

#### 저작자표시-비영리-변경금지 2.0 대한민국

### 이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

• 이 저작물을 복제, 배포, 전송, 전시, 공연 및 방송할 수 있습니다.

#### 다음과 같은 조건을 따라야 합니다:



저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.



비영리. 귀하는 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 없습니다.



변경금지. 귀하는 이 저작물을 개작, 변형 또는 가공할 수 없습니다.

- 귀하는, 이 저작물의 재이용이나 배포의 경우, 이 저작물에 적용된 이용허락조건 을 명확하게 나타내어야 합니다.
- 저작권자로부터 별도의 허가를 받으면 이러한 조건들은 적용되지 않습니다.

저작권법에 따른 이용자의 권리는 위의 내용에 의하여 영향을 받지 않습니다.

이것은 이용허락규약(Legal Code)을 이해하기 쉽게 요약한 것입니다.

Disclaimer 🖃





## 미술학박사 학위논문

# '주변'에서 '개별'로 향하는 작품 연구

A Study on the Making of Art from 'Marginal' to 'Individual'

2020년 8월

서울대학교 대학원 미술학과 조소전공 송 수 영

## 국문초록

본 연구는 '주변'에 대한 나의 관점을 제시하고, 그 관점이 나의 작업에서 실천되는 모습을 서술한다.

존재의 고유한 특성, 즉 개별성은 우리가 속한 사회에 의해 추구해야 할 표준인 '중심'과 극복해야 할 '주변'으로 구분되곤 한다. 나는 나의 개별성이 주변화되는 경험을 통해 '주변'의 입장에서 이러한 현상에 주목하였다. '주변'이 된다는 것은 그것이 본래 가졌던 의미로부터 소외된다는 것이다. 나는 '주변'으로서 나의 경험과, 페미니즘·생태주의·미국의 유색인 이주민에 관한 사회학적 논의를 통해 그것의 다양한 측면을 이해하면서, 소외에서 벗어나 '개별'이 되는 방법을 모색하였다.

이 과정에서 '주변'을 바라보는 나의 관점은 변화를 겪었다. '주변'은 사회로부터 소외된 곳이기도 하고, 사회에 저항하는 곳이 기도 했다. '주변'을 사회 바깥에 있는 곳으로 보는 이러한 관점은 주변인 스스로를 부끄럽게 여기거나, '중심'과 '주변'의 범주를 견고 하게 만드는 등 한계가 있었다.

나는 이러한 문제를 보완하기 위해 새로운 관점의 '주변'을 구상한다. 이 '주변'은 사회 안에서, 범주에 포획되지 않는 '개별'을 만듦으로써 '중심'에 침투하고 그것을 변화시킨다. 이러한 침투는 '주변'이 '중심'에 대립하기보다 연대할 때, 그리고 그렇게 추구하는 '개별'을 서로 이어져 있는 존재로 이해할 때 가능해진다.

이러한 관점에서 나는 동시대인이 겪고 있는 소외의 여러 가지 측면과, 그런 소외를 넘어 '개별'로 향하는 나의 작업을 보여준

다. 나는 새로운 것에 주목하는 문화적 편향으로 인해 흔하고 반복되는 삶의 기반이 무시되고, 숙련을 도외시하는 분위기로 인해물질적 토대와 관계를 잃고, 양적 성과와 스펙터클을 지향하는 풍토 속에 작가와 관객 모두 소외되고 있다고 보았다. 나는 '흔하고 반복되는 것'에 주목하고, 재료를 다룸에 있어 '길들이고 길들여지는 관계'를 맺는 작업을 통해 스펙터클과는 무관한 작품을 만든다.

이렇게 만들어진 작품은 존재의 유한함과 연약함을 드러낸다. 유한함과 연약함은 '중심' 문화에서 극복해야 할 부정적인 것으로 치부된다. 하지만 나의 작품에서 유한함과 연약함은 그 대상의 개 별성을 인식하게 한다. 그리고 우리 존재가 모두 유한하고 연약하 다는 측면에서, '주변'은 보편이 되며 그러한 보편성 위에서 서로 이어져 있음을 느끼게 한다.

주요어 : 주변, 중심, 개별, 소외, 저항, 유한함, 연약함, 보편성, 서로 이어져 있음

학 번: 2015-30309

# 목 차

| 서론                     | ·· 1   |
|------------------------|--------|
|                        |        |
| 본론                     | ·· 12  |
| 1. '주변'                | ··· 12 |
| 1.1. 소외된 곳             | ··· 14 |
| 1.2. 저항하는 곳            | ··· 22 |
|                        |        |
| 2. '주변'에서 '개별'로        | ··· 39 |
|                        |        |
| 3. '주변'에서 '개별'로 향하는 작업 | ··· 61 |
| 3.1. 흔하고 반복되는 것에 주목하기  | ··· 61 |
| 3.2. 길들이고 길들여지는 관계 맺기  | ··· 69 |
| 3.2. 유한함과 연약함 드러내기     | ··· 84 |
|                        |        |
| 결론                     | • 100  |
|                        |        |
|                        |        |
| 참고문헌                   | · 104  |
| Abstract ······        | • 107  |

# 서 론

나는 키가 작다. 지하철이나 버스를 타면, 손잡이를 잡은 사람들의 팔 꿈치가 나의 눈 위치에서 오락가락한다. 그런 상황에 놓이면 긴장할 수 밖에 없다. 한편 사람들은 자신의 눈높이보다 낮은 장애물은 밀치거나 스쳐 지나간다. 즉 나는 자주 밀쳐지고 스쳐진다. 그래서 나는 누군가 성큼성큼 다가오면 지레 먼저 피하려고 든다.

이렇게 위축되는 감각을 항상 마주하다 보니, 나 이외의 존재가 그런 감각을 느끼는 경우에도 민감한 듯하다. 큰 것의 곁에 있는 작은 것, 단단한 곳에 놓인 연약한 것, 혹은 거센 힘 앞에 위축되어 떨고 있는 듯한 것을 보면 남 일 같지가 않다. 형광등에 부딪치는 나방, 차 밑에 웅크리고 있는 새끼 고양이, 보도에 나와 말라 죽어가는 지렁이, 발가락이 없어 절뚝거리는 비둘기, 길가에 떨어져 부스러져가는 낙엽에게 눈이 간다.1)



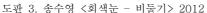
도판 1. 송수영 <전단지 - 나방> 2009



도판 2. 송수영 <쇠못 - 지렁이> 2011

<sup>1)</sup> 이 문장에 기술된 관심은 다음과 같은 나의 작품으로 이어졌다. <전단지 - 나 방>(2009), <비닐봉지 - 고양이>(2009), <지렁이 묘비 - 가드레일>(2006), <쇠못 - 지렁이>(2011), <희색눈 - 비둘기>(2012), <셔틀콕-비둘기>(2017), <수염 난 낙엽>(2019)







도판 4. 송수영 <수염 난 낙엽> 2019

작업 과정 역시 내 몸과 연관되어 있다. 나 혼자 만들 수 있는 것이 몸과 마음에 편하므로, 비닐봉지를 구겨서 고양이를 만들듯, 연약한 재 료를 가지고 특별한 도구나 가공 없이 형태를 만든다. 그러다 보면 완성 된 작품은 단단하지 못한 경우가 많다. 또 나 혼자 옮길 수 있게 만들다 보면, 작고 가벼워진다. 전시된 전체 스케일이 커지더라도, 작은 단위로 나누어 혼자 옮길 수 있게 한다.

이런 작업 과정과 완성된 형식은 관람자가 작품을 경험하는 방식에 대한 나의 바람과 연관되어 있다. 나는 눈앞에서 팔꿈치가 왔다 갔다 하는 경험의 피로감을 잘 알기 때문에, 남에게 그런 감각을 주고 싶지 않다. 그래서 관람자를 깜짝 놀라게 하거나 위압감을 주기보다는 관람자보다 작고 약하거나 수평적으로 늘어서서 편안한 느낌을 주는 크기와 형태를 선택한다.

몸과 관련된 이러한 선택들은 나의 가치관을 통해 지속된다. 그 가치관은, 몸을 비롯하여 '자신에게 주어진' 것의 특성을 살려서 작업을 하는 것(더 넓게는 살아가는 것)이 맞다/옳다/좋다는 생각이다. 여기서 '자신에게 주어진 것'은 본성론이나 운명론을 의미하지 않는다. 그것은 타고난 기질과 자라온 환경, 그리고 그 속에서 쌓아온 경험을 통해 만들어진한 개인의 개별성을 의미한다. 우리는 각자 다른 환경에서 각자 다른 몸

을 갖고 각자 다른 사람들과 관계를 맺고, 각자 다른 경험을 하며 각자 다른 욕망과 의지를 품는다. 그래서 어떤 사람은 맞벌이 가족의 일거수 일투족을 기록하는 데 12년을 바치며2), 어떤 사람은 "네 이웃을 네 몸과 같이 사랑하라"라는 한 문장의 의미를 몇십 페이지에 걸쳐 한 단어한 단어 분석하고3), '인상주의'로 묶여지는 사람들 중에도 어떤 사람은 시시각각 변화하는 빛을, 어떤 사람은 무도회에서 춤추는 청년들이 느끼는 도시 생활의 즐거움을, 어떤 사람은 거리의 여성처럼 도시의 어두운 측면에 관심을 가지는 것이다.

우리는 모두 다르고, 그 다양성은 그 자체로 의미가 있다. 심리학, 신경학에서 진행된 "민감성" 연구에 의하면,4) 다섯 사람 중 한 사람은 남들보다 민감한 성향을 지녔다고 한다. 여기서 민감성은 신경, 인지, 감각기능의 차이에 기반한 것으로 일찍이 영유아 때부터 구별된다. 이들의신경은 쉽게 놀라고, 피로해진다. 이 비율은 다른 종에서도 비슷하게 발견된다. 예를 들어 토끼 다섯 마리 중 한 마리는 나머지 토끼들에 비해민감한 성향을 띤다. 이들은 낯선 먹이를 만났을 때 다른 토끼들보다 망

<sup>2)</sup> 앨리 러셀 혹실드(Arlie Russell Hochschild,1940-)는 12년간 맞벌이 가족의 집을 방문하여 생활상을 관찰하고 『돈 잘 버는 여자 밥 잘 하는 남자』(백영미 역, 아침 이슬, 2001)를 썼다.

<sup>3)</sup> 키에르 케고르(Søren Aabye Kierkegaard,1813-1855)는 신약성서의 문장들을 인용하여 사랑의 의미를 설명하는 『사랑의 역사』(임춘갑 역, 다산글방, 2015)에서 "네이웃을 네 몸과 같이 사랑하라"라는 한 문장만 40페이지가 넘도록 분석한다.

<sup>4) &#</sup>x27;감각 처리 민감성'(Sensory Processing Sensitivity, SPS) 연구는 1990년대 초, 미국의 임상 심리학자 일레인 아론(Elaine N. Aron,1944-)이 HSP(Highly Sensitive Person)라는 개념을 창안하면서 시작되었다. '민감성'이라는 단어를 사용하지는 않았지만 미국의 발달심리학자 제롬 케이건(Jerome Kagan,1929-)은 1989년부터 자극에 대한 민감성에 선천적 차이가 있음을 밝히는 연구를 진행했다. 이 연구에서 케이건은 4개월 된 신생아 500명에게 녹음된 목소리를 들려주거나 알코올 냄새를 맡게 하는 등 감각 자극을 줬다. 아기들 중 약 20퍼센트가 상대적으로 심하게 울며 팔다리를 휘저었고, 이를 케이건은 '고반응군(High Reactors)'으로 분류했다. 아기들 중 상당수가 청년기에 이르기까지 후속 실험에 참여했으며, 이를 통해 유아기 때 발견된 기질적특성이 유지된다는 사실이 밝혀졌다. 이후 일레인 아론은 고반응군에 속한 사람들을 대상으로 한 두뇌 연구에서 자극 반응에 대한 특이성을 확인했다. (수전 케인, 『콰이어트』[eBook], 김우열 역, 2012, 2부 4장과 일자 샌드, 『센서티브』[eBook], 김유미 역, 다산지식하우스, 2017, 8장 참고)

설이느라 조금밖에 먹지 못하거나 먹지 않는다. 이와 같은 성향은 언뜻 나약하거나 못난 것으로 여겨질 수도 있다.5) 그러나 이런 성향의 토끼 가 없다면, 토끼 무리는 독이 든 낯선 먹이를 만났을 때 절멸할 것이다. 종 다양성이 지구환경에 중요한 역할을 하듯이, '언뜻 부정적으로 보이 는' 성향도 제 나름대로 필요와 의미가 있다.

어떤 특성을 '언뜻 부정적으로 보이'게 하는 데는 우리가 속한 사회의 암묵적 기준이 작용할 때가 많다. 민감한 토끼는 다른 토끼보다 못난 토끼가 아니라 민감한 토끼일 뿐이다. 민감한 토끼는 과감하게 행동하는 성향을 표준으로 제시하는 사회에서 '못난' 토끼가 된다. 이렇게 개체의 고유한 특성 즉 개별성을 있는 그대로 바라보지 않고 하나의 이상적 기준에 비추어 '나쁜' 것으로 뭉뚱그릴 때, 그 개별성은 '주변'이 된다. 어떤 개별성이 주변화되면 그것의 고유하고 섬세한 의미는 잘 보이지 않게 된다.

한 가지 유형에 맞추기를 요구하는 사회는 많은 사람을 소외시킨다. 예를 들어 '조각이란 금속이나 돌과 같이 육중하고 견고한 재료로 거대하게 만드는 것'이라는 생각이 지배적인 어느 사회를 상상해볼 수 있다. 이 경우 자신의 작업 성향이 이 사회의 통념에 잘 들어맞는 작가도 있는 반면에 그렇지 않은 작가도 있을 것이다. 육중하고 거대한 조각을 이리저리 옮기기에 힘든 몸을 가진 사람이나, 아이를 키우는 사람 말이다. 아이를 키우는 사람에게는 용접기나 그라인더는 물론이고, 망치소리로 아이의 잠을 깨울까봐, 혹은 작업실에 도착해서 얼마 지나지 않아 아이를 데리러 가야하기 때문에 작업을 하지 못하는 시간이 이어질 것이다. 그동안 그들은 작업의 세계, 미술 사회에서 밀려나고 잊혀진다. 그들이할 수 있는 작업, 즉 아이를 돌보는 공간에서, 아이를 지켜보면서도 짬짝이 할 수 있는 작업은 그 사회가 요구하는 '조각'의 유형과 맞지 않기때문이다.

<sup>5)</sup> 수전 케인(Susan Cain, 1968-)은 『콰이어트』에서 20세기 이후 미국문화가 자신감 넘치는 '외향성'을 이상적인 성격 유형으로 제시하면서, 조심스러운 '내향성'을 결핍이나 병적인 것으로 내몰고 있다고 분석한다. (수전 케인, 앞의 책, 1부 1장)

이러한 사례들은 내가 '한국여류조각가회'6)에서 선배 조각가들의 생생한 경험담을 떠올리며 적은 것이다. 그들은 아이를 키우는 동안 작업에 공백기를 가졌다. 그들은 아이를 돌보면서 자투리 시간에 제작한 조그마한 조각들을 스스로도 작품이라고 여기지 않았다. 이와 같은 상황에도 불구하고 '조각'의 유형에 부합하는 작품을 발표하려는 여성 조각가는, 자신도 아이를 키우지 않는 조각가처럼 할 수 있다는 것을 보여주기위해 안간힘을 썼다. 그들은 아이와 함께 있고 싶은 마음과 작업을 하고 싶은 마음 둘 중 하나만을 선택하고 나머지는 무시해야만 했다. 작가로인정받기 위해서는 아이와 함께 있고 싶은 사람으로서 갖게 되는 지각과욕구에 둔감해지려고 노력해야만 했다. 이것은 스스로를 소외시키려는노력과 다르지 않다.

이들에게 익숙한 말은 '그럼에도 불구하고'였다. 그들은 아이가 있음에도 '불구하고', 아이의 곁에 있고 싶음에도 '불구하고' 작업을 해나갔다. 그들에게 아이를 낳고 기른 시간과 경험, 아이와 함께 있고 싶은 욕구는 작업에 핸디캡이 되었다. 나는 그런 말들을 들으며 우리 각자가 가진 고유한 상황, 경험, 욕구, 취향들이 '그럼에도 불구하고'가 아니라 '그덕분에'가 될 수는 없을까 생각했다. 나는 아이를 낳고 기른 시간 덕분에, 몸이 약한 덕분에, 가난한 덕분에 도달할 수 있는 무언가가 가능한세계를 상상했다.

나는 그런 세계로 가는 길에 미술이 있는 것 같았다. 주변으로 밀려 난 존재의 개별성을 회복하는 것은 미술의 중요한 지향점이라고 생각했 다. 많은 미술 작품이 당시 사회의 중심, 주목받고 화려한 세계가 아니 라 그로부터 밀려나는 주변, 무가치하거나 열등하다고 여겨지는 세계를 다뤄왔다. 윤석남(1939-)은 땔깜용 나무로 유기견을 만들고, 최병수 (1960-)는 골프장 건설을 위해 벌목된 나무토막에 피 흘리는 고통을 표

<sup>6) &#</sup>x27;한국여류조각가회'는 1974년에 창립된 이래 2020년 현재까지도 단체전과 세미나 등 의 활동을 이어나가고 있다. 2014-15년에는 회원들이 자신의 작업세계와 작업을 해온 과정을 발표하는 작품세미나 시간을 가졌는데 나는 이때 참여하여 이삼십 년 연상인 선배 조각가들의 이야기를 들을 수 있었다.

현했다. 곤잘레스 토레스(Félix González-Torres,1957-1996)는 총기사고로 죽은 사람들, 에이즈로 죽은 자신의 연인을 작품에 담았고, 반 고흐 (Vincent Van Gogh,1853-1890)는 굶주린 농부와 탄광촌 사람들, 늙은 성매매 여성에게 관심을 기울였다.

나는 이렇게 주변화된 존재의 개별성을 회복하는 미술 작품에 감동하고 위안을 받아왔다. 그중에 하나인 사라 지(Sarah Sze,1969-)의 작품을 처음 보았던 순간을 떠올려 본다. 그 작품은 역사에 남는 중요한 사건이나 위대한 인물을 기리고 영원히 지속되려고 하는 기념비와는 다른지점에서 나름대로의 존재감을 보여줬다. 작가는 일상적인 사물 중에서도 면봉, 성냥개비, 압정, 휴지조각처럼 작고 하찮은 것들을 늘어놓기도하고 일부는 정교하게 연결해 툭 치면 무너질 듯 연약한 구조물을 쌓았다. 이 연약함7) 덕분에 일상에서 관심을 끌지 못하던 사물들은 긴장감있는 조각 작품의 일부가 되었다. 여기서 작품이란, 독보적인 하나의 사건이 아니라 하찮은 듯 보이는 주변 사물과의 만남들이 차곡차곡 쌓여나가는 과정이었다. 그것은 홀로 우뚝 서는 것이 아니라, 벽 모퉁이와 같은 주변 환경에 기대고 조응하며 구축되었다. 이 작품은 언뜻 하찮게 여겨지는 것이라도, 우리가 하루하루 그것들에게 관심을 기울이고, 새로운모습을 발견하면서 그런 관심과 발견을 지속/축적할 때 고유한 무언가를만들 수 있다고 말하는 것 같았다.





도판 5. 사라 지 <무제(Untitled) -작업실(Studio)> 1996

이러한 미술 작품들에서 주변적 존재는 사회가 씌운 편견을 벗고 새로운 모습을 보여준다. 관람자는 미미하거나 열등한 존재 혹은 불쌍한 희생자로서 주변적 존재를 내려다보던 위치에서 내려와 우리 자신처럼 고유한 그들의 얼굴을 마주 본다. 보잘것없게 여겨지던 존재는 이러한 작품 속에서 존중의 감정과 같이 새로운 반응을 이끌어 낸다. 작품에서의 이러한 시도는 일상생활에서 우리의 태도에 변화를 만들어 내기도 한다. 최병수의 작품에서 피 흘리는 나무토막을 본 사람은 집에 돌아와 마주친 나무 의자에서 무언가 다른 느낌을 받을지도 모른다. 적어도 나는 그랬다. 나는 최병수의 작품을 통해, 이전까지 도구적 대상이나 배경에속했던 나무 의자가 나처럼 살아있는 생명체였다는 것을 느꼈다.



도판 6. 최병수 <무제> 2002 북한산국립공원의 파괴현장과 이를 막기 위해 지어놓은 농성장 풍경. 왼쪽에 보이는 나무토막들이 최병수 작가의 작품이다.

주변의 개별성을 회복하는 이러한 작품은 타자와의 관계뿐만 아니라, 자기 자신과의 관계에서도 중요한 의미를 가진다. 세상에 다양하고 고유한 완 사람들이 존재하는 것처럼, 한 개인의 내면에도 다양하고 고유한 욕구와 취향이 있다. 그중 일부는 사회의 기준에 의해 '문제 있는' 것으로 간주되면서 억압되는 경우도 있다. 집에서 아이를 돌보고 있는 한 여성의 내면에 일어나는 작업 욕구와 아이를 돌보는 틈틈이 만든 조각 작품, 즉 당대 주류 조각계의 기준에 맞지 않는 조각 작품이 가진 특성 같은 것 말이다. 우리는 종종 이렇게 사회의 기준에 맞지 않는 자신의 욕구와성향을 스스로 모르는 척하거나 억누르면서 '문제없는' 사람이 되려고한다. '좋은 엄마', '주류적 작품'을 추구하고 연기하며 살아가는 것이다.

그렇게 감쪽같이 숨기며 살다 보면 자신조차 자기 내부에 무엇이 있는지 잊어버리기도 한다. 주변의 개별성을 회복하는 미술 작품은 그렇게 억눌리고 잊어버린 우리 내면의 개별성을 발견하게 한다. 사회에서 부정적인 것으로 간주되는 '연약함'이 섬세함과 같은 긍정적인 의미로 새롭게 드러나는 작품을 통해, 관람자는 자기 내면의 억눌리고 잊혀진 '연약함'의 특성, 즉 자신의 개별성과 연결되는 것이다.

나는 마네, 모네, 세잔, 피카소8)로 이어지는 서구미술의 정전(正傳)이된 작가들조차 기성세대의 기준에 의해 주변화한 개별성을 회복하려고했다고 생각한다. 누드수업을 이수하고 해부학적으로 완벽한 인체를 그려야만 훌륭한 미술 작품이라는 기준, 캔버스 천의 질감과 붓 터치가 보이지 않도록 매끈하게 그려야 훌륭한 미술 작품이라는 기준, 원근법에 맞춰야만 훌륭한 미술 작품이라는 기준, 천동과 같이 견고한 재료로 만들어야만 훌륭한 미술 작품이라는 기준, 청동과 같이 견고한 재료로 만들어야만 훌륭한 미술 작품이라는 기준… 그들은 이러한 기준에 의해 주변화된 사람들의 가치, 욕구, 성향을 미술의 영역에 포함시켰다. 누드 수업을 받을 수 없었던 여성, 정규 미술 교육을 받지 못한 사람, 여러 가지 색의 유화물감을 살 돈이 없는 사람, 연약하고 부드러운 재료가 마음에 드는 사람들의 미술 작품이 열등한 것이 아닌 고유한 의미로 받아들여지게 되었다. 이런 맥락에서 나는 미술이 추구하는 가치가 개별성에 있지 않나 생각한다.

나에게는 미술이 각자의 개별성을 소외시키지 않고 '그 덕분에'로 받아들이는 세상과 가까워 보였다. 미술에 대한 이러한 관점은 나의 작업으로 이어졌다. 작가로서 나는 '주변'에 관심을 기울이고 그것의 개별성을 마주하려고 했다. 수많은 억압적인 기준들을 무너뜨린 선배 작가들의성과를 들어왔기에, 나는 현대미술의 장에서는 다양한 개별성이 우열의관계가 아니라 각자의 고유함으로 존중받으리라고 기대했다.

그러나 작업을 하면서 만난 미술계는 그렇지 않았다. 미술계는 언뜻

<sup>8)</sup> 마네(Eduard Manet,1832-1883), 모네(Claude Monet,1840-1926), 세잔(Paul Cezanne,1839-1906), 피카소(Pablo Picasso,1881-1973)

다양한 개별성을 존중하는 사회같지만, 암묵적으로 우대되는 유형과 기준, 즉 '중심'이 있었고 그에 따라 여전히 '주변'으로 밀려나는 것들이 있었다. 예를 들어 2000년대 이후 목조 작업을 하고 있는 한 작가는 전통적인 매체와 형식을 다루기 때문에 소외될까 두려움을 느낀다고 했다. 가장 혼란스러웠던 점은, 그렇게 타자를 소외시키는 유형들 중에는 내가과거에 '주변'이라고 여긴 것이 많았다는 사실이다. 가령 1970년대 한국조각계에서는 전통적인 조각 이외의 매체가 '주변'에 있었다. 그 이후 조각계에서 매체는 '주변'에 있던 것들을 포괄하며 다양성을 존중하는 방향으로 나아가는 듯 보였다. 라텍스나 섬유처럼 부드럽고 변형되는 것,레디메이드, 비디오와 작가의 몸도 가능한 매체가 되었다. 그런데 이제는 그것들이 도리어 전통적인 조각을 주변으로 밀어내고 있었다.9)

과거에 '주변'에 있던 것들은 오늘날 '중심'을 차지하고 다른 것을 소외시키곤 한다. 그런 맥락에서 미술사나 역사를 '주변'과 '중심'의 계속되는 자리바꿈이었다고 해석할 수도 있을 것이다. 추상표현주의가 '중심'에 있을 때 '주변'에 있던 미니멀리즘이 시간이 지나 '중심'을 차지하고, 귀족이 '중심'에 있을 때 주변에 있던 부르주아가 시간이 지나 '중심'을 차지하고... 그렇게 '중심'의 자리를 획득한 존재들은 여전히 자신들이 '주변'으로서 윤리적 정당성을 가졌다고 믿으며 타자를 억압해왔다. 그렇게볼 때 '주변'이란 다만 다음 순간에 '중심'을 차지하기 위해 기다리는 대기실 벤치 같은 곳이 된다. 그리고 사회는 개별성이 존중되는 세계로 한발짝도 나아가지 못하고 제자리걸음을 한 셈이 된다.

나는 이러한 자리바꿈과 제자리걸음이 '주변'에 대한 오해에서 비롯된다고 본다. 그 오해는 '주변'을 대상에 내재되어 고정시킬 수 있는 특성으로 여기는 것이다. 사라 지의 작품에 사용된 면봉과 같이 하찮은 재료와 연약한 구조, 혹은 미니멀리즘의 단순한 외관이나 부르주아라는 평민

<sup>9)</sup> 권미원(Miwon Kwon,1961-)은 『장소 특정적 미술』에서 장소특정적 설치미술이 전통적인 조각보다 제도권 미술에서 선호되는 예술 형식이 되었다고 말한다. (권미원, 『장소 특정적 미술』, 김인규 외 2명 역, 현실문화, 2013, p.74)

집단이 어느 시공간에 놓이든 계속해서 '주변'이라고 생각하는 것이다. 그러나 '주변'은 사회에 존재하는 차별적인 기준에 따라 암묵적으로 만들어지므로, 그 기준이 변화함에 따라 '주변'에 놓이는 존재들도 달라진다. 따라서 한때 주변적인 세계와 감성을 표현해준다고 여긴 특정 형식이 계속해서 같은 것을 가리킨다고 볼 수 없다. 또 하나의 오해는 '주변'을 힘의 분배 문제로만 바라보는 것이다. 권력을 가지지 못한 자에게 권력을 가질 기회를 나눠줘야 한다는 측면에서 '주변'을 바라볼 때, '주변'은 개별성과 멀어진다.

이러한 오해해서 벗어날 때, '주변'에서 '개별'로 이어지는 길이 열린 다고 믿는다. 이러한 믿음에서 본 논문의 목적을 설정하였다. 첫 번째, 주변이 관계에 따라 유동적으로 발생한다는 측면에서, 내가 과거에 배운 것이 아니라, 내가 속한 사회와 삶의 맥락에서 지금 여기의 '주변'이 무 엇인지 찾는다. 두 번째, 그렇게 찾은 것을 소외시키는 힘, 다른 사람보다 아래나 위에 있는 것으로 위치시키는 힘에서 벗어나 '개별'으로 마주하고자 한다. 힘의 논리가 아니라 '개별'에 이르는 길로서 '주변'을 바라보는 관점 을 서술하고자 한다.

이러한 '주변'에 대한 관점이 처음부터 내게 주어졌던 것은 아니다. 내게 '주변'은 사회의 참여로부터 소외된 공간으로 인지되었다. 그러다가 어느시기에는 핍박받는 존재들이 뭉쳐서 중심에 투쟁하는 공간으로 간주되기도 했다. 나는 이러한 두 가지 관점을 거쳐서 '주변'이 소외된 음지나 전쟁터가 아니라 다양한 모습과 감정이 가능한 공간으로 바라보게 되었다. 1장에서는 이렇게 내가 '주변'을 경험하고 성찰하면서 스스로의 관점을 이행해가는 과정을 서술하고, 2장에서는 그렇게 해서 정립한 '주변'에 대한 관점을 소개한다. '주변'에 대한 이러한 사유방식은 나의 작업의 기반이 된다.

3장에서는 개별성에 이르는 길로서 '주변'을 바라보는 관점이 나의 작업에서 어떻게 실천되고 있는지 기술한다. '주변'은 사회가 암묵적으로 요구하는 기준에 따라 발생한다. 따라서 동시대의 '주변'이 무엇인지 찾는 과정은 사회가 주목하고 강조하는 것이 무엇인지 찾는 일을 수반한다. 그러한

서술의 마지막에는 모든 논의를 관통하는 예시로서 나의 작품 중 하나의 작업 과정을 보여준다.

나는 한 사람의 개별적이고 구체적인 경험이 많은 사람들의 보편적인 경험·추상적인 논의와 연결되고, 또 그러한 보편적 경험과 논의의 영향을 받아 성립된 세계관이 한 사람의 작업에 반영된다는 관점에서 본 논문을 작성하였다. 그래서 나의 경험을 묘사한 후, 여러 학문 분야의 논의나 사례를 소개하였다. 그리고 이러한 서술의 끝에 이와 관련된 나의 작업을 기술하였다.

그러나 실제로 그런 순서로, 즉, 경험한 뒤 관련 학문을 공부하면서 그경험을 객관적으로 바라보고 해석한 후, 그 결론을 작업에 담는 식으로 진행되었던 것은 아니다. 오히려 나는 경험의 한복판에서 작업을 하며, 그때 그때 주어진 갈림길에서 어떤 선택을 해왔다. 나에게 논문 쓰기의 과정은 그러한 선택이 어디를 향하고 있는지 가늠하는 시간이었다. 그렇게 해서 과거의 선택에 내재되어 있는 나의 지향을 '주변'이라는 키워드로 읽어내고자했다.

# 본 론

### 1. '주변'

이 장에서는 내가 어떻게 '주변'에 관심을 기울이고, 그것을 발전시켜 나갔는지 서술한다. 이러한 과정은 자연스럽게 작품에 드러난다.

대부분의 사회에서 기준이나 정상, 혹은 따라야 할 유형으로 여겨지는 것이 있다. 본 논문에서는 이렇게 사회의 기준이 되는 것을 '중심'이라 부른다. 반대로 이 기준으로부터 소외된 것을 '주변', 그런 사람을 주변인, 그런 위치에서 발생하는 특성을 주변성, 그리고 개별적 존재를 '중심'과 '주변'의 틀 속에 배치시키는 과정을 주변화라고 부르고자 한다.

'중심'과 '주변'에 대한 논의10)는 주로 인종이나 민족, 국가, 성별, 성

<sup>10)</sup> 본 논문에서 사용하고 있는 '주변'이라는 단어와 연관된 개념과 선행 연구는 크게 세 가지로 나누어 볼 수 있다.

첫 번째는 한 사회 내부 집단 간의 관계를 다룰 때 사용되는 개념으로 '주변 혹은 '주변부'라는 어휘로 표현되며 영문으로는 'marginal'로 표기된다. 이는 1928년 미국의 사회학자 로버트 파크(Robert E. Park,1864-1944)가 자국 내 인종 간 관계를 연구하면서 도입한 개념이며 다문화주의 연구에서 자주 언급된다. 국내에서는 탈북자나이주민 노동자, 다문화가정 연구 등에서 사용되었다.

두 번째는 국가 간 관계를 다룰 때 사용되는 개념으로 영문으로는 'marginal', 'periphery' 등으로 표기되고, 한글로는 '주변' 또는 '주변부'로 번역된다. 이와 관련된연구는 1950-60년대 라틴아메리카에서 진행된 '종속이론(Theory of Dependency)'과 그 영향을 받은 이매뉴얼 월러스틴(Immanuel Maurice Wallerstein,1930-2019)의 '세계체제이론(Theory of World System)'이 있다. 월러스틴을 비롯하여 일반적으로 '종속이론'으로 불리는 논의들은 세계를 중심과 주변의 구조로 양분하고, 중심이주변을 착취하고 희생시킴으로써 거기서 얻은 이익을 바탕으로 헤게모니를 유지한다고 본다. '종속이론'은 이 이론이 만들어진 라틴아메리카의 상황이 한국과 유사하다는점 때문에 1980년대 한국 학계에서 적극적으로 수용되었다. 또한 '종속이론'과 연관된 논의로, 1950-60년대에 주로 인도 출신 학자들에 의해 진행된 '포스트 식민주의 (Postcolonialism)'와 1990년대에 라틴아메리카 학자들이 참여한 '탈식민주의(Decolonialism)'

적지향과 같은 층위에서 진행되었다. 그러나 꼭 인종차별을 받거나 식민 지배를 받지 않더라도 우리는 '주변'을 경험할 수 있다. 예를 들어 동시 대 미술의 흐름과 맞지 않는 작업을 한다면, 그래서 공모전마다 탈락하 고, 미술 하는 동료들마저도 "누가 요즘 그런 걸 하냐"고 한다면 미술의 '중심'으로부터 소외당하는 '주변'의 경험을 하는 셈이다.

