

《좋은 이웃》¹ 은 하나의 주제로 기획된 전시가 아닌, 각 작가의 역량을 선보이고 그들의 작품 세계를 소개하기 위해 마련된 전시다. 공모전을 통해 선정된 일곱 명의 작가는, 다양한 매체와 주제를 다루며 자신들만의 개성 있는 작업 세계를 펼쳐나가고 있다. 그렇기에 하나의 프레임에 맞춰 작품들을 엮어내기보다는 각각의 작가들에게 집중할 수 있도록 하는 것이 더 나은 기획일 것이라는 생각으로 전시를 준비하였다. 그럼에도 이들이 딛고 있는 배경의 공통점이 있으므로 – 최근 한국에서 활동을 시작한, 한국예술종합학교를 졸업했거나 재학 중인 – 작가들이 공유하고 있는 정서를 찾아낼 수 있을 것이라 예상한다. 하지만 이 전시에서는 그것을 하나의 주제로 묶어 설명하지는 않을 것이며, 소개되는 작품들의 순서나 전시 배치에도 특별한 의도가 없음을 미리 말씀드리고 싶다. 하나의 큰 공간이라 생각하시고, 그저 발길 닿는 대로 걸으며 감상하시되 어렵잖은 공통의 정서를 짐작하며 나름의 순서와 분류를 만들어 보시기를 제안드린다.

혹여나 이러한 제안이 낯설지 모르는 당신을 위해, 몇 가지의 예시를 소개해 보려고 한다. 당신은 이한나, 임다율, 조완준을 묶어 소외된 것들의 언어와 보편적인 인간성에 대한 물음을 떠올려 볼 수도 있을 것이며, 김지현, 문유소, 이종환, 임다율을 경유하여 이미지와 그 몸체의 관계를 짐작해 볼 수도 있을 것이다. 신이채와 이종환의 ‘찢어냄’이 어떻게 작가와 작품 사이의 거리 두기 방식을 취하고 있는지를 관찰하거나, 문유소, 신이채, 이한나, 조완준을 통해 회화 자체의 감상에 깊게 머무르면서 그들이 자신 앞에 놓인 물질을 어떻게 응시하고 대면하며 그려나가고 있는지를 발견할 수도 있다. 또한 김지현, 신이채, 이종환의 연속되는 이미지들 사이의 흐름과 연결, 차이와 변화를 찾아볼 수도 있을 것이고, 내가 미처 떠올리지 못한 당신과 연관된 어떤 감수성이 작품들을 묶어내게 할 수도 있다. 하나의 전시는 이처럼, 아니 이 외의 순서와 묶음으로 확장되어 뻗어나갈 수 있으며 그 흐름에서 탈락되거나 경계에 머물게 되는 작품에 대한 사유 역시 무의미하지 않다.

이 전시가 당신만의 흥미로운 주제와 방식, 그리고 작가들의 고유한 특성을 발견하는 경험이 되길.

다음의 글들은 기획자가 한 사람의 관객으로서 적어 본 각 작품에 대한 감상과 소개다.

¹ 전시명 《좋은 이웃》은 독일 미술사학자 아비 바르부르크가 직접 고안한 도서 분류 체계인 “좋은 이웃의 법칙”에서 빌려온 표현이다. 그는 자신이 수집한 책을 위한 도서관을 만들면서 이 체계에 따라 책을 배치했다. 이는 서로 이웃하여 있는 책들의 흐름을 따라 유동적으로 사유를 이어 나가기 위한 것이었다고 한다. 아비 바르부르크는 도서관을 “문제 컬렉션으로 여기고, 고정되지 않은 의미와 퍼포먼스가 시시각각 새로운 성좌를 이루는 유동적인 공간을 꾸려 나갔다.” - 『도서관 환상들』(만일, 2021)

무수한 이미지들 사이의 사진 – 김지현

작가를 처음 만났을 때 나는 사진에 대해 거의 아무것도 묻지 않았다. 물론 대화 속에서 자연스럽게 그가 프랑스에서 사진 공부를 했으며, 필름 카메라만을 사용하고, 드물게 발견되는 어떤 찰나를 발견했을 때 사진을 찍게 된다는 것은 알게 되었지만, 사진 속 피사체가 어디에 있는 무엇이며, 왜 찍은 것인지는 묻지 않았었다. 나는 설명할 수 없는 어떠한 끌림으로, 보자마자 그의 사진을 좋아했지만, 사진에 대한 정보는 그의 사진과 이 느낌에 대해 아무것도 설명해 줄 수 없을 것 같았다. 그의 사진에는 중대하거나 긴급한 사건도 없으며, 나를 놀랍게 하거나 트라우마를 불러일으킬 만한 것도 담고 있지 않았기 때문이다. 이미지로만 본다면 그것은 고요하기만 하다.

