

이건용

이벤트-로지컬

/ 류한승 (국립현대미술관 학예사)

2016년 7월 26일, 작가 이건용(이하 '이')은 서울의 한 카페에서 국립현대미술관 학예연구사 류한승(이하 '류')과 함께 자신의 1970년대 활동과 그 의미를 되돌아보는 이야기를 나누었다. 류한승 학예연구사는 긴 시간에 걸쳐 이루어진 대화를 아래와 같이 정리하였다.

류: 1970년대 초반에는 주로 입체(설치) 작업을 하셨는데, 1975년부터는 '이벤트'를 본격적으로 발표하시기 시작합니다. 이벤트에 관심을 가지시게 된 계기가 있으신지요?

이: 제가 1973년 《파리 비엔날레》에 참가하며 〈신체향〉을 출품했었습니다. 원래 그 작품은 1971년 《한국미술협회전》에서 발표했던 작품입니다. 당시 비엔날레 조직위원회가 프랑스 정부에 요청해줘서 국립공원의 나무를 기증받았고, 그래서 파리시립미술관에 〈신체향〉을 설치할 수 있었는데, 제 작품이 특별인터뷰로 국영방송에 나오고 미술전문잡지나 신문에도 보도되는 등 나름 호응을 얻었던 것 같습니다. 그리고 저는 이미 고등학교 때부터 현상학, 언어분석철학, 노장사상 등을 부분적으로 공부한 바가 있었습니다. 그래서 이 작품이야 말로 현장에서 보여주는 '신체향', 즉 자연의 어떤 원상태를 보여주는 작품이라고 생각이 들어, 이런 작업을 계속해야겠다는 마음이 있었어요. 그런데 파리에서 한 달 동안 체류하는 동안, 김창열 선생님과 파리 근교로 나무를 구하러 다녔고(비엔날레 조직위원회에 가기 전), 한묵 선생님 댁에 묵으면서 알프스산도 다녀오고 선진문화유물도 보고 했는데, 당시 문득 떠오른 것이 작가의 몸도 예술의 중요한 매체가 될 수 있다는 것이었습니다. 그리고 한국으로 돌아올 무렵에는 나의 몸을 예술의 매체로 쓰는 '행위미술'을 해야겠다는 생각을 굳히게 되었습니다.

류: 선생님의 첫 이벤트는 1975년 4월 19일 백록화랑에서 하신 〈실내측정〉과 〈동일면적〉입니다. 당시에는 '이벤트·현신(現身)'이란 이름으로 발표하셨는데, 그렇게 부르신 이유가 있으신지요?

이: 현신(現身)이라는 것은, 현장에서 드러나 있는 몸, 다시 말해 주인이 종을 부르면 자기 몸을 드러

내면서 ‘네, 여기 제가 와 있습니다’ 라고 하듯이, 자기 자신을 현장에서 드러낸다는 의미입니다. 예술가가 어떤 구조물을 만들어 간접적으로 제시한다기보다는 작가 자신의 몸을 예술의 매체로 현장에 드러내놓고, 현장의 관객과 직접적으로 예술적 커뮤니케이션을 한다는 의미입니다. 또 당시 한국에서는 ‘해프닝’이라는 말은 있었지만 ‘이벤트’라는 용어는 잘 통용되지 않았어요. 저는 기존의 해프닝과 구별하면서, 동시에 새로운 행위를 해야겠다는 측면에서 ‘이벤트’와 ‘현신’이라는 말을 사용했던 것 같습니다.

류: 이후 ‘이벤트-로지컬(event-logical)’로 개념이 발전되는 것 같은데, ‘이벤트’에 ‘로지컬’을 붙인 이유가 있으신지요?

