

사랑-미술; 까다로운 존재들의 무대

1. 여성적인 것과 사랑

미술작품 중에는 소위 ‘여성적 기호(signs)’와 연애하는 듯한 남자의 모습이 담긴 장면들이 있다. 물론 이때 남성의 ‘여성적 기호와 연애’는 페미니즘미술의 한 지류로서 사회가 여성에게 부당하게 부여한 성적 코드에 대한 역발상의 ‘비판’이나 ‘조롱’도 아니고, 동성애 담론에서 말하는 ‘역할’ 같은 것도 아니다. 여기서 ‘연애’는 말 그대로 대상(여성적인 기호들)과 로맨틱한 관계로 이어진 상태, 즉 그 대상과의 특별한 감정/지각/정서적 유대를 의미한다. 따라서 첫 문장을 다시 풀이하자면, 어떤 미술작품들에는 남성이 타인(이성인 여성이든 동성인 남성이든)이 아니라, 경험적 차원 및 사회학적 차원에서 ‘여성적인 것’으로 형성되고 소통되는 기호와 사랑에 빠진 것 같은 장면들이 보인다는 것이다. 그 기호를 긍정하고, 전시하고, 그 기호와 함께 하는 내용의 장면들. 가령 하얗고 가녀린 몸매의 나르시스가 풀밭 위에 엎드린 채 수면에 비친 자신의 아름다움과 희롱하는 워터하우스의 <Echo and Narcissus>(John William Waterhouse, 1903)부터, 어느 부르주아 남성이 백합꽃 화병이 놓인 거실에서 자기 옆에 서있는 부인보다 더 새치름한 표정에 다소 나른한 포즈로 앉아있는 호크니의 <Mr and Mrs Clark and Percy>(David Hockney, 1970-71)까지 말이다.

이 글에서 논하려고 하는 손정은의 미술에서도 여성적 기호와 결부된 —또는 그런 식으로 표현되는— 남자들의 이미지가 이어진다. 연분홍으로 물들인 커다란 천을 머리부터 발끝까지 신부의 면사포처럼 뒤집어쓰고 있는 남자, 온갖 도발적인 형형색색의 꽃들에 파묻혀 잠든 남자, 봉숭아꽃물을 들이듯 손가락에 작은 장미꽃송이를 칭칭 매달고 얼굴을 가린 남자가 바로 그들이다. 애초 특별한 외모의 소유자가 아닌 그 다소간 어리고 다소간 소박한 남자들은, 말하자면 여성적 기호인 분홍색, 베일, 꽃, 꽃밭에서의 잠듦, 단장하기 등과 결합하거나 혹은 그 기호들과 묘한 관계로 엮여서 완전히 다른 존재로 보인다. 그리고 전체 전시의 문맥 속에서는 작가가 쓴 “너는 젊고 아름답다.”는 문구를 통해 찬사의 대상이 된다. 나아가 “나는 너를 사랑한다.”는 깊은 고백의 대상이 된다.

그런데 우리는 문득 궁금해지지 않는가? 앞서 예를 든 워터하우스의 나르시스나 호크니의 미스터 클락, 또 손정은의 분홍빛 남자들은 누구인가? 아니 질문을 바꿔,

도대체 그런 작품을 창작한 미술가들은 그 같이 여성적인 기호와 연애하는/결부된 남자들을 통해서 무엇을 보여주고자/말하고자 하는가? 단언은 위험하지만, 그 답은 어찌면 성별에 앞서, 성별의 차이 이전에 ‘사랑의 장면’에서 만들어지고 외적으로 드러나는 어떤 감각의 상태, 감정의 결, 몸짓, 뉘앙스 같은 것을 시각예술작품으로 구체화하는 데 있지 않을까? 총체적으로 말해서 ‘사랑.’ 그러니까 말의 관례상 여전히 우리가 여성적인 것 vs. 남성적인 것을 나눠서 논하고 있지만, 여성적 기호를 적극적으로든 은연중에든 자신과 결합/표현하고 있는 작품 속의 남자들은 ‘사랑’ 자체의 화신이다. “어떤 대상에 대해” 부드럽고 강렬하며, 달콤하면서 고통스럽고, 극히 섬세하면서도 과시적이고, 드러내면서 감추는 기묘한 역동이 필연적으로 자기와 함께 타자를 향해 행해지는 사랑. 여성적 기호로 묶인 작품 속의 남자들은 바로 그 사랑의 다른 모습이다. 그리스 신화 속에서 에로스의 신인 큐피드가 미소년으로 묘사되듯이, 그 신이 우리가 통상 여성적이라 일컫는 자신의 속성(붉은 뺨, 곱슬머리, 변덕, 비밀스러움 등)을 스스로 사랑하듯이, 또한 무엇보다도 그의 몸과 심리, 그리고 행동거지가 사랑의 사건 및 행로를 무한히 뒤쫓듯이 말이다.

