

# ‘주름진 천’의 전복성 ‘위계’에 저항하는 김용익의 개념미술

장승연

## I. 머리말

張丞妍

성균관대학교 강사  
홍익대학교 대학원  
미술사학과 박사과정 수료  
한국현대미술사

미술가 김용익(1947~)에게는 ‘다양한 스펙트럼의 미술인’이라는 수식어가 자주 따른다. 지난 50여 년간 작가이자 행정가, 교육자로서 미술 현장을 아울러 온 그의 행보를 일컫는 말이다. 동시에 이 수식어는 한 분야나 장르에 머무르지 않고 변화를 거듭해온 그의 작업 세계를 함축하려는 느슨한 표현에 가까워 보인다.

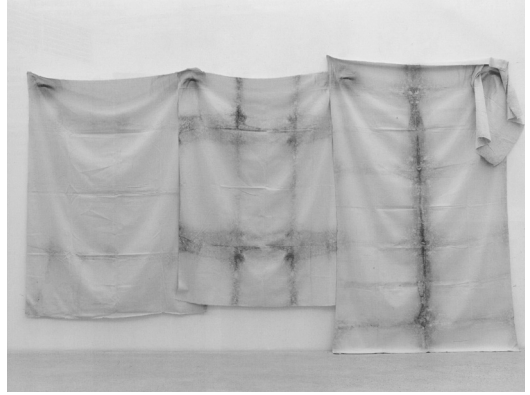
1990년대에 이미 “한국현대미술의 역사 속에 매우 이례적인 작가”<sup>1</sup>로 언급될 만큼 김용익은 매우 독자적인 작업 여정을 이어왔다. 1974년 <평면 오브제> 시리즈로 데뷔하며 한국 모더니즘 미술 계열의 젊은 작가로 주목받은 그는 1981년 이 시리즈의 종결을 공언한 이후 1980~90년대에 민중미술가들과 교류했으며, 2000년대에는 여러 공공/자연미술 프로젝트에 활발히 참여했다. 따라서 그의 작업은 1970~90년대 ‘모더니즘과 민중미술’, 1990~2000년대 ‘순수미술과 공공미술’같이 한국미술의

\* 필자의 최근 논저: 『《젊은모색 40주년》과 젊음에 관한 전시의 역사』, 『국립현대미술관연구』13, 2021. 12: 공저, 『한국미술 다시보기 3: 1990년대-2008』, 현실문화연구, 2002

1 『인사말씀』, 『김용익』(금호미술관, 1997), p.7.

흐름 속 참여한 대립의 쟁점과 맞물려왔다. 그 결과, 김용익에 대한 비평과 연구는 이러한 이분법적 구도 속에서 그의 작업 과정을 ‘변화’와 ‘선회’로 서술하는 경향이 강하며, 공공미술 프로젝트를 처음 시작한 2000년은 그의 작업 세계를 모더니즘 계열의 평면, 설치 작업과 공공미술 작업의 두 축으로 양분하는 전환점으로 자연스럽게 자리 잡은 듯하다.<sup>2</sup> 이처럼 거대서사로서 한국 현대미술을 바라보는 기존의 관점을 따른다면, 김용익은 미학과 정치, 순수와 공공 같은 통합될 수 없는 양극단을 오간 ‘이례적인 작가’라는 서술 안에 머무를 수밖에 없다. 정작 김용익은 작업을 통하여 그 이분법이 만들어내는 위계와 권력의 패러다임의 해체를 꿈꾸며 스스로 그 간극을 드러내 왔음에도 말이다.

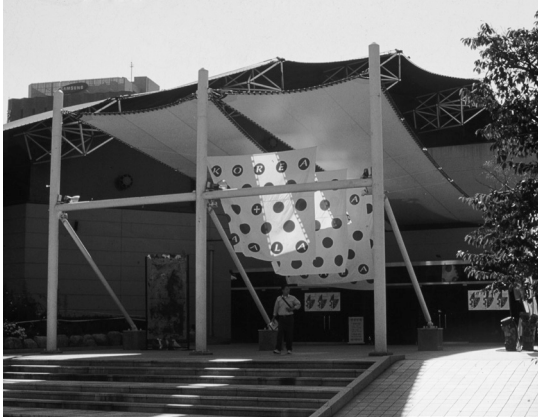
이 글은 ‘다양한 스펙트럼’이라는 논점 없는 수식어로 압축되어 온, 그리고 관습적 시각에 따라 이분법적 구도로 단절되어버린 김용익의 1970년대부터 2000년대의 작업 세계를 새로운 관점으로 연결해보고자 한다. 물론 ‘연결’을 통하여 한 작가를 고정된 정체성으로 규정하고 그 연대기를 서술하려는 목적은 아니다. 작가의 문장을 빌려 “배타적이고 고립적인 모더니티의 신화를 교란시키는 미학적 전략을 모색해 온 과정”<sup>3</sup>으로서 김용익의 작업 세계에 접근하고, 그 과정에서 작가가 일관되게 실천하고자 노력한 ‘개념주의’적 태도를 논의하려는 것이다.



1 김용익  
〈평면 오브제〉  
1977  
천에 에어브러시  
200×370cm  
2016년 일민미술관 전시 전경

2 그 예로 2016년 일민미술관 개인전 관련 리뷰의 한 대목을 인용한다. “김용익 작업의 두 축은 모더니즘 계열의 평면/설치 작업, 그리고 보다 삶의 문제에 밀접하게 맞닿아있는 공공미술 작업들이라고 할 수 있는데, 이 전시는 그 중 전자에 집중하고 있다.” 권혁빈, 「김용익은 논리를 산다」, 『미술세계』 (2016. 9), p.115. 한편, 백지숙은 이러한 양분된 관점과 그 한계를 지적하는 동시에 김용익의 공공미술 연구의 필요성을 다음과 같이 논의한 바 있다. “김용익 작업에서 드러나는 미학의 정치에 대한 폭넓은 사색에도 불구하고 김용익의 전작은 일반적으로 〈평면 오브제〉 시리즈, 설치, 그리고 회화 등 모더니즘에 기반한 작업과 공공미술 작업의 두 카테고리로 나뉘며, 전자에 비하여 공공미술 작업은 실현된 작품 수와 기록의 부족으로 전시와 비평적 관심을 덜 받았다. 그러나 대안적 미술사와 제도화된 현대미술의 경계를 극복하기 위한 노력이 공공미술의 확립에 기여해 왔다는 논지가 유효하다면, 김용익의 공공미술에 대한 연구는 예술과 행동주의, 모더니즘 미학과 민중미술의 정치적 유산, 국제적 장면과 지역적 특수성을 모두 아우르는 통로를 만들어 줄 수 있을 것이다.” Beck Jee-sook, “(Public) Art of Damage,” *Kim Yong-ik, (Paris: Cahier d’art, 2019)*, pp.82-84.

3 정현이, 「김용익의 누드」, 『공간』 (1997. 5), p.85.



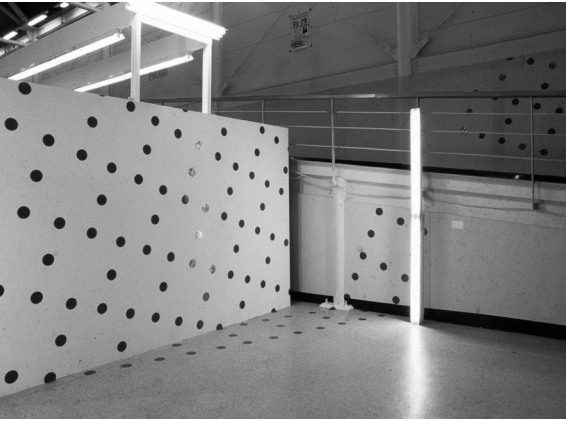
2  
 《동북아와 제3세계 미술》  
 전시 전경 사진  
 1999  
 서울시립 미술아카이브 제공

3  
 《Eco Anarchism-Deserted Park》 전시 전경 사진  
 2007  
 서울시립 미술아카이브 제공

다음 세 작업은 김용익의 시기별 대표작으로, 1970년대 모더니즘 회화로 구분되는 〈평면 오브제〉(1978)와 1990년대 말 큐레이팅과 기획전에 본격화되던 시기에 제작한 ‘땡땡이 현수막’ 작업(1999), 그리고 2000년대 공공미술 작업 〈Eco Anarchism-Deserted Park〉(2007)이다. 도.1, 2, 3 한 주제로 함께 논의된 적이 없는 이 작업들을 나란히 놓고 보면 어떤 공통적인 조형적 특징이 눈에 띈다. 이를 작가의 표현을 따라 ‘너줄너줄’하게 걸린 일련의 ‘천 작업’으로 본다면, 화이트 큐브 안에 걸린 〈평면 오브제〉와 야외 현장에 걸린 공공미술 현수막을 ‘다른’ 성격의 작품이라고 규정하던 기존의 인식이 흔들리기 시작한다. 심지어 캔버스를 야외에 내놓아 비와 바람에 훼손되도록 방치하던 작가의 〈가까이... 더 가까이...〉와 같은 작업을 떠올린다면, 전시장 ‘안과 밖’의 구분 없이 ‘짐짓 함부로 다룬’ 듯 걸려 있는 주름진 천들은 김용익이 추구한 ‘미학적 전략’의 결과물이라는 같은 맥락 안에서 함께 논의할 수 있다.

