

01 Vol.410 2019

SINCE 1984 · Monthly Art Magazine
www.mise1984.com

美術世界

SPECIAL ARCHIVE

미술관은 무엇을 수집하는가

SPECIAL FEATURE

전시로 보는 고려 건국 1100주년

EXHIBITION

뉴스, 리플리에게

올오버+장르 알레고리-조각적

WORLD

하랄트 제만

아나 멘디에타

PEOPLE

김윤수, 김두환

이정형, 박부원, 과올라



문화체육관광부 선정
2017년도 우수콘텐츠 잡지
제1회 문화관광부선정 우수 잡지

이미지 인류학과 동시대 미술 : 이미지와 죽음 ③

소망의 정원, 증상의 봉헌물(Ex-voto) : 이교도와 쿼어

글 이나라 이미지문화연구자



금속판 봉헌물, 사진: 이나라

1. 정원

데릭 저먼(Derek Jarman, 1942~1994)이라는 인물과 오준수(1964~1998)라는 인물이 있다. 두 사람은 1990년 중반 에이즈 합병증으로 사망했다는 공통점을 가지고 있다. 사망하기 전 두 사람은 모두 게이 인권 운동에 참여하기도 했다. 2018년이 저물어가는 무렵 원앤제이갤러리에서 소개된 이강승의 전시 《Garden》은 게이 인권과 에이즈라는 두 가지 공통점을 가진 두 인물의 삶을 함께 기린다. 먼저 한국 동성애자 인권 운동에 힘썼던 오준수의 삶이 있다. 오준수가 남긴 일기, 편지, 가명으로 펴낸 에이즈 환자의 수기가 전시된다. 개인적인 고통과 죽음에 대한 두려움을 드러내고 있는 글과 오준수를 기리는 지인들의 글은 아카이브의 형태로 전시되기

도 하고, 작가의 드로잉, 설치, 영상 작업을 통해 소개되기도 한다. 그리고 데릭 저먼의 삶이 있다. 데릭 저먼은 전위적이고 전복적인 영화를 만들었던 감독이지만 전시는 저먼이 만들었던 영상 클립을 소개하지 않는다. 이강승은 데릭 저먼이 가꾸었던 정원을 소개한다. 1986년 에이즈 감염 사실을 안 데릭 저먼은 1994년 세상을 떠날 때까지 영국 켄트 지방의 외딴 던지니스 해변가(Dungeness)에 거주하며 '프로스펙트 코티지(prospect cottage)'라 이름붙인 작은 집과 정원을 가꾸었던 것으로 알려져 있다. 데릭 저먼의 정원은 병든 자가 찾아들었던 은거의 땅이 아니다. 데릭 저먼이 그곳에서 찍었던 영화 《The Garden》에서 확인할 수 있듯 던지니스 해변가 프로스펙트 코티지 바로 옆에는 핵발전소가 있었고, 바람이 거세었

며 자갈 가득한 토지는 결코 비옥하지 않았다. 비옥한 토지 대신 자갈 가득한 곳에서 저먼은 정원을 가꿨다. 헤세온(D.G.Hessayon) 같은 이가 쓴 근대적 정원 가꾸기 매뉴얼을 조롱하면서 저먼은 울타리 없는 정원, 낮선 꽃과 뜻밖의 꽃이 함께 어울리는 장소를 '살았다'. 그곳은 선사(先史)적인 시간의 공간이었을 것이다. 무화과, 도마뱀 등의 사물에서 선사의 시간을 읽어냈던 시인 프랑시스 풍주(Francis Ponge)는 자갈 또는 조약돌에 대해 다음과 같이 노래했다.

“(…) 조약돌은 그의 과거의 형태 더미와 미래의 형태 더미 위에 쉬고 있다. (…) 그러나 바다가 일상적으로 쫓아보내 이 장소들은 공인 받기에 가장 부적합한 장소들이다. 그 인구들은 그 지역만 알고 있는 가운데 그곳에 산다. 각자는 그곳에서 잊혀졌다고 여긴다. 왜냐하면 그는 번호를 가지고 있지 않으며, 자기를 고려해주기에는 너무 맹목적인 힘들만을 보기 때문이다. (…) 그러나 마지막 조금 남은 이 대상들은, 마른 풀들, 해초들, 낡은 병뚜껑들, 인간의 생필품의 온갖 쓰레기들로 인해 손상된 고독의 한복판에서 무질서하게 버려진 채, 대기의 엄청난 소용돌이 가운데서도 꼼짝 않고 있으면서, 맹목적으로 숨을 헐떡이며 모든 이성을 저버리고 모든 것을 쫓아가는 이 힘들의 광경에 말없이 참관하고 있다. 어디에도 매이지 않았지만, 그들은 바로 그 지역 어느 곳엔가 남아 있다.(…)”

