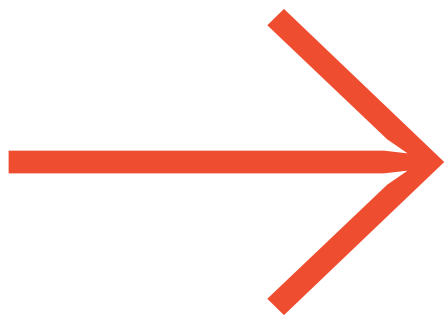


C
2022

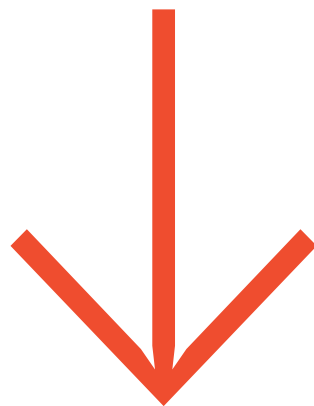


2

캔 창작자
워크숍

C2A⁺

(Critic to Artist)



A

2022

캔 파운데이션

창작자 비평

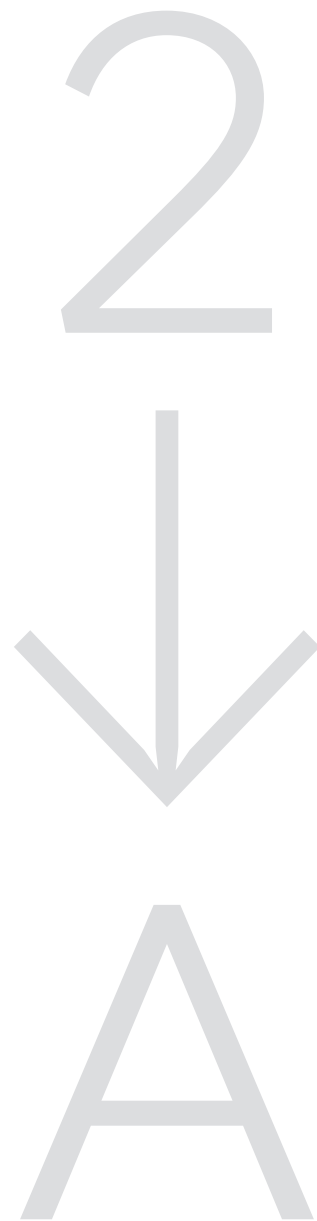
워크숍

C2A+

CAN Foundation

Critic to Artist+

2022



목차

기획의 글

김성희 (캔파운데이션 상임이사, 홍익대학교 미술대학원 교수)	6
한국현대미술 비평담론의 확장 :	
캔 파운데이션 C2A(Critic to Artist) 프로젝트	

C2A+ → Critic to Artist+

고동연 → 최수양	10
최수양: 위대한 기대(Great Anticipation)	
김보라 → 김소담	26
아름다움, 찰나의 불꽃: 김소담의 회화	
심상용 → 정승	40
디지털 생명체를 둘러싼 대화	
정현 → 김윤수	54
끝없는 진행형의 시간	

참여자 소개

비평가 소개	76
작가 소개	78

한국현대미술 비평담론의 확장: 캔파운데이션 C2A(Critic to Artist) 프로젝트

김성희 캔파운데이션 상임이사, 홍익대학교 미술대학원 교수

예술계에는 여러 구성체로 형성되어 있다. 그 중에서도 예술이라는 공통된 미적 경험을 지닌 예술가와 비평가는 역사적으로 중요한 역학적 관계를 지니고 있으며 이들 관계 속에서 새로운 예술 담론들이 생성되어 왔다. 동시대 예술에서의 보편성과 개별성을 추구해 나가는 예술가들은 자신들의 창작과정이 지니는 예술적 의미가 작품에 어떻게 구현되고 있는지에 대한 소통에 갈급해하기도 한다. 젊은 작가들에게는 새로운 시작과 함께 작업의 방향성에, 중견작가들에게는 15-20년 넘게 작업을 통해 제시해온 자신의 예술언어에 대한 확신과 소통방식에 대해 큰 고민들을 안고 있다.

이러한 배경 속에 공유할 수 있는 담론의 필요성을 절감하고, 비평 담론과 예술가 담론 형성에 기여하고자 기획된 캔파운데이션의 비평 프로젝트는 2019년 젊은 비평가 4인과 공모로 모집한 20인의 예술가들의 토론 중심으로 진행되는 워크숍 A2A(Artist to Artist)를 시작으로 새로운 창작지원 프로그램을 진행한 바 있다. 캔파운데이션은 2020년 들어서서 정부 및 일반 지원프로그램에 상대적으로 소외된 국내 중견작가들에 대한 창작지원의 절실한 상황에 따라 중견작가 비평담론 형성지원 프로젝트를 시작하게 됐다.

더욱이 최근 들어 한국 현대미술에 대한 해외에서의 평가와 세계적인 관심은 눈에 띄게 빠른 속도로 변화하고 있다. 단색화에 대한 세계적 주목은 국내 비평 활동을 통한 담론 형성과 해외 도서 출판으로 시작됐다고 해도 과언이 아니다. 이렇듯 예술가들을 위한 비평담론 준비는 단색화 이후 한국현대미술 세대에 굉장히 중요한 시대적 요구가 되고 있다.

이런 상황에서 15년 넘게 작가발굴과 창작지원을 해오고 있는 캔파운데이션은 국내 중견작가들의 창작지원 일환으로 워크숍 C2A(Critic to Artist) 비평지원 프로젝트를 통해 1:1 집중크리틱과 비평문 발간을 진행하고 있다. 비평가 4인과 공모를 통해 모집한 작가들 중에 비평가들이 직접 선정한 중견작가 4인이 5개월간 토론을 중심으로 워크숍을 진행해 왔다. 비평가의 예술가 작업실 방문을 통해 이루어진 수평적 대화와 집중적인 토론은 예술가의 창작과정에 대한 스스로의 환기과정과 충전 기회를 부여하고, 이후 이어지는 전체 토론은 함께 공유할 수 있는 담론 형성에 기여하는데 초점을 두고 진행해오고 있다.

예술가들의 이러한 비평 프로그램의 지속적인 확장과 내용의 다양화와 세부화 작업은 세계현대미술 현장에서 주목받고 있는 현 시점에 한국이 지니는 뛰어난 예술적 저력의 산실을 준비하는데 매우 중요한 의미가 있다고 생각된다. 캔파운데이션의 비평담론 프로젝트 C2A가 실제 미술 현장에서의 관계자들과의 공유를 통해 확장해 나감으로서 비평담론 프로젝트로서 구동력을 지닐 수 있을 것으로 기대해 본다.



최수양: 위대한 기대(Great Anticipation)

고동연 비평가

“한참 사실적인 작업을 할 때는 주형 작업 과정에서 나온 부산물들을 무관심하게 버렸거든요. 왜냐하면 최종의 결과물을 위해서는 그것들은 단지 오류였으니까요. 그런데 어느 순간부터 그 오류의 조각들을 과정의 기억으로, 나아가 작업의 일부로 받아들이면서 그것이 오히려 작가의 시간을 보여줄 수 있는 방법이라 생각했어요. 물론 제 스스로 자유로워지는 틈이 생기기도 했구요.”¹⁾

요새 국내 미술계에서 전통적인 조각에 대한 관심이 새롭게 일고 있다. 서울시립미술관의 《권진규: 탄생 100주년 기념전》이나 북서울시립미술관의 《조각충동》에서 전통적인 소조와 조각을 아우르는 ‘조각’이라는 단어가 심심치 않게 들린다. 미술계의 용어들이 체계적인 이론적 논의 과정을 통하여 촉발되거나 유포되지는 않지만 세삼스럽게 ‘조각’이라는 단어가 애써 소환된 경위에 대해서 궁금증을 가져볼 만하다. 우연일 수도 있겠으나 최수양도 2021년 개인전에서 전통적인 인체 조각상으로 이뤄진 설치물을 <조각가들>(2021)이라고 명명하였다.

조각에 관한 최근 전시들이 고전적인 매체와 장르 구분에 일종의 ‘심폐 소생술’을 시도했다고 한다면, 최수양의 <조각가들>은 고전적인 의미에서 ‘조각가’에 대한 관심을 환기시킨다. 최수양의 ‘조각가들’은 서고, 안고, 눕고의 인체상의 대표적인 포즈를 취하고 있다. 따라서 <조각가들>은 매체 자체에 대한 추상적인 논의를 촉발시키고자 한다기보다는 이제까지 인체를 다루어온 작가 자신의 여정을 다룬다고 할 수 있다. 일종의 자화상이라고 하겠다.

원래 인체 조각은 서구식 미술교육의 기초를 이루어 왔다. 15세기 르네상스 시대로부터 유래한 고전적인 미술교육은 인간 중심주의적인 관점에서 자연의 아름다움을 탐구하는 것이었으며 인체는 자연미를 표상하는 것으로 여겨져 왔다. 최수양은 2000년대 후반부터 20여 년간 인체 조각상에 집중해 왔다. 그는 인체를 잘 만드는 것으로도 유명하지만 인체의 특정 부분을 과장하는 것으로도 알려져 왔다. 뼈대의 윤곽과 조각의 무게 중심이 허용하는 한도 내에서 인체의 특정 부분을 과장해왔다. <조각가들>에서도 근육의 위치와 상태는 왜곡되어 있다.

그러나 작가는 지난 2년 동안 평면작업을 병행해오고 있으며, 근육과 뼈대 위에 색상을 칠해서 정확히 어떤 부위가 움직이고 있는지를 꽤 명확하게 보여주는 <조각가들>과 함께 ‘인체 소묘’와 ‘색면 추상화’를 전시하였다. 전시의 타이틀인 ‘펼치자(Unfold)’에 걸맞게 색면 추상화는 인체의 부분을 해체한 인체 소묘와 특정 형태가 선과 면으로 분해되는 과정을 보여준다.

최수양이 인체 에스키스나 소묘와 같이 단순하고 근본적인 매체나 장르로 회귀하게 된 데에는 여러 이유가 있었을 것이다. 작가가 익히 잘 알고 있는 소재가 인체라는 점도 작용했을 것이고 작가가 주장한 바와 같이 결과만을 선보이는 통상적인 조각 전시로부터 탈피하고자 했을 것이다. 이에 필자는 최수양의 인체 소묘, 에스키스, 그로부터 파생된 색면 추상화를 작가의 자기 해체의 측면에서 바라보고자 한다. 인체를 처음 접하고 관찰하며 입체 작업을 위하여 계획할 단계에서 주로 사용하는 소묘나 에스키스를 전시의 부분으로 수용함으로써 작가가 자신의 선택과정을 역추적해볼 수 있게 되기 때문이다. 그래야 작가가 언급한 바와 같이 최종 결과물에 다다르기 위해서 파생되는 다양한 ‘오류’를 가늠할 수 있게 된다. 좀 더 ‘자유로워지기’ 위해서 말이다.



↑
Sculptors, 2021, 250x300x300cm, Oil, Acrylic,
Poly Urethane Paint, Epoxy Resin, Urethane Resin,
PVC, Stainless Steel, Steel, Plywood.

1) 최수양, 필자와의 인터뷰, 2022년 6월 3일, 평촌 작가 스튜디오.



→
Sculptors, 2021,
250x300x300cm / Oil,
Acrylic, Poly Urethane
Paint, Epoxy Resin,
Urethane Resin, PVC,
Stainless Steel, Steel,
Plywood.

현대미술에서 예술 작업의 외형이나 의미가 온전히 작가의 선택에만 기인하지는 않는다. 현대미술 비평은 지속해서 예술가의 역할보다는 관객의 역할을 확대해 왔다. 하지만 언제 붓을 내려놓아야 할지를 몰라 ‘여성’ 시리즈를 뒷마당에 방치해 놓았던 드 쿠닝의 예로부터 최근 퍼포먼스 아트나 관객 참여적인 작업을 둘러싼 기록과 보존에 관한 최근 논쟁에 이르기까지 예술가의 선택이 어떻게 이뤄지고 그 결과가 작업에 대한 평가에 어떤 영향을 미치는지가 현대미술 비평의 중요한 쟁점임에는 틀림이 없다.

바실리 칸딘스키(Wassily Kandinsky)는 『예술에 있어서 정신적인 것에 관하여 면(Concerning the Spiritual in Art)』(1912)에서 예술가를 다른 이들에 비하여 통찰력을 가진 존재로 표현한다. 예술가의 통찰력은 지속적인 노력과 체계적인 훈련을 통해서 어느 정도 배양 가능하다고 설명하였다.²⁾ 그러나 독일 낭만주의와 1920년대 기계미학의 접점에서 칸딘스키는 체계적인 훈련을 넘어서 직관의 중요성도 강조하였다. 바우하우스의 초기 스승이자 저명한 색상이론가인 요하네스 이텐(Johannes Itten)이 학생들에게 명상을 훈련시키고는 했는데, 이는 예술가가 특정한 환경에서 특정한 선택을 위한 훈련이 가능하다는 신념을 보여주는 예이기도 하지만 예술가의 창작과정과 선택을 지나치게 수치화하거나 ‘체계’로 만들려는 시도와도 거리를 두기 위한 것이었다.

최수앙의 예로 돌아와서 조각가는 평면작업을 하는 이들에 비하여 무게의 균형과 같은 기계적인 공정의 제약을 더 받는다. 이 때문에 암암리에 인체 조각상과 같이 전통적인 기법을 사용하는 예술가는 만들기에 치중하는 반면에 개념적인 작가들은 ‘선택’의 방식을 사용한다는 이분법적인 편견이 어느 정도 존재해온 것이 사실이다. 하지만 ‘만드는 이’도 끝없이 선택(혹은 배제) 해야 한다. 기계적이고 수동적인 ‘공정’을 넘어서 능동적이고 온전히 ‘비약적인’ 선택과 결정을 해야 한다. 인터뷰에서 작가는 최근 작업에서 ‘과정’에 집중하고 있으며 전시나 작업이 과정을 드러낼 수 있게 하기 위하여 노력한다고 밝힌다.

여기서 과정을 포용한다는 것은 특정한 조건이나 효과를 만들어내는 과정에서 파생된 ‘일탈’이나 오류의 흔적에 대하여 관대해진다는 것을 의미한다. 작가는 결과가 아닌 만드는 과정에서 투자된 ‘시간성’도 포용하고자 한다. 최종 결정이 아닌 다양한 선택이 일어나는 축적된 시간성을 말한다. 그렇다면 최수앙의 작업에서 작가가 주장하는 과정은 어떠한 방식으로 나타나는가? 그리고 왜 이 시점에서 최수앙에게 예술가의 선택과 과정이 중요해졌는가?

2) 칸딘스키, 『예술에 있어서 정신적인 것에 관하여(Concerning the Spiritual in Art)』(1912), 권영필 역 (서울: 열화당, 초판 1979), p. 185..

기대감 1: ‘직전’의 순간

최수앙의 인체 조각상에서 과정이 드러나는 방식을 필자는 좀 의외의 부분에서 찾고자 한다. 통상적으로 ‘예술가의 과정’은 작가가 주제를 정하기 위하여 조사하고 조각의 경우 형태를 완성하는 모든 공정을 일컫는다. 이에 반하여 최수앙의 작업에 나타나는 과정을 일차적으로 관객이 대상의 움직임에 상상하는 시간성과 연관시키고자 한다. 왜냐면 시간성은 최근 작가가 소묘나 에스키스에서 인체의 움직임을 해체하고 왜곡하는 ‘과정’을 이해하는 데에도 도움이 되기 때문이다.

최수앙은 고전적인 조각의 무게 중심을 독특하게 파괴함으로써 시간적인 추이를 암시해왔다. 일단 최수앙의 인물의 포즈는 기이하고 불안정하다. 2000년대 후반 ‘아스퍼거(Asperger)’ 신드롬을 겪는 인물상에서 특정 부위가 좀 더 과장되거나 왜곡되었다면 극도로 우울해 보이는 ‘반영웅적인 현대인’을 묘사할 때 그는 형태의 왜곡보다는 인물상의 자세를 기이하게 만든다. 허리를 구부정하거나 다리를 이상하게 비틀거나 앞으로 쏠리거나 하는 등 그의 인체 조각상은 아름답지 않을 뿐 아니라 불안정하다.

특히 한 명 이상의 인물이 함께 등장하거나 인물의 무게 중심이 서로에게 옮겨갈 때 동적인 효과는 가중된다. 2차원에서 3차원적인 입체를 다룬다는 의미의 <아이소메트릭 남성(Isometric Male)>이나 <아이소메트릭 여성(Isometric Female)>(2013)에서 두 명의 신체가 연결되어 있는데 서로에게 의지하거나 무게 중심이 이동하게 된다. 혹은 <지각(Perception)>(2012)에서 가우뚱하거나 적당히 불안정한 상태에 놓여 있는 인체 조각상은 미묘한 동요의 상태에 놓이게 된다. 인체와 인체 사이에서 무게 중심이 변화하는 순간 움직임이 암시된다. 인체상은 이제 막 움직이려고 몸을 비틀면서 불안정한 상태에 몰입하게 되는데 이때 관객은 다양한 정도의 움직임을 예상하게 된다. 인체의 움직임과 그에 따른 시간성은 이와 같이 관객의 기대와 예상치를 통하여 생성된다.

