

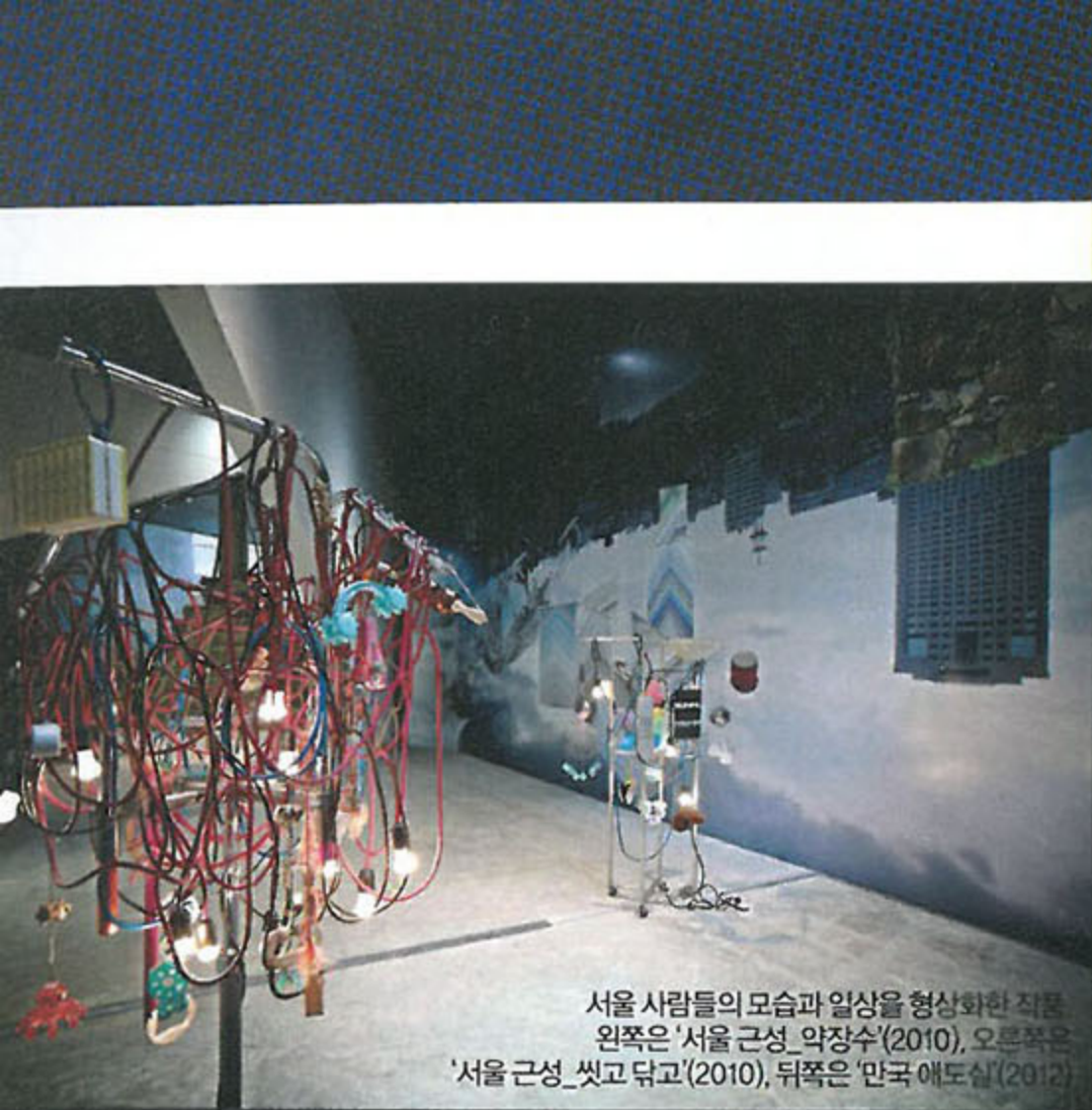
BAZZAAR

Harper's

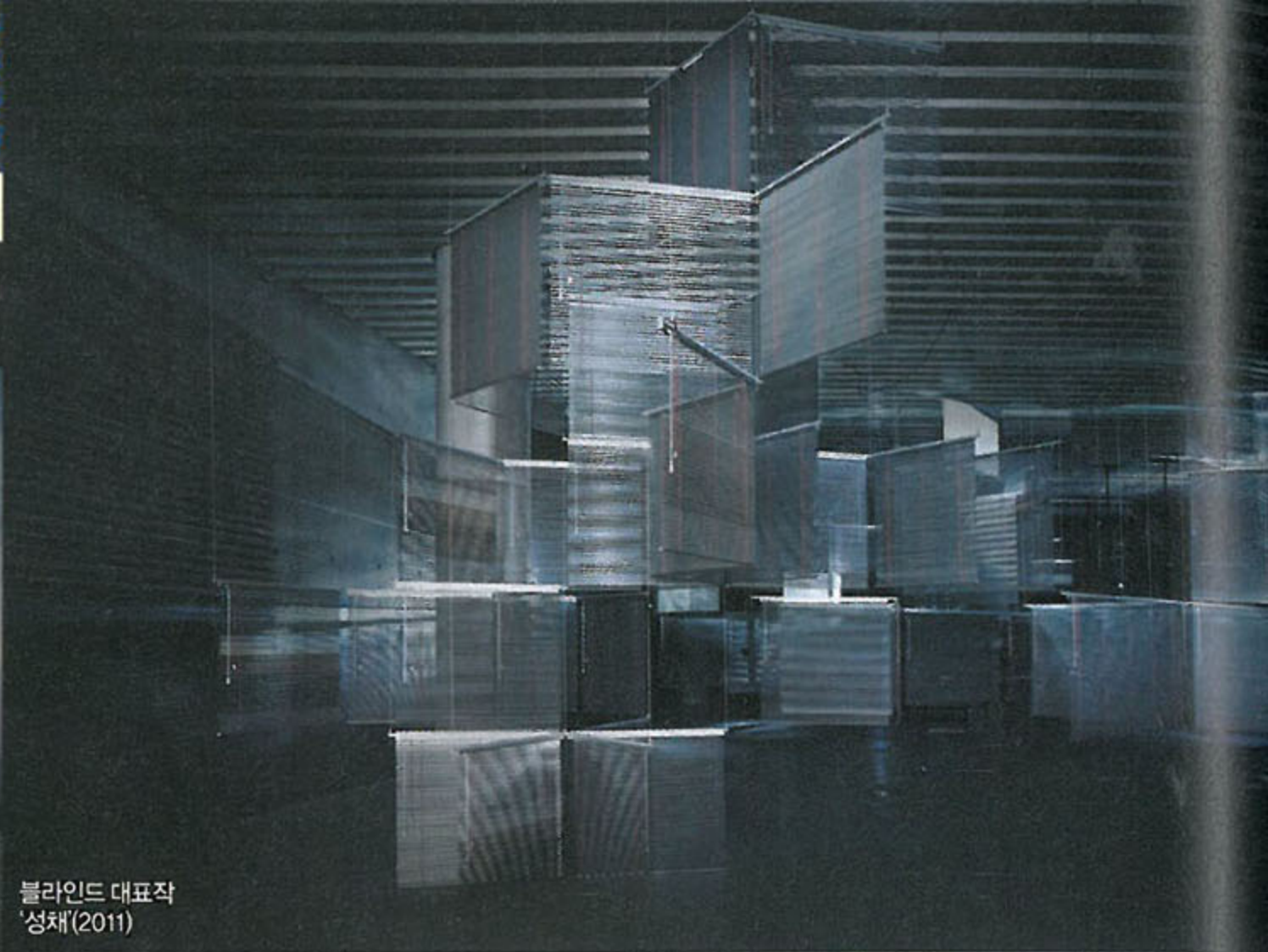
ART

APRIL 2015





서울 사람들의 모습과 일상을 형상화한 작품
 왼쪽은 '서울 근성_약장수'(2010), 오른쪽은
 '서울 근성_씻고 닦고'(2010), 뒤쪽은 '만국 애도심'(2012)



블라인드 대표작
 '성채'(2011)

유형-보로부두르에
 (2015)와 '중간 유형-삼구
 사각뿔 토템'(2015)
 에 선양혜규 작가



양혜규 식 공존법

세계 곳곳에서 엄중한 시선과 정확한 표현으로 카타르시스를 선사해온
 미술가 양혜규를 전혀 다른 두 곳, 서울의 리움과 아랍에미리트의
 샤르자 비엔날레에서 만났다. 그를 만난 후, 한 사회에서 예술가의 역할이란
 단순한 '참여'가 아니라 함께 '묶여있는 것'이라 믿게 됐다.

