

빛의 결핍으로부터 비롯되는 밤의 경험은 항상 여러 감각을 동시에 자극한다. 따뜻한 낮의 기운이라고는 찾아볼 수 없는 냉랭한 공기와 무모한 욕망의 맛이 스며든 이 시간이 자아내는 고유의 분위기는 곧, 해가 진 이후부터 이튿날 해가 뜨기 전 동안이라는 한정적인 의미로 밤이라는 개념을 정의할 수 없다는 것을 시사한다. 밤이라는 존재가 무수한 진동으로 가득하다는 사실은 또 그 무겁고 장엄한 시간 동안 인간의 감각이 왜 극대화되는지 설명해 주기도 한다. 지난한 밤이 이어지는 동안, 인간은 날카로운 태양 빛 아래서 느낄 수 없었던 것들을 감지할 수 있게 된다. 자칫 놓치기 쉬운 미세한 빛줄기는 어두운 풍경 아래 손에 닿을 듯 반사되고, 평소에는 알아채기조차 힘든 나뭇잎의 흔들림은 메아리가 되어 울린다. 매일 해가 지고 어둠을 허물어낼 때, 인간은 암흑 속에 함몰되어 더 이상 볼 수 없는 것들을 잠시나마 인지할 수 있게 된다. 주름지고 부서지는 어둠 사이로, 그간 예측할 수 없었던 것들을 발견하게 되는 것이다.

‘나는 공산당이 싫어요.’ 10살이 채 안되어 보이는 한 여자아가 내뱉는 이 구절은 김성환의 2010년 작품 〈강냉이 그리고 뇌 씻기〉(2010)를 관통하는 문장이다. 제6회 서울국제미디어아트비엔날레(2010) 이후 국내에서는 《밤의 기스》에서 처음으로 선보이는 〈강냉이 그리고 뇌 씻기〉는 작가의 조카인 김윤진이라는 소녀가 이승복의 일화를 재편성한 원고를 구연하며 시작한다. 6·25 전쟁 직후 남한에서 자라난 아이들에게 반공 체제를 주입하는 도구로서 사용된 이 이야기는 1968년 어느 가을 날 한 밤중에 침입해 남한이 좋은지, 북한이 좋은 지 묻는 북한군에게 ‘공산당이 싫다’고 선언한 한 어린이가 입이 칼로 찢긴 채 살해당하게 되는 잔인한 내용을 그 골자로 하고 있다. 작품 안에서 화자는 이승복 설화에 있어 가장 중심적이라고 할 수 있는 이 문구를 미국 억양이 섞인 한국어로 읽어 내는데, 이는 그가 일부 감탄사와 ‘강냉이’라는 단어를 제외하고 대부분의 일화를 영어로 전달하는 것과 대조된다. 그리고 작가는 이러한 연극적 장치를 통해 냉전의 논리에 익숙하지 않은 것처럼 보이는 한 어린아가 선전적 문구를 전달하게 되는 상황을 만들어 내고, 이를 전후 한국의 이데올로기적 현실에서 동떨어져 있는 또 다른 목소리를 통해 동일한 문장이 변주되는 이후 시점의 장면과 연결한다. 작품이 끝날 즈음, 서툰 손짓으로 투명 필름 위에 투박한 선을 그려내는 손과 함께 구슬픈 기타 선율을 바탕으로 등장하는 목소리 또한 작가의 조카와 마찬가지로 비-한국인의 억양을 갖고 있는데, 이는 작가와 오랜 기간 협업한 미국인 음악가 데이비드 마이클 디그레고리오(David Michael DiGregorio)의 음성이다. 이처럼 작가는 반공을 위한 선전에 사용된 역사적 일화와 특수한 정치·사회적 배경에 대해 인지하지 못하는 두 사람의 목소리를 중첩하며, 역사의 서술이 어떻게 서로 다른 개개인의 몸을 통하여 전달되고 형성되는지 질문한다.

