

PUBLIC ART

THE MONTHLY PUBLIC ART MAGAZINE
WWW.ARTINPOST.CO.KR APRIL 2015



103
201504

예술가 자생공동체

artists' union

문화체육관광부 선정 우수콘텐츠잡지 2015

양혜규 따라잡기의 실패 혹은 양혜규로의 디투어(detour)

정은영, 「중간유형: 양혜규에 부쳐」에 대한 메타비평

〈양혜규: 꼬끼리를 쏘다 象 꼬끼리를 생각하다〉전

2.12-5.10 삼성미술관 Leeum

현재 전시 중반을 달리고 있는 〈양혜규: 꼬끼리를 쏘다 象 꼬끼리를 생각하다〉전은 국내에서 5년 만에 열린 양혜규의 개인전이다. 지난 20년간 베를린과 서울을 오가며 작업해온 양혜규는 그간 세계 주요 미술관에서 개인전을 열었고, 베니스 비엔날레, 카셀 도쿠멘타 등 국제무대에서 인정을 받으며 활발히 활동해왔다. 반면 국내에서는 2006년 인천의 한 폐가에서 연 〈사동 30번지〉와 2010년 아트선재센터에서 연 〈셋을 위한 목소리〉외에는 개인전이 없었고, 다만 미디어시티서울이나 다수의 그룹전에 참여해왔기에 국내 관람객들은 대체로 일부 작품을 통해서 그의 작업 세계를 접할 수 있었다. 따라서 준 회고전에 가깝게 준비된 이번 전시는 양혜규의 작업 세계를 골고루 들여다볼 수 있는 국내에서는 더할 나위 없이 좋은 기회로, 신작 〈중간유형〉(2015)과 〈삼세번 회부연이〉(2015) 등을 비롯해 양혜규가 국제적 지명도를 획득하게 된 초기작 〈창고 피스〉(2004), 전구, 행거, 그리고 일상 물건들을 이용한 '서울 근성' 시리즈(2010), 수많은 블라인드와 조명 등으로 제작한 〈성채〉(2011), 그리고 오스카 슈레머(Oskar Schlemmer)의 디자인을 재해석한 '소리 나는 조각' 시리즈(2013/2015) 등이 소개됐다.

전시가 시작된 지 두 달이 가까워지는 지금, 작가 양혜규에 대한 궁금증을 어느 정도 해소할 수 있을 듯하다. 사람들은 그의 작업을 뒷받침하는 방대한 레퍼런스에 난감해하면서도 그간의 작업 여정을 이해할 수 있는 단초를 획득했고, 신작을 통해서도 추후 작업 전개에 대해서 궁금증을 갖게 됐다. 작가 정은영은 양혜규의 전시를 리뷰하면서 그간 국내에서 잘 만날 수 없었던 양혜규의 양식적 계열과 개념적 지형을 읽어내기에 부족함이 없다고 평했다. 그는 양혜규의 작업을 이해하기 위해 많은 자료와 지식이 선요구되는 것에 불평하면서도 동시대 작가로서 양혜규의 미련할만큼 성실한 리서치와 작업량을 추켜세우고 그의 작업을 충실히 읽어내고자 했다. 그는 전시장의 대체적인 관람 순서에 따라 각 작품의 의미를 제시된 레퍼런스들과 연결하며 분석했다. 본고에서는 정은영의 충실한 양혜규 작업 읽기를 반박하기보다는, 국내 관람객 중 한 명으로서 리움의 전시라는 장에서 조우하게 된 징후와 반면 잘 드러나지 않아 아쉬웠던 양혜규의 미덕, 그리고 여러 사람들이 그랬을 법한 필자의 양혜규 따라잡기 실패에 대해 이야기 해볼까 한다.

