
연기백의
( )에 대한
미술사적 연구

작가 소개 및 연구 개요 3

주요 작품 및 프로젝트
- 작품(1996~2023) 6
- 프로젝트(2009~2022) 45

연구글
- 태도가 형태가 된 작가: 나의 자리에 타인을, 타인의 자리에 나를 세우는 조각가의 총체미술 — 진휘연 82
- 시간의 복원과 복원된 기억을 기록하기 — 최태만 90
- 변화를 지켜보고, 그것을 드러내다: 연기백의 조형 원리 — 에치젠 토시야 101
- 마주하기, 대면하기의 잠정적 총괄로서의 역촌 40 — 신양희 117

아카이브
- 작품목록 124
- 작가노트 142
- 기존평론 — 심상용, 이빛나, 양효실, 김성우, 김남수 181
- 전시이력 197

연기백의 ( )에 대한 미술사적 연구에 대하여

작업 연대기

연기백(延伎栢, 1974~)은 2000년 서울대학교 조소과와 2007년 동 대학원 조소과를 졸업하였다. 2007년 첫 개인전 《더딤과 기다림》을 시작으로 2023년 《앉음과 일어섬의 상(象)에 대하여》까지 14회의 개인전을 개최하고, 80여 회의 단체전에 참여하면서 조각가, 설치미술가로서의 행보를 이어오고 있다.

작가의 현재 작업을 관통하는 조형 방법에 대한 탐구는 학부에서부터 시작되었다. 조소과 재학 초기 구상 작업을 하면서 조각과 소조의 기본 과정을 밟았지만, 버려지고 폐기된 재료를 수집하여 재료적인 물성이나 형태에 반응하는 작업으로 이동하게 된다. 〈두상〉(1996), 〈소리〉(1997), 〈변화〉(1997) 연작, 〈탈(脫)〉(1998), 〈자연을 향한 염원〉(1998) 등을 제작하였고, 재료에 물리적이고 화학적인 힘을 가하거나 한 상태에서 다른 상태로 이행하는 실험 및 신체가 대상에 개입하는 퍼포먼스, 사운드 조각, 설치 등 전통 조각의 범주를 넘어서는 시도를 했다.

1990년대 후반 작업 중 〈변화〉 연작의 연장선에서 철과 유리 같은 재료 및 산업재료 등에 불을 이용하여 상형문자와 같은 상을 반복적으로 세각하거나 투각하여 시간성과 수행성을 공간화한 〈떨림(Movement/Motion〉(2006~2007) 연작을 제작했다. 곧이어 기성 물건 그 자체가 지닌 재료적, 재질적, 형태적인 결을 거슬러 올라가 재조직화하는 〈더딤과 기다림〉(2007), 〈바래다〉(2008) 연작은 자개장, 풍금, 샹들리에, 도배지 등이 재료가 된 작업의 직접적 계기가 된다. 자개장 표면 자개를 모두 뜯어 공간 안에 재형상화하고 나무 장을 모두 분해하여 벽면에 나열한 〈그린하이츠〉(2011), 풍금을 분해하여 보이지 않던 시간을 길어 올린 〈남겨진 ( )〉(2013)와 구서울역사에서 수거한 샹들리에를 분해하여 재설치한 〈샹들리에 공간 이용 방식 두 번째-ㄱ〉 등은 물리적 결을 따르는 조형적 태도뿐 아니라 설치적인 확장을 보여준 작업이다. 또한 비슷한 시기 〈물 이용 방식 3번째〉(2015)와 같은 작업은 실생활에 나타난 제작 기술을 차용하고 번안한 것이다.

2014년부터 본격화된 도배지의 해체와 재설치 작업은 작가의 가장 널리 알려진 작업 중

하나이다. 〈인왕산이 보이는 남쪽 창이 있는 방〉(2013)을 시작으로, 재개발 지역이나 (이주) 노동자들의 거주지의 도배지를 설치한 〈교남〉(2014) 연작, 〈가리봉 133〉(2014)이 대표적이다. 낱낱이 분리된 도배지들은 시간과 장소의 증거로 전시장에 설치되고, 도배지에 남은 흔적은 사료로 보관되거나 글, 영상, 사진으로 기록되었다. 나아가 이 작업은 이 일과 연결된 사람을 만나는 일로 이어져 도배사, 도배 기술 명장, 건축 복원가 등과 교유하게 된다. 이를 통해 작가는 도배를 둘러싼 생활사(生活史)와 문화사에 다가가고 그 협업의 결과물은 개인전 《마주하는 막》(2017)으로 갈무리하였다. 한편 이 작업은 교남, 가리봉에 이어 옥인, 보문, 청담, 창원(마산), 런던 등의 지역에서 수거한 도배지를 이용한 작업으로 이어졌다.

작가는 예술을 매개로 한 장소 특정적인 설치 및 퍼포먼스를 작품(전시) 외에 프로젝트로 범주화하여 진행했고 대부분이 현장에서 일어났다. 2008년부터 2021년까지 13차례 진행한 〈52동 106호〉가 그 시작을 알리는 작업으로 타자와 만나고 타자들이 만나는 장(場)으로서 형성되었다. 공공지 및 사유지에 방치된 물건을 매개로 사람들과 관계 맺고자 했던 〈주인을 찾습니다〉(2010), 광주의 5·18을 주변부적 시각으로 해석하여 대화의 장으로 열고자 했던 〈탄,탄,탄〉(2017), 과거 서울대학교 농대 자리에서 쌀과 식구를 매개로 예술가들의 일시적인 공동체를 모색했던 〈쌀의 독백: 일시적 식구〉(2018), 교남동과 런던 처치스트릿를 연결하여 재개발 문제를 바탕으로 이주와 짓기의 가능성을 실험한 〈온고잉 프로젝트 처치스트릿, 교남동 마주하기〉(2022) 등으로 이어졌다. 그중 2018년부터 2021년까지 서울 역촌동 한 주택을 임대하여 진행한 〈온고잉 프로젝트 역촌 40〉은 시공간의 물리적 결을 대상적으로 살필 뿐 아니라 주변부적 시각을 가진 사람들과 함께 장소와 공간, 시간을 읽어냄으로써 그간의 방법론을 느슨하지만 총괄적으로 적용하였다.

그동안 작가가 진행한 작품 및 프로젝트 등은 그것이 물리적 대상이든 장소든 사람이든 대상에 대한 정확한 관찰과 이해가 바탕이 된다. 특정 주제나 의제를 부각하기보다 대상의 물리적 결을 따라 시간을 감수하고 대상에 간과된 내용을 몸으로 마주하는 일이 주를 이룬다.

관찰하는 대상의 제작 방식이 조각의 형식이 되고, 물리적인 특성이 조각의 양감이 되었고, 깎고, 만들고, 덜고, 붙이는 조각적 과정은 지워진, 간과된 ( )를 찾는 것과 다르지 않았다. 가장 최근의 개인전《앉음과 일어섬의 상(象)에 대하여》(2023)는 그간 자신의 전 작업을 되돌아보고 제작 방법 및 태도를 종합적으로 적용한 전시였다. 그뿐만 아니라 이 전시는 그간 작가가 주목했던 폐기된, 버려진 사물들이 이전에 있었지만 사라진 실재였다는 것, 근대를 거치면서 사라진 것, 간과된 것이었음을 재개념화한다. 그리하여 근대로부터 비롯된 인간과 삶의 변화를 앉음과 일어섬이라는 인간 행위 안에서 벌어지고 구현하려던 것의 상(象)이라 명명하고, 〈대지 속으로〉(2023), 〈( )의 땅〉(2023), 〈두 개의 구축〉(2023) 등으로 제시하였다.

카다로그 개요

「연기백의 ( )에 대한 미술사적 연구」는 1990년대 중반 작업 시작기부터 2023년까지의 전 작품 및 프로젝트를 대상으로 한 연구이다. 연구팀은 작품뿐 아니라 기존 원고, 작가 노트, 전시 이력 등을 목록화하는 작업과 함께 수차례 인터뷰를 진행하여 주요 작품과 프로젝트의 제작 동기 및 제작과정을 기술하는 해제 글을 작성하였다. 또한 필진으로 참여한 연구자들은 작가와 개별 미팅을 진행하고, 자료 및 작품 연구를 통해 전공과 관심사가 투영된 원고를 작성하였다. 미술사학자 진휘연의 「태도가 형태가 된 작가: 나의 자리에 타인을, 타인의 자리에 나를 세우는 조각가의 총체미술」, 미술평론가 최태만의 「시간의 복원과 복원된 기억을 기록하기」, 미학자 에치젠 토시야의 「변화를 지켜보고, 그것을 드러내다: 연기백의 조형 원리」, 책임 연구자 신양희의 「마주하기, 대면하기의 잠정적 총괄로서의 역촌 40」을 생산하였다. 작품 해제글과 연구글 뒤의 아카이브 섹션에는 주요 작품 목록, 주요 작가노트, 선정한 기존 평론, 전시이력을 제시하여 작가의 전체적인 작업 활동에 대한 이해를 돕고자 하였다.

주요 작품 해제

두상 1996, 변화 1997, 개미드로잉 2003, 이미지 드로잉 2003, 동(動) 2005, 캐비넷 2005, 더딤과 기다림-공예책상 2007,
더딤과 기다림-두드린 오브제 2007, 더딤과 기다림-깨진 항아리 2007, 바래다-오래된 한복을 전해 받다 2008,
바래다-집 정리하는 날 2008, 그린하이츠 2011, 남겨진 ( ) 2013, 샹들리에 공간 이용 방식 두 번째 2013,
인왕산이 보이는 남쪽 창이 있는 방 2013, 교남 5-11 2014, 가리봉 133 2013, 도배사(士)/독고○객/여러분 2014,
물 이용 방식 세 번째 2015, 낙엽이 달을 부수다 2015, 헛웃음 2017, 신화로 이끄는 자/역사로 이끄는 자/관조로 이끄는 자 2017,
숨 2017, ( )의 땅 2023, 대지 속으로 2023, 두 개의 구축 2023, 당김과 밈 2023

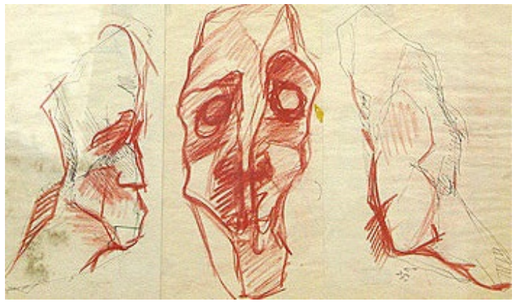
1996~2()23



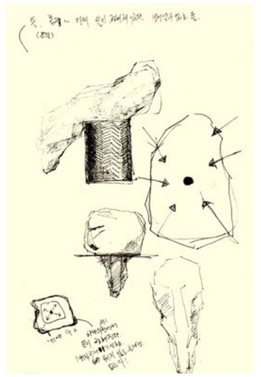
두상 1996 오석 80(h)×30×30cm

두상

조소과 석조 실기 수업 때 제작한 조각이다. 석조를 이용하여 구상 조각을 제작해야 하는 수업 과정 중 인위적으로 깎는 일에 의문을 품고 이 작업을 시작한다. 조각이 용이한 반듯한 돌 대신 균열이 있는 돌을 구해 3개월가량 돌의 표면을 살피며 스케치와 드로잉을 하였다. 이후 돌에 남은 크랙을 이용하여 눈과 코, 입이 드러날 수 있도록 최소한으로 깎은 두상을 제작하였다.

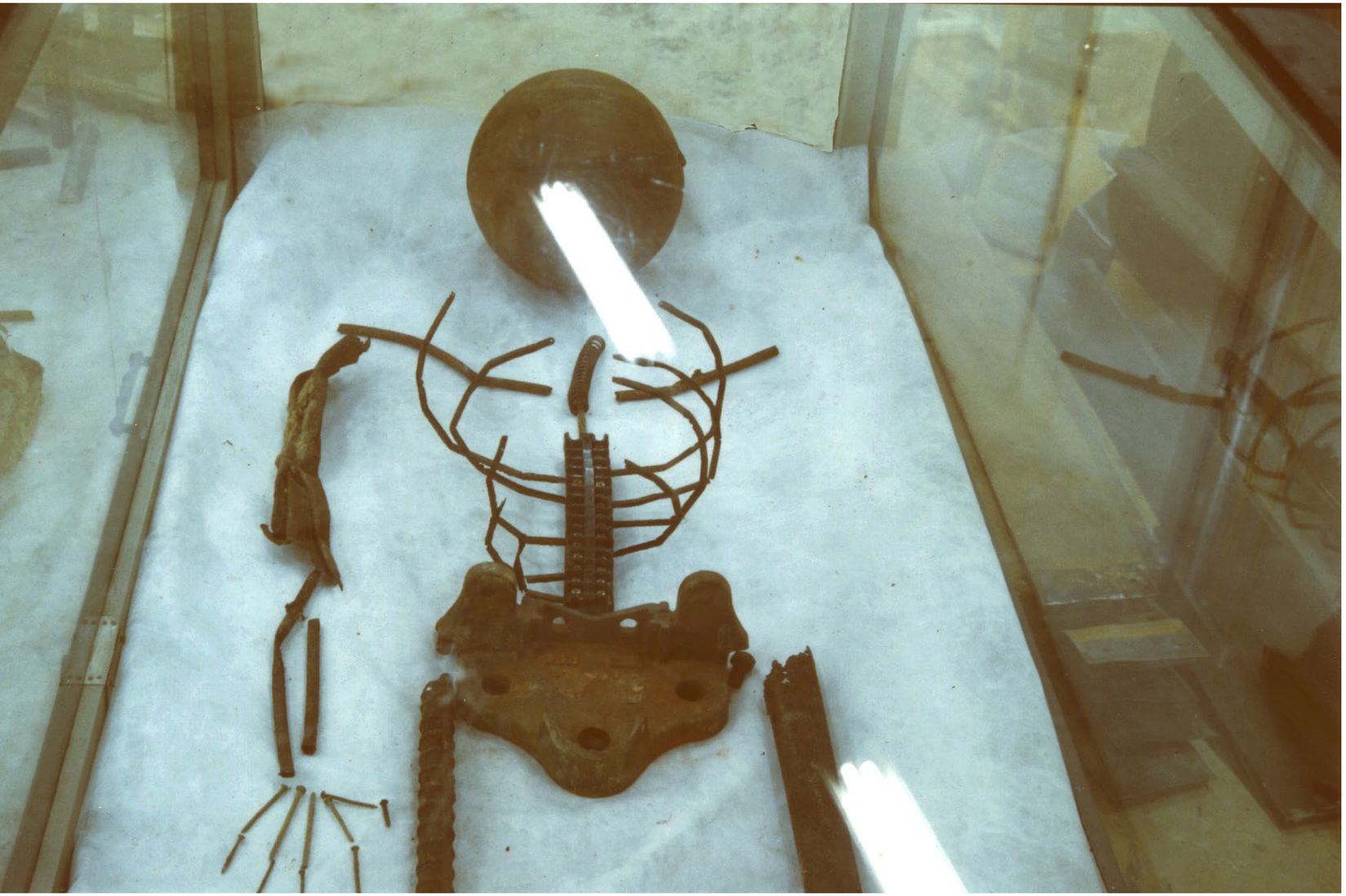


드로잉





에스키스



변화 1997 철재 오브제 가변크기

변화

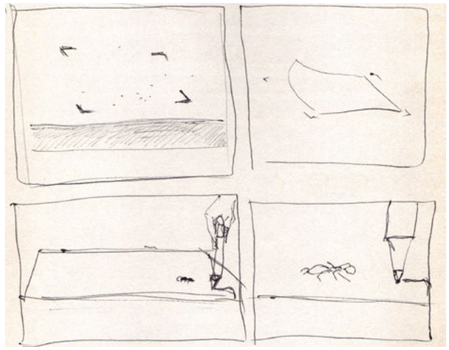
학부 재학 때 ‘변화’를 키워드로 연작을 제작한다. 바닥에 떨어진 나뭇가지를 수거하여 형태와 물성을 연구하여 설치물로 제작하고, 버려진 페인트 통을 수집해 표면을 연마하고 플라스마 절단기로 좁은 간격으로 잘라 야외에 방치 후 녹이 슬고 변형되는 과정을 관찰하는 작업을 진행한다. 또한 교내에서 발견한 철재나 나무 등의 오브제를 수집하여 박물관식 설치를 통해 삶과 죽음의 경계를 탐구하는 작업 등도 제작하였다.



개미드로잉 2003
종이에 잉크 108×79cm

개미드로잉

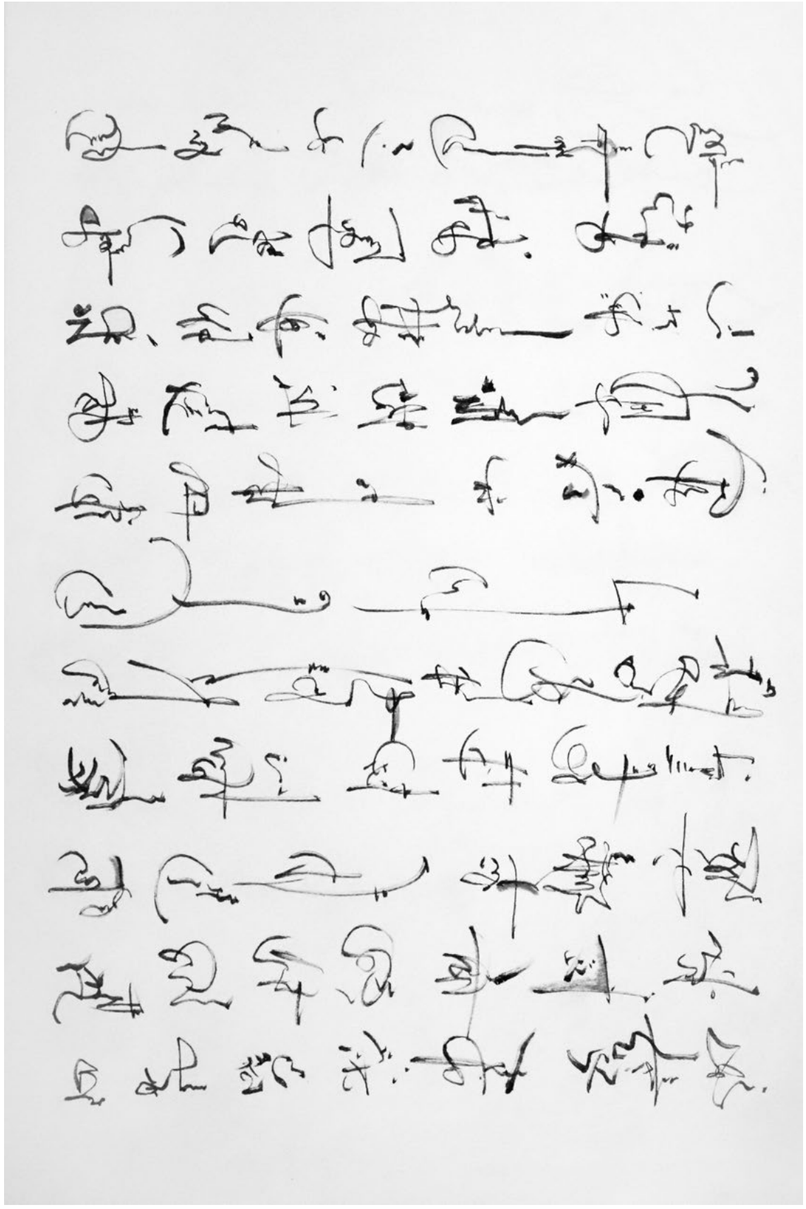
학부 졸업 후 삶에 대한 실존적인 고민으로 5년 동안 공백기를 가진다. 재야의 장인을 만나 몸 공부를 하고, 기체조나 요가 등을 하면서 미술 작업과 동떨어진 수행의 시간을 갖는다. 이 드로잉은 그런 시간을 보내고 복귀한 후의 첫 작업으로 전환기의 작업이라 할 수 있다. 작가는 자신이 그린 드로잉 위를 지나가는 개미를 발견하고, 며칠 동안 개미가 지나가는 길을 A4 용지에 따라 그려나간다. 그 종이들을 모아 두꺼운 펜으로 선을 그어 하나의 라인으로 만든 지도 형태의 드로잉이다.



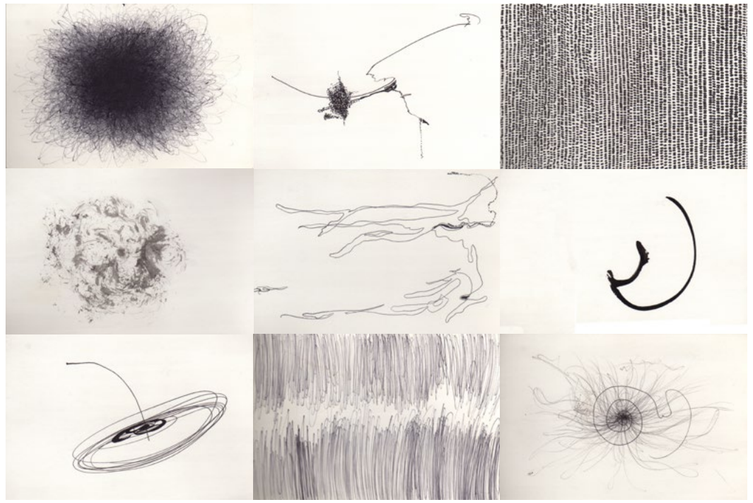
작업 스케치



손 드로잉



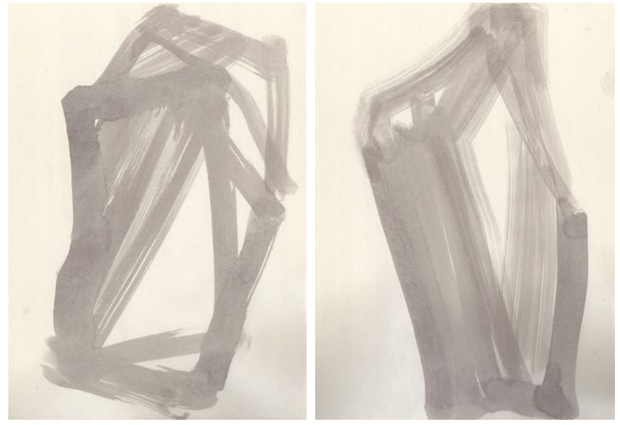
이미지 드로잉 2003



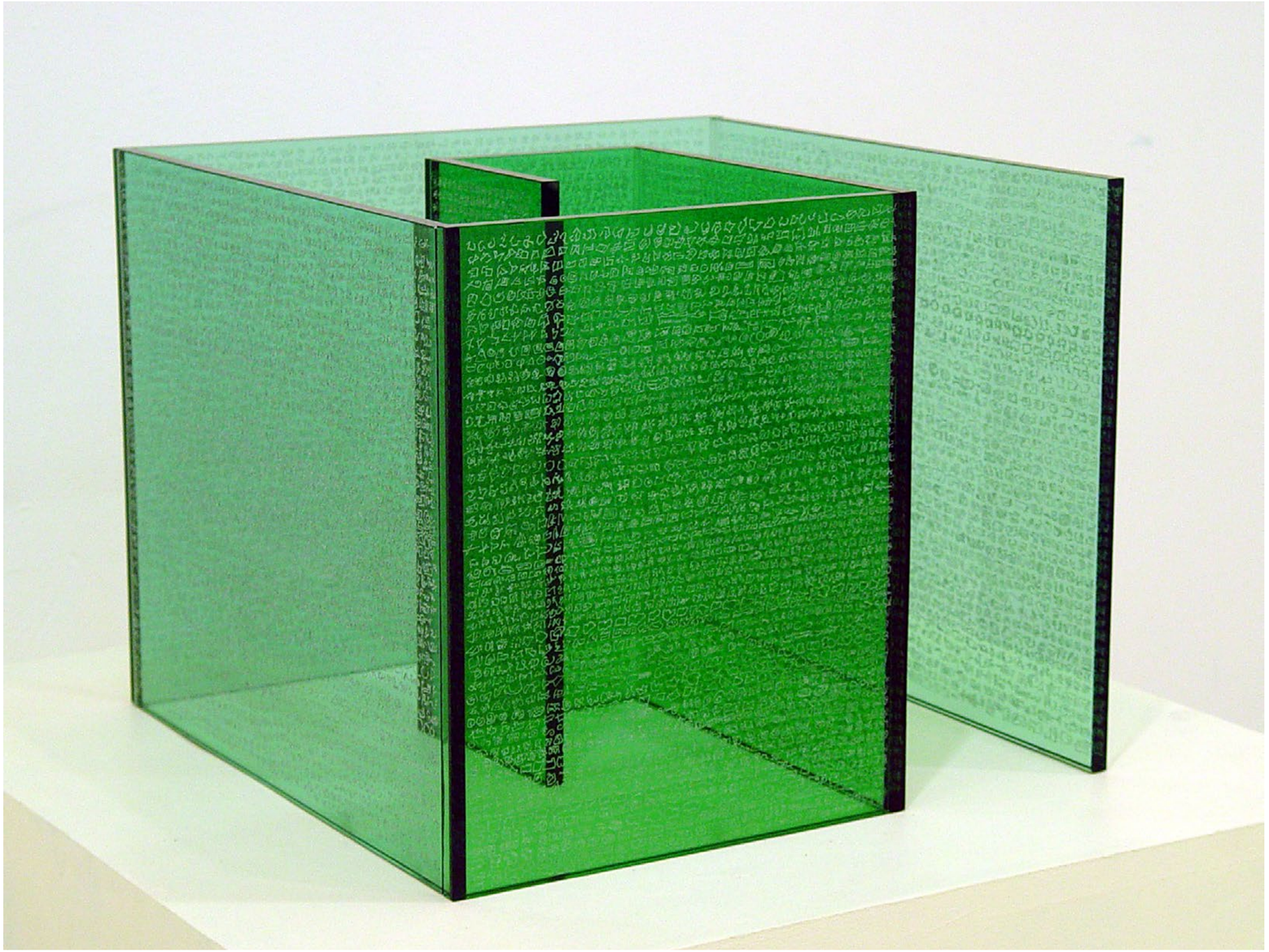
엽서 드로잉 2003

이미지 드로잉

그리는 순간의 느낌을 기록하기 위해서 처음, 시작, 초발심의 기대감으로 엽서 크기 종이 수백 장에 드로잉한 작업이다. 한편으로 미술에서 드로잉이 가지는 독창성에 대한 한계를 인식한 작업이기도 하다. 작가는 숨을 한 번 쉴 때마다 하나의 선을 그리는 식으로 작업하였다. 이 작업을 하면서 시간과 변화에 따른 손놀림의 단순한 재미뿐만 아니라 새겨진 흔적을 통해 고대의 상형문자와 같은 존재감을 인식한다. 드로잉을 통해 습득한 추상적 상은 산업재료, 생활 오브제나 신문지 등에 새기는 작업으로 이어진다.



