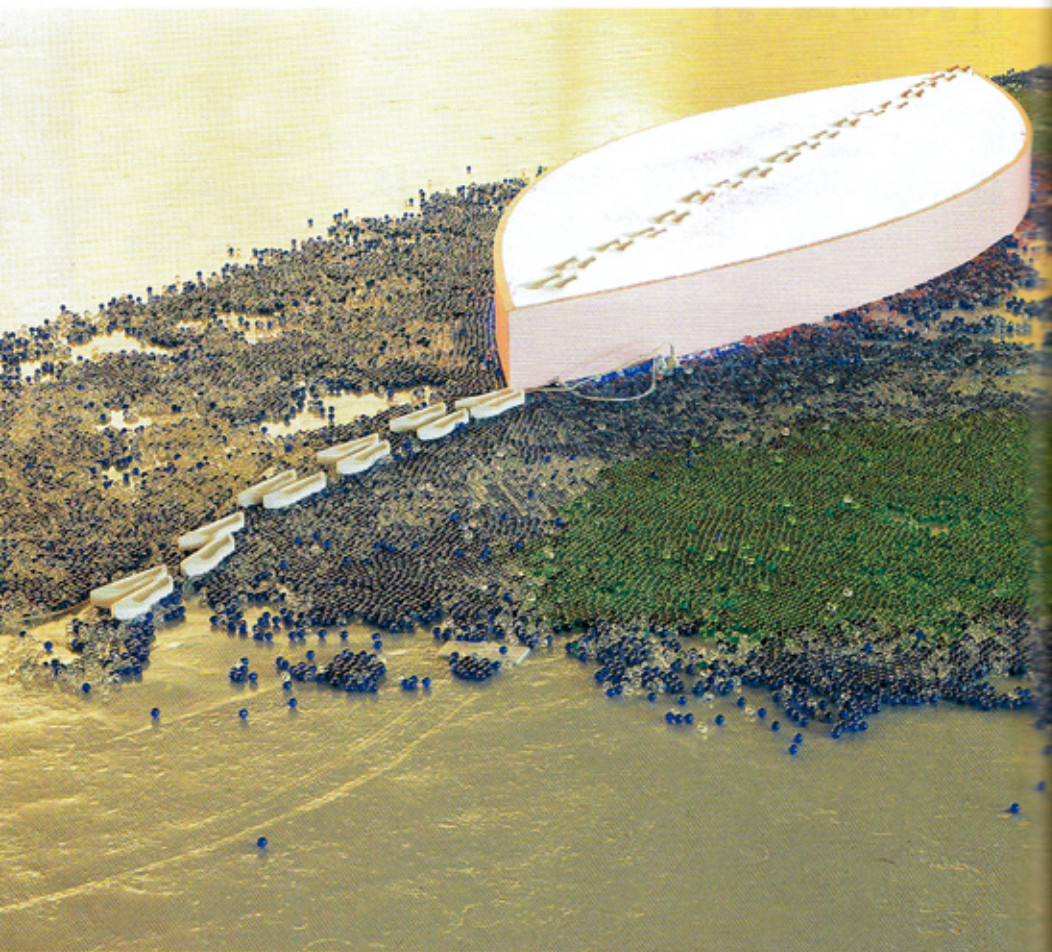




▲ 자화상 1999, Mixed Media, 270×900×400



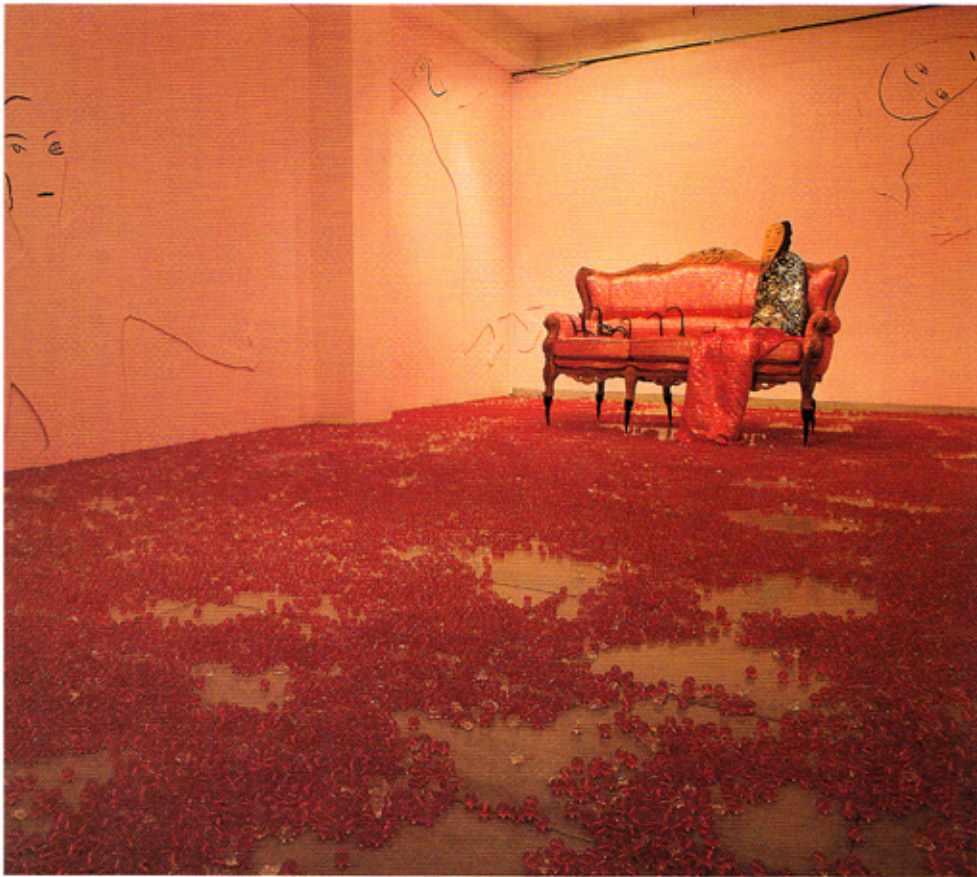
꽃잎 2000, Mixed Media, 900×500×25

186



카르마 2000, Acrylic on wood, installation

187



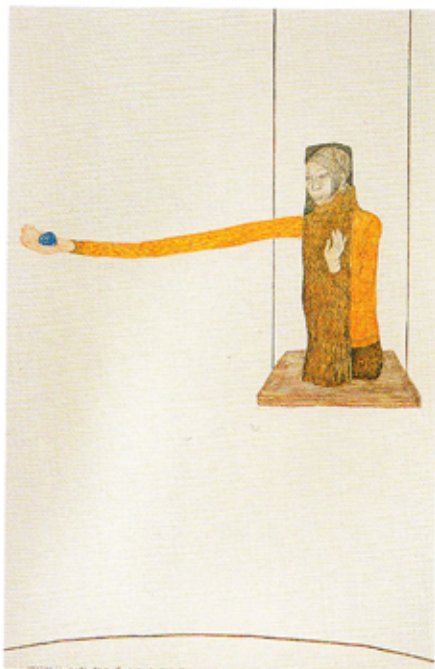
pink room 2004, Mixed Media(아크릴, 구슬, 다이아, 패널, 소파, 자개) 300×480×500



blue room 2004, Acrylic on wood, 300×573×500



◀ 7개의 질문 2001, water color pencil on canvas
45.5×30.5



▲ 세상에서 제일 작은 방 2002, water color pencil
on canvas 45.5×30.5



▲ 그녀가 왜 저 위에 앉아 있는지 2002, water
color pencil on paper 45.5×30.5



◀ 푸른 얼굴 2003, Acrylic
on wood, 30×7×70



민머느리, 부엌▶
Acrylic on wood, installation

시간의 씨앗을 돌보는 여성들과 함께 웃다

김영옥

1. 시대를 거슬러 진화하기

“여성은 나이가 들수록 진화한다”-사진작가 박영숙의 말이다. 늘 진하게 느끼던 윤석남의 텍스트에 대해 서늘하게 사유해야 하는 지금, 내가 좋아하는 이 말이 가장 먼저 떠오른다. 서른여덟 되던 해인 1982년 첫 개인전을 열고, 83~84년 뉴욕 체류. 이후 지금까지 수많은 설치와 드로잉을 통해 여성의 경험을 해석적 지평으로 떠올리며 동시대 여성들에게 함께 진화하자고 팔을 길게, 아주 길게 늘어뜨리는 이 여성, 윤석남.

