

IMA 크리티क्स

IMA 크리티क्स는 일민미술관의 시각문화 비평 연구 프로젝트다. 비평 및 편집 전문가를 초빙하여 글쓰기에 대한 원론을 되짚고 담론이 활용되는 전반적인 과정을 나누며, 유의미한 비평의 결과물을 생산한다. 2022년에는 8인의 IMA 크리티क्स 연구자 김맑음, 김아영, 남은혜, 류희연, 송채정, 유승아, 이소임, 정수진이 활동한다.

이소임

이소임은 미술사와 미술비평을 오가는 글쓰기를 지향한다. 최근에는 현대미술포럼(CAF)의 일원으로 활동하며 2000년대 이전 한국현대미술사에 국내 여성미술가들의 자리를 복원하는 일을 고민하고 있다. 『계간 시청각』 5호, 서울아트가이드 등에 기고했으며, 공저 『그들도 있었다: 한국현대미술사 속의 여성들 1900~2000』 출간을 앞두고 있다. 국립현대미술관, 서울시립미술관 등에서 코디네이터로 일했다.

오민의 유토피아

1

현실이 아닌 시공간을 시각화한 20세기 추상미술은 그 태생부터 유토피아의 비전을 내장했다. 가령 1917년 러시아 혁명은 오랫동안 인류의 역사를 구축하는 계기가 되어온 유토피아니즘이 현재라는 시제 위에 실행된 최초의 경우로, 비대상적 세계(non-objective world)를 표현한 카지미르 말레비치(Kazimir Malevich)의 기하추상미술이나 엘 리시츠키(EI Lissitzky)의 건축 프로젝트 〈프로운 라움(Proun Raum)〉(1923) 등 아방가르드 미술의 기반이 되었다. 새로운 것, 당대적인 것에서 이상을 발견한 모더니티(modernity)는 없는 장소(ou-topia)로 존재했던 유토피아를 눈앞에 재현해낸 것이다.

나는 오민이 시공간을 창조해 내는 방식에서 또 다른 종류의 모던 유토피아니즘을 발견한다. 사물의 내러티브가 증류된 그의 화면에서 역시 내용으로 취할 수 있는 것은 공간과 시간의 짜임을 통해 드러나는 형식(form)의 추상적 감각뿐이다. 그러나 20세기 초 러시아를 위시한 모더니스트-유토피안의 시간관이 진보를 향해 나아가는 직선적인 방향에서 미래를 현실에 끌어왔다면, 오민의 유토피아는 과거-현재-미래가 뒤섞인 지금-여기, 그 비(非)선형적인 시간 위에 존재한다는 점에서 차이를 둔다.

이번 일민미술관 개인전 《노래해야 한다면 나는 당신의 혁명에 참여하지 않겠습니다》에서 오민은 형식적 구조를 통한 실천적 차원의 담론을 이끌어냈다. 그는 전시 제목에 ‘혁명’이라는 단어를 사용하며 예술 내외부 현실의 모순에 대한 전위적 의지를 피력하면서도, 다시 ‘노래해야 한다면’이라는 전제를 두며 유토피안 기획에

내재할 수밖에 없는 위계구조로부터 거리를 둔다. 전시 제목 중 ‘노래’는 선율과 서사가 결합한 음악이자 통합되어 하나의 선으로 들리는 소리다. 본질적으로 서사(narrative)의 선형적 구조를 지닌 노래는 어쩌면 정형화된 통념에 대한 편승 내지는 주변에 밀려난 소음을 딛고 지금의 아름다움을 선취했다고 볼 수 있다.

올해 두 편의 신작을 통해 오민은 근대적인 직선의 시간 구조 바깥에 구축된 비노래의 감각으로서 ‘포스트-텍스처’라는 개념을 제시했다. <폴디드(Folded)>(2022)에서 일종의 형식 실험을 통해 선형적 시간관을 형클어트렸다면, 직접 출연한 렉처 퍼포먼스 <포스트텍스처(Post-Texture)>(2022)와 동명의 출판물에서 예술가의 창작 행위를 둘러싼 담론과 이론적 입장을 상술하며 새로운 개념을 입체적으로 구축했다. 이 글이 여기에 더할 수 있는 역할이 남아 있다면 그것은 올해 그가 던진 문제의식에 기대어 과거부터 예견된 유토피안 비전을 발견함으로써 형식 실험 그 자체로 아름다웠던 이전의 작품에 다르게 접근해보는 것이 아닐까 한다.