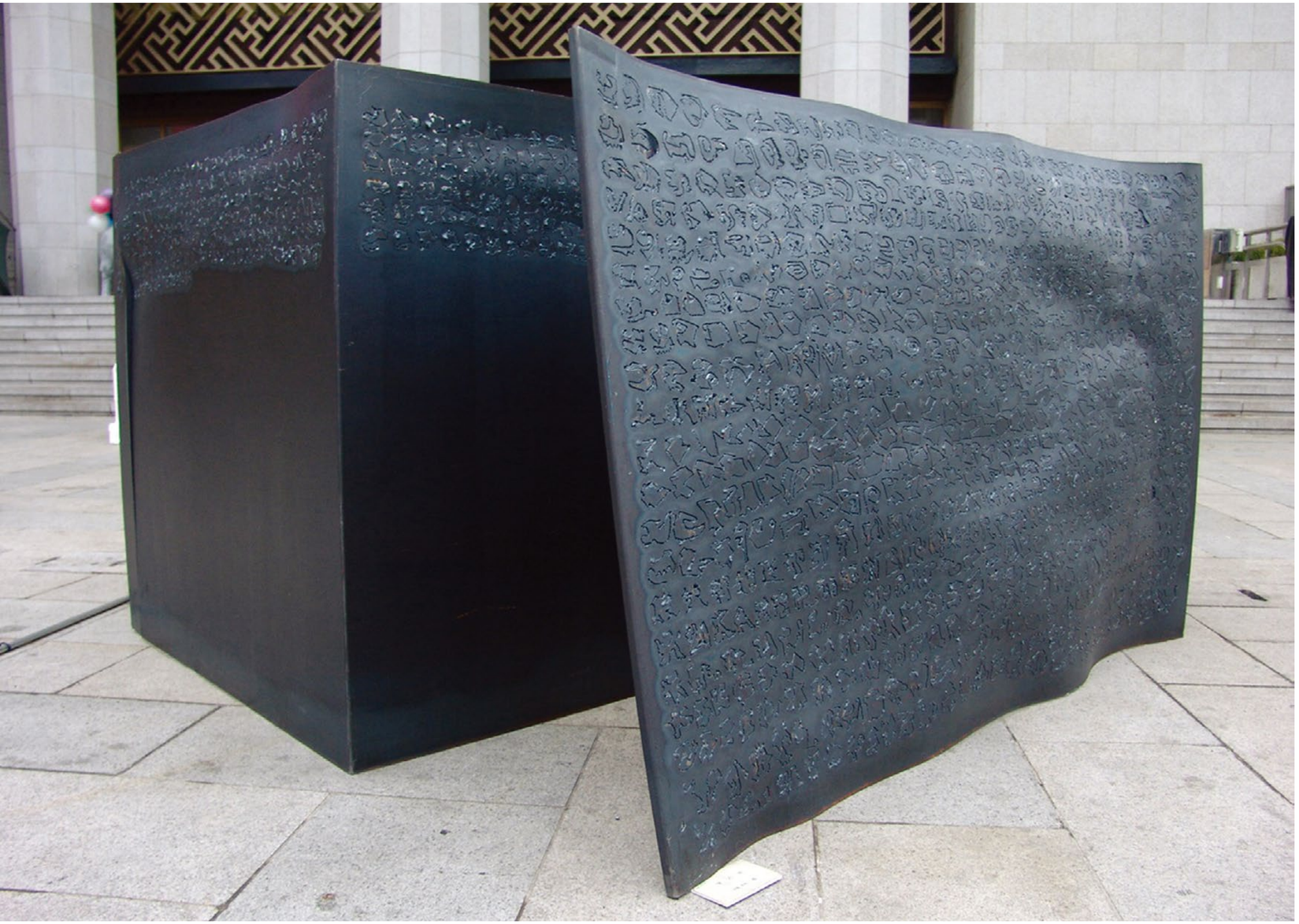
돌 드로잉 2003



떨림 2005 유리에 세각 30(h)×45×45cm

떨림/동(動)

드로잉 작업을 통해 익힌 추상적인 기호 같은 상을 유리, 철과 같은 산업재료에 새긴 작업이다. 〈떨림〉과 〈동(動)〉은 동일한 방식으로 작업했지만, 재료적인 특성 차이로 다른 결과를 얻는다. 각인기(刻印機)로 유리피스에 상을 새길 때는 표면의 유리가 갈리며 유리가루가 일어나는 정도의 변화가 있었지만, 철판은 산소절단기를 반복하여 새길 때 고열로 인해 주름처럼 우글거리는 현상이 일어난다. 〈동(動)〉은 124×720cm 크기 철판에 상들을 투각하여 뒤틀린 철판이 안으로 말려 들어가는 사각 형태의 조각이다. 이와 같은 일련의 작업은 'Movement'로 범주화된다.



동(動) 2005 철에 투각 150(h)×200×200cm





〈동(動)〉 제작 과정



캐비넷

유리나 철과 같은 산업재료에 형을 새겨 물성 변화를 탐구한 작업 이후 일상 사물을 이용하는 작업으로 나아간다. 컴퓨터, 가스레인지, 낙엽, 유리병, 페트병, 신문지, 종이 등에도 산소용접기를 이용해 투각하는 데 재료들이 갖는 특성에 따라 상을 변주하며 진행하였다. 〈캐비넷〉은 구불구불한 선의 형태로 촘촘히 투각하여 철 캐비넷의 기본형태는 유지하면서도 표면 물성을 다르게 변화시킨 조각이다.

캐비넷 2006 폐철 캐비넷에 투각 120(h)×90×40cm



더딤과 기다림-공예책상 2007 버려진 목재 공예책상 80(h)×110×60cm

더딤과 기다림-공예책상

작가는 서랍이 빠진 상태로 버려진 공예 책상을 발견하고, 이를 작업실로 옮긴다. 공예 책상을 한동안 관찰하고, 몽땅해진 조각도를 주워 이를 도구로 작업했다. 이 작업은 깎아서 덜어내는 일을 일컫는 조각의 개념을 적용하였지만, 깎아낸 표면의 각 편이 떨어지지 않도록 묘기하듯(곡예하듯) 깎은 것이다. 특정한 목적을 두지 않고 매일 매일 깎으면서 대상에 신체가 어떻게 반응하는지에 초점을 두었다. 무의미할지도 모르는 반복적인 행위이지만 아무리 사소한 것이라도 지속하면 의미가 발생할 것을 기대하며 작업하였다.

* 개인전《더딤과 기다림》관훈갤러리, 2007





제작 과정



더딤과 기다림-두드린 오브제 2007 보도에서 주운 철 오브제 가변크기

더딤과 기다림-두드린 오브제

주변에서 모은 철 오브제를 얇게 두드린 작업이다. 머리핀, 단추, 못, 철사, 지퍼 손잡이, 옷핀, 서류용 핀, 라이터 철 부속 등을 불에 달구어 망치와 기타 도구로 두드려 편 것이다. 알루미늄 캔 꼭지는 불 속에서 흔적도 없이 사라진다는 것을 발견하여 달구지 않고 두드려 펴고, 주물형태로 쇠로 단단하게 만들어진 지퍼 손잡이는 불로 달군 후 두드리면 깨져서 적당히 바스러진 채로 남겨 두었다. 겉으로는 재료의 특성과 물성을 알 수 없었기에 시행착오를 겪는 과정을 거치게 된 것이다. 버려진 난로 보호망이나 철망에 광고용 전단지를 이용하여 실을 엮어 늘어트리고 그 끝에 오브제들을 매달아 설치하였다.

* 개인전《더딤과 기다림》관훈갤러리, 2007



제작 과정





길에서 주운 철 오브제



바닥 진열



실험 설치



더딤과 기다림-깨진 항아리 2007 항아리 가변크기

더딤과 기다림-깨진 항아리

쓰레기 더미에서 깨진 도자기를 발견하고 파편 조각들의 조합 방식을 연구한 작업이다. 도자기 파편들로 구성 형태를 실험하고 더욱 긴장감을 고조시키는 재료로써 깨진 옹기로 작업하게 된다. 중력을 이용해 균형을 잡아가며 쌓아 올리는 방식을 찾기 위해 씨름하다가 원래 형태를 재구성한다는 생각에서 벗어난다. 바닥 부분에 깨진 조각들을 조립한 후 안쪽 면부터 나머지 파편들을 포개는 식으로 제작하였다. 파편들이 서로 눌리는 힘에 의해 바닥 부분이 고정되고, 작은 조각들로 틈을 메워 견고한 형을 얻었다. 재개발 철거 현장에서 깨진 항아리를 더 수집하여 작업했으며, 이어진 일련의 작업들은 설치할 때마다 형태는 바뀌지만 동일한 원리로 제작되었다.

* 개인전《더딤과 기다림》관훈갤러리, 2007



석사 논문 관련 설치 전경



《더딤과 기다림》전경 2007



바래다 -오래된 한복을 전해 받다

작가가 어머니로부터 받은 한복으로 작업한 것이다. 이 작업 이전 면티와 스웨터, 군복을 해체하여 재설치한 작업이 선행했다. 해진 옷을 풀어 작업을 매달 용도의 실을 얻으려 시작했지만, 실을 풀면서 변형되는 형태에 주목하여 이러한 작업으로 나아갔다. 각종 옷의 직조 방식에 따라 실을 완전히 풀고, 낚싯줄을 이용해 천장이나 벽면에 원래 옷의 형상을 따라 재설치했다. 〈바래다-오래된 한복을 전해 받다〉는 한복의 모든 실을 분해한 것이 아니라 씨줄과 날줄 중 하나의 줄만 제거하여 원래 형태가 무너지지 않도록 유지했다. 저고리와 치마를 천장에 매달아 설치하고, 빼낸 실을 모아 나무 좌대에 걸어두었다.

* 개인전《바래다》관훈갤러리, 2008



바래다-오래된 한복을 전해 받다 2008 실크 한복 저고리와 치마, 나무 가변크기



바래다-집 정리하는 날

작가가 부모님으로부터 받은 반닫이함을 이용한 작업이다. 과거에 어른들은 집을 비울 일이 있을 때 이웃에 집을 봐달라는 풍습이 있었고 작가의 부모님도 집을 비운 사이 이웃에 부탁하게 된다. 하지만 두 분이 집으로 되돌아왔을 때 가짜 반닫이함으로 바뀐 것을 알게 된다. 그런 이유로 버리려던 것을 받아 작업하였다. 작가는 반닫이함을 불로 태우고 문지르고 태우고 문지르고를 반복하는 과정에서 표면 안쪽 나뭇결이나 숨어 있던 못들이 드러나거나 열에 의해 형태가 뒤틀어진다는 것을 인식한다. 이런 과정을 통해 반닫이함의 구조와 형태를 자세하게 관찰하면서 물건의 제작 과정을 이해하게 된다. 고열로 인해 표면은 뒤틀어졌지만 그 형태는 유지하는 조각을 제안하였다.

* 개인전《바래다》관훈갤러리, 2008

바래다-집 정리하는 날 2008 반닫이함을 태움 80(h)×120×55cm



세 개의 기둥 2009 신문지, 종이 박스 5(h)×40×20cm

세 개의 기둥

네 명의 작가가 릴레이 개인전 형식으로 진행했던《Coding conversation》(2009) 출품작이다. 작가는 전시의 출발을 맡게 되어 재료를 찾기 위해 전시장 주변을 돌아다니다가 정육점에서 내놓은 신문을 발견하고, 이를 재료로 작업한다. 신문을 접어보고, 펼쳐보고 하는 과정을 거친 후 구겨서 산처럼 쌓아 설치한다. 다음 참여 작가는 쌓아둔 신문 뭉치를 산의 형상으로 보고 히말라야 설인을 연상하면서 다시 뭉쳐 눈사람을 만들고, 다음 작가는 그것을 태우고, 그다음 작가가 태운 재를 강으로 흘려보내는 과정을 기록한 사진 작업으로 이어졌다. 한편 한 신문에서 우연히 떨어졌을 세 개의 붉은 김치 국물 자국을 발견하고, 신문 표면 활자를 칼로 긁어 모은 가루를 세 개의 자국에 쌓아 올려 〈세 개의 기둥〉을 제작한다.

* 개인전《세 개의 기둥》2009

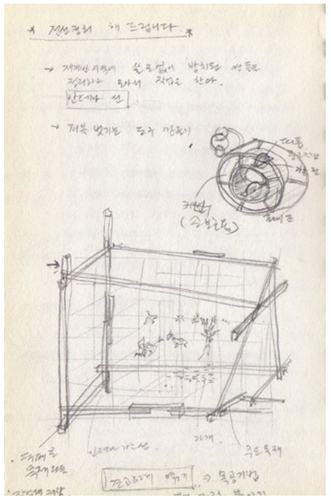


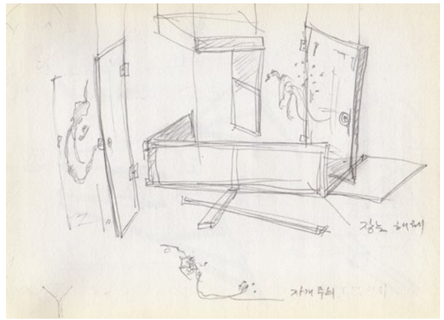
그린하이츠 2011 자개장, 자개, 나무, 나이론실 가변크기

그린하이츠

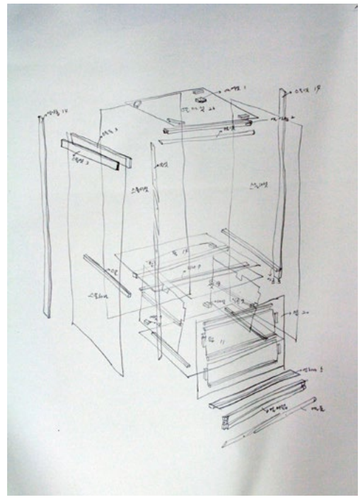
작가는 이사할 곳에 살고 있던 할아버지로부터 자개장을 받아 보관하면서 사건이 일어나길 기다린다. 자개장을 옮기는 과정에서 한쪽 구석이 깨져 자개가 걷어지고 흰색 표면이 드러나자 오래된 벽화를 보는 것과 같은 느낌을 받는다. 그 사건을 계기로 자개장의 문짝 하나를 테이블로 두고 쓰면서 면도칼로 자개를 하나씩 떼 나간다. 또한 모든 장을 분해하면서 안쪽에 색이 덜 칠해진 부분 등 겉으로 보이지 않던 부분들도 발견한다. 뜯어낸 자개들은 나무 구조물 안에 나일론실로 매달아 설치하고 자개의 뒷면을 전면으로 작품을 제작한다. 분해한 장의 판재들도 감춰진 뒷면이 보이도록 벽면에 일렬로 나열하여 전시하였다. 이 작품은 같은 해 테이크아웃드로잉 한남에서의 개인전 《그린하이츠+주인을 찾습니다》에서 재전시된다. 이 전시를 진행하면서 자개장 장인들과 인터뷰하고, 자개장을 만드는 도구나 제작 과정에 대한 이해뿐 아니라 자개장의 융성과 쇠퇴 등도 조사하였다.

* 개인전 《그린하이츠》 소마드로잉센터, 2011





자개 설치 구상 스케치



자개장 분해도





작품 부분



자개장에서 떼 낸 자개를
공간에서 재설치하는 과정



설치 과정



남겨진 ( ) 2013 풍금, 첼로 가변크기

남겨진 ( )

폐교로부터 고장난 풍금과 첼로를 받아 만든 작업이다. 〈그린하이츠〉와 같이 분해를 목적으로 시작하였으나 해체 과정에서 풍금 곳곳에 끼어 있는 물건을 발견하여 이들까지도 작품 소재로 삼는다. 학생들이 넣었을 색종이 조각, 껌, 책받침 조각, 일기가 적힌 종이 조각, 볼펜 스프링, 휴지 조각, 나뭇잎, 뜯긴 라면 스프 봉지 같은 물건들을 풍금 내부에서 수집하고, 구석구석에 쌓였던 먼지들도 모아 오브제로 이용한다. 이 오브제들은 우유갑을 이용해 만든 작은 좌대(함)에 올려져 전시되었다. 분해한 풍금과 첼로는 그 형태를 닮은 모습으로 쌓아 설치된다.

* 개인전《농축된 史》자하미술관, 2013



풍금 뒷판 틈에 낀 찢어진
일기 조각



풍금 틈에 낀 종이 개구리



풍금 뒷판 틈에 낀
색종이와 나뭇잎



풍금 뒷판 틈에 낀 껌



풍금에 남겨진 오브제



풍금에 남겨진 먼지 수집 과정

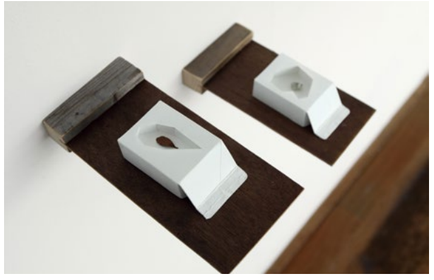


풍금에 남겨진 먼지





풍금에 남겨진 오브제 올릴 곳을
우유갑을 이용하여 제작하는 과정



작품 부분



해체한 첼로



샹들리에 공간 이용 방식 두 번째–ㄱ 2013
샹들리에 가변크기

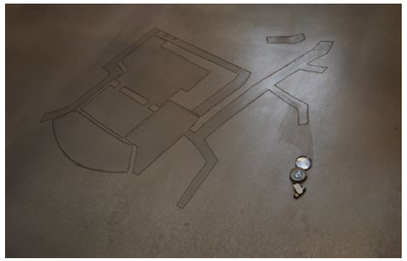
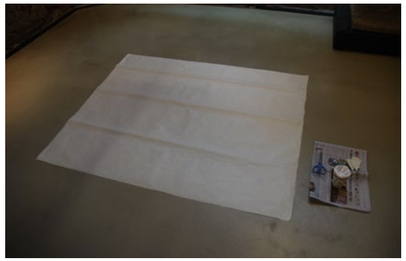
샹들리에 공간 이용 방식 두 번째

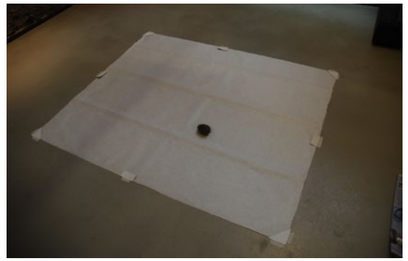
2011년 8월 구서울역사 재개관을 앞두고 복원건축가의 제안으로 복원전시실 영구 설치 작품 제작에 참여한다. 유물로 인정받지 못했던 샹들리에를 철거하는 과정을 영상으로 남기는 작업을 하였다. 이와 함께 서울역 주변 노숙자들의 공간점유 형태를 연구한 후, 복원전시실 바닥을 긁어서 단면도를 새기고 샹들리에에서 수집한 먼지를 이용해 단면도를 탁본한다. 이곳에서 수거한 샹들리에는 뼈대, 금속 장식, 크리스털을 모두 분해하는 설치작업으로 이어진다. 전시장 바닥에 분해한 금속 재료를 펼쳐 놓고, 전시장 안쪽부터 창문 바깥에 위치한 나뭇가지에 실을 고정하고 해체한 크리스털만 매달아 샹들리에의 외형을 띤 모습으로 재설치한다. 이 작업부터 앙리 르페브르의 '공간실천'을 '공간이용방식'으로 의역해서 적용한다.

* 개인전《농축된 史》자하미술관, 2013



샹들리에 공간 이용 방식 두 번째–ㄴ 2013
종이에 먼지 100(h)×122×10cm(좌)
샹들리에 공간 이용 방식 두 번째–ㄷ 2013
단채널 비디오 11′ 55″(우)




구서울역사 복원전시실의
샹들리에 탁본 작업 과정







샹들리에 해체 및 설치 과정





비디오 캡처



인왕산이 보이는 남쪽 창이 있는 방 2013 도배지, 나무 280(h)×360×420cm

인왕산이 보이는 남쪽 창이 있는 방

도배지 관련 작업의 시초가 되는 작업이다. 작가는 집에 비가 새어 도배지를 뜯어내는 과정에서 안쪽의 또 다른 도배지를 발견하면서 이 작업을 시작하게 된다. 네 벽면 세 겹의 도배지들을 손으로 모두 뜯어낸 후 머리카락으로 도배지들을 연결하는 과정을 거친다. 도배지들은 나무막대에 낚싯줄로 매달아 사방으로 설치하고 도배지 층과 창문이나 콘센트가 있던 빈자리를 드러낸다.

* 개인전《농축된 史》자하미술관, 2013





누수된 방의 벽면 도배지를 떼는 과정







방에서 수집한 머리카락을 모아
도배지를 엮는 실로 사용하는 제작 과정



교남 5-11 2014 도배지, 나무 220(h)×230×100cm



교남 5-11 2014 도배지, 나무 220(h)×200×100cm

교남 5-11

2013년 종로구 돈의문 뉴타운 재개발 시기 철거 중인 교남동의 빈집들을 돌아보다가 한 집의 벽면에 남은 도배지를 수거하여 만든 작업이다. 도배지 안쪽에서 1996년 신문지가 덧대어진 것을 발견하면서 오래된 주택 도배지 안쪽 여러 흔적을 통해 시대를 추측해 볼 단서를 인식한다. 으스러질 듯 바스라질 듯한 조각 조각난 신문지들을 작은 한지로 이어 붙이고, 신문지와 도배지의 레이어가 드러나도록 낚싯줄에 매달아 설치하였다. 한편 교남동 일대에서 벽이나 담장에서 발견한 한 사람의 낙서를 묶어 「작은 거래의 노래」 책자를 제작하고, 훗날 여러 차례 협업하고 교류하게 될 그리스계 영국인 다큐멘터리 감독을 길에서 만난다. 교남동에서의 만남을 계기로 〈우연한 사건〉(2014), 〈Boris로부터 온 편지와 소포〉(2014)로 협업한다.

* 개인전 《곳 다가서기》 금천예술공장, 2014



가리봉 133 2014 도배지, 나무 220(h)×1,200×700cm

가리봉 133

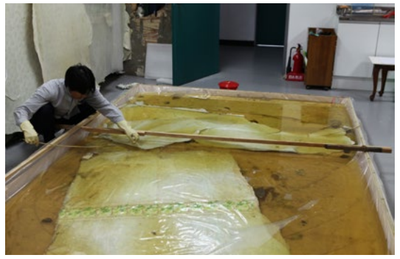
서울 금천구에 위치한 금천예술공장 레지던시에 입주하면서 주변 동네와 공장이나 주택 등의 도배 현황을 살피는 일을 한다. 이후 가리봉동에서 오래된 집의 방 하나를 얻어 4개월간 거주하는데, 방의 크기는 3×3m 정도였다. 그곳은 과거 공장 노동자들이나 조선족이 살았던 쪽방으로 직전 세입자가 세간살이를 두고 몸만 빠져나간 상태였다. 도배지는 13겹의 레이어를 간직하고 있었고, 도배지 사이 사이에서 여공의 시간표, 연예인 사진 등을 수집하고 도배지에 써둔 낙서들도 기록하였다. 손으로 도배지 떼는 것에 한계를 느껴 다른 방법을 고안하던 중 물에 불리는 방법을 찾게 된다. 이에 수조를 제작해 1년간 도배지 뭉치를 담가두어 완전히 분리한 후 말리는 작업 과정을 거친다. 분리된 도배지 수십 장은 천장에 매달아 관객들이 그 사이사이를 지나면서 도배지에 남은 흔적으로 볼 수 있게 설치하였다.

* 개인전《곳 다가서기》금천예술공장, 2014



가리봉 133




도배지 떼는 작업 및 작품 제작 과정



도배사(士) 2014 단채널비디오 10′ 10″(좌)
독고○객 2014 단채널비디오 11′ 32″(중)
여러분 2014 단채널비디오 3′ 44″(우)

도배사(士)/독고○객/여러분

작가는 도배지를 수거하는 과정을 사진이나 영상으로 기록하고, 도배와 관련된 일련의 영상을 제작한다. 〈도배士〉는 도배 장인들의 인터뷰를 토대로 한 것이다. 보통 기술직 직업에 공(工)이 붙지만 도배 장인에게 선비 사(士)가 붙은 유래를 인터뷰를 통해 조사하면서 그들의 자부심을 인식하게 되고, 이러한 내용을 토대로 도배사들의 작업 과정을 촬영 편집하고 내레이션으로 구성한 영상이다. 〈독고○객〉, 〈여러분〉은 도배지에 남은 거주자의 흔적으로부터 사적인 이야기로 재구성한 영상으로 도시 이면에 보이지 않는 존재들의 잊힌 기억을 복원한다.

* 개인전《곳 다가서기》금천예술공장, 2014

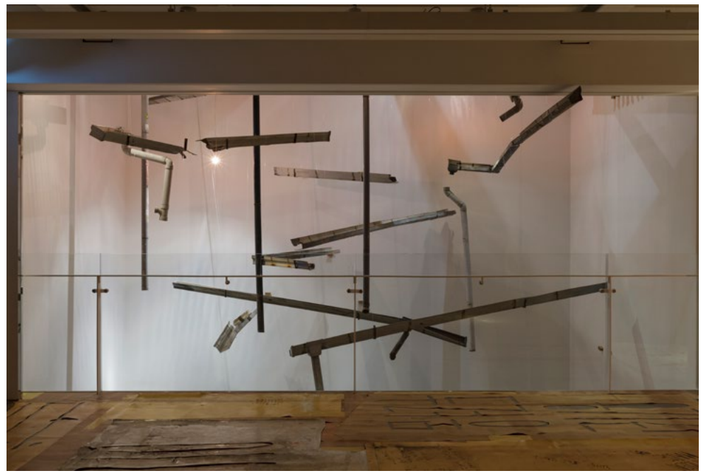


물 이용 방식 세 번째 2015 함석지붕, 물, 빗물받이 가변크기(750(h)×614×396cm 이내 설치)

물 이용 방식 세 번째

전시장이 위치하던 서울 강남구 청담동을 돌아보고 현대식 건물을 관찰하면서 이 장소와는 대조적인 것을 작업 소재로 떠올린다. 작가는 교남동 재개발 지역에서 주택 외부에 설치된 빗물받이를 눈여겨보고 이를 사진으로 기록했으며, 개화기 이후 한국식 건물에 빗물받이가 사용된 사례와 하수 시설 등을 연구한다. 이러한 연구를 모티브로 하여 망원동 철거 지역에서 수거한 파이프를 구조적으로 연결하여 1층부터 3층 규모의 홀형 전시장에 설치한다. 철거하면서 깨진 상태를 그대로 두어 깨진 틈으로 물이 떨어지거나 물이 모이는 곳 등이 자연스럽게 어우러질 수 있도록 물 이용 방식을 적용한 것이다. 맨 위쪽부터 도배지 불린 물을 부으면 아래로 물이 천천히 떨어지며 그 작은 소리가 공간 전체에 울리게 된다. 이 작업에는 앙리 르페브르의 '공간실천' 개념이 '공간이용방식'으로 의미론적으로 적용되었다.

* 개인전《곁집》송은아트스페이스, 2015





물 이용 방식 세 번째 2015 함석지붕, 물, 빗물받이 가변크기(750(h)×614×396cm 이내 설치)



빗물받이 모티브가 된 교남동 지역의 건물

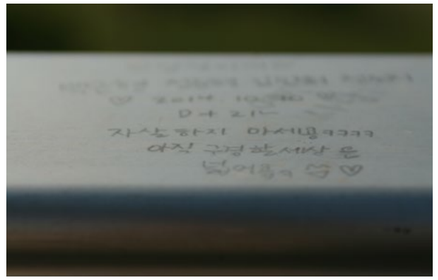


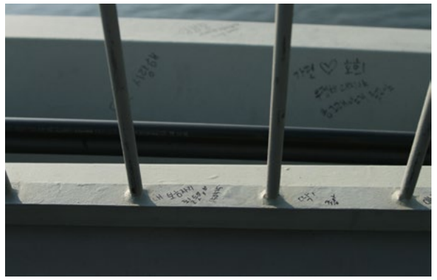
낙엽이 달을 부수다 2015 장판, 종이테이프, 핀 가변크기(255(h)×1,414×614cm 이내 설치)

낙엽이 달을 부수다

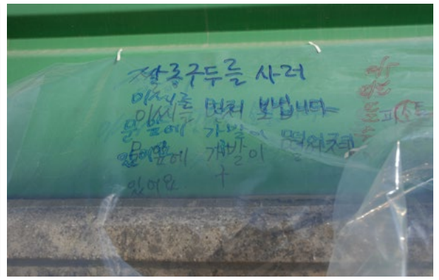
철거 지역을 다니면서 발견했던 낙서들, 도배지 작업을 하면서 발견한 낙서들에 관심을 두었던 일을 확장하여 이를 소재로만 제작한 설치작업이다. 교남동 철거지역에서 발견한 글귀, 한강 다리나 도시의 벽면에 쓰여 있던 글귀의 글씨체와 내용을 폐장판에 옮겨 오려내어 두 개의 공간에 떼어낸 글씨를 벽면에 핀을 이용하여 설치하고 떼어진 장판들을 서로 맞대어 전시장 바닥에 깔았다. 사람들이 쓴 글귀는 희망과 절망이 교차하는 내용을 가지고 있었기에 네거티브와 포지티브의 형식을 이용하여 설치한다.

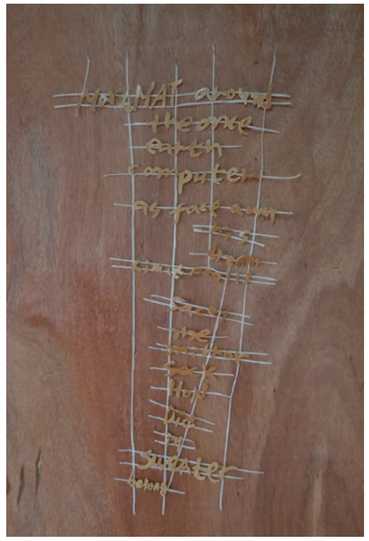
* 개인전《곁집》송은아트스페이스, 2015






텍스트의 모티브가 된 장소들

낙서 수집 과정 및 제작 과정



헛웃음 2017 디지털 프린트 48×70cm

헛웃음

사람이 빠져나간 빈집 벽면을 관찰하면서 액자나 달력 등을 걸었던 자리를 발견하게 된다. 사진으로 기록된 일련의 작업은 물건이 사라지고 남은 흔적을 통해 사람들이 살아갔던 시간을 기억하고 복원한다.

