

IMA 크리티क्स 소개

IMA 크리티क्स는 일민미술관의 시각문화 비평 연구 프로젝트다. 비평, 글쓰기, 편집 전문가를 초빙하여 비평 쓰기에 대한 원론을 되짚고 담론이 활용되는 전반적인 과정을 익히며, 유의미한 비평의 결과물을 생산한다. 2023년에는 6인의 IMA 크리티क्स 연구자 김해수, 박현, 윤태균, 이희준, 임현영, 최재윤이 활동한다.

박현

박현은 예술을 통해 개인의 서사가 동시대 사회와 닿으며 촉발되는 장면의 전환에 관심을 갖고, 이를 글과 기획으로 풀어내고 있다. 홍익대학교에서 예술학을 공부했으며 동대학원에서 브뤼노 라투르의 '행위자-연결망 이론'의 생태 미학적 가능성에 대한 논문으로 미학 석사 학위를 받았다. 현재 국립현대미술관 학예연구원으로 재직 중이다.

'그리기'로서 사실을 의심하기

오늘날 사실이 무엇인지 정의하기란 어렵다. 과거에 비해 사회·문화가 더욱 역동적으로 변화하게 되면서 사실을 인지하기는 과정이 복잡해졌고, 기술이 고도화되면서 입력과 출력의 인과관계를 쉽게 도출할 수 없어 오류가 무엇인지 구분하기가 어려워졌기 때문이다. 인과관계를 뜯어보려 시도하는 것조차 어려워져 무엇이 사실인지에 대한 질문하기를 꺼리게 되었다. 중국에는 우리 자신이 만들어 낸 체계와 알고리즘에 기대어, 시스템을 거쳐 규정된 사실을 사실이 아니라는 의심을 하지 않은 채 받아들이기도 한다. 하지만 사실을 판정하고, 공표하는 주체들이 가진 오류는 없었을까. 이 글은 이러한 의구심을 안고 구상회화를 그리는 방식을 통해 미술가가 사실을 받아들이는 과정을 살핀다. 특히 미술가들이 구상회화를 통해 현실을 화면 안으로 옮기는 과정을 추적하여, 그들이 사실을 사실로써 받아들이기까지의 시간을 유보하며 어떻게 그들만의 '그리기' 방식을 구축하였는지 알아본다.

《히스테리아: 동시대 리얼리즘 회화》(일민미술관, 2023.4.14.—6.25.)는 미술가들의 현실 인식을 통해 한국만이 지닌 특유의 사회·문화사를 들여다보고 계보를 설정하는 통시적인 역사쓰기를 수행한다. 반면 이 글에서는 공시적 관점을 토대로 미술가들의 '그리기' 방식에 집중하여 오늘날 우리가 사실을 어떠한 인식적 체계 아래에서 바라봐야 하는지 고민해 보고자 한다. 이를 위해 구상회화의 '그리기' 방식에서 만드는 행위보다 만든 의도와 개념, 과정에 방점을 둔다. 1960년대 미니멀리즘, 1970년대 개념미술의 등장과 함께 미술가들이 개념을 중시하고 작품을

만드는 의도와 발상에 집중하면서 그리기의 범주가 확장되었다.¹ 이러한 맥락 아래, 이 글은 구상회화 제작 과정에서 이미지 아카이빙을 선행한 함성주와 손현선의 작업 과정을 들여다본다. 두 작가가 이미지를 수집하고 분류해 최종 작업물로 그려 내기까지 그 일련의 과정이 갖는 의미를 도출하고, 화면을 어떻게 사실적 텍스트로 전환하려 했는지 분석한다. 이를 바탕으로 미술가들이 사실을 바라보는 시선에 주목하며 우리가 오늘날 사실이 만들어지는 과정 중 하나인 체계에 어떻게 접근하고, 이를 추적할지 생각해 보고자 한다.