## II. 1990년대 ‘땡땡이’의 탈주와 전복

1990년대 말 김용익은 세 번의 기획전에 연이어 참여하며 실험적인 작업을 시도했다. 1998년 서울시립미술관 서울600주년 기념관에서 개최한 《'98 도시와 영상-의식주》(10. 16~11. 4)에서 작가는 1990년대 그의 회화 작업의 주요 모티프



인 “땡땡이”로 설치 작업 및 전시 현수막과 엽서를 제작했다.<sup>4</sup>도4, 5 <접속>이라는 제목의 당시 작업을 보면, 시트지 출력으로 인쇄된 땡땡이들은 작품이 전시되는 관습적 자리인 흰 벽을 벗어나 바닥과 통로를 거쳐 현수막과 배너를 통하여 야외 공간으로까지 이어지는 것처럼 보인다. 이때 땡땡이는 한 작가의 개별적인 작품을 넘어 전시의 시각적 장치 혹은 디자인 요소로도 보이는데, “개체이면서 동시에 다수가 되는 비개성적이고 비물질적인 개체화를 성취한 실험”<sup>5</sup>이라는 큐레이터의 설명은 캡션 달린 캔버스를 벗어나는 순간 익명성을 획득하는 땡땡이의 가벼움을 상기시킨다.

이듬해 <코리안 팝>전(1999. 2. 23~4. 25, 성곡미술관)<sup>6</sup>에서 땡땡이는 전시 공간과 흰 벽이라는 작품의 관습적인 자리를 아예 벗어나 버렸다. 미술관 출입구의 유리문과 벽 위에 빨간 시트지 땡땡이가 일정한 간격으로 반복되고, 도록의 표지와 건물 외부에는 땡땡이 현수막 작업이 걸렸다.<sup>6</sup> 이후 마지막 현수막 작업은 같은 해에 열린 <동북아와 제3세계 미술>전(1999. 9. 28~10. 6, 서울600주년 기념관)<sup>7</sup>에서 소개되

4  
《'98 도시와 영상-의식주》  
전시 전경 사진  
1998  
서울시립 미술아카이브 제공

5  
《'98 도시와 영상-의식주》  
전시 전경 사진  
1998  
서울시립 미술아카이브 제공

6  
《코리안 팝》 전시 전경 사진  
1999  
서울시립 미술아카이브 제공

4 김용익의 의도는 땡땡이로 디자인된 현수막, 엽서 작업이 실제 용도대로 사용되는 것이었다. 땡땡이 및 “일반적인 플랜카드나 엽서에서 볼 수 없는 정보”로서 예산 집행 내역을 앞면에 인쇄한 엽서는 결국 배포되지 못했으나, 현수막과 배너는 전시 기간 내내 그 홍보와 안내 기능을 충실히 수행했다.

5 이영철, 「복잡성의 공간, 불연속성의 시간- <'98 도시와 영상- 의식주>展의 기획과 연출에 관하여」, 『'98 도시와 영상-衣食住전』(서울시립미술관, 1998).

6 한국적 팝 아트의 흐름을 짚은 기획전으로 성곡미술관 본관에서 진행됐다. 강용면, 강홍구, 김두섭, 김용익, 김용중, 김용철, 민정기, 박강원, 이증재, 이흥덕, 정복수, 조영남이 참여했다. 『코리안 팝』(성곡미술관, 1999) 참조.

7 일본의 진보 미술 단체인 JAALA(일본·아시아·아프리카·라틴아메리카 미술가회의)의 제안으로 추진된 전시로, 한국, 일본, 중국, 인도네시아, 필리핀, 말레이시아 작가의 작업을 비롯해 쿠르드족과 북한 작가 작품이 전시되었다. 임형두, 「동북아와 제3세계 미술전 28일 개막」, 『연합뉴스』, 1999. 9. 16. <https://>



었다. 이 전시에서 작가는 빨간색과 파란색 땡땡이로 디자인한 정사각형 모양 현수막 네 장을 전시장 입구 앞 구조물 상단에 일렬로 비스듬히 설치했다.<sup>2</sup> 당시 전시를 찾은 관람객들은 대부분 이 현수막이 전시 작품이라는 것을 인지하지 못한 채 건물 입구로 들어섰을지도 모른다. 그런데 김용익은 이러한 상황까지도 자신의 작업 의도라는 점을 공공연하게 밝힌다. 《'98 도시와 영상》전 도록에 담긴 김용익의 작가 노트를 보자.

나는 이번 전시의 기획의도를 기획자로부터 설명 들으며 이번 전시가 작품과 작품 사이, 작가와 작가사이, 전시장 안과 전시장 밖 사이, 전시와 비전시 사이, 작품과 비작품사이, 예술과 현실사이의 폐쇄적, 배타적, 자기동일적 구별을 가로지르는 실천을 꿈꾸는 것이라고 결론 내린 바 있다. 작품들이 배타적 공간 점유를 통하여 자신의 고유한 세계를 지키지 않(못하)고 서로의 영역을 침범하여 잡음을 일으키고 서로를 변질시키고, 전시장 안이라는 모더니즘의 예술공간과 전시장 밖이라는 현실공간의 구별을 해체하고, 서로가 서로의 작업에 기생-공생함으로써 메시지의 고유한 출처로서의 작가-창조자라는 신화가 훼손되며 교환가치의 담지체로서의 작품과 사용가치의 담지체로서의 물건이 접촉되면서 그 작품-물건은 교환가치와 사용가치가 상승 작용을 일으키는 시너지 효과를 얻어 생기(生氣)를 갖게 되는 그런 실천 말이다.<sup>8</sup>

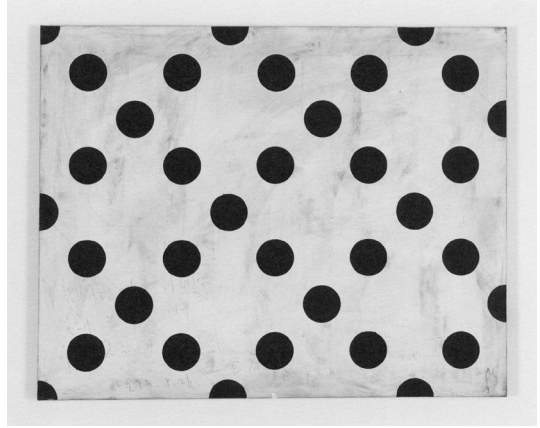
이글에서 김용익은 현대미술을 둘러싼 여러 이분법적 구분과 대립, 위계, 구별을 가로지르기 위하여 “작품-물건”을 제작, 전시했음을 밝히고 있다. 따라서 작가의 작업 이면서 전시 홍보의 기능을 수행하는 땡땡이 현수막은 ‘작품과 비작품사이’를 가로지르며 ‘작가-창조자라는 신화가 훼손’되어버린 상태를 자처한 ‘작품-물건’이다. 이처럼 작품의 형식을 유지하는 동시에 물건으로 사용됨으로써 스스로 작품의 권위를 교묘히 무너뜨리는 방식은 그가 회화에서 땡땡이 모티프를 활용하는 주요한 의도와 일치한다.

1989년 〈두 조각〉에서 처음 등장한 땡땡이는 1990년대 이후 김용익의 대표적 회화 모티프로 자리 잡으며 같은 시기 〈가까이... 더 가까이...〉 시리즈로도 불린다. 절대적이고 완벽한 기하학 형태가 일정한 간격으로 연속 배열되는 점은 김용익이 매료되

n.news.naver.com/mnews/article/001/0004445763?sid=103 (2023. 4. 15 검색).

8 인용문의 띄어쓰기는 원본을 따라 표기했다. 『'98 도시와 영상-衣食住전』(서울시립미술관, 1998).

있던 개념적, 논리적 규칙에 따른 모더니즘 회화의 견고한 추상 화면을 연상시킨다.<sup>7)</sup> 하지만 ‘땡땡이’라는 가벼운 명칭이 암시하듯, 이는 모더니즘의 폐쇄성과 소통의 부재, 나아가 미술의 권력화, 중심화를 스스로 패러디하며 비꼬는 “탈(脫)권위의 표식”<sup>9)</sup>이다. 즉 땡땡이의 “백치미”가 갖는 “이미지 정치학”<sup>10)</sup>은 미술과 현실의 위계의 전복을 꾀한 현수막 작업에서도 이어지고 있다. 이때 캔버스를 벗어나 흰 벽과 전시 공간을 거쳐 바깥으로 향하는 땡땡이는 작품과 물건, 전시공간과 현실공간의 관습적 구



7  
김용익  
〈무제〉  
1993  
캔버스에 아크릴  
80×100cm

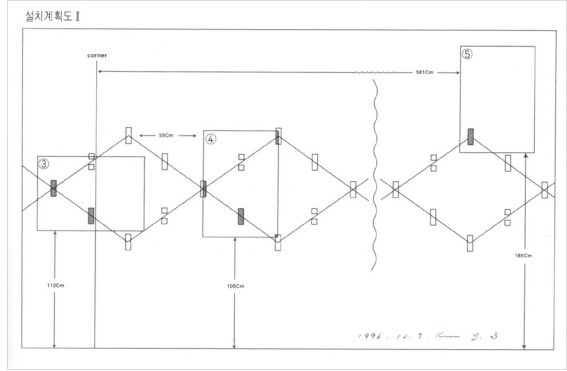
분과 그 경계를 해체시키려는 ‘탈주’의 기표와 다름없다. 흥미로운 점은 1990년대 중반 김용익의 전시와 설치 작업에서 이미 그러한 탈주의 징후가 포착된다는 점이다.