이승복의 일화가 변주되는 방식은 상이한 시공간적 배경을 가진 관람자들에게 근대 역사 논리의 잔해가 어떻게 다른 방향으로 인식되는지 보여주기도 한다. 반공의 언어를 여전히 공적 담론에서 찾아볼 수 있는 한국에서도 이승복의 일화를 받아들이는 방법에는 세대 간의 차이가 있을 것이다. 작가와 같이 군사 교육의 일환으로 반공산주의를 학교에서 공부해야 했던 세대에게 이승복의 일화는 이데올로기적 과거를 보여주는 역사의 일부라면, 작금의 젊은 세대는 이 잔인무도한 일화가 학교라는 틀 안에서 이루어지는 공식적인 교육의 일부로 전달되었다는 사실 자체를 믿기 힘들 것이다. 하지만 이러한 해석의 차이는 세대 뿐만 아니라 전시의 문맥을 바탕으로 나타나기도 한다. 2010년 천안함 사건 몇 달 뒤 개최된 제 6회 서울국제미디어아트비엔날레에서 이 작품이 공개되었을 당시에는 이승복의 이야기가 변주되는 과정보다 반공이라는 주제 자체가 관람자들에게 좀 더 익숙하게 다가왔을 것이고, 이들은 〈강냉이 그리고 뇌 씻기〉를 반공 메시지를 전하기 위해 만들어진 냉전 시대의 영화에 대한 오마주, 혹은 한국 내에서의 이분법적 사고에 대한 비판을 가하는 작품으로 받아들였을 것이다. 서로 다른 전시 문맥에서 전달되고 해석되는 이승복의 이야기는 이처럼 하나의 사실을 언제나 부분적, 일시적으로 받아들이는 개개인을 통해 이루어지는 역사의 서술 과정에 대한 일종의 축소판으로 작용한다. 곧 작가는 역사가 형성되는 과정을 작품 외부에서도 하나의 인식론적 모델을 통해 재현해내며 주제의 시급성을 강조하고 있는 것이다.

이처럼 김성환의 작품은 각각의 전시 상황에 맞추어 변화한다고 할 수 있는데, 이는 전시의 시공간적 배경과 상응하는 역사성이 문맥에 따라 달라진다는 점에서 비롯된다. 물론 이러한 특성은 모든 예술 작품에 동일하게 적용된다고 할 수도 있을 것이다. 그러나 서로 다른 관람의 경험이 작가에게 특히 중요한 이유는 그가 각 전시의 문맥에 맞추어 본인의 영상 작품 주변의 물리적 조건을 변화시키기 때문이다. 한 예로 《밤의 기스》에서 〈강냉이 그리고 뇌 씻기〉는 유산지, 보드, 투명 필름과 같은 재료 위에 부드럽고 섬세하게 그려진, 기하학적 모양이 이어지고 겹쳐지면서 올빼미를 닮은 형상(〈howl owl〉, 2012), 불꽃(〈a page from Kida-rilke (fire-hair)〉, 2012/2022), 또는 반인반수의 모습(〈Metaphor drew herself〉, 2020/2022)을 자아내는 드로잉들과 함께 전시된다. 이 일련의 작품에서 김성환은 다양한 재료들의 질료적 특성을 바탕으로 반고정적, 액체적 표면을 만들어 내는데, 이는 〈강냉이 그리고 뇌 씻기〉의 여러 장면에서 반복되며 드로잉이라는 행위를 환기시키는 형식적 장치와 연결된다. 예컨대 작품에서 또 하나의 뇌가 자신의 몸 속에 갑자기 들어와서 자라나는 사람의 기이한 이야기가 서술될 때, 희미하게 반사된 소녀의 모습을 찍고 있는 카메라 위에는 마치 아이가 그린 것 같은 뇌의 형상이 그려진 투명 필름이 놓이고, 익명의 두 손은 이 필름을 앞뒤로 움직이며 마치 뇌가 팽창하는 것 같은 인상을 주며 소녀의 이미지를 일그러지게 한다. 작품에서 개별 장면을 연결하기 위한 이와 같은 형식적 반복 주제가 작가의 드로잉에서

도 다시 선보여진다는 것은 곧 그가 영상 내부의 미학을 프레임 외부에서도 동시에 보여주고자 한다는 의도로 해석할 수 있다. 《밤의 기스》 전시장 내부에서 관람자의 움직임과 빛의 흐름을 조율하기 위해 설계된 드높은 벽과 기하학적 모양의 칸막이와 같이, 작가의 작업 언어를 구성하는 이러한 영상 기법은 곧 작가로 하여금 실재와 허구를 조합하여 본인만의 세계를 구축할 수 있게 한다. 〈강냉이 그리고 뇌 씻기〉의 환영적 분위기는 이와 같은 형식적 효과를 통해 그 주변의 세계에 침투하게 되는 것이다.