이: 한국전쟁, 4.19, 5.16 등이 일어나고, 이후 모든 것을 근대화하려는 운동이 일어났습니다. 그런데 사람들의 정서에는, 무언가를 논리적으로 파악하고 또 그런 관계에서 상호협조하면서 무언가를 한다는 의식이 부족했어요. 단지 감정만 앞설 뿐이었지요. 당시에는 골목마다 싸우는 사람들이 많았습니다. 지나가면서 다른 사람의 눈을 3초만 봐도 싸움이 벌어질 정도였어요. 서로 쳐다본다는 것만으로도 분노를 느끼는 시대였습니다. 그때는 생활도 그랬고, 예술도 그랬고, 모든 것이 그런 상황이었습니다. 한편 저는 고등학교 때 비트겐슈타인(Ludwig Wittgenstein)의 철학을 공부했고 동양의 노장사상도 봤었습니다. 그리고 우리에게서 조선시대부터 내려오는 유교적 전통이 생활에 스며들어 있었어요. 그래서 저는 이런 여러 상황을 고려했을 때 ‘논리적인 것’을 기법으로 쓰면 어떨까라는 생각을 했던 것입니다. 그렇다고 제가 논리 신봉주의자는 아닙니다. 단지 우리가 처한 상황에서 당대의 처방으로서 ‘논리’를 생각했던 것입니다. 사실 ‘이벤트’와 ‘로직’은 서로 합성되기 어려운 단어입니다. 사건이 논리적으로 일어난다면 그것은 사건이 아니에요. 또 논리적일 때는 사건이 안 일어나요. 하지만 예술에는 이 두 가지 요소가 공존하고 있습니다. 만약 예술 안에 로직이 없다면, 서로 커뮤니케이션이 불가능한 것이죠. 즉 그냥 감정만 소통되고 끝나버립니다. 비트겐슈타인은 당시 관념주의 철학과 형이상학 철학을 ‘로직’을 통해 치료하고자 하는 강한 의지를 가지고 있었어요. 저는 그것에 찬성하는 입장이었습니다.

류: 선생님은 배재중·고등학교를 다녔고, 특히 고등학교에서는 ‘논리학’을 배우셨다고 들었습니다. 더 물어 선생님 댁에는 책이 상당히 많이 있었다고 하는데, 고등학교 시절에는 어떤 것에 관심이 있으셨는지요?

이: 아버님의 장서가 10,000권 정도였습니다. 문학, 종교, 철학 등 인문학 관련 서적을 많이 가지고 계셨습니다. 사실 그것 때문에 어머니는 불만이 많았어요. 아버지가 가난한 목사님인데 그렇게 책이 많았으니까요. 집에 책이 있으니까 자연스럽게 책을 보게 되었습니다. 한편 당시 배재고등학교에는 독특하게 ‘논리학’ 시간이 있었습니다. 1학년 때 논리학 선생님은 독일에서 철학을 공부하셨던 분인데,

현대철학에 대한 이야기를 우리에게 지속적으로 짚막하게 전달해 주셨어요. 아마 다른 학생들에게는 골치 아픈 이야기였지만, 저는 그것을 아주 심각하게 받아들였어요. 그리고 그것과 관련된 책을 아버지 서재에서 찾았습니다. 그때 본 것이 실존주의, 현상학, 언어분석철학 등이었습니다. 그뿐 아니라 당시 한국외국어대학교에서 언어학회 심포지엄이 열리면, 수업을 빼먹고 아버지 옷을 입고 심포지엄에 참석하기도 했습니다.

류: 당시 특별히 관심이 있었던 철학자는 누구였는지요?

이: 먼저 메를로-퐁티(Maurice Merleau-Ponty)의 현상학에 대해 상당히 많은 부분을 공감했습니다. 관념을 극복해서 현실로 나와야 하고. 그리고 메를로-퐁티가 이야기하는 ‘세계는 신체의 기재로 이루어져 있다’는 제가 지금도 의미 있게 받아들이는 지점입니다. 다음으로는 비트겐슈타인입니다. 그의 초기 저서인 『논리철학논고(Tractatus Logico-Philosophicus)』를 보면 ‘세계는 일어나는 모든 것으로 이루어져 있고’ ‘세계는 사실들의 총체이지, 사물들의 총체가 아니다’ 등의 문장이 나옵니다. 그는 이 문장 하나하나에 번호를 매겼고, 거기서 파생되는 것에는 작은 번호를 적어놓았습니다. 사실 이 책은 한 장을 가지고 하루를 생각해도 모자라는 글입니다. 『논리철학논고』의 종반을 보면 ‘말할 수 없는 것에 대해서는 침묵하라’라는 대목이 나옵니다. 말할 수 없는 것이 뭐냐면 논리적으로 문장을 이룰 수 없는 것입니다. 그것에 대해서는 차라리 말을 하지 말라는 이야기예요. 저는 논리학 시간에 비트겐슈타인을 알고 큰 충격을 받았어요. 그때부터 논리에 대해 관심을 갖게 되었고, 그래서 언어학회에도 참석한 것입니다. 언어라는 것이 연구의 대상이 될 수 있으며, 인간 활동과 문화 활동에 있어서 중요한 역할을 한다는 것을 알게 된 것입니다.

류: 고등학교 때 철학적 소양을 쌓으셨다면 ‘ST 그룹’ 활동을 하시면서 현대미술 공부를 하셨는데 이때는 주로 어떤 것에 관심이 있으셨는지요?

