

김 윤 경

사적인 영역에 머무르기 보다는 공적인 영역에 관여하며 사회 변화의 원동력을 발생시키는 예술의 가능성을 여전히 믿고 있으며, 이러한 과정을 작동시키고 소통시킬 작가들이 나타나기를 오늘도 기다리고 있다.

“My Dears... Happiness consists of being able to tell the truth without hurting anyone

: 강석호, 김윤호, 서동욱, 안정주, 최기창”

2010. 11. 18. – 2011. 1. 16., 몽인아트센터(서울)

현실을 직시하고 이것을 미술의 언어로 표명하는 행위가 직접적이고 직설적인 재현의 방식만을 전제로 하는 것은 아니다. 오히려 미술은 진실을 있는 그대로 ‘전달’하는 도구가 아니라, 고도로 정제(精製)된 미술만의 방식을 통해 감춰진 진실을 ‘드러내는’ 도구가 되어야만 한다. 다시 말해, 미술이 속해야 하는 세계는 ‘사실’의 세계가 아니라 ‘은유’의 세계여야 하기에, 우리는 여전히 문제 의식을 지닌 작가들이 우리가 감지하지 못하는 세상의 진실들을 사실적으로 제시하기 보다는 그들만의 시각과 감성으로 표출된 다양한 층위를 통해 드러내주기를 기대하는 것이다. 바로 그러한 층위 속에서만이 우리가 살아가는 현실의 언어가 잡아내지 못하는 이 세상의 소소한 것들을 한 순간에 포착해내는 메타포의 힘, 미술의 참된 기능을 기대할 수 있기 때문이다. 그리고 오늘 이러한 ‘미적(美的)인 동시에 윤리적(倫理的)인’ 접근법을 21세기를 살아가는 작가들의 또 다른 시도에서 나는 발견해낸다. 실제로 많은 문제에 직면하고 고민했으나, ‘미술’을 통해 현실의 문제를 해결할 수 없었던 선배 세대의 이상과 좌절, 그리고 희망 모두를 목도해온 젊은 세대는 이 모두를 거부하고 다른 방식으로 현실과 조우한다. 여전히 그 어떤 연출보다도 강력하게 상황을 맥락화하는 현실 앞에서 이들은 예술이라는 개인적인 실천을 통해 완결된 하나의 해답을 제시하기 보다는 보다 더 많은 문제를 제기하고 회의(懷疑)할 수 있는 여지를 마련하고자 한다. 그리고 이 지점에서 ‘무엇을 이야기할 것인가’와 ‘어떻게 이야기할 것인가’라는 두 가지 고민은 “진실은 필수불가결한 것이고, 사회적으로 표명되어야 한다”는 것을 전제로 하여 “누구에게도 상처 주지 않으면서 진실을 말할 수 있는” 행복을 꿈꾼다. 전시 <My Dears... Happiness consists of being able to tell the truth without hurting anyone>은 강석호, 김윤호, 서동욱, 안정주, 최기창이 비로소 힘겹게 마주한 진실에 대한 각자의 제언(提言)이며, 이 모든 계기를 발생시킨 선배 세대에 대한 오마주이고, 여전히 잡히지 않는 행복에 대한 희구이다.

–“Respondeo ergo sum” 중에서 발췌



“Red Fish up the River: 박윤영 개인전”
2010. 8. 31. - 10. 31., 몽인아트센터(서울)

그러나 박윤영의 작업을 읽어내는 데에 있어 중요한 것은 단순히 재현된 각각의 작업이 유래된 출처를 발견해내거나 그 작업들의 총체가 풀어내는 이야기를 감지하고 따라가는 것이 아니다. 물론 개별적인 작업과 그것의 맥락이 만들어내는 이야기들은 그 자체로서 독자적인 창작의 영역을 구축하고 있지만, 박윤영 작업의 보다 큰 미덕은 경험과 기억의 파편들을 모아 하나의 세계를 만들어가는 정교하고 교묘한 그만의 방식에서 발견된다. 이러한 방식은 헤르만 헤세(1877-1962)가 상상했던 유토피아 카스탈리아(Castalia)의 마기스터 루디(Magister Ludi)가 시연하는 ‘유리알 유희’를 연상시킨다. “어떤 별의 천문학적 배치, 바흐의 푸가 주제, 라이프니츠 또는 우파니샤드의 한 구절로부터 시작할” 수도 있는 유리알 유희는 일종의 인문학과 예술의 통합체로, 악구(樂句)나 철학 사상 등 다양한 학예(學藝)의 분야를 자유롭게 넘나들며 문자나 기호 대신 유리알을 꿰어 정신적인 작곡을 하는 유희이다. 그리고 서로 무관하거나, 심지어는 상충하는 듯 보이는 사건과 인물, 그리고 사물들을 유사(類似)와 대비(對比) 관계 속에서 교묘하게 연결하며 다양한 장르와 분야의 경계를 자유로이 넘나드는 박윤영의 작업 역시 이러한 정신적 유희의 결과물과 크게 다르지 않다. 이는 작가의 경험과 기억의 파편이 한 세기 전의 사건과 조카의 선물, 원주민 언어로부터 유래한 지명(地名), 이진법과 음양(陰陽)이론, 화산과 밤하늘에 유난히 반짝이는 어떤 별, 영화 속 마를린 먼로의 노래 등과 같은 다양한 요소들과 무심히 유희하면서 독자적인 하나의 세계를 구현해내기 때문이다. 이러한 방식은 박윤영이 매료되어 온 “자연 속에서 한가롭게 노닐며 그 안에서 ‘어떠한 이치’를 깨닫는” 동양사상의 방식이며, 문자나 기호를 대신하는 보편언어인 자신만의 ‘유리알’로 보이는 세계의 감춰진 이면(裏面)을 드러내는 방식이기도 하다.

