

2020 수원아트스튜디오 푸른지대창작샘터

작가&평론가 공동워크숍 자료집 #1



2020
수원아트스튜디오
푸른지대창작센터

작가&평론가 공동워크숍 자료집 #1





목차
Contents

2020
수원아트스튜디오
푸른지대창작센터

작가&평론가 공동워크숍 자료집 #1

004 인사말

수원문화재단 대표이사 박래헌

007 워크숍 일정

009 볼로야 BOM ROYA

경계 걷기, 그 불안과 의연함에 관하여 | 이진실
약력 / 작가노트

017 이지현 LEE JIHYUN

비리디언, 뉴 바디, 해방적 몸 | 김소라
약력 / 작가노트

025 박영학 PARK YOUNGHAK

박영학의 이해 가능한
자연으로서의 풍경 | 이윤희
약력 / 작가노트

033 박혜원 PARK HYEWON

붉은 인연의 꽃 매듭 | 김소라
약력 / 작가노트

041 레레 MISERERE

김영선 레레,
연약한 ‘몸’의 도발적인 시도 | 김주원
약력 / 작가노트

049 Outstaller OUTSTALLER

몸과 마음 그리고
인터페이스(interface)로서의 행위 | 목홍균
약력 / 작가노트

057 박형진 PARK HYUNGJIN

유연한 조각,
가장 견고하고 확실한 것에 관하여 | 홍지석
약력 / 작가노트

065 송영준 SONG YOUNGJOON

송영준의 <Gaze> 질료형상의 조형미학 | 임성훈
약력 / 작가노트

073 한유진 HAN YUJIN

이상을 향한 비상 | 이선영
약력 / 작가노트

081 콕지수 KWAK JI SU

제스처, 움직임, 말, 이미지, 마음 | 안소연
약력 / 작가노트

089 박지현 PARK JIHYUN

빛무늬의 눈부처 - 박지현의 ‘무늬’ 미학 | 김종길
약력 / 작가노트

097 채효진 CHAE HYOJIN

두께를 알 수 없는 그림 | 안소연
약력 / 작가노트

105 고창선 KOH CHANGSUN

달팽이 뿔의 생기론적 회화
- 고창선의 ‘라인드로잉’이 갖는 미학적 의미 | 김종길
약력 / 작가노트

113 하명구 HA MYOUNGGOO

C'est quoi ça? | 김주옥
약력 / 작가노트

121 정 진 JUNG JIN

그들의 갈등은 정말로 해결되었을까? | 김인선
약력 / 작가노트



인사말 Greetings

안녕하세요. 수원문화재단 대표이사 박래헌입니다. 수원시와 수원문화재단이 협력하여 수원의 문화예술인프라 강화를 위하여 처음 시도하는 “수원아트스튜디오 푸른지대창작센터”의 제 1기 참여작가들의 “오픈스튜디오” 및 “작가&평론가 공동워크숍”을 개최하게 되어 매우 뜻깊게 생각합니다.

올해는 코로나 - 19 상황으로 시민들의 사회적 활동이 제한되었고 특히 문화예술 기관의 문화예술행사 및 작가지원사업의 연기와 이로 인한 작가들의 창조적 활동과 발표들이 많이 축소되었습니다. 그리고 문화예술행사를 통해 일반시민들과 함께 소통하며 나누는 기회들 또한 많은 제한이 있었습니다.

그러나 우리 사회는 소통과 협력, 배려와 인내를 통해 슬기롭게 이를 잘 극복하여 안전한 국가, 안전한 사회를 유지해 나아가며 새로운 질서와 소통의 기회를 만들고 있습니다. 이러한 시기에 푸른지대창작센터 작가들께서 안전하고 건강하게 창작활동에 전념하시고 다양한 창조적 작품과 연구를 펼쳐주신 점에 감사를 드립니다.

푸른지대창작센터 제 1기에 참여하신 작가들은 면밀한 심사를 거쳐 선발된 분들로 그 작가적 역량을 인정받았으며 향후 한국미술계를 이끌어 나아갈 소중한 인

2020 수원아트스튜디오 푸른지대창작센터

작가&평론가 공동워크숍 자료집 #1

재들입니다. 이분들과 함께 수원시와 수원문화재단은 우리지역 문화예술인프라 강화를 위한 다양한 문화예술사업을 진행하였으며 향후 수원지역의 문화예술인 역량강화 및 문화예술소통 플랫폼으로서의 위상을 확립해 나아갈 것입니다.

또한 금번 “작가&평론가 공동워크숍”은 비평가의 연구를 통해 작가의 작품세계를 사유하는 아주 소중한 시간이며 작가의 창작세계를 넓히고 심화시키기 위한 키워드들을 생산하는 특별한 기회이며 한국현대미술의 흐름을 예견하고 견인하는 자유토론의 마당입니다. 이번 공동워크숍에서 작가들의 비평을 맡아주신 평론가분들께도 깊은 감사를 드립니다.

앞으로 수원시와 수원문화재단은 매년 지속적으로 훌륭한 작가들을 선발하여 이분들과 함께 선도적 프로그램의 장단점을 배우고 익히며 수원문화예술인프라 강화 및 지역인들의 문화예술교육, 소통과 나눔의 장을 생산하여 수원시를 대표하는 푸른지대창작센터로 발전시켜 나아가도록 노력하겠습니다. 많은 관심과 격려를 부탁드립니다. 감사합니다.

수원문화재단 대표이사

박래헌



워크숍 일정

2020 수원아트스튜디오 푸른지대창작센터

작가&평론가 공동워크숍 자료집 #1

1차

11월 27일(금)
13 : 30 - 18 : 00
4시간 30분

개회	13 : 30 - 13 : 40(10분)	
발표&질의 1	13 : 40 - 14 : 05(25분)	봄로아 - 이진실
발표&질의 2	14 : 05 - 14 : 30(25분)	이지현 - 김소라
발표&질의 3	14 : 30 - 14 : 55(25분)	박영학 - 이윤희
발표&질의 4	14 : 55 - 15 : 20(25분)	박혜원 - 김소라
휴식	15 : 20 - 15 : 40(20분)	
발표&질의 5	15 : 40 - 16 : 05(25분)	레레 - 김주원
발표&질의 6	16 : 05 - 16 : 30(25분)	Outstaller - 목홍균
발표&질의 7	16 : 30 - 16 : 55(25분)	박형진 - 홍지석
자유토론	16 : 55 - 18 : 00(5분)	참석자 전원 자유토론
폐회	18 : 00	

2차

11월 28일(토)
13 : 00 - 18 : 00
5시간

개회	13 : 00 - 13 : 10(10분)	
발표&질의 1	13 : 10 - 13 : 35(25분)	송영준 - 임성훈
발표&질의 2	13 : 35 - 14 : 00(25분)	한유진 - 이선영
발표&질의 3	14 : 00 - 14 : 25(25분)	곽지수 - 안소연
발표&질의 4	14 : 25 - 14 : 50(25분)	박지현 - 김종길
휴식	14 : 50 - 15 : 10(20분)	
발표&질의 5	15 : 10 - 15 : 35(25분)	채효진 - 안소연
발표&질의 6	15 : 35 - 16 : 00(25분)	고창선 - 김종길
발표&질의 7	16 : 00 - 16 : 25(25분)	하명구 - 김주옥
발표&질의 8	16 : 25 - 16 : 50(25분)	정진 - 김인선
자유토론	16 : 50 - 18 : 00(10분)	참석자 전원 자유토론
폐회	18 : 00	

BOM ROYA

봄로야

SUWON ART STUDIO PUREUNJIDAE
CHANGJAK SAEMTEO



경계 걷기, 그 불안과 의연함에 관하여

이진실 평론가

작가는 작업을 그만두고 싶다고 했다. 하지만 그만두지 못한 것 같았다. 그녀와 비슷한 그녀를 만난 적이 있다. 해야 할 것 같아, 지나치지 못해, 때로는 신나게 길을 걸었지만 자신이 소진된 것 같다고 말했다. 나를 필요로 하지만 나는 떠나고 싶다고, 그러나 또 같이 있고 싶다고 말했다. 마음이 모인 만큼 상처도 벌어졌다고 했다. 나는 그녀가 도망치지 못하게 일을 벌여 놓고 그녀를 개입시키고 그녀를 부추기고 그녀를 다시 소진시켰다. 그리고 마치 내가 그녀를 희생시킨 양 뿌듯해하기도 했다.

‘나’는 결코 ‘너’가 되지 못한다. 동일시의 불가능성이 아니라 연대의 불가능성을 생각한다. 한 여자가 나에게 말했다. “네가 뭔데 감히 개를 동정해.” 그 말이 언제나 목에 가시처럼 걸려있어서 ‘타자’라는 단어를 적을 때마다 침을 삼키게 된다. 동물을 돌보는, 식물을 돌보는, 이주민, 퀴어, 여성, 장애, 철거민, 비정규직 노동자의 문제를 돌보는 친구들 덕에 언제나 ‘연대’를 의식하면서도, 그것이 자기 우월감이나 자기 위안이 되지 않은가 되물으며 부러 마음을 차갑게 식힐 때가 있다. 감정이입은 동정이다. 동정이 아닌 연대를 묻는 물음에 나는 언제나 제 시간 안에 답을 적어내지 못한다.

누군가는 ‘서울 미술’이라고 부르더라. ‘미술계’라는 인구의 감성을 주도하고, 네트워크와 ‘인싸’를 만들어내는 위상학적이면서도 비(非)지리적인 지금 이곳의 주류 미술. 그 안에서 이름을 얻고, 기금을 따내고, 전시의 명맥을 이어나가는 일이 오디션 서바이벌 프로

그램처럼 벌어지는 곳. 서로를 응원하고 동료의 탈락에 눈물을 흘리지만, 기어코 자신의 기회를 포기할 수 없고 가능하다면 든든한 후원자들과 팬들을 확보해야 하는, 또 내가 그런 미감과 배후를 확보한 자임을 끊임없이 소셜미디어에 노출해야 하는 라이브 쇼. 작업을 계속해야 한다는 것이 그런 경합의 장에 매진하거나 되려 의연해야 하는 일이라면, 작업을 그만두는 일이야말로 ‘괜찮은’ 탈주가 아닐까. 그러나 그 탈주는 종국에 잊혀짐으로, 실패로 기입된다는 사실을 외면할 수 있을까. 그렇게 벗어나지 못한다면, 그러한 경주장을 의식하지 않고 ‘산책’처럼 제 길을 가는 미술이란 가능할까.

내가 본 bomroya는 언제나 저 길의 경계에서 연대의 가치를 믿으면서 예술가로서의 나르시시즘을 견제하고 이 간극을 의식하는 작가였다. 또 작가로서 한 해 쓸 수 있는 에너지의 총량이 있을 터인데, 자신의 작업과 공동의 프로젝트를 병행해온 놀라운 작가였다. 우리가 관계 안에서 뭔가를 지속해나갈 자극과 힘을 얻고 때로는 그것이 나를 초극하게 만드는 것도 사실이다. 그녀가 ‘함께’ 벌이는 프로젝트와 전시는 어쩌면 그녀가 ‘자신’의 지속을 붙드는 방편일지도 모르겠다. 서로 지지하는 감각과 서로의 관심사가 더 큰 에너지를 발생시키기도 할 것이다. 그녀가 지닌 재주, 따뜻한 친화력, 연구에 대한 근성, 기획력, 동료로서의 책임감은 함께하는 이들을 먹이는 오병이어가 되었을 것이다. 하지만 자신의 한구석이 소진되어 가는 것도 감지했을 것이다.

2016년 프로젝트 〈답 없는 공간 : 근사한 악몽〉에서 bomroya는 아직 태어나지 않은 도시의 흙먼지 날리는 거리, 공터를 그렸다. 그 장소를 그녀는 ‘도태된 땅’이라고 불렀다. 그



1. 답 없는 공간 : 근사한 악몽(Answer Without Answer : A Nice Nightmare), 2019, 출판사 : 미디어버스
2. detail cut, 좋은 산책 1, A Nice Walk 1, 2019, 단채널 4K, 6분 50초, bomroya 개인전, 다독풍경



3_ 2016 봄로야 개인전, 답 없는 공간 : 근사한 악몽(Answer Without Answer : A Nice Nightmare) _ 전시 전경
 4_ 2016 봄로야 개인전, 답 없는 공간 : 근사한 악몽(Answer Without Answer : A Nice Nightmare) _ 공연 전경
 5_detail cut, 답 없는 공간 : 근사한 악몽(Answer Without Answer : A Nice Nightmare), 2016, 단채널 HD, 4분 46초

명명에는 단지 방지되었다는 혹은 개발 도중이라는 측량의 의미보다 시원(始原)과 목적 사이에 낀 어정쩡함, 주목받지 못하면서 완전히 부재하지도 않은 ‘소외’라는 정서적 측면이 먼저 감지된다. 그녀는 일련의 장소를 물할론자처럼 생물화(animate)시키는 동시에, 진화론자의 냉엄한 언어를 ‘자조적으로’ 갖다 붙였다. 도시의 속도뿐 아니라, 끊임없이 진화를 향해 질주하는 동시대인들의 속도, 그리고 스케일만 다르지 유사한 타임라인을 생성해내는 예술계의 경쟁, 성과주의, 생존 사이클을 의식한 이입이다. 근 15년 가까이 음악, 시, 드로잉, 기획, 퍼포먼스, 공동작업을 벌여온 작가가 장소에 붙인 ‘도태’라는 말에는 왠지 두려움, 피로감, 체념이 모래알처럼 서걱서걱 섞여 있다. 스스로 ‘내면의 침체기’라고 부른 시기였다.

이제 막 개발된 시가지나 근교의 공허함은 단지 도회적인 현란함도 없고, 시골의 목가적인 고요함도 없다는 이중 부재에서만 오는 것이 아니다. 더 적나라하게 시간적이고 물리적/신체적인 공허라 할 수 있다. 그것은 새로운 수직성의 욕망을 위해 밀어버린 땅이고, 깎아낸 땅이라는 점에서 폭력의 여운이 흥건하게 배어있는 땅이다. 더구나 흙먼지 이는 개발 도중의 장소는 거친 도정에서 언제 튀어나올지 모르는 위협을 담지하고 있기에(덤프트럭이 덮치든, 범죄자가 뒤따라 붙든) 여성이 홀로 다니기에 불안하기 그지 없는 장소다. 작가는 버스를 기다리다 바로 앞에 쇠파이프가 떨어지는 아찔한 순간도 경험했는데, 이 위험이 도사리는 설익은 도시의 대기를 내밀하게 기록함으로써 그 트라우마를 목격으로, 기억으로 승화시키는 것 같다.

2018년부터는 이 폐허와 공터의 ‘악몽’을 예측불가능성의 장소로 전이시키면서 경계로 인해 소외되고 누락된 존재라는 다분히 사회학적, 생태학적 테마로 작업의 방향을 튼다. 인위적인 구획과 벽을 타고 넘는 ‘덩굴’에 빙의하면서, 폐허의 공간을 탐색의 공간으로 재위치시키고, 자신을 행위자로, 산책자(flaneur)로, 발견자로 추스려본다. 그러나 도시의 경계를 걷는다는 것은 자발적 산책이라 하더라도 위험이 따라붙는다. 발터 벤야민부터 19세기 말 많은 댄디들, 그리고 상황주의자들까지 도시 산책자의 매혹과 새로운 의미의 발견 가능성을 찬양했지만, 1920년 전까지 유럽의 도시는 여성들이 자유롭게 걸어다니기 좋은 장소는 아니었다고 한다. 교육받고 ‘정숙한’ 여성의 ‘제자리’는 집이었으며, 여성들이 혼자 걷는다는 것은 하층 계급이나 매춘 여성의 추문을 무릅쓰는 일이었다. 1차 세계대전 이후에야 도시의 여성들은 소비 능력과 경제력을 갖춘 존재가 되고, 혼자 자유롭게 산책할 수 있는 근대적 풍경의 주체가 되었다(그 기점은 백화점에 여성 화장실이 생긴 것이었다고 한다).

2020년 한국의 도시 경계 또한 그러한 주체성의 성취를 시험하게 되는 곳이다. 폭력의 잠재성과 표식 없음이 질게 드리운 길들로서, 그렇게 여전히 도시 외곽은 “생경하고, 불편하고, 껌데기 같은 장소”다. 그 장소들을 작가는 시각적 자료로서가 아니라, 다른 생태적 감각과 기억을 일깨우는 시공으로 전유하고자 한다. 그곳에서 작가는 다른 이들과 탐사하며 대화를 나누고, 생경한 이야기, 사건, 역사, 지식들을 주워모은다. 그것들이 나중에 어떤 입체로서 결정화될지는 천천히 두고 봐야 할 것이다.



6_ 2019, Dichterliebe : Detachment, 공연 협업
 7_ 2018, The Wandering Montage : Winterreise, 공연 협업

2020년 10월 그녀는 스스로에게 묻는다. “애초에 도시의 경계를 걷고자 했던 이유가 무엇인가.” 그리고 스스로에게 조금 더 솔직해져야 한다고 되뇌인다. 그녀는 어쩌면 불안을 훈련할 요량으로, 불안에 맞서 이미 찢어진 자기방패를 강박적으로 소환하는 식으로 그러한 경계적 장소를 거둬 찾는 걸지도 모른다는 생각도 든다. 작가는 경계라는 개념이 지닌 도시생태적, 페미니즘적 의미망들을 뒤적인다. 하지만 그녀의 작업에서 그 경계성은 여전히 발효 중이다. 그녀가 ‘경계’라고 부르는 별볼일 없는 녹지들, 거리들, 동네들, 길들의 풍경은 시각적 재현에서 건질 만한 무언가를 별로 안겨주지 못한다. 그녀가 그리는 그림들은 줄곧 사건의 재현이 아니었지만, 최근 그 풍경의 이미지들은 마치 꿈처럼 반복과 비실체적인 감각들이 두드러진다. 입체적 풍경, 물리적 요소가 아니라, 그곳에서 조우한 자신의 감각적 긴장들을 거울처럼 담고 있다. 그것은 분명 그 시공에 대한 일련의 오인, 오독으로 각인되어 있을 법하지만, 언제나 새로운 ‘나’라는 기표를 구성하는 순간은 그러한 오인의 계기이기도 하기에, 그 오독의 긴장과 두려움에는 희미하게 빛나는 희열이 있다. ‘의연한 손’은 그러한 희열을 오롯이 보여준다. 그녀가 그러한 긴장, 두려움, 공포, 희열을, 더 많은 ‘나’를 게워내는 걸 보고 싶다.



다독 多讀 풍경
전시 전경, 2019



8_2014 사라의 짐, 책 출간, 독립출판

9_2014 봄로야 개인전, 사라의 짐, The Burden of Sara _ 공연 전경



다독 多讀 풍경
mixed media on paper
32 x 22cm, 2019



다독 多讀 풍경
mixed media on paper
39.3 x 33cm, 2019

이지현

SUWON ART STUDIO PUREUNJIDAE
CHANGJAK SAEMTEO

BOM ROYA

봄로야



약력

떠나보내거나 상실해야 하는 상념을 붙잡아 드로잉, 텍스트, 홍얼거림 등의 ‘멜랑콜리아적 해프닝’으로 기록한다. <답 없는 공간 : 근사한 악몽>(2016 - 2018)과 <다독풍경>(2019) 프로젝트를 기점으로 사적 경험이 미술가, 작가, 음악가 등과의 대화 및 협업으로 통과되어 다른 사건이 되는 지점에 관심을 두고 있다.

작가노트

도시 경계 산책 및 사적 경험이 미술가, 작가, 음악가 등과의 대화와 협업으로 통과되어, 다른 사건으로 전개 및 발화되는 지점에 관심을 두고 있다. 인공물과 자연물이 서로 틈입하고 침범하며 만드는 공간이나 사물, 타 분야 종사자의 시선에서 발견되는 장면에 주목한 이 이미지들은 살아가는 우리의 감정 - 완성, 미완성, 불안, 두려움 등 - 과 일차적으로 연결된다. 이러한 일상과 비일상의 경계로부터 변주하는 낯센과 동질감의 반복은 우리의 일상성을 다시 살펴볼 수 있는 감화적 주제가 된다. 작업의 결과물은 사진 아카이브와 리서치를 기반으로 드로잉, 텍스트, 미디어 등 다양한 매체로 가시화한다. 현재는 도시의 미시사(微視史)와 사적 서사와의 관계를 보다 긴밀하게 사유하여, 상식과 보편으로 가장한 혐오와 폭력성을 드러낼 수 있는 모순과 자조의 면면을 관찰 중이다.

비리디언, 뉴 바디, 해방적 몸

김소라 OCI미술관 수석 큐레이터

한 청년이 병원에 입원하였다. 걸보기에는 멀쩡하여 도무지 환자로는 보이지 않는 사람이었다. 그러나 잠시 후 그는 병원 바닥에 주저앉아 고래고래 소리를 질러 모두를 경악하게 했다. 이유인즉슨 자기 몸에 붙어있는 시체 다리를 당장 치워달라는 것이다. 단지 잠을 자고 일어났을 뿐인데 누가 자기 침대에 해부용 시체 다리를 가져다 놓았다고, 끔찍한 장난이라고 소스라치며 그 다리를 집어 던졌더니 자기 몸도 같이 바닥으로 쿵 떨어졌다며 청년은 어리둥절해했다. 어느 날 갑자기 자기 다리를 몰라보게 된 이 청년의 사례는 신경과학자인 올리버 색스(Oliver Sacks)의 임상록 「아내를 모자로 착각한 남자」에 나오는 한 에피소드이다. 색스는 본인 역시 사고로 막 수술을 마친 자신의 다리를 인지하지 못한 적이 있다고 한다. 외과적으로는 아무런 문제가 없는데, 자신의 다리가 전혀 느껴지지 않아서 침대 밖으로 빠져나와 힘없이 대롱거리는 다리를 간호사가 일러주어서야 비로소 ‘내 다리를 침대에서 주웠다’라는 경험이다.

우리는 흔히 우리 스스로가 몸을 ‘가지고’, 이 몸을 우리의 의지로 ‘제어할’ 수 있다고 믿는다. 내가 팔을 뻗으면 자연스럽게 붓을 잡을 수 있는 것은 공간 속에서 신체를 파악하는 자기수용감각(proprioception) 때문이다. 그런데 이 감각에 이상이 생겨 내가 내 몸을 으스스하거나 낯설게 여기게 되면 어떻게 되는 것일까. 자아가 설 자리도 함께 일그러지는 것은 아닐까.

여기, 또 다른 다리가 있다. 이지현의 그림에서 쏙 뻗어 나온 말랑한 다리이다. 조금은 나른하고, 조금은 신이 난 것처럼 보이는 이 다리는 사실적인 신체의 정밀 묘사와는 거리가 멀다. 조지 콘도(George Condo)의 인체 표현 같고, 카툰의 캐릭터 같고, 좀 더 익숙하게

는 식품 코너에 누워있는 분홍 소시지를 닮았다. 그런데 그의 그림이 자꾸 의심스럽고 신경이 쓰이는 것은 아무래도 이 다리가 자신의 주인이자 본체인 작가의 몸에서 떨어져 나와 제멋대로 구는 것 같아서이다. 게다가 다리 사이로는 선명한 초록색 액체가 흐른다! 정상적인 사람이라면 마땅히 피가 돌아 발그스레 비치 보일 핑크색 살과 대결이라도 하듯 도전적인 색, 작가가 콧 찍어 ‘비리디언(viridian)’이라고 밝히는 색이다.

이지현의 최근 작업에는 몸통이 없는 다리와 몸통이 있더라도 갈비뼈와 내장을 한껏 드러낸 몸이 등장한다. 머리가 없으니 얼굴 표정도, 감정도 알 수 없고, 배경도 없는 오직 몸뿐이다. 이 새 연작을 시작하게 된 계기를 작가는 “보이지 않지만 난자와 난소, 자궁은 늙어가고 있단다. 아이를 낳고도 그림을 계속 그릴 수 있을까. 마치 바로 몸이 굳어버리기라도 할 것 마냥 겁을 먹었다.”라며, 가임기 여성으로서 ‘재생산’에 대한 부담감에서 작업이 비롯하였다고 한다. 아무리 난소와 자궁을 가지고 태어나 성년이 되도록 살아왔더라도 스스로가 가임기 여성이라는 걸 늘 체감하는 건 아니다. 첫 월경을 시작할 때쯤 누군가 이제 아이를 가질 수 있는 몸이 되었으니 소중히 하라고 일러주기는 하였으나, 정작 이 몸이 ‘가임’한 것인지 실제로 임신과 출산을 하기 전까지는 증명되지 않으니 당최 실감이 나지 않는다. 그에 비하여 나이가 들수록 옥죄어 오는 2세에 대한 조바심은 이기적 유전자의 명령인지, 사회적 통념에서 오는 압박인지도 구분되지 않은 채 들이닥쳐 언제까지 줄곧 그림만 그릴 수 있을지 화가로서의 정체성과 충돌한다.

