

*

한 남자의 몸이 희고 거대한 캔버스를 사선으로 가른다. 남자의 얼굴은 충돌의 여파로 솟아오른 연기에 가려져 있다. 이 장면을 바라보고 있자면 어딘지 생경한 감각이 떠오른다. 그는 어쩌다 이곳에 머리를 처박고 있는 것일까? 경직된 몸과 그것을 깎아내듯 반복되는 빗금 모양의 터치는 온몸을 굳게 만드는 상황의 압력을 느끼게 하고, 액체라고 하기에는 단단해 보이는 배경의 물질은 충격이 생각보다 컸으리라고 상상하게 한다. 무심한 듯 희끄무레한 색채와 이미지 안에 기입된 충격의 서사가 충돌하며 생경함은 가중된다.

발걸음을 옮기면 나무 몇 그루가 듬성듬성 자라고 있는 야산을 그린 풍경화가 눈에 들어온다. 푸르기보다는 바랜 듯한 색채와 뾰족한 도구로 긁어낸 흔적으로 이루어진 야산 위에 이질적인 형상이 끼어든다. 한편에 자리한 트랙터와 그림 그리는 사내가 그것이다. 트랙터와 어울릴만한 장소라면 야산보다는 공사장이라고 불러야 할까? 어쩌면 저 사내가 그리고 있는 그림이 바로 이 그림일지도 모른다는 생각과 함께, 관객의 의구심은 그림 속 화가에게로 향한다. 그는 왜 저곳에 있으며, 그가 보고 있는 것은 무엇인가?

이 두 이미지는 《홀로 작동하지 않는 것들》(아마도예술공간, 2020)에서 임노식이 선보인 〈Sand Sledding Slope〉(2020) 연작을 구성한다. 이제 관객은 남자의 머리가 메다꽃히고, 화가가 그림을 그리고 있는 장소가 ‘모래썰매장’이라는 것을 알게 된다. 그러나 이 단어는 관객의 상상력을 자극할 뿐 답을 주지 않는다. 그림이 보여주는 기묘한 이야기는 모양을 달리하며 끝없이 펼쳐진다.

*

〈Sand Sledding Slope〉가 보여주는 풍경의 다른 이름은 ‘남한강 준설토’다. 관련된 사건을 요약하자면 다음과 같다. 4 대강사업으로 발생한 이 거대한 흙더미는 여주시 곳곳에 적치되었다가 곧 매각될 예정이었으나, 사업이 무산되고 판매도 난항을 겪음에 따라 시의 애물단지로 전락했다. 준설토 적치로 인해 사용할 수 없게 된 농지, 판매비보다 높은 적치장 운영비, 그리고 실패한 정책이었던 모래썰매장 개장까지. 여주가 고향인 작가는 준설토를 둘러싼 촌극을 근거리에서 지켜보았다. 우여곡절 속에서도 준설토는 여전히 남아 산이 되어가는 듯했다.

누군가 이 이야기를 들려준다면, 각인되기 쉬운 사회적 쟁점이 즉각 작품에 드러난다. 바랜 녹빛은 곡절 많은 인공 자연의 운명을 드러내는듯, 남자의 뺨뺨한 동작은 준설토의 처분을 둘러싼 갈등과 우행을 함축하는 것처럼 보이기 시작한다. 그러나 작품의 모든 측면을 이 쟁점으로 환원하는 것은 위험하다. 강조된 붓질, 미묘한 색감, 화가의 형상 등 회화적 요소들은 작품의 메시지를 선전물이 되기에는 모호하게 만든다. 동시에 이미지가 근거하는 대상으로서 드로잉은 관객의 주의를 회화적 과정으로 돌리는 장치로 기능한다.

