

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. 2024년에는 3인의 IMA 크리티क्स 연구자 김윤진, 남수빈, 장예란이 활동한다.

남수빈

남수빈은 학부에서 미술을 전공하고 대학원에서 칸트의 인식론과 미학에 대한 논문으로 석사 학위를 받았다. 칸트 철학을 중심으로 인식론과 미학의 접점을 연구한다.

흘어지는 몸들 사이로

작게 조각난 빛들의 무리가 한 떼의 나비처럼 빈집 곳곳을 떠돈다. 넓은 창 앞에 유리로 덮인 전시대가 설치되고, 그 안에서 과일과 빵, 버섯 등이 서서히 부패해 간다. 이를 배경으로 하나의 목소리가 짧은 서신들을 낭독한다. 차재민 개인전 《빛 이야기》(일민미술관, 2024.8.30.—11.17.)는 이 목소리가 이끄는 단채널 에세이 필름 〈광합성하는 죽음〉(2024)을 중심에 두고, 이에 얽힌 드로잉, 조각을 함께 선보인다. 〈광합성하는 죽음〉은 식료품의 부패 과정을 비추며 시신의 부패 과정을 아홉 단계로 기록하는 일본 불교 회화 ‘구상도(九相圖)’에 관한 리서치 과정을 내레이션으로 들려준다. 작가는 이를 “죽음에 관한 질문”을 담은 “일종의 친구상도”로 소개하며, 작품을 통해 죽음이라는 “대상을 있는 그대로 바라보는 것”, 그리고 대상을 이해하기 위해 “이야기를 만들어 내는 것”을 논한다.¹ 감각을 통한 ‘관찰’, 예술과 종교 등 상징적 활동을 통한 ‘성찰’로 요약될 수 있을 두 행위는 각각 식료품의 이미지와 구상도 이야기로 제시되며, 관객이 보이고 들리는 것을 관찰하고 성찰하며 두 항을 연결하도록 이끈다.

차재민의 이번 영상은 형식과 내용 모두에서 사회와 개인, 기술과 삶, 언어와 실재 사이의 긴장을 다뤄온 그간의 탐구와 연장선에 있다. 작가는

1. 차재민, “Photosynthesizing Dead in Warehouse,” <https://jeamincha.info/works/photosynthesizing-dead-in-warehouse>.

두 이야기를 병치하는 구성의 무빙 이미지를 오랜 기간 제작해 왔다. 이를테면 <사운드 가든(Sound Garden)>(2019)에서는 도시에서 가로수로 살아남기 위한 ‘훈련’을 거쳐 길러지는 묘목의 이야기와 심리 상담사들이 자신의 직업을 묘사한 내레이션을 겹친다. 이러한 중첩으로 상담이 환자를 치유하는 동시에 자본주의 사회의 부품으로 다시금 기능하도록 회복시키는 과정임을 암시했다. <보초 서는 사람>(2018)은 보안 요원과 요양 보호사의 노동을 비추며 돌보는 일과 지키는 일의 유사성을 다룬다. <몽유병자>(2009)에서는 재개발로 밀려난 상인들의 사연을, 동화 『하이드리』의 주인공이 향수병으로 인해 몽유병을 앓는 서사와 나란히 두어 대도시에서 자신의 자리를 찾지 못하는 이들의 삶을 조명했다. <광합성하는 죽음>은 영상과 내레이션이 다루는 것들의 닮음과 다름을 밝혀나간다.

한편, 죽음과 소멸이라는 추상적 실재를 그려내는 신작은 “실재를 결코 정확히 담아내지 못하는 언어의 틈을 최대한의 고요 속에서 감각해 보려는” 퍼포먼스 <네 가지 변주: 낭독, 별자리, 침묵, 그림자>(2023)의 시도와 공명한다.² 언어로 한정하여 가둘 수 없는 세계의 잔여에 관한 질문은 어떤 언어로도 미치지 못할, “독해 불가능”한 대상인 죽음을 향한다.³ 신작에서 작가는 인체가 무기물로 해체되는 양상을 담은 그림에 주목하는 동시에 음식물의 몸체를 허물어뜨리는 곰팡이의 모습을 비춘다. 이 글은 비디오와 오디오를 죽음에 대한 관찰과 성찰이라는 두 행위에 할애하여 병치한 작품의 구조를 따라가며, 전시가 어떻게 양자의 간극을 탐색하는지 살펴본다.

