

PUBLIC ART

퍼블릭아트

ISSUE NO. 223
202504

CULTURAL HERITAGE,
YOU AND I

문화유산과 당신과 나

THE MONTHLY PUBLIC ART MAGAZINE
ARTINPOST.CO.KR
APRIL 2025



청출어람,

풀은 푸름을 앗아간 푸른색을 보면 억울할까¹⁾

김성환_Ua a'o 'ia 'o ia e ia

우아 아오 이아 오 이아 에 이아

2024.12.19-3.30

서울시립미술관 서소문본관

리뷰

REVIEW



<몸 컴플렉스> 2024 혼합재료 가변 크기 이미지 제공: 작가 제공 사진: 권수인

공교롭게도 김성환의 전시 <Ua a'o 'ia 'o ia e ia 우아 아오 이아 오 이아 에 이아>는 “2시간짜리 계엄 선포” 이후 국가 시스템이라는 가장 강력한 공적 시간이 그 어느 때보다 거칠게 요동치는 가운데 열리고 있었다. 전시 기간 내내 서울시립미술관 서소문본관 근처 덕수궁-시청 앞은 주말마다 태극기와 성조기를 휘날리며 위법 계엄을 시도한 대통령을 위시하여 이승만과 박정희를 기리고 반대파를 빨갱이로 몰아내는 노스텔지여와 혐오 혹은 분노의 시위 현장으로 들끓는다. 김성환의 2010년 작품 <강냉이 그리고 뇌 씻기(Washing Brain and Corn)>나 <Temper Clay>(2012)는 각각 남한사회의 반공주의 세뇌교육이나 개발독재 시절의 유산을 주제로 하였다. 전시가 주요한 소재로 다루는 미주 한인 이민사는 하와이에서 정치적 기반을 다지고 4·19혁명 후 망명하여 죽음에 이르기까지 그곳에서 시간을 보낸 이승만을 제외하고는 생각할 수 없다.

그렇다면 <Ua a'o 'ia 'o ia e ia 우아 아오 이아 오 이아 에 이아>는 무엇에 관한 전시인가? 전시의 압도적인 요소들은 ‘몸 컴플렉스’라는 제목하에 한국 근현대사, 미주 한인 이민사, 하와이 선주민 역사에 걸쳐 길어지고 조합된 인물 아카이브의 파편들이다. 그렇다면 전시는 한국인 미주 이민사에 관한 것인가. 그중에도 초기 이민사와 미국으로의 첫 이민이 시작된 기착지인 하와이 내 한국 이민자와 사탕수수 농장에서의 노동을 비롯한 그들의 역사에 관한 것인가. 동시에 하와이 선주민 및 그들 동

맹자의 주권을 향한 투쟁의 역사에 관한 것이기도 한가.

그런데 왜 전시의 시선은 왜 하와이 한국 이민자들이 독립운동에 2/3에 이르는 자금을 대었다는 사실이 아니라 그들의 사탕수수 농장의 임금에 쏠려 있을까. 도산 안창호에 대해서는 그가 태평양을 건널 때 바로 본 하와이를 두고 그의 호를 지었다는 이야기뿐이다. 또 그의 아들 필립 안은 “20세기 미국에서 극소수였던 아시아계 주요 배우로서 주로 중국인이거나 일본인의 역할을 맡음”이라는 ‘가르침’이 주어지는 식이다.. ‘친절한’ 가르침도 아니다. 대부분의 관람객은 하와이 원주민 출신의 작가 웨인 웨스트레이크(Wayne Westlake)의 콘크리트 시로서 거꾸로 적힌 ‘HULI’라는 하와이어를 알 리가 없다. 감각해 볼 수는 있을 것이다. 혹은 걸음을 옮겨 <몸 컴플렉스>(2024)의 패널 중 하나에 거꾸로 적힌 “전복”이라는 글자를 마주하며 마침내 그 의미를 짐작해 볼 수도 있을 것이다. 한국인으로 보이지 않는 어느 외국인들이 한복을 입은 비아카이브적 사진에서도 유사하게 비스듬한 병치와 의미의 어긋남을 겪는다. <이상야릇한 새들의 얼굴>(2020/2024)은 <몸 컴플렉스>를 관찰하고 대변하는 얼굴이다.

