

INSIDE EXHIBITION 2

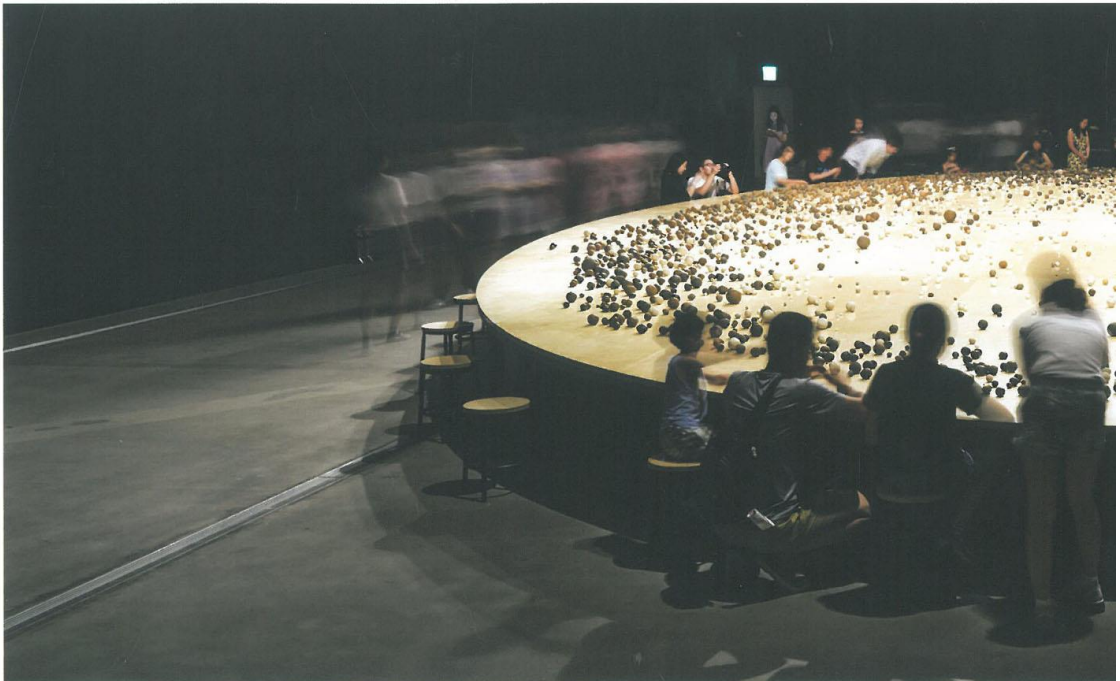
## 김수자, 보편적인 조형언어를 향하여

필자 고동연 미술사  
이미지 제공 국립현대미술관 서울관

"나의 신체는 은유적인 오브제인 보이지 않는 거울로써 변형되어 사라진다... 내가 사라지면, 자연의 움직임을 더욱 친밀하게 보여줄 수 있다. 그리고 나서는 오직 나의 시선의 현존만이 그곳에 남게 된다." - 김수자<sup>1</sup>

《마음의 기하학》전은 국내에서 오랜만에 김수자의 영상과 설치 작업을 함께 볼 수 있는 기회를 마련하였다. 2011년 플라토에서 열린 개인전이나 2013년 베니스 비엔날레 한국관에서 설치 작업을 선보이기는 하였으나 국내 미술관에서 열린 그룹전과 개인전에서 소개된 작업들은 대부분 옷감, 그리고 옷감의 직조나 생성과 관련하여 비서구의 문화권을 여행하는 작가의 여정을 보여주는 영상 설치물들이었다. 아울러 이번 전시에서는 최근 작가

가 관심을 두고 있는 합성소재로 만들어진 설치물도 등장하였다. 김수자는 미국 코넬 대학교의 교정에 '코폴리머(copolymer)'라고 불리는 신기술 합성재료를 사용하여 <바늘 여인: 우주는 기억이었고, 지구는 기념품이다(A Needle Woman: Galaxy was a Memory, Earth is Souvenir)>(2014)를 완성, 설치하였다. 현재 국립현대미술관의 전시에도 중정 주위를 둘러싼 유리창에 빛을 반사하는 합성수지로 된 패널이 부착되었다.