양혜규가 근 5년 만에 서울에서 <코끼리를 쏜다. 코끼리를 생각하다>라는 제목의 개인전을 연다는 소식을 들었을 때, 섭외 전화를 해서는 대뜸 이렇게 말했다. “저도 여행이나 출장 갈 때마다 코끼리 인형을 모으고 있어요.” 두브로브니크의 코끼리, 발리의 코끼리, 런던의 코끼리, 마이애미의 코끼리, 두바이의 코끼리는 같은 코끼리이되 또 모두 다른 코끼리다. 요즘도 선반에 올려진 ‘기념품’들을 보면서 자문한다. 왜 하필 코끼리였을까? 어디에선가 보았던, 그들이 들판을 박력 있게 질주하는 원초적 모습에 대한 기억은 인간세상의 정반대편쯤에 사는 숭고한 동물로 각인되기에 이르렀다. 더 편한 이유를 들자면, 어딜 가나 코끼리 오브제를 구입할 수 있기 때문이었을 것이다. 동서양 어디서든 보편적으로 통용되는 코끼리는 각각의 관습대로, 상상대로, 개별적 형태로 존재하고 쇼핑이라는 행위를 거쳐 다른 일상에 침투한다. 그러면서도 정작 코끼리가 점차 사라지고 있다는 연이은 뉴스는 코끼리 오브제 수집을 위한 욕망으로 이어진다. 그러므로 코끼리는 실체보다 이미지에 가까운 동물이다. 이국적이면서도 향토적인, 자연적이면서도 인간적인, 그래서 연민을 자아내는 동물. 적어도 평균 2만원에 코끼리 오브제를 구입하는 순간만이라도 그랬다. 그러나 단순할지언정 궁금할 수밖에. 지금의 양혜규에게 코끼리란 어떤 존재일까? 반전이라면 전시장에서는 코끼리 다리 한 짝도 찾을 수 없다는 것이다.

어떻게 들릴지 모르겠지만, 양혜규는 원래 그렇다. 설명하는 대신 추상화하기 때문에 그녀의 작품을 마주하기 위해서는 은유의 수수께끼를 풀어야 한다. 첫 번째 단서는 제목의 원천이 된 조지 오웰의 자전소설 <코끼리를 쏜다>와 로맹 가리의 소설 <하늘의 뿌리>였다. 영국 식민지 시절, 버마에서 경찰로 일하던 오웰은 코끼리가 난동을 피우고 있다는 신고에 출동한다. 코끼리는 진정을 찾았지만, ‘지배자’였던 오웰은 ‘피지배자’ 버마인들의 (제국 경찰에 대한) 암묵적 기대에 떠밀려 결국 코끼리를 죽이고 만다. 한편 로맹 가리의 소설 속 코끼리는 주인공 모랄(Moral, 도덕)이 전쟁포로의 참담한 삶을 사는 와중에도 존엄을 지킬 수 있도록 해준 강인한 상상 속 동물이었다. 하지만 이후 그의 눈에 비친 현실의 코끼리는 인간들 앞에서 한없이 연약한 존재였다. 두 소설의 공통 주제, 자연과 인간의 본성이 전시와 어떻게 연계될까? “조지 오웰을 뒤라스 등의 인물들과 함께 보아온 이유는 지배자의 입장에서 식민지를 겪었음에도 불구하고 자신을 변화시킨 소설 속 경험이 매우 중요했기 때문이에요. 지배자든 피지배자든 인간의 일인데, 막상 죄 없는 코끼리가 죽는 거죠. 코끼리는 문명 중심으로 생각했을 때 생기는 그 ‘나머지’예요. 코끼리를 생각한다는 건 ‘밖’에 있는 자연과 야생을 주변에 포함시키고자 하는 의지를 재고한다는 의미입니다. 제가 계속해온 안과 밖, 나머지 같은 개념과 크게 다르지 않아요.”