작가는 이번 작업을 “대상이 발견되는 지점과 그것을 구현하는 움직임 사이의 시점을 늘어뜨리는 실험”으로 구상했다. (「Pebble Skipping 작업노트_이후」, 2020) 이 실험은 일차적으로 여주와 인천 사이의 물리적 거리에 근거하여 이루어진다. 재현 대상과 재현 행위 사이의 간극을 직접적으로 연상시키는 물리적 거리를 조건 삼아, 그것을 매개하는 동시에 드러내는 회화적 시스템이 구축된다. 여주의 풍경을 바라보며 제작한 드로잉을 인천의 작업실에서 캔버스 위에 전사하는 이중적 과정 속에서 물리적 거리는 재현적 거리로 변모한다. 이렇듯 숨김없이 노출된 거리감으로 인해 이 그림이 곧 여주의 풍경이라고 말하기 어려운 만큼, 이 그림이 전하려는 것이 바로 그 남한강 준설토 이야기라고 독해하는 일은 요원해진다.

*

작가는 줄곧 그려지는 대상과 대상을 그림으로 옮기는 행위 사이의 거리를 의식해왔다. 초기의 작업에서 이 거리는 극히 가까워 거의 눈에 띄지 않는다. 아버지가 운영하는 농장에서 겪었던 일을

사실적으로 재현하거나[《안에서 본 풍경》(OCI 미술관, 2016)] 또는 매일 오가던 거리의 모습을 직접 드로잉하여 쌓아간[《Folded Time》(합정지구, 2017)] 작품들에서 대상과 행위는 심리적, 물리적으로 밀착되어 있다. 반면 최근 작업에서 작가는 거리의 축소를 통해 재현의 진정성을 담보하고자 시도하기보다는, 회화라는 틀(frame)로 인한 재현 대상과 행위 사이의 필연적 간극으로 시선을 옮기기 시작했다. 그리고 그 간극을 드러내기 위한 장치를 개발해왔다.

재현에 반드시 발생하는 ‘거리’는 실로 오래된 문제다. 특히 회화라는 매체는 그 역사가 오래된 만큼 이러한 쟁점에 응하는 수많은 시각적 장치를 축적해왔다. 이런 맥락에서 최근 전시 《Pebble Skipping》(통의동 보안여관, 2020)에서 작가가 화면 속에 거리를 기입하기 위해 사용하는 장치는 실로 역사적이다. 거울이나 그림과 같이 이미지의 속성을 가진 대상을 삽입하여 재현의 층위를 복잡하게 만들거나, 투명한 재현의 상징인 창문을 표면에 빗물과 먼지가 영긴 상태로 캔버스에 옮기기도 하고, 한 눈에 들어올 수 없는 대상을 한 화면에 담아 자연스러운 시선의 흐름을 깨버리기도 한다. 이와 함께 이미지의 불투명함에 대한 그리는 이의 문제의식을 드러내듯 작가의 자화상이 곳곳에서 등장한다.

작가는 재현의 불가능함이라는 종말론을 반복하고 있는 것일까? 그 경우 회화는 자신 외의 다른 것을 말할 자격을 상실한, 실패한 매체일 뿐이다. 그러나 임노식의 그림에서 재현 대상과 행위 사이의 거리는 무한히 멀어지지 않고 어느 수준에서 멈추어 선다. 양자를 붙들어놓는 것은 다름 아닌 작가의 경험이다. 농장과 작업실에서부터 남한강 준설토에 이르기까지 작가는 그가 직접 보고 겪은 것을 작품에 담아왔다. 준설토는 눈 앞에 펼쳐진 새로운 환경이고 아버지와의 대화 주제다. 사건의 당사자로서 작가의 경험은 재현의 당위로 작동하며 거리의 연결이라는 불가능한 과제를 시도해볼만한 것으로 만든다. 작품은 스스로의 한계에 직면하여 어떻게 현실을 다루어낼 것인가라는 과제의 가능성과 불가능성을 시험하는 회화적 놀음의 장이 된다.

*

〈Sand Sledding Slope〉 연작을 중심으로 대상과 행위, 이야기와 형식이 어긋나는 그림에 대해 이야기해왔다. 이 어긋남은 근본적으로 오늘날 회화가 어떤 식으로든 대면할 수밖에 없는 쟁점 위에 있다. 바로 회화의 동시대성을 확보하는 일이 가능한가라는 문제다.