그러다 그가 필름 카메라만을 사용한다는 사실이 디지털 이미지에 대해 우려했던 장 보드리야르의 말을 떠오르게 했다. 보드리야르는 디지털이 가진 ‘편의’와 ‘변덕스러움’이 무수한 이미지를 생산하고 있는 것, 그리고 그 이미지들이 우리에게 주는 정보와 사유를 혼동하게 될 것을 걱정했다. 그리고 이렇게 말한다. “우리는 사유와 사진의 비밀과 즐거움으로부터 멀어지게 될 것”이라고.²

디지털 이미지와 우리의 관계 안에서 발생하는 어긋남이나 실패에 대한 사유도 가능하므로 그의 말을 온전히 동의하기는 힘들다. 하지만 기계적 메커니즘이나, 매체의 특성, 연출된 상황과 대상을 다루는 사진이 나에게 ‘정보’ 이상의 것을 던져주지는 못했던 다수의 경험이 있었던 것도 사실이다. 반면 김지현의 사진은 나에게 혼돈과 멈춤을 감각하고, 고요한 정적 속에 진동하는 파토스를 경험하게 한다. 그의 사진을 보는 동안 내 주변의 중력은 멈추고, 공기마저 사라진 듯 먹먹해진다. 동시에 뒤엉킨 시간을 감지하는 듯한 이상한 몰입이 일어나, 사진을 보고 있는 나의 시간과 사진 속 시간이 동시에 존재하는 것처럼 여겨진다. 하지만 이내 나는 사진 속 시간을 인지하는 것에 실패하고, 불완전한 기억의 풍경들이 뒤섞여 요동치는 것을 경험한다.

내가 그의 사진에서 보게 되는 것은 무엇인가? 수평으로 길게 이어지는 구도, 표정을 알 수 없는 인물들, 공기와 빛, 필름 사진 특유의 온화한 색채, 그리고 사진 밖 어딘가에 있을 물건의 주인들과 작가의 시선이 나에게 표현하기 힘든 슬픔과 애정을 느끼게 하는 것일까? 세잔은 색들의 조합으로 슬픔을 띤 입술이나 미소 띤 뺨을 표현할 수 있다고 믿었고, 나는 경복궁의 지붕들이 만들어 내는 길게 뻗은 지평선을 바라볼 때 가슴이 저릿해진다. 특정한 색의 조합이나 특정 구도가 그러한 감정을 자아내게 하는 것일 수도 있겠지만, 오로지 그것에 의한 것만은 아니리라. 작가의 사진 속 피사체, 구도와 색감이 이 몰입을 만들어 내는 이유의 전부가 아닌 것처럼. 그렇다면 무엇이 더 있는 걸까? … 나는 알 수 없는 그것을 추적하는 것을 포기하기로 하고, 그의 사진이 내게 주는 정적과 혼돈에 다시 머물러 본다. 그리고 내가 본 것이 그저 ‘사진’이기 때문일 것이라 짐작해 본다.

² 장 보드리야르, 『사라짐에 대하여』(민음사, 2012)

