



KIM SUNGHWAN

김성환의 영상작업 <TEMPER CLAY>는 현대 한국사회에서 아파트에 사는 가족을 셰익스피어 희곡 <리어왕>의 구조를 통해 사유한다. 주관객인 뉴욕커들은 이질적인 역사와 사회를 배경으로 하는 작가의 작업을 통해 자신들의 현재가 야기한 불평등한 사회구조를 떠올렸을 것이다. 뉴욕현대미술관(MOMA)에서 열린 김성환의 개인전 <TEMPER CLAY>(6.5~7.18)를 통해 시공을 관통하는 스토리와 의미는 무엇이었는지 살펴본다.

진동하는 경계

전민선 | 독립큐레이터

백신이 안정적으로 수급되면서 활기를 되찾은 2021년 여름 뉴욕. 팬데믹의 공포도 희미해진 듯 뉴욕현대미술관(MoMA, 이하 모마)은 인파로 북적이고 있다. 관내 모든 관객이 마스크를 쓰고 있다는 점이 이전과 달라진 일상을 상기시킬 뿐이다. 건축가 딜러 스코피디오+렌프로(Diller Scofidio+Renfro)와 겐슬러(Gensler)가 3년에 걸친 협업 끝에 2019년 야심만만하게 공개한 새로운 모마는 팬데믹의 여파로 인한 휴관과 재개관의 반복을 마침내 마치고 그 일상을 회복했다. 모마의 문이 다시 열리길 기다려 온 인파를 뚫고 도착한 곳은 4층. AA 브론슨(AA Bronson)의 설치작품이 유난히 밝은 조명 아래에서 전시되고 있는 갤러리 맞은편, 마리-조 세&헨리 크라비스 스튜디오(The Marie-Josée and Henry Kravis Studio · 이하 크라비스 스튜디오)라 불리는 검은 공간에 김성환의 〈진흙 개기(Temper Clay)〉가 그곳에 있었다.

보다, 보이다

검은색의 철제 문 사이로 난 입구를 통과하면 미술관의 인위적인 조명은 사라지고 상부의 반쯤을 가린 커다란 통유리 창으로 흘러들어오는 자연광에 곧 눈이 적응한다. 반을 가려도 맨해튼 미드타운 풍경을 그대로 품는 약 6m 높이의 유리창으로 흘러들어오는 빛이 점차 어렴풋해지는 이곳, 크라비스 스튜디오는 탈경계의 공기를 지낸다. 미술관과 극장, 일상과 미술관, 현실과 비현실 그 경계 어딘가에 있는 듯한 미묘함이 공간에 낮게 흐르고 있다. 미술관에서 작품이 아닌 공간이 자아내는 풍경을 먼저 맞닥뜨리는 일은 흔치 않기에 조금 더 느긋하게 이

생경함을 즐기려던 찰나, 시야에 포착된 것이 있다. 바로 공간 안에 각양각색 자리 잡은 '사람들'이다. 유리창 앞 중앙에는 전시 공간 내 유일한 의자이자 조각 작품인 〈한 사람을 위한 두 번째 자리(second seat for one person)〉(2021) 앞에서 주변을 두리번거리다가 이내 결심한 듯 자리에 앉는 사람이 눈에 띈다. 그는 곧 편안한 자세로 앉아 정면을 응시한다. 의자 양옆에는 세로로 기다란 타원체 형태의 조각, 〈구 형태의 일각(꺾)〉(tip of spherical form (ear))〉(2021), 〈구 형태의 일각(오므린 손가락)〉(tip of a spherical form (cupped fingers))〉(2021)에 몸을 끼어 맞추고 서 있는 사람들이 있다. 마치 다음 순서를 기다리듯 조각 옆을 서성이는 사람들과 은색 타원체 형태의 조각을 두드려보고 만져보기도 하는 이도 있다. 작품을 손으로 만져보는 관객들과, 관객들 사이를 메우는 작품들. 작가는 물체의 직관적인 형태와 재질을 통해 관객이 공간에 자연스럽게 자리 잡게 한다. 이 광경 안에서는 작품과 관객의 거리가 무의미한 것처럼 흘러간다.