기자 간담회에서 양혜규는 이렇게 말했다. “감히 생물학적으로 이 정도 되는 나이의 작가가 이런 큰 이야기를 해도 되는지 의심했습니다. 하지만 만용이든 용기이든, 제가 지금 하고 싶은 이야기가 이것이었어요.” 베니스 비엔날레, 카셀 도큐멘타, 솔한 해외 전시에서 활약한 유명 작가로서가 아니라 철학적인 조형 언어와 엄중한 시선으로 현대를 표현하는 동시대 작가이기에, 그녀의 말에 귀 기울이고 있다고 해두자. 물론 양혜규의 진화를 맨눈으로 목격하고픈 욕망이 없다면 거짓말이다.

가장 먼저, 이 앙팡테리를 같은 전시장이 양혜규에 의해 어떻게 사용되었는지 궁금했다. “처음에는 비전형적인 공간을 컨트롤하려다 골탕 좀 먹었죠. 하지만 건축가(렘 쿨하스)와 미술가가 싸울 일이 아니라 이해되는 것들에 승복하는 과정이 필요하

다는 걸 인정하고 나니 풀리더군요.” 양혜규가 공간을 다루는 방식은 작품 해설보다도 훨씬 정확하게 전시 의도를 부연한다. 이를테면 이런 거다. “작품들을 가두지 않고 공간을 환경적으로 쓰고 싶었어요. 너머에 있는 것들이 자연적으로 중첩되어 보이는 게 풍경이잖아요. 근경과 원경이 있는 풍경 말이죠.” 양혜규는 작품이 아니더라도 주목해야 할 점이 있다고 말했다. 바로 조명이다. 그라운드 갤러리의 모든 조명은 같은 간격으로 같은 방향을 보고 있다. 작품을 비추는 기능에만 충실한 조명이 아니라 그 자체로 존재한다. “일자로 뻗어가는 빛은 직사광선밖에 없어요. 그 정도 강렬하고 그 정도 멀지 않으면 이루어질 수 없는 일들이 있는 거고, 그런 상태를 ‘환경적’이라 부르죠.” 덕분에 인위적인 전시장이 아닌 넓고 큰 환경의 일부를 잘라온 것처럼 보이게 한다. “그런 면에서 직사광선과 ‘코끼리를 생각하다’는 상통하는 점이 있어요.” 그라운드 갤러리를 보면 ‘풍경’을 만들고자 했다는 말이 납득된다. 짙으로 만든 건축물들로 인해 만국 민족촌 혹은 미지의 왕국으로 다시 태어났다. 고대 마야의 피라미드인 ‘엘 카스티요’, 인도네시아의 불교 유적 ‘보로부두르’, 러시아의 이슬람사원 ‘라라 툴판’을 재현한 건축물들이 <중간유형>이라는 제목의 시리즈로 배치되어 있고, 기둥까지 짙으로 감싸놓았다. 중간중간에는 역시 짙으로 만든 조형물이 서 있는데 아시아에서 볼 수 있는 요소들, 예컨대 방울과 조롱박, 삼색 띠로 장식한 ‘중국 신부’, 족두리를 얹은 ‘털복숭이 드래곤 불’이 건축물 사이에 난 산책로를 서성인다. 어중간한 크기의 건축물이나 기하학적이기도, 유기적이기도 않은 조형물들은 많이 본 것 같으면서도 본 적이 없다. 내가 사 모은 코끼리 오브제처럼, 이들의 이미지는 아시아에서 보편적이고도 개별적인 각각의 템포로 살아 숨 쉰다. 문화적 야심이나 영광의 역사를 재현하기 위한 건축물들의 아우라를 기념하면서 동시에 비트는, 양가적 방식에 방점을 찍는 건 인조 짙을 사용했다는 것. ‘여성형 원주민’(2010)에서처럼 자연을 산업적으로 재현한 인공 소재를 사용함으로써 손쉽게 자연을 모방하는 현대를 재현한다. ‘중간유형’이라는 제목은 ‘문명의 사이를 매개하는 존재’를 의미한다는데, 여기에 과거와 현재의 시제를 매개하는 의미까지 덧붙이고 싶다. ‘중간유형’은 현재 그녀의 관심이 다름 아닌 ‘아시아’의 ‘시간’에 머물며 공존을 고민하고 있음을 시사하기 때문이다.