한 사람은 다양한 영역에서 정체성을 가진다. 대부분의 영역에서 '중심'과 '주변'이 발생한다. 사회 계층의 높낮이를 결정하는데 교육 수준이 중요하게 작용하는 사회에서 일류대학의 박사학위 소지자는 '중심'에 있으며, 고졸인 사람은 '주변'에 있다. 한 사람이 가지는 정체성은 시간과 장소에 따라 변화하며, 어떤 범주에 고정된 것이 아니다. 한국에서 고학력을 자랑하는 사람도 백인이 '중심'인 사회에서 그저 유색인종으로서 '주변'이 될 수 있고, 가부장적인 가정에서 우대받으며 성장한 남성도 부자가 '중심'이 되는 사회에서 가난한 사람으로 '주변'이 될 수 있다. 모든 영역에서 삶의 어느 시기에나 '중심'에 위치할 수 있는 사람은 드물기때문에, 대부분의 사람들은 '주변'을 경험한다. 이어서 제시하는 사례는 이와 같은 '주변'의 개념을 통해 이해되었으면 한다.

논의도 국내에 잘 알려져 있다. (강동조. "종속이론: 라틴아메리카 지식인들의 자기 발견" 역사와 경계 VOL.91 (2014):353-379, 강동조. "탈식민주의 담론" 역사와 경계 VOL.97 (2015):461-492)

세 번째는 존재들 간의 관계를 다루는 철학적인 개념으로 질 들뢰즈(Gilles Deleuze,1925-1995) 와 펠릭스 가타리(Pierre-Felix Guattari,1930-1992)의 '소수(mineur)', 에마뉘엘 레비나스(Emmanuel Levinas,1906-1995)의 '타자(l'autre)' 등을 들 수 있다. '타자'와 '소수'는 사회학, 철학, 문학, 미술 등 광범위한 분야의 담론에서 빈번하게 다루어진다.

본 논문에서 '주변'은 나의 경험과 사유를 통해 만들어낸 포괄적인 개념이지만, 이 개념을 설명하기 위해 로버트 파크의 연구나 들뢰즈와 가타리의 소수 개념 등을 인용한다. '주변'이란 단어를 선택한 이유 중 하나는 그것이 들뢰즈나 가타리, 레비나스처럼 기존의 방대한 텍스트를 참조하지 않아도 일상적 맥락에서 직관적으로 이해할 수있는 단어이기 때문이다. '주변'은 대상의 둘레나 언저리를 뜻하기에 '주변 환경', '주변을 살펴라'라는 용법에서 드러나듯이, 우리 자신과 가까이에 있는 존재라는 느낌을 준다. 이런 느낌 역시 내가 뜻하는 바를 나타내기에 적합해 보인다.

## 1.1. 소외된 곳

나는 어릴 때부터 한부모 가정에서 자랐는데, 그것은 태어나보니 손 가락이 다섯 개인 것처럼 나에게 특별한 부분으로 여겨지지 않았다. 이때 한부모 가정이라는 가족 형태는 내게 '주변'으로 경험되지 않았다. 아직 '주변'과 '중심'의 틀이 씌워지지 않은 '개별'의 상태였던 것이다. '주변'에 있는 상태와 '주변'의 경험은 다르다. '주변'은 중심으로부터 자신의 존재를 부정당할 때 직면하는 것이기에 '중심'과의 접촉이 없으면 부정도 겪을 수 없다.

나의 가족 형태는 어떤 사건을 통해서 처음 '주변'으로 경험되었다. 초등학교 4학년 때 나는 친구와 하교 중이었다. 친구는 자기 아빠를 흉보고 있었는데, 나는 위로를 하려고 "그래도 너 생각해서 그러신 걸 거야"와 같은 진부한 덕담을 해주었다. 편들어주길 바랐던 친구는 속이 상했는지 "너는 아빠 없어서 모르잖아!"라고 쏘아붙였는데, 나는 그 말이아무렇지도 않았다. 나에게 그 말은 "너는 다른 동네 살잖아!"라는 말과도 같이, 그저 사실 진술일 뿐이었다. 인상적이었던 것은 그 말을 한 후그 친구가 당황하는 모습이었다. 친구는 어쩔 줄 몰라 하며 나에게 그런 말을 해서 미안하다고 했다. 그때 난 내 가족의 형태가 미안하고 동정받을 만한 것으로 여겨진다는 것을 알았다. 가족 형태, 피부색, 성별과같은 사실 진술이 가치 판단의 저울 위에 올라가고 어느 한쪽에 더 많은 가치가 부여될 때, '중심'과 '주변'이 만들어진다.

"주변성(Marginality)"이라는 용어는 미국의 사회학자 로버트 파크가 미국 사회에서 배제되고 차별받는 비백인 이민자들을 설명하기 위해 사용하면서 알려졌다.11) 중심인 백인 미국인들은 주변인 비백인 이민자들

<sup>11) &#</sup>x27;주변성(Marginality)'-미국의 사회학자 로버트 파크는 19세기 말에서 20세기 초, 미국에 쏟아져 들어온 수백만 명의 비백인 이주자들의 새로운 인간 유형과 그들과 사회의 관계를 연구하면서 자신의 논문(Robert E. Park, *Human migration and the marginal man*, American Journal of Sociology, 1928)에서 '주변성'이란 용어를 도입했다. 로버트 파크는 이민자가 미국 사회의 완전한 참여로부터 배제되는 과정을 연

을 미국 사회에서 없는 존재, 혹은 곧 없어지거나 없애야 하는 존재로 여겼다.12) 학창시절에 내가 겪은 사회의 중심은 양부모 가족을 정상으로 보고, 그 외의 가족 형태들은 비정상으로 여겼다. 동요의 가사, 가정의 달 행사 포스터에서부터 음료 광고에 이르기까지 내가 만나는 가족의 이미지는 모두 아빠, 엄마, 아이로 구성되어 있었다. 교육이나 가정 행사,심지어 사적인 관계에서도 내가 속한 한부모 가족은 없는 존재였다. 같은 반 친구들 중에서 내가 아는 한, 한부모 가족은 없었다.

나는 위에 언급한 사건 이후부터 더 이상 우리 가족의 형태를 밝히지 않았다. (딱 한 번 있는데, 피아노 학원에 가기 싫었던 날이었다. 그날 나는 학원 선생님 앞에서 짐짓 우울한 척을 하면서 '사실은 우리 집에 아빠가 없다'고 고백했다. 그러자 선생님은 집에 가도 된다고 하셨고 나는 신이 나서 집에 갔다.) 그렇게 중학생이 된 어느 날, 담임 선생님이 개인 면담 때 나에게 가족 구성원에 대해 질문을 하셨다. 선생님은 내대답을 듣고, 나를 위로하듯이 '우리 반에도 한부모 가족이 많다'고 귀띔해주셨다. 나는 그 말을 듣고 깜짝 놀랐다. 나'만'이상한 가족에 속한다고 생각했기 때문이다. 내가 친구들을 속였듯이, 그들 중 누군가도 나를속이고 있었다. 양부모 가족이 정상 가족이라는 믿음 때문에 자신의 가족 형태를 숨기고, 그런 거짓말이 모여 양부모 가족이 정상 가족'이라는 믿음을 견고하게 만들고 있었다. 이런 구조 속에서 나는 나만 비정상이라는 소외감과 더불어, 거짓말을 한다는 죄의식마저 가지게 되었던 것이다.

'주변'은 '중심'의 관점이 만든 편견으로 인해 좌절과 거부를 경험한다. 아이는 양부모가 길러야 잘 자란다는 믿음은 한부모 가정에서 자란아이에게 정서적으로 문제가 있을 것이라는 편견으로 이어진다. 나는 최

구하면서 주변성의 개념을 정의했다.

<sup>12)</sup> 이정용(1935-1996)은 『마지널리티』에서 역사적 사례를 통해 미국에 이주한 중국 인, 일본인, 한국인들이 어떻게 미국 사회에서 배제당해왔는지 보여준다. (이정용, 『마지널리티』[eBook], 신재식역, 포이에마, 2014, 1장)

근에도 (서른일곱의 성인이 된 지금에서도) 내가 한부모 가정에서 자랐기 때문에 부모님을 원망할 것이라는 선입견을 만났다. 검색창에서 "한부모 가족"이라고 치면 다양한 소외의 사례를 쉽게 찾아볼 수 있다. 학교에서 개최한 가정의 달 행사에 온통 양부모 가족들만 모여 앉고 본인과 엄마는 죄지은 듯이 몰래 빠져나왔다는 이야기, 남자친구 부모님이 '아버지 없는 가정에서 자란 사람은 안된다'며 결혼을 반대했다는 이야기, 거절과 부정, 소외의 경험이다.

수많은 편견과 거부를 경험하다 보면, 그것을 내면화하는 일이 벌어지곤 한다. '주변화'된 존재가 자신을 '주변화'시킨 중심의 규범에 매달리는 것이다. 백인에게 아랫사람 취급을 당하는 소수민족 이민자가 자기민족 집단에서 윗사람이 되려고 들고,13) 나치의 박해를 받았던 유대인들이 건국한 이스라엘은 팔레스타인 사람들을 박해하려고 한다.14) 그러나중심의 규범에 매달릴수록 주변인은 스스로를 '주변화'하게 된다. 나의어머니는 이혼과 한부모 가족에 대한 편견이 지금보다 심한 시절을 살아오시면서 많은 일을 겪으셨다. 아무도 우리 가족을 보고 뭐라고 하지 않는 상황에도, 어머니는 우리 가족의 형태 자체를 불행으로 여기시는 듯했다.

로버트 파크는 주변화의 원인을 동화(Assimilation)의 실패라고 보았다. 여기서 동화란 '용광로 패러다임15)'에 기반하고 있다. '용광로'란 여

<sup>13)</sup> 이정용은 『마지널리티』에서 소수민족의 교회가 오히려 중심을 추구하는 경향(중앙집권적이고 위계질서가 장함)이 있다고 말하면서 그 예로 미국에서 운영되는 한국계미국인 교회의 특징을 분석한다. 그에 따르면, 북미로 이주한 한국인 남성들의 대부분이 한국에서는 교육수준과 사회적 지위가 높았던 사람들이다. 그들은 미국사회에서 공적인 인정을 받으려고 하지만 대부분 실패한다. 그들은 교회 활동에서 특이하게도 사무실과 '장로' '안수 집사'등 공적인 지위를 갖길 원하며, 한국에서 그들이 지녔던학위, 직업을 그대로 인정받는 등 위계질서를 원한다. (이정용, 앞의 책, 6장)

<sup>14)</sup> 강남순, 『용서에 대하여』[eBook], 동녘, 2017, 프롤로그

<sup>15) 20</sup>세기 초 극작가 이스라엘 장윌(Israel Zangwill,1864-1926)는 자신의 희곡에서 다양한 문화와 인종이 모인 미국의 정체성을 용광로에 은유했다. 이를 로버트 E. 파크가 가져와 이론화했다. 파크는 다양한 민족이 미국 사회에 적응하는 주기를 만남, 경쟁, 순응, 동화의 네 단계로 제시했다. 그는 마지막 단계인 동화에 이르면 인종·문화 간 차이가 사라지고 모든 민족이 백인사회에 완전히 융합된다고 보았다.

리 민족과 문화가 미국문화 속에서 뒤섞여 하나가 된다는 뜻으로 20세기 미국문화를 대표하는 이미지였다. 서로 다른 것들을 한 데 녹여 단일한 물질을 만드는 용광로는 아메리칸 드림이라는 하나의 바람으로 미국에 모여든 사람들을 은유했다. 로버트 파크는 이 은유를 바탕으로 비백인 '주변' 집단과 백인 '중심' 집단의 관계 모델인 '인종 관계의 순환이론 (Race-Relations Cycle)'16)을 만들었다. 이 이론에 따르면 비백인 이민자들은 초반에 문화적 갈등을 겪고 사회적으로 소외당하지만 점차 '중심' 문화에 적응·순응한다. 그리고 종국에 인종·문화적 차이와 갈등이 사라지며 완전한 동화에 이른다고 전망한다.

'용광로 패러다임'을 처음 접했을 때, 나는 피부색이 각기 다른 사람들이 뜨거운 탕에 들어가 웃고 있는 모습을 떠올렸다. 용광로의 이미지는 뜨끈뜨끈할 뿐만 아니라 곧 제련되어 나올 단단한 금속을 떠올리게한다. 갈등과 차이가 사라져 동화된다는 결말은 해피엔딩처럼 보인다. 그러나 '주변'이 '중심'에 완전히 동화 '될 수 있다'는 생각 뒤에는 동화 '되어야 한다'는 믿음이 도사리고 있었다. 아시아인은 인종과 문화 차원에서 미국 백인사회에 완전히 동화될 수 없었다. 용광로 패러다임에서 동화에 실패하는 존재는 해피엔딩을 위협하는 요소가 된다. 동화의 실패는 또 한 번의 차별과 혐오의 구실을 제공했다.

동화 작용은 '주변'을 도구화하거나 핍박하는 '중심'에 복속시킨다. 동화 작용을 내면화한 주변인은 '중심' 속으로 녹아들기 위해 그 누구보다 '중심'의 규범에 복종한다. 제2차 세계대전 동안 일본계 미국인은 직장에서 쫓겨나고 전문 자격증은 취소되었으며 병원에서도 받아주지 않았다. 때로는 집과 재산을 빼앗기고 격리 수용소에 억류되기도 했다. 가혹한 대우를 받은 사람 중 상당수가 미국에서 태어나 미국인으로 살아간 일본

<sup>16)</sup> 이 이론의 출처는 Robert E. Park, *The Immigrant Press and Its Control* (New York: Harper and Brothers, 1921), Robert E. Park and Herbert. A.Miller, *Old World Traits Transplanted* (New York: Haper and Brothers,1921)이다. (권은혜, "아시아인 이주와 동화가능성에 대한 사회학적 고찰 -로버트 팍과 "인종관계조사"를 중심으로-." 동국사학 VOL.65 (2018):77-103)에서 참고.

인 2세였다. 이들은 억류에 저항하지 않고 고분고분하게 버스와 기차에 올랐다. 격리 기간 동안에는 자신이 미국에 충성스러운 시민이라는 것을 입증하기 위해 미군에 자원했다. 그들이 속한 부대는 미군 역사상 가장 헌신적으로 싸웠다.17)

동화 작용은 '주변인' 스스로를 소외시킨다. 초기 이민자들은 자신들의 정체성을 지우고 백인사회에 동화되려 했다. 한국계 미국인 이창래 (Chang-Rae Lee,1965-)의 소설 『척하는 삶』 18)에서는 일본계 미국인인 주인공이 파티에서 일본인과 마주치는 장면이 나온다. 이 장면의 배경은 제2차 세계대전 직후로, 미국에서 일본인 혐오가 심하던 시기이다. 타국에서 차별받으며 외롭게 살아가던 이민자가 같은 민족을 만난 것이다. 그러나 그들은 서로를 반가워하지도, 모국어를 말하지도 않는다. 그들은 영어로 대화하고 서로의 존재를 불편해하며 바삐 헤어진다. 상대방의 모습이 '일본인'이라는 부정하고 싶은 정체성을 거울처럼 비춰주기때문이었다.

일본계 미국인이 백인 미국문화에 완전히 동화될 수 없는 것처럼, '주변'은 '중심'의 규범에 완전히 동화될 수 없다. 그런데도 '주변인'은 동화되기 위해 자신의 다름을 애써 무시한다. '중심'의 규범을 내면화한 '주변인'은 '중심'으로부터 거부당하면서 동시에 스스로를 거부하는 이중부정의 상황에 놓인다. 이런 상황에서 일본계 미국인은 일본인도 아니고미국인도 아니다. 동화의 틀에서 바라보면 '주변'은 둘 또는 여러 개의세계 사이에 있으면서 그 어느 곳에도 속하지 못하는 존재다.19) 어떤 한

<sup>17)</sup> 약 26,000명의 일본인 2세가 입대했는데, 그들이 포함된 연대는 영웅적인 행위로 미군 역사상 가장 많은 훈장을 받은 부대가 되었다. (이정용, 앞의 책, 3장)

<sup>18)</sup> 이 소설은 세계 2차 대전에 일본군 군의관으로 참전하여 한국인 위안부를 관리하는 임무를 맡았었던 일본계-미국인의 이야기를 그리고 있다. (이창래, 『척하는 삶』, 정 영목 역, RHK, 2014)

<sup>19)</sup> 이정용은 『마지널리티』에서 자신과 같이 미국에서 살아가는 교포의 삶을 '주변성'으로 정의하고 세 가지 관점에서 살펴본다. 하나는 전통적인 관점으로, 주변인이 모국과 이국의 두 세계 '사이(In between)'에 존재한다고 보는 것이다. 이러한 관점에서 주변인은 어디에도 온전히 존재하지 못하며 두 세계 모두에게 소외당하는 외로운 존재다. 두 번째는 저자가 제안하는 긍정적인 관점으로, 주변인이란 '두 세계와 함께

국계 입양인의 글은 이러한 상태를 잘 보여준다.

"내가 서양인의 몸이 아니라 한국인의 몸을 가졌다는 것을 발견한 것은 고등학교를 입학할 때였다. 카프카에서의 그 벌레처럼. 나는 깊이 낙담하게 되었고, 도피와도 같이 학업 속에서 나 자신을 잃어 갔다. 내 가치는 그 정도에 불과했다. 나는 내 몸 앞에서 전적으로 낯선 자였다. 왜냐하면 그것이 그 사람 내부와 전혀 달랐기 때문이다. 짧고, 푸른 눈도아니며, 몸에 난 털도 충분하지 않고, 풍성한 턱수염도 없으며, 금발이아닌 어두운 머리카락 색을 가졌다. (…) 나는 한 번도, 단 한 번도 정상이 되는 것, 어떤 사람이 되는 것을 경험할 수 없었다. 나는 항상 타자(Les Autre)이다. 오늘 나는 외면적으로 스웨덴인이 아닌 만큼이나 내면적으로 한국인이 아니라는 사실에 몹시 슬프다."20)

백인 틈에 살아가는 동양인처럼, 양부모 가족 틈에 살아가는 한부모 가족 구성원으로서 나의 어머니는 스스로를 낯설게 여겼다. 한 사람의 정체성은 성별, 연령, 교육, 소득, 직업, 가족 형태 등 많지만, 이 중에 삶의주기마다 중요하게 부각되는 것이 있다. 가령 고등학생에게는 성적, 결혼하려는 여성에게는 연령, 남성에게는 소득이 한국 사회에서 일반적으로중요하게 여겨지는 정체성이다. 어머니가 어렸을 적에 누군가 꿈이 뭐냐고 물어오면, 어머니는 '현모양처'라고 답했다고 한다. 그때나 나를 키울때나 어머니 또래 여성에게 가장 중요한 정체성은 다른 가족 구성원에의해 결정되었다. 즉 아버지의 딸이고 남편의 아내이며 자식의 어머니로서 지격이 박탈되며, 부모를 비롯한 친척들에게 은폐되는 존재였다. 프로이트 (Sigmund Freud,1856-1939)에게 여성이란 남성의 성기가 없는 존재인 것처럼, '주변'이란 '중심'이 소유한 것을 박탈당한 존재로 정의된다.

한편 나는 한부모 가족의 구성원이라는 점에서 어머니와 함께 '주변'

<sup>(</sup>In both)' 살고 있는 사람이다. 세 번째는 앞의 두 관점을 결합한 것으로 '두 세계나 그이상의 세계 안에 있으면서 그것을 넘어선(In Beyond)' 사람이다. (이정용, 앞의 책) 20) 아이작 린드스트롬, "나는 100% 한국인인 동시에 0% 한국인이다", 〈프레시안〉, 2009.

<sup>(</sup>출처 링크: https://www.pressian.com/pages/articles/98437)

에 있었지만, 어머니와는 다른 관점에서 나의 위치를 바라봤다. 나에게는 '중심'의 관점과 거리를 둘 수 있는 기회와 자원이 주어졌다. 그 기회와 자원은 여성 인권이 좋아지고 다양한 가족 형태와 이혼에 대한 인식도 나아진 시대의 문화적·교육적 혜택일 수도 있고, 선생님의 '한부모 가족이 많다'는 말씀처럼 우연한 만남이었을 수도 있다. 나는 '중심'의 관점과 거리를 둘 수 있었기에, 우리 가족 형태를 불행으로 받아들이지 않았다. 나는 어머니와 나의 인식 차이를 통해 자신의 '주변성'을 어떻게이해하느냐에 따라 세계에 대한 인식이 달라지는 것을 느꼈다. 한 존재를 진정으로 소외시키는 힘은 외부가 아니라 내부에 있다고 느꼈다.

'중심'과 '주변'의 관계는 무대 위와 무대 아래로 비유해볼 수 있다. 무대 위에 올라간 '중심'은 눈부신 조명 속에서 많은 사람의 박수갈채를 받는다. 무대 아래에 있는 '주변'은 조명과 박수를 받지 못하는 자신을 초라하게 느끼며, 무대 위에 있는 '중심'에 시선을 고정시킬 수도 있다. 그는 박수 치는 관중에 녹아들어 공연을 성립시키는 하나의 요소가 된다. 그러나 '주변'은 무대 위에 고정되었던 시선을 아래로 옮겨, 다른 사람들과 함께 있는 자기 자신을 발견할 수도 있다. 이러한 발견은 무대위에 올라가서 박수를 받는 사람이 아니어도 행복할 수 있다는 깨달음으로 이어질 수도 있다. 그렇게 될 때, '주변'은 공연에 동원되는 관중이아니라 '개별성'을 가진 존재가 될 수 있다. 그리고 그런 사람이 많아질 때, 무대 위와 무대 아래의 구분은 무의미해질 것이다.

이러한 생각은 나의 작업 〈보이는 - 보이지 않는〉(2009)에 드러난다. 나는 암실을 만들고 천장에 눈꺼풀을 천천히 깜빡거리는 거대한 눈의 영 상을 설치했다. 영상 속의 눈은 암실의 조명과 같은 역할을 한다. 눈이 떠지면, 공간은 밝아지고, 관람자의 모습도 드러난다. 반대로 눈이 감기 면, 공간은 완전히 암전되고, 관람자는 아무것도 -심지어 스스로의 모습 마저도- 볼 수 없게 된다. 외부의 거대한 눈과 그 눈이 비추는 빛은 나 를 보이게도, 보이지 않게도 만든다. 또 내가 스스로의 모습을 보게도, 보지 못하게도 만든다. 내가 외부의 눈에 의존한다면, 외부의 눈이 나를 보지 않을 때, 나는 나 스스로에게조차 보이지 않는 존재가 된다. 그러나 그 눈이 나를 보든, 보지 않든 간에 내가 존재한다는 사실은 변하지 않는다. 나는 대상을 눈부시게 부각시켰다가 어둠으로 지워버리는 외부의 힘을 강조함으로써, 오히려 그 힘과 상관없이 강력하고 명백한 자신의 존재감을 느끼게 하고 싶었다. 다음은 이 작업과 관련된 노트이다.

"보는 것을 본다. 네가 눈을 뜨면 보이는 내가 있고 네가 눈을 감으면 보이지 않는 내가 있다. 보이고 있는 나와 보이지 않아도 있는 나."<sup>21)</sup>





도판 7. 송수영 〈보이는 - 보이지 않는> 2009 (좌)영상의 눈이 감겼을 때 (우)눈이 떠졌을 때

나는 내가 속한 사회의 고정관념을 마주하면서 그것이 보편적인 진실이 아니라 '중심' 집단의 가치 판단이라고 느끼는 경험을 했다. 우리 주변에 한부모 가족이 없다는 것과 한부모 가족이 나쁘다는 것은 진실이아니었다. 그것이 진실이 아니라고 느낄 수 있었던 것은 내가 '주변'에

<sup>21) 2009</sup>년에 작성한 이 작가 노트는 해당 작품을 전시한 단체전 리플렛에 수록되었다. (서정희[기획], 박정기,서정희,송수영,정문경[참여], 《UNKILLABLE》, 난지미술창작 스튜디오 난지 전시실, 2015)

있었기 때문이었다. 내가 접한 사회가 부정적으로 평가하는 것, 없다고 여기는 것이 바로 나의 정체성이었기에, 그 관점에 쉽게 동화될 수 없었 다.

'주변성'의 일반적인 정의는 '중심' 문화에 섞이지 못하는 소외의 측면을 강조한다. 그러나 어느 한쪽에도 섞이지 못한다는 것은 어느 한쪽에도 묶이지 않은 자유로움으로 해석할 수도 있다. '주변'은 '중심'의 관점으로부터 자유로운 존재로서, 그 관점을 비판적으로 사고할 수 있는 잠재력을 가지고 있으며 '주변인'이 자신의 '주변'에 있음을 자각하고 그것을 긍정할 때 비로소 그러한 잠재력은 발휘될 수 있다.

## 1.2. 저항하는 곳

내가 경험한 주변적 정체성 중 하나는 '여성'이다. 나는 어머니와 둘이 살면서, '남자 없는 여자'가 이 사회에서 얼마나 불안정하고 불완전한 존재인지 자연스럽게 배웠다. 그러면서 불공평한 구조에 분노를 느끼기도 했지만, 그보다는 그 구조의 수혜자인 남성이 되고 싶어 했다. 난 옷 차림에서부터 행동거지에 이르기까지 귀엽고 여성스러운 것을 멀리하고, 과묵하고 이성적이고 용감한<sup>22)</sup> 사람이 되려고 했다. 그때는 인식하지 못 했지만 나중에 돌이켜 보니 그 모든 지향은 남성성을 향한 것이었다. 나는 나도 모르게 여성성을 나약하고 부정적인 것으로 여겼다.

<sup>22)</sup> 인지심리학자 터리스 휴스턴(Therese Huston)은 『왜 여성의 결정은 의심 받을까』에서 15년 간 인간의 결정 과정에 관한 연구와 여성 지도자들을 만나 나눈 인터 뷰를 토대로 여성의 결정 능력에 대한 사회적 편견과 그것의 허구성을 밝힌다. 이에 따르면 "여성은 지나치게 감정적"이고 용기와 결단력이 부족하다는 편견은 여성이 남성과 동등한 지위를 누린다고 여겨지는 오늘날에도 여전히 고수되고 있다. (터리스휴스턴, 『왜 여성의 결정은 의심 받을까』[eBook], 김명신 역, 문예출판사, 2017, '23. 우리는 누구에게 중요한 결정을 요청하는가')

여성성을 나의 주변적 정체성으로서 받아들이게 된 것은 동아리에서 정희진(1967-)23)의 『페미니즘의 도전』을 읽으면서였다. 지금까지 널 브러져 있던 경험과 의문의 파편들이 한 줄로 쫙 이어지는 느낌이었다. 깨달음에 무릎을 치고, 슬퍼하고, 분노로 떨면서 읽었다. 그렇게 자각한 이후로는 주변에 있던 성차별적인 것들이 뚜렷하게 도드라져 보이기 시작했다. 여자의 외모를 평가하는 말들, 과사무실에 앉아 있는 조교들의 성비, 소설 속 남성 화자의 여성관 같은 것들이 예민하게 느껴졌고, 그만큼 화나고 싸울 일도 많아졌다. 그야말로 자타공인 '페미니스트'가 된 것이었다. 나는 여성으로서 스스로를 부정하던 시기를 지나 여성이란 정체성에 집중했다. 이제 문제는 여성이란 무엇이고, 어떻게 긍정할 수 있는지였다.

내가 긍정해야 하는 여성으로서 나란 누구인지 혹은 여성이란 무엇인지 대답하기는 쉽지 않았다. 나는 일찍부터 어머니에게 '여성이 이 사회에서 살아가기 위한 팁'을 들어왔다. 이를테면 대우를 받으려면 외모뿐만 아니라 자신의 주변 환경을 단정히 해야 한다는 식이었다.<sup>24)</sup> 전통적

<sup>23)</sup> 한국의 여성학 연구자로 2005년에 출간한 『페미니즘의 도전』이 여성학 분야 책으로는 보기 드물게 14쇄를 찍을 정도로 인기를 얻으면서 알려졌다. 『페미니즘의 도전』(교양인, 2005)은 성판매 문제, 위안부 문제, 군사주의 문화 등 당대의 사회 이슈를 젠더(gender)의 문제로 재해석하면서 페미니즘의 논의를 소개한다. 이 책에서 저자는 페미니즘이 남녀의 이분법적 구도를 벗어나 다양하고 개별적인 개인이 공존하는 사회를 추구한다고 밝힌다.

<sup>24)</sup> 영화 〈신사는 금발을 좋아해〉(Gentlemen Prefer Blondes,1953)에서 마릴린 먼로 (Marilyn Monroe, 1926-1962)의 대사는 내게 낯설지 않았다. 그녀가 분한 캐릭터 '로렐라이'는 여성억압에 세뇌된, 계몽되지 못한 존재라기보다 여성이 처한 현실을 잘 인식하고 채념한 여성으로 보였다. 가령 그녀의 대사 중에는 이런 것이 있다. "중요한 순간에는 똑똑해질 수 있어요, 하지만 남자들은 대부분 그런 모습을 좋아하지 않죠 (I can be smart when it's important, but most men don't like it)", 극 중에 부르는 노래 〈When love goes wrong〉은 여성이 남성과의 관계와 사랑에 매달릴수밖에 없다고 말한다. "사랑이 잘못되면, 여자는 처량한 신세가 되죠. 사랑이 잘못되면, 여자는 무섭고 끔찍한 신세가 되고 남자는 연처럼 멀리 높이 날아가 떠나버리죠. (When love goes wrong/Nothing goes, nothing goes right/A woman's a fright, a terrible sight/A man goes out, gets high as a kite)", 그리고 여성의 무력함을 이야기한다. "당신은 싸울 수 없어요. (You can't fight it)" 노래의 마지막은 이렇다.

인 여성이었던 어머니의 팁이 전제하는 '이 사회'란 남성 중심 사회였고, 팁의 기준점은 남성의 시선이었다. 어머니의 팁은 어머니가 이 사회에서 이혼한 여성으로서 혼자 살아가면서 얻은 지혜였고, 내게는 여느 평범한 어머니의 그것보다 설득력이 있었던 것 같다. 스스로를 페미니스트라고 생각한 나는 앨리 러셀 혹실드의 책25)을 읽으면서 나의 내면에 전통적 여성상이 자리하고 있다는 것을 알고 놀랐다. 혹실드에 따르면 어떤 여성은 겉으로는 성 평등을 주장하지만 속으로는 전통적 여성상을 내면화하고 있다. 나는 인간관계를 가꾸는 일을 중요하게 생각하고, 요리해서 누군가에게 차려주기를 좋아하고, 집이 더러우면 내 얼굴에 먹칠을 하는 느낌을 받는다. 혹실드의 책에는 한 현대적 여성, 즉 내면과 외면이 모두 성 평등주의를 지향하는 여성의 인터뷰가 실려 있다. "전 주방 벽까지 닦는 그런 타입은 아니에요."26) 이 말에는 주방 벽을 닦는 여자에 대한 얼마간의 경멸이 담겨 있는데, 내가 바로 그런 여자였다. 나는 혼란스러웠다.

나는 내가 좋아하는 활동이 엄마의 세뇌에서 비롯한 성 억압으로 오염되어 있다고 느꼈다. 억압에 오염되지 않은 여성성을 찾으려고 오염된 활동을 지워나가다 보면 남성적인 활동 밖에는 남지 않았다. 나는 요리를 하고 집안을 가꾸는 일에 시간을 많이 쓰는 자신을 자책했다. 나는 사회문화적인 성(gender)을 의식하며 내가 좋아하는 일, 나 자신의 일부를 부정하고 있었다. 씩씩하고 과묵한 남자아이가 되려고 한 어린 시절과 비슷한 상황이 된 것이다. 여성에게 본래 속한다는 활동과 특성은 성

<sup>&</sup>quot;사랑이 빛을 잃을 땐, 죽는 게 나아요. (You're better off dead/When love has lost its glow)" 극 중에 이 노래 이후 이어지는 노래는 '여성의 진정한 친구는 다이아 몬드'인데, 여성의 이러한 어려움이 결국 경제적 상황(여성이 경제적으로 독립하기 어려움)에 달려있음을 보여 준다.

<sup>25)</sup> 앨리 러셀 혹실드, 『돈 잘 버는 여자 밥 잘 하는 남자』, 백영미 역, 아침이슬, 2001. 원제는 『The Second Shift』로, 저자는 12년간 열두 가정의 생활을 지켜보고 50쌍의 맞벌이 부부를 인터뷰 한 후 이를 통해 맞벌이 부부가 직면한 성별 노동 분업의 문제를 분석하였다.

<sup>26)</sup> 앨리 러셀 혹실드, 위의 책, p.257

억압에 오염되어 있었다. 그것에 대한 저항 역시 오염되어 있었다. 나는 억압 없는 여성으로서 나의 모습이 무엇인지 알 수 없었다.