프랑시스 풍주, 「조약돌」

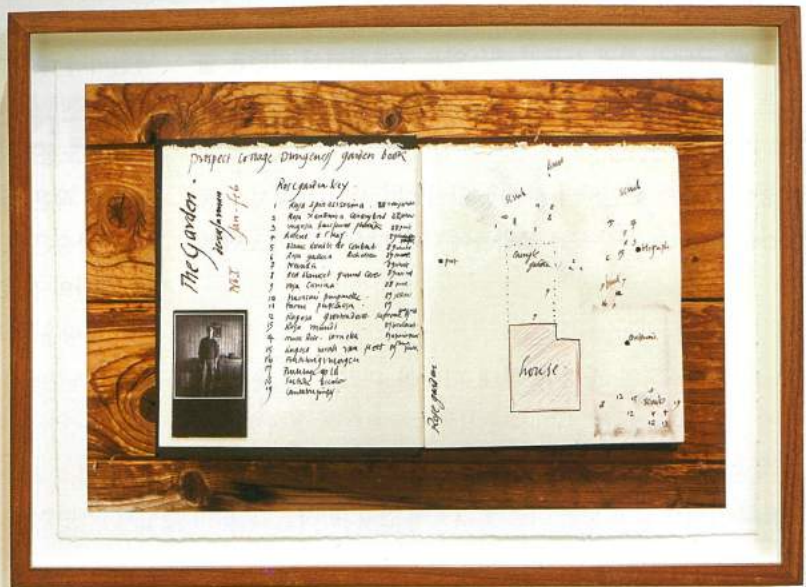
이성애적 규범, 산업사회, 상품 물신주의, 계급적 억압을 조롱했던 병든 자는 척박한 땅을 찾아들고 그곳에 정원을 가꾸며 이를 낙원이라 부른다. (“낙원은 정원에 출몰한다. 어떤 정원은 낙원이다.”) 낙원은 아담과 이브가 살던 노동이 없고 수치가 없는 공간이 아니라 노동의 공간이며 정상성에 대한 투쟁으로 평화를 갈구하는 장소다. 작은 돌들은 이 시간과 장소를 증명하는 질료이고 형식이다. 이강승은 드로잉, 설치, 영상작업을 사용하여 정원의 흙과 식물, 정원의 질료들을 전시장에 가져온다. 흙, 자갈, 흙으로 만든 조각이 바탕을 이루고 그곳에 자라던 식물이 바탕 위에 무늬를 남긴다. 이 과정에서 오준수의 몸, 기억, 장소가 데릭 저먼의 몸, 기억, 장소와 겹쳐진다. 우리는 오준수가 드나들던 종로의 ‘낙원’을 익히 알고 있다. ‘낙원상가’라는 남루한 장소, 이강승은 데릭 저먼의 정원과 오준수의 낙원-정원을 겹친다. 작가는 데릭 저먼이 흙을 채집하여 만들었던 조각을 다시 만드는데 이때 오준수의 장소로 지명된 남산의 흙이 재료로 참여한다. 흑연으로 양피지 위에 데릭 저먼의 정원에 남겨진 오브제, 흔적, 광경을 드로잉하고 이를 갈라 남산에 묻는다. 저먼의 흔적이 오준수의 땅에 참여한다. (자르고 묻는 과정을 기록한 영상은 전시장 한쪽에서 상영된다.) 저먼이 뿌렸던 씨앗은 자라 잎이 되고 꽃을 피웠을 것이다. 이강승은 식물을 nisi진 금사로 삼베 위에 수놓는다. 금사 수가 놓인 삼베 천은 <무제(Garden)>이고, <무제(해먹)>이며, <무제(테이블)>의 자리가 된다. 이강승은 오준수가 참여했던 한국계이인권운동단체 ‘친구사이’가 펴낸 잡지의 표지 속 두 인물의 형상도 작은 사이즈의 삼베 위에 금사로 수놓았다. 저먼의 초상이 하나도 등장하지 않는 것과 달리 오준수의 얼굴은 드로잉으로 소개된다. 그래서 오준수가 직접 남



《Garden》 전시 전경, 이미지 제공: 원앤제이갤러리



이강순, <무제 (커버)>, 삼베 위에 24K 니시진 금사
48×33cm, 2018 이미지 제공: 원앤제이갤러리



이강순, <무제 (가든북)>, 하네물레 종이 위에 피그먼트 프린트
33×48cm, 2018 이미지 제공: 원앤제이갤러리

기거나 참여한 글들은 저면이 심었던 씨앗과 같은 것으로 상상되고, 전시장 안쪽 정면에 전시된 두 장의 거대한 자갈 드로잉(프로스펙트 코티지의 자갈)이 데릭 저면의 얼굴과 같은 것으로 상상된다. 정원을 구성하는 두 가지의 계열, 연약하고 단단한 것의 두 가지 계열이 우선 있다. 씨앗과 식물, 자수의 흔적, 글자라는 이질적인 것들의 등가성이 연약한 계열을 만들고, 돌과 얼굴이라는 이질적인 것들의 등가성이 단단함의 계열을 이룬다.

2. 봉헌하기의 전통

지난 호에서 필자는 미술사가 아비 바르부르크(Aby Warburg, 1866-1929)가 르네상스 화가 기를란다요(Domenico Ghirlandio)가 그린 피렌체 성당 벽화 속에서 봉헌물(Ex-voto)의 전통을 발견했다고 기술한 바 있다. 봉헌물이란 신에게 소원하는 바를 이루어달라는 호소로서 바쳤던 사물, 기도를 들어준 것에 대한 감사의 표시로 교회 등 성스러운 장소에 바치는 사물이다. 르네상스 시기 피렌체 미술의 도상적 요소를 해명하기 위해 사회적 맥락을 분석해나갔던 바르부르크는 뜻밖에도 회화의 형상이 피렌체 산티시마 안눈치아타(Santissima Annunziata) 성당을 가득 채웠던 봉헌물과 같은 역할을 하고 있다는 것을 발견했다. 기를란다요가 활동하던 시절 피렌체와 피렌체 바깥의 유력 인사들은 자신의 크기와 모습을 본뜬 조형물을 만들어 교회에 봉헌하는 유행을 따랐다. 당시에는 이 봉헌물들이 그 교회를 가득 채웠다고 한다. (이 조형물들은 17세기와 18세기가 되면 모두 파괴되어 바르부르크가 살았던 시대에

