

Art

아트인컬처
March 2015

Special Feature /
World Art Events:
Biennales & Art Fairs 11

Artist /
양혜규, 이수경

Theme Special /
Brain & Art
뇌과학과 예술의 크로스오버

Critic /
이중섭 신화, 9개의 진실

Interview /
이구열, 최초의 미술기자

양혜규



양혜규 / 1971년 서울 출생.
서울과 베를린 거주. 서울대
조소과 졸업, 프랑크푸르트
조형예술아카데미 졸업.
본 콘스트메어라인(2014),
스트라스부르근현대미술관/
오베트1928(2013), 뮌헨
하우스데어콘스트(2012),
테이트모던 더탱크(2012),
브레겐츠미술관(2011) 등에서
개인전 개최. 2015샤르자비엔날레,
2014미디어시티서울,
카셀도쿠멘타13(2012),
2010광주비엔날레 등 출품.
2009베니스비엔날레 아르세날레
본전시 및 한국관 참여 작가.



코끼리 가네샤의 놀라운 방

양혜규가 한국에서 5년 만에 개인전 <코끼리를 쏘다 象 코끼리를 생각하다>(삼성미술관 리움, 2. 12~5. 10)를 열고 있다. 바퀴 달린 광원 조각과 니켈 방울 조각 등 해외에서 각광 받았던 작품을 한데 모으고, 인조 짚이라는 새로운 소재를 사용해 세계 각지의 종교 사원을 재현하기도 했다. 특히 양혜규의 대표작이라 할 수 있는 블라인드 설치 작업은 이전과는 전혀 다른 작업 방식으로 작가 스스로에게서 '해방'을 추구했다. 솔 르윗의 입방체를 뒤집어 리움의 천장에 매단 것. 필자는 이번 전시를 포스트콜로니얼 '원주민'의 시선에서 바라보며, 작품 소재의 익숙함과 동시에 표현 양식의 낯설음을 주관적인 톤으로 묘사한다. 작가를 인도 신화에서 코끼리 얼굴을 한 '가네샤'에 비유하며, 전시 공간의 제약으로 관객과의 '소통'을 추구하는 작품이 온전히 구현되지 못한 것에 아쉬움을 표시하기도 한다. 한국의 대표작가로 꼽히면서도 정작 국내 대중과의 접촉은 뜸했던 양혜규. 이번 전시로 한국 관객의 호기심을 해소할 수 있을 것인가?
/이재현

삼성미술관 리움(이하 리움)은 이번이 처음 방문이다. 리움 바로 옆의 인도는 아주 좁다. 그런데 그 길을 '쓰비쓰비' 하면서 걸어간 이유는 단지 좁기 때문만은 아니었다. 어렸을 때 우리 엄마는 다른 엄마들처럼 말하곤 했다. "우리 애는 하면 공부를 아주 잘할 텐데, 나쁜 친구들을 사귀는 바람에..." 그렇다. 정치가 예술을 망친다고 흔히들 얘기하지만, 실상은 반대인 경우가 더 많다. 이번에 내 정치적 순결을 빼앗기게 만든 것은 도리어 예술 쪽인 것이다. 몸이 더럽혀진 나는 속으로 간절하게 빌었다. "회장님, 어서 쾌차해서 일어나신 다음에 이 못된 건물을 제발 3~4m만 뒤로 물려 세워 주세요"라고.