해방된 그림의 자가증식 – 문유소

“그러므로 풍경화는 나를 통해서 스스로 사유하며, 나는 그것의 의식으로 성립된다”³ – 폴 세잔

운동성만을 지닌 간략한 드로잉으로 시작된 그의 그림은 물감이 캔버스 전체를 몇 번이나 뒤덮은 이후에도 끝나지 않는다. 여러 번의 덧칠을 거쳐 완성된 그림은 칠해진 것인지, 그려진 것인지, 그저 물감의 덩어리로 묻어 있는 것인지 알 수 없는 – 타지의 언어들로 가득 찬 듯한 – 미지의 화면을 만든다. 작가는 자신이 그림을 그리는 것이 아닌, 그림이 자신을 불러내는 순간이 어느 지점에선가 찾아온다고 말 한 적이 있다. 그 순간부터 자신은 너무 일방적이지 않도록, 그림의 이야기에 더 귀 기울이며 작품을 진행해 나간다고. 그 말을 떠올리니, 그림 위에 펼쳐진 저 미지의 것들은 그림이 자신의 어법으로 스스로를 조직한 결과인 것 같다는 생각이 든다. 캔버스 위에 두껍게 쌓인 물감의 질감과 물성, 색과 형태는 그림이 스스로를 채워나간 흔적이다. 그래서인지, 그의 그림을 소개하는 일은 오래전에 봉인된 어떤 것을 해방시키는 것과 같은 긴장감과 쾌감이 공존한다. 그가 무엇을 불러내었는지, 앞으로 어떤 것이 펼쳐질 것인지에 대한 기대와 두려움의 혼합, 그 복합적인 마음이 그림과 은밀하게 만날 때, 그림은 정말 살아 있는 것만 같다.

완성된 그림의 표면에는 드러나지 않지만, 표면 아래의 겹들은 분명 다음의 봇질에 영향을 주었을 것이다. 그러니 최후의 표면만을 바라보는 것은 그림을 온전하게 만나는 것이 아니다. 표면의 이면에서 그다음의 사건에 영향을 주며 함께 존재하는, 표면과 이미 한 덩어리가 되어버린 몸체를 떨어트려 생각할 수는 없으니 말이다. 우리는 그림의 표면을 바라보면서도 천천히 그 내부를 감각해야 한다. 물감이 올려진 순서를 역으로 추적하며, 이웃하여 있는 물감의 흔적을 단서 삼아, 조심스럽게 그 안을 들여다보아야 한다. 그렇게 흔적들을 쫓다보면 어느 순간 전혀 감각할 수 없는, 어렴풋한 질감으로만 남아 있는 곳에 다다르게 된다. 다음번의 봇 터치를 불러내었을 그 흔적은 자신의 임무를 끝내고 이미 안으로 숨어버렸기에, 그 이후부터는 상상으로 대화를 구성해 나가야만 한다. 그러면 어느새 나를 잃은 채로, 어떤 것이 주체이며 객체인지, 중심과 의미를 잃은 채로, 상상 속에서 뱉어지는 말이 누구의 말인지 알지 못한 채로, 나의 의식은 다시 저 물감들과 뒤엉킨다.

하지만 우리 앞에 펼쳐진 것이 그저 물질이 아닌 ‘회화’라는 점을 다시 떠올리며, 그것이 우리를 혼돈 속에 빠뜨리더라도 다시 빠져나와 그것을 ‘감상’의 대상으로 놓고 관계를 재구성해 보자.

그림의 전면에 펼쳐진 원색의 물감들은 화면의 균형을 잡거나, 이웃하는 색을 보완/강조한다. 그뿐만 아니라 색들은 선의 힘, 물성의 힘(또는 무게), 그리고 여러 겹으로 겹친 질감의 힘까지 드러내고 강조하는데, 이는 어떤 ‘힘’들의 향연으로 다가온다. 하지만 그림은 여러 가지의 색과 형태로 서로를 밀어내면서 균형을 찾고, 하나의 힘만을 내세우지 않는다. 다시 말해 그림은 밝으면서도 어둡고, 혼돈 안에서도 질서를 갖는다. 색 다음으로 눈에 띠는 것은 그림에 나타나는 두께를 가진 선들이다. 대체로 원 또는 곡선의 형태로 나타나는데, 머뭇거리지 않는 확고한 봇의 움직임 때문인지 곡선이라기보다 직선으로 느껴진다. 망설임 없는 선, 전체 그림을 가로지르는 하나의 큰 형태, 무게를 가진 물질의 힘이 보려는 시선을 다시 밀어낸다. 우리는 관찰에 실패한 것일까? – 아마도. 초조함과 두려움, 불안함의 경험으로 관람자를 내몰아 관계는 다시 역전되었다. 이 관계에서 주체와 객체의 구분은 불가능하다. 이제 그림은 더 많은 시간과 공간을 경험하며 힘을 확장시키며 자라날 것이다. 이미 봉인 해제된 그림 앞에 우리가 할 수 있는 일은 그저 함께 존재하는 것뿐일지 모른다.⁴

³ 모리스 메를로 풍티, 권혁면 역, 『의미와 무의미』(서광사, 1990)에서 발췌

⁴ 가브리엘 마르쿠스는 최근 저서 『예술의 힘』(이비, 2022)에서 예술이 인간의 지각과 관계 맷으며 스스로 사유하는 역량을 가지고 있다고 주장한다. 그에 따르면 예술 작품은 “우리의 미적 경험에 의해 ... 자기 자신과 관계” 한다.