→ →

Isometric_Male, 2013,
95(h)x47x61cm,
Oil on resin



무게 중심의 변동을 철저히하게 이용한 조각가이자 최수양이 존경한다는 17세기 바로크 시대 유럽의 대표적인 조각가 지안 로렌조 베르니니 (Gian Lorenzo Bernini, 1598-1680)의 예를 들어보자. 베르니니는 조각의 육중한 물질성 대신 조각과 주변 환경과의 관계, 특히 빛과의 관계에 주목하였다.³⁾ 연극 속의 주인공처럼 베르니니의 인물은 이제 막 움직이려는 찰나의 순간에 놓여 있다. 관객은 조각상의 움직임을 목격한다기보다는 조각상이 여타의 인물과 맺은 관계성, 이야기 속의 순간적 상황, 주위 환경과의 관계성을 통하여 역동적인 순간을 상상하게 된다. 조각을 둘러싼 시간적인 경험은 철저히하게 관객의 예상(혹은 상상)을 통하여 완성되고 극대화된다.

최수양의 작업에서도 역동적인 시간성은 인체가 위치하는 방식이나 타인과의 관계성을 통해서 두드러지는데 이때 손의 움직임이 중요하다. 신체의 부분이지만 전체 뼈대의 거대한 방향성에서 살짝 벗어나 있는 손은 과거가 아닌 미래를 향해 있다. 손은 움직임의 순간 직전이나 아직 큰 움직임이 일어나기 직전의 상황을 보여주는 중요한 지표가 된다. <날개>(2009)에서 엄청나게 다양한 손의 움직임이 제시되어 있다. 손이 표정을 가지는 셈이다. 최근 개인전에서 선보인 <손>(2021)은 손과 손을 움직이는 팔의 근육에 대한 작가의 관심을 다시 한번 증명해준다.



→
The Hand, 2021,
53(h)x80x22cm, Oil,
poly urethane paint,
epoxy resin, poly
urethane resin, PVC,
Stainless Steel, brass
pipe, walnut, wax

손과 팔은 신체의 부분이지만 그 자체로 독립적인 개체의 역할을 하기도 한다. 손은 이제 막 잠재되어 있던 움직임이 일어나기 직전 그 방향성을 제시해주고 동시에 인물들을 연결한다. 베르니니의 가장 유명한 <아폴로와 다프네(Apollo and Daphne)>(1622-1625)에서 아폴로를 피해 달려가는 다프네의 손동작은 이제 막 월계수로 변화하려는 그녀의 미래 시점을 향해 있다. 마찬가지로 다프네의 변형을 저지하려는 아폴로의 움직임도 손의 방향성을 통하여 암시된다. 아폴로와 다프네가 연결되면서도 서로 헤어지는 모든 과정은 손과 팔의 움직임을 통하여 함축적으로 표현되어 있다. 최수양의 작업에서 소외된 인간들이 애써 타인과 연대를 취하면서도 소외되는 과정이 손을 통해서 암시되어 있듯이 말이다. (아름다운 외형과는

3) Timothy Clifford and Michael Clarke, Foreword, *Effigies and Ecstasies: Roman Baroque Sculpture and Design in the Age of Bernini* (Edinburgh: National Gallery of Scotland, 1998), p.7

달리 베르니니의 바로크 조각도 파괴와 변형의 메시지를 담고 있다.)

절정에 이르기 직전의 순간을 포착함으로써 베르니니와 최수양의 조각은 공통적으로 관객의 기대감을 유발한다. 완전하고 확연한 행복의 단계에 이르기 직전 찰나의 기운! 따라서 최수양이 조각에서 연극적인 시간성을 수렴하는 방식은 실질적인 움직임보다는 관객의 상상력과 기대를 통하여 비로소 완성된다. 작가의 선택과 과정은 관객과의 ‘밀고 당기기’ 효과를 만들어내기 위한 것이라고 할 수 있다. 이러한 측면에서 <조각가들>은 미동과 격렬한 움직임 사이를 포착해내는 존재이다. 세 명의 ‘조각가들’은 동적인 순간 직전에 위치해있다.

기대감 2: ‘펼치고’ ‘접치고’를 반복하면서

“제가 해왔던 작업은 아마도 기존에 있는 우리가 익히 알고 있는 방식에서 좀 살짝 벗어나거나 아니면 다른 감각을 유발시킬 수 있거나 그냥 뭔가 계속 잡힐 듯 말듯한 무언가를 찾는 것이 아니었나 싶어요.”⁴⁾

2000년대 후반 최수양의 인체 조각이 미묘한 움직임의 순간을 포착함으로써 관객이 시간적인 추이를 상상하도록 유도해왔다면, 최근 에스키스와 색면 구성(추상)화에서 작가는 인체 내부에서 벌어지는 변화의 과정을 그야말로 펼쳐 보인다. <프레그먼츠>(2021)나 <언폴디드>(2021) 시리즈는 과학적인 체계까지는 아니어도 작가의 다양한 에스키스로부터 유래한 체계적인 과정을 연속해서 병치해놓고 있다.



→
Unfolded 1W, 2021,
56x76 cm,
Oil on Oiled Paper

4) 최수양, 필자와의 인터뷰, 2022년 6월 3일.



→
Unfolded 1W, 2021,
56x76 cm,
Oil on Oiled Paper

여기서 해부학적인 변화(근육의 틀어짐)는 관객이 신체의 움직임을 통하여 시간성을 상상하도록 유도한다. 특히 인체 에스키스와 수채화 종이 작업은 근본 뼈대에서 어떻게 특정한 근육이 틀어지면서 움직임이 만들어지는지를 관객에게 보여주기엔 효과적이다. 수채화는 면과 면이 만나고 헤어지는 과정을 투명하게 보여줄 뿐 아니라 연속 촬영처럼 드로잉은 작가의 기록 과정을 펼쳐 보여준다.

<프레드먼츠>도 결과가 아닌 과정을 보여주려는 작가의 의도를 잘 반영한다. 의외이기는 하지만 절제되고 즉흥적인 구석이라고는 없어 보이는 색면 추상의 방식을 통해서 말이다. <프레드먼츠>는 색면이 인체의 움직임으로부터 점차로 축약되고 응용되어서 <언폴디드>로 발전되는 과정을 예견한다. 투명한 반구상 수채화인 <프레드먼츠>에서부터 종이 위에 기름을 발라서 불투명해진 배접한 종이에

색면을 올리는 <언폴디드> 시리즈로 평면작업의 크기와 무게감이 확대되는 것을 알 수 있다.

작가의 직관적인 선택의 과정에서 하나의 이미지는 또 다른 이미지의 기초가 된다. 이미지들은 서로 연결된다. <언폴디드 2W>(2021)를 스테인레스 스틸 액자에 끼우고 경첩을 달아 설치하여 관객이 뒷면을 볼 수 있게 한 것도 결국 과정을 관객에게 투명하게 드러내 보여주기 위한 상징적인 제스처이다. 관객은 칠하고 덧칠하면서 흔적을 없앤 결과로서의 앞면이 아닌 칠하는 과정에서의 붓질이 보다 선명하게 보이는 뒷면을 감상하게 된다. <언폴디드> 시리즈는 제목에서와 같이 특정한 대상(인체?)을 해체해서 화면에 펼쳐 보이고 있지만 다른 한편으로는 기름을 종이의 표면에 칠하고 여러 겹 쌓아 올려 만든 것이라는 점에서 '펼친다'는 제목과는 상반된 과정을 포함한다. 달리 표현하자면, '펼침'을 의미하는 언폴디드의 과정과 쌓고 겹으며 올리는 과정을 의미하는 '폴디드'의 과정이 공존한다고 하겠다.

최근에 나왔던 회화도 어떤 공간에 대한 것일 수도 있겠죠. 선생님께서 말씀하신 물질적인 레이어도 실재하는 것이기도 하구요. 저도 물질의 속성을 가능한 그대로 드러내려고 했으니까요. 그런데 그것보다 제가 이 작업을 하면서 더 들었던 생각은 각각의 시간이 다르다는 점이에요. 그것을 수행하는 제 입장에서든 또는 그것을 경험하는 사람들의 관점에서든...⁵⁾

종이에 기름을 발라서 여러 겹 쌓게 되면 자연스럽게 전체 화면은 기름의 노란 색상을 머금으면서 반투명한 재질감을 지니게 된다. 하나의 면이 다음의 면으로 연결되고, 색면의 구성 또한 서로 엮이게 된다. 여러 번 칠하면서 만나게 되는 부분은 배접에 따라 그 점점들이 무너지기도 한다. 색면을 칠한 종이를 말리고 다시 기름칠 하는 과정은 매우 기계적이고 공정에 따라 진행되는 전통적인 캐스팅의 과정을 연상시킨다. 최수앙은 하나의 종이에 앞면, 뒷면 전체의 순서로 기름을 먹이고 굳히고를 반복한 후 앞면의 일부에 물감을 올리고 그것이 굳고 나면 다시 뒷면에 물감을 얹혀 굳히기를 반복한다. 캐스팅을 뜨기 위해 밀그림을 그리고 틀 안에 용액을 붓듯이 소조의 과정과 같이 그의 회화는 정해진 틀 안에서 공정에 따라 복잡하고 반복적인 과정을 거치게 된다. 기름과 물감은 칠해지고 굳어지고의 오랜 공정을 거치면서 자연스럽게 '시간적인 층위'를 품게 된다.

5) 최수앙, 필자와의 인터뷰, 2022년 6월 3일.



→
Unfolded 12G, 2021,
 115(h)x88x30cm,
 Oil on oiled paper,
 wax, stainless steel,
 non-reflecting glass



→
Unfolded 12G, 2021,
 115(h)x88x30cm,
 Oil on oiled paper,
 wax, stainless steel,
 non-reflecting glass

누구를 위한 기대감인가?

인체 내부의 뼈대와 유기적인 근육 구조는 최수양이 조각가로서 집중해 온 부분이다. 또한 인체는 근육의 자연스러운 움직임을 재구성하는 창작자의 선택 과정을 보여주기에 적합한 소재이다. 작가는 원래의 형태가 지녔다고 생각되는 특질을 변형시키고 통상적인 근육의 움직임을 왜곡시키면서 주어진 매체나 물질을 예상치 않은 방식으로 적용해가는 과정에서 내내 배움이 일어난다고 주장한다.

“모호한 방식을 선택할 때 기대감 같은 게 있잖아요. 어떤 가능성을 넘어 잠재성에 가까운 어딘가로 향할때 감도는 생기 같은 것? 활력이 도는 것? 어떠한 에너지된 불안정한 상태에서 발생하니까요.”⁶⁾

최수양이 말하는 기대감은 결국 작가 자신이 고수해온 장르, 방식에서 벗어나게 되면서 생겨난다. 정확히 무엇을 달성했다기보다는 매너리즘을 파기하고 해체하는 순간 새로운 길에 들어서게 되면서 기대감이 생겨난다. 물론 해체의 과정이 그를 어디로 데려다줄지, 어느 시점에서 그 여정이 끝나게 될지는 모를 일이다. 중요한 것은 작가가 완성에서 오는 만족감보다 해매는 과정에서 얻게 되는 ‘기대감’에 더 큰 기대를 걸고 있다는 점이다.

해체의 과정은 조각가가 직면해 온 공정과 과정에 대한 고민, 과정이 결과에 의하여 희생되는 전시 방식에 대한 성찰로부터 시작되었다. 이어서 그가 최근 조각뿐 아니라 소묘, 회화, 조각이나 설치 등의 다양한 매체를 아우르는 것도 과정을 관객에게 펼쳐 보여주고 이로부터 적합한 표현 방법을 찾기 위한 것이라고 할 수 있다.



→
Torso(detail), 2022,
work in progress,
mixed media

6) 최수양, 필자와의 인터뷰, 2022년 6월 3일.



→
Torso(detail), 2022,
work in progress,
mixed media



→
Torso(detail), 2022,
work in progress,
mixed media

그렇다면 최수양이 품는 ‘기대감’에 대한 평가는 어떻게 이루어질 수 있는가? 성과의 측면에서 말하자면, 작가가 철저하게 자신의 방식으로 조각과 회화를 재해석하고 있다는 점이 주목할만하다. 그의 회화는 분명 무게감을 지닌다. 색면 추상화는 조각을 제작하는 단계별 공정에 따라 제작되고 설치와 같이 세워 진다. 부조와 같이 벽면에 달려 있기도 하다. 이에 반하여 최수양의 <조각가들>의 표면에는 전체적으로 화려한 색상이 칠해져 있다. 펼치기의 과정에서 장르, 표현의 다양한 교배도 이뤄진다.

반면에 현재 그의 작업을 아직도 ‘과정’에 놓인 것으로 볼 수 있다. 맹지영 비평가는 최수양의 최근 여정을 ‘불안한 미래’라는 표현을 사용해서 진단한다. 그런데 ‘불안감’은 기대할만한 결과 직전의 단계에서 나타나는 정서적 반응이라고 볼 수 있다. 딱히 부정적으로 볼 필요는 없다. 물론 여기서 무엇을 기대해야 할지 작가만이 알 수밖에 없거니와 작가의 기대와 관객의 기대가 다를 수도 있다.

관객의 입장에서 작가의 선택과 과정이 지양하고 있는 지점을 파악하기란 쉽지 않다. 과정의 추이를 감상할 수는 있지만 단계마다 어떤 일이 벌어지고 있는지, 즉 무엇이 일탈에 해당하고 무엇이 기계적이고 수동적인 공정인지 관객으로서 알기는 어렵다. 그래서 첨언을 해보자면, 작가의 선택과 과정을 관객이 이해하고 접근할 수 있게 하기 위해서 다각적인 전략이 필요해 보인다. 즉 최수양은 ‘펼쳐 보이는 과정’에서 작가의 선택이 어떻게 관객에게 전달될지를 고민해 보아야 한다. 과정을 드러내는 것이 단순히 작가가 특정한 결론(작업의 주제, 형태, 구현방식)에 다다르기 위한 시간적 추이를 보여주는 일 이상이 되어야 한다.

마지막으로 미완성으로 남은 베르니니의 마지막 조각품인 <시간이 드러내게 될 진실(Truth Unveiled by Time)>(1645-1652)을 소개하고자 한다. 원래 ‘진실’을 상징하는 여성의 신체상은 지나치게 기울게 제작되었고 여러 이유로 인하여 금이 간 채로 남아 있게 되었다. 이에 ‘진실’과 쌓을 이루는 ‘시간’의 인체 조각상은 제작되지 못했다. 베르니니는 일찍이 바로크 회화의 시대 조각을 최대한 회화처럼 가볍고 극적인 예술적 매체로 만들고자 하였다. 베르니니도 “기계적인 조각의 공정”으로부터 조각이라는 장르를 해방하고자 그의 마지막 작업에서 ‘진실’을 상징하는 여성상을 과격하게 눕힌 형태로 제작했을 수 있다. (현재는 베르니니가 의도했던 것 보다 훨씬 세워져 보관되고 있다.)

최수양은 지금 그의 커리어에서 어떤 단계에 놓여 있는가? 작가의 성장 과정에서 반복과 일탈은 필수적이지만 현재 작가는 반복보다는 다양한 일탈이나 변화를 추구하고 있어 보인다. 그것은 단순히 기술적인 공정, 장르, 표현 방식의 문제라기보다는 작가적인 정체 성과도 연관된다. 사회비판적인 관점에서 인체를 바라보고 표현 수단으로 하던 시기에서 관심이 작가 스스로에게로 옮겨졌다. 따라서 <조각가들>은 작가 자신에 관한 것이다. 작가의 역할에 관한 것이다. 펼치거나 겹치고, 풀어헤치거나 쌓아 올리고, 비틀고 제자리로 돌리기를 반복하면서 작가 자신의 정체성을 새삼스럽게 찾아가는 과정에 관한 것이다. 이에 최수양이 진행하고 있는 해체의 과정이 궁극적으로 무엇을 향하고 있는지에 관한 판단을 유보하고자 한다. 대신 자기 파괴나 해체의 과정 끝에 시간이 진실(?)을 드러내어 줄 것으로 기대해본다.

아름다움, 찰나의 불꽃: 김소담의 회화

김보라 비평가

0. 프롤로그

성북동의 하얀 집. 경사로를 따라 올라가는 마을버스를 타고 다다른 김소담의 작업실이다. 청회색 대문 안으로 발걸음을 옮기는 순간 텃밭과 감나무, 조그만 장독대에 시선이 머문다. 실내로 들어서면 커다란 창문을 통해 저 멀리 북한산을 배경으로 아랫동네가 내려다보이는 그림 같은 전망이 펼쳐진다. 작가가 직접 디자인한 공간이다. 그 안에 놓인 가구, 소품 하나하나에 남다른 안목과 섬세한 취향이 깃들어있다. 김소담은 2015년 이래로 이곳에서 그림을 그린다. 그의 작업실은 지난봄부터 초여름까지 작가와 나의 만남이 상연되었던 무대였다. 대체로 대본 없는 즉흥극인 셈이었지만 매회 서막은 방문할 때마다 조금씩 다르게 설치되어있던 작품들과 정성 가득한 테이블 세팅에 대한 감탄사로 시작되었다. 김소담의 환대는 빨강과 분홍, 주황과 노랑, 파랑이 지배하는 그의 팔레트만큼이나 열렬했다. 매번 반갑게 맞이하는 작가의 모습을 보면서 나는 거리두기가 익숙해진 이 시대에 자신의 공간에 타인을 흔쾌히 받아들이는 마음의 소중함과 한 작가의 작품세계를 이해하기 위해 작업실을 방문하는 일의 중요성에 대해 다시금 생각했다.

4월의 어느 날, 서먹하기 마련인 첫 대면이었음에도 대화는 시간 가는 줄 모르고 이어졌고 창문으로 비추던 한낮의 태양은 어느새 자취를 감추었다. 분초를 다투면서 여유 없이 살아가는 일상에서 흔히 겪지 못할 체험이었다. 우리는 서가에 꽂혀있던 오래된 도록을 꺼내어보면서 독일 유학 시절 이야기, 스승 퍼 키르케비(Per Kirkeby, 1938-2018)에 대한 추억, 인상 깊었던 전시에 대해 쉽 없이 이야기를 나누었다. 반 고흐, 에드바르트 뭉크, 헤르만 니치, 지그마 폴케, 외르크 임멘도르프, 조나단 보로프스키, 마르틴 키펜베르거 등의 이름이 거론되었으며 프랑크푸르트, 글래스고, 파리에서 보낸 기억이 소환되었다. 처음 만난 자리에서 열 시간 넘게 토론했다는 프로이트와 융이 떠올랐던 순간이었다.