1996년 서울 웅 갤러리에서 열린 개인전(11. 15~11. 29)은 매우 실험적인 방식으로 구성되었다. 김용익은 사다리꼴 모양의 갤러리 공간을 세 권역으로 나누어 전시를 구성했는데, 첫 번째 입구 쪽 공간은 테이블 위에 이전 작품 관련 자료와 판매용 드로잉을 펼쳐 놓고 벽에는 작가의 글을 종이에 인쇄하여 붙여서 전시 공간(예술공간)과 생활 공간(실제공간)의 구별이 분명하지 않은 ‘가역적 공간’을 의도했다. 두 번째 공간은 흰 벽의 중앙에 액자와 캔버스를 거는 일반적인 전시 형태의 ‘모더니즘 화랑 공간’으로 꾸리고, 마지막 세 번째 공간은 두 번째 공간의 전형적이고 소극적인 전시 방식을 비꼬듯 “모더니즘 화랑 공간 개념을 비껴가는” 공간을 구성했다.<sup>11)</sup><sup>8)</sup> 거의

9 이동석, 『김용익, 가까이... 더 가까이...』, 『큐레이터 이동석이 남긴 글』 (부산: 이동석추모사업회, 2005), p. 45. 작가의 1990년대 전시 도록을 참고하면 1997년 금호미술관 개인전 즈음부터 ‘땡땡이’라는 명칭을 본격적으로 사용한 것으로 보인다.

10 박찬경, 『90년대속의 70년대, 김용익과 한국의 개념적 미술』, 『김용익』 (금호미술관, 1997), p.33. 한편, 현수막에 사용된 빨간색에서도 땡땡이의 “이미지 정치학”을 확인할 수 있다. “그때의 젊은 작가들과 작가 지망생들이 느끼기에, 소위 ‘모노크롬’이나 ‘중성적 회화’라는 말들이 거의 폭력적이고 지배적인 권력을 통해 강요되고 있었고, 색채를 구사하는 것은 거의 상상도 할 수 없는 분위기였다. ... ‘판지 작업’으로 옮겨갈 때 일부러 빨간색을 시도해 본 것에는—색을 안 칠해도 전혀 상관이 없었지만—그런 저항감 같은 것이 작용했을 것이다. 가장 자극적이고 금지된 색을 통한 일탈 같은 것 말이다.” 김원방, 『파편적 작가론 5: 김용익, 그가공적 주체성과 아방가르드』, 『잔혹극 속의 현대미술』 (예경, 1998), p.254.

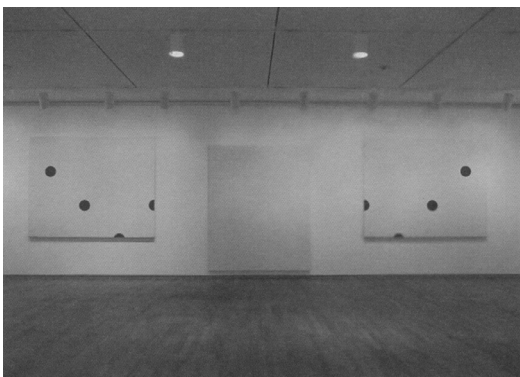
11 김용익은 전시 도록에 실은 작가노트를 통해 작업 의도를 상세하게 설명한다. 김용익, 『NARROW BASED SPECIALIST의 노트』, 『김용익 개인전』 (웅갤러리, 1996); 김용익, 『내로우 베이스드 스페셜리스트의 노트1』, 『나는 왜 미술을 하는가』 (현실문화연구, 2011), pp.69-73에 재수록.



8  
 웅 갤러리 개인전  
 '세 번째 공간 전경 사진  
 1996  
 서울시립 미술아카이브 제공

9  
 웅 갤러리 개인전  
 '세 번째 공간  
 설치 계획도II

10  
 <가까이... 더 가까이...>  
 1997  
 금호미술관 개인전 전경



비어있는 것처럼 보이는 이 세 번째 공간에 담긴 의도는 작업설계도를 참고할 때 비로소 명확해진다.도9 작가는 흰 벽 위에 일정한 간격과 형태로 반복되는 사각형 드로잉의 위치를 계산하되 벽 위에 실제로 그리지는 않고, 균테균테 붙여둔 종이 위를 지나는 사각형만 보이도록 의도한 것이다. 이때 벽에 설치된 종이의 개별성, 즉 독립적 작품으로서의 존재감과 그 경계는 작가의 의도대로 마치 벽의 한 부분처럼 모호해진다. 즉 이 공간은 “작품과 벽 사이의 절대적인 위계가 사라진” 풍경을 연출한다.<sup>12</sup>

이듬해 열린 금호미술관 개인전(1997. 3. 25~4. 12)에서 김용익은 이 ‘월 드로잉’을 ‘평면 인스톨레이션’으로 명명하고 설치적 측면을 강조했다. 또한 다른 전시작 <가까이... 더 가까이...>(1997)를 통하여 ‘평면 인스톨레이션’에 담긴 의도를 한층 극적으로 제시했다.도10 이 작업은 벽에 걸린 세 점의 캔버스를 하나씩 따로 떼서 본다면 완

벽한 의미의 자폐적, 자족적 고립의 상태인 전형적인 모더니즘 작품처럼 보인다. 그런데 설치 계획도에 따라 이 세 작업이 하나의 작품으로 설치되고 보이지 않는 벽 위의 드로잉을 상기시킬 때, 비로소 주변과 화랑의 벽이라는 공간 속에 스며들면서 그 자족적이고 자기 참조적인 가능성을 깨트려버린다. 가운데 흰색 캔버스는 그려야 될 부분에 아무것도 그리지 않았다는 자기의 주장이 역설적으로 강력하게 담겨있는 모더니즘 회화를 상기시키지만, 드로잉에

12 박찬경, 앞의 글, p.37. 김용익은 1990년대 <가까이... 더 가까이...> 시리즈에서 땡땡이와 같은 의도의 기하학적 모티프로서 사각형을 활용한 회화와 판화를 다수 제작했다.

따르면 그저 어떤 땀땀이도 지나가지 않는 자리에 위치하기 때문에 아무것도 그려져 있지 않을 뿐이다. 김용익은 이 작업에서 “폐쇄적이고 자족적인 작품 내부의 세계에 서 일체의 탈정지, 탈사회를 꿈꾸는 내부의 밖을 내다보려는 어떤 가능성”을 추측했다.<sup>13</sup> 정리하자면, 이 작업은 모더니즘의 형식으로 모더니즘의 폐쇄성에 저항하는 동시에 바깥으로의 탈주를 꿈꾸는 전복적 의도를 드러내고 있다.

1990년대 김용익은 작품과 전시라는 형식과 제도에서부터 모더니즘 미학에 이르는, 현대미술에 드리워진 여러 위계에 대한 저항과 전복의 시도를 점차 확장해 갔다. 따라서 땀땀이를 그 위계와 경계를 넘는 탈주의 기표로 볼 때, 회화의 형식으로 체제 '내부'에서 진행되던 그의 저항이 이후 설치와 현수막이라는 또다른 천 작업으로 이어지며 '외부'에서의 실천으로 향하고 있다고 파악할 수 있다. 1990년대를 거치며 <가까이... 더 가까이...> 시리즈를 진행하던 김용익은 현대미술이 스스로 단절시켰던 현실과 삶, 일상을 향하여 '밖으로... 더 밖으로...'를 동시에 갈망했던 것이다.

### III. 2000년대 공공/자연미술과 대안의 모색

#### 1. 에코아나키즘, 미학과 정치의 연결

땀땀이 현수막 작업으로 1990년대를 마무리한 김용익은 2000년 서울에서 경기도 양평으로 거처를 이주한 뒤 공공미술 작가이자 행정가로 활동하기 시작한다.<sup>14</sup> 이러한 작업적 '선회'의 이유로, 그는 모더니즘으로 대변되는 미술의 권력화, 중심화,

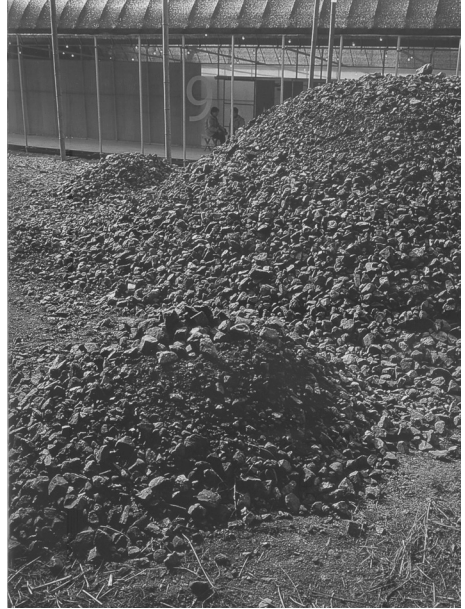
13 이 작업에 대한 설명은 다음 사이트에 게재된 작가와의 대화 내용을 참고했다. *Art Space Pool: A History with Kim Yong-ik, Sunghee Lee, and Sohl Lee*, (2017. 5). <https://www.aaa-a.org/programs/art-space-pool-a-history-with-kim-yong-ik-sunghee-lee-and-sohl-lee> (2023. 4. 16 검색).

14 1990년대 한국미술계에서는 '환경조형물'에 한정되던 기존 공공미술 형식 및 관련 법 제도에 대한 비판과 개선, 개념 정립의 필요성이 대두되었다. 또한 민중미술의 영향을 받은 다음 세대 미술인들이 주목한 대안적 예술 활동의 중요한 주제로서 공공미술 관련 논의가 활발히 진행되었다. 2000년대는 국내에서 공공미술 사업이 문화정책의 일환으로 급성장한 시기로, 김용익은 여러 공공미술 프로젝트에서 작가이자 행정가로 참여했다. 김용익은 2000년 <양평 프로젝트/프로젝트>로 첫 공공미술프로젝트를 진행한 후 국내외에서 다양한 공공/자연미술 프로젝트를 전개했다. 또한 공공미술 개념의 인식 변화 및 법적·제도적 개선을 위하여 2001년 8월 창립한 '공공미술제도 도입을 위한 예술인협의회'의 공동대표를 맡았고, 2006년 문화관광부 주최로 소외지역 생활환경 개선을 위하여 전국을 대상으로 진행된 공공미술 사업 '아트인시티'의 공공미술추진위원회 위원장을 역임했다.