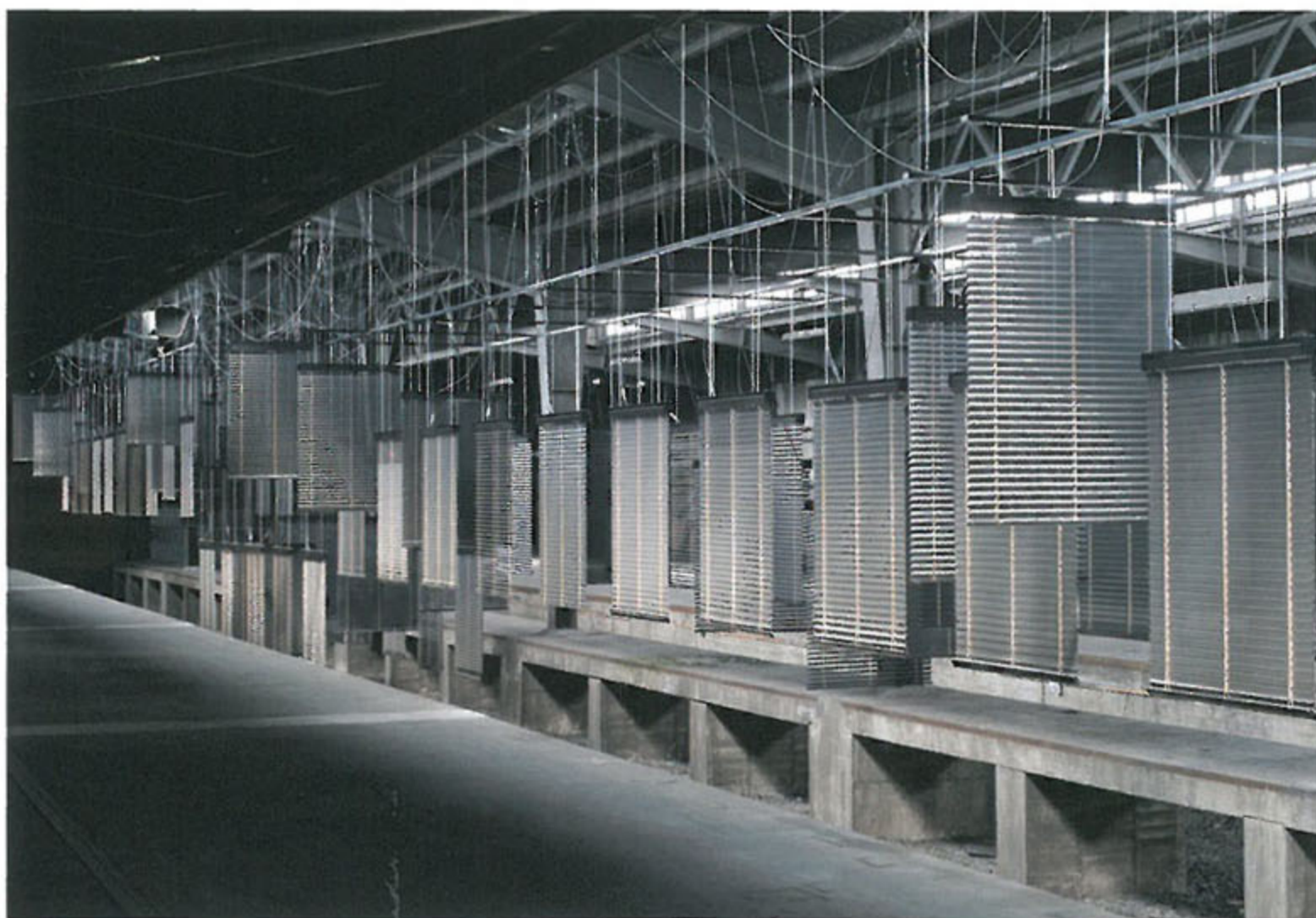
리움 입구에서 받은 내 첫인상은 "헛, 이 건물, 유머 감각이 제법인데"라는 것이다. 지킴이들과 도우미들의 옷 색깔 및 표정과 태도는 곧바로 장의사를 연상시키는바, 그럼으로써, 오늘날 뮤지엄이야말로 작가와 작품의 무덤이라는 것을 매우 웅변적으로 말해 주고 있다. 극히 좁은 인도 위에서 겪어야만 했던 내 정치적 수치심과 사회적 분노를 달래 준 것은 바로 이 여러 겹의 미학적 블랙 유머였다.

코끼리를 생각하다

이번 양혜규 전시의 화두는 '코끼리'다. 인지언어학자인 레이코프는 "코끼리는 생각하지마"라고 한 바가 있다. 그런데 양혜규는 굳이 생각하려고 한다. 집에서 나설 때 나는 레이코프의 충고를 따르기로 작정했다. 양혜규는 오늘날 한국을 대표하는 현대미술가이긴 하다.