시간이라는 인식 체계를 잠시 벗어난 듯한 첫 만남을 반추하면서 끝없는 대화의 배경을 헤아려본다. 그것은 아마도 독일과 연관된 서로의 추억과 이미지에 대한 열정이라는 공통분모 때문이 아니었을까. 그리고 무엇보다 순간에 몰입하게 만드는 김소담 특유의 강렬한 에너지가 대화를 이어가게 만든 동인이었던 것 같다. 엄밀성을 지향하는 비평문이라면 예술가라는 인간보다 작품 자체에 집중해야 마땅하다지만, 마네론을 썼던 줄라처럼 내 시선은 한 사람과 그가 창작하는 예술 사이를 오가는 습성이 있다는 점을 미리 실토해야겠다. 김소담이라는 인간이 뿜어내는 에너지는 그의 화면에서 고스란히 드러남을 느끼고 있다는 사실과 함께. 2022 캔창작자워크숍 C2A+를 계기로 그를 처음 알게 되었고 회의, 연계 강연 등을 포함하여 대어섯 차례 만남을 이어갔다. 이 글은 그 기억과 대화를 모은 기록이자 김소담의 예술에 대한 나의 스케치다.

1. 강렬함에 대한 매혹

김소담은 지난 20여 년간 드로잉과 회화 작업을 진행해오고 있다. 국내 활동은 독일 유학을 마치고 귀국한 2000년대 초반으로 거슬러 올라간다. 프랑크푸르트 슈테델슐레를 졸업한 후 독일에서 첫 개인전을 열었던 그는 한국으로 돌아와 2002년 송은미술상을 수상하고 2004년 국립현대미술관 고양 레지던시 입주작가에 선정되었으며 주요 미술관과 갤러리에서 전시하는 등 활발한 활동을 전개했다. 주로 개인적 정서를 주제로 한 드로잉 연작을 설치 형식으로 선보이면서 구아슈, 왁스 파스텔, 콜라주, 자수를 활용한 종이 작업이나 벽화 작업을 해오다가 본격적으로 캔버스 회화를 시작한 것은 2006년 파리 시테 데자르 레지던시 프로그램에 참여한 이후부터다.¹⁾



→
<토끼발>, 2008,
캔버스에 유채,
130 x 110 cm

1) 김소담의 초기 작품과 영화 언어 사이 연관성에 대해서는 다음 평문을 참조. 이은주, “보이지 않는 것에 관한 불안한 상상”, 『기전미술 2007』, 경기문화재단, 2007, 23-47쪽.

→
 <싸움터>, 2008,
 캔버스에 유채,
 54 x 46 cm



작품 <토끼밭>(2008)과 <싸움터>(2008)에서 확인할 수 있듯이 불안과 공포라는 인간 심리에 주목하면서 인간과 동물 형상을 결합했던 작가는 성북동에 정착한 후 2016년 즈음부터 무의식과 신체의 내부 이미지에 집중한 <Inside> 연작과 사람의 얼굴을 그린 <Portrait> 연작을 이어갔다. <Inside>에서 자아의 내면으로 침잠해 들어갔다면 <Portrait> 연작을 통해서 바깥을 향해 나아간 셈이다. 하지만 초상을 그리면서도 형태를 겹치거나 뭉그러뜨리고 얼굴 형상과 신체의 장기 일부 또는 식물 이미지 등을 섞어놓는 특징이 보인다. 《Faceless》라는 2017년 개인전 제목 그대로 정확한 이목구비를 알아볼 수 없는 익명의 얼굴인 것이다. 그 후 2020년부터 새로운 분위기의 풍경화 작업이 시작되는데, 자연을 배경으로 인물과 동식물 등 화면에 등장하는 구체적 요소가 생겨나면서 감상자로 하여금 상징적 의미와 숨겨진 내러티브에 대한 상상을 불러일으킨다. 무엇보다 주관적 채색이 두드러지는 화면은 이전 작업에 비해 선명하고 강렬한 이미지를 구현하고 있다. 그의 손을 거쳐 초록 하늘, 보라색 나무, 붉은 산이 탄생한 것이다.

→
 Inside, 2019,
 종이에 혼합 매체,
 36 x 25 cm





→
Portrait, 2018,
종이에 구아슈,
30 x 22 cm

독일에서 유학한 작가들이 대개 개념적 경향을 보여주는 데에 비해 김소담은 줄곧 감각으로 예술에 접근해왔다. 초기 작품으로부터 최근까지의 작업을 전체적으로 조망할 때 무엇보다 다양성이 돋보인다. 이는 하나의 양식에 고정되지 않은 채 늘 새롭게 도전하고 실험하려는 작가의 근본 태도와 직결된다. 그러나 자세히 살펴보면 외견상 다채롭게 변화한 것 같으면서도 작품세계 내부를 관통하는 몇 가지 특성이 존재함을 알 수 있다. 즉 영화의 충돌 몽타주처럼 대상 간의 낯선 조합을 시도하는 초현실주의적 감수성과 독특한 개성에 강하게 이끌리는 성향이다. 대화 중에 그는 심미적인 것과 불편함의 결합, 광기와 아름다움,

파괴의 창조성에 대한 관심을 피력하기도 했다. 또한 작업에서 꾸준히 등장하는 모티프가 있으니, 그것은 바로 인간 신체다. 다시 말해 초현실주의적 상상, 강렬한 아름다움, 신체라는 세 가지 특징은 그의 작품 내에서 유기적으로 연결된다.

김소담은 2016년 작가 노트에 “모든 예술은 인체에서 비롯된다”라는 영화감독 알레한드로 조도로프로스키(Alejandro Jodorowsky)의 말을 인용하고 있다. 인간 신체와 관련하여 그의 작업에서 주목해야 할 부분은 화면상의 물성 구현, 즉 붓과 물감으로 작가의 실존적 흔적을 표면에 남기는 회화적 표현이나 마티에르 효과뿐만이 아니라 신체를 제시하는 방식과 그 형상을 통해 궁극적으로 도달하고자 하는 세계다. 김소담의 화면에는 대체로 가볍고 빠르게 흐르는 선과 인간 신체와 자연의 낯선 결합, 내부와 외부의 혼용이라는 특징이 존재하는 것이다. 그의 그림에서 인체는 풍경이 되고 풍경은 인체가 된다. 작업 과정 중 화가의 육체와 자연의 경계는 희미해지며 하늘과 바다, 단단한 바위와 흐르는 폭포가 뒤섞인다. 이질적이거나 상반된 요소의 결합과 형질의 변화가 두드러지는 것이다. 나아가 중요한 지점은 그가 신체 표현을 통해 궁극적으로 영적인 세계에 도달하고자 한다는 점이다. 이를테면 나무와 결합된 인간은 김소담의 작업에서 오래전부터 반복적으로 등장하는 이미지인데, 작품 <목수>(2020)에서 사람 발 모양으로 땅을 딛고 서 있는 나무들이 후경에 등장하는가 하면 <Come Back Home>(2020)에서는 잎사귀로 뒤덮인 인간이 어디론가 걸어가고 있다. 이러한 형상을 통해 눈에 보이는 현실을 넘어서려 하는 것이 김소담의 지향점이다.



→
<목수>, 2020,
캔버스에 유채,
97 x 137 cm

→
Come Back Home,
2020, 캔버스에 유채,
65 x 50 cm



2. 시적 상징과 생명성의 리듬

존 버거는 화가인 아들에게 보낸 편지에 철학자는 대답을 추구하고 과학자는 공식을 세우며 예술가들은 은유를 찾는 존재라고 쓴다.²⁾ 김소담 역시 2020년 이후 자신이 진행해오고 있는 작업을 ‘은유적 풍경’이라고 명명하고 있다. 시인이 단어에 상징적 의미를 함축해내는 것처럼 자신만의 이미지로 시를 쓰고 있는 것이다. 그렇다면 작가가 이 작업에서 표현하고자 하는 바는 무엇일까. 꿈, 일상, 삶에 대한 단상을 강렬하고 선명한 화면으로 구현해내는 김소담의 그림 앞에서 감상자는 마치 시를 해석하듯 화면 속 이미지에 담긴 의미를 읽어내고 싶다는 충동을 느낀다. 풍경 연작에서 반복적으로 등장하는 이미지는 새, 폭포, 나무, 바위, 구름, 조개 등이며 그 가운데 과거 작업에서도 종종 나타났던 토끼와 개는 작가의 분신이다. 독일어 ‘Angsthase’는 ‘불안(Angst)’과 ‘토끼(Hase)’가 결합된 합성어로 ‘겁쟁이’를 뜻하는데 작가는 독일 유학 시절 이 단어가 유독 강하게 들려오더라고 회상한다. 예를 들어 <토끼굴>(2021)을 보면 나뭇잎 모양의 귀가 달린 토끼가 커다란 분홍빛 나무에 난 구멍, 즉 작가가 ‘동굴’이라고 부르는 형상을 향해 막 뛰어들려 하고 있다. 화가가 토끼를 자신과 동일시한 것이라면 불꽃이 타고르고 있는 동굴은 예술이다. 이 그림은 미지의 세계에 대해 두려움을 느끼면서도 창작을 향해 나아가는 모습을 담고 있는 은유적

2) 존 버거와 이브 버거 지음, 『어떤 그림』, 신해경 옮김, 열화당, 2021, 48쪽.

→
<토끼굴>, 2021,
캔버스에 유채,
45 x 45 cm



→
<폭포>, 2021,
캔버스에 오일
파스텔과 유채,
32 x 41 cm



자화상인 것이다.

그런가하면 물은 강, 폭포, 바다 등 다양한 이미지로 구체화된다. 물의 형상은 중층적 의미로 접근해볼 수 있을 것이다. 먼저 미술사 속 전통 그대로 정화나 생명성을 나타낸다고 볼 수 있다. 물은 주로 유동적 선으로 구현되는데 작품 제목 <폭포를 만드는 것은 눈물>(2022)처럼 슬픔과 연관된 이미지로 받아들여지는가 하면 시간의 형상화로 보이기도 한다. 마르쿠스 아우렐리우스가 말했듯이 “시간이란 사건들의 강, 모든 것을 휩쓸고 가는 급류”³⁾인 것이다. 또한 노자 사상에 나오는 구절 ‘상선약수(上善若水)’의 의미대로 삶을 대하는 유연성을 나타내는 것 같기도 하다. 어김없이 흐르는 삶 속에서 이를 거스르지 않고, 있는 그대로 수용하려는 태도에 대한 암시로 보이는 것이다. 뿐만 아니라 물은 꾸준함의 자세를 연상하게 하는 것일 수 있다. ‘낙숫물이 바위를 뚫는다’는 격언이 있듯이 아무리 작은 물방울이라도 오랜 시간 모이면 큰 힘을 발휘할 수 있기 때문이다. 그런 의미에서 물 이미지를 통해 작가는 쉽 없이 작업에 정진하려는 의지를 표명하는 것은 아닐까.



→
<무제>, 2022,
종이에 혼합
매체, 30 x 23 cm

3) 마르쿠스 아우렐리우스 지음, 『자성록』, 박민수 옮김, 열린책들, 2014, 56쪽.



↑
<무제>, 2022,
종이에 혼합 매체,
각 30 x 23 cm

최근 드로잉 작업에서는 김소담의 색채주의자적 면모가 여실히 드러나고 있으며 색과 더불어 선적 표현이 강조된다. 동식물과 결합한 인체나 신체 일부만 제시하는 회화 언어는 드로잉 작업에서 생명의 리듬을 함축한 추상화된 선으로 변화한다. 캔버스에 아크릴이나 유화로 그린 선은 대체로 곡선적인 데 반해 종이 콜라주 작업에서는 자연스럽게 직선이 두드러진다. 근래에는 무엇보다 삶과 죽음이라는 주제를 다루며 양자 간의 분리 불가능성, 죽음의 이미지가 곧 생생한 삶의 이미지일 수 있다는 역설을 전하려는 것으로 보인다. 수직선은 삶, 수평선은 죽음과 안식이라면 함께 배치된 다채로운 사선과 곡선은 삶과 죽음 사이에서 벌어지는 다양한 사건일 것이다. 생명은 유연하고 부드럽고, 죽음은 경직되고 딱딱하므로 삶의 리듬은 대체로 곡선에 담길 것이라 기대하지만, 그의 드로잉을 보며 때로는 직선으로 표현될 수도 있을 것이란 생각을 해본다. 외견상 차갑고 기계적인 직선에도 미미한 움직임을 내포할 수 있기 때문이다. 흔들림은 살아있음의 흔적이며 그 자체로 아름다운 것이다.

3. 예술의 일상적 실천

“하늘, 구름 등을 이용하여 무한한 상상력으로 나의 자아를 넓힘과 동시에 회화의 세계를 확장시키며 다양하게 실험하는 데에 지금 내가 하는 작업의 의미가 있다. 어쩌면 그것은 나와 나를 둘러싼 세계를 구분지을 수 없다는 나의 생각이기도 한 것 같다.” - 작가노트 중에서

김용준, 김환기, 이태준, 한용운 등 한국 근현대사를 이끈 화가와 문인들이 살았다는 성북동. 글의 첫머리에 서술한 바대로 이곳은 김소담의 생활터전이자 작업공간이다. 동네 주민만 알 것 같은 비좁은 골목을 따라 함께 걸으면서 작가는 이웃 어르신들이 가꾸는 화분, 오랫동안 비어 있는 집이나 새롭게 들어선 집에 대한 이야기를 들려주었다. 이러한 모습에서 자신이 사는 곳에 깊은 관심과 애정을 품고 있는 마음, 이른바 ‘장소에(topophilia)’가 느껴졌다. 더불어 삶의 근거지로 삼고 있는 곳이 작업이 미치는 영향, 자신을 둘러싼 장소에 대한 사랑과 자기긍정 사이 연관성에 대해 다시금 생각해보게 되는 것이다.

김소담은 대부분의 일상을 예술에 집중하고 있다. 매일 규칙적으로 작업을 이어가는 습관은 스스로를 단련시키고 넘어서기 위한 구체적 실천이다. 그는 정말 중요한 것에 집중하기 위해 삶을 단순화시키고 있다고 말했다. 본인은 의식하지 못했지만 인터뷰 중에 ‘intimate’란 단어를 여러 번 사용하고 있는 점이 흥미로웠는데, 이는 개인적 삶, 친숙하고 일상적인 것으로부터 출발하여 확장적 모색을 시도하는 자신의 예술적 성향을 은연중에 반영하는 형용사인 듯했다. 동시에 은유적 표현으로 내밀한 감정을 작품에 담아내는 작가의 특성을 드러내는 말이라고 여겨졌다.

작가는 예술을 통해 세상이 신비로 가득한 것임을 표현하고 싶으면서 진리는 여러 겹으로 덮여 있지 않겠냐고 덧붙였다. 이처럼 그의 회화는 세상의 신비에 대한 사유와 연결된다. 김소담의 예술은 일상 경험과 개인적 감정에서 출발하지만 결국 삶의 신비, 즉 인생은 우리 계획이나 의지와 무관하게 흘러갈 수도 있다는 깨달음과 삶에 대한 통찰을 토대로 하고 있다. 그는 알 수 없는 세계가 있음을 인정하고 돌이킬 수 없는 것 앞에서 초연한 자세를 가지려 노력하는 것처럼 보였다. 이러한 과정에서 그림은 일종의 삶의 균형추와 같은 역할을 하는 것이다. 꽤 오랫동안 불안과 공포라는 내면의 감정에 천착해온 작가는 이제 삶의 잠재력과 균형에 대해 생각하면서 ‘나’와 관계 맺고 세상으로 나아가는 예술의 일상적 실천을 모색하고 있다.

4) 마이어 샤피로 지음, 『현대미술사론』, 김윤수, 방대원 옮김, 까치, 1990, 308쪽. 번역 일부 수정.

4. 회화의 임무

디지털 영상 매체가 수시로 우리 눈을 사로잡고 일상을 지배하는 시대에 그림을 그린다는 행위는 무슨 의미인가. 우리의 손은 이제 연필이나 펜을 잡기보다 자판을 두드리거나 버튼을 누르고 화면을 터치하는 데 익숙하다. 하루에 밥숟가락 드는 횟수보다 더 많이 휴대폰 카메라 버튼을 누르고 있다는 어느 사진가 말처럼, 기계를 통한 이미지 기록 방식이 날로 편리해지고 있는 지금 캔버스를 짜고 손에 물감을 묻혀 가며 그려나가는 회화란 무엇인가. 이 수고로운 작업을 우리는 어떻게 바라볼 것인가. 오감을 자극하고 신체를 압도하는 스펙터클한 작업이 지배적이고 인공지능과 메타버스가 활발히 거론되는 동시대 미술 현장에서 가장 오래된 예술, 회화는 무엇을 할 수 있는가. 이는 나 스스로 꽤 오랜 기간 가졌던 질문이기도 하다. 하나의 이유로 명쾌하게 답할 수 없을 것 같은 물음은 3개월 남짓한 기간 동안 이어진 김소담 작가와의 대화 중에도 여전히 머릿속을 맴돌고 있었다.

