

언어능력평가시험

(문제지)

학년도	2023 학년도
원	원
학과(전공)	과(전공)
수험번호	
이름	

※감독관 확인	
---------	--

[문제 1] (가)와 (나)를 요약하고 공통점과 차이점을 비교한 뒤, 이를 바탕으로 (다)와 (라)의 작품을 분석하고 자신의 견해를 논하시오.(1,000자, 50점)

(가) 개념미술은 미술의 형식, 재료 등에 관심을 갖지 않고 ‘미술이란 무엇인가’에 대한 근본적인 의문을 제기한다. 따라서 개념미술은 작품의 물리적 존재에 집착하지 않으며, 작품의 소장이나 매매를 거부하기도 한다. 일반적으로 미술 작품은 작품에 대한 작가의 아이디어, 재료 선택 및 작업 과정, 완성된 작품의 전시, 소장 혹은 매매의 과정을 따른다. 하지만 개념미술은 작가의 아이디어와 개념을 가장 중요하게 여겼으며, 고전적인 작품 제작이나 전시, 독자의 관람 과정은 중시하지 않거나 의도적으로 부정하면서 미술의 존재 방식을 혁신하고자 했다. 그들은 작업실 대신 도서관에서, 물감 대신 책을 통해 지적 유희를 즐기고 철학적 의미를 탐구했다.

솔 르윗(Sol LeWitt)은 「개념미술에 관한 글들」(1967)에서 작가의 “아이디어 혹은 개념이 작품의 가장 중요한 요소”라면서 작품의 제작은 있어도 되고 없어도 되는 부차적인 것으로 간주하였다. 조셉 코수스(Joseph Kosuth)는 「철학을 따르는 미술」(1969)에서 개념미술가들은 “의미를 가지고 작업”한다고 역설하였다. 이러한 개념미술의 원류는 마르셀 뒤샹(Marcel Duchamp)으로까지 거슬러 올라갈 수 있다. 그는 1913년 미술가의 역할에 대하여 “물질을 교묘하게 치장하는 데 있지 않고, 미의 고찰을 위해 선택하는 데에 있다”는 정의를 내렸다. 뒤샹은 시장에서 산 변기를 그대로 전시한 「샘」(1917) 등의 작품을 통하여 회화의 낭만성을 버리고 평범한 기성품을 작품의 대상으로 삼았다. 개념미술은 이러한 생각을 극단으로 밀어붙여 미술 작품의 물질성, 그리고 오브제 자체를 부정하기에 이른 것이다.

세스 시겔라우(Seth Siegelau)은 「1969년 1월 5-31일」(1969)에서 빈 사무실을 빌려 전시 기간 내내 아무것도 전시하지 않은 채, ‘개념으로 이루어진’ 전시를 진행하였다. 더글러스 휴블러(Douglas Huebler)는 이 전시의 카탈로그에서 “이 세계는 이미 오브제들로 가득 차 있다. 내가 오브제를 하나 더 만든다고 무슨 의미가 있겠는가?”라고 썼다. 이 전시에서 가장 중요한 것은 언어와 개념으로 이루어진 카탈로그였다. 같은 해 로버트 배리(Robert Barry)는 아트엔프로젝트(Art & Project) 화랑에서 ‘전시기간 중 화랑 문을 닫습니다’라는 안내문을 문 앞에 써 붙였으며, 화랑 안에 아무것도 없었음에도 불구하고 비물질화된 전시가 계속되고 있다고 주장했다.