관찰과 성찰

<광합성하는 죽음> 앞에 선 관객의 눈앞에 제시되는 것은 여러 종류의 과일과 채소, 버섯, 빵이 물크러지고 곰팡이에 잠식되는 모습이다. 영국의 미술가이자 영화감독 샘 테일러우드(Sam Taylor-Wood)의 비디오 작품 <정물(Still Life)>(2001)을 연상시키지만, 고전 정물화와 같은 화면을 구성하는 대신 대상을 여러 각도에서 클로즈업해 서로 다른 부패의 양상을 비춘다. 또한, 고정된 위치에서 촬영한 매끄러운 타임랩스가 아니라 미세하게 다른 각도에서 다른 시간에 찍은 쇼트를 이어붙여 편집한 이음매가 두드러지며, 대상을 바라보는 시점들 간의 차이를 부각한다.

2. 차재민, “Four Variations: Recitation, Constellation, Silence, and Shade,” <https://jeamincha.info/works/p>.

3. 영상 <광합성하는 죽음>의 내레이션 중에서.

한 쇼트에서 다른 쇼트로 건너가며 빵의 표면에는 검은 반점이 나타나고, 흠결 없이 온전한 배와 살구는 쪼그라들어 주름으로 뒤덮이며, 오이는 짓무르지만, 두꺼운 껍질로 싸인 수박은 오랫동안 형태를 유지한다¹. 중반에는 모두 함박눈같은 균사에 뒤덮여 개별성을 잃고 한 덩어리가 되다가, 중국에는 흩어진 섬유질 파편과 얼룩으로 남는다. 한때 식물의 일부로서 성장하던 것들이 균사체 아래서 해체되는 동안, 살아 숨쉬는 것들이 이들을 찾아온다. 나무 상자에서 새어나온 부패한 액체는 날파리를 부르고, 유리 안팎에는 하얀 구더기 떼가 들끓는다. 젊거나 나이든 관객이 낮과 밤에 한 사람씩 들어와 전시대 안을 들여다보고는 자리를 뜬다². 전시물을 비추는 카메라는 영상 속 인물들의 시선을 대변하는 듯 보인다.



도판 1. 차재민, <광합성하는 죽음>, 2024, Single channel video, 4K, Color, Sound, 30min, 사진 제공: 일민미술관, 사진 촬영: 스튜디오 오실로스코프



도판 2. 차재민, <광합성하는 죽음>, 2024, Single channel video, 4K, Color, Sound, 30min, 사진 제공: 일민미술관, 사진 촬영: 스튜디오 오실로스코프

한편 내레이션은 가상의 인물인 연구자 시무라 히카루가 차재민에게 보내는 서신, 그리고 구상도를 소장한 사찰에 시무라가 보낸 메일 등으로 이루어진다. 작품은 조사한 자료를 특정한 초점으로 종합한 결과물로서의 다큐멘터리가 아니라, 그러한 종합 이전의 산만한 과정을 보여주는 에세이의 형식을 취한다. 그런 까닭에 30분의 러닝타임에서 이들 서신이 구상도에 관해 알려주는 것은 많지 않다. 미술사의 독특한 돌출점으로서 구상도를 논한 역사적 연구를 상세히 다루거나, 그 기반이 된 불교의 명상법인 부정관을 언급하지는 않는다. 구상도에 왜 여성의 시신만이 그려지는가 하는 질문이 짧게 등장하지만, 전체 흐름에 섞여들지 못한다.⁴ 내레이터는