물론 우리는 일상에서 여성적인 코드로 덧씌워진 남자들을 의류나 화장품 광고용 이미지를 통해 쉽게 대면한다. 또는 이전에 어두컴컴한 극장에서 전위적인 연극의 한 페르소나로 마주치거나 포르노영화에서 다분히 식상한 도촬 성애의 한 표현으로 봤던 그 면모를, 이제는 아이돌가수의 외모에서 뉴스 앵커의 시사 논평에 이르기까지 도처에서 발견한다고 말할 수 있다. 따라서 누군가는 좀 전에 다른 미술작품의 양상이 패션 영역뿐만 대중오락산업의 그것과 별반 다르지 않다고, 심지어 그런 산업 분야가 일단 목표로 하는 ‘센세이션’ 혹은 ‘의외의 것’에 대한 선호에 다름 아니라고 말할지 모른다. 그런 남자의 이미지가 어떻게 곧 ‘사랑’ 자체이겠냐고 비판하면서. 이런 식의 비판에는 합당한 점이 있다. 분명 미술작품은 그 작품이 속한 시대와 영향관계에 있다는 점에서 말이다. 하지만 우리는 다음과 같은 점 또한 부정할 수 없다. 통속적으로든 관념적으로든 우리는 ‘사랑’을 ‘여성적인 것’으로 정의하고, 그런 속성들로 상상하고 느끼며 경험한다는 점이 그것이다. 그리고 그 같은 맥락에서 남성에게 그러한 사랑의 기호를 결부시키는 일이 미술작품의 경우에는 더 미묘한 효과를 불러올 수 있다. 여성이 사랑의 여성적인 속성을 표현하는 것은 너무 자연스럽거나 충분히 식상해졌다는 이유에서.

그럼 이 지점에서 새롭게 질문하자. 손정은의 작품들에서 남성의 이미지에 여성적인 기호가 전유 . 융합되는 현상은 당대 상업과 대중문화 영역의 비슷한 현상과 관계가 있는가? 아니면 위와 같은 맥락에서 ‘사랑’을 주제화한 미술인가? 우리는 이미 이 글의 서두에서부터 ‘연애’ 또는 ‘사랑’이라는 말을 통해 그에 대한 입장을 제시했다. 그러니까 이 작가의 미술은 동시대 생산과 문화 상황의 예술적 표현일 수도 있고, 현대미술사의 핵심 이슈 중 하나에 대한 오늘의 실천일 수도 있지만, 그럼에도 불구하고 우리는 여기서 그 미술을 ‘사랑의 담론과 표현’으로 보자는 것이다. 관점의 근거는 손정은이 최근까지 행한 전시에 있다.

