치, 사회사를 가장 여실히 대변하고 있는 '기무사 터'라는 장소특성을 갖고 있는 '신호탄 전'과 지금의 현대사를 '소통의 부재'와 주체적이고 자율적인 듯해도 결국은 고도화된 시스템 속에 종속될 수밖에 없는 이율배반적인 현대사회의 구성원들의 모습이라는 현대 사회가 안고 있는 갖가지 문제점을 풀어나가는 작가 '최수양'의 작품세계를 통해 한국 사회를 살펴보고자 한다.

1. 신호탄 展 'Museum&Society'

1) 전시 성격 ('기무사'터의 역사적 특징과 <신호탄展>)

'기무사 터'는 고려시대는 소격서, 조선시대는 종친부, 규장각, 사간원이 있었던 자리로 1930년부터 해방되기 전까지는 일본군 수도육군병원이 있었다. 한국전쟁이 일어나기 전 1950년까지도 병원이 세워져 있었다. 1971년, 지금은 국군기무사령부로 개칭한 보안사령부가 들어섰다. 2008년 과천으로 이전하기 까지 이곳은 한국 역사의 중심부라 할 수 있다.

2009년 9월 21일 국립현대미술관 서울관이 들어설 옛 기무사 터에서는 국립현대미술관의

첫 기획전시 <신호탄전>이 개막했다. 한국 근현대사의 비극을 봉인해온 정치적 공간이 시민들의 문화예술 향유 공간으로 바뀔을 축하하고 아울러 국립현대미술관의 비전을 제시하겠다는 취지였다. 그 자체가 현재 한국사회에서의 정치권력과 미술계의 관계를 구현하는 퍼포먼스였던 셈이다.

2. 최수양

1) 작가약력

최수양(1975~, 서울에서 거주 및 작업) 서울대 조소과(2002)와 동대학원 조소과 석사(2005)를 마쳤다. 2004년 스페이스 쉘을 시작으로, 갤러리 SM(2007), 덕원갤러리(2009) 및 프랑스 파리 Galerie Albert Benamou에서 2회 개인전을 가졌으며, 국립현대미술관(신호탄, 2010), 서울시립미술관(아시아 현대미술 프로젝트-2005, 2009, 메르츠의 방-2006) 등의 전시에 참여하였으며, 2011년에는 성곡 미술관 '2010 내일의 작가'로 선정되어 개인전을 개최하였다. 오스트리아 출신 작가인 론 뮤엑과 외부적으로 하이퍼 리얼리즘이라는 공통점으로 비교되고 있지만, 그 안에 담긴 사회적 내용에 중점을 두고 작가의 작품 분석을 연구해본다.

2) 작품분석 (작품과 사회와의 관계)

© 《경희미술논집》 제17호 (온라인 관람용)

최수양의 작품은 첫 번째로 '현대 자본주의가 대중에게 미치는 영향', 두 번째로 '소통의 부재'라는 두 가지 주제로 나누어 분석해 볼 수 있다.

먼저, 자본주의와 같은 현실 사회와 대중과의 관계를 최수양은 몇 회의 개인전에서 집중적으로 '가려움증'이라는 감각적 주제로 물꼬를 텄다. 가려움증은 '피부를 긁거나 문지르고 싶은 충동을 일으키는 불쾌한 감각'으로 일반적으로 통용되는 피부 질환에서 비롯된다고 알려져 있다. 하지만 전신질환(당뇨병, 만성 신부전 등)에 의해서도 생길 수 있으며, 또한 외부 자극(외부 물질과의 접촉, 주변의 온도 변화, 화학적 물질, 전기 자극 등)이 그 원인이 될 수도 있다고 한다. 이처럼 가려움증은 다양한 경로로 발생하며 그 요인을 명확히 규명하기도 쉽지 않은 증상이다. 사람들은 몸이 가려우면 그 부위를 의식적이든 무의식적이든 계속 긁게 되며, 그렇게 심하게 긁다보면 종종 피가 나기도 한다. 긁는 동안 잠시 순간적인 쾌감을 얻을 수는 있더라도, 대부분은 미봉책일 뿐 증상을 호전시키기는 어렵다. 가려움증은 질병과 외부 자극에서 시작되지만, 스스로의 긁는 행위가 더해지면서 몸 상태를 더욱더 악화시키는 무척 특이한 증상이다.

그런데 흥미로운 것은 이런 현상이 사회에서도 가끔 일어난다는 것이다. 예전부터 최수양은 평범한 사람들과 그들이 살아가는 사회를 주목하여 왔다. 사회가 거대해지고 고도화될수록 사회 시스템은 사람들을 보다 효율적으로 관리·통제하기 위해 모든 것을 표준화, 정형화, 체계화시킨다. 사실 대다수의 사람들은 어쩔 수 없이 그 사회에 적응해야만 하며, 때론 원인도 모른 채 꿈쩍도 못하는 상황에 처하기도 한다. 최수양은 그것을 42) '식물적 상태'라 지칭하였는데, 외부적 영향을 무시할 순 없어도 그 원인을 전적으로 외부에만 돌릴 수 있을 까.

42) 식물적 상태- 최수양 작가는 자기 의지대로 할 수 없는 상태를 지칭하는 의미로 사용한다.

작가는 자본주의 사회에서 권력자들은 그들이 원하는 것을 대중에게 자연스럽게 내면화시키기를 바란다. 즉 사회가 원하는 대로 대중이 스스로 행동하게끔 자발적 흐름을 유도한다.

우리나라에서도 이와 유사한 사례를 찾을 수 있는데, 예를 들어 박정희 정권 시절, 우리는 산업화와 경제화라는 미명하에 한 사람의 개별적 가치보다는 사회의 집단적 가치를 우선시하였다. 그 세대 사람들은 사회가 정해놓은 방향대로 행동하며 자신을 사회의 동력, 주인공, 영웅으로 간주하였다. 물론 그들의 엄청난 노력과 희생에 의해 경제발전이라는 눈부신 성과를 얻은 측면도 있다. 세월이 지나 새로운 가치관이 형성된 지금, 젊은 세대에게 그들의 이야기는 과거의 무용담처럼 들리게 되었다. 결국 그들은 당시 사회를 이끌던 진정한 영웅이었는가? 아니면 사회의 희생양이었던가? 또한 그들은 행위의 주체였는가? 혹은 객체였는가?

이런 물음의 정점으로 표현된 작품은 작가의 아버지를 소재로 만든 <도판1> 「The Hero」이다. 최수양은 해병대를 나오고 30년 동안 공무원으로 재직한 그의 아버지를 전형적인 박정희 시대의 인물이라 생각한다. 게다가 주변에서 그의 아버지와 비슷한 세대의 어른들을 만나보면 거의 모두가 너무도 동일한 코드를 공유하고 있다는 것이다. 35세 조각가에서 그의 아버지는 단지 그에게만 해당되는 개인적 사항을 넘어, 당시 시대상을 응축한 지표이기도 하다. 최수양은 그런 아버지를 특유의 섬세한 나체 조각으로 재현하였다. 탄력 없는 근육은 세월을 이기지 못한 노인의 늙고 초라한 모습을 상징하지만, 인상을 찌푸린 얼굴은 아직도 무언가에 접근하겠다는 확고한 아집을 내포한다.

작가는 고전조각처럼 이 형상을 좌대 위에 세워놓았는데 영웅처럼 꼳꼳하게 서 있는 것이 아닌 구부정하게 하여 그가 더 이상 영웅이 아니라는 것을 나타내었으며, 동시에 그를 가운데가 아닌 좌대 앞 쪽에 배치함으로써 영웅의 자리가 왠지 어색한 사람으로 표현하였다. 크기도 실제 보다는 작게 하여 다소 왜소하게 보인다.

신체의 일부분을 파편화한 <도판 2> 「The Wing」도 같은 맥락의 작업이다. 이름을 알 수 없는 사람들의 노력이 합쳐져 하나의 거대한 이상을 이루듯 수많은 거친 손들이 모여 하나의 날개가 되었다. 비록 사회의 입장에서선 숭고한 희생이라고 칭송하더라도, 개인의 입장에서 그가 원하거나 그렇지 않았던가에 상관없이 그 희생이 잔인할 수 있다. 왜냐하면 개인의 분자적 흐름을 물적 흐름으로 바꾸는 엄청난 폭력이 그 과정에 숨어있기 때문이다.

작가는 사회와 개인과의 관계에 꾸준한 관심을 갖고 <도판 3> 「아스퍼거의 섬들」과 같은 작품으로 소통의 부재라는 주제로 발전시킨다. 아스퍼거는 신체의 한 부분의 능력이 특별히 발달하여 사회와 소통할 수 없는 사람을 칭하는 병리학적 용어이다. 작가는 커다란 입과 귀로 이리저리 루머를 퍼트리는 사람, 머리가 크고 무거워 일어날 수 없는 사람, 커다란 손을 내밀어 구걸하는 사람, 낯다른 후각으로 냄새를 쫓는 사람, 발이 너무 커 현실에 안주하는 사람 등을 과감한 과장과 생략으로 표현하였다. 우리가 세운 사회적 통념으로 판단할 때 이들은 기피의 대상이며, 사회에 적응하지 못하는 비주류이다. 그러나 그것은 인간이라면 누구나 가진 속성이리라 살아가는 사회의 본모습이며, 또한 숨기고 싶은 인간의 욕망이기도 하다. 이번 작품은 이전의 사실적인 묘사와는 다르게 일정 부분을 과감히 변형함으로써 오히려 그들의 존재감을 부각시켰다.

맺음말

작가는 사회에서 살아가기 위해 사회 시스템에 자신을 억지로 끼워 맞추며, 욕망을 억압하고 감추는 개인의 모습을 신체의 한 부분이 확대되고 왜곡된 다양한 조각들로 형상화시킨

다. 현대사회 속에서 서로 소통하지 못하고 홀로 고립되는 개인들의 모습에서 그 원인을 진단하는 데 그치지 않고, 그러한 인간의 모습들을 밖으로 표출시키는 작가의 작품은 서로가 서로의 모습을 외면하지 않고, 직접 얼굴을 마주하며 소통의 단절을 극복할 수 있는 가능성, 작가는 그 가능성을 찾고자 한다.

우리는 ‘기무사 터’에서 거대한 사회변화의 흐름을 읽어낼 수 있다. 이 장소에 들어온 최수양의 작품은 그 거대한 사회변화의 흐름 안에서 작고 미미한 하나하나의 객체들이 사회의 모습을 얼마나 크게 내포하고 있는지를 거침없으며 또한 여과 없이 보여주고 있는 것이다.

도판



도판 1) 최수양, 「The Hero」 2009, 34x45x110cm, Oil on Resin



도판 2) 최수양, 「The Wings」 2009, 172x48x56cm, Oil on Resin



도판 3) 최수양, 「아스퍼거의 섬 Type V I」 2009, 35x92x57cm., Oil on Resin

참고사이트 및 문헌

바이트 칼럼- 김영경의 ‘미술관 어디까지 가봤니?’

CNBNEWS / 김금영 기자 2010-08-13일자

네이버 캐스트 www.navercast.com

네오룩닷컴 www.neolook.com

성곡미술관

미술과 연계한 아트 마케팅 연구

-아트 마케팅 유형과 사례를 중심으로-

이지인 (회화3)

1. 서론

2. 아트 마케팅

- 1) 아트 마케팅의 정의
- 2) 아트 마케팅의 시대적 요구
- 3) 아트 마케팅의 효과

3. 아트 마케팅 유형과 사례 분석

- 1) 미술관·전시회 유형
- 2) 공모전 및 작가 지원 유형
- 3) 미술작품을 이용하는 유형
- 4) 아티스트와의 콜레보레이션 유형

4. 결론

참고문헌 및 자료

© 《경희미술논집》 제17호 (온라인 관람용)

1. 서론

기업의 문화 예술에 대한 지원은 대기업을 중심으로 지난 몇 년 전부터 꾸준히 있어왔으나 주로 기부 활동을 통한 소극적인 개념으로 기업의 이윤을 사회에 환원한다는 활동으로서의 의미가 많았으며 문화와 예술을 직접 이용한 기업의 이윤을 얻는 활동이 아니었다. 그러나 최근에서는 적극적으로 문화, 예술 분야를 이용하고 이를 브랜드와 연결 지은 마케팅 전략으로서 여러 분야에서 다양한 모습으로 펼쳐지고 있다. 그중에서도 아트 마케팅이 여러 분야에 걸쳐 다양하게 펼쳐지고 있다. 소비자뿐만 아니라 기업에게도 아트 마케팅을 이용했을 때 많은 효과를 얻을 수 있는데 쉬운 예를 들어 보자면 인지도가 높은 미술작품을 제품 패키지에 사용하게 되면 더욱 많은 사람들에게 인식시키기 쉬울 뿐 아니라 마케팅에 필요한 시간도 크게 절감된다.

그러나 아트 마케팅의 핵심은 단순히 패키지에 미술작품을 넣는 활동에 그치지 않고 기업의 이미지를 예술로 표현하는 것까지 의미한다. 예술의 부가가치를 이용해 기업의 이미지와 인지도를 높여간다는 말인데 브랜드가 곧 기업의 대표 이미지가 되는 현재의 트렌드를 보아 아트 마케팅을 통한 기업의 이미지 관리가 더욱 심화될 것으로 예상된다.

가장 냉정하게 손익을 따지는 기업이 왜 예술로 눈을 돌리는가? 라는 의문에서 시작된 이

소논문은 여러 예술 분야 중에서도 미술에 한정 지었다. 아트 마케팅에서 여타 예술 분야보다도 미술이 모티프로 가장 많이 쓰이는데 현대 미술이 동시대의 사회 문화 모습을 거울처럼 반영하고 있고, 기본적으로 시각 예술이 브랜드의 시각적 아이덴티티에 있어서 응용될 가치와 그 성과가 크기 때문이다. 또한 미술은 곧바로 상품과 연결될 수 있을 뿐만 아니라 음악이나 여타 공연 예술과 달리 개인적으로 소유할 수 있다는 점에서 큰 장점을 가지고 있다. 기업의 마케팅과 예술과의 상관성에 대해서 알아보려고 아트 마케팅의 다양한 유형을 조사하고 그 사례를 알아보려고 한다.

2. 아트 마케팅

1) 아트 마케팅의 정의

"기업인들은 가난한 예술가를 돕겠다는 식의 태도를 버려라. 현대 사회에서 문화 없는 경제는 더 이상 생각할 수 없다. 문화와 기업은 파트너 관계이다. 오늘날 문화는 중요한 마케팅 수단이라는 사실을 정부와 기업은 잊지 말아야 한다." 프랑스 문화비평가 기 소르망(G. Sorman)의 이 말은 차별화된 마케팅 전략으로서 아트 마케팅의 의미를 잘 설명해 주고 있다. 또한 소르망은 '문화적 부가가치'를 강조하면서 경제의 교류는 상품과 서비스, 그리고 문화적 가치의 왕래라고 하였다. 21세기 디지털 기술혁명은 온라인을 통한 커뮤니케이션의 일대 전환을 가져오면서 오프라인상에서의 변화를 가져왔다. 이러한 변화는 마케팅 환경, 소비자 환경 등에도 막대한 영향을 끼쳤으며 이는 브랜드 전반에 걸쳐 글로벌화 현상, 소비자의 감성에 소구하는 경향의 확산 등으로 나타났다. 이에 기업은 경제적 이윤추구를 우선시하던 전통적 역할에서 벗어나, 새로운 마케팅 개념과 사회적 요구에 응하게 되었다. 즉, 기업은 기능이나 기술적 우위에 의한 제품의 차별화를 넘어 기업 이미지 제고를 통한 문화 마케팅으로 소비자들을 설득하고 사회 중심 주체로서 사회적 책임의 범위를 넓혀가고 있는 것이다.

아트 마케팅은 문화마케팅의 한 종류로서, 전시 및 공연, 기타 예술 활동을 통한 마케팅을 의미한다. 21세기는 감성과 문화가 화두이며 기업 역시 사회적 트렌드에 따라 마케팅 전략을 수정한다. 아트 마케팅은 소비자들의 다양한 니즈(needs)에 따라 소비자들의 감성을 자극하는 감성마케팅의 한 종류인 문화마케팅으로 볼 수 있다.

문화 마케팅은 기업의 이미지 제고를 통한 장기적 관점의 매출 증대 전략이다. 문화마케팅의 세계적 추세는 기업의 사회공헌과 브랜드 이미지 제고에 있다. 문화 예술에 대한 적극적인 투자는 감성을 중시하는 고객의 의식에 맞추어 기업문화에서 문화기업으로의 발전을 시도하는 단초가 될 수 있다. 다시 말해, 고객이 향유하는 문화 예술을 기업도 함께 즐긴다는 동고동락의 자세변화가 필요하다.⁴³⁾

이전에는 아트 마케팅의 개념이 예술 작품과 같은 생산물을 마케팅 하는 것으로 한정되었다. 그러나 오늘날 아트 마케팅의 개념은 비즈니스와 문화가 연관된 폭넓은 범주에서 설명 가능하다(R. W. Veryzer, 1999). 따라서 광의의 아트 마케팅은 초기 순수한 스폰서십 단계뿐만 아니라 기업의 이익 증대를 위한 예술을 활용한 마케팅, 그리고 제품의 제작 단계에 예술을 연관시킨 마케팅 등 비즈니스와 예술의 두 가지 키워드를 포함한 전 영역을 포함한다.

43) 김훈철 외, 『마케팅 전략 백과』 고즈윈. 2007. p.66

따라서 우리 시대 문화예술 패러다임을 기초로 한 기업의 아트 마케팅은 ‘기업 이미지 제고와 브랜드 관리를 위해 예술을 매개로 하여 유희적 인간인 호모루덴스를 설득하는 활동’이라고 정의할 수 있다.⁴⁴⁾ 또한 ‘소비자에게 제공하는 상품의 표현 양식이나 제작, 마케팅 전 영역에 있어 문화예술의 예술성을 빌려 다른 기업과 차별화 된 예술코드를 심음으로써 예술 융합상품으로 전환, 경쟁력을 확보하는 것’으로 정의할 수 있다.

마케팅은 기업이 소비자를 설득하는 활동이다. 그렇다면 문화예술인이나 문화 예술 단체도 관객 즉, 소비자의 공감을 일으키도록 설득하는 노력이 필요하다. 따라서 문화예술 분야는 기업들이 구사해오던 마케팅 전략과 기법을 배우고 적용하여 문화예술을 더욱 활성화하고 기업들은 문화 예술적 감성이 소비자와 잘 교감할 수 있도록 높은 수준의 마케팅 전략을 구사하여야 한다.

최근 많은 기업들이 다양한 문화마케팅의 컨텐츠 중에서도 예술이라는 매개체를 활용해 예술이 가지고 있는 가치를 브랜드에 도입하고 있다. 예술 작품의 전시, 아티스트와의 협업 등을 통해 기업의 가치를 상승시키는 것과 동시에 소비자와의 문화적 유대감을 형성시키기 위한 마케팅 전략을 도입, 전개하고 있다.

2) 아트 마케팅의 시대적 요구

1960년대 등장한 팝아트는 예술의 대중화를 가져왔고 사람들의 문화적 욕구는 증대하기 시작했다. 팝 아티스트들은 캠벨 스프와 마릴린 먼로, 마키마우스와 만화 등 대중문화에서 가져온 소재들을 작품에 차용하였고, 상품과 아트의 첫 번째 만남은 그렇게 이루어졌다. 소비자들의 문화적 욕구를 간과한 기업은 이를 기업의 마케팅에 적극적으로 이용하기 시작했고 이것은 아트 마케팅의 시작이 된다.⁴⁵⁾ 즉, 기업이 차별화 전략으로 택한 것이 ‘예술’이다.

“다양한 활동이나 아이디어들의 기반이 되는 문화를 매체로 할 경우 새로운 사업 아이템을 보다 쉽게 발굴할 수 있다. 빠른 기술 진보로 인해 모방 제품들이 속속 등장하는 것도 소비자들이 컬덕에 눈을 돌리는 이유이며 무형자산인 문화적 상징성은 단시간 내 모방이 쉽지 않거나 아예 불가능한 경우가 많아 기업들에 지속 가능한 경쟁력을 제공하게 된다.”

-LG 경제 연구원 이연수 선임연구원, 한국경제신문 2006. 10. 08일자

브랜드의 차별화는 갈수록 어려워지고 있다. 기업은 그 해답을 예술에서 찾으려는 것이다. 예술이 지닌 가치를 차용해 기업이 추구하는 많은 것들을 이룰 수 있기 때문이다. 사회의 다변화와 소비자들의 다양한 욕구는 여러 형태의 마케팅과 함께 소비자들의 감성을 자극하는 감성 마케팅을 출현시켰다. 아트 마케팅은 소비자들의 보다 높아진 문화적 욕구를 충족시키면서도 기업의 이미지 제고라는 긍정적인 효과를 가져 올 수 있는 마케팅 전략이다. 최근 아트 마케팅은 예술가를 후원하고 이슈를 일으키고 끝나는 이벤트적 성격을 지닌 방식에서 벗어나 보다 다양한 방식으로 변화하고 있다. 광고, 리미티드 에디션, 샵 디자인 등을

44) 김민주 외, 『컬덕시대의 문화 마케팅』 미래의 창. 2007. p.189

45) 이예림, 「아트 마케팅을 통한 브랜드 가치제고 연구」 홍익대학교 대학원 석사학위 논문. 2006. p.25

통해 소비자가 예술이라는 매개체를 통해 자신의 삶이 질적으로 향상된 만족감을 느끼게끔 하며 동시에 기업의 가치를 높이는 적극적인 마케팅 방법으로 아트 마케팅이 사용되고 있다.

오늘날의 산업구조는 높은 부가 가치를 창출할 수 있는 문화예술을 바탕으로 한 CT(Cultural Technology) 산업을 중심으로 바뀌어 가고 있다. 절정기를 맞고 있는 문화산업의 환경 변화는 매우 빠르고 다양하게 진행되고 있으며 이러한 변화에 능동적으로 대처하기 위해서는 무엇보다 창의력과 상상력이 필요한 시대이다.⁴⁶⁾

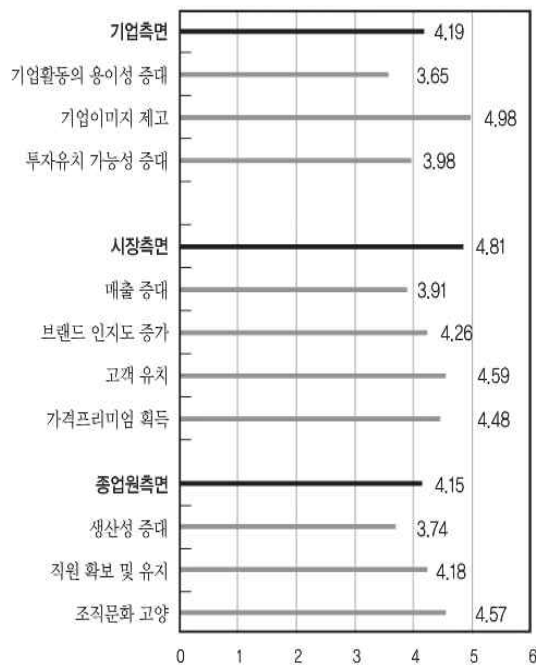
오늘날의 문화예술을 전통적인 창작 활동에만 국한되지 않고 소비의 대상으로 인식되기 시작하였으며, 그에 따라 투자와 이익 창출을 위한 기획, 경영 등의 분야에서 여러 가지 방법들이 연구되기 시작하였다. 문화 예술의 시장 경제적 측면은 강조되고 있으며 시장경제적인 접근의 필요성 역시 중요하게 대두되고 있다. 이제 문화예술 분야는 경쟁력을 가진 하나의 전략적 산업으로 성장하고 있다.

아트 마케팅은 전통적 의미의 마케팅에서도 능력을 인정받으며 다양한 산업군에서 시도되고 있으며 다양한 방법으로 우리 생활과 매우 밀접하고 친숙하게 나타나고 있다. 문화 예술이 우리의 삶에 활력과 여유, 창의성을 제공해주는 아주 중요한 콘텐츠라는 점을 감안할 때 아트 마케팅의 중요성과 의미는 더욱 크다 할 수 있을 것이다.

3) 아트 마케팅의 효과

아트 마케팅은 문화예술계의 창작 활동에 기여하며 동시에 기업의 입장에서 기업 활동에 유리한 여러 가지 기대 효과를 가져온다. 미국 예술지원기업협의회(BCA)는 아트 마케팅의 효과를 기업, 지역과 사회로 확대되는 3단계에 걸쳐 구체화되고 있으며, 아트 마케팅은 기업 측면에서 소비자들에게 긍정적 영향을 줌으로써 기업 이미지 제고에 기여하고 종업원과의 관계를 강화하고 제품의 판매 증가로 기업의 수익을 발생시킨다.

1999년 호주 문화인 문학재단(AFCH: Australian Foundation for Culture&Humanities)과 아서 앤더슨사(Arthur Anderson)는 공동으로 문화투자 관점에서 기업의 문화 마케팅의 효과에 대해 조사하였다. 이 보고서는 기업의 정당성(corporate legitimacy) 확보, 브랜드 인지도 증가로 시장 우위



*7점 척도로 측정, 리커트 스케일
(한국문화정책개발원 자료, 2002년)

<표 1> 국내 기업의 문화마케팅 기대효과

46) 김성천, 「아트 마케팅을 이용한 광고 표현 연구」 홍익대학교 광고홍보대학원 석사학위 논문, 2008. p.19.

(marketing advantage) 확보, 고객 및

공급자와의 네트워킹으로 종업원에 대한 혜택(employee benefits)을 주는 등의 효과가 두드러지게 나타나는 것으로 보고하였다. 미국 예술지원 기업 협의회(BCA)는 아트 마케팅의 효과를 기업, 지역과 사회로 확대되는 3단계에 걸쳐 구체화하고 있으며, 아트 마케팅은 기업 측면에서 소비자들에게 긍정적 영향을 줌으로써 기업 이미지 제고에 기여하고 종업원과 관계를 강화하고, 제품의 판매 증가로 기업의 수익을 발생시킨다. 47)

문화 마케팅이란 문화예술 소비자의 감성 코드를 이해하고 비즈니스 활동에 그 코드를 접목시키는 행위이다. 예술관점, 기업관점, 정부관점 등 다양한 관점에서 바라본 문화 마케팅의 성공은 결국 문화의 감성 코드를 얼마나 잘 이해하고 비즈니스에 잘 접목시켜 기대하는 효과를 얻어낼 수 있는가 또는 기업이 기대하는 효과를 위해 얼마나 전략적인 접근과 기획이 이루어지는가에 달려있다.

2. 아트 마케팅의 유형 및 사례 분석

아트 마케팅을 유형별로 나누어보면 미술관, 갤러리 등을 통한 전시회를 개최하거나 공모전 및 작가 지원, 미술을 직접 제품과 광고에 활용한 유형 그리고 작가와 콜라보레이션 해 제품을 생산하는 네 가지 유형이 있다.

1) 미술관·전시회 유형

미술관·전시회 유형은 대표적인 아트 마케팅 방법으로 기업이 전시를 주최하거나 후원하는 형태로 나타난다. 예술문화에 대한 직접적인 지원을 함으로써 문화기업으로의 자사의 이미지를 만들 수 있는 수단이다. 기업이 구입한 미술작품으로 직접 컬렉션을 갖춘 후에 미술관에 기증하거나 대여를 통해 전시하거나 기업이 그 컬렉션을 가지고 직접 미술관을 설립하는 경우다. 삼성의 '리움'이 그 후자에 속한다. 삼성은 2004년 리움 미술관을 설립하며 여러 예술 관련 사업을 펼치며 우리나라에서 독보적인 문화 예술기업이라는 평가를 받고 있다.



<도판 1> 리움미술관

47) 김성천, 「아트 마케팅을 이용한 광고 표현 연구」 홍익대학교 광고홍보대학원 석사학위 논문. 2008. p.26

2007년 신세계 백화점 본관은 리뉴얼 오픈하면서 백화점에 전시공간을 도입해 소비자들이 미술관을 가지 않더라도 쇼핑을 하면서 문화 체험이 가능하게 했다. 신세계 백화점이 구입한 칼더, 루이스 부르주아, 브랑쿠시 등의 조각 작품과 서도호의 설치 미술작품을 상설 전시했다. 또한 각 층마다 기획 전시로 항상 새로운 작품을 소개하고 있으며 작품 설명을 위한 도슨트 운영까지 하고 있다.



<도판 2> 신세계 백화점 본관



<도판 3> 신세계 백화점 본관 : 솔르윗의 벽화를 활용한 인테리어 마감



<도판 4> 신세계 백화점 본관 : 옥상 정원에 설치된 칼더, 미로, 브랑쿠시의 조각 작품



© 《강

람용)

기업들이 최근 회사 안 로비에 문화 공간을 만들어 정기적으로 전시회를 여는 경우를 쉽게 볼 수 있다. 특히 기업 내에 전시 공간을 만들어 전시를 하는 경우에는 고객들에게 일종의 서비스가 되기도 하지만 직원들의 자부심 고취에도 좋은 영향을 주기 때문에 실제적인 소비자들보다 직원이 많은 본사의 로비에 갤러리를 만드는 이유가 된다고 한다. (신한증권 마케팅부 이광택 과장 인터뷰)⁴⁸⁾

48) 이에림, 「아트 마케팅을 통한 브랜드 가치제고 연구」 홍익대학교 대학원 석사학위 논문. 2006. p.35



<도판 5> 신한증권 본사 로비 전시 안내



<도판 6> LIG 보험 로비

기존의 미술작품을 구입해 전시회를 통해 고객들에게 문화적 경험을 제공하는 것에서 더 나아가 기업 브랜드 이미지를 제고하기 위한 전략적인 전시를 주최하기도 한다. 2006년 4월 LG패션은 자사 브랜드인 ‘닥스(DAKS)’ 의류를 홍보하기 위해 닥스 무늬를 모티브로 한 회화, 사진, 도자기, 설치 작품 등을 여러 아티스트들을 통해 제작하게 한 뒤 ‘10 faces of DAKS’ 라는 타이틀 아래 전국의 주요 매장에서 전시하기도 했다. 기존의 닥스 이미지가 우아하지만 다소 오래된 듯한 느낌이라는 분석 하에 젊은 미술 작가들의 상상력과 생기발달함을 더해 젊은 고객들에게 어필하겠다는 전략이었다. 또한 작가들에게는 다양한 작업을 선보일 수 있는 경험이 되어 기업과 작가 모두에게 win-win 할 수 있는 기회가 되었다.

© 《경희미술논집》 제17호 (온라인 권람용)



<도판 7> '10 faces of DAKS' 전시회 전시 작품

2) 공모전 및 작가 지원 유형

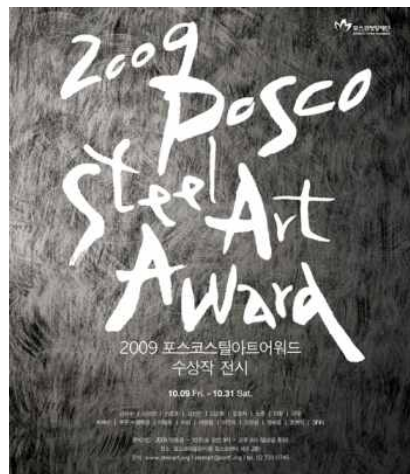
공모전 및 작가를 지원하는 재단 유형은 기업이 주체가 되어 해당 브랜드의 특성에 적합한 공모전을 주최하는 유형이다. 이를 통해 작가들은 작품 창작의 기회를 얻을 수 있고 기업의 입장에서는 신선한 아이디어를 얻을 수 있는 기회가 된다. 이는 보통 미술상을 제정하고 수상하는 방법, 기업의 해당 제품과 연관한 공모전을 주최하거나 아티스트들을 후원하는 방법으로 이루어진다.

외국 기업의 경우 이미 많은 기업들이 공모전을 통해 기업 브랜드 이미지를 재고하고 있다. 프랑스의 에르메스의 경우 1997년 한국에 진출하면서 본격적인 문화 사업을 펼치고 있다. 에르메스 미술상 시상이 대표적인 예이다. 실험적인 작가들 중에서 우수한 인재를 선정해 그의 창작활동을 지원하는 공모전으로 우리나라에서 인지도 높은 미술상 중 하나다.

