

예술, 대중을 통해 바라보다

- ◆ 주관 : 한국예술연구소
- ◆ 일시 : 2014년 12월 3일(수) / 오후 2시~6시
- ◆ 장소 : 한국예술종합학교 석관동 학교본부 3층 회의실



목 차

I. 프로그램

- 1. 인사말 1
- 2. 프로그램 3

II. 내 용

- 1. 라디오 음악방송 '워드 피아노'의 청중 만들기 5
김 희 진 | 한국예술연구소 학술연구교수
- 2. 컨템포러리 퍼포먼스에서의 관객 참여와 관객성의 변화 13
한 석 진 | 영국 서리대학교 박사
- 3. 국악이 너에게로 간다
퓨전국악, 대중음악, 광고음악, 영화음악 25
현 경 채 | 영남대학교 겸임교수, 음악평론가
- 4. '타인 없는 예술' 넘어서기
나 홀로 창작과 왜곡된 예술애호의 딜레마 고찰 53
심 상 용 | 동덕여자대학교 큐레이터학과 교수

◆ 인 / 사 / 말 ◆

조 인 수 (한국예술연구소장)

최근 한국 사회에서 큰 요구와 기대를 만들어내는 인문학은 현대사회에서 매우 이중적이고 모순적인 지위를 가지고 있습니다. 예술과 창의성에 대한 다양한 담론 역시 이러한 상황과 크게 다르지 않은 듯합니다. 예술과 인문학 자체가 저절로 새로운 창의성과 인문 정신을 만들어내지도 않으며, 예술과 인문학을 또 다른 편협한 담론들 내부에 가둘 수도 있다는 우려 또한 적지 않기 때문입니다. 그래서 우리는 어떠한 예술과 인문학을 이야기 해야 하는가에 대해 질문을 던질 수밖에 없습니다.

한국예술연구소는 바로 이러한 질문들 앞에서 예술과 인문학이 우리 사회에 남길 수 있는 정신과 가치에 대해 고민하며 지속적으로 연구하고 있습니다. 예술과 인문학의 융합을 통한 새로운 예술교육의 중요성이 무엇인지에 대한 고민의 장으로 개최된 이번 학술 심포지엄에서는, 예술과 인문학의 결합을 통해 예술교육의 중요한 패러다임을 모색할 수 있는 주제인 「대중」을 음악, 무용, 미술, 국악 영역에 따라 살펴보고자 합니다.

한때 유행하는 담론의 잔치가 아니라 예술과 대중과의 관계를 인문학적 사고와 접근을 통해 바라봄으로써 예술과 인문학이 우리 사회에 어떠한 정신과 가치, 문화를 가능하게 할 수 있는지를 이야기하고자 합니다.

이번 심포지엄을 통해 예술과 인문학, 예술과 사회과학, 예술과 과학기술의 교통을 통해 새로운 인간과 사회의 길을 찾고 나누는 창의적 집합지성의 장이 되었으면 합니다. 예술과 인문학이 경계를 넘어 함께 공존할 수 있는 다양한 가능성을 모색하고자 만든 이 자리는 인문학적 상상력과 예술적 창의력을 결합할 수 있는 시도가 될 것입니다. 이러한 시도와 만남의 장을 통해 현대사회의 복잡한 현실과 어두움에 또 다른 빛을 만들 수 있는 가능성을 모색할 수 있으며, 오늘 이 자리에서 나온 의미 있는 내용들이 실천적 학문이 되고 문화융성의 토대를 구축하는 지평이 마련되기를 기대합니다.

감사합니다.

◆ 프 / 로 / 그 / 램 ◆

사회 ▶ 박 현 정 (한국예술연구소 책임연구원)

구성	시간	프 로 그 램
1부	14:00-14:10	등 록
	14:10-14:20	인사말 / 조인수 (한국예술연구소장)
	14:20-14:50	라디오 음악방송 '위드 피아노'의 청중 만들기 김 희 진 (한국예술연구소 학술연구교수)
	14:50-15:10	컨템포러리 퍼포먼스에서의 관객 참여와 관객성의 변화 한 석 진 (영국 서리대학교 박사)
	15:10-15:40	토론 및 질의 (이인수, 한국예술연구소 학술연구교수)
	15:40-15:50	휴 식
2부	15:50-16:10	국악이 너에게로 간다 퓨전국악, 대중음악, 광고음악, 영화음악 현 경 채 (영남대학교 겸임교수, 음악평론가)
	16:10-16:30	'타인 없는 예술' 넘어서기, 나 홀로 창작과 왜곡된 예술애호의 딜레마 고찰 심 상 용 (동덕여자대학교 큐레이터학과 교수)
	16:10-16:40	토론 및 질의 (신정원, 한국예술연구소 책임연구원)
	16:40-17:00	종합 Q & A

제 1 발 표

라디오 음악방송 ‘워드 피아노’의 청중 만들기

김 희 진

한국예술연구소 학술연구교수

라디오 음악방송 ‘위드 피아노’의 청중 만들기

김 희 진
한국예술연구소 학술연구교수

서 론

‘위드 피아노’는 KBS 클래식 FM의 아침방송 ‘장일범의 가정음악’에서 진행자 장일범이 간간이 대화를 건네는 가운데 피아니스트 조재혁이 강의의 형식으로 클래식 음악의 악곡들을 분석하여 설명하면서 연주하고, 분석·연주되는 악곡과 관련된 음반의 음원을 곁들여 소개하는 음악방송이다. 그러니까 방송프로그램의 명칭 ‘위드 피아노’는 ‘with the piano’라는 영어표현에 착안한 것으로 보이며, 방송 내용을 보다 정확하게 반영하는 표현은 ‘with the pianist’가 아닐까 생각한다. 이 연구는 ‘위드 피아노’ 음악방송 사례연구를 통하여 예술제도의 일부로서의 음악과 청중의 관계에 대해 탐구한다.

음악방송 ‘위드 피아노’를 예술음악과 청중의 관계 탐색의 창으로 삼는 이유 중의 하나는, ‘가정음악’이라는 제목을 가진 프로그램에서 (거의 매주) 수요일 오전 ‘강의’의 형식으로 제공되는 이 방송이, 우리 사회에서 예술음악이 처한 딜레마와 이에 연관된 음악주체들의 전략과 음악실천을 함축적으로 보여주기 때문이다. ‘가정음악’이라는 프로그램 제목은, 이 프로그램이 오전 시간에 가정에 머무는 청취자들을 주요 청취자 그룹으로 삼고 있음을 뜻할 수도 있고, 가장 일상적인 공간이면서도 생활의 핵심을 차지하는 가정이라는 공간에 방송되는 클래식 음악이 함께 할 수 있다는 믿음의 표현일 수도 있을 것 같다. 소위 클래식 음악의 범주에 속하는 악곡들, 흔히 ‘진지한’ 음악 혹은 그 음악언어를 배워 익혀야 이해할 수 있다고 생각되는 음악을 중심으로 방송을 하는 ‘장일범의 가정음악’은, 청취자들에게 다가서기 위한 하나의 전략으로 “피아니스트 조재혁의 피아노 연주와 해설이 함께 하는 스튜디오 미니 렉처 콘서트”인 ‘위드 피아노’를 마련한 것으로 보인다. 청중이 접근하기에 거리가 멀고 이해하기 어려운 것으로 간주되는 클래식 음악

을 보다 많은 청취자가 듣고 이해할 수 있게 하기 위해서, ‘위드 피아노’는 라디오 방송과 공연장의 음악회와 학교의 음악강의를 결합하여, 음반을 트는 대신 연주되는 음악을 전달하는 특별함 그리고 어려운 음악을 이해하기 쉽도록 연주자의 육성으로 설명해 주는 친절함으로 청취자에게 다가선다.

그렇다면, 피아니스트 조재혁의 강의를 통해 배우면서 그가 연주하는 클래식 음악의 악곡들을 접하는 청취자들은, “아는 만큼 들린다”는 피아니스트 조재혁의 말처럼, 그 음악을 진지하게 더 잘 들을 수 있는 귀를 갖게 되고, 그들은 더 나아가 그 음악을 “아는 만큼 사랑”하게 되어 청취자에서 애청자로 거듭날 수 있을 것인가? 청취자들은 각각 자신의 사회적 위치에서, 자기만의 공간에서, 어떠한 방식으로 이 음악방송을 듣고, 그에 반응하고, 그것을 해석하면서, 그들 자신의 음악실천을 하고 있을까? 이 연구는, ‘장일범의 가정음악’ 웹사이트에 올려진 청취자들의 글을 통하여 ‘위드 피아노’에 대한 청취자들의 반응을 검토하고, 이를 ‘예술’로서의 음악 개념을 기반으로 하는 이 음악방송의 성격과 연관 지어 해석해 보고자 한다. 이 연구가 음악방송 ‘위드 피아노’ 자체에 대한 분석을 의도하는 것은 아니다. 예술제도의 일부로서의 음악작품을 청취자에게 상세한 안내와 함께 소개하는 이 방송을 통하여, 청취자들이 예술로서의 음악, 음악작품으로서의 음악을 대면하는 구체적 양상을 살펴보고, 잘 들리지 않는 음악청중의 목소리에 귀 기울이며, 예술제도 속의 음악이 청중의 일상 속에서 어떤 의미를 가지는지를 점검해 보고자 한다.

라디오 음악방송 ‘위드 피아노’

우선 언급하고 싶은 점은, ‘위드 피아노’는 18세기와 19세기 이래로 지속되어 오고 있는 ‘예술’로서의 음악이라는 관념에 기반을 두고 만들어진 프로그램이라는 점이다. 유럽에서 18세기를 거치며 근대 예술체제가 확립된 이후, 19세기 낭만주의 시대에 이르러서는 예술제도의 일부로서 음악의 위상을 새롭게 정립시키는 음악관이 대두하였는데, 1800년경에 확립된 음악에서의 작품개념이 이러한 음악관에 맞물려 있었다. 이 개념에 따르면, 음악작품은 음악외적인 것으로부터 자율성을 가지며, 음악을 이해하고 설명하는 데에는 음악작품 자체의 내적 구조와 형식적 특성이 핵심을 이룬다.¹⁾ ‘위드 피아노’ 음악

1) 이경희, “음악 ‘작품’ 개념의 발생 과정: 서양음악을 중심으로,” 『서양음악학』 7 (2004), 49-77.

주성혜, 『사람을 느끼고 세상을 듣는 음악학』, (루덴스, 2007).

홍정수·오희숙, 『음악미학』, (음악세계, 1999).

Lydia Goehr, *The Imaginary Museum of Musical Works* (Oxford: Clarendon Press, 1992).

방송도 이러한 음악관을 바탕으로 하여, 클래식 음악의 정전으로 간주되는 악곡들 중에서 선곡을 하여 방송내용의 골격으로 삼고, 음악작품들에 내재된 의미를 청중들에게 보다 잘 전달하기 위하여 음악요소를 분석하고 음악요소들 간의 관계를 설명한다.

한 예로, 지난 10월 29일에 방송된 ‘위드 피아노’에서는 베토벤의 피아노 소나타 16번이 다루어졌는데, 피아니스트이자 해설자 역할을 하는 조재혁은, 이 악곡을 베토벤의 생애와 연관시켜 간략하게 소개한 후에, 약 한 시간에 걸쳐서 악장 별로 설명을 하고 연주를 하면서 이 소나타 전곡을 방송하였다. 소나타 형식으로 이루어진 1악장에 대해서는, 제1주제와 제2주제를 피아노로 들려주고, 두 주제 간의 조성관계를 간단히 언급하였으며, 선율선의 움직임과 리듬 표현에 깃들여 있다고 보는 음악적 유머에 대한 해석을 하였다. 이어서 2악장에 대한 설명에서는 템포와 박자를 이 악장의 멜로디의 특성과 연관시켜 설명하고, 선율에 보이는 기교적이고 화려한 특성을 당시 성악곡의 기교적이고 장식적인 측면에 대한 농담조의 패러디로 해석하였다. 음의 도약이 심하고 장식적인 당시의 성악곡 한 곡을 녹음된 연주로 선곡하여 틀어 준 후, 조재혁이 분석 대상인 소나타 2악장을 연주로 들려주어, 청취자가 두 곡을 직접 들으며 두 곡의 음악적 내용을 비교할 수 있는 기회를 주었다. 론도 형식으로 이루어진 3악장을 연주하기 전에는 중심 주제를 별도로 연주해 주고 이 주제가 악곡 전체를 통해 반복적으로 나타난다는 점을 간결하게 언급하였다.

이와 같이 피아니스트 조재혁이 진행하는 ‘위드 피아노’는, 음악대학의 음악분석 수업에서처럼 분석적 시각에서 악곡을 설명한다. 하지만 시간상의 제한, 강의 수강생이 아닌 일반 음악청취자를 대상으로 하는 프로그램의 특성, 악보나 시각적 자료 없이 목소리로만 청취자에게 설명과 해석을 전달해야 하는 조건 등으로 해서, ‘위드 피아노’의 음악분석은 해설자인 조재혁의 판단에 비추어 청취자의 악곡이해에 핵심이 되는 사항 혹은 청취자들의 흥미를 유발할 수 있는 사항에 제한적으로 집중된다. 음악용어를 그 뜻에 대한 설명 없이 제시하거나, 필요한 이론적 설명을 생략한 채 음악이론에 연관된 언급을 간단히 하는 경우도 있기는 하지만, ‘강의’ 형식으로 청취자에게 음악을 들려주는 음악방송에서 말 그대로의 음악분석 강의를 기대할 수는 없을 것이다. (예를 들면, 위에 예로 든 베토벤의 소나타 1악장의 제1주제와 제2주제 사이의 조성관계를 설명하면서, “G Major”에서 “B Major”로 “멀리” 전조한다고 언급하는데, 두 주제 간의 조성관계에서 전형적으로 나타나는 혹은 가깝다고 간주되는 전조는 어떤 것이기에 여기서 보이는 두 조성의 관계는 멀다고 여겨지는 것인지에 대한 설명은 생략되어 있다. 소나타 형식에서 주제들 사이의 전형적인 전조 관계를 이전의 방송에서 이미 언급했을 가능성도 있다.) 여기서 무엇보다도 중요하게 지적하고 싶은 점은, ‘위드 피아노’에서 이루어지는 악곡에 대한 분

석적 접근은 방송 프로그램의 특성에 따른 제약을 받기는 하지만, 그럼에도 불구하고 일반 청취자를 대상으로 한 음악방송에서는 보기 드물게 음악에 대한 상세한 분석을 제공한다. 이는 점이다.

‘위드 피아노’ 청취자와 예술제도 속의 음악 그리고 일상 속의 음악

이와 같이 예술로서의 음악개념과 음악작품 개념을 기반으로 하여 악곡을 제시하고, 특히 음악작품의 내적 구조에 대한 이해를 돕기 위하여 피아니스트 조재혁이 연주에 더하여 분석적 설명을 해주는 ‘위드 피아노’를 청취자들은 어떠한 입장에서 듣고 이해하고 있을까? ‘장일범의 가정음악’ 프로그램 웹사이트에 올려진 청취자들의 글 중에는 ‘위드 피아노’ 방송과 관련해서 진행자 조재혁과 장일범 그리고 ‘가정음악’ 프로그램 제작자들에게 존경과 감사를 전하는 글들이 많이 보인다. “방송이 청취자에게 뭔가를 가르쳐야 된다”는 생각에 반발하는 청취자까지도 “조재혁씨의 위드 피아노 같은 좋은 코너를 말하는 게 아니고”라고 하면서 ‘위드 피아노’에는 정중한 경의를 표한다.

‘위드 피아노’가 음악전공자가 아닌 일반 청취자를 대상으로 하는 음악방송임을 고려해볼 때, 이 방송에서 조재혁이 제공하는 분석적 접근은 난이도가 높은 편이지만, 이 분석적 접근에 대한 청취자의 선호도와 관심은 연구자가 추측했던 것보다 높다. 어떤 청취자들은 ‘위드 피아노’의 방송 내용을 섭렵하기 위하여 숙제 삼아 다시듣기 파일을 재생해 듣는 열의를 보이며, 특히 피아노를 배우는 청취자들은 이 방송을 피아노 공부의 참고자료로 삼기도 한다. 청취자들이 방송을 통해 얻게 된 악곡에 대한 지적 호기심은 질문으로 이어져 그들의 글에 남겨지기도 하는데, 예를 들면, 선곡된 음악작품의 주제나 음형, 화성진행 등과 유사한 음악적 특징을 가진 다른 악곡을 함께 소개하는 조재혁의 강의 스타일에 영감을 받은 어떤 청취자는, 두 개의 악곡이 선율의 유사성을 가졌다는 발견을 하고, 피아니스트 조재혁에게 자신의 발견이 옳은지를 묻는다. 작품을 끊어 나누지 않고 지속적으로 연주하면서 동시에 설명을 해 주는 방식이 본인의 음악이해에 효과적이라고 느끼는 한 청취자는, 피아니스트이자 해설자인 조재혁이 마치 실시간 동시통역사처럼 연주가 진행되는 동시에 설명이 필요한 부분에 해설을 말로 나란히 덧붙이며 나아가기를 요구하기도 한다.

악곡을 분석적으로 이해하는 방식에 대한 적극적인 관심을 표명하는 청취자들이 눈에 띄기는 하지만, 그럼에도 불구하고, 청취자들은 작품의 내재적 의미와 음악요소들의 구

조직 짜임새에 집중하는 만큼이나 연주되는 악곡을 들으면서 본인에게 중요한 의미를 갖는 음악외적 연관들을 떠올리기도 한다. 예술 제도 속의 음악에 대한 관념은, 특히 예술 제도 속에서 음악의 위상을 고조시켰던 낭만주의 미학에 입각한 음악관은, 음악작품을 중심에 두고 일상을 초월하는 무관심적 관조를 하기를 요구하지만, 예술로서의 음악 ‘작품’을 대면하는 청취자들의 많은 수는, 음악의 내재적 의미의 이해를 돕기 위해 ‘위드 피아노’가 제공하는 특별하고 친절한 안내에도 불구하고, 그들의 일상의 맥락 속으로 청취경험을 환원시키고 있음을 발견한다. 예를 들면 한 청취자에게는 “아들이 열심히 치고 있는 바하”의 작품에 대한 소개가 마음에 특히 가서 달고, 다수의 청취자들은 음악을 통해 그들이 얻는 위로에 대하여 언급한다.

다른 한 편, 피아니스트 조재혁을 “맑은 영혼의 조재혁씨”나 “순수하신 조재혁님”이라고 부르는 등, ‘위드 피아노’의 청취자들은 피아니스트 조재혁을 순수한 영혼을 가진 예술가로 바라보기도 하지만, 조재혁에게 투사되는 일상에서 동떨어진 예술가의 이미지는 ‘위드 피아노’ 방송에서 균열을 일으킨다. 예를 들면, 조재혁은 나이와 함께 불어가는 뱃살에 대해 스스로 농담을 하고, 연주에서 한 실수에 대해 당황하기도 하는, 일상에서 우리가 쉽게 만날 수 있는 평범한 인간의 면모를 보여준다. 이러한 장면이 KBS의 ‘빼꼼’ 웹사이트에도 게시되어 있는 것을 보면, 일상에서 멀리 떨어진 예술가로 피아니스트 조재혁의 이미지를 구축하는 것이 ‘위드 피아노’ 제작자들의 의도는 아닌 것으로 보인다. 청취자들의 글 속에서도 조재혁은 때로는 진행자 장일범과 짝을 이뤄 ‘만담 커플’로 묘사되기도 하고 ‘툼과 제리’를 연상시킨다고 서술되기도 한다. 청취자들은 조재혁을 주로 교수님, 선생님, 조재혁씨 등으로 부르지만, 어떤 이는 친근한 선생님을 부르듯 조재혁쌤이라고 칭하기도 하고, 어떤 청취자는 심지어 피아니스트 조재혁을 ‘조재혁아저씨’로 적어 보기도 한다. 피아니스트 조재혁의 예술가 이미지에 균열을 내고 그를 일상세계의 한 사람으로 위치시키는 방식은, 청취자들이 예술제도 속에서 정의되는 음악작품의 청취경험을 음악외적 연관으로 일상화시키는 기제와 닮아 보인다.

‘위드 피아노’ 청취자들의 글을 통하여 알게 되는 그 무엇보다도 중요한 것은, 근대 예술체제의 일부로서의 음악은 ‘작품’과 그 작품을 창조한 ‘작곡가’ 그리고 악보로 남은 작곡가의 작품을 실연으로 재현하거나 분석적/해석적 연주를 하는 ‘연주가’를 중심으로 생각되지만, ‘위드 피아노’의 청중들은 이 음악방송에서 들은 음악을 계기로 하여 스스로 다양한 방식의 소통과 다면적인 음악실천을 그들의 생활 속에서 만들어 내고 있다는 점이다. ‘위드 피아노’를 듣고서 청취자들은 방송 웹사이트에 그들의 느낌과 견해를 글로 표현할 뿐만 아니라, 청취자들 중 많은 수는 ‘위드 피아노’ 청취의 경험을 공연장을 찾

아 음악회에 직접 참석하고자 하는 계획으로 연결시킨다. 음악애호가인 어떤 이들은 ‘위드 피아노’를 듣고서 덮어두었던 악보를 다시 펼치고 피아노 의자에 앉기도 한다. 이와 같이 ‘위드 피아노’의 청취자들은 단지 수동적 청취자로 머물지 않으며, 청취의 경험을 다른 단계와 유형의 음악활동으로 변형시켜서, 공연장의 청중으로, 피아노 음악의 애호가로, 음악문화 속에 자신의 위치를 재설정한다.