〈굴레, 사랑 전 (前)〉(2017)에서는 다양한 양가성의 층위가 공존한다. 얼음이 떨어지는 모습을 촬영한 작품의 첫 장면 이후, 카메라는 측면을 바라보는 사모리 코츠(Samori Coates)라는 이름을 가진 한 소년을 가까이에서 촬영하며 화면을 그의 얼굴로 채운다. 어쩌면 앓되어 보일 수 있는 이 소년의 모습은 그가 명령조로 전달하는 대사(‘다리를 오므려라...뚝바로 서라...땅을 밟고 서라(Put your legs together...Stand straight...Put your toes to the ground)’)와 대조를 이루는데, 마치 상대를 특정하지 않은 것처럼 한동안 소년이 허공에 대고 내뱉는 이 문장들은 그가 ‘모서리로 가라(Go in the corner)’고 명령할 때 배경에서 한 소녀가 나타나며 그녀의 움직임에 대한 지시로 치환된다. 이어지는 장면에서 소년의 지시문은 소녀의 아름다움에 대한 고백적 서사로 바뀌고, 특이하게도 이 문장들은 이전의 고압적인 어조로 전달된다(‘네 몸을 보이는 것을 두려워 하지 마라. 너의 몸은 아름답다. 너의 몸은 내가 자랑스러워 할 만한 것이다 (Don't be afraid to show your body. Your body is beautiful. It's yours. It's something to be proud of)’). 이제 십대 중반이 된 작가의 조카인 이 소녀는 세이무어 립킨(Seymour Lipkin, 1927-2015)이 연주한 슈베르트 피아노 소나타를 바탕으로 장난스럽게 소년의 얼굴을 쓰다듬으며 손가락으로 그의 눈을 벌리고 얼굴을 좌우로 흔든다. 그리고 그녀가 작품이 시작된 뒤 처음으로 입을 떼며, ‘왜 넌 나를 네 품에 안아주지 않는거야?(Why don't you take me in your arms?)’라고 물을 때, 소년은 소녀의 목에 제 손을 두른다. 그녀를 따뜻하게 해주기 위한 배려, 혹은 그녀를 질식시키고자 하는 위협으로 읽힐 수 있는 이 모호한 몸짓이 암시하는 사랑과 죽음의 양가성은, 웃는 얼굴로 몸을 흔들며 손가락을 튕기는 소녀의 모습을 배경으로 수단 아랍어로 서술되는 한 살인사건이 병치되며 심화된다. 김성환은 이사 문제에서 비롯된 갈등으로 인해 남편에게 살해된 뒤 종이 상자에 담긴 한 여자의 시체가 12년 후 딸에 의해 발견된다는 충격적인 사건을 읽어 나가는 한 남자의 목소리와 쾌활하게 춤추고 있는 본인의 조카를 촬영한 부분을 대비시키며 사뭇 섬뜩한 연상 작용을 불러 일으키는데, 이러한 의도는 소녀가 본인의 목을 뒤로 젖힌 채 손으로 감싸며 마치 자신의 목을 조르거나 머리를 꺾으려고 하는 듯한 부자연스러운 포즈를 취할 때 더 분명해진다. 그러나 중요한 것은 작가가 두 개념을 연결하여 만들어내는 지점 또한 구체적인 결

론을 만들어 내지는 않는다는 것이다. 한 예로 납작해진 종이 상자가 바닥에서 들어올려지는 다음 장면에서, 관객들은 비닐 봉지에 감싸진 시체를 볼 것이라는 본인들의 예측과는 달리 영화 초반에 나온 소년이 기괴하게 뺨을 끌어내리고 있는 모습만을 보게 된다. 사랑과 죽음의 공존이라는 주제의식이 공고해질 즈음, 작가는 이처럼 관객의 예상을 뒤엎는 장면을 연출하며 명료하게 정리될 수 있는 의미 체계의 가능성을 전복시킨다.