패션 시계로 유명한 스와치는 2005년 한국 진출 10주년 기념으로 ‘제 1회 스와치 디자인 공모전’을 개최해 대상 수상작은 전 세계에 동시 발매되는 컬렉션 제품으로 생산하기도 하였다.



© 《경희미술논집》 제17호 (온라인 관람용) <도판 8> HERMES Awards : Flying city <도판 9> HERMES Awards : 서도호



<도판 10> 2009 포스코 스틸아트 어워드 전시회 포스터

국내 기업의 사례로는 포스코가 철이나 스테인리스 스틸로 만든 조각 작품 공모전인 ‘포스코 스틸아트’ 공모전을 주최하고 있다.

3) 미술작품을 이용하는 유형

본래의 미술작품의 이미지나 그와 유사한 이미지를 제품이나 광고에 사용하는 유형이다. 작품이 가지고 있는 가치와 인지도를 그대로 제품에 가져오는 방법으로 주로 인지도가 높은 명화가 사용된다. 제품 패키지에 미술작품의 이미지를 그대로 차용하는 방법, 잘 알려진 미술작품의 패러디를 통한 표현이 가능하다. 제품 의 컨셉과 어울리는 미술작품을 사용함으로써 브랜드 컨셉이 구체적으로 드러나도록 해 소비자가 친숙함과 신선함을 동시에 느끼게 할 수 있는 전략이다.



<도판 11> 농사를 소재로 한 명화를 이용한 비스킷 패키지

<도판 12> 모나리자 그림을 이용한 와인병

© 《경희미술논집》 제17호 (온라인 관람용)



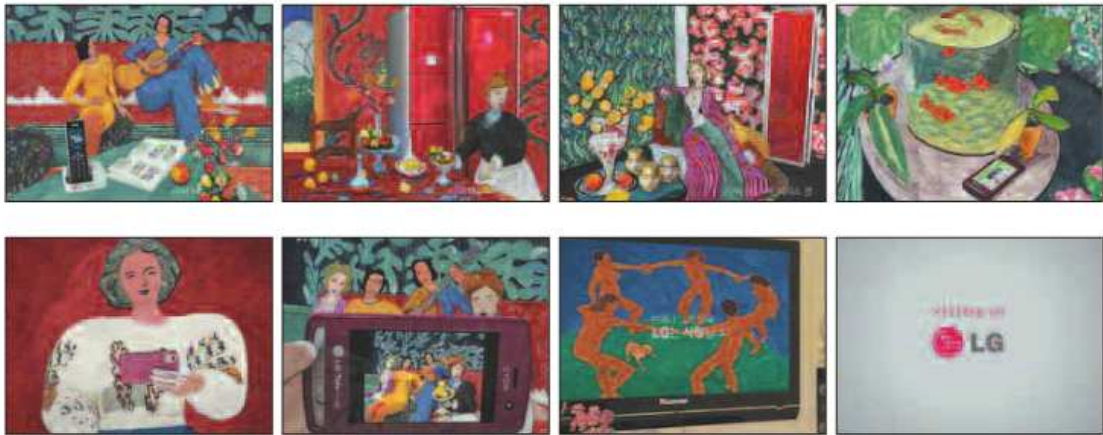
<도판 13> LG DIOS 냉장고 광고 영상

<도판 14> LG 핸드폰 CYON 광고 영상

그림 자체를 단순히 조합하거나 변형하는 형태의 고전적 광고 표현 기법뿐만 아니라 아래의 LG의 기업 PR 광고 시리즈에서 보듯이 디지털 기술을 이용해 ‘움직이지 않는, 변하지 않는’ 명화의 속성까지 변형시키고 있다. 이 광고들은 상품의 광고를 목적으로 세계적인 명화에 LG의 생산제품을 부자연스럽게 끼워 넣어 패러디 수준에도 미치지 못했다는 일각의 혹평을 듣고 있다. 하지만 광고의 수준논란에도 불구하고 소비자 반응은 매출증대와 기업 이미지 호감 상승으로 나타나면서 광고로는 드물게 장기간동안 시리즈 광고물로 제작되어지고 있다.



<도판 15> 최후의 만찬과 이를 패러디한 패션 지면 광고



<도판 16> LG 기업 PR 광고

4) 아티스트와의 콜라보레이션 유형

아티스트와의 콜라보레이션 유형은 기업의 이미지 차원에서 작가를 후원하는 것이 아니라 아티스트 자체를 하나의 브랜드 가치로 인정해 아티스트와의 콜라보레이션을 통해 브랜드 이미지를 제고하고 리뉴얼, 확장하는 방법이다. 새로움을 추구하는 패션 업계의 특성상 패션 업계에서 가장 활발하게 진행되었으며 작가의 아이디어를 직접 제품에 도입한 예를 쉽게 찾을 수 있다. 제품 디자인뿐만 아니라 매장 인테리어를 물건을 파는 공간이 아닌, 고객과의 만남을 위해 디자인하는 공간으로 인식하며 활용하는 것이 가능하다.

모로소(Moroso) 가구에서는 촉망 받는 작가의 작품을 가구 전시 쇼에 인테리어적인 요소로 사용해 브랜드를 통한 신인 작가들을 소개하는 기업의 문화 활동으로 영역을 확대해가고 있다.



<도판 17> Flying city의 작업으로 꾸민 에르메스 매장 쇼윈도

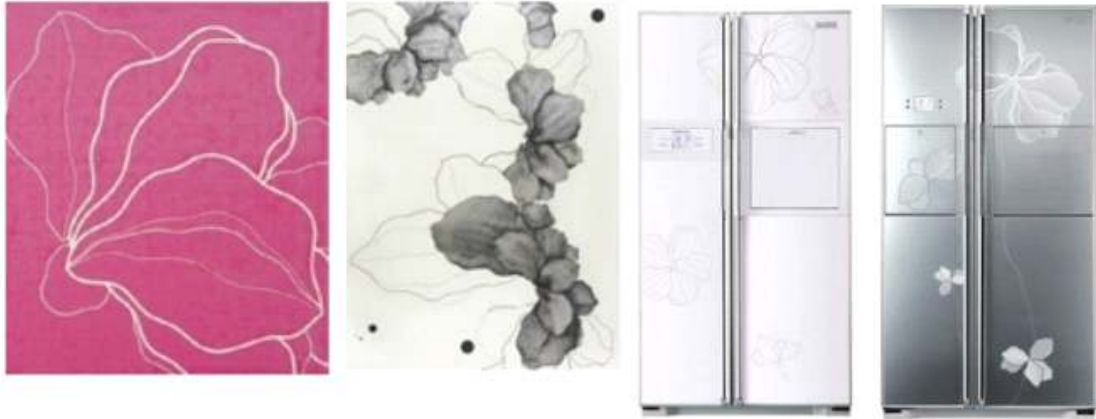


<도판 18> 도쿠진 요시오카의 작업을 활용한 모로소 가구 디자인과 전시장

2006년 8월 LG전자는 서양화가 하상림의 그림을 담은 ‘아트 디오스’ 시리즈를 출시했다. 순수 예술 작품을 가전제품 전면에 담은 것은 처음으로 LG 전자의 조사 결과 가장 많은 공간을 차지하는 주방가전의 경우 고급스럽고 싫증나지 않으며 지나치게 화려하지 않은 디자인을 원하는 것으로 나타난 것이 시작이다. 유행에 맞춰 매년 바뀌는 패션성에서 벗어나 10년을 봐도 변함없는 가치를 가지고 있는 순수 예술 작품을 제품에 접목함으로써 소비자들의 욕구를 충족시키고자 아트 디오스를 개발했다. 디자인의 테마를 꽃으로 선정한 뒤 국내외 여러 작가들을 조사한 결과 하상림 작가의 꽃 모티브가 가장 적절하다고 판단했다.⁴⁹⁾

‘아트 디오스’ 시리즈는 일반 대중들에게 멀게 느껴질 수 있는 순수 회화 작품을 기술과 결합해 하나의 가전제품을 만들어 소비자들이 감성적 혜택을 누릴 수 있게 해 주었다. 성공적인 아트 마케팅 사례인 ‘아트 디오스’ 시리즈는 다른 브랜드이지만 같은 범주로 묶어 LG 가전에 통일된 디자인 아이덴티티를 부여할 수 있게 되었으며 순수예술의 다양한 콘텐츠화의 가능성을 제시해주었다.

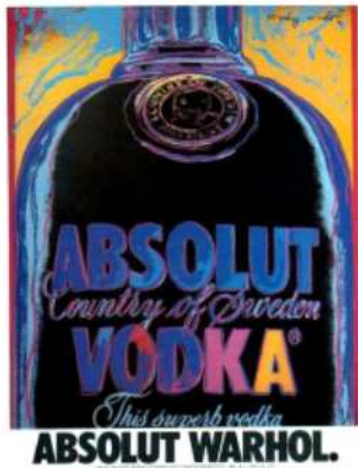
49) 이예림, 「아트 마케팅을 통한 브랜드 가치제고 연구」 홍익대학교 대학원 석사학위 논문. 2006. p.100



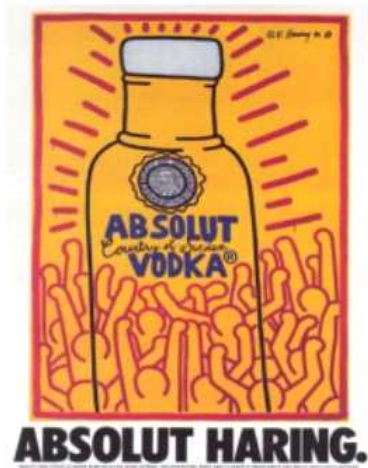
<도판 19> 최후의 만찬과 이를 패러디한 패션 지면 광고

앱솔루트의 초기 광고는 병 모양 자체를 부각시키는 광고가 주를 이루었다. 기존의 앱솔루트 광고가 세련된 면은 있지만 보수적이라고 생각한 캐릴런사의 미셸 루스(Michel Roux)는 평소 알고 지내던 앤디워홀을 만나 얘기를 나누던 도중 자신이 해석한 앱솔루트를 그림으로 그려보겠다는 제의를 흔쾌히 승낙한다. 50) 이후 앱솔루트 광고는 예술작품으로서 하나의 시리즈로 나타나며 동시에 앱솔루트는 예술가를 지원하는 메세나 기업으로의 활동을 시작한다.

© 《경희미술논집》 제17호 (온라인 관람용)



<도판 20> 앱솔루트 : 앤디워홀



<도판 21> 앱솔루트 : 키스해링

50) 이에림, 「아트 마케팅을 통한 브랜드 가치제고 연구」 홍익대학교 대학원 석사학위 논문. 2006. p.91



<도판 22> 애플루트 : 백남준



<도판 23> 애플루트 : 로버트 인디애나



<도판 24> 애플루트 : 데미안 허스트



<도판 25> 애플루트 : 조지 로드리고

© 《경향》 제1 (관람용)

4. 결 론

과거 예술과 상업주의의 만남에 대해 부정적 견해가 주류였던 것에 반해 1999년 11월 루브르 박물관의 광고미술관 건립이 상징하듯 예술과 상업성은 불가분의 관계가 되었다. 현대의 소비 대중들은 TV, 신문, 인터넷 등을 통해 예술작품을 활용한 광고를 쉽게 접할 수 있고 백화점이나 대형 마트, 슈퍼마켓 등에서도 유명화가의 그림을 제품의 포장이나 쇼핑백 등에 표현한 상품들을 어렵지 않게 만날 수 있다. 예술과 비즈니스가 접목되는 현상은 근래 문화예술 분야에 대한 사회의 전반적인 관심 증가, 개인의 여가 시간 증가, 소비 수준의 향상, 문화예술 분야에 대한 향유 욕구 증가 등으로 더욱 확대되고 있다.

최근 주 5일 근무제와 함께 사람들의 라이프스타일의 변화는 자아 개발 욕구와 함께 다양한 문화적 욕구를 가속화시키고 있다. 이에 따라 기업 역시 소비자의 요구에 부합하는 활동을 필요로 하게 되어 새로운 마케팅 전략을 수립하게 되었고 이러한 사회, 문화적 환경의 변화가 기업에게 있어 '아트 마케팅'의 요구를 낳았다. 제품의 기능적 차별화를 중시했던 과거와 달리 감성적인 차별화로 제품의 패러다임이 바뀌었고 21세기, '문화' 키워드가 급부상

하면서 기업의 이미지를 위해 문화 영역에 기부 활동을 하는 것이 아닌 문화를 직접 담은 상품과 개발까지 그 범위가 확장되었다.

여러 예술 장르 중에서 미술을 이용한 아트 마케팅 유형을 4가지로 유형화 시킬 수 있었다. 미술관·전시회 유형, 공모전 및 작가 지원 유형, 미술작품을 이용한 유형과 아티스트와의 콜라보레이션 유형으로 나눌 수 있었다.

본 연구를 통해 아티스트 자체로도 강력한 하나의 브랜드 아이덴티티를 가진다는 사실을 알 수 있었다. 예술가라는 한 개인이 자신이 가진 가치를 적극적으로 확장시키고 그것을 여러 콘텐츠로 확대시킬 수 있는 가능성을 여러 사례들을 통해 파악할 수 있었다.

예술과 비즈니스는 상호보완적 관계에서 서로 단단히 결합되어 있는 형태다. 예술은 대중적 매체를 필요로 하며 상업주의는 목표달성을 위해 예술을 필요로 한다. 트위켈이 “예술이 상업주의에 결합가치를 부여했다면 상업주의는 예술에게 자신의 손을 빌려주었다.”라고 하였듯이 예술과 상업주의는 서로 결합해 새로운 가치를 만들어 내었다. 최근 많은 국내외 기업들이 아트마케팅을 시도하면서 판매 증가와 기업 이미지 향상과 같은 좋은 반응을 얻고 있으며 소비자는 보다 다양하게 표현되는 예술과 접할 수 있는 기회가 많아지고 있다.

아트 마케팅은 예술을 소비자의 생활 속으로 자연스럽게 끌어들이며 예술적 감성을 공유하며 기업 마케팅 활동에서 기업 선호도 상승, 공익적 기업으로의 이미지 전환, 고객과의 커뮤니케이션 활성화, 종업원의 사기 진작 과 같은 다양한 긍정적 효과로 나타난다.

아트 마케팅은 예술의 일상화를 통해 사회적 가치창출에 기여한다는 점에서 바람직한 명분과 동시에 효과적인 효과를 거둘 수 있는 일석이조의 마케팅 커뮤니케이션 수단임이 틀림없다. 예술과 기업이 협력해야 하는 이유는 예술은 기업의 자분을 필요로 하고 기업은 예술이 가진 가치와 오리지널리티를 필요로 하기 때문이다. 아트 마케팅은 아티스트를 후원하고 고들과 콜라보레이션 함으로 예술이 가진 가치를 통해 기업의 긍정적인 이미지 형성을 할 수 있고 감성 소비 시대 소비자들의 욕구를 충족시켜 줄 수 있는 장점을 가지고 있다. 아트 마케팅은 예술 및 경영, 마케팅 관련 분야의 많은 이들이 지속적인 관심을 가지고 계속해서 연구해야 할 가치가 있는 블루 오션임이 틀림없다.

참고문헌 및 자료

김민주 외, 『컬덕시대의 문화 마케팅』 미래의 창, 2007.

김훈철 외, 『마케팅 전략 백과』 고즈윈, 2007.

한국마케팅연구원 편집부, 『브랜드마케팅』 한국마케팅연구원, 2002.

이예림. 「아트 마케팅을 통한 브랜드 가치제고 연구」 홍익대학교 일반대학원 석사 학위논문. 2006.

김성천. 「아트 마케팅을 이용한 광고 표현 연구」 홍익대학교 광고홍보대학원 석사학위 논문. 2008.

한국경제신문/ 2006년 10월자

www.tokujin.com

www.lgdios.com

www.hauzen.com

20세기 근·현대 주요 외국 사진작가와 작품연구-2⁵¹⁾

-작가의 시대상황과 작품 성격을 중심으로-

조수현(조소2)

1. 로버트 프랭크 (Robert Frank)

- 1) 작가약력
- 2) 작품세계 : 다큐멘터리

2. 앙리 카르티에 브레송 (Henri Cartier-Bresson)

- 1) 작가약력
- 2) 작품세계 : 결정의 순간, 순간의 결정체

3. w.유진 스미스 (W. Eugene Smith)

- 1) 작가약력
- 2) 작품세계 : graph journalism

4. 존 섉스턴 (John Sexton)

- 1) 작가약력
- 2) 작품세계: 자연 사진가
- 3) 존 섉스턴과 안셀 아담스

맺음말

1. 로버트 프랭크

1) 작가약력

- 1924년 스위스 쥐리히 태생
- 1942년 18세때 부터 사진시작
- 1947년 미국으로 건너감.
- 1953년 뉴욕 현대미술관이 기획한 전후 유럽 사진가전을 준비위해 유럽에서 사진 수집
- 1955년 미국의 구겐하임재단의 지원금으로 약1년간 미국전역을 여행하며 사진으로 기록
- 1958년 《미국인들 The Americans》 사진집 출판
- 1960년 사진작업 중단하고 소형영화 제작
- 1972년 사진계로 다시 돌아와 《나의 손금 The Lines of My Hand》 사진집 출판
- 1976년 《로버트 프랭크 Robert Frank》 사진집 출판

2) 작품세계: 다큐멘터리

스위스 쥐리히에서 태어난 로버트 프랭크는 다큐멘터리 사진가로서 1960년대 이후 본격적

51) 위 주제 및 내용은 2011년도 1학기 경희대학교 미술대학 이태호 교수님 <사진학 I> 강의 내용을 중심으로 작성자가 작가 및 작품 별로 정리한 것입니다.

으로 등장하기 시작한다. 현대 다큐멘터리 사진을 이끈 선구자적인 역할을 맡은 사람으로서 초기에는 스위스에서 사진가로 교육을 받고 훈련을 쌓았으나 1947년 해에 사진을 위해 뉴욕으로 건너와 「하퍼스바자(Harper's Bazaar)」 지를 위해 패션 사진을 찍었다. 그 후 프리랜서 사진가로 활동하면서 1955년까지 라이프, 루크 등의 잡지에 자신의 작품들을 실었다. 로버트 프랭크가 세계 사진계의 주목을 받은 것은 1958년에 《미국인들 The Americans》이라는 사진집을 출간하면서의 일인데 1955년에 미국의 구겐하임 재단으로 부터 지원금을 받아 약 1년에 걸쳐 미국 전역을 여행하면서 자신의 관점에서 바라본 1950년대의 미국의 모습을 다큐멘트하였다.

당시 1950년대 미국의 사진은 지역에 따라 다른 스타일로 분류되어 기술되는 경우가 많았다. 예를 들면 시카고에서는 아론 시스킨드와 해리 켈라한의 추상사진, 서부해안은 안셀 아담스와 마이너 화이트의 스트레이트 포토 그래픽, 뉴욕은 정치적인 활동에 관여한 포토리그(Photo League)의 사진가들에 의한 사회적 다큐멘터리의 중심지로 간주되었는데 프랭크의 경우는 그 어떤 지역과도 관계를 맺지 않은 채 독특한 개인의 관점을 중심으로 사진작업을 해나갔다. 세계 공황기를 던고 발전해나가는 미국의 모습보다는 고도화된 물질문명과 현대 사회의 차가운 이면에 미국의 꿈에 대한 의심을 품고 현대문명이 몰고 온 인간의 소외와 인간성의 상실을 느껴 그의 내면세계를 표현하고 있다.



그림 1) 로버트 프랭크_「US 285번 도로」, 1956

로버트 프랭크의 사진은 개인적으로도 <미국인들 The Americans>로 집약될 만큼 가장 핵심적인 부분이지만 사진의 역사적 측면에 있어서도 <미국인들 The Americans>을 중심으로 현대사진의 이전과 이후로 크게 시대적 구분이 되기 때문에 가장 중심적으로 언급되는 부분이다. 현대사진의 전반기는 1950년대의 10년간 앙리까르띠에 브레송(Henri Cartier-Bresson)의 결정적 순간이 궁극적인 표현방법이었다. 즉 사진은 지각력과 직관에 따라 그 밑바닥에 숨어있는 미와 조화를 나타내기 위하여 이세상의 혼란과 복잡함을 표현하였다. 1960년대부터 현대사진의 후반기로 접어들면서 로버트 프랭크는 그전까지 법칙처럼 내려오던 구습을 타파하여 사회적 대상을 통해 자신의 모습을 드러내는 현대적 의미의 사적 다큐멘터리를 만들어왔는데 표현 형식면에 있어서나 내용면에 있어서 그 전시대와 뚜렷하게 구

별되는 요소를 갖추고 있었다.

프랭크가 추구했던 다큐멘터리 사진의 경우 주로 대중의 관심과 흥미에 따라 사건중심으로 표현하는 방식이 대부분이어서 초기의 많은 다큐멘터리 사진가들도 사회에 관심을 가지면서 그 사회의 질병들을 치료하는 하나의 방편으로써 사회 개혁운동에 사진을 이용했다. 그러나 프랭크의 경우 사회적인 연대의식 속에서 대중들의 공동적인 관심사와 공통된 가치의식을 추구하기에는 그 자신의 의식이 너무나 복잡적이고 심한 자의식에 빠져 있었기 때문에 자기 자신의 테두리 안을 맴도는 독백의 형식을 취하였다. 따라서 프랭크의 사진세계는 사적 현실이었으며 개인적인 다큐멘터리라고 부를 수 있다.

프랭크의 사진집 <미국인들 The Americans>에서는 대개의 사진처럼 주제를 결정하고 주제에 맞는 특징적인 대상을 찾아 사진을 찍은 것이 아니라 지극히 일상적인 생활에 시선을 두고서 미국인의 실상을 아주 근접하게 표현하고 있다. 운집한 군중 속의 고립, 냉랭한 현관



그림 2)로버트 프랭크, 「미국인들 -Parade」

들, 밀폐된 창문들, 자동차에 대한 숭배와 고속도로, 일상생활에 대한 침울한 권태와 절망 등을 보여주는 <미국인들 The Americans>은 미국의 삶에 있는 고민과 아이러니들을 포착하였다. 미리 계획한 것은 아니었지만 비판적 요소가 강하게 나타난 《미국인들 The Americans》은 1950년대에 번영의 길로 들어선 미국에서는 자신들의 치부를 드러내는 듯하여, 출판을 거부하고 58년에 프랑스에서 최초로 출판되었다. 1년 뒤 59년이 되어서는 미국에서도 <미국인들 The Americans>란 이름의 사진집이 출판

되었다. 이것은 영상언어와 문자언어가 함께 동원되어 한쪽 면에는 사진이 그리고 다른 한쪽 면에는 글이 제공되는 포토 에세이적인 성격을 띤 종합적인 다큐멘터리 사진집이다.

프랭크는 60년부터 사진에서 멀어져 소형영화제작에 힘을 쏟아 부었다. 그러나 70년대에 다시 사진계로 돌아와 72년 되는 해에는 이제까지의 활동을 마무리 짓는 의미에서 자서전적인 사진집 《나의 손금 The Lines of My Hand》를 냈고 76년에는 다시 사진들을 추리고 보충해서 사진집 《로버트 프랭크 Robert Frank》를 출판했다. 그가 사진계로 돌아와 보여준 일련의 일들은 지나온 과거의 업적을 마무리한데 그 의미가 있을 뿐 그 이후의 다른 진전은 별로 보이지 않았다. 결국 프랭크의 사진세계는 사진집 <미국인들 The Americans>에 전체적인 핵심이 집약되는 것이다.

프랭크는 사진에는 감정이입의 수법을 도입하여 현실에 존재하고 보이는 것을 대상으로 부엌인가를 찍는 것이 아닌 보이지 않는 의식세계를 대상화하였다. 내면세계를 표현하고 싶었기 때문이다. 따라서 그 내면에 깔려진 복잡하고도 아이러니한 표현을 이분법적으로 명쾌하고도 정확하게 표현할 수는 없었다. 다만 자신이 느낀 그러한 감정들을 분위기로 느끼려 했던 것이다. 따라서 그의 사적 다큐멘터리는 객관적인 사실이 아니라 일종의 개인적인 진실 추구라고 하는 편이 옳을 것이다.

프랭크에 의해 영향을 받은 작가들 중에는 리 프리드랜더와 개리 위노그랜드가 있다. 이들은 둘다 현대 미국 사진계의 중심인물이 되었는데 둘다 그들의 작품 활동에서 일찍이 프랭크의 테크닉과 미학을 채용했지만 해가 지남에 따라 그들은 <미국인들 The Americans>의 특징으로 부터 점점 멀어지고 그 대신에 그들은 내용을 전달하는 기능을 희생하고서라도 사진적인 기능을 강조하였다. 그리하여 그들은 현대사진이 사회악에 대한 관심으로 부터 이동하는데 있어서 더욱 형식면에 대한 추구에 대해 도움을 주고 있다.

2. 앙리 카르티에 브레송

1) 작가약력

1908년 8월 22일, 프랑스 세느-에-마르느의 샹틀루에서 커다란 섬유회사의 아들로 태어남. 콩도르세 중학교에서 수학했으나 졸업장을 받지 못했음.

1927-28년 20세, 앙드레 로트(Andre Lhote)에게서 그림을 배움.

1930년 22세, 본격적으로 사진을 공부.

- 1931년 23세, 아프리카의 오지에서 생활. 흑수열병에 걸려 프랑스로 돌아옴.
- 1932년 24세, 뉴욕의 줄리안 레비 화랑에서 최초의 개인전시회 개최.
- 1932년 24세, 2년 동안 스페인 지중해 연안, 멕시코, 미국의 각지를 다니면서 각종 사진을 찍음.
- 1945년 37세, 미국 육군정보국을 위해 석방된 전쟁포로, 추방자들의 프랑스 귀환에 대한 영화 <귀향 Le Retour>을 제작함.
- 1946년 38세, 뉴욕 현대 미술관에서 작고사진작가전의 착오를 정정하기 위해 미국에서 지냄.
- 1947년 39세, 뉴욕 현대미술관에서 개인전이 개최됨. 36년 당시 신문사 사진부 입사 시험에서 떨어질 때 알게 된 로버트 카파, 데이비드 시모어, 조지 로저 등 4명의 프리랜서 사진작가들과 함께 전 세계 사진 공급 업체인 "매그넘포토즈(Magnum Photos)"사를 설립.
- 1948년 ~ 1950년 40세 ~ 42세, 동양(인도, 버마, 파키스탄, 중국, 인도네시아 등)을 돌아다니며 사진을 찍음.
- 1952년 44세. 호화 사진집 <숨겨진 영상(Image a la Sauvette)>을 출판. 영문판인 <결정적 순간(The Decisive Moment)>으로 오늘날 널리 알려져 있음.
- 1954년 46세, <발리섬의 춤> 출판.
- 1955년 47세, <하나의 중국에서 또 하나의 중국으로>, <모스크바 사람들>, <유럽인> 등의 작품집 출판. 루브르 박물관 회고전 개최.
- 1965년 57세, 파리 장식미술박물관 개인전시회 개최. 유럽, 미국, 일본 순회 개인전시회 개최. 일본 아사히 신문사의 초청으로 일본 방문.
- 1963년 55세, 쿠바에서 활동함.
- 1963년 ~ 1964년 55세 ~ 56세, 멕시코에서 활동함.
- 1965년 57세, 인도에서 활동함.
- 1966년 58세, 동경 케이오 백화점에서 '결정적 순간, 그후'라는 사진전 열림.
- 1969년 61세, 영화 <캘리포니아 인상 Impressions of California>을 제작함.
- 1971년 63세, 영화 <남부 촬영 Southern Exposures>을 제작함.
- 1971년 63세, <카르티에 브레송의 프랑스 Cartier-Bresson's France> 출간.
- 1972년 64세, <아시아의 얼굴 The Face of Asia> 출간.
- 1974년 66세, <러시아에 대하여 About Russia> 출간.
- 1974년 이후 그림과 디자인에 몰두하며 활동이 거의 없이 은둔 칩거(蟄居).
- 2004년 8월 2일 96세로 세상을 떠남.



그림 3) 앙리 카르티에 브레송 「Trastevere, Rome, Italy」, 1959

앙리 카르티에 브레송은 1908년 프랑스 상트루에서 태어났다. 1931년 경 우연히 사진을 배우게 되어 아프리카 여행에서부터 사진을 찍기 시작한다. 그리고 이후 프랑스 전역과 이태리, 스페인을 여행하면서 본격적인 사진제작에 몰입하기 시작했다.

사진 못지않게 영화에도 큰 흥미를 가져 1936부터 1939년까지 영화제작에 몰두하는데, 1937년에는 내란중인 스페인에 가서 사진도 찍으면서, 공화국 병원을 소재로 한 다큐멘터리 영화 <생명의 승리>를 만들기도 했다.

제2차 세계대전이 발발하자 프랑스군의 영화사진부대에 육군하사로 복무하던 카르티에 브레송은 독일군의 포로가 된다. 세 번의 시도 끝에 극적으로 탈출하여 파리에 돌아온 그는 레지스탕스에 가담하여 활동하면서 나치 점령과 파리 해방의 순간을 카메라에 담았다.

2) 작품세계: 결정적 순간, 순간의 결정체

카르티에 브레송이 세계 사진의 중심인물로 떠오른 것은 제2차 세계대전이 끝나면서부터이다. 그는 먼저 1947년에 절친한 친구들인 로버트 카파, 데이비드 시무어, 조지 로저 등과 함께 취리히에서 사진통신사 <매그넘(Magnum)>을 결성하였다.



그림 4) 앙리 카르티에 브레송, 「프랑스 파리. 생 라자르역 후문 (FRANCE. Paris.Place del'Europe. Gare Saint Lazare)」 1932

1952년엔 유명한 사진집 <결정적 순간(The Decisive Moment)>을 출간하여 세계 사진계를 '결정적 사진'의 열풍에 빠뜨렸다. 이후 1970년대 후반까지 보도사진가로 세계 전역을 다니면서 독특한 사진세계를 선보였다. 또 알베르 카뮈와 피카소, 사르트르, 자코메티 등 30년대부터 80년대까지 문화예술인과 정치인의 초상을 찍기도 하였다.

그러나 친구 데이빗 시모어가 취재도중 살해되자 사진에서 멀어지기 시작했으며, 1966년에는 자신이 창립한 매그넘과도 결별하고, 1974년부터는 그림에만 전념하였으며, 현재 파리에 살고 있다.

카르티에 브레송은 늘 카메라를 삶과 마주한 눈의 연장(延長)으로 생각했으며, 사진을 일기이자 삶의 메모라고 생각했다.

그의 사진적 철학이 내재된 <결정적 순간>이란 삶의 한순간을 예리하게 관통하는 의식과 인식의 상징이며, 사진가와 대상이 찰나적으로 하나가 되는 생의 순간이다. 내용과 구성이 가장 조화로운 순간, 절제된 구성과 기하학적 구도로 귀결되는 최상의 순간을 발견하여 타이밍에 맞추어 이것을 촬영하는 것이다. 브레송의 '결정적 순간(The Decisive Moment)'은 이 용어가 생긴 이래 수많은 추종자를 낳았고 오늘날에 와서는 하나의 사진예술의 미학으로 자리 잡았다.

3. W. 유진 스미스

1)작가약력

- 1918년 미국 캔자스주 위치토 출생
- 1937년 「뉴스위크 New Week」지의 기자로 활동
- 1939~41년 「라이프 Life」지의 계약 사진가로 활동
- 1942년 지프테비스사 소속으로 태평양전쟁 취재
- 1944년 「라이프 Life」지의 중군 사진가로 사이판, 오키나와 전투를 취재
- 1945년 태평양 전쟁에서 부상입고 일시 활동 중단
- 1947년 「라이프 Life」지로 돌아와 활동
- 1951년 <스페인 마을(Spanish Village)>로 U.S 카메라상 수상
- 1955년 「라이프 Life」지를 그만두고 「매그넘 Magnum」에 가담
- 1956~57년 구겐하인 재단의 기금으로 <피츠버그(Pittsburgh)>를 촬영
- 1959년 「매그넘 Magnum」 탈퇴

1968년 《유진 스미스》 사진집 출판

1971년 뉴욕과 일본에서 회고전

1975년 뉴욕 국제사진센터에서 『미나마타병(Minamata)』 전 개최

1978년 에리조나 대학의 사진창조센터에서 사진을 가르치며 일생을 마감

2) 작품세계 : graph journalism

18살의 어린 나이로 「뉴스위크」지의 기자로 사회에 첫발을 내딛은 유진 스미드는 사진의 시작부터 끝나는 날까지 보도사진의 길을 고집한 사진가이다. 1936년 「라이프(Life)」지의 출현으로 말미암아 보도사진의 전문지가 탄생되어 세계를 바라보는 인간의 시각을 확장시켜 주어 단 시간 내의 대량의 정보를 대중이 공유할 수 있는 길을 열어주었다. 「라이프」지를 기점으로 우후죽순 늘어난 포토 저널리즘 시대가 펼쳐준 것이다. 즉 문자언어에 의한 '읽는 다'는 행위가 영상언어와 결합되어 '보는 것'을 추가시켜 사람들의 이해를 돕는데 큰 몫을 한 셈이다. 이와 같은 상황에서 스미스의 주된 활동무대였던 「라이프」지는 스미스에게 큰 도약의 발판이 된 셈이다. 그러나 누구나가 부러워하던 「라이프」지를 편집자와의 마찰로 인하여 자리를 박차고 나와 프리랜서로 사진 활동을 계속하였는데 스미스의 성격상 본래 개성이 워낙 강하고 주장이 너무도 뚜렷했기 때문에 편집자와의 마찰이 잦았다고 한다.