이처럼 스튜디오에서 가장 먼저 마주하게 되는 것은 하나의 물체나 대상이 아닌, 공간의 곳곳에 자리한 사람들이 자아내는 전시 광경이다. 사람들의 움직임에 따라, 시시각각 변하는 자연광에 따라, 마치 무빙 이미지처럼 유동적으로 변화하는 모습들이 눈 앞에 펼쳐지며 하나의 광경을 만들어내고 있다. 이곳에서 관객들은 작품을 보는 주체임과 동시에 보이는 대상이 되고, 그렇게 설치 광경의 한 부분이 된다. 곧, 관객이 어떤 시점에 공간에 들어오고 어떤 위치를 선정하느냐에 따라 본인과 타인의 전시

경험과 관점을 변화시키는 변수로 작용한다. 〈진흙 개기〉는 이처럼 수많은 변수 안에서 위치의 진동을 끊임없이 탐구한다. 마침내 광경 안으로 들어와 마주하게 되는 것은 바닥에서부터 약 2m를 훌쩍 넘는 높이에 떠있는 평면 스크린에서 플레이되고 있는 영상 작품 〈진흙 개기(Temper Clay)〉(2012)이다. 의자에 앉거나 타원체 조각에 몸을 맞춘 사람들이 응시하고 있던 그 지점이다. 스크린은 거대한 구조물에 의지하지 않고 천장에서부터 매끄럽게 내려와 공간을 비스듬히 가로지른다. 가로 5m 크기임에도 사람의 눈높이보다 높게 설치되어 공간의 숨통을 가로막지 않는 스크린 아래로 사람들이 지나간다. 그 너머로 얼핏 은은한 핀 조명 아래 설치된 작가의 드로잉 작품, 〈이 은유를 품은 은유(a metaphor carries another metaphor)〉(2020-21)와 〈어두운 구석을 배경으로 한(dark corner as a background)〉(2012)이 보인다. 이제 막 공간으로 입장하는 관객들, 건너편 갤러리의 조명이 입구 틈으로 살며시 스며들어와 입구에서 보던 것과는 또 다른 풍경을 만들어낸다.

반복구조를 가진 영상의 처음이자 끝에 작가의 오래된 협업자인 음악가, 데이비드 마이클 디그레고리오(dogr라고도 알려진)의 음악이 공간에 흘러나온다. 여러 번 녹음해서 겹쳐진 dogr의 목소리에 화음과 목소리의 질감, 천둥소리와 같은 자연의 소리가 더해져 만들어진 트랙은 8개의 스피커를 통해 공간의 사운드 스케이프를 조성한다. 타원체의 조각과 검은 벽 사이에 서서, 스피커와 스피커 사이에 있어 보니 마치 두 사람이 양쪽 끝가에 대고 각각 속삭이는 듯, 그 소리가 가까워지다



위 〈관객의 자리매김〉〈Temper Clay〉설치광경 2021
Kravis Studio, The Museum of Modern Art, New York, USA
Courtesy of Artist (Photo credit: Matthew Infante)
아래 작가 참고자료 왼쪽은 〈진흙 개기〉촬영 시 포천군
장암 저수지에서 취부를 들고 있는 황효덕 작가이며
오른쪽은 2021년 6월 16일 이스라엘군 습격에 대항하는 팔레스타인
시민의 사진이 실린 뉴욕타임스를 무릎에 두고 촬영했다

홀어짐을 반복한다. 타원체 조각 안에도 자리 잡아 본다. 이 안에서 여럿의 소리가 알루미늄 재질에서 크게 반향하며 하나로 포개진다. 이처럼 공간에 어떻게 자리 잡느냐에 따라 관객은 소리와 소리 사이에 위치할 수도 있고, 쌓인 소리 안에 위치할 수도 있다. 이렇게 다방면의 접근 속에서 시각적 풍경뿐 아니라 청각적 풍경 안에도 위치하게 된다.

부유하다

의자에 앉아 마주 보게 되는 허공의 스크린에선 필자에게 익숙한 서울의 아파트 풍경이 펼쳐진다. 공간의 풍경에 머무르던 시선은 어느새 영상의 풍경으로 옮겨가 몰입하게 된다. 약 24분 길이의 영상은 서울 압구정동 현대아파트와 경기도 포천 저수지에 위치한 별장, 황량한 한강 공터를 배경으로 한다. 이들은 작가가 셰익스피어의 희곡 〈리어왕〉에서 늙은 리어왕이 자신의 딸들에게 영토를 분배하고 지위를 세습하면서 벌어지는 인간군상의 면면과 사회, 정치적 비극을 1970년대 한국의 특수한 경제, 사회 맥락으로 전위(transposition)시키며 선택한 상징적 공간들이다. 작가는 특히 1970년대 한국의 급속한 산업화 과정과 맞물린 노동시장에서

‘여성’의 주변적 위치를 주목하며 도시에서 여성 취업인구의 증대에 따른 여권신장운동의 발생과 가부장적 사회에서 강요된 여성의 육아와 가사의 책임 역할 요구가 재정립한 가사도우미 경제가 동시에 발생하는 상황을 그려냈다. 세 장소에서 펼쳐지는 시공간을 넘나드는 이야기의 파편들은 마치 콜라주처럼 뒤섞여 있다. 이러한 산발적인 이야기의 전개는 기승전결의 서사에 익숙한 관람 형태를 방해한다.