여성 작가라 부르지 말고, 페미니스트 아티스트라 불러 달라는 그녀가 진정 듣고 싶어 하지 않는 말은 '한국 페미니스트 미술의 대모'라는 호칭이다. 그녀가 얼마나 나태한 뿌리내리기를 싫어하는지, 아니 얼마나 자유롭게 민첩하게 공간을 날아다니는지, 얼마나 무겁고 진지하게 자신의 '노동'에 몰두하는지, 그녀의 진화과정을 조금이라도 눈여겨본 사람이라면 이 거부에 기꺼이 동의하리라. 그와 같은 명명에 대한 윤석남의 거절은 그녀의 작업 못지않게 페미니즘과 페미니스트 아트가 진행 중에 있는 것임을.



▲ 빛의 파종-999 1995, Mixed Media, installation 300×250×120

윤석남은 1939년 만주 출생. 1959~60년 성균관대학교 영문과 수학. 1983~84년 프랫 인스티튜트 그래픽센터(뉴욕, 미국). 1992년 윤석남전(미술회관, 서울). 93년 어머니의 눈 (금호미술관, 서울). 96년 윤석남전 (가마쿠라화랑, 동경, 일본). 윤석남전 (조현화랑, 부산) 97년 빛의 파종전(조선일보 미술관 / 아트스페이스 서울 / 학교재, 서울). 98년 빛의 파종전 (가마쿠라화랑, 동경, 일본) 등 개인전과 다수의 단체전. 제8회 이중섭 미술상과 국무총리상을 수상했다.

다시 말해 의미화의 투쟁 중에 있는 것임을 매우 냉정하게 알고 있다. 포스트 페미니즘을 논하고, 스타일로서의 페미니즘을 떠나 할 것 없이 즐길 수 있다고 믿는 이 상품물신 시물라시옹의 시대에 윤석남은 푸른 물고기 떼 우르르 물살을 가르는 바다에 긴 팔을 적신다. 아직은, 혹은 여전히, 함께 가자는 그녀의 이 전언은 '포스트'가 더 이상 특수한 형용사가 아니라 편재하는 실재가 되어버린 듯한 이 시대를 잘못 읽어서도 아니고 본질주의적 공동체 이념 앞에 눈을 감아서도 아니다. 10년 전 '열 살' 생일파티를 하며 '달나라를 꿈꾸는 것이 아닙니다'라고 자랑스레 선언했던 '또 하나의 문화'는 이제 스무 살 생일을 맞이하며 '달나라를 꿈꿨습니다'라고 고백한다. 그 초대장에 윤석남의 푸른 바다, 푸른 물고기 떼, 길게 늘인 푸른 팔이 새겨져 있는 것은 의미심장하다. 국가 횡단, 문화횡단, 언어횡단 시대에도 민족주의는 쉽사리 폭력으로 전이되고, 변칙거리는 상품물신의 소비물결 속에서 계급에 대한 감수성은 미성숙한 열등감으로 평가되며, 소수자, 약자들의 목소리는 올바른 차이의 정치학을 위해 지난한 투쟁의 길을 가고 있다. 그리고 여성들은 이 모든 폭력의 과정에, 차이의 정치학에, 경험의 정치적 구성에 깊숙이 연루되어 있다. 그래서 윤석남은 여성들의 팔이, 때론 손이 잘려나간 상황에서 조차도, 한없이 늘어나게 만든다. 그녀들의 몸을 자르고, 확장시키고, 재배치한다. 스스로를 산포하고 파종하라고, 새로운 공간을 만들자고 여성들에게 속삭인다. 참으로 시대를 거슬러 오르는 진화가 아닌가.

2. 아, 어머니의 눈이며, 자유의 영기여

“그림을 그럴 줄 알게 되면서부터 어머니를 그렸어요.”

윤석남은 시선이 무엇인지 잘 아는 아티스트이다. 보는 것과 보여지는 것, 이미지의 유혹과 보는 것의 쾌락, 시선과 성별 차이의 치명적 관계, 그리고 이 모든 기제 속에서 물질적 몸체를 형성하는 식민지 근대의 판타스마고리. 예술행위자로서의 자신의 길을 실험하면서 다름 아닌 '어머니의 눈'을 화두로 설정한 것은 그녀가 시선을 문제적 틀로서 항상 고민하고 성찰한다는 것을 분명하게 보여준다. 어머니 날 낳으시고, 어머니 날 키우셨으니, 나 어머니의 눈앞에 한껏 미의 세계를 펼쳐 보이라. 편견에 뒤덮인 아버지들의 시선에 맞서 넉넉한 울타리를 치고 내 그림을 보호하는 어머니의 눈. 어머니의 눈이 내리시는 평가와 칭찬, 나무람과 안타까움. '참, 보기에 좋더라'—어머니의 눈에 고이는 즐거움과 만족. 어머니 누리시는 미적 쾌감, 아버지의 미학문법 위로 붉은 피 철철 흘러며 푸른 강물 되어 넘실거리네. 어머니의 눈—저 상징계의 오만함과 허구를 조용히 (비)웃고 계시는 어머니의 눈, 그 곁에서 내 손은 자

유롭다.

페미니스트들은 말하는 주체, 욕망하는 주체로서의 여성을 늘 부재의 자리에 못박아두는 상징계의 규범성과 허구성을 해체할 수 있는 방법을 모색해 왔다. 구조적으로 주체는 대타자의 시선에 의해 구성된다는 라캉식 주체성 설명은 시선의 구조가 현실화되고 효과를 발생시키는 맥락의 사회문화적 요소를 진지하게 고려하지 않음으로써 지역적 현장의 역동성을 놓치고 있을 뿐 아니라 상징계와 상상계, 그리고 실재계의 경계를 너무 부동의 것으로 고착시켜 왔다. 그러나 상징계와 상상계, 혹은 더 깊숙이 내려가 무의식의 세계인 기호계는 늘 상호침투 과정에 있을 뿐 아니라, 결코 완벽한 기체가 아닌 상징계의 규범체계는 특히 페티시즘의 인식론적 이율배반 구조를 요구한다. 이와 관련해 윤석남의 <핑크 룸>에 세워진 커다란 거울이 검은 면으로 이루어져 있다는 것은 흥미로운 일이다. 여기서 검은 거울은 다중적 의미를 지닌다. 우선 나르시시즘적 상상적 자아 이미지의 획득을 위해 끊임없이 거울을 요구하거나 필요로 하는 남성 주체와 달리 어머니에게서 자신의 이미지를 확인하는 여성에게 또 다른 거울은 필요하지 않다는 사실을 암시하고 있을 뿐 아니라, 더 나아가 (특히 여성에게 있어) 억압적 대타자로 작용하는 시선들을 더 이상 거울 이미지로 용납하지 않겠다는 저항을 알린다. 상징계의 거울에 검은 휘장을 치고 찬란한 핑크의 반란과 도도한 깔깔거림의 히스테리로 그 애도를 집행하는 이 아티스트는 등 뒤에, 눈앞에, 좌우에 어머니의 눈이 있음을 아는 사람 아닌가.

