



날것TheRaw 

날것TheRaw 2021

전시 전경 Installation View

전시 서문 Introduction

강나영 Nayoung Kang

김실비 Sylbee Kim

김옥선 Oksun Kim

김화현 Hwahyun Kim

류한솔 Hansol Ryu

무니페리 Mooni Perry

박선호 Sunho Park

박혜인 Hayne Park

이순종 Soonjong Lee

이은실 Eunsil Lee

장파 Jang Pa

정두리 Duri Jeong

정해나 Haena Jung

한지형 Jihyoung Han

Dadboyclub

유지원 罌 날것의 실천: 감각의 통로를 열기, 차이의 매혹을 긍정하기

허호정 罌 사랑의 통념, 연애의 기원 - «날것»이 해체한 조각들

이연숙(리타) 罌 너무 살아있는, '날것'의 형식을 탐문하기

양효실 罌 차이의 사랑, 평등의 유대























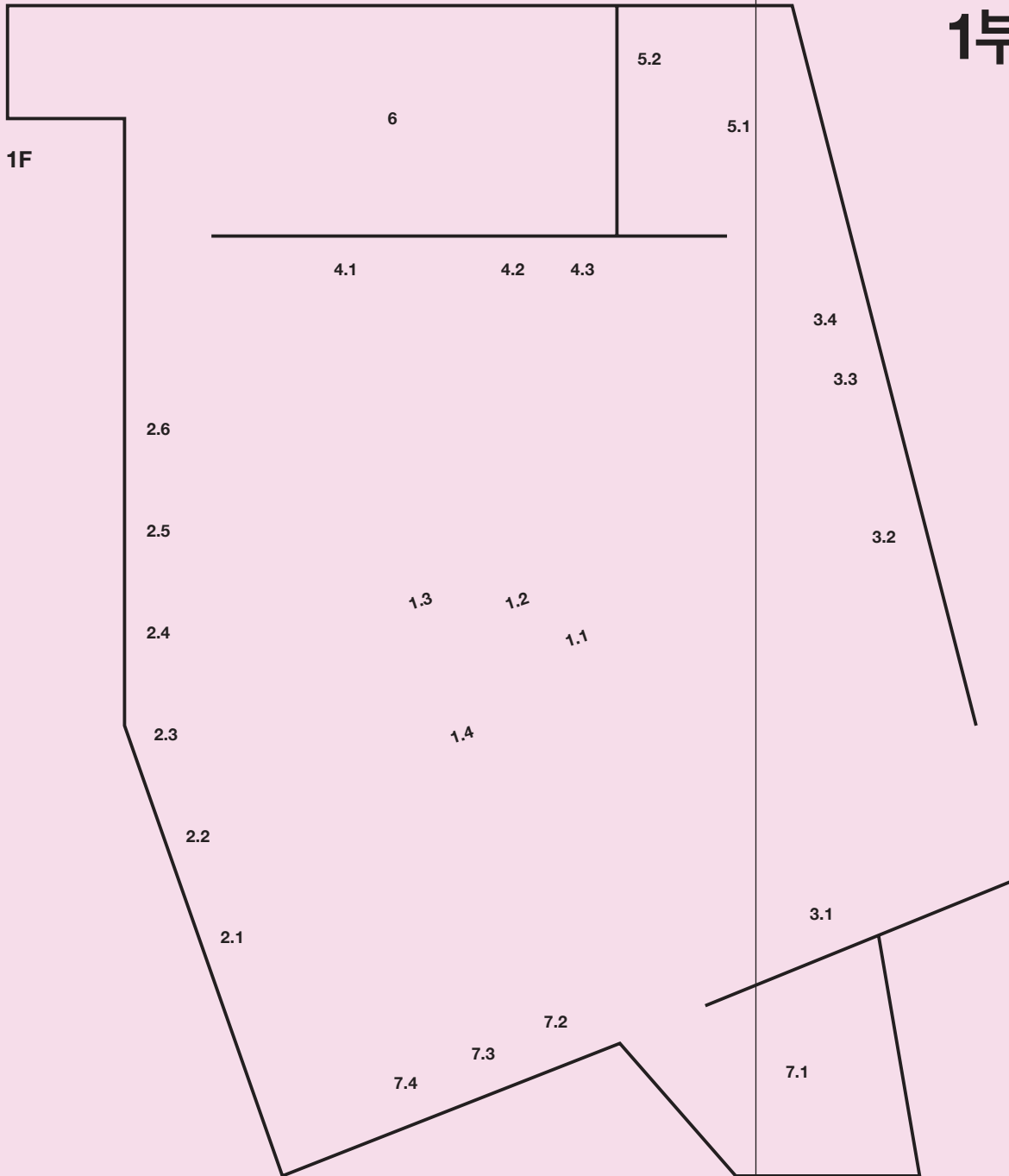


전시 «날것»은 연애, 결혼, 섹슈얼리티 등 사랑을 둘러싼 제도와 질서의 은근한 재구성을 시도한다. 2010년대 중반 정치, 경제, 문화예술 등 우리 사회 전 분야에 당도한 페미니즘의 거센 바람은 소수자, 소수(자)적인 것, 소수자성에 관한 관심과 논의를 광범위하게 확장했다. 그러나 우리의 법적 현실과 미디어 환경은 여전히 특정 형태의 사랑만을 진정한 의미의 사랑으로 승인하며 사랑의 전형(典型)을 양산하고 있다. 이때 사랑의 전형이란 자신의 정체성과 섹슈얼리티를 일관성 있게 유지할 수 있고, 재생산을 통해 가정을 구성함으로써 국가의 번영에 기여할 수 있는, 소위 ‘성숙한’ 두 남녀의 만남이다. 이러한 암묵적 승인에 따라 이 전형에 부합하지 않는 다종다양한 형태의 사랑들은 실질적으로 누락되고 있으며 이는 분명히 문제적이다.

사랑의 전형이 요구하는 것들 중에서도 특히 중요한 것은 자신의 정체성을 일관성 있게 유지할 수 있는 능력이다. 가부장제에 기초한 성 질서는 우리 각자에게 일종의 역할을 부여하고 개인의 정체성을 사랑의 전형에 맞도록 재단한다. 이 과정에서 완전하고 단일한 주체로 인정받지 못할 파편적이고 일시적인 정체성들은 괴로운 모순을 직면해야만 한다. 자기 자신이 온전히 사랑만 할 수 있는 처지에 있지 않다는 것이다. 어떤 사랑은 통상 사랑과 대립한다고 생각되는 감정들을 수반한다. 분노, 우울, 증오, 자기 연민, 자기 혐오 등의 비교적 사적인 감정들로부터 가부장제를 겨냥하는 적대, 그러면서도 남성을 혹은 남성 되기를 원해 버리고 말았다는 패배감, 남근을 소유하고 싶은 욕망과 그 욕망이 나의 욕망인지 남의 욕망인지 알 수 없다는 데에서 기인하는 두려움, 스스로도 정의할 수 없는 정체성에 관한 의문과 원망 등

조금 더 사회적인 차원의 감정에 이르기까지 사랑의 형태만큼이나 수반되는 감정들도 다종다양하다. 하나의 정체성으로 수렴되지 않는 주체들에게 사랑은 유일한 하나의 감정으로 도착하지 않는다. 이들에게 사랑은 개인적 측면과 사회적 측면 양쪽 모두에서 치열한 싸움이다.

이러한 모순은 그동안 일관성 있는 단 하나의 정체성으로 나아가기 위해 누구나 겪을 법한, 겪어야 하는, 그리고 언젠가는 극복되어야 할 과도기적 증세로 다루어져 왔다. 그러나 전시 «날것»은 양가성과 모순을 내재한 파편적이고 일시적인 정체성을 봉합의 대상으로 보지 않는다. 오히려 이러한 정체성은 점점 더 분화된 정체성들이 등장할 미래를 위한 새로운 정체성 모델로 탐구할 만한 가치가 있다. 관객이 전시장에서 마주해야 하는 모순과 양가성은 어디든 언젠서든 일관성 있게 정체성을 유지할 수 있는 기존 정체성 모델의 맛맛함을 드러낸다. 전시는 어떤 사람들이 기꺼이 감내하는 사랑의 슬픔과 기쁨을 더욱 양극화/극단화하고 이를 날것으로 펼쳐 놓고자 한다. 새로운 연애 사건을 위한 제안이다.



1부

슬픔은 사랑의 다른 이름

- ❶ 이순종
Soonjong Lee
1.1 <피에타>, 2018.
1.2 <여자>, 2018.
1.3 <검은 눈물>, 2018.
1.4 <전리품-노획물>, 2018.

- ❷ 김옥선
Oksun Kim
2.1 <현순과 킵 1>, 2002.
2.2 <히로요와 마이클 1>, 2004.
2.3 <쿠미코와 로렌>, 2004.
2.4 <캔디와 레이먼드>, 2002.
2.5 <수연과 단>, 2002.
2.6 <히로코와 켄 1>, 2004.

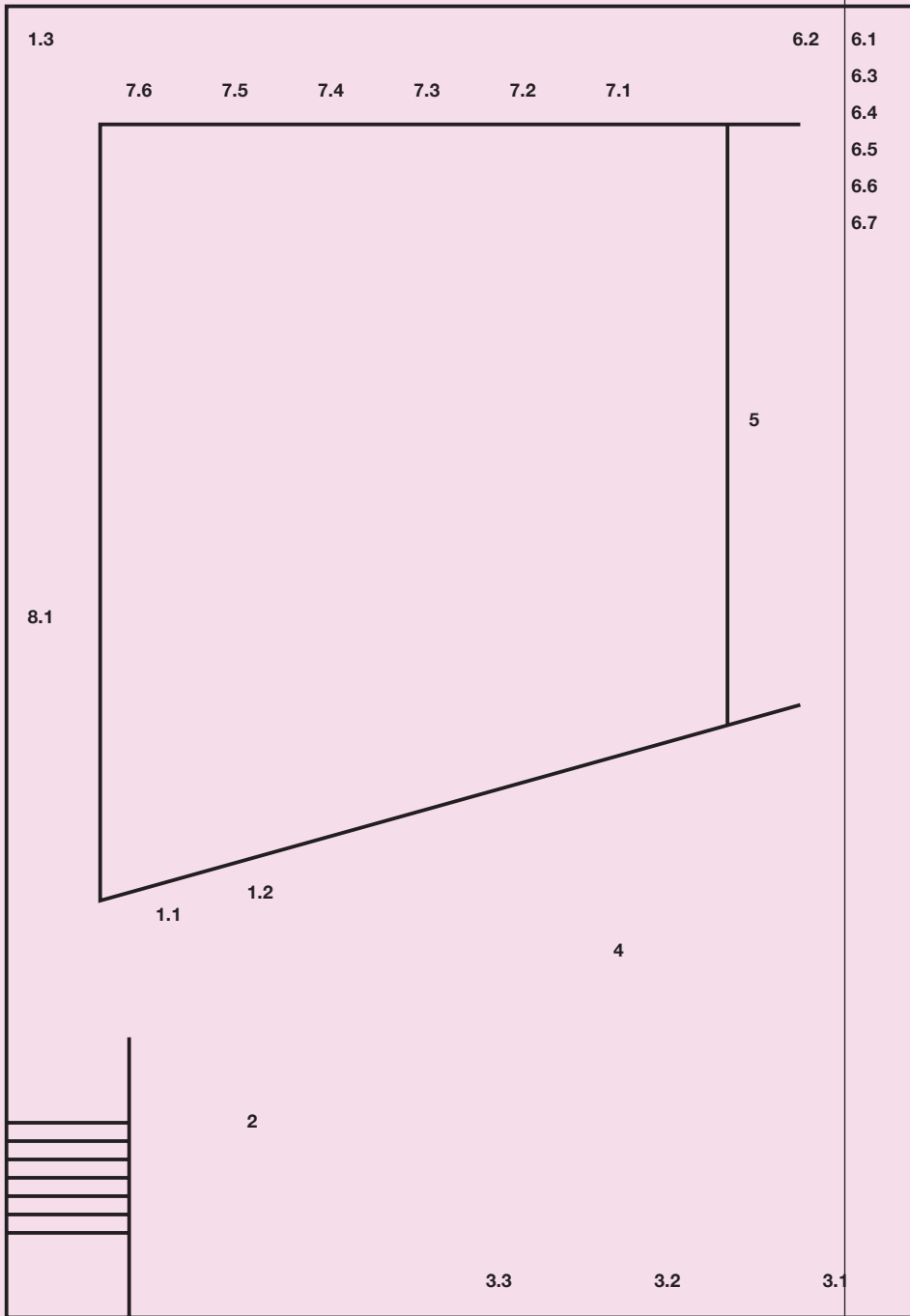
- 이은실
● **Eunsil Lee**
3.1 <망상의 일렁임 I>, 2021.
3.2 <부함>, 2013.
3.3 <예민한 심장 II>, 2020.
3.4 <예민한 심장 III>, 2020.

- 정해나
● **Haena Jung**
4.1 <연희장의 밤>, 2020.
4.2 <그날 밤 달이 뜨지 않았다>, 2018.
4.3 <무풍지대>, 2019.

- 장파
● **Jang Pa**
5.1 <여성/형상>, 2020
5.2 <플랫 홀 연작>, 2022.

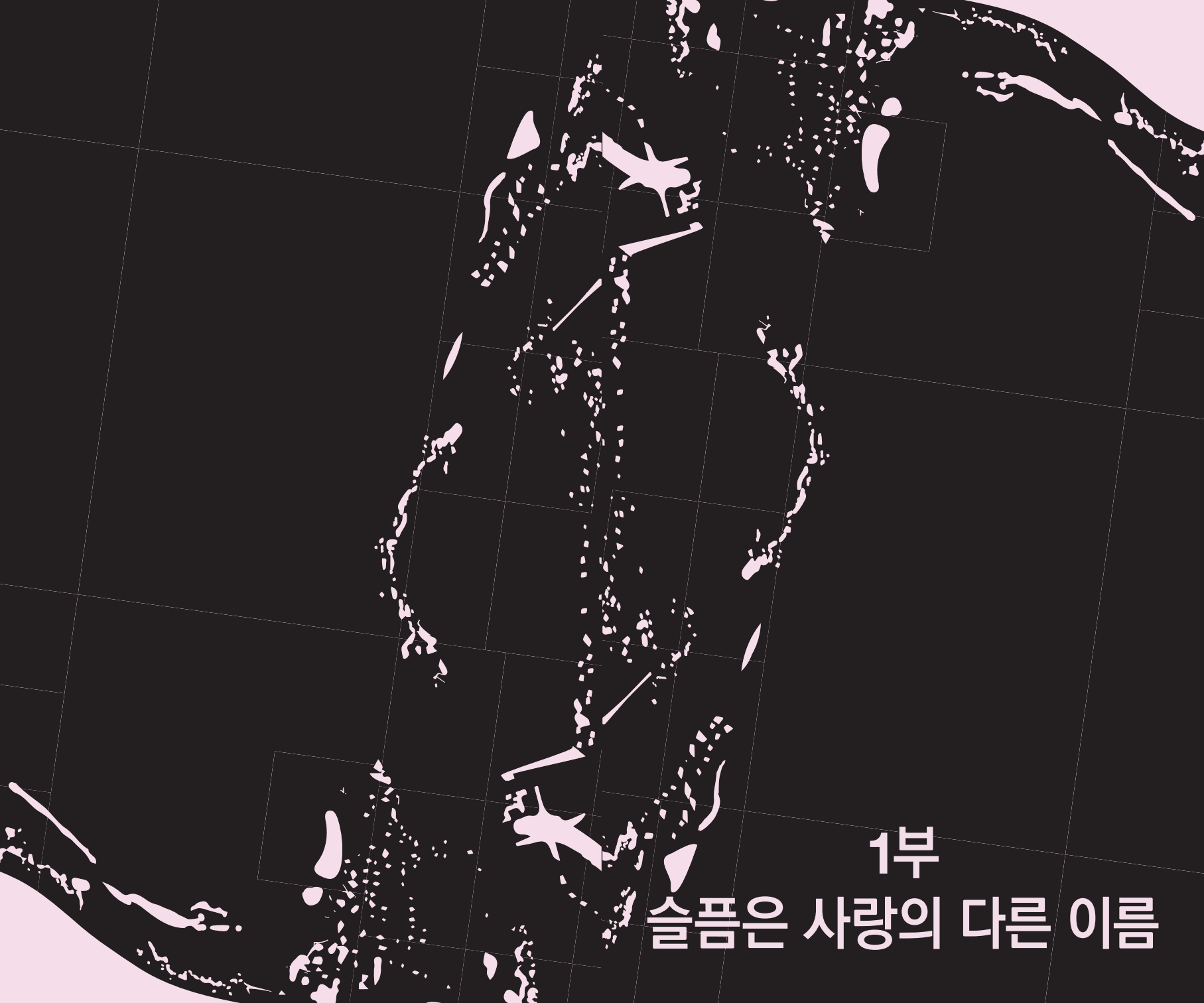
- 무니페리
● **Mooni Perry**
6 <빈랑시스>, 2021-2022.

- 박선호
● **Sunho Park**
7.1 <결혼 이야기: 호강>, 2020.
7.2 <진주와 헥스테이블 가족: 이미지>, 2018.
7.3 <헥스테이블 가족 3: 사랑의 시간>, 2018.
7.4 <진주와 헥스테이블 가족>, 2018.



2부 사랑의 기쁨

- | | |
|---|--|
| <p>❶ 한지형
Jihyoung Han</p> <p>1.1 'Her phone got stolen last night', 2022.</p> <p>1.2 'In the Antechamber', 2022.</p> <p>1.3 'X-RAY VISION', 2021.</p> <p>❷ 박혜인
Hayne Park</p> <p>2 '나의 따뜻한 작은 연못 가설', 2021-2022.</p> <p>❸ 김실비
Sylbee Kim</p> <p>3.1 '육십진법에 따른 연애편자', 2016.</p> <p>3.2 '계시의 나날과 자매', 2016.</p> <p>3.3 '존엄한 멸망', 2022.</p> <p>❹ 강나영
Nayoung Kang</p> <p>4 '3년의 함(For the fist bump II)', 2022.</p> <p>❺ Dadboyclub</p> <p>5 'DBC FRESCO', 2022.</p> <p>❻ 정두리
Duri Jeong</p> <p>6.1 '오늘 우리는 행복하고 용감했다', 2022.</p> <p>6.2 '다이어리 1', 2021.</p> <p>6.3 '교환일기', 2021.</p> <p>6.4 '교환일기', 2021.</p> <p>6.5 '다이어리 3', 2013.</p> <p>6.6 '다이어리 4', 2013.</p> <p>6.7 '다이어리 2', 2013.</p> | <p>❼ 김화현
Hwahyun Kim</p> <p>7.1 '少像勃莖(소상발경)-The Devil May Care (5폭 중 제5폭 Where Black Is the Color and None Is the Number)', 2020.</p> <p>7.2 '抒情(서정)', 2017.</p> <p>7.3 'Virtue', 2017.</p> <p>7.4 'The Origin of Love and Everything Else', 2020.</p> <p>7.5 'We've Come a Long Way', 2020.</p> <p>7.6 '少像勃莖(소상발경)-The Devil May Care (5폭 중 제1폭 Smut)', 2020.</p> <p>❽ 류한솔
Hansol Ryu</p> <p>8.1 '버진 로드', 2021.</p> |
|---|--|



1부 슬픔은 사랑의 다른 이름



이순종은 머리카락처럼 매우 세밀하고 말초적인 신체 일부와 침, 군인 용품 등 날카로운 사물에 대한 관심을 회화와 설치, 오브제 등 다양한 매체를 통해 보여 왔다. 그리고 그 안에서 신체, 파괴와 연관된 역사적 사건 혹은 자연산수 등의 이미지를 차용해 생명이 가진 본연의 에로티시즘과 혼란스러운 활력의 군상에 대해 탐구한다.

이번 전시에는 '침' 작업인 <피에타>(2018), <여자>(2018), <검은 눈물>(2018)과 '사슴뿔' 설치물인 <전리품-노획물>(2018)을 선보였다. 작가는 건강상의 이유로 한의학의 침술을 이용하며 고통과 치유를 동반하는 침의 독특한 양면성에 매료되었고, 이것을 도구로 사용하며 자연 혹은 사회문화적 함의를 가진 여성의 이미지들과 결합했다. 1층 입구에서 가장 먼저 보이는 침 작업은 마리아의 형상이 돋보이는 <피에타>이고 그 뒤로 <여자>, 전통 의상을 입은 중동 여인들의 <검은 눈물>이 놓여있는데, 은색의 프레임과 이미지가 전사된 투명한 비단, 그 표면에 꽃혀 시각적 흐름을 이루는 수많은 침들로 이뤄져 있다. 근처 바닥에서 서로 맞대며 침 더미를 품고 있는 빨 세 쌍은 <전리품-노획물>로 그 밑에 지는 선명한 그림자가 침 작업들의 비교적 높은 시점과 대비를 이루고 있고, 뿔들의 가운데 공간에 쏟아 부어진 침 더미는 침이 팽팽한 비단 위에 고정된 나머지 작업들과 긴장 상태를 조성하며 모순을 체화하는 방식의 차이를 보여준다. 그러나 작가는 특정 방식 혹은 진영의 우월함이나 옳고 그름을 분명히 하는 데에 일조하지 않고 오히려 그 사물들을 모으고 섞어 양가성을 지닌 물질의 함으로 조형한다.

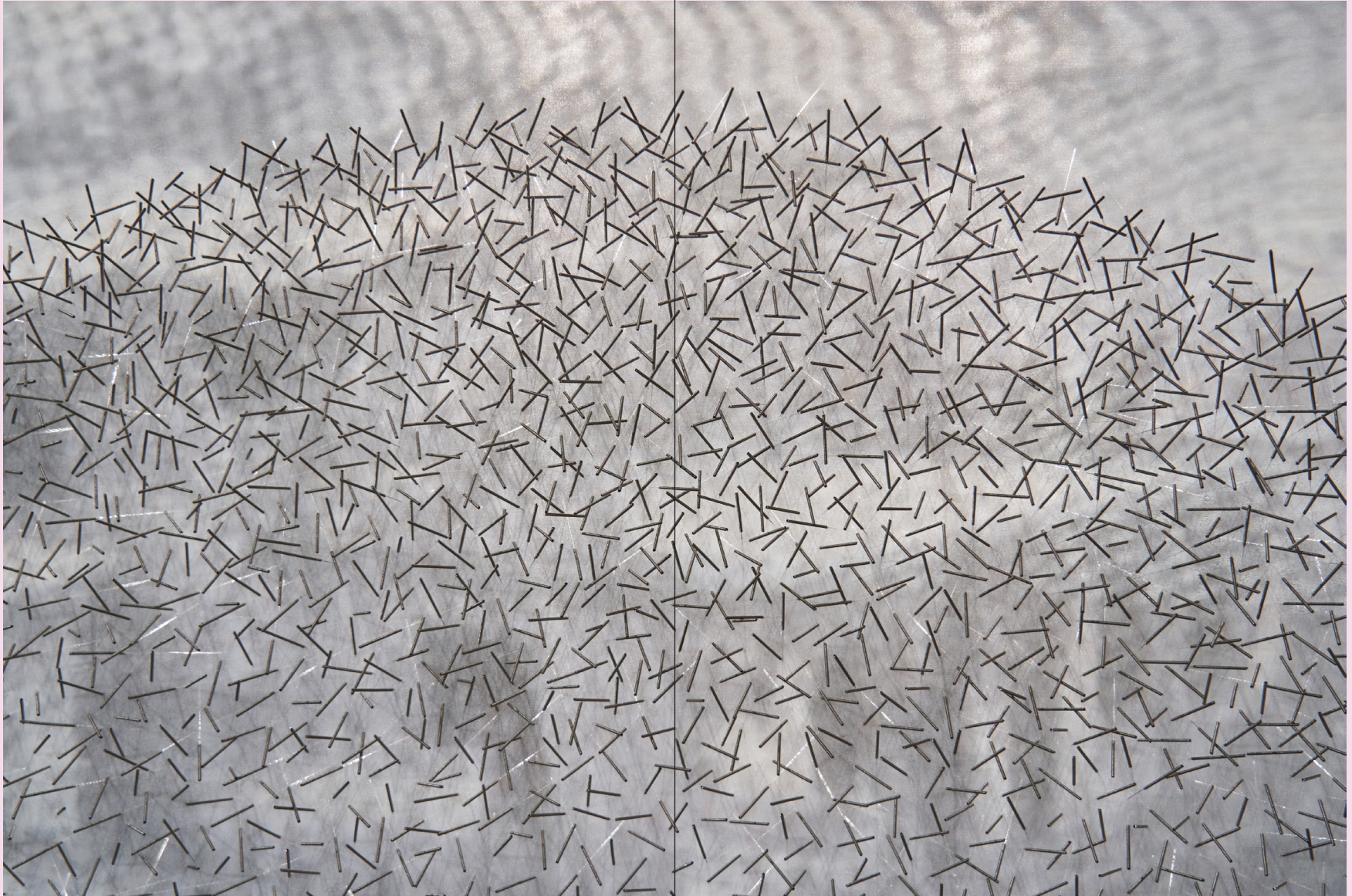
4개의 작업은 작가가 10여 년의 공백 이후 가졌던 개인전 <백만대군>(2018,

씨알컬렉티브)에서 널찍한 공간에 각각 여유를 두고 전면에 설치했던 다른 침 작업들과 달리 각도 차를 두되 앞뒤로 겹치는 부분이 생기도록 설치되었다. 감상자는 동선에 따라 변하는 이미지의 형태와 더불어 그 앞뒷면의 방향 또한 명확하게 구분하기 어렵다는 점을 알게 되는데, 이때 이순종의 작업들에서 부정형(不定形)적 보기가 성립한다.

특유의 물성을 통해 자기모순과 양가감정, 주체(비단-신체)와 객체(침-모순)의 분리 불가능성 혹은 대립에 대한 파헤침을 제안하는 이 구조물들은, 전시 제목 <날것>에서 '날-'이 가공하지 않은 상태를 의미하는 것뿐만 아니라 날이 선 특정 상황에 대한 중의적 표현으로 읽힐 수 있도록 기능하며 관객을 맞이한다.

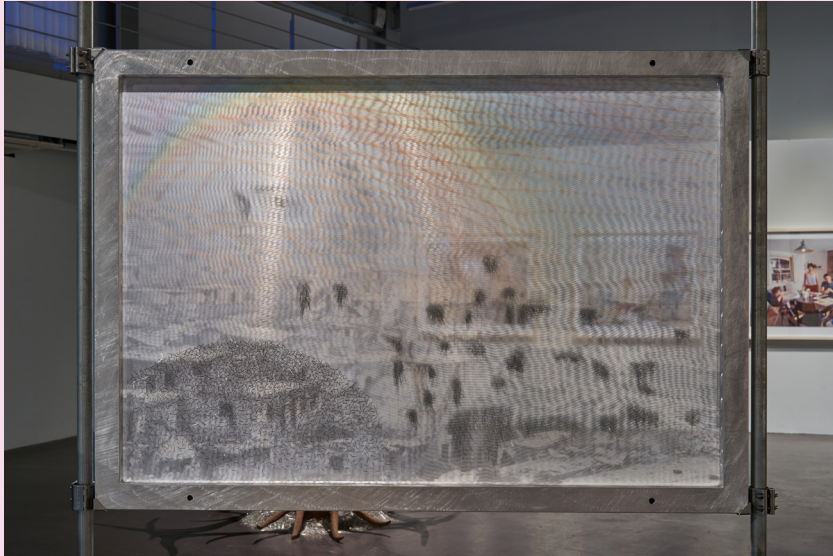


글: 전현지













김옥선은 여성, 다문화 가정, 이방인, 외래종 식물 등 주변부에서 밀려난 존재들을 주목하는 사진 작업을 지속해왔다. 피사체의 이미지를 객관적인 모습으로 포착하는 것에 집중하는 작가 특유의 절제된 사진 이미지는 단순한 지시성을 넘어 사회문화적 맥락 속에서 대상의 다층적인 해석을 가능케 한다.

작가의 대표작으로 볼 수 있는 〈해피 투게더〉 연작은 사회적 통념으로서의 가정과 가족의 개념을 잠시 유예한다. 작품은 국제결혼으로 형성된 다양성에 토대를 둔 가정의 모습을 담고 있다. 주로 아시아계 여성과 백인 남성으로 이루어진 부부의 모습을 담아내고 있는데 이는 외국인 배우자를 둔 작가가 자신의 삶에서 생겨난 질문들을 본인과 비슷한 상황에 놓인 인물들에 투영해 풀어내고자 하는 사적 동기로부터 출발한 것이다. 작가는 국제결혼 부부의 가정을 방문하며 그들의 일상적이고 현실적인 모습을 촬영했다. 한 장의 사진만을 본다면 그저 단순한 부부의 모습을 담은 사진으로 보일 수 있지만 연작으로 구성된 일련의 사진들을 함께 바라보면 특정한 이슈가 그 기저에 깔려있음을 알 수 있다. 비슷한 화면 구성의 반복은 인물들이 속해 있는 비가시적인 상황으로부터 하나의 패턴을 읽어낼 수 있게 한다.

〈해피 투게더〉 속 인물들의 모습은 부부로서의 친밀함과 결속감과 같은 관계성을 보여주기보다는 둘 사이에 내적으로 잠복해 있는 갈등을 시각화한다. 작품은 주로 정면을 응시하고 있는 여성, 시선을 회피한 채 마치 주변인과 같이 머물러 있는 남성의 모습을 함께 담아내고 있다. 작품은 이러한 인물의 시선을 중심으로 내적

맥락을 형성한다. 아내라는 범주 아래 설명되는 여성들은 정면을 향한 상태로 화면 밖 관객이 서있는 실제 세계를 응시하고 있다. 〈캔디와 레이먼드〉(2002) 속 여성은 감정이 드러나지 않는 표정으로 두 팔을 고고 정면을 마주하며 본인이 속해 있는 현실, 문화적 상황을 직시한다. 반면 〈히로요와 마이클 1〉(2004)와 〈현순과 킵 1〉(2002)의 속 여성은 빨래 개기를 멈추고 혹은 음식 나르기를 멈추고 서서 카메라를 응시하고 있는데, 무기력한 표정으로 공허하게 정면을 바라보고 있는 모습에서 현실에서 부딪히는 버거운 상황을 드러낸다. 이 사진들에 등장하는 남성들은 시선을 옆으로 혹은 아래로 떨어뜨리면서 무엇인가를 회피하거나 다른 일에 집중하며 배우자의 상태를 보지 못한다. 이러한 두 인물의 어긋난 시선은 동일한 공간 속에서 공존하고 있는 서로 다른 두 세계의 충돌을 가시화하고 있다.

다문화화를 기반으로 한 가정은 일반적인 결혼제도 속에서의 문제뿐만 아니라 문화적 다양성과 관련한 여러 문제에 직면한다. 언어, 가치관, 문화적 관습 등이 다른 두 사람이 부부라는 하나의 공동체를 이루었을 때 겪는 갈등과 대립 이외에도 두 사람 중 어느 한 명은 이주민이라는 소수자의 위치에 놓일 수밖에 없는 상황에 처하는 등 국적/민족이 다른 사람들의 결혼은 단지 당사자들의 결합을 넘어 사회제도가 개입하는 정치적 문제를 떠안고 있다. 그로 인해 발생하는 두 사람 사이의 심리적 간극, 온전히 합일되지 않고 어긋날 수밖에 없는 지점은 사진 속 인물들의 거리감으로 표출된다. 특히 사진의 배경이 되는 거주 공간은 두 사람의 상이한 문화적 배경이 융합되는 장소로서 그 이질감을 증폭시킨다. 집 내부 인테리어와 그 속에 배치된 여러 물건들은 두 사람의 서로 다른 문화적 취향을 보여주며, 작가는 지극히 사적이고 내밀한 장소인 집의 내부 공간을 있는 그대로 보여주는 방식으로 현실에 잠재되어 있는 미묘한 차이를 드러내고자 했다.

김옥선의 작품은 둘로 존재하던 두 사람이 만나 하나가 된다는 신성한 가정의 개념을 무너뜨린다. 오직 서로를 향한 사랑과 믿음으로 국적을 초월하고 가정을 이룬 커플의 모습에서 나타나는 부조화의 순간과 긴장 상태는 결혼 제도에 대한 환상에 이의를 제기하고 근본적인 의문을 던진다.



글: 김가현











이은실은 한국화의 전통적 재료와 기법을 통해 사회적으로 외면 받아온 금기인 욕망을 끄집어내는 작품을 만들어 왔다. 원초적인 욕망과 근원, 그 이면을 탐구함으로써 억압되고 변질된 욕망의 실체를 드러내고자 하며, 우리 사회 속에서 다양한 제도와 규범으로 억눌리고 뒤엎힌 에로티시즘과 불안, 혼란과 갈등, 불안함, 괴로움 등 자유로울 수 없는 인간의 내면을 직설적인 소재와 과감한 표현법을 적용하여 작업을 풀어내고 있다.

〈부합〉(2013)은 뒤로 희미하게 펼쳐진 산수의 풍경과 전통 가옥의 구조를 배경으로 투명한 입방체가 화폭 전면에 그려진 작품이다. 섬세한 필치이지만 노골적으로 묘사된 여성과 남성의 생식기가 입방체의 아래, 위에서 서로 마주 보거나 혹은 대치되는 양상으로 그려져 있다. 집 내부, 가정을 빚대는 입방체의 구조를 토대로 가정 내에 켜켜이 스며들어있는 갈등과 긴장 관계, 예민한 상황들이 화면 속에 육화된 풍경으로 그려진다. 충분한 여백 없이 화폭을 꽉 채우고 있는 입방체의 형상은 보는 이로 하여금 답답함을 느끼게 하며, 입방체의 돌출된 모서리는 갈등과 긴장의 상태를 부각시킨다. 입방체의 구조는 개인을 억압하는 사회 규범과 질서와 같은 틀을 시각화 한다.

결혼제도를 통해 하나의 공동체로 맺어진 여성과 남성은 가정이라는 공간에서 합일된 상태를 지향하며 살아간다는 당위성으로 묶인다. 하지만 두 타인이 만나 부대끼며 살아가는 삶은 완전한 화합을 이루지 못한 채 틀에서 어긋날 수밖에 없다. 아무리 맞추려 노력해도 아귀가 들어맞지 않는 불합(不합)의 상황은 긴장하며

충돌하는 경계를 견고하게 만들 뿐이다. 작품 속의 여성의 생식기가 그려진 입방체의 아랫면이 틀에 부합하지 못한 채 홀로 어긋나 부유하는 모습은 부조화의 상황을 보여주는 주요 장치이다. 이는 피할 수 없는 가부장제 이데올로기를 따르면서 겪는 균열의 상황 속에서 여성의 현실을 드러낸다. 완전하게 그 틀을 벗어나지 못하고 비스듬한 각도로 머물러 있는 입방체의 일부 면처럼, 남성적 상징 질서로 자신의 욕망을 통제할 수밖에 없는 여성은 언제나 지배체제 속에서 어긋남의 순간을 경험하게 된다. 한편으로는 어긋남과 미끄러짐의 언어로 지배 이데올로기에 부합하지 않으려는 저항적 태도를 보여주는 것으로도 읽어낼 수 있다. 작가는 여성 생식기 주변으로 그려진 무성한 풀과도 같은 체모가 싹틔줄과 같은 예민한 신경 줄기의 형태로 변모하여 외부로 뻗어 나가는 듯한 표현 방식을 통해 괴로운 현실을 탈주하고자 하는 주체의 욕구를 가시화하고 있다.

외부 세계와의 불화를 겪으며 유동하는 개인의 정체성은 늘 불안과 분열을 동반하고 단일한 정체성으로 환원될 수 없는 상황 앞에 늘 좌절할 수밖에 없다. 작가는 〈망상의 일렁임 I〉(2021), 〈예민한 심장 II〉(2020), 〈예민한 심장 III〉(2020)을 통해 사회 제도와 규범 안에서 개인이 감내해야만 하는 혼란스러운 감정과 놀려 담을 수밖에 없는 충동이 폭발하는 순간을 비정형의 형상으로 담아낸다. 〈망상의 일렁임 I〉은 내면에서 일렁이는 마음을 요동치는 푸른 소용돌이로 표현하고 있다. 사방으로 휘몰아치는 푸른빛 파동으로 가득 찬 화면은 억압된 구조 속에서 발현되는 불안정한 무의식의 세계를 반영한다. 작품은 끝을 알 수 없는 심연의 불안, 끊임없이 들끓어 오르는 감정을 조우하게 한다. 현실에서 끝내 온전히 충족되지 못하는 욕구는 견잡을 수 없는 소용돌이 속에 덧없이 부유할 뿐이다.