일찍이 마이어 샤피로는 현대 회화의 임무와 가능성에 대해 다음과 같이 썼다. “[...] 화가는 우리 시대의 폭력과 불확실성 속에서 유일하게 안전한 영역으로서 자기 자신의 정원을 가꾸어야 한다. 책임있는 창작 작업, 완전성을 위한 탐색, 높은 수준에 대한 감수성 등 예술의 가치에 대해 성실한 자세를 견지함으로써 화가는 실제 세상사에 끼치는 영향력은 미미하지만 가장 도덕적이고 이상주의적인 존재 중 하나가 된다.”⁴⁾ 이와 관련하여 올해 초 한 전시에서 보았던 인터뷰 영상의 내용도 떠오른다. 신라이프치히 화파의 작가 네오 라우흐(Neo Rauch)는 현대미술에서 회화가 여러 차례 사망선고를 받았음에도 꾸준히 작업을 이어온 이유를 밝히면서 “회화란, 가치를 찾지 못한 채 부유하는 세상에서 우리를 자신의 중심으로 이끄는 표지판”이며 “이 길을 따라 우리는 자기 자신을 지키게 됩니다. 이것이 회화가 가진 유일한 임무라고 생각합니다”라고 답했다. 다시 말해 인생의 방향타 구실을 하는 것이 회화이고 자신을 지키는 것이 화가의 임무라는 것이다.

김소담의 입장도 크게 다르지 않아 보인다. 인상적이게도 그는 화가라는 ‘소명(召命)’에 대해 말했다. 독일어 ‘Beruf’는 ‘직업’, ‘천직’을 뜻하며 ‘소명’, 즉 신의 부르심이라는 신학적 의미를 포함하는 개념이다. 작가는 독일에서 함께 전시했던 동료의 말을 빌어 “화가는 윤리적인가(Maler ist moralisch)”라고도 했다. 소명이라는 단어만큼이나 묵직한 느낌으로 다가오는 문장이었다. 김소담에게 그림은 소명이고, ‘나다움’을 지키기 위한 일이며 윤리와 연결되는 문제였다. 그림은 에너지가 응축된 하나의 장소다. 화가는 그림을 그려 화면에 생명력을 부여하고 자신의 그림으로부터 다시 에너지를 얻는다. 인간이 그림을 창조하지만 반대로 그림이 인간에게 생명력을 전달하는 에너지 순환이 전개된다. W.J.T.미첼의 주장대로 이미지는 살아있다. 그것은 살아있는 유기체와 같다.⁵⁾ 따라서 개인이 제작한 이미지도 탄생하는 순간, 살아있는 이미지로서 공동체의 관심을 끌 수 있고 자기만의 삶을 살 수 있다. 김소담 역시 자신이 그린 이미지에서 얻는 에너지를 논하면서 ‘살아있는 그림’, ‘움직이는 그림’을 그리길 바란다고 말했다. 그러면서 그림을 그리고자 하는 인간의 본능적 욕망과 그림이 갖는 치유의 힘에 대해 언급하기도 했다.

5) W.J.T.미첼 지음, 『그림은 무엇을 원하는가』, 김전유경 옮김, 그린비, 2010, 29쪽.

5. 에필로그

세 번째 작업실 방문에서 김소담은 이번 워크숍에 대해 애초 최근작 위주로 이야기를 풀어나갈 계획이었지만 이전 작업까지 되돌아보며 전체적 지향성과 토대를 재확인하게 된 것 같다고 소회를 밝혔다. 되돌아보면 C2A+ 프로그램이 진행되는 동안 그는 놀라운 창작 열정을 불태웠으며 특히 다양한 재료와 매체, 기법을 도입한 드로잉을 여러 점 제작했다. 살아있다는 것은 계속 성장하는 것이라며 변화에 대한 기대감을 드러낸 그는 예전보다 화면 속 구성과 속도감, 리듬에 좀 더 집중하게 되었으며 입체적 풍경 혹은 공간을 색다르게 해석하는 정물 작업이나 큰 그림을 시도해볼 계획이라며 앞으로의 구상을 밝혔다. 또한 대화 중에 자신의 마지막 그림이 아름다웠으면 좋겠다는 소망을 말하면서 아름다움을 추구하는 일이란 어쩌면 보기 싫은 것들을 제거하는 과정이지 않겠냐고 덧붙였다. 그가 지향하는 아름다움이란 무엇일까? 짐작해보건대 그저 예쁘고 아기자기한 이미지는 아닐 것 같다. 그것은 평온하고 잔잔하게 스며들기보다 보는 이에게 불꽃처럼 강렬하게 다가오는 이미지일 터. 순간의 경험이기에 그만큼 소중할 것이다.

그렇다면 이번 만남은 내게 어떤 의미일까. C2A+에 함께 참여했던 어느 작가의 말처럼 워크숍이 우리 두 사람에게 각각 어떤 의미로 자리매김될 것인지에 대한 구체적 판단은 일정 정도의 시간적 간격과 그에 기반한 시야가 확보된 이후에야 가능할지 모른다. 다만 분명한 한가지는 또다시 새로운 배움의 기회를 얻었다는 것이며 아름다움과 예술에 대해 함께 나누었던 대화, 공유했던 시공간의 분위기와 순간에 대한 잔상이 한동안 기억 속에 머무를 것이라는 사실이다. 살아있다는 것은 곧 흐른다는 것이다. 김소담의 작품에 등장하는 유연한 선처럼 모든 것은 흐름 속에 있고, 흐르는 삶 속에서 모든 것은 흘러진다. 그럼에도 지금 이 순간 온 마음과 정성을 다하는 일, 이것 말고 우리가 할 수 있는 일이 더 있을까. 바로 여기에 아름다움이 존재하리라 믿는다. 이는 김소담의 삶과 예술을 들여다보며 새삼 확인한 바이기도 하다.

정승: 디지털 생명체를 둘러싼 대화

심상용 비평가

1.

정승 작가의 작업에 대한 평론에서 에릭 글리아슨은 정승의 작품들 가운데서도 <진화를 향한 몸부림>(2008)을 가장 성공적인 작품으로 언급한다. 글리아슨에 의하면 이 작품은 하나의 선풍기가 다른 선풍기를 정서적으로 감싸며 안아주는 모습으로, 여기서 기계는 단순히 인간의 외모를 닮는 것을 뛰어넘어 인간의 특정 행동을 흉내 내는 데까지 나아간다. 글리아슨에 의하면 정승이 기계의 진화에 주목하기 시작한 것은 그의 작가 활동에 있어 야심찬 도전이었다. 정승이 주목한 진화의 방향은? 작품의 제목인 '진화를 위한 몸부림'에서 암시되듯 인간종(Human race)의 모방에 있다.



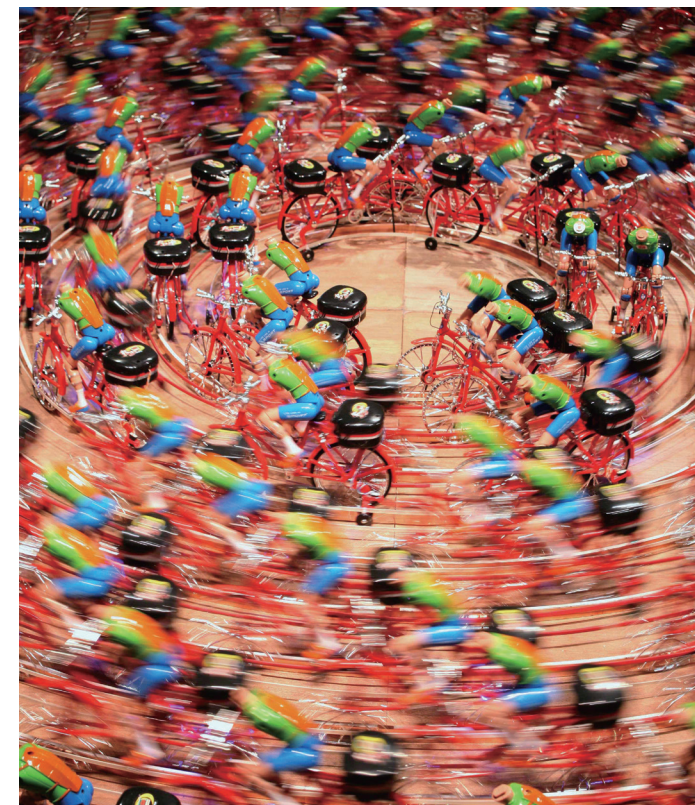
→
<진화를 향한 몸부림>, 2008,
150x50x50cm, 선풍기 2대

기계의 진화: 기계가 인간처럼 보이는 것을 넘어, 인간처럼 행동하는 것.

진화를 거듭하면서 인간과 기계의 공통점이 더 확대되는 반면 두 종의 간극은 점차 축소되어, 어느 순간 종 간 식별조차 어려워질 수도 있다. 정승은 진화의 방향에 대한 관심을 발전시켜 인공지능과 디지털

생명체의 문제로 나아왔다. 여기서 정승 작가로서도 짚고 넘어갔으면 하는, 하나의 질문이 제기된다. 기계가 절치부심 진화를 거듭하는 동안, 정확히 하자면 기계를 더 기능적이고 효율적인 것을 넘어 독립적이고 감정을 지닌 것으로 진화시키면서, 그렇게 해온 주체인 인간은 정작 자신의 인식과 감정에 대해서는 어떤 진화를 성취했는가? 마음은 덜 요동하고 더 따듯해졌는가? 감각은 심화되어 보다 높은 수준의 아름다움을 발견하는가? 영혼은 역사에 개입하는 신(神)의 숨결을 느끼도록 깨어났는가? 이러한 존재론적 진화를 위해 스스로 어떻게 시도해 왔는가?

사실 정승은 이 질문에 부단히 답해 왔다. 약간의 유머가 곁들여지기는 했지만, 이 시대의 문화 저변에서 준동하는 “생명을 과멸로 이끄는”, “우리의 끝없는 욕망의 어리석음”에 대해 일관되게 비판적 입장을 견지해 왔다. 그의 2010년 작 <서클링 콤플렉스>를 보라. 빠른 속도로 트랙을 도는 200대의 자전거에 올라탄 각각의 사람들은 하나같이 머리와 팔이 잘려 나간 상태다. 마치 생각하는 머리와 핸들을 돌려 방향을 전환하는 팔은 더는 필요가 없다는 듯, 단지 페달을 밟아 속도를 올리는 발만으로 충분하다고 말하는 것 같다. 시스템이 강제하는 자유를 박탈당한 삶을 사는 노예화된 현대인의 은유임이 분명하다. 정승은 “수익의 인구가 직접 벌지도 않은 돈으로 필요 없는 물건을 사는 낭비행위” 같은 “비합리적 행동의 본성”에 대해서도 일관된 태도로 지적해 왔다. 높이 평가해야 할 대목이다. 정승 작가의 세계가 오늘날과 같은 테그놀로지 시대에 대한 심오한 해석의 길을 밝혀 나아가기를 바라마지 않는다.



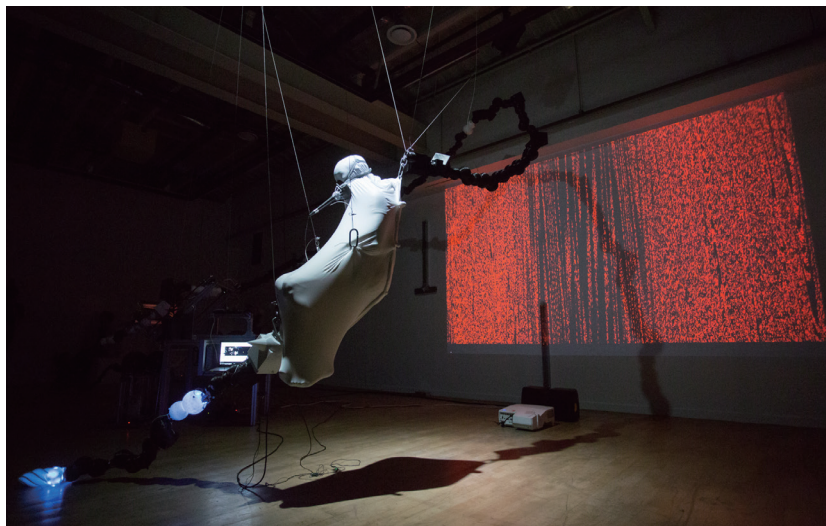
→
<서클링 콤플렉스>,
2010, 320x320x2cm,
사이클러인형 약200개,
전력공급트랙,
혼합재료

2.

글리아슨은 정승의 작업에 대한 평론의 마지막을 이렇게 마쳤다. “이번 전시의 제목 <기계의 진화part-1>은 (바라건대) 우리의 성숙이 이제 막 시작되었음을 일러주고 있다.” 여기서 성숙의 의미가 진화의 그것에 닿아있sms 것이라면-명확하지는 않다-, 이 관점은 이 주제에 대한 시몬느 베이유(Simone A. Weil)의 것과 대조해볼 필요가 있다.

“돈, 기계론, 대수-현대문명의 3대 괴수, 세 가지가 완전히 동일하다. 대수학과 돈은 그 본질상 대상을 평준화한다. 대수학은 지적으로, 돈은 실제적으로 평준화한다. 오십여 년 전부터 … 그리스인들이 생각했던 대로 과학에 의한 파괴가 일어났다. 돈과 대수학이 동시에 승리를 거두었다.”¹⁾

이 시대는 돈과 대수라는 괴수가 기념비적인 승리를 거둔 시대다. 이것이 현대의 다른 이름이다. 리 호이나키(Lee Honiacki)는 돈과 대수의 승리가 가져온 문명의 퇴행과 인간성의 타락을 예민하게 감지한다. “아리스토텔레스가 생명에 대해 언급한 것처럼 시작이 언제인지는 알 수 없으나, 생명체가 스스로 발생한 이래 그 어느 때보다 사람들은 더 약해지고, 더 병들고, 간단히 말해 상해를 입고 불구가 된 상태처럼 보인다.”²⁾



→
<홀어진 외침>, 2019,
퍼폼 시간 약 15분,
인터랙티브 오디오 비주얼
라이브 퍼포먼스

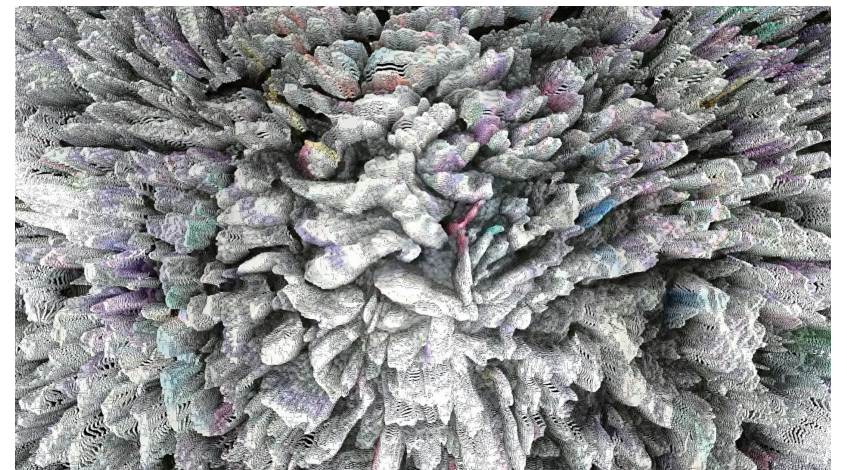
후기 현대는 특히 기계론의 승리가 압권인 시대다. 이에 대해서는 모리스 버먼(Morris Berman)이 제기한 다음의 질문에 잘 함축되어 있다.

1) 시몬느 베이유, 『불꽃의 여자 시몬느 베이유의 사색 1-중력과 은총』, 윤진 옮김 (서울: 사회평론, 1999), pp.231-232
2) 리 호이나키, 『아미쿠스 모르티스』, 부회령 옮김(서울: 삶장, 2016), p. 255.

“마흔일곱 가지(정확한 수인지는 모르겠다) 종류의 먼도날을 살 수 있게 된 것이 진보일까?”

버먼은 의구심의 증거들을 끝도 없이 추가한다. 그 목록은 길고도 길다. 몇 가지만 들자면 다음과 같다. 친구들끼리 저녁 식사를 하면서 그중 반수 이상이 저녁 내내 서로가 아니라 휴대전화에 대고 얘기하게 된 상황(그것도 대개는 식탁에 앉은 채로)이 진보인가? 월마트에 쇼핑하러 온 사람들이 할인된 DVD 플레이어를 손에 넣기 위해서, 문자 그대로 다른 사람을 짓밟고 넘어가고, 그리고는 의료진이 도착했을 때에는 의료진에게 길을 비켜주지 않는 상황이 진보인가? 물론 답은 지극히 회의적이다. “만일 이런 것들이 진보라면, 우리가 얼마나 더 이것을 견딜 수 있을지 나는 잘 모르겠다. 그럼에도 우리는 … 진보를 포기하지 않을 것이다. 포기는 애초에 선택지에 들어 있지 않다. 현대기술은 중독성이 몹시 강하기 때문이다.”