하지만 이 양가적 감수성은 영상예술의 이미지와 사운드를 통해 일관된 내러티브를 만들어 내고자 하는 관객의 본능에만 그 뿌리를 두고 있는 것은 아니다. 양가성은 사실 어른과 아이 사이를 오가며 정의되지 않은 자신의 정체성과 끊임없이 씨름해야 하는 청소년기 주인공들의 몸을 규정하는 조건이며, 작가로 하여금 다양한 문학적 실험을 통해 작품을 구성할 수 있는 기반을 만들어 주는 상태이기도 하다. 작가는 〈굴레, 사랑 전 (前)〉에서 한국 언론의 기사부터 윌리엄 셰익스피어의 소네트(sonnet)에 이르기까지 다양한 출처에서 차용한 글을 자유롭게 연결하면서, 언어를 지시적 기능과 작가성이 결여된, 무한하게 변형될 수 있는 가능성을 가진 매체로서 사용한다. 한 예로 작품에는 ‘나는 한 번도 이렇게 강렬하고도 악의적인 영혼의 빈곤을 본 적이 없다.(I had never in all my life seen such a concentrated malevolent poverty of spirit.)’는 문장이 등장하지만, 정확히 ‘내’가 누구이고, 그 사람이 목격하고 있는 ‘영혼의 빈곤’이 무엇인지는 명시되지 않는다. 그리고 이러한 불확실성은 영화가 끝나갈 무렵 다양한 등장인물들이 ‘사과하라(apologize)’는 단어를 낭독할 때 가장 뚜렷하게 드러난다. 등장인물들의 고압적인 어조와 ‘잘못을 인정한다’는 단어 자체의 의미는 이들의 요구가 가볍게 다뤄져서는 안된다는 점을 분명히 하지만, 그들이 과연 누구에게 어떤 것을 요구하고, 무슨 이유로 사과를 받아야 하는지는 작품이 끝날 때까지 명확해지지 않는다. 그리고 이러한 일련의 질문들이 작품에 대한 다소 헛된 해석적 시도임을 희미하게나마 드러내는 것은 작품의 후반부에 등장하는, ‘보이지 않는 빵’이라는 의미를 가진 프랑스어 문구 ‘le pain invisible’이라는 표현이 만들어낸 의미의 삼중 구조이다. 일차적으로 이 문구는 나란히 놓인, 손에 쥔, 혹은 얼음 조각으로 둘러싸인 빵 덩이의 이미지를 보여주는 장면과 모순되는데, 이는 역명의 화자가 ‘pain’이라는 단어를 ‘아픔’이라는 의미를 가진 영어 표현으로 해석하여 발음할 때 또 다른 함축적 의미와 연결된다 (‘내가 그림자 위에 피를 흘릴 때 / 나의 아픔은 그림자 밑에 자리하고 / 그들이 피를 흘릴 때 / 그들은 그림자 위에서 / 그림자의 테두리 안에서만 피를 흘린다 (If I bleed over the shadow / My pain is under the shadow / When they bleed / They bleed above the shadow / only within the contour line of each shadow)’). 수단 아랍어로 전달되는 이 시에서 화자는 ‘pain’이라는 단어만 마치 그 안에 함의된 프랑스어와 영어의 이중 의미를 강조하고자 하는 것처럼 영어식으로 읽는데, 이는 곧 양가적 상태가 낳을 수 있는 생산적인 오역의 가능성이 작품의 구조적 논리에 깊숙이 내재되어 있다는 것을 보여준다.