‘위드 피아노’가 예술의 제도 속에서 음악작품을 중심으로 하는 음악관에 근거하여 구성된 음악방송이지만, 청취자들의 글에서 발견하게 되는 것은, 청취자들은 이 방송을 통해 듣고 배우는 음악을 통해 예술 제도 속으로 들어가는 만큼이나 그 음악을 가지고 그들의 일상을 재구성한다는 점이다. 이렇게 보면, 음악작품에 대한 강의와 공연장의 음악 연주와 음악방송의 틀을 결합하여 청중에게 예술음악작품을 전달하는 ‘위드 피아노’가 “배운 만큼” 작품을 잘 들을 수 있는 음악 청중을 확보하는 것 보다 더 중요하게 얻는 것은, 듣는 위치에 머물지 않고 “배운 만큼” 자신의 공간과 위치에서 스스로 일상의 음악실천을 해 나가는 음악주체의 형성에 참여하는 일이 아닌가 생각한다.

맺음말

2011년 1월에 출발한 ‘위드 피아노’는 이제 4년에 가까운 방송역사를 쓰고 있다. 클래식 음악의 악곡들을 청취자들이 좀 더 잘 이해할 수 있도록 음악의 구조를 분석하고 설명을 곁들여 음악을 들려주는 ‘위드 피아노’는, 대중시대의 예술음악이 “당당히 예술음악을 주장하며 예술음악의 가치를 대중에게 전도해 주려는 적극적이며 확신 있는 전략”을 필요로 한다는 권고를 잘 반영하며, 그 전략을 성공적으로 수행해 온 것으로 보인다.²⁾ 이러한 전략과 동시에 고려해야 할 사항은, 예술음악작품의 청취 경험이 청취자의 일상에서 어떠한 의미를 발생하든지, 예술음악의 가치가 청중들의 삶 속에서 어떠한 가치로 재창출 되는지를 살피는 일이며, 이러한 측면에서 ‘위드 피아노’가 청취자와 함께 앞으로 써나갈 역사가 더욱 궁금해진다.

2) 이견용, “대중시대 예술음악의 존재방식: 예술대중음악,” 『민족음악의 이해』 6 (1997), 167.

제 2 발 표

컨템포러리 퍼포먼스에서의
관객 참여와 관객성의 변화

한 석 진

영국 서리대학교 박사

컨템포러리 퍼포먼스에서의 관객 참여와 관객성의 변화

한 석 진
영국 서리대학교¹⁾

1. 관객 참여: 수동적 관람자에서 능동적 참여자로서의 이동인가?

일반적으로 관객의 현존성은 연극과 타예술 장르를 구분 짓는 특성이라고 본다. 게이 맥올리(Gay McAuley)에 의하면, 필름 혹은 텔레비전과 연극의 존재론적 차이점은 연극의 드라마적 요소가 아닌, 공연자와 관객 사이에 오가는 상호작용에서 나오며, 따라서 연극은 사회적 이벤트이다(McAuley, 2000, p.5). 다시 말하면, 관객은 연극의 존재의 이유라고 본다. 이는 20세기 아방가르드 연극에 의해 더욱 강조되었다. 피터 브룩(Peter Brook)은 자신의 저서 『빈 공간(The Empty Room)』에서 어떤 빈 공간을 무대라고 생각할 때, 그곳에 어떤 이가 들어가고 또 다른 누군가가 그를 바라보고 있을 때, 이것이 연극의 행위가 될 수 있는 모든 조건이라고 말한다 (Brook, 1968, p.1). 같은 해, 예지 그로토프스키(Jerzy Grotowski)는 연극은 관객과 연기자 사이에 벌어지는 사건이라고 정의하였다 (Grotowski, 1968, p.32). 관객과 연극과의 관계에 대한 급진적 실험과 도전은 20세기 초 아방가르드 연극과 1960년대 이후 네오 아방가르드 연극을 거쳐 21세기가 되어서도 계속되었고, 영국을 중심으로 하여 몰입형 공연(immersive performance)과 일대일 공연(one-to-one performance)과 같은 형태가 하나의 공연 트렌드로 나타나고 있다. 몰입형 공연이란 공간적, 건축적 환경을 활용하여 또 다른 세계를 만들고 관객은 그 세계로 직접 들어가 이동하며 공연자들과 마주하게 되는 공연이다. 일대일 공연은 말 그대로 한 명의 관객과 직접적 관계를 형성하는 공연 형식이다. 영국 가디언지(Guardian)의 비평가 린 가드너(Lyn Gardner)는 21세기 초 연극의 흐름을 관객의 공연 참여를 통한 관객과 공연자의 새로운 관계 형성이라고 특징지었다(Gardner, 2007).

1) Email: jinnysjhan@gmail.com

관객 참여의 정의를 어떻게 내리느냐에 따라 전통적 연극 형태에서도 관객 참여가 있다고 말할 수 있다. 관객이 공연을 보면서 박수를 치고, 웃고, 울고, 가슴을 졸이는 등의 감정 변화를 느끼고 반응하고, 이러한 관객의 반응이 공연자에게 전달되면서 공연에 영향을 줄 수 있기 때문이다. 하지만 본 연구에서 말하는 관객 참여란 관객이 공연의 행위에 직접적으로 개입하는 것을 지칭한다. 리허설이나 워크숍에 참가하는 것이 아닌 라이브 공연 그 자체에 관객이 관여하게끔 하는 것을 관객 참여라고 본다. 이러한 관객 참여형 공연에 대한 논의는 종종 기존의 전통적 공연과 어떻게 다른 경험을 관객에게 제공하느냐에 대한 관점에서 설명되곤 한다. 관객 참여에 대한 긍정적 시각에서 볼 때, 객석에서 앉아서 연기자의 전달하고자 하는 의미를 수동적으로 받아들이는 소비자에서 벗어나, 스스로 선택, 행동할 수 있는 권한을 부여 받는 능동적 참여자로서 관객의 역할로 변화한다고 평가한다. 즉, 전통적으로 객석에서 무대를 바라보는 관객은 제한적이고 수동적인 행위를 수행하는 반면, 관객 참여형 공연에서의 관객은 자유롭고 능동적으로 행동하는 주체가 될 수 있다는 것이다. 본 연구는 이러한 이분법적 사고에 의문을 제기하며, 객석에서 앉아 있는 관람하는 행위는 단지 수동적 행위인가? 공연에 직접적으로 참여할 때, 관객은 어떠한 자유와 권한을 제공받는가? 에 대한 질문을 던지고자 한다. 본 연구의 시작은 철학자 자크 랑시에르(Jacques Rancière)의 주장에서 비롯되었다. 그의 논문 「해방된 관객(The Emancipated Spectator)」(2007)에서 랑시에르는 무대를 바라보는 행위가 지적으로 수동적인 행위라고 보는 것에 반대하면서, 보는 행위 역시 능동적 형태의 참여라고 볼 수 있다고 말한다. 관객은 단순히 보는 것이 아니라 개개인의 해석이라는 행위를 거쳐 능동적으로 참여하고 있다고 주장한다.

본 연구는 연구자가 직접 관객으로서 참여했던 경험을 바탕으로 펀치드링크(Punchdrunk)의 작품 〈익사자: 헐리우드 우화(The Drowned Man: a Hollywood Fable)〉(2013)을 분석할 것이다. 공연 분석을 시작하기 이전에, 연극학에서의 관객성에 대한 연구를 통해 기존의 전통적 연극 형식에서의 관객의 수동적 위치에 대한 논의의 제한점을 살펴볼 것이다. 이어서, 20세기 아방가르드 연극에서 시작된 관객참여공연에서 관객에 대한 접근 양상 및 이에 대한 이론적 논의에 대해서 살펴볼 것이다. 이를 바탕으로, 관객 참여형 공연이 전통적 공연과는 달리 능동적 참여자를 만든다는 이분법적 관점을 전제로 한 시각에서 벗어나야 하며, 관객이 어떻게 공연에 초대되고 어떻게 참여하게끔 하며, 이때 관객의 위치와 역할이 어떻게 변화하였는지 살피는 것이 중요하다고 주장하고자 한다.

2. 관객성에 관한 학술적 고찰들

공연에서 관객은 항상 고려의 대상이었음에도 불구하고, 연극 이론과 퍼포먼스 이론에서 관객은 상대적으로 늦게까지 학술적 연구의 대상으로 조명 받지 못했다. 관객에 대한 연구 부재 원인은 공연이 관객에게 어떠한 영향을 미치는가 혹은 공동체로서 그리고 개인으로서 관객이 어떻게 공연을 받아들이는가에 대해 설명하기 어렵다고 보는 경향에서 찾을 수 있다(Freshwater, 2009, p.11). 이전의 연극 이론, 비평, 분석은 공연이 관객에게 어떻게 다가가는가 보다는 텍스트가 어떻게 무대화되었는지에 대한 연구에 초점이 맞춰져 있었다. 하지만, 문화이론의 성장과 수용이론의 대두, 그리고 텔레비전과 영화 이론에서의 관객에 대한 연구 증가와 같은 다른 분야의 학술적 흐름의 영향을 받아서 본격적으로 관객성에 대한 연구가 진행되었다(이진아, 2011, p.245).

연극학에서의 관객 연구의 토대가 된 저서는 수잔 베넷(Susan Bennett)의 『연극 관객(Theatre Audience)』(1990, 1997)으로, 문예이론에서의 독자반응이론과 영화이론에서의 관객성 이론을 적용하여 연극 관객에 대한 이론적 연구를 수행하였다. 베넷은 극본가 혹은 연출가의 일대기 혹은 의도에서 벗어나 관객의 해석적 관점에서 연극 작품이 어떻게 이해될 수 있는지, 작품이 지배적 사회 계층의 시각을 어떻게 반영하고 있는지에 대한 논의에 중점을 두었다. 페기 피런(Peggy Phelan)의 단행본 『표식되지 않은(Unmarked)』(1993)에서 저자는 후기 구조주의적, 정신분석학적 논의를 통해 관객의 시선에 대한 논의를 펼친다. 관객의 시선은 단순히 재현된 것을 관음증적 시각으로 소비하는 것이 아니라 작품을 바라보는 주체로서 위치와 해석자의 시선을 강조한다. 더 나아가, 수동적 소비자가 아닌 능동적 해석자로서의 관객으로서 접근은 작품의 텍스트에 대한 기호학적 분석뿐만 아니라 텍스트가 공연화 되었을 때 이것이 관객에게 제공하는 정서적, 감정적, 감각적 경험 역시 해석의 과정 속에 포함된다고 본다. 단지 눈으로 보는 것이 아니라 관객의 신체 전체가 관람하는 행위에 반응하며, 이것 역시 작품의 의미 생산 과정의 일부라고 보았다. 이러한 관점은 페기 피런의 마리나 아브라모비치 작품 〈바다가 보이는 집(The House with the Ocean View)〉의 분석에서 잘 나타난다. 이 글에서 피런은 자신의 아브라모비치의 작품에 대한 자신의 생리적, 감정적 반응을 묘사함으로써 정신분석학적 접근을 시도하였으며, 이는 관객의 공연 관람에 있어서 개개인의 역사와 경험이 공연 분석에 있어서 중요한 역할을 하고 있음을 보여준다(Phelan, 2004).

공연 분석에 있어서 후기기호학적 시각에서의 관객의 시선에 대한 관심은 시기적으로 대중미디어에 의한 디지털 재생산과 소셜 미디어의 등장으로 인한 관객성, 미디어 소비, 권력

에 대한 관심과 연관 지을 수 있다(Boenisch, 2012). 에리카 피셔-리히테(Erika Fisher-Lichte)의 『퍼포먼스의 변형적 힘: 새로운 미학(The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics)』(2008)은 공연 분석에 있어서 관객의 역할에 대한 중요한 관점을 제시한 저서라고 평가된다. 피셔 리히테는 현상학적 관점과 기호학적 관점을 경계를 허무는 시도를 통해, 공연 분석에서 있어서 작품에 대한 기호학적 분석이 아니라, 현상적 사건으로서의 공연 그 자체에 대한 분석을 중시한다. 작품의 의미는 예술가에 의해 생산되어 관객에 의해 수용되는 것이 아니라, 공연 내 에너지 교환, 몸적 감각을 통해 관객이 의미를 생산해내고 능동적 참여를 하고 있다고 말한다.

위에서 살펴본 바와 같이, 객석에서 앉아서 공연을 관람하는 관객이 단순히 수동적 소비자가 아닌 공연의 의미 생산에 해석적, 신체적, 역사적 경험을 통해 직접적으로 능동적으로 개입을 하고 있다는 논의는 랑시에르의 의견과 상통한다. 그렇다면 전통적 극장 공간에서 분리된 관객의 수동성과 그에 반대되는 관객이 직접 개입하는 공연에서의 관객의 능동성에 대한 논리는 어디에 기인한 것일까? 그 근본적 원인은 연극 공연에서의 관객에 대한 태도와 20세기 이후 관객 참여를 동반한 작가들과 그들에 대한 작업에 대한 이론적 관점에서 찾아볼 수 있다.

3. 1960년대 이후 관객 참여형 공연의 양상과 이를 둘러싼 쟁점

오랫동안 연극예술에서 관객은 일깨워야 하는 대상으로서 여겨졌다. 연극은 관객들에게 교육적 역할을 수행하고, 비판적 도덕적 참여를 하게끔 하고, 사회적 책임에 대한 인지하고, 스스로가 정치적 주체로 서게끔 한다고 생각했다 (Freshwater, 2009, p.55). 이러한 인식 아래 20세기 아방가르드 연극예술가들이 공연 속 능동적 참여를 통해 수동적인 대상으로서 관객을 능동적인 주체로서 변화 할 수 있다고 믿었다. 공연의 외부의 위치했던 관객을 공연 내부로의 이동시키는 흐름은 연극뿐만 아니라 1960년대 이후 퍼포먼스 아트 분야에서 활발하게 이루어져 있으며, 연극과 같은 양상은 아니지만, 서로 공유될 수 있는 부분이 존재했다(Cull and Gritzer, 2011, p.2).

20세기 초 아방가르드 베르톨트 브레히트(Bertolt Brecht)는 연극 관객의 수동성 타파를 앞장섰던 인물로 알려져 있다. 브레히트는 무대와 객석의 경계를 허물고 관객을 자극하여 작품이 제기하는 문제에 적극적으로 개입하게끔 유도했다. 이 과정 속에서 관객이 드라마적 세계에 동화되어 비판적 능력이 마비되어 무비판적으로 받아들이는 것을 거부

하고, 공연에 대한 인식의 주체로서, 또한 정치사회적 주체로서 능동적 관객이 되길 원했다. 폴란드 연극실의 그로토프스키의 초기 작품을 살펴보면, 관객을 작품 내 캐릭터로서 존재하게끔 하여, 극 안에서의 자신의 위치(무력한 관찰자, 방관자, 생존자)뿐만 아니라, 현실 공동체의 구성원으로서 자신의 위치에 대한 문제를 제기한다. 리빙 씨어터(Living Theatre)의 논쟁적 작품 〈파라다이스 지금(Paradise Now!)〉(1968)는 배우가 관객 개개인과 일대일 대화와 정치적 논쟁을 벌이고 거의 나체 상태의 집단의 사람들 사이에 들어오도록 장려했다. 이를 통해, 관습과 제도적 틀에 갇혀서 정치적 행동을 하지 못하는 대중에서 벗어나야 한다고 말한다. 아우구스토 보알(Augusto Boal)은 관객이 실제적 능동적 참여를 통해만 공연이 이루어질 수 있으며, 관객은 이러한 참여를 통해 삶에서도 능동적 주체로서 살아갈 수 있다고 보았다. 보알에게 연극은 삶에서의 혁명을 위한 리허설이라고 주장한다. 이러한 아방가르드 연극과 네오 아방가르드 연극예술가들은 관객 참여가 관객을 사회정치적 주체로서 변화하게끔 하는 효과적 전략이라고 보았다.

연극학자 헬렌 프레쉬워터는 공연 참여를 통한 능동적 주체성 회복은 현재 연극 이론과 퍼포먼스 이론에서 정설로 받아지고 있으나, 이러한 주장을 학술계에서 무비판적으로 수용하는 것에 대해 의문을 제기한다 (Freshwater, 2009, pp.56-58). 예를 들어, 쿠르트 랑카스터(Kurt Lancaster)가 주장한 현대사회에서의 행해지는 다양한 퍼포먼스 엔터테인먼트(노래방, 역할게임, 영화 테마파크 투어, 관객이 캐릭터의 일부가 되는 연극공연 등)에서 관객은 자신의 가치와 믿음을 이벤트 안에서 펼쳐 보일 수 있는 기회를 가지면서 사회 속에서 자신의 역할에서 벗어날 수 있다고 말한다(Lancaster, 1997, p.77). 하지만 이것이 어떻게 개인의 사회적 역할을 벗어날 수 있게 하는지 설명하지 못한다. 비평가 린 가드너 역시 공연 참여를 통해 관객이 자신이 삶과 자신이 그려내는 과정을 주도적으로 이끌 수 있게끔 할 것이라고 말하지만(Gardner, 2007, p.13) 구체적으로 어떻게 주체적 삶으로 변화 가능하게 하는지 설명하지 않는다. 로버트 쇼네시(Robert Shaughnessy)는 블로그(blogging), 텍스트(texting), 트위터링(twittering)을 통해 자신이 말하고자 하는 것을 말하고 소통하는 동시에 즉각적이면서 직접적 경험이 부재한 당대의 문화 속에서 인터랙티브 공연이 활성화 되는 것은 어쩌면 당연한 귀결이라고 보았다. 이론적으로 보았을 때, 인터랙티브 공연에서 관객이 자유롭게 원하는 대로 움직이고 상호교류할 수 있게끔 권한을 부여함으로써 관객이 더 이상 소비자가 아니라 공동 창작자로서 역할을 수행한다는 말한다. 하지만 실제 인터랙티브 공연에서는 관객은 엄격하고 강제적으로 임무를 수행하거나 다뤄지고 있다는 점에서 그들에게 주어진 자유란 굉장히 제한되었으며, 상호교류할 수 있는 가능성을 상대적으로 적다라고 말한다(Shaughnessy, 2012). 즉, 인

터랙티브 또는 참여형 공연에서 관객에게 주어진 자유와 주체적 권한이란 것은 과장된 표현이라고 본다.

본 연구자는 위에 말했듯이, 객석에 앉아 있는 관객이 수동적 소비자라는 것에 반대하며 동시에 현재 공공연히 인지되고 있는 관객 참여형 공연을 통해 관객은 능동적 주체로 변화한다는 주장에 의문을 제시한다. 현대미술학자 클레어 비숍(Claire Bishop)은 “관객을 활동하게끔 하는 것은 민주적인 행위라는 것이라고 단순하게 말하는 것은 더 이상 충분하지 않다”고 말한다. 비숍은 연회적 참여를 제공한다고 관객 모두가 사회정치적 주체가 된다고 말할 수 없으며, 관객 참여를 무조건적으로 찬양하는 것을 거부한다. 현재 무엇보다 중요한 것은 “현대 예술이 관객을 어떻게 다루고 있으며, 이때 작품이 만들어낸 관객과의 관계에 대한 평가”라고 주장한다 (Bishop, 2004, pp.78-79). 비숍의 주장에 동의하면서, 본 연구는 공연 분석을 통해 공연에서 단순히 수동적 소비자에서 능동적 참여자로서 역할 변화라고 주장하는 것이 아니라, 관객이 공연 내부(실제 공연이 이루어지는 영역)와 외부(공연을 둘러싼 요인을 포함한 사회문화적 요소)의 교차점에서 놓여질 때, 공연 내에서 관객에게 어떠한 위치와 역할을 제공하는지 살펴보고자 한다.