그가 「라이프」지를 그만두게 된 결정적인 계기도 <알베르트 슈바이처 Albert Schweitzer> 라는 작품 때문이었는데 이유인 즉 스미스는 슈바이처 박사를 찍을 때의 의도는 대개 성인으로 바라보는 슈바이처 박사라는 입장에서 촬영에 들어간 것이 아니고 우리 주변에서도 흔한 보통 사람으로 표현하되 다만 그의 생명경외 정신, 사랑에 초점을 맞추고자 한 것인데 편집자의 입장에서 마음대로 사진을 선별하여 트리밍에서 레이아웃까지 고쳐 작가의 의도를 완전히 무시했다는 것을 이유에서였다. 이후 1955년에 사진 원고 은행적인 「매그넘(Magnum)」에 가담하여 작가 의지대로 자신이 찍고 싶은 사진 활동을 벌이다 워낙 한곳에 얽매이기 싫어하는 성격이기에 1959년에 매그넘도 탈퇴하게 된다.



그림 5) w.유진 스미스, 「천국 정원으로 가는 발걸음」, 1946

스미스의 사진세계에 있어 가장 주된 요지는 <알베르트 슈바이처>처럼 "사랑"이다. 사람은 원죄를 가지고 태어나 먹고 먹히는 생존경쟁 속에서 살아남기 위한 노력과 자신의 살길을 위해 잔인함과 폭력성을 견비하고 있지만 결국 인간은 인간을 사랑할 수밖에 없다는 믿음을 쉽게 느낄 수 있도록 사진으로 표현하고 있다. 대표적인 작품으로는 1949년의 <시골의사>, <알베르트 슈바이처 박사>, 1951년의 <스페인 마을>, <조산부>,<산과> 1952년의 <촬영 중인 찰리 채플린>, 1954년의 <자비로운 슈바이처>, 1972년의 <이나마타병> 등 다수의 작품이 있다. 이 중 1951년 6월 4일자 라이프지에 실린 <스페인 마을>은 카르멘과 투우, 정열적인 춤으로 알려져 있는 스페인을 촬영한 것으로 파시스트 프랑코의 압정

밑에서 찌든 민중들의 진정한 생활과 감정을 잘 표현해준 작품으로서 이 작품으로 인하여 U.S 카메라상을 수상하기도 하였다. 또한 인간가족 전에서도 그의 사진은 높이 평가받았는데 마지막을 장식하고 있는 스미스의 <낙원 뜰에 이르는 길 A Walk to Paradise



그림 6) w.유진 스미스 「유일한 생존자」, 1944

Garden> 작품을 통해서 자신의 아이들을 촬영한 작품인데 이는 두 아이가 숲을 빠져나가 미래의 길로 향한다는 느낌을 주는 미래지향적인 사진을 보여주었다.

유진 스미스는 1942년부터 그가 부상을 당하는 45년까지 3년 여에 걸쳐 태평양 전쟁의 중군 사진가로도 활약을 하여 아래의 <유일한 생존자>를 촬영할 수 있었다. 1944년 태평양전쟁은 막바지로 접어들면서 한층 더 치열해져가고 있을 때 일본군은 가장 중요한 거점인 사이판의 천연적인 지형을 이용하여 크고 작은 동굴들을 요새지로 무장하여 생활하였는데 이 사이판이 1944년 7월 7일에 미군의 맹공 앞에 완전히 함락되었다.

<유일한 생존자>는 이때 촬영된 것으로서 미군의 화염병사가 내뿜은 화염으로 인하여 초토화된 사이판의 한 동굴에서 수 백 명의 일본군 병사들과 민간인들의 시체들 가운데 유일하게 숨결이 살아있는 작은 생명체가 미군 병사에 의해 극적으로 발견되어 구출된 순간이었다. 유진스미스의 <유일한 생존자>는 제2차 세계대전을 찍은 수많은 사진 중에서 가장 인간적이고 감동적인 사진이라고 평해졌는데 비록 전쟁이 서로를 살상하는 비인간적인 행위지만 그 속에서도 어린 생명을 소중히 하는 군인의 모습은 역설적이면서도 또한 진한 인간애를 보여주기에 충분하다. 동굴 속에서 유일하게 살아남은 아기를 따뜻하게 품에 안고 있는 병사의 모습은 천사와도 같이 숭고하며, 병사는 어린 생명을 구해 주신 하나님께 감사의 기도라도 올리는 듯 숙연한 자세로 침묵하고 있는 모습이 아름답게 느껴진다. 이는 인간애로 충만된 한 도막의 드라마가 아닐 수 없다.

1971년에 들어서 유진 스미스는 뉴욕에서 이제까지 자신의 사진 활동을 마무리 짓는 회고전을 열고 일본계 미국인 여자 미쇼코와 결혼하여, 일본에서도 회고전을 개최하였다. 이후 3년간 일본에 머물면서 미나마따(Minamata)병을 심층취재하였다. 《미나마따(Minamata)》 일본 남부의 미나마타시와 시라누이 해의 연도에 있는 어촌 사람들의 문제를 다룬 사진으로서 화학공장에서 배출된 메틸 수은으로 인한 환경오염의 희생자들의 죽음, 기형아 출생, 신경장애 등의 모습을 영상언어로 표현하고 있다.



그림 7) w.유진스미스 「도모꼬를 목욕시키고 있는 어머니」, 1972

옆에 첨부된 사진은 그중 <목욕하는 도모꼬>로 주인공인 도모꼬는 태어나면서 미나마따병에 걸려 소리조차 내지 못하고 식사도 제대로 하지 못하는 식물인간으로 살면서 어머니에 품에 안기어 목욕을 하는 모습을 완벽한 영상미로 보여주고 있다. 유진 스미스의 《미나마따(Minamata)》 사진집을 본 미국의 평론가인 수잔손탁은 "주민 대부분이 수은 중독으로 신체 장애를 일으켜 서서히 죽어 가는 모습을 기록한 유진 스미스의 이 사진은 우리들의 분노를 자아내는 고뇌를 기록했으며, 어머니 무릎 위에서 온몸을 비틀며 빈사상태에 있는 딸은 현대 각본연출법(Dramatugy)의 참된 주제로서 탐구된 페스트의 희생자가 넘치는 세계를 찍은 한 장의 피에타(Pieta : 성모

마리아가 예수의 시체를 무릎에 안고 있는 그림상)이다.”라고 말하였다.

그의 사진 표현방식은 대체적으로 가난하고 낮은 밑바닥 세계를 중심으로 하고 있는데 여기에 화조도 어둡고 무겁게 느껴지도록 구성하여 더욱더 그들의 아픔을 강조하고 있는 것이다. 스미스는 이 부분에서 사회현실의 모순을 드러내고자 함이 많은데 이보다 나아가 인간의 사랑, 행복, 평화를 확신하며 미래지향적으로 느끼고 그것을 표현했다는데 더욱 의의가 있는 것이다. 시련의 과정 속에서 헤매고 있는 안타까운 모습보다는 좀 더 나은 곳으로의 도약을 위한 의지를 보여주고자, 또 현실의 낮은 삶의 공간에서 현실을 극복하고자 하는 미래지향적으로 표현하고 있다. 즉 무능력하게 자기 삶을 포기하고 회피하거나 안주하기 보다는 당당히 맞서 싸워 이기겠다는 의지가 엿보이고 있다. 사진의 주인공이 되는 그들과 다른 상황에 처해있는 스미스도 그들과 같은 위치에서야 객관적 다큐멘터리 할 수 있다는 생각에서 당사자의 입장의 상황을 기록하고자 하였다. 따라서 그들의 입장이 되고자 취재할 대상에 대한 충분한 자료를 수집하여 촬영에 임하는 열성을 보였다.

4. 존 섉스틴 (John Sexton)

1) 작가약력

- 1953년 미국 캘리포니아의 로스앤젤레스에서 출생
- 1963년 중학교 때 코닥 호크아이 127카메라로 사진시작
- 1970년 안셀 아담스의 워크숍 수강
- 1976년 쉐프턴 대학에서 문학사 취득
- 1978년 안셀 아담스의 개인 워크숍 보조자
- 1979년 안셀 아담스의 워크숍 전임교수

2) 작품세계: 자연 사진가

‘자연사진가’로 불리는 존 섉스틴(John Sexton)이 사진에 흥미를 가지기 시작한 것은 초등학교 때 부터였다. 섉스틴의 열 번째 생일날 선물로 받은 코닥 호크아이 127박스 카메라로 성 페르난도 교구를 주제로 삼아 촬영할 정도였으니 어릴 적부터 사진에 대한 남다른 애착심이 있었다고 할 수 있다. 그 후 고등학교 때 사진교실에 처음으로 등록했고, 그의 집 다락방에 영성하기는 했지만 자신만의 작은 암실공간을 만들 정도로 사진에 투자를 하였다. 고등학교 졸업 직후에는 상급 음악학교에 진학을 하였지만 사실 그가 진정으로 하고 싶었던 것은 음악가가 아닌 전문 사진작가였기에 이내 진로를 바꿔 사이프러스 대학 사진과에 입학하였다. 누구나 그러하겠지만 자신이 가장 원하는 일을 할 때 가장 즐겁게, 열정도 쏟아 부을 수 있는 여력이 생기는 것이 아닐까? 존 섉스틴에게 있어서는 그 일이 사진이었던 셈이다.

3) 존 섉스틴과 안셀 아담스

1973년 봄.. 섉스틴은 파사데나 예술 박물관에서 열린 사진전을 통해서 안셀 아담스(Ansel Adams), 에드워드 웨스턴(Edward Weston), 윈 벌록(Wynn Bullock)의 사진들을 감상할 기회가 있었는데 아담스나 웨스턴의 사진들은 이미 많이 보아오던 터였고 벌록의 사진은 처음

접하게 되었다. 여기서 본 벌록의 살아있는 듯한 사진에 매료되어 결국 섹스톤의 사진세계를 바꾸어 놓는 계기가 된 셈이었다. 또한 안셀 아담스가 강연하는 강의에도 참가했을 뿐더러 친구와 함께 아담스의 요세미테 워크숍을 신청하여 섹스톤의 사진세계에 영향력을 한껏 불어넣어준 중추적인 역할을 담당하였는데 이는 완벽한 강사진의 교육과 함께 지칠 줄 몰랐던 섹스톤의 열정이 결합되어 이룰 수 있었던 것이다. 이때 그의 나이 20살이 된 해였다. 누구하나 그의 사진을 혹평하는 사람이 없었는데도 불구하고 적극적으로 나서서 매일 밤 다른 강사에게 자신의 포토폴리오를 보여주는가 하면, 집에서는 부모의 허락도 없이 차고를 뜯어 새로운 암실을 근사하게 만드는 열성까지 보이자 아버지도 그를 적극적으로 도와주었다. 이제 섹스톤의 다락방 작은 암실 대신 베셀러 4x5 확대기가 놓인 작가로서의 손색없는 암실을 가질 수 있었다.

섹스톤의 지칠 줄 몰랐던 사진에 대한 노력과 열정 덕분에 그의 원대로 1978년에 아담스의 개인 워크숍 보조자가 되었다. 그 후 10년이 넘게 안셀 아담스를 옆에서 꾸준히 워크숍을 보조했고 관리했다. 보조자로 일하는 동안에도 착실하고 열심히 배우며 자신만의 사진세계를 닦은 것이 인정되어 1979년 3월 10일에 안셀 아담스가 칼멜로 섹스톤을 초청해서 전임교수가 되어 달라고 부탁했다. 그리하여 그는 오웬스 계곡의 워크숍 관리자가 되었으며, 대학에서 사진을 강의했다.



그림 8) 존 섹스톤 「Stands of Aspen, Castle Creek Valley, Colorado」, 1993

섹스톤은 안셀 아담스가 세상을 떠났던 1982년 10월까지 아담스를 위해 꾸준히 일했으며 아담스가 죽은 후에 아담스의 사진 판권 신탁관리를 맡길 정도로 아담스의 믿음직한 오른팔이었다.

몇 년 동안 아담스 옆에서 조수역할을 했던 그였기에 자연스럽게 아담스의 사진기술에 많은 영향을 받았으며, 에드워드 웨스턴이 가지고 있던 구성력과 함께, 1973년의 사진전을 통해서 알게 된 윈 벌록의 신비로운 작품 경향 등이 복합적으로 작용하여 섹스톤만의 고유한 색을 지닌 또 다른 사진세계를 구축하였다.

특히 벌록이 표현하였던 장시간 노출로 인한 흐르는 물의 신비감 등이 섹스톤에게는 움직임 없는 정적인 대상으로도 충분히 살아있는 듯한 신비감을 느낄 수

있도록 이끌어주는데 큰 몫을 하였다. 이와 같이 살아있는 듯한 표현방식은 어떻게 가능했던 것일까? 이는 섹스톤의 가장 큰 사진 특성으로서 해가 지기 바로 전 늦은 오후쯤이나 되어서 다른 사람들의 경우 사진작업을 마치고 철수할 무렵 썸 해서 카메라를 메고 사진촬영에 들어가는 것이다. 해질 무렵부터 해가 완전히 질때 까지 고요한 빛이 남아있는 시간에 오랫동안 노출을 하도록 셔터를 Long Time으로 줌으로써 노출 over나 노출 under가 되지 않고 모든 부분에 노출이 맞아 들어간 것이다. 이와 같이 긴 노출방법이 아마도 섹스톤이 사진을 '찍는다'란 표현대신 '만든다'라고 했는지 이해가되는 부분이다.

또 다른 특성으로는 다른 사진작가들처럼 노출 걱정으로 인한 브라케팅 같은 것은 없었다. 다만 같은 장소에서 같은 노출로, 즉 똑 같은 사진을 여러 장 찍는 것이 특징이다. 이는 현상을 조금씩 달리하여 좀더 완벽한 수준의 필름을 만들기 위함이다. 사진을 찍을 때 만큼이나 현상이나 인화과정에서 수없이 변화될 수 있는 것이 사진이다. 따라서 그의 작품의 모든 특성을 나타내는 근본적인 요소는 그의 완벽한 프린트에 있는 것이다. 사실 프린트의 통과

계조의 미묘한 차이는 섹스톤 사진의 생명이고, 성숙된 시각과 신비함이 내포되어 있는 서서적 순수 예술 작품을 이루는 요소이다.

섹스톤은 10년이 넘게 암셀 아담스의 옆에서 그의 작업을 도와주었기 때문에 아담스의 사진세계에 영향을 받은 것은 당연한 결과처럼 여겨지나 섹스톤은 아담스 작품의 모방에 그치지 않고 자신만의 독특한 또다른 영역을 구축한 것이다. 섹스톤의 사진을 보면 아담스와 같은 풍으로 생각하기 쉽지만 섹스톤은 아담스처럼 장관을 찍지는 않는다.



그림 9) 존 섹스톤, 「신비로운 숲 (Mythic Forest)」, Yosemite National Park, California, 1984

안셀 아담스와 존 섹스톤은 기술용어를 함께 나누고, 자연 세계에 대한 관심사와 완벽한 프린트를 추구한다는 점에서는 공통된다. 그러나 그들의 시각적 아이디어는 쉽게 구분된다. 안셀 아담스의 유명한 작품들은 훌륭한 풍경을 장엄하게 표현하고 있으나, 존 섹스톤의 경우에는 세세한 부분들의 묘사를 더욱 강조한다는 점에서 차이점이 있다고 할 수 있다.

맺음말

© 《장학미술논집》 제17호 (우리인관람용)

이전의 사진가 으젠느 앳제, 워커 에반스, 스티클리츠 등은 이전에 가지고 있던 미의 관적인 객관적인 태도, 대상이 가지는 정보성을 강조 했다. ‘로버트 프랭크’는 사건에 감정적으로 개입해서 자신의 사진 문법에 대입 시켰다. 즉 기울어진 화면, 흐린 초점, 거친 구성법 등을 이용해 대상을 단지 보여주는 것이 아니라 생각하게 만들었다는 것이다.

사진을 통해 자기의 생각을 생산하고 다른 대상을 이해하기 시작하는 것이 가능하다는 것을 보여주는 것이다. 그가 무엇을 하고 있는가? 무슨 생각을 하고 있는가에 초점이 맞춰져 있다. 즉 메시지가 담겨 있는 작품, 이야기꺼리가 있는 작품을 담으라는 것을 배운다.

“작가는 사진에 자신의 삶의 무게를 표현하게 된다 예술과 생활은 불가분의 관계다.”

그는 평생을 소형라이카카메라만 사용한 기자로 유명하다. ‘앙리 까르띠에 브레송’. 그는 동시대의 사진가들의 가장 선호했던 중형 롤라이프렉스는 거들떠보지도 않았다. 인간의 눈높이가 아니라는 이유였고, 그것이 허리 높이에서 보게 되는 왜곡된 시각이라는 점에서였다. 표준렌즈만 썼던 것도 전적으로 그것이 인간의 화각에 가까웠기 때문이다. 그는 인간의 빛, 자연의 빛, 찰나의 빛 아래서만 사진을 찍었고 결코 플래시를 사용하지 않았다. 찍을 때의 영감 그대로 담기 위해 인화할 때 크로핑은 물론 트리밍하는 것도 용납하지 않았다. 그는 원래의 느낌과 달라지는 어떤 조작, 왜곡 행위를 용서하지 않았다.⁵²⁾

스미스 자신이 평가하기를 자신은 이상주의자라고 말하고 다녔다. 이상주의자...도달할 수

52) “사진을 찍는다는 것은 세계의 구조를 발견하는 것, 형태의 순수한 기쁨을 탐닉하는 것, 이 혼돈에는 모두 질서가 있다는 것을 명백히 하는 것이다.” “사진을 찍을 때 한쪽 눈을 감는 이유는 마음의 눈을 위해서고, 찰나의 승부를 거는 것은 사진의 발견이 곧 나의 발견이 때문이다.” -앙리 까르띠에 브레송

없는 공상과는 달리 현실 속에 뿌리를 두고 고난과 시련을 부딪쳐서 꺾이지 않고 나아갈 길을 나아가는 것이 이상의 세계에 이르는 길이다. 그가 꿈꾸고 바라보는 이상을 머릿속에 그리는 것이 아니라 현실 한복판에서 구체적이고 엄연한 사실로 실현시키기 위해 뛰어드는 실천적인 이상주의자가 바로 ‘유진 스미스’이다. 강한 개성을 가진 성격의 소유자였던 유진 스미스의 사진세계도 이러한 몸부림을 영상으로 정착시킬 때는 자기 내면적 표현을 위주로 중시하기보다 “사랑”이라는 가장 기본적인 바탕위에 객관적인 입장으로 다큐먼트하여 세상에 널리 알리고자 하였던 사진가이다. 53)

‘존 섉스턴’은 야외에서 사진을 만드는 것만큼이나 암실에서 프린트 역시 중요하다고 한다. 그는 흑시라도 색조에서 미묘한 차이라도 나타나게 될까봐 진짜로 완벽한 수준의 필름을 만들기 위해 필사적으로 노력한다. 그의 필름에서 모든 결점과 희미한 가능성에도 크게 관심을 가지고 프린트를 만들어 내는 사람이다.

암실에서 보내는 긴 시간은 고요한 빛으로 나타나는 풍경을 살려내는 그의 기본적인 작업 방식이다. 그의 사진을 보면 그에게 첫 번째 영웅이었던 윈 벌록을 생각나게 하는 신비로운 감각이 느껴진다. 또 다른 하나의 독특한 점은 이미지 안으로부터 보이는 광선이다. 그의 작품의 모든 특성을 나타내는 근본적인 요소는 그의 완벽한 프린트에 있는 것이다. 사실 프린트의 톤과 계조의 미묘한 차이는 섉스턴 사진의 생명이고, 성숙된 시각과 신비함이 내포되어 있는 자서전적 순수 예술 작품을 이루는 요소이다.

54) 사진은 보통 풍경사진으로(특히 숲을 주 배경으로 하여), 흑백 사진이며, 고요한 빛으로 만들어진 그런 것이다. 존 섉스턴의 사진은 풍경사진의 전통 안에서 독특한 양식과 탁월한 시각적 감각을 보여주는데 카메라를 다루는 테크닉, 암실 테크닉이 모두 뛰어났으며 이를 위한 가장 기본적인지만 가장 난해한 빛을 읽는데 특별한 능력이 있었다는데 주안점이 있다. 그의 사진은 한마디로 ‘빛의 사진’이라고 할 수 있다. 마치 대상의 내부에서 빛이 나오는 것처럼 신비로움이 느껴진다. 고요한 빛으로 인한 아주 긴 노출로 촬영했음에도 불구하고 엄청나게 선명한 사진들, 이러한 느낌들은 아무리 글로 표현한다고 하여도 느끼기 어려울 것이다. 섉스턴의 작품을 몇점만 보면 살아있는 듯한 신비한 나무, 물, 바위 등을 직접 느낄 수 있을 것이다.

53) “나는 언제나 사람들에게 감동을 주는 사진을 만들려고 한다. 나의 사진에 그들 자신의 의식을 반영시킬 수 있도록 만들고 싶다. 나는 그것이 좋은 사진이거나, 혹은 좋지 않은 사진이거나, 내 자신이 감정적인 혼란을 겪지 않고서는 어떤 사진도 만들어 내지 않는다.” -w.유진 스미스(William Eugene Smit)

54) "빛은 사진에서 근본적인 주제물이며 사진은 빛의 기록이다." -John Sexton "네거티브는 악보요, 프린트는 연주다" 훌륭한 프린트는 사진가의 감성과 심미안이 묻어 있어야 한다. 사진은 현실 모습을 전달하는 매체로 머무르지 않는 창조적인 예술이다. -안셀 아담스(Ansel Adams)

박수근과 이우환 작가 및 작품 분석

-작품 중심으로-

김 현(회화3), 조수현(조소2)

1. 박수근

- 1) 작가약력
- 2) 작품세계
- 3) 작품소재
- 4) 작가의 예술 특성

2. 이우환

- 1) 작가약력
- 2) 작품세계
- 3) 작품소재
- 4) 작가의 예술 특성

3. 맺음말

© 《경희미술논집》 제17호 (온라인 관람용)

1. 박수근

1) 작가 약력⁵⁵⁾

1914	삼대 독자로 태어남
1916	동생 동근이 태어남
1918	셋째 동생 원근이 태어남
1921	양구공립보통학교에 입학
1927	양구공립보통학교를 졸업, 독학 시작
1932	[조선미술전람회]에 <봄이 오다>를 출품 후 입선
1935	어머니가 세상을 떠남, 가족이 뿔뿔이 흩어짐
1936	제15회 [선전]에 <일하는 여인>을 출품 후 입선
1937	제16회 [선전]에서 <봄>이 세 번째로 입선
1938	제17회 [선전]에서 <농가의 여인>이 입선
1939	제18회 [선전]에 <여일>이 입선함
1940	결혼, 평안남도 도청 사회과의 서기로 취직
1941	동생 동근 병으로 사망, 제 20회 [선전]에 <맷돌질하는 여인> 입선,
1942	봄에 첫아들 성소를 낳음
1943	제 22회 [선전]에서 <실을 뽑는 여인>이 입선함.
1944	첫 딸 인숙을 낳음.

1945	8.15 해방, 금성중학교 미술교사로 부임.
1947	차남 성남이 태어남.
1948	큰아들 성소가 뇌염으로 죽음.
1949	3남 성인이 태어남.
1950	6.25 전쟁, 홀로 남하를 결행, 3남 성인이 죽음.
1951	그림을 다시 그리기 시작함.
1952	아내가 어린 남매를 데리고 남하에 성공함.
1953	제2회 [대한민국 미술전]에서 <집>이 특선으로 선정, <노상에서>가 입선, 막내아들 성민이 태어남.
1954	제 3회 [국전]에서 <풍경>, <절구>가 입선함.
1955	제 4회 [국전]에서 <오후>가 입선함, 대한미협전에 <산>, <길가 에서>를 출품. 제 7회 [대한미협전]에 <두 여인>, <노상>, <풍경>을 출품함
1956	제 5회 [국전]에서 <나무>가 입선함, 제 8회 [대한미협전]에 <노상>, <풍경>을 출품함, 둘째 딸 인애가 태어남
1957	제 6회 [국전]에 <세 여인>을 고심해서 제작, 출품하였으나 낙선
1958	<노변의 행상>이 [동서미술전]기획의에 출품됨. [한국현대회화전]에 <모자>, <노상>, <풍경>을 출품, 지난해(1957년)의 낙선으로 [국전]의 출품을 포기
1959	제 8회 [국전]에 <한일>과 <좌녀>를 출품, 현대작가 초대미전에 <봄>, <휴녀>, <노인과 유동>을 출품
1960	민주당 정권이 들어섬. 제 9회 [국전]에 추천 작가로 <노상의 소녀들>을 출품
1961	5.16 군사혁명이 일어남, 제 10회 [국전]에 추천작가로 <노인>을 출품, [국제자유미술전]에 <나무>를 출품(일본), 제 21회 [선전]에서 <모자>가 입선함.
1963	제 12회 [국전]에 추천작가로 <악(樂)>을 출품, 왼쪽 눈의 백내장. 악화 된 후 수술을 하였으나 잘못되어 재수술을 함. 수술도중 시신경이 끊어져 한 눈을 아주 못 보게 됨.
1964	지병이던 간이 갈수록 더 나빠짐, 심한 고통이 따랐으나 음주와 제작 생활을 강행 제 13회 [국전]에 추천작가로 <할아버지와 손자>(국립현대미술관 소장)를 출품
1965	간경화와 응혈증이 크게 악화, 4월초에 청량리 위생병원에 입원, 그러나 회복이 어렵게 되자 5월 5일 퇴원. 집에서 6일 새벽 새벽 1시에 "천당이 가까운 줄 알았는데 멀어, 멀어..."라는 마지막 말을 남긴 채 생애를 마감.

2) 작품 세계

박수근이 한 예술가로 살았던 시대는 1930년대 초에서 1960년대 중반까지이다. 일제강점기에 태어나 가정 형편으로 보통학교만 마치고 독학으로 그림 수업을 한 불우한 개인사와 더불어 암울한 식민지 시대의 질곡 속에서 성장기를 보냈다. 보통학교 밖에 못 다녔다는 그

55) 박수근 미술관- (<http://www.parksookeun.or.kr>)

의 학력이 그의 성장기의 불우한 내면을 반영해 주고 있다.

화가로서의 박수근의 연대기는 1932년 조선미술전람회에 첫 입선을 하고서부터 1965년 작고할 때까지로 설정할 수 있다.⁵⁶⁾

초기(1932년~1952년)	조선미술전에 첫 입선하던 1932년에서 해방 후 월남해서 서울에 정착하던 시점
중기(1953년~1958년)	수복 후 재개된 국전에서 출품하여 입 특선을 차지하던 1953년을 기점으로 해서 그의 세계가 무르익어 가던 1958년
후기(1959년~1965년)	1959년부터 작고하던 때

표 2) 박수근의 작품세계의 발전 단계를 3단계로 구분 2011.12.30. 만든이 김현

박수근의 예술은 초기의 오랜 습작 단계와 화가로서의 입신을 거쳐 중기에 와서 본격적인 제작의 시대를 맞으면서 비로소 자기 세계에 대한 분명한 요소들이 틀 잡혀 가고 있다.

이런 과정이 있고서야 박수근의 참다운 자기완성의 단계라 할 수 있는 후기가 가능했다고 볼 수 있다.

ⓒ 《경희미술논집》 제17호 (온라인 관람용)

박수근 작품에 등장하는 모티프는 인물, 풍경, 정물의 범주에 있다. 이 같은 모티프의 범주는 인상파 이후의 소재의 영역이다. 우리나라의 서양화는 20세기 초반 일본에 이식되었던 인상파를 배워 오는 것으로부터 시작되었다. 박수근의 소재의 범주가 인물, 풍경, 정물에 국한되는 것도 박수근이 한국 서양화의 전체적 풍경 속에 자리하기 때문이다.

사실 그림에도 불구하고 박수근이 다루는 인물, 정물, 풍경은 일반적 문맥에서 다소 벗어나는 예외적 항목에 속한다. 이는 박수근이 한국 서양화의 일반적 문맥에서 다소 빗겨나 있기 때문이고, 이는 작가의 생애에서 볼 수 있듯이 미술학교를 다니지 않았다. 이와 같이 그런 관습에서 벗어나있는 것을 알 수 있다. 또한 그의 작품에 누드의 작품이나 포즈를 취한 여인상이 없는 것은 그가 화실에서 모델을 앞에 하고 그리는 제도적 과정을 갖지 못했기 때문이다.

(1) 일하는 사람들

박수근의 초기 작품 가운데 단연 많은 분포를 보이는 것이 일하는 사람들이다. 이 같은 소재의 선택과 향상성은 그의 환경과의 관계에서 획득된 것임은 알 수 있다. 박수근은 강원도 양구라는 시골에서 태어났으며 농사를 짓는 집안에서 자랐다. 주변에서 가장 많이 대할 수 있는 것이 다름 아닌 자연과 농가의 풍속이었을 것이다. 일하는 농가의 여인들은 단순한 여인으로서의 모델이 아니다. 독특한 풍속적 단면이다.

56) 오광수, 『박수근』, 시공아트, 2007

또한 박수근이 화가가 된 동기 가운데 밀레의 <만종>에 대한 감동을 먼저 들 수 있다. 자신도 밀레와 같은 화가가 되게 해달라고 기도한 것은 밀레가 추구해 하지 않았던 소재에 대한 깊은 신념의 작용이 있었기 때문으로 볼 수 있다. 밀레가 농민화가로 흔히 분류되듯이 박수근 역시 농민화가란 이름을 부여하기에 주저함이 없는 화가이다.



그림 1) 박수근, 「땀돌질 하는 여인」 2, 1940년대 후반

향토적 소재주의가 팽만하여 가는 요인은 일본 미술의 동향을 들 수 있다. 맹목적인 서구편향에서 빗겨나 자신을 되돌아보는 시점에 도달했다는 것이다.

(2) 길 위의 사람들



그림 2) 박수근, 「아기 보는 소녀」 4, 1953

박수근 작품에 있어 길이란 대단히 중요한 공간이다. 길은 단순히 통로로서의 기능 외에 시장이 형성되기도 하고, 작은 광장이 되기도 하고 놀이의 공간, 또는 쉬는 공간이 되기도 한다. 이 점에 있어 길은 바깥 활동의 무대로서의 기능을 다하는 곳이라 할 수 있다. 안의 풍경이 거의 없는 박수근에게 있어 길 위는 곧 박수근 전체의 공간 개념으로 확대될 수 있다.

또한 박수근이 그리는 대부분의 여성인 것은 어쩌면 자신의 입장을 반영한 것인지도 모른다. 남자인 자신은 언제나 집에 있고 부인은 밖에 나가 일을 하기 때문에 그가 바라보는 인물의 대상도 언제나 아내와 같은, 밖에서 생활을 도모하는 여인 일반에 미친 것이라 볼 수 있다. 길 위에서 서 있는 인물상으로 <아기 보는 소녀> 시리즈와 <아기 업은 여인>, <모자> 등이 있다. 단독상 외에 서 있는 여인상으로 <나무와 여인> 시리즈에서 함지를 이고 가는 여인을 보면서 누군가를 기다리는 아기 업은 여인상이 있다.