깊게 스며든 감정의 스크린 – 신이채

작가는 주로 아크릴판에 그림을 그린 후 종이에 그것을 찍어내는 방식으로 작품을 제작한다. 이 방식은 모노타이프, 즉 평판화라 불리는 방식인데, 다른 판화 제작과 달리 오직 한 장만 제작이 가능하며, 압착 이후 원본의 그림은 사라져 버린다. 그러니 당신이 전시장에서 보게 될, 종이 위의 부드럽게 미끄러지는 선과 흐르다가 스며들어 변진 물감, 빠르게 지나가 사라져 버린 붓의 흔적은 작가의 ‘그리기’의 순간에서 이미 한 발짝 멀어진 것이다. 작가가 그린 순간을 온전히 담은 ‘원본’이라 할 수 있는 그림은 이미 사라졌으며, 당신은 결코 그것을 볼 수 없다. 신이채 작품의 이러한 특징들은 일반적인 회화의 개념을 비껴가기에 흥미로운 지점들을 떠오르게 한다. 엄밀하게 말하자면 이 작품들은 원작이 아니지만, 그것을 찍어냄으로써 원작을 훼손하였기에 – 원작이 사라졌기에 – 복제본이라 할 수도 없다. 그렇게 재생산은 불가능한 이 그림은 원본이 아니면서도 유일성을 갖는 기묘한 위치를 차지한다. 가장 흥미로운 것은 이 그림은 원본과 좌우가 뒤바뀐 데다가, 물감의 부피를 모두 눌러버린 것이기 때문에 (작가의) 움직임의 방향과 강도를 상상하기 어렵다는 것이다. 일반적으로는 물감 덩어리나 붓결이 남긴 흔적으로 떠올려지는 작가의 감정을 – 또는 작품 그 자체의 감정을 – 따라 정념을 느끼게 되는데, 신이채의 작업 과정은 그것을 방해하는 보이지 않는 막을 그림 앞에 놓는 듯하다. 우리는 그것을 방해의 – 또는 매개의 – 스크린이라 부를 수도 있을 것이다.

아크릴판에 그려진 그림이 종이 위에 찍혀 나올 때 색의 채도는 한 층 가라앉는다고 한다. 아마 그때, 작가가 그림에 쏟아 내었을 어떤 정념들도 함께 가라앉았을 것이다. 상상해 보라, 커다란 셋팅으로 종이에 그림을 찍어내는 순간을. 미끄러지듯, 춤추듯, 가볍게 – 그러나 강렬하게 – 그려졌던 그의 그림은 프레스기의 무게로 종이 위에 단단히 붙들리게 되었을 것이다. 물감의 흔적과 그것에 투영되었을 감정들은 수평으로도 퍼져나가지만, 종이 깊숙이 수직으로도 뻗어 종이 안으로 숨어들어 갔을 것이다. 처음의 그림이 강한 만큼 빠르게 휘발되어 버릴 한낱 ‘감정’이었다면, 이후의 것은 종이를 꽉 쥐고 그 안으로 파고들어 하나가 된 ‘그림’이 된다.

모든 것이 끝나버린 사후, 납작하게 저만치 뒤로 물러난 그림은 이제 깊은숨을 돌리며 조용히 우리에게 감상할 시간과 공간을 내어준다. 그곳에서 우리는 깊게 눌림으로써 만들어 내는 여러 효과 – 보통의 유화와는 다른 가벼움, 깊숙이 스며든 물감의 변짐, 바탕을 드러내는 투명함, 미끄러지듯 굴려지거나 빠르게 지나가는 붓의 흔적들 – 을 즐겁게 살펴볼 수 있다. 신이채 작가의 ‘스크린’이 내어주는 거리감은 그러한 감상의 즐거움을 위한 공간이다. 그 공간에서야 비로소 작가 스스로도 그림을 바라볼 수 있을 것이다. 그리고 우리는 종이에 열게 스며든 저 물감이 악착같이 들러붙어 있음을 바라보며, 지나간 감정의 흔적을 더듬고 만지작거릴 여유를 얻는다. 그것이 작가와 우리가 서로를 무너뜨리지 않으면서도 감정을 잃지 않고 교류할 수 있는 방식일 것이다.