이런 고민은 <빨간 매니큐어 정의 내리기>(2005), <빨간 매니큐어 평균 내기>(2005) 작업과 연관된다. 빨간 매니큐어는 내가 어릴 적부터 거부하던 여성성의 상징이었다. 그러나 그것은 레이스나 분홍색과는 달리, 복잡한 감정과 생각을 불러일으켰다. 내가 빨간 매니큐어를 싫어한 이유는 두 가지인 것 같았다. 하나는 남성의 관점에서 그것이 정숙한 여성상에 맞지 않기 때문이고, 또 하나는 페미니즘의 관점에서 그것이 여성을 성적으로 대상화하는 남성의 시각을 의식하는 것처럼 보인다는 점이었다.27) 빨간 매니큐어는 방종한 여성과 매력적인 여성을 상징했는데, 이두 상징 모두 그렇게 바라보고 판단하는 주체의 자리에 남성이 있었다.

나는 내 안에 스며든 남성의 관점에서 벗어나서 내 관점으로 빨간 매니큐어를 바라보고 싶었다. 나는 우선 여러 소설에서 '빨간 매니큐어'가 등장하는 문장만 모아보았다. 그것은 모두 다른 소설이었지만, '빨간 매니큐어'를 통해 묘사되는 여성들은 단 한 명 같았다. 그리고 여럿이면서도 하나인 그 여성은 내가 빨간 매니큐어를 바라보는 관점을 그대로 반영하고 있었다. 그 관점이란, '빨간 매니큐어란 이런 것'이라고 정의 내리고 있었다.

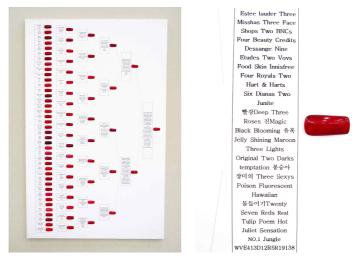
나는 내 머릿속에 스며들어있는 통념이 묘사하는 여성이 아니라, 실 재하는 여성들을 상상하려고 했다. 그 색이 좋아서, 자기 피부색에 잘 어울려서 등 각기 다른 이유로 빨간 매니큐어를 바르는, 각기 다른 생김 새와 성격을 가진 여성들을 상상했다.

<sup>27)</sup> 이는 가수 마돈나(Madonna Louise Ciccone,1958-)에 대한 페미니스트들의 의견이 '여성의 성을 주체적으로 표현한다'와 '남성의 관점에서 여성을 성적으로 대상화한다'로 엇갈리는 것과 비슷하다.



도판 8. 송수영 <빨간 매니큐어 정의 내리기> 2005

나는 <빨간 매니큐어 정의 내리기>가 그들의 다양성이 통념의 단일 성으로 뭉뚱그려진 '결과'를 보여준다고 생각했다. 이번에는 그 '과정'을 보여주고 싶었다. 또 다양한 실체와 하나의 통념 사이의 괴리를 강조하고 싶었다. 나는 여러 브랜드의 빨간색 매니큐어를 사서 모은 후, 제품색상표 같은 표를 만들었다. 표에는 제품 색상 명과 함께, 실제 매니큐어를 바른 인조손톱을 붙였다. 그리고 그것들을 두 개씩 섞어서 평균 색상을 만들어가면서, 제품명 또한 계속해서 이어 붙여 적었다. 실제 매니큐어의 빨간 색상은 채도, 명도, 투명도에 따라 각기 달랐다. 이름 붙지않은 색상은 '개별'의 상태에 있다. 그러나 그 다양한 색상에 붙인 "유혹"이나 "sexy"와 같은 이름들은 그 색에 대해 특정한 성격이나 이미지를 부여하려고 한다. 이름들은 나열되고 반복됨에 따라 그것의 전형성과일관성을 드러낸다. 길게 나열된 이름들은 마치 최종적으로 '평균'이 된빨간 색이 가장 "유혹"적이고 "sexy"하고 "hot"하다고 규정짓는 듯하다. 그러나 색이란 두 색을 섞어서 나온 색조차도 또 하나의 새로운 색, '개별'적인 색일 뿐이다.



도판 9. 송수영 <빨간 매니큐어 평균내기> 2005 (좌)전체, (우)부분

내가 그러했듯이, 제2기 페미니스트들 역시 여성의 정체성을 찾아 헤맸다.28) 벨 훅스(Bell Hooks,1952-)29)는 이렇게 말했다. "지배, 식민화는 자아를 알고 우리가 누구인지를 알 우리의 능력을 파괴한다. 우리는 이러한 폭력과 비인간화에 반대한다. 우리가 자아-회복을 추구할 때, 우리가 존재의 조각들을 통합시킬 때 우리의 역사는 회복될 것이다."30) 훅

<sup>28)</sup> 미국의 페미니즘 운동은 학자에 따라 차이가 있지만, 일반적으로 1,2,3기로 나뉜다. 시기적으로 1기는 19세기 중엽부터 1920년까지, 2기는 1960년대부터 1980년대까지, 3기는 1990년대 이후를 일컫는다. 1기는 참정권 획득을 중심으로 운동을 전개하였고, 이에 성공하자 구심점을 잃고 흩어지게 되었다. 이후 여성 운동은 침체기에 있다가 63년에 베티 프리단(Betty Friedan,1921-2006)의 『여성의 신비』 출간을 기점으로 2기 운동이 시작되었다. 2기 운동은 성규범, 낙태와 피임, 직장에서의 차별등 운동의 범위를 확대했다. 3기는 80년대 중만 이후 사회화된 성을 의미하는 젠더(gender)의 개념이 도입된 후 다양화된 양상을 보인다. 1기 페미니즘 운동은 남성과동등한 대우를 받는 것에 주력하여 여성이 남성과 동일한 측면을 강조했던 반면 2기페미니즘 운동은 성에 대한 생물학, 심리학. 문학적 측면에서 여성의 독특성을 강조했다. (이창신, 『미국 여성사』, 살림출판사, 2004)

<sup>29)</sup> 미국의 페미니스트 사상가이자 운동가, 작가로 알려져 있다. 예일대와 뉴욕시립대학 등에서 영문학과 여성학 강의를 했으며 여성주의와 교육학, 미학 등에 관한 주제로 30여 권의 책을 썼다. 국내에 번역된 저서로는 『모두를 위한 페미니즘』(이경아 역, 문학동네, 2017)과 『올 어바웃 러브』(이영기 역, 책 읽는 수요일, 2012) 등이 있다.

스를 비롯한 제2기 페미니스트들은 포스트모더니즘의 영향을 받았음에 도, 주체를 해체하는 입장과는 반대편에 있었다. "푸코(Michel Foucault, 1926-1984)처럼 주체나 주체성 개념을 소거하는 것보다는, 역사의 주체로서 우리 스스로를 구성하는 역사적, 이론적 과정에 몰두하는 것이우리에게는 더 필요한 일이다. 우리가 알고 싶은 것은 우리가 역사의 주체일 수 있는가 하는 것이다."31) 푸코가 일관된 목소리를 지닌 주체로서자아를 해체했다면, 이들은 자아를 회복·구성하고자 했다.

이 과정은 내가 겪은 고민처럼, 어떤 것이 본래적 여성인지 찾고, 그 것을 추구하는 실천을 포함한다. 제2기 페미니스트들 중 일부는 보살핌, 사랑이 여성의 본래적 성향이라고 보고 이런 성향의 비폭력성과 도덕성 을 이상화하고 남성 중심 세계의 대안으로, 남성보다 우월한 것으로 보 았다.32) 그리고 보살핌과 모성에 기반한 육아, 가사노동 등의 행위를 여 성적 행위로 추구했다. 이를 반대하는 페미니스트들은 (나와 같은 이유 로) 육아와 가사노동 같은 활동을 거부함으로써 저항하고자 했다.

제2기 페미니스트는 가부장제의 억압에 맞서 싸움으로써 여성의 정체 성과 역사를 재구축할 수 있다고 보았다. 이런 논리에서 '주변'에게 가장 중요한 실천이자 '주변'의 기능은 저항이다. 훅스는 "주변성을 저항의 입 지, 공간으로 이해하는 것은 억압받고 착취당하고 식민화된 사람들에게 는 핵심적"33)이라고 보았다.

여성의 정체성을 구축하려고 하는 시도는 여성의 공통성을 강조하는 방향으로 나아갔다. 이러한 공통성의 강조는 개개인의 특성과 경험을 질 적으로 차이가 없는 것으로, 즉 동질한 것으로 만들었다. 여성이라는 범 주 내부에는 '현모양처'가 꿈이라고 말했던 나의 어머니와 박사 논문을 통해 '개별'과 '주변'에 대해 말하는 나 사이의 차이만큼 다양한 삶의 모

<sup>30)</sup> 김주현, "주변성과 인식적 특권", 『한국여성철학회 학술대회 발표자료집』(1997):40-46, p. 42

<sup>31)</sup> 김주현, 위의 논문, p.42

<sup>32)</sup> 김주현의 논문에서는 이와 관련하여 Sara Ruddick, Virginia Held의 의견이 소개되어 있다. (위의 논문, p.42)

<sup>33)</sup> 김주현, 위의 논문, p.42

습이 존재한다. 따라서 어떤 요소든 여성 전부를 대표하는 정체성으로 삼으려고 하면, 거기서 벗어난 여성이 있기 마련이다. 가령 '모성'을 여 성의 정체성이라고 간주하면, 자궁이 없는 여성이나 아이를 가지지 않은 여성, 아이가 있지만 아이에게 정서적 유대를 느끼지 못하는 여성을 소 외시키게 된다. '가사노동'을 여성의 정체성이라고 하면, 직장에 나가 있 어서 가사노동을 할 수 없는 여성, 요리나 바느질에 취미가 없는 여성을 소외시키게 된다.





도판 10. 수 윌리엄스
(좌)<새로운 시대(It's a New Age)>1992
(우)<저항할 수 없는(Irresistible)>1992

여성 정체성의 강조는 개개인들의 다양성뿐만 아니라 한 개인 내부에 존재하는 다양성을 동질화시킨다. 한 개인 내부의 다양한 정체성을 하나의 정체성으로 환원하는 예로는 수 윌리엄스(Sue Williams,1954-)의 작업을 들 수 있다. 자전적 진술의 형식을 띠는 그녀의 초기 작품(도판10)은 전형적인 성폭행 피해자로서 여성의 이미지를 강화한다. 그녀의 작업에서 여성은 영원히 핍박받는 약자이자 수동적인 피해자로서, 수치심과 분노의 일관된 감정을 드러낸다.

동질화의 또 다른 문제점은 개별적으로 존재하는 다양한 정체성을 측량과 비교가 가능한 '양적인' 것으로 만든다는 점이다. 억압의 경험이 동질화되면 '더'억압받은 사람과 '덜'억압받은 사람이 있게 된다. 그리고 더 억압받은 사람이 덜 억압받은 사람보다 억압의 경험에 대해 더 잘 안다는 인식적 특권, 억압의 경험을 대표할 수 있다는 발언의 특권을 가지

게 된다.<sup>34)</sup> 가령 일부 제2기 페미니스트들은 백인 일반 여성보다는 흑인 레즈비언 여성을 모든 여성억압을 가장 잘 대변하는 집단으로 여겼다.<sup>35)</sup> 억압의 양이나 강도가 권력을 부여하는 수단·기준·질서가 되는 것이다.

억압이 권력이 되는 현상은 가해자와 피해자에 대한 편견으로 강화된다. 이 편견은 가해자와 피해자를 상호배타적인 것으로 구분하고, 이를다시 주체와 타자의 이분법에 연결하는 사고방식을 말한다. 이러한 사고방식은 수동적이고 무력한 피해자와 주체적이고 적극적인 가해자의 이미지를 만든다. 이 이분법 안에서 피해자는 불의와 폭력에 주체적으로 저항하며 자신을 보호하는 사람이 아니라 아무 행위도 하지 않고 당하는사람이어야 한다. 전형적인 이미지에 어긋나는 방식으로 행동하는 사람은 의심을 받는다.36) 가령 자신을 성폭행하려는 남성을 설득해 콘돔을

<sup>34)</sup> 이창신의 『미국 여성사』에 따르면, 제2기 페미니즘 운동은 민권운동, 반전 운동, 반문화 운동 내부에서 성차별과 억압을 경험하고 독립해 나온 여성들에 의해 조직되었다. 기존의 운동 조직에 참여했던 여성들은 조직원으로서 평등한 대우를 받지 못하는 것에 불만을 느꼈다. 가령 남성은 연설을 하는 등 공을 세우는 일을 도맡으면서 여성에게는 연설문 타이핑과 복사를 시키는 조직 문화에 불만을 가진 것이다. 이런 문제에 이의를 제기하는 것은 조직 내부의 결속을 해치는 것으로 여겨졌다. 조직의 구성원들은 여성이 받는 억압이 소수민족이나 하층계급으로서 받는 억압보다 사소하다고 여겼던 것이다. 이런 맥락에서 볼 때 페미니즘 운동은 어떤 억압을 다른 억압보다 사소한 것으로 여기는 행태에 대한 불만에서 시작되었으면서 스스로 똑같은 행태를 취한 셈이다.

<sup>35)</sup> 김주현은 "주변성과 인식적 특권"에서 M. A. Weathers(1969), "An Argument for Black Woman's Liberation as a Revolutionary Force"에서 "흑인 여성은 세계에서 가장 억압받는 소수이며, 자신의 자유에 대한 최고의 agent(대리인)들이다."와 같은 문장들을 들면서 이러한 관점을 설명한다. (김주현, 앞의 논문, p.40)

<sup>36)</sup> 터리스 휴스턴은 동일한 행동도 남녀가 다르게 평가받는다고 말하면서 그 이유로 '역할 일치 이론(Role Congruity Theory)'을 소개한다. "사회에서 기대하는 전형적인 역할에 부합하는 방식으로 행동하는 사람을 더 좋아하고, 그러지 않은 사람에게는 호 감을 덜 갖는다는 개념이다. 우리는 남성이 일의 우선순위를 정하고, 제의를 거절하고, 일부나 대다수 사람이 불쾌하게 여길 어려운 결정을 내리는 등 관리자처럼 행동할 것을 기대한다." 반대로 여성은 자신이 독단적으로 결정하기보다는 주변 사람들의 동의를 구하고, 배려심 있게 행동할 것을 기대한다. 이러한 기대에 어긋나게 행동하는 사람은 평가 절하된다. (터리스 휴스턴, 『왜 여성의 결정은 의심 받을까』 [eBook], 김명신 역, 문예출판사, 2017, 2장)

사용하게 한 경우, 가부장제 사회에서 "이 여성의 뛰어난 행위성과 협상력은 '강간 동의'를 의미하므로 피해자가 될 수 없다. 여성은 아무런 행위를 하지 않고 죽은 듯이 있어야만 피해가 인정되고, 피해자로서 '권력'을 부여받게 된다."37) 일본과 한국 사회에서 일본 위안부 여성들의 자발적 참여 유무가 "순결한 피해 여성"인지 "타락한 매춘 여성"인지 가르는 참예한 기준점이 되었던 것처럼, 주체성은 피해자의 입지를 불리하게 만든다.38)

따라서 피해자는 자신의 피해를 주장·설득하기 위해 자신을 '피해자화'하게 된다. 아무 저항 없이 수동적으로 핍박받는 무력한 피해자를 연기하게 되는 것이다. 중심 집단에서 서로 성공을 경쟁하듯이, 주변인이 종종 불행을 경쟁하는 상황이 벌어지는 이유가 여기에 있다. 이러한 방식으로 여성을 비롯한 주변인은 피해자 정체성에 매료된다. 그렇게 되었을 때 주변인은 자신의 경험에서 불행과 억압 이외의 의미를 찾지 못하며, 수동적이고 무기력한 상태에 계속 머무르려고 한다.

주변이 중심에 투쟁하기 위해 정체성을 중요한 발판으로 삼을 때 또다른 문제점은 행위의 내용보다도 행위자의 정체성이 중요해진다는 점이다. 이렇게 될 때 페미니즘은 생물학적으로 여성이어야만 참여할 수 있다는 주장이 제기되며 트랜스젠더나 남성을 배제한다. 이는 미술 작품의의미가 작가로부터 파생된다고 보는 입장과 유사하다. 가령 수 윌리엄스의 작업에서 작품의 의미는 피해 여성이라는 작가의 정체성으로 수렴한다. 그녀가 자신의 작품 옆에 적어둔 다음의 글귀는 작가의 입장을 보여준다. "나의 작품은 대부분 자서전적이다. 이 이야기는 할 만한 가치가있다. 왜냐면, 나를 강간하고, 때리고, 죽이려 했던 그 자가 아직 잡히지않았기 때문이다"39)

지금까지 억압당하고 착취당했다는 것을 자각한 사람은 우선 분노하

<sup>37)</sup> 정희진, 앞의 책, p.146

<sup>38)</sup> 정희진, 앞의 책, p.131

<sup>39)</sup> 김진아. "잡종" 미국인들: 1990년대 자서전적 모드의 부상" 『서양미술사학회논문 집』 VOL.24 (2005):175-205, p.182 재인용

기 마련이다. 소외된 존재로서 '주변'의 주된 정서가 의기소침함과 열등 감이라면, 저항하는 존재로서 '주변'의 주된 정서는 분노이다. 분노는 조화와 평화를 강조하는 사회에서 부정적인 것으로 인식되지만, '주변'에게 분노는 자책과 무력감에서 벗어날 에너지를 준다. 덴마크의 심리학자 일자 샌드(Ilse Sand,1962-)는 분노를 다음과 같이 설명한다. "분노는 현실이 달라질 거라는 희망을 담고 있다. 분노는 장애물을 제거하고 당신이 바꾸기 원하는 것과 싸우기 위해 형성된 강력한 에너지다. 분노의 감정은 당신이 인식하든 인식하지 못하든, 바꾸기 위해 싸울 대상이 존재한다는 것을 의미한다."40) 부당한 일을 겪은 사람은 자기 존중감을 지켜내려는 최소한의 방어기제로서 분노를 느낀다. "자신에게 부당한 일이일어났는데 아무 분노도 느끼지 못한다면, 이미 그 개인 안에 지켜낼 자존감이 남지 않았다는 뜻이다."41) 저항으로서 '주변'은 의기소침한 소외로서의 '주변'을 분노로 일으켜 세운다.

주변화의 개념에는 이미 부당함이 함축되어 있다. 부당한 대우에 상처를 받은 사람으로서 분노를 어떻게 다루는가 하는 문제는 '주변'에게 중요하다. 적어도 나에게는 그랬다. 한부모 가족이 많다는 것을 알게 된이후로 한부모 가족에 대한 편견을 마주할 때 화가 났지만, 그런 일은 자주 일어나지 않았다. 만약에 마주치는 사람마다 가족 형태를 체크하고, 한부모 가족이니까 이런 옷을 입으면 안 된다, 혹은 강의를 줄 수 없다고 말한다면 나는 일상에서 더 자주 분노했을 것이다. 여성 억압을 알게 되었을 때 그랬다. 나는 너무 자주 분노했다.

주변인들의 분노는 주변인 스스로를 힘들게 한다. 여성의 외모를 면전에서 평가하거나 여성을 크리스마스 케이크에 비유하는 친구나 선배, 동료들에게 내가 분노할 때마다 나는 그들과 일상적인 관계를 지속하기가 힘들어졌다. 힘들어도 성과가 있다면 괜찮을 것이다. 하지만 성과도 없었다. 나는 나를 비롯한 여성들을 '여성'으로 범주화하기 전에 개별적

<sup>40)</sup> 일자 샌드, 『서툰 감정』[eBook], 김유미 역, 다산3.0, 2017, 4장

<sup>41)</sup> 강남순, 『용서에 대하여』[eBook], 동녘, 2017, 2장

인 인간으로서 대우해주길 바랐다. 그러나 그런 바람이 분노로 표현되었을 때, 오히려 상대방은 나를 '여성'이라는 범주에 고착시켰다. '여성' 대 '남성'이라는 대결 구도는 강화되었고, 개별의 세계와는 한층 더 멀어진 듯했다. 나는 나의 분노를 관리해야 한다고 느꼈다.

그러나 한편으로는 스스로의 분노를 잠재우려는 '주변'의 노력이 '중심'에 대한 순응·복종이 아닌가 하는 의문이 있었다. 『분노하라』 42)에서 스테판 에셀(Stephane Hessel,1917-2013)이 말하는 것처럼, 분노는 사회정의를 위한 의무이고 '분노하지 않는 것'은 비겁이나 무관심일 수 있다. 이런 의문은 분노에 다양한 종류가 있다는 사실을 고려할 때 실마리를 찾을 수 있다. 신학자 강남순(Namsoon Kang)은 분노의 세 가지양태를 제시한다.43) 강남순에 따르면, 분노는 '본능적 분노', '성찰적 분노', '파괴적 분노'로 분류된다. '본능적 분노'는 갑작스럽게 발을 밟혔을때 화가 나는 것처럼 숙고를 거치지 않은 즉각적인 분노이다. '성찰적분노'는 숙고를 거쳐 윤리적 판단이 반영된 분노이다. 발을 밟은 사람이실수였다는 사실을 알게 되고 그가 진심 어린 사과를 하면 분노가 가라 앉지만 고의로 발을 밟았으면서 사과도 하지 않으면 분노가 거세지는 식으로 정황 파악과 분석의 과정을 거치는 것이다. 세 번째 '파괴적 분노'는 성찰이 사라진 분노로, "중오, 원한, 복수로 전이"44)된 분노이다.

『분노하라』에서 요구하는 분노는 '성찰적 분노'다. 개인은 성찰적 분노를 느끼는 과정에서 자신의 관점을 조명하고 세계관을 확고하게 한다. 성찰적 분노는 연대를 가능하게 한다. 우리는 부당한 일을 목격했을 때 설령 그것이 자신의 일이 아닐지라도 성찰적 분노를 느낀다. 성찰적 분노를 느낀 사람은 부당한 일에 대한 처벌과 개선을 요구하게 된다. 성

<sup>42)</sup> 스테판 에셀, 『분노하라』, 임희근 역, 돌베개, 2011. 저자는 이민자에 대한 차별 등 현대 프랑스 사회의 문제가 무관심에 기반하며, 이를 해결하기 위해 분노가 필요하다고 주장한다.

<sup>43)</sup> 강남순은 『용서에 대하여』(동녘, 2017)에서 용서와 분노에 관한 버틀러(Joseph Butler,1692-1752)의 논의를 빌려온다. 버틀러는 18세기에 신학자이자 철학가로서 그의 설교는 용서에 관한 논의에서 빈번하게 인용된다.

<sup>44)</sup> 강남순, 위의 책, 2장

찰적 분노는 더 평등하고 정의로운 사회를 만드는 데 기여한다. 여성권, 동물권이 그동안 이룬 성과는 여성과 동물45)이 아닌 사람들이 느낀 성 찰적 분노에 빚을 지고 있다.

내가 구분하고 다스려야 할 분노는 '파괴적 분노'였다. 파괴적 분노는 부당한 '행위'에 집중하는 성찰적 분노와 달리 '행위자'를 맹목적으로 부정하고 악마화한다. 성찰적 분노는 행위자를 나와 같이 부족한 인간이자 대화하고 연대할 수 있는 존재로서 연민의 감정을 가진다. 파괴적 분노는 행위자를 나와 태생적·운명적으로 다른 존재, 대화할 수 없는 존재, 없어져야 할 존재로서 혐오와 증오의 감정을 느낀다. 이러한 논의는 부당함에 대한 분노의 감정 자체를 부정하지 않으면서, 사람들 곁에 있는 방법을 알려준다. 즉 행위에 대한 분노와 사람에 대한 분노를 분리한다면, 연대를 요구하면서 분노할 수 있게 된다.

분노의 감정에 대한 또 다른 접근은 나의 작업을 통해 진행되었다. 나의 작업에는 '주변'의 분노가 드러나곤 했다. 가령 나는 <이라크의 눈물은 태안의 눈물이다>라는 제목의 대자보<sup>46)</sup>에 삽화 이미지(도판 11)를 만든 적이 있다. 대자보의 내용은 이라크 전쟁이 석유를 차지하기 위한 싸움이며, 석유에 기반한 시스템은 태안 석유유출 사건<sup>47)</sup>과 같은 환경오염과 연관되어 있다는 내용이었다. 나는 이라크 전쟁의 피해자와 태안해안가에서 원유에 젖은 새를 촬영한 보도 사진을 합성한 삽화를 만들었다. 그런데 대자보를 쓴 친구는 내 그림이 폭력적이라며 자신의 글에 내그림을 넣지 않았다. 나는 내 작품이 죽어가는 사람과 새의 고통에 감정

<sup>45)</sup> 사전에서 '동물'의 의미는 두 가지인데, 그중 하나는 '생물계의 두 갈래 중 하나'로 '원생동물부터 척추동물까지'를 이르는, 즉 인간을 포함하는 것이다. 또 다른 의미는 위의 의미에서 사람을 제외한 짐승을 이른다. 본 논문에서는 후자의 뜻을 사용하고 있다.

<sup>46)</sup> 사회적 이슈에 대해 학내 구성원을 향해 발언하는 내용으로, 보통 전지 사이즈에 프 린트하거나 필사하여 대학가 곳곳에 붙이는 벽보를 일컫는다. 내가 학부생이던 2000 년대 초반에는 어떤 이슈에 대해 각 단체와 개인들이 입장을 표명하는 형식으로 활발하게 이용되었다.

<sup>47) 2007</sup>년 충청남도 태안군 앞바다에서 삼성물산 유조선이 다른 유조선과 충돌하면서 원유 12,547킬로리터가 유출된 사고가 있었다.

이입하는 통로가 되길 바랐지만, 내 작품의 첫 관객이자 마지막 관객이된 나의 친구는 감정이입을 거부했다. 처음에 나는 그 관객을 원망했다. 예술작품이 '투명한 창문'과 같다고 보았을 때, 폭력적인 현실을 '사실적'으로 담으면 폭력적일 수밖에 없는 것 아닌가?48) 그렇다면 나의 관객은 현실을 외면하고 회피하려는 것 아닌가? 이렇게 윤리적인 책무를 따지며 관객 탓을 하는 것은 아무 소용이 없었다. 나는 거센 힘과 그 앞에 놓인 가련한 존재를 보면서, 사람들이 거센 쪽보다는 가련한 쪽에 감정 이입하길 바랬다. 사람들이 가련한 쪽에 감정이입을 하는 경험이 많아질 때, 거센 힘의 위압이 줄어들 것이라고 믿기 때문이었다. 나는 나의 방식이옳다고 주장하면서 그 방식에 머물기보다는, 상황이 나아지는데 기여하고 싶었다. 이런 바람에서 나의 표현방식에 대해 고민하게 되었다.



도판 11. 송수영 <대자보를 위한 삽화> 2007

나는 은연중에 내 작품의 관객을 '주변(피해자)'을 착취하거나, 그 상황을 묵인함으로써 동조하고 있는 '중심(가해자)'으로 상정하고 있었다. 그렇기 때문에 나는 관람자에게 분노하며, 관객에게 충격을 주고 창피한

<sup>48)</sup> 이러한 입장은 그림이나 사진이 세계를 보여주는 투명한 창문이라고 보는 리얼리즘 전통에 기반하고 있다.

감정을 느끼게 하여 어떻게 해서든 나의 주장을 받아들이게 만들려고 했다. 그러나 사람의 마음은 그런 식으로는 움직이지 않았다. 충격과 공포, 수치심과 같은 감정은 사람의 마음을 경직시키고 수동적으로 만들거나도리어 반발심을 낳는다. 한 사람이 지금까지 지속된 삶의 패턴이나 생각, 감정을 바꾸기 위해서는 마음의 힘이 필요한데, 그것은 '해낼 수 있다'는 희망과 '나는 해낼 만하다'는 자신감 내지 자존감에서 나온다. 충격과 공포, 수치심은 그러한 힘을 만들어내지 못한다. 대부분의 의료 종사자들은 시커멓게 썩은 폐의 이미지, 고통스럽게 죽어가는 환자의 모습등 충격적인 이미지가 흡연자의 금연에 도움을 준다고 믿었다. 공포, 치욕, 자기비판, 수치심과 같은 감정이 행동에 변화를 일으키리라고 기대한 것이다. 그러나 여러 연구는 이런 감정이 사람을 당황하고 의기소침하게 만들며 오히려 자멸적인 행동을 일으키게 한다는 사실을 밝혀냈다.49)

관객의 마음을 움직이게 하는 원리는 '내가 힘을 가하면 움직인다'는 물리적인 세계의 원리와는 다르다. 나는 관객과 작품 사이에 운동성을 이런 이미지로 상상한다. 내가 힘을 가할수록 상대방의 운동성은 적어진다. 내가 100% 옳다고 목소리를 높이고 이리 오라고 거세게 끌어당기면, 관객은 얼어붙는다. 반대로 내가 나의 옳음을 의심하며 목소리를 낮추면, 관객은 귀를 기울이고 다가와 말을 건넨다. 해와 바람의 내기와비슷하다. 바람은 강제로 행인의 코트를 벗기려고 하지만, 그럴수록 행인은 코트 깃을 여민다. 해는 따뜻한 빛을 비추어 행인이 스스로 코트를 벗게 한다.

마음의 '힘'은 포괄적인 의미의 '권위'와 연관시켜 볼 수 있다. '권위'는 타인에게 영향력을 끼칠 수 있는 힘을 뜻하므로 일반적으로 '중심'과 관련된 위압적이고 부정적인 것으로 인식되곤 한다. 식민 지배와 군사독재는 물론이고 가정과 학교에서도 폭압적인 권위주의를 경험한 한국의특수한 상황은 '권위'를 한층 더 나쁜 것으로 인식하게 한다. 그러나 모

<sup>49)</sup> 켈리 맥고니걸, 『스트레스의 힘』[eBook], 신예경 역, 21세기북스, 2015, 들어가며

든 '권위'가 폭압적으로 남을 지배하려고 드는 것은 아니다. 나는 '권위' 가 어떤 사람에게 스스로가 '이 세계에 영향력이 있다' 혹은 '이 공동체에서 의미 있는 사람이다'는 느낌을 준다고 본다. 이러한 느낌은 이 세계와 공동체에 대한 책임감과 '더 나은 사람이 되고 싶다'는 의지를 불어넣는다. 때문에, 흡연자의 마음이 움직이길 바라는 의사는 환자의 인간적 '권위'를 북돋아 주는 방식을 고민해야 한다. 마찬가지로 나는 작품에 있어서 관객의 인간적 '권위'를 북돋아 주는 방식을 고민하게 되었다. 내게 이러한 시도는 작가의 '권위'를 평등하게 나누어준다는 윤리적인의미 이전에 실용적인 의미를 가졌다.

분노와 관련된 표현방식에 대한 고민은 다른 측면에서도 진행되었다. 그것은 내가 묘사하는 존재에 대한 태도였다. 나는 '주변'의 가장 고통스러운 순간을 폭로함으로써 관객에게 충격을 주려고 했다. 이런 의도는 대상의 다양한 상황 중에도 가장 비참한 장면을 선택하게 만들었다. 가령 나는 나의 작품에서 끔찍하게 피 흘리며 죽어가는 사람의 모습 대신에, 그 사람이 죽기 전에 친구와 대화하는 모습, 버스에 오르는 모습, 혹은 그가 죽은 후 그의 죽음을 슬퍼하는 사람들의 모습을 고를 수 있었다. 그러나 나는 관객에게 충격을 주는 이미지를 만들기 위해 가장 비참한 모습을 골랐다. 그 결과, 내가 묘사하는 존재의 존엄성은 손상되었다. 나는 만약에 그 존재 또는 그 존재를 사랑하는 사람이 나의 작품을 본다면, 상처를 받을 것이라고 생각하게 되었다. 나의 작품은 마치 피 흘리는 저 사람과 새를 위해, 그들을 대변하기 위해 만들어진 것 같지만, 진실로는 그들을 소외시키고 있었던 것이다.

그들을 소외시켜서라도 내가 얻으려고 한 것은 관객의 감정이입이었다. 그러나 너무나 비참해서 최소한의 존엄성마저 사그라져버린 존재에게 감정이입을 하는 것은 고통스러운 일이다. 끔찍한 고통은 이입하게만들기보다는 외면하게 만든다. 비참함이 강조된 이미지는, 이미 범람하는 그러한 이미지에 더해, 타인의 고통에 무감각해지게 만들 뿐이다. 얼마나 많은 이미지가 현실 고발이나 정의라는 이름으로 잔혹하고 끔찍한

장면을 보여주는지, 그리고 그런 이미지가 얼마나 손쉽게 관람자의 눈길을 끌고 은밀한 흥분을 불러일으키는지 생각해보면 더욱 그랬다. 때문에, 나는 어떤 존재의 모습을 표현할 때, 그 존재의 존엄성을 고려해야한다고 생각하게 되었다.

이러한 생각은 오래된 지혜와도 이어진다. 신영복(1941-2016)은 중 국 전국시대의 사상가인 귀곡자(鬼谷子)의 지혜를 다음과 같이 설명한 다. "상대방을 설득해야 하고, 설득하기 위해서는 그와의 대화가 기쁜 것이어야 합니다. 자신의 지식과 도덕성이 다른 사람들을 불편하게 하는 것이어서는 인간관계에서 실패하기 마련입니다. 귀곡자는 언어를 좋은 그릇에 담아서 상대방에게 기분 나쁘지 않게 전달하는 것, 그것이 성 (誠)이라고 했습니다."50) 이런 생각은 점차 작업과 일상에서 나의 태도 에 변화를 가져왔다.

<sup>50)</sup> 신영복, 『담론』, 돌베개, 2015, p.55

## 2. '주변'에서 '개별'로

나는 '주변'을 '소외된 존재' 혹은 '저항하는 존재'로 보는 일반적인 관점에서 새로운 관점으로 이행하게 되었다. 이 장에서는 새로운 관점의 '주변'이 어떻게 형성되었는지, 무엇을 추구하는지 제시한다. 이를 위해 생태주의와 관련된 '주변'의 경험들을 소개하려고 한다.