〈굴레, 사랑 전 (前)〉에 구축된 불확실성의 공간은 곧 작가로 하여금 사실과 허구의 경계를 자유롭게 넘나들며 기존 역사의 서사를 뒤집는 대안을 상상할 수 있도록 한다. 예의 땀 덩이 위에 그림자를 드리우는 소품으로 작품에서 처음 등장하는 종이 기둥은 그에게 이러한 대체적 역사의 가능성을 고려할 수 있는 대표적인 매개체를 제공한다. 건축가 필립 존슨(Philip Johnson, 1906-2005)의 대표작 글래스 하우스(The Glass House)의 일부로 1964년 설계된 쾌락 파빌리온(The Pleasure Pavilion)에서 따온 이 기둥은 수직의 직선과 곡선으로 구성된 실용적인 디자인, 모듈식으로 반복되어 결합하는 형태를 통해 건축적 모더니즘의 전형을 보여주는 작품이라고 할 수 있다. 그러나 김성환에게 필립 존슨의 기둥은 단순히 특정한 건축 사조를 대표하는 유물일 뿐만 아니라 존슨의 정치적 이면에 대한 내용을 작품 내부로 끌어오기 위한 수단이기도 한데, 이는 역설적이게도 존슨이 바로 글래스 하우스 본체에서 기사와 편지의 형태를 통해 남아있던 나치 독일과 파시즘을 지지했던 흔적과 이에 참여하였던 활동 내역을 불태웠기 때문이다. 그리고 작가는 이러한 배경을 상기시키는 쾌락 파빌리온 기둥의 이미지와 소설가 제임스 볼드윈(James Baldwin, 1924-1987)의 텍스트를 조합하여, 두 예술가의 창작의 형태를 병치하는 행위를 통해 이른바 ‘한 번도 만난 적이 없는 사람들의 동화’를 만들어낸다. 진보 성향의 볼드윈은 1960년대 미국에서 조직된 흑인 민권 운동을 위해 프랑스에서 미국으로 귀국하였으나, 존슨과 같이 뉴욕에서 살면서 활동했음에도 불구하고 배타성을 그 본질로 삼고 있는 파시즘을 찬양했던 보수 성향의 존슨을 만날 기회가 없었을 것이다. 작가는 이처럼 첨예하게 다른 두 명의 삶을 작품 내에서 중첩시키며, 존슨과 볼드윈이 살아왔던 복잡다단한 인생의 측면들이 사춘기를 겪고 있는 주인공들의 삶과 어떤 식으로 공명할 수 있는지 드러낸다. 정치적 성향과 상관 없이 혐오가 가득했던 시절 동성애자로 살아야 했던 두 명의 삶, 특히 인종주의에 반하여 정치 활동을 벌인 볼드윈의 삶은 지금 현 시점, 미국에서 유색인종으로 살아가고 있는 두 주인공의 경험을 환기시키며, 몇 십년 간의 시간차를 둔 네 명의 인생이 가진 공통분모를 드러내기 때문이다. 대체적 역사를 만들어 낼 수 있는 양가적 세계에 기반한 존슨과 볼드윈의 동화는 곧, 본인의 존재를 뚜렷하게 설명할 수 없는 소수를 위한 성찰적 내러티브로 재구성되는 것이다.

해가 지는 순간, 밤은 어느 한 지점이 아닌 모든 곳에서 동시에 빛을 앗아간다. 빛 덕분에 인간의 눈을 통해 인지될 수 있었던 것들은 더 이상 이를 누리지 못하고, 태양빛을 받지 못해 어둠 속에 자리했던, 하지만 그 존재 자체는 부정할 수 없는 것들과 궤도를 같이 하게 된다. 어둠 속에서 빛이라는 사치품을 통해 제 자신을 보이기 위해 애쓰는 그 모든 존재들은, 기나긴 밤 시간 동안 낮 시간의 모습을 보이지 못한 채 또 다른 가면을 쓰며 살아가야 한다. 이처럼 보이는 것과 보이지 않는 것들의 간격이

좁혀지는 이 시간은 가히 평등의 시간이라고 할 수 있을 것이다. 역사가 서로 다른 몸을 통해 전달되고 변주되는 과정, 다양한 형태를 가진 양가성의 상태가 지니고 있는 상상력에 대한 김성환의 두 작품이 밤이라는 문맥을 통해서 전시되는 이유는, 감각을 재편성하는 시각의 부재를 통해 비로소 그가 중심적으로 다루고 있는 ‘보이지 않는 것들’에 집중할 수 있기 때문일 것이다. 기스란 밤, 쉬어 손에 잡히지 않고 명쾌한 논리로 정리할 수 없는 상상과 감각은 비로소 아직 불려지지 않았던 여러 편의 노래로 다시 태어난다.

최창현은 서울과 샌프란시스코를 기반으로 활동하는 미술사학자·큐레이터로, 현재 스탠포드 대학교 미술사학과 박사과정에서 수학하며 제 14회 광주비엔날레의 어시스턴트 큐레이터로 근무하고 있다. 시카고 현대미술관(MCA Chicago)에서 재직하며 《의존적 개체 (Dependent Objects)》를 기획하였고, 뉴욕 현대미술관(MoMA) 미디어·퍼포먼스 부서에서 《저드슨 댄스 시어터: 작업은 끝나지 않았다 (Judson Dance Theater: The Work Is Never Done)》 등의 전시를 보조하였다. 《교대》(서울시립미술관, 2022), 《토마》(위크토프레스, 2021) 등의 도록과 『아퍼처(Aperture)』, 『아트아시아퍼시픽(ArtAsiaPacific)』, 『아트포럼(Artforum)』, 『프리즈(Frieze)』, 『텍스트 주어 쿤스트(Texte zur Kunst)』 등의 매체에 기고하며 비평가로 활동하고 있다.