2. 과학 언어의 사랑론, 그 이후

2006 년 삼성미술관 리움에 주최한 《아트 스펙트럼》전에 참여한 손정은은 <사랑>이라는 주제 아래 개별 전시를 꾸렸다. 전형적인 전시장(‘white cube’) 혹은 실험실(Lab)의 분위기를 풍기는 사각형의 하얀 방을 채운 것은, 숨 막힐 정도로 냉정하게 정련되고 얼어붙을 정도로 투명하게 빛어진 말과 사물들뿐이었다. 중앙 벽에는 은빛의 금속으로 깎은 ‘Sarang’이라는 활자가 높이 붙어 있다. 방의 세 면을 빙 둘러가며 규칙적으로 놓인 진열장에는 용도를 알 수 없고 형태가 독특한 투명 플라스크들이 하나씩 들어있으며, 진열장 유리 겉면에는 ‘암시’, ‘환상’ 같은 단어가 그 사전적인 정의 및 “효능”과 “사용법”을 설명하는 문구와 함께 전사돼 있다. 그리고 방의 중앙 공간을 넓게 차지하며 놓인 사각형 테이블/무대/제단 위에는 예의 플라스크들이 복잡한 질서를 이루며 놓여 있고, 그 테이블/무대/제단 옆면에는 소설인지 논문인지 모를 기나 긴 텍스트가 또한 전사돼 있다. 당시 이렇게 투명하고 빛나지만 오로지 무채색일 뿐인 말과 사물들로 채워진 방은 상당히 낮은 조도의 조명 아래서 침묵하고 있었다. 때문에 이 설치작품이 <사랑>이라는 주제를 다뤘다는 점은 아이러니하다. 왜냐하면 그 방과 설치물은 우리가 통상적으로 ‘사랑’에 기대거나, 기대하거나, 기뻐하면서 알고 느끼는 상태와는 판이하기 때문이다. 구체적으로 말해서, 차가운 과학의 형식으로 해석된 손정은의 <사랑>은, 도무지 우리가 거기서 사랑의 어떤 익숙하고 감각적인 기호도 발견할 수 없는 그런 미술처럼 감상자에게 지각되었기 때문이다. 마치 사랑이란 ‘호르몬 작용의 장난일 뿐’이라고 냉소적으로 말하는 통속 드라마에 동의하듯이, 손정은의 <사랑>은 화학실험도구와 사용설명서(상상컨대 그 실험도구를 통해 발명한 각종 사랑의 묘약들에 관한)로만 사랑을 형상화했다. 거기에는 남성도 여성도 없고, 이제까지의 문화사를 통해 끈질기게 유지돼온 그 혼한 사랑의 상징

하나 없다. 작품의 질료는 모두 인공적이고, 작품 표면은 제작과정에서 전혀 사람의 손길이 닿지 않은 것처럼 완결됐으며, 텍스트는 일말의 사적 감정조차 개념으로 표백된 듯 서술됐다. 이런 정황들로부터 우리는 이즈음 작가가 ‘사랑’을 과학 언어를 통해/빌려 말하고자 했다는 점을 어렵지 않게 유추할 수 있는데, 문제는 어떤 의도가 작용했냐는 것이고, 그렇게 해서 우리는 그 작품에서 어떤 사랑을 보는가이다.

서두에서부터 우리는 몇몇 사랑의 담론과 사랑의 이미지를 들먹였다. 거기에는 반드시 남성과 여성이 전제됐으며, 풍부한 수사들, 미묘한 어휘, 감각적으로 다채로운 시각이미지가 그 두 성과 사랑을 묘사하고 해석하고 정의했다. 이와 같은 내용과 방식이 사실 우리가 ‘사랑’에 대해 자연스럽게 받아들이고 익숙해하는 것들이다. 하지만 손정은은 그 자연스러움과 익숙함을 뒤집는 형식으로 <사랑>을 제시함으로써, 보통 사람들이 환상적으로 혹은 낭만적으로 여기는 사랑과는 아주 이질적인 사랑의 세계를 경험하도록 이끌었다. 이를테면 사랑의 낭만성이 ‘차가운 질감’일 수도 있음을, 사랑의 관계가 화학적으로 제조된 약품의 ‘사용법’을 따라 촉진될 수도 있음을, 나아가 다소 잔인한 얘기이지만 사랑이 정작 ‘성차(性差)가 주어진 인간’ 없이도 가능성을 간접적으로 상상케 하는 것이다. 이런 식의 사랑론과 사랑의 미술은 현대미술의 경향 속에서 세련된 형식미와 개념적인 접근법으로 긍정적인 반응을 끌어낼 수 있다. 하지만 <사랑>은 동시에 과도하게 억압된 감정의 표현과 작품에 동원된 질료의 단순함 및 인위성으로 인해 감상자가 공감할 정서적 . 심리적 구멍이 많지 않은 설치작품이었다. 거기서 ‘사랑’은 무한한 추구의 대상처럼 보이지 않는다. 정의할 수 없으나 인간에게 필수적인 무엇으로도 느껴지지 않는다. 무엇보다 작품을 보는 이들에게 <사랑>은 ‘사랑’을 둘러싸고 각자가 경험하고 행하고 느껴왔던 미세한 감각과 정서, 그리고 그에 대한 감정이입과 해석의 여지가 적은 것처럼 보였다.