4. 펀치드링크(Punchdrunk)의 <익사자: 헐리우드 우화(The Drowned Man: a Hollywood Hable)>(2013)

펀치드링크는 몰입형 공연의 대표적 단체로서, 펠릭스 바렛(Felix Barrett)과 맥신 도일(Maxine Doyle)가 공동 연출을 하고 있다. 펀치 드링크의 최신작 <익사자: 헐리우드 우화(The Drowned Man: a Hollywood Hable)>는 2013년 7월 6일 초연되어 2014년 6월 20일까지 공연되어 약 17만명의 관객을 동원한 작품이다. 본 공연을 위해 런던 패딩턴 역 옆에 위치한 과거 우체물 분류 사무소로 사용되었던 4층짜리 에드워드 양식의 건물 전체를 1960년대 미국 서부에 위치한 가상의 공간으로 재탄생 시켰다. 장소 특정적(site-specific) 공연이 공간이 지니는 정치성과 그 공간 속의 사람들의 개인적, 집단적 정체성에 질문을 던진다면, 몰입형 공연은 이러한 특정 공간 공연의 정치성에서 벗어나 새로운 세계를 창조하여 그 공간 속으로 관객을 초대한다는 점에서 장소특정형 공연의 발전된 형태라고 볼 수 있다. 이 공연은 게오르크 뷔히너의 보이첵의 줄거리인 가난한 병사 보이체크가 자신이 사랑하는 여인 마리가 부정을 저지르자, 비애와 분노 속에 괴로워하다가 마리를 살해하고 연못에 투신하여 자살한다는 내용을 각색하여 그려낸다. 남성과

여성, 두 명의 보이체크를 중심으로 한 두 가지의 이야기를 1960년대 할리우드 템플 스튜디오로 구성된 지하와 1층과 같은 시대 황폐한 LA 교외지역으로 꾸며진 2층과 3층으로 나뉘어져서 동시다발적으로 일어난다. 건물 안에는 총 100개 이상의 방으로 구성되었으며, 무덤, 모래언덕, 백스테이지 드레싱룸, 예언자, 카톨릭 성당, 술집 싸움, 산속, 모텔, 트레일러 파크와 같은 각기 다른 세트로 제작되어 있다. 약 600명에 가까운 관객이 공연 공간으로 들어가고, 34명의 무용수와 연기자는 건물 전체를 이동하면서 관객과 마주하게 된다. 약 5시간에 이르는 시간 동안 공연이 진행되고 관객은 자신이 원하는 곳으로 이동하면서 관람하게 된다. 여러 사건들이 건물 전체에서 동시다발적으로 이뤄지기 때문에 관객 한 명이 평균적으로 전체 사건의 30퍼센트의 정도의 사건만 관람할 수 있게 된다고 한다. 본 연구자는 본 공연을 2회 관람하였는데 첫 번째는 3층부터 시작되어 아래층으로 내려가면서 공연을 보았다면 두 번째는 지하에서부터 위로 이동하면서 공연을 보았다. 두 번째 관람할 때 마주친 연기자와 사건들의 약 70-80퍼센트 이상이 처음 접하는 것들이었다.

본 공연에서 관객은 건물 내에서 반드시 흰 마스크를 쓰고 움직이도록 지시 받는다. 마스크는 공연자와 관객을 구분하는 역할을 하는 동시에 관객의 익명성을 보장함으로써, 개인의 본능, 호기심에 따라 이동하고, 타인의 시선에 벗어나 현실에서 제한되었던 행동을 할 수 있게끔 하는 기회를 제공한다. 공연자를 따라다니면서 이야기를 구성해 나가는 관객들도 있으며, 공연자가 아닌 공간과 그 공간 속의 자신의 경험을 중심으로 이동 경로를 정하는 관객도 있다. 공연자들은 관객과의 직접적인 관계를 형성하지 않으며, 관객들에게 어떠한 캐릭터를 연기하게끔 만들지도 않는다. 혹은 어떠한 행위를 하도록 유도하지도 않는다. 이 공연에서 관객은 공연에 전혀 개입하지 않는 관찰자로서의 역할을 충실히 수행한다. 하지만 동시에 작품의 구조를 완성하는 작가의 지위를 나누어 가지게 된다. 어떤 장소에서 어떤 사건을 만나느냐, 즉 개인의 감각적 경험을 통해 의미와 스토리를 구성해 나가기 때문이다. 사건과 장소에 대한 이성적 판단 보다는 감각에 따른 충동, 혼란에 따라 판단하고 개인적 서사를 써내려 가게 된다. 다시 말하면, 연출가는 참가자들에게 지켜야 하는 규칙에 대한 지시를 내릴 뿐, 참가자들에게 어떻게 움직이라고 제시하지 않는다. 동시에 참가자들에게 누구든 똑같은 내용의 공연을 제공한다. 그 안에서 어떠한 이야기를 구성할 것인지는 전적으로 관객 개인의 경험에 따른 영역이 된다.

5. 컨템포러리 공연에서의 관객성에 대한 이해

관객 참여형 공연인 펀치드링크의 〈익사자〉에서의 관객은 전통적 연극 형식에서의 객석에 앉아있는 관객과 비교할 때, 적극적 수용자, 능동적 해석자로서의 동일한 역할을 수행하고 있다고 볼 수 있다. 관객이 공연의 내용에 개입하는 경우가 없으며, 따라서 관객의 존재에 따라 공연의 서사와 내용이 변화하지 않는다는 점에서 그렇다. 하지만 펀치드링크의 공연에서 무대와 객석의 물리적 거리가 없어질 뿐만 아니라, 공연이 이루어지는 공간의 한가운데에 관객이 놓이면서, 관객은 공연의 외부 영역과 내부 영역의 교차점에 위치하게 된다. 이때, 펀치드링크의 작품은 관객에게 이성적 판단과 해석보다는 관객의 신체적, 정서적, 감각적 경험을 통한 의미 창출에 중점을 둔다. 관객은 확정된 텍스트 자체에 대한 이해가 아닌, 공연이 이루어지는 상황과 개인과의 관계를 통해 자신만의 이야기를 서술해 나가게 되고 서사를 완성해 나가는 작가적 위치까지 부여 받게 된다는 점에서 전통적 공연 형식 속 관객성과 차이점을 지닌다. 이때 중요한 점은, 펀치드링크는 관객의 수동성을 부정하면서 관객의 공연참여를 통해 능동적인 주체로 변화시키려고 하지 않는다. 관객을 교화의 대상을 보았던 20세기 아방가르드와 네오 아방가르드 연극과 달리, 펀치드링크의 연출가는 관객의 참여를 유도하고 강제하려고 하지 않는다. 반대로, 능동적 주체로의 관객에 대한 믿음을 바탕으로, 어떠한 개입 없이 관객에게 스토리를 구성하는 작가로의 위치를 부여하였다는 점에서 기존의 관람/참여, 수동/능동이라는 이분법적 사고를 벗어나서 관객성에 대한 새로운 이해를 제시했다고 볼 수 있다.

■ 참고문헌 ■

- 이진아(2011), 「포스트드라마 연극에서 관객의 위치는 어디인가?」, 『포스트드라마 연극의 미학』 김형기 외, 서울: 푸른사랑, pp.243-280.
- Bishop, Claire(2004), “Antagonism and Relational Aesthetics”, *October*, 110, pp.51-79.
- Boenisch, Peter M.(2012), “Acting of Spectating: The Dramaturgy of the Audience’s Experience in Contemporary Theatre”, *Critical Stages*, Vol. 7.
- Brook, Peter(1968), *The Empty Room*. London: Penguin.
- Cull, Laura and Gritzer, Karoline(2011), “Editorical”, *Performance Research: A Journal of the Performing Arts*, 16(4), pp.1-6
- Fisher-Lichte, Erika(2004), *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics*. Saskya Iris Jain (trans.) Abingdon and New York: Routledge.
- Freshwater, Helen(2009), *Theatre and Audience*. London: Palgrave Macmillan.
- Gardner, Lyn(2007), “There is something stirring”, *Programme Notes: Case studies for locating experimental theatre*, Lois Keidan and Daniel Brine (eds.) London: Live Art Development Agency.
- Grotowski, Jerzy(1968), *Toward a Poor Theatre*. London: Methuen.
- Lancaster, Kurt(1997), “When Spectators Become Performers and Theatre Theory: Contemporary Performance-Entertainments Meet the Needs of an ‘Unsettled’ Audience”, *Journal of Popular Culture*, 30(4), pp.75-80.
- McAuley, Gay(2000), *Spance and Performance: Making Meaning in the Theatre*. Ann Arbor: The University of Michigan Press.
- Phelan, Peggy(1993), *Unmarked: The Politics of Performance*. London and New York: Routledge.
- Phelan, Peggy(2004), “On seeing the Inivisible: Marina Abramovic’s “The House with the Ocean View” ”, *Live: Art and Performance*. Adrian Heathfield (ed.) London: Tate Publishing. Pp.17-27.
- Rancière, Jacques(2007), “The Emancipated Spectator”, *Artforum International*, 45(7), pp.271-280.
- Shaughnessy, Robert(2012), “Immersive Performance, Shakespeare’s Globe and the ‘Emanicipated Spectator’”, *The Hare*, 1(1).

제 3 발 표

국악이 너에게로 간다
퓨전국악, 대중음악, 광고음악, 영화음악

현 경 채

영남대학교 겸임교수, 음악평론가

국악이 너에게로 간다

퓨전국악, 대중음악, 광고음악, 영화음악

현 경 채
음악평론가, 영남대학교

2000년, 여러 대학에서 ‘한국음악의 이해’ 수업이 개설되었고, 필자는 고려대학교와 연세대학교에서 교양과정 수업을 담당하는 강사였다. 당시는 천리안, 네이버, 다음 등에 수업 전용 카페를 개설하여 학생들과 쌍방향 소통을 하면서 교양국악 강좌를 진행하였다. 당시 내 닉네임은 ‘재벌강사’였다. 다음카페를 통해서 학생들을 관찰하게 되었는데, 수업을 신청한 학생들은 전공과목과 취업준비에 지친 영혼을 위로받기를 원했으며, 특별히 무엇을 배워가겠다는 것 보다는 1주일에 한 번씩 멍 때리고 갈 요량으로 선택한 과목이었다. 그들에게는 「종묘제례악」, 「영산회상」, 「수제천」 보다는 마음의 빗장을 풀 수 있는 좀 더 만만한 국악이 필요 했었다. 그래서 본격적으로 그들의 마음속으로 다가갈 말랑말랑한 음악을 의도적으로 수집하기 시작 했는데, 의외로 알고 듣고 모르고 듣는 생활 속 국악이 상당히 많다는 점에서 놀라기도 했다.

이러한 연유로 알게 된, 대중의 시각으로 바라본 국악으로 ‘퓨전국악’, ‘대중음악’, ‘광고음악’, ‘영화음악’ 등으로 집약되었다. 이러한 작업이 때로는 음악회로 기획되기도 했고, 칼럼으로 정리되기도 했다. 2002년엔 국악방송 공개음악회에 고려대에서 내 수업을 듣던 성시경을 국악 반주에 맞추어 「네게 오는 길」, 「미소천사」와 함께 「98아리랑」을 노래하게 하고, 2004년엔 『종횡무진 우리음악 10』¹⁾ 책 속에서 글로 풀어내기도 했다. 2005년에는 엔니오 모리꼬네의 영화 음악 콘서트처럼, 영화의 한 대목을 함께 보다가 국악기로 영화 음악 OST를 연주하는 음악회²⁾도 무대에 올리게 되었다.

1) 현경채, “좌충우돌 종횡무진 오늘의 우리소리”, 『종횡무진 우리음악 10』, 한국문화예술진흥원·한길아트, 231-241 쪽.

2) 2005년 국악축전의 음악회로 기획되어 “종횡무진 국악 영화 음악이야기, 임권택과 강제규, 김영동과 김수철에서 원일까지”라는 제목으로 노영심의 피아노 연주가 함께 했었다.

심각한 것이 싫다. 누구를 막론하고, 최근 이러한 증상은 모든 사람에게 해당되는 듯하다. 그들은 조금만 지루해도 못 참는다. 손에 리모콘이 쥐어있고, 오른손 식지 손가락 끝에 컴퓨터 마우스의 버튼이 놓여 있는 한, 그들은 단 일초의 지루한 것도 용납할 수 없다. TV 채널이 너무 많은 탓도 있지만, 민첩하게 리모콘 버튼을 눌러대면서 순식간에 여러 방송을 넘나든다. 드라마를 보다가도 잠시 음악채널의 뮤직 비디오를 감상하고, 스포츠 중계의 스코어도 확인하는 등 분주하다.

도무지 긴 호흡은 없는 듯한 현대인들에게 있어서, 불현듯 한국음악은 어떤 의미로 다가 갈까? 라는 생각을 해 보았다. 세상의 주류 문화에서 밀려 찬밥 신세가 된 국악으로, 혹은 더 이상 젊은이들에게 특별한 의미 없을 것 같은 음악으로 생각할 수도 있겠다. 하지만, 사실은 자세히 찬찬히 살펴보면, 생활 속에서 영화 속에서 광고 속에서 대중음악 속에서 은연중에 들었던 반짝반짝 빛나는 상당히 멋진 음악들이 끊임없이 작곡되고 연주되었다는 사실을 발견하게 된다. 이 글은 알고도 듣고, 모르고도 들었던 생활 속의 국악을 찾아보고, 한국의 새로운 음악은 어떤 흐름으로 변해가고 있는지 최근 50년 사이에 새롭게 만들어진 한국음악 대중을 통해 바라보는 시선으로 정리한 작업이다.

이 글의 순서는 젊은이들에게 귀로 유혹하는 퓨전국악과 대중음악, 광고음악, 영화음악 순서로 풀어 보았다.

지금 국악계는 매너리즘을 탈피하려는 끊임없는 노력을 하고 있다. 천년이상을 하루같이 전통에 매달리던 국악인들. 그들 사이의 요즘 화두는 단연 변화이다. 우리음악 공연장의 분위기가 요사이 부쩍 활기 있어졌다.³⁾ 어떤 날은 아카펠라와 민요가 만나는 연주회가 있고, 어떤 날은 가야금과 힙합hiphop이 한 무대에서 공연된다. 몰려드는 관객의 수가 이러한 음악의 인기를 대변하고 있다.⁴⁾ 젊은이들이 국악을 하면 역시 다르다는 말을 여러 곳에서 듣게 된다.

1. 퓨전과 한국음악

인터넷을 타고 ‘퓨전국악’ 바람이 솔솔 분다. 힙합과 테크노·록·팝·재즈·탱고·살사 등 다양한 장르의 음악과 조화를 이룬 ‘퓨전국악’이 젊은이들에게 편안하고 익숙하게 다가온다. 오래전부터 있어오긴 했지만, 요즘처럼 ‘퓨전문화’가 유행한 때는 일찍이 없었다. 한

3) 현경채, “한국의 소리가 바뀌고 있다”, 『문화예술』, 2001.1.

4) 현경채, “국악 음악회장 나들이가 너무 행복한 젊은이들”, 『문화예술』, 2002.1. 56쪽.

때 유행했던 퓨전음식과 달리 최근의 퓨전 열풍은 특정 분야에만 국한되지도 않는다. 대중문화에서 예술, 출판과 학문적인 부분에 이르기까지 퓨전문화의 열풍은 이미 사회 전 영역에서 거세게 일어나고 있다. 국악분야에서도 퓨전의 열풍은 새로운 흐름의 ‘퓨전국악’이라는 장르를 만들며, ‘퓨전’은 ‘경계 허물어뜨리기 - 경계를 넘나드는 문화들’과 연관된 담론과 함께 다방면에서 광범위하고 활발하게 펼쳐지고 있다.⁵⁾

퓨전문화는 ‘F(Fusion)세대’라는 새로운 세대 개념을 끌어내기도 했다. 이 세대의 큰 특징은 무엇보다 기존의 관습에 얽매이지 않는다는 것이라 할 수 있다. 퓨전세대는 이질적인 문화요소들과 서로 다른 가치관을 쉴 새 없이 넘나들며 다양한 문화적 실험들을 잉태하고 있다. 의도했든, 의도하지 않았든 간에 지금 우리 문화는 서로 충돌하는 것들의 만남과, 그 만남으로 인한 새로운 것의 탄생이라는 문화적 상황에 놓여 있는 것이다.

국악계에서도 이처럼 변화되는 사회문화적 흐름에 영향을 받은 활동들이 활발히 이어지고 있는데 그 중 대표적인 것이 70년대 중반에 출발하여 90년대 중반부터 본격화 한 ‘퓨전국악’이라고 할 수 있다. 현대적 의미의 ‘퓨전국악’의 모습 이전에도 우리는 끊임없이 새로운 문화를 섞었던 사례를 발견할 수 있다. 조선시대의 향당교주(향악기와 당악기의 혼합 편성)나 태평소 생황 등의 서역악기가 한국의 악기로 토착화되는 과정에서, 그리고 서양음악의 악기 반주에 창작 혹은 편곡된 민요를 부르는 것 등에서 기존의 한국음악과 외래음악과의 퓨전의 사례를 발견할 수 있다.

1985년의 실내악단 ‘슬기둥’ 출현과 김덕수 사물놀이와 재즈 그룹 ‘레드선’이 함께한 일종의 ‘크로스오버’(cross over) 음악을 ‘퓨전 국악’의 시작으로 보는 시각도 있으나, 사실 이런 음악적인 흐름은 1970년대 작곡가 김영동의 음악 「어디로 갈거나」, 「삼포 가는 길」 등 ‘국악가요의 등장으로 시작되었다.⁶⁾ 김수철의 영화음악 〈서편제〉, 〈태백산맥〉에 이어, 이준호의 해금으로 연주하는 무용음악 「그 저녁 무렵부터 새벽이 오기까지」에서 일단락을 지었다.

이러한 흐름은 소릿꾼 김용우의 크로스오버 음악과 정수년, 강은일, 이꽃별의 해금음악으로, 그리고, 타악그룹 공명의 『통해야』 음반의 「연어 이야기」, 「보물섬」과 양방언의 「제주의 왕자」, 「프로티어」등의 음악으로 계속된다.

‘퓨전’이란 용어가 ‘퓨전재즈’에서 시작된 것에서 알 수 있듯이, 퓨전국악이 다분히 대중음악적인 마인드에서 시작된 장르 융합에서 출발한 만큼, 국악에서도 창작국악과 같이 순수예술음악의 전통을 근거지로 하는 음악이 아니라, 국악의 대중화나 생활화를 목적으

5) 현경채, “좌충우돌 종횡무진 오늘의 우리소리”, 『종횡무진 우리음악 10』, 한국문화예술진흥원·한길아트, 231-241쪽.

6) 현경채, “전통과 현대, 국악이 쫓아 온 30년의 화두”, 『문화예술』, 한국문화예술위원회, 2004.7. 47쪽.

로 하는 대중적 음악 활동에 붙여지는 것이 통념화 되어있다.

퓨전 국악의 열풍은 최근 국악공연장의 판도를 바꾸어 놓았다. 젊은 예술가들의 남다른 감수성은 관객의 공감대를 자극하여 하나의 감동으로 물결치는 공연형태로, 청각적인 것을 충족시키며 동시에 시각적인 볼거리를 제공하는 한 차원 높은 기획이 국악공연에서도 시도되었다.⁷⁾ 음악적인 변화를 넘어 설치미술과 마임의 이미지가 절묘하게 조화되고, 인터랙티브 미디어 아트와 결합되는 등 적극적인 모습으로 표출된다.

퓨전 국악에서 가장 먼저 두각을 나타낸 악기는 가야금이다. 지난 89년에 결성된 '서울 새울 가야금 삼중주단'의 음반 중 백대웅 편곡의 인도네시아 민요 「자바」와 파헬렐의 「캐논」은 광고 음악으로 사용되며 지금까지도 많은 이들의 사랑을 받고 있다. 가야금 삼중주단이 만들어진 이후, 잇따라 가야금 연주단이 창단 되었다. 가야금 앙상블 '사계(四界)'와 '숙명가야금 앙상블', '여울', '아우라' 등이 가야금 퓨전음악의 대표적인 앙상블이다. 그 외에도 25현가야금과 본인의 자작곡 노래로 일정부분 성과를 얻은 정민아 밴드가 있다.

모던 가야그머 정민아는 잔잔한 감동의 토크 콘서트를 진행자로 유명하다. 가야금을 연주하며 자신이 많은 자작곡을 노래하는 싱어송 라이터로 홍대인근 인디 라이브클럽을 중심으로 활동하며 상당히 알려진 인물이다. 정민아는 그녀의 음악을 토대로 서로의 경험을 이야기하고 주변의 사소한 일이 자분자분한 노래음악으로 만들어져 음반에 담기고 1만장 판매고를 올리며 '한국대중음악상' 후보에도 오르며, 중학교 2학년 음악교과서에 등재되기도 한 음악이다.⁸⁾ 사연을 읽어주며 진행된 그녀의 토크콘서트는 대중적으로 공감이 가는 큰 장점을 갖고 있다.

가야금에 이어 해금도 퓨전 국악의 하나의 흐름을 만들었다. 요즘 국악 음반 중에서 판매 실적을 올린 인기 음반으로 정수년의 『공』을 비롯해서, 해금 연주자 강은일의 『오래된 미래』, 김애라 『In loving memory』, 그리고 일본과 한국에서 동시에 발매된 꽃별의 음반 등이다. 이 것의 공통점은 퓨전과 뉴에이지 풍의 해금 음악이 담겨져 있다는 것이다. 꽃별은 KBS <유희열의 스케치북>에서 해금 연주로 시청자들에게 깊은 인상을 남겼던 해금 연주자이고, 최근에는 성의신과 조혜령이 연속적으로 해금 음반을 출시하였고, 일반인들의 꾸준한 사랑을 받고 있다.

이런 변화는 민요 계에서 가장 과격적이다. 전통 민요의 레퍼터리를 평소 듣던 음악형태가 아니라 아카펠라, 살사 재즈 등으로 변신시키는 작업이데. 「군밤타령」, 「개타령」 등은 아카펠라로 리메이크 되고, 「강원도 아리랑」, 「자진 뱃노래」, 「신고산 타령」 등은 라

7) 현경채, “한국의 소리가 바뀌고 있다”, 『문화예술』, 한국문화예술위원회, 2001.1.

8) 현경채, “여우樂, 가고 싶고 보고 싶은 만만한 축제”, 『월간 객석』, 2012.8.

틴재즈 계의 살사 음악으로 탈바꿈했다. 이러한 국악 퓨전의 다양한 시도는 ‘아나야’, ‘고래야’, ‘타니모션’, 최윤영, 권송희, 박인혜, 이정표 등 20,30대 젊은 국악 연주가들에게서 이루어지며 국악퓨전이라는 음악장르의 완성의 보게 하였다.