사실은 무한히 변할 수 있을까

함성주는 그리기 위해 다양한 범위의 스크린 속 이미지를 수집한다. 그 예로 1990년대 콘솔 게임에 등장한 이미지, OTT 플랫폼 콘텐츠의 이미지, 검색 엔진에 검색했을 때 나오는 이미지, 오타자가 난 자신의 개인전 리플렛을 수기로 고친 종이의 이미지 등이 있다. 작가는 이미지들이 스크린에서 회화로 옮겨갈 때 혹은 스크린에서 또 다른 스크린으로 옮겨갈 때 필연적으로 발생하는 변형이나 왜곡에 관심을 둔다.² 이들의 공통점은 작가 자신이건 타인이건 누군가에 의해 만들어진 이미지라는 점이다. 따라서 작가의 작품에서 참조점이라 부를 수 있는 이미지들은 언제든지 고쳐지고 변화할 수 있는 가능성을 내포하고 있다.

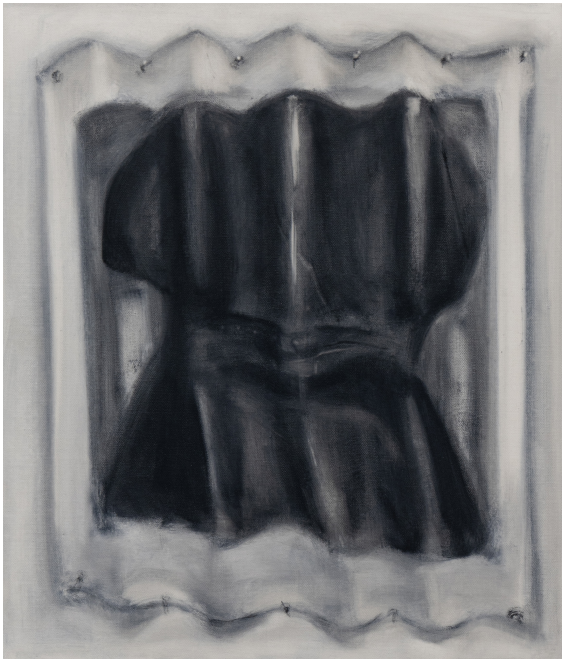
그의 ‘그리기’ 과정에서 두드러지게 나타나는 특징은 그가 현실을 액정 너머의 현실과 현실 자체를 굳이 구분 짓지 않고, 우연적이고 열린 과정인 하나의 현실로 인식한다는 점이다. 이는 그가 그리기 과정을 마친 후 제목을 짓는 방식에서도 드러난다. 그는 검색 엔진에 키워드를 검색해 도출되는 이미지를 참조할 때, 그 검색어를 작품의 제목으로 활용한다.³ 이때 제목을 짓는 시점에는 원본 이미지와 회화로 그려진 이미지가 상호적으로 연동된다. 하지만 이 관계는 영원하지 않다. 예를

1. “‘그리기’는 펜이나 연필, 목탄, 크레용 등을 이용해 선을 위주로 그리는 행위로 정의되어 왔다. 하지만 ‘그린다’는 개념은 1960년대 미니멀리즘, 1970년대 개념미술 등의 현대 미술의 사조로 넘어오면서 작품의 의도와 발상이 중요시되고 완성작이라는 의미가 쇠퇴해지면서, 그리기에 있어서도 드로잉과 회화의 차이를 정의하기 어려워졌다.” 이 글은 이와 같이 동일한 단어가 포괄하는 맥락이 시대에 따라 변화해 왔다는 점을 참조하여, ‘그리기’ 행위가 작업을 만든 의도와 작업을 만들게 된 발상을 내포할 뿐 아니라 그 행위의 범위를 넓혀 회화의 제작 과정까지 포괄한다는 의미로 사용하였다. 《드로잉의 새로운 지평》(국립현대미술관 덕수궁관, 2003.4.9.—6.22.) 전시 리플렛.

2. 김혜원, 함성주와의 대화, 일민미술관, 2023년 4월 20일.

3. 같은 곳.

들어 검색 엔진에 그 키워드를 입력했을 시 검색 엔진이 더 이상 그가 참조한 이미지를 노출시키지 않는다면, 영구적으로 그 검색 엔진이 사라진다면가 한다면 이 연동성은 끊어지게 된다. 이 때문에 그가 참조한 이미지는 필연적으로 영구적이지도, 완전하지도 않다.



