

월간미술

342

www.monthlyart.com

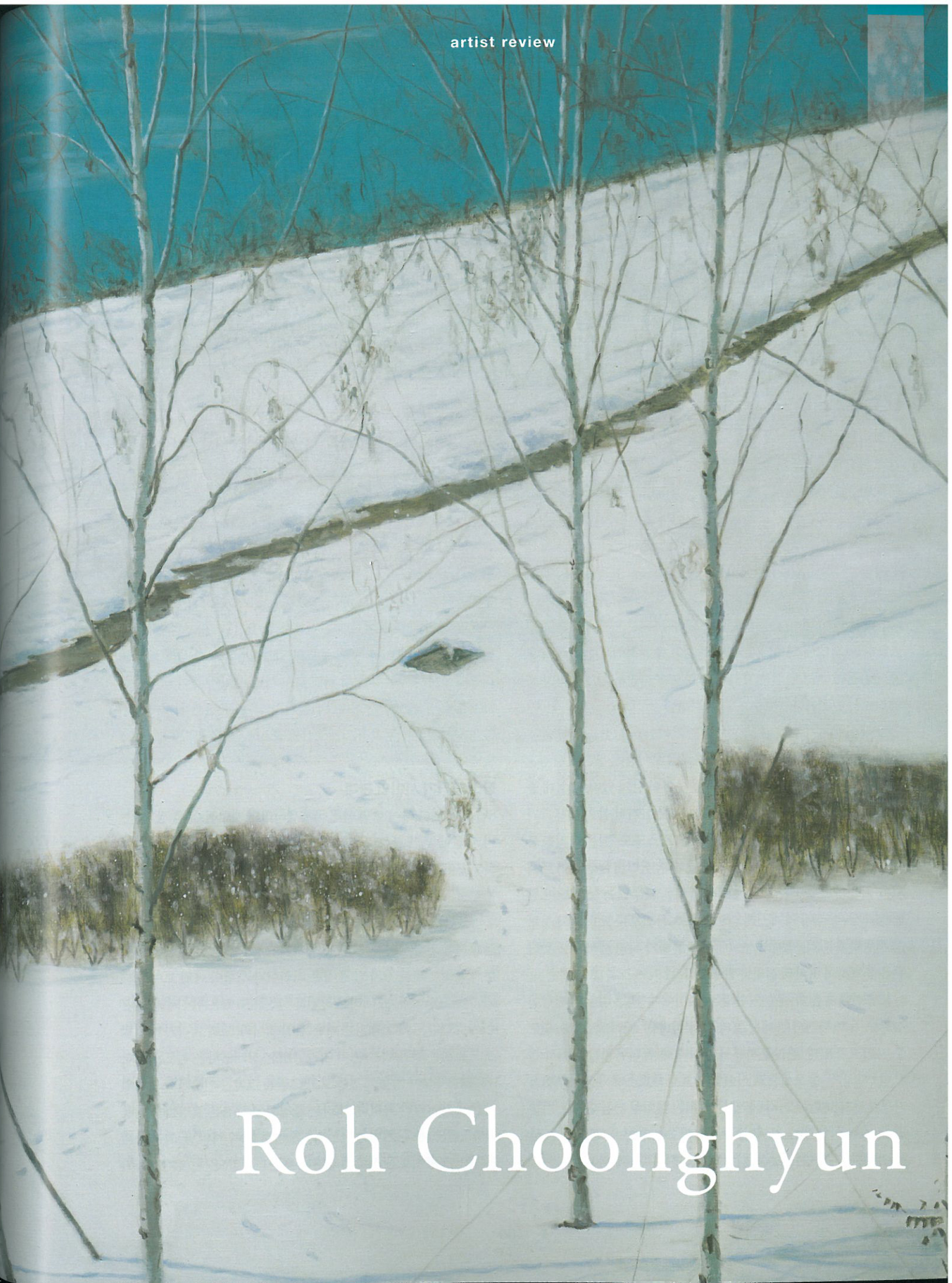
문화체육관광부 선정 2013년도 우수콘텐츠 잡지



9 771227 312009

ISSN 1227-3120

07



Roh Choonghyun

실재에 가까이 다가가기

작가 노충현은 도시의 인공적인 풍경을 특유의 회화어법으로 그려왔다. 그림의 무대는 한강둔치나 동물원, 옛 안기부 건물처럼 구체적인 장소였다. <살풍경>이라는 제목으로 6월 13일부터 7월 14일까지 국제갤러리에서 열리는 개인전에서 작가는 한강변의 풍경을 담은 작품 25점을 선보인다. 출품작은 각각 야경(夜景), 한 겨울 눈 덮인 풍경, 장마철 풍경으로 나뉘어 전시된다.