예컨대 한 남성과 한 여성이 체념한 표정으로 누군가에 의해 방바닥에서 끌려다니는 장면. 장면의 의미작용을 이해할 새도 없이 영상은 곧 아파트 거실에서 다섯 명의 인물이 부자연스러운 자세로 멈춤과 움직임을 반복하는 장면으로 전환된다. 눈에 익숙한 서울의 이미지는 이처럼 의미를 알 수 없는 등장인물들의 행위, 인과관계가 불분명한 서사의 흐름 안에서 이화(defamiliarize)된다. 서울의 배경이 생경할 모마의 관객들은 처음부터 느꼈을 이질감이다. 또한 영상의 영문 자막이 한국어 내레이션의 발화 속도에 비해 늦게 나타나 한국어를 모르는 대부분의 관객들이 이야기의 흐름을 한 번 더 따라잡기 어렵게

만든다. 장면과 자막 사이의 의도적인 지연 장치는 이미지와 언어의 관계에 천착해 ‘보는 행위’와 ‘읽는 행위’를 의도적으로 혼란스럽게 한, 홀리스 프램프턴(Hollis Frampton) 등을 필두로 한 1970년대 미국 구조주의 영화들을 연상시킨다. 게다가, 작가의 초기 영상작품인 〈아다다(A-DA-DA)〉(2002)와 비슷하게, 〈진흙 개기〉속 한국어와 영어의 내레이션, 자막의 선별적 배치는 개인이 사용하는 언어에 따라 영상 속 정보를 다른 정도와 과정으로 흡수하게 한다. 이렇게 관객은 언어와 언어, 장면과 장면, 이야기의 파편 사이 경계에서 부유한다. 장면의 순차적 연결의 이해는 어쩌면 무의미하다. 이질적인 것들의 경계에서 기억에 남는 것은 이미지의 상징적 기표가 자극하는 사유의 과정이다. 이 과정에서 작가는 전시 공간, 영상 공간에서 관객의 자리를 넘어 미술관 밖으로 나간 현실의 풍경에서 개인의 위치를 인지하게 만든다.

비추다

영상이 제작된 2012년은 ‘아랍의 봄’이 한창 진행된 후였고 당시 미디어를 통해 각인되고 있는 불의 이미지를 보며 작가는 어린 시절 기억하던 불의 이미지를 떠올렸다고 한다. 한 남성이 호숫가에서 쥐불놀이를 하는 장면. 남성은 불이 든 강통을 무심하게 돌리기 시작하고 그 움직임은 점차 격렬해진다. 결국엔 자신의 몸을 주체하지 못할 정도의 빠른 속도로 강통을 돌리면서 장면이 끝난다. 영상 중 가장 역동적인 이 장면에서 작가는 불을 통해 화를 은유적으로 묘사한다. 그리고 불이 등장하는 또 다른 장면. 이곳에서 두 여성은 불을 연인처럼 대한다. 여기서 불은

김성환은 1975년 태어났다. 서울대 건축과 재학 중 도미, 윌리엄스 칼리지(Williams College)에서 수학과 예술을 전공했으며, MIT에서 시각예술학으로 석사학위(SMVisS)를 취득했다. 뉴욕현대미술관 MoMA(뉴욕, 2021), DAAD 갤러리(베를린, 2018), 아트선재센터(서울, 2014), 더 탱크스, 테이트 모던(런던, 2012) 등에서 개인전을 열었다. 제13회 광주비엔날레(2021), 제57회 베니스 비엔날레(2017)를 포함한 다수의 국내외 그룹전에 참여했다. 데이비드 마이클 디그레고리오(aka dogr, 2010)와의 작업으로 카를 슈카 상(Karl-Sczuka-Förderpreis)을, 에르메스 코리아 미술상과 로마상(Prix de Rome, 이상 2007)을 수상했다. 현재 호놀룰루에서 작업하고 있다.



Artist Sung Hwan Kim with David Michael DiGregorio aka dogr
Temper Clay Installation 2021
Kravis Studio, The Museum of Modern Art, New York, USA
Courtesy of Artist (Photo credit: Tom Powel Imaging)

의인화된 알레고리를 통해 매력적인 대상으로 발화한다. 작가의 기억 속 1980년대 불의 이미지는 군부독재에 대항한 화염병으로 대변되는데, 사건의 밖에 위치해 바라본 당시의 불은 두려우면서도 마술적인 대상으로 기억된다고 한다. 불에 대한 작가의 양가적 표현은 불이라는 이미지가 갖는 상징 작용의 완고함만큼이나 다양성과 변화에 주목하게 만든다.