내게 있어 1996년 시작된 윤석남의 <핑크 룸> 연작은 그녀의 작업 여정에서 일정부분 통과제의적 의미를, 혹은 어떤 '셋김굿'의 의미를 지닌 것으로 보인다(<푸른 방> 연작이 시작된 이후에도 <핑크 룸> 공간이 사라지지 않는 것은 이 때문이 아닐까). 여기서 핑크 히스테리는 그녀 작업의 (그리고 그녀가 가시화시키려고 하는 여성 삶의) 정력학과 동력학이, 여성을 둘러싼 전근대와 근대의 기호학

이 격렬하게 충돌하는 무대가 된다. 근엄함과 키치적 발칙함, 전근대적 꽃무늬 양단치마와 서구의 근대를 향한 페티시적 욕망으로 한껏 발기한 바로크식 의자/소파의 공존. 바닥을 메우는 핑크빛 가짜 구슬들. 가부장적 미학규범체계를 뚫고 자신의 길을 내야 했던 여성 아티스트의 히스테리적 경련을 나타내는 이 미장센에서 우리는 한국 근대화의 물신적 성격과 그 속에서 전통적이고 근원적인 민족정신성의 은유가 된 채 박제처럼 살아야 했던 여성들의 욕망이 충돌해 일으키는 묘한 변형을 보게 된다. 금방 살인이라도 저지를 듯 의자 위를 뚫고 치솟는 갈고리들은 핑크빛 적요함이 빚어내는 깊이 속에서 무시무시한 두려움(das Unheimliche)의 여성적 에너지를 내뿜는다. <핑크 룸> 연작들을 자세히 살펴보면 이 폐쇄된 방에서 여성은 의자 곁에서 있거나, 갈고리를 옆에 두고 의자 위에 앉아 있거나, 더 나아가 스스로 갈고리 의자가 '된' 다(이 방의 설치에서 뾰족한 다리를 부착하고 있는 의자/소파와 다리가 없는 채 바닥에 닿아 있는 의자/소파가 매우 상이한 기의적 효과를 내고 있다는 사실에 주목해야 할 것이다). 날카로운 다리를 곳곳이 세우고 있는 이 의자 - 여성은 순간적으로 사이보그적 의자 - 되기의 충격과 에너지로 팽팽하다. 의자 위로 솟구쳐 올라온 갈고리들은 그녀의 심장이고 욕망이며 언어이다. 이 사이보그적 의자 - 여성은 핑크빛 인조 구슬이 가득 깔린 이 방에서 넘어지거나 비틀거리지 않은 채, 분홍신의 악몽조차 천연덕스럽게 불러내어, 낮이고 밤이고 춤출 것이다. 이제 지정된 자리에 정박당한 채 계속 페티시적 응시의 대상이 되며 오독되던 의자/여성은 없다. 그 누구도 더 이상 이 의자 위에 앉았다고 능청을 떨 수는 없을 것이다.

히스테리는 여성 특유의 질병으로 간주되어 여성성의 무시무시하고 알 수 없는, 부정성으로만 표기될 수 있는 어떤 이면을 지시해 왔지만, 바로 그렇기 때문에 기존의 기호학에 포섭되지 않는 여성의 언어이다. 증상으로서의 이 육체의 언어는 그 어떤 언어보다 '되기'에 강한 잠재력을 지니고 있다. 윤석남의 <핑크 룸> 설치에서 일어나는 히스테리의 이 전이 과정은 <푸른 방>이 탄생하기 위한 문지방 같은 것이다. <푸른 방>의 공간, 아니, 개별적인 '푸른' 형상들까지도 이 '핑크빛' 변형 제의를 거쳤거나, 아니면 현재진행형으로 내부에 품고 있다.

3. 자서전적 표현과 필연적 타자

경험과 정체성의 관계, 그리고 비가시성의 영역에 머물던 여성의 생애에 대한 회화적 복원은 윤석남의 작업에서 여러 갈래 고민과 시도들을 낳아 왔다. 그녀는 나혜석, 이매창, 허난설헌, 황진이 등 미학의 역사에서 변방의 자리만을 부여받았거

나, 오해의 덩어리 같은 여성 아티스트들을 불러내 여성미학의 계보를 그린다. 동일한 열정과 강도로 앞선 여성들의 그 이름 없이 살아내진 삶에 이름을 붙여주려 한다. 문제는 그들을 어떻게 불러낼 것인가, 어떤 방식으로 그들의 경험을 언어화할 것인가이다. 경험과 정체성의 관계를 질문하며 지워진 타자들의 역사를 복원하고자 할 때 무엇보다 중요한 것은 경험을 가시화시킴으로써 그들의 존재와 억압, 그리고 서로 다른 경험들의 관련을 인정하는 것뿐 아니라, 그 억압에 내재되어 있는 운동성이나 논리, 차이들의 관련성을 밝히는 것이다. 즉 단순히 특정 경험을 '소유하고' 있는 주체를 불러내는 것이 아니라, 어떤 경험을 통해 주체가 구성되었는지를 드러내는 것이다. 경험을 역사화하기 혹은 마치 자연사의 일부인양 '주어진 경험을 해체하기'라고 부를 수 있는 이러한 탐색은 윤석남에게서 여성 생애사, 또는 자서전적 이야기의 공간적, 회화적 형식 탐색으로 나타난다.

지적 생산의 양식으로서 진정성(authenticity)을 둘러싸고 이론이 겪게 된 위기와 더불어 그 위상이 높아지고 있는 '자서전적 표현'은 (한국의 경우) 추상과 구상의 관계에 대한, 그리고 한국사회 고유의 미적 감수성에 대한 질문과 함께 최근에 철학 및 미학 논의에서 주요 이슈가 되어 왔다. 이제까지 특히 여성적 표현영역으로 간주되어 왔던 자서전적 텍스트 작업은 경험에 대한 이야기의 귀환과 주체의 회복을 알리고 있다. 서구와 함께 (그 서구의 미적 규범체제와 관습을 '황홀경'에 사로잡힌 듯 모방했던 비서구인) 한국사회에서 오랜 시간 근대적 미학의 전범으로 작용했던 추상화/미니멀리즘은 이야기나 지시적 속성을 가늠할 수 없는 지위버릴 것을 요청한다. 이것은 구상회화의 서사성이 기존 이데올로기를 재생산하거나 적어도 그 흔적을 계속 연장시킬 수 있다는 미학적 반성 내지는 저항에서 출발한 것이다. 그러나 이러한 미적 태도는 심미적 윤리적 자아의 생성과 자율 공간의 확장에 기여하기보다는 오히려 생산자와 수용자 사이의 무책임하고 무기력한 괴리를 심화시

킴으로써 미적 체험이 사라진 자리에 문화산업의 상투적인 기제만 남게 만들었다. 그렇다면 미적 작업을 구상성의 이데올로기적 바이러스에 침윤되지 않은 채 해방적 상상력과 해석학의 공간으로 만드는 것은 어떻게 가능할 것인가.

윤석남의 작업은 이 고민과정에서 두 방향으로 진행된다. 벽이 아닌 공간 자체를 과거와 현재가, 일상과 비일상이, 떠남과 머물음이 겹치고 섞여드는 사건의 현장으로 만드는 한편, 드로잉을 통해 수많은 속삭임과 웅얼거림, 리듬들, 심미적 색감들이 스며 오르게 만든다. 역사가 지워버린 여성들의 생애를 담론의 현장으로 불러낼 때 윤석남이 사용하는 너무나 드럼통은 독특한 물질성을 발휘한다. 이 물질성 덕분에 그녀들은 장식적 외양이나 손쉬운 감정이입의 대상으로 미끄러지는 대신, 심미적 사유의 매개물이 된다. 특히 나무판이 일종의 아플라처럼 설치현장을 주변 공간으로부터 고립시킬 때 그 효과는 더욱 가중된다.