—“유리알 유희” 중에서 발췌

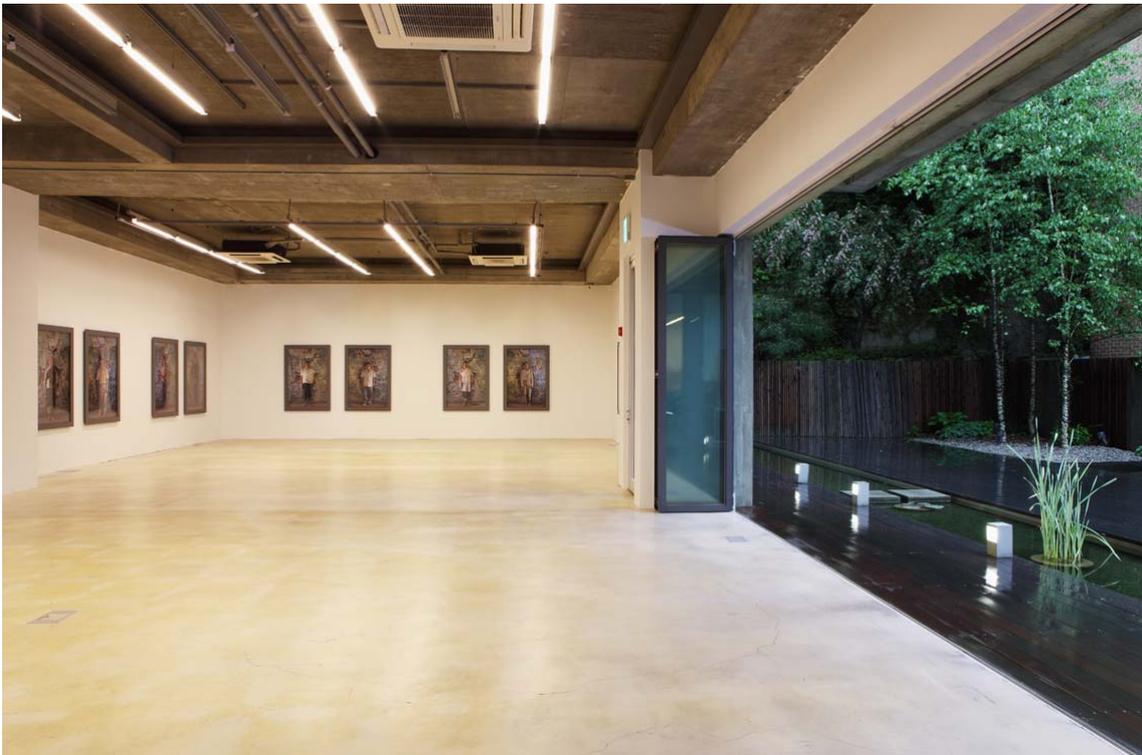


“Games of Desire: Shirin Neshat”

2010. 6. 1. - 7. 25., 몽인아트센터(서울)

이슬람과 중동 문화로부터 벗어난 주제를 처음으로 다룬 이 작업을 통해 쉬린 네샤트는 라오스의 문화적 전통과 역사를 바라보는 시선 속에 조국인 이란의 상황을 대입하여 자신의 초(超) 문화적 관심사를 드러낸다. 1979년의 이슬람 혁명이 옛 페르시아 문화와 풍습의 대부분을 제거하며 이란을 이슬람화했듯이, 1975년 라오스를 점령한 공산주의 역시 전통적인 문화 대부분을 뿌리 뽑으려고 시도했다. 이렇듯 두 나라가 비슷한 시기에 겪은 역사적 변화의 유사성은 혁명의 소용돌이 속에서 특히 여성으로서의 삶에 있어 급격한 변화를 몸소 체험했던 쉬린 네샤트의 호기심을 자극하여 탈이슬람적 작업을 시도하는 계기로 작용한 것이다. 그러나 영상과 사진 어디에도 작가의 의도를 드러내는 직접적인 연술은 드러나지 않는다. 그의 작업에 등장하는 것은 단지 오래된 구애가, 그것을 기억하고 부르는 노인들, 그리고 그들이 두르고 있는 비단 스카프와 같은 것들이다. 다소 이국적으로 보이는 이 모든 것들은 작가의 관념이나 허구가 아닌, 그저 여전히 라오스에 살아 남아있는 현실의 부분들일 뿐이다. 이 오랜 전통의 파편들을 단지 있는 그대로 보여줌으로써 작가는 라오스의 역사적, 사회적, 정치적 상황의 실재(實在)를 조용히 들춰낸다. 즉, 이러한 전통을 간직한다는 것은 그들의 책임이기도 하지만 때로는 그것이 결코 자의적인 선택이 아닐 수도 있음을 쉬린 네샤트는 지나간 사랑이라는 보편적인 경험의 언어를 빌어 전하고 있는 것이다.