나는 학부 2학년 때 '생명의료윤리'라는 수업을 들었다. 그 수업에서 선생님은 동물권(Animal Rights)에 대해 소개하고 피터싱어(Peter Albert David Singer,1946-)의 『동물해방』 51)을 추천하셨다. 수업과 책을 통 해 인간중심주의라는 것의 의미를 새롭게 보게 되었다. 인간이 중심인 세계에서 동물은 오해받고 박해받고 있었다. 인간은 그동안 동물보다 우 월한 특성으로서 부각되는 것들로 인간성을 정의해왔다. 그러나 "바로 이 점이 인간이 동물과 구별되는 점이다."라는 말의 대부분은 동물에 대 한 무지와 일반화에 기반하고 있었다. 동물 생태학자들은 동물들이 '도 구'를 이용하고, '생각'을 하며, 자신들만의 '언어'로 소통하며, 아이들처 럼 '놀이'를 하고, 죽은 동료를 '애도'하는 행위를 하고, 혈연집단뿐만 아 니라 심지어 다른 종과도 협력하다는 사실을 나날이 밝혀내고 있다.52) '동물권'이란 '인권'처럼 동물에게도 생명 유지를 추구할 권리, 고통받지 않을 권리처럼 기본적인 권리가 있음을 의미한다. 『동물해방』에서 피터 싱어는 동물에게 그러한 권리가 없다고 말할 수 있는 논리. 즉 돼지는 개나 인간과 달리 '먹어도 된다'는 논리는 인종차별주의나 성차별주의처 럼 이기적인 논리에 기반한 종(種) 차별주의라고 논증하다. 이 책의 주장 은 파격적으로 다가왔지만, 나는 수긍할 수밖에 없었다. '인류세'라고 불릴

<sup>51)</sup> 피터싱어, 『동물해방』, 김성한 역, 인간사랑, 1999. 공리주의적 관점에서 동물해방을 주장하는 책으로 1975년에 처음 출간되었을 때 큰 반향을 얻고 동물 권리 운동이 활성화되는 데 영향을 미쳤다.

<sup>52)</sup> 피터싱어의 위의 책 내용에 최신 동물 생태학 정보를 추가해서 적었다. (프란스 드발, 『동물의 생각에 관한 생각』, 이충호 역, 세종서적, 2017)

만큼 인간이 지구의 '중심'을 차지한 시대에 동물은 '주변'으로 내몰려 있었다.

책을 통해 습득한 내용이 한 사람의 삶에 중요한 의미가 되기 위해서는 어떤 구체적인 경험들이 뒷받침되어야 하는 것 같다. 이 책의 내용은 일상과 작업에서의 경험을 통해 내 삶에 중요한 의미가 되었다. 이책을 읽을 무렵 마침 나는 고양이 두 마리와 함께 살고 있었다. 두 고양이는 취향과 성격이 달랐다. 한 마리는 애교가 많고 리본을 가지고 놀기를 좋아하지만, 다른 한 마리는 무뚝뚝하고 리본보다는 공놀이를 좋아하는 식이었다. 인간이 그러하듯이, 고양이에게도 개별성이 있었다. 이런경험과 『동물해방』을 통해 이해한 내용은 다른 동물에 대한 생각으로이어졌다. 어느 날 나는 내가 먹는 족발이, 내 무릎에 앉아 졸고 있는고양이와 마찬가지로 자신만의 감정과 감각과 성격을 가진 존재였다는 사실을 받아들이게 되었다. 그것은 나의 세계관에 큰 충격을 주었다. 나는 내가 그동안 먹고, 입고, 쓰는 것으로 대했던 생명체들, 그리고 그들의 삶에 대해 한동안 생각하게 되었다.

또 하나는 나무를 깎으며 느낀 경험이었다. 나는 학부 2학년 때 처음으로 목조 수업을 들었는데, 이때 재료로 주어진 '나무'는 지금까지 만난 재료와 다른 느낌을 주었다. 고무점토나 찰흙과 달리 나무는 사람처럼 각자 자기만의 결, 색깔, 형태, 사연을 가지고 있었다. 돌이켜보면 나무이외의 다른 재료도 그러했을 텐데, 대부분 규격화된 것을 구매해서 사용했기 때문에 잘 인지하지 못했던 것 같다. 가령 당시 석조 수업에서는 정육면체의 대리석을 한 사람당 하나씩 받은 후, 에어툴과 그라인더를 주로 사용했기 때문에 '그' 대리석의 개별성에 대해서는 인식하기 힘들었던 것 같다. 아마 목조도 가장 무난한 나무로, 정육면체의 나무 덩어리를 받은 후 바로 그라인더와 전기톱을 사용했다면 그냥 마켓(maquette) 대로 깎았을지도 모르겠다. 그러나 내가 어디서 주워온 나무토막은, 지나가던 선생님께 "좋은 나무"라는 평을 들었지만, 여기저기 얼룩이 있고, 갈라지고, 깎다 보니 너무 깊은 옹이가 있었다. 옹이가 있는 부분은

조각도를 튕겨냈고 썩은 부분은 뭉치거나 부서졌다. 이 재료는 이제껏 내가 써본 재료들과 달리 이미 자기 이야기가 새겨져 있어서 내 마음대로 지우고 쓸 수가 없었다. 수업의 과제는 '흉상'이었는데, 나는 마켓 즉나의 의도보다도 나무의 썩은 부분과 얼룩과 옹이에 맞춰서 만들게 되었다. 이 시간을 통해 나무라는 재료를 그저 백지나 빈 공간이 아니라 이미 자기만의 이야기가 있는 존재라고 느낀 것 같다.



도판 12. 작업 중인 석조 흉상(좌)과 마켓(우)



도판 13. 송수영 <석조 흉상> 2005



도판 14. 송수영 <목조 흉상> 2005

이런 생각은 다른 작업으로도 이어졌다. 나는 어둑해진 거리를 걷다가, 눈부신 야간조명을 받고 있는 가로수를 보면서, 그들의 살아있음에도 '삶'이라는 단어를 붙일 수 있지 않나 생각했다. 가로수를 향한 야간조명이 설치된 거리의 이름은 "걷고 싶은 거리"였다. 이름처럼, 그 공간에서 '걷고 싶은' 욕구나 권리를 지닌 주체, 살아있는 존재는 인간에 한정된 것 같았다. 나무들은 밤에도 잠들지 못하고 인간의 '걷고 싶은' 욕구를 채워주기 위해 고되게 노동하고 있는 것처럼 보였다. 나는 "걷고 싶은 거리"의 다른 가로수에 그러한 것처럼 나를 비추는 야간조명을 설치하고 팔에 수목 명찰(도판 15)을 달고, 한 그루 나무처럼 서 있는 퍼포먼스를 했다. 나는 이 퍼포먼스가 당시에 오랫동안 방영되고 있던 TV프로그램 "체험 삶의 현장"53)의 형식과 비슷하다고 생각했다. 거기서는

수도관이나 소금같이 우리 삶에 필수적이지만 평소에는 존재조차 인식하지 못하는 재화들이 거기 있게끔 하는 사람들의 노동을 보여준다. 그것은 정말 고된 노동이지만 그 수고와 필요성에 비해 그만한 대우를 받지 못한다.





도판 15. 송수영 <체험 삶의 현장 - '걷고 싶은 거리'의 가로수 편> 2005 퍼포먼스 중인 모습(좌), 퍼포먼스 중에 팔에 부착하고 있던 수목명찰(우)

나는 내가 참여할만한 동물권 관련 단체가 있는지 검색하여 학내에서는 환경동아리 '씨알'<sup>54</sup>'에 가입했다. 씨알은 동아리 표어 '자본에 짓밟히는 생명을 사수하라!'가 보여주듯이 생태주의의 입장에서 자본주의를 비판하는 동아리였다. 씨알은 내가 속한 공동체 중에 처음으로 '주변'을 표방하는 단체이자 나에게 '개별'로서 '주변'의 상을 그리게 한 곳이었다.

<sup>53) 1993</sup>년 10월 24일부터 2012년 2월 25일까지 18년 4개월 동안 KBS 2TV에서 방송되었던 시사교양 프로그램. 연예인이나 유명인 등의 출연자가 주로 고된 노동 현장에 가서 하루 동안 일하고, 그 일당을 불우이웃돕기에 기부했다.

<sup>54) &#</sup>x27;씨알'은 새만금 간척 사업을 반대하면서 1993년에 만들어진 서울대학교 환경동아리로, 2020년 현재까지 활동 중이다. 동아리 구성원이 달라짐에 따라 활동 방향이 바뀌어 왔다. 내가 활동한 때에는 '4대강 개발 반대', 동물권과 채식, 캠퍼스 난개발 반대, 탈핵 등을 주제로 활동을 했다. 4대강 반대 시민 행진(2007), 이라크 전쟁 반대집회(2008), 지리산 케이블카 건설 반대 활동(2009), 계양산 골프장 건설 반대 운동(2009) 등 학외 현장 활동을 하고 학내에서는 매주 열리는 정기 세미나, 학기마다 상영회나 퍼포먼스, 학내 텃밭 등을 기획했다.

씨알에서 매주 환경에 관한 책을 읽고 토론을 하면서, 동물권에 대한 나의 관심은 점점 넓어졌다. 동물의 권리는 동물의 서식지가 파괴, 즉 '개발'되는 문제로 이어지고, 그 '개발'은 인간이 필요로 하는 물건이나 공간과 이어지고, 그 필요는 끊임없이 이익을 추구하고 성장해야 하는 자본주의의 작동방식과 이어져 있었다. 삵이 로드킬((Road Kill)) 당하고 멸종해가는55) 문제는 삵의 서식지 내에 거미줄처럼 들어선 도로와 이어지고, 도로는 경제성장의 원동력이었던 토건 산업, 그리고 더 많은 자동차로 더 빠르게 이동하고자 하는 사람들의 욕망과 이어져 있었다. 따라서 차에 치인 삵을 보호하기 위해서는 삵을 치료하는 것으로는 부족했다. 차에 치여 부상당한 삵은 치료해서 풀어줘도 다시 그 도로에서 차에 치여 죽었다.56) 동물권, 에너지, 물, 먹거리, 기후변화 등 주제도 다르고, 읽은 텍스트나 동아리 구성원의 의견도 서로 달랐지만57), 환경문제를 다루는 관점은 공통되게 하나의 사건이 거대한 시스템과 연결되어 있음을 강조했다.

한 사건, 한 장소, 한 사람, 한 생명체의 경계는 명확하지 않았다. 삵의 고통에 대한 책임을 누구 한 사람에게 전가할 수 없는 것처럼, 미국한 농가에 심은 GMO 옥수수는 한국의 식생과 나의 몸에 영향을 주었다. 인간과 자연의 관계도 그러했다. 인간은 자연의 일부이고 자연을 파

<sup>55)</sup> 삵은 과거에 우리나라의 전역에서 흔히 볼 수 있는 야생동물이었으나 1960-70년대 강력한 살서제(쥐약)의 무차별적인 사용으로 인해 개체 수가 크게 줄었다. 2020년 현 재는 멸종위기 야생동물 2급으로 지정되어있으며 멸종위기 원인은 서식지 파괴와 로 드킬로 알려져 있다. (국립생물자원관 홈페이지 참고 https://species.nibr.go.kr)

<sup>56)</sup> 로드킬 문제를 다룬 다큐멘터리 영화 <어느 날 그 길에서>는 88올림픽 도로에서 로드킬 동물을 연구하는 생태학자의 행보를 담고 있다. 이 영화에서는 오랜 기간 공들여 치료하고 풀어준 삵이 이전에 다쳤던 바로 그 길에서 로드킬당하는 장면이 등장한다. (황윤[감독], <어느 날 그 길에서>, 2006[제작], 2008[개봉])

<sup>57)</sup> 생태주의에는 생태 문제를 해결하기 위해서 자연과 영적 관계를 회복해야 한다고 보는 근본 생태주의(Deep Ecology), 공동체에 기반한 삶을 중요시하는 생태 공동체 주의(Ecological Communalism), 자연 억압을 여성억압과 연관해 이해하는 생태 여성주의(Eco-feminism), 사회문제의 해결이 중요하다고 보는 사회적 생태주의(Social Ecology) 등 여러 가지 입장이 있다. 씨알의 구성원은 각자 어떤 입장인지 정리하거나 공표한 적이 없지만, 구체적인 이슈마다 엇갈린 관심과 의견을 보여 줬다.

괴하는 인간조차 자연의 일부였다. 인공적으로 배양된 바이러스를 접종한 사람의 면역체계, 카메라나 영화처럼 세계를 보는 사람의 시각체계는 따지자면 인공일 것이다. 자연과 인공은 명확히 구분되지 않는다. 이러한 불명확함은 가해자와 피해자의 프레임에도 적용되었다. 과거의 민주화 운동이나 노동운동과 달리 많은 환경문제에서 가해자와 피해자의 구분, 책임소재가 명확하지 않고 복잡하게 얽혀있다. 닭고기가 생산되고폐기되는 전 과정에는 닭은 물론이고, 닭 생산을 위한 개발과 그 과정에서 벌어지는 환경오염, 생산직 노동자의 정신적 고통까지 많은 고통이발생하지만, 가해자는 명확하지 않고, 이러한 소비 구조에서 벗어날 수있는 사람은 거의 없다.

공부하는 내용이 이러다 보니 다른 동아리들과 사회문제를 다루는 태도에서 차이가 있었다. 이라크 전쟁 반대 집회에 나갈 당시 다른 동아리들과 함께 행진 기획을 했던 적이 있다. 그때 다른 동아리들은 당시 미국과 한국의 대통령을 비난하는 문구를, 씨알은 '석유를 쓰는 한 우리들은 이라크 전쟁에 참여하고 있다'는 식의 문구를 준비했다. 다른 동아리들은 '무고한' 사람들까지 '가해자' 취급하는 것이 불편하다며 씨알의 문구를 반대했고, 결국 각자 행진을 준비하게 되었다.

내가 느낀 환경운동에서 '무고한' 존재와 '가해자'를 구분하는 것은 중 요하지 않았다. 환경운동의 목표는 '무고한' 자연과 가해자인 인간을 구 분하고 무해하고 순수한 자연을 보존하고 회복하자는 것이 아니라, 인간 을 포함한 생명체들이 최대한 '개별'로서 자신의 욕구와 권리를 누리며 사는 방법을 찾는 것이었다.

씨알의 문화 역시 내 '주변'관에 영향을 주었다. 씨알에는 독특한 문화가 있었는데, '중심'의 기준에서 보면 '개념'이 없는 사람들로부터 만들어진 이상한 문화였다. 가령, 씨알에는 연령주의가 없었다. 서로 존대해서는 안 된다는 '반(反)연령주의'의 절대적인 규칙은 없었지만, 나이와학번을 묻지 않는 친구들이 몇 명 있었다. 그 친구들의 방식에 동조하는사람들은 몇 살 차이가 나든 서로 존대를 하지 않았다. 나도 점차 그 방

식이 마음에 들어서 나중에는 십 년 나이 차이가 있어도 서로 이름을 부 르며 존대 없이 지냈다. 또 씨알은 성 역할에 대한 고정관념이나 성별 분리주의가 거의 없었다. 씨알에서는 환경 현장 활동이나 MT를 가면 남 녀 방을 따로 잡지 않고 함께 지냈다. 요리는 여자가 하고 짐은 남자가 드는 전통적인 성 역할이나 구분 없이 어울려 지냈기 때문에 가능한 일 이었다. '친절함'의 문화도 없었다. 여기서 '친절함'은 다 같이 식사하는 자리에서 빈대떡을 미리 찢어 놓고. 자기 앞의 찌개를 골고루 덜어서 나 눠주는 등의 행동 양식을 말한다. 씨알 사람들은 먹고 싶은 만큼만 가져 가서 음식물을 최대한 남기지 않는 게 좋다는 생태주의적인 지향에 더 해, 찌개 국물을 싫어하는 사람, 두부만 먹고 싶은 사람, 두부만 먹기 싫 은 사람들이 각자 주장을 관철했으므로 그런 '친절함'이 없었다. 식당에 서 메뉴를 통일하는 문화도 없었다. 가령 모두 '짜장면'으로 통일하는 게 주문하기도 편하고, 사장님도 좋아하고, '우리는 모두 같다'는 느낌으로 분위기도 좋은 법이다. 반대로 개개인의 자잘한 취향과 상황을 배려해주 다 보면 효율도 떨어지고 '우리는 같지 않다'가 강조될 수밖에 없다. 그 러나 씨알에는 효율이나 집단의 단합/결속/질서보다 '개별'을 중요시하는 문화가 있었다.

이런 문화는 세미나 토론시간을 통해 강화되는 듯했다. 같은 텍스트를 읽었지만, 각자의 의견은 달랐다. 가령 골프장 건설과 관련한 텍스트를 읽고 토론을 하면, 누군가는 동식물 서식지가 파괴되는 문제를, 누군가는 지역의 지하수와 먹거리가 오염되는 문제를, 누군가는 건설사가 지역주민들의 의견을 양분화시켜 공동체가 파괴되는 문제를, 누군가는 토건 산업이 중심이 된 사회시스템을 중요하게 생각했다. 이러한 관점들은 해결에 있어서 시민들의 의식 변화와 생활 속의 실천을 중요하게 보는 입장, 정치 참여와 법적 변화를 중요하게 보는 입장, 기업의 역할을 중요하게 보는 입장 등으로 갈라졌다. 환경에 대한 관심으로 그곳에 모인사람들이었으므로, 각자의 의견에는 나름의 진지함과 열정이 담겨 있었다. 따라서 때로는 서로에게 설득되기도 했지만, 대체로는 서로 격렬하

게 부딪혔다. 가끔은 너무 격렬해서 목숨을 건 싸움이라도 벌이는 것 같았다. 그러나 거기 모인 모두가 골프장의 문제점을 인지한다는 점에서, 또 함께 그 문제를 알리는 활동을 준비한다는 점에서 서로를 동료로 여겼다. 나는 이러한 문화를 통해 선배답거나 후배답거나 여자답거나 남자답지 않고 친절하거나 의견이 일치되지 않아도 즐겁게 지낼 수 있음을 느꼈다.

나는 씨알 이후로도 다양한 '주변'적 집단들에 속해있으면서, '주변'이란 무엇인가를 섬세하게 고민할 기회를 가졌다. 세상에서 나 홀로 '주변'이라고 느낄 때나 거센 '중심'에 투쟁하는 전사라고 느낄 때는 '중심'과 '주변'의 차이만 두드러져 보인다. 하지만 주변인들 속에 있을 때는 주변인들 간의 차이가 보인다. 저 사람이 보는 '주변'과 내가 보는 '주변'이다름을 느끼게 된다. 그 차이를 들여다보면서 '주변'에 대한 나의 관점을만들어가게 되었다.

예를 들어 주변인의 모임에서 '우돌' 즉, 시계방향으로 진행하는 방식이 문제가 된 일을 떠올려 본다. 아주 사소한 일이었지만, 나는 이 일이 '주변'이 빠지기 쉬운 함정 두 가지를 함축한다고 본다. 그 일은 처음 온사람들이 많아서 모두 자기소개를 하게 된 날 벌어졌다. 동그랗게 둘러앉은 상태에서 활동가부터 시작해서 '우돌'로 자기소개를 하고 있었다. 그런데 누군가 '우돌'이란 규칙을 강제하는 것은 '폭력적'이라며, 먼저 하고 싶은 사람 먼저 하는 '자율'식으로 자기소개를 해야 한다고 주장했다. 둥글게 앉은 자리에서 발언을 할 때 '우돌'은 '관습'적인 순서 정하기 방식이다. '우돌'은 자율적으로 순서를 정하는 것보다는 '효율'적이다. 이렇게 지금까지 해오던 '관습'이고 그것이 '효율'적이라는 이유로 당연시되는 규칙에 문제를 제기하는 것은 '주변'의 태도라고 볼 수 있다. 효율적이고 관습적인 규칙 중에는 누군가의 개별성과 권리를 억압하는 것이 많기 때문이다.

하지만 이러한 이의제기에는 내가 '함정'이라고 부른 이상한 점이 두가지 있다. 첫 번째는 이의를 제기한 사람이 '우돌'을 '억압'으로 간주한

후, 그것을 제거한 상태, 즉 외부의 억압이 없는 상태를 자유의지가 해방된 상태로 본다는 점이다. 이는 내가 억압에 오염되지 않은 순수한 여성 정체성을 찾으려 했던 태도와도 같다. 이런 태도는 '주변'에서 흔히볼 수 있다. 성의 억압을 규탄하는 일부 페미니스트와 히피들은 자유로운 성관계를 하는 것을 '해방'이라고 여겼다. 혹은 어떤 생태주의자들은 자본주의의 억압을 벗어난다는 명목으로 숲에서 알몸으로 살아갔다.

이는 인간과 인간 사회를 수동적인 사물과 빈 공간처럼 파악하고 그러한 인간에게 작용하는 외부요인을 원인과 결과라는 단선적 관계로 보는 태도에 기반한다. 인간은 당기면 끌려오는 수동적인 사물과는 달리, 억압을 비롯한 외부요인에 적극적으로 반응하며, 인간 사회는 외부에서 규칙이 주어지지 않은 상태에서도 이미 복잡한 규칙들에 얽혀있다. 가령 '우돌'이란 규칙이 없는 상태에서는 먼저 자기소개를 하고 싶은 사람뿐만이 아니라 빨리 가야 하는 사람, 어색한 분위기나 침묵을 두려워하는 사람, 친절함과 배려를 요구받아온 사람, 연장자나 주최자처럼 모임을 주도할 것을 기대받는 사람이 먼저 말할 수밖에 없다.

이런 태도는 우리 모두가 서로 깊이 관여하고 있음을 은폐한다. '우돌'에 이의 제기를 한 사람은 자기 스스로가 어떤 사람에게 '우돌'이 가했던 만큼의 사회적 압력을 가하고 있는 존재임을 은폐한다. 마찬가지 맥락에서 자연을 '전혀' 착취하지 않기 위해 모든 뿌리채소, 잎채소까지 거부하고 떨어진 열매만 먹는 채식 운동은 완전한 비폭력의 무균지대를 상정한다. 그러나 열매를 수확하기 위해 시작하는 첫 단계, 즉 땅을 가는 단계에서부터 농부는 다른 동식물을 죽여야 한다.

두 번째 함정은 그 모임에서 '폭력적이다'라는 말이 다른 의견을 억압했다는 점이다. 그 말은 주변인 집단에서 다른 의견을 억압하는 마법의주문이나 만능키 같았다. 무언가를 '폭력'이라고 부르는 것은 '중심'의 억압에 대항해 '주변'이 내놓는 대표적인 무기였기 때문이다. '폭력적'이라고 말하는 순간 그 사람은 '주변'이 되며 그에게 다른 의견을 내놓는다는 것은 그 사람을 억압하는 '중심'이 된다는 것을 뜻한다. 그 말의 위력

은 그야말로 위압적이었다. 위압에 눌려 발언할 수 없는 자에게 목소리를 주기 위해 쓰이던 '폭력적이다'라는 말이 도리어 다른 이들의 목소리를 빼앗는 데 쓰이고 있었다. 이렇게 어떤 단어나 문구, 가치를 '주변'의 상징/정체성으로 고정시키면 '주변' 안에서 그 상징/정체성을 소유한 '중심'과 그로부터 소외되는 '주변'이 발생한다.

이 함정에 빠진 '주변'의 목표는 중심에 반대편에 있는 것을 '주변'의 가치로 내세우며 '중심'과 '주변'의 이분법을 강화하는 것이다. '우돌'을 마주치면 그것이 폭력인가 비폭력인가, 중심인가 주변인가를 따져 묻고 범주화하려고 한다. '우돌'이 이분법의 어디에 들어가는가가 그것이 왜 필요하고 그것으로 무엇을 하려고 하는가보다 중요해진다.

이러한 '주변'은 '중심'에 대응하는 하나의 진영이 된다. 마치 이미 세워진 '중심'이라는 무대의 반대편에 또 다른 '주변'이라는 무대를 세우고, 조명을 비추고 마이크 소리를 높이는 것과 같다. 이러한 태도는 서론에서 말한 바와 같이 역사를 '중심'과 '주변'의 자리바꿈으로 만든다. 무대만 교체되었을 뿐, 관객의 개별성을 소외시키는 공연의 구조는 변하지않는다.

나는 주변인 집단에서 이런 모습을 볼 때마다 답답함을 느꼈다. 내가 '주변'에 관심을 기울이는 이유이자 기대하는 부분은 이런 모습이 아니었다. '주변'은 함정에 빠지면서 '중심'을 닮아갔다. '중심'은 다양하고 개별적인 존재들을 동일한 것으로 뭉뚱그리며, 그렇게 동질화된 것을 일등부터 꼴등까지 줄 세운다. 나는 '주변'이 이러한 함정에 빠지지 않으면서 '개별'로 나아가는 방법에 대해 나의 관점을 정립했다. 이는 크게 두 가지로 나눠서 설명할 수 있는데, 첫 번째는 '주변'은 범주화될 수 없다는 것이며, 두 번째는 '주변'은 '연대'를 추구한다는 것이다.

첫 번째, '주변'은 범주화될 수 없으며, 범주화를 목표 삼아서도 안 된다. '주변'에게 범주화가 불가능한 이유는 그러한 범주 자체가 '중심'의 것이기 때문이다. 맥락을 제거하고 안정적이고 항구적인 범주를 만들며그 범주를 수호하는 것은 '중심'이 하는 일이다. '주변'은 특정 범주로 분

류되는 순간부터 오해되고 변질된다. 주변화의 개념 속에는 범주화가, '주변'의 개념 속에는 '범주화될 수 없음'이 포함되어 있다.

가령 내가 미술계에서 마주친 범주에 대해 생각해볼 수 있다. 졸업 후 에 외부에서 전시를 하면서 나의 작업에는 '환경미술'이나 '생태주의'라는 꼬리표가 달리곤 했는데, 그 단어들은 '한부모 가족'처럼 부정적인 것은 아니어도 그만큼 얄팍한 이해를 기반으로 통용되는 것이었다. '환경미술' 은 정크아트처럼 '재활용'된 재료를 사용함으로써 자연을 훼손시키지 않 을 것 같은 미술작품 혹은 앤디 골드워시(Andy Goldsworthy,1956-)의 작품처럼 자연풍경에서 '친환경적'소재로 만들어지는 미술을 일컫는 말로 쓰이곤 한다. 그러나 나는 그러한 미술 작품들보다, 일반적인 관점에서 '반환경적'으로 보이는 로버트 스미드슨(Robert Smithson,1938-1973)의 <흘러내리는 아스팔트>(도판 16)가 내 작업세계와 공유되는 지점이 있 다고 느낀다. 내가 보기에 그는 인간이 자연을 대하는 방식을 가리고 미 화시키는 데 미술을 사용하려고 하지 않았다. 또 그는 자연을 훼손하는 인간 존재도 자연에 속한다고 보는 것 같은데, 이런 '관점'은 나와 일치 하는 것이다. 그러나 작가의 '관점'은 시간을 들여야만 알 수 있는 복잡 하고 심오한 것이다. 그보다는 '재활용된 재료'처럼 겉표면에 뚜렷하게 드러나는 표지가 구별하기 손쉽다. 그래서 나는 때로는 '재활용된 재료 를 사용하는 작가'로, 때로는 '영성 생태주의를 추구하는 작가'로 오해되 곤 했다. 나는 내가 선택한 사상이 다른 것으로 오해되고, 오해된 꼬리 표가 나를 강력하게 규정짓는 것을 느꼈다. 백인 미국인에게 한국인이든 일본인이든 아시아인은 그저 아시아인일 뿐이지만, "자신이 정확히 어떤 민족인지 알아주지 않는 상황은 고통에 가깝다."58) 나 역시 고통에 가까 운 감정을 느끼곤 했다. 범주화를 고통스럽게 느끼는 것은 '주변'의 특징 이다. 반대로 나의 작업에 담긴 사상이 이미 널리 알려진 미술의 범주로 명확히 설명된다면, 그래서 그러한 범주가 내게 편안하게 느껴진다면 나 의 사상은 더 이상 '주변'이 아닐 것이다.

<sup>58)</sup> 이정용, 앞의 책, 1장



도판 16. 로버트 스미드슨 <흘러내리는 아스팔트(Asphalt Rundown)> 1969 채석장의 경사면에 아스팔트를 쏟아 부었다.

중심은 주변에 있는 존재들을 하나의 집단으로 분류해 정형화하고 각인시킨다. '인상주의', '야수파', '미니멀리즘' 등 주변에서 일어난 미술운동들의 이름은 이들을 비웃는 중심 집단에 의해 붙여졌다. 반대로 중심집단은 스스로의 존재를 집단정체성으로서 알리고 설명할 필요가 없다.여성 경찰과 여성 조각가는 "여"경과 "여류" 조각가이지만 남성 경찰과남성 조각가는 그저 "경찰"이고 "조각가"이듯이, 남성이 중심인 세계에서 남성이라는 성 정체성은 특별하게 해석되지 않는다. 중심의 특권은 '남성'과 같은 집단적 정체성에 한정되지 않고 보편적인 존재인 동시에다양한 개별성을 지닌 개인으로 여겨진다는 것이다. 반면 주변화는 존재의 고유하고 독특한 정체성을 집단적 범주로 묶어버린다. 가령 추상표현주의가 성행했던 1950-60년대 미국 화단에서 "모든 인류에 속하는 길"로서 순수한 추상을 표명했던 로메어 비어든(Romare Bearden,1911-1988)의 작품은 '흑인 문화'라는 범주로만 설명되었지만59) 잭슨 폴록과 백인작가들의 작품은 추상표현주의라는 이름 아래 특수한 인종이나 문화에국한되지 않은 보편적인 가치를 담은 것으로 간주되었다.

이러한 '중심'의 범주화는 '주변'의 또 다른 특성을 만들어낸다. '보편' 이 되지 못하는 것을 좁은 집단에 관한 것, 정치적인 것으로 간주하는

<sup>59)</sup> 김진아, "'용광로'에서 '다문화주의'로.", 현대미술사연구 VOL.18 NO.1 (2005):7-41 p.15 재인용. 원문에 인용된 루이스의 말은 다음과 같다. "지난 8년 동안, 나는 오직나 자신의 창조적, 기법적 발전에만 몰두해왔다. 그러나 모든 미국의 니그로의 작품은 '아프리카 작품', '니그로 작품' 또는 '사회적 회화'라는 이름으로만 설명되는 한계에 직면하게 된다."

것이다. 나의 작품을 포함하여 주변인의 선택, 혹은 주변적인 선택은 종종 정치적인 것으로 여겨진다. 그 이유는 그러한 선택이 특별히 정치적이기 때문이 아니라, 주변에 내재한 특성 때문이다. 앞서 말했듯이, 주변인은 개인이기에 앞서 집단과 정치에 연결된다. 남성 미술가의 작품세계를 볼 때 남성 집단이나 성에 관한 권력 담론은 그저 단순한 배경으로물러나지만, 여성 미술가의 작품세계는 여성 집단과 성에 관한 권력 담론을 불러낸다. 곤잘레스-토레스의 침실 사진(도판 17)처럼, 누군가에게그저 일상의 배경일 뿐인 것이 주변인에게는 "생사가 걸린 핵심적인 문제"60)가 된다. '주변'에게는 정치적인 것과 개인적인 것의 구분이 모호하다. '중심'은 집단적인 것이냐 개인적인 것이냐, 정치냐 일상이냐 이분법적으로 구분 지으려고 하며 '주변'은 이러한 틀 속에 잘 들어맞지 않는다.



도판 17. 펠릭스 곤잘레스-토레스 <무제(Untitled)-광고판의 빈 침대 (billboard of an empty bed)> 1991 옥외 광고판에 작가 본인의 침실 사진을 걸었다.

다른 틀도 마찬가지이다. 가령 '나와 나 아닌 것'의 구분을 생각해볼 수 있다. '주변'에게는 '외부의 오염이 없는 순수한 나'라는 범주가 무의미하다. 내가 가부장제의 억압이 없는 여성, 순수한 여성성은 무엇인가찾으려고 했던 시도를 생각해볼 수 있다. 그 시도는 실패할 수밖에 없

<sup>60)</sup> 질 들뢰즈, 펠릭스 가타리, 『카프카』,이진경 역, 동문선, 2001, p.45 "거대한 문학에서 밑에 가려진 채 이루어지고 있는, 구조물에 꼭 필수적인 것은 아닌 지하실 같은 것이, 여기 [소수적인 문학]에서는 충만한 빛을 받으며 조명된다. 거기서는 몇 사람의 스쳐 가는 듯한 관심을 끄는 그런 문제가, 여기서는 생사가 걸린 핵심적인 문제가된다."

다. '주변'에 있는 사람의 내면에는 자신이 속한 사회의 일반적인 시선, 즉 '중심'이 섞여 있다. 가령 나는 동물권과 생태주의에 공감하는 사람으로서, 빠르게 이동하려는 인간의 욕망에 의해 고통받는 동물들에게 관심을 가진다. 그러나 나는 그 욕망을 가진 인간이기도 하다. 이와 관련된나의 일기가 도움이 될 것 같다.

"운전을 할 때면 종종 우쭐한 느낌이 든다. 내 몸보다 몇십 배 거대하고 무거운 철근 덩어리가 내 발끝에서 조종되는 느낌. 말 그대로 모든 걸 '치어 죽일 것 같은' 속도감. 이 속도감은 그냥 '빠르게 달리는' 느낌 정도가 아니다. 내 발로 뛸 때는 중력과, 그 중력에 눌리는 내 육체가느껴진다. 그런데 차로 달릴 때는 그런 무거운 육체와 물질세계의 저항이 사라지고, 마치 비누칠을 한 것처럼, 미끄럽게 나아간다. 저항 없이,내 의지대로 어디든 얼마든 갈 수 있을 것 같이 자유롭고 후련한 느낌이다. 아마 정이현의 『낭만적 사랑과 사회』의 세속적 여주인공의 스포츠카에 대한 감상과 비슷할 것이다.