그렇다면 속삭임이 한결 더 잦은 드로잉은 어떠한가? 지난 수년간 윤석남의 드로잉에는 작은 그녀? 혹은 발판? 혹은 작은 무대가 등장한다. 이것 역시 설치의 일종. 화폭 안에 마련된 또 다른 고립된 섬이다. 이 무대 위로 다양한 사람들이 등장한다. 이 무대 위에서, '착지하면서 동시에 비상하는' 이 가벼운 흔들림 속에서 등장인물이 된 이들은 조그맣게 입을 오므리고 휘파람을 불듯 자신의 이야기를 시작한다. 물론 그것은 아주 구체적인 동작이기도 하고 심리적 욕동의 어느 한 순간이기도 하며 일상 공간 또는 정신공간의 한 모퉁이이기도 하다. 그러나 이것들 모두는 이제 막 시작되고 있거나, 이미 오래 전부터 진행되어 오고 있던, 혹은 이제 막 끝나가려는, 또는 더 나아가 이제 막 잉태되려는 어떤 '자서전/이야기'의 숨결을 지니고 있다. 이 속삭임들은, 당연히, 관객들의 시선이 아닌 귀를 향해 있다. 우리는 자서전 쓰기의 근본적인 구성요소 중 하나가 필수적 타자(necessary other)임을 안다. 윤석남의 전략은 모든 관객들 하나하나가 이 필수적 타자가 되어 어떤 사람의 자서전이 완성되는데 동참하라는 것이다. 이 등장인물들이 서술 가능한 자아(narratable self)로 형상화될 수 있도록 적극적인 귀가 되라는 것이다. 이러한 적극적 참여를 통해 관객은 자기 안에 함께 동지들을 들고 있는 수많은 타자들을 만나게 되고 이로써 인간의 정체성이 (대)타자의 시선의 결과라기보다는 타자의 유산이라는 좀더 행복하고 겸손한 윤리적 지평에 도달할 수 있을 것이다.

무기력한 추상과 반영적 구상의 경계에서 설치되는 이 장면들. '어떤 다른 곳(elsewhere)'을 향해 트여 있는 '이곳'. 이곳에서 사람들은 '푸르게' 물들며 서로를 알아보기 시작한다.

4. 시간의 씨앗을 돌보는 여성들

여성은 가치규범체계와 분열적이고 단절적인 관계를 맺는다. 여성은 자신에게 배당된 안정된 자리가 없기에 항상 눈치를 보며 빈자리를 찾아 재빠르게 이 자리 저 자리를 옮겨 다녀야 했다. 식수가 사랑하듯이 여성은 새처럼 빠르다. 그리고 윤석남에게서 이러한 여성의 위치성은 자신의 날갯짓으로 빛을 파종하며 날아다니는, 벽을 기어 오르는 수많은 여성 입상들로 표상된다. 이 입상들은 그 모든 이질성보다 더 이질적이며, 자기 안에 있는 너무나 많은 타자들의 얼굴 때문에 무한대로 다양한 여성의 욕망을 가리킨다. 김혜순식으로 말한다면 '그녀, 요나들은 붉은피를 마다마다에 흘려넘치는 물고기 떼와 빛 비늘에 매번 배가 터질 것이다.'¹⁾ 아버지와 아들들의 세계가 부친살해를 통해서 문명의 계보학을 욕망한다면,²⁾ 어머니와 딸들의 세계는 매번 스스로 배가 터짐으로써 수평적 번짐을 이룩해낸다. 윤석남이 세우는 여성 입상들, 토렘들은 이처럼 다른 문명, 다른 역사, 다른 전승을 기억하고 있다. 이들은 자신이 섬기는 신에게 버림받아 그 누구의 귀에도 가 닿지 않은 예언만을 하게 된 카산드라의 언어 영역에 속하는 여성들의 계보를 이룬다. 불안정하고 혼란스런, 모호한 장소에 자리 잡은 여성들. 이 여성들이 사용하는 언어의 동사는 비지식의 틈새가 될 것이다. (윤석남의 '늘어나다' 기획은 이러한 동사적 수행의 뛰어난 공간화이다.) 이 틈새에서 그녀들은 '시간의 씨앗들'을 돌보며 천천히 보고 천천히 들을 것이다(마리 구도). 불행을 입 밖에 내는 사람을 제거함으로써 불행을 제거한다는 환상 속에 살고 있는 사람들 속에서 그녀들은, 바그다드를 다녀온 윤석남의 메시지가 속삭이듯 그렇게 삶에 대한 다른 기록을 써 나갈 것이다.

김영옥 이화여대 한국여성연구원 연구교수, 저서(타인의 텍스트를 통해 본 자화상—발터 벤야민의 카프카 읽기)(독문), 《'근대'—여성이 가지 않은 길(공계).

1) 김혜순, 《그녀, 요나》, 《한 잔의 붉은 거울》, 《문학과지성사, 2004》 참조.

2) 프로이트는 토렘과 타부에서 모든 여자를 독점하는 외설스런 아버지의 자리와 권위를 욕망한 아들들이 아버지를 살해하고 그것을 기억하기 위해 토렘을 세웠다고 말한다.

그네 위의 여자들

파라Para 21 : 2001년부터 드로잉을 시작했는데, 그 중의 상당수에 문자가 들어가기 시작했다. 형상을 통해 이야기로 들어간다는 점에서, 당신의 작품은 서사적이라고 할 수 있다. 그러한 시도에 대해서 얘기를 시작하면 어떤가.

윤석남 : 꾸미지 않고 소박하게 얘기하겠다. 그림을 하기 전에 글 쓰는 것을 좋아했다. 문학작품 읽기를 참 좋아한다. 그러나 나 스스로 본격적인 작가의 길로 들어서지는 못했다. 그림은 마흔 무렵에 시작했다. 솔직히 그림을 그리는 20여 년 동안 글쓰기에 대한 욕망이 있었다. 2000년도부터 너무 바빠졌는데, 자기 축적의 시간이 필요해서 수원에 작업실을 꾸며 도망 왔다. 그때부터 글쓰기가 시작되었다. 그러면서 드로잉을 시작했다. 나에게 드로잉은 그림을 하기 전의 바탕이 아니라, 그 자체다. 드로잉의 선이 좋다. 그것을 하고 있을 때면 모든 것을 잊는다. 그러면서 문자 텍스트에 대한 욕망이 살아났다. 연필이 갖고 있는 감촉이 살아난 것이다. 사실은 글에 대한 욕망이 언제나 머리끝까지 차 있다. 그런데 연필로 드로잉을 하면 그러한 욕망이 조금은 충족된다.

파라Para 21 : 드로잉이 재현의 욕망으로서보다는 선에 대한 집착, 선에 대한 터치에서 시작되는 것 같다. 그것이 흘러서 선 그 자체로 혹은 탭줄, 손으로 이어지는 것 아닌가. 텍스트와 연관해서 볼 때 모든 작품의 시작이 드로잉인가?

윤석남 : 처음에는 크레용으로 시작한다. 드로잉을 하기 전에 머리 속에 내용이 있다. 그 내용을 간단하게 글로 써놓고 드로잉을 한다. 생각을 문장 하나의 형태로 만드는 것이 먼저다. 그 다음에 그린다. 사실 나무 설치 작품들은 프로세스가 느려서 그 결과가

처음 생각과 좀 달라진다. 순간적 포착이 불가능하다. 그러나 드로잉은 순간적 포착이 가능하다. '새벽에 들꽃을 봤다'는 문장 하나에서 그림이 탁 나온다. 그러니까 먼저 이야기, 통사적 구조가 있는 거다. 물론 이미지도 있다. 그러나 내 경우엔 글로 먼저 나와야 드로잉으로 갈 수 있다.

파라Para 21 : 서예에서 시작해서 회화를 시작했다는 말을 들었다. 그 때 작가를 사로잡은 욕망은 무엇인가.

윤석남 : 처음엔 글로 먹고 사는 사람이 됐으면 좋겠다는 생각이 많았다. 그러나 글은 나의 것이 아닌 것 같았다. 읽는 건 미치도록 좋아한다. 그러다가 36세에 붓글씨를 시작했다. 그 당시에 너무 열심히 했다. 글씨도 굉장히 매력적이다. 수십 가지 필체가 나오고, 일필휘지라는 것도 매력적이다. 굉장한 긴장감이 있다. 그러나 글씨는 내 것이 아니었다. 글씨만 가지고는 충족이 안 됐다. 그래서 그것을 접고 동네 화실로 화구를 사가지고 찾아갔다. 그 당시에는 내가 사는 게 아니라, 그냥 거기 그렇게 살아가고 있다는 사실에 대한 두려움이 있었다. 그리고 자연스럽게 그림으로 옮겨갔다. 그때는 그냥 그리는 것이 너무 좋았다.

