

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.

임현영

임현영은 이미지가 일으킨 미세한 파동과 그로 인해 발생한 현실의 균열에 주목한다. 최근의 관심사는 디지털 이미지에서의 아카이브적 실천으로, 본질적으로 가변적인 디지털 이미지가 기존 아카이브의 시간성과 기록 방식을 재조직하는 양상에 초점을 둔다. 《Dry Skin》(전시공간, 2023, 협력), 《결코 끝나지 않는 하룻밤》(스페이스 카다로그, 2022), 《투명한 집》(킵인터치, 2022) 등의 전시를 기획했다.

모든 엉망인 것들을 위한 헌사

Everywhere I go I make a mess
(내가 가는 어디든 엉망으로 만들지)

Destruction, I fucked up again
(재난이야, 내가 또 망쳐버렸어)

I've done a lot of things I want to forget
(내가 저지른 많은 일들, 다 잊고 싶어)

Such a lucky Girl
(난 정말이지 행운인 소녀야)¹

나에 대해 알아 두어야 할 것이 있다.
나는 거의 모든 순간을 엉망으로 만든다.

2021년 1월 1일 금요일²

1. Issy Wood, *Disaster/Lucky* (2021).

2. 이시 우드, 『퀸 베이비』, 일민미술관 학예팀 옮김(서울: 일민미술관, 2023), 158.

서론

〈재난/행운(Disaster/Lucky)〉(2021)의 가사와 『퀸 베이비』의 마지막 장에서 말하듯, 이시 우드(Issy Wood)는 스스로를 거리낌 없이 ‘엉망’이라고 칭한다. 예술가로서 겪는 고충이나 내면의 어두움을 작품을 통해 드러내려는 이들은 늘 있었지만, 솔직하다는 표현이 부족하게 느껴질 정도로 자신이 얼마나 엉망인지를 전시한다는 측면에서 이시 우드의 태도는 특별하다. 앞서 인용한 가사처럼 작가는 엉망인 상태를 즐기고, 심지어는 이를 행운으로 여기기까지 하는 것 같다. 자신이 처한 상황을 재난이자 행운으로 규정하는 우드의 이중성은 그가 현실을 가볍게 여겨서가 아니라 도리어 그에 깊이 몰입하면서 지니게 되는 것이라 할 수 있다. 일상생활의 균형은 엉망을 배제함으로써가 아니라 이를 인정하고 수용함으로써 유지되기 때문이다.³ 이 때문에 우드는 엉망인 채로 남고자 하며, 엉망을 가능하게 만드는 현실 세계의 요인들에 깊은 관심을 둔다.

이와 같은 맥락에서 그의 회화 역시 엉망이라고 칭할 수 있다면, 그것은 크게 두 가지 이유에서 가능하다. 연관성이 모호한 채 화면 안에 가득 들어차 있는 도상들이 시각적인 엉망의 징표라면, 비관과 낙관, 개인과 역사, 표면과 깊이 등 상반된 태도나 개념들의 공존은 의미론적인 엉망의 징표라고 할 수 있다. 한편, 우드의 회화가 그의 실제 삶과 유사한 방식으로 작동한다고 했을 때 우드의 회화를 엉망으로 만드는 요인은 다름 아닌 욕망이다. 엉망은 욕망의 지시를 충실히 수행하는 것에 뒤따른다. 엉망인 화면을 만드는 그리기 방식은 보기에 기반을 두는데, 보기란 결국 욕망과 불가분의 관계에 있기 때문이다. 욕망하는 것을 보고, 보는 것만을 욕망하게 된다는 단순한 진리는 보기와 그리기 사이의 연쇄를 추동하여 결국 우드의 그림이 욕망에 기반한 그림이 되게 한다. 동시대적 이데올로기와 자본주의의 논리에 공모하면서도 이를 위배하는 유일한 통로가 되는 한 개인의 욕망은 혼잡하고 모순적인 공간의 창조로 이어진다. 《I Like To Watch》(일민미술관, 2023.9.7.—11.12.)는 이처럼 엉망인 세계를 대면하는 우드의 보기 방식과 이를 더욱 극명하게 엉망으로 만드는 그리기 방식 모두의 기저에 놓인 욕망에 관해 이야기하며, 작가와 세계 가운데 놓인 잿빛 필터를 관람자와 공유하기를 목적한다.