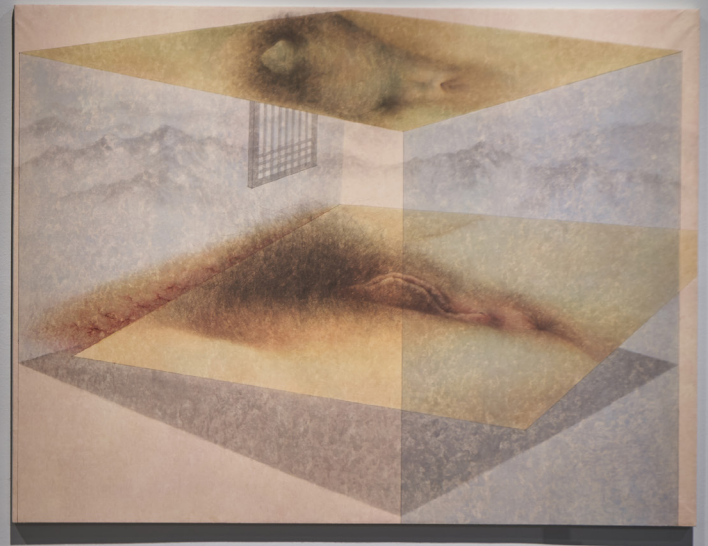
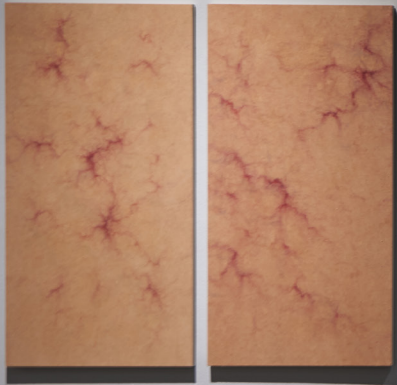
피부 표면으로 나타나는 싹틔줄이나 안구의 총혈처럼 보이기도 하는 〈예민한 심장 II〉, 〈예민한 심장 III〉은 해소되지 못한 채 내면에 떠다니는 욕망의 찌꺼기, 히스테리적 상태를 마치 경련이 일어나는 듯한 예민한 신경을 구체적인 신체 부위의 일면으로 제시한다. 이은실의 작품은 지배적 표상 아래에서 배제된 혹은 의식적·무의식적으로 경험한 억압과 분열을 시각적으로 재현하며 보는 이의 촉각을 곤두세운다.

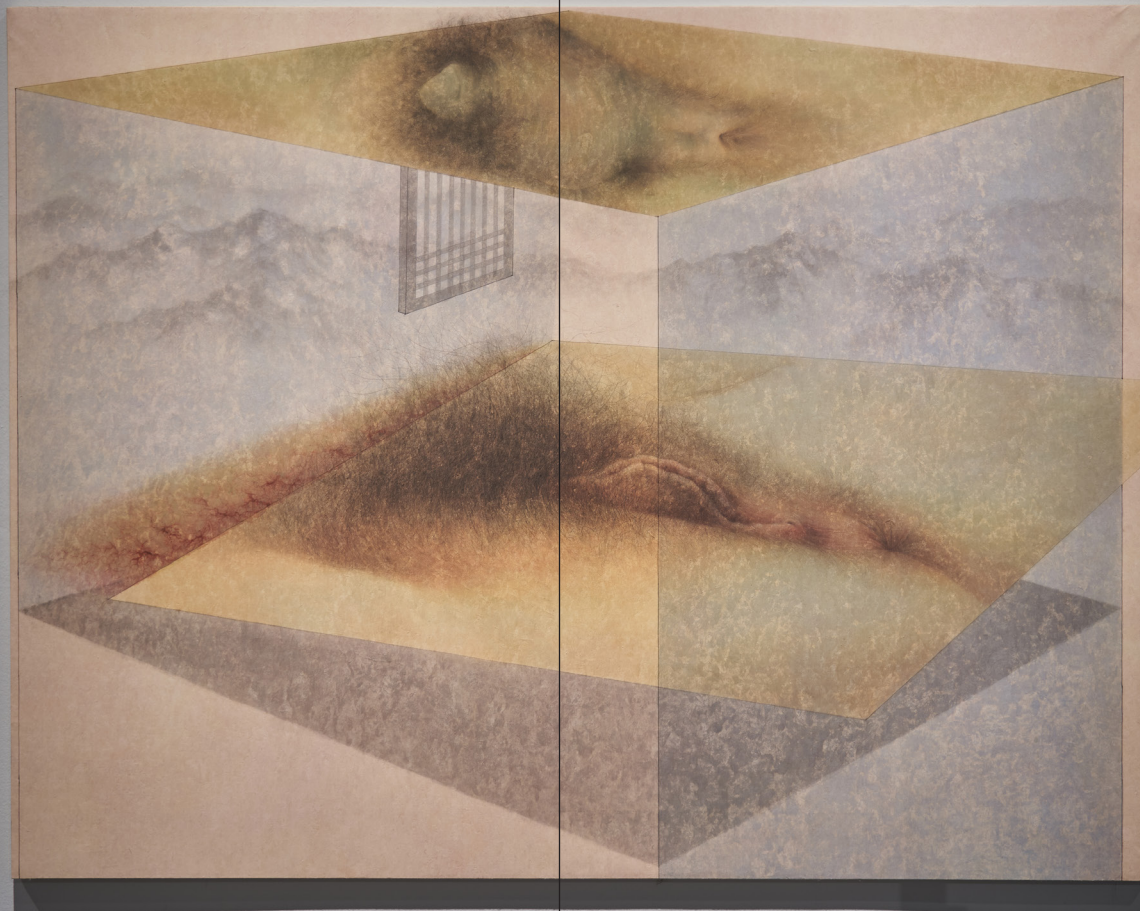


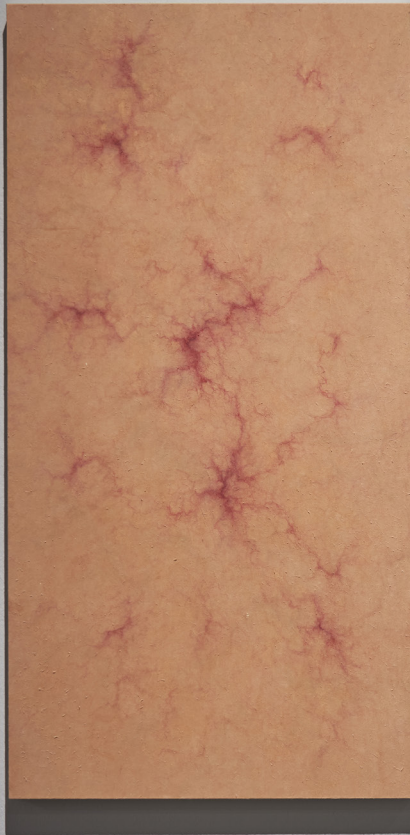
글: 김가현















어떤 작업을 하고 계시는지 소개를 부탁드립니다. 사회 속에서 타자로 여겨지는 존재들, 특히 여성들이 자유롭게 발화할 수 없는 상황에 주목해 온 것으로 보인다.

동양화를 전공했고, 전통 회화의 아름다움과 새로움을 발굴하는 데 관심 있다. 여성에 대한 역사, 사회, 문화 속 고정관념 및 규정을 담은 서사와 이미지를 수집해 '오늘'의 모습을 그리는 작업을 해왔다. 누구에게나 자신이 바라는 모습과 실제 자신이 경험하는 세계가 달라 삶의 부조리함을 느끼는 시기가 있을 것이다. 사회 전반에 깔려있는 모순과 갈등을 마주하며 무력한 자신을 끌어안고 침묵할 수밖에 없는 사람들의 모습을 기록하는 작업을 시작했다. 2016년과 2017년에는 남성 중심적인 사회에서 여성에게 부여된 고정관념을 언어적 구조를 통해 분석하는 아카이브와 드로잉 작업을 했다. 2018년과 2019년에는 주변부의 소외 경험을 자전적으로 풀어낸 회화 작업과 짧은 글을 함께 남겼다. 2020년 이후로 이야기라는 환상 구조를 통해 견고한 세상에 작은 틈을 내는 시도를 하고 있다. 경험과 꿈, 환상은 현실보다 더 진실에 가까운 이미지를 선명히 보여주기에 허구의 이야기를 통해 오늘의 진실을 드러내고자 한다.

이번 전시에 선보인 작품들, 〈연회장의 밤〉, 〈무풍지대〉, 〈그날 밤 달이 뜨지 않았다〉에 대해 간략히 설명을 부탁드립니다.
〈그날 밤 달이 뜨지 않았다〉는 두 갈래의 오솔길 중 하나에 있는 바위를 본 경험에서

시작한다. 답답한 마음을 가득 안고 새벽에 나와 홀연히 이끌려 가게 된 바위는 하얀 달빛을 받아 빛나고 있었다. 〈무풍지대〉를 포함한 족자 3점 연작에서는 작업실과 집을 오가며 보았던 풍경들이 배경으로 등장한다. 아주 개인적인 서사와 이미지를 가지고 작업했던 방식은 〈연회장의 밤〉 연작을 기점으로 변화를 맞게 된다. 이 그림은 개인전 〈긴 머리와 그보다 더 긴 혀를 가진 동물의 실종〉(2020, OCI미술관)에 포함됐으며 『사건일지』라는 작은 책자와 함께 전시됐다. 잘 알려진 장기미제 사건을 모티브로 작업을 구상하기 시작했다. 그러나 작업을 진행하던 중 벌어지는 사회 문제들을 지켜보며, 사실과 거리를 벌리고자 '사라지는 사람들이 있다'는 것만을 암시하는 방향으로 선회하게 됐다.

〈연회장의 밤〉과 〈그날 밤 달이 뜨지 않았다〉에서 등장하는 여성들은 옷이나 베일을 두르고 있거나 털로 덮여 있다. 이는 자신을 숨기며 감추는 모습으로 보이지만 상반되게 무언가를 감싸며 보호하는 태도로 보이기도 한다.
이번 전시에서는 하나의 이미지가 서로 반대되는 의미를 동시에 담고 있는 양가성이 매우 중요한 테마로 다루어진다. 이 작업들에도 양가적인 접근과 해석이 가능해 보이는데, 작품 속 여성들의 형상에서 주목한 점이 있나?

〈연회장의 밤〉에 등장하는 여자들은 얼굴과 몸이 없다. 그들이 입고 있는 옷과 장신구로만 그들이 속한 시대와 신분을 짐작할 수 있다. 고전부터 현대에 이르는 미술 작품에 각 시대별로 다양한 계층의 신체와 의복이 그려져 왔다. 특히 고전 회화에 그려져 있는 여성들은 매우 한정적이며, 이 여인들의 의복은 노동이 가능한 실용적인 복장과 큰 차이가 있다. 신체의 자연스러운 활동을 제한하는 복장으로 그 사회가 표현할 수 있는 최대한의 우아함과 '여성스러움'을 강조하는 형태를 띤다. 이 그림들의 여성들을 보며 때로는 나와 닮은 구석이나 연결된 점을 발견할 수 있었다. 균질화된 한국 사회에서 젊은 여성들의 특징적인 복장 중 하나는 원피스에 잘 손질된 긴 머리로, 상견례·행사·결혼 등의 공식적인 자리에서 자주 볼 수 있다. 이것은 하나의 계급 정체성처럼 느껴지곤 했는데, 〈연회장의 밤〉 속 여성들은 다양한 시대와 국적의 귀부인이나 아가씨의 모습으로 등장한다. 따라서 우리는 그들에 대해 많이 알고 있다고 생각하지만 그 사람이 누구인지 특정할 수 없다.

〈연회장의 밤〉에는 서로 다른 문화권에서 온 듯한 여성들이 한 데 모여 교류하는 모습이 나타난다. 기획팀은 작업에 드러난 여성들의 문화를 내밀한 우정이나 사랑에 가까운 귀여운 시선으로 볼 수도 있겠다고 생각했다. 작품

속 인물들의 관계와 그들의 문화에 관한 이야기를 듣고 싶다.

8점 연작으로 제작된 <연회장의 밤>은 3월부터 7월까지의 이야기 속 ‘형사’의 시점에서 관찰된 사건을 따라 진행된다. 그림 속 여성들은 전시 오프닝에 참석하거나 야생화 꽃밭에서 꽃을 만지고, 책모임을 가지거나 머리를 손질하는 등 소소한 일을 하고 있다. 평화로운 나날 속에서 음악에 맞춰 춤을 추거나 소나기를 피해 벤치에 앉아 서로의 치부를 드러내는 비밀 이야기를 나누며 웃기도 한다. 작품 속 인물들은 대부분 그림 속 여인들의 모습에서 따왔는데, 조선 후기 풍속화의 한복, 차도르, 중국 고대 복식, 중세의 수녀복, 일본의 우키요에 기모노를 입고 있는 등 국적과 시대를 넘나든다. 예를 들어 보티첼리의 <프리마베라>에 등장하는 삼미신이 사교댄스를 배우고 있거나, 주방의 고전 회화 속 불 법한 여인과 우아한 유럽의 귀부인이 함께 손을 맞잡고 있는 장면을 상상했다. 먼 과거부터 현재에 이르기까지 물리적으로, 사회적으로, 심리적으로 실종된 여성들을 오늘의 한 장소로 불러 모아 노닐게 하고 싶었다.



말씀하신 내용들과 수묵화가 연결되는 지점에 대해 듣고 싶다. 스스로를 가장 잘 표현하는 재료로 한지와 먹을 택하기도 했는데, 수묵화라는 매체는 작업의 주제와 어떤 연관을 갖는가?

한지와 먹은 내가 생각할 수 있는 가장 질기고 강한 재료다. 종이를 한 장 얹혀 교반수를 칠하고 말린 뒤 먹을 갈아 그림을 그리는 과정은 자신에게 스스로 솔직해지는 시간을 요구한다. 학부 시절에는 수묵 문인화 전통 아래에서 몸에 맞지 않는 옷을 입고 있는 것 같아 대안적인 방법을 찾고 싶었다. 이로부터 한참 뒤에 수묵화가 새롭게 다가오는 경험을 하게 됐다. 개인적인 사정으로 작업할 시간이 주어지지 않던 시기가 있었다. 이 기간 동안 작은 메모만을 기록하며 ‘그림’을 그리는 사람이 되고 싶다는 열망을 키웠다. 본 것을 옮기기 위해 가장 빠르고 간단하게 착수할 수 있었던 재료가 바로 한지와 먹이었다. 그림이라는 것을 어떻게 다시 그려야 할지 모르는 생경한 마음이었으므로 얇은 먹을 바르고 말리기를 반복하며 이미지를 만들게 됐다. 벼루에 먹을 갈아 뚜껑을 덮어 보관하며 며칠을 사용하는데, 수분이 조금씩 마르며 담묵에서 농묵, 초묵의 상태로 변하고 마침 그때쯤이면 모호했던 이미지가 형상을 갖추며 더 진한 먹이 필요해졌다. 송연묵은 화면에서 빛을 반사하지 않고 흡수하는 효과가 있어 즐겨 쓰는 재료이다. 아주 사적인 경험을 어떻게 회화로 다룰 것인지 고민하는 시기에 다시 만난 수묵은 ‘침묵하는 사람’의 어둡고 괴로운 마음을 표현하기에 적절했다.



참여 작가로서 이번 전시의 주제에 대한 생각을 듣고 싶다.

한동안 결핍, 자격지심, 열등감으로 점철된 시간을 보냈다. 내면은 매우 구부러지고 비틀린 인간이었지만 사회적인 조건에서는 ‘온전한’ 사람이었다. 그저 나로 살고 싶을 뿐이었는데, 어떤 자리에서는 엘리트 교육을 받고 자라 평온한 삶을 영위하는 유부녀로 비춰지기도 하고 학교에서 공부만 해서 현장 경험이 없는 작가로 여겨지기도 했다. 네가 감히 타자성에 대해 말할 수 있냐는 질문도 받았다. 우리는 서로 타인이기에, 다른 이의 개별적인 삶에서 보편적인 개념을 추출할 수 없다. 타인의 삶에 관여하거나 다양한 감각에 공감하고자 무진한 애를 쏟지만 이 노력은 모두 실패할 수밖에 없다. 세상이 달라져서 이제는 더 이상 중심이라는 것은 없다 말하지만, 여전히 중심에 속하기 위해서 주위를 맴도는 위성들이 존재한다고 생각한다. 그럼에도 불구하고 우리는 주변부에서 개별로 나아갈 것을 선언한다.

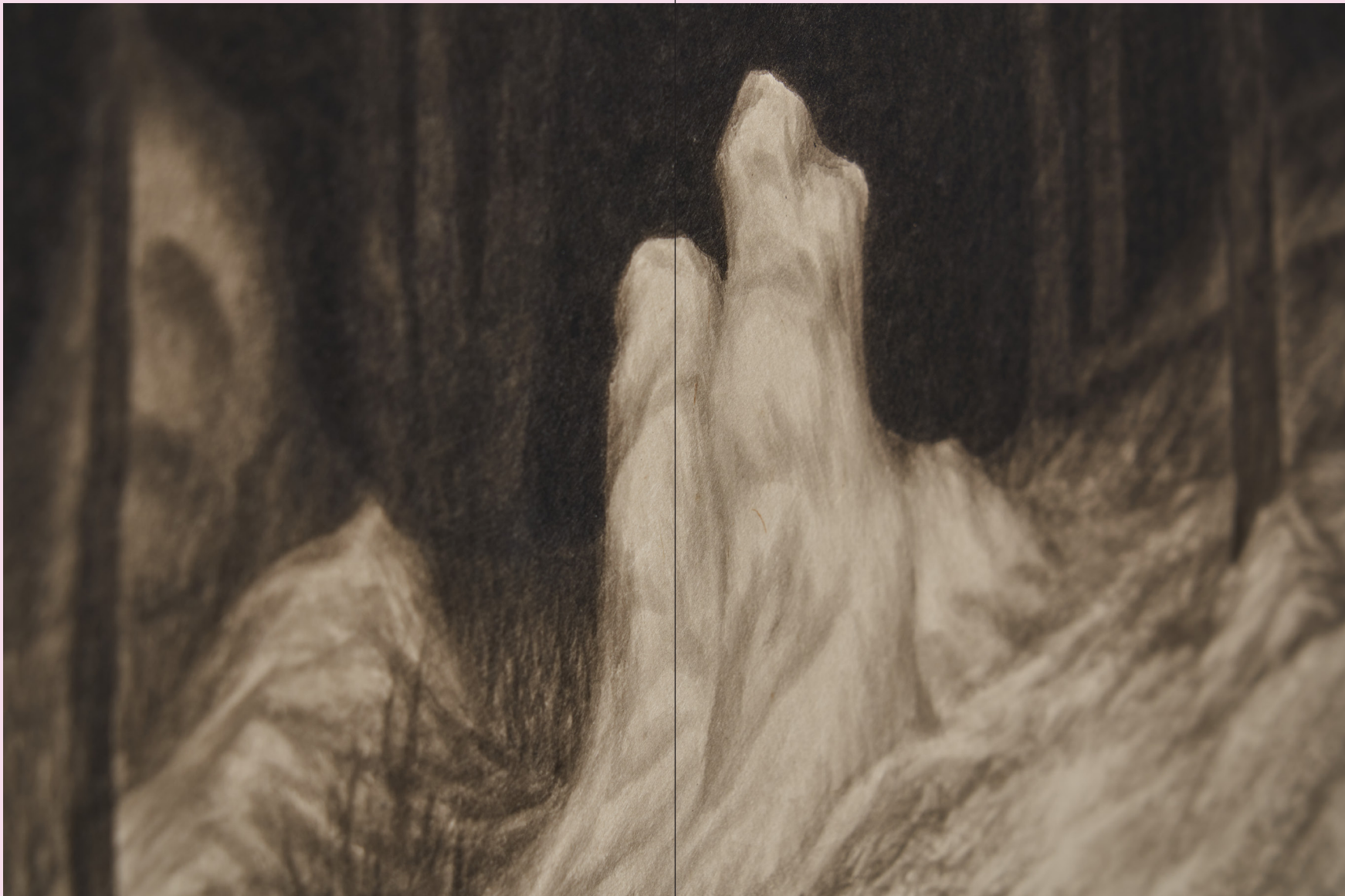




정해나, 2019, 《정해나》, 한국화, 100x100cm, 100x100cm, 100x100cm









장파는 특정 젠더로 치우친 재현체계에서 왜곡되거나 누락된 감각과 섹슈얼리티를 다뤘었다. 2015년 'Lady-X' 시리즈를 기점으로 'Fluid Neon'과 'Brutal Skins'로 이어진 회화 연작은 '여성적 그로테스크'와 '여성적 숭고'를 향한 장파의 회화 문법과 미학적 실험이었다. 장파는 시각 이미지의 역사 속에서 여성의 형상을 지속적으로 추적해왔으나, 지난 작업들과 '여성/형상'과 '플랫 홀 연작' 사이에선 모종의 차이가 나타난다. '여성/형상'부터 작가가 추적한 이미지를 불러세우기 시작했음을 감지할 수 있다. 지난 연작에서는 여성의 도상들이 작가의 의식을 경유해 회화에 반영됐다면, 이제 이미지들은 작가로부터 소환된다.

무니페리는 페미니즘과 비인간동물 담론이 간과한 틈을 발굴해왔다. 특히 담론이 엇갈리는 교차점과 거시적인 분석틀로부터 빠져나온 논의에 초점을 맞춰왔다. 회화를 중심으로 작업해온 무니페리는 2019년부터 주 매체를 영상으로 전환했다. 싱글채널 비디오 작업 '무저갱으로 들어가라고 명령하지 말아주소서', '버섯 오케스트라'는 비인간과 인간의 관계를 짚으며 타자성을 재규정하는 시도였다. '빈랑시스'는 페미니즘에서 미끄러지는 존재를 다각도에서 살피는 3채널 비디오 작업이다. 빈랑시스(Binlang Xishi)는 빈랑(Betel nut)이라는 마약성 열매를 판매하는 여성들을 지칭한다. 빈랑시스는 형식과 성격이 다른 3개 챕터로 이뤄져 있다. 챕터1에서는 소리꾼의 구성찬 음식이 관객을 맞이하며 작업의 키워드가 '더러움' 그리고 '깨끗함'임을 암시한다. 챕터2에서는 드디어 빈랑을 둘러싼 인물들이 등장한다. 빈랑 농부와의 인터뷰를 마치고 영상은 대만의 한 빈랑 가게로 향한다.



농부가 빈랑에 가해진 규제나 부정적 인식을 언급했다면 두 명의 빈랑시스는 직업에 대한 자부심을 표한다. 그들이 독백 형식의 대사를 읊자, 푸른 구멍이 일렁거리며 챕터3으로 전환된다. 아시아 여성과 퀴어 인물들이 더러움-타자-시차-성 노동에 대한 텍스트를 낭독하며 막을 내린다.

구멍에 빠지거나 뛰어들거나

가부장제 안에서 여성의 섹슈얼리티는 양극단으로 찢어질 운명에 처한다. 여성의 자기 재현은 적극적인 임파워먼트(empowerment)였다가도 성별 위계 속에서 타자화되곤 한다. 이때 여성의 위치는 평면 위에 꽃힌 하나의 좌표가 아니라 진자운동의 궤적에 가깝다. 장파와 무니페리는 그 궤적을 뒤쫓으며 주체로 떠오르다가도 대상화되며 굴러떨어지는 처지를 포착한다. 그들은 공통적으로 '구멍'을 들여다보며 그로부터 여성 재현이 마주하는 모순들을 관찰한다.

장파의 '플랫 홀 연작'은 제목부터 형용모순이다. 입체적인 대상에만 움푹 파인 구멍이 생길 수 있으므로 평평한 구멍(Flat Hole)은 성립하기 어려워 보인다. 장파는 구멍과 동일시되며 오염과 비천함이라는 프레임으로 재단된 여성 재현의 역사를 들춰내고자 한다. 고대 미술사에서부터 인터넷을 떠도는 오늘날의 밈과 짤에 걸쳐 여성의 도상을 추출해 재료로 삼는다. 재료가 된 이미지들은 '여성/형상'에선 나무판자 표면에 부착되고 '플랫 홀 연작'에선 실크스크린과 드로잉을 덧입는다. 작가는 시각문화 기저의 젠더편향을 가시화하며, 특정 젠더를 겨냥한 혐오가 공동의

무의식이자 감각체로 재생되는 현상을 헤아려 본다. 동시에 ‘여성=구멍’이라는 도식을 반복해온 권력과 이로부터 전개된 납작한 논의들에 반문한다.

무니페리는 빈랑과 빈랑시스를 두고 서로 상충하는 속성에 주목한다.

토착문화에서 빈랑은 손님에게 현대의 의미로 대접하는 귀한 작물이었다. 결혼식을 위한 장식품이자 부부간 사랑과 결합을 상징했다. 그러나 식민지배에 놓이며 빈랑은 미개한 문화로 전락한다. 더불어 빈랑 판매 경쟁 속에서 신체를 드러내며 호객행위를 하는 빈랑시스들은 성 노동자이자 도시미관을 해치는 오염으로 여겨지게 됐다. 무니페리는 이들이 “한 번 떨어지지 않고 굳이 두 번을 떨어진 사람들”이라고 강조한다. 가부장적 성질서로부터 한 번, 성 노동 경계에 있다는 점에서 두 번 떨어져 더러움과 오염으로 상징됐다는 의미다. 작품 속 빈랑시스들은 혼란스러워하거나 하거나 위축되기는커녕 “깨끗하고 용감하게” 살 것이라고 외친다. 우리라는 집단을 깨끗함과 온전함에 안착시키며 그들을 불온한 존재로 배척하려는 기제는 갈피를 잃고 당황스럽게 된다.

여성 형상을 수집하던 장파는 고대 여성 조각상에 대한 새로운 접근에 공명하게 됐다고 한다. 고고학계의 일반론은 여성의 신체를 주로 재생산의 맥락으로 해석해왔다. 예컨대 빌렌도르프의 비너스를 ‘출산의 비너스’라고 부르며 풍만한 신체를 다산 및 풍요와 결부시키기도 했다. 이와 달리 새로운 접근은 거울이 없던 시대에 제작된 고대 조각상들이 여성이 자신을 재현한 결과물이라고 주장한다. 몸의 중심부에 비해 머리와 발의 형태가 작게 구현된 특성이 여성이 스스로 자기의 신체를 내려다보는 시점과 부합한다는 점에서 그렇다. 장파의 비너스는 젠더 편향적인 재현 결과물로만 설명되지 않는다. 오히려 여성 재현은 권력과 보편에 따라 혐오와 임파워먼트 사이를 오가며 분화해 왔다.

구멍이라는 키워드로 돌아와, 무니페리의 ‘빈랑시스’에서는 화면이 전환될 때 종종 원형 프레임이 등장한다. 도라에몽이나 여성 캐릭터들이 반복적으로 떨어지거나 빈랑시스가 푸른 구멍에서 말하는 장면은 구멍이 작업의 주요 장치임을 환기한다. 구멍에 빠지는 행위는 주로 위에서 아래로 떨어지는 추락이자 타락과 연결된다. 반면 무니페리에게 구멍은 몸을 던지는 결단으로 완성된다. 결단을 통해서만 구멍은 높이나 낮이 아니라 다른 차원으로 향하는 포탈(portal)로 거듭날 수 있기 때문이다. 빈랑시스들이 매번 다른 세계를 상상하며 뚫고 들어간 틈, 봉합되지 않고 갈라진 담론의 공백으로부터 어떤 진실들을 바라봐야할지 고민하게 된다.

흔들리는 초점과 두서없이 말하기

축적의 원리를 따르는 지층은 가장 위의 지표면이 가장 최근의 것이다. 반면 장파의 ‘여성/형상’의 경우, 이미지가 배치된 질서를 파악하기 어려울 뿐더러 중심이 되는 이미지를 단정할 수도 없다. 함께 그려진 흰색의 도상들과 총별로 바뀌는 색상은 한 곳을 향해 집중되는 시선을 방해하고 분산시킨다.

이미지를 배치하고 코멘트를 더하는 ‘플랫 홀 연작’의 작업 방식에 주목할 필요가 있다. 이미지들은 역사적 흐름이나 위계에 따르기보다 작가가 생성한 흐름에 따라 비선형적으로 배열된다. 또한 각종 말풍선과 드로잉은 본래 이미지를 감추거나 변형시키기도 한다. 장파는 작업의 방법론을 ‘역리서치’라고 말한다. 리서치가 정보를 선별해 정합적인 설명 체계를 갖추려는 연구라면, 장파의 작업은 기존 자료에 낯선 변수를 적극적으로 투입한다. 계보로부터 탈선한 자료들은 변칙적이거나 혼종적인 해석을 요청하게 된다.

무니페리의 ‘빈랑시스’ 또한 동시에 재생되는 3개의 화면 중 주된 영상을 파악하기 어렵다. 동일한 상황이라도 각기 다른 구도에서 대상을 비추고 있기 때문이다. 예컨대 빈랑시스를 인터뷰 장면에서 한 화면은 인물의 정면을 비추지만 다른 화면은 인물 측면이나 주변을 보여준다. 나아가 NG가 났거나 촬영 스텝이 활보하는 모습, 장비들의 물질성까지 드러나기도 한다. 시선이 한 곳에 머무는 동안 끊임없이 다른 화면이 재생되며, 메인 플롯 외에 여러 서사가 동시다발적으로 생성되고 있음을 깨닫는다.

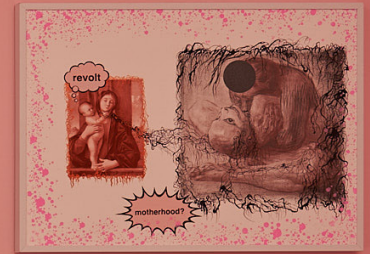
등장인물들은 단일한 성격을 유지하지 않는다. 그들은 다중인격처럼 보이거나 결투를 앞둔 만화 주인공처럼 변신하기도 한다. 챕터 1의 소리꾼은 “빠빠 마른 배를 쏘며 울긋불긋 입덧하며 살아야지요.”라며 단념하는 듯 하다가 이윽고 불온한 년이라고 구박하는 상대에게 “쓰레기가 뭐 어때서요?”라며 되받아친다. 챕터 2에서 빈랑시스들은 현실과 허구의 경계를 넘나든다. 둘은 같은 빈랑샵을 운영하며 서로에게 응원이 되는 동료 관계로 보인다. 인터뷰가 끝나고 영상의 색감과 음악이 전환되자 낯선 차림새로 등장한 둘은 서로를 꺼안고 쓰다듬는다. 최종적으로는 여러 생을 거쳐 기다릴 만큼 애절한 연인 관계로 전환된다. ‘빈랑시스’의 인물들은 여러 성격과 화법을 횡단하며 하나로 환원되지 않는, 환원될 수 없는 정체성들을 보여 준다. 이로써 장파와 무니페리가 채택한 매체와 방법론은 사랑의 전형이 허용한, 균질한 정체성 사이의 공백을 가로지른다.



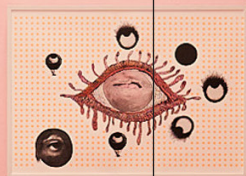
글: 손익현















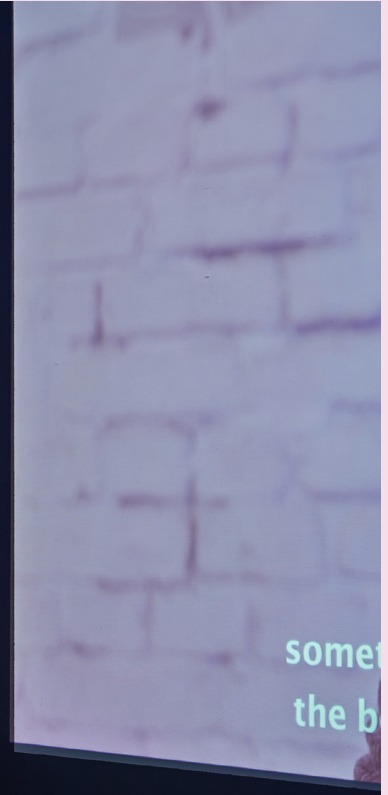


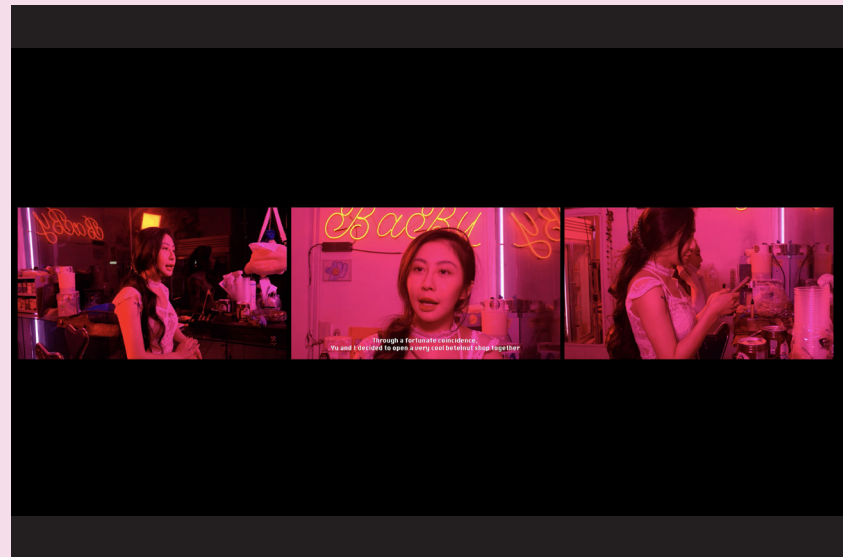
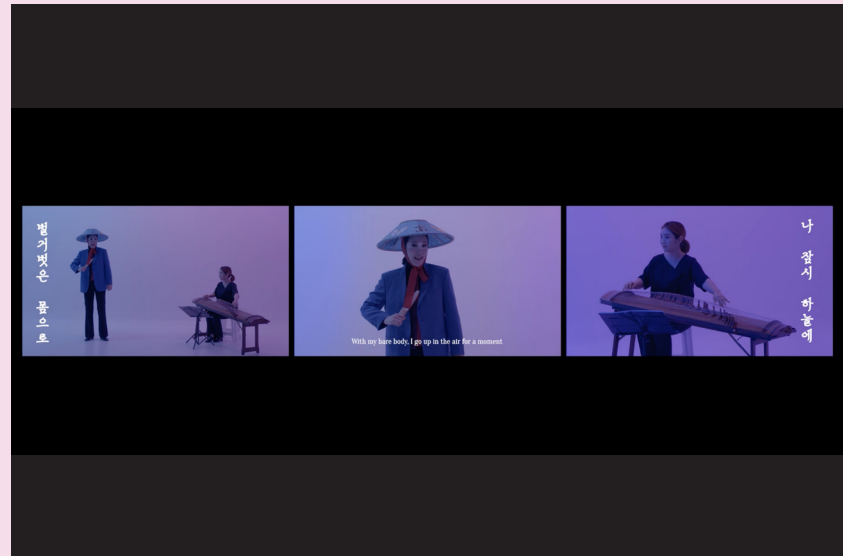
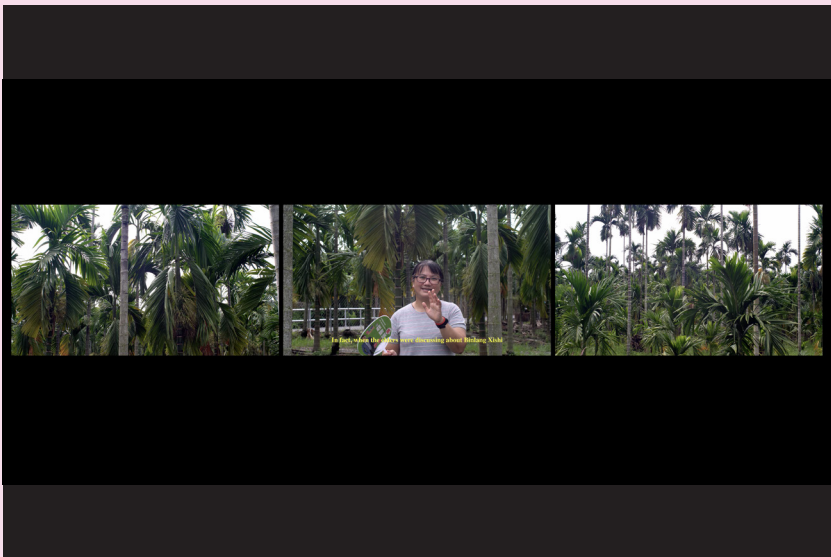
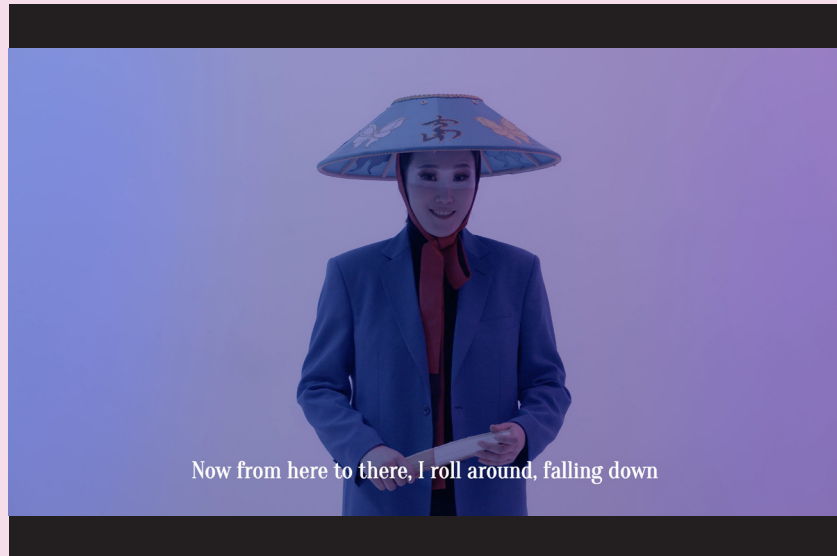


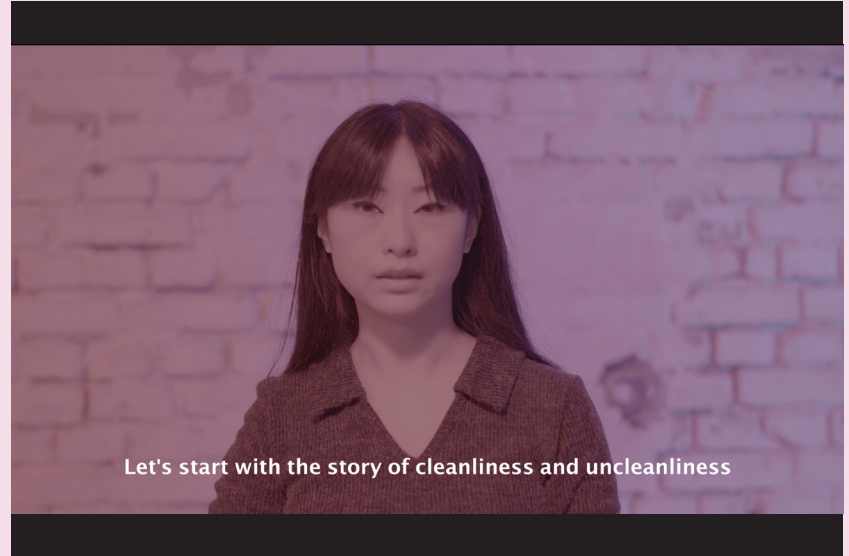
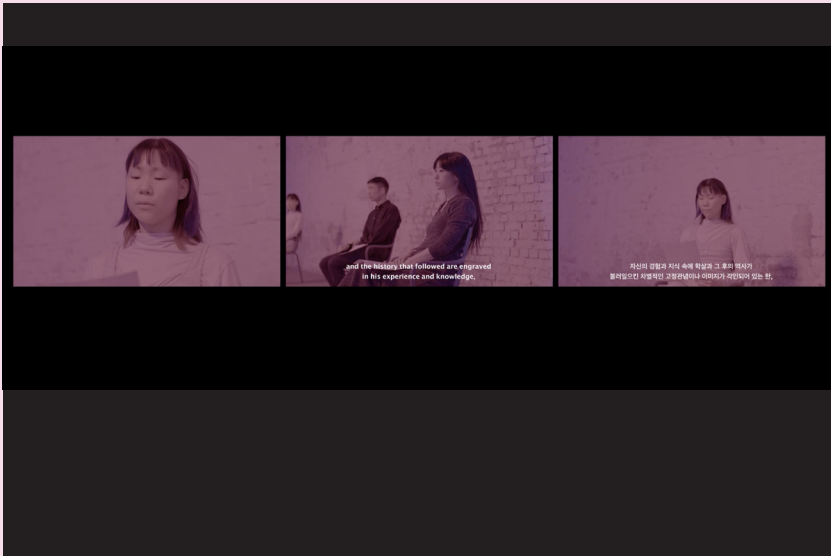




여성은 단지 스스로를 비가시화한다는 조건으로,
물리적인 의미에서 사회 안에 머무르는 것을 허락받고 있을 뿐이다."