(3) 집과 마을

박수근의 데뷔작이라고 할 수 있는 1932년 조선미술전람회의 입선작은 집을 소재로 한 것이었다. '봄이 오다'라는 명제의 작품이다.

집을 모티프로 한 1950년대 대표적인 작품으로는 먼저 <집(우물가)> 2 을 들 수 있다. 이 작품은 1953년 국전에서 특선을 차지한, 의미 있는 작품이다.

집은 전형적인 한국의 초가집이다. 기억자로 꺾어진 단순한 구조의 초가이다. 꺾어진 사이로 생겨난 공간이 집 마당의 전부이다. 1950년대 서울 변두리에서 흔히 만날 수 있었던 전형적인 서민들의 가옥이다. 바로 집 앞에 동리 공동의 우물이 자리를 잡고 있음도 흔히 볼 수 있었던 장면이다. 집이 화면의 중심을 이룬다는 것은 화면 가득히 초가를 클로즈업시킨 것에서도 그러거니와 보는 이의 시점이 집으로 쏠리게 되는 점 때문이기도 하다. 작가는 가난한 사람들이 꾸려가는 변두리의 삶

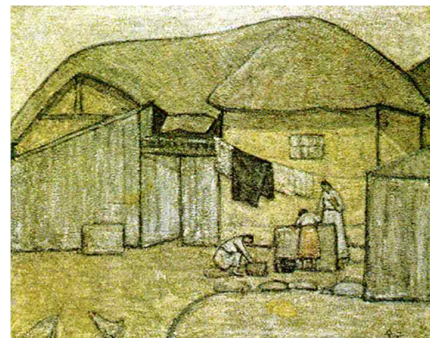


그림 3) 박수근, 「집 (우물가)」 2, 1953

에 대해 결코 어떤 편견도 어떤 연민의 감정도 지니지 않은 채 거기에도 엄연한 인간의 삶이 있음을 담담하게 그렸다.

(4) 풍경

박수근의 풍경 가운데는 일반적인 풍경이 있고 특별한 영역으로서 나무가 있는 풍경이 있다. 이 두 영역으로 분류되는 것은 일반적 풍경이 풍경적인 여러 요소를 아울러 가지고 있는 반면, 나무가 있는 풍경은 나무가 풍경의 중심을 이루고 있음이다. 일반적인 풍경으로는 몇 점의 산을 모티프로 한 작품이 있다. 박수근에게 산은 시장의 사람들이나 길 위의 사람들에서뿐만 아니라 풍경 속에서도 한 시대의 가난함이 절절히 묻어 나오고 있다.

나무가 있는 풍경의 경우도 현장감이 짙은 것과 오히려 양식적인 진행을 거친 것으로 대별해 볼 수 있다.

박수근이 다룬 풍경적인 소재 가운데는 이상에서 든 것같이 나무가 중심이 된 작품이 단연 많은 분포를 이루고 있다. 풍경속의 나무이기보다는 나무가 중심이 된 풍경이라고 할 수 있을 듯하다. 나무가 지니는 풍경적인 요인이 작품의 구체적인 모티프라고 해도 과언이 아니다.

<나무와 여인>시리즈는 1950년대 후반부터 1960년대 전반에 이르는 기간 중에 여러 점이 제작되었는데 부분적으로는 다소 차이가 있으나 구도나 전체적 설정은 거의 동일하다. 박수근은 조선미술전에 출품할 초기부터 자신이 애착을 지니고 있는 소재는 몇 번이고 반복해서 그린 적이 있다. 똑같은 기법을 약간씩 기법을 달리해서 그린다는지 해서 출품하였다. 하나의 소재를 반복해서 그린다는 것은 양식적 퇴고의 과정이라고 할 수 있다. 대상이 지니는 특수한 조형적 요체를 다듬어 내는 과정으로서 말이다. 같은 구도를 반복하는 경우도 있고 약간씩 구도를 달리해서 반복하는 경우도 있다.



그림 4) 박수근, 「나무와 여인」 1, 1956

(5) 정물

박수근의 작품 가운데 정물은 극히 한정된 몇 점에 머문다. 그렇긴 하지만 비교적 초기부터 만년에 까지 걸쳐 있다. 박수근의 작품의 근간이 생활에 잇대어 있기 때문에 그가 그린 정물적 소재는 거의 생활과 밀접한 것들이다.

대개 정물하면 꽃 과 과인이 주 모티프로 떠오르는 데 반해 박수근의 정물적 소재의 범주는 이 같은 상식선에서 벗어나 있다. 원래 정물이란 개념은 죽은 자연 또는 쉬는 자연이라는 의미로 인식되었고 자연히 그 범주는 사냥에서 잡아온 조류나 동물들을 다루는 것으로부터 시작되었다. 그것이 19세기 인상파 시대와 친밀파를 거치면서 정물은 식탁을 풍요롭게 하는 장식적 기물로 그 인식이 확대 되었다. 세잔을 거쳐 입체파 시대에 오면서는 자유로운 화면 구성을 위한 대상으로서 다루어지기도 하였다.



그림 5) 박수근, 「정물」 2, 1962

그러나 박수근의 화면에 등장하는 정물은 이 같은 조형적 맥락을 지니고 있지는 않다. 이 점은 그의 화면에서 누드의 인물을 만날 수 없는 것과 같은 내역이다. 박수근은 정규 미술 학교를 다니지 않았기 때문에 누드의 모델을 그리는 수업의 과정을 거치지 못했으며 일정한 관습의 정물 소재를 다루는 과정도 익히지 못했다. 당연히 누드의 모델이 없는 것처럼 일정한 규범의 정물도 있을 수 없다. 이 같은 전제에서 우리는 박수근의 정물에 접근하지 않으면 안 된다.

박수근이 남기고 있는 정물은 <감자>, <굴비>1, 2, <복숭아> 1등이 대표적으로 꼽힌다. 이를 위한 테생들이 여러 점 남아 있다. 인물은 모티프로 한 작품이나 풍경적인 내용의 것에 비해 상대적으로 빈약한 수이다. 화가에 따라 모티프에 대한 애착이 달리 나타나지만 정물적 소재는 누구에게나 친밀한 소재로서 많이 다루어지고 있는 점에 비하면 박수근은 다소 예외적이라 할 만하다. 이 점도 그가 정규 미술학교 교육을 받지 않았음에 기인되는 것이 아닌가 생각된다. 그가 다룬 정물들을 보면 이 점을 더욱 확인하게 된다.

(6) 기타

인물, 풍경, 정물의 범주에서 다소 벗어나는 소재로서 비둘기, 바위와새, 고양이, 제비 등이 있다. 고양이를 제외하고는 모두 새와 관련된 소재다. 고양이는 이채로운 소재다. 박수근의 작품 가운데 동물을 소재로 다룬 경우는 극히 예외적으로 몇 점이 있는데 <고양이>도 그 중 하나다. 화면 가운데 특히 고양이가 동그랗게 웅크리고 있는 장면을 포착하였다. 고양이의 생태적인 측면이 리얼하게 묘출되고 있다. 그러면서도 견고한 마티에르로 인해 화석과 같은 형태의 기념비성을 드러낸다. 57)

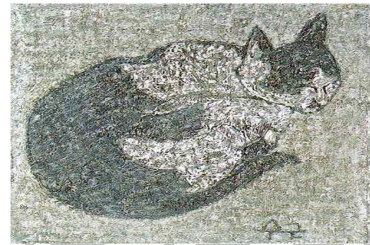


그림 6) 박수근, 「고양이」, 1962

4) 작가의 예술 특성

박수근의 예술이 갖고 있는 특성은 소재와 기법에서 연유된다. 박수근이 주로 다루었던 소재의 범주는 인물, 풍경, 정물이란 모티프 위주에서 벗어나 있지 않다. 그런 점에서 박수근의 예술도 19세기 인상파 이후의 미술사적 문맥에서 벗어나지 않는다고 할 수 있다. 적어도 신고전주의나 낭만주의 같은 19세기 전반의 미술양식이 주제의 예술인 점에 비하면 사실주의를 거쳐 인상파에 오면서 회화는 무거운 주제 의식에서 벗어나 평범한 생활 주변에서 화인을 구하는 평범한 소재로 변하기 시작한다.

우리나라 서양화의 도입은 1910년대에 이루어지고 있다. 이미 서구에선 인상파가 보편화된 이후의 시점에 해당된다. 당시 일본 화단은 인상파의 도입이 활발히 추진된 직후여서 서양화가 곧 인상파로 등식화되어 있었다. 일본의 강점기에 접어들었던 1910년대에 주로 일본을 통해 서양화를 받아들일 수밖에 없었던 당시 우리 미술계는 일본이 받아들였던 서양미술을 가감 없이 받아들이는 입장이었다. 서양화가 곧 인상파로 이해되지 않을 수 없었던 저간의 사정도 이로써 파악되어 진다.

그래서 한국의 서양화 지망생들이 다루었던 소재의 범주는 인상파 이후 서양에서 다루어졌

57) 오광수, 『박수근』, 시공아트, 2007

던 인물, 풍경, 정물이란 생활 주변의 모티프 중심이었다. 모티프의 범주는 전체적 분위기에 젖어 있었지만 모티프를 다루는 방법적인 면에서 그는 처음부터 자유로운 입지에 있었다는 것이다. 또한 그는 보통학교에서 미술을 배운 것 외에는 특별히 누구에서 사사한 바도 없었다.

박수근이 가장 많이 다룬 것이 인간상이면서도 이 인간상이 서민들의 자화상일 수밖에 없었다는 것은 평범함 속에서 선과 진실을 찾았던 그에게 너무나 당연한 것이지 않을 수 없었다. 그에게 아름다움이란 관능적인 육체적 구현이 아니라 바로 선함과 진실에 있었던 것이다. 박수근의 예술은 먼저 이 같은 작가의 미의 관점에서부터 접근해 들어가지 않으면 안 된다. 그러니까 이 점은 박수근 예술이 갖는 독특한 내면이자 일반적 미술의 문맥에서 부단히 벗어나게 하는 차별성이라 할 수 있다. 그가 미술학교 과정을 거치지 않았기 때문에 습작단계는 기대할 수 없으며 바로 그런 조건으로 해서 독자적인 습작의 단계를 지닐 수 있었던 것이다. 그가 선택한 소재는 따라서 주변에서 취재한 평범한 것일 수밖에 없었다.

이미 작품 소재에서 다루었듯이 박수근이 주로 그린 것은 서민들의 모습이나 나무가 중심이 된 풍경이다. 몇몇 예외적인 소재도 있으나 그가 집중적으로 다룬 것은 이상의 두 소재다. 화실에서 그리는 소재가 아니라 밖에서의 사생을 통해 가능한 것들이다.

이러한 소재들이 그가 한국의 화가, 또는 한국적인 화가로 불리는 내면도 그의 한국적인 요소를 가장 많이 기니고 있기 때문이 아닌가 한다. 또 박수근이 그리는 공간 또는 무대가 우리 땅이라는 의미에서 한국의 화가이며, 이 무대 속에서 살아가는 실체인 한국의 민중을 다루기 때문에 민중의 화가라는 것이다. 그러니까 박수근이 한국적인 화가가 될 수 있는 요건이 다름 아닌 한국이라는 무대와 그 속에서 활동하는 실체로서의 한국인을 다루고 있기 때문이란 것이다.

이 땅에서 활동하고 있는 예술가이면 한국이라는 공간과 한국인이라는 실체를 어떻게 간과할 수 있겠는가. 한국의 예술가라면 어떤 형태이든 한국을 배경으로 한 한국인을 다룰 것이다. 특별히 박수근에게만 해당되는 사항은 아닐 것이다. 그럼에도 유독 박수근을 한국의 화가, 한국적인 예술가로 명명하는 것은 단순한 소재로서의 한국적 풍물이나 한국인의 모습을 다루는 보편성에서 벗어난 어떤 특별한 내용성과 방법에 기인하는 것이다.

2. 이우환

1)작가 약력⁵⁸⁾

1936 경남 함안 군북 출생으로 1936년 6월24일 경남 함안군 군북면 명관리 두메산골에서 4남매의 외아들 태어난다. 유교적 엄격함을 지녔던 조부 이태영, 만주/중국/일본을 오갔던 무명저널리스트 부친 이인섭, 한국고전소설과 문장에 통달했던 모친 이위효 아래에서 태어난다.

5-6세부터 동초 환건용에게 붓글씨와 그림 수학 하고, 서울사대부고 신문반 활동한다.

1956년 서울대학교 미술대학을 중퇴한 후 일본으로 건너가 1961년 일본대학 철학과를 졸업

1967~91년에 한국·일본·유럽 등지에서 수십 차례의 개인전과 국제전에 참가하고, 1968년 미술출판사 주최 평론 모집에서 <사물에서 존재로>가 당선되면서 평론작업도 병행한다. 1973~90년에 다마미술대학[多摩美術大學] 교수로 활동했다.

58) 이우환, 다음 백과사전- (<http://100.daum.net/encyclopedia>)

2) 작품 세계

그의 작품제작과 이론 활동은 1970년을 전후하여 일본에서 형성된 모노파(派)⁵⁹⁾와 밀접하게 관련되어 있으며, 모노파의 성립에 실질적인 기여를 하는데, 그의 미술론은 기본적으로 세계를 대상화하는 표상작용의 비판에서 시작한다. 그에게 예술작품은 '만들다'라는 창조개념보다는 있는 그대로의 세계와 '만남'을 가능하게 함으로써 세계와 일체감을 지각시켜주는 구조이다.

모노파 시기의 작품 〈관계항 關係項〉 연작은 이질적인 사물들의 위치를 변경하면서 결합하는 것으로 사물의 물질적 특성이나 존재감을 강조하는 것이다. 파리비엔날레, 상파울루비엔날레, 카셀도큐멘타 등 권위 있는 국제전에 참여했다.

1994년 이탈리아 밀라노의 무디마 미술관과 국립현대미술관에서 개인전을 열었고, 1997년에는 프랑스 파리의 국립 주드폼므(Jeu de Paume) 갤러리와 서울의 갤러리현대, 박영덕화랑에서 개인전을 열었다. 그밖에도 일본 요코하마미술관에서 열린 〈전후 현대일본의 전위 미술〉(1994), 베네치아비엔날레 특별전(1995), 프랑스 퐁피두센터에서 열린 〈메이드 인 프랑스〉(1996), 서울 토탈 미술관에서 열린 〈프로젝트 8〉(1996) 등에 참여하였다. 국립현대미술관, 파리 퐁피두센터와 일본·독일의 미술관 등에 작품이 소장되어 있다.

주요 작품으로는 《선으로부터》(1984), 《동풍》(1974), 《관계항》(1988), 《조응》(1988), 《점에서》(1975), 《상응》(1998) 등이 있다.

ⓒ 《강희미술논집》 제17호 (온라인 관람용)

아래 그림표를 통해서 이우환의 작품 활동의 저력을 보여 준다.



지난 10년간 국내 미술품 경매 낙찰총액 1위 작가는 이우환인 것으로 조사됐다. 사단법인 한국미술사가감정협회(KAPPA)는 10일, 2001~2010년 서울옥션, K옥션, 꼬모옥션, 마아트옥션, 에이옥션, 옥션단, AT옥션 등 경매사 7곳에서 판매된 '미술품 낙찰총액작가 100위'를 분석한 결과 이우환은 467억 원어치를 팔았다고 밝혔다.

3) 작품 소개

59) 모노파- 1960~1970년 일본에서 나타난 미술 경향.

모노란 '물(物)', 즉 물체·물건이라는 뜻이다. 물체에 대한 관심에서 비롯된 모노파는 나무·돌·점토·철판·종이 등의 소재에 거의 손을 대지 않고 있는 그대로의 상태를 직접 제시하였다. 그럼으로써 물체에 근본적인 존재성을 부여하고 더 나아가 물체와 물체, 물체와 공간, 물체와 인간 사이의 관계 등을 통해 창조보다는 존재간의 관계성 파악에 주력한 것이 특징이다.

(1) 선으로부터 From Line

선 하나로 완성된 개체라기보다는 전체적인 조화 속에서 의미를 발견하는 존재이며, 그 관계는 운율적으로 해석된다. 굵기와 형태가 거의 동일한 선들은 일정한 간격을 유지하고 있으며, 선명한 선은 밑으로 내려가면서 점차 그 자취가 사라지면서 희미해진다. 이러한 선은 결과보다는 그림을 그리는 과정에서 내재된 본질적인 의미를 부각시킨다. 즉, 선은 동양적인 氣와 생명력의 근본이자 출발점이 되고, 마음을 비우고 선을 긋는 일회적인 행위를 주로



그림 7) 이우환, <선으로부터>
캔버스에 혼합재료, 1974
73.8x89.5cm

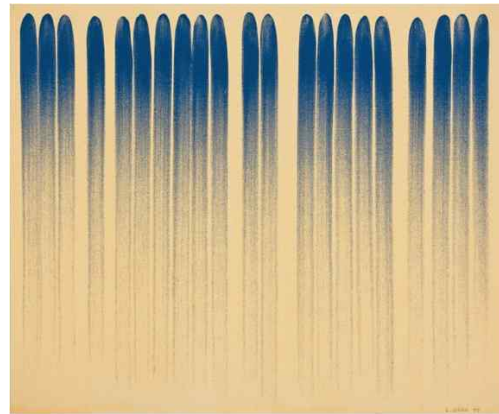


그림 8) 이우환, <선으로부터>
캔버스에 혼합재료, 1978, 60x72.5cm
* 서울 옥션, 4억2천만원 낙찰

© 《경희미술논집》 제17호 (온라인 관람용)

70년대 중반에서 80년대 초반까지 그려져 왔으며, 흔히들 "선에서" 연작, "선에서" 시리즈라고 한다. 위 두 작품은 캔버스에 연한 베이지색 또는 흰색의 유화를 칠한 이후에 석채를 이용한 안료를 통하여, 파란 선을 위에서 아래로 내려 긋는 것이 주된 작업이다.

이를 통하여 이우환 선생은 화면위에서 굵게 시작되는 선이 아래로 내려오면 점차 색이 얇아지는 것을 주로 표현하며, 이를 통하여 동양의 "생성과 소멸"에 대한 메시지를 전한다.

(2) 점으로부터 From Point

점, 점과 선은 모든 회화 성립의 근본인 동시의 우주의 근본이다. 이우환의 점은 dot인 동시에 이기도 하다.

흰 캔버스 위에 투명한 단색의 점을 일률적으로 찍는 것은 흐트러짐 없는 긴장과 정신집중을 요하는 작업으로, 점이 찍힐 때 마다 자취를 감추는 점들은 원인과 결과로서의 점이 아닌 과정으로서의 점으로 변화한다. 이우환은 점은 dot 인 동시에 point이기도 하다. 즉, dot 처럼 한곳에 박혀 꼼짝하지 않는다는 의미인 동시에 어느 물질과 형태가 한곳으로 수렴되고 집약 되었다는 의미의 point이기도 하다.

(3) 바람 (Wind)

이우환은 바람시리즈로 이행하면서 점, 선 시리즈에서 보여준 엄격한 질서와 통제를 벗어

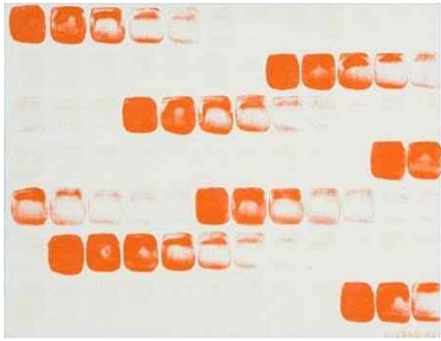


그림 9) 이우환, <무제> 1980 , 41x31.8cm

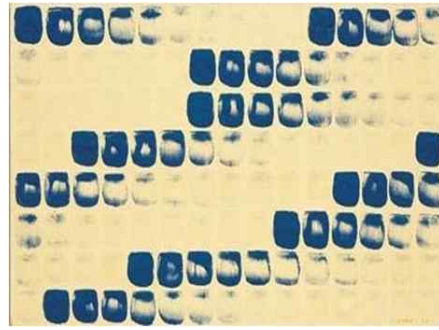


그림 10) 이우환, <무제>1980 , 33.4x53cm

나 해체적이면서도 자유로운 양상을 보여준다. 캔버스 위에 붓 터치와 주변 여백과 균형관계를 통해 작품을 만들어가는 작가는 자신의 예술적 개입을 최소한으로 줄여 사물에 대한 미적 관저와 여백의 세계를 표현하고 있다. 즉, 전적으로 점과 선의 기본요소에만 의존하던 전의 양식화된 작품에서 벗어나 정형의, 생기 넘치는 화가가 되는 것이다.



그림 11) 이우환, <east winds>
바람시리즈 작품, 1988
,130.3m x 162.2m



그림 12) 이우환, <east winds> 바람
시리즈 작품, 1990 ,72.7m x 90.9cm

(4) 조용 (Correspondence)

이우환은 90년대 이후에는 자신의 작품에 조금씩 변화를 시도하여 조용 시리즈부터 다시 절제되고 엄격해진 공간으로 회귀하는 양상을 보여준다. 각각의 점은 크기 및 위치, 간격, 획의, 방향성에 따라 다른 점과 다양한 방식으로 상호 조용하고 캔버스의 빈 공간, 여백은 더욱 강조되어 외부와의 관계를 보다 적극적으로 수용하기 시작한다. 한 점이 그 자치로 캔버스 공간 내에서의 조용과 함께 주변으로 확장되는 울림의 고간이기를 바란다. 최소한의 개입으로 최대한의 세계와 관계하고 싶다는 작가는 입장처럼 여백의 미학을 실현하고 있다. 즉, 사람이 태어나고 살아가고 죽어가는 과정을 비롯하여 모든 우주의 순환계를 캔버스 속으로 옮겨 표현한 '점' 연작이다.

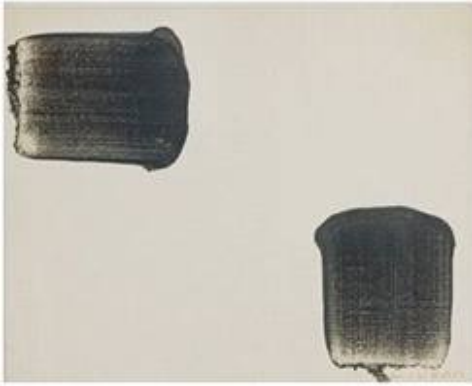


그림 13) 이우환, <조응>, 1994, 27.3cm x 22cm

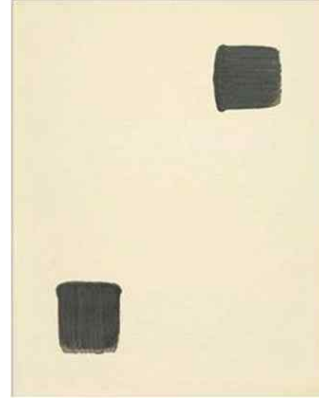


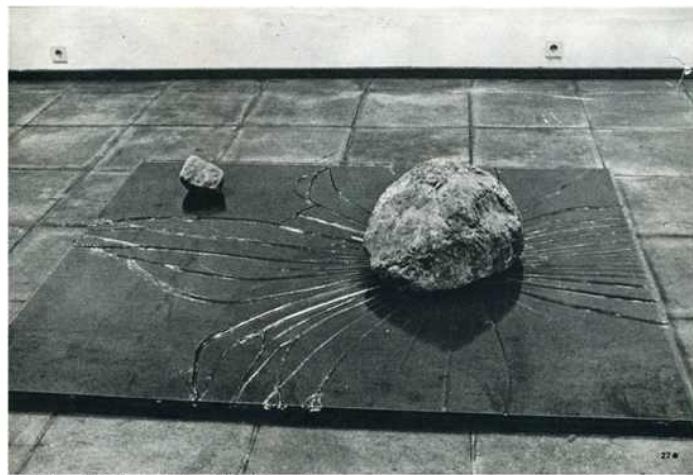
그림 14) 이우환, <조응>, 1995, 65.1cm x 53cm

(5) 관계항 (relatum)

공간이나 물체는 과연 보이는 대로 의 것일까 어떤 계기나 형식이나 변화에 따라 경험과 인식이 변하는 일은 없을까. 예컨대 무겁고 불투명한 돌을 외계에서 빌려오고 가볍고 명료한 고무자를 메커니즘하게 만든다. 이것을 특정한 장면으로 관계 지음으로써 인간의 시간에 어떠한 현상이 일어나는가를 캐본다. 돌의 중력이나 위치, 다른 돌과의 거리감 고무자의 신축성과 애매성 등에 착안하여 이들의 생태성을 강조하는 관계항을 짜낸다. 이렇게 해서 열리는 팽팽한 공간은 일상성을 깨뜨리고 신선한 자각을 불러 일으켜준다.

© 《경희미술관집》 제17호 (온라인 관람용)

‘공’하고 떨어진 무심한 돌 - 파리 비엔날레



이우환, <관계항>, 파리 비엔날레(1972), 1969, 180x230x50cm

“나의 관심은 이미지나 물체의 존재성보다
만남의 관계에서 오는 현상학적지각의 세계에 있다“⁶⁰⁾

-작가 인터뷰 발췌

60) 이우환 『여백의 예술』 현대문학 ,p37 인용

(6) 무한의 제시(Marking Infinity)

뉴욕의 구겐하임미술관에서는 한국 작가 이우환의 개인전이 열렸었다. 이우환은 백남준 이후 한국 작가로서는 두 번째로 구겐하임미술관에서 개인전을 갖는다. 그는 일본을 포함한 아시아에서 독보적인 위치를 차지하고 있는 근대 회화작가다. 일본 '모노하(物派)'의 창시자이자 철학자인 이우환은 점, 선, 바람, 조응이라는 주제로 40년 넘게 그림을 그려왔다.

70년대에는 타마 대학 교수시절 만들었던 목 조각과 함께 '관계항'이라는 주제의 퍼포먼스 및 설치 작업을 함께 했다. '모노하'는 1960년대부터 1980년대까지 일본에 있었던 미술의 한 경향으로, 물체의 근본적인 존재와 물체간의 관계에 대해 고찰하는 작가들의 모임을 일컫는다. 이번 전시에는 구겐하임미술관의 전 층에 이우환의 작품이 설치되었다. 1층의 '점' 연작을 시작으로 2층에는 '선' 연작, 3, 4층에는 '바람' 연작, 5층에는 <관계항> 및 <조응> 연작, 6층에는 <대화> 연작을 볼 수 있었다.



그림 15) 이우환, <대화> 강철, 돌, 두 개의 판 각 200x 1.5x 400cm, 높이70cm 2009

© 《4) 작가의 예술적 특성》 제17호 (온라인 관람용)

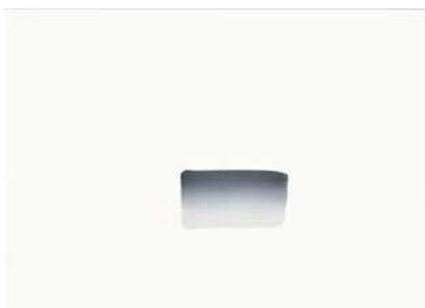


그림 16) 이우환, < Dialogue> 2011 218x291cm

90년대 초에 시작된 <조응 Correspondance>시리즈에서부터 작가는 이러한 터치와 여백의 조화를 피해왔으므로 이 화면의 구성요소 자체는 우리에게 실로 그다지 새로운 것도 아니다.

그러나 그의 최근작은 이 십여 년 간의 끈질긴 탐구 후에 그가 엄청난 큰 걸음을 내디뎠음을 눈앞에 보여준다. 미술사가 앙리 포시옹 Henri Focillon의 표현을 빌자면 한 미술 양식은 생명체와 같아서 실험의 단계에서 스스로를 정의하기 위한 끝없는 탐구를 하고 질서감과 안정감을 이루는 고전기를 맞으며 대담하고 순도 높은 세련기로 들어간다고 한다.

이우환의 <대화 Dialogue>시리즈에서 우리는 바로 이와 같은 안정감과 확고함과 더불어 대담함과 세련됨을 동시에 찾아 볼 수 있다.

또한 프레임이 없는 캔버스의 그려지지 않은 하얀 부분은 자연스럽게 전시장의 벽으로도 연결된다. <대화 Dialogue>시리즈에서 터치가 눈에 띄게 커진 것은 작가가 그 크기의 비율을 캔버스만이 아닌 외부 공간 전체에 둔 탓이 아닌가 생각된다. 이는 그가 2004년경부터 본격적으로 시작한 월 페인팅과도 관계가 있다고 여겨지는데 실제 공간에서 더 큰 터치로 작업하면서 캔버스 작업에 있어서도 더 대담해진 것이 아닌가 한다.

“나의 작업은 마음 속 생각과 바깥 세계와의 소통을 표현하는 겁니다. 캔버스의 넓

은 화면에 아무 것도 그리지 않고 점 하나만 그리지만 긴장감이 가득하지요. 결국 ‘여백’은 ‘나’와 타자의 만남에 의해 열리는 공간입니다. 북을 치면 소리가 울려 퍼지는 진동의 공간이 여백인 것처럼 한 번의 붓 터치로 하얀 캔버스의 빈 공간이 진동할 때 사람들은 회화성을 느끼지요. 위태위태한 밸런스를 지니는 그림, 바로 그런 것을 그리고 싶습니다.”

-작가 인터뷰 발췌

3. 맺음말

한국 미술품 경매 낙찰 총액 1위에 이우환 작가가 오른 것으로 발표됐다. 이어 박수근작가가 2위였다. 그 뒤는 김환기, 이대원, 천경자 순으로 10위안에는 작고 작가와 생존 작가가 50%를 차지했다. 이 기사는 우리에게 단순히 작가들의 경매가를 보여주는 것이기도 하지만 결국엔 가장 한국을 대표하고 있는 작가라고 할 수 있다.

박수근은 한국 근현대 미술사적으로 서양의 것과 전통성에 기로에서서 새로운 방향을 모색하는 시기에 활동을 하였다. 박수근 예술이 탄생되었던 1910년에서 60년대 중반까지의 사회적 모습은, 대부분이 억압과 가난의 세월을 보내야만 했었고, 전쟁이라는 큰 국난도 있었기에 대부분은 가난에 많은 의존을 하여 지금과 같은 사회적 체험은 턱없이 부족했었다. 예술가들도 예외는 아니었기에, 작품들은 일제에 의한 일률적인 향토성이 강요되었고, 시간이 지난 후에도 그늘을 벗어나지 못한 아카데미즘은 만연하였으며, 진정한 민족적인 현실성은 턱없이 부족했음을 볼 수 있다.

이우환은 국제무대에서 동서미술의 가교역할을 하고 있는 아시아의 대표적인 화가이자, 조각가이며 이론가라고 할 수 있다. 일찍이 1960년대 후반 일본에서 미술평론가로 등단하여 당시의 모노하(物派) 태동을 주도하고 창작과 비평에서 두드러진 활약을 보인 그의 작품세계는 일본뿐만 아니라 한국현대미술에도 지대한 영향을 끼쳤다.

그의 사상과 작업에 대한 해석과 검증은 작가 자신에 의해서, 그리고 그에게 관심을 표명하는 다른 작가들과 많은 비평가들에 의해 진행되고 있다. 특히 작가 스스로 자신의 작업에 대해 끊임없이 검토하면서 사상적 의미를 부여하고 있다.

현재 주목받는 작가로서 이론가로서 우리 미술에 막대한 영향력을 끼친 그의 사상과 작품의 특성을 알고 이해해야 하는 것은 중요한 일임에 틀림이 없을 것이다.

박수근의 삶에서의 예술과 이우환의 삶에서의 예술은 크게 다를 것이 없으며, 현재 우리나라에 있어서 중요한 작가들이고, 한국 정서와 사상에 있어서 큰 획을 그은 작가들이 틀림없다. 지금 우리나라 있기까지 역사가 있듯이 분명히 우리나라미술, 한국미술에서도 역사가 있다. 김환기, 박수근, 이중섭, 천경자, 이우환 등 많은 작가들이 있었기에 또 현재의 작가들이 있을 수 있다. 한국의 정서와 사상, 중요한 것이 무엇인지 또한 무엇을 위해 작품을 해야 하는지 두 작가들을 보며 생각해보아야 할 것 같다.

▣ 학습목표 ▣

- * <갤러리·미술관 전시/영화/책/음악/공연 등>의 전반적인 예술을 관람 후 자유로운 형식으로 기재.
- * 기재의 형식은 <리뷰/연구/비평/감상/드로잉/사진 등>으로 구성하여 자유롭게 작성.
- * 목적은 '느낀 점'을 다양한 형식으로 폭 넓은 감상을 공유하고자 한다.