2

2014년경부터 오민은 자신의 비디오 작업을 ‘시간 기반 설치’(Time based installation)라 명명하기 시작했다. 이는 영상, 무빙 이미지와 같은 기존의 명칭을 대체하는 것으로, 시각이라는 특정 감각 위주로 전개되어 온 미디어 장르의 관행에 대한 작가의 비판적 태도를 함축한 변화였다.

비디오는 ‘시간 기반 매체’로 우리는 시간의 흐름, 즉 듀레이션(duration)에 기반해 각 장면을 이해하게 된다. 작가는 우리가 시간을 구성하는 요소 간의 잘 보이지 않는 변화를 통해 흐름을 감지하게 된다고 본다. 그에게 변화는 곧 작은 움직임으로, 이는 비단 한눈에 보이는 이미지에 국한되지 않고 몸, 공간, 소리 등 요소 간의 평등한 관계구조 안에 나타난다. 먼저 몸은 시간을 만나 필연적으로 움직이게 되는데, 단지 홀로 움직이는 것이 아니라 미세한 촉각적 움직임을 통해 그것이 점유하는 공간에 변화를 일으킨다. 이미지와 소리는 지금-여기에서 형성되는 비위계적 관계구조와 그 사이의 움직임에 관한 실질적인 결과다. 이러한 의미에서 시간 기반 설치라는 명칭은 더 넓은 시선에서 이미지 외에 다른 요소 간의 관계를 살피겠다는 미학적 태도이자 그 어떤 예술도 배경으로 쓰지 않겠다는 반(反)총체예술적 태도에 대한 선언이라 볼 수 있다.

시간 기반 설치가 시도되기 전부터 작가는, 숙명적으로 시간의 선적인 흐름에 따라 재생될 수밖에 없는 비디오의 내러티브를 비관습적으로 표현하기 위해 고심했다.

〈마더〉(2011), 〈딸〉(2011)에서 자신의 유년기 기억을 배경으로 통제와 불안의 감각을 다루었다면¹ 〈오브제〉(2007), 〈바나나〉(2011)와 같은 작업에서는 여성 퍼포머의 신체가 부각되어² 작가의 생물학적인 정체성이 보다 직접적인 출발점이 된다. 이런 작업들이 내용적으로 구체적인 자기 반영적인 서사에 기반한다면, 2016년에 시도된 ‘ABA’ 연작은 음악의 구조에 대한 탐구를 형식적 주제 그 자체로 들여온 것이다. 작가는 제시-발전-재현의 서사구조를 내재한 조성음악 라흐마니노프 피아노 소나타 2번 1악장의 구조를 분석했다. 함께 시도된 ABA 퍼포먼스와 ABA 다이어그램에서 볼 수 있듯, 음악 구조 분석은 단순히 청각을 시각화하는 작업이라기보다 서사구조 자체를 다른 조형 원리로 재배열한 방법론의 실험에 가깝다.

‘포스트-텍스처’에서 선형의 질서를 흐트러트리는 것은 재료들 사이의 비위계적 관계다. 그런 의미에서 2011년부터 시도된 협업은 구성요소 사이의 위계를 생각하는 계기가 되었을 것으로 보인다. 이전까지 촬영과 녹음, 내레이션 등의 비디오 제작 외에 작곡, 연주, 퍼포먼스 등의 전 과정을 혼자 도맡으며 완벽히 통제 가능한 환경 속에서 작업해 온 그에게 이는 작업의 지평을 달리하게 한 큰 변화였다. 그는 음악, 사운드, 무용, 퍼포먼스 등 다양한 분야의 전문가와 협업을 진행했는데, 이런 시도는 매 순간 발생하는 일시적인 상호관계와 수많은 변수에 대한 탄력적인 대응을 필요로 했다. 작가는 이러한 희생과 이해를 딛고 작품의 의미를 발생시키는 모든 구성 요소에 헌사하듯 〈마리나, 루카스, 그리고 나〉(2014), 〈강진안, 공연화, 김민정, 김성완, 배기태, 슬기와 민, 신예슬, 신진영, 심우섭, 오민, 옥상훈, 이민성, 이신실, 이양희, 이영우, 이태훈, 이혜원, 장태순, 정광준, 조세프 풍상, 한문경, 허윤경, 홍성진, 홍초선, 57스튜디오, 스코어〉(2018)와 같은 작업의 제목에서 모든 참여자의 이름을 나열하기도 했다. 특히 여러 퍼포머와의 협업을 전제로 하는 퍼포먼스에서 주제는 완료된 작가의 생각이나 메시지로 전달된다기보다 무대 안팎에 잠재된 변수들에 의해 여전히 생각하는 상태로 제시된다. 그런 무대에서 환영이 잠입할 틈은 없다.

