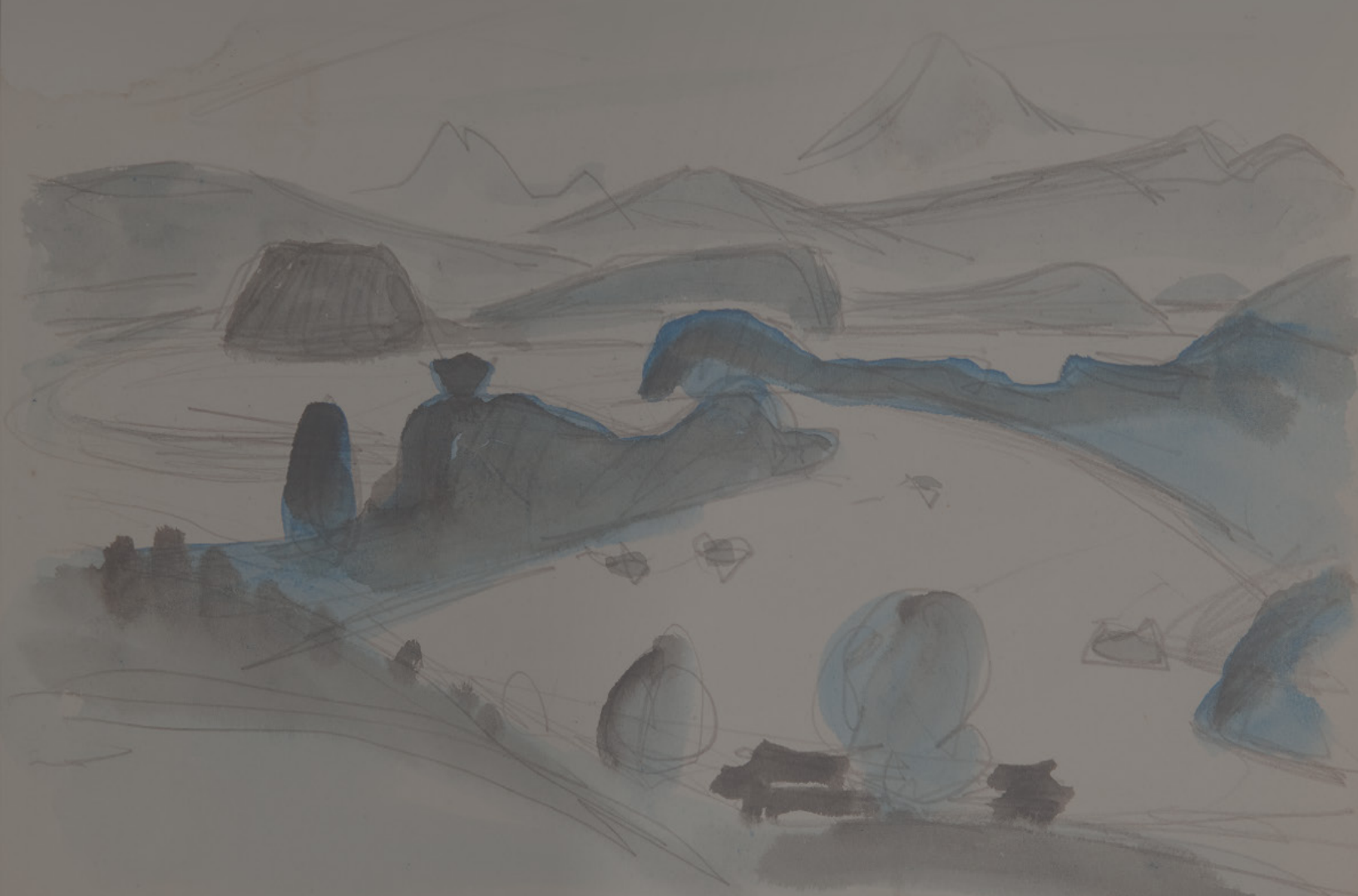


이응노의 집 개관10주년 기념

2021 이응노의집·한국미술이론학회 공동 학술 심포지엄

미술가 개인을 기리는 방법



이응노의 집 개관 10주년 기념

2021 이응노의 집 · 한국미술이론학회 공동 학술 심포지엄

미술가 개인을 기리는 방법

* 본 자료집은 흥성군 · 이응노의 집 지원으로 제작되었으며, 자료집의 저작권은 각 연구자에게 있으므로, 정당한 방식으로만 사용하실 수 있습니다.

이응노의 집 개관 10주년 기념
2021 이응노의 집·한국미술이론학회
공동 학술 심포지엄

미술가 개인을 기리는 방법

일 시 / 2021년 11월 27일 (토)
오후 13:00-17:00

장 소 / 충남 홍성군 이응노의 집
온라인 / 유튜브 홍성군청

[youtube.com/c/hongseonggun](https://www.youtube.com/c/hongseonggun)

개회사

- 13:00-13:20 김학량(이응노의 집 명예관장)
조은정(한국미술이론학회 회장)

1부 사회 : 황찬연(이응노의 집)

기조발제

- 13:20-13:35 김학량(이응노의 집 명예관장)
이응노의 집 10년, 여기서 이응노를 기념한다는 일

- 13:35-13:50 윤후영(충남도청 문화정책과)
'이응노 집'에서 '마을'로 나간 예술-미술의 경험과 공공의 실천사이-
- 13:50-14:00 휴식

2부 사회 : 김연재(한국예술종합학교)

- 14:00-14:15 성완경(미술평론가)
한국근현대미술가를 왜 어떻게 기억해야 하는가

- 14:15-14:30 박계리(국립통일교육원)
"모든 것을 무릅쓴 예술가" -무엇을 어떻게 기념할 것인가?

- 14:30-14:45 이섭(전시기획자)

이응노의 집 10년, 공동체의 공공성을 실천하는 장소적 의미로 본 비판적 성찰

- 14:45-14:50 휴식

- 14:50-15:05 엄광현(상명대학교)

**<이응노의 집>의 새로운 이응노 사용법
- '창조적 파괴'의 개념을 통해 본 <이응노의 집>의 미래 경영전략**

- 15:05-15:20 정은영(한국교원대학교)
색빛으로 기억을 밝히다: 댄 플래빈 미술관과 특수한 장소들


- 15:20-15:35 최병진(한국외국어대학교)
**미술가의 집 박물관과 자생성을 위한 운영 사례 연구
: 이탈리아의 사례를 중심으로**


- 15:35-15:40 휴식

3부/ 종합토론

- 15:40-17:00
좌장: 조은정(목포대학교)

주최  홍성군

주관  이응노의 집
그림이응노생각기념관

 한국미술이론학회
Korean Society of Art Theoria
<http://www.arttheory.org/>

목차

1부

사회:황찬연(이응노의집 학예연구사)

[기조발제] 이응노의 집 10년, 여기서 이응노를 기념한다는 일 p.4
김학량(명예관장, 동덕여자대학교 교수)

‘이응노집’에서 ‘마을’로 나간 예술 -미술의 경험과 공공의 실천사이- p.8
윤후영(충남미술관 건립팀 학예연구사)

2부

사회:김연재(한국예술종합학교 객원교수)

더 크고 새로운 시야를 위하여 p.12
성완경(미술평론가, 인하대학교 명예교수)

모든 것을 ‘무릅쓴’ 예술가, 무엇을 어떻게 기념할 것인가? p.16
박계리(국립통일교육원 교수)

이응노의 집 10년, 공동체의 공공성을 실천하는 장소적 의미로 본 비판적 성찰 p.19
이 섭(전시기획자/서양현대철학)

<이응노의 집>의 새로운 이응노 사용법

- ‘창조적 파괴’의 개념을 통해 본 <이응노의 집>의 미래 경영전략 p.23
엄광현 (상명대학교 강사)

색빛으로 기억을 밝히다: 댄 플래빈 미술관과 특수한 장소들 p.27
정은영 (미술사학 박사, 한국교원대학교 교수)

미술가의 집 박물관과 자생성을 위한 운영 사례 연구: 이탈리아의 사례를 중심으로 p.31
최병진 (한국외국어대학교 교수)

3부 종합토론

좌장 : 조은정(목포대학교 교수)

이응노의 집 10년, 여기서 이응노를 기념한다는 일¹⁾

김학량(명예관장, 동덕여대 교원)

2011년 개관 이후 이응노의집은 올해 개관 열뿔을 맞기까지 그동안 이응노의 예술을 조명하는 미술사적 전시를 비롯해 이응노와 동시대미술의 접점을 찾는 기획전, 마을의 삶과 역사를 살피고 마을 사람들과 대화하는 다양한 전시와 프로그램, 초·중등 학생 및 성인 대상 교육프로그램, 자료실과 창작스튜디오 등을 운영해왔고, 고암미술상도 제정하였습니다. 지난 10년간 이응노의 집은 홍성군·의회를 비롯해 지역사회의 관심과 후원에 힘입어 공공미술관다운 기틀과 기초 체력을 다져온 셈입니다. 여러 가지 제약과 한계를 견디며 이만큼 굴러왔으면 그래, 훌륭하다 자축할 만 하지만, 실은 성과 못지않게 이것저것 궁리하고 고민해야 할 문제도 많으니 바짝 긴장하고 정신 차려야겠습니다. 올초에 문체부로부터 공공미술관 인증도 받았으니 명실상부한 미술관이라고 자부해도 좋을지 모르지만, 근래에 몇 가지 심각한 난제를 경험하면서 오히려 ‘공유재’라는 위상과 가치를 담보한다는 게 얼마나 험난한 일인지 절감했습니다. 요컨대 행정 편제상 홍성군 역사문화 시설관리사업소 산하 문화시설팀이라는 제도적 한계 탓에 학예영역의 전문성·자율성을 펼칠 환경이 제도 차원에서 보장되지 않는다는 점이 가장 심각한 한계요 제약조건입니다.

올해 10주년 기념사업으로서 기념전이나 심포지움을 몇 차례 열었지만, 이응노의 업적이 얼마나 의미심장하고 위대한가를 또다시 떠들썩하게 주장하는 일은 그다지 달갑지 않았습니다. 사실 저는 10주년 이정표에 한동안 가만히 서서 여태 우리가 무슨 일을 저질러 온 걸까 찬찬히 되짚으며 곱씹는 일이 그 무엇보다 중요하다고 판단했습니다. 우리가 애초에 무얼·왜·어떻게 하려고 길을 떠난 걸까, 어렵사리 이런저런 성과는 거두었지만 여러 가지 일을 치러오는 동안에 느끼거나 찾아낸 허점이나 결점, 아쉬운 점, 못마땅한 점, 잘못된 일, 누가 뭐래도 꼭 고쳐야 할 점은 무얼까. 그런 점은 물어두고 그저 원대한 목표를 또 설정해서 다시 길을 재촉한다면 보나마나 체질은 점점 더 허약해질 것입니다. 그래서 연구용역을 추진했지만 결국 올해엔 무산되었습니다.

지나온 길을 다시 밟으면서 요모조모 짚어보고 따지는 일과 함께, 저는 이응노의집이 지금부터 다시 걸어갈 길을 생각하노라면 다음 세 가지를 고민하게 됩니다. 제가 드리는 말씀은 지금 당장 실행하기는 힘들겠지만, 멀리 보아 이응노의집 정체성과 위상을 지역 실정과 문맥에 부응하도록 조율하면 좋겠다는 내용입니다. 그러자면, 제도적 관성에 주눅들 수밖에 없는 미술관 체제를 끝 끝내 고집할 것 없이 이야기꽃을 활짝 피우는 사랑방 같은 곳을 상상하게 되고, 또 그러자면 미술을 근대적 전문 제도에 가두어 두지 못하게 자생성 짙은 지역문화를 일구어 갈 수 있는 기틀을 짜는 일에 모두 관심을 기울이면 좋겠다는 것입니다.

① 이응노 재실(齋室)이 아니라 이응노를 만나는 집으로, 무덤·신전 말고 사랑방으로 가꾸기

이 집은 한국근현대미술가인 이응노의 삶을 기리고 그의 작품을 보여주는 미술관입니다. 앞에서 말씀드린 바대로 여러 가지 프로그램을 운영하고 있지만, 근본 바탕에 관해 우리는 다시 생각해야 합니다. 거장 예술가 이응노로 신격화(?)하지 말고 구체적인 맥락을 자꾸 짚어줘야 합니다—한국, 근대, 현대, 미술, 미술가; 한국과 이응노, 한국과 나, 이응노와 나; 근대와 이응노, 근대와

1) 이 글 몇몇 대목에 필자의 다음 글에서 끌어온 내용이 들어있음. 김학량, 「우리 모두 나날의 살림살이를 되짚으며 스스로를 성찰하게 도와주는 새로운 미술상을 찾아서」, 『마을』 6호(마을학회일소공도, 2020). -쪽.

나, 근대와 이응노와 나; 현대와 이응노, 현대와 나, 현대와 이응노와 나; 미술과 이응노, 미술과 나, 미술과 이응노와 나; 미술가 가운데 이응노, 미술가와 나. 이 집에 오면 사람들은 그 훌륭하다는 이응노 작품과 거기 깃들었다는 예술적 가치, 그런 것이 있다고 '치고' 구경하게 되는데, 그렇게 된다면 이응노는 박물관 진열장에 곱게 모셔놓은 박제품 또는 미라박엔 안 됩니다. 이 집에 오면 사람들이 이응노를 만나야 할 텐데, 여기도 그렇고, 장육진 집에 가 봐도, 박수근 집에 가 봐도, 김환기 집 봐도, 미라처럼 뻗뻗하게 굳어버린 '이미지'박엔 보기 힘듭니다. 조정래 『태백산맥』이나 『아리랑』을 읽노라면 그때를 살아가던 사람들의 숨소리와 숨결과 체온과 표정과 꺼칠꺼칠한 피부와 시큼하게 배어있는 체취, 그들의 마음과 태도, 세상을 보고 읽는 눈과 마음, 그런 것을 실하게 경험할 수가 있는데, 왜 미술관에서는 그런 걸 경험하기가 어려울까요?

더군다나 여기는 흥성. 문제가 복잡합니다. 점점 더 도농복합지역의 면모가 짙어져가고 있지만, 흥성은 농축산업이나 어업인구가 다수일 것 같습니다. 여기 사람들에게 이응노를 어떻게 말할 수 있을까요? 무엇을 왜 보여줘야 할까요? 대전이나 속초나 부산이나 평양이 아니라, 이 땅, 흥성에 깃들여 제각각 일상을 꾸려가는 사람들에게 이응노는 대체 어떤 점에서 기억하거나 기념할 만한 걸까요? 근대니 현대니 하는 역사를 여기 사는 사람들이 이응노를 통해서 어떡하면 생생하게 그 질감을 느껴가면서 경험할 수 있을까요? 이응노의집이 하기에 따라서 흥성에서 이응노는-양구에서 박수근이나 양주에서 장육진도 마찬가지로-까닭도 내력도 뭘지도 모를 위대한 예술가-또는 오르지 못할 나무-가 될 수도 있고, 울퉁불퉁한 상황과 조건을 돌파하며 자기 삶의 질감을 실하게 새겨간 '사람'이 될 수도 있습니다.

② 미술은 남의 일이 아니야, 이응노는 남이 아니야

미술의 고향은 도시입니다(여태 그래왔습니다). 1차 산업 비중이 높은 흥성에서 미술은 당연히 이물(異物)입니다. 고향 생가터에 자리는 잡았지만 이응노는 왠지 겸연쩍어 보입니다. 사람들 표정을 보면 이응노 만나러 와서 어색해하는 기색이 뚜렷합니다. 이응노는 그저 '위대하다는 예술가'일 뿐입니다. 이응노의 삶이나 그가 일구었다는 예술이나, 사실은 내 생애나 내 감각과는 영 동한, 그저 남의 일일 뿐입니다. 김환기의 고향 안좌도에서는 사정이 어떨까요? 도시에서 중한 것을 농촌이나 섬에 그저 갖다 놓고서 이걸 위대한 것이야, 그러니 여긴 위대한 고향이야, 그런다고 도시미술이 여기서 편히 숨쉬기는 어렵습니다.

도시와 농촌은 삶의 기틀이 다르므로 도시의 미술과 농촌의 미술도 다를 수밖에 없습니다. 게다가 이미 농촌 근대화 50년 세월에, 도시를 돌아가게 하는 삶의 체계가 농어촌을 함부로 휘저어 온 탓에 농어촌 문화라 할 것이 점점 씨가 말라가고 있음은 우리가 다 아는 대로입니다. 지역마다 지닌 문화적 개성은 점점 열어지고, 서울·의정부·속초·양구·청양·울릉도·산청의 아이들이 보는 국어·음악·미술·과학 책은 똑같지요. 도시 바깥 아이들은 자기 지역의 언어·노래·미술·과학·산업·지리·생태에 관해 못 배웁니다. 지역 소도시와 농촌·어촌·산촌은 점점 더 서울과 대도시의 식민지 같은 신체가 되어가고 있습니다.²⁾ 미술이라고 다를까요?

사실은 초중등 미술 교육부터 제자리를 찾아야 이 모든 문제를 풀 실마리를 얻을 수 있을 것입니다. 무언가를 그리고 짓고 만드는 일이 허황되고 추상적이기 짝이 없는 아름다움이니 무엇이니 하는 것을 찾아가는 여정이 아니라, 그저 하루하루 일상과 자기 마음을 들여다보고 관찰하고 기

2) 교육·대중문화·경제·정치 등 모든 영역에서 도시 바깥의 삶·사람·자연은 도시의 욕망을 해소해줄 자원 공급처이자 도시의 소비 대상이며, 도시의 쓰레기 매립지이다. 도시 바깥은 도시에게 노래방·유원지·야구장·오락실 같은 것이다.

록하면서 즐겁거나 기쁘거나 서글프거나 서럽거나 황홀한 마음을 이렇게 저렇게 표현하는 일이어서, 솜씨 따질 것 없이 누구든 마음껏 덤빌 수 있는 일임을 아이들이 경험해왔다면 이응노가 그렇게 남 같지는 않을 것입니다. 진작부터 그렇게 해왔다면 이응노가 유럽에서 추구했던 그 희한한 미술도 그렇게 남의 일 같지는 않을 것입니다.