난소와 자궁이라니. 팔다리는 꼬집어서 확인하기라도 한다면, 이들이 내 몸에 탈 없이 잘 붙어있는지 도대체 어떻게 알 수 있단 말인가. 이를 생각하면 할수록 내 몸의 장기로



작업실, 푸른지대창작센터, 2020

서 자아와 합일되는 것이 아니라 오히려 낯설어진다. 그리하여 이지현은 신작 〈비록 피를 철철 흘릴지라도〉에서 외부자의 시선으로 스스로의 배를 갈라 자신의 내장기관을 관찰 대상으로 바라본다. 본인 몸의 해부도를 그려본 것으로 이로써 스스로의 여성성 - 재생산 가능성 - 을 붓으로 탐지하고 확인한다. 좌우 비리디언 색으로 동그랗게 밝아온 장기가 여성의 생식기인 난소임을 짐작할 수 있는데, 정작 의복을 벗은 몸은 그저 뼈와 살 뿐으로 어디에도 ‘아이를 낳아야 하는’ 사회적 책무의 표식을 지고 있지 않다. 꼭 쥔 두 주먹은 오히려 내 몸이 이러한데 어찌할소냐, 자못 결연해 보이기까지 한다. 이지현의 또 다른 작품인 〈발차기〉나 〈내가 잡아줄게〉에서는 허벅지 아래 다리만 등장하여, 봉긋한 가슴이라거나 성기 등 생물학적 남/여를 구분하는 성징이 아예 생략되어 있기도 하다. ‘남성’ 또는 ‘여성’이라기보다는 차라리 규정되지 않는 ‘비성(非性)’의 몸으로 표현된 것이다. 이처럼 이분법적으로 구분되는 통상적인 성 역할에 반기를 들며 이지현의 작품 속에서 신체는 저항적인 몸으로 거듭난다.

돌이켜 보면, 이지현의 그림에서 줄곧 신체는 독립적인 개별 개체라기보다는 차라리 윤리 의식과 죄의식을 지닌 ‘사회적 몸’이었다. 스스로 세상을 등져 버린 이웃 아저씨의 사연을 그저 흘려버리지 못하고 그것이 주변을 돌아보지 못한 ‘나의 잘못’으로 여겨져 손바닥에 손금으로 각인되거나(〈나의 잘못〉, 2014), 아일랜드에서 헌법 조항을 폐기하고 낙태를 허용하였을 때 기뻐하는 두 여인의 모습은 화폭으로 옮겨져 〈해방적 웃음〉(2018)으로 〈웃어재끼기〉(2019)가 되기도 하고, 〈웃는 여자 둘〉(2019), 〈노래하는 두 여자〉(2020) 등으로 변용되었다. 그의 웃음 연작은 짐짓 회화적 기법 탐구로 여러 형태로 변형되고 있기도 하지만, 그 저변에는 사회적 기대역할을 수용하는 몸이자 동시에 사회 변혁 주체로

서의 몸이라는 의식이 고스란히 반영된다. 지금껏 다른 사람의 이야기를 빌어, 혹은 추상적인 〈뉴 바디가 필요해〉(2019)와 같은 작업으로 에둘러 표현된 이지현의 몸에 대한 인식은 이번 신작을 통해서 보다 직접적인 자기 발언으로 표출된다.

그러나 어디까지나 화가의 손으로 지어지는 몸이기에, 이지현의 신작에서 신체 이미지는 다름 아닌 색을 딛고 일어선다. 초록과 분홍의 강렬한 대비가 특히 두드러지는데, 물질적인 육신과 합리적 이성의 영역, 개인의 자유와 사회적 의무의 대결처럼 두 색은 대립하면서 공존한다. 이중 초록(비리디언)은 작가의 입장을 대변하는 색으로 부아가 치밀어 오른 듯, 반항하듯, 장난치듯, 미끄러지듯, 질척거리듯 화폭에 맴돈다. 하지만 그림 속 상에서조차 초록 액체는 두 다리 사이로 흐르며 실제 몸의 생리적 특징을 복습한다. 초록과 분홍이 맞닿아야 서로 부각되는 것처럼, 작품의 세계가 현실의 색 반전이자 레플리카로 투영되어 전적으로 ‘해방적’ 몸일 수만은 없는 이유이다.

결국 이지현의 자기수용감각은 이중적 의미에서 어그러지게 된다. 하나는 그림 속에 드러나는 분리된 다리와 하나의 통일되고 상징적 심상으로서의 몸 전체와의 엇박자이다. 흐느적거리는 다리는 마치 스스로 자율성을 지닌 제2의, 제3의 자아라도 된 양 돌아다니지만, 이 다리는 ‘내 몸이되 내 몸 같지 않은’ 부분으로 몸 전체에서 ‘떼려야 뗄 수 없는’ 경악스러운 부착물이다. 또 다른 하나는 현실 세계와 작품 속 몸 사이의 괴리이다. 재생산에 대한 압박감은 현실적이다. 붓을 든 지금 이 순간에도 몸은 늙어가고 있을 테니 말이다. 아이를 낳는 것에 대한 두려움을 작품을 통하여 해소하려 하여도, 그것은 종내 실제 삶에서 풀어야 할 과제로 남을 것이다.

자아가 ‘나’와 ‘내가 아닌 것’으로 경계를 규정하는 것이라면, 나의 몸을 아무리 떼어놓고 객체로 대하려고 하여도 그것은 실패할 수밖에 없는 시도이다. 앞서 신체 실인증의 사례에서는 다리를 ‘줍기’라도 한다지만, 이지현은 어떻게 자신의 몸을 자아에 안착시킬 수 있을까. 아니, 그의 첫 의문으로 돌아가 보자면 애당초 아이를 낳는 것이 왜 화가로서의 삶과 정체성을 위협해야 한단 말인가. 화가이자 가임기 여성으로서 히스테리적 분열을 일으키지 않고 내 몸을 자기 수용할 수는 없을까. 결국 오래된 페미니즘적 과제로 돌아오며, 이지현의 ‘비리디언’이 어떤 형태로 그려지든 좌절하지도, 무기력에 빠지지도 말기를 그저 바라고 또 바란다.



나의 잘못, 플레이스 막과 막사, 서울, 2014 _ 전시 전경



이제 침대를 망가뜨려 볼까, 아트스페이스 풀, 서울, 2019 _ 전시 전경



비록 피를 철철 흘릴지라도
oil on canvas
116.8 x 91cm, 2020



내가 잡아줄게
oil on canvas
91 x 116.8cm, 2020



발차기
oil on canvas
91 x 116.8cm, 2020

박영학

SUWON ART STUDIO PUREUNJIDAE
CHANGJAK SAEMTEO

LEE JIHYUN

이지현



약력

서울대학교 미술대학 서양화과, 동대학원 서양화 전공을 졸업하였다. 석사 청구전 〈말없는 사람〉(서울대학교 우석홀, 서울, 2011)을 시작으로 〈당신의 침대 밑에서〉(신한갤러리, 서울, 2012), 나의 잘못(플레이스 막과 막사, 서울, 2014) 등 3회의 개인전을 하였다. 2013년 - 15년 금호 창작스튜디오 입주 작가이며, 2019년 아트스페이스 풀의 프로그램인 POOL LAP에 선정되어 4인전 〈이제 침대를 망가뜨려볼까〉(아트스페이스 풀, 서울, 2019)에 참여하였다. 이외 2010년 이후로 10여회의 단체전에 참가하였다.

작가노트

“다리에 털이 듬성듬성 난 여자가 시스루 치마를 입었다.”를 되뇌며 이미지를 떠올린다. 그 다음은 다리 사이에 흐르는 녹색 액체의 이미지. 그 다음은 세차게 발을 내딛는 세 개의 발차기. 그리고 축축한 액체를 딛고 선 두 발. 그림이 그림을 불러오고, 색이 다음 색을 불러낸다. 보이지 않지만 난자와 난소, 자궁은 늙어가고 있단다. 아이를 낳고 도 그림을 계속 그릴 수 있을까. 마치 바로 몸이 굳어버리더라도 할 것 마냥 겁을 먹었다. 나의 난소는 잘 있는가 배를 열어본다. 어떻게 생겨있을까. 그리고 몸을 생각한다. 죽은 이후에 몸은 어떻게 되는 건가. 역시나 그림이 그림을 불러오고, 그것을 보기 위해 색을 바르고 색의 힘으로 다음 색을 소환하고 단단하게 나뉘대로 다듬어본다. 병적이고 미끌거리는 비리디언은 어디에 쓸 수 있을까. 붉은 색은 어떤 힘을 가진걸까.

박영학의 이해 가능한 자연으로서의 풍경

이윤희 수원시립미술관 학예과장

박영학의 작품을 처음 본 것은 대략 십 오년 전 즈음인 것 같다. 그때도 그는 풍경화를 그리고 있었다. 아니, 그가 전공한 한국화의 맥락에서 보면 산수화라고 해야 하나, 혹은 그가 동서양의 매체를 뒤섞어 쓰는 작가이므로 풍경화든 산수화이든 상관이 없다고 해야 할까. 회화 전공자들 가운데 전통 매체를 주전공으로 하고 나온, 대략 박영학과 동시대에 작품 활동을 했던 이들의 경우 자신을 둘러싼 울타리를 박차고 나갈 것인가 그 안에서 길을 모색할 것인가에 대한 갈등이 있었던 것으로 보인다. 그들의 스승이라고 할 만한 이들의 작품과 면면을 죽 떠올려 보면 이러한 갈등은 당연하기도 하다. 박영학의 작품도 이 지점으로부터 완전히 벗어나 있지는 않은 것으로 보였고, 울타리를 부수거나 그 안에 안전하게 머무르는 양단간의 선택을 유보하고 그 위에 걸터앉아 안쪽과 바깥쪽을 다 바라보고 있는 것 같았지만, 특이하게도 그런 포지션이 위태로워 보이지는 않았다.

종종 기이한 색채를 가미하기도 하지만, 그의 주된 화면은 묵탄을 사용한 흑백이다. 그리고 숲 그 자체를 화면의 특정 부분들에 삽입하여 독특한 물성의 효과를 보기도 하지만, 그럼에도 불구하고 산수, 풍경의 틀을 벗어나지 않았다. 그가 풍경 속에 있는 나무들이나 길들을 동물의 유려한 뿔 모양을 연상시키는 형태와 결합하여 생경함을 이끌어내기도 했던 이삼년 전의 작품들이 그 자신이 다듬어 온 화면의 패턴을 가장 격렬하게 깨뜨린 경우였던 것으로 보이지만 그것은 박영학이 즐겨 일필휘지로 긋는 선들과 매우 잘 어울려 그것이 ‘풍경’이라 부르는데 있어서는 이론의 여지가 있어 보이지 않는다. 다만 그의 산수, 혹은 풍경은 어디에나 있고 혹은 어디에서도 볼 수 없는 그것이다.



스페이스몸, 청주, 2009

그는 원근법을 사용한다. 가까이 있는 대상은 더 크게 보이고 멀리 있는 대상은 더 작게 보인다. 하지만 그가 사용하는 것은 투시원근법이라, 정말 자세히 들여다보면 이상한 느낌이 든다. 그가 공들여 그리는 나무들 이외에 선으로만 남겨놓는 형태들은 산의 능선이거나 발고랑 같은 것들인데, 그것에는 아무런 구체성이 없다. 발고랑 이외에 넓은 선들이 실제로는 골프장의 지형이 만들어낸 선들이라는 것조차 작가로부터 듣지 않으면 모를 일이다. 어떤 풍경을 그린 그림이거나 모든 것이 투명하게 전달되어야 하는 것이 아니고, 투명한 진술 자체가 이 시대에는 가장 진부한 방식이기에 그의 화면이 가진 애매함은 전혀 이상하지 않다. 다만 투시원근법을 사용하고 있으면서 그것을 혼란시키는 선들, 그리고 그 사이에 끼어드는 다른 물질들, 그리고 화판의 형태를 사각이 아닌 다른 형태로 구성하는 현상들은 좀 자세히 들여다 볼 필요가 있어 보인다.

나는 사실 십오륙년 전에 그의 드로잉북을 보았다. 거기에는 여러 각도의 산의 풍경들이

있었고 그것은 인간이 일군 밭이나 울타리 등의 세부적인 부분들이 포함되어 있었던 것으로 기억한다. 그런데 완성된 그의 작품 속에는 한 그루 한 그루의 나무 이외에 다른 것들, 거친 산세나 조각조각의 바위들이 가진 세부적인 음영 등은 별로 포함되지 않았고 실루엣으로서의 흰 산, 그리고 그와 흑백의 대비를 이루는 검은 나무들이 등장해 왔다. 그렇다고 해서 인공적인 것을 아주 배제하는가 하면 그렇지도 않아서 인간이 일군 밭고랑과 심지어 우리나라의 산수와 개념적으로 대척되는 골프장 같은 것들이 그려져 있다. 물론 흰 선과 선 안의 백지로 말이다. 때로 그 사이에 검은 물질인 숲을 우겨 넣거나, 숲이 들어갈 만한 자리의 공간을 그대로 놔두어 화면 안의 공간과 이질적인 공간을 섞어두기도 한다.

여기서 그의 작품에 대한 이해가 다시 시작된다. 그는 풍경을 그대로 그리지 않고 단지 암시적으로 제시하는 방식으로만 보여주고 있는 것이다. 그의 풍경 속에는 한 사람의 인

간도 등장하지 않지만 그의 풍경은 인간이 남겨두었거나 인간이 내버려둔 것, 혹은 인간의 어떤 행위를 임시하는 그것이다. 그의 풍경은 자연 그대로가 아니다. 그렇다고 이상향을 그린 것이라고 보기도 어렵다. 현대를 살아가는 인간의 이상향이 이렇게 간단할 수는 없기 때문이다. 이상향이라면 그곳에서 송고함을 느끼건 아름다움을 느끼건 간에 정주하여 머물고 싶은 피난처 같은 느낌을 주어야 하기 때문이다. 오히려 그가 그려내는 풍경은 인간과 자연이 상호간에 협약을 맺은 현재의 시점을 보여주고 있다. 그는 그 협약을 아직은 너그럽게 이해하고 있는 듯하다.

자연을 인간이 착취하고 마음껏 사용할 수 있다고 생각하는 것은 근대 이전 동양인의 사고는 아니었다. 자연은 인간을 포함하여 거대한 흐름과 법칙을 가지고 있고 그것을 이해하고 존중해야 한다는 것이 과거 동양인들의 사고였으며, 인간중심주의와 과학기술로 자연으로부터 무한의 자원을 얻어내고 그 질서를 바꿀 수 있다고 생각하게 된 것은 서구의 질서가 동양을 지배하게 되면서부터이다. 드넓으면서도 간간이 굴곡진 광활한 언덕이 있는 나라의 스포츠인 골프를 즐기기 위해서, 우리는 산도 깎고 평지의 생김도 다시 만들어야 한다. 자연스럽게 살아가기 위해서 산 밑에 실개천 앞에 집을 지어 그 집들이 모여 마을을 만들던 것도 이제는 과거의 일이다. 그렇게 만들어졌던 마을들은 이제 더 이상 살



Gallery MANO, 2010



청주미술창작스튜디오, 2016



우민아트센터, 2017

곳으로 인정받지 못한다. 자연이 인간의 발 아래로 들어와 마을이 만들어지고 도시가 만들어지고 거기서 우리는 살아가고 있다. 현재 실제의 인간 중심적인 풍경이 그렇다는 것이다.

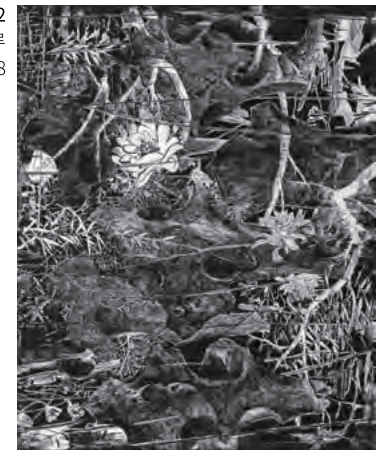
인간중심적인 풍경이라, 이것을 인간화된 풍경이라 일컬어야 할 것인가, 하고 그는 자신의 풍경화 속에서 묻고 있다. 사람이라고는 머리카락도 보이지 않는 그 풍경 속에서 그는 자연과 인간의 경계를 묻고 있다. 하지만 그의 방식은 전혀 전투적이지 않다. 그는 단지 생략을 통해서, 그리고 풍경의 안에 어떤 공기도 불어넣지 않음으로써 관객의 앞으로 질문을 던져 놓는다. 그는 자신의 풍경을, 어떤 현상에 대한 거부도 아니고 인정도 아니고 직접적이지도 않고 강렬하지도 않게 보여주고 있다.

그러나 이마저 없다면 인간은 더 이상 어디에 정주하겠는가, 하고 그는 묻고 있는 것 같다. 그는 태연하게 산도 그리고, 그리지 않음으로써 하늘과 물도 만들고, 그 위에 인간이 씨앗을 심는 밭도 만들고, 눈에 걸리는 골프장의 선도 만든다. 옛 그림들과 비슷해서 친근감이 있고 난해하지 않아서 쉽게 접근이 가능하며, 현실 풍경 같기도 하면서 이상향의 냄새도 나는, 절묘한 경계선에 있는 박영학의 풍경은 작가 자신의 입장에서, 그리고 관객의 입장에서 ‘이 정도면 이해 가능한’ 풍경이 아닐까 묻는 것 같다. 태풍이 지나가거나 타는 듯한 햇살이 내리쬐거나 습하거나 건조하거나 바람이 불거나 단풍이 지거나, 그러한 구체적인 공간과 시간을 관객의 몫으로 두고, 단지 자연의 것과 인공의 것으로, 그렇게 인간과 더불어 그저 존재하는 현재의 자연을 이해 가능한 정도로 압축하여 보여주는 것이 박영학의 풍경이다. 그래서 그 다음은 어떻게? 라고 묻고 싶어지는 지점이다.

검은정원19071001
장지, 방해말, 목탄, 숯가루
140 x 200cm, 2019



검은정원1891902
장지, 방해말, 목탄, 숯가루
162 x 130cm, 2018



검은정원1891901
장지, 방해말, 목탄, 숯가루
130 x 162cm, 2018



검은정원1891903
장지, 방해말, 목탄, 숯가루
130 x 162cm, 2018

PARK YOUNGHAK

박영학



약력

박영학은 청주대학교 회화학과 및 동대학원에서 한국화를 전공하였다. 2003년 첫 개인전을 시작으로 독일, 홍콩, 서울, 부산, 대전, 청주 등에서 개인전을 개최하였고, 여러 나라의 아트페어 및 그룹전에 다수 초대되어 참여하였다. 작품의 주된 소재는 ‘자연’으로 현재 수원 푸른지대창작센터 1기 입주작가로 입주하여 〈단아한 풍경〉시리즈를 작업중이다.

작가노트

나의 작품에서 자연은 매우 현실적이고, 시정이 있는 아련하면서도 감성적이다. 나의 예술관은 그 기원을 동양 전통의 시심(詩心)에서 찾고 있다. 이것은 내가 자연을 바라보는 자세이며, 그 선함과 진실함을 그림에 담기위해 취하는 지극히 평범한 고백과 같다. 이번 푸른지대창작센터 입주 기간에는 〈단아한 풍경〉과 〈검은 정원〉이란 타이틀로 작업을 진행하고 있다.

단아한 풍경 - 내가 그리는 자연은 주변에서 무심히 스치듯 지나가는 흔한 풍경들이다. 풍경 속으로 들어가 길을 걷다 보면 숲으로 우거진 야트막한 산이 있고, 그 사이로 언뜻언뜻 보이는 논과 밭이 있다. 산 아래로 내려다보이는 골프장과 산 능선 너머 바다도 보인다. 이때 자연이 빚어낸 공간인 산과 숲은 목탄으로 꼼꼼하게 채워 넣어 풍성하게 그려내고, 인간 욕망으로 만들어진 논과 밭은 검은 선만으로 ‘공허한 울림’이 들릴 정도로 비워놓는다. 즉, 흑과 백의 대비는 인간의 욕망과 욕심에 대한 역설이기도 하다.

검은정원 - 생활공간 속의 ‘정원’은 번잡한 일상 속에서 잠시나마 자연과 생명과 만나 휴식과 위안을 얻으며 삶을 돌아보고 심신을 치유할 수 있는 공간이다. 이에 반해 나의 정원은 사람의 손길이 닿지 않는 원시림(버려진)으로 오랜 풍화작용으로 시들거나 부서진 나무줄기와 잡풀 그리고 괴석 등이 서로 어지럽게 뒤엉켜있다. 이것은 자연이 스스로 그러하듯이 그저 ‘거기’에서 호흡하고 있는 ‘그대로’의 순간을 보여준다.

박혜원

SUWON ART STUDIO PUREUNJIDAE
CHANGJAK SAEMTEO

붉은 인연의 꽃 매듭

김소라 OCI미술관 수석 큐레이터

작업실을 방문한 날, 발걸음을 안으로 들이기 바쁘게 박혜원은 바로 어제 이걸 설치했다며 작품 조각을 건네왔다. 쟁반만 한 크기의 원형 판으로, 작품은 그가 지난 작업에서도 꾸준히 보여준 예의 붉은색이 선명하였다. 그러나 이번에는 가는 실이 아니라 제법 단단한 싸리나무로 엮인 부분이었다. <은적설화(隱赤雪花)>라 이름 붙여진 작품의 일부로 푸르른 야외 공간에 설치하고 왔다고 한다. 작가는 이전에도 몇 차례 야외에서 퍼포먼스며 장소 특장적인 설치를 선보였기에, 야외에서 펼치는 작품 활동은 예측 가능한 그의 행보였다. 그러나 작품의 소재만큼은 의외여서 이제 그의 작업이 기존과는 다른 패턴으로 들어서고 있음을 은근히 감지할 수 있었다.

지난 10여 년간 ‘자칭 타칭’ 박혜원의 트레이드마크와 같은 작업은 붉은 실을 사용한 설치 작품이었다. 비록 눈에 보이지는 않지만 운명으로 짝 지워져 있다는 인연의 붉은 실, 뭉쳐지고 풀어지고 이어지고 헤어지는 인간사의 관계가 그의 작품에서는 꼭꼭 눌러쓴 글자가 되어 수 놓이고, 한 뭉치의 실타래로 감겨 봉합되고, 눈물처럼 빗물처럼 주룩주룩 바닥으로 흘러내렸다. 우리는 지금껏 여러 여성 작가가 실을 작품의 재료로 사용한 것을 보아왔다. 열핏 떠오르는 이름만 하여도 시오타 치하루(Shiota Chiharu), 린 티안미아오(Lin Tianmiao), 가다 아메르(Ghada Amer), 아네트 메사제(Annette Messager) 등이 있다. 제각각 다른 세계를 구축한 작가들이지만 이들의 작업과 박혜원의 작업을 비견해 보면, 실이라는 소재가 개인적인 체험이나 기억과 맞닿으며 정념을 표출하는 방식으

로 작품이 출발하였다는 근접성을 찾을 수 있다. 이후 저마다 신체성이나 여성성, 우주관으로 사유가 펼쳐지는데, 박혜원에게 그 실의 끝에서 마주하는 것은 생(生)과 사(死), 실가닥 같은 인연이 당도하는 종착점이자 갈림길이었다. 가까운 사람의 죽음은 크나큰 상실이자 트라우마적 사건이다. 그것은 가슴이 칼로 도려내지는 상처와도 같아서, 그의 작업 중 선홍빛 실이 벽과 바닥을 가르며 이쪽과 저쪽으로 공간을 나누는 <49일>(2011)이나 흰 눈발에 핏빛 실타래가 발자국처럼 흩뿌려진 <한 낮 꿈>(2012)과 같은 작품에서 드러나는 감정은 처연하기 그지없어 이 사람, 숨은 쉬고 사나 싶을 정도로 쓸쓸하고 먹먹하다. 그런데 이 아픔은 언젠가 누구라도 누군가를 떠나보내게 될, 피할 수 없는 운명의 슬픔이다. 내가 그러하듯 당신도 그러하고, 떠나간 이도 저만큼 가슴의 응어리를 안고 갔을 것이다. 각자의 사연은 알 리 없으나, 죽음이라는 대전제 아래 우리의 생은 그저 이름 없는 부재로 환원되며 도돌이표를 그린다. 어디에선가 아버지이고, 자식이고, 연인이었을 망자가 누구인지 구체적인 삶은 증발하고, 그 사라짐만 익명으로 남아 어떤 죽음이 된다.

박혜원은 한동안 공동묘지의 사진을 찍으며 생각에 잠겼다고 하는데, 그곳의 무수한 죽음에도 거주할 곳이 필요하여 다양한 형태의 묘(墓)를 이루고 있었다. 죽은 이가 사는 집, 무덤이라는 물리적 공간에서 시작된 연상은 삶과 죽음의 순환성을 곱씹어 보게 하며 마침내 작가는 어떤 죽음에서 어떤 삶, 적어도 죽은 이가 ‘사는/살았던’ 집으로 시선을 돌리게 된다. 그간 박혜원의 작업이 자신의 감정을 추스르는 살풀이 같은 위로였다면 이때부터는 비로소 죽음을 대상으로 바라보며 객관적 거리 두기가 가능해진 것이다. 그 결과로 나온 작품이 <한 평의 집>(2015)이다. 사람이 살고 죽어서 묻히는 공간을 붉은 실을 드리



은적설화(隱赤雪花), 싸리나무 위에 채색, 가변설치, 2020



작업실

위 한 평의 집 모양으로 만든 것인데, 이는 이후 작가가 ‘궁(宮)’이라 제목 붙인 연작으로 나아간다. 이 연작에 대하여 그는 이렇게 말한다.