3. 이는 “실재는 일상생활의 균형을 뒤집으며 외상적 귀환의 형태로 나타나지만, 한편으로 균형을 유지하게 해주기도 한다.”는 슬라보예 지젝의 표현을 변형한 것이다. Slavoj Zizek, *Looking awry: An introduction to Jacques Lacan through popular culture* (Cambridge, London: The MIT Press, 1991), 66.

영망의 장면: 순환하는 욕망

우드의 회화에서 영망은 각종 사물이 소환된 양태를 통해 가장 직관적으로 나타난다. 작가는 답답할 정도로 사물을 화면에 꽉 차게 확대하거나 마치 콜라주처럼 서로 무관해 보이는 사물을 혼합하기를 즐긴다. 이 같은 효과는 사물을 본래의 맥락에서 탈각시키며, 그 결과 그것이 신비성을 획득하면서 언제나 전체를 관망할 수 없게 만드는 동시대 이미지 체계에 대한 메타포가 되게 한다.

한편, 일상의 사물을 이미지 공간에 호출하는 우드의 방식은 낯섬의 생성을 통한 현재의 지각이라는 측면에서 과거 초현실주의자들이 기존의 사물을 재발견했던 방식을 상기시킨다.⁴ 무엇보다, 실제로 두 경우 모두에서 사물을 출현시키는 동인은 욕망의 순환적 구조에 있다. 그러나 이 구조를 바라보는 관점에 있어서는 근본적인 차이가 존재한다. 초현실주의자들의 사물이 무의식의 알레고리로서 도달할 수 없는 환상의 세계와 억압된 현실 사이에 다리를 놓는 역할을 담당한다면, 우드의 사물은 그러한 현실 자체를 표상한다. 또한, 자본의 관습을 무화하여 혁명적 에너지를 충전하는 것이 전자의 목표라면, 자본의 관습을 그대로 체화한 후자에 있어 혁명과 전복의 정신은 결여된다. 이 말인즉슨, 우드에게 사물은 욕망의 물질적인 현현에 지나지 않는다는 것이다. 이로부터 그가 상정하는 욕망의 순환이란 욕망 자체가 그것의 목적이 되어버린 재귀적 순환임을 알 수 있으며, 이는 실재와의 대면을 지연시키기 위한 욕망의 우회를 주장하는 초현실주의와 구분된다.⁵ 따라서 우드의 화면 안에 존재하는 사물들은 단지 '그곳에 놓여' 있는 자기 재현적 사물이라고 할 수 있다. 이들은 오늘날 물질을 향해 무분별하게 투사되는 욕망을 가시화하며, 내면으로부터 비롯된 '초현실적' 상상과 사유 역시 물질적인 경험과 별개로 성립될 수 없다는 사실을 시사한다.

4. 초현실주의는 합리성과 이성이라는 계몽주의가 불신에 직면했던 순간을 떠올리게 한다는 점에서 이시 우드의 작업을 이해하기 위한 미술사의 계보로 여겨져 왔다. 그러나 우드의 작업은 근본적으로 물리적 현실에 기반하고 있다는 점에서 심리적 현실이나 무의식의 세계를 현실에서 입증하려는 초현실주의와 차이를 지니며, 본문에서는 이를 1장과 2장 각각에 나누어 살핀다. 초현실주의와 이시 우드 작업의 연관성에 대한 설명은 다음을 참고.

Margaret Kross, "Issy Wood: From Life," *CURA.*, no. 31, Summer 2019, 200.