따라서 이번 전시는 국내 관객들에게 바늘과 보따리 여인으로 더 잘 알려진 작가의 최근 행보를 보여준다. 부연설명하자면, 기존 아시아 문화권의 공예, 철학, 종교에 대한 관심을 지속하면서 동시에 문화적인 특수성을 최대한 배제하려는 작가의 의도를 엿볼 수 있다. 신소재를 활용하여 순수하게 시각적인 경험을 확대시키려는 설치 작업도 이러한 노력의 일환으로 여겨진다. 인도 브라만다(Brahmanda)의 검은 돌을 본뜬 형태 위에 오방색을 덧입힌 <연역적 오브제>는 문화적인 혼용성을 의미하는 것이기도 하지만 특정 문화에 종속되지 않는 세계 문화, 혹은 세계 종교의 일원으로서 작가의 확장된 스펙트럼을 암시하기도 한다. 작가와의 토크 내내 보편성을 강조하거나 '마음의 기하학'이라는 전시 제목을 사용한 것도 이러한 맥락에서 유래하였다고 보아야 한다.

김수자의 이러한 선택은 일견 타당해 보인다. 후 한루, 한스 올리히 오브리스트가 공동 기획한 전시 <움직이는 도시들(Cities on the Move)>(1997)로 국제적인 지명도를 쌓았던 작가의 입장에서 <보따리 트럭(Bottari Truck)>의 영상과 사진 작업을 통하여

각인된 이미지를 극복하는 것은 중요한 과제였을 것이다. 작가가 인류학이나 칼 융(Carl Gustav Jung)의 심리학을 언급하는 것도 융이 주장하는 공동체적인 무의식의 보편성을 강조하기 위한 것으로 보인다. 실제로 이번 전시에서 브라만다의 인도, 한국, 페루 등의 다양한 문화권이 언급되었고 초월적인 부재, 허, 무 등의 개념이 등장하게 된 것도 문화권들 간의 우월 구도나 차이가 아닌 유사성을 부각시키기 위함이다. 전시에서 즉각적이고 순수한 감각적 경험이 강조된 것도 이중적으로 작용할 수밖에 없는 보따리와 연관된 문화적인 특수성을 작가가 완전히 부정하지 않으면서도 무엇인가 확장된 메시지를 도출해내기 위한 의도로 이해돼야 한다.

그러나 다른 한편 비서구권의 공예, 종교, 철학을 보편적인 것으로 읽어내는 작가의 설명을 들으면서 작가가 주장하는 친숙

Olivia María Rubio, "An interview with Kimsooja,"  
Art and Context (Summer 2006)  
[http://www.kimsooja.com/texts/rubio\\_interview.html](http://www.kimsooja.com/texts/rubio_interview.html)  
(2016년 8월 10일 접속).



김수자, <구의 제작>, 관객 참여 퍼포먼스와 설치, 19m 타원형 테이블, 16채널 사운드 퍼포먼스, 15분 31초, 2016.

## INSIDE EXHIBITION 2

하지만 동시에 체득하기 쉽지 않은 무의 철학이 과연 무엇인지 궁금해졌다. 나아가서 보편적인 감각의 세계를 강조하게 됨으로써 파생되는 문제점도 우리의 대상이 되었다.

**주체에서 흔적으로: 구와 실의 궤적들**

전시장 초입에 관객 참여적인 작품 <구의 궤적>이 놓여 있다. 캔버스로 치장되는 19미터 크기의 타원형 책상이 설치되어 있고, 관객들은 저마다 입구에서 '교육을 받고' 손에 잡힐 만큼의 흠을 떼어 캔버스 주변에 앉아서 구의 형태를 빚게 된다. 작가는 손으로 흠을 감싸면서 구를 만드는 반복적인 행위가 이율배반적인 경험을 갖게 한다고 설명한다. "오래전부터 도자기가 갖고 있는 허(虛)의 공간에 관심이 있어 클레이(찰흙) 작업을 해보고 싶었죠. 찰흙이 두 손 가운데서 움직이면서 물질적인 차원에서 어떤 비물질적인 상태, 마음의 상태로 변환하는 것을 경험했고 그것을 관객과 나누고 싶었습니다."<sup>2</sup>