* 개인전《마주하는 막》아마도예술공간, 2017







신화로 이끄는 자(협업: 신호현) 2017 혼합재료 가변크기(230(h)×310×330cm 이내 설치)

신화로 이끄는 자/ 역사로 이끄는 자/ 관조로 이끄는 자

도배지 관련 작업을 지속하면서 물질적, 물리적 도배지를 넘어 도배와 관련된 일을 하는 사람들과도 자연스레 연결된다. 도배 명장, 복원건축가, 도배사와 협업하여 세 건의 설치가 이루어졌다. 신호현 도배 명장은 직접 만든 수십 종의 도배 도구를 전시하고 수집한 도배 관련 기록물은 아카이브 형태로 설치되었으며, 장순용 복원건축가가 창경궁 수리 과정에서 수집한 도배지, 그와 연결된 자료, 회고록 등도 전시 형태로 꾸려졌다. 도배사이자 시인으로 등단한 강병길은 세상에서 사라졌으면 하는 단어를 모은 사전 형식의 실험 시를 구상하고 있었고, 그런 형식의 시를 도배지에 적어서 오리고, 잘려 나간 글자를 모아 바닥에 쌓아두었다. 작가는 협업자들이 가지고 있던 내용을 끌어내고, 그것들이 전시 형태로 보일 수 있도록 여러 장치를 제작하였다.

* 개인전《마주하는 막》아마도예술공간, 2017



역사로 이끄는 자(협업: 장순용) 2017 고궁에서 떼어진 도배지, 인쇄된 종이, 유리 서랍장, 나무, 낚싯줄, 종이에 펜, 나무
가변크기(230(h)×370×330cm 이내 설치)



관조로 이끄는 자(협업: 강병길) 2017 도배지
가변크기(230(h)×370×330cm 이내 설치)



숨 2017 수증기, 유리에 발수액 250(h)×450×230cm

숨

작가는 시대가 다른 다양한 도배지를 접하면서 도배지의 문양이나 질감에도 관심을 두게 된다. 이 작업은 도배지 문양 중 많이 사용되던 무늬를 선택해 온실 사방 유리에 무늬 패턴을 발수액으로 옮긴 것이다. 내부에서 도배지를 해체하는 과정에서 만들어진 액체를 끓이면 수증기에 의해 보이지 않던 도배지 무늬가 드러나는 설치작업이다. 비 오거나 습한 날에는 문양이 좀 더 선명하게 나타나는 특징이 있다.

* 개인전《마주하는 막》아마도예술공간, 2017



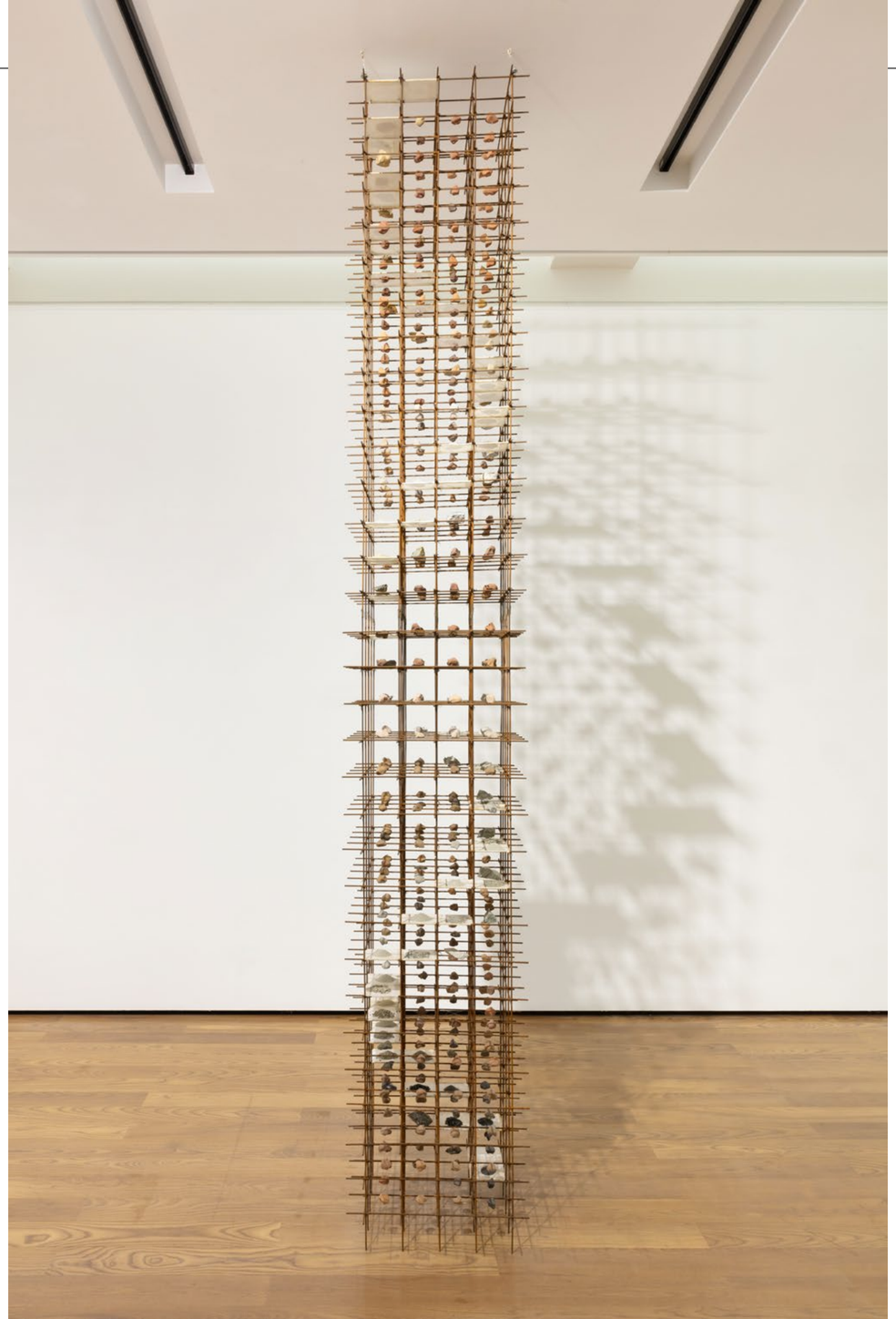
작품 내부

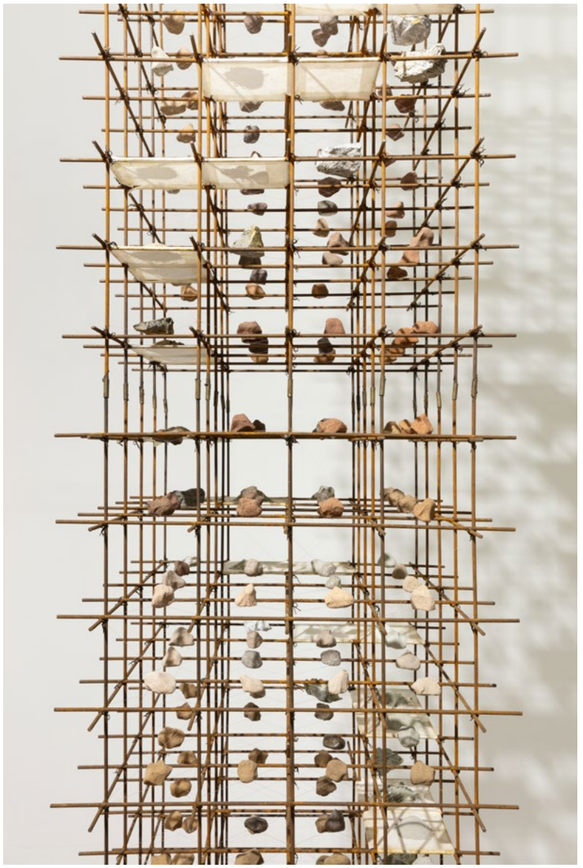


작품 부분



도배지 분리 과정에서 나온 물을 끓여 수증기로 사용





( )의 땅 2023 채집된 흙, 테라코타, 철 외 340(h)×40×40cm

( )의 땅

근대를 앉음과 일어섬이라는 키워드를 통해 능동과 수동, 하강과 상승의 운동에 주목한 작업 중 하나이다. 인류가 흙을 도구로 사용하기 위해서 흙을 굽고 정제하던 과학적 시간과 수만 년 퇴적된 흙의 시간을 병치함으로써 근대 인류의 시간을 다시 생각하는 작업이다. 작가는 광산업을 시작으로 성장한 회사의 신축 사옥 건립 중 초기 터파기 과정에 개입하여 50cm 깊이 간격으로 흙을 모았다. 그 흙들을 절구로 빻아 곱게 갈아 점토를 만들고 다른 온도에서 열한 번 구웠다. 층별로 수집한 원래의 돌과 흙, 절구로 빻은 흙, 손으로 뭉친 흙, 불에 구운 흙, 빈칸까지 총 16개의 변화된 흙을 수평으로 배열하고 수집한 깊이 별로 32개의 층을 수직으로 설치했다.

* 개인전《앉음과 일어섬의 상(象)에 대하여》김종영미술관, 2023



대지 속으로 2023 흙, 수집된 사물 외 가변크기 440(h)×450×450cm

대지 속으로

긴 기간에 걸쳐 수집했던 사물들을 통해 시간과 공간에 대해 질문하는 작업으로, 타 문화권의 이주와 철거 현장에서 목격한 익숙한 물건들에 대한 호기심으로부터 시작한 것이다. 구서울역사의 샹들리에, 재개발로 철거될 강남아파트 거주자로부터 받은 자개장, 역촌동 주택에서 수집한 서랍장과 기와, 흙, 런던 철거 예정 노동자임대주택에서 수집한 커튼과 물건 등이 설치물로 사용되었다. 수집한 장소와 그것들이 제작된 시대는 다르지만 대부분 근대 이후 만들어진 것들이다. 작가는 근대 이후 경제적 세계화를 거치면서 생활 속 물건들이 상품이 된 현실에서 버려지고 주변화된 물건들을 발굴하고 흙과 흙물로 훼손함으로써 근대적 시공간의 모순을 사물들이 처한 운명처럼 표현해낸다.

* 개인전《앉음과 일어섬의 상(象)에 대하여》김종영미술관, 2023









두 개의 구축

여러 사연으로 버려질 목가구를 전해 받고 수집하여 이들을 조각의 재료로 삼은 작업이다. 집안 대대로 전해 내려온 반닫이함은 한국전쟁 당시 공산군에 빼앗겼다가 무겁다는 이유로 길에 버려져 되찾아 온 사연이 있고, 개화기 외국인들이 소유한 토지가 많았던 교남동 철거 지역의 비밀서랍장과 개화기에 사용했을 교회 의자, 학교 의자 등 나무로 제작된 가구와 도구들은 수집된 것들이다. 작가는 목가구들을 반복하여 불로 태우고 솔질하고, 떨어져 나온 가루를 모은다. 태우는 과정에서는 장인들의 축적된 솜씨와 사용했던 이들의 시간, 변화무쌍한 나무의 결을 마주하는 과정을 겪는다. 낚싯줄을 이용해 좌대에 세우거나 추상 조각가의 조각 전시를 위해 제작된 좌대 위에 배열하였고, 바닥에 쌓아 설치했다. 태우는 과정에서 약한 부분이 타서 없어져 생긴 공간이나 구조가 틀어져 생긴 틈을 태운 가루로 메우도록 설치했다.

* 개인전《앉음과 일어섬의 상(象)에 대하여》김종영미술관, 2023

두 개의 구축
2023 반닫이함, 교회 의자 외 가변크기



당김과 밈
2023 한옥 목재, 정제목, 와이어 외 450(h)×560×560cm

당김과 밈

근대에 대한 작가의 관심은 조각에서 중력을 탐구하는 계기가 되었다. 자연을 극복하기 위해서 근대는 반중력의 사유를 추구했던 시기이다. 한 수학자의 연구를 바탕으로 중력에 영향받지 않는 텐세그리티 구조가 서구 근대조각에도 등장한다. 당겨짐과 밈에 대한 조각적 연구는 중심과 의지를 향한 근대인의 사유에 대한 질문과도 같다. 작가는 서울시에서 철거한 한옥 목재를 구해 결구 흔적을 유추하고 그 결을 따라 조립하고, 부서진 곳은 정제된 목제와 와이어를 이용해 텐세그리티 구조로 결합하여 전체 구조를 세웠다. 좌익으로 분류된 여성 문인의 다락방에서 초배지로 사용한 1946년 신문, 일제강점기 전기회사 대표의 주택, 누상동, 서촌의 한옥, 인왕산 자락에 방치된 한옥 등에서 수집한 도배지의 겹들을 분리하여 구조물에 낚싯줄로 매달아 설치하였다.

* 개인전《앉음과 일어섬의 상(象)에 대하여》김종영미술관, 2023

연기백의
( )에 대한
미술사적 연구

주요 프로젝트 해제

52동 106호 2008~2021, 주인을 찾습니다/냉천만물상 2010, 독고○객 2014, 온고잉 프로젝트 보문 103 2016, 탄,탄,탄 2017, 메워진 선 2017, 쌀의 독백: 일시적 식구 2018, 온고잉 프로젝트 옥인 34 2018, 온고잉 프로젝트 주례 산 2018, 낭만에 대하여 2019, 온고잉 프로젝트 창원(마산) 2020, 온고잉 프로젝트 청담 92-9–5.544 평방미터 2021, 온고잉 프로젝트 역촌 40-다가서기 2018~2021, 온고잉 프로젝트 역촌 40-대면하기: 칠점삼칠미터의 떨림 2021, 온고잉 프로젝트 처치스트릿 & 교남동 마주하기 2022

2009~2()22



52동 106호 2008
서울대학교 52동 106호 실습장 內 조교실, 서울

52동 106호

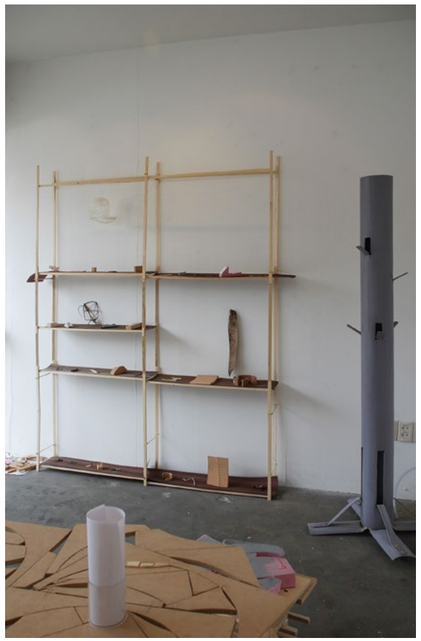
동일한 명칭으로 13번 진행한 이 프로젝트는 우연한 사건으로부터 시작되어 사람 간의 대화를 통해 사물을 보는 관념의 차이를 관찰하고자 2008년 처음 시작한 것이다. 주로 작업실이나 전시장 주변 잉여공간에 임시적인 구조물과 대화 나눌 자리를 만들고, 주변 도서관의 책갈피를 통해 만난 이들과 작가가 진열해 놓은 사물을 매개로한 이벤트와 같다. 그 사물들은 작가가 누군가 만들고 남은 버려질 재료를 사포와 수공구를 이용해 최소한으로만 다듬은 것이다. 초기 이벤트는 3명이 참여해 진행된다. 진열된 사물을 선택하는 한 명의 관객, 작가, 상황과 무관한 한 명의 관객이 사물을 매개로 이야기를 나눈다. 질문과 대화는 즉흥적으로 이뤄지며, 대화가 끝나면 사물을 제자리에 놓는 식으로 이루어진다.

* 서울대학교 52동 106호 실습장 외 12곳

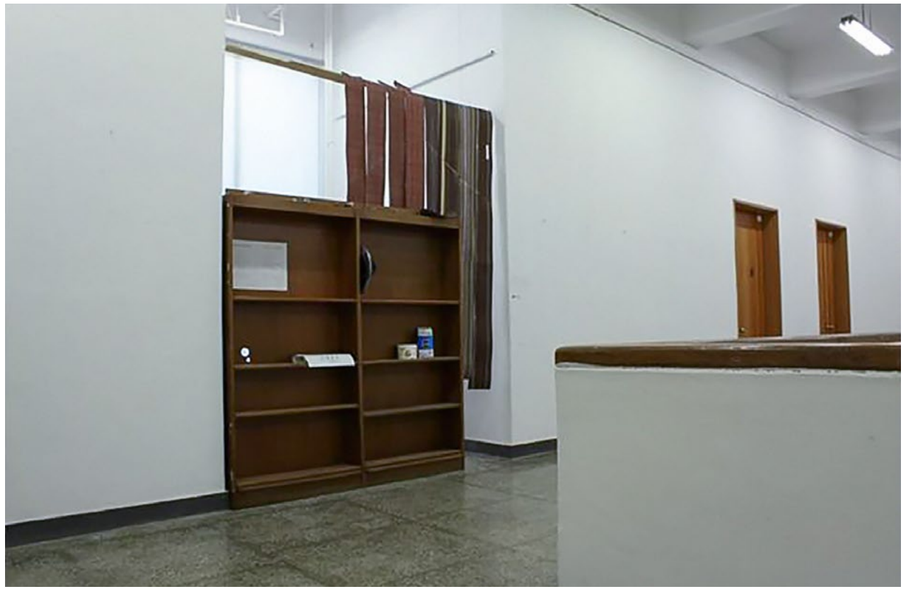








52동 106호 2009
호기심에 대한 책임감 갤러리, 서울



52동 106호 2009
서울대학교 51동 복도, 서울



52동 106호 2009
서울대학교 52동 106호
실습장 內 조교실, 서울



52동 106호 2010
동소문로 1가 6번지 옥상,
서울



52동 106호 2011
소마드로잉센터, 서울



52동 106호 2011
테이크아웃드로잉 한남, 서울



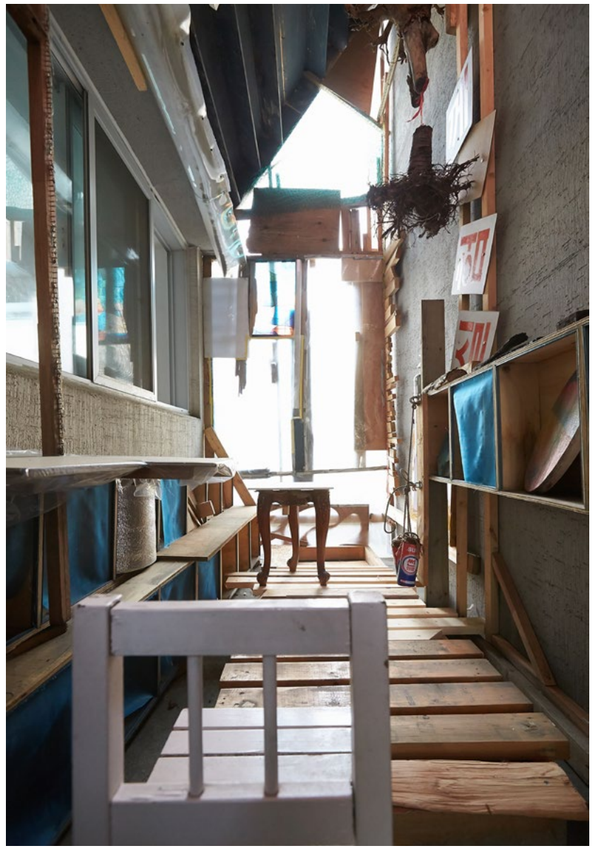
52동 106호 2011
소마드로잉센터, 서울





52동 106호 2012
울산대학교 박물관 內 중정(中庭) 및 교수연구동, 울산

52동 106호 2014
금천예술공장, 서울







52동 106호 2015
송은아트스페이스, 서울



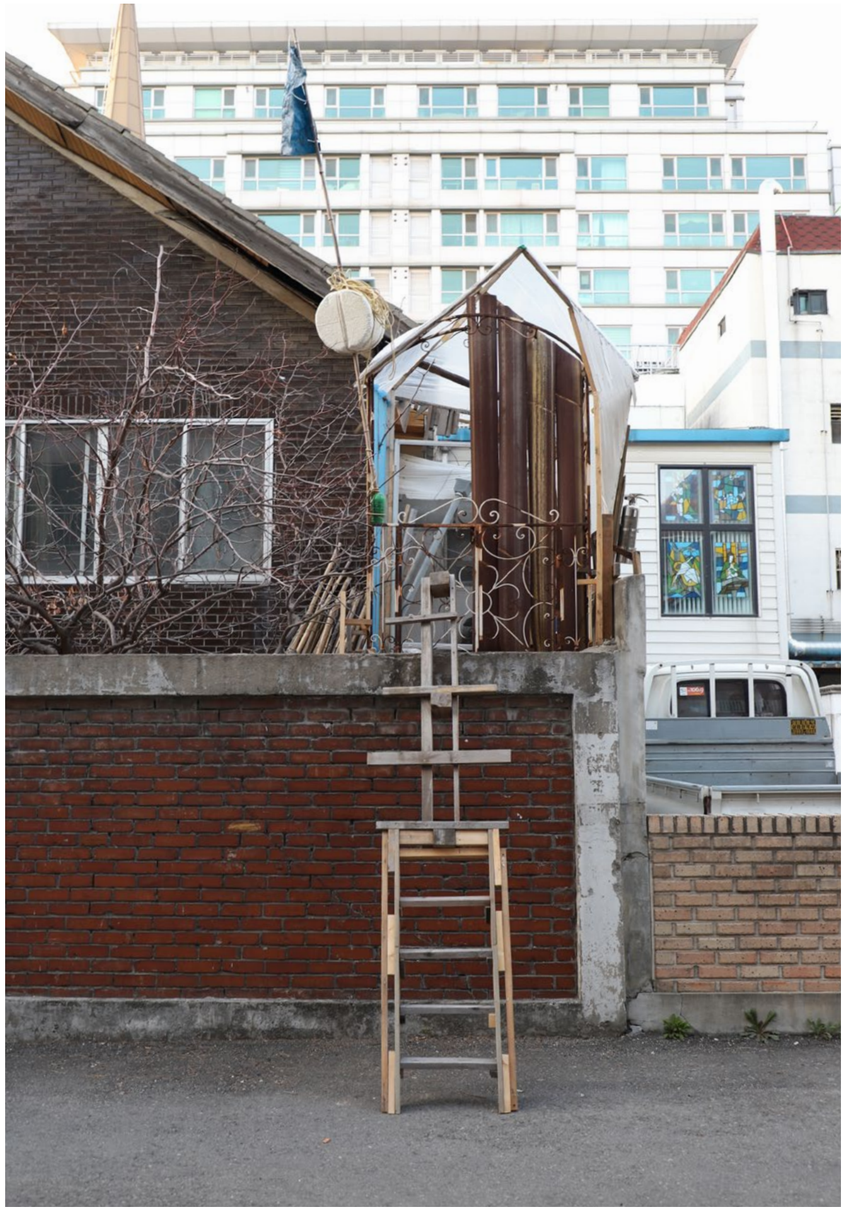




52동 106호 2016
국립현대미술관 고양레지던시, 고양

52동 106호 2020
프로젝트 스페이스 역촌 40, 서울







주인을 찾습니다 2010 퍼포먼스

주인을 찾습니다/냉천만물상

작가는 경기도 안양시 안양 5동을 돌아다니면서 방치된 물건을 발견한다. 이들은 길가나 빈터에 방치된, 버리기 아까워 애매하게 방치된, 남몰래 버려진, 아까워 모아둔, 생계를 위해 쌓아 둔, 수집을 위해 모아둔, 공유하기 위해 모아둔 것들이다. 작가는 물건의 주인을 찾아 나서는 행위를 중개소로 설정하여 지역 주민과의 만남을 시도한다. '주인을 찾습니다'는 글귀 아래 해당 물건을 빌려 쓰기를 요청하는 내용을 적은 푯말을 물건 앞에 세우고, 이에 답글을 써놓은 주민과는 여러 차례 메모를 주고받는 일을 한다. 모든 과정을 진행한 후 버려진 옷장을 이용해 그 기록들을 볼 수 있도록 전시하였다.

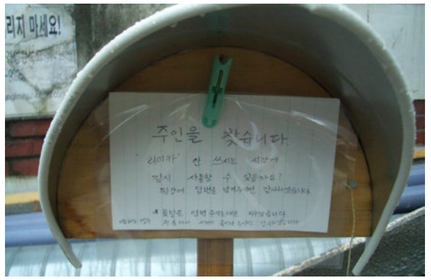
* 《제3회 안양공공예술프로젝트-오동 팀: 주민 되기》 안양5동, 2010



발견한 물건 앞에 푯말을 설치하는 작가



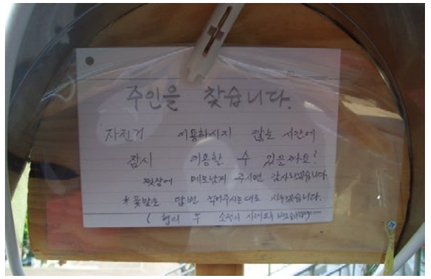
길가에서 발견한 리어카



리어카 앞에 '주인을 찾습니다' 푯말 설치



길가에서 발견한 자전거



자전거 앞에 '주인을 찾습니다' 푯말 설치



도로와 연결된 지붕 위 빈터에서 발견한 빨래건조대



빨래건조대 앞에 '주인을 찾습니다' 푯말 설치









냉천만물상 2010 혼합재료 가변크기

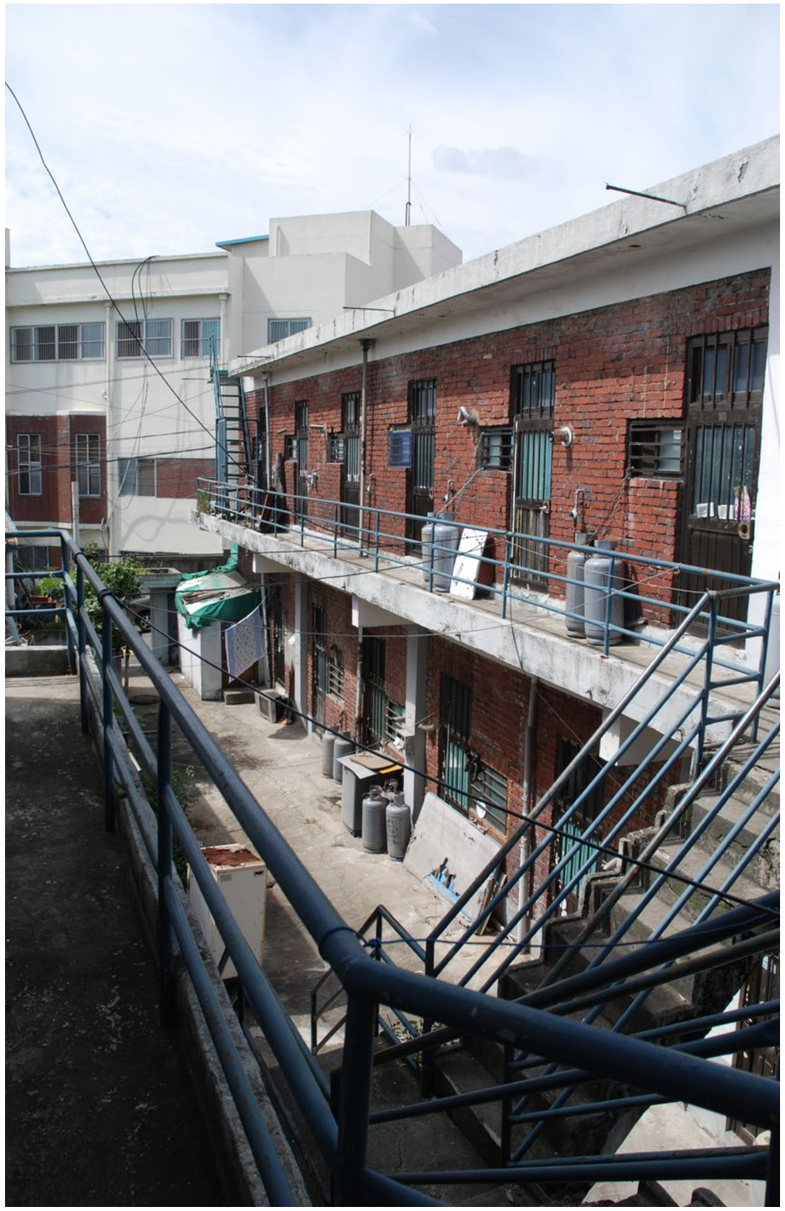


독고○객 2014 비닐, 도배지 가변크기

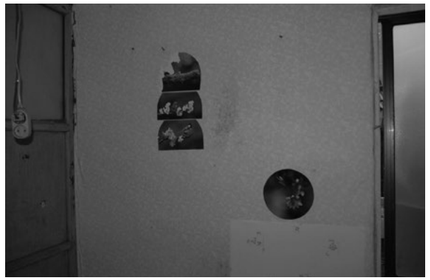
독고○객

서울 금천구의 레지던시 입주 후 6개월 가량 진행한 프로젝트이다. 작업실 주변 지역을 답사하면서 40가구가 살았던 3층의 폐쇄된 건물을 발견한다. 작은 방으로 쪼개진 집들은 '쪽방'이라 불리는 곳이었고, 방의 구조에 흥미를 느껴 사진기를 들고 들어가서 찢기거나 곰팡이 핀 도배지에서 사진이나 낙서 등을 관찰하고 기록한다. 건물이 철거된 후 다른 장소를 찾기 위해 가리봉동으로 이동하였다. 그곳에서 개조가 덜 된 낡은 방을 임대해 넉 달에 걸쳐 그 집의 물리적인 결을 관찰하면서 도배지에 남은 낙서와 흔적을 수거, 기록한다. 한편 동네의 지업사를 찾아 도배와 연결된 여러 이야기를 수집하고, 관련 전문가를 불러 좌담회도 진행하였다.