박선호 Sunho Park

주로 개인의 사적 기억이나 구술 기록과 같은 미시사에서 거시사로 진입하는 구조의 영상 작업을 진행하고 있다. 작품의 주제와 매체를 선정할 때 중요하게 생각하는 것이 무엇인가.

지금 여기 당장 가져다 놓았을 때 상대적으로 낯아서 이질감이 느껴지는 것, 실용적 이거나 유용하다고 여겨지는 것으로부터 떨어져 나가서 더 이상 유용하게 여겨지지 않는 것, 주로 이런 것들에 눈길이 가거나 마음이 쓰인다. 낯아버렸기에 어딘가에서 분리, 탈락, 배제된 경험이 있는 것들. 외톨이의 입장에 놓여본 것들. 이런 것들에서 되레 물려받을 수 있거나 취할 수 있는 교훈들 같은 것을 중요하게 생각한다.

시작부터 매체(영상)를 정해 두지는 않는다. 주제의 경우도 미리 설정하고 진행하지 않는다. 나의 작업에서는 내가 어떤 것을 위해 오래 고민한 시간을 관객에게 공유하는 일이 중요하다. 처음에는 ‘끌어들려 말해줘야 한다’라고 강하게 생각이 드는 이야기나 ‘뭐지?’라고 스스로 질문하게 만드는 것들을 직관적으로 선택한다. 이번 전시에 소개한 〈결혼 이야기: 호킹〉과 〈진주와 헉스테이블 가족〉이 각각 전자와 후자에 해당하는 사례이다.

이후 이것들을 계속 살펴보고 연결된 이야기를 찾는 시간을 가진다. 자연스레 내가 선택한 것들이 이 상태까지 이르게 된 과정이나 상황을 중요하게 생각하게 되고, 다른 사람들의 이야기나 경험에서도 연결된 상황을 발견하게 된다. 관객이 나와 다른 이의 경험에 접속할 수 있는 환경을 만들다 보니 시각, 청각을 다루는 영상이 선택되었다.



어머니의 결혼에 관한 이야기를 다루는 〈결혼 이야기: 호킹〉은 OHP 필름에 쓰인 텍스트, 그 텍스트를 읽어 내려가는 내레이션으로 이루어진 영상 이미지로 구성되어 있다. 신기하게도 어머니의 시대와 우리 시대의 결혼에서 포기해야 하는 것, 그 대신 얻을 수 있는 것들, 또 그 대신 포기해야 하는 것들이 유사하다. 그때 해결했어야 하는 많은 일들이 지금까지 이어지는 것 같기도 하고. 그래서 화면 안에서 적층되는 텍스트가 설득력 있다고 생각했다. 텍스트와 이미지, 음성의 상보적인 관계와 같은 작품의 형식적 요소가 작품의 주제나 의미에 있어 어떠한 영향을 미치는지 궁금하다.

〈결혼 이야기: 호킹〉을 2020년에 제작했다. 이 시기의 나는 일하고 살아가며 포기할 수밖에 없는 것, 지켜야 하는 것이 무엇인지 조금씩 헤아리기 시작했다.(기혼 여성뿐 아니라 모두가 무엇인가를 포기해보거나 어쩔 수 없는 상황에 놓인 경험이 있지 않을까? 이런 보편적인 상황에 진입하는 일에 집중했다). 생활 속에서 이런 고민을 하다 보니, 평소 어머니에게 들어오던 시시하고 뻘한 이야기들이 선명하게 들리기 시작했다. 이것이 작업을 시작하게 된 동기였다.

그러나 작업을 구체화할 때는 조금 다른 목표를 설정했던 것 같다. ‘차이를 드러내는 일’과 ‘무엇과 무엇을 공존하게 하는 구조를 만드는 일’에 집중했다. 이 영상 작업에서는 어머니의 이야기가 작업 속에 단단하게 자리 잡고 있다. 이것이 작업을 이루는 코어이지만, 이 이야기 외에 작가인 내가 개입해 뭔가를 해야만 이야기가 ‘작가의 작품’의 영역으로 비로소 이동할 수 있으리라 생각했다. 작가의 작품이라는 아주 사적인 문화 생산물이지만, 그 속에 내가 가치 있다고 여기는 사람의 이야기와 인상이 함께 유지되길 바랐다.

이야기의 주인공인 어머니와 이야기를 전하는 사람인 나, 이 두 사람의 차이는 목소리를 통해 드러난다. 여러 날에 걸쳐 야심 차게 연습했으나 결국 청자에게 어색하게 다가오는 나의 이상한 경상도 사투리가 그것을 직관적으로 드러낸다. 목소리는 작업 속에서 두 사람이 공존할 수 있는 조건이 된다. 이 이야기에 공감하거나 접속이 되는 관람객이 있다면, 그분도 이 작업의 주인공으로 함께하게 될 것이라 생각했다.




〈진주와 헉스테이블 가족: 이미지〉, 〈헉스테이블 가족 3: 사랑의 시간〉, 〈진주와 헉스테이블 가족〉은 동일한 이미지가 각기 다른 맥락을 가진 문화적 생산물로 활용되는 것에 관해 이야기한다. 작품을 통해 말하고자 하는 것은 무엇인지

조금 더 자세한 설명을 듣고 싶다. 기획팀은 해당 작업으로부터 여성, 그리고 여성의 사랑과 연애에 관한 상투적 이미지들이 우리가 의식하지 못하는 네트워크 안에서 유통되는 것에 주목했다. 이번 전시의 전체적인 맥락 안에서 해당 작품을 새롭게 읽어낼 수 있는 측면이 생겼다면?

단순한 호기심으로부터 작업이 시작되었기 때문에 제작 당시에는 하고자 하는 말에 대해서 잘 알지 못했다. 작품을 제작할 때는 상이한 맥락에 놓인 문화 생산물 속에 동일한 이미지가 담겨있다는 사실로부터, 우리가 이 차이를 얼마만큼 인식하는지/ 그렇지 못한지 살펴보게 만드는 일이 중요했다고 생각한다. 지금 생각해보면, 우리가 이미지의 표면과 맥락 사이 어디에서 방향하는지 질문하고 싶었다.

이번 전시에서 좋은 기회로 나의 의도와 다른 통로로 해석될 가능성을 발견한 것 같다. 나는 이미지를 둘러싼 구조와 유통방식, 변화한 환경, 이미지들의 연결망을 살피는 데 집중했다면, 기획팀에서는 이미지 내부의 것들로부터 뺄어나가는 이야기들을 발견해준 것 같다. 1층에 놓인 다른 작업들과 나의 작업이 함께 놓여있는 모습을 보며 은연중에 우리 안에 심어진 환상 같은 매끄러움이 나의 작업이 포함한 이미지에 들어있다는 것을 알게 되었다. 그런 점에서 〈진주와 헥스테이블 가족: 이미지〉 속 ‘Naturally Classic Yours’라는 문장을 다시 떠올렸다. 타고난 것이 아니지만, 우리에게 심어지거나 이식된 것들을 발견하면 우리가 조금 더 자유로워질 수 있지 않을까 생각한다.

 현재 구상하고 있는 작품이나 앞으로의 활동 계획이 궁금하다. 올해 하반기에 ‘컬렉션(collection)’과 ‘아카이브(archive)’ 비슷하지만 다른 두 가지의 개념을 다루는 전시를 준비하고 있다. 이전의 나의 작업에서는 동기와 방법론이 두드러졌지만, 이번 전시를 위한 작업에서는 물리적으로 무엇인가를 손에 쥐어보는 경험을 중요하게 다뤄보려 한다.

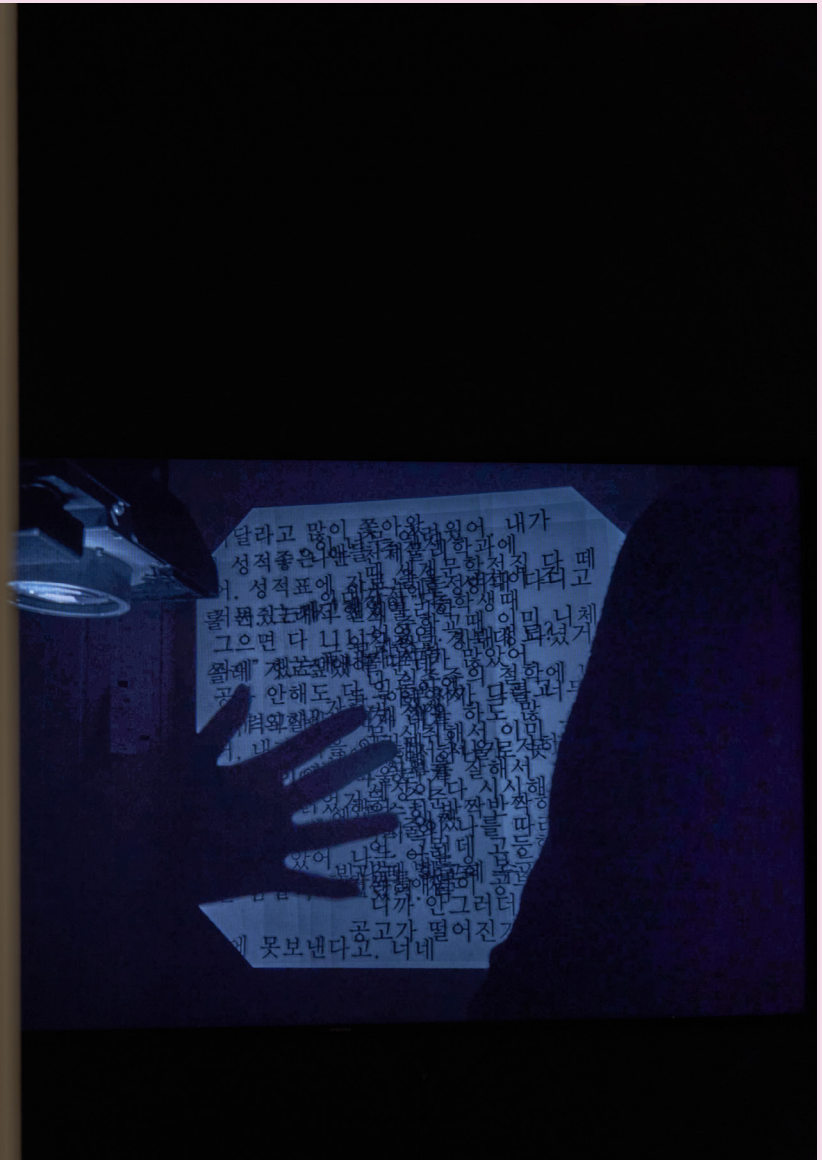
다른 한 편, ‘그럴듯한 세계’가 작동하는 방식에 대한 궁금증을 지속해서 가져왔다. 주류, 정상성, 믿음 등 이 키워드와 이웃하는 단어는 여러 가지가 있을 것 같다. 아직 아무것도 나에게 주어지지 않아 모든 것이 흐릿하고 언제쯤 제작할 수 있을지 모르겠으나, ‘법을 통한 판단’과 ‘푸펫(puppet)’ 두 가지를 엮어보고 싶다고 생각하고 있다. 누군가의 변명을 대신 해주고 감싸주는 일을 변호(辯護)라고 말한다면, 사람들이 왜 무엇을 지키기 위해 마음을 쓰는지 궁금하다. 또 법이라는 렌즈는 누군가가 다른 관점이나 증언을 제시할 때마다 결과나 판단을 다르게

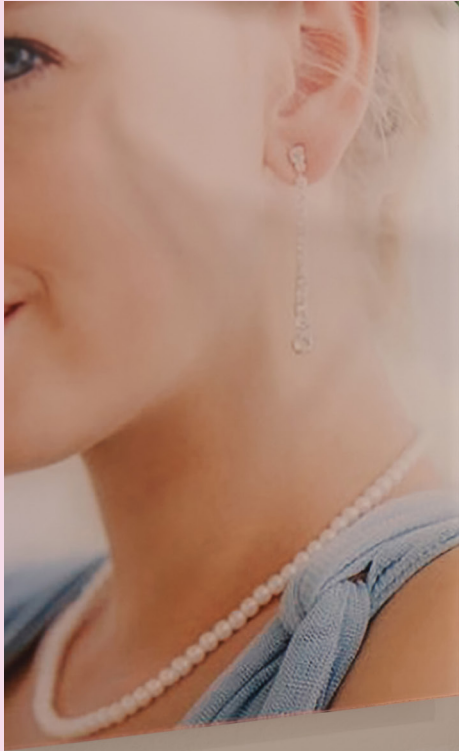
펼쳐내는 것이 재미있다고 생각한다. 푸펫(꼭두각시 인형)의 경우, 사람들이 모두 그것 앞에 약속한듯이 속아준다는 점이 흥미로워, 관객을 믿는 체하며 게임에 초대할 수 있는 안내자가 될 수 있을 것이라 생각했다. 조금 더 생각해보겠다.



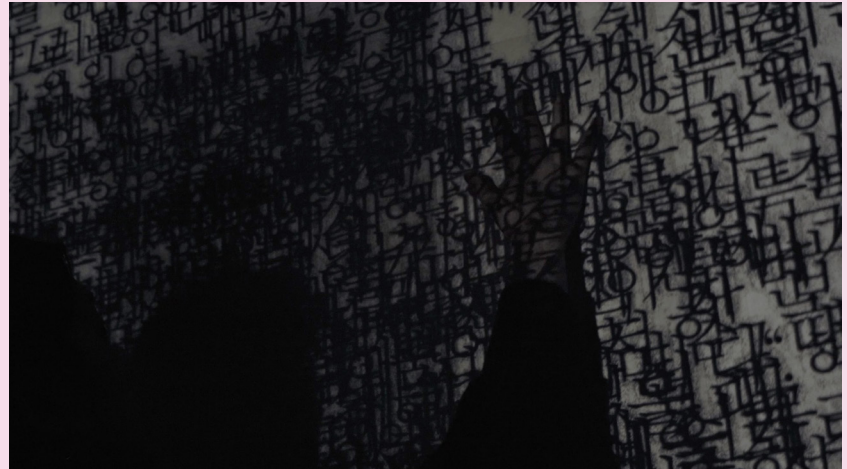
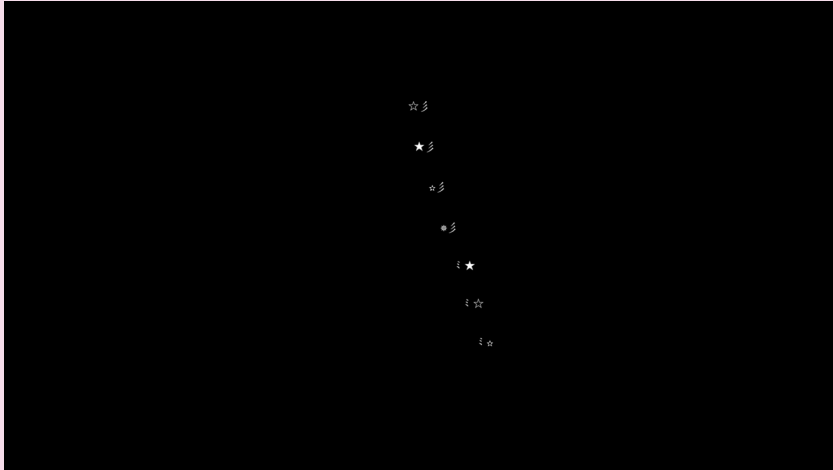
인터뷰: 김가현

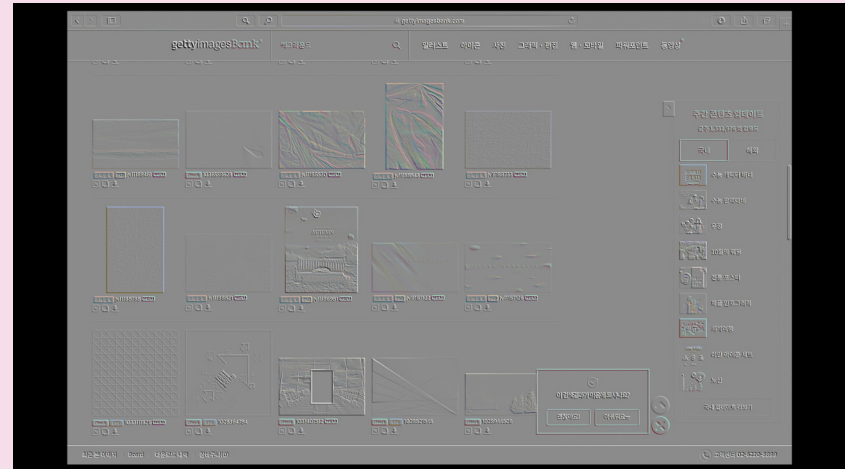












"나는 이 사진을 찍은 사람의
이름도 몰라"

2부 사랑의 기쁨





한지형은 유사 과학 이미지들에 내재된 공통의 욕망과 디지털 플랫폼 내에서 지속적으로 보완되는 개개인의 비물질적 경험 및 자아에 대해 탐구하며 이를 회화를 통해 표현해왔다. 작업 내에서 재조합되며 서로 간 경계가 모호해지는 사물들과 인외적 형상을 띄게 된 신체들은 샘플처럼 제안된다. 이 제안이란 전시를 사이비 가상 회사로 설정하고 공간 내부를 그것의 인테리어로 표방한 개인전 «identi-kit : The People's Choice»(2021, N/A)를 예시로 들 수 있으며, 당시의 사운드 설치 작업 «Swimming vision does not pass by you(수영치는 미래는 너를 지나치지 않는다)»(2021)의 내레이션에서 드러나는 관조적인 수용의 자세를 통해 구체화될 수 있다.

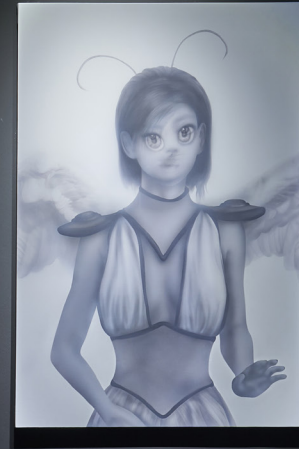
이번 «날것»에는 신작 «Her phone got stolen last night»(2022), «In the Antechamber»(2022)와 «X-RAY VISION»(2021) 세 점의 회화를 전시한다. «그녀의 폰이 어젯밤에 도난당했다»는 문장형 제목을 가진 «Her phone got stolen last night»에는 안면의 부피가 늘어난 크리처가 측면으로 서있다. 이 상태가 실제인지 보는 이의 '필터링'에 의한 것인지 둘 중 하나로 정하는 일은 후자에서 비교적 온전한 (혹은 그렇게 여겨지는) 형태를 갖춘 인물을 마주할 때 방향이 모호해진다. 이 천사형 인물의 얼굴에서 눈은 합이된 평균값을 아직 찾지 못한 듯 미묘하게 어긋나 있으나 «대기실에서»라는 제목과 인물의 손짓을 고려하면 다음 단계를 기다리는 대기자의 자세로 인식되기 때문이다. 또한 배경은 하얗게 생략돼 있으나 장소성이 드러나는 제목에서 이러한 단일하지 않은 몸과 자아의 다발적인 확장에 대한 공간적 비유가

드러나기도 한다. 촬영 이후 실제 대상이 카메라의 내부에서 기계적으로 번역된 결과물로서 우리 눈에 상이하게 비치는 것처럼 «X-RAY VISION»에서는 원래 사물과 다양하게 편집된 디지털 이미지들 사이의 간극과 괴리감이 사방에 분화된 채 인물을 둘러싸고 있으며, 그 가운데에서 정면을 응시한 채 한 팔을 앞으로 내민 인물의 자세는 공존을 향한 제스처로 작동한다.

한지형의 작업들은 전시장 2층 초입에 병렬로 배치되었으나 왼쪽 가장 깊은 모퉁이에 설치된 «X-RAY VISION»은 나머지 두 점을 본 후 코너를 두 번 돌아가야 볼 수 있다. «투시력»이라는 제목을 가진 이 작업으로 향하기까지의 동선은 출품작들에 대한 이른 해석은 유보시키되, 그의 작업들 기저의 거시적인 관점을 유지·경유하여 그 사이에 놓인 욕망과 정체성에 대한 다른 세 작가들의 작업 맥락을 동시에 흡수하게 하는 기반을 형성한다.



글: 전현지















❧ 박혜인은 글로리홀 라이트 세일즈라는 이름으로 유리 조명 작업을 선보여 왔고 이번 전시에는 박혜인으로 참여하고 있다. 이에 대한 이유를 여쭙보면서 대화를 시작하고자 한다.

박혜인은 글로리홀 라이트 세일즈에서 파생된 이름이다. 내 본명을 사용하기 이전에는 글로리홀 또는 글로리홀 라이트 세일즈라는 이름으로 활동해왔고 작가이자 브랜드로서 조명을 만드는 일을 해왔다. 2019년부터 조명이 아니거나 기능이 반드시 들어가도 되지 않는 작업을 시도해 보고 싶다는 생각이 들었고 이것은 글로리홀이라는 브랜드가 추구하는 방향과는 다른, 내 작업 안에서 일종의 비평적인 지점을 찾기 위한 분리였다. 사실 박혜인은 글로리홀로부터 파생되었다고도 볼 수 있지만, 분리된 이름으로 작업을 구축해나가면 좋겠다는 생각을 했다. 그렇게 2020년 말에서 2021년부터 박혜인으로 작업을 발표하게 되었다. 지금 글로리홀과 박혜인은 서로 다른 이름으로 활동하지만 내 궁극적인 바람은 어느 순간 서로가 서로를 대신하거나 합치하게 되는 것이다.

❧ <나의 따뜻한 작은 연못 가설>(2021-2022)은 아이폰으로 구동되는 AR 앱, 여향과 조명, 유리 오브제, 불투명한 고무호스, 빔 프로젝터 등 다양한 요소가 작업을 구성하고 있는데, 이 구성 요소들과 작업 전반에 대하여 설명을 부탁드립니다. 작업의 주제인 ‘따뜻한 작은 연못 가설’은 무엇인가?

‘따뜻한 작은 연못 가설(warm little pond hypothesis)’은 이 작업의 주요한 레퍼런스이자 출발점이 된 것으로, 생명의 기원에 대한 19세기 한 가설에 대한 이름이다(생물학자 찰스 다윈은 사적인 편지에서 “따뜻한 작은 연못 내 암모니아와 인산염, 빛, 열, 전기 등이 존재하는 상태에서” 생명체가 발생했다고 주장했다). 작업의 시작은 이 가설을 사실이 아닌 유리를 주제로 증명해 보면 어떨까 하는 생각에 있었다. 사적인 편지이기도 한 이 가설에서는 생명체가 발생하는 조건으로서 언급되는 요소들이 나열되어 있을 뿐이라는 점이 오히려 흥미로웠다. 빛, 열, 전기, 물, 그리고 암모니아와 인산염이 그 예인데 이것들이 어떤 연결로 혼합되어 있는지, 각 구성요소들의 형상은 어떠했는지에 대해서는 아무런 언급이 없다. 누구도 알 수 없는 미지의 것에 대한 매료와 함께 상상과 해석의 여지를 남겨두는 점이 생명과 유리를 연결 짓고자 하는 내 고민과 부합했고 이를 AR과 함께 풀어 보고자 했다. 가설의 구성요소를 해석하는 과정에서는 그것이 유리라는 현실 물질에서 디지털로 넘어가며 해석될 수 있다고 생각했다. 즉 미지의 가능성을 유리 DNA가 담긴 슬라이드 수조로, 태어남과 진화는 미디어와 AR로 풀었다.

❧ 관객으로서 작품을 살펴보면 두 가지 의문을 가지게 되었다. 첫 번째는 수조 뒤에 위치한 아이폰의 액정이다. 아이폰은 수조 너머에 있는 관객 쪽으로 카메라가 돌려져 있고 액정이 깨져 있다. 작가님은 이 깨짐으로 인해 본래라면 투명했어야 하는 유리의 존재를 인식하게 된다고 언급한 적 있다. 이에 관해 조금 더 말해 줄 수 있나.

유리는 물질 자체의 투명함을 넘어 존재적으로도 투명하다는 생각을 가지고 있는데, 이는 ‘따뜻한 작은 연못 가설’에 얹힌 과학 내에서의 가설 증명의 역사와도 연관된다. 가설 증명의 역사에서 유리는 끊임없이 사용되지만, 그것이 다른 무언가와 섞이지 않는 표면을 통해 내용물을 투명하게 보여줌으로써 물질적 존재감을 드러내지 않아야 한다는 점이 유리가 가진 두 번째 투명함이라는 생각을 했다. 나는 유리가 주인공이 된 가설 증명을 하고 싶었고, 존재로서 유리가 투명하다는 자각 의식을 주고 싶었다. 그런 과정에서 증강현실 애플리케이션의 구동을 위해 스마트폰이 필요했고 마침 친구에게 빌린 스마트폰은 액정이 깨져 있었다. 주로 스마트폰의 액정은 유리로 이뤄지고 사람들은 유리와 접촉함으로써 세계에 접근한다. 그러나 이 자각 의식은 스마트폰의 유리 표면이 깨진 뒤에야 알게 된다. 스마트폰의 부서진 액정은 존재로서 투명해야 할 유리가 투명해지지 않는 순간이고 이것은 다시 유리가 주인공이 된 내

프로젝트와 연결된다.

두 번째는 유리 오브제들을 휘감은 고무호스 안에서 물의 순환이다. 작품을 유심히 보는 관객은 호스의 떨림을 볼 수 있겠지만 호스 안에 흐르는 물의 움직임까지 잘 보이는 것은 아니라고 생각한다. 그럼에도 고무호스로 유리들 휘감고 그 안에 물이 순환하게 한 것은 어떤 이유인가?

앞서 말했던 것처럼 물은 이 가설 안에서 생명의 기원을 발생시킨 하나의 요소이다. 나는 물을 유리들을 연결하는 투명한 호스로 구현하고 싶었다. 비록 물이 흐르는 것이 가시적으로 드러나지 않았던 것은 아쉬운 부분이지만, 워터펌프로 인해 나타나게 된 호스의 진동과 움직임들 통해 물의 순환을 인식할 수 있도록 하고자 했다.

기획팀은 이번 작품으로부터 여성 신체를 경유하지 않는 재생산과 그 방법을 상상해 보고자 했다. ‘따뜻한 작은 연못 가설’은 생명체의 시작이 여성의 몸이 아닌 작고 따뜻한, 물과 전기와 유기체가 있는 연못이라는 것이고, 통상의 인식에 따르자면 여성이 곧 연못, 즉 자연과 동일시될 가능성이 높다. 자연과 땅의 여신들(가이아, 데메테르, 페르세포네 등)은 이러한 인식의 대표적인 예이다. 이번 작업에서 재생산은 여성적인 것으로 생각되면서도 젠더와는 무관하다고 생각되는 물질에 기대고 있다. 작업을 처음 구상할 때는 이런 맥락이 있었을 것 같지는 않은데, 스스로 자라나는 3D 오브젝트들은 작업 내에서 어떤 역할을 수행하고 어떤 위상을 가지는가? 우리가 소위 공예라고 부르는 것에서 디지털 작업을 병행하게 된 과정 또한 궁금하다.

내 작업의 시작이 유리이니만큼 젠더보다는 물질 자체의 유동성과 축축함을 바라보고 진행했다고 하는 편이 더 정확할 것 같다. 작가인 나로서는 오히려 이 물질들을 젠더 맥락에서의 재생산과 연결시킨 지점이 작업에 있어 확장을 가져다줄 수 있다고 생각하고 있다. 유리의 그래픽화를 시도하게 된 것은 정지해 있는 현실 유리의 한계를 벗어나기 위해서이면서, 또한 그래픽화 한 유리의 표면에 대한 내 관심사에서 비롯된다. 앞서 말한 것처럼 그래픽화 한 유리들은 지구의 생명 기원 가설에서 비롯되었으나 다른 차원에서의 탄생과 진화의 역할을 담당한다. 이 AR(증강현실) 애플리케이션에서 태어나고 자라나는 그래픽화한 유리들은 유전 알고리즘(genetic algorithm)으로 인해 불규칙하게 스스로 성장하게 되는데 이 최종 진화 단계에서 각 개체의 미묘한 형태적 다름들은 사전에 미리 구상되거나

설정해 놓은 것이 아니다. 이 개체들이 매일 전시 오픈 시간에 태어나서 전시가 마무리될 즈음 완전히 진화하도록 설정해 놓았고 때문에 관람객이 시간마다 다른 형태의 개체를 볼 수 있도록 했다. DNA가 풀어진 유리 풀을 레이어 삼아, 수조 안의 정지한 유리와 움직이는 그래픽화한 유리가 오버랩 되는 연못을 만들어 본 것이다. 이것은 유리가 공예품인지 아닌지를 넘어, 유리라는 물질을 각각 현실과 디지털에서 가능한 형태로 나눈 후 다시 서로를 병합시키는 실험을 해본 것에 더 가깝다.

앞으로의 계획은?

11월 중 글로리홀 라이트 세일즈의 조명 개인전이 있다. 중간에 다른 일정들이 있을 수도 있지만 현재로서 확정된 것은 이것 하나이다. 이 개인전에서 박혜인으로 보여 주었던 것과 글로리홀의 조명을 합치하는 작업을 해보려 한다.



