

여기, 저기, 어디에나

김순기는 무엇을 갖고 노는가

성완경

1. 길-몇 개의 기억

김순기는 혼자서 한다. 혼자서 간다. 혼자서 휘이휘이 가고 혼자서 등을 구부려 무언가를 한다. 혼자서 일하고 혼자서 산다. 단지 홀로 사는 것이 아니다. 혼자서 일을 하고 혼자서 길을 떠난다. 그는 늘 길 위에 있다. 다시 말해 변화 위에 있다. 혼자서 휘이휘이 혹은 노닐듯이 걷는 길인데 그래서 남이 그 길을 알아보기가 쉽지 않다. 그가 그렇게 길을 간 지도 꽤 오래 되었다. 공부도 많이 하고 일도 많이 했다. 그에게 공부란 곧 사유하기 연습이다. 김순기는 오랫동안 사유의 형태로서 일을 해왔다.

김순기가 지금 사는 곳은 기차를 타면 파리에서 동쪽으로 한 시간쯤 걸리는 비엘메종이란 시골 마을의 농가다. 프랑스 체류 초기에는 니스 근처 아스프르몽이란 시골 마을에 살았었다. 두 번째 정주지인 이곳 비엘메종으로는 17년 전에 이사 왔다. 그는 지금 27년째 재직하고 있는 마르세유 고등미술학교에 격주 간격으로 몰아 강의하러 가는 시간 외의 나머지 시간 대부분을 이곳 비엘메종에서 보낸다.

나는 비엘메종의 '레 제르벵' (그가 손수 지은 이 농가의 이름이다)을 지난 2월 초 방문했다. 아스프르몽의, 활터와 서낭당 비슷한 돌무더기까지 있는, 그의 '석전(돌밭)' 작업장을 처음 방문했을 때로부터 정말 오랜만에 다시 찾아보는 그의 거처이자 작업장이었다. 마을로부터 제법 멀리 떨어진 들판에 자리한 규모가 큰 돌집 2층 농가였다. 마당에 연못도 있고, 지난 태풍에 기와 지붕이 절반쯤 날아간, 지금 손보기를 기다리고 있는 널찍한 헛간도 있었다. 본채인 2층 농가 건물은, 작가가 시간을 두고 조금씩 손질하여 미디어 작업 스튜디오, 서재, 작품 창고, 조각공방, 서예실, 벽난로가 있는 거실, 침실, 옷방을 겸한 손님 방, 부엌 등으로 쓸모 있고도 정갈하게 잘 다스려져 있었다. 나는 한 사람의 일상의 일과 사람됨이 얼마나 시간과 공간 속에 고독과 규칙성의 흔적을 남기며 축적되는 것인지를 깊은 감회와 더불어 보았다. 아직 손길이 덜 미친 곳은 있어도 쓸모 없이 손이 간 곳은 하나도 없었다. 넘치지도 덜하지도 않는, 조용히 있는 그대로 숨 쉬게 해놓은 편안함과 격조가 거기에 있었다. 하루 낮과 밤을 그곳에서 보내며 나는 내가 35년 전 그를 처음 만났을 때부터 지금까지의 그의 시간이 아주 천천히, 커다란 원을 그리며 시작과 끝의 아귀를 맞물리는 것을 보는 듯한 느낌이 들었다.

김순기는 부여에서 태어나 서울미대, 그리고 같은 대학의 대학원을 다녔고 스물다섯 살 나던 1971년에 프랑스 국비장학생으로 유학하여 그때부터 지금까지 프랑스에서 살고 있다. (내가 김순기를 처음 만난 것은 그가 65년 입학했던 서울 미대대에서였다. 나는 그와 같은 회화와 1년 선배였다. 유학은 그가 1년 먼저 71년에 떠났다). 그는 니스국립장식미술학교를 졸업했고, 프로방스대학교와 니스대학교에서 기호학, 철학, 미학 등을 공부했다. 니스대학교에서는 석도(石濤)의 화론을

학위 주제로 택해 노장사상을 비롯한 동양철학과 미학 연구에 많은 열성을 쏟았다. 작업도 꾸준히 계속했다. 드로잉, 회화, 오브제로부터 설치, 행위, 글쓰기, 사진, 비디오 및 멀티미디어로 변화와 확장을 거듭해왔다.

김순기는 유학 전 이미 자기 식의 선과 색채가 비교적 분명한 화가였다. 한국적인 맵시와 가락에 특히 민감했고 그것을 하나의 뚜렷한 표정이나 분위기로 집중해서 드러내는 재능이 있었다. 그의 깊고 오래 된 느낌을 주는 채색 그림들과 단순하고 힘있는 드로잉들에는 무언가 가락 같은 것, 시각적으로 구성한 것이라기보다는 청각적으로 뽑아낸 느낌 같은 것이 있었다. 지금 생각하면 이 느낌은 그의 삶의 방식의 중요한 특질과도 일치하는 것 같다. 김순기는 풍류, 맵시, 시원스러움 등으로, 복잡한 것들을 단순하게 요약하거나 가로지르는 능력이 있었다.