구성요소가 동시적, 독립적으로 배치된 다성(Polyphony)의 상태는 ‘포스트-텍스처’의 덩어리 감각이 음악 버전으로 예견된 예다. 〈이영우, 안신애, 그리고 엘로디

1. 한편 〈마더〉(2011), 〈딸〉(2011) 역시 형식에 있어서는 선형적 전개 방식이 아니라는 점을 주지해둔다. ‘타원으로 돌아가는(elliptical)’, ‘암시적(suggestive)’ 화면이라는 당시의 해석처럼, 내러티브보다 파편화된 시간 구조에 따른 감각 언어의 배열로 읽힌다. Merel van Tillburg, “Rijksakademie OPEN 2011: Min Oh,” *Tubelight*, December 1, 2011, <https://www.tubelight.nl/rijksakademieopen-2011-min-oh/>

2. 오콜로 편집부, 『오콜로 003: 시간 없는 시간들』(서울: 미디어버스, 2016), 88.

몰레》(2015)는 다성의 감각을 구현한 시간 기반 설치로, 세 개 화면에서는 오민이 연주자라 일컫는 피아니스트, 보컬리스트, 무술가가 쇼팽 피아노 소나타 1악장 제1 주제를 자기에게 익숙한 방식으로 연주한다. 선율을 조직하는 방식은 소리가 아닌 몸의 동작, 즉 움직임으로 인식되며, 이들의 모듈은 서로 부조화의 상태로 전개되다가 어느 순간에는 오케스트라의 조화와 같은 상태를 이룬다. <오성부>(2017)에서 무용수의 얼굴과 몸, 손, 그리고 물체는 각각의 선율에 따라 수평적으로 움직인다. 관람자는 각각 수평적 독립성을 유지하는 소리, 행동에 의미를 부여하기 위해 결합을 시도하다가, 다시 좌절되는 과정을 겪는다.

이러한 다성 작업을 통해 오민은 궁극적으로 조화라는 대의 아래 질서가 정리되거나 우연적으로 흐트러 놓지도 않은 상태를 구현하고자 했다. 그래서 마치 머스 커닝햄(Merce Cunningham)이 총체예술을 지양하며 일정 수준의 준비 단계 전까지 무용수 각자의 개인적 수행을 중요시했듯, 오민은 수집된 공연의 재료들을 부분적으로 촬영하여, 차후 비디오의 편집 과정을 통해 하나의 공연으로 완성했다. 이런 종속 없는 조화, 무정부주의적 상태의 추구는 작가가 이번 일민미술관 전시 제목에서 무정부주의자의 문장을 인용한 이유 중 하나가 될 수 있을 것이다.

오늘날 관객과 거리를 좁힌 미디어 아트 주요 캐치프라이즈 중 하나가 상호작용, 소통이라 볼 수 있다면, ‘포스트-텍스처’에서 감각 정보는 소통의 지향과는 거리가 먼 상태로 배열된다. 오민은 작품의 주제를 부각하기 위해 타 장르의 재료를 부차적 위치로 들여오는 상황을 지양한다. 가령, 그의 작업에서 텍스트는 이미지의 배경에서 자막으로 기능하지 않는다. <연습련 B>(2018), <부재자, 참석자, 초청자 스코어>(2020) 등 앞선 작업들에서 오민은 텍스트, 혹은 텍스트와 다이어그램으로 작성한 스코어(score)를 퍼포먼스, 비디오와 같은 무게로 대안 바 있다. 이런 스코어는 작품 준비 혹은 진행 과정에서 작곡가나 안무가 등의 협업자와 함께 작성된다.

