

유명한 무명

August, 2016 | 함영준 일민미술관 책임큐레이터

CRITIC

유명한 무명

5.28-7.31 국제갤러리

함영준 | 일민미술관 책임큐레이터

국제갤러리의 <유명한 무명>은 일종의 제언에 가깝다. 물론, 어떤 전시든지 관객으로 하여금 주제에 대해 생각할 거리를 던지는 질문의 성격을 갖는 것은 당연하다. 그러나 상업 갤러리에서 젊은 작가의 작품을 보여주면서 제한하는 것은 전시의 개념적 키워드만은 아니다. 그것은 새로운 작가의 작품세계를 통해 미술시장 안에서 통용되던 기존의 미술적 가치를 재고하고 확장함과 동시에, 새로운 작가의 작품이 시장에서 어느 정도의 반향을 일으킬 수 있는지를 타진하는 것이다. 그러므로 갤러리를 통해 신작을 선보이는 일은 아예 새로운 시리즈를 시작하는 계기가 되기도 하지만, 보통은 미술관이나 대안공간을 통해 검증된 방법론을 좀 더 면밀하고 단단한 문법으로 다듬는, 실험의 마지막 단계가 되곤 한다.

우선 베리핑즈와 이윤이의 작품을 살펴보자. 이들은 미술가로서의 작가가 인식하는 세계에 관심이 있기보다는 세계를 인식하는 자기 자신에 좀 더 집중하는 듯 보인다. 이윤이의 설치는 모두 작가 개인을 드러내기 위한 일종의 유사-미술 장치인데, 소위 '일기장 미술' 수 밖에 없기 때문에 가치를

뻗어가지 못하고 끝없이 자기 자신을 참조하는 순환 구조에 갇힌 수많은 젊은 작가의 작품을 떠오르게 한다. 버스터 키튼을 재현하는 행위나 우연히 얻은 목재 하모니움을 친구와 연주하는 개인적인 풍경이 하나의 미술품으로서 관객에게 확장된 경험을 전달할 수 있을까 고민해보아야 한다.

이러한 점은 베리핑즈가 꾸민 일종의 디오라마에서 더욱 심화된다. 자신들이 약 2년에 걸쳐 진행해 온 리서치의 결과를 정리해서 보여주는 것이 목적인데, 어떻게 보여줄지를 상상하고 결정짓기 위해서 사용된 개념적 기준은 찾아보기 힘들다. 즉, 실제로 작동이 가능한 그런지 않건, 소규모의 생태계처럼 보이려던 각 요소의 기능은 반드시 유기적으로 만나게끔 설계되었어야 한다. 그래야만 입체적인 의미를 획득하는 시각물로서 가치를 짐작할 수 있는 비평적 여백을 갖추게 된다. 그러나 이들의 '백과사전'에서 그러한 단계는 주관적인 취향으로 표본을 선택하는 과정 이상은 아니다.

위의 두 작가가 다루려는 대상을 표현하는 과정에서 발생하는 오류를 미술의 방법으로 처리하지 않는 단계에 머물러 있다면, 남화연과 오민의

작품에서는 기존에 사용하던 매체에서 벗어난 실험이 눈에 띈다. 후쿠시마 인근의 기형 식물이 원폭의 영향이 아니라 자연발생적인 것이었다는 데서 착안한 남화연의 거대한 백합 다발은 언뜻 보기에 아름답고, 군더더기 없이 밀감한 입체작품으로 보인다. 그러나 이 작품은 작가의 전작을 생각해 볼 때 다소 뜬금없는 구석이 있다. 작가가 주로 제작해 온 영상과 퍼포먼스는 제어의 주체를 뻗뻗히 드러냄으로써 통제의 질서를 해체하고 바깥에 존재하는 우연적 결과를 다시 작품의 질서 안으로 포섭하는 방식이었기 때문이다. 그러나 영상이나 퍼포먼스처럼 물리적인 시간 축 없이 그저 이미지로 덩그러니 제시되어야만 하는 입체작품에서 작가 특유의 영성만 걸거나 관찰자로서의 모습은 발견하기 힘들었다. 혹시 화랑을 위한 일회성 작품에 그치는 것일까? 아니면 가상의 생태계를 조작해보기 위한 일종의 밑그림 기능을 하게 될까? 판단할 수 없었다.