도시의 매캐한 초미세먼지 속에서 하든 짙은 농촌 하늘 아래서 하든, 어떤 형식으로 무엇을 재료 삼아 무슨 내용을 심어가며 하는 것이든, 미술은 삶의 질감(質感)을 도드라지게 하는 일이겠습니다. 미술이 삶의 질감을 도드라지게 한다고 했을 때 미술은 그것이 발 딛고 선 시공간의 성격과 문화적 취향, 삶의 이념과 상응(相應)해야 합니다. 미술이 삶의 질감을 도드라지게, 만져질 듯이 드러낸다고 했을 때 미술은 자신이 발붙이고 선 장소에 깃들여 사는 사람들의 칠정(七情, 희노애락오욕喜怒哀樂愛惡慾)과 공명(共鳴)해야 합니다. 결국 어딘가의 미술은 거기 있어야 합니다.³⁾

좀 엉뚱한 이야기로 비칠 수도 있지만, 교육부가 손을 놓고 있으니 문체부가 먼저 나서면 어떨까요? 지자체마다 수백 억씩 들여서 시립·구립·도립·군립미술관을 궁궐처럼 호화롭게 만들어 놓고 어디든 그저 표준화된(?) 도시미술을 부려놓고 허세나 부리지 그 지역사회의 실정과 삶, 역사·전통·분위기 등과 어울리지 못합니다. 더구나 행정부문이 학예부문을 지배하는 구조로 시스템이 짜여있어 전문가 안목이나 비전을 실현하기도 몹시 어렵습니다. 제 생각에는 문화향유권 운운하며 생색내기 바쁜 문화정책을 뜯어고쳐서 문화예술 분야에도 풀뿌리 문화민주주의를 펴야 합니다. 마을마다 사람들이 걸어갈 만한 곳에 전문가의 도움을 받을 수 있는 마을도서관, 마을미술관, 마을문화센터, 마을박물관, 마을역사관 등을 만들어야 할 때입니다. 거기에는 교과서에 나오는 추상적인 미술·음악·역사 같은 것 대신 마을과 지역 사람들의 삶과 이야기가 수두룩히 담겨 있을 것입니다.

㉓ 미술관 말고 사랑방이나 문화센터, 예술 구경하기보다 어울려 놀며 이야기하기

꿈꾸듯이 드린 말씀이지만, 자세를 고치지 않고서는 이응노의 예술이라는 것도 고향 등지고 대처로 쏘다니며 도시물을 잔뜩 먹고 대성해서 금의환향한, 유명인사의 한유한 짓으로나 비치지 않을까 걱정됩니다. 사실 미술은 우리가 살아가는 기술, 아니면 삶의 기교일 뿐입니다. 생각의 품을 넓혀서 지역문화라는 차원에서 미술도 다른 활동과 어울려가며 하는 일로 봐야 하지 않을까요? 21세기 들어 방방곡곡에서 동네책방이나 마을서점, 마을도서관이 자리 잡고서 책 읽기, 글쓰기 워크숍, 주제 세미나, 초청 강연, 기타 문화예술프로그램을 꾸려간다는 소식을 듣습니다. 지역 산업이나 문화 자원을 활용하는 생활협동조합이며 예술문화센터 같은 데를 통해 취미생활, 부업, 약기교습·합창 등 여가활동을 펼친다는 소문도 심심찮게 들립니다. 학계의 제도권 역사학에서 소홀히 하는 지역사를 산업·생태·인물·문화 등 다방면에서 발굴·재조명하는 개인이나 모임도 적지 않다고 합니다. 이 모든 마을·동네·지역 기반 활동은 나 한 사람 차원에서는 마음

3) “감자 심어 생계 꾸리는 사람도 그림 그릴 수 있다. 씨감자, 호미, 팽이도 그릴 수 있고, 낫, 빗자루, 경운기 같은 것도 그릴 수 있다. 집이나 풀·꽃·나무, 콩·팥도 그리고, 내 얼굴, 내 손, 내 발, 내 옷, 내 모자, 내 양말, 내 신발 등을 후줄근하게 땀에 젖어 삭은 것이라도 얼마든지 그릴 수 있다. 그것이야말로 감자 심고 사는 사람의 생생한 사실성이고, 서툰고 투박하지만 그 서툰고 투박함이야말로 감자와 더불어 천지간에서 호흡하는 자가 벌이는 삶의 진정성을 보태지도 빼지도 않고 증언하지 않는가. 응당 그것은 미술 교과서에 박혀 있는 제도권 전문 미술가의 솜씨와 관념에 비하면 거칠지만, 그 거칠어야말로 제도권의 세련된 언어가 결단코 흉내조차 낼 수 없는 삶의 리얼리티가 아닌가. 이럴 때에 감자 심는 삶은, 또 그가 그린 거친 그림은 신기루나 환영이 아니다. 하늘·땅·감자·사람 사이를 흐르는 우주의 리듬에 실려 뚝뚝하고 흥겹게 살아가는 그의 씩씩한 숨소리가 아니고 무엇이랴.” 김학량, 앞의 글, 쪽.

을 뿌듯하게 해서 좀 더 신나고 씩씩하게 사는 ‘힘’이 되고, 나와 이웃, 동네, 지역 사이를 이어 새로운 관계를 엮어내는 ‘다리’도 될 것입니다. 이런 활동이 모여 한 지역의 문화 자생성을 탄탄하게 만들겠지요. 이응노의집을 당장 사랑방이나 문화센터처럼 변신시키자고는 말하기 어렵지만, 위와 같은 활동을 통해 지역 문화의 뿌리와 줄기가 튼튼히 자리 잡고 있다면, 한국-근·현대-미술이라는 복잡다단한 맥락과 씨름하며 부지런히 동과 서, 고와 금을 드나들며 자기 길을 터간 이응노의 삶과 그의 예술이라는 것에 대해 여기 사람들도 궁금해하지 않을까 여기는 것입니다.

요컨대 여기서 이응노를 기념한다는 일은 위와 같이 나를 기념하는 일 뒤에나 오는 것이어야 합니다. 누군가가 지금 여기서 자신을 성찰하는 뜻과 기운과 장치를 가지고 있다면, 그런 경험을 가지고 자기 삶을 씩씩하게 펼쳐가고 있다면 이응노는 그런 사람 눈과 마음에 띄지 않을 도리가 없을 것입니다. 그렇게 만난다면 그윽하게 대화도 이어갈 수 있겠지요.

이응노가 여기서 살고 있을까요? 이응노가 나하고는 동떨어진 별난 것이라면 그는 여기 미라로서 영원히 잠자는 존재일 것입니다. 저는 이응노를 만남으로써 이응노를 알기보다, 이야기를 나누면서 저 자신을 뭔가 색다르게 경험하고 발견하는 데에 이응노가 뭔가 실마리가 되기를 꿈꾸어봅니다.

‘이응노집’에서 ‘마을’로 나간 예술 -미술의 경험과 공공의 실천사이-

윤후영(충남미술관 건립팀 학예연구사)

I. 들어가며

2019년은 국립현대미술관이 개관한지 50년이 되는 해였다. 그로부터 거의 한세대가 지나서야 과천 현대미술관을 개관한다. 국립 미술관과 소지자체 미술관을 나란히 놓고 비교 할 수 없지만, 소장품과 운영 전문가도 없이 출발하고 누군가 악전고투하면서 존립체제를 마련해야 하는 미술관 문화는 기본적으로 비슷하다. 현재 여러 지자체는 미술관 설립을 추진하고 있는데, 문화시설 건립을 위한 제도적 수준과 체제의 발전적 이행은 한국 미술관의 역사 30년, 50년이 지났다고 해서 안정되어 보이지 않는다.

본고는 필자가 이응노의집 개관과 운영경험을 바탕으로 쓰는 회고성격의 원고이다. 회고의 출발점은 2011년1월이다. 이응노의 ‘처음부터’를 묻는 이응노의집이 건립되고 있을 무렵, 정작 이곳 주변은 사람이 살지 않는 곳이었다.⁴⁾ 마을은 점점 사라지고 기념관은 텅 비어 있는 이곳에 많은 질문을 가지고 이응노가 돌아오고 있었다.

II 주관적 시각과 미술제도 사이에서

1. 질문(더)하기

사회문화적 관점에서 여기 이곳(지역)은 어떤 곳일까. 필자는 이곳에서 ‘항량’함을 느꼈다. 시지각적 풍정과 동시에 미술세계와 농촌현실에 대한 성찰이 동시에 일어나는 주관적 체험을 했다. 이응노에게 말 걸기 즉, 생가복원과 기념관건립을 한다는 것은 여러 가지 측면에서 다양한 실천적 방법론이 있을 수 있다. 필자는 개인의 예술적 욕망과 주관적 취향 그리고 미술기획 경험을 가지고 이응노에게 말 걸기를 시작했다. 대화는 호기심과 의문으로부터인데, 궁금증은 이런 것이다. 첫째, 미술관은 무엇이고 이응노의 기념을 무엇이라 정의할 것인가. 둘째, 기념의 주객은 누구이고 또 어떻게 기념하며 시간과 공간적 범위는 어디까지 인가. 셋째, 이응노와 함께 여기에서 어떻게 살까, 하는 것이다. 이후 운영기획과 관련 사업들은 위 질문들에 대한 하나의 실천적 사례라 할 수 있다.

이응노와 우리의 이곳은 어떻게 연결해야 할까. 이곳은 각자 생각하면 다른 곳이지만 함께 이야기하면 같은 곳이 될 수 있다. 식민지 결핍의 공간을 체험한 소년 이응노, 해방 이후와 한국전쟁 공간에서는 중년의 고암이 회고하는 곳이고 국외자 응노LEE의 이곳은 곧 조국이 된다. 그렇다면 나는 어디에 있고 지금 이곳은 우리에게 무엇인가. 예술과 삶의 관계회복은 어떻게 가능할까. 또 한국화와 민족성, 고암예술의 계승이라는 것은 무엇일까. 복원과 재생, 계승과 현재화의 요청 속에서 새로운 이야기를 짓는 동기와 힘은 여전히 필요할 것이다. 예술은 이 필요를 연결하는 동기와 정신이다. 그래서 이응노를 새롭게 영원히 기념하는 행위는 이응노를 대신하여 우리가 지금 여기 이곳에 있다는 자각으로 부터이다. 고암을 박제화 하는 기념이 아니라 내안에 모시고 내가 사는 것, 이것이 질문의 핵심이다.

2. 여러 선양기관과 이응노의집 운영 방향

지자체가 공공 박물관·미술관을 설립할 때는 문화체육관광부의 설립타당성 사전평가를 받는 제도가 있다.⁵⁾ 1차 신청서 및 서류평가, 2차 현장평가, 3차 최종발표 등 세 단계의 과정이다. 이후

4) 이 마을에는 2005년부터 홍성군 쓰레기소각매립장이 들어서면서 사회갈등을 겪었고, 주민들이 이주하면서 그동안의 공동체는 해체되고 이후 폐가와 흉가들이 많았음.

5) 「박물관 및 미술관 진흥법」 제13장 제2조의2(공립 박물관·공립 미술관 설립 사전평가. (2016개정))

행정안전부의 지방재정투자심사 평가를 받아야하는 등 행정절차를 이행해야 건립이 가능하다. 이에 대한 사전 준비로 건립 타당성과 기본계획을 마련한다. 더 나아가 세부 운영방안과 콘텐츠 기획연구, 포럼개최 등을 통해 설립의지를 드러내며 건립 방향과 성격을 마련한다.⁶⁾

이용노의집은 이 제도 적용을 받지 않을 때 추진했으니 기본계획과 사전준비 수준을 가늠할 수 있을 것이다. 건립의 사전준비와 정체성연구, 운영계획에 대한 많은 질문과 답이 빈칸으로 출발하게 되었다.⁷⁾ 그래서 개관과 동시에 중장기로드맵을 구상하고 나름의 전략방향을 새로이 모색했다. 이때 구상한 운영 방향성은 정태적 상설기념관과 동태적 기획미술관이다.

이 운영 방향은 공간적 한계와 지역적 환경을 수용하면서도 그 조건 안에서 활성화를 위해 발전적으로 구상한 것이다. 아래의 표는 운영방향과 전략 개념으로써 이를 바탕으로 운영 콘텐츠를 개발하고 프로그램을 설계했다.



위 운영 방향과 전략은 타 지역에 이미 설립된 고암선양기관과의 차별화를 모색하며 설계했다. 대전 이용노미술관은 명실상부한 전문 미술관 운영 체제가 확립되었고, 예산의 수덕사선미술관은 체험관광지라서 마케팅 홍보의 장점이 있다. 프랑스의 고암서방은 국제화의 거점화로 규정하고 연대와 확장 가능성을 기대하며 설계했다. 그리고 건축의 물리적 공간과 프로그램의 상용관계인 스페이스프로그램을 구상해야 했다. 실재 주어진 공간과 향후 필요한 공간이 있는데, 우선 당시의 건축공간에서 시행할 수 있는 범위로 프로그램을 계획하고 나머지는 향후 로드맵의 기본 방향으로만 설정했다. 이러한 조건과 현황 속에서 정태적 상설기념관과 동태적 기획미술관의 기본 방향과 개념을 구상한 것이다. 이러한 운영 방향과 개념 아래 스페이스프로그램⁸⁾ 계획을 마련했다. 운영의 방향성과 개념을 공간과 상응시키는 전략아래 각 프로그램들을 개발해야 하고 수요파악과 예산확보, 대상자와 장소 선택 그리고 각 프로그램의 기대효과를 예측 할 수 있어야 한다.

이와 같이 초기 이용노의집 운영에 필요한 형식과 내용을 구비하면서 공립미술관 등록 평가·심사를 거치고 2012년 2월 25일 공립 1종 전문미술관으로 등록을 마쳤다.⁹⁾

3. 정체성과 활성화 방안

국내에는 대전이용노미술관과 수덕선미술관이 앞서 운영되고 국외 프랑스에는 고암서방이 있는 상황에서 생가기념관만의 차별화와 정체성이 요구되었다.

이에 작품수집 부문은 고암이 도불(渡佛)하기 이전의 초기작품 수집으로 방향을 정하여 차별화했다. 전시는 ‘고암이용노 특별전’을 격년제로 시행하는 한편으로 지역과 장소성을 탐색하는 주제기획전 ‘홍성,답다 전’을 기획했다. 교육은 자연미술과 성인인문예술 강좌를 시작했다. 그리고 고암

6) 재정계획과 경제성, 법령·환경검토, 조직인력, 소장품수집, 부지와 건축규모, 미션과 비전, 전시교육 계획과 관람 활성화방안, 차별화 및 특성화 방안 등 청사진을 마련하고 건축에 대한 설계과업을 준비.

7) 빈칸은 조성룡건축가가 채웠고 건립추진위원회의 유홍준, 이태호, 김호석, 김민수, 안상수, 김학량 교수 등이 나머지 빈칸을 채움.

8) 생가와 북카페에 기능부여, 1.2 전시실과 3.4 전시실의 유기적 이원화를 통한 상설전과 기획전시 병행으로 정체성과 현재화전략, 기획실의 교육과 전시의 가변적 혼용으로 공간 활용을 극대화하는 계획 등.

9) 충남공립미술관 등록 1호.

미술상을 제정했다. 기획상과 학술상, 작가상 등 세 부문을 운영하고자 하였으나 ‘작가상’만을 격년제로 시행하고 있다. 작가상은 고암의 생가 터에서 제2, 제3의 고암을 배출코자 하는 전문 작가 육성프로그램이다. 그리고 ‘전국 고암이응노 미술대회’는 고암이응노 선양사업의 대중화를 위하여 시상과 전시를 새로이 하고 마을주민과의 협조를 이끌어내며 봄철 대표 문화행사로 성장시켰다.¹⁰⁾

학술연구 부문은 고암이응노 평전의 기초자료를 풍부하게 할 수 있도록 고암과 인연이 깊은 인물들로 ‘구술채록’사업을 하였다. 고암과 함께했던 고령의 조카와 손녀·손자 그리고 며느리 및 제자까지 고암과 인연이 깊은 고령자부터 구술을 채록하여 자료집을 만들었다. 그리고 고암의 ‘엽서와 편지를 해석’하고 디지털파일과 자료집을 만들었다. 이를 학자들과 공유하여 고암이응노 연구에 작은 밑거름이 되게 하였다. 이러한 일련의 콘텐츠 개발과 사업추진으로 미술관 운영의 기본적인 운영토대를 마련했다.

Ⅲ 이응노의집, 이응노마을

1. 예술마을화

기존 기념관이나 미술관은 아직도 섬처럼 보인다. 배가 있어야만 닿을 수 있는 특수한 곳이다. 미술이라는 섬은 사실 바다 밑으로 삶과 연결되어 있는데, 모더니즘의 인식체계는 삶과 예술의 거리를 아득하게 하고 문화 권력의 계층화를 심화시켰다. 필자의 예술기획 욕망은 미술의 섬과 삶의 공간을 잇는 예술과 삶의 만남 또는 삶의 예술화를 위한 프로젝트를 실천하고자 예술마을을 상상했다. 이로써 마을 전체를 도화지라 생각하고 결핍을 채우는 그림을 그렸다. 주관적 상상력을 객관적 논리로 만들기 위하여 문화체육관광부 컨설팅 공모사업에 응모하였고, ‘고암이응노 생가기념관과 연계한 고암예술마을 조성사업 컨설팅’ 연구용역을 시행했다. 상상의 이미지가 전문 학자와 기획자의 도움으로 예술마을화에 대한 논리를 갖게 되었다.

2. 문화마을 사업

‘고암이응노생가기념관과 연계한 고암예술마을 조성사업 컨설팅’을 바탕으로 문화체육관광부가 공모한 ‘문화마을’사업에 응모했다. 이사업의 특성은 소프트웨어 위주의 성격이라서 예술화를 위한 교육프로그램 비중이 높다. 처음, 마을반상회에 참가하여 마치 예술 전도사처럼 일했다. 그리고 고암예술마을 거버넌스¹¹⁾를 조직하는데 많은 시간이 필요했다. 거버넌스는 사업의 심장이자 뇌에 해당하는 주요 기구로써 회의가 멈추면 프로그램은 식물화 된다. 2014년 말까지 이러한 체제마련과 행정절차를 추진했다. 2015년부터 관련 사업을 시행할 수 있는 단체를 공모하고 선정하여 각종 프로그램¹²⁾을 운영하기 시작했다. 거점공간은 신·구 마을회관을 리모델링하여 사용했다. 별의별 도자공방과 별의별 마을도서관이 이때 탄생했다. 상징조형물과 예술마을 캐릭터 등 많은 일들을 추진했지만 거버넌스, 마을신문, 도서관운영이 핵심 콘텐츠이고 주요기능이다.¹³⁾ 일 년간의 프로그램이 끝나면 마을잔치를 개최하며 결과발표 전시를 했다. 이때 기념관에서서도 특별전시와 같은 기간에 개막하여 마을의 새로운 문화지도-풍경을 만들어갔다. 이렇게 3년을 지속했다.

3. 시·군 창의사업

문화마을사업과 연계하여 이 후에도 지속할 수 있는 사업이 필요했다. 지역 활동가와 마을리더,

10) 이응노마을상, 부녀회먹거리장터, 아트플리마켓, 1박2일 가족캠프 등으로 진화 함.

11) 지역문화예술가, 주민의사결정그룹으로 마을리더, 이응노의집이 행정주체로 참여하는 조직.

12) 거버넌스 회의, 마을신문 발행, 힐링 반상회, 선진지 견학, 우리 동네사진사, 내가 만드는 밥그릇, 손바느질 홈페이지, 우리 동네목수, 산야초 효소담기, 넵킨 정크아트, 유리공예, 가죽공예, 주민 캐릭터 명함제작, 주민영상다큐제작 등.