“저는 제작을 많이 하는 작가이기 때문에 함께 일하는 사람, 업체들과의 인프라가 중요해요. 모두들 제 작품의 개념만을 말씀하시지만, 제게는 제작할 때의 커뮤니티가 저의 일상을 좌우할 만큼 커다란 일이에요.”



금융 보안 무늬 편지봉투로 만든 '그 위에서 내려다보는 사자춤-신용양호자 #240'(2015)과 과묵으로 만든 '정지(井止)'(2015)가 토넴 같다



비우하우스 예술가 오스카 솔레머의 발레 작업을 재해석한 '상자에 가둔 발레'(2013/2015), '성채 주변의 이웃 역할을 맡았다'

“2014년은 축하의 의미가 있는 해였어요. 제가 독일에 간 지 20년이 됐거든요. 그래서 스스로에게 시간을 좀 주기로 했어요. 게다가 몇 년 전부터는 크리스마스를 비기독교 국가에서 보내기로 결정했어요. 2년 전에는 인도, 1년 전에는 마라케시, 그리고 지난 겨울에는 아랍에 있었죠. 아주 권한 만 해요. (웃음) 최근에는 중국과 이스탄불을 뺏질나게 다녔어요. 그러면서 발견도 하고, 궁극적으로 해소하고, 서울에 살며 주변 국가들을 경험하고 싶다는 작은 목표도 이루었어요.” 투자와 실험에 몰두한 양혜규의 <중간유형> 시리즈는 일종의 개발을 거쳐 터닝포인트를 얻었다. 그리고 서구 모더니티의 영향으로 기형적으로 변한 아시아 문화에 대한 이야기의 폭을 넓혀 민속, 이국성, 향토성, 전통에 대한 비전을 제시하고 있는 것이다. 그라운드 갤러리는 아시아 각국의 문화뿐만 아니라 현재와 과거가 뒤섞인 산책로다. 짚풀 건축물과 케묵으로 만든 작품, 바위산의 부적 같은 작품이 느슨한 대각선을 그리고 있다면 십자로 반대편에는 기존작들이 자리해 있다. ‘VIP 학생회’는 작품인 동시에 앉아서 짚 건축물도 관망할 수 있는 쉼터다. 박병의 최승현, 주한 미국대사, 박찬경 작가 등 자기의 의지를 흔쾌히 내어준 이들의 참여는 작가의 권한을 최소화하고, 작가와 대역자, 관람객이 임시의 공동체를 형성한다. “본에서도, 암스테르담에서도 진행한 작업이에요. 이번엔 서울의 시민들, 혹은 인사라고 불리는 분들의 문화적 관계 맺기의 풍경인 셈이죠.” 한편 ‘창고 피스’는 철저히 작가 개인에서 출발한다. 지난 2004년 “제 몸도 못 가누



〈코끼리를 쓰다 숲 코끼리를 생각하다〉 전시 전경 맨 앞의 작품이 '창고 피스'(2004)

서울에서 변주된 'VIP 학생회'(2001/2015)

는 젊은 작가에게 보관 장소조차 없는 작품들이 부양해야 할 가족처럼 힘들었고”, 그래서 궁여지책으로 박스도 안 푼 작품들을 쌓아 또 다른 작품을 만들었다. 그리고 3년을 더 떠돌다 어느 날 베를린의 현대미술 컬렉터 하우 브룩에게 팔렸다. 컬렉터에게는 대 바겐세일이었고, 작가에게는 폐기할 뻔한 작품들이 새 생명을 얻는 순간이었다. “소유권과 함께 운영권도 넘겼어요. 저의 존재론적 시급함과 개념적 상황이 충돌하면서 탄생한 작품이라 그렇게 운영되어야 한다고 생각했어요.” 미술작품에서 개념적인 것과 존재론적인 것, 혹은 정치적인 것과 생태적인 것이 어째서 분리될 수 없는가를 보여주는 이 도발은 지금의 양혜규를 있게 했다. “아무도 봐주지 않은 상황에서 스스로에게 도전하려는 시절이 제게도 있었고, 그런 면에서 ‘창고 피스’는 초상의 의미가 있어요. 서울 사람들 모습을 담은 ‘서울근성’이나 이들의 미감을 보여주는 ‘VIP학생회’나 마찬가지로, 어떤 인생, 성격, 상황을 반영한다는 점에서 말이죠.” 양혜규는 자타가 공인하는 다작 미술가다. 그럼에도 작품들은 지속적으로 다른 콘텍스트를 만들어내며 하나의 덩어리처럼 느껴진다. 블랙박스에 설치된 블라인드 작업 ‘성채’와 ‘상자에 가둔 발레’까지 둘러보면, 공동체에 대한 양