“욕망의 유희, 그 관능적이고 정치적인 메시지” 중에서 발췌



“The Same Yet Different: 정주영 개인전”

2010. 3. 11. – 5. 9., 몽인아트센터(서울)

결국, 정주영의 작업은 실제 풍경을 대하는 정주영의 작가적 태도의 반영이며, 시간의 흐름을 초월하여 실제 풍경 속에서 변하지 않고 존재하는 산과 조우한 순간 깨어난 경이로운 감정의 회화적 변안이다. 시간을 초월한 산과 대면한 나, 그리고 이 순간적인 전율에 대한 존재론적 접근은 세계 속의 나, 현실 속의 나를 인식하게 하고, 다시 나를 둘러싼 현실과 세계를 재인식하고 그 속의 모든 존재들 간의 고리를 연결하려는 시도로 확장된다. 그리고 이 시도의 근거에는 관념이 아닌, 자신의 눈(몸)으로 보고 생각하는, 생생한 경험과 삶에 기초하는 현실의 인식, 동시대성의 인식이 자리 잡고 있다. 이 현실적이고 실재적인 인식의 과정에 개입하는 작가의 수행적 행위는 화면 위에 작가 자신의 존재론적인 욕구를 오롯이 체화(體化)시켜 드러내며, 이것은 18세기 진경산수화를 추동(推動)시켰던 인식의 21세기적 변용으로 읽혀진다. 이렇듯 변하지 않는 것처럼 보이는 산의 모습 속에서 ‘고정적인 것’으로서가 아니라 ‘나날이 새로워지고 변화하는[生生化化]’ 동시에 ‘하나이면서 둘인[一而二]’ 자연의 모습, 즉 ‘변화무쌍하게 끊임없이 생동하는 살아있는 원형’으로서의 풍경을 인식하고 이것을 회화를 통해 현재에 위치시키려는 정주영의 태도는 ‘풍경의 단순한 재현’이 아닌 ‘진경의 관점에 대한 재해석’이며, 나아가 ‘동시대적 정신의 원형 찾기’로 자리매김될 수 있을 것이다.

—“동시대적 정신의 원형을 찾아서” 중에서 발췌



“Bleeding Blue: 유현미 개인전”

2009. 11. 19. – 2010. 1. 17., 몽인아트센터(서울)

누군가가 지적했듯이 “없는 것에 대한 욕망이 강한” 이 작가는 시대 상황에 따라서도 결코 변하지 않는 절대적인 미(美)를 추구해왔다고 한다. 그러기에 그림 같은 사진 혹은 사진 같은 그림을 통해 자신의 이상에 도달하고자 시도해왔으며, <그림이 된 남자>는 한 남자의 미묘한 심리 변화를 통해 자신이 지속해온 예술적 이상에의 추구를 상징적으로 드러내고 있는 듯하다. 이 영상은 옛보고는 싶지만 결코 완전히 대면하고 싶지는 않은 어떤 상태에 도달한 자의 이중적인 심리를 푸른색을 통해 드러낸다. 불시에 밀어닥친 푸른색의 폭력은—마치 푸른색이 인간의 심리에 작용하듯이—맥박수를 늦추고, 체온을 떨어뜨리며, 저항할 틈도 없이 살아있는 모든 것들로부터 움직임을 빼앗고 마비 현상을 일으킨다. 그러나 동시에 모든 것이 멈춰버린 순간에도 쉴 새 없이 움직이는 남자의 눈동자는 무기력하게 영위해온 이상의 지루함을 뜻밖에 깨버리는 이 푸른색 도발로 인해 한편으로는 그가 새로움 속에서 안식을 찾아가고 있음을 보여주는 듯하다. 죽음과도 같은 정지 상태, 순수와 초감각적인 것에 대한 동경을 일깨워주는 무한의 세계를 동시에 경험한 남자의 이율배반적인 심리 상태, 그것은 어쩌면 예술의 이상을 갈망해온 작가 유현미의 심리를 대변하는 것이 아닐까? 현실로부터 완전히 괴리되어 있지 않기에 더 매혹적인 그의 작업은 예술이 보여줄 수 있는 상상의 폭을 열어젖히고 끝끝내 떨쳐내지 못한 현실의 무게를 짊어진 채 이상을 향해 나아갈 수밖에 없는 유현미가 스스로 작가로서의 존재를 새삼 인식하게 되는 과정을 다시금 드러내고 있는 듯하다.

—“Out of the Blue” 중에서 발췌



“Klatsassin: Stan Douglas”

2009. 9. 1. - 11. 1., 몽인아트센터(서울)

