강홍구 작가와의 서신

첫 번째 편지
발신인: 노해나
2025년 5월 16일

안녕하세요, 작가님.
첫 서신을 이 작품으로 시작해 보면 어떨까 싶습니다.

강홍구, ‹나는 누구인가 16›, 1998, 디지털 c-프린트, 36×64cm.

이번 전시에서는 작가님의 ‹나는 누구인가 16›(1998)을 보여주면서 나에 대한 진술, 작가로서의 위치, 미술에 대한 작가의 태도나 입장을 살펴보기로 했는데요. 이 작업은 작가님이 서울로 이주하던 당시에 겪은 생존의 고단함이 드러나기도 하고, 그 상황을 바라보는 작가님 특유의 날카로우면서도 유머러스한 시선을 동시에 보여주는 듯합니다. 서울의 상징적 공간인 한강을 배경으로 한 이 작업은 ‹한강 시민 공원›(2001) 연작의 예고편 같은 면모도 보이고요.

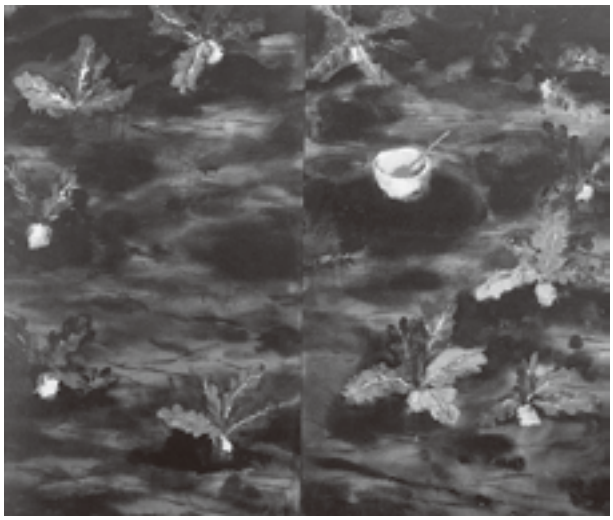
강홍구, ‹한강 시민 공원›, 2001, 디지털 피그먼트 프린트, 70×258cm, 아르코미술관 소장.

‹나는 누구인가›(1998) 연작은 단순한 자기 성찰을 넘어 미술계 안에서 나는 어디에 있는가와 같은 작가의 위치에 대한 고민과 연관되어 있지 않을까 생각합니다. 작가님은 회화에서 사진으로 매체를 전환하시던 시기에 스스로를 ‘이미지 조작자’, ‘개입자로서의 작가’로 위치 지으셨습니다. 이는 이미지가 쏟아지는 시대에 사진이 아닌 이미지를 다루는 작가 자신을 드러내는 말로 느껴집니다. 작가님은 사진 매체를 사용하면서도 자신을 사진가로 정의하지 않고, 사진을 의심하고 언제든 조작될 가능성에 대해 이야기하셨어요. 1999년 개인전 «위치, 속물, 가짜»의 서문을 “예술가, 혹은 작가란 삶을 의심하는 자이다.”[01]로 시작하신 것처럼, 언제나 이미지를 불신하는 것에서 출발하셨죠.

당시 도시 서울은 소비문화, 도시개발, 자본주의가 팽배해지면서 시각 정보에도 큰 변화가 일어났던 시기였습니다. 이러한 시대상과 시각문화를 다룬 «도시/대중/문화»(덕원미술관, 1992)와 «압구정동 유토피아/디스토피아»(갤러리아 백화점, 1992) 같은 전시들이 소비자본주의 문화를 반영하면서 비판했고, 또 ‘신세대 미술’이라 불리는 미술의 새로운 흐름을 반영한 소집단들이 등장하기도 했습니다. 작가님께서는 1988년에 유지엄 그룹의 전시 «U.A.O.»에 참여하신 적이 있으셨죠. 다양한 매체와 탈장르가 등장하며 이전 세대의 문법과는 다른 양상이 나타나던 시기가 1990년대였습니다.

그러니까 90년대는 80년대 진영 중심의 여러 미술 집단이 와해되면서 미술 매체는 물론이고 시각문화 환경이 다변화된 시기이기도 했습니다. 이 시기에 작가님이 회화에서 사진으로 매체 전환을 꾀하셨던 이유, 변화를 모색할 수밖에 없었던 미술 안팎의 변화에 대한 기억을 나눠 주실 수 있을까요? 본격적인 매체 실험의 기점이 된 작업에 관해 말씀해 주셔도 좋을 것 같습니다. 향후 이 대화가 1999년도 전시명이자, 이번 전시를 구성하는 키워드인 “위치, 속물, 가짜”를 중심으로 과거와 지금을 연결 지어 볼 수 있지 않을까 합니다.
이어서 대화를 나누도록 하겠습니다.

노해나 드림



강홍구, ‹무우와 밥그릇›, 1992, 캔버스에 혼합 재료, 150×180cm.

두 번째 편지
발신인: 강홍구
2025년 6월 7일

노해나 씨,
편지 잘 받았습니다. 답을 쓰려 하니 옛 기억들이 줄줄이 떠오르지만, 그 기억들이 사실인가 의문스럽기도 하네요. ‹나는 누구인가› 연작 가운데 내가 한강에 빠져 얼굴만 내놓고 겨우 숨만 쉬고 있는 것 같은 작업은 먹고 살기 힘들었던 그 시절에 관한 상징이지요. 이 작품은 코엑스에 있던 관광 상품 판매대에서 우연히 구매한 서울 관광 엽서가 기반이 됩니다. 엽서는 한 열 장쯤 묶어서 세트로 팔고 있었는데, 그중 일부가 ‹전쟁 공포›(1998)와 이 작품의 배경이 되었습니다. 당시 최고층 빌딩이었던 63빌딩이 멀리 서 있고, 그 앞을 흐르는 너른 한강에 내 젊은 시절 사진을 스캔하여 컴퓨터로 합성한 작업입니다. 요즘으로 말하자면 일종의 딥페이크라고나 할까요.
이 작업은, 앞서 말했듯이 대학원을 졸업하고 삼십 대 중반이 되었지만 작가로서의 위치나 입지도 거의 없고, 먹고 사는 일 자체가 힘들었던 시절, 그러니까 서울에서 버티는 것이 거의 익사해 가는 과정이 아닐까 싶었던 느낌을 표현한 것입니다. 그리고 사진과 컴퓨터를 이용해 이런 작업을 하게 된 것도 그럴 만한 배경이 있지요. 이에 대해서는 이미 다른 글에 써둔 적이 있으니 인용하는 것이 낫겠네요.

> “대학, 대학원 시절 내내 가장 좋아하고 흥미를 가진 분야가 회화였지만 대학원 졸업 후 몇 년간은 회화에 대한 회의에 시달렸다. 우선은 회화라는 매체 자체의 역사가 너무 깊었다. 매체가 오래되면 될수록 그 예술사적인

퇴적층은 두텁고 무겁다. 그리고 그 지층 틈에는 옛 대가들의 작업이 즐비하게 늘어서 있다. 그 작업들을 보거나 머릿속에 그리고 있노라면 자신이 초라해졌다. 그 두터운 지층 위에 뭔가 새롭거나 창조적인 것을 보탠다는 것이 너무나 힘든 일이었다.

새롭고 창조적인 작품을 하는 것은 모든 작가들이 꿈꾸는 일이다. 그것은 기교, 기술과 크게 상관없는 것이다. 창조적이라고 부를 수 있는 작품들은 대개 예술에 대한 전혀 새로운 질문을 한다. 답은 없어도 상관없다. 질문 자체가 중요한 것이다. 그러나 거기에 이르는 방법을 아무도 가르쳐주지 못하고 또, 배울 수도 없다. 작가, 예술가로 철들 무렵에 찾아오는 자기혐오와 비하는 지독한 고통을 동반한다. 사실 그것은 그럴듯한 작가로 인정받고 싶다는 욕망 때문인지도 모른다. 나도 마찬가지였다. 훌륭한, 좋은 작가가 된다는 것은 애초에 목표가 아니었음에도 불구하고 대학, 대학원을 거치면서 그런 욕망이 어느새 마음속에 자리 잡게 된 것이었다.

대단치 않은 재능을 가진 나 같은 사람에게 그것은 버겁기 짝이 없었다. 그것은 1992년 그림으로 첫 개인전을 열었을 때 명확해졌다. 첫 개인전은 당시의 농촌 상황을 상징적 혹은 제유법적으로 그린 구상적인 그림이었다. 미끈거리는 기름기가 싫어서 유화를 버리고 캔버스에 흙을 바른 위에 아크릴, 과슈등으로 그렸다.

작품은 리얼리즘, 포스트모던한 분위기, 개인적인 경험과 배경 등이 뒤섞인 절충주의적 요소가 강했다. 당시 팸프릿에 쓴 글을 보면 회의와 괴로움이 곳곳에서 읽힌다. 변방의 섬 출신이자 칠 남매 장남으로 대단한 재능도 없는 주제에 되지도 않는 그림을 그리고 있다는 죄책감과 자책이 깊이 배어 있다.

개인전에 따른 반응은 거의 없었다. 그 이후 거의 칠년 동안 작품 발표를 하지 않았다. 스스로 개인전을 하려는 생각도 없었고 누가 불러주지도 않았다. 그렇다고 작업을 그만 둔 것은 아니었다. 호구지책으로 미술학원 강사를 하면서 끊임없이 뭔가를 하고 있었다.

첫 개인전을 하던 해에 컴퓨터를 샀다. 1992년, 당시로서는 거금을 들여 용산에서 컴퓨터를 조립하고 손으로 움직여 스캔을 하는 핸드 헬드 스캐너도 장만했다. 내친김에 프린터까지. 컴퓨터를 산 것은 회화라는 매체에서 벗어나 뭔가 새로운 매체로 새로운 작업을 시도해 보고 싶었기 때문이었다. 스캐너를 산 이유도 그것이었다. 막연한 생각으로 산 컴퓨터는 두 가지의 삶의 전기를 가져왔다. 하나는 대중적인 미술 소개서를 쓰게 된 것이고, 다른 하나는 사진 작업을 시작한 것이었다.

[…]

사진을 이용한 작업은 처음부터 사진 작업을 해야겠다고 생각해서 시작된 것은 아니다. 처음에는 그저 내게 있어 사진은 다양한 시각 매체 중 하나일 뿐 그 이상도 이하도 아니었다. 그러므로 사진의 본질이라고 여겨지는 어떤 것에 대한 관심은 별로 없었다. 내가 생각한 것은 전통적인 의미의 사진이라기보다는 사진의 형태를 취한, 사진으로 출력된, 사진으로 위장된 어떤 이미지였다. 물론 그 배경에는 이미지의 대홍수 시대를 사는 시각 예술 생산자로서의 자괴감과 회의가 있다.

사진을 시작하던 초기에는 주로 기존의 이미지와 정보를 재해석했다. 우리 시대의 시각 매체 종사자가 할 수 있는 일의 하나는 수많은 이미지와 정보들을 검색하고 의미를 캐는 일이라고 생각했기 때문이었다. 우리 시대의 시각 예술가란 이미지의 창조자라기 보다는 이미지의 검색자 혹은 이미지 분석가로서의 역할을 하게 된다. 왜냐하면 생산, 유통되는 이미지가 많은 데 비해 그 진정한 의미는 사실상 은폐되어 있기 때문이다.

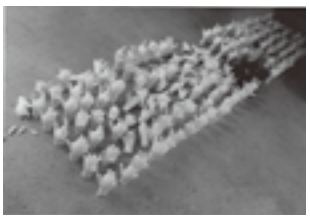
이때 몇 가지 원칙을 만들었는데 기법은 쉽고 간명하게, 의미는 되도록 두텁게였다. 당시 작품의 소재들은 주로 영화 스틸 사진, 개인적으로 찍은 사진, 사진관에서 얻은 사진, 광고사진 등등 이미 알려진 이미지였다. 그러한 사진에 컴퓨터로 손질을 가해 일상적인 삶, 관습의 내부에 감춰진 공포, 욕망, 속물성 등을 드러내는 것이 목표였다. 예를 들면 ‹해수욕장›(1999)이라는 작품은 르페브르식으로 말해 노동의 시간이 아닌 여가, 자유 시간이 갖는 허구성에 관한 언급이었다. 휴가가 사실은 휴식이 아니라 관습과 매체들의 자극에 의해 이루어진 강요된 노동의 연장이거나 삶의 패턴화된 선택사항 가운데 하나에 지나지 않음을 말하고 싶었다.

‹나는 누구인가/나는 어디에 있는가›, ‹행복한 우리집›(1997), ‹전쟁 공포›(1998)등의 연작으로 이루어진 합성사진들은 잡지, 신문, 관광 엽서, 영화 스틸 사진을 차용해 컴퓨터로 조작한 작업들이다. 그 조작은 진실과 사실을 객관적이고 냉정하게 기록한다고 간주되는 사진과, 사진을 기반으로 하는 모든 시각 매체와 이미지들의 허구성을 폭로하려는 시도였다.

이런 작업들을 모아 1999년 두 번째 개인전을 열었다. 이때 농담 반 진담 반으로 스스로 B급 작가라고 이름을 붙였다. 그 이유는 재능이 A급이 아닌 주제에 부질없는 기대로 스스로를 괴롭히기보다는 지금 하고 싶은

> 얘기를 하는 게 훨씬 중요하다고 생각했기 때문이었다. 나중에 로댕 갤러리(2011년 플라토)에서 전시를 했을 때 B급 작가가 A급 미술관 갤러리에서 전시를 했느니 하는 얘기도 그래서 나온 것이었다. 이제는 뭐 B급이건, C급이건 별 상관이 없다. 어차피 상업적으로는 모르지만 전통적 의미의 미술은 저물어가는 장르이다."[02]

인용이 길었네요. 하지만 생략할 수가 없군요. 지금보다 기억이 더 뚜렷했던 시절에 쓴 글이라 이게 아마 더 정확할 것입니다. 아시다시피 기억이란 늘 재편집되고 변하는 것이니까요.
‹나는 누구인가›를 만들던 1990년대는 미술계 트렌드가 좀 바뀌던 시절이기도 합니다. 얼마 전까지 한참 주가를 올리던 단색화류의 추상과 그에 대비되는 민중미술의 사이에서 보다 개인적이고 덜 형식적인 작업, 약간 포스트모던하면서도 그 내부에는 사회 비판적이고 정치적인 것들이 스며 있는 젊은 작가들이 등장하던 시절이네요. 아마 그 기점은 몇몇 젊은 작가들 그룹전에서 시작되었고, 그중 하나인 유지엄 그룹의 단체전 «U.A.O»(금강르느아르 아트홀, 1988)에 참여한 적도 있지요. 당시는 오브제 작업에 흥미가 있던 시절이라 고무장갑에 석고를 부어 손 모양을 떠내고 채색을 해서 설치했었지요. 물론 석고는 약하기 때문에 손가락들이 부러져 나갔고, 그것 역시 작품의 콘셉트였습니다. 우리 사회에 사는 사람들이 모두 뭔가에 의해 캐스팅된 것같이 비슷하고, 극히 일부를 제외하고는 상처받고 부서진다는 의미라고나 할까요.



강홍구, ‹손›, 1988, 석고, 기타 첨가제, 아크릴 등 복합재료, 가변 크기, 20—30×10—15×5—8cm(100).

내게는 회화가 여전히 관심을 가장 크게 둔 매체였음에도 높은 벽에 부딪힌 듯해서 도망 내지 회피의 차원에서 컴퓨터를 이용한 작업을 선택했고, 그중 가장 돈이 덜 들고 작업 과정이 단순한 사진을 골랐다는 게 옳을 듯하네요. 오브제 작업은 보관하기가 너무 어려워 그랬을지도 모르겠습니다. 사실 대학, 대학원 시절에 제작한 오브제 작업들은 모두 부숴버려서 사진 말고는 남아 있는 게 없지요.
그 시절 나 말고도 디지털 사진을 매체로 쓰는 작가들은 몇몇 더 있었고, 같이 단체전을 했던 것 같기도 합니다. 그러나 시간이 흘러 작업을 그만두는 친구들이 많아지면서 마치 내가 디지털 사진의 1세대를 대표라도 하는 것처럼 불리게 되고 말았군요.
1999년 금호미술관에서 열린 전시 «위치, 속물, 가짜»는 내가 보고 겪었던 당시의 세태를 축약한 단어들이었지요. '위치'는 우리나라의 위치, 분단, 내가 어디에서 무얼 하고 있나, 작가란 무엇인가 등에 대한 질문이었고, '속물'은 작가인 내가 가진 속물적 욕망과 더불어 사회 전체가 가진 벗어날 수 없는 속물성에 관한 진단이었습니다. 그리고 '가짜'는 내가 만든 이미지를 포함해 세계를 지배하던 모든 이미지들과, 그것들이 지향하는바, 그리고 사람들의 삶 전체가 가짜가 아닌가 하는 의심에서 나온 것이었습니다.
지금도 이 세 단어는 늘 내 작업의 배후에 있고, 그로부터 30년이 다 되어가지만 '위치', '속물', '가짜'는 위세를 더해가며 세계를 지배하고 있지요. 최근의 계엄, 내란 사태에서 보여주듯이 한국의 지배 엘리트들의 위치는 지극히 배타적이고 강고한 신분 계급이 되었고, 속물성은 그들의 학력, 지위와 상관없는 공통 속성인데, 결국 그 모든 것은 가짜가 아닐까요? 대통령도, 국무총리도, 대법원장도, 장관도, 장군도, 검찰총장도, 영부인도…. 모두 다 철저한 속물이자 가짜라는 것은 부정할 수 없을 것입니다. 그리고 이는 우리나라뿐 아니라 거의 모든 세계가 마찬가지라는 게 점점 명확해지는 듯하네요….
오늘은 이 정도로 쓰지요.
그럼, 다음 편지까지 잘 지내시길.
강홍구 씁니다.

세 번째 편지
발신인: 이채원
2025년 6월 9일

안녕하세요, 강홍구 작가님.
긴 편지 잘 받았습니다. “기억이 사실인가 의문스럽다.”라는 첫 문장이 무척 인상 깊습니다. 또한 “기억이란 늘 재편집되고 변하는 것”이라고 언급하셨는데요. 이처럼 나를 포함하여 나를 둘러싼 고정된 세계와 의미들을 다시 보고 의심하는 것, 끊임없이 질문을 던지는 것은 작가님의 작업 전반을 관통하는 중요한 태도라 생각됩니다.
작가님의 여러 작업에서 이러한 의심과 질문의 태도를 확인 할 수 있습니다. 여가 또는 놀이 문화가 과연 진정한 휴식인지, 자본주의가 주입한 제도화된 삶의 양식은 아닌지를 ‹해수욕장› 연작과 ‹한강 시민 공원› 연작을 통해 의심해 보셨죠. ‹오쇠리 풍경›(2004) 연작에서는 농촌이나 그린벨트 지역이 자연환경 보호라는 순진무구해 보이는 슬로건 뒤에서 도시를 위한 식민지 역할을 하는 것은 아닌가 하는 의구심을 드러내셨고요. 이러한 ‘그린’(Green)에 대한 근본적 의심은 이후 ‹녹색 연구›(2012) 연작에서 더 심화되었습니다.

강홍구, ‹해수욕장 12›, 1999, 젤라틴 실버 프린트에 유채, 86.2×223.6cm.

강홍구, ‹오쇠리 풍경 6›, 2004, 디지털 피그먼트 프린트, 100×261cm.

강홍구, ‹녹색 연구 - 게임›, 2012, 디지털 피그먼트 프린트에 아크릴, 55×110cm.

보내주신 편지에서 특히 흥미로웠던 것은 ‹나는 누구인가› 연작의 탄생 배경이었습니다. 회화에서 사진으로의 매체 전환이 단순한 선택이 아닌 회화에 대한 애증과 그로부터의 ‘도피’였다는 점 말입니다. 더욱이 작가님이 선택하신 사진 작업은 전통적 의미의 사진이 아니라 기존 이미지와 정보를 재해석하는 방식이었죠. 이는 어쩌면 1992년 첫 개인전 이후 7년 간의 침묵, 즉 ‘미술과 거리두기’의 시간이 가져다준 영향이 아닐까 싶습니다. 그 시간은 전통 사진, 엘리트 미술, 엘리트 미술사, 대중문화 등을 일정 거리에서 바라보며 의심하고, 불신하며 질문하는 태도가 더욱 깊어질 수 있는 자양분이 되지 않았을까요?
그런데 오늘날의 시간성은 이러한 ‘거리두기’가 거의 불가능한 것 같습니다. 실시간으로 쏟아지는 이미지, 영상, 뉴스 등 각종 정보들은 생산 경제를 넘어 유통 경제로 전환되면서 문화적 미학에 미치는 영향력이 급속히 확장하고 있다고 생각합니다. ‘탈중개화’의 경제 논리가 지배하면서, 유튜브나 인스타그램 같은 소셜미디어를 통해 더 이상 거대 자본에 근거한 기업뿐만 아니라 개인의 상품화, 브랜드화가 교묘하게 가속되고 있습니다.
작가님께서 “세계에 대한 개인적인 시선이 무의미해진 지금 미술가들이 할 수 있는 일이란 더욱더 개인적이 되거나(그것이 가능하다면), 개인적인 시각을 가장 영향력 있는 매체인 영상적 시각과 최대한 충돌시키는(이 역시 가능하다면) 길밖에 없는 것처럼 보인다.”[03]라고 작가 노트에 언급하신 것을 보면, 그때부터 이런 딜레마를 예견하고 계셨던 것 같습니다. 그렇다면 개인적 시선 자체가 제도화, 상품화, 권력화되는 것에 무감각해진 오늘날의 시공간에서 미술이 할 수 있는 것은 무엇이 있을까요? 현재 진행 중이신 AI 작업과 관련하여 이야기 나누어 주실 부분이 있을지 궁금합니다.