오늘도 고속도로를 달리면서 그런 기분이었던 것 같다. 그런데 갑자기 저 앞 갓길에 포대기인지 강아지 시체인지 알 수 없는 갈색 덩어리가 나타났고, 순식간에 지나가 버렸다. 너무 빨리 지나가서 제대로 볼 수도 없었지만, 내 머릿속에 남은 형상은 서서히 누워있는 개가 되어갔다. 그개는 마치 아직 살아있는 것 같았다. 만약 그렇다면 너무 끔찍한 일이었다. 차에 치이기 전의 공포와 죽어 가면서의 고통이 상상되었다. 그래, 차란 원래, 도로란 원래 이런 것이었다. 알고 있었고, 잊지 않으려 하지만 종종 잊어버리는 사실. 몇 초 전에 내가 느끼던 우쭐함이 역겹게 느껴졌다."61)

일기이기 때문에 '역겹다'는 등 표현이 극단적이지만, 나는 내가 느끼는 감정이 인간으로서 자연스러운 것이라고 받아들이게 되었다. 자연의 한계를 초월해 강력하고 위대해진 느낌은 분명 매혹적이다. 나는 '완전히' 그 감정에 몰입할 수 없을 뿐이다. 나의 매혹은 다음 순간 혐오를

<sup>61) 2013</sup>년 11월 21일 일기에서 발췌.

불러온다. 혐오 역시 '완전한' 것은 아니다. 나는 매혹과 혐오 사이를 왔다 갔다 하거나 동시에 느낀다. 정치적 입장도 마찬가지이다. 누군가 속도 혹은 그것이 기반한 기계문명의 위대함에 대해 말한다면, 나는 공감할 것이다. 그러나 반대로 누군가 그런 감정을 느끼는 것이 역겹다고 말한다면, 나는 거기에도 공감할 것이다.

이러한 주변인의 감정을 '주변적 감정'이라고 부를 수 있다면, 주변적 감정의 특성은 운동성이 높다는 것이다. 주변적 감정은 어떤 감정에 '100%' 완전히 몰입하지 못하고 대립되는 이 감정과 저 감정을 왔다 갔다 하거나 동시에 느끼는 것이다. 이와 반대되는 감정의 예는 미래주의 작품에서 찾아볼 수 있다. 미래주의 작품에서는 속도에 대한 100% 매혹과 찬양의 감정을 느낄 수 있다. 그 안에 담긴 감정들이 설사 조금씩 다르더라도 (즉 매혹과 찬양이 다르더라도) 이 감정과 저 감정 간의 진폭이 크지 않고 안정되어 있으므로, 주변적 감정과는 거리가 멀다. 매혹과 찬양처럼 긍정의 감정뿐만 아니라 적의나 혐오, 냉소나 허무주의처럼 부정의 감정도 '100%', '완전한' 몰입의 상태가 되면 주변적 정서가 아니다. 따라서 '과괴적 분노'는 주변적 감정이 아니다. '과괴적 분노'는 감정이 향하는 대상을 '완전한' 악으로 상정하고 존재 자체를 부정하는 태도에서 나오므로, 연민이나 슬픔과 같은 다른 감정과 양립 불가능한 감정이기 때문이다.

'주변'은 이분법적 범주들에서 빗겨 나 있다. '주변'은 속도를 찬양하는 세계와 속도를 혐오하는 세계 바깥에 있으면서 동시에 두 세계 모두에 속한다. '주변'은 어느 한쪽으로 흡수되거나 다른 한쪽을 지우지 않으면서 양자를 긍정한다. 세계 A에 속하지 않으면서 동시에 속하고, 소외의 경험과 참여의 경험, 혐오와 매혹의 감정이 공존한다. A or not A의이분법으로는 '주변'을 파악할 수 없다. '주변'은 A이면서 not A인 'A not A'62)다. 하이픈은 '한국계 - 미국인'처럼 두 명사 중 어느 한쪽을

<sup>62)</sup> 나는 석사 논문에서 나의 작업이 "'A이다'와 'A가 아니다'라는 모순된 진술이 동시에 가능한 모호한 어떤 것"을 지향한다고 설명하면서 이 단어를 제시한 바 있다. (송

수식하지 않고 동등하게 이어줌으로써 새로운 명사를 만들어낸다. '한국계-미국인'은 한국인도 아니고 미국인도 아니며, 한국인과 미국인의 혼합체도 아닌 새로운 존재다.

새로운 존재로서 '한국계-미국인'에게는 따를 수 있는 규범이나 모델이 없다. '한국계-미국인'이 백인 미국인의 규범에 동화될 수 없었던 것처럼, 우리 가족은 양부모 가족의 모델을 따를 수 없었다. 이러한 '주변'을 '규범'과 '모델'이라는 등대의 빛을 못 받는 바다의 배, 그래서 좌초될수밖에 없는 배로 보는 입장은 한쪽 밖에 못 보는 것이다. '주변'은 숲길에 가깝다. 그 길은 잘 닦여진 큰길에서 벗어나 있지만, 어디든 나에게 맞는 방향으로 갈 수 있는 길이다. 우리 가족은 롤 모델이 없었기에 우리 식대로의 가족, 새로운 가족의 모습을 만들어갔다.

내가 말하는 '주변'은 사회를 떠나 숲에서 알몸으로 살아간 생태주의 자와는 다르다. 사회를 떠나 '중심'과 접촉이 없는 주변인은 '주변'을 경험하지 않는다. 즉 그는 억압이나 거부, 편견을 겪지 않는다. 의기소침함이나 분노의 감정을 느낄 필요도 없다. 그는 사회의 바깥에서 홀로 자신의 개별성을 누린다. 사회 속에서 중심과 접촉하고 있는 주변인과는 완전히 다른 상황인 것이다. 그가 실천하는 개별은 사회 속에 있는 주변인과 공통점이 없다. 공감대를 형성할 수 없는 것이다.

사회를 떠나 숲에서 살아갈 수 있는 사람은 한정되어 있다. 가령 병원 가까이 살아야만 하는 환자나 노인은 그러한 삶을 누릴 수 없다. 숲에서 알몸으로 살아간 생태주의자가 누린 '개별'은 모두에게 가능한 것이 아니다. 그의 실천은 확장성이 없다. 따라서 홀로 '개별'을 누리는 이러한 '주변'은 '중심'과 '주변'의 구조를 무너뜨리는 데 영향을 끼치지 못한다.

내가 말하는 '주변'은 '개별'을 누리면서 사회에 참여한다. 가령 미국 의 흑인영어를 생각해 볼 수 있다. 흑인은 영어를 자신의 언어로 만듦으

수영. "일상적 사물의 이미지 중첩에 관한 연구." 국내석사학위논문 서울대학교 대학 원, 2011)

로써 새로운 언어, 즉 '흑인영어'를 만든다.63) 흑인이 사용하는 영어는 기존의 언어 규범에 비추어볼 때 이상하고 비정상적일 수밖에 없다. 흑인영어는 기존의 언어 규범이 만들어놓은 명확한 범주들을 가로지르면서 그 경계를 흐리게 하고, 관습을 와해시킴으로써 새롭게 만든다. 흑인영어는 기존의 영어에 참여하고 변주하여 '미국어'를 만든다.64) 중심 문화에 벗어나 있지 않고 속해있으며, 중심 문화를 거부하고 투쟁한다기보다는 참여하고 침투한다.

'개별'을 만들어냄으로써 참여하는 것은 적극적인 저항이다. 나는 저항에 두 가지 형태가 있다고 본다. 그중 하나는 저항하는 대상을 거부하고 반항하고 투쟁하는 것이다. 가령 나에게는 어머니께서 사다 주시는 옷을 모조리 거부하고 반항하던 때가 있었다. "나는 그거 싫어"를 연발했다. 나뿐만 아니라 아이를 키우는 부모들은 이런 태도를 목격한다. 부모가 진실을 말해주는 완벽한 존재라고 믿으며 그것을 따르던 아이는 어느 때가 되면 부모의 모든 제안을 거부하기 시작한다. "나는 그거 싫어"라고 하면서 부모와 분리된 자신의 존재를 만들려고 한다. 이러한 상태는 반항하는 대상에 기대어 서 있기 때문에, 거기에 붙잡혀 있을 수밖에 없다. 이런 까닭에 반항하는 사람의 마음 깊은 곳에는 반항하는 대상이 변화하지 않길 바라는 마음이 자라나기도 한다. 반항할 대상이 사라져버리면 홀로 서 있을 수 없기 때문이다.

또 다른 저항은 거부하는 대상을 떠날 때 만들어진다. 이 저항은 "내가 좋아하는 것은 이거야"라고 말하는 것이며, 이것이 바로 '개별'을 만들어냄으로써 참여하는 저항이다. 이 방법은 투쟁하는 대상에게 기대지않고 자신의 세계를 만든다. 그리고 투쟁하는 대상의 세계를 거부하거나 뜯어고치려고 하지 않고, 자신이 만든 새로운 세계를 보여준다. 나는 도메니코 기를란다요(Domenico Ghirlandaio,1448-1494)의 <손자와 함께

<sup>63)</sup> 이 예시는 들뢰즈와 가타리의 '소수적인 것'에 대한 설명에서 빌려온 것이다. (질 들 뢰즈, 펠릭스 가타리, 『천개의 고원』, 김재인 역, 새물결, 2001, p.202) 64) 앞의 책, p.199 참고

있는 노인의 초상>(도판 18)이 그러한 태도의 예시라고 본다. 이 작품은 외모지상주의를 비판하지 않으면서 외모와 무관한 아름다움을 느끼게 한다. 이로써 '아름다움'에 대한 기존의 범주를 새롭게 만든다.



도판 18. 도메니코 기를란다요 <손자와 함께 있는 노인의 초상> 1490

두 번째, '주변'은 '연대'를 추구한다. '주변'은 연대의 기반이 될 수 있다. 나는 한부모 가족의 일원이자 여성으로서 소외되었던 경험을 통해 동물의 고통에 공감했다. 주변의 경험 혹은 주변적 시각은 다른 존재의고통에 공감하게 한다. 동물권 옹호자의 약 팔십 퍼센트는 여성이다.65)나는 이러한 사실이 여성이 천성적으로 공감적이라거나 평화적이라는 견해보다는 주변적 존재들 간의 공감대를 보여준다고 생각한다. 근대 이전에는 이성적인 판단력을 가진 성인 남성을 제외한 유아, 빈자, 흑인, 광인, 여성 등을 동물성을 완전히 벗지 못한 열등한 존재로 간주하는 통념

<sup>65)</sup> 캐럴 J. 아담스, 『프랑켄슈타인은 고기를 먹지 않았다』, 류현 역, 미토, 2003, p.27

이 있었다.66) 여성억압의 언어에는 동물억압의 은유가 겹쳐있다.67) 이러한 억압의 경험을 토대로 주변인들은 서로의 고통에 관심을 기울이고, 공감하고 연대할 수 있다.

'주변'의 관점은 중심에 의해 은폐되고 오해받고 억압받는 존재들의고통에 관심을 가지고 공감하는 마음을 포함한다. 따라서 동물 해방이든 여성 해방이든 '중심'에 의해 억압되는 '주변'의 관점에서 해방(혹은 운동)은 전세를 뒤바꾸자는 것이 아니다. 그런 주장은 진정한 '주변'의 주장일 수 없다. '중심'과 '주변'의 위치를 뒤바꾼다고 해서 억압받는 '주변'이 사라지는 것이 아니기 때문이다. 한부모 가족이라는 이유로 소외를 경험한 내가, 그것이 설령 한부모 가족일지라도 단 한 가지 형태의가족이 정상이고 나머지 가족은 나쁘다고 주장할 리가 없는 이치와 같다. 권위와 자유, 외향성과 내향성, 느림과 빠름과 같은 대립 쌍들에서도마찬가지이다. '주변'은 어느 한쪽을 억압하고 말살하지 않는다.

'주변'의 운동/지향점/태도는 필연적으로 이분법을 벗어나 모든 존재

<sup>66)</sup> 캐럴 J. 아담스는 위의 책에서 여성이나 동물처럼 주변화된 존재들은 그것들 간의 차이가 무엇이든 상관없이 동일시되며, 따라서 이들 간의 억압은 중첩되고 서로 연관되어 있다고 말한다. 이 과정에서 "키스 토마스(Keith Thomas)에 따르면 근대 이전에는 유아, 젊은이, 가난한 사람들, 흑인, 아일랜드인, 미친 사람들, 여성이 모두 짐승으로 간주되었다."고 말한다. (위의 책, p.87)

<sup>67)</sup> 캐럴 J. 아담스는 『프랑켄슈타인은 고기를 먹지 않았다』에서 여성과 동물에 대한 억압이 연결되어 있음을 밝힌다. 그 근거 중 하나는 가부장제 질서 속에서 육식이 남성성을 상징한다는 점이다. 두 번째는 남성 중심적 언어에서 동물과 여성이 '부재 지시대상(Absent Referent)'이라는 점이다. '부재 지시대상'은 개별적이고 살아있는 존재인 지시대상(Who)을 지우고 물건(What)으로 만든다. 그 방법은 첫 번째로 온전한실체인 여성과 동물을 파편화시키는 것이며, 두 번째로 '고기'라는 단어나 남성적 질서 속에서 재현된 여성 이미지를 통해 실체와 분리시키는 것이다. 세 번째는 다른 것을 은유하는 데 사용하는 것이다. 여성억압과 동물억압은 '부재 지시대상'의 은유 아래 교차한다. 여성은 가슴, 엉덩이, 다리 등으로 파편화되며, "고깃덩어리"나 "암퇘지"로 은유된다. 과거에 '고기 한 점'(Bit of meat)은 섹스나 성매매 여성을 가리켰으며, '생고기'는 여성을, '정육점'은 성매매업소를 의미했다. 고기 역시 원래 동물을 떠올릴 수 없게 부위별로 이름을 다르게 붙이며, 고기 광고에는 섹시한 여성의 이미지가 자주 이용된다. 또 "고깃덩어리가 된 것 같았어요"라는 표현이나 국가나 자연, 어떤 학문 분야를 강간한다는 은유적 표현에서 실제 동물과 여성의 경험은 은페된다.

의 개별성을 긍정하는 방향으로 나아간다. 진정으로 '주변'의 관점에 서 있는 동물해방운동은 인간 대 동물이 아니라 다양한 생명체들로, 진정으 로 '주변'의 관점에 서 있는 여성해방운동은 남성 대 여성이 아니라 다 양한 사람들로 세상을 바라보자고 한다. '주변'은 모든 존재가 개별이 되 는 세계를 추구한다.

그 '개별'은 홀로 우뚝 서 있는 존재로서 '개별'이 아니라 상호 의존하는 존재로서 '개별'이다. '주변'은 '중심'에 의해 규정되고, 승인받거나 거부되는 경험을 한다. 나의 어머니가 '현모양처'를 꿈꾸었듯이, 동물의 복지는 인간의 선택에 달렸듯이 말이다. 그러면서 '주변'은 우리 존재가 다른 사람의 승인과 도움에 의해 구성된다는 것을 이해한다. 우리는 각자노력을 통해 '소중'한 것을 만들지만, (누군가에게는 아이일 수도 있고, 누군가에게는 학위일 수도 있다. 혹은 삶 자체를 의미할 수도 있다.) 그것은 사회의 승인을 통해 '중요한 것'과 '중요하지 않은 것'으로 나뉜다. '주변'은 자신에게 '소중'한 것이 '중요하지 않은 것'으로 취급되는 경험을 하면서 '소중'함과 '중요'함의 괴리를 안다. 모든 '소중'한 것이 '중요'하게 여겨지지 않고, 모든 '중요'한 것이 '소중'한 것은 아니라는 것을 안다. 반대로 사회의 중심에 있는 사람은 자신이 홀로 우뚝 서 있는 존재라고, 온전히 자신의 노력으로 그렇게 서 있다고 생각하기가 쉽다.

'주변'에게 존재란 독립적인 세계가 아니다. 한 존재가 완전히 닫혀있는 독립적인 세계라는 믿음은 정신적으로나 육체적으로나 개인을 찬양했던 계몽주의에서 생겨났다. 그전까지 개인은 완전히 독립된 세계가 아니었다. 1558년, 엘리자베스 1세는 여왕으로 즉위하면서 "나 자신은 그저하나의 자연적 몸이지만, 신께서 허락하사 다스리는 정치적 몸이기도 하다"68)라고 말했다. 이렇게 존재를 큰 세계에 속하는 작은 세계로 본 믿음은 그리스 때에도 있었다. 그리스인들은 자신의 몸이 더 큰 유기체인 우주의 일부라고 생각했다.

1912년, 생물학적 개체성이란 "절반으로 자르면 제대로 기능하지 못

<sup>68)</sup> 율라 비스, 『면역에 관하여』[eBook], 김명남 역, 열린책들, 2016, 24장

하는", 불가분성으로 정의되었다. "현대 서구 담론에서 여성이 어엿한 개인으로 인정받기 어려웠던 건 이 때문이었다."69) 즉 여성은 한 몸에서 다른 몸을 만들어내기 때문에 사적이고 경계가 뚜렷한 개인성의 개념을 훼손한다. 하지만 나는 바로 이런 점에서, 즉 우리가 모두 어머니의 뱃속에서 나온다는 점에서 독립된 존재가 아니라고 느낀다. 나는 모든 존재가 무에서 유로 창조되는 것이 아니라, 다른 존재들에서 나오는 것이라고 믿는다. <낳기>(2005) 작업은 나의 그러한 세계관을 보여준다.

이 작업은 천 7마에서 시작된다. 여기서 한복 모양을 오려내 한복을 만들고, 남은 천은 기저귀를 만들었다. 그리고 한복에서 원피스 모양을 오려내고, 원피스를 만들었다. 그다음 원피스에서 나시티 모양을 오려내 나시티를 만들고, 마지막으로 나시티에서 아기 턱받이를 재단해 만들었다.



도판 19. 송수영 <낳기> 2005

<sup>69)</sup> 율라 비스, 위의 책, 24장

이 작업에서 몸이란 각자(기저귀, 한복, 원피스, 나시티, 턱받이)에게 속한 것이지만 동시에 많은 몸으로 이뤄진 더 큰 몸(하나의 천)에도 속 한다. 각 존재는 각자 존재하지만 다른 존재로부터 나왔다. 모든 존재는 서로 연관되어 있다.

'주변'은 우리 서로가 깊이 개입하고 있음을 이해한다. 아이를 키우는 경험을 하면서 우리 자신이 홀로 자라난 것이 아님을 깨닫듯, '주변'은 무대 뒤에 보이지 않는 노고가 있음을 안다. 일상에서 우리는 공통된 시스템에 속해서 살아가며, 그 시스템에서 누군가는 배수관을 놓듯이 고된일을 하고 누군가는 쉽게 그 혜택을 누린다. 독재정권과 싸우거나 백신을 개발하려고 애쓴 사람들의 수고 덕분에, 나는 그 사람들이 누리지 못한 혜택 속에 살고 있다. '주변'에게 세계란 "씨 뿌리는 이와 수확하는이가 다른"70) 곳이다. 나는 세계의 이러한 불공정함을 이해할 때, 공정함을 추구하는 과정 속에서도, 분노보다는 감사를 느낄 수 있다고 생각한다.

'주변'은 다른 사람들과 나를 구별해내는 데 쓰이거나 투쟁에 필요한 윤리적 정당성을 확보하기 위한 것이 아니라 연대하기 위한 기반으로 쓰 여야 한다. 그렇게 될 때에만 '주변'은 모든 존재가 '개별'이 되는 세계에 가까워질 수 있다.

<sup>70) &</sup>quot;씨 뿌리는 이가 다르고 수확하는 이가 다르다." 저자가 인용한 성경 글귀를 재인용했다. (폴 칼라니티, 『숨결이 바람이 될 때』[eBook], 이종인 역, 흐름출판, 2016, 2부)

## 3. '주변'에서 '개별'로 향하는 작업

이 장에서는 동시대인이 어떤 소외를 겪고 있는지, 그리고 내 작품에서는 그런 소외를 어떻게 넘어서고자 했는지 보여준다. 이는 2장에서 새롭게 정의한 '주변'이 미술 작업에서 실천되는 사례가 된다.

나는 새로운 것에 주목하다가 흔하고 반복되는 일상이 무시되고(3.1 장), 독창성을 강조하는 기류 속에 물질적 토대와 관계를 잃고(3.2장), 양적 성과와 스펙터클을 지향하는 문화 속에 작가와 관객 모두 소외되는 (3.3.장) 현상에 문제의식을 가진다. 나는 새로운 '주변'의 관점에서 이러한 소외를 넘어 '개별'로 향하는 작업을 한다.

## 3.1. 흔하고 반복되는 것에 주목하기

어제와 같은 시각에 같은 건물에 들어선다. 아주머니가 걸레질을 하고 있다. 걸레가 지나간 자리에 물이 마르기도 전에 발자국이 찍힌다. 표와 글자와 숫자가 인쇄된 A4용지들을 바라보며 앉아 있다가 시계를 본다. 초침은 바쁘게 한 바퀴를 돌아 다시 같은 자리로 돌아온다. 그렇게 빙글빙글 수백 번 돌고, 창밖이 어둑어둑해질 때 건물을 나온다. 길에는 질긴 생명력 덕분에 가로수가 된 플라타너스 낙엽이 뒹굴고, 넥타이를 맨 아저씨들이 담배를 피우며 지나간다. 분식집에 들러서 김밥을 사서 나온다. 검은색 비닐봉지 안에서 김밥과 일회용 젓가락을 꺼낸다.

나의 작업은 이렇게 평범한 일과와, 평범한 풍경과, 그 안에 자리한 평범한 사물에서 시작된다. 매일 하는 걸레질, 낙엽이 뒹구는 거리, 검은 색 비닐봉지 같은 것들 말이다.

평범한 것은 흔한 것이다. 흔하다는 사실은 대상의 가치를 떨어뜨리

곤 한다. 세 잎 클로버가 네 잎 클로버보다 관심을 받지 못하는 것은 못생기거나 해로워서가 아니라 단지 흔하기 때문이다. 이러한 원리에서 명품 브랜드는 상품의 개수를 제한하고, 홈쇼핑은 상품 판매 시간을 제한하다.

흔하다는 것은 반복된다는 것이다. '편의점이 흔하다'는 말은 한 블록건너 하나씩 반복적으로 같은 것을 만나게 된다는 것이다. '흔한 일'이라는 것은 같은 일이 지속적으로 반복되고 있다는 것이다. 반복은 '다람쥐쳇바퀴 돌 듯'과 같은 말처럼 발전이 없이 제자리걸음이라는 의미를 가진다. 한 걸음과 제자리걸음 혹은 원 하나와 땡땡이 무늬 사이의 차이처럼, 반복은 시작과 끝을 모호하게 한다. 땡땡이 무늬의 한 부분을 보면다른 부분은 보지 않아도 되는 것처럼, 반복은 예측 가능한 것이다. '보지 않아도 된다'는 측면에서 나머지 무수한 원은 무의미해진다.

흔하다는 것은 익숙하다는 것이다. 익숙하다는 것은 대상과 오랜 시간을 함께 지냈고, (실제로 얼마나 알고 있든 간에) 알 만큼 안다는 느낌이다. 익숙한 대상에 대한 감정은 놀라움, 호기심, 설렘과는 거리가 멀다. 이 때문에 흔히 오래된 연인들에게 권태기라는 말이 붙는 것이다. 여기서 익숙함은 새로움보다 지루하고 권태로운 것이다.

익숙한 것은 배경이 된다. 익숙해진 것은 의식되지 않는다. 처음 가는 길은 의식을 집중해야 하지만, 그 길이 익숙해지면 자동운전모드가 된다 (옆 사람과의 이야기에 집중하면서도 저절로 목적지까지 가게 된다). 사람의 지각은 익숙한 것을 의식의 무대 바깥으로 밀어낸다. '주변 (margin)'에는 '여백'이란 의미가 있다. 도화지 위에서 그림이 그려진 부분의 나머지 배경. 하얗고 균질한 바탕과 같은 것이다. 여백이 아니라모양과 색의 다채로운 변화가 있는 그림에 시선이 가듯이, 지속해서 우리 주변에 존재하는 익숙한 것에는 관심을 주기가 어렵다.

미국의 소설가 데이비드 월러스(David Foster Wallace,1962-2008) 는 우리가 날마다 똑같이, 몇 년이 지나도록 변함없이 겪는 일상을 처량 하고 귀찮고 무의미하게 보이는 것들이라고 부르며, 그런 것이 현대세계 의 본질이라고 말한다. 그리고 그 안에서 느껴지는 진부함, 권태, 슬픔, 좌절과 싸우는 것이 현대인의 실존이라고 말한다.71)

월러스는 이 이야기를 케니언 대학교 졸업연설에서 했다. 우수한 대학에서 열심히 공부하고 이제 졸업을 앞둔 학생들에게, 삶은 아직 무한한 가능성으로 열려있다. 어떤 사람을 만나고 어떤 일을 하게 될지, 영화 속 주인공처럼 상상의 나래를 펼치기도 한다. 하지만 직장을 구하고 사는 집과 곁에 있는 사람들이 정해지고 나이가 들면서, 인생의 가능성, 삶의 둘레는 점차 좁혀지고 고정된다. 그러면 어릴 때는 동화나 위인전의 주인공, 학창시절에는 교과서에 나오는 주인공에게 감정이입을 하면서 자랐던 자신이 잘못된 대상에 감정이입을 했다는 느낌을 받는다.

자기에게 주어진 역할은 지구를 구하는 주인공이 아니라 그 현장의 배경처럼 존재하던 엑스트라였다는 생각을 하게 된다. 자기에게 주어진 삶은 역사에 기억되지 않는 평범하고 흔한 대부분의 사람들과 비슷한 것이었다. 그가 특별하다고 느낀 스스로의 인격과 인생은 멀리서 보면 옆사람과 구분되지 않을, 요철 없이 평범한 사람, 흔한 삶이라는 것을 받아들여야 한다. 그리고 어느 순간, 위에 말한 것과 같이 평범한 일과가 앞으로 열 달, 십 년이 되도록 반복될 것을 내다볼 때, "이렇게 살다 죽는 거구나"라는 생각이 든다. 그리고 이렇게 살다 사라지는 과정이 인류역사에서 무한히 되풀이되고 있음을 인식할 때, "다들 이렇게 살다 죽는 거구나"라는 생각이 들 때, 그 사람에게 '흔함'은 '무의미함'으로 감각되는 것이다.

이 시대는 흔하고 익숙한 것의 가치를 떨어뜨린다. 이 시대의 사물은 빠르게 소비/소모되는 특성을 띤다. 핸드폰과 노트북 같은 디지털기기들의 평균 교체주기는 5년을 넘지 않는다.72) 패션 산업은 작년에 입었던 옷을 유행에 뒤쳐진 것으로 만든다. 이케아(IKEA)는 계절마다 가구를

<sup>71)</sup> 데이비드 포스터 월러스, 『이것은 물이다』[eBook], 김재희 역, 나무생각, 2012.

<sup>72) 2015</sup> 디지털과 가전가구 제품 교체 주기에 관한 조사(TRK)

https://www.trendmonitor.co.kr/tmweb/trend/allTrend/detail.do?bIdx=1318&code=0 102&trendType=CKOREA(2020년 5월 4일 확인)

비롯한 인테리어를 바꿀 것을 제안한다. 우리의 조부모 세대의 사물은 주문 제작하거나 직접 만든 것이 많았다. 그런 물건은 평생을 함께 하다가 자손에게 대물림되었다. 아껴서 평생 쓰는 물건들은 오늘날 잠깐 쓰다가 말 물건들로 대체되었다.

사회학자 리처드 세넷(Richard Sennett,1943-)은 『뉴캐피틸리즘』에서 오늘날 '가치'가 사물 자체에서 그것을 소비하는 사람의 경험으로 이동했다고 분석한다. 프랑스 혁명 이전 18세기의 파리에 사는 한 점원은 물려받은 수제 구두 한 켤레만 가지고 있었지만, 19세기 중엽이 되면서 낡은 구두를 수선하느니 버리고 새 신발을 사겠다는 생각을 할 수 있게 되었다.73) 20세기에는 매년 혹은 매 계절마다 새로운 디자인의 "신상" 구두를 구매할 수 있다. 새로운 자본주의 경제체제는 사물 그 자체보다 그것을 소비하는 경험을 구매하게 한다. 소비자는 관광객처럼 여기저기 새로운 상품을 찾아 이동하는 과정에서 자극을 받는다. 소비자에게즐거움은 이미 소유한 물건이 아니라 새로운 물건을 찾아 떠나는 데 있다. 즐거움을 얻기 위해서는 이미 소유한 물건에 대한 애착을 미련 없이버려야 한다. 소비자에게 이미 소유한 물건을 포기하는 것은 손실을 의미하지 않는다. 버리는 행위는 새로운 소비의 자극과 즐거움을 발견하는 과정에 포함되어 있기 때문이다. 이런 맥락에서 어떤 것을 '소유하자마자 관심이 식어버리는' 현상이 발생한다.

리처드 세넷에 의하면, 어떤 것을 '소유하자마자 관심이 식어버리는' 현상은 자유주의 체제 하에서 변화한 일터와 '인재 선발 기준'과도 연관된다.74) 오늘날 평생직장이나 완전고용과 같은 개념은 무너졌다. 고용기간을 비롯해 일하는 사람들과 관계 맺는 기간이 짧아졌다. 나의 부모님의 일터에는 20대부터 보던 사람들이 아직도 함께하지만 지금 우리세대는 앞으로 당장 1년 후도 어떻게 될지 장담하지 못한다. 일터는 노동자에게 장기적인 계획75)을 제공하지 않기에 노동자는 미래를 위해 인

<sup>73)</sup> 리처드 세넷, 『뉴캐피털리즘』 , 유병선 역, 위즈덤하우스, 2009, pp.165-166

<sup>74)</sup> 리처드 세넷, 앞의 책, pp.167-169

내하며 업무에 최선을 다하기보다는 하루하루 임시변통하는 듯이 살게 되었다. 한 곳에서 한 가지 업무를 오랫동안 하면서 쌓은 숙련의 가치는 소멸하고, 앞으로 옮겨갈 일터에 빨리 적응할 수 있는 능력을 중시하게 되었다. 오늘날의 '인재 선발 기준'은 과거와 단절하고 새로운 시스템 속 에 얼마나 신속하게 적응할 수 있느냐가 핵심이 된다.

이러한 사회경제적 요인은 오랜 시간 동안 반복적으로 만나서 익숙하고 깊이 이해하게 된 것에서 의미를 찾기보다 새롭고 잘 모르는 것에 매혹되고 그것을 동경하고 추구하라고 부추긴다. 즉 '이미 가진 것'보다는 '아직 가지지 못한 것'에 집중하라고 한다.

나는 평범한 것, 즉 흔하고, 지속적이고, 반복적이고, 익숙한 것들에서 나의 모습을 본다. 교복을 입고 학교에 있는 수많은 학생들 중에 하나, 유니폼을 입고 있는 수많은 사람 중 하나, 지하철에 서 있는 수많은 사람들 중에 하나로서, 나 자신도 수업이 끝난 교실 바닥에 뒹구는 연필처럼 흔한 것이 아닐까, 무의미한 것이 아닐까, 소비되는 것은 아닐까, 존중받지 못하는 것이 아닐까 하는 생각이 드는 것이다.

일상의 반복이 지속되는 것이 삶이라면, 그러한 삶의 반복이 지속되는 것은 인류 역사일 것이다. 이와 같이 '지속되는 반복'은 우리 세계의 구조이며, 월러스의 표현으로는 '이 세계의 본질'이다. 세계와 존재의 본질을 직면하는 것이 실존이라면, 이 실존을 지루하고 무의미한 것으로 받아들일 수도 있고, 새로운 것이 주는 자극과 즐거움으로 실존을 유보할 수도 있다. 나는 실존을 의미 있는 것으로 마주하고 싶다. 그렇지만의미를 만들기 위해 "다들 이렇게 살다 죽는 거구나"라는 말에 "아냐,이제 삶은 특별하고 새로울 거야"라고 하고 싶지는 않다. (그것은 거짓말이다.) 그보다는 "그래. 그런데 그것도 의미가 있지"라고 하고 싶다.

<sup>75)</sup> 리처드 세넷에 따르면, 신자유주의 체제의 일터에서 개인은 자기 삶을 '서사적으로 (narrative)' 생각할 수 없다. 즉 일터와 연관하여 어떻게 해서 자신에게 그런 일이 벌어졌는가 설명하고 앞으로 자신이 어떻게 살아갈 것인가 예측할 수 없다.

나는 대학원 때 제품이 된 생물들이 살아있었을 적 모습을 현재 모습에 중첩 시키는 작업을 했다. 주로 나무 제품들을 깎고 구부리고 채색해그 나무가 살아있을 때 지녔을 모습을 부분적으로 묘사했다. 예를 들어이쑤시개의 한 부분에 새싹을, 나무젓가락 끝에 새순을 만드는 식이었다. 그러다가 나는 점차 나무가 빛을 향해 잎을 내고 꽃을 피우는 보편적 습성뿐만 아니라 각 나무가 겪은 개별적인 특성에 관심을 가졌다. 생명이 소중한 이유는 살아있다는 사실 자체보다는 살아있는 것이 유일무이하기 때문이지 않나 하는 생각이 들었기 때문이다. 그래서 나는 일회용 젓가락, 서랍장, 대걸레 자루에 사용된 목재가 살아있는 나무였을 시절에 구체적으로 어떤 잎 모양과 껍질을 가지고, 어떤 풍경에서, 어떤동물들과 살았는지 알고 싶었다. 대량생산된 제품으로서가 아니라, 특정한 장소와 역사에 속한 존재로서, 유일무이하게 거기 살았던 나무의 개별적인 이야기를 상상하고 싶었다.