정현 미술비평

노충현은 이번 전시를 준비하면서 가장 고민스러운 점이 바로 ‘눈’을 그리는 것이었다고 말했다. 눈 내리는 풍경을 생각해 보면 당연히 사갈과 위트릴로를 떠올리게 된다. 하지만 이 대가들의 작품은 눈이 그친 상태에서 그린 설경이었고 노충현의 근작 중 설경은 눈이 내리고 있는 장면을 그린 것이어서 구별된다. 작업의 과정은 늘 스냅사진으로 출발한다. 이미 8년 전 관훈 갤러리에서 연 첫 개인전 <살풍경>(2005)부터 현재의 <살풍경>까지 그는 늘 사진으로 자신이 보고 있는 대상을 포착한다. 이 정보들은 컴퓨터 안에 저장되는데 그는 이해할 수 없을 만큼 많은 ‘사진 스케치’를 검색하고 관찰한 후 작업에 임한다. 노충현의 삶은 주기적이고 반복적이다. 합정동 근처 한강 일대는 그가 일상적으로 회귀하는 장소이자 또 한 작업의 원천이다.

첫 개인전에서 선보였던 살풍경은 기이한 불안감을 자아낸다. 황량하게 버려진 낡고 퇴락한 유원지처럼 보이는 한강둔치 풍경은 눈의 흔적은 없으나 건조한 겨울의 쓸쓸함이 담겨 있다. 삼십대 중반에 세상 밖으로 첫걸음을 내디디는 당시 심리적 불안감이 그가 보는 외부와 분리되지 않았을 터이다. 그 스스로도 “힘든 시기를 통과하고 있던 시간이었기 때문”이라 말한다. 심리적 불안감이 내재되어 있음에도 불구하고 그는 애써 균형을 맞추려는 듯 자신이 선택한 대상/장소에 억지스레 의미를 부여하기보다 오히려 냉정하게 재현하고 있다. 색채의 선택에서도 윤기가 사라진 메마른 듯한 톤을 유지하여 작가의 심리를 반영한다.

노충현에게 삶과 예술은 한 몸으로 이어져 있다. 작업의 대상인 장소와 작가 사이의 관계는 그의 작업 전반을 관통하는 주요 축으로 이어지고 있다. 한강둔치에서 시작해 이후 대안공간 풀에서 선보인 <자리>는 동물원으로 이어졌고 프로젝트스페이스 사루비아 다방에서의 세 번째 전시 <실밀실>에서는 안기부 건물 안팎을 다루었다. 쇼를 위한 무대 장치인 나무기둥, 고무 튜브, 노끈 그리고 낡은 벽화까지 <자리>(2006)에는 회화적 흥미로움과 더불어 도시의

생성과 근대화라는 문화학적 관점이 스며들어 있다. 텅 빈 동물원 사육장은 근대문명의 산물로서 인공화된 자연이자 전시가치로 환원된 유품론적 자연이다. 세 번째 전시 <실밀실>(2009)에 이르러 회화의 대상이 된 장소가 발생시키는 의미의 강도는 절정에 이른다. 당시 정치적 불신과 노무현의 죽음 등 상실과 애도의 시기를 겪은 한국사회의 분위기를 드러내듯 그의 그림은 폭력의 근원지를 향했다. 실제 전 안기부 건물을 모델로 삼아 그 내외부를 아우른 사루비아다방 지하의 회화 설치의 작가로서 노충현의 가능성을 인정 받은 전시였다. 초점이 흐려진 불확실한 안기부 건물의 외관과 사건의 전초처럼 보이는 텅 빈 복도의 불안정한 구조와 색채, 그리고 대중매체에서 발췌한 정치 관련 보도 사진 이미지 등이 배치된 지하 공간은 무겁고 음습했다. <실밀실>은 폭력에 관한 전시이자 획일성을 생산하는 정치적 기계로서의 장소에 관한 전시였다.