그러나 흥미롭게도 2007 년경부터 손정은은 우리가 이 글의 서두에서 말한바와 같은, 즉 사랑이라는 감각의 상태, 감정의 결, 몸짓, 뉘앙스 같은 것을 시각예술작품으로 구체화하는 데 형식적 . 질료적 . 개념적 . 표현적 등등의 제한을 두지 않고 작업하기 시작한다. 명시적으로 그 변화는 2007 년 Space C 코리아나 미술관이 기획한 《Shall we smell?》 전시에 참여해서 내놓은 설치작품으로 나타난다. 그리고 이 작품은 비슷한 내용과 형식을 유지하되 장소와 상황의 가변성에 따라 유연하게 재구성/재형성되는 식으로, 2008 년 《부산비엔날레 현대미술전》 참가작과, 같은 해 서울의 쿤스트 독 갤러리에서 가진 개인전 《Pornographic Love - 사라진 비밀》까지 연결된다. 하지만

사실 이 세 전시의 주제를 관통하고, 여기서 구사한 표현의 방법론과 작업의 세부 요소들이 하나의 완결된 무대를 이룬 것은 2011년 성곡미술관 개인전이다. 《명명할 수 없는 풍경》이라는 제목의 그 개인전에서 작가는 그때까지 자신이 절제와 과도함 사이에서, 억제와 표현 사이에서, 그리고 특히 작품의 침묵과 해석의 다양성 사이에서 어느 한 쪽을 취했던 방식을 벗어나 양자가 하나의 종합 무대로 형상화되는 차원을 만들어냈다. 그것을 우리는 ‘사랑의 비결정적이고 불투명한 장면들이 상연되는 총체무대’라고 불러도 좋을 것이다. 때문에 우리는 이 글에서 앞선 세 전시를 논하지 않고 곧바로 2011년 개인전에 집중하기로 하자. 다만 2007년부터 손정은의 미술에서 ‘사랑’은 어쨌든 인간의 형상을 띠며, 그녀의 사랑론은 냉정한 과학의 말과 사물보다는 인문과 예술의 그것으로 풀려나온다는 점을 미리 말해두고 싶다.

3. 성(性)의 명명, 사랑과 갈등의 성-풍경

보는 이의 입장에서 손정은의 《명명할 수 없는 풍경》전을 단적으로 요약하려면 다음과 같이 말할 수 있다. 눈길을 잡아채는 에로틱 이미지가 전경을 이루고, 흥미로운 텍스트가 이미지 사이사이 삽입돼 있으며, 매우 다채롭고 다양한 질료의 사물이 전시장 곳곳의 양태를 독특하게 갱신하는 전시. 그럼에도 불구하고 전시의 제목은 ‘이름 붙일 수 없는’ 어떤 풍경을 가리키고 있다. 아닌 게 아니라, 관객이 성곡미술관 세 개 층의 넓은 공간에 전시된 다수의 사진, 조각, 설치물을 꼼꼼히 감상한다 하더라도, 작품과 전시, 나아가 그에 대한 각자의 미적 경험을 명명할 적합한 단어를 추출해내기란 쉽지 않아 보인다. 심지어 우리는 작가가 명명할 수 없다고 한 풍경이 전시 전체를 가리키는지, 작품들에 담긴 시각적 상황을 은유하는 것인지조차 모른 채, 분홍색 살과 피의 분위기로 축축이 젖어있고, ‘갓 태어나 말라버린 사물’과 ‘미처 말이 되지 못한 인간의 몸’이 백화(白化)된 빛 속에 잠겨있는 그 숲을 말더듬으며 헤맬 것이다. 예컨대 수십 개의 유리병에 담긴 동식물 사체들, 입 또는 항문을 연상시키는 구멍만으로 이뤄진 기괴한 형태의 작은 조각들. 정체를 알 수 없는 반(半)액체가 유리병 안에서 체액처럼 찌뚱하게 흘러내리고, 이유도 없이 선풍기가 곳곳에서 돌아가며, 말하는 입이 아니라 무엇인가를 물어뜯어 물고 있는 것 같은 입을 가진 회색 여인 두상이 거친 공사장 구조물 위에 늘어서 있는 장면들. 이런 사물들의 공간을 우리는 유효한 말을 찾아내지 못한 채 그저 떠도는 것이다. 그 점에서 손정은의 전시는 문자 그대로 관객 앞에 불투명하게 펼쳐진 비인간적 ‘풍경’이다. 풍경이란 우리 인간의 해석을 기다리고 있는 무엇이 아니라, 그 자체로 자족적인 존재라는 바로 그 의미에서.

