

그림 안으로 들어가는 법

- 지니 서의 회화와 비평의 동반

강수미

역사에 '가정이란 없다'는 말은, 서양미술사에도 당연히 해당된다. 그렇다하더라도 가령 마네(Eduard Manet)가 없었고, 세잔이나 베이컨(Francis Bacon)이 없었다면, 추상표현주의 그리고 미니멀리즘이 없었다면 어땠을지 가정해 보자. 현대미술의 금문교라 할 모더니즘 회화로 의 패러다임 이동은 없었을 것이라는 거창한 논변 이전에, 우선 먼저 떠오르는 가정은 이렇다. 마네가 없었다면, 졸라(Emil Zola)의 「에두아르 마네」나 말라르메(Stephan Mallarmé)의 「인상주의와 에두아르 마네」도 없었을 것이다. 세잔이 없었다면, 메를로 폰티의 「세잔의 회의」는 존재치 않았을 것이고, 베이컨의 회화가 있어 들뢰즈의 『감각의 논리』가 가능했다. 추상표현주의는 그린버그의 모더니즘 회화 이론을 추동시킨 동시에 그에 의해 확정되었으며, 미니멀리즘은 크라우스(Rosalind Krauss)로 하여금 현대 조각이 점차 작품과 수용자 사이 현상학적 만남의 '시간'을 향해 이행해온 역사라는 논리를 설파할 수 있도록 했다.

다소 긴 가정 속에서 언급한 예들은, 우리에게 현대미술의 특이성과 난점을 함께 생각해 보게 한다. 단적으로 말해서, 우리가 이제 아무런 유보 없이 현대미술의 고전으로 인정하는 거장들의 시각예술은 그만큼 뛰어나게 '언어'와 '논리'와 '감각'을 다룰 줄 알았던 예술적 . 지적 동반자의 글과 병존했다. 비평 언어를 동반하는 현대 미술의 이러한 이행을 작품의 탈아우라화와 시각 경험의 위축으로 받아들인다면, 이는 현대미술의 난점일 것이다. 그러나 다른 한편, 이렇게 시각예술작품과 비평이 서로가 서로에게 생산적 촉매제로 작용함으로써 감상자인 우리의 경험과 사고가 넓고 깊고 조밀해졌다. 이는 현대미술의 탁월한 강점이다. 힘이 되는 길이 감상자를 향해서만 나 있는 것은 아니다. 가령 이러한 조건에서 미술가는 비평의 언어로 결코 포착할 수 없는 차원의 작품으로 끝없이 탈주할 수 있다. 물론 비평가는 더욱 감각을 버려 이 탈주를 언어로 포착해 내고자 하는 길이 있고.

공간 속 작가 . 작품 . 감상자의 공존

《Space in Space》라는 지니 서의 2006 년 영은미술관 개인전 타이틀은 세 주체의 각기 상이한 입장을 끌어들이는 것으로 보인다. 작가, 작품, 감상자가 그 세 입장의 주체이다. 말하자면 이 전시에서 '공간 속의 공간'은 작가가 미술관이라는 기존 공간에 그림으로 새로운 공간을 만들었다는 의미이다. 그러나 작품의 측면에서 보면, 벽, 천장, 바닥, 내부로 빛과 바깥의 풍경을 끌어들이는 수직으로 긴 창, 그리고 지하로 내려가는 어두운 계단을 가진 현실의 물리적

공간(미술관) 속에, 색과 선과 면으로 이루어진 회화라는 가상공간(작품 자체)이 삽입된 것으로 볼 수 있다. 그리고 감상자는 작가 주체가 만들고, 작품 주체가 삽입된 이 이중의 공간 속에 들어와 자신이 공간의 일부가 되는 동시에 새로운 공간 체험을 한다. 이때의 체험은 관조적일 수도 있고, 물리적 지각일 수도 있으며, 작품으로의 몰입일 수도, 작품과 거리를 둬 일 수도 있다. 이렇듯 《Space in Space》는 크게 나누어도 세 층위가 되는 공간의 의미와 주체의 경험이 서로 내포·중첩된 회화이다. 이러한 작품을 결국엔 작가의 '공간 설치 회화' 또는 미술관에 그려진 '벽화'라는 식으로 정리해 버린다면, 이는 맥락을 축소시키는 셈이다. 왜냐하면 《Space in Space》라는 회화공간은 작가가 창조한 공간만도 아니고, 미술관 자체의 것이거나 그에 귀속되는 소유공간도 아니며, 감상자가 이미 완결된 미적 쾌를 수동적으로 받아들이는 심미적 가상공간만도 아니기 때문이다.