인터뷰: 전원지



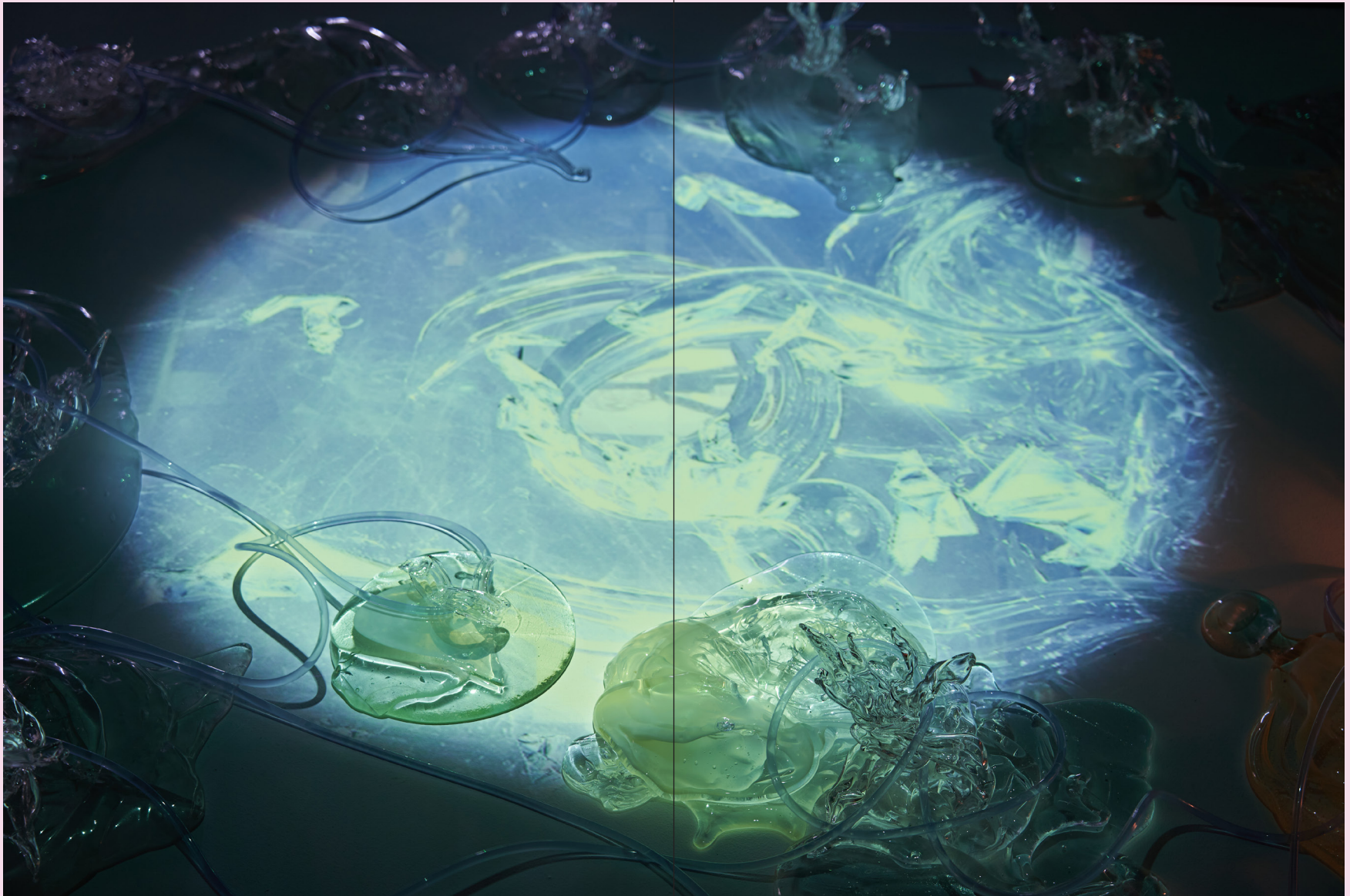
















김실비는 이번 전시에 영상 작업 〈계시의 나날과 자매〉(2016)와 〈육십진법에 따른 연애편지〉(2016), 그리고 벽화 작업 〈존엄한 멸망〉(2022)을 선보인다. 앞의 두 작업은 2016년 서울미디어시티비엔날레에 출품되었던 것들로 당시에는 〈작고 따뜻한 죽음〉(2016)이라는 제목의 디지털 프린트 작업과 함께 전시되었다. 이번 전시에서는 썬기문자를 흥내 낸 글씨로 ‘서로를 지켜/존엄한 멸망을 향하며 SAVING EACH OTHER/SEEKING A DIGNIFIED DEMISE’라는 문구를 그린 벽화 〈존엄한 멸망〉이 먼저 있고, 그 위에 두 영상 작업을 영사하는 방식으로 구성되었다. 이전 전시에서는 두 영상 작업이 공간 앞뒤로 중첩되게 두었으나, 이번 설치는 〈육십진법에 따른 연애편지〉를 좌측에, 〈계시의 나날과 자매〉를 우측에 놓아 작업 간 겹쳐지는 부분이 없도록 구성하였다.

세 작업을 가로지르는 키워드는 회전 혹은 순환으로, 이 작업들은 1층에서 다루었던 개인적 차원의 사랑을 지구라는 행성 단위로 확장한다. 〈육십진법에 따른 연애편지〉는 1부터 59까지 번호 붙은 일련의 문구들이 차례로 이어지고 59를 지나면 다시 1로 돌아가 순환한다. 이 문구들의 의미는 삶과 죽음의 순환을 지향하고 있다 (“태어나기는 했지만... 당신은 죽는다.”, “육십은 입자로 분해(...).”, “세계가 너의 끝을 예고한다.” 등). 이 연애편지의 발신인과 수신인은 각각 누구인가? 작업의 제목은 ‘연애편지’이지만 이 문구들은 하나의 종(種)에 속하는 개체들이 집합한 합창처럼 느껴지기도 한다. 문구 너머로 등장하는 이미지들 또한 회전하거나 순환하는 무언가를 보여 주는데 고전적인 의미에서 자연과 자연적인 것으로 분류될

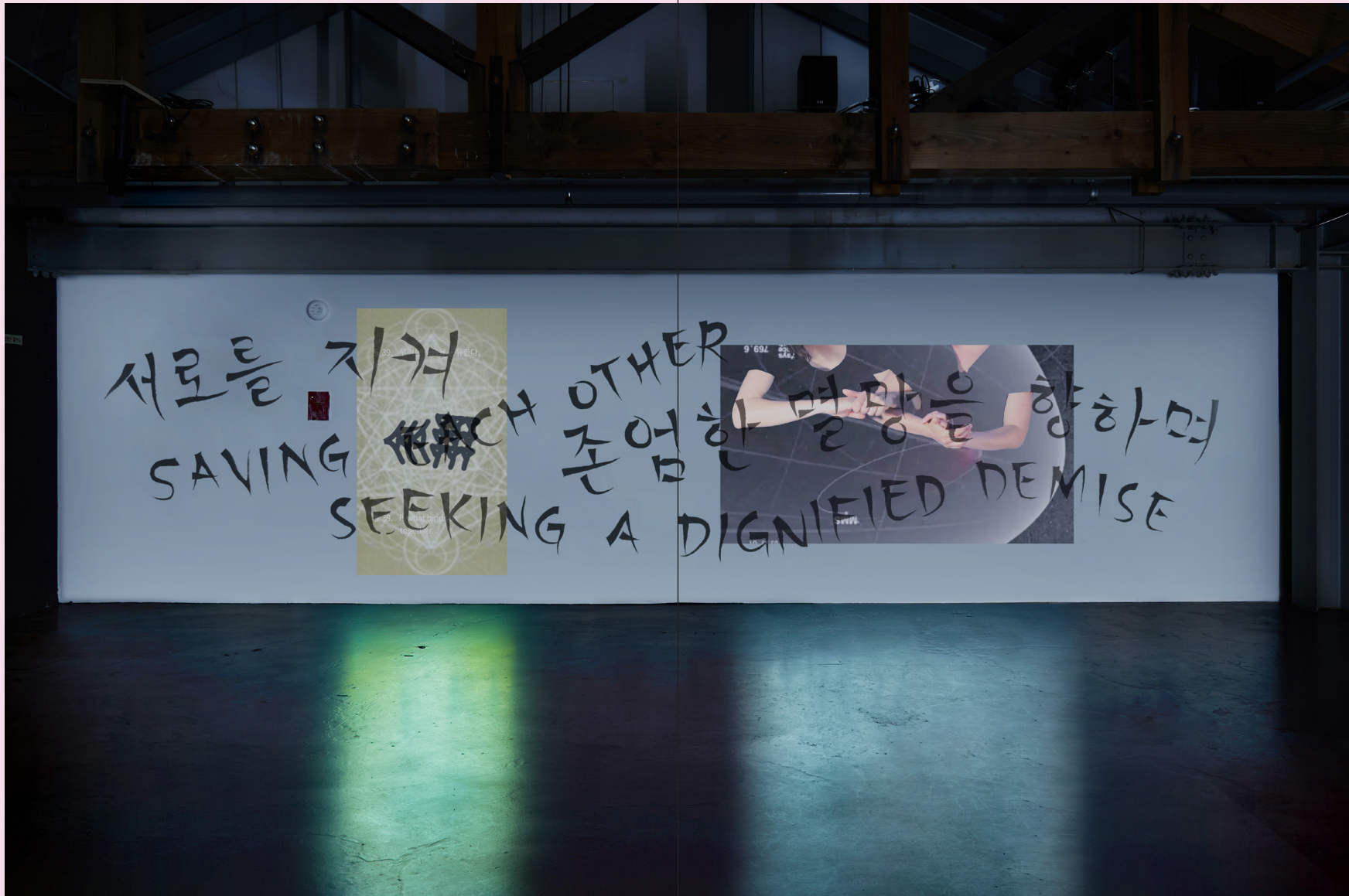
법한 것들이다.

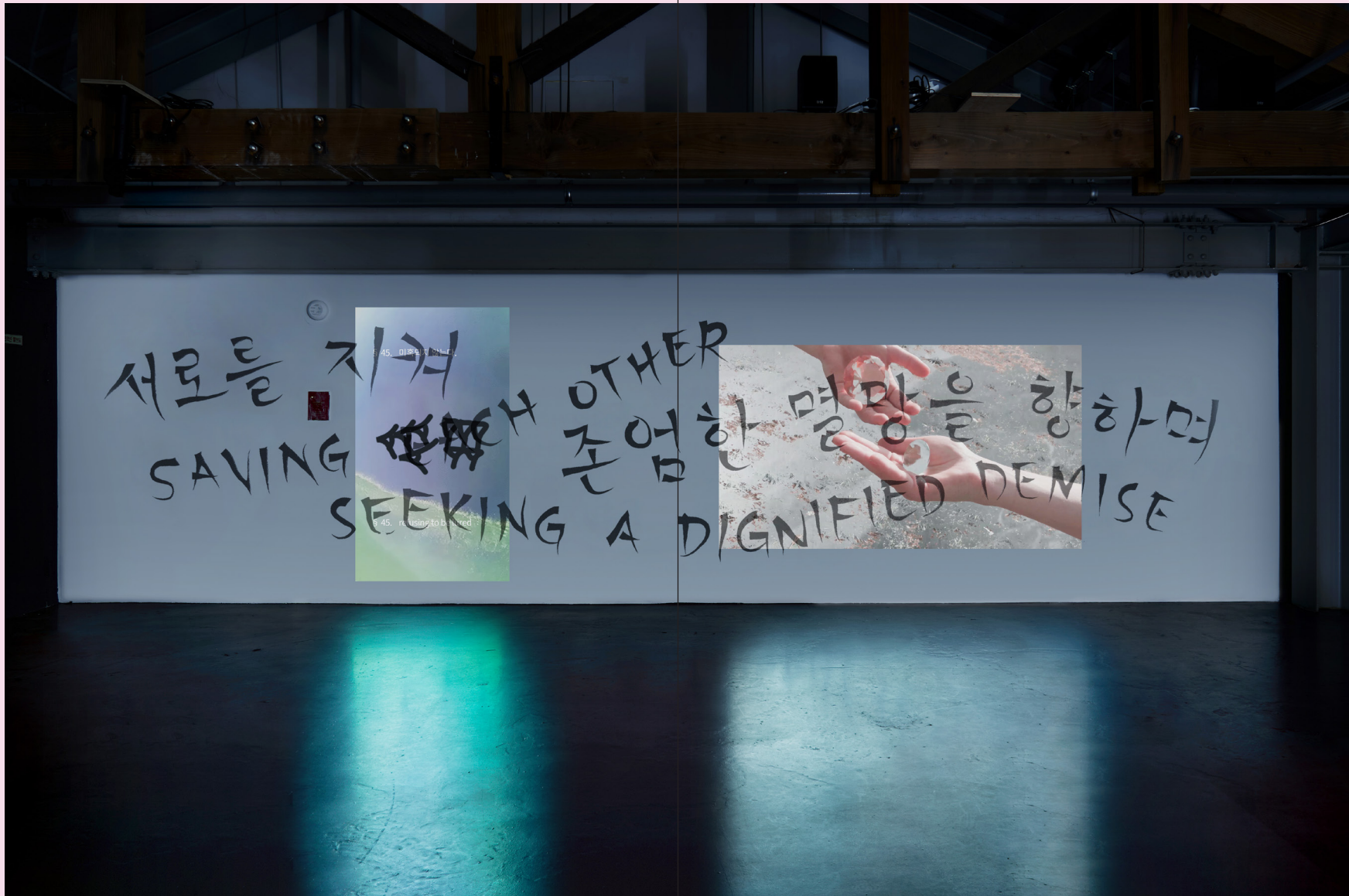
개인에서 행성으로의 스케일 확장은 〈계시의 나날과 자매〉로 이어진다. 작업에 등장하는 두 여성은 크로마키 특수 효과 삽입을 위한 그린 스크린을 배경으로 촬영되어 주로 자연적인 이미지와 한 몸을 이루거나 뒤섞인다. 그들은 땅에서 하늘을 촬영했거나 하늘에서 땅을 촬영한 이미지, 아니면 그것보다도 멀리 나아가 우주에서 촬영한 지구의 이미지에 스며들고, 때로는 그런 이미지들이 그들에게 스며든다. 개별적인 것들의 사적이고 특별한 일들이 시점을 바꾸어 먼 거리에서 바라볼 때 극히 보편적인 것, 심지어 하찮은 것으로 전환되는 이 기이한 역전은 외부와 내부의 구별, 개체와 개체를 가르는 차이를 누락하고 대신 우리 모두를 하나의 유기체로 본다. 이는 앞서 연애편지를 하나의 종(種)에 속하는 개체들이 집합한 합창으로 보는 관점에 힘을 보탠다.

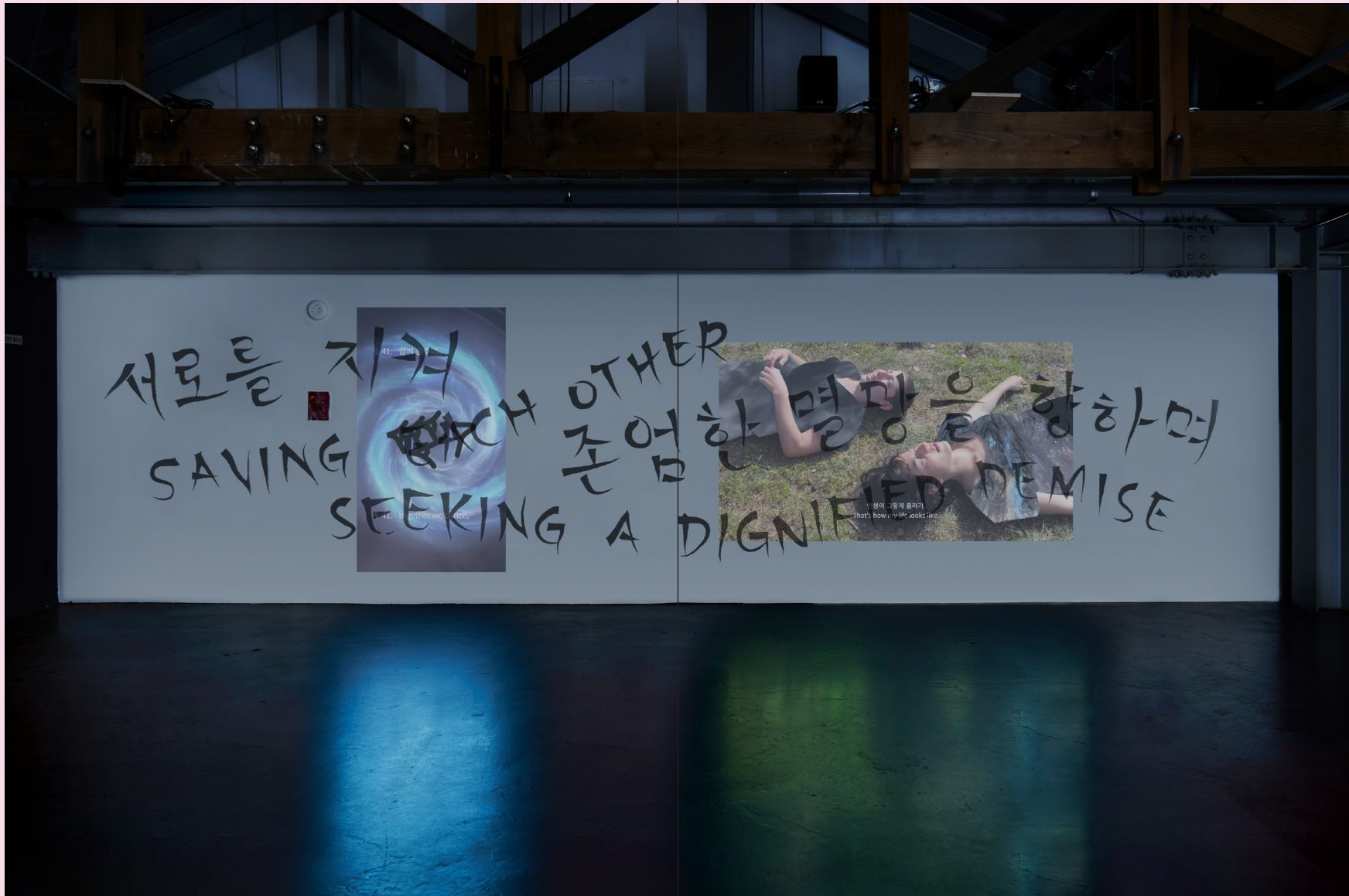
누군가 태어나고, 살아가고, 죽음을 맞이하고, 다시 누군가 태어난다는 우주적 차원의 순환은 사랑의 성애적 측면보다 우정에 가까운 측면을 상기하게끔 한다. 반드시 섹슈얼리티를 내포하지 않더라도 우리는 어떤 식으로든 사랑에 관여한다. 전시는 김실비의 작업이 사랑을 정의내린 내용과 형식에 주목하고 전시 1부가 은근히 내비치는 사랑의 정의, 즉 섹슈얼리티를 반드시 내포하는 사랑의 개념과 그 의미에 의문을 제기하는 역할을 부여하고자 했다. 이 작업들은 우리의 일상생활에서 매우 좁은 의미로 사용되는, 사랑의 개념을 검토하고 성애를 포함하지 않는 다른 종류의 사람들을 환기한다. 생성하고, 파괴하고, 다시 생성하고, 다시 파괴함으로써 순환한다는 세계의 기초적인 자연 법칙은 김실비의 작업 우측에 놓인 박혜인 작업에서 여성의 생물학적 신체를 필요로 하지 않는 재생산에 관한 상상과 어긋나는 방식으로 연결되며, 벽화와 영상 작업의 중첩, 개인과 전체 사이를 오가는 측면은 이를 작업 방법론의 토대로 삼는 Dadboyclub의 작업으로 넘어가는 가교로 작동한다.

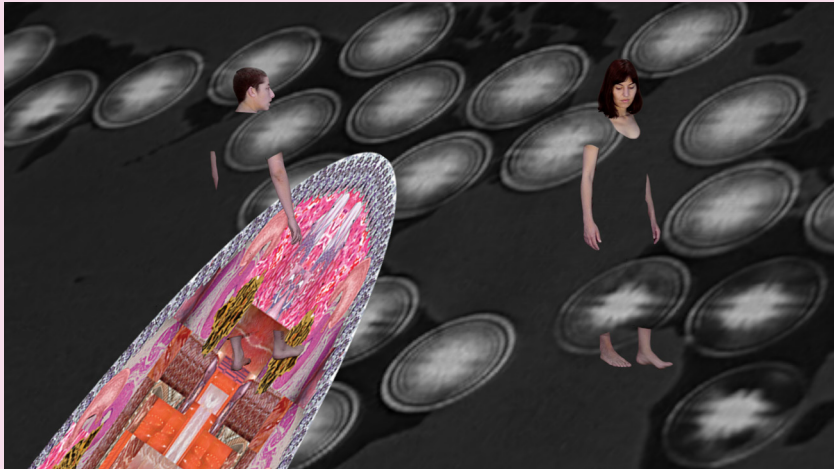


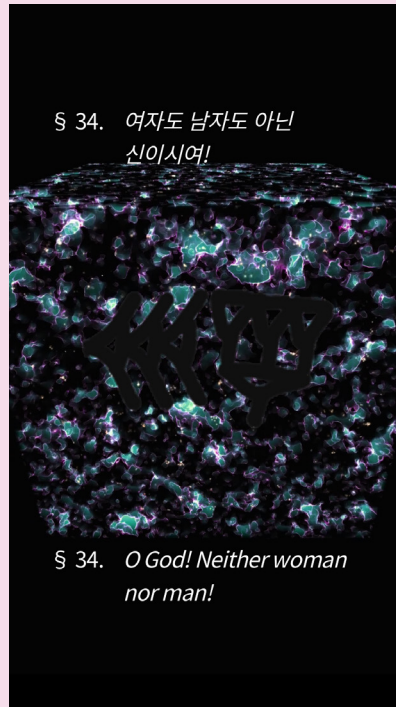
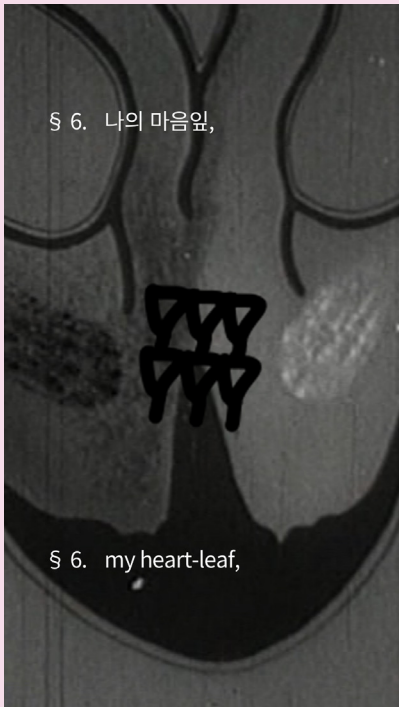
글: 김열터













시간과 장소 및 공간과 관련된 작업을 해온 것으로 보인다. 기존 작업에서는 어떤 주제를 탐구해왔는가?

2019년까지 ‘결핍’과 ‘부재’를 작업의 키워드로 삼았다. 구체적으로는 이주의 경험과 문화적 전치나 이방인으로서 겪게 되는 감각 및 경험을 여러 매체로 실험해왔다. 개인의 상태를 외부 사물이나 비인간 동물에게 투영하는 방법론을 시도하기도 했다. 이로써 그 존재를 투과하는 시선을 경유해 개인의 현실과 심리상태를 은유적으로 발화하는 양상으로 작업해왔다. 특히 내부의 관점과 외부의 관점의 충돌하는 상황, 다시 말해 개인적인 삶의 의미와 외부의 객관적인 시점에서의 의미가 부딪힐 때 개인이 감당하게 되는 무의미함을 고찰해왔다.

‘3년의 합’은 «Fingers crossed»(2021, 아웃사이트)에서 선보인 ‘For the fist bump’를 변형한 작업이다. 두 작업 사이에 어떤 변화가 있었는지 듣고 싶다.

이번 전시에 선보인 ‘3년의 합’은 ‘For the fist bump’의 연작으로, 우리에게 기본적으로 여겨지는 것 또는 당연한 것을 탐구한 작업이다. ‘오른손’을 중심으로 신체 부위가 기능하는 기본적인 방식과 이를 둘러싼 다양한 상태에 집중했다. ‘For the Fist Bump’는 주먹이 마주치는 형태에 유념한 작업이었다. 걸의 덩어리는 주먹을 지탱할 수 있는 하나의 구조물로 작용했었다. 반면 ‘3년의 합’에서는 주먹이

놓인 구조뿐만 아니라 주먹 오브제가 돌출되는 부분에도 새로운 언어를 부여하고자 했다. 이를 ‘덩어리’라고 일컫고 싶은데, 단순히 주먹 오브제를 위해 존재하는 딱딱하고 의미 없는 구조물이 아니라 또 다른 유기체로 다루고자 했다. 주먹 오브제가 마주하는 형상과 ‘클렌칭(clenching)’이라는 개념을 담고자 색감과 형태 그리고 크기에 전반적인 변화가 있었다.

‘clenching’에 대한 탐구로 확장된 계기는 무엇인가? ‘3년의 합’이라는 새로운 제목을 부여하게 된 배경도 이와 관련이 있나?

신체 중에서 자주 사용해 익숙한 ‘손’을 거쳐 이뤄지는 행위에 대해 특별하게 생각하게 됐다. ‘3년의 합’에는 손의 행위 중 클렌칭 개념을 구현하고자 했다. 클렌칭은 힘과 관련된 손의 기능들, 예컨대 이빨을 꽉 깨물거나 악력을 써서 물건을 쥐는 행동들을 지칭한다. 아기가 힘의 조절을 하지 못할 때 주먹을 꽉 쥐다 폼다 하는 모습을 클렌칭이라고도 한다.

클렌칭과 ‘힘’을 결부해보면, 손에 쥐어지는 물건에 따라 손에 들어가는 힘도 각기 달라진다. 우리는 점차 이 힘을 반사적이고 경험적으로 조절할 수 있게 된다. 반면 정상적이고 평범히 여겨지는 기본적인 행위가 불가능한 상황에 놓였을 때, 우리는 무엇을 할 수 있고 그것을 어떻게 바라볼 것인가를 고민하게 된다. ‘3년의 합’을 통해 기본적인 것이 불가능한 물리적인 상태를 제시하기보다, 너무나 당연해서 생각치 못한 신체의 기능과 그 행위가 갖는 의미들을 시각화해 보통의 상태에 의문을 가지고 기존과는 다르게 인식하고자 했다.

‘For the Fist Bump’라는 제목을 통해 ‘주먹이 마주치기 위한’이라는 의미를 강조했었다. 이와 달리 ‘3년의 합’에서는 주먹만을 말하기보다 다양한 해석이 가능하도록 ‘3년의 합’이라는 의미심장한 제목을 부여했다. ‘3년의 합’은 개인적인 서사와 관련된 제목이지만 관객들은 최근 3년을 지칭하는지 혹은 각기 다른 3명의 주먹을 뜻하는지 등 제목에 자유롭게 접근해 보길 바란다.

‘클렌칭’이라는 개념이 작업에 칫솔이나 과일 등의 사물을 쥐고 있는 형태로 구현됐다. 일상과 밀접한 사물이 등장하게 된 배경이 궁금하다.

주먹이 서로 마주치려는 구조와 긴장감에서 나아가 무언가를 쥐 때 손에 가해지는 힘이나 쥐어지는 물건에 따라 변화하는 의미를 포착하고자 했다. 따라서 신체의

일부가 작동하는 범위 안에서 발생하는 각기 다른 기능과 의미를 들여다보는 작업이라고 할 수 있다. 사물도 마찬가지다. 덩어리들에 포함된 주먹들은 3가지 과일이나 찻술 등 일상의 사물을 쥐고 있는데, 기본적으로 일상적인 사물을 쥐는 행위에서 어떤 의미를 발견할 수 있을지 고민한 결과다. 과일처럼 물렁하고 연약한 사물부터 찻술처럼 생활에 밀접한 사물을 쥐는 손에는 어느 정도로 다른 힘이 들어갈지 떠올려보길 바란다. 이외에도 덩어리를 하단에는 바닥을 짚는 손과 남성의 발로 추정되는 오브제가 배치돼 있다. 넘어질 때 한 손으로 땅을 짚는 상황과 발로 무언가를 밀거나 잡고 있는 상태를 연상하도록 제작했다. 누군가의 신체, 무엇을 받치거나 다치지 않기 위해 지탱하는 손과 민첩하고 절박하게 밀고 있는 발을 표현하고자 했다.

이번 전시는 주먹을 쥐는 두 가지 상황에 주목했다. 우리는 타인과 싸울 때 주먹을 쥐기도 하지만 친근감을 표하고자 가볍게 주먹 인사를 나누기도 한다. 이처럼 동일한 형상에서 완전히 다른 의미를 함축하는 양가성은 전시 전체를 꿰뚫는 주제다. 이 양가성은 비남성적인 존재들이 사랑을 경험할 때 갖는 감정과 우리의 현실적인 정체성이 지닌 모호함으로도 읽을 수 있다고 봤다. 여러 사람의 주먹을 교차시키며 고려한 점이 무엇인가?

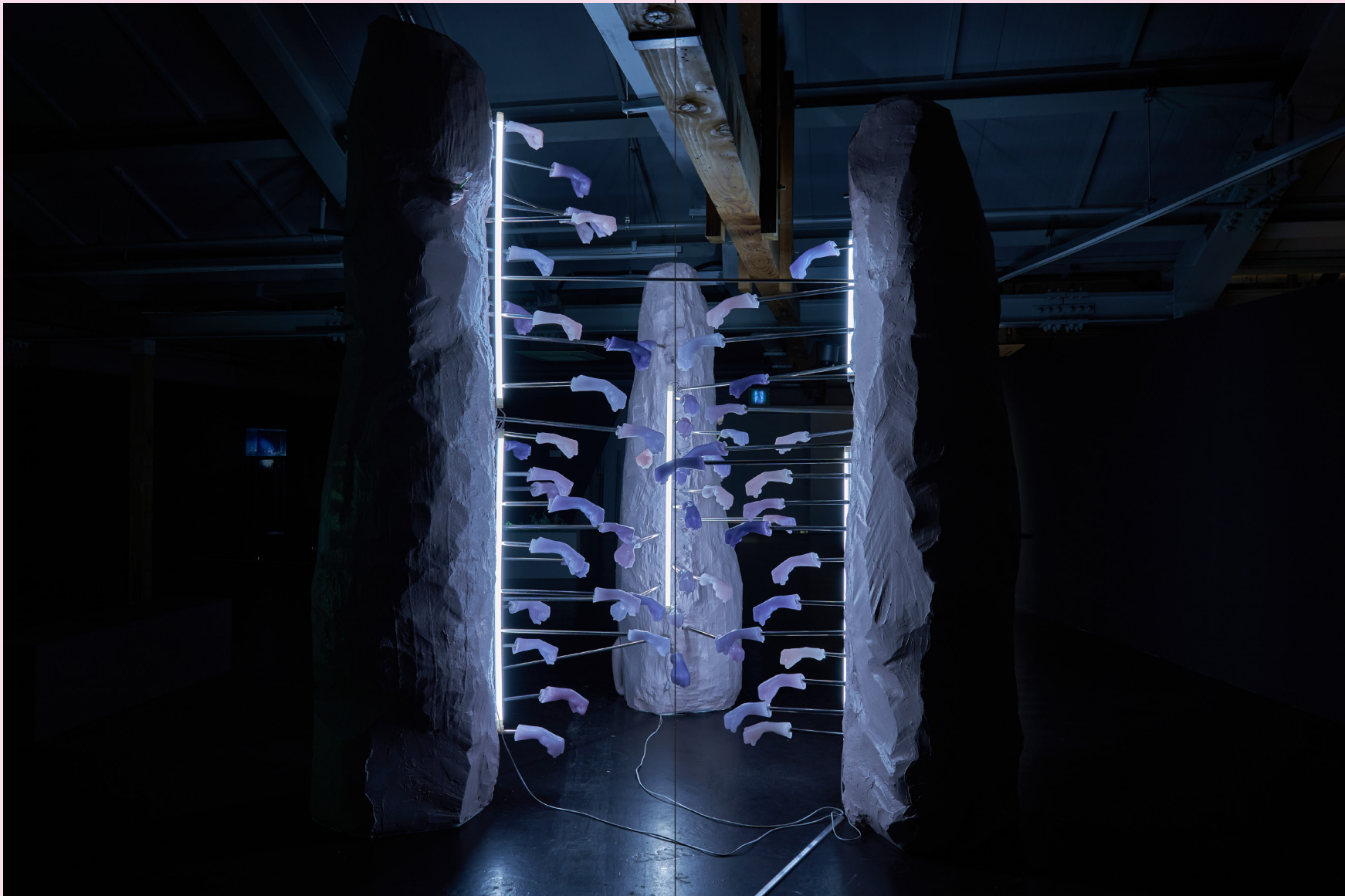
설치 작업의 스케일이 커짐과 함께 관객은 고개를 들어 높이 나와 있는 주먹들을 바라보게 된다. 주먹과 주먹 간의 긴장감과 높이 올려다보게 만듦으로써 주먹들의 상태와 의미를 더 강조했다. 주먹을 쥐는 행위에는 여러 가지 의미가 있다. 우리는 싸우기 직전의 상태에서 주먹을 쥐기도 하고 반대로 인사를 나누거나 화합하는 상황에서도 주먹을 쥘다. 그리고 그 주먹들이 서로 마주치지 않고, 마주치기 위한 상태로 나타날 때 어떠한 상황인지 추측하게 된다. 그뿐만 아니라 주먹 오브제들을 지탱하는 덩어리들에 새로운 형상을 추가하여 관객이 몇몇의 다른 신체 행위들을 발견하거나 상상하도록 했다. 사실 이 작업은 가족 구성원과 그 구성원 간의 지지, 응원, 염원, 합에서 시작됐다. 주먹 오브제는 가족들의 손을 본떠서 제작한 것으로, 성인 남성과 여성 그리고 비교적 어린 여성의 주먹으로 구성됐다. 주먹 오브제를 보며 가족만을 떠올리기보다 다양한 위치에 놓여있는 개개인의 손이라고 해석하며 감상해도 좋겠다.



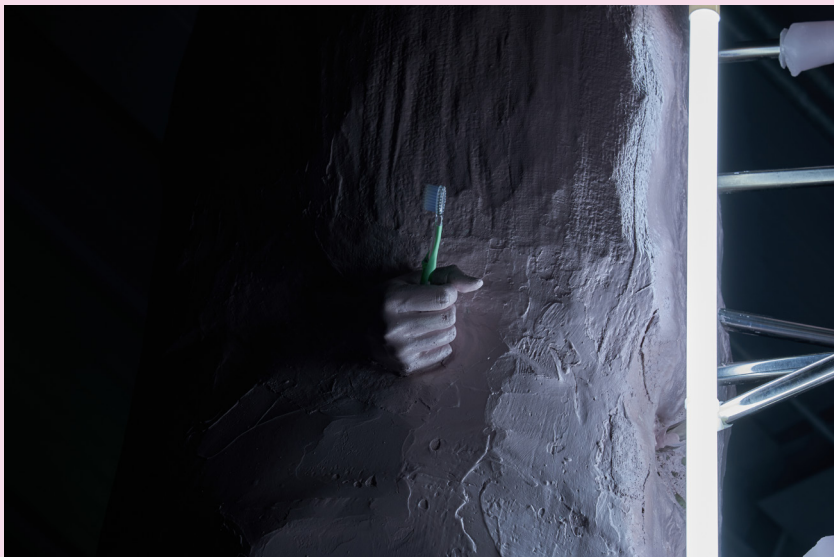
최근 대안적 신체에 대해 탐구하고 있다고 들었다. 이후 작업의 향방이 궁금하다.

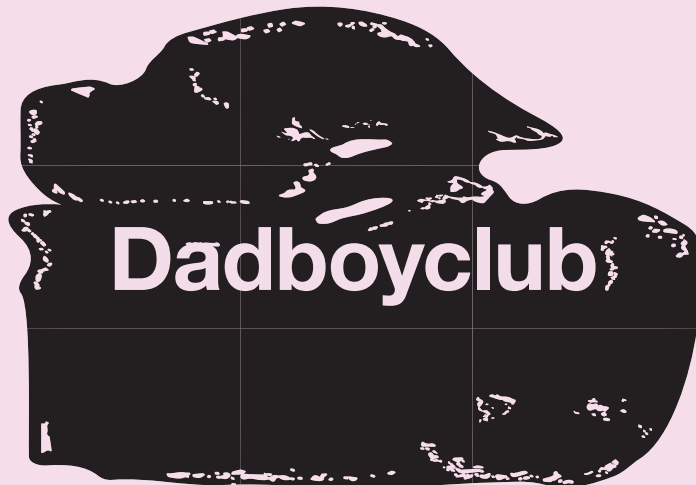
영국에서 발표한 지난 작업들은 공간의 구조 및 분위기를 적극적으로 활용하며, 사물들을 재배치하는 방식으로 감각적 환기를 이끌어내는 시도에 가까웠다. 이후부터는 작업 전면에 본격적으로 물성이 드러나도록 제작했다. 공간과 장소성을 내면화하는 태도보다 공간 안에서 부피감과 존재감을 차지하며 무언가를 발언하려는 태도에 가까워졌다고 본다. 신체의 물질적 상태만 고려하는 게 아니므로 작업의 키워드를 ‘대안적 신체’라고 한정하기에는 부족한 측면이 있다. 오히려 제대로 작동할 수 없는 신체에서 촉발되는 감정과 심리 상태에 주목하고 있기 때문이다. 예컨대 무력감과 좌절감이나 그럼에도 불구하고 기적을 기대하는 심리 등 신체 그 자체보다 주변적인 관계나 연결감에서 작업의 단초를 발견하고 있다. 변형된 신체의 물질성 자체보다는, 훼손된 신체가 변형된 기능을 담지한다는 점을 연구하고자 한다. 인간에 의해 훼손된 생태계나 물리적 한계 및 장애로 인해 보통의 권리를 갖지 못하는 존재에 대해 고민하고 있다. 현재 ‘발과 날개’라는 신작을 구상 중이다. 뭉개진 발로 아스팔트를 걸어 다니는 비둘기들을 탐색하며 현실 속 훼손된 존재에 대한 담론을 만들어가고 싶다.