혜규의 고민이 한 발 더 나아가 ‘새로운 타자를 상상하는 법’을 제안하고 있음을 깨닫게 된다. 1백86개의 블라인드로 구성된 ‘성채’는 바람도, 냄새도, 그림자도 안팎으로 통하는 모호한 경계의 도시. 그리고 그 ‘도시’ 한가운데서는 비엔날레가 시작되면 떠나야 하는 베니스의 노숙자와 재개발이 되면 떠나야 하는 아현동 철거지역의 사람들의 영상이 반복되고 있다. 안과 밖, 머무름과 떠남 등의 개념이 혼재된 이곳 ‘성채’ 주변에는 방울 옷을 입고 움직일 때마다 소리를 내는 또 다른 ‘이웃’들이 춤추는 듯 서성이고 있다. 양혜규 작품에 영감 받아 <순수박물관>

“양혜규라는 사람이 개인전에서 지난 발자취를 소개하는 것도 중요하지만, 이 전시가 후에 미술사적 의미가 있든 없든 현 상태를 보여주는 것도 중요해요. 그래서 지금 솔 르윗을 만나는 이 상태를 포함하고 싶었어요.”

을 쓴 오르한 파묵의 말이 생각났다. “미술이란 시각을 만족시키기보다 모든 감각에 호소해야 한다는 나의 생각이 양혜규의 작품에서 확인되었다.” 개인적으로 이 전시의 백미는 입구 천장에 매달린 작품 ‘솔 르윗 뒤집기’와 주차장 구석에 설치된 ‘바람은 팔이 없다’라고 생각한다. 미니멀리즘 작가 솔 르윗의 작품을 차용, 크기를 23배 확장한 후 뒤집어 매단 이 작품을 두고 양혜규는 “짚 건축물만큼이나 어마어마한 터닝포인트”라고 말했다. 같은 블라인드 작업인 듯 보이지만 기존작들이 역사적 인물과 서사를 추상화해 표현했다면, 이번에는 솔 르윗이 그랬듯 내용을 완전히 배제하고 형태만 남긴다. “제가 하는 기존 방식에서 다시 떠날 때가 되었다는 생각이 들었어요. 떠난다는 건 해방되는 거고, 그간 해온 걸 지우는(Unlearning) 행위죠. 기존 블라인드 작업이 냄새, 빛 등을 통과시켰다면, 이번에는 재료적 특성을 극단으로 밀어붙인 데다 개수도 훨씬 많아 완전히 불투명한 상태가 됐지요. 사실 미니멀리즘이라는 건 단순히 형식의 문제가 아니라 기존의 것을 ‘하얗게’ 지우는 행위 자체일 수도 있으니까요.” 곧 1천 개의 블라인드로 만들고 싶다고 애를 태우고 있으니, 이 작품은 중요한 기점이 될 것이다. 반면 장아찌, 장, 반찬 등을 담은 반찬통들이 덩그러니 주차장 한쪽에 놓인 ‘바람에는 팔이 없다’의 모습은 황망할 지경이다. ‘세미 회고전’이라 부를 만큼 화려한 전시의 마침표를 왜 이렇게 보잘것없어 보이는 ‘허술한 살림’으로 찍었을까. “모르겠어요. 왜 여기에 꽃혔는지. 뒤라스도 여느 외국 할머니들처럼 통조림 캔을 항상 쌓아두고 살았대요. 생존을 위한 일상인 거죠, 지금 세대에서는 찾아볼 수 없는. 처음 베를린에 가서 느꼈던, 다른 친구들보다 억척스러운 나를 보면서 느꼈던 다름의 감정도 한몫한 것 같아요.” 아마도 이 작품을 보