여기서 우선 감상자 주체와 그/그녀의 작품 경험에 대해 말함으로써, 이 글 서두에 붙인 현대미술과 비평의 동반에 관한 긴 사설에 알리바이를 대고 싶다. 지금 우리시대의 미술만큼 '관객'의 위력이 공공연히 인정받고 매력적으로 의미 부여된 미술의 역사가 없다. 이유는 '상호 작용 예술(interactive art)'이나 '장소 특정적 미술'과 같이 작품의 특성에서 유발된 것에서부터, '관객 참여형 스펙터클 전시' 같이 작품 외적 관심에서 촉발된 것에 이르기까지 다양하다. 지니 서의 《Space in Space》는 앞의 의미에서 감상자 주체가 중요한 전시로 보인다. 이 전시의 핵심은 감상자가 공간을 어떻게 경험하는가에 달려있기 때문이다. 그런데 난점은 이러한 경험이 너무나 실제적이어서, 또는 역설적으로 들리겠지만 너무나 추상적이어서 감상자가 작품에 대해 특정한 경험을 하긴 하되, 자신의 경험을 각성하기가 힘들다는 점이다. 이 작가의 회화공간은 현실인 동시에 관념이다. 그림이 그려진 공간이 3 차원을 점유하고 있고, 감상자가 그 공간에 실제로 들어가서 거닐고 시간을 보낼 수 있다는 점에서는 현실이다. 하지만 그렇게 지각하는 공간감과 그 안에서 보내는 시간이 언표 불가능하고 물질적인 흔적을 남기지 않는다는 점에서는 관념이다. (이것은 지니 서가 그림에 유기적 형상을 드로잉하거나 기하학적으로 평면을 분할하기 때문에 소위 '관념적'이라고 말하는 것과는 아무런 상관도 없는, 전혀 다른 차원의 얘기다.)

지니 서는 영은미술관 1 층 전시장에 긴 창을 기준으로 ㄷ 자 통로 형태의 구조물을 만들고, 그 외벽에는 붉은 색조의 색면 추상화를, 그 내벽에는 짙은 군청색 바탕에 수직선을 일률적으로 반복해 그렸다. 이 구조물은 한 사람이 겨우 드나들 수 있는 좁은 출입구로 열려 있어 붉은 외벽을 감상하던 관객은 자연스럽게 혼자서 '공간 속의 공간'인 이 회화작품 안으로 들어서게 된다. 붉은 색에서 푸른색으로 바뀌고, 불규칙적인 색 면에서 규칙적인 단색 선의 도열로 변경되며, 바깥 공간과는 달리 상대적으로 시야가 좁고 길게 이어지는 공간에 들어선 것이다. 여기서 일순간 감상자는 다른 시각 경험과 공간감을 느끼지만, 정작 자신이 이제까지 단일한 화면의 타블로 회화를 감상할 때와는 전혀 다르게, 그림의 '시간'을 경험한다는 것은 깨닫지 못한다. 왜 경험하면서도 알지 못하는가? 이유는 그 '시간'이 작품 내적 시간이 아니라 작품과 자신이 만나는 순간들의 지속, '실제 시간'이기 때문이다. 물론 지니 서는 내벽에 그려진 수직선의

수만큼 작품에 시간을 투여했겠지만, 《Space in Space》회화의 시간은 작가와는 상관없이 작품과 감상자가 서로 물리적으로 만나는 순간들이다.

문제는 지니 서의 이 회화에서 작품과 감상자의 조우 시간, 그로부터의 경험이 작품에 의해 미리 규정돼 있지 않다는 데 있다. 예컨대 현재 일부 상업 화랑들이 선호하는 사진의 재현 능력에 육박하는 초정밀묘사 타블로 회화 —그것이 정물화이든 풍경화이든, 그도 아니면 상황을 그렸든—, 또는 작가가 일상의 소회를 담담하게 고백하는 소박한 크기의 그림에 대해서 감상자는 '지금 현재시간'을 경험하지 않는다. 아니, 보다 정확히 말해서 그런 그림에는 감상자가 개입할 실제적인 시간과 공간이 없다. 그래서 감상자는 작품이 보여주는 만큼의 가시적 내용과 지각 가능한 경험을 누리면 그만이다. 반면 지니 서의 이번 전시와 같이 공간을 점유한 동시에 그 공간 안으로 관객을 끌어들이는 회화는 감상자 개개인에게, 실제 시간의 순간순간 마다에 작품이 열려 있기 때문에, 작품의 내용과 감상자의 경험적 특질이 분명하게 가능되기 어렵다. 극단적인 예로 어떤 관객은 지니 서의 구조물 회화에서 무엇을 봐야 하는지, 결국 똑같은 선들이 반복해서 그려져 있을 뿐인 그 긴 구조물의 깊숙한 내부 공간을 왜 거닐어봐야 하는지 알 수 없을 것이다. 혹은 현대미술에 익숙하고 감상에 능동적인 관객이라 하더라도, 공간 속에 그려진 회화의 통로를 거닐며 자신이 무엇을 보았고, 작품과 조우하는 그 시간을 어떻게 경험했는지 언술화하기는 힘들 것이다. 이 지점이 현대미술과 비평이 함께 동반하는 이유가 되는 지점인데, 여기서 비평은 작가 주체가 공간 속에 시각적으로 형상화 해 놓은 경험의 모티브를 언어화하는 동시에 감상자 주체가 그 모티브를 통해 경험한 내용과 특질을 논하기 때문이다.