11  
 〈양평 프로젝트/프로젝트〉  
 전경 사진  
 2000  
 서울시립 미술아카이브 제공

12  
 〈쇄석의 고고학〉 전경 사진  
 2002  
 서울시립 미술아카이브 제공



신비주의, 폐쇄성으로 인하여 생겨난 예술과 일상 사이의 간극을 좁히고 그 괴리를 극복할 수 있는 하나의 대안으로서 공공미술의 가

능성에 주목하게 된 점을 언급해왔다. 일상과 접촉하는 공공미술의 미덕을 누릴 때 현대미술이 자처한 “분리, 소외”를 벗어날 수 있다는 것이다.<sup>15</sup> 이 ‘분리와 소외’는 김용익이 1990년대에 작품과 전시를 통하여 비판했던 ‘예술과 현실 사이의 폐쇄적, 배타적, 자기동일적 구별’의 동의어처럼 들린다.

김용익의 초기 공공미술 작업은 작가의 비판적, 전복적, 개념적 태도가 다층적으로 드러난다. 방치된 벽돌을 재활용하여 마당을 깔고 시민 참여 프로그램을 펼친 〈양평 프로젝트/프로젝트〉(2000)<sup>16</sup>도<sup>11</sup>와 기차 폐선에 깔려있던 쇄석 무더미를 쌓아놓고 관람객이 서낭당처럼 돌을 쌓게 만든 〈쇄석의 고고학〉(2002)<sup>17</sup>도<sup>12</sup>는 당시 한국 공공

15 김용익, 「선망의 정치학에서 누림의 정치학으로」, 『나는 왜 미술을 하는가』(현실문화연구, 2011), p.206. 이 글에서 김용익은 “늘 일상 속에서 쉽게 접근하고(public access) 삶의 내용 또는 삶의 도구로 더불어 사용하며(public use) 일상 속으로 그 만남의 의미를 생환하는(public ownership) 공공미술의 개념”을 정의한다.

16 2000년 8월 2일부터 22일까지 서울 국립민속박물관 앞 야외 공간에서 진행된 공공미술 프로젝트로, 문화관광부 주최 ‘새로운 예술의 해’ 미술부문 공모 당선작이다. 서울 국립민속박물관 앞 공간에 벽돌을 깔아 마당을 만들고 시민 대상 행사 개최를 계획한 프로젝트로, 사용된 벽돌은 자연사박물관 양평 유치물 목표로 양평 군민이 모은 8만 장의 벽돌을 재활용한 것이다. 김용익, 「양평프로젝트/프로젝트」, 『2000, 새로운 예술의 해 미술부문위원회』(2000 새로운 예술의해 추진위원회편, 2001) 참조.

17 2002년 광주비엔날레의 총 4개 프로젝트 중 건축가 정기용이 기획한 《프로젝트 4. ‘접속’》에서 선보인 작업이다. 《프로젝트 4. ‘접속’》은 10.8km 길이의 도심철도 폐선부지를 도시공원으로 재생시키기 위

미술의 '환경미화'적 경향과는 거리가 멀다. 미적, 조형적 완결에는 관심 없어 보이는 그의 공공미술 작업은 “작가의 개인기, 독창성, 천재성의 모더니즘적 발현을 유보시키고” 완성보다는 과정에 집중하여 “대중을 위한 대중에 의한 대중의 미술”로서 작업이 성립하게끔 의도함으로써 “공공미술의 미덕”을 실천하고 있다.<sup>18</sup>

2000년대 중반 이후 김용익의 공공미술 프로젝트에서 다시 등장한 현수막 작업 역시 같은 맥락에 놓여 있다.<sup>19</sup> 2007년 도시 공공미술 프로젝트 《종촌- 가슴에 품다》(2007. 7. 20~8. 20)에서 김용익은 약 4m 크기의 대형 현수막을 제작하여 개발을 앞둔 충남 연기군 종촌리(현 세종시)의 한 건물 외벽에 설치했다.<sup>20</sup>도3 <Eco Anarchism-Deserted Park>(2007)라는 제목의 현수막에는 신도시 개발과 함께 공원으로 조성될 부지 일대의 황량한 풍경 사진이 담겨있다. 그 위에 적혀 있는 작가의 글에서 김용익은 해당 지역을 “일절 손대지 말고 개발되기 전의 상태로 그대로 보존하라”고 주장하며, 모더니즘적, 토건적 개발주의, 즉 억압적 모더니티에 대하여 저항하는 정치적 미학으로서 ‘에코아나키즘’을 제시한다. 즉 1990년대 “작품-물건”으로서 땀땀이 현수막의 홍보 기능은 2000년대 공공미술 작업의 사회적 발언의 기능으로 이어진다. 또한 현수막은 작가가 개념미술의 또 하나의 방식으로서 중요하게 다뤄온 ‘글’을 작업의 형태로 전달하기에 적합한 방식인 동시에, 기존 환경에 변형을 가하거나 어떠한 영향도 끼치지 않으며 설치, 철거, 이동이 간편한 에코아나키즘적 작업 방식이다.

다음 해인 2008년 제3회 금강자연미술비엔날레 참여작 <날 그냥 흐르게 좀 내버려둬>는 조형물의 형식으로 같은 메시지를 전달한다. 공주시 연미산 근처 금강변에 버려진 돌을 영성하게 서로 기대어두고 ‘날 그냥 흐르게 좀 내버려둬’라는 글귀를 새긴 설치 작업과 함께, 김용익은 비엔날레 사무실 입구에 작은 배너를 걸고 금강 운하에 반대하며 금강 지키기 운동에 동참한다는 정치적 메시지를 직접적으로 드러

한 새로운 관점을 제안하는 기획으로, 미술, 건축, 조경, 도시계획 전문가 16인이 참여했다. 『PROJECT4 Connection 프로젝트4 접속』(광주비엔날레, 2002) 참조.

- 18 김용익, 앞의 책(2011), p.206.
- 19 김용익은 2000년대에 공공미술 프로젝트뿐만 아니라 개별 작업으로 현수막에 사진과 텍스트를 인쇄한 작업을 제작하여 개인전과 그룹전에서 소개했다. 《가상의 딸》(2004)에 <가족은 있어도 좋지만 없어도 좋다>(2004)를 출품하고, 2006년 175갤러리 개인전에서 <나의 유작은...>(2005), <다 지우고 싶었어...>(2006)를 전시했다.
- 20 2007년 7월 20일부터 8월 2일까지 충청남도 연기군 남면 종촌리 남면 면사무소 및 주변 폐건물에서 운영감독 임재광과 예술감독 이섭의 기획으로 진행된 공공미술 프로젝트다. 종촌리가 현재의 세종시로 개발되기에 앞서 미술의 공공성을 매개로 주민과의 소통을 모색하고자 39명(팀) 작가가 참여했다. 『행정도시 공공미술 프로젝트- 종촌... 가슴에 품다』(행정도시공공미술프로젝트집행위원회, 2007) 참조.



13  
 〈날 그냥 흐르게 줌  
 내버려둬〉 설치 사진  
 2008  
 서울시립 미술아카이브 제공

났다.<sup>13</sup> 여기서 금강변의 조형물 위에 쓰여 있던 메시지 ‘날 그냥 흐르게 줌 내버려둬’는 배너 위의 ‘Just let me flow’라는 영문 슬로건으로 이어지며, 돌 조형물이 보여주는 전통적인 조형적 미학과 시의적인 정치 이슈에 대한 작가의 발언이 한데 합쳐진다. 이후 돌 작업은 금강운하사업에 따라 다른 장소로 옮겨졌는데, 기존 설치 장소의 비판적 맥락을 상실한 이 작업은 그 자체로 “폭력적인 개발 중심주의가 초래한 대규모 환경파괴를 조용히 증명”하게 된 셈이다.<sup>21</sup>

김용익이 에코아나키즘을 ‘정치적 미학’으로 주장하는 것은 현실 안에서 ‘생태주의(ecology)’라는 대안적 패러다임의 실천과 행동의 가능성을 부여했던 에코아나키즘의 사회 운동적 성격과 관련된다고 볼 수 있다. 에코아나키즘은 생태학의 에코(eco)와 무정부주의(anarchism)가 합쳐진 용어로, 서구 사회를 중심으로 환경 운동이 본격화되던 1970년대에 등장한 급진적인 운동이자 이론 사회적 생태주의(Social Ecology)와 같은 용어로서 논의되어왔다.<sup>22</sup> 에코아나키즘은 생태 문제의 원인을 경제, 문화, 인종, 성별 갈등이 일어나는 사회적 구조에서 찾으며, 그 논의를 ‘위계(hierarchy)’에 대한 지적에서부터 시작한다. 그 관점에 따르면, 위계 구조는 제도화된 사회관계이자 일정한 사회적 구조로서 이 위계 구조와 지배가 펼쳐지면서 자연은 인간 공동체와 구분되고 인간이 지배하는 대상이라는 인식이 생겨났다.<sup>23</sup> 따라서 이러한 갈등이 초래하는 사회적 위계, 그리고 그 근본적 원인인 자본주의 또한 에코아

21 Beck, Jee-sook, 앞의 글, p.87.

22 구승희 교수는 사회 생태론(학)이라는 명칭이 제한된 해석과 오해를 불러일으킬 수 있다는 점에서 중립적인 의미의 ‘에코아나키즘’으로 부르길 주장했다. 구승희, 「환경주의의 이데올로기와 에코아나키즘」, 『오늘의 문예비평』31 (1998. 12), pp.109-123 참조. 사회 생태주의(사회 생태론)의 대표 사상가는 머레이 북친(Murray Bookchin, 1921~2006)이다. 노동자 출신으로 1950년대 초부터 환경문제에 관심을 가지게 된 북친은 1970년대 초반 미국에 환경 운동이 본격화되자 사회 생태주의로 자신의 노선을 분명히 하고 1974년 사회생태연구소 설립했다. 그는 아나키즘 이론에 근거하여 생태 문제를 자연의 문제가 아닌 사회 문제로 인식하였으며 사회의 위계적 지배 구조를 파괴해야만 인간과 자연에 대한 정상적인 관계가 가능하다고 주장한다. 머레이 북친, 구승희 옮김, 『휴머니즘의 옹호』 (민음사, 2002), pp. 415-416 참조.