위기는 눈에 보이지 않는 법이다. 그것은 늘 현상 뒤에 웅크린채 있다. 이 시대는 위기를 인식하는 것이 극적으로 어려운데, 왜냐하면 그것이 ‘진보’와 ‘향상’의 이름으로 다가오기 때문이다. 현대의 ‘새롭고 사악한 매력’이다. 그 미혹의 중심에 ‘테크놀로지의 마법사’들이 있다. 이들은 예컨대 유전자 암호에 대한 지식과 그 통제를 통해 현대의 부모들에게 그들의 타락한 욕망이 원하는 대로 자녀들의 몸과 마음을 우월하게 프로그래밍할 수 있다는 헛된 확신을 심어준다. 그들은 어떤 사람도 비정상성을 가지고 태어나는 일이 없도록 담보하는 일이라고 설득한다. 하지만 그 궁극은 끔찍한 우생학적 오류로의 회귀일 것이다. 하긴 우생학이야말로 이 세상에서 장애를 가진 사람들을 없애는 가장 확실한 방법이라는 점에서, 테크놀로지의 특성과 크게 다르지 않다. 역사는 1907년 우생학적 단종의 실행을 보장하는 법이 미국에서 통과되었고, 이 법은 1933년과 34년 나치의 유대인 정책에 영향을 주었을 때 어떤 일이 벌어졌던가를 보여주었다.³⁾ 이들 테크놀로지의 마법사들은 늙는 것조차 장거나 유전자 이식 등의 기술을 사용해 몸을 다시 새것으로 만들므로써 극복할 수 있다고 믿게 만든다. 전쟁 전문가들은 최첨단의 테크놀로지 전쟁을 통해 자국의 사상자 없이 승전을 담보할 수 있다고 선포한다. 교육을 제대로 받지 못하고 유행을 쫓기에 허겁지겁하는 혼란스러운 대중들은 인생에 대한 자신들의 소박한 꿈이 왜 그토록, 그리고 예외 없이 깨어지는지에 알지 못한 채, 무의미와 무기력. 혼돈의 수렁으로 조금씩 빠져 들어간다.



→
<디지털 연결술-시체들>,
2021, 가변설치,
반복재생, 애니메이션
비디오

3) 리 호이나키, 앞의 책, p.63.



↑
<화성인 날개>, 2021, 4000x4000x200cm, 로봇 움직임, 철재구조물, LED DMX, 사운드

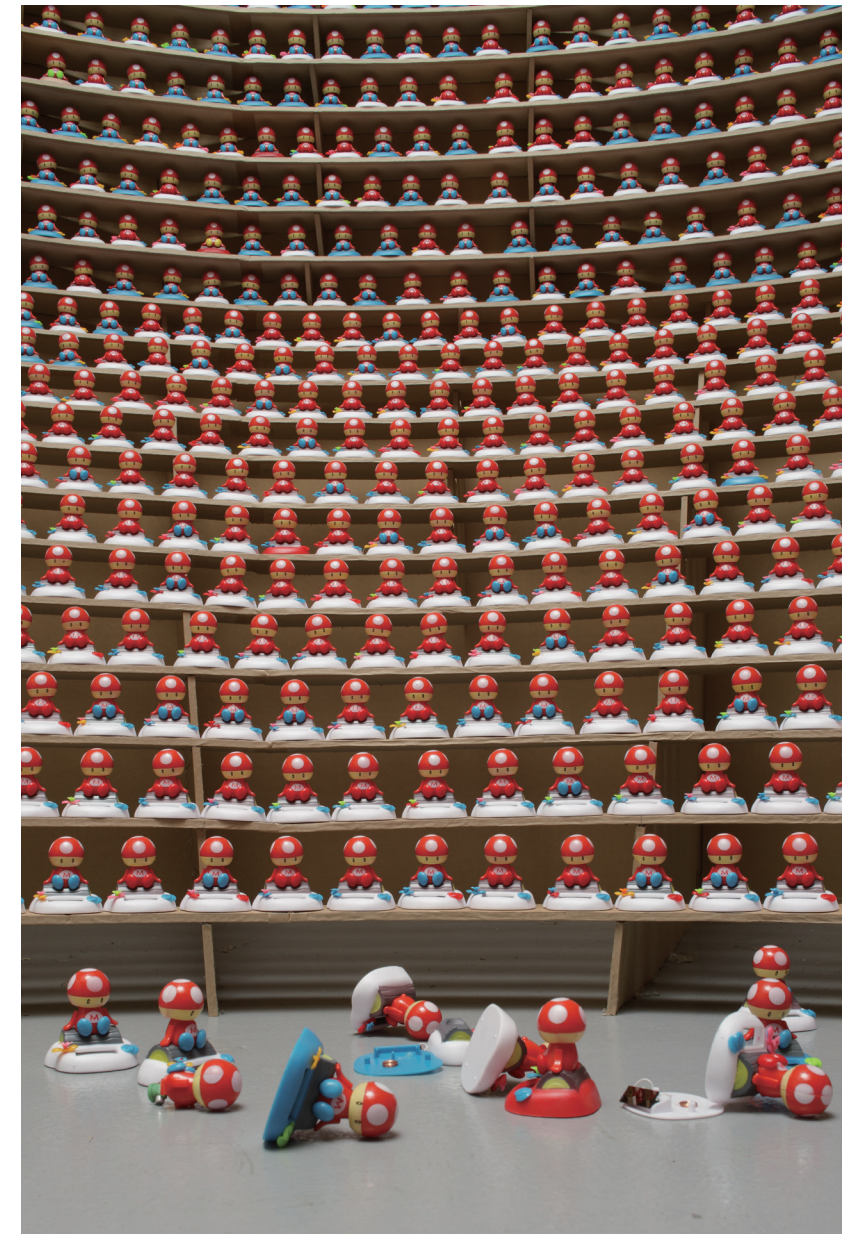
3.

우리는 기계를 진화시킨다는 열망에 몰입하다가 정작 자신의 진화에 대한 소명은 잃어버리고 만 것이 아닐까? 그 결과 우리는 이미 길버트 채스터턴(Gilbert K. Chesterton)이 비유적으로 언급한, 자신의 이름마저 잃어버린 사람들이 되어버린 것은 아닐까? 이 질문은 정승 작가의 질문이기도 하다. 그의 2011년 작품 <Spectacleless complex(essai I)>를 보라. 여기서도 인간은 원형 경기장의 관중이자, 2,000개의 짝퉁 중국제 인형으로 회화화된다. 그 익명의 인형들은 잠시 영혼의 피폐함을 견디다가 하나씩 바닥으로 곤두박질친다.

“자기 이름을 잊어버린 사람의 이야기를 한 번쯤은 다 읽어보았을 것이다. 그는 길을 걸으며 눈에 보이는 모든 것의 진가를 알아보지만, 정작 자기가 누구인지는 기억하지 못한다. 모든 인간은 이 이야기 속 주인공과 다르지 않다. 모든 인간이 자기가 누구인지 잊어버렸다. 우주를 이해할지는 몰라도 자아를 이해하지는 못한다. 자아는 어떤 별보다 더 멀리 있다. ... 오늘날 우리는 모두 같은 재앙 아래 있다. 우리는 모두 우리 이름을 잊어버렸다. 우리가 정말 누구인지 잊었다. 우리가 상식, 합리성, 확실성이라고 부르는 것들은 모두 우리가 잊어버렸다는 사실을 확실히 잊어버렸음을 의미할 뿐이다. 우리가 정신, 예술, 황홀감이라고 부르는 것들은 모두 우리가 잊어버렸다는 사실을 아주 잠깐 기억한다는 것 의미할 뿐이다.”⁴⁾

하지만 자아를 후천적으로 만들어진 것으로 인식하는 이른바 구조주의 계열의 사상들의 융단 폭격이 있은 후, 이 문제를 전혀 심각한 것으로 취급하지 않는 지적 습관이 생겼다. 자아를 찾지 않는 것이 아니라, 찾는 것이 오히려 더 문제라는 인식이 팽배함에 따라, 그것을 찾는 사람이 오히려 미친 사람으로 취급되었다. 시간은 자아의 존재를 회의하는 시대에서 자아의 부재를 확신하는 시대로 흘렀다. 오늘날 우리가 현실이라고 부르는 것을 곰곰이 살펴보면, 우리가 길을 잃은 자들임이 분명하게 드러난다.

4) 길버트 채스터턴, p.48

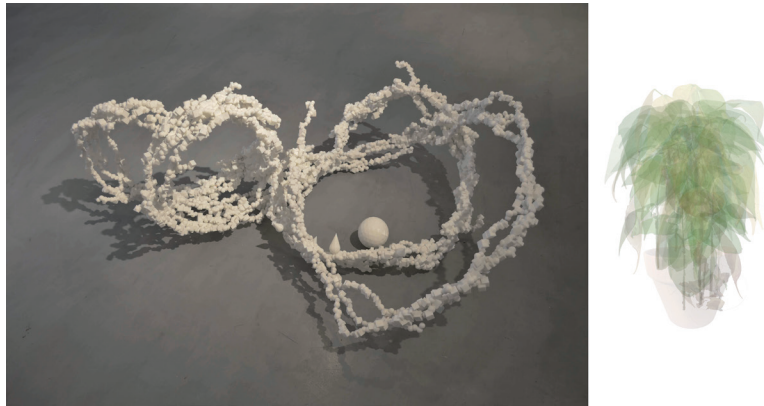


→
<스펙타클리스
컴플렉스(essai II)>,
2013, 640(dia.)x400cm,
노호혼인형 2000개,
혼합재료

4.

<프로메테우스의 끈 I> 버전에서 정승은 출처가 다양한 데이터를 3D 프린팅에 접합한 값으로 변환시켜 일련의 3D 프린팅 오브제를 만든다. 데이터의 출처는 프로젝트가 진행되는 장소의 위도, 경도 값(예컨대 동경:0~90,0~180, 서경:0~90, 0~180 등), 해당 장소의 지역적 특성, 예컨대 역사나 사회적 이슈 등을 반영하여 하나의 식물을 지정하고, 그 식물의 생육 과정 및 환경과 관련한 정보를 추출하여 데이터베이스화하는 것이다. 이때 주어진 환경의 조도, 온/습도, UV, 주변 소리 및 움직임 등도 데이터로서 수집된다. 하지만, 이후의 버전에서 수집된 데이터들은 3D 프린팅 오브제의 제작을 넘어 일련의 인공지능 패턴을 구성하는데, 이 패턴화된 신호가 실시간 통신으로 전달되어 인터랙티브 애니메이션 영상, 로보틱 퍼포먼스, 인공지능 퍼포먼스(오디오 비주얼) 등의 다양한 실험으로 확장되고 있다. 이 취합된 데이터들의 조작, 작가의 표현을 빌자면 '데이터의 굴절'(refraction of data)을 통한 신호 패턴의 구성이 정승이 말하는 디지털 생명체의 개념적인 기초다.⁵⁾

→
<프로메테우스의 끈 I>,
2017, 가변크기
(약 150x150x200cm),
3D프린트(PLA)

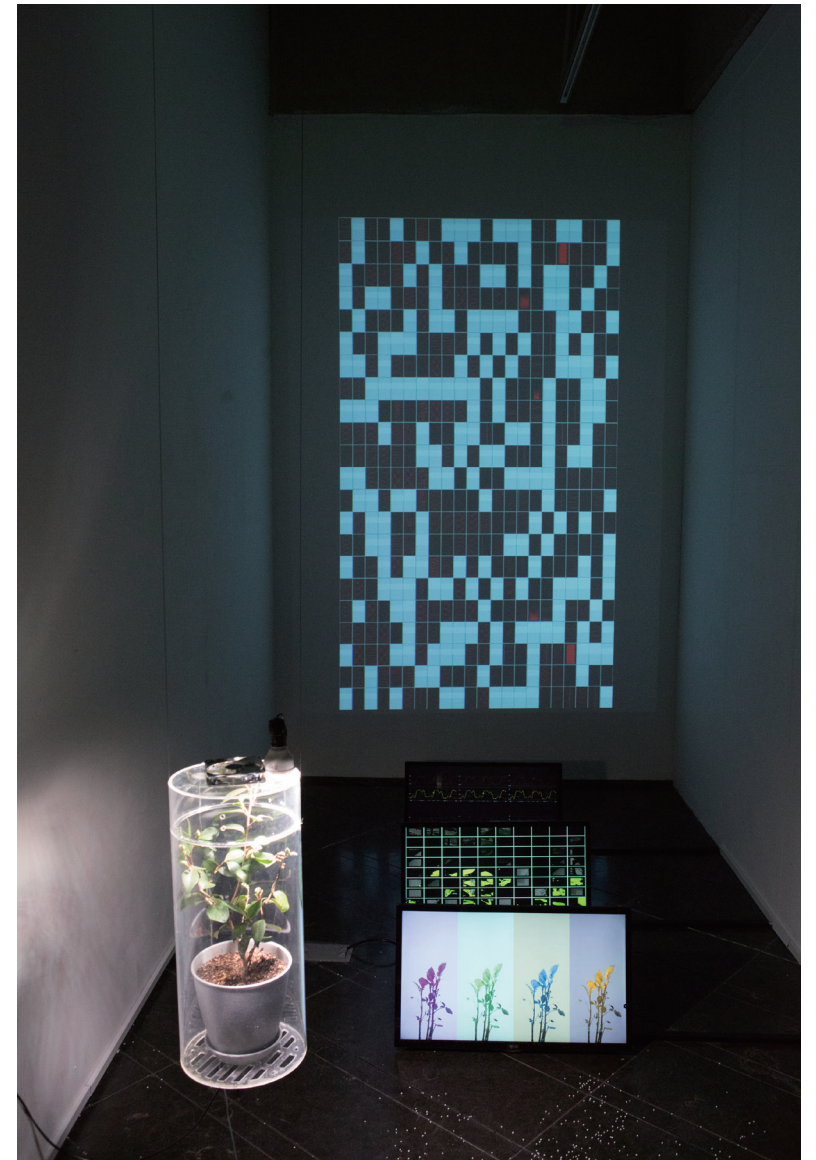


5) 정승, 「데이터의 굴절을 중심으로 한 디지털 아트 작품연구-〈프로메테우스의 끈〉을 중심으로」, 『한국영상학회논문집』 Vol.19, No.1, 2021.p.

→
디지털 오케스트라-식물
생육 과정 타임랩스 영상
스냅샷, 2021 (사진제공:
한국문화예술위원회)



→
<디지털 오케스트라>,
2021, 가변설치, 모니터,
식물, 센서, 사운드
장치, 데이터비주얼,
프로젝션 (사진제공:
한국문화예술위원회)





이렇듯, <프로메테우스의 끈> 연작을 가능하게 하는 결정적인 가정은 생명과 디지털 데이터 값의 등가성에 관한 것이다. <프로메테우스의 끈> 연작 프로젝트는 생명(체)의 본질을 디지털 데이터의 흐름으로 전환될 수 있다는 가설 아래 시초되었다. 예를 들어 인간의 신체를 살펴보면 한쪽에서는 죽은 세포들이 각질이 되어 떨어져 나가고 다른 한쪽에서는 새로운 세포분열이 끊임없이 이루어지고 있다. 정 승에 의하면 생명체란 이렇듯 몸을 구성하는 수많은 보이지 않는 물질들의 끊임없는 삶과 죽음의 연장선의 한 토막이다. 적어도 유전자 같은 물질적 측면에서라면, 생명(체)이란 “세포 증식과 퇴화를 반복하는 일련의 시간적으로 한정된 순환”에 지나지 않는다는 정 승의 정의는 크게 문제될 것이 없다. 하지만 그것이 다인가? 정말 다인가?

하지만 생명(체)에 대한 그 출처가 전혀 다른 이야기가 있다. 이에 의하면 생명, 곧 살아있음은 모든 의미 중의 의미요, 권한들 가운데서도 특권에 해당한다. 자신의 사형집행이 연기되었을 때 도스토예프스키는 존재로부터 터져나오는 외침을 다음과 같이 적었다. “삶은 선물이다. 삶은 매 순간이 행복이며, 또한 영원한 행복이 될 수 있다. 이 사실을 짧아서 알 수만 있다면...” 나치 치하의 아우슈비츠 수용소에서 극적으로 생존한 빅터 프랑클 박사는 삶은 삶의 의미를 통해서만 강하고 아름다운 것이 된다고 말한다. 살아야 할 이유를 가진 사람만이 어떤 어려움도 이겨낼 수 있다. 아무리 고통스러운 순간에도, 한 줌의 의미, 자신의 말에 귀를 기울여줄 한 사람의 존재도 삶을 지속하기에 충분한 이유가 될 수 있다. 디트리히본 회퍼. Dietrich Bonhoeffer)는 “나에게 우주란 사랑하고 싶은 몇 사람으로 이루어진 곳”이라고 말한다. 모두 결코 추상화될 수 없고, 개념화되어서는 안 되며 데이터로 축약되어서도 더더욱 곤란한 생명(체)에 대한 감각이다.

하지만 오늘날 이러한 생명에 대한 감각이 최첨단 테크놀로지에 의해 통째로 도둑맞고 있다. 무엇을 도둑맞았는가? 생명 속에 깃들어있는 초월적인 의미'를 도둑맞았다. “이 시대의 헛소리들을 떨쳐 버리고 ... 나를 깨끗하게 서게 하는 은총, 초월 속에 이르게 하는 빛으로 찬란하게 점화된 힘”의 존재적 기반을 통째로 도둑맞는 것이다.⁶⁾ 그 결과 도스토예프스키의 소설 『대심문관』(the Grand Inquisitor)에 나오는 것처럼 많은 사람들이 자신의 자유 의지를 첨단 테크놀로지의 기적에 넘겨주기 위해서 열심히 달음박질치는 삶을 살고 있다.⁷⁾ 오늘날 기적과 신비와 권위, 곧 빵과 꿈과 채찍 이 모든 것을 테크놀로지가 줄 수 있다고 믿는다. 그리고 그 결과 사람들은 자신의 삶을 살지 못하고 자신의 죽음으로 죽지 못한다.

6) 리 호이나키, p.290.

7) 앞의 책, p.211.

→
<홀어진 외침-하네스>,
2021, 퍼폼 시간 약 15분,
로봇하네스, 사운드,
오디오비주얼



5.