* 서울 금천구 독산동 및 가리봉동, 2014.7.1~12.31



가리봉동 133



가리봉 133 건물 내
이전 입주자들이 남기고 간 흔적



가리봉 133 건물 내
벽지에 남아있던 낙서와 흔적



가리봉 133 도배지 철거 중
뜯어진 벽면



동남지물 한정수 도배사



가리봉 133 좌담회



온고잉 프로젝트 보문 103 2016 도배지, 혼합매체 가변크기

온고잉 프로젝트 보문 103

서울 성북구 성북동에 남은 한옥의 현주소를 작품을 중심으로 해석하는 프로젝트에 참여하여 제작한 작업이다. 보수를 앞둔 보문동 103-2번지 한옥은 몇몇 문학가들이 작업실로 사용하던 곳이었다. 작가는 도배지 안쪽의 일제강점기 신문지부터 최근의 도배지를 수거해 작업을 진행하였다. 전시가 이루어지는 '성북도원'에서 도배지 층을 물에 불리고 분리하는 과정을 진행한 이후 그 자리에 매달아 설치했다.

*《성북도큐멘타 3: 안감내 한옥 이야기》 성북도원, 2016



보문동 103 실내 벽면



도배지 분리 작업





도배지 떼는 작업



탄,탄,탄 2017 불, 철판, 흙, 나무, 7채널비디오, 퍼포먼스 가변크기

탄,탄,탄

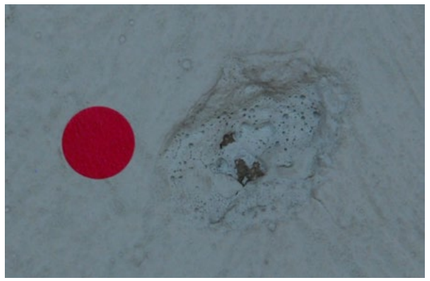
〈탄,탄,탄〉은 구 전남도청과 5.18 민주 광장에서 3일간 이루어진 프로젝트이다. 이 작업을 시작할 당시에도 5.18과 관련한 첨예한 논쟁이 진행되고 있었다. 작가는 여러 정치적 입장이 공존하는 상황과는 거리를 둔 입장을 고민하게 되고, 광주사태 때 공존했던 부랑자, 홍등가 여성, 주먹 쓰던 청년과 주먹밥, 치약, 물을 길에 내주었던 시민의 이야기를 탐독하고, 한편으로 주변의 상인들과 광주의 젊은이들과 인터뷰를 진행하는 등 사전 조사를 진행하였다. 프로젝트는 원초적이지만 여러 의미를 내포한 불을 이용한 설치이자 관객참여형 퍼포먼스이다. 전일빌딩 기둥 전면 55개의 총탄 흔적을 철판에 확대 모사해 불판을 제작하고, 모래를 깔고 나무를 올려 광장 곳곳에 두고 불을 피운다. 시민운동(활동)가, 국가폭력피해자 등 10팀의 발언자를 미리 모집하여 각자가 처한 상황과 입장을 발언할 자리를 마련하고, 불 주변에 의자를 설치해 시민이 삼삼오오 모여 이야기 나눌 자리를 만들었다. 조선대학교 미술대학 학생들이 광주 관련 주제로 제작한 설치미술과 애니메이션을 전시하고, 야외 스크린을 통해 만월(滿月) 영상 이미지, 형제복지원 피해자의 드로잉을 상영하였다.

*《ACC광주프린지인터내셔널》 국립아시아문화전당, 2017



(구) 전남도청 앞 5.18 민주광장 내 회화나무





전일빌딩 총탄 흔적



총탄 흔적을 확대하여
철판에 따내는 작업



제작 과정



소방 훈련

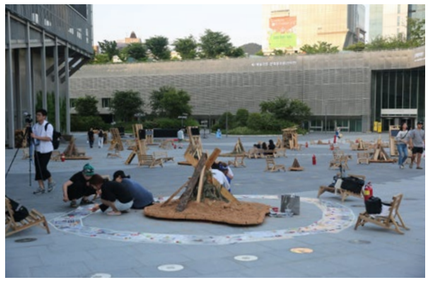




〈탄,탄,탄〉 전경



프로젝트 참여-명음사



프로젝트 참여-조선대학교
현대미디어조형학과 1팀



프로젝트 참여-김일수



프로젝트 참여-형제복지원 피해자 대표
한종선이 상처라는 주제로 방문객들과
즉석 좌담회 진행



프로젝트 참여-작가 양희아가 현수막에
인쇄한 ‘억울한 일을 당한 사람에게’



메워진 선 2017 버려진 오브제, 옷, 일기장, 신발, 머릿가락 외 가변크기

메워진 선

울산의 한 대학에서 몇 년간 지도했던 미술대학 학생들의 졸업 후 현재 삶에 대한 기록물을 태화강변에 구조물과 함께 설치한 작업이다. 작가는 학생들에게 현재 자신이 하는 일과 연결된 물건과 메모 등을 받는다. 태화강변에서 수집한 폐기물을 조립하여 집 형태 구조물을 만들어 내부에 수집한 메모를 전시하고, 구조물 주변으로 패킹한 물건들을 매달아두었다. 이 작업은 산업도시로 급성장한 울산의 이면을 학생들의 현재 삶을 통해 살펴보고자 한 것이다. 한편 작품명에는 울퉁불퉁한 해안을 매립하면서 확장한 울산의 지역적 특징이 반영되어 있다.

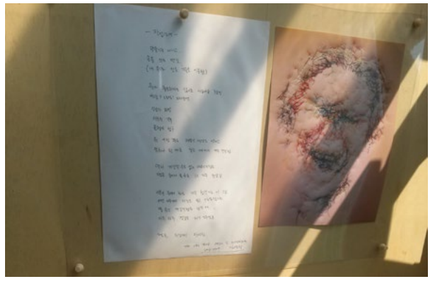
*《천변만화-태화강국제설치미술제》 태화강생태공원, 2017



에스키스



〈메워진 선〉 전경





〈메워진 선〉 내부



울산대학교 미술대학 졸업생들로부터 받은 오브제와 작품

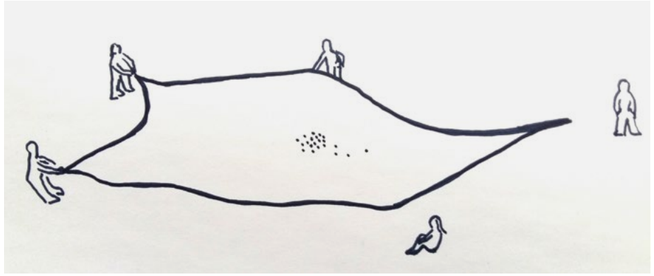


쌀의 독백: 일시적 식구 2018
쌀 마대원단, (구) 서울대 농대의 버려진 오브제, 흙, 나무, 단채널 비디오, 퍼포먼스 가변크기

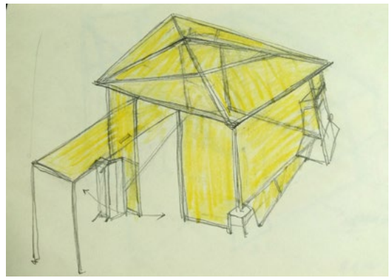
쌀의 독백: 일시적 식구

작가는 백여 년간 농업교육을 지속해 온 '서둔동 103'이라는 장소성에 주목하여 쌀을 매개로 이 프로젝트를 기획하고 진행한다. 1960년대 농대에 진학한 'ㅇ'라는 인물을 상정하며 조선 후기와 일제강점기에 쌀의 생산과 소비를 조사하고, 그것을 바탕으로 구성한 이야기는 영상이나 여러 기록 등으로 보여진다. 이와 함께 서울대 농대 건물에 버려진 기둥을 활용하여 집과 같은 구조물을 세우고, 강제욱, 양희아, 이형욱, 최상윤 작가들이 각자의 작업 세계로부터 일상, 지역, 공동체 등을 주제로 〈네 개의 기둥과의 마주함〉을 전시한다. 작가들은 장소를 매개로 일시적으로 구축된 공간과 함께 공동체의 가능성을 실험하였다.

* 《쌀의 독백: 일시적 식구》 경기상상캠퍼스 (구)서울대 농대, 2018



아이디어 스케치



에스키스











네 개의 기둥과 다섯번의 마주함, 공간짓기



아카이브



오프닝



온고잉 프로젝트 옥인 34 2018 도배지, 나무 가변크기

온고잉 프로젝트 옥인 34/ 슈슈슉콸콸

서울 종로구 누하동 일대에서 진행된 전시에 참여하여 통인동 한옥에서 진행한 작업이다. 당시 마을 임대료가 올라 세입자와 건물주 사이에 분란이 있었던 사건이 일어났고, 그런 일들이 곳곳에 나타났기에 이런 현상을 저변에 두고 작업한다. 설치는 한옥 구조를 관찰하고 그곳의 도배지를 수거해 작업을 진행했다. 또한 한옥의 기와, 문, 벽, 담 등의 문양을 수집한 후 떼 낸 나무문 유리에 발수액을 발라 수증기에 의해 문양이 드러나도록 했다. 이 작업은 세 개의 문을 삼각형의 구조물 형태로 세워 일시적인 조각으로도 기능한다. 한편 전시 주제 중 하나였던 한글을 키워드로 영상 〈슈슈슉콸콸〉을 제작하였다. 동네의 주변화된 소리를 채집하고, 글을 처음 배우는 아이들에게 그들의 문자로 그 소리를 바꾸게 하고, 한국말을 배우는 외국인이 이를 낭독하게 한 작업이다.

* 《세계문자심포지아 2018 황금사슬》 옥인동 34-1, 2018



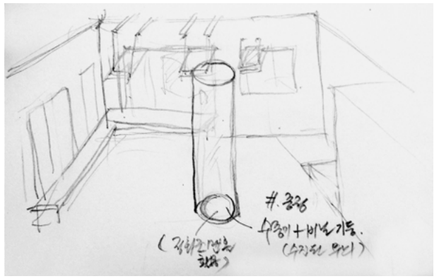


슈슈슉콸콸 2018 단채널 비디오 3′ 34″

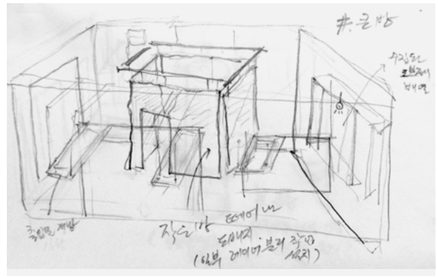
온고잉 프로젝트 옥인 34 2018
문양, 수증기, 수집된 나무 문, 비닐과 유리에 발수액 가변크기



설치 과정



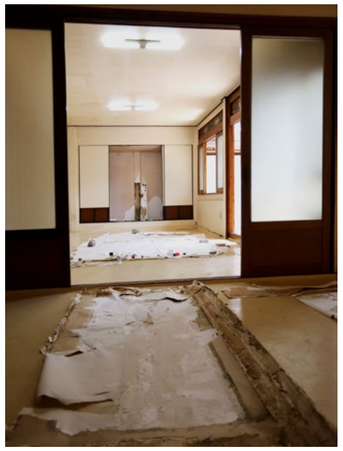
한옥 중정
에스키스



한옥 큰 방
에스키스

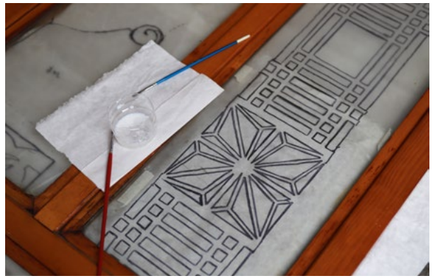


한옥 작은 방
에스키스



도배지 떼는 작업







한옥의 기와, 문고리 장식, 한옥 목재에 새겨진 문양을
발수액으로 옮겨 그리는 작업 과정



온고잉 프로젝트 주례 산 18 2018 발수액, 비닐, 나무, 단채널 비디오 가변크기

온고잉 프로젝트 주례 산 18

작가는 〈탄,탄,탄〉 프로젝트에서 만난 형제복지원 피해자의 사연에 무게감과 부채감을 가지고 있었고, 부산에서의 전시 참여를 계기로 이 프로젝트를 진행한다. 부산 진구 주례동의 형제복지원이 있던 자리를 찾아 터만 남은 현장을 살피고, 복지원 사람들이 노동으로 쌓아 올린 옹벽을 비닐에 본뜬 후 발수액으로 그 흔적들을 그렸다. 전시에서는 나무로 세워진 벽구조물에 한 면의 합판을 없애고 비닐을 붙여 내부에서 물을 끓여 옹벽 자국이 드러날 수 있도록 설치했다. 옹벽을 본뜬 과정을 기록한 영상도 남겼다.

*《철-인》 F1963, 2018



형제복지원 자리에 남은 축대 본뜨기



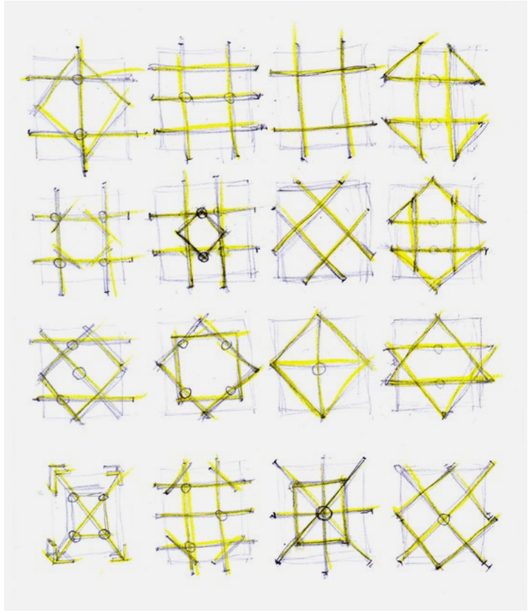
낭만에 대하여 2019 나무, 떼어낸 창문과 유리 가변크기
낭만에 대하여 2019 나무 가변크기

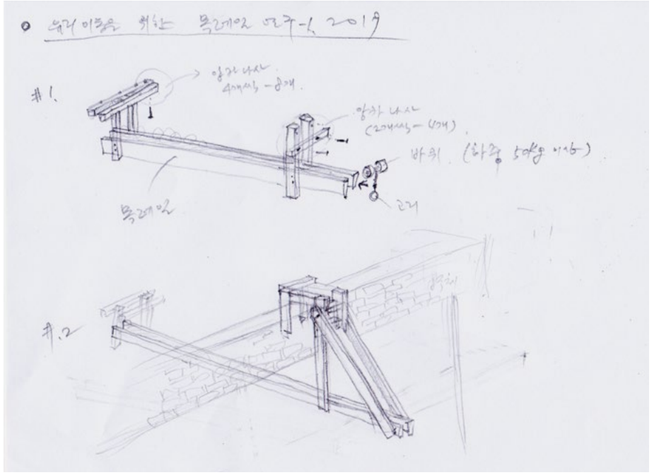
낭만에 대하여

이 작업은 작가의 작업 태도를 기본으로 유지하면서 해당 전시의 키워드 중 하나인 사회를 염두에 두고 제작한 것이다. 작가는 전시가 진행되는 공간을 작업을 전개할 공간이자 이념의 공간이라 상정하여 내부와 외부를 구분 짓는 장치인 창문과 유리, 철제 등 떼어냈다. 유리는 천장에 제작한 이동장치를 따라 다른 입구를 막는 기능을 하게 하고, 창문들은 새로운 조각 구조물로 전환된다. 모든 과정을 기록한 영상에는 공간의 결을 살피면서도 공간의 변환을 유도하고자 했던 작가의 예리한 의지와 몸의 움직임이 반영되어 나타난다. 한편 유리가 제거된 통로와 창문이 사라진 문은 내외부의 경계를 잇는다는 의미를 얻게 되고, 사회적 미술에 관심이 있는 한 사람과 대화하고 논의하는 장으로 공간을 활용하였다.

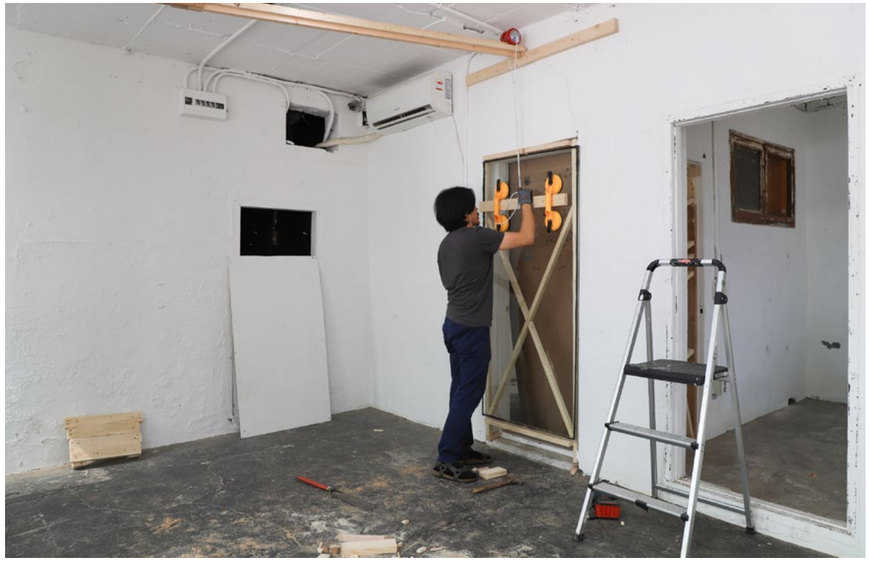
* 《사회적 조각을 위한 방법 연구》 아마도예술공간, 2019



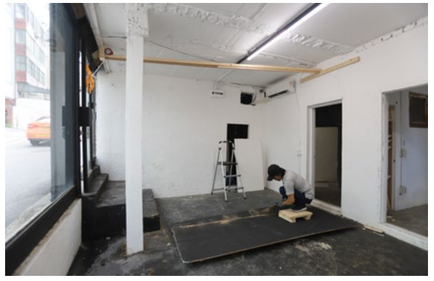




아이디어 스케치













설치 과정



온고잉 프로젝트 창원(마산) 2020 도배지, 나무, 단채널비디오 가변크기 4′ 52″

온고잉 프로젝트 창원(마산)

창원(구마산, 진해) 지역을 답사하면서 일제강점기 적산가옥과 70~80년대 주택 내부를 관찰하는 일을 진행한다. 일제강점기 경남 거창에서 태어나 마산에서 성장한 소설가 지하련(1912~미상)의 생가와 해방 후 송환가족들이 집단 수용되었던 지역의 주택, 일제강점기 전기회사 사장의 주택 등에서 도배지를 수거, 수집하는 기록 영상을 제작하였다. 지하련 다락방 벽지에서 1946년 1월 18일자 해방일보, 1965년 발행된 책자, 쇼와 18년(1943) 발간된 일본어책 등을 수집하였다.

*《2020창원조각비엔날레 '비조각-가볍거나 유연하거나'》 성산아트홀, 2020







비디오 캡처



온고잉 프로젝트 청담 92-9–5.544 평방미터 2021
도배지, 흑연, 전구, 도배지에 흑연, 수집된 합판에 흑연 가변크기

온고잉 프로젝트
청담 92-9–5.544 평방미터

1960~70년대 연탄회사로 성장한 회사의 개관전 참여를 계기로 건립 공사가 진행될 때부터 그 과정을 관찰하고 기록하였다. 철거 전 사옥의 직원들이 사용하던 탕비실에서 떼어낸 도배지는 예전 탕비실 위치를 실측한 비슷한 자리에서 과거 모습을 재구성하는 데 이용되었고, 신축 시 사용했던 외벽 합판을 이용하여 목구조를 제작하고 그 공간의 입구를 막도록 설치했다. 목구조 전면에는 흑연으로 광부들의 탄광시를 옮겨 적는 작업을 진행했다. 한편 신축 터파기 과정에서 나오는 사물들과 흙들을 수집하는 일도 병행하였다.

*《Herzog＆De Meuron. Exploring Songeun Art Space》 송은, 2021



송은 사옥 탕비실 도배지 뗀 벽

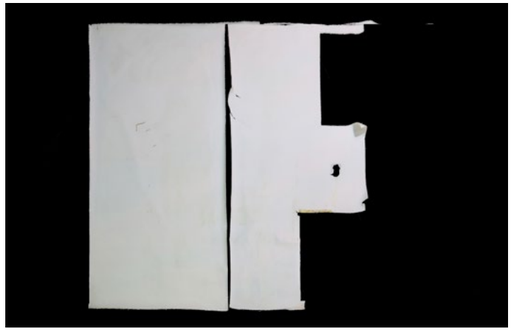


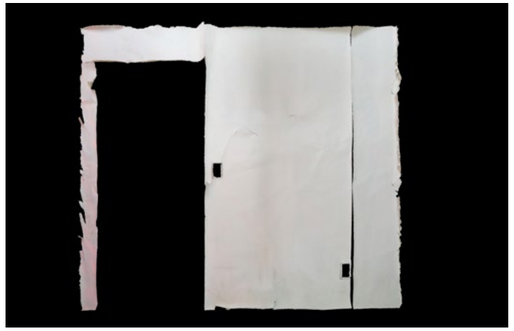
터파기 촬영

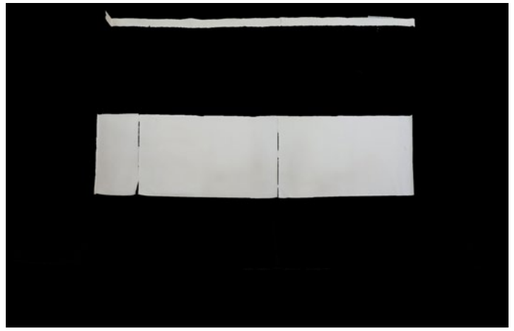


터파기 과정에서 흑연 수집









송은 사옥 탕비실 떼어낸 도배지





탕비실 자리





작품 제작 과정



온고잉 프로젝트 역촌 40-다가서기 2018~2021

온고잉 프로젝트
역촌 40-다가서기

2018년부터 2021년까지 역촌동의 한 주택을 임대하여 주택에 남은 한 세대의 자취를 마주하고, 주택 건물 내외부에 남은 물리적 흔적을 관찰하고 변화시키는 과정을 수행한다. 결혼 후 남편을 잃고 자식과 반평생을 살다 이 집을 떠난 할머니가 남긴 가구, 생활 도구와 수집품 등 세간살이와 할아버지와 연관된 유품, 일기 등을 살피는 일을 한다. 한편 오래되고 낡은 건물 상태로 인한 여러 문제를 해결하는 과정에서도 작가는 조형적 태도를 발현한다. 지상 1층 안방 누수로 쳐진 천장 부분의 도배지를 떼어내 나무와 낚싯줄을 이용해 도배지 층이 보이도록 설치하고, 주방 바닥 3겹의 장판을 들어내 바닥 균열과 장판에 남은 생활 흔적을 보이도록 구조물을 만들어 장소 특정적 설치 작업을 진행했다. 이외에도 화장실 벽에 남은 사람들의 흔적에 반응하고, 건물의 노후로 발행한 균열의 흔적 등을 살피는 일, 집안 곳곳의 손잡이 문양을 흙으로 본뜨는 작업 등도 진행하였다.

* 온고잉 프로젝트 역촌 40, 프로젝트 스페이스 역촌 40, 2018~2021



마당



지하 1층



지상 1층



지상 1층 안방



지상 1층 주방



지상 2층



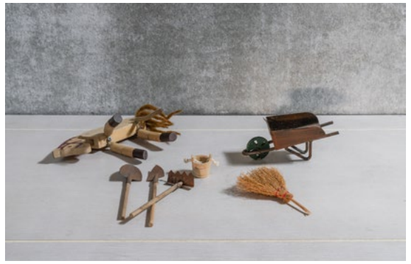






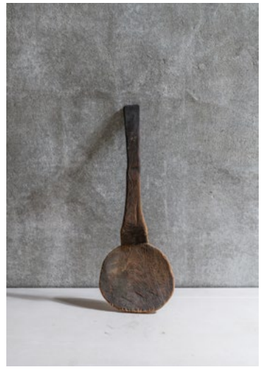


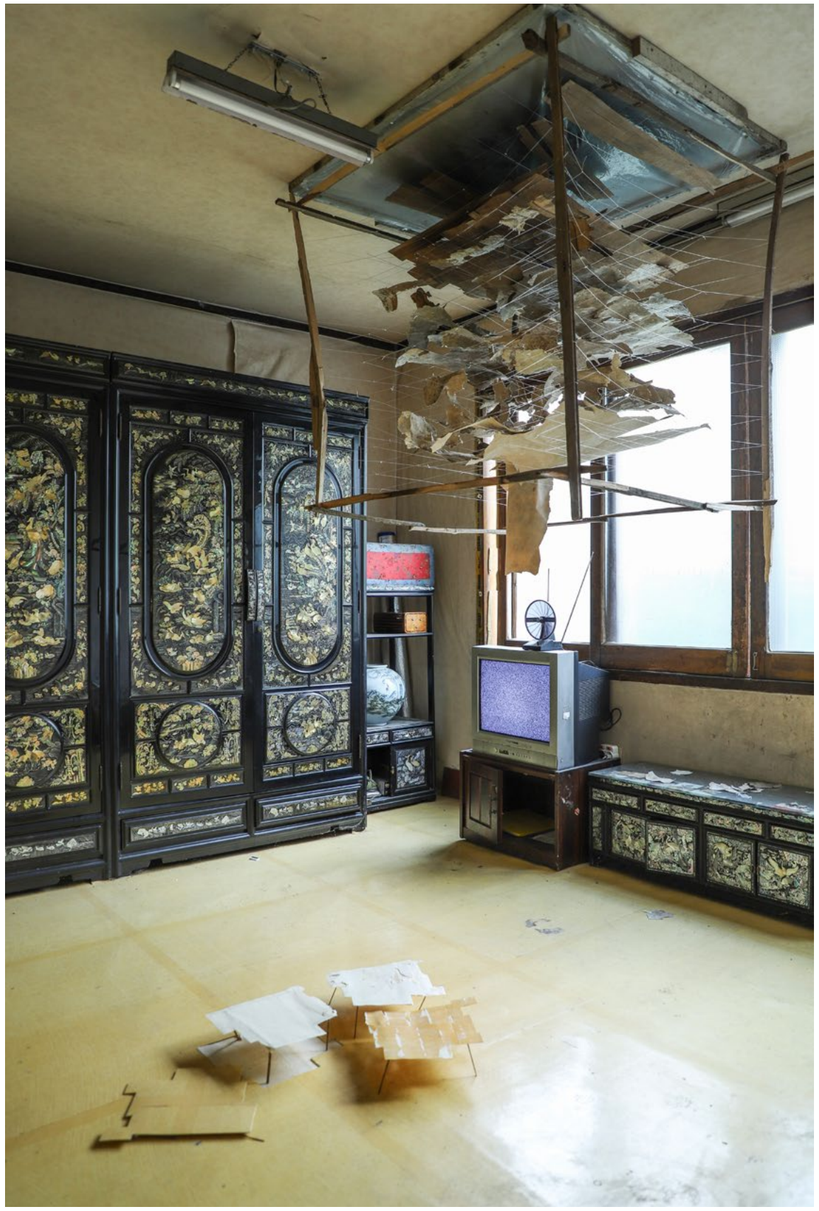
할머니가 남긴 물건들











지상 1층 안방 누수된 천정의
처진 도배지를 이용한 설치

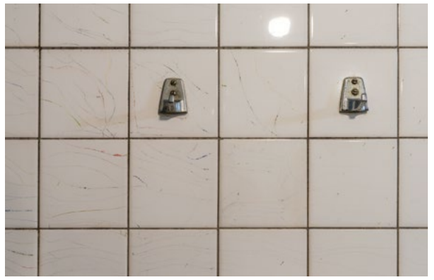




제작 과정



지상 1층 주방 장판과
버려진 나무 빠렛트를 이용한 설치



지상 1층 화장실 타일 균열에
미술용 파스텔로 색칠



온고잉 프로젝트 역촌 40-대면하기_칠점삼칠미터의 떨림 2021 퍼포먼스

온고잉 프로젝트
역촌 40-대면하기-칠점삼칠미터의 떨림

역촌 40에서 작가는 공간의 매개자를 자처하며 목수 겸 미술가, 소설가, 도배사, 연출가, 다큐멘터리 감독, 무속인, 독립영화감독과 1:1로 대면하는 작업을 한다. 작가는 대면을 통한 침묵, 낯섦, 어색함, 관계와 저항, 마주하기와 회피하기, 동의와 어긋나기의 운동을 겪으면서 사람을 대상으로 하는 작업에서의 복잡한 상호작용을 경험한다. 이후 참여자를 초대해 퍼포먼스 〈칠점삼칠미터의 떨림〉을 진행하였다.