먼저 이번 전시에서 직접적으로 언급되는 레퍼런스는 조지 오웰(George Orwell)의 산문집 『꼬끼리를 쏘다』(1936)와 로맹 가리(Romain Gary)의 『하늘의 뿌리』(1956)를 비롯하여 솔 르윗(Sol Lewitt), 엠마 쿤츠(Emma Kunz), 오스카 슈레머, 마그리트 뒤라스(Marguerite Duras)와 같은 예술가들, 그리고 모리스 블랑쇼(Maurice Blanchot), 장-뤽 낭시(Jean Luc Nancy)와 같은 철학자들이다. 정은영은 이번 전시가 작가의 드넓고도 조밀한 참고자료들의 정교한 직조물 안으로 이끄는 데, 자연적인 것과 문명적인 것, 신적인 것과 인간적인 것을 넘나드는 거대서사에서부터 사회적 관습과 문화적 차이, 사적 감정과 체현된 기억들의 미세하고 내밀한 감각에 이르기까지 다층다면의 사건들, 이야기들, 집적물들이 전시공간을 가득 채우고 있다고 보았다. 그리고 꼬끼리는 이 작업의 내용을 가로지르며 문명적인 상상력과 역사적 현실성 사이를 오가는 형상과 재료를 암시하고, 자연으로부터 괴리된 인간 윤리를 호소하는 매개적 존재의 다른 모습으로 표상된다고 했다. 오웰의 『꼬끼리를 쏘다』에서 주인공 백인 경찰은 우리를 탈출한



꼬끼리를 사살할 필요가 없음에도 불구하고 피지배층 군중들의 시선집중에 쫓겨 꼬끼리를 사살하고 만다. 그러면서 자신 또한 제국주의의 꼭두각시에 지나지 않음을 깨닫는다. 로맹 가리의 『하늘의 뿌리』에 등장하는 모델 역시 수감 생활 중에 꼬끼리를 상상하며 힘을 얻고 중국에는 꼬끼리를 보호하고자 아프리카로 간다. 두 이야기는 아시아와 아프리카가 각각 제국주의에 의해 식민지배를 당한 시대를 배경으로 하며, 제국주의의 일원인 등장인물들이 인간성 상실에 대해 반성한다. 그래서 이 전시는 상실의 시대에 자연과 인간의 회복을 호소하는 전시로, 양혜규에게 꼬끼리는 되살려야 할 고귀한 인격 혹은 인간의 존재론적 존엄성일 것이라 일컬어지기도 한다. 그런데 꼬끼리 상(象)자를 좌우상하대칭시켜 만든 전시의 표상은 이 전시가 형상, 즉 미술에 대한 언급일 수도 있음을 암시한다. 상(象)은 꼬끼리의 모양에서 만들어진 상형문자이고 사람(人)과 붙으면 모양(像)이 된다. 상(象) 자체도 모양, 꼴, 본뜬다는 개념을 나타내니, 그 자체로 미술을 표상(表象)한다고 할 수 있다. 이 표상이 주는 강렬한 인상 때문일까? 전시에 출품된 30여 점의 작품들은 여러 상들의 집합처럼 느껴지기도 하는데, 전시를 보기 위해 에스컬레이터를 타고 리움 그라운드 갤러리로 내려가다 보면 정면, 좌우에 흩어져 있는 상들에 점점 가까워지는 기분이 들며 에스컬레이터에서 내리는 순간 마침내 그들 사이에 함께 서게 된다. 시선을 압도하는 신작 '중간유형' 시리즈(각기 참조한 신전의 이름을 따서 〈중간유형-라라 툴판에 부쳐〉, 〈중간유형-보로부드루에 부쳐〉, 〈중간유형-엘 카스티요에 부쳐〉)는 꽤나 큰 존재감을 과시하며, 이들 주변으로 마치 주술을 부르려다 멈춘 샤먼들(〈중간유형-중국 신부〉, 〈중간유형-외발 사자춤〉, 〈중간유형-삼구 아래 사각뿔 토렘〉, 〈중간유형-삼족 광주리 토렘〉, 〈중간유형-털복숭이 드래곤 불〉, 〈중간유형-바다 연꽃〉)이 자리 잡고 있다. 정은영은 이 '중간유형' 시리즈가 모두 자연, 역사, 문명, 종교, 인류에 대한 보편적인 지식을 참조하면서 동시에 그 자체로서 이미 보편성을 침범한 사이공간의 중간적 유형으로서의 존재증명이자 매개물이라고 했다. 또한 매개적 물질로서의 형태와 질료를 발견해내는 양혜규의 특징을 짚어내며, '중간유형' 시리즈가 불화하는 것들 간의 이종교합이자 둘 이상의 독립적 명사를 조여해 만들어낸 복합명사와도 같다고 했다. 이렇게 만들어진 양혜규의 중간유형 즉 매개(intermediate)는 문화인류학적으로는 혼성과 접신의 토렘이기도 하며, 전시장에서는 양혜규와 관람자 사이 어딘가에 있다. 그러나 인조짚으로 만든 외피가 너무나도 빈틈이 없는 탓에 그간 양혜규가 보여주었던 펼치고 접기, 드러내다가 숨기기, 혹은 일시적으로 투영