하지만, 나는 그가 선점해서 설정한 프레임에 갇히지 않은 채 내 눈으로만 전시를 보기로 한 것이다. 그러니까 이번 전시에서 그제 테마든 컨셉트든 알레고리든 상징이든 은유든 간에 코끼리라든가 혹은 작가 자신 및 큐레이터의 말에 의지하지 않으려 했다는 얘기가. 코끼리를 냉장고에 넣는 법이란 썰렁한 유머에서 잘 알 수 있듯이, 코끼리를 뮤지엄에 넣는 법도 허망할 정도로 간단할 테니까. 이 경우 작가나 관객이나 다 마찬가지인데, 뮤지엄 문을 여는 것이 문제일 뿐이다.

입구 안 홀에서 지하 전시장으로 내려가는 경사로 위에는 <솔 르윗 뒤집기>(2015)가 달려 있다. 2012년 S작가 개인전 때 폴리에스터 천으로 만든 촌스럽고도 흉물스러운 대문이 걸려 있었다던 자리다. 그 작품은 한마디로 싸구려 키치인데, 문제는 그의 다른 대부분 작품에서와 마찬가지로 작가가 키치가 아닌 척했다는 점이였다. 양혜규는 소재를 바꾼 다음에 솔 르윗을 슬쩍 뺏기한 채 뒤집어 놓았다. 쿨하며 영리하다. 양혜규의 미술사적 안목과 미학적 전유 감각을 잘 보여 주는 작품이다. 그런데 작가가 내 어깨를 잡아 세우지 않았더라면 나는 작품을 그냥 지나칠 뻔했다. 그때는 저녁 6시가 되기 직전이었는데 환한 실내조명 때문에 작품이 잘 보이지 않았던 것이다. 나올 때 밖에서 힐끗 보니 안에서보다는 조금이나마 더 잘 보였다. 하지만 색을 아주 진한 것이나 아니면 아예 원색적인 것으로 쓰는 게 낫지 않았을까 하는 느낌이 들 정도였다. 작품이 먼저 관객에게 말을 걸어야 하는 법이니까. 경사로 옆 공간에는 <소리 나는 의류>(2013/2015) 몇 점이



왼쪽 · <진입: 탈-과거시제의 공학적
안무> 2012_카셀도큐멘타 전시 전경
오른쪽 · <솔 르윗 뒤집기-23배로
확장된, 세 개의 탑이 있는 구조물>
2015_삼성미술관 리움 전시 전경

오른쪽 페이지
위 · <의상 동차動車> 2011~2012
아래 · <열망 멜랑콜리 적색> 2008

이전 페이지
코끼리 상(象)자를 전후좌우로
뒤집은 일종의 상형문자. 이번 전시를
위해 정진열이 디자인했다.

전시되어 있다. 낫쇠 및 니켈로 도금한 방울들을 엮어 만든 이 작품은 검은색이 칠해진 구(球) 모양의 철제 수납함 안에 들어 있다. 입구 지킴이들과 같은 색의 옷을 입고 같은 표정과 자세를 지닌 지킴이들이 근엄하게 서 있어서 나오려는 작품을 입어 봄으로써 소리를 들어 볼 엄두가 나지 않았다. 이건 큐레이터 잘못이다. 2013년 프랑스 오베트1928 개인전에서 처음 공개됐을 때에는 그저 환한 방의 하얀 테이블 위에 놓여 있던 작품인데, 이번 전시에서는 관객의 접근과 접촉을 아예 관료주의적으로 차단하고 있었던 것이다. 큐레이터는 가급적 작가와 작품을 살려 줘야 하는 법인데 여기서는 도리어 침묵시킴으로써 죽여 버렸다. 예술작품과 상업 제품의 비교라서 같은 평면에서 말한다는 게 애당초 무리겠지만, 어쨌거나 디스플레이 방식에 있어서는 이태원 폼데가르송의 검은 가디건이 양혜규의 이 작품보다는 훨씬 더 낫다. 나 같은 서민도 매장에서 입어 볼 수는 있는 그 가디건은 가격과 하트 모양의 로고를 통해 짤랑거리는 소리를 낸다.

지하 전시실에 들어서면 <중간 유형>(2015)이라는 공통 제목 아래에 인조 짚으로 만든 건조물 모형과 인체 모양의 조각 작품이 있다. 사실 이게 이번 전시의 하드코어다. 나머지는 대개 일단 과거의 것들이거나 아니면 새 거라도 소소하기 때문이다. 고대 마야 피라미드 '엘 카스티요', 러시아 모스크 '라라 툄판' 및 고대 인도네시아 불교 사원 '보로부두르'를 축소해서 재현한 이 건조물 모형들은 미니어처라고

부르기에는 상당히 사이즈가 크다.