4. 작품에서는 구상도에 등장하는 여성이 남성에게 깨달음을 주는 존재로서 칭송을 받았다는 정도로만 설명한다. 그러나 본래 구상도에서 여성 사체를 다루게 된 이유는 여성 신체를 향한 남성 수행자의 음욕을 제거하려는 데 있었다. 구상도와 여체의 연관성은 다음을 참고. Fusae Kanda, "Behind the Sensationalism: Images of a Decaying Corpse in Japanese Buddhist Art," *The Art Bulletin*, vol. 98 (2005): 24-29. 이렇게 시작된 구상도의 관습은 여성을 단지 명상의 객체로만 위치짓는다는 점에서 당대 불교 교파의 여성혐오 성향을 표출한다는 평가를 주로 받았다. 반면 미술사학자 게일 친(Gail Chin)은 여성이 진리를 나타낼 수 있는 존재로 평가되어야 여체 역시 종교적 깨달음의 매개체가 될 수 있다고 주장한다. 구상도와 불교 내 여성의 지위에 관한 논의는 다음을 참고.

이런 학술적 지식들의 더께를 좁게 파고드는 대신 리서치 과정에서 머릿속을 스쳐가는 삶과 창작, 실재와 이미지에 관한 단상을 짧은 편지 편편이 느슨하게 이어간다. 가벼운 안부 인사가 섞여드는 서신이라는 매체는 리서치와 구체적인 일상의 거리를 좁힌다.

실재와 이야기 사이

문명 이래, 혹은 그 이전부터 인간은 세계의 불가해한 무한성에 맞서 언어를 비롯한 상징을 동원해 사물의 경계를 한정하고 연결하여 의미의 질서를 수립해 왔다. 그러나 개개인에게 닥쳐오는 죽음이라는 사건은 번번이 이 질서, 혹은 ‘이야기’를 무력한 것으로 만든다. 모든 죽음은 헤아릴 수 없이 개별적이고 특수하며 고유하나, 이야기는 그 본질적인 유한성으로 인해 죽음의 무수한 얼굴을 포괄하는 데 실패한다. 죽음을 경험하는 사람들은 여태껏 우리를 안전하게 둘러싸고 있던 규정성의 울타리가 부서지는 것을 본다. 이들은 언어의 구멍을 어떻게든 기워 눈앞의 죽음을 의미로 감싸고 이해 가능한 영역으로 포섭하려 들지만, 유한한 언어로 가둘 수 없는 실재, 규정 불가능한 무와 공허가 그 틈새로 쏟아지는 것을 막을 수는 없다.

죽음을 둘러싼 무수한 ‘이야기’ 가운데 하나인 구상도는 이 구멍에 어떻게 대처하는가? 여기서서는 한때 영혼을 가지고 살아 움직이던 존재, 고유성을 지니고 말하며 사유하던 존재가 들짐승의 먹이로, 벌레와 군사체의 서식지로 전락한다. 이는 육신의 더러움과 역겨움을 직시함으로써 감각적 욕망을 극복하고 삶의 무상성을 깨닫는 불교의 수행법 ‘부정관(不淨觀)’에 기반을 둔다. 그 중에서도 살아 있는 육체가 아닌 시신을 관찰하는 ‘관시법(觀屍法)’에 대해, 불교 경전에서는 다음과 같이 말한다. “비구는 마치 묘지에 버려진 시체가 해골이 되어 살과 피가 묻은 채 힘줄에 얽혀 서로 이어져 있는 것을 보게 될 것이다. [...] 그는 바로 자신의 몸을 그에 비추어 바라본다. ‘이 몸 또한 그와 같고 그와 같이 될 것이며, 그에서 벗어나지 못하리라’고.”⁵ 육체가 부단히 일어났다 사라지는 물질들의 연쇄 가운데 일부임을 알고, 육체의 삶이 자신의 소유라는 착각에서 벗어나 “나도 없고 내 것도 없고 어느 누구도 없고 누구의 것도 없”음을, 그리하여 제행무상(諸行無常), 즉 모든 것이 생멸변화하며 실체가 없음을 아는 것이다.⁶

Gail Chin, “The Gender of Buddhist Truth: The Female Corpse in a Group of Japanese Paintings,” *Japanese Journal of Religious Studies*, vol. 25, no. 3-4 (1998): 277-317.