종말 이후를 살아가는 회화는 무엇을 할 수 있을까? 회화는 곤궁한 매체다. 주요한 이미지 생산 수단의 지위는 박탈당했고, 추상에 의지하자니 탈역사적이라는 오명에서 벗어날 수 없으며, 디지털 시각 환경을 따라잡자니 자기 모순에 사로잡힌다. 오늘날 회화가 자신만의 언어로 현재에 대하여 발언하고 스스로의 존재 이유를 설득하는 일은 쉽지 않아 보인다. 이러한 상황에 직면하여 에두르고 침묵하는 임노식의 회화는 그것이 놓칠 수밖에 없는 것들을 정직하게 인정하며 선부른 확신으로부터 비롯되는 거짓말을 피하기 위한 시스템을 구축하려 한다. 그렇게 함으로써 그림에도 불구하고 회화가 할 수 있는 것이라는 아주 작은 영토를 더듬어나가고 있는 것처럼 보인다.

그리하여 보기, 말하기, 그리기 사이를 벌려 작가가 마련해놓은 영토에는 필연적으로 탈락되는 것과 그것을 붙들어놓으려는 의지가 공존한다. 이 모순이야말로 모든 회화의 이야기가 출발하는 곳이라고 믿고 있다.

*

One man's body divides the big white canvas diagonally. The man's face is hidden by the soaring smoke made as an aftermath of the collision. When I stare at this scene, a strange feeling arises. Why is the man sinking his head here? The stiff body and the repeated crease-like touches make us feel the pressure of the situation, and the hard-looking material in the background, which cannot be liquid, makes us imagine that the shock could have been quite huge. The strangeness is aggravated when the inattentive white color collides with the narrative of the shock that is written on the image.

As you move along a few steps, you will see the landscape painting that depicts a few trees growing sparsely on a heel. The color is more faded than verdant, and a disparate shape cuts into the hill that is composed of the scratched traces made with a sharp tool. The shape is the tractor located on one side and the man who is painting. If this is a place more fit with the tractor, then should it be called a construction site rather than a hill? With the thought that this painting could be what the man is painting in the scene, the audience's doubt moves on to the painter inside the painting. Why is he there and what is he seeing?

These two images compose Nosik Lim's *Sand Sledding Slope* (2020) series first shown in the exhibition, *Non-self standings* (Amado Art Space, 2020). Now the audience knows that the place where the man's head is sinking and the place that the painter is at is a 'sand sledding slope.' However, this word only stimulates our imagination but does not give us an answer. The strange story the painting shows is unfolded continuously while changing its shape.

*

Another name of the landscape in *Sand Sledding Slope* is 'the dredged soil of South Han River.' It is as follows to summarize the related case. The massive heap of earth which came from the Four Major Rivers Project was piled at here and there of Yeosu City and was soon to be sold, but because the project was miscarried and the sale became unclear, it became a nuisance in the town. The nuisance includes the farmland that is occupied by the earth, the operating expense that exceeds the selling expense, and the opening of the sand sledding slope that was a part of the failed project. The artist, whose hometown is Yeosu, has seen the short plays surrounding the dredged soil at a close distance. Even after many twists and turns, the soil still remains to be a mountain.

If anyone tells this story to you, the social issue that is easy to be stamped sticks to the painting immediately, as the faded green looks like it is showing the fate of artificial nature with many ups and downs, the stiff action of the man looks as if it implies the conflicts and foolish acts that appeared through the earth pile case. However, it is dangerous to revert every aspect of this painting to the issue. The emphasized brushstrokes, the subtle colors, the shape of a painter, and so on are the pictorial factors that make the message of the painting ambiguous to be propaganda. Simultaneously, the drawing as an object that the image grounds for functions as a device that turns the audience's attention to the pictorial process.

