

프로시니엄에 담은만한 감정의 중압감

윤규홍 (갤러리 분도 아트 디렉터/예술사회학), 2016

비평을 할 때 다음과 같은 식으로 전개하면 글의 격이 있어 보인다. 가장 먼저, 오늘날 현대 예술의 흐름을 커다랗게 짚는다. 세부적인 해당 장르에서 드러난 좋거나 좋지 못한 현상을 지적한다. 비평하려는 이 예술가야말로 현상을 이는 중요한 인물 혹은 현상을 극복할 대안적인 작가로 등장시킨다. 작가가 평론가에게 이야기해준 몇 가지 중요한 내용을 받아쓴다. 평론가 본인의 이야기는 다른 유명한 학자의 생각으로 대신한다. 마지막으로, '다음 작업을 기대해본다'고 마무리한다.

나는 작가 김명주에 관한 평론을 그렇게 쓰고 싶지는 않다. 더구나 물과 불과 공기와 흙이 화학적인 결과로 드러나는 도예에서 가스통 바슐라르(Gaston Bachelard)의 형이상학을 인용하는 걸치레도 피하고 싶었다. 그녀는 프랑스와 벨기에를 오가며 도예 작업을 하다가 지금 클레아크 미술관을 찾아와서 정주 중이다. 유럽에서 거두어들이고 있는 예술적 성취를 멈추어놓고 찾아 온 이곳에서의 활동은 작가를 역설적인 이방인으로 받아들여게끔 한다. 난 작가를 처음 접한 날부터 그녀의 작품에 관한 틀에 박힌 서술 대신, 좀 더 인상적인 몇 가지 단서를 찾고 싶었다.

지구를 반 바퀴 돌아온 김해 레지던시 입주를 '그쪽에서 이쪽으로 이주'해 온 게 아니라, '그쪽으로부터 이쪽으로 확장'해 온 지리적 개념으로 보는 나는, 그래서 도예가 김명주가 그동안의 짧은 한국 활동을 통해서 품었을 낯섬, 기대, 연민, 불안, 당혹, 적응, 우울과 같은 모든 감정을 환영한다. 환영이란 단어가 조금 이상한가? 그녀가 작품을 통해 드러내고자 하는 건 다른 아닌 자신의 감정이다. 따라서 긍정적이든 부정적이든 모든 종류의 감정을 새롭게 경험할 법한 지금이야말로 새로운 매혹을 우리에게 보여줄 때가 찾아왔으며 난 그것을 기꺼이 반긴다.

이렇듯 작가의 도예 작업은 감정을 흙으로 빚어서 나타내는 탓에, 그것이 대상의 세밀한 묘사나 유용성 있는 공예의 완성이라는 어느 쪽과도 확실한 거리를 둔다. 감정은 물질로 대리 고정될 때 상징을 통해야 하는 법이다. 지금까지 그녀의 작업에서 상징은 나무나 얼굴이나 양초와 같은 것들을 매개로 삼아 왔다. 작가가 상징을 찾아서 감정을 드러내는 일은 관객들 또한 저마다 가지는 감성적 직관이나 이성적인 해석으로 이어지면서 하나의 순환을 완성한다. 그 굴레 위에서 작가는 자신이 상징하는 작품을 말 그대로 감정의 살점을 떼어내어 키워낸 분신으로 세운다.

한 가지 궁금한 점이 있긴 하다. 작가는 흙으로 형상을 만들 때 먼저 사물을 근사치에 접근하게 완성한 다음에 그 형태를 변형하거나 해체시키는 순서를 따를까, 아니면 미완성에서 완성으로 형태를 만들어가는 어느 단계에서 멈출까? 실은 이 글을 쓰기 전에 본인에게 물어볼 수도 있었던 내용이다. 이런 어리석은 내 질문에 관하여 작가는 둘 다 아닌 다른 대답을 할지도 모르겠다. 완성에서 해체로 되돌리는 것도 아니고, 처음부터 미완성의 지점을 배회하는 것도 아니라면, 그 대답은 숙련된 손놀림에 관련된 직관의 통제일 것 같다.