23 관련하여 다음 두 단행본을 참고했다. 머레이 북친, 서유석 옮김, 『머레이 북친의 사회적 생태론과 코뮌주의』 (메이데이, 2012), pp.36-51; Bookchin Murray, *The Ecology of Freedom: The ecology of freedom: the emergence and dissolution of hierarchy* (Palo Alto, California: Cheshire Books, 1982).

나키즘의 비판 대상이다.

김용익은 현실정치의 혁명성과 생태미술이 갖는 혁명성이 상보적인 존재로 작용하고 실제 변혁으로 이어질 수 있는 구체적인 실천으로서 에코아나키즘의 가능성을 파악한 것으로 보인다.<sup>24</sup> “인간이 진화의 전개 과정에 창조적으로 참여해야 할 윤리적 의무” 즉 “상보성의 윤리”가 사회제도 속에 구체화되어야 함을 주장하는 것이 사회적 생태론, 곧 에코아나키즘이기 때문이다.<sup>25</sup> “자유로운 개인들이 연대해 사회에 근본적인 변화의 필요성을 제기하는 에코아나키즘의 상호 연대는 분리와 배제의 미학을 중시하는 모더니즘과 다른 쪽에 서 있다”는 김용익의 말은 그가 주목하는 에코아나키즘의 대안성을 잘 설명해준다.<sup>26</sup> 즉 권력적 패러다임의 전복을 시도하는 김용익의 작업이 지니는 ‘아나키스트’적 태도와 ‘생태주의’라는 대안적 개념이 ‘에코아나키즘’이라는 “정치적 미학”을 통하여 연결되는 것이다. 이렇게 한데 통합되기 힘든 미적인 것, 개념적인 것, 그리고 정치적인 것들이 김용익의 작업에서 교차하고 있다.

## 2. “저(抵) 엔트로피 미술”, 생태주의의 실천

2000년대 김용익은 여러 에세이와 작가 노트에서 모더니티의 질서에 상응하는 자본주의, 개발주의에 대한 대안으로서 생태주의(Ecology)의 가능성을 피력해왔다.<sup>27</sup> 2008년부터 금강자연비엔날레를 비롯한 여러 자연/생태미술 프로젝트에 참여하면서, 김용익은 자신의 개념을 자연 및 생태 관련 주제나 재료를 기반으로 작업을

---

24 “제가 양평에서 십 년 살면서 개념주의 때문에 얻은 병을 치유해 보려고 머릿속으로나 몸으로나 발버둥치면서 지구적으로 살아 보려고 했던 작업들이 제가 이름 붙인 ‘농업미술’이에요. 그것이 이제 묘하게도 오늘날 잘 알려진 ‘생태미술’ 등과 연결이 되기도 하고요. 현실정치의 혁명성과 생태미술이 갖는 혁명성, 이런 것들이 사실은 상보적인 존재로 작용을 해야 제대로 된 변혁이 이루어지지 않겠느냐는 생각에까지 이르렀어요.” 「OB들의 수다」, 『1970-80년대 한국의 역사적 개념미술』 (경기도미술관, 2011), p.294.

25 머레이 북친, 서유석 옮김, 앞의 책, p.58.

26 김금영, 「모더니즘에 균열을 내는 아주 작은 몸부림」, 『공간』 (2018. 5), p.110. 김용익은 2008~2010, 2015~2017년 금강자연미술비엔날레에 연이여 참여하고, 2009년 인도 산다르브 아티스트 워크숍, 2010년 《랜드아트 몽골리아 360°》 등에서 에코아나키즘에 기반한 생태/자연미술 프로젝트를 이어갔다. 또한 양평 지역사회에서 참여한 다양한 공공프로젝트부터 ‘미술인영농단’ 결성과 활동 이르기까지 다양한 측면으로 전개되었다.

27 예를 들어, 김용익은 구승희 교수의 ‘에코아나키즘의 재배치’라는 글을 블로그에 옮기면서 “난 이번 전시(와 책 출간)를 준비하면서 ‘내 작품이나 글은 김종철, 이명원, 구승희 같은 분들의 생각을 미술 시스템안에 재배치하는 것이다’라고 생각하고 있다”고 설명하기도 한다. <https://blog.naver.com/profyongik/120134859997> (2023. 4. 1 검색).



진행하는 협의의 장르인 '생태미술(Eco-Art)'에 국한하지 않고 '생태주의'의 논의와 확장, 연결해갔던 것이다. 그가 주목하는 생태주의는 "자연을 지배 대상으로 삼은 근대 과학의 유물론적 사고방식 대신에 세계를 자연과 인간의 상호연관성 속에서 인식하는 사유 방식이자 가치관, 대안적 패러다임"으로 설명할 수 있다.<sup>28</sup> 생물학이라는 과학에 크게 기대고 그것이 한 부분을 이루고 있지만 생태학은 근본의 뜻에서 하나의 접근 방법이며, 그 연구의 지평 안에 세상을 바라보는 시선을 담고 있다.<sup>29</sup> 즉 인간이 자연계와 맺고 있는 인간의 삶 자체에 대한 근본 수준에서의 변화를 요청하는 생태주의는 특정 신념과 가치를 담고 있는 세계관을 가지고 있고 세상을 바꾸겠다는 프로그램 제시한다는 점에서 '이데올로기'의 성격을 지닌다.<sup>30</sup> 다시 말하면, 생태주의는 미술은 물론 현대사회를 바라보는 김용익의 비판적이고 대안적인 세계관으로 볼 수 있으며 에코 아나키즘은 바로 그 대안의 정치성을 외치는 '구호'이자 실천 방식이다.

이제 생태주의의 관점으로 김용익의 공공미술 작업을 다시 살펴보자. <양평 프로젝트/프로젝트>를 기획하면서, 그는 작업의 기본전제를 다음과 같이 제시했다.

1. 하늘을 향해 솟아오르는 듯한 기념비성을 배제하고
2. 영원불변할 듯이 장소를 배타적으로 점유하지 않고  
한시적으로 설치되었다가 철수되며
3. 설치와 철수에 쓰레기 발생을 최소화하며 철수 후 벽돌들은 모두 재활용되고
4. 모든 발생 비용을 가능한 한 최소화한다.<sup>31</sup>

28 인용 문장 및 생태학적 세계관과 생태학의 전개 과정에 대하여 다음 논문을 참고했다. 박윤조, 『1970년대 이후의 미술에 나타난 생태학적 세계관의 구현: 생태미술(Eco-Art)의 전개 과정을 중심으로』 (이화여자대학교 박사학위 논문, 2019).

29 박영신, 「도전하는 '생태주의'와 가치 이론의 재구성」, 『현상과 인식』83 (2001, 5), p.107. 생태학이 처음 사용된 19세기 중엽에는 그것이 생물학적 논의에만 그쳤던 것과 달리, 20세기 중엽부터는 군집 혹은 공동체(community)와 연결망(work)이라는 개념이 도입되면서 생태학적 세계관으로 확장되며 자연과학을 넘어 사회과학의 범주로 확장되어 경제학, 사회학, 심리학 등 학문의 전 영역에 적용되기에 이른 것이다. 박윤조, 앞의 논문, pp.20-21.

30 박영신, 앞의 글, p. 107.

31 「2000, 새로운 예술의 해 "미술 축제" 공모」, 『양평 프로젝트/프로젝트』 (2000 새로운 예술의해 추진위원회 회편, 2001); 김용익, 앞의 책(2011), pp.189-192에 재수록.

또한 그는 <쇄석의 고고학>(2002)에서도 유사한 내용의 전제를 제시했다.

이 돌무지 작업은 자연물인 돌을 쌓아놓는다는 점에서 기념비성이 배제되고 예술작품으로 군림하지 않고 자연경관 속에 스며드는 에코페미니즘적 작업이며, 지나는 사람의 계속적인 참여로 작품이 지속태로 존재한다는 점에서 작가가 관객 위에 군림하지 않는 민주적 공공미술 작업이다. 또한 전체 비용이 적게 들고 제작 설치 과정에서 쓰레기 발생이 전혀 없는 저 엔트로피 작업이며 폐선 부지에 깔린 쇠석들이 정리되고 경우와 필요에 따라 언제든지 돌맹이들은 재활용이나 철수가 용이한 친환경적이고 생태적인 공공미술 작업이라고 생각한다.<sup>32</sup>

작가는 글을 통하여 “친환경적”, “생태적”인 것을 “저 엔트로피 작업”이라는 제작 방식의 차원으로 구체화한다. 이는 ‘엔트로피 법칙’에 따라 유용한 에너지의 손실 즉 오염과 동의어인 엔트로피를 낮추는 “저 엔트로피” 방식으로 작업을 제작한다는 의지를 읽힌다.<sup>33</sup> 여기서 작가가 추구하는 저 엔트로피 세계관은 역사의 진보와 과학의 발달을 추구한 기계론적 세계관, 모더니티를 대체할 또 하나의 대안이다. 동시에 이러한 작가의 작업 방식이 2000년대 공공/생태/자연미술 프로젝트에서만 언급된 것이 아니라는 사실은 매우 중요하다. ‘저 엔트로피 미술’에 대한 개념적 초석을 한참 앞선 시기인 1987년에 작성한 작가의 기고문에서 이미 발견할 수 있기 때문이다.

