

모래성 쌓기 윤형신

1. 소리

입노식 작가가 최근 그린 그림들은 무척 조용하게 느껴진다. 그의 그림에서 사람의 말소리나 바람 소리는 들리지 않는다. 모래 더미에 머리가 사선으로 박히는 장면 또한 소리를 제거한 비디오처럼 스러지는 한순간을 고요하게 담아냈을 뿐이다(《Sand sledding slope 05》(2020)). 그림이 적막한 이유는 작가의 관심이 대상에 감정을 투사하고, 귀를 사로잡는 이야기를 구축하는 것보다 이미지를 탐구하는 데 있기 때문으로 보인다. 작가는 원하는 이미지에 가까워지면 그만큼 이미지가 다시 멀어진다고 말했다. 이는 머릿속에 어렵듯하게 맴도는 무언가와 결과물의 불일치에 대한 토로이면서, 작가에게서 멀리 떨어져 있는 대상과의 거리를 암시하는 것으로 읽을 수 있다. 이를 고려했을 때 그림의 소재 중 하나가 눈으로 감각 가능한 표면의 유실을 잠시/무한히 지연한 준설토라는 사실은 의미심장하다. 어쩐지 그림 속 사물들은 컴퓨터의 배경화면(wallpaper)이나 3D 프로그램으로 구축한 조각처럼 손안에 쥘 수 있을 것 같지 않다. 그림에 문득 떠오른 이들 또한 작가와의 심리적 거리감을 고요히 내비치는데, 일례로 얼굴이 지워졌거나(《landscape_14》(2017)) 표정을 짐작하기 어려울 만큼 멀리서 있는 익명의 인물들이 그러하다(《landscape_17》(2017)). 흥미롭게도 최근작인 《recipe 02》(2021)에는 소리를 지시하는 만화적인 기호가 등장했다. 작가는 타격의 감각과 소리를 염두에 두었다고 말했지만, 그러나 그것은 공감각을 불러일으킨다기보다는 눈으로 감각하게 되는 한 점의 이미지로 작동한다.

쌓인 성을 해체하면, 모래는 벽돌이 되고 김맑음

1-1.

물수제비를 던지면 돌맹이와 물의 표면이 부딪히면서 소리가 난다. 다만 이 소리를 돌맹이가 남기는 물결에 비하면 중요한 것이 아니었다. 그런 연유로, 물수제비의 이미지만 떠오른다면 그것은 우리가 단지 귀 기울여 듣지 않았기 때문일 것이다. 회화는 줄곧 캔버스 위에 보이는 이미지를 중심으로 이야기 되어 왔고, 그것이 어떻게 하여 남겨지게 되었는지, 정확하게는 그것이 이동하면서 냈던 소리는 늘상 캔버스 뒷면에 있어 보이지 않는다. 사실상 풍경을 사진이 아닌 눈으로 담아 옮겨 그리는 그의 방식은 이 소리가 겹겹이 반복되는 와중에 체득된 이미지를 '선택'하는 것이었다. 그림의 대상과 그리는 장소 사이에 물리적인 거리로 변화를 주는 것은 소리의 간격을 조정하는 동시에 그 변화 속에서 달라지는 '선택'을 탐구하는 것이었을 것이다. 그렇게 그는 여주의 준설토를, 그곳에서 다시금 피어났던 들꽃을 그리게 된다. 하지만 물수제비가 남기는 선명한 물결이 아닌 그것이 남기는 소리에 가까운 방식으로 말이다.