이러한 개념미술은 미술가의 역할과 의미에 대한 논쟁으로 이어지기도 했다. 존 발데사리(John Baldessari)는 친구의 손을 여러 장 사진으로 찍은 후, 그것을 아마추어 화가들에게 유희로 똑같이 그려달라고 의뢰하였다. 그리하여 「네 개의 의뢰된 그림」(1969-70)에서는 아마추어 화가들의 그림만이 전시되어 있었고, 이 작품 어디에서도 발데사리의 미술 작업 흔적은 찾아볼 수 없었다. 그렇다면 이 작품의 작가는 누구인가? 그러나 「네 개의 의뢰된 그림」은 언제나 발데사리의 작품으로 논의된다. 개념미술가는 더 이상 물감투성이가 되어 감각적으로 사람들을 매혹하는 천재가 아니었다. 하지만, 그들은 자신의 역할은 무엇인가, 미술가는 무엇을 해야 하는가에 대해 고심한다는 점에서 훨씬 더 큰 예술가적 자의식을 지닌 존재였다. 여기서 미술가들이 자신의 신체 및 행위를 기록하는 ‘개념적 퍼포먼스’가 나오게 된다.

(나) 참여예술은 관람자의 참여를 기본으로 하며, 사회적 공동체를 중시하고 예술의 참여를 통해 사회를 변화시키고자한다. 다시 말해 참여예술은 관람자의 능동적인 참여를 통해 예술이 만들어지는 과정을 중시하며, 협업을 통한 사회적 상호작용에 초점을 맞추는 예술 분야이다. 물론 모든 예술은 사회적 상호 작용을 유발하지만, 참여예술은 작가와 관람자의 만남이 곧 작품이 되며 예술 행위 자체가 구성원들의 적극적인 참여와 행위를 통해 결정된다는 점에서, 나아가 그것이 사회적 의미를 추구한다는 점에서 사회적이다. 따라서 미술관이나 갤러리가 아닌 일상 속의 장소와 커뮤니티 공간이 미술의 영역이 되기도 한다. 작품의 감상보다는 사용을 우선시하는 것, 작가와 관람자가 협력 관계로 공동 작업에 참여하는 것, 예술의 과정 자체를 중시하는 것이 참여예술의 특징이라고 할 수 있다. 이러한 참여예술의 구체적 사례로 관계예술을 들 수 있다.

2000년대 이후 주목받고 있는 관계예술은 니콜라 부리오(Nicolas Bourriaud)가 출간한 『관계의 미학』(1998)에서 주장되었는데, 부리오는 관계예술을 “독립적이고 사적인 공간이 아니라, 인간 관계들과 그 사회적 맥락 전체를 이론적, 실천적 출발점으로 취하는 예술”이라고 정의했다. 이에 따라 관계예술은 연회적인 특징을 지니게 된다. 집회, 시위, 파티 등을 통해서 만남, 관계, 협력, 교환, 상호작용이 이루어지는 것이다. 이러한 관계성과 즉흥성을 통해 관계예술은 폭넓은 상호 작용과 열린 해석의 형식을 선보이게 된다.

예를 들어 리크리트 티라바니자(Rirkrit Tiravanija)의 작품 「무제」(1992)에서는 전통적인 예술 대상들을

연습지

※ 답안은 반드시 별도 부여된 답안지에 작성해야 합니다. 본 연습지는 평가대상이 아니며, 시험 종료 후 회수됩니다.

Blank writing area with horizontal lines and a large watermark reading 'K ARTS' in the center.

【문제 2 (가)~(다)를 읽고 다음 조건을 반영하여 한 편의 글을 작성하시오.(1,000자, 50점)

- ① (가)에 나타난 갈등 상황을 중심으로 서술자 ‘나’와 사제가 지닌 생각의 차이를 제시할 것.
- ② (다)의 ‘부조리’를 중심으로 (가)의 ‘사형’과 (나)의 ‘형벌’의 의미를 서술할 것.
- ③ (다)를 바탕으로 ㉠과 ㉡의 이유와 의미에 대해 서술할 것.

(가) 전락 줄거리 ‘나’(피르소)는 어머니의 장례식을 치른 뒤 얼마 지나지 않아, 칼을 든 아랍인을 총으로 쏘아 죽인다. 검사는 어머니의 장례식 때 슬퍼하지 않았다는 이유로 ‘나’의 인간성을 비판하며 사형을 구형한다. ‘나’는 결국 사형 판결을 받게 되고, 마지막 기도를 위해 카톨릭 사제가 찾아온다.