솔 르윗은 뽕튀기해서 뒤집어 놓은 반면, 역사적이고 문화적인 건조물은 줄인 채 그저 세워 놓은 것이다. 이는 우선 "어시"들이 고생을 '줄라' 했겠구나"라는 느낌을 준다. 즉 이 역사적 건조물의 원형을 만들 때 부역에 동원된 민초(草!)들의 노고를 환기시키는 바가 있는 것이다. 이 건조물 모형 인공 짚 작품들을 하나씩 보고난 뒤에 멀쩡이 물러나서 보면 전시장 상층부를 떠받치는 굵고 높은 기둥 두 개를 가능한 한 높게 인공 짚으로 감싸 놓은 것이 눈에 들어온다. 마치 '라라 툄판'의 침탑처럼 보인다. 내 취향에는 <중간 유형>의 여러 모형 작품 중에서 이게 제일 낫다. 인체 모양의 인조 짚 조각 중에서는 <털복숭이 드래곤 볼>이 낫다.

에스닉한 함축의 실패

<중간 유형>에 대해서 작가는 여러모로 에스닉한 함축을 만들어 붙이려고 애썼지만, 내 닳아빠진 눈에는 대체로 어설피며 피상적이고 평면적인 것으로 보였다. 본디 로우클(local)한 원주민 학베리인 나오서는, 짚이라고 하면 뭐니 뭐니 해도 녹두장군 전봉준이 처형당할 때 썼음직한 용수가 먼저 떠오르기 때문이다. 용수를 씌운 것은 일차로 다른 사람들이 죄수 얼굴을 보지 못하게 함이지만 다른 한편으로



죄수가 다른 것을 보지 못하게 함이기도 할 것이다. 죽기 전에 용수에 배인 술이나 장의 냄새를 맡는다는 것은 대체 어떤 느낌일까. 그런데 내가 쓰고 있는 정치적-미학적 용수는 대체 뭐길래, 작가 스스로 역설하고 있는 <중간 유형>의 풍부한 시각적, 문화적 함축을 제대로 보고 느끼지 못하는 걸까. 아무튼, 포스트콜로니얼 원주민 학삐리로서 나의 누르고 더러운 이빨을 드러내서 말한다면, 양혜규의 이번 '와라마키' 모형들과 '와라닝교' 조각들은 대체로 내게 큰 울림을 주지 못했다. (와라마키란 짚(わら, 와라)으로 나무 등을 감싼 것이나 짚더미 자체를 둥글게 만 것을 뜻하며, 와라닝교(와라人形)란 짚으로 만든 인형을 뜻하는 일본말이다.)

그래픽적인 작품 <그 위에서 내려다 보는 사자춤>(2015)과 <만국 애도실>(2012)은 대조적이다. 전자는 크고 높아서 한 눈에 보기 힘들고 후자는 크고 넓어서 한 눈에 보기 힘들다. 전자는 컬러풀하고 후자는 칙칙하다. 전자는 기하학적이고 반추상적인 종이 콜라주, 후자는 초현실주의 풍의 디지털 프린트 콜라주다. 전자는 2010년부터 시작한 <신용양호자(Trustworthy)>라는 연작의 하나인데, 그 크기와 색깔과 형태로 보아서는 허공을 맴도는 사자춤이라기보다는 오히려 축제 때 여러 가지 장식물을 단 코끼리의 정면 모습으로 보였다. 내 착시였겠지만 말이다. 아무튼 두 작품을 한데 이어서 보면 역시 협업은 어렵구나라는, 잘 아는 교훈이 새삼 떠오른다. 전자는 이번 전시 작품 중에서 '우', 그러니까 '수우미양가'에서의 '우'를 받을 만한 작품이다.