나는 웹을 통해 나무 제품의 판매자나 제조사를 검색해 목재의 원산지나 수종을 찾아보았는데, 쉽게 알아낼 수 없었다. 특히 빗자루 막대나일회용 젓가락 같은 것은 제조사를 알아내는 것조차 쉽지 않았다. 그래서 이화여자대학교 생태학과 연구실에 찾아가 내가 가지고 있는 나무 제품을 관찰하여 수종과 생산지를 알 수 있는지 문의했으나, 그런 방식으로는 전문가조차 원하는 정보를 얻기가 어렵다는 의견을 들었다. 그보다는 처음부터 이케아와 같이 생산 라인이 체계적이고 규모도 큰 기업에문의해 생산지와 수종을 알 수 있는 제품을 구매한 후 작업하는 것이 효율적이고도 가능한 해결책인 것 같았다.

그러나 그 해결책은 여러모로 마음에 들지 않았다. 내가 '나무 제품'으로 보여주고자 하는 것은 '제품'이 아니라 '나무'였기에 어느 브랜드의 제품으로서의 정체성이 강조되면 안 되었다. 그것은 우리 삶에서 흔히 보이는 보편적이고 일상적인 사물이어야 했다. 다시 말해 "이케아 서랍장"이 아니라 누구나 가지고 있을 법한 "흔한 서랍장"이어야 했다. 또 '새것'보다는 적당히 사용감이 있는 것이어야 했다. 진열된 '상품'으로 무

대 위에서 주목받으며 소비자를 유혹하는 서랍장이 아니라 이미 일상에 스며든 서랍장이어야 했기 때문이다.

그래서 빗자루 막대와 같이 제조사를 알 수 없는 것은 대강의 나무 재질만 파악한 후 개별적인 이야기를 상상하는 방식으로 작업하게 되었다. 예를 들어 <소쩍새가 살았을지도 모르는 나무 - 빗자루>(도판 20)가 있다.



도판 20. 송수영 〈소쩍새가 살았을지도 모르는 나무 - 빗자루〉 2012

또 한 가지 방향은 소재를 연필로 선택하는 것이었다. 연필은 우리일상에서 흔하게 볼 수 있는 것이면서 제품으로서의 정체성이 그리 강하지 않았다. 연필은 어린아이에서부터 할머니, 할아버지까지 모든 연령대의 사람들이 대부분 경험해본 사물이다. 그냥 잠깐 경험한 정도가 아니라 인간의 일상에 밀착된 사물이다. 사람들은 인생의 꽤 긴 시간 동안연필을 손에 쥐고, 깨물고, 깎고, 쓰고, 굴리고, 부러뜨린다. 사람들 각자는 연필에 관한 사연을 많이 가지고 있다. 그리고 연필은 종종 만만하고, 하찮게 여겨진다. 초등학생 때나 대학생 때나 수업이 끝난 교실 바닥에는 항상 연필이 굴러다녔다. 나는 이런 특성이 우리의 삶을 둘러싼

대부분의 사물을 닳았고, 또 한편으로는 대표한다고 느꼈다. 게다가 연 필은 '필기구'라는 도구로서의 성격을 이용하여 나무였을 적 이야기를 표 현하기에 적당했다.

나는 각종 연필 회사에 문의해서 내가 가진 연필에 사용된 나무 원산지와 수종을 알아냈다. 그리고 알아낸 지역과 수종에 대해 구글 검색을통해 정보와 이미지를 조사했다. 이 과정에서 나는 내가 가지고 있는 연필의 재료가 캘리포니아 삼나무라는 것을 알게 되었다. 캘리포니아 삼나무는 지구상에서 가장 크고 오래된 나무 종으로, 다 자랐을 때 키가 일백 미터 이상 되고, 수명도 길어서 심지어 (예수의 출생과 함께) 기원이셈해졌을 때부터 자란 나무도 있을 거라고 추정된다. 나는 그 거대한 나무가 품었을 수많은 생명체와, 겪어낸 긴 세월을 상상했다. 그 나무에는껍질과 잎사귀마다 수백 수천 마리의 벌레가 살고, 구멍마다 다람쥐, 청설모, 뱀이 살았을 것이다. 계절마다 다른 새들이 둥지를 짓고, 알을 품고,둥지를 떠나 날아가는, 그러한 과정을 몇십, 몇백 번 겪었을 것이다. 그리고 그런 나무가 수없이 모여 있는 숲에 대해서도 생각했다. 그 세월과 풍경은, 내 손 안에 쉽게 쥐어지고 하찮게 다뤄지는 연필과 대조적이었다.나는 이렇게 대조적이고 동떨어져 보이는 둘을 겹쳐 보이고 싶었다.

나는 연필 한 자루가 다 닳을 때까지 내가 찾아낸 원산지의 풍경과 나무의 모습을 그리기로 했다. 연필과 어울리는 평범한 재료는 종이였기 때문에, 바탕은 종이로 선택했다. 내가 느낀 것을 표현하려면 좋은 종이에, 숭고한 숲의 풍경을 아름답게 잘 그려야 할 것 같았다. 그래서 나는 8절 고급 도화지를 사서 풍경을 그리기 시작했다. 그러다가 문득 이것은 아니라는 생각이 들었다. 이 도화지는 연필이 마음에 들었던 이유인 우리 '삶에 밀착된' '흔하고 평범한' 것에 해당하지 않았다. 나는 이 고급 종이에게 거리감을 느꼈다. 종이에 '힘이 들어가' 있었다. 연필과 비슷한느낌의 종이, 즉 우리 '삶에 밀착된' '흔하고 평범한' 종이는 A4용지였다. 그래서 나는 A4용지에, 프린터로 이미지를 출력할 때와 비슷한 프레임 속에 그림을 그리기로 결정했다.

# 3.2. 길들이고 길들여지는 관계 맺기

2009년 어느 여름을 회상한다. 나는 그때 검은색 비닐봉지로 고양이를 만드는 일에 몰두하고 있었다. 일상은 작업을 중심으로 이뤄졌다. 아침에 학교에 가서 작업을 하다가 밤이 되면 집에 돌아왔다. 매일의 중심과제는 비닐봉지와 고양이를 '적절히' 결합하는 것이었다. 그 목적을 달성할 수 있는 방법은 나도 몰랐다. 마음속에 어떤 이미지, 혹은 느낌이라고 부를 수 있는 것만 있었다. 그 느낌은 길가를 굴러가던 검은 비닐봉지나 어두운 주택가 골목에 놓인 검은 비닐봉지를 보고 고양이인 줄알았던 경험에서 촉발되었다. 비닐봉지와 고양이의 유사성 속에 무언가마음을 움직이는 것이 있었고, 그것을 포착하고 싶었다.

그것을 찾기 위해 우선 유토로 고양이 형태를 만든 후 비닐봉지 안에 넣어서 형태를 잡아봤다. 만든 결과물은 분명 비닐봉지 같았고, 고양이 형태도 나왔지만, '고양이 같은 비닐봉지'라기보다는 '안에 고양이가 들 어있는 비닐봉지' 같았다. 그 차이는 아주 컸다. 고양이가 안에 들어있는 비닐봉지는 부패된 것을 유기하는 도구로서 비닐봉지를 연상시키며, 그 러면 고양이의 형태는 시체를 연상시킬 것이었다. 나는 그런 연상 작용 을 전혀 원하지 않았다. 또 유토를 담은 비닐봉지의 묵직한 무게감도 마 음에 들지 않았다. 내가 표현하려는 고양이의 느낌, 도시에서 만난 새끼 고양이의 가볍고 여려서 훅 불면 날아갈 것 같은, 혹은 부서질 것 같이 애처로운 느낌이 없었다. 그렇다면 비닐봉지 안은 텅 비어야 했고 형태 는 오롯이 가벼운 비닐봉지 한 장의 레이어로만 이뤄져야 했다. 그래서 이번에는 비닐봉지를 조각조각 잘라서 열로 이어 붙여 바람을 불어넣어 고양이 형태를 만들었다. 그랬더니 가벼운 느낌은 살았지만, 더 이상 기 성품으로서 비닐'봉지' 같지 않았다. 나는 형태를 구성하는 재료로서 검 은 비닐이 아니라 관객들의 일상에 깊이 개입해 있는 사물로서 '검은 비 닐봉지'가 환기시키는 맥락과 거기에서 발생하는 정서를 놓치고 싶지 않 았다. 마크가 찍히고 색깔도 있는 대형마트나 고급상점용 비닐봉지가 아 니라, 익명적인 무소속의 존재로서 아무데서나 보이는 배경 같은 검은 비닐봉지가 우리 삶에서 지니는 맥락 말이다. 또한 최소한의 부분을 조각내었음에도, 프랑켄슈타인처럼 고양이 신체 표면을 이어 붙인 부분이 강조되는 점도 마음에 들지 않았다.

이런 시행착오 끝에 결국 비닐봉지를 구겨서 고양이를 만들게 되었다. 비닐봉지의 물성은 흙처럼 마음대로 고정되지 않고 이쪽을 누르면 저쪽이 튀어나왔으므로, 이 일은 비닐봉지를 다루는 법을 배우면서 더디게 진행되었다. 그러나 이 작업을 하는 여름방학 동안 전반적인 나의 정신 상태는 차분하고 충만했다. 나를 둘러싼 외부적 상황이 딱히 지금보다 더 좋았던 것도 아닌데, 나는 그때를 '좋았던 때'로 떠올리곤 한다.



도판 21. 2009년 실기실 전경. 시행착오를 거치며 고양이 형상을 만드는 과정이 담겨있다.



도판 22. 송수영 <비닐봉지-고양이> 2009

거슬러 올라가며 비슷한 때를 찾아본다. 고등학생 때 미대 입시학원에서 실기 수업을 했던 때였다. 그때 나는 처음 소조를 접했다. 처음 배운 것은 두상이었다. 나는 심봉도 제대로 묶지 못했고, 간신히 만든 심봉에 흙을 붙이다 보면 자꾸 흘러내리고 무너졌다. 얼마 지나 두상의 덩어리를 얼추 만들 수 있게 되었지만, 들러붙어서 묘사를 하다가 어느 순간 몇 발자국 뒤로 나와 보면 어딘가 찌그러져 있었다. 어찌어찌 찌그러지지 않은 온전한 두상의 형태를 만들었지만, 좌우가 눈에 띄게 비대칭이거나 모델과 닮지 않았다.

이때 과업은 비닐봉지로 고양이를 만들 때보다 명확했다. 첫째는 해부학에 어긋나지 않아야 하고, 두 번째로는 대칭이 맞아야 하고, 마지막으로 모델과 닮아야 했다. 사실상 마지막 과업만 완벽하게 달성하면 앞의 두 개는 따라오는 것이었다. 모델은 객관적인 해답처럼 나와 사람들눈앞에, 즉 외부에 존재했고, 나는 그것을 재현하려고 달려들고 실패하기를 거듭했다. 그러나 분명 조금씩 나아지고 있었다. 나는 도전과 실패, 그리고 조금씩 나아지는 배움의 과정에 매료되었다. 나의 열정에 선생님은 학원 열쇠 하나를 복사해 주셨고, 그 덕분에 나는 학원수업시간 전에 미리 문을 열고 들어가 실기를 했다. 햇빛이 들어오는 학원의 적막한 공간과 그 안에서 홀로 두상을 만들던 시간이 기억난다. 나는 필사적이고, 동시에 즐거웠다. 학원에 있지 않을 때에도 얼굴의 골격과 근육에 대해생각하고, 지나다니는 사람들의 얼굴을 관찰했다. 당시 나의 정신은 온통 두상을 만드는 과업에 매달려있었다. 좋은 대학에 들어가겠다는 목표가 있어서가 아니라, 실기작업 그 자체가 좋았기 때문에 그렇게 할 수있었다.

나는 기억나는 한 가장 어린 시절부터 이러한 과정을 좋아했다. 나에게 미술이란 정신과 육체, 비물질과 물질이 함께 하는 놀이이자 학습 활동이었다. 미술은 완벽한 도면처럼 아이디어가 먼저 있고 그다음에는 기계적이고 지루한 육체노동만 남아있는 것이 아니었다. 비닐봉지 안에 유토를 넣어보고, 오려서 붙여보면서 그다음에 무엇을 해야 할지, 내가 무엇을 원하는지 알 수 있었다. 몸이 쓰이는 것과 머리가 쓰이는 것은 구분되지 않았다. 내가 고양이나 두상을 만드는 행위는 찰리 채플린이 나사를 돌리는 행위<sup>76)</sup>와는 달리 정신 활동을 활성화시켰다. 그것도 수학문제집을 풀 때처럼 고도의 집중력이 필요한 정신 활동이었다. 다른 점은 문제집의 경우 문제가 제시되어 있고 내가 찾을 것은 답이었지만, 미

<sup>76) 1936</sup>년에 개봉한 찰리 채플린의 <모던 타임스(Modern Times)>에서 찰리 채플린이 연기하는 주인공은 포드주의(Fordism) 즉 컨베이어 벨트 위에서 일하는 공장에서 나사를 조이는 일을 한다. 그러다가 나사처럼 생긴 것은 뭐든지 조이려는 정신병에 걸리는 모습으로 그려진다.

술의 경우는 문제도 내가 찾아야 했다는 점이다. 많은 경우 문제를 찾는 일은 그것을 푸는 일 혹은 해결책을 찾는 일과 동시에 일어났다. 비닐봉지 고양이가 묵직하다는 사실이 문제로 부각되는 순간 비닐봉지 안이 비어야 함을 알게 되고, 두상의 좌측 눈이 우측보다 내려갔다는 것을 아는 순간 그것을 올려야 한다는 것도 알게 되듯이 말이다.

재료는 마치 수식을 대입하면 풀리는 숫자처럼, 아이디어를 적용하고 실행하면 되는 표준화되고 수동적인 객체가 아니었다. 재료는 내가 재료 의 특성을 배우는 과정에서 그것이 될 수 있는 형태 혹은 의미를 드러냈 다. 재료는 막막하고 낯선 세계에서 오래 산 집 동네처럼 친근한 세계로 변해갔다. 어떤 동네든, 오래 살며 동네의 한적한 길, 계단이 없는 길, 라일락이 핀 길까지 훤히 익힌 사람들에게만 드러나는 매력이 있는 것처 럼, 재료 역시 그러했다. 내가 재료를 다루는 방법에 대해 배워갈수록, 그것은 숨겨져 있던 자신의 세계를 드러냈다.

재료를 다루는 방법을 배우는 과정은 노력하는 만큼의 보상을 주었다. 잘 다뤄지지 않는 재료는 점차 잘 다룰 수 있게 되었다. 그러면 자전거 타는 방법을 처음 터득했을 때와 같은 성취감과 자부심을 느꼈다. 그 성취감과 자부심은 나와 재료의 관계에서 만들어지는 개별적인 성취였다. 내가 시간과 정성을 들여 재료를 알아갔기 때문에, 내 몸이 그 재료를 다룰 수 있는 몸으로 바뀌었기 때문에 재료는 나로 인해 그 잠재력을 보여줄 수 있었다.

재료와 나의 관계는 『어린 왕자』77)에 등장하는 '길들임'을 떠올리게 한다. 어린 왕자가 처음 만난 여우에게 같이 놀자고 제안하자, 여우는 이렇게 거절한다. "난 너하고 놀 수 없어. 길이 들지 않았거든."78) 내가 처음 소조를 하려고 했을 때, 흙도 내게 이렇게 말했을 것이다. 여기서 '길들임'은 붙잡아서 가축으로 만드는 것을 의미하지 않는다. 여우는 '길들임'이 '관계 맺음'이며 '친구'가 되는 것이라고 말한다. 그것은

<sup>77)</sup> 생텍쥐페리, 『어린 왕자』 [eBook], 이정림 역, 범우사, 1991

<sup>78)</sup> 생텍쥐페리, 위의 책, 21장

매일 함께 지내는 '시간'과 조금씩 가까이 다가가는 '참을성'을 필요로한다. 그런 과정을 통해 서로가 어떤 존재인지 알아가고 맞춰가는 것이 '길들임'이다. '길들임'은 수많은 다른 여우들과 다름없던 여우를 유일한여우로 만든다. 여우에게도 마찬가지이다. 여우에게 어린 왕자는 수많은다른 꼬마들과는 다른, 의미 있는 존재가 된다. '길들임'은 일방적인 것이 아니라 상호적인 것이다.

나는 지금도 미술의 이러한 측면을 좋아하고, 나의 작품에서 중요한 부분이라고 생각한다. 그러나 숙련된 기술처럼 수작업과 관련된 부분들은 종종 '공예적'이라는 평가를 듣게 하고, 이는 폄하의 의미를 담는다. 오늘날 미술에서 숙련된 수작업은 주변에 있다. 내가 석사를 졸업하고 5년 만에 돌아온 학교의 풍경은 그런 경향을 실감하게 했다. 예전에 실기실은 책상마다 재료와 도구가 널브러져 있고, 구석구석 작품들이 쌓여서항상 포화상태였다. 그런데 지금 실기실은 그에 비해 단출하고 깔끔했다. 그 이유는 여러 가지였다. 작품 형식이 설치나 참여미술, 퍼포먼스등 비물질화 되면서 학생들은 실기실에 붙어서 재료와 씨름하기보다는다른 곳에서 웹 검색을 하고 문서를 쓰고 아이디어를 짰다. 전통적 조각에 가까워 보이는 작업을 하는 학생들 역시 그들의 작품을 기술자에게 외주하기 때문에 실기실에 재료와 도구들을 널브러뜨리고 거기에 붙어있지 않아도 되었다. 스스로 만들더라도 수작업 과정 자체를 중요하게 여기지 않으므로,만든 작품은 얼마든지 반복적으로 재생산이 가능한 일회용품처럼 여기는 경향을 보였다.

미술대학 학생들이 수작업을 어떻게 바라보는지 일깨워주는 일화가 있다. 레지던시 오픈스튜디오에서 겪은 일이다. 내 스튜디오에 들어와 벽에 걸린 목조 마스크를 보던 한 미술학도가 내게 이런 질문을 했다. "이런 걸 깎는 데 얼마 정도 되나요?" 처음에 나는 이 질문의 의도를 파악하지 못했다. 나는 당연히 깎는 시간이 얼마나 걸리냐고 물어본 줄 알고, 한두 달 정도 걸렸다고 대답했다. 그런데 알고 보니 이 학생은 내가목조 마스크를 목공소 같은 곳에 외주했을 것이라고 확신하고, 자기가

보기에 결과물이 마음에 들었기에 나중에 이런 것을 만들고 싶으면 주문 가격이 얼마나 되는지 궁금했던 것이었다.



도판 23. 송수영 <목조 마스크> 2009

이러한 주변화는 미술 분야뿐만 아니라 사회 전반에 드러나는 현상이다. 심지어 수작업의 마지막 보루로 생각되는 공예 분야에서도 이러한 현상이 일어나고 있다. "뉴미디어 시대에 CAD(Computer Aided Design)와 CAM(Computer Aided Manufacture)은 보편화되었고 이때 장인의 손작업은 오직 재료 투입과 버튼 누르기 뿐"79)이다. 공예가 역시 아이디어가 창작활동의 중심이며, 그것을 구현하는 일, 즉 물질을 붙이고 깎으며 목적한 형태를 만드는 숙련된 수작업은 주변이라고 보는 것이다.

현대 미술의 중심적 흐름은 숙련된 수작업을 주변화시켜왔다. 탈숙련화(deskilling)80)는 현대미술의 경향을 설명하는 중요한 개념이다. 이는미술제작과 가치 평가에 있어서 수작업의 기량이나 성과를 배제하는 경향을 뜻한다. 이러한 경향은 붓 자국을 거칠게 남겨놓은 인상주의 회화에서 시작해 레디메이드에 이르러 미술 작품의 개념을 바꿔놓았다. 미니

<sup>79)</sup> 김주현, "경전화(慶典化)의 딜레마"의 딜레마-쉬너의 '공예' 개념을 중심으로." 현대 미술학 논문집 VOL.16 NO.1 (2012): 41-68, pp.54-55

<sup>80)</sup> 할 포스터, 로잘린드 크라우스 외, 『1900년 이후의 미술사』, 배수희, 신정훈 역, 세미콜론, 2007, p.531에서 참고

멀리즘은 가치를 물질적 작품 자체에서 관객이 그것을 만나는 경험으로 옮겨놓았다. 이제 숙달된 기술로 공들여 만든 비범한 물질로서 미술 작품은 비물질적인 작가의 아이디어와 관객의 경험으로 대체되었다. 수작업으로 물질적 작품을 제작하는 미술가의 개념 역시 아이디어의 독점권을 가진 감독이나 관리자로 변경되었다. 미술의 지평에서 수작업을 제거하고자 한 이러한 방향은 르네상스로 거슬러 올라가서 찾아볼 수 있다. 미술가는 미술창작이 지적인 활동임을 입증하기 위해 육체노동이 수반되는 수작업과 거리를 두고자 했다. 그래서 강조한 것이 기하학에 기반한 선원근법이었다. 현대미술은 온갖 전통과 권위를 거부하고자 했지만, 수작업의 가치와 성과를 주변화하는 측면에서는 전통을 잇고 있는 셈이다.

수작업이 주변화되는 또 다른 이유는 그것이 창작자에게 학습자의 태도를 요구한다는 점에 있을 것이다. 내가 학부를 다니던 2000년대 초반에 미술대학 조소과 학부 전공 과정은 목조, 석조, 금속조 등 재료 중심수업이 대부분이었는데, 이런 편성에 대해 시대착오적이라고 생각하는 학생이 많았다. 재료 중심 수업의 어떤 측면이 이 시대 문화 혹은 현대미술과 거리가 있다고 느꼈던 것 같다.

수업을 재료별로 나누는 것은 그 재료를 다루는 고유한 체계를 학습하는 것을 중요하게 여기는 신념에 비롯한다. 석조 수업에서는 돌을 사는 법, 돌의 종류와 특성, 돌을 나르는 방법을 배우고, 정과 끌을 사용하는 법을 배운다. 또 방진 마스크 착용법 등 안전장비에 대한 지식, 그라인더와 에어툴 등 기계를 다루는 법, 어떤 상황에 어떤 도구를 사용하는지와 같은 노하우를 배운다. 재료를 다루는 기존의 노하우라는 것은 새로운 입문자의 자유롭고 호기로운 창의성보다는 그 재료에 대한, 혹은선생님의 전문성에 대한 순종81)을 요구하는 것이다. "원예든, 구조공학이든, 러시아어든 모든 어려운 분야에서 학습자는 까다로운 방식을 지닌

<sup>81)</sup> 표준국어대사전에서 순종은 "순순히 따름", 복종은 "남의 명령이나 의사를 그대로 따라서 좇음"으로, 복종이 좀 더 강제적인 느낌을 준다. 본인은 어감 상 부드러운 '순종'을 사용했으나 인용구에서는 '복종'을 쓰고 있다. 그러나 문맥 상 두 단어의 의미 차이는 크지 않다.

무언가에 복종한다."82) 어떻게 보면 진정한 의미에서 모든 '학습'은 지금까지 알고 있다고 믿던 것을 내려놓고 자기 외부의 것을 받아들이는 과정이므로 '기존의 나'를 겸허히 굽히는 순종의 상태를 요구한다고 볼수 있다.

미술대학 학생들은 그 지점에서 거부감을 가졌던 것 같다. '현대미술 = 독창성'의 공식은 미대 입시를 준비하는 고등학생을 비롯하여 많은 사람이 가지고 있는 통념이다. 이 '독창성'이란 기존의 체계를 학습함으로써 습득할 수 있는 것이 아니라는 생각 역시 일반적이다. 널리 알려져 있듯이, 인상주의는 사실주의를, 미니멀리즘은 추상표현주의의 체계를 계승하기보다는 거부/저항하면서 만들어졌기 때문이다. 이런 관점에서현대 미술가는 스승과 스승이 전수하는 기술을 비롯하여 모든 기존의 체계를 거부하는 존재이다. 한편, 미술사는 기존에 있던 것을 거부/저항하고 새로운 것을 추구하는 독창적인 미술가들의 목록이 된다. 그들이 추구한 것이 무엇인지보다는 거부/저항했다는 단순한 사실이 강조되면서, '독창성'이란 기존의 것을 거부/저항함으로써 획득되는 것처럼 여겨진다. '탈숙련화'는 숙련이라는 기존의 체계를 거부한 또 다른 '독창성'으로 이해된다. 마스터에게 기술을 전수받는 중세의 장인과 달리 현대 미술가에게는 학습할 기술도, 따를 스승도 없다.83)

<sup>82)</sup> 매튜 B, 크로포드. 『손으로, 생각하기』, 정은희 역, 이음, 2010, p.51

<sup>83)</sup> 세녯은 『장인』에서 '독창성'의 가치가 '탁월성'을 대체하면서 마스터의 권위가 떨어진 과정을 설명한다. 그중에 마스터의 권위가 높았던 중세초기에 대한 서술을 요약한다. 현재 미술 교육의 상황과 대조적인 점이 흥미롭다. 서구의 중세 초기에 마스터는한 공방에 들어가서 배우는 도제 생활 7~10년, 여러 공방에 돌아다니면서 배우는 저니맨 생활 5~10년을 거친 후, 지역 전문가 공동체인 길드에 의해 공인/평가되었다. 마스터에게는 기술력뿐만 아니라 사회적 신뢰도 필요했기 때문에 이렇게 까다로운 과정을 거쳤다. 마치 보석 감정사나 차량 정비사처럼, 금은보화를 감정하는 일을 포함하여 사람들에게 중요한 가치를 가지는 재화를 다루는 일을 하는 공예가에게 윤리성은 기술력만큼이나 중요했다. 그리고 의사의 기술이 그렇듯, 갑옷이나 보석을 세공하는 일은 좋은 의도만으로는 불충분했다. 기술의 탁월성은 윤리성과 맞닿아 있었다. 어렵게 공인받은 기술의 가치는 생존과 사회적 지위를 보장할 만큼 값졌다. 마스터는 기술력뿐만 아니라 윤리적으로도 공인된 존재로서, 마스터가 자신의 생산품에 대해내린 결정은 절대적인 것이었다. 설사 왕이어도 마스터의 생산품 품질을 의심 할 수

세넷은 『뉴캐피털리즘』에서 오늘날 소비주의 문화의 중심에 방종과 혼동되는 그릇된 '자유'의 이데올로기가 있다고 말한다. 현대인은 '소비자는 자유롭고 전지전능하다'는 환상을 갖는다. 그림을 그리는 사람이 그것으로 즐거움을 얻고, 자신을 표현하려면 연습과 학습이 필요하다. 그에 비해 상품의 구매와 소비는 별다른 학습 없이도 할 수 있는 일이다. 이처럼 간편한 소비에 익숙해진 사람들은 자기의 편의에 맞춰서 물건이 바뀌어야 한다고 생각한다. 외부 세계가 자기에게 복종해야 한다고 생각하는 것이다. 이러한 사고방식은 유아와도 같다. 유아는 세상이 자기중심으로 돌아간다고 생각한다. 그들에게는 모든 것이 아무런 노력이 없이 즉시 쓸 수 있어야 한다.

성숙함은 이와 정반대의 태도에서 온다. 즉 물건, 자연, 타인과 같은 자기 외부의 것이 자기 뜻대로 움직여주지 않음을 받아들이고, 자신에게 허락될 수 있는 것이 무엇인지 찾아가는 것이다. 나는 이러한 태도를 수 작업에서 발견한다. 나는 재료를 뜻대로 다루려는 의지와 노력이 다 결실을 맺는 것은 아니며, 재료를 다루는 과정이 좌절의 연속이라는 것도 받아들이게 된다. 이러한 좌절은 "노력해봤자 쓸데없어"라는 비관이 아니라 "열심히 했지만 기포가 들어가면 도자기가 터지는구나"와 같이 재료와 기술과 나의 한계를 깨닫는 과정이다. 이를 통해 자신이 전지전능하다고 믿는 유아적인 자신감, 깨지기 쉬운 자신감이 아니라 현실적이고 견고한 자신감을 기를 수 있다.

이 시대 사람들은 그러한 경험을 충분히 겪지 못한다. 직접 농작물을 키우거나 우유를 짜는 경험까지 가지 않더라도, 손빨래를 하거나 종이에 연필로 필기를 할 기회마저 적어지고 있다. 그러면서 세계를 모른다는 느낌, 자신과 세계가 분리되어있다는 느낌, 자신과 세계와의 관계에서 수동적이고 소외된 느낌을 받게 되는 것 같다.

세넷은 『장인』에서 역사적으로 노예와 같은 삶을 살았던 장인이 인

없었다. 작업장에서 마스터는 이렇게 강력한 권위를 가지고 도제 즉 자신의 제자에게 기술을 계승했다. (리처드 세넷, 앞의 책, pp.95-138에서 참고)

간적 삶을 살아갈 수 있었던 힘은 물질을 만지고 그것과 씨름하는 경험에 있었다고 말한다. 사무직에 종사하는 지인이 내게 해준 얘기가 떠오른다. 그의 업무는 모니터를 보고 키보드를 두드리는 것이다. 그런데 어느 날은 자료를 엮어서 스프링 제본을 할 일이 있었다. 자료를 모아서 칼로 자르고 구멍을 뚫고 링을 끼우는 일까지 생각보다 어렵고 오래 걸렸는데, 그렇게 만들어진 두껍고 묵직한 자료집을 손에 쥐니 전에 느껴보지 못한 보람과 만족감이 느껴졌다. 그리고 그 순간 자신이 아는 유일한 미술가인 내가 떠올랐다고 한다. 그는 내가 하는 일이 '이렇게 매번보람차겠구나'하는 생각이 들었다고 했다.

그가 말한 '보람'은 평소 그의 업무가 주지 못한 것이다. 나는 후배나학생들에게서 그러한 '보람'의 상실을 느꼈다. 나는 석사 때까지 동아리에서 매주 세미나를 하며 학부생들과 가깝게 지냈다. 또 일터에서는 1:1면당식 강의를 진행하면서 학부생들의 작업하는 모습과 삶의 태도를 들여다보게 되었다. 그러면서 질풍노도의 시간을 겪어왔다고 생각했던 나의 정신은 이들에 비해 평화롭다는 사실을 발견하게 되었다. 그들은 '삶의 의미'를 찾지 못하고 방황했으며, 막연한 불안감, 두려움, 무기력에시달렸다. 무엇이 바람직한지 아는데 실천하지 못해서 겪는 문제가 아니라, 무엇이 바람직한지 몰라서 겪는 문제들이었다. 그들은 '작업을 왜 하는지, 어떻게 해야 할 지'도 몰랐고, '자기 작업이 추구하는 방향, 더 나아가서는 무엇을 위해 살아야 하는지'에 대해서도 잘 몰랐다.

철학자 휴버트 드레이퍼스(Hubert L. Dreyfus,1929-2017)와 숀 도런스 켈리(Sean Dorrance Kelly,1950-)는 『모든 것은 빛난다』 84)에서 계몽 시대 이후 우리가 의미 있는 것과 의미 없는 것을 구분하는 책임을 스스로에게 지웠다고 말한다. 그들에 따르면, 삶의 의미는 외부로부터 '주어지는' 것이 아니라 우리가 스스로 부여하는 것이 되었다. 과거에 신이나 공동체로부터 개인의 삶에 저절로 주어지던 의미는 사라지고, 스스

<sup>84)</sup> 휴버트 드레이퍼스, 숀 도런스 켈리, 『모든 것은 빛난다』 ,김동규 역, 사월의책, 2013

로 의미를 찾아야 한다. 이러한 선택의 자유는 때로 감당하기 힘든 짐이 된다. 그 선택과 의미부여는 자의적으로 보일 수 있기에 허무주의로 이 어질 수 있다.

이런 맥락에서 나는 작업의 다양한 부분에서 외부로부터 '주어지는' 의미를 찾으려고 한다. 그중에 하나가 재료에 대한 태도이다. 나는 재료의 특성을 학습함으로써 재료의 가능성을 펼친다. 재료의 가능성이란 내가 자의적으로 부여하는 것이 아니다. 위의 책에서 저자들은 사라진 '삶의 의미'를 다시 찾을 수 있는 대안으로 수레바퀴 장인을 예로 든다. 장인에게는 숙달된 기술을 가졌다는 사실 이면에 더 중요한 측면이 있다.85) 재료의 개별성을 이해한다는 점이다. 수레바퀴 장인은 너도밤나무와 참나무의 차이, 썩은 부분과 푸석푸석한 부분의 차이, 겨울에 벌목한나무와 여름에 벌목한 나무의 차이를 안다. 이러한 개별성은 무엇을 만들 수 있고 어떻게 가공해야 하는지 등 나무의 '의미'로 이어진다. 나무의 의미는 장인이 자의적으로 부여하는 것이 아니라 나무 속에 있다. 장인에게 의미란 자기 외부로부터 '주어지는' 것이지 스스로 부여하는 것이 아니다. 따라서 장인의 과업은 "의미를 만드는 데 있는 게 아니라 이 미 주어져 있는 의미를 분간하는"86) 능력을 배양하는 데 있다.