재즈적인 퓨전 국악으로는 김덕수패의 사물놀이와 ‘레드선’의 작업을 들 수 있다.⁹⁾ 이것은 국악에서 뿐만 아니라 재즈 입장에서든 민속음악을 융합시키는 퓨전재즈의 중요한 실험이며 괄목할 만한 성공사례로 기록되었다.

이러한 국악 퓨전은 ‘다양성 국악’이라는 점에서 긍정적인 결과로 국악계에 기여하였다. 지금은 ‘월드뮤직’, 혹은 타장르와의 ‘콜라보레이션’ 등의 다른 표현으로 ‘국악퓨전’이라는 용어사용을 일부러 피하는 경향이 있지만, 국악도 대중들에게 유쾌하게 통할 수 있다는 것을 증명한 음악그룹으로 ‘푸리’, ‘공명’, ‘바이날로그’, 그림(The林)이 있다. 이 그룹은 예술성과 대중성면에서 퓨전국악에 대한 관심을 갖게 만든 실제적인 공로자이다.¹⁰⁾

국악계의 이러한 흐름이 한국의 소리를 바꾸었다. 새바람은 언제나 찬반의 양론 속에서 존재했다. 원로 국악인들은 아직도 곱지 않은 시선으로 우려의 변을 늘어놓지만, 지금 국악계는 ‘퓨전 국악’ 자체를 당연하게 받아들이고 있으며, 공연장의 관객 수가 그 인기를 대변하고 있다. 두터워진 젊은 국악마니아 층이 퓨전 국악의 대세를 대변하고 있다.

퓨전 국악의 든든한 배경에는 1980년대 MBC TV <샘이 깊은 물>과 KBS TV <국악춘추>의 정규 편성을 들 수 있다. 방송매체에서는 심각한 국악이 아니라 대중과의 소통이 가능한 3-5분정도의 짧고 쉬운 국악이 필요했다. 이러한 배경이 국악실내악단의 탄생을 보았고, 국악실내악단 ‘슬기둥’이 TV방송의 최대 수혜자라고 할 수 있다. 한편, 1994년은 문화부가 ‘국악의 해’로 지정되었고, 매스컴에서는 국악의 새로운 흐름에 주목하게 되었으며, 자연히 국악실내악단 ‘슬기둥’을 모방하는 팀들이 생겨나게 되었다. 그후 2004년에 시작된 국악축전(2006년부터 나라음악큰잔치로 축제명이 바뀜)은 젊은이와 젊은 음악이 중심 되는 축제로 ‘퓨전국악’의 쓰임은 더 많아지는 계기를 마련하였다.

젊은 퓨전국악의 맥은 여우락 페스티벌이 잇고 있다. 국립극장의 여름 음악 페스티벌 ‘여우락’은 퓨전국악으로 꾸미는 한 달간 축제이며, 대표 여름축제로 자리 잡은 성공한 국악축제이다. 여우樂 페스티벌은 ‘여기 우리 음악이 있다!’의 준말이다. 여우樂 페스티벌에서는 아무도 ‘퓨전국악’을 이야기 하지 않는다. 하지만 2010년부터 시작된 이 축제에서는 양방언, 김은일, 김용우, 이자람, ‘푸리’, ‘공명’, ‘바람꽃’, ‘그림’, ‘양상블시나위’,....등 퓨전국악과 관련된 단체나 주요 아티스트들이 축제의 중요 출연진이다.¹¹⁾ 또

9) 현경채, “미스터 장고, 김덕수 세계를 두드리는 한국의 혼”, 『[KF] Koreana Korean』, 한국국제교류재단, 2006.

10) 유중강, “퓨전국악 현황과 실태”, 『창작국악 그리고 퓨전국악』, 2013국립국악원국악학술회의, 국립국악원, 72쪽.

한 다소 도발적인 ‘당신만 몰랐던 세계 속의 우리음악’이라는 홍보문구를 앞세워 월드뮤직계에 진출하여 사랑을 받아온 국악팀을 무대에 세웠고, 무엇보다도 대중적으로 인지도 있는 연주자의 공연을 전면 배치하여 볼거리를 제공하며, 축제의 문턱을 대폭 낮췄다는 점이 성공의 이유로 분석된다. 한 달간 진행되는 축제의 매 공연의 티켓이 매진행렬을 자랑한다는 점에서 의미있는 행사로 주목된다.¹²⁾ 2013년 만해도 여우락 페스티벌(2013. 07.03~27, 국립극장 KB국민은행청소년하늘극장)은 30개 팀이 꾸민 총 14개의 공연, 평균 객석점유율 121%를 기록하며, 대표적인 국악여름축제로 자리를 잡았다.¹³⁾ 퓨전국악이 없었다면 불가능한 페스티벌이다.

2. 대중음악과 한국음악

‘대중음악 속 국악, 국악 속 대중음악’에 대한 관심은 교양과정 수업시간의 학생들을 위한 것에서부터 시작 되었지만, 본격적인 수집 작업은 TBS 교통방송 라디오 〈이중환의 마이웨이(2005-2011)〉에서 ‘현경채의 우리음악’코너를 진행한 후부터이다. 2008년 2월부터 이중환 선생님의 폐암 재발로 방송을 이중환선생님께서 갑자기 방송을 그만두게 된 2011년 11월까지 3년 9개월간이다. 매주 20분가량 진정한 한국음악과 함께 대중음악 속 국악을 소개하였다.

퓨전의 양상은 대중음악 속에서 더욱 다양하게 드러난다. 우리사회에서 흔히 들을 수 있는 발라드, R&B, 힙합, 락 등의 대중음악은 장르를 불문하고 대부분이 서양에서 유입된 음악임에 틀림없다. 최근 대중음악에 국악의 요소를 집어넣은 음악이 다수 발표되고 있다. 태평소 음악을 사용한 서태지의 「하여가」부터 해금 연주가 들어간 롤러코스터의 「러브 바이러스」까지 많은 음악이 그 교류를 시도하고 있다.¹⁴⁾

1) 힙합과 락, 그리고 국악

요즘 한국의 대중음악 분야에서는 힙합과 국악이 만난 음악을 많이 볼 수 있다. 음악 한국의 전통적인 곡조와 노래 말을 응용한 한국적인 힙합은 실제로 가요 순위 프로그램

11) 유중강, “퓨전국악 현황과 실태”, 『창작국악 그리고 퓨전국악』, 2013국립국악원국악학술회의, 국립국악원, 77쪽.

12) 현경채, “여우락, 가고 싶고 보고 싶은 만만한 축제”, 『월간 객석』, 2012.8.

13) 현경채, “이제는 한국음악이다. 2013 한국 국악계”, 『아르코 웹진』, 2013.12.

14) Hyun kyungchae, “The Music of Korea today” 『International Newsletter』European Forum of Worldwide Music Festivals, 벨기에 2008. 10.

의 차트에 오르기도 했다. 힙합과 국악이 만난 음악으로는 황병기의 「아이보개」의 가야금 선율을 샘플링 하여 자신의 힙합 음악 속으로 사용한 음악, 가수 원선의 「서사」라는 음악이 그렇고, 신인가수 MR-J의 「아라리아래」, 그리고 드렁큰타이거(DRUNKEN TIGER)의 「아라디호」, MC 스나이퍼(Sniper)의 「한국인」등의 음악을 좋은 예로 들 수 있다.

MR-J와 함께 젊은 분위기의 「아리랑」으로 만난 박동진 명창의 목소리는 힙합 음악 속에서 만난 뜻밖의 소득이다. ‘좋다 잘한다’ 박동진 명창 추임새에 이어지는 사물놀이패의 신명나는 놀이가 있고, MR-J의 랩과 강렬한 해금 연주, 가야금의 소리 등 전통악기가 쉴 틈 없이 치밀하게 어우러지는 「아라리 아래」는 역동적인 힘과 희망의 메시지가 신선한 충격으로 다가오는 음악이다. 이 곡이 수록된 MR-J의 음반은 박동진 명창의 육성이 녹음된 공식적인 마지막 음반이기도 하다.

가요 프로의 순위차트에 오른 힙합가수 MC Sniper의 2집 음반의 국악적인 참여는 더욱 강해 졌다. 인트로Intro ‘初行(초행)’은 대중가요 최초로 국악으로 연주되었으며, 타이틀 음악 ‘韓國人(한국인)’은 ‘철가야금’, ‘태평소’, ‘아쟁’의 웅장하면서도 세련된 도입부를 시작으로 범상치 않은 자마йка 랩Jamaica Rap 후렴과 세련된 플로어의 MC Sniper만의 Rap, 거기에 국악 ‘창’기법의 코러스까지 여태껏 한국에서 시도하지 않은 독특한 스타일의 음악이다. 그밖에 된장 힙합이라는 신조어를 탄생시켰던 허니 패밀리와 세 멤버인 길과 개리, 디기리가 〈2000 대한민국〉 앨범에 ‘풍류가’가 수록되어 있다.

2) 록 음악과 신해철과 강산에

‘록 음악 국악’에는 신해철과 강산에 등이 대표적인 음악인이다. 신해철은 넥스트(Next) 시절 발표한 음반 『홈(Home)』에서부터 국악적인 음악을 발표 했다. 영화음악앨범 『바람 부는 날이면 압구정동에 가야한다』에 수록된 「코메리칸부르스」는 국악적인 여성 창을 사용하였다. 신해철은 국악적인 구음을 사용하거나 타악기로 국악적인 접근을 시도하여 사물놀이와 락(Rock) 음악과의 퓨전을 시도하기도 했다. 신해철의 국악적인 음악은 1997년 동계유니버시아드 폐막음악으로 작곡된 「아리랑」에서 음악적인 완성도를 받았다. 그 후 영국의 기타리스트와의 활동 중에 발표한 「무소유 (I've Nothing)」는 13분에 달하는 대곡으로 지금까지 쌓아온 국악적인 음악성향을 뽕과리와 장고, 대금과 태평소로 표현하였다. 이 곡은 품바타령과 장타령을 활용하여 다양한 접근을 시도한 한국적인 음악으로 평가된다. 2002년 월드컵 기간에 우리의 가슴에 깊은 인상을 심어주었던 “대~한민국”의 응원가 「Into The Arena」에서도 락과 국악의 절묘한 만남이 있다.

신해철과 원일(국악관현악단 예술감독)은 남다른 친분을 나누는 사이다. 2014년 12월 국립극장의 시나위 프로젝트에서 두 거장은 다시 만나서 대중음악과 국악계에 새로운 획을 긋기로 하였으나 10월 27일 갑작스런 사망으로 아쉽게도 이 프로젝트는 완성되지 못했다. 신해철의 국악사랑은 몇 곡의 음악으로 더 확인할 수 있다. 2005년 국악축전에서 의뢰를 받아 작곡된 「Rush to the battlefield」과 김덕수의 친구들이 김덕수 명인에게 헌정(트리뷰트)한 음반¹⁵⁾에 「난장 부기」가 있다. 2005국악축전기념음반 『2005 국악축전』 9번트랙에 수록되어 있는 「Rush to the battlefield」는 가사가 없는 순수 연주곡으로 그의 음악적 파워(에너지)를 고구려의 기상으로 담아냈으며 드넓은 제국, 진군나팔로 시작되는 기마(騎馬)병사들의 힘찬 결의가 느껴진다. 태평소, 해금, 오고(五鼓)가 신해철의 음악적 파워에 더욱 더 에너지를 불어넣어준다. 신해철은 이번 곡에 대해 이렇게 말했다. “오고는 우리 타악기 중 드물게 진보적인 형태로, 5개의 북의 개성적 배치, 안무를 겸한 역동적인 회전동작의 그루브 감 등, 연구 해 볼 부분이 많다고 생각되어 그간 주시해 왔으며, 사물놀이의 완만함을 보완할 수 있는 무기로 사용해 보았다. 이 외에 해금, 태평소, 팽과리, 다양한 종류의 북 등이 사용되었다. 오고의 달인인 이주희교수와 협력을 통해 얻어진 경험과 데이터는 모든 사람에게 공개될 수 있는 성질의 것으로, 언젠가는 우리 국악기의 샘플링 데이터 뱅크를 아마추어들이 쉽게 사용 할 수 있는 형태로 세상에 내놓고 싶은 소망이 있다.” 이 곡에서처럼 신해철의 음악은 파워가 넘친다. <로봇 태권V>를 감명 깊게 보았다는 그의 파워있는 음악 속에는, 순수함이 배어있다. 그래서 많은 팬들로부터 사랑을 받고 있는 것이 아닐까?.

김덕수 40주년기념 『미스터 장고』에 수록된 「난장부기」는 자신이 김덕수 명인과에게 영향을 받았다는 것을 넘어, 신해철이 음악으로 대한민국 장고명인 김덕수에게 헌정하는 내용을 담고 있다. 신해철은 작곡과 노래로 참여했고, 김덕수는 장고 피쳐링으로 함께 했다.

[Part. 신해철]

커피 한 잔 고맙죠 남은 담배 있나요
서둘지 말고 합시다 그럼 feel 안 나와요

[Part. 김덕수]

할 말도 없는데 뭘 말을 하래 그래도 하라니 하기는 해야지

15) 김덕수 40주년기념 음반 『미스터 장고』, 김덕수와 만나서 새로운 소리를 찾아온 다양한 분야의 여러 음악인들 중 일부가 참여해서 이뤄진 독특한 성격의 음반이다. 김광민, 넥스트 이하늘 정원영 한상원 린다사록 등이 참여 했다.

그런데 정말로 뭘 말을 한다나 이러다 아무 말도 못하고 끝나나
너무 또 이러면 실없이 보여요 (신해철 : 선생님 그런건 누구나 알아요)
끝내고 싶은데 끝이 안 나지네 에라 말보단 복이다
쳐라~~~~~!

감성과 가슴으로 한국인의 정서를 이끌어내는 록커 강산에는 그의 3집 앨범에 수록된 음악 「별뿔 없어」에서는 8박의 드럼 리듬에 장고, 북과 징, 팽과리 등의 타악 리듬을 첨가하여 음악을 완성도를 살렸으며, 「98 아리랑」에서는 피리, 팽과리 징으로 한국적인 느낌을 더해 주었으며, 특히 노래 중간에 들어가는 ‘추임새’는 판소리에서 느껴지는 한국 정서를 담아냈다. 2002년 겨울에 발매된 강산에의 최근 음악 「명태」는 아쟁의 시나위적인 기법을 시도한 음악이다.

그밖에도 김수철, 신중현, 그룹 ‘시나위’, 김도균 등 다수 음악인이 이미 그 이전에 국악과 락의 만남을 시도 하였고, 지금도 수많은 후배 음악인들의 업적은 새로 언급할 필요도 없을 것이다.

3) 발라드 R&B 월드뮤직, 그리고 국악

국악적인 느낌과 느린 템포의 대중음악은 정말 썩 잘 어울린다. 1970년대 후반 김영동, 한돌, 서유석, 송창식 등의 음악인들의 적극적인 활동을 시작된 국악과 대중음악과의 활동은 최근 박정현과 이안으로 이어진다. 조용필의 「한 오백년」과 「이별의 인사」에서 국악적인 시도가 있으며, 김수희의 「부적」에서는 해금의 음색을 만날 수 있고, 조관우의 「유배」와 유열의 「에루화」, 윤도현의 「거울」에서는 가야금이 사용되었으며, 안치환의 노래엔 피리와 태평소가 연주되었다.

미국유학과 가수 김동률은 2집 앨범(2000년)에는 노래 마지막에 뱃노래에 추임새를 넣어 국악적인 느낌을 살린 「염원」이라는 곡이 실려 있다. KBS 1FM의 ‘홍겨운 한마당’에 출연, 그 곡을 만든 계기를 묻는 사회자의 질문에 김동률은 ‘미국 유학중 문득 한국적인 대중음악이 없었음을 깨닫고, 그것을 계기로 한국적인 느낌의 노래를 만들게 되었다’고 했다. 아이러니한 것은, 외국생활의 경험이 있는 뮤지션의 노래가 ‘국악적’이라는 점이다. 이상은과 신해철이 그랬으며, 김동률의 「구애가(求愛歌)」는 「아리랑」의 김동률 버전이다. 이 음반 속에는 두 곡의 또 다른 국악적인 곡이 실려 있다. 「우리가 쓴 화살은 어디로 갔을까」는 한국 장단으로 전개되는 음악이며, 「자장가」는 한국의 전통사회의 농촌 풍경을 배경 삼고 부르는 노래이다. 이 노래 속에는 ‘굿거리장단’이 내재되어 있다.

이상은은 「공무도하가」와 「어기야 디어라」로 자신의 음악성을 국악으로 발산했다. 한국적 음악의 맛이 더욱 짙게 들어간 음악 「어기여디어라」는 3박자 계통의 전형적인 한국의 민요 「뱃노래」를 상징화한 음악이다. 제목이자 후렴구의 노랫말로 등장하는 ‘어기여디어라’는 우리 민요 뱃노래의 후렴구이다. 월드뮤직의 가능성을 제시하는 대중음악에 국악적인 요소가 들어가 있는 음악으로는 윤상의 음악이 있다. 윤상의 4집 음반 『이사』에는 2곡의 국악적인 음악이 담겨져 있다. 「Ni volas interpaoli (니 볼라스 인터파올리)」에는 한국의 가야금의 소리도 들리고, 이 음반의 또 다른 음악 「El Camino」는 한국의 민속악중 풍물놀이에 쓰이는 사물을 생각하면서 만든 음악이다. 그 밖에도 박정현의 「꿈에」(소금 한충은)와 이승환의 「당부」(가야금, 피리, 양금), 영화 참피언에서 남성 5인조 god 「간다」(사물)등 수많은 대중음악이 국악과의 새로운 시도를 모색하고 있다.

4) 국악전공가등의 대중음악 나들이

대중음악 기획사에 소속되어 있는 국악전공 음악가들이 있다. 그중에서 단연코 만인의 주목을 받고 있는 팀은 가야금, 거문고, 해금을 연주하는 세쌍둥이 국악그룹 IS(Infinite Sound)이다. 이들은 기존의 퓨전국악과는 또다른 독특한 음색을 선보이고 있다. ‘윤도현의 러드레터’, ‘오늘 아침 이문세입니다’ 등의 음악 프로그램을 비롯하여, 〈궁S〉, 〈향단전〉 등 드라마 카메오로 출연하기도 하는 등 대중과의 접점을 넓히는 활동에도 적극적이다.¹⁶⁾ IS는 2006년부터 본격적으로 활동을 시작했다.

‘고래야’는 국악인지, 가요인지, 재즈인지, 제3세계 음악인지 모를 새로운 음악을 들려주는 팀이다. 2012년에 KBS의 밴드서바이벌 프로그램 ‘Top 밴드2’에 참가했다. ‘Top 밴드1’에는 국악 밴드 자체가 참가한 적이 없었기 때문에 국악 밴드에게는 황무지라 생각할 수도 있는 프로그램에 참가하여 top16의 성적을 거둬 화려한 록음악 속에서도 국악이 주목받을 수 있음을 보여주었다. ‘고래야’는 세계 최대의 공연예술 축제인 에든버러 프린지(2013.0731~08.17 스코틀랜드 에딘버러)에서 장기 공연을 펼쳐 현지 언론의 호평과 함께 에든버러 프린지 페스티벌 최고 평점을 받았다.

퓨전국악그룹 ‘잠비나이’는 한국예술종합학교 전통예술원 01학번 동기생인 이일우, 김보미, 심은용으로 구성하여, 해금, 피리, 거문고와 일렉트로닉을 융합한 독특한 음악을 선보이고 있다. 국내보다 해외에서 더 유명하다. 잠비나이는 2014년 세계 최대 음악 페스티벌인 ‘글래스톤베리’를 비롯해 ‘로스킬데’, ‘엑시트’ 등에 출연했고, 유럽 14개국에서

16) 윤중강, “국악계에도 엔터테이너가 필요하다 세쌍둥이 국악그룹 IS”, 『문화예술』, 2008.

26회에 걸쳐 투어를 성공적으로 마친 바 있다. 또한 잠비나이는 ‘뮤콘’의 ‘프로텍션 마스크 클래스 초이스’ 프로그램을 통해 라디오 헤드와 아텔 등이 속해있는 영국 XL레코딩스의 프로듀서 로디 맥도날드와 새로운 싱글작업을 확정된 상황이다.

대중음악을 국악기로 연주한 음반이 있다. KBS국악관현악단의 단원인 해금연주가 성의신이 5번째 정규앨범은 『해금소리 5 : 추억』에는 옛 추억 위로 흐르는 해금의 선율이 현악4중주를 비롯하여, 보사노바, 탕고, 컨츄리 등 다양한 편곡으로 7080세대를 위한 정훈희 「꽃밭에서」, 유심초 「사랑이여」, 최백호 「내 마음 갈 곳을 잃어」, 송창식 「상아의 노래」, 한명숙 「노란 샤쓰의 사나이」 등을 수록하였다.

3. 광고와 한국음악

새로움을 모아 놀라움을 전한다는 광고 속에는 가야금이 등장한다. 파헬렐의 캐논이 가야금연주단에 의해 연주되고, 혈령한 청바지를 입고 등장한 청년이 느린 템포의 비보잉을 시작하면 다른 한명은 가야금 리듬에 맞춰 비트박스를 시작한다. 국악과 클래식, 그리고 비트박스가 정열적으로 어우러진 CF이다.