이채원 드림

네 번째 편지
발신인: 강홍구
2025년 6월 23일

잘 지내셨는지요? 벌써 두 번째 편지네요.
이 시대에 미술가로서 작업을 한다는 것은 무엇을 의미할까요? 냉정하게 말해서 우리 시대의 미술이란 상업적인 것과 별반 다르지 않은 것처럼 보입니다. 예를 들어, 미술계 뉴스를 장식하는 비엔날레, 아트페어, 대형 전시 등 그 어떤 것을 살펴보아도 자본과 상업, 미술 권력의 확장과 과시 외에 다른 것은 읽히지 않습니다. 물론 전시의 콘셉트, 작가의 말과 의도 등은 전통적인 의미의 창조성, 새로움, 사회성, 정치성 혹은 소수자, 전쟁과 고통 등의 담론으로 포장되어 있지만, 그 포장지를 뜯으면 현금 더미가 나오는 것이죠. 그리고 아마 이를 낯설게 여기는 사람은 아무도 없을 겁니다. 한마디로 혁신이나 반항, 세계에 대한 새로운 해석을 추구하던 미술은 죽었고, 죽어서 돈이 되었다는 점은 틀림없어 보입니다.
그러나, 그럼에도 일부 미술가들은 여전히 미술이 사회적, 문화적, 정치적 역할을 할 수 있다고 믿으며 작업을 합니다. 그러지 않으면 견딜 수가 없기 때문이지요. 게다가 아무리 미술계가 상업화되어도 그 과실이 미술계 전체에 골고루 나뉘지는 않습니다. 오히려 빈익빈 부익부가 나쁜 방식으로 심해져서 그냥 유명하거나 아니면 노골적으로 천박한 작품들에 돈이 몰리기 때문입니다.
저는 미술품 구매자들이 눈이 아니라 귀로 작품을 산다고 말한 적이 있었지요. 하지만 이제 그 말도 수정해야 할 듯합니다. 컬렉터들은 미술 작품을 일종의 금융상품 혹은 파생상품으로 생각하는 것 같습니다. 이는 근래 우리나라에서 발생한 사기성 갤러리나 펀드 사건을 보면 명확해집니다. 모더니즘 이래로 미술에 기대하던 혁신성이나 새로움은 상품으로서의 새로움 외에는 아무것도 아닌 게 되어버렸습니다. 미술 제도가 자본과 상업성을 축으로 완벽하게 형성되고 재배치 되었으니까요.

그렇다면, 이러한 시대에 미술가 개인이 영상이나 인공지능 같은 주류 매체에 정면충돌할 수 있을까요? 그건 모르겠습니다. 예를 들어, 먼저 영상을 봅시다. 우리 시대에 가장 위력 있는 것은 영상 자체가 아니라 영상

플랫폼입니다. 두말할 필요 없이 유튜브나 쇼츠가 그 예가 되겠지요. 기이하게도 이 시대를 가장 대표하는 매체인 쇼츠나 유튜브를 이용해 본격적으로 작업하는 작가는 거의 없습니다. 다른 매체로 만들어 낸 작업을 유튜브로 소개하는 경우는 있지만, 영상으로 플랫폼 시장에 도전하는 작품을 잘 하지는 않지요.
이에는 몇 가지 이유가 있을 것입니다. 먼저, 유튜브나 쇼츠의 세계에서는 미술 작품, 예술 따위가 경쟁이 되지 않는다는 점이지요. [미술 작품은] 대중가수들의 뮤직비디오나 영화 요약본, 음악, 정치, 먹방 등의 소재에 비해 주목도가 현저히 낮습니다. 그리고 또 하나는, 작가들이 이러한 매체들을 대중적, 상업적으로 규정하여 예술적이지 못한 것으로 여기는지도 모르겠습니다. 물론 이는 큰 착각이라 생각합니다.
다른 하나는 그 동영상들은 직접 팔 수가 없다는 점이겠지요. 팔로워가 많아지면 주목도가 높아지고 광고와 같은 다른 방식의 수입이 생길지도 모르지만, 그것은 요원한 일이니 시도 자체를 하지 않는 것일까요? 아마 이런 동영상으로 작업을 한다면 작업에 대한 콘셉트 자체를 바꾸고 확장해야 할 것입니다. 뜻밖의 퍼포먼스, 흔해 빠진 먹방에 새로운 콘셉트를 붙어 넣거나, 정치적 내용을 예술적으로 비틀기도 하고, 광고를 패러디하는 등등 여러 방법이 있을 것 같은데, 실제로는 별로 본 적이 없습니다.

저도 AI를 시험 삼아 이용하곤 합니다. 일반적으로 많이 사용되는 것이 아닌 사진에 특화된 프로그램인 포토샵의 생성형 기능을 써 보는 것입니다. 인공지능은 주어진 정보를 가공하고 재배열하며 구조화하지요. 그리고 그 정보는 디지털로 주어집니다. 디지털 정보들은 모두 숫자들로, 아도르노와 호르크하이머가 『계몽의 변증법』에서 말한 것처럼 신화화된 비틀린 계몽입니다. 인공지능의 이미지 생산물과 전통적 미술 사이에 가장 중요한 차이가 있다면, 그건 인간이 신체를 통해 감각하고 신체를 통해 구체화한다는 사실일 겁니다. 즉, 정보의 생생함과 구체성이 다르고, 생산물의 개별성과 현실감도 전혀 다를 것입니다. 다시 말해, 인공지능이 생산한 이미지들은 클리셰이자 키치이고, 따라서 독자성이 없습니다.
물론 미래는 모르지요. 인공지능과 개인의 체험, 감각이 일체가 되어 구별 불가능한 지점에 이를 수도 있고, 인공지능의 욕망이 개인의 욕망과 완벽한 동화가 일어날 수도 있습니다. 그러나, 그럼에도 인공지능은 늙지도, 죽지도 않는다는 점에서 그 한계를 벗어날 수 없지 않을까요. 아니, 오히려 그렇게 되면 죽어서도 자신의 개성과 취향을 반영한 작품을 끝없이 생산하는, 영생하는 작가가 생길 수도 있겠군요.
이 편지의 초점은 개인화, 혹은 독자적 개인의 시각을 유지하고 그것을 표현하는 게 점점 불가능하거나 무의미해지는 시대에 작가로 살아남는 게 무슨 필요가 있겠는가, 과연 그것이 가능하겠냐는 물음이었지요. 모르겠습니다. 이상하게 영화 「매트릭스」가 생각나고, 이미 우리의 삶, 작가들의 삶 자체도 매트릭스 안에서 겨우 생존하는 것이 아닐까 하는 우울한 생각이 드네요.
그러면 이만 다음 편지를 기다리겠습니다.
강홍구 보내요.

다섯 번째 편지
발신인: 노해나
2025년 6월 25일

안녕하세요, 강홍구 작가님.
벌써 마지막 서신입니다. 길다면 길고, 짧다면 짧은 서신교환이었던 것 같습니다. 작가님의 작업에 대한 이야기를 압축적으로 담기에는 이 서신 역시 짧기만 하네요.

이번 전시에서는 '매체'에 초점을 맞추어 작가님이 작업에 사용한 매체가 변화한 기점의 작품들이 선보이게 되는데요. 이 지점에서 작가님의 관점과 입장이 반영된 사진이라는 언어/매체에 대해 이야기해 보고 싶습니다.

작가님이 “위치, 속물, 가짜”로 이 세계를 바라보았던 관점의 연장선상에서, 이번 신작에 사용한 AI 생성형 프로그램으로 제작한 사진은 지금의 기술과 자본, 권력형 이미지의 속성에 대한 작가님의 유머이자 조작자로서의 개입으로 보입니다.
이번 전시와 연결 지어 말하자면, ‘나는 누구인가’라는 자기성찰적 질문은 결국 사진에 제기하는 질문인 ‘너는 누구이냐’로 회귀하면서 ‘너라는 이미지는 가짜가 아니더냐’라는 의심을 전제로 하는 것 같습니다. 그리고 그 의심의 방향은 자본, 권력과 얽혀 현실을 조작하는 위선적 사진 이미지로 향하고 있습니다.

> “사진은 뭔가 뻔뻔하고 공식적인 성격이 강하다. 사진은 사실이 아닌 것도 사실인 듯 보이게 하고 사실로 받아들여지게 만든다. […] 사진에 색칠을 해보기로 한다.”[04]

작가 노트의 불만(?) 섞인 말에서 보듯 전통적인 사진 매체의 문법을 비트는 것을 선택한 작가의 개입 방식은 ‘색칠’이었습니다.

작가님이 처음으로 사진 작업을 시작했을 때 선택한 도구는 디지털 카메라였습니다. 디카를 들고 도시를 산책하던 산책자의 시선에는 2000년대 도시에서 이루어진 재개발의 뒷모습, 도시 서울의 모순적 순간이 담겼지요.

> “내가 디지털 카메라를 통해 늘 포착했으면 하는 순간은 현실이 비현실적으로 보이는 어떤 때이다. […] 오히려 그런 순간들은 지극히 평범한 풍경들에 있다. […] 놀이공원, 식당, 장례식장, 해수욕장, 술집, 그린벨트, 드라마 세트 등 나는 지극히 무의미한 가짜 사진을 만들고 싶었다.”[05]

디카를 들고 산책자의 시선으로 도시를 유영하며 재개발 현장의 이면을 포착했던 것 역시 사진을 가짜 현실/판타지를 생산해 내는 기계 이미지로 다루지 않고, 이를 통해 발 딛고 있는 현실에 빠르게 반응했던 결과이지 않을까 합니다.

일련의 연작들에서 전통적 사진, 서구적인 랜드스케이프의 시선, 사진이 지닌 공식적 성격 등을 전복하고 현실을 바라보는 틀을 바꾸고자 시도했던 것이 작가님 사진의 내적 작동임을 발견하게 됩니다. 가볍게 움직일 수 있는 디지털 카메라라는 도구를 사용하고, 서구적 풍경 개념을 대신해 사진에 동아시아적 시점을 차용하는 것, 사진의 이음새를 그대로 노출하는 형식 등은 시점과 시선을 개발하고 사진을 비평하는 작가님의 방식인 것 같습니다. 작가님은 자본주의 시스템에서 소비되는 사진 이미지의 힘과 작용을 인지한 채 여전히 사진을 사용함으로써, 그 사진의 힘과 가능성을 도시에 버려진 식물, 나무, 집과 공간들로 향하게 하여 자리 없고 이름 없는 존재들에게 시공간을 내주고 있다는 생각도 드네요.

‹은평뉴타운›(2009), ‹오쇠리 풍경›, ‹그 집›(2010), ‹녹색연구› 연작 등에서는 작가님의 현실주의적 시선이 보이는 것 같습니다. 도시 또한 현실 정치가 일어나는 공간으로서, 그 변방에 있는 존재들을 비춰야 한다는 의무감으로 일상적 풍경, 곧 사라질 존재, 사물, 장소를 담고 있습니다. 시각문화연구의 측면에서 기록학적 의미도 상당히 있네요.

이러한 도시의 모순되고 혼합된 시간과 공간에 대한 작가님의 언급이 기억에 남습니다. “모든 것이 뒤틀린 서울”[06]말입니다. 근대 이후의 급속한 도시 재개발, 농촌과 도시의 관계, 자본과 여가, 한반도 분단이라는 특수한 상황에서 비롯한 일상에 잠재된 전쟁 공포의 위협이 도사리는 도시 공간은 그야말로 “뫼비우스 시공간”[07]이라 할 수 있겠고요. 또 작가님의 사진에는 권력에 속한 자들이 점유하는 공간과 변방에 속한 자들이 점유하는 공간 두 축이 공존하는데, 이는 바로 “모든 것이 뒤틀린” 도시의 양면을 보여줍니다.

사진은 오래전에 “이론적 대상”이 되었고, “세계의 단편들을 프레이밍 하는 사진가의 지각 행위”[08]가 되었습니다. 그러므로 작가의 시선 자체, 지각 행위는 사진이 됩니다. 그래서 주목되는 것은 작가 스스로를 위치 짓는 행위인데요. 작가의 시선은 때로는 (디지털 카메라를 들고 어슬렁 배회하는) 산책자로, 때로는 도망자(‹도망자› 연작) 혹은 수련자가 되기도 합니다. 이렇게 현실과 사진을 거리 두고 바라보는 작가의

비평적 시선이 바로 작가님 작업에 엿보이는 유머와 여유로운 일침으로 이어진 것 같습니다. 현재 진행하고 계신 시리즈에서 작가님의 눈과 몸은 어떻게 포지셔닝 되고 있는지 궁금하네요.

노해나 드림.

여섯 번째 편지
발신인: 강홍구
2025년 7월 7일

안녕하세요.
마지막 편지로군요.

사진이라는 매체를 제 작업의 수단으로 선택한 것은 1992년 컴퓨터를 처음 샀을 때입니다. 그전에도 작품 사진을 찍기 위해 필름 카메라를 가지고 있었지만 도둑을 맞았고, 카메라 없이 살다가 컴퓨터를 산 이후 필름 카메라를 다시 구입했습니다. 그때 내게 카메라는 그저 현실 이미지를 손쉽게 포착하여 컴퓨터에서 사용할 수 있는 수단에 지나지 않았습니다.
사진이라는 매체 자체에 관심을 가지게 된 것은 본격적으로 디지털 카메라를 이용해 작업을 하게 된 이후였지요. 내가 사진을 어떻게 바라보고 어떤 방식으로 접근하고 이용했는가는 이미 말한 바 있으므로, 이번에는 사진의 시선, 사진 찍는 거리 등에 관해 이야기해 보죠.

사진은 근본적으로 구경거리이자 대체물입니다. 수잔 손탁이 말했듯 사람들은 세상을 모두 가질 수 없으므로 대체물인 사진을 수집하고 보존하지요. 그것은 디지털이건, 아날로그건, 동영상이건 마찬가지입니다. 즉, 사진은 욕망의 대상입니다. 소유하려는 욕망, 보려는 욕망이 결합되어 있습니다. 이때 유의할 것은 사진 자체가 아니라 그 안에 담긴 이미지가 욕망의 대상이 된다는 점입니다. 아이러니하게도 사진 자체가 욕망의 대상이 되어 소유의 욕망을 불러일으키는 경우는 그것이 예술 작품으로 액자화되어 돈이 될 때일 겁니다. 대부분의 작품은 그 안에 담긴 이미지 자체가 욕망의 대상이 되는 경우가 드물지요.
제가 찍고 작품으로 만든 사진들도 대개 그랬습니다. 그 안에 담긴 이미지들은 극히 일부를 제외하고는 방안에 걸어 놓거나 소유하고 싶어 하는 대상이 아닙니다. 오히려 신기하거나 놀랍지만 약간은 기피하거나 혐오하는 대상에 가까울 수 있습니다. 여기서 사진과 사람 사이의 근본적인 거리가 발생한다는 생각이 듭니다. 사진을 보는 사람이 사진 이미지 자체와 어떠한 거리를 두고 싶어 하는가입니다. 내가 찍은 대형 재개발 사진들은 어떨까요? 사람들은 별로 가까이하고 싶지 않을 것입니다. 더구나 사이즈가 매우 크기 때문에 방안에 걸어둘 수도 없으므로 그럴 것입니다. 방안에 걸어 둔다면 미술관과 달리 위압적이고 불쾌해질 수도 있지요. 이 거리감을 두고 싶은 느낌은 내가 대상에 관해 사진을 찍을 때도 마찬가지일 수 있습니다. 오래전 글을 뒤져 보니 이렇게 쓰고 있군요.

> “작품에서 눈에 띄는 것은 우선 대상과의 거리와 화각이다. 멀리 떨어진 대상들은 일종의 의사 파노라마적 구조 속에서 하나의 풍경을 이룬다. 의사 파노라마 구조란 강홍구의 사진들이 외견상 파노라마적 구조를 가진 것처럼 보이지만 거기에는 균열이 드러나 있기 때문이다. 그 균열은 디지털 카메라로 촬영된 몇 장의 사진을 이어 붙인 자국이면서 동시에 매끈한 풍경 사진이 되는 것을 막는다. 그뿐만 아니라 그 금들은 풍경이 하나의 통일된 광경이 아니라 강제로 접합되었다는 것을 노출 시킨다. 때문에 그의 사진들은 파노라마적 제스춰를 취한 상태가 된다.
> […]

파노라마는 근대적 시각의 초창기의 발명품으로 모든 풍경들의 깊이를 없애고, 균질화하며 구경거리이자 관리 대상 정도로 바라보는 시각이다. 그래서 파노라마 사진은 그럴듯한 관광용 선전 사진이나 대상 전체를 조망하기 위해 사용된다.
[…]
하지만 강홍구의 사진은 이미 지적했듯이 지극히 의사적이며 그 의사적 파노라마는 시선의 내적 갈등을 포함하고 있는 것으로 보인다. 즉, 오쇠리라는 피해와 갈등의 현장의 외견적 인상이 주는 하나의 구경거리로서의 특징과 국외자로서 바라보고 구경하며 사진을 찍는다는 데서 오는 심리적인 갈등이 내재되어 있다. 그 갈등은 일종의 변명이자 도주이다. 즉 모든 사진, 혹은 예술가들은 참여자라기보다는 구경꾼이자, 기록자라는 동시에 솔직한 고백이기도 하다. 그 고백에 대해 어떤 태도를 취할까 하는 문제는 그 사진을 바라보는 관객의 문제이기도 하다. 왜냐하면 관객 역시 그 사진을 하나의 작품, 정확히 말해서 구경거리로 보는 순간 일종의 공모자가 되기 때문이다.
[…]
즉 대상과의 일정한 거리를 두고 있어서 세부는 보이지 않더라도 전체를 조망할 수 있는 위치는 구경을 위한 좋은 자리가 되며, 거기서 얻어진 시야는 일상적 경험 속에 자리 잡는다. 강홍구의 사진이 의사 파노라마적 시각과 극단적이지 않은 광각을 결합함으로써 얻는 것은 바로 그 경험적 리얼리즘이다.
물론 그 경험적 리얼리즘은 한계가 분명하다. 그것은 우선 대상에 대한 애매한 태도와 어정쩡한 거리로 나타난다. 어느 특정한 공간이 가진 보편적이고 일반적인 갈등, 고통의 구조를 드러내는 데는 성공적이지 못하다. 그러나 다시 생각해보면 그것은 강홍구의 작품이 가지는 한계이기도 하지만 사진 혹은 우리 시대의 모든 재현 매체들이 가지는 본질적인 한계이기도 하다."[09]

21년 전에 «오쇠리 풍경»(갤러리 숲, 2004) 전시를 하면서 보도자료용으로 마치 다른 사람이 쓴 것처럼 작성한 글입니다. 재밌게도 이 글을 누가 썼냐고 묻는 사람이 몇 있었는데, 내가 썼다고 하자 아무 말이 없더군요. 왜 그랬을까요? 작가 본인이 쓴 글이라는 것을 믿지 않아서일까요, 아니면 작가가 자신의 작업을 제삼자가 쓴 것처럼 기술해서일까요?
지금 와서 다시 읽어 보아도 크게 변한 것은 없는 것 같습니다. 변화가 있다면, 최근 어느 건축 현장을 찍고 있는데, 찍으면서 관점이 약간 바뀌는 것을 느낀다는 점입니다. 그것이 사진의 시각인지는 모르겠지만, 건축을 인류학적 관점에서 바라보면 어떨까 싶었습니다. 인류학적, 민속지학적이라는 말이 너무 거창하다면 건축 현장을 건축가나 건축주가 아닌 그곳에서 일하는 노동자들의 행위와 결과로 바라보면 어떨까 싶은 것입니다. 물론 그 사람들을 인터뷰하거나 그들의 삶을 추적하는 것은 아닙니다. 그런 식의 다큐멘터리적 태도는 제 체질에 맞지 않아서 일종의 우연한 기록이나 다큐 형식을 따른다고나 할까요. 그러고 보니 결국 기존의 태도와 별로 달라진 것이 없네요. 창릉 신도시 건설 현장, 불광 5구역 재개발 등도 찍고 있지만, 이 작업들은 기존에 해 오던 작품을 완결한다는 의미에 가깝습니다.
요즘에는 사진보다도 회화나 다른 매체들을 작업에 적극적으로 활용하는 데 관심이 있습니다. 아직은 그것이 무엇인지 정확히 말할 수는 없지만, 뭐 새로운 시각보다는 익숙한 시각을 개인화하는 데 초점이 맞춰져 있다고 할 수 있겠네요.
예를 들면, 지금까지 살아오면서 이사를 35번 했는데, 이에 주목해서 이사의 행적, 수단, 전세나 월세의 가격, 당시의 부동산과 강남 아파트 가격의 추이 등을 종합적으로 묶어 작업을 해보는 것입니다. 어릴 적 시골에서 보던 횟대보, 베갯잇, 시골집에 걸렸 있던 사진 액자 등의 형식을 빌려 드로잉, 회화, 사진 등의 작업을 하는 것이죠. 밑 작업은 이것저것 해 놓았지만, 다른 일들에 밀려 본격적으로 시작하지 못하고 있는데, 언젠가 할 날이 있겠지요.
자, 그럼 긴 편지 마치도록 하겠습니다.
여름 잘 보내시고요.
강홍구

01 강홍구 개인전 «위치, 속물, 가짜» 전시 서문(서울: 금호미술관, 1999).
02 강홍구 작가노트, 「디카를 든 도망자」, 2009년 작성(2015년 수정).
03 강홍구 작가노트, 「디지털 사진과 커뮤니케이션 — 작업에 관하여」, 2006년 9월 15일 작성.
04 강홍구, 「2010 그 집」, 『강홍구: 어의도에서 은평 뉴타운까지 30년, 강홍구의 작품 세계』(서울: 사비나미술관, 2023), 279.
05 강홍구, 「2005-2006 미키네집」, 같은 책, 212.
06 같은 글, 212.
07 박영선, 「강홍구 예술실천의 뫼비우스적 시공간: 포스트모던 리얼과 생생」, 『강홍구: 어의도에서 은평 뉴타운까지 30년, 강홍구의 작품 세계』, 180.
08 로절린드 크라우스, 『북해에서의 항해』, 김지훈 옮김(서울: 현실문화A, 2017), 81.
09 강홍구 작가노트, 「오쇠리 - 유토피아의 변방」, 2004년 7월 작성.

김나영 & 그레고리 마스 작가와의 서신

첫 번째 편지
발신인: 노해나
2025년 5월 27일

안녕하세요, 김나영 & 그레고리 마스 작가님,

서신의 시작을 출판에 대한 이야기로 열어보고자 합니다.
이번 전시에서는 작업과 연결되는 그레고리 마스의 글을 담은 책을 함께 선보입니다.

김나영, 『전설』, 1997–1999, 출판물, 40 페이지, 에디션: 700, 21×17cm.

1999년 «99' 한국현대미술 신세대 흐름전: 믹서 & 쥬서»(미술회관, 현 아르코미술관)에서 김나영 작가님은 소규모의 책 『전설』을 선보였습니다. 이 책에는 김순기, 이불, 김범, 그레고리 마스, 나카무라 마사토 작가님 등으로부터 들은 싱거운 농담 같은 일화, 우연으로 이루어진 이야기가 실려있습니다. 기획자는 이 책에 담긴 일화가 미술가의 작업을 중심으로 전개되고 있으며, 미술가와 미술 작품 사이에 주목하면서 "미술에 대한 미술이라는 구조"를 가진다고 설명하고 있습니다. 그리고 마치 사무실 공간에 놓일 법한 책상과 의자에 앉아 관람객이 책을 보도록 유도하는 방식으로 출판물이 설치되었고요. "출판 행위, 전시 행위, 관람자의 열람 행위"로 이루어진 이 작업은 동료들의 이야기, 그리고 이 이야기가 담긴 출판물을 관람객이 보는 행위까지 이어지며 미술가와 작업, 이를 유통하는 매체, 관람객과의 관계 전반을 인지하게 합니다.