▣ 학습내용 및 학습취지 ▣

전반적인 동시대 예술의 트렌드를 직시하여 현장에서 '소통'한다.

© 《경희미술논집》 제17호 (온라인 관람용)

구성원들과의 원활한 피드백을 추구하는데 앞의 '전시스터디'는 공유의 최대 시너지를 발생한다. 미술시장의 현장을 방문해 관람을 하고 많은 사람들, 작품들을 만나면서 연구스터디의 깊이는 한층 더 깊어진다.

일반적인 갤러리와 미술관, 영화, 책 등을 관람 또는 탐방하여 자유로운 형식으로 기재한다. 방법은 매주 토요일마다 전시스터디 부장들이 전시 또는 영화 등의 예술을 조사하여 학술부 클럽(온라인)에 올리면, 조사된 내용을 중심으로 스터디를 한다.

취지는 동시대 미술과 예술을 함께 공유하고자 '전시스터디'를 진행하며, 글 이외에도 많은 형식을 빌려 자신의 감상을 남기는 형식을 취한다.

조금 더 참신하고 자유로운 스터디의 진행을 위해, 이러한 감상문들은 학술부원들이 남기고 싶은 전시들을 자율적이고 주체적인 자세로 정리하여, 스스로의 '감상'을 '공유의 장'으로 확장한다.

2011년-1학기 전시/관람 스터디

3월 5일

© 《경희미술논집》 제17호 (온라인 관람용)

- <H-box:Loops>(감상) - 아트선재센터..... 이지인 (회화3)
문성식展 <풍경의 초상>(감상/연구) - 국제갤러리..... 조수현 (조소2)
서용선展 <시선의 정치학: 사람, 도시, 풍경>(감상) - 학교재 이셋별 (한국2)
서용선展 <시선의 정치학: 사람, 도시, 풍경>(감상) - 학교재 강윤정 (조소3)

H-BOX:Loops - 아트선재센터

전시 기간: 2011년 2월 25일 - 2011년 5월 1일

이지인(회화3)

자본주의의 대표 격이라고 할 수 있는 패션 브랜드에서, 그것도 줄곧 상위 1%를 노리고 그들을 타겟으로 모든 마케팅 전략을 쏟아 부었던 럭셔리 브랜드들이 대중을 향해 눈을 돌리고, 그들과 소통하기 위한 색다른 이미지 마케팅을 내세우고 있다. 작년 경희궁 앞뜰에서 설치되었던 프라다의 '트랜스포머 프로젝트'가, 샤넬의 '샤넬 향수의 세계 프로젝트'가, 디올의 '디올 헤리티지 전시' 그리고 현재 진행 중인 에르메스의 'H-Box:Loops'가 그것이다.

이들은 브랜드 제품이 아닌, 문화 행사와 전시회 등을 대중들에게 선보이며 브랜드 이미지를 높이는 것과 동시에 대중에게 친화적인 이미지를 심어주고 있다. '예술 전시회'라는 것은 럭셔리 브랜드, 그들에게 있어서 절대 잃어서는 안 될 그들의 하이 퀄리티를 보장받으면서 대중과의 호흡을 가능하게 하는 가장 우아한 도구가 아닐까.

그들은 영리하게도 현명한 선택을 한 것이다. 아트마케팅과 예술 후원에 투자를 아끼지 않는 에르메스 예술재단에서 매년 선정된 작가들의 싱글채널 비디오를 상영하는 'H-BOX'는 일종의 소규모 영화관이다. 세계 곳곳을 누비는 이 영화관은 미디어 작품을 통해 일종의 '소통'과 '경계'에 대해 이야기하고 있었다.

이 두 가지 키워드는 이미 예술 속에서 흔하다. 하지만 그것을 개인이 어떻게 수용하고 재해석하느냐에 따라 의미가 천차만별이다. 예술 작품은 보는 사람의 시각에 따라 일정한 대상이라도 완전히 달라 보일 수 있다는 가능성을 지니고 있다. 그래서 작가들은 관람객의 사유와 논리까지도 고려해야한다.

이미지는 문자와 달리 단순한 사유나 논리의 전개보다 은유적이고 환유적인 그것을 요구하므로 관람자의 해석의 여지가 많다. 이미지 존재 자체가 그것을 일으키는 의미와 대상의 작용에 의존하고 있다고 할 수 있다. 현대 예술의 모든 장르에는 심리적, 내적 이미지의 표현에 있어서 다양한 방법적 접근이 시도되어야만하고 보편적 언어가 아니라 개인의 치열한 내적 탐구를 통해 이루어낸 개성적이고 확장된 상징 언어로서의 작품이 그 역할을 해내지 않을까. 작가는 단순히 기록한 이미지로부터 또 다른 이미지를 연상하고 대입해나가는 2차 이미지를 만들어 내야한다.

나는 아직 예술을 배우고 있는 학부생이지만 단순히 어떠한 사실을 보여주는 것은 카메라의 발명 이후의 예술의 기능이 아니라고 생각한다. 예술에는 작가 자신에 의해 상징화된 도상적 요소들을 통해 다의적인 의미를 지닌 채 구성되고 확장되어야한다고 생각한다. 이미지는 많은 것을 내포하고 있고 또한 상대적이다. 아직도 작품을 감상하는 것이 어렵지만 이번 전시는 그동안 거부감먼저 일으켰던 영상과는 다르게 흥미로웠고 지금까지와는 다소 다른 생각을 할 수 있는 경험이었다. '수메 체'의 「오픈 스코어」는 컴퓨터 그래픽으로 만든 사이버 공간에서 일어나는 스퀴시라는 행위와 그를 통해 생성되는 '소리'를 통해 실재와 실재하지 않는 것 사이의 간극을 드러내었다. 시간이 지남에 따라 작가는 컴퓨터 그래픽 속의 인물과 같이 그 형체가 변하고 여러 각도에서 보여주던 영상과 소리는 작고 하얀 '공' 하나가 사라지는 순간에도 여전히 울려 퍼지는 공 '소리'를 보여주고 있다. 이를 통해 공간



그림 1) H box 영상관

과 행위 자체가 지니고 있는 허구성을 드러내며 ‘존재하는 것’이 무엇인가 하고 의문을 품게 만든다. 또 ‘사라 라모’의 「7인의 밴드」 또한 현실과 영상의 경계를 허물며 실제 존재하는 것의 불분명함을 이야기했다.

영상 속 벽의 좌우에 설치된 마이크와 연결되어 전시장의 스피커에서 좌우 번갈아가면 연주 소리를 들려줌으로써 영상과 현실을 불분명하게 만들었다. 가상의 영상과 현실사이의 연결고리를 만들어주는 과정을 통해서 작품이 실제 인

듯한, 영상이 곧 현실이 되는 과정을 보여주었다.

미디어 예술이 발달된 지는 꽤 오랜 시간이 지났지만, 많은 이들에게 그것은 아직 어렵다. 나 역시도 이제까지는 비주얼적인 재미를 주는 회화작품과 상이한 분위기를 풍기는 미디어 예술에 그리 호감을 느끼지는 않았었다. 영상이나 게임 기반으로 제작되는 미디어 예술의 대부분은 대중에게 이미 익숙한 영화나 게임의 테크놀로지를 따라가지 못한다.

미술작품으로서 존재하기 위한 조건으로서 어떠한 심미적, 지적 설득력 또한 갖추지 못한 것이 많다. 단지 그것들은 대부분 ‘미술관’이라는 장소의 특성 덕분에 ‘작품’으로서 관람될 수 있다.

현 예술가들이 카메라의 발명 이후에 내어준 재현 예술로서의 자리를 예술가라는 계보에서 있다는 이유 하나로 미디어 작가들 역시 대가들과 어깨를 나란히 하려는 맥락은 아닐까 하는 아쉬운 생각도 들었다. 이번 전시회에서 보았던 몇 작품들은 흥미로웠고 꽤 많은 생각을 할 수 있도록 해주었지만 여전히 많은 영상은 미술을 전공한 사람에 의해 다듬어진 어정쩡한 영상인 것 같아 아쉬웠다.

어떠한 시각적 쾌락을 제공하는 것도, 심미적인 유희를 제공하는 것도 아니다. 혹은 다큐멘터리와 같이 어떠한 객관적 사실을 밀도 있게 전달하는 것도 아니었다. 그러나 현대미술의 여러 위기중 하나는 작가들이 형식 실험에만 치우친 나머지 작품에서 읽혀지는 이야기를 상실한 데서 유래한다. 미디어 예술 또한 그러한 절차를 밟지 않고 그것 스스로 많은 이야기를 레이어링해 비주얼에 따르는 문제로 위기를 겪지 않기를 바란다.

문성식展 <풍경의 초상> - 국제갤러리

-집요하고, 고집스런 세필을 담은 이야기-

조수현 (조소2)

문성식 작가의 이야기가 담긴 전시를 보고 왔다. 눈에 먼저 띄는 것이 화면의 촘촘한 밀도감이다. 그의 작품에서 느낀 첫 소감은 “고생스런 작품들”라고 생각할 뿐 이었다. 하지만 곧 작품 하나하나 보면서 혼한 소재를 다루면서도 다른 분위기, 한 땀 한 땀 수놓은 듯한 세필은 다소 무섭고 매력적인 반전을 만들었다. 땅의 질감을 묘사한 소품들이나, 숲 속 고라니들을 그린 <밤> <숲의 내부> 등에서 그는 땅거죽의 미세한 표면이나 나무껍질의 생채기까지 일일이 포착하게끔 하는 세밀한 묘사력을 보여준다. 수십 번 물감을 덧칠하며 쌀알 같은 미세한 흑점들의 집합 같은 이미지로 묘사한 <밤의 질감>에서 그의 집요한 관찰과 세필의 힘을 느낄 수 있다.



그림 1) 문성식, 「무심한 교차」 종이위에 아크릴, 76x430cm, 2008-2010

특히 <밤>이라는 작품은 어둠속 숲을 펼쳐놓은 검은색감은 송고해보이기까지 했고, 마치 내 깊은 내면의 상처들이 아무렇게나 그어져있는 검은 선들 같기도 하여서 같은 공간에서 길 잃어 울무에 걸린 고라리가 나의 모습으로 비춰지는 착각도 했다.

또 그의 작품에서 친근한 한국의 미를 느꼈는데, 첫 번째는 화폭 가득 뻑뻑이 들어찬 강박적 세필로 입지를 굳힌 문성식이 현대적 노동 집약성 비슷한 재현 기법으로 다른 작가들과 비교되는 점은 그의 소재들이 유독 드로잉에서 ‘시골’스럽다는 것이다.

두 번째는 '가까이에서 봤을 때' 이것들을 관찰할 수 있어야 한다는 것이 포인트이다. 작은 부분들까지 생명력이 부여되어 있다는 것을 말하고 싶어 했다는 점에서 한국적이다.

그의 작품을 보면서 집요하고, 고집스런 세필에 대한 무한한 감동을 또한 다른 세필의 매력을 담고 있는 김홍주 작가를 통해서도 느낄 수 있었다.

'꽃 속에서 우주를 보다'의 작품들은 극대화해서 오히려 단순해 보이는 그림이 앞으로 다가서면 일순간 시각을 압도했던 이미지는 사라진다.

실낱처럼 가는 붓 자국을 촘촘히 이어서 만들어낸 그림 속의 숨겨진 길들이 존재를 드러낸다. 가장 가는 아크릴 붓으로 수없이 그려낸 흔적들은 커켜이 쌓인 시간과 손에 잡힐 듯 촉각적인 선명한 매력을 나타낸다.

꽃잎의 섬세한 잎맥을 바라봐지는 시선은 어느새 촘촘하고 섬세한 붓질이 한국의 미가 품고 있는 작은 눈, 밭이며 거대한 강줄기를 따라 흐른 것 같다. 모세혈관처럼 널리 퍼져있는 형상은 작은 선들이 이루어져있지만 큰 흐름의 동맥같이 느껴진다.

문성식, 김홍주 이들은 세필작품을 통해서 회화적 쾌락을 맛볼 수 있다. 작가들의 작업에서 동일하게 나타나는 세필의 특성은 그 존재 자체로도 작품의 주된 역할을 한다. 너무나 세밀해서 아찔하기까지 작가들의 그림은 이미지의 시작과 완결이 전혀 다른 모습을 하고 있는 것이 공통점이다. 이 같은 디테일의 끈질긴 묘사로 인해 일어나는 시선의 분열은 작가에겐 그린다는 것을, 감상자에게는 '본다' 라는 시각적인 것들이 회화적 쾌락을 불러일으킨다.

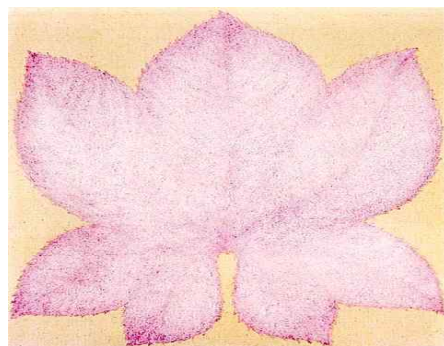


그림 2) 김홍주, <무제>, 캔버스에 아크릴, 230x23cm, 1998

그동안 거기서 거기인 한국미술 작가들이 난 사실 재미가 없었다. 하지만 나의 내면부터의 어떤 것과 매혹적이던 작품 속, 즉 관계의 끌림을 통해서 발전을 기여할 수 있어서 뜻 깊었다. 이 시대의 작가라면 누구나 그렇듯 같으면서도 다른 특징을 표현한 두 작가의 앞으로 전시들, 그들의 철학을 볼 수 있었으면 좋겠다.

© 《경희미술논집》 제17호 (온라인 관람용)

서용선展 ‘시선의 정치학: 사람, 도시, 풍경’ - 학교재

전시 기간: 2011년 3월 9일 - 2011년 4월 10일

이셋별(한국화2)

학교재 벽에 붙어있는 현수막을 보기 전까지 서용선 작가에 대한 정보가 없었던 나는 처음 작품을 보고나서 서양 작가의 작품인줄 알았다. 또 그의 작품 속에서 나오는 차가운 느낌과 음침한 분위기를 접하고 몽크의 그림이 떠오르기도 했다.

한국화 전공인 나는 평소 전시를 관람 할 때 한국화 작가들의 작품을 위주로 관람했다. 내가 주로 봤던 작품들은 부드럽고, 따뜻한 색채와 구도로 이루어져 있었다. 아직까지 인생의 고난을 느껴보지 않아서 인지 재밌고, 아름다운 그림이 보기 편하고 좋았다. 그래서 서용선 작가의 작품처럼 거친 터치와 차갑고, 음침한 느낌의 그림은 그다지 관심 있게 보는 편이 아니었다. 하지만 학교재 전체 위아래, 밖에 설치된 작품까지 전시를 보며 내가 굉장히 좁은 시각으로 작품들을 접하고 있었다는 걸 깨달았다.

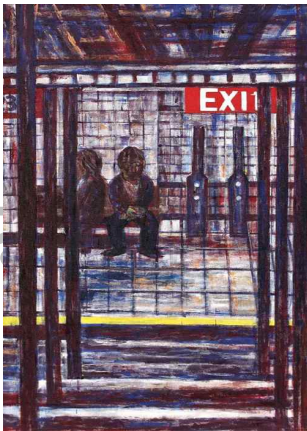


그림 1) 서용선, 「23st 출구」 2010

그의 작품은 그 속의 또 어떤 이야기가 있을지 계속해서 생각하게 만드는 힘이 있다. 많은 것을 그린 것도 아닌데 수많은 이야기가 내 머릿속을 지나가는 듯한 느낌이 들었다. 내게 이런 느낌을 들게 한 건 독특한 색채와 구도일 것이다. 사람의 얼굴은 눈, 코, 입을 겨우 알아볼 정도로 뚜렷하지 않고 피부 결 또한 ‘결’이라는 표현이 무색할 정도로 강렬한 색과 거친 터치감으로 표현되어 있으며 그의 그림 속 사람들은 섬뜩할 정도로 무섭다. 작가는 왜 이렇게 표현했을까? 현대인들의 어떤 점을 말하고 싶었을까? 그림을 보는 내내 나의 궁금증은 점점 커져만 갔다.

지금 사는 사람들의 일상생활을 담은 그림 속 사람들 중 마주 보고 있는 사람은 아무도 없다. 서로 각자 일을 하고, 지하철을 타고 각자 갈 길을 가는 것에만 집중한다. 차가운 색감으로 표현된 일상모습은 보는 사람의 마음을 더 쓸쓸하고 슬프게 만든다.

지하철을 배경으로 그린 그림인데도 그 속에서 비가 오는 것 같은 기분이 든다. 또한 큰 화면에 클로즈업된 배경은 그림 속 이야기에 더 집중 할 수 있게 만든다. 그의 작품 중에 지하철 문만 그린 그림이 있는데 처음에 접했을 땐 정말 이게 뭔가 황당한 기분까지 들었다. 그 작품만 봤을 때는 그 속에 무슨 이야기가 있는지 궁금해 하지도 않았는데 전시를 다 관람하고 나니 그 그림에 더 많은 이야기가 있을 것 같다는 생각이 들었다.

이번 전시에는 평면적인 그림 뿐 아니라 입체작품도 있었는데 작품 속에 있던 사람이 실제로 튀어 나온 듯 십자 바닥으로 4등분되어 마주보려하지만 절대 마주 볼 수 없는 사람들 4명이 서 있었다. 그 입체 작품을 보니 벽에 걸려 있던 평면작품 속 상황이 확실하게 내게 전달되었다.

이 날 나는 그의 작품을 처음 접했지만 그가 주는 메시지는 강렬했다. 일상생활을 표현한 그림은 많이 봐왔지만 이 작품처럼 많은 생각을 하게하는 작품은 흔치 않았다. 내가 보는 세상은 서로 돕기도 하고 이야기하고 따뜻한데 그는 달랐다. 그는 어떤 영향, 즉, 무엇으로 인해 이렇게 차갑게 표현했을까? 다른 사람들이 보는 세상은 어떤 세상일까?

서용선展 ‘시선의 정치학: 사람, 도시, 풍경’ - 학교재

전시 기간: 2011년 3월 9일 - 2011년 4월 10일

강윤정(조소3)

마치, 고갱의 이상적 원시와 마티즈의 붉은 향연이 합주를 하는 것처럼.



그림 1) 서용선, 「걸어가는 남자, 여자 두명」 옥송판재, 아크릴,크레용, 83.5x64x158.4cm,2002

3차원의 인간 형상을 닮은 십자모양의 나무판들은 전시장을 비웃기라도 하듯 우후죽순으로 뻗어 있다.

전시의 카테고리처럼, 사람과 도시, 그리고 풍경은 뻣뻣한 자정과 새벽을 향하는 전차의 입구 앞에선 일그러진 인간 홀로 있을 뿐이다. 마찬가지로 붉고 푸른 계열의 도서관 앞에 홀로 서 있는 복면의 인간과도 마주친다.

비록 일관된 행동의 양상을 띠기에는 개성이 넘쳤지만 출현한 인물 모두는 전차, 도서관, 학교, 거리 등의 풍경을 두고 비슷하게 실행하는 행위의 주체들이다.

특히 작품의 제목들엔 '외국'이 주류로 구성되어있다. 물질과 자본으로 반짝이는 '맨하튼', 북적북적한 네온 사인의 '뉴욕', 고통과 슬픔이 찢든 전쟁 분단의 '베를린'등인데 일상적인 외국의 지명들인데도 불구하고, 작가만의 독특함이 형성되는 부분이 존재했다.

이상하리만큼 평면 속 인물들은 '홀로' 또는 '객체' 들의 일환으로 보였고, 유난히 정적인 형태들이 주류로 '주시'되었다는 점도 함께한다. 과거의 전쟁과 정복의 고리 속에서 더 이상의 안락함이 상상되지 않는 최첨단 시대까지의 과정들. 변화무쌍한 현대모습 속에서 가상의 인물들은 '서로가 풍경'에 그치지 않아 보이는 건 무엇일까. 마치 대화와 낭만에 대한 감성의 아름다움은 옥탑방의 구닥다리 이야기라 속삭이는 것 같다. 작품 속 인물들은 모두 바쁠 뿐이다. 아무도 말을 걸지 않는다.

서용선의 작품들은 '우리'라는 의미가 무색해질 정도로 팍팍한 건물들 속에서 사람들의 무서운 무관심을 풍경으로, 또는 사람으로 표현하고 있었다. 원시적이고 거친 붓 터치에서 느껴지는 짙은 음영들은 분위기 전체를 무겁게 만들었고, 인물들이 행하는 정적이고 조용한 모습들 속에서 더욱 무게가 실린다. 여기서 자주 등장하는 도시의 무대에서 우리를 너무 닮은 인물들이 움직이고 있다.

현 파편의 시대를 축하하기라도 하듯 공공장소들(작품 속 학교, 도서관, 전차 등과 우리의 일반적인 도시의 풍경들)에선 인물이 행하는 다양한 양상들을 목인하고 자신의 일만을 곳곳이 실행하는 자와 그걸 조용히 지켜보는 자(이것도 자신의 일)로 구성되면서 함묵-침묵-묵인-무관심 등의 행위들이 권력으로 작용하는 우리의 진풍경은 아닐까.

2011년-1학기 전시/관람 스터디	3월 12일
---------------------	--------

© 《경희미술논집》 제17호 (온라인 관람용)
김종식 개인展 (감상) - 인사아트센터 조수현 (조소2)
블랙스완 (감상) - 영화 김 현 (회화3)

김종식 개인전展 - 인사아트센터 -아름다운 우리 자연의 풍경과의 교감-

조수현(조소2)

언론인 출신 김종식 화백의 작품들은 고개를 들어 본 풍경과 시선을 낮춰 본 광경 두 가지로 대별된다. ‘시선을 멀리, 높이 두면 거대한 산그늘이 눈에 가득하다. 거기서 시선을 떨구면 수목의 그림자들이 환상처럼 어른거린다.’ 그리하여 ‘그림자와 그늘(Shades and Shadows)’이란 주제로 개인전을 열었다.

이번 전시작품에서 우리 주변에서 흔히 볼 수 있는 아름다운 자연 속에 할아버지 같이 넉넉하고 낙관적인 심성을 편안한 자연의 색채로 담아냈다.



그림 1) 김종식 「눈 그림자」
72cm× 60cm, 2011

저널리스트다운 예리한 관찰력을 통해 산과 산에서 흘러나오는 능선, 초록 산록들이 펼쳐져 경관을 이루며 나무 하나하나 섬세히 그려진다. 산에 뿐만이 아니라 호수 등의 비친 나무모습을 캔버스 안에 명료하게 표현했다.

우리나라의 장엄한 산의 모습을 담은 ‘신록’과 물에 비친 태양을 마치 카메라로 찍은 듯 생생하게 그려낸 ‘석양’, 눈에 반사된 나무를 그린 ‘눈 그림자’, 겹쳐진 산들의 관록이 느껴지는 ‘한계령’ 등이 기억에 잔잔히 남는다.

사실 관심 밖이던 자연 풍경에 대한 그림들은 그동안 자주 공개되어 아직 어린 나에겐 지루하고 시골풍경 같은, 달력 사진보는 것 같은 느낌이 들었다. 근대미술의 특징인 어두운 시절을 보고 있자니 우울해지기 때문에 그 시대의 특색이 짙은 작가와 작품은 항상 관심 밖이었다.

화백 김종식은 나이가 지긋하지만 웬지 모르게 그의 그림들에는 긍정적인 매세지나 위트가 느껴지는 것은 이미 그만의 그 자체인 화풍에 빠져버린 걸지도 모른다. 직접 산과 산들을 다니면서 행복한 작품을 했다던 그는 그림을 통해 사는 재미를 느끼며 기쁨을 맛보고 또 전시 보는 사람들에게 그대로 스며든다.

내가 느낀 김종식 화백의 작품에서 본 긍정적인 빛들이 모네와 르누아르를 연상케 한다. 모네의 색의 세계에선 인물도 초목도 하늘과 집도 고유한 색채를 지닌 독립체로서는 존재하지 않는다. 풀숲의 흰 옷의 부인 모습도 막연하다 마치 자연의 일부인 것처럼 빛 속에 빠져 들어가 얼굴도 손도 발도 확실치 않다. 모네는 붉은 빛, 푸른 빛, 흰빛의 무리를 경쾌한 터치로 그렸는데, 소란함이 그대로 캔버스 위에 배어 있는 것만 같다. 장엄한 느낌마저 묻어나온다. 또 여느 인상파 화가들은 밝은 햇빛 속에 펼쳐진 대자연의 즐거움으로 삼아 밝은 색조를 강조하면서 자연의 빛깔을 추구해 나갔는데, 그에 비해 르누아르는 주로 인물을 중심으로 하여 빛의 효과를 탐색하고 있는 것이 그 나름의 두드러진 특징인 것 같다.

표현과 살아온 흐름과 호흡들은 다르지만 그들 모두에게 느꼈던 밝은 이미지들을 바탕으로 생명력이 잔잔히 흐르는 자연을 보면서 그 자체를 느낄 수 있는 교감을 앞으로의 미술 작가들의 전시, 작품들을 볼 수 있었으면 좋겠다.

블랙 스완 <Black Swan> - 영화

- "I was perfect"-

김 현(회화3)

1. 간단한 줄거리 소개



그림 2) 영화 블랙스완 포스터

뉴욕 발레단의 니나(나탈리 포트만)는 연약하지만, 순수하고 우아한 '백조' 연기로는 단연 최고로 꼽히는 발레리나. 새롭게 각색한

'백조의 호수' 공연을 앞두고 감독 토마스(뱅상 카셀)는 니나를 '백조'와 '흑조'라는 1인 2역의 주역으로 발탁한다. 하지만, 완벽한

'백조' 연기와 달리 도발적인 '흑조'를 연기하는 데에는 어딘지 불안하다. 게다가 새로 입단한 릴리(밀라 쿠니스)는, 니나처럼 정교한 테크닉을 구사하지는 못하지만, 무대를 압도하는 카리스마와 관능적인 매력을 뽐어내, 은근히 그녀와 비교된다. 점차 스타덤에 대한 압박과 이 세상의 모두가 자신을 파괴할 것 같은 불안감에 사로잡히는 니나. 급기야 그녀의 성공을 열광적으로 지지하던 엄마마저 위협적인 존재로 돌변한

상황에서 그녀는 내면에 감춰진 어두운 면을 서서히 표출하기 시작하는데...

© 《정의미플은집》 제17호 (온라인 관람용)

2. 가장 기억에 남는 명대사들

"I was perfect."

"전 완벽해지고 싶어요."

"완벽함이란 통제하는 것이 아니야. 흘러가게 두는 것이기도 하지, "

"자신을 놀라게 해줘야 관객도 놀라게 할 수 있는 것이야. "

"네 앞길을 가로막고 있는 유일한 사람은 너야.

이제 보내야 할 때야. 너를 편안하게 대해."⁶¹⁾

자신을 옹아매려했던 엄마에게서 벗어난 니나. 자신 내면에 있었던 어둡고 사악한 이미지를 이겨낸 니나. 라이벌인 릴리를 제거한 니나. 이제 니나는 순수하고 여린 자신의 이미지로도 완벽하게 흑조를 연기할 자신이 생겼다. 모든 두려움을 뒤로하고 니나는 완벽한 한마리의 흑조가 되어 연기한다. 흑조를 향한 그녀의 열정이었을까 아니면 강박관념과 두려움에서 나온 집착이었을까. 블랙스완을 보고, 니나를 보고, 또 다른 나를 한번 돌아보았다.

다를 수도 있겠지만, 자신의 백조와 흑조에 있어서 열정을 다하고 집착했던 그녀의 모습만 했던 것 같다. 또 다른 나의 흑조를 위해서.

To. 니나

당신은 완벽했어요. 정말.

61) 영화와 관련된 메이킹 필름- 네이버 영화

<http://movie.naver.com/movie/bi/mi/mediaView.nhn?code=72058&mid=14635>

2011년-1학기 전시/관람 스테디	3월 26일
---------------------	--------

©	《리차드 롱 개인전(작가연구) - MC갤러리》..... 김 현 (회화3)
	《샤갈전 (영문/감상) - 서울시립미술관》..... 이정희 (회화1)
	《샤갈전 (사진/감상) - 서울시립미술관》..... 강윤정 (조소3)

리차드 롱(Lichard- Long) 개인展 - MC갤러리

전시 기간: 2011년 2월 26일 - 2011년 4월 2일

김 현(회화3)

영국의 전위미술가. 영국 전역과 세계 각지를 돌며 현지의 자연물이 풍경과 조화를 이룰 수 있는 형태를 만들어 사진에 기록하였다. 영국의 현대작가이며, 1968년 세인트 마틴 미술학교를 졸업하고 같은 해 최초의 개인전을 뒤셀도르프에서 열었다. 거기서 잔가지를 사용해 랜드 아트를 대표하는 작가가 되었다. 롱의 작품은 초원에서 직선으로 풀을 베어 흔적을 남기는 등의 실외작품과 기하학적 구조를 창출하는 실내작품으로 구별할 수 있다. 그의 자연과의 직접적인 체험은 미국에서의 어스 워크(Earth Work)와 관계가 있으며 그 작품은 없어지나 사진으로 남는다. 조형 예술을 자연에까지 확대시킨 점에서 그의 작품적 의의를 찾을 수 있다.

작가 약력

1945년	잉글랜드 에이번주 브리스틀에서 출생
1962~1965년	브리스틀에 있는 칼리지 오브 아트에서 공부
1966~1968년	런던의 세인트 마틴미술학교에서 공부
1967년~	영국 전역을 돌면서 현지에서 얻은 돌맹이, 진흙, 나뭇가지 등으로 작품을 표현, 세계 곳곳에서 계속하였는데, 다양한 경치와 조화를 이루는 자연스러운 형태로 만들어 사진에 기록. 작품에는 주로 길의 형태나 원초적인 원의 이미지가 등장하는데, 대부분 동심원을 그리거나 둥근 모양의 띠가 되풀이된다.
1989년	영국의 뛰어난 전위미술가에게 수여하는 터너상을 수상
1991년	런던에서 전시회 '둥글게 걷기'

표 1) 리차드 롱 작가의 약력 정리, 만든이: 김현

그의 작품에는 주로 자연스러운 길의 형태나 원초적인 원의 이미지가 등장한다. 대표작으로 《막대기들로 이루어진 원》, 《슬레이트 원》 등이 있다.

대지미술은 1960년대와 70년대에 미국을 중심으로 융성했다가 사라진 미술사조이지만, 리차드 롱은 20대 초반에 형성된 조형 언어를 30년 이상을 지속적으로 발전시켜온 작가이다. 따라서 그의 초기 성장배경과 활동상황을 살펴봄으로서 그의 예술세계 형성의 시작을 살펴 보려 한다. 리차드 롱은 1945년 6월 2일 영국 서부의 작은 도시 브리스틀에서 태어났다. 브리스틀은 후에 그가 작품의 소재를 삼게 된 진흙, 물, 돌등이 풍부한 시골로서 그곳에서 처음으로 자연과의 리듬을 이해하고, 움직임과 시간의, 그리고 걷기를 인식하게 된다. 모든 훌륭한 예술가처럼 그도 어렸을 때의 선견을 소중히 하는데 그는 7~8 세 때 처음으로 벽토와 물조각을 만들어 미래의 그의 작업을 예견하기도 하였다.

1962년부터 1965년 까지는 브리스틀에 있는 서 영국 미술대학에서 수학하였는데, 수학하던 도중인 1964년에는 그의 초기 대지미술작품인 <눈덩이가 지나간 자국> 을 야외에서 실험하게 된다. 그는 여기에서 눈덩이와 그것의 자취를 구르고 있는 물체 흔적에서 나온 직선의 시작에서부터 던지고 또는 차고하면서 작품을 만들었다. 여기에는 그가 초기부터 대지와 길의 자취를 중요시 한 것이 보이며 이 작품은 눈덩이 자체와 주위 환경의 조화로 인해

창조된 것이다. 또한 이 눈덩이에 관한 것은 후에 여행의 발자취에서 특정한 삶의 주기를 가지게 되는데 거의 존재하지 않는 것으로부터 만들어진 것에 대한 생각 즉 양쪽 시작과 끝을 동시에 포함하는 생각은 눈덩이에서부터 만들어진 단순함의 산물이라고 할 수 있다.