남화연의 작품이 새 프로젝트를 시작하는 단계에서 겪을 법한 오류를 공개해버린 것이라면 오민의 작품은 기존의 방법론을 다소 친절하게 드러냈다. 그래픽 디자인의 특성과 전통적 음악의

김영나 (SET v.4)(왼쪽) 벽면에 페인팅 가변크기 2016



구조를 입체적으로 참조하면서 단단한 열개 위에 쌓는 방법에 대해 <ABA Diagram>(2016)이라는 종이 드로잉을 통해 시각적으로 설명한 것이다. 그러므로 관객은 결국 다이어그램에서 제시된 개념이 영상에 얼마나 잘 구현되었는지, 마치 답안지를 맞춰보듯 확인하게 되었다. 벽에 붙은 종이 작품이 영상과 등기를 이루게끔 추출되어 제시된 결과물이 아니라 영상을 위해 마련된 준비 단계의 악보나 드로잉으로 보인다면, 결국 영상의 내면화된 규칙을 자유롭게 해석하는 즐거움을 제한하게 된다. 즉, 영상과 드로잉을 같은 층위의 재료로 보이게끔 하는 시각적 실험은 오민에게는 아직 풀어야 할 숙제로 보였다.

김희천의 신작은 앞서 두 작가가 해결하지 못한 오류와 오작동의 위험을 명민하게 벗어나려는 시도로 보인다. 지난 1년 동안 촬영한 휴대전화 동영상들 모조리 연결해서 스크린 세이버의 형태로 제시한 신작은 독립된 작품이라기보다 이미 만들어진 작가의 전작에 기생하는 작품이기 때문이다. 좀 더 구체적으로 말해, 이는 완성된 형태로 전시장에 제출되었던 작품을 다시 만든 것처럼 보이기도 하고,

일상에서 관찰된 현실의 표면을 연결하고 그 안에 작품으로 추출된 영상을 옥여넣은 모양이기도 하다. 그동안 세 편의 영상을 통해 현실의 겹질을 인식하는 태도와 방향을 구축했던 작가의 신작이라고 하기엔 다소 안전하고 정제된 선택이었음을 부정할 수 없다.

이러한 오류와 오작동을 관찰하게 되는 전시장이 대안공간이나 미술관이 아닌 갤러리라는 점은 생각해볼 여지를 남긴다. 즉, 작품을 완성하는 일에 대한 이러한 의문은 단순히 미술이 금전적 이익을 추구하기 위해 존재하는 것은 아니라는 뻔한 윤리의 문제로 환원되지는 않는다. 오히려 건강한 미술 생태계를 이루기 위해 고려해야 하는 다양한 관점의 다면체가 비평과 시장의 괴리 사이에서 이미 오래전에 붕괴되지는 않았는지에 대한 재고가 필요하다. 물론 수상이나 전시 참여를 통해 쌓는 인지도가 곧바로 시장의 논리와 연결되지 않는 미술계의 특성을 짚고 넘어갈 수도 있겠다. 또한, 비평적인 성과에 대해 다소간의 불신을 던지며 곧바로 필러나갈 만한 형태의 작품만을 주목하는 미술시장의 어떤 편협함에 주목할 수도 있겠다. 그러나 그러한 비판은 주목 받는 젊은 작가의 미술이

주요 '팔릴 만한' 재료로 만들어진 작품이 아니라는 사실을 먼저 인지하는 것으로부터 시작될 수 있다.

그러므로 지금 당장 생각하게 되는 것은 미술이 어떻게 태어나고 있는가에 대한 근본적 질문에 가깝다. 작품이 작품으로서 기능할 수 있는 사회적인 조건은 어떻게 마련되어 있으며, 어떠한 방향으로 변했는지에 대해 생각해봐야 한다. 흰 공간 안에 작품으로 여겨지는 사물을 넣어두었을 때 연출되는 상황을 감상하는 것이 전시의 가장 실질적인 효용일까? 혹시 판매를 염두에 두지 않은 실험의 연속이 젊은 작가로 하여금 허무함을 기본으로 장착하게 한 것은 아닐까? 그렇다면 한국의 젊은 작가들은 언제쯤 젊음이라는 미로를 뚫고 나아갈 수 있을까? 공적 자금으로 이루어지는 전시와는 별개로 시장에서 생존을 모색하는 '젊은' 미술가는 언제쯤 보게 될 것인가? 어쩌면 거기에 바로 이 전시의 성패가 달려있던 셈이다. ●

'모던 유토피아 리빙' 콘셉트를 기본으로 한 베리핑크 설치전경