2021년 웹사이트의 형태로 런칭한 가상 브랜드 Dadboyclub(이하 DBC)이 판매하는 것은 ‘구매할 수 없는 상품’이다. 다섯 개의 상품 〈공갈젓꼭지〉, 〈프시케의 시계〉, 〈위장꽃〉, 〈엑스의 개를 위한 모자〉, 〈에밀레 젤로종〉은 개인 한 명의 서사로 특정할 수 없지만 여성이라면 누구나 조금씩은 공감할 만한 부분을 가진 현실적 연애 서사에서 추출한 재료들로 만들어졌다. 각 상품의 재료는 캡션에서 볼 수 있듯이 물질적인 것과 비물질적인 것이 섞여 있어 어떤 것은 실제로 제작할 수 있을 것 같지만 어떤 것은 오직 모니터 안에서 3D 오브제로만 가능해 보이기도 한다. 개인의 것과 (부분적으로) 공동의 것, 현실과 가상, 공간(들)과 시간(들)의 중첩은 이번 전시에서 선보이는 〈DBC FRESCO〉(2022)의 원리이다.

〈DBC FRESCO〉는 다섯 개의 LED 홀로그램 팬과 벽면을 가득 채운 시트지-벽화, 사운드, 쇠사슬로 묶인 거대한 크기의 패브릭 북으로 구성되었다. 앞서 소개한 상품들은 시트지-벽화 위에 부착된 LED 홀로그램 팬이 회전하며 형성하는 허공의 한 평면에서 이미지로 나타나는데, 이 평면은 홀로그램 팬의 물질적 표면으로부터 관객 쪽으로 돌출되어 있다. 홀로그램 팬이 관객과 그 자신의 표면 사이 어딘가를 가시화한다면 시트지-벽화는 관객과 벽면 너머의 어딘가(웹사이트에서도 확인할 수 있는 화산지대의 풍경)를 가시화한다. 이 두 가지 요소가 전시장에 소환하는 ‘허공의 한 평면’ 혹은 ‘어딘가’는 작품의 제목이 시사하는 것처럼 이탈리아 르네상스의 프레스코(fresco)가 염두에 두었던 것과 유사한 작동 방식을 가진다.

이탈리아어로 ‘신선하다’는 의미의 프레스코는 덜 마른 회반죽 바탕 위로 물에

간 안료를 채색한 벽화를 가리킨다. 벽의 석고가 마르기 전에 재빨리 그린다는 이 기법은 물감을 벽의 표면에 베어들게 해 완전히 벽의 일부로 포섭한다는 특징을 가지는데, 벽면이 가지지 못하는 원근법적 공간감을 그 표면 위에 부여하는 작품들이 우리에게 잘 알려져 있다. 이번 전시에서는 웹사이트의 공간적 구조를 전시 공간의 구조에 알맞게 분해하고 재조립하는 과정을 담지한다.

분해되고 재조립되는 것은 공간뿐만이 아니다. 그리스의 카리아티드(caryatid: 에렉테이온 신전의 기둥처럼 여인상의 돌기둥을 지칭한다. 조형적 아름다움과 건축적 효용을 적절히 배합한 것으로 유명하지만, 실제로는 페르시아 전쟁에서 패배한 형벌로 카리아(Caryae) 지역의 여성들로 하여금 신전의 보를 대신하여 건물을 떠받치도록 형상화한 기둥이다.)부터 중세의 채식필사본(illuminated manuscript), 르네상스의 프레스코, 동시대 인터넷을 떠도는 밈들에 이르기까지 여러 개의 시간 또한 중첩되어 있다. 이러한 중첩을 꿰뚫는 여성들의 연애 서사들은 보는 이의 과거에 발생했을지도 모르는 기억들을 불러오고 동시에 곧 발생할지도 모르는 기억들을 발굴한다. 이 기억은 기능 중심의 마케팅 언어가 아니라 소비자가 직접 하나의 상품으로부터 고유한 라이프스타일을 일궈내고 스토리를 구축할 수 있게 만드는 경쾌하고 예의바른 언어로 말해진다. 적당한 거리를 두는 상냥함과 서늘함은 논리적인 언어로 풀어낼 수 없는 작업의 분위기를 결정한다.

이러한 작업 내의 중첩들은 이번 전시의 중첩과도 연결 지점을 가진다. 전시장 1층의 중앙에 놓인 작업들이 조금 더 직접적으로 동시대 여성이 처해 있는 현실을 가리킨다면, 1층의 가장자리를 둘러싼 복도형 공간인 2층에는 그 현실의 그트머리에서 교묘한 방식으로 현실을 확장하고 동시에 뒤틀어 볼 수 있는 작업들을 놓고자 했다. 〈DBC FRESCO〉는 작업 내에서 일단의 서사를 전개하는 이어질 작업들(정두리, 김화현)로 넘어가기 전의 완충 공간으로, 여성의 현실적인 연애 경험과 그것이 뻗어나갈 픽션 사이를 연계하는 알레고리를 만들어낸다.















정두리 Duri Jeong



정두리는 『젖은잡지』를 발간하고 푸시베리를 운영하며 여성의 성과 성애에 관하여 적극적으로 화두를 던지는 활동을 전개해 왔다. 따라서 아직 미술계 관객들에게는 익숙하지 않을 수도 있는 인물인 것 같은데, 본인과 그동안의 활동에 대하여 간략한 소개를 부탁드린다.

18살 때 마돈나의 다큐멘터리를 보고 처음으로 페미니즘에 대해서 관심을 갖게 되었다. 살면서 이제까지 느껴온 부조리함들의 정체가 미소지니였다는 것을 그 때 알았다. 당시 ‘맘충’, ‘된장녀’등의 단어가 떠오를 때 었고 위기의식마저 느꼈다. 미소지니가 만연한 한국사회를 떠나겠다고 마음먹고 프랑스로 갔으나, 더 큰 세상이 있으리라 믿었던 것과 달리 아시안 여성으로서 당하는 대상화 또한 장벽이었다.

프랑스 미대는 작업하고, 교수에게 크리틱 받는 것의 반복이었다. 그때 생각해냈던 것이 매거진이었다. 화이트큐브에 전시되는 것이 아니라 사람에게 유통시키는 미디어를 만들겠다, 그것이 좀 더 대중적으로 가깝게 다가가고 내가 원했던 대로 아주 조금이라도 균열을 낼 수 있는 방법이 아닐까, 하는 생각에 독립매거진을 만들었고 이름은 『젖은잡지』였다. 여성의 성적 욕망에 대해 다루는, 여성들을 위한 도색잡지를 표방한 작업이었다. 나의 작업은 태도였고 사람들에게 영향을 줄 수 있는 작업만이 예술이 될 수 있다고 믿었다. 생각보다 반응이 좋았고 많은 부수가 팔렸다. 각 호마다 약 1000부씩 팔렸다. 반응이 좋은 만큼 부정적 반응 또한 컸다. 한 예로, 누군가 『젖은잡지』를 음란물로 경찰에 신고해서 경찰조사를 받고 책 전권을 모두 압수당했던 적도 있었다. 이것은 힘든 일의 일부일 뿐이다. 포부를

가지고 한국 사회에 돌아온 나는 크게 좌절하고 무서웠다. 그래서 『젖은잡지』의 이름을 팔길 원하는 회사들 중 한군데에 판권을 넘기고 그렇게 나의 작업을 종료했다.

판권을 넘긴 돈으로 두 번째 작업을 하고 싶었다. 작업은 돈이 되어야 한다는 생각이었기 때문에, 이번에는 나의 지향점과 같으면서 생활에 실질적으로 필요한 물건을 판매해 돈을 벌 수 있는 진짜 사업을 해야겠다고 생각했고, 그것이 푸시베리였다. 푸시베리는 여성들을 위한 섹스토이숍이다. 여성의 성적 욕망에 대해서 다루는 매거진을 만들었다면, 이번엔 아예 여성의 성생활에 도움을 줄 수 있는 물건을 팔고자 했다. 처음엔 온라인으로 시작해 반응이 좋아 곧 오프라인 매장도 열 수 있었다. 바닥은 구슬재질의 핑크였고 벽 전체는 벨벳이었다. 공들인 인테리어와 직접 제작한 금속과 유리로 만든 선반, 연핑크도 핫핑크도 아닌 마젠타핑크가 주는 특별한 무드 등 다른 곳에서 쉽게 볼 수 없는 장소를 만들었다. 그리고 여성만이 출입이 가능했다. 그곳에서 나는 카페&바를 운영하며 섹스토이를 판매했다. 주말마다 세미나, 파티 등으로 푸시베리의 지향점에 힘을 실어주는 이벤트들을 진행했다. 그리고 한국 사회에서 전혀 가시화 되지 않은 ‘레즈비언’이라는 여성애자들의 존재를 가시화하고 그들을 위한 특별한 공간이 되고자 힘썼다. 매우 좋은 영향을 주었다고 생각한다. 내가 원하던 지향점을 이뤘다고도 생각한다. 그 곳에서 나는 여성들만의 커뮤니티와 이야기를 만들고, 문 닫기 전 마지막으로 전시를 했다. 코로나로 인해 운영이 어려워지고, 나의 동성애인과 결혼 하고자 현재는 해외 이민을 왔고 그렇게 푸시베리의 운영은 중단되었다.



이번 전시에는 사진, 책, 달력 등에서 가져온 이미지들을 오려붙이거나 찢어붙인 콜라주를 주 매체로 활용한 작업을 보여 주고 있다. 작업의 출발점이 되는 생각은 무엇이었는가? 작업을 만들 때 중요하게 생각하는 것은 무엇인지?

콜라주 형식으로 작업을 처음 시작했던 이유는 남성 중심적 시각으로 만들어진 이미지들을 재해석해 나의 시각, 즉 여성주의적 시각으로 해체하고 다시 재창조 하는 작업을 하고자 했기 때문이다. 프랑스에서 구할 수 있었던 책, 매거진 등을 이용해 제작했다. ‘여성을 위한 도색잡지’라는 콘셉트의 잡지를 제작해 왔던 나는 다시 한번 그 이미지들을 차용해 여성의 욕망에 대해서 재해석 하고자 한다. 『젖은잡지』에서 제작된 이미지들은 내가 선택한 포토그래퍼, 모델, 장소 등 모두 나의 디렉팅을 주도로 제작된 것이다. 주로 여성 혹은 쿼어 작가, 모델들과 함께 했고 장소 또한 맥락에 맞게 선정했다. 거기에 덧붙여 이번에는 한국적 맥락을 갖고자 당근마켓을

이용해 중고 서적들을 구했고 그 이미지들 또한 활용하였다.



이번 작업에는 헤테로섹슈얼한 면모와 퀴어섹슈얼한 면모가 서로 섞여들어가고 있음을 볼 수 있다. 사진 작업들이 전자라면 비디오 작업은 두 여자 학생들의 이야기를 토대로 만들어졌는데, 여기서도 스티커처럼 이미지를 떼었다 붙였다 하는 행위가 반복적으로, 거의 강박에 가깝게 화면 구성의 원리로 작동하고 있다. 사진 작업의 연장선상에 있는 작업인가? 작업에 관한 이야기를 듣고 싶다.

비디오를 만들게 된 계기도 궁금하다.

미친 여자, 사라진 여자, 유령이 된 여자, 보이지 않는 여자, 소외된 여자에 대해 생각한다. 세상에서 보이지 않는 존재들에 대한 애정이 내 작업의 원동력이다. 보이지 않는 존재에 대해 이야기 하고 그들에 대해 끊임없이 생각하는 것. 사라져 버린 여자들이 이승도 저승도 아닌 어느 한 가운데 존재하고 있지 않을까 하는 상상에서 시작된 작업이다. 10년 전 나는 한 기사를 읽었다. 중학생인지 고등학생인지 잘 기억나지 않는 10대 여성 2명의 동반자살에 대한 글이었다. “오늘은 행복하고 용감했다.”라는 문장이 그들이 남긴 유서의 전문이었고 나는 이 문장을 10년간 간직했다. 바로 사랑을 떠올렸다. 남성에 비해 배제된 존재인 여성, 그리고 청소년인 그들이 세상을 등질 만한 이유가 무엇이었을까. 사실 너무 많은 이유가 떠올랐지만 또 바로 성소수자가 떠올랐다. 소수자의 소수자의 소수자. 그들의 죽음의 이유가 금지된 사랑에 의해서라고 바로 떠올려 버리는 것은 다시 또 그들의 죽음을 납작하게 해석하는 것은 아닐까 고민했다. 10년 간 간간히 그 문장이 떠오를 때 마다 그들의 죽음에 대한 기사를 다시 찾아보았다. 전혀 보이지 않았다. 그들의 죽음에 대해 상상해 보려고 헤아려 보려고 할 수록 그 기사는 보이지 않았다. 마치 그들이 자신들의 죽음을 파헤치지 말라고, 조용히 잠든 채로 내버려 두라고, 소재거리로 이용하지 말라고 하는 것 같았다.

작업을 시작하고 그들의 죽음에 대해 다시 생각해 보았다. 그리고 그들의 죽음에 내가 마음대로 이름을 붙여서는 안 된다고 생각했다. 그런 뒤로 얼마 전 별 기대없이 다시 한번 기사를 검색해 보았다. 이번엔 기사가 너무 쉽게 찾아졌다. 묻고 싶어졌다. 왜 나는 당신들을 우연히 보게 된 것일까? 수많은 자살, 수많은 동반 자살 가운데 전혀 화제가 되지 않았던 두 소녀의 자살 사건이 어쩌서 우연히 내게 다가왔을까? 인터넷 기사로

접한 이 사건을 파헤치다 보니 자연스럽게 이 전과는 다르게 디지털 콜라주로 접근하게 되었다. 되도록 이미지들은 누군가 의도를 가지고 제작한 사진작업이 아닌 이미지들로 구성하고자 했다. 특히 신문기사에 찍힌 실제 여성청소년들의 이미지를 많이 차용했고 인터넷에 쓰레기처럼 부유하는 별 의미 없는 이미지들을 차용하고자 했다. 특히 인위적으로 만들어진 소녀들의 모습이 아닌 실제 소녀들의 이미지를 쓰려고 했다. 동성애적인 모습을 포착한 사진들을 찾고 싶었으나 그 경우는 일본에서 판에 찍어내듯 포르노적으로 만들어낸 ‘여고생’ 이미지들이 대부분이었기에 아쉬웠다.

이 작업을 하면서 죽음에 대해 정말 많이 생각했다. 그리고 코로나 시기에 한국, 일본 젊은 여성들의 자살률이 더욱더 높아졌다. 나 또한 나와 주변 지인들에게 자살이란 열병처럼 퍼져있는 병 같은 것이었다. 우리는 그 열병에 들끓어 있었다. 죽음에 대해 너무 많이 생각하다보니 이승과 저승, 현실과 환상이 가끔은 헷갈렸다. 그런 시기였다. 그래서 비디오 작업이 알맞았다. 원래는 시간상 여유가 있다면 살풀이 굿같은 퍼포먼스도 하고 싶었으나 해외로 떠나오면서 퍼포먼스는 하지 못 해서 아쉽다.

이승과 저승, 현실과 환상에 계속 혼재되어있고, 10년전 내가 읽은 기사가 정말 사실인지, 나 의 망상인지 분명하지 않았다. 결국은 기사를 찾아내어 마치 뉴스 앵커가 읽듯이 따라읽어 보지만 사실 그 목소리는 누가 들어도 나의 목소리로 앵커를 어설프게 따라하고 있을 뿐이다. 듣는 이는 이게 실제 사건인지, 내가 지어낸 망상인지 알 수 없다. 두 소녀들에게 빙의하듯 읽어낸 독백 또한 마찬가지다. 이승과 저승, 현실과 환상 속에서 빠르게 왔다갔다 하는 시간을 보여주기에 비디오 작업이 적합하다고 생각했고, 인터넷 상에 부유하듯 떠돌아다니는 여성 청소년들의 이미지를 수집해 재조합 하고 싶었기에 다시 콜라주의 방식을 선택했다. 다이어리에 붙이는 스티커들 처럼 붙였다 떼었다 나타났다 사라졌다 하는 부유하는 이미지들은, 마치 빠르게 사라지고 어딘가 부유하고 있을 것 같은 현재 젊은 여성들과 닮았다고 생각했다.

그 두 소녀가 죽음을 결심한 계기는 무엇일까? 유서에는 뚜렷한 ‘동기’를 찾을 수 없다. 그렇기 때문에 ‘동반자살’이라는 극적인 상황을 보다 더 극적으로 만들었다. 나는 오랜 고민을 거듭한 끝에 딱히 이유가 없을지도 모른다는 생각도 들었다. 기사에서는 ‘학교 부적응’이라고 결론지었지만 사실 알 수 없다. 죽음을 선택한 이유를 당사자조차 마지막 순간까지 모를 때도

있지 않을까. 게다가 혼자서도 아니고 타인과 합의한 끝에 같이 죽는 길을 선택했다는 점에서, 그리고 죽음과 끝냄을 통해 ‘행복’과 ‘용감’을 이야기하는 이 동반 자살이라는 행위가 역설적이라는 점을 새삼 깨달았다. 그리고 많은 동반자살이 대부분 손을 잡거나 물리적인 힘으로 손을 맞잡게 한 뒤 행해진다는 사실도 알았다. 이 결속력 또한 아이러니하게 느껴졌다. 나의 작업 속 소녀들은 모두 손을 맞잡고 맞닿아 있다.

두 소녀는 친절하지 않다. 그 둘은 유서에 죽음의 이유를 설명해 주지 않는다. 그저 그 둘의 하루가 ‘행복하고 용감’ 했음만을 말한다. 불친절한 유서를 보면서 그 나이 대 소녀들이 가진 공격성에 대해 생각했다. 소녀들은 분명히 공격성을 가지고 있으나 사회적으로 억누르도록 교육 받는다. 그리하여 수동 공격적이거나 안으로 파고들어 스스로에게 공격성을 내비치기도 한다. 여러가지 방법의 자해가 대부분 소녀들에게 벌어지는 이유도 이 때문이라 생각한다. 외부로 분출하고 싶었던 공격성이 세상을 향하지 못 하고 안으로 파고들었던 것은 아니었을까.

그들의 죽음은 그저 안타까운 일이라고 생각하지 않는다. 처연하고 슬프거나 쓸데없이 아름답게 포장되지 않기를 바란다. 말 그대로 용감한 행위였을 수 있다고 생각한다. 유서에 쓰인 대로 행복하고 용감하기 위한 선택이었다고 존중한다.

가장 먼저 떠올린 것은 기사 속 소녀들이 투신한 공간이었다. 학교 옥상이었을까, 아파트였을까, 어느 빌딩이었을까. 그렇게 뛰어내린 소녀들은 도시의 어느 곳에도 있을 수 있다고 상상했다. 그들이 부유하는 도시를 상상한다.

나는 프레임 속에 다시 한번 여자들을 가두는 것을 좋아한다. 대상화 되었다기 보다는 다른 차원으로의 이동을 의미한다. 마치 영정사진처럼. 사회적인 시선은 죽은 소녀들을 그저 차가운 시체나 음습한 귀신으로 만들어 버리겠지만, 나는 그들이 무엇보다 뜨겁게 불타올랐으리라고 생각한다. 동성애를 암시하는 동반자살, 유아도 성인도 아닌 청소년기의 소녀들은, 터부를 상징하는 교회와 유년시절을 상징하는 목마도 태워버릴 수 있는 힘이 있으리라고 상상한다. 보이지 않는 존재가 되어버린 그들의 죽음에 대해 기록하며 이름 없이 세상을 떠나간 수많은 여성들에게 뒤늦게나마 다른 형태의 진혼곡을 불러주고 싶었다.



다소 뻔하지만 선정성과 에로틱함에 대한 이야기가 필요하다고 생각한다. 여성의 가슴이나 성기를 직접 노출하거나 에로틱한 이미지들이 작업에 다수 등장하고 있는데, 누군가는 이런 이미지들을 선정적이고 여성의 성적 대상화를 부추기는 이미지로 볼 것이고 누군가는 여성이 자기 주체적으로 자신의 성적 신체와 욕망을 드러내는 이미지로 볼 것이다. 개인적으로는

이러한 양가성이 이런 류의 이미지들, 그러니까 선정적이지만 파워풀한 이미지의 존재 의의라고 생각하고 있다. 여러 가지 논란들도 따라붙었을 것 같은데, 그러한 이미지들에 대해서는 어떻게 생각하고 있나?

내가 10대시절 처음으로 백일장에 나가서 쓴 글은 ‘슬직히 명품 갖고 싶다’였다. 그 글이 예선을 통과했고 본선에서 쓴 글은 ‘옆집 언니와의 밀애’를 그린 소설이었다. 동성애를 다루며 수위가 높았기 때문인지 당연히 떨어졌다. 어린 시절의 내가 쓴 두 글을 떠올려 보면, 크게 아우르는 주제는 ‘욕망’이었다. 여성으로서 한국사회에서 자라면서 돈과 세속적 욕망에 솔직하지 못하게 만드는 ‘김치녀’ 프레임의 억압부터, 성적 욕망에 대한 억압, 동성애에 대해 터부 등 모든 욕망을 통제 당하며 자라왔다. 그런 환경에서 자라오며 자연스레 여성으로서의 섹슈얼리티, 젠더에 대한 의문과 관심을 키우며 삶의 주제로 삼아왔다.

가부장적 사회에서 타자화된 주제, 여성으로서의 욕망에 대해 포착하고 이를 가시화하는 것이 나의 작업의 큰 주제이다. 한국 사회에서 여성으로 살며 느꼈던 억압과 편견을 기어코 깨고, 남성적 시각에 구애 받지 않는 욕망에 대해서 작업해 왔다. 여성의 성적 욕망을 가시화하는 실험의 일환인 아트북 『젖은잡지』부터, 여성전용 섹스토이샵이자 문화공간이었던 ‘푸시베리’를 운영하고, 개인작업으로는 다양한 목적의 이미지들을 혼재해 새로운 시각으로 탄생시키는 콜라주 작업을 해왔다.

많은 게이작가들은 페티시와 게이 문화, 또 남성 신체에 대한 우상화와 성적대상화 또한 작업에서 보여 준다. 하지만 여성작가, 특히 레즈비언이라는 정체성을 가진 작가들은 그런 면에 있어서 다소 소극적인 편이다. 이것이 다만 레즈비언 문화이기 때문일까? 나는 여기서 또한 젠더 권력이 작용한다고 느낀다. 누군가에게 여성의 성기와 가슴이 그저 선정적 이미지로 읽힐 수 있겠지만, 관능과 동시에 여성애의 가시화도 필요하다고 생각한다. 남성중심적 시각의 관객이 어떻게 읽느냐는 중요하지 않다고 생각한다. 이것은 쉽지 않고 비난도 함께했던 것을 알고 있지만, 그렇기 때문에 더욱더 여성애에 대한 작업을 해나가고 싶다.

유럽에 거주하던 시절 중고서점에서 구한 포르노그래피, 매거진, 동화책, 도감 등 다양한 시각을 가진 이미지를 혼재해 여성주의적 시각으로 재탄생 시키는 작업을 시도했다. 그리고 이번에는 한국적인 맥락에서 작업을 해보고자, 오로지 당근마켓과 한국 중고서점에서 구한 책들만 선정해 작업의 재료로 선택했다. 당근마켓 같은 플랫폼을 통해 한국의 흔한 가정집에서 구할 수 있는 아동서적들을 보며, 한국 사회 특유의 어린 소녀들의 욕망을 엿볼 수 있었다. 인정받고 싶고, 남에게 지고 싶지 않고,

미디어에서 보여지는 ‘예쁜’ 여성처럼 되고 싶은, 혹은 그래야만 하는 모습 등 어린 소녀들의 들끓는 욕망을 엿볼 수 있었다. 그리고 한편 그 욕망이 또 한번 통제되고 주입되는 모습 또한 볼 수 있었다.

나는 여성의 욕망이 터부시는 되는 만큼 종종 ‘더러운 것’으로 쉽게 치부된다고 생각한다. 성적욕망을 드러내는 여성을, 물질적 욕망을 가진 여성을 우리는 쉽게 낙인 찍곤 한다. 그러나 한편으로서는 실제로 욕망이라는 것은 적나라하고, 낮설고, 역겹거나 더러울 수 있다고 생각한다. 사람들이 눈을 돌리고 싶을 정도로 더럽지만, 다시 한번 보고 싶은 그런 것이 욕망의 이미지가 아닐까 생각한다. 그렇기에 나의 작업이 낮은 이미지로 느껴지길 바란다.

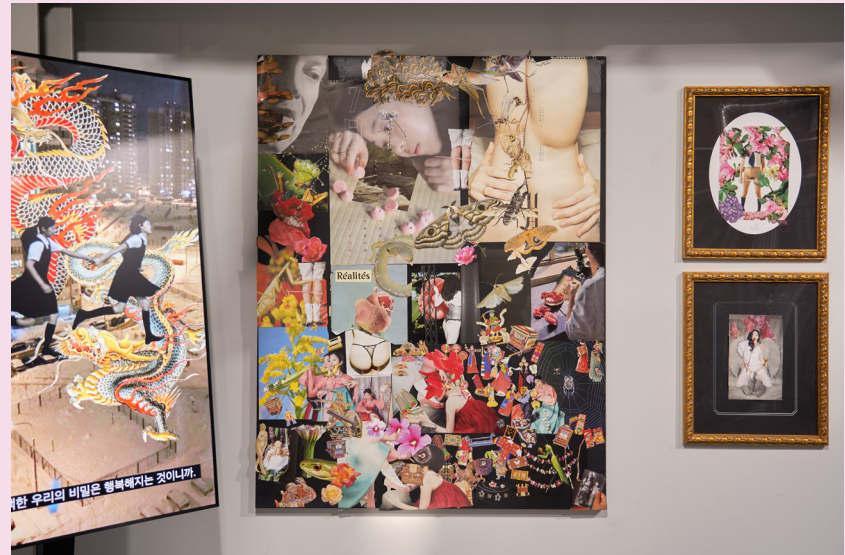
어린 시절 애완 펍권이 갖고 싶어서 그림으로 그려놓고 간절히 빌었던 적이 있다. 그 그림 속의 펍권이 나와주길 바랐다. 종이에 있는 이미지들을 오리는 작업의 과정에서 그 때가 떠오른다. 종이에 있는 이미지를 오려내면 마치 내 것이 되는 것 같은 기분이 든다. 징그러운 해충도, 아름다운 집도, 반짝이는 보석도 2차원 종이에서 오려내면 마치 나에게로 오는 기분이 든다. 욕심처럼 덕지덕지 붙여놓은 수집한 이미지들이 벽 한 공간을 꽉 채우며 사람들에게 욕망의 이미지로 압도될 수 있기를 바란다.

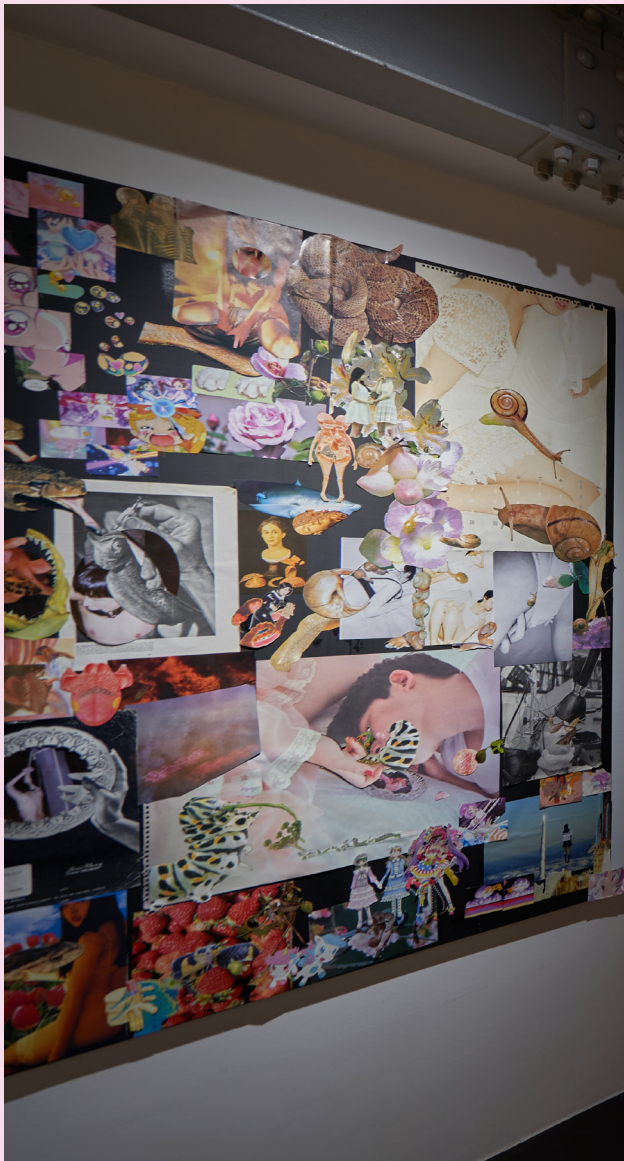
Q 앞으로의 활동 계획은?

계속 작업하고 싶다. 이제까지는 무브먼트를 만들고, 공간을 만들고, 이벤트를 진행하고 커뮤니티를 만드는 방식으로 나의 작업을 해왔다면 이제는 작품 제작에 집중하고 싶다. 해외에서 동성애인과 잘 지내고 결혼하는 것도 나에게 큰 과제 중 하나라고 생각한다. 돈을 벌고, 작품을 하고, 전시를 열고 그렇게 살고 싶다. 푸시베리에서 했던 전시가 나의 촉발점이라고 생각한다. 앞으로는 작업하고 전시하는 것에 집중하고 싶다.



인터뷰: 김열터

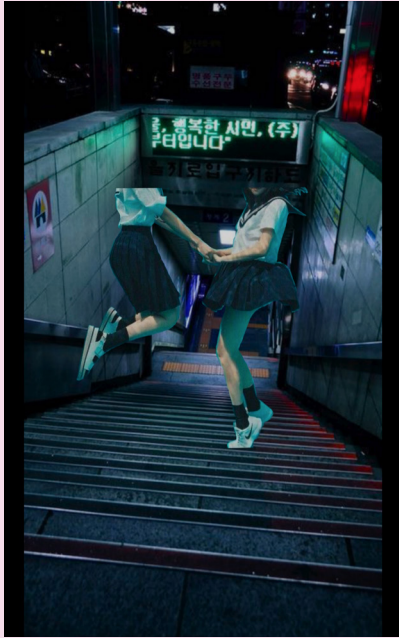




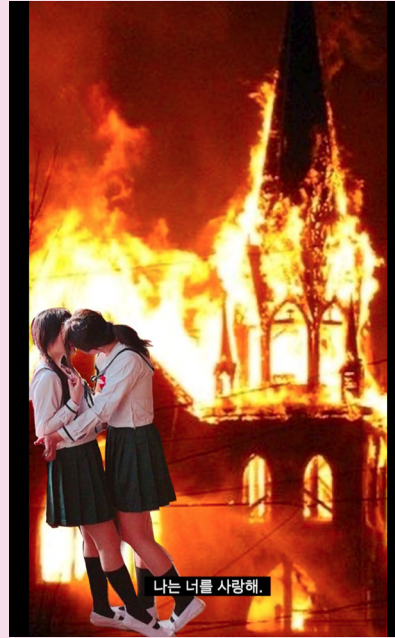








A시 교육청에 따르면 스스로 목숨을 끊은 학생은 2008년 7명,



나는 너를 사랑해.



네 혀 끝에서 난 쓴 맛.



김화현 작품의 주제는 수묵화, 서브컬처, 남성 신체 등으로 요약해 볼 수 있다. 어떤 문제의식으로 작업을 하고 있는지 작가 본인과 작업에 대한 간략한 소개를 부탁드립니다.

“여성이 남성을 대상화한 사례가 미술사 안에 있었을까?”라는 의문은 학부시절 미술사를 복수전공하면서 시작되었다. 반대 사례는 너무나 많다 못해 그것이 정석인 양 여겨지는데 말이다. 그래서 게릴라 걸즈(Guerrilla Girls)는 “여성이 미술관에 들어가려면 벗은 몸을 내보여야 한다”고 비꼬았다.¹ 그렇다면 나는, 여성으로서 미술관에 들어갈 것이되 작품 속 대상이 아닌 작가로서 입성할 것이고, 내가 아닌 남자의 몸을 도구화하여 들어가고야 말리라 마음먹었다.

사실 내 작업의 ‘남성 신체’는, ‘여성의 시선으로 재구성한 남성 신체’라고 말할 수 있다. 그림에 보이는 것은 남성이지만, 작품의 진짜 주인공은 ‘남자를 저렇게 상상한 여성’, 즉 여성 주체이다.

기획팀의 의도는 아니었으나 전시 준비 과정에서 수묵화 맥락이 자연스럽게 수반되었다. 전시가 자기 스스로 기획팀이 예상하지 못했던 맥락을 만들어가는 점이 흥미로웠고, 수묵화라는 매체에 대해 고민하게 되었다. 수묵화라는 매체가 작가님의 작업에 어떤 조건들을 제공하는지 생각해 보자.

내가 이전의 채색 위주 그림에서 수묵으로 매체 확장을 결심했을 때 가장 고민했던

점은, “어떻게 해야 ‘종이와 먹’ 두 재료만이 만났을 때의 깨끗한 먹색을 유지하면서 채색도 활용할 수 있을까?”였다. 2014년부터 2017년 사이가 과도기로 이런저런 시도들을 했었다.

채색화에 주로 쓰이는 ‘장지’는 두 겹짜리 종이로 먹색이 탁하게 표현된다. 흘겁인 ‘순지’가 맑은 먹색을 내지만 만약 채색을 더하려면 종이에 일종의 방수처리인 ‘아교포수(阿膠泡水)’를 해야 한다. 동물성 지방인 아교를 얹게 도포하는 과정인데, 포수 후에는 먹이 종이에 제대로 스며들지 못해 제 색을 내지 못한다. 이 문제로 한참 고민하고 있을 때 중앙대학교 김선두 교수님께서 “맨 종이에 먹선을 먼저 그고 그다음에 아교포수를 해도 된다.”라고 알려주셨다.

그래서 ① 얇은 순지 위에 아무 표면처리 없이 수묵으로 먼저 그리고, ② 아교포수를 한 후 필요한 부분에 채색을 하고, ③ 인물 부분에만 종이 뒷면에 호분(불투명 흰색 안료)을 바르고, ④ 어두운 색의 순지를 뒤에 한 겹 덧대어 배접해 인물이 더 밝게 두드러지도록 하였다. 뒷면에서 채색하는 배채(背彩)는 원래 있던 전통 기법이다. 영정화나 어진(御眞) 등에 여러 이유로 활용되지만, 나의 경우에는 불투명 안료가 먹선을 덮지 않으면서 채색 효과가 나게 하려고 쓴다. 뒷면의 색이 비칠 정도로 얇은 종이를 사용하기에 가능했다. 〈군선도(群仙圖)〉(2017)부터 이 공정을 활용하고 있다.

수묵의 선(線)은 서예에 연원을 둔 독특한 조형요소이다. 〈The Origin of Love and Everything Else〉(2020)에서 스타킹의 망사 부분은 전서체(篆書體)의 중봉(中峯)으로 그었다. 하체 위 빛 표현도 마찬가지이다. 수묵에 여성들의 역사가 없다고 기피하기보다는, 내 나름으로 잘 쓰면 된다. 그러면 수묵도 내 것, 나아가 여성과 비(非)-남성들의 것이 될 것이다.

이번 전시 출품작 총 6점에 대해 제목을 중심으로 설명을 부탁드립니다. 참고한 레퍼런스들이 있다면?

내 작업에서 제목이 중요하다는 점을 알아보신 것 같다. 그림에 처음 착수하게 되는 콘셉트/모티브의 흔적을 제목으로 남기는 일이 많다.

〈Virtue〉(2017)는 티치아노(Tiziano Vecelli)의 〈성스러운 사랑과 속세의 사랑〉(1514)의 구도를 차용한 그림으로, 왼쪽 인물의 포즈는 마네(Édouard Manet)의 〈올랭피아〉(1863)를 참조하였다. 오른쪽 인물이 들고 있는 향로-햇불의 화염-에는 당대(唐代) 인물화 필선을, 배경 바위 부분에는 산수화 기법인 피마준(披麻皴)을

구사하였다. 내용과 형식에 여러 레퍼런스가 있지만, 결국에는 여성들을 배치하던
① 주류 미술사와 ② 사대부 예술이 여성들의 즐길 거리(대상화된 남성 신체 및 소품)
로 가공된다.

《抒情(서정)》(2017) 역시 마찬가지이다. 전통적으로 ‘어초문답도(漁樵問答圖)’는
속세를 떠나 자연을 벗 삼는 농부와 어부를 그린 고상한 내용의 화목이지만, 여기서는
여성향적으로 재구성되었다.