도판 1. 함성주, <구겨진 리지가 참석합니다>, 2022, Oil on canvas, 91×73cm



도판 2. 함성주, <걷는 팔>, 2023, Oil on canvas, 34×24cm each

〈(구겨진) 리지가 참석합니다〉(2023)와 〈걷는 팔〉(2023)에서도 그가 현실을 바라보는 태도가 드러난다^{4,5}. 전자를 그린 방식은 “인물의 신체 일부를 확대하여 그린 〈리가가 참석합니다〉를 다시 촬영하여 종이에 출력한 후 세로로 여러 번 접었다 편 모습을 그린” 것이며, 후자는 최진욱의 그림에서 팔 부분을 추출하여 자신의 기억을 얹혀 그린 작품이다.⁴ 그는 회화이든 사진이든 이미지가 갖는 전통적인 도상, 구도, 형태가 아닌 무한히 쌓여나갈 수 있는(layered) 이미지로 받아들인다. 그렇기에 그에게 현실은 캔버스 화면에 정착되고 나서도 계속해서 변한다는 것은 당연하다.

이 같은 관점은 “사실이라는 근원이 완전해지려면 불완전한 기억의 구성물인 아카이브가 소멸되어야 한다.”는 데리다의 말을 떠올리게 한다.⁵ 데리다는 사실이 불안정하다고 인식한다. 그래서 사실의 근거인 아카이브에 ‘죽음 총동’까지 느끼는 불안을 스며들게 하고, 이를 대상과 대상의 재현물의 관계 안으로 몰아넣음으로써 진실이라는 장소는 고정된 것에 있지 않다고 주장한다.⁶ 함성주가 캔버스 화면을 채우기 전 수집한 이미지에 변형을 거듭하는 일이나 작품을 완성한 이후 유동적인 출처를 제시하는 행위는 사실과 반대로 나아감으로써 역설적으로 사실이라는 장소가 유동적임을 드러낸다. 작가는 사실에서 오류가 필연적으로 발현된다는 것을 받아들이는 데 거리낌이 없다. 작가가 변형에 변형을 거듭함으로써 실제화된 화면이 사실이라는 근원에는 절대적으로 가까워질 수 없음을 명확하게 보여주려 하는 행위를 통해 우리는 오늘날 현실이 어떻게 오류를 중첩해 가면서 사실을 왜곡하고 변형하는지 되돌아볼 수 있다.

사실을 타자와의 관계 안에서 살펴보기

손현선은 그리는 대상이 존재하는 시공간에 관심이 많다. 특히 돌아가는 사물의 궤적에 집중한다. 천장에 달린 실링팬이 돌아가는 장면을 반복해서 담은 〈도는 사이〉(2015—2016) 연작은 그 집중의 흔적이다. 그는 현실적으로 사람이 움직이는 사물을 인식할 수 있는 범주에 한계가 있다는 점에 주목하여, 움직이는 사물을 그릴 때 대상의 재현이라는 점에서 어떻게 오독을 덜어낼 수 있을까 질문하기 시작했다. 이에 대해 그가 내린 답은 “예증적 재현”을 회피하고 자신 특유의 회화적 상상력을 확장하여

4. 함성주 작가 소개, 《히스테리아: 동시대 리얼리즘 회화》(일민미술관, 2023.4.14.—6.25.)

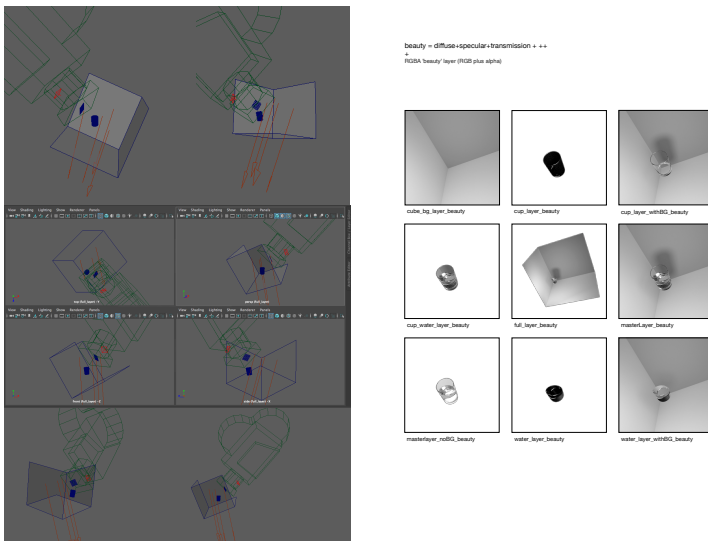
5. 조선령, 「아카이빙, 작품, 전시: 《알레고리, 사물들, 기억술》을 기획하며,」 『국립현대미술관 연구논문 제10집』(서울: 국립현대미술관, 2018), 136.