회화 공간의 절개, 공간의 내면 작도(斫刀)

자, 그래서 지니 서의 회화에 대한 이 비평은 작품의 어떤 경험 내용과 특질을 말하고자 하는가? 그것은 앞서 썼듯이 이 작가의 그림이 감상자로 하여금 타블로 회화가 그러는 것처럼 한정된 가상공간과 이미지로 결빙된 시간을 제공하지 않는다는 것, 그와는 달리 실제 공간 속에 회화 공간을 창출하고 있으며 관객을 실제적으로 그 공간 안에 끌어들여 실시간으로 작품과 만나도록 한다는 것이다. 이 구조물-회화 공간의 표면에는 색 면과 직선 또는 그물 선이 그려져 있지만, 그것은 어떤 의미를 전달하기 위해 그려진 것이 아니다. 의미는 이 오래된 회화 기법이나 표상에 있는 것이 아니라 '감상자가 회화 안으로 들어와 공간이 된 작품을 경험한다는 것', 그 자체이다. 또 하나의 의미가 있다면, 통상 회화가 시간과 운동이 없는 정적인 장르로 인식된 것과는 달리, 지니 서가 미술관 1 층과 2 층, 그리고 지하 계단에 그린 그림은 시간의 운동 속에서 작용한다는 점이다. 그림에 시간의 흐름과 움직임을 묘사하는 방식이 아니라, 감상자가 실제 시공간적 변화를 의식할 수 있는 회화의 공간을 제공함으로써 말이다.

이 작가가 처음부터 회화 밖의 실제 시공간과 감상자라는 조건을 고려하며 작업했던 것 같지는 않다. 그녀가 밝히고 있듯이 "이전까지의 작업이 회화의 내면을 들여다보았다면, 지금은 공간의 내면을 통해" 자신의 작업을 실행하는 식으로 이행했기 때문이다. '회화의 내면'이나 '공간의

내면'이라는 말이 상당히 추상적으로 들리는데, 그간 작가가 해 왔던 작업을 펼쳐 놓고 보면 좀 더 이해가 쉬울 듯하다.

지니 서가 지금까지 해온 회화 작업을 크게 나누면 종이 위에 기하학적이거나 유기적인 형태가 중첩된 형상을 선(線) 드로잉한 회화(예를 들어 <Spatial Encounter>), 드로잉 선을 그리는 것이 아니라 절개(切開)해서 한 장의 그림 안에 빈 공간을 만들고 그런 그림을 여러 겹으로 중첩시킨 회화(<Blue Borders>), 그리고 리움미술관의 <In transit>과 이 글에서 논하고 있는 영은미술관의 <Space in Space>처럼 실제 공간 속에 건축 구조물로 공간을 새롭게 만들고 거기에 그림을 그린 것으로 분류할 수 있다. 양상이 조금씩 다르기는 하지만, 우리는 이렇게 분류한 지니 서의 회화작업에서 일관된 몇 가지 속성을 발견할 수 있다.