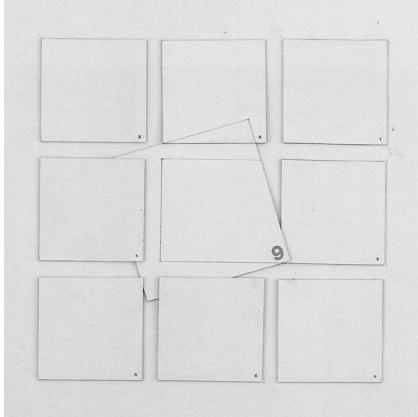
첫째, 만드는 힘(노동력)이 적게 드는 작품일수록 좋은 것이다.

둘째, 만드는 데 돈이 적게 드는 작품일수록 좋은 것이다.

셋째, 만드는 기술이 특별한 것이 아니어서 누구나 똑같이 만들 수 있는 작품일수록 좋은 것이다.

32 김용익, 앞의 책(2002), p.60; 위의 책(2011), pp.193-194에 재수록.

33 열역학 제1법칙과 제2법칙에 따르면 ‘우주의 에너지 총량은 일정하며(제1법칙), 엔트로피 총량은 지속적으로 증가한다(제2법칙).’ 에너지가 한 상태에서 다른 상태로 옮겨갈 때마다 유용한 에너지가 손실되는데, 이를 가리키는 용어가 바로 엔트로피(Entropy)이다. 제1법칙에 따라 에너지는 창조되거나 파괴되지 않고 단지 전환될 뿐이며, 제2법칙에 의해 한 방향으로만(혼돈과 무질서를 향하여) 변화해가므로 오염이란 엔트로피의 또다른 이름에 불과하다. 엔트로피는 인간의 삶 즉 역사가 혼돈에서 질서로 점차 진보한다는 생각을 깬다. ‘엔트로피’에 대한 정리는 다음 책을 참고했다. 제레미 리프킨, 이창희 옮김, 『엔트로피』(세종: 세종연구원, 2017).



넷째, 운반하기 쉽고 편리한 작품일수록 좋은 것이다.  
다섯째, 좀 찢어진다고 더럽혀진다고 약간 부서져도 괜찮은  
작품일수록 좋은 것이다.<sup>34</sup>

당시 김용익이 제작하던 1980년대 대표작 ‘판지’, ‘빗금’,  
‘조각’ 시리즈는 위의 ‘좋은 작품’의 기준에 잘 부합한다. 종이  
와 합판 같은 저렴한 재료는 물론 작품 제작에서 운반과 설치  
에 이르는 전 과정의 노동력과 비용이 적게 들며, 특별한 기술  
에 기반한 작업도 아니기 때문에 누구든 똑같이 만들 수 있을

수 있다.<sup>34</sup> 이어서 그는 이 좋은 작품의 조건이 ‘7년 남짓 천을 사용한 작품을 주로  
제작해오던 중 얻은 결론’이라고 덧붙인다. ‘천 작업’은 그가 1974년부터 1981년까  
지 진행한 첫 대표작인 <평면 오브제> 시리즈를 언급할 때 자주 사용하는 표현이다.  
이후 약 10년 뒤 1996년 웅 갤러리 개인전 도록에 실린 작가노트에서 김용익은 ‘중  
은 작품’의 조건을 다시 언급하면서 이를 ‘저 엔트로피 미술’, ‘개념적 미술’이라고 부  
르는 데 동의한다고 밝힌다. 이처럼 ‘저 엔트로피’라는 작가의 표현은 1970년대부터  
1990년대, 그리고 2000년대에 이르기까지 그의 작업 개념을 관통하고 있다.

14  
김용익  
(9)  
1982(2015년 재제작)  
판지에 연필 드로잉  
54×54cm

#### IV. 1970년대 <평면 오브제>와 ‘다른’ 모더니스트

<평면 오브제>는 주름진 상태의 천에 에어브러시를 뿌린 뒤 그 천을 다시 폼을 때  
생기는 주름 이미지와 그 천을 프레임 없이 벽에 걸 때 생기는 실제 주름을 동시에 제  
시함으로써 ‘회화의 평면성과 물질성의 대립’이라는 현대회화의 명제를 해석한 초기  
시리즈 작업이다.<sup>35</sup> 1970년대 한국에서 활발하게 전개된 모더니즘의 논리적, 개념  
적 태도의 영향을 받은 작업으로, 당시 김용익은 한국 모더니즘 계열 작가로 분류되  
며 관련 전시에 활발히 참여했다.<sup>35</sup>

34 「작가 노트」, 『월간재정』(1987. 2); 김용익, 「좋은 작품의 기준」, 앞의 책(2011), p.91에 재수록.

35 “...개념미술이란 무엇이나. 모더니즘이라는 말과 혼동되어 쓰이고 있는데요. 제 머릿속에서도 그렇고요.  
... 단답형으로 대답하자면 칠십년대, 나에게 개념미술은 가슴으로 접근하는 미술이 아니라 머리로 접근

대표적으로 미술평론가 이일은 1978년에 작성한 글에서 일군의 “70년대” 작가들에게서 가장 두드러진 어법으로 “단색주의(모노크로미즘)”를 꼽으며, “평면이라는 회화의 기본여건에로의 회귀”를 작품의 시발점으로 삼아 “하나의 세계로서 캔버스의 자명성에 참여하고 또 그것을 공유”하는 “정신적 공간”으로 그들의 화면을 정의한다. 덧붙여 그는 ‘70년대’ 작가들의 주요 관심사가 반드시 반일루전, 또는 반이미지에 그치는 것이 아니며 구체적인 이미지를 오히려 화면에 도입하면서 “시각적 체험에 직접 제기된 이미지와 관련되는” 일루전의 효과를 역으로 우리에게 되돌려주는 “역(逆) 일루저니즘” 작가 중 한 명으로 김용익을 꼽는다.<sup>36</sup>

김용익 자신도 1978년에 쓴 글에서 ‘회화란 물리적인 면에서 결국 평면일 수밖에 없다’는 명제의 시각화가 천 작업의 출발점이며 천 주름의 일루전과 그 주름 자체와의 일치화, 즉 토톨로지(tautology)를 통해 명제의 시각화와 환원의 과정에 있어 순수성을 견지하도록 배려했다고 설명하며 모더니즘의 영향을 언급한 바 있다.<sup>37</sup> 그러나 그는 이어서 결국 천 작업이 반드시 토톨로지만으로 해석되지는 않는 국면이 있으며, ‘무의식중에 자신이 토톨로지의 내폐성(內閉性)을 경계’하고 있다고 밝힘으로써 모더니즘의 논리와 개념적 태도가 주도한 ‘내폐성’, 말하자면 현실과의 괴리를 낳는 신비주의에 대한 비판적 속내를 일찌감치 드러냈다.

정리하자면, <평면 오브제>는 회화를 “‘순수한’ 시각적, 형태적 시각의 대상으로 환원”<sup>38</sup>하려는 한국 모더니즘 회화의 논리적, 개념적 태도와 맞닿아있다. 그러나 반대로 모더니즘 회화가 거부한 환영(일루저니즘)을 제시하되, 이를 의미화 작용과는 관련 없는 ‘착시’, 즉 우리 스스로 시각의 한계를 자각해가는 경험으로만 이끈다. 그렇다면 내재화된 의미를 이끌어 내려는 의지가 전혀 없는 기표인 ‘그려진 주름’은 ‘땡땡이’만큼 가벼운 이미지다. 즉 이 시리즈에서 김용익은 자기비판성에 기반한 개념적 질문을 시각적으로 해석하며 모더니즘 미학을 따르고 있지만, 그 결과의 지향점이 전혀 ‘다른’ 모더니스트임을 작업으로 말하고 드러낸다.<sup>39</sup>

---

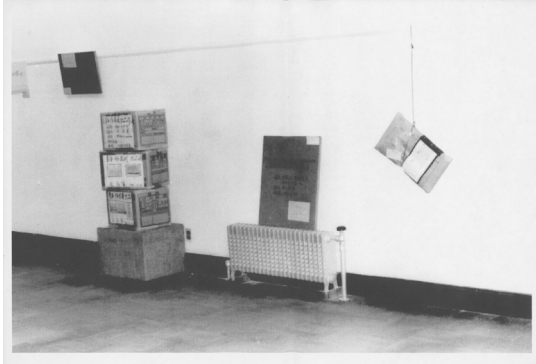
하는 미술이었습니다. ... 저는 그렇게 메마르고 논리적인 해석, 연습, 이런 단어에 경도되어 있었어요. ... 나에게 가장 정직한 작업이 무엇일까 하는 것이 바로 개념주의, 모더니즘의 그 경직되고, 메마르고, 논리적인 세계 속으로 한없이 빠져들게 된 것이지요.” 앞의 책, (경기도미술관, 2011)

36 이일, 「70년대」의 화가들-원초적인 것으로의 회귀를 중심으로, 『비평가, 이일 앤솔로지』 (미진사, 2013), p.476.