전시전경 (좌)〈중간유형-외발사자춤〉 2015 인조 짚, 강철 스탠드, 분체 도장, 바퀴, 인도 방울, 바인더 끈, 털실, 끈, 족두리 215x160x94cm Courtesy of the artist
(우)〈중간유형-보로부드루에 부쳐〉 2015 인조 짚, 알루미늄 프로파일, 분체 도장, 바인더 끈 275x489x585cm Courtesy of the artist

시키거나 흐르게 하며 추구했던 추상적 조각이라고 하는 양가성의 미덕이 덜 드러나며 무게감을 가진 조각적 풍모를 하고 있다. 바퀴가 달린 6점의 토템 조각들은 움직임이 가능할 것이나 엄숙한 전시장에서 무한 정지해 있을 뿐이다. 그리하여 주술을 거는 토템이 아닌 주술에 걸린 것 같아 보이는 이 조각들 사이를 조심스럽게 거닐면서 이들이 전시장 윗층의 〈소리 나는 인물들〉처럼 전시장을 빙글빙글 돌길, 스르르 한번 미끄러져 보길 상상하고 바라게 될 뿐이다.

이번 리움 전시는 그동안 보여주지 못했던 것들을 보상이라도 하듯 준 회고전이라고 할 정도로 작업의 양이 많은 편이고, 내용상으로도 양혜규가 어떤 작가인지 설명하고자 하는 욕심이 보인다. 특히 리움 그라운드 갤러리는 '중간 유형' 시리즈 외에도 6점의 '서울 근상' 시리즈, 벽면을 가득 덮은 프린트 작업 〈만국에 도실〉(2012), 〈VIP 공동체〉(2001/2015), 〈창고 피스〉 등으로 전시장이 가득 찼는데, 작업이 제시된 방식이나 관람자가 경험하는 방식에 여운이 충분치 않다. 그간 몇 차례 다른 전시들을 통해서 접한 양혜규의 작업은 난해하지만 시적인 서정과 여운을 전달해 주었다. 주로 해외에서 열린 전시들이었기에 언어를 완벽하게 이해할 수 없었음에도 불구하고 당시 비디오 3부작의 화면과 보이스오버 내레이션에 쓸쓸함과 서정을 느꼈고, 흐느적거리듯 걸쳐 있는 전선과 전구, 그 사이에 주렁주렁 매달린 물건들에서 일상의 나른함과 위태로움을 동시에 느꼈다. 그리고 어두운 공간에서 살짝 흔들리는 블라인드 사이로 지나가는 빛과 그림자, 소리와 향기, 이러한 것들로 인해 일깨워지는 예민한 감각이 즐거웠다. 그러나 인위적으로 조성된 토템 마을과도 같은 리움의 그라운드 갤러리는 관람자가 하나를 확인하고 또 다음을 확인하기 위해 거니는 것 같은 기분을 주며, 허공을 가르는 중간 벽체들은 관람자의 머리 위를 지나감으로써 관람자가 어떤 지하 세계에 와 있다는 느낌을 준다. 그가 종종 사용하는 경사면의 가벽은 시야를 완전히 폐쇄하는 일 없이 공간을 유기적으로 경험하게 하는데, 이는 공간상에서 종이를 접었다 폈다 하는 것과도 같은 효과를 준다. 그러나 이번 전시에서는 가벽이 바닥이 아니라 천정으로 올라감으로써 공간적 경험을 다소 답답하게 하는 결과를 낳았다.

