IMA CRITICS 2024

IMA 크리틱스 소개

IMA 크리틱스는 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 크리틱스 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.

잔존하는 그림자들: 장다은 개인전 《howling》에 부쳐

마치 동굴 속처럼 빛 없는 웅덩이가 고이기를.
— 앤 카슨(Ann Carson), 『녹스(Nox)』(2009)[1]

망자의 초상 그리기

죽음 너머로 사라진 사람의 초상화를 어떻게 그릴 수 있을까? 이미 오래전에 재가 되었음에도 그를 알았던 이들의 현재 속에 여전히 생생하게 존재하는 이를 어떻게 눈앞에 불러올 수 있을까? 장다은의 첫 번째 개인전 《howling》(레인보우큐브, 2023.9.8.—9.24.)은 이와 같은 질문들을 좇아 이루어진다. 그 과정에서 작가가 취한 길은 망자가 자신에게 남긴 기억, 자신의 몸 안에 각인되어 몸의 일부가 된 망자의 기억을 더듬는 일이다.

그 방법을 찾던 작가는 초상화의 기원, 혹은 그림 자체의 기원으로 돌아간다. 이에 관해 역사가 우리에게 알려주는 가장 오래된 기록은 1세기 로마의 관료 플리니우스(Plinius)의 저서 『박물지』(77)에 등장하는 일화에 담겨 있다.[2] 플리니우스에

1. 앤 카슨, 『녹스』, 윤경희 옮김(서울: 봄날의책, 2022). 이 책은 기다란 한 페이지로 이루어진 아코디언 북으로 면수가 없다.

2. Pliny the Elder, “The Honour Attached to Portraits,” in *The Natural History*, trans. John Bostock and H. T. Riley (London: H.G. Bohn, 1855), vol. 35., ch. 2. (2.), https://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text:1999.02.0137:book=35:chapter=43&highlight=butades.

따르면, 기원전 600년경 그리스 코린트 지방에 부타데스라는 도공이 살았다. 그의 딸 디부타데스는 이웃의 청년을 무척 사랑했으나 청년은 전쟁터로 떠나야 했다. 헤어지기 전 디부타데스는 청년의 얼굴에 등불을 비추어 벽면에 비친 그의 그림자를 따라 선을 그렸다. 아버지 부타데스는 그 흔적에 흙을 덧붙여 형상을 만들어 주었고, 사람의 모습이 담긴 최초의 도기로 알려진 이 형상은 기원전 146년까지 400여 년 동안 보관되었다.

이 이야기에 따르면 최초의 그림은 대상의 현존성에 대한 지표(index)로서 출발했다. 벽에 남은 그림자의 윤곽은 연인의 육신이 세상에 있었음을 증거하며, 그에 덧붙인 부조는 사라진 대상에 대한 기억에 의존하여 만들어진다. 반면 장다은이 이미 떠나간 사람을 그리기 위해 출발점으로 삼는 것은 망자가 생전에 남긴 사진과 같은 지표적 기록물도, 혹은 다른 형식의 기호도 아닌 작가 자신의 신체다. 기호 이전의, 언어화되지 않는 몸의 기억들, 산 자가 자신 안에 품고 살아오면서 그의 현재를 이루는 부분이 된 이 흔적들보다 떠나간 이의 존재를 확실하게 증거하는 것은 없기 때문이다.

작가는 죽음 이후 십여 년의 시간이 흐르는 동안에도 망자의 기억이 흩어지거나 희미해지는 대신 자신의 몸속에 남아서 부패하고 있다고 느낀다.[3] 이때 휘발도, 소멸도 아닌 부패란 어떤 감각인가? 망자의 흔적은 오랫동안 작가의 꿈과 기억 속에서 생생하게 메아리쳤고, 현존보다 큰 잔존을 겪어온 작가는 자신의 몸이 마치 망자의 영혼이 담긴 상자 같다고, 죽은 이가 자신의 몸을 통해 계속 살아가는 것 같다고 여긴다.[4] 그러나 망자에게는 더 이상 새로운 시간이 주어지지 않기에, 죽음 뒤에 이어지는 이런 형태의 '삶'은 흐르지 못하고 과거의 어느 시점에 고인 채 썩어갈 뿐이다. 분해와 망각으로 쉽사리 종결되지 않는 이 기나긴 부패 속에서, 작가의 몸은 과거와 현재가 중첩되고 섞여 드는 장소가 된다. 망자의 초상을 그리기 위해 시작된 전시 《howling》은 이렇게 해서, 하나의 육체 안에서 유동하는 기억이 몸 밖으로 빠져나오려 할 때 발생하는 몸짓들의 집합으로 이루어진다.