5. 라캉은 『세미나 VII』에서 '대문자 사물(das Ding)'이라는 개념을 도입한다. 초현실주의자들의 사물을 '발견된 대상', '발견된 오브제'로 규정했다면, 대문자 사물은 이를 출현가능하게 하는 조직자의 위치를 점한다. 이는 물질로는 직접 경험이 불가능한 대상, 즉 대상 a이자 실재를 가리키는 용어로 사용된다. 다만, 4번과 5번 각주에 해당하는 문단에서 사용된 '사물'이라는 단어는 물질로서의 사물에 한정되며, 본문은 실재의 구멍을 가리기 위한 대체제로 사물을 사용했던 초현실주의와 달리 우드의 사물은 실재를 엿보게 한다는 입장을 견지한다. 라캉의 사물 관련 논의에 관한 내용은 다음을 참고. 남인숙, 「초현실주의 이념과 라캉 정신분석학의 관련성 연구: 발터 벤야민의 「초현실주의」를 중심으로」, 『도시인문학연구』, 2호(2010): 88-92.



도판 1. 이시 우드, <무제(데코럼 데코럼 데코럼)[Untitled(Decorum decorum decorum)]>, 2022, Oil on linen, 42×30×2cm. © 이시 우드(Issy Wood), 2023. 작가 및 카를로스/이시카와(Carlos/Ishikawa, 런던), 마이클 베르너 갤러리(Michael Werner Gallery, 뉴욕) 제공. 사진: 다미안 그리피스(Damian Griffiths)



도판 2. 이시 우드, <뉴올리언스 루이지애나 늪지 투어 연구(NOLA swamp tour study)>, 2022, Oil on linen, 21×30×2cm. © 이시 우드(Issy Wood), 2023. 작가 및 카를로스/이시카와(Carlos/Ishikawa, 런던), 마이클 베르너 갤러리(Michael Werner Gallery, 뉴욕) 제공. 사진: 다미안 그리피스(Damian Griffiths)

한편, 우드의 욕망은 양가적인 것으로서 공감과 수치를 함께 유발한다. 이는 무엇인가를 소유하기를 열망하지만 소유의 상태를 드러내고 싶지는 않고, 대상화의 문제점을 알면서도 끊임없이 욕망을 투영할 대상을 찾는 이율배반의 감정이다. <무제(데코럼 데코럼 데코럼)[Untitled (Decorum decorum decorum)]>(2022)의 찻잔 모음이 영국의 전형적인 차 문화와 오래된 찻잔을 모으는 개인 취향의 집산인 동시에 오랜 세월 누적된 오리엔탈리즘의 감각을 은연중에 품고 있는 것처럼 말이다¹. 눈에 서식하는 악어의 모습을 확대 포착한 <뉴올리언스 루이지애나 늪지 투어 연구(NOLA swamp tour study)(2022)> 또한 관광 상품으로서 인간의 시선에 의해 소비되어 온 생물들의 유구한 역사를 떠올리게 한다². 이처럼 우드의 회화에는 일방적인 보기에서는 간과되기 쉬운 복잡한 욕망의 메커니즘이 도사리고 있으며, 이는 시야를 초월해 존재하는 불편한 진실, 즉 쾌락원칙을 초과하는 파괴적 충동으로 나아간다는 점에서 주이상스적이다. 쾌락과 고통, 선과 악의 이분법을 초과한 이러한 충동은 실재의 파편으로서 사물을 재정의한다. 그러나 재정의의 숨은 의미는 명확한 정의의 상실이다. 행운으로 둔갑한 비극처럼 극단적인 모순으로 이루어진 사물의 핵심은 무어라 정의될 수 없는 욕망으로 가득 차 있다. 1전시실의 풍경이 <D(벨트 이슈)[D (The belt issue)]>(2022)로 시작해 <ABC(발)[ABC (Feet)]>(2022)로 마무리되듯, 이는 시작과 끝이 봉쇄된 회로에 갇힌 채 물질과 물질 사이를 끊임없이 옮겨 다닐 뿐이다.