테크놀로지의 시대, 기술시스템은 교묘하게 이 사실을 추상화하고 도구화한다. 오늘날 기적과 신비와 권위, 곧 빵과 꿈과 채찍 이 모든 것을 테크놀로지가 줄 수 있다고 호언장담한다. 나는 우리의 예술이 이에 대한 저항으로서 제대로 사용함으로써, 오히려 “과학으로 과학을 넘어서는 것에서 영감의 원천을 찾도록”, 테크놀로지로 테크놀로지의 오만을 성찰하도록 도울 수 있어야 한다고 생각한다. 그렇게 하기 위해서는 예술은 과학보다 더 정확해야 한다. 그렇지 않다면 과학과 과학기술의 문명은 결국 멸망하게 될 것이다.”⁸⁾ 베이유는 이에 반대되는 예술의 존재에 대해서도 언급한다. 잘 사용하지 못할 경우, 예술도 다른 기술적 도구들과 마찬가지로 생명의 기반을 공격하는 데 관여할 수 있다. 나는 이제껏 흥미진진한 작품들을 통해 증명되어 온 정승 작가의 비판적 의식이 그의 테크놀로지를 기반으로 하는 창작에서, 인공지능과 로봇 퍼포먼스로 매개되는 작업에서 새롭게 꽃필 것에 대해 큰 기대감을 갖게 된다.

8) 시몬느 베이유, 앞의 책, p.201.

김윤수: 끝없는 진행형의 시간

정현 비평가

“그러나 바깥쪽에 느껴지는 대기의 저 모든 유열(愉悅)과 세계 위에 퍼뜨려진 저 모든 즐거움 중에서 내가 감지할 수 있는 것이라고는 내 방의 흰 커튼 위에 어른거리는 나뭇가지의 그림자들 뿐이다.”
카뮈, 『안과 겉』 중에서 「안과 겉」, 책세상, 1988, 113쪽

들어가면서

김윤수는 2001년 시간 갤러리의 첫 개인전부터 현재까지 동일한 주제와 물음을 지속적으로 탐구한다. 그는 조각을 전공했으나 견고하고 반시간적인 조각적 전형을 따르지 않고 드로잉, 회화, 조각(적인 것), 글쓰기를 동등하게 다루어 특유의 서정적인 조형 세계를 제시한다. 언어와 물질을 아우른 전시와 책 작업은 시각적인 것으로부터 촉각과 청각을 아우르는 현상학적인 실험을 지속하고 있다. 작가가 요원하게 탐구하는 주제는 바로 울트라마린(군청색, ultramarine)으로 수렴된다. 접두어 울트라(ultra)는 라틴어로 “너머”를 의미하며 구체적으로는 “내세” 또는 “저승”을 가리킨다. 울트라마린의 어원은 라틴어 울트라마리누스(ultramarinus)로 ‘바다 너머’라고 풀이된다. 이는 14~5세기경 이탈리아 무역상이 아프리카니스탄의 광산에서 채굴한 원료를 수입하면서 생긴 용어라고 한다.¹⁾ 김윤수는 울트라마린의 질료적 측면과 시적 가능성을 자신의 내면과 기억을 이어주는 상징적 조형 장치로 포용한다. 울트라마린을 통하여 작가는 사라진 것에 가까이 다가가거나 항시적으로 존재하는 것, 대기와 같은 보이지 않지만 부정할 수 없는 원소들을 가시화하기도 한다. 이처럼 아주 작고 연약하며 심지어 하찮아 보이는 것들, 존재하지만 부러 관찰하지 않으면 드러나지 않는 현상, 순간, 실존적 체험 등이 작업의 주제와 내용이 되는데, 작업 설명에 자주 등장하는 표현 “분별하지 않음”은 작가가 어떻게 세상을 대하려는지 알려주는 부분일 것이다. 여기에 담긴 글은 전시를 중심으로 하되 그것을 설명하기보다 대화의 시도로 보아야 할 것이다.

1) <https://en.wikipedia.org/wiki/Ultramarine>, 2022. 8. 4. 방문



↑
<바람이 밤새도록 꽃밭을 지나간다>, 2016, 바람드로잉을 360장의 종이에 인쇄하여 쌓고, 그 둘레에 색연필로 들쭉이 가득 피어난 계절의 평원을 그리다, 10.3×33×21.4cm

1. 조각적인 것 _ 시간 갤러리, 2001

첫 개인전으로 돌아가 보자. 전시 표제도 없이 열린 <김윤수 개인전>에서 작가는 골판지를 오린 후 감아올리는 방식을 이용하여 조각에 대한 유연한 태도를 보여준다. 공예적인 요소와 비정형적인 조각의 상태가 공존하는 이 작업은 명료함에 대한 질문으로 시작되었다. 가위, 집게, 손톱깍이와 같은 사소한 일상품들은 얇게 절단된 골판지에 감겨 원래의 형태에서 점점 더 멀어진다. 원형의 사물을 감는 과정은 시간과 공간을 물질화하는 것과 다름없어 보인다. 일정하게 잘린 골판지는 위아래 층 사이를 지탱하는 지그재그의 막이 접착되어 견고성을 지탱할 수 있는 구조의 지류로 감싸기가 지속될수록 늘어나는 부피와 주름은 시간의 흔적이 되고 결국 바구니와 같은 형태의 공간이 생성된다. 그저 형태에 맞춰 손이 가는 대로 따라가다 보면 어느 사이에 형태가 유지되는 임계점에 가까워지면 자연이 신호를 보낸다. 작가는 신호를 수신하고 서서히 작업을 멈춘다. 그는 밑그림이나 논리적인 공정표 대신 물질과 형태 그리고 자연의 조건이 허락하는 그 절대적인 순간을 감지한다. 그렇게 비정형적이면서 유연한 조각이 생성된다. 그러니까 그의 작업 방식은 효율성의 반대를 따라간다. 산업적인 관점에서 본다면 비생산적일 수밖에 없다. 문화와 산업으로서의 예술은 손실을 최소화한 가시적 결과물을 추구한다. 과연 그 가시적인 결과물이란 무엇인가? 그것은 아마도 예술이 곧바로 누군가의 삶을 바꿔주거나 불치병을 고쳐줄 정도의 효능을 증명하라는 요구나 마찬가지로이다. 김윤수는 이러한 동시대의 흐름을 거슬러 자신만의 속도와 방향을 따라서 유명하고 있다. 느리지도 빠르지도 않은 자신의 속도와 경로를 찾아가려는 작가의 태도가 곧 시적 저항의 실천이 아니겠는가.



2. 영토 _ 바다 저편, 프로젝트스페이스 사루비아 다방, 이후 사루비아, 2008

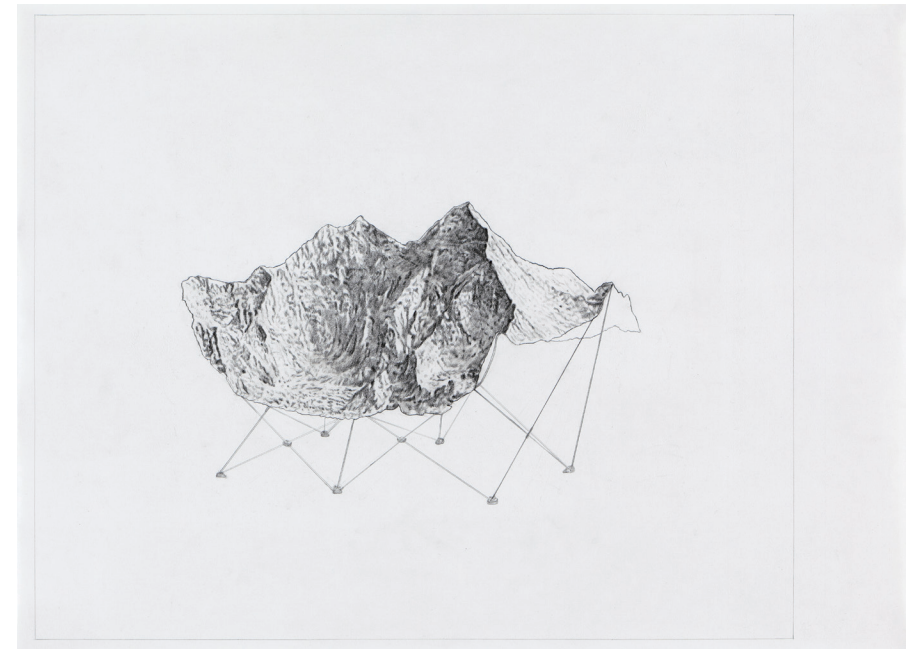
전시장은 마치 중력이 사라진 것처럼 보인다. 푸르스름한 조도에 투명한 병풍, 두루마리 구조를 이용하여 이미지들이 공중에서 부유하는 듯한 분위기를 자아낸다. 벽면의 작업들도 지지대를 숨겨 마치 바닷속 또는 진공상태와 같은 느낌이 두드러졌다. 조각이 가지는 무게를 없앤 것처럼 보인다. 여성주의적 관점으로 보면 김윤수의 유연한 조각은 무겁고 견고한 웅장한 조각에서의 남성성 또는 남성중심주의적 성격을 지우려는 젠더적 해석이 이뤄졌을 것이다. 그러나 김윤수는 정치적 미학 대신 자연주의적 태도를 바탕으로 세심하게 ‘대기(air)의 형태’를 매만진다. 여기서 대기는 그의 작업 전반에 걸쳐 잠재하는 비가시적인 질료이자 실존적인 세계를 드러내는 매우 중요한 미학적 상징으로 등장한다. 요컨대 “사물을 골판지 띠로 감싼다”라는 일종의 지시문을 수행한 결과, 더는 감싸기를 진행할 수 없는 시간이 도래한다. 이 지점에서 중력의 존재가 드러나기 시작한다.

적막(2008)은 사루비아 공간을 명상과 침잠의 장소로 탈바꿈시켰다. 작업은 자신의 발을 틀로 삼아 0.5-1cm 폭으로 골판지를 직접 칼로 오려내어 수평으로 붙여나가는 것에서 시작되었다. 서서히 부피가 커지고 발의 형태는 여섯 개의 봉오리로 솟아오르고 그 주변으로 곡선의 구름이 부풀어 올랐다. 동일한 과정이 반복되어 임계점에 다다르면 중력에 의해 겹겹의 골판지는 침식이 일어난다. 마치 종유석이 시간에 의해 성장하듯 적막은 신체에서 파생된 형태에서 어느 사이 자연의 질서에 순응한 지형으로 변신한다. 하지만 여기에는 질서의 순응만이 존재하는 것은 아니다. 적어도 형태가 스스로 유지되기 위해서는 중력만큼의 저항이 요구된다. 자연스러운 형태란 반드시 반항의 과정이 필연적으로 뒤따른다. 김윤수는 신체와 물질을 바탕으로, 아니 그것만으로 형태를 찾아간다. 까닭 없이 형상이 주어지지도, 무언가를 재현하지도 않는다. 그렇게 물질은 신체를 담은 풍경이 되고 나아가 파장이 일어날 것이다. 이 과정은 작가가 리얼리티를 찾아가는 경로를 있는 그대로 드러낸다. 자신이 직접 오리고 붙일 수 있는 종이, 투명비닐, 골판지 등과 같이 얇고 가벼운 질료들과 수공적인 제작 방식은 기계화, 상품화, 블록버스터화되어가는 동시대미술의 행보를 따르지 않고 창작의 자율성이라는 본질을 추구하기에 초기 사르트르가 주장한 실존주의적 삶과 어렴풋이 닮아있다.



↑
<적막>, 2006-2008, 골판지 감기, 52×480×470cm, 프로젝트스페이스 사루비아 설치전경

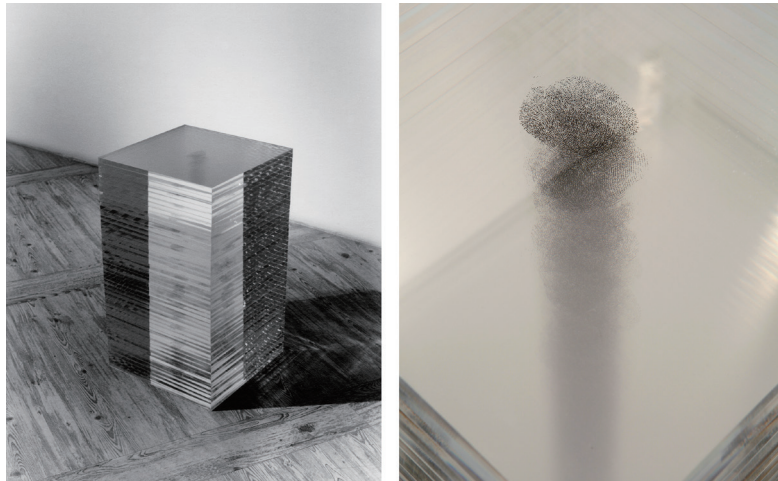
들뢰즈와 가타리는 ‘영토화(territorialisation)’라는 철학적 개념을 통하여 대지가 지닌 본래의 힘, 그 가능성의 회복을 주장한다. 그들은 산업이나 자본이 아닌 대지가 지닌 원래의 힘으로 되돌아오는 임계적 거리에서 “영토화”가 이뤄진다고 보았기 때문이다. 임계적 거리(a critical distance)란 ‘존재의 방식’으로 번역할 수 있는데, 각 존재가 공간을 점유하여 장소를 만들고 그것을 사용하여 표현하는 모든 방식을 일컫는다. 여기에서의 영토화란 자본에 의한 소유의 개념이 아닌 자연과 대지가 맺는 적절한 관계로 “리토르넬로”라는 음악 개념으로 비유되기도 한다. “필요하다면 내 영토를 나 자신의 몸 위로 옮겨 내 몸을 영토화해 보기로 하자. 거북이의 등딱지나 갑각류의 껍질이 바로 그것으로, 신체를 영토로 만드는 문신들도 마찬가지다, 임계적 거리는 박자가 아니라 리듬이다.”²⁾ 사루비아의 지하 공간에 설치된 적막(2008)은 작가의 발모양을 모티프로 삼아 골판지 감기를 연속하여 생성된 장소-특정적 작업으로 원심력에 의해 형체가 생성되거나 붕괴하는 장면을 연상시킨다. 감싸기로 만들어진 주름 또는 굴곡은 이 원형의 공간에 리듬을 부여하여 멈춰있지만 동시에 계속 흔들리는 듯한 느낌을 자아낸다. 김윤수에게 전시 공간은 한시적인 거처와 같다. 따라서 그의 조각은 또한 작가의 분신이라고도 부를 수 있다. 골판지 작업은 마치 숨을 쉬는 갑각류 껍질처럼 보이기도 한다. 사실 그 내부는 텅 비어있고 작업 자체도 알고 보면 습기를 머금으며 호흡하는 물질에 가깝다. 작업이 그 어떤 메시지도 담지하지 않고 그 자체로 하나의 물질-수용체가 된다면 그 역시 영토화의 개념으로 보아도 무방할 것이다.



↑
<나는 접이식 에베레스트 산이 있으면 좋겠다고 생각한다>, 2010, 종이에 흑연, 39×54cm

3. 본다는 것 _ 무심함을 그리워 할 연(戀), 김윤수 개인전, 스페이스 몸, 2003, 이후 무심함

김윤수의 세계는 보이지 않는 것에서 출발하여 어떤 구체적인 상태에 도착한다. 여기서 “보이지 않는 것”이란 비가시성을 지시하는 게 아니라 “교육으로 습득된 지식의 바깥”을 가리킨다. 즉 보이지 않는 것이란 작가가 세상을 인식하는 방법이자 그것을 있는 그대로 껴안는 실존적인 태도라고 말할 수 있겠다. 대표적으로 발바닥 형상을 모티브로 삼아 투명한 막(vynil)으로 등고선을 쌓듯 오려내어 볼록한 형체를 만들거나, 반대로 오목하게 뒤집어 점시꽃 형태처럼 보이게 할 수도 있다. 작가는 전시에 그리움이란 감정을 숨기지 않는다. 이관훈 큐레이터는 “감는다는 것의 변(變)”이란 전시 서문을 통하여 작가에게 마치 무심한 호수에 물이 차는 것 같다고 화답한다. 같은 글에서 그는 감는 행위를 감춤, 소거, 전이로 해석하는데³⁾, 그리움을 무심하게 감추는 비책이라도 알려주는 듯 하다. 무심함은 참여적 성격을 띤 전시이다. 작가의 지인 50명이 삶에 대한 질문에 답한 내용을 엄지 손가락 지문의 형상을 따라 옮겨 적은 후, 이를 투명아크릴판에 복사하여 차곡차곡 쌓아 50명의 생각을 새로운 영토에 담은 작업이다. 우리는 알고 있다. 생각을 기록하는 것은 번민을 잠시 내려놓기 위함이란 사실을 말이다. 만약 사무엘 베케트(Samuel Beckett, 1906-1989)가 김윤수의 작업을 보았다면 이렇게 얘기해 주었을 것이다. “침묵을 다시 데려오는 것, 그것이 사물들의 역할이다”⁴⁾ 라고. 여기에서 감는다는 행위의 또 다른 변(邊)을 떠올려보자. 존재하는 모든 것들은 저마다의 가장자리를 가진다. 어쩌면 김윤수의 작업 전반이 형상의 재현/제시가 아닌 그것의 가장자리, 윤곽이 되는 선분(線分)들을 찾아가는 여정이라 볼 수도 있겠다. 표준을 따르지 않는다는 점에서 작가는 본인이 허락할 수 있는 정도의 힘, 방향을 따라가는 중이라고 풀어서 말할 수 있겠다. 그렇게 자신이 할 수 있는 것과 할 수 없는 것 사이에서 반복적으로 동일한 질문, 거부할 수 없는 삶이라는 조건을 마주한다.