파라Para 21 : <바그다드> 드로잉 연작을 보면, 대부분의 사람들이 그네 위에 있다. 왜 그 모든 것을 그네 위에 올리는가?

윤석남 : 어려서 잘 가던 집에 그네가 있었다. 그 집에 가면 그네를 탔다. 그네를 타면 몸이 담을 넘어 간다. 그 느낌을 잊을 수가 없다. 그네는 그렇게 담을 넘는 것에 대한 동경에서 비롯되었다. 작품이 땅 위에서 있거나 벽에 붙어 있는 것이 답답했다. 무언가 떠 있는, 흔들리는, 불안정한. 그러면서 쾌감이 있는 것이 바로 그네다. 그러면 작품이 놀이가 된다. 그네가 가진 설렘이 그네 위의 인물들에서 나온다. 물론 불안감도 있다. 그러나 그런 불안감이나 아찔함이

작품에는 잘 나타나지 않은 것 같아 안타깝다.

파라Para 21 : 인물을 그네에 올리는 것과 요즘의 흔들리고, 늘어나는 설치 작품의 인물들과는 어떤 연관이 있는가. 우리가 보기에 누군가를 그네에 올리는 것은 땅에 붙박고 시는 것에 대한 거부와 다른 것에 대한 욕망, 즉 미지의 어떤 곳에 닿고자 하는 열망을 동시에 표현하는 것 같다. 아찔한 것을 표현하지 못했다고 해도 사실 그네에 올려진 삶은 아찔하다. 그렇다면 혹시 아찔해 보이는 형상으로 작품을 하면서도 그 뒤에 있는 다른 어떤 것을 그리고자 한 것은 아닌가.

윤석남 : 땅 위에서 팔이 늘어나면 팔이 땅에 닿아 버린다. 그러나 그네 위에서는 얼마든지 인물들의 신체가 늘어날 수 있다. 늘리는 것은 확장의 욕망과 관련된다. 어떤 면에서는 공격적인 일면도 있는 것 같다. 불안으로부터 벗어나고자 하지만, 그러면서도 외롭다. 소통에 대한 열망이 있는 것 같기도 하다.

파라Para 21 : 설치 작품들을 마주 대하고 있으면 연극적이라는 생각이 든다. 그네 위의 인물들은 연극 무대에 선 인물들 같기도 하다. 작품들의 인물들은 극적이기도 하고, 서사적이기도 한 이야기를 하는 것 같다. 작품을 시작하기 전에 문장이 떠오른다고 했는데, 제작을 하면서 극적 장치를 생각하는가.

윤석남 : 설치 작품들을 시작하기 전에 《설치는 극적이다》라는 책을 읽은 적이 있다. 스스로도 드라마틱한 상황 연출을 생각한다. 문학과 관련되기에 드로잉을 좋아하고, 극적이기 때문에 설치를 좋아한다. 미술 그 자체이기보다는 타 요소들이 들어오는 것이 흥미롭다. 〈999-빛의 파종〉에는 김혜순의 시에 곡을 붙인 이정란의 음악이 들어오기도 했다. 미술의 순수를 해치지 않는 범위 내에서 타 예술 장르와의 교류를 하고 싶다. 〈999-빛의 파종〉전에는 999명의 여자와 함께 의자 하나가 공중에 매달려 있었다. 조명이 그 의자를 비추게 했다. 지나치게 무대 장치적이 아닌가 하고 지적한 사람도 있었다. 극적 요소 때문에 이미지 자체가 훼손될까봐 걱정을 한 적도 있다.

파라Para 21 : 나무를 선택하게 된 것이 바로 당신 작품의 터닝 포인트다. 윤석남의 이미지는 바로 나무인데, 그 나무를 선택하게 된 계기는 무엇인가.

윤석남 : 1990년에 미국에서 돌아와 1991년도에 작업을 시작했다. 책을 통해서 허난설헌에 대해 많이 들었는데, 그즈음 강릉에 있는 허난설헌 생가에 갔다. 그곳에 감나무들

이 많았는데, 한쪽 구석에 작은 가지가 하나 떨어져 있었다. 전에 미국에 1년 반 정도 있었을 때 브롱스 뮤지엄에서 콜롬비아 작가전을 했었다. 그때 스물일곱 살 먹은 작가가 〈행진〉이라는 제목의 작품을 전시했다. 로메로 신부, 체 게바라, 예수 등 6~7명 정도 되는 사람들을 전부 흰 나무 패널로 납작하게 만들어 놓았었다. 거기에서 따뜻하고 강한, 오늘의 남미를 존재하게 한 힘이 느껴졌다. 그때 나무가 나에게 왔다. 그 전에는 오일 페인팅과 드로잉만 했다. 그러면서도 나는 '벽에서 튀어나와야 해' '물건으로 만들어야 해' 라는 생각에 사로잡혀 있었었다. 허난설헌 생가에서 감나무 가지를 주웠을 때 '나무 사람들'이 생각났다. 그리고 손에 닿는 나무의 감촉이 너무 좋았다. 그 나무에다가 허난설헌을 새겼다. 허난설헌의 처녀적 이미지를 그렸다. 나무 위만 조금 다듬어서 그렸다. 그랬더니 나무가 허난설헌이 되었다. 남색 치마에 흰 저고리, 무서운 눈을 그렸다. 그것이 시작이었다. 그리고 그 첫 번째 시도가 〈빛의 파종〉을 만드는 계기가 되었다.

파라Para 21 : 999명의 여인들을 한 방에 세워두는 의미는 무엇인가.

윤석남 : 999명의 인물을 하나하나 만들 때, 그 인물 하나하나가 다 다른 인물이면서, 하나의 인물이 되게 하고 싶었다. 조선일보 미술관 안에서 999명의 여자들이 합성을 지르는 광경을 생각해 보았다. 나는 그 작품을 통해 미술이라는 통념을 깨버리고 싶었는지도 모르겠다. 작품 전시가 끝난 후에 여자들을 하나씩 나누어 가진 사람들에게 가서 그 여자들이 각각의 수호신이 되기를 바랐다. 여의도 공원 전시에서는 소나무와 소나무 사이에 대나무로 서로 묶어서 매달았다. 굉장히 샤머니즘적으로 느껴졌다. 나는 이 작품을 아쉽게 생각한다. 여자들의 모습이 좀더 컸어야 된다는 생각도 들고, 전시장이 아닌 햇빛 속에 여자들을 세워둬야 한다는 생각도 든다. 이 작품을 다시 해보고 싶다.

파라Para 21 : 나무 작품들을 보면서 처음엔 역사에 대해 생각했다. 그런데 나무의 질감 때문인지 그 존재들이 보통 역사적 인물들처럼 무겁지 않고 따뜻하게 느껴진다. 그래서 인물들은 역사적 사실로부터 왔지만, 과거보다는 미래와 더 가깝고 사실보다는 허구와 더 연관되는 것 같다. 그러한 순환적인 시간성에 대해서는 어떻게 생각하는가.

윤석남 : 이매창이 팔을 늘이고 있고, 내가 팔을 늘이고 있다. 둘이 팔을 늘여 서 있다. 〈종소리〉라는 작품이다. 그 늘어나는 팔은 매창과 나 사이의 4백 년이라는 시간을 거치면서 현현한 많은 여성들을 가리킨다. 그 늘어남은 단순히 공간적인 의미만 있는 것이 아니라, 시간적인 늘어남의 의미가 있기도 하다. 그네 타는 것도 마찬가지다. 공간적이지만 시간적이기도 하다. 십몇 년 전에 조선일보에서 〈한국의 백 년 전〉이란 것을 했는데, 그때 그 전시를 보면서 7~8세짜리 아이들, 민며느리들이 방아 찧는 장면을 보고 울었다. 왜 그랬을까. 그건 단순히 불쌍하다는 감상적인 느낌이 아니라, 온몸을 감전시키는 전율이었다. 그 아이들이 나왔다. 그 순간 시간은 압축된다. 그래서 과거의 어느 한 순간이 현재가 될 수도 있고 미래와도 연결될 수 있는 것 같다.