사적인 전통: 개인과 역사 사이

욕망의 양가성이 우드의 회화에 혼란을 가하는 주요한 요인이라면, 이를 가중시키는 것은 개인과 역사라는 동떨어진 극단을 매개하는 표현이다. 우드의 회화적 표현은 구체적인 형상에 관심을 둔 회화—중세부터 신고전주의를 잇는—의 연장이면서도, 분명 그와는 개별적으로 전개된다. 당대 현실을 구성하는 물질적 조건을 형상에 근거해 어떻게 재현할 것인지에 관한 고민은 과거부터 이어져 온 것이라는 점에서 보편적이지만, 시대에 따라 얼굴을 바꾸는 특수한 것이기도 하다. 우드는 이 둘 가운데 본인의 자리를 할당한다. 이어 그는 자신의 작업이 정확히 전통에 관한 것은 아니며, 그보다는 ‘사적인 전통’에 가깝다고 이야기한다.⁶ 개인사와 전통을 한데 묶는 칭호의 합당성에 대한 의문은 남지만, 표현상의 오류를 배제한다면 사적 전통이라는 개념은 현실의 존재 방식이 작가의 개인적인 경험으로 각인된 모습과 이를 표현하기 위해 그가

6. 이시 우드 아티스트 토크, 일민미술관, 2023년 9월 8일.

도입하는 각종 고전 양식들의 결합을 효과적으로 설명한다.

따라서, 우드의 작업을 단지 과거를 의도적으로 참조하거나 변용한 결과물로 보는 것은 그가 몰입하고 있는 현실이라는 중대한 측면을 간과할 가능성이 있다. 전술한 내용에 이어 이쯤에서 다시 초현실주의를 불러와 보자. 그의 회화는 물질을 통해 매혹적이고 혼란스러운 방식으로 현실과 환상을 혼합한다는 점에서 종종 초현실주의를 계승한 것으로 여겨지지만 형식상의 유사성을 제외한다면 이는 초현실주의에서 여실히 비껴나 있다. 후자의 이미지가 현실에 엄습하는 무의식의 이미지나 시각적 관습에서 벗어난 순수하게 내면적인 모델을 가리키는 것이라면 전자는 마치 당시의 사진이 그랬듯, 외부 현실로부터 완전히 독립된 무구한 이미지는 존재할 수 없다는 입장을 견지한다.⁷ 우드의 회화는 의미작용에 선행하는 실제 사물·사건의 현전에 기초하기에, 심지어 그것은 초현실주의 사진이 수행했던 현실의 현시보다도 더욱 분명하고 깊숙하게 현실을 파고든다. 그러면서도 작가는 강박적으로 넘쳐나는 도상을 통해 이들을 지탱하고 있는 현실의 비합리성을 고발한다. 물질의 과잉 및 그에 상반되는 정신적 빈곤으로 표상되는 동시대의 현실은 대량생산되어 세계를 떠도는 술한 사물의 모습으로 대변되며, 이것이 회화로 재현되었을 때 두드러지는 공허하고 기이한 감각에는 현실을 감내하는 작가 자신의 소회가 담겨 있다. 이렇게 도출된 화면에서 과거의 형식적 요소가 포착되는 까닭은 그것이 작가가 소화한 당대의 현실감각과 상통하는 지점을 보유하고 있기 때문이다. 결국, 우드의 회화에서 발견되는 전통의 뉘앙스는 가치의 불균형, 즉 물질의 과도한 강조로 인한 혼돈이 현시대에만 한정되는 사태가 아님을 의미하는 것이다.