“왜 나의 면회를 거절하지요?” 그가 말했다. 나는 신을 믿지 않는다고 대답했다. 그 점에 대해 확신할 수 있는냐고 물기에 나는, 그러한 것을 자문해 볼 필요는 없다고 말했다. 내게는 중요하지 않은 문제라고 생각되었기 때문이다. (...중략...)

다만 나는 두려울 뿐이었고 그것은 아주 자연스러운 일이었다. “그렇다면 하느님께서 도와주실 겁니다.” 그가 말했다. “내가 만났던, 당신과 같은 경우의 사람들은 모두 하느님께로 돌아왔어요.” (...중략...) “당신은 그럼 아무 희망도 갖지 않나요? 죽으면 완전히 죽어 없어진다고 생각하며 살고 있는 건가요?” 나는 “네.”하고 대답했다.

그러자 그는 고개를 숙이고 다시 자리에 앉았다. 그는 내가 가없게 느껴진다고 말했다. 인간으로서는 도저히 견딜 수 없는 일이라는 것이었다. 나는 그저 그가 귀찮아지기 시작한다는 느낌밖에 없었다. 이번에는 내가 돌아서서 하늘로 난 창 밑으로 갔다. 나는 어깨를 벽에 기대고 있었다. 귀담아듣지는 않았으나, 그가 나에게 또 뭐라고 묻기 시작하는 소리가 들렸다. 그는 걱정 섞인 절박한 목소리로 말하고 있었다. 그가 흥분한 상태라는 것을 깨닫고 나는 좀 귀를 기울였다.

그는, 나의 상고가 수락될 것이라고 확신하지만, 내가 죄의 짐을 지고 있으므로 그것을 벗어야 한다고 말했다. 그의 말에 따르면, 인간들의 심판은 아무것도 아니며 하느님의 심판이 전부였다. 나에게 사형을 선고한 것은 인간들의 심판이라고 내가 지적했다. 그는 그렇지만 인간들의 심판이 나의 죄를 씻어 준 것은 아니라고 대답했다. 나는 죄가 무엇인지 모른다고 말했다. 내가 죄인이라는 것을 남들이 나에게 가르쳐 주었을 뿐이었다. 나는 죄인이었고, 죄의 대가를 치르고 있었고, 나에게 그 이상을 요구할 수는 없었다. 그 순간 사제가 다시 자리에서 일어섰다. (...중략...)

그는 나의 어깨 위에 손을 올려놓으며 말했다. “나는 당신 편이에요. 그러나 당신은 마음의 눈이 멀어서 그것을 모르는 겁니다. 당신을 위해서 기도드리겠어요.”

그때, 왜 그랬는지 모르지만, 내 속에서 뭔가가 폭발해 버렸다. 나는 목이 터져라 고향을 치기 시작했고 그에게 욕설을 퍼부었고 기도하지 말라고 말했다. 나는 그의 사제복 깃을 움켜잡았다. 기쁨과 분노가 뒤섞여 솟구쳐 오르는 가운데 나는 그에게 마음속을 송두리째 쏟아부었다. 신부는 어지간히도 자신만만한 태도군, 안 그래? 그러나 그의 신념이란 건 죄다 여자의 머리카락 한 올만도 못해. 그는 죽은 사람처럼 살고 있으니, 살아 있다는 것에 대한 확신조차 없는 셈이지. 나를 보면 맨주먹뿐인 것 같겠지. 그러나 내겐 나 자신에 대한, 모든 것에 대한 확신이 있어. 신부 이상의 확신이 있어. 나의 삶에 대한, 닥쳐올 그 죽음에 대한 확신이 있어. 그래, 내겐 이것밖에 없어. 그러나 적어도 나는 이 진리를 굳세게 붙들고 있어. 그 진리가 나를 붙들고 놓지 않는 것만큼이나. (...중략...) 다른 사람들도 역시 장차 사형 선고를 받을 거야. 신부인 그 역시 사형을 선고받을 거야. 만약에 그가 살인범으로 고발당하고 자기 어머니 장례식 때 눈물을 흘리지 않았다는 이유로 처형당하게 된다 한들 그게 무슨 상관이야? (...중략...)