<클랏사신>의 서술 구조에 이러한 혼란을 가중시키는 것은 스탠 더글라스가 <공포로의 여정>(2001)이나 <서스피리아>(2003)와 같은 이전의 작업들에서 시도했던 ‘재조합’ 작업 방식을 사용하기 때문이다. 이 방식은 엄청난 수의 연속적이고 무작위적인 일련의 조합들을 만들어내기 위해 시각적이거나 청각적인 기본 단위들을 다양하게 결합하여 반복하는 방법을 지칭하는데, 이러한 방식으로 제작된 영상작업의 상영시간은 인간 집중력의 한계 범위를 가볍게 넘어선다. <클랏사신>은 서로 연관되는 수십 개의 장면으로 분할되어 다양하게 재조합된 840개의 순열로 구성되어 있고, 이 영상을 다 보는 데에는 67시간이 걸린다. 이 67시간짜리 영상은 전시가 열리는 두 달 동안 계속해서 반복 상영되는데, 이것은 결과적으로 형식적이거나 관념적인 측면에서 시작이나 끝에 대해 말할 수 없는 상황을 초래하고, 관람객은 늘 영상작업의 상영 중간에 존재하게 된다. 작가의 말대로, 인생이 늘 진행 중이듯이 말이다. 그리고 시작도 끝도 없는, 형식적으로 과잉된 이 영상작업은 작가 자신이 지적했듯이 “두 명의 다른 관람객이 동일한 것을 동일한 방식으로 보는 것을 사실상 불가능하게 만든다.” 나아가, 예측할 수 없는 빈도로 되풀이되면서 결코 결론에 도달하지 않는 이 영상작업을 보면서 인내심이 한계에 다다른 관람객은 좌절감에 빠지거나, 어느 순간 기시체험(既視體驗)을 경험하며 자신의 인식이나 기억을 불신하게 될지 모른다. ■ <클랏사신> 전반에서 드러나는 언어—번역—의 문제 역시 때때로 관람객의 이해를 가로막는 요인으로 작동한다. 이름도 없이 직업이나 역할에 따라 행동하는 등장인물들은 살인 사건에 대한 서로 다른 그들의 태도만큼이나 다양한 직업과 출신지, 언어를 가지고 있다. 등장인물은 모두 다른 억양의 영어를 사용하며, 때로는 소통되지 않는 언어로 인해 그들 사이에서도 혼란과 오해가 발생한다. 영어와 불어, 그리고 원주민 토착어가 통역되어 전달되는 동안 치명적인 오류를 일으키는 법정 장면은 이것을 단적으로 보여준다. 이 장면은 “사회적 분열 시기의 문화적 충돌”이라는 스탠 더글라스의 언급을 떠올리게 하며, 나아가 그의 상상적 내러티브가 기반하고 있는 것을 다시금 확인시킨다. 즉, 언어의 문제가 야기하는 오해와 충돌은 “우연의 연속”으로 구축되어온 역사 속에서 인간이 일관성 있는 이야기를 말하는 것을 방해해온 것이 자아(自我)뿐만이 아니라 “문화적 차이, 압제적 통치, 인종적 우월감, 과잉적 정보 주입”과 같은 것들이었음을 은유적으로 드러낸다. 그리고 이 문제는 시작도 끝도 없이 비선형적으로 반복되는 재조합형 영상과 더불어 그의 확정가능성에 대한 저항을 다시금 환기시키고 있다.

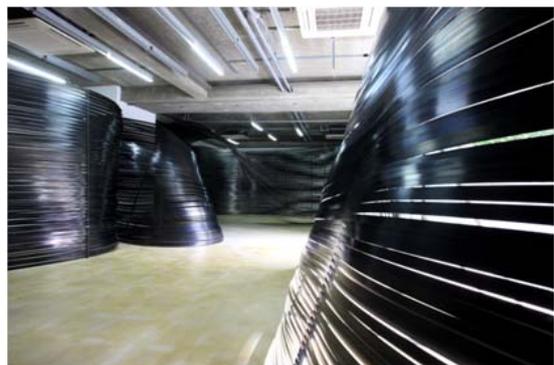
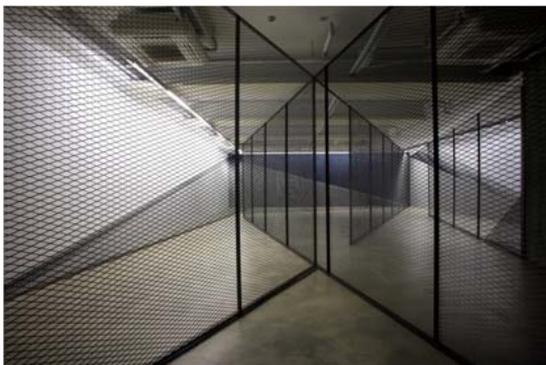
—“우리는 그의 이름을 모른다” 중에서 발췌



“end of the Rainbow: 지니서 개인전”
2009. 5. 21. - 7. 19., 몽인아트센터(서울)

그러나 <end of the Rainbow>에서 무엇보다도 중요한 것은 작가가 제시한 공간을 통과하는 개개인의 경험이다. 물론 행렬적이고 전이적인 공간 구성은 지니서의 작업에 종종 등장해온 어법이지만, 이번 경우에는 공간 속에서 끊임 없이 움직이며 이동하는 관람객의 경험이 특히 적극적으로 요구된다. 실제로 관람객이 전시장으로 들어서는 순간 마주치게 되는 작업은 작가가 제안해놓은 공간을 따라 이동함으로써만이 감상할 수가 있다. 다시 말해, 3m 높이의 강철 망 울타리와 강철 띠 곡면 구조체로 구성된 작업을 감상하기 위해서는 작품 속으로 걸어 들어가야 한다는 것이다. 이렇듯 지니서가 제안하는 공간은 신체를 움직여 경험하는 공간, 결코 머무를 수 없는 공간, 즉 일종의 통로이다. 이러한 통로는 또한 작가와 관람객이 조우하는 지점으로, 관람객의 신체가 작품 안으로 들어가는 순간 관람객은 외면화된 작가의 내면으로 침투하게 되고, 이 공간으로 걸어 들어가는 지속적인 움직임 속에서, 그리고 끊임없이 공간을 가로지르며 매 순간 변화하는 시공간의 연속 속에서 작가의 내적 에너지와 개별적으로 관계를 맺으며 작가의 내면을 경험하게 된다. ■ 눈높이를 넘어서는 울타리가 교차하거나 곡면들이 굽이치는 공간의 전개를 관람객이 예측하는 것은 결코 쉬운 일이 아니다. 그러나 재미있는 것은, 지극히도 물질적인 재료인 강철로 구축되어 조성된 울타리와 벽면이 그물망 사이로, 공간을 가로지르는 띠들의 틈 사이로 시각적 관통을 용인하고 있다는 점이다. 이 시각적 경험은 이동 공간 속에서 지속적으로 변화하는 다양한 시점으로 인해 비물질적이고 시각적인 환영을 증폭시키는데, 이러한 효과가 빛과 물방울의 상호작용에 의한 현상인 무지개를 떠올리게 하는 것이 단지 우연은 아니다. 더욱이 관찰자의 위치와 태양의 위치 사이의 특정한 관계에 의해서만 존재하기 때문에 서로 다른 위치에 서있는 두 사람이 동일한 무지개를 볼 수 없다는—모든 사람이 각자 자신들만의 무지개를 본다는—사실은 개개인의 개별적 경험에 무게를 실는 지니서의 입장과 절묘하게 조우한다. 그런 점에서 전시의 제목으로 제안된 ‘무지개의 끝’은 여러 측면에서 의미 있는 해석의 여지를 남겨둔다. 관찰자의 위치에 따라 결정되는 시각적 효과인 무지개는 결코 한 위치에 고정될 수 없고, 우리가 무지개의 끝을 향해 걸어가는 만큼 무지개는 더 멀리로 물러나게 된다. 요정들의 황금 항아리가 숨겨져 있다는 무지개의 끝은 그래서 결코 찾을 수가 없다. 그런데, 지니서는 자신의 무지개가 끝나는 그 곳에 과연 무엇을 남겨두었을까.