몸짓과 그림자

전시장의 문을 열고 들어설 때 우리가 볼 수 있는 첫 번째 몸짓의 자취는 공간의

3. 레인보우큐브, 「장다은 개인전 《howling》」, 2023년 8월 31일, http://www.rainbowcube-space.co.kr/6962-2/.

4. 장다은, 남수빈, 《howling》에 관한 대화, 장다은 작업실, 2024년 3월 25일.

바닥에서 시작해 벽과 천장이 면하는 곳까지 길게 이어지는, 균열처럼 보이는 선이다[〈검은 선〉(2023)]. 이는 작가가 자신의 그림자를 쫓아가며 따라 그리려 애쓴 흔적이다. 떠나가는 이의 존재를 증거하던 디부타데스의 지표는 이곳에서 작가의 신체를 가리키는 기호로 변모한다. 고정된 것으로서 닫히지 않는 신체의 윤곽에서 출발한 작가는 자신의 몸에 내재한 망자의 잔존을 더듬기 시작하며, 그 종적은 공간 안에서 이어질 전시의 전주로서 관객을 안내한다.

도판 1. 장다은, 〈p〉, 2023, 석분점토에 수채, 20×15cm, 사진 제공: 레인보우큐브

도판 2. 장다은, 〈shadow of p〉, 2023, 석분점토에 수채, 18×13cm, 사진 제공: 레인보우큐브

도판 3. ‘shadow of p’ 연작(2023) 전시 전경, 사진 제공: 레인보우큐브

〈검은 선〉 왼편에는 사람 머리 크기만 한 비정형의 채색 부조 두엇이 바닥에 놓여 있고, 이들을 따라 방 안으로 들어가면 부조 여럿이 바닥 면 또는 벽에 부착되어 있다. 흰 석분점토로 빚은 부조 각각에는 수채로 이목구비가 그려졌으나 부조의 불규칙한 곡면으로 인해 일그러진 모습이다. 이들 중 뚜렷한 옆얼굴의 형상을 띤 납작한 조각에는 〈p〉(2023)라는 이름이 붙어 있으며, 일정한 형태를 읽어내기 힘든 나머지 7개 조각은 〈shadow of p〉(2023), 〈shadow of shadow of p〉(2023), 〈shadow of shadow of shadow of p〉(2023)처럼 꼬리에 꼬리를 무는 제목들을 달고 있다[도 1, 2, 3]. 유목이나 뼛조각, 또는 석화를 닮은 '그림자 덩어리'들 간에 형상적 연쇄는 좀처럼 보이지 않지만, 우리는 부타데스의 일화를 통해 이 형상들이 만들어진 과정을 추측해 볼 수 있다. 작가는 우선 자신의 옆얼굴 그림자의 윤곽을 따라 평평한 저부조 〈p〉를 만든 후, 다시 〈p〉의 그림자에서 하나의 윤곽을 얻었다. 작가는 이 윤곽 위에 점토로 형상을 빚어올리지만, 이 형상은 녹아내리거나 부패한 듯 일정하지 못하다. 이렇게 생겨난 〈shadow of p〉를 빛에 비추어 다시 하나의 그림자를 얻어내고, 그 윤곽을 따라 또 다른 형상을 빚기를 반복한다.