“집의 원래 말이었던 궁(宮)은 본래 사람이 거주하는 집인데, 후에 황제가 사는 곳만을 궁 ‘宮’이라고 하여 현재는 황제가 살거나 살았던 공간만을 궁이라고 부른다. 하지만 최초에 인간인 태아가 자라는 자라는 집 - 자궁 역시 같은 궁(宮)자를 사용한다. ... 집에서 생명이 생기고 자라고 살아가며, 우리는 집의 안과 밖에서 수많은 관계들을 맺고 살아간다. ... ‘궁(宮)’이라는 주제 아래 그 안에 숨어있는 이야기들을 붉은 실로 표현하였다.” - 박혜원 작가 노트

흥미로운 지점은, 작가가 ‘궁’이라는 개념에 착안하면서 그가 문자 그대로 조선 시대의 궁을 그린 ‘동궐도(東闕圖)’나 ‘화성전도(華城全圖)’를 본인의 작품에 적극적으로 차용하기 시작한 것이다. 즉, 전통 회화 속 집을 입체 구조물로 끄집어내거나, 지도에 그려진 집을 따라 못으로 기둥을 세우고 붉은 실로 이어 밋밋한 평면 위에 담벼락의 볼륨을 주어 전시장 벽면에 한가득 설치하였다. 그에게 붉은 실로 집을 짓는 일은 옛날 그 시절 저 손톱만큼 작은 그림으로 그려진 집에서 살았을 사람들을 상상하며 지금은 사라진 그들의 삶을 ‘집’의 형태로 재건하려는 상징적인 제스처이다. 당시 산 자의 집은 이제 죽은 자의 집이 되어 현실에서는 흔적 없이 사라졌으나, 그의 작품 속에서는 과거의 시간과 오늘의 시간이 중첩되며 그들의 삶은 회귀되고 복기된다. 또한 장차 우리의 삶도 이렇게 작은 점

과 한 가닥 선과 같은 흔적으로 지워지리라는 함유마저 포함한다.

그러나 옛 지도의 모든 지형지물이 박혜원의 작품으로 그대로 옮겨지는 것은 아니듯, 화면에 남겨진 여백만큼이나 이렇게 못과 실로 부각된 삶은 중국에는 압축되고 생략된 삶이다. 붉은 실이 이어주던 특별한 인연, 반드시 당신이어야만 하던 운명은 오간 데 없어지고 집은 추상화된 삶과 죽음으로 담담한 기록이 되었다. 불꽃처럼 타오르고 사그라졌을 삶을 나타내는 붉은색은 망혼가의 애절함이 사라진 채 조형적 기호로서 애써 도드라진다. 그렇다면 더는 작품의 주재료가 붉은색이거나 ‘실’이어야만 할 이유가 있을까에 대해 의문이 뼈죽 튀어나온다. 게다가 얼마나 많은 옛 지도를 레퍼런스 삼아서 꼬마 집을 지어야 이 작업이 종결된단 말인가. 전통화를 재해석하는 작업은 그 원본에 형식적 틀을 빚지고 있기에 자칫 작가가 자율성을 발휘할 운신의 폭이 한정되기에 십상이다. 박혜원이 전통 회화의 연구에 집중하는 것이 아니라면, 그리고 그의 작업이 과거의 소환에 국한되는 것이 아니라면 무언가 변화를 모색하여야 할 시점으로 여겨졌다.

그래서 마침 그가 〈은적설화〉라는 새 설치 작업을 보여주었을 때 내심 반가웠다. 이 역시 소쿠리라는 옛 사물을 사용한 것이되, 긴 시간 그의 작업에 드리워진 인연의 실타래가 자못 걷어졌기 때문이다. ‘눈꽃(雪花)’이라는 이름에 걸맞게 기하학적 문양 형태로 재발견된 소쿠리는 실용성을 갖춘 물건이 지닌 특유의 견고함으로 발랄한 활기를 주며 주변 환경과 어우러졌다. 직선의 실은 이 작업에 이르러서 선의 교차가 만들어내는 원형의 매듭 형태로 바뀌어 둥글둥글 하나의 유닛으로, 그리고 여러 개의 집합으로도 제 목소리를 찾고 있었다.

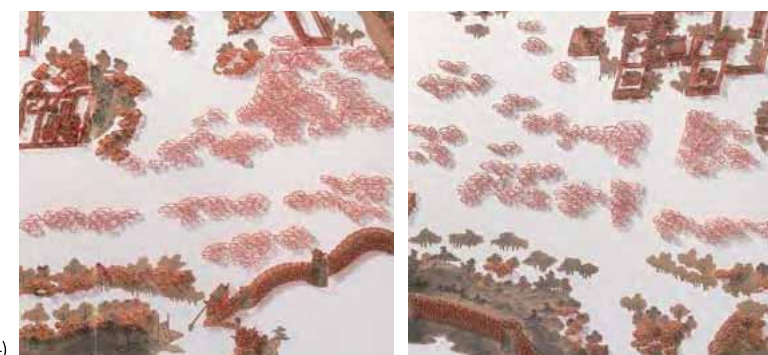
실에서 매듭으로, 이것은 단지 재료의 변화만이 아니라 작품에 내재한 구성 원리의 변화이기도 하다. 박혜원의 작업에서 낭창하게 드리워진 실가닥이 산 자와 죽은 이, 그리고 과거와 현재가 서로 팔을 뻗어 맞잡는 선형 시간성의 교환이었다면, 새로 선보인 〈은적설화〉는 과거의 흔적을 공유하되 직조의 가닥마다 작가의 시선을 다층적인 삶으로, 상징적인 삶에서 더욱 구체적인 삶에 개입할 수 있도록 이끌어 준다. 단순한 오브제로서가 아니라, 이 작품이 설치될 공간의 조건과 때에 따라 유연한 대응력은 물론, 작품의 개연성과 스토리를 엮고 짜고 짓는 일에 좀 더 많은 감각의 공정과 다각도의 시점을 필요로 하기 때문이다. 지금껏 박혜원은 실을 사용하면서도 사물을 공공 싸매는 것이 아니라

주변의 배경이 드러날 수 있도록 여백을 주고, 빛이 새어 나올 수 있게끔 하여 주변과 호응하였다. 이런 그의 포용성을 <은적설화>는 더욱 적극적으로 발휘할 수 있게끔 할 것이다.

이제 그의 단선적 작품 세계가 서서히 둥글게 굴러가기 시작하였으니, 그 둥근 매듭의 틈마다 더욱 풍부한 이야기가 스며들 수 있지 않을까. 물론 아직은 첫걸음을 떼어 선부른 단언을 아껴야 할 시기이다. 그러나 그의 붉은 꽃 매듭을 한껏 드리우기를 기대하며 응원의 기운을 보탠다.



찬란한 성(華城)
한지 위에 수간채색, 먹, 붉은 실
720 x 360cm, 2020



찬란한 성(부분)



찬란한 성(설치 전경)

PARK HYEWON

박혜원



약력

경희대학교에서 한국화를 전공하고 영국 Chelsea College of Art and Design에서 Fine art 석사학위를 받았다. 한국, 영국, 미국과 대만에서 개인전을, 국내외에서 다수의 프로젝트와 기획전 및 그룹전을 참여하였다. 미국과 대만, 국내 레지던시에 참여하였으며, 2011년도 미국프리맨재단 Asian fellowship winner로 선정되었다.

작가노트

나에게 있어 실은 입체의 볼륨을 주고 공간의 구성하는 요소뿐 아니라, 실 한 가닥 한 가닥이 삶의 하루와 일상처럼 그 자체로서의 의미가 있는 재료이다. 실은 삶과 죽음 까지 이어진 인연과 관계의 끈의 상징적 매개체이다. 작품에서 주로 보여줬던 붉은실은 “인연의 실”을 시각적으로 표현한 것이며 동, 서양을 거쳐 붉은실은 사람의 인연, 운명, 생명에 대한 많은 배경을 가지고 있다. 최근 작업은 한국화를 전공하고 설치미술가로 활동하며 좀 더 한국전통회화의 시각을 공간의 형태로 풀어가는 방법을 시도하고 있다. 특히, 한국의 전통 회화에서 보여지는 집의 형태를 발체하여 전통 기법(부감법, 투상법 등)에서 보여지는 회화의 느낌을 전시 공간으로 입체적으로 재탄생시키며, 원작이 가진 독특한 느낌을 유지하도록 하고 있다. 인간의 최초의 집 - 자궁(宮), 집의 원래 말이었던 궁(宮), 인간의 마지막 집은 각기 종교, 문화 가풍에 따라 다른 묘(墓)이다. 집은 인간의 탄생과 소멸에 이르는 모든 지점이며, 각각의 공간은 삶의 중요한 모멘텀의 상징이다. 또한 삶과 죽음의 순환인 생태에 관한 연구를 끊임없이 하고 있으며, 여러 가지 작업들을 통해 좀더 근본적인 삶의 문제에 대한 이야기를 하고 있다.

MISERERE

레레

SUWON ART STUDIO PUREUNJIDAE
CHANGJAK SAEMTEO

김영선 레제, 연약한 ‘몸’의 도발적인 시도

김주원 대전시립미술관 학예연구실장

자신의 몸에 새겨진 성, 인종, 민족, 계급, 세대의 지표는 자아와 타자, 남성과 여성, 백인과 유색인, 영국인과 한국인, 고용인과 노동자, 어른과 어린아이 등등의 우리 사회의 규범화된 이분법적 정체성(identity) 논의에서 권력구조의 위계를 결정짓는 중요한 근간이다. 미술의 역사에서 많은 예술가들은 정체성과 권력구조 간의 문제, 즉 규범화된 제도와 지식체계에 의해 정체성이 범주화되는 방식에 대해 의문을 제기해 왔다. 젊은 여성 작가 김영선 역시 여성 혹은 어린 몸으로 대변되는 연약한 일상에 가한 사회적 분위기와 관습적 폭력성의 원인을 질문하고 있다.

어린 소녀. 여성. 김영선

김영선은 열두 살의 ‘어린’ 나이에 성추행을 당한 불행한 경험을 인식한 후 ‘젠더(gender, 성차)’와 ‘섹스(sex, 성별)’의 내러티브가 합의/결부된 작업을 선보여 왔다. 그녀의 말대로 “어린 소녀 혹은 여성이라면 한번은 겪어봤을” 법한 원치 않은 폭력적 성경험은, 그 폭력의 강도와 상관없이 연약한 몸을 지닌 존재에겐 아물지 않는 깊은 상처를 남길 수밖에 없다. 김영선에게도 그 때의 그 일은, 당시 무성적(無性的) 몸을 지닌 ‘소녀’가 미처 알지 못했던 고통, 욕망, 수치심, 공포심 등의 상처가 한꺼번에 새겨진 사건이었다. ‘소녀’에서 성과 결부된 욕망, 수치심 등을 인식할 수 있는 몸을 지닌 성인 ‘여자’가 된 김영선은 열두 살 때의 불행한 경험이 남긴 깊은 상처를 인식하게 되었다.

‘여자’가 되어 대면하게 된 어린 ‘소녀’ ‘김영선’의 정체성은 작가의 도자 오브제 <사실 바랐던 것은 그리 많지 않았다_열두 살>(2011, 석기질 점토에 흑유 드로잉)을 시작으로 <우리는 모두 관참을 것입니다>(2014, 석기질 점토에 청화, 안료 드로잉)나 <삶을 좀먹는 믿음과 기반을 무너뜨리는 의심 사이에서>(2019, 석기질 점토에 스크래치 드로잉, 청화, 흑유) 등의 작품을 통해 젠더 정체성의 허구를 지적하고 나아가 가부장적 문화의 규범들이 일단 배제시켜온 소녀(어린아이), ‘여성’, ‘(성)소수자’ 등에 고정된 정체성과 그 폭력적 위계에 대해 문제제기를 시도하였다. 예컨대, 김영선은 도자 오브제들의 점토 표면을 날카로운 선 드로잉으로 가득 채웠다. 일종의 도자 드로잉이자 도자 오브제인 작품들은 거의 강박에 가까운 김영선의 몸 깊숙한 상처의 형태적 심리적 재현이다. 점토 표면을 파낸 듯 굵고 그리고 다시 긁는 반복적인 선이 뻘뻘하게 새겨진 일종의 새김형식의 드로잉은 검은 안료와 그로테스크한 비현실적 형태 탓에 불안과 음울한 이미지를 풍기며 소녀, 여성, 소수자 등의 수많은 연약한 정체성의 실존을 표상하고 있다.





미술. 소수자. 김영선 레레

인상적인 이 ‘검은’ 오브제들은 아들에게 자리를 빼앗길 것을 두려워하여 아들을 차례로 잡아먹었다는 로마의 신화 속 사투르누스(Saturn)를 연상케 했다. 열두 살 그 날, 어린 소녀의 연약한 몸과 (성)정체성에 상처를 낸 낯선 어른/남자로 대변되는 규범화된 폭력적 위계질서는 김영선이 맞서고 극복해야 할 대상이었던 것 같다. 다만, 적어도 자신의 실존을 위협하는 존재에 대한 격노, 혹은 모든 것을 삼켜버리는 시간으로서의 사투르누스의 의지는 작가 김영선의 페르소나처럼 보였다. 그럼에도 불구하고 작가 스스로 사투르누스 신화를 출발점으로 삼았다고 말할 수는 없다.

한편, 김영선은 2011년부터 작가로서 예명 ‘레레’를 사용하고 있다. ‘레레’는 성찬가 등을 통해 잘 알려진 라틴어 ‘미제레레 노비스(Miserere Nobis)’에서 온 것으로 ‘주여 우리에게 자비를’이라는 문장에서 따왔다. 김영선은 자신의 몸에 깊숙이 새겨진 상처를 인식한 무렵부터 예명을 사용했다고 한다. 이는 일반적인 예명처럼 몸이나 얼굴 등 자신의 정체를 은폐하기 위한 마스크와는 다르다. 실존을 위협했던 시간을 삼켜버린 사투르누스처럼 오히려 세상의 모든 욕망과 상처, 그로인한 고통, 수치심, 공포 등이 예술로 치유되길 바라는 작가의 의지이자 기도문에 가까우며, 연약하고 상처받은 존재들을 위한 송가라고 할 수 있다.

이후 작가는 무성애자(asexual)로 커밍아웃을 했다. 비평가 이선영의 말대로 김영선에게 성인 여성이 되어 “선택한 ‘새로운’ 정체성인 무성애자는 생물학적 성차로부터 비롯된 억압으로부터 벗어나고자 하는 희망을 담고 있다. 그러나 그것은 최초의 상처가 낳은 결과물이기도 하다.” 누군가는 열두 살의 소녀는 미처 알지 못해 은닉되었던 상처가 한 개인의 정상적인 성정체성에 개입하고 왜곡시켰다고 해석할 수도 있다. 그러나 김영선 스스로 어린 ‘소녀’의 ‘무성애’ 상태를 선택함으로써 스스로 ‘소수자’이길 원했던 것 같다.

김영선의 최근작들은, 자본주의 대중사회에 팽배한 집단성의 상대개념인 소수성, 주체성의 상대적인 개념인 타자성이 함의하는 특정한 이슈를 주목하고 있다. 이는 소수, 타자이기에 집단, 주체로부터 내몰림 당할지도 모른다는 추방에의 공포이다. 무성애자 어린 소녀로 대변되는 ‘소수자’의 문제에 집중하는 작가에게 종교는 또 하나의 중요한 고려사항이다. 김영선에게 종교는 일상이며 자신의 정체성을 지켜줘 온 가족이자 공동체에 다름 아니다. 김영선의 말대로 보수적 교단은 성소수자를 비정상적으로 낙인찍는다. 교회의 규범에 따라 ‘무성애자’인 작가는 ‘출교 대상자’이고 추방의 대상자인 셈이다.



이 같은 위기감을 표현한 <자리>(2020)는 도자 오브제와 설치 작업인 두 가지 버전으로 제작되었다. 의자이거나 어떤 누군가의 고정된 영역을 의미하는 김영선의 <자리>는 그 누구에게도 편안함과 받쳐주겠다는 믿음을 주지 않는다. 뽀족해서 부러지기 쉽고, 연약하고 허접해서 날림이고 유동적이다. 누군가의 영역이길 기만하는 김영선의 <자리>는 역설적이게도 제도적, 정치적, 경제적으로 ‘강제로 나뉜 영역들’이 배태하고 있는 위선을 고발하고 있다. “권력의 위계질서를 발생시킬 뿐 아니라 권력의 영역에 거의 접근할 기회가 없는 사람들에게 또다른 기대, 가치, 의미, 경험들을 발생시킨다.”(패트리샤 매튜즈)는 것을 증명하고 고발한다.



무너진 당신
도자기 파편, 스테인
가변설치, 2020



무너진 당신(부분)



Outstaller

MISERERE

레레



약력

홍익대학교 도예유리과와 동 대학원 도예과에서 도예를 전공하고 폭력의 경험이 개인에게 미치는 감정적 영향과 공동체와 개인 사이의 믿음과 불신에 관해 이야기한다. 2018년부터 불화자컬렉티브의 멤버로 다른 작가들과 함께 팀 활동을 하고 있다. 2019년 김해 클레이아크를 거쳐 현재 수원 푸른지대창작센터에서 작업 중이다.

작가노트

작년 3월 YWCA에서 주관한 백소영 교수님의 세미나에 참석한 적이 있었다. 본래 장기 프로젝트였으나 내 여건이 맞지 않아 넘겼다가 마지막에만 기회가 되어 참석할 수 있었다. 그때 교회 내 여성들에게 편지를 쓰는 시간이 있어 편지를 썼고, 그 편지는 일 년 뒤 본인에게 발송한다고 했다. 완전히 잊고 있다가 올해 초에 편지를 받았다. 봉투만 봤을 때는 작년의 내가 쓴 것 인줄도 몰랐다가, 뜯어서 첫 문장을 인식하고서야 기억이 났다. 그때의 나는 지금보다 조금 더 견고했던 모양이다. 어쩌면 조금 덜 실망했을 수도 있겠다. 그때 30대 성도로 앞에 나가서 내가 쓴 것을 담담하게 읽는 동안, 훌쩍이는 소리를 몇 차례 들었다. 2020년 봄에 편지를 받고 나서 다시 읽는데, 그때 들었던 소리들이 이해되었다. 당시의 나는 내가 듣고 싶었던 말을 풀어서 쓰기 급급했나 보다. 사실 지금의 내게도 간절한 말들이다. 나아질 수 있을까. 편지에 적은 바람은 내 생전에는 보지 못할 수도 있고, 소망이 이루어지기 전에 내가 먼저 지쳐 나가떨어질 수도 있다. 늘 마음속에 어떤 두려움을 안고 산다. 그럼에도 지금 이 말을 제하고 다른 이야기를 하기엔 거짓을 말하는 것 같아 다시 돌아오게 된다. 항상 어렵다. 더 잘 이야기하고 싶다. 따지자면, 내가 그 말을 듣고 싶다는 쪽에 좀 더 가깝다. 비단 교회와 관련된 이야기뿐만이 아니라, 마음에 남았던 오래된 외상과 그 이후의 감정들에 관해 이야기할 때에도 나는 내가 듣고 싶은 말을 기억하며 그림을 그리고 글자를 모으고 흠을 만졌다. 여전히 두려운데 포기하고 싶지는 않다. 그리고 꼭 그만큼 포기하고 싶다.

SUWON ART STUDIO PUREUNJIDAE
CHANGJAK SAEMTEO

몸과 마음 그리고 인터페이스(interface)로서의 행위

목홍균 독립기획

송율, 임승균 작가로 구성된 프로젝트 그룹 아웃스톨러(Outstaller)가 이번 전시를 위해 준비하고 있는 작업은 술(과실주) 담그는 행위를 가상현실에서 구현하는 것이다. 과일(매실)을 따고 씻고 말리고 그리고 병에 담는 등 각각의 동작을 기록하고 이를 소스화해서 게임 캐릭터에 적용하는 것이다.

“작업실을 같이 쓰면서 매일 같이 할 수 있는 것을 찾게 되었어요. 그래서 술을 담그는 것을 시작하게 되었죠. 몇 번 같이 술을 담갔는데 그때의 경험이 좋았거든요. (중략) 옆집 매실이 우리 작업실 담을 넘어왔었어요. 그 넘어온 매실 아래에 함께 작업실을 쓰고 있던 작가분이 물을 떠다 놓았었어요, 그분이 작업실에 나오지 않을 때는 제가 물을 떠 놓았죠. 이상하게도 그 마음이 어떤 마음인지 느껴졌어요.” -작가와의 인터뷰 중에서

행위만으로도 느껴지는 감정이 있다고 생각한 두 작가는 현실 세계가 아닌 가상의 세계에서 이것이 가능할지에 대해 시도한다. 어떤 행위로 인해 감정이 변화되는 것은 몸과 마음이 분리되어 있지 않음을 말해주는 것이기도 하다. 하지만, 위 대화에서처럼 물을 떠다 놓음으로써 어떠한 감정이 생길 때 그것이 행위 그 자체 때문에 생기는 감정인지 아니면 이미 마음속에 있던 어떤 감정이 그 행위를 하도록 이끌었기 때문인지 말하기는 쉽지 않다. 오히려 왜 감정이 그 행위를 이끈 것이 아니고 행위가 감정을 이끌었다고 생각하는지 그것에 대해 질문하는 것이 이들의 작업을 알아가는 데 도움이 될 것 같다.

술을 만드는 과정에서 나오는 각각의 동작을 기록하고 프로그래밍 하는 일련의 과정은 행위가 감정을 이끈다는 것을 전제로 한다. 두 작가는 행위와 감정 즉 신체와 정신의 관계에 있어서 전자가 후자를 지배하고 있다고 믿고 있는지도 모른다. 그래서 어떤 감정이 그리워지면 그 감정을 유도했던 행위를 함으로써 그 감정을 끌어낼 수 있음을 보여주고 싶은 것이 아닐까.

행위를 통해 타인의 시점과 동일시되고 동시에 감정이입이 일어나게 되는 경험을 할 때, 우리는 그 행위가 감정을 일으킨다고 쉽게 생각할 수 있다. 하지만, 어떤 행위에서 그것의 원인으로 작용하는 것을 제거하고 행위 자체만을 분리해서 보는 것이 가능할까? 그러니까 물을 떠서 나무 아래에 두는 행위에서 그것을 이끌었던 의도를 제거하고 행위 그 자체만으로도 감정이입이 가능할까? 행위를 통해 그 행위의 원래 주체에게 감정이입이 된다는 것은 무엇을 의미할까.

“게임 프로그램을 이용하는 거예요. 술을 만드는 동작을 카메라로 촬영해서, 데이터 소스를 만들어 프로그램에 넣는 거죠.” -작가와의 인터뷰 중에서

작가는 열매를 털고, 줍고, 씻고 하는 등 일련의 동작을 직접 연출하고 카메라에 담아 이를 게임프로그램의 소스로 이용한다. 이 동작이 게임 캐릭터에 입혀진다. 행위의 주체도, 행위로 인해 기대되는 감정의 주체도 모두 캐릭터가 되는 셈이다. 행위와 감정의 관계에 있어서 현실에서는 제법 그럴듯하게 행위로 감정이 유발될 수 있다고 주장해볼 만한 여지가 있다. 하지만 가상의 세계에서 게임 캐릭터의 행위란 무엇이고, 그리고 그 행위로 어떠한 감각이 공유될 수 있을까. 게임의 캐릭터가 술 담그는 행위를 무한 반복한들 그 행위로 기대되는 감정에 대해 어떤 이야기를 할 수 있을까.