* 온고잉 프로젝트 역촌 40-대면하기, 프로젝트 스페이스 역촌 40, 2021



목수, 공간 디자이너 노준태와
공간 조성 과정 영상



소설가 김태용과의 협업 과정



다큐멘터리 감독 보리스 스타우트의
교남동 사진 전시



연출가 라삐율의
퍼포먼스 준비 과정



도배사 김환고와의 대화 및
마당 정리



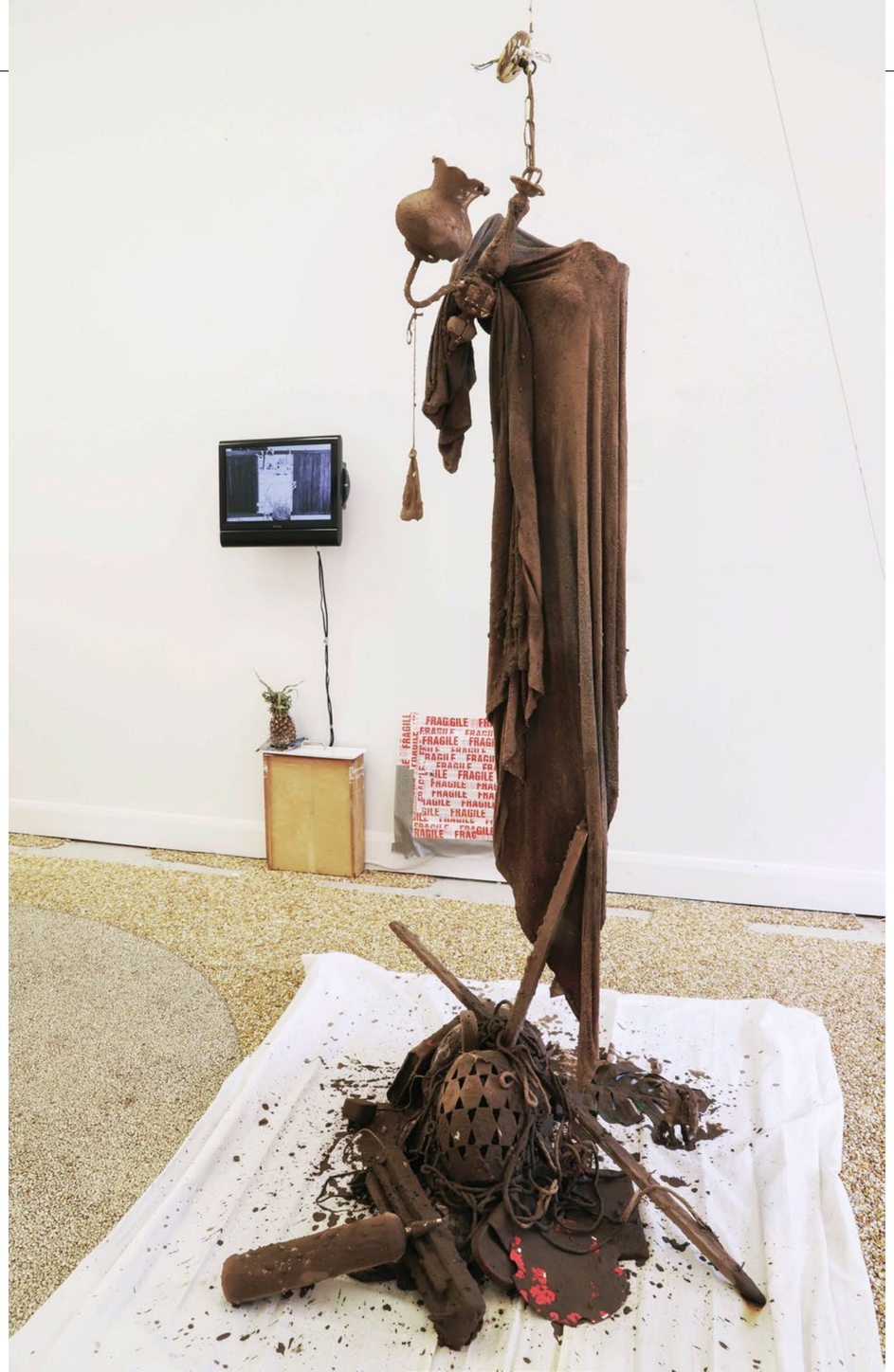
독립영화감독 김지환이 제작한 영상



사회주의 학자 김동수와의 답사



무속인 묘향과의 작업 과정



대지 속으로 2022
흙, 수집된 사물들, 샤워커튼 210(h)×110×110cm

대지 속으로

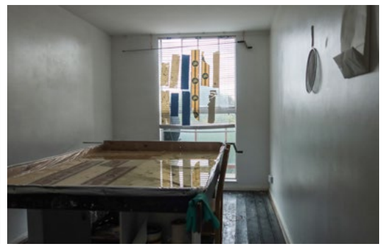
영국 런던에서 처치스트릿과 블랙워터 하우스(Church St.& Blackwater house)를 살피는 프로젝트를 진행한다. 1960년대 웨스트민스터 지역에 노동자들을 위해 건축된 주상복합 임대 아파트 블랙워터는 재개발을 앞두고 이주가 이루어지던 장소였다. 작가는 3개월 동안 그곳의 문화와 공동체를 바라보고 이주와 짓기의 관점을 목격하고, 그 사이에서 일어나는 작용을 관찰하고 기록한다. 블랙워터와 비워진 공간에서 사물들을 수집하고, 주어진 것들로 임시 작업실과 거처 할 상황을 만들어 기생하는 작업 과정을 거친다. 전시는 작업이 이뤄지던 장소와는 떨어진 장소에서 진행되었다. 교남동에서 수집한 도배지, 보리스의 교남동 재개발 사진, 서울의 소설가와 작가가 런던에서 찍은 사진을 주고받으며 온라인으로 채팅하던 이미지를 상영하였으며, 그곳에서 수집한 사물을 이용한 설치와 그곳 거리에서 촬영한 영상작업을 상영하여 서로 다른 문화권을 낯설게 제시하였다.

* 온고잉 프로젝트 처치스트릿, 교남동 마주하기, 런던 처치스트릿 및 블랙워터 하우스 2022



전시장 외부







작품 제작 과정

연기백의
( )에 대한
미술사적 연구

연구

태도가 형태가 된 작가:
나의 자리에 타인을, 타인의 자리에 나를 세우는 조각가의 총체미술
— 진휘연

시간의 복원과 복원된 기억을 기록하기
— 최태만

변화를 지켜보고, 그것을 드러내다: 연기백의 조형 원리
— 에치젠 토시야

마주하기, 대면하기의 잠정적 총괄로서의 역촌 40
— 신양희

태도가 형태가 된 작가:
나의 자리에 타인을, 타인의 자리에 나를 세우는 조각가의 총체미술

진휘연
한국예술종합학교 미술원 미술이론과 교수

연기백 작가는 30여 년에 걸친 쉼 없는 작품 생활을 해왔다. 대학교부터 그는 가벼움, 편하고 쉬움, 높은 시각성, 장식성, 대중성, 유희 등과는 거리가 멀었다. 학교 내 비어 있는 자투리 공간에 〈52동 106호〉란 이름을 붙여 만남의 방으로 만들고 누구라도 관심 있는 사람들을 초대해서 대화를 나누었다. 자신의 참모습을 발견하기 위해, 자신에 대한 통찰을 키우기 위해 작업한다는 그의 말과는 달리 자신의 자리에 끊임없이 타자들을 세우고 그들에 대한 관심과 애정으로 작업해왔음을 느끼게 된다. 어쩌면 그의 작품에선 나와 너의 구분이 크지 않을 수도 있다.

본 고는 그의 작업을 서양 현대미술의 역사와 교차하며 논의하려 한다. 이런 태도는 자칫 중심과 지역, 선도와 후발 등의 가치 평가적 시선을 상정할 수 있지만, 예술이 어느 한 주체에서 다른 주체로 단선적이고도 일방적으로 진행된다는 역사관이 해체된 것은 오래전이다. 연기백 작가가 서구의 유행 사조를 좇는 성향은 더더욱 아니다. 욕망의 대상이 아닌 타자들과의 연결은 이 작가에 대한 풍부한 참고사항들을 제시하고 그의 작업을 훨씬 더 깊이 있게 읽어낼 수 있도록 한다. 역동적이고도 담론 중심적인 동시대 미술사의 흐름과 궤를 같이하는 그의 작업을 몇 가지 범주를 통해 다각도로 논의하려는 목표를 향해 이 글을 쓴다.

1. 재료와 사물의 층위

연기백 작가는 물질의 특징이 강하고 성격이 분명히 드러나는 것에서 소재 선택의 폭을 점차 확장해왔다. 초기에 돌, 나무, 철 같은 전통적인 조각 소재를 이용하지만, 이후 미술작품에서 좀처럼 등장하지 않았던 벽지, 자개장, 옷, 샹들리에, 가구나 악기 등, 인간의 사용에 따라 외적 서사를 덧입는 것으로 옮겨간다.

크게 볼 때, 그의 작품은 미니멀리즘 이후 물성에 대한 관심과 관객과의 소통에 대한 성찰로 이어졌던 포스트-미니멀리즘(post-minimalism)에서 출발한다. 미술사에서 소통을 담론화시킨 첫 번째 미술사조이자 산업적인 소재들을 사용하고 작가의 주관성을 최소화함으로써 좀 더 객관적 범주로 미술을 옮겨 놓으려 했던 야심찬 미니멀리즘은 이후 미술에서 전혀 다뤄지지 않던 새로운 소재들을 발견하고 연구하는 방향으로 확장되었다. 관객은 작가가 선택한 대상의 물성과 형태에 대해 인지하고 작품이 놓인 환경, 공간적 조건들에 대해 구체적으로 경험함으로써 기본적인 소통을 확보하게 된다고 주장했다.

그러나 미니멀리스트들이 말하는 소통이 일방적, 기계적이라는 비평과 함께 배제하려 했던 작가의 감정, 욕망, 기억, 관심 등이 회복되고 단순하고 반복적인 구성 방식 대신 소재에 맞는 표현의 개별성이 대두되었다. 또 관객들의 다양성을 고려함으로 작품은 다층의 의미를 내포하는 일종의 텍스트가 되고 단선적인 소통, 또는 최소화된 주제나 내용으로부터 벗어나는 포스트-미니멀리즘이 탄생했다.

연기백 작가는 딱딱하고 분명한 형태의 소재보다는 서사를 내포한 일상적이면서도 친숙한 사물들로 작품의 범위를 확장했다. 이는 무중력의 상태에 떠 있는 듯 한 미니멀리즘에

사회, 정치, 경제적 현실의 무게를 더하고 사물에 자신의 이야기를 투사했던 포스트-미니멀리즘과 곧이어 진행되는 개념미술과 밀접하게 연결되는 것이다. 특히 《기이한 추상 Eccentric Abstraction》(1966)전의 루이스 부르조아(Louise Bourgeois)와 에바 헤세(Eva Hesse)의 작품과 맥이 닿는 부분이 있다. 이들은 남성 중심의 소재와 고정된 형식, 축소된 의미로부터 벗어났고 라텍스, 고무, 폴리우레탄 등을 선택하여 비정형의 부드럽거나 탄력이 있는 물성과 형태의 긴장을 통해 자신의 감정과 서사를 감각적으로 표현했다.

개념미술은 시각적 완성도보다는 아이디어를 제시하고 언어를 비롯한 비 시각적 기호체계를 적극 이용하며 타 분야, 다른 학문을 도입하거나 이전까지 잘 쓰이지 않았던 매체를 수용하는 등, 고정된 미술의 제작과 작품의 존재성에 새로운 시도를 보여주었다. 그 결과, 권위와 관습에 저항하는 내용과 형식을 시도함으로써 과거 미술이 가졌던 시각장으로서의 단일성을 거부하고 결과보다는 과정, 내용에 대한 논의가 훨씬 중요해졌다.

이런 급격한 변화의 흐름을 담보한 《태도가 형태가 될 때 When Attitudes become form》(1969)에 참여한 작가들처럼 연기백은 새로운 사물을 선택하고 개성 있는 방식으로 그것을 전시함으로써 프로세스 아트, 머터리얼 아트, 포스트-미니멀리즘, 개념미술, 아트 포베라 등의 여러 사조들을 통합적으로 보여준다.

그는 물질로서의 소재보다는 사물의 역사와 그것을 둘러싼 사람들의 과거와 현재를 포함하여 경제, 문화, 관습적 관계들을 투사하려 했다. 개별적인 서사를 넘어 하나의 상징적 존재로서 작품의 소재를 선택한 것인데, 대표적으로 자개와 벽지를 꼽을 수 있다. 그는 이전의 사용자가 건넨 오래된 자개장에서 자개를 뜯어내고, 그 파편들을 건축적 구조물 아래 매달았다 (〈그린하이츠〉(2011)). 가격이 높고 품격의 상징이었던 자개장은 장인의 손을 거쳐 조개에서 정교한 예술품으로 변화했었다. 작가는 거의 1년이란 시간을 들여 아교로 강하게 붙어있던 자개를 장롱에서 떼어내고, 화려한 표피를 잃고 칠이 벗겨져 얼룩진 장과 자개 파편들을 전시하면서 사물의 탈 위치와 물질의 전이 과정을 역순으로 재현했다. 작가는 이후 자개 공방을 찾아다니면서 전통을 잇기 위해 고군분투하는 장인들과 자개 관련 가구의 현실을 살펴보았다. 잊혀진 제품, 소용을 잃은 기법, 사랑받았었던 자개의 퇴락은 장롱의 오랜 역사에 반해 안타까움을 자아냈다. 작가는 더이상 호응을 얻지 못하는 상품과 그에 관련된 장인-노동자들의 쇠퇴에 대한 상징으로, 아름답지만 본래의 위치를 상실한 채 빛을 잃은 자개를 제시하고 있다.

작가는 비에 젖은 방 안의 벽지를 보면서 흥미를 느끼게 되고 2013년부터 이를 작업으로 연결시켰다. 도배에 관해 연구하던 작가는 금천예술공장 레지던시 중 주변 가옥들에서 새로운 세입자를 맞을 때마다 겹겹이 덧발라지는 벽지를 뜯어내면서 본격적으로 벽지 작업에 집중한다. 철거가 예정된 지역들의 작은 방 벽지는 그 공간 안에 머물던 누군가의 삶을 들여다보는 영화

같은 상상력의 대상이 되고 또 경제적 약자들을 위해 공간을 다듬어주던 도배사들에 대한 관심으로 이어졌다. 이후 이들과 인터뷰를 진행하고 도배를 위한 연장과 함께 이들의 텍스트를 함께 전시하기도 했다.

어떤 경우엔 13겹까지 덧발라진 벽지들을 뜯어내어 오랜 시간 큰 수조에 담가 하나씩 분리해내면서 〈교남〉과 〈가리봉〉 연작이 탄생했다. 작가는 벽지뿐 아니라 철거지역에서 발견한 무수한 낙서들과 벽지에 남겨진 짧은 글들, 메모들을 수집하여 새로운 텍스트 작품으로 제작하기도 했다.

일상적 사물을 인간의 흔적이 내재된 기록물처럼 이해하는 남미 콜롬비아의 대표적 조각가 도리스 살세도(Doris Salcedo)는 사용자를 유추하는 상징체로서 남겨진 오브제를 선택했다. 살세도는 비극적 역사에 대한 묵시록으로 건축적 환경을 조사하고 여기에 사물을 결부시키는 작업을 해왔다. 대표작인 〈11월 6일과 7일〉(2002)에서 무장단체에 의해 수많은 민간인이 살해되는 충격적인 사건을 추모하기 위해 그 공간에서 사용했던 의자를 대법원 건물 벽을 타고 내려 보내는 이틀에 걸친 사물-퍼포먼스를 진행했다.(사실 희생자들이 직접 사용한 의자는 아니었다.) 단순한 서사의 전달에 집중하지 않는 점도 연기백과 유사하다. 살세도는, “나는 이야기를 발하는 것에 흥미가 없다”고 했다. 완성된 이야기의 서술도, 슬픔이나 추모의 직접적 표현도 작품의 목적은 아니라는 것이다.

연기백은 특별한 이야기가 없는 투명한 벽지를 보여준다. 그는 그 공간에서 숨 쉬었던 사람들에 대한 관심과 오늘도 벽지를 바르고 일을 하는 사람들의 일상을 이야기하지만 감상적 우울함, 초월적인 관념, 극적인 이야기, 높은 의미의 추구 등은 배제한다. 연기백은 관념적인 메시지를 주기보다는 장소, 시간, 물질과 연결된 기억, 흔적을 보여주며, 무수한 무명인들이 만들어낸 역사를 조용히 강변할 뿐이다.

연기백의 작품은 대신 모두에게 열린 하나의 텍스트로 존재한다. 마치 은유와 함축의 시(詩)처럼 관객에게 각각의 반응을 자극하는 추상 기호로 머물기 때문에 관객의 선택은 넓고 무언의 어떤 압박도 없다. 매우 일상적이라 무관심의 대상이었던 사물에 대한 작가의 주제 선택은 세상의 모든 무명씨들에게 보내는 그의 애정의 온도이다.

2. 반 자본주의, 반 스펙터클, 반 미학

SI(Situationist International) 그룹의 대표적 학자 기 드보(Guy Debord)는 스펙터클에 대해 이미지가 된 자본이라 정의했다. 매우 적확하다. 자본의 응축은 더 크고 화려하고 놀라운 스펙터클을 만들어내고, 그런 시각의 블랙홀에 빨려 들어가지 않기 위해 드보는 힘을 다해 저항했다. 그에게 상황은 자본주의의 스펙터클에 종속되고 지배되는 일상에서 벗어나는 도구이자 인간의 열정을 회복할 수 있는 분위기이다. 견고하게 구축된 도시 공간을 인식하되 그 상황을 무목적으로 무계획적으로 경험함으로써 제도화된 권력에 저항하는 것이다. 이런 표류는

개인성을 회복하고 자신만의 심리적인 자유를 얻는다는 심리지도를 만들어낸다.

그러나 드보의 의도와 달리 더욱 강력한 후기자본주의 소비사회로 가속화되었고, 개인의 회복을 위한 상황은 도달하기 어려운 미완의 상태에 머물고 있다. 스펙터클은 시간이 갈수록, 자본이 뭉칠수록 커지고 우리를 압도하고 있다.

미술사에서 반 자본주의를 지향했던 그룹이나 작가들은 많다. 대표적으로는 1960년대 플럭서스(Fluxus), 비엔나 액셔니즘 (Vienna Actionism), 그래피티, 아트 포베라(Art Povera), 개념미술의 일부 등이다. 문화 자본을 비판하고 상업성을 거부함으로써 시각적으로 화려하거나 풍부하지 않다. 플럭서스의 경우는 미술로 보이기 힘들 정도로 소박하거나 작고 일상적인 것들과 구별되지 않는 작품을 시도했다. 또는 일시적으로 존재했다가 사라짐으로써 가치를 갖기 힘든 시도들도 있었고, 퍼포먼스나 해프닝도 이런 방향과 일치했다.

연기백 작가가 벽지를 수거했던 교남동이나 가리봉동은 외지인들, 외국인들이 많이 거주하는 곳이고 저임금 노동자들의 숙소로 주로 쓰였던 곳이다. 재개발이 결정되고 철거가 예정된 지역의 작은 방들에서 뜯어온 벽지들은 존재만으로도 경제적 불평등의 표상이다. 오래된, 낡은, 이제는 사용하지 않는 사물들은 그와 관련한 노동자들의 삶과도 분리될 수 없는 경제 논리의 한 단면이다.

연기백 작품은 시각적으로 반 관습적으로 전시된다. 화려해 보이는 자개장을 해체하고 뜯어낸 자개들을 전면으로 향하지 않은 채, 풀이 묻은 뒷면을 관객들에게 보여주었다. 벽지 작품들은 해체되는 과정을 겪으면서 불규칙하게 찢기고 퇴락된 채 걸린다. 그 방안에 기거했던 사람들에게 벽지나 장판은 건축물의 내적 피부이자 사용자와 공간 간의 인터페이스이고 이미지가 투사되는 스크린이며 사용자가 꾸는 꿈의 배경이 되었다. 동시에 벽지는 공간을 장식하는 최소한의 경제적 배려이다.

2015년 송은아트스페이스 개인전 《곁집》에서 그는 교남동 철거 시 가져온 빗물받이들을 공중에 설치하였는데 엉성하게 연결된 빗물받이를 타고 아래층 함석 지붕 위로 벽지가 분리될 때 사용했던 풀물들을 흘려보냈다(〈물 이용 방식 세 번째〉 (2015)). 〈교남〉, 〈가리봉〉 연작에서는 뜯어낸 벽지들을 도배 과정을 연상시키듯이 수직으로 걸었다. 지역에서 발견한 낙서와 농담을 텍스트로 재현한 〈낙엽이 달을 부수다〉(2015) 등에서 작가는 장판에 문자를 파냈고 벽에 진열했다. 주제 만큼이나 반-스펙터클한 전시 방식에서 연기백의 개성이 돋보인다.

3. 겸손한 미술, 개념미술과의 연대

연기백 작가가 서민의 삶에서 주제를 발견하고 극적이고 화려한 시각성을 거부하는 태도는 멕시코의 작가 가브리엘 오로즈코(Gabriel Orozco)를 연상시킨다. 과장되거나 화려하거나 집중적인 결과를 선택하지 않는 두 사람은 많은

공통점을 갖는다. 오로즈코는 브라질의 한 마을 시장이 파하고 난 후 버려진 몇 개의 오렌지를 텅 빈 좌대들 위에 올려놓고 사진 찍었다. 〈미친 관광객〉(1991)은 사람들이 떠난 시장을 분주히 돌아다니며 이해할 수 없는 사진을 찍는 작가에게 상인들이 붙여준 이름이었다. 일상 안에서의 분명한 가치의 의미, 장소와 시간, 기억과 향수를 –지는 노을처럼– 자극하는 아련하지만 매우 소박한 작품이다. 그는 교환가치를 상실한 사물에 대한 반 자본주의적 시각을 견지하면서도 하찮은 대상을 명상의 소재로 변환시키는 음유시인의 모습을 지녔다.

뉴욕 현대미술관에서의 개인전을 위해 미술관과 마주한 아파트 주민들에게 창문에 오렌지를 놓아달라고 부탁한 〈홈런〉(1993)은 오로즈코가 추구하는 미술이 일상과 구분되기를 거부하는 소소한 행위임을 알 수 있게 한다. 오로즈코가 물질과 비물질, 형식주의와 개념주의 등 서로 상반되는 범주를 자유롭게 넘나들며 사물들을 재배치하거나 결합시키며 거기서 어떤 문학적 감수성을 끌어내는 점은 연기백 작품의 특징이기도 하다.

특별하지 않은 목적, 이유를 알 수 없는 결합과 구성, 기승전결의 거부 등, 심각한 의미 중독에 빠진 관객들에게 연기백의 시도는 신선하게 낯설다. 우연히 발견한 주제와 소박한 결과물, 그리고 사람들을 향한 계속되는 연구는 연기백의 인간적 겸손함과 완벽하게 일치한다. 일상의 공간, 작은 개입, 물질의 재구성을 통한 장소와 사람들에 대한 흔적, 기억을 다시 조정하는 과정은 상품적 가치를 추구하는 자본주의와는 전혀 다른, 정확히 정반대 방향을 향하는 것이다.

오로즈코는 예술에서 중요한 것이 현실을 다르게 볼 수 있는 가능성, 새로운 방식으로 보는 것이라고 했지만, 연기백의 작품은 현실에 대한 대단한 깨달음의 추구와도 거리가 있다. 담론에의 강박으로부터의 거리만큼 깨달음이나 가르침, 교훈 같은 개념으로부터도 작가는 자유롭다. 그가 선택한 많은 주제들은 우연히 그에게 주어지거나 눈에 뜨인 것들이다. 도배사의 글과 연기백의 시처럼 문학의 형식으로 제시된 작업은 미술을 타 영역과 결합시키려는 개념미술의 전통을 관통하는 것이고 무시되거나 배제되었던 어떤 대상과 그에 연결된 평범한 사람에 대한 관심을 기울이는 작가의 여정에 관객들의 동참을 요구하는 형식도 개념미술 이후 발견되는 특징이다.

시각적인 반 모뉴멘트성, 반 미학성, 과장 없는 소박함, 우연과 반 의도가 평행을 달리는 탈-서사 등은 미술 안에 오랫동안 존재했던 물적 가치, 시각적 위계에 대해 다시 생각하게 한다. 작가는 겹겹이 덧칠해진 도배지를 불려서 뜯어내듯이 올을 풀어낸 스웨터나 한복, 교합된 부분들을 해체한 반닫이, 모서리가 틀어진 악기 등, 해체하고 조합을 풀면서 결과가 어떻게 구현될지 알 수 없는 작업이란 점에서 철저하게 가변적이다. 결국 시각적 의미론과 해석학적으로 관습의 여러 층위를 해체하는 지점, 연기백의 작업이 개념미술의 맥락을 짚어주는 지점이다.

4. 수행성

'선을 하나 긋는다.
다음날 또 하나를 긋는다.
……
어제는 선을 지우고
오늘은 새로운 선을 긋는다.
흔적들이 남은 흰 종이를
내일은 받는다.'

최근 활발히 조명받는 개념, 수행성은 퍼포먼스나 공연의 반복 불가능한 유일성과 일회성을 의미하지만, 아시아의 전통에서는 힘들고 수고스럽지만 매일 실천해나가는 일종의 수련을 의미한다. 매일 하나의 흔적을 만들고, 그것이 모인 결과물을 제시하는 작가는 대학교 재학시절부터 수행의 의미를 구체적으로 실천해왔다. 끌로 표면에 흠을 만들어 나무 조각들을 일으켜 세워내고 원래의 형체를 가시처럼 덮어버린 〈더딤과 기다림-공예책상〉(2007)은 1년 여 간의 노력과 인내의 결과이다. 단단한 나무 표면에 껍질을 올려세우는 과정은 매우 고되고 힘든 노동이자 집중을 요구했다.

금속판에 구멍을 내어 투각 작품으로 완성한 〈동(動)〉(2005)에서도 작가는 한 번의 호흡에 한 움직임을 기록하는 자세로 작업했다, 매 순간이 마치 숨쉬기처럼 자연스럽지만 그만큼 단순한 행동을 성스러운 의식처럼 집중했음을 알려준다. 긴 호흡의 이 작업들은 절대적인 극기의 산물이다. 시각적 결과물이 목적이 되지 못하고 오랜 시간 성실히 수행하는 작가의 자세가 부각되어야 하는, 그의 태도가 주제인 작업이다. 더딤과 기다림, 반복적 노동은 원래 대상의 해체로 이어질 수 있고 그래서 형태가 중요하지는 않다. 한 호흡 마다의 기록은 나와 그 밖의 세계가 만나는 가장 기본적인 교감, 호흡, 소통의 상태이고 그것을 잡으려는 태도는 내면의 한계에 대한 깊은 통찰에서 나타나는 것일 것이다.

프랑스 태생 폴란드인인 로만 오팔카(Roman Opalka)는 검은 캔바스에 흰색의 숫자를 써내려가는 〈1965/1-∞〉(1965~2011)란 작품을 평생 제작했다. 1에서 시작한 수는 그가 사망할 당시 5607249까지 이어졌다. 왜 수를 선택했는가란 질문에 사람은 모든 게 수로 표현되는 인생을 살고 있다고 그는 대답했다. 이 작업이 시간, 생명, 그리고 유한한 인간에 대한 상징을 담고 있다고 할 수 있다. 오팔카를 비롯해서 한나 다르보벤(Hanne Darboven), 온 카와라(On Kawara) 등도 숫자와 글자 등을 반복적으로 그러나 오랜 시간 꾸준히 그렸다.

반복된 수행을 통해 작가의 호흡을 통일하고 무념무상의 상태를 유지함으로써 거대한, 정해진 목적으로부터의 해방을 꿈꾸는 노력은 연기백 작품에서 분명히 드러난다. 마치 남송시대 선승(禪僧)들이 손톱으로 그림을 그리거나 머리카락에 먹을 묻혀 화면에 그림을 그리는 행위를 통해 득도의 순간을 염원했던 것처럼 매일 이어지는 단순한 수행은 예술을 향한 고된 노력의

다른 이름이자, 현실에 뿌리를 두지만 현실 너머로 자신을 올려줄 수 있는 또 다른 지경으로의 통로가 된다는 믿음의 현현이다.