분해되고 조립된, 회화 – 이종환

이종환은 회화의 실체를 파고들며 회화를 둘러싼 조건들을 변주한다. 이 과정에서 작가는 회화의 기본 조건이라 여겨졌던 ‘그리기’를 한쪽으로 제쳐놓고, 그 대신 ‘파내기’, ‘자르기’, ‘떠내기’를 택한다. 그리고 패널 위에 그려진 ‘이미지’ 대신 회화의 물질성과 공간을 발견하고 테스트하는 것에 몰두한다. 흥미로운 것은 작가가 회화의 물질성을 물감이나, 종이의 질감을 통해 찾지 않고, 화면 위 이미지 안에서 공간을 찾으려 하지 않는다는 것이다. 작가는 회화가 가진 다른 종류의 물질성과 그 밖의 공간을 탐구한다. 이때, 그는 회화를 위해 – 회화의 감상, 또는 작업의 편의를 위해 – 만들어지는 여러 장치를 ‘회화’의 범주로 함께 끌어온다. 구체적으로 말하자면 나무 패널이나 패널의 구조상 만들어지게 되는 각목의 틀, 그리고 그사이의 공간까지를 ‘회화’ 범주에 들여놓는다.

결국 작가가 가진 질문은 ‘회화가 무엇인가?’인 것이 아니라, 우리는 ‘어디까지를 회화로 볼 것인가?’인 것이다. 그림의 바탕이 되는 종이나 캔버스를 걷어낸다면, 그 대신 나무 패널 위에 그림을 그리고, 그것의 질감을 드러내기 위해 음각으로 파낸다면, 패널을 자르고 사이에 공간을 드러낸다면, 그 빈 공간에 이미지에서 파생된 석고 덩어리를 넣는다면, 이미지를 조금씩 걷어내어 사라지게 한다면, 아직도 이것은 ‘회화’인가? 아니면 다른 무엇이 되는 것일까? 작가는 보는 이가 이에 대한 대답을 선뜻 내놓지 못하도록 – 어쩌면 스스로에게 더 교묘한 질문을 던지기 위해 – 회화일 수 없는 조건과 회화인 조건이 교차하며 얹히도록 만든다.

작가는 그저 어릴 적 호기심에 라디오를 분해해 보듯, 회화라는 것을 하나씩 분해해 보는 것일지도 모른다. 라디오를 전부 해체하여 부품만을 나열한다면, 회화를 모두 분해하여 진열한다면, 우리는 그것을 무엇이라고 불러야 하나? 그것이 ‘회화’가 아니라면, 다시 조립하는 과정의 어느 순간에 ‘회화’가 될 수 있는가? 이러한 질문들을 가지고 조건들을 변주하고 제거하거나 봉합하는 이 과정은 결국 무엇이 ‘존재’를 ‘존재’이도록 하는지에 대한 탐구다. 과거의 제도비판 미술이 미술을 미술이게 하는 것을 폭로하거나 제거하기 위해 사회적 맥락과 조건의 관계를 밝히려 했다면, 이종환은 회화의 물리적 조건을 바꿔가며 그것의 본질이 무엇인지 묻는다. 이 질문에 대한 답은 너무 많거나, 또는 없을지도 모른다. 어쩌면 찾아낸 답이 너무 누더기여서 그 답에 아무도 관심을 보이지 않을지도 모르고, 또 어쩌면 매체 구분을 없애자는 말들과 매체 특정성에 대한 말들이 여기저기에서 부유하다 사라져 버리기를 반복하는 것처럼, 그 질문 자체가 사라져 버릴지도 모른다. 그러나 자신이 낸 질문에 답하는 과정으로서 작품을 지속시키고 연장시키는 이종환 작가의 작업은 그 자체로 흥미로운 유희적 사유를 발생시킨다. 작가는 그 과정을 즐기기 위해 일부러 해결되지 않을 큰 질문을 자신에게 던진 것인지도 모르겠다.