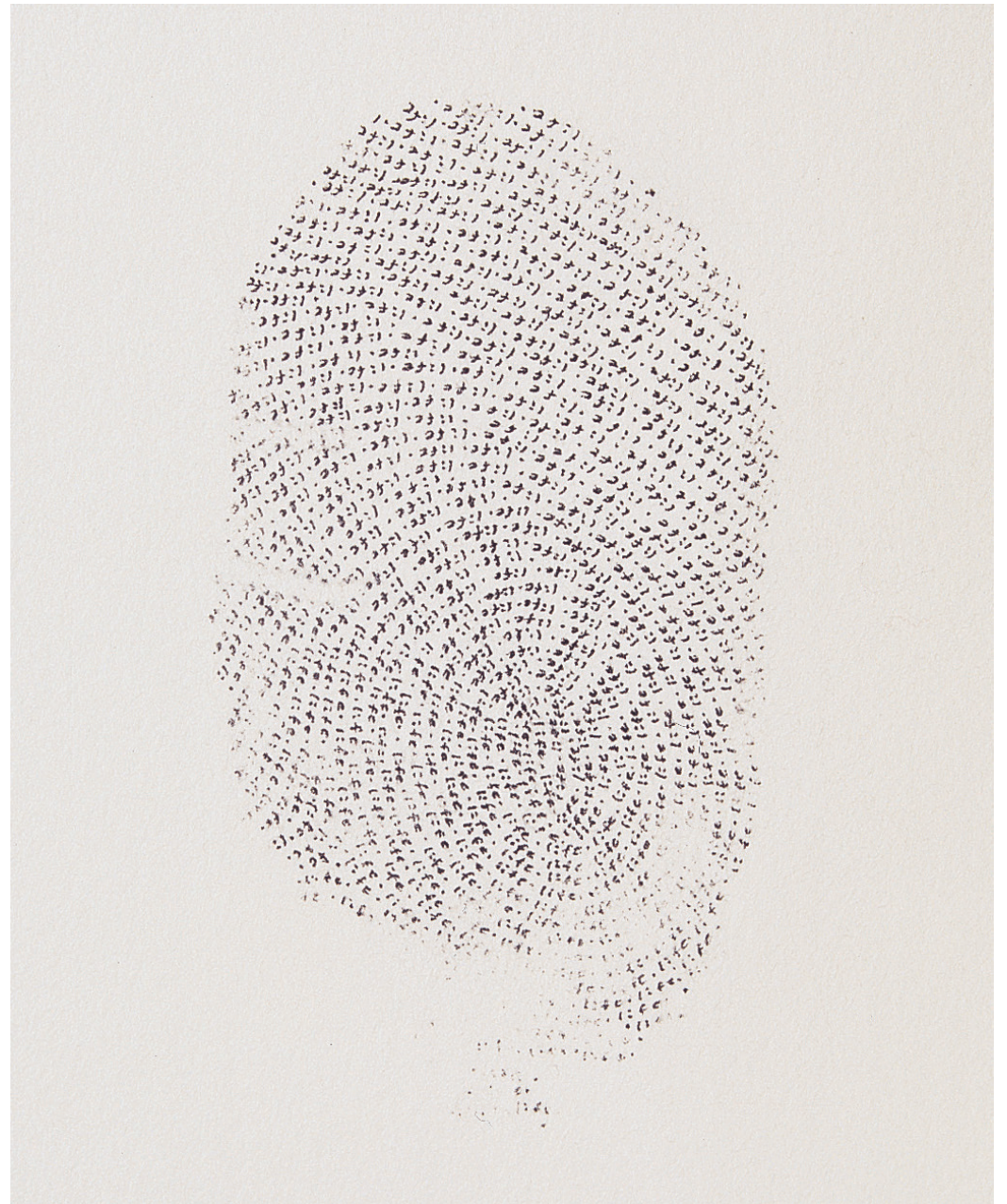


↑ /
 <블랙홀>, 1999-2003, 69x40x40cm, 50점의 드로잉을 아크릴판에 인쇄, 쌓기

2) 들뢰즈&가타리, 『천개의 고원』, 새물결, 2001, 607-8쪽

3) 이관훈, 「감는다는 것의 변(變)」, 전시 서문, <무심함을 그리워할 戀>, 스페이스 몸, 전시 리플릿, 2003. 9. 3-23.

4) 나탈리 레제, 『사무엘 베케트의 말없는 삶』, 위크룸, 2014, 49쪽



↑
 Untitled(흔어지는 것들의 기록), 1999, 종이에 펜

4. 정동(affect) _ 바다 저편, 사루비아, 2008

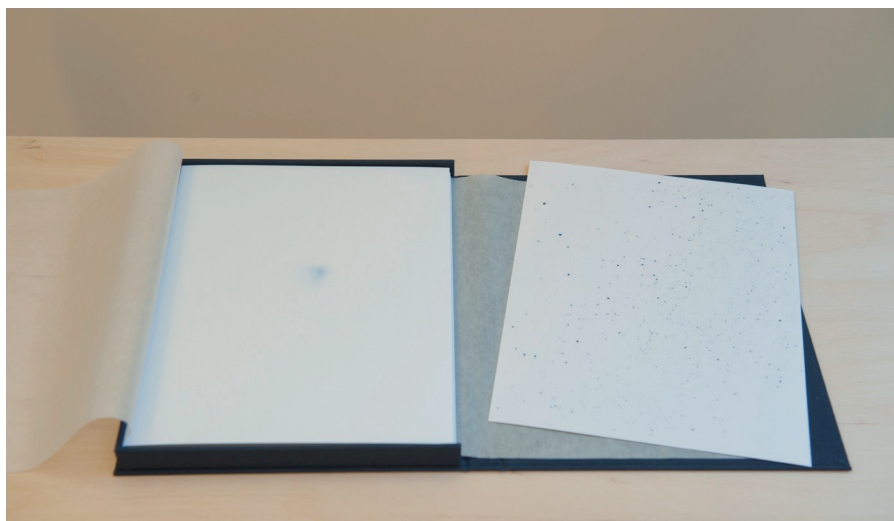
사루비아 다방 지하 전시장의 습기와 어두움은 깊고도 푸른 바다의 성질을 담아내기 좋은 공간이었을 것이다. 전시 기간 내내, 이곳은 낮도 밤도 아닌 푸르스름한 새벽의 시간으로 채워졌다. 전시장 입구엔 한 폭 병풍으로 만들어진 장막이 자리를 잡았다. 병풍 앞면은 울트라마린 블루 파스텔로 네 개의 색면이 채색되고 각 색면에는 네 개의 구멍은 여기가 아닌 저기로 이어주는 열림의 공간이 된다. 바다 저편을 뜻하는 울트라마린은 공기, 바람, 구름, 비, 파도와 같은 현상으로 새롭게 열린다. 장막은 카뮈(Albert Camus, 1913-1960)의 소설 『시지프스의 신화』에서 사형수가 처형대를 볼 수 없게 하기 위한 사제의 마음에서 비롯된 것이다. 죽음을 앞둔 사람과 그 사람의 감정을 조금이나마 위로해주려는 사제의 노력은 행위와 감정의 관계를 다시금 떠올리게 한다. 사루비아 다방에서의 전시는 죽음이라는 주제가 비교적 강렬하게 내재되어 있다. 정동(affect)은 김윤수의 작업 전반에 잠복하는 일종의 미학적 기제와 같다. 하지만 정동을 설명하기란 여간 어려운 게 아니다. 쉽게는 감각과 감정의 상호작용으로 볼 수 있겠다. 조금 더 구체적으로 들어가면 서로 다른 힘들의 충돌에 의하여 신체와 심리가 서로 영향을 주고받는 불확정적이고 경계적 상태라고 부를 수 있겠다. 무언가의 너머란 현실을 초과한 세계로 볼 수 있는데, 그곳은 기억이 도달하지 못하는 곳 또는 되찾을 수 없는 소중한 무언가가 머무는 곳이 아닐까?



↑
 (right) <네 개의 구멍>, 2006, 종이에 울트라마린블루 파스텔, 나무, 파슈, 220×156×30cm,
 (left) <수평>, 2007, 두루마리그림, 비닐에 울트라마린블루 물감, 나무, 가변크기, 프로젝트스페이스 사루비아 설치전경

5. 마음 _ 켜두는 밤, 알떼에고 & 수토페, 2015

김윤수의 개인전 <켜두는 밤>은 경쟁의 현실에서 잊힌 살아있는 것, 살아있음의 흔적을 되찾는 전시이다. 두 곳에서 진행된 전시는 170여 점의 드로잉들로 이뤄진 일종의 열린 책의 개념으로 펼침과 닫힘에 의하여 끊임없이 갱신되는 교차로같은 전시이다. 책의 형태는 고정적이다. 일반적으로 우리는 책을 책장 안에 일정하게 정렬하여 세워놓지만, 사실 책은 누어질 수도 있으며 펼쳐진 채로 두어도 무해한 존재들이다. 책을 마주하고 한 장씩 넘기는 과정은 어떤 사건의 실마리를 찾아가는 과정일 수도 있고 누군가의 생각을 순서 없이 따라가면서 어느새 무료한 시간의 벗이 될 수도 있을 것이다. 솔넛은 글쓰기를 두고 “누구에게도 할 수 없는 말을 아무에게도 하지 않으면서 동시에 모두에게 하는 행위”⁵⁾라 했다. 글쓰기라 명명했지만 그리기라 대체하여도 아무런 이질감이 없다. 김윤수의 세계에는 분별의 칸막이가 없기 때문이다. 글쓰기와 그리기, 호흡과 바람, 인간과 자연, 종이와 비닐은 ‘저편의 파랑’이란 작가의 이상향을 구체화하는 조형적 언어가 된다. 전시는 보이지 않는 것들을 주목한다. 가장자리에 존재하는 것들, 관심을 가지지 않으면 보이지 않은 대상들에게 시선을 던진다. 참여적 성격은 여기에서도 발견되는데, 전시는 드로잉 중심이지만, 결국엔 책의 조각들로 이뤄진 셈이고, 방문객은 전시를 보러온 세심한 독자가 된다.



↑
<마음>, 2016, 25점의 드로잉을 종이에 인쇄, 27pages, 23×18.3cm

5) 리베카 솔닛, 『멀고도 가까운』, 반비, 2016, 100쪽



↑
<그 밤(바바라에게)>, 2015, 면천에 푸른 실 자수, 52×36cm



↑
Eclipse Line, 2016, 가변크기, 갤러리 소소 설치전경

이처럼 이중의 정체를 띤 전시와 참여자들은 갤러리이자 숙박업소인 이곳에서 그들만의 영토를 펼치고 닫기를 반복할 수 있다. 전시는 다음의 문장으로 문을 연다: “잊혀지지않는마음.” 문장에 대한 안내문이 뒤따른다: “이 별로 그려진 글귀 ‘잊혀지지않는마음’을 마주한 순간, 당신 마음에 잔잔한 물결이 일거나 한줄기 섬광 같은 반짝임이 스치거나 막연한 어떤 것으로든 다가오는 것이 있다면, 당신이 그 별을 데려가시길 바랍니다. 부디 그 별을 데려가시어 당신의 마음이 머무는 곳에 두시기 바랍니다. 그 별은 언제나 당신 곁에서 빛을 밝히고 있을 것입니다.” 잊히지 않는 마음이란 과연 어떤 마음일지 가늠이 될 듯 말 듯 하다. 작가는 분명하게 지시하고 있다. 이 문장에 의해 어떤 정동이 일어난다면 별로 쓰인 글을 데려가라고 말이다. 김윤수의 작업이 가진 현상학적 측면은 시각에서 촉각으로, 나아가 청각적 경험으로 확장되어 이른바 탈주선을 따라 새로운 터를 향해 나아간다. 대상으로서의 별, 과학으로서의 별, 별을 둘러싼 공통의 기억과 개인의 기억이 씨줄과 날줄로 엮이는 그 순간을 작가는 상상했을 것이다. 그리고 이곳에서 별에 대하여 함께 생각해 보는 시간을 방문객-독자에게 제한함으로써 일시적인 마음의 공동체가 생성될 수도 있을 것이다. 김윤수는 아래의 글을 통하여 본인에게 경계와 사이가 갖는 의미를 담백하게 소개한다.

“나에게 물질과 공간에 대한 생각은 중요하게 다가온다. 조각이되 견고한 물질로서 공간을 점유하지 않게 하는 것, 그림이되 저편과 지금 ‘여기’를 동시에 유영케 하는 것, 그렇게 조각과 그림의 공간을 홀트리며 ‘사이’를 바라본다.” - 김윤수, 『모든 것이 온다』 2015



↑
<잊혀지지않는마음>, 2010-, 별로 그린 글씨, 종이에 잉크, 가변크기

6. 사이 _ 허밍 허밍, 갤러리 소소, 2021

나는 침묵에서 시작했지만 결국엔 긴 여정을 거쳐 아주 멀리서도 들리는 하나의 목소리를 내기에 이르렀다. 그 목소리는 처음엔 들리지 않을 정도로 작아서 읽을 수밖에 없었지만, 곧 큰 소리로, 더 큰 소리로 말해 달라는 요청을 받았다. 큰 소리로 읽기 시작하자, 내가 깨닫기도 전에 또 다른 목소리가 내 입에서 나왔다.” - 리베카 솔닛, 『비행』, 『떨고도 가까운』 중에서, 101쪽

전시장 입구에 두 점의 바람 드로잉이 당신을 맞이한다. 스윙~. 종이 위에 흑연 가루가 마치 잔상처럼 흔들린다. 그것은 바람의 그림이라기보다 바람이 되려는 행위의 흔적에 가까웠다. 허밍은 숨소리를 음악의 질료로 사용한다. 사실 김윤수의 작업 방식은 매우 단출하고 소박하다. 특별한 기술이나 기구가 필요치 않다. 다시 말해 어떤 수련과정 없이도 누구나 쉽게 사용할 수 있다는 것이다.



↑
<연습>, 2021, 종이에 흑연가루, 각 33.3×22.2cm

허밍 허밍은 기다림과 그리움 그리고 쏟아내지 못 한 말들을 바람에 날리는 전시이다. 벽면에 설치된 드로잉들이 운율을 만들어냈다. 이들은 음계가 없는 악보와 마찬가지로. 전시장은 마치 얇은 바람이 지나간 것처럼 울트라마린 안료 덩어리가 드로잉과 글, 벽 사이에 흩뿌려져 있다. 또한 여기엔 아버지가 보낸 엽서, 말린 씨앗, 말린 야생화 등이 종이의 겹 사이에 포개져 있고 간혹 인쇄물과 연필로 쓴 글씨가 적혀 있다. 김윤수의 작업은 이처럼 드로잉에 기반하고 있는데, 드로잉이 포개어져 쌓아 올려지면 이른바 조각적 상태가 되고 반대로 날장으로 흩어지면 개별적인 드로잉 또는 설치적 상황으로 나아간다. 주로 사용하는 재료인 종이와 투명 비닐인데, 두 재료가 사뭇 거리가 있을 것 같지만 실제로 이 둘은 꽤나 상호보완적인 관계로 보였다. 이러한 관계가 형성될 수 있는 이유는 아마도 그의 대개의 작업이 책의 세계를 따르기 때문일 것이다. 마르그리트 뒤라스는 자신이 직접 살아낼 수 없었기에 그것을 책 속에 넣는다고 말했다. 그에게 글은 경험의 기억이라기보다 체현할 수 없음에 대한 자각이 아닐까 반문해본다. 즉 예술가란 무엇을 보여주거나 들려주기보다 잔존한 것들이 어떻게 살아남았는지를 알리는 존재가 아닐까 생각해 본다. 조르주 디디-위베르만(Georges Didi-Huberman)은 역사의 시간과 다른 시간의 이름을 ‘잔존’이라 불렀다. 그러니까 김윤수는 언제나 자신의 시간을 차곡차곡 모으고 재단하고 다시 분해하여 재조합하면서 가장 정확한 자신의 시공간을 찾아가는 게 곧 그의 작업의 뿌리일 터이다. 아마도 비슷한 이유로 디디-위베르만은 모방적이지 않으려면 차라리 고대인을 모방하라고 말한 게 아닐까. 너무나 많은 복제가 일어나는 시기에 사실 원형성을 판독하기 어려운 시대이기 때문이다.



↑
<허밍 허밍_안부>, 2020-2021, 드로잉 설치, 종이에 연필, 야생의 씨앗들, 한 해 동안의 들꽃들의 기록, 비닐, 유리, 아버지의 편지, 울트라마린블루 물감, 가변크기

7. 대기(air)

언뜻 바다 저편까지 어떻게 해야 도달할 수 있는지가 궁금해졌다. 어딘지 모르게 추상적인 개념처럼 들리는 문장에 비해 김윤수의 작업 방식은 매우 소박하고 심지어 건조할 정도다. 작가는 흑연 또는 울트라마린 파스텔을 가루 내어 종이 위에 문지른다. 사실 모든 조형작업은 물리적인 행위가 감각적 경험과 맞물려 발생하기 마련이다. 바람, 구름, 기후 등 예측할 수 없는 생태의 활동은 미술사적인 관점으로 본다면 신의 죽음 이후에 나타난 현상이다. 니콜라 푸생(Nicolas Poussin, 1594-1665)의 신고전주의 회화 속 자연은 형식을 완벽에 가깝게 재현함으로써 권력이 어떻게 이상적 세계를 제시하는지를 엿볼 수 있다. 바람의 흐름이 서서히 표면 위로 부상한다. 김윤수에게 파랑이란 '대기의 색'이다. 입자 상태에서는 눈으로 볼 수 없지만, 입자들이 모여 두께가 만들어지면 투명한 것이 저편의 파랑으로 다가온다. 투명 비닐을 작업 재료로 선택하게 된 계기도 마찬가지다. 한 겹의 비닐은 투명하지만, 겹의 지층이 거듭 형성되면 보이지 않던 파랑이 드러난다. 울트라마린, 저편의 파랑은 바다, 바람, 물줄기, 물감, 비닐까지 아우른다. 한편 물질이 아닌 파랑이란 불확실한 그러나 분명 현존하는 가시적이고 원소적인 세계가 작업의 시원이 된다. 김윤수는 특정한 형상을 그리지 않는다. 사람의 발바닥 형태에서 조형의 단위가 만들어지고 그 형태를 반복적으로 자른 후 쌓아 올리는 게 작업의 전부다. 그렇게 하나의 막이 쌓여가면서 투명한 블루가 새벽의 정서를 품고 서서히 드러나기 시작한다. 본인을 비롯한 가까운 사람들의 사연을 품기도 하고 선협적인 기억을 관통하면서, 그렇게 대기의 작업은 전시라는 시공간의 분위기(atmosphere)를 깨운다. 누군가의 발모양에서 시작하여 평행하게 한 단씩 쌓인 퇴적된 지층이 되고, 낮은 구름, 오름, 너른 산을 지나면 어느새 물결의 흐름을 타고 파도로 출렁이다가 이제 바람이 되어 거의 보이지 않는 상태를 향하여 나아간다.