5. 초기불전연구원 편집부, 『디가 니까야: 길게 설하신 경』 2권, 각목스님 옮김(울산: 초기불전연구원, 2015), 509.

6. 같은 책, 499~500.

시신을 땅속에 매장하는 관습은 구상도가 그려지던 중세 일본에서는 일반적이지 않은 것이었다. 당시 시신 대부분은 재로 태워지거나 흙 아래 감춰지는 대신 햇볕과 비바람에 그대로 노출되었다.⁷ 살아 있던 자를 삼킨 죽음이 산 자들과 같은 빛 아래 놓여 ‘광합성’을 하는 것이다. 시신을 지상에 방치하는 풍습은 여타 문화권에서도 풍장(風葬), 조장(鳥葬) 등의 형태로 존재했지만 대부분 근대화 과정에서 추방되고 금지되었으며, 오늘날에는 분해 중인 시신의 이미지 역시 금기시되며 삶의 공간으로부터 분리된다.

〈광합성하는 죽음〉은 이런 금지된 이미지를 동원해 관객에게 충격을 선사하는 대신, 먹음직한 음식물, 인간의 살과 피를 이루게 되었을지도 모를 물질이 썩어가는 장면을 통해 역시 물질의 구성체인 육신에 찾아올 분해를 보다 온건하게 암시한다. 상하고 곰팡이가 핀 식료품의 모습은 그리 낯선 것이 아니지만 발견 즉시 폐기되어 생활의 공간에서 추방된다. 작품은 건강과 위생이라는 삶의 규범적 질서에서 내쫓겨 감춰지기 마련인 이 과정을 종국까지 보여주고, 부패물은 쓰레기장의 어둠이 아닌 창문으로 들어온 일광 아래서 ‘광합성’하며, 자신의 몸체에 반사된 ‘가시광선’으로 유리 너머, 카메라 너머의 관객을 응시한다.⁸ 관객이 느낄 역겨움을 뒤로한 채, 이 응시는 새로운 이야기로 합성될 질료를 발산한다. 작가가 한 서신에서 언급한 미국의 정치 이론가 제인 베넷(Jane Bennett)의 생기론적 유물론이 역설하듯, “몸이 물질로 이루어져 있고, 물질은 스스로를 구성해나갈 수 있는 행위 능력을 가지고 있다는 것”, 나아가 “죽음은 존재가 사라진 것이 아니라 단지 다른 형태로 변화”하는 일이라는 것이다.⁹

일련의 과슈 드로잉 〈‘광합성하는 죽음’을 위한 연구 1, 2〉(2024), 〈‘광합성하는 죽음’을 위한 장면 연구 연작〉(2024), 〈교토 여행 연작〉(2024)¹⁰, 〈정물 연구 연작〉(2024)과 브론즈 조각 〈더미 더미〉(2024)¹¹ 역시 영상에 등장한 음식물의 해체 과정을 보여준다. 여기서 차재민은 문드러지는 몸체를 조형으로 재현하는 구상도의 수행법을 자신의 신체로 다시 행한다. 사방으로 뻗어나가 개체들의 윤곽을 흘트리고 이름 없는 덩어리로 뭉쳐놓는 균사체의 움직임은 손으로 더듬어가는 것이다. 그 손이 남긴 흔적은 관객에게 가늠할 수 없는 비정형의 풍경으로 나타난다.

7. Fusae Kanda, “Behind the Sensationalism: Images of a Decaying Corpse in Japanese Buddhist Art,” 25.

8. 작가는 전시의 영문 제목을 한국어 제목 ‘빛 이야기’의 직역이 아닌 ‘Stories of Visible Spectrum(가시광선 이야기)’로 붙였다.

9. 차재민, 「첫 번째 서신교환」, 『1보다 크거나 작거나』(서울: 아우름북스, 2024), 177-178, <http://almost-one.com/>.