37 김용익, 「개념을 통한 개념의 극복」, 『공간』 (1980. 9); 김용익, 앞의 책(2011), pp.45-46에 재수록.

38 이일, 앞의 책, p.473.

39 1990년대 평론가들은 <평면 오브제>의 ‘물질성’에 대하여도 다음과 같은 ‘차이’를 논의했다. 박찬경은 일



15  
1981년  
《제1회 청년작가전》  
전시 전경  
김용익 출품작  
세부 촬영사진  
서울시립 미술아카이브 제공

김용익은 1970년대를 거치며 모더니즘의 개념적, 논리적, 자기 비판적 태도의 영향을 받는 동시에 점차 권력화 되어가는 모더니즘의 폐쇄성, 순수함의 모순, 획일화와 집단화에서 느낀 회의감을 자주 언급해왔다.<sup>40</sup> 따라서 그가 제1회 《청년작가전》(1981. 3. 2~16, 국립현대미술관(덕수궁미술관))에서 작가가 〈평면 오브제〉 작업을 상자에 밀봉한 상태로 전시함으로써 사실상 시리즈의 종결을 공언한 것은 갑작스러운 변화도, 충동적이고 실험적

인 퍼포먼스도 아니다.<sup>41</sup> 앞서 논의했듯이, 〈평면 오브제〉는 다른 모더니즘 회화와 함께 전시장에 걸리던 때부터 이미 그 차이를 드러내 왔다. 그리고 그 차이는 작가가 “천 작업”의 조형적 특징으로 언급한 “저 엔트로피 미술”로 〈평면 오브제〉를 다시 볼 때 더욱 확연해진다. “좀 찢어진다든가 더럽혀진” 천 작업들, 그리고 이를 “함부로 다루면서” 느끼는 “상식의 차원을 깨뜨리는 데서 오는 쾌감”<sup>41</sup>을 즐기면서, 김용익은 모더니즘 체제의 내부에서 그 견고한 권위에 대한 저항을 시작한 것으로 보인다. 주름진 캔버스를 건다는 것은 이미 회화에 있어 가장 전복적인 장면 아닌가. 즉 김용익은 이미 1970년대부터 “모더니즘과 탈모더니즘의 경계 위에 애매하게 아련히 서 있

부 〈평면 오브제〉의 경우 도널드 저드(Donald Judd)가 언급한 ‘특수한 물체(specific object)’를 상기시키지만, 김용익이 천의 귀퉁이에 스프레이로 만든 주름을 숨겨 놓았기 때문에 일종의 ‘체험주의’라 할 수 있는 미국식 미니멀리즘과 구분된다고 설명한다. 박찬경, 앞의 글, p.23; 류병학은 〈평면 오브제〉가 로버트 모리스(Robert Morris)의 펠트 작업을 떠올리게 하지만 김용익의 작업은 모리스처럼 단지 사물의 특성만을 강조하지 않고 오히려 우리가 고정화시킨 사물의 특성을 전복 가능한 것으로 조작해 놓았다는 점에서 다르다고 언급한다. 독자(류병학), 『TWO-ONE MAN SHOW』(Ars pollona gallery, 1996), p.32.

40 “내 작업을 말하자면 ‘모더니즘의 인종된 이미지 권력’에 흡집내기이다. … ‘모더니즘의 인종된 이미지 권력’이란 말에서의 모더니즘이란 단어와 ‘비판적 모더니즘’이란 말에서의 모더니즘은 그 함의의 범위가 약간 다르다. 전자의 모더니즘은 그것이 영토화, 권력화 되면서 비판성을 상실하게 된 모더니즘을 뜻하는 것이다. … 후자의 모더니즘은 그 앞에 비판적이란 수식어가 붙어 있듯이 모더니즘이 권력화되지 아니하고 비판성을 유지하고 있던 모더니즘을 말하고자 하는 것이다. 그리고 그것은 아방가르드 정신과 접속된 모더니즘인 것이다.” 김용익, 「인종된 모더니즘의 권력과 비판적 모더니즘」, 위의 책(2011), pp.89-90.

41 “천을 끊어 쓸 때도 일부러 대충 적당한 길이로 죽죽 잡아채고, 전시실에 걸 때도 맘에 들지 않게 걸리더라도 하면 획 잡아 낚아채 떼어냈다가 다시 걸기도 한다. 전시가 끝나면 빨래 건듯이 건어서 되는데로 개켜서 옆구리에 끼고 오면 그만이다. 나는 작품을 이렇게 함부로 다루면서 상당히 쾌감을 느낀다. 이 쾌감은 상식의 차원을 깨뜨리는 데서 오는 쾌감이 분명한데, 요즘 나는 이 쾌감을 어떻게 해석해야 할 것인가를 곰곰이 생각해보고 있다.” 김용익, 「나의 최근작」, 앞의 책(2011), p.36.

다.”<sup>42</sup>

1981년 <평면 오브제> 시리즈가 종결되고 약 15년이 지난 후, 1997년 금호미술관 개인전 도록에 글을 쓴 두 후배 작가는 <평면 오브제>를 각각 “개념의 커튼”과 “면지가 자욱하게 쌓인 주름진 커튼”에 비유했다.<sup>43</sup> 이 전시가 1990년대의 관점에서 1970년대 한국 모더니즘을 다각적으로 논의하기 위한 장으로 기획되었다는 점에서, 두 비유는 더욱 의미심장하게 다가온다. ‘면지가 자욱하게 쌓인 주름진 천’을 전시하는 것은 제도와 체제 안에서 과격하지 않은 방식으로 그 위계의 전복을 시도한 김용익의 ‘개념’적 전략이었다는 점을 이미 포착하고 있기 때문이다.

## V. 맺음말

김용익이 추구한 ‘저 엔트로피 미술’은 완결성, 완성도를 지향하는 미술의 기존 관습으로 볼 때 그 자체로 이미 전복적인 방식이다. 동시에 그의 작업은 시각적으로 “단호하고 깔끔한 카리스마가 없이 지저분하고 맥없어 보이는”<sup>44</sup> 오인의 한계를 스스로 짊어지고 왔다. 물론 김용익이 자신을 “아무도 하지 않는 일을 한쪽 구석에서 골똘히 하고 있는 전문가”<sup>45</sup>라고 소개한 것을 보더라도, 그는 이 한계를 충분히 인지하고 있었던 것 같다. 즉 그는 이를 극복의 대상으로 보지 않고, 개념주의적 미술하기의 또

---

42 김용익, 제목 없음, 위의 책(2011), p.51.

43 박찬경, 앞의 글, p.21; 정광호, 「눈의 교란을 통한 회화적 신화의 해체」, 『김용익』 (금호미술관, 1997), p.49. 1997년 금호미술관 개인전은 김용익의 주요 전시로 꼽힌다. 당시 김용익은 금호미술관 개인전이 단순히 회고전에 그치지 않고 한국 모더니즘에 대한 다각적인 이해의 자리가 되도록 기획했다. ‘한국 모더니즘 미술의 전개와 반성: 90년대 속의 70년대’를 주제로 열린 연계 세미나에 강성원, 박찬경, 정현이, 정광호가 참여했으며, 이들 및 류병학의 글이 도록에 수록됐다.

44 김용익, 제목 없음, 앞의 책(2011), p.197. 이 글에서 김용익은 2000년대 초반 공공미술 프로젝트를 진행하면서 덜 만든 듯, 깔끔한 마무리가 안 된 듯한 것을 선호하는 자신의 미적 취향으로 인하여 생겨났던 문제들을 회고하면서, 1997년 금호미술관 개인전 당시에도 객원 큐레이터 정현이와 비슷한 의견에 부딪혔던 상황을 회상했다. 정현이 역시 다음 글에서 자신과 김용익이 관련 내용으로 논쟁했던 점을 토대로 그의 작업에 대한 자신의 “몰이해”를 떠올리며 글을 전개한다. 정현이, 앞의 글, p.82

45 김용익, 「C선생님께」, 위의 책(2011), p.259. 이 글에서 언급하지 않은 김용익의 다른 시리즈 및 작업의 개념 또한 생태주의에 기반한 ‘저 엔트로피 미술’의 전복적인 방식으로서 재 논의할 수 있다. 2000년대 후반 이후 국내외에서 진행한 공공/자연미술 프로젝트는 물론 <가까이... 더 가까이...>의 오염과 훼손, <절망의 원수>에서 물감의 소진과 동시에 끝나는 작업의 완수, 캔버스 리노베이션 프로젝트, 에디팅과 재전 유로서의 작업, 그리고 재제작과 재전시의 방식까지, 지면상 함께 논의하지 못한 다른 작업에 대한 연구는 다음 과제로 남긴다.

다른 방식으로서 ‘글쓰기’를 지속하는 것으로 작업의 의미를 다져왔다. 이 점은 김용익 관련 연구가 많은 부분 그의 글에 의지할 수밖에 없는 이유이기도 하다.