보잘것없음을 위한 초상화 – 이한나

이한나의 작품에서 가장 인상 깊었던 것은 그가 다양한 매체와 표현 방식을 자유롭게 드나들고 있다는 점이었다. 작가는 평면과 입체를 구분하지 않고 작품을 제작하는데, 회화에서도 하나의 스타일만을 고집하지 않고, 입체 작품을 만들 때도 특정 재료에만 몰두하지 않는다. 그가 다양한 재료의 물성을 잘 다루고 있기 때문이기도 하지만, 작품의 스타일이나 물성보다는 자신이 표현하고 싶은 것과 그것을 대하는 자신의 태도에 더욱 무게를 두고 있기 때문이기도 하다. 또는 가장 효과적인 표현을 위해 여러 스타일과 재료를 적절하게 바꿔 사용하는 것 자체가 그의 스타일이라고 생각해 볼 수도 있다.

그렇다면 그가 표현하려는 것이 무엇인지, 그것이 왜 고정되지 않은 스타일과 태도를 불러오게 하는지를 살펴보는 것이 다음 순서다. 작가는 언제인가 길 위에 빨갛게 터져있는 감을 본 것을 회상하며, 그것이 죽음의 순간에야 비로소 찬란하게 빛나는 생명의 힘을 보여주는 것 같았다고 말한 적이 있다. 그 이야기는 나에게 클라리스의 짧은 소설⁵을 떠오르게 했는데, 그 소설에서 찬란한 폭발로 생을 마감하는 것은 감이 아닌, 끔찍한 삶을 이어가던 이민자 여성이었다. 클라리스는 이 여인이 죽어가는 순간을 섬세한 묘사로 길게 – 열 페이지 이상! – 이어가며 아름답게 – 그러나 매우 망설이며 – 소설을 끝낸다. 이한나 작가 역시 초라한 생명이 소멸하여 가는 순간을 주목한다. 소멸을 향해가는 생명들이기에 다소 처절한 순간이지만, 작가에게 그것은 사라지기 직전의 초월적인 에너지를 뿜어내는 순간으로 비춰진다. 작가는 그 빛남을 그리고자 거미, 꽃, 애호박, 밤껍질에 아름다운 색을 입고 단단한 몸을 만들어 준다. 이제 그들은 작가의 몸을 빌려, 그리고 ‘예술’이라는 매혹을 입고, 전시장의 한가운데에서 자신의 못습을 당당히 드러낸다. 생사를 다툴만한 거창한 사회적 이유 따위는 없는 초라함, 자신을 짓밟아 터뜨린 것이 어떤 재앙이 아닌 그저 지나가던 누군가의 밭이었을 뿐이라는 사실이 이 모든 것들을 더 비참하게 보이도록 하겠지만, 작가는 그 무엇보다도 아름다운 그들의 모습을 덤덤히 지켜본다.

작가는 그 연약하고 하찮음을 기리고 추모하기 위한 초상화를 그린다. 소박하고 초라한 그대로의 모습이 빛나도록, 그러나 그것들이 다른 무언가를 장악하지 장악하지 않도록. 이것은 의도된 것인든 아니든, 작가가 이 모든 것들에 자신을 투영시키면서도 그것이 특정 ‘정체성’의 문제로 귀결되지 않도록 한다. 특정 정체성을 정의하는 것 – 그것이 무엇인지 스타일과 특성을 공표하는 것 – 이 결국 또 다른 구분 선을 생산하고, 또 다른 ‘주변’과 ‘소수자’를 만들어 낼 것이라는 점을 작가는 잘 알고 있는 듯하다. 하여 작가는 흘어지고, 와해되는 빛남을 택한다. 그렇게 초라함과 보잘것없는, 연약함의 상태를 유지하고 이런저런 방식과 이런저런 재료를 오가면서 초상화를 그려나간다. 하나의 강한 스타일을 주장할 필요는 없다. 강함은 작가의 방식이 아니기에. 그들은 ‘연약한 본질을 결핍한 사람들’⁶이 아니기에.

⁵ 클라리스 리스팩토르, 『별의 시간』(을유문화사, 2023)

⁶ 위의 책, 19쪽에서 인용. 원문은 “왜냐하면 우리 모두는 하나이기 때문이며, 또한 금전적으로 가난하지 않은 사람은 황금보다 소중한 무언가를 결핍하고 있다: 연약한 본질을 결핍한 사람들.”

로맨틱하게 시대의 종말을 이야기하기 – 임다율

이미지와 몸에 대해서 작가와 한창 이야기하던 중 문득 그가 시대의 종말에 관해 이야기하고 있다는 생각이 들었다. 아주 로맨틱한 방법으로.