포화된 정신상태가 동시대적 현실로부터 유래했음을 자각하고 있으면서도, 우드는 그의 회화가 현실로부터의 탈출구가 아닌 징후처럼 떠도는 현실의 흔적들의 기록에 머물기를 바라는 것처럼 보인다. 이러한 무심함은 그가 작금에 팽배한 스펙터클을 깨뜨리기보다 그에 대한 판단을 유보하고자 함으로 인해 발생한다. 이때 현실을 이미지로 기록하는 행위는 작가 본인의 서사를 호출하며, 수집의 연장선 위에서 역사를 개인의 서사로 치환, 소유가 용이하게 만드는 기능을 담당한다.⁸ 현실이라는 거대한 재난은 그리기라는 기록의 과정을 거쳐 도상으로 박제되고, 우드는 이렇게

7. 마틴 제이, 『눈의 폼하』, 전영백 외 옮김(파주: 서광사, 2021), 337-341.

8. 수잔 스투어트, 『갈망에 대하여』, 박경선 옮김(서울: 산처럼, 2016), 312-319.

박제된 현실의 부분들에 내적 규칙을 부여한 후 자신이 원하는 장소에 배치한다.⁹ 이처럼 그리기를 철저히 자기 반영적인 행위로 만드는 우드의 방식은 개인의 서사가 오늘날의 소비사회 안에서 작동하는 방식을 내비친다. 이미지를 수집하는 일이 곧 이를 구성하는 서사를 소유하는 일이라고 보는 관점에서, 수집가로서의 개인이 궁극적으로 발견하게 되는 것은 곧 수집된 서사에 반영된 자신의 초상이기 때문이다. 이처럼 수집을 자아의 연장 혹은 강화의 한 측면으로서 이해한다면 작가의 그리기는 통제 불가능한 현실 가운데 온전히 자신만의 영역을 확보하려는 시도라고 할 수 있다.

적어도 우드에게 전통은 이처럼 의무적으로 계승되어야 하는 시대적 유산이 아니라 동시대를 살아가는 작가 자신의 실천 안에서 의미를 가짐으로써 현재와 과거의 분절을 무력화하는 힘과 연관된다. 방대한 역사는 오늘날의 구체적인 개인을 통과하며 유지되고, 또 갱신된다. 우드가 사용하는 표현적 기법들이 분명히 어떤 시대를 환기하나 시대에 특정되지 않고 통용되기도 하는 것처럼 말이다. 물질에 대한 성찰을 지속적으로 주관해온 정신적 체제가 시대가 지남에 따라 변화하는 것과 같이, 이러한 기법들은 당대의 정신과 물질 간의 긴장 속에 작가의 그리기를 종용한다. <정원(Horto)>(2021)의 고대 유적과 <긴 가방(Long purse)>(2023)의 명품 가방을 중도에 마주치게 만드는 이러한 방법론은 모든 것을 지금-여기로 수렴하게 만드는 압도적인 시간의 흐름 속, 주변화된 시간을 통해 동시대를 문제화할 수 있도록 한다.

회화의 재료, 회화라는 사물

오늘날 회화의 생산 배경에는 고도화된 디지털 제반 시스템이 자리한다. 디지털화는 물질적 기반의 많은 부분을 대체하며, 이 같은 경향을 따라 회화를 구성하는 물질적 조건 또한 급속히 가벼워지는 추세다. 우드의 회화는 이처럼 질료의 휘발이 보편화된 상황에서 물질로 복귀하고자 하는 대립적 성격을 띤다. 그가 상정하는 회화는 사물과 상품의 복합체로서 추상화되어가는 현실을 구체적으로 복구하지만, 이는 물신주의에 대한 동조로 읽힐 위험성을 내포하기도 한다. 이처럼 상반된 기능들의 충돌은 회화의 생산구조 뿐 아니라 그것의 바탕이 되는 현실의 소비문화에 대한 의구심을 증폭시킨다.

9. 이 글에서 내적 규칙이란, 이미지의 수집부터 배치까지 작가의 의도에 따라 회화가 완성되는 모든 과정에 적용되는 규칙을 의미한다.