《We’ve Come a Long Way》(2020) 속 인물은 보티첼리(Sandro Botticelli)
의 《비너스의 탄생》(1486) 속 비너스를 남자로 바꾼 모습이다. 《비너스의 탄생》 미소년
버전을 여러 번 시도했지만 매번 실패했다. 그나마 마음에 드는 부분을 보관했다가
콜라주를 만들었다. 제목처럼, 나와 함께 먼 길을 온 그림이다.

《少像勃莖(소상발경)-The Devil May Care》(2020)의 전체 모티브는 동양화의
전통적 주제인 ‘소상팔경(瀟湘八景)’이다. 중국 소수(瀟水)와 상수(湘水) 인근의
경치를 8폭으로 그린 산수화인데, 중국에서 우리나라(고려 시대)에 전해진 이후로는
아무래도 실제 풍경이 아닌 그림을 보고 그리는 그림이 되어, 상상 속의 이상향을
담은 산수화처럼 보인다. 나는 여성 입장에서 ‘관념적 수목화’ 또는 상상 속 풍경을
그리고자, 남성 문인화의 금욕적인 갈필을 뒤로 밀어내고 순정만화의 과잉된 감정과
장식이 쏟아지는 화면을 만들었다.

총 5폭 중 1, 5폭만 소제목이 있고, 그 둘이 이 전시에 나왔다. 1폭 제목인
‘smut’이라는 단어는 내가 참조하는 (영미권) 팬 픽션에서 처음 접했다. 영미권에서는
팬 픽션을 수위에 따라서 영화등급처럼 PG-13(청소년 관람가), R(성인용) 등으로
구분하는데, ‘smut’은 말 그대로 질편한 내용이라는 표시이다. 이런 글은 여성들이
자기검열을 전혀 하지 않고 폭주할 수 있는 현장이다. 5폭 제목인 ‘Where Black Is
the Color and None Is the Number’는 밥 딜런(Bob Dylan)의 노래 ‘A Hard
Rain’s a-Gonna Fall’(1962)의 가사이다. 전통 민요의 형식을 빌려 현대사회의
부조리와 고통을 상징적인 장면들로 제시한 곡이다. 이런 ‘어두움’ 역시 여성들에게는
잘 허락되지 않는 영역인 것 같다. 진정한 깊이, 심연, 나락 등과 함께 Rock 음악의
분노와 우울함도 마찬가지로 여자는 모르는 것이라고들 한다. ‘소상발경’은 그런
음험함(少像勃莖)과 반항성(The Devil May Care-낙천적인 척 젠더 규범을 무시)의
시공간이다.

《The Origin of Love and Everything Else》에는 두 개의 레퍼런스가 있다.
쉽게 알아볼 수 있는 쿠르베(Gustave Courbet)의 《세상의 기원》(1866), 그리고
뮤지컬 《헤드윅과 분노의 1인차》 수록곡 《사랑의 기원》이다.




기획팀은 작품에서 ‘일시적인 정체성이 통과하고 투영되는 자리’를 읽어내고자
했다. 여건상 이번 전시에서 실행하지는 못했지만 원래는 김화현의 남성
신체가 전면적으로 등장하는 작품들과 정해나의 여성 신체가 은밀히 등장하는
작품들을 각 2층과 1층의 같은 벽 위치에서 제시해 한꺼번에 보이게 하려는
계획이 있었다. 결과적으로 작품들이 걸린 벽은 평면 작업 감상을 용이하게
하는 탁 트인 공간이 아닌 통로 같은 공간, 막힌 공간이 되었고, 이곳을
걸으며 작가님의 그림을 보게 만들면서 ‘통과’의 감각을 형성하고자 했다. 기획
과정에서는 동인지나 BL 문화를 소비하는 여성들의 경우 자신과 다른 신체에
이입할 수 있다는 점이 이러한 통과와 감각과 관련이 있다는 논의가 있었다.
우리의 생물학적 몸은 여성으로 보일지 몰라도 우리의 안은, 정체성은 단순히
여성이라고 규정할 수만은 없으며 그림 속 남성 신체들은 미러링의 대상이면서
동시에 욕망이나 찬미의 대상처럼 보이기도 한다. 여성 신체가 아닌 남성 신체에
주목했던 이유는 무엇인가?


정해나 작가도 나도 원안 얘기를 듣자마자 바로 연출 의도에 공감했다. 특히
정해나 작가 그림 속 여성도 자세히 보면 몸이 없이 껍질(옷, 머리카락 등)만 부유하고
있는데, 그 위에 보였을 나의 그림 역시 분명 여자가 만든 것이면서 그 여자는
어디 있는지 보이지 않는다. 사라졌을 수도 있고, 사라진 척 숨어있을 수도 있다.
BL 등에서 여성이 다른 신체에 자유자재로 이입하는 점을 ‘통과’의 감각과 연결하긴
것은 원안에서도 가능했을 것 같다. 여성 주체가 중력도 무시한 채 1, 2층의 ‘일시적인
정체성이 통과하고 투영되는 자리’들을 떠돌고 있었을 테니까.

나의 박사학위 논문도 여성 주체가 스스로를 남자 ‘주인공들’²에게 이입하는
점을 다루고 있다. 『BL 진화론』에서 미조구치 아키코는 “여성 독자는 공/수 어느
쪽에도 이입할 수 있고, 그 둘의 연애를 관람하는 자리에도 있을 수 있다.”라고 하였고³,
나는 이 특징을 여성들의 은둔술이라고 분석하였다. 여기에 여성이 여러 신체의 안과
밖을 동시에-수시로 점유-이동할 수 있다는 나의 의견을 더해, 주체가 스스로를
① 분산하여 ② 편재성을 획득했다고 보았다. 남자들 간의 성행위를 즐기는 불온한
여성도 정확히 어디 이입해 있는지 포착할 수 없게 하여 가부장적 검열자를 교란하고,
여성향적 쾌락을 계속 탐하고 서로 공유할 수 있는 장치를 구축한 것이다.

물론 여성 신체를 표현하는 여성주의 미술은 중요하다. 사회가 가하는 억압과
폭력은 신체에 고스란히 기록되며, 그 신체를 통해 폭로와 극복도 가능하다.
그러나 나는 조금 다른 이야기를 하고 싶었다. 애초에 여성이 약자가 아닌 세상은
어떤 모습일까? 또는 사회가 ‘여자는 약자다/무엇이다’라고 정해놓았든 말든,

자신을 그렇게 정체화한 적이 없는 여성은 어떤 존재이며 무슨 얘기를 할까?
나는 단 한 번도 나를 2등 시민이라고 생각한 적 없는 존재이다. 이런 여성이
아무런 외부 규범을 내면화하지 않은 상태로(또는 내면화하기를 거부하고자),
자신이 상상하고 원하는 것을 고스란히 펼친 세상은 어떻게 생겼을까? 나는 그런
대안-역사/대안-세상을 제시하고 있으며, 거기서 여성 주체는 창조주이다. 신(神)은
한 가지 모습에 갇히지 않기에 재현될 수 없다. 여성의 모습이 화면에 없으니(=밖에
나와 있으니), ‘여성이 아무리 다른 맥락에서 보이고 싶어도 결국 시선의 대상으로
회귀하고 마는’ 위험에 빠질 가능성도 원천적으로 차단된다. 나아가 한 가지 모습으로
특정되지 않은 여성은 그 어떤 모습으로도 스스로를 구성할 수 있다. 이렇듯
더 큰 자유를 주고자 전략적으로 ‘안 보여 주기’를 택하고, 여성에게 완전히 복무하는
화면을 제시함으로써 힘과 존재감을 쥐어 주는 방법을 취한 것인데, 여성의 형상을
담지 않았다고 해서 그 작업이 여성주의적이 아니라고 말할 수는 없다고 생각한다.

 역으로 기획팀에게 질문이 있거나 의견을 묻고 싶은 부분이 있다면?
15인의 작가/팀 중 동양화/한국화 작가가 셋이나(김화현, 이은실, 정해나) 포함된
사실에 기뻐다. 사실 윗세대 이론가들 중 일부는 동양화는 구시대적이라고
생각하기도 하고 또는 전통을 잘 모르면 접근하기 어려운 분야라고 여겨 멀게
생각하거나, 반대로 다 같은 현대미술이라는 미명 하에 전통 재료를 쓴 수채화 정도로
치부해버리기도 한다. 작가들로서는 전시 기회에 늘 목마른 동시에 제대로 이해받기
어렵다는 이중고를 겪어 왔다. 선생님들을 비롯 최근에 활동하는 젊은 기획자들은
매체/분과라는 것에 대해 어떤 생각이나 태도를 갖고 있는지 궁금하다.

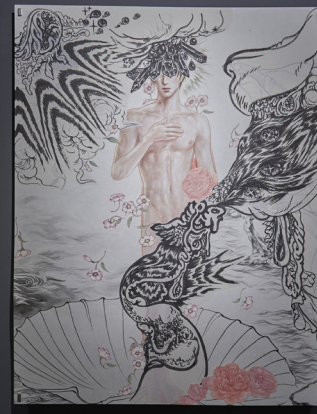
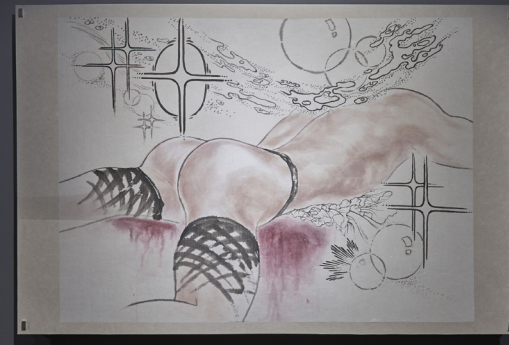
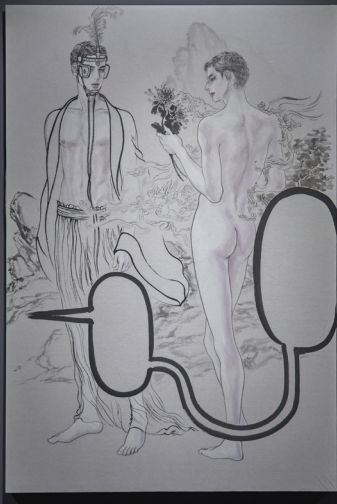
 기획 팀원들이 이번 전시로 그런 질문을 각자 떠안게 된 기분이다. 앞으로
잘 풀어나가 보도록 하겠다. 올해 또 다른 계획이 있는지 궁금하다.
올해 ‘채널 오시선’과 함께 작은 개인전 및 온라인 프로젝트를 진행할 계획이며
‘여자가 무엇인지’ 스스로 정하는 이야기를 다룬다. 가을에는 평소 가까이
지내는 동문들과의 단체전이 있고, 수목을 주제로 한 기획전에도
참여할 예정이다. 연말에는 경기문화재단 지원으로 제작한
신작을 «생생화화»전이 열리는 영은미술관에서 발표한다.

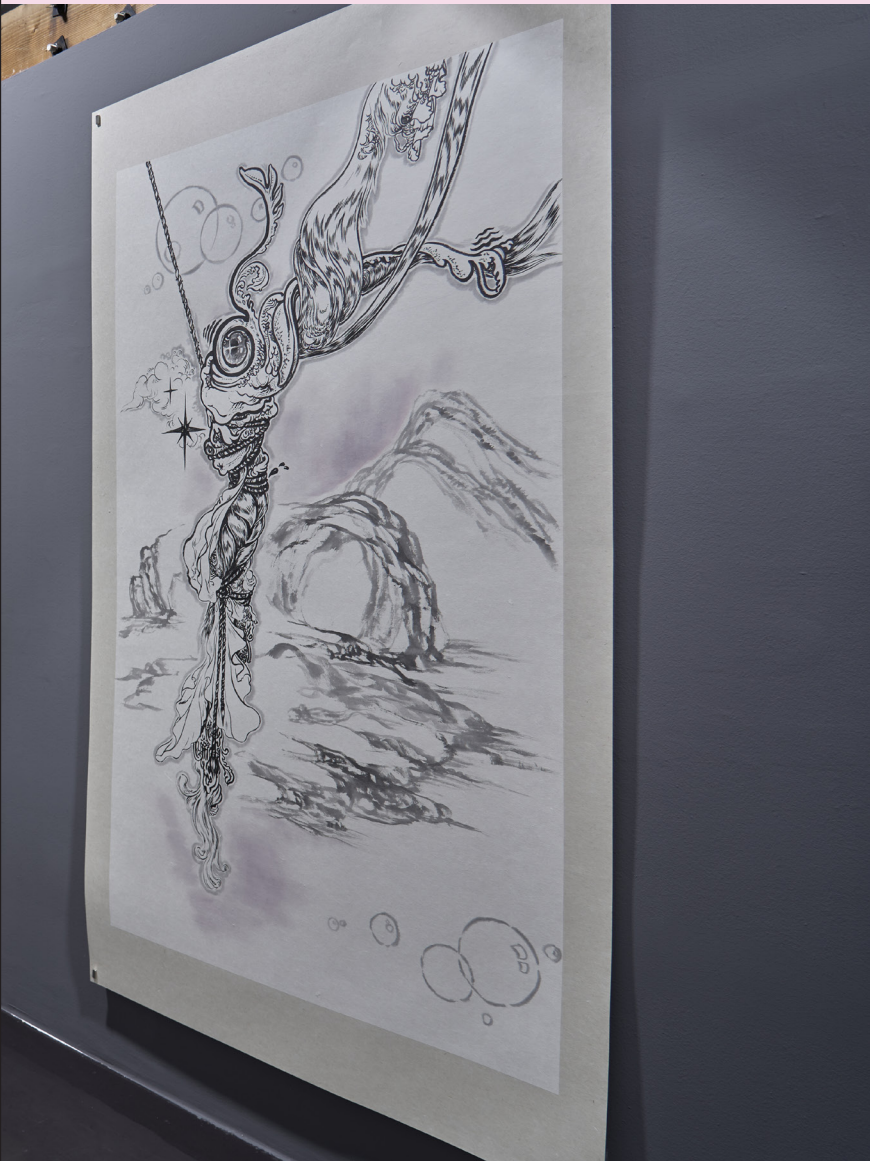


인터뷰: 전현지

- 1 Guerrilla Girls, *Do Women Have to Be Naked to Get Into the Met. Museum?*, 1989.
- 2 김화현, 「은둔(隱遁)의 전복성: 여성향 서브컬처의 회화적 적용 연구」, 서울대학교 미술학과 박사학위 논문, 2019, 108~110쪽.
- 3 미조구치 아키코, 김효진 옮김, 『BL진화론』, 이미지프레임, 2018, 80~81쪽.









드로잉, 회화, 영상 등 다양한 매체로 작업 중인 류한솔은 영화나 만화의 고어 장르가 가진 형식과 내용으로부터 출발해 ASMR, 먹방, 튜토리얼, 동기 부여 등 유튜브 영상의 문법 및 요소에 착안하여 작품을 제작한다. 특히 촉각적 자극, 경험, 상상을 반영한 신체 변형 작업으로 주목받고 있다.

〈버진 로드〉(2021)는 이번 전시의 피날레를 장식하고 있는 영상으로 자기 신체를 둘로 나누어 자기 자신과 결혼식을 올리는 한 여성의 모습을 담아낸다. 작품의 제목인 버진 로드(Virgin Road)는 결혼식장에서 신부 입장을 위해 만들어진 웅단으로 만든 길을 뜻한다. 버진 로드는 물론 드레스, 면사포 등 결혼식에서의 여성이 착용하고 사용하는 것들은 온통 새하얀 색으로 가득 차 있다. 작가는 본인의 ‘버진 로드’에서 순결의 의미를 내포하고 있는 흰색의 상징성을 빨갛고 선명한 피로 물들인다.

영상은 한 여성이 다이아몬드 반지 두 개를 양손에 끼보며 무언가를 골똘히 생각하다가 이내 신나는 표정으로 공간을 나서는 장면으로부터 시작한다. 여성은 흰 드레스를 차려입고 흰 웨딩 슈즈를 신고 하얀 천으로 만들어진 버진 로드 위로 걸어간다. 이내 화면은 갑자기 섬뜩한 분위기로 전환된다. 여성은 손으로 자기 머리 정중앙을 가리고, 눈알을 파내고, 코를 쥐어뜯는 등 폭력적 행위를 저지른다. 팔이 잘리고, 온갖 내장이 쏟아지는 잔혹하고 충격적인 상황이 전개된다. 감상자로 하여금 놀란 감정을 진정할 틈도 주지 않은 채 화면 속 여성은 피로 뒤범벅되어 바닥에 나뒹구는 신체의 파편을 뽀족한 흰색 하이힐로 가차 없이 짓밟으며 가혹 행위를 이어 나간다. 작품은 시각적인 충격과 더불어 투두둑 쏟아지는 내장 소리, 눈알과 코가

무참히 뜯겨나가는 소리 등 ASMR과 같은 사운드 연출로 인해 기괴한 분위기가 고조된다. 마침내 신체는 두 개로 나뉘게 되고, 분절된 신체는 다이아몬드 반지를 나눠 낀 손을 마주 잡으며 혈흔이 흥건한 버진 로드 위에서 경건한 결혼식을 올린다.

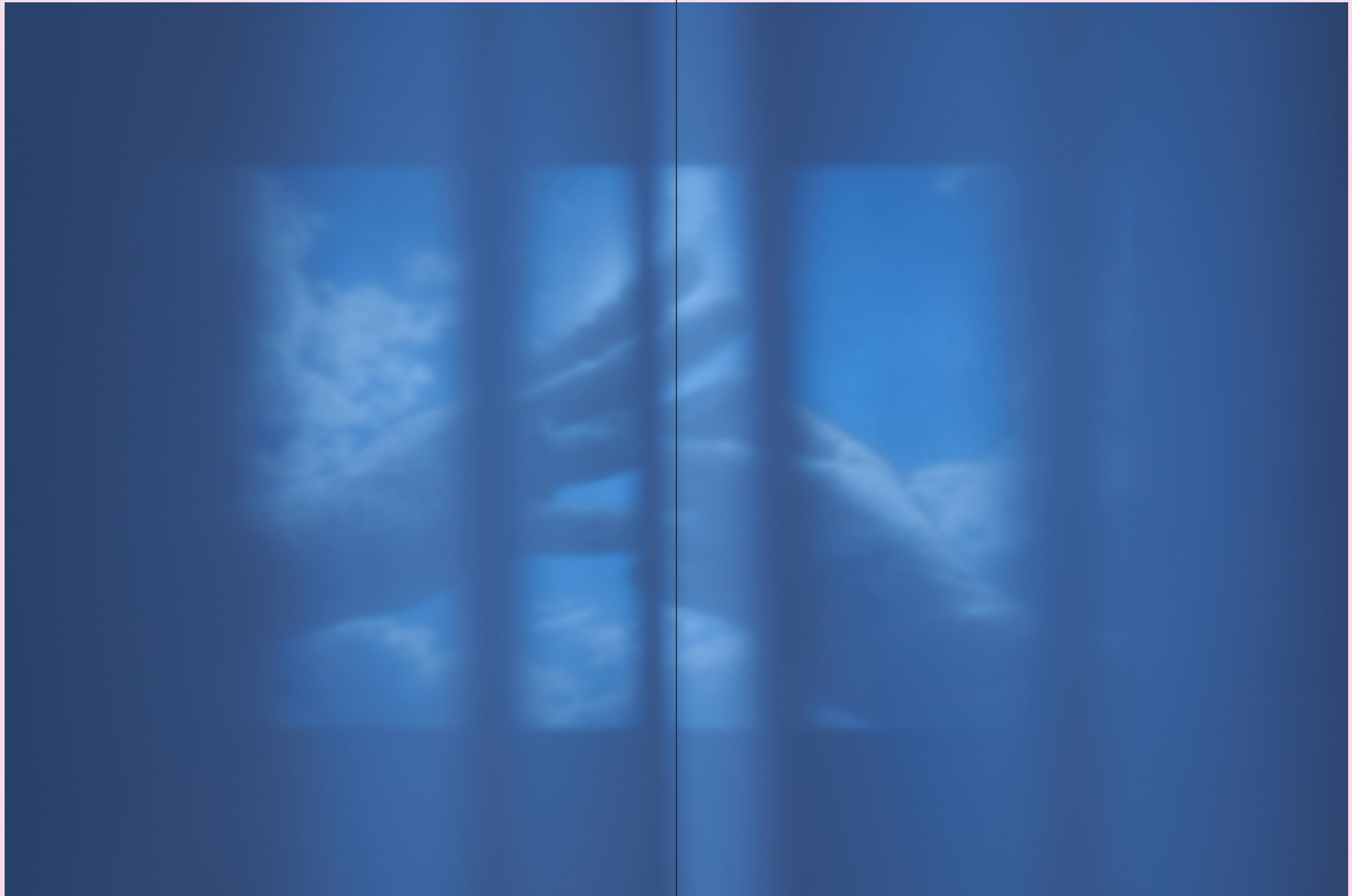
미술사의 맥락 속에서 여성 작가들이 행했던 자해를 통한 행위예술의 사례들은 주로 당시의 사회 정치적 질서의 억압을 폭로하고 저항하기 위한 목적으로 이루어졌다. 몸의 고통을 전면에 내세우며 가부장적 사회와 문화 안에서 겪는 정신적이고 물리적인 폭력성을 고발하는 것이다. 하지만 류한솔의 작품에서 그려지는 신체 훼손은 사회 저항의 도구로 활용된다기보다 자기만족적인 쾌락 행위에 가깝다. 작품 속 여성은 피가 스며든 버진 로드 위에서 피가 뚝뚝 떨어지는 드레스를 입고 행복한 자신만의 결혼식을 올리며 사회적 규범들과 질서를 파괴하고 싶은 충동을 가감 없이 분출한다. 결혼의 당위성에 의문을 가지며 이성과 논리를 벗어나 ‘나의 몸을 두 개로 나누어 결혼해버리겠다’는 단순하고도 어처구니없는 발상은 유쾌하고 익살스럽기까지 하다.

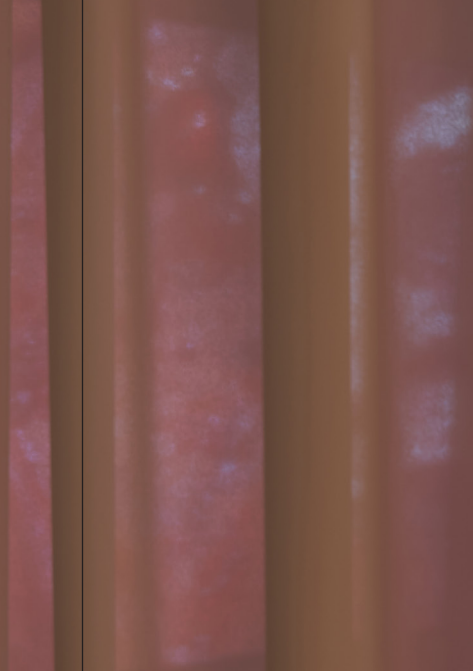
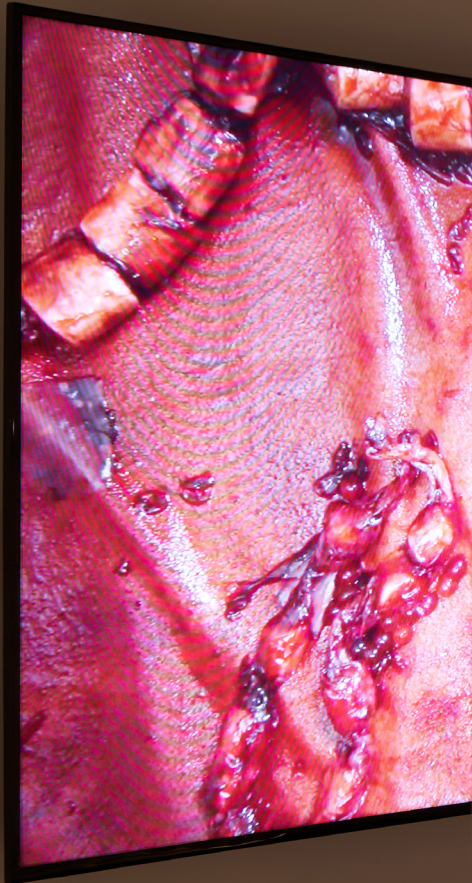
작품은 섬뜩하고 충격적인 고어 장면이 계속해서 이어짐에도 불구하고 묘한 유쾌함을 유발하는데 이는 작품 제작 방식에서 기인한다. 이를테면 작품 말미에서 분절된 신체의 형상과 함께 푸른 바다를 배경으로 해바라기 이미지가 훑날리는 장면은 공포감을 비워내고 일종의 해방감을 불러온다. 이때 크로마키를 사용한 B급 합성 이미지 연출은 무머러스한 분위기를 만들어내는 요소 중 하나이다. 이와 함께 마치 지점토를 으깨듯 손으로 신체를 절단하고 뜯어내는 원초적인 행위는 영상의 배경으로 깔리는 희망적이고 경쾌한 음악과 함께 중첩되며 유쾌함과 불쾌함이라는 이질적인 분위기를 조성한다.

미디어 매체는 여전히 끊임없이 낭만적 사랑과 결혼의 환상적인 이미지를 사랑의 원형으로 이상화하고 있으며, 사랑의 완성을 늘 두 인물의 결혼으로 매듭 짓는 구태의연한 서사 구조를 재생산한다. 이와 마찬가지로 현시대에는 사랑의 규범과 현실의 간극이 벌어지면서 다양한 비규범적인 사랑의 형태가 양산되고 있음에도 불구하고 이성애를 기반으로 한 결혼제도는 여전히 사랑의 정상성을 확인하고 인정받는 틀로 군림하고 있다. 류한솔의 작품은 그로테스크한 본인만의 결혼식을 올림으로써 사회제도에 순응하는 듯하면서도 위반하는 양가적 태도를 드러내며 사회가 규정해놓은 정상성과 질서로부터 탈주하여 해방되고자 하는 주체의 모습을 보여준다.



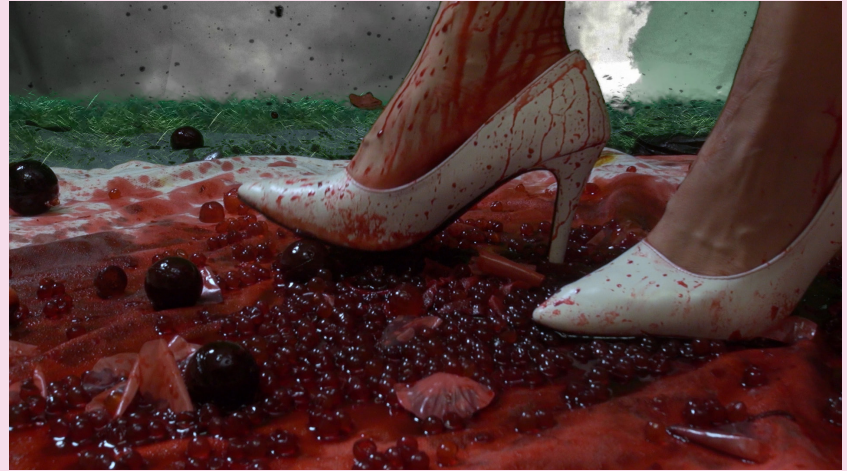
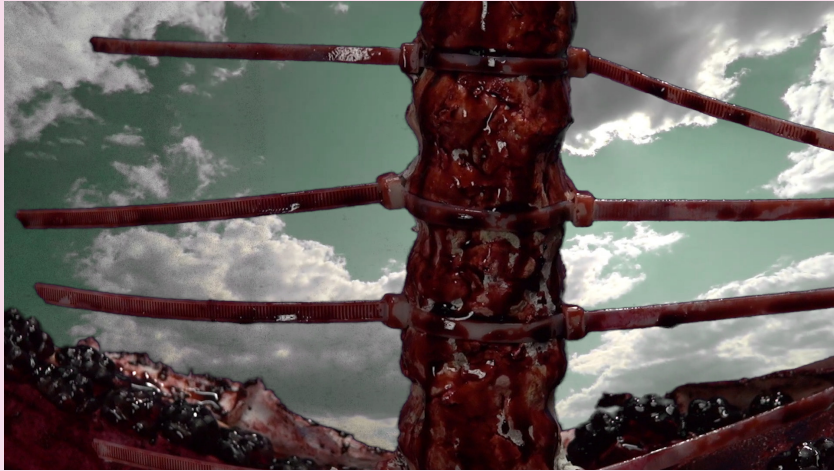
글: 김가현











날것의 실천: 감각의 통로를 열기, 차이의 매혹을 긍정하기

네 명의 기획자가 공동 기획한 «날것»은 상이한 매체와 주제 의식을 다루는 열다섯 명의 창작자(팀)를 불러 모아 “사랑을 둘러싼 제도와 질서의 은근한 재구성을 시도”한다고 표명한다. 동양화의 기법이 돋보이는 평면, 표구된 인물 사진, 콜라주와 영상 프로젝션, 다매체 설치 등 다양한 작품이 전시장 두 층에 틈새 없이 들어 차 있다. B급 영화나 서브컬처의 차용, 페이크 브랜딩, 다큐멘터리적 접근과 이미지 역사의 재배치 등 각 작품이 취하는 접근의 스펙트럼도 넓다. 틈 없이 연결된 작품은 서로 강약을 조율하거나 자신의 파장에 대해 양해를 구할 의지가 없다. 각각 한 치의 미안함 없이 그대로 존재하기와 선불리 서로에게 이름을 붙여주거나 승인 요청하지도 않는 상태로 부리기야말로 요약하기 어려운 이 사건의 모드다. 기획의 출발점이 개인을 단일한 정체성에 구속하는 정상성의 이데올로기가 전횡하는 사회에 대한 문제 인식이라면, 전시는 다성적 구성 자체로써 그 반대편에 서기를 선택한 셈이다.

그럼에도 불구하고 전시는 잘 정돈되어 있다는 역설적인 인상을 준다. 각기 다른 곳을 보고 있는 존재가 배치된 가운데 그 어떤 것이 폭발적으로 분출하는 에너지를 발생시킨다거나 일궈놓은 모든 것을 끌고 땅 아래로 꺼져버린다거나 하는 요동을 찾아볼 수 없다. 이는 어쩌면 전시가 추구하는 방법론, 즉 “은근한 재구성”에 해당되는 평평함일지 모르겠다. 은근함은 부정성, 즉 무엇이 아닌 것으로서 규정될 수 있다. 그 무엇보다 «날것»은 직설법을 지양한다. 있는 그대로 말하지 않는다는 것은 여성 기획자 및 참여자가 만든 전시라는 점을 공표하지 않는다는 점이나

기획글에 계기가 될만한 사건을 언급하지 않는 데서 시작한다. 나아가 패러디와 전유의 문법을 경유하여 전복을 꾀하는 재현의 정치를 내세운 작품을 선택하지 않았다는 점에서 은근함은 작업 언어로 확장된다. 더 정확히 말하자면, 이는 출품작의 성격이 아니라 이를 소개하는 기획의 선택이다. 미술사를 관통하는 젠더적 치우침, 즉 남성의 관음적 시선과 대상화된 여성 신체라는 이분법적 구도를 유머러스한 중첩과 배치로 다시 쓰기를 시도하는 장파의 <플랫 홀 연작>(2022) 연작은 여성의 자기 재현에 뒤따르는 양가성을 중심으로 소개된다. 이는 작품의 뉘앙스를 복합적으로 해석하려는 시도이지만 견고한 비대칭에 대한 도발의 측면은 다소 희석된다. 한편 백인 남성과 아시아계 여성으로 구성된 국제 부부의 즉물적인 초상인 김옥선의 <해피 투게더> 연작은 “다양한 가정의 모습을 담은” 점을 중심으로 소개된다. 비자발적으로 실종되거나 침묵하는 여성을 소재로 가상의 사건을 구상하거나 은유적인 화면으로 풀어낸 정해나의 <연회장의 밤>(2020) 연작 역시 “워맨스”의 관점에서 다뤄진다.

이러한 생략의 작업은 제목이 무색하게 과잉의 미감 혹은 비체의 미학을 전면에 내세우지 않는 점에서도 발견된다. 아름다움을 특권시한 미술 제도와 이데올로기에 맞서 의식적으로 추 혹은 비미학으로 무게 중심을 옮기려 한 페미니즘 미술의 실천이나 작품의 영역과 생활의 영역을 엄격하게 구별하려고 한 모더니즘에 반격을 가하고 억압적인 균형을 파괴하고 위반적인 실험은 이 기획의 중심 테제로부터 거리가 멀다. 이러한 부정적 규정으로부터 엿볼 수 있는 것은 «날것»이 이미지의 역사를 이루어 온 치열한 저항의 전선과 도발의 방법론에 괄호 치고 새로운 항로를 모색하고자 한다는 점이다. 앞서 비교의 축으로 제시한 경로, 즉 재현의 정치와 비체의 미학은 페미니즘 미술을 견인해 왔으며 현재까지도 다방면으로 탐구되는 접근이다. «날것»은 그 유효성이나 소진됨을 굳이 평가하지 않고, 그저 다음 챕터로 넘어갈 차례가 왔을 뿐이라는 듯 페미니즘을 언급하지 않고 페미니즘의 자장을 확장하려 하며, 위반 없이 정상성을 미끄러져 탈출한다.

그렇다면 «날것»에서 정확히 어떤 점이 날것인가? 의미론적 해석과 감각적 과잉으로부터 한걸음 떨어져 강력하게 작동하는 것은 일종의 분위기다. 입구에서 처음 마주하게 되는 이순종의 설치물은 첫눈에 보기에 여성 군상의 형상보다 특유의 질감이 두드러진다. 지지체인 인조 비단을 일종의 피부 삼아 침으로 수놓은 구조물은 간지러운 촉감과 일렁이는 음영과 더불어 전시의 1부 “슬픔은 사랑의

다른 이름” 전반의 주파수를 설정한다. 이은실의 〈예민한 심장 II〉(2020)와 〈예민한 심장 III〉(2020)이 구현하는 촉각적 리얼리즘은 화면 바깥의 무언가를 재현하기보다 평면 자체가 피부로 물화하여 관객과 살갓이 조우하는 경험을 만들어낸다. 그것에 가까이 가기 위해서는 마치 밖으로 꺼내놓은 핏줄의 맥박을 느낄 감수를 해야 하는 것처럼 말이다. 정해나의 〈연회장의 밤〉 연작은 마치 주요 인물은 실종된 채 얼굴 없는 사람들의 수군거림으로만 채워진 음산하고도 농담 같은 풍경을 제시한다. 전시에 입장하자마자 마주하는 열린 공간에 이러한 작품이 함께 작동한다. 팔꿈치를 간질이고, 귓등에 바람을 불어넣고, 걸음을 느리게 한다. 관객은 이렇게 조율된 상태로 블랙박스로 들어가 무니페리가 소개하는 ‘빈랑시스’의 매력에 빠지는 동시에 그들이 과연 해방된 여성인지 의문하고, 장파의 작지만 색채와 상징의 밀도가 높은 방에서 쾌감을 느끼는 동시에 기존의 상식이 교란되는 불편함을 경험한다. 한껏 예민해진 피부는 작품이 제시하는 양가성을 한 축으로 환원하지 않고 함께 사유한다.

한편, “사랑의 기쁨”이라 이름 붙인 2부의 초입은 어둠과 그림자가 우세하다. 아른거리는 푸른 빛과 진동하는 호스로 연결된 유리 조각, 어항과 그 뒤로 비친 형상으로 구성된 인조 연못(박혜인, 〈나의 따뜻한 작은 연못 가설〉(2021-2022))은 음의 풍경을 조성한다. 그 가운데 변형을 거듭하는 과정 중인 듯 여러 얼굴이 겹쳐진 초상(한지형, 〈In the Antechamber〉, 〈Her phone got stolen last night〉(2022))이 어항에 반사되어 불현듯 떠오른다. 각 작품의 형상을 분리해서 보기 어려운 이 축축한 구간에서 언어는 구체화하거나 주장하는 기능을 발휘하지 않는다. 생성과 만남과 소멸에 대한 찝막하고 직관적인 문구가 연달아 등장하는 김실비의 영상 〈육십진법에 따른 연애편지〉(2016)조차 한눈에 들어오지 않고, 다른 영상 및 벽화와 충돌한다. Dadboyclub이 제시하는 촌촌한 설정과 서사는 세기말적인 푸른 빛에 물든다. 이 어둠의 구간은 오히려 시시각각 일렁이는 빛을 따라 움직이고, 파편적으로 들려오는 소리에 관심을 옮기며 직감대로 행동하도록 한다.