—“통로, 그 경험의 공간을 지나서” 중에서 발췌



“사라지다, 은평 뉴타운에 관한 어떤 기록: 강홍구 개인전”

2009. 3. 13. - 5. 3., 몽인아트센터(서울)

유사하게 재개발 지역을 대상으로 했던 <오쇠리 풍경> 시리즈의 경우, 대상을 바라보는 작가의 시선은 다소 급박한 호흡을 자아내는데, 이것은 순식간에 폭력적으로 일상에 개입해버리는 철거와 재개발의 속성이 숨가쁜 흐름 속에서 증폭되어 화면 위에 현실화된 때문이다. 그러나 은평 뉴타운의 풍경은 이것과는 상당히 대조적으로 보이는데, 자신이 살고 있는 주변을 걷는 속도로 잡아낸 다소 긴 호흡의 이 풍경 사진들에서는 결코 객관화될 수 없는 작가의 심리상태가 은연중에 드러나고 있는 듯하다. 폐허가 된 풍경 앞에 벌거벗은 현실을 두고 가까이 다가서지도, 외면하지도 못하는 작가는 그 압도적인 현실을 그저 '풍경'으로 바라보기로 마음먹는다. 이러한 이유로 그는 작업의 대상을 직시하기 보다는 한 걸음 물러서서, 혹은 비껴 서서 결눈질하듯 바라보고 있는지도 모른다. 그래서 그는 자신의 이러한 작업을 결국 과거 속의 현실일 뿐이며, 과거이면서 동시에 실재인 어떤 것에 대한 개인적인 기억이며, '기록 아닌 기록'이라고 칭하는 것이다. 그러나 강홍구가 사진의 표면으로 고집어낸 기억과 향수의 밑바닥에는 그가 바라봤던 그 대상들 하나하나를 목격한 자만이 느낄 수 있는, 인식한 자만이 감지할 수 있는 결코 떨어버릴 수 없는 고민들이 여전히 사라지지 않고 남아 있다. 낙담한 듯, 포기한 듯 느껴지는 그 미묘한 감정의 상태가, 그 어떤 연출보다도 강력하게 상황을 맥락화하는 현실 앞에서 무력해지는 작가의 어찌할 수 없음이 현실의 모습을 오히려 더 예리하게 드러낸 까닭이다. 결국, 그의 작업은 재개발을 둘러싼 첨예한 이슈를 전면에서 내세우지는 않았지만, 보다 근본적인 질문들, 즉 무엇이 사라지는지, 무엇이 이러한 것들을 사라지게 만드는지, 결국에 누가 이것을 보게 되는지에 대해 생각해볼 여지를 여전히 남겨준다. 그래서 우리는 변화한 듯 보이는 강홍구의 태도와 작업 앞에서도 여전히 힘겨운 현실을 떠올리게 되는 것인지 모른다.

-“또 다른 현실의 기록” 중에서 발췌



“Gazing without Eyes: 도윤희 개인전”

2008. 11. 14. - 2009. 1. 18., 몽인아트센터(서울)

결과적으로 드러나는 도윤희의 작업은 추상적이고 감각적이며, 그 작업들의 바탕을 이루는 사유는 철학적이고 관념적이다. 그러나 그의 작업 이면에는 작가 자신과 그를 둘러싸고 있는 세계가 맺고 있는 관계에 귀 기울이는, 그리고 이것을 적극적으로 소통하고자 고민하는 도윤희의 또 다른 모습이 존재한다. 그림을 그린다기보다는 글을 적어가는 듯한 느낌을 주는 그의 작업은 마치 절대자의 의지를 듣고 충실히 받아쓰는 구도자의 자세를 떠올리게 한다. 작업에 임하는 도윤희의 이러한 태도는 실제로도 작업실 한 칸에 놓인 오래된 책상에 앉아 생각들을 정리하곤 하는 그의 오랜 습관과 분리될 수 없는데, 전시장 한구석에 작은 방의 형태로 재구성된 이 공간은 도윤희의 작업이 발원(發源)하는 모태(母胎)이며 작가 자신이기도 하다. 여기에서 자신을 둘러싸고 있는 개인, 혹은 사회와 관련된 이슈들에 대한 그의 반응은 때로는 시처럼, 때로는 일기처럼, 때로는 선언처럼 글을 통해 구체화된다. 언어의 형태로 일단 발화된 사유는 불처럼 타오르는 분노가 아니라 물처럼 흐르는 고민으로 내면화되고, 다시 오랜 시간 작가의 내면에 축적되어 있다가 마침내 액화(液化)된 감정으로 화면을 이룬다. 이러한 과정에서 현상을 관조하던 도윤희의 시선은 육신의 눈을 버린다. 육안으로 바라보는 한계를 부인하고 극복하기 위해 차라리 눈을 감아버리는 행위는 현실로부터의 도피라기보다는 오히려 보다 명료한 확신에 이르기 위한 적극적인 선택이라고 보여진다.