특히 «믹서 & 쥬서»에 참여한 작가들은 예술가로서의 입장, 제도에 대한 예술가로서의 개입을 다룬 작업들을 선보이며 2000년대 시각예술의 다양한 시각언어를 드러냈습니다. 전시에 참여한 콜렉티브 'MAFI'는 마피라는 가상의 회사를 홍보하는 설치와 퍼포먼스를, 임민욱 & 프레데릭 미숑은 전시장의 틈새를 활용하거나 "문화의 세기가 오고 있다"라는 사인물을 외부에 걸어 개입으로서의 미술을 보여주기도 했습니다. 이렇게 작가들은 미술을 둘러싼 메커니즘과 제도를 비판적으로 자각하면서 이전과는 다른 태도와 생각을 보여주었고, 이 전시는 그러한 면모를 반영한 것으로 보입니다. 이렇게 미술 시스템에 대한 인지와 그 유통, 순환 구조를 지시하는 작업은 이후 작가님께서 만든 '킴킴 갤러리'에서도 이어지는 것 같습니다. 킴킴 갤러리는 매번 새로운 장소를 찾아 전시를 전개하는 가변적 전시 구조이자, 물리적 공간을 탈구축한 개념적 플랫폼으로 기능합니다.

『전설』 설치 전경, «99' 한국현대미술 신세대 흐름전: 믹서 & 쥬서», 미술회관(현 아르코미술관), 1999.

이번 전시에서 작가님의 책 『다이어리아: 원인, 증상과 치료』(2025)는 전시장에 놓여 작품과 작품 사이의 컨텍스트와 관계성을 지시하게 되는데요. 이 책을 협력 출판하는 나선프레스의 이한범 편집자는 예술가가 직접 쓴 예술론에 대한 기대감을 내비치기도 했습니다.

그동안 김나영 & 그레고리 마스 작가님께서 출판한 『Unfucking Real 쓰바 레알』(2012), 『It's nice to be nice, try it!』(2008), 『Warped Flow Gadget』(2007)은 전시 기록을 위한 도록이라기보다 독립적인 아티스트 출판물로 보입니다. 이를테면, 『It's nice to be nice, try it!』은 작업 개념의 키워드와 작품 목록이 A-Z까지 인덱스로 분류되어 있는데요. 이는 책의 내용을 안내하는 일반적인 목차의 역할보다는 알파벳 순서가 만들어내는 개념의 우연한 분류를 통해 파편화 효과를 연출하고, 또 작품 이미지의 순서를 인덱스 기준으로 뒤섞어 기존의 책 패러다임을 따르지 않는 분산적인 책의 경험을 이끄는 것 같아요.

다시 말해 작가님은 책을 하나의 매체로서 활용하는 것 같습니다. 출판이라는 매체는 김나영 & 그레고리 마스 작업에서 어떤 위치에 놓여있는 걸까요? 유통과 배포가 가능한 시스템에 대한 관심에서 출판에 주목하는 것일 수도, 혹은 책이라는 고정된 형식을 변주하는 가운데 발생하는 새로운 형식의 가능성 때문일 수도 있겠습니다. 또는 일시적인 설치와 프로젝트들을 기록하기 위한 매체가 현실적으로 필요하지 않았을까 추측해 봅니다. 이 문제는 비단 출판물에 한정하지 않고 작업 전반의 방법론과 함께 이야기할 수 있을 것 같지만요.

김나영 & 그레고리 마스, 『Unfucking Real 쓰바 레알』(서울: 미디어버스, 서울: 코스틱 윈도우, 2012).
김나영 & 그레고리 마스, 『It's nice to be nice, try it!』(서울: 코스틱 윈도우, 2008).
김나영 & 그레고리 마스, 『Warped Flow Gadget』(서울: 코스틱 윈도우, 2000).

노해나 드림

두 번째 편지
발신인: 김나영 & 그레고리 마스
2025년 6월 7일

그레고리 마스:
입에 발린 말을 안 하기로 악명 높은 당신의 친구, 바로 접니다. 그런데 이건 말도 안 되는 자기 회귀적

선언이네요. 열 개의 까다로운 질문 안에 숨겨진 스무 개의 질문을 마주한 당신의 친구[제]가 혼돈을 질서로 정리해 보겠습니다. 마치 전지전능한 하나님(보통 신이라고들 하죠)처럼 말이죠.

킴킴 갤러리는 가치 있고 유망한 주제입니다. 이 갤러리는 가짜도 아니고 환상도 아닙니다. 상상 속의 것이 아닙니다. 세상에는 볼 수도, 만질 수도 없는 것들이 참으로 많습니다. 이건 진짜고, 현실의 95%가 그렇습니다. 이것은 시스템입니다. 그런데 시스템이 뭐죠? 시스템의 유일한 목적은, 지금까지 일반적으로 보아왔듯, 시스템의 실질적 목적이 공식적 목적과 상충하는 바로 그것입니다. '시스템이 어떻게 실행 가능한 거죠?'라고 물으신다면, 오직 그것의 하위 시스템 덕분이라고 말씀드릴 수 있겠습니다. 예를 들면 예술가들이 그렇습니다. (그래서 끊임없는 붕괴 상태에 있는 것이죠).

단순한 시스템에는 다섯 가지 구성 요소가 있습니다.

운영: 환경을 개선하는 활동(당신의 친구[제]가 만든 개념입니다. 더글러시즘 참고).
조직: 매끄러운 운영을 위한 규칙들(자기 파괴에 대응하는 것. 참고: 보험이나 내재적 결함).
전달: 자원과 연결된 관리, 물 한 잔 혹은 람보르기니일 수도, 아니면 둘 다.
개발: 미래를 계획하고 현재를 이해하기. 현실 검증 참고.
정책: 위의 것들이 원활히 작동하도록 균형을 잡는 것. 자세히 말하자면, 전달과 개발 사이에서 결정을 내리는 일입니다. 맞습니다. 여기에도 자기 회귀가 있습니다. 이상으로 당신의 친구[제]가 드린 간단한 설명이었습니다.

우리가 어쩌다가 여기까지 왔을까요?

과거는 더 이상 존재하지 않습니다. 과거는 만들어진 것입니다. 기억(자전적이라고 해두죠)은 동화와 비슷한 재구성의 산물입니다. 데이터와 구분되는 정보, 그리고 이 정보와도 또 다른 오늘날의 지식은 눈 깜짝할 사이에, 어쩌면 그보다 더 빠르게 변화합니다. (아니요, 사실 생각은 빛보다 빠릅니다.) 양자얽힘을 보세요. (사실 전 완전히 확신하지는 못합니다.) (1950년대와 90년대 사이에 시작된) 인터넷과 전자 컴퓨터 이전 시대의 책들은 다릅니다. 이들은 변하지 않아요. 저는 이 책들 없이는 아마도 금방 쪼그라들어 죽어버릴 겁니다. 미라처럼 변하고 먼지가 되어버리겠죠. 우리는 수많은 책으로 자신을 둘러싸고 있습니다. 우리 작업실은 알고 보면 아테나 신전과도 같습니다. 미닫이문 뒤에는 당신의 친구[제]가 절대로 모두 다 읽을 수 없을 수천 권의 책들이 쌓여 있습니다. (농담이에요. 거의 다 읽었어요. 그리고 이 책들이 모두 읽을 만한 가치가 있는 것은 아닙니다.)

또 다른 시스템인 의식에 관한 어려운 질문에 비하면 이것은 꽤 쉬웠네요. 여기서 시스템이란 복잡 적응시스템(CAS: complex adaptive system)을 말합니다. 그게 뭐냐고요? 예를 들면, 이것은 살아있는 인간으로 존재하는 것과도 비슷합니다. 박테리아는 당연히/나름의 의식을 가지고 있어요. 그 정도가 작긴 하지만요. 컴퓨터마저도 어느 정도는 의식을 가졌으니까요. 이건 뭐 정신적으로도 과학적으로도 의심할 여지가 없습니다. 박테리아의 의식이란, 박테리아로서 존재하는 것이 어떤 느낌인지와 유사합니다. 하지만 돌의 경우는 다릅니다. 돌은 미생명체입니다. (그건 그렇고, '생명'은 아직 정의되지 않았습니다. 그래서 생물학은 일종의 유사과학입니다) 그렇다면 어떻게 그런 복잡적응시스템이 죽은 물질, 대부분이 H_2O로 이루어진 원자 덩어리에서 생성되는 걸까요? 인간의 정신은 신체와 분리되어 있지 않습니다. (완전히 맞는 말은 아닙니다) 저는 일원론적 경향을 담고 있는 굉장한 혼합체를 관찰합니다. 생각(느낌과 감정도 마찬가지로 생각/정신 활동으로 고려합니다.)이 우리 몸의 전기화학적 과정에서 발생하는 것이 아닌 함께 존재하는 것을 이해함은 매우 중요합니다.

우리는 상상과 현실을 구분하는 법을 매우 잘 알고 있습니다. 이것은 우리의 예술 작품 안에 내재해 있거나, 예술 작품을 구성하거나, 이를 통해 전달되기도 합니다. 심리학에서는 이것을 현실 검증이라 부르죠. 당신이 사랑에 빠지면 첫 번째로 고장 나는 것이 현실 검증 능력인데, 이것은 지극히 정상적입니다. 행복해지는 유일한 방법은 — 여기서 말하는 행복이란 단지 만족이나 대양적 감정도 아니고, 권력이나 섹스, 자원, 안전, 건강, 젊음도 아닙니다. 바로

무(無)에 몰입하는 것입니다. 왜냐하면 왜냐하면(네, 두 번), 저 위에 언급한 것들은 사실상 무의미하기 때문입니다. (중요하지 않다는 뜻이죠.) 야망(대부분 건강하지 못한 상상)이나 성공(이익을 얻기 위한 사회적 발명)은 잊으세요. 동기를 살펴봅시다. 예술의 기능 중 하나는 무(無)에 몰입하는 행위를 예술보다 더 흥미롭게 만드는 데 있습니다. 걱정마세요. 저는 영화에서 최신 맥 컴퓨터를 부수거나, 갱이 마지막 총알을 쏘고 총을 던져버릴 때마다 여전히 괴롭습니다. 보통 데저트이글 매그넘.44 권총은 한 자루에 2,500에서 4,000달러나 하는걸요. 이런 건 정말 비싸다고요! 아이고, 아니요! 당신의 친구[저]는 총기 규제에 찬성하는 사람입니다. 그런데도 총은 너무나 매력적이고 치명적인 아름다움을 지니고 있습니다.

킴킴갤러리는 요셉 보이스가 만들어낸 신조어 '확장된 예술 개념©'(Erweiterter Kunstbegriff®)과 맥을 같이합니다. 우리는 보이스의 추종자는 아니지만(우리 경험상, 추종자들은 보통 연로하고 신체 위생이 그리 좋지 않던데요), 그의 대담성은 존경합니다. 신조어들의 표기가 따로 없으므로 'ㄴ'(n)을 덧붙여서 제가 만들도록 하겠습니다. 질방구©(queef®), 쿼크스©(quarks®), 프리스비교©(Frisbeeterianism®)….

위의 이야기가 차게 들렸다면, 다른 차원에서는 매우 따뜻한 의미가 있다는 걸 확신하셔도 됩니다. 임마누엘 칸트(적절한 이름입니다)나 석가모니가 말한 보편적 전제, 즉 "당신이 엿 먹고 싶은 방식으로 남을 엿 먹여라"가 참 진리였다면, 살아남을 사람이 몇 없겠죠. 전멸할 겁니다. 하지만 우리는 그보다는 훨씬 더 친절한 사람들입니다. 전설은 전설적입니다. 이제 김나영에게 차례를 넘깁니다.

Yours truly is infamously famous for not sugarcoating words, which is an absurd self-regressive statement. Confronted with 20 hidden questions rolled into 10 tricky ones, yours truly will turn chaos into order, almost like the lord almighty (commonly referred to as god).

Kim Kim Gallery is a promising subject of merit: The gallery is not unreal, it's not a fantasy, not imaginary. There are very many invisible, untouchable things, which are very real, like roughly 95 % of reality. It is a system and what is a system? The only purpose of a system is what it does, hitherto referring to the commonly observed phenomenon that the de facto purpose of a system is often at odds with its official purpose. So how is this system viable? Only by virtue of its sub-systems themselves being viable. For example the artists. (So it's in a constant state of collapse.)

A simple system has 5 components:

Operations: activities that ameliorate the environment (invented by yours truly, s. Douglasism). Coordination: protocols that arrange operations smoothly. (against self-destruction, see: insurance, inherent vice)
Delivery: management associated with resources, be it a glass of water or a Lamborghini, or both.

Development: planning for the future, understanding the present. See reality-testing.
Policy: Balancing the above, so that the above works smoothly together. To be precise: decision making between delivery and development. Yes, of course there is self-regression in it. Yours truly kept it simple.

How did we get here?

The past does not exist anymore, it's a construction, a memory (let's say autobiographical) is a re-construction, akin to a fairy tale. Today's knowledge, which is different from information, which is different from data, changes in a blink of an eye or faster. (No, counter-intuitively thoughts may be faster than light, see: entanglement (yours truly is totally not sure about this). Pre-internet/electronic computer age (beginning somewhere between 1950s and 90s) books are different, they don't change. Yours truly would shrivel and die instantly without them, mummify and turn into dust. We are physically surrounding ourselves with them. Our studio is an Atheneum in disguise, behind sliding wooden panels it hosts thousands of books, which yours truly will never be able to read. (that's a lie I read most of them, not all worth reading)

That was easy enough, compared to the hard problem of consciousness, which is also a system. In this case a CAS, complex adaptive system. So what is it? It's like being a living human being, for example. Bacteria of course have consciousness, but less so. Even a computer has consciousness to a certain degree, no doubt about it, psychologically and scientifically. Consciousness of a bacteria is what it is like to be a bacteria, for stones that don't work, a stone is dead matter. (Bye the bye "life" has no definition yet, so biology is a pseudo-science.) So how does such a CAS arise from dead physical matter, a big bunch of atoms, mostly H2O? The human mind is not separate from the body, (that's not entirely correct), yours truly observes a wild amalgam of monist tendencies. It is very important to understand that thought, (feelings and emotions are also to be considered thoughts/mentations) does not derive from electro-chemical processes in our body, but coincide.

We know very well how to distinguish reality from the imaginary. It's built into/is composed/transferred through many of our artworks, in psychology this method is called reality-testing. When you fall in love, the first thing which goes over-board is

your reality-testing, that's normal. The only way to be happy, I don't mean satisfied, xor having an oceanic feeling xor, have power, sex, supply xor safety xor even being healthy, xor young, is to indulge in nothingness, because because (yes, twice) the above is meaningless of course. (as in not important) Forget ambition (mostly unhealthily imaginary), success (a social invention for gain). Let's look at motivation. One function of art is to make nothingnessing more interesting than art. Don't worry I still suffer physically when the latest mac computer is broken in a movie, or gangsters throw guns away after firing their last bullet. A regular Desert Eagle magnum .44 goes for 2500 to 4000 $US a pop, that stuff is expensive! Oi! No, yours truly is pro-fire arms regulations, but they are so much fun and of deadly beauty at the same time.

Kim Kim Gallery is a part of the Erweiterter Kunstbegriff®, a neologism coined by Joseph Beuys, of whom we are no acolytes, those are mainly quite advanced in age and of bad physical hygiene to our experience, but admire his true balls of brass. There are no signs for neologisms to my knowledge so I introduce/coin/ n. Like for queef®, quarks®, Frisbeeterianism®…

If the above seems cold to you, rest assured counter-intuitively it's quite warmhearted on another level. If Immanuel Kant's (rightfully named so) and Gautama Buddha's ubiquitous premise were of universal truth: "'Screw unto others as you would have them screw unto you,'" the very few would survive, as in nobody. We are much friendlier than that.

Legends are legendary: I pass the torch on to Nayoungim.

김나영:
지난번 편지에서 『전설』을 언급하셔서, 출판 무렵인 1999년경에 쓴 글 관련 링크를 드립니다. 질문하신 내용에 답이 되지 않을까 싶습니다.
https://nayoungim-maass.blogspot.com/2009/02/legends.html

이야기는 입에서 입으로 전해지는 의사소통의 수공업적인 형태이다.
설명이나 정보처럼 진실을 전하려는 것이 아닌 대신, 정보가 갖지 않는 풍부함과 서스펜스를 동반한다. 사람들 간에 이야기가 반복되고 기억되면서 전하는 사람의 흔적을 남기지만, 이야기를 더 잘 전달하기 위해 화자의 감정이 배제된 정결하고 간결하게 짜인 집중된 형식을 가지게 된다.
이야기는 스스로를 완전히 소모하지 않고, 자신이 지닌 힘을 그대로 유지하고 오랜 시간이 지난 후에도 다시 펼칠 수 있다. 이야기를 한다는 것은 그 이야기를 계속해 반복하는 기술을 뜻하며, 듣고 반복하는 동안 지속적으로 짜이는 진행형이다.

전설은 미술가들에 관한 이야기의 모음이다.
이 이야기들의 특정한 모양, 구조, 방법은 이야기의 주인공인 각 미술가의 행동, 구조 그리고 인지 가능한 시스템 사이에 유사성을 보인다. 그들의 미술과 모양, 구조, 형식이 흡사한 것을 발견하는데, 이야기와 작품에서 발견되는 그 유사성이 가지는 특이성-미술적 형식의 발견에서 전설이 유래한다. 전설에서는 각 이야기가 독립된 것이 아니라 미술이 실현되는 과정에서 미술가의 개인적 특성(창의성), 관심의 지속과 발전을 통해 작품으로 실현되는 과정을 보여주는 요소로, 미술가와 그들의 미술 사이에 특별한 공간을 형성하고 위치하면서 미술과 미술가라는 관습적 단위들에 의해서는 분명히 보이지 않는 것을 보려는 것이다.

전설은 미술가와 그의 미술을 묘사하는 데 주된 목적을 두지 않는다.
미술가 개인의 특이한 작업 방법과 실천의 기능 조건을 찾으려는 것이다.
여기서 언급되는 미술가들의 이름은 아무래도 좋으면서도 구속력을 가진다.
미술가의 이름은 애매모호하게 기능하며 각 이야기를 구별하고 존재의 의도와 방법, 형식을 구별한다.

세 번째 편지
발신인: 이채원
2025년 6월 16일

안녕하세요, 김나영 & 그레고리 마스 작가님!
서신을 읽으며 여러 생각이 얽혀 회신하는데 며칠 끙끙거렸어요. 아마도 서신을 통해 저에게 '사이코빌딩'이 작동하는 게 아닐까요?
서신과 마찬가지로 작가님의 작업들 역시 처음엔 자유롭고 즉흥적인 것처럼 보이지만, 그 안에는 굉장히 세부적인 작동 원리가 치밀하게 조직되어 있다는 생각이 들었습니다. 그렇지만, 동시에 시스템이 본질적으로 불안정하고, 끊임없이 붕괴 상태에 있다는 자기 회귀적 구조를 의식하고 있다는 점, 그리고 이러한 "배타적 논리합"(XOR)이 궁극적으로는 "무(無)에 빠져드는 것"이라 말씀해 주셔서 더욱 궁금해졌습니다.
특히 집중하고 싶은 점은 작가님께서 비물질적 사유를 프랑켄슈타이닝을 통해 물질화시키는 과정입니다. 작가님께서는 "본질적으로/근본적으로 한 사람을 정의하는 것은 그들의 기억이다. 기억은 성향부터 기술, 습관에 이르기까지 시간이 지나며 발달한 모든 것을 포함한다. 이는 삶이라는 캔버스 위에 남은 흔적처럼 마음속에 저장된 경험과 행동이다."라고 언급하며 기억의 중요성을 강조하고 있습니다. 또 "인습에 의지함 없이 궁극은 드러나지 않는다."는 나가르주나의 말을 인용하기도 했습니다. 이는 반복 행위를 통해 몸에 익히는 것, 익숙해진 것으로부터 나오는 사유들, 그것이 또다시 몸을 통해 이미지나 텍스트로 순환하고 환원되는 과정을 말씀하신 것 같아요.
이것은 작가님이 지난 편지에서 "인간의 마음은 몸과 분리되어 있지 않다."라는 일원론적 경향을 이야기하신 것과 동일한 맥락인 것 같습니다. 생각은 우리 몸의 전기화학적 과정에서 파생되는 것이 아니라 몸과 일치한다는 작가님의 관점에서 보면, 사유는 결국 몸을 통해서만 실현될 수 있고, 그렇기 때문에 작가님의 작업이 단순한 개념 놀이가 아닌 구체적이고 물질적인 실천으로 나타나는 것이겠죠.
이런 맥락에서 "자기-상태" 개념을 생각해 볼 수도 있을 것 같아요. 작가님은 나를 교차하는 관계망들의 상황 속에서 나의 수많은 면을 발견할 수 있고, 자기-상태가 기능하려면 서사적 맥락에서의 자기-진술이 필요하다고 했습니다. 저는 이 내러티브라는 게 어떻게 획득 가능한 것인지 궁금합니다.
특히 요즘의 시간성은 "판타지"나 "야망" 같은 방어 메커니즘을 자기-상태로 교묘히 위장해서, 어떤 구멍을 발견하거나 구멍을 만들어낼 여지를 주지 않는 것 같거든요. 현재의 미디어 환경과 사회적 조건이 만들어내는 가속화된 시간성 속에서, 진정한 "오리피싱"(구멍내기)이 가능한 조건은 무엇일까요? 구멍을 내기 위해서는 먼저 구멍이 날 수 있는 견고한 표면이 존재해야 하는데, 모든 것이 이미 유동적이고 가변적인 상태에서는 구멍 자체가 불가능한 것은 아닐까요?

김나영 & 그레고리 마스, ‹헨리 무어풍 수석; 오리피싱 1›, 2024, 금, 돌, 나무, 7×6×4cm.

작가님께서 스튜디오를 “위장된 아테네움”으로 만들어 “변하지 않는” 책들로 자신을 물리적으로 둘러싸는 행위도 이런 맥락에서 이해할 수 있을 것 같습니다. 끊임없이 변화하는 디지털 정보의 바다에서 물질적 고정성을 확보함으로써 진정한 사유의 공간을 만들어내는 것이겠죠. 또 “푸르스트 효과”처럼 냄새를 통해 편도체와 연결된 감정과 기억의 회로를 활성화시키는 것은 ‹코딱지 드로잉›(2025) 같은 작업의 맥락에서도 이해해볼 수 있을 것 같아요. 코라는 후각적 경험이 시각적 이미지로 번역되면서 몸의 기억이 새로운 형태의 서술적 맥락을 획득하는 과정은, 단순한 감각의 전이가 아니라 자기-상태들이 서로 다른 매체를 통해 소통하고 연결되는 “사이코빌딩”의 구체적 사례가 아닐까요?