롤랑 바르트(Roland Barthes)에서 크리스티앙 메츠(Christian Metz)로 이어진 기호의 의미작용 모델에서 살펴보면, 〈진흙 개기〉속 ‘한 남성이 격하게 쥐불놀이를 하는 장면(의연적 기표)’은 뉴욕의 사회 문화적 맥락과, 관객의 경험과 기억의 연상 작용으로 주관적으로 해석되어 2차적 의미작용(내포)을 생산해낸다. 그렇다면 2021년 모마의 관객들에게 이 장면은 어떤 의미로 다가왔을까. 뉴욕 시민 다수는 ‘BLM(Black Lives Matter)’ 운동에서 최근 가장 크게 결집된 분노를 떠올렸을 거라 예상해 본다.

물론, 시대가 공유하는 사회적 담론에서 개인의 입장은 각자의 배경과 경험에 따라 천차만별이다. 누군가는 함께 연대하고 분노하는 반면 어떤 이는 철저한 무관심을, 또 누군가는 무력감을 느꼈을 것이다. 이처럼 불이라는 이미지의 원형을 통해 관객은 분노에 대해, 혹은 더 나아가 사회적 구조가 초래하는 불평등을 바라보는 개인의 입장을 인지하고 사유하게 만든다.

이처럼 작가의 경험에 의거해 매개된 알레고리는 관객이 살고 있는 시대와 사회의 맥락에 의해, 그 맥락 안에서 개인의 사회적 위치에 따라 다층적으로 매개되어 해석된다. 이를테면, 영상 속 주 무대인 현대아파트의 낙후된 외양적 이미지는 미국 관객들에게 미국의 주택 분리 정책에 따른 인종차별의 역사, 그 결과 수반되는 미국 사회에서 지속적인 인종 간 사회적, 경제적 불평등의 문제를 연상시킬 수 있다. 이처럼 모마의 관객은 한국의 주거 형태 이미지를 통해 그 특수한 발달 배경과 맥락을 미국의 조건과

비교, 대비하는 과정을 거쳐 작품의 의미를 추론하게 된다.

뉴욕의 관객들에게엔 문화적 특수성 사이의 비교가 선행되는 반면, 한국의 관객들에게엔 시대적 특수성 사이의 비교가 이루어진다. 2019년 국립현대미술관의 〈광장: 미술과 사회 1900~2019〉 전시에서 〈진흙 개기〉를 만났던 서울의 관객은 1970년대 급속한 도시화를 겪은 서울의 도시계획을 둘러싼 사회, 경제, 정치적 배경을 2019년도 변화한 부동산 정책이 야기한 전세대란, 아파트 재개발 등의 화두와 비교하는 인지 과정을 겪지 않았을까. 〈진흙 개기〉를 처음 커미션하고 선보인 2012년의 런던 테이트 모던(Tate Modern) 관객이라면 대부분이 친숙한 〈리어왕〉이라는 소재에 몰입해 많은 이미지가 〈리어왕〉의 맥락에서 독해되었을 것이다.

공간에서의 위치 찾기부터 시작해 사회 담론 안에서의 위치 찾기로 이어지는 여정은 꽤나 집중을 요했다. 작가는 공간 디자인과 물체를 통해 전시의 광경 안으로 안내하고, 사라진다. 이후 영상의 이미지들은 개별 관객의 삶, 시대적 맥락과 유기적인 관계를 맺고 스토리와 의미를 갖기 시작한다. 김성환의 〈진흙 개기〉는 이렇게 무한한 확장성, 개방성을 가지고 유동적으로 움직인다. 10년 후 뉴욕에서 〈진흙 개기〉를 다시 만난다면 어떤 느낌일까. 창문이 없고 사방이 막힌 곳, 혹은 빈틈없이 하얗게 칠해진 거대한 개방적 공간 안에서, 그리고 시대가 바뀌거나 도시가 나이를 더 먹은 시점에서 만나는 〈진흙 개기〉는 또 다른 스토리와 한층 더 깊고 복잡해진 의미를 가질 것으로 기대된다. ●



〈이 은유를 품은 은유(a metaphor carries another metaphor)〉(〈Temper Clay〉 설치광경
Pencil, acrylic paint, water based poster paint, oil based poster paint, tracing paper, Bristol paper, mounting board, transparent film, aluminum tape, hinging tape, document repair tape, double sided tape, scotch tape, and glue in custom wood frame
119×114×90cm 2021
Kravis Studio, The Museum of Modern Art, New York, USA
Courtesy of Artist (Photo credit: Tom Powel Imaging)