몽유의 상태를 세차게 흔들어 깨우는 것은 탐닉하는 상징들이다. 정두리의 콜라주는 하이틴의 무모하고, 설익고, 충동적이고, 키치하고, 심지어 억눌린 상태 그대로 긍정하는 욕망을 끌어모아 패션잡지나 무드 보드처럼 연출한 것으로, 각 조각을 따로 떼어 분석하거나 그 배후의 의도를 굳이 의심할 필요를 잠식시킨다. 정신없이 눈으로 더듬는 사이에 쾌락에 있어 허락을 구하지 않는 태도를 배운다. 김화현이 수목 담채로 펼쳐낸 일종의 BL 변형물은 한편으로는 수목화 전통을 위반하는 쾌감을, 다른

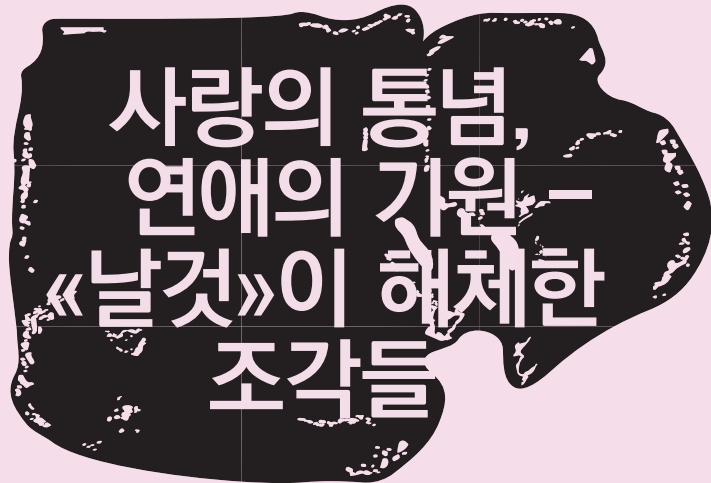
한편으로는 노골적으로 탐스럽게 재현된 남성을 바라보는 스스로의 시선을 반추하게 한다. 전시의 마지막 작업인 류한솔의 〈버진 로드〉(2021)는 자기 몸을 반으로 갈라 서로 결혼시킨다는 황당하지만 획기적인 설정을 본능(gut)에서부터 내장을 타고 흐르는 유머로 펼쳐낸다. 명백하게 가짜인 뼈와 장기가 튀어나올 때는 군침이 돌 지경이다. 이처럼 〈날것〉의 끝자락에 배치된 탐닉의 계기에 몰입할 수 있었던 것은 앞서 여러 색의 빛과 그것을 투과하거나 반사하는 물질과 더불어 조성된 쿼퀴한 직관의 터널이 있었기 때문이다.

이처럼 〈날것〉은 출품작을 관통하는 테제를 제시하거나 주제별로 정연하게 묶기보다 특정한 배치를 통해 다중적 감각이 몰입의 길을 열고, 욕망이 어둠을 받아 운용하도록 한다. 방향성이 파편화되어 하나의 메시지로 수렴되지 않은 유예 상태에서 감각의 길을 내는 것이 곧 〈날것〉의 실천인 것이다. 다시 말해, 이 기획에서 날것이란 주장과 표현이 세밀한 감각으로 분화되고, 그 사이에 불규칙적인 차이가 끊임없이 발생하는 것이다. 물론 이를 전선이 지나치게 다변화된 바람에 궁극적으로 그 어떠한 발언으로도 이어지지 못한 채 분위기만 충만한 것이 되어버렸다는 평가의 근거로 볼 수도 있다. 하지만 양식적 차이로부터 감응과 매혹을 발생시키는 접근은 위반의 전통, 더 나아가 페미니즘 기획에 있어 시도되어야 할 새로운 방향일 수 있다. 그 길을 따라가면 담론의 언어에 도판을 접목하는 방식과는 다른 큐레토리얼의 문법에 닿을 수 있으니 말이다.



유지원

유지원은 미학을 공부했고, 기획자, 비평가, 통번역가, 때로는 프로젝트 매니저로 활동한다. 〈박보마, 장다해: Defense〉(d/p, 2020), 〈그래비티 샤워〉(N/A, 2021), 〈교착상태: 아카이브적 여정〉(YPC SPACE, 2022), 〈ADOPT ADAPT〉(Hall 1, 2022)과 리서치 프로젝트 〈(Not) Your Typical Narcissist(2018~2021)〉, ‘머티리얼 스터디(2021~)’ 등을 기획했다.



1. 사랑의 통념, 연애의 기원

사랑의 통념은 무엇인가. ‘사랑’은 ‘연애’, ‘결혼’, ‘섹슈얼리티’ 각각과 분명 다르다. 하지만, 사랑의 통념이란 이 서로 다른 개념 모두를 꿰는 것으로 ‘사랑’을 정의하려 한다. 사랑을 형식화하는 것으로서의 연애, 사랑의 결실로서의 결혼, 사랑을 구성하는 것으로서의 섹슈얼리티가 규범화된다. 이 같은 통념 안에서 개인의 행동 양식 및 관계는 특정한 방식으로 재현된다. 사랑/연애/결혼/섹스하지 않는/못하는 사람들이라는 호명 (또는 자기 정체화) 역시 통념의 재현 논리를 따르거나 적어도 확인시킨다. 한 사회를 지배하는 통념은, 현실과는 물론이고 개인의 신념이나 윤리와 상충하는 때에도 강력히 작동한다.

현대 한국 사회를 지배하는 ‘사랑의 통념’은 대체 어디서 유래하는 것일까? ‘사랑’ 두 글자 표기는 순우리말이지만, 이 기표에 붙은 ‘사랑’의 의미는 새로 개발된 것에 가깝다. 전통적으로 ‘사랑하다’라는 말은 ‘생각하다’의 뜻으로 더 오래 쓰였고, 기독교 전래 이후 사랑은 신의 은총이라는 의미를 전달했다. 그런데 ‘사랑’이 어느새 남녀 사이에 일어나는 일을 가리키기 시작했다. ‘Love’가 한반도에 상륙한 것이다.

이 무렵 신문에는, ‘Love’의 표현으로 서양에서는 ‘남녀가 접진(接唇: 입술을 맞닿, Kiss)을 한다더라,’는 기사가 실리곤 했다.¹ 특기할 만하게도, 식민지 조선에 유입된 ‘Love’의 초기 번역어 중 하나는 ‘연애(戀愛)’였다. 국문학자 권보드래는 『연애의

시대』에서 1920년대 이 땅에 불어 닥친 새로운 현상, ‘연애’의 붐을 조명한다. 그에 의하면 ‘연애’란 이국의 말, 이국의 언어 감정을 번역하기 위해 고안된 단어였다. 조선을 비롯해 일본이나 중국에서 관계의 열정을 가리키는 말로 ‘연(戀)’이라는 한자가 쓰이긴 했었지만, ‘애(愛)’가 특정한 의미를 담고 쓰이기 시작한 것은 ‘연’과 ‘애’가 합쳐진 이 새로운 말 때문이었다. ‘Love’의 번역어로서 ‘연애’라는 말은 [그] 중에서도 남녀 사이의 사랑만을 번역”했다. “다양한 관계 가운데 남녀의 관계를 도드라지게 한다는 발상이 언어 자체에 배어 있었기 때문이다.”²

2. 거리의 여자

‘연애의 시대’는 단지 새로운 말이 유입된 데서 시작된 것만은 아니었다. 이를 위해선, 새로운 의미의 사랑을 구성하는 일개인들이 등장해야 했다. 연애의 서사를 구체화할 남성 주인공/화자와, 그의 시선에 잡힌 또 다른 주인공, 신-여성이 그 주역이었다. 권보드래는 계속해서 식민지 조선에서 ‘연애’ 현상의 특수성 — 나아가 한국 사회의 통념이 될 기원 — 을 살피며, 이 시기 ‘여성’을 주요하게 탐구한다. 1920년 이전 조선에는 길거리에 돌아다니는 여자를 보는 일이 거의 없다시피 했다. 있다면 기생이라는 특수 계층/직업군이 있었을 뿐이다. 그러던 1919년, 3.1운동을 기점으로 기생 아닌 여자들이 거리를 배회하기 시작했다. 당시 여성학교 운동으로 조금씩 ‘학생’ 신분의 여자들이 사회에 등장했기 때문이다.

새로운 시절의 도래는 곧 거리의 여자들로 시각화되었다. 기생과 여학생은 경쟁적으로 서로의 의복, 머리 모양 등을 따라 했는데, 가령, 여학생은 단발머리, 무릎 위로 올라오는 짧은 치마 등 특징적인 외양을 취함으로써 자신을 다른 여자와 차별화했다. 대개 특정 계급 출신이던 ‘신여성’은 어떤 이들을 ‘구식’으로 만들기도 했다. 기생은 전과 달리 하급 직업, 계층으로 여겨지고, 한편에서 전통 복식과 머리를 고수하던 이들은 ‘신식’의 정조 관념과 미성숙을 문제시하곤 했다. 외양이 증명해 내는 진실은 아무것도 없었지만, 시각적 기호는 점차 인격과 동일시되었다. 대상을 바라보는 지배적 시선은 그대로운 채, 상호 간 구별과 구별의 끝없는 판단이 이어졌다.

무니페리는 영상 ‘빈랑시스’(2021-2022)에서 터부시되는 대상의 문제에 접근한다. 우선, 대상을 깨끗하거나 더럽다고 보는 판단은 위상학적인 문제일 수 있다. 깨끗하고 더러운 것은 대상의 성질이 아니라, 위치의 문제라는 것이다. 그렇다면 애초에 대상이

그러한 자리 지정을 거부하거나, 배정될 범주를 벗어나 있을 수는 없을까? 작가는 이 (불)가능성을 염두에 둔다. 제1부에서 2부로 전환되는 국면에서 영상은 소위 퇴폐업소들을 비춘다. 이 장소들은 업종의 불법화 이후 폐허가 되었다. 여러 지역과 장소를 빠르게 지나는 화면 옆엔 “눈을 씻고 봐도 죄인이 없으니 나라도 죄인이 되어야겠네,”라는 자막이 선명하다. 1부에서 소리꾼이 외치고 부른 “두 번 떨어지는” 사람들이 여기에 공명한다. 죄인을 자처하는 두 번 떨어지는 사람들은 ‘자리’와 어떻게 관계하는가.

제목인 ‘빈랑시스’는 각성 효과가 있는 작물 ‘빈랑’을 판매하는 대만의 여성을 가리킨다. 장거리 운전자를 대상으로 하는 빈랑 시장이 대도시에서 경쟁 열기를 띠자, 노출이 많은 옷을 입은 여성들이 호객에 나섰다. ‘빈랑시스’는 빈랑을 팔며 노출이 많은 옷을 입는 여자라는 말이기도 했다. 빈랑의 수요는 이전 같지 않지만, 오늘날 빈랑시스로 활동하는 노동자들은 역시 노출이 많은 옷을 입고 가게에서 고객을 기다린다. 영상 제2부의 문을 열며 등장하는 붉은 조명은 퇴폐성의 오랜 단서를 제공한다. 붉은빛 아래 빈랑시스가 인터뷰에 응한다. 이들은 ‘빈랑시스’를 향한 사회적 시선을 알면서, 변화한 세대의 입장에서 그것을 전유하고 있다고 말한다. 누구는 ‘빈랑시스’를 자신의 다른 직업인 DJ처럼 표현의 한 방식이라며 말하고, 누구는 사업 모델로 오랫동안 생각해왔던 일이라 설명한다. 태연하게 진행되는 인터뷰가 끝나고 화면이 전환되면서, 인터뷰에 등장한 같은 인물들이 의상을 바꿔 입고 등장한다. 이들은 특별히 작가가 주문했을 소극에 임한다. 음악과 제스처, 표정이 매혹적으로 흔들리는 화면 안에서 이들은 ‘빈랑시스’도 누구도 아닌, 이름 붙일 수 없는 가상성을 얻는다.

3. 비극적 사랑

지금은 익숙하지 않은 ‘정사(情死) 사건’은 시대의 또 다른 이슈였다. 이는 일본에서 근대기 한반도로 들어온 현상으로 여겨지는데, 사랑을 다 이루지 못해 연인이 동반 자살하는 사건이었다.³ 어디까지나 예외적인 일이었던 ‘자살’ 소식이 늘어났고, 더군다나 남녀가 함께 자살을 택했으니 사회적 충격은 컸다. 단신 보도였던 사건 기사에는 이야기가 덧붙었으며, 서로 또는 상대를 너무나 사랑하는 인물(들)이 온갖 시련에 부딪혀 연애의 결실을 이루지 못하고 죽는다는 플롯은 가십과 함께 유행했다. 더불어 사랑은 비극적 면모를 띤다는 관념이 생겨났다. 연애는 죽음도 불사하는 것으로 가치를 지니게 되어 정사를 둘러싼 이야기는 불과 2000년대까지만 해도

TV 드라마나 가요의 클리세를 구성했다. ‘사랑’은 과연 죽음을 넘어서는 가치를 지니는 것인가? 무엇이 그들을 죽음으로 추동한 것일까?

정두리의 <오늘 우리는 행복하고 용감했다>(2022)에는 교복을 입은 두 사람이 반복적으로 나타난다. 둘은 양손을 맞잡거나 기대어 있거나 손을 잡고 달린다. 작업의 좌우를 차지하고 있는 콜라주 패널들과 마찬가지로, 영상은 낱장의 이미지들을 콜라주해 보여준다. 납작한 ‘여학생’ 사진 속 이들은 결코 얼굴을 보여주지 않고, 모션을 취할 뿐이다. 함께 콜라주 된 이미지 중에는 학교, 지하철역, 아파트, 난간 같은 공간 이미지와 깨진 유리, 장미꽃, 분홍색 장식, 프레임, 칼, 붉은 심장과 같은 이미지가 있다. 그리고 내레이션 음성은, 이 이미지들이 상징한 바와 같은 방향을 가리킨다. 두 ‘여’·학생의 동반 자살이다. 작품의 제목이기도 한 “오늘 우리는 행복하고 용감했다.”라는 문장은 이들이 자살하면서 남긴 유언이다. 작업은 ‘퀴어·청소년’, ‘청소년 자살’ 문제를 환기하면서, 동시에 앞서 말한 ‘정사 사건’의 맥락을 떠올리게 한다. 정사(情死)는 달리 말하면, 누군가의 죽음을 연애서사의 일종으로 서사화하는 방식이다. 죽음을 결심한 이들의 “행복하고 용감했다.”라는 발언은, 같은 방식으로 비극에 모종의 낭만을 덧댄다. 눈점은 죽음의 낭만화에 들이밀 PC(Political Correctness)의 잣대가 아니다. 다만, 씩씩한 사실이 확인된다. 누군가를 죽음으로 몰아세우는 사회적 기제는, 연애를 지상 최고의 가치로 만드는 논리와 동일한 몸체를 구성한다는 것.

4. 성공한 사랑?

비극적 사랑은 연애의 성패를 논하는 어법과도 연결된다. 말하자면, 실패한 비극적 연애의 반대엔 성공한 연애가 있는 것이고, ‘성공’은 어떤 ‘결실’을 필요로 했다. 결실? 바로 결혼이다. 새로 발명된 ‘연애’가 결혼으로 연결되기까지는 복잡한 내막이 있긴 했다. 바야흐로 “연애의 시대”인 1920-30년대, 조혼 후 유학을 갔던 젊은 남성들이 신식 이국 문화 속 ‘연애’에 눈을 떴다. 이들은 자국으로 돌아와 문명의 표지인 ‘자유연애’를 설파하며, 조혼으로 엮인 아내에게 이혼을 요구했다. 이는 곧 그 역을 성립시켰다. 부모가 정해주는 결혼이 아니라, 자유연애를 ‘통한’ 결과로서 결혼은 이상적이라는 것이다. 그렇게 사랑의 결실로서의 결혼이라는 통념은 굳어져 갔다. 그 사이 결혼제도의 가부장적이고 폭력적인 구속력은 의문시되지 않았고, ‘결혼은 이성애자들의 것’⁴이라는 인식 역시 반성될 틈이 없었다.

박선호의 <결혼 이야기: 호킹>(2020)은 1인칭 화자의 회고적 독백을 듣는 내밀한 작업이다. 화자는 자신을 ‘엄마’라고 부르며 유년 시절부터 현재까지 자기 삶을 기억을 더듬어 전달한다. 서울에 있는 대학에 가서 별을 보는 천문학자가 되겠다던 만년 1등은, 딸을 좋아했기 ‘때문에’ 그를 지방에 보낼 수 없었던 아버지의 권유로 대구의 한 공과대학에 입학했다. 그이젠, 제 말을 잘 들어주던 친구가 있었고, ‘특별한 자신’을 있는 그대로 받아준 이가 있었다. 그는 후자와 결혼했다. 이야기 중간중간 화자는 “내 인생 완전 조졌어.”, “골로 갔어.”와 같은 문장을 반복한다. “엄마는 어떻게 (왜) 아빠랑 결혼했어?” 하는 질문에 대한 답일지도 모를 서사는, 애초에 ‘연애’도 ‘결혼’도 그 자신의 꿈은 아니었던 어떤 삶의 이야기를 전한다. 그리고 작업은 서사에서 어긋나고 비어져 나오는 것들을 시청각화한다. 내레이터는 사투리가 익숙지 않지만, ‘대구’가 고향인 1인칭 주인공의 억양을 유사하게 구현해 내고자 노력한다. 어색한 사투리를 8분가량 이어가는 내레이션에서 음성은 불투명하고도 물질적으로 다가온다. 이야기는 시각적으로도 드러나는데, 문장이 인쇄된 OHP 필름 텍스트가 영상기에 비쳐 하얀 벽에 투사되는 것이다. 날장의 필름 위에 또 다른 날장이 겹겹이 얹히면 서로를 비집고 얹던 활자들이 점차 중첩되고, 마지막엔 검게 채워진 화면이 남는다. 이러한 시청각적 불투명성은 말해지지 않은 잔여들, “조진” 삶과 그를 맴도는 감정들을 그려모은다.

5. 섹스의 환상

사랑의 통념은 섹슈얼리티를 규제하고, 섹슈얼리티는 통념을 포함한다. 특히 ‘성기 중심적’ 결합으로 일반화된 섹스는 성애에 기반하는 관계, 통념의 연애 및 결혼에서 특권적 위치를 점한다. 연애와 섹스, 결혼과 섹스의 정식이 수립되며, 이는 계량화된 성적 만족도와 행위의 빈도로 결정된다. 그렇지만 리오 버사니는 관계가 성애적, 성욕의 충족으로 결정되지 않는 친밀함을 형성할 수 있다고 보며, 사실 ‘섹스’는 거의 언제나 어긋나며 폭력과 파괴를 동반한다고 말한다.⁵

장지에 채색 수묵으로 그린 이은실의 그림은, 질료가 만나서 나타나는 부드러운 번짐과 일렁임, 색의 뭉침을 활용하고 있다. 그렇게 그려진 형상은 심장이나 핏줄과 같이 신체의 부위를 연상시키는 것이 특징적이다. 일견 추상적으로도 보이는 이런 작업들과 달리, <부합>(2013)은 남녀의 성기를 사실적으로 상세하게 묘사하고 있다. 질료적 특성 때문인지 그림에서는 부유하는 듯한 환상성이 지배적이지만, 바로 그 이유로 형상의 구체성이 강조되기도 한다. <부합>의 전체 화면을 분할하고

통합하는 큰 입방체는 그림을 구조화한다. 배경으로 처리된 산의 능선은, 닫힌 문을 가진 입방체의 폐쇄성을 대조적으로 드러낸다. 이 입방체의 윗면에는 남성기가, 살짝 들뜬 아랫면에는 여성기가 있다. 둘은 거의 평행하게 두 면에 위치해 결코 만나지 않을 것 같다. 특히 여성기가 놓인 아랫면은 들뜬 모양을 일으키며 입방체 밖으로 나갈 준비를 하고 있다. 이로써 ‘부합’이라는 제목은 역설인 동시에, 부합의 자연스러움을 가장하지 않는다는 의미에서 역설이 아니기도 하다. 또 눈을 끄는 것은 성기 아래 그려진 구멍, 똥구멍이다. 쿤데라가 여러 번 지적했듯, ‘똥구멍’은 엄연히 섹스의 내부에 자리할 때도, 말해지지 않는다. ‘똥/구멍’은 물리적이고도 상징적인 이형(異形)의 통로를 마련한다.

류한솔의 <버진 로드>(2021)는 결혼식 장면을 재구성한다는 점에서 우선 주목된다. 그런데 하나의 ‘몸’을 물리적으로 쪼갬다는 극단적 설정 때문에 다른 방향에서의 집중을 요한다. 영상을 처음부터 보자. 화면엔 어느 결혼식에서 볼 법한 ‘순백의 신부’가 등장한다. 하지만 이 결혼식엔 한 사람만 있다. 그의 오른손이 왼손에 반지를 끼우고, 신부는 홀로 웨딩 마치를 진행한다. 곧 음악이 전환되면, 신부는 갑자기 양손을 들어 자신의 머리부터 발끝까지 몸을 둘로 찢는다! 작품의 후반부를 먼저 본 사람은 (내가 그랬던 것처럼) 두 여성이 입을 맞추는 장면으로부터 작품을 이해했는지 모르는데, 사실 이는 ‘두’ 여성이 아니라 한 사람의 양쪽이었던 것이다. 여기서 작품은 결혼을 시민권의 하나로 요구하는 동성혼 주장과도 다른 맥락을 제시하고, 나아가 둘이어야만 완성되는 연애 모델을 부정하기도 한다. 찢기어 둘이 된 몸은 오른손과 왼손을 맞잡고, 오른쪽 얼굴과 왼쪽 얼굴로 입을 맞추며, 휘날리는 하트의 선연한 핏빛 속에서 결실을 본다. 제목인 ‘버진 로드’는 결혼식에서 신부가 입장하는 길을 지칭하며 한국에서 만들어진 단어다. 작품은 그 의미를 우스꽝스러운 이미지로 재현하며 새삼스레 강조한다. ‘virgin’, 순결 같은 관념의 허상을 말 그대로 까뒤집으며(쪼개진 몸에서는 온갖 내장이 튀어 오른다.), 섹스하지 않는 몸에 대한 양가적인 강박을 잔인하게 해부한다.

6. 나가며

전시 <날갯새>의 서문은 “사랑의 전형”에서 시작해 “새로운 연애 사건”으로 끝났다. 이 글은 서문의 처음으로 돌아가 “연애, 결혼, 섹슈얼리티 등 사랑을 둘러싼 제도와 질서의 은근한 재구성”을 전시에서 찾으려 했다. 동시에 ‘사랑의 통념’을 시급히 해체할 수 있기를 바랐다. 그리고 한국 사회에 통용되는, 성애중심적 젠더이론법에

기반한 사랑-연애-결혼-섹스의 공식이, 어쩌면 그 기원으로부터 여전히 비슷하게 반복되고 있을지도 모른다는 의심에서 출발했다. 이러한 문제의식은 각 작품이 시각화, 물질화한 지점에서 공유되고 있었다.

한편, 이 글을 구상할 무렵부터 생각해둔 마지막 문장이 있었는데, ‘그럼에도 사랑을 믿는다.’라는 문장이 그것이다. 하지만 이 문장은 조금 애석하다. 이제 와 사랑의 순수를 주장할 일은 아니지만, 누군가에게 조롱당하지도, 단죄되지도, 혹은 허락을 구하지도 않을 사랑을 그려볼 수 있지 않을까. 과연 통념을 벗어난 ‘사랑’은 다른 출구를 마주할 수 있을까? 사랑의 ‘사건’은 (어떻게) 보존될까? «날갯»이 해체한 조각들은 이런 질문을 안고 새로이 재구성될지도 모르겠다.

- 1 「接吻의 由來」, 『동아일보』, 1924년 10월 18일, 1면.
- 2 여기서, ‘Love’의 번역어로서 ‘연애’와 ‘사랑’이라는 단어의 역사에 관한 짧은 서술은 다음 책의 15~16쪽에서 가져왔다. 이 글은 많은 부분 같은 저서에 기대고 있다. 권보드래, 『연애의 시대』, 현실문화연구, 2003.
- 3 “평양 진정의 유곽에서는 대체 일본인의 정사(情死) 사건이 자주 생기어 일 년에도 몇 차례씩 되는 모양인데 지난 이십칠 일 오전 칠 시경 취월루란 곳에서는 池上이라는 자와 어떤 창기가 또한 일시에 죽어버리었다. 그들은 권총으로 가슴을 쏘아 서로 죽음에 이를 때까지 한자리에 누워 있었으며 이 소문을 들은 평양 경찰서와 검사국에서까지 현장에 출장하여 크게 소동을 하였더더라.”, 「평양 유곽에서 日人男女銃死, 내용은 情死를 한 것」, 『동아일보』, 1923년 10월 29일, 3면.
- 4 루인, 「이성애주의자 LGBT: 결혼과 이성애주의 이슈에서」, 2013년 2월 18일.
<http://www.runtoruin.com/2104> (2022년 6월 24일 13시 19분 최종 접속)
- 5 윤조원, 「리오 버사니의 귀여한 부정성: 친밀함을 넘어서는 『친밀함의 가능성들』」, 『비평과 이론』 vol.22 no.1, 한국비평이론학회, 2017.



허호정 문학과 미술이론을 공부했다. 미술사 서술과 비평적 글쓰기를 고민하고, 전시를 꾸린다. 최근에는 ‘번역과 복제’를 키워드로 비교 연구를 진행 중이다. «동물성의 잔상»(미디어버스, 2020)을 썼고, 전시 «동물성 루프»(2019, 공-원)를 공동기획했으며, «새도우 Shadow»(2020, 인스턴트루프), «캐스트 CAST»(2021, d/p), «House On Glabella»(2021, 뮤지엄헤드), «말괄량이 길들이기»(2022, 뮤지엄헤드) 등을 기획했다.

너무 살아있는, '날것'의 형식을 탐문하기

1.

“환영은 저항할 수 없는 것이다. 모든 얼굴의 이면에는 자기가 있다. 우리는 빛나는 눈에서 의식의 신호를 보며, 느낌과 생각의 변화하는 양식에 의해 드러나고 의도로 채워진 두개골 밑의 어떤 영묘한 공간을 상상한다. 바로 본질이다. 그러나 우리가 그것을 들여다볼 때, 얼굴 뒤의 그 공간에서 우리는 무엇을 찾게 되는가?

잔인한 사실은 물질적 재료 외에는 아무것도 없다는 점이다: 살과 피와 뼈와 뇌... 당신은 열린 머리를 내려다보며 뇌가 맥동하는 것을 보고, 외과위가 그것을 당겨내어 조사하는 것을 보면서 절대적으로 그곳에는 어떤 것도 더 있지 않다는 것을 확신하게 된다. 그곳에는 아무도 없다.”¹

날-것: 말리거나 익히거나 가공하지 아니한 먹을거리.

유의어: 생-것(生-것)

표준국어대사전에 따르면 ‘날것’은 “말리거나 익히거나 가공하지 않은 먹을거리”를 뜻한다. 그 말은 곧 말리거나 익히거나 가공해서 먹을 것이 아니라면 ‘날것’에 해당하지 않는다는 뜻이다. ‘날것’은 요리가 되기 전 핏물이 흐르는 고기이며 다듬어지지 않은 채소이다. ‘날것’은 야생(wildness) 그 자체를 가리키는 것이 아니라, 최소한 요리의 재료로 쓰이기 위해 가죽이 벗겨져 손질하기 쉬운 형태로 잘린

소와 돼지, 닭과 생선의 몸뚱어리를 의미하고, 한 발에서 뺨혀 흙과 먼지가 묻은 채로 개별 포장된 파와 감자, 양파를 의미한다. 그것들은 물론 말리거나 익히거나 가공되어 있지 않다는 의미에서는 ‘날(生) 것’, 즉 ‘살아 있는 것’으로 불리지만, 동시에 우리 앞에 ‘날것’으로서 당도하기 위해 이미 죽어있는 것이기도 하다. 요컨대 정육점에서 파는 고기는 ‘날것’이면서, ‘날것’으로 포장되기 위해 도축 당한 짐승의 사체인 것이다. 이처럼 ‘날것’으로 불리기 위해서는 한 번은 죽어야 한다. ‘날것’은 ‘살아 있는 것’이 아니라 ‘살아 있는 것처럼 보이는 죽어 있는 것’이다. 이런 관점에서 보자면 ‘날것’은 문자 그대로 단순히 생과 사의 이분법에서 어느 한 쪽에 속한 상태를 의미하는 것이 아니라, 오히려 견딜 수 없는 죽음의 시취를 견딜 만한 것으로, 마치 ‘살아 있는 것처럼’ 만드는 문화적 형식을 의미하는 것에 가깝다는 임시적인 결론이 가능해진다.

‘날것’은 결코 그 자체로 ‘날것’이 될 수 없다. 자신의 생물로서의 기원과 그에 따른 썩어감—필연적인 부패라는 결말을 말끔히 잘린 핑크빛의 단면과 바코드가 찍힌 포장지 속으로 숨기는데 성공할 때에야 비로소 그것은 ‘날것’이 된다. 살아 있을 수도 있지만 살아 있어서는 안 되고, 썩을 수도 있지만 썩어서는 안 되는 ‘날것’의 모호한 존재론적 위상은 오직 ‘먹을거리’로서의 포장이라는 형식에 의존한다. 더운 피가 펄펄히 흐르던 생명과 고깃덩어리 아래서 들끓는 죽음 모두, 과도기적 ‘먹을거리’인 ‘날것’의 표상 아래 간신히 봉인되어 있다. 아직 말리거나 익히거나 가공하지 않았을 뿐인 먹을거리로서 ‘날것’에는, 분명 순수한 복종의 서글픔이 있다. ‘날것’은 썩지 못하는 죽음, ‘살아 있는 것처럼’ 연출된 죽음, 말리거나 익히거나 가공하기 전에는 아무것도 아닌 죽음의 임시 거처이기도 하기 때문이다. 그러나 ‘날것’이라는 문화적 형식을 통해 우리는, 최소한 무엇이 우리 문화 속에서 견딜 수 없는 것으로서 부인되고, 숨겨지고, (다른 무엇으로) 위장하게 되는지를 촉지할 수 있을 것이다.

물론 ‘날것’의 배후에는, 지적의 책에 등장하는 말처럼, “살과 피와 뼈와 뇌”를 제외하고는 아무것도 없다. 곧 썩어 갈 유기체의 조직이라는 의미에서 ‘날것’은 “물질적 재료” 그 이상도 이하도 아니다. 그러나 내가 제대로 이해한 것이 맞다면, 라캉의 ‘맹점(blind spot)’과 마찬가지로, “두개골 밑의 영묘한 공간” 이면에 “아무것도 없다”는 ‘절대적인 공백’ 그 자체는 “본질”을 폐기하지 못한다. “본질”—페미니스트인 우리 대부분에게는 ‘주체’와 마찬가지로 골치 아픈 단어가 되어버린

—은 바로 그 허무한 공백의 부정성과 함께 포착될 수밖에 없는 일시적인 관점이다. ‘날것’의 본질 또는 본질적인 ‘날것’은 이런 까다로움을 고려하는 한에서, 그럼으로써 점점 더 골치 아픈 문제가 되는 한에서 좁다란 시야를 우리에게 개방한다.

2.

앞서 사전적 정의를 통해 ‘날것’ 개념을 사변적으로 재검토하고 있지만, 이 글은 지극히 구체적인 장면에서 출발했다. 요컨대 우리가 설익고 거칠고 조악한 예술적 재현과 형식을 두고 별다른 말을 찾지 못한 채 반사적으로 ‘날것 같다’고 대답하는 장면이 그렇다. 이 경우 ‘날것’이라는 반응은 오로지 작업이 다루는 내용에 대한 해석이거나 작업이 취하는 태도와 형식에 대한 기술(descriptive)일 수만은 없다—여기에는 분명 가치 평가의 문제가 수반된다. ‘음식’이 되기 전의 과도기적 상태이자 사체의 임시 거처로서 ‘날것’과 마찬가지로, 어떤 예술적 재현과 형식에 대한 ‘날것’이라는 평가는 곧 그것이 진지한 ‘작품’이 되기 전의 미완성 상태이며, 원재료가 그대로 노출된 짜깁기(collage)일 뿐임을, 그리해서 우리가 배운 미술사적 관점에서는 가치가 거의 없다는 것을 의미한다. 좀 더 적나라하게 말하자면 ‘날것’은 어쩌면 앞으로 발전할 만한 가능성이 있을지도 모르겠지만 지금 시점에서는 그 가능성을 제외하고는 아무것도 아닌, ‘작품’이라기엔 수공예적이지만 상품으로서의 가치 또한 없는, 공격적일 정도로 ‘살아있는 것처럼 보이는’ 비(非)미적 대상들이 속한 평가적 범주인 것이다. 이처럼 ‘날것’의 질적인 특성(quality)은 ‘작품’과 ‘상품’이라는 기준에 상대적으로 미달하는 것으로 정의되므로, 그 자신은 아무런 고유함을 가지고 있지 않은 것으로 간주된다. 그리고 달리 강조할 필요도 없겠지만, 이와 같은 ‘날것’의 특징은 분명 ‘여성’ 또는 ‘주변부 정체성(minority)’이라는 타자—남성적 위계와 상징적 질서라는 중심의 구성적 외부로서의 타자—의 존재 방식과도 긴밀히 연관된다. 우리가 무엇을 질적인 특성—‘퀄리티’가 있는 것으로 여기는지, 무엇을 예술적인 가치가 있는 것으로 여기는지, 심지어 무엇을 ‘팔릴 만한’(‘먹을 만한’) 것으로 여기는지에 대한 기준이 소위 ‘정상적인’ 남성들에 의해 만들어졌기 때문이다. 그리고 이들의 기준을 따르는 한에서 ‘우리’, 즉 ‘여성-소수자’들은 영원히 그것 미만이라는 여집합에 소여 되기 때문이다.

물론 ‘날것 같다’는 말, 즉 ‘살아있는 것 같다’는 말은 때로 세계의 ‘본질’ 그 자체를 언어와 이미지로써 박제하고 감상하기를 원하는 고고한 남성 예술가들에게는 대단한 상찬일 수 있다. 요컨대 한 앞의 여자를 쓴 시인 오규원의 ‘날(生)이미지론’이 그렇다.

또한 우리는 미술사 속에서 ‘날것’에의 지향을 미학적 태도로 밀어붙인 몇몇 위대한 남성 예술가들의 출사표가 일군의 ‘사조’를 이루는 것을 본다. 요컨대 ‘날것 그대로의’, ‘다듬어지지 않은’, ‘아마적인’으로도 번역되는 장 뒤뷔페의 ‘아트 브뤼(Art Brut)’가 그렇다. 그의 아마추어 지향적인 자기표현은 2차 세계대전 이후 파괴된 (주로 유럽인들의) 영혼을 그야말로 ‘날것’의 재료를 통해 미학화했다는 평가를 받는다.

그러나 동시에, ‘페미니스트’였던 몇몇 여성 예술가들은 ‘날것’의 짜깁기가 어떻게 예술이 될 수 있는지를 남들에게 선언하고, 해명하고, 설득하는 데만 평생을 써야 했다—다행스럽게도, 이후 세대들이 심심하지 않도록 이들의 과업은 여전히 해결되지 않은 채로 남아 있다. 요컨대 미리엄 샤피로와 멜리사 마이어가 공동으로 제안한 용어인 ‘파마주(femmage)’는, 미술사 내에서 소외되고 ‘저급(low)’ 예술의 범주로 평가받는 수공예를 페미니즘의 관점에서 적극적으로 재조명하기 위해 고안된 용어다. 여성(femme)과 짜깁기(collage)의 합성어인 ‘파마주’는 꿰매고, 연결하고, 끄집어 내고, 자르고, 장식하는, 전통적으로 여성적인 것으로 간주되는 기술을 이용한 일련의 예술적 실천과 작업들을 의미한다. 미리엄 샤피로는 도시에서 수집한 쓰레기들로 만들어진 ‘남성’ 예술가들의 콜라주와, 재활용된 재료들로 만들어졌지만 ‘장식성’을 고려하는 자신의 ‘파마주’를 구분하며 다음과 같이 말한다. “쓰레기인 나의 패브릭은 실제로 내가 만들고 싶고, 표현하고 싶은 특별한 영역을 암시한다.”² ‘레이스를 무기로 싸우는 전사’인 미리엄 샤피로는 (남성들이 쓴 미술사의 관점에서는) 항상 저급이고, 아마추어적이고, 진지하지 못한 예술인 ‘수작업(handcraft)’의 영역이 자신이 지켜 내야 할 최전선임을 알고 있었다. 동시대 동아시아의 한 국가에 사는 여자애들 역시, 그토록 모진 비난과 평가 절하에도 불구하고, 제 손으로 액세서리를 만들고 ‘다꾸’(다이어리 꾸미기)를 하면서, 손에 닿는 모든 것을 자신이 “만들고 싶고, 표현하고 싶은 특별한 영역”으로 변용하려는 열정을 숨기지 못한다. 나는 지금, ‘여학생’들의 시간 때우기용 ‘취미 활동’을 무려 ‘예술 실천’으로, 페미니스트 예술의 한 장르로서 재가입 하려는 것일까? 그들이 작가로서의 그 어떤 자의식도 ‘다꾸’에 서명하지 않았음에도 말이다. 그러나 왜 안 되겠는가? ‘예술’도 아니고 ‘상품’도 아닌 자질구레하고 투박한 ‘날것’인 ‘다꾸’를, 진지한 미학적 범주로 간주하기에 우리는 너무 ‘남자다운’가?