김나영 & 그레고리 마스, ‹코딱지 드로잉›, 2025, 종이에 먹, 39×27cm.

작가님의 작업에서 출판이 갖는 의미도 여기에 있는 것 같습니다. 텍스트와 이미지가 물질적 형태로 고정됨으로써 가변적 디지털 환경에서는 불가능한 종류의 반복과 참조가 가능해지는 것, 그리고 그 반복을 통해 새로운 습관과 기억이 몸에 각인되고 다시 새로운 자기-상태를 생성해 내는 순환 구조를 만들어내는 것 말이에요.
하지만 여전히 궁금한 것은, 이러한 과정에서 어떻게 진정한 ‘무화’로 향할 수 있느냐는 것입니다. 물질적 실천을 통해 비물질적 사유를 구현하면서도, 동시에 그 모든 것을 넘어서는 무의 경험이 가능한 것일까요? 혹은 그 물질화 과정 자체가 바로 무화로 향하는 길인 것일까요?
어쩌다 보니 긴 편지가 되었네요. 작가님의 사유와 실천이 만들어내는 복잡하고도 정교한 우주를 엿보는 것만으로도 충분히 자극적이고 흥미로운 경험이었습니다.
감사합니다.

이채원 드림

네 번째 편지
발신인: 노해나
2025년 6월 29일

안녕하세요, 김나영, 그레고리마스 작가님,
일본에는 잘 도착하셨는지요? 미국으로 가는 비행기 안, 반 진공상태에서 이 서신을 씁니다. 여러 시차로 인해

이번 서신은 이채원 님이 언급했던 내용에 첨언하는 방식이 되겠네요.

1.
『다이어리아: 원인, 증상과 치료』(2025)를 읽으면서, 파편적이고 여러 지식의 경계를 오가는 상태들을 머릿속에서 다시 연결해 봅니다. 이 책은 김나영 & 그레고리 마스가 추구하는 다양한 상태와 관계망에 의해 연결된 제3의 상태에 대해 정의하려는 열망이 보입니다. 그레고리 마스 작가님이 정의하는 상태에서 아직 발견되지 못한 용어들 "나설예"(TBEOL, 나중에 설명 예정인), "IYI"(당신이 관심 있다면/지적인 그러나 멍청한)가 붙어있듯 아직 미발견된 것이지요. 지식과 지식 사이에서 새롭게 해명되고 명명되어야 하는 세계는 그야말로 발명되는 것이겠죠. 문득 도나 헤러웨이가 『겸손한 목격자』(2007)에서 기술과학의 새로운 지평을 열고자 지식과 설화, 사변을 오가는 활동이 떠올랐습니다. 과학 연구에는 기입되지 않으나 실제 행위자로 활동하는 존재, 물질화된 기술과학을 설명하는 주체들로 여성인간, 앙코마우스 등을 기술과학의 비유로 재등재하고 기술과학을 재정의하는 접속점으로 활용하는데요. 『다이어리아: 원인, 증상과 치료』에서 학문과 지식의 경계를 넘어 상상과 실천을 발생시키고, 그것이 결국 물질과 사물로 순환하는 세계들에 대해 생각해 보게 됩니다. 그것은 형성 중인 하나의 독자적 세계로 보이네요.

2.
'살아있는 인간'은 자기 성찰 능력을 지닌다는 것, 그렇기 때문에 무한한 피드백 루프로 생성되는 결정들은 우리 인식의 의미를 형성하는 동시에 현재 상황에 영향을 받는다는 것은 작가님들의 작업 방법론을 떠올리게 하는 비유입니다. "우리 몸이 더 이상 우리에게 필수적이지 않은 패턴의 일부"이며, "많은 신체적 작업들이 외부로 위탁되었다."는 포스트휴먼적인 성찰과 함께, "피드백 루프"가 단지 우리 신체 내부만의 메타볼리즘이 아니라 외부 세계와의 결합과 관계에 의한 순환과 생성으로 이어진다는 이야기 일입니다. 작가님들이 다루는 매체인 '조각'과 '사물'은 고정되지 않고 외부적인 것과 지속해서 관계를 맺고 피드백 루프 되면서 의미가 생성되기도, 소멸되기도 하는 아이디어를 발견하게 합니다.

작업의 방법론을 지시하는 프랑켄슈타이닝, 그리고 사이코빌딩이 "관람자의 가정이나 기대에 도전하기를 바라는 것", "우리는 관계를 만든다. 관계는 서로 다른 사물들(죽은 물건들), 개념들 혹은 개체들이 연결되고/접착되고/못질되고/겹치고/얽히고/중첩되며 서로 영향을 주고받는 방식으로서 존재한다. 우리가 살고 숨 쉬는 공간은 사물들의 사이이다."라고 말하듯이, 한 개체를 벗어나 관계, 간 사이에 번영하는 것이 이 방법론이 지닌 창조의 원천으로 보입니다. 이러한 형식은 원본의 것을 참조하지만, 그 기원의 정체성은 외부와의 관계성에 의해 다른 의미로, 끊임없이 변형됩니다. 김나영 & 그레고리 마스 작업에서 하나의 사물이 다른 것과 결합하면 그 사물은 더 이상 그 사물로서 존재할 수 없고 전혀 다른 맥락에 놓여 다른 의미의 개체가 되듯이요. 그래서 이것을 시시콜콜 해석하는 것이 의미가 있을까 싶기도 합니다. 분명 새로운 상태를 만들어내고 그것을 분석, 해석하는 것은 재미있는 이야기 만들기가 될 수도 있지만, 이번 전시에서는 그보다는 관계성이 만들어지는 방법론에 주목하기로 해봅니다.

그레고리마스 작가님이 '무', '공', '허'에 대해 이야기한 것을 여기서 연결해 볼까 합니다. "극히 드문 생존자인 빅터 프랑클은 살아 있는 인간은 (생존하기 위해) 내러티브가 필요하다고 말했다. 내러티브는 우리에게 의미를 부여한다."라고 언급했듯, 인간은 늘 의미를 찾고 덧붙이려 합니다. 의미가 없으면 죽은 것이나 다름없이 여기고, 사회에서 의미가 부여되지 않은 존재는 유령과 다름없죠. 그러므로 의미화는 생존의 방식이라는 것에 동의합니다.

이를 자아 형성과 연결해 말하자면, "자아, 개인, 그리고 성격 이 세 가지 개념은 허공에서 만들어진 것"이며 자아는 홀로 정의될 수 없습니다. "자기 상태는 재현이며, 말하자면 환영의 환영이다. 관계가 당신을 정의한다. 다른 사람들이 당신을 정의한다."라고 언급하셨듯, 의미 체계에 들어가는 '나'는 관계의 방식들에 의해 무의미의 체계를 이어주는 창조적 역할을 하게 됩니다. 이렇게 만들어진 의미화된 내러티브는 포착할 수

없는 자아를 정의하는 일종의 “판타지”일 수 있으나, 이러한 연결 방식들이 계속해서 변화하는 자아를 설명하는 것이겠습니다.

이를 작업의 방법론에 연결해 보면, “접착되고/못질되고/겹치고/얽히고/중첩되”는 것은 사물과 물체 간의 연결을 통해 의미 체계로 들어오게 함으로써 제3의 새로운 사물로 도약하는 관계 방식, 정의 방식이지 않을까 합니다. 그런 면에서 “프랑켄슈타이닝”, “사이코빌딩”은 태도이자 관점, 그 전부이기도 한 것 같군요! 이 방법론에 의해 계속해서 생성되는 사물들은 절대적으로 고정된 하나의 정체성을 가지지 않습니다. 그렇기 때문에 시대에 맞게 자신의 모습을 변경할 수도 있고, “오늘 나는 다른 사람이고 다른 사람일 거야.” 같은 상태인 것이겠지요. 스스로를 다른 상태로 만들어 나가는 이번 전시의 주제 ‘나에 반하여’와 사이코빌딩 개념이 맞닿는 지점에서 조금 더 전개할 이야기가 있을지 궁금합니다.

김나영 & 그레고리 마스, ‹스테인레스 피카소 온 더 비치›, 2024, 스테인리스, 못, 목재, 80×39.5×2cm.

김나영 & 그레고리 마스, ‹헬로키티 오리피케이션›, 2025, 도자기, 33×45×40cm.

3.

신체의 구멍에서부터 헨리 무어식 오리피싱, 블랙홀, 무의 개념으로 이어지는 이야기를 해볼까요? 이번 전시에서 ‹헨리 무어풍 수석; 오리피싱 1›(2025)을 보여주기로 한 것과 연관이 있겠지요. 이 작업은 모양이 훌륭한 돌을 수집하는 전형적인 장식품 수집 취향과 “헨리 무어풍 드림스톤, 오리피싱”이라는 하이브리드적 결합 상태를 보여줍니다.

조각에서 보이드를 내는 것은 조각에 공간성을 부여하고 주변 환경과 관계를 맺는 역할을 합니다. 작가님이 지적하셨듯이 보이드/구멍은 단단한 물체의 형태에 따라 생기거나 정의되는 단순 원리는 아니지요(그레고리 마스는 구멍 자체는 단단한 덩어리만큼 많은 형태-의미를 가질 수 있다고 말한 헨리 무어의 언급을 에둘러 탓하고 있습니다). 보이드/구멍은 그 자체로 포착할 수 없는 물체의 공백이기도 합니다. 사물에 낸 형태적 구멍이 아니라 해명되지 않는 존재 자체의 구멍, 없는 상태에 가까운 것이기도요.

신체의 구멍은 신체의 내부이면서 외부인, 경계가 모호한 기관이지요. “사람들은 구멍을 실체적이고 셀 수 있는

물체로 간주하는 경향이 있지만, 사실 그것들은 다른 물체 안에 무언가가 없는 상태" 이기도 합니다. 이 구멍의 상태를 "모든 것의 본질 없음", "무아", "자아죽음", "꺼짐", "소멸"로 보는 사유의 흐름을 이어 나가고 있는데요. 김나영 & 그레고리 마스의 조각과 사물이 지속해서 만들어 나갔던 관계성, 플랫폼으로서 자기 정의가 도달한 지점이 결국 "없는" 상태라는 것이 그동안의 모든 작업의 연결, 접속을 부정하는 것처럼 보이기도 하여, 이러한 자기 부정이 흥미롭기도 합니다.

모든 물질이 연결되고 서로 관통하여 흐르게 될 시공간이자 통로가 '구멍'일까요? 새로운 우주를 탄생시킬 수 있다는 블랙홀처럼 구멍은 새로움을 발생시킬 창조적 통로가 될까요? 이 상태는 그레고리 마스 작가님이 아직 이름 붙이지 못하였듯 "나설예TBEOL"일지도요. 그렇기에 정의하기를 보류해야겠습니다.

작가님의 말을 반복하고 첨언하면서 여러 이야기로 뿌리내릴 수 있을 것이라는 생각으로 마지막 서신을 보냅니다.

노해나 드림

다섯 번째 편지
발신인: 김나영 & 그레고리 마스
2025년 7월 7일

'구멍'은 모든 물질이 연결되고 서로를 통해 흐르는, 시공간으로서의 통로가 될 수 있을까요? 새로운 우주를 만들어내는 블랙홀처럼, 구멍은 새로움을 생성하는 창의적 통로가 될 수 있을까요? 저희는 디테일을 좋아하는데, 이것은 종종 어떤 상황에서 걸어 나오는지 혹은 들려 나오는지의 차이를 뜻합니다. 블랙홀은 새로운 우주를 만들어내지는 않지만, 새로운 우주가 만들어지는 데 어떤 역할을 하는 듯합니다. 저는 이 주제에 대해 잘 알지 못하고, 수학적 소양도 없고, 30년의 시간적 여유도 없으며, 흥미로운 이야기도 없어서, 여기에 관해 열정적인 자세한 설명은 하지 않겠습니다 — 농담이에요.
사실 이미 언급했듯이 블랙홀은 구멍이 아닙니다. 적절한 표현이 없어서 그렇게 불릴 뿐이죠. 그 무엇도 블랙홀을 관통하지 않고, 시간조차 블랙홀을 지나지 않습니다. 블랙홀은 사건의 지평선으로 가장 잘 설명할 수 있습니다. 사건은 중요합니다. 사건의 지평선 너머에서는 아무 일도 일어나지 않습니다. 아무것도 만들어지지 않아요. 측정 불가능한 양의 방사선이 아주 조금 방출되는데, 이것을 스티븐 호킹은 소심하게 "부드러운 머리카락"이라고 불렀습니다: 호킹 복사. 이들은 시간이 지나면서 증발해 사라집니다. 저희는 시공간이라는 단어를 더 선호하는데, 공간이 마치 시간으로 이루어진 것 같은 느낌을 주기 때문입니다. 그[호킹]는 야콥 베켄슈타인이라는 과학자의 연구에서 블랙홀 방사 개념을 슬쩍 가져와 자기 아이디어로 발표했고, 베켄슈타인은 현재 거의 잊힌 존재가 되었습니다. 새로움이란 당신이 모든 것을 안다는 전제에서 출발하지만, 그것은 사실상 불가능합니다. 게다가 너무나 낭만적으로 들립니다. 보통 이것은 18세기 독일 낭만주의를 가리키지만, 여기서는 그렇지 않습니다. 이 '진정한' 새로움은 다행히도 예술에만 국한된 것이 아닙니다. 사람들은 새로움이 변화를 불러오기 때문에 이를 좋아하지 않고, 따라서 이 개념은 언제나 환영받지 못합니다. 따라서 당신이 너무나, 매우 창의적인 사람이라면 문제가 될 수 있습니다. 여기서 말하는 새로움은 (이 차가 한 대 있으면 좋겠지만) 신형 맥라렌 W1 같은 것이 아닙니다. 겉으로는 우리가 새로운 우주를 간절히 바라는 것도 아닙니다. 우리가 아직, 아니 결코 닿을 수 없는, 접근이 가능하다 해도 사실은 닿지 못하는 우주가 이미 여럿 존재하고 있습니다. 멀티버스 이론의 실험이나 검증은 우리가 사는 세계 안에서 이루어지므로 한계가 존재합니다. 하지만 겉보기만 그럴 뿐이고, 진정한 쟁점은 '검증'이라는 단어의 정의에 있습니다. "구멍은 구멍이 될 수 있는 어떤 것이 통과할 수 있는 무언가이다."라는 말은 음란하고 포르노그래피적입니다. 포르노그래피도 얼마든지 예술이 될 수 있지만, 사회적 관습이나 프로덕션의 미흡함 때문에 널리 인정받지 못하는 것입니다. 하지만 이것은 시간이 흐르면서

급격하게 바뀌고 있습니다. 하드코어 포르노가 아니라 에로틱 부동산 스릴러라고 할 수 있는 제스 프랑코 감독의 「레즈비언 흡혈귀」는 내가 아는 20세기 예술 중 가장 매혹적인 작품입니다. 재밌는 사실: 최면술은 어설픈 도구이고, 조현병(내가 알기로는 그 어떤 정신 질환도)은 최면으로 치료할 수 없습니다. 하지만 당신은 정신 분열적 대상을 만들어낼 수는 있습니다. 당신에게 질문하겠습니다. "지금 당신에게 최면을 거는 게 좋을까요, 아니면 나중에 하는 게 좋을까요?" 전이는 정확히는 통로가 아닙니다. 지식, 감정, 정신 작용 같은 하나의 영역에서 다른 영역으로 이동할 뿐입니다. 1970년대에 마크라메 공예에서 세계 평화로의 전환(하하!)은 이루어지지 않았고, 언어, (자신과의) 대화, 약물, 인지행동치료(CBT), 자기자극치료(TMS), 경두개 직류자극치료(tDCS), 음악, 또는 운동요법에서 신경가소성으로의 전환도 일어나지 않았습니다. 신경가소성은 매우 잘 작동하지만 말이죠. 재밌는 사실: 근본적으로 재설계하거나 신경가소성을 촉진, 변화시키는 데는 평균 아홉 달이 걸린다고 합니다. 저희는 통로에는 큰 관심이 없으니, 이것을 사이 공간이라고 하겠습니다. 달빛이 비치는 문, 아니면 문이 없는 문, (사라진 문이 없는 자리에서 달빛이 새어 들어오는 틈) 그 사이 공간 — 거기가 바로 저희가 살아 숨 쉬는 공간입니다.

Would "holes" be passages as space-time where all materials connect and flow through each other? Like black holes that can give birth to new universes, could holes become creative passages that generate newness? We like details. They are often the difference between walking out of a situation and being carried out of it. Black holes do not give birth to new universes, but they seem to play a role in the creation of new universes. I refuse to elucidate on this subject vehemently, based on the fact that I have no knowledge, nor the mathematical savoir-faire and 30 years to spare, or anything interesting to say about it—just joking. Actually, as I mentioned before, black holes are not holes; they are called holes for lack of a better term. Nothing passes through them; even time does not pass through a black hole. A black hole is best described by its event horizon. Events are important; there are no events taking place beyond the event horizon. They don't give birth to anything much; they have a tiny bit of unmeasurably small radiation emanations, which he shyly called a bit of soft hair: Hawking's radiation. Over time, they kind of evaporate. We also prefer the term timespace, as seemingly space is made of time. He pilfered this idea (emanation from black holes) from the works of a scientist called Jacob Bekenstein and declared it his own; Bekenstein is now all but forgotten. Newness would infer that you know everything, which is not really possible. It also sounds awfully romantic; normally, this refers to 18th-century German romanticism, which it is not. The New (with a capital N) is thankfully not limited to art;

people don’t like the New, as it brings changes and thus is not always welcome, hence a problem if you are highly or tremendously creative. And I don’t mean the new McLaren W1; I’ve got to get one of those. Seemingly, we are not in desperate need of new universes; there are quite a few already, which are not yet/ever accessible to us, and if they are, they are not. The testing or verification of the multiverse theory is problematic, as it would take place in this universe, but that’s only seemingly a problem, more the issue surrounding the definition of the word “test.” “A hole is something through which something that can also be a hole can pass” sounds not just almost obscenely pornographic. Pornography can very well be art; it’s just not widely accepted due to mores and a general lack of production quality, which changes wildly over time. Jesus Franco’s “Vampiros Lesbos,” which is not hard-core porn but more of an erotic real-estate thriller, is one of the more hypnotizing artworks of the 20th century I know. Fun fact: Hypnotism is a crude tool; you can’t heal schizophrenia through hypnosis (nor any other mental disorder as far as I know, which is not very), but you can produce a more schizophrenic object. I have a question for you: “Shall I hypnotize you now, or would you like to be hypnotized later?” Transfer is not really a passage; you transfer one thing from one domain into another—knowledge, feelings, mentation—the 70s transfer of macramé to world peace (laughter!) did not work, nor did the transfer from language, talking (to yourself), drugs, CBT, TMS, tDCS, music, or physical exercise therapy to neuroplasticity, which works very well. Fun fact: it takes about nine months, on average, to profoundly rewire, neuroplasticize, or change your brain. Passages are not so interesting to us, but let’s call it interstitia— the moonlit gate, or even the gateless gate, the space in between (where the moonlight shines through, where the missing gate is missing)—that’s what we thrive on.

김옥선 작가와의 서신

첫 번째 편지
발신인: 노해나
2025년 5월 22일

김옥선, ‹희정과 숀›, 2004, 디지털 c-프린트, 96×114cm.

안녕하세요, 김옥선 작가님.

먼저, ‹해피 투게더›[01] 연작으로 대화를 시작해보면 어떨까 합니다. ‹해피 투게더›는 2002년부터 2005년에 진행되었던 사진 연작으로 국제결혼, 다른 문화권 사람들의 관계와 삶을 기록한 문화인류학적 사진 작업입니다.

1.
저는 짧은 작가 노트에서 자기고백적으로 느껴지는 문구를 읽고 이 사진을 다시 보게 되었는데요. “‘해피 투게더’는 나의 결혼생활에 대한 물음에서 시작되었다. 나는 다른 커플들의 삶을 통해 내가 풀지 못한 문제의 답을 알아보기로 했다.”[02] 작가님의 이러한 고백은 동일한 패턴의 사진들이 어떤 물음에 대한 해답을 모색하는 경로 또는 여정에 놓여있는 것임을 상기하게 했습니다. 작가님의 작업은 “그 자체로 기록 보존적인 속성을 가지면서, 계열체적 대체물들을 쌓아가는”[03] 사진들입니다. 하지만 저는 사진 속 피사체가 주고받는, 때로는 어긋난 시선들을 통해 오히려 미묘한 심리적 긴장과 갈등, 사진 속 관계들이 생성하는 정동을 발견할 수 있었습니다. 한편으로는 정서적 거리감을 유지한 채 중립적 관점에서 공간을 풍경으로 제시하는 사진의 구도는 문화적 사실을 기록하는 기능을 수행하고 있는 것 같아요. 그럼에도 그 사진적 공간에는 국제결혼, 서로 다른 문화권의 커플이 축적해 간 삶의 시공간이 담겨 있었습니다. 명확하게 드러나지는 않지만 분명히 존재하는 그들 관계의 심리적 위계나 정서적 차이 같은 해결되지 않는 감정들, 혹은 서로 불화하는 묘한 긴장들을 보게 되었습니다.

이렇듯 작가 자신의 이야기는 ‹해피 투게더›로부터 시작이 되는 것 같습니다. 따라서 이번 전시에서 말하는 자기 진술과의 접점을 이 초기작에서부터 찾아보게 되는데요. 작가님의 근작들에서 보이는 작업 대상들과의 인터뷰, 그리고 그 인물들을 찾으러 떠나는 여정은 곧 자신에 대한 답을 찾아가는 과정이라는 생각이 들기도 했습니다. “추측건대, 김옥선의 사진적 프로세스를 거치면서, […] 그저 사진의 피사체에 머물지 않고 사진을 통한 자기 ‘반영’은 물론 각자가 가진 상처와 기억이 치유되는 경험도 가졌을 것”[04]이라고 동명의 사진집에서 언급한 것처럼, 작가님의 사진과 사진의 과정은 자기를 반영하고 그 미궁의 실마리를 풀어가는 과정일 수 있을 것 같습니다. 결국에는 내부의 이야기를 통해 외부로 향해가는, 그렇기 때문에 친밀하면서도 공적인 이야기라는 생각이 듭니다.