블라인드 작업의 진화 '솔 르윗 뒤집기_23배로 확장된, 세 개의 탑이 있는 구조물'(2015)

지 못하는 관객도 많을 것이다. “상관 없어요. 일단은 ‘있다’라는 사실을 만드는 게 중요할 때가 있거든요. 그 후에 이걸 입증할 수 있으면 좋고, 아니어도 사실 엄연한 사실이기에 때문에 큰 상관은 없다고 생각해요.” 그녀의 말처럼 이번 개인전은 세상 모든 ‘엄연하다’는 것에 대한 답을 관람객에게 바라는 자리가 아닐까 싶다. “끼워 맞추거나 쉽게 풀려고 하지 말고, 양혜규는 원래 이렇게 골치 아픈 이야기를 하는 작가라는 인정을, 내가 요구하는 것일지 몰라요. 몰이해 속에서 무언가를 받아들인다는 것, 정말 어려운 일이거든요.”

그로부터 딱 한 달 후 우리는 아랍에미리트 샤르자에서 열린 비엔날레 현장에서 다시 만났다. 크고 작은 일상을 사는 동안에도 ‘몰이해 속의 이해’라는 단어는 내 머릿속을 떠나지 않았다. 어쩌면 인간관계든 사회현상이든 이해 받고 이해하는 과정에서 생기는 과욕들이 문제를 만들어내는 건 아닌가 하는 생각과 함께 말이다. 어떤 저널리스트보다도 열심히 전시와 퍼포먼스 공연을 찾아 다니던 양혜규를 만났다. 이번에 철제 배기구를 이용한 장소특정적 작품 ‘Opaque Wind’를 갖고 참여한 양혜규는 이번 해의 테마인 ‘The Past, The Present, The Possible’을 자신의 언어로 풀어냈다. 샤르자의 헤리티지 지구에 설치된 작품은 벽으로 만든 스크린 사이사이 산호와 진흙을 섞어 만든 벽돌 위에 끊임없이 돌아가는 배기구를 올린 조각이 토템 혹은 위성처럼 서 있다. 작은 망루에 올라가면 복원에 한창인 헤리티지 지역 뒤쪽 못생긴 베이지색 신식 건물들과 전통 모스크가 만들어내는 겹겹의 레이어가 한눈에 들어온다. 한국과 중동의 역사적 관계, 문화적 연대, 그리고 두 곳을 오가야 했던 수많은 ‘아버지들’의 일상과 지금 우리의 관계들이 여느 때처럼 추상화되고, 일반화되고, 보편화되어 이른바 또 하나의 ‘풍경’으로 펼쳐진다.

“중동에 대한 리서치로 작업을 시작했어요. 테마 중에서는 ‘Past’에 해당되겠네요. 1970년대 ‘오일 머니’를 바탕으로 한 중동아시아의 국가들은 한국의 입장에서는 외화를 벌어들일 수 있는 천혜의 땅이었어요. 당시 미국 최고의 우방국이었던 한국은 법을 몇 번이나 바꾸고 위험을 감수하면서 근로자들을 이곳으로 보냈죠. 이를 계기로 한국의 경제력은 물론 중공업도 발전했고요. 그만큼 산업적 관계가 깊었어요. 그런데 이상한 건 그럼에도 불구하고 문화적인 관계는 전혀 없었다는 거예요. 저는 이 서로 말하지 않는 역사를 ‘뮤트니스 (Muteness, 침묵, 무언)’로 표현하고 싶어요. 제가 하는 추상 작업이 무언가를 설명하지 않는다는 점에서 말이죠. 그것이 ‘Present’예요.”