김성환의 비디오 작업 대부분은 역사적 아카이브의 요소를 근거하는 상황적 퍼포먼스와 시구절처럼 접속어 없이 분절하는 문장들의 내러티브로 구성된다. 2020년부터 시작하여 현재 진행 중으로, 이 전시의 기반이 되는 ‘표해록’ 시리즈도 마찬가지다. 그러나 이

번 전시에서 아카이브적 요소는 돌출되고 심화되어 ‘표해록’으로 이제까지 발표된 영상 작업 <머리는 머리의 부분>(2021)이나 <프레실리에 의(衣)해(By Mary Jo Freshley)>(2023)는 고작 매주 두 차례 상영되거나 일부 발췌되어 보여질 뿐이다. 대신 ‘표해록’의 기반이 된 연구 자료 텍스트와 사진을 스캔하거나 따와 비관습적인 주제로 범주화하여 작가가 온라인 아카이브 해운 <1896년 부터 1907년에 관한 레슨>의 일부가 확장된 형태로 전시에 전면 주어지는 식이다. 하와이어로 된 전시 제목 ‘Ua a'o 'ia 'o ia e ia 우아 아오 이아 오 이아 에 이아’에 대해 “그는 그에게 배웠다. 배웠다. 그에 의해 가르침을”이라는 번역이 주어지기는 하지만 의도를 알기는 물론이고 음대로 따라하고 반복하기조차 쉽지 않다.

“따라서 제목이 말하고자 하는 것은 대상을 사고하는 방법이며, 전시는 특정한 역사에 대한 탐구가 아닌 이를 통해 대상(역사)을 보는 방법을 다루고 있음을 강조합니다.” 이 전시의 학예연구사 박가희의 말²⁾이다. 그는 그 방법을 “은유로서의 번역을 비롯해 인용, 발췌, 병치, 모사, 변형, 재구성 등의 편집의 기술” 혹은 복잡하게 얽혀 있는 대상의 울을 푸는 것으로 밝힌다. 그것을 그렇다면 어떻게 감각하게 되는 가? 나는 보통 작품 외부의 위치에서 작품을 서포트하는 위상에 있는 전시 디자인이 그 방법론을 적나라하게 펼치고 있다고 본다.

전시에 직선으로, 정면으로, 혹은 전적으로 제시되는 것은 거의 전무하다. 모든 것은 비스듬하고 기울어져

있다. 현란하기까지 한 하와이-한국 여러 인물의 초상과 이야기는 병풍식으로 비스듬히 접히고 펼쳐지는 가운데, 앞과 뒤를 고정할 수 없는 패널을 통해서 보여진다. 제1전실에 부속된 작은 전시 공간은 시야에 가려져 있다. 제1전시실과 위층을 관통하는 기이하게 긴 선히빛 커튼을 젖히고 나서야 긴 통로를 따라 어느새 도달하게 되어 있다. 이 통로를 모르고 지나치는 관람객도 있다고 들었다. 호기심이 충분하거나 이미 작가의 감각과 시선에 맞닿아 부속 공간에 이른 관람객이라도 마침내 다소 편안하게 정면으로 보여지는 하와이 베이스의 콜렉티브 케카히 와히(kekahi wahi)의 비디오 시리즈를 시청할 수 있게 된다.

제2전시실로 옮겨 가면서 김성환의 (역사 인식) 방법론은 훨씬 더 강도 높게 역동적으로 보여진다. 보는 대상을 간섭하는 프레임들이 넘쳐나고, 프레임에 따르기 마련인 직선도 곧 부정하는 듯 아치가 등장한다. 벽의 일부가 불균등하게 튀어나오듯 각진 구조물이 벽에 설치되어 있는가 하면, 바닥은 평평치 않고 기울어져 있으며 목표 없는 계단으로 낮아이를 달리한다. 서로 다른 형식의 기둥도 등장한다. 사선으로 처리된 카펫이나 바닥지는 공간 전체를 걸쳐 횡단하는 다종의 시선으로 관람객을 안내한다. 원거리와 근거리, 부분적이거나 좁아지는 보임, 확대되는 보임, 아래 전시장으로까지 놓이는 낮은 시선, 그로부터 상상되는 높은 시선 등이 정신없이 교차한다. 방법론의 구체적인 실마리로 인지할 만한 것이 나타나기도 한다. 제목대로 <머그컵이 도넛으로, 도넛이 머그컵>

로 연속해서 변형하는 모습>(2007)을 이미지화한 루카스 비에이라(Lucas Vieira)의 영상물이나, 묶고 푸는 법을 연상케 하는 나란히 놓인 두 개의 한복 고름, 본래의 기능을 벗어나 엉뚱한 위치에 혹은 엉뚱한 사이즈와 형태로 변형된 커튼, 그리고 빈 벽을 비추는 듯한 그러나 은박지가 놓여 있어 그 비어 있음이라는 인상을 되려 강조하는 조명 등이 그러하다.