2.
‹해피 투게더›를 다시 본 것은 2024년 경동시장의 한 전시장 ‘더 윌로’에서 열린 «Walking Korea:

Cut Pieces»전에 출품된 '옥선 인선 혜림' 프로젝트인 ‹인터뷰›(2023) 영상의 일부에서였습니다. ‹인터뷰›는 ‹해피 투게더› 촬영 당시 부수적으로 촬영한 것으로 보이는 인터뷰 영상으로, 이 전시에서는 하나의 작품으로 편집되어 상영되고 있었어요. ‹인터뷰›에서는 '두레방'처럼 서로를 돌보며 살아가는 여성 공동체의 연대와 레즈비언 할머니 커플의 이야기가 맞물려 정상가족 유형에서 벗어난 다양한 가족과 돌봄의 형태를 확장적으로 살펴보게 했는데요. ‹인터뷰›와 연속된 ‹해피 투게더› 영상이 지금 시점에 다시 재생되면서 과거의 ‹해피 투게더› 사진 연작을 새로운 시공간에서 읽히게 하네요.

3.
사진에서 영상으로 이행된 작업들에서 흥미로운 부분을 발견했습니다. 작가가 사진 속 대상들과 인터뷰하고 대화하며 여정을 떠나는 그 수행적 행위, 이야기들을 연결하기 위한 이동의 상태들이 노출되는 지점인데요. 영상은 김옥선의 사진을 다시 정의하기도 하고, 역으로 사진이 영상을 다시 정의하는 것 같았습니다. 작가님의 작업과 프로젝트들이 사진 기록 이상으로 타인을 향한 이동, 나와 타인을 잇기 위한 움직임으로 보이게 했달까요.

특히 몇 가지 이동하는 장면에서 사로잡히는 지점이 있었습니다. 아래 영상 스틸 이미지를 남깁니다. 이 사진에 대해선 추후 덧붙여 할 말이 있을 것 같습니다.

김옥선, ‹이름으로›, 2021, 2채널 비디오, 컬러, 사운드, 11분 45초.

김옥선, ‹홈›, 2023, 2채널 비디오, 컬러, 사운드, 15분.

저는 작가님의 작업을 거대 서사 속에서 호명되는 공동체, 정체성과 맞물리는 자신의 내부적 이야기, 개인적이고 친밀한

서사, ‘신체화된 경험’에 기반한 여성 서사에 대한 진술로 바라보면서 이러한 사진적 과정들을 살펴보게 됩니다.

이와 관련하여 작가님께서 더 해주실 말씀 기다리며 이만 줄이겠습니다.

노해나 드림

두 번째 편지
발신인: 김옥선
2025년 6월 8일

안녕하세요?
그 사이 날이 많이 더워졌네요. 서귀포는 그저께부터 습도가 50퍼센트를 넘었어요.
머지않아 장마가 시작될 거 같습니다.
작업에 관한 글을 쓰는 게 서먹하긴 한데, 최대한 집중해 보겠습니다.

1.
많은 작품에서 자기 반영적 특성이 드러나는 제 작업의 출발점에는 ‹해피 투게더›가 있습니다. 이 작업은 독일인과 결혼 후 제주로 이주하면서 거듭 떠오르는 내면의 질문들을 자연스럽게 사진이라는 광학적 방식을 통해 시각화한 것입니다. 카메라를 손에 들게 되면서 책으로만 접하던 세상을 눈으로 바라보기 시작했고, 그러면서 사진은 내가 딛고 선 현실을 자각하고 질문하게 하는 눈이자 입, 머리가 되었습니다.
한 주제의 연작은 보통 2-3년 정도 진행하는데, 비슷한 범주에 속한 사람들에게 같은 질문을 하고 이야기를 들으면서 몇 년의 시간을 보내다 보면 질문은 옅어지거나 사라지고, 어느새 자신은 그 질문이 머물던 자리를 벗어나 조금 다른 위치에 서 있게 됨을 보았습니다. ‹해피 투게더›에서도 마찬가지였습니다. ‹해피투게더› 작업을 마무리할 무렵에는 ‘할 만큼 했다’라는 내면의 독백과 함께 이 주제를 마무리할 수 있었습니다. 자신의 이야기로 출발하는 이 연작은 개인의 이야기로 시작하지만 항상 사회를 향한 연결점을 갖고 있습니다.

2.
초등학교와 중학교 시절에 선생님들은 출석부에서 제 이름을 부르다 ‘김옥선 국회의원’을 아는지 물어봤습니다. 나이가 든 몇 년 전부터 그렇게 알게 된 동명의 어른이 구체적으로 궁금해지기 시작했습니다. 작업을 하면서 알게 된 또 다른 여성 두 명을 포함해 리서치를 시작하게 된 ‘옥선 혜림 인선’ 프로젝트는 작년 12월에 3채널 비디오 작업인 ‹인터뷰›로 단체전 «Walking Korea: Cut Pieces»에 선보였습니다. 두 채널의 모니터에서는 옥선, 혜림, 인선과 각 주변인들의 인터뷰 내용이, 다른 한 채널의 CRT 모니터에서는 ‹해피 투게더/You&I›에 등장하는 뉴욕 커플들의 사전 인터뷰가 암전과 노이즈가 많은 영상으로 나옵니다. 이는 옥선, 혜림, 인선이라는 인물과 저와의 접점을 인터뷰라는 과정을 통해 연결하려는 시도입니다. 그런 의미에서 ‹해피 투게더› 연작은 저를 대신하는 무엇이었고, 인물사진 작업을 주로 하는 제게 ‘인터뷰’는 작업의 과정이기도 하며 작업의 몸통 이기도 합니다.
인터뷰라는 과정은 연결될 수 있는 누군가 혹은 어떤 것을 향하고 있고, 이동의 여정은 작업의 일부입니다.
비디오 편집에 관한 아이디어를 찾다가 2004년 뉴욕에서 촬영하고 넣어둔 ‹해피 투게더/You&I› VHS 비디오 필름을 책상 서랍 한구석에서 찾았습니다. 다행히 디지털로 전환할 수 있어서 20년 전에 인터뷰한 내용을 자세히 볼 수 있었습니다. 그들은 SNS에서 가끔 보게 되는 지금의 모습이 아닌 과거에 촬영한 사진 속 모습 그대로였습니다.
‹해피 투게더› 연작은 다큐멘터리 사진에서 출발하여 여성들이 카메라 혹은 관객을 마주하며 자신의 이야기를 전개하는 즉물적 형식을 갖습니다. 이 커플들과의 인터뷰를 비디오 기록으로 남기기는 했지만, 전시에서 보여줄 계획은 없는 참고 자료용이었습니다. 이 때 가졌던 ‘사진’에 대한 생각은 매체의 횡단보다는 ‘정지’된 사진으로 충분히 전달하려는 것들을 가져간다는 것이었습니다.

김옥선, ‹인터뷰›, 2024, 3채널 비디오, 사운드, 컬러, 28분 8초.

3.

사진을 대하는 저의 태도는 매체 속성에 엄격하고 공정하고자 노력하는 부분이 많았습니다. 2024년 비디오 작업인 ‹인터뷰›에서 20여 년 전 촬영한 ‹해피 투게더› 인터뷰 영상을 꺼낸 것은 아마도 매체 간 구속의 틀에서 자유로워졌기 때문일 것입니다. 언제부터인지 무의식적으로 규율 사이에서 부유할 공간을 찾던 저는 사진의 확장이란 개념으로 비디오 작업을 시작하게 됐습니다. 저는 비디오를 사진으로 연결된 움직이는 이미지로 인식합니다. 두 번째 비디오 작업 ‹이름으로›(2021)에는 스틸 사진들로 연결된 영상과 ‘이주’라는 주제에 걸맞게 걷는 장면이 많이 나옵니다. ‘걷는 야자수’가 주로 걸어서 이동했던 방식이 세 번째 비디오 작업 ‹홈›(2023)에서는 좀 더 다양한 이동 수단을 통해 구체화됩니다. 이러한 이동의 여정은 스스로를 ‘걷는 야자수’로 호명하며 이주의 감각을 체화하기 위한 방식입니다. 영상에서 많이 보이는 배, 오토바이, 자전거로 이어지는 다양한 여정의 형식은 실제 삶의 방식이기도 하고, 이를 통해 얻게 되는 새로운 지형적 사고에 관한 외시이기도 합니다. 이주한 지 30여 년이 넘어가는 제주는 제게 더 이상 낯설고 설레는 곳이 아닙니다. 이질적이고 혼종적으로 보였던 것들이 익숙해지면서 이제는 새로운 객체를 만나기 위해 이주의 여정에 나서게 되었습니다. 그 시작은 필연적으로 2019년 ‹베를린 초상›(2018) 연작이었고, ‹홈›에서는 타이난, 방콕, 오사카, 아다치 등으로 이동하며 인간과 자연을 만나게 되었습니다. 돌아보면 제주 작업의 영역이 다른 지역으로 이동하는 시기와 무빙이미지 작업 시작 시기가 서로 맞물려 있는 점도 흥미롭습니다.

김옥선, ‹걷는 야자수 1›, 2021, 디지털 c-프린트, 50.8×40.6cm.

세 번째 편지
발신인: 이채원
2025년 6월 12일

김옥선 작가님!

작가님의 답신을 읽으며, 특히 “매체 간 구속의 틀에서 자유로워진” 시점에 대한 이야기가 계속 머릿속을 맴돌았습니다. 어제 함께 전시를 보고 카페에서 나눈 대화들—요즘 젊은 세대의 사진 경향, 스트레이트 사진과 그것에서 벗어난 형식들, 작가님의 촬영 방식에 대한 이야기들—이 작가님의 답신과 맞물리면서 새로운 질문들을 만들어내고 있네요.

작가님께서 말씀하신 “사진에 대해 엄격하고 공정하고자 노력하는” 태도가 특히 흥미롭게 다가왔습니다. 삼각대를 사용하고, 조도를 조절하고, 배경 공간의 구도를 설정하는 등 작가님의 작업 방식은 카메라라는 광학 장치로 대상의 즉물적 형식을 균일하게 진술하기 위한 것으로 이해됩니다. 그런데 역설적으로 이러한 매체에 대한 엄격함이 오히려 “어느새 그 질문이 머물던 자리를 지나 조금 다른 자리에 서게” 만드는 계기가 되었다는 점이 매우 인상적이었습니다.

김옥선, ‹ppk__wcc10›, 2019, 아카이벌 피그먼트 프린트, 75×60cm.

김옥선, ‹pps_bhn75›, 2020, 디지털 c-프린트, 125×100cm.

김옥선, ‹chn_gjd340›, 2014, 아카이벌 피그먼트 프린트, 100×80cm.

이런 맥락에서 이번 전시의 ‹공원 초상›(2019—2020) 연작과 ‹한강 초상›(2020) 연작, 그리고 신작으로 출품된 ‹강정 초상›(2000-2025) 연작을 다시 보게 됩니다. 다문화 가정 2세들의 초상에서도 정면을 응시하는 시선, 통제된 구도, 절제된 배경 등 같은 방식이 적용되고 있는데요.

지금까지 작가님의 작업을 돌아보면 촬영 대상들이 점진적으로 먼 곳에서 가까운 곳으로 이동해 온 것 같습니다. ‹해피 투게더›의 국제결혼 커플들, ‹함일의 배›(2006-2011)의 제주에서 살아가는 외국인들, ‹빛나는 것들›(2012-2014)의 야자수를 거쳐 ‹공원 초상›과 ‹한강 초상› 그리고 ‹강정 초상›에서는 작가님과 가장 가까운 H와 H의 친구들로 이어졌습니다. 이는 이전에 다루던 대상들보다 심리적 거리가 점차 좁혀지는 것으로 보입니다.

이는 단순히 대상의 변화를 넘어 작가님께서 말씀하신 “매체 간 구속의 틀에서 자유로워진” 것과 무관하지 않을 것 같습니다. 먼 곳의 타자를 통해 자신의 질문을 우회적으로 탐구하던 방식에서 H에 이르기까지 가장 가까운 타자를 마주하는 방식으로 말입니다.

특히 궁금한 것은, 촬영 대상이 점차 가까워졌을 때 어떤 새로운 경계가 확장되지 않았을까 하는 점입니다. 지금까지의 작업들이 나와 타자 사이의 거리를 전제로 했다면, H를 촬영하는 것은 나와 나의 연장 혹은 가장 가까운 타자라는 또 다른 관계성을 다루는 것 같습니다. 이때 카메라라는 장치는 어떤 역할을 하게 되는 걸까요? 그리고 이러한 거리감의 변화가 2023년 ‹인터뷰›라는 영상 작업으로 매체를 확장하신 것과 어떤 연관이 있을까요?

혹시 대상과의 거리가 가까워지면서 기존의 ‘정지된 사진’만으로는 담을 수 없는 무엇인가가 생기면서 ‘사진의 확장’으로 영상 작업을 진행하는 데 영향을 주었던 것은 아닐까요?

이에 대해 작가님의 생각을 들려주시면 감사하겠습니다.

이채원 드림

네 번째 편지
발신인: 김옥선
2025년 6월 23일

서울에서 며칠 일을 보고 어제 제주에 내려왔습니다. 공항 문을 열고 나섰을 때 몸 전체를 감싸는 후끈하고 습한 바람은 여기가 섬이란 사실을 한순간에 느끼게 해주었습니다. 버스를 타고 서귀포에 도착할 즈음에는 끈적이는 더운 공기에 이미 익숙해져 있었습니다.

1.
“사진에 대해 엄격하고 공정하고자 노력하는” 태도는 사진가가 사진이라는 매체로 할 수 있는 ‘최선’이란 작업 과정과 관련이 있습니다. 인문학을 전공한 제게 사진이란 미적 탐구를 위한 수단이기보다는 세상을 바라보고 일말의 정의와 진실을 발언할 수 있는 언어로 인식되었습니다. 글보다는 시각 이미지의 메시지 전달 가능성에 크게 매료된 제게, 사진은 현실을 가감 없이 전달하며 개인의 생각을 펼쳐 보일 수 있는 수단이었습니다. 카메라를 손에 들고 사진이 할 수 있는 일을 생각해 보았습니다. 최선의 방법은 사진이라는 매체의 수행에 익숙해지며 창조보다는 현실의 외양을 드러내는 사진의 지표적 특징을 실천하는 것이라 생각했습니다. 대형 필름

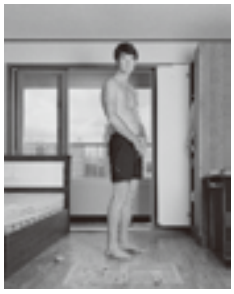
카메라는 아날로그 사진이 갖는 톤과 입자감을 느낄 수 있습니다. 삼각대를 세우고 조명을 인물 양옆에 설치하여 초점을 맞춘 후 필름을 넣고 촬영하는 인물사진은 거리를 둔 관찰자로서의 작가를 드러내 줍니다. 찬찬히 인물 또는 자연 대상을 살피고, 위치를 정하고, 그들을 바라보며 릴리즈 버튼을 누르는 방식은 원하는 이미지를 위한 '의식' 같은 것이었습니다. 동시에 이러한 촬영 방식은 '엄격함'이 제 사진의 스타일로 자리 잡게 하는 요소이기도 했습니다. 해외 촬영을 하게 되면서 보조 카메라로 디지털 카메라를 삼각대 위에 놓고 사용하다가 삼각대 없이 사용하게 되고, 하나의 카메라로 스틸과 고화질 무빙이미지 촬영이 가능하게 되었습니다. 고정되어 움직이지 않아야 할 순간의 엄격함 사이에서 자유로운 접근과 시간의 연결이 가능한 촬영 방식은 그동안 발현되지 못한 다른 감각과 사고가 삐져나올 수 있는 틈을 열어 주었습니다.

2.

2002년에 발표된 ‹해피 투게더›는 2005년에 발표된 ‹You & I› 연작과 함께 통칭되는 제목입니다. 2000년부터 시작된 작업의 아이디어는 이전의 그룹 전시를 거쳐 구체화되었고, 2002년 개인전에서 액자 없는 대형 프린트로 벽지처럼 전시장 벽면에 붙여 선보였습니다.

당시 한국의 결혼법은 호주제를 따르고 있어 외국인과 결혼해 국내에 살고 있는 한국 여성을 법적으로 차별하고 있었고, 서로 다른 문화에서 자란 두 사람의 결합은 커플 내부에서 발생하는 문제 역시 가지고 있었습니다. 다양한 국제결혼 커플들을 만나 인터뷰하고 일상을 공유하기도 하면서 이 작업은 2006년 같은 제목의 작품집 출판으로 마무리되었습니다. 5-6년 동안 한 주제를 생각하며 한 걸음씩 제주, 서울, 뉴욕을 찾아다녔습니다. 그렇게 두 번의 전시와 책을 만들고 나니 이 주제는 어느덧 가벼워져 곁을 스쳐갔고, 저는 제주에 살고 있는 이방인들을 찾아 다른 여정을 시작하고 있었습니다. ‹함일의 배›, ‹노디렉션 홈›은 국제결혼 여성에 대한 물음이 그들의 파트너인 이방인들에게 '왜?'라는 질문으로 다시 시작된 프로젝트입니다.

김옥선, ‹eugene the father sara the daughter›, 2007, 디지털 c-프린트, 100×125cm.



김옥선, ‹brett›, 2009, 디지털 c-프린트, 76×61cm.

3.

2021년 상업화랑에서 열린 개인전 «김옥선: Park Portraits»에서 ‹공원 초상›을 발표했습니다. 이 전시에서는 대만 카오슝과 타이난의 상호문화청(소)년들의 인물사진인 ‹공원 초상›과 서울의

상호문화청(소)년들을 보여주는 ‹강변 초상›을 전시장 두 개의 층에서 각각 선보였습니다. 2020년 초반은 국내 다문화 청소년들이 사회에 첫발을 내딛게 되는 시기였습니다. 이는 곧 대학을 졸업하는 H를 포함한 이들을 조명하고, 이들이 사회에 수월하게 수용되기를 바라면서 그들의 얼굴을 자세히 보여주고자 하는 의도가 담겨있었습니다. 1980년대 대만은 한국보다 먼저 경제적으로 발전하면서 외국 여성들을 신부로 일찍 받아들였기 때문에 상호문화청소년들의 나이가 한국보다 더 들었고, 사회에 많이 적응을 한 상태였습니다.
이 주제는 국제결혼 커플들을 대상으로 한 작업이 이미 2002년에 진행된 것에 비하면 작업 진행이 늦은 편입니다. 2000년 초중반에 이 아이들을 대상으로 작업을 시도해 본 적이 있었지만, 어린아이들을 대형카메라 앞에 몇 초씩 세워 놓기가 보통 어려운 게 아니어서 미뤄둔 작업이었습니다. 그 후 이방인들을 돌아보고 야자수, 재독간호사들을 만난 이후에 다시 그들(상호문화청소년)에게 돌아오게 된 것입니다. 대만의 카오슝, 타이난의 공원과 서울 한강 주변에서 만난 이들을 촬영하면서 이전처럼 관찰자의 위치에서 카메라와 대상 사이에 거리를 유지하는 것이 쉽지 않았습니다. 대상 인물과의 거리가 짧아졌고 자연스런 감정이입이 더해졌습니다. 이전보다 확대하여 포착한 이들의 얼굴을 통해 이들의 차이점과 공통점을 더 자세히 보여주고자 했습니다. H를 포함한 ‹공원 초상›(2021) 전시를 마무리하면서 갖게 된 생각은, ‹해피투게더›에서 시작된 이야기가 ‹공원초상›으로 한 단락 마무리 지어졌다는 것이었습니다. 주제에 대한 대답을 나름 얻게 되고 이를 통해 다음 작업인 ‹아다치 초상›과 ‹사진신부, 사라›, ‹홈› 작업으로 점프할 수 있었습니다. 가까운 대상과의 작업은 어느 순간 터져 나오듯 발화되고, 이 과정을 통해 확장된 관계들을 다룰 수 있는 축적된 힘을 얻게 됩니다. 매체의 변화 경우 '사진으로 이 주제는 할 만큼 했다' 또는 '이 주제는 사진 매체로는 어렵겠다'는 생각이 들면서 자연스럽게 영상 작업으로 이어졌습니다.
2023년 개인전에 선보인 ‹아다치 초상›(2023) 연작을 보면 이러한 여정을 통해 카메라의 거리감이나 촬영 방식이 좀 더 자유로워진 것을 시각적으로 느낄 수 있습니다. 이는 매체와 대상, 매개자 자신에 관한 변화로, 시간을 들여 무척 천천히, 그리고 자연스럽게 수용된 것입니다. 이번 아르코미술관 기획전에서는 H를 촬영한 ‹강정 초상›이 등장하는데, 전시에는 H의 어린 시절 기념사진도 함께 구성됩니다. 사진 속 H의 모습은 제 과거이기도 미래이기도 합니다.
2024년 ‹인터뷰› 비디오에는 80-90세의 여성들이 등장하는데, 그들의 과거와 현재를 통해 제 미래를 보고자 했습니다. 이들은 여성, 근대, 경계라는 개념을 횡단하여 주체적 삶을 살아온 하이브리드한 존재입니다. 다양하게 직조되는 이들의 삶을 통해 이들을 알기 전과 다르게, 새롭게 배열되는 삶의 가능성과, 자아와 공동체에 부여되는 의미를 확인할 수 있었습니다.

김옥선, ‹acp_ych626›, 2023, 디지털 c-프린트, 150×110cm.

다섯 번째 편지
발신인: 노해나
2025년 6월 24일

안녕하세요, 김옥선 작가님.
어제 미국에서 돌아왔는데, 아직은 시간 감각이 낯설게 느껴집니다. 이 글을 쓰는 오늘 서울 날씨는 흐리네요.

"사진 속 H의 모습은 제 과거이기도 미래이기도 합니다."라는 말이 ‹해피 투게더›의 여성, ‹인터뷰› 영상의 80세 전후의 여성들과 겹쳐 보이기도 하네요. 그 여성들, 언급하신 '하이브리드한 존재'는 ‹해피 투게더›, ‹You & I›, ‹공원 초상›, ‹강변 초상›, 영상 작업 ‹홈›과 ‹이름으로› 등에서 작가님이 찾아 나섰던 존재들의 전반이었던 것 같기도 합니다. 국가 중심의 역사나 정체성으로 정의되는 존재들이 아니라 그 경계를 횡단하고 가로지르는 퀴어한 존재들 말입니다. 외래종 야자수가 제주도에 터전을 잡았듯이, 하이브리드한 존재들이 낯선 땅에 자리를 잡고 경계를 이탈하면서 새로운 삶을 변형해 혼종적으로 살아가는 이야기들을 탐구하는 작가님의 여정은 흡사 인류학적 시선이 반영된 것으로 보이기도 합니다.

카메라와 대상 간의 관계 변화에 관해서도 이야기해 주셨죠. 삼각대를 사용해 거리감을 두었던 것, 조망했던 사진의 시선에서부터 카메라와 대상의 가까워진 거리와 근접함으로 이행하는 시선들이 눈에 띄는데요. 디지털 카메라로 근접해서 찍는 사진적 수행과 실천이 어쩌면 H와 같은 친밀한 대상까지 작가님의 작업 영역에 포괄하게 되는 어떤 동기로 작용하지 않았을까 하는 생각도 해봅니다.