2. 몸-시간-공간

이전까지 작가는 고향인 여주와 작업실이 있는 서울을 오가며 대상과 화폭의 물리적인 간극과 그림을 그리는 과정에서 발생하는 시차의 변주를 실험했다. 그러나 부유하는 풍경으로부터 이동의 과정에서 피곤을 느끼고 땀을 흘리는 신체의 체험을 짐작하기란 어렵다. 오히려 그림에서 발견되는 간극의 성질은 《Solmi road_04》(2019)에서와 같이 어두운 산길을 지나는 차의 계기판이 내비친 냉정함과 닮았다. 그리고 작가가 움직이는 시공의 틈을 타 사물들은 생경한 모습으로 눈앞에 출현한다. 이와 같은 거리감은 최근 작가가 탐구 중인 인터넷에서 발견한 이미지와 더불어(그의 말에 따르면) “대상을 본 순간부터 보정되기 시작하는 (대상의) 이미지”들에서도 희미하게 변주되며 이어지고 있는 것으로 보인다. 그러나 지표면에서 떨어져 나와 공기 중에 부유하고 있을 것만 같은 그의 감각 기관과 달리 전시장에서 거대한 그림을 마주한 관객은 보는 일이란 몸을 쓰는 일이기도 하다는 것을 문득 깨닫게 된다. 《Pebble Skipping》(보안여관, 2020)에 이어 최근에 열린 전시 《Cast》(d/p, 2021)에는 건물의 벽과 같은 크기의 캔버스가 등장했으며, 후자의 경우는 이병호의 조각이 함께 전시장을 채웠다. 이와 같은 제약은 관객을 화면으로부터 물러나게 하기보다는 그림의 작은 파편들을 가까이 다가가 들여다보게 한다. 감상의 출발점이 되는 낱알의 이미지들은 포토샵으로 걸러낸 듯 색과 형태가 나뉘어 있고, 드로잉이 담긴 작은 사각형들의 생김은 오래된 브라운관 텔레비전에 송출된 영상을 연상하게 한다. 그러나 그의 대지(artboard)는 손끝으로 훑으면 미끄러지는 모니터의 화면으로서 존재하지 않는다. 한 예로 매끄러운 이미지와는 달리 공중으로 뻗은 캔버스의 솔기는 자신이 물리적인 공간 속의 존재임을 강력하게 선언하며 그림의 표면을 감각하도록 관객을 끌어들이는다.

2-1.

87km의 거리에서 그가 어떠한 풍경을 마주했을 때의 신체적 체험은 탈각되지 않는다. 완전히 탈각된다기 보다는 흐려지게 될 뿐이다. 이 흐릿한 심상에서 작가는 스스로 눈에 담았던 이미지를 복기시켜 보지만, 그 거리감으로 인해 다소 다른 형식을 취하게 된다. 이전 개인전에서 벽화와 그 위의 작은 캔버스 회화 형태로 등장하였던 것들이 이제 그대로 구현되기 어려워진 것이다. 벽과 비견되는 캔버스의 크기는 유사하게 유지되지만 여주의 풍경들은 파편화되어 나뉘지게 된다. 그리고 그 사이사이에는 일종의 도상으로 보이는 형태나 풍경, 그리고 장식적인 선들이 등장한다. 하지만 이미지의 출처를 여주로 한정 지을 수 없게 되면서, 이는 만화적인 기호이기 보다는 구글 이미지 검색 결과에 가까워보인다. 그렇게 이미지 궤적을 추적하는 과정에서 중요하게 주지되었던 틀(frame)은 점차 흐려진다. 흐려진 프레임은 다시 큰 벽처럼 보이는 《recipe》 연작의 캔버스 프레임에 담기게 된다. 물론 이 프레임도 그 규모에 의해 고개를 높이 들거나 좌우로 돌렸을 경우에만 그 경계를 찾을 수 있다. 거대한 캔버스 위에 쌓여 있는 이미지들은 흡사 아비 바르부르크(Aby Warburg)의 《므네모시네 아틀라스(Mnemosyne Atlas)》를 떠올리게 하기도 한다. 검은 판넬 위에 핀으로 부착된 수많은 자료들은 하나가 다른 것의 우위를 점하거나, 고정된 배열을 만들어내지 않는다. 다만 패널별로 구분이 되어 있어 하나의 이야기를 조합할 수 있게 된다. 그렇기에 이 작업은 역사학에서의 미시사적 관점을 보여주는 것으로 흔히 해석되어진다. 하지만 임노식의 작업에서 보이는 것은 문자 그대로의 역사를 만드는 것이 아니다. 오히려 시간의 유속에 빨려 들어가지 않은 짧은 호흡으로 반복되던 것들이다. 그렇기에 여주라는 지역성이 캔버스 전체의 영토가 되는 것이 아니며, 원천을 알 수 없는 것들과 뒤섞여서 함께한다. 위계는 없어지고, 선택이 불가능한 상태가 된다.