“죽음이라는 것은 하드웨어가 없어지는 거로 생각해요. 영혼은 존재하죠. 가상현실에서 구현된 행위들이 축적되면 거기에 어떤 감정이 존재할 수 있다고 생각해요. 캐릭터가 그런 감정을 느낄 수 있다고 생각해요.” -작가와 인터뷰 중에서

두 작가는 직접 술을 담그는 몸의 움직임을 연출하고 이를 촬영한다. 그리고 게임 프로그램의 소스로 만든다. 그러니까 움직임은 작가의 몸을 떠나 그 자체만이 남게 되는데, 촬영 직후 편집과정에서는 파일/데이터의 형태로 있다가 후에는 게임 프로그램 안으로 이동하게 된다. 그리고 캐릭터의 몸으로 들어간다. 캐릭터는 술을 만들고 술을 만들었을 때 느껴지는 어떤 감정을 경험한다(하게 될 것이다). 작가의 몸에서 분리된 움직임이 데이터의 형태로 캐릭터의 몸으로 이동하고 게임을 통해 움직임이 반복되고 축적되면 어떤 감정을 느끼게 된다는 것이다. (움직임을 기록하여 데이터로 저장하고 애니메이션 형태로 가공하는 기술을 모션 캡처라고 한다. 신체에 센서를 부착하고 수행하는 동작을 컴퓨터로 잡아 데이터화하는 기법인데, 이를 통해 몸에서 움직임만을 분리해서 저장할 수가 있다)

몸에서 움직임이 분리될 때, 움직임이 온전히 분리된다고 이야기할 수 있을까. 행위 안에는 그것을 하겠다는 의지가 원인으로 작용한다. 의지는 곧 마음으로 몸을 움직이게 하는 주체로 작동한다. 그러니까 술을 담그고자 하는 마음이 있고 난 후 결과적으로 몸을 움직

이게 된다. 나무에 달린 매실을 털고 줍고 씻어서 병에 담고 하는 행위들은 마음의 결과이다. 작가는 이러한 인과관계 안에서 어떤 감정을 경험하게 되는데 그것이 행위 자체에서 온 것으로 생각하고, 이 행위를 반복하게 되면 그 순간의 감정을 느낄 수 있을 것이라 기대한다.

데이터화된 움직임에는 의지가 없다. 그리고 근육과 관절의 일사불란한 상호작용도 없다. 움직임 자체만을 놓고 보면 그것이 술을 담그는 것인지 알 수도 없다. 움직임이 몸에서 분리되어 데이터로 존재하게 되면서 몸과 마음의 인과관계는 제거된다. 아마도 작가는 이 과정을 하드웨어가 없어지는 것으로 본 것 같다. 그리고 이러한 방식으로 죽음을 이해한다. 죽음이 하드웨어 즉 몸이 없어지는 것일 뿐 영혼은 존재한다고 하면 그것의 존재에 대해 어떻게 이야기 할 수 있을까. 움직임이 몸을 떠나 데이터화되었을 때, 그것이 프로그래밍 소스로 캐릭터에 적용되기 전, 우리는 그것의 존재에 대해 어떻게 설명할 수 있을까. 가상의 공간에 움직임이 터 잡아야 할 하드웨어 즉 캐릭터가 없다면 우리는 움직임의 존재에 대해 알 길이 없다. 육체를 떠났지만 새로운 하드웨어가 필요했고, 그것이 게임의 캐릭터가 된 셈이다. 데이터화 된 움직임이 캐릭터를 육체 삼아 술 담그는 행위를 실행하고, 반복과 축적을 통해 작가가 의도하는 어떤 감정 상태에 다다를 수 있다는 기대는 실현될 수 있을까. 작가가 기대하는 대로 캐릭터가 그런 감정을 느낄 수 있을까. 캐릭터 자체가 행위를 통해 어떤 감정을 느낄 수 있다고 가정할 수 있지만, 캐릭터가 느끼는 감정이라는 것을 어떻게 설명할 수 있을까. 게임에 로그인했을 때만 감정이 활성화되는 것일까. 게임 도중에 전원이 꺼지면 그래서 모든 것이 정지된 채로 있을 때, 감정은 어디에 있게 되는 것일까. 만약, 감정도 데이터화되어 수치로 저장된다면 감정은 물질(데이터값)로 존재하게 되는 것일까. 그렇다면 행위와 감정 사이의 인과관계를 프로그램으로 조절하여 각각 데이터 값으로 변환하게 되는 것일까. 그렇게 된다면 작업으로 무엇을 시도하게 되는 것일까. 결국, 캐릭터가 느끼는 감정이란 캐릭터에 감정 이입된 작가 자신이 아닐까. 게임은 송율, 임승균 작가 두 사람을 위해 설계된다. 두 개의 캐릭터가 있고, 로그인하면 게임에 참여할 수 있다. 결국, 두 작가의 확장된 자아로서의 캐릭터가 술 담그는 행위를 수행하게 되는 것이다.

실제로 데이터화된 움직임은 게임을 만들기 위해 작가가 동작을 연출하고 기록한 것이지만, 실제 과실주를 담갔을 때의 동작이 아니다. 실체라고 가정하고 연출한 것이다. 과거

의 경험을, 그 순간의 몸의 움직임을 기억 속에서 꺼내 흉내를 낸 것이다. 그러니까 애초에 감정을 유발한 행위가 원본이라고 한다면 게임의 캐릭터는 그 원본을 모방한 행위를 수행하는 셈이다. 그래서 작가의 의도에 비추어 보면 모방한 행위가 행해지는 그 순간의 감정을 캐릭터가 느끼게 되는 것이다. 물론 차이가 없다고 말 할 수도 있다. 하지만, 작가는 행위로서 그 순간의 감정을 끌어내고 그것을 가상현실에서 구현하고자 했다. 그 순간의 감정에 방점을 둔 것이다. 원본과 모방의 외관상 차이를 구별하기는 쉽지 않다. 하지만 각각 그 순간의 감정은 어떨까. 차이를 구별할 수 없다고 말할 수 있을까.(오직 행위자만이 알 수 있다) 어쩌면 행위를 통해 감정을 끌어낸다는 - 그것도 가상의 세계에서 - 것이 너무 야심찬 시도가 아니었을까. 하지만 이러한 시도를 통해 우리는 몸과 마음이, 물질과 정신이 행위를 사이에 두고 그것으로 유발된 감정과 그것에 대한 기억, 그리고 그것을 재현하는 것을 둘러싼 다양한 논의를 펼쳐 나갈 수 있지 않을까. 더불어 가상의 세계에서는 그러한 논의가 어떻게 더 명료/복잡해지는지 그리고 영혼과 육체의 인터페이스로서의 행위가 게임의 장에서 현실의 장으로 어떻게 그 논의를 확장할 수 있을지 기대해 본다.

※ 본 원고는 작품의 구상단계에서 작가와의 인터뷰를 기반으로 작성되었습니다.



선릉로 159길, 퍼포먼스, 2020



한강대로 372, 자연물에 과실주, 2020

OUTSTALLER

Outstaller



약력

다양한 매체로 작업하는 송율&임승균으로 구성된 프로젝트 그룹이다. 〈새는 빛, 내판 곡식창고, 2019〉를 시작으로 〈Vapor House, 동두천, 2019〉, 〈이상한 나라의 두 그루, 동화컬처 빌리지, 2019〉 프로젝트에 참여하였고 현재 푸른지대창작센터 입주작가 1기로 협업 작업 진행 중이다.

작가노트

Outstaller는 Out + installer의 합성어로 돌연변이가 새로운 형질을 탄생시키며 진화 해가는 것과 같이 세상에 대한 남다른 호기심과 신선한 발상으로 새로운 것들을 실험 한다. Outstaller는 새로운 예술형식을 실험하고, 이 예술 공간에서 마주칠 우연적 사건을 기대한다.

“쥐덫(mouse traps), 달(moon),
기억(memory), 많음(muchness)
같은 걸 그렸어.
많이 비슷한(much of a muchness)에 들어있는 그 많음 말이야.
너 혹시 많음을 그린 그림을 본적 있니?”

- Alice's Adventures in Wonderland -

PARK HYUNGJIN

박형진

SUWON ART STUDIO PUREUNJIDAE
CHANGJAK SAEMTEO

유연한 조각, 가장 견고하고 확실한 것에 관하여

홍지석 단국대 초빙교수, 미술비평

박형진의 조각은 항상 어떤 이미지를 드러낸다. 즉 그의 조각은 항상 “~처럼” 보인다. ‘도널드 덕’ 같은 대중 캐릭터의 이미지들이 보이는 일련의 〈무제〉연작(2010)을 제외하면 그의 조각에 등장하는 이미지들은 대부분 ‘인체형상’이다. 그런 의미에서 우리는 그의 조각을 통상적인 어법에 따라 ‘인체조각’ 또는 ‘구상조각’이라고 말할 수 있다.

하지만 그의 조각은 여느 인체조각, 구상조각과는 다소 다르다. 내가 “다소” 다르다고 한 것은 그의 조각에서 인체형상, 이미지들이 - 보이긴 하지만 - 잘 보이지 않기 때문이다. 이것은 그가 사용하는 재료 때문인데, 이를테면 그가 만든 인체형상에는 빈번히 파라핀, 공업용 구리스, 마가린 따위의 미끌미끌하고 가변적인 재료들이 뭉쳐져 있거나 덧발라져 있다. 자신의 몸과 얼굴에 직접 다량의 바세린을 누르고 바르는 행위를 반복한 퍼포먼스(2010)나 패널에 마가린과 투명 에폭시를 사용해 인체형상들을 드로잉한 ‘유사 - 회화’라 부를 만한 작업들(2013)을 떠올려 볼 수도 있다. 이 독특한 재료들로 인해 그의 작업에서 이미지들 - 인체형상들은 한 눈에 들어오지 않는다. 그 재료들의 미끌미끌한 느낌, 흘러내리는 느낌, 또는 뭉친(떡진) 느낌이 우선 나를 사로잡기 때문이다. 반짝이는 스펅글, 알루미늄 호일을 사용한 그의 일련의 작업들 역시 이와 마찬가지로의 효과를 산출한다.

이런 양상을 어떻게 이해해야 할까? 두 가지 해석이 가능할 것 같다. 일단 그것이 우리의 눈길을 재료를 누르고, 밀고, 바르고, 뭉치는 예술가의 행위로 향하게 하는 측면에 주목

할 수 있다. 박형진의 작업에서 행위를 통해 표면에 남겨진 자국들, 흔적들은 이른바 액션페인팅처럼, 또는 구타이 그룹의 일원이었던 시라가 가즈오(白髪一雄)의 저 유명한 1960년대 퍼포먼스처럼 ‘행위의 장(arena)’을 개방하고 행위 주체의 몸짓, 그의 실존을 일깨우는 경향이 있다. 이런 관점에서 보면 문제의 인체형상들은 행위 또는 행위의 흔적을 가시화하기 위한 스크린이나 플랫폼으로 기능하고 있다고 말할 수 있다.

또 하나의 해석은 이미지, 인체형상에 대한 이 작가의 태도에 관한 것이다. 인체형상이 보이긴 하지만 잘 보이지 않는 양상은 그 이미지에 대해 이 예술가의 적대적 태도를 드러낸다고 말할 수 있다, 인체형상들로 향하는 우리의 시선을 차단하거나 휘방하는 재료들, 행위의 흔적들은 이미지에 대한 공격, 아니면 적어도 그에 대한 부정적 태도를 시사하는 것이 아닐까? 실제로 이 작가의 작업노트에는 “우리가 규정하고 있는 존재에 대한 인식의 고정성” 또는 “규정된 인식의 경계”에 대한 반감이 곳곳에 드러난다. 이런 관점에서 보면 마가린 따위의 가변적인 재료들로 인체형상의 표면(윤곽)을 문지르는 행위는 인체형상을 지우는 행위와 사실상 동일한 의미를 갖는다고 말할 수 있다. 과거에 여러 비평가들이 박형진의 조각을 두고 규범의 경계를 흐릿하게 만들거나 지움으로써 경계, 또는 질서가 만들어지기 이전의 잠재태, 가능태를 일깨우는 작업으로 설명했던 것은 이런 문맥





Head
골판지, 투명에폭시, 마가린
48 x 26 x 36cm, 2017

에서 이해할 수 있다. 물론 여기서 더 나아가 인체형상의 경계가 뭉개진 상태, 또는 곧 변할 것 같은 아슬아슬한 상태가 우리로 하여금 재료 자체에 주목하게 만드는 현상에 대해서 말할 수도 있겠다. 즉 박형진의 작업은 공업용 구리스의 물성, 마가린과 바세린의 물성, 알루미늄 호일의 물성을 매우 독특한 방식으로 드러낸다. 박형진의 작업을 분석하거나 해석하는 사람은 누구나 그 재료에 대해서 말하지 않을 수 없다. 그리고 그 재료의 물성에 천착하는 과정에서 우리는 어느새 어릴 적, 가장 부드럽고 매끈한 재료들을 누르고 문지르면서 환호하던 순간에 가 있게 되는 것이다.

그런데 나는 여기에 또 하나의 해석을 덧붙이고 싶다. 그것은 온통 불확실한 것들이 지배적인 세계, 일렁이고 유동하는 세계에서 인간은 의지할 만한 어떤 견고한 것, 확실한 것을 찾기 마련이라는 경험적 사실에 관한 것이다. 캄캄한 밤길을 걷는 사람에게 틈새를 통해 바깥으로 새어 나온 램프의 불빛이 주는 안도감을 생각해보자는 것이다. 이런 관점에서 보면 박형진의 작업에서 우리가 주목할 것은 견고한 것, 가장 확실한 것이다. 그런데 그 견고한 것, 가장 확실한 것은 무엇인가? 그것은 거기에 뭔가가(누군가가) 존재한다는 사실이다. 뭉개지고 흘러내리고 흐릿해진 상태이긴 하지만 거기엔 뭔가가 출현해 존재한다는 것, “있음 그 자체” 만큼은 자명하다고 말해야 하지 않을까? 그렇다면 우리는 박

형진의 조각을 그저 잠재태인 상태, 또는 다만 물질인 상태로 환원할 수 없다. 예컨대 〈허의 힘〉(2017)을 들여다보자. 박형진에 따르면 이 작업은 ‘허’가 은유하는 ‘언어’, 곧 말과 글의 힘에 관한 것이다. 말(글)로 내뿜는 순간에 고정되는 관념을 조각적인 방식으로 비판하고 싶었다는 것이다. 이러한 발언을 긍정한다면 나는 길게 늘어진 허처럼 생긴 것에서 내가 느낀 징그러움을 이야기해야 할 것이다. 하지만 여기서 내 눈길을 끄는 것은 오히려 이 조각 작품의 견고한 존재 양태이다. 인체형상과 허처럼 생긴 형상은 매우 고전적인 방식으로 삼각형 구도를 이룬다. 게다가 두 다리(처럼 생긴 형상)를 약간 벌려 작품은 세 개의 받침대를 갖는 매우 안정된 상태를 갖게 됐다. 그 앞에서 나는 견고한 것, 확실한 것을 부정하기보다는 긍정하고 싶어진다.



Untitled
마가린, 투명에폭시, 박스, 철
두상크기 30 x 20 x 50cm, 2013



Face
바세린, 라이브 퍼포먼스, 디지털 프린트
각 21 x 29cm, 2011



허의 힘
골판지, 투명에폭시
150 x 198 x 65cm, 2017



Noble
골판지, 마가린, 투명에폭시
98 x 78 x 50cm, 2017

송영준

SUWON ART STUDIO PUREUNJIDAE
CHANGJAK SAEMTEO

PARK HYUNGJIN

박형진



약력

박형진은 홍익대와 슬라이드 스쿨(UCL)에서 조각을 전공하고 재료의 물성과 이미지의 결합을 통한 작업을 하고 있다. 2001년부터 지속된 존재에 대한 고정된 인식의 의문은 최근 Unstable 개인전에서 골판지, 기름덩어리 등 유연한 재료로 형상에 규정되어진 Identity의 경계를 흐뜨리며 그 이면의 진실을 보여주었다.

작가노트

나는 재료의 물성과 이미지의 결합을 통한 조각 작업으로 우리가 규정하고 있는 존재에 대한 인식의 고정성에 대한 의문을 이야기한다. 예를 들어 조각 작품으로 고정되지 못하고 변하기 쉬운 재료(스팽클 - 반짝이는 장식조각, 구리스 - 일종의 기름덩어리, 파라핀, 알미늄호일...)를 자주 사용한다.

그것들을 통해 표현된 이미지(영국 여왕, 귀족, 만화 캐릭터 등 우리가 규정한 상징적 존재)는 모두 결코 견고하지 못한 양상을 띠고 있다. 즉 흠뻑려진 값싼 반짝이 장식조각(스팽글)에 의해 표현된 흠어진 얼굴들, 구겨진 알미늄호일로 이루어진 본래의 이미지가 해체된 만화 캐릭터, 고정될 수 없는 구리스로 뭉쳐진 거대한 두상 등. 이것은 모든 존재는 끊임없이 변화 한다는 것이고, 존재가 고정되었다는 인식은 단지 우리가 만든 규정에 의한 것이라는 의미이다. 나는 작품을 통해 그 대상의 규정 지어진 Identity의 경계를 흐트러뜨리는 간섭을 통해 그 이면의 진실을 말하고자 한다.

송영준의 〈Gaze〉 질료형상의 조형미학

임성훈 미학

재료가 단지 미술의 수단이 아니라 그 자체로 미술이 된다는 생각은 그리 오래 된 것이 아니다. 20세기 모더니즘에서도 재료는 미술을 위해 사용되는 것이었지, 미술 그 자체로 간주된 것은 아니었다. 모더니즘 이후, 그러니까 1960년대 초반 이후 미술에서 재료 그 자체에서 환기되는 미학적 국면이 주목되기 시작했다. 단적으로 말해, 재료가 미술이 되고, 재료의 미학이 미술적 담론에서 본격적으로 주제화되기 시작했던 것이다. 좀 과장해서 표현하자면, 재료가 미학을 결정한다는 것이 현대미술의 한 양상이다. 물론 이는 재료가 곧 바로 미학이 되었다는 것을 단순히 의미하는 것이 아니다. 오히려 재료의 미학을 통해 이른바 물성을 탐구한다는 식의 조형적 의식에서 벗어날 수 있는 가능성이 제시되고 있다는 식으로 파악되어야 할 것이다. 송영준 작가는 지난 몇 년간 폴리카보네이트라는 재료와 함께 작업을 지속적으로 해왔다. 강하고 거친 재료인 폴리카보네이트는 미술의 표현을 위한 수단으로서의 재료를 넘어 그의 작업을 즉물적으로 보여준다. 폴리카보네이트라는 고강도 재료로 작업을 하는 과정은 쉽지 않다. 틀로 어느 정도의 형태를 만들어낼 수 있지만 예술적 오브제로서의 재료가 나타나기까지는 시간이 오래 걸릴 뿐만 아니라 매우 섬세한 공정이 요구된다. 핸드 그라인더로 재료를 갈아내는 소리 그리고 작업 과정에서 어쩔 수 없이 생겨나는 미세한 분진들, 그 사이에서 재료는 오브제가 된다. 이러한 과정을 떠올리면, 작업이란 어떤 형태를 만드는 것이 아니라 재료 그 자체로 들어가 재료의 미학을 만나는 것이라고도 할 수 있을 터이다. 폴리카보네이트의 화학적, 물리적 특성이 작업의 과정에서 미학적으로 변용되는 그러한 순간들에 주목한다면, 그의 작업은 과정에 중점을 둔 재료의 미학을 구현하고자 하는 시도라고도 볼 수 있을 것이다.

2013년 무렵부터 본격적으로 전개되는 작가의 초기 작업에서는 재료의 미학을 추구한 다기보다는 근원적인 것 또는 본질을 조형적으로 모색하겠다는 시도가 더 엿보인다. 이는 그가 원이나 구형에 천착해 왔다는 점에서 그리 어렵지 않게 파악된다. 원은 인간의 상징적인 형태 중에서도 가장 원형적인 것이다. 그 아득한 그 때, 그러니까 서로 간의 문화적 교류가 없던 지역에 살던 이들이 공통적으로 가졌던 형태가 바로 원이다. 원은 인간의 심상에서 근원적이고 본질적인 형태이다. 우리가 지닌 중심이란 개념도 결국은 원에서 비롯된 것이다. 모든 것은 결국 원으로 돌아간다. 최근의 〈Gaze〉연작에는 초기부터 형성된 원에 대한 작가의 다층적인 생각이 집약적으로 반영되어 있다. 이 연작에서 뚜렷이 확인할 수 있는 것은 송영준이 원을 관념적으로 이해하는 차원에서 벗어나 재료 그 자체에서 기인하는 본질로서 상정하고 있다는 점이다. 재료에 대한 깊은 이해와 더불어 진행되는 것이기에 기하학적으로 완벽한 원이 아니라 불규칙하고 무질서한 얽힘으로 실재하는 튜브로서의 원이다. 불규칙한 듯 보이는 표면의 처리 그리고 그 표면을 파고 들어간 미묘하고 섬세한 깊이 등은 관념화된 원의 본질이 아니라 재료 그 자체에서 자연스럽게 촉발되는 원의 본질로의 조형적 이행을 보여준다. 〈Gaze〉연작의 튜브의 원은 의식적으로 표현된 것이 아니라 마치 견고한 띠들이 서로 물리적으로 응집되고 나선형으로 돌아가면서 자연스럽게 형성되면서 나타난 구멍처럼 느껴진다. 이 튜브의 원은 무엇을 의미하는가? 작가는 자신의 작업노트에서 홍채를 모티브로 작품을 구상했다고 밝히고는 있다. 그러나 여기서 주의해야 할 것은 홍채는 어디까지나 모티브의 역할을 하고 있을 뿐, 튜브의 원이 홍채를 표현하기 위한 형상은 아니라는 점이다. 〈Gaze〉에 나타난 원은 철저하게 조형적인 gaze일뿐 그 어떤 다른 것이 아니다. 이런 점에서 〈Gaze〉연작의 gaze는 라캉 식의 응시 개념이나 일반적인 시선 또는 시각의 차원에서 파악될 수 없는 무한한





The Gaze installation view

조형적 힘을 축적하고 있는 재료와 형상의 gaze로 해석되어야 할 것이다. 이러한 조형적 힘이 〈Gaze〉연작의 근간을 이루고, 또한 조각의 본질인 공간과 매스, 그 사이의 관계를 여실히 드러낸다. 튜브의 원을 이루는 굴곡진, 그리고 섬세하게 파인 띠들이 만들어내는 깊이 있는 매스는 공간에서 변용을 거듭하면서 생성과 소멸의 원리를 응축하고 있는 듯 보인다.

폴리카보네이트라는 재료가 미학이 된다고 앞서 말하긴 했지만, 실상 이 말을 문자 그대로 이해해서는 곤란하겠다. 왜냐하면 궁극적으로 폴리카보네이트가 〈Gaze〉라는 ‘오브제 되기’를 위해서는 형상이 필요한 법이기 때문이다. 송영준의 작업을 처음 보면서 즉각적으로 떠올렸던 것은 아리스토텔레스의 질료형상론이다. 그리고 이후 시간을 두고 찬찬히 작품을 감상해보더라도 처음의 그 느낌이 달라지지 않는다. 널리 알려졌다시피, 아리스토텔레스는 플라톤과는 달리 이데아로서의 개념적인 본질이 따로 있는 것이 아니라 사물 그 자체에 있다고 보았다. 하나의 사물, 미술의 관점에서 보자면 오브제는 질료, 곧 재료와 그 재료를 사물, 곧 오브제로 가능하게 하는 형상으로 이루어진 것이다. 물론 이러한 질료와 형상의 구분은 실제의 구분이라기보다는 순전히 논리적인 구분이기에, 〈Gaze〉오브제는 질료(재료)이자 동시에 형상(원형)인 것이다. 이런 점에서 송영준의 조각은 재료의 미학을 의도적으로 내세우거나 본질을 관념적인 차원에서 표상하

려는 것이 아니라 단지 질료형상의 미학이 조형적으로 감지될 수 있게끔 하는 미학적 지표로 읽혀진다.

질료형상으로서의 사물, 그러니까 여기서 〈Gaze〉오브제는 현실 속에서 무한히 변용된다. 〈Gaze〉오브제의 표면은 색이나 광택 등으로 처리되고도 있는데, 이는 이러한 조형적 변용을 보여주기 위한 것이라고 짐작된다. 그러나 이러한 변용은 조형적 변수일 뿐 상수가 되지는 못한다. 그의 조각에서 상수는 〈Gaze〉오브제로서 현전하고 있다는 것이다. 감상자는 〈Gaze〉오브제를 오롯이 재료로서 그리고 동시에 하나의 형상으로서 느낄 것이다. 그러한 느낌은 한편으로 단순히 관념적인 것으로 해석되는 것이 아니라 오감에 반응하는, 달리 말해 몸에서 촉발되는 어떤 느낌이다. 또 다른 한편으로, 〈Gaze〉튜브는 질료형상의 메타포로서의 원으로 여겨질 수도 있다. 질료형상으로서의 〈Gaze〉오브제는 공간에서 매스로 무한히 변용될 뿐 어떤 의미로 규정될 수 없다. 무한계도에서 서로 뒤엉켜 형성된 튜브의 원에서 중심이라는 것도 아무런 의미를 갖지 않는다. 원에서 중심이라는 개념이 상실되고, 원은 그 모든 것을 표상하면서도 동시에 아무 것도 아닌 것으로 귀환한다. 조형적으로 귀환한 이 원은 재료와 형상에서 비롯되는 공간에서 자유롭게 떠돈다. 이런 점에서 〈Gaze〉연작에서 공간은 네거티브 공간이나 포지티브 공간으로는 결코 파악될 수 없는 놀이의 공간을 드러내 보여준다.