도판 3. 차재민, <교토 여행 연작>, 2024, Gouache on paper, 18×26cm, 23×31cm, 27.94×38cm, 31×41cm, 사진 제공: 일민미술관, 사진 촬영: 스튜디오 오실로스코프



도판 4. 차재민, <터미 터미>, 2024, Bronze, dimensions variable, 사진 제공: 일민미술관, 사진 촬영: 스튜디오 오실로스코프

사유 이전의 지각

기존하는 이야기가 우리 시야에 씌워 둔 “필터를 거치지 않고 ‘직접 보는 행위’”¹⁰를 탐구하며, 이야기가 그어둔 사고의 경계를 넘어 실재를 “있는 그대로 바라보는 것”¹¹에 관해 고찰한다는 전시의 과제는 일찍이 우리가 세계와 맺는 직접적인 관계에 다가가려 한 현상학의 문제의식과 맞닿아 있다. 현상학은 이론적 설명이라는 필터를 개입시키지 않고, 지식으로 재구성되기 이전 “있는 그대로의 경험을 직접적으로 기술”하고자 한다.¹² 메를로퐁티(Maurice Merleau-Ponty)와 같은 현상학자에 따르면 세계는 사물을 규정하고 판단하는 의식 속에 내재하는 것이 아니라 그러한 판단 이전에 이미 존재하며, 우리는 의식으로 세계를 구성하는 존재이기 이전에 세계 안에서 몸을 가지고 살아가는 존재다. 우리가 ‘세계로의 존재(être-au-monde)’로서 세계를 바라보고 느끼는 일, 즉 지각이라는 활동은 모든 관념, 모든 ‘이야기’의 기반을 이룬다.¹³

지각이란 몸을 통하는 일이기, 정지된 초월적 관점이 아니라 항상 특정한 시공간적 위치에서 이루어진다. 우리는 지각하는 신체에 의해서 사물들의 체계에 결부되고, 사물은 무수한 시선의 무한한 총합으로서 우리에게 주어진다. 대상의 의미는 사고와 추론에 의해 단일하고 최종적인 것으로서 단번에 나타나지 않으며, 교차하는 시선들 속에서 그 의미를 점진적으로 드러내는 것이다.¹⁴ <광합성하는 죽음>에서 관객은 대상을 부동의 중립적 시점에서 조망하는 대신 가까이서 또 멀리서 들여다보는 카메라의 시선을 따라가며 부패물의 변화하는 면면을 발견해 나간다. 시공간 속으로 스스로를 부단히 확장하는 검고 흰 자실체는 우리가 미처 다 헤아리지 못할 질서와 원리를 가지고 행위하며 우리를 바라본다.¹⁵ 마주치는 그 시선은 우리에게 말을 거는 것

10. 영상 <광합성하는 죽음>의 내레이션 중에서.

11. 차재민, “Photosynthesizing Dead in Warehouse,” <https://jeamincha.info/works/photosynthesizing-dead-in-warehouse>.

12. Maurice Merleau-Ponty, *Phenomenology of Perception*, trans. Colin Smith (London: Routledge, 2005), vii.

13. Ibid. vii-xxiv.

14. 모리스 메를로퐁티, 『지각의 기본성과 그 철학적 제귀결』, 『현상학과 예술』, 오병남 옮김(파주: 서광사, 1983), 61.

15. 메를로퐁티는 지각이란 일방향이 아니라 사물을 ‘보는 나’와 사물에 의해 ‘보여지는 나’가 함께 구성하는 것으로 보고 주체와 객체라는 근대적 이분법을 기각했다. 이에 영향을 받은 라캉(Jacques Lacan)은 바다를 떠다니는 정어리 강통에 반사된 빛이 자신을 비춘 경험을 덧붙이며, 주체가 대상을 바라볼 때 대상 또한 주체를 바라본다는 응시 이론을 제시했다. 라캉은 시각예술의 이미지를 ‘스크린’이라 칭하며, 이것이 실재의 위협적인 응시로부터 우리를 지켜주는 보호막이라 본다. 메를로퐁티와 라캉과 관련한 내용은 다음을 참고. 모리스 메를로퐁티, 『보이는 것과 보이지 않는 것』, 남수인 옮김(서울: 동문선, 2004); 자크 라캉, 『자크 라캉 세미나 11: 정신분석의 네 가지 근본 개념』, 맹정현·이수련 옮김(서울: 새물결, 2008), 101~186; 동시대 미술에서 이와

같다. ‘그 몸 또한 이와 같고 이와 같이 될 것이며, 이에서 벗어나지 못하리라’고.