장소와 작가 사이의 관계

8년 전 주제를 다시 꺼낸 이번 국제갤러리의 개인전 <살풍경>은 눈, 비, 어둠에 관한 전시로 우리가 잘 알지 못했던 화가 노충현의 질감, 색채, 감수성을 보여준다. 그는 동일한 장소를 다시 그렸지만 질감은 전에 비해 윤택해졌고 기존 작업에서 보기 힘든 색채의 실험도 흥미롭다. 특히 전시장 1층 가벽 안의 <유수지의 밤> 풍경은 오묘한 감귤색이 인상적이다. 모네가 증기기관차의 도착 장면을 그리듯 눈이 내리는 유수지의 밤 풍경은 지식이나 경험이 아닌 보이는 대로 그린 그림이다. 눈 내리는 장면을 사진으로 찍은 뒤 사진을 원본으로 그렸다는 게 모네와는 다른 점일 것이다. 그리고 작가가 정말 그리고 싶은 것은 바로 눈이 내리고 있는 상태였다는 점도 중요하다. 그는 자신이 찍은 사진을 보고 그림을 그리는 이른바 포토리얼리즘 작가이지만 특히 눈 내리는 풍경화에 사진은 결정적 역할을 한다. <밤눈>은 짙은 청록색으로 이루어져 <유수지의 밤>과 대조되어 전시에 흥미로운 색채의 운율을 만든다. <밤>은 흰색 가건물이



〈편의점〉 캔버스에 유채 112×145.5cm 2013 앞 페이지 〈산책〉 캔버스에 유채 162×227cm 2013(이미지제공:국제갤러리)

화면 정중앙에 배치되어 있고 그 주변은 매우 짙은 검정색으로 밤의 깊이를 극적으로 보여준다. 기존의 인상주의자와 달리 정교하면서도 이성적 태도를 유지한 마네의 극적인 색채 대립이 연상된다. 1층의 주 전시장에는 연한 푸른빛이 감도는 옥색이 지배적인 설정으로 구성되었다. 이 푸른빛은 작가가 전시를 준비하던 중 특별히 관심을 갖게 된 고려청자색의 영향이다. 그에게 적지 않은 영향을 준 피터 도이그의 풍경화가 연상되기도 하는데, 가장자리로서의 한강이란 장소에 관한 사회학적 의미에서 벗어나 색과 형태에 집중된 회화적 감수성이 돋보인다. 2층은 장마가 내린 여름 풍경이다. 물에 잠긴 한강둔치의 경관은 초현실적이다. 장소의 정체성을 드러내는 표지들이 수면 아래로 사라지자 목가적으로 느껴질 정도로 낮은 풍경이 등장한다. 여름 풍경에서 유독 눈에 띄는 분홍색은

장마가 재해가 아닌 아득히 먼 이상향을 지시하는 듯하다.

이번 전시에 관해서 작가가 피할 수 없는 질문은 무엇보다 지난 전시에서의 냉소적 풍경이 가지고 있던 정치적 함의와의 차이일 것이다. 특히 〈자리〉, 〈실밀실〉에서 보여준 현시대적 갈등을 장소를 낮설게 만들던 예리함에서 계절이나 기후와 같은 자연현상에 집중했다는 점은 과거의 작업을 선호하는 사람들을 의아하게 만들 수 있을 것이다. 이 점에 대해 그는 “1990년대 민주주의 소비의 세례를 받았기에 1980년대 작가와는 구별될 수밖에 없으며 또한 역사와 민족, 독재와 민주주의와 같은 거대담론으로부터 벗어나 개인적 관심사에서 출발한 미시적 서사의 회화를 구현하려는 의지가 잠재한 것은 아니었는가?”라고 자문한다.