The artist planned this work to be “an experiment that extends the spot the object is

discovered and the perspective in between the movement that realizes the spot.” (*Pebble Skipping Artist Statement_After*, 2020) This experiment is based on the physical distance between Yeosu and Incheon primarily. By taking the condition of physical distance that directly reminds of the gap between the represented object and the act of representation, the pictorial system that mediates and shows it is established. In the dual process of copying and drawing what he produced with the landscape of Yeosu on a canvas at his studio in Incheon, the physical distance between the two cities transforms into the representative distance. Due to this exposed sense of distance, it is hard to say that the picture is a landscape of Yeosu, and it becomes remote to read the painting as a story of the dredged soil of the South Han River.

*

The artist has been conscious of the distance between the depicted object and the act of depicting constantly. In his early works, this distance is so close that it is not seen properly. He represented what he experienced at the farm his dad owns realistically [*View from the Inside*, OCI Museum of Art, 2016], and in the works that he accumulated by drawing the scenes of the roads he came and went daily, the objects and the acts are closely attached psychologically and physically. On the other hand, in his recent works, he moved his attention to the inevitable gap between the represented object and the act created through the frame of 'painting,' rather than trying to secure the trueness of representation by reducing the distance. And he has been developing the devices to reveal the gap.

The 'distance' that surely occurs in representation is a long-standing issue in painting. Especially, since the medium of painting has a long history, it has accumulated many visual devices to respond to this issue. In this context, in his recent exhibition, *Pebble Skipping* (Artspace Boan 1942, 2020), the device he used to put the distance in his screen was truly historical. He makes the layers of representation complicated by inserting the objects that have a character of images such as mirror and painting, depicts a window, which is a symbol of transparent representation, with rainwater and dust clotted, or breaks the flow of natural gaze by putting the object that cannot be seen at a glance on a screen. With these devices, the self-portrait of the artist appears here and there as if his critical mind is shown as a painter who depicts the opacity of the images.

Is the artist repeating the eschatology of the impossibility of representation? If so, painting is only a failed medium that has lost the qualification to speak about something else than the painting itself. Nevertheless, in Nosik Lim's paintings, the distance between the represented object and the act does not become far infinitely but stops at a certain level. What holds the distance between the two is nothing but his experience. The dredged soil is a new environment unfolded before his eyes and also, a conversation topic with his father. As the person concerned of the case, the artist's experience operates as the oughtness of the representation and it makes him try positively to connect the distance, which seems impossible. The work itself becomes the ground for pictorial play where he tests the possibility and impossibility of the assignment of how to treat reality while he faces the limitation of himself.

*

With the series of *Sand Sledding Slope*, I have been telling about the paintings in which the object and act, and the story and form are out of joint. This dislocation is at the spot of an issue that contemporary painting has to face now fundamentally. It is the issue of whether

painting can secure its contemporariness.

What can painting do at this age after the end of it? Painting is an impoverished medium. Its status as a major device to produce an image is taken away, it cannot get away from the dishonor of post-historicity if it depends on abstraction, and gets caught in self-contradiction when it tries to follow the digital visual environment. It seems hard for a painting to speak out about the present in its own language and convince its *raison d'être*. By facing this current situation, Lim's painting skirts and stays silent while he honestly accepts what is inevitable to miss out and tries to construct a system to avoid the lies that may occur from the hasty conviction. By doing so, it seems he is exploring a very small territory of what painting can do, nonetheless.

Accordingly, there is a coexistence of the inevitably eliminated things in the territory he arranged by distancing the seeing, speaking, and drawing and his will to hold them together. I believe that this contradiction is where the story of all paintings start from.

Jooyeon Lee

Jooyeon Lee studied aesthetics and art theory and is currently working as a curator at Seoul National University Museum of Art after working as a coordinator at the Seoul Museum of Art. She has a deep interest in the exchange of thoughts and emotions between the person who makes an exhibition and the person who sees it and is finding how to activate the critical relationship that would promote the exchange.