‘Father’s Room’이라는 제목의 방에는 한국 드라마가 내용과는 전혀 상관없는 아랍어 더빙과 함께 방송되고 있다. 험험단신 타국에 온 아버지들이 겪어야 했던 언어와 문화의 괴리가 빚어낸 ‘침묵’과 ‘문맹’의 상태는 과거이자 현재의 이야기이기도 하다. 그러므로 양혜규가 해석한 ‘Possible’은 산업적 관계를 뛰어넘어 나아가는 문화적, 감성적 관계를 이야기하는 것일지 모르겠다. 아랍에미리트의 샤르자라는 곳에서 열리는 비엔날레에 참석하여 이런 생각을 미술로 풀어낸다는 것 자체가 바로 문화적 참여 혹은 연대의 시작이 될 수 있을 테니 말이다. “미술가의 입장에서 나의 역사와 이곳의 역사를 오버랩해보고, 형상을 통해 풀어내고, 다른 아랍권 작가들을 비롯한 사람들을 만나 교류하면서 새로운 참여의 영역이 생겨나지 않나 싶어요.” 그녀가 모래라 식물이 자랄 수 없는 땅에 호스를 깔고, 흙을 덮어 나무를 심은 이유도 바로 이것이다.

“하나 하나는 이질적인 요소들인데 합쳐져서 적대적이지 않은 환경을 만들어내는 것이 저의 목적이었어요. 마치 오아시스처럼, 자기를 버리거나 부정하지 않고도 공존할 수 있는 레이어를 만들고 싶었거든요. 하지만 서로를 불투명하게 (Opaque) 남겨둔 상태에서만 공존이 가능한 것 같아요. 옛날 식민지 시대에서는 수동적이거나 공격적인 동화정책을 썼어요. 하지만 이제는 이 요소들이 자기들을 고스란히 갖고 있는 상태에서 뭔가 공존할 수 있다면 그게 진짜 타자와 사는 방법인 것 같아요. 그런 면에서 아까 얘기한 ‘침묵’과 ‘불투명성’은 통하게 되죠.”

양혜규의 새로운 타자에 대한 상상은 배기구를 돌리고, 벽과 벽 사이를 넘나드는 바람이 된다. 또한 모든 작업 과정을 1백 퍼센트 샤르자에서 해결한 양혜규에게 이 바람은 함께 작업한 현지인들과의 소통을 가능하게 하는 실천법이기도 했다. “처음에는 도대체 재가 뭘 하는지 이해를 못하는 거예요. 그런데



샤르자 비엔날레의 출품작
‘An Opaque Wind’ (2015)
설치장소에서 만난 양혜규 작가



샤르자 헤리티지 지역의 특성을 잘 살린 설치 전경

나중에 완성되고 나니까, 네가 이걸 만들려고 땅 파고, 시멘트 붓고 용접해서 올리고, 전망대 쌓고, 땅 고르고, 물 주고 그랬었구나, 이해하는 것 같았어요. 사람들이 일이 끝날 시간이 되면 내 작품 자리에 꼭 들렀다 가는 거예요. 사진도 찍고, 그 모습이 짠하더라고요.” 양혜규의 결과물에만 관심들을 가지지만, 정작 작가에게 과정이란 일상을 좌지우지할 만큼 중요하다. 이는 일종의 양혜규 식 커뮤니티, 공동체이기 때문이다.

“양혜규는 다원적이면서 지역적이고, 보편적이면서 특이하고, 친근하면서도 이질적이고, 유동적이면서 토착적이고, 구체적이면서 추상적인 영역을 동시에 제안한다. 이 역설적 요소들의 절묘한 플레이는 우리에게 양자택일의 선택보다는 양가성의 불안정함, 불투명성에 대한 인식을 촉구한다.” 김성원 교수는 도록에 이렇게 썼다. 양혜규의 작품을 볼 때마다 드는 감정, ‘언캐니 (Uncanny)’의 실재이며, 그 기묘함은 세상을 바라보고 해석하는 새로운 로직을 만드는 데 기여한다. 철학자 슬라보예 지젝은 “우리는 어떻게 이 현실에서 벗어날 수 있는가가 아니라 차라리 이 일상의 현실이 과연 그토록 확고하게 실존하는가 물어야 한다”고 했는데, 양혜규는 아마 그 질문을 하고 있을지도 모르겠다. 누군가의 말이 생각난다. 어떤 예술가를 지지한다는 것이 곧 저항하는 방법이라는. 그런 면에서 나는 양혜규를 지지한다. **B** 에디터/윤혜정