3. 물감, 흔적, 형상

전보다 한층 얇아져 캔버스에 흰 바탕이 비치는 물감층을 들여다보면 뾰뚱한 붓털의 흔적이 담긴 붓 터치를 쉽게 발견할 수 있다. 그림에서 붓질은 풍경의 결에 조화를 이루거나 그와는 다른 층위에 새겨지고, 붓질로 이루어진 그림의 살결은 각기 다르게 빛을 반사하며 숨겨진 형상을 드러낸다. 《recipe 02》의 경우 화면에는 모래톱에 각인된 물결의 흔적을 닮은 붓 자국과 그것으로부터 유래한 듯한 유기적인 무늬가 그려졌다. 그러나 무늬는 붓질에서 파생된 것이라기엔 붓질의 모습을 반복함으로써 강화하고, 거꾸로 붓질을 자세히 들여다보게 하는 계기를 마련한다. 최근 작가는 기존의 형상을 덮어 지우거나 그리지 않고 비워둠으로써 형상을 만들고 있다. 붓질과 무늬가 서로를 환기하듯 그린 것과 그리지 않은 것은 상대를 가리키고, 그림 속의 그림들 또한 그것이 담긴 캔버스와 재귀적인 관계를 맺는다. 그리고 나서 밖으로 눈을 돌리면 전시장에 마주 세워진 두 개의 캔버스가 서로의 대구일지도 모른다는 생각에까지 이르게 된다.

4. 이미지, 화면/지지체

잠시 이참에 물러나 ‘레시피’라는 제목으로부터 작가의 그림에 관한 생각을 전개해보자. 대개 친절한 레시피란 재료와 과정을 넘어 결과물인 요리의 맛을 상상하게 한다. 그러나 작가가 제시한 레시피는 순차적인 감상의 과정과 결과를 알려주지 않는다. 캔버스에 올려진 이미지는 오히려 포토샵의 대지에 흩어 놓은 오브젝트들에 가깝다. 나름대로 화면이 분할되어 있어 언뜻 컷 만화의 구성을 떠올리게도 하지만 독자를 잡아채는 이야기가 기입되어 있지는 않다. 만화의 경우 시간의 단면이라 할 수 있는 분절된 장면들을 이야기의 흐름에 따라 혹은 무언의 약속에 따라 눈으로 도약하면 되지만 광활한 화폭에 산개한 이미지를 마주하면 어디로 가야 할지 무엇을 읽어야 할지를 고민하게 된다. 때문에 《recipe 01》(2021)의 거대한 화폭에서 개구지게 웃고 있는 작가의 얼굴은 그를 올려다보는 관객을 향한 것처럼 보이기도 한다.

3-1.

구글 내에서 이미지 검색 결과값이 나오기 위해서는 검색을 위해 입력하는 키워드도 관건이지만, 그 이미지들 사이를 어떻게 인식하는지도 중요한 역할을 한다. 거리감으로 부득이하게 희미해지는 풍경을 담을 때, 그는 붓질로 얇게 켜켜이 쌓아올리던 물감층이 아닌 다른 방식을 사용하여 풍경을 걸러본다. 체에 거르는 과정의 위상적인 모습이라 볼 수 있는 판화 기법 스텐실(Stencil)이 그것이다. 이는 이미지 데이터에서 각 이미지를 인식할 때 그 안의 색상이 어느 정도 범위를 차지하고 있는지 혹은 다른 색상 사이의 경계선이 어떻게 구성되어 있는지를 분석하고, 그 유사도에 따라서 이미지를 분류하는 이미지 검색의 방식과 흡사하다. 담는 것과 체로 거르는 몸짓은 이제 같은 선상에서 놓이게 된다. 몇몇의 판화 기법 중에서 그가 규모가 있는 작업들에 사용한 스텐실 기법은 이미지가 새겨진 판에 안료를 문혀 찍어내면서 표면에 물감을 더하는 방식이 아니라, 판을 사용하여 안료의 자리를 빼는 방식이다. 그리고 거기에 덧붙여 그는 이러한 판화 기법의 흔적을 한 겹 씩 올린다. 이는 그가 주로 활용하는 열은 붓질의 쌓인 켜의 모습과는 다른, 구상적인 형상이 흐려진다.

4-1.