특히 이번 전시에서는 사진을 '이미지 아틀라스' 방식으로 보여준다는 점에서 지금까지 사진을 보여주던 방식과 차이가 있는 것 같습니다. 그동안 개인전에 선보인 인물사진들은 주로 유형학적 사진들의 계열체로 볼 수 있었는데요, 이번 전시에서는 이미지 아틀라스의 배치 방식을 따르면서 사진 이미지 간에 발생하는 이미지 언어가 강조될 것 같습니다.
이러한 배치는 존재(대상)들이 간직하고 있는 고유한 과거와 미래 사이의 삶의 시간성이 선형적인 것이 아니라, 그야말로 이미지 간의 작용으로 교차하고 도약하는 것으로 표현될 것 같습니다. 말하자면 과거와 미래라는 시간의 복잡성을 가시화하는 방식으로, 또는 대문자 역사 안에서 누락되거나 잔존하는 개인의 서사들을 표현하는 형식으로 보이기도 합니다.

또 다른 흥미로운 부분은, 작가님이 직접 촬영한 이미지 외에 H가 찍은 스티커 사진, 과거의 흑백 가족사진들이 동등한 이미지로 놓여있다는 점인데요. 이 또한 유형학적인 사진 보기의 방식에서 변화가 드러나는 부분으로, '이미지'로서 사진에 대한 강조가 보이는 지점이라고 생각됩니다. 앞서 이야기한 카메라와 대상 간의 거리감 변화와 여성들을 바라보는 시선의 변화가 사진 배치 방식으로 이어지면서, 사진 매체 자체에 대한 위상을 재설정하는 방향으로 작업을 전개하는 것은 아닐지, 그리고 사진을 확장된 이미지의 개념으로 바라보고 있는 건 아닐지 생각하게 합니다.

디디 위베르만의 '잔존하는 이미지'를 발생시키는 이러한 이미지들의 배치는 H라는 존재, 나 이후에 사후적으로 형성되는 과거와 미래, 잔존하는 역사들의 재등장 같이 시대착오적인 것의 재도약, 시간성과 결부되면서 그 형식과 함께 이미지들이 촘촘하게 연결되는 것처럼 보입니다. 저는 이것이 단순히 형식을 넘어 이미지와 하이브리드한 존재들이 별자리처럼 연결될 수 있는 가능성으로 보이며, 이는 작가님의 작업에서 중요한 이미지 작동 방식이지 않을까 하는 생각이 들었습니다.
이번 이미지 아틀라스를 구성하시면서 사진과 이미지를 어떻게 바라보셨는지 두루 듣고 싶습니다.

노해나 드림

여섯 번째 편지
발신인: 김옥선
2025년 7월 7일

어제 뉴스를 보니 한반도에서 장마가 사라졌다고 합니다. 최강우지인 서귀포에서 듣게 된 장마의 소멸

소식은 습기의 축축함이 덜해지는 기쁨보다 뭔가 익숙했던 것이 사라진 낯선 걱정이 되어 속이 시끄러웠습니다.

1.
근래에 전시를 준비하면서 사진의 자료적 특성에 관심을 좀 더 갖게 되었습니다. 어쩌면 사진의 가장 큰 장점은 '도큐먼트' 속성이라 말할 수 있으며, 제 이미지들이 백과사전식 스타일을 보여주는 점이나 격자 방식 혹은 반복과 나열이라는 전시의 특징을 갖는 것도 이러한 사진 특성에 방점을 찍고 있기 때문이기도 합니다. 유형을 모아 집단적으로 반복해 보여줌으로써 주제를 드러내는 이 방식은 저의 사진과 잘 맞았습니다. 개인전을 거듭하면서 기존 작업들과 신작을 함께 보여주는 구성으로 전시를 몇 번 하게 되면서 각기 다른 주제들, 예를 들어 ‹노디렉션홈›은 ‹빛나는 것들›, ‹공원초상›과 ‹방안의 여자›는 ‹베를린 초상›, ‹사진신부, 사라›, ‹해피투게더›와 서로를 지시하며 연결되고 재귀적 구조를 만들어 내는 것을 확인했습니다. 이런 과정을 통해 유사하면서도 차이를 갖는 '이미지 아틀라스'에 주목하게 되었습니다.

2.
고대인들은 동물의 간에서 하늘의 별을 보며 신을 뜻을 읽어내려 했다고 합니다. 간과 별이라는 이질적인 것들을 연결해서 눈에 보이지 않는 세상의 질서와 구조를 알아내고 어떤 사고의 형태를 만들려고 했던 시도들이 무수한 별자리 아틀라스를 만들어 냈습니다. «안티-셀프: 나에 반하여»에 전시하는 작품 ‹큰내 아틀라스›(1962-2025)는 이미지 아틀라스의 형태로, 서로 연관되지 않고 닮지 않은 것들을 연결해 이전 사진 이미지에 잔존하는 기억경험을 소환하고 새 이미지를 추가해 모자이크 혹은 몽타주 방식으로 구성했습니다. 사실의 서술보다는 사진 이미지 구성을 통해 많은 해석과 대답이 가능한 이미지 공동체를 만들어 보고자 함이었습니다.
이 이미지 아틀라스 작업을 하면서 이전과 달리 스티커 사진이나 직접 촬영하지 않은 가족 사진을 수용했는데, 이는 진실이 항상 중요한 것은 아니라는 경험적 지식의 축적과, 자료적 사진에도 이미지의 관계성에 따른 상상이 작동함을 이해하기 때문입니다. H는 이 아틀라스 전체의 시작점이며 돌, 나무, 인물 등으로 이형 변형하는 대명사이기도 합니다.

3.
사진 이미지는 과거를 기억하고, 그 흔적은 현재에 지속적으로 영향을 미칩니다.
이 아틀라스를 재구성하면서 지나온 시간과 미래의 시간 질서를 현재시간에 재배치한다는 생각을 해봤습니다. 다음 개인전에서도 자료를 기반으로한 느슨한 사진 이미지 아틀라스를 만들어 볼 계획입니다. 잡다하고 중구난방으로 보일수 있는 이 이미지 지도가 단일한 이해를 전달하기 보다 이미지 사이에서 이리저리 흔들릴 수 있는 시간을 제공하기를 바랍니다.

김옥선, ‹palm tree›, 2010, 디지털 c-프린트, 189×150cm.

김옥선, ‹bnp_8717j1›, 2018, 디지털 c-프린트, 75.5×60cm.

김옥선, ‹bsp_sph897›, 2023, 디지털 c-프린트, 150×100cm.

김옥선, ‹chn_stk219›, 2010(2025년 인화), 아카이벌 피크먼트 프린트, 40×50cm.

김옥선, ‹chn_dbj285›, 1962(2025년 인화), 아카이벌 피그먼트 프린트, 70×50cm.

01 ‹해피 투게더› 연작은 2002년 대안공간 풀에서 발표한 ‹해피 투게더› 연작과 2005년 마로니에미술관(현 아르코미술관)에서 발표하고 뉴욕에서 작업한 ‹You & I› 연작을 통칭한다. 작가는 이 연작에서 국제결혼 커플을 객관적인 시선으로 기록한다. 사회적 편견이나 특별시하는 관점을 배제하고, 유형학적 사진 방식으로 일상의 모습을 담담하게 담아낸다.

02 김옥선, 『해피 투게더』(서울: 디웍스, 2006), 11.

03 백지숙, 「사실의 힘」, 같은 책, 4.

04 같은 글, 5.

김지평 작가와의 서신

첫 번째 편지
발신인: 노해나
2025년 5월 29일

안녕하세요, 김지평 작가님.

작가님의 작업 설명을 듣는 게 마치 한편의 재미있는 이야기를 듣는 것 같아요.
이야기꾼에게 구전설화를 듣는 것 같달까요! ‹문방사우 文房四友›(2023)와 신사임당의 '없는 그림'에 대한 뒷이야기는 작가님의 목소리를 통해 생생하게 전해지면서 이야기에 생동감을 더했던 것 같아 기억에 많이 남네요. :)

‹없는 그림›(2021)을 이제는 사라진 전통과 동양 미술사 제도에 대해 비평한 작업이라 생각했는데, 이야기를 목소리로 전해 들으니 공식적인 기록이 아닌 숨겨진 이야기, 작가님이 언급하신 대로 '재야(在野)의 이야기'더군요. 소세양이 신사임당의 그림을 보고 쓴 글인 ‹시와 가루›(2023), 허균이 화가 이정에게 보낸 편지를 토대로 한 신작 ‹편지›(2025)와 ‹원숭이의 묘지›(2025)에서 볼 수 있듯, "재야의 이야기"들은 공식적 기록으로 남겨지지 않을뿐더러, 동양화의 전통 안에 기록되지 않은 화가, 작가들의 그림에 대한 이야기입니다. 마치 설화나 괴담처럼 전해지면서 "믿을 수 없는 이야기"로 남았던 것이죠. 이러한 '재야의 이야기'는 작가에게 상상의 영역이 되기도 하고, 과거에서 현대로 길어 올리는 포털처럼 보이기도 하네요.

김지평, ‹없는 그림›(부분), 2021, 유리 진열장에 실크 스크린, 60×60×190cm.

이번 전시에 선보일 신작의 출발점이기도 한 ‹없는 그림›으로 돌아가 보겠습니다. 이 작업은 '글로만 남아 있는 그림'[01]을 수집하고, 박물관에서 볼 법한 비트린(진열용 유리장)의 유리 위에 실크 스크린으로 회화에 대한 텍스트를 인쇄한 작품입니다. "조선시대 시인 소세양이 신사임당의 산수화에 붙인 제화시나 허균이 친구인 화가 이정에게 그림을 의뢰하며 보낸 편지, 혹은 1939년 미술사학자 이여성이 쓴 솔거의 황룡사 소나무 그림에 대한 일화 등"[02]이 글로 남아있고 유리장 안은 비어 있습니다. 이러한 비어 있는 상태는 작품의 '부재'를 보여주며, 글로만 남아 부재한 그림을 지시하는 동시에 빈 곳을 통해 오늘날 전통의 자리를 은유적으로 드러내기도 합니다.

‹없는 그림›은 '전통'에 대한 작가님의 생각을 개념적 방식으로 보여주고 있는 것 같습니다. "'없는 전통'에서 오히려 홀가분함을 느낀다."[03]라고 말씀하셨듯이, 부재한 비트린은 역사화된 전통의 자리를 비우려는 시도로 보입니다. 전통이라는 기원을 배반하고 전통이 억압해 왔던 규율과 관습을 비우며, 없는 그림의 이야기를 새겨 넣어 유령처럼 떠도는 이야기를 붙잡아 두는 것처럼 보이기도 하네요.
잠시 '전통'의 까다로운 지점들을 짚어볼까 합니다. '전통적인'이라는 용어는 줄곧 보수적이고 기존의 것을 유지하려는 관습을 수식하는 데 사용되어 왔기에 '전통'을 가운데 두고 말하려니 조심스러운 부분이 있네요. '전통'은 과거로부터 계승된 양식이자 정신이면서, 동시에 '낡은 전통'으로 여겨져 갱신되어야 할 대상으로 간주되는 과거의 유산이기도 합니다.

한편으로는, 특정 시기의 기득권 이데올로기에 의해 구성된 관습이 '전통'이기도, 또 근대 국민국가 형성기에 '만들어진 전통'도 있을 겁니다. 결국 전통에 대해 말하기는 다시 쓰기를 통해 이뤄질 수밖에 없는 운명을 가진 것 같습니다. 그러니 전통은 언제나 새롭게 해석되고 갱신되며 전복되어야만 존재할 수 있겠네요.

2014년 아르코미술관에서 진행된 심포지엄 「Traditon (Un)Realized」(김현진, 데이비드 테 기획)에서는 전통을 아시아 문맥에서 전통의 변용과 서구미술의 대안적 관점으로 바라보고 동시대성 안에서 갱신되는 인식론적 실천으로 접근했습니다. 흥미로운 점은 전통을 소환하는 각기 다른 문화권과 시대성이 존재한다는 것이에요. 이를 두고 데이비드 테는 전통을 지역-국가적 맥락에서 다른 가치로 활용되는 것으로 보면서 이를 통화에 비유해 설명했던 것이 인상에 남네요. 작가님의 작업에서 전통은 어떤 원동력이 되고 있나요?

한편, ‹없는 그림›은 당시의 공식적인 기록이 되지 못하고 누군가의 글로만 남은 부재한 회화였습니다. 여기서 '부재'는 앞선 "전통의 자리를 비우기"라는 작가의 능동적인 다시 쓰기의 해석과는 다른 부분인데요. 기록되지도, 공식화되지도 못한 타자화된 역사의 잔여로서 유령 같은 그림입니다. '유령으로서의 그림'은 작가의 작업에 등장하는 "먼 곳에서 온 친구들"(설화에 등장하는 동물, 귀신, 전통의 바깥에 놓인 여성 존재, 작가 미상의 민화 등)과 같은 선상에 놓이는 것 같네요.[04] 종합해 본다면, 이 부재의 서사는 역사에 인지되지 못한 타자적 존재들, 부재하고 배제됐던 전통 바깥의 존재들을 소환하여 기원으로서의 전통에서 해방합니다. 부재는 작가에게 전통을 다시 쓰고 해방하기 위한 능동적 행위이자 바깥의 존재들을 불러오기 위한 상상적 가능성의 공간이라는 생각이 드네요.

김지평, ‹허(虛)›, 2023, 배접 한지에 혼합 재료, 73×53cm.

이번 전시에서 보여주는 '재야의 이야기'는 감동적이면서도 존재하지 않기 때문에 애잔함이 서린, 그런 아름다운 이야기입니다. 허균이 그의 절친한 친구, 화가 이정에게 자신이 상상하는 집을 그려 달라는 편지를 보냈다지요. 허균은 이 그림을 받을 수 없었는데, 이정이 이른 나이에 요절했기 때문이었어요. 이 그림은 영원히 화답되지 못한 '없는 그림'이 되었네요.

이번 전시에서 재야의 이야기가 불러일으키는 정동이 발생하기를 바라봅니다.

노해나 드림

두 번째 편지
발신인: 김지평
2025년 6월 8일

1.
안녕하세요 노해나 선생님.

잘 지내셨나요? 작업실에 오셨을 때 이런저런 이야기를 나누면서 즐거운 시간을 보냈던 기억이 나네요. ‹없는 그림›과 그에 관한 작업들을 여러 다른 측면에서 볼 수 있도록 자극해 주셔서 감사합니다.

어디서부터 말하면 좋을까요. 참, 전통에 대해 말하는 것은 생각보다 쉽지 않은 것 같습니다. 흔히들 '전통'이라 하면 대체로 '전통 문화'에 해당하는 것들에 한정해 말하는 관습이 있어서요. 사실 전통에는 다양한 층위가 있는데, 그 층위를 잘 살피지 않고 뭉뚱그리기 때문에, 너와 나의 '전통'에 대한 전제가 다르기 때문에 어렵게 느껴져요. 우선 저는 '전통은 현대에 갱신해야 하는 낡은 습속'으로만 보는 관점에 조금 의문이 있습니다. '만들어진 전통'이라는 에릭 홉스봄의 개념 또한 한국처럼 오랜 식민지 기간을 거치면서 전통이 말살되거나 왜곡되어 자연스럽게 받아들이기 어려운 문화권에 그대로 적용하는 것이 괜찮은 것인지 생각도 하고요. 그래서 전통에 대한 일반론을 뒤집으며 시작하고 싶어요. 전통의 어떤 층위에는 매우 혁신적이거나 진보적인 가치관도 깃들어 있습니다. 제가 '재야'의 전통이라고 부르며 찾고자 하는 것들이 바로 이런 것, 공인된 전통 문화 바깥에 있어 잘 깨닫지 못하지만 분명히 있는 어떤 것들입니다.

전통과 현대를 대립 관계로 생각하는 관습에서도 벗어나고 싶습니다. 전통에서 배제된 전통도 있고 현대에서 배제된 현대도 있기에, 그 '사이'를 살피는 것에서 복잡한 맥락이 생겨난다고 봅니다. 두 용어 간의 차이나 위계에 집중하지 않고 양쪽에서 누락된 것을 고려하고 발굴하려는 마음이 필요하다고 생각해요.

2.

저에게 전통은 오히려 현대의 고정 관념이나 이데올로기에서 벗어나게 해줍니다. 어떤 전통은 지금의 관점에서는 도저히 이해할 수 없고 상식에 벗어나 있기도 합니다. 예를 들어, 기존의 서사 구조 바깥에 있는 괴이한 민담, 무속에서 쓰이는 부적의 원리 같은 것들이 저에게는 그랬어요. 그냥 '이상하다', '다르다'에서 끝나는 것이 아니라, 민담에서는 지금을 비유하는 지혜를 찾거나 부적에서 현대 미술의 조형성을 발견하는 등 전통에서 '현대성'을 발견하는 것이 중요했습니다. 이 시대에 문제를 제기하게 만드는 전통, 당연하다고 생각하는 것들을 다시 보게 하는 그런 개념들이 중요하다고 생각합니다. 제가 전시 공간 '산수문화'를 운영하면서 "전통 밖의 전통"이란 말을 자주 사용했던 것도 같은 맥락이었어요.

«없는 그림»(인디프레스 갤러리, 2023) 개인전 당시, "'없는 전통'에서 오히려 홀가분함을 느낀다."다고 말한 적이 있어요. 한국의 회화 전통은 드문드문 끊기거나 훼손된 것이 많지만 그것을 '없다'라고 말한 것은 당연히 과장된 비유이긴 합니다. 말씀하셨듯이 보수적인 관점에서의 '전통'의 자리를 자유로움과 해방의 감각으로 대체하고자 하는 의도도 있겠습니다. 그런데 그 자유로움이란 '없는 것(전통)'을 '있는 것(전통)'으로 상상해볼 자유이기도 합니다. 제가 지금은 볼 수 없는 그림들의 문헌자료를 수집하면서 맨 처음 느낀건 '그림을 정말 보고싶다', '안타깝다' 라는 생각이었습니다. 같은 시기 중국이나 일본의 회화에 비해 조선시대 이전의 그림들은 턱없이 부족하거든요. 또 제가 지필묵으로 산수화를 열심히 그린다고 해도, 선대의 그것과 같을 수는 없습니다. 이미 우리는 산수화의 세계관과 사상에서 멀리 떠나와 그 외피만 따라하는 거나 같으니까요. 그러니까 현대에는 어쩌면 더 이상 산수화를 그릴 수 '없다'라는 말도 됩니다. 이런 속상함과 비애감 같은 것을 한 켠에 갖고 있으면서도 이야기를 통해 상상하는 그림의 세계는 너무 멋지고 아름다운 거예요. 저는 이 복잡한 부재의 감각을 오로지 변증법적으로만 해소 가능하고, 역설적으로만 보여줄 수 있는 것이라고 생각했어요. ‹공›(2023), ‹허›(2023), ‹무›(2023) 등 '없음'을 문자도로 '시각화'한 것도 마찬가지 이유입니다. 없으면서도 있는, 그래서 유령으로서의 그림이라는 표현이 가능할지도 모르겠네요. 주류 미술사만 따라가면 잘 깨닫기 어렵지만, 또 다른 층위에는 중요한 회화 전통이 우리에게도 분명히 '있다'라는 마음으로 작업을 했습니다.

3.

> "[…] 산을 뒤에 두르고 시내를 앞에 둔 집을 그려주시게.
> 온갖 꽃과 대나무 천 그루를 심어두고, 가운데로는 남쪽으로 마루를 터주게.
> 그 앞뜰을 넓게 하여 패랭이꽃과 금선화를 심어놓고,

괴석과 해묵은 화분을 늘어놓아 주시게.
동편의 안방에는 휘장을 걷고 도서 천 권을 진열하여야 하네.
구리병에는 공작새의 꼬리 깃털을 꽂아놓고, 비자나무 탁자 위에는 박산 향로를 얹어 놓아 주게. […]”[05]

세 번째 편지
발신인: 이채원
2025년 6월 10일

안녕하세요, 김지평 작가님!

전통에 대한 작가님의 사유를 읽으며 무뎌졌던 감각들이 마치 시원한 커피를 마신 것처럼 각성하는 느낌을 받았습니다. (물론 출근 후 커피도 마셨지만요.)
특히 전통과 현대를 단순히 대칭적 관계로 보는 시각을 거부하고, 양쪽에서 누락된 것을 적극적으로 ‘발굴’해야 한다는 말씀이 깊이 와닿았습니다. 또 그 발굴의 대상이 거대한 맥락에서의 비주류가 아니라, 오히려 더욱 특수하고 한정적이면서 고유한 서사를 품은 촘촘한 세계라는 점이 인상적이었습니다.

이러한 관점에서 보면, 작가님의 작업에 전해져 내려오는 이야기나 소문, 전설들이 등장하고, 인간 이외의 존재들이 주요하게 다뤄지는 이유를 이해할 수 있을 것 같습니다. 이들은 모두 중심 또는 주류 역사에서 밀려나거나 잊힌, 또는 너무나 자연스러워서 특별히 생각하지 않게 되었으나 여전히 우리 삶 깊숙이 뿌리 내려 ‘몸에 익숙한’ 방언 같은 존재들이겠지요.

김지평, ‹탕유묘향도(宕遊妙香圖)›, 2015, 장지에 채색: 8폭 병풍, 152×328cm. 서울시립미술관 소장.

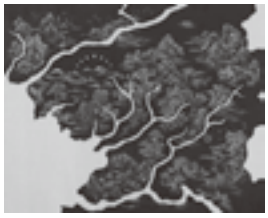
또 한 가지 흥미로운 점은, 봉인된 존재들을 자유롭게 하는 느낌입니다. 이번 전시에 출품된 ‹탕유묘향도›(2015)를 들여다보면, 그네를 타며 놀기도 하고 둥글게 돌아가며 춤을 추기도 하며 배를 타고 유유히 고기를 잡기도 하네요. ‹친구가 됩니다›(2019)는 부적의 의미인 ‘벽사진경’을 염두에 둔 작업이라고 하셨습니다. 벽사진경은 ‘이 부적을 보고 제사를 지내면 요사스러운 것들을 물리치고 기쁨을 맞이할 것’이라는 뜻인데, 작가님께서는 요사스러운 것들과도 ‘친구가 된다’는 의미로 사용하신 게 묘한 통쾌감을 주는 것 같아요. 또 ‹두려움 없이›(2014)와 ‹The World Spins›(2023)에서 호랑이와 개를 타고 달리는 여성들의 모습에서도 역동적이고 호방한 에너지를 엿볼 수 있습니다. 이 주체들이 어느 공간에 있는지, 또 어디로 향하는지 귀추를 상상하게 하는 즐거움과, 그 과정에서 얻게 되는 시원한 해방감도 있고요.
이러한 인상을 자아내는 데는 작품에 등장하는 존재들의 이야기뿐만 아니라 작가님의 그리기 방식 또한 중요한 역할을 하는 것 같습니다. 어쩌면 색채 사용이나 형태의 변형, 공간 구성 등의 방식에서 전통 도상을 재해석하는 단서가

있으려나요? 시각적 언어를 구축하는 과정에서 참조하시는 특별한 자료나 영감의 원천이 있는지 궁금합니다. 또한, 한지 같은 재료의 물성이나 수묵, 경면주사, 금분 등의 전통 재료들이 작가님의 작업에서 어떤 의미를 갖는지, 그리고 이들이 '발굴'이라는 작업과 어떻게 연결되는지도 자세히 들어보고 싶습니다.