3.

이제 우회적으로 말하는 것은 그만두자. 나는 ‘날것’을 사회 바깥의 잉여이자

벌거벗은 삶들로 이해하는 것에 반대한다. ‘날것’은 지나치게 살아있기에 비가시화되(어야만 하)는 바로 그런 삶들과 동의어가 아니다. 산 것도 죽은 것도 아닌 과도기적 상태에서 읽히기 위해 ‘날것’은 반드시 특정한 문화적 형식을 필요로 한다. 미리엄 샤피로와 마찬가지로 여성—소수자들은 그들의 살아진(lived) 삶 속에서 ‘날것’의 형식들을 발명하고 발굴해왔다. 감히 말해보자면 그러한 형식들은 계승될 수 있다는 점에서 어쩌면 그들의 개인적인 삶 자체를 초과하는 것이다. 이런 관점에서, 번역 불가능한 부정성의 차원 속에 ‘날것’을 고립 시키지 않는 유일한 방법은 그것을 정당한 미학적 범주로 다루는 것이다. 이를 위해 우리는 ‘날것’을 단순히 거칠고, 조야하고, ‘아마추어’적인(달리 말해 ‘저예산’인) 비(非)미적 대상으로 간주하는 특정한 보기의 방식이 아닌, 더 다르고 더 비균질적인 보기의 언어를 개발해야만 한다. 이것은 미술 전시장에서 더 ‘다양한’ 여성과, 퀴어와, 장애인과, 청소년의 개별적 삶과 정체성의 모델이 삽입되고 재현되는 것보다 달성하기 어려운 과업일 수 있다. 왜냐하면 우리가 지금 가진 도구들으로써는 ‘날것’의 각기 다른 형식과 장르를 알아보는 것조차 쉽지 않기 때문이다.

예당초 이 글은 전시 «날것» 속에서 (은근히) 암시되는 레즈비어니즘의 내용과 형식을 비평으로서 (재)발견해줄 것을 요청하는 청탁에 부응하는 글이 될 예정이었다. 만약 ‘레즈비언 미술’이라는 범주가 임시적으로나마 존재한다면, 바로 그런 범주에 속할 작업들을 나는 «날것»에서 제대로 알아볼 수 있었다. 레즈비언이란 누군가에게 “모든 여성이 폭발 직전까지 응축해놓은 분노”³이며, 누군가에게는 ‘강제적 이성애’라는 억압의 체계 아래 가려진 여성 간 관계의 풍부함⁴이다. 누군가에게 바로 그런 남성-가부장 질서 바깥으로 탈출할 수 있는 유일한 존재들이기에 ‘여성이 아니’며⁵, 또 다른 누군가에게는 ‘팬픽 이반’이자 ‘동인녀’로서 상대 여성을 흥분시키는 ‘썰’을 풀며 (가상적virtual) 난교를 즐기는 체질일 따름이다.⁶ 누군가가 “한 명의 레즈비언을 만들기 위해서는 최소한 두 명의 여성이 있어야 한다.”⁷고 쓰긴 했지만, 물가에 비친 자신의 이미지와 사랑에 빠지는 여성 나르키소스가 존재할 수 있다면, 레즈비언 재현의 극심한 가뭄을 고려해 마땅히 이를 비극적인 레즈비언 ‘관계’라 불러도 좋을 것이다.

이런 관점들을 통해 보자면 «날것»은, 이성애-재생산중심주의적인 “사랑의 전형(典型)” 바깥에 위치한 여성—퀴어들의 “사랑의 슬픔과 기쁨”을 전시의 주제로 끌어들이면서 작품들 사이의 “연애 사건”을 조장하는 사교의 현장처럼 보이기도

한다.⁸ (때로 ‘예쁜 남성’의 도상을 차용하기도 하는) 여자들의 이미지가 «날것»의 전시장을 조용히 채운다. 그러나 ‘레즈비언 미술’의 형식이라는 게 있다면, 기실 전시의 제목인 «날것»이 의도하는 바와 가장 상응할 바로 이 형식은 어떤 모습을 하고 있을까? 앞서 남자들이 쓴 예술사에서 평가 절하되는 예술적 실천의 범주로서, 이 글은 ‘짜깁기’를 하나의 예시로 들고 있다. 특히 청(소)년기 여성들 간의 관계에서만 가치를 갖는 ‘짜깁기’의 한 형태인 ‘다꾸’는, 비밀스럽고, 폐쇄적이고, 에로틱한 것으로 특징지어지는 레즈비어니즘의 정서적 형식으로 쉽게 받아들여진다. 정두리의 사진 콜라주 작업인 <다이어라>(2013)와 <교환일자>(2021) 시리즈는 바로 이런 ‘다꾸’ 문화를 작업의 방법론으로 적극적으로 차용한다. 이를 통해 통상 투박하고, 어설프고, 조악한 ‘날것’으로 여겨지는 ‘다꾸’의 미적 형식은 이제 작품과 분리 불가능한 것이 된다. 그렇다면 ‘날것’의 형식이란 단지 ‘진짜 날것’의 하위문화가 미술 전시장에 ‘입성’하는 것으로써 성립 가능하게 되는 것일까? 우리는 바로 이 지점에서 많은 질문과 의문, 또는 의심을 품게 될지도 모른다. 그러나 최소한 ‘날것’이라는 미학적 범주로부터 레즈비언 미술의 형식에 이르는 광대한 영토를 탐색하기 위해서 반드시 품어야 할 의심이기도 할 것이다.

1. 슬라보예 지젝, 김서영 옮김, 『시차적 관점』, 마티, 2003, 328쪽. 무니페리의 <빈랑시스(Binlang Xishi)>.(2021-2022)에서 재인용.
2. Miriam Schapiro, "Notes from a Conversion on Art, Feminism, and Work," in *Working It Out: 23 Women Writers, Artists, Scientists, and Scholars Talk About Themselves*, eds. Sera Ruddick and Pamela Daniels (New York: Pantheon Books, 1977), 300. 박남희, 「페미니즘 미술에 나타난 공예와 여성의 상관적 정체성 연구: 주디 시카고의 '디너 파티'와 미리엄 샤피로의 '파마주'를 중심으로」, 『조형디자인연구』 vol.11 no.11, 한국조형디자인협회, 2008, 23쪽에서 재인용.
3. Radicalesbians, "The Woman-Identified Woman," 1970.
4. Adrienne Rich, "Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence," *Signs* vol.5 no.4 (Chicago: The University of Chicago Press, 1980).
5. 모니크 위티그, 허윤 옮김, 『모니크 위티그의 스트레이트 마인드』, 행성비, 2020.
6. 미조구치 아키코, 김효진 옮김, 『BL 진화론』, 길찾기, 2018.
7. Teresa de Lauretis, "Film and The Visible," in *How Do I Look? Queer Film and Video*, eds. Bad Object-Choice(Port Townsend, Wash: Bay Press, 1991), 232.
8. 전시 «날것» 기획의 말에서 인용.



이연숙(리타) 이연숙. 닉네임 리타. 대중문화와 시각예술에 대한 글을 쓴다. 기획/출판 컬렉티브 ‘아그라파 소사이어티’의 일원으로서 웹진 ‘세미나’를 발간했다. 프로젝트 ‘OFF’라는 이름으로 페미니즘 강연과 비평을 공동 기획했다. 블로그 <http://blog.naver.com/hotleve>를 운영한다. 2021년 Sema 하나 평론상을 수상했다.

차이의 사랑, 평등의 유대

이 글은 본 전시 «날것»의 기획자들이 나에게 의뢰한 질문, “동시대 사회에서 사랑은 필요한가? 우리는 왜 사랑해야 하지?”를 묻고 늘어지는 중에 기록되었다. 나는 이성애자 중년 여성으로서, 2015년 이후 영 페미니스트들을 중심으로 제기된 (낭만적) 연애에 대한 근본적이고 정치적인 의심과 거부에 내재된 (성)관계의 불가능성과 그 불가능성이 요청하는 새로운 관계의 가능성을 타진해달라는 요청을 떠안은 것이다. 이것은 2015년 이후 담론의 양태와 연동해서 개인적이고 고백적인 방식을 경유해서 프레이밍 해야 하는 문제, 질문이었고, 나는 이 글을 어디서 어떻게 시작해야하는가를 고민하며 걷고 생각하고 시장을 봐오고 식사를 차리고 자다가도 문득 깨어 어둠을 응시했다. ‘안’으로 들어갈 문을 찾아 바깥을 헤매이던 중 나는 내가 유소년기에 읽었던 소설, 문학 작품의 마지막 장면을 다시 만났다. 이후의 삶과 글쓰기에 많은 영향을 미친 문학적 장면 중 하나이고, 수십 년 동안 다시 펼쳐보지 않은 채 내 기억으로 대체했던 소설의 마지막 부분이었다. 정치적으로 올바른 리얼리즘 소설 『분노의 포도』의 마지막 장면은, 먼 곳에서 쓰인 이야기를 탐닉하며 다가올 성인의 삶의 여러 가능성을 타진하던 지방 중소도시의 내게는 에로틱하면서 아름다운 ‘구원’의 형상으로 다가왔다. 뱃속의 아이를 사산한 젊은 여자와 굶어 죽어가는 중년 남자의 기이한 ‘관계’는 소녀로서는 알 수 없는, 아직 도래하지 않은 접촉, 감각을 연상시키며 충분히 자극적이었고 동시에 사내를 살려내는 여자의 행위는 지금은 ‘도착’적이라고 단언할 수 있을 만큼 기이한 방식으로 종교와 윤리에 연결되었다. 선명하게 에로틱했거나 윤리적이었다면 나는 이미 그 장면을 잊었을

것이다. 그 둘이 모호하게 중첩된 이미지였기에, 관계였기에 나는 그 이미지에서 헤어 나오지 못한 채 그것과 함께 살았다. 나는 이 글을 위해 혹은 이 글 덕분에 그 이미지, 관계로 되돌아갔다. 이제 나는 그것이 무엇이었는지를 ‘알’ 수 있는 단계에 이르렀고, 그것을 제때에는 도착하지 않는 사랑, 차이 나는 것들의 상호적인 교섭으로서의 유대와 연결할 수 있게 되었다. 두꺼운 소설은 처음부터 끝까지 몰락과 붕괴의 장소에서 살아가는 노동자들, 분노하는 민중들, 관계 속에서 서로를 떠나지 못하는 인간의 고군분투를 그린다. 백인 이성애자 남성 작가의 정치적으로 올바른 소설의 마지막은 어머니와 딸의 유대, 그리고 분노하는 남성-노동자들이 주인공인 무대에서 그들에게 ‘뺨’을 나눠준 딸의 ‘미소’가 차지한다. 이제 나는 경험과 말, 기억과 재현, 서사와 문학의 어긋난 ‘관계’에 대해, 『분노의 포도』의 마지막 장면의 유대와 사랑에 대해 쓸 것이고, 바디우의 『사랑 예찬』의 몇 문장을 인용할 것이다. 사랑은 내가 ‘하는’ 것이 아니라 ‘사고’처럼 막 일어난 것이고, 선택하는 것이 아니라 이미 반응하고 있는 것이라는 이야기를 반복하기 위해.

나는 쓰고 또 쓰인다.

유소년기(의 경험)은 규범적인/규격화된 언어에 다름 아닌 성인의 의식적 삶 이전의 사태이므로, 그 경험에 대한 성인이 발화 사이의 간극으로 인해 부분적으로만 반복-재현되기에, 즉 그때를 현재화하는 데 사용되는 언어는 그 경험의 ‘크기’를 감당할 수 없기에, 따라서 반복-재현 중에 소실되는 여분의 경험은 줄곧 자신을 번역할 장치의 발명을 요구하기에, 전(前)-언어적 경험과 언어적 재현의 간극을 떠안은 인간 유형인 바 예술가의 역할이 필요하게 된다. 아니 경험은 정상의 언어로 번역, 전달, 해석되는 와중에 부분화, 파편화된다. 이런 불안, 불완전함을 지우고 감추는 대표적 (문)법이 ‘서사(narrative)’이다. 서사는 언어의 불충분성을 은폐한 채 언어의 기능인바 설명가능성, 이해가능성을 근거로 나의 이야기, 너의 이야기를 집단적인 소통가능성에 종속시킨다(주디스 버틀러가 『윤리적 폭력 비판』에서 문제 삼는 ‘서사’를 떠올리면서 쓰고 있다). 서사가 인과론, 직선적 전개에 근거해 이야기를 선명하게 만들수록, 즉 내가 내 이야기를 알아들을수록, 내 이야기에서 너를 알아볼수록 ‘우리’는 가능해질 뿐 아니라 나와 너의 차이, 나와 너의 공약불가능성은 제거된다. 나는 네가 원하는 방식으로 이야기함으로써 우리에게 도착하고, 너의 인정을 받음으로써 ‘공동체’의 일원이 되어갈 것이지만, 그 대가로 나는 내 경험, 너만큼 나도 알아볼 수 없는 내 이야기에서 멀어지고 대체불가능한 자리로서의 ‘나’는 지워진다. 예술이 사회적 인정가능성을 넘어서려는 것은 그런 이유 때문이다. 문학과 예술은

이해 가능한 서사에 충실함으로써 공동체의 통합적 기능, 알아볼 수 있는 우리의 외연을 넓혀야한다는 집단적 요구를 경계한다. 문학의 기능은 무엇보다 심지어 문학을 가능케(읽을 수 있게) 하는 바로 그 언어를 의심하는 데, 그 언어에 의한 차이와 감각의 훼손에 저항하는 데 있기 때문이다. 성인 작가가 유소년의 상태를 지향하는 것, 아이의 상태로 살려고 하는 것은 성인의 의식과 언어에 이르기 전인 그 시기의 불안정이나 감각적 혼란을 반복하는 데 어떤 힘, 실천이 있기 때문이다. 그리고 주어진 언어, 한계로서의 언어가 자신의 욕망이나 경험을 충분히 전달할 수 있는 도구가 아니라는 불만이나 의심은 일반인들에게도 역시 존재한다. 단 그것을 쓰려고 시도하는 순간 그보다 먼저 작동하는 서사의 권력을 피할 수 있는 힘/재능이 부재하기에, 실패할 뿐이다. 서사는 나의 이야기를 우리의 이야기로 만드는, 그러므로 내 이야기의 유일무이함을 죽이는 언어-폭력이다. 대부분의 내 이야기가 서사의 반복, 강화에 불과한, 내 쓰기가 나를 억압하고 침묵시키는 이유이다. 나의 이야기에 나는 없다. 그런 채로 너는 나를 알아보고, 우리는 서로에게서 같은 것을 알아본다. 차이가 사라져야만 우리는 서로를 알아본다. — 아니 우리가 서로를 알아본다는 것은 너는 내가 아니라는 사실의 공포와 두려움을 외면했기 때문이다. 그러나 그래야 한다. 그렇지 않으면 1인칭 복수 대명사가 불가능해지기 때문이다. 그러므로 ‘우리’는 거의 대부분 허구적, 환영적, 기만적 이미지, 일시적 봉합이다. 차이가 돌아오기 전까지의. 유대와 연대는 그렇게 일시적으로 사랑하는 우리로 차이와 모순, 불안과 적대를 봉합한다. 서사가, 우리의 말하기가, 그렇게 우리를 불안에서 보호한다. 서사는 우리가 같은 말을 사용한다는, 우리가 서로를 이해하고 사랑할 수 있다고 믿게 만드는 구조이다. 서로에게서 서로를 알아보는, 그러므로 너의 차이를 이미 항상 지우고 있어야 하는 동일시, 공감, 연민이 서사 덕분에 일어난다. 서사도 폭력, 상징적 폭력이다. 재현, 이해와 전달, 공감과 소통을 위해 언어를 구조화하는 폭력적 방식인바 서사를 뜯거나 해체하거나 훼손하는 것이 문학과 예술의 이유, 이른바 ‘정치적’ 행위인 이유이다. 네게서 나를 알아보는 동일시, 나르시시즘, 그러므로 너(차이로서의)에 대한 공격과 혐오를 넘어서야 ‘사랑’이 일어난다는 이야기를 문학은 줄곧 해왔다. 서사는 누가 주인공, 주체이건 그/그녀를 자신의 구조에 맞춰 사용한다. 나의 삶은 내가 살아낸 것이라고 하지만 사실 나도 그걸 잘 이해하지 못한다. 그런 나를 이해가능하게 만드는 서사-‘없이’ 나는 나를 써야한다. 그것이 나를 쓰는(write/use) 만큼 나도 나를 써야 한다. 그런 장면은 ‘문학’이나 예술이라는 가설극장에서 일어난다. 특히 언어적 사태인바 문학이 이해 가능한 서사를 쓰지 않으려는, 불완전하고 불충분한 언어의 기능과 함께 감각/삶/차이를 쓰려는 것은 서사가

보여주지 않는 진실, 붕괴와 몰락을 향해가는 삶의 진실을 처음부터 쓰려고 하기 때문이다. 서사는 나와 너를 죽음으로부터 보호해주고 문학은 나와 너를 죽음으로 안내한다. 그러므로 문학은 죽음 가까이에서 시작하고 죽음 가까이에서 끝나려 한다. 붕괴와 몰락은 피할 수 없는 삶의 진실이고 그런 취약성 때문에 우리는 네게서 나를 알아보는 동일한 것의 반복과는 다른 ‘어떤 것’을 하고 있을 것이기 때문이다. 그것은 쓰인 각각의 사태, 사건에 대한 단 한 번의 기록이기에 막연하게 ‘어떤 것’이라고 불릴 수밖에 없다. 예술은 ‘일회’로서의 사건에 대한 충실이고 그럼으로써 예술은 서사의 욕망인바 인간, 주인공, 주체, 의지의 동일성을 비껴간다. 문학과 예술은 ‘우리’를 위한 것인 서사를 훼손하는 기술, 장치이다(나는 재현으로서의 서사와 감각으로서의 육체성, 동일성과 차이의 대립을 통해 이 글을 전개하고 있지만, 예술가는 이런 대립에 대한 앎을 전제로 쓰고 만들지 않는다. 그들은 모른 채 쓰고 만든다. 알지 못하기에 쓰고 지금 일어나는 사건의 증언자로서 현장에 입회해 있다. 나는 매번 그들의 ‘결과물’에 감탄하며 ‘어떻게 이렇게 썼어요?’라고 묻지만 그/그녀는 ‘그냥요, 이것 밖에 없었어요’라고 대답한다). 무지한 자로서의 예술가와 자신의 무지한 ‘행위’에 대한 사후적 설명(서사화에 가까운) 사이에서 예술가는 더더욱 반-사회적인 사람으로 후퇴한다.

정치적 운동의 실패 이후에

낭만적 연애의 환상에 더 이상 가담하기를 거부하면서, ‘성’관계를 폭력으로 착취로 다시-쓰는 일은 남성의 욕망이 투사한 여성 이미지에 대한 현실 여성들의 동일시의 거부라는 점에서 일어날 수밖에 없는 사건이었다. 여성에 대한 남성의 나르시시즘적 환상이 동시에 여성에 대한 공격성, 혹은 혐오를 동반하고 있다는 인식 역시 나르시시즘의 메커니즘을 놓고 본다면 당연한 사실이었다. 남성적 나르시시즘의 수동적 대상의 자리를 거부하는 여성주의적 서사는 여성의 집단적 연대, 정치화에 반드시 필요한 ‘도구’였다. 그 서사 덕분에 우리는 서로를 여성으로, 나와 ‘같은’ 경험을 공유하는 여성으로 너를 알아볼 수 있었다. 그렇게 우리는 여성이 ‘되었다’. 일시적으로. 우리는 여성주의적 서사 덕분에 남성과는 다른 여성으로 출현했지만, 그때 사용한 서사/프레임은 남성들이 줄곧 사용해온 나르시시즘적 동일시와 다를 바 없었다. 불평등한 권력 관계에 대한 분노나 각성은 우리가 서로를 억압받는 여성으로서 알아볼 수 있게 해주는 꼭 필요한 장치였지만, 그 대가로 우리는 충분히 여성일 수 없는 우리의 차이, 보유해야하는 나와 너의 거리를 잃었다. 여성주의적 연대 이후에 여성들 내부의 소음들, 적대, 분란들이 도래하는 것은 당연한

수순이었다. 남성에 대한 분노는 다른 여성에 대한 혐오와 분노로써 반복되고, 집단적 운동은 ‘붕괴와 몰락’이라는 반-서사적 진실 혹은 실재와 접촉한 채로 겨우 살아있을 것이었다. 이른바 ‘PC 정치’는 이해 가능한 우리들의 서사에 딱 들어맞지 않는 모호한 진실을 혐오하거나 두려워한다. 일어날 수밖에 없는 사건을 이해 가능한 서사로 허구화하면서 집단적 연대의 목적을 달성하고 나면, 그 정치는 필연적인 수순으로 내부의 차이에 직면하고, 그럼으로써 기존 정치 세력을 반복하거나 몰락한다. 그리고 또 사건이 일어나고 우리가 나타나고 또 사라질 것이다. 처음부터 붕괴와 몰락을 기꺼이 떠안은 글쓰기, 서사 바깥의 삶의 진실을 긍정하는 글쓰기, 죽음 옆에서 시작하는 글쓰기를 반복하거나 읽어야 하는 이유이다(나는 ‘여성적(feminine) 글쓰기’가 생물학적 여성(female)의 글쓰기에 한정되지 않는다고 말한 엘렌 식수를 염두에 두고 이 부분을 적는다). 사건은 차이로써 일어나지만 운동은 동일성으로써 재현된다. 그 사이에 긴장이, 가능성이 있다. 나는 문학과 예술의 존재가 그 자체로 정치적이라는 주장에 동의한다. 이상한 사건이 일어나는 장면, 무대를 ‘보는’ 경험, ‘미적’ 경험이 우리를 정치적 운동 이전 혹은 이후의 삶으로 우리를 이끌 것이다. 물론 이 모든 동선들, 행보들은 정치적 운동의 실패 덕분에 가능하다. 일어나지 않았다면 우리를 ‘잘못’ 알아보는 일이 없었다면, 상처입지 않았다면 문학과 예술의 자리는 없을 것이다. 죽어가는 동물의 ‘노출된’ 행위가 현시되거나 기록되는 자리. 서사가 개입할 수 없는 자리에서 우리는 아무것도 아닌 채로 또 시작한다. 사랑과 유대는 우리가 죽어가는 동물이라는 진실을 외면하지 않은 채로 일어나는, 그러므로 지금 그 안에 초대된 인물들, 역할들도 잘 모르는 사건이다. 『분노의 포도』의 마지막 장면도 바로 그런 사건의 일어난에 대한 것이었다.

없는 자가 주고 죽어가는 자가 살린다 – 차이의 평등

존 스타인벡은 대공황 시기 가뭄으로 인해 쑥대밭이 된 텍사스를 떠나 캘리포니아로 이주하는 노동자 가족 이야기인 『분노의 포도』를 쓰기 전, 신문의 의뢰 하에 캘리포니아 살리나스 계곡의 이주 노동자 캠프를 수년간 취재했다고 한다. 저널리즘적 리서치가 우선이었고, 그 다음에 허구적 재구성이 있었다(‘그때’ 나는 이런 맥락을 모른 채 소설을 읽었다). 첫 장면의 ‘황량한 먼지 바람 속에서 축 처진 불알을 굶는 노안’은 마지막 장면과 함께 기억하는 일부분이다. 가난하고 정직한 노동자들에 대한 스타인벡의 ‘핍진성’에 기반 한 흥미진진한 묘사나 구성이 아마 이 두꺼운 소설을 끝까지 읽게 한 이유였을 것이다. 소설의 마지막은 끝나지 않는 가난과 갑자기 밀어닥친 홍수 속에서 사서는 안 되는 빵과 마지막 남은 감자를

먹은 조드 가족이 아이를 사산하고 누워있는 딸 ‘샤론의 장미’와 함께 집에서 나와 높은 곳으로 피신하는 이야기가 차지한다. 18살의 샤론의 장미는 아버지가 된다는 두려움에 도망간 남편에게 상처입고 뱃속의 아이마저 사산한 상태이다. “도로 왼쪽으로 멀리 떨어진 야산에 비에 젖어 검게 변한 헛간”(나는 지금껏 헛간을 예배당으로 기억했음을 이번에 알게 되었다.)에 들어간 가족은 어둠 속에 어린 소년과 소년의 죽어가는 아버지를 발견한다. 아들에게 계속 먹을 것을 양보했던 아버지는 이제 ‘스프나 우유’ 외에는 삼킬 수 없을 만큼 위중한 상태이고 아들은 조드 가족에게 우유를 살 돈을 구걸한다. 샤론의 장미의 엄마는 남편과 아들을 바라보고 그 다음에는 이불을 두른 채 웅크린 딸을 바라본다. “두 여자는 서로의 눈을 한참 바라보았다.” 샤론의 장미가 “알았어요”라고 대답하고 엄마는 미소를 짓는다. 그리고 굶어 죽어가는 남자와 샤론의 장미만 남고 모두 뱃속으로 나온다. 나가기 전 엄마는 딸의 이마에 입을 맞춘다. 그리고 샤론의 장미는 “이불 한쪽을 열고 자신의 가슴을 드러냈다.” 샤론의 장미는 신생아가 편안하게 젖을 빨도록 할 때 모든 엄마가 그렇듯이 남자를 편안하게 안는다. 젖을 물린 “그녀의 입술이 한데 모이더니 알 수 없는 미소를 지었다”가 소설의 마지막 문장이다.¹

이주 노동자의 실존적 고통과 정치적 분노를 가감 없이 묘사한 소설은 결국 금서판정을 내린 미국 주류사회의 분노와 수십만 부가 팔리는 대중적 성공과 수많은 문학상을 수상하는 문학적 인정에 동시에 노출되었다. 마지막 장면은 아이에게 젖을 물리는 엄마의 원초적 이미지와 젊은 여자의 젖가슴을 빠는 사내의 음란한 이미지가 중첩되어 있다. 나는 전자의 이미지로 읽어야 한다는 도덕적 강박과 후자의 이미지를 끝내 물리칠 수 없었던 에로틱한 호기심 사이에서 저 장면을 계속 기억하고 잊고 체현하고 복기했던 것 같다. 배우는 학생들에게는 읽혀서는 안 된다고 평가했던 그 당시 미국 종교인들의 불안은 틀리지 않았던 것이다. 나는 왜 내가 저 장면을 지금껏 간직하고 있는지 모른다. 만약 저 장면이 종교화나 에로틱한 장면 중 하나로 진정되었다면 이미 잊었을 것이다. 저 장면은 모호했기에, 중첩되어 있었기에, 계속 나를 매혹했다. 기독교적 도상 중 하나인 “수유하는 마리아(Maria Lactans)”에 대한 신성모독으로 읽은 진지한 기독교인들을 이해 못할 것도 아닌 것이다. 샤론의 장미는 (죽은)아이를 낳았고 모든 포유류 암컷이 그렇듯이 빈약한 가슴에서는 젖이 흐른다. 샤론의 장미는 어머니가 되었지만, 젖이 있지만 그 젖을 먹을 아이가 없다. 아이에게 젖을 주는 엄마란 완벽한/충만한 이미지 안에서 그녀는 부분이고 파편이다. 그녀는 상상계적 모자관계의 배경, 절반이다. 그리고 죽어가는 남자, ‘우유’만 삼킬 수 있을

정도로 소화기관이 퇴행한 성인이 있다. 그리고 이 걸쳐 속 두 자리-인물을 연결하는 힘은 가족의 어머니로부터 출현한다. 샤론의 장미의 웃음 이전에 어머니의 웃음이 먼저 적혔다(이번 읽기에서 눈에 더 들어온 것은 어머니, 가족을 책임지는 가정의 역할이 지워진 상황에서 어머니가 하는 역할이다). 여성들의 무언의 유대가 다른 둘의 불가능한/어긋난 유대를 일으킨다. 스타인벡은 리얼리즘적 재현에서 비껴나간 이 장면과 연관해서 출판사 편집자에게 다음과 같은 편지를 보냈다고 한다. 소설의 결론부의 사건(incident)은 “사고(accident)여야 해요. 그것은 이방인이어야 해요. 그리고 그것은 아주 빨라야 하고요... 조드 가족은 사내가 누구인지 모르고 그에 대해 신경을 쓰지 않는다는 사실, 그와 아무런 연관이 없다는 사실이 강조되어야 해요. 젖가슴을 물린다는 것은 빵 한 조각을 주는 것 이상의 의미를 갖지 않아요.”² 저자는 이것이 대단한 일이 아니기를, ‘사고’로 읽히기를, 가난한 자가 막 씹은 빵 한 조각으로 보이기를 원했다. 그러나 처음부터 끝날 때까지 몰락과 붕괴 속에서 행위와 실패가 반복되는 소설의 끝, ‘추신’ 같고 따로 오려서 붙인 것 같은 대단원, 오직 글쓰기에서만 가능한 사건은 다양한 해석을 낳으면서 놀라움과 두려움, 분노를 낳았다. 오직 모호한 것만이, 서사에서 빠진 것만이, 이도저도 아닌 혼종적이고 귀여운 것만이 우리를 동물로서의 인간됨으로 데리고 간다는 게 사실이라면, 저널리스트에 만족하지 못하고 문학적 상상력으로 넘어간 스타인벡의 글쓰기가 일으킨 저 사건이 정치적으로 올바른 좌파적 분노 ‘이후’ 혹은 이전을 기록하려한 것이라는 데 이견은 없을 것이다.

남편과 아이를 모두 잃은 샤론의 장미는 죽어가는 사내에게 젖을 물리고 “알 수 없는 미소”를 짓는다. 그걸로 이 소설은 끝이다. 상처 입은 자가 지금 막 지는 미소. 독자들만이 증언할 수 있는 미소. 기록하지 않으면 알 수 없는 입가의 흔들림. 그녀에게 이 사내는 죽은 아이의 대체물이자, ‘인류’의 은유이다. 그녀는 암컷이고 어머니이고 구원자이다. 굶어 죽어가는 사내가 없었다면 그녀는 어머니가 ‘될’ 수 없었다. 상처뿐인 샤론의 장미가 없었다면 사내는 죽었을 것이다. 사내가 없었다면 샤론의 장미는 상처와 고통뿐이었을 것이다. 상처 입은 자, 결여를 입은 자, 그림에도 줄 것이 있는 사람과 죽어가는 자, 이미 죽은 자를 반복하면서 희망을 선물할 사람이 연결된다. 한쪽이 다른 쪽에 일방적으로 주는 불평등한 관계가 아니다. 둘은 평등하게 서로에게 주고 있다. 물론 가시적으로 ‘주는’ 자로 읽히는 샤론의 장미의 얼굴에 떠오른 미소는 어머니의 미소의 반복이자 확장으로써, 여성의 뱃속에서 나온 남성들의 세계의 실패와 몰락의 배음으로써 소설을 덮은 뒤에도 계속 산다.

바디우 인용

나는 책장에서 알랭 바디우의 얇은 책을 꺼냈다. 『사랑 예찬』(조재룡 옮김, 도서출판 길, 2015). 사랑에 대한 다른 책들은 이 글을 위해 다시 읽기에는 두꺼웠다. 바디우는 “사랑이란 결국 종의 영속을 위한 하나의 술수이자 기득권을 확고히 물려받기 위한 사회적 계약일 뿐, 그 이상도 이하도 아니라는 사실을 증명해주는 증거만 보여할”(67) 회의적 모랄리스트들을 염두에 두면서 “주체가 제 자신을 넘어서게 되는 것, 나르시시즘을 넘어서게 되는 게 바로 사랑 안에서라는 것이지요. 섹스에서 당신은 타자라는 매개를 통해 결과적으로 당신 자신과 관계를 맺게 될 뿐입니다. 타자는 당신이 쾌락의 실재를 발견하는 데 이용될 뿐이라는 것이지요. 반대로 사랑 속의 타자라는 매개는 그 자체로 가치를 지니고 있습니다. 바로 이것이 사랑의 만남입니다. 다시 말해 있는 그대로 당신과 함께 존재하기 위해서 당신은 타자를 공략하러 간다는 것입니다.”(29)라고 말한다. 바디우는 “사랑의 적은 경쟁자가 아니라 바로 이기주의입니다. 이렇게 말할 수 있겠습니다. 내 사랑의 주된 적, 내가 쓰러뜨려야하는 것은 타인이 아니라 바로 나, 차이에 반대되는 동일성을 원하는 차이의 프리즘 속에서 걸러지고 구축된 세계에 반대하여 자신의 세계를 강요하려 하는 ‘자아’입니다.”(71)라고 말한다. 사랑은 “전적으로 불투명한 상태로 존재하는 하나의 사건”이고, 그 ‘안’에라면 나는 사라져야 한다고. 그러므로 이 글은 사건으로서의 사랑에 대한 것이었다. 우리가 해야 하는 사랑의 모습에 대한 것이 아닌, 내가 나로써 사라져야 일어나는 것이기에 나는 기억하지 못하는, 나는 없었을 것이기에 말할 수 없는 사건으로써 이미-항상 일어나고 있는 것에 대한 것이었다. 우리의 육체는, 감각은 ‘알고’ 있는. 단 소위 나는 모르는. 문학과 예술이 줄곧 증언해왔던.

- 1 존 스타인벡, 김승욱 옮김, 『분노의 포도 2』, 민음사, 2008, 마지막 부분 참조.
- 2 다음에서 재인용. ed. David Wyatt, *New Essays on The Grapes of Wrath* (New York: Cambridge University Press, 1990), 96.



양효실 서울대, 한예종 강사. 주디스 버틀러의 『윤리적 폭력 비판』, 『연대하는 신체들과 거리의 정치』, 『주디스 버틀러, 지상에서 함께 산다는 것』 등을 번역했고, 페미니즘 선언문을 엮은 『우리는 다 태워버릴 것이다』를 공역했다. 『불구의 삶, 사랑의 말』, 『권력에 맞선 상상력, 문화운동 연대기』 등을 저술했다. 페미니즘, 소수자 담론을 미학과 윤리의 관점을 통해 재전유하는 비평적 글쓰기를 실천하고 있다.

날것 The Raw

2021 인천아트플랫폼 큐레이터 스쿨

결과보고 기획전

2022.5.3-29 인천아트플랫폼 B동 전시장

총괄

문화공간 본부장 손동혁

운영팀장

최기현

프로그램 진행

이채리

주최·주관

(재)인천문화재단·인천아트플랫폼

발행처

인천아트플랫폼

발행인

인천문화재단 대표이사 이종구

참여 작가

강나영 김실비 김옥선 김화현 류한솔 무니페리

박선호 박혜인 이순종 이은실 장파 정두리 정해나

한지형 Dadboyclub

그래픽 디자인

y!

설치

조재홍(아트랩반)

촬영

박승만

기획

김얼터(팀장) 김가현 손의현 전현지

협력

인천영상위원회

© 2022년 인천아트플랫폼

이 책에 수록된 도판 및 글의 저작권은 기획자, 작가 및 인천아트플랫폼에 있으며
저작자와 인천아트플랫폼의 동의 없이 무단으로 사용할 수 없습니다.

본 출판물은 2021년 인천아트플랫폼 신진 큐레이터 양성 및 지원프로그램

‘IAP 큐레이터 스쿨 2021’의 연구결과 기획전 온라인 도록입니다.