한편, 이번에 처음 실견한 〈창고 피스〉는 양혜규의 1999-2003년 사이의 작업들로 작가의 초년 모습이 덩어리째 나와 있는 셈이다. 공공 싸맨 탓에 일일이 확인할 길이 없어 아이러니한 기분이 들지만, 공개와 비공개가 공존하는 방식은 분명 작가의 의도리라. 이 작품은 2004년경 개인전 제의를 받은 작가가 전시할 공간은 있지만 작품을 보관할 장소가 없자 이 모순적인 상황을 중첩시키려는 생각에서 고안한 것이고, 폐기 처분될 위기에서 구출된 후 포장된 채로 수차례 전시에 선보였다. 그리고 2004년 독일의 한 컬렉터에 의해 소장되어 소유권이 완전히 넘어갔으나 이 컬렉터의 제안에 의해 열린 〈창고 피스 풀기〉(2007)를 통해 한차례 내용이 공개된 적이 있다. 이번 리움 전시에서는 작품이 모두 포장되어 있는 원상태로 전시되면서 '창고 피스에 부치는 연설'이 작게 흘러나온다. 연설의 볼륨은 근처의 다른 작업들을 방해하지 않으려는 듯 작고 소심하게 들린다. 이 〈창고 피스〉처럼 그라운드 갤러리의 작품들은 서로를 방해하지 않으려는 듯 조심스럽게 자리잡고 있다. 만약 이들이 좀 더 간섭하거나 좀 더 고독하거나 좀 더 어지러웠다면 어땠을까?

양혜규가 작업에서 엿볼 수 있는 정직한 노동량만큼이나 동시에 지적 탐구에도 심취하는 작가라는 것은 익히 잘 알려져 있다. 작품마다 제시된 레퍼런스가 상당한데 실제로는 몇 배 더 많은 자료를 탐독, 참조, 지움, 재전유, 구축하여 작업으로 제작한다고 하고, 서두에서 말한 바대로 정은영은 이를 작가적 충실함으로 추켜세웠다. 그러나 작가를 이해하기 위해 방대한 레퍼런스를 일일이 따라가기란 힘든 법, 어떤 것은 일단 수긍되고, 어떤 것은 가우뚱하고, 그러다보면 어떤 것은 아예 기억도 하지 못하며 그의 전시를 보게 된다. 지난 10년 동안 그의 작업을 띄엄띄