이채원 드림

네 번째 편지
발신인: 김지평
2025년 6월 29일

안녕하세요. 이채원 선생님
봉인된 존재들이 자유롭게 보였다니, 정말 고마운 말씀입니다. 이번 전시에서 '이야기'들에 초점을 맞추게 된 것은 작업실을 방문해 주셨을 때 두 분의 반응에서 시작되었던 것입니다. 그림의 바탕이 되었던 몇 개의 이야기를 말씀드렸을 때 너무 재밌게 들어주셨던 것이 인상적이었거든요. :) 관객들에게도 그런 재미가 전해진다면 좋겠다고 생각했습니다. 무섭고 기이한 것들과도 '친구가 되는' 마음에 동의해주신 것 같아 기쁩니다. 요즘은 SNS로 친구를 맺었다 끊었다 하는데, 2019년 당시는 친구의 의미가 저한테 각별하게 다가왔던 때였어요. 마녀나 독충은 과장이지만, 저에게는 때때로 같은 시대를 살아가는 사람들보다도 훨씬 더 친근하고 가깝게 느껴지는 옛날 사람들, 소설이나 영화 속 인물들, 비인간 존재들이 있습니다. 그런 생각은 2020년 개인전 제목이자 책의 제목인 '먼 곳에서 온 친구들'로도 이어지는 것이구요.



김지평, ‹평안도›, 2014, 아마포 캔버스에 먹, 금니, 130×163cm.

예를 들어, ‹탕유묘향도›는 ‹평안도›(2014) 연작을 진행할 때 묘향산에 관한 자료를 찾다가 조선시대 야담집인 『어우야담』에 있는 문장 하나에 꽂혀 시작한 것이었어요. "묘향산의 깊은 산속에는 속세의 깊은 사연을 뒤로 한 '은자'들이 작은 나라를 이루어 살고있다."는 내용이었습니다. 세상에서 인정받지 못하거나, 특별한 사연이 있거나, 동물로 변신이 가능하거나, 시대와 불화하는 남다른 '재주'가 있어 핍박받았거나…. 그런 사람들이 춤도 추고 배도 타고 바둑도 두는 모습을 상상하면서 그렸습니다. 물론 상상을 바탕으로 그림을 그릴 때도 그 형식은 조선시대 풍속화나 무속화, 산해경 등의 인물이나 동물의 모습을 참고했고, 여러 문화적 텍스트들과의 상호 연관성을 중요시했습니다. 어떤 인물들은 좋아하는 만화가인 다이지로 모로호시의 그림체에서 가져오기도 했고, 사찰에서 본 벽화를 참고하기도 했어요. ‹평안도› 연작 때는 한창 금분과 경면주사 등 불화나 부적을 그리는 재료에 빠져 이것저것 그려본 시기였습니다. '갈 수 없는 곳'에 대한 갈망을 표현하는 데 있어서 그런 '믿음'을 담는 재료들이 잘 맞겠다 싶었어요.

신화의 가치에 대해서 깊이 생각하게 된 것도 이때부터였습니다. 그리스 로마 신화부터 평안도 민담까지, 조셉 캠벨이나 정재서 선생님의 글 등 신화에 관한 다양한 텍스트를 읽으면서 특별한 정서가 생기는 경험을 했거든요. 제 그림이 이야기의 묘사는 아니되 이야기를 연상하도록 하고, 그 속에 아득한 먼 곳에 관한 지향이나 신화적 정서가 스며있다면 좋겠다 하고요.

아마 그즈음부터 ‘도서관 발굴’이랄까, 문헌 리서치가 저에게 중요해지기 시작했던 것 같습니다. 작업 시작 전에 닥치는 대로 조사를 하고, 그러면서 얻게 된 경험과 정보, 정서들이 향후 작업을 할 때 계속 영향을 주어요. 그러한 자료 조사가 저는 정말 재밌어요. 그렇게 ‘발굴’한 것들 사이에서 어떤 틈새를 발견하거나, 예상치 못한 특수한 연결점이 만들어질 때 ‘아, 이건 작업이 되겠구나.’ 하는 확신과 기쁨을 느껴요. 발굴 과정도 재미있지만 그런 연결의 그물들이 제 작업에서는 더 중요하지 않나, 하는 생각도 드네요.

다섯 번째 편지
발신인: 노해나
2025년 6월 30일

안녕하세요, 김지평 작가님.
어느덧 마지막 서신입니다.

이번 전시에서 ‘이야기’에 주목했을 때, 작가님의 작업에서 발굴하고자 하는 것의 정서적 측면이 더욱 인상적으로 다가왔습니다. 작품들이 ‘이야기’의 차원으로 둘러싸였을 때 마치 파노라마처럼 작품 속 사물, 설화의 주체, 동물, 신화적 대상, 행위자 등이 허공에 펼쳐지는 상상을 해보기도 합니다. ‹원무›(2021)에 등장하는 여성들의 춤사위처럼요.

김지평, ‹원무›, 2021, 한지에 채색: 8폭 병풍, 48×800cm.

김지평, ‹원무›(그림 부분), 2021, 한지에 채색: 8폭 병풍, 48×800cm.

‹문방사우 文房四友›는 시대착오적인 것의 가치에 대해 생각해 보게 합니다. 그림의 이야기는 벼루와 먹, 종이, 붓이 자신들의 찬란했던 한때를 이야기하면서 현재의 신세를 한탄하는 것을 들은 선비가 제문을 써서 위로하고 잘 묻어주었다는 전설 같은 이야기입니다. 깨진 벼루와 낡은 붓이 어두운 배경 위에 그려진 이 작품은 낡고 쓸모없다고 여겨지는 것, 시대착오적인 것의 가치에 대해 질문합니다. 깨지고 낡아버린 문방사우는 어쩌면 우리가 오래된 것, 전통을 다루는 모습인 것 같습니다. “특정 역사나 전통을 시대착오적인 것처럼 취급하는 이 시대가 온전하다고 말할 수 있을까.”[06]라고 묻는 작가님의 질문처럼, 시대착오적인 것은 진정 회생 불가능하거나 쇠퇴한 무언가일까요? 작가님이 “동시대에 의도적으로 시대착오를 일으킬 필요”[07]가 있다고 하셨듯이 시대착오는 우리 시대를 역으로 포착할 수 있습니다. 우리는 동시대를 “‘너무 늦은’ 형태이자 ‘너무 이른’ 형태로, ‘아직 아닌’ 형태이자 ‘이미’의 형태로”[08] 포착할 수 있는 것이죠. 아감벤은 “동시대성이란 거리를 두면서도 들러붙음으로써 자신의 시대와 맺는 독특한 관계이며 정확히 시차와 시대착오를 통해 시대에 들러붙음으로써 시대와 맺는 관계”[09]라고 했습니다. 시대착오를 생각한다는 것은 현재와 현시대에 대한 깊은 관계와 성찰에 기반한다고 생각합니다.

또 다른 맥락에서 이 그림을 이번 전시에 다시 놓아 보았습니다. 자신의 미술과 과거의 미술, 시대착오적인 것, 미술 현장의 유행과 쇠퇴를 거치며 이것들과의 관계 속에서 자신의 방향을 독특한 방식으로 개척해 나가는 작가들의 여정을 떠올립니다. 과거의 것들을 인용하고 역사를 반목하면서 다시 기입하는 실천들은 시대착오적인 것의 가치를 현재에 다시 써 내려가려는 시도처럼 보였고, 이를 «안티-셀프: 나에 반하여»라는 주제로 전시에 드러내고 싶었습니다. 그래서 시대착오적인 것이 새로움으로 도약하는 작품과 작가의 활동을 이 회화 작품을 통해 비춰보고 싶기도 합니다.

김지평, ‹문방사우 文房四友›, 2023, 주름 한지에 먹, 연필, 호분, 63×90cm

저는 이번 전시에서 ‹두려움 없이›, ‹The World Spins›를 작가의 ‘자화상’으로 여기고 있는데요. 동일한 그림이 한 번 더 반복되면서 젊은 여성은 할머니의 모습으로, 그림의 스타일은 전통적인 방식에서 색이 발광하는 듯한 팝아트적 형식으로, 같지만 또 다르게 변형되었어요. 이 그림에 대한 숨겨진 이야기를 들려주셔도 좋을 것 같습니다.

김지평, ‹두려움 없이›, 2022, 옻칠 한지에 먹, 금박, 혼합 재료, 148×105cm.

김지평, ‹The World Spins›, 2023, 한지에 혼합 재료 안료, 금은박, 160×130cm.

그럼 이만 마지막 서신을 마치겠습니다.

노해나 드림

여섯 번째 편지
발신인: 김지평
2025년 7월 6일

벌써 마지막이군요. 매우 바쁜 하루하루를 보내고 있지만 보내주신 서신에 답장을 쓰면서 매번 마음이 차분해지곤 했습니다.

시대착오라는 개념은 지금처럼 복잡한 시대에 쓰기 편리한 용어이기도 해서 섬세하고 적절히 사용하는 지혜가 필요할 것 같아요. 나쁜 시대착오는 말할 필요도 없겠지만, 미묘하게 지금 우리에게 필요한 것이라고 착각하게 만드는 '시대착오적 시대착오'도 분명 있을 테니까요. 그런 면에서도 아감벤의 문장은 여러 번 곱씹어 보게 되는 탁월함이 있습니다. 신기하게도 저는 요새 이 문장을 여러 번 읽게 되네요. "시대착오를 생각한다는 것은 현재와 현시대에 대한 깊은 관계와 성찰에 기반"한다는 말씀에 적극 동의합니다.

‹문방사우 文房四友›는 『서재야회록』(書齋夜會錄)에 나오는 이야기입니다. 이 이야기는 중국, 한국, 일본에 각각 조금씩 다른 버전이 전해오는데요. 몇백 년 전 이야기임에도 마치 동시대의 은유 같았어요. 문방사우의 정령들은 옛날이 좋았다고 회고하면서 당대의 문화가 쇠퇴되는 것을 한탄하고 있으니까요. 저는 이 이야기 속에 동시대 미술에서의 '동양화'의 위치를 대입해 볼 수 있었고, 더불어 나의(우리의) 전통에 대한 태도를 포개어 볼 수도 있었습니다. 이야기 말미에 정령들의 대화를 엿들은 선비가 그들을 기리기 위해 시를 한 수 짓는데, 그 문장을 이 그림 옆에 보일 듯 말 듯 적어 넣었지요. 이번 전시 주제인 '나'의 개념을 확장해 생각해 본다면, '시대착오적' 미술 도구인 '문방사우'로 그린 보이지 않는 ‹문방사우 文房四友›와 여기에 붙인 제문은 전통을 대하는 동시대 미술의 자화상이지 않을까, 그런 생각에까지 이르게 됩니다. 그리고 저는 제사를 지내주고 시를 지어준 옆 방 선비에 감정 이입이 되네요.

‹The World Spins›는 무속화 '산신도'의 산신을 여성의 모습으로 그린 연작 중 하나입니다. 이번 전시에는 동물을 타고 달리는 그림이 총 세 점 등장하는데, 제작 연도에 따라 자연스럽게 이 여성들도 나이가 들어가는 모습을 볼 수 있어요. 그런 면에서는 이 연작, 2014년과 2023년 두 버전의 ‹두려움 없이›와 ‹The World Spins›가 제 작업을 통틀어 가장 '자화상스러운' 그림이네요. 아마 앞으로도 이런 그림을 몇 점 더 그릴 것 같습니다. 저는 언제나 멋진 동물을 타고 두려움없이 달리고 싶거든요. 특히 ‹The World Spins›는 저의 할머니 두 분이 돌아가신 직후에 그렸어요. 마무리 작업 중에 랜덤으로 음악을 듣다가 예전에 좋아하던 줄리 크루즈의 노래가 흘러나왔습니다. 그 노래를 듣는 순간 너무 큰 감정의 동요가 있었는데요. 그 노래 가사의 일부를 그림에 바로 써넣었고, 노래 제목을 이 그림의 제목으로 정해버렸어요.

저는 작업할 때 '나'의 고유함이나 특수성에 큰 의미를 두지는 않아요. '나'는 어떤 총체적인 흐름이 잠시 멈추다 지나가는 장소이자, 시대와 문화의 변종이거나 복합체 같다고 늘 생각해요. 그리고 언제나 변화할 것이기 때문에 '자화상'을 그린다는 것은 저에게 불가능한 일 같아요. 어제 그린 내 모습이 오늘은 달라져 있을테니까요. 그림이 완성될수록 이 그림이 누구를 그린 것인지는 더 이상 중요하지 않았습니다. 할머니의 얼굴 속에 내 모습이 있고, 그 모습 속에 다른 여성들의 얼굴이 있고…. 정말로 그렇게 보였어요. 또 호랑이는 그들의 화신일 수도 있고, 반려자일 수도, 신화 그 자체일 수도 있습니다. 이 그림을 그릴 때는 침울했다가 시원스럽다가, 유난히 감정 폭이 심해서 그랬는지, 긴 시간과 넓은 세계를 계속해서 상상했습니다. 이번 전시에서 ‹The World Spins› 이 그림이 하나의 얼굴에 모든 얼굴이 담겨있는, 너와 나 사이의 풍부하고도 친밀한

거리를 품고 있는 그런 그림으로 보였으면 좋겠어요. 어떤 거부할 수 없는 큰 흐름 속에서 만난 '나'와 '너'에 관한 그림과 이야기이길 바랍니다.
그 동안 서신 교환으로 대화할 수 있어서 즐거웠습니다.
그럼 곧 전시장에서 만나요.

01 김경연, 「‘없는 그림’: 부재를 통해 다시 쓰기」, 『먼 곳에서 온 친구들 — 김지평 작업과 비평』, 김지평 외(서울: 타이그레스 온 페이퍼, 2024), 235.
02 같은 글, 235.
03 같은 글, 240.
04 “김지평은 지금껏 동양화 담론이 배제해 왔던 여러 가치가 공존하는 장소가 바로 전통이라고 설명한다. 이때의 전통은 기록되지 않은 욕망들, 기존의 인식으로는 해석되지 않기에 꺼림칙하게 여겨진 것들, 경계 위에 있어 어느 쪽에도 포섭되지 않은 이질적인 존재들을 포함한다.” 김경연, 같은 글, 239.
05 허균(許筠, 1569-1618)이 1607년 정월 평양에 가 있던 화가 이정(李楨, 1578-1571)에게 보낸 편지, 출처 미상.
06 김지평 외, 『먼 곳에서 온 친구들 — 김지평 작업과 비평』(서울: 타이그레스 온 페이퍼, 2024), 240.
07 「대화 / 김지평, 한윤아」, 같은 책, 254.
08 조르조 아감벤, 『장치란 무엇인가? 장치학을 위한 서론』, 양창렬 옮김(서울: 난장, 2010), 79.
09 같은 책, 72.

하차연 작가와의 서신

첫 번째 편지
발신인: 노해나
2025년 5월 30일

안녕하세요, 하차연 작가님.

프랑스 유학 이후 여러 도시에 일시적으로 머무르며 갖게 된 '내가 머물 자리'에 대한 작가님의 고민들이 '자리 잡기'라는 태도로 작업 전반에 흐르게 된 것 같습니다.

‹스위트 홈›(2004)은 지하철역 의자에 스티로폼을 깔고 잠을 청하는 수행적 퍼포먼스 영상인데요. 이후 ‹스위트 홈› 연작에서는 파리의 도시 치안을 이유로 프랑스 정부가 노숙자 텐트를 철거하는 결정을 내리는 상황을 목격하며 이를 장기간 기록했습니다.
이주민 정책에 대한 문제가 대두되었던 당시 프랑스 상황에서 작가님은 외국인으로 거주하면서 이주민, 노숙자 같은 이방인의 삶의 상태와 상황을 있는 그대로 드러내고 어떠한 장치 없이 기록했는데요. 이러한 삶의 상태를 드러내기 위해 반복적으로 그 장소를 찾고, 목격한 장면을 시간의 흐름에 따라 영상과 사진으로 기록하는 것은 작가의 수행처럼 보였습니다.
외부자적 입장에서 작가가 할 수 있는 가장 최소한의 행위는 '기록'이라고 생각합니다. 무엇인가를 목격하고 따라가는 행위를 기록하는 가운데 작가님이 살피고 있는 낮은 주체의 존재가 드러나는 것 같습니다. 바람에 날리는 분홍색 비닐봉지, 나무에 보관된 노숙자의 짐 등[‹캐롤라의 여정›(2008), ‹보관›(2005)] 작가님의 2000년대 작업은 도시에서 발견되는 존재들의 언어와 그들을 은유하는 상태를 다큐멘터리적 시선으로 보여주고 있습니다.

하차연, ‹캐롤라의 여정›, 2008, 단채널 비디오, 컬러, 사운드, 9분 37초.

한편으로, 퍼포먼스는 작가에게 있어 상태를 드러내고 상황을 만드는 행위로 보이는데요. ‹나를 불태우다›(1987), ‹모심기›(1988) 등 초기 퍼포먼스 작업부터 근작인 ‹리턴 홈›(2019)까지, 신체 수행을 통한 전달은 작가가 처한 상황과 전달하려는 존재들의 상태를 위한 행위인 것 같습니다.

하차연, ‹나를 불태우다›, 1987, 설치, 퍼포먼스, 단채널 비디오(4:3), 컬러, 사운드, 7분 55초.

기록, 퍼포먼스같이 작가님이 작업에 사용했던 언어는 신체와 행위로 사회에 저항 정신을 표출했던 한국현대미술의 실험미술 언어와 맞닿아 보이기도 하네요. 이처럼 작가님의 작업은 기록과 행위로 진행되지만, 결국은 타자를 배척하는 사회적

분위기와 정책에 질문을 던지는 형식이 되는 것 같아요. 작가님이 사회에 대안을 제시하는 부분도 일부 있지만, 저는 작가님의 작업에서 인간에 대한 근원적인 질문을 유도하는 측면이 결국 예술이 할 수 있는 일처럼 보이기도 해서 그 부분에 주목하고 있어요.

프랑스의 정치 상황 속에서 이민자, 노숙자들이 처한 위기는 외국인인 작가 자신에게 현실적인 생존 문제로 다가오지 않았을까 합니다. 시급한 삶의 문제는 사회 구성원 모두가 연루되어 있는 공동의 문제가 될 수밖에 없으니까요. 이렇게 그들의 상태와 상황을 드러내는 것은 자신의 상태와 상황을 드러내는 것이고, 그렇기 때문에 영상 또한 줄곧 작가의 신체에 의해 수행되어야만 하는 것으로 보였습니다.
‹영등포›(2013)에서처럼 작가가 사물을 옮기고 이동하는 행위는 쪽방의 삶을 드러내는 것이기도 합니다.
‹쪽방›(2013)의 설치에서 보여주듯이 작가에게 존재가 놓일 공간을 확보하는 것은 존재의 최소한의 생존과 권리를 위한 분투로 보이기도 하네요. 거주 공간, 신체가 누울 공간에 대한 생각들은 ‹쪽방›의 공간 크기와 설치 형태에도 나타나고 있습니다.

작가가 처한 환경적 상황과 상태는 작업 전반의 기원처럼 보이기도 합니다. 이주, 이동의 상태에서 (일시적으로) 자리 잡는 것에 대한 의미, 자리 잡고 또다시 떠날 수밖에 없는 사람들에 대한 이야기를 두루 말씀해 주시면 감사하겠습니다.

노해나 드림

하차연, ‹나는 작가이다›, 1999, 시트지에 잉크젯 프린트, 이부자리, 62×98cm (사진), 가변 크기 (오브제 설치).

두 번째 편지
발신인: 하차연
2025년 6월 6일

노해나 큐레이터님,

이번 전시를 준비하면서 예전 작업과 현재 작업 과정을 병행하여 살펴보고자 하는 기획 의도를 말씀해 주셨을 때 다소 벅차게 느껴지기도 하였습니다. 저의 경우, 그동안 발표 혹은 미발표되었던 작업들을 정리하여 다시 살펴보는 복합적 모색을 시도해 보았습니다. 살아온 경로와 작업은 밀접하게 맞닿아 있기도 해서, 그동안의 작업 과정 및 시기별로 경험했던 저의 작가적 고민들을 다시 들여다보게 됩니다.

매 시기와 그때 환경에 따라 작업의 결이 조금씩 달라지기도 하지만, 일관되게 추구해 오고 있는 부분은 아마도 ‘자리 잡기’(Localisation)가 아닌가 합니다. 유럽으로 이주한 이방인으로서 ‘나’의 모습에는 그 장소에서 어색한 위치에 놓인 스스로를 다독거리며 ‘서로 다름’과 함께하고자 한 치열한 노력들이 보입니다.
현대인의 ‘이동’과 ‘문화 이탈’, ‘새로움과 다름의 수용’ 등은 이제 많은 사람이 경험하는 보편적 가치로 모두 함께 들여다보아야 할 사회적 현상입니다.

1960년 경남 마산(현 창원) 태생인 저는 1983년 20대 초에 프랑스로 건너와 미술 학업을 시작하였고, 이후 독일로 옮기면서 총 10여 년간 두 나라에서 학업을 마쳤습니다. 그 시간 동안 우리와는 다른 프랑스의 것들을 비교하고, 이웃 나라인 프랑스와 독일의 다른 점들을 살피면서 지냈습니다. 생활은 이동과 이동으로 연결되었고, 졸업 이후 고국으로 돌아오지 않고 독일과 프랑스에서 작업을 지속하였습니다.

당시 제 작업에 사용했던 셀프-퍼포먼스 형식은 부족한 수준의 현지 언어를 대체한 소통의 도구이면서도, 다른 문화 속에서 나의 정체성을 두드러지게 표현하는 데 적합한 형식이었다고 생각합니다. 또한, 수거된 소비 생산물(패트병, 광고지, 비닐봉지 등)을 재료로 썼고, 노동자의 작업을 연상케 하는 동작을 장기간 반복한 작업이 이루어지기도 했습니다.
새로운 환경에 적응해야 하는 과제 외에도, 이미 형성된 '나'와 내가 속한 '우리'의 문화 정체성을 다시 확인하는 경험은 뜻밖의 수확이었습니다. 나라 밖에 나가 있으면서 참 '나' 혹은 참 '우리'에 대해 더 깊이 생각하게 되었습니다. 지내고 있는 곳에 '뿌리내리기' 혹은 '자리 잡기' 프로젝트 형식의 설치 퍼포먼스가 시도되었고, ‹나를 불태우다›, ‹모심기›, ‹나무처럼 머물기›(1989) 등이 이 시기인 1980년대 후반에 이루어졌습니다.