—“눈이 없는 시선” 중에서 발췌



“2008 인미공 신진작가지원 프로그램: 중간보고”

2008. 10. 29. - 11. 16., 인사미술공간(서울)

그렇다면, 이상현은 이러한 ‘오타쿠’들의 ‘모에’를 차용한 또래의 놀이 문화를 통해 ‘왜’ 지나간 세대의 권력을 희화화하고, 낙후시키고, 흠집 내고자 했을까? 그리고 이러한 시도는 과연 어떤 측면에서 의미를 발생시킬 수 있을까? 작업에 대한 뚜렷한 목표, 진행에 대한 확고한 의지와 더불어 허구의 내러티브와 그를 증거하는 다양한 시청각 자료들을 형상화해낸 작업 방식에 이르기까지 3개월여에 걸친—사전작업 기간까지 포함한다면 아마도 그 이상이 될—작업 과정을 성실하고 진중하게 수행해온 이상현에 대해 여전히 남는 의문은 바로 이 야심 찬 프로젝트를 시작하게 된 근본적인 이유이다. 다시 말해, “(지나간) 그 시대를 희화화하며 결별을 고하는 작업”이라는 다소 긍정적인 시각과 “희화화되어서는 안 되는 서사(敘事)에 대해 개인을 넘어선 공공의 영토를 만들어가는 과정이 뒤따라야만 한다”는 비판적인 지적이 공존하는 이상현의 작업을 단순히 이분법적인 입장에서 호불호(好不好)를 가리거나 그 시대를 살아왔던 기성세대의 잣대로 판단하기 이전에 우선 관심을 가져야 할 부분이 바로 그 작업의 동기라는 것이다. 실제로 “작가로서 사회에 대한 이야기, 사회에 대한 책임감, 주변에서 일어나는 일들에 대해 깨어있고 싶고 발언하고 싶다”는 이상현의 입장이 “관객들이 이후에 시청, 청와대, 국회의사당 등의 공공건물을 바라보며 작업을 상기하며 우스갯소리나 실소를 머금기만 해도 만족이다”라는 자신의 또 다른 입장과 동일선상에서 이해되기엔 다소 무리가 따른다. 이렇듯 그의 작업과 태도가—작가 자신에게 혹은 관람객과 평자들에게—유발하는 혼동이나 오해는 작업 동기에 대한, 혹은 ‘어떻게’와 ‘왜’에 대한 고민의 부재(不在)에서 기인하는 것이 아닐까? 1960년대 말부터 1980년대 말에 이르는 시대를 치열하게 살아올 수밖에 없었던 아버지세대의 내러티브를 1980년대에 태어나 그들의 희생을 밑거름 삼아 풍요로움과 자유로움을 한껏 소비하며 살아온 세대의 목소리로 각색한다는 것은 사실상 자유로울 수만은 없는 작업이다. 그렇다면 ‘왜’ 이상현은 이 불편한 상황에서 이야기를 시작했을까? (...)

—“자기 시대의 작가 되기” 중에서 발췌



“Paradise Hormone: 이수경 개인전”

2008. 5. 22. – 7. 20., 몽인아트센터(서울)

이렇듯 이들 작업에서 범접할 수 없는 성스럽고 완전한 존재들은 파편화되고, 이 파편들은 관람자에 의해 재구성된 욕망의 결정체로 결집되어 전혀 새로운 맥락을 재생산한다. 그리고, 엄격한 의궤(儀軌)의 법칙에 따라 고착되어 온 관습 속의 부처와 보살은 등을 돌려 관람자의 시선 위로 그 시선을 중첩시킨다. 이러한 과정을 통해 관념으로만 존재하던 성스럽고 종교적인 것들은 대화를 나누고 타협할 수 있는 대상으로 다가온다. 이수경은 모든 종교에 관심을 드러내왔고, 때때로 그 연장선에서 작업을 하기도 했다. 그러나, 이번 작업들이 소통되는 공간에서는 단지 종교에 대한 관심을 넘어서는 그 이상의 무언가 정제(精製)된 어떤 기운이 발산되는데, 이것이 바로 긍정의 힘이다. 이러한 기운은 작가를, 그리고 그의 작업에 반응하는 사람들을 매 순간 깨어 있게 하고, ‘지금 여기’에 충만하게 존재하도록 한다. ■ 결국, 수공적이고 수행적인 작업 방식을 통해 드러나는 세포분열이나 번식에 가까운 반복과 복제, 오랜 관습을 파기하고 비트는 과정에서 드러나는 대화와 타협 등의 전략으로 이수경은 영적인 것, 생명의 기운, 긍정의 에너지, 혹은 스스로의 표현대로 ‘파라다이스 호르몬’을 표출하는 무언가를 만들어내고 있는 것이다. 이렇게 작업에서 드러나듯이 예술이라는 개인적인 실천을 통해 드러낼 수 있는 ‘긍정’의 힘을 타인과 소통하려는 의지는 미술의 사회적 기능과도 연결되는 것으로, 이는 이수경의 작업 전반에 흐르고 있는 간과할 수 없는 미덕이다. 이렇듯 오늘 다시금 이수경의 작업을 주목하는 이유는 바로 그의 소통 방식, 이것이 갖는 긍정의 힘 때문이다.