또 오민의 작품에서 이미지만큼 중요한 것 중 하나가 사운드다. 그는 미디어에서 음악을 사용할 때 원래의 맥락을 숙고하지 않고 표피적인 “문화”로 들여오거나, 감정을 고양시키는 역할에 머무르게 되는 것 같다고 했다.³ 그래서인지 작가의 비디오에는 배경음악이 부재하며, 인물들 역시 대사 없이 침묵한다. <폴리포니>(2021)에서 작가는 말(言)이 시각이미지를 이끌지 않는 방법을 실험했다. 보통 말은 언어와 동일시되지만, 작가는 말이 소통을 돕는 역할에 그치지 않고 소리 그 자체로 작동하도록 한 것이다.

3. 오민, 남은혜, 송채정, 이소임과의 대화, 일민미술관, 2022년 8월 22일.

작품에서 퍼포머 세 사람의 말은 다성적으로 구조화되어, 들리지만 읽히지 않는 소리로 작동된다. 또한 작가는 촬영 과정에서 자연적으로 발생하는 소음, 다시 말해 화이트 노이즈를 작품의 재료 중 하나로 구성하기도 했다. 이런 시도들 안에서 텍스처의 감각은 소멸하며, 관객은 정체를 알 수 없는 새로운 시공간 안에 놓이게 된다.

3

이번 전시에서 소개된 신작 <폴디드>는 재료의 위계 문제를 풀어낸 앞선 시도들을 이어받아 형식적 차원에서 풀어낸 3채널 시간 기반 설치 작업이다. 작가에게 있어 퍼포머가 퍼포밍을 수행하는 것은 미래-과거-현재를 오가며 생각해야 한다는 점에서 고도의 각성상태와도 같았고, 촬영 현장은 그러한 상황을 들여다볼 수 있는 탁월한 소재였다. 이번 작품에서는 다양한 재료의 변화가 발생하는 스튜디오 촬영 현장을 또다시 촬영한 영상이 재생되기 때문에 배우, 카메라 오퍼레이터, 그림, 사운드 엔지니어 등으로 분한 여섯 퍼포머의 몸, 이들의 움직임, 소리, 그리고 이미지 등의 관계 구조가 곧 주제가 된다. 작년 국립현대미술관 전시에서 발표된 <헤테로크로니의 헤테로포니>(2021) 역시 똑같은 촬영장의 상황을 그리지만, 올해 작업에서는 채널의 수를 세 개로 줄여 시간의 흐름에 대한 탐구에 집중했다.



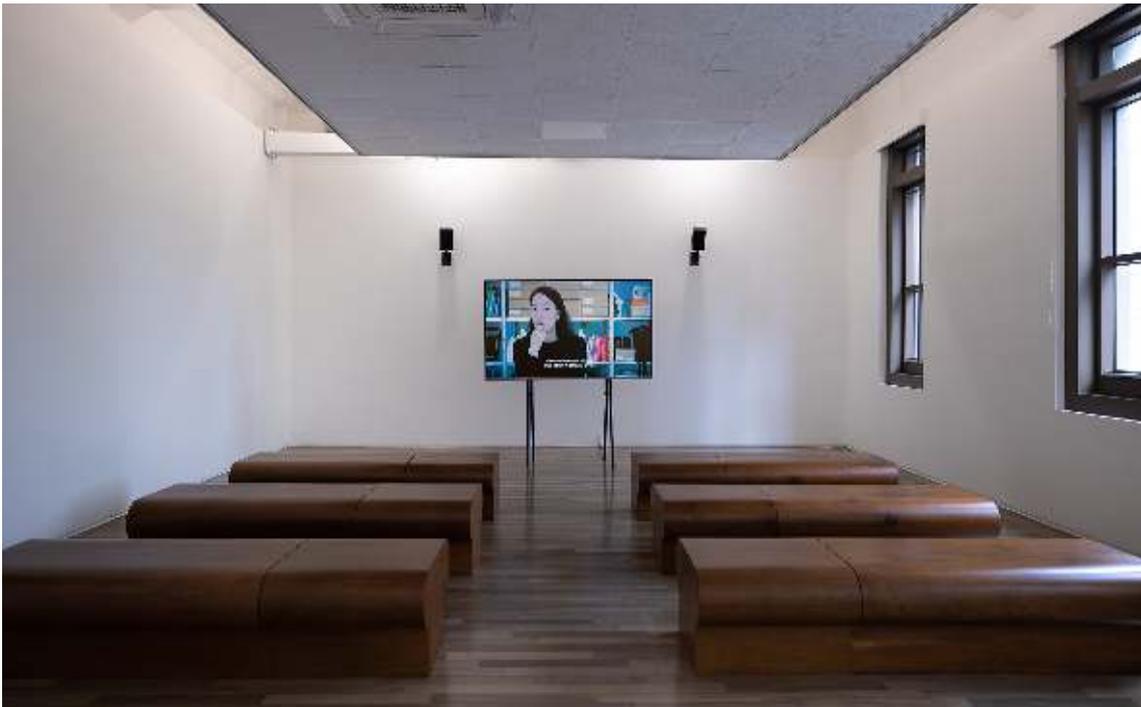
도판 1. <폴디드(Folded)>, 2022, Time based installation, 3ch projection, 6ch audio, 8 min 31 sec