하지만 다른 의미에서 손정은의 전시는 ‘명명할 수 없는 풍경(unnamable-scape)’이기만 한 것이 아니라, ‘명명행위에 열려있는 풍경(namable scenery)’이기도 하다. 그것은 전시가 ‘명명할 수 없는 것의 명명’이라는 모순의 이중구조를 이루고 있기 때문인데, 작가 자신부터 전시를 명명할 수 없다고 규정한 동시에 “심리극”이라고 제시함으로써 그 명명행위를 개시했다. 더 흥미로운 점은 그 심리극으로서 전시가 ‘제 1 장 무대: 사라진 비밀’, ‘제 2 장 현장: 부활절 소년들’, ‘제 3 장 코러스: 멜랑콜리아의 봄 정거장’이라는 서사적이고, 심지어 어딘가 센터멘털한 뉘앙스까지 풍기는 표제를 갖고 있다는 사실이다. 때문에 전시는 이미 명명된 무대이며, 각 표제를 키워드 삼아 관객/감상자/독자와 만나는 텍스트가 된다. 정황상 사이코드라마의 주인공과 의사, 다른 참여자가 그러는 것과 비슷하게, 《명명할 수 없는 풍경》에서 작품과 작가, 감상자는 전시장 3 층의 무대부터 거꾸로 거슬러 내려가, 2 층 현장과 1 층의 코러스에 이르는 동안 심리적으로 서로 얽히고, 갈등하면서 수많은 이름들, 의미들을 파생 . 분기시킨다. 그 이름과 의미는 작품에 이미 잠재된 것일 수도 있고, 관객에 의해 전혀 생경하게 떠오르는 것일 수도 있다. 하지만 그 같은 명명행위와 해석과정을 지배하는 요소가 전적으로 부재한 것은 아니다. 오히려 가시적으로 드러나 있으며 동시에 그래서 전시를 더욱 알 수 없는 지점으로 몰아붙이는 비의적(esoteric) 주제가 있는데, 그것은 ‘사랑’이고 ‘성(性)’이다. 남과 여라는 성, 그리고 두 성의 사랑과 갈등은 인문학의 고전인 비극에서부터, ‘막장’이라는 불명예가 오히려 흥행의 성공요인인 오늘의 TV 드라마에 이르기까지, 이미 익을 대로 익은 주제다. 예컨대 아테네의 왕비 페드르는 의붓아들 이폴리트를 연모하고, 그 이폴리트는 반역자의 딸 아라시를 사랑하면서 그들 사이에는 정염과 분노, 부끄러움과 배덕, 죄의 고백과 강요된 침묵이 난무한다. 로미오와 줄리엣은 가문의 벽을 넘어 사랑한 대가로 사람들의 불화를 증폭시키고 끝내 자신들의 젊은 목숨마저 운명에 내줘야했다. 이런 예뿐만 아니라, 남녀 간의 사랑과 갈등은 성욕의 선정적 자극만을 목표로 제작된 포르노물에서조차 필수적이다. 여기서 우리가 보는 것은 문화의 수준이나 형태와는 상관없이 광범위하고 침예하게, 가시적이면서도 비가시적으로 삶의 모든 국면들을 유발하고, 조정하며, 결정짓는 성의 힘이다. 그러나 도대체 그 강력한 힘으로서 성은 어떻게 형성되는 것일까? 물론 생물학적으로 남과 여라는 성은 타고나는 것이고, 신체적으로 주어지는 것이다. 하지만 사회 속에서, 우리의 의식 속에서, 문화적 형식 속에서, 그리고 무엇보다 인간들의 상호 관계 속에서 성은 생물학적 소여(所興)가 아니다. 이를테면 페미니스트들이 여성은 태어나는 것이 아니라 만들어진다고 말할 때,