6. 같은 글, 136-137.

보여주는 것이었다.⁷ 즉 이는 그가 <도는 사이> 연작을 통해 회전하는 물체를 그대로 재현하는 일에는 비록 실패했지만, 회전하는 사물의 원형인 이데아를 그려 내고자 했음을 시사한다.



도판 3. 손현선, <스틸 워터>, 2018, Oil on canvas, 230×210cm



도판 4. 손현선, <워터_인포>, 2018, Digital image, Dimensions variable

7. 《Standstill—Spin—Sphere》(챕터투, 2017.10.26.—11.25.) 전시 서문.

그는 멈추지 않고 사실에 더 가까워지기 위한 그리기 방식을 시도했다. 회전하는 물체를 넘어서 유동하는 물의 속성에 관심을 가지기 시작했다. 그는 <스틸 워터>(2018)를 그리기 위해, 물이 $\frac{2}{3}$ 이상 채워져 있으며 여러 각도로 기울어져 있는 물잔이 속한 시공간과 관련된 이미지를 수집해 왔다.^{8,3} 이 이미지들은 <워터 맵>(2018), <워터_인포>(2018), <워터스>(2018)로 분류된다. 그중 <워터_인포>는 하나의 모서리만 보이는 입방체 안쪽에 물을 $\frac{2}{3}$ 이상 채운 물컵을 찍은 사진을 컴퓨터 프로그램을 통해 조명을 각기 다르게 한 실험의 시각 정보를 보여주는 작업이자 자료이다⁴. 그는 그리는 대상이 가질 수 있는 여러 변수를 실험해 보며 얻어낸 결과 값을 바탕으로 <스틸 워터>를 그려 냈다. 왼쪽에서 물잔을 비추는 빛 외에 이 그림의 배경에 대해 알 수 있는 정보는 없다. 마치 물잔이 낙하하고 있는 찰나를 그린 듯 보이지만, 이는 관람자의 추측일 뿐이다. 물컵 그리기를 반복하는 일은 그가 대상을 감각하는 것 이상으로 대상에 몰입하여 그 대상이 가진 시간과 공간의 영역에 들어가 보고자 하는 그의 집념이 반영된 것이다. 실제로는 불가능의 영역에 가깝지만, 작가는 반복적으로 움직이는 물체의 연속적인 행위를 인간이 인식할 수 있는 범주보다 더 미세하게 분절하며 그 대상이 가진 시간과 공간을 화면으로 옮겨오하고자 한다. 자신이 아닌 대상의 현실 인식 체계에 최대한 가까이 다가가는 태도를 보임으로써 사물의 원형이라는 사실에 더 가까워지는 것이다.

손현선이 사실을 바라보는 시선은 내가 아닌 타인과 관계를 맺고 그 안에서 생산된 진술을 이해하는 데 도움이 된다. 여기서 나는 프랑스 철학자 라투르가 객관적 명제를 사회과학적 관점으로 해석하고 이해하기를 꺼려온 인류학의 방법론에 의문을 던진 것과 연결해 본다.⁸ 그는 저명한 과학자의 실험실에 인류학자로서 2년 여간 참여하며 실험 결과가 사실이 되는 과정을 관찰했다.⁹ 이곳에서 그는 사실이 사회적 합의와 협상을 통해 ‘만들어지는 구성물’에 가깝다는 결론에 이르렀다. 과학은 객관성이 확보되는 사실을 생산해 내는 장임에도 불구하고 현실적으로는 ‘행위자들(actors)’과