13) 새로운 사고의 공공모임(거버넌스), 사유와 구상, 대화와 실천의 공간(도서관), 소통과 공유, 이해의 미디어(마을신문)는 예술마을화의 기본 수단.

행정력이 협력해서 농업축산식품부 주최의 '시·군 창의공모사업'에 선정되었다. 그 동안 문화마을 사업의 비가시적 내용을 발전적으로 보완하여 가시화 하는 내용으로 구상했다. 행정주체 주도에서 민간주체로의 이관, 소득과 관련한 프로그램과 협동조합처럼 지속가능한 시스템을 마련하는 방향이다. 그밖에 예술마을의 상징성 강화를 위한 경관사업과 교육 부문에 프로그램을 구성하고 3년간 진행했다.

홍성군은 마을사업과 동시에 이용노의집 시설확충을 꾸준히 추진했다. 2016부터 2017년에 기와 집 형태의 한옥 한 채와 축사를 개조한 컨테이너 창작스튜디오를 건립했다. 그 밖에 예술도서 자료실¹⁴⁾을 건립했다.

IV 나가며

1. 새로운 장소화

건물을 짓고 꽃나무를 심는 것은 돈으로 가능할지 모른다. 해당 사업의 프로그램까지는 만들어도 사람까지 움직인다는 것은 놀라운 일이다. 황량했던 마을에 이제는 새로운 사람과 집들이 들어섰다. 버려진 마을이 예술적 퍼즐로 맞추어지고 새로운 풍경화가 그려진다. 연필로 그리고 지우개로 지우는 마을스케치에 붓질이 오가며 채색이 입혀지고 있다.

이용노마을화는 끝이 없는 일이다. 서로 같이 이용노마을을 생각하는 한 상상은 현실이 된다. 이것이 새로운 장소화다. 이는 우리문화를 또 다른 창조적 삶으로 재탄생하는 것, 일찍이 고암이 도전하고 실천한 한류, 글로컬리즘과 연관지며 세계와 소통할 수 있는 문화자원이며 잠재성이다. 고암의 예술을 다양하게 해석하고 삶의 공간으로 나아가게 하여 그가 지금, 여기에서 생생할 수 있도록 하는 일이 이용노의집에서 이용노마을로 이어지고 있다.

2. 과제와 전망

이용노의집 시설확충 로드맵에서 3단계 구상사업은 현대미술전시장 건립이었다. 이때, 기념관 공간은 이용노 예술의 정체성 제고를 위한 연구, 학술, 교육을 보충하고 이용노 예술기획으로 상설·안정화한다. 창작스튜디오는 고암의 열정적 창작의지를 오늘에 이어가는 차세대 예술가 육성의 산실로써 역동적 예술생산 거점공간이다. 공간 활용을 마을까지 확대하여 입주 작가수를 늘리고 대전 이용노미술관 레지던시와 연대하여 국제화 할 수 있을 것이다. 현대미술전시장은 기념관과 창작스튜디오에서 생산되는 당대의 미술과 기타 특별(국제)전시, 어린이미술센터 역할과 아트숍, 지역문화예술계와의 교류전시 등 적극적 소통의 공간이 될 수 있을 것이다. 그 밖에 시급한 과제로는 '이용노평전' 출간이다. 그리고 이용노 작품 저작권¹⁵⁾ 사용에 대한 자율성과 독립성 에 관한 권리보장 방안마련이다. 이와 동시에 새로운 도약과 미래지향적인 고암선양사업을 위해서는 관련 지자체간 연대와 협력 강화를 위한 제도 마련이 절실하다.

이용노의집은 그동안 여러 외형적 사업의 인프라 구축에 비해 운영조직의 재편과 효율적 인력배치 그리고 각종 성과의 심화에는 더딘 편이었다. 이에 대한 개선과 보완이 마련되고 전반적인 운영과 경영의 밀도를 꺾하는 이즈음에서 앞으로의 또 다른 10년을 기대하게 된다.

14) 이태호교수가 정년퇴임하며 예술도서·자료 1만권(점)을 기증함. 그의 호를 따서 '효은서실'이라 함.

15) 저작권은 유족의 법적권리로 신중한 부분인데, 법률자문, 학술세미나 등 다양한 담론의 장이 필요함. 대전과 홍성이 고암을 선양하는데 보다 능동적으로 협력하고 공공성 제고를 위한 발전적인 정책과 사업 개발이 필요함.

더 크고 새로운 시야를 위하여

성 완 경(미술평론, 인하대 명예교수)

갈매기 한 마리가 광활하게 굽는 하늘의 수평선
그러나 여기서 아직 바다는 멀다.

- 이시영의 시 “하구언에서” 전문

“한국 근현대미술가를 왜 어떻게 기억해야 하는가” 이것이 나에게 주어진 발제 주제였다. “더 크고 새로운 시야를 위하여”라는 타이틀로 시작하는 이 글은 그것에 대한 응답을 다소 이례적인 방식으로 기술하는 것이 될 것이다.

제주도에서는 굿판을 벌일 때 심방이 직접 가위로 오려낸 여러 가지 형태의 종이 깃발과 종이 무구(巫具)들을 굿판 주변에 진설하고 굿을 시작한다. 이것이 기메지전이다. 기메지전은 굿판의 상징물로서 굿의 시작을 알림과 동시에 굿이 끝날 때까지 굿판을 엄숙하고 화려하게 지켜주는 역할을 한다. 기메지전은 신을 굿판으로 인도하는 깃발이자 신의 역할을 수행하는 신체(神體)이고 굿판을 신들의 세상으로 전환시키는 역할을 한다. 제주도 굿은 굿판 자체도 볼 만하지만 진설된 기메지전들이 또한 대단히 아름다운 볼거리이다.

기메지전의 아름다움은 그것이 굿판을 받쳐주고 굿판에 생명력을 불어넣는 것에서, 곧 굿판을 움직이는 신바람이라는 데서 온다. 굿과 함께 꾸려내는 호흡과 소통이 있기 때문에 아름다운 것이다. 조형적 특성도 이 점을 잘 반영하고 있다. 파인 아트와는 뿌리와 감각이 다른 민중적, 민예적 조형의 자유로움과 날렵함이 살아있다. 편안하고 가벼우며 실용적이고 응용성이 풍부하다. 만드는 방식도 그렇고 설치하는 방식도 그렇다. 7새질(가위질)하는 심방의 손놀림은 무심하면서도 거침이 없다. 방사형이나 격자형의 추상적, 기하학적 형태들이나 좌우대칭의 얼굴 아이콘, 혹은 전신상 실루엣들이 그 손끝에서 툭툭 떨어진다.

그것들을 풀어내고 모아내고 묶고 돌리고 포개고 넘기고 하는 과정도 척척 막힘이 없다. 이처럼 능수능란한 심방의 손길이 들어가면서 지전뭉치나 깃발, 위패, 인형, 꽃, 음식 감싸는 보, 장식 등, 창살문, 배(舟) 그리고 다양한 신상들이 태어난다. 예를 들어 <오방각기>나 <당반지>의 경우, 팔다리처럼 길게 오려져 나온 종이 면들을 그냥 늘어뜨려지기도 하고 또는 뒤에서 앞쪽으로, 앞쪽에서 뒤로 돌려 빼주거나 X자형으로 서로 포개어 늘어뜨리거나 하는 간단한 처리 하나만으로 놀랍게 그럴듯한 신체(神體)의 형상이 우리 눈앞에 나타나는 것이다. 이 점은 다른 많은 기(旗)종류(차사기, 영혼기, 성줏기 등)나 전지류(지전, 고리동반너울지, 육고비 등)에 대해서도 꼭 같이 적용되는 얘기다.

그러나 기메지전을 진정 살아있는 예술이 되게 하는 것은 무엇보다도 그것이 굿판의 상징물로서 처음부터 끝까지 굿판과 호흡을 같이 하기 때문이다. 제주의 각종 신화와 풀이들, 신들과 사물들의 계보가 되살아나 그 신기(神氣)가 심방을 통해 굿판을 움직이는 속에서 기메지전도 함께 살아 있을 수 있는 것이다. 추상성이 강한 형태나 각종 소박한 표현물이 신의 모습을 뒤집어쓰고 우리에게 말을 걸고 만유생기(萬有生氣)의 신바람을 불러일으키는 원리가 여기에 있다 할 것이다.

예술가로서의 심방

기메지전 제작의 창작성과 예술성은 무엇인가. 심방의 창조행위는 예술가의 창조 행위와 어떤 공통점이 있을까. 나는 그 답이 심방의 축적된 세월의 두께 속에서 저절로 찾아진다고 본다. 양창보 심방은 25세 때 시작해서 51년간 굶을 해왔다. 제주도내 163개 리를 돌아다니며 밥을 먹고 굶을 해온 심방이다. 이 축적의 의미가 무엇이나를 음미할 필요가 있다. 우선 그것은 심방의 능력의 문제에 연결된다. 그 능력은 우선 7새질(가위질)에서 결정적으로 차별화된다. 7새질(가위질)은 연필이나 붓과 달리 한 번에 과감하게 잘라낼 수 있는 결단력과 단호함이 있어야 한다. 또한 예술적 재능도 있어야 하고 굶에 대해서도 전부 잘 알고 있어야 하고, 본풀이를 잘 이해하고 암송할 수 있는 능력도 필요하다.

기메지전 제작은 신을 만드는 심방의 의식이 종이 속에 스며드는 것이고 그렇게 해서 굶판의 신명이란 것이 나오는 것이다. 심방마다 세상 보는 눈과 문학적 소양, 예술적 기질이 다르다. 그래서 같은 본풀이인데도 심방에 따라 다르게 표현되고 만드는 방식에 차이가 있을 수 있다. 이를테면 <좌·우뚝기>가 있는데 김윤수 심방이 만든 <좌·우뚝기>는 그 끝이 각으로 떨어지는데 양창보 심방의 것은 라운딩으로(둥글게) 처리되어 있고 이것은 해와 달을 상징한 것이라 한다. <대통기>에도 양심방은 역시 해와 달을 상징하는 구멍을 뚫어준다. <영혼기>(영겟기)의 경우도 서로 차이난다. 이것은 심방마다 신과 인간과 세상사의 의미를 헤아리는 방향이 다르고 기질도 또한 다르기 때문이다. 가위를 잡는 방식도 다르다. 길게 잡느냐 짧게 잡느냐에 따라 다른 표현이 나온다. 신체에 옷을 입히는 수가 있는데 양심방은 진짜 바지 입히는 것처럼 한번 접어서(소대나우식으로) 풀질을 하는데 김윤수 심방의 경우는 그렇지 않다고 한다. 이렇게 심방마다 제작의 방식이나 표현방식이 다른 것으로 나타난다. 심방에 따라서는 창작적인 기메가 제작되기도 한다. 서귀포도순동의 조병문 심방이 만든 <지계살장>처럼 심방이 자기 머릿속 상상을 따라 새로운 형태로 창작하는 경우도 있다.

이런 사실들은 심방과 예술가 사이의 공통점을 추측케 하는 단서가 될 수 있다. 곧 심방도 자신의 영감과 내적 자아의 표출 욕구에 따라 창작을 하고 자신의 예술혼을 추구한다는 점에서 예술가와 다를 것이 없다는 것이다. 특히 심방의 굶과 기메지전 제작이 신과 인간 사이의 소통을 중개하는 매개자 역할에 있다는 것을 생각하면 이 점은 더욱 자명해진다. 차이점도 있을 수 있는데 그것은 예술과 무속이라는 두 직업 영역 각각의 직업의 관행 내지 제도가 그냥 예술가는 예술가로, 심방은 심방으로 (전통적 장인 영역으로, 혹은 비-예술의 영역으로) 머물도록 조장하는 결과로서의 차이가 있을 뿐이다.

그 관행과 제도(의 이념)에 따르면 일반적으로 예술가는 새로움과 개성을 적극적으로 추구하고 심방은 이와 달리 전통에 더 얽매이고 새로움의 추구에 미온적이거나 보수적이라고 이해된다. 그러나 그것은 표피적인 관찰일 뿐이고 예술개념을 달리해서 보면 그렇지 않을 수도 있다. 이를테면 대부분의 예술가들이 '자유로운 창조자'라는 근대예술의 이념에 길들여져 자기 세계 속에 윤패되어 사는 경향이 있다면 심방은 굶판을 통해서 대중적 소통을 하기 때문에 더 열린 자세로 동시대적 호흡을 하며 사는 예술가일 가능성이 있을 수도 있다는 것이다. 중세의 노마드적 이야기꾼의 생활이 실제로 그랬다.

“옛날에 구전으로 이야기를 전하던 이야기꾼은 이야기를 듣는 사람들과 서로 교감하고 반응함으

로써 이야기를 현재화했고, 그런 이야기 거리들을 가지고 또 그런 이야기 거리들을 찾아 마을과 마을을 돌아다니곤 했다. 말하자면 서로 이야기를 주고 받음으로써 구전이라는 기능을 작동케 하고 그 과정이 만들어 내는 돌발상황을 통해 서로의 반응을 주고받을 수 있었던 유희의 수단이라는 것이다.”(미셸 자프르누, ‘스토리보드 이야기’)

프랑스의 인터랙티브 멀티미디어 아티스트 미셸 자프르누가 위 얘기에서 말한 “서로 이야기를 주고 받음으로써 구전이라는 기능을 작동케 하는 것”, “그 과정이 만들어 내는 돌발상황을 통해 서로의 반응을 주고받을 수 있는 것”, 그리고 “유희 정신”은 오늘의 세계에도 여전히 중요한 가치이다. 마을과 마을을 다니며 곳을 통해 대중과 교감하고 구전 전통을 이어나가는 심방의 활동은 이 점에서 새로운 시각에서 가치 부여를 해야 할 이 시대의 중요한 예술 자산이다. 심방은 예술의 오래된 민중적 전통의 훌륭한 계승자인 동시에 오늘의 예술에 새로운 자극을 주면서 대중과의 호흡을 새롭게 열어갈 수 있는 중요한 예술가일 수 있다는 것이다.

곳에서 예술의 참된 길을 본 사람으로 오윤이 있다. 오윤은 생전에 예술가의 참 모습이 무당이라고 생각했다. 이것은 그가 전문성과 아마추어의 구분이 해소되는 참 길을 곳 속에서 보았기 때문이다. “예술가면 무당이여야 한다고 생각한다. 무당만큼 울려주고 감동시켜보라.”라고 그는 말하곤 했다. 곳은, 미술관과 미술시장과 미디어의 질서 속에 길들여져 대중과의 직접적 소통과 생명력을 상실한 채 거의 빈사상태에 놓여 있는 오늘의 예술에 중요한 출구일수도 있다는 것이다. 신방과 오늘의 의식 있는 예술가들은 이 출구의 모색에서 서로 공유하고 서로 배우고 교류해야 할 것이 많다고 본다.

기메지전의 미학적 가치를 한 걸음 더 들어가 살펴본다.

곳의 원래 의미와 신명도 중요하지만 곳이라는 제의의 그 가시성 속에서 형태를 갖고 그 신명을 전달하는 매개물인 기메지전의 형태적, 양식적 아름다움 그 자체도 중요하다. 따라서 기메지전의 조형적 특징을 표현미학적, 양식적 가치의 측면에서 해명해보는 시도도 중요하다고 본다. 본격적 연구는 차후로 미루고(시간과 지면이 그것을 허락하지 않는다) 여기서는 한 두 가지 키 워드를 제시해보는 것에 그치려 한다.

첫째) 작음: 작은 것이 큰 것을 움직이게 하는 것

둘째) 비-예술적 생기: 아르 브뤼(art brut/raw art/ 原生美術)적 생기

셋째) 비-한국적 자주성: 날카로움

이 셋을 한꺼번에 관통하는 것으로 ‘밖’의 개념을 얘기할 수 있다. 곧 큰 것의 바깥, 예술의 밖 그리고 한국의 밖(non-Korean).

첫째) 작음: 작은 것이 큰 것을 움직이게 하는 것

제주도 굿판의 기메지전 조형의 핵심원리는 사소한 것이 큰 바람을 일으키는 원리, 더 정확히는 작은 크기의 정보가 큰 미학적 효과를 불러일으키는 원리라고 나는 말하고 싶다. 달리 얘기해서 기호적 효과의 지렛대를 능란하게 활용하고 있는 조형이라고 얘기할 수 있을지도 모르겠다. 이 점에서 그림자 연극(주2)이나 만화 그리고 애니메이션과의 유사성을 얘기할 수도 있을 것 같다. 정보공학에서 말하는 ‘로우 패스 필터링’(low pass filtering(단순하게 만들기/ 만화에서 주인공을 단순하게 그려서 독자의 감정이입과 자기 동일시를 유도하는 것도 이에 해당된다)에 상응하는 원리이기도 하다. 물활론과 주술의 세계, 죽은 것이 살아 움직이는 원리가 이것이 아닐까. 이것

은 작은 백지에 신이 깃드는 원리, 거의 비물질에 가까울 정도로 작고 가벼운 물질이 세상을 움직이는 거대한 힘의 기호로 전환하는 원리에 다름 아니다. 기메지전에서 특히 미학적으로 눈길을 끄는 것이 작고, 가볍고, 일시적이고, 연약한(부드러운) 종이 위에 가위질의 개입만으로 만들어낸 각 형태들의 단순 명료하고 풍부한 시적 환기력과 변화무쌍한 응용력이다.

둘째) 비-예술적 생기: 아르 브뤼(art brut/raw art/ 原生美術)적 생기

기메지전의 조형에는 일반적인 제도 미술에서 볼 수 없는 생기와 자유로움이 있다. 이 생기와 자유로움은 비-전문가미술에 공통되는 어떤 특질, 이를 테면 우리의 민화나 민예 전통의 생기와 유사한 것이 있다. 그러나 그것만이 아니고 아르 브뤼(art brut/raw art/ 原生美術) 쪽의 일부 경향 그리고 아프리카, 중남미 등의 비서구권의 종족예술적 표현에서도 유사한 감성을 발견할 수 있다. 아웃사이드 아트, 정신병동의 미술, 견자(見者)의 미술 등 특이체질적 미술에서도 그 등가물들을 발견할 수 있다. 다시 말해 미술제도 바깥의 미술, 파인 아트 바깥의 미술에서 그 표현적 감성의 등가물들을 많이 발견할 수 있다는 것이다.

셋째) 비-한국적 자주성: 날카로움

이것은 좀 논쟁적 포인트일 수도 있겠는데 이 기메지전에 나타난 조형적 특질과 감성이 여태껏 우리가 한국미술, 한국문화전통 등으로 이해하던 것의 감성이나 문화브랜드의 범주에 잘 들어오지 않는 조형성과 감수성이라는 점이다. 이를테면 박생광의 작업이 한국의 무속적전통의 색채감을 표현한 것으로 한국작가로서 그런 감성의 대표적 브랜드 중 하나가 되겠으나 제주도의 기메지전의 그것은 바로 이런 것들과 많이 다르다는 것이다.