도판 4. 장다은, 〈세모20 네모1〉, 2023, 캔버스에 수채, 14.4×14.4cm, 사진 제공: 레인보우큐브

부조에 얹힌 그림들은 어디서 온 것인가? 같은 방의 다른 쪽 벽면에는 보드지에 캔버스 천을 붙여 여러 겹으로 접힌 종이의 형태를 만들고, 각각의 면 위에 얼굴의 부분들을 그린 소형 회화 연작이 있다[〈세모20 네모1〉(2023), 〈네모6〉(2023), 〈네모11〉(2023)][도 4]. 이 얼굴들은 미술사 문헌에 수록된 도판 등 오래된 그림에서 작가가 수집한 것들이다. 수백 년 전에 죽어 사라진, 그러나 누군가의 손으로 기록되어 남은 이들의 얼굴은 작가가 그리고자 한 인물인 'p'를 대변한다. 작가는 이들 그림 속 망자들의 얼굴을 가져와 부조 연작 위에 먹지로 옮겨 그린다. 디부타데스의 그림 이후 미술의 기나긴 역사를 구성해 온 이 얼굴들은 각각의 초상화를 구성하던 종교적, 사회적 기호들을 벗고 한 사람의 현존을 가리키는 지표로서의 성격만을 보존하며, 부패한 살덩어리와도 같은 부조의 표면 위에서 식별하기 힘든 형태로 일그러진다.

몸의 언어, '침묵의 목소리'

〈검은 선〉과 'shadow of p' 연작을 이루는 윤곽에서는 그리는 자와 그려지는 자가 분리되지 않은 채 하나의 몸, 혹은 하나의 '상자' 속에 섞여 있다. 부피를 얻은 그림자들은 이와 같은 몸의 일부를, 나아가 언어 이전, 사고와 판단 이전, 주체와 객체가 나뉘기 이전에 뒤엉킨 채 유동하는 비명제적 상태를 가리켜 보이는 듯하다. 이러한 유동성을 탐구하는 과정에서 작가가 길잡이로 삼은 것은 철학자 모리스 메를로퐁티(Maurice Merleau-Ponty)의 저작이다. 주저 『지각의 현상학』(1945)[5] 이후 여러 저작에 걸쳐 메를로퐁티는 근대 철학을 주도했던 이성 본위의 인식론에 반하여 순수한 의식과 몸, 인식의 주체와 객체 같은 고전적 이분법에 속하지 않는 '몸(corps)'과 '살(chair)'의 현상학을 전개한다.

그가 지적한 종류의 근대적 이분법을 수립한 이들로 흔히 호명되는 이름은 르네 데카르트(René Descartes)와 임마누엘 칸트(Immanuel Kant)다. 『성찰』(1641) 등에서 데카르트는 신체의 감각이란 결코 앎의 참된 토대가 될 수 없는 오류의 근원이라 폄하했다.[6] 반면 우리의 자아가 사유의 주체로서 존재한다는 것만은 의심할 수 없는 사실로서 모든 앎의 근간이자 모든 사유의 제1원리가 된다. 나아가 데카르트는 물질과 정신을 결코 섞일 수 없는 배타적인 실체로서 구분하며, 이에 따라 자아를 물질적 신체와는 근본적으로 구별되는 순수한 정신으로 규정한다. 이 순수한 정신은 세계의

5. 모리스 메를로퐁티, 『지각의 현상학』, 류의근 옮김(파주: 문학과지성사, 2002).
6. 르네 데카르트, 『성찰』, 양진호 옮김(서울: 책세상, 2018).

사물을 대상으로 한 앎의 구조물을 설계하고 축조하는 인식의 주체다.