는 더 이상 남아있지 않았다.) 바르부르크는 기를란다요가 그린 벽화 속의 어떤 형상이 봉헌물 이미지와 조형적으로 유사하다는 것을 강조한 것이 아니라 같은 역할을 하고 있다는 것을 강조하고 싶어 했다. 봉헌물 이미지에서 중요한 것은 형식이나 형식을 배태한 미학적 의도가 아니다. 우리는 어떤 종교적 의도, 더 넓게는 인류학적 의도, 기능과의 관련 속에서 그러한 봉헌물의 형식이 출현하고 존속되어왔는지 물어야 할 것이다. 즉 어떤 '정신적 과정에 의해' 오브제가 봉헌의 오브제로 '구성되는가'를 물어야 할 것이다.

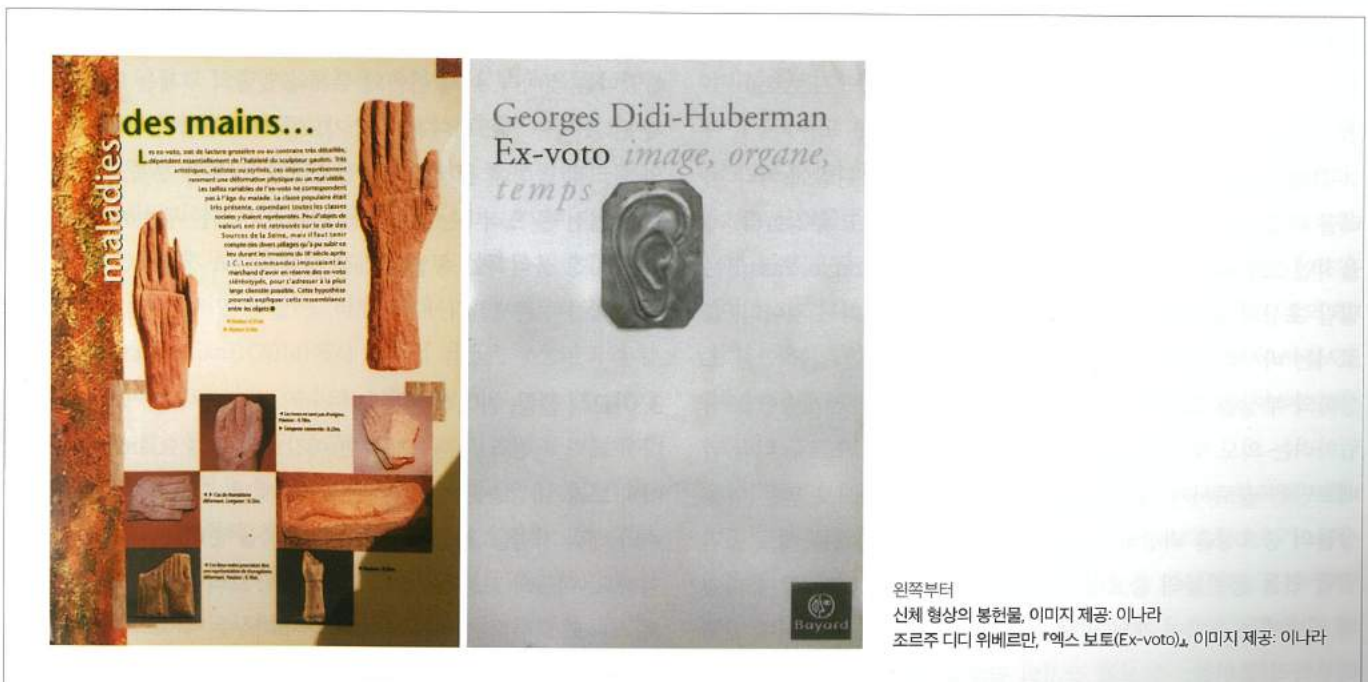
우리는 오늘날에도 소원을 비는 용도로 사용되는 오브제 몇 가지를 쉽게 떠올릴 수 있다. 또는 봉헌물과 같은 기능을 하는 오브제를 필요로 하는 어떤 행위들을 떠올릴 수 있다. 예를 들어 가톨릭 신도들이 봉헌하는 초, 불교 신도들이 사찰에 올리는 쌀과 같은 오브제의 기원은 봉헌물일 것이다. 특히 질병이나 사고에서 신자들을 보호한다고 알려진 성인의 이름을 딴 이탈리아의 가톨릭 성당 내의 예배당 입구에는 오늘날에도 전 세계에서 몰려든 신도들이 소원을 새기거나 옛 봉헌물에 새겼던 문구를 새긴 금속판이나 간단한 오브제들이 넘쳐나듯 쌓인다. 지난날에는 교회 등의 성소(聖所)에서 후광(aura)을 발견했지만 오늘날 우리가 후광을 발견하는 장소는 스크린 속이나 무대 속이다. 아니면 대단한 예술가들의 작품을 전시하는 미술관도 그 장소에 합류할 수 있다. 그 장소 안에서 있는 스타들이야말로 아우라의 담지체다. 아무리 가까이 다가가도(스타들은 무대 위에서나 사이버 공간에서 팬들에게 스스로 다가오기도 한다.) 멀리 있음, 거리를 현현할 때에야 아우라를 지

닌 스타로 남는 이들. 살아있는 스타에게 쏟아지던 선물은 세상을 떠난 스타에게도 형식이 바뀌어 계속된다. 스타였던 이들이 잠든 묘석 근방에는 메시지와 꽃다발, 팬들이 자신의 신체 가까이 간직했던 작은 오브제들이 끊임없이 쌓인다. 이 오브제들은 스타의 신성함을 간직하고 스타의 효력을 믿는 팬들의 소망과 욕망을 담고 있는 현대의 봉헌물이다.