도판 3. 이시 우드, <COP26>, 2022, Oil on velvet, 141×101×6cm. © 이시 우드(Issy Wood), 2023.
작가 및 카를로스/이시카와(Carlos/Ishikawa, 런던), 마이클 베르너 갤러리(Michael Werner Gallery, 뉴욕) 제공.
사진: 다미안 그리피스(Damian Griffiths)

이번 개인전에 선보인 회화들은 캔버스뿐 아니라 벨벳, 타일, 의류 등 다양한 재료를 바탕으로 활용한다. 물리적 지지체에 대한 실험을 통해 우드는 바탕과 표면으로부터 자유로울 수 없는 회화의 본질을 재확인하는 한편, 유형의 물건으로서 그것이 놓인 공간에서 존재감을 과시하는 회화의 사물성을 고찰한다. 예컨대 벨벳 위에 그려진 <COP26>(2022)은 빛을 안으로 흡수하는 재료의 속성으로 인해 린넨 캔버스를 활용한 회화에 비해 폐쇄적인 아우라를 깊이 간직한다³. 기후위기 문제를 풍자적으로 적시하는 이 작품은 벨벳이라는 고가의, 내구성을 장담할 수 없는 직물의 활용으로 인해 비로소 완성되는 것처럼 보이기도 한다. 지구 위를 떠다니는 가죽 재킷의 이미지가 기후 위기에 대한 안일한 대처를 암시하는 것이라면, 이러한 메시지는 일종의 패스트-패션(fast-fashion) 상품처럼 현현하는 회화, 즉 실질적인 차원에서 이를 담아내는 물리적인 틀의 지속 불가능성과 반대급부로서 첨예하게 연동된다. 이로부터 형식의 완성도나 복잡성보다도 그것을 실존하도록 만드는 회화적 즉물성에 어떠한 가치를 부여할 수 있는지를 고민할 필요가 있다는 결론을 도출할 수 있다.



도판 4. 이시 우드, <선의를 위한 연구(Study for good will)>, 2019, Mixed media (oil on clothing), Dimensions variable. 사진: 서울특별시, (사)서울특별시미술관협의회

물질과 환영의 긴밀한 인과관계로부터 회화성을 추론해 나가는 우드의 실험은 <선의를 위한 연구(Study for good will)>(2019)에서도 지속된다^{토4}. 그러나 이는 회화의 표면이 어디까지 확장될 수 있는지를 살피는 작업이라기보다 전통적인 회화의 정의로부터 벗어나고자 하는 도전으로 읽힌다. <선의를 위한 연구>에 포함된, 반쯤에 실패한 온라인 쇼핑물의 옷들 위에는 우드 자신이 먹는 약을 비롯해 강아지, 시계, 열쇠 등 물건으로 취급되는 갖가지 대상들이 그려져 있다. 이들은 일견 의류에 원래부터 새겨져 있던 장식적 요소로 보이기도 하며, 이에 따라 목격하고 있는 대상이 회화인지 아니면 그저 힙하게 디자인된 옷인지 확답하기 어려운 상황을 조성한다. 작가는 이러한 질문에 대해서는 침묵을 허용하는 반면, 회화가 동시대 예술계, 나아가 사회 전반에서 사물로서 갖는 위상에 대해서는 심도 있는 사유가 필요하다는 입장을 드러낸다. 회화와 패션은 수공예라는 공통의 탄생 기반과 근대 이전 겪었던 정교화의 절차가 무색하게 산업적 생산양식에 따라 질료, 형식적 변화를 거듭하는 중이다. “과거의 화가들이 회화를 자신의 생사와 관련된 의료상의 서비스와 교환했다면 지금의 화가들은 그것을 보톡스와 교환하기를 원한다.”는 우드의 발언은 모든 것이 비즈니스의 일환으로