개인 차이는 있겠으나 반복적인 행위를 통하여 인간의 의식과 근육이 이완되고 머릿속 상념을 몰아내는 경험은 일반인들에게도 흔한 것이다. (좋은 비유는 아니지만 낙서가 그 대표적인 예이다.) 뿐만 아니라 철저하게 절제되고 반복된 상태에서 구의 형태를 빚어내고 그러한 과정에서 손의 움직임과 신체의 물질성을 새롭게 환기하는 상태는 1960~70년대 미니멀리즘과 포스트미니멀리즘 작가들에 의해 만들어진 비디오, 영상 작업을 연상시킨다. 리처드 세라(Richard Serra)는 <납을 잡는 손(Hand Catching Lead)>(1968)에서 떨어지는 납을 잡으려는 남성의 손만을 클로

즈엄한 바 있다. 관객들의 관심은 납을 잡으려는 손의 단순한 행위에 집중되었다. 그러므로 김수자가 <구의 궤적>에서 선보이고 있는 미학적인 경험은 복고적이라고 할 수 있다.

그런데 필자가 흥미로웠던 점은 "자신의 신체가 사라지게 되면" 오히려 역설적으로 그 존재가 드러나게 된다는 작가의 주장이다. 그리고 이 주장은 <구의 궤적>에 잘 맞아떨어진다. 작가는 부재하지만 작가의 존재감은 전시장 내부를 울려 퍼지는 그녀의 신체로부터 나온 소리를 통하여 재확인되고 있다. 작가가 일상적으로 양치를 할 때 내는 소리, 혹은 물을 빨대로 빠는 듯한 불규칙적인 소리를 녹음한 사운드가 관객들이 흠으로 구 모양을 빚어내고 있는 동안 전시장 내부에 울려 퍼진다.

여기서 김수자가 언급한 '현존'의 의미를 되새겨볼 필요가 있다. 현존의 개념은 신이 어느 특정한 한 지점에 존재하지 않고, 역설적으로 모든 곳에 존재할 수 있다는 사실을 지칭하기 위하여 사용되는 경우들이 많다. 또한 이러한 방식은 관찰자로부터 자신을 가리거나 숨기는 효과도 지닌다. 실제로 <구의 궤적>은 바느질 여인으로서 작가의 존재를 철저히 배제시킨다. 더 이상 작가는 작업의 주인공이 아니라 부재를 통하여 현존을 드러내는 존재가 된다. 이러한 태도는 서로 다른 문명권을 이어가는 신체적인 매개체로써 바늘의 역할을 자칭하였던 김수자의 초기 자세와도 대비된다. 바늘이 행동의 주체였다면 작업 제목으로 사용된 <구의 궤적>이나 <실의 궤적>은 손과 바늘이 지나간 흔적에 방점을 둔다.

<구의 궤적>과 함께 작가는 지난 7년간 자신이 사용한 요



김수자, <현역적 오브제>  
석고로 본뜬 작가의 양 팔과 손  
나무 테이블  
152×74.5×76cm, 2016



가 매트도 전시하였다. 중앙에 희끗희끗하게 남은 흔적은 작가가 여기 없음을, 그러나 동시에 여기 한때 있었음을 보여준다. 이를 통하여 작가는 아시아 여성, 바늘 여성으로 자리매김해온 자신의 이미지 자체를 지우면서 동시에 보따리의 상징성을 보다 보편적인 정서적, 종교적인 상징성과 결부시킨다. 보따리는 한편으로는 무엇을 덮고 옮긴다는 점에서 '그득함'을 상징한다. 그러나 동시에 보따리는 이동과 포장의 수단이기도 하다. 언젠가는 물건이 떠날 것이라는 사실을 예견한다. 작가가 보따리를 '무'의 상징으로 언급한 것도 이러한 맥락에서라고 볼 수 있다.

따라서 문화적 유산으로서의 보따리, 그리고 보따리와 바느질을 의인화해 온 작가의 존재감이 사라지게 되고 작가는 관객들에게 반복적인 행위를 통하여 무념, 무상의 상태에 이르는 경험을 유도하고 있다.