다시 옛 봉헌물에 대한 이야기로 돌아가 보자. 도처에 산재해 있던 봉헌물들은 보통 고귀함과 거리가 먼 원시적이고 통속적인 오브제들이었고 신체와 관련된 오브제가 많았던 것으로 알려져 있다. 통속적이고 생체적인 봉헌물의 전통은 기독교 문화가 유럽의 정신문화를 장악하기 전, 이교도 무리 속에서 이미 시작되었다. 그런데 고대 그리스, 에트루리아, 로마 시대의 봉헌물이나 오늘날 키프로스, 바비에르, 이탈리아, 이베리아 반도 등의 기독교 성지에서 발견되는 봉헌물들이 거의 같은 크기와 재료, 제조 기술, 형태화 방식을 가지고 있다. 미술사학자들이 거의 주목하지 않았던 봉헌물 오브제의 특징에 주목했던 조르주 디디 위베르만(Georges Didi-Huberman)은 이 오브제들이 “미적인 유치함, 진부하고 천편일률적인 성격을 지닌 탓에 모든 ‘위대한’ 양식의 역사에서 동떨어진 자리를 배정”받았다고 지적했다. 봉헌물 오브제의 생체적 천박함은 아카데미와 규범적 비평이 낳은 예술의 미적 모델을 위협한다는 것이다. 신도들은 평범한 오브제 중 아무거나 봉헌했던 것이 아니다. 신도들은 극단적인 사건이나 어떤 증상에 저촉되었던 오브제를 주로 봉헌했다. 불행한 경험이나 기적과 관련된 오브제와 같은 것들이 선택되었다. 다리를 다쳤던 이가 다리 부상에서 치유되었다면 그는 부상 당했을 때 사용했던 목발이나 지팡이같은

오브제를 봉헌물로 바쳤을 것이다. 목발 이외에도 상해를 입은 신체에 사용되었던 원시적인 보철물들은 곧장 봉헌의 오브제가 되었다. 부상당한 이를 들어 올렸던 들것, 앓은뱅이가 앉아있었던 판자 조각 같은 것도 목격할 수 있다. 망자가 입었던 옷도 봉헌된다. 화살처럼 누군가의 신체에 직접 상해를 입혔던 도구들도 봉헌물이 되었다. 신체가 경험하는 시련의 흔적, 후유증으로서의 오브제는 봉헌의 오브제로 구성될 수 있다. 혹은 스타와의 각별한 추억을 담고 있다고 생각하는 물건을 스타에게 선물하는 팬들처럼 봉헌하는 이들은 자신에게 각별한 물건을 신에게 바쳤다. 중세 시대 신도들은 이러한 정신적 논리에 따라 빵이나 살아있는 짐승, 귀중품, 심지어 아이들을 교회에 바쳤다.

봉헌물 이미지에 각별한 관심을 표하는 조르주 디디 위베르만은 바르부르크의 주장뿐 아니라 ‘밀랍’ 초상의 역사에 대한 세기말 비엔나 미술사가 술로서(Julius von Schlosser, 1866-1938)의 저작이 지닌 중요성을 강조한다. (조르주 디디 위베르만은 밀랍을 조형 재료로 사용했던 조각가 메다르도 로소(Medardo Rosso, 1858-1928)의 작품에 각별한 관심을 표하기도 했다.) 술로서는 프로이트의 정신분석학이 무의식을 호명하고 필름 위에 현실을 전사하는 사진의 기술과 성과가 실제의 재현과 모방이 지녔던 가치를 재고하도록 하였던 시대의 미술사가다. (『밀랍 초상의 역사』는 1911년 출간되었다.) 한편으로 술로서는 미술관에 보존되지 않는 밀랍 조형물들의 역사에 관심을 가졌고, 다른 한편으로 밀랍으로 만든 봉헌물에 관심을 가졌다. 역사가들에 따르면 중세 시대 봉헌물의 압도적 다수가 밀랍 조형물이었다고 한다. 술로서는 대리석, 석재, 목재, 상아 조각 등을 소장하고 기술하는 미술관과 미술사가