<서울 근성>(2010)과 <상자에 가둔 발레>(2013/2015)의 개별

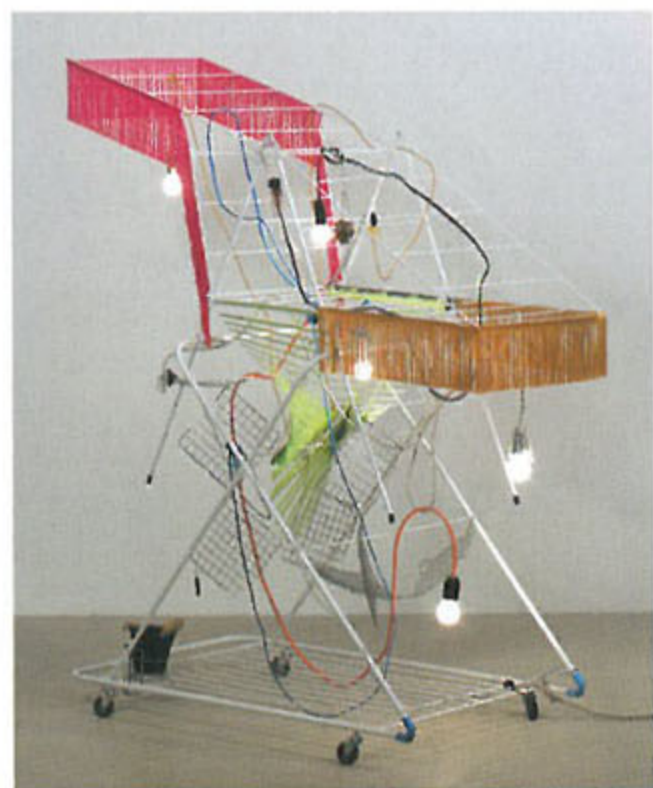
작품은 거의가 다 예전에 만든 작품을 다시 모아서 전시한 것이다. 오브제로서의 시각적이고 물질적인 측면에서의 강도나 밀도는 다소간에 약한 작품들이다. 다만, <서울 근성>은 작가의 생활 감각과 언어 감각을 잘 보여준다고 할 수 있고 <상자에 가둔 발레>는 작가의 미술사적 안목과 취향을 잘 드러낸다고 할 수 있다. <상자에 가둔 발레>의 <소리 나는 인물> 연작은 바우하우스의 오스카 슐레머(Oskar Schlemmer)의 작품을 재해석했다는 건데, 정작 슐레머가 디자인한 발레 의상에 비교해 볼 때 임팩트가 거의 없다. 아이콘이라는 점에서, 정작 슐레머의 <삼부작 발레(Triadic Ballet)>(1922)와의 관련을 굳이 찾고자 한다면 바닥에 나선형의 테이프를 붙여 놓은 것과 의상의 나선형 형태랄까.

<삼세번 희부연이>(2015)와 <정지井址>(2015)는 그저 그런 수준의 작품들이다. 전자는 구조물을 염색 무명실로 감싼 뒤에 금은동 색깔의 니켈 도금 방울을 매달아 놓은 것인데 "작가가 새로 익힌 공예기술을 발휘해서 예술적 노동의 손맛을 보여 주는구나"라는 느낌을 주는 정도다. 후자는 "대체 이런 걸 왜 작품이라고 내다 놓았을까? 이런 건 가구로 보나 조각으로 보나 아파트 쓰레기장 분리수거함 옆에 놓더라도 아무도 가져가지 않을 텐데..."라는 말이 목젓에 걸릴 정도다. 한마디로 말해서, 작품 오브제 자체가 지니는 힘이나 아우라보다는 작가의 작명 테크닉이 월등히 돋보이는 작품들이다.

이번 전시에서 미학적으로 문제가 되는 작품은 <성채>(2011)와 <창고 피스>(2004)다. 이미 팔려 나간 작품을 다시 만든, 그러니까

<Oblique Gymnastic>
빨래 건조대, 바퀴, 알루미늄
블라인드, 전구, 전선,
알루미늄 롤러, 나무조각
소품, 금속 체인, 술 장식
163×135×67cm 2010_뉴욕
그린나프탈리갤러리 전시 전경

오른쪽 · <비非-접힐 수 없는
것들>(부분) 2006/2009~10
베를린 빈루카치갤러리 전시
전경





왼쪽 · 〈통조림 코지 피라미드-스팸 340 금색〉 378개의 스팸 캔, 털실, 벤치, 유목(流木) 124.5×243.8×226.1cm 2011_콜로라도 아스펜미술관 전시 전경. 뒤쪽으로 〈신용양호자〉와 괴목 사진 등을 콜라주한 벽지 작업 〈순간이동의 장〉이 보인다.