해금 연주는 유행에 민감한 광고음악시장에서도 단연 돋보인다. 신세대 해금 연주자 꽃별의 1집 음반의 수록곡 중 「small flowers near by the road」가 코리아나 화장품의 「ZAIN」의 광고 음악으로, 2집 수록곡 중 「Little Light In your heart」가 청정원의 기업광고 음악으로, 「도라지」가 부산 APEC정상회담의 공식 광고음악으로 각각 사용되어 많은 사랑을 받은 바 있다.

가야금 연주로 「고향의 봄」이 들어간 광고도 있다. 몇 해 전 ‘74434’라는 숫자가 선명한 한 광고가 눈길을 끈 것을 기억할 것이다. 출연자들은 추운 겨울임에도 옷을 벗고 등장을 한다. 이 CF의 컨셉은 ‘부끄러움’이다. 우리가 옷을 벗고 타인 앞에 서면 부끄럽듯이 74434라는 숫자는 우리에게 부끄러움이다. 해외로 유출된 74,434개의 문화재를 환수하기 위해 MBC TV ‘느낌표’에서 야심차게 마련한 코너인 ‘위대한 유산 74434’에서 문화재 환수 CF를 제작한 것이다. 문화재를 지키지 못한 우리의 현실을 부끄러워하는 뜻에서 코너 MC인 조혜련, 서경석, 정형돈, SS501의 멤버 박정민과 시민 모델들이 알몸으로 길거리에서 ‘74434’라고 쓰인 풋말을 들고 서 있다. 우리 스스로에게 우리 것의 소중함에 대한 경각심을 일깨우고자 제작된 이번 광고는 CF계의 거장 김규환 감독이 함께 했다. OB라거 「랄랄라」, 삼성전자 「쥬라기공원」편, 그리고 ‘잘자 내꿈꿔’ 유행어를 남긴

CF등이 그의 작품이다. 초등학교 앞, 정형돈씨가 벗은 몸으로 ‘74434’란 숫자를 들고 있고, 어린이들이 모여들어서 이 부끄러운 숫자에 가리는 장면이나오고 숫자 ‘74434’를 가리면서 이 광고는 끝난다. 가야금 연주는 미스코리아 이하늬가 맡았다.¹⁷⁾

보는 이의 가슴을 뭉클하게 만드는 이 CF의 배경음악은 가야금으로 연주되는 「고향의 봄」이다. ‘나의 살던 고향은 꽃피는 산골/ 복숭아꽃 살구꽃 아기 진달래.....’

우리가 잃어버린 것이 문화재 뿐 이겠는가, 음악의 모국어에 해당하는 한국음악의 대부분을 유실 했다는 사실을 안타깝게도 대한민국의 대부분의 국민은 모르고 있다. 그래도 다행인 것은 최근 들어 광고 속에서 한국악기 소리가 자주 등장한다는 점이다. 광고 속에서 만나는 우리의 소리는 가야금과 해금, 판소리 등의 순으로 꼽을 수 있다.

새삼스레 ‘우리 것은 소중한 것이여’라는 수십 년 전 TV속 광고 속에서 박동진 명창 남긴 유명한 카피가 생각났다. 광고시대에 또 한편의 광고에서 광고 그 이상의 것을 깨닫게 되는 순간이다.

대한항공 기업광고 〈우리에게만 있는 소리, 우리에게만 있는 나라〉에는 아「리랑」이 중요 주인공이다. 우리나라에 관심이 있는 외국인들이라면 「아리랑」을 들어봤을 것이다. 이 익숙한 우리 민요 아리랑을 이용해서 대한항공이 〈from Korea to Global〉이라는 광고를 제작했다. 처음에 가야금으로 「아리랑」을 연주하는 모습이 나오고, 곧 바로 프랑스와 스웨덴, 브라질을 비롯해 12개의 나라에서 각 나라를 대표하는 악기로 「아리랑」을 연주하는 장면과 소리들이 겹쳐지면서 그야말로 환상의 하모니를 만들어낸다.

POSCO의 기업광고 〈당신에게 배웁니다〉의 배경음악에는 ‘what a wonderful world’가 사용되었고, 꽃별이 우리 전통의 가락을 살려 연주한 음악이다. 해금으로 연주된 이 곡의 가락들이 우리 정서를 듬뿍 담고 있다. 재산을 만석이상 모으지 말고 어려울 때 일수록 남을 배려하며 세상은 혼자 사는 곳이 아니기 때문에 나그네에서 후하게 대접하라는 경부 최부자의 말이 나레이션과 함께 우리 전통의 가옥의 모습이 화면에 비춰진다. 광고 내내 해금 연주에 어우러진 전통 가옥의 아름다움을 느끼게 되는 광고이다.

영화감독 임권택과 정일성 촬영 감독이 등장하는 삼성전자의 TV광고도 있다. “제 삶의 영원한 주제는 아름다움입니다.” 100여 편의 영화를 만든 〈서편제〉의 임권택 감독이 등장한 〈이 세상 최고의 브랜드는 당신입니다〉 여기엔 판소리가 잔잔히 흐른다.

17) 현정채, “내가본 광고 이야기, 국악” 2007년

판소리 명창이 등장한 광고는 박동진 명창의 “제비몰리 나간다. 우리 것은 소중한 것이여”부터 시작하여 안숙선 명창의 코카콜라 광고가 있었다.

국악으로 듣는 베토벤의 운명교향곡은 LG 광고에 등장한다. 박범훈이 지휘하는 중앙국악관현악단이 녹음에 참여 했고, 차승원 나오는 보해복분자주 광고에 들어간 드미트리 쇼스타코비치Dmitri Shostakovich의 〈Jazz Suit No.2-IV Waitz II〉는 해금 연주가 김애라가 연주했다. 재즈에 심취한 쇼스타코비치가 재즈 분위기로 만든 왈츠곡으로 한국영화 〈텔미썬딩〉, 〈번지점프를 하다〉에도 쓰였고, 외국영화로는 〈아이즈 와이드셧〉에도 등장한다. 리복광고의 배경음악으로 사용된 적이 있다.

광고 한편으로 일약 유명해진 가야금 연주단도 있다. 대림산업의 〈e-편한세상〉 광고로 “새로움을 모아 놀라움을 전한다”는 CF가 바로 그것이다. 파헬렐의 캐논이 가야금연주단에 의해 연주되고, 이때 혈령한 청바지를 입고 등장, 느린 템포의 비보잉을 시작한다. 다른 한명은 가야금 리듬에 맞춰 비트박스를 시작하고 뒤쪽의 DJ는 새로운 하모니를 만들어 간다. 국악과 클래식, 그리고 비트박스가 이 분야의 최고 고수들에 의해 정열적으로 어우러지는 무대이다.

이 동영상은 인터넷을 통해 순식간에 퍼졌고, 음악을 연주한 가야금연주단은 하루 아침에 유명인사가 되었다. 축구 경기가 있었던 어느 해 6월 13일, 상암 월드컵 경기장에서 비보인 댄서 익스프레션과 함께한 가야금 연주는 TV전파를 타고 전국에 생방송 되었으며, 이들은 최근 밀려드는 공연요청에 즐거운 비명을 지르고 있다. 숙명가야금연주단, 비트박스 은준, DJ 이창의(tactics) 등 최고의 실력파들이 한자리에서 만난 만들어진 성과물이다. 극과 극의 서로 다른 사람들이 모여 오히려 그 어디서도 맛볼 수 없었던 색다름을 만들어낼 수 있다는 것의 증명이다. 이들은 새로움에 새로움을 더하면 놀라움이 된다고 믿고 있다.

기업 상품의 로고를 디자인 할 때 해금이 모델이 된 예도 있다. LG생활건강의 화장품 ‘더 후’의 디자인은 금빛이 도는 황색을 메인 컬러로 사용하여, 화려하면서도 고결한 이미지의 보석인 호박을 형상화 했는데, 이 로고는 전통 악기 해금의 모티브를 재현한 것이다.

고가 화장품의 마케팅에 시용된 특별한 사례도 있다. 태평양의 ‘설화수’는 진설제품 런칭 행사를 하며 해금 연주회를 열었다. 고객에게 감동을 주고 마음을 움직이기 위해서 동원되는 방법도 각각이다. 4000억원 매출을 올리며 한방 고급화장품 시대를 연 태평양의 ‘설화수’는 ‘설화 클럽’이라는 VIP 모임을 운영하고 있다. 설화클럽은 연극인, 디자이너 등 문화계 여성 인사 40여명으로 만들어졌다. 설화수는 강남의 한 호텔에서 ‘진설’이라는 제품의 런칭 행사를 열었고, 어두운 듯 조명이 깔린 내부엔 소나무와 대나무 등이

곳곳에 늘어서 있었고 한방 약초가 한국 전통그릇에 담겨 있었다. 해금, 가야금 등 개량 한복을 입은 국악 연주자들이 퓨전 국악 연주를 선보였다. 이날 다른 방에선 설화수가 초청한 6개국의 주한 대사 부인들이 제품을 테스트해보고 전통 보자기 싸는 법을 배웠다.

4. 영화 속 한국음악

‘한국영화 천만 명 시대’, 언제적 이야기를 지금에 와서 다시 꺼내느냐고 편잔을 들겠지만, 한국영화 천만 명의 시대, 그 시작은 임권택 감독의 영화 <서편제>로 예견된 것이 아닌가하는 생각을 해보았다.

1993년으로 거슬러 올라가 보자, 태흥영화사는 판소리 영화 <서편제> 제작했다. <장군의 아들> 시리즈로 큰 수익을 올렸던 태흥영화사는 이 영화에선 상업적인 성공을 기대하지 않았다. 4월 10일 개봉관인 단성사의 첫날 결과는 객석 점유율 60% 불과했던, 이 영화는 점점 관객이 많아지기 시작하며, 세 번째 주말에는 매진 사례를 기록했다. 5월1일에는 대통령이 청와대에서 사사했고, 그동안 극장에서 영화를 보지 않던 중장년층도 극장을 찾았다.

‘멀티플렉스’ 영화관이 없던 그 시절 <서편제>는 한 곳(개봉관)에서 가장 오래 상영된 영화(194일), 단관 최다 관객동원 (84만6427명)이라는 최고 기록을 갖고 있는 영화이다. 서편제의 성공은 일종의 신화다. <쉬리>가 등장하기 전까지 ‘한국영화 흥행의 한계치’라는 120만 명의 관객을 불러 모았고, 1개관에서 개봉하던 당시 가장 오랫동안 상영되며, 가장 많은 관객을 동원했다.

이렇게 시작된 한국 영화의 흥행 열풍은 강제규 감독의 <은행나무 침대>로 바람 몰이로 이어졌다. <실미도>, <태극기 휘날리며> 등의 영화로 관객 천만을 영화관으로 불러 내는데 성공 했으며, ‘칸느 영화제’, ‘베니스 영화제’등의 국제무대에서 <춘향전>, <올드보이> 등이 작품성을 인정받았다.

1) 임권택 감독의 영화, <서편제>, <취화선>

임권택 감독은 우리음악에 남다른 애정을 갖고 있는 감독이다. 그는 우리의 전통음악 중에서 특히 판소리에 많은 애착을 갖고 있다. <서편제(93)>, <춘향전(2000)>에서 판소리에 대한 감독의 생각을 영화로 풀어내고 있다. <서편제>는 득음의 경지를 찾아가는 판소리 소리꾼의 일생을 그린 영화이고, <춘향전(2000)>은 판소리 ‘춘향전’의 뮤직 비디오라고

할 만큼 영화에서 음악이 담당한 비중이 큰 영화로 중요무형문화재 조상현 명창의 판소리 ‘춘향가’에 영상을 집어넣은 영화이다. 〈취화선〉은 음악 영화는 아니지만, 감독은 이 영화에서 무게중심이 다분히 한국음악 쪽으로 치우친 것도 사실이고, 최근 100번째 영화 〈천년학〉으로 이어지는 임권택 감독의 한국음악에 대한 남다른 사랑이 확인되었다.

그밖에 임권택 감독은 한국 전통 음악을 영화 음악으로 사용한 예가 상당히 많다. 강수연 주연의 〈씨받이(1986년)〉에서는 구음(남도지방 판소리 명창들이 별다른 가사 없이 부르는 노래)이 사용되었다. 〈아제아제 바라아제 (1989)〉에서는 범고 범종이 등장하는 불교음악과 생황이 쓰였다. 임권택 감독의 또 다른 영화 〈태백산맥 (1994)〉와 〈축제 (1996)〉는 전체적으로 무거운 내용을 담고 있는 영화의 흐름과는 다르게 예쁜 한국 음악이 아름다움을 빛나는 영화이다.

2002년 제55회 칸 영화제에서 임권택 감독은 〈취화선〉으로 한국 영화사상 처음으로 감독상을 따냈다. 1980년대 이래 〈씨받이〉〈서편제〉〈태백산맥〉〈춘향전〉 등을 통해 ‘가장 한국적인 것이 가장 세계적인 것’이라는 점을 확인 했으며, 임권택 감독은 한국적 영상언어와 한국음악으로 집요하게 서방세계를 설득해왔다.

판소리를 소재로 한 영화 〈서편제〉의 빅 히트는 한국인들에게 ‘판소리’라는 음악 장르를 다시 한 번 생각하게 하는 기회를 주었으며, 무명의 오정해를 스타로 만들었다.

영화 〈서편제〉의 명장면은 ‘진도아리랑’ 씬 이다. 카메라의 정지된 화면 에서 주인공 세 사람은 진도 아리랑을 부르며, 아주 멀리서 점점 화면 앞으로 다가와 사라지는 장면이다. 아버지(유봉)는 등짐을 메고, 흰 저고리 검은 치마의 딸(송화)은 가방을 들었고, 짧은 머리 아들(동호)는 북을 메고 있다. 고단한 유랑세월 그러나 이들의 느린 걸음은 아버지가 ‘진도 아리랑’을 선창하고 딸이 이에 화답하면서 점점 활기를 띤다. 시무룩하던 아들도 내려올수록 힘 있게 북을 친다.



〈그림 1〉 서편제 포스터

영화 〈서편제〉의 명장면 두 번째는 ‘폐가움막’에서 소리를 배우는 장면이다. 소리와 배고픔에 염증이난 동호(김규철 분)가 집을 뛰쳐나가는 장면에서는 주제음악 ‘천년학’이 흐른다. 애절한 대금 소리의 음악, ‘천년학’의 주인공은 대금연주자 박용호(전 한국종합예술학교 교수)이다.

임권택 감독의 영화 〈취화선〉에의 한국음악의 쓰임은 더욱 심화되었다. 음악은 김영동이 담당 했다. 이 영화의 첫 자리에서는 궁중음악의 백미인 ‘수제천’이 흐른다. 장승업이 일필휘지하며 그림을 그리는 첫 장면에 이어서 다도와 함께 흐르는 음악은 장중한

분위기의 음악 ‘수제천’이다. 이 영화에서 단소는 상당히 중요한 악기이다. 장승엽은 단소에 능한 것으로 유명하다. 장승엽 분으로 출연한 최민식은 국립국악원 객대규 악장으로 부터 실제로 단소를 배웠다. 장승엽이 평생 그리워했던 기생 매향역의 유호정이 영화 속에서 연주하는 전통 악기는 생황이다. 단소와 생황은 매우 잘 어울리는 악기이다. 국악에선 이 악기의 듀엣을 ‘생소병주’라고 한다. 장승엽과 매향이의 연분을 암시하듯 이 영화의 곳곳에 단소와 생황의 병주가 나온다. 승엽과 매향의 단소와 생황의 이중주로 연주된 음악은 ‘영산회상’의 8번곡 타령이다.



<그림 2> 영화 취화선의 포스터

이 영화에서 음악과 영화가 잘 맞아 떨어진 가장 인상 깊은 명장면은 장승엽이 떠나는 장면이다. <서편제>에서 한국의 사계를 담아낸 정일성 촬영 감독은 장승엽이 떠나는 <취화선>의 장면에서도 한국의 사계를 큰 화면에 한 폭의 수묵화 같은 앵글로 잡아냈다. 녹색의 푸른 벌판의 여름 풍경이 있으며, 붉은 색과 흰 눈이 대비되는 겨울, 그리고

갯벌과 날아가는 철새의 모습은 떠나는 사람의 쓸쓸함을 더욱 애절하게 한다. 가슴시린 아름다운 영상과 함께 어우러지는 음악은 중요무형문화재 이춘희 명창이 부르는 경기민요 ‘이별가’이다. ‘이별이라 이별이야 ~ ’ 느릿하게 높은 음으로 청아하게 내지르는 ‘이별가’는 영화 관람 내내 인상 깊은 음향으로 오랜 시간 귓전을 울린다.



〈그림 3〉 영화 취화선 생황 부는 매향이

임권택 감독의 영화는 한국 전통 음악을 영화 음악으로 사용한 예가 상당히 많다. 강수연 주연의 〈씨받이(1986년)〉에서는 구음(남도지방 판소리 명창들이 별다른 가사 없이 부르는 노래)이 사용되었다. 〈아제아제 바라아제 (1989)〉에서는 범고 범종이 등장하는 불교음악과 생황이 쓰였다.

대중음악으로 명성을 얻은 가수 김수철은 〈서편제〉의 영화음악의 성공으로 자신감을 얻었고 이어서 〈태백산맥〉, 〈축제〉등의 영화음악을 담당했으며, 영화 음악 전체에 국악기를 사용했다. 〈태백산맥〉의 마지막 장면에서 '소화(오정해 분)'가 씻김굿을 하는 장면이 관객에게 상당히 인상적으로 남는다. 임권택 감독의 영화 〈축제(1996)〉는 치매에 걸린 노인의 죽음과 장례에 대해 다루었으며, 판소리 소리꾼 오정해와 안성기, 정경순 등이 출연한 영화로, 소금 소리가 아름다운 영화의 주제 음악 ‘꽃의 동화’는 장례라는 영화의 어두운 주제와 상반된 이미지의 음악이다. 주제 음악과 메인 테마음악에서 연주하는 김성운(피리)과 박용호(대금, 소금) 담당했는데, 그들의 감성적이며 완성도 있는 연주 덕분에 영화가 종영된 후에도 깊은 여운으로 남는다. 김수철은 임권택 감독과 〈서편제〉, 〈태백산맥〉, 〈축제〉

등 3편의 영화음악을 담당했는데 , 국악을 상용했는데도 불구하고, 이 3편의 영화 모두 O.S.T로 만들어 졌으며, 상당한 판매 실적으로 올랐던 것으로 기억된다.

2) 영화 속 해금음악

영화 속에서 해금음악이 중요하게 쓰인 것으로는 장선우 감독의 영화〈꽃잎〉과 김기덕 감독의 영화 〈활〉 등이 있다. 원일이 음악을 담당한 이 영화〈꽃잎〉은 해금 음악에 많은 영향을 끼쳤다. 이정현, 문성근, 이영란, 설경구, 추상미 등의 배우가 출연한 영화 〈꽃잎〉은 한 소녀로부터 출발한다. 15세 소녀의 말과 노래, 그녀의 웃음과 눈물을 통해 1980년 오월의 기억 속으로 들어가게 한 이 영화의 음악은 피리 연주자로, 타악그룹 푸리의 멤버로, 유명한 원일(국립국악관현악단 예술감독)이 담당했으며, 그는 이 영화로 원일은 대중상 영화 음악상을 수상 했다. 섬뜩한 해금의 음색이 인상적인 이 영화의 주제음악은 정수년(한국예술종합학교 교수)이 연주했다.

꽃잎 이후에도 원일은 〈이재수의 난〉과 일본의 호러물 〈링〉의 국내 리메이크 작에서 이전의 음악에서는 들을 수 없었던 자신의 음악색깔을 드러내기도 했으며, 홍상수 감독의 〈강원도의 힘〉, 〈생활의 발견〉에서도 함께 하는 모습을 보여주었다. 〈아름다운 시절〉과 〈원더풀데이〉 〈황진이〉까지 원일의 영화음악은 계속되고 있다. 원일은 전문 영화음악 작곡가가 아님에도 불구하고 세 번의 대중상 음악상을 수상했다.

김기덕 감독의 영화 〈활〉에서는 해금 소리가 영상과 만나 더 아름다운 영화로 완성되었다. 영화 〈활〉에는 강은일의 해금 음악이 사용되었고, 낭만적인 해금선을 덕분에 일반적인 김기덕 감독 작품 같지 않게 멜로디의 여운이 길게 남는 영화로 완성되었다. 영화 제목처럼 영화 속 두 주인공이 활로 쏘서 소리를 얻는 장면은 배우의 심리묘사에 완성도가 아주 좋다. 실제 영화 속에서의 활의 소리는 해금소리와 상당히 비슷하다.

강은일은 개성적인 해금연주자로 손꼽힌다. 전통 악기 해금을 현대음악과 접목하는 그의 음악세계는 영화 〈활〉과 소통했다. 강은일의 해금 음반 『오래된 미래』의 수록곡들이 물이나 저녁의 이미지 등, 영화 속 바다에의 이미지와 잘 맞았다. 이 영화 음악에서의 악기는 해금이 주인공이고 거기에 피아노, 신시사이저, 일렉트릭 베이스, 클래식 기타, 퍼쿠션, 가야금, 피리, 대금, 현악 4중주가 해금소리와 어우러지는 묘한 완성도를 보여주었다, 김기덕 감독의 영화가 대개 음악이 강조되지 않지만, 이 영화 〈활〉에서는 처음부터 화면과 소리가 잘 엮여 나갔으며, 해금이 전체 영화에서 크게 부각되었다.