그림 1) 리차드 롱, 「걷는 선 (A walking line)」, 1967, IRELAND

1966년부터 1968년까지 롱은 런던에 있는 유명한 학교 마틴미술학교에서 수학하였는데, 이때 그는 최초로 걷기를 통한 작품 <걸음으로 생긴 선>을 만들게 된다. 그는 제목이 말하는 그대로 작가는 자신이 밟아서 눌린 자리가 확실히 보일 때까지 같은 선을 따라 갔다 왔다 하면 풀밭 위를 걸었다. 그리고 그 결과를 정면에서 사진을 찍어 기록하였다. 그 선의 형태는 사진 상에서 중심에 수직으로 되어있으며, 그 너비는 원경으로 가면서 점차 좁아져서 가다가 작은 숲속으로 사라진다.

이 작품은 최초로 영국의 나무나 숲에서 출발하여 계속되어지는 끝없는 “걷기”가 설명해주는 잠재성의 미래를 보여준다. 걷는 사람은 바로 그 선이며 그 선은 알 수 없는 미래, 아직 아무도 가로지르거나 기록한 적이 없는 영역을 향해 걷는 것이다. 이는 앞으로의 리차드 롱의 작품에 있어서 중요한 선언적 의미를 지닌다.

그의 작품은 두 가지 특징을 보이며 전개된다. 일시성은 확고한 신념으로 그의 마음속에 자리하게 되어 걷기의 개념을 폭넓은 예술로 표현, 걷기는 그의 초기 작품부터 계속하여 작업수단이 되었으며 일시성은 말 자체 그대로 금방 사라져 버림을 이야기함으로써 대지에는 거의 훼손 없이 흔적만은 남기게 되었다.

1968년에 꽃밭위에 새겨진 거대한 엑스자 모양. 그는 꽃밭 위의 꽃봉오리 부분을 생략하고 엑스자 모양을 시각적으로 두드러지게 하여 작품을 만들었다. 그는 이 작품에서 자연의 자연스러운 형태에 자신의 모습을 부과하는 것에 의미를 두려 했으며, 들판에 널려있는 꽃밭처럼 자연적인 장소를 중요시 여겼고 그에게 있어 그러한 장소를 찾아내는 것은 곧 작업의 중요한 요지가 되었다.

1960년대 후반부터 국제적인 대지미술 운동에 참여하게 된다. 첫 번째 그룹전으로 인해 자신이 영국인으로 자연을 대하던 태도와 미국의 작가들이 자연을 대하는 태도가 다름을 발견하게 된다.

"보이는 작업, 보이지 않는 작업."

그는 자신의 작업을 크게 보이는 작업과 보이지 않는 작업으로 나누어 설명하곤 한다. 즉, 자연에서 걷기를 하는 작업은 보이지 않는 작업으로서 관람자는 상상력으로 그의 작업을 인식하게 되고, 전시장에 설치된 작품은 관람자가 만나 볼 수 있는 형식의 보이는 작업인 것이다. 따라서 그의 조각 작품은 직접적으로 감각을 만족시키고, 사진 작업은 상상력을 일으킨다. 여기에서 그는 이 두가리가 서로 보완되어 관람자가 이해할 수 있기를 바랐다.

1967년 걸음으로 생긴 선 이후 전 세계를 돌며 여행을 시작했다. 보이지 않는 그의 작품들은 오직 기록을 통해서만 만날 수 있으면, 그가 여행 도중 수집한 석판, 돌, 나무 조각, 진흙 등은 보이는 작업으로 화랑이나 미술관에 자신이 여행에서 발견한 것을 환기시키는 작

품을 재창조 한 것이다.

1981년에는 룡이 이제까지 하던 작업과는 색다른 작업 형태를 보여준다. 이 새로운 작업은 진흙을 이용한 것으로, 이전까지 전시장 안에서 보이던 정적감이 활기찬 생동감으로 바뀌게 된 것이다.

1981년 작품 애변강의 진흙으로 만들어진 벽 작업을 들 수 있는데 이 작품은 애변강에서 채취한 진흙을 이용하여 그린 손바닥 그림으로 1971년 그의 발자국으로 만들어진 나선형 흙 작업은 이 작업의 선례라고 할 수 있다.

1972년 가장 즐겨 사용했던 형태인 원의 모양을 이용해 본격적으로 돌을 가지고 대지 위에 설치한 작품이다. 그는 의미가 절제된 기하학적 형태를 사용함으로써 관객의 관심이 그가 창조한 작품의 형상에만 머물러 있지 않고 재료자체의 물성과 그 장소의 풍경으로 이동할 수 있도록 유도하고 있다.

이처럼 룡의 실외작업은 자연풍경과 자신의 걷기를 조화시켜 관람자 들을 그의 지도, 사진 작업, 글 배열 등의 작업을 통해 세계 곳곳의 여행 장소로 데려간다. 또한 그가 선택한 장소나 움직임, 재치는 신선하게 관람자들을 매료시키기도 한다.

실내의 설치작업은 야외에서 걷기를 통해 이루어진 보이지 않는 작업 즉, 지도, 글의 배열, 사진 작업과 황무지에서 직접 가져와 보여지는 돌이나 유목, 진흙 등의 배치로 나누어진다. 실내 작품 소재들은 걸다가 만난 자연적인 물체들이다. 따라서 실외와 실내의 작품은 서로 의존적이며 같은 형태로 보여진다고 할 수 있다.

룡의 작업은 가장 가깝게 자연과의 조화를 이루려 하였다는데 커다란 의의를 담고 있다. 먼저, 그는 자신의 작품에 첨가되는 미적 요소를 사용하지 않았으며, 단지 자신의 실천적인 결과인 걷기만을 사용하여 작품을 만들었다. 따라서 룡이 표현한 미술은 인간에게서 가장 일반적인 행위인 걷기를 통하여 대지를 순수하고 있는 그대로의 상태를 보여주었으므로, 다른 작가들의 작업 그 어느 것보다 중요하게 다루어져야 할 작업으로 남게 되는 것이다.

색채의 마술사: 마르크 샤갈展 - 서울시립미술관

전시 기간: 2010년 12월 3일- 2011년 3월 27일

이정희(회화1)



그림 1) 서울시립미술관 샤갈전 외부모습
©이정희

March 19, I see Marc chagall's exhibition at 서울시립미술관. Last year, many architectures had been around museum. Now, Marc chagall's works are replaced the archirecture. Museum entrance decorated with 'Over the Town' of Marc chagall's work. Also, ticket office decorated with 'The Song of Songs' of Marc chagall's work. Many people were there for its date(weekend). Naturally turn is second floor after third floor.

© 《경희미술논집》 제17호 (온라인 관람용)

However, because of a lot of people, I viewd third floor first of all. Differ from way of viesing painter's works afher checking data of painters, it was intersting experience. It's like (it was good that) I could different experience.

Marc chagall was a Russo-French Jewish artist associated with several major artistic styles and one of the most successful artists of the 20th century Marc chagall is good at expressing feeling. In many different colors express feeling. In Marc chagall's works, person, flower, animal and village appear. I was impressed on lover in Marc chagall's works.

Therefore, I am struck by 'Over the Town 1914~1918 oil on canvas' Marc chagall marries Bella (a first wife). etc. In that time, he has happy days for instance, his marriage with Bella (his first wife).

In this work, they ate holding each other while flying feely. It seems that he express their happy feeling. I feel comfortable in some part. this works show of beautiful town closely. I think he loves his town and in work, I feel interesting part A person who urinates on the street is painted on the lower part df left. Also, Marc chagall excel techniques of color mix. Pablo Picasso remarked during the 1950s, "Chagall will be the only painter left who understands what colour really is."

색채의 마술사: 마르크 샤갈展 - 서울시립미술관

전시 기간: 2010년 12월 3일 - 2011년 3월 27일

강윤정(조소3)


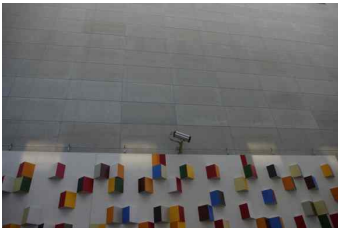










 <p>그림 1) 서울시립미술관 외부</p>	 <p>그림 2) 서울시립미술관 내부</p>	 <p>그림 3) 서울시립미술관 내부</p>
 <p>그림 4) 서울시립미술관 내부</p>	 <p>그림 5) 서울시립미술관 내부- 샤갈 전시</p>	 <p>그림 6) 서울시립미술관 내부- 샤갈 전시</p>
 <p>그림 7) 서울시립미술관 내부- 샤갈 전시</p>	 <p>그림 8) 서울시립미술관 내부- 샤갈 전시</p>	 <p>그림 9) 서울시립미술관 내부- 샤갈 전시</p>
 <p>그림 10) 서울시립미술관 내부- 샤갈 전시</p>	 <p>그림 11) 서울시립미술관 내부- 샤갈 전시</p>	 <p>그림 12) 서울시립미술관 내부- 샤갈 전시</p>

표 1) 서울시립미술관- 색채의 마술사: 마르크 샤갈展 사진 및 표 만들기 ©강윤정

2011년-1학기 전시/관람 스터디

4월 9일

© 《경희미술논집》 제17호 (온라인 관람용)
피아니스트(영화 속 역사와 분석) 영화 강윤정 (조소3)

피아니스트 (Le Pianiste The Pianist) - 영화

-게토와 나치, 우리에게 '행운'이란-

강윤정(조소3)

1. 스토리 전개



그림 1) 영화 속 블라디 슬로프스

영화 <피아니스트>는 실제 '블라디 슬로프스' 피아니스트의 실화를 바탕으로 만들어진 회고록이다. 도입은 1939년 세계 2차 대전 당시 유대계 피아니스트로 유명한 블라디 슬로프 스피elman(이하 스피elman, 애드리언 블로디 역)이 한 유명 라디오 방송에서 쇼팽의 곡을 연주하는 것으로 시작한다. 그러다 라디오 방송국이 폭격을 맞으면서 사건의 전말은 유대인들의 나치 하의 게토 수용소로 수용 당하게 되면서 서사는 전개된다. 그의 가족들은 모두 몰살당하지만, 수용소로 가는 기차 안에서 만난 공간원에 도움으로 목숨만은 부지할

수 있게 되면서, 그는 자신만의 피신으로 폭격당해 허름한 건물 안으로 잠입하면서 생활하게 된다.

전쟁의 폭격 속에서 고통의 나날을 보내는 스피elman은 우연히 순찰을 돌던 독일의 장교 빌름 호젠텔트(이하 호젠텔트, 토머스 그레취만 역)과 마주하게 된다. 이 부분은 영화의 클라이막스로서, 호젠텔트가 스피elman을 도와주게 된다.

그러다 전쟁이 끝나고 독일군의 패배로 상황이 역전되고 나서 스피elman은 다시 유명한 피아니스트로 일을 하게 되고, 호젠텔트는 유치장에 갇히다 생을 마감하게 된다.⁶²⁾

영화의 시사 및 주제는 전쟁을 소재로 인간과 인간의 변모, 상처와 치유, 전쟁이 남기는 상처 등에 대해서 다루고 있다.

2. 영화 소재분석: '게토'의 역사

1179년	그리스도 교도와 유대교도와의 교류를 금지한 데서 발단.
1280년	모로코에서 회교도들이 유대인을 분리된 지역으로 강제 이주시키면서 '게토'가 시작. 유대교도에 대한 차별정책은 더욱 심해졌고, 그리스도 교회에서 멀리 떨어진 곳에 유대인 거주 지역이 설치, 이탈리아에서 게토는 담장으로 둘러싸여 있었고 다른 지역과 분리되어 있었다. 또 그 내부사회는 유대인의 공동체로서 어느 정도의 자치가 허용되었으나, 시

62) 로만 폴란스키, <피아니스트>, 2002 참고

	민권은 허용 되지 않았다.
1516년	이탈리아의 베네치아에 설치된 유대인 거주 지역에 처음으로 ‘게토’라는 단어를 사용.
1555년	로마에 게토가 설치된 후 ‘게토’라는 단어 일반화.
18세기 말 - 20세기 초	유럽 여러 나라에서는 유대교도 해방과 더불어 이 차별주의는 붕괴→ 러시아·동유럽 여러 나라에서는 20세기에 이르기까지 존속.
1940년	독일이 폴란드 등 그들의 점령지 곳곳에 게토를 설치, 유대인들을 강제로 수용하였다. (영화에서는 바르샤바의 게토로 이주 당한다.) 나치스의 게토는 중세의 게토를 부활시킨 것처럼 보였으나, 인종론에서 발상한 것, 중세의 게토와는 성격이 다르다. 이 유대인 거주 지역은 보통 벽이 둘러지고 그 바깥 지역으로는 저녁부터 아침까지 통행이 금지되었으며, 외출할 때는 특정한 모자 또는 두건을 쓰고 윗저고리에는 황색의 표지를 하였다.
20세기 중반 - 후반	미국에도 흑인 게토가 형성된다. 중세 유대인 게토와는 달리, 흑인 게토는 법률에 의해 강제로 격리된 것은 아니며, 남부 농촌에서 이주해서 도시화한 흑인노동자 계급이 그 중심을 이루고 이들 외에 부유하고 중산계급적인 흑인도 거주. 그래서 반드시 슬럼가라 정의할 수는 없지만, 역사적으로는 종래에 있었던 흑인의 소거주지를 핵으로 제1차 세계대전 기간 중 계급적 지배와 인종적 편견에 대한 흑인의 자립과 단결을 위해 북부·중서부의 대도시·공업도시에서 형성된 것이다. 그 후 남부농업의 기계화 등으로 토지를 떠난 흑인의 도시화에 의해 더욱 확산된다.

3 영화 소재분석: ‘반 유대주의’ 역사

1879년	빌헬름 말의 《반유대주의》에서 유래한다. 원어인 안티 세미티즘, ‘Semite’는 셈족의 자손, 즉 유대인을 가리킨다.
프로이센-프랑스 전쟁 이후	대공황의 혼란 속으로 빠져들자, 그 원인이 유대인의 마음에 있다고 하여 반유대운동이 맹렬히 일어났다. 독일의 역사가 H.v.트라이치케는 유대인을 독일일체화의 저해요소로 지적하면서 반유대주의를 역설하였다. 제1차 세계대전의 패배로 인해 독일은 유대인의 존재에서 비롯된다는 나치즘의 견해와 일치한다.
20세기 초	러시아에서는 정부에 대한 국민의 불만이 폭발 직전에 있었는데, 정부는 모든 책임을 유대인에게 전가시켜 그 박해를 선동하였고, 키시네프 유대인 대학살의 기록을 남겼다.
현재	반유대사상과 감정은 세계의 여러 지역에서 각 방면에 퍼져 있다. 반유대운동의 움직임은 고대 로마와 알렉산드리아에서도 일어났는데, 그 요인으로는 종교적인 것, 민족적 및 사회정치적인 것 등이 서로 얽혀 있다.
‘아이젠멩거’	종교적 입장에서 유대교의 교전, 탈무드를 해악과 불륜을 가르치는 것으로 단정하며 반유대론을 제창, K.E.뒤링은 아리아인의 우수성을 신봉함으로써 이를 반유대주의의 논거로 삼았다.

4. 영화 소재분석: 나치즘의 사회 정치와 경제적 배경

<p>사회적 배경</p>	<p>63) 엘리트주의, 인종주의, 사회적 다윈이즘, 비합리주의, 폭력의 찬양, 집단이 개인을 우선한다는 생각, 그리고 민족주의 등.</p> <p>반자유, 반민주적인 사상. 1차 세계 대전까지는 민주적인 자유주의와 민주적인 자유 체제는 강하게 남아 있었다. 심지어 모든 실질적인 목적을 위해 사회주의 정당까지도 자유 민주적인 정당 또는 체제와 결합하였다.</p> <p>그간 주목을 못 받던 사상은 격변을 통해 전체주의 이데올로기가 강력한 운동으로 부상되고, 자유 민주주의가 세계 도처에서 자체의 방어를 위해 급급하게 되는 상황에 이르게 된다.</p>
<p>정치 경제배경</p>	<p>1.제 1차 대전</p> <p>1차 대전은 전 유럽을 통하여 사회, 정치, 경제적인 동요와 생명의 손실 등 전례 없는 파괴를 가져왔다. 전쟁의 경과에는 아마도 미국과 영국 이외는 패전국이나 승전국이거나 관여된 모든 나라들에게 정치 제도의 역경과 불신을 갖다 주었다.</p> <p>독일에서는 준권위주의 체제가 붕괴되어 민주적인 헌법으로 대체되었으나, 정치는 계속 혼돈 속에 놓여 민주주의는 그 진정한 면모를 보여 줄 기회를 얻지 못하였다.</p> <p>전쟁의 패배는 많은 독일인을 괴롭혔으며, 1918년에 제정된 민주 헌법은 오히려 그들에게는 패배의 상징이었다. 프랑스에서는 강한 공산주의 파당이 출현하였고, 우익과 날카롭게 대립한다. 전쟁 말기에 승전국 측으로 전향한 이탈리아는 베르사유 조약이 성립되었을 때, 그의 연합국으로부터의 배신을 당했다고 생각하였다. 중부와 동부 유럽에서는, 러시아 공산주의로부터 자주 지원을 받던 극단적인 좌익 급진주의는 한동안 우익 권위주의적인 반동과 정권을 서로 교체하였다.</p> <p>전쟁은 국민의 새로운 요구를 불러 왔고, 심각한 정치적 함축을 가져왔다. 모든 나라의 국민은 전쟁으로 동원되었다. 그들은 새로운 평등주의 정신과 동지 의식이 싹트는 가문, 부와 교육의 차별이 없었던 참호 속에서 4년간 싸웠다. 전쟁 기간 중 희생은 더 좋은 생활과 더 많은 안락함을 요구하게 되었고 이러한 요구들은 각 정부들에게 심한 압력을 가하게 되었다.</p> <p>이들 요구에 대한 정부의 실패는 즉각 정치적인 반동을 가져왔고, 더욱이 직접적인 폭력을 유발하였다. 이들의 분개는 극단적인 우익이나 좌익으로 증가되어 나갔다. 러시아와 같은 나라에서는 체제가 붕괴되었고, 독일에서는 인플레이션으로 인해 대다수의 국민, 특히 중산 계층의 저축과 연금이 무효화 되었고, 모든 경제 활동은 마비되었다. 자유 민주주의 국가들은 이에 대한 대책을 세울 수 없는 것처럼 보였다.</p>

2. 대공황

1929년의 대공황은 독일뿐만 아니라 전중부 유럽(영국, 프랑스)등에서 실업이 확산되었다.

자유 경제와 정치 제도에 대한 신념은 가혹할 정도로 흔들렸다. 좌익에 있어서 공황은 마르크스가 지적한 제도에 대한 모순의 분명한 징후였으며, 우익에 있어서는 자유 경제와 정치 제도가 더 이상 그 기능을 발휘할 수 없다는 것을 천명하는 것이었다. 따라서 마르크스주의 혁명노선과 경제적 자유주의의 종말을 피하는 새로운 형태의 정치 체제가 필요하게 되었다.

이를 위해 제시된 대안은 내부적인 분열과 갈등을 극복할 수 있는 강력한 국가의 출현이었다. 독일의 나치와 이탈리아의 파시스트, 그리고 기타 전유럽을 통해 우익 민족주의 운동이 이러한 공식을 따르게 된 것이다.

실제로 실업자, 농부, 중하층 계급, 특히 중산층, 군인, 대학생, 그리고 20세와 40세 사이의 사람들은 경제 개혁의 약속과 더불어 민족주의와 통일적인 통합된 슬로건을 억제할 수 없는 것으로 받아들였다.

5. 영화 소재분석: '행운'이란 무엇인가

회색 담장 밑에 깔린 수많은 세잎 클로버와 그 속의 네잎클로버 사이의 긴요한 차이와 유사할 거라 싶다. '행복'을 뜻하는 세잎 클로버의 기형적 모습인 '행운'의 네잎클로버처럼, 어쩌면 행운은 언제나 도처에 깔려있는 행복의 변형된 소산물은 아닐까 한다.

6. 영화 소재분석: “누군가는 해야 한다”라는 대사(텍스트)를 분석

‘인간은 선하다’라는 동양의 성선설이 떠오르는 대목이었다. 자신이 하지 않으면, 분명 다른 타자가 해야 하는 그 상황을 자신이 대신 짊어지던 말. 말 그대로의 눈부신 인간미가 빛나고 있었다. 그런데 의아한건 광휘한 인간미처럼 보이는 이면의 진실이, 누군가는 해야만 했던 그 일이, 정말 누구를 위했던 것일까. 어쩌면 악역을 위로하기 위해 선택한 스스로의 위안은 아니었을까.

7. 영화 소재분석: 인간, 우리는 왜 ‘차이’에 ‘분노’하는가.

분노와 증오가 다르듯이, 열정과 정열도 다르다. 다른 게 분명 존재하는 미묘한 틈이다. 문제는 이러한 작은 문제를 대수롭지 않게 치부해버리는 것에 분노를 표출하는지도 모르겠다. 정답이 없는 질문에 다수의 답을 맞춰가는 것. 다른 문제를 미간 찌푸리며 틀렸다고 치부하고 역으로 같은 문제를 맞는 문제라 오인하는 경우처럼, 작은 사이 속에서도 분명 존재하는 존재를 부정하기에 당연히 그 존재가 화를 내는 것이다.

63) 나인호, 박진우 「독재와 정치종교 :독일 나치즘과 일본 파시즘의 상징의 정치」 대구사학회 제79집 2005. 참고

2011년-1학기 전시/관람 스테디	5월 7일
---------------------	-------

© 《경희미술논집》 제 7 호 (온라인관람용)

아뜰리에 에르페스展 - Isaac Julien (감상/작가연구)	조수현 (조소2)
SOAF서울오픈아트페어2011_6th(감상)-아트페어	강윤정 (조소3)
SOAF서울오픈아트페어2011_6th(감상)-아트페어	이정희 (회화1)

아플리에 에르메스展- Isaac Julien의 <Ten Thousand Waves>

전시 기간: 2011년 4월 28일 - 2011년 7월 17일

조수현(조소2)

아이작 줄리언 1960년 런던 출생. 세인트마틴 예술학교 졸업. 영국의 대표적인 영상 작가이자 영화감독. 1991년 칸 영화제 비평가상, 2003년 켈른 쿤스트필름 비엔날레 심사위원상을 수상했고 2001년 영국 터너상 후보에 올랐다. 테이트모던 풍피두센터 구겐하임미술관 빅토리아미로갤러리 등에서 전시를 열었으며, 우리나라에서는 2004부산비엔날레와 2008광주비엔날레에 참여했다. 현재 런던에 거주하며 작업 활동 중이다.

그는 1980년대에 인종 문제에 관한 날카로운 비판 의식을 과감한 형식적 실험으로 풀어내면서 국제적으로 큰 파장을 일으켰던 '영화감독'이다. 흑인의 관점에서 영국 사회를 보는 것이 얼마나 복합적인가를 절묘하게 풀어 낸 <구역들(Territories)>(1985)로부터 1920~30년대 흑인 문화운동인 할렘 르네상스를 조명한 실험적 다큐멘터리 <랭스톤을 찾아서(Looking for Langston)>(1989), 그리고 동성애자에 대한 편견을 신랄하게 고발하는 극영화 <젊은 영혼의 반항아들(Young Soul Rebels)>(1991)에 이르기까지, 그의 초기 작품들은 인종과 계급, 성에 관한 사회의 편견적 장치들을 예리하게 파헤쳤다.

영화의 주제나 내용도 과격적이었지만, 무엇보다도 다루고자 하는 문제의 복합적인 층위를 섬세하게 드러내는 것이 그의 방식이었다. 단지 사회적 상황을 재현하여 보여 주는 것에 그치지 않고 그것에 연동되는 다층적인 기제들을 조명하기 위해, 내러티브나 다큐멘터리 등 하나의 정해진 형식에 귀속되지 않고 현실만큼이나 다각적인 수사 방식을 고안해야 한다는 것이 그의 영화 작품들이 소통하려는 중요한 메시지였다.

다큐멘터리에 연출된 상황이 섞이는가 하면 허구적 연출에 실재적인 것이 난입하고, 역사적 사실은 사적인 생각이나 시적인 정서를 거쳐 사유되기도 했다. '장르'의 경계를 뛰어 넘는 이러한 혼성적인 형식은 사회적, 역사적 사실이 고정된 정보의 군집이 아니라 특정한 목적이나 동기를 따라 특정한 방식으로 구성되는 것이라는 점이 새로워 눈을 땔 수 없었다.

요즘에는 갤러리 벽을 화려하게 수놓는 대부분의 비디오 영상 이미지들에 담기지 않는 중요한 목적의식이 줄리언의 멀티스크린에는 깔려 있으니, 바로 '영화'에 대한 비판적 성찰이다. 그에게 있어서 가장 보수적인 미학적 기반은 극장의 평면적인 스크린이었다. 상영관의 건축적, 미학적 조건들을 거부하는 것이 영화 안에서 비판적인 내용이나 형식적인 실험을 지향하는 것보다 더 중요한 정치적 노선이라는 말이다. 멀티스크린은 곧 '태도'였다.

그는 '더 나은 삶'을 지향한다는 정부 64)프로파간다의 역사에 냉소적으로 접근한다. 그가 재활용하는 문화 혁명 시기의 기록 영상은 '더 나은 삶'을 선전하기 위해 행진하는 무리들을 보여 주며 신화라는 이 작품의 기반에 역사적 맥락을 중복시킨다. 마을 사람들을 구원하는 신 마조에 관해 연출된 화면 역시 이를 촬영하는 현장 화면과 충돌하며 이미지에 대한 통시적인 관점을 생성한다.

64) 프로파간다- 어떤 것의 존재나 효능 또는 주장 따위를 남에게 설명하여 동의를 구하는 일이나 활동. 주로 사상이나 교의 따위의 선전을 이른다.

특히 마조를 연기하는 장만옥이 컴퓨터 합성을 위해 블루 스크린을 배경으로 허공에서 허우적대는 모습은 신화의 ‘신화적’ 기반에 대한 비판적인 거리감을 거리낌 없이 제안한다. 스크린 이면에서 작동하는 영화적 장치에 대한 비평적 시선은 이 작품을 신화에의 환상적 도취로부터 이미지의 근원과 역사에 대한 성찰로 유연하게 이동시킨다.

<텐 싸우전드 웨이브즈>는 분명 신화와 (사회적) 역사, 과거와 현재, 허구와 현실 등 영화적 장치가 재현할 수 있는 이미지의 이중성에 대한 질문을 무게 있게 던진다. 그 질문들은 신화를 다루는 이미지를 접하는 관객이 이를 복합적이고 개방적이며 다양하게 해독하도록 유도한다. 또 자본주의 문화의 유혹에 대해 어떤 고민을 할 수 있는지에 대해, 구체적이고 궁극적인 답을 줄 필요성을 끝없이 유보하기 때문이다.

또한 <텐 싸우전드 웨이브즈>의 정치적 묘묘함이 남기는 씩씩한 잔상들은 사실 비디오아트와 역사를 돌아봐야 할 필요성으로 남는다. 미술관이 관객들에게 마치 영화적 체험을 확장한 듯 한 공감각적인 감흥에 폭 젖어 이미지의 신화적 권력에 동참해 줄 것을 요구 당하는 것 같았다.



필름을 달라 붙이는 몽타주편집을 그 미학의 본질로 삼는 영화는 현실을 기록하면서도 동시에 임의적으로 재구조화 할 수 있는 하나의 정지적 시각예술 전반에 큰 영향을 미친다.

그의 영상에서 동일한 이미지가 두 개로 복제되거나 세 개로 증식되어 세 개의 화면을 채우거나 아니면 세 개의 스크린 각각이 서로 다른 이미지를 보여준다.

그림 1) 아이작 줄리언 영상 전시 모습,
©조수현

눈을 왔다 갔다 바쁘게 움직이며 굴러 봐도 한꺼번에 영상전체가 시각에 들어오지 않는다.

한쪽화면에서 다른 화면으로 눈을 옮길 때 경과하는 시간 속에서 나만의 영상이 편집이 되면서 영상의 경계를 넘어 하나의 편집자가 된 듯한 기분을 느껴서 새로웠던 경험의 기회였다.

SOAF 서울오픈아트페어 2011_6th - 아트페어

전시 기간 : 2011년 5월 4일 - 2011년 5월 8일

강윤정(조소3)

일회용 종이컵을 구기기 바로 직전의 소량으로 남은 커피는 깨끗하게 털어내지는 법이 없다. 컵 내부주변에서 남은 커피는 언제나 자신의 존재를 컵과 같은 형태로 남겨둔다.

소량의 음료들이 마치 컵과 하나로 일치되는 우연처럼, 아트페어의 단일한 하얀 부스 속 작품들은 각자의 개성들은 결국 소아프(아트페어) 그 자체로 남겨졌다.

은 기관의 신경세포들이, 걷는 것뿐인 전시장에서 잠시의 휴식을 주던 자판기 커피와 유사했는데, 그 시간과 그 장소에서 마셨던 하나의 음료와의 교감이다.

미술, 미술, 미술, 그것도 비슷비슷한 미술들이 즐비한 하얀 사각 공간에 처음 발을 디뎠던 제 작년 키아프의 관람 기분과 유사하다. 언제나 닳은 것처럼 보이는 것도 나름의 이유인가. 의문이다.

빌려온 커피라는 사물처럼, 부스 속 작품들은 자신들을 분명히 발발하는데, 돌아보면 기억나지 않는다. 정말 맛있게 마신 커피처럼, 매우 순간적이다. 타이핑이 두드러지는 이 시간. 감동을 주던 작품은 작쳐 된지 오래다. 애초에 없던 걸까. 있다가 사라진 걸까. 분명 있었는데 좀처럼 생각나지 않는다. 수많은 작품을 한꺼번에 담는 건 무리의 폐허일지도 모른다.



이전과 같은 분위기, 언제나 마주친 듯한 작품들. 멀리, 그리고 많이, 더 크게 보자면 '참신함과 신선함'이 예술과 시장 사이의 가장 큰 딜레마일지도 모르며, 지금 SOAF를 관람하면서 생기는 식상함에 대한 문제도 마주한다. 그간의 주마등처럼 스치는 엄청난 개수의 갤러리, 그보다 더 대단한 숫자의 작가 분들을 생각하면 딱 들어맞는 계산식 속의 딱 떨어지는 답은 문제점과도 연결된다.

스마트한 세상에서 대중의 소비문화가 질적으로 향상되는데, 시장논리 그리고 식상함에 길들여질지도 모르는 안타까움을 더하며, 예술시장구조에 대한 이번 전시 감상도 제 작년과 비슷한 감정으로 글을 끝낸다. 다음 편은 고민 없이 바로 달려 갈 수 있는 기대의 10000원이길.

SOAF 서울오픈아트페어 2011_6th - 아트페어

전시 기간 : 2011년 5월 4일 - 2011년 5월 8일

이정희(회화1)

“갔다 오면 심심(深心)한 충격이 올꺼야”라는 선배 언니의 말을 들었지만 진심으로 이해하지는 못했었다. 너무나도 화창한 날씨 때문인지 전시회를 가는 것보다 소풍을 가고 싶었었다.

하지만 막상 SOAF에 들어가니 이런 생각들을 싹 잊어버리고 정말 그림만 보고 다녔다. 정말 생각보다 많은 갤러리, 생각보다 많은 작가분들, 생각보다 다양한 작품들이 넘쳐나고 있었다. 96개의 갤러리에서 쏟아져 나온 작품들에 둘러싸여 있다 보니 그 생생한 고통에 짓눌리는 것을 느꼈다.

G44. 수호갤러리의 작품들을 보고 있었다. 그중에 임혜조 작가의 작품을 한참동안이나 그냥 바라보고 있었다. 지금 와서 생각해보면 왜 그러고 있었는지 도통 이해가 되지 않는다. SOAF를 갔다 와서 정창균 교수님께 SOAF책을 선물 받았다. 책을 살펴보다보니 눈길을 끄는 그림이 여럿 있었다.

© 《 Filled of empty oil on canvas, 2010



그림 1) 임혜조 「Empty picture」 oil on canvas, 91x116.7cm,2010

그런데도 난 왜 그때 이 그림을 계속 보고 있었을까. 내가 계속 <그림 1> 앞에 서있으니까 도우미분이 오셔서 이 작품과 작가에 대해 설명을 해주셨다. 성신여대를 졸업한 신인작가라고 했다. 어릴 때부터 바다에 관심이 많았고 산호초가 백화현상을 일으키며 죽어가는 모습이 아름다워 보이는 것에 대해 감명을 받아 이 그림을 그렸다고 했다.