그는 억척스레 욕심이 많은 한국 전통문화 탐구생이었다. 답사 여행, 옛 그림, 무당, 시골 할아버지, 아낙네 혹은 아저씨 모두가 우리의 스승이었고, 그는 이런 배움에 남다른 탐욕과 재능이 있었다. 만들어 놓거나 모셔놓은 그런 전통이 아니라, 시골과 도시의 어디에서건 그냥 삶의 장소에서 만나는 보통 사람들의 투박한 대꺼리에 담긴 비정형성과 꾸밈 없는 가락, 그 즉흥성과 자유로움을 좋아했고 이런 것들을 한국적인 것의 요체로 이해한 듯 했다. 이런 시각과 취향은 지금도 그대로 남아 있는 것 같다.

김순기가 니스의 국립장식미술학교를 졸업하던 해, 내가 다니고 있던 파리국립장식미술학교 바로 옆의 L'Institut d'Environnement에서 프랑스 전국의 그 해 미술학교 우수 졸업생들을 선발하여 꾸민 전시회가 열렸었다. 이 전시에서 김순기는 파격적으로 한 층 전체를 혼자 써서, 방대한 양의 드로잉, 회화, 오브제, 설치작업을 전시하는 호사를 누렸다. 거의 개인전급의 전시였다. 그 얼마 후 73년인가 74년에 그는 마르세유미술건축학교(지금의 마르세유고등미술학교)의 교수가 되었다. 그 후 그의 작업을 볼 기회는 매우 드물었다. 73년에 미문화원에서 그리고 77년에 견지화랑에서 있었던 개인전을 제외하면, 그의 작업은 오랫동안 한국의 미술계에 거의 알려지지 않았다. 최근에야 드문드문 그의 작업이 다시 알려지고 있는 정도다. 97년 천안의 한국생산기술연구원에 공공미술 작품으로는 이례적으로 멀티미디어 작품으로 설치되었던 <Studio 0 Time>이나, 작년 토탈미술관에서 있었던 <굿기>전의 붓글씨 작업 등이 여기에 해당한다. 대부분 그의 작업과 전시는 한국의 미술계나 미디어, 시장과는 관계 없는 공간 속에서 이루어져 왔다.

김순기에게서 다행스러운 점은 그의 넘쳐나는 왕성한 창작열이 거의 구도자 수준의 집요한 미학적, 인문적 자기 연마를 동반하고 있다는 점일 것이다. 열린 미술, '열린 미디어'로의 그의 점진적 개안과 자기 변신은 이 같은 끝없는 내공의 산물인 것이다. 그래서 그만큼 견고하다. 김순기의 첫 비디오 작업은 1974년 모나코 해변에서의 <조형상황 2>라는 설치-이벤트 작업에서였다. 이것은 작업에 참여한 사람들이 공날리기와 연날리기 등을 하는 모습을 비디오 카메라를 통해서 볼 수 있도록 해변에 설치하는 작업이었다. 1978년에 김순기는 존 케이지를 만났고 다시 존 케이지의 소개로 1979년에 백남준을 만났다. 김순기는 그들과 교류하고 공동 작업을 하고 또 그것을 전시하기도 하면서 점차 비디오를 주 매체로 많이 다루게 된다. 83-84년에는 CIRCA(국제현대미술연구소)에서 비디오 연구를 본격적으로 했고, 이 연구는 10년 뒤에 르 프레누아의 SNAC(국립현대미술스튜디오)에서의 합성이미지 연구로 이어진다. 86년에 그가 손수 기획하여 마르세유에서 열었던 <비디오와 멀티미디어: 김순기와 그의 초대작가들>전은 그 무렵 그의 작업의 변모 과정과 새로운

‘열린 예술’의 미학적 스펙트럼 그리고 국제적 네트워크를 보여주는 좋은 자료다. 80년대 중반 이후 그는 유럽과 북미, 일본, 호주 등의 주요 국제 비디오 아트 페스티벌이나 비엔날레, 전위음악 축제, 미술관과 학교 등에서 비디오와 멀티미디어 영상, 작곡, 연주 등 작업을 끊이지 않고 발표해왔다.

93년에 나는 일본의 제5회 후쿠이 국제비디오비엔날레에 한국측 커미셔너로 참여했는데, 그 때 이 전시에 작품 설치와 개막행사 참가차 온 김순기를 만났다. 그는 노출 시간이 매우 긴 그의 유명한 ‘바보 사진기’ (손수 만든 바늘 구멍 사진기)가 든 배낭을 메고 있었고, 비디오 장비가 든 금속제 가방을 들고 있었다. 이것이 비디오 유목민 김순기의 표준 모습이었다. 그는 이 가방을 절대 남에게 맡기지 않는 습관이 몸에 배어 있었다. 이 바보 사진기와 비디오 카메라는 그가 91-92년 중국 등 동양 여러 나라를 떠도는 여행을 했을 때, 그의 유일한 동반자이자 전 재산이었다.