56초 단위로 나뉜 퍼포머들의 안무는 시간에서의 엔트로피, 다시 말해 질서도를 보여주는 정보로서 8분 31초의 러닝 타임 안에서 총 열여섯 번 반복 배열된다^{도판 1}. 시간예술의 제작 과정에서는 스코어에 오류를 일으키는 촬영 현장의 변수들이 발생하는 것이 곧 무질서의 상태다. 그래서 작가는 퍼포머가 갑자기 뒤로 걷는다거나 옷깃이 바스락거리는 소음이 사운드에 잡히거나 바람이 불어 배우의 머리카락이 날리는 경우들을 무질서한 정보로서 배치했다. 8분 31초라는 시간은 우리에게 익숙한 선형적 흐름으로 흐르다가, 한가운데에서 반으로 접혀(folded) 역행한다. 접힌 시간은 기억자 형태로 맞닿은 두 개의 벽면에서 서로 연동된 상태로 상영된다. 여기서의 역행은 단순히 뒤로 가기가 아니라, 시간이 갈수록 낮은 정보량과 높은 질서를 보여주어 다분히 개념적 차원에서의 역행을 말하는 것이다. 과학적 사유에서 보면 정보량과 질서도가 상응하는 상태의 시간 구조가 서로 맞닿은 상태에서 시간은 정지해야 하지만 그것을 시각화한 오민의 작업에서 좌측과 우측의 두 채널은 어떠한 질서나 순서, 조화도 없이 긴박하고 이질적인 시간의 접합을 우리 앞에 나열할 뿐이다. 이질적인 재료의 나열과 같은 이러한 관계 구조는 실은 더 정교한 구성을 필요로 한다.



도판 2. <폴디드(Folded)>, 2022, Time based installation, 3ch projection, 6ch audio, 8 min 31 sec

한편 왼쪽으로 돌아 마주하게 되는 다른 벽면에서는 동기화된 세 번째 채널이 상영되는데, 작가는 이를 시간의 접힘 바깥의 도드라진 부분들이라 불렀다^{도판 2}. 이 공간에는 별도의 커튼이나 가벽이 설치되어 있지 않아 관객의 의지에 따라 세 개 채널을 동시에 조망하거나 따로 볼 수 있다. 이 채널은 이전의 고정된 구도와 다르게 인물의 움직임에 따라 역동적으로 움직이는 카메라 워킹이 돋보이는데, 바로 영상을 촬영, 편집하는 과정에서 숨겨지고 잘려 나가는 시공간을 모아 구성한 것이다. 따라서 앞의 두 채널에서 보이지 않았던 퍼포머들의 동세가 클로즈업되어 보여진다. 한편 <폴디드> 뒤편의 텅 빈 전시장에는 세 채널에서 각각 들리는 화이트노이즈가 서로 부조화를 일으키며 부딪힌다. 관객은 과거와 현재, 미래가 뒤섞여 역동적인 지금-여기의 시공간을 감각하게 된다.