그가 나가고 나자 나는 평정을 되찾았다. 나는 기진맥진해서 침상에 몸을 던졌다. 그러고는 잠이 들었던 모양이다. 왜냐하면 눈을 뜨자 얼굴 위로 별들이 쏟아지고 있었으니 말이다. 들판의 소리들이 나에게까지 올라오고 있었다. 밤 냄새, 흙냄새, 소금 냄새가 내 관자놀이를 시원하게 식혀 주었다. 잠든 그 여름의 그 신기한 평화가 밀물처럼 내 속으로 흘러들었다. 그때 밤의 저 끝에서 뱃고동 소리가 크게 울렸다. 그것은 이제 나와는 영원히 관계가 없게 된 한 세계로의 출발을 알리고 있었다. 참으로 오래간만에 처음으로 나는 엄마를 생각했다. 엄마가 왜 한 생애가 다 끝나갈 때 약혼자를 만들어 가졌는지, 왜 다시 시작해 보는 놀이를 시작했는지 이해할 수 있을 것 같았다.

거기, 못 생명들이 꺼져 가는 그 양로원 근처 거기에서도, 저녁은 우수가 깃든 휴식시간 같았다. 그토록 죽음이 가까운 시간에 그곳에서 엄마는 마침내 해방되어 모든 것을 다시 살아볼 준비가 되었다고 느꼈던 것 같다. 아무도, 아무도 엄마의 죽음을 슬퍼할 권리는 없는 것이다. 그리고 나 또한 모든 것을 다시 살아볼 수 있을 것 같은 생각이 들었다. 마치 그 커다란 분노가 나의 고뇌를 씻어 주고 희망을 비워 버리기라도 했다는 듯, 신호등과 별들이 가득한 이 밤을 앞에 두고, 나는 처음으로 세계의 정다운 무관심에 마음을 열고 있었던 것이다. 세계가 그토록 나와 닮아서 마침내 그토록 형제 같다는 것을 깨닫자, 나는 전에도 행복했고, ㉠ 지금도 여전히 행복하다고 느꼈다.

-알베르 까뮈(Albert Camus), 「이방인」(1942)

(나) 신들은 시지프에게 **바위를 산꼭대기까지 끊임없이 굴러 올리는 형벌**을 내렸었다. 그런데 이 바위는 그 자체의 무게 때문에 산꼭대기에서 다시 굴러떨어지곤 했다. 무용하고 희망 없는 노동보다 더 끔찍한 형벌은 없다고 신들이 생각한 것은 일리 있는 일이었다. (...중략...) 이 신화가 비극적인 것은 주인공인 시지프의 의식이 깨어 있기 때문이다. 만약 한 걸음 한 걸음 옮길 때마다 성공의 희망이 그를 떠받쳐준다면 무엇 때문에 그가 고통스러워하겠는가?

(...중략...) 이처럼 어떤 날들에 시지프는 고통스러워하면서도 산을 내려오지만 그는 또한 기뻐하면서 내려올 수도 있다. 이것은 지나친 말이 아니다. 나는 또한 바위로 되돌아가는 시지프를 상상해본다. 그것은 고통으로써 시작되었다. 대지의 영상이 너무나도 기억에 생생할 때, 행복의 부름이 너무나도 강렬할 때, 인간의 마음속에 슬픔이 고개를 쳐들게 마련이다. 그 슬픔은 바위의 승리요 바위 그 자체이다. (...중략...) 그러나 거역할 길 없는 진리들도 인식됨으로써 사멸한다. (...중략...) 그리하여 그것은 불만과 무용한 고통에 대한 취미를 가지고 들어온 신을 이 세계로부터 추방한다. 그 한 마디는 운명을 인간의 문제로, 인간들끼리 처리해야 할 문제로 만드는 것이다.