연기백 작가가 집중하는 것은 자신이었다. 글자, 낙서, 층층이 겹쳐진 벽지들 안에서 작가는 나의 밖에 존재하는 세상을 발견하는 틈새를 통해 다시 자신을 들여다보고 있다. 나를 탐구하려는 끈질긴 시도, 감정이나 가변적인 어떤 분위기를 극복하려는 의도가 수행성을 거쳐 진행된다. 작고 사소하지만 힘든 노동을 요구하는 연기백의 작품 방식과도 닮았다.

그가 선택한 대상들은 무언가 부족하고 모자란 것들이다. 예를 들면 깨진 독, 다리가 망가진 의자, 부분이 사라진 악기다. 그렇게 부족한 대상을 더욱 부족하게 만든 작가는 한복의 올을 풀거나 부서진 곳을 더 못쓰게 만든다. 원래의 기능을 상실하고 본래 모양에 거스르며 호흡마다 맺어진 흔적들은 결국 대상을 해체한다. 그러나 진정한 해체는 사물의 형태나 기능이 아닌 내 안에 자리 잡고 있는 고정되고 오래된 사고의 변화이다. 그에게 수행성은 이런 측면에서 고정된 관념과 사고에 대한 거부이자 저항이다.

5. 공공성, 확장된 공동체 의식으로의 승화

공공미술은 1990년대 이후 한국과 서구에서 모두 크게 변화했고 발전했다. 이전에는 공공장소에 무언가를 설치하는 불특정 다수를 위한 조각이나 환경작품이 주를 이루었다면 이후에는 점차 공동체와 작업하거나 특정 공동체를 대상으로 작업하게 된다. 소외계층, 신체적 약자, 특정 지역민들을 위한 작품이 등장했다. 수잔 레이시(Suzanne Lacy)와 마크 디온(Mark Dion)이 행동하는 문화(culture in action)의 일원으로 도시의 십대들과 함께 주변의 생태를 연구하는 그룹을 만들거나 여성들에게 일시적 공동체로서 서로 대화하는 기회를 만들어 주는 등, 새로운 장르 공공미술의 주도적 역할을 했다. 공공미술의 성격은 이제 장소에서 공동체, 참여와 구체적 실천으로 옮겨갔다. 공동체와의 협업은 새로운 공동체를 만드는 역동적인 지향이다.

연기백의 작품에서 공공성은 큰 특징 중 하나이다. 평면인 벽지들이 입체적 대상이 되는 방식은 그 안에 내재한 시간에 대한 다각도의 시선을 통해 가능해졌는데 사용자에 대한 흔적뿐 아니라 노동했던 사람들과 낙서를 남긴 무명씨까지 작업에 참가시키며 사물의 차원을 확대했기 때문이다.

도시 환경개선 사업에서 발생한 무수한 소외자들이 있다. 철거지역에 거주했던 사람들은 경제적으로나 환경에서 사회적 약자들이었지만 그들의 목소리는 정치적 구호 외엔 잘 들리지 않았다. 연기백은 그들이 누구인지, 어떤 삶을 살았는지 구체적으로 알지 못하지만 이들의 흔적을 어떤 식으로든 유추하려고 노력했다. 보이지 않는 공동체를 계속 가리키고 있는 것이다.

〈탄,탄,탄〉(2017)은 전남도청 앞 마당에 5·18의 아픈 역사를 기억하는 사람들부터 그 지역의 학생들, 상인, 유가족, 사건의 목격자, 관계자들, 기타 원하는 모든 사람들을 초대해서 이야기

판을 연 작품이다. 헬기 사격의 이미지를 받아서 바닥에 철판을 깔고 여러 개의 모닥불을 피우고 3일 간 지속했다. 어떤 이야기도 가능하도록 각 참가자들에게 무한 자유를 부여했다.

우연히 조성된 공동체의 불특정한 구성원들은 작가도 예측할 수 없는 자신들의 다양한 이야기를 풀어낸다. 주체로서의 연기백과 그 자리에 선 타자들의 완벽한 협업이다. 그는 지금까지 여러 번의 협업을 시도했고 비전문가들부터 관계자들의 예술적 잠재력을 발견하는 기회를 제공함으로써 예술적 공동체를 지향했다.

분명히 존재했었고 지금은 방과 벽지로 연결된 가상의 공동체를 기억하는 작업, 구체적 존재들이지만 현재는 투사된 이미지로만 희미하게 남는 이들과의 불가능한 협업이 연기백 작품의 지향점이다. 짓고 부수었던 무수한 주거지들, 지나온 공간, 그 안의 기억들을 다시 떠올리게 한다는 점에서 유사한 환경을 거쳐 간 관객들의 공통된 기억을 자극함으로써 이 공동체는 더욱 확장된다.

다섯 가지로 살펴본 연기백 작가 작품의 특징들은 현대미술사에서 자주 거론되는 요소이지만, 이 모든 것을 다 통합하는 작가는 쉽게 볼 수 없다. 언제나 사람을 향하는 그의 작업은 흥미롭게도 특이한 물적 소재의 선택에서 출발한다. 물성을 탐구하고 실험하여 때로는 즉물적이고 이성적인 수집이나 분류에 가까운 작업을 하지만 사물을 바라보는 작가의 시선엔 그 뒤에 서 있는 사람들에게로 늘 향해있다. 그와 연결된 극기의 노력, 고되고 힘든 작업과정은 우리가 사회에서 겪어내는 육체적, 감정적, 정서적 수고에 상응한다.

그 어떤 것으로도 환원될 수 없는 연기백의 독특함, 일관된 태도가 바로 이것이고 그의 주제이다. 주변과 인간을 향한, 그들과 함께 한 모든 역사에 대한 진지함, 현실에서 소외되어 가는 사람들, 일, 장르에 대해 기억하려는 노력, 그러면서도 어느 한 방향으로 환원되지 않으려는 관조적 태도가 연기백 작가의 작업을 설명해준다. 현대미술의 다양하고도 중요한 담론들을 관통하지만 여전히 자신만의 온기로 미술을 마주하는 그의 태도가 바로 그의 모든 형태와 형식을 증명해준다.

시간의 복원과 복원된 기억을 기록하기

최태만
미술평론가

1. 실험실 혹은 시간을 길어 올리는 우물

이 이야기의 발신지는 서울시 은평구 역촌동 40번지이다. 대략 4~5층 높이의 작은 상업건물과 빌라나 맨션으로 불리는 공동주택이 밀집해 있는 이 지역에는 유달리 낡았기 때문에 눈에 잘 띄는 허름한 단독주택이 있다. 1970년대 초 토지구획정리사업에 따라 역촌동 40번지 일대에 건축업자에 의해 지어진 이 집을 사람들은 '불란서 주택', '미니 이층 주택'이라 불렀다. 다락이 있어서 지붕을 박공 형식으로 지은 2층의 개인주택에 왜 불란서 주택이란 이름을 붙였는지는 확실치 않다. 양식이나 구조에서 프랑스와는 하등 상관없이 '집장수'의 수익을 보장하던 이러한 유형의 주택은 한 때 한국형 양옥을 대표하는 양식으로 도시는 물론 농촌에서도 많이 지어졌으나 개발붐과 함께 점차 사라지고 있다. 어쨌든 검붉은 벽돌로 외장을 마감한 이 집은 50여 년에 이르는 시간을 증명하기라도 하듯 주변 풍광과의 부조화를 존립 이유라고 강변하며 을씨년스러운 분위기를 내뿜고 있다. 시간이 박제된 듯한 이 집은 연기백의 작업실이다. 그는 수명을 다해 폐기된 기지국으로 스며 들어가 그 공간을 점거하고 여기서 근무했을 사람들의 흔적을 추적하는 것처럼 공간을 탐색하고 세상을 향해 은밀한 신호를 발신한다. 그렇다고 이 건물에 송수신 안테나가 설치된 것은 아니다. 오히려 그는 어느 순간 정지된 이 주택의 시간을 조사하는 과정을 사람들과 공유한다. 괴담(怪談)에나 나올 법한 불란서 주택의 멈춰버린 시간이 그의 작업에서 어떻게 복원되고 있는지를 알기 위해서는 그 집으로 들어갈 수밖에 없다. 허물어지기 직전일 듯 위태로운 대문을 지나면 작은 마당이 나오고 대문과 마주한 계단 아래에는 반지하 공간이 있다. 이 계단을 이용해 현관으로 들어가면 거실로 연결된다. 거실 한켠에는 이 집의 주인이었던 할머니가 거실 바닥 위에 올려놓은 돗자리 자리를 들어올린 평상과 같은 마루가 나타난다. 말하자면 바닥에 단차를 두고 또 하나의 마루를 올려 할머니만의 작은 생활공간을 드러낸 것인데 연기백이 작업을 구상하고, 드로잉을 하거나 자료를 읽고 서류나 이메일을 작성하는 연구실이 바로 이 작은 공간이다. 치매를 앓던 주인 할머니가 자식의 집으로 떠난 후 비어있던 집을 임대해 입주한 연기백은 먼저 할머니의 삶의 흔적이 고스란히 남아있는 물건들을 수습했다. 건축업자가 지은 이 집처럼 한때 한국 중산층 또는 중산층의 삶을 꿈꾸었던 평범한 소시민 계급의 상징이다시피 했던 자개농과 브라운관 텔레비전이 있는 안방은 할머니의 부재를 인정하고 싶지 않았던 아들의 뜻에 따라 그대로 보존하고 재봉틀, 선풍기, 가재도구 등은 작은 방에 수납하여 공간을 비웠다. 그러나 낡고 삭은 문짝이나 커다란 벽시계, 이런 집에 어울릴 법한 키치 분위기를 풍기는 샹들리에 등은 옛 모습 그대로 유지하고 있다. 낡은 물건들이 불러일으키는 (프로이트의 용어 그대로) '익숙한 낯섬'이 강렬한 아우라를 풍기는 탓인지 이 집에는 폐가에서 볼 수 있는 스산함이 여전히 유령처럼 떠돌고 있다. 연기백은 이 집을 무대로 소설가, 무속인, 사회주의 학자, 건축가, 다큐멘터리 감독, 도배사 등의 사람과의 관계를

지속하거나 새로운 관계를 형성하는 퍼포먼스를 기획했다. 그래서 그는 자신의 정체성을 '공간 매개자'라고 정의하기도 했다.

그는 1973년도에 발행된 신문지가 초배지로 붙어있던 집의 낡은 시설들, 예컨대 켜지지 않는 스위치, 물이 흐르지 않는 관, 작동하지 않는 난방기구 등을 최소한의 비용과 기본적인 기능에만 필요한 재료를 동원해 수리하기도 했다. 특히 부엌의 낡고 닳아 속살을 드러낸 장판을 발견한 그가 제일 위의 장판을 걷어내자 그 속에 두 겹의 장판이 더 깔려있었다. 그것을 확인한 그는 장판에 인쇄된 패턴을 따라 오려내 각 장판에 적힌 낙서와 아마 손주였을 아이들이 재미로 붙였을 귀여운 캐릭터가 그려진 스티커를 시간의 결박으로부터 해방시켜 주기도 했다. 그의 이러한 방법은 고고학의 발굴 과정을 떠올리게 만든다. 가려지거나 지워진 시간의 층을 탐색하는 과정은 실험을 떠올리게 만든다. 그런 점에서 이 집은 시간을 복원하는 실험실이라고 해도 과언은 아닐 것이다.

실험실을 뜻하는 영어 래버러토리(laboratory)의 라틴어 어원은 노동을 의미하는 '라보라레(laborare)'에서 유래한 '라보라토리움(laboratorium)'이라고 한다. 라보라토리움은 중세에는 신의 작업장, 15세기에는 수도원에서 수도사들이 일하는 공간이란 의미로 썼다. 대략 16세기쯤 연금술사들의 작업장이란 뜻으로 사용했다고 한다.[1] 과학철학자 홍성욱에 따르면 최초의 실험실은 부엌이라고도 하는데 사실 물을 끓이거나 음식을 굽는 화덕과 여러 가지 조리도구, 그리고 선반을 갖춘 부엌이야말로 실험실의 원형이라고 할 수 있을 것이다. 그런데 연기백에게 실험실은 화학작용의 결과를 기다리던 연금술사의 장소이거나 가설을 세우고 실험을 통해 그것을 증명하는 과학적인 공간이라기보다 시간을 길어 올리는 우물과도 같은 곳이다.

내가 스산하면서 범상치 않은 기운이 감싸고 있는 이 흉가와도 같은 집을 방문했을 때는 그가 진행한 〈백 오십점일 평방미터〉란 프로젝트의 흔적이 남아 있었다. 150.1m²는 대략 45평 정도의 면적에 해당하므로 이 불란서 주택의 대지이거나 건평으로 볼 수 있다. 여기서 그가 진행한 낯설면서도 진지한 프로젝트를 통해 연기백이 추구하는 작업의 본질이 무엇인지를 파악할 수 있을 것이다.

2. 관계가 형식이 될 때

연기백은 2019년 7월부터 8월경까지 역촌동 40번지의 낡고 허름한 집에 '일시적 식탁'을 차리고 사람들을 초대했다. 이 낯선 장소에 초대받은 사람은 도배사나 다큐멘터리 영화감독처럼 이미 알고 있던 사람도 있고, 이들의 소개로 새로운 관계를 형성한 사람도 있고, 동네 주민도 있었다. 연기백은 한 번의 식사 자리마다 4명 내외를 초대하여 만원으로 당일 구한 재료로 아무런 레시피 없이 한 시간 동안 즉석에서 즉흥적으로 요리한 음식을 차려놓고 대화를 나누는 퍼포먼스를 진행했다. 식재료비 만원으로 차린 네 명이 먹을 음식이라면 초라했을 것이지만 이 '일시적 식탁'은 연기백이 기획한 '오십_광장_음보(音步)'의

[각주]

[1] 홍성욱, 『실험실의 진화』, 김영사, 2020, 15쪽.

동력이 되었다. 폐허인 채로 방치되다시피 한 단독주택의 결을 살피는 일에 이들이 함께 한 것이다. 그 뿌리는 물론 '일시적 식탁'의 형식으로 진행한 〈대면 작용(Facing Effect)〉이었다. 이 퍼포먼스에 참여한 사람은 무정부주의자인지 데카당스에 흠씬 빠져있는 댄디스트인지, 허무주의자인지 혁명가인지, 아니면 아방가디스트인지 정체가 불분명한 연기백이란 예술가와도 대면했지만, 공포영화에나 나올 법한 흉가와도 대면했다.

첫 번째 대면자는 매주 수요일마다 이 을씨년스러운 집으로 찾아와 연기백이 만든 불편하기 짝이 없는 의자에 앉아 자신의 신체가 버틸 수 있는 30분 정도의 시간 동안 글을 썼던 소설가였다. 연기백은 이 소설가를 위해 지하에 쌓여있던 책상과 의자를 가져와 수리해 그가 글을 쓸 수 있도록 여건을 만들었으나 정작 의자는 다리 하나를 부러뜨려 소설가가 엉거주춤한 불편한 자세로 글을 쓰는 모습을 지켜봤다. 유년 시절 미술에 대한 동경을 지녔던 도배사는 연기백이 벽지 작업을 하던 때부터 이미 알고 있던 사이였다. 무너지기 직전인 역촌동 작업실을 찾아온 도배사는 장소의 흉흉함에 무겁고 심란한 마음을 숨기지 않았다. 그의 제안에 따라 마당 한 켠의 대추나무 아래에 쉼터를 만들기도 했다. 연기백과의 만남을 계기로 이 도배사는 자신의 가게 지하에 오랫동안 억제해 왔던 어린 시절의 꿈인 미술실과 전시실을 꾸미기도 했다. 관계의 인연이 형식을 만든 예라고 할 수 있다. 《사회적 조각을 위한 방법 연구》(2019)라는 그룹전 참여를 계기로 일시적 식탁을 통해 만난 사회주의 연구자는 마르크스와 헤겔을 연구하는 모임의 기획자이자 자본주의사회에서 배제된 것을 주목하는 학자였다. 역촌동 40번지의 허름한 주택에 초대받은 그는 집주인 할머니가 한때 열심히 보았을 불교 잡지의 불상 이미지를 주목하고 낡은 주택에 대해 이야기하기보다 불교 유적 답사를 제안했다. 그래서 관계의 인연은 안성과 경주의 불상과 불탑을 답사하고 그것에 대해 대화하는 것으로 발전했다.

이 프로젝트를 추적하며 나는 다른 누구보다 묘향 보살과 다큐멘터리 감독인 보리스 스타우트(Boris Stout)란 인물에 관심이 끌렸다. 작가의 작업노트를 읽노라면 이 무속인은 '보이지 않는 시간과 결을 읽어가며 죽은 자의 이야기'를 들려주는 신령한 능력을 지닌 예사롭지 않은 존재로 보이기조차 한다. 공간매개자인 작가와 한 달에 이르는 협업의 과정 동안 그녀는 귀신이 있는 위치와 수맥을 알려주었다. 그래서 액막이 부적을 붙이고, 물길을 표시하는 설치작업이 이루어질 수 있었다.

보리스 스타우트는 2014년 연기백이 길에서 우연히 만난 영국의 사진가이자 다큐멘터리 감독이다. 오토바이 헬멧을 쓰고 9개월간 철거 예정의 빈집들을 살피거나 재개발지역을 촬영하던 그와 마주친 연기백은 이미 벽지 작업으로 비슷한 관심을 공유하고 있었기 때문에 이 외국인에 호감을 가질 수 있었고, 그런 점은 보리스도 마찬가지였다. 도시개발의 어두운 이면인 철거에 의한 사라지는 것과 남겨진 것으로 향한 관심으로 대화의 물꼬를 튼 두 사람은 금방 친해질 수 있었다. 근대 건축이 많이 남아

있는 교남동 일대가 개발의 논리 아래 사라지는 현장을 안타깝게 지켜보던 보리스는 연기백과의 인터뷰에서 “저는 이 사회가 과거를 지우려는 엄청난 바람이 있다고 느꼈습니다”라고 착잡한 심정을 밝히기도 했다. 연기백은 이 영상을 〈우연한 사건〉(2014)이란 단채널 비디오 작품으로 편집, 제작해 2014년 금천예술공장의 개인전 《곳 다가서기》를 통해 발표했다.

그 후로 스타우트는 한국에 올 때마다 연기백에게 연락하며 서로 친분을 이어갔다. 역촌동 40번지에 초대받은 보리스는 연기백과의 대화를 통해 서울의 재개발지역에서 찍은 사진을 당시 찍었던 위치와 역촌동 40번지 주택의 유사한 위치에 설치하는 한편 이 주택의 베란다 공간에 주목하여 ‘사이공간’에 대해 서로 대화를 나누기도 했다. 런던으로 돌아간 보리스는 자신이 살던 아파트 단지가 재개발에 들어가게 되었다며 런던에서 프로젝트 작업을 할 것을 제안했다. 팬데믹 상황이었으나 연기백은 영국 런던의 웨스트민스터 예술위원회의 클라우딩 펀드와 한국문화예술위원회의 지원을 받아 2022년 7월부터 11월까지 아파트 단지에서 리서치와 작업을 진행했다. 보리스가 런던 처치 스트리트에 입주해 있던 블랙워터 하우스란 건물은 1960년대 건축된 노동자 임대주택이었다. 이 공동주택은 가난한 예술가나 외국인 노동자들의 주거공간으로 사용되었으나 슬럼화가 진행되면서 도시개발계획에 따라 철거를 앞두고 있었다. 연기백은 이 아파트에서 나온 부산물이자 남겨진 사물인 마루 바닥의 나무판, 싱크대, 문짝을 활용하여 〈임시 점유하기〉(2022)를 제작하거나 거리에서 파인애플을 차는 모습을 촬영한 단채널 비디오 〈발길질〉(2022) 등을 제작해 노동자 임대주택 사이의 도로에 면한 상가건물의 한 칸을 빌려 발표했다.

이처럼 ‘일시적 식탁’은 역촌동 40번지를 1970년대로부터 현재로 소환한 것일 뿐만 아니라 시간의 더께에 묻힌 50년의 시간을 가역적으로 끌어당기는 구심점이자 그곳에서 형성된 관계가 확산될 수 있도록 밀어내는 원심력이기도 했다. ‘일시적 식탁’에서 이루어진 대면을 통해 형성된 관계는 리좀적 생성이란 특징을 보여준다. 중심이 없는 비위계적이면서 수평적인 리좀적 관계는 서로 겉돌며 에너지를 낭비하기보다 서로를 비추며 분열하고 증식한다. 그 예를 도배사와의 관계를 통해 설명할 수 있을 것이다. 연기백과 도배사와의 인연은 2017년 아마도예술공간에서 《마주하는 막》이란 제목으로 개최한 개인전에서 형식으로 구체화했다. 이 전시에서 그는 한때 문학도를 꿈꾸었으나 현재는 이십 년 이상 도배사로 일하고 있는 한 도배사의 글을 전시함으로써 관계를 형식으로 발전시킨다. 어린 시절의 꿈이었던 시인으로도 활동하고 있는 이 도배사가 쓴 〈벽 도배일기 45〉를 보자.

> “미래는 벽에 박혀있다고 말하는 미래학자는 벽을 모른다/벽이 있어야 앞날이 있는 도배장이의 미래를 모른다/면벽 십 년의 관절염과 면벽 이십 년에 얻은

허리통증과 친구가 된 도배장이의 앞을 가로막고 서 있는 것은 벽이 아니다/그것은 밥이다.(…)”

도배사를 직업으로 하지 않는 한 삶의 긴 서사를 이렇게 압축할 수 있을까. 이 시인의 삶과 현실을 관조하는 단어들은 〈관조로 이끄는 자〉(2017)란 작품으로 새로운 삶을 얻었다. 나아가 도배 기술로 명장의 반열에 오른 도배사의 도구는 그의 삶과 열정을 드러낸 〈신화를 이끄는 자〉(2017)란 아카이빙 형식으로 발표되었다. 여기에 진열된 각종 도배기구 중 일부는 이 도배사의 창의적 아이디어와 기능을 결합한 독특한 오브제로서도 충분한 매력을 지닌 것임에 분명하다.

고건축 복원 전문가이자 건축가는 이 전시를 위해 자신의 비망록, 궁궐 벽지를 연구한 귀중한 자료와 함께 1973년 운현궁을 조사할 때 채취한 벽지 샘플, 그 후 창덕궁 낙선재 일곽을 보수하다 석복헌 앞마당에 수북하게 쌓인 도배지의 일부를 얻어서 보관하던 샘플을 빌려주었다. 이 물건들은 〈역사로 이끄는 자〉(2017)를 통해 공개되었다. 도배사와 연구자의 자료는 전시의 한 부분을 구성함과 동시에 연기백이 ‘발견하는 자’이자 ‘관계를 맺는 자’ 또는 ‘관계를 형식으로 표현하는 자’임을 드러낸다. 그래서 그는 이 개인전이 이들과의 협업의 결과임을 애써 강조한다. 이들과의 관계는 서로를 비추는 거울과도 같은 것이란 점에서 인드라망(indrajāla)을 떠올리게 만든다.[2]

3. 흔적들로부터의 소리

연기백의 의도와 추구하는 의미, 그것을 형식적으로 구현하는 방법을 이해하기 위해 그의 작업의 변천 과정을 훑어보는 것도 유효한 방법의 하나일 것이다. 연기백은 서울대학교 미술대학 조소과 조교로 근무하던 중 사무실인 52동 106호의 일부를 책장으로 막고 진열장을 만들어 그 속에 학생들이 작업을 하다 버린 물건들을 가공해 만든 오브제를 설치한 후 책갈피를 꽂아둔 〈52동 106호〉(2008)를 발표했다. 그는 간단한 메모를 통해 호기심을 가진 사람들이 사무실 뒤에 숨겨진 이 은밀한 장소를 방문할 수 있도록 유도했다. 실제 장소인 52동 106호를 떠난 후 소마드로잉센터 등을 포함한 네 군데를 거쳐 한남동에 있던 테이크아웃 드로잉에서 공개되었다.

이 작품은 살고 있던 집에 공생하던 개미의 움직임을 추적하여 기록한 〈개미 드로잉〉(2003)과 함께 연기백이 관심을 가지고 있는 장소의 발견과 발굴, 기록과 기억의 특징을 간파할 수 있다. ‘죽음이 무척이나 가깝게 느껴졌던’ 학부 재학 시절, 연기백은 우연히 자신의 주변을 지나가는 개미를 발견하고 종이 위에 그들의 행로를 따라 그리기 시작했다. 개미로서는 본능에 충실하여 갈 길을 부지런히 갔을 따름이겠지만 그것을 관찰하고 추적하며 그 행방을 기록하여 증거로 남기는 방법은 훗날 연기백의 작업에 중요한 모티브를 제공했다. 사라졌거나 곧 없어질 것에 대한 집착에 가까운 관심과 기록은 2007년에 가진 그의 첫 개인전인 《지지(遲遲)-더딤과 기다림》에서 이미

[2] 인드라망은 인도에서 우레의 신이자 전쟁의 신이기도 한 인드라와 관련이 있다. 산스크리트어로 ‘샤크라, 신들의 왕’을 의미하는 ‘샤크라 데바냠 인드라(Śakra devānāṃ indraḥ)’로 불리던 인드라는 불교에 수용돼 호법신이 되었다. 불교가 동쪽으로 전래하며 인드라는 석제환인다라(釋提桓因陀羅)로 한역되었는데, 줄여서 제석천(帝釋天)이라 부른다. 도리천에 있는 제석천의 궁전은 무수한 구슬로 만들어진 그물로 장식돼 있다고 한다. 이 구슬은 서로를 비추고 비춰주는 관계이므로 인드라망은 불교의 연기적 세계관을 의미하는 것으로 자주 언급된다. 나는 이 인드라망을 리좀적 관계의 지속과 연결할 수 있는 하나의 가능성으로 파악한다.

나타났다. 이 전시에서 그는 보도에서 주운 철로 이루어진 오브제를 수집해 전시하거나 반소매 면티, 긴소매 니트를 해체하여 공중에 매다는 설치작업을 발표했다. 철사, 못, 머리핀, 단추, 부서진 학용품, 기계의 부품 등 보도블럭의 틈새에 버려진 사물 중에 철로 이루어진 물건은 의외로 많다. 버려지면서 수레나 사람의 발길 등 육중한 무게에 짓눌리며 형태가 왜곡, 변형되고, 비와 대기에 의해 녹이 슨 파편에 불과한 이 사물들은 용도가 끝나기도 전에 폐기된 물건의 종말을 보여준다. 보도에 버려진 상태로는 전혀 주목받지 못할 대상이 전시장에 걸리면서 느닷없이 '오브제'로 둔갑하여 호기심을 자극하는 이 기막힌 상황은 버려져야 할 벽지가 전시장에 매달리는 순간 사람들의 경탄을 자아내는 '전시의 마술'을 예고한다. 하찮은 것에 대한 관심을 유도하거나 촉구한 연기백의 작업은 2008년의 개인전 《바래다, 표(漂)》에서도 연장되고 있다. 이 전시에서 그는 비단 한복 저고리와 치마, 군복의 조직을 해체하여 공중에 매달았다. 이 작품은 첫 개인전의 해체된 면티와 함께 옷의 조직을 해체하여 거의 실의 상태로 공중에 매달았으나 기본적인 형태는 유지하고 있기 때문에 '옷의 해부도'이자 '옷의 설계도면'을 보여주는 것과 같다. 기능을 박탈당했으나 여전히 옷임을 강변하는 이 쓸쓸한 형해(形骸)는 시간의 간섭에 의한 부패와 소멸을 거부한 부장품에서 볼 수 있는 '응고된 시간'의 흔적처럼 보이기도 한다. 이러한 해체작업은 그가 그린하이츠란 빌라로 이사했을 때 그전에 이 집에서 살았던 노인으로부터 자개장 하나를 넘겨받아 거의 일여 년에 걸쳐 해체한 〈그린하이츠〉(2011)에서도 반복, 지속되었다. 자개장 해체 작업 역시 낡고 변색하였으나 언젠가 그곳에서 살았던 사람들의 시간을 기록하고 있는 벽지처럼 봉인된 시간을 들춰낸다.

그래서 우리의 관심은 자연스럽게 연기백의 벽지 작업으로 이어진다. 시간의 순서로 볼 때 연기백의 벽지 작업은 2013년의 〈인왕산이 보이는 남쪽 창이 있는 방〉으로부터 시작한다. 작가는 인왕산이 보이는 자기 방을 도배한 세 겹의 벽지를 뜯어내 방의 규격과 벽지의 위치를 재연하여 전시공간에 설치했다. 작업의 동기는 의외로 단순하고 우연한 발견으로부터 비롯되었다. 박춘호와의 면담에서 그는 이 작업에 대해 "어마어마하게 거창한 것으로부터 출발한 게 아닌, 집안에서 물이 새니까 벽지를 떼다가 발견되고 거기서 시작"했음을 밝힌 바 있다.[3] 박춘호의 글을 읽다 보면 연기백의 작업은 대체로 우연한 발견으로부터 시작하여 나중에 의미를 부여하는 것으로 발전했음을 알 수 있다.