실재에서 다시 이야기로

반면, 내레이션이 언어를 통해 제시하는 ‘이야기’는 종종 영상이 배태한 의미를 제한한다. 화자를 가상의 인물로 설정한 것은 서신의 내용을 얼마간 가공하기 위함이었지만, 산발적인 정보와 단상들은 하나의 서사로 연결되지 않은 채 흩어지고 만다. 또한 관시법이 상징계의 질서 밖에서 그것을 공격하는 죽음과 부패를 직시하는 행위인 반면, 내레이션은 그런 질서 안에서 안전하고 인간적인 언어를 구사하며, 가장 비천하고 혐오스러운 물질을 계기로 가장 추상적이고 해방적인 앞에 닿으려는 부정관의 지향을 비껴간다. 영상 속 인물들이 유리 전시대를 통해 부패물과 안전한 거리를 유지하듯, 내레이션은 언어의 구멍을 탐색하기보다 언어의 장막 위를 더듬는다.

그럼에도 《빛 이야기》는 매일의 삶이 늘 새로운 이야기를 찾아가는 부단한 과정 중에 있음을 보여준다. 산란하는 빛의 무리로 시작한 영상은 작가의 교토 방문을 조율하는 서신과 함께 공간을 채우는 빛소리로 끝난다. 소리와 습기가 실내로 스며들듯, 죽음은 물질들의 자리바꿈 속에서 삶으로 침투한다. 교토를 찾은 작가와 시무라가 구상도에서 무엇을 보게 될지 관객은 알지 못하며, 작품은 하나의 닫힌 이야기를 제공하지 않는다. 대신 작품은 관람이 끝난 뒤 구상도의 이미지를 찾아보게 될 관객에게 부정관을 연습시켜 주며, 일상에서 다시금 마주할 식료품의 부패에서 발견하게 될 새로운 이야기의 씨앗을 심어 준다. 작품에서 부패물이 전시의 형태로 나타나는 것은 미술관이 이처럼 실재와 언어의 경계를 사유하게 해주는 장소임을 암시하는 듯하다. 관시법의 수행 결과에 대해 불교 경전은 다음과 같이 설한다. “수행의 과보로 수행자는 의지하지 않고 머물며, 세상에서 아무 것도 움켜쥐지 않는다. 나아가 이와 같이 몸에서 몸을 관찰하며 머물게 된다.”¹⁶ 우리가 부패하는 몸을 바라볼 동안 그 몸 또한 우리를 바라볼 것이며, 언젠가 서로의 자리에 놓이게 될 물질의 구성체로서 우리와 함께 언어와 실재의 사이 공간에 머물 것이다.

관련된 논의는 다음을 참조. 헬 포스터, 『실재의 귀환』, 이영욱·조주연·최연희 옮김(부산: 경성대학교출판부, 2003), 220~268. 한편 베넷은 종래 대상으로만 간주되던 사물의 능동적 행위성에 주목하며, 물질이라는 비인간 행위소(actant)에 “인간과 다른 신체들을 혼란스럽게 하고 전환시키는 힘”이 있다고 주장한다. 그는 사물에서 “(인간) 주체가 그것들에 부여하는 맥락으로 온전히 환원될 수 없는, 그것들의 기호로 절대 완전히 고갈되지 않는 생생한 실체”를 발견한다. 다음을 참고. 제인 베넷, 『생동하는 물질』, 문성재 옮김(서울: 현실문화, 2020), 14, 38. 16. 초기불전연구원 편집부, 『디가 니까야: 길게 설하신 경』 2권, 500~501.