전시장에 놓인 것은 빙의된 이미지를 걸쳐 입은 몸, 이미지와 본질을 합체한 것과 같은 그림, 슈타이얼의 이미지⁷인 동시에 더 강렬한 스크린이라는 견고한 몸을 획득하고 전시장이라는 공간에 우뚝 선 뼈와 살이다. 앞면의 이미지와 뒷면의 이미지는 둘 사이 위치의 격차 때문에 나의 움직임을 따라 그 실루엣들이 움직이며 망막에 닿는 이미지를 변화시킨다. 그림은 이미 이렇게 움직이고 있는데, 작가는 전시 동안 이 모든 이미지를 한 번 갈아입으로써 또 다른 장면을 만들어낸다.⁸ 이미지들의 겹침과 움직임, 이어짐과 비껴감이 나의 시각과 생각 안에서 작동하는 것 같았지만, 이내 내 몸과 의식이 이미지 뒤로 사라지고 나는 아무것도 믿을 수 없음을 깨닫는다. 이 모든 것은 다분히 분열적이다.

하지만 이내 나는 이미지의 안쪽, 작가가 애써 만든 이미지의 뼈와 살을 만난다. 그리고 이미지를 바꾸기 위해 등장한 작가의 몸을 바라본다. 그는 이미지의 지퍼를 열어 그것을 벗겨내고, 새로운 이미지로 갈아입힌다. 인간이 수동으로 바꾸는 화면이라니! 의미를 얻지 않기 위해 애를 쓰는 가벼운 이미지들에 비해 작가가 들이는 노력은 상당하다. AI 챗봇을 위해 정보에 라벨링 하는 하는 캐냐의 노동자들을 다뤘던 뉴스가 떠오르며 헛웃음이 난다. 느닷없는 작가의 등장이 구원이었던가, 절망이었던가? 이 모든 정황이 “모든 것이 역사가 되었기에 더 이상 역사를 믿을 수 없다”던 보드리야르의 말을 떠올리게 한다.

보드리야르는 이미 한참 전에 인간의 권리가 세계적인 하찮은 제품처럼 전 세계로 유통될 것이라고 예견했다.⁹ 상상컨대, 그가 그런 말을 했을 때 우리 중 몇몇은 여전히 자유와 민주주의를 위해 피 흘린 역사를 힘겹게 꼽씹으며, 그다음 챕터를 염려하는 것을 사치로 여겼을 것이다. 하지만 지금 나는 어렵롯이 그의 예견이 잘 들어맞고 있다는 불길한 느낌을 받는다. ‘권리’라는 말이 인간에 대한 보편적 가치를 잃은 채 가볍게 유통되며 소비되고 있는 것은 아닌지, 매일의 분쟁과 재난 속에서 어느 한 쪽의 손을 듣다 해도 절대 벗어날 수 없는 함정을 향하게 되는 것은 아닌지, 짹찝함을 지워낼 수가 없다. 허나 그저, 인간 세계의 종말이 다가오고 있는 것을 바라보며, 우리의 손에서 벗어난 지 이미 한참이 지난, 범람하고 있는 정보 사이에 허우적거린다. 저 손이 진짜 나를 향해 있는 것이 맞을까, 내가 보고 있는 이것이 그래도 진실이지는 않을까, 고민하며 무기력하게 스크린 앞에 앉아 만들어진 진실을 바라본다. (아니 그저, 본다)

작품에 대한 과대한 해석일지 모르겠지만, 이 작품들을 통해 나는 인간 세계의 종말이 떠오른다. 이제 더 이상 진실을 말해주지 않는 기호들을 뚫고 그 안에 있는 몸을 보는 것은 가능한가, 정보가 더 이상 정보로 기능하지 못할 때, 내 눈앞에 놓인 당신, 나의 신체와 당신의 신체만이 우리의 믿음을 보장할 수 있는 유일한 것이 아닐까? 그런데, 나는 당신의 손을 잡을 수 있을까?