연기백의 벽지 작업은 사방의 벽을 완전하게 갖춘 방이 아니라 뜯어낸 벽지가 얼기설기 매달린 을씨년스러운 것이었다. 그것은 세 겹으로 겹치면서 가려진 그 방의 시간을 공개한다는 점에서 시간의 박제가 아니라 은폐되고 봉인된 시간을 해방한 것으로 봐야 한다. 그 방에서 살았던 사람들의 흔적이 드러나면서 남루한 벽지는 새로운 의미를 부여받거나 그것을 찾게 만드는 유인이자 가능성의 영역으로 우리의 호기심을 자극한다. 만약 방의 구조를 구성하는 기둥이나 보를 뼈라고 본다면 벽체는

[3] 박춘호, 「앉음과 일어섬의 상(象)에 대하여, 우연히 떠난 여행 중 숨 고르기」, 『앉음과 일어섬의 상(象)에 대하여』(연기백 개인전 도록), 김종영미술관, 2023, 4쪽.

근육에 해당할 것이며 벽지는 우리의 피부와 접촉하는 방의 살갗일 것이다. 벽지 작업은 뼈와 근육이 제거된 살갗만 전시한 것이기 때문에 비참하다. 그러나 그 비참함 속에 감추어진 개인의 시간과 역사를 추적하는 행위는 비참함이 개인의 것이 아니라 우리 사회의 것임을 파악하는 과정이라 해도 무방할 것이다. 연기백의 벽지 작업이 지닌 비상한 중요성은 여기에 있다. 작가의 방을 떠낸 작품을 본 한 관객이 그에게 교남동의 오래된 가옥에 대한 정보를 알리자 그는 곧장 개발계획에 따라 철거예정인 교남동 지역을 답사했다. 교남동은 조선의 도읍인 한양의 서문이었던 돈의문 밖 마을을 일컫는다. 현재의 행정구역으로는 종로구 무악동과 사직동의 경계에 있는 교남동은 근대 건축유산이 남아 있는 지역이기도 하다. 예컨대 연기백의 작업에 등장하는 선교사의 사택을 비롯하여 미국인 사업가이자 언론인이었던 앨버트 테일러가 아내인 메리 테일러의 꿈을 실현하기 위해 지은 '딜쿠샤(Dilkusha)', 홍난파의 집 등을 들 수 있다. 연기백은 교남동 지역의 주택에서 떼어낸 벽지로 〈교남 5-11〉(2014)을 발표했다.

그의 벽지 작업은 〈가리봉 133〉(2014)에서 극적으로 비약하며 주목을 받았다. 금천예술공장의 입주작가로 선정된 연기백은 우연히 가리봉동 133번지의 월셋집에 네 달 동안 들어가 살면서 그 방의 벽지를 떼어내기 시작했다. 당시만 하더라도 가리봉동은 재개발에 따른 도시정비로부터도 소외된 지역으로서 깨끗하고 쾌적한 도시로부터 추방되거나 그곳으로 진입하지 못한 가난한 사람들이 모여 사는 동네로 각인되고 있었다. 개발독재 시기 가리봉동은 농촌에서 구로수출공단으로 이주해온 노동자들이, 1987년 이후에는 이들이 지방이나 해외로 떠나고 다시 중국동포(조선족)와 이주노동자들이 모임으로써 탈영토화와 재영토화가 이루어진 지역이다.[4] 노동집약적인 제조업이 밀집한 구로공단에 모여든 한국인 노동자들이 빠져나가자 가리봉동에 중국동포들의 초기 정착지를 형성하기 시작하여 마침내 중국동포들의 밀집 지역이 되었다. 초기 정착에 필요한 인력시장의 형성, 좋은 교통의 접근성, 상대적으로 낮은 물가와 저렴한 주거비용이 중국동포의 흡입 요인으로 작용해 점차 이 공간에 '고향'의 이미지를 부각시킴에 따라 중국동포가 더 많이 유입되었다.[5] 이들은 한때 한국인 노동자들이 거주했던 벌집이나 쪽방으로 불린 열악한 주거 공간에서 조국이자 타국이기도 한 한국에서의 삶을 지탱하였다. 연기백이 살았던 방의 벽지에는 시골에서 서울로 올라와 구로공단에 취업하여 잔업에 시달리면서도 희미한 미래의 희망을 놓지 않았을 한국인 노동자로부터 조국으로 이주한 중국동포의 삶의 흔적이 몇 겹으로 중첩되어 있었다. 이들은 습기로 축 늘어지거나 낡고 지저분해진 벽지 위에 싸구려 벽지를 겹쳐 붙였으나 이전의 벽지를 완전히 제거하지 않았기 때문에 앞서 이 방에서 살았던 사람들의 흔적을 새 도배지로 은폐했을 뿐이었다. 그래서 '도배는 그 자체로 개인의 노동과 신체의 시간이 누적되어 역사화된 행위이자 개인과 개인의 관계를 암시하는 심리적 경계이며, 서로

[4] 신명직, 「가리봉을 둘러싼 탈영토화와 재영토화: 87이후의 가리봉을 그린 소설과 영화를 중심으로」, 『로컬리티 인문학』(제6호), 2011, 47쪽

[5] 지충남, 「재개발사업이 재한 조선족 집거지에 미친 영향」, 『한국민족문화』(제53권 제11호), 2014, 251쪽.

[6] 김성우, 『마주하는 막』(연기백 개인전 전시도록), 아마도예술공간, 2017, 5쪽.

다른 개인이 맞닿아 소통을 이어가는 경계면이며, 일상에서 들춰낸 현실의 한 단면이다'[6]란 표현은 설득력을 지닌다.

4. 발굴, 또는 팔림프세스트

연기백의 작품에서 나의 관심을 사로잡은 것은 무엇보다 가리봉동의 이른바 벌집으로 알려진 집단거주지역에서 수집한 벽지 작업이다. 이 작업은 수집이라기보다 발굴이라고 할 수 있다. 그 방에서 살았던 노동자/이주노동자/중국동포에 의해 켜켜이 덧씌워진 벽지는 시간의 복원에 가깝다. 이런 작업의 기원은 중세 유럽의 '지우고 덧쓴 양피지'를 떠올리게 만든다.

1906년 프랑스의 수학자 테오도르 노엘(Théodore Noel)이 튀르키에의 이스탄불에서 고대 그리스 수학자 아르키메데스와 관련된 고문서를 찾던 중 동로마제국 시대 콘스탄티노플의 학문과 문화의 중심 역할을 담당했던 한 수도원 도서관에서 『아르키메데스 필사본』을 발견했다. 발견 당시만 하더라도 기독교적인 내용이 덧붙여진 상태였기 때문에 중세의 여느 필사본으로 취급돼 주목받거나 그 가치를 인정받지 못했다. 그러나 몇 차례 거래를 거친 후 이 필사본은 1998년 아르키메데스 필사본 프로젝트(Archimedes Palimpsest Project)란 연구 단체에게 넘어갔고, 필사본의 수학적 내용을 복원하는 것을 목표로 한 이 단체에 의해 중세 문서 이래 지워진 아르키데메스의 주요 기록의 흔적이 남아있음이 밝혀졌다. 『아르키메데스의 필사본』은 기원전 3세기경 어린 양의 가죽을 가공하여 만든 고급양피지(vellum)에 원의 측정, 부동 소수점 계산, 점과 직선에 대한 연구, 삼각기하학 등 수학적 주제를 기록한 것인데 10세기경 이 양피지 위에 기독교의 기도문이나 성서를 다시 기록한 '팔림프세스트'의 형태로 발견되었던 것이다.

고대 종이나 천에 쓰인 글자나 그림을 지우고 그 위에 다른 내용을 덧붙여 재활용한 문서나 기록물을 '팔림프세스트(palimpsest)', 즉 '지우고 덧쓴 양피지'라고 부른다.[7] 고대 그리스나 로마에서 글쓴이가 한 장의 공간에 여러 번의 글쓰기를 하면서 이전에 쓰였던 글을 지우기도 했으나 그 원본은 지워진 기록의 증거물로서 희미하게 남아있는 경우가 있었다.

양피지를 한자로 표기할 때 두 종류로 나눠진다. 먼저 두 장의 종이 사이에 얇은 투명한 막을 끼운 형태의 문서를 의미하는 양피지(兩皮紙/overlay)는 종이를 보호하고 여러 장을 하나로 유지하기 위해 사용되었는데 주로 고서나 성서, 그림, 지도 등에서 사용된 기술로서 종이의 내용을 숨기지 않고 보존하면서 외부 요인으로부터 보호하는 역할을 했다.

반면에 어린 양, 소 혹은 염소의 가죽을 가공하여 만든 문서인 양피지(羊皮紙/parchment)는 재료 표면이 매끄럽고 백색이며, 쓰기에 적합한 특성을 가지고 있었기 때문에 중세부터 기록용으로 널리 사용되었다. 반면에 벨룸(VELLUM)은 더 엄격한 의미로 어린 양의 가죽을 가공하여 만든 고급 가죽의 문서 재료로서 부드럽고 유연하며 내구성이 뛰어나 주로 고급 책, 문서, 그림 등에 사용되었다. 따라서 중세의 교회나 귀족이

[7] 이 용어는 고대 그리스어로 '다시'란 뜻의 '팔린(πάλιν)'과 '지우다'를 의미하는 '프사우(ψάω)'를 결합한 '팔림프세스토스(παλίμψηστος)'를 어원으로 한다.(https://en.wiktionary.org/wiki/παλίμψηστος#Ancient_Greek)

소유했던 호사스러운 책은 일반적인 가죽(parchment)보다 벨룸으로 제작하였으나 그 비용은 상상을 초월할 정도로 비쌌다.

중세에는 양피지의 부족으로 팔림프세스트가 자주 발생했다. 성서에 쓰인 문서나 그림이 지워지고 새로운 내용이 덧붙여지면서 팔림프세스트가 발생했기 때문에 흔히 '지우고 덧쓴 양피지'라고 부르기도 한다. 현대에는 팔림프세스트를 통해 지워진 과거 문서를 복원하는 작업에서 특수한 기술이나 화학물질을 사용하기도 하는데 주로 고고학이나 역사학에서 이 기술을 이용해 지워진 문서를 찾아내기도 한다. 문학에서 팔림프세스트는 '다시 쓰기 기법'으로서 '반복의 알레고리(allégorie de la répétition)', 즉 환원(épanorthose)으로서의 반복, 차이를 가진 반복으로 정의할 수 있는 패러디, 차이를 강조하면서 재생 반복하는 패스티시(pastiche) 등의 기법으로 실행된다.[8] 라우센버그(Robert Rauschenberg)의 〈지워진 드 쿠닝〉(1953)에서 볼 수 있는 것처럼 시각예술에서도 팔림프세스트는 빈번하게 발생한다. 드 쿠닝으로부터 그림 한 장을 얻은 라우센버그는 그것을 지운 후 그 위에 자신의 서명을 덧붙였다. 드 쿠닝의 원화는 사라진 것이 아니라 희미하게 남아 있었고 라우센버그가 붙인 제목은 그 흔적이 드 쿠닝의 것임을 드러낸다. 라우센버그의 이러한 행위는 다다의 정신을 계승하고 있으므로 '네오 다다'로 분류되기도 하지만 〈지워진 드 쿠닝〉은 '추상표현주의로부터의 결별'이란 새로운 의미를 파생하였다.

반면에 연기백의 벽지 작업은 다른 차원에서 팔림프세스트와 연결된다. 그의 벽지 작업을 보면 두 가지 의미로 사용되는 양피지가 동시에 공존하고 있음을 발견할 수 있다. 먼저 그 방에서 살았던 가난한 사람(지역의 특성상 대부분 노동자들이었을 것이다)으로서는 주거 공간을 꾸미기 위해 도배기술자를 부르기보다 상점에서 싼 가격의 벽지를 사서 직접 벽에 붙이는 경우가 대부분이었을 것이다. 바로크 또는 네오 빅토리아 양식의 꽃무늬 도배지 위에 낙서나 메모 등이 덧붙여지면서 곧 그 방에서 살았던 사람의 삶의 흔적을 담은 벽이 된다. 새로운 사람이 그 방에 입주하면 이미 떠난 사람의 흔적을 떼어내기보다 그 위에 벽지를 덧바름으로써 이 방을 거쳐 간 사람의 흔적은 새로운 벽지에 의해 가려진다. 즉 지난 시간을 기록한 벽지는 새로운 시간을 살아간 사람이 덧바른 벽지에 의해 가려지지만 이전에 기록한 삶의 흔적은 여전히 보존, 유지된다. 그런 점에서 이 벽지는 양피지(兩皮紙)이다. 그러나 몇 겹으로 덧붙여진 벽지가 작가에 의해 한 겹씩 분리되면서 이 벽지는 '팔림프세스트'처럼 지워진 기록이 복원되는 순간을 맞이한다. 작가는 결과물을 그 벽지가 도배되었던 방의 규격에 맞춰 복원한다. 기억을 복원하는 이러한 작업은 기억의 발굴이라고 할 수 있다.

사라지거나 부서지기 쉬운, 아니면 곧 사라질 운명을 앞둔 사물을 기억하고, 그 위에 의미를 덧입히는 작업은 비단 벽지 작업에서 뿐만 아니라 주택으로도 연장하여 주택 전체를

[8] 곽민석, 「프랑스 현대시의 시적 '다시 쓰기(réécriture): 팔랭프세스트 (Palimpseste 개념을 중심으로」, 『인문언어(Lingua Humanitatis)』(제15권-제2호), 2013, 79~81쪽.

기억하고, 이 주택의 각 공간마다 쌓인 의미를 추적하고 새롭게 기록하는 작업으로 발전하고 있다. 앞에서 살펴본 바와 같이 그는 과거 이 공간에 살았던 사람의 흔적과 누적된 시간을 변형하거나 추방하는 것을 한사코 거부한다. 서까래가 훤히 드러난 다락도 원형을 그대로 보존하고 있기 때문에 흉가처럼 을씨년스럽게 보이기도 한다. 문으로부터 문고리에 이르기까지, 어떤 부위에는 벽지와 타일을 원래 있던 그대로 보존하기도 하지만 주방의 경우 바닥의 일부를 노출하여 이 장소에 쌓여있는 개인의 역사를 다시금 불러낸다. 시간의 붕괴를 저지하는 과정을 현재진행형으로 실천하는 연기백을 지켜본 나로서는 그야말로 시간의 복원과 복원된 기억을 기록하는 작가라는 사실을 새삼 확인한다.

5. 비조각 또는 혼성조각?

연기백은 김종영미술관이 기획한 2023 오늘의 작가로 선정된 후 《앉음과 일어섬의 상(象)에 대하여》를 제목으로 개인전을 가졌다. 대유법(代喩法) 기법을 연상시키듯 행동의 기본적인 형식인 앉음과 일어섬을 대구(對句)로 제시한 이 전시에서 벽지 작업은 산업화 시기를 넘어 근대로 넘어간다. 이 전시에서 그는 한옥 목재와 정제 목재, 낚시줄과 수집된 벽지를 재료로 〈당김과 밈〉(2023)이란 의사(疑似) 건축구조물을 세웠다. 건축물이라 하지만 실상은 한옥 보급을 위해 철거한 목재를 수집하는 기관에 부탁해 가져온 기둥과 보를 연결하고 사라진 가구(架構) 부분을 보완해 한 칸 방 크기의 구조를 세운 것이었다. 한옥의 목재와 사라진 부분을 대신한 각목으로 조립한 혼성 한 칸 방의 뚫린 벽에 작가는 일제 강점기 전기회사 사장의 주택 벽에서 떼어낸 벽지와 임화(林和, 1908~1953)의 연인이었던 지하련(池河蓮, 1912~?)이 살았던 주택에서 떼온 벽지를 주렁주렁 매달았다. 마산 출신 여류 소설가 지하련이 살던 곳으로 알려진 일본식 시멘트 기와를 얹은 2층 목조 양옥은 2015년 화재로 피해를 입은 후 방치되고 있었다. 이 집이 특별한 데는 건축양식보다 그곳에서 살았던 지하련과 임화에 얽힌 이야기의 영향이 컸다.[9] 조선프롤레타리아예술동맹(KAPF)에 대한 일제의 탄압이 가혹해질 무렵, 폐결핵 치료를 위해 평양과 경성을 전전하던 임화가 1934년 평양 모 병원에 누워있을 때 지하련이 평양으로 병문안을 가면서 둘의 관계는 연인으로 발전했다. 임화는 병든 몸과 지친 마음을 의탁할 만한 사람이 지하련밖에 없었을 것이므로 마산행을 선택했을 것으로 추정된다.[10] 1935년 5월 김기진, 김남천과 일제 경찰에 카프 해산계를 제출한 임화는 그해 7월 마산으로 내려가 지하련의 극진한 간병을 받으며 신병을 치료하고 그녀와 결혼하여 단란한 가정을 꾸렸다. 바다낚시로 요양을 하면서 활동을 재개했던 임화는 1938년 2월 상경한 것으로 알려진다. 연기백이 지하련의 집에서 수집한 벽지의 초배지에는 1943년에 일본어로 발행된 책자로부터 1946년 좌익계에서 발행한 신문도 있기 때문에 이 시기쯤 지하련은 고향인 마산에서 지냈을 것으로 추정된다. 그러나 1947년 11월에 월북한 임화는 1953년 8월 남로당 중심인물과

[9] 정민주, 「이야기가 있는 공간(16) 마산 지하련 주택」, 《경남일보》, 2017년 12월 15일 (https://www.knnews.co.kr/news/articleView.php?idxno=1236809)

[10] 박정선, 「임화와 마산」, 『한국근대문학』(제26호), 2012, 170~171쪽.

함께 ‘미제간첩’이란 누명을 쓰고 처형되었으므로 함께 월북한 지하련의 행방이나 생사도 알려지지 않고 있다.

자신의 방에 있던 남루한 벽지를 떼어낸 작업으로부터 시작한 연기백의 작업은 산업화시대 노동자의 고단한 삶을 엿볼 수 있는 벽지를 거쳐 근대기로 이어지며 개인의 삶을 복원하고 있다. 김종영미술관의 개인전에 그는 비단 벽지뿐만 아니라 영국의 빅토리아 양식과 중국 양식이 결합된 절충적 양식의 가구, 친구 어머니가 소중하게 간직하던 궤짝, 작은 책받침과 의자의 기능을 갖춘 강의실용 책상, 서울역의 귀빈실에 매달려 있던 샹들리에에 이르기까지 한국의 근현대사를 압축한 사물들을 불러내 기능과 상관없이 전시했다. 그가 교남동 선교사 주택이나 역촌동 40번지, 서울역 등에서 줍거나 얻은 온갖 사물들을 흙모래와 함께 널어놓거나 매단 〈대지 속으로〉(2023)는 쓰레기 하치장을 방불케 하면서 동시에 주변의 평범한 사물들을 통해 예술의 존재가치를 묻는 ‘아르테 포베라(Arte Povera)’가 추구한 비천한 예술을 떠올리게 만든다. 친구 어머니께서 보관하시던 궤짝을 얻어 일부러 태운 것을 보면 요셉 보이스(Joshep Beuys)의 비계 덩어리나 야니스 쿠넬리스(Jannis Kounellis)의 석탄, 조반니 안젤모(Giovanni Anselmo)의 양상추처럼 예술의 무상함에 대해 생각하게 만든다.

사라지는 것들에 바치는 경의라 할 수 있는 연기백의 작업은 한국 현대조각사에서 어떤 위치에 있으며 한국 동시대미술의 흐름에서 어떤 의미를 지니는 것일까. 그는 조각을 제작한다기보다 전통적인 장르로서 조각의 개념을 거부한다는 점에서 반조각이나 비조각을 추구한 이승택이나 김구림 등과 연관하여 고찰할 수 있을 것이다. 이들을 포함한 1960년대 말과 70년대 초의 실험미술과도 관련하여 논의할 수 있으나 정작 방향이나 방법은 다른 지점에 있다. ‘우연히 나무책상’을 발견한 데 이어 또 우연히 ‘조각칼’을 발견하자 그 칼로 책상을 깎아보자는 생각으로 시작한 〈더딤과 기다림-공예책상〉(2007)은 깎인 부분이 털처럼 수북하게 책상의 피부를 덮고 있는 것이 특징이다. 이 작품은 캔버스의 틀을 깎아 회화를 구성하는 요소에 대해 질문한 김범열(金凡熱, 1949~1979)을 떠올리게 만든다. 30대 초반에 요절하여 잘 알려지지 않았으나 2006년 국립현대미술관의 회고전을 통해 공개된 김범열은 마르셀 뒤샹을 석사학위의 논문 주제로 할만큼 다다이즘에 큰 관심을 가지고 있었다. 예술에 대한 기성의 고정관념을 해체한다는 점에서 연기백의 작업 태도는 김범열과 맞닿아 있으나 김범열의 우상파괴적인 작업과 개인의 내밀한 시간을 복원하는 연기백의 작업 사이에는 차이의 간극이 있다. 개념이 형식을 선도하는 점에서 그의 작업은 홍명섭이나 안규철에 가까운지 모른다. 물질의 흔적이 남아있으나 물질의 경계를 넘어선다는 점에서 연기백의 작업은 물질/비물질의 이원론에 문제를 제기하는 것으로 볼 수 있다. 더 나아가 인본주의를 기반으로 하는 물질론을 넘어서는 신유물론의 횡단적 관점으로 해석할 가능성 앞에 열려있는 것으로 볼 수도 있을 것이다.

변화를 지켜보고, 그것을 드러내다
– 연기백의 조형 원리

에치젠 토시야
도시샤대학 문학부 미학예술학과 교수

시작에 앞서

본 원고는 2022년 12월 초와 2023년 8월 초, 필자가 연기백 작가로부터 들었던 이야기를 기초하여 집필했다. 작가는 필자가 사는 교토에 방문해 첫 번째 만남에서 자신의 활동이력을 시간 순에 따라 설명해 주었다. 본문 중에 '만든 이의 이야기'라는 중제가 달린 부분은 그 이야기를 정리한 것이다. 독자의 이해를 돕기 위해 일부 단어나 문장을 보완하기는 했으나 말투를 포함하여 내용은 기본적으로 원문 그대로 남기고자 했다. 한편 '듣는 이에 의한 보충과 해석' 부분은 작가와 첫 만남 후에 필자가 그 내용을 반추하며 써 내려간 것으로 두 번째 만남에서 필자가 서울의 작가의 아틀리에와 그가 과거 전시를 열었던 전시장을 방문했을 때 받은 인상과, 현장에서 작가 및 관계자에게 확인한 내용에 기초하여 집필하였다.

본문에 기술한 것은 작가에게 전해 들은 내용, 즉 거의 20년에 걸친 작가 활동을 회고한 내용 중에서 필자의 판단으로 8가지 주제를 선택하였고, 다시 그것을 3개의 장으로 나누어 소개한 것이다. 제1장 '무위를 바라보다'에서는 학생 시절의 에피소드와 초기 작품을 토대로 그의 근본에 있는 세계관에 대해서 설명한다. 제2장 '인위를 거스르다'에서는 2010년대에 들어서면서 연기백이 본인의 제작 활동을 통해서 사람들의 삶에 관심을 가지는 과정을 소개한다. 그리고 제3장 '공간을 공유하다'에서는 최근 그가 한정된 공간에서 (제한된 사람이기는 하지만) 타인과 함께 생활의 일부를 공유하거나, 함께 창작을 하는 것에 대해 이야기한다.

이상의 과정을 통해 연기백의 작가 활동을 관통하고 있는, 혹은 지탱해온 조형 원리의 한 부분을 드러내고자 한다. 필자가 이 글의 집필을 의뢰받았을 때 언급된 과제는 '연기백의 조형 언어가 가진 공공성과 사적 영역은 어떻게 교차하고 있는가'였다. 본고는 이에 대해 직접 응답하고 있지는 않다. 그러나 이 작가의 활동을 작동케 한, 그의 개인적 행동 원리를 언어화하는 것이 이 질문에 대한 하나의 답이 된다고 생각한다.

1. 무위를 바라보다

1-1. 크랙이 있는 돌을 깎고 관찰하다 〈두상〉(1997)

• 만든 이의 이야기

이 작업은 학부 시절에 어떤 변곡점이 됐던 작업들 중에 하나입니다. 당시 노장사상에 관심이 많았고, 그때는 느끼지 못했지만 근대 이야기에 엮여 있는 제 관심사들은 그때 전달된 게 아닌가 의심하고 있습니다. 무위자연이라는 이야기도 이 때 시작되었습니다. 제가 조각을 했고, 한국 미술교육에서는 몇 시간 안에 똑같이 만드는 트레이닝을 해야 합니다. 저에게는 작가가 되는 과정에 있어서 교육에서 그 틀을 벗어나는 것이 첫 번째 과제인 것 같았습니다.

이것은 석조수업의 과제를 수행한 결과 완성된 것입니다. 그 수업에서 학생들에게는 네모난 덩어리로 재단된 돌이 주어지고 그 덩어리부터 깎아 나갑니다. 이때 저는 조경용 돌을 하나 가지고 갔는데 그 돌에는 많은 균열이 있었습니다. 일반적으로는 주어진

돌을 측량하고 어떤 형태로 만들지를 꼼꼼히 계산한 다음 자신의 계획대로 깎아갑니다. 저 역시 처음에는 수업에 주어진 계획을 따르려 했으나 결과적으로는 그 계획을 버리고 균열을 따라 쳐냈습니다. 균열에 따라서 깎아 나가면 그 덩어리 안에서 어느 정도 스스로의 형태가 나왔습니다. 그 후, 한 학기 내내 아무것도 하지 않고 그저 돌의 균열을 따라 쳐내어진 돌의 모습을 관찰하는 데 시간을 소비했습니다. 균열에 따라서 쳐낸 덩어리 안에서 어느 정도 스스로 형태가 나왔습니다. 이후 실제 조각작업에 걸린 시간 자체는 하루밖에 걸리지 않았습니다. 그렇기에 '형' 그 자체를 저 스스로가 묘사해 무언가를 만든 것이 아니라 관찰한 입장에서 나온 결과물에 가까운 것 아닌가 하는 생각을 했습니다. 그 때부터 뭔가를 깎는 개념, 그리고 오로지 깎도록 요구하는 수업으로부터 조금 거리를 두게 되었습니다. 그 결과가 제게는 나쁘지 않았다고 생각합니다.

⊙ 듣는 사람에 의한 보충과 해석

자신의 창작의 기점으로 뽑은 이 작품의 제작 경위를 돌아보면서 연기백은 '무위자연(無為自然)'이라는 숙어를 사용하여 설명하고 있다. 『노자』 제64장의 글의 끝부분에 나오는 그 원문의 전문은 '以輔萬物之自然, 而不敢爲'이며 한국어로는 '만물이 스스로 그러함을 도울 뿐, 구태여 하지 않는다'로 풀어 쓸 수 있다. 즉 '그대로 둔 채 아무것도 하지 않는 것'이 아니라 '자연의 흐름을 잘 살펴보고, 흐름에 따르지 않는 일은 하지 마라'라는 가르침을 깨우쳐주고 있다. 이를 앞서 언급한 '만든 이의 이야기'에 비추어 보면 그가 조경용 돌을 가져가 '균열을 따라 깎아낸' 행위는 이 가르침에 따르는 것은 아니다. 그 행위에는 자연의 흐름 속도를 높이거나 경우에 따라서는 그 흐름의 방향을 바꾸어 버려 '인위'가 실려 있기 때문이다. 반면 그 뒤 '한 학기 내내 아무것도 하지 않고 그저 돌의 균열과 돌의 모습을 관찰하며 시간을 소비한' 행위야말로 자연이 그렇게 되도록 도운 것(以輔萬物之自然)이라 할 수 있다. 즉, 연기백이 자신의 창작 행위의 처음으로 정한 작품에서는 균열에 따라서 내놓은 돌의 형태보다 그 뒤에도 오히려 그가 그것을 계속 관찰한 것에 주목해야 한다

『노자』 제64장에서 '무위자연'을 설파한 한 문장 앞에는 '以聖人, 欲不欲, 不貴難得之, 學不學, 復衆人之所過'라 쓰여있다. 즉, '이에 성인(聖人)은 욕망을 억제하고 귀중한 물건들을 외면하며 쓸데없는 지식을 배제하여 사람들의 지나친 욕망과 지식에서 초조함과 방심이 생기지 않도록 하여야 한다'고 잇대고 있다. 연기백은 대학의 조소과 학생 시절에 6년간 몸쓰는 일들을 하며 그 사이에는 전혀 책을 읽지 않았다고 한다. 이러한 결정을 한 경위에 대해서는 본인에게서 얘기를 듣지는 못했지만 당시 노장 사상에 관심이 있었으며 무위자연이라는 숙어를 말하고 있는 이상 그가 '학부학(學不學)'이라는 구절을 몰랐다고 보기는 어렵다. 여기서 중요한 것은 그것을 알고, 그것을 문자 그대로 실행한 것이다. '학부학'의 6년을 마치고 다시 배우기 시작한 것은 그가 성인(聖人)이 되기보다는 조각가가 되기를 택했음을

의미한다. 그러나 조각가가 됐다고는 하지만 그 창작 행위의 근저에는 '관찰'의 시간을 무엇보다도 존중했던 노자가 설명해온 성인의 모습이 겹쳐서 보인다.