파라Para 21 : 당신은 여성주의 화가 혹은 페미니스트 화가로 불려진다. 그러한 닉네임은 중첩적 정체성이다. 누군가가 당신의 작품을 여성주의 화가의 것이라고 말할 때 그 말에 대해 당신이 수긍한다면 어떤 면에서 그러한가. 그 말은 당신의 화가적 정체성의 어떤 부분을 건드리는가.

윤석남 : 나는 그런 말을 들어도 싸다. 내가 맨 처음 그림을 그리게 된 계기가 윤석남이라는 사람의 여성적 존재감을 찾기 위한 거였다. 그림이 자기 자신을 얘기하는 거라면 자연스럽게 여자로서의 나의 경험이 들어갈 수밖에 없다. 그러다보니 여성의 사회적 위치에 대해 생각하게 되었다. 그것은 당연히 내가 해야 되고 할 수 있는 것이라고 생각한다.

파라Para 21 : 예술의 영역에서 여성주의적 작가들은 대개 자신들의 여성주의적 정체성을 드러내기를 꺼려한다. '여성주의적'이라는 평가를 받을 때 솔직히 손해 보는 경우도 적지 않다. 그에 대해 어떻게 생각하는가.

윤석남 : 페미니즘이 자신의 예술적 정체성을 마련하지 못한 사람들에게는 일종의 도피처가 될 수도 있지만, 어떤 작가가 자신의 예술적 정체성을 거기서 마련한다면 문제될 것이 없는 것이 아닌가. 루이스 부르주아는 페미니즘 아티스트로 평가받지만, 그러

한 분류가 아무 문제도 안 된다. 왜 한국에서만 이렇게 계토화된 페미니즘 논의가 이루어지는지 알 수 없다. 얼마 전 신문에서 이불 개인전에 대한 기사를 봤다. 그런데 그 기사를 보면, 이불이 페미니즘에서 시작했지만 이제는 자신의 예술적 영역을 넓혀 세계적 작가가 됐다는 내용이 있다. 그 기사를 쓴 기자에겐 페미니즘이란 매우 제한적이고 좁은 영역이라는 선입견이 있는가 보았다. 물론 한편에서는 어떤 '이즘'에 얽매이고 싶지 않다는 작가적 욕망도 있다. 그러나 나는 그렇게 얽매이는 것이 자유롭지 않다거나 혹은 좁은 것이라고는 생각하지 않는다. 페미니스트 아티스트라고 해서 상상력이 좁다는 것은 평면적이고 단면적인 평가라고 생각한다. 많은 젊은 여성작가들의 경우, 여성주의 예술가라는 레테르가 붙으면 그 카테고리 안에 갇힌다고 생각한다. 자신이 주변부작가가 된다는 것에 대한 공포감이 있다. 그러한 공포감을 뛰어넘는 것이 쉽지는 않다. 자기도 취적인 얘기가 될 수도 있지만, 내가 굉장히 잘 해야 한다. 왜냐하면 내가 여성 예술가들의 역할 모델이 될 수 있기 때문이다. 내가 계속 좋은 작품을 한다면 결국 그것이 대안이 되지 않을까 싶다. 그것은 단지 목소리를 높여서 주장하는 것만은 아니다. 솔직히 페미니즘 그룹 운동을 하는 후배 작가들의 작품이 수준에 미치지 못하면 안타깝다. 결국엔 작품이 말한다고 본다.

파라Para 21 : 당신은 지금까지 많은 여자를 만들었다. 당신은 어떤 여자를 만드는가.

윤석남 : 나는 무당기가 있는 여자들, 맨 정신으로는 아무 말도 할 수 없는 존재들, 몸으로 뭔가 얘기하고 싶는데 천지사방이 막혀서 어떻게 할 수 없는 존재들에게 관심이 있다. 성적 충만감에 넘치는 여성들은 잘 그리지 못 한다.

파라Para 21 :무언가 거울 같은 것에 넋이 비춰진 여자들을 그리는가.

윤석남 : 광기와 떠도는 빛의 이미지는 그 사람의 눈에서 가장 잘 나타난다. 그 눈에는 다양한 것이 들어가 있으면서 공격적이기도 하다. 예쁜 눈은 마음에 안 든다. 날카로우면서 무서워야 한다. 그래야 마음이 놓인다.

파라Para 21 : 다른 세계에 존재하는 눈이기 때문에 그러할 것이다. 당신의 눈과도 닮았다. 그녀들이 현실의 여자가 아니라는 의미다. 그래서 여자들의 팔이 늘어나기도 하고 그네에 올려지기도 하는가 보다. 나무 인물들의 눈은 어떤 눈인가. 눈물을 흘리는 눈인가. 말을 건네는 눈인가.

윤석남 : 어떤 남성 비평가들은 작품 속의 눈을 초월적이라고 한다. 그러나 나는 그런 평가에 동의할 수 없다. 왜냐하면 초월적이라면 그 눈이 일상 속에서는 포착될 수 없다는 것 아닌가. 나에게 그 눈은 말하는 눈에 가깝다. 그전 작품에서는 여자들이 눈을 감거나 내리깔고 있었다. 요새는 눈을 부릅뜨고 있다. 그 '무서운 기'가 없으면 내 작품이 아닌 것 같다.

파라Para 21 : 당신의 작품 중에 어떤 것은 시적인 것도 있고, 여성의 삶에 문제를 제기하는 문제적인 것도 있다. 당신은 문제가 직접 드러나는 작품을 할 때와 시적이거나 귀기어린 작품을 할 때 중에서 어느 때가 더 즐거운가.

윤석남 : 나는 시적인 작품이 즐겁다. 어떨 땐 자기에게 경고를 하기도 한다. 예전엔 문제를 직접적으로 드러내는 작품을 많이 했다. 그러나 그런 작품들에서 자꾸 떠나게 된다. 시적이고 관념적이고 추상적인 작품으로 가면 기분이 좋다. 그러면서도 스스로에게 '지금 자꾸만 엉뚱한 곳으로 가고 있구나. 지상에 발을 디뎌야 해' 라는 경고를 한다. 전에 민중미술을 하다가 내 옷이 아닌 것 같아서 떠났다. 그런데도 민중미술은 아직까지도 의무감처럼 작용한다. 내가 현실을 직접 보지 못한다는 자책도 있다. 그러면서도 그런 의무감으로부터 자유롭게 싶은 욕망도 있다.

파라Para 21 : 〈999-빛의 파종〉 같은 작품은 어떤 면에서는 소위 민중미술에서 자주 했던 한 무리의 군단 같기도 하고 불교의 오백 나한들 같기도 하다. 그러면서도 상당히 다르다. 버려진 나무 조각을 살린다는가, 선들이 정제되지 않은 채 그어져 있다는 점에서 그렇다.

윤석남 : 그 작품에 토속적 면이 있기는 하다. 그렇게 보니 불상의 선이나 색도 있는 것

같다. 그러나 그 작품의 내용은 과거에 속한 것이 아니라 지금 이 시대의 얘기다. 사실 그 작품에 딱히 오백 나한을 대입시킬 수는 없다고 생각한다. 그러나 관객의 느낌은 그럴 수도 있겠다. 사실 오백 나한은 잘 모른다. 그러나 종교로 말한다면 불교적인 것에 가까울 것이다. 999명의 여자들은 여성들이 서 있거나 기도하고 있다고 할 수도 있다.