후쿠이 비엔날레에 그가 전시한 것은 <나비꿈>이라는 3채널 비디오 설치작품이었다. 해인사 자운 스님의 다비식을 찍은 비디오 기록을 3채널로 편집한 것인데, 이미지의 압축과 해체, 중첩과 분리가 정교하고 힘있게 통합된 아름다운 작품이었다. 이 작품과의 대면은 내가 그의 비디오 작업의 기술적 측면과 과정에 처음으로 눈을 크게 뜨게 만들었다. 마침 이 비엔날레가 열린 후쿠이 현립미술관이 소장한 백남준의 <에이헤이지(永平寺)에서 만들다>(Made in Ejeihi)가 김순기의 <나비의 꿈>과 나란히 놓여 전시되었는데, 주제도 비슷하고 둘 다 3채널이고(백남준 작품은 수직으로 세워 배열), 둘 다 매우 강렬하게 동양적 명상으로 이끄는 작업이어서 매우 흥미로운 대조가 되었다. 관객들의 발길이 이 두 작품 앞에서 떠날 줄을 몰랐다. 인상적이었던 것은 그것 말고도 또 한 가지 있었는데 그것은 김순기가 NHK 텔레비전과의 인터뷰(불어)와 세미나 석상의 발언(영어)에서 보여준 막힘 없는 달변의 설득력과 명료성이었다. 김순기에게는 명료한 보통의 언어로 세상의 핵심을 짚어내고 자신의 예술관을 풀어내는 능력이 있다. 이것은 그의 삶의 형식과 내용에서 저절로 배어 나오는 것이다. 그의 말에는 경험의 질량감과 미학적 전략이 하나로 겹쳐 있다. 삶을 여는 것으로서의 예술, 그것이 김순기의 지적이고 정교한 작업의 핵심에 있는 전략이자 윤리다.

2. 시간

김순기에게 있어 멀티미디어는 어떤 고정된, 양식적, 미학적 표지물이 아니라 ‘존재의 방식, 사유와 시각과 행위의 방식’으로서 의미가 있다. 무엇보다도 가장 중요한 것은 그것이 담고 있는, 혹은 그것이 새롭게 허용하는 보는 방식, 곧 ‘복수적이고 열려진’ 경험의 방식이다. 김순기 자신은 이 점을 다음과 같이 얘기하고 있다. “저에게 있어 멀티미디어는 열려진 행위이고 규정되지 않은 장입니다. 그것은 하나가 아닌 여러 개의 방식, 즉 장소, 퍼스펙티브, 언어, 기술의 복수화에 기반한 비형식적 접근 방식입니다. 생각의 움직임, 혹은 그냥 움직임, 움직임의 자취, 한번 그는 붓자국, 발걸음, 형식도 없고 구별도 없는 그런 것이나 끝없이 변모해서 모든 장과 모든 시간을 꺼낼 수 있으므로 저는 즐겨 ‘오픈 미디어’라 부릅니다.” (김순기가 장 퉁 낭시에게 보낸 1997년 4월 3일자 편지의 한 구절, <멀티미디어 아트에 대하여>, 이 책 19쪽)

김순기는 시간이라는 물질의 두터움과 혼돈 속으로 미끄러져 들어가 그것을 가로지르려 한다. 이것은 장 퉁 낭시*가 말한 ‘예술의 능동성’과 동일한 것이다. “기원(l’Origine)의 시간으로의 접근이

열려지도록 하는 기술 속에 예술의 능동적 현재성이 있다"라고 그는 말한다. "마치 분수에서 물 속에 감추어진 기계가 되돌아온 물을 다시 빨아올려 그것을 다시 솟구치게 하는 것처럼, 그 속구 침을 끝없이 작동하게 하는 기술, 이처럼 그 작동의 현재성을 보장하는 것이 예술작업이다"라는 것이다.

*장 퉁 낭시는, 데리다가 그의 마지막 글에서 현존 철학자 중 가장 중요한 인물로 꼽고, 그리스 이후 철학의 전통을 계승할 유일한 사람이라고 극찬을 한 철학자다. 현재 스트라스부르대 철학교수로 있다. 낭시가 김순기를 어떤 전시회에서 우연히 '발견'한 이후로, 동서양 철학에서의 사유방식의 차이나 미학의 쟁점을 둘러싼 두 사람의 편지 주고받기식의 토론과 교유가 끝없이 이어지고 있다. 내가 발견한 낭시의 '순기의 경험 *Expérience Soun-Gui*' 이란 글(김순기 *Monographie 2*, 1997, 수록)은, 매일 아침에 일어나 큰 소리로 읽고 싶을 만큼, 아름답고 힘 있는 글로 김순기의 작업의 근저에 있는 몇 가지 개념들을 훌륭히 요약하고 있다. 우선 이 글을 쫓아가며 김순기의 작업 속의 시간, 공간 등 개념을 이해하는 단서를 찾아보기로 하자.

'기원의 시간으로의 접근'이라 장 퉁 낭시가 말했을 때, 기원의 시간이란 무엇인가. 낭시에 의하면 그것은 '어떤 이야기에 의해서도 아직 길들여지지 않은 시간'이다.