3) 강제규 감독의 <은행나무 침대>와 음악 감독 이동준

강제규 감독의 데뷔작인 이 영화에서는 가야금이 중요한 매개로 등장한다. 영화 곳곳에 가야금의 음악이 흐르며, 주인공인 한석규가 직접 가야금을 연주하는 모습도 나온다. 시종일관 가야금과 대금의 음악이 영화 속에서 흐른다. 빠른 템포의 영화진행, 그리고 컴퓨터 그래픽의 적절한 활용이 돋보이는데, 한석규 신현준 진희경 심혜진의 사실적인 연기, 세련된 영화음악으로 작품성으로도 성공했다는 평가를 받은 작품이다.

석판화가인 수현(한석규)과 외과 의사인 선영(심혜진)은 서로 사랑하는 사이다. 둘은 수현이 꿈에서 본 침대를 사들이면서 논리적으로 설명할 수 없는 일들을 겪는다. 천 년 전, 궁중악사 중문(수현)과 미단공주(진희경)의 사랑은 그녀를 사랑하는 황장군(신현준)의 방해로 이루어지지 못했다. 둘은 은행나무로 환생했다가 중문은 다시 환생을 통해 수현이 되었고 미단은 은행나무 침대의 영혼이 되었다.

‘천 년간 변하지 않는 사랑’, 영화 <은행나무 침대>의 주제이다. 이 영화에서 가야금은 중요한 매개가 된다. 또한 영화 속에서는 한석규가 가야금을 타는 장면이 있는데, 어떤 영화보다도 가야금을 타는 모습을 사실적으로 그려내고 있다.



<그림 4> 영화 은행나무침대 포스터

영화 속에서 주인공은 우연히 가야금을 만드는 공방을 찾아가게 되고, 악기를 만드는 장인으로부터 전생의 실마리를 찾게 된다. 이 영화 속에서 ‘가야금’은 과거와 현재, 또 두 사람의 사랑을 이어가는 매개 악기로서 작용을 한다. <은행나무 침대>에서는, 현실 속에 존재하는 수현이 과거 속 세계로 가는데, 가야금 소리는 적절하게 작용을 한다. 영화 속에서는 실제 궁정 악사가 가야금을 타는 장면은, 마치 옛 벽화나 그림이 움직이고 있는 듯 신비로우며, 가야금에 관한 좋은 인상을 갖게 하는데 큰 도움을 준다. 즉 가야금을 연주하는 장면이 클로즈업으로 등장을 통해, 가야금의 구조, 가야금의 연주법 등을 자연스럽게 알 수 있다.

또한, 이 영화음악은 단지 가야금을 매개로 해서 복고적인 분위기만을 연출하는 것이 아니다. 영화 자체가 시공을 초월한 영화이기 때문에, 크로스오버 음악적인 시도를 하고

있다. <은행나무침대>의 메인타이틀은 한국의 전통악기인 가야금과 대금과 함께 신디사이저 피아노, 혼 바이올린 등 현악기들이 함께 편성된, 이른바 크로스오버를 지향한 음악이다. <은행나무침대>의 메인타이틀은 한국의 전통악기인 가야금과 대금과 함께 신디사이저, 피아노, 혼, 바이올린 등의 악기가 함께 편성된, 크로스오버를 지향한 음악이다. 이 영화의 음악은 이동준이 작곡했다.

영화음악가 이동준은 서울예술대학 실용음악을 전공했다. 그동안 영화 <무궁화 꽃이 피었습니다> <구미호> <결혼이야기 2> <초록물고기> <지상만가> <2002 로스트 메모리즈> 등의 음악을 만들었다. 그는 또 <록 햄릿>등 뮤지컬의 음악, 무용음악도 많이 만들었다.

<은행나무침대>에서는 웅장한 오케스트라 음악에 대금, 가야금 등 우리 악기를 사용했다. 사운드 트랙에 수록된 테마곡들은 모두 22곡 황장군의 저주로 은행나무에서 현세의 석판화가인 수현으로 환생한 종문이 과거의 미단 공주와 이루지 못한 사랑의 실체를 찾아가는 과정 속에서 작곡가 이동준의 작곡기법이 잘 나타나고 있다. 영화 클라이막스 부분에 흐르는 테마곡 <월식>과 <이별 불타는 침대>에서는 매끄러운 오케스트라 연주와 협연하는 가야금과 대금 구음의 조화가 사운드 트랙의 완성도를 더해준다 .

4) 이준익 감독의 영화 <왕의 남자>와 음악 이야기

감우성, 정진영, 강성연, 이준기 주연의 조선 최초의 궁중 광대극을 그린 영화 <왕의 남자> 주옥같은 음악은 이병우의 손길로 만들어진 음악이다. 영화 <왕의 남자>에는 음악감독 이병우가 오로지 이 영화를 위해 작업된 음악으로 영화 속 캐릭터의 개성과 사건, 감동을 아우르며 영화를 더욱 풍성하게 하는 원동력이 되고 있다.

현재 중요무형문화재 제3호로 지정돼 있는 ‘남사당놀이’는 풍물(농악놀이), 버나(접시돌리기), 살판(땅재주), 어름(줄타기), 덧뵈기(탈놀이), 덜미(인형극) 등 여섯 종목으로 구성된다. 위의 여섯 종목을 크게 둘로 가를 수 있다. 앞의 셋은 기예적인 측면이 강하다. 몸만 되면 다 된다. 뒤의 셋은 다르다. 몸이 머리에 따라 움직여야 한다. 청중과 상황에 따라서 다른 모습이 된다. 거기에는 해학과 풍자가 있다. 그리고 그것은 세상을 바라보는 ‘눈’에서 나온다. <왕의 남자>에선 남사당놀이의 여섯 종목을 모두 보여준다. 그러나 앞의 셋은 대개 스쳐 지나가면서 화면의 역동성을 부여해주고, 뒤의 셋은 영화를 보는 관객에게 화두처럼 다가온다.



〈그림 5〉 영화 왕의 남자 포스터

21세기에 만들어진 영화에서의 연산은 주인공의 자리를 한 뼉뼉 양보하고 있다. ‘왕’ (연산)의 주인공이 아니라, 왕의 ‘남자’(광대)가 주인공인 것이다. 이준익 감독의 궁궐을 그려내는 방식도 다르다. 앞의 영화들은 대개 궁궐안의 밀실을 다룬다. 여기에는 삼현육각, 가야금 등이 등장한다. 〈왕의 남자〉는 이제 밀실에서 벗어나 ‘마당’으로 향한다. 그리고 거기서 민중들의 얘기를 끄집어낸다. 왕은 마당의 광대를 향해서 활을 쏘지만, 광대는 줄을 타고 있다. 그는 그런 식으로 왕 혹은 세상을 향해, ‘맞장’을 뜨고 있다.

영화에서 또 중요한 것이 소극(笑劇)이다. 영화는 광대 소학지희(笑謔之戲)를 재연해 냈다는 것이다. 영화에선 이 소극(笑劇)을 통해, 시대를 얘기한다. 그래서 놀이이자, 역사이자, 현실이다. 따라서 소극은 신명나기도 하고, 섬뜩하기도 하다.

5) 〈스캔들〉 〈선택〉 〈내 여자친구를 소개 합니다〉

17세기말 유럽 클래식 음악 양식과 국악의 어울림이 있는 영화음악 〈스캔들〉은 기타리스트 이병우가 작곡했다. 이재용 감독이 2003년에 제작한 영화로 배용준, 이미숙, 전

도연이 주연으로 참여한 상당히 아름다운 색감의 영화이다. 영화 <스캔들>은 가야금과 대금, 첼발로 등의 악기를 사용하여 영상의 이미지와 음악의 조화를 맞추었다.

결코로는 세도가의 정부인으로 살아가며 남자들을 유혹하는 이중생활을 영위하는 조씨 부인. 한편, 과거에 급제했으나 관직을 마다한 채, 못 여인에 탐닉하고 시, 서, 화를 즐기는 이단아 조원. 말 못 할 첫 사랑의 상대이자 사촌 지간인 둘은 은밀한 사랑 게임의 동업자이다. 후원의 연못에서 배를 띄어 놓고 뱃놀이를 즐기는 장면에서 중요무형문화재 제41호로 지정되어 있는 12가사의 음악이 등장한다. 대학에서 가사를 전공한 김현정이 직접 영화에 등장하여 12가사 중에서 <춘면곡>을 불렀다. 가야금양상블 ‘사계’의 리더를 지낸바 있는 고지연의 가야금과 이영섭의 대금음악이 고급스럽게 사용되었다.



<그림 6> 영화 스캔들의 포스터

영화 <선택>은 45년의 세월도 꺾지 못한 신념의 최장 기수 ‘김선명’의 실화를 바탕으로 한 영화이다. 이 영화 음악의 프로듀서는 퓨전국악 이라는 장르를 추구하는 그룹 ‘Whool’

대표 최윤상 담당했다. 아름다운 선율 속에 감성을 자극하는 타악기 소리는 타악 그룹 공명과 음색적인 면에서 공통점을 발견하게 된다. 아마도 ‘공명’의 리더로 활동했었던 최윤상 때문이 아닐까 생각된다.

전지현의 주연의 영화 <내 여자친구를 소개 합니다>에도 국악기가 들어가는 주제음악이 있다. ‘다섯 번째 청혼자’에서는 가야금이 등장하며, ‘새끼손가락의 약속’에서는 해금과 대금의 음색과 만날 수 있다.

6) 영화 <전우치>와 음악감독 장영규

2009-2010년 극장가를 휩쓸었던 영화 전우치 (감독 최동훈 주연 : 강동원 김윤식 임수정 유해진) 현란한 특수효과와 주연배우들의 연기력이 절묘하게 조화를 이루면서 관객들에게 큰 재미를 선사했다. <타짜> <범죄의 재구성>을 통해 탁월한 캐릭터 창출 능력을 보여주었던 최동훈 감독의 특징이 <전우치>에서 다시 한 번 발휘되었다. 고전영웅소설 속 인물들을 흥미롭게 재해석한 캐릭터 전우치와 화담을 필두로, 서인경, 초랭이, 천관대사, 여배우, 신선들 그리고 인간의 모습을 한 요괴들까지, 모두 저마다 개성이 뚜렷한 캐릭터들이다.

하지만 영화를 더욱 돋보이고 몰입하게 만드는 요소는 영화음악의 공헌도 무시할 수 없다. 영화 초반부에 전우치가 왕궁에 옥황상제로 위장하여 난입하는 장면에 등장하는 흥겨운 음악은 주인공 전우치의 캐릭터를 뚜렷하게 제시해준과 동시에 이 영화의 성격을 대변해주고 있다. 듣기만 해도 한층 흥이 넘쳐 어깨를 들썩거리게 만드는 국악과 트로트 리듬이 가미된 전우치 의 영화 음악 ‘궁중악사’이다. 영화와 음악의 흐름은 장면에 적절하게 사용되었을 뿐만 아니라, 화면의 비어 있는 구석을 채워주는 음악이, 이 영화를 참 잘 살려 다고 해도 과언이 아니다. 웅장하고 거창한 음악이 아니더라도 참으로 영화를 잘 바춰주고 메꿔주고 있다,

음악감독 장영규는 <좋은 놈, 나쁜 놈, 이상한 놈>, <달콤한 인생>, <타짜>, <얼굴 없는 미녀>, <황해> 등으로 대한민국 영화음악계를 이끌어온 인물이다. 그 중 <달콤한 인생>으로는 세계 3대 판타스틱 영화제 중 하나로 꼽히는 시체스 영화제에서 최우수 음악상을 수상하는 쾌거를 올리기도 하였다. 언제나 예상을 뛰어 넘는 파격적인 스타일로 호평 받아온 그는 <여배우들>에서도 같은 영화음악 창작집단 ‘복숭아’의 멤버인 이병훈 감독과 함께 모던 하면서도 스타일리시한 음악으로 영화에 더욱 힘을 실어준다. 장영규는 어어부 프로젝트를 거쳐 달과란(시나위, H2O, 뽀뽀밴드, 뽀뽀롱스타킹), 방준석(유엔미블루), 이병훈(도마뱀, VOY)으로 구성된 음악창작집단 ‘복숭아’의 멤버로 활동하고 있다.



<그림 7> 영화 전우치 포스터

장영규는 국악전공은 아니지만 한국음악에 대한 남다른 애정으로 2007년 음악단체 ‘비빙’을 결성하였다. 돈은 영화관에서 벌고, 실험은 국악관에서 한다는 이야기를 듣고 있다. 대중에게 낯설게 느껴지는 불교음악, 가면극음악, 궁중음악 등을 다루면서도 음악구조를 해체·재구성하며 동시에 영상과 무대미술 등의 시각매체를 접목시켜 새로운 음악적 양식을 무대 위에서 구현하고 있다. 영화 <전우치>에서도 중국음악 ‘대취타’를 해체하고 재구성한 음악을 비롯하여 국악기로 연주한 코믹하고 재기발랄한 음악을 여러 곡 만들어 영화의 완성도를 높이는데 큰 역할을 했다.

7) 영화 <위낭 소리>와 국악 그룹 ‘아나나’

영화 <위낭소리>는 평생 땅을 지키며 살아온 팔순의 농부와 그 곁에서 묵묵히 30년을 함께한 늙은 소 이야기로, 수많은 방송 다큐멘터리를 연출한 이충렬 감독의 첫 극장용 장편 다큐멘터리이다. 사라져가는 것들에 대한 회한과 그리움을 담아낸 <위낭소리>는 주제와 내용은 물론 국내 극장용 다큐멘터리에서는 드문 HD로 촬영한 영상미와 완벽한 편집, 공들인 사운드 믹싱, 감동적인 오리지널 스코어까지 관객과 평단의 찬사를 받으며 ‘제13회 부산국제영화제’에서 ‘PIFF 메세나상’(다큐멘터리부문 최우수상)을 수상한 작품이다.

영화 <위낭 소리>의 음악 감독은 허훈이, 음악은 민요와 판소리, 굿소리 등 전통 음악을 대중음악과 접목시키는 퓨전국악 보컬 그룹 ‘아나나’가 맡았다. 영화 OST중에서 가장 인상 깊은 음악은 토속민요 ‘따복네’이다. 우리민요의 아름다운 구조를 드러내는 데에 역점을 둔 작품이다. 원곡에서의 부름에 대한 답을 자동기술법적¹⁸⁾으로 서술한 노랫말을 서도소리 특유의 떨림, 경기소리 창법의 몽환적인 음색과 어우러지도록한 음악. 시골 노인과 소, 풍광을 서정적인 선율로 표현해 다큐멘터리의 진정성을 배가시켰다는 평을 받고 있다. 영화 <위낭 소리>는 개봉이후 기대 이상의 성공을 거두었고, 독립영화 최초로 개봉 8주차 관객동원 200만을 돌파하며 ‘국민영화’로 자리매김을 하였다. <위낭소리>의

18) 자동기술법적: 이성이나 기존의 미학을 배제하고 무의식의 세계에서 생긴 이미지를 그대로 기록하는 것, 주로 시와 회화에서 행해졌다.

O.S.T를 담당한 퓨전국악 보컬그룹 ‘아나야’가 영화 상영과 함께 생생한 라이브 공연으로 관객들을 찾기도 했다. 2003년 창단한 아나야는 2005년 제3회 한국가요제에서 「신사랑가」로 동상을 수상했고, 2007년 제1회 21C 한국음악프로젝트 「기원」으로 장려상을 수상했으며 2008년 제2회 21C 한국음악프로젝트에서 「따북네」로 아리랑상을 수상하면서 그 실력을 이미 과시한 바 있다. ‘아나야’는 팀내에 3명의 보컬을 둘 만큼 민요의 현대화에 관심을 두고 있다.

제 4 발 표

‘타인 없는 예술’ 넘어서기
나 홀로 창작과 왜곡된 예술애호의 딜레마 고찰

심 상 용

동덕여자대학교 큐레이터학과 교수

‘타인 없는 예술’ 넘어서기

나 홀로 창작과 왜곡된 예술애호의 딜레마 고찰

심 상 용
동덕여자대학교 큐레이터학과 교수

만일 우리가 고급예술제도를 초월하면 아마도 또 다른 자유가 우리에게 다가올는지 모른다.

- 니콜라스 월터스토프 -1)

1. 문제제기 : 미술애호의 현주소

사람들은 대체적으로 제도가 옳다고 간주하는 것을 옳은 것으로 가정하는 경향이 있다. 그렇게 하는 편이 그것을 의심할 때 야기될 수 있는 위험을 피하는 길이기 때문이다. 믿는 것의 믿지 않는 것에 대한 상대적 안정성이라는 가정 안에서 인식행위가 이루어지는 것이다. 하지만, 위험을 회피하기만 할 때 사유의 관료제화라는 귀결을 피하기 어렵다.

니콜라스 월터스토프(Nicholas Wolterstorff)에 의하면, 위험의 지속적인 회피와 그로 인한 사유의 관료화가 오늘날 글로벌 현대미술 장이 처한 상태다. 외적 안전의 추구 속에서 내적으로 무너져내린 것이다. 고급예술제도 속에 깊이 매몰되어 있어, 그것에 대한 믿음의 맥락 안에서 사유하고 인식하는데 익숙해져 있는 것이다. 고급예술제도의 밖에서 전까지는 그것을 지지해오던 요인들, 끊임없이 생성되는 아트스타의 목록, 브랜드화된 것들의 소비, 만연한 오락적 감각주의, 투기적 교환과 정당화 등이 전혀 문제로 인식되지 않거나 인식되더라도 경미하고 지엽적인 기능장애 정도로 인식되는 것이다. 그러다가 어떤 계기에 의해 글로벌하게 확산된 ‘동이의 문화’와 그것이 만든 환상이 깨지는 상황이 도래할 때, 비로소 그때까지 인식되지 않았던 진실, 거짓과 폭력의 민낯과 대면

1) 니콜라스 월터스토프, 『행동하는 예술』, 신국원 역, (Ivp:서울, 2010), p.346.

하는 일이 일어나곤 한다.

예술 감상(鑑賞)과 예술애호의 신화는 이 시대의 신경증적인 선전에 의해 여전히 거의 전적으로 신뢰되고 있다. 신화는 그것을 둘러싼 허세의 기호들, 입에 발린 감탄사와 편승의 심리학, 정치적 분위기조성에 의해 앞으로 질주한다. 예술애호는 여전히 군중을 너무 잘 모으고 있고, 문화산업적 실적에 의해 그 효과는 설득력을 더해가고 있는 중이다. 2010년 바젤 아트 페어 관련 기사가 이러한 상황의 특성을 잘 스케치하고 있다. 기사는 한 아트페어에서 장 미셸 바스키아(Jean-Michel Basquiat)가 유난히 중요하게 부각되는 내용에 관한 것이었다.

“선택 받은 컬렉터들에게 주어지는 첫 번째 선택 초대장(First Choice Pass)을 손에 든 VIP들이 서둘러 입장하고 있었다. 최고의 미술품들이 새로운 주인을 기다리고 있는 곳, 새로운 긴장과 흥분이 자연스레 몰려왔다. ... 올해에는 유난히 장 미셸 바스키아의 작품이 눈에 띄었다. 6개 갤러리에서 30점의 바스키아 작품을 출품했다. ... 올해는 유독 왜 이렇게 바스키아가 쏟아져 나왔을까. 가장 큰 이유로 바이엘러 재단에서 열리고 있는 바스키아 회고전의 영향력을 꼽을 수 있다. 바젤 시 외곽 리헨(Riehen)에 위치한 바이엘러 재단은 스위스의 화상이자 컬렉터였던 에른스트 바이엘러(Ernst Beyeler · 1921~2010)가 1997년 설립한 재단이다.”

하지만, 바스키아와 사전에 신중하게 선별된 퍼스트 패스(first pass)를 손에 쥔 유력인사들의 만남은 미술과 비즈니스 양자 모두의 차원에서 영감을 주는 사건이 아닐 수 없다. 바스키아의 비참했던 삶과 그것의 즉각적인 반영인 회화가 “첫 번째 선택 초대장(First Choice Pass)을 손에 든 VIP”의 예술애호적 감흥을 극도로 끌어올리는 대상이 되다니 말이다. 아마도 바스키아의 그림이 유력한 예술애호가들에게 제공하는 가장 의미있는 혜택 가운데 하나는 그들과 바스키아 사이에 존재하는 폭력적인 불평등이라는 ‘불편한 틈’을 은폐하는 것일 것이다.

오늘날 현대미술의 장에서 소수 미술애호가의 지위는 고상한 취미의 소유자 이상이다. 그들은 장 내에서 막강한 영향력을 발휘한다. 유력한 구매자의 예술애호를 구성하는 취미는 결정적인 시장의 신호로 바뀌어서 작가의 아틀리에로 날아든다. 작가는 그 신호에서 자유로울 수 없다. 작품이 거래되는 것이 아니라, 거래되는 것이 작품이 된다는 사실을 잘 알고 있기 때문이다. 소수 유력자의 예술애호는 그들 자신이나 동료들이 지분을 소유하거나 광고주로 있는 각종 미디어 채널을 통해 보편타당한 미적 감식안으로 선전되고 신속하게 확산된다. 이것이 특정한 취향이 현대적인 취향으로 정식화되는 과정이

고, 빠른 속도로 정보화되는 과정이고, 결정적으로 현대미술의 광범위한 미술애호의 속성이 결정되는 과정이다. 다음의 몇몇 요약된 스케치가 이러한 사회적 취향구조의 병적인 측면을 잘 드러낸다.