The Gaze installation view

본질에 중점을 두면서도 재료의 미학에 충실하고자 하는 송영준의 조각은 오늘날 ‘조각이란 무엇인가’라는 물음에 대한 작가의 고유한, 때로는 고집스럽기도 한 하나의 답변인 듯 보인다. 물론 작가가 이 거창한 물음을 염두에 두고 작업을 하고 있는 것은 아니지만, 그가 재료를 대하는 미학적 태도와 본질에 대한 조형적 정신을 오롯이 견지해 나가하고자 하는 것, 그 자체가 하나의 답변에 상응하는 것이라고 볼 여지는 충분하다. 〈Gaze〉 연작에서 질료형상의 미학이 앞으로 어떻게 전개될지 예측하기는 힘들다. 그러나 작가와의 대화를 통해 그가 이러한 미학을 간단히 멈추지 않으리라는 생각을 그리 어렵지 않게 읽어낼 수 있었다. 지금 현재 송영준의 질료형상의 미학이 완성되었다고 말하기는 어렵다. 작업에 대한 전반적인 평가는 그의 조형적 스펙트럼이 좀 더 넓어진 다음에야 비로소 정당하게 이루어질 수 있으리라고 생각한다. 그렇기는 해도 지금의 〈Gaze〉 연작에서도 질료형상의 미학에 대한 가능성이 점차로 그 조형적 현실성으로 드러나고 있다는 것은 확연해 보인다.



The Gaze part2-1
Polycarbon
30 x 15 x 32cm, 2019



The Gaze part3-6
Polycarbon
49 x 25 x 49cm, 2019



United cubes
Polycarbon
22 x 22 x 22cm, 2020



The accumulation of sphere
Ceramic
16 x 11 x 16cm, 2014

SONG YOUNGJOON

송영준



약력

도예를 전공하였고, 공간과 연결에 관한 조형 작업을 하고 있다. 최근 〈The Gaze〉(2019), 〈Gaze the 공간〉(2020), 〈United cubes〉(2020)의 3회에 걸친 개인전을 통해 ‘폴리카본’ 소재 연구를 하고 있으며, 현재 수원 푸른지대창작센터 레지던시에 참여하고 있다.

작가노트

- United cubes -

큐브들이 뭉쳐져 있는 형상, 그 큐브들은 철저히 뒷모습이다. 앞을 보고 있지 않다. 어 깨인지, 팔인지, 목일지, 무엇인지 모를 부분들을 서로 엉켜 붙잡고 무게중심이 되는 코어 쪽을 보고 있는 상황이다. 그러나 ‘shell’ 형태로 제작 되었기에 중심에는 아무것도 없다. 초질량 무엇이 이것들을 끌어당겼는지 모르나 실체가 없다. 파악을 못 한 것인지, 근본적으로 無인 것인지 아직 알 수 없으나 현재는 그저 서로 엉켜 중심을 바라보고 있다.

폴리카본 제작 공정은 노동 집약적인 작업이다. 작품 형태 특성상 안으로 파고 들어가 있는 부분이 많기 때문에 거푸집에서 탈형을 하고도 갈아내는 공정이 길다. 안이 꼭 차있는 석조 작업과는 달리 소재 특성상 껍질로 되어 있기 때문에 섬세한 공정이 필요하다. ‘정’으로 대략적인 표면정리를 한 후 핸드글라인더를 이용해서 오랜 시간 갈아낸다. 핸드글라인더는 오른쪽 회전으로 작동되므로 분진들이 온전히 작업자 쪽으로 발생한다. 그 분진 속에서 작업이 나온다 하겠다. 작업을 할수록, 뿌연 먼지 속에서 실체가 서서히 드러난다.

한유진

SUWON ART STUDIO PUREUNJIDAE
CHANGJAK SAEMTEO

이상을 향한 비상

이선영 미술평론가

슈퍼맨이나 배트맨, 스파이더맨 같은 밀착 의상을 입고, 만화 캐릭터처럼 얼굴이 큰 한유진의 작품 속 인물은 지상의 크고 작은 걱정거리를 일소하는 희망적 존재다. 다소간 평면적인 큰 얼굴은 눈썹의 각도나 눈의 크기 등 조그만 변화에도 다른 분위기와 이야기를 전달해 준다. 날개를 달고 때로 부처 같은 포즈를 취하기도 하는 ‘가릉빈가(迦陵頻伽)’는 날개가 있지만 아직 날지는 못하는 가능성이 현실화되지 못한 불안한 존재다. 가릉빈가는 여러 작품에서 동질이상의 모습으로 나타나 비상(飛上)을 꿈꾼다. 민화적 양식을 취하는 한유진의 작품이 길상(吉祥)적 의미를 가진 것과 맥락이다. 작가에 의하면 가릉빈가는 ‘길조를 의미하는 상상 속의 새’이다. 이것은 ‘불교에서 극락정토에 사는 새로 머리에는 여인의 얼굴, 몸은 새, 손은 사람의 손, 발은 새의 발을 하고 있다’ 한유진의 작품에서 길조는 모란과 함께하면서 효과를 발휘한다. 좋은 것에 좋은 것이 더해져 부귀영화, 극락 같은 지상적 존재의 희망이 투사된다.

비상을 꿈꾸던 젊은 시절의 소망이 담겼지만, 요즘같이 어려운 시국에는 사회적 확장성을 가진다. 작가가 선호하여 채택하는 고풍스러운 양식은 개인을 넘어선 인류의 소망을 담았다는 점에서 신화적이다. 인류학자 레비 스트로스는 [슬픈 열대]에서 ‘신화란 인간의 정신구조 속에 이미 존재하는 세계에 관한 하나의 영상’이라고 정의한다. 한유진의 작품에서도 꿈꾸어지는 이상은 마치 황금시대처럼 ‘어떤 안정된 전체감을 인간에게 제공하며, 슬픔을 축제에 의해 해결할 수 있고 그를 둘러싸고 있는 영혼의 지배력과 의사소통이 가능한 상태의 사회’(레비 스트로스)를 의미한다. 하지만 그것은 ‘어떤 존재하지 않는 사회상태’(루소)에 관한 모델이기도 하다. 한유진은 ‘신세계’라는 작품제목을 통해서 이상사회의 모습을 과거에 국한시키지는 않는다. 만약 그것이 과거와 유사해도 미지의 영역에 속한다. 납작코에 날렵한 눈, 모란 무늬의 의상은 동양 출신임을 알려준다. 코믹하면서도 귀여운 인물은 자신의 분신이라고 할 만한 창작물이지만, 민화의 다양한 소재와 기법을 차용한 작품은 만화를 닮은 현대적 민화다.

민화가 궁중 예술을 해학적으로 변형시킨 것이라면, 한유진의 민화 또한 변형 및 창작의 요소가 있다. 민화 자체가 민중들의 기복과 관련된 만큼, 창작 민화 또한 전통적 상징을 공유한다. 가릉빈가는 부귀영화를 상징하는 모란 무늬 옷을 입었으며, 홀로 또는 여럿이 나타나곤 한다. 그러나 어떤 모란은 화려한 색이 빠져있거나 신기루 같은 막에 가려져 있다. 색이 빠진 모란은 작가가 박물관에서 본 하얀 호분으로 그린 모란에서 영감을 받은 것이다. 작가의 연구에 의하면, 색이 사라진 모란은 ‘소병, 즉 장례식 관을 가리고 제사상을 차린 후 뒤편에 놓는 용도로 활용된 병풍’이다. 작가는 여기에서 죽음 이후에도 모란이 원래 가지고 있던 상징, 즉 현세의 평안이 내세까지 이어지기를 기원함을 본다. 하지만 동시에 죽음의 의미를 생각한다면, 실체가 사라진 하얀 형태는 ‘헛된 꿈’을 상징하게 될 터이다. 모란으로 상징되는 희망은 지금 여기가 아니라 그때 저기에 있다.

이 막연한 거리는 다양한 시도를 낳게 한다. 당돌하고 씩씩해 보이는 가릉빈가는 잃어버린 꿈을 찾는 여정을 포기하지 않는다. ‘비상을 꿈꾸다’ - 2010년 첫 개인전 이후, 연이어 열린 4번의 개인전 부제이기도 하다 - 는 그러한 희망을 말한다. 밑줄에 화려한 색의 형상이 잠재해 있는 작품 [花](2017)는 하얀 베일, 또는 거품 같은 막이 덮여있다. 꽃의 실루엣을 가진 허연 막은 답답할 수도 아련할 수도 있지만 부재/현전의 관계를 암시한다. 정사각형, 가로로 또는 세로로 긴 여러 규격이 있다. 붉은 톤, 푸른 톤의 밑층을 가지는 화면은 여러 방식으로 조합되어 걸리곤 한다. 꽃 ‘花’자의 의미에는 모란이 포함되어 있다. 전통적 상상 속에서 모란은 그냥 여러 꽃 중의 하나가 아니라 대표성을 지닌다. 모란은 가릉빈가에 입혀져서 정지된 상징을 넘어서 행위에 동참한다. 대중문화의 영웅들이 입는 짙은 의상처럼 가릉빈가도 활동적인 캐릭터이기에 행동 표시가 확실히 나는 의상이 채택됐다.

작품 [花 2017]에서 가릉빈가는 구름에서 홀연히 나타나는 자세다. 중앙과 마찬가지로 정사각형의 작품 두 개가 양옆에 배치된 이 작품에서 몽실몽실한 형태는 바로 모란이다. 가릉빈가는 모란에서 출현하는 것이다. 작품 [비상 2013]에서 보이지 않은 장애품을 땀을 넘듯이 힘차게 건너뛰는 가릉빈가에게서는 태양과도 같은 에너지가 뿜쳐 나온다. 하지만 회색빛 배경의 [가릉빈가](2011)는 날개가 공공 묶인 채 화가 잔뜩 난 모습이다. 가릉빈가의 행위는 부처의 수인(手印)처럼 섬세하기도 하다. 작품 [가릉빈가 2019] 한 쌍은 가부좌에 수인을 한 인물이 은색, 금색 모란을 하나씩 들고 있다. 최근의 [가릉빈가](2020)에서 모란은 머리 위에서 자란다. 가릉빈가는 정신적이든 육체적이든 모란의 화신이며, 그에

결맞게 행동한다. 인물들이 여럿 나올 때 작가는 연출가의 입장에서 다양한 상황을 전달한다. 모란 안팎의 그들은 때로 부귀영화를 쟁취하기 위해 부질없는 경쟁을 한다.

양극화에 의해 부가 더욱 귀해진 시대 부귀를 누릴 신세계는 없지만은 않다. 작품 [신세계 2019]는 산, 구름, 물 등 동양적 유토피아의 요소가 두루 배치되어 있지만, 거센 물살에 잠겨가는 집이나 탈색된 모란들은 불길한 징후를 보인다. 작품 [신세계 2012]에도 대홍수 같은 재난 속 기울어지는 집 등이 종말론적이지만, 민화 특유의 밝음이 깔려 있다. 무너지는 세상 속에서도 인물이 중심을 잡아주곤 한다. 가릉빈가는 언제나 화면 중심에 나타나며, 대개 배경은 단색이어서 존재감이 부각된다. 가릉빈가는 이상향을 찾지만 그것은 행복의 파랑새처럼 이미 가까이 있을지도 모른다. 아마도 자신 안에 말이다. 가릉빈가가 수행하는 수도자 같은 모습을 자주 하고 있는 것은 우연이 아니다. 화면의 한 가운데 존재하는 그것은 낙원처럼 세계의 시초이자 중심이 된다. 신화학자 진 쿠퍼에 의하면, 중심은 ‘전체성, 순수한 존재, 만물의 기원, 우주 축, 모든 사물이 그 주위를 도는 한 점’이다. 낙원 또한 그러하다.

낙원은 ‘모든 가능성을 합한 점, 성스러운 공간, 시간과 공간을 초월하는 곳이며, 소우주와 대우주의 교차점, 모든 대립물이 사라지는 화해의 점’(진 쿠퍼)이기 때문이다. 대개 식물이 그런 역할을 해왔고, 한유진의 경우 모란이 그렇다. 작품 속 주인공은 이미 모란과 일체화되어 있다. 작품 속 모란은 낙원에 빠지지 않는 풍요의 나무 같은 위상을 지닌다. 날개달린 인물들은 그들보다 거대하게 표현된 모란 안팎에 배치된다. 자크 브로스는 [나무의 신화]에서 에덴동산 한가운데에 있는 생명나무의 예를 든다. 에덴동산은 서구의 대

표 신화지만 완벽한 이상사회의 중요한 구성요소 중 생명의 나무가 존재한다는 발상은 한유진의 작품 속 모란 또한 이러한 보편적 상징 속에 위치하게 한다. 신화학자 진 쿠퍼에 의하면, ‘에덴동산/정원의 한가운데서는 생명의 나무는 원초의 낙원 상태가 가지는 완전성’을 나타낸다. 그것은 또한 어마어마한 풍부함의 상징이다. 한유진의 작품 속 그러한 풍요로운 생명의 나무는 수많은 꽃이 뭉쳐져 원형을 이루고 있는 [花 2017 - 1]에 선명하다.

[花 2017 - 2]에서 화면의 중심에서 자라나는 나무는 그 아래 많은 추종자들을 거느린다. 작가는 세상을 어둡게 보지만, 칙칙하게 표현하지는 않는다. 작가의 자의식이 투사된 캐릭터는 어두운 상황에도 불구하고 물심양면으로 고군분투한다. 아름다운 색과 상징적 도상이 가득한 작품은 밝고 몽환적이다. 그 자체로 긍정적인 느낌을 주는 산, 구름, 물 같은 도상에는 형태를 만들 때 다른 색으로 외곽선을 둘러 밋밋함을 방지하기도 한다. 자연 문양이 자세히 그려진 이전의 층이 완전히 사라지지 않는 중층적 작업에서 펄이나 은박 등 빛나는 재료도 사용하여 화면을 환하게 만든다. 전면(all over) 구도는 각각의 화면을 설치적인 방식으로 유연하게 배치할 수 있게 한다. 걱정스러운 세태를 상징하는 침수 이미지는 형식적으로도 관찰된다. 호분 물감 농도를 진하게 해서 떨어뜨려 판을 흔들어 장지 위에 얼룩지거나 흘러내리는 느낌은 화사함 속의 멜랑콜리를 느끼게 한다.

차고 이지러지는 성질을 가지는 달 또한 양면성을 가진다. 작가는 ‘주기적이고 항구적인 달의 운동은 삶과 죽음을 끊임없이 반복하는 영생(永生)의 존재로, 생성 - 죽음 - 재생이라는 윤회의 이미지로 인식’ 되어졌음을 말한다. 작가는 ‘민화의 십장생도(十長生圖)에서 달과 함께 장수를 상징했던 구름을 같이 그려 넣어, 상서로운 의미를’ 더하였다. 달은 근현대에 와서 전형적이 된 선적 시간이 아닌 순환적 시간을 상징한다. 동서고금을 통 털어 순환하는 시간개념은 즉 창조, 완성, 쇠퇴, 멸망, 부활의 끊임없는 주기를 따랐다. 종교학자 엘리아데는 달의 주기가 이러한 시간의 순환개념 형성에 상당한 역할을 했다고 하면서, 끝없이 회전하는 시간과 우주의 개념은 이상향의 신화들 사이의 뚜렷한 공통점이라고 말한다. 린넨에 채색한 작품 [月](2012)에서는 둥근 달 위에서 한쪽발로 중심을 잡고 서있는 인물이 마치 달의 여신 같은 모습이다. 달이라는 소우주에는 여러 인물들이 여러 자세로 상호작용한다.

인물들은 큰 머리 때문에, 특히 아이들을 포함한 공공프로젝트에 많이 참여해왔던 작가의 이력에 비춰보면, 어린이로 보이지만 나이가 고정된 것은 아니다. 같은 스타일의 옷을 입

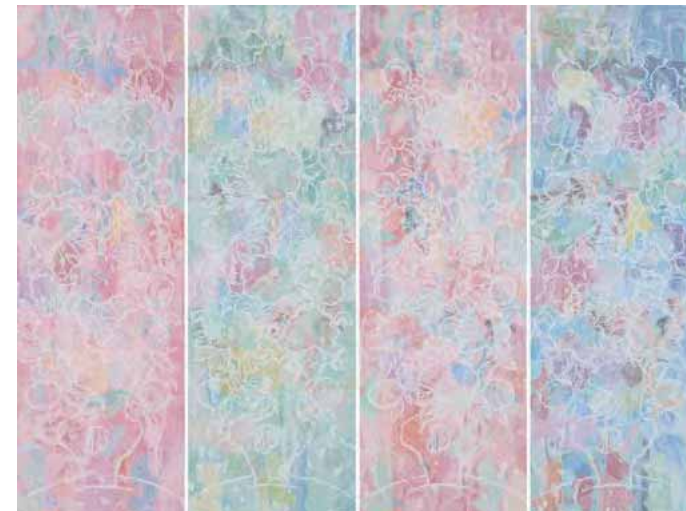


비상을꿈꾸다 롯데갤러리 초대전 전경 사진

었지만 성별은 드러난다. 자신을 투영했지만 작가와 닮지는 않았다. 길상, 기복, 또는 희망 사상은 부재를 통해 말할 따름이다. 가릉빈가는 팍팍한 현실을 돌파하려는 과정에서 무릉도원을 꿈꾼다. 작가의 키워드 중 하나인 ‘비상(飛上)’은 부정적인 지금 여기로부터의 도약을 말한다. 초월적 비전속에 여러 종교가 떠오르지만 한유진의 작품 세계와 가장 가까운 것은 불교이다. 도상 하나하나가 상징적인 민화와 마찬가지로 작품 속 산, 물, 구름, 달, 해, 모란, 새의 모습을 한 인간 등이 한데 어우러져 하나의 풍요와 안녕을 원하는 상징적 우주이다. 작가의 희망사향이 투사된 환상의 세계는 2019년 전시제목처럼 ‘꿈의 정원’을 이룬다. 정원은 두려움이나 노동에 시달리지 않아도 되는 완벽한 자연을 상징한다.

한유진이 바라는 낙원은 정원인데, 그 또한 많은 전통문화에서 공유된다. 진 쿠퍼에 의하면 많은 전통문화에서 낙원(paradise)은 ‘둘러싸인 정원’, 정원을 이루고 있는 섬, 또는 ‘녹색의 섬’이다. 진 쿠퍼에 의하면 낙원이란 ‘원초의 완전성과 황금시대의 상징이며 우주의 중심, 태고의 더럽혀지지 않은 무구함, 지복, 신과 인간, 그리고 모든 생물의 완전한 교류’를 의미한다. 한유진의 작품 속 주인공 가릉빈가 자체가 모란과 새 등 동식물과 합체된 상태이다. 하지만 유토피아는 그 어원에서 드러나듯이 ‘어디에서도 찾을 수 없는 곳’(토마스 모어)이기도 하다. 그 자체가 이상주의적인 예술은 유토피아적 사고와 가까웠다. 예술은 ‘예술언어를 변화시킴으로서 사고 형태도 변화시킬 수 있으며, 사고 형태를 변화시킴으로서 삶의 모습도 변화시킬 수 있다는 논리’(로버트 휴즈)를 가지고 있기 때문이다. 그러한 사고는 예술 언어를 현실과 등치시킨다는 점에서 관념적, 또는 이상적이다.

하지만 코드화가 보다 넓고 깊게 현실을 잠식하는 정보혁명 사회에서는 달라질 수 있다. ‘전위’라는 단어가 문화예술 영역에서 사용된 바와 같은 맥락에서 처음 사용된 것이 19세기의 유토피아적 사회주의자였던 생시몽이었다는 것은 의미심장하다. 유토피아적 사유는 개인의 소망을 넘어서 집단행복의 추구로 변화할 때 정치적, 혁명적 함의를 띠곤 한다. 철학자 에른스트 블로흐는 [희망의 원리]에서 예술적 카테고리로서 ‘예측된 상’을 설정하고 예술영역에서 나타나는 유토피아의 요소를 해명하려 하였다. 그에 의하면 백일몽, 판타지 등은 유토피아적 요소를 지닌다. 인간의 영혼 속에서 ‘아직 의식되지 않은 것’이 떠오르듯이 그렇게 이 세상에서 ‘아직 이루어지지 않은 것’이 창조된다는 것이다. 모란 향기 가득한 곳을 꿈꾸는 가릉빈가는 예술적 상상력과 이상향에 대한 관념을 만나게 하며, 대중문화의 영웅들과 비교해도 될 만큼 친근성을 갖추고 있다.



花 2018-1
장지에 채색
150 x 200cm, 2018



花 2020-1
장지에 채색
72 x 106cm, 2020

迦陵頻伽 2020-1
린넨천에 채색
80 x 48.5cm, 2020



家 2020-1
린넨천에 채색
91 x 73cm, 2020

HAN YUJIN

한유진



약력

개인전 5회(미스홍갤러리, 가나아트스페이스, 화봉갤러리, 롯데갤러리, 대안공간 눈) 및 2005 - 2020 다수의 그룹전에 참여하였습니다. 이번 2020 예술문화공간특화사업 <chaosmos : 새로운 질서> 외에도 2019 수원문화재단 수원시문화예술발전기금 <산수, 풍경 그 경계에서 노닐다> 등 다양한 프로젝트를 진행하고 있습니다.

작가노트

본 전시의 제목은 꿈의 정원이다. 우리는 다양한 꿈과 희망을 품고 살아간다. 본인 역시 사람의 모습을 하고 있는 새(가릉빈가(迦陵頻伽 : 길조를 의미하는 상상 속의 새))를 소재로 긍정적이고 밝은 미래를 표현하고자 했었다. 그러나 현실은 녹록지 않고 나의 바람은 저 멀리 꿈속에서만 가능한 신기루 같은 것일지도 모른다는 회의감이 드는 요즘이다. 꿈속에서만 가능하다면 그것은 희망이라 말할 수 있을까? 그 누구도 대답해 줄 수 없는 희망의 끈을 놓지 않기 위해 뿌연 안개 속 어딘가에 있을 밝은 세상으로 인도해줄 나만의 정원을 열어보고자 한다. 나의 그림 속에 표현되어 있는 정원은 현실과 이상 사이 그 경계에 있는 공간이다. 일종의 환상의 세계라 말할 수 있겠지만, 이를 표현하여 전시함으로써 신기루와 같은 희망을 전하고자 한다.

KWAK JI SU

곽지수

SUWON ART STUDIO PUREUNJIDAE
CHANGJAK SAEMTEO

제스처, 움직임, 말, 이미지, 마음

안소연 미술비평가

“명확히 정의 내릴 수 없는 정체성과 그것에 잠재된 가능성”에 대하여 말하고 있는 곽지수의 작업은, 2016년부터 현재에 이르기까지 조금씩 변화를 겪으며 나름의 연속적인 흐름을 이어온 것처럼 보인다. 물론 이 짧은 시기에서, 그가 느꼈을 변화는 상대적으로 더 컸을지도 모르고 작업의 연속성보다는 반복되는 중단과 단절에 대하여 말하는 것을 스스로 더 솔직하다고 생각할지 모른다. 하지만, 지연된 일련의 시간들을 되돌아봤을 때, 미처 다 건져 올리지 못한 잔해들을 매개하여 유보해 두었던 “무엇”을 알아차리게 된다는 것은 현재가 된 과거에 대한 미래의 시간이 지닌 또 다른 가능성일 테다.

곽지수의 최근 진행 중인 작업은, 자신의 경험에서 취합한 임의의 조형적 함의를 드로잉을 통해 풀어내고 이를 조각 - 오브제나 설치의 맥락으로 구체화하는 일련의 과정 안에서 대개 이루어진다. 그는 주로 “문화적 차이와 말의 한계로 인해 설명되지 못했던 개인의 서사를 시각 언어로 가시화”한다. 이를테면, 그가 작가노트에서 밝힌 바와 같이, “모르는 사람들의 사물과 그들에 대한 서술을 바탕으로 가상의 공동체나 만남을 연출했다”고 하는데, 이는 “다른 사람들의 이야기를 수집하고 재구성”하는 과정을 통해 “내부자/외부자의 경계와 일시적이고 불안정한 소속감에 대해 질문”하는 것을 뜻한다고 했다. “모르는 사람들의 사물과 그들에 대한 서술”을 수집하고 재구성하는 일을 통해, 그 안에 잠재되어 있는 시각 언어의 가능성을 끌어내려는 시도가 어떤 경계의 정립과 분할에 대하여 질문을 내놓는 듯하다.