㉡ 시지프의 말 없는 기쁨은 송두리째 여기에 있다. 그의 운명은 그의 것이다. 그의 바위는 그의 것이다. 이와 마찬가지로 부조리한 인간이 자신의 고통을 응시할 때 모든 우상들은 침묵한다. 문득 본연의 침묵으로 되돌아간 우주 안에서 경이에 찬 작은 목소리들이 대지로부터 무수히 솟아오른다. (...중략...) 인간은 스스로 자신이 살아가는 날들의 주인이라는 것을 안다. 인간이 그의 생활로 되돌아가는 이 미묘한 순간에 시지프는 자기의 바위를 향하여 돌아가면서 서로 아무런 연관도 없는 이 행위들의 연속을 응시한다. 이 행위들의 연속은 곧 자신에 의해 창조되고 자신의 기억의 시선 속에서 통일되고 머지않아 죽음에 의해 봉인될 그의 운명이 되고 있는 것이다. 이렇게, 인간적인 모든 것은 완전히 인간적인 근원을 가지고 있음을 확신하면서, 보고자 원하되 밟은 끝이 없다는 것을 아는 장님인 시지프는 지금도 여전히 걸어가고 있다. 바위는 또다시 굴러 떨어진다.

-알베르 까뮈(Albert Camus), 「시지프 신화」(1942)

(다) 실존주의에 의하면 인간의 삶이 부조리한 이유는 무의미하고 모순되며, 허무에 가득 차 있기 때문이다. 원하지 않았지만 태어났고, 아무도 죽고 싶지 않지만 그 운명에서 벗어날 수 없다. 마치 신의 장난인 것처럼, 인간은 자신의 의지와는 상관없이 태어나고 죽는다. 시지프 신화는 이에 대한 알레고리이다. 결국 굴러떨어질 바위를 평생 동안 산 위로 올리는 행위과 같이, 죽음이 예정되어 있는 인간의 삶은 허무하기 때문이다. 그렇다면 인간은 자기 삶의 주체라고 할 수 있는가? 본질적인 부조리는 여기에서 비롯된다.

삶의 의미, 희망, 행복 등도 모두 죽음 앞에서는 빛을 잃는다. 따라서 많은 사람들은 삶의 허무함을 극복하기 위해 종교에 의지하거나 부나 권력 등 일시적인 삶의 목표를 쫓는다. 하지만 실존주의에 의하면 종교를 통해 영생을 꿈꾸는 것은 죽음을 회피하려는 태도, 죽음과 부조리로부터의 도피에 불과하다. 인간의 탄생은 우연한 사건에 불과할 수도 있지만, 이렇게 주어진 삶을 신과 운명의 장난에 맡겨 두어서는 안된다고 실존주의는 말한다. 부조리를 극복하는 것은 여기에서부터 시작된다.

죽음이 철저한 무의미라는 것을 인식하면서도, 자신의 의지로 삶을 지속하는 태도, 스스로 삶의 의미를 발견하는 자세야말로 부조리를 응시하는 것이다. 그리고 그것을 행복한 마음으로 긍정하는 것은 무의미를 극복할 수 있는 유일한 행위이며, 인간이 실존으로 존재할 수 있는 근거가 된다. 이것이 실존주의에서 ‘인식’과 ‘응시’가 중요한 까닭이다. 냉철한 시선으로 죽음을, 허무를 응시하는 인간만이 자기 삶의 주인이 될 수 있다. 죽음은 인간의 삶이 부조리한 근본적인 이유이면서, 동시에 이를 통해 인간은 진정한 삶의 의미와 행복을 발견할 수 있다.

연습지

※ 답안은 반드시 별도 부여된 답안지에 작성해야 합니다. 본 연습지는 평가대상이 아니며, 시험 종료 후 회수됩니다.

Blank writing area with horizontal lines and a large watermark reading 'K ARTS'.