《recipe》 연작으로 함께 돌아가자면, 작가가 수집한 이미지들이 혼재하는 이미지의 벽 앞에서는 한 번에 그림을 담지 못하고 발걸음을 옮길 수밖에 없다. 그마저도 시선을 좌우상하로 옮기면서 우리는 구글 이미지 검색에서 스크롤을 내리다가 문득문득 마주하는 이미지들을 마주하는 모습이다. 《브네모시네 아틀라스》에서처럼 패널은 구분되어 있지 않아 아를레트 파르주가 이야기 한 아카이브를 떠올리게 한다. 그가 아카이브의 은유로 사용한 ‘좌초된 문장들’이라는 용어를 빌리자면, 임노식이 주목하는 것은 마치 해체된 책자처럼 널브러져 있는, 말하자면 ‘좌초된 이미지’들이다. 아카이브가 그러하듯이 모여 있는 것들은 위계가 없다. 모든 것은 무수하게 쌓여 있으면서도 모든 것은 부족하게 된다. 그렇기에 《recipe》 연작의 이름은 넘치듯이 보이는 이미지들 사이에서 그것들을 마치 재료처럼 사용할 수 있다는 인상을 주면서도, 역설적으로 그것은 부족하다는 아카이브의 맹점을 보여주기도 한다. “아카이브라는 해변에 좌초해 있는 삶들을 되살릴 수는 없겠지만, 되살릴 수 없다는 것이 또 한 번 죽게 만들어도 되는 이유는 아니다”라는 파르주의 선언적인 말에서 다시금 질문할 수 있을 것이다. 조르주 디디-위베르만이 아비 바르부르크의 전시를 기획하였을 때의 부제를 인용하자면, 회화는 ‘어떻게 세상을 등 뒤에 짊어질 것인가?(How to carry the world on one’s back?)’

5. 의미

이러한 상황을 더욱더 의미심장하게 만드는 것 중 하나는 그림에 등장한 맥거핀(MacGuffin)이다. 여기서 맥거핀이란 앞서 언급한 《recipe 01》의 상단에 그려둔 작가의 얼굴이나 막대기를 쥐고 서 있는 사람의 한쪽 귓가에 고개를 내민 자그마한 꽃송이와 같은 것들을 말한다(《recipe 03》(2021)). 알다시피 맥거핀은 의미가 비어 있어 결말과는 상관이 없지만 감상자를 작품 안에 끌어들이는 미끼로 작동한다. 여기서 짚자면 필자는 “그림에 등장한 맥거핀”이라 했을 뿐 “화가가 그림에 맥거핀을 심어두었다”고 적지는 않았는데, 그 이유는 개구진 작가에게는 재미 삼아 이미지라는 레고 블록을 흩어 둔 게 아니냐는 혐의가 더 어울리며, 의미심장한 이미지들이 작가가 의도하여 삽입한 장치가 아니라 필자가 그에 덧붙여 맥거핀이라는 의미를 부여한 게 아닌가 하는 의심을 슬그머니 불러일으키기 때문이다.

윤형신

동양화와 조소 작업을 했으며 현재는 미술사학을 전공 중이다. 아시아의 관점 혹은 지평에서 현대 미술을 서술하는 것과 한국의 문화화된 심리적 경계를 내파하는 것에 관심이 있다. 발표한 글로는 「로팅(盧亭, Lo Ting): 홍콩인의 정체성 표상」(크리틱칼, 2021) 등이 있다.

5-1.

임노식의 회화는 흡사 의미 없어 보이는 이미지들로 벽을 이루고 있다. 이 벽을 이루고 있는 것이 좌초된 이미지들인 것, 그리고 그 이미지들의 신체적 체험은 흐려졌을 뿐 탈각되지 않았다는 것을 기억해본다. 모든 이미지는 의미 없이 캔버스에 있지 않는다. 모두 조적식으로 쌓여 견고해지고 세상의 하중을 받을 수 있게 되어 있다. 그리고 이 벽들과 같은 이미지들은 짧디 짧은 물수제비의 소리를 품고 있다. 우리가 물수제비 소리와 같이 기억해야 되는 것은 바로 이것이다. 몇몇 벽돌이 탈락될 때 조적식 구조가 중력을 지탱하지 못하듯이, 그 이미지들이 모두 벽이 된 회화를 지탱하고 있다는 사실 말이다.

김맑음

홍익대학교에서 예술학과 건축공간예술 융합전공을 함께 공부하고, 동대학원에서 예술학 석사를 수료하였다.

건축·도시·공간에 관심을 두고, 동시대 미술계에서 도시건축 이론과 예술이 서로 접점을 이루면서 생기는 가능성을 탐구하고 있다. 기획한 전시로는 《tele-type-lighter》(2021, 대안공간 298, 포항), 《PEBBLE SKIPPING: 임노식 개인전》(2020, 보안여관 1942, 서울), 《DUMMY LINES: 고경호, 정진욱》(2018, 회전예술, 인천)가 있다.