왼쪽부터
신체 형상의 봉헌물, 이미지 제공: 이나라
조르주 디디 위베르만, 『엑스 보토(Ex-voto)』, 이미지 제공: 이나라

다루지 않는 밀랍 조형물의 역사를 탐구한 셈이고, 예술 작품으로 분류되는 밀랍 초상 이외의 다양한 밀랍 초상의 역사 역시 탐구한 셈이다. 밀랍을 사용한 해부학 모형, 봉헌물, 성유물 등이 솔로서의 연구 대상이 되었다. 밀랍이라는 재료는 어떤 특징을 가지고 있는가? 밀랍 초상은 살아있는 이나 죽은 이의 본을 떠서 만들기에, 모델이 되는 원래의 인물과 조형물 사이에는 직접적인 접촉의 관계가 있다. 접촉을 강제하므로 아날로그 필름처럼 실재의 직접적인 흔적을 지닌 밀랍 조형물의 면모는 증거나 유물로서의 봉헌물의 성격을 강화한다. 그뿐 아니라 밀랍은 탁월한 형태 가소성의 재료다. 밀랍은 이미지 제조와 모방에 알맞은 재료인 셈이다. 한쪽 다리를 절단 환자가 완치되어 신에게 감사하는 봉헌물을 바치는 경우를 상상해보자. 그는 제대로 작동하지 않는 신체를 도왔던 목발을 봉헌한다. 목발 대신 밀랍 다리를 봉헌하는 경우도 있을 수 있다. 완치를 소원하는 동안 밀랍 다리는 기대를 담은 봉헌물일 것이다. 완치가 되었을 때, 즉 소원 충족의 시간이 도래했을 때 밀랍 다리는 감사의 봉헌물일 것이다. 기대의 시간과 충족의 시간 동안 환자는 계속 자신의 목발을 사용할 수 있을 것이다.

“밀랍은 불행과 기도에 조형적으로 맞춰진다. 밀랍은 증상과 욕망이 변할 때 변할 수 있다. 다리를 절단 이가 완치된다. 이번에는 독한 폐렴에 걸린다. 이 경우 그는 밀랍 다리를 녹여 얻은 재료로 봉헌할 두 개의 멋진 폐를 만들지도 모른다. 이는 그의 온전한 자유일 것이다. (...) 가소성을 지니고 있는 모든 재료처럼 밀랍은 봉헌물이 마법적으로 역진화하고, 치유하며, 변용할 징후의 모든 불안정성에 완벽하게 동참한다. (...) 밀랍은 복수의 기능을 가지고 있고 재생산이 가능하며 변형에 능한데 이러한 밀랍의 특징은 밀랍이 재현하면서도 다른 한편 쫓아버려야 할 징후의 특징과 동일하다. (...) 밀랍은 말하자면 살을 획득하도록 한다.”(조르주 디디 위베르만, 『엑스 보트』)

그런데 솔로서는 밀랍 조형물이야말로 과학적 관찰에 따라 비례를 존중하는 사실적인 초상의 등장에 기여했다고 주장했다. 자율적인 초상화의 등장 과정을 다룰 때 바사리(Giorgio Vasari)는 밀랍 초상의 중요성을 간과했고 예술사를 왜곡했다는 것이다. 솔로서는 바사리가 관심을 기울이지 않았던 사실적인 밀랍 인물 초상화의 부상을 묘사하지만, 인물 초상화의 역사적 전개방향을 정립하려는 의도 탓에 놓치고 있는 지점도 존재한다. 조르주 디디 위베르만은 솔로서가 밀랍 봉헌물을 다루면서 밀랍으로 만든 인물상들의 중요성을 과장하고 있다고 보았다. 1630년대를 예로 들면 밀랍 인물 봉헌물의 중요성은 상대화되어야 마땅하다. 당시 피렌체 지방에는 육백여 개의 밀랍 인물 봉헌물이 존재했던 것에 반해 해부학적 봉헌물, 즉 신체 장기의 일부를 본뜬 봉헌물은 이만 이

천여 개에 육박했다고 한다. 솔로서가 제대로 분석하지 않았던 이만 이천여 개의 인체 봉헌물, 예를 들어 외따로 제작된 귀, 턱, 신체 기관들, 심장, 실물 크기의 고환들도 봉헌자의 초상화만큼이나 봉헌자와 밀접한 관계를 맺고 있지 않았을까? 디디 위베르만은 신체 부분들을 조잡하게 모방하여 신에게 바친 이 봉헌물들, 거의 불쾌함을 불러일으키는 봉헌물들이 봉헌자와 맺고 있는 관계에 대한 흥미로운 질문과 가설을 이어간다. 간단히 말해 이 부분 신체의 봉헌물 역시 봉헌하는 자를 재현한다. 외양에 대한 사실적인 묘사를 동원하여 재현하는 것이 아니라 이 자의 증상과 기도, 살을 가지고 있는 봉헌자의 경험의 순간을 재현한다. 봉헌자가 “밀랍으로 본을 떠내고자 하는 것은 그가 지금 고통받고 있다는 것이고, 지금 다른 모습으로 탈바꿈하고자 하며, 평온을 되찾고자 하고, 치유되고자, 개종하고자 한다는 점”이라고 할 수 있다. 아마도 비대하게 부풀어 오른 신체의 일부처럼 봉헌자가 겪고 있는 불행의 특징들도 봉헌자 얼굴의 특징만큼이나 한 주체를 개체로 표현할 것이다. 그러나 우리는 또 다시 회의에 빠진다. 밀랍으로 만든 빵, 덩어리라 할 정교하지 않은 오브제와 섬세하게 조각해 낸 밀랍 얼굴이 어떻게 같은 가치, 같은 (예술적) 중요성을 띠 수 있단 말인가? 밀랍 조형물은 원래 모델과의 접촉의 산물이므로 퍼스(Charles Sanders Peirce)적 의미에서 지표적이고, 가소성을 지닌 재료이므로 닮음의 가능성을 내포하고 있다. (밀랍 이외에도 얇은 금속판이나 종이 등을 사용하여 만든 봉헌물도 흔하였다. 금속판이나 종이도 밀랍처럼 가소성을 지닌 재료다.) 그리고 부정형에 가까운 밀랍 덩어리 봉헌물들이 봉헌자의 특징을 재현하고 있다는 믿음에서 닮음에 대한 당시의 사유방식을 추론할 수 있다. 조르주 디디 위베르만은 중세 시대 지중해 연안 국가에서는 질병에 걸린 아이를 구하고자 할 때 아이를 저울에 달던 습관이 있었다고 상기시킨다. 저울의 한쪽 접시에는 아이를 올려두고 다른 쪽에는 아이의 무게만큼 밀랍을 쌓았다는 것이다. 이때 아이의 무게와 밀랍의 무게는 닮음의 근거가 된다. 저울 위에 아이를 올려 기도를 하던 관습이 아니라도 재료의 물리적 속성에 근거하여 봉헌자들의 “생체적 무게, 과잉, 짓누르는 현전”을 드러내는 봉헌물을 선택한 사례는 무수히 많다. 여기에는 가장 물리적인 속성이 가장 생체적이고 징후적인 것을 표현하는 역설이 존재한다.