특히 앞서 언급했지만 기메지전 중 자주 등장하는 신체적 표현도 이런 대칭성의 중요한 근거를 이룬다. 이들 작품에 나타나는 날카로움과 강한 느낌 역시 마찬가지다. 이것이 제주도의 풍토지리적, 인류학적, 역사적 특징과 육지로부터의 격절(隔絶)에서 그리고 그 결과로서의 자주성으로부터 오는 것인지 아닌지 그 여부를 말하는 것은 지금의 나로서는 능력 밖의 일이다. 다만 한국의 현대미술과 관련하여 찾아야 될 길에 관해 얘기한다면 나는 박생광 류의 길이 아니고 다른 길이라는 것을 느낀다. 나는 기메지전에서 매우 흥미 있는 길이 저 안쪽으로 나 있는 것을 느꼈다(주1).

(주1)기메지전의 종류는 크게 두 범주로 나눌 수 있는데 그 하나가 기로 된 종류이고 다른 하나가 지전류(종이돈)이다. *기 종류는 <감상기>, <채삿기>, <영꺾기>, <성꺾기>, <군문기>, <살전지>, <오방기>, <오방각기>, <줄전기>, <시왕기>, <맹감기>(冥官旗), <칠원성군 송낙>, <할망송낙>, <칠성신상>, <큰대> 등이 있고 *지전류는 <지전>, <소지:백소지권장>, <적배지>(赤牌旨), <지(紙):영혼지/용왕지>, <꽃:성주꽃/번성꽃/수레멜명약심꽃>, <나비다리>, <고리동반>(신화상징, 주술상징의 꽃), <육고비> 등이 있다.(문무병, '제주 곳의 깃발과 종이무구', 불회공 2009 여름)

나는 위 글을 쓰는데 문무병 선생의 위 책과 기메지전을 기획한 화가 양미경 선생의 가르침에 큰 빛을 졌다. 위 글의 전문은 양미경 선생이 출간한 위 전시도록(제주민예총 주관 양미경 기획 '칼선다리를 넘고 넘어-기메지전' 2009년)에 수록되어 있다. 이 자리를 빌어 다시 한 번 더 감사드린다.

모든 것을 ‘무릅쓰’ 예술가, 무엇을 어떻게 기념할 것인가?

박계리(국립통일교육원 교수)

자신이 꿈꾸는 이상적인 예술을 이루기 위해 누군가는 모든 것을 무릅쓰고 북으로, 또 남으로, 파리로 뉴욕으로 과감히 떠나던 시절이 있었다. 흔치 않은 일이었으나 그렇게 전위로 살고자 했던 예술가들이 떠오른다. 이 곳이 ‘이응노의 집’이기 때문일 것이다.

이응노. 그가 살던 시대 모던의 문제는 일상으로 왔다. 사람들은 어느날 갑자기 상투를 틀까, 모자를 쓸까 고민해야 했고, 구두를 신을까 버선을 신을까 고무신을 신을까 고민해야 했다. 세상은 갑자기 시계에 맞춰 돌아가기 시작했다. 이 선택은 취향의 문제로 다가오는 것이 아니라, 결단의 문제로 다가왔고, 시계에 맞춰진 세상은 이전의 시간 방식으로 사는 것을 용납하지 않았다. 이렇게 일상으로 밀려온 모던의 문제에 대해 이응노도 고민하기 시작하였다.

“밭 일을 하면서 아무데나 그림을 그렸어요.”

그러나 새 시대는 거대한 물결로 다가왔고, 시대를 읽지 못하고 뒤처지다 식민지가 되어버린 조국에서 살아야했던 청년은, 자신 또한 시대에 뒤처지는 낙오자가 될까봐 두려웠다. 이 두려움은 돈 한푼 없는 19세 청년을 모든 것을 무릅쓰고 서울로 향하게 하였다.

“그림을 그려주고 6월이라는 돈이 수중에 들어왔어요. 구 6원으로 운동화와 경성행 기차표를 사고 나니 1원이 남더군요. 1원을 갖고 도회지인 경성에 도착했는데, 곧바로 뭔가 배꼽지 않을 일을 찾아야만 했습니다.”

이 곳에서 이응노는 화가가 된다. 김규진의 문하에 들어가 본격적인 화가 수업을 받게 되고 조선 미술전람회에 출품하여 수상함으로써 화단에 등단하게 된다.

그러나 화가가 된 청년은 다시 고민하게 된다. 전통을 그대로 답습하는 것으로 이 시대를 담아낼 수 있을까? 이 시대에 맞는 미술형식이란 무엇일까? 그 답의 실마리를 줄 수 있는 곳이 일본의 도쿄라면, 그는 미련 없이 다시 떠났다. 이응노에게 도쿄는 서울을 현대화해내기 위해 배워야 할 공간임과 동시에 끊임없는 거리두기를 통해 동화되지 말아야 할 타자의 공간이었다.

해방 이후에는 도쿄에서 배운 창작태도인, 사물을 있는 그대로 보고 그리는 사생하는 태도로 자신을 둘러싼 사회와 시대를 진솔하게 그리기 시작한다. 더 나아가 이러한 창작태도가 김규진 문하에서 배웠던 문인화 정신과 결합하면서 대상과의 합일을 통해 대상의 본질을 깨닫고 이를 일필휘지로 화폭에 담아내기 시작했다.

<거리풍경-양색시>은 1946년 거리 풍경을 그린 것으로, 이 시대의 젠더 감수성, 시대상을 엿보게 하는 작품이다. 또한 <3.1운동>처럼 만세를 부르며 독립운동을 외쳤던 사건을 그리기도 하였다. <영차 영차>와 같이 노동자들의 역동성과 애환의 본질을 한번의 붓질로 표착해내어 표현하기도 하였고, <술이 취하는 밤> 처럼 “그 무렵 자포자기한 생활을 하는 동안 보았던 밤 시장의 풍경과 생존경쟁을 해야만 하는 서민 생활의 채취”를 담고자 했다.

그 사이 세계는 전쟁에 휩싸이고 있었다. 인간이 인간을 죽이는 혼돈의 시대는, 화가에게 어떻게 그릴 것인가 이전에 무엇을 그릴 것인가? 예술은 진정 무엇인가? 실존의 문제에 대해 묻게 하였

다. 그 답을 찾기 위해 이응노는 때론 자신에 집중했고 동시에 시대정신을 꿰뚫어보고자 했다. 그럼에도 불구하고 그 길이 보이지 않을 때, 그는 자신의 정체성의 뿌리가 내려진 그 장소 안에서 성찰을 지속하는 것이 아니라, 훌훌 털고 자신의 경계 밖으로 나아가 더 넓은 세상과 소통하며 자신을 조망해보고자 하였다. 56세. 중년이라고 하기에 낯선 나이에 그는 파리로 주저없이 모든 것을 무릅쓰고 떠났다.

서울의 안정된 생활을 버리고 알려지지 않은 나라의 한낱 작가로 유럽을 향했다. 56세. 그는 여전히 청년이었고 전위였다.

“그날 그날 먹을 것도 없고, 재료는 더더구나 살 수 없었던 때였어요... 매일 아침 쓰레기통에서 헌 잡지를 주워다가 물감 대신에 종이 색깔별로 구분해서 손으로 찢어 붙인 거예요.”

그는 이처럼 모든 것을 무릅쓰고 예술을 위해 떠날 수 있었던 사람이었다. 그렇게 전위이고자 하였다.

‘당신은 예술을 위해 모든 것을 무릅쓰고 떠날 수 있는가?’

예술가들이 이 질문을 스스로에게 던질 수 있는 공간이 ‘이응노의 집’이기를 바란다.

이응노는 한 지역이나 공간에 정착해서 뿌리를 강고하게 내리는 삶을 살다 간 것이 아니라, 한 지역에서 또 다른 곳으로 이주하며 작업을 지속했다. 그 누구보다 한반도를 사랑했던 화가, 거대 담론으로서의 민족을 넘어 한국인들 하나 하나, 그 개별적 존재 각각에 대한 애정을 화폭에 담으며 죽어갔던 그가, 이 땅을 떠나 결국 파리에서 살다가 눈을 감았다는 사실은 때론 무척이나 낯설다. 서울에서 거의 20년, 동경에서 10여년, 파리에서 30년 정도를 살았으니, 그는 파리인인가? 파리라는 공간이 가장 익숙했던 예술가였는 지도 모르겠다. 그러나 파리에서 30년을 살면서도 그는 프랑스 언어를 구사하지 못했다. 그는 파리에 동화되기를 거부한 것일까? 그는 정주하기를 바라지 않는 유목민적 사유를 하고 있었던 것은 아닐까?

현재는 전세계적으로 레지던시 프로그램들이 활성화되어 있어서 많은 작가들이 여러 지역들을 움직이며 부유하는 데 익숙하다. 그렇다면 이응노는 이들의 선각자였을까? 프랑스 사회학자인 자크 아탈리는 미래인류를 ‘유목민(nomad)’이라 지칭했다. 이응노는 질 들뢰즈가 주목했던 ‘유목민적 사유’에 익숙했던 예술가였던 것일까?

유목민처럼 떠돌지 않고 한 곳에 뿌리를 내리고 살아가는 정주민(定住民)들은, 자신들의 정주를 가능케 하는 경계를 지키며 그 안에서 살아간다. 그 경계 안에서 공동체의 끈끈함이 만들어지고 학습되기도 하지만, 우리 모두가 경험한 바와 같이 이미 그러한 정체성의 응집은, 배타적 정체성을 내포하고 있는 위계적 정체성이 되곤 한다. 이응노의 대전시대를 상징하는 투옥이라는 사건은, 이러한 위계적 배타적 정체성이 얼마나 강력하게 일상에서 작동하고 있었는 지 보여준다.

“나에게 그림을 그릴 수 없다는 것은 죽음을 의미한다. 형무소의 마당에서 못을 주워 알미늄의 세면기랑, 식기에 힘껏 구멍을 내어 마음 속에서부터 끓어오르는 피의 관철을 조각하기도 했다. ... 잉크대신 간장으로, 화장지에 땀생을 하였다”

“사회, 순수한 인간에 대한 피끓는 발언.”

을 하고자 했다.

경계와 위계를 만들고 그 안에서 정체성을 규정하고, 국가와 같은 형식을 통해 거주하는 자들의

정체성을 지켜주는 역사를 만드는 정주자들은, 흔히 유목민들을 정주민들이 만든 조직과 위계를 흐트러트릴 위험한 존재들로 규정하곤 한다.

한 장소에 뿌리를 내리고 토박이로 살아가면서 배타성을 지닌 민족을 이루기보다는, 국가, 국경으로 규정된 경계나 학습 받은 정체성에 구애받지 않고 바람이나 구름처럼 이동하며 살면서 정주민적인 고정관념과 위계질서로부터 해방되고자 하였던 유목민적 사유는, 이응노의 삶과 많은 부분 겹친다.

그래서 그가 끊임없이 그렸던 사람들은 5.18 광주라는 공간을 드러내지만 동시에 ‘나’이기도 하고, 자신의 아들로 대표되는 북쪽의 사람들이었다가, 서울의 양색시였다가, 전 세계 분쟁 지역의 수많은 사람들이 된다. 그가 그린 이 사람들은 지역의 경계와 경계를 넘나들며 배타적 이데올로기의 경계를 넘나들며, 그가 추구했던 ‘사해동춘’¹⁶⁾ 즉 세계평화를 기원한다.

같은 맥락에서 이응노는, “노마드에게는 역사가 없다”는 질 들뢰즈의 사유와는 간극이 있음을 확인할 수 있다. 그는 뿌리내림의 바깥에 있을려고 했고, 거주지 없이 체류하고자 하였던 것은 아닐까? 그럼으로써 자신의 고향을 상실하는 것이 아니라 고향을 남북으로 나누는 배타적 경계를 경계 바깥에서 지켜내려고 한 것은 아닐까. 예술은 우리가 익숙하던 거주의 자리에서 벗어나 우리를 유목민처럼 낯선 지역으로 내몰고 새로운 경험을 하게 하는 것이라는 레비나스의 언급처럼, 이응노는 익숙한 거주 공간에서 뿌리내리지 않고, 한 자리에 앉아서도 끊임없이 자신을 바꾸어 가는 창조적인 행위를 작품화하였다.

이응노의 유목민적 사유는, 선명한 경계를 긋고 그 경계 속에서 배타적 위계성을 세워나가는 21세기 한반도를 비롯한 현대 사회의 사유방식에 대한 대안적 사유였으며, 이를 통해 배타적 위계성이 상실된 정체성을 토대로 세계평화를 구현해내고자 하였다. 21세기를 사는 우리가 그의 여정을 다시 체험하는 이유가 여기에 있다

이응노의 집은 세계평화를 꿈꾸는 이응노 같은 미술가들의 공간이기를 바란다.

예술을 위해 모든 것을 무릎 쓴 전위 미술가들의 삶을 오마주하는 공간이 이응노의 집이기를 바란다. 조르조 아감벤의 이야기처럼 회상의 순간은 예술이 개입할 수 있는 기회가 된다.

16) 이응노는 일제강점기에 세계평화에 대한 기원을 표현한 작품인 <사해동춘>을 제작한 후 지속적으로 이를 추구해 왔다. 1989년에는 서예으로도 <사해동춘> 작품을 남겼다.

이응노의 집 10년, 공동체의 공공성을 실천하는 장소적 의미로 본 비판적 성찰

이 섭(전시기획자/서양현대철학)

1. 고암이응노생가기념관은 ‘이응노의 집’이라는 별칭을 갖고 있다. ‘이곳’은 크게 두 가지 역할을 공식적으로 그리고 비공식적으로 수행한다. 공식 역할은 관(官)에서 직접 운영하는 “기념관”으로서 기능을 유지하는 것이다. 비공식적 역할은 다양한 실험적 프로그램이 구축한 사회적 의미와 자연스럽게 ‘이곳’-“집”을 이용하는 사람들의 태도에서 파악될 수 있다. 10년간 수행했던 프로그램과 ‘이응노의 집’의 사회적 쓰임새에 대해 비판적 의미로 분석해 보는 것이 이 글의 목적이다. 따라서 기념관의 기능을 이 글은 다루지 않는다.

기념관은 이미 일반적 의미에서 공공성을 가지고 있다. 하지만 이때 공공성은 공(公)을 관(官)의 의미연관으로 파악하는 역할로 그 뜻이 정리되어 있다. 이런 의미항은 유감스럽게도 공(公)에 대한 오래된 유교적 해석과 일본의 행정학 용어로서 정립된 학문적 개념에서 파생되었다. 그렇게 공의 官 주도 내용은 민주주의 사회와 성숙한 시민사회에서 참된 공공성의 의미를 상실하고 있다. 집은 거주함의 가장 근원적 형식과 내용을 지시한다. 집은 마치 사(私)의 최소 공간으로 지시되어 온 동서양 사유의 역사적 함의를 가지고 있지만, 그 존재론적 개념 정립에는 공에 대한 새로운 해석이 불가능한 시점이 전제될 때 가능했을 뿐이다. 그 시점은 늘 공을지금까지 늘 공동체(무리집단의 보존을 위한 체계)에서 사회(私를 극복하려는 제도적 체계)로 그리고 국가(폴리스에서 제국, 행정부 중심의 근대국가까지) 성립에 필연적인 하나의 성질처럼 해명해 왔다. 시점은 무리집단의 지배권력이 새로운 학문을 수용할 ‘때’와, 즉 권력의 현재화 방식이 개입되어 드러난다. 따라서 공공성은 새로운 권력-시민권력을 새롭게 규정하면서 현재화되는 시점에서 늘 다시 규정되어야 할 유동적인 개념임에 분명하다.

2. 공공성을 어떻게 이해할 것인가? 공공(公共)이란 단어는 놀랍게도 조선왕조실록에도 이백번 이상 기록되어 있다. 그런데 지금 우리가 사용하는 공공(公共)의 의미는 60년대부터 본격적으로 일본 사회(행정학과 철학)에서 정리하고 제시하는 틀 안에 갇혀 있다. 따라서 이제 우리 우리의 공공이 무엇을 의미해야 하고, 의미할 수 있는지 스스로 가리켜야 한다. 공공에 대해 구연상 박사(숙명여대, 철학)는 ‘모두’라는 순우리말로 뜻풀이(새로운 개념정립) 가능성을 제시한다. ‘모두’는 빠짐없이, ‘단 한 사람도 예외 없이’라는 뜻을 가지며, ‘빠짐없이’와 함께 ‘빠지지 않도록 애씀’의 함의를 일상어법의 무수한 관습적 용례에서 가진다. 글쓴이는 몇 편의 논문과 여러 글에서 공공을 ‘함께 사는 사태’로 정의하였다. 이 글은 공공성을 ‘모두’의 의미와 동시에 ‘함께 사는 사태’로 규정하면서 공공예술에서 실천 가능성을 따져보고, 지역성에 기반한 공동체에서 갖는 ‘함께 사는 사태’에 대한 의미가 예술 행위와 어떤 관계를 갖는지 살피려 한다.

3. 공공성(함께 사는 사태에 대한 이해)은 예술 개념과 연계될 때, 그 의미로 인해 문제가 명료해지며, 미술에서 같은 문제를 다루는 것보다 훨씬 유연하게 삶과 관계를 맺는다. 공공예술에서 공공성은 공동체의 공공성을 반영하는 행위로부터 정당성을 부여받는다. 공동체의 공공성은 윤리적 판단에 따른 인간의 인간다운 행위 전반을 함의한다. 따라서 지역의 공공성은 ‘그 지역’에 삶의 뿌리를 가진 사람들의 사람다움을 지향하고자 하는 의지(이성의 명령)와 의도(심리적 기재)를 우선 파악하는 일로부터 확연하게 드러날 수 있다. 따라서 ‘한 지역’의 공공예술은 그 지역에 기반한 사람들의 삶이 지향하고자 하는 인간답게 살아가려는 의지와 인간답게 살아가기 위한 의도가 ‘모두성’과 ‘함께 사는 사태’로 이해된 ‘그 지역’의 고유함을 표출하는 행동과 긴밀하게 연관되어야 한다. 이런 측면에서 ‘이응노의 집’에 오는 많은 사람들의 산책 즐기기, 가족 단위로 찾아오는

한적인 유희와 여가 활용의 장소 선택은 기념관의 공공성이 아니라 “집-거주함”의 공공성으로 볼 수 있다. 그러나 이 사례는 공공성을 제한된 현상에 적용하는 해명일 뿐 실천적 정당성을 능동적으로 성취해야 할 ‘이응노의 집’의 공공성으로 온전하게 해석하기에는 부족하다.