⁷ 빈곤한 이미지, 히토 슈타이얼 『스크린의 추방자들』(2018,) 참조

⁸ 작가는 전시기간 중 처음에 설치된 이미지를 벗겨내고 다른 이미지로 갈아입히기로 했다. 당신이 전시 초반에 방문했다면 처음의 이미지를, 후반에 왔다면 나중의 이미지를 보고 있을 것이다

⁹ 장 보드리야르, 『사라짐에 대하여』(민음사, 2012)

오역과 잘못된 은유로 그려진, 진실한 드로잉 – 조완준

하프 타는 소녀가 노래 불렀네
진실한 감정과 그릇된 음조로
하지만 나는 그녀의 연주에
무척 감동받았네

– 하인리히 하이네, 「독일, 어느 겨울 동화」

화면의 양 끝 아래 두 사람의 두상이 있다. 한 사람의 표정은 그리스 비극의 주인공이라도 된 듯 절망스럽고 다른 한 사람의 표정은 다른 이의 그런 표정에 당황한 듯이 보인다. 그림의 제목(Golfers 2)과 녹색의 배경에 언덕과 깃발들이 그려진 것을 보니, 두 사람은 골프를 치던 중이었나 보다. 하지만 윗부분이 잘려 나간 텍스트 – ‘TRIP’으로 추정되는 – 와 두 사람 사이를 떠도는 음표들이 온전한 독해를 불가하게 만들고, 나는 아리송함을 가진 채 시선을 돌린다. 그런데 뒤돌아 저쪽으로 발걸음을 옮기며 생각해 보니, 그들이 모습이 꽤 우습다. 그 두 사람은 골프를 치러 왔다가 이내 목적을 잊고 노래를 부르며 여행을 떠나게 되었던 걸까? 한 사람의 머리 위로 붉은 물감이 흘러내리고 깃발이 머리를 관통한 듯한 지나가고 있지만, 그런 처지가 무색할 정도로 그들의 표정은 우스꽝스럽다. 두 사람은 결코 아름다운 화음을 만들어 내지는 못했으리라 생각하며 킥킥거린다. 그리고 그다음 걸음을 옮기니 살짝, 씁쓸하다.

작가의 작업 노트에는 낙서와 같은 드로잉들이 빼곡하다. 컷만화처럼 박스 안에 그려진 것들도 있고, 일기처럼 보이는 것들도 있다. 찌질해 보이는 것들도 있고, 애恸해 보이는 것들도 있다. 이게 무엇인지를 문자, 주저리주저리 엉뚱한 이야기들이 나온다. 무심코 떠오르는 것들을 그려낸 끄적임을 말로 설명할 수는 없겠지. 그것을 번역하는 일이란 수고로우면서도 만족스럽지 않은 것일 게다. 그저 재미로 만들어봤다는 작가의 책을 건네받았다. 하나에는 작가가 온라인에서 수집한 이미지들이, 다른 하나에는 작가가 쓴 소설, 시와 함께 여기저기에서 발췌한 텍스트들이 있다. 하나의 주제 없이 돌고 도는 이미지와 텍스트들이지만 막연한 정서가 전해진다. 하고 싶은 말들을 번역한 듯한 두 권의 책과 작가의 드로잉은 꽤나 돌고 돌아 무엇인가를 말하는 듯하지만 온전하게 뱉어내지 못한 ‘소리’처럼 들린다. 그것은 형태를 가지기 이전의 말, 목젖과 혀의 위치, 날숨과 들숨의 정도, 입술의 모양, 턱의 움직임을 아직 결정하지 못한 소리다. 그것을 결정하지 못한 채 마지못해 나온 소리는 어쩔 수 없이 빡사리가 난다. 그러니 명확한 음절 대신 ‘삑사리’로 소통하는 것이 더 정확할지도….

전시장에 놓인 그림-드로잉들은 ‘아니, 그게 아니고’ 드로잉이다. 처음에 그런 것을 지워낸 듯 뿐옇게 덮인 배경 위에 추상도, 구상도 아닌 상태로, 딱히 무엇을 그린 것인지 명확하지 않은 상태로 암호처럼 그려져, 보는 사람은 물을 수밖에 없다. ‘그게 아니면… 뭘데?’ 하지만 작품 안에서 작가의 온전한 대답을 찾을 수는 없다. 아리송하게 뒤돌아섰을 때, 그저 ‘그러네..’라고 생각하며 싱거운 웃음이 날 것이고, 한 걸음을 더 옮겼을 때는 자조와 애잔함을 느낄 수도 있을 것이다. 그리고 그때, 아마도 슬쩍, 어떤 진실에 도착한 것 같다는, 생각이 들 것이다. 무의식에서 그림으로, 그림에서 언어로, 오역과 잘못된 은유가 만들어 내는 ‘삑사리’난 소통이 계속 헛다리를 짚는 것 같았겠지만 뒤돌아서던 순간, 당신도 킥킥 웃었을 테니 말이다.