창작에 있어 지배적이고 집단적인 움직임으로부터 벗어나 개인



〈여름의 끝 3〉 캔버스에 유채 115×115cm 2013(이미지제공:국제갤러리)

노승현은 1970년 서울에서 태어났다. 홍익대학교 미술대학 회화과와 동 대학원을 졸업했다. 2005년 관훈갤러리에서 첫 개인전 〈살풍경〉을 시작으로 2006년 대안공간 풀, 2009년 프로젝트스페이스 사루비아다방, 2011년 조현화랑에서 개인전을 열었다.



〈유수지의 밤〉 캔버스에 유채 182×259cm 2013과 작가

적인 경험과 관점을 작업으로 연결하려는 의지는 이미 동시대 시각예술의 핵심 중 하나임에 분명하다. 그럼에도 그가 스스로를 점검하려는 까닭은 한국사회와 미술계 내부에 남아있는 1980년대 민주화의 유산 때문일 것이다. 1990년대 작가들은 이전과 이후 사이에서 갈등을 겪을 수밖에 없는 세대일 것이다. 그가 다시 한강을 방문하고 살풍경을 거듭 그리게 된 이유를 명확히 제시할 수는 없다. 그럼에도 작가가 작업의 원천으로 되돌아간 것은 나름의 의미가 있지 않을까? 그는 한국적 현대회화에 대한 당위성 혹은 명징함을 찾고 있는 듯하다. 예를 들어, 그가 자신이 경험하고 늘 산책할 수 있는 일상과 가까운 장소만을 그리는 것, 자신이 본 사실을 어떻게 회화로 옮길 수 있는지를 시도하는 것을 들 수 있겠다. 이러한 지난한 과정은 어쩌면 그의 회화 속에 서울이란 장소성, 정체성, 복합성을 담아내려는 시도로 볼 수 있지 않을까?

노충현의 작업과정은 1960년대 미국에서 등장한 포토리얼리즘 회화와 유사하다. 그는 자신이 찍은 사진을 열람하는 방식으로 세상을 인식한다. 현대미술에서 '실재' 혹은 '사실'이란 주기적으로 (재)등장하는 물음이다. 이는 예술에 관한 본질적 물음이기도 하다. 진실에 관한 호기심은 인상주의 이전 사실주의 회화에서도 발견된다. 특히 내면과 정신성을 강조하던 추상표현주의 미학을 거부하는 태도로 나타난 팝아트는 포토리얼리즘의 시초가 된다. 롤랑 바르트는 팝아트의 등장을 '새로운 자연의 탄생'으로 설명한다.

여기에서 새로운 자연이란 인물이나 풍경이 아닌 사회를 지시한다. 즉 사회가 과거의 자연을 대체한 새로운 미술의 탐구 대상이 된 셈이다. 그리고 이같이 기존의 패러다임을 팝아트가 바꿀 수 있었던 것은 바로 사진기술과 미디어 환경의 변화가 결정적이었다. 바르트는 "사실 현대적 사물들은 절대로 더 이상 (자연에 의해서) 생산된 것이 아니라 즉각적으로 '복제된 것'이다. 왜냐하면, 복제야말로 현대의 본질이기 때문"이라 해석한다. 바르트는 현대문명에 의해 보는 방식이 바뀌었음을 이야기하고 싶었을 것이다. 팝아트의 경우, 이미지가 지시하는 기호학적 의미보다 더욱 중요한 것은 바로 인식의 방식에 있다.

그럼에도 노충현의 포토리얼리즘은 팝아트나 게르하르트 리히터의 포토리얼리즘을 곧바로 연결 지을 수는 없다. 왜냐하면 팝아트와 독일 신표현주의 이전 세대인 모더니즘 미술이 추구한 매체의 순수성과 작가주의 시점에서 벗어나 예술이 객관적인 현실과 조우하는 장이었다. 반면 노충현의 감성적인 포토리얼리즘 회화는 서구미술처럼 주류문화에 대한 거부로부터 기인한 것이 아닌 서울의 급진적인 고도성장에 의해 파생된 보편적인 인식의 틀(사진)을 이용하고 있다는 점에서다. 이러한 관점으로 볼 때, 노충현을 비롯한 적지 않은 작가의 포토리얼리즘 회화가 서구미술사에 의한 직접적 비교에 머물지 않고 한국의 지역적 상황에 따른 새로운 담론을 생산할 수 있으리라 기대를 가져본다. ●