엄, 나름대로는 꾸준하게, 보아온 필자는 머릿속에 맴돌며 뒤섞여 있는 몇 가지 키워드들이 그의 작업을 감상하는데 방해가 되기도 하고 단서가 되기도 한다. 2009년, 그가 베니스 비엔날레에 참가하게 되면서 2008-2010년 경 국내에서도 관련 서적과 전시, 상영회, 토크가 여러 차례 열린 적이 있는데 한국에 상주하는 작가도 아니니 다시 없을 기회 같아서 꼬박꼬박 찾아다녔던 경험이 있다. 그는 2008년 12월 27일 철학아카데미 특강에서 문외한에게는 두려울 정도로 모리스 블랑쇼의 이름을 호명했고, 어느 독일 철학자의 말을 빌어서는 '비호명성(nameless)'을 피력했다. 그는 "철학과 미술은 비호명적인 것을 만지기 때문에 세상 사람들에게 공포를 심는다."고 했고, 비호명적인 것에 형식을 부여하는 것(formalize)이 철학과 예술이라고 했다. 그리고 이 형식을 부여하는 것이야말로 비호명성을 공식화하는 것이라며, 비호명성(nameless)은 정체불명(faceless) 즉 알 수 없는 것, 불가능한 것이라고 했다. 이 추상적인 개념들의 연결 사이에 수많은 틈이 벌어져 있다는 것을 안다. 그것은 양혜규가 미처 말해주지 않은 것들, 그리고 청자 혼자서 채울 수 없는 것들이다. 당시 양혜규는 이 개념들의 나열에 이어 강철 프레임, 블라인드, 전선, 전구 등으로 제작한 〈쌍과 짝〉(2008)을 소개했다. 베를린과 서울이라는 두 거주지에서 물리적으로 한 장소에 있을 수 없는 주방가전과 샤워부스를 의인화 하여 쌍을 만들고 짝을 짓는 작업이었던 〈쌍과 짝〉은 이번 리움 전시에 출품된 비디오 작업 〈쌍과 반쪽-이름 없는 이웃들과의 사건들〉(2009)과 대구를 이룬다. 서울의 아현동 골목과 베니스 거리를 촬영한 이 비디오 에세이에는 작가가 살던 아현동 거리와 비엔날레가 열리는 베니스 거리가 반복 교차해서 보여지며 그 위/위로 내레이션이 보이스오버 된다. 내레이션 중간에 등장하는 응결이라는 개념은 유리창을 사이에 두고 안과 밖의 온도차에 의해서 만나지 않고도 물방울이 맺혀서 똑똑 떨어지는 현상으로, 양혜규는 응결이 스스로 소리를 내지 못하고 다른 몸을 통해 공명을 지아내는 바람을 닮았다고 했다. 그리고 이 내레이션에 등장하는 〈바람에는 팔이 없다〉(2015)가 이번에 리움 주차장 후미진 곳에 놓였다.

이렇게 몇 가지 작업 정도를 연결 지어 유추해보는 것이 필자에게는 마치 양혜규가 그린 다각형이 몇 각형인지도 모르면서 그 도형의 대각선 수를 찾기 위해 끊임없이 꼭짓점들을 잇는 것처럼 느껴진다. 그리고 어떤 것(예컨대, 〈솔 르윗-23배로 확장된, 세 개의 탑이 있는 구조물〉(2015))은 필자가 그린 대각선이 정확히 오답이겠구나 하는 생각도 들게한다. 정은영은 〈솔 르윗-23배로 확장된, 세 개의 탑이 있는 구조물〉이 블라인드가 과격하며 뻑뻑하고 절박하게 응집되어 있으면서, (양혜규가) 참조물에 기대는 전유의 미술적 방법론으로 폭발적인 에너지와 자신감을 과시한다고 보았다. 그러나 필자는 양혜규의 솔 르윗 참조에 대해 다르게 생각한다. 2008년의 특강에서 양혜규는 배우고 의도적으로 달아나는 '언러닝(unlearn)'에 대해서 '돌아가는 길(detour)'이자 추상의 작업이라고 말했다. 리움 천장에 거꾸로 매달린 솔 르윗은 공산품을 주무르며 미니멀리스트들이 느꼈을 예술적 해방감에 닿아 있다기보다 거꾸로 매달린 코끼리와 같은 것, 거꾸로 매달린 인간성이자 미술인 것이다. 필자에게 양혜규의 블라인드 작업이 매력적인 이유는 금속성의 차가운 물질이면서도 빛과 그림자에 의해 어느 순간 비물질화 되기도 하는 블라인드의 반투시성, 즉 접기/펼치기/비(非)접기, 안/밖이라는 이중 공간이며, '저쪽에 놓여 있는 것'의 가시화이기 때문이다. 전시를 보기 위해 입장하면서, 그리고 마지막으로 돌아 나오면서 다시 올려다본 확장된 솔 르윗은 투사되는 빛은 약했고 블라인드의 벽은 너무 견고했다. 그리고 보니 나는 2008년 수첩에 솔 르윗의 문장도 메모했었다: "개념미술가들은 합리주의자들이라기보다는 신비주의자들이다. 그들은 논리가 도달할 수 없는 결론으로 건너 뛰어버린다. (...) 비논리적 판단은 새로운 경험으로 이끈다."

● 이성휘 하이테크컬렉션 큐레이터