2016년부터 현재까지의 작업을(새롭게) 잇는 하나의 변곡점으로 <커플>(2018)에 주목해 보는 게 좋을 듯한데, 같은 시기에 비슷한 방식으로 제작한 <무제>(2018)나 <화분들>(2018)을 같이 놓고 봐도 된다. <커플>은 재료 - 석고, 와이어, 구슬, 깃털, 머리끈, 컬러 인쇄물, 파스텔, 폼 스프레이, 모조 원석 - 의 물성과 그것을 “커플”이라는 단어로 서로 매개하여 추상적으로 다루는 감각에 대해 환기시키는 설치 작업이다. 그의 설명에 따르면, 길에서 피상적으로 경험한 하나의 사건으로, 소통이 잘 안 되는 것 같아 보이는 어떤 커플에 대한 짧은 인상을 조형적으로 나타낸 것이다. 당시, 곽지수는 자신과 아무런 상관도 없고 접점도 없는 지나가는 사람들과 그들이 어떤 찰나에 드러내는 장면에 흥미를 느껴, 이를 조형적으로 변환해 작업에 가져올 만한 것이 있을지 스스로 모색하는 시간을 가졌던 것 같다. 그 속사정이야 어쨌든 간에 표면 - 몸짓, 움직임, 표정 등 - 에 드러난 현상으로서의 “장면”을 포착해, 그것을 사물을 비롯한 몇몇 재료를 이용하여 일체 감각적인 물성만을 다루려는 조형적 실험과 서로 이접시켜 놓을 만한(미학적이면서 무대적인) 가능성을 살핀 것이다.

조금 거슬러 올라가 보면, <풍경>(2016), <기도 벤치>(2017), <안전제일>(2017), <유보>(2017) 등의 작업에서 누군가의 행위와 누군가의 말, 누군가의 역사와 누군가의 삶을 향한 시선과 그 시선 사이에 놓인 거리감에 대한 미세한 조율이 느껴진다. 유독 그는 이때 당시 특정 집단 내에서 깊은 상징과 서사의 함의가 깃들여 있는 행위나 사건에 주목해, 그것에 몰입하거나 가담함으로써 자신의 정체성을 확증하는 대신, 그것으로부터 반복적



퍼포먼스, Erin Jane Nelson의 Kantan An Libe Tavleau, 2013

인 제스처나 움직임이나 형태와 같은 조형적 특성을 끌어내 그것이 가진 또 다른 잠재적 힘과 또 다른 감각과의 연대 가능성을 가시화한 것으로 보인다.

예컨대, 〈기도 벤치〉의 경우 기도하는 몸짓과 그 운동성이 기계의 작동 원리로 재구축돼 단지 삼각형의 영역 안에서 하얀 공의 무게 중심을 조율하는 물리적 힘으로 전환된다. 기도하는 무릎, 기도하는 손, 기도하는 몸, 기도하는 마음, 그것이 만들어내는 물리적 힘에 대한 추상적 사유로 나아갈 가능성을 여기서 가늠해 볼 수 있을 것이다. 한글로 된 “안전제일”이라는 문구와 그것을 기호화하는 형식 - 글자 모양, 색, 텍스트 방향 등 - 을 그대로 차용한 〈안전제일〉에서, 광지수는 그 언어를 수직으로 회전시키는 가시적인 개입을 통해 언어의 기능을 상쇄시키고 병풍같이 “가만히 서 있는” 구조물로 보이도록 해 이 “왜곡된 형태” 안에 잠재되어 있는 서술의 범주를 계속해서 이동시킨다. 광지수는 디지털 자수로 제작한 〈풍경〉에서도 비슷한 시도를 보여줬다. 1965년 6월 22일 한국의 일간지에서 발행한 신문 기사를 이용해, 그는 한자어나 옛 문자 표기법에 따른 문자로 정확한 읽기와 이해가 불가능한 기사문을 삭제함으로써 서사가 빠져나간 사진과 숫자와 편집선들만 남겨 디지털 자수로 제작했다. 이처럼, 이때의 작업은 사회나 역사 안에서 특정한 상징과 서사를 함의하고 있는 것들에 주목해 그것에서 서사를 제외하거나 재구성하는 일련의 시도를 통해 그가 말한 시각 언어의 가시화 및 새로운 가상의 만남과 접촉을 모색했던 것으로 이해해 볼 수 있을 것이다.

〈커플〉, 〈무제〉, 〈화분들〉은 기존의 관심에서 더욱 미학적인 시도로 옮겨가는 과정을 보



2019 In - Between States 전시 풍경



2018 Alienable Rights 전시 풍경

여준 단계라 할 수 있다. 현실의 경험에서 의도적으로 낱말의 사건과 서사와 심지어 시시콜콜한 사연들까지 외면하거나 삭제하거나 드러내지 않음으로써 단지 일련의 상황에 대한 추상적인 감각을 조형의 언어로 시각화하는, 미학적 실천의 면면을 보여준 셈이다. 그는 가끔 나와의 인터뷰 도중에 “미화시킨다”는 단어를 종종 사용했는데, 명확히 정의할 수 없는 현실의 술한 서사를 가로질러 그 서사를 감싸고 있는 제스처, 움직임, 언어, 이미지, 그리고 누군가의 마음에서 더 큰 사유를 포괄해내는 미학적 순간들을 발견해내고자 했던 것 같다.

〈인사하는 15가지 방법〉(2018)이나 〈I've Been Around(For a While)〉(2018 -)의 경우, 그러한 맥락이 더 강조된 미학적 함축과 가능성을 시사한다. 타인과의 접촉의 제스처가 남긴 흔적, 어떤 일상의 시나리오를 딛고 카메라 앞에 붙들어 놓고자 했던 존재들, 단지 알 수 있는 것이라고는 흔적과 존재의 표상/이미지뿐인데, 광지수는 그것을 하나는 세라믹으로 하나는 그림으로 옮겨 서사 없는 불확실한 형태들이 “예술적 형태”로서 임무를 다할 어떤 방식들을 취했던 셈이다. 이때 그는 이러한 예술적 형태에 다가갈 수 있는 새로운 감성의 공동체를 상상했던 모양이다. (이러한 시각은 지난 수년 간 예술 현장에서 랑시에르(Jacques Rancière)를 중심으로 뜨겁게 논의되었던 미학적 사유에 대해 충분히 떠올리게 한다)

최근에 스튜디오에서 진행 중인 작업들은 그 연속에 있다고 할 수 있겠다. 먼저, 입체적인 조각 - 오브제 작업과 그것에 대한 설치에 앞서 그는 드로잉을 통해 조형적이고 추상



2017 〈안전제일〉작업 과정



2017 〈기도벤치〉작업 영상

적인 감각을 한껏 구체화하는 것처럼 보인다. 몇 년 전에 비해 거대 담론이나 크고 보편적인 사회 정치적 현상에 대한 이슈를 관찰하던 시점에서 자신의 주변으로 미시적 거리 안에 시선을 옮겨 놓은 객지수는, 자신을 둘러싼 일상의 구체적인 상황들에서 추상적인 사유를 이끌어낼 만한 조형성을 발견하고 관찰하고자 한다. 그것은 주관적인 감각과 추상적인 사유의 연대를 이끌어내기, 불확실하고 불확정적인 함의가 부추기는 알 수 없음에 대한 지각을 미학적 감각으로 변환해 어떤 흐릿한 “합의”에 도달할 가능성을 시사하기도 한다. 따라서, 그에게 필요한 것은 그러한 합의가 이루어지는 “장”으로서 “무대”가 필요한 것이며, 그것은 우리가 익히 알고 있는 화이트큐브의 질서를 초과하는 더 큰 가상적 힘을 전제로 장소로 상정될 것이다. 그가 집중하고 있는 드로잉과 조각 - 오브제의(단조로운) 물성을 확장시킬 무대를 내가 상상하고 있는 것은 그 때문이다.



기도 벤치
2017



인사하는 15가지 방법
2018



유보
2017



2019 A Perfect Measurement 전시 풍경



I've Been Around (For a While)
2018 -

박지현

SUWON ART STUDIO PUREUNJIDAE
CHANGJAK SAEMTEO

KWAK JI SU

곽지수



약력

곽지수는 1993년 수원생으로 조각, 설치, 드로잉 등 다양한 매체를 넘나드는 현대 예술가이다. 작가는 지난 15년간 캐나다, 중국, 미국에서의 유학 생활을 바탕으로 환경에 따라 변화하는 정체성과 일시적이고 불안정한 소속감에 대해 다룬다. 2018년 시카고 아트 인스티튜트 순수미술과를 졸업하고 에이커 레지던시와 버몬트 스튜디오 센터에서 입주 작가로 활동했으며, 뉴욕 33 오처드 갤러리 [Send Your Location], 시카고 아트 디파트먼트 [Port of Call], 에이커 프로젝트 [In - Between States], 사이트 갤러리 [A Perfect Measurement], 슬로우 [Alienable Rights] 등 다수의 단체전에 참가했다.

작가노트

곽지수는 조각, 설치 작업을 통해 유동적 정체성과 소속감이라는 주제를 폭넓게 다룬다. 최근 작업에서는 모르는 사람들의 사물과 그들에 대한 서술을 바탕으로 가상의 공동체나 만남을 연출했다. 다른 사람들의 이야기를 수집하고 재구성한 이 시도들은 내부자/외부자의 경계와 일시적이고 불안정한 소속감에 대해 질문한다. 작가는 현재 미지에 대한 불안감이 억압과 차별로 해소되는 방식에 관심을 가지고 새로운 접근 방식을 탐구 중이다. 문화적 차이와 말의 한계로 인해 설명되지 못했던 개인의 서사를 시각 언어로 가시화하여, 명확히 정의 내릴 수 없는 정체성과 그것에 잠재된 가능성을 제시하고자 한다.

빛무늬의 눈부처

- 박지현의 ‘무늬’ 미학

김종길 미술평론가

서로가 주체로서 서로가 일체(一體)로서 관계하고 있는 그 의미의 실상(實相)은 정작 이 ‘즉(卽)’이라는 오묘하고도 현묘한 사이에서 거대한 무시무종(無始無終)의 관계를 이루며 일어나는 것은 아닐까? -작가 노트 중에서

#1. 일체(一體)의 관계 : 하나 몸의 하나 마음

박지현의 작품들은 여러 이미지들이 겹을 이루면서 만들어 내는 하나의 환(幻)이다. 한지를 칼로 오려서 만든 이미지들이거나 혹은 먹으로 그린 이미지의 뒤태를 드러내는 방식을 취하는데, 그럴 때마다 그는 반투명의 한지 한 장으로 표면을 뒤덮어 이미지들의 윤곽을 얼비추는 방식으로 뒤바꾼다. 하여 그 이미지는 어렴풋하게 비추일 뿐 생생하게 살아 오르지 못한다/않는다. 겹을 이룬 이미지들이 현실을 이룬 미학적 실체로서의 실재(實在)일 터인데, 그 위를 살포시 감싸고 있는 흰 종이는 그 모든 것을 불현 듯 심연(深淵)으로 가라앉히는 사건을 만들고 있는 것이다. 심연은 먼 과거로부터 표상되어 솟아나는 술한 활동문화의 사건들이자 정신이라는 하나의 몸/실체이다. 그 몸의 본체를 불교에서는 ‘상즉(相卽)’이라고 한다. 그의 작품을 정면이 아닌 옆면에서 보면 이미지 없이 흰(우물)면만 보인다. 우리 눈에 보이는 이미지(色)는 찰나의 순간일 뿐이다. 그 찰나의 연속이 눈에 어려서 실재하는 것처럼 보일 뿐 시간 앞에서 모든 이미지는 텅 빈 빈탕의 공(空)이다. 그래서 일체(一切/一體)는 오롯이 마음에만 있을 뿐이라고 불교는 가르친다. 그의 작품 제작 과정은 개별적 이미지들이 서로서로 이어지는 ‘상입(相入)’의 연속이다.

이 꽃 저 꽃이 서로 기대어 피었으니 화엄(華嚴)이 따로 없을 터. 그 과정이 또한 장엄이다. 겹으로 두드러지는 상입의 이미지들이 결국 하나의 몸이라는 상즉의 결론! 그런데 그 모든 것이 ‘흰’이라는 환에 휩싸이는 미학적 사건은 ‘참모습(實相)’이 무엇인지를 묻고 있다.

#2. 의미의 실상(實相) : 서로 주체의 ‘마주봄’

〈뜻밖의 초록을 만나다〉(아트스페이스 광고, 2019.11.29.~2020.3.29.)에 그는 〈빛 - 사이 - 무늬〉(2019)를 출품했다. 재료가 한지, 비단, 자연식물이다. 한지를 바탕에 두고 마른 식물을 올린 뒤 비단으로 감싼 평면작품 10점. 그는 20여 년 동안 ‘무늬’에서 ‘빛무늬’로, 또 ‘빛 - 무늬’에서 ‘빛무늬 - 卽’로 주제를 탐색해 왔다. 광고 전시에서는 ‘빛 - 사이 - 무늬’를 쓰고 있다. 작품 제목에서 드러나는 이 말들은 그가 사유하는 미학적 개념이면서 주제이고 또 철학적 탐색의 영토이자 지향(志向)이기도 할 것이다. 처음 그가 제시한 ‘무늬’ 작업들은 민화에서 쉽게 살필 수 있는 꽃의 문양이며 무늬였다. 대체로 모란꽃의 이미지들이 두드러졌는데 먹과 채색으로 그렸다. 먹과 백토, 먹과 레진, 채색과 콜라주를 실험하다가 2006년에 처음 반투명의 흰 한지로 씌우는 작업을 시작했다. 이때 처음 ‘흰(한지)’에 대해 깊게 사유했다. 흰의 개념은 ‘숨어있는 것의 드러남’을 뜻하는 ‘발



빛무늬 - 卽, 2019 _ 전시 전경

현(發現)’이었다. 소설가 한강은 『흰』에서 “날카로운 시간의 모서리 - 시시각각 갱신되는 투명한 벼랑의 가장자리에서 우리는 앞으로 나아간다. 살아온 만큼의 시간 끝에 아슬아슬하게 한 발을 디디고, 의지가 개입할 겨를 없이, 서슴없이 남은 한 발을 허공으로 내딛는다.”(11쪽), “어둠과 빛 사이에서만, 그 파르스름한 틈에서만 우리는 가까스로 얼굴을 마주본다.”(117쪽), “모국어에서 흰색을 말할 때, ‘하얀’과 ‘흰’이라는 두 형용사가 있다. 솜사탕처럼 깨끗하기만 한 ‘하얀’과 달리 ‘흰’에는 삶과 죽음이 소슬하게 함께 배어 있다.”(186쪽)고 말한다. 박지현의 ‘흰’은 칼로 오려내는 ‘날카로운 시간의 모서리’들을 ‘의지가 개입할 겨를 없이’ 한 장의 한지로 덮은 사건에 있을 것이다. 그리고 그 사건은 삶과 죽음이 배어 있는 소슬함이고. 관객은, 아니 우리는 그 흰이 발현시키는 어둠과 빛 사이에서, 파르스름한 틈에서 ‘빛무늬’와 마주하게 된다. ‘즉(卽)’은 그렇게 ‘나’와 ‘빛무늬’가 서로 마주하는 순간의 ‘마주봄’에 있다.

#3. 즉(卽)의 오묘하고 현묘한 사이 : 서로가 서로를 얼비추는 빛의 그물코

너와 나, 우리. ‘너나’는 우리말에서 서로를 구분할 수 없는 말이다. 너나가 마주볼 때 서로의 눈에 어리는 너나를 ‘눈부처’라고 한다. 서로가 서로에게 부처라는 이야기는, 너나가 ‘공(空)’의 주체로서 ‘깨달음’의 텅 빈 참나(眞我)로 가득하다는 것을 의미한다. 박지현의 작업은 ‘겹’이라는 층을 갖는다. 마치 그것들은 ‘서로 주체’의 이미지로 서로를 잇고 기대며 살아 오르는 듯 보인다. 하나 위에 다른 하나가 포개질 때 이미지는 죽는 것이 아니라 새로운 이미지로 생성되는 것이다. 그 생성의 이미지들은 들러붙어서 강제적으로



빛 - 사이 - 무늬, 240 x 120cm, 한지위에 묵탄, 2018

어떤 ‘하나’를 이루려고 하지 않는다. 그는 그 이미지들이 숨 쉴 수 있는 ‘틈’을 주어 ‘서로 서 있는 하나’로 만든다. 그리고 그 위에 ‘흰’이라는 상징을 올린다. 최종적으로 우리가 마주하는 것은 바로 그 ‘흰’이다. ‘흰’은 깊은 우물의 수면처럼 그 내부의 이미지를 어렵게 얼비춘다. 모든 것은 그렇게 얼비추는 이미지로 살아서 ‘흰’에 어리는데, 어려서 쏟아지는데, 그 이미지들이 또한 오묘하고 현묘하다. 노자는 『도덕경』 제1장에서 “常無欲以觀其妙, 常有欲以觀其徼. 此兩者, 同出而異名, 同謂之玄. 玄之又玄, 衆妙之門.”라고 했다. “본연의 무는 오묘함을 보이고, 본연의 유는 되돌아감을 보게 한다. 이 둘은 같은 곳에서 나와 이름이 다르니, 그 같은 것을 현(玄)이라 한다. 현묘하고도 현묘하며, 모든 오묘함의 문”이라는 뜻. 그 문의 실체가 ‘흰’이고 ‘빛의 그물코’이다. 서로가 서로를 끝없이 얼비추는 중중무진(重重無盡)의 그물코! 그 그물코는 시작과 끝이 따로 없다. 거대한 우주의 얼나(大我 : 우주의 본체로서 참된 나)이고, 마음의 본 바탕(心體)이기 때문에. 그러므로 그의 작품들은 ‘흰’에서 발현되는/솟나는 온갖 ‘빛무늬’의 눈부처라고 할 수 있지 않을까!



뜻밖의 초록을 만나다 _ 작품 설명



빛무늬, 무경계프로젝트, 2018 _ 전시 전경



빛무늬 - 卽
한지커팅과 목탄
160 x 1586cm, 2019



빛 - 사이 - 무늬
자연물과 비단 및 망
90 x 90cm(10점), 2019



빛무늬
한지커팅과 채색
90 x 120cm, 2016



모란무늬도
한지와 종이커팅
130 x 90cm, 2018



뿔밖의 초록을 만나다, 2019 - 2020 _ 전시 전경

PARK JIHYUN

박지현



약력

강남대학교 동양학과 졸업. 홍익대학교 미술대학원 동양학과 석사과정. 2019년 ‘빛무늬 - 郎’ 외 5회의 개인전과 2019 - 2020년 광고아트스페이스에서 ‘뜻밖의 초록을 만나다’, 2019년 실험공간 UZ에서 ‘무경계프로젝트 - 온새미로전’ 등 다수의 기획전과 단체전에 참여했다.

작가노트

「육조단경六祖壇經」 혜능(惠能)은 바람에 흔들리는 깃발을 보고, “저것은 바람이 움직이는 것도 아니고 깃발이 움직이는 것도 아니다. 네 마음이 움직이는 것이다.”라고 한다.

나는 왜 모란무늬를 그리고 오리는가. 아마도 바람을 안고 움직이는 깃발처럼 빛을 담은 무늬를 통해서, 내 마음 또한 움직이고자 하는 것은 아닐까. 무늬가 무늬를 이루며 스스로의 제 빛으로 피어나듯이, 그 ‘빛무늬’를 통해서 궁극엔 나를 보며, 나를 만나고 싶기 때문이다. 그 작용 속에 오롯이 나를 맡기고 마주하며, 그저 ‘있는 그대로’를 받아들이고 싶다. 품고 발하되 머뭇없이 드러내는 무색이현색(無色而顯色)의 반투명한지처럼, 그 여여(如如)한 본연의 모습으로 말이다.

채효진

SUWON ART STUDIO PUREUNJIDAE
CHANGJAK SAEMTEO

두께를 알 수 없는 그림

안소연 미술비평가

“...바람에 흔들리는 나무의 모습을 하얗게 칠해보고도 싶고 작은 크기의 밤바다 시리즈도 그리고 싶은데 뭔가 두렵기도 하고 자꾸 의심이 들어서 시도를 하고 있지 않은 상태이다.” -작가의 글 중에서

그동안의 작업을 정리해서 모아 놓은 188페이지 분량의 포트폴리오 마지막에, 채효진이 적어 놓은 몇 개의 문장 중 하나를 나는 이 글의 첫머리에 옮겨 놓았다. 그리고 나는 지금, 그가 정말 바람에 흔들리는 나무의 모습을 하얗게 그려 놓았을 지, 밤바다를 작은 그림으로 연거푸 완성시켜 놓았을 지, 모든 게 궁금하다. 그래서 바람에 - 흔들리는 - 나무를 생각해 보았다, 내가 아는 하얀 색 형상의 그림도 떠올려 보았다, 밤바다의 크기를 머릿속에서 가늠해 보았다, 또, 그림의 개수가 나의 지각에 관여하는 실체에 대하여도 생각해 보았다. 그러다가, 내가 이미 봤던 그의 그림들 가운데, 하얀 형상, 즉 하얀 나무의 형상이 있었음을, 밤바다의 풍경도 있었고, 밤을 연거푸 그렸던 그림도 있었음을, 기억해냈다. 그런데도 그는 아직 “뭔가 두렵기도 하고 자꾸 의심이 들어서 시도를 하고 있지 않은 상태”라 했다.

하얀 형상

내가 본 것 중에 하얗게 칠한 나무에 대한 기억은 〈기척〉(2018)이었다. 그리고 나무가 아니더라도 나무 만한 인상을 남겼던 〈두 사람〉(2016)에서의 하얀 형상과 〈낮선 사람〉(2017)이나 〈붕대 감은 사람〉(2017)처럼 흰색 물감으로 애써 덮어버린/지워버린 얼굴에서, 나는 그가 “바람에 흔들리는 나무의 모습을 하얗게 칠해보고도 싶다.”고 한 말의 의미를 다시 떠올렸다. 그것들은 분명한 형태를 가지고 있었으나, 동시에 하얗게 칠해 버린 색채 탓에 그것의 윤곽 보다는 덩어리를 감싼 외피의 모호한 두께가 형태를 압도하는 것처럼 보이기도 했다.

〈두 사람〉의 경우, 사각형 안에 들어가 있는 하얀 형상은 내부가 텅 빈 인체의 윤곽선과 마주보고 있어 함께 대구를 이루는 것처럼 보인다. 이는 “두 사람”이라는 단어의 결속력 때문일 텐데, 둘의 닮음에 의한 하나됨을 드러내기도 하고 동시에 둘의 완전한 고립이 하나는 내부의 텅 빈으로 하나는 외피의 두께로 강화되면서, 그것이 또 다시 역설적으로, 상이한 두 개의 형상에 대한 근원에 가 닿을 수 있도록 현전하는 것(들)의 자각을 돕는다. 이때, 사각형 속에 고립되어 있는 “하얀 형상”은 자기 충족적인 검은 윤곽을 감싸고 있던 배경이 (제 윤곽을 지닌) 형태에 눌러 붙어 마치 퇴화되어 버린 것처럼 모호한 “두께”로의 현전을 나타낸다. 〈붕대 감은 사람〉은, 마찬가지로, 어떤 형상을 더 단단히 감싸고 있는데 그 외피로서의 하얀 형상이 과밀한 검은 윤곽을 마치 바깥으로 밀어내는 것 같아, 보이지 않는 어떤 힘과 그것과 연루된 형태(의 환영적 물성)에 대한 소거 혹은 변환을 상상하도록 유도한다.

이와 같이, 채효진의 그림에서 하얀 형상은 대개 어떤 형태의 윤곽 및 그 형태 안에 있을 법한 물성을 지우거나 변형시키면서 발생한다는 추측을 하게 한다. 하지만, (특히 흰색의 특성 상,) 그것은 완전한 삭제에 있기 보다는 (존재하는) 원형에 대한 “알 수 없음”을 나타내는 반투명한 두께의 현전으로 나타나있다. 사실, 하얗게 칠한 나무 형상이 있는 〈기척〉에서도, 그것은 나무 형태의 섬세한 면면을 동일한 외피로 한꺼번에 감싼 듯 흰색으로 덮어 본질적으로 원형에 대한 시각적 인식 보다는 하얀 두께가 감싸고 있는 형상, 즉 내부와 외부의 긴밀함 속에 드러나는 현전에 대한 신체적 지각을 이끌어낸다. 이를테면, 배경이 되는 밤 풍경의 하늘과 나란한 평면감을 드러내고 있는 검은 색의 나무가 별다른 묘사 없이 단순하게 그려진 것에 비해, 화면 구도의 앞 공간을 모두 차지하고 있는 하얗게 칠한 나무는 섬세한 연필 선의 윤곽을 흐릿하게 남겨놓고 있음에도 말이다. 그의



채효진 개인전 전시 전경 사진, 2020

다섯 번 째 개인전 밤, 두 시선 (2018)에서 봤던 <기척>은, 전시 제목의 함의 대로, 밤 풍경 속에 놓여 있는 익숙한 형태의 불확실함을 하얗게 칠한 나무의 형상으로 나타낸 듯 하다. 밤의 어둠이 감싸면서 어떤 형상에 덧씌워진 두께가 그것의 내부와 외부를 미세하게 변형시키거나 소거하는, 그 순간에 대한 (경험적) 지각을 피하는 것 같다.

바람에 흔들리는 나무의 모습을 하얗게 칠해보고 싶다는 말, 그것은 바람에 흔들리는 - 나무의 모습을 - 하얗게 칠한다는 상이한 세 영역의 일시적인 중첩을 시도한다는 말로 들리는데, 그것의 현전을 지각하여 그림이 매개하는 회화적 경험으로 옮겨보려는 그의 오래된 속내가 아니었을까 하는 생각을 해본다.