3. 이교적 전통, 귀어적 전통

다시 데릭 저먼과 오준수에 대한 이강승의 작업 <Garden>으로 돌아와 보자. 이강승은 정원이라는 장소, 토대, 그릇, 행위 속에 오준수와 데릭 저먼을 포갠다. 이강승은 죽음을 준비했던 두 사람을 기억하고, 이들의 고통을 기억하려고 한다. 그러나 이들의 삶을 고통의 서사로 묘사하는 대신 정원을 다시 가꾸는 수행의 작업을 통해 이들을 기억하려고 한다. 그래서 정원은 장소이자 봉헌물 그 자체



이강승, <Garden>, 3채널 컬러 비디오 인스톨레이션, 가변크기, 2018 이미지 제공: 원앤제이갤러리

이며, 봉헌물을 바치는 성스러운 장소다. 마치 성스러운 장소에 자신의 증상을 담은 봉헌물을 바치며 소원을 빌고 욕망을 드러냈던 이들처럼 이강승은 데릭 저먼과 오준수를 담은 오브제를 예술적 봉헌, 예술적 기억의 욕망이 담긴 오브제로 변용한다.

종교적 제례의 감각은 전시장 도처에서 감지된다. 전시장 입구에 설치한 네온 작품 <무제(이름들)>에서 우리는 오준수, 오창호, 김경민, 김다빈, 루까, 종로바닥의 걸레라는 이름을 읽을 수 있다. 오준수가 사용했던 모든 이름이자 별명을 보며 우리는 오준수가 '루까'라는 세례명을 지닌 가톨릭 신자였음을 알게 된다. '친구사이'의 커버를 수놓은 작품 옆에는 데릭 저먼의 코티지에 걸려있던 성모 아이콘을 연필로 드로잉한 작품을 배치했다(<무제(프로스펙트 코티지의 마리아와 아기 예수상)>). 퀴어적 실천과 우상파괴를 상징하는 인물이었던 데릭 저먼을 기독교적 시각으로 조명하는 것은 지나치게 아이러니하지 않은가. 아마 우리는 데릭 저먼이 결코 기독교적 전통 자체를 무용한 것으로 간주한 바 없다고 반박할 수도 있을 것이다. 데릭 저먼이 만든, 라틴어 대사로만 이루어진 영화 <세바스티안(Sebastian)>(2014)에서 퀴어적 실천은 우상파괴의 한 수단이었지만 아담과 이브, 예수의 수난을 퀴어적 상상력으로 재해석한 영화 <The Garden>은 종교적 이데올로기 자체를 비판하기보다 산타클로스 복장을 한 상업화된 교권, 신용카드를 선전하는 유다 같은 모티프를 통해 자본에 의해 타락하고 오염된 교회를 비판한다고 주장할 수 있기 때문이다. 이강승은 기독교적 함의를 배제하거나 이에 얽매이는 대신 또 다른 문화와 장소, 시간과 교배한다. 가령 석관, 미사 테이블처럼 돌, 혹은 돌로 이루어진 것들은 인

간 예수의 탄생과 수난, 예수 그 자체를 상징하는 요소들이다. 앞서 말했듯 이강승은 여러 작품에 한국의 장례에 사용하는 천인 삼베를 사용했다. 특히 <무제(테이블)>에서는 예수의 몸이 놓이는 석관이자 미사의 자리인 테이블 위에 삼베 천을 깔고, 예수의 피가 뿌려지는 곳으로 상상되었던 정원을 배치했다. 그 테이블 위에 데릭 저먼의 정원과 오준수의 공간의 사진들과 기록들이 자리를 잡았다. 이 과정에서 예수의 피라는 상징은 꽃이라는 다른 기호로 전이된다. 기호들은 다른 매체, 다른 장소로 계속 이동한다. 그래서 이강승의 작업에서 기호는 흔적이자 지표이고 동시에 상징이며 도상이다. 조르주 디디 위베르만은 봉헌물의 이미지에 대해 같은 이야기를 남겼다. "(봉헌물의) 영역에서 모든 이미지는 한편으로 매우 상징적이고 계약적인 양상을 지닌다. 이는 '제가 제 징후를 재현하므로 당신은 치유의 현실을 부여하소서'라는 대타자와의 관계다. 동시에 봉헌물은 봉헌물이 처한 상황의 매우 즉각적이고 실제적인 양상, 매우 육감적인 양상을 지닌다. '나의 병든 신체 기관, 내 의상들이 여기 인물상 위에 걸쳐 있습니다. 이 징후 또는 이 기적의 물리적인 증상들이 있습니다.'" 상징이면서 흔적인 것들, 부서질 것처럼 생명을 지닌 것들이면서, 검은 흑연으로 남은 것들이 여기 바쳐진다.