4. 공공예술의 공공성은 예술적 사유가 윤리적 판단에 따른 인간의 인간다움에서 자라 나온다는 점을 당연시한다. 이 전제로부터 인간의 인간다움이 보편적 인간이 아닌 제각각 실존성으로부터 삶의 자리를 스스로 확인하려는 실존적-존재론적 인간 이해로부터 제기된다. 따라서 보편적 인간 개념에 앞서 주어지고 해명되어야 할 과제가 바로 고유한 한 개인의 실존성과 존재론적 이해가 어떻게 보편적 인간 개념을 가질 수 있는가 하는 질문이다. 이 질문이 바로 공공예술에서 공공성을, 공동체에서 공공성을 확인하고 규정해 보는 사유의 근원이다.

5. 1960년대 초 영국에서 제안된 예술영역과 예술적 내용의 불일치에 대한 지적에 기반한 문화 연구는 1963년 CCCS(Birmingham Centre for Contemporary Cultural Studies) 중심으로 대중문화에 대한 새로운 이해방식이 하나의 학문적 연구과제로 수용되면서 고급예술과 대중예술이 그 차별성으로부터 새롭게 조망되어 전통적인 순수예술의 한계상황이 지적된 바 있었다.¹⁷⁾ 이런 대중문화에 대한 새로운 이해는 결국 사회구조의 변화-시민의 새로운 개념 정립에서 발견하게 된 새로운 예술의 개념 정립에 하나의 촉발제 역할을 하게 되었다. 당시 유럽 지식인들 사이에 공동체적 가치를 찾는 노력이 다양한 학문 분야에서 동시다발적으로 모색되었던 점은 이 새로운 개념의 제안과 연계시켜 볼 때 예술-공연예술과 미술관에 갇힌 미술에 대한 새로운 의미의 발원을 생각하게 만든다. 이와 더불어 건축계에서 건축가 중심이 아니라 사용자 중심으로 건축물을 이해하고자 하는 실행계획의 변화, 의사가 아니라 환자를 중심에 놓는 의료개념 (People-centered medicine) 등도 1960년대 유럽의 ‘기존 체계로서 사회에 대한 반성’에서 공동체성을 새롭게 규정하려는 노력의 일환으로 이해할 수 있다. 1960년대 유럽은 그들의 근대성에 대한 반성에서 출발해 그들이 새롭게 출발하고자 했던 사회적 맥락-복지사회로 이행이라는 큰 틀에서 예술의 공공성에 대한 이해가 상호 깊은 연관을 가지고 있음을 스스로 밝혀냈다.

6. 공공예술의 의미를 수용하려는 미술은 “함께-사용”되어야 하며, 지정된 장소의 설치미술이나 장소 자체를 위한 디자인 등을 포함하는 광의로 이해되어야 한다. 이것을 굳이 공공미술로 번안할 경우에 공공미술에서 ‘공공의 개념’을 장소(Public Space)와 관련해 작품을 만들고 소통하는 것으로 이해하는 한, 단지 용어만 바뀌었을 뿐 여전히 순수예술로서 ‘공공미술’이라는 신조어를 사용하는 것이다. 그러나 새로운 ‘미술 이해’로서 공공미술은 특정 장소성에 매달리지 않을 뿐 아니라 사회적, 문화적, 정치적 소통의 공간으로 간주하며 그런 의미에 맞는 작품으로 작동되어야 한다. 이런 경우 공공미술로 불리는 작품과 제작 전 과정은 동일한 의미와 가치를 갖는다. 따라서 공공미술의 실천은 단순히 결과물처럼 미술품으로만 제안되지 않아야 한다. 오히려 미술 행위가 지역공동체와 관람객(감상자이자 수용자)의 참여, 일시적 작업에 참여 등을 제안하기도 한다. 그러므로 전통 미술이 굳건히 신뢰했던 특정 장소를 탈피하려는 노력이 공공미술에서 공간에 대한 두 가지 입장을 견지하게 만든다. 공간에 대한 새로운 이해, 이에 대한 논의가 매우 활발한 점도 공공미술의 실천 가능성을 넓게 만드는 원인이다. 미술에서 공공성이 문제되는 한 모든 공간은 공공적 기능이 잘 수행되는지, 공공성이 어떻게 구현되고 있는지 하는 전반적인 물음으로부터 장소의 공간화 방식이 재구성될 수 있다. ‘이응노의 집’은 공공성의 발현 장소로 특정되는 주제를 갖고 거주작가 프로그램을 운영한 바 있다. 하지만 이 프로그램은 참여 작가들이 예술의 공

17)노동자계급 출신의 호가트와 윌리엄스와 ‘사회주의적 인간주의’(socialist humanism)를 주장한 맑스주의자 톰슨은 영국 노동자계급의 문화에 대한 연구를 통해 문화를 인간 간의 작용, 인간적 가치, 인간적 경험으로 해석하면서 이상화 된 노동계급 문화를 현대 영국문화연구가 추구해야 할 모델로 제시하였다. 1960년대 이 이론을 ‘대중문화를 통한 사회분석’에 접목시킨 스투어트 홀(Stuart Hall), 데이비드 몰리(David Morley), 안젤라 맥로비(Angela McRobbie) 등이 버밍엄대학의 CCCS를 중심으로 영국의 ‘문화연구’를 학문적 영역으로 정착시킨다.

공공성에 대한 몰이해와 운영방식의 확고한 공공성 이해의 부족으로 인해 작은 성공과 적잖은 실패를 거듭하였고, 2021년 한 해는 잠정 중단되기도 했다.

7. 공공예술이 다루어야 할 주제들은 예술가들이 자신의 사회적-문화적 통합역할을 자각할 때 명확해진다. 우선 공공시설물들의 제 기능에 예술가들이 참여할 수 있는가 하는 것이 관건이 된다. 단순히 외양과 내부시설의 교체가 목적이 아니라 공공시설의 공공성이 잘 드러날 수 있도록 이성의 기획과 예술의 기획이 상호 의존적으로, 상생적 관계를 만들어 내는 그 기회를 말하는 것이다. 따라서 예술가들은 예술적 세계 이해방식으로 공공시설물의 공공성을 어떻게 담보할 수 있는지, 그러한 제안을 내놓아야 한다. 자신의 삶과 그 삶이 있는 장소에 대한 이해가 중요한 주제로 제안될 수도 있을 것이다. 마을신문, 마을방송국, 동네 지도가 갖는 Map(위치정보 전달)의 기능을 넘어선 Atlas(지리에 기반한 통합정보 전달) 기능으로 접근 등은 공공예술 영역에서 예술가들에게 좋은 참여 기회를 만들어 냈던 사례로 기억될 수 있다.

8. 공공성과 시민의 연계방식은 지역성을 주제화시키는데 어떤 한계를 이미 내면화시키고 있다. 공공성은 지역 또는 그 보다 더 협애한 개념으로 “집”을 떠나 성립이 불가능하다. 그럼에도 우리는 아직도 공공성을 사회 또는 국가 개념에서 작동되는 어떤 성질처럼만 여긴다. 공공성은 체계화된 무리집단에서 실존적으로 개체일 수밖에 없는 한 인간의 개별적 삶과 관계에서 우선 파악되어야 하는 개념이다. 키케로는 인간성-인간다움의 발현이 사회적 가치들과 이로운 가치들의 공유에 있다고 말한다. 그가 개념적으로 추적하고 정립하고 자 한 이로운 가치의 공유에 기반한 공동체는 이익 공동체이며(로마제국)이며 이 공동체에 참여하는 사람은 사람 사이 상호 영향관계 속에서 작동되고 규정되는 사회적 좋음-사회적 덕을 이해하고 실행하는 조건에 동의한다. 그렇게 이해된 인간됨을 이해하고 실현하는 것은 특정한 시공간적 문맥에서 가능하다. 이 문맥은 아리스토텔레스가 폴리스 문맥 안에서 가능하다고 보았듯이 키케로는 로마-국가공동체(civitas)를 구성한다고 보았다. 이에 기반한 윤리학적 관점은 이창우(철학)의 지적처럼 “좋은 인간은 구체적인 시공간적 문맥 안에서 좋은 시민과 외연적으로 동일해진다.”

9. 시민은 결사의 의지를 스스로 발현하는 자이며 정당한 정치적 참여를 요청하는 권력을 도모하는 자이다. 따라서 시민이라는 개념 안에 삶의 자리를 차지하고 있는 모든 사람들의 저 개별성은 감추어진다. 지역성은 이 은폐된 살림살이의 주체성과 깊은 연관을 가지기에 이를 해명할 때 실천 가능한 공공성을 이해할 수 있다. 공동체에 대한 사유 앞에 주어진 대전제가 시공간 안에서 현존하는 삶의 문제로 우선 밝혀져 있기에 결국 공동체 구성의 이유를 지역성은 스스로 밝히고 있는 것이다. 공공성은 현존하는 한 사람의 삶과 결코 무관할 수 없으며, 삶은 언제나 시간과 공간이 특정된 자리에서 감내하고 있음의 방식으로 있기 때문이다. 때로 공공성을 운운하거나 공동체성을 언급할 때 도덕이상주의의 과잉을 제거하지 못하고 생각하거나 말하는데, 우리 사회에서 실험되고 있는 예술의 공공성에 참여하는 예술가들은 바로 이 지점에서 자신의 사유 한계를 적나라하게 드러낸다. 예술가들은 아직 서구 근대 낭만주의 사상이 정립한 예술가상에서 결코 자유롭지 못하며, 아직도 예술적 사유라는 존재론적 사유 갈래를 이해하고 있지 못하고 있다. 이것이 공공예술의 불편한 진실이며, ‘이응노의 집’에 접목하고자 했던 공공성의 발현 기회를 정식화하지 못하게 한 큰 이유가 된다.

10. 예술적 사유, 즉 ‘함께 산다’는 의미를 자유롭게 개진해 보려는 무한의 상상력은 소통하기 위한 ‘의사전달체계’를 결정하는 것이 아니라 선택하는 것이다. 예술적 사유의 선택은 진정한 삶 안에서 부단한 실패를 전제할 수밖에 없기에, 예술의 공공성은 실험적 정의, 즉 유의미한 제안으로 자기 위상을 갖는다. 그러므로 예술적 사유로부터 공공성은 예술가의 전유물이 아니며 기획자 또는 학예사 그리고 장소 운영의 목적으로 수용될 때 구체적 사태를 생산하면서 그 안에서 제 역할을 제각각 찾아갈 수 있다. ‘이응노의 집’에 국한시켜 이 새로운 길의 방향을 모색해 보면

크게 두 가지 실천 방향을 정리해 볼 수 있다.

첫째, 예술의 구현이 지역성에 기반하고 있음을 실험하는 것이다. 이는 공공성을 기능적으로 수행하는 여러 단계와 수준의 차이를 동반한다. 환경미화에 동원되는 시각예술의 몇 가지 사례와 마을 축제에 질적 차이를 갖는 다양한 공연예술의 참여, 플리마켓의 운용, 야외에서 영화보기 등이 이런 맥락에서 살필 수 있는 프로그램들이다. 이 기능적 공공성은 ‘이응노의 집’에서 여러 번 실험적으로 다루어 지고 있다. 둘째, 새로운 의미 세계¹⁸⁾의 드러남으로 이해되는 공공성은 예술의 최종 목적일지도 모른다. 작가주의는 의미 세계를 커다란 ‘스토리텔링’의 영역에 머물게 하는 성과를 보여주었다. 종교화에서 우리가 하나의 암시를 받을 수 있듯이 예술은 분명 의미 세계를 보여주고 들려주고 말하게 함으로써 공공적 기능을 훌륭히 수행할 수 있었다. 다만 현대 사회에서 의미 세계는 인간의 인간다움을 긍정하게 하는 정신적 영역에서 친밀하다. 그것은 오늘 우리에게 더이상 종교와 관련지어 생각하게 하지 않는다. 하지만 인간은 스스로 성화의 단계에서 자신의 인간다움을 엿볼 수 있는 기회에 목말라 있다. 어떤 예술 행위와 기능이 성화(聖化) 방식¹⁹⁾으로 인간을 드러내는가? 서사의 재구성과 새로운 서사의 요청이 끊임없는 이유가 바로 여기에 있다. ‘이응노의 집’은 이 공공성에서 전혀 “집”으로 자기 서사를 구성하지 못하고 있다. 다행인 점은 어떤 공간도 기관도 이 서사를 아직 이해하고 있지 못하다는 사실이다.

11. 공공성에서 公共이란 (공적 인간이란/공적 예술이란/공적 행위란) 사회적 역할/예술의 역할에서 찾을 수 있다. 이때 역할이란 의무(officium/義務-올바르게 힘을 씀)이기도 하다. 그래서 예술의 역할은 곧 예술의 의무가 된다. 의무-올바르게 힘쓰는 사태는 인간 본성에 주어진 보편성이기에 예술의 의무는 예술가와 예술공간에서 찾을 수 있어야만 한다. 공공성은 삶의 자리인 ‘지금, 여기’에서 반성(스스로 되물어보기) 하고, 성찰(깊이 살펴봄)하면서 ‘서로’를 파악하고 있는지, 그리고 ‘살핌’을 충실하게 이행하는지 스스로 물어보는 것이다. “동시에” 이런 물음을 ‘나누고자 함’으로 실행하고, 아울러 힘을 다해 애를 써 보는 행동거지로서 예술을 새롭게 이해하는 것이다. 예술 행위-무진 애를 써 봄으로 해명되는 예술(藝術:보여줌으로 드러난 솜씨와 목적을 달성하기 위해 선택되는 도구사용능력)이 굳이 공공(公共-성숙한 사람으로 함께 살아 감)의 방식과 영역에서 드러나고자 할 때, 이미 앞서 주어진 지역성에 기반한 공동체는 공공(公共)의 체현된 ‘자리’어야 마땅하다. 당연히 이를 목적으로 프로젝트는 계획되어야 하고(이응노의 집이 갖는 역할) 현장으로 나가 실행되어야 하며(이응노마을과 흥성군), 참여하는 예술가와 주민들은 이 실험에 기꺼이 뛰어들어야 한다. 그것이 공동체와 공공예술에서 공공성을 위한 제대로 된 행동이다.

18) 오늘 우리 시대에서의 의미 세계는 예술계가 애호하는 구현방식으로서 상징체계와 환유(換喩)방식으로 지나치게 감추어져 있다. 그래서 팩트-사실 관계에 목말라 하고 과도한 의미를 부여하는 일상적 현상이 나타난다. 의미세계는 무엇일까? 그것은 탐사취재로 찾아내는 사건의 개요와 숨겨진 사실이 아니라 삶의 자리를 마련하면서 확인하게 하는 궁극의 근원적 이해다. 도시공간에 공공미술이 침투해 들어가는 이유 또한 의미를 상실한 가장 놀랍고도 확인한 삶의 자리가 바로 도시이기 때문이다. 그러나 공공미술의 결과물들이 마치 무대장치처럼 장식성에 매달려 있다. 그것이 우리의 현실이다. 예술가들은 세태의 표피 안의 내재된 삶의 의미를 아직 보지 못하고 있는 것인가? 자연 파괴와 환경오염 현장에서 우리는 고발할 수 있지만, 자연과 더불어 내 삶의 자리가 문제되는 것을 그 장소에서 밝혀 드러내지 못한다. 이유는 간단하다. 공공예술에서는 작가는 작업실에서 작가가 되는 것이 아니라 작업의 현장-공공성이 구현되는 그곳에서 증명함으로써 완성된다. 그러나 다수의 공공예술 프로젝트가 구가하는 공공성의 참여는 말로만 존재할 뿐 제대로 된 행위를 보이지 않는다.

19) 예술의 성화방식은 마치 종교화로 표현된 일종의 ‘전달’ 목적의 내실화로 여겨질 수 있다. 하지만 예술의 성화는 예술을 탈장르화로 이끌며 삶과 유리되지 않는 사유 전체의 실행을 예술로 지칭할 수 있는 기회를 제공한다. 밥을 해먹는 일은 일상적 행위에서 성화된 예술행위로 해석이 가능하다. 요리가 예술영역에서 인식될 수 있다면, 그 예술성이 결코 치장술(보기에 좋은 것이 먹기에 좋다?)로 해명될 수 없다.

<이응노의 집>의 새로운 이응노 사용법
- ‘창조적 파괴’의 개념을 통해 본 <이응노의 집>의 미래 경영전략

엄광현 (상명대학교)

I

여러 국가와 지방정부에서는 한 예술가나 역사적 인물들이 나고 자란 생가를 비롯하여 오랫동안 생활하거나 일시적으로 거주한 자기 나라나 지역의 곳들을 장소화하여 미술관 내지는 기념관 등으로 되살려내고, 이곳들을 ‘그들을 기억하고 추모하는’ 공간으로 운영하고 있다. 이런 곳들을 가리켜 흔히, ‘역사 가옥 뮤지엄(Historic House Museum)’²⁰이라는 커다란 이름으로 명명하고 좀 더 미시적인 분류를 적용하여 예술가 미술관, 작가 기념관 등으로 개념화하기도 한다. 특히 특정 작가나 예술가가 생전에 제작한 작품들과 관련 유품 등을 전시하는 일과 그 사람의 생애와 예술 세계, 예술철학 등과 관계된 자료와 정보 등을 조사, 수집, 연구하고 교육 활동을 통해 이들을 세상에 널리 알리는 뮤지엄 (또는 박물관)을 작가 또는 예술가 미술관이라 부른다. 이러한 기능들을 통하여 한 예술가나 작가가 살거나 관계를 맺었던 자리에서 탄생한 예술가 미술관은 한 예술가의 개인적인 삶을 기억하고 보존하는 공간적 차원을 넘어 그 인물에 대한 다양한 집단기억과 경험이 공존하고, 더 나아가 이를 바탕으로 한 사회적 행위를 생성하고 형성하는 공공의 장소²¹로 자리매김하게 되는 것이다.

이러한 예술가 미술관의 사례로서 해외에서는 들라크루아가 만년의 시간을 보낸 가옥을 활용하여 운영되는 프랑스의 ‘들라크루아미술관(Musée National Eugène Delacroix)’, 도쿄 아오야마 거리에 자리한 오카모토 타로(岡本太郎)의 아틀리에를 개조하여 개관한 ‘오카모토 타로기념관’ 등 같은 곳을 손꼽아볼 수가 있다. 박수근의 생가 자리에 건립된 ‘양구군립 박수근미술관’ 등도 이에 해당하는 대표적인 사례라 할 수 있다. 심지어는 예술가 미술관은 1992년에 개관한 ‘환기미술관’은 물론 ‘백남준아트센터’와 같이 예술가의 활동과 연고, 삶 등과 전혀 상관없는 장소에서 그 인물 자체를 기념하고 기억하고자 하는 취지 아래, 건립되어 운영되는 경우도 찾아볼 수 있는데, 최근의 예술가 미술관에 대한 담론과 이해에서는 이러한 곳들도 그 범주에 포함하여 이해하고 규정하는 모습들을 보여주고 있다.