'사물 속에 들어가 그것의 한쪽 끝에서 다른 쪽의 끝까지를 횡단하는 것, 왕복, 순환, 무한성, 움직임과 그 움직임의 리듬 등 모든 시간의, 그리고 모든 시간 속의, 끊임없는 움직임과 변화를 드러내는 것. 여는 것. 이동하되 경험하면서 이동하는 것. 경험과 함께 건너는 것. 그 경험을 분절시키는 것'이다.

시간이란 무엇인가. 시간의 물질성이란 무엇인가. 하이데거식 사유의 장 속에서 장 퉁 낭시의 목소리를 따라 정의하면 그것은 '물질의 원자가 물질이 되는 방식'이다. "다가옴의 시간, 그것이 자기 자신에게 오는 것, 물질이 스스로 연결되고 스스로 접혀지는 것. 물질이 몸이 되는 방식 그것이 시간이다. 시간이란 공간의 간격을 갖는 물질이다. 한 지점으로부터 다른 지점으로 건너가는 것, 곧 물질의 모든 열려짐의 한 지점으로부터 다른 지점, 한 끝으로부터 다른 끝으로의 건너감, 이동, 경과 그것이 시간이다."

공간과 시간의 관계에 대한 사유의 기본도 이에 따라 분명해진다. "시간이란 공간을 열기 위하여, 공간을 건너기 위하여 택하는 그것이며, 모든 사물을 받아들이기 위하여 열려진 것, 그것이 공간이다. 공간을 열기 위하여 들여야 하는 것, 그것이 시간이다. 사물이 존재하기 위해선 그래서 시간이 있어야(걸려야) 한다... 시간이란 항상 벌써 거기에 있거나 아니면 아직 거기에 없다. 시간이란 그런 것이다. 차이가 운동하며 드러나는 것 그것이 시간이다... 사물이 모습을 드러내기 위해선 시간이 필요하기 때문에 '시간이 걸린다'와 '사물이 열린다' 혹은 '시간이 열린다'는 것은 같은 말이다." 그는 여기서 김순기의 작업을 이렇게 말한다.

"김순기는 시간을 열기 위하여(시간을 그 기원 속에 놓기 위하여)공간을 열고, 공간을 열기 위하여 시간을 들인다. 시간과 공간은 분리가 불가능하다. 물질의 벌어진 틈 속으로 미끄러져 들어가는 것 그것이 시간이다."

'물질의 벌어진 틈 속으로 미끄러져 들어가기 위해서', '시간을 그 혼돈 속으로 열기 위하여', 김순기는 모니터 안쪽의 디지털 수체계의 해체, 곧 25분의 1초의 이미지를 다시 그 절반의 시간으로 쪼개는 한계적 실험까지도 시도한다. 때로는 컴퓨터 작업이 잘못 되어서 쓰레기통 속으로 버린 '시간-물질'의 쪼가리를 다시 쓰레기통을 열어 건져 올려 그 우연적인(*Aléa*) 것까지도 이용한다. 우

연적인 것은 김순기의 작업에서 핵심적 중요성을 갖는 개념이다 그것은 시간과 공간의 새로운 경험 속으로 우리가 미끄러지도록 허용하면서, 우리를 세계의 경험의 주체로서 새롭게 세워낸다. “시-공간이란 이 세계가 자기 자신에게로 당겨지는 힘이다. 세계란 대상이 아니다. 그것은 경험의 주체다”라고 장 퉁 낭시는 말한다.

김순기의 작업은 이미지를 다룬다. 이미지란 무엇인가. 경험의 주체와 이미지 사이의 관련은 무엇인가.

“이미지란 복사가 아니다. 현존의 분출, 폭발, 넘쳐 흐름 그것이 이미지다. 이미지는 이 점에서 미의 문제가 아니라 시선의 긴장의 문제다. 이미지는 시선을 끌어 당긴다. 이미지는 시선을 이미지 자체의 태어남에까지 닿도록 끌어들인다. 이미지의 긴장, 그것이 시간이다. 시간 속에서 나는 사물의 태어남에 닿는다. 이 경험의 조직화, 사물이 현존으로서 다가움을 보여주는 것, 그것이 바로 우리가 ‘예술가의 작업’이라고 부르는 것이다.”

라고 장 퉁 낭시는 말한다. 그러나 이미지란 무엇이냐에 대하여, 장 퉁 낭시라는 서구의 전통 속의 철학자와 김순기의 견해는 엇갈리는 부분이 있다. 김순기에게 이미지는 기본적으로 재현(représentation)이 아니다. 김순기의 이미지는 재현을 넘어서려고 한다. 재현을 넘어, 더 근원 속에, 혼돈 속에, 무의미 속에 위치시키려 한다. 김순기는 이렇게 말한다.

“서양 철학에서 이미지의 기원은 하나님이다. 이미지를 대문자로 표기하면 서양에선 그것이 곧 하나님이다. 나는 하나님이 없다. 고로 나는 이미지가 없다. 곧 재현이 없다. 나에게서 이미지란 없다는 것이다. 그냥 갖고 노는 것이다. 그러니까 의미도 없고 목적도 없다. 노는 것 그 자체로 중요한 것이다.”(작가와 필자와의 대화를 그냥 대화체로 옮김)

프랑스 유학 전 서울미대 대학원 재학 때 김순기는 대학원 전시에 ‘그리는 것이 아니라 색깔 형 겹들을 벽면에 넣어 걸어놓은’ 작품을 전시했었다. 이미지를 지우려는 충동은 김순기의 작업에서 오래 전부터 있어온 것이다.