1. **우르르 신드롬** : “한 명망가나 부호가 특정 작가의 작품을 구입하면, 다른 사람들도 우르르 몰려가 사는 것”이 단지 미술시장의 구매패턴만은 아니다. 그것은 이 시대의 미술애호가 형성되고, 구조화되는 과정이기도 하다. 앞선 구매자를 후발 구매자들이 뒤따르듯, 선도적인 취미의 주변에 다수의 취미가 몰려든다. PPR의 프랑수아 피노(Francois Pinault) 회장이나 마이크로소프트사의 회장 빌 게이츠의 관심사는 대중의 미술애호도에 결정적으로 투영된다. 대중의 이러한 추종에 의해 블루칩을 둘러싼 사치스러운 미술시장의 윤리적 결함이 은폐된다.

2. **모방욕망** : 오랫동안 컬렉션의 개념은 고상한 취미와 관련있는 것으로 여겨졌다. 사람들은 거장의 회화, 중세기의 상아공예품, 고대의 서적들을 사들였다. 산업사회가 도래하면서 그것은 열광적인 소비와 관련된 일종의 표절문화의 일환이 되었다. 잘 알려진 유명인사와의 관련성이 판단의 근거가 되는 것에서 사교계의 의미없음의 문화(culture insignifiant)', 곧 의미 없음을 열광적으로 소비하는 시대가 도래했음을 알게 된다. 1996년 뉴욕 소더비에서 재키 케네디가 착용했던 가짜 진주목걸이가 211,500달러에 낙찰되었다. 1997년 크리스티경매에선 그녀가 아직 살아있음에도 다이나나 비의 스커트 80장이 3,200,000달러에 경매되었다. 사람들은 유명한 사람들이 걸쳤던 장신구나 옷, 일상용품을 사면서, 잠시 그 당사자의 신비에 가담한다는 감각적 착각에 빠지는 것을 즐긴다. “현대인들도 우상숭배와의 투쟁에서 승리하기 쉽지 않다.”²⁾

3. **특권적 취향** : 바젤 마이애미 아트페어를 기초하고, 2007년 상하이 아트페어를 기획한 로렌조 루돌프는 현대미술의 ‘진정한 주인들’이 움직이는 방식이며 현대미술이 작동하는 방식을 이렇게 요약한다 : “오늘날 세계의 엘리트들은 더 이상 지식의 소유자들로 구성되는 대신, 돈을 가지고 어떤 취향에 가담할 수 있는, 예술을 통해 뭔가를 표현할 수 있는 사람들로 구성된다. 컬렉터너들은 무엇보다 이점에 있어 특

2) 정일권, 『우상의 황혼과 그리스도-르레 지라르와 현대사상』, (새물결플러스: 서울, 2014), p.195.

권적인 사람들이다.” (주디스 베나무 유에, Judith Benhamou-Huet)

오늘날의 글로벌 시장미술은 특권적인 사람들을 주축으로 형성된다. 예술가는 그들의 취향에 형상을 제공하는 예측된 기능인이 되어가고 있다. 이들의 기여를 통해 취미에 거액을 투여할 줄 아는 문화자본주의 시대의 신 상류층의 취향이 곧 시대 정신으로 육화(肉化)된다. 현대미술 장의 수행원들, 작가, 큐레이터, 이론가가 초조한 마음으로 늘 염두에 두고 있는 미학은 바로 그들의 취향이다. 이러한 특권화된 취향의 생성과 작동을 간과한 채, 현대미술 감상과 애호에 대한 해석을 시도하는 것은 잘못된 결론에 도달하고 말 것이다.

4. **과열된 모방적 미술애호** : 모방욕망이 고도로 작동하는 또 다른 장이 있는데, 형이 상학적이고 추상적인 헤겔적 의미의 인정투쟁(Anerkennungskampf)에서 승리하기 위해 남아돌아가는 경제력을 한껏 쏟아 붓는 미술애호가 그것이다. 이 모방적 미술 애호와 고가의 가격표가 붙은 포스트모던 미술품들 가운데 상당수가 오락주의적이고 과도하게 감각적이라는 사실과는 긴밀하게 관련되어 있다. 그런 예술의 사회적 효과는 경제인간으로서의 삶이 주는 잉여의 경제력과 권태와 스트레스로부터 기분 전환의 계기를 제공하는 것으로 설명된다. 부의 집중적인 투여는 아무 것도 만들어 내지도 변화시킬 수 없다. 반면 그 과정에서 잃어버리는 것은 분명하다. 과도한 자의식과 폭력적인 소비가 가져다 준 주의산만이라는 선물이다.³⁾

현대미술감상은 자주 우상숭배와의 투쟁에서 현대인들이 거둔 비참한 패배의 재현이다. 칼뱅은 인간의 마음이 우상을 생산하는 공장 같다고 표현했다. 그 공장이 쉴 새 없이 돌아가도록 재료를 제공하고 공정을 감시하는 것이 현대미술의 ‘진정한 주인들’이 움직이는 방식이며 현대미술이 작동하는 메커니즘이다. “스스로 욕망을 발생시키기에는 무력하고, 언제나 타인들의 욕망을 선망하고 경쟁하면서 그 욕망의 대상을 향해 돌진하는” 호모 미메티쿠스(homo mimeticus)의 허영심과功名심을 향해 아트 스타나 유행하는 예술론, 고급취향이나 세련된 교양 같은 적절하게 마음의 불안정을 완화하는 진정기제들을 제공하는 것이다. 인간조건의 미메시스적 속성을 활용해 헤르만 도예베르트(Herman Dooyeweerd)가 “아르키메데스의 점”이라고 불렀던 사람들의 마음을 장악하는 것이다. 국가는 그것을 통해 대중 통제력을 공고히 하고, 시장은 투기적 이익을 도모한다. 현대미술의 우상은

3) 심상용, 『시장미술의 탄생』, (파주: 아트북스, 2010).

그래서 전례없이 모방욕망을 탐닉하고, 오락적이고, 과도하게 감각적이어야 한다. 그것이 특권적인 취향을 구성하는 내용들이다. 그러나 이러한 메커니즘이 생산하는 위안과 힐링은 거짓 위안이요 기만적인 힐링일 뿐이다.

2. 현상 : 팝아트(Pop Art), 대중없는 대중미술

* 팝아트는 대중해방의 미학인가?

현대미술의 대중적 인기와 붐, 미술관에 길게 늘어선 관객의 줄이 어떻게 형성되는가를 알아보기 위해 하나의 예로서 팝아트의 기원에 대해 살펴보도록 하자. 1950년대 이후로 모마(MOMA)를 앞세운 미국 현대미술의 유럽 선전이 대대적으로 진행되었다. 폐기구겐하임이 전후 최초로 열린 베니스 비엔날레(1948)에 잭슨 폴록과 추상표현주의자들을 선보인 것을 필두로, 1958년과 59년 사이에 ‘새로운 미국회화’ 전시가 유럽을 순회했고, 바젤의 쿤스트 할레에서도 폴록의 회화전이 개최되었다. 하지만 미국 내에서의와는 달리 유럽에서 추상표현주의가 거둔 성과는 미미할 뿐이었다. 폴록이 직접 비엔날레를 방문하고, 파리의 개인전에도 모습을 드러냈건만, 유럽인들의 냉담한 반응을 되돌릴 순 없었다. 당시 유럽의 전문가들은 미국의 현대미술을 무시하는 태도로 일관했다.

이에 반해 미국 미술의 새 아이템인 팝아트(Pop Art)의 반응은 상당히 성공적이었다. 팝아트는 추상표현주의에 비해 탁월한 효과를 거두어서, 1964년의 베니스 비엔날레에선 로버트 라우센버그(Robert Rauschenberg)가 대상 수상자로 결정되기도 했다. 하지만 라우센버그의 수상이 결정된 이후로도 유럽의 견해는 분분했고, 프랑스의 심사위원은 베니스가 미국의 문화식민지화 정책에 자처해 부역을 하고 있노라 비난하기도 했다. 근래(1990년 이후)들어 활발해진 미국의 전후(戰後) 미술정책에 대한 연구들에 따르면, 라우센버그의 수상은 미국정부와 미국미술계의 치밀한 준비, 유럽미술관 관계자와 화상들의 협조가 아니라면 결코 가능하지 않았을 사건이었다. 많은 유럽의 비평가들이 미국 미술에 대한 변호를 자처했는데, 그것이 미국에서의 새로운 기회를 얻는데 유리했기 때문이었다.⁴⁾ 이후의 미술사를 결정적으로 주도하게 될 팝(Pop)의 시대가 이렇듯 미국정부의 국가선전 전략과 유럽 미술계의 정치적 타협의 결과로 열린 셈이다.

4) S, Gilbert, *Voir*, p. 47.

이는 추상표현주의를 자유와 민주주의의 상징으로 만들기 위해 미국정부가 기울였던 각별한 노력을 환기할 때 전혀 새로운 일이 아니다. 프랑스 스톤노 손데르(Frances Stonor Saunders)에 의하면, 추상표현주의에 미국적 가치를 접붙이기 위한 CIA와 모마(MOMA)의 협력은 매우 정도로 긴밀했으며, 적지 않은 비밀요원들이 그 과정에 참여했다. 록펠러가 자신의 돈으로 베니스 비엔날레의 미국관을 사들인 것도 이 비밀스런 전략의 일환이었다.”⁵⁾ 파리 제 2대학교의 장-루이 아루(Jean-Louis Harouel)는 일개 미술운동이 어떻게 한 세기를 주도하는 단계로까지 기념비화되는 가에 대해 함축한다 : “CIA와 모마와 미국정부의 보호아래서, 폴록과 로스코와 드쿠닝을 세계적인 천재적 작가로 포장하는 작전이 정교하고도 치밀하게, 먼저는 미국에서, 다음으론 서구의 국가들에서 착수되었다.”⁶⁾

역사는 록펠러의 돈과 미국 국가안전국(USIA, United States Information Agency)의 은밀한 후원이 가세된 32회 베니스 비엔날레의 미국관에서 결정적으로 성취되었다. 커미셔너로 당시 뉴욕 유대인 미술관의 큐레이터였던 알랜 R. 솔로몬(Alan R. Solomon)이 위촉되었는데, 이는 그가 “미국을 위해 무엇인가를 말하는 결합력있는 쇼를 기획할 수 있는 사람”이라는 판단 때문이었다. 솔로몬은 베니스 비엔날레를 위해 하드에지 계열과 팝아트 계열의 99점을 선정했는데, 그 가운데 20점 이상이 라우센버그의 것이었다. 라우센버그의 활동이 “미국의 우익적 홍보, 즉 ‘미국의 정체성과 문화적, 정치적 패권’을 효과적으로 각인시키고자 하는 동기에 부합한다는 평가가 있었기 때문이다.

이 전 과정에서 ‘미학적 선택’이란 명목상의 이유에 지나지 않았다. 모든 것은 정치적인 목적에 따라 결정되고 조정되었다. “그들에게 예술은 전혀 중요한 것이 아니었다.”⁷⁾ 솔로몬은 라우센버그와 존스의 작품을 미국관에 배치하는 반면, 케네스 놀란드와 모리스 루이스의 회화들은 다른 전시관에 전시하는 등의 치밀함을 통해, 미국의 팝아트에 유럽의 관심이 집중되도록 했다. “...베니스비엔날레에서는 작가 선정, 작품 수와 전시방법에 있어서 모두 관객에게 팝아트를 가장 인상적으로 각인시키도록 준비되었다.”⁸⁾ 물론 이 모든 과정은 국가안전국과의 긴밀한 조율의 결과였다.⁹⁾ 만일 실패로 끝나지만 않았다면, 이러한 치밀함에 의해 차기 베니스 비엔날레(1966)의 수상자는 리히텐슈타인이 되었을 것이다.¹⁰⁾

현대미술과 대중의 만남은 첫 단추부터 심각하게 잘못 끼워졌다. 팝-아트가 역사에 모습을 드러내는 순간부터 역사적인 승리를 거두는 데까지, 미국이나 유럽의 대중이 진지

5) S, Gilbaut, *Comment*, p. 323.

6) Jean-Louis Harouel, *La Grand Falcification*, ed. Jean-Cyrille Godefroy, 2009. p.154.

7) 앞의 책, p.155.

8) 김정희, 『베니스 비엔날레의 역사(1895~2003)와 당대미술관의 관계』, 현대미술사학회, 2005, pp.218~219.

9) 앞의 논문, p.220.

10) Hilton Kramer, “Art: Venis Machinations”, The New York Times, Juin 16, 1966, Alloway, p. 20.

하게 언급된 적은 거의 없었다. 언젠가 톰 월프(Tom Wolf)는 현대미술의 대중은 게임이 다 끝난 뒤에나 입장하는 박수부대일 뿐이라고 조소(嘲笑)했지만, 그건 오히려 관대한 표현에 해당될 것이다. 대중은 결코 무대에 등장한 적이 없으니까.

* 욕망의 투사물, 또는 희생양으로서 대중과 모방욕망

전략으로서의 팝아트(Pop Art), 또는 팝아트의 전략 이후, 대중은 쉽게 빠져드는 이야기가 되었다. 이 가공된 내러티브의 저변은 대중에게 방향성과 안정을 제공하기, 곧 대중을 통제하는 것은 어렵지 않다. 스펙터클과 오락과 축제를 제공하기만 하면 된다. 그것들이 제공되지 못할 때 대중은 곧 패닉상태에 빠지고 말 것이다. 이것이 팝아트 이후 제도화된 미술과 배후의 엘리트주의, 대중매체가 협력해서 확산되어 온 통제술의 핵심이다.

지난 세기 중반 출범한 영미권의 팝아트는 이름과는 달리 전혀 대중의 미술이 아니다. 팝아트의 어느 페이지에서도 대중은 무대에 등장하지 않는다. 그것은 처음부터 국가의 미술이고 정치의 미술이며, 그 운용주체는 문화 엘리트와 포스트 사회의 신흥귀족이었다. 혜택 역시 대중의 몫이 아니라, 문화 엘리트들, 국가권력의 핵심 가담자들, 그리고 투기적 수익에 길들여진 갑부들의 것이었다. 무대는 늘 그들의 차지였을 뿐, 대중은 ‘자신들의 정당성을 담보하는’ 빌미요 위장막에 지나지 않았다. 자타가 공인하는 팝의 후계인 포스트 팝(Post pop)에 이르러서도 맥락은 다르지 않다. 제프 쿤스의 하드보일드 포르노그래피 《Made in heaven》 연작에 열광하고, 흔쾌히 그것들의 빅딜에 가담하고, 그 거래로부터 고도의 투기적 이익을 올리는 사람들은 프랑수아 피노 같은 가고시안과 크리스티의 단골 고객들이다. 포르말린 액에 담겨진 상어나 토막난 상어, 혈액으로 캐스팅된 자소상, 잔혹 범죄, 사생활 폭로에 매료되는 대상도 물론 대중의 일원들은 아니다. 찰스 사치(Charles Saatchi) 같은 컬렉터나 그들을 상대하는 제이 조플링(Jay Jopling)같은 화상(畫像)이다.

무대에 오르는 주체는 대중이 아니라 언제나 이 엘리트 신흥귀족이다. 오늘날 이 후기 사회적 엘리트들과 대중과의 유대관계는 과거의 어느 때보다 파탄지경이다. 텔라웨어 대학교의 재난사회학자 캐슬린 티어니(Kathleen Tierney)의 지적처럼, 대중에 대한 이들의 이해는 거의 전적으로 일그러져 있어, 헛소문에 기초한 판단을 일삼는 수준에서 벗어나지 못한다. 그로 인해 (대중에 대한) 두려움과 강박관념에 시달리며 억압하려는 욕구를 주체하지 못하기도 한다. 그들에게 대중은 오히려 아킬레스건이다. 정작 패닉에 빠진다는 점에서도 대중보다 더 하면 더 했지 결코 못하지 않다.¹¹⁾ 그러므로 ‘팝’으로 명명된,

11) 레베카 솔닛, 『이 폐허를 응시하라』, 정해영 역, (펜타그램: 서울, 2012), p.195.

사회적 관계로부터 격리된 엘리트 신홍귀족의 미술에서 정작 대중은 그들의 왜곡된 거울에 비춰진, 그들의 욕망과 취향의 투사물로서의 대중일 뿐이다. 전적으로 타자화되고 사유화(私有化)된 대중인 것이다. 그것은 항구적으로 스펙터클을 고대하고 낮을 잃는 군중, 간절하게 오락을 열망하면서 현대미술의 작동을 떠받드는 메커니즘의 부속으로서의 대중일 뿐이다.

이렇게 해서 “지배적인 권위를 정당화하는 기체로서의 단일한 형태의 군중(群衆)”이 탄생하는 것이다.(안토니오 네그리, Antonio Negri) 군중은 결코 든든한 주체로 설 수 없으며, 정치적 편의주의의 위장막으로서 호명되고 사용된다. 구경꾼이자 박수부대 같은 부차적 존재들이며 익명의 다수일 뿐이다. 엘리트 신홍귀족주의에 의해 투사된 이러한 이미지는 진정한 대중, 주체적이고 창의적인 다수로서의 대중에 반하며 심각하게 위협하고 파괴하기도 한다.

정치술의 산물이자 욕망의 투사물로서, 일종의 희생양인 군중은 주체로서의 역동성을 상실하도록 촉구되면서, 국가와 시장이 기획한, 예술로 포장된 스펙터클에 포획되고 만다. 현대사회는 그들의 욕망의 자발성을 옹호하고 과도하게 포장함으로써, 욕망의 중개자와 모방을 감춘다. 팝아트는 국가권력과 시장에 의해, 대중이 희생양이 되는 것에 의해서 역동적으로 돌아가는 미술이다. 이 메커니즘의 질서와 오류없는 작동은 대중이라는 희생양으로부터 발생되고 유지되는 것이다.

“인간은 무엇을 욕망할지 모르는 존재”이기 때문에 기만적인 포장술을 통해 선전되고 확장된 스펙터클에 대한 반응을 모방함으로써 일시적인 만족감을 느낀다. 하지만 모방욕망으로 인해 동시에 비참해지기도 한다. 열정과 욕망 자체가 우리 자신의 밑바닥으로부터 끌어올려진 것이 아니라, 항상 타인으로부터 차용되는 것이기에 그것에는 부작용, 곧 독(毒)이 묻어 있다. 욕망하면서 인간은 그 타자의 욕망에 의해 상실되는 것이다. 선전된 것들의 모방욕망으로 인해 더욱 질투와 증오, 혐오감과 같은 현대적인 감정에 휩싸이게 되는 것이 그 한 예다. “감추어진 상태로 만연한” “타인에 대한 병적인 관심과 모방”에 의해 르상티망(ressentiment), 곧 원망과 질투의 감정이 더욱 거세지기 때문이다. 오늘날 대중매체와 헐리우드로 대표되는 대중문화가 강도를 더 해가며 저지르는 폭력의 실체가 바로 이것으로, 대중의 모방욕망을 통제함으로써 그들의 행복과 불행을 기만적으로 통제하려 드는 것이다. 르네 지라르가 르상티망을 현대인의 감정이자 질병으로 간주하는 하나의 맥락이다.¹²⁾ 이것이 르네 지라르(Rene Girard)가 욕망을 해방시킴으로써 욕

12) Rene Girard, *Achever Clausewitz: Entretiens avec Benoit Chantre*, (Paris: Carnets Nord, 2007), p.31.

망의 유토피아를 실현하려는 공허한 믿음에 대해 단호하게 경고한 맥락이다. “욕망의 유토피아를 실현할 수 있다고 믿으면 믿을수록, 해방의 이데올로기를 택하면 택할수록 그들은 경쟁사회의 완성을 독촉하는 셈이다.”¹³⁾

선전된 타자, 스타, 아이들을 끊임없이 모방하려는 욕망, 곧 기만적인 모방욕망에 근거를 두지 않을 때에만 “군중과는 다른 길을 가는” 사람인 “진정한 개인”이 될 수 있다.¹⁴⁾ 진정한 개인은 쇄도해오는 모방욕망으로부터의 자유로움에 근거해 군중에 ‘저항’할 수 있다. 모방욕망으로부터의 자유로움에 대해서는 파스칼이 하이델베르크 교리문답의 제 1부에서 분명히 말했듯, 모방욕망의 비참성에 대한 자각과 성찰에 의해서만 위대함의 계기를 향해 나아갈 수 있다.¹⁵⁾ 대중의 힘을 건전한 주체의 확립과 자유와 민주의 역량이 확충하는 쪽으로 사용되도록 하기 위해서는 역사와 시대를 관류하는 대중주의 미학과 그 실천들의 기만성을 직시하고 성찰하는 것에서 출발해야 한다. 그럴 때 비로소 새로 발견된 가능성이자 희망으로서의 대중, ‘스스로 예술과 표현의 주체적 역동성을 회복한 다중’이 우리 곁으로 복귀할 것이다.