이러한 특징은 예컨대 나무와 얼굴의 구체적인 외형이 갖추어져 있던 <이방인 나무 Arbre étranger> 연작보다 시각과 감촉을 공감대로 돌려서(하지만 거꾸로 도예 작품의 질감은 복원한) 원본을 변형한 근작 <내면풍경 Paysage intérieur>에 와서 더욱 잘 드러난다. 전작에 비해 장식적인 측면을 과감하게 줄인 이 작업에서 각각의 입체는 촛농이 흘러넘친 상태를 묘사하고 있다. 그녀의 감정을 갉아먹듯 연소시키며 달아가는 양초의 비유는 그녀 감정의 훼손이나 일그러짐을 구체적으로 암시한 상징인 셈이다.

작가가 남긴 작품 가운데 내가 가장 인상 깊게 본 것은 2014 년에 발표된 <내면 풍경> 연작 가운데 하나인 “불멸에 직면하여 Face à l’immortalité”이다. 인간으로 보기에 충분한 두 개의 덩어리 가운데 한 사람은 죽은 다른 한 사람을 향해 무릎 꿇고 애도한다. <피에타>처럼 슬프고 엄숙하고 또한 아름다운 장면이다. 성모 마리아와 아들 예수에 대한 내 비유는 서양미술사 속에서 결정적인 오류를 범할지도 모르겠다. 예로부터 그림 속 성자들의 몸은 하나의 잡티도 허용하지 않는 순수한 신성 자체로 묘사되어 왔다. 그러나 김명주의 작품 속에서 두 사람의 신체는 오염되고 훼손되어 있다. 몸통 위에 수 없이 부풀어 오른 얼굴들은 그 하나하나가 겉으로 드러낼 수 없는 온갖 감정의 얼굴을 품고 있다. 이는 신이나 영웅이 아닌 우리 평범한 인간들의 모습이다. 서사시로부터 근대 희곡을 거쳐 동시대 소설이나 영화에 이르는 내러티브 장르 속에서 주인공들은 신에서 영웅으로, 왕과 귀족에서 평범한 시민으로 점차 강등되어 왔다. 그녀가 재현하는 서술은 한 술 더 떠 부조리한 인간이 또한 부조리한 세계를 부정하는 허구에 달아있다. 따라서 예컨대 영화감독 데이비드 린치(David Lynch)가 만약 도자기를 굽는다면 김명주의 작품과 흡사한 무엇이 드러날지도 모른다는 상상은 설득력이 있다.

또 사람들은 어떻게 생각할지 모르지만, 나는 “불멸에 직면하여 ”를 비롯한 <내면풍경>이 연극이나 무용의 형식과 흡사하다는 느낌을 버릴 수 없다. 그것은 이를테면 <발레 락시옹 Ballet d’action>이나 가면극의 양식적 전통을 떠올리게 한다는 점 때문이다. 그녀의 작품들은 마치 동작을 멈추어버린 무용수나 배우와 같다. 따라서 나는 “불멸에 직면하여”가 작가의 의도나 타인의 해석과 달리, 죽음의 재현이 아니라, 죽은 척 연기하는 상태의 표현으로 읽고 싶다. 그렇다고 그것이 거짓이나 위선으로 이어지는 것은 아니다. 죽음이라는 파국만큼 그것을 연기하는 비극 앞에서 또한 충분히 숙연해질 가치가 있지 않은가.

그래서 말인데, 내 개인적인 생각으로는 김명주의 작품이 의미하는 감정을 담아내는 그릇의 크기는 소극장 무대 하나의 넓이에 알맞다고 본다. 김명주의 도예가 설치되는 공간은 좌대 위에 진열되는 경우와 맨 바닥에 놓이는 경우에 시각적인 맥락이 달라진다. 나는 조각이든 도예든 인스톨레이션이든 입체 조형 작품이 얼마만큼의 주위 여백을 확보해야 하는지에 관해서 작가와 큐레이터들이 고심할 필요가 있다고 본다. 여기에 극적인 대비 효과를 드러내는 측면 조명 같은 환경이 갖추어지면 하나의 미장센은 완성된다. 그 무대 안에서 주인공들인 작품이 서로 매개가 되어 상징을 드러내는 경이로움. 그러나 이 모두가 드러난 게 아닌, 알 권리의 일부를 박탈한 채 제시되는 장면은 그녀가 쌓아온 예술의 전형이다. 우리는 이 전형을 누구나 볼 수 있지만, 그것조차 여전히 꿰어얇은 채 알 수 없는 무엇을 목시하는 작가의 의례(rituel)일지도 모른다.