파라Para 21 : 작품의 제목을 〈999-빛의 파종〉이라고 하고, 그 작품을 다 관람객이 나눠 가지게 했다. 맨 처음 당신의 작품을 대하게 된 것은 민중미술 속의 페미니즘 작품이었다. 그러나 당신은 999개의 여자를 나눠 갖는 데서부터 민중미술과는 다른 방식을 추구한 것 같다. 개념적이면서도 시적인 방식으로의 변화라고 볼 수도 있을 것 같은데…….

윤석남 : 민중미술가들은 다 풍경화로 갔다. 솔직히 너무 지리멸렬하다. 실제로 페미니즘을 하는 작가들도 거기서 벗었다. 아니면 자연으로 회귀했다. 내가 보기엔 '민중' 혹은 '여성'이라는 이름의 중압감이 너무 커서 상상력이 다 빠져버린 것 같다. 나는 민중미술 회원이지만 거기에서는 회색분자다.

파라Para 21 : 당신의 얘기를 들어보니 민중문학도 자연과 일상으로 회귀했다는 점에서 마찬가지로인 것 같다.

윤석남 : 솔직히 〈999-빛의 파종〉의 의미를 다 이루지는 못했다. 전시회가 끝나고 나서 하나씩 다 나눠 갖기를 바랐는데, 그 당장에 다 나눠지지 않았다. 지금 돌이켜보면 자아도취적인 발상이라는 생각도 든다. 그러나 그때 내 열렬한 생각으로는 많은 여성들이 이걸 하나씩 갖다 놓고 조금씩 위안이 되었으면 하는 바람이 있었다.

파라Para 21 : 999개의 작품을 하나하나 나눠 갖지는 못

했지만, <빛의 파종>이라는 기획 자체를 나눠 가졌다고 볼 수도 있을 것 같다. 여자들이 등장하는 것만큼 가구도 많이 등장한다. 의자나 테이블 같은 가구의 의미는 무엇인가.

윤석남 : 그것은 사실 단순하다. 처음에는 식당 의자로 시작했다. 왜 식당 의자냐 하면, 동승동을 배회하다가 버려진 식당 의자가 있어서 그걸 가져다가 한 여성을 앉혀 놓고 작업을 했는데, 그 식당 의자가, 그 의자가 품은 의미가 너무 좋았었다. 주부들이 많이 기거하는 곳이 부엌인데, 사실 여자는 부엌에 앉아서 밥을 먹기보다는 가족들에게 서비스를 많이 하지 않는가. 그런 생각이 <의자가 된 여자>의 처음 발단이다. 그렇게 하다 보니까 여자가 의자나 소파에 앉아서 편하게 앉을 수 있는 입장이 아니라는 것을 알게 되었다. 그래서 사람이 앉을 수 없게 의자에 침을 꽂았다. 그 빨이 처음엔 무생물적인 느낌이었는데 나중에는 휘어져 유기체적인 것으로 바뀌었다. 왜 앉지 못하는가 하고 화가 많이 나서 그랬던 것 같다.

파라Para 21 : 그렇다면 의자는 여성의 육체이자 연장이다. 가구를 자기 몸의 연장으로 보면 작품 속에는 자기와 불화하는 여자들이 많이 나온다고 볼 수도 있다. 그럼에도 불구하고 최근 성곡 미술관의 <풍경>전을 보면 자기와 불화하지 않고 오히려 자기 몸을 타고 노는 여자들이 등장한다. 몸이 휘어지는 여자들 말이다. 자기 욕망이 유기체적인 확장을 하면서 거기서 카타르시스와 주이쌍스를 느끼는 여자들. 그러자 여자들의 몸은 휘어지고 머리칼이 날리고 바닷가의 물고기가 몸에서 나오기도 한다. 당신의 정신이 변화를 겪는 것 같다. 몸의 확장과 곡선이 자유롭게 된 요즘의 느낌은 어떤가.

윤석남 : 정말 의자가 여성의 몸의 확장이라는 말에 동의한다. <핑크 룸>은 자기 공간에 대한 불안감, 결핍에서 비롯되었다. 핑크 룸의 바닥에 구슬을 깔면서 자신에 대한 판타지가 생겼다. 그 판타지를 통해 뭔가를 할 수 있고 나갈 수 있다는 힘이 느껴졌다.

파라Para 21 : 핑크는 어디서 나왔나.

윤석남 : <핑크 룸>을 하기 전에 작업실에는 의자가 많이 있었다. 그 의자는 아까도 얘기한 것처럼 몸의 의인화한 것, 몸의 확장이라고 볼 수 있다. 혹은 살아 있는 것의 변형일 수도 있다. 발톱을 세우고 서 있는, 불안하지만 무서운 의자. 그 위에 여자가 서 있거나 앉아 있다. 그게 나 자신일 수도 있지만 반면에 그 의자에는 여성이 부재한다고 말할 수도 있다. 야광색 핑크는 이전의 원색적이고 토속적인 색들과는 다르다. 핑크는 서양색이다. 의자도 서양 의자다. 그러나 그 의자는 우리에게 와서 토착화됐다. 그럼에도

도 어색하다. 그 의자에 핑크 천을 새로 씌웠는데, 그 천은 공단으로 된 우리나라 이불감이다. 어려서 많이 본 유치한 천을 서양 의자에 씌어놓으면, 그러한 부조화가 만들어내는 어색함이 웬지 쾌감을 준다. 그리고 <핑크 룸>을 할 때 까지만 해도 나에겐 방이 없었다. 방 두 칸짜리 집에서 살았는데, 부엌방에서 자거나 침대 밑에서 자거나 하면서 이방 저 방을 떠돌았다. <핑크 룸>은 그런 느낌이다. 불안정하고 따뜻하지 않은, 떠도는 느낌.

파라Para 21 : 이번 성곡의 전시를 보면, 우리가 전에 <핑크 룸>에서 보았던 내면적 고통과 공포를 충분히 쏟아낸 것 같다. 그것을 쏟아낸 지점에 구슬이 있다. 그렇게 그 고통을 장식으로 만든 순간 카타르시스가 생겼나 보다. 그래서 작품의 선은 곡선이 되고 화려해지면서 서로서로 넘나든다. <핑크 룸>에서 나간 그 지점에서 애니메이션적인 선과도 만난 것 같다. 성곡 전시회 <풍경>전의 작품들의 선들이 애니메이션의 선처럼 극단순화되었지만 굉장한 움직임이 느껴진다. 정적인 포즈나 복고적인 문양들로부터 벗어난 듯한 지점에 미니멀하면서도 애니메이션적인 선들이 들어온 것 같다.

윤석남 : 그렇다. 지금 준비하고 있는 전북 도립 미술관 전시도 네 벽면에 단순화된 산들 속에 날아가는 구름들이 단순하고도 역동적으로 포진해 있는 모양이 될 것 같다.

파라Para 21 : 예전에는 설화적이고 민화적인 장식성이 있었다면, 요즘에는 그래픽 아트 작품을 대할 때처럼 대량 생산된 느낌을 받는다.

윤석남 : 선 자체가 단순해지면서도 움직임이 있었으면 좋겠다는 바람이 있다. 그래서 이번 전시회의 선도 그래픽적이고 강약이 있게 했다. 딱딱하게 벽에 붙어 있으면서도 움직임이 있게 말이다. 단순하면서도 속도감 있는 선. 속도감

은 쾌감을 준다.

파라Para 21 : 최근에 읽은 책은 무엇인가.

윤석남 : 쿣시의 《아만인을 기다리며》를 봤다. 참 좋았다. 조금 어렵기는 해도 쓰시마 유코의 《나》도 좋았다. 나쓰메 소세키의 《열 개의 꿈》도 봤는데 재밌게 읽었다.

파라Para 21 : 엄청난 독서가라는 소문을 들었다. 지금까지 읽은 문학 작품 중 재밌게 읽은 것이 있으면 소개해 달라.