어둠의 크기

그렇다면, 그가 말한 작은 크기의 밤바다 연작은 무엇일까? 그의 그림에서 하얀 형상이 놓여 있는 배경은 대부분 밤이다. 시공간 상의 밤을 의미하기도 하지만, 은유적으로 밤의 상태를 뜻하기도 한다. 특히 도시의 밤 풍경을 비롯해 밤 하늘과 밤 바다는 그의 그림에서 빈번하게 다뤄왔던 대상으로, 무겁고 - 검은 - 부재의 시공간을 나타낸다. 예컨대, 오래 전에 그가 그린 <검은 집>(2009)은 배경을 짙게 채운 정도의 큰 숲에 둘러싸여 있는 소박한 몸체의 집을 장치 위에 먹으로 검게 표현한 것인데, 사후적으로 돌이켜 봤을 때, 그림에서 “검은 집”이 자아내는 어둠과 그것의 크기는 채효진의 작업에서 지속적으로 나타났던 “검은 색”에 대한 추상적 감각의 실체처럼 느껴진다. <검은 집>을 그리기 위해 그가 참고했던 사진이 있었는데, 그림과는 사뭇 다른 풍경으로, 큰 아파트 건물들을 배경으로 하여 이질감을 자아내며 다소 웃자란 식물들과 단층의 협소한 집 몇 채가 웅한 낮 풍경을 사진에서 보여주고 있다. 채효진은 밝은 낮 풍경의 낮선 분위기를 드러내는 이 사진

을 놓고 <검은 집>을 그렸는데, 낮은 밤이 됐고, 무심한 누군가의 집을 검게 그려 어둠에 축적되어 있는 누군가의 알 수 없는 망상과 그것의 정서를 가늠해 볼만 했다. 그렇기 때문에, 그의 “검은” 그림은 수수께끼 같은 이중적 함의를 아우른다.

집에서 비롯된 “어둠”에 대한 그의 사유는 계속해서 <집>(2012)과 같은 조형적 탐구로 이어졌으며, 반복적인 연필 선의 축적이 만들어내는 추상적 화면에서 단번에 지각해낼 수 있는 “어둠”의 맥락들과 화면 왼쪽 아래에 극단적으로 치우쳐 잘 보이지 않게 단순한 입방체처럼 그려 놓은 “집”의 형태는, 그가 그림에 전이시켜 놓고자 했던 “어둠의 크기”를 예측해 볼 수 있게 한다. 그것은 앞에서도 말한 것처럼 매우 신체적인 지각을 환기시킨다. 그는, 그의 그림에 나타난 솔한 “하얀 형상들”과 마찬가지로 크기를 가늠할 수 없는 매우 양가적인 대상 - 세계를 조명하는 “어둠”에 대한 경험적 지각을 조형적으로 실험한다. 정방형의 장치에 연필로 그린 <밤하늘>(2013) 연작이나 <숨은 달>(2013) 등을 보면, 닿을 수 없을 만큼 대상 혹은 세계에 대한 거리감과 그것의 부재를 한시적으로 충만하게 가득 채우고 있는 밤의 어둠이 집요하게 “묘사”돼 있다. 역설적이게도, 그는 이 부재의 현전과 묘사의 불가능성을 어둠의 “크기”로 대체하여 모호함 속에 더 바짝 밀어 넣고 그리기의 행위로 그것의 (쓸모 없어 보이는) 반복/차이를 만들어낸다.

장치에 먹과 채색을 통해 표현한 <밤하늘>(2017)과 <밤바다>(2017)은 일련의 상황을 좀 더 분명하게 보여준다. 채효진은 오래된 습관처럼 주로 산책을 통해 밤의 풍경을 관찰하고 그것에 대한 신체적 지각의 경험을 그리기의 과정에서 재인식해 보려는 아주 내밀한 집중력을 갖고 있다. 이에, 종이에 먹과 분채 등을 계속 쌓아 올려 어둠의 공간을 평면에 구축해 보려는, 밤의 세계가 시각적 불확실성을 대신하여 신체적 지각 - 이를테면 그가 종종 말한 것처럼 얼굴에 와 닿는 밤바다의 공간감 같은 - 을 매개하듯 그것을 회화에 대한 감각으로 옮겨오려는, 그의 마음을 헤아려볼 만하다. 종이와 먹과 물감이 오랜 그리기 행위에 의해 만들어내는 두께와 표면이, 때때로 그림의 물성을 강하게 드러내다가도 문득 밤 하늘, 밤 바다, 웅덩이를 가득 채우고 있는 깊은 어둠의 밀도를 촉각적으로 상상하게 하다가도 어떤 미시적인 세계와 거시적인 세계를 왕복하는 이중의 낯선 추상적 감각에 대해 사유할 여지를 매개한다. 비슷한 형식적 탐구가 이어지는 최근의 <Mind>(2019) 시리즈나 <길 그림자>(2019), <아무도 없는 곳>(2019), <웅덩이>(2020) 등은 그림의 두께와 크기를 변주하며 “어둠”에 대한 은유와 서사를 한껏 키워내는 과정으로 보인다.



채효진 개인전 전시 전경 사진, 2020



mind3
장지에 채색
각 130.3 x 194cm, 2019 - 2020



아무도 없는 곳
장지에 채색
130.3 x 194cm, 2019



길그림자
장지에 채색
130.3 x 194cm, 2019



길그림자(부분)

CHAE HYOJIN

채효진



약력

개인전

2020 채효진 개인전(유중갤러리, 서울)

2018 밤, 두 시선(2W, 서울)

단체전

2020 푸른지대창작센터1기입주작가소개전(푸른지대창작센터, 수원)

2018 2018 문래창작촌 지원사업 MEET X GS SHOP 결과전(GS강서 N 타워, 서울)

작가노트

나에게 도시는 서로 다른 시선과 감정이 공존하는 모호한 공간이다. 처음에는 화려한 건물들 사이에 숨죽여 있는 허름한 외관들이 마치 군중 속의 고독한 현대인의 모습과 같아 그 모습을 빌어 도시를 양가적인 시선으로 바라보고 작업에 접근하였다. 최근 소재는 인물과 풍경이 주를 이룬다. 일상생활에서 경험한 타인과의 관계 그리고 상실과 부재를 겪으면서 삶의 이면의 모습을 발견하였고 그로 인해 발생하는 감정을 풍경에 감정 이입하여 체화된 기억과 감각을 가지고 작업한다. 감정이입된 풍경들은 낯설고 불안하면서도 편안했고, 편안하면서도 낯설고 불편했다. 즉흥적으로 그림을 그려나가며 완성 되어질 때, 알 수 없는 마음과 모호한 풍경을 왜 그리는지에 대한 질문에 대한 답을 얻게 되며, 장지라는 종이 위에 붓질을 하는 순간 말로 표현할 수 없는 감정들을 나의 마음에서 지워나간다.

고창선

SUWON ART STUDIO PUREUNJIDAE
CHANGJAK SAEMTEO

달팽이 뿔의 생기론적 회화

- 고창선의 '라인드로잉'이 갖는 미학적 의미

김종길 미술평론가

우리는 시간에 대한 많은 고민을 하고 있지만 시간은 인식이라는 의지를 통해서 존재한다. 인식하지 않는다면 시간은 인지할 수 없다. - 고창선

그가 보내 준 포트폴리오를 두 번 깊게 살폈다. 해마다 작품의 주제는 달라서 그것들을 잇는 하나의 열쇳말을 찾는 건 불가능했다. 그의 축수는 '미혹(迷惑)'으로 돌은 수십 개의 달팽이 뿔이었다. 도무지 종잡을 수 없는 두더지게임이랄까? 동치가 굵은 한 그루의 나무라기보다는, 이곳저곳에 뿌리내린 여러 그루의 다른 나무들이었다. 게다가 그 숲은 봄 여름 가을 겨울이 혼재했고 침엽수와 활엽수가 뒤섞였으며 온갖 새들이 깃들었다. 그 세계의 틈바구니에 인간의 삶이 있었다. 그 삶은 지극한 현실이었으나, 그는 그 세계가 뿔어내는 교감의 주파수에 민감했다. 그는 그 주파수를 받아서 이동하는 우주 달팽이였다. 항성과 행성이 나선형으로 서로를 감싸고돌면서 이동하는, 어떤 미디어의 휘황한 빛 무리가 축수에서 터지는 우주 달팽이. 그가 요즘 관심을 갖는 것은 '시간 - 인식 - 존재'에 관한 것이다.

#1. 시간

최근 그의 시간에 관한 사유는 고색뉴지움에서 발표한 <미약한 신호>(2018)와 <은근한 둔덕>(2018)에서 비롯되는 듯하다. 그 이전의 상황은 너무 멀어서 제외하기로 한다. '산업단지 폐산업시설 문화재생 사업'으로 재탄생한 고색뉴지움은 폐수처리장이었다. 그는

이 오래된 폐공간에서 '미약한 신호를 듣는' 작업을 시도한다. 폐수가 흘러온 적도 없고, 그래서 폐수를 처리한 적도 없는 이 텅 빈 공간의 먼 과거로부터, 아니 그 공간에 쌓여서 응결된 시간 에너지가 보내는 어떤 신호에 귀 기울였다. 텅 빈 공간은 '빈탕'이다.

다석 류영모는 그 빈탕을 한아(大我:참나/얼나)라 했다. 동학에서는 빈탕의 한 우주적 깨달음을 궁궁을을(弓弓乙乙)로 불렀고, 소태산 박종빈은 일원상(一圓相)으로 깨우쳤으며, 중국 북송의 유학자 주돈이는 『태극도설』에서 무극이태극(無極而太極)이라고 주장했다. 고창선이 귀 기울인 '어떤 신호'는 "무극이 곧 태극"이라는 주돈이의 철학에서 긍정이 될 수 있다. 그 말은 이렇게 이어진다. "태극동이생양太極動而生陽, 동극이정動極而靜, 정이생음靜而生陰, 정극부동靜極復動: 태극이 움직여 양을 낳는다. 움직임이 극에 달하면 고요하다. 고요가 음을 낳는다. 요함이 극에 달하면 다시 움직인다." 빈탕이 무극인데 그 무극이 곧 태극이어서 빙빙 돈다. 삼태극으로 돌아가는 무극은 또한 고요하기 짝이 없는데, 그래서 움직임으로 가득가득하다. 빈탕의 그 공간이 신호를 보냈다면 아마도 주돈이의 저 말들에서 비롯할 것이다. 시간은 '가득가득'으로 무극일 테니까. 가득가득해도 그 무극은 볼 수 없다. 보이지도 않는다. 그렇다고 쉬는 것도 아니어서 빙빙 돈다.



2018년 연강갤러리 상상의 통로 전시 중

시간은 나선형으로 돌면서 나아가는데 우리는 그 순간을 살면서 현상을 볼 뿐이다. <은근한 둔덕>은 그렇게 빙빙 도는 스테인리스 봉을 설치한 작품이다. 바닥에서 은근히 돌은 둔덕을 닿을 듯 말 듯 스친다. 봉 끝의 작은 쇠구슬이 둔덕을 스칠 때 시간은 흔적이 된다. 찰나처럼 스친 그 시간의 흔적이, 우리가 살고 있는 이 모든 삶과 현상의 한 상징일 터. 그는 경기천년도큐페스타 <경기 아카이브_지금,>에 <시간의 모뉴먼트>(2018)를 설치했다.

#2. 인식

<시간의 모뉴먼트>는 시간을 인식하는 방식에 관한 철학적 구조물이라 할 만하다. 그는 일정한 시간이 흐를 때마다 스피커로 종소리를 타전시켰다. 그 소리를 수십 미터에 이르는 긴 복도 끝까지 전달하기 위해 복도를 따라 일정한 간격마다 또 작은 스피커를 천장에 설치했다. 소리가 타전될 때 스피커 사이의 무지갯빛의 멍게조명이 빙빙 돌고, 구조물 아래에 매달린 선풍기가 바람을 일으켰다. 그 모든 것은 그가 정교하게 맞추어 놓은 타이머에 의해 작동되었다. 에밀레종이 울리듯 묵직한 종소리가 울릴 때, 멍게조명이 빛 무리로 돌아갈 때, 선풍기가 휘돌아가면서 바람을 일으킬 때, 시간은 인식되었다. 그리고 그 인식은 <은근한 둔덕>의 새 버전인 다른 <은근한 둔덕>에서 명쾌해졌다.

개념은 동일했다. 다만, 쇠구슬이 아닌 분홍색 분필로 둔덕에 선을 그을 뿐. 모터에 달린 스테인리스 환봉은 컨트롤러에 따라 돌면서 둔덕을 인식하는 사건을 벌인다. 그는 말한

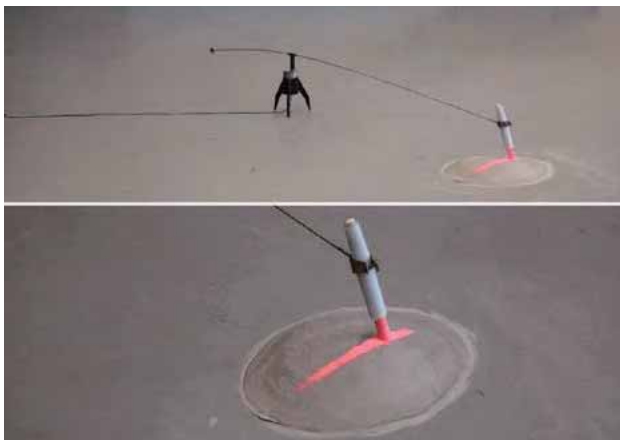
다. “은근한 둔덕은 평지가 아닌 나지막한 언덕으로, 인식하지 않으면 가볍게 지나칠 수 있는 언덕이다. 이것은 우리가 시간을 대하는 태도이고, 과거와 현재 그리고 미래에 대한 고민이다”라고. 그의 말에 빗대어서 생각하면, 시간이란 ‘인식’을 통해서 드러나는 하나의 사건이다. 우리는 그 인식을 통해 시간을 인지하는 셈이다.

이러한 그의 사유는 2020년의 신작들에서 완전히 새로운 국면으로 전환되고 있다. ‘인식’이라는 하나의 시간적 사건을 존재론적 인지(認知)로 넘어가는 실험을 시도하고 있기 때문이다. 앞서서 소리와 바람이 ‘울리고’, ‘돌아가고’, ‘일으키고’ 하는 사건들에 의해서 시간이 인식되었다면, 이제는 그 사건들의 주체를 ‘그 자신’에게 둬으로써 ‘존재의 인지’를 통한 시간의 회화적 재현으로 나아간다. 그것이 그의 최근 화두다.

#3. 존재

그는 <Italia Line>(2020)를 제작하기 위해 ‘선긋기/라인드로잉’ 기계를 만들었다. ‘이탈리아 선(線)’은 그가 베니스 비엔날레를 보았던 관람 시간의 여정이며 GPS기록이다. 구글 맵으로 드러나는 그의 ‘동선(動線)’을 2축 라인드로잉 기계가 회화로 그렸다. 푸른지대창작센터 레지던시 스튜디오에는 그가 제작한 라인드로잉 기계가 있었고, 그 기계는 마치 3D프린팅처럼 그가 입력한 동선을 캔버스에 2D로 그려냈다.

비엔날레를 보기 위해 돌아다닌 ‘걷기’의 시간은 하나의 선이 되었고, 그 선은 캔버스에서 존재의 흔적을 남겼다. <일터로 가는 길>도 다르지 않았다. 출퇴근길을 기록한 것인데 그 동선의 문맥을 여러 개의 선으로 드러나게 했다. ‘존재(存在)’란 현실에 실재해 있음을 뜻한다. (기계적) 회화로 재현되는 시간의 흔적은 현실에 실재했던 순간들의 ‘존재’일 것이다. 기계는 오롯이 입력된 선의 흔적만을 드러낼 뿐이지만, 그 선에서 우리가 상상하는 것은 어떤 존재의 ‘생생한’ 흔적이지 않겠는가. 그리고 그 흔적은 ‘움직임(動)’이며 ‘태극(太極)’일 것이다. 헤강 최한기는 그것을 활동운화(活動雲化)라고 했다. 활동운화는 생명활동의 본성이다. 그러니 고창선의 미학을 생기론(生氣論)이라고 해도 무방하리라.



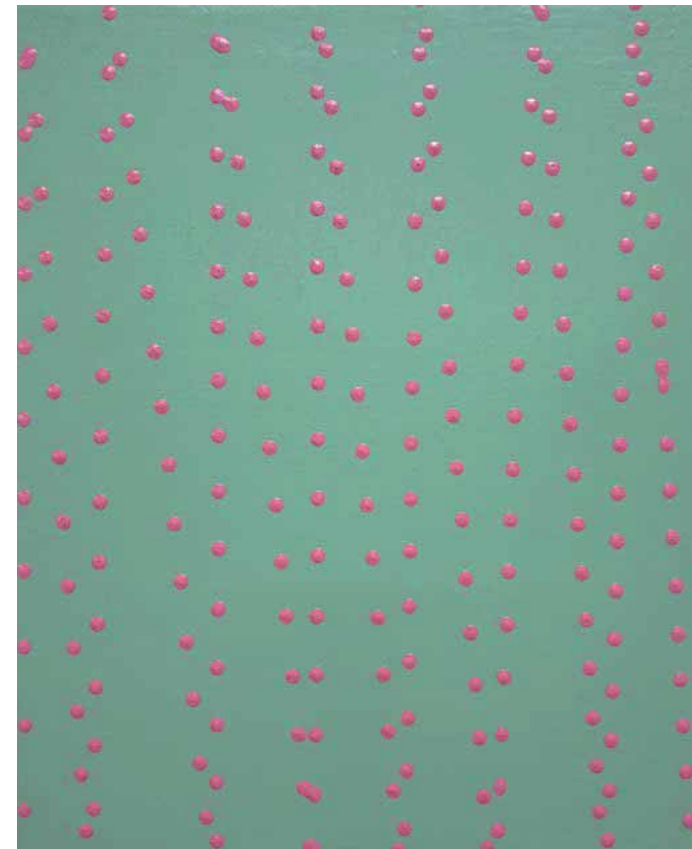
은근한 둔덕, 혼합매체, 가변설치, 2019



드로잉머신, 100×100×100cm, 혼합매체, 2019 - 2020



시각의 모뉴먼트
가변사운드 설치_ 혼합매체, 200 x 200 x 200 x 200cm, 2018



연장되는 선들
캔버스 아크릴 페인트, 220 x 272cm, 2020

우리가 만든 경계
아크릴, 72.7 x 53cm, 2020



연장되는 선들
아크릴, 25.8 x 16cm, 2020



이탈리안 라인
아크릴, 53 x 45cm(3점), 2020

하명구

SUWON ART STUDIO PUREUNJIDAE
CHANGJAK SAEMTEO

KOH CHANGSUN

고창선



약력

조소과를 전공하고 공학을 공부했으며 조각·설치·영상·미디어의 분야에서 활동하고 있다. 사적관심에 대한 다양한 접근과 유연한 매체의 활용을 통하여 다양한 작품을 제작하고 있으며 현재는 드로잉 장치를 통한 여정/흔적 등을 통한 ‘연속되는 선들 점들’의 작업을 진행하고 있다. 현재는 수원 푸른지대창작센터 레지던시에 참여하고 있다. 또한 10회의 개인전과 100여 회의 단체전의 경험이 있다.

작가노트

최근의 관심사는 과거 2000년대 초반에 시도되었던 ‘여행과 퍼포먼스’를 통한 영상설치작업(2003년 2회 개인전)을 통해서 보여주었던 작업들을 회화의 방법론으로 풀어보려는 노력들로 드로잉 기계장치를 만들었다. 이것은 나의 과거의 흔적! 적어도 구글이 가르쳐주는 나의 흔적들이다. 2019년, 오랜만에 유럽 여행을 통해 과거 나의 흔적들을 다시 되짚어 보고, 그 찰나의 영역 점유에 대한 기억을 회상하고 다시 그 찰나의 영역을 긴 선으로 표현하는 것이다. 이 여행의 선들은 결국 이유 없는 하나의 선 드로잉으로 기억된다. 그 선들 안에는 내가 다녔던 만은 길들과 만나 사람들과 그리고 내가 본 기억들이 녹아 있다. 흔적은 디지털적인 기록 흔적이며 이를 물리적인 캔버스 위에 자취를 남기는 작업이다. 사실 라인을 그려주는 기계장치가 작업이지만 이 또한 작품으로 설명되기 어려울 것이다. 기계의 흔적들은 나의 과거의 자취와 기억들을 담고 있으며 이는 예술적 물성의 대표인 캔버스에 기록되어져 개인사적 기록이자 드로잉의 영역으로 기록되길 바란다.

C'est quoi ça?

김주옥 홍익대학교, 예술학

90년이 좀 넘는 과거에 르네 마그리트(René Magritte)는 “Ceci n'est pas une pipe”라 했지만, 지금 우리는 하명구 작가에게 다시 이것이 무엇이나 묻는다. 사실은 그의 대답이 중요하지 않은 데도 말이다.

푸른지대창작샘터 비평가 매칭 프로그램을 준비하기 위해 하명구 작가를 만났다. 마침 창덕궁 근처에 있는 갤러리 림에서 작가의 개인전이 열리고 있었다. <<비밀모임>>이라는 전시 제목을 보고 피식하는 웃음이 나온다. 전시를 보러 가기 전 미리 그의 작업을 살펴봤었지만 쉽게 감이 잡히지 않았다. 그 이유는 양증맞은 토우들에 시선이 뺏겨 과거 버릇처럼 현대미술을 사유하는 익숙한 길을 내려는 순간, 발목이 잡혔기 때문이다. 갤러리에서 작가를 만나기 전 시시콜콜한 질문들을 준비했지만, 막상 작가를 만나 질문한 것의 절반은 “그래서 이것은 뭐예요?”라는 것이었다. 때로는 도깨비, 해태, 코뿔소, 호랑이 등을 닮은 도깨비들의 정체가 무엇인지도 궁금했지만, 사실은 누군가를 만났을 때 이름부터 물어보는 그 버릇이 여기에서도 나왔던 것 같다.

우선 작가는 도예과를 졸업한 이후 우연성과 추상성을 뒤섞은 형태의 마티에르와 물성이 강조된 도자 작업을 해오다가 2016년부터 도깨비 시리즈를 만들기 시작했다. 도깨비 시리즈 초기에는 오브제 하나하나가 독립적으로 기능했다. 작가는 이를 “공예적 단품”이라 표현했는데 2017년부터 현대미술 작가들과 협업하면서 표현방식과 작품의 구성방

식을 달리했다고 작가는 말한다. 공간에 대한 작업이라던지 사람들과의 관계성을 활용한 작업이 등장하는 것이 그때 이후였겠다. 특히 작가는 이번 <<비밀모임>> 전시에서 여러 동물을 닮은 듯한 도깨비들을 화병, 컵 등과 함께 나름의 방식으로 배치하여 군데군데 모아놓았다. 벽을 보고 있는 도깨비라던지 빙 둘러서 차를 마시고 있는 듯한 모습을 한 도깨비들은 정말 비밀스러운 모임을 만든 것처럼 보였다.

작가는 구전되는 설화를 바탕으로 작업을 시작하는데 신화, 전설, 민담 등에서 모티프를 얻는다. 그는 아시아 지역에서 공유되고 있는 스토리텔링이나 『한국민족문화대백과사전』에 나오는 이야기를 참고하는데, 이러한 이야기 속에는 허구적인 주인공이 자주 등장한다. 작가가 표현하는 동물이나 사람의 형상을 한 허구의 존재인 도깨비가 바로 그것이다. 이야기 속에서 주인공은 비록 허구적일지라도 그 사회의 적나라한 모습이나 그 사회가 가치 있다고 여기는 부분이 직접적으로 드러난다. 또한 작가는 조선 시대에 썼던 물품들에 대한 설명에서 아이디어를 얻거나 신비한 존재들이 나오는 부분에 영감을 얻으며 시간이 흘러도 변하지 않는 ‘사람 사는 이야기’에 대해 주목한다.

물론 우리가 주목하지 않았던 ‘주변인’에 대해서도 관심을 가진다. 예를 들어 작가는 단군 설화의 곰과 호랑이의 이야기에서 주목하는 웅녀가 된 곰이 아닌 호랑이에게 연민을 가진다. 썩과 마늘을 먹고 백 일 동안 굴에서 지내면 사람이 될 수 있었지만, 호랑이는 자가격리에 실패했으니 요즘 같은 코로나 시국에 칩거하는 사람들의 마음을 더욱더 헤아



리는 처사가 아니겠는가. 이렇게 자가격리에 실패한 호랑이는 작가의 작품에서는 기운 센 인왕산의 호랑이 캐릭터로 환생한다.