결국 차이는 “이미지의 긴장, 그것이 시간이다.”라고 보는 장 퉁 낭시의 시각과 “(재현을 부정하기 때문에, 곧 재현에 의한 시선의 끌어당김을 부정하기 때문에), 이미지를 긴장보다는 놀이 속에 위치시키려는, 혹은 놀이를 통하여 이미지를 의미의 긴장으로부터 해방시키려는, 그리고 그림으로써 그것을 그것의 기원 곧 ‘혼돈’ 속으로 방류하려는 것” 사이의 시각의 차이라고 할 수 있을 것이다. 이것은 앞서 말한 ‘기원’의 문제에 대한 시각 차와 그대로 연결된다. “마치 분수에서 물 속에 감추어진 기계가 되돌아온 물을 다시 빨아올려 그것을 다시 솟구치게 하는 것처럼, 그 솟구침을 끝없이 작동하게 하는 기술, 이처럼 그 작동의 현재성을 보장하는 것이 예술작업이다”라는 장 퉁 낭시의 멋진 표현에도 불구하고, ‘기원’ 자체의 해석에서 이 서양의 철학자와 동양의 예술가 사이에는 건너기 힘든 강이 있다. 장 퉁 낭시의 표현을 따른다면 ‘기원의 시간’이란 ‘아직 어떤 이야기에 의해서도 길들여지지 않은 시간’이다.

그러나 김순기에 의하면 서양에서 말하는 기원 특히 하이데거류의 철학 전통에서 확인되는 기원

이 '창조의 원천'으로서의 카오스라면, 동양에서는 이런 의미의 창조란 개념이 없다. 세상은 '원래부터 그럭저럭 있었던 것' 즉, '혼돈(混沌)'이고 그것이 하나로부터 둘로, 둘로부터 셋 혹은 넷으로 갈라지고 어찌구 하면서 세상이 그럭저럭 되어간 것이라는 것이다. 혼돈의 개념은 따라서 서양의 신이나 창조의 개념과는 근원적으로 다른 기원의 해석 방식이다.

김순기는 이렇게 말한다. "본다는 것은 곧 마음이고, 마음은 곧 삶이고, 삶은 곧 '하늘의 자유' 곧 장자가 얘기하는 천락(天樂) 곧 빈 마음이다"라고. 김순기의 예술의 핵심은 바로 여기에 놓여 있다. 장 퉁 낭시가 김순기에 지고 있는 빛이 있다면, 김순기가 이 서양 철학자에게 열어준 것이 있다면, 그 개안의 핵심은 결국은 바로 이 점이라 할 수 있다.

3. 노는 사람-혼돈 또는 '하늘의 자유' (天樂)로 열린 길

김순기는 철학자이자 노는 사람이다. 그 중간쯤 되는 표현으로 말해 '노니는 사람'이라고 하면 될 것 같다. 김순기의 작업의 기본은 '노니는 것' - 언어 유희와 의미 유희로서의 작업이다. "예술은 불가피하게 언어를 배반한다"라고 장 피에르 코메티*가 얘기했을 때, 그것은 모든 예술은 의미와 무의미의 움직이는 불확실한 경계를 그리는 행위라는 것, 그래서 예술은 한계와 '말하여질 수 없는 것'의 경험에 관심을 기울인다는 뜻이었다. 예술은 불가피하게 언어를 배반한다고 코메티가 말한 것도 같은 맥락에서다(그러나 언어 없이 예술은 존재하지 않는다. 배반 자체도 언어의 도움 없이는 불가능하기 때문이다).

***이 책의 장 피에르 코메티의 글 "사용법, 혹은 김순기의 특성 없는 예술" 참조. 아래의 내용 일부(따옴표 부분)도 그 글의 인용임. 장 피에르 코메티는 프로방스 대학교의 미학 교수. 장 퉁 낭시가 하이데거의 전통 위에 있다는 코메티는 실용주의 노선의 철학자라 할 수 있다.**

김순기의 작업은 흐림과 그림 속에서 이루어지는 미세한 것, 거의 구름의 움직임 같은 것을 통해 언어를 배반하고 '말하여 질 수 없는 것'의 광휘를 드러낸다. 김순기는 의미의 기원에 관심을 기울인다. 그것은 일상의 시간 속에 어디에나 있다. 마치 그의 한 작품 제목(<여기, 저기 어디에나>)이 얘기해주듯이 그것은 김순기가 갖고 노는 시간 속에, 언어 속에, 장소 속에 어디에나 있다. 김순기는 일상적인 것, 보통의 것으로서의 사물과 말과 행위들에 주의를 기울이며 그 속에서 일어나는 의미 생성의 철학적, 개념적 과정에 주의를 기울인다. 그러면서 '의미의 가능성과 의미의 경험 그 자체에 영향을 미치는(관련된) 파라독스들'을 갖고 논다. 놀이, 유희성이 중요하다. 특히 언어 유희가 중요하다.