앞서 두 전시실이 주변으로 분산, 변주되어 가는 공간이었다면 제3전시실에 이르러 관람객은 어떤 전환을 경험하게 된다. 이곳은 중앙집권적이다. 전시 공간 한 가운데 유사 스타디움 구조물에 앉아 작가의 2007년 작업 <게이조의 여름나날-1937년의 기록>을 전체 관람할 수도 있다. 작가가 데이비드 디그레고리오(David DiGregorio)와 공동 작업한 영상의 처절하고 웅장한 음악이 공간 전체를 휘어 감는다. 그러나 복잡다단한 내러티브의 가장자리가 중앙을 다시 휘어 감는다. 가장자리의 시작은 “이 영상에 기록된 피사체를 중 촬영 후 두 번째로 사라진 요소”라며 생애 연도(1972-2011)가 기록된 백인 여성 미카 반데 보르트(Mieke Van de Voort)의 얼굴 사진이다. 이 시작점으로부터 넘어 보게 되는 공간의 끝 벽면에는 어느 잿더미를 대형으로 인화한 사진이 있다. “1948-2024”, 잿더미가 된 육체를 가진 어느 누구의 생애 연도일 것이다. 하루 10권씩 배포되는 책자는 이 재를 “아버지”의 것으로 밝힌다. 잿더미 혹은 아버지 사진 왼쪽 곁에는 자그마하게 그 더미와 닮

은 바다 한가운데 섬 사진이 놓여 있다. 1970년대 하와이 원주민 주권 운동의 미군사력에 대항한 첨예한 저항의 공간이었던 카호올라베섬이다. 다시 왼쪽으로 발을 옮기면 지붕 및 상층 구조가 다 파괴된 광화문 대형 사진을 보게 된다. 관람객은 한 세기에 걸쳐 식민과 전쟁, 국가 재건의 과정과 영화를 위해 변모한 또다른 광화문 사진들도 마주한다. 각각에는 해당 연도가 표시되어 있다. 작가의 역사 고찰이 사라지며 끊임없이 변화하는 것을 목도하고 있다는 것을, 사라짐을 발생시키는 힘의 요소와 사라진 것이 되어간 다른 무엇을 주시하고 있다는 것을 선명히 깨닫게 되는 시점이다. “너한텐 이게 다 낭만적로만 보인다.” <게이조의 여름나날-1937년의 기록>에서 불타고 재건된 남대문, 재건축 위험에 처한 세운상가 그리고 독에서 춤추는 미카 자신을 두고 미카 자신의 목소리로 발성된 이 문장이 반복해 들리면서 감정이 소용돌이친다.

이곳의 레퍼런스 중에는 『보살핌이 물을 건널 때(Care Crosses the River)』(2010)라는 책에서 따온 인용문과 함께 가르침을 받은 제자가 스승보다 뛰어난 때를 지칭하는 사자성어 ‘청출어람’이 제시된다. 인용문은 다음과 같다. “윤리나 정치가 아무리 진척한다고 해도 진척 이전의 부당함의 고초를 겪은 당사자보다는 오히려 그가 속한 부류나 계급, 곧 당사자 주변에 살아남은 사람들이나 후세에게 정의가 구현된다는 얘기.” <Ua a'o 'ia 'o ia e ia 우아 아오 이아 오 이아 에 이아>를 역사적 배움, 무엇보다 배움의 방법에 관한 전시라고 한다면 그 방법은 기술에 머물 것도, 모방할 것도 아니며 끊임없이 흐르는 시간에 대한 보살핌은 마음씨에 얹을까 짐작하게 되는 순간이다. 덕수궁-시청 앞과 달리 광화문 앞의 집회는 대통령 탄핵과 흐르는 시간의 연약함을 아는 소수자의 연대를 외친다. 그 마음씨가 청출어람할 것을 작가는 원하고 있을까? 이 전시 리뷰를 쓰는 즈음 우연히 읽게 된 「우리는 섬에서 살아간다」³⁾라는 제목의 칼럼에서 저자는 “영원한 것은 없고 모든 것은 덧없이 흘러가며, 그것이 실재”라는 과정철학을 설명하며 인간을 포함한 만물 각자를 사건의 장소로서 섬으로 보자고 한다. 그리고 섬은 끊임없이 사라지고 생겨나는 것이며 점령해야 할 것도 다른 섬과 합체해야 할 것도 다만 거리와 관점을 통해 교유하고 사랑하는 것이라 한다.

● 최빛나 하와이트리엔날레 2025 큐레이터



<게이조의 여름-1937년의 기록> 2007 Mini DV NTSC 테이프 & 16mm 필름을 콤팩트 무비로 변환, 4:3, 컬러, 사운드(스테레오) 16분 47초 이미지 제공: 작가 데이비드 마이클 디그레고리오 aka dogr와의 음악 공동작업

1) 전시 부속 작가 창작 책자, pp.33-35

2) 전시가이드, pp. 1-2

3) 김영진, 『더코리아저널』, 2024.8.11