한편 칸트는『순수이성비판』(1781/1787)에서 데카르트식 합리론을 넘어 감각 지각을 인식의 질료로, 이 질료를 일정한 틀 아래 정렬하는 시간과 공간을 감성의 형식이자 경험의 조건으로 규정했다.[7] 그럼에도 그는 인식의 최종 근거를 데카르트의 코기토(cogito)와 유사한 지성적 자기의식에 둔다. '나는 생각한다'라는 이 자기의식은 우리가 신체의 감각을 통해 마음에 받아들인 모든 잡다한 지각(Perception)을 개념의 규칙에 따라 통일하는 순수 '통각(Apperception)'이라 불리며, 우리는 오직 이 통각이 지성의 선험적 개념을 가지고 구성해 낸 대로의 세계만을 경험할 수 있다. 주관이 이렇게 지성으로 포착하고 규정한 현상은 비로소 인식의 '객관'이라 불린다. 객관들로 이루어진 세계의 틀을 짓는 것은 어떤 감각도 섞여 들지 않은 주관의 순수한 의식이다. 따라서 세계에 관한 우리의 모든 경험은 이미 개념적이고 지성적인 것이다.

그러나 근대의 수학적 자연과학을 정당화하는 데 치중한 이들의 인식론적 프로그램은 주체가 마음 외부의 현상을 객체로서 판단하고 앎을 수립하기 이전, 세계와 부딪히는 몸의 구체적이고 생생한 현존에 대해서는 알려주지 못했다. 이에 메를로퐁티는 시간과 공간이라는 감성의 지평 위에서 이루어지는 몸의 지각에 주목한다. 나아가 회화와 문학에 관한 논고「간접적인 언어와 침묵의 목소리」(1952)에서 그는 근대적 이분법이 포착하지 못한 '살'의 차원, 즉 인간의 몸과 사물이 공유하는 물질적 차원을 예술이 우리에게 현시한다고 주장한다.[8]

이에 따르면 대상에 대한 지각은 우리 몸의 움직임을 통해서만 가능하며, 의식 역시 몸에 의해 구현된다. 또한 우리가 사물을 지각할 때 몸은 사물을 보고 만지는 동시에 사물에 의해 보이고 만져지기에 몸은 순전한 주체도, 순전한 객체도 아니다. 세계는 데카르트식의 순수한 코기토가 아니라 몸의 현전을 통해 인식된다. 세계의 의미는 이성에 의해 최종적으로 결정되는 것이 아니라 몸의 지각에 의해 발생하는 개방적인 것이다. 몸은 주체와 객체 사이의 선(先)객관적 세계를 발견하게 하며, 이 세계는 시간의 두께에 따라 축적된 체험의 현전까지도 포함한다. 여기서는 완전한 과거도, 완전한 현재도 존재하지 않으며, 과거와 현재는 서로 침투하면서 얽혀든다. 예술은 반성과 판단이라는 지성적 행위 이전, 주체와 객체가 분리되기 이전의 이런 불투명한 세계에 가시적이고 직접적인 언어가 아닌 '침묵의 목소리'로 접근하며 몸과 세계의 교차성을 드러낸다.

7. 임마누엘 칸트,『순수이성비판 1』, 백종현 옮김(파주: 아카넷, 2006), 237-372.
8. 모리스 메를로퐁티,『간접적인 언어와 침묵의 목소리』, 김화자 옮김(서울: 책세상, 2020).

도판 5, 6. 〈bark〉(2023)의 전시 공간에서 진행된 〈Park〉(2023) 퍼포먼스 장면 및 종료 후 설치 전경, 사진 제공: 레인보우큐브

그림의 기원과 몸의 기억

전시《howling》이전부터 장다은의 작업은 또 하나의 질문 주위를 맴돌았다. 인간은 왜 그림을 그리는가? 문자 이전, 역사 이전부터 이토록 오랫동안 인간을 이끌어 온 이 충동의 뿌리는 무엇인가? 작가의 답은 몸에 내재한 기억들이 밖으로 나오려 하기 때문이라는 것이다. 그가 전시의 제목을 '하울링'이라 붙인 까닭 역시 여기에 있다. 하울링은 개과 동물에게 새겨진 본능이다. 외부의 특정한 자극에 반응하여, 혹은 인간이 알 수 없는 어떠한 이유로 이들이 긴 울음을 몸 밖으로 끄집어내면 그 소리는 구릉과 언덕을 넘어 먼 곳으로 퍼져나가 메아리친다. 전시의 제목이 지시하는 이런 소리의 울림과 퍼짐은 빛과 그림자의 연쇄로 이루어지는 부조 연작을 상기시킨다. 망자의 잔존을 품고 있는 몸은 그 잔존을 다시 몸 밖으로 끄집어내려 한다. 그러나 이는 객체로써 분리해 낼 수 없는, 이름 이전의 '살'이다. 인식적 주체가 지닌 가시적 언어로는 이를 포착하거나 규정할 수 없으며, 단지 짐승의 울음과 같은 언어 이전의 '목소리'로 에두를 수 있을 뿐이다.