—“이수경의 소통 방식, 그 긍정의 힘” 중에서 발췌



“Contextual Listening: 박기원, 박화영, 홍정표”

2008. 3. 6. - 5. 4., 몽인아트센터(서울)

‘Contextual Listening,’ 즉 ‘맥락적 경청(脈絡的傾聽)’은 말하는 것 이상의 맥락을 듣는 방식을 의미하는 커뮤니케이션 용어이다. 말해지는 모든 것은 그 사람의 삶과 경험을 투영하는 것으로, 실제로 발화된 개개의 단어 조합은 표면적으로는 그 진의(眞意)를 숨기고 있을 수도 있다. 그렇기에 듣고 이해해야 할 모든 것을 파악하기 위해서는 말이나 단어 이상의 맥락, 즉 말하는 사람의 의도나 감정, 그리고 그 배경까지도 헤아리면서 듣는 것이 필요할 것이다. 이것이 바로 ‘맥락적 경청’이며, 이러한 듣기 방식은 작가와 그의 작업을 대면할 때에도 동일하게 적용된다. 전시 위주의 미술 생산 시스템에서 창작의 과정은 종종 가려져 드러나지 않지만, 이러한 과정은 결과물의 의미에 접근하는 간과될 수 없는 통로이다. 그리고 창작을 위한 스튜디오는 작업의 과정과 결과물의 직접적인 생산 현장이라는 점에서 작가와 작업을 이해하는 중요한 맥락을 형성한다. 몽인아트스페이스는 바로 이러한 맥락을 생성하고 오롯이 담아내기 위해 마련된 공간이다.(...) ■ 2007년 4월 초부터 시작된 박기원의 유화 페인팅 작업은 오일을 빼낸 뽁뽁한 물감으로 214x150cm 크기의 장지(壯紙)에 그 자체의 결을 살려서 빈 종이의 여백을 두 개 혹은 세 개의 면이 만나는 구성으로 메워나간 작업이다. 공간에 관해 이야기하지만 결코 공간을 압도하지 않고 스며들듯 동화되어 가는 박기원의 작업은 녹색으로 시작되어 마치 자연이 변화되어 가듯이 색을 달리하며 1년의 시간을 여백에 채워나간다. 자신이 쓰고 출간한 소설 『치자와 단도』의 내러티브를 축으로 하여 다양한 매체로 구성된 박화영의 복합 미디어 설치 작업 <치자와 단도>는 몽인아트스페이스와 그 주변 지역을 배경으로 하여 직조(織造)된 가상의 내러티브를 보여준다. 싱글 채널 비디오를 중심으로 하여 내러티브를 구축하는 증거물들—사진과 발견된 오브제 등—이 제시된 전시장은 작업 과정을 추적해가는 단서를 제공한다. 한편, ‘예술의 정의(定義)’에 대한 홍정표의 근원적인 질문은 개념적인 접근이 아닌, 작업 공간에서의 고되고 치열한 작업 과정 속에서 답을 찾아간다. 손의 노동을 통해 비로소 형태를 드러내는 그의 작업은 지나치게 개념화된 현대미술에서 한걸음 물러나 조형미의 추구라는 미술의 본질에 다가서려는 작가 자신의 수행과도 같은 훈련의 결과물이다. 2004년부터 지속해온 <Art Is> 시리즈에서는 이러한 모색의 과정이 감지되며, 이것은 마침내 2008년의 <Art Is (hg)>로 마무리된다.

—“Listening beyond Words” 중에서 발췌



“인미공 ‘열’전: 권경환 & 오진선”

2007. 8. 14. - 8. 19., 인사미술공간(서울)

권경환의 검은 화면을 환하게 밝히는 미사일의 불빛과 하얀 연기는 너무나 비현실적이어서 아름답다. 아니, 어쩌면 너무나 장엄해서 더욱 비현실적으로 느껴지는지도 모른다. 그리고, 웅장하게 피어 오르는 연기 구름 사이로 드러나는 낮익은 만화 캐릭터는 지구 반대편까지 날아가 모든 것을 파괴해버릴 수도 있는 미사일의 어마어마한 위력을 우스우리만치 무력화 시킨다. 매스 미디어와 인터넷을 통해 접하게 되는 넘쳐나는 정보 속에서 오늘날 지구 저편의 전쟁은 만화영화와 다르지 않은 방식으로 우리에게 전달되고 소비된다. 그리고, 본질적으로 다른 그 두 가지 이미지는 21세기를 살아가는 우리에게 있어 아무런 차별성을 드러내지 못하는, 단지 동등하게 흥미로운 구경거리일 뿐이다. 현실과 비현실이 모호해지는 지점, 이곳에서 권경환의 작가적 상상력은 시작된다. ■ 삭막한 도시의 현실은 오진선에게 꿈을 꿀 수 있는 무대를 제공한다. 숨조차 쉴 수 없는, 허구로 가득 찬 도시 속에서 작가의 엉뚱함은 익숙해진 회색 빛 일상을 깨우는 일탈의 의식(儀式)을 거행한다. 아스팔트 위에 우연히 생겨난 웅덩이를 그냥 지나치지 못하고 꽃잎을 띄우는 작가의 행위는 메마른 도심에, 비록 한 순간이나마, 물기를 머금게 하고, 재개발을 앞둔 무허가주택들 사이로 작은 폭약을 터뜨리며 달려가는 아이의 모습은 자본과 권력으로 응축되어 아스팔트 아래 정체되어 있던 도시의 일상을 울리고 자극한다. 익숙함 뒤에 가려져 있는, 그리고 일상 저편에 잠자고 있는 도시의 의미에 활기를 불어 넣으려는 오진선의 엉뚱한 상상력은 산업화와 근대화, 도시화 등 늘 무겁고 심각하게만 다뤄져 왔던 거대담론을 사소하지만 따뜻한, 그리고 신선한 시각으로 바라보게 한다.