3. 방향전환 : 관람자의 타자화를 넘어서는 ‘관계의 예술론’

* 계몽주의 스토리텔링 : 항구적으로 미숙한 관객과 탁월한 영지적 주체로서 예술가

소통은 상대를 전제로 하는 상호적이고 쌍방향적인 행위다. 그러므로 소통의 예술을 논할 때 상대방으로서 감상자, 또는 관람자는 매우 중요한 사안이다. 하지만, 이 질문은 현재의 고급예술 제도 안에서 회피되거나 잘못 답해지고 있는 질문들 가운데 하나다. 사태가 이 지경에까지 이르는데 있어 근원적인 요인 가운데 하나가 ‘순응적이고 항구적으로 미숙한 대중-관객’의 개념이다. 이 관객에게 필요한 것은 무지를 일깨워 주는 학습이다.

‘순응적이고 항구적으로 미숙한 대중’과 ‘탁월한 영지적 주체인 예술가’는 현 고급예술 구조를 지탱하는 두 기둥이다. 이 두 요인은 상호적으로 작용한다. 무지하고 우둔한 관객은 탁월한 영지적 주체가 존재해야 하는 당위를 제공한다. 탁월한 영지적 주체인 예술가는 항구적으로 미숙한 대중에게 계몽적 깨달음을 주기 위해 애쓰지만, 그들로부터 부단히 소외당한다. 주로 무지의 형태로 나타나는 악(惡)의 화신들인 대중-관객은 선(善)의

13) 정일권, 앞의 책, p.194.

14) 앞의 책, p.95.

15) 앞의 책, p.198

사신(使臣)인 예술가들의 임무수행을 끈질기게 훼방하고 교란한다. 대중이라는 성가신 훼방꾼들은 예술가들의 먹살을 잡고 주먹질을 하기도 한다. 하지만 신탁의 사신들은 결국 그 쉽지 않은 장애를 극복하기에 이르는데, 그들이 바로 우리가 알고 있는 예술 천재들이다! 이것이 지난 한 세기 동안 이어져 온 대서사극 ‘모던 아트(modern art)’의 중심적인 스토리텔링이다.

모던 아트와 전위주의 미학이 주류화 되면서, 대중에 대한 다양한 편견이 동반되고 정당화되어왔다. 모던 아트는 ‘대중의 저열한 미적 수준’이 만들어내는 기대와 불화를 일으키기 위해 안간힘을 다했다. 지적, 정서적 쇼크가 없다는 것은 대중의 선입견을 공격하지 않았다는 것이 되고, 그것은 그 자체로 심각한 미적 결함을 의미하는 것이다. 타자의 이해나 공감을 구하는 것은 결단코 거부되어야 하는 것이었는데, 그렇게 하기 위해 특권적인 지위가 부여되는 것으로 이해되기도 했다.

현대인들은 언제나 모방, 경쟁, 전염 속에 있기에 “진정한 개인”이 되기 쉽지 않다. 하지만 타자와 생각을 나누고 느낌을 공유하는 것은 사람의 존재적 차원이요 욕구다. 그것이 결핍될 때 주체는 상대를 소외시키기 전에 먼저 자신으로부터 소외된다. 이것이 모더니즘과 전위주의 미학의 치명적인 오류인데, 즉 주체 신화의 한 가운데서 주체가 해체되는 상황에 처하게 되는 것이다. 관계가 부재할 때 주체는 쉽게 ‘병적인 개인’으로 전락하고 만다. 에든버러 대학교의 철학자 존 맥머리(John Macmurry)를 따르면, 인간은 다른 인간과의 적극적인 관계 속에서만 오로지 인간으로서 살 수 있다. 파스칼은 ‘나의 예술’이란 개념 자체가 허구라는 사실을 일찍이 간파했다. 모든 창작은 ‘우리’의 창작이라는 측면에 의해서만 가능해지기 때문이다.

“어떤 작가들은 자신의 작품을 거론하며 ‘내 책’, ‘내 주석’, ‘내 역사’라고 말한다. ... 그들은 집한 칸 마련하여 ‘내 집’이라는 말을 달고 사는 중산층사람들과 비슷하다. 그보다는 ‘우리 책’, ‘우리 주석서’, ‘우리의 역사’라고 말하는 편이 낫다. ... 그들의 작품에는 대개 그들 자신보다 다른 사람들의 생각이 더 많이 담겨 있기 때문이다.”¹⁶⁾

내 예술, 내 작품, 내 사인에 대한 과도한 집착은 타자로부터 스스로를 추방시킴으로써 창작주체를 자아의 벽돌로 지어진 비좁은 감옥에 가두는 결과를 초래했다. 낭만주의적 자율성의 담론, 주관성의 미학, 단절의 예술론의 분열주의적 불모지는 태생부터 예고되었던 재앙이었다. 오늘날 덜 분리적인-분열적인 미학은 상상하는 것조차 어려운 일이 되어버렸다.

16) 제임스 휴스턴, 『즐거운 망명자』, 홍종락 역, (Ivp: 서울, 2009). p.265.

* 타자 포용의 예술론

그럼에도, 타자의 포용에 의해 그 힘이 약화되거나 훼손되지 않는 진정한 의미의 ‘관계적인’ 예술론, 월터스토프의 표현을 따르면 ‘타자포용의 예술론’을 상상하는 것은 여전히 가능하며 반드시 필요한 일이기도 하다 : “예술가가 자신의 재능을 타인에 대한 봉사 에 바치는 것을 그의 인간적 진실성을 저버리는 것이라고 한다면, 그 때 그 진실성이란 결국 허울 좋은 개념이 아니겠는가?”¹⁷⁾

죽은 성자들을 그림으로써 그들의 임제가 구체화되도록 했던 비잔틴 미술가들을 예로 들어보자. 그들이 성스러운 의식에 가담하는 사람들의 신앙심을 고양시키기 위해, 즉 그들에게 무언가를 전달하기 위해 그토록 성실하게 임했기 때문에 그들의 심미적 집중이 방해받았다고 믿을 근거는 없다. 심미적 기쁨을 고안하기 위한 그들의 노력이 오로지 표현 자체의 문제들과 씨름하는 근대예술가의 그것보다 질이 떨어지는 것이라고 볼 근거 또한 없다. 이러한 추론 자체가 전적으로 낭만주의와 모더니즘 미학의 뒤틀린, 월터스토프를 따르면 인간과 역사에 대한 책임을 방기하는 예술론의 결과다.

“고급 예술제도의 근본동학은 끊임없는 억압과 비전의 왜곡, 그리고 책임방기로 흐른다. 새로 더해지는 작품들에 대한 만족을 모르는 제도의 탐욕은 예술을 하는 예술가를 약탈과 강탈행위로 몰아넣는다.”¹⁸⁾

오늘날 예술가들은 전위주의 예술이 전복해야 하리라고 믿었던 부르주아적인 것들에 투항한다. 반(反)미학의 동력은 완전히 소진되었다. 포스트모더니즘이라는 명패 아래 남보다 한 발 앞서 감각적인 구경거리를 대중문화의 가관대에 공급하는 것이 노골적으로 예찬된다. 전위주의, 고급주의 미학이 파국의 마지막 수순을 밟아나가고 있는 것이다. 미술창작과 감상을 둘러싼 억압적 구조가 전혀 없이 완강하게 작용하고, ‘위대한 예술’의 환상이 더욱 부채질되고, 의사 전위주의의 성과들이 과장되는 것은 이러한 파국의 맥락과 무관하지 않다. 오늘날 창작과 감상은 뇌관없는 폭발물을 둘러싼 부조리극의 양상을 띠고 있다. 양자 모두 약간의 실제감을 원할 뿐, 실제란 실제로 존재하지 않는다는 사실을 알고 있다.

현재의 이러한 “제도적 배급체계는 예술에는 전혀 관심이 없고, 오로지 재정적으로 자신을 살찌우는 데만 관심이 있는 자들에게만 풍족한 기회를 제공한다.” “스타일(형식)상의 혁신만을 강력히 주장하면서, 그 뒤로 깨지고 상한 인생들의 긴 자취, 즉 질투로 제

17) 니콜라스 월터스토프, 앞의 책, p.160.

18) 앞의 책, p.354.

정신을 잃는 삶, 예술에 대한 광적이거나 비정상적인 관심에 빠져 인간성이 말라버린 삶, 근본적인 형식의 혁신이나 결정적인 성공을 이루지 못해 실패로 판정받은 삶을 남긴다.” 그리고 그러한 뒤틀림으로 인해 결과적으로 진정으로 보고 이야기해야 할 것들에는 등을 돌리고 만다 : “그 제도가 내면화된 결과, 예술가는 인류 전체에 봉사해야 한다는 주장을 배격하거나 무시하게 됐다.”¹⁹⁾

근대미술은 시대가 부여한 우월적이고 특권적인 지위를 근거로 다수의 사람들을 경시하는 합법화된 억압의 기제로 자리잡아왔다. 고급예술의 골짜기에서 거의 언제나 그것에 가담하지 못하는 다수에 대한 폄하와 소외가 제도적으로 비호되어 왔던 이유다. 칸트주의적 ‘순수’는 이해가 부족하거나 난감해 하는 다수에 대한 배타적 우월성을 정당화하는 표제어로서 활용되었다. 타자에 대한 무지와 편견에 기초하는 자기 확신과 과시에 고무된 나머지, 단절의 선언들을 무절제하게 남발해 온 후유증은 결코 가볍지 않다. 관계의 파탄이 피상적이고 왜곡된 소통으로 이어지는 것은 피할 수 없는 귀결이다. 상대에 대한 몽매주의적 규정에서 시작되는 소통은 자기방어에 능란한 자기중심주의적 x축과 반복학습을 통해 내부식민지화되는 y축의 교차점에서 만들어지는 병적인 교환일 뿐이다. 이러한 미술 감상은 서로를 더 나은 쪽으로 견인하는 소통과는 거리가 멀다.

반면 진정한 예술의 소통은 근대주의 패러다임 내에서 대중주의적 영합이나 순수의 변질로 잘못 범주화했던 것을 풀어헤치는 것, 예컨대 앙드레 부르통(André Breton)이 경멸해 마지않았던 ‘자신들을 길들이고 생계를 유지할 수 있도록 해준 사람들에게 대한 감사라고 하는 작은 세계 속으로 스며들어가는 것’에 대한 과도한 반응으로써, 자신 만을 감사해야 할 유일한 존재로 여기는 것에서 벗어나는 것에서 시작될 수 있다. 예술의 소통은 상대를 존재적 고립으로부터 해방시키고 새로운 관계의 가능성들로 나아오도록 초대하는 것이어야 한다.

4. 새로운 예술론 :

소외와 고독을 타자를 위한 선물로 전환시키는 장치로서 예술

고급예술의 범주를 벗어나면 많은 것들이 명료해진다. 작가가 생각해야 할 상대, 곧 관람객을 분류하는 관습이나 제도 기제는 범주가 정당화하는 규범들의 밖에서는 그다지

19) 앞의 책, p.354.

중요한 문제가 아니다. 그 대상이 특권적인 취향을 소유한 소수 애호가여야 하는지, 교양을 추구하는 중산층이어야 하는지, 아니면 불특정한 다중이어야 하는지는 대표적으로 잘못 제기된 질문이다. 특이한 취향을 가진 엘리트층이나 감각적 충족에 급급해하는 대중문화의 일원에 기반해야 한다거나 하는 문제도 부차적인 담론 상의 문제일 뿐이다.

중요한 것은 분류를 세분화하거나 정확도를 기하는 것이 아니라, 이해의 깊이를 더 하고 폭을 확장하는 것이다. 예술이 마주해야 하는 상대방이 누구건, 그들 모두는 가대처럼 흔들리는 약하고 불안정한 사람들이며, 때론 자신의 의식에조차 부조리하고 불편한 존재들이고, 다른 이들과 함께하는 공공의 영역을 상실하도록 촉구되고 있으며, 심오한 자기인식과 세계이해로 나아가기 위해 자신들의 모방욕망으로부터 자유로워져야 할 급박한 처지에 놓여 있는 사람들이다. 그들은 스스로 인식하건 인식하지 못하건, 보다 성숙한 더 나은 단계로 나아가야 하는 인생의 동일한 과업 앞에 서 있는 사람들이다. 예술이 기원 이래 마주해 왔으며, 여전히 마주해야 하는 바로 그 사람들에게 대해 라르쉬 공동체의 창시자인 장 바니에(Jean Vanier)는 의미있는 단서를 제공한다.

“인간 존재는 이러한 모든 내적 고통과 실체로부터, 특별히 내적 고통을 다시 일으키거나 다시 기억나게 하는 사람으로부터 자신을 단절시키는 방법을 배워나간다. 우리 모두는 사랑에 낙심하고 사랑의 관계를 맺는 법을 상실했다. 그 결과, 다른 이들을 이해하는 것을 힘들어하며, 쉽게 그들을 판단하고 정죄하게 된다. 그들을 멀찌기 밀쳐내고 놀라게 한다. 또 서로에게 상처를 입힌다. 다른 이들을 통제하거나 이용하려 하고, 그들로부터 도망하여 숨을 방도를 찾기도 한다.”²⁰⁾

이 존재적 약함에 의해 사람들은 “현실세계가 아닌 꿈과 이데올로기와 환상, 그리고 이론과 계획 등과 같이 성공과 환호가 가져다주는 요소들” 속으로 부단히 피한다. 그래서 차라리 “과거 속에, 혹은 미래 속에, 혹은 꿈속에서 살아간다.” 그렇게 함으로써만 고통으로부터 스스로를 보호하고 안주하는 것이 가능하기 때문이다. 그 “마음의 방어막들은 기초가 깊고 강력하다.”²¹⁾

그러한 사람들, 모방하고 경쟁하면서 존재의 취약성으로부터 스스로를 방어하기에 급급한 사람들 앞에 누가 서 있어야 하는가? 아리스토텔레스가 『시학』에서 말한 주변의 인물들보다 뛰어나 그들에게 공포와 비애를 안김으로써 카타르시스에 이르게 하는 영웅

20) 피터 반 브리멘, 『포기하지 않으시는 하나님』, 치성구역, (미션월드: 서울, 2007), p.168.

21) 앞의 책, p.168.

인가? 헤겔이 자주 인용했던 소포클레스의 오이디푸스나 안티고네 같은 그리스적이고 비극적인 영웅인가? 하지만, 지라르에 의하면 그들 역시 폴리스의 희생양일 뿐이다. 그리스적이고 디오니소스적인 카타르시스도 영웅이라는 인간 희생양 카타르마의 무자비하고 비극적인 죽음에 의해 비로소 발생한다. 하지만 디오니소스적인 것은 아니말리타스(animalitas), 곧 야만성과 동물성을 의미한다. 그리고 이 야만성은 오랜 세월을 거쳐 자신과 자신이 세운 세계에 대한 물이해를 이유로 경멸조의 색인표를 붙이고, 그들로부터 자신을 분리시키는 것에서 자부심을 느끼는 전위주의라는 오만함으로 진화했다. “디오니소스적, 미학적 전환은 파시즘으로의 전환이기도 하다.”²²⁾

상호성과 소통의 맥락에서 살펴볼 때 전위주의 미학의 유산이 얼마나 치명적인가가 더 잘 드러난다. 오늘날 전위주의의 후예들은 자신과 자신의 세계에 아낌없이 애정을 퍼부어줄 소수 애호가를, 혼란스러운 애증의 감정을 추스르면서 기다리는데 많은 시간을 할애한다. 그렇게 할 만한 멋진 콜렉터들의 수가 충분치 않다는 어리광이 종종 동반된다. 이것이 개인을 희생양으로 만들고 희생당한 자를 우상화-영웅화하는-하는 ‘희생양 메커니즘’의 포스트모던적 풍경이다.

그들은 근대 계몽주의의 부실한 낭만적 설계 안에서, 설계 자체를 문제 삼는데 심각한 어려움을 겪고 있음이 다음의 진술에서 확인된다.

“외로움이 지천에 널렸는데, 많은 사람들은 세상이 자기를 잊었다며 불평하고 앉아 있습니다. 그들이 불평하는 이유는 자신의 고독과 외로움을 다른 사람들과 세상을 위한 선물로 창의적으로 전환시킬 장치가 내면에 없어서입니다.”²³⁾

“외로움이 지천에 널렸는데, 세상이 자기를 잊었다며 불평하는 사람들”, “자신의 고독과 외로움을 다른 사람들과 세상을 위한 선물로 창의적으로 전환시킬 장치가 내면에 없는”, 헨리 나우웬(Henri Nouwen)이 언급한 사람들의 유형이 현대의 예술가들을 설명하는데 특별히 유효하다는 것은 실로 안타까운 일이다.

그 반대쪽에서 대중은 대중을 희망으로 등극시키는 미학에 의해 희생양이 된다. 일종의 만연한 포퓰리즘(populism)적 미학 안에서 대중은 정치행태나 인기영합주의의 무력한 희생자가 된다. 그들은 감시당하는 데 익숙해지고, 스스로 피감시 상태를 원하기도 한다. 안전을 위해 전자망 뒤에 숨고, 광고의 지시대로 쇼핑하고, 오락물들에 영혼을 위탁한다. 예술과 문화의 대중 정의도 정치적 포퓰리즘의 궤적을 따른다. 정치적 포퓰리즘이 민주

22) 정일권, 앞의 책, p.250.

23) 헨리 나우웬, 『사랑의 존재』, 윤종석 역, (청림출판: 서울, 2010), p.41.

주의의 표방하면서 그것의 공공연한 적이 되듯, 예술의 그것 역시 미적 민주주의를 선동하면서 그리로 가는 길을 가로막는다.

이 시대가 상실했으며 시급하게 회복해야 하는 사유와 실천은 예술을 타인들과 나누는 공동의 자산으로 인식하는 것이다. 세상이 자신에게 부과하는 고독과 고난을 “다른 사람들과 세상을 위한 선물”로 다시 만들어내는 책임을 스스로 떠안는 것이다. 독일 신학자 도로테 쾰레(Dorothee Söelle)가 “현대의 성자”라 불렀던 시몬느 베이유(Simone Weil)의 말처럼 고독은 우상이자 동굴인 사회로부터 빠져나오는 길로서, 예술가와 대중-감상자의 분열을 넘어 모두에게 필요한 것이다.²⁴⁾ 그 고독은 “사회적 메커니즘”에 대해 명상을 통한 정화의 기제로 사용되어야 한다. 그리고 그 정화를 통해 미메시스적 소용돌이를 일으키는 제국의 영웅이 아니라, 베이유의 “따듯한 관계”, 또는 임마누엘 레비나스(Emmanuel Levinas)의 “타자에 대해 무한대로 책임을 지려는 태도”로 나아가야 할 것이다. 그것이 자기정당화의 짧은 과정의 끝을 거치면서 구조화되어 온, 고독한 예술창작과 왜곡된 예술애호의 이중의 드라마에 의해 억압되어 온 진정한 상호성, 자유, 의미생성의 토대를 되살려내는 길일 것이기 때문이다.

예술창작과 그 공유 및 감상이 타인에 대한 배려나 공동체적 나눔과 관련될 때 그 고유한 자유가 제한되고 박탈당할 거라는 피해의식은 디오니소스적 미학의 왜곡된 학습과 교훈의 산물이다. 오로지 자신의 지각과 감각에만 의존하고 충실하도록 하는 ‘제한된 사고(limited thinking)’가 오히려 아렌트적 의미의 “확대된 사고(enlarged thinking)”, 곧 “타인의 목소리를 듣는 감수성”을 필수조건으로 하는 그것으로의 나아감을 막는 요인이었다. 만일 예술가가 사유와 경험으로부터 일반적으로는 경험하기 어려운 심오한 무언가를 먼저 제공받는다면 그것은 자신으로 무책임과 거만함이라는 방종에 빠져들도록 하기 위한 것이 아니라, 남에게 주기 위한 것이라는 칼 바르트(Karl Barth)의 충고를 귀담아들어야 하는 이유다.

24) 정일권, 앞의 책, p.268.

■ 참고문헌 ■

- 니콜라스 윌터스토프, 『행동하는 예술』, 신국원 역, Ivp: 서울, 2010.
- 레베카 솔닛, 『이 폐허를 응시하라』, 정해영 역, 펜타그램: 서울, 2012.
- 심상용, 『시장미술의 탄생』, 아트북스: 파주, 2010.
- 정일권, 『우상의 황혼과 그리스도-르레 지라르와 현대사상』, 새물결플러스: 서울, 2014.
- 제임스 휴스턴, 『즐거운 망명자』, 홍종락 역, Ivp: 서울, 2009.
- 피터 반 브리멘, 『포기하지 않으시는 하나님』, 치성구역, 미션월드:서울, 2007.
- 헨리 나우엔, 『사랑의 존재』, 윤종석 역, 청림출판:서울, 2010.
- 김정희, 「베니스 비엔날레의 역사(1895~2003)와 당대미술관의 관계」, 현대미술사학회, 2005, pp.218~219.
- Hilton Kramer, “Art: Venis Machinations”, The New York Times, Juin 16, 1966.
- Jean-Louis Harouel, *La Grand Falcification*, ed. Jean-Cyrille Godefroy, 2009.
- Rene Girard, *Achever Clausewitz: Entretiens avec Benoit Chantre*, Paris: Carnets Nord, 2007.
- S, Gilbaut, *Voir*, p.47.
- S, Gilbaut, *Comment*, p.323.

한국예술연구소 2014 가을철 학술심포지움

예술, 대중을 통해 바라보다

발행인 : 김 봉 렬

기 획 : 박 현 정

발행일 : 2014년 12월

발행처 :  한국.예.술.연.구.소

서울 성북구 화랑로 32길 146-37

전화 02)746-9595 팩스 02)746-9599

인쇄처 : (주)계문사 (02-725-5216)