이교도의 상상력이었던 봉헌물의 전통은 기독교 문화로 비밀스럽게 전승되었다. 이강승의 작업은 데릭 저먼과 오준수가 소망했던 것, 소망을 담아 만들고 한정했던 것들을 다시 만들고 수행하는 작업일 뿐 아니라 기독교 문화를 침식하며 그 안에 면면히 흐르고 있는 퀴어적 전통을 상기하는 작업이기도 할 것이다. ▣

REVIEW

01 《이강승 : Garden》

남용 미술비평

02 《송민정 : COLD MOOD (1000% soft point)》

송윤지 미술비평

03 《박경진 : 현장(Site)》

장현경 수습기자

04 《임하영 : Sample Room》

문정현 미술비평

05 《스테이트-포인트 state-point》

박수지 아트스페이스 보안 큐레이터

06 《조경재 : 치수를 드러내다》

천수림 사진비평

07 《최한동 : 어쩐지...봄바람》

김윤섭 한국미술경영연구소 소장



시대착오의 애도를 수행하는 메타 정원술

이강승 : Garden

11.22~12.22
원앤제이갤러리

글 | 남용 미술비평

미국에서 활동해온 이강승의 국내 첫 개인전 《가든》은 HIV/AIDS 합병증으로 세상을 떠난 영화 감독 데릭 저먼(Derek Jarman, 1942-1994)과, 같은 이유로 세상을 떠난 국내 게이인권운동단체 '친구사이' 회원이자 HIV/AIDS 활동가 오준수(1964-1998)를 주요 키워드로 삼는다. 올해가 오준수의 별세 20주기이고 전시기간 중 '세계 에이즈의 날'(12월 1일)이 자리하고 있다는 점을 고려할 때, 전시를 통해 HIV/AIDS 의제와 애도의 의미를 접목하고자 하는 작가의 의도를 유추할 수 있다.

전시는 데릭 저먼을 호출한 이유를 설명하지 않는다. 오준수를 소환한 배경 역시 언급하지 않는다. 전시장에는 데릭 저먼의 감수성이 집약된 영국 켄트지역 던지니스(Dungeness) 바닷가에 위치한 정원의 공간적 의미와 시적 정취를 빌어 오브제와 드로잉, 영상이 배치된다. 작가는 데릭 저먼의 정원과 종로의 오랜 게이 크루징(cruising) 장소 중 하나였던 탑골공원을, 오준수의 기록과 그에 대한 기억들을 전시장 위에 엮어낸다. 데릭 저먼의 개인사에 천착하기보다 정원을 빌려와 간접화법을 구사한다면, 오준수에 대해서는 그의 필치와 출판물 등 구체적인 기록을 모아 놓고 얼굴을 전면에 드러낸다. 이는 드로잉에 있어 보다 강조되는데, 데릭 저먼이 얼굴이 지워진 정원 의자 등 지워진 표상으로 인지되는 것과 대비적으로 오준수의 초상은 치밀하게 재현된다. 오준수의 편지를 160x120cm 화면에 확대한 드로잉은 흔적을 좇는 작가의 태도와 더불어 편지를 소재 삼은 작업이 누구를 송신인으로 두고 있는지 가늠할 수 있도록 한다.

작가는 정원에서 가져온 조각 파편들과 꽃들을 전시장 곳곳에 배치하는가 하면, 정원의 돌맹이를 탑골공원 나무 등치에 얹어 놓은 사진을 걸어 과거의 장소를 복기한다. <무제(정원)>에서 삼베에 니시진(Nishijin, 西陣) 금사로 데릭 저먼의 가든북 기록을 수놓아 필사하고 정원의 파편들을 뿌려 놓는가 하면, 또 다른 <무제(테이블)>는 수놓인 삼베 위에 정원의 돌맹이와 꽃잎을 올리고 그

주위로 오준수의 기록을 모아 놓는다. 일련의 베치는 정원의 공간적 함의를 작업과 전시장에 옮겨놓은 모습이다. 바느질과 드로잉은 흔적을 좇는 행위에 다름 아닌 은유적 기술인 바, 각각의 공정은 기억을 담고 쉬는 정원술에 가깝다. 이는 형상을 기록하고 동시에 뭉개는 흑연의 질감과, 작가가 머무는 캘리포니아와 탑골공원의 흙을 섞어 빚은 도자기 또한 같은 맥락에 있다. 그렇다면 그의 필사적인 필사(筆寫)작업에 소요되는 집중의 시간은 무엇을 향하는가.