우리나라에서는 1989년, 서예가 하남호가 전남의 진도군에 자리한 자신의 옛 집터에 본인의 작품과 다른 작가들의 작품들을 선보이기 위해 건립한 ‘남진미술관(현재, 장전미술관)’이 예술가, 특히 미술과 관계하는 인물을 기념하는 미술관으로 처음 문을 연 것으로 알려져 있다. 이후, ‘월전미술관(현재, 한벽원미술관)’ 같은 예술가 미술관이 사립미술관의 자격으로 하나하나 설립되면서 우리나라의 예술가 미술관 역사는 본격화되어 지금에 이르고 있다. 국내외를 막론하고 기본적으로 예술가 미술관들은 예술가 본인에 의해서 아니면 유족들이나 가까운 지인들의 움직임을 통해 건립되거나 운영되는 경우가 많다. 그러나 앞에서 소개한 들라크루아미술관에서처럼 국가에 귀속되어 국립미술관으로 운영되는 모습도 더러 찾아볼 수가 있다. 그뿐 아니라 우리나라에서는 ‘이응노의 집’처럼 각지의 지방정부에 의해 건립이 추진되어 ‘공립’으로 운영되고 있는 사례 또한 어렵지 않게 확인해 볼 수 있다.

20) ICOM에서 1998년, 에코뮤지엄과 세계문화유산 등을 뮤지엄의 한 유형으로 인정하면서 역사 가옥 뮤지엄은 본격적으로 범주화되기 시작하였다. 송지영, 「역사가옥박물관의 현황과 활용 방안」, 고려대학교 대학원 문화재 협동과정 박사학위 논문, 2016, 13쪽, 김보라, 「예술가의 집이 공공화된 작가가옥미술관 고찰」, 『기초조형연구』20권 6호 (통권 96호), 한국기초조형학회, 2019, 94쪽.

21) 송지영, 위의 글, 14~16쪽 참조.

II

문화체육관광부에서 발간한 『2020 전국 문화기반시설 총람』을 살펴보면, 현재 공립미술관으로 등록된 미술관은 총 72곳이며 이 중 예술가 미술관으로 개관, 운영되는 곳은 26곳으로 집계된다. 2003년 이전까지만 해도 공립으로 운영되는 예술가 미술관 내지는 기념관은 5곳에 불과했으나, 이후 계속 늘어나 현재, 공립미술관 전체 숫자의 3의 1을 웃도는 수치를 나타내고 있다. 이런 점에서 지방자치단체에 의해 추진된 예술가 미술관의 건립과 출현은 우리나라 공립미술관의 지속적인 성장과 팽창을 파악하는 데 절대 빠질 수 없는 부분으로 자리할 뿐 아니라 크게 영향을 주는 장소라 할 수 있다.

우리나라 공립미술관의 역사는 1988년, 제주도에 세워진 ‘기당미술관’에서 출발하였다. 그 뒤를 이어 같은 해, 중앙정부의 지원으로 서울시립미술관이 출현하게 되고, 1992년 광주시립미술관 역시 중앙정부의 지원으로 문을 열면서 공립미술관의 시대가 가시화되기 시작한다. 그러나 우리나라의 「박물관 및 미술관 진흥법」에서는 공립미술관을 ‘지방자치단체가 설립, 운영하는 미술관’이라 하고, 이를 바탕으로 그 범주를 규정하고 있다. 이러한 의미에서 우리나라의 공립미술관 개념의 핵심이자 주체적 기준을 중앙정부의 간섭에서 벗어나 자치권을 인정받는 ‘지방자치단체’라 한다²²⁾면, 중앙정부의 지원으로 개관한 서울시립미술관 등은 그 탄생의 배경에 한해서는 엄밀한 의미에서 공립미술관으로 출발하였다고 보기 힘들다. 따라서 지방정부가 건립 주체로 나서 지역의 정체성을 반영한 공립미술관을 세우기 시작하는 것은 2001년, 경기도 여주시에 건립된 도자 전문 미술관, ‘반달미술관’의 등장²³⁾ 이후이며 이로 인해 2000년 이후, 지방자치단체가 공립미술관 건립을 자주적으로 이끌어가는 공립미술관의 시대가 본격화되었다고 이야기할 수 있다.

이를 계기로 지역의 정체성을 바탕으로 지역 고유의 문화적 자산과 잠재적 가능성을 발굴하고, 이를 통해 미래의 지역의 문화적 토양을 굳건하게 할 뿐 아니라 지역민들에게는 문화적 향유의 기회를 제공하여 고유의 문화적 가치를 배양하는 공립미술관이 2010년대를 기점으로 대거 문을 열게 되는 것이다. 이러한 흐름에 맞춰 예술가 미술관도 여러 지방정부에 의하여 지역의 차별화된 문화적 이미지를 만들어내고 발신하면서 지역 공동체의 문화형성과 토대 구축에 기여하는 창구로 이해되어 건립되기 시작한다. 이와 함께 지역의 예술가 미술관과 공립미술관은 본연의 기능과 목적 외에도 장소마케팅적 의도 아래, 기획된 지역의 명소화 전략의 거점이자 핵심 시설로 인식되기에 이르는데, 이응노의 집 역시 이러한 배경 속에서 탄생한 미술관이다. 이곳 역시 충남의 홍성군이 2011년, 지역 출신인 이응노라는 한 예술가가 나고 자라 온 그의 옛 집터 자리에 이응노라는 한 예술가의 예술적 업적과 삶을 기억하고 기념하는 자리를 마련하고, 이를 통하여 지역의 장소를 명소화하고자 하는 기획 아래, 건립된 지방정부의 미술관 중 하나라고 할 수 있다.

지역 이미지는 지역에 대해 개인이 갖는 표상이나 지각 등 감각적 인상을 포함할뿐더러 지역에 대한 개인의 직·간접적인 경험과 인식 상의 차이가 총체적으로 작용하여 형성되게 마련인 게라 지역 이미지는 인식 주체에 따라 차별적 효과를 만들어낼 수 있는 것²⁴⁾이기도 하다. 이처럼 공립 미술관의 자격으로 건립된 예술가 미술관들은 지역 이미지의 고유성과 변별성을 확보하고, 한 예술가가 보여준 예술적 삶의 특수성을 통해 지역의 문화적 이미지를 집단기억과 경험으로 되살려 내고자 건립된 공공의 장소들이다. 그럼에도 이곳들은 중심부와의 관계 맺기를 강하게 의식한 듯

22) 김지훈, 「공립미술관의 법적 정의에 대한 재고찰」, 『법제연구』 제60호, 2021, 103쪽.

23) 위의 글, 113~114쪽.

24) 이영원, 「지역 정체성이 지역 이미지 형성에 미치는 효과에 대한 연구」, 『언론과학연구』 제14권 2호, 한국지역언론학회, 2014, 304쪽, 307쪽.

유사한 설립 취지와 미션을 내걸고, 비슷비슷한 운영방식과 인적 구성원들로 운영되는 현실을 보여주고 있다. 또한 한 예술가의 삶을 기념비적으로 이용하고 골동품적으로 전시하는 예술가 미술관이 생겨나고, 이들에 의해 기획된 균질화된 활동과 모습으로 차별화된 지역 이미지를 경쟁적으로 구축하고자 하는 모습들을 어렵지 않게 찾아볼 수 있다. 마치 상품 세계에서 같은 카테고리 내 브랜드와 제품의 수가 증가할수록 제품 간의 차이가 점점 좁아지다가 나중에는 구별하기가 힘든 지경에 이르²⁵⁾듯이 말이다. 이런 현실 속에서 문화체육관광부에서는 향후, 박물관과 미술관의 수를 대폭 확충해 나갈 것이며 국가 정책적으로 더욱 장려해 나갈 계획이라고 한다.

III

충남 홍성군 홍북면 중계리에 자리한 이응노의 집은 한평생 서울로, 도쿄로, 파리로 옮겨 다니면서 그만의 예술적 삶과 위업을 달성하며 살다 간 예술가, 이응노가 청년 시절, 예술가에 대한 욕망을 품고 예술가적 삶을 꿈꾸며 홍성을 떠나기²⁶⁾ 전까지 성장해온 이응노 예술의 시원적 장소이기도 하다. 이처럼 이응노의 예술가적 위상과 장소적 배경이 맞물려 운영되고 있는 이응노의 집은 현재, 다른 지역의 예술가 미술관과 경쟁하며 인식 상의 차별성을 확보해가야 하는 시대를 맞이하고 있다.

이응노의 집은 ‘이응노 예술정신에 대한 창조적 계승과 현재화’라는 건립 취지를 내걸고 이응노가 프랑스로 건너가기 직전까지의 작품 연구와 전시를 통해 이응노라는 예술가의 삶과 실험정신을 동시대의 예술과 접목하며 그 외연을 확장해 가면서 운영되고 있다. 이응노의 집은 혼돈한 근대의 마지막 시기에 변관식, 이상범 등과 같이 전통 회화의 계승자로 출발하여 사의를 바탕으로 한 전통 회화를 현대적 감각으로 혁신하는 동시에 전통 회화의 새로운 가능성을 탐색한 이응노의 젊은 시기를 미술관의 사업 범위로 설정하고 예술가, 이응노를 기념하고 기억하는 장소로 기능하고 있는 것이다. 이응노는 자신이 걸어온 이때까지의 예술가적 삶과 창작 여정을 1956년에 발행한『동양화의 감상과 기법』에서 이렇게 적고 있다.²⁷⁾ 그는 “종래의 전통을 살리면서 새로운 연구로서 창작적 동양화로 발전시키어 세계 미술에 능가할 수 있도록 되어야”²⁸⁾ 함을 강조하면서 예술가의 길에 입문하여 제1기에는 문인화를 시작했고, 제2기에는 사생을 중심으로 하였으며, 제3기는 사의를 중심으로 현대회화를 개척하고²⁹⁾ 있다고 밝히는데, 그가 여러 창작의 단계를 거쳐 1950년대를 전후하여 도달한 ‘사의에 의한 현대적 동양화의 추구’³⁰⁾라는 과업 속에서 슈페터(Joseph Alois Schumpeter)가 제시한 ‘창조적 파괴’의 개념을 엿볼 수가 있다.

슈페터는 현존하는 경제체계를 유지해가면서 어떤 방식으로 이것을 파괴하고 혁신적으로 창조할 것인가에 주목하여 현존하는 경제체계에 새로운 생산방식의 발명과 새로운 원료의 개발 등을 결합하여 ‘내부로부터 경제구조를 혁명적으로 꾸준히 변화시키면서 낡은 것을 파괴하고 새로운 것을 창조하는’³¹⁾ 질적인 변화의 불연속적인 혁신 과정을 통해 자기다움을 획득하는 과정을 창조적 파괴의 과정으로 설명한다. 그리고 그는 한 걸음 더 나아가 창조적 파괴의 과정을 이끄는 기업가(entrepreneur)는 창조적 파괴의 과정을 모방하는 사업가(businessman)와 다르다고 하면서

25) 문영미, 박세연 옮김, 『디퍼런트』, 살림출판사, 2011, 25쪽.

26) 도미야마 다에코, 『이응노-서울·도쿄·파리(이응노, 박인경, 도미야마 다에코 3인의 대담집)』, 삼성문화재단, 1994쪽, 56쪽 참조.

27) 송희경, 「이응노의 『동양화의 감상과 기법』(1956) 연구」, 『미술문화』 제17호, 동서미술문화학회, 2017, 172~179쪽 참조.

28) 이응노, 『동양화의 감상과 기법』, 문화교육출판사, 7쪽.

29) 위의 책, 10쪽.

30) 박영택, 『한국 현대미술의 지형도』, 휴머니스트, 2014, 390쪽.

31) 요제프 슈페터, 이종언 옮김, 『자본주의, 사회주의, 민주주의』(1942), 북길드, 2016, 2018, 126쪽.

새로운 유형의 실천적 경제주체를 제시하였으며 기업가가 기획하고 행동으로 보여주는 비연속적인 창조적 파괴의 과정과 새로운 것들의 결합을 통해 경제체계가 발전해 나가게 마련이라는 주장을 보여주었다. 요컨대, 슐페터가 제시하는 창조적 파괴라는 것은 근본은 유지하면서 새로운 것들의 결합과 도입을 통해 현존하는 체계에 혁신을 불러일으키는 것이며, 이것을 경영학에서는 선택과 집중이라는 말로 풀이하여 경영 주체는 많은 활동을 확장해 나가기보다는 최소한의 범주 안에서 핵심역량의 선택과 집중의 과정을 통해 다른 경영 주체와의 차별성과 인식 상의 차이를 확보해야 한다고 설명하기도 한다. 전통 회화라는 자신의 핵심역량 영역 안에서, 그리고 그 영역으로부터 이탈하지 않으면서 끊임없이 새로운 재료와 제작방식 등의 탐색과 결합을 통해 전통 회화의 새로운 변용과 혁신에 매진해 가며 자기의 예술세계를 구축한 점에서 이응노의 예술세계야말로 슐페터가 말한 창조적 파괴 그 자체였으며 일반 경영학에서 말하는 선택과 집중의 논리로 점철된 세계로 풀이할 수 있는 것이다.

바로 이 지점으로부터 이응노의 집이 이응노를 기념하고 기억하는 장소로 미래에 지향해야 할 경영전략이 모색되어야 할 것이다. 이응노가 전통 회화의 창조적 파괴를 위해 추구한 예술철학과 기업가적 실천 방식이야말로 이응노의 집이 추구하여야 할 미술관의 사명이자 임무이며, 이응노의 집이 이응노의 삶과 생애, 예술적 과업 등으로부터 취하여야 할 미래 가치라 하지 않을 수 없다. 이를 통하여 이응노의 창조적 정신을 단순히 계승하고 현재화하는 기념비적인 장소가 아니라 이응노가 추구한 창조적 파괴의 시원적 장소로서 그에 집단기억과 경험이 응집된 활동이 생성되고 배양되는 공공의 미술관으로 자리매김해줄 이응노의 집의 미래 경영의 비전과 전략이 모색되어야 할 것이다.

색빛으로 기억을 밝히다: 댄 플래빈 미술관과 특수한 장소들

정은영 (미술사학 박사, 한국교원대학교)

뉴욕주 남동부 해안에 대서양 쪽으로 뻗어 있는 섬 롱아일랜드(Long Island)는 이름 그대로 기다랗게 뻗은 긴 모양을 하고 있다. 맨해튼에서 브루클린 다리를 건너 곧바로 시작되는 롱아일랜드 섬은 북적거리는 브루클린이나 퀸스를 통과하면 이내 한가로운 전원 주택과 고급 휴양지가 펼쳐지는 햄튼스(Hamptons)가 나오고 더 이어 섬의 동쪽 끝자락에 위치한 몬탁(Montauk)으로 이어진다. 1945년 저렴하고 넓은 작업 공간을 찾아 잭슨 폴록과 리 크라이스너가 등지를 틀었던 이스트 햄튼(East Hampton)이 햄튼스 중 하나인데, 이스트 햄튼으로 가는 길에 상대적으로 작고 조용한 마을 브리지햄튼(Bridgehampton)이 있다. 미니멀리즘 작가 댄 플래빈(Dan Flavin, 1933-1996)의 초기 드로잉과 형광등 설치작품을 영구 전시하고 있는 '댄 플래빈 미술관(Dan Flavin Art Institute)'이 있는 마을이다. 맨해튼에서 롱아일랜드 선을 타고 2시간 30분 정도 가다 브리지햄튼 기차역에서 내려 도보로 찾아갈 수 있는 곳이다.

1983년 공식 개관한 댄 플래빈 미술관의 또 다른 명칭은 '디아 브리지햄튼(Dia Bridgehampton)'이다. 그 유명한 디아예술재단(Dia Art Foundation)이 1979년 소박한 시골 건물을 구입하여 플래빈의 설치 작품을 상설 전시하고 다양한 기획 전시를 개최할 수 있도록 마련한 미술관으로, 현재 '디아 비컨(Dia Beacon)', '디아 첼시(Dia Chelsea)'와 더불어 디아예술재단의 '로케이션'에 속한다. 본 발표에서는 '미술가 개인을 기리는 방법'이라는 심포지엄의 주제를 염두에 두고 댄 플래빈 미술관과 그 상위 기관인 디아예술재단을 살펴보고자 한다.

논의를 통해 강조하고자 하는 것은 플래빈의 작업에 본질적으로 내재한 시간적, 공간적 유한성이 '특수한 장소들'을 통해 어떤 방식으로 극복되어 왔는가이다. 이를 통해 플래빈 작업의 핵심에 놓인 '시간성'과 '기억하기'가 그의 개별 작품뿐 아니라 플래빈 미술관을 비롯한 '특수한 장소들'에 중요하게 작용하고 있음을 확인하고자 한다.

댄 플래빈 미술관과 빛 설치작업의 시공간적 특수성

댄 플래빈 미술관은 브리지햄튼 코위스 에버뉴 23번지에 소재한 조그마한 미술관으로 19세기 후반 뉴잉글랜드에서 유행한 목조주택 양식인 싱글 스타일(Shingle style)의 소박한 건물이다. 언뜻 일별하면 그저 평범한 시골 주택으로 보이는 미술관 건물은 1908년 마을의 소방서로 지어졌다가 1920년대부터 1970년대까지 제일침례교 교회로 사용되었던 건축물이다. 소방서와 교회에 이어 미술관으로 사용되는 건물이라니, 상당히 이상한 조합이 아닐 수 없다. 그 지역의 중요한 사회적, 종교적 기능을 담당했던 곳이었고 현재는 미술관으로서 지역의 문화·예술적 기능을 담당하고 있다. 디아예술재단과 플래빈에게 이 건물은 대량생산되는 기능적인 인공조명과 종교적이고 정신적인 빛의 영성(spirituality)이 혼재하는 작가의 형광등 설치 작품에 더 없이 적합한 장소였을 것이다.

디아예술재단은 플래빈과 긴밀한 협조 하에 소박하고 기능적인 이 목조 건물을 구입했다. 이후 플래빈과 건축가 리처드 글러크맨(Richard Gluckman)은 1981년부터 1983년에 걸쳐 건물 지붕과 외벽에 목재 싱글과 패널을 복원하여 건물 본래의 토착(vernacular) 디자인을 최대한 되살리는 한편, 플래빈의 형광등 작품을 영구 설치할 수 있도록 내부 구조를 개조하고 정면 입구의 처마 밑에 영묘한 느낌의 푸른빛 형광등을 설치하여 건물의 기능을 상징적으로 변형시켰다. 당시 플래빈은 가까운 웨인스코트에 살고 있었기에 건물의 의미와 기능을 충분히 인식하고 있었으며, 색빛을 발산하는 작품 설치를 위해 필요한 상층부의 내부를 제외하고는 일체의 건축적 변형이나

개조를 피함으로써 건물의 기본 구조와 지역사회 내의 역사적 의미를 유지하고자 하였다.