이: 1960년대만 하더라도 한국에서 현대미술에 관한 정보를 얻는 게 쉽지 않았어요. 그래서 가까운 나라인 일본의 ‘비주츠테초(미술수첩, 美術手帖)’라든가 ‘게이주츠신초(예술신조, 芸術新潮)’와 같은 잡지를 봤습니다. 저희 선배들은 일어를 할 수 있었기 때문에 글의 내용을 이해하신 분도 계셨지만, 저희 세대는 일어를 잘 몰라서 시각적으로 받아들인 측면도 있습니다. 그때는 정말 정보가 부재했어요. 저는 67년 8월 대학을 졸업하고 이화여대 입구에 학원을 냈어요. 꽤 넓은 편이라서 사람들과 미술정보를 교환하는 ‘아트뉴스’ 모임을 조직했습니다. 그리고 그것을 발전시킨 게 ‘Space and Time 미술학회’입니다. 당시 중요한 현대미술 텍스트를 번역해서 토론했는데, 텍스트의 언어에 따라 그 언어를 잘 하는 사람이 번역을 했어요. 그때 이우환의 「만남의 현상학 서설」, 조셉 코수스(Joseph Kosuth)의 「철학 이후의 미술(Art after Philosophy)」, 해롤드 로젠버그(Harold Rosenberg)의 논문이나, 한스 하케(Hans Haacke)의 작업 등에 대해서 공부했습니다. 당시는 인쇄기가 비싸서 가리방

(등사기)을 굶어서 텍스트를 복사했어요. 이를 바탕으로 공개 세미나를 개최하면서 미술의 새로운 전위적 활동을 확산시켰던 것입니다.

류: 이런 모든 것이 토대가 되어서 ‘이벤트-로지컬’이 나온 것 같습니다. 이번 전시에 출품된 ‘신체드로잉’ 연작은 1976년 《제 5회 ST전》에서 처음 발표되었습니다. 당시에는 ‘현신(現身)’으로 불렸고, 이후 ‘드로잉의 방법’으로도 불렀는데, ‘신체 드로잉’을 하시게 된 계기가 있으신지요?

이: 1975년 ‘이벤트-로지컬’을 생각했던 것처럼, ‘그린다’는 문제도 그 맥락에서 생각하기 시작한 겁니다. 그린다라는 것은, 화면에 대상이 있다는 것처럼 착각을 일으키게 하거나, 우리 인간이 상상하는 그 무엇을 표현하거나, 우리 내부 감정을 쏟아 내거나 등으로 생각할 수 있습니다. 즉 제 3자가 무언가를 보게끔 표현해주는 것인데, 저는 그런 게 아니라, 그린다라는 더 본질적인 의미를 현장에서 드러내는 것이었습니다. 현상학자들이나 비트겐슈타인이 생각하는 것처럼, 드러낸다는 것은 그냥 정서나 감정을 드러내는 것이 아니라 어떤 필연적인 논리에 의해서 서술되어 드러낸다는 것이죠.

제 키가 170cm입니다. 제 키와 똑같은 패널을 앞에 놓고, 제 손을 넘겨서 선을 긋습니다. 뭔가 표시하는 겁니다. 그런데 그것은 내가 의식을 가지고 무언가를 드러내는 게 아닙니다. 내 몸이 부딪히면서 드러나는 현상을 중요하게 생각한 것입니다. 이와 같이 선이 그어진 부분을 잘라내면 잘라낸 부분만큼 손이 더 넘어가고, 또 선을 긋고 잘라내면 팔이 더 자유롭게 넘어갑니다. 그런 식으로 단계적으로 선을 그어서 드로잉을 현신시키는 것입니다. 화가는 모름지기 자기 앞에 현전해 있는 평면에 무언가를 그리지만, 저는 화면을 제 앞에다 놓고 제 신체가 허용하는 것만큼만, 화면을 보지 않은 상태에서 선을 그리는 겁니다. 그것은 제가 평면을 보고 그 위에 무언가를 의식이 지시하는 대로 그리는 것이 아니라 제 팔이 움직여서 그어진 선을 통해서, 내 신체가 평면을 지각해 나아가는 과정을 보여주는 것이지요.

류: 여기서 신체의 조건이 상당히 중요한 역할을 하는 것 같습니다.