<여기, 저기>, <어제 오늘, 내일> 그리고 색깔 자수로 수놓은 <Ceci est du rouge 이것은 빨간색(술)이다>, (이것은 마그리트의 <Ceci n'est pas une pipe 이것은 파이프가 아니다>를 이중으로 비튼 유쾌한 패러디일 수 있다) 등이 보여주듯이, 김순기는 '변화와 복수(複數)의 언어 유희-침묵을 불러오는 동시성을 유지하려는 데' 관심을 두고 있다. <Station 0 Time>의 우연적인(Aléa) 사건들에 대한 관심도 마찬가지다. 그것은 "상호침투 불가능한 것과 상호관련적인 것을 동시에 갖고 노는 것, 차이에 관련된 기존의 코드들을 무화시키는 비결정들을 의도적으로 만들어 내는 것이며, 보는 것-보지 않는 것, 보는 것-듣는 것 사이의 사물과 말들의 길들여질 수 없는 의미들을 탐색하

는 일이기도 한 것이다”라고 코메티는 말한다.

작년 가을 김순기가 <게으른 구름 Nuages paresseux>이란 제목으로 펴낸 작은 책*에는 김순기의 이 같은 언어 유희의 경지를 짐작케 하는 글들이 몇 편 실려 있다. 아래의 석 줄의 글은 그 중의 하나인 '가다와 오다'란 제목의 글이다. *Soun-gui Kim, Nuages paresseux, Ed La Main Courante, 1999.

가다가 말하기를 이리와,
이리왕가 말하기를 간다,
기다려가 말하기를 왜 그래?

아래의 두 선문답도 같은 책에 실린 것이다. 앞뒤 두 페이지로 나란히 실려 있다.

제자가 묻는다.
부처님은 어디 계시나요?
스승이 대답하기를,
물은 병 속에 있고,
마키마우스는 디즈니랜드에 있다.

제자가 묻는다.
龍安寺*는 어디 있나요?
스승이 대답하기를,
돌은 숲 속에 있고,
모래는 바닷가에 있다.

* 龍安寺(료안지)는 일본 교토에 있는 절 이름. 바위 몇 개와 그 주변의 발고랑처럼 이랑을 내어 정돈한 모래로 조경한 정원이 이 절에 있다.

4. 여기, 지금: 한국의 김순기 - 김순기의 예술은 어떤 가치를 교환하는가

35년 전 내가 서울미대에서 그를 처음 만났을 때 그는 탁월한 감성의 화가였다. 지금의 김순기는 미술로부터 아주 멀리 떨어져나간 작가다. 단순히 미디어 아티스트이기 때문인가 아니라 '열린 미디어'의 미학과 윤리를 지향하는 작가로서의 입장 때문에 그렇다고 말할 수 있다. 그는 시각적이고 공예적인 만들기로부터, 작가의 개성적 스타일의 표지로서 존중 받는 미술 작품의 관례적 개념으로부터, 아주 멀리 떨어져 있다. 어떤 의미에서 보면 김순기의 제일 반대쪽에 있는 것, 그것이 미술이라고 할 수 있다. 이 점은 그의 작업을 이해하는 데 있어 중요한 포인트가 된다. 김순기의 반대쪽은 미술의 후위, 미술의 신화와 상투형, 미술의 권력과 시장이다. 김순기는 이를 태면 "세계에서 지금 제일 유명한 작가 네 명만 꼽는다면" 하는 식의 질문과 가장 멀리 떨어져 있는 작가다. 비디오 작가로 그는 백남준의 대중성의 반대쪽에 있는 작가다. 백남준이 과거의 신화와

대중적 명성을 필요로 한다면 김순기가 필요로 하는 것은 현재의 자신의 작업의 긴장일 뿐이다. 그는 늘 작업 속에 자신의 현재를 위치시키며 살아왔다. 김순기는 미술로부터 제일 멀리 있으면서 그것의 진정한 현재 속에 자신을 위치시켜 왔다. 다시 말해 미래 속에, 그것의 움직이는 중심점 속에 자신을 위치시켜 왔다. 그는 체질적으로 전위적인 자가면서 또 전위성을 혐오하는 작가이기도 하다. 그의 작업의 엄격성은 오히려 고전적인 것이다. 그만큼 그는 대중적 성공의 추구하고는 먼 작가이다.