#### 감각적인 환희의 단계: 〈연역적 오브제〉

작가는 반복적인 행위를 마음을 비우는 데에 효과적으로 사용한다. 이어 다양한 문화권에서 공통적으로 발견되는 수직과 수평의 형태와 이로부터 파생되는 순수한 시각적 경험을 강조하고 있다. 이번 전시에서 가장 큰 작업이자 눈에 띄었던 작품은 〈연역적 오브제〉이다. 지하의 개방된 정원에는 검은 돌이 설치되어 있다. 검은 돌은 우주의 돌이라고도 불린다. 인도의 브라만다뿐 아니라 그리스, 이집트, 중국 등에서도 생명의 근원으로서의 유사한 상징들이 발견된다. 긴 원형의 돌 위에는 전통 오방색이 줄무늬처럼 칠해져 있고, 하단에는 직사각형의 유리 패널이 네 방향으로 바다에 설치되어 있다. 연역적 오브제에서 '연역적'은 일반적인, 조금 더 자세히 설명하자면 근원적이라는 의미를 지닌다. 검은 돌은 우주의 상징이자 지구를 태아에 비유할 경우 지구가 양수에 갇힌 상징으로도 회자된다. 따라서 검은 돌은 전 세계 문화권에서 공통적으로 발견되는 신화적 모티브이면서 작가가 만든 것이 아니고 주어진 것을 차용한다는 점에서 '오브제'의 의미를 지닌다.

그러나 지하 중정을 위하여 만들어진 장소 특정적인 작업의 하이라이트는 오브제 그 자체가 아니다. 오히려 중정을 둘러싼 유리창에 붙여진 윈드 디플렉션 패널(wind-deflecting panel)이 관객의 눈을 사로잡는다. 앞에서 언급한 바와 같이 투명 패널은 환경을 직접적으로 변화시키지는 않는다. 대신 투명패널의 표면에는 1,200개의 선이 수직과 수평으로 지나가고 있어서 보는 각도와 빛의 반사에 따라 유리창 너머의 오브제 형태를 왜곡되어 보이도록 만든다. 특히 패널의 수직, 수평 구조는 직물의

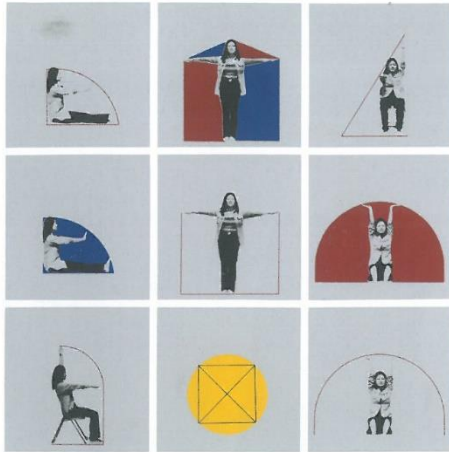


위부터  
김수자 작가

김수자, 〈실의 쾌적 V〉  
스틸 이미지, 16mm 필름, 서울드  
21분 48초, 2016

2 김수자, 《마을의 기하학》 기지간담회, 2016. 7. 26.

## INSIDE EXHIBITION 2



김수자, 《몸의 연극》  
작가의 퍼포먼스 사진에 의한 실크스크린 연극  
각 54.5×55.5 cm, 1981

기본 구조에 비교되기도 하는데, 각 선들의 굴곡이 햇빛에 반사되면서 중정에 설치된 오브제보다는 주위의 패널이 더 부각되게 된다.

이와 같이 신소재의 패널이 현란한 표면 효과를 만들어내면서 상대적으로 중앙에 설치된 오브제의 존재감은 미약해진다. 보자기가 물건을 감싸듯이 유리 패널은 '연역적 오브제'가 위치한 중정을 감싸면서 동시에 그 존재감을 약화시킨다. 대신 신소재 패널의 수직과 수평선들은 외광과 대기의 변화를 실시간각 반영하면서 그야말로 순수한 감각의 향연을 펼쳐낸다.