전시 갤러리는 1층과 2층으로 나누어져 있다. 디아예술재단이 플레빈 개인의 작품을 영구 전시하기 위한 목적으로 마련한 미술관인 만큼, 건물의 2층은 개관 이래 현재까지 작가가 직접 설계한 건축적 공간에 설치된 형광등 작품 아홉 점과 그의 초기 ‘아이콘(icons)’ 연작 중 하나인 <아이콘 IV(데이비드 존 플레빈[1933-1962]에게)>(1962)의 드로잉을 상설 전시하고 있다.³²⁾ 2층으로 올라가는 계단의 코너에 플레빈의 작업 중 잘 알려지지 않은 원형 형광등 작품을 설치했고, 메인 갤러리는 다소 좁은 공간을 최대한 활용하기 위해 건축적 가벽들을 90도 각도로 교차시켜 서로 다른 형광등을 양방향으로 설치했다. 이를 통해 각각의 가벽 공간 내에 명료한 색빛 공간이 형성되도록 하는 한편 제한된 공간 너머로 빛이 퍼져 수채화처럼 섞일 수 있도록 하였다. 한편 건물 입구에 들어서면 곧바로 접하게 되는 1층은 미니멀리즘과 개념미술 작가 및 롱아일랜드 지역 작가들의 작품을 기획전시 형식으로 소개하고 있다. 개관 초기에는 플레빈이 직접 전시를 기획하여 롱아일랜드의 지역 작가의 작품과 플레빈 자신이 소장하고 있던 허드슨강 화파의 드로잉을 전시하기도 했다. 1987년부터는 롱아일랜드 이스트엔드 지역과 직간접적으로 연결되는 루이스 부르주아, 엘리스 닐, 사이 톰블리 등의 저명한 작가들의 개인전을 개최하기도 했지만, 최근에는 주로 롱아일랜드에 거주하며 작업하고 있는 메리 헤일만 등 역량 있는 지역 작가의 작품을 소개하는 데에 초점을 맞추고 있다.

미술관이라기보다는 작은 전시실 정도로 불러야 할 것 같은 아담한 댄 플레빈 미술관은 여름 별장이 많고 휴양지로도 유명한 햄튼 지역 중 특별히 브리지햄튼을 찾아가도록 만드는 랜드마크가 되고 있다. 미술관 자체의 관장이나 학예사 없이 디아예술재단에서 직접 운영하는 곳이지만, 도심에서 떠나 순례하듯 이곳을 찾는 사람들에게 평범하고 흔한 형광등이 만들어내는 신비로운 빛의 공간은 결코 잊지 못하는 기억을 새겨놓는다. 아무런 변형 없이 형광등을 그대로 사용한 플레빈의 작업을 친밀하고도 직접적으로 체험할 수 있는 댄 플레빈 미술관은 단순한 사물이 자아내는 경이로운 복합성, 한시적인 인공조명이 밝혀주는 빛의 영성과 무한성을 그 어느 곳보다 강렬하게 경험할 수 있는 장소다.

1963년 브루클린 윌리엄스버그 작업실의 허름한 벽에 눈부신 황금빛 형광등을 사선으로 설치하면서 첫 형광등 작업을 시작한 플레빈은 당시 형광등 제품의 획일적인 규격뿐 아니라 한시적인 제품 수명 1200시간을 숙명처럼 받아들였다. 물론 그의 형광등 튜브는 수명을 다하고 나면 새로운 튜브로 교체되면서 본래의 한시적인 생명을 끊임없이 연장하며 빛의 파장과 진동으로 충만한 시공간의 현존성을 이어왔다. 개념미술가 댄 그레이엄(Dan Graham)이 언급하듯이 “[플레빈의] 빛은 순식간에 모든 장소에 현존한다.”³³⁾ 시골 길가의 소박한 목조 건물에서 새어나오는 알 수 없는 빛의 현존성. 평범함의 경이로움이 이처럼 강렬하게 기억에 각인되는 곳은 없다. 이처럼 순간과 무한의 복합적인 현존성을 언제나 그곳에 가면 경험할 수 있는 것은, 무엇보다 독특한 시간성과 장소적 특수성을 플레빈 작품의 핵심이라 보고 색빛으로 가득한 공간의 영구 전시를 위해 전폭적인 지원을 아끼지 않았던 디아예술재단의 지원이 있었기 때문이다.

디아예술재단과 후원가의 힘

1974년 필리파 드 메닐(Philippa de Menil: Fariha Friedrich로도 알려져 있음), 하이너 프리드리히(Heiner Friedrich), 헬렌 윈클러(Helen Winkler)에 의해 설립된 디아예술재단은 그 규모나 지향 및 운영에 있어 명실공히 미국 최대·최고의 비영리 예술후원재단이다. through,

32) 플레빈의 네 번째 아이콘인 <아이콘 IV(데이비드 존 플레빈[1933-1962]에게)>은 1962년에 사망한 자신의 쌍둥이 동생에게 바친 구조물로, 미술관 2층에 올라가면 맨 처음 볼 수 있는 작품이다.

33) Dan Graham, "Flavin's Proposal," *Arts Magazine* 44:4 (February 1970), 44.

across, between 등을 의미하는 그리스어 dia에서 이름을 따온 디아예술재단은 독특한 명칭 그대로 통로, 흐름, 전달이라는 함의를 지니고 있다.³⁴⁾ 1960년대와 1970년대에 미술계에 등장한 미니멀리즘, 개념미술, 대지미술 등 시간성, 장소특수성, 탈경계성을 특징으로 하는 현대미술을 지원하고 전시하는 ‘통로’의 역할을 강조한 것이다.

공식 홈페이지에 표명된 기관의 사명(Mission)은 다음과 같다. “디아예술재단은 예술가의 비전을 증진, 실현, 보존하는 데에 헌신한다. 디아는 단일 작가의 프로젝트를 의뢰하고, 전시를 조직하며, 장소 특정적 설치를 실현하고, 1960년대와 1970년대에 중점을 둔 중요 예술가들의 작품을 심도 있게 수집함으로써 기관의 사명을 완수한다.”³⁵⁾ 디아는 작품의 규모와 범위가 너무 커서 일반적인 미술관이나 갤러리가 소장·전시하기 어렵거나 특수한 장소성과 비전통적인 전시 공간을 요하는 작품, 나아가 번잡한 미술관이나 갤러리와는 다른 조건에서 오랜 시간을 두고 조용히 집중하여 체험해야 하는 1960-70년대 작업을 선별적으로 지원해왔다. 특히 디아는 재정적인 지원이나 기관의 후원 없이는 실현이 불가능한 거대한 규모의 프로젝트에 전념하는 몇몇 개인 예술가들을 전폭적으로 지원하여 작품의 구현과 영구 전시를 가능케 한 것으로 유명하다.

디아예술재단은 현재 세 곳의 로케이션, 여덟 곳의 사이트를 운영, 관리하고 있으며, 디아 브리지햄튼인 댄 플래빈 미술관은 뉴욕 주 비컨의 디아 비컨, 뉴욕시 맨해튼의 디아 첼시와 더불어 영구적인 로케이션에 속한다. 이 로케이션은 맨해튼과 도심 외곽에 소재한 건물(더이상 사용하지 않는 거대한 제조 공장이나 소규모 목조건물)을 기반으로 재단이 지원한 작품을 장기 전시하고 컬렉션과 연결된 기획 전시를 선보이는 곳들이다. 한편 사이트는 로케이션처럼 구체적인 장소성을 지니지만 일반적인 전시공간을 벗어난 대지미술, 환경미술, 개념미술 작업들로, 유타주 그레이트솔트레이크에 소재한 로버트 스미슨(Robert Smithson)의 <나선형 방파제 Spiral Jetty>(1970), 뉴멕시코 쿠에마도에 소재한 월터 드 마리아(Walter de Maria)의 <번개치는 들판 Lightning Field>(1977), 뉴욕시에 설치된 드 마리아의 <뉴욕 어스룸 The New York Earth Room>(1977)와 <나누어진 킬로미터 The Broken Kilometer>(1970), 유타주 그레이트 베이진 사막에 설치된 낸시 홀트(Nancy Holt)의 <선 터널 Sun Tunnels>(1973-76) 등이 포함되어 있다. 이 여덟 개의 사이트 외에도 1980년대에 디아예술재단이 자금을 이 사이트들의 일부는 디아의 재정적 지원으로 착수하여 실현된 프로젝트들이고 일부는 개별적으로 완성된 후 디아가 구입·소장·유지하게 된 작품들인데, 소박한 크기의 댄 플래빈 미술관과 비교하면 그 물리적인 규모와 범위가 참으로 방대하다고 할 수 있다.

아마도 본 심포지엄에서 특히 관심을 두는 부분은 디아예술재단의 운영 부분, 특히 재정 구조와 후원, 전시와 프로그램 운영에 관련된 실질적인 운영일 것이다. 이 두 영역에 맞추어 첫째, 핵심 후원자와 이사회 기부 및 다양한 위원회의 지속적인 외부 후원, 둘째, 예술의 자율성과 다양성 및 사회 참여를 강조하는 디렉터의 역할을 살펴볼 수 있겠는데, 본 발표에서는 재정 구조와 후원에 대한 부분만을 다루고자 한다. 디아예술재단은 ‘현대미술의 메디치’라 불리기도 하는 메닐 가문과 긴밀하게 연결되어 있다. 재단 설립의 핵심 인물인 필리파 드 메닐은 휴스턴에 기반을 둔 프랑스 출신 거대 부호 존 드 메닐(John de Menil)과 도미니크 드 메닐(Dominique de Menil)의 2남 3녀 중 막내로, 미니멀리즘, 개념미술, 대지미술을 집중적으로 전시하던 독일의 하이너 프리드리히와 교류하고 이후 재혼하면서 디아예술재단을 탄생시켰다. 특히 필리파의 어머니 도미니크 드 메닐은 세계적인 석유채굴 및 유전서비스 기업인 Schlumberger Limited)의 막대한 유산을 물려받은 상속녀였고, 2차 세계대전 발발 후 파리에서 휴스턴으로 이주한 이후 전방위적인 예술 후원과 인권운동 지원을 이어간 인물이었다.

34) Dia Art Foundation, *Dia: An Introduction to Dia's Locations and Sites* (New York: D.A.P. Artbook, 2021) 11.

35) <https://www.diaart.org/about/about-dia> (2021sus 11월 5일 검색)

디아예술재단의 재정적 원천이 메닐 가문이라는 점으로 인해 언뜻 이 비영리재단이 어떤 경제적 부침도 없이 지속적인 유지와 확장을 이어왔을 것이라 생각하기 쉽지만 사실은 그렇지 않다. 기존 미술시장 시스템을 벗어난 대지미술 지원과 대규모 미니멀 작품 전시를 위한 공간 확보에 막대한 자금이 투입되면서 결국 1984년에 심각한 파산 국면에 처했고 재정난을 해결하기 위해 중요한 소장품을 단기간에 매각하는 한편 대대적인 구조 개혁을 단행했었다. 결국 메닐 가문의 자금이 대폭 투입되면서 소생한 후 오늘날까지 이어지고 있으나, 현재 재단의 재정 및 운영 구조는 이전보다 훨씬 조직적이고 체계적이다.

우선 세계적인 경제계 인사 30여명으로 구성된 이사회(Board of Trustees)는 디아예술재단의 주요 재원이자 의사결정 기관으로, 현재 이사회장은 시그람 재단의 상속녀인 나탈리 드 건즈버그(Nathalie de Gunzburg)가 맡고 있고 필리파 드 메닐을 포함한 설립자들은 명예이사로 재직 중이다. 사실상 디아예술재단을 운영하고 유지하는 데에 필요한 천문학적 액수의 재정은 이 재단이사회에서 나온다고 볼 수 있다. 그 아래에 또 하나의 주요 후원이 4개 위원회(Art/Curator's/Leadership/Director's Councils)에 의해 이루어지고 있는데 기본적으로 개인이 소득공제(tax deductible)를 받을 수 있는 후원금을 기부하고 후원금 액수에 따라 각각 재단을 지원하는 방식과 재단으로부터 받게 되는 혜택이 달라진다. 이와 더불어 기업후원(Corporate Sponsors)과 일반인의 멤버십(Membership)이 있는데 멤버십 기부 역시 모두 소득공제가 가능하며, 기부에 상응하는 다양한 혜택을 제공한다. 또한 디아는 기부와 후원금 활성화를 위해 매년 가을 갈라 연회(Dia Fall Night)와 매년 5월 봄 자선행사(Dia Beacon Spring Benefit)를 개최하여 개인의 지속적인 후원을 독려한다. 전체적으로 주목할 점은 현대미술 전시 및 프로그램에 대한 후원과 예술가 개인에 대한 지원이 주정부의 세금과 같은 공적 자금에 의존하기보다는 강력한 재력과 문화 소양을 갖춘 후원가 개인의 기부로 이루어지고 있으며 기부에 대해 미술관 이용과 소득공제와 같은 실질적, 경제적 혜택 및 갈라 초정이나 문화후원의 공로 인정/표창과 같은 상징적, 문화적 혜택을 제공하고 있다는 점이다.

기억하기 - 특수한 장소들이 필요한 이유

댄 플래빈 미술관 외에 플래빈의 형광등 작업이 디아예술재단의 지원으로 영구 설치된 특수한 장소들로는 텍사스 휴스턴의 리치몬드 홀(Richmond Hal), 텍사스 마파의 치나티 파운데이션(Chinati Foundation), 이탈리아 밀라노의 치사 로사(Chiesa Rossa) 가톨릭 성당 등을 들 수 있다. 특히 치사 로사의 산타마리아 아눈시아타(Santa Maria Annunciata) 성당에 영구 설치된 플래빈의 작품은 플래빈이 생애 마지막 병상에서 성당 내부의 건축 구조에 맞추어 설계하고 그가 세상을 떠난 1년 후에 실현되었다. 경제적으로 낙후된 지역이었던 치사 로사에 문자 그대로 빛을 선사한 이 작품은 주랑(nave), 익랑(transept), 앱스(apse)를 각각 푸른빛, 핑크빛, 황금빛으로 밝혀 차가운 밤, 여명의 새벽, 찬란한 낮으로 이어지는 시간적인 진행에 맞도록 색빛 공간을 구성하였다. 댄 플래빈 미술관과 더불어 치사 로사 성당의 설치작업은 디아예술재단의 예술가 지원과 예술 후원이 단순히 예술가 개인을 위한 기념비가 아니라 지역과 공동체 내에서 기능하는 작품을 지원하고 지금 여기에서 시간과 공간을 함께 하는 예술을 후원하는 것임을 깨닫게 한다. 플래빈은 자신의 모든 작품을 누군가에게 헌정했다. 그에게 빛을 밝히는 것은 그 누군가를 기억하는 행위였고 작품의 제목에는 헌정 대상의 이름이 언제나 포함되었다. 이제 우리는 플래빈의 색빛 공간 속에서 그를 기억한다. 예술가를 기리는 방법은 그를 떠올리는 기억의 빛을 밝히는 것으로부터 시작된다.

미술가의 집 박물관과 자생성을 위한 운영 사례 연구: 이탈리아의 사례를 중심으로

최병진 (한국의외국어대학교)

집 박물관과 운영의 쟁점: 개념, 운영 쟁점

미술가의 집 박물관에서 논의되는 집 박물관(House Museum)은 역사박물관에 포함되는 일종의 “인류 형태학적” 박물관이라고 볼 수 있다. 이는 한 시대를 살아가는 인간의 보편성을 토대로 특정 개인이 차이점과 성격을 다른 세대의 보편성과 개인의 경험과 매개하기 때문이다. 더 나아가 이곳은 사물의 계열성을 토대로 삶의 총체성을 드러낸다는 점에서 일종의 환영이다. 고거스(Monica Risnicoff de Gorgas)는 「환영으로써의 리얼리티: 박물관들이 된 역사적 집들 Reality as illusion, the historic houses that become museums」에서 집 박물관은 원 소유자가 지니고 있었던 대부분의 원본 오브제로부터 분위기를 전달받지만, 어느 정도 명확한 목적을 지니고 박물관의 초상처럼 조직되었다고 언급한다. 그리고 특히 이 과정에서 이 같은 초상의 객관성은 역사적 사실이나 삶이 아니라 이를 둘러싼 초상과 같은 재현이라고 설명했다³⁶⁾.

박물관의 초상, 즉 얼굴의 요소가 얼굴의 인상을 만들어내는 것처럼 이곳에 담긴 메시지는 사물과 메타 은유로 작동하는 전시로 구성되어 있다. 이는 이야기를 접하는 관람자에게 이 같은 서로 다른 층위의 시각적 메시지는 관람자에게 상상력을 부여하고 이야기에 대한 참여를 통해 적극성을 부여할 수 있다는 점에서 박물관에 도움이 된다.

그러나 논의의 쟁점은 여러 가지 인상이 만들어내는 집 박물관의 친밀감이나 이를 자극하는 상상력이 아니라 이 같은 박물관의 지속가능성이다. 박물관은 사회적 담론의 생산을 목적으로 한다는 점에서 관람자가 지속적으로 찾을 수 있어야 한다. 즉 박물관은 관람자 및 외부 이해 관계자를 잘 파악해야 하고, 역량과 서비스, 이를 통해 얻을 수 구체적 결과를 잘 판단해야 한다. 이를 위해서는 박물관의 플랫폼과 제공할 수 있는 경험은 매우 중요하다.

박물관과 관람자 사이에서 중요한 부분은 두 집단이 상호 혜택에 기여하는 교차 네트워크 효과(Cross-side Network Effects)가 일어난다는 점이다. 오늘날 1970년대 스미소니언 미술관(Smithsonian American Art Museum)에서 관람자 조사를 진행한 이후, 다양한 관람자 그룹이 있다는 사실을 충분히 이해할 수 있었고 각각의 관람자는 부르디외(Pierre Bourdieu)의 『구별짓기 Distinction』를 통해 확인할 수 있는 것처럼 사회 구성원들은 다양한 사회적 특성들을 지닌다³⁷⁾. 따라서 박물관은 서로 다른 관람자 그룹을 토대로 구성된 커뮤니티를 다양한 채널을 통해 확장하고 네트워킹 가능한 허브의 역할을 수행할 필요가 있다.

그러나 박물관 경영을 위한 효율적 모델이 있다고 해서 성공할 수 있는 것은 아니다. 이 같은 성공을 결국 어떤 경험, 즉 서비스를 제공하는지에 따라 달라지기 때문이다. 이와 관련해서 영한스(Sherry Butcher-Younghans)는 『집 박물관: 관리, 예방, 경영을 위한 실천적 사용법 Historic house museums: a practical handbook for their care, preservation, and management』을 통해 집 박물관이 제공할 수 있는 서비스를 1) 역사적 자료 공간 2) 역사적 시각화의 공간 3) 역사에 대한 미학적 공간을 언급한다³⁸⁾. 이와 관련해서 이탈리아 로마에 있는 데 키리코 집 박물관

36) Monica Risnicoff de Gorgas, “Reality as illusion, the historic houses that become museums,” *Museum International*, LIII:II (4/2001): 10-15.