그리고 작가가 어린 시절부터 좋아했던 <흑부리영감> 이야기에서는 도깨비가 착한 이의 흑을 떼어주는 부분은 2017년 <Sometimes a miracle happened 2> 작품으로 다시 탄생했다. 이 작품에서는 “눈앞에 당장 부귀영화가 보이지는 않지만, 열심히 살아가는 이들에게는 반드시 마음속 깊은 곳으로부터 희망이라는 도깨비가 꿈틀꿈틀하며 나타날 것이라 믿는” 작가의 마음을 담아냈다. 이러한 작가의 작업 방식은 설화를 통해 단순한 권선징악의 교훈적 이야기를 전달하려는 의도가 아닌, 그 시대를 공유하는 마치 푸코가 이야기했듯 에피스테메(episteme)의 한 단면을 보여주는 것이다. 예를 들어 <춘향전>이나 <심청전>과 같은 고전 소설에서도 지금 사회에서는 통용되지 않을 법한 가치관을 투영하고 있다. 작가는 세상이 변해도 쓰는 도구가 변하는 것이지, 인간이 사는 모습은 변하지 않는다고 믿는다. 특히 소통의 방식이 달라질 뿐, 인간이 생과 사의 굴레에서 순환하는 구조는 변하지 않는 것이다.

작가의 작업을 보는 많은 사람들은 필자가 그랬듯 “이게 뭐예요?”라고 묻는다. 그리고 이내 그것이 무엇이든 간에 이 도깨비들이 담고 있는 스토리를 궁금해한다. 그런데 여기서 묻는 말들은 사실 그것이 어떤 동물에서 온 형태인지, 어떤 내용을 담고 있는지는 중요하지 않다. 그냥 그것이 그 오브제를 두고 사람과 사람 간의 이야기를 나누는 형태가 되기 때문이다. 집안에 아이가 한 명 있으면 그 아이를 둘러싸고 어른들의 대화가 이어지



듯 말이다. 그 대화 속에는 각자 생각하는 아이에 대한 코멘트가 대부분이다. 하지만 그것이 소통의 한 구조이다. 그렇다면 이러한 소통방식을 차용하고 있는 작가에게 예술을 대하는 태도는 어떻게 연결될까?

앞서 말했듯이 필자도 이 귀여운 도깨비 캐릭터를 보자마자 디테일들을 발견했다. 작가가 도깨비 발목에 사인한 흔적을 보고 마치 복숭아뼈에 문신을 한 사람과 같다는 생각이 들기도 했고 “이게 뭐예요?”라고 묻는 행위를 통해 다른 질문들과 답변이 오고 간다. 의례 그렇듯 시각적으로 보이는 것과 작가가 말하고자 하는 것이 언제나 1대 1로 일치되지 않는다는 것을 받아들인다. 물론 도깨비 오브제들을 보면서 작가가 표현하려고 하는 것이 이내 궁금하다. 하지만 예술 자체가 작가의 추상(抽象)적 행위의 결과물로 나타나기 때문에 작가가 작업하는 도중에 작가의 머릿속에 상상으로 존재하던 모든 생각을 알 수 없다. 그리고 그것을 모두 안다면 우리는 그 작업을 더 이상 흥미롭다고 여기지 않을 수도 있다.

그러한 지점에서 작가가 사용하는 소위 ‘현대미술’이라고 부르는 것으로 자신의 작업을 작동하게 만드는 것은 첫 번째 도깨비 캐릭터에 관심을 집중시키고, 두 번째 사진을 찍어서 SNS에 올리거나 작품을 구매하고 다른 사람들에게 보여주는 행위, 세 번째로 다른 사람들이 이 작품에 대해 궁금해하는 마음이 확산되는 그 자체라고 볼 수 있다. 다시 말해 작가는 ‘구전설화’ 자체의 문법을 자신의 작업 장치로 활용한다. 사람들의 말을 통해 자신의 작업이 알려지고 사람마다 자신의 의견을 나누며 이야기 나누는 씨앗을 제공하는

것이다. 이것이 현대미술에서 말하던 ‘관계’가 아니겠는가? 이것이 현대미술에서 말하던 ‘교류’가 아니겠는가?

하명구 작가의 작업에서는 이러한 장치를 통해 예술의 문법을 완성하지만 사실 그의 작업에서 가장 중요한 것은 ‘현재감’을 느끼는 것이다. 필자는 각기 다른 얼굴을 하고 있는 도깨비들에서 닳은 동물을 찾아내느라 오랜 시간을 보냈고, 그 후 도깨비들마다 다르게 놓인 배치에서 이야기를 상상했다. 머리로 보는 미술이 아닌 지금, 현재 눈에 보이는 것들에 집중하는 것이 참으로 오랜만이였다. 갤러리에서 하명구 작가의 전시를 관람하며 필자는 도깨비들에게 뺏긴 마음을 추스르며 이내 정신을 차리고 작가에게 묻는다. “그래서 이건 무슨 뜻이에요?” 물론 그 대답은 중요하지 않았다. 이미 필자에겐 그 질문을 던질 수 있는 상황과 그 앞에 작가와 그 작가의 작품이 놓여있다는 것이 중요했기 때문이다. 예술이 이러한 소통의 기능을 한다면 작품도 하나의 매개로써 작동할 수 있겠다. 적어도 하명구 작가의 작품은 결과물이 아닌, 작가가 표현했듯이 하나의 “씨앗”이 될 수 있다.



The Universe
도자기, 옷칠, 금, 백금
250W x 8D x 250Hcm, 2020



Haetae
도자기, 옷칠, 금, 백금
37W x 25D x 37Hcm, 2020

Guardians

도자기, 옷칠, 금, 백금
30W x 30D x 60Hcm 외, 2017



HA MYOUNGGOO

하명구



약력

하명구는 한국의 경희대학교 예술디자인학부를 졸업 후 일본의 교토시립예술대학교 미술연구과에서 석사학위를 취득하였다. 아시아에 거점을 두고 국제적으로 활동 영역을 넓히고 있는 한국 출신의 아티스트이자 국제교류 기획에 많은 경험을 가지고 있다. 주된 작품은 신화, 전설, 옛날이야기 등에서 얻은 영감을 입체적 공간적으로 표현하여 현시대를 풍자하는 [도깨비 시리즈]가 대표적이다.

작가노트

거대한 자연의 순환을 인간이 [시간]이라는 물리적 개념 안에서 모두 정리하는 것은 무리가 있다고 생각한다. 그렇다고 [역사]라는 기술(記述)적 학문 안에서만 정리할 수도 없는 노릇이다. 그저 ‘모든 것이 흘러간다’라는 정도의 추상적 합의점 정도는 찾을 수 있을지도 모르겠다. 그런데 재미있는 것은 인간이 인간을 위해 만든 대부분의 존재들은 그것을 만든 인간의 삶보다 물리적으로 오래 존재한다는 사실이다. 그래서 사라진 인간의 기억을 가진 오래된 그 존재들은 인간들에게 있어 가히 ‘신적인 존재’가 될 자격이 있다고 생각한다. 우리가 선조들의 유적지나 골동품들을 마주했을 때 그 의미를 잘 알지 못해도 느끼는 강한 유전(遺傳)적 영혼의 울림이 하나의 결정적인 증거라고 생각한다. 그중에서도 특히 예술작품들은 그 시대의 인간의 감정을 그대로 품은 대표적인 존재라고 할 수 있다. 나의 작품들도 내가 존재하지 않을 오랜 세월을 흘러도 인간에게 감정적 울림을 주는 존재가 되어있기를 바라며 작품 제작에 임하고 있다. 우리나라의 전통 도깨비 설화들을 살펴보면 ‘오래된 사물에 영혼이 깃들어 도깨비로 변한다.’라고 하는 구절이 있다. 이 짧은 구절에서 내가 고민하던 형이상학적 사유의 힌트를 찾았다. 그래서 나는 현재를 살고 있는 나의 이야기와 감정들을 현시(現視)적 도깨비로 제작하여 나 자신보다 오랜 세월을 존재 해 온 골동품들과 함께 ‘지금 이 자리’에 구성하여 인간이 만들고 세월이 빚어내어 다시 인간에게 해석될 ‘신적인 존재들에 대한 이야기’들을 해보려고 한다. 부디 여러분들도 지금 현재의 시공간 안에서 느끼는 ‘감정’과 ‘사고’(思考)들을 도깨비들에게 다시 고스란히 담아 주었으면 한다. 현재를 살고 있는 많은 이들의 기억들을 간직한 이곳의 도깨비들이 다시 긴 순환의 흐름 뒤 언젠가는 인간들에 의해 신적인 존재로 바라봐질 수 있도록...

JUNG JIN

정진

SUWON ART STUDIO PUREUNJIDAE
CHANGJAK SAEMTEO

그들의 갈등은 정말로 해결되었을까?

김인선 스페이스 윌링앤딜링 디렉터

시아더 드라이저의 미국 자연주의 소설로 손꼽히는 1925년도 작 <아메리카의 비극>의 주인공은 살인사건으로 기소된다. 변호사, 검사, 판사 등과 주변 지인, 가족들은 그의 자라온 환경에 의해 형성된 가치관, 성격 및 성향 등을 기반으로 이 사건의 유죄 여부에 대해 각자의 관점에서 판단하게 된다. 이들은 결혼을 통해 신분 상승을 눈앞에 둔 주인공 앞에 전 애인이 나타나서 임신 사실을 알렸을 때 어떤 태도와 의도를 가지게 되었는지 여러 가능성을 두고 해석한다. 그 다양한 해석 또한 각 주변 인물의 환경에 따라 형성된 가치관과 자아를 반영한다. 결국 검사는 주인공의 출세욕이 여자를 죽음으로 이르게 했다는 점을 간파하고 사형을 선고한다. 이는 이 소설의 검사의 캐릭터가 살아온 인생 또한 출세와 권력욕을 지향해왔기 때문이기도 했다. 하지만 주인공은 본인의 삶은 타인들에게 이해받기엔 불가능하다고 여기며 끝내 자신의 죄를 스스로 인정하지 않는다. 독자들은 재판이 진행될수록 이 사건이 명백한 선악의 구별로 판단되는 사건인지 짚어나가게 된다. 그리고 출생 환경에서 결정된 인생을 바꾸고자 노력해 온 주인공의 삶을 읽으며 결국 비극적인 결말을 맞게 된 주인공을 통해 지독히도 현실적인 삶의 모습을 직시하게 된다.

회화 작가 정진은 그의 그림이 인간이 살아가는 모습으로부터 영감을 받은 것이라고 말한다. 그는 인간은 욕망하는 주체들이며, 이들이 상호 충돌하는 모습이 곧 이 세상의 모습이라고 보고 있다. 작가로서의 현실과는 또 다른 사회 속 일상의 모습, 즉 아침 출근 시간에 물밀듯이 이동하는 수많은 사람이 매일같이 같은 에너지를 뿜으며 활동을 반복하는 삶의 형태를 한 발짝 떨어져 바라보았다. 이들의 반복되는 일상은 사회 구성원으로서의 의무, 성취 등을 향한 욕망이 그 에너지의 원동력이라고 보고 있다. 그리고 그의 작업

을 제작하는 내내 이러한 시선을 지속적으로 표현해왔다. 작가는 현실의 삶을 그려내기 위해 역설적으로 서양의 구전 설화 등을 차용했다. 전형적인 갈등 구조와 결말을 가지는 동서양의 동화 속 캐릭터들의 파편적 등장과 더불어 정진의 회화 속에서는 그림체 역시 기존의 그림책의 삽화, 만화나 애니메이션 등 대중적으로 익숙한 도상들은 부분적으로 사용되었다. 특히 만화는 몇 개의 선으로 그려진 단순한 이미지인데도, 그리고 분명 정지된 장면임에도, 마치 소리가 들리는 듯하고 등장인물들의 감정이 느껴지고 그들이 움직임을 보이게 한다. 동작, 소리, 감촉, 향, 감정 등에 대한 감각이 선의 방향, 굵기, 길이 등을 통하여 생생하게 전달하는 이 마법과 같은 효과는 애니메이션이나 영화 못지않은 몰입감을 전달한다. 그의 작업을 대면했을 때 무엇인가를 발견하고 순간적으로 그 대상에 집중하게 되면서 엄청난 긴장감을 유발하며 놀라움을 표현하는, 영화로 치자면 극적인 음악과 함께 등장하는 갑작스러운 장면일 법한 만화 속 표현이 눈에 띈다. 그것은 화면 일부의 여러 곳에 등장하는 다양한 이야기의 파편을 따라 분산된 시선을 비현실적으로 과장한 하나의 감정으로 유도하는 역할을 하고 있기도 하다.

네 개의 화면으로 구성된 회화 시리즈 Please 1, 2, 3, 4(각 Acrylic on paper, 130 x 182cm, 2020)에는 공통적으로 거대한 폭포수가 전체 화면을 점유하고 있다. 이 네 개의 화면은 하나로서, 혹은 개별 이미지로서 읽을 수 있다. 각각의 작품 또한 마찬가지로 화면마다 여러 내러티브의 부분들이 파편화되어 그려져 있으면서도 하나의 화면으로 수렴되어 있었다. 각 화면 속 한가운데는 폭포를 배경으로 한 만화의 손이 거대하게 만화의 선 형식으로 그려져 있다. 가령 Please 1에는 알약을 두 쪽으로 나누는 양손을 만화 기법



cre8tive report, OCI미술관, 2020 _ 전시 전경

으로 그렸고, 알약이 부러지는 순간의 소리, 알약에 가해지는 손가락의 압력 등을 표현하는 효과선이 그려졌다. 그 주변에는 백설공주를 찾아서 죽일 것을 명 받은 사냥꾼, 가열 차게 올리는 전화기, 먼발치를 바라보고 있는 표범 등이 서로 간의 연관성 없이 여기저기 묘사되었다. 배경처럼 펼쳐진 폭포의 세차게 떨어지는 물줄기 역시 만화적 효과선이 더해져 물의 낙하 스피드를 전달하는 동시에 마치 이 여러 개의 상호 무관한 이미지들이 이를 통하여 하나의 맥락으로 연결된 듯한 분위기를 만들어낸다. 이 시리즈의 나머지 작업도 비슷한 구도이다. 백설공주를 없애기 위해 뒤쫓아 온 사냥꾼이 등장하고, 백마를 탄 왕자가 등장했다가 다음 화면에서는 공주와 함께 성으로 향하는 등의 부분적인 서사의 전개가 이 네 개의 캔버스들을 맥락상 이어주고 있지만, 이들을 나란히 놓고 보면 어쨌든 전체적으로는 폭포와 하늘이 구분되는 하나의 선으로 이어지면서 같은 구도를 형성하고 있다는 것을 볼 수 있다. 작가는 이 시리즈 양옆에 각각 비슷한 화면 구성에 또 다른 설화인 한국의 전래동화 ‘햇님 달님’을 소재로 한 붉은 수수밭이 생기는 밤(Acrylic on paper, 130 x 244cm, 2019), 동아줄이 내려오는 밤(Acrylic on paper, 130 x 244cm, 2019)을 배치하여 마침내 이어지는 긴 내러티브의 완성처럼 제시하였다.

백설공주, 피노키오, 신데렐라, 피터팬 등의 디즈니 캐릭터, 도라에몽, 소쩍새 설화, 햇님 달님 등 디즈니의 애니메이션 캐릭터, 일본 만화의 장면들, 그리고 한국의 설화인 소쩍새, 햇님, 달님에 등장하는 호랑이, 수수밭 등이 작품의 요소로 꾸준히 사용되었는데, 작가는 이들이 드러내는 구전 설화의 전개를 현실의 삶의 모습에 대입해보곤 한다. 가령 소쩍새는 여성의 애환을 드러내는 상징적인 설화이다. 여기에는 계모에 의한 학대와 죽음, 남매간의 정 등을 통한 가족이라는 최소 단위의 사회, 개인 구성원의 역할, 그들의 갈등과 가족애, 가족 갈등 등이 있다. 작가는 이 이야기에서 소쩍새를 이야기 속 캐릭터들 간의 갈등은 삶을 경험하며 겪는 다양한 갈등과 충돌, 혐의 등을 수렴한 단순화된 상징으로 다루면서 또 다른 이야기의 요소들을 등장시킨다. 한 채의 집이 서 있는 언덕을 배경으로 이 오싹한 가족 이야기는 만화와 동화적 도상으로서 2019년도 작업 〈Folded Screen〉 시리즈에서 주로 등장한다. (소쩍새가 우는 오후(Acrylic on paper, 115 x 90cm, 2019), 소쩍새가 우는 밤(Acrylic on paper, 115 x 90cm, 2019) 등) 이 시리즈의 몇몇 그림에서는 백설공주에서 드러나는 계모와의 갈등을 상기시키는 이미지의 파편도 등장시킨다. (악몽이 지속되는 밤(Acrylic on paper, 42 x 30cm, 2019), 악몽의 밤(Pencil and Acrylic on paper, 42 x 30cm, 2019))



Please1
Acrylic on paper, 130 x 182cm, 2020



Please3
Acrylic on paper, 130 x 182cm, 2020

〈Folded Screen〉 시리즈에서 작가는 작품의 표면으로부터 바탕 면을 이루고 있는 종이의 한 부분을 오려 완전히 제거하지 않은 채 반쯤 접어둔다. 그는 문이 열린 듯하게 접힌 상태에서 또 다른 공간 속을 들여다보는 듯한 장면이 그려진 화면을 만들어 ‘부조적 평면’이라고 부르고 있었다. 이는 마치 만화 속 인물이 머리 속으로 뭔가를 떠올릴 때 말풍선이나 화면의 한 부분에 효과 선을 넣어서 그 떠올린 이미지를 그려 넣는 효과와 유사하다. 그 부분은 주가 되는 전체 이미지로부터 이질감을 가지는 다른 공간 혹은 다른 차원의 풍경으로서 인식된다. 그리하여 캔버스는 적어도 서너 개의 겹(layer)로 이루어진다. 즉 전체 화면의 시간 및 장소의 설정이 되는 배경이 되는 풍경과 파편적으로 묘사되는 특정 이야기 속 캐릭터의 등장, 이들 전체를 장악하는 만화 효과선과 가장 깊은 공간으로 시선을 끌고 들어가는 종이를 오려낸 문의 겹 등이다. 가공된 이야기, 혹은 비현실적 동화가 가진 결말은 언제나 갈등이 해소되는 구조이다.

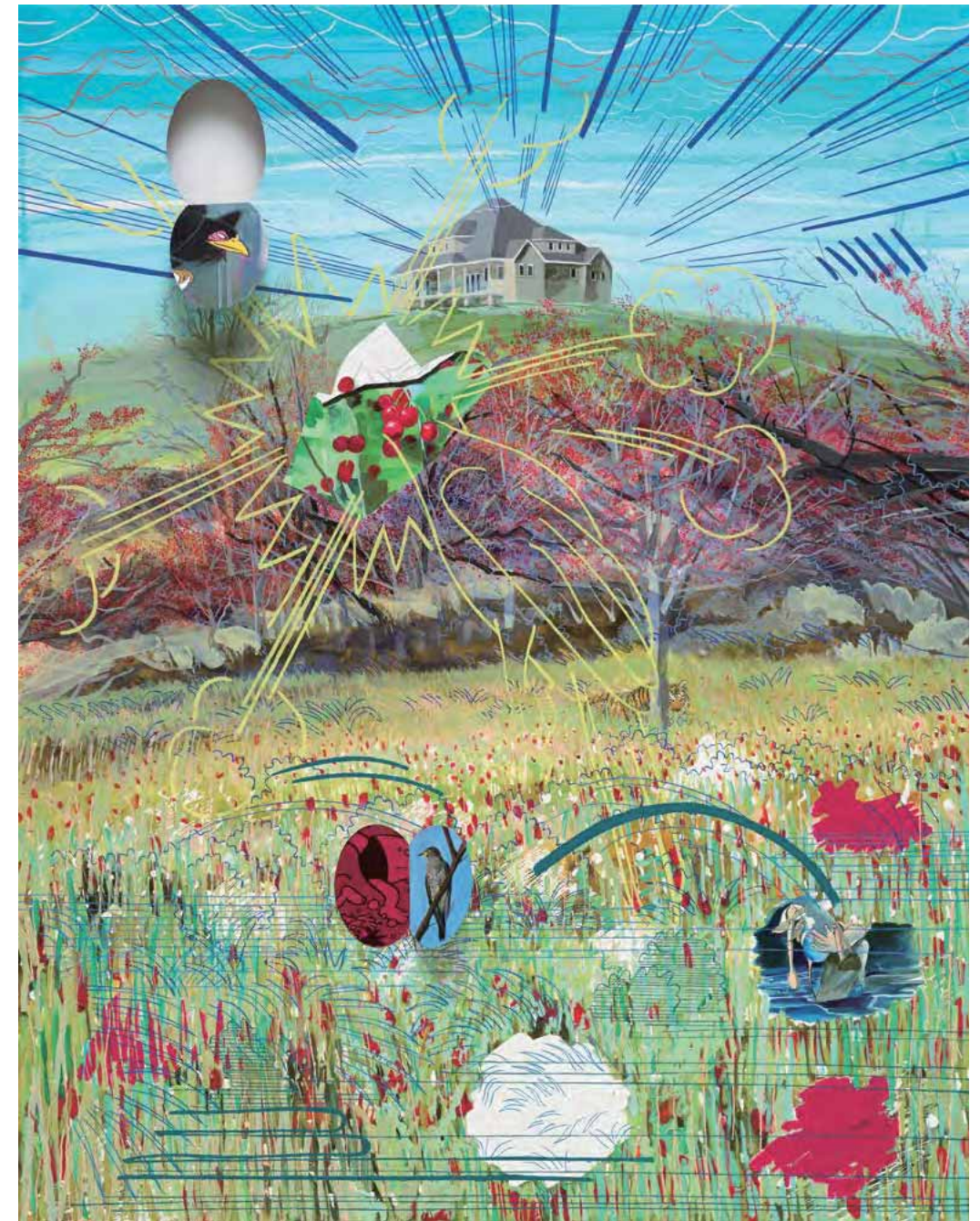
정진은 현실의 삶 속에서 동화 같은 결말보다는 좀 더 치열한 과정과 모두가 행복하지만은 않은 비극적인 결말을 보기도 하며, 한국의 전래동화에서의 가족의 이별, 죽음의 위협 등에서 비롯된 이야기의 끝은 비극일 수도 희극일 수도 있는 여러 가지 관점이 존재한다는 것도 간과할 수 없음을 이야기한다. 그래서 그의 회화는 단순히 평면적 장르로서만 인식하기에는 서로 다른 층위를 구분했다가 뒤섞고 휘젓는 다양한 시점과 관점들이 존재하고 있음을 역설한다. 그리고 그가 표현한 이미지 요소들을 통해 하나의 이야기나 하나의 장면으로의 몰입을 지속해서 방해하며 우리는 허구를 들여다보는 현실에 있으며 이 현실은 동화가 주는 교훈이나 결론보다는 훨씬 복잡한 상태의 실태라가 엉켜 있음을 인식케 한다.



붉은 수수밭이 생기는 밤 부분 이미지



소쩍새가 우는 오후 부분 이미지



소쩍새가 우는 오후
Acrylic on paper
115 x 90cm, 2019

JUNG JIN

정진



약력

개인전

2018 구름의 파수꾼과 경주장, 아트스페이스 루, 서울

단체전

2020 2020 CRE8TIVE REPORT, OCI 미술관, 서울 외 다수

레지던시

2019 OCI 미술관 창작스튜디오 제9기 입주 작가

수상

2020 금호영아티스트 선정

작가노트

반복적이고 고단한 일상에서 인간을 부단히 움직이게 하는 힘의 정체에 관심을 가지며, 급격하게 변하는 사회에서 더욱더 커져가는 인간의 불안과 그 불안을 잠재우기 위한 욕망의 연쇄적인 관계에 초점을 두었다. 그리고 도시에서 흔히 접하는 ‘피웅’하며 빠르게 지나가는 자동차 엔진 소리 혹은 빠른 움직임을 불안의 신호로 감지한다. 이러한 소리는 어딘가로 빨리 움직이고 있으며 곧 어떤 사건이 발생할 것을 예고하는 신호로 인식한다. 마치 나비의 작은 날갯짓이 저 반대편에서 폭풍우가 되어 나타날 수 있는 것처럼 관련이 없어 보이는 작은 사건이 개인에게 어떤 영향을 끼칠지 알 수 없는 일이다. 만화의 효과선을 빌리어 화면에 재구성하며, 이는 청각과 같은 감각을 시각으로 전환하여 불안의 시점을 극대화하여 무슨 일이 일어날 것 같은 분위기로 그림은 연출된다. 인간의 불안과 욕망의 충돌을 전통 설화나 동화의 이야기를 이용하여 현재에 벌어지는 긴장이 고조된 상황으로 은유화하여 나타난다.





2020 수원아트스튜디오 푸른지대창작센터

작가&평론가 공동워크숍 자료집 #1

주최	수원시
주관	수원문화재단
기획	문화예술부 예술교육팀
총괄진행	황찬연 독립기획자
발행처	수원아트스튜디오 푸른지대창작센터
발행일	2020. 11.
주소	경기도 수원시 권선구 서둔로 155
디자인·제작	위드디자인 Tel. 070-4365-8365