도판 3. <포스트텍스처(Post-Texture)>, 2022, Lecture, single channel monitor, stereo audio, 52 min 15 sec

3층 프로젝트 룸에서는 렉처 퍼포먼스 <포스트텍스처>가 상영된다^{도판 3}. 햇빛이 쏟아져 들어오는 창과 하얀색 벽면, 단단한 모양의 원목 스툴이 배치된 장면은 마치 성당과 같이 정돈된 인상을 준다. 영상은 가운데 설치된 모니터에서 상영되는데, 대형 프로젝터를 매체로 설치의 형식으로 보여지던 이전의 작업으로부터 차이를 보인다. 이런 경제적인 연출은 작품이 아닌 것처럼 보이게 하면서 '포스트-텍스처'의

비위계적 태도와 평행하는 보여주기 방식이다. 작품에서는 미술과 무용, 음악에서 포스트 텍스처의 형식과 태도를 사유하는 데 직접적인 레퍼런스가 되는 제라르 그리제이(Gérard Grisey)의 <시간의 소용돌이(Vortex Temporum)>(1994-1996), 카타리나 그로세(Katharina Grosse)의 아트21(ART21) 인터뷰(2015), 머스 커닝햄의 <변주 5(Variation V)>(1966), 이시도르 이주(Isidore Isou)의 <영원과 역설에 대한 논고(Traité de bave et d'éternité)>(1951)와 같은 작업이 언급된다. 유튜브에서 직접 해당 영상을 찾아 링크하듯 짧게 짧게 보여주는 방식은 이번 신작에서 오민이 제시하는 덩어리 감각에 대한 형식적 예라고 생각된다.

4

끝으로 나는 최근 오민의 여러 인터뷰에서 자주 포착되는 나선형의 감각에 대해 짧게 이야기하고자 한다. 언젠가 작가는 음악에 흥미를 갖는 이유에 대해 “반복되지만 변하면서 반복되기 때문”이라 했고, 비디오라는 일관된 매체로 작업을 제작하는 과정을 “나선형으로 올라가는 계단”에 비유하기도 했다.⁴ 또 자신의 음악 취향에 관해 설명하며 언급하는 스티브 라이히(Steve Reich)의 <버몬트 카운터포인트(Vermont Counterpoint)>(1982), 온드레이 아다메크(Ondřej Adámek)의 <그것은 돈다, 그것은 막힌다(Ça tourne ça bloque)>(2007-2008), 줄리아 울프(Julia Wolfe)의 <릭(Lick)>(1994)과 같은 곡들 역시 모두 빠르게 반복되며 소용돌이처럼 회전하는 운동성을 기반으로 한다. 이는 스톱모션(stop-motion)의 반복으로 진행되는 <ABA 비디오 스코어>(2016)나 음악을 하나의 연주 흐름으로 들려주는 대신 특정 부분을 반복하는 <이영우, 안신애, 그리고 엘로디 몰레>, <마리나, 루카스, 그리고 나>에서 절제되고 반복적인 동작을 수행하는 작가의 모습 등 작업의 곳곳에서도 일종의 메커니즘으로 읽힌다.

이렇듯 오민이 작업을 출발시키고 진행하는 전 과정에서 태도는 곧 형식이 된다. 형식으로서, 그리고 태도로서 나선형의 반복은 무엇을 의미하는가? 그것은 흘러 없어지고 마는 선형적 시간에 순서가 필요치 않거나 동시다발적인, 그런 의미에서 평등한 흐름을 만들어 낸다. 반복의 내부 구조에는 수직적으로, 혹은 비스듬하게

4. 신예슬, 「소리 이후의 음악 - 오민 작가와의 대화」, 2018년, <http://shinyes.kr/minoh/>, 국립현대미술관, '올해의 작가상 2021 | 오민 | 전시를 말하다 | 작가에게 보내는 질문', 2022년 2월 1일. <https://www.youtube.com/watch?v=J4alVG6Buwk>

엷힌 구성들이 존재하기 때문이다. 기억을 종합하는 경험이 감상의 골자를 이루는 시간예술에서 일견 지루하게 느껴지는 반복은, 외려 견고한 수행을 기반으로 더 다양한 새로움을 고안해낼 것이다. 반복적으로 배열된 화면에서 우리는 미세한 변화를 발견하게 되며, 그런 변화의 감각은 제자리 돌기가 아닌 위로 상승하는 역동성을 만든다. 오민의 유토피아는 이상적이지만 정체를 알기 어려운 시공간이다. 또한 여전히 오지 않은 미래의 비전이 아니라, 세계 내 평등한 관계 정립에 상응하며 끊임없이 변화하는 과정 그 자체다. 고도의 테크놀로지나 상업영화의 수사를 통해 현실을 기록하는 데 치중된 최근의 미디어 아트 궤도 속에서 오민의 형식 실험이 유독 빛나는 이유일 것이다.