장인의 일에는 또 다른 측면도 있다. 장인은 나무를 개별로, 유일무이한 존재로 느끼면서 친밀한 관계를 맺는다. 여기서 친밀함은 대상에 대한 배려, 존중의 태도와 연결되어 있다.87) 나무에 내재되어 있던 가치는 장인의 이해와 배려 속에서 드러나기 때문이다. "훌륭한 관계들이 다 그렇듯이, 한쪽은 다른 쪽을 최선의 상태로 만들어준다."88) 이러한 관계속에서 장인은 나무에 대한 연대감과 책임감을 느낀다. 그리고 이러한

<sup>85)</sup> 후버트 드레이퍼스와 숀 도런스 켈리는 위의 책에서 장인의 기술과 '몰상식하고 매정한' 기계적 기술을 구분한다. 여기서 장인의 기술은 자연을 잘 이해하고, 그것의 의미를 풍요롭게 드러내는 것인 반면 기계적 기술은 자연을 통제하고 지배한다. 기계적 기술은 장인이 가지는 재료의 개별성에 대한 이해를 필요로 하지 않는다.

<sup>86)</sup> 휴버트 드레이퍼스 외, 위의 책, p.357

<sup>87)</sup> 휴버트 드레이퍼스 외, 위의 책, p.359

<sup>88)</sup> 휴버트 드레이퍼스 외, 위의 책, p.360

느낌은 확장된다. 장인은 나무가 자라는 지역의 토양과 기후와 벌목한 계절에 따라, 그리고 작업하는 날씨에 따라 달라지는 것을 안다. 장인은 이러한 세계에 대해서도 친밀한 관계를 맺는다. 재료의 개별성에 대한 이해가 자신이 사는 세계에 대한 유대감으로 이어지는 것이다.

내가 연필 한 자루가 다 닳을 때까지 원산지의 풍경을 그리기로 했을 때, 완성된 형식에는 다양한 선택지가 있었다. 예를 들어 세로로 아주 긴 종이에 삼나무 한 그루를 그리는 선택지가 있었다. 이 선택지는 나무의 위대함을 크기(높이)로 표현한다는 점에서 마음에 들지 않았다. 크기는 내가 느낀 나무의 존엄 혹은 숭고함을 구성하는 다양한 요소 중에서 부수적인 것이었고, 다른 요소들과 연결되어 있을 때만 의미가 있었다.

중고함을 구현하기 위해 '거대한 크기'는 그 작동방식의 효율성이나 탁월성에 비해 너무 쉽게 쓰이는 방법인 것 같다. 나는 '거대한 크기'가 덜 섬세하게 작동하기 때문에, 선택할 때 신중해야 한다고 생각한다. 어 떤 경우에 거대한 크기는 우리를 놀라고, 주눅 들고, 뒷걸음질 치게 한 다. 또 그 대상이 나와 비슷한 존재로서가 아니라 풍경이나 지형지물처 럼 느껴지게 만들기도 한다.

'거대한 크기'는 내가 캘리포니아 삼나무에게 느낀 숭고함을 표현하기에 적당한 방법이 아닌 것 같았다. 하나의 씨앗이었지만 자라나 오랜 세월 동안 수많은 생명을 길러내고 지금은 연필이 된 존재의 숭고함. 그 숭고함은 예수 도상을 예로 들자면, 군림하는 '지배자 예수', '심판자 예수' 도상(도판 24)보다는 '구원자 예수'(도판 25)의 그것과 가까웠다. 캘리포니아 삼나무는 분명 비범하고 위대하지만, 초월적이고 막강한 존재로 느껴지지는 않는다. 나무를 향해 내가 느끼는 존경, 위대함, 경외심에는 나와 비슷한 생명체로서의 친근함과 고마움, 안쓰러움, 비애의 감정이 섞여 있다.



도판 24. <산타 푸덴지아나 교회 모자이크화(Mosaic of Santa Pudenziana)> 4세기, 로마 기독교가 공인된 후 예수는 로마 제국의 위상에 걸맞는 권위를 가진 모습으로 표현되었다. 금빛 옷을 입고 황제와 같이 황금 의자에 앉아 있다. 사도들보다 월등히 높은 위치에 앉아 있으며 후 광이 그려져 있다. 이러한 예수도상을 '존엄한 지배자'(Maestas Domini)라고 한다.



도판 25. <도미틸라 카타콤베 프레스코화(Fresco of Catacombs of Domitilla)> 2세기, 로마기독교 초기에 사람들이 인식했던 예수는 낮은 곳을 향하고 평등과 사랑을 외치는 구원자였기때문에 권위 있는 신의 모습으로 표현되지 않았다. 주위 사람들과 같은 옷을 입고 비슷한 높이에 앉아 있으며 후광도 없다.

나무에 대한 이러한 감정이 나만의 유별난 것은 아닌 것 같다. 오랫동안 많은 사람에게 사랑을 받은 동화책 셸 실버스타인(Shel Silverstein,1932-1999)의 『아낌없이 주는 나무』 89)에서 저자가 그린 나무의 모습은 내가 바라보는 나무와 닮아있다. 여기 등장하는 나무는 반려동물에게 지어주는 그 흔한 이름도 없다. 그러나 이 나무는 친근하고, 대단하고, 존경스럽고, 안쓰럽다. 애니미즘의 숭배 대상으로서도 나무는 해, 달, 바위, 폭풍우와 같은 대상들과 다르지 않았을까 상상해본다. 나무는 손톱만 했다가, 사람만 했다가, 사람보다 거대해진다. 나무에게는 바위, 폭풍우와 달리 인간처럼 연약함과 유한함이 있다.

<sup>89)</sup> 셸 실버스타인, 『아낌없이 주는 나무』, 이재명 역, 시공주니어, 2000



도판 26. 『아낌없이 주는 나무』의 표지(좌), 내부 삽화의 일부(우)

나는 출력한 이미지를 보고, 연필 한 자루가 닳을 때까지 그림을 그리기 시작했다. 이 단계에서 가장 중요한 과제는, 연필화를 통해 지금은 연필이 된 존재의 위대함, 숭고함을 전달하는/자아내는 것이었다. 그러기위해서는 정말 '잘 그려야'했다. 여기서 '잘 그린다'는 것은 두 가지 맥락이 있는데, 우선 일반적인 의미에서 드로잉 자체가 '그림처럼' 아름다워야 한다는 것이다.

또 다른 맥락에서 '잘 그린다'는 것은 주어진 재료를 가지고, 그것이 가진 잠재력을 최대한 끌어내 펼쳐 보인다는 것이다. 후자의 의미는 작품의 다른 측면과 연결되기 때문에 중요하다. 이 작업에서 나는 물리적으로나 심리적으로 작고 가벼운 연필이 오랜 세월과 위대한 풍경의 일부였다는 사실을 보여주고자 했다. 내 작업에서 연필은 보이는 것보다 큰세계와 가치를 담고 있는 존재이다. 나의 역할은 이미 연필에 내재되어 있는 세계 혹은 가치를 펼쳐서 보여주는 것이다. 이런 맥락에서 '연필이할 수 있는 최대한을 하게' 하는 것이 내 일이 되었다.

그러나 처음부터 잘 되지는 않았다. 각각의 재료를 잘 다룰 줄 몰랐고, 그 재료 간의 관계도 다룰 줄 몰랐다. 내가 처음 고른 연필은 HB였는데, 그 연필은 매끈한 A4용지 위에서 미끄러지고, 쉽게 뭉쳐버렸다. 더 어둡게 그리고 싶어서 연필 끝을 세게 누르면, 색이 어두워지지는 않고 종이 표면만 눌리고 긁혔다. 그 종이에 그 연필로 표현할 수 있는 가장 어두운색과 가장 밝은색 사이에는 낼 수 있는 색의 스펙트럼이 너무제한적인 것 같았다.

또 어려웠던 점은 사진 이미지를 연필로 해석하는 방법이었다. 출력

물 속의 뿌연 안개, 바닥을 소복이 덮고 있는 풀과 이끼의 섬세한 잎과 풍부한 색감을 연필로 표현하기 어려웠다. 아무리 뾰족하게 갈아도 연필 끝이 표현할 수 있는 이미지는 300dpi의 작은 점들이 촘촘히 박혀있는 출력물과는 달랐다. 똑같은 A4 사이즈의 사진을 연필로 그리는 과정은, 거대한 삼나무 숲을 직접 보고 그리는 것과는 비교할 수 없이 쉽고, 자율적인 해석이 덜 필요한 과정이었을 것이다. 이미 같은 평면에 같은 색조, 같은 스케일로 해석된 이미지였기 때문이다. 그럼에도 불구하고 출력된 사진과 연필화는 완전히 같은 언어가 아니었고 나는 나만의 번역 방법을 찾아야 했다.

한동안 나는 재료를 다루는 방법, 그리고 그 재료로 이미지를 번역하는 방법을 훈련해야만 했다. 그 시간을 통해 나는 점차 내가 그리고자한 풍경을 '잘 그릴'수 있게 되었다. 나는 이 과정이 만족스러웠고, 그과정이 담긴 그림들이 마음에 들었다. 연필이 짧아질수록, 그림에 담긴 풍경은 더 풍부하고 섬세해졌다. A4용지에는 삼나무 숲의 풍경뿐만이아니라 나의 변화 과정도 담기게 된 셈이다. 이로써 연필 한 자루는 거대한 나무와 숲이 담긴 존재일 뿐만 아니라, 한 사람을 변화시킬 수 있는 존재가 된다.





도판 27. 송수영 <캘리포니아 삼나무 숲에서 살았던 나무 연필로 그런 캘리포니아 삼나무 숲> 2012 (일부) 초반 드로잉(좌), 후반 드로잉(우)

# 3.3. 유한함과 연약함 드러내기

내가 서울문화재단에서 주최하는 전시지원 공모를 쓰고 있을 때, 지나가던 선배가 '부대행사를 많이 하고, 전체 소요 금액을 크게 부풀려쓰라'는 조언을 해줬다. 주최 측에서는 지원해주는 작가 수가 일정한데, 그 일정한 작가들이 규모가 큰 전시를 할수록 성과가 커 보이기 때문에선호한다는 논리였다. 전시의 질적인 부분은 가늠하기 어렵기 때문에양적인 부분, 즉 전시에 든 금액, 전시장 평수, 부대행사 횟수, 그리고 측정 가능하다면 관객 수 같은 것이 중요해지는 것이다. 이 조언은 언뜻터무니없게 들렸지만, 기금을 타거나 개인전 지원을 받고 레지던시 프로그램에 참여하면서, 이 논리가 전반적으로 적용된다는 것을 느낄 수 있었다.

2000년대에 들어 한국의 미술 인프라는 양적 성장을 거듭하며 몸집을 불렸고 이에 따라 미술가에게도 그러한 팽창이 요구되었다. 수많은 작가가 전시의 규모에 맞춰 작품을 만들고 설치했지만 최소한의 대가도 받지못했다.90) 규모는 커지고, 규모에 응답하기 위해 지원금을 받다 보면 할일이 많아졌다. 지원금을 주는 주체는 작가를 선정하거나 평가할 때 양적 평가를 했기 때문이다. 이는 미술가의 작업뿐만 아니라 현대 지식 노동의 생산성과 가치를 평가하는 데 공통되게 나타나는 현상이다. 그러한노동이 '얼마나 가치 있는지' 평가할 수 없기 때문에, 과거 산업 시대의지표, 즉 '얼마나 많이 했는지'로 평가하는 것이다.

평가받는 사람 역시, 자신이 얼마나 일을 잘하고 있는지 증명할 방법이 없기 때문에 겉으로 일을 '많이'하는 모습, '분주한'모습을 보이려든다.91) 이러한 문화 속에서 "요즘 바쁘시죠?"는 칭찬이자 덕담이 된다. 나 역시 공간이든 전시든 지원을 받게 되면 분주해졌다. 전시에는 네트

<sup>90)</sup> 윤원화, 『1002번째의 밤: 2010년대 서울의 미술들』, 워크룸프레스, 2016 p.168 91) 칼 뉴포트, 『딥 워크』, 김태훈 역, 민음사, 2017 참고

워킹 파티, 인터뷰, 강연, 워크숍 같은 부대행사들이 따라붙는다. 관객 다수가 전시'만' 보러 오지 않는다는 판단도 있지만(SNS에 올라온 사진 을 보면 되므로), 더 큰 이유는 평가에 있을 것이다.

'협업'을 이상적으로 여기는 미술계의 문화도 작가를 분주하게 만든다. 권미원은 『장소특정적 미술』에서 예술가가 제작자이기보다 기획자, 행정가, 교육자가 됨에 따라 반대로 기획자나 행정 관료들은 자신이하는 일이 예술창작이라고 믿게 되었다고 말하는데,92) 내가 겪은 바로도그렇다. 기획자가 있는 경우 그는 자신의 기획에 맞춰 작품을 '함께 만들어가'기 위해 작가에게 회의를 자주 요구하곤 한다. 관람자든 기획자든 현대미술에 있어 '함께 만들어가'는 것은 그 자체로 좋은 것으로 여겨진다. 관람자나 기획자가 제작에 참여하는 것은 '작가의 죽음'을 상징하며 이는 정치적으로 민주적이고 평등한 세상을 추구하는 것처럼 여겨진다.93)

롤랑 바르트(Roland Barthes,1915-1980)는 "저자의 죽음(La mort de l'auteur)"(1968)94)에서 저자의 죽음이 곧 독자의 탄생을 의미하지는 않는다고 했다. 관객을 참여시킨다는 사실은 관객에 대한 존중의 태도와는 무관하다. 할 포스터(Hal Foster,1955-)의 견해처럼95), 미술은 종종다른 분야에서 필요하지만 달성하지 못한 가치를 단순한 논리로 적용하고 추구하는 무대가 되는 듯하다. '모두 함께 만들어가'는 것은 오늘날우리가 정치에서 기대하지만 충족되지 못하는 이상이다. 정치에서 그 이상은 달성하기 어려운 것이다. 마치 미술 작업에서 재료가 마음대로 되지 않는 것처럼, 인간 사회의 복잡성을 이해하고 다뤄야 하기 때문이다. 그런데 미술에서는 '모두 함께 만들어가'는 것이 달성하기 쉬워 보인다. 말 그대로 하면 되기 때문이다. 그 작품에 담긴 내용이 민주적이고 비권

<sup>92)</sup> 권미원, 앞의 책, p.81

<sup>93)</sup> 할 포스터, 로잘린드 크라우스 외, 『1900년 이후의 미술사』, 배수희, 신정훈 역, 세미콜론, 2007, p.667 참고

<sup>94)</sup> 롤랑 바르트, 『텍스트의 즐거움』, 김희영 역, 동문선, 1997.

<sup>95)</sup> 할 포스터 외, 위의 책, p.667 참고

위적인가보다는, 작가 혼자가 아니라 수십 명, 수백 명이 참여했다는 사실이 구분하기 손쉬운 지표가 된다.

그런 맥락에서 오늘날 이상적인 미술가란, 작업실에 틀어박혀 있기보다는 사람들과 협업하고, 토크쇼나 네트워킹 파티에 나가고, 심사 위원들 앞에서 기금을 받아내기 위해 자신감 넘치는 발표를 할 수 있는 사람이 되었다. 이러한 모습은 장인보다는 기업가에 가까워 보인다. 기업가의 활동은 '언제나 변화를 탐색하고 새로운 기회를 포착하고 활용하는 사고와 행동'으로 정의되며, 그것은 오늘날의 미술가에게도 꼭 필요한역량으로 인식되고 있다. 이러한 기업가형 예술가와 대비되는 것은 아마장인형 예술가일 것이다. 한 가지 매체에 능통하기 위해서는 그 매체와기법에 숙달하기 위한 시간이 소요되며 그동안 다른 새로운 기술과 정보에는 비교적 뒤쳐질 수밖에 없다. 그러므로 한 가지 매체에 대한 숙달은그것에 의한 '속박'을 의미하게 되는 것이다.

미술계의 기업가형 예술가상은 사회의 인재상과 겹쳐진다. 리처드 세 넷은 『뉴캐피털리즘』에서 오늘날 고용 기간이 짧아진 일터에서 '팔방미인형'을 우대하면서, 특정 분야에 몰입하는 '한 우물 파기형'이 불필요한 인물로 내몰린다고 분석한다. 오랜 시간 쌓아온 경험과 이해의 깊이보다는 새로운 일터와 새로운 사람들에게 빠르고 원만하게 적응하는 능력이 중요해지는 것이다.

'기업가형' 혹은 '팔방미인형' 미술가는 '외향성'의 성격 유형에 가까워 보인다. 수전 케인은 『콰이어트』에서 미국 사회가 현대산업사회로이행하는 과정96)에서 카리스마 있고, 사교적인 '외향성'이 이상적 성향으로 각광 받게 되었다고 말한다. 이러한 경향은 공교육과 대학, 일터의시스템에 영향을 미쳤다. 가령 그룹 활동을 위해 책상이 둥글게 배치되고, 회의와 브레인스토밍 등 팀워크가 권장되고, 자주 소통하도록 벽을모두 없앤 '열린 사무실'이 도입된 것이다.

<sup>96)</sup> 수전 케인은 『콰이어트』에서 '외향성'이 이상적인 성격 유형이 된 역사적 맥락을 추적한다. (수전 케인, 『콰이어트』[eBook], 김우열 역, 2012, 1부 1장)

나는 이러한 문화가 미술계에도 영향을 미치고 있다고 본다. 가령 나는 15세기 장인의 초상화를 분석하는 어떤 논문에서 이런 관점을 발견할 수 있었다. 저자는 "닫힌 공간에 고립되어 주문에 따라 제작만 하는"97) 장인은 "수동적인" 모습으로, 작업실에 쇼윈도를 만들어서 자기제작품 "판매 활동에 능동적으로 참여"하는 장인은 "주체적인 모습"98)으로 해석한다. 저자는 '닫힌 공간'에 '고립'되어 '제작만' 하는 것을 수동성으로 본다.

그러나 '닫힌 공간'에서 '고립'되어 '제작만'하는 것도 충분히 능동적이고 주체적인 활동일 수 있다. 3.2장에서 말했듯이, 아무도 없는 미술학원에서 홀로 두상을 만들었던 시간은 내게 충만함으로 기억된다. 반대로 네트워킹 파티, 인터뷰, 회의, 워크숍 등 미술계의 활동들은 나에게부담스럽고 힘든 것이었다. 이러한 소통과 교류는 작업에 활력을 주기보다 작업에 써야 할 에너지를 소모하는 것 같았다.

최근 연구 결과들은 외향성을 위한 시스템의 문제들을 드러낸다. 가령 '열린 사무실'은 업무 생산성을 낮추고 많은 사람의 스트레스를 높이며99) 집단 브레인스토밍은 혼자 아이디어를 만드는 것보다 양적으로나질적으로 성과가 떨어진다는 사실이 밝혀졌다.100) 2007년에 발행된『실기수업방법론』에서 저자들은 그룹 프로젝트를 강조하는 미국식 미

<sup>97)</sup> 김혜지, "페트루스 크리스투스(Petrus Christus)의 <금 세공인>연구." 국내석사학위 논문 서울대학교 대학원, 2010, p.55

<sup>98)</sup> 김혜지, 앞의 논문, p.56

<sup>99)</sup> 수전 케인은 『콰이어트』에서 다음과 같이 말한다. "열린 사무공간은 생산성을 깎아먹고 기억에 손상을 가하는 것으로 드러났다." 또한 "열린 공간에서 일하는 직원은 고혈압과 스트레스 과다로 고통 받기 쉽다." (수전 케인, 앞의 책, 3장)

<sup>100)</sup> 수전 케인은 위의 책에서 미네소타 대학교 심리학과 마빈 더넷(Marvin Dunnette) 교수의 연구 결과를 들려준다. 실험자들은 집단으로 아이디어를 냈을 때보다 혼자일 때 더 많은 아이디어를 만들어냈으며 아이디어의 질도 좋았다. 이어서 저자는 심리학자 에이드리언 퍼넘(Adrian Furnham)의 의견도 소개한다. 그에 따르면 "집단으로 브레인스토밍을 하는 것은 정신 나간 짓이다. 재능 있고 의욕적인 사람들이 있다면, 창의성이나 효율이 가장 중요한 상황에서는 혼자서 일하도록 장려해야 한다." 이어지는 내용에서 저자는 집단 협업의 성과 뒤에는 집단 구성원이 혼자 몰입한 시간이 수반되었음을 지적한다. (수전 케인, 앞의 책, 3장)

술 교육이 외향적 성격을 중심으로 구성되었으며, 이러한 미술 교육은 내향적인 학생이 자기 능력을 발휘할 수 없게 한다고 지적한다.101)

이런 문제의식이 있는 작가라도. 전시든 부대행사든 불러줄 때 거절 하기란 쉽지 않다. 미술계에는 연예계처럼 유행이 있어서, 자주 보이는 작가, 활발히 활동하는 작가가 자주 호명되는데, 그때를 놓치면 작가는 미술계에서 쉽게 잊혀지기 때문이다. 신혜영은 "한국 미술 생산장의 구 조 변동과 행위자 전략 연구"에서 대안공간과 레지던시를 포함하여 하나 의 기관이 다른 기관과 연관되어 있음을 보여준다.102) 예를 들어 일정 기간 동안 '대안공간 풀'에서 전시한 작가는 '에르메스 상'을 받을 확률 이 높아진다. 이 논문이 아니더라도, 내가 만난 작가들의 패턴을 보면서 인지도 있는 전시장에서 전시를 하거나 레지던시에 들어가게 되면 동시 다발적으로 기획전에 초대를 받게 되는 것을 알 수 있었다. 나의 경우 난지 레지던시를 들어가자 그 해에만 단체전을 다섯 차례 하게 되었다. 이 연쇄 고리를 이어가지 못하면 다시 처음부터 해야 하는데, 작가지원 프로그램의 기회는 보통 일 인당 한 번으로 제한되어있으므로, 불러주는 대로 끌려가게 마련이다. 미술계도 다른 업계와 같이, 경력 단절이 새로 운 진입보다 다음 일자리 구하기가 어려운 것이다. 전시 기획이 먼저 있 고, 그다음에 작품을 거기에 맞춰 새롭게 제작해야 하는 상황에다가, 전 시가 있으면 연달아 몰리게 되는 것이다. 즉 작가는 빠르게 새로운 작품 을 제작하길 요구받는다.

여러 사람과 소통하며 분주하게 움직이고 점점 더 크고 빠르게 작품을 제작하는 것이 체질에 맞는 작가도 있을 것이다. 그러나 나를 비롯하여 그러한 조건이 체질에 맞지 않는 작가들도 많다. 이러한 조건은 특정한 체질의 작가들만을 수용하고, 미술 작품과 그 미적 경험을 특정한 경

<sup>101)</sup> 로이스 헤틀랜드 외, 『실기수업방법론』, 김세은 역, 미진사, 2014. (원제는 『Studio Thinking: The Real Benefits of Visual Arts Education』이며 2007년에 발행되었다.)

<sup>102)</sup> 신혜영. "한국 미술생산장의 구조 변동과 행위자 전략 연구." 국내박사학위논문 연세대학교 커뮤니케이션대학원, 2017, pp.111-238

향으로 몰고 간다.

국립현대미술관에서 전시되었던 율리어스 포프(Julius Popp,1973-)의 〈비트.폴 펼스(bit.fall pulse)〉(2015)는 그러한 경향의 미술 작품을 대표한다. 거대한 컨테이너 프레임이 12m의 높이로 쌓여있고, 기계음과 물떨어지는 소리가 우렁차게 울려 퍼진다. 프레임 위쪽에서 물방울이 쏟아지면서 순식간에 어떤 글자를 만들었다. 이내 사라진다. 글자는 인터넷뉴스의 실시간 검색어를 추출한 것이다. 작가는 정보 조각(bit)이 떨어지는(fall) 빠른 주기(pulse)를 보여준다고 한다. 빠르게, 덧없이 사라지는물방울은 인터넷 검색어의 짧은 주기와 순환을 은유한다. 이 작품은 압도적인 스케일과 역동적인 외양 못지않게, 작품에 사용된 전문성과 자본을 강조한다. 미술관의 설명에 따르면 맨 아래의 컨테이너에 통계 규칙이 프로그래밍 된 컴퓨터가 들어있다. 이 컴퓨터에서 추출된 단어가 각컨테이너 천장에 일직선으로 정렬된 수백 개의 노즐의 밸브 장치와 연결되어, 단어가 만들어지도록 노즐을 작동시킨다. 컨테이너 바닥에 고여었던 물은 UV 필터를 거쳐 펌프를 통해 천장 밸브로 보내져 다시 물 글씨를 만든다.



도판 28. 율리어스 포프 <br/>
<br/>
<br/>
Spit.fall pulse> 2015

이 작품의 외향은 10m의 규모와 우렁찬 소리와 빠른 속도로 관객을 매료시키고 압도한다. 그 앞에 있는 관객은 말 그대로 그것을 올려다보며, 자신이 존재도, 옆 사람의 목소리도 작게 느낀다. 떨어지는 물이 형

상을 만들어내는, 자연법칙을 거스르는 것처럼 보이는 효과는 모자에서 비둘기를 꺼내는 마술처럼 관객을 매혹시킨다. 작품에 투여된 전문성과 자본의 규모는 평범한 사람이 몇 년을 열심히 한다고 해서 접근할 수 있는 게 아니라는 점을 강조한다. 이러한 지점에서 이 작품은 압도적인 것이 되고, 관람자에게 일종의 존중의 감정을 강요한다. 나는 이 작품이 '스펙터클(Spectacle)'103)하다고 느꼈다.

기 드보르(Guy Debord,1931-1994)는 『스펙타클의 사회』에서 '상품보다 이미지가, 원본보다 복사본이, 현실보다 환상이, 본질보다 외관이더욱 선호되는'104) 후기 자본주의 사회를 비판하는 맥락에서 '스펙터클'이란 단어를 사용한다. 그에 따르면, 스펙터클은 참여, 상호작용, 소통, 대화를 거부하고, '외양의 세계'로 우리를 '밀어낸다'. 스펙터클은 유혹하고 소비하게 만들지만, 근본적으로 우리를 소외시키며 박탈감을 안겨준다. 이러한 스펙터클의 속성에 대해 기 드보르는 다음과 같이 설명한다.

"스펙터클은 엄청나게 긍정적인, 반박 불가능하고 접근 불가능한 어떤 것으로 나타난다. 그것은 오로지 겉으로 보이는 것은 좋은 것이며, 좋은 것은 겉으로 보인다고 말할 뿐이다. 스펙터클이 원칙적으로 요구하는 태도는 수동적 수용인데, 실은 스펙터클은 아무런 응답도 필요로 하지 않는 자신의 겉 보이기 방식에 의해서, 즉 외양의 독점에 의해서, 이같은 수동적 수용을 이미 달성하고 있다."105) 즉 스펙터클은 관람자를 소외시키며, 수동적 수용의 태도를 요구한다.

이러한 스펙터클은 오늘날 우리 삶에서 지배적인 경험 양식이 되었다. 기 드보르는 같은 책에서 자본주의가 삶의 거의 모든 관계를 상거래관계로 바꾸어 버렸으며, 삶이 스펙터클로 환원되었다고 말한다. 할 포

<sup>103)</sup> 일상적으로 '규모가 크고 볼거리가 많다'는 의미로 쓰이는 '스펙터클(Spectacle)'은 라틴어 'spetaculum'에서 유래한 표현으로 원래는 '연극적 재현'을 뜻하는 말이었다. 이후 이 용어는 19세기 후반 서구 도시 경관을 묘사하는 데 사용되면서 '시각적 구경 거리'라는 의미를 얻었으며, 특히 오늘날에는 자본주의 사회의 시각 매체가 유포하는 압도적인 이미지로 구성된 '거대한 장관'을 의미하는 말로 사용되고 있다.

<sup>104)</sup> 기 드보르 『스펙터클의 사회』, 이경숙 역, 현실문화연구, 1996, pp.14-15

<sup>105)</sup> 기 드보르, 위의 책, pp,14-15

스터는 『미술·스펙터클·문화정치』 106)에서 오늘날 대부분의 예술이 스펙터클화하고 있다고 비판한다. 스펙터클화된 미술은 관람자를 "몽상가, 구경꾼, 소비자라는 수동적 입장"107)으로 몰아넣고, "상품의 방식으로 우리를 유혹한다."108)

양적 성장만 강조하는 미술계의 문화는 작가를 소외시킬 뿐만 아니라, 관객을 소외시킨다. 이 소외는 작가와 관객을 숫자로 환원시키는 과정, 그리고 그러한 풍토가 생산해낸 작품의 경험 양식, 즉 스펙터클로인해 발생한다.

이러한 '중심'에서 벗어나 있는 많은 작가들은 자기 작업의 고유한 방식, 속도, 규모, 미감을 긍정하면서 '작업을 계속해 나가고 싶다'는 소망을 가진다. 많은 작가들이 그런 소망으로 작업과 전시의 방식을 고민한다. 누구는 자기 몸뚱이로만 하는 작업을 하고, 누구는 자기가 가진 카메라와 노트북으로만 할 수 있는 작업을 한다. 그리고 아는 사람만 와서보는 작은 전시를 열기도 하고, SNS로만 감상 가능한 작품과 전시를 열기도 한다. 힘을 빼고 규모를 줄이고 지속 가능하게 작업하려는 노력은다양한 형태로 나타난다.

나도 마찬가지다. 나는 나로서, 그러니까 더 많은 돈을 벌지 않아도, 키 작은 나의 몸과 보통의 체력으로, 그리고 더 나이가 들어서는 새로운 기술을 능수능란하게 다룰 수 없더라도 지속 가능한 작업을 하려고 한다. 그리고 더 나아가, 이렇게 몸집을 줄이고 체력을 아끼는 작업 형식에서도 충분히, 어떤 가치를 추구하고 달성할 수 있다는 것을 보여주고자 한다. 이러한 지향은 스펙터클이 아닌 경험 양식으로서 미적 경험을만들어내려는 노력과 이어져 있다.

완성된 작품은 그림이 그려진 A4용지 열 몇 장과 몽당연필 한 자루

<sup>106)</sup> 할 포스터, 『미술스펙터클문화정치』, 조주연 역, 경성대학교 출판부, 2012

<sup>107)</sup> 기 드보르, 앞의 책, p.156

<sup>108)</sup> 기 드보르, 앞의 책, p.156

였다. 이 작품 시리즈 세 개를 대구미술관에서 전시하게 되었을 때, 나는 평소 사용하던 등 가방 하나에 작품 전부를 넣어 전시장에 갈 수 있었다. 대구역에서 택시를 타고 미술관에 도착했을 때 그 규모에 깜짝 놀랐다. 미술관은 대지 면적 2만 평에 지어졌고, 3층짜리 건물에는 5개의대형 전시실과 강당, 교육 시설, 정보센터, 편의시설이 있었다. 건물만큰 것이 아니었다. 2012년에 야요이 쿠사마의 전시를 열면서 관람객329,181명, 입장 수입 10억여 원을 기록해 많은 미술관에게 하나의 모델이 된 미술관이라고 했다.109)여러 작가가 어시스트를 동반하여 이미며칠 전부터 설치 작업을 하고 있었다. 총 31명의 작가가 참여하고, 대형 전시장 2개와 정원을 사용하는 큰 전시였다. 전시장이 넓기도 하지만천장도 높아서 사람들도 조그맣게 보였다. 그래서 작가들의 작품이 클수밖에 없구나 하는 생각이 들었다. 나를 불러준 큐레이터는 도대체 무슨 생각이었을까 궁금했다.

나는 드로잉을 꺼내어 바닥에 늘어놓고, 내게 할당된 14m의 벽 길이에 맞춰서 간격을 조절한 후, 핀으로 벽에 박았다. 연필은 벽에 작은 선반을 설치해서 올려두었다. 이 작업을 마치고 설치 작업을 하는 다른 작가와 미술관의 사무실에서 저녁 식사를 했다. 맞은 편에서 짜장면을 먹고 있는 작가와 어시스트는 지쳐 보였다. 내가 설치하는 내내 쉬지 않고목탄으로 벽화를 그리던 작가였다. 목탄으로 거대한 규모의 작업을 하다보니 분진이 심해 마스크를 하고 있었고, 얼굴과 몸 여기저기 까맣게 목탄이 묻어있었다. 그들은 서울에서 사는데, 며칠째 대구에서 숙박을 하며 작업을 하고 있다고 했다. 어시스트는 작가의 후배인 것 같았는데, 작가는 그녀에게 미안한 기색이 역력했다. 이 전시는 대구 '미술관'인데도 불구하고, 그리고 전시장 관람료가 있음에도 불구하고 작가들에게 작가 보수(Artist Fee)110)가 지급되지 않았고 대구까지 오는 차비와 숙박

<sup>109)</sup> 대구 관광 정보 사이트 "대구시티넷" 참고

<sup>(</sup>링크: http://www.daegucity.net/bbs/board.php?bo\_table=B51&wr\_id=14)

<sup>110)</sup> 작가 보수는 2017년부터 시범 운용 단계에 있으며, 언급한 전시는 2014년에 있었다.

소만 제공했다. 그러니까 작가는 숙박소에서 전시장까지 오는 택시비마저 본인이 내면서 며칠을 거기서 작업을 하고 있었던 것이다. 그들이 쉬지도 않고 작업을 서두른 이유는 아마도 여기 있는 것 같았다. 작가는 여기 오래 머무를수록 재정적으로 타격이 클 뿐만 아니라 어시스트에게도 더 미안했으리라.



도판 29. 작품 설치 전경

저 작가는 자기가 원해서 저렇게 작업한 것일까. 벽화라는 형식에 일 시성, 일상성과 '상품화될 수 없음'의 가치를 두고 고수한 것일까, 아니 면 전시장 측에서 큰 벽면을 벽화로 채워달라고 요구했던 것일까. 전시 장 측은 나에게도 내게 할당된 벽면을 꽉 채워야 한다며, 작품 4개를 시 리즈로 만들어달라고 요구했었다.