첫째는 그림의 내용이라 할 만한 것이 어떤 사물의 재현이나 형상의 모사가 아니라 모두 '공간을 만드는 것'이라는 점이다. 둘째는 색채의 사용인데, 이 또한 재현이나 모사를 위해서가 아니라 평면 위에서 바탕 공간이나 독립적인 면을 형성하기 위해서라는 점이고, 이 단색조들이 감상자로 하여금 기이한 질감을 느끼게 한다는 점이다. 비유하자면 이 색의 질감은 실크의 그것에 근접한다. 회화로 공간을 만드는 것, 색채가 실크의 질감을 느끼게 하는 것, 이 두 가지 속성은 작가의 개인적인 이력과 밀접한 관련이 있는데, 전자는 지니 서가 미술을 전공하기 전에 생물학을 전공했다는 사실과, 후자는 어린 시절 조부(祖父)가 비단 상인이어서 실크의 세계 속에서 살았던 유년기 시각 경험과 유관하다. 앞서 인용한 작가의 말 속에서 회화의 "내면을 들여다"본다는 구절은, 작가의 생물학 전공 이력과 호응한다. 그녀는 특히 해부를 좋아했다고 하는데, 지니 서의 그림들이 평면 안에서 선으로 중첩된 공간을 만들거나 선을 절개해서 텅 빈 면을 만들어 나간 것은, 말하자면 회화의 공간을 해부해 본 것이 된다. 지니 서는, 화가가 무엇인가를 그리기 전까지는 우리가 균질하고 아무 것도 들어있지 않다고 생각하는 회화의 평면 공간을 해부함으로써, 그 내부로부터 공간을 작도해 나왔던 것이다. 그리고 그 회화공간은 <In transit>이나 <Space in Space>에서 보듯 이제 3 차원 공간, 우리의 몸이 통행하고 시점을 바꿔가며 볼 수 있는 현실 공간으로까지 이행해 나왔다. 지니 서는 이를 "공간의 내면을 들여다" 본 결과라 말하고 있는 것이다.

그런데 그렇게 들여다 본 공간의 내면은 어떠하며, 무엇이 있었던 것일까? 거기에는 회화의 '시간'이 있었다. 좀 더 자세히 말하면, 작가의 그림과 실제 공간과 감상자가 조우하는 시간이 있었다. 그 시간 속에서 혹은 공간의 내면에서, 물리적이고 감촉적인 '경험'과 '운동'이 발생한다. 경험은 여기서 감상자가 겪게 되는 심리적이거나 물리적인 경험 모두를 포괄하는데, 그 또는 그녀는 작품의 전체를 일망타진 식으로 포획-감상하는 것이 아니라 실제 공간 속 그림의 세부들을 이행해 가면서, 시간의 순간순간과 현상학적으로 만나면서 겪게 된다. 가령 감상자는 영은미술관 지하전시장으로 내려가는 계단의 양쪽 벽에 그려진 녹색조의 기하학적 공간 그림을 보면서 점진적으로 공간이 수축하거나 열리는 듯한 현상을 경험한다. 이를 단순한 착시현상이라 말하기는 어려운 것이, 이 벽화에서 공간의 수축과 열림은 관객이 계단을 따라 내려가면서 보지

않으면, 그렇게 느껴지지 않기 때문이다. 만약 관객이 기존에 회화를 감상하듯이 한 곳에 조용히 서서 이 회화공간을 관조할 경우, 작품은 활성화되지 않을 것이며, 시간은 멈추고 경험과 운동은 발생하지 않을 것이다.

지니 서 회화의 난점 혹은 아이러니는 이런 만약의 상황, 즉 관객이 피동적으로 작품을 보기만 할 경우에 있다. 그 경우 지니 서의 작업은 여타의 타블로 회화와 다를 바 없는 미적 경험을 줄 것이다. 또 앞의 어느 대목에선가 썼듯이 감상자가 능동적이어서 작품의 공간 안에서 여러 질량의 경험을 했을지라도, 그것을 명확하게 감지하기 어려울 수 있다는 데도 어려움이 있다. 사실 지니 서의 작업세계에 집중해야 할 이 글 서두에 세잔, 베이컨, 미니멀리즘 등을 언급하고, 그 미술에 대한 글들을 병존시켰던 것도 이러한 배경 맥락에서 이다. 우리는 세잔의 그림을 “세계가 어떻게 우리와 접촉하는지를 볼 수 있도록 만들고자” 했던 과정의 산물이라 쓴 메를로 폰티의 글로부터, 한 장의 그림이 사물로 죽어있는 것이 아니라는 것을 배운다. 또 베이컨의 그림 속 인물들이, 단순히 형상이 으깨진 것이 아니라 회화에 운동을 도입하고자 한 것이라는 점을 들뢰즈를 통해 생각한다. 크라우스를 통해서는 미니멀리즘이 작품과 감상자가 시간의 ‘실제성(literality)’ 속에서 현상학적으로 만나는 예술임을 이해한다.

여기의 ‘접촉’, ‘운동’, ‘시간의 실제성’은 이 글이 이제까지 논했듯이 지니 서의 ‘공간 속 공간’ 회화에서 중요한 요소이고, 이 요소를 감상자가 개념적으로 알고 있을 경우 감상의 폭과 깊이는 풍부해질 수 있다. 이것이 현대미술이 비평과 함께 가는 이유이고, 작가 . 작품 . 감상자 . 비평이 서로를 끝없이 배반하며 함께 달려야 할 동기이다.