이: 제가 신체를 억지로 통제할 경우도 있습니다. 예를 들어 〈신체드로잉 76-4〉에서는 팔에 깁스를 한 것처럼 부목을 붙입니다. 우리의 팔은 꺾어지기도 하고 돌기도 하는 등 다양하게 움직이는데 그 부분에 부목을 붙이는 겁니다. 통제된 상태에서 허용된 만큼만 움직이고, 이어서 통제를 더 풀어서 그만큼 허용된 것만 하고, 마지막에는 통제를 다 풀어서 선을 그어 갑니다. 그렇게 해서 탄생한 것이 〈신체드로잉 76-4〉입니다. 당시에는 모든 것을 한 방향으로 이끌어 집단화하고, 그것을 시스템화하고, 그리고 그것을 통제하고……. 사실 그때는 그린다라는 것도 교육을 받았던 시대입니다. 물론 부목을 대고 통제된 상태에서 선을 긋는다는 것이 대수롭지 않을 수도 있지만, 저는 이렇게 제한하여 그린다라는 행위를 통해 사회의 획일화를 뛰어넘고 나아가 그 의미를 확장시킴으로써, 역으로 선을 긋는다는 것을 증명하면서, 새로운 지평을 열고자 했던 것도 있었습니다. 사실 그 전에 했던 〈건빵 먹기〉도 이와 비

스한 맥락입니다. 일상의 ‘먹는 다는 행위’를 통제하여 행위함으로써 역으로 더욱 리얼하게 재증명해 보여주는 것이지요.

류: 〈달팽이 걸음〉도 신체의 조건을 이용한 이벤트라고 생각됩니다.

이: 네, 맞습니다. 1979년 발바닥을 이용해 조금씩 움직이면서 바닥에 선을 좌우로 끊임없이 그었습니다. 손으로 선을 긋는 것과 발바닥으로 선을 지우는 행위가 동시에 일어나면서 하나의 느린 속도 안에서 생명의 선이 탄생됩니다. 그것은 내가 생명의 선을 일부러 그려낸 것이 아니라 필연적인 행위를 통해서 나타난 것입니다. 사실 이것도 현신이죠. 바닥(평면)에 몸이 부딪히면서 발바닥이 지우고 나간 생태적 흔적의 선이 손으로 그은 선의 띠와 함께 드러나게 되는데 그 안에는 어떤 ‘필연의 로직’이 있다는 것입니다.

류: 〈달팽이 걸음〉을 하시게 된 구체적인 계기가 있으신지요?

이: 성능경 선생의 집에서 잡지를 봤어요. 잡지 이름은 잊어버렸지만 호주에서 나온 잡지로 자연을 주제로 한 것이었습니다. 사막 지대를 찍은 사진이 있었는데 거미가 지나간 흔적이 있었어요. 그걸 보자마자 무언가 떠오르더라고요. 그 이후 그것에 대해 머리를 싸매고 지속적으로 고민을 했었습니다.

류: 자칫 ‘거미 걸음’이 될 뻔했네요?

이: 거미는 달팽이보다 빠르죠. 또 제 주변에 사막이 있는 것도 아니고요. 사실 그린다는 것은 평면 위에서 이루어져야 하는데 그 위를 저벅저벅 걸어봤자 걸어간 족적만 개별적으로 남게 되는데, 저의 ‘달팽이 걸음’은 손의 반복적인 선긋기, 같은 방향으로 긋는 행위, 지워나간 흔적 등이 동시에 남잖아요. 그래서 발바닥으로 움직여 가는 방법을 생각해 낸 것이고, 그러다 보니까 달팽이가 떠오른 겁니다. 달팽이가 지나간 곳에는 흔적이 생기는데, 달팽이 몸에서 나오는 진액 때문에 햇빛에서 보면 마치 보석처럼 반짝반짝 해요. 그리고 제가 선을 그으면서 움직이는 것이 결국 자기가 그린 것을 자기 스스로 지우는 행위더라고요. 서로 상반되는 것이죠. 물론 좀 지워졌다 하더라도 그것은 분명 그리는 행위였던 것입니다. 이렇게 다양하고 풍부한 사유가 〈달팽이 걸음〉 안에 있다는 것을 알게 되었습니다.

류: 선생님께서는 1970년대 중후반에 40개가 넘는 퍼포먼스를 발표하십니다. 이는 당시 다른 미술가들에 비해 월등히 많은 것으로, 질적인 면에서나 양적인 면에서 당대 최고의 행위미술가라고 할 수 있는데, 이렇게 이벤트를 꾸준히 하신 이유가 있으신지요?

이: 예술의 매체에서 가장 중요한 것이 신체입니다. 특히 작가의 신체는 가장 탁월하고 가장 직접적인

매체가 될 수 있다고 생각합니다.

*이 인터뷰는 2016년 갤러리현대에서 열린 이건용의 개인전 《이벤트-로지컬》의 도록에 실린 것이다.