그러나 그는 대중의 삶의 비정형성을 사랑하고, 자신의 예술의 시작을 그들의 경험의 실제성 쪽으로, 그 창발성 쪽으로 열어놓으려고 고민할 줄 아는 사람이기도 하다. 보통의 언어로 자신의 작업의 핵심과 일상적 경험 세계의 현실성을 한데 꿰뚫어 얘기할 줄 아는 사람이기도 하다. 그의 삶에서 예술과 삶은 하나다. 아니 구태여 예술이란 말조차 필요 없다. 그의 삶이 곧 작업이고 작업이 삶이기 때문이다. 그에게는 작업과 생활, 이론과 실천의 일치가 주는 긴장과 단순성이 있다. 삶과 예술, 철학과 과학을 하나로 꿰는 놀이의 철학이 있다. 노는 것이라기보다는 '노니는 것'에 가깝다. 당당하고 거리낌 없다. 수미일관한 지행일치가 있다. 상스런 것도 있고 유머도 있고 한마디로 젊다. 뚱뚱이 없다. 실력 있는 사람은 뚱뚱을 잡을 일이 없다. 그냥 자신의 경험을 늘 그 시작의 지점에서 지속시키며 바빠 산다. 경험의 시작 속으로, 시간의 시작 속으로 미끄러져 들어가며 그 서핑 속에서 움직이는 균형을 취하며 산다. 평소 실력으로 늘 움직이고 긴장하고, 그 긴장과 더불어 시간과 공간의 틈 속을 노닐며 당당하게 산다. 당당하게 미끄러지고 한가하게 노닐고 누구하곤 대화할 준비가 되어 있다. 긴장 속에서 잘 버티며 산다.

그는 고독하고 억척스러운 전위적 작업의 작가이자 학교에서는 상당한 카리스마를 누리고 있는 유능한 교수이다. 동료 교수들의 부러움 속에서, 학생들의 절대적 지지와 학교 당국의 이례적 지원을 받으며 그가 진행했던 매우 파격적인 교외 강의 프로그램의 성공(자신의 수업을 국내외의 당대 최고의 석학들과 이론가, 예술가들을 초청한 학제적 강의로 구성하여 이것을 마르세유 미술관의 공공 교육 프로그램의 한 단위로 진행했음)은 그가 학내외에서 누리고 있는 직업적 카리스마가 없이는 상상조차 불가능했을 참신한 도전의 사례다. 이처럼 김순기는 창의성과 능력을 갖춘 교수이자 멀티미딩 작가이지만, 시장과 신화로부터, 교수-작가의 뚱뚱으로부터 제일 멀리 떨어져 있는 작가이기도 하다.

김순기의 작업이 70년대 한국 미니멀리즘의 '철학스러움'과 다른 것은 언어 유희의 지속성과 일상성에 있다고 할 수 있다. 70, 80년대 한국 작가들은 철학스러움 혹은 철학적 심각성을 하나의 양식으로서의 물질적 실현물 속에 고정시켰다. 그들의 작업은 언어의 발화와 '동사 변화 conjugaison'를 죽여버린 침묵의 답안지였다. 김순기의 작업은 이와 달리 침묵을 확장한다. 말하여 질 수 없는 것들의 긴장된 침묵을 드러내는 힘이 있고, 집중성과 확장성을 동시에 가지며 그 속에서 삶에 대한 통찰이 드러나게 한다.

김순기는 깡 사람, 꿰뚫어보는 사람의 단순성을 가진 드문 예술가다. 깡 사람은 보통 사람의 보통의 언어로 상스럽게 세상에 대한 지혜를 요약할 줄 안다. 공부하는 사람의 지속적 내공이 바탕에 있으니까 가능한 것이겠지만 아무튼 시원하고 대단하다. 진리의 평범성과 근원성은 비평과 공격적 정신과 이웃할 때 큰 확장성을 갖는다. 김순기가 그것을 갖고 있다. 나는 그의 이 점이 감탄스럽다.

김순기의 예술은 어떤 가치를 교환하는가. 김순기의 예술 작업과 현실 사이에선 어떤 의미의 교

환이 이루어지고 있는가. 김순기의 '열린 미디어'의 미학과 윤리는 무엇이 핵심인가.

김순기가 작업 속에서 보여주는 가치는 자본주의 세계의 자본처럼, 즉 잉여가치처럼 축적되고 증식되는 가치, 자체 증식되는 가치(그 대표적인 것이 이번 전시의 주제작가의 테마가 된 주식이다)가 아니다. 김순기의 작업은 그 역방향 쪽에 있는 것, 즉 시간 속에서, 주체마다 고유한 체험의 지속 속에서, 자유와 주의력 속에서, 구름처럼, 하늘의 별처럼 나타났다가 스러지는 가치들 쪽을 향해 있다. 있다가 없다가 흐리다가 흐르다가 혹은 나타났다가 사라지는 것들, 거대한 '시공간 랜덤 프로그램' 속의 비정형의 모든 미미한 것들의 가치다.

유일한 프로그램은 혼돈 혹은 '하늘의 넓은 그물코'라고 할 수 있다. 이 프로그램 속에서 '천 개의 못생긴 먹점들', 있기도 하고 없기도 한 것들, 목소리, 개구리, 그리고 컴퓨터가 함께 무어라 말을 하고, 폴짝폴짝 튀어오르기도 하고, 비가 되어 내리기도 한다. 나비가 날고 저울 추가 올라가거나 내려가기도 한다.

"우리는 아직도 왜 지금 여기에 있는가? 아무도 모른다. 가장 정확한 컴퓨터도 언제 단풍이 질지 모른다"라고 김순기는 말한다.