하차연, ‹나무처럼 머물기›, 1989, 퍼포먼스, 나무, 접착 테이프.

하차연, ‹모심기›, 1988, 설치, 퍼포먼스, 단채널 비디오(4:3), 컬러, 사운드, 6분 10초.

21세기가 시작되고 개인적 삶에도 변화가 있어서 2002년 독일에서 프랑스로 다시 이주하게 되었습니다. 당장 작업실을 마련하기는 힘들었지만, 그때쯤 전자 우편 주소가 생기고 컴퓨터 및 디지털 카메라를 마련하면서 작업 환경은 많이 달라졌습니다. 작업 현장은 작업실이 아닌 나의 생활권인 파리의 거리, 산책로로 확장되었습니다.

당시의 사회적 배경을 말씀드리자면, 유럽 공동체가 형성되고 파리는 그 중심이 되었으며 더 많은 인구 이동이 있었던 때입니다. 볼거리와 관광객이 넘쳐나는 화려한 도시와 그 이면이 두드러지게 차이를 드러내고 있었습니다. 우선 도심 곳곳에 노숙인들이 있었습니다. 그리고 다양한 민족의 커뮤니티가 구역마다 형성되어 있는 파리는 전 세계의 축소판 같은

느낌을 주었습니다. 이곳에서 이방인으로 살아가면서 겪는 마찰이 단순히 제 개인적 문제만은 아니라는 것을 바로 피부로 느꼈습니다.
그렇게 '자리 잡기'에 대한 또 하나의 해석과 모색이 필요해졌습니다. 프랑스의 주거 제도와 식민지를 가졌던 역사적 배경에 기인한 다문화 현상, 예술인, 정치 망명 등 다양한 동기로 모인 이민자들, 정부의 이주민 수용 정책에 대한 문제 등을 접하게 되었고, 도심을 배회하면서 관찰한 것들을 사진과 영상으로 남겼습니다.

대도시에서 정해진 주거지가 없는 사람들의 일시적 삶의 장소, 부유하는 사람들을 대변하는 듯한 떠다니는 비닐봉지들, 노숙인, 이주민, 불법 체류자 같은 사회적 약자들이 나름의 형식으로 거리에서 지내고 있는 모습들이 모였고, 비주거자들의 사회적 운동인 '돈키호테의 아이들'을 기록한 장편 기록 영상 ‹야영지의 기록›(2008)이 제작되었습니다.

프랑스 파리를 중심으로, 나를 포함해 '집' 혹은 '고향'과 멀어져 있는 이들을 담은 기록들은 ‹스위트 홈› 연작으로 10여 년간 지속되었습니다. 1983년 유럽으로 이주한 이후 최근 몇 년간 국내 방문 횟수도 늘면서 작품을 소개할 기회가 늘어나고 있는 듯합니다. ‹영등포›(2013), ‹둥지틀기›(2013), ‹짱돌›(2013), ‹토지지기›(2019) 등은 이민자인 한국인으로서 국내에서 경험한 것들을 담은 작업입니다.
다음 서신을 기대하며 이만 줄입니다.

프랑스 이브리 쉬르 센느에서,
하차연 드림

세 번째 편지
발신인: 이채원
2025년 6월 11일

하차연 작가님, 안녕하세요.

회신 감사합니다. 작가님의 작업과 글을 보면서 저의 유학 생활이 많이 떠올랐어요. 유학생은 상대적으로 안정된 신분이긴 하지만, 거주할 곳을 구하는 것, 먹고 마실 것을 사는 것, 이동 경로와 방식을 파악하는 것 등 매 순간이 생존이었던 기억이 있습니다. 작가님께서는 시대적, 문화적으로 '다름'의 교차가 비교적 덜 이루어졌던 시기에 이주를 하셨기에 이방인으로서 생존, 즉 '자리 잡기'에 대한 사유가 훨씬 더 절실하게 몸으로 다가왔을 것 같아요. 노해나 선생님께서 앞서 짚어주신 바와 같이, 그러한 경험들이 ‹스위트 홈› 연작이나 ‹보관›, ‹캐롤라의 여정›에서 드러나듯 외부자의 '몸'으로 기록하거나, ‹나를 불태우다›, ‹모심기› 등에서의 퍼포먼스처럼 신체화된 언어를 통해 전달하는 것으로 이어지지 않았나 생각합니다.

이처럼 작가님께서는 작업 전반에 걸쳐 자리 잡기의 문제를 특수하고 개인적인 경험에서 출발해 보편적 사회 현상으로 확장하고 계신 것으로 보입니다. 거주의 체제에서 비롯되는 이동이나 문화 이탈, 새로움과 다름의 수용과 충돌, 사회적 약자의 문제가 현대인의 공통 경험이라는 인식 말입니다.

그런데 작가님의 작업에서 특히 흥미로운 지점은 관찰자와 당사자 사이의 미묘한 경계에 있다고 생각합니다. 작가님은 외부자적 입장에서 할 수 있는 최소한의 행위로서 카메라를 통한 광학적 기록을 수행하면서도 이방인으로서 절실한 당사자성을 동시에 보여주고 계신 것 같습니다.
이와 관련하여 몇 가지 궁금한 점이 있습니다.

하차연, ‹야영지의 기록›, 2008, 단채널 비디오, 컬러, 사운드, 47분 41초.

저, 노숙인들을 장기간 기록하실 때 그들과는 어떤 관계를 맺으셨는지요? ‹야영지의 기록›에서 ‘돈키호테의 아이들’ 운동을 기록하실 때는 단순한 기록자였는지, 아니면 어느 정도 연대하는 참여자의 입장이었는지 궁금합니다. 이와 관련한 에피소드가 있다면 그 이야기도 들려주시면 좋겠습니다.

또 ‹스위트 홈› 연작의 경우 10여 년간 지속된 장기 프로젝트인데요. 시간이 흐르면서 처음의 관찰자적 거리에서 벗어나 문제에 좀 더 적극적으로 개입하게 된 순간들도 있었을 것이라 생각합니다. 이에 대해서도 나누어 주실 이야기가 있으실까요?

그리고 오랜 해외 생활 후 한국으로 돌아오셨을 때, 역설적으로 자국에서 또 다른 형태의 이방인이 되신 경험이 주목됩니다. ‹영등포›나 ‹쪽방›을 진행하실 때 작가님은 스스로를 관찰자로 여기셨을까요, 아니면 당사자로 느끼셨을까요? 유럽에서 작업하실 때 경험했던 그 경계의 감각과는 어떤 차이가 있었는지 듣고 싶습니다.

그럼 작가님의 답변을 기다리며 이만 글을 줄이겠습니다.
이채원 드림

네 번째 편지
발신인: 하차연
2025년 6월 18일

이채원 코디네이터님,

지난번 답변에서 조금 더 상세히 풀어서 말씀드려야 했던 부분들을 지적해 주신 것 같습니다.

‹스위트 홈› 연작 중 한 부분인 ‹야영지의 기록›은 작업 순서로 볼 때 ‹스위트 홈 3›에 해당합니다. 2005-2006년에 ‹스위트 홈 2›와 ‹보관› 등을 촬영했던 파리의 생마르탱 운하를 끼고, 2006년 12월부터 다음 해 4월까지 300-350여 개의 텐트 농성이 ‘돈키호테의 아이들’ 협회 이름 하에 시작되었습니다. 텐트촌에는 노숙인, 일반인, 사회운동가들이 기거하며 인간의 기본적 생활 권리 중 모든 사람의 주거 혜택을 정부가 보장해 주기를 요구하였습니다.

텐트촌이 형성된 곳이 평소 저의 (야외) 작업장이었던 만큼 자연스럽게 다가가게 되었습니다. 집에서 자고 낮에는 몇 시간씩 이곳에서 보냈습니다. 의류 및 여성용품, 생활용품을 가져와 필요한 사람들과 나누었고, 매우 화기애애한 분위기로 시작이 되었습니다. 힘든 환경에 놓인 사람들이 자기 의견을 당당히 표현하는 모습이 세계의 많은 언론을 통해 소개되기도 하였지요.

텐트 시위에 참여한 자들은 매일 아침 임시로 마련된 사무실에서 주거지를 찾기 위해 새로운 등록을 했고, 가끔 해결책을 찾은 경우도 있었습니다. 하지만, 일반적으로 경제력이 약한 대부분의 참여자들은 결국 아무런 수확을 얻지 못한 채 이 운동은 2007년 5월 사르코지의 새 정부가 탄생하기 직전에 끝을 맺게 됩니다. 대체로 잘 마련된 약자 보호 주거 정책임에도 실제로 많은 사람들이 혜택을 받기는 힘들었습니다. 경제적 문제뿐만 아니라 가족들로부터 내침을 받아 갈 곳이 없는 자, 거리에서 지내다가 자기도 모르는 사이에 일반적인 생활이 어려워진 사례를 많이 접하게 되었지요. 그뿐만 아니라 반정부 이념을 가진 사람들이 각지에서 모여들었고, 특히 불법 체류자들의 장기간 단식 투쟁이 이곳에서 함께 일어났습니다.

프랑스에서는 노숙인들을 SDF(Sans domicile fixe), 즉 '정해진 주거지가 없는 자'라고 부르지만, 노숙인(SDF)들은 거꾸로 '정해진 주거지가 있는 자'를 ARD(Avec domicile fixe)라고 부릅니다. 없는 것과 있는 것의 기존 논리를 흐트리며, 사회가 자신들에게 부여한 부정적 의미를 되돌려 놓는 것입니다. 모든 사람은 어느 곳이든 잠을 자게 되는 물리적 장소를 가집니다. 그곳은 매일 같은 곳인 '집'일 수도 있고, 일시적으로 쳐마 밑이 될 수도 있는 거지요.

사회적 운동에 간접적으로 가담하면서도 작가로서 당시의 순간을 기록하는 작업을 진행해야 했던 아주 힘든 과정이었는데요. 제게는 프랑스의 많은 사회적 문제점을 한꺼번에 경험하게 된 중요한 계기가 되었습니다. 다만, 처음과 달리 나중에는 일부 열혈자들로부터 위협을 받게 되어 촬영을 중단할 수밖에 없었던 에피소드가 제일 강력한 기억으로 남아있습니다.
관찰자적 위치에서 벗어나 문제에 좀 더 적극적으로 개입하게 된 순간을 꼽자면, 말씀드린 ‹야영지의 기록›에서의 텐트촌 촬영이라 볼 수 있겠고요. 이후 2009년 제작한 ‹스위트 홈 4›는 ‹스위트 홈› 연작에서 드물게 재현된 설치 및 퍼포먼스를 영상으로 만든 작품입니다.

하차연, ‹스위트 홈 4›, 2009, 단채널 비디오, 컬러, 사운드, 7분 59초.

이 작품은 제작 여건이 ‹야영지의 기록› 때와는 판이했습니다. 프랑스로 유학을 와서 미술 공부를 했던 쁘와띠에 시와 미술대학의 초청 전시를 기회로 작품 제작을 전폭 지원받았습니다. 그동안의 경험을 토대로, 험난한 경로를 지나 도착한 곳에서 다시 핍박 받는 이야기를 건축용 기자재들에 의해 가방과 짐보따리 등이 무참히 다뤄지는 과정으로 담아냈습니다. 난민 혹은 불법체류자들의 상황을 연상케 하는 작업인데, 국내에서도 여러 번 소개되었습니다.

집, 주거, 세계적 인구 유동 등은 제 작업의 주제로 한동안 지속되었고, 재학 시절 이후 국내에서의 첫 개인전이 2013년 서울 강남에서 열렸습니다. 우리와는 많이 다른 주거 환경, 사회 현상, 이주민 정책 등을 바탕으로 제작했던 작업들을 국내에 그대로 소개하기보다는 소통이 더 잘될 수 있는 작업을 제작하고자 했고, 다행히 전시 기관측에서 백지 위임장을 주셔서 ‹쪽방›, ‹둥지틀기›, ‹영등포› 등을 제작할 수 있었습니다.

30여 년의 외국 생활로 국내에서는 거의 이방인이 되어 있는 저의 위치에서 국내 미술계와 어떤 소통을 할 것인가에 대한 고민이 무엇보다 앞섰고, 작업 과정 및 결과물이 어떤 보편적 언어를 지니게 되는지도 염두에 두었습니다.

‹쪽방›에서는 그만큼의 공간만으로도 인간의 기본조건을 충족한다고 보는 쪽과 기본조건을 충족하지 못하는 비인간적인 크기라고 규정하는 쪽의 차이, 쪽방이 주거 조건의 최전선인 점, 그리고 오늘날 쪽방에 거주하는 인구 구조 등을 한꺼번에 살펴야 했습니다.

보내주신 서신에 답변하는 동안에도 중동 지역에 새로운 전쟁이 발발하였습니다. 저는 지금까지 있었던 영토의 접경 지역에서 일어난 전쟁이 아닌 이 부분을 주의 깊게 보고 있습니다. 더 나은 삶을 위해 자의로 이동하는 사람들이 있는 반면, 전쟁이나 이념으로 원하지 않은 이동을 강요당한 사람들이 있습니다. 전 세계의 인구 유입 정책이 점점 더 각박해지는 이 시대에 누구의 안전도 확실히 보장된 곳은 없어 보입니다.

다음 마무리 서신을 기대하며 이만 줄이고자 합니다.
프랑스 이브리 쉬르 센느에서,

하차연 드림

다섯 번째 편지
발신인: 노해나
2025년 6월 30일

안녕하세요, 하차연 작가님.
얼마 전 한국에 들어오셨다고 들었습니다. 작가님이 오셨다고 생각하니 전시가 얼마 남지 않은 게 실감 나네요.

이번 전시에서는 2013년 코너아트스페이스[01]에 선보였던 ‹쪽방›을 전시 공간에서 새롭게 보여줍니다. 그중 영상 ‹영등포›는 작가님께서 임시로 거주하던 영등포에서 쪽방촌을 목격한 후, 프랑스에 오래 거주한 이방인의 시선으로 기록한 쪽방촌의 모습을 담고 있습니다. 여행 가방, 연탄재, 이부자리, 폐지 상자, 빈 화분들을 옮기는 작가의 모습이 흔들리는 카메라에 담겼습니다. 영상은 짐꾸러미들과 버려진 화분들을 켜켜이 쌓은 후 어디로 이동할지 정하지 못한 임시적 상태를 보여주는 것으로 끝이 납니다.

언제든 떠나야 하는 상태와 정착해야 하는 상태를 동시에 주목하는 것은 작가 자신보다 작가 주변에 이웃하는 난민과 이방인의 존재에 대한 이야기로 보입니다. 작가님이 프랑스에 살면서 가깝고도 멀게 지켜본 난민과 이방인들은 모두 외부에 의해 바깥으로 밀려난 사람들입니다. 법 바깥에 놓여 보호받지 못하고 밀려나는 상태이기도 합니다. 그래서 정착, 자리 잡기는 이들에게 기본적인 생존의 문제이기도 합니다. 이런 문제의식을 ‹리턴 홈›에서는 바다에서 죽음을 맞이했다는 난민의 배를 떠올리며 바닷가에서 바람에 날아가지 못하도록 검은 비닐봉지를 고정시켜 애도하는 퍼포먼스 영상으로 보여주기도 하셨죠.

‹스위트 홈›, ‹리턴 홈› 연작 등 작가님의 작업에서는 정착하기를 원하면서도 떠나기를 반복하는 것이 삶의 형태가 된 사람들의 모습을 보여주는 것 같습니다. “정주와 이주는 인간 존재 방식의 변위 형태일 뿐, 상호 간에 이항 대립적인 반동 관계가 형성되는 것이 아니라 말한다.”[02]라는 언급처럼, 한곳에 정착하는 것과 이동하는 상태는 누군가에게는 이항 대립이 아닌 삶의 한 형태일 것 같습니다. 그러니까 이 상태는 자발적 상태가 아니라 국가나 역사, 사회적 상황에 의해 의도치 않게 발생하는 삶의 형태인데, 왜 누군가는 저항 없이 이를 숙명으로 받아들이며 살아가야 하는 것일까요?

어쩌면 작가님이 부르는 '자리 잡기'라는 상태는 자리를 잡으려 하면서도 동시에 떠날 것이 예고되어 있는 상태가 공존할 수 있겠네요. 이러한 상태는 ‹스위트 홈›, ‹리턴 홈›이라는 반어적 어감의 작품명에서도 발견되는 부분입니다.

2025년 아르코미술관에 설치될 쪽방 안에는 프랑스, 독일, 서울 등의 다양한 도시에서 일어난 수행과 장소성이 한 번에 결집되어 있습니다. 2013년과 2025년의 시차를 두고 ‹쪽방› 작업은 여러 도시를 이어 나가며 어떤 보편적 언어를 보여줄 수 있을지, 또는 지역화된 언어를 동시에 드러낼 수 있을지 궁금합니다. 이 보편의 언어와 지역화된 언어는 작가님이 서울과 프랑스를 오가며 작업하실 때에도 중요하게 여기는 번안/번역의 작업일 수 있다는 측면에서요.

마지막 서신을 보냅니다.

노해나 드림

여섯 번째 편지
발신인: 작가 하차연
2025년 7월 7일

안녕하세요, 노해나 큐레이터님.

환경이 바뀌면 사고방식에도 영향을 주는 것 같습니다. 입국 비행기를 타기 전에 두 번째 답신을 드렸고, 지금은 저의 본가 가족들 대부분이 지내고 있는 창원에서 소식을 드립니다.

‹쪽방›을 설치하기 전에 2013년 짧게 머물렀던 서울 영등포 구역을 다시 다녀오려 합니다. 당시 영등포는 새롭게 개장을 한 '타임스퀘어' 백화점과 거의 흔적처럼 남은 '홍등가', '쪽방 구역', 그리고 소규모 '산업 공장'들이 시대의 새로움과 끄트머리로 공존하고 있었습니다. 10여 년 전 촬영했던 영등포 내 열악한 주택구역에는 그동안 어떠한 변화들이 있었을까요?

이동에 쓰이는 도구인 커터와 가방 등을 사용하여 CCTV가 달린 전봇대 앞으로 짐(생활 도구)과 흙이 담긴 빈 (겨울) 화분들이 쌓이게 됩니다. 퍼포먼스의 영상은 ‹영등포›, 이미지는 영상의 마지막 장면인 ‹둥지틀기›입니다. 두 작업은 '서울 영등포에서의 하차연의 둥지틀기'로 볼 수 있으며, 잠시 돌아온 고국에서의 제 모습(상황)일 수도 있겠습니다. ‹영등포›에 사용된 '겨울 화분', '연탄재', '가방' 등이 기다림과 빈곤함을 대변할 수 있는 보편적 도구로 사용되었다면, 이동 대기 중에 있는 정지된 이미지 ‹둥지틀기›는 지극히 개인적인 저의 상황으로 볼 수 있겠습니다.

‹영등포›와 ‹둥지틀기›는 '이동'과 '머물기'가 동시에 혹은 번복되는 과정을 순간순간의 '일시적 정주'로 보는 김희진 선생님의 관찰—"정주와 이주는 인간 존재 방식의 변위 형태일 뿐, 상호 간에 이항 대립적인 반동 관계가 형성되는 것이 아니라 말한다."[03]—과 맞닿아 있기도 합니다.

지금까지 ‹스위트 홈›, ‹스위트 홈 2›, ‹스위트 홈 4›, ‹리턴 홈›, ‹홈즈› 등 '홈'과 관련한 많은 단어를 작업에 사용했습니다. 주거 공간인 '집'과 관련한 메타포 외에도 '고향', '공동체' 등으로 광범위하게 해석 가능한 영어 단어로 사용하고 있습니다. 대부분의 작업을 제작한 곳이 지내고 있는 유럽이다 보니 우리말을 처음부터 쓰지 못한 아쉬움이 있습니다.

하차연, ‹리턴 홈›, 2019, 단채널 비디오, 컬러, 사운드, 4분 3초.

강제성이 요구된 살기 위한 ‘이동의 경우’는 실로 목숨을 내건 희생이 따르기도 합니다. ‹리턴 홈›은 아프리카 대륙에서 유럽으로 향하던 지중해에서 발생하는 수많은 난민의 주검에 대한 ‘추모’입니다. ‹리턴 홈›은 해안의 비닐봉지들을 모래밭 위로 끌어 올리지만, 이 비닐봉지들을 다시 액자에 넣어 벽에 걸면서 설치 작업인 ‹리턴 홈›으로 마무리가 됩니다. 도달하지 못한 곳을 여행하게 된다고 해서 억울하게 죽은 영혼들이 평온을 찾게 될 리는 없겠으나, 그런 저의 바람을 담은 작업입니다.

1980년대 프랑스에서 시작된 ‘Ne pas toucher à mon pote’(내 친구를 건드리지 마)라는 슬로건은 인종차별주의에 반대하는 사회적 움직임이면서 실제로 강력한 법적 효과도 가지고 있습니다. 최근 몇 년 동안 유럽 공동체의 여러 나라들이 극우 정당을 선호하는 경향을 보이며 빈곤자, 약자, 외국 출신자들을 차별하고 그에 대한 정당성을 가지려고 합니다. 모두가 함께 살기에 점점 더 많은 제동이 걸리고 있습니다. 외국인인 저의 생활에도 직접적인 영향을 미치고 있고요.

지금까지 저의 작업에는 제가 등장하는 ‘셀프 퍼포먼스’ 형식의 작업이 여럿 있습니다. 실제로 저의 신체 혹은 저의 상황이 하나의 ‘예’가 되어 실현된 작업들은 ‘개인적 나르시시즘’에서 출발한 것이라기보다는 ‘제약된 작업 환경’의 돌출구였으며, ‘제일 간편하면서도 적합한 도구’는 매번 저 자신이었음을 이번 서신의 마지막으로 곁들이고자 합니다.

매해 최고 기록을 경신하는 가운데 각별히 더운 이번 여름입니다. 모쪼록 건강 유념하시기 바라며 곧 뵙겠습니다.

창원에서,
하차연 드림

하차연, ‹가족 사진›, 1986, 골판지에 목탄, 243×232cm(좌), 캔버스에 래커와 유채, 226×207cm(우).

01 김희진, «경계 위를 달리는: 문화교섭과 사유의 모험을 위하여» 전시 리플릿(아트 스페이스 풀, 2013).
02 같은 글.
03 같은 글.