오른쪽 · 〈통조림 코지-토마토 홀 400g〉 토마토 통조림, 털실 각 11×8×8cm 2010



작가 자신에 의한 자기 작품의 모작 내지는 위작이라고 해야 할 〈창고 피스〉는 개념주의적인 작품을 다시 오브제로 제작하는 일을 둘러싼 미학적 난점을 갖고 있는 작품이다. 뒤상이 다시 되살아나서 변기를 리움 안으로 가져와서는 작가 스스로 서명을 해서 전시한다고 해서 그게 〈샘〉(1917)이 되지 않는 것과 마찬가지로 이치다.

오브제의 스펙터클이라는 점에서 〈창고 피스〉는 미미한 작품이기에 더 그러하다. 굳이 제작 연도를 제대로 정확히 붙인다면, 〈VIP 학생회〉(2001/2015)처럼 했어야 했다. 이 작품은 이곳저곳에서 빌려 온 의자를 모아 놓은 것인데 관람객들로 하여금 앉아서 쉬게 만든 것이다.

제작 연도 표기에 관한 몇 가지 문제들

반면, 〈성채〉는 이미 2011년도 오스트리아의 쿤스트하우스 브레겐츠 개인전 때 보여 줬던 것과 같은 컨셉트로 만들어졌지만, 사용된 블라인드의 개수로 보나 배치된 블라인드 벽을 따라서 걷게 되는 동선 길이와 그 구불구불함 및 복잡함으로 보아서, 그리고 더 나아가서 그때보다 아주 짙은 어두움 때문에, 전혀 다른 느낌이 나는 작품이다. 〈성채〉(2015)라고 작품 연도를 붙여도 무리가 없다. 나는 마치 짙은 안개 속과도 같은 이 작품 안을 구석구석 돌아다니다가, 수많은 블라인드로 이뤄진 캄캄한 미로의 한구석에서 양혜규의 비디오 작품 〈쌍과 반쪽-

이름 없는 이웃들과의 사건들〉(2009)을 만났다. 전시장 바닥에 벌러덩 앉아서 잠시 본 것인데 비디오로부터 나오는 형형색색의 불빛이 살살거리며 흔들리는 주변의 블라인드들에 대해서 일종의 간접조명 역할을 한다는 것을 깨우쳤다. 반면에 블라인드를 통해서 투과된 빛과 블라인드의 그림자는 스크린 위에 흔들리면서 투영되기도 했다.

그러니까 작가는 〈성채〉와 〈창고 피스〉 이 두 작품 모두에 있어서 각각의 온당한 미학적 방향과는 반대로 가면서 작품 제목과 제작 연도를 붙인 것인데, 마땅히 있어야 할 미학적 성찰이 모자랐다고 할 수 있다. 또 〈창고 피스에 부치는 연설〉 퍼포먼스는 마이크 문제 때문인지 스피커 문제 때문인지는 몰라도 약간 떨어져 있던 내 귀에는 웅웅거릴 뿐 거의 들리지 않았다. 또 이 스피치의 원고는 영어로 된 것을 외국 사람에게만 나눠줬는데, 음향 상태를 감안한다면 미리 한국어 원고도 준비해서 그 자리에서 돌리는 게 더 좋았을 것이다. 이것도 큐레이터 잘못으로 여겨진다.

양혜규는 한국을 대표하는 현대미술 작가 중에서도 특히 지적이며 아마도 가장 말을 잘하는 작가일 것이다. 솔 르윗이나 오스카 슈레머를 전유하는 미술사적 안목과 방식을 보면 양혜규의 지적인 면을 잘 알 수 있다. 또 인공 짚, 블라인드, 방울, 무명실, 기타 여러 가지 일상 사물 등의 재료에 담긴 문화사적 및 문화인류학적 의미를 발견해 내고 차용하고 활용하는 것, 그리고 이것을 작가 스스로의 말로 유려하게





왼쪽부터 · 〈바람과 응결의 현신〉 선풍기, 냉동고, 생수병, 목재 상자 222×232×68cm 2013 / 〈소리 나는 의류〉 2013~15 2013년 홍콩에서 작품을 걸치고 행진하는 퍼포먼스를 선보였다. / 〈상자에 가둔 발레〉 (부분) 2013/2015