-“인미공 ‘열’전” 보도자료 중에서 발췌



“fragments, 12th avenue: 권자연 개인전”
2006. 10. 19. – 11. 5., 브레인팩토리(서울)

비교적 오랜 시간에 걸쳐 누군가가 남기고 간 오래된 흔적들을 마치 고고학자가 된 듯 발견하고 드러내왔던 이전의 작업들과는 달리, 이번 작업은 특정 공간에서 일정한 기간 동안 각기 다른 개성과 취향을 가진 개인들이 자신들의 영역을 구축해가는 과정을 현장에서 기록했다는 점에서 다소 변모된 접근법을 보여준다. 하나의 공간이 시간의 흐름에 따라 변모되어 가는 종적(縱的) 경험뿐만 아니라, 낡은 건물 공간에 함께 머무르던 작가들이 공동으로 사용했던 사다리나 전깃줄과 같은 물품들, 서로의 공간을 경계 짓던 간이 벽, 요청이나 협조, 때로는 경고를 위해 주고받았던 메모 등이 다양한 맥락에서 발견되는 순간들을 목격한 횡적(橫的) 경험을 기록해낸 엄청난 양의 이미지들 역시 이전의 작업 태도와는 거리가 있어 보인다. 이러한 즉각적인 채집과 기록은 2004년 무렵부터 본격적으로 사용하기 시작한 사진이라는 매체를 통해 가능해졌는데, 이로 인해 작가의 탐색과 상상은 보다 폭넓은 범위로 확장된다. 그러나, 단순히 순간순간을 기록해낸 듯한 이미지들에서도 타인의 경험에 대한 권자연의 작가적 개입은 발견된다. 매끄럽고 차가워 보이는 사진작업의 표면에 살짝 회화적인 터치를 남기거나, 공간과 행위의 결과물들을 기록한 이미지들을 분류하고 체계화하여 자신만의 아카이브로 구축해가는 과정은 현장 드로잉 위주의 이전 작업만큼이나 적극적인 개입의 의지를 드러낸다. 이러한 점에서, 작업의 외형이나 작업을 보여주는 형식이 다소 변모된 이번 전시 역시 대부분의 사람들이 중요하게 생각하지 않고 무심코 지나쳐버리는 것들에 최소한의 행위를 덧붙임으로써 익숙해진 일상의 풍경을 다시 뒤돌아보게 하는 이전 작업의 연장선에서 읽어낼 수 있다. 그리고 조금 더 깊이 들여다본다면, 그의 작업이 단지 공간, 의미 없이 지나쳐버리는 일상에 관한 것만이 아니라는 것도 발견하게 될 것이다. 누군가의 경험을 드러내는 흔적들이 작가의 경험으로 투영되어 다시 우리 자신의 모습을 반영하고 있음을 느낄 수만 있다면...

-“흔적 따라가기” 중에서 발췌



“Archaeology of New York”

2006. 3. 2. - 4. 5., 갤러리 코리아, 한국문화원(뉴욕, 공동기획)

예민한 감수성을 지닌 작가들에게 있어 뉴욕은 현실인 동시에 허구인, 실재하는 장소이면서 동시에 비실재하는 공간이기도 하다. 늘 작가들의 감수성을 유혹하는 모호한 현상들, 눈에 보이는 현상 이면에 존재하는 보이지 않은 것들, 의식적이지 않은 것들... 어찌면 이러한 모든 것들의 집합체가 바로 뉴욕이라는 도시가 아닐까하는 의문이 이 프로젝트의 출발점이 되었다. 뉴욕의 고고학은 고고학적 방법의 시각적 등가물로서 “시각적 발굴”이라 명명한 방법론을 제안한다. 이러한 방법은 뉴욕이라는 도시의 일상으로부터 정보를 발견해내고, 역사를 드러내며, 개인의 기억과 무의식을 재구성함으로써 고고학적 접근법을 전시에 적용하게 된다. 고고학자들이 작업하는 것과 같이, 작가들은 뉴욕이라는 도시에서 두드러지게 드러나는, 혹은 가려져 있는 징후들을 탐구하고 관찰하고 기록하고 드러냄으로써 이 프로젝트에 관여해왔다. 그들은 뉴욕이 지니고 있는 서로 다른 이야기들을 드러내는 사진, 설치, 비디오 등을 통해 자신들만의 시각으로 이러한 징후들을 복원해내고자 한다. 마치 고고학자들이 그러하듯이, 작가들 역시 일정한 거리를 두고 뉴욕을 응시한다. 그러나 이들의 시선은 고고학자들이 흔히 그러하듯이 시간적인 거리를 유지하는 것이 아니라, 자신들과는 이질적인 것을 발굴해내는 외부 관찰자로서의 지리적, 문화적인 거리를 유지하고 있다. 그들은 강박적이고 과학적인 태도로, 그렇지만, 보다 시적(詩的)인 시선으로 도시를 관찰하고, 뉴욕이 지니고 있는 특징 중 하나인 문화적 다양성에 대해 역설한다. 그리고, 그러한 과정에서 작가들 역시 그 일부가 되어간다.

-“뉴욕의 고고학” 보도자료 중에서 발췌