37) John R. Kinard, “The neighbourhood museum as a catalyst for social change,” *Museum International*, 37.4 (1985): 217-223; Pierre Bourdieu, *Distinction: A social critique of the judgement of taste*, Harvard University Press, 1987 참조.

관의 운영과정은 여러 가지 시사점을 제공할 수 있는 사례라고 판단했다.

데 키리코 집 박물관의 사례

데 키리코 집 박물관(Giorgio de Chirico House Museum)은 스페인 광장(Palazzetto dei Borgonogni)에 있다. 마술적 리얼리즘, 형이상학주의를 대표하는 화가인 데 키리코는 이곳에서 30년간 아내 파스크버(Isabella Pakszwer Far)와 거주했다. 데 키리코 사후 아내는 조르조-이사 데 키리코 재단(Giorgio e Isa de Chirico Fondazione)을 설립해서 남편의 작품과 생각의 가치를 전달하려했고, 이후 1990년 세상을 떠나며 아카이브와 작품을 재단에 상속했고 1993년 집을 정리하고 문헌 연구를 진행한 이후 1998년 11월 개장했다.

데 키리코 아카이브는 그의 글과 인터뷰 사진 및 영상, 전시 기록과 행사 기록, 그를 다루는 연구 출판물을 지속적으로 관리하고 이용자에게 공개한다. 마지막 부분과 관련해서 아카이브에서는 연구 자료를 다루는 인용 자료를 관리하며 이는 화가와 동시대의 문화적 지평을 이해할 수 있도록 이용자와 연결해준다. 이 같은 자료는 조르조-이사 데 키리코 재단에서 일하는 참여자로서 연구자들의 범위를 확장하며 데 키리코 연구의 중심지로 변화시킬 수 있는 이유가 된다. 이는 『형이상학 미술 Arte Metafisica』과 같은 잡지를 통해 확인할 수 있다³⁹⁾. 특히 박물관의 구조에서 보면 조르조-이사 데 키리코 재단은 박물관의 운영에 기여하지만 이원화되어 있고, 이는 상호 보완적으로 연구자의 참여를 위해 분리된 활동을 진행한다. 이는 연구자나 데 키리코에 대한 서사에 참여하는 외부이해관계자에 대한 위임을 토대로 효율성을 높이기 위한 목적을 지닌다. 이는 박물관 자원의 효율적 운영을 제고하고 더 나아가 다원화되고 분산된 소통 채널을 만들어낸다. 이 같은 연구자의 커뮤니티가 만들어내는 결과는 집 박물관의 고정된 이미지에 대한 편견을 넘어설 수 있는 순환 전시로 이어진다. 또한 예약 전시 방문 속에서 도슨트 없이 박물관을 방문할 수 없게 만들었기 때문에, 박물관에서 도슨트의 역할은 매우 중요해진다. 도슨트는 데 키리코에 대한 연구를 진행하는 후속 세대로 관람자를 통해 연구의 사회적 유용성을 탐색한다. 도슨트의 관심 속에서 관람자와의 대화는 적극적으로 진행되며 이는 상호 얻을 수 있는 부분이 많아지는 이유가 된다. 더 나아가 집을 기준으로 매개 변수를 만들어내는 새로운 작품의 전시는 이를 지속적으로 활용할 수 있는 지역 커뮤니티의 ‘열정적’ 지지자를 만들어내며 커뮤니티와의 연계를 강화해준다.

이 같은 상황 속에서 데 키리코 집 박물관의 장점이자 강점은 사회적 유용성에 부합하는 서사의 플랫폼과 관람자의 경험의 플랫폼을 일원화하는 효과적 과정을 만들어냈다는 점이다. 이를 다시 검토해보면 다음과 같다.

첫째, 분화와 확장 가능한 구조를 위해서 열정적 서사를 제공하는 외부 이해 관계자의 커뮤니티가 형성된다. 재단과 박물관의 이원화된 플랫폼과 협업은 박물관의 설립 취지에 부합하는 활동 범위를 확장해준다. 재단은 박물관의 여러 종류의 활동을 다른 방식으로 수행할 수 있으며, 필요에 따라 새로운 이해관계자 그룹을 확장하고 협업할 수 있는 공간을 제공한다. 재단은 분화된 전문가들의 참여 공간으로 상호 의견 및 자문이 가능한 장소로 변화된다.

38) Sherry Buytcher Youngmans, *Historic house museums: a practical handbook for their care, preservation, and management* (New York: Oxford University Press, 1993), 3-9.

39) Marianne W. Martin, "Reflections on de Chirico and Arte metafisica." *The Art Bulletin* 60.2 (1978): 342-353.

둘째, 재단의 아카이브는 관람자의 성격을 효과적으로 이해할 수 있는 연구의 출발점을 제공한다. 영한스가 언급했던 ‘역사적 자료 공간’은 동시대의 연구 경향과 다양한 채널의 인용관계를 제공하는 아카이브를 통해 동시대 데 키리코 연구의 지형에 대한 정보를 전달해준다. 이는 도슨트를 통해 박물관 교육에 기여하며 도슨트에게 관람자의 관심사를 직접 대화를 통해 검증할 수 있는 기회를 제공한다. 이는 연구 후속 세대에게 새로운 데 키리코에 대한 역사적 연구의 사회적 유용성을 이해할 수 있는 기회를 제공해준다.

셋째, 이 같은 연구와 서사는 관람자의 경험을 확장한다. 사회적 유용성에 토대를 둔 연구와 서사는 동시대의 관심사와 만나 효율적인 전시의 메시지를 구성하기 때문이다. 또한 사회적 유용성은 시대에 따라 지속적으로 변화된다는 점에서 이 같은 서사가 전시에 다시 반영되는 과정은 집 박물관의 고정된 환영을 둘러싼 편견을 변화시킨다. 또한 이는 새로운 논의를 통해 서사의 희소성을 만들어낸다.

넷째, 이 같은 전시와 도슨트의 활동은 지역 커뮤니티를 강화하며, 동시에 외부 커뮤니티에 대해서도 네트워크 효과를 제공한다. 이는 관람자의 열정적 참여가 다른 관람자에게 영향을 끼친다는 뜻이며, 이 같은 관심사의 공유는 데 키리코 박물관의 컬렉션을 박물관 이외의 다른 장소에서 활용할 수 있는 빈도를 높여준다. 이는 새로운 소통의 채널을 통해 다른 지역의 외부 커뮤니티의 관심을 통해 유입되는 집 박물관의 관람자를 증가시킨다.

분석 결과와 시사점

데 키리코 집 박물관에서 관찰할 수 있는 네 가지 요소가 설명해주는 것은 상호 교차 네트워크의 대상인 박물관과 관람자의 관계를 묶어서 제공해야 하는 경험인 전시의 경험을 중심으로 이를 뒷받침하는 해석과 이를 통해 만들어진 사회적 담론으로써의 서사를 위해 수월성을 부여할 수 있는 상호 관계적 운영모델을 구축한다는 점이다. 특히 이 같은 교차 네트워크 효과에 대한 이해는 더 나아가 상호 연계된 플랫폼을 통해 확장되며, 결과적으로 송신자 그룹과 수신자 그룹이 모두 분화되고 다원화된 채널 속에서 새로운 권한을 위임받으며 새로운 이야기를 만들어내는 토대가 된다. 이는 박물관 컬렉션의 새로운 평가와 가치를 통해 역사적 유산으로 데 키리코의 작품을 인식시켜줄 수 있는 토대가 된다. 특히 이 과정에서 연구자들의 역할은 매우 중요하다. 박물관의 역량이 이 같은 효율적 운영모델의 관리에 초점을 맞춰야 한다면, 연구자의 결과물은 더 나아가 각각 박물관이 제공하는 관람자의 경험을 둘러싼 희소성을 제공하기 때문이다. 이 같은 점은 가장 중요한 쟁점을 구성한다. 박물관의 운영모델에서 만들어지는 플랫폼의 효율성과 콘텐츠의 희소성은 박물관의 메시지가 지속가능한 발전의 조건이기 때문이다.

약 력

김학량(Kim, Hak-lyang), 동덕여자대학교 교수

김학량은 서울대학교 미술대학 동양화과, 홍익대학교·명지대학교 대학원 미술사학과에서 공부했다. 지금 동덕여자대학교 큐레이터학과에서 일하며, 이응노의집(고암이응노생가기념관) 명예관장을 맡고 있다. 동아 갤러리(1995-1999), 서울시립미술관(2003-2006)에서 큐레이터로 일했고, 그 후에 《이상한 나침반》(갤러리 눈, 2007), 《축II: 헌화가》(참여작가 작업실, 2008), 《축III: 야간비행》(스페이스오뉴월, 2013), 《축V: 빈, 집》(스페이스오뉴월, 2016) 같은 전시를 기획했다. 근래에 쓴 논문으로는 「이응노의 초기 추상」, 『미술이론과현장』 24(2017), 「1950년대 식민지 세대 추상 담론의 배경과 의미」, 『미술이론과현장』 28(2019) 등이 있다. 배우고 가르치고 쓰고 그림 그리며 사는 가운데, 미술은 괴물이 아니었을까(아닐까), 미술이 괴물이 되지 못하게 하려면 어떻게 살고 어떻게 일해야 할까, 궁리하고 있다.

윤후영(Yoon, Hoo-young), 충남미술관 건립팀 학예연구사

윤후영은 한남대학교 회화과와 대학원미술학과를 졸업하고 5회의 개인전시를 발표했다. 독립큐레이팅으로 '흐르는 미술-갑천'(2007)과 '원도우갤러리'(2007~2008)를 기획했다. 롯데갤러리와 대전시립미술관에서 근무했으며 광주 '대인예술시장 프로젝트' 기획팀장을 역임한 후 비영리예술매개공간 '스페이스 스스시'를 설립 운영했다. 이응노의집 학예사로 근무하였고 지금은 충청도청 충남미술관건립팀 학예연구사이다.

성완경(Sung Wan-kyung), 인하대학교 명예교수

서울대학교 미술대 회화과와 파리 국립고등장식미술학교 벽화과를 졸업했다. 현실과 발언 창립 동인(1979-89), <민중미술-한국의 새 문화운동>전(뉴욕 1988) 공동큐레이터, <세계의 개념주의 : 기원의 시점들, 50년대-80년대>전(1999 뉴욕) 공동큐레이터, 2002 광주 비엔날레 예술감독, 한국만화특별전(2003 프랑스 앙굴렘) 총괄큐레이터 등 몇몇 국제전 전시기획 이력이 있다. 저서로 <성완경의 세계만화탐사>, <민중미술. 모더니즘. 시각문화>, <F. 레제와 기계시대의 미학>, 번역서로 <사진과 사회>, <현대미술의 개념>(공역), 공편저로 <시각과 언어> 1, 2, <민중미술을 향하여_현실과 발언 10년사> 등이 있다. 현재 인하대학교 예체능학부 미술전공 명예교수이며 전남 담양군에서 살고 있다.

박계리(Park, Carey), 국립통일교육원 교수

박계리는 이화여자대학교 미술사학과에서 박사학위를 취득하였다. 이화여자대학교 박물관 큐레이터, 홍익대학교 융합예술연구센터 연구교수, 국립한국전통문화대학교와 독일 베를린 자유대학교에서 초빙교수를 역임하였다.

저서 『모더니티와 전통론 : 혼동의 시대, 미술을 통해 정체성 읽기』(혜원, 2014)는 대한민국학술원 우수 도서로 선정되었으며, 이외에도 『북한미술, 분단미술』(아트북스, 2018), 『그림으로 떠나는 금강산 여행』(열린책들, 2020) 등과 다수의 저서와 논문을 발표하고 있다.

전시기획으로는 제10회 Kyoto Experiment. which is international performing arts festival에 초대받아 <개성공단 사람들>(2019, Kyoto Art Center)을 기획하였으며, <이응노, 세상을 넘어 시대를 그린다>(2013, 이응노미술관), <약속>(2021, 아시아문화의전당, 수원시립미술관) 등 다수의 전시를 기획하였다.

이 섭(Lee, Sop), 전시기획자

이 섭은 홍익대학교 미술대학 서양화과에서 학사를, 가톨릭대학교 대학원 철학과에서 석사와 존재론적 해석학 관련 서양 현대철학 박사 학위를 취득했다. 현재 프리랜서 전시기획자로 활동하면서 시간강사로 가톨릭대학교 철학과에서 미학을 서울시립대학교에서 예술이론을 가르치고 있다. 나무화랑과 나무기획을 인사동에서 칠 년간, '아트컨설팅서울'을 조직해 십이 년간 운영하였다. 육 년간 '일주아트하우스'를 기획하여 총괄 프로그래머로 영상, 독립영화, 다큐멘터리 분야를 다루었다. 쓴 책은 <에로스 훑쳐보기>가 있고, 주요 논문으로는 「하이데거의 진리 사건을 통해 드러나는 존재 사유의 근거 문제를 삶의 자리로 해석할 수 있는 가능성에 대하여」, 「'우리'에 대한 존재론적 해석」 등이 있다.

엄광현(Um, Kwang Hyun), 상명대학교 강사

홍익대학교 대학원 미학과에서 석사를 취득하고 일본 타마미술대학교에서 한국과 일본의 동시대미술 비교 연구로 예술학 박사학위를 취득하였다. 코리아나미술관 학예사를 거쳐 현재는 상명대학교에서 문화예술경영과 관련된 강의를 하고 있다. 최근 주요 논문으로는 「일본의 근대 고등교육 제도와 여자미술교육 : 죠시미술전문학교를 통해 본 일본 근대 여자미술교육의 사회적 기능」(미술문화 제20호, 2021), 「서양의 미술가들과 일본의 공부미술학교 : 일본 메이지 시대 초기, 미술교육제도의 수립과정에 대하여」(유럽미술문화학논집, 제21호, 2020) 등이 있고, 역서로는 『키치란 무엇인가』(시각과언어, 1995) 등이 있다.

정은영(Jung, Eun Young), 한국교원대학교 교수

한국교원대학교 미술교육과 부교수. 미국 윌리엄 앤 메리 대학과 일리노이 대학에서 강의한 바 있으며 워싱턴 DC에 있는 필립스 컬렉션(The Phillips Collection) 미술관에서 박사후 리서치 펠로우를 역임하였다. 주요 연구분야는 현대미술사와 미술이론 및 미술비평이며, 저서로 『융합교육의 이해』(2017), 『미술교육의 기초 (The Basics of Art Education)』(2016), 『김병기: 감각의 분할』, 국립현대미술관(2014), 『한국현대미술작가 시리즈 김봉태』, 국립현대미술관(2016) 『Drawings of Choice From a New York Collection』, Krannert Art Museum, Champaign Illinois(2002), 등이 있다.

최병진(Choi Byung Jin), 한국외국어대학교 부교수

로마 라 사피엔차 대학에서 문화재학 학사, 미술사 석사를 받았고, 피렌체 국립대학에서 미술사 박물관학 분야의 박사 학위를 받았다. 최근 박물관에 대한 논문으로는 「로마의 박물관 클러스터: 이탈리아 시립 박물관 플랫폼에 대한 사례 연구」(『미술이론과 현장』, 27, 2018, pp. 27-52), 「박물관 문화의 변화와 시각장애인을 위한 미술: 호메로스 국립 촉각 박물관을 중심으로」(『현대미술사연구』, 43, 2018, pp. 225-247), Changes and Challenges in Museum Management after the COVID-19 Pandemic (Journal of Open Innovation: Technology, Market, and Complexity, 7:2, 2021: 1-18) 등이 있다.

조은정(Cho, Eun-Jung), 목포대학교 교수

조은정은 서울대학교 미술대학 서양화과에서 학사와 석사학위를 취득하고 테살로니키 아리스토텔레스 대학교 역사와 고고학부에서 박사학위를 취득하였다. 현재 목포대학교 미술학과에 재직 중이며, <한국미술이론학회> 회장, 학술지 『미술이론과 현장』, 『서양미술사학회 논문집』, 『한국예술연구』 등의 편집위원으로 활동하고 있다. 저서에는 『헬라스와 그리스: 그리스성에 대한 문화사적 고찰』(사회평론, 2016), *Korean Painting: From Modern to Contemporary 1945-1980s* (Hollym, 2015) 등이 있다. 최근 주요 논문으로 「미토스와 히스토리야: 기원전 5세기 아테네 사회에서의 시각적 역사 기술과 신화적 수용의 문제」, 『미술사학』 42 (2021), 「문화예술교육사의 지역화 과제와 역할: 목포대학교의 문화예술교육개론 운영 사례를 중심으로」, 『조형교육』 77 (2021) 등이 있다.

김연재(Kim, Yon Jai), 한국예술종합학교 미술원 미술이론과 객원교수

한국예술종합학교 미술원 미술이론과 학사, 서울대학교 대학원 협동과정 미술경영학 석사, 영국 레스터대학교 박물관학 박사, 저서: 『예술연구총서- 포스트 코로나 시대 예술의 길』 (한국예술연구소, 2021, 공저) 지음. 현재 한국미술이론학회 총무이사 및 한국미술경영학회 사무총장

황찬연(Hwang, Chan-Yeon), 이용노의집 학예연구사

황찬연은 충남대학교 조소과 학사, 홍익대학교 예술학 석사, 성균관대학교 동양철학과 박사과정을 수료하였다. 현재 고암이용노생가기념관 학예연구사로 재직중이며, 한국큐레이터협회 회원으로 활동 중이다. 2007-2010 큐브스페이스(인사동) 큐레이터, 2011-12 대전시립미술관 객원큐레이터, 2013-19 dtc아트센터 책임큐레이터, 2017-19 한국화학연구원 선임큐레이터를 역임하였다. 석사논문으로 「우성 김종영 작품의 범자연주의 연구」, 주요 전시기획으로 「불물나무쇠흫」(2013,대전시립미술관), 「대전타큐멘타」(2013-2019,dtc아트센터), 「카본프리」(2018,한국화학연구원&제주도립미술관), 「바이오 에티카」(2018,한국화학연구원), 「이용노의 문자추상 : 말과 글, 뜻과 몸짓」(2020), 「고암의 춤 : 평화 공존 화합」(2021) 등이 있다. 주요 프로젝트로 「산호여인숙 레지던스」(2013), 「중동 작은미술관 프로젝트」(2016), 「푸른지대창작센터 레지던스」(2020) 등 참여하였다.

이응노의 집 개관10주년 기념
2021 이응노의집·한국미술이론학회
공동 학술 심포지엄

주최  홍성군
HONGSEONG-GUN

주관  이응노의집
고암 이응노생가 기념관



한국미술이론학회
Korean Society of Art Theories
<http://www.arttheory.org/>

본 자료집은 홍성군·이응노의 집 지원으로 제작되었으며, 자료집의 저작권은 각 연구자에게 있으므로 정당한 방식으로만 사용하실 수 있습니다.