지금에 와서 생각해보니 내가 그렇게 서있을 수 밖에 없었던 이유는 그녀가 가지고 있는 바다에 대한 특별한 관심에 끌려갔었던 것으로 생각된다.

나는 극사실주의(superrealism)작품들을 좋아하지 않는다. 극사실주의 중에서도 어느 특정 한 사물만을 그리는 것을 좋아하지 않는다. 보통 지금 1학년 친구들한테 어떤 그림이 좋냐고 하면 극 사실주의를 좋아한다고들 많이 했다. 근데 그동안 왜 난 극 사실주의에 별로 관심이 없는지 의아하기도 했었는데 이 그림을 보면서 좀 더 취향을 확실하게 알았다. 아직 내 생각의 깊이가 얕아서인지 복잡하고 심오한 그림들은 머리가 아프다. 그런데 이런 그림들은 자신이 무엇을 원하는지 확실하게 표현을 하고 있어서 내게 공감을 주었다. 그저 어떤 대상만이 아닌 자신의 추상적인 느낌을 잘 표현한 그림으로 느껴졌다.

2011년-1학기 전시/관람 스테디	6월 4일
---------------------	-------

© 《경희미술논집》 제17호 (온라인 관람용)

이영빈展(감상)- 학교재	강수연 (회화4)
이영빈展(감상)- 학교재	이지인 (회화3)
백승우展(감상)- 아트선재센터	김 현 (회화3)
정유미展(감상)- 화봉갤러리	김 현 (회화3)
모준석展(감상)- 갤러리 선 컨템포러리	이지인 (회화3)

이영빈展- 학교재

전시 기간: 2011년 5월 20일 - 2011년 6월 26일

강수연(회화4)

이영빈 그녀의 작품은 자극적이지 않다. 오히려 건조하고, 담백하다. 이제 더 이상 거창하고 획일적인 화젯거리가 무의미해진 현대 미술에서 ‘보편적 이야기’를 선택한 작가에 대한 나의 첫 인상이었다. 나는 이 비평문 첫 장에서 작가의 탕 시리즈에 주목하여 작가 전반의 작품관을 이해해 보고자 한다.

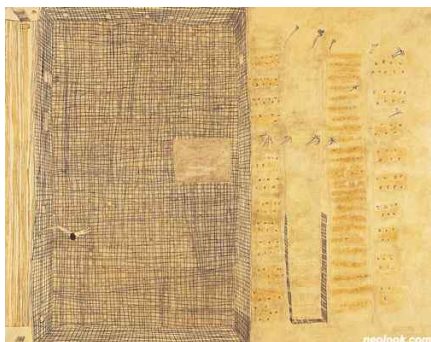


그림 1) 이영빈, 「탕(Bath)」, 종이에 먹, 담채, 127×159cm, 2011

작가가 작품을 다루는 소재와 매체, 그리고 형식은 일관되게 발전해 왔다. 작가는 별 다를 것 없는 일상의 소소함을 담담하게 먹 선으로 끊길 듯 아슬아슬 이어가는데, 주목하는 공간은 주로 대중목욕탕, 여인숙, 자신의 방, 정원과 같이 번잡한 대중의 공간이자 지극히 사적인 공간이라는 특징을 지닌 곳들이다.

매체 면에서는, 충실히 동양화 기법을 실천한다. 주로 탁지나 장지 위에 연필, 먹, 담채를 이용하고 있는데, 이와 같이 결코 무겁지 않은 느낌의 매체의 활용은 목욕탕에서 몸을 씻듯 자신의 불안, 고독, 좌절, 상처와 같은 가치와 감정들을 함께 씻어버리고자 하는 작가의 의도에 맞는 청량감을 적절하게 표현하고 있다.

작가가 추구하는 형식적 특징을 잘 보여주는 한 일례로, 2010년 ‘가나 컨템포러리’의 단체전 ‘Hi Mr.Lonely’展을 들 수 있겠다. 이 전시에서 작가는 도시생활이 주는 자유로움과 동시에 비인격적 사회구조에서 느끼는 무력감이라는 모순적 감정들 사이의 방향을 탕 시리즈로 나타냈다. 전시에 걸린 2009년 작 ‘탕’에서 또한 대중목욕탕 안 홀로 서 있는 나체는 빼곡한 타일 속에 갇혀 있다. 나는 이 점에 주목하고 싶다. 주로 한국화를 이용하는 작가들은 여백을 통해 외로움의 감정을 전달하고자 하는데 반면 이영빈 작가는 오히려 화면을 쉴 틈 없이 빼곡하게 채운다.

또 다른 형식적 특징으로 조감도와 같이 표현되고 있는 ‘부감의 시선’은 평소 너무 낮익기 때문에 쉽게 의식하지 못했던 어떤 공간에 대한 새로운 시선을 던지게 해준다. 이러한 발전 과정을 거쳐 나는 특히 이번 개인전의 신작으로 소개된 ‘탕’ 시리즈에 집중해 보고자 한다.

‘탕’에서 표현된 목욕탕에서는 뻑뻑한 타일과 그 타일 속에 갇혀 일부러 눈을 크게 떠야만 찾을 수 있는 작은 나체가 존재하고 있다. 초기 ‘탕’ 시리즈에 비해 확연하게 인물의 수가 줄었다. 이 점은 처음 보는 타자와 천 조각 하나 걸치지 않은 채 나체로 같은 공간 속에 있어야 하는 동시에 나 또한 온갖 포장과 과장을 벗어던진 나체의 나 자신과의 만남이 함께 이루어지는 공간의 특징을 좀 더 부각시키고자 한 작가의 의도가 엿보인다. 2006년작 ‘옥연탕’에서 균중의 이미지로 개개인의 외로움을 표현하였다면, 이번 신작 ‘탕’은 그 한 명 한 명을 클로즈업한 효과를 얻을 수 있다. 이 효과는 전작들에서 작가 개인의 근원적 감성표현이 감상자와의 소통에서 오는 약간의 장애를 허물어 주었다. 인물의 수를 줄여 공간 안에 독립적으로 존재 하는 나체는, 전작들의 인물보다는 스토리를 얻었고 그림으로써 감상자가



그림 2) 이영빈 드로잉,
종이에 연필, 30×21cm,
2010~11

나체의 인물에게 자신을 투영하는 것을 보다 쉽게 해 주었다.
여기까지가 내가 작가의 작품에 공감의 한 표를 던진 이유였다면, 이번 장에서는 작가의 작품과 나의 단절 혹은, 감상자와의 불충분한 감정교류에 대한 비판의 목소리를 내보고자 한다.
이번 개인전에서는 ‘탕’시리즈 10점의 신작과 함께 선보인 150여장의 드로잉은 하나의 스토리를 갖고 있다는 것 보다는 그 때 그 때 작가의 진솔하거나, 스쳐지나가는 (상념이라 하기에 도 거창한) 이미지를 그린 것에 가까워 보인다. 이 드로잉 또한 앞서 소개된 탕 시리즈와 같은 맥락으로 작가가 자신의 내면의 소리에 귀 기울이겠다는 의지의 표현처럼 보인다. 그러나 두 벽면 가득히 걸린 드로잉 158장을 다 보고 난 후 작가가 무엇인가를 말하려 한다는 느낌을 받았지만, 난 읽어 낼 수 없었다. 작가는 이야기를 하려는 것인가, 이미지를 보여주려는 것인가.

예술에 있어 ‘함축적’ 표현은 시기적절함에 따라 굉장한 효과를 발한다. 하지만, 이번 드로잉과 같이 작업이란 미명하에 친절하지 못한 이미지와 단어의 나열은 작가 자신이 너무 자신에게만 집중한 나머지 관객 설정을 미처 하지 못한 것은 아닌 가하는 의문과 거기에서 찾아오는 불편함을 감출 수 없었다.

작가의 대학원 시절이던 2005년의 첫 개인전을 시작으로 탕 시리즈의 연작을 지금까지 이 끌고 왔다. 시리즈의 연작이라는 것은, 한 주제의 깊이 있는 발전과 함께 자칫 매너리즘에 빠지기 쉽다는 점을 동반한다.

매번 막대한 양의 드로잉을 선보인 다는 것을 알고 있다. 그러나 양보다 질이 앞서야 하듯, 동음 이의어를 무의미하게 반복하기 보다는, 캔버스의 큰 화면에서 작가가 끌고 갔던 집중력과 메시지의 힘으로 한 장의 작은 드로잉 앞에서 멈추는 시간이 의미 있어 졌으면 하는 바람이다.

비단 이러한 염려는, 동시대의 수많은 일러스트적, 이미지적, 트렌드적, 감성적 드로잉 작가들에게 포괄적으로 해당되는 바이다.

이영빈 작가는 말한다.

“어디를 가기 위해 자전거를 타는 것이 아니고 그저 자전거를 타기 위해서 자전거를 타듯이 그림을 그린다.“

그러나 우리는 작가가 어디로 가고 있는지 알 수 없다면, 왜 자전거를 타야했는지 분명한 이유를 알 권리가 있다. 작가는 우리와 소통하기 위해 갤러리 문을 두드린 것이 아닌가.

이영빈展 - 학교재

전시 기간 : 2011년 5월 20일 - 2011년 6월 26일

이지인(회화3)

매일 아침 목욕탕에 가시는 우리 엄마 덕분에 나는 목욕탕이 참 익숙하다. 그런 목욕탕을 전시장 안에서 마주하니 너무 반가웠다. 어렸을 적 학교에서 목욕탕을 그릴 때 친구들은 사람들이 바글바글 들끓는 목욕탕(우리 엄마가 제일 싫어하는 주말 점심시간 썸 목욕탕)을 그렸는데 나는 늘 내가 봐오던 사람 몇 없는 한적한 목욕탕을 그렸다. 학교재에서 만난 목욕탕이 그랬다. 사람보다 수많은 타일로 뒤덮인 목욕탕. 때 미는 아줌마에게 몸을 맡기고 생뚱맞은 그 침대에 누워 보던 천장의 바닥의 타일들이 반가웠다.

어린 시절 내가 목욕탕을 그렸던 8절 켄트지보다 훨씬 큰 종이에 먹이나 연필로 가로 세로 줄의 네모난 목욕탕 타일이 한 가득 그려져 있다. 공장에서 만들어져 일정한 사이즈로 잘려진 타일이 아니라 마치 어린아이가 줄을 그은 듯 불규칙적으로 뺄뺄하고 울퉁불퉁한, 왠지 전국의 어느 목욕탕에 가 보아도 볼 수 있을 것만 같은 파란색의 타일이 그려져 있다. 그런데 이영빈의 그림에서는 원래 목욕탕에 있어야 할 것들이 없다. 목욕탕 입구에 들어가서부터 나올 때 까지 우리는 같은 것의 ‘나열’을 본다. 신발장이 한 쪽 벽면을 차지하고 있고 목욕탕 표를 건네고 나서는 최소 백여 개의 옷장을, 벌거벗고 나서 유리문을 열면 다닥다닥 늘어져 있는 거울과 샤워기 그리고 한 구석에 쌓여있는 플라스틱 의자를 볼 수 있다. 그런데 그의 그림 속의 목욕탕은 뭐 하나 제대로 갖추어지지 않은, 목욕탕이다. 그래서 그런지 손님이 몇 없다. 많으면 대여섯 보통 한두 명 있거나 없을 때도 있다. 건물 지붕을 떼어내고 천장에서 내려다보듯 그림을 보는 사람은 조감도의 시점으로 목욕탕을 내려다보게 된다. 텅 빈 목욕탕에서 사람들을 찾으려면 자세히 들여다보아야 한다. 타일보다 더 조그맣게 그려져 있는 경우도 있다. 뻑뻑이 들어선 선들이 화면을 가득 채우고 있음에도 무언가 텅 비어있는 듯하다. 작가가 동양화 출신이라 그럴까. 위에서든 말했듯이 흔히 목욕탕을 묘사할 때는 보통 그 안에 들어선 벌거벗은 인물들에 주목한다. 이영빈의 작품은 인물을 배제한 채 목욕탕의 배경에 무게를 둔 점이 독특하다. 마치 타일이 주인공인 듯 화면에 뻑뻑하게 드러나 있고 사람은 아주 작게 ‘점경 인물’로 처리되어 있다. 마치 전통산수화에서 자연을 주요모티브로 사람은 아주 작게 표현된 것처럼. 목욕탕이 전통산수화에서의 광활한 자연의 별관이라면 벌거벗은 주인공은 산수화의 인물이다.

작가는 ‘여탕’이라는 쉽게 공개되지 않는 은밀한 공간을 작가는 조감도를 마냥 활짝 펼쳐 놓았다. 언뜻 낙서나 자동기술에 의한 것처럼 보이는 그의 작업은 연필선이 강조된 드로잉의 성격이 강하다. 드로잉 작업에 가깝지만 동시에 닥지나 장지 위에 분채나 담채로 은은하게 채색된 것에서 우러나오는 회화적 특징 역시 무시할 수 없다. 거창하지 않은 소소한 삶의 단상을 동양화의 전통적인 일획의 필선 대신 가늘게 흔들리는 섬세한 선으로 그려냈다. 기법과 소재가 절묘하게 조화를 이루어 화면 안에서 균형과 묘한 긴장감을 동시에 발산하고 있다.

“그림을 그리는 행위는 나 자신을 씻는 행위이다. 그러기에 나에게 행복감을 가져다 준다. 아무것도 욕심내지 않고 단지 가슴으로 느낄 수 있다면 그것으로 족하고 싶다

“
-작가 인터뷰 중 발췌

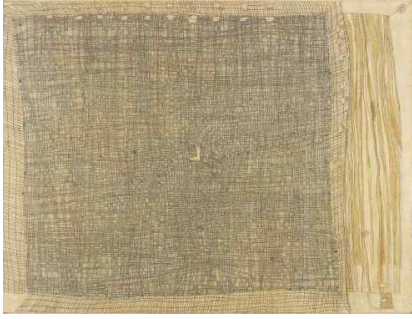


그림 1) 이영빈 「탕(Bath)」, 종이에 연필, 120x160cm, 2008

작가의 고백은 자신의 평범한 일상을 그려가는 그의 작업이 스스로를 돌아보고 치유하는 과정임을 말해주고 있다.

"수많은 선들의 교차로 이루어진 목욕탕의 모습은 단절되고 폐쇄적인 공간을 의미하지만 황으로 종으로 복잡하게 얽혀있는 선을 통해 공간속에서 다각적으로 얽히고 연결되어 있는 세상 사람들의 관계성을 표현한 것입니다."

-작가 인터뷰 중 발췌

2002년부터 목욕탕을 주제로 작업한 작가는 걸치레를 통해 스스로의 개인적, 사회적인 정체성을 드러낼 수 없는 목욕탕이라는 장소에 자신을 배치하여 솔직한 인간의 내면을 드러내고자 한다. 작가에게 목욕탕은 자신을 포장하는 모든 것을 버리고 솔직하고 진실한 자신을 볼 수 있는 곳이며 스스로를 둘러싸고 있는 껍데기를 벗어던짐으로서 그곳에서 불안, 고독, 좌절, 상처를 마주한다고 말한다. 작가에게 '씻는다'라는 행위는 인내와 수양을 통해 삶의 필연적인 가치들을 수용한다는 의미를 가진다. 수많은 선-타일에 둘러싸인 한 별거벗은 사람은 다르게 보면 간혀있는 것처럼 보이기도 한다. 작가가 인터뷰에서 말 했듯이 우리는 '사회'라는 탕 안에서 수많은 사람들과 얽히고 설켜 있다. 그 안에서 때 밀기 싫다고 짜증도 부러보고 탕 안에서 신나게 침범침범 물장구치며 놀기도, 내가 된 물살 때문에 옆 사람의 이맛살을 찌푸리게 하기도 한다. 목욕탕 안에서의 다양한 사람과 표정이 작가의 가득 채워져 있으면서도 텅 비어있는 화면 위로 떠올라 가득 메운다. 동양화에서 여백이 사유가 깃드는 공간이라는 말에 새삼 고개를 끄덕일 수 있었다.

목욕탕은 몸을 깨끗이 하기 위해 만들어진 편의 시설이다. 목욕의 주목적은 몸을 깨끗이 씻기 위한 이지만 치료를 위해서나 휴식, 즐거움을 위해서 또는 종교적인 의미에서 하기도 한다. 그러나 오늘날에는 휴가도 즐기고 건강도 돌보기 위해 온천지를 찾는 경우가 더 많다.



그림 2) 이영빈 「탕 (Bath)」, 종이에 먹, 담채, 120x160cm, 2009

현대 사회에 있어서의 목욕탕은 더 이상 위생 목적으로 한 행위만 소화하는 곳이 아닌 새로운 공간으로 기능한다. 목욕탕은 고대 유적으로서도 많이 발견되었다. 1920년이 지나서야 수도꼭지가 달린 욕조가 대량생산되었고 20세기 초 까지만 해도 개인 주택에 목욕시설을 마련하는 것은 사치로 치부되었었다. 아파트가 들어서고 한옥이 서양식

건축물들로 재건축되면서 집안에 욕실을 설치하는 것이 일반화되면서 공중목욕탕은 옛날만큼 많이 이용되지 않고 있다. 내 주변에서는 오히려 집에서 목욕하는 것이 더 위생적이라고 생각해 공중 목욕탕을 사용하지 않는 친구들도 많다. 아파트와 함께 서구의 개인주의 성향이 사회 곳곳에 들어섰기 때문일까. 낯선 사람들을 별거벗은 채 마주하는 데 심한 거부감을 느끼는 친구들도 꽤 많다. 그들의 모습과 대조적이기 때문일까, 처음 보는 할머니의 등을



그림 3) 이영빈 전시장 내부, 드로잉, 종이에 연필, 각 30×21cm, 2010~11

아무런 거부감 없이 밀어주는 엄마의 모습과 목욕탕이 너무도 친근하고 한국적이다.

평균적으로 인간은 인생의 3-4년 남짓한 시간을 화장실에서 보낸다고 한다. 인간의 본능과 직결된 곳으로 화장실은 가장 내밀하면서도 원초적인 장소로서 그 역할을 하고 있다. 이곳에서는 매일 똑같은 일들이 반복적으로 일어난다. 변해가는 삶의 모습을 스스로의 몸을 보며 깨닫기도 하고, 새로운 욕구 충족을 위해 불룩 나온 배를 비워내기도 한다. 화장실 혹은 목욕탕은 별거 벗은 자신의 몸을 바라볼 수 있음으로서 지극히 개인적인 공간으로 자신만의 세계와

가장 가까울 수 있는 하나의 통로이다. 문을 걸어 잠그면 아무 방해도 받지 않을 수 있기에 화장실은 안락하다. 동시에 격리된 듯한 두려움이 공존하는 공간이다. 이러한 이중적인 의미를 내포하는 욕실의 특수성은 무한한 상상력을 제공하기에 충분하다. 왜 아רכ이메데스도 목욕을 하다 부력의 원리를 발견하지 않았는가? 이러한 여러 이유로 사람에 대한, 자기 자신에 대한 관심이 많은 작가 이영빈이 욕실 혹은 목욕탕에 관심을 가지는 것은 당연한 것일지도 모르겠다. 그의 작업을 통해 목욕탕의 의미와 그 안의 다양한 이야기들을 새삼스럽고도 새롭게 또 다른 맥락에서 바라볼 수 있었다.

© 《경의미술논집》 제17호 (온라인 관람용)

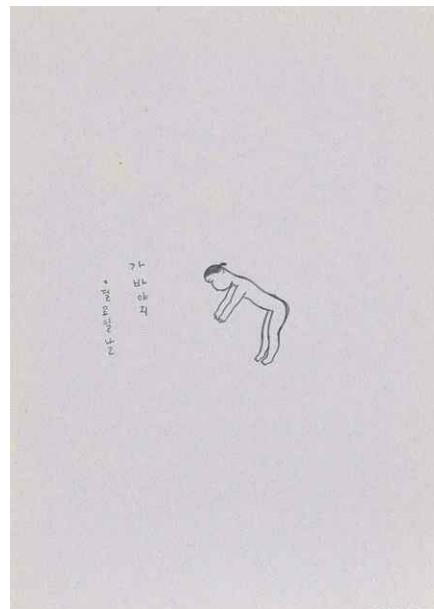


그림 4) 이영빈 드로잉, 종이에 연필, 각 30×21cm, 2010~11

그는 작업을 통해 우리 안에 있는 것들의 소중함과 진실함을 느끼고, 표현하고자 한다. 내면에 있는 진정한 아름다움을 발견하려는 작가의 의지는 발가벗은 인체를 즉흥적으로 드로잉 하는 자기감정에 충실한 작업행위로 나타난다.

전시장 한 켠에 드로잉 150여장이 액자 없이 전시되어 있었다. 작가의 감정이 별다른 여과장치 없이 그대로 묻어나는 드로잉은 작가의 모나지 않고 등글등글한, 사람 자체에 관심이 많은 그의 감성이 그대로 나타나있었다. 작가의 드로잉은 목욕탕에서 발가벗은 채 자신을 있는 그대로 드러내는 것처럼 자신의 감정도 옷을 입히지 않은 채 날것 그대로의 이영빈을 보여주는 듯 해 그림을 바라보는 나 또한 즐거웠다. 내면의 목소리에 귀 기울여 최대한 솔직하게 표현한 드로잉은 작가의 생활 속에서 뗄 수 없는 삶의 일부분처럼 느껴졌다.

이영빈의 목욕탕 작업을 보고나서 개인적으로 엄마와 팔짱끼고 이른 아침에 목욕탕 가던 날들이 생각나 엄마에게 문자를 보냈더니 정지아의 단편소설 <목욕가는 날>을 추천해주셨다. 시험기간이 끝나면 엄마에게는 이영빈의 그림을 보여드리고 <목욕가는 날>을 읽어보아야겠다.

© 《경희미술논집》 제17호 (온라인 관람용)

백승우展- 아트선재센터

《판단의 보류 Deferred Judgement》

전시 기간: 2011년 5월 13일 - 2011년 7월 31일

김 현(회화3)

백승우는 현실과 가상의 공간을 대비시킴으로써 사진 매체의 속성을 탐구하고, 사진 영역의 틀을 넓히는 작업을 선보여 왔다. 백승우의 사진은 있는 그대로의 현실을 담아내는 것이 아니라 변형과 재구축을 통해 '실재(real)'와 '실재가 아닌 것(unreal)', '보이는 것(visible)'과 '보이지 않는 것(invisible)' 사이에 숨겨져 있던 세계의 틈새들을 포착한다.

아트선재센터에서 열리는 이번 개인전을 백승우의 작업세계를 보다 진척시킨 신작들을 소개하는 자리이다. 전시제목인 <판단의 보류>는 사진이미지의 객관성, 직접성, 보편성 등에 의문을 제기하고, 프레임 안팎으로 감춰져 보여지지 않은 이야기들에 주목하고자 하는 백승우 작가의 주제의식을 나타낸다. 백승우 사진 작업은 우리를 둘러싸고 있는 수많은 이야기들에 의문을 제기함으로써 관람객들로 하여금 시각이미지를 해석하는 방식과 더불어 사진이라는 매체의 속성에 대해 재고해 볼 수 있는 기회를 제공한다.

2층 전시장의 <Seven Days> (2010-2011)는 <Monday Morning>, <Monday Afternoon>, <Monday Night>, <Sunday Night>로 이루어진 21점의 사진 연작이다.

월요일부터 일요일의 하루를 각각 오전, 오후, 밤으로 나누어 작품 제목을 먼저 정한 후, 이와는 무관하게 작가가 정한 규칙에 따라 일본 동경에서 촬영된 <Seven Days>는 관람객이 제목에서 기대하는 사진의 내용을 의도적으로 전복시킨다. 이 외에도, 이미지를 13개 조각으로 나누어 13개 국가로 각각 보내 출력 및 재조합하는 실험적인 제작방식을 선보이는 <Utopia-#032>(2011)와 이전 작업들의 제목인 "Real World", "Blow Up", "Utopia"를 철재 구조물에 네온사인으로 설치하여 촬영한 <Signboard>(2011)가 함께 소개된다.



그림 1) 백승우, 「Utopia-#032」, 2011, digital print, 220 x 527 cm

2층 전시장에 들어갔을 때 제목과 함께 느껴지는 이미지에서 다른 것들을 볼 수 있었다. 평범한 일상의 이미지를 담고 있었지만 제목에서 느껴지는 내용을 또한 전복시키면서 보는 사람들로 하여금 지식과 경험에 의해서 다르게 소통된다.

개인적으로 마음에 들었던 것은 <Utopia-#032>(2011) 이 작품이었다. 각각의 이미지를 13개 조각으로 나누고 또 이것을 13개 국가로 보내서 출력하고 그것을 재조합하는 제작방식이었다. 이미지 출력을 위해서 동일한 컬러세팅 기준을 제시하였다. 그럼에도 결과물은 각 국가의 데이터 취급방식에 따라 다르게 도출되었고, 이는 하나의 이야기를 각기 다르게

해석하고 받아들이는 우리의 태도에 대한 은유이다. 여기서 제일 공감했고, 세계마다 다른 기준에서 보고 있는 우리의 현실과 똑같은 기준이었으나 다르게 도출되는 데에서 우리는 똑 같다고 생각하지만 또 다르게 생각하는 기준을 빗대 표현한 것 같아서 더 감동했다. 그렇게 엄청난 사진도 아니었고 그저 다른 13개의 이미지만 한 이미지이고 이것들에서 느껴지는 중압감이 더 컸던 것 같아서 이 작품이 제일 개인적으로 재밌었다.

3층 전시장에서 선보이는 <Archive Project>(2011)와 <Memento>(2011)는 작가의 아카이브 자료를 활용한 신작이다. <Archive Project>는 작동이 멈춘 공장 안의 기계 설비 혹은 재건축 중인 건물의 광경을 담고 있다. 작가가 직접 촬영한 사진과 아카이브에서 가져온 시간, 공간, 용도가 각기 다른 이미지들을 교묘히 조합하여 마치 실재하는 하나의 장면을 담은 것처럼 보이도록 만들어진 <Archive Project>는 이미지를 해석하는 과정에서 생성되는 오류의 가능성을 시사한다.



그림 2) 박승우, 「Archive Project #001」, 「Archive Project #008」, 「Archive Project #009」

© 《경희미술잡지》 제17호 (온라인 관람용)

이 3층 전시 중에서 아카이브 프로젝트도 굉장히 재밌었다. 공장안에서 서로 다른 이미지들이 공존하고 있고 다른 이미지들을 교묘하게 조합한 것들을 찾아내는 재미도 쏠쏠하였다. 처음에는 한 이미지인 줄 알았지만 다시 해석해 보니 또 두 개가 보이고 그렇지만 마치 또 하나의 이미지로 보이는 아이러니하면서도 그럴듯한 것들을 보여주고 있는 것 같아 마치 지금 현재의 우리들이 생각하는 오류에 대한 비판을 하고 있는 것이 아닌가 하는 생각이 들었다. 하나의 이미지로 보고 그것들만 생각하지 어찌면 두 가지의 이미지가 공존하고 있을 수 있다는 생각은 하지 않으니까 말이다.

<Memento>는 작가가 미국의 베퉀시장에서 구매한 5만 여 점의 사진에서 1차 선별한 2천 7백여 점을 대상으로 작가가 초대한 8명이 각각 8장씩을 선택하여 각자가 떠오르는 대로, 임의의 제목을 기입한 작품이다. 관람객은 선택된 사진의 출처와는 전혀 관계없이 재맥락화된 사진들을 감상하게 되는데, 작가는 이를 통해 사진으로 기록되는 일상의 기억이 얼마나 제한적이며 왜곡되기 쉬운지에 대해 이야기한다.

박승우라는 작가를 처음 접했는데 사진에서만 느껴지는 또 다른 느낌을 한번 더 느낄 수 있었다. 하나의 이미지 안에서 느껴지는 13개의 다른 느낌도 너무 좋았고, 이미지를 하나로 보이게 하는 작업도 재미있었다. 하지만 단지 재미뿐 아니었고, 작가의 작업에 대해서 알수록 사진에서의 가벼움이 아니라 거대한 건축물을 보는 듯 충격이 느껴지는 작업이었던 것 같다. 사진에서의 매체의 속서에 대해서 재고해 볼 수 있는 좋은 기회였던 것 같다. 작가의 작업의도처럼.

정유미展 -화봉갤러리

-신진작가당선-

전시 기간: 2011년 6월 1일- 2011년 6월 7일

김 현 (회화3)



스마일 마스크 증후군이란 겉으로는 웃고 있지만 속으로는 삶의 간극이 너무 커서 불행해하는 일종의 우울증을 말한다. 작가의 《Smile Mask》은 바로 스마일 마스크를 썼다가 벗는 순간 드러나는 그 극적인 Before&After에 관한 이야기이다. 사진을 찍을 때면 우리는 의식적으로 웃는다.

"하나, 둘, 셋!" 이렇게 소리를 내며 촬영을 하지만, 실제로 촬영된 것은 동영상이다. 사람들은 스틸 사진을 찍을 때 사용하는 '하나, 둘, 셋'이라는 말 때문에 증명사진을 찍을 때처럼 진지한 표정과 꾸며낸 미소로 가장 예쁘고 행복한 듯 웃는다. 하지만, 촬영이 끝난 순간 표정을 바꾼다. 촬영순간 대부분은 입 주변 근육을 움직이는 등 (1) 웃기 위한 준비단계-> (2) 의식적으로 웃는 표정-> (3) 웃고 난 후의 경직된 표정 순으로 표정이 변한다.



그림 1) 정유미, 「Smile Mask」
, 비디오 single channel, 00:02:56, 2011

2단계에서 3단계로의 전이과정을 나는 그림으로 옮겼다. 의식적인 미소가 사라지는 순간의 헛헛함과 어색함을 놓치지 않고 일반적으로 중요하게 여겨지는 순간(미소를 띤 순간)이 아닌 부차적이고 주변적인 순간(미소가 걷힌 이후)에 주목한 것이다. 이번 《Smile Mask》에서는 중년아저씨들 뿐 아니라 거의 대부분의 사람들이 지금 겪고 있는 심정과 표정의 괴리, 또는 좇아가려고 애쓰는 이상과 그와 거리가 먼 남루한 현실 사이의 간극을 발견하여 보여준다.

《Smile Mask》의 인물들은 단지 타인의 초상화로 '관람의 대상'이 되는 데서 그치지 않고, 관객의 인물의 옷이나 피부 등은 세부를 생략하여 묘사하면서도 눈은 과장될 만큼 구체적으로 표현하였기 때문에, 그림 속의 인물들은 마치 증명사진을 찍듯 정면에 서게 될 관객의 눈을 똑바로 응시하고 있다. 관객은 그들과 시선을 마주하게 되는데, 이 때 무표정하거나 어정쩡한 표정 앞에서 역시 비슷한 표정을 짓게 될 것이다.

전시장에 들어서면 벽면을 꽉 채우고 있는 사람들의 모습이 보인다. 인물의 옷이나 피부 다른 것 들을 다 빼고 눈에만 구체적으로 표현하였다. 눈에서 표현된 느낌은 눈에서 눈으로

보듯 느껴질 수 있었다. 하지만 나는 눈 또한 모두 똑같아 보였다. 눈에서 묘사되는 사람들 마다의 눈의 모양이 다를 수 있는데 나는 왜 그런지 모르겠지만 다 똑같은 눈 같아 보여서 오히려 작가가 말하려고 했던 그런 표정들이 더 와 닿았다. 나 또한 그랬을 것이고 그렇기에 더욱 더 그림에서 느껴지는 그 미소들이 부각되었던 것 같다. 그렇게 엄청만 묘사를 한 것도 아니었고, 그렇다고 세련된 붓놀림과 색채는 아니었지만 거기에서 느껴지는 사람들의 소소한 느낌들을 읽을 수 있었다.