8. “나는 오직 인류학만이 준대상의 기이한 궤적 전체를 하나로 연결할 수 있다는 점에서 이를 우리가 속한 세계를 묘사하기 위한 하나의 모델로 제안한 바 있다. 하지만 이 모델이 지금까지 과학 기술에 적용되지 않았기 때문에 현상으로는 곧바로 이용할 수 없다는 점도 인정했다. 민족지학자들이 민족지학과 사회 세계를 묶어주는 고리들을 효과적으로 추적하였음에도 불구하고 엄밀한 과학에 대해서는 그러지 못했다. 왜 동일한 논조의 자유를 우리 서구의 기술사회 연결망들에 적용해보지 못했는가를 이해하기 위해 나에게는 우리가 근대적이라 부르는 것의 의미를 파악하는 것이 필요했다.” 브뤼노 라투르, 『우리는 결코 근대인이었던 적이 없다』, 홍철기 옮김(서울: 도서출판 갈무리, 2009), 233-234.

9. 이 과정에 관해 자세히 알고 싶다면 브뤼노 라투르와 스티브 울거, 『실험실의 생활: 과학적 사실의 구성』, 이상원 옮김(경기: 한울아카데미, 2019)을 참조.

엮혀있는 관계인 셈이다.¹⁰ 그렇기에 그에게 사실은 객관성을 확보할 수 있는 영역이 아니며, 사실에 대한 진술을 서술한다는 것은 영향을 주고받는 대상 간의 관계 안에서 성립할 수밖에 없다는 것이다. 다시 손현선이 사물의 원형을 그려 내기 위해 취한 그리기 방식을 떠올려 본다. 작가는 대상 그 자체에 몰입하여 그 대상이 되고자 했다. 그는 내가 아닌 또 다른 행위자가 되어 타인과 영향을 주고받는 관계에서 상대를 온전하게 이해하려는 집중과 끈기를 보인다. 이것은 오늘날 우리가 진정으로 사실을 둘러싼 체계에 다가서기 위한 태도이자 자질이다.

‘그리기’로서 동시대에 유효한 사실성(寫實性)을 찾는다는 것

‘포스트 트루스(Post truth)’ 시대인 오늘날, 사실에 오류가 어떻게 발생되기 시작했는지 가늠하기 어려울 만큼 역동적이다. 이러한 시대는 구상회화가 그려 내는 사실성(寫實性, 사물을 있는 그대로 그려 내려고 하는 경향을 띤 특성)을 과거와 다르게 바꾸어 놓았을까? 아닐 것이다. ‘그리기’라는 행위는 언제나 미술가에게 주어진 삶과 조건 안에서 현실과 마주하는 것들을 담아내는 방식이었기 때문이다. 더욱이 현실과 동떨어져 있지 않는 구상회화를 그리는 미술가들은 현실을 사실이라는 범주 아래 그려 내고자 했다. 그들을 통해 우리는 동시대에 유효한 사실성을 찾아볼 수 있었다. 이것은 대상이 가지는 오차가 계속해서 범해지는 순간을 의식적으로 기억하는 것일 수도 있으며, 우리의 현실 인식 범위를 넘어서 그 물체가 속한 시공간에 들어가 그 대상이 되어 보고자 하는 시도일 수 있다. 뿐만 아니라 구상회화가 과거를 기억하고 재현해 내는 일련의 과정은 ‘그리기’로 변함이 없기에 우리는 구상회화를 사실을 바라보는 틀이자 절대적 축으로 삼을 수 있다. 그렇기에 ‘그리기’가 사실을 받아들이는 과정으로서 더욱 촘촘해질수록, 구상회화는 늘 우리 곁에 사실적인 텍스트로 남아 현실을 바라볼 때에 유효한 참조가 될 것이다.

10. 행위자(actor)는 라투르가 쓰는 용어로, 능동성을 가진 인간과 보통 능동성을 갖지 않는다고 여겨지는 인간이 아닌 것들을 통칭한다. 예를 들어, 과학 실험실에서 행위자라고 부를 수 있는 대상은 실험을 하는 사람뿐 아니라 실험 대상, 실험 도구, 선행 논문, 동료, 전문지 등 이 실험에 관계하여 행위성을 띠는 모든 대상을 의미한다.