왼쪽 페이지 위 · 〈코끼리를 쏘다 象 코끼리를 생각하다〉 삼성미술관 리움 전시 전경 아래 · 〈창고 피스 풀기〉 2007



풀어낸다는 점에서도 그러하다. 특히 〈코끼리 공방〉 워크숍룸에서 틀어주는 작가의 영어 인터뷰 비디오를 보면, 정말 양혜규는 말을 잘한다는 것을 새삼 알 수 있다. 양혜규의 영어는 양혜규의 한국어보다 낫고, 심지어 내 한국어보다도 훨씬 유창하다.

뛰어난 지적인 착상으로 작품을 만들고 제목을 잘 붙이는데다가 말까지도 잘 하지만, 때때로 나는 양혜규가 말이 너무 많으며 그 말들 대다수가 허망하다고 느낀다. 또, 때때로 작품 제목의 텍스트적인 볼륨이 작품 자체의 시각적이고 물질적인 볼륨보다 엄청 더 크다고 여긴다. 물론, 이 얘기는 양혜규를 욕보이려는 것이 결코 아니다. 굳이 비교한다면, 양혜규는 아무렇게나 해도 대체로 서도호의 오리엔탈리즘보다는 분명히 낫다. 그러나 반면에 최정화나 배영환이나 이불이 보여 주었던 로우클한 파워랄까 진실한 울림이 다소간에 결여돼 있다. 물론, 그렇다고 해서 최, 배, 이 등이 전체로 보아서 양혜규보다 낫다는 얘기는 결코 아니다. 최, 배, 이 등의 초기 일부 작품들이 좋다는 취지로 얘기하는 것이니까 말이다.

이번 전시 리뷰 제목에 나는 ‘가네샤’란 말을 넣었다. 가네샤란 인도 등에서 흔히 볼 수 있는, 코끼리 얼굴에 남자 몸을 한 신이다. 또 ‘놀라운 방’이란 ‘호기심의 방’으로도 번역되곤 하는 독일어 Wunderkammer를 번역한 것이다. 양혜규는 이번 전시에서, 그의 백과전서적이고 비교문화사적인 통찰을 바탕으로 하고 상당한 손맛

정서가 물씬 풍기는 공예적 발상과 예술적 노동을 통해서 리움의 관료주의적 공간을 가득 채웠다. 한마디로 이번 전시는 마치 현대미술의 철인 10종 경기를 보는 듯한 놀라운 느낌을 줬다. 특히, 전시작 중에서도 짙으로 감싸둔 기동들과 멀티미디어적인 〈성채〉는 아주 좋다.

하지만, 전반적으로는 아쉬움이 있다. 이 정도 규모의 전시를 하려면 작가는 먼저 자기 목을 스스로 쳐놔야 했다. 인도 신화에서 우직한 가네샤는 아버지에 의해 목이 잘렸는데 잘린 목 위에 지나가던 코끼리의 얼굴을 붙여 준 이도 바로 그 아버지다. 작품 〈중간 유형〉의 경우가 바로 가네샤-양혜규가 스스로 쳐낸 뒤에 스스로 단 얼굴이라고 할 수 있다. 그렇지만 분명히 2% 부족하다. 이번 전시에서 작가는 끊임없이 경기 선수와 경기 해설자 노릇을 동시에 하려고 했다. 하지만 양혜규가 달성한 경기 각각의 기록은 기대보다는 별로이며 종합 성적도 그러하다. 물론 전체 순위로 보아 양혜규의 이번 전시는, 예컨대 내가 작년에 본 주요한 개인전 두 개, 그러니까 박이소와 김성환의 개인전에 비교한다면, 양이나 질에서 볼 때 그 수준이 확실히 훨씬 더 높다. 그러나 “참 잘했어요”라는 도장을 눈 딱 감고 찍어 주기에는 망설여진다. 그러니 리뷰의 문을 닫는 이 지점에 와서는 굳이 사족의 빗장을 걸어둘 수밖에 없다. 양혜규가 좋아한다는 프랑스 작가 마르그리트 뒤라스의 책 제목을 그대로 따왔다. 내가 한 것이라곤 단지 물음표 하나를 더 붙인 것일 따름이다. “이게 다예요?”