© 《경희미술논집》 제17호 (온라인 관람용)
 그림 2) 정유미, 「하나, 둘, 셋_1007」, 장지에 먹, 아크릴, 80×60cm, 2010
 그림 3) 정유미, 「하나, 둘, 셋_1010」, 장지에 먹, 아크릴, 70×63cm, 2010

모준석展 - 갤러리 선 컨템포러리

<넬 위한 자리>

전시 기간 : 2011년 05월 13일-2011년 06월 05일

이지인(회화3)

모준석의 작업은 적당한 위치에서의 빛과 하얀 벽 그리고 그의 작품이 절묘하게 이루어져 있을 때 (그림자를 만들었을 때) 최고가 아닐까. 작열하던 태양이 서서히 낮은 곳으로 내려 올 때 즈음 통 유리로 된 전시장 내부의 모준석의 작품을 보고 꼭 보아야 할 것 같은 어떠한 힘에 이끌려 전시장을 찾았었다. 뭐랄까, 요즘의 더운 날씨와는 어울리지 않는 가을 냄새가 나는 작품이랄까. 아무튼 나는 운명적으로 이 작품을 만났다고 하고 싶다. 모준석의 작업 이미지 중에서 그림자를 최소화한 사진을 본다면 혹자는 평면작업으로 오해 할 지도 모르겠다. 그의 작업은 선이 강조된 조각 작품이다. 구불구불한 구리선이 끊임없이 한 데 연결되어 집과 마을을 이루고 있다. 구리선이 가지고 있는 은은한 검붉은 색과 스테인드글라스와 구리선의 그림자가 머금고 있는 깊은 색이 매력적이다. 아마도 나는 스테인드글라스에서 한 번 걸러져 나온 그 묘한 색과 그림자가 만들어낸 그림자 드로잉에 매료된 것 같다. 작가는 가녀린 동선을 일일이 망치로 두드려 그의 작업만의 독특한 질감을 만든 후에, 그 선들을 용접으로 하나하나 연이어 붙여나가는 방법으로 집을 짓는다. 종이 위에 연필 선이 차곡차곡 쌓이듯 집에 또 다른 집을 중첩시킨다. 집 속에, 집 위에, 집 옆에 또 집을 짓는다. 이렇게 어우러져 하나로 연결된 마을 풍경은 속이 비어있는 '하나의 덩어리' 같다. 마치 웅기종기 모여 사는 한옥 마을과 같이, 한 공동체 사회에서 우리라는 명사 아래에 하나 되는 우리 같이…….

"선들이 이어져간 작품은 소통의 개념을 보다 구체적으로 형상화하고 동선 두께의 차이를 키워 다양성의 하나 됨을 강조함과 동시에 시각적인 안정감을 담았다."

-작가 인터뷰 중 발췌

작가는 지금 우리 사회에서 꼭 필요하지만, 그러나 간과되고 있는 덕목에 대해서 이야기 한다. 우리는 이 세계 속에서 너무나도 다른 타자들과 '더불어' 살고 있다. 지극히 이기적인 사람들이 만들어가는 관계-사람과 사람의 관계는 도무지 알 수가 없다. 방금 전까지 우리는 엄청 사이좋게 조잘조잘 이야기를 나눴는데 무심코 툭 내뱉은 내 말실수 하나로 다시는 보지 않을 것처럼 찬바람이 쐬하고 분다. 무섭다. 무서운 순간이다. 오금이 저리고 갑자기 화장실이 가고 싶다. 지금 자리를 비워도 되는 타이밍인가? 아닌가? 아……. 다시 너의 마음에 들도록 무슨 말을 어디서부터 어떻게 어떤 단어로 체크처로 시작해야 할 지 모르겠다. 너라는 존재가 너라는 사람의 마음에 들어야, 너라는 존재가 내 마음에 들어야 우리는 다시 찼던 관계를 이어갈 수 있을 텐데. 나이를 먹으면서 주변 사람들로부터 사람에게 치이는 게 가장 힘들다는 말을 많이 듣게 되었고, 나 또한 인간관계에서 힘들다는 말이 무엇인지 몸으로 경험한 적이 많았다. 더불어 사는 사회가, 왜 이렇게 우리를 힘들게 하는 것일까. 우리는 한 공동체 아래에서 함께 사는 사람들인데…….

작가의 작업에서 가장 중요한 요소인 구리선은 기계에서 뽑아내고 기계가 잘라낸 때끈한



그림 1) 모준석, 「서로에게 속한 사람들」, 동선, 스테인드글라스, 56×102×50cm, 2010 ©이지인

선이 아니다. 손으로 하나하나 두들겨 만들어 낸 지 어수룩하고 불완전하다. 동시에 친근해 눈길이, 정이 간다. 작가는 작업을 통해서 변화무쌍한 그의 내면상태를, 또 내면의 상처를 치유하는 동시에 개인에서, 주변 그리고 우리라는 공동체를 향해 소통을 시작하는 작가의 복잡한 심리상태를 해소하는 있는 작업을 선보인다고 한다.

그의 작업이 만들어내는 하나의 드로잉(위에서도 언급했던 그림자와 선이 만들어내고 있는 것을 드로잉이라 칭하고 싶다)들은 새벽녘의 시원 쓸쓸한 공기와 어느 샌가 무한 증식해버리는 복잡 미묘한 생각들을 보여주는 것 같았다. 왜 누구나 겪

는 그 늦은 밤의 피어나는 촉촉한 감성과 불타오르는 고독과 고민들…….

동선과 스테인드글라스만으로 이루어진 집은 내부는 텅텅 비워져 종래의 집이 가지고 있는 경계의 영역을 허물어뜨리고 공간 간의 소통이 이루어지도록 했다. 여러 집들이 이어진 공간은 계단으로 이어져 반복과 순환이 계속 되는 뫼비우스의 띠처럼 보이기도 한다.

"약하고 가벼워 보이는 작품이지만 비움(희생), 채움(사랑), 나눔(위로), 이룸(공동체)이 담겼다."

© 《경희미술논집》 제17호 (온라인 관람용)

"주거지의 형태에 따라 생활자가 맞춰나가야 하거나 또는 일정 장소가 그 사용주에 따라 용도가 변하듯 내 작품은 서로 조율해야 하는 소통과 비움을 상징한다."

-작가 인터뷰 중 발췌



그림 2) 모준석, 「내가 사는 빛」, 동선, 스테인드글라스, 100×100×60cm, 2008, ©이지인

작가는 작업을 통해서 보이는 것 그대로 너무나도 순수하고 예쁜 이야기를 하고 있다. 그런데 현실 역시 이렇게 예쁘고 순수하다면 세상이 정말 살기 좋은 곳일까. 우리는 타자와 관계를 형성하면서 스스로의 모습을 마치 카멜레온처럼 바꾼다. 지금 마주하고 있는 사람이 누구인가에 따라 매번 다른 내 모습을 내 안에서 꺼내 보인다. 우리는 온종일 다른 사람 눈에 내가 어떻게 비춰질지, 다른 사람 입에 내가 어떻게 오르내릴지 온 신경을 곤두세운다. 그 모습은 참 가관이다. 그런 우리는 지금 옆에 있는 사람의 모습 그대로를 인정하려하지 않는다. 내 입맛에 맞추어 그의 행동을 촉진하거나 제약하려 한다.

우리는 사회화과정을 거친다. 자신이 속한 집단의 가치와 규범을 습득하고 내면화 하는 과정 말이다. 보통 사람은 이 과정을 통해서 타인과 자신이 속한 집단에 동조하고 이해 할 수 있는 공통문화를 학습한다. 동시에 자신을 둘러싼 환경과의 상호작용을 통해 독특한 자아를 형성한다. 그 누구와 다른 내 모습은 완성된 사회화과정을 이루……. 아! 그 누가 한국말은 끝까지 들어보라고 했던가. 타인과 집단의 가

치를 학습하는 사회화과정에서 가장 중요한 것은 동일시현상이다. 학습은 이 동일시 현상이 있을 때 비로소 내면화되고 사회화가 가장 효율적으로 일어난다는 학자님의 말씀을 깜빡하고 지나갈 뻔 했다. 그런데 예나 지금이나 누가 언제 코 베어 갈 지 모르는, 사람이 제일 무서운 사회에서 그것도 현대 위험사회를 살아가는 인간에게 있어서 자신의 본질적 모습을 잃도록 한 가장 큰 요인은 바로 사람- 너와 내가 아닐까. 나와 조금 다른 모습이 틀린 모습으로 다가올 때. 내 마음에 들지 않아 양 미간을 좁혀 주름을 만들게 할 때 굳이 내 기분이 틀어진 것을 알려 그 행동들을 바로 잡아주고 싶은 우리는 공동 사회에 살고 있는 부 적응자다. 칭찬, 배려, 이해, 예의, 관용 등은 문제를 일으키지 않고 등글등글 원만하게 살아가는데에 필요한 요소들이다.

그러나 이것들이 진정한 마음에서 우리나라의 것이 아닐 때에는 모두 가식이 되어버린다. 마음이 약해 빠진 우리는 서로에게 상처를 주고 싶지도, 받고 싶지도 않은 마음이 더 커져서 모두가 보이지 않는 투명하고 말랑한 벽돌 하나씩 하나씩 쌓는 공사를 하고 있다. 깨뜨릴 수 없는 그러나 깨뜨릴 수밖에 없는 벽을 만들기 위한 공사. 이것이 우리 사회에서 살아남기 위해 이빨과 발톱을 감춘 비굴한 생존 본능 방법인 양 더 높고 견고하게 벽을 쌓고 있는 것일지도. 뭐가 이렇게 복잡한 걸까? 왜? 마음과 마음이 진정으로 통하길 바라며 좀 더 서로에게 진실하기도 모자라는 이 시간에 우리는 뭘 이렇게 계산하고 재고 따지는 것일까. 갈증이 난다.

누군가의 변화에 주목하고 환호하는 것이 우리에게 어떤 대화거리가 생겼다는 그 사실 자체의 기쁨으로 다가오는 순간 안도의 기쁨과 말 할 수 없는 쓸쓸함을 동시에 맛 볼 때 목이 마르다. 마른 입술과 목을 축이기 위해 침이 고인다. 타들어가는 입술을 적시고 다시 껌데기뿐인 말이 오간다. 왜 모든 사람들과의 관계가 가족처럼 편할 수 없는 걸까. 내가 가진 것들을 잃지 않기 위해서? 사람들의 시선이 두려워서? 이기적인 나라는 존재가 이 세상에 속해 있는 것이 아니라 나라는 존재들이 모여 이 세상을 이루고 있는 것 아닌가?

무엇이 무서워 서로에게 솔직하지 못한 걸까. 친구와 연인, 매일 얼굴 맞대고 일하는 동료에게 까지도. 그래서 몇 십년간의 대 공사를 끝낸 벽 안에 갇혀 사람이 사람을 좀 더 사랑할 수 없는 것이 아닐까. 벽을 허물고 훈기가 느껴질 따스한 마음으로 바라보는 것이 좋겠다. 그리고 상대의 존재를 머리가 아닌 마음에 담을 것을 추천한다. 정글에서의 경계 태세로 지친 모두의 정신 건강을 위한 처방으로써.

▣ 학습 목표 ▣

- * 1학기 진행결과 후, 2학기 때는 리뷰의 형식(온라인)에서의 교류보다 실제로 전시를 감상하고 토론하는 대화 형식(오프라인)으로 진행 변경.
- * ‘소통’을 위한 더 나은 방향설정으로, ‘대화 - 그리고 즐거운 스터디’를 목표.

▣ 학습내용 및 학습 취지 ▣

ⓒ 《경희미술논집》 제17호 (온라인 관람용) **‘소통’을 위한 예술**

구성원들과의 원활한 피드백을 추구하는데 ‘전시/관람 스터디’는 1학기와 마찬가지로 미술 시장의 현장을 방문해 관람을 하고 많은 사람들, 작품들을 만나면서 스터디의 깊이는 한층 더 깊어진다.

방법으로는 전시 관람 후 부원끼리 모여 생각을 공유하고 대화하며, 연구스터디 부장이 토론내용을 정리하여 학술부 클럽(온라인)에 기재한다.

1학기 전시/관람스터디 진행은 매주 토요일마다 관람하는 양적인 차원의 ‘많은 전시 관람’이었다면, 2학기에는 규모가 대체적으로 큰 전시를 기준으로, 좋은 전시와 꼭 다녀오고 싶은 전시탐방으로, 질적인 차원의 ‘높은 전시 관람’을 노력했다.

대화 그리고 질적 차원의 높은 전시를 목표로 ‘소통과 공유’에 가까이 다가가려는 시도이다.

KIAF 한국국제아트페어 2011

전시 기간: 2011년 9월 22일 - 2011년 9월 26일

일시 및 장소 : 2011.09.24 / 키아프 지하1층

참석 및 대담자: 김민주(회화1), 강윤정(조소3), 오진아, 이셋별, 서지영(한국화2)

작성자 : 강윤정 (조소3)

□ 토의 주제

‘2011년도 키아프에 대한 자신의 관점 및 평가‘

□ 내용

셋별- 관람하게 된 근 2년간의 여러 아트페어보다 볼거리가 많았다는 것이 긍정적이다. 개인적으로 이이남작가의 작품(미디어의 활용으로 기존의 동양화에 시각적 재미와 흥미를 유도)이 가장 인상에 남는다. 이 외에도 많은 관객들이 즐겁게 보는 모습을 같이 볼 수 있었는데, 상향된 느낌과 더불어 대중성도 동시에 기여했다 점이 좋다.

© 《경희미술논집》 제17호 (온라인 관람용)

지영- 셋별의 의견에 동의한다. 이전까지의 아트페어보다 훨씬 풍족하고 다양한 볼거리는 관람시간 내내 지루할 겨를이 상대적으로 없었다. 개인적인 견해로는 외국작가의 작품들이 전반적으로 보는 내내 즐거웠다.

진아- 그리고 갤러리마다의 독특한 특색이 보였고, 미디어와 조각들이 많이 들어와 있던데, 이것은 일반 관객들의 문화향유가 (평면에서 입체까지의 다양한 선호로) 변화하는 추세는 아닐까한다.

민주- 하지만, 전반적으로 ‘회화‘는 출품하는 작가와 작품은 언제나 비슷한 포맷을 벗어나지 못했다는 점은 문제가 있다고 본다. 그래도 이번아트페어가 괜찮았던 점은 지영의 관점에 동의하며, 주목한 것은 외국작가의 작품들이다. 또한 전시 디자인을 위해 각색해둔 인테리어들도 다양해져 나름의 특색을 보여준 점에선 이전보다 발전한 모습이라 본다.

윤정- 지금까지의 아트페어보다 시각적인 재미와 흥미들은 전반적으로 나온 호의적인 관점에 동의한다. 특히 전반적으로 이전의 관객선호성이 두드러졌다면, 이번엔 작가작품성이 상대적으로 있는 작품들을 접할 수 있었다. 더욱이 미디어의 작품까지 미술시장에 판매부스에 전시되었던 점에서 상향 곡선 형태로 전반적인 문화상승의 이행이라 본다. 그만큼 다양함도 많았지만, 아직도 ‘화이트 큐브’의 전시공간들은 매력적이진 못했다. 기존의 형식과 틀에서 벗어날 필요성을 야기한다.

□ 토의 내용 결과

1. 갤러리마다의 유명작가 작품- <대중성, 판매성, 작품성>
2. display의 문제

대중성과 판매성, 작품성을 고루 겸비하려 한 노력이 엿보인 2011 키아프 전시였다. 하지만 갤러리마다 겹치던 유명작가 (특히 이우환작가의 작품을 예로- 최소 6작품의 같은 작품을 발견)의 작품들을 많이 볼 수 있었는데, 이것이 시사하는 건 무엇인가. 또 작품을 걸어둠으로서 생기는 갤러리들끼리의 보이지 않는 ‘자부심’은 아닐까. 일단, 아트페어의 공간에서 판매가 되지 않는데도 불구하고(여러 이유가 있겠지만) 똑같은 작품이 여러 부스에 걸려있었다.

아까 위에서 토론 때 언급되었던 ‘기존작가와 작품들의 비슷한 포맷’이 여기의 문제와 유사해진다. 신선한 청년작가들과 작품들이 이 자리들에 들어와 있었다면 이번 키아프는 좀 더 3박자 (대중성, 판매성, 작품성)에 가까웠으리라 조망한다.

그리고 전시를 관람하던 중, 어느 갤러리 조각 작품이 관객과의 부딪힘으로 사고가 일어난 것을 목격했다. 갤러리 관계자가 얼른 수습에 나섰지만, 이미 깨진 조각들을 조각조각 붙여 나가면서 동시에 상품성은 수명을 다했을 것이다.

고로, 조각 작품을 주로 하는 갤러리들은 작품을 진열할 때 많은 고려를 요구하겠다. 몇몇 조각 갤러리들의 작품들은 간격에 밀려 제대로 관람하지 못한다는 것과 위처럼 사고가 일어 날 수 있는 문제에 대해서 말이다.

이번 키아프 전시는 지난 2-3년 전시보다 다양했고, 많은 것을 보여주려 노력했다. 기존의 형식과 더불어 새로운 무언가를 창출한다면 아트페어로서도, 전시와 판매의 두 마리의 중요성을 한꺼번에 잡을 수 있지 않을까 한다.



그림 1) 키아프 외부전시장 작품 부분
© 강윤정

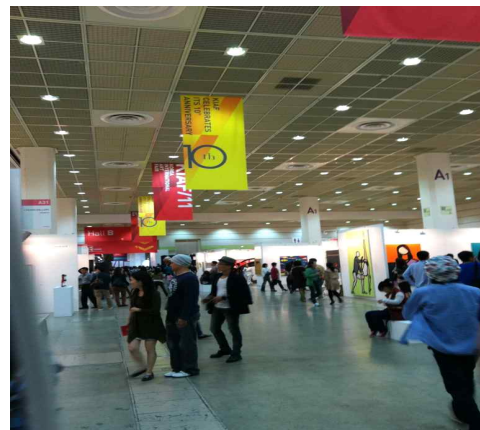


그림 2) 키아프 내부전시장,
© 강윤정

▶2011-1 전시/관람 스티디



© 《경 제 램용》



2011-1 전시/관람 스티디를 마치며...

▶2011 학술부 소개- 1. 연혁

※ 학술부 주요 약사 (1995년 ~ 2011년)

지도교수 : 최병식

1995년	경희대학교 예술학부 미술학과 학생회 내 학술부 설립
1995-2009년	제1호 경희미술논집 발간 시작으로, 제15호 경희미술논집 발간
2004년	경희대학교 우수동아리 최우수 선정
2006년	경희대학교 학습지원센터 지원 선정 스터디 그룹 [한국미술사] 활동 경희대학교 학습지원센터 지원 우수 스터디 그룹 선정
2009년	교수학습지원처 튜터링 지원 선발- 학생: 김종원, 이옥향, 이수빈 국립현대미술관 및 <고양스튜디오> <창동스튜디오> 등 취재
2010년	2010 교과부 학술우수학술장학수상- 강운정, 김현 「국내·외 에코아트 (eco-art)현황과 특징 비교」 우수상, 김소라 「국내·외 대안공의 운영현황 및 레지던시 프로그램 사례연구」 장 려상
2011년	경희대학교 일반대학원 미술학과 미술평론경영전공, 미술대학 학술부 주 최 학술세미나 개최 다양한 뮤지엄, 갤러리 등의 전시 및 세미나 및 특강, 비엔날레, 아트페 어 등 관람 활동. 제 17호 《학술부 스터디 논집》 발간

※ 설립목적 및 성격

미술대학 재학생들 중 중세~동시대 미술까지의 전반적 미술사를 아우르는 주제 연구와 심층적인 스터디 공유를 위하여 설립. [작가, 예술 이론 및 평론가, 미술경영전문가, 큐레이터 등] 전문가를 지망하는 재학생들의 특화된 학문연구를 위해 운영하는 미술대학 학생회의 학술 스터디 동아리이다.

시각예술의 사상적, 이론적 학문들을 교과과정 외에 보다 밀도 있게 연구하고 토론하며, 현장 경험을 통하여 심층적으로 습득 하는데 목적이 있다. 이를 위하여 미학, 미술사, 예술 경영, 비평 등 제반 학술적 연구와 함께 다양한 전시회, 전문가 인터뷰, 이슈연구 등을 진행한다. 작가 지망생은 물론, 뮤지엄 및 갤러리 큐레이터, 시각예술분야 이론 및 평론가, 미술 경영전문가 등을 지망하는 재학생들의 특화된 학문연구를 위하여 운영되어지는 학생들의 학술연구기구이며, 지도교수를 모시고 방향설정, 진행과정 등의 조언과 지도를 받는다.

▶2011 학술부 소개- 1. 연혁

※ 매년 《학술부 스터디 논집》 발간

- 현재 2011년도 학술부는 ‘연구 스터디’와 ‘전시/관람스터디’를 운영. 스터디 팀별 활동을 통해 교과과정의 연장선상에서 밀도 있는 주제를 다루면서 토론과 발표를 진행함으로써 관련 분야의 학습은 물론, 최신 정보를 논의하고 이해.
- 정기적으로 비엔날레, 각 박물관 및 미술관, 아트페어 등 현장관람 및 관심분야의 소논문 형식의 연구.
- 정기모임과 함께 동시대 미술사조를 심층적으로 분석하고 인터뷰.
- 일반대학원의 K-아트포럼과 연계하여 세미나를 참여. 수시로 친목과 정보교류를 위한 모임을 개최.
- 작품제작 과정에서도 자신의 예술관을 형성해 가는데 필요한 사상적 배경과 이슈, 이론적 논리 등을 연구.



그림 1) 2011년도 학술부 모임

▶2011 학술부 소개- 2. 활동

2011. 03. 03	2011년도 학술부 정기 첫 모임: 스터디방향 + 한 학기 계획 토론
2011. 03. 05	전시/관람 스터디: <아트선재센터, 국제갤러리, 학교재, 아라리오, 16번지> 연구 스터디: 자유 관심주제 설정-1
2011. 03. 12	전시/관람 스터디: <인사아트센터, 선 컨템포러리, 갤러리 라메르, 영화-블랙스완> 연구 스터디: 자유 관심주제 설정-2
2011. 03. 26	전시/관람 스터디: <서울시립미술관: 샤갈, 베르나르 브네, 천경자展> <리차드롱 展>
2011. 04. 01 ~2011. 04. 02	미술대학MT, 전시/관람 스터디: 모란 미술관 연구 스터디: 개별 조사
2011. 04. 09	전시/관람 스터디: 영화<페르세 폴리스> 연구 스터디: 개별 조사
2011. 04. 16 ~2011. 04. 23	※ 경희대학교 중간고사 기간 ※
2011. 05. 07	전시/관람 스터디: <서울 오픈아트페어 SOAF> 연구 스터디: 개별 조사
2011. 05. 14	학술부·미술평론경영 학술세미나 준비-논문요약+피피티+발표준비+책자
2011. 05. 25	경희대학교 미술대학 축제: 학술부+미디어 동아리 과일꼬치판매
2011. 05. 30	학술부·미술평론경영 학술 세미나 개최
2011. 06. 04	학술부 모임- 지금까지 스터디 방향 및 1차 마무리 검토
2011. 06. 11 ~2011. 06. 18	※ 경희대학교 기말고사 기간 ※
2011. 06. 21	학술부 1학기 마무리: 친목 회식 + 2학기 스터디 방향+ 1학기 마무리
2011. 08. 06	전시/관람스터디: ASIAF 아시아 대학생, 청년작가 미술축제 연구 스터디: 그룹 연구
2011. 09. 24	전시/관람스터디: KIAF 한국국제아트페어 + 토론회식 + 전시스터디 종료 연구 스터디: 그룹 연구
2011. 10. 08 ~2011. 12. 10	연구 스터디: 그룹 연구, 활동 회의
2011. 12. 12	연구 스터디: 그룹 연구 종료
2011. 01. 10	학술부 스터디 논집 발간

▶2011 학술부 소개- 3. 구성 및 소개



© 《경:

람용)》

-‘파워 스터디’ 운영과 현장 취재-

스터디는 ‘경희대학교 우수동아리’에 선정되는 등 전교에서도 최고실력을 인정을 받은 바 있으며, 미술사와 세계적인 주요 이슈 등을 연구하고 전시를 감상한다.

2011년도에는 전국의 문화재, 매주 토요일마다 뮤지엄, 갤러리 등의 전시 관람을 하는 전시 스터디와 관심 있는 예술 주제를 가지고 그룹/개인으로 팀을 만들어 연구 스터디를 매주 진행한다.

- 학술 세미나 개최-

학술부 학생들의 연구성과, 논문발표 등을 통하여 스터디를 통한 문화예술, 현대미술 등 전반에 대한 내용을 학술적으로 연구하고 토론하는 기회를 갖는다.

- 학술지 ‘스터디 논집’ 발행-

매년 학술부는 한 해를 마치면서 그간 파워 스터디의 내용들을 모아 '대학생의 열정이 넘치는 학술부의 그 유명한 학술지'를 발행하고 있다. 이번 해에는 미술계와 문화전반의 감상과 공유로서 학생들의 전시감상문, 자유주제연구소논문, 작품론 등을 중심으로 구성하였다.

▶2011 학술부 소개- 4. 예산 보고서

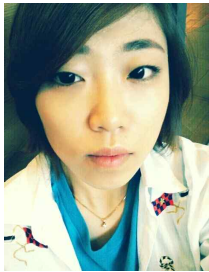
2011. 03	학술부 기부금 300,000원 (강운정, 김현, 김소라)	+150,000원 (학생 기부금으로 운영 시작)
2011. 3. 26	샤갈전 전시회 본 뒤 회식비	-30,000원
2011. 05. 22	학술부 미술대학축제 과일꼬치판매 총 운영사용기금	-120,000원 (학생기부금으로)
2011. 05. 23	미술대학축제 실제 사용기금 * 18,000원 [120,000원(수익금)-18,000원(회식비)]	-18,000원 (수익금으로 전체 사용금액 대체)
2011. 05. 26	학술부 지원금 수령	+700,000원
2011. 05. 26	학술부, 평론경영대학원 세미나의 학술부 책자 제본	-217,000원
2011. 06. 01	세미나 간식, 회식비, 홍보 포스터 (구슬아, 신은경 (평론대학원) 53,000원 + 37,100원	-90,100원
2011. 06. 21	학술부 1학기 마무리 회식 (서래고깃집 -55,000원, 아인스카페 -17,000원)	-72,000원
2011. 07. 13	학술부 세미나책자 3부 금강자연비엔날레 야투 앞 발송 (경희대학교 우체국)	-3,250원
2011. 08. 06	2011 아시아프 전시회 탐방 입장료	-12,000원
2011. 10. 08	연구 스터디: 그룹 연구, 활동 회의- 논집 가상 프린트 (80매)	-3,200원
2012. 02. 16	2011년도 학술부 총 마무리 회식 (선정음식점 40,000원 + 온달파전 60,000원)	-100,000원
잔 액	2011.05.26 ~ 2012.02.16 까지 잔액 (2012년 1월 전체논집 제본가격 제외)	₩202,450원
2012. 01	* 2012 학술부 지원금= 300,000원(학생지원금) - 150,000원 (내년 학술부 지원금, 이 금액은 2011년 운영에서 제외금액)	

(※2012 학술부 기부금- 150,000원 제외, 2012년 1월- 전체 논집 제본 가격 제외
*책자 외 별첨자료)

▶2011 학술부 소개- 5. 편집 후기

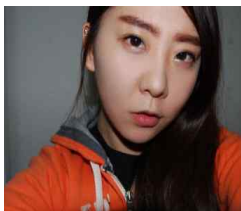


강윤정- 우리의 작은 시선들과 연구들이 ‘뜨거운 책’으로 등장하게 되었습니다. 2011년 우리 학술부 친구들, 학교의 빠듯한 일정 속에서도 보람찬 활동 해 주셔서 고맙습니다. 가끔 언급했던 말 중에, ‘학술부 주체는 모두’. 기억나시는지요. 덕분에 한 해 동안 좋은 전시도 더욱 즐겁게, 좋은 연구도 더욱 재밌게 마무리 할 수 있었습니다. 훗날에도 이 열기가 따스하게 전해지길 바라면서, 각자 분야의 빛이 되어 다시 만나요.



김현 - 결과물을 보면서 전시스터디를 하는 동안에 서로 전시도 보러 다니고 이야기도 많이 할 수 있는 계기가 되었다고 생각합니다. 조금 아쉬운 점은 전시 참여 후 감상문을 남기는 게 자유여서 그런지, 모든 전시를 남기지 못했지만, 각자 관심이 있는 주제를 가지고 개인이 연구해 냈다는 그 자체로서도 이미 큰 발전이라고 생각합니다. 물론 부족한 부분도 있겠고, 방법적으로 글을 쓰는 면도 부족하겠지만 배워나가는 것이니 이것 또한 의미가 있다고 생각합니다. 수고하셨습니다.~!

© 《경희미술논집》 제17호 (온라인 관람용)



이지인- 아무래도 매주 토요일, 모든 멤버들이 늘 참여한다는 건 힘든 일이었습니다. 그래도 대체로 열심히 참여하면서 같이 전시도 보고 토론도 할 수 있어서 참 좋았습니다. 내년에는 좀 더 많은 시간을 함께 했으면 좋겠습니다. 자신의 관심사를 시발점으로 하나의 연구를 마무리 해낸 모두가 대견하다고 생각합니다. 이번 연구가 단발적인 것에서 그칠 것이 아니라 스스로의 발전에 하나의 양분이 될 수 있었으면 합니다. 연구를 하는 데에 힘든 점도 많겠지만 더 많은 것을 배워야 할 학생의 자세로서 즐거운 마음으로 참여했으면 좋겠습니다. 2012년 학술부도 파이팅!



조수현- 2학기에 많이 못 만나서 아쉬웠는데 다 같이 드디어 책을 낸다고 생각하니 너무 좋습니다. 언니들의 글들을 보면서 노련미(?)와 완성도, 글의 짜임을 보면서 많이 배웠어요. 함께 했던 회식도 아주 즐거웠어요. 연구하면서 부족했던 부분이 많아서 좀 더 채워 나갈 수 있게 해야겠다는 생각이 들었습니다. 하나하나 마무리를 해가면서 배워가는 계기들이 되어 좋았습니다. 학술부 2012년에는 좋은 소식만~있기를 바래요.



이세별- 연구 스터디를 진행하면서 주제 한 가지를 연구하고 나아가면서 얻은 것이 많았다. 그 주제를 연구하고 접근방법을 찾고 분석하면서 머리 아프기도, 어렵기도 했지만 자료를 찾아 문서로 정리하고 의견을 써서 하나의 소논문으로 완성 해낼 때의 뿌듯함과 희열은 짜릿했다.

선후배와 함께 토론하고 고민하는 과정은 정말 값진 경험이 되었다. 앞으로도 우리 학술부가 학술부 부원뿐만 아니라 다른 학우들에게도 전달할 수 있는 동아리가 되길 바랍니다.



오진아- 한 주제를 잡고 연구한 것은 처음이었습니다. 이것 역시 많은 부족함과 주변 도움이 많이 필요했습니다. 어느 정도의 깊이를 가지고 연구를 해야 되나 걱정도 많이 되었습니다. 더 적극적으로 참여 못한 것이 아쉽지만 많은 것을 배울 수 있는 계기였습니다. 2012년에는 더욱 더 발전 된 모습을 보이고 싶습니다.



박상미- 학술부에 늦게 들어와서 주제 선정이나 연구내용이 심도 있게 못한 것 같아 아쉬웠습니다. 하지만, 늦게 시작한 만큼 더욱 노력해야겠다는 생각도 들었고, 또 이런 연구 과정이 비록 어설프지만 앞으로 나아가는 일들에 도움이 되는 과정이라 생각합니다. 2012년에는 더욱 발전된 모습이었으면 좋겠습니다.



백연수- 처음에는 그저 막막하고 어렵게만 생각되었는데, 막상 이렇게 끝나고 보니 아쉽기도 하고 홀가분하기도 합니다.

연구 방향을 정하고 연구를 해나가는 것이 생각보다 쉽지는 않았지만, 이번 연구를 발판으로 다음에는 지금보다 나아지고 그 다음에는 더 나아져서 조금씩 더 좋은 연구를 하였으면 좋겠습니다.



서지영- 전시를 많이 보고 싶었지만, 혼자 가기엔 부담스럽거나 의지가 부족해서 잘 보지 못했는데, 학술부 덕분에 좋은 전시를 볼 수 있는 기회가 많았다.

전시를 보고 개인의 견해만 갖는 것이 아니라 서로 이야기를 하면서 정보도 공유하고 다른 감상들도 들을 수 있었다. 부담스러운 토의가 아니라 가볍게 이야기 할 수 있어서 딱딱하거나 어렵지 않고 자유로운 분위기에서 스터디를 할 수 있어 좋았다. 감상문을 텍스트로 남기지 못한 데에는 아쉬움이 남는다.