미술관들의 전시장은 대부분 이렇게 운동장처럼 뻥 뚫린 공간과 높은 천고를 가졌다. 중요한 미술관이라면 꼭 그렇게 생겨야만 하는 것처럼 말이다. 그래서 그런 전시장에서 전시를 하고 싶은 작가라면 작품을 크게 만들어야 한다는 압박을 느끼게 된다. 나 역시 '작품이 작은데 괜찮으시겠느냐'는 걱정의 말을 자주 들었다. 내 작품은 전시된 공간과 다른 작품들에 비해 너무 작고 너무 희미했다.

나의 어머니는 전시된 내 작품을 보시고 "너도 근사하게 좀 만들지."와 같은 말씀을 하시곤 했다. 나는 어머니의 그 '근사함'이 언제 쓰이는지 잘 알았다. 운동장같이 뻥 뚫린 홀과 3m가 훌쩍 넘는 천고를 가진 미술관, 그리고 율리어스 포프의 〈bit.fall.pulse〉와 같은 작품을 수식할 때 사용된다. 그것은 '스펙터클하다'와 동의어이다. 스펙터클은 미술관 건축과 작품에 자주 사용되는 미감이다.

그렇게 자주 쓰이는 것 중에는 '예쁘다'도 있다. 내가 들은 어떤 작가의 작업 철학은 이 단어의 용법을 보여준다. 그는 전시장을 청소하는 아주머니가 자기 작품을 보고 '이쁘네!'라고 말한 것을 인용하면서, 자신은 어렵고 심오해서 관객을 소외시키는 미술보다 아주머니가 '예쁘다'고 좋아하는, '쉬운' 작품을 만든다고 말했다.

모든 사람이 미술을 향유할 수 있어야 한다고 주장하는 미술관계자는 스펙터클하거나 예쁜 작품을 옹호하곤 한다. 이것은 언뜻 민주적인 가치를 추구하는 것으로 보이지만 실제로는 그렇지 않다. 소수 미술계 사람들을 제외한 대다수의 관람객이 향유할 수 있는 미감이란 그것밖에는 안된다는 생각이 깔려있기 때문이다. 미감 중에는 '근사하다'나 '예쁘다'로 표현될 수 없는 다양한 것들이 있다. 맛에도 단맛, 짠맛, 매운맛, 신맛, 쓴맛, 감칠맛이 있는 것처럼, 그리고 이것들의 조합으로 무궁무진한 맛의 요리가 있는 것처럼, 미감도 마찬가지이다. 그런데도 '많은' 관객을 겨냥하는 전시에서는 스펙터클과 예쁨의 미감으로 꾸려진다. 그렇게 꾸려진 전시는 오로지 단맛의 요리만 파는 식당이 된다.

위에서 언급한 작가의 말처럼, 스펙터클과 예쁨은 '쉬운' 미감이다. 쉬운 이유는 그것이 기존에 있는 범주에 잘 들어맞기 때문이다. 그것은 학습이 필요 없이, 상품이나 광고, 블록버스터 영화를 보면서 사용하는 경험 양식의 범주를 통해 수용된다. 관객은 고개를 갸우뚱거리지 않고 그것을 단박에 알아차린다. 그것은 기존의 범주를 변화시키기보다는 그 내부에 안착한다.

미술을 모든 사람에게 권할만한 것으로 간주한다면, 그 이유는 상품

이나 블록버스터 영화가 주지 못하는 어떤 것이 있기 때문일 것이다. 나는 그중에 하나가 '삶의 다양한 경험에서 아름다움을 느끼게 하는 감각'을 길러내는 기능이라고 생각한다. 경험의 다양성만큼이나 다양한 형태의 아름다움을 느끼게 하는 것이다. 다르게 말하면 미적 경험의 개별성을 이해하는 것이며, 빼어난 미모, 웅장한 건축, 호화로운 인테리어가 아니라 매일 보는 옆 사람의 얼굴, 흔하고 익숙한 동네 풍경에서도 아름다움을 발견할 수 있게 하는 것이다.

이런 생각에서 나는 나름대로의 미감을 가지고 작업을 한다. 그것은 내 삶의 경험에서 감각된 아름다움이며, 스펙터클과 예쁨이라는 기존의 미적 범주에서 벗어나 있다. 그것은 다음과 같은 형식으로 드러난다.

내 작품은 압도적인 것과는 거리가 멀다. 압도적인 느낌을 자아내는 요소 중 하나는 수량이다. 나는 압도적일 만큼 많은 양을 빽빽하게 보여 주는 것을 좋아하지 않는다. 그래서 "왜 더 여러 개 하지 않았냐"는 질문을 자주 들어왔다. 연필로 그린 드로잉 작품을 더 많이 해서 벽면에 A4용지를 마치 타일처럼 빼곡히 채우면 좋지 않겠느냐는 것이다. 그러면 애초에 A4용지와 몽당연필에게 부족한 존재감, 혹은 시각적 볼거리가 만회될 거란 의견이다. 그러나 나로서는, 그 작은 존재감을 작은 대로 있게하는 것이 좋다.

이런 선호는 내가 하필 그 대상들을 선택한 이유와 같은 맥락에 있다. 나는 애초에 뚜렷하고 거대한 존재감을 과시하고 주목받는 사물이 아니라 작고 흔한 사물을 선택했다. 내가 추구하는 것은 스펙터클이 만들어내는 존재감과는 다른 종류의 존재감이다. 여러 개 놓이면 관람자를 압도하는 경험을 줄 수는 있겠지만, 여럿이 있음으로 해서 그 하나하나의 존재감은 희석된다. 군인들이 줄지어 서 있는 모습처럼, 여럿이 있으면 그 전체의 존재감은 거대해지지만, 한 명 한 명의 얼굴은 잘 느껴지지 않는 것이다. 적당한 거리를 두고 드문드문 있거나, 한 명만 있을 때얼굴을 독대하고 그의 존재감에 집중할 수 있게 된다.

압도적인 느낌을 자아내는 또 다른 요소는 크기이다. 내 작품은 대체로

작다. 크기가 크면 다른 것을 위압하는 느낌, 혹은 홀로 위풍당당한 느낌을 줄 수 있는데, 내가 관심 있는 것은 그런 느낌이 아니다. 나는 대상이외부 세계와 관계 맺고, '한계' 지워지고 있음을 느끼게 하는 감각에 관심이 있다.

나의 작품은 내가 다루는 대상의 '한계'를 드러낸다. 여기서 '한계'란 연필 한 자루의 물리적 한계를 드러낸다는 의미이기도 하고, 시간이 흘러감에 따라 사라져가는 '유한함'111)을 드러낸다는 의미이기도 하다. 이

'유한성(Finiteness)'- 범위나 한계가 있는 성질을 뜻한다. 철학에서 '유한성'은 '죽음'과 '무(無)'의 개념과 함께 자주 언급된다. 그중에서 '유한성'과 관련되어 특히 자주 언급되는 철학자는 하이데거(Martin Heidegger,1889-1976)이다. 박현정은 하이데거의 유한성 사유에 관한 논문에서 전통 형이상학이 결국은 '무한성'의 사유였으며, 그러한 이유로 하이데거가 스스로의 사유를 전통 형이상학과 구분했다고 말한다. 같은 논문에서 박현정은 '유한성'과 유사한 개념으로 '필사성'(必死性,Mortality)을 제시한다. 그리고 필사성은 '존재 자체'의 유한함을 다루는 '유한성'과 달리 '현존재'의 유한함을 가리킨다고 설명한다. (박현정, "하이데거 사유에서 존재의 유한성." 현대유럽철학연구 VOL.0 NO.42 (2016): 195-237)

'취약성(Vulnerability)' - 무르거나 약하여 쉽게 영향을 받거나 손상되는 성질을 말한다. 허정은 공동체론 연구에서 장 뤽 낭시(Jean-Luc Nancy,1940-)의 '유한성' 개념과 묶을 수 있는 개념으로 주디스 버틀러(Judith Butler,1956-)의 '취약성' 개념을 제시한다. 낭시의 '유한성'은 주체가 스스로 완전하고 가치가 높다는 환상을 비판하고 타자에게 의존하고 있음을 수용하게 한다. 버틀러의 '취약성' 역시 주체가 완전하고 자율적이라는 환상을 비판하고 타자와의 관계를 강조한다. 취약성은 주체가 모든 것을 통제할 수 없음을 깨달을 때 각인된다. 취약성은 주체가 타자에 의존하고, 타자로인해 존재가 구성된다는 깨달음에 기초한다. (허정, "유한성과 취약성이라는 공통성 - 장 뤽 낭시와 주디스 버틀러의 공동체론." 다문화콘텐츠연구 VOL.0 NO.14 (2013): 409-450)

<sup>111)</sup> 본 논문에서 사용하고 있는 '유한함'과 '연약함'에 연관된 개념과 선행 연구는 크게 세 가지로 나누어 볼 수 있다.

<sup>&#</sup>x27;덧없음(Ephemeral)'- '덧없음'은 시간이 빨리 흘러간다는 뜻과 보람이나 쓸모가 없어 헛되고 허전하다는 뜻을 갖는다. 즉 시간과 연관하여 모든 것이 변하고 죽어간다는 의미를 가진다. 이러한 의미는 미술에서 무상감(無常感)과 연관되어 논의되며 영문으로는 'Ephemeral'로 표기된다. 한편 'Ephemeral'은 미술에서 짧은 기간 동안만형태를 유지하는 재료로 만들어지거나 그러한 물질적 오브제로서의 작품, 또는 퍼포먼스 혹은 인체가 작품의 주요 재료로 표현되는 작품, 빛 등 일시적 이미지를 매체로활용하는 작품을 포괄적으로 지칭하는 용어로도 사용된다. 이 단어는 작품의 형식적 측면을 기준으로 통용된다는 점에서 본 논문에서 사용하는 '사라짐'과 '연약함'의 개념과 차이가 있다.

와 비슷한 속성으로 '연약함'이 있다. A4용지와 몽당연필, 고양이 모양으로 구겨놓은 비닐봉지는 캔버스에 그려진 그림이나 청동 조각상에 비해조금만 건드려도 찢어지거나 사라질 수 있다.

나는 이러한 유한함과 연약함이 대상의 개별성과 일종의 아름다움을 느끼게 한다고 생각한다. 가령 <캘리포니아 삼나무 숲에서 살았던 나무 - 연필로 그린 캘리포니아 삼나무 숲>(이하 "연필 작업")에서 연필은 단한 자루이기 때문에, 그리고 알뜰살뜰히 사용되고 사라지기 직전이 되었기 때문에 '개별'이 된다. 우리 자신과 같이 유일무이한 존재가 된다.

또 다른 예시는 역사상 처음으로 공개된 지구 사진(도판 30)이다. "The Blue Marble"이란 사진의 제목처럼, 지구는 깨어질 듯 연약한 유리구슬을 연상시킨다. 지구를 둘러싼 아득한 어둠은 '이것이 지구의 전부'임을 강조한다. 사진 속 지구는 분명 구슬처럼 투명하고 '예쁘다'. 혹은 '근사하다.' 그러나 그런 표현은 이 사진이 주는 느낌을 담기에는 빈약한 것이다. 나는 이 사진에서 경이로움과 신비로움, 지구가 유한하고 연약하다는 슬픔과 안타까움, 동시에 그 유한한 존재 속에 내가 속해있다는 연대감과 같이 복잡한 느낌을 받는다. 당시에 이 사진을 처음 본사람들도 그러했던 것 같다. 이 단 한 장의 사진은 1970년대 환경운동에 큰 영향을 끼쳤다. 유한함과 연약함은 인류에게 지구를 보살펴줘야한다는 책임감을 심어준 듯하다.



도판 30. 아폴로 17호 우주인 <푸른 유리구슬 (The Blue Marble) > 1972

나는 관객이 나의 작품에 위압감을 느껴 뒷걸음치기보다는 가까이 다가가고, 앉은 나비나 잠든 아기를 보듯이 숨을 죽이길 바란다. 이러한 조심성은 위력에 의한 것이 아니라 배려에 의한 것이다. 유한하고 연약한 존재에게 다가가기 위해서는 그것이 그렇게 존재할 수 있도록 자신의숨을 죽이는 배려가 필요하다. 나의 작품이 지향하는 미적 경험은 관람자가 대상에 대해 갖는 능동적인 관심과 애정에 기반한다.

내가 다루는 유한함과 연약함은 중심 문화에서 대체로 극복해야 할 부정적인 것으로 간주되어 왔다. 유한함을 극복하고자 하는 열망은 예술 을 비롯하여 "인류가 이룩한 성취의 원동력"<sup>112</sup>)이었다. 고대 이집트인이 나 현대인이나 무한함을 추구하는 것은 변함이 없다. 표면적으로 다르게 보일 뿐이다. 과거에는 튼튼하고 거대한 돌이 무한을 약속했다면, 현대 인은 물질 자체를 믿음직스럽지 못한 것으로 바라본다. 현대인은 물질을 복제해서 무한히 재생산할 수 있는 것으로 만듦으로써 무한에 다가간다.

이 시대의 사물은 금방 소멸할 운명으로 태어나고, 소비자의 미덕은 가지고 있던 사물을 버리고 새로운 것을 찾아 떠나라고 부추긴다. 일회용 컵을 버리는 행위로는 컵의 유한함을 경험할 수 없듯이, 대량생산된 사물들은 물질의 유한함을 느끼지 못하게 한다. 질병과 노화, 죽음은 일상에서 추방되어 추모공원, 납골당, 실버타운, 요양원에 격리되었고, 강화된 청결의식은 죽음을 불결한 것으로 인식하게 한다.113) 미디어는 죽음을 먼 곳에서 일어난 살인과 재난의 스펙터클로 다룬다. '일회적'이라는 설치 작업이 해체되었다가 다른 전시에서 재설치 되듯이, 가상적이고 허구적인 소멸과 죽음은 끊임없이 재현된다. 이러한 가상적 소멸과 죽음은 우리에게 실제 존재의 유한함을 직면하지 못하게 한다.

유한함은 곧잘 무의미와 허무주의로 이어진다. 어차피 우리는 다 죽으니까 무언가를 추구하고 아등바등 살 것이 있냐는 식이다. 미술에서도

<sup>112)</sup> 스티븐 케이브, 『불멸에 관하여』, 박세연 역, 엘도라도, 2015, p.9

<sup>113) 『</sup>죽음, 지속의 사라짐』에서 최은주는 죽음이 삶에서 떨어져 은폐되거나 미화되는 역사적 과정을 조망한다. (최은주, 『죽음, 지속의 사라짐』, 은행나무, 2014)

물질이나 형상이 파괴되거나 사라지는 형식은 주로 '의미 없음'의 저항 적 언어로 사용되었다.<sup>114)</sup>

나는 이러한 부정성이 존재를 고립된 세계로 인식하는 데서 파생된다고 본다. 하나의 존재를 완전히 닫혀있는 독립적인 세계라고 받아들이면, 그 개체의 사라짐은 한 세계의 완전한 종말이다. 그러나 나의 작품에서 한 존 재의 사라짐은 완전한 종말이 아니다. 〈낳기〉(2009) 작품처럼, 연필 작업 에서 한 존재는 다른 존재와 연결된다. 나무는 연필이 되고, 연필은 풍경 화가 되고, 또 송수영이라는 한 사람을 바꿔놓는다. 나의 작품에서 한 존 재의 유한함은 다른 존재들과의 관계를 강조하는 역할을 한다. 이런 세계 관 속에서 유한함은 완전한 종말이 아니라 한 존재의 성곽, 빗장, 경계를 흐려놓는 역할을 한다.

우리는 유한하고 연약하다는 점에서 모두 '주변'이다. 인간을 비롯한 모든 존재는 한계를 지니고 있다. 늙고, 병에 걸리고, 죽고, 색이 바래고, 기울어지고, 구부러지고, 낡고, 스러진다. 그리고 다시는 돌아오지 않는다. 이사실을 직면하고 받아들이는 것은 어렵고 고통스러운 일이다.

그러나 이 사실은 서로 간의 공감대를 형성하는 기반이 될 수 있다. 만약에 우리가 목을 못 가눌 만큼 연약한 시기 없이 장성하여 두 발로 걷고, 병들지도 늙지도 않는다면 서로가 필요하지 않을지도 모른다. 그러나 우리는 조금만 다치고 아파도 타인에게 의존할 수밖에 없음을 자각하고 수용하게 된다. 그리고 그 의존과 비주체성이 흉하기는커녕 아름답다고 느낄 수 있다.115) 유한하고 연약하다는 주변성을 통해 우리는 서로 배려하고 연대할 수 있다.

<sup>114)</sup> 세계대전 이후 미술가들은 합리적 이성과 권위적 주체(작가)에 저항하기 위한 전략으로서 작품의 물리적 소멸을 추구했다. 플럭서스의 작업에서 물질적 오브제는 파괴되거나 그 자체로는 무의미했다. (요하네스 클래더스, "모든 커뮤니케이션은 콜라쥬다" (인터뷰), 『독일 플럭서스 1962-1994: "매듭 많은 긴 이야기"』 (전시 소책자) 2권, 국립현대미술관, 서울, pp.36-37)

<sup>115)</sup> 율라 비스는 『면역에 관하여』([eBook], 김명남 역, 열린책들, 2016) 15장에서 병원에서 분만 중 엄청난 출혈을 겪었던 일을 회상하면서, 끔찍했던 그 경험에서 아름다움을 느꼈다고 말한다. 그녀에게 그 일은 "인간애로 빛나는 사건들로 느껴졌다. 나를 위해서 경보가 울렸고, 의사들이 내게 달려와 주었고, 나를 위해서 피 주머니가 준비되었고, 사람들이 내 입술에 얼음 조각을 대주었다."

# 결 론

이 논문에서 나의 어머니는 '주변'에 있으면서 스스로를 소외시키고 '개별'로 나아가지 못하는 존재로 묘사되었다. 그러나 2019년에 나의 개 인전116)을 보신 어머니는 어땠냐는 나의 질문에 더듬더듬 적당한 단어 를 찾지 못하시다가 "뭐라고 표현은 못하겠는데 좋았다"고 말씀하시고 는, "옛날엔 네가 왜 그렇게 작고 초라하게 만드나 했는데, 이제는 왜 그러는지 좀 알 것 같다"라고 덧붙이셨다. 어머니가 더듬거리며 찾으려 고 했던 단어는 아마도 '근사하다'와 '예쁘다'가 아닌 무언가였을 것이다. 그리고 그 무언가란 내 작품이 주는 미적 경험의 개별성, 내 작품의 개 별성, 혹은 나의 개별성일 것이다. 난 이 일화를 '주변'이 '개별'이 된 빛 나는 예시로 받아들였다.

오늘날 '주변'은 종종 실망스럽거나 의심스러운 것으로 여겨진다. '소외된 주변에 주목한다'와 같은 말은 상투어가 되었다. 미술 작품에서 '주변'을 상징하는 기호나 전략은 익숙해졌다. 비닐봉지처럼 하찮은 일상사물을 재료로 사용하는 전략은 변화된 맥락 속에서 반복 실천됨에 따라, 그것의 본래 의미나 효력을 잃어버릴 수 있다. 또 우리는 '중심'과'주변'의 자리바꿈, 즉 과거에 '주변'이었던 것이 '중심'을 차지하고 다른 존재들을 소외시키는 모습을 보며 '주변'에게 의심의 눈초리를 보내게되었다.

그러나 '주변'을 표방하는 전략들이 효력을 잃어버렸다고 해서 '주변' 자체를 무의미한 것으로 취급할 수는 없다. 가령 한때 어떤 맥락에서 유효했던 페미니즘의 미러링(Mirroring) 전략이 다른 맥락에서 재생산될때 무용하거나 역효과를 낼 수 있다. 그러나 그렇다고 해서 페미니즘 운동 자체가 무의미한 것은 아니다. 위에 언급한 나와 어머니의 사례에서

<sup>116)</sup> 송수영 개인전 《젓가락-복음》 상업화랑, 2019

보듯이, '주변'은 여전히 의미가 있다. 여기서 의미란, '주변'이 모든 존재가 '개별'이 되는 세계로 통할 수 있다는 데 있다. 이러한 '주변'은 다른 사람보다 위에 위치하려는 힘의 방향과 무관하다. 나는 본 논문을 통해 이러한 나의 믿음을 정리하여 공유하고자 했다.

나는 한부모 가정에서 자란 사람으로서, 여성으로서, 그리고 생태주의 사상에 공감한 사람으로서 '주변'을 경험하면서 어떻게 하면 소외에서 벗어나 '개별'이 될 수 있는지 고민해왔다.

가장 먼저 '주변'을 경험한 것은 한부모 가정 구성원이라는 정체성을 통해서였다. 이때 '주변'은 사회로부터 소외되고 배제된 존재로 인식되었다. 그리고 그 안에서도 나와 어머니와의 인식 차이를 통해, 주변인이 '중심'에 동화되려고 할 때 자기 소외가 일어남을 알았다. 따라서 주변인이 소외에서 벗어나기 위해서는 무엇보다도 '중심'과 다른 자기의 주변성을 긍정해야 함을 배웠다.

그리고 나는 여성으로서 '주변'을 경험하게 되었다. 이때 '주변'은 '중심'에 '저항하는 존재'로 인식되었다. 이 저항의 과정에서 여러 가지 시행착오를 겪으면서, '중심'과 섞이지 않은 순수한 '주변'의 정체성이란 허구이며, 그것을 구축하려 할 때 '주변' 집단 내부를 동질화시키고, 위계질서를 만드는 등 문제가 생긴다는 것을 알게 되었다.

마지막으로 나는 생태주의 사상에 공감하면서 기존의 '주변'에 대한 나의 관점이 가진 문제를 보완하는 새로운 관점을 정립하게 되었다. 이 관점은 '주변'이 사회 안에서, 기존의 범주에 포획되지 않는 '개별'을 만 듦으로써 사회를 변화시키는 존재라고 본다. 이러한 '주변'이 사회에 침 투할 수 있는 이유는 그것이 사회와 대립하기보다 연대를 추구하기 때문 이며, 그렇게 추구하는 '개별'이 우리 존재가 서로 의존하고 있다는 이해 의 기반 위에서 있기 때문이다.

나는 이러한 논의를 기반으로, 동시대인이 겪고 있는 소외의 여러 가지 측면과, 그런 소외를 넘어서려고 하는 나의 작업 실천을 보여주고 자 했다. 나는 새로운 것에 주목하는 문화적 편향으로 인해 흔하고 반복 되는 삶의 기반이 무시되고, 숙련을 도외시하는 기류 속에 물질적 토대와 관계가 상실되고, 양적 성과와 스펙터클을 지향하는 풍토 속에 작가와 관객 모두 소외되는 상황에 문제의식을 느꼈다. 나는 작업을 통해, 이렇게 소외되고 있는 '주변'의 개별성을 회복하고자 했다. 이를 위해 흔한 것에 관심을 가지며, 재료를 다룸에 있어 상호적인 길들임의 시간을 충분히 갖고자 했고, 이를 통해 작고 연약한 작품을 만들어냈다.

이렇게 만들어진 작품은 존재의 유한함과 연약함을 드러냈다. 유한함과 연약함은 '중심' 문화에서 극복해야 하는 부정적인 것으로 치부된다. 하지만 나의 작품에서 유한함과 연약함은 그 대상의 개별성을 인식하게한다. 그리고 우리 존재가 모두 유한하고 연약하다는 측면에서, '주변'은 보편이 되며 그러한 보편성 위에서 서로 이어져 있음을 느끼게 한다.

나는 이러한 연구를 통해 이전까지 소외와 저항의 측면에서 이해되었던 '주변'을 '개별'과 연관 짓고, 다양한 예시를 통해 그 의미를 확장시켰다. 이를 통해 기존의 미술 교육이나 연구에서 상대적으로 부족하게 다뤄졌던 '주변'에 대한 논의를 보충하고자 했다. 여기서 부족한 부분이란 페미니즘 미술, 환경 미술 등 '주변'에 접근할 때 전략과 성과에 대해 나열하게 되는 경향을 말한다. 본 논문은 그러한 접근법에 결핍된 내용, 즉 '주변'의 근본적인 가치와 지향점을 제시하였다.

이는 본 논문의 한계점과 이어진다. 본 논문은 내가 삶과 작업을 통해 '주변'에 대한 관점을 마련하고 이를 다시 삶과 작업의 지향점으로 삼는 과정을 보여준다. '주변'에 대한 나의 관점을 만들어가는 이러한 과정에 중점을 두면서, 그것이 작업으로 실현되는 모습은 충분히 서술하지 못하고 있다. 특히 3.3장의 끝부분에 '주변'에서 '개별'로 향하는 작업이가지는 특징에 관한 논의에 있어서 본인의 직관이 담론과 이어지는 부분을 서술하지 못한 점이 아쉽다. 이는 후속연구 과제로 삼으려고 한다.

한편 나는 이 논문의 글쓰기에 있어서도 '주변'과 '개별'의 관계 맺음 이 반영되기를 바랬다. 그래서 일상의 언어와 학술적 언어, 사적인 주제 와 공적인 주제, 알려진 작가/작업과 알려지지 않은 작가/작업이 차등 없이 논의되는 서술의 형식을 취하고자 했다. 여기에는 미술 작업을 하는 연구자가 쓰는 논문이란 무엇인가에 대한 고민과 모색이 담겨 있다. 이 논문을 통해 은폐되어 있었던 내 삶의 개별성이 미술 작업과 연구를 촉발하고, 그렇게 진행된 미술 작업과 연구가 타인의 개별성에 대한 인식과 연대로 확대되어 가는 과정을 보여주고자 했다.

# 참고 문헌

#### 서론

일자 샌드, 『센서티브』[eBook], 김유미 역, 다산지식하우스, 2017 수전 케인, 『콰이어트』[eBook], 김우열 역, RHK, 2012

김승호, "공간과 관찰의 변증법 : 설치 미술(Installation Art)의 범주설정과 문제 의식." 예술과 미디어 VOL.15 NO.3 (2016): 33-72

### 본론

#### 1. '주변'

#### 1.1. 소외된 곳

이정용, 『마지널리티』[eBook], 신재식역, 포이에마, 2014 이창래, 『척하는 삶』[eBook], 정영목 역, RHK, 2014

권은혜, "아시아인 이주와 동화가능성에 대한 사회학적 고찰 -로버트 팍과 "인종관계 조사"를 중심으로-", 동국사학 VOL.65 (2018): 77-103

아이작 린드스트롬, "나는 100% 한국인인 동시에 0% 한국인이다", <프레시안>, 2009 (출처 링크 :https://www.pressian.com/pages/articles/98437)

## 1.2. 저항하는 곳

강남순, 『용서에 대하여』[eBook], 동녘, 2017. 앨리 러셀 혹실드, 『돈 잘 버는 여자 밥 잘 하는 남자』, 백영미 역, 아침이슬, 2001 이창신, 『미국 여성사』[eBook], 살림출판사, 2004 일자 샌드, 『서툰 감정』[eBook], 김유미 역, 다산3.0, 2017 정희진. 『페미니즘의 도전』, 교양인, 2005 켈리 맥고니걸, 『스트레스의 힘』[eBook], 신예경 역, 21세기북스, 2015 터리스 휴스턴, 『왜 여성의 결정은 의심 받을까』[eBook], 김명신 역, 문예출판사, 2017

김주현, "주변성과 인식적 특권.", 한국여성철학회 학술대회 발표자료집 (1997):40-46 김진아, "'용광로'에서 '다문화주의'로.", 현대미술사연구 VOL.18 NO.1 (2005):7-41 \_\_\_\_\_\_\_, "'잡종' 미국인들: 1990년대 자서전적 모드의 부상.", 서양미술사학회논문 집 VOL.24 (2005):175-205 \_\_\_\_\_\_, "20세기말 미국의 라티노/라틴아메리카 미술전시-변화양상과 쟁점.", 이베로 아메리카研究 VOL.23 NO.3 (2012):113-141

#### 2. '주변'에서 '개별'로

율라 비스, 『면역에 관하여』[eBook], 김명남 역, 열린책들, 2016 질 들뢰즈, 펠릭스 가타리, 『카프카』, 이진경 역, 동문선, 2001 \_\_\_\_\_\_\_, 『천개의 고원』, 김재인 역, 민음사, 2001 최윤영, 『카프카,유대인,몸』[eBook], 민음사, 2012 캐럴 J. 아담스, 『프랑켄슈타인은 고기를 먹지 않았다』, 류현 역, 미토, 2003 프란스 드 발, 『동물의 생각에 관한 생각』, 이충호 역, 세종서적, 2017 피터싱어, 『동물해방』, 김성한 역, 인간사랑, 1999

사공일, "들뢰즈의 '소수적'의미 연구." 번역학연구 VOL.7 NO.2 (2006):87-104

황윤[감독], <어느날 그 길에서>, 2006[제작], 2008[개봉]

# 3. '주변'에서 '개별'로 향하는 작업

# 3.1. 흔하고 반복되는 것에 주목하기

데이비드 포스터 월러스, 『이것은 물이다』[eBook], 김재희 역, 나무생각, 2012 리처드 세넷, 『뉴캐피털리즘』 , 유병선 역, 위즈덤하우스, 2009 매튜 크로포드. 『모터사이클 필로소피』. 정은희 역. 이음, 2010

#### 3.2. 길들이고 길들여지는 관계 맺기

리처드 세넷, 『장인』, 김홍식 역, 21세기북스, 2010 매튜 B. 크로포드, 『손으로, 생각하기』, 정은희 역, 이음, 2010 생텍쥐페리, 『어린왕자』[eBook], 이정림 역, 범우사, 1991 할 포스터, 로잘린드 크라우스 외, 『1900년 이후의 미술사』, 배수희, 신정훈 역, 세 미콜론, 2007

휴버트 드레이퍼스, 숀 도런스 켈리, 『모든 것은 빛난다』, 김동규 역, 사월의책, 2013

김주현, "경전화의 딜레마-쉬너의 '공예' 개념을 중심으로." 현대미술학 논문집 VOL.16 NO.1 (2012): 41-68

#### 3.3. 유한함과 연약함 드러내기

권미원, 『장소 특정적 미술』, 김인규 외 2명 역, 현실문화, 2013 기 드보르, 『스펙터클의 사회』, 이경숙 역, 현실문화연구, 1996 윤원화, 『1002번째의 밤: 2010년대 서울의 미술들』, 워크룸프레스, 2016 할 포스터, 『미술·스펙터클·문화정치』, 조주연 역, 경성대학교 출판부, 2012 칼 뉴포트, 『딥 워크』, 김태훈 역, 민음사, 2017 최은주. 『죽음, 지속의 사라짐』, 은행나무, 2014

- 김혜지, "페트루스 크리스투스(Petrus Christus)의 <금 세공인>연구." 국내석사학위논문, 서울대학교 대학원, 2010
- 박현정, "하이데거 사유에서 존재의 유한성." 현대유럽철학연구 VOL.0 NO.42 (2016): 195-237 신혜영, "한국 미술생산장의 구조 변동과 행위자 전략 연구." 국내박사학위논문, 연세 대학교 커뮤니케이션대학원. 2017
- 허정, "유한성과 취약성이라는 공통성 -장 뤽 낭시와 주디스 버틀러의 공동체론." 다 문화콘텐츠연구 VOL.0 NO.14 (2013): 409-450

# **Abstract**

# A Study on the Making of Art from 'Marginal' to 'Individual'

Song, Sooyoung
Fine Arts
The Graduate School
Seoul National University

This study presents my perspective on 'marginality' and describes how I practiced that perspective in my works.

Individuality as unique characteristics of being are often divided into 'central' as standard to be pursued, and 'marginal' as one to be overcome. I paid attention to this phenomenon from a 'marginal' position on the based on the personal experience that my individuality has been marginalized. 'Being marginalized' means that it is alienated from its original meaning. In addition to my personal

experience as marginal, my studies on feminism, ecology, and sociological issues of colored immigrants in the USA expanded my understanding of marginality and made me seek ways to be an 'individuality' beyond alienation.

Through this process, my view of the 'marginal' has changed. The 'margin' was the place where alienated from society and also where resistance against society occurred. This view regarding the 'margin' as a place outside society has limitations such as to make ashamed of yourself as the marginalized and to solidify the category division between 'central' and 'marginal'

To redeem these problems, I envision the new perspective of 'marginality.' This 'marginal' infiltrates into 'central' and changes it by creating the 'individuality' that could be in the society, but not to be captured in the category. Such infiltration becomes possible when the 'marginal' is in solidarity with the 'central' rather than confronting it. And also when the 'individuality' is pursued and understood as connected beings.

From this point of view, I focus on various aspects of alienation experienced by contemporaries, and my works show how to move toward the 'individuality' beyond such isolation. The cultural bias toward new things has caused the common and repetitive basis of life to be neglected. In the air of neglect of skill, artists' relation with the material foundation was lost. Both the artists and the audience are alienated in the cultural climate of pursuing quantitative achievements and spectacles. I create works unrelated to the spectacle by paying attention to 'common and repetitive things' and establishing a relationship with materials to tame and be tamed in dealing with them.

The work made in this way reveals the finitude and vulnerability

of being. Finitude and vulnerability are regarded as negatives to be

'central' culture. However, in overcome the finitude and

vulnerability in my work lead to awareness of the individuality of

the object. In terms that all of our beings are finite and vulnerable,

'marginal' becomes universal, and on such universality we feel that

we are connected to each other.

keywords: marginal, central, individuality, alienation, finitude,

vulnerability, universality, being connected

Student Number: 2015-30309