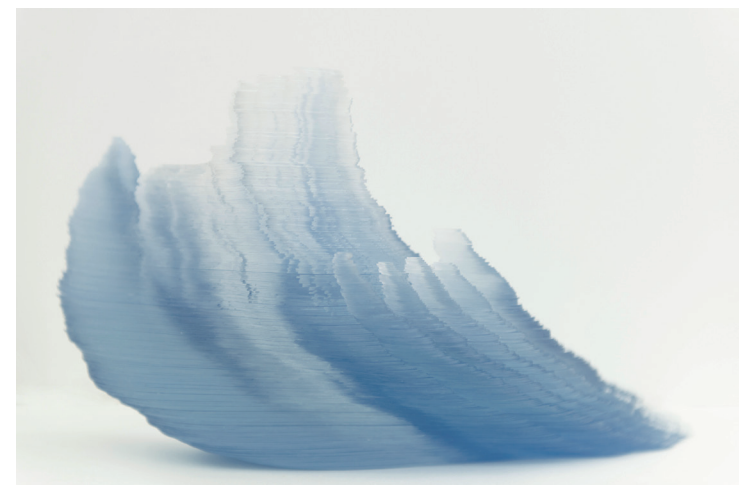
↑
<달빛(4/3600 시간, 두 번의 작은 파도)>, 2015, 30점의 드로잉, 보드캔버스에 파스텔, 나무, 각 19×27cm, 가변크기

공기
상연에게

당신은 공기처럼 가볍고
당신은 산처럼 단단합니다
투명한 몸으로 무거운 세상을 넘고
하늘 가까이에 푸른 공기로 흐릅니다
빛과 어둠의 사이에서
수평을 그리는 당신,
세상이 깊이를 지우고
소리를 닫고
새벽으로 물드는 시간

김 윤 수

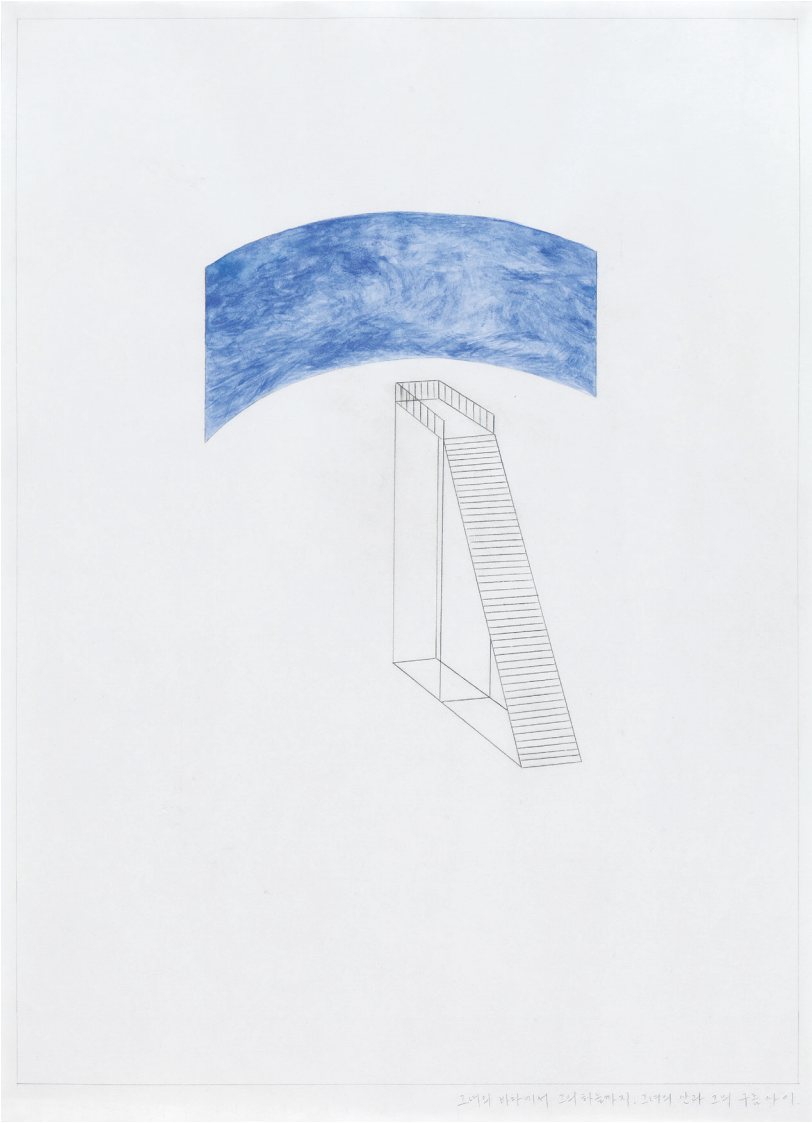
우리에게 주어진 삶의 조건은 반복과 순환을 거듭한다. 김윤수의 작업은 어쩌면 누구도 피할 수 없는 존재의 한계를 매 순간 부동켜안는다. 하루가 똑같으면서도 결코 똑같을 수 없다는 진리를 김윤수는 항시적으로 발견한다. 이렇듯 반복적인 행위와 단순한 조형 원리는 미니멀리즘 작업방식과 근접한 것은 사실이다. 하지만 그를 미니멀리스트로 부르는 것은 그의 작업에서의 시적인 조형 세계를 납작하게 만들어버리고 말 것이다. 오히려 그의 작업은 인위적인 개념, 이론, 목적에서 떨어져 자연에 가까워지고 싶은 게 아닌지 질문해 본다. “공간을 점유하지 않는 것”에 대한 의지는 예술이 어떻게 삶을 포획하지 않고 공존하기 위하여 스스로 의지를 다지는 말처럼 들린다.



→
<공기(상연에게)>, 2014,
비닐 쌓기, 19.5×38×28cm

나가기: 시원(始元)에 관하여

김윤수의 '바다 저편'이라는 이상적 세계는 죽음에 대하여 제대로 이해하지 못한 시기에 세상을 떠난 아버지에 대한 기억도 포함된다. 조각, 회화, 시를 분별하지 않고 다루는 김윤수에게 작업이란 기억의 저편에 다가가는 (아마도) 유일한 방법일 것이다. 프랑스 시인 이브 본푸아(Yves Bonnefoy)가 지속적으로 탐구하던 저기 저편(là-bas), 저편의 대지 또는 (해안, 연안 근처의) 후배지(後背地, arrière-pays)도 김윤수의 울트라마린과 포개어진다. 본푸아에게 후배지는 조부의 죽음과 관련이 깊다고 한다. 시인이 최후의 시간을 인식한 그해 여름, 저 너머의 세계가 영원할 것이라고 느꼈다. “돌아가신지 일년이 지난 후부터 그 여름은 시간을 초월한 것 같은 끊임없는 언덕들의 세계, 바로 그 골짜기, 그곳에서 흐르던 강물 아래에서 우리를 반겨주었다.”⁶⁾ 후배지인 두브(Douve)-또는 우브라 불리는 프랑스 노르망디 지역의 망슈 (Le Manche)에 위치한 약 80km 길이의 강-는 유년의 기억을 품고 있는 영원한 회귀의 장소이자 계절이다. 게다가 본푸아는 르네상스 미술에 큰 애정을 가지고 있었다. 따라서 두브는 시인의 유년의 기억은 물론이고 과거 로마제국의 흔적을 공유하는 장소이기도 하다. 그래서인지 본푸아는 진정한 장소(vrai lieu)를 관념에 의존하지 않고 “자신의 시 세계에 관념, 추상, 개념, 본질 등을 영원히 추방하고는, 땅, 물, 불, 돌, 바람, 추상, 바람, 밤, 나무 등 극도의 단순성을 공통 인자로 하는 그의 대표적 소재들을 현실의 사물 그 자체로 건조하게 다루었다.”⁷⁾ 본푸아는 집착적이라고 볼 수 있을 정도로 자신이 선택한 이상향, 두브, 저 너머의 나라에 열광했다고 한다. 존재하지 않는 곳에 대한 열정이 강하게 드러날수록 반대로 현실은 건디기 어려운 곳이 되었다고 한다. 인간의 유한성과 갈 수 없는 곳을 향한 집착은 유토피아적인 삶을 바라기 때문이라기보다 개인을 움아매는 어쩔 수 없는 현실에 굴복하지 않겠다는 선언처럼 들린다. 본푸아는 저 산 너머(L’arrière-pays)에 가까운 지형으로 지명을 밝히지 않은 사막의 사진⁸⁾을 제시하면서 이렇게 말했다고 한다: “여기가 내가 생각한 '저 산 너머'인 것 같습니다.”⁹⁾ 그 어디에도 결부되지 않은 신, 시(詩)의 신.



↑
<전망_그녀의 바다에서 그의 하늘까지, 그녀의 산과 그의 구름사이>, 2010, 종이에 울트라마린블루 과슈, 연필, 54×39cm

6) Yves Bonnefoy, Ibid. p.104
7) 이진수, 『두브, 아름다운 죽음의 현존』, 『움직이는 말 머무르는 몸』, 민음사 2001, 102쪽
8) 본푸아의 저서 저 산 너머에는 많은 시각 자료가 나온다. 그가 생각한 이상적 세계는 의외로 퇴적층이 보이는 사막이었다. 공교롭게 그 모습이 김윤수의 발 작업, 특히 적막(2008)과 흡사하다.
9) Yves Bonnefoy, L’arrière-pays, Gallimard, 2005, 페이지 미상



비평가 소개

고동연 김보라 심상용 정현

→ 고동연

고동연은 아트 2021의 공동디렉터(2018-2010), 신도작가지원 프로그램의 국제심사위원(2011-2014), 서울국제뉴미디어페스티벌의 집행위원(2017-2021), 2017, 2018 고양 야외조각축제의 커미셔너를 역임한 바 있다. 젠더, 전쟁의 기억, 대중소비문화와 접합된 동시대 미술을 다룬 학술 논문(KCI와 국제유명저널) 40여편을 비롯하여 국내외적으로 다수의 비평문과 연구서, 논문을 발표해오고 있다. 최근 저서로는 『소프트와워에서 굿즈까지: 1990년대 이후 동아시아 현대미술과 예술대중화 전략들』(2018), 『The Korean War and Post-memory Generation: The Arts and Films in South Korea(한국 전쟁과 후-기억 세대: 한국 동시대미술과 영화)』(런던, 러틀리지, 2021)와 공저한 『누가 선택을 강요하는가?: 여성, 엄마—예술가사이에서 균형찾기』(2022)가 있다.

→ 김보라

김보라 비평가는 독문학과 예술학을 전공한 후 이미지와 기억, 매체 확장, 생태에 대한 연구를 진행해오고 있다. 전시 《입장들》, 《크라프트베르크2019: 호모 심비우스》 기획에 참여했고 2021년에는 호반문화재단이 운영하는 H아트랩 입주이론가로 선정된 바 있다. 주요 번역서로 『개념미술』, 『바실리 칸딘스키』 등이 있으며 「세계극장: 아비 바르부르크의 문화이론에 나타난 퍼포먼스 패러다임」, 「디지털 미디어 시대 회화의 확장에 대한 고찰-게르하르트 리히터의 〈스트립〉 연작을 중심으로」 등의 논문을 발표했다. 현재 홍익대학교 미술대학 회화과 초빙교수로서 미술사와 미술이론을 가르치고 있다.

→ 심상용

심상용 비평가는 서울대학교 미술학부와 동 대학원을 졸업한 후 파리 제8대학에서 조형예술학 석사, 파리 1대학에서 미술사학 박사학위를 취득했다. 동덕여대 큐레이터학과 교수를 역임했으며 현재는 서울대학교 미술학부 교수와 서울대학교미술관 관장, 유럽문화예술학회 부회장, 광주비엔날레 운영위원회 자문위원, 부산비엔날레 조직위원회 학술위원 등 미술사학 및 미술비평 분야에서 활발히 활동하고 있다. 저서로는 『속도의 예술』(2008), 『예술, 상처를 말한다』(2011), 『앤디 워홀-돈과 헤게모니의 화수분』(2018) 등이 있으며, 최근 저서로는 『인생에 예술이 필요할 때』(2020)가 있다.

→ 정현

정현은 전시기획자, 미술비평가로 활동하고 있다. 파리1대학에서 예술학 박사학위를 취득하고 다수의 매체에 정기적으로 글을 기고하고 있다. 공저로 『NFT, 처음 만나는 세계』(시공사, 2022), 『Art Cities of the Future: 21st century of Avant-Gardes』(파이돈, 2013), 『큐레토리얼 담론 실천』(현실문화, 2014), 『이상위상』(전시_한국현대문학관, 서울/출판_씨티알프린트, 2013) 등이 있으며, 2018년부터 장애인예술단체 잇자잇자 사회적협동조합을 맡아 운영하고 있다. 현재는 인하대학교 조형예술학과 부교수로 재직 중이다.

작가 소개

김소담 김윤수 정승 최수양

→ 김소담

김소담 작가는 독일 프랑크푸르트국립미술대학에서 순수미술을 전공하였으며, 동대학에서 순수미술 석사 학위를 받았다. 주요 개인전으로 2020년 《Of the red 붉은 꿈》(웁스큐라, 서울), 2019년 《김소담 개인전》(갤러리 피치, 서울), 2018년 《좋은 것과 나쁜 것의 무게》(갤러리 가비, 서울), 2010년 《공중에서 태어나다》(포스코미술관, 서울)가 있으며, 주요 참여 단체전으로 2021년 《곳》(웁스큐라, 서울), 2015년 《소마드로잉: 무심(無心)》(소마미술관, 서울), 2011년 《Can! Can Project 2011 RE: Nature》(스페이스 캔, 서울)등이 있다.

→ 김윤수

김윤수 작가는 중앙대학교 조소과 졸업, 동대학원에서 조소과 석사 학위를 받았다. 주요 개인전으로 2021년 《허밍 허밍》(갤러리소소, 헤이리), 2017년 《흰 눈이 내리는 경계를 거닐 듯이》(갤러리소소, 헤이리), 2015년 《켜두는 밤》(알페에고 / 수토메, 서울), 2008년 《‘Ultramarine’-바다 저편》(프로젝트스페이스 사루비아, 서울), 주요 단체전으로 2021년 《2021전남국제수목비엔날레》(목포문화예술회관, 목포), 2020년 《물질과 상상》(뫼미술관, 광주), 《2020소장품전: 오늘의 질문들》(부산현대미술관, 부산), 2018년 《그리하여 마음이 깊어짐을 느낍니다: 예술가의 명상법》(사비나미술관, 서울), 《날씨의 맛》(서울시립 남서울미술관, 서울)등에 참여하였다.

→ 정승

정승 작가는 프랑스 Ecole nationale superieure d'art de Paris-Cergy(ENSAPC)에서 학사 및 석사 과정을 마쳤으며, 서울미디어대학원대학교에서 뉴미디어콘텐츠 과정 석사 학위를 받았다. 주요 개인전으로 2021년 《테이터의 굴절-디지털 오케스트라》(대안공간루프, 서울), 2020년 《테이터의 굴절-La Refraction des Donnes》(파리한국문화원, 프랑스), 2019년 《싸데빵/Ca depend》(아마도예술공간, 서울) 등이 있으며, 주요 참여 단체전으로 2021년 《n-민감 차원》(공간TYPE, 서울), 2020년 《현실 이상》(백남준아트센터, 경기), 2019년 《A Map of Mans Life/오래된집 재개관전》(오래된 집, 서울), 2018년 《Creators in Lab 쇼케이스 전》(국립아시아문화전당, 광주) 등이 있다.

→ 최수양

최수양 작가는 1975년 서울에서 출생했고 현재는 경기도에 거주하며 작업하고 있다. 주요 개인전으로 2021년 《Unfold》(학교재 갤러리, 서울)외 대구, 뉴욕, 파리, 리에주, 북경, 싱가포르에서 15회의 개인전을 개최했다. 2019년 ‘Tentatives de Bonheur(Maif Social Club, 파리)’, 2015년 《Obedience-Akeda or Sacrifice of Issac 》(Jewish museum, 베를린) 등 국내외에서 다수의 단체전에 참여했으며, 광주비엔날레 ‘터전을 불태워라’(2014)에 참여했다. 두산 레지던시 뉴욕(2017)과 스페이스 캔 - Project Space CAN Beijing(2014)에서 입주작가 프로그램에 참여했다. 김세중 청년 조각상(2014)을 수상했고, 성곡미술관 ‘내일의 작가’(2010)에 선정되었다.

2022 캔 파운데이션 창작자 비평 워크숍

C2A+ (Critic to Artist+)

총 기획

김성희 (사단법인 캔 파운데이션 상임이사)

참여작가

김소담, 김윤수, 정승, 최수양

참여비평가

고동연, 김보라, 심상용, 정현

진행

윤수정 정소영 석지훈

편집

윤수정

디자인

유화란, 크리스로

인쇄, 제책

KC 기획

주최·주관

사단법인 캔 파운데이션

후원

한국문화예술위원회, 시각예술창작산실 비평지원