작동하는 오늘날 본질의 순수성을 논하는 일의 무의미성을 지적한다.¹⁰ 비교 불가능한 속도의 간극이 둘 사이에 놓이지만, 상품이 된 패션과 회화는 각자 그 어느 때보다 빠르게 생산, 소비된다. 그러나 간과하지 말아야 할 둘 사이의 또 다른 공통점은 이들이 하나의 시간성으로 수렴하지 않는다는 것이다. 유행이 한순간 종료되지만 반복적으로 돌아오고, 회화가 그 종언을 딛고 계속해서 스스로를 갱신하는 것처럼 말이다. 전적으로 일시적인 것도, 항구적인 것도 아닌 이 유예된 시간 속에서 회화는 그 자체로 세계의 일부가 된다.

결론



도판 5. 이시 우드, 〈둘 다(Both)〉, 2022, Music video, 2min 46sec. 사진: 서울특별시, (사)서울특별시미술관협의회

우드의 음악 〈둘 다(Both)〉(2022)의 뮤직비디오를 회고하며 글을 마무리하려 한다. 돌출된 베이스와 단조로운 리듬이라는 결정적 특징에서 알 수 있듯, 그의 음악은 멜로디 라인이나 코드보다 사운드의 질감을 전달하는 일에 치중한다. 이때 뮤직비디오는 사운드를 공감각적으로 보충해 자칫 평면적으로 들릴 수 있는 곡의 전개에 입체감을

10. 이시 우드 아티스트 토크, 일민미술관, 2023년 9월 8일.

더하는 역할을 담당하는데, <둘 다>에 삽입된 한 장면은 작가의 음악을 회화의 또 다른 현현으로 보이게 만든다.

해당 장면에는 우드로 추정되는 인물이 주인공인 해리 네프(Hari Nef)의 신체에 물감을 엮기 시작한 후, 회화에서 반복적으로 목격되는 시계, 알약, 음료수 캔 등의 도상들이 그의 신체 위에 자리를 잡아 나가는 모습이 담긴다⁵. 스스로를 회화의 지지체로 내어주는 이러한 순간에 개인은 역사와 동시대, 상품과 예술의 속성이 공존하는 엉망의 영역으로 진입한다. 이 특수한 영토에서 주체와 사회, 정신과 육체 간의 기묘한 해체 상태에 놓인 인간과 회화의 절대 조건을 탐구하는 동시에 절대 조건이란 없음을 보이려고 하는 회화의 상황은 서로 겹쳐진다. 이로 미루어 본다면, <둘 다>에서 신체에 그림을 그리는 행위는 시대의 소용돌이 안에서 자신을 담보로 작업을 이어 나가는 작가 자신을 반영하며, 무수한 불확실성 속 그가 가장 믿을만한 참조 대상으로 자기 자신을 설정하고 있음을 암시하는 것일지도 모르겠다. 다시 서론으로 돌아가, 이 모든 과정은 엉망을 옹호하는 것으로부터 출발한다. 이는 세계의 근본 원리인 양면성을 이해하기 위한 기민한 전략이며, 그로부터 파생되는 기만적인 상황을 가벼운 농담으로 타개하려는 재치 어린 태도다.

“소모적인 규율과 소모적인 무질서”, “번개처럼 빠른 속도와 엄청난 게으름” 사이의 대결은 작가에게만 그러한 것이 아니라 동시대를 생존해야만 하는 모두를 버겁게 만드는, 완수될 수 없는 과제와도 같다.¹¹ 그러나 우리는 이 혼란 속에서도 나름의 시간을 축적하거나 우드가 “회색지대”라고 명명한, 느슨하게 범주화된 영역을 구축할 수도 있을 것이다.¹² 영원과 일시의 양립이 가능해지는 그러한 공간에서 우드의 회화는 매끈한 세계에 균열을 내는 불량한 보기 방식을 제안한다. 가장 정직한 욕망을 소환하고야 마는, 그러한 보기이다.

11. 이시 우드, 같은 책, 171.

12. 같은 책, 178.