이제 이 글의 논지는 다음과 같이 정리할 수 있다. 김용익은 작업 활동을 시작한 1970년대에 미완결적이고 함부로 다룬 듯 보이는 특유의 ‘미적 취향’을 작업의 조형적 특징으로 연결했고, 1980년대에 이르러 이를 ‘좋은 작품의 기준’, 즉 ‘저 엔트로피 미술’이자 자신의 ‘개념주의’로 정의했다. 이후 그는 2000년부터 비로소 공공/생태/자연미술을 통해 현실과 접촉하며 생태주의와 에코아나키즘의 대안성과 자신의 개념주의를 접목함으로써, 미술과 현실, 미학과 정치의 논의가 교차하는 장으로서 작업의 의미를 확장해왔다. 이것이 바로 머리말에서 언급한 아방가르드로서 김용익의 ‘미학적 전략’인 것이다. 물론 이 전략은 작가가 그린 거대한 밑그림 속에서 철저하게 진행된 것이 아니라, 시대의 흐름 속에서 다양한 시의적 이슈와 마주하면서 자신의 개념적 태도를 유지하고 또 실천하고자 한 작가의 대응이 연결된 궤적으로 보아야 한다. 여전히 김용익의 작업 세계를 ‘이례적’이라고 평가하고자 한다면, ‘미술하기’를 ‘창작’이 아닌 ‘실천’의 문제로 보았던 작가의 개념적 태도에 초점을 맞출 때 비로소 정당한 논의가 가능할 것이다.

#### 주제어 Keywords

김용익 Kim Yong-ik, 에코아나키즘 Eco anarchism, 생태주의 ecology, 생태미술 Eco-Art, 공공미술 public art, 저 엔트로피 low-entropy, 모더니즘 modernism

투고일 2023년 3월 30일 | 심사일 2023년 5월 10일 | 게재확정일 2023년 5월 16일

## 논저

- 권혁빈 Kwon, Hyukbin, 「김용익은 논리를 산다 Kim Yong-Ik, a Man of Logic」, 『미술세계 *Misulsegye*』, 2016. 9, pp.114-119.
- 구승희 Koo, Seung-Hwe, 「환경주의 이데올로기와 에코아나키즘 Environmentalism Ideology and Eco-Anarchism」, 『오늘의 문예비평 *Korean Cultural Review*』31, 1998. 12, pp.109-123.
- 김금영 Kim, Geumyoung, 「모더니즘에 균열을 내는 아주 작은 몸부림 A Tiny Struggle that Creates Cracks in Modernism」, 『공간 *SPACE*』, 2018. 5, pp.108-113.
- 김원방 Kim, Wonbang, 「파편적 작가론 5: 김용익, 그 가공적 주체성과 아방가르드 Fragmentary Study V: Kim Yong-Ik and the Fictional subject」, 『잔혹극 속의 현대미술 *In Contemporary Art in Theatre de la Cruaute*』, 서울: 예경 Seoul: Yekyong Publishing Co., 1998, pp.241-254.
- 김용익 Kim, Yong-Ik, 「NARROW BASED SPECIALIST의 노트 Note of Narrow Based Specilaist」, 『김용익 개인전 *Solo Exhibition Kim Yong-Ik*』, 서울: 웅결러리 Seoul: Gallery Woong, 1996.
- 김용익 Kim, Yong-Ik, 포럼에이, 현실문화 편 Forum A, Hyunsil Book eds., 『나는 왜 미술을 하는가: 정치적인 것과 개념적인 것의 연결을 보여주기 *Why I Practice Art*』, 서울: 현실문화 Seoul: Hyunsil Book, 2011.
- 리프킨 제레미 Rifkin, Jeremy, 이창희 옮김 Lee, Chang-Hee trans., 『엔트로피 *Entropy : a new world view*』, 대전: 세종연구원 Daejeon: Sejong Research Institute, 2017.
- 박영신 Park, Yong-Shin, 「도전하는 '생태주의'와 가치 이론의 재구성 Challenging 'Ecology' and the Reconstruction of Value Theory」, 『현상과 인식 *Hyonsang-gwa-Insik*』83, 2001. 5, pp.103-126.
- 박윤조 Park, Yun jo, 『1970년대 이후의 미술에 나타난 생태학적 세계관의 구현: 생태미술(Eco-Art)의 전개 과정을 중심으로 *The Ecological World View Appeared in Arts Since the 1970s : Focus on the Development Process of Eco-Art*』, 이화여자대학교 박사학위 논문 Ph.D. diss., Ewha Womans University, 2019.
- 박찬경 Park, Chan-Kyong, 「90년대속의 70년대, 김용익과 한국의 개념적 미술 The 70s within the 90s: Kim Yong-Ik and Conceptual Art in Korea」, 『김용익 *Kim Yonk-Ik*』, 서울: 금호미술관 Seoul: Kumho Museum of Art, 1997, pp.19-44.
- 북친 머레이 Bookchin, Murray, 구승희 옮김, Koo, Seung-Hwe trans., 『휴머니즘의 옹호 *Re-enchanting Humanity*』, 서울: 민음사 Seoul: Minumsa, 2002.
- 북친 머레이 Bookchin, Murray, 서유석 옮김, Suh, Yu-Suk trans., 『머레이 북친의 사회적 생태론과 코뮌주의 *Social Ecology and Communalism*』, 서울: 메이데이 Seoul: Mayday, 2012.
- 이동석 Lee, Dong Seok, 「김용익, 가까이... 더 가까이 Kim Yong-Ik, Closer... Come Closer...」, 『큐



- 레이터 이동석이 남긴 글 *Lee, Dong Seok: Writings 1994-2003*, 부산: 이동석추모사업회 Busan: Yi Dongseok Memorial Committee, 2005, pp.43-45.
- 이일 Lee, Yil, 「'70년대의 화가들- 원초적인 것으로의 회귀를 중심으로 Painters of the 70s-Focus on a Return to the Original」, 『비평가, 이일 앤솔로지 *Lee Yil Anthology*』, 서울: 미진사 Seoul: Mijinsa, 2013, pp.471-477.
- 장승연 Chang, Seung-yeon, 「그는 왜 미술을 하는가? Why Does He Practice Art?」, 『아트인컬처 *Art in Culture*』, 2016, 10, pp.102-117.
- 정광호 Chung, Kwang-Ho, 「눈의 교란을 통한 회화적 신화의 해체 Artistic Reveal of Myth by Visual Derangement」, 『김용익 *Kim Yong-Ik*』, 서울: 금호미술관 Seoul: Kumho Museum of Art, 1997, pp.47-55.
- 정현이 Jung, Hunyee, 「김용익의 누드 *Kim Yong-Ik's Nude*」, 『공간 *SPACE*』, 1997, 5, pp.82-85.
- 경기도미술관 편, Gyenggi Museum of Modern Art ed., 『1970-80년대 한국의 역사적 개념미술 *Korean Historical Conceptual Art 1970-80s*』, 안산: 경기도미술관 Ansan: Gyenggi Museum of Modern Art, 2011.

- Bookchin Murray, *The Ecology of Freedom: The ecology of freedom: The Emergence and Dissolution of Hierarchy*, Palo Alto, California: Cheshire Books, 1982.
- Jee-sook, Beck, "(Public) Art of Damage", *Kim Yong-ik*, Paris: Cahier d'art, 2019.
- Cahiers D'art ed., *KIM YONG-IK*, Paris: Cahiers D'art, 2019.

## 도록

- 『'98 도시와 영상-衣食住전 *Seoul in Media-Food, Clothing, Shelter*』, 서울: 서울시립미술관 Seoul: Seoul Metropolitan Museum of Art, 1998.
- 『광주비엔날레 프로젝트4 접속 *Gwangju Biennale 2002-PROJECT4 Connection*』, 광주: 광주비엔날레 Gwangju: Gwangju Biennale Press, 2002.
- 『코리안 팝 *Korean Pop*』, 서울: 성곡미술관 Seoul: Sungkok Art Museum, 1999.
- 『행정도시 공공미술 프로젝트- 종촌... 가슴에 품다 *The Project of Public Arts in the Administration Complex City- Jong-chon, Holding in My Arms*』, 행정도시공공미술프로젝트집행위원회, The Project of Public Arts in the Administration Complex City 2007.
- 『가까이... 더 가까이... *Closer... Come Closer...*』, 서울: 일민미술관, Seoul: Ilmin Museum of Art, 2016.
- TWO-ONE MAN SHOW*, Warsaw: Ars pollona gallery, 1996.

## 웹사이트

- 김용익 블로그 <https://blog.naver.com/profyongik>
- 서울시립 미술아카이브 '김용익 컬렉션', <https://semaaa.seoul.go.kr/front/class/view>.

do?cpId=111&menuId=7

임형두, 「'동북아와 제3세계 미술전' 28일 개막」, 『연합뉴스』, 1999. 9. 16, <https://n.news.naver.com/mnews/article/001/0004445763?sid=103>

“Art Space Pool: A History with Kim Yong-Ik, Sunghee Lee, and Sohl Lee,” *Asia Art Archive in America*, 2017, <https://www.aaa-a.org/programs/art-space-pool-a-history-with-kim-yong-ik-sunghee-lee-and-sohl-lee>

## The Subversion of ‘Wrinkled fabrics’ Kim Yong-Ik’s Conceptual Art that Resists ‘the Hierarchy’

Chang, Seung-yeon

Artist Kim Yong-Ik made his debut in 1974 with 〈Plane Object〉 series and attracted attention as a young artist in the field of Korean modernist art(Dansaekhwa). He interacted with Minjung Artists in the 1980s and 1990s, and actively participated in various public art projects in the 2000s. Therefore, his artistic life in 50 years has been linked to the issue of dichotomous confrontation in the history of Korean contemporary art, such as modernism and Minjung art in the 1970s and 1990s, and fine art and public art in the 1990s and 2000s. As a result, most of the existing criticism and research have discussed his work within this dichotomous perspective. This article aims to newly link Kim Yong-Ik’s representative work from the 1970s to the 2000s as a process of the artist’s consistent practice of conceptualism. Kim once referred to his work as “a process of seeking aesthetic strategies that disrupt the myth of exclusive and isolated modernity”. Based on his comments, this article discuss his subversive aesthetic strategy from the perspective of ‘ecology’, which the artist has referred to as an important alternative concept.