이런 의미에서 작가는 그림이란 표면 위에 고정된 상으로서 "얹어지는 것"이라기보다 미결 상태로 "표면 위에 부유"하는 것이라 본다.[9] 따라서 그림에 관한 그의 물음은 단단한 지지체에 붙잡혀 고정된 윤곽을 부여받기 이전, 유동하는 상과의 접촉으로 향한다. 이 과정에서 그가 찾는 접촉은 촉각을 통해 이루어지는, 다른 어떤 감각보다도 가장 즉각적이고 직접적인 종류의 것이다. 망자의 초상을 그리려는 그의 시도는 이렇게 해서 이름 없는 덩어리를 움켜쥐고 쓸어올리는 손의 움직임을 거쳐 평면 위에 솟아난 부조들을 낳게 된다. 부유하는 상에 대한 이런 모색은 퍼포먼스로 이어진다. 〈Park〉(2023)에서는 두 명의 퍼포머가 지형도를 닮은 그림이 그려진 합판 가운데 잘려나간 사각의 뚜껑 여럿을 열고 육체의 파편을 닮은 조각들을 꺼낸다. 여기서 작가는 자신의 몸속을 부유하다 "밤의 길을 따라" 꿈속으로 찾아드는 망자의 잔존을 떠돌이 개에 비유하며,[10] 촛불에 비추인 조각들의 흔들리는 그림자를 손가락으로 따라간다[도 5, 6].

애도의 몸짓들

사라진 이의 초상을 그리기 위해 고대의 기록 속에서 단서를 찾은《howling》과

9. 주 4 참조.

10. 퍼포먼스 〈Park〉의 대사 중에서.

유사하게, 시인 앤 카슨은 저서 『녹스』에서 기원전 1세기 로마의 시인 카툴루스(Catullus)의 비가를 경유하여 죽은 형제를 위한 비가를, 혹은 묘비명을 쓰려 한다.[11] 장다은과 카툴루스, 카슨의 작업은 떠난 이를 기리기 위해서만이 아니라 애도를 통해 사자와 온전히 작별하기 위해서 행해진 것이기도 하다. 애도는 우리가 마침내 사라진 이의 흔적을 몸 밖으로 꺼낼 수 있게 될 때, 그 흔적에 '침묵의 목소리'를 부여할 수 있게 될 때 이루어질 것이다. 카슨은 "나는 나의 비가를 온갖 빛으로 가득 채우고 싶었다"라는 말로 책을 열지만,[12] 망자를 둘러싼 기억과 기록을 헤집고 되짚은 끝에 책의 마지막이 다가올 때 이 문장은 다음의 말에 자리를 내주게 된다. "마치 동굴 속처럼 빛 없는 웅덩이가 고이기를."[13] "인간의 말에는 중앙 스위치가 없"으며,[14] 사물의 경계를 비추어 객체로서 규정하는 로고스의 빛은 죽음과 부재라는 공동(空洞) 앞에서 결코 대상의 의미를 남김없이 밝혀내지 못하는 까닭이다. 우리는 단지 빛 없는 밤(nox)만을, 밤 속에 잔존하는 무정형의 그림자들만을 언어 이전의 침묵 속에서 몸으로 겪어낼 수 있을 뿐이다.

11. 앤 카슨, 같은 책.
12. 같은 책.
13. 같은 책.
14. 같은 책.