### 맺음말

2010년부터 전 세계를 돌아다니며 오지에서 옷감을 짜는 전통 공예인들을 촬영한 <실의 궤적> 시리즈에서도 요사이 작가의 관심이 인류의 보편적인 형태와 시각적 경험에 맞추어져 있음을 알 수 있다. 페루의 자연풍경이 클로즈업 되면 오지의 옷감을 짜는 이들보다 그들을 둘러싼 배경이 부각된다. 하늘 높이에서 바라본 카메라의 시선은 더 이상 사람들에게 향해 있기 보다는 자연의 아름다움과 그 속에 소우주로 존재하는 인간들이 만들어낸 아름다운 직물과 제작 방식에 초점이 맞추어져 있다. 수직선으로 뻗어간 사막 산등성이와 수직으로 베틀에 매달린 실의 모습이 연이어 등장하면서 <실의 궤적>은 직물과 자연 간의 원초적

인 조우나 조화를 강조하고 있다.

따라서 보편적인 시각적 언어를 찾기 위한 김수자의 최근 행보는 자연주의와의 만남으로 귀결된다. 현대미술사에서 이와 같이 자연의 부분으로서 인간이 자신의 원초적인 환경을 반영하고 신체나 내면의 소리에 귀 기울이면서 순수한 시각적 경험에 도달할 수 있다는 생각은 심심치 않게 발견된다. 덧붙여서 김수자는 평소에 관심을 지닌 동양철학이나 모티프를 사용하고는 있으나 이에 대한 자세한 설명은 회피한다. 대신 보편적인 조형언어를 찾고 순수한 감각적 환회에 기반을 둬으로써 관객으로 하여금 스스로 내적으로 비워진 상태에 도달하기를 제안하고 있는 듯이 보인다.

그러나 필자는 이와 같은 행보가 복고적이고 보수적으로 비춰질 수 있다는 우려를 하게 된다. 김수자의 최근 설치 작업들은 사회 참여적이고 비판적인 예술의 형태가 유행처럼 번져나가고 있는 반면, 힐링의 차원으로서 다시금 순수한 아름다움이나 인간의 감각기관에 대한 관심이 재발되고 있는 현대미술계의 양분화된 상황을 반영하고 있다. 이번 전시 또한 시각적 즐거움에 대한 대중들의 욕구를 충족시키고 있는 듯이 보인다.

그럼에도 불구하고 1990년대 말부터 2000년대 초반에 이르러까지 하늘이 아닌 땅에서 보따리 트럭을 운행하면서 사람들 사이를 누비고 때때로 행위예술을 벌이던 김수자의 작업이 그리운 것은 사실이다. 하늘 위에서 자연의 풍경을 촬영하고 자연의 이치를 다시금 수직과 수평으로 나누며 모든 창조의 행위와 존재 양태를 그에 따라 인식하는 방식은 몬드리안을 비롯하여 20세기 초 유럽의 모더니스트들이 그러하였듯이 지나치게 모호하다는 비판이 제기될 수 있다. 게다가 전 세계적으로 난민문제가 대두되고 있는 현재 상황에서 문화적인 경계선을 넘어서서 보편적인 미학적, 도덕적 가치를 회복시킨다는 일이 말처럼 쉽지는 않아 보인다. 보편적 휴머니즘에 호소하는 전략들이 각국에서 쉽게 호응을 얻지 못하고 있기 때문이다. 이에 우리는 다시금 질문을 던져야 한다. 과연 누구를 위한 보편적 조형언어와 경험인가? 혹은 경험이어야 하는가? [\[6\]](#)

필자 고동연은 전후 미술사와 영화이론으로 뉴욕시립대학교에서 박사 학위를 받았다. 지난 8년간 국내외 현대미술에서 대중소비문화나 남성성, 역사적 기억과 관련된 논문들을 『동아시아문화연구지(Inter-Asia Cultural Studies)』(연년, 2010, 2013), 『사진과 문화(Photography and Culture)』(연년, 2015) 등에 발표해 왔다. 저서로는 『메리 리버스와 프랭크 오하라: 1950년대 미국 미술과 문화에서 남성성을 재고찰하다』(2010)와 『응답하라 작가들』(2015), 『팝아트와 1960년대 미국 사회』(2016)가 있다.



김수자, <연역적 오브제>, 철·페인트·거울, 지름 15m 높이 245m(조리), 10×10m(거울), 2016