그 이론이 문제시하는 것이 바로 후천적으로 형성되는 성이 아닌가? 그렇지만 손정은의 《명명할 수 없는 풍경》을 그간 페미니즘이 사회적으로 억압받았다고 공언한 ‘여성’이나, 생물학 또는 심리학의 ‘남성’과 ‘여성’에 결부시켜 읽어서는 충분치 않다. 전시는 그 지점들을 지시하거나 표상하지 않는다. 포르노그래피의 성욕과 몸뚱이 또한 모방하거나 논평하지 않는다. 일견 이 세 영역 모두에 걸쳐있는 것처럼 보이는 이 작가의 설치작품과 전시가 정작 문제시하는 것은, ‘남성’과 ‘여성’이라는 사회적 이름이 어떤 존재에 부과되고, 그 이름 안에서 서로가 서로를 ‘사랑’하고 ‘갈등’하게 되는 일련의 비결정적이고 불투명한 과정 자체다. 즉 성의 힘이 삶의 큰 틀에서 세부에까지 미치고, 작용하고, 존재와 사건에 돌이킬 수 없는 흔적을 남기는 순간들이야말로 손정은의 ‘명명할 수 없는 풍경’이다.

바르트(Roland Barthes)는 앞서 예를 든 라신(Jean Baptiste Racine)의 『페드르 *Phèdre*』를 분석하면서, “남녀 성이 갈등을 만드는 것이 아니라, 갈등이 남녀 성을 규정하는 것”이라 썼다. 요컨대 비극 속의 남녀는 성차에 따라 사랑에 빠지고 갈등하는 것이 아니라, 사랑하고 갈등하는 상황, 즉 “힘의 관계에서의 그들의 상황”에 따라 남성(남성다움)과 여성(여성다움)으로 규정된다는 것이다. 바로 그 같은 의미에서 손정은의 작품들은 미분화되고 미결정 상태의 성-풍경(sexuality-scape) 속 파편들이자 계기적 상황들이다. 그것들은 관객에 의해 때로는 남성을 향한 여성의 신경증적 사랑으로, 때로는 미소년 성애의 사디즘과 마조히즘으로, 또 때로는 에로스 일반의 폭력과 치유의 기괴함으로 열린다. “내 사랑 너는 내 안에서만 나의 시선 속에서만 살아.”라는 작가의 시에서 ‘나’와 ‘너’는 있되, ‘남’과 ‘여’, 그리고 특히 ‘외부’가 없는 이유가 거기 있다.

4. 사랑, 그 까다로운 존재의 해석

이상과 같은 논의를 우리는 다시 이 글의 맨 처음으로 돌아가, 여성적인 기호와 결합된 남성들, 특히 손정은의 작품들 중에서 그와 비슷한 상태로 재현된 이들이 ‘사랑의 화신’이라는 나의 주장과 연결 지어 생각해보자. 사실 그때 예를 들었던 분홍색 베일을 쓴 남자, 꽃에 파묻혀 잠든 남자 등은 사진의 형태로 《명명할 수 없는 풍경》전에 전시됐다. 그때 인용한 “너는 젊고 아름답다.”와 “나는 너를 사랑한다.”라는 문구 또한 작가가 직접 쓴 것으로 전시의 ‘제 2 장 현장’에서 부제 역할을 했다. 그러나 새삼스러운 질문이지만, 여기서 ‘나’는 누구이며, ‘너’는 누구인가? 남자들이 여성적인 기호에