명료한 것보다는 흐린 것, 흐르는 것, 흐르면서 스러지는 것, 흩어지는 것, 포착할 수 없는 것 이런 것들의 가치가 더 예민하고 그리고 더 인간적인 것일 것이다. 인간이 사는 것은 그것이 자연 속에선 사회 속에선 더불어 사는 것이다. 그것은 더불어 존재하는 모든 것들에 대한 주의력과 애정 혹은 경건함을 갖고 사는 것이다. 모든 존재의 가치를 동등하게 인정하는 것이 우리 옛 사람들의 지혜였다. 곡식들이 자라는 계절이면 밭걸음을 죽이고, 고기들이 살피는 계절이면 사람들은 그물코를 늘렸다고 한다. 이것이 우리 선조들의 지혜이고 배려였다. 산다는 것, 일하는 것, 노는 것, 혹은 사랑한다는 것의 윤리도 이것과 먼 것이 아닐 것이다. 그것은 곧 자유로와지는 것이고 저절로 되어가는 것의 예민함에 몸을 의탁할 줄 아는 지혜와 동일한 것이라 할 수 있다.

앞서 말한 <게으른 구름>은 김순기가 어렸을 적 단소를 배우러 국악원에 다니던 얘기를 이렇게 전한다('소금물에 절인 단소').

"고등학교 때 나는 방과 후마다 단소를 배우러 국악원에 다녔다. 단소는, 나에게 단소를 가르쳐 주시던 이 선생님이 만들어 주셨는데 오죽(검은 대나무)으로 만든 것이었다. 이 선생님은 나에게 그것을 가끔 소금물에 담가 주라고 하셨다. 그러면 음색이 안정된다는 거였다. 단소의 몸통인 대나무가 아직 완전히 마르지 않아 주변의 온도나 습기에 단소 소리가 민감하게 반응하기 때문이라 했다. 계절이 몇 차례 바뀌고 나서 어느 날 선생님은 나에게 콘서트에 나가보라고 권유하셨다. 그러나 사람들 앞에서, 무대에 서서 단소를 분다는 것은 나에게 생각만 해도 겁나는 일이어서 그 말을 듣는 순간 나는 벌써 곡조가 생각나지 않았다. 그래서 이 선생님께 그 얘길 했더니 하시는 말씀이 곡조를 잊어버려도 괜찮다고 하셨다. 중요한 것은 아름다운 소리를 내는 것이고 만약 곡조가 생각 안 나면 바로 방금 불었던 소절을 다음 소절이 생각날 때까지 계속 불고 있으면 된다고 하셨다. 사실 실제 연주회날 일어난 일이 바로 그랬다. 수백 번 반복해서 불어서 완전히 외우고 있는 그 멜로디를 연주하려고 시작하는 순간, 청산지곡의 첫 부분까지 잘 했는데 갑자기 그 다음이 생각나질 않았다. 나는 몇 차례 숨을 들이쉬다가, 선생님이 나에게 항상 말해줬던 것처럼 방금 불었던 멜로디를 반복해 불기 시작했다. 반복하다 보니 똑같은 소절인데도 불 때마다 소리가 달리 울리는 것을 깨달았다. 나의 단소로부터 아름다운 소리가 저절로 나와 완전히 그 혼자

자연스럽게 멋들어진 가락이 되어가는 것이었다. 나는 단지 그것을 따라가기만 하면 되었다. 나는 내가 단소 연주하는 것도, 그리고 연주장에 청중들이 있는 것도 잊었다.”

“프랑스 도착 후 1978년 생트뵘의 세미나에서 존 케이지를 만났다. 존 케이지는 나에게 자기의 작품 몇 곡을 공연해 달라고 청했다. 특히 <0'00">를 해달라고 청했다. 프로그램에 의하면 세미나의 마지막 날에 존 케이지 자신이 공연하도록 예정되어 있던 곳이었다. 나는 어떻게 실현해야 할지 모르니 좀 가르쳐달라고 말했다. 그는 나에게 음악을, 청중을, 그리고 시간을 잊어버릴 수 있냐고 물었다. 나는 그것이 내가 음악에서 할 수 있는 유일한 재주라고 답해 주었다. 공연이 끝난 후 그제서야 비로소 나는 연주장을 둘러 보았다. 청중들이 아무도 남아 있지 않았다. 존만이 내 앞에서 서 있었다. 두 팔을 벌린 채 그것은 공연이 끝났다는 신호였다. 방안에 아직도 남아있던 그의 친구 몇 명이 우리에게, 바깥에서 축제가 열리고 있다고 알려주었다.”

하일지의 소설 <경마장 가는 길>은 주인공인 내가 버스의 차창 밖으로, 엉거주춤한 자세를 취한 채 머리에 무언가를 이면서 시선은 다른 곳을 향하고 있는 어떤 시골 아낙네의 모습을 보는 것으로 끝나고 있다. 버스가 막 떠나는 순간에 주인공의 시선에 잡힌 이 우연한 광경의 삽입은 소설에 이상한 생기를 불어넣고 있다. 여인이 무엇을 보고 있었는지는 작가도 독자도 모른다.

- <<BONJOUR – 김순기 Soun-gui Kim>>, p. 78- 89, hongdesign, 2000, 서울