윤석남 : 《존재의 세 가지 거짓말》 그리고 내가 이십대에 여섯 번 정도 읽은 《닥터 지바고》(백 년 동안의 고독). 특히 《백 년 동안의 고독》에 등장하는 호박넝쿨이 움직여가던 장면을 잊을 수 없다. 마르케스 소설의 환상성에 많은 자극을 받는다. 브르헤스의 작품도 어렵지만 좋다. 특히 자기가 자기를 만나는 소설이 좋다. 《산해경》도 읽고 싶다. 한국 작가 중에 재밌게 읽은 것은 김영하의 작품이다. 그의 단편 소설 중 〈스크류 드라이버〉가 좋았다. 환상적인 소설을 좋아하는 것 같다. 많이 읽었지만 저자나 책 이름을 잘 기억하지는 못한다. 요 근래에는 서경석이 쓴 산문이 좋았다.

파라Para 21 : 당신은 황진이, 이매창, 허난설헌과 같은 역사적인 여성인물들을 많이 다룬다. 이들과 어떤 동질성을 느끼는가. 질문을 조금 달리해 보면, 그들의 무엇이 당신을 움직여서 작품을 하게 하는가.

윤석남 : 이매창의 삶을 속속들이 잘 모르지만, 내가 상상하기에 그녀는 굉장히 독립적인 삶을 산 것 같다. 그 어려운 여건 속에서도 시를 쓰면서 마흔 몇 살에 굶어 죽었는데, 그래도 깨끗하게 살았다. 이매창이 매력적으로 느껴진다. 황진이는 자기 삶을 자기가 요리하는 대표적인 여성인 것 같다. 황진이와는 동일시가 잘 안 된다. 허난설헌의 시를 읽어보면 이매창만큼 자기 삶을 독립적으로 경영하지 못한 것에 대한 안타까움이 있다. 내가 작업하고 싶은 사람은 이매창이다. 이매창에 대해 더 많이 알고 싶다. 그런데 나무로는 안 될 것 같다.

파라Para 21 : 〈집, 숨결〉의 작품들은 매우 미니멀하다. 윤석남의 작품이 새로운 전기를 맞는 것 같은 생각도 든다. 그런데 작품 제목은 〈민머느리〉(홍살문)(시아머니의 방)처럼 왜 그다지도 직접적이고 설명적인가.

윤석남 : 그 작품들의 전시 공간인 영암의 회사정은 양반들이 모여서 회의하고 의결하던 장소다. 아마도 여성들의 운명을 결정하기도 했을 거다. 그 장소에 여성들의 삶을 재현하려 하면 그런 제목을 붙일 수밖에 없지 않겠는가.

파라Para 21 : 당신은 김승희 시인과도 작업을 하고 김혜순 시인과도 작업을 했다. 88년도에도 시와 그림의 만남 전을 했다. 타 장르와 관계에 대해 어떻게 생각하나.

윤석남 : 오래전부터 문인들과 함께 작업을 하고 싶었다. 문학에 대한 꿈을 이루지 못했다는 자기 콤플렉스 때문이겠지만 그래서 본격적으로 프로포즈를 하지는 못했다. 이번 과천 현대미술관에서 열린 〈평화〉 전시회에서는 김혜순과의 작업을 통해 문학과 미술이 만나서 다른 가능성을 보여줄 수 있다는 걸 말하고 싶었다. 내가 답답해하는 것을 문학이 풀어줄 수 있다고 본다. 나는 문학에서 많은 영향을 받는다. 문학과 미술은 함께 하면 더 많이 나갈 수 있다고 본다. 앞으로도 계속 그렇게 가고 싶다. 공동작업의 형식으로. 그런데 사람들은 그런 공동작업에 대해 잘 이해하지 못하는 것 같다. 문학과 그림을 별개로 보고 그 두 장르가 만나서 만들어내는 새로운 가능성에 대해서는 생각하지 못한다. 그럴 때는 속상하다. 하나는 다른 것의 코멘트이거나 다른 것의 재현 정도로만 본다. 그 둘 사이의 독특한 대화양상에는 주목하지 못한다.

파라Para 21 : 당신과 또 하나의 문화(줄여서 '또문')와의 관계에 대해 질문해보고 싶다. 또문은 올해로 이십 주년을 맞이하는 대안적인 페미니즘 문화단체다. 당신은 예술가로서 또문이 했던 문화운동에 대해 어떻게 생각하나.

윤석남 : 또문은 한국에서 여성문화운동의 견인차 역할을 했다고 본다. 여성예술가들의 연합체 역할도 했다. 개인적으로는 내가 1982년도에 개인전을 한 뒤 미국에 가서 공부

하고 돌아와서 또문을 처음 만났다. 1986년에 김인순, 김진숙, 윤석남이 미술전을 했는데, 그때 우리들끼리 여성문제를 가지고 미술공부를 하자는 얘기를 했다. 이론적 바탕은 전혀 없었지만, 그래도 우리 감정에 충실하게 해보려고 했다. 그런데 그 전시가 공격적이었다. 그때 조혜정 선생이 와서 우리에게 질문을 했다. 그때까지는 내가 엄마와 관련된 작품을 하는 건 그냥 내 경험에서 나온 것이기 때문이라고 생각했는데, 또문이 그런 나의 작업에 대해 이론적 확인을 해줬다. 그래도 또문과의 관계가 길지는 못했다. 또문의 작업이 수궁이 가기도 하고 또 좋았지만 그러면서도 그 속으로 깊이 들어갈 수가 없었다. 나는 몸으로 들어가야 하는데, 몸으로 들어가기에는 장애가 있었다. 내가 생각하기에 또문은 적어도 그 당시에는 학자들의 모임인 것 같았다. 몸으로 부딪히고 싶어도 할 수 없었다. 이번에 또문 20주년을 맞이해 또문과 인터뷰를 했는데, 거기서 그런 얘기를 자세하게 했다.

파라Para 21 : 그래도 또문을 거쳐 간 예술가들이 많다. 그러면서 다양한 문법들을 만들어냈다. 소속력이 강하진 않지만 그래서 각자가 판을 짠다. 그게 힘인 것 같다. 그런 과정을 겪은 뒤에 당신 작품에 변화가 있었다고 보는가.

윤석남 : 작품 자체가 더 좋아지고 강해졌다기보다는 '내가 누구인가' 라는 자기 확인을 거쳐서, '아, 이래서 내가 여기 있구나' 라는 자기 확신을 갖게 됐다. 그러한 자기 확인과 확신을 갖게 된 것은 또문을 통해서였다. 내 몸이 불편해서 오래 가지는 못했지만, 늘 또문의 작업에 대해 호기심을 갖고 있었다. 만약에 여성문화예술기획이 없었다면 내가 또문 안에서 그런 기획을 하지 않았을까 싶다. 여성예술가들이 모인 여문기획 일을 하면서 또문보다는 여문기획 쪽에 더 몸이 많이 갔다. 그래서 항상 또문에 빚진 것 같은 느낌이 있다.

파라Para 21 : 여성 사진작가 박영숙과의 우정도 매우 독특한 관계다. 장르는 다르지만 여성예술가들의 자매애적 관계는 다른 여성예술가들의 전범이 될 수 있다고 본다. 두 사람이 지금까지 걸어온 예술적 여정을 보면, 상호 자극과 상호 나눔이 공존하는 관계인 것 같다. 그러면서도 자기 분야에서 좋은 성과를 내고 있다. 두 사람은 나이 먹을 수록 진화하는 것 같다. 박영숙과의 관계가 당신의 예술적 삶에 어떤 영향을 미쳤는가.

윤석남 : 우리는 서로를 통틀어서 잘 알고 있는 관계다. 우리는 30대 초반에 만났다. 처음엔 좋은 사람이라는 정도였다. 본격적으로 알게 된 계기는 1980년도 말에 양재동에 작업실을 마련했을 때, 영숙이가 내 작업실에서 작업을 했는데, 그렇게 함께 작업하면

서부터 말이 잘 통하게 됐다. 박영숙은 사심이 없고 무모할 정도로 용감하다. 동기동락하는 느낌이 있다. 함께 작업하면서 가차 없이 비평하기도 하고, 자기 작업처럼 간섭하기도 한다. 예술의 동반자면서 삶의 동반자기도 하다.