둘러싸여 재현됐다는 점에서 우리는 불지불식간에 여기 ‘너’에 사진 속의 남자를, ‘나’에게는 그 남자를 사랑하는 여자, 심지어 여성인 손정은 작가 본인을 대입할 수 있다. 하지만 그러한 독해는 미학적으로 부주의할 뿐만 아니라 미술사적 독해법으로도 큰 오류의 가능성을 갖고 있다. 왜냐하면 작품의 내적 측면과 그 작품을 창작한 작가의 층위는 결코 동일한 분석의 지층에 있지 않기 때문이다. 또 작품의 내용을 통해 현실의 작가를 상상하거나, 반대로 현실의 작가를 통해 작품을 읽어나가는 태도는 감정이입에는 탁월할지 몰라도, 작품 자체를 바라보고 경험하는 데는 심각한 노이즈로서 오류를 발생시키기기 때문이다. 자, 그런 점에서 우리는 여기서 ‘나’와 ‘너’를 생물학적 성별이나 구체적 개인들로 볼 것이 아니라, 주체와 대상으로 볼 필요가 있다. 앞서 어딘가 주석에서 내가 소크라테스의 에로스론을 빌려, 사랑은 ‘어떤 대상에 대한 것’이라는 점과 에로스는 ‘근본적으로 결여된 존재의 충만함을 향한 끝없는 추구’라는 점을 강조했던 사실을 다시 생각해보라. 그 경우, 손정은의 작품들에서 ‘나’는 결여된 주체로서 ‘너’라는 사랑의 대상을 뒤쫓는 구도로 해석되지 않는가? 혹은 ‘너’ 자체가 사랑으로서 젊고 아름다우며, ‘나’는 그 젊고 아름다운 것으로서의 사랑을 추구하는 행위 자체가 아닌가? 그리고 이렇게 아주 복잡하고 미묘한, 다층적이며 수적(數的)으로 복수인 존재(eros/love), 그 존재 상태의 까다로운 면면들을 점토로 빚고, 옅으로 빨고, 온갖 사체로 박제하고, 광학의 이미지(사진)로 재현하는 손정은의 미술 자체가 ‘사랑의 담론과 표현’임을 인정할 수 있지 않은가?

들뢰즈(Gilles Deleuze)는 『프루스트와 기호들 *Proust et les signes*』에서 “사교계의 기호들과 사랑의 기호들을 해석하려면 지성이 필요하다.”고 단언했다. 사랑의 기호라고 해서 어딘가 있을 순수한 감성과 가슴 뛰는 열정/열광만으로 느낄 수 있는 것이 아니라는 것, 오히려 그런 사랑의 기호를 해석하는 일은 감각적 자극 단계에 머무르지 않고 “지성의 추진력”을 통해 기억의 장면을 해독하고 의미를 찾아내는 것이라는 말이다. 우리는 손정은의 미술에서도 그 점을 강조할 수 있다. 요컨대 사랑은 존재론이고, 시각예술은 사랑과 그 사랑의 기호들을 해석하는 존재론이다.

강수미 (미학)

- 1) 사랑에 대한 가장 고전적 작품인 플라톤의 『향연』이 소크라테스를 비롯해 오로지 남성들로만 이루어진 대화 형식을 취하지만, ‘사랑의 정의’라는 결정적 문제는 여인 디오티마의 입을 통해 해결되는 구조라는 점을 기억하자. 또 그 책에서 소크라테스가 사랑에 대한 예비적 고찰로서 “사랑은 어떤 대상에 대한 것”이라는 점을 강조하고, 사랑의 신 에로스가 흔히 생각하듯이 아름답고 좋은 것으로 충만한 존재가 아니라 “자신에게 결여되어 있는 대상”을 끝없이 추구하는 존재라고 설명한 논리를 기억하자. Platon, *Symposium-e peri erotos, ethicus*, 박희영 역, 『향연-사랑에 관하여』, 문학과지성사, 2008, pp. 107-130 참조.
- 2) Roland Barthes, *Sur Racine*, 남수인 역, 『라신에 관하여』, 1998, pp. 27-29.
- 3) Gilles Deleuze, *Proust et les signes*, 서동욱 · 이충민 역, 민음사, 2004, p. 87. 영문은 “The worldly signs and the signs of love, in order to be interpreted, appeal to the intelligence.” Gilles Deleuze, *Proust & Signs: The Complete Text*, trans. Richard Howard, Univ of Minnesota Press, 2004, p. 52.