전시에는 오준수의 서사적 기록과 정원이라는 추상화된 장소성이 결합한다. 기억의 소재를 뿌려놓거나 수놓은 삼베천은 전시장에 덧씌워진 정원의 알레고리적 유비이다. 다시 말해 정원은 물리적인 공간이기에 앞서 정동이 섞이는 공간, 시간의 결이 혼재하고 타인의 서사가 개입하는 공간, 일종의 개념적 플랫폼으로 작동한다. 정원을 통해 오준수를 품는 방식, 혹은 오준수를 기억하기 위해 데릭 저먼의 정원술을 가져오는 방식은, 데릭 저먼의 뉴 퀴어 시네마가 당시 90년대 한국의 시네필 성소수자와 커뮤니티 구성원들에게 울림을 줬던 기억을 소환하는 것처럼 보이기도 한다.

작가는 정원의 기술을 좀 더 밀고 나간다. 가령 서울과 던지니스에서 땅을 파고 흙을 삼베 보따리에 담아 구덩이에 드로잉을 잘라 묻는 퍼포먼스 영상 <정원>은 일종의 사머니즘 의식을 연상시킨다. 다만 그것은 존재의 흔적을 기억하고 호출하기보다 부재의 기호를 통해 다시금 부재를 복기하는 행위, 기억하는 방법 자체를 기억하는 행위에 가깝다. 삶이 지워진 자리에 죽음과 부재까지도 빈자리로 표시하는 행위는 삶과 죽음의 구분 너머 다른 시간을 소환한다. 그것은 말년의 데릭 저먼이 정원을 통해 죽음 이후 다른 누군가가 (설령 새와 짐승, 바람까지도) 열매를 옮기고 꽃을 피우려하는 불가지적 시간을 떠올린다.

일련의 작업들로 예의 (비)시간을 수행하는 공정은, 과거를 보존하고 미래를 만들어가는 선적 세계관보다 완료할 수 없는 애도를 애도로서 수행하는 행위, 대상과의 조우 불가능성 주위에 기억의 편린들을 펼쳐내 뒤섞는 것에 가깝다. 하여 작가가 기억의 파편들을 전시장에 배치하고 가꾸는 행위는 죽음 이후의 시간을, 주체의 시간이 소거된 (비)시간성을 가리킨다. 작가는 과거와 현재를 관통하는 전시장의 공간을 정원 가꾸듯 배치하고 기억의 기술을 펼쳐 놓는다.

이는 애도의 행위로 접근되었던 기존 에이즈 위기의 미술에 대한 동시대적 재창안이라는 시도로 접근할 수 있다. 가령 삼베 위에 펼쳐지는 정원술, 전시장 위에 펼쳐지는 애도의 기술은 1987

년 미국에서 시작된 <에이즈 메모리얼 퀼트(AIDS Memorial Quilt)>와 비교 가능하다. 질병으로 희생된 이들을 기억하기 위해 클리브 존스(Cleve Jones)의 '네임프로젝트'가 조직한 작업은, 당시 레이건 정부의 침묵 속에 망각되는 질병에 의한 재난을 시각적으로 타개하고자 했던 집단적 저항 행위이며 동시에 워싱턴 광장을 일시적으로 점유하는 것이었다. 작가는 퀼트의 해석과 교감하면서도 다른 결을 버리는데, 특정 인물에 대한 기억과 삶의 흔적을 기록하고 기리기보다 정원와 아카이빙의 공간적 함의를 바탕으로 흔적이 기억되는 방식, 기억을 전시하는 방식에 대한 고찰을 시작하는 것이다.

이는 변화한 상황 위에 애도와 기억의 형질 전환을 보여준다. 서구 몇몇 국가에서 HIV/AIDS 예방이 상용화되고, 꾸준한 투약이 감염인의 바이러스 검출율을 0에 수렴케 하여 전파하지 않는다는 'U=U(Undetectable(바이러스 수치 미검출)=Untransmittable(감염불가))'의 구호가 국제 사회에 공표되며, 감염 이후에도 비감염인과 다르지 않은 예상 수명을 누리게 된 오늘에 이르러 애이즈 위기의 긴박하고 급진적이며 과거가 되어버린 시간을 기억한다는 것은, 애도보다는 우울의 시간을, 빈자리를 구태여 다른 의미와 표상으로 봉합하기보다 표상을 통해 텅 빈 시간 자체를 노출하는 것에 가깝다. 비어 있는 시간과 애당초 이를 봉합하려는 희망과 집착과 냉소를 내려놓은 치밀한 표상들 사이 정동의 간극은 동시대 여전히 취약하고 비가시화된 얼굴들을, 시대착오적이고 선적 시간의 질서에 밀려난 이들을 소환하고 역어낼 가능성을 열어 둔다.

작가가 전유하는 정원술이 망각과 기억으로부터 무언가를 지금 여기에 옮겨내고자 하는 것이라면, 그 시간성에는 어떤 이름과 시점을 붙일 수 있을까. 전시를 통해 그가 몸담은 단체가 오랫동안 보관해온 기록을, 동료 활동가들의 기억을, 그들이 보인 기억에의 의지를 읽는다. 관객들은 오준수를 기록하고 기억하는 아카이빙 자료와 때묻은 출판물, 스크랩북을 모아 놓은 작가의 테이블에 한번 더 시선을 옮길 수 있다. 그리고 전면에 걸어 놓은 '오준수오창호김경민김다빈루까종로바닥의길레' 네온사인에서 시선이 한 번 더 향한다. 오준수를, 오준수의 그림자를 기억하는 시간은, 그가 스스로를 호명하고 타인에게 선물 받은 이름처럼 하나로 수렴하지 않는다.