1-2. 하루 1장 그린 드로잉을 바닥에 깔아 놓고 관망하다

• 만든 이의 이야기

이것은 '변화'라는 키워드를 가지고 시작된 작업입니다. 이때부터 모든 현상과 사물에서 시간을 인식하게 되면서 작업 형식도 바뀌었습니다. 작업의 물꼬가 트이지 않을 때, 그냥 나무의 변화를 바라보고 있었습니다. 자연은 이렇게 시간과 함께 끊임없이 변화하고 있는데, 작업을 '완성시켰다'라는 것은 무엇일까? 완성되었다는 것은 무엇일까?하고 고민하고 있었습니다. 결국 계속적인 운동과 지속적인 변화에 대한 질문이었다고 생각합니다. 같은 강물에 다시 발을 담글 수 없다는 말처럼.

그러면서 시작한 작업이 매일 매일 그린 드로잉 작업입니다. 일기를 쓰는 것 같은 마음으로 엽서 크기의 종이에 매일 그저 그리고 있었습니다. 그러다보면 어느 순간에 '이건 아주 좋은걸?'하는 생각이 들었다가도 조금 지나고 다시 같은 드로잉을 봤을 때는 '그저 그렇네'하고 실망했던 시기가 계속 반복된 것입니다.

어느 날 모든 드로잉 작업을 바닥에 깔아 놓고 보았었는데, 그것이 한 장 한 장이 좋다기 보다는 전체로 펼쳐져 있을 때가 훨씬 좋은 느낌이었습니다. 그렇게 시작한 작업입니다. 이때부터는 제가 뭔가를 하기보다는, 일기를 쓰는 것처럼 무슨 일이 있을 때에는 계속 그리고 있었던 것 같습니다. 기도하는 느낌으로 무언가를 기다리고 있는 상황이었어요.

⊙ 듣는 사람에 의한 보충과 해석

이 이야기를 들었을 때, 혹은 녹음된 문장을 문자화해서 몇 번이나 읽어 보았지만 매일 그린 엽서 크기의 드로잉을 바닥에 펼친 광경과 '나무의 변화를 본다', '같은 강물에 발을 담글 수 없다'라는 격언의 의미를 묶을 수 없었다. 물론 그리고 모은 엽서 크기의 드로잉을 바닥에 늘어놓는 광경은 상상할 수 있었다. 또 실제로 드로잉을 동그랗게 늘어놓은 전시 사진도 보았다.

그러나 이것들이 '나무의 변화'라는 키워드와 어떻게 연결되어 있는 것일까? 애초에 '나무의 변화'란 것이 무엇을 의미하는지도 판연하지 않았다. 당초, 드로잉의 연상이며 이것을 가지 끝이 무작위로 뻗어나가는 형태로 추측해 보았다. 그러나 나뭇가지는 줄기와 뿌리와도 연결되어 있고 전후 맥락이 있다. 그리고 그 전체상을 보아도 마루에 펼친 드로잉과는 꽤나 다르다. 따라서 혼란에 빠져 비유가 뜻하는 바를 알 수 없게 되었다. 결국 서울에 작가를 찾아갔을 때 다시금 '나무의 변화'가 의미하는 바에 대해 물었다. 그것은 예를 들면 새싹이 돋아나고 마침내는 시들어가는 나무 자체의 상태 변화는 물론, 비바람에 맞아 가지와 잎이 부러지고 새나 벌레에 의해서 줄기가 손상되는 것을 포함한 모든 변화를 일컫는다고 했다. 여기서 작가가 스스로 꺼낸 설명의

포인트는 나무 그 자체의 변화에 있는 것이 아니라 그것을 '다만 바라보고 있었던' 상태에 있었던 것임을 깨달았다. 즉, 이 부분에서 중요한 것은 계절이나 날씨에 의해서 수목이 그 모습을 바꾸는 것이 아니라 항상 끊임없이 바뀌고 있는 것 이야말로 나무라고, 작가가 나무 자체의 인식을 다시 파악한 것이다. 이로써 "한 장 한 장이 좋기 보다는 전체로 펼쳐져 있을 때가 훨씬 좋은 느낌이었습니다"라는 작가의 말에 수긍이 갔다. 그때 그는 자신이 변화하는 것이 아니라 변하는 것이야말로 자신이라고 자기인식을 바꾼 것이다.

"같은 강물에 다시 발을 담글 수 없다"라는 말에 대해서도 나는 혼란스러웠다. 왜냐하면, 그것을 헤라클레이토스의 만물유전으로 여긴 까닭이다. '모든 것은 계속 변해간다'고 주장한 이 그리스의 철학자는 '우리는 같은 흐름에 들어갈 수 없다'라는 매우 비슷한 표현의 격언을 빌어 만물유전에 대한 깨우침을 주고 있다. 내가 혼란스러웠던 이유는 연기백이 인용한 문구를 헤라클레이토스의 격언과 같은 것으로 파악한 것에 있었다. 즉, 그는 이 문구를 통해 그리스의 철학자와 마찬가지로 '모든 것은 계속 변해간다'는 것만을 주장하고 있고, 그것만으로는 '매일 그린 드로잉이 모두 다르다'는 것밖에는 설명할 수 없다고 생각했기 때문이다. 매일 그린 드로잉이 계속 변화한다는 것은 굳이 바닥에 깔지 않더라도 이미 알 수 있는 사실이었다.

서울에 왔을 때 이 구절에 대해서도 인용한 의도와 그 인용처에 대해서 물어보기로 했다. 그러자 그가 말한 격언은 그리스 철학이 아니라 도가에서 유래했다고 했다. 안타깝게도 그 출처를 확인하지는 못했지만, 그 지적으로 '강에 발을 담근다'와 '흐름에 들어가다'의 차이를 의식하게 되었다. 전자는 강물의 흐름으로 대표되는 사물의 변화를 발로 체감하면서도 그것을 부감하는 눈과 머리는 강 밖에 있다. 반면 후자는 온몸이 흐름 속에 놓인 것이다. '강에 발을 담근' 사람은 헤라클레이토스와는 달리 만물유전을 체감할 뿐 아니라 그 일에 대해서 자각하고 있는 것이다. 이렇게 생각했을 때 처음으로 '한 장 한 장이 좋다기보다는 전체로 펼쳐져 있을 때가 훨씬 좋은 느낌이었던' 이유를 말할 수 있었다. 강에 발을 담근 사람은 강 위에서 보는 눈과 발에 닿는 강의 흐름에 의해서 강에 물이 흐르는 것이 아니라 흐르는 물이야말로 강임을 인식하고 있다. 그것이 바로 바닥에 드로잉을 넓혔을 때 연기백이 본 것이다.

2. 인위를 거스르다

2-1. 자개를 떼어 내고 달아매다 〈그린하이츠〉(2011)

• 만든 이의 이야기

어느 날 우연히 손에 넣은 자개장의 표면이 깨져 있는 것을 본 적이 있습니다. 자개가 떨어지고 그 뒤 석회, 카슈 등이 떨어지면서 그 속에 이미지의 층이 쫙 보이는 순간이었습니다. 그것을 하나씩 뜯어 하나씩 분해하기로 했습니다. 처음에는 연필 깎는 칼로 시작했다가 1년째 하다 보니 손이 마비되어 보다 효율적으로 하기 위해서는 특수한 도구가 필요하다고 생각하게 되었습니다.

작업하면서 재미있었던 것은 자개를 떼어 내기 위한 도구를 직접 만들기로 한 것입니다. 제작하는 것이 아니라 그것을 해체하는, 결코 장인적이라고 말할 수 없는 작업에서 말입니다. 그런 작업을 하는 사람은 '유사장인'이라고도 할 수 있을까요? 도구에 대해 궁금해서 나중에 테이크아웃드로잉에서 전시《그린 하이츠+주인을 찾습니다》(2011)를 했을 때는 자개장을 만드는 장인들을 만나 보기로 했습니다. 그 분들도 스스로 연구한 자신만의 도구를 사용했습니다. 나는 떼어내는 일이고, 장인들은 붙이는 일인데 묘하게 대화가 통했습니다.(중략)

자개장은 원래는 부유층의 상징이었고 한국의 중산층 사람들은 그것을 소유하겠다는 마음이 있었습니다. 저에게 자개장을 주셨던 분도 혼수로 장만한 것이었습니다. 그런데 대중화 때문에 40, 50단계를 거치던 공정을 10단계로 줄였고, 가격이 떨어지며 일시적으로는 잘 팔렸지만 질이 나빠졌으며, 누구나 살 수 있게 되면서 오히려 자개장을 사려는 사람은 없어졌습니다. 장인분들은 그런 상황을 스스로 발등을 찍었다고 표현하고 있습니다.(중략)

저는 개념을 정하고 무엇을 시작하기보다는 눈앞의 현실, 즉 생활 속에서 일어나는 사건을 보관하고 있다가 어떤 계기가 생겼을 때에 답을 찾습니다. 이러한 태도에서 방법론이 조금씩 생겨났습니다. 보관했던 것에 대해 인위적으로 개념을 넣기보다는 시간을 두고 그 대상(사물)이 제작된 방식을 거스르거나 그 자체가 가진 물리적인 결을 따라가기로 했습니다. 그 시간이 대상을 내용적으로 접근할 수 있는 실마리를 얻는 계기라고 생각합니다. 그 시간들을 통해서 물리적으로 이 물건과 친화력이 생기고, 예를 들면 자개장을 1년을 붙들고 있으면 자개장에 대한 생각이 머리에 남아 있어 무슨 이야기를 하든, 무슨 단서와 조우하든 자개장을 매개로 한 정보를 즉각 파악하게 되었습니다.

이때부터 관심사가 집요해지면서 작업을 수행함에 있어 이야기가 쌓이고, 또 작업을 만든 후에 대상을 놓아버리는 게 아니라 계속 가지고 있기 때문에 작업의 마지막은 완성된 대상을 설치하는 것이 아니었습니다. 오히려 계속적으로 작업이 확장되는 것이 제 창작의 방법론이 된 것 같습니다.

⊙ 듣는 사람에 의한 보완 및 해석

여기에서 기술한 '만든 이의 이야기'의 내용은 앞에서 언급한 '학부 시절에 변곡점이 된 작업'에서 8여 년 후에 실행된 것이다. 그 동안 그는 작은 드로잉을 반투명의 유리판에 새기고 그것을 나선 모양으로 늘어놓은 〈떨림〉(2005), 클립 등 거리의 틈새에 빠진 작은 금속제의 유실물을 주워서 평평하게 두드려서 그것을 천장과 벽에 매단 〈더딤과 기다림-두드린 오브제〉(2007), 혹은 불필요하다고 여겨진 소조대의 표면을 지그재그로 켜 내어 간신히 붙어 있게 만든 〈더딤과 기다림-공예책상〉(2007) 등 다양한 작품을 그룹전에 발표했다. 또, 자개장 작업에 들어가기 4년 전에는 어머니가 소유하고 있던 한복과 군복 등의 씨줄을 풀어 핀으로 고정하고 늘어뜨리는 〈바래다〉(2008) 연작이 포함된

개인전도 개최했다. 그리고, 드로잉보다 뒤의 작품에서는 자신의 창작을 위해서 소재나 새로운 도구를 찾지 않음을 모토로 삼고 있었다고 한다. 이 점에 있어 자개장 작품도 마찬가지이지만 우연히 손에 넣은 소재에 작가로서의 터치를 덧대게 된 계기가 이미 있었던 균열(금)에 있었다는 것, 그리고 이런 사물의 붕괴의 조짐에서부터 시작해 밀고 나가는 작업을 계속해 왔다는 점에서 8년의 세월이 지나 시작한 자개장을 해체하는 작업은 그가 학부 시절간 돌의 균열을 깎아내는 작업으로 회귀한 것 같은 데가 있다.

그렇다고는 해도 두 작업 사이에는 큰 차이가 있다. 첫째, 학부 시절의 작품의 소재가 된 것은 균열이 생긴 돌 덩이라는 자연물이었던 것에 비해, 자개장 작품은 용도에서 벗어난 인공물이다. 두 번째 차이는 학부 시절의 작품에서는 균열에 의해 박살난 돌의 단편은 이후 관찰의 대상이 되더라도 작품으로는 취급되지 않았다. 반면 〈그린하이츠〉에서는 벗긴 자개는 물론 그보다 그 밑에 있는 석회와 카슈까지도 전시의 주역이 되고 있다. 그리고 세 번째 차이점은 전자가 기존의 도구를 사용한 고독한 작업이었던 반면 후자는 자신의 작업을 진행하기 위해 특수한 도구를 만들거나 장인의 이야기를 듣는 등 외부에 회로를 개설하고 있다는 점이다. 또한 첫 번째와 세 번째의 차이에 붙좇아 그는 한국 근현대사에 관심을 갖게 되었다.

같은 계기와 비슷한 작업 공정을 밟으며, 학부 시절에 균열에 따라서 돌을 깎은 작품과 이렇게 뚜렷한 대조 관계를 나타내는 자개장을 해체한 작품은, 본인은 그렇게는 명언하지 않았지만 연기백의 두 번째 전환점이 된 작품이라고 해도 좋을 것이다.

2-2. 벽지를 떼어 내고 달아매다
〈교남 5-11〉(2014), 〈가리봉 133〉(2014)

• 만든 이의 이야기

교남동 지역도 재미 있는 것은, 한국의 사대문 밖에 외국인이 소유했던 땅이 많이 있는 것입니다. 스위스 대사관도 있고. 그때는 그런 배경 지식 없이 도배지에 먼저 접근했고 그 도배지 속에서 1955년의 영자 신문이 나왔어요. 가장 아래에. 그래서 이 집이 결국은 적어도 그 때부터 세워졌다고 인식하는 거고요. 교남동에서 작업하면서 근대기에 대한 시대적 흐름을 간접적으로 인식하게 되었습니다.

그 다음은 가리봉동에서 벽지를 뜯었어요. 산업화 과정에서 농촌에 있는 여성들을 버스로 데려왔고 방 안에는 적어도 1평에 10명씩 살고 있었습니다. 제가 벽지를 떼어 낸 그 방에서는 약 13겹의 벽지가 나왔습니다. 여공들은 70년대, 80년대에 살았었고 지금은 조선족이 살고 있었습니다. 이 지역이 워낙에 싼 월세집이라서 벽지를 떼고 다시 붙이지 않고 계속 겹쳐서 붙였던 것이고 그래서 여공들이 붙인 시간표, 연예인 사진, 메모 등의 레이어를 각 층층마다 볼 수 있었습니다. 벽지가 많이 남아 있는 지역은 어쨌든 재개발로 없어지거나 집세가 싸거나, 혹은 시골이기도 합니다. 그래서 도배를 따라다니면서 보니 근대기와 만나기도 하고 조금 주변화된 공간이기도 했습니다. 교남동에서

13겹의 레이어가 가리봉동에서는 15겹의 레이어가 있었습니다.

⊙ 듣는 사람에 의한 해설과 해석

연기백이 벽지에 관심을 갖게 된 계기는 그가 사는 아파트에서 누수가 있었고 천장에서 벽에 걸쳐 붙어 있던 도배지가 떨어져 나간 데 있었다고 한다. 게다가 서울의 주변화되던 지역이 재개발 대상이 되면서 다양한 아트 프로젝트가 전개되는 시기와 겹쳤다.

재개발 대상이 되어 거주자를 잃어가는 방은, 사려는 사람이 없어져 처치 곤란해진 자개장과 마찬가지로 근대화하는 대한민국에 있어 매일의 영위 안에서 잊혀져 가는 존재이다. 더위와 추위를 식히기 위해, 또 약간의 위안과 삶의 편린으로써 붙어있던 연예인 사진이나 시간표는 그의 작품이 아니었다면 결코 세상의 빛을 보는 일은 없었을 것이다. 이런 벽지를 연기백은 '건물의 피부'라고 부른다. 외벽이 아닌 도배지를 '피부'라고 부르는 이유는 그것이 건물을 만드는 과정에서 가장 마지막에 직접 사람의 피부와의 접촉에 의해 만들어지는 것이며, 살던 사람과 가장 가까이에서 가장 마지막에 닿는 것이었기 때문이다.

서울을 방문했을 때 전시를 마친 이 벽지 작품이 후에 서술할 연기백의 스튜디오로 사용하는 집에 매달려 있거나 혹은 잘 포장된 상태로 소중히 보관되어 있는 모습을 보았다. 이 작품들이 컬렉터에게 판매되거나 미술관에 소장되지 않았는지 묻는 나의 질문에 그의 대답은 이랬다. "구입을 원하던 분과 미술관 측은 컬렉션에 넣고자 할 때 작품의 훈증(熏蒸)을 요구했습니다. 오래된 종이에 묻어나는 얼룩이나 벌레를 죽이기를 바랐던 것입니다. 저는 그것을 거부했습니다". 〈그린하이츠〉의 '만든 이의 이야기'에서 이미 기술했던 것처럼 그에게 '작업의 끝은 완성된 대상을 설치하는 것은 아니다'. 오히려 계속적으로 작업을 확대해 나가는 것이다. 그 중에는 도배장인과의 네트워크를 넓히는 것 이외에, 벽지에 속에 사는 얼룩이나 벌레와의 공생을 이어가는 것도 포함되어 있다.

2-3. 방치물 중개 아카이브 만들기 〈주인을 찾습니다〉(2010)

• 만든 이의 이야기

이것은 안양 APAP 프로젝트 때 입니다. 저는 앞서 설명했던 것처럼 사물을 대상으로 다뤄온 작가입니다. 당시 APAP 디렉터의 요청으로 처음 장소를 대상으로 작품을 만들었습니다. 그 때 마을을 걷다가 발견한 것이 산책로에 놓여 있는 나뭇가지였습니다. 한국에서는 사람들이 나뭇가지를 꺾어서 지팡이로 쓰다가 길가 한 켠에 기대놓고 가는 경우가 있는데, 거기에는 어떤 스토리가 있는지 궁금했습니다. 그래서 그 지팡이와 이 거리의 구도심에 방치된 장소나 물건들을 비슷하게 해석할 수 있을 것 같아 시작했습니다. 방치된 장소나 물건을 발견하면 메모를 남기고 이것을 빌려 쓸 수 있는지, 제 전화번호 등을 적어 거기에 붙였습니다. 이 행동을 1년 정도 아카이브했고 임시 중개소처럼 만들어서 수집한 정보를 모았습니다. 문의해 온 사람에게 물건을 소개하기도 했습니다. 많은 분들이 응답하지

않았지만 한 두 분이 참여하는 그런 프로젝트였어요.

⊙ 듣는 사람에 의한 해설과 해석

안양은 경기도 중부에 위치한 인구 54만 명의 핵심 도시이다. 안양을 무대로 하는 APAP는 '안양 공공예술 프로젝트(Anyang Public Art Project)'의 약자로, 3년마다 열리는 한국 유일 공공예술제의 총칭이다. APAP는 선임된 예술감독이 작가에게 작품제작을 의뢰하였고, 연기백은 이 요청에 따라 2010년 위 작품을 안양 5동에서 진행하였다. 그가 말하는 구도심에 방치된 장소나 물건은 그의 초기 작품으로 치자면 길 틈에 떨어져 있는 금속 유실물에 해당한다고 봐도 무방할 것이다. 그때는 이 작은 것들을 두들겨 납작하게 만든 다음 벽과 천장에 매달아 버림으로써 버려진 것들을 시각적으로 돋보이게 하는 데 작가의 관심이 있었던 것으로 보인다. 자개나 벽지를 벗겨 매달아 놓은 전시작품도 물리적으로는 이 연장선상에 있다. 그에 반해 APAP에서는 방치되어 있는 물건이나 장소의 상태는 그대로 두고 단지 거기에 메모를 두는 것으로 그것들이 버려진 경유를 찾고, 또 새롭게 그것들에 관심을 기울이는 사람과 연결하려고 하고 있다. 이러한 발상이나 그에 따른 행동은 이 역시 자개나 벽지를 벗겨 매달아 놓은 작품을 제작하는 과정에서 길러 온 것이다. 이 작품들을 제작발표하는 과정에서 사물을 시각적으로 보여줌으로써 그 사물에 얽힌 과거와 미래를 이야기하는 역사적 판단과 문학적 공간에 그는 관심을 넓히고 있었던 것이다. 다만 〈주인을 찾습니다〉에 있어 연기백은 그곳에서 모은 정보를 분석하거나 해석하지 않는다. 우리는 그것에 주목할 필요가 있다. 아마도 그가 그렇게 하지 않은 이유는 그가 그곳에서 모은 정보의 양이 적거나 흥미를 유발하는 것이 아니었기 때문이 아니다. 정보화 사회 판단의 근거가 되고 있는 통계학적 데이터에는 처음부터 관심이 없었던 것은 물론, 개별 안건에 깊이 개입하는 것 역시 여기서는 문제시 하고 있지 않았기 때문이다. '한 두 명이 참여하는 프로젝트'를 1년간 아카이브한 행동은 그가 학창시절에 한 학기 내내 아무것도 하지 않고 그냥 그 돌의 균열이나 돌의 모습을 관찰했다는 행위를 상기시킨다. 역사적, 혹은 문학적 이야기에 관심을 기울이면서 여전히 '무위자연' 즉, '자연에 대해 행하지 않는다'는 가르침이 그 상위에서 작용하고 있다.

3. 공간을 공유하다

3-1. 방치된 집에서 함께 지내다 〈온고잉 프로젝트 역촌40〉 (2019~2021)

● 만든 이의 이야기

〈온고잉 프로젝트 역촌40〉은 2018년 말부터 2022년 3월까지 가던 작업입니다. 지인이 우연히 빈 집을 소개해 줬습니다. 이 건물 자체를 좀 소개하면, 불란서주택이라고 70년대 박정희 시대의 토지 구획 정리 사업에서 나온 형태의 건물입니다. 이 사업이 재개발을 하기 위한 첫 단추거든요. 화곡동과 역촌동이 시작입니다. 그 지역의 땅을 국가가 회수하고 국가로부터 불하된

토지를 부동산 회사가 택지로 분양함에 있어 좁은 구획의 호당 계층을 늘림으로써 연면적을 넓혀 매수자의 구매 의욕을 북돋우고 그로 인해 많은 이익을 얻기 위한 집 형식이었습니다. 불란서는 프랑스를 일컫는 말인데, 이 집의 모양은 프랑스와 상관 없이 좋은 이미지의 말을 붙였을 뿐입니다. 제가 소개받은 불란서주택은 처음에는 지붕도 뚫려있고 전기, 수도도 들어오지 않았습니다. 최소한의 거주가 가능하도록 그 안에 있는 재료를 써서 고치는 작업을 진행했습니다. 그래서 거의 1년이란 시간을 이 건물을 이해하고 고치고, 쓸 수 있게 만드는 데 시간을 소비했어요. 그렇다고는 해도 제가 수도 수리를 잘하는 것도 아니고, 정비를 하는 사람도 아니지만 그 과정에서 무속인이나 소설가 이런 사람들이 차례대로 2~3개월씩 그들이 원하는 시간만큼 머물렀습니다. 수요일만 된다는 사람은 수요일만 온다는 식으로. 그 사람들에는 내가 여기에서 경험하는 것을 제공하고, 소설가는 글을 쓰는 것 같은 일을 진행한 것입니다. 처음에는 이 공간을 소개시켜 준 사람과 청소를 하는 것부터 시작했습니다. 그런데 서로 지향하는 방향이 달랐습니다. 그는 고쳐서 깔끔하게 하고 싶어했습니다. 그러나 제 바람은 그렇지 않았습니다. 결국 한 번의 프로젝트만 진행하고 끝났습니다. 다음은 소설가와 프로젝트를 진행하기로 했습니다. 그때 저는 이런 일을 했습니다. 이 사진에 찍힌 것은 그 주택 화장실에 붙은 타일인데 한 쪽은 사람이 못을 박아서 깨진 흔적이 있었고, 다른 한 쪽은 건물에 균열이 가 있었습니다. 이 두 개가 양 벽면에 다르게 있어서 그것을 시각화하는 작업을 했습니다. 타일이 깨진 흔적에는 장식용 색 점토를 붙이고 균열이 간 부분에는 그 금을 따라 색을 입혔습니다.(〈온고잉 프로젝트 역촌 40-내부적 작용과 외부적 작용〉(2019)) 즉, 작업하고 수리하고 고치면서 흔적으로 떠오를 수 있는 것들을 작품으로 했습니다. 그 외에도 저는 계속 건물 수리 작업을 하고 있었습니다. 어느 날 소설가에게 화장실 바로 앞에 있는 공간에 앉을 의자와 책상을 제공했습니다. 그는 거기에 앉아 글을 썼습니다.(〈온고잉 프로젝트 역촌 40-대면하기 #1 소설가〉(2019)) 의자는 망가진 것을 고쳐서 튼튼하게 만들었습니다만, 소설가가 안정적인 것은 싫다고 해서 의자 다리 하나를 잘랐습니다. 아무리 노력해도 30분 이상은 균형을 잡으며 앉아 있기는 어려워서 그 정도 되면 어쩔 수 없이 서게 되어 30분 글쓰기라는 상황이 벌어졌고 소설가는 한 동안 매주 한 번씩 그 자리에서 30분씩 글을 썼습니다. 건강에는 좋았을 것이라 생각합니다. 그 다음은 〈일시적 식탁〉(2019)입니다. 시간 순으로 하면 이 작업은 소설가와 협업 중간에 행한 것입니다. 〈일시적 식탁〉에는 이 프로젝트의 메신저가 될 만한 이들을 불렀습니다. 30일 간 매일 한 팀, 제가 만원어치의 재료를 사서 식사를 제공했습니다. 레시피는 없고 그날 그날 만원에 살 수 있는 재료로 요리를 했습니다. 처음에는 그 지역에 남아 살고 있는 할머니들이었습니다. 그 분들은 저랑 식사를 함께 하며 대화를 나누고 자신들이 살고 있는 불란서주택의 불편을 호소하기도 했습니다. 이런 과정을 긍정적으로 포착한 분들이 다음 분들에게

프로젝트를 알렸습니다. 제가 처음 연락한 것은 약 20명 뿐이었지만 소문을 통해서 최종 참가자의 총계가 100명 정도가 되었습니다.

⊙ 듣는 사람에 의한 보충과 해석

서울 중심부에서 북서쪽 10km정도에 위치한 역촌의 한자 표기는 '驛村'이다. 이름에서 알 수 있듯이 과거에는 장거리 여행시 말이 쉬어 갈 수 있는 중계지로서 이 지구는 개척되었다. 그러다 '만든 이의 이야기'에도 있듯이 1970년대부터 80년대에는 가격대를 억제한 단독주택이나 소규모 공동주택을 위한 주택지로서 구획 정리된 지역이기도 하다. 2000년대에 들어서자 과거 집을 구입한 가구의 자녀들은 성인이 되어 이 지역을 떠났고 부모들의 고령화가 진행되어 갔다. 그 대책으로서 지하철이 연장되고 원래 중심부에 가까우면서 서울 시내의 다른 지역에 비해 상대적으로 부동산이 저렴한 이 지역에 다시 젊은 세대가 주거를 구하게 됐다고 한다.

그러나 4~50년 전에 만들어진 단독주택에 남겨진 것은 자식들이 떠나고 남편과 사별한 아내들이 많았으며, 이들 중 상당수는 80세를 넘어 90세에 육박하고 있다. 이들이 성인이 되어 가족을 갖고 집을 사기 시작한 시대는 한국 경제의 고도성장기에 해당하고 고속도로 등 인프라 정비가 진행되면서 서울로의 인구 집중이 심화된 시대이기도 했다. 그리고 그것은 박정희(1917~1979)와 전두환(1931~2021)이 대통령직에 있었던(전자=1963~1979, 후자=1980~1988) 군사독재정권 하에서 혹독한 언론탄압이 행해지고 있던 시대이기도 했다. 또한 〈역촌 40〉의 협업자를 설명할 때 나오는 '무속인'이란 호칭은 예로부터 한반도에서 활동해 온 직업적 종교인을 일컫는 말이다. 그들은 신의 계시를 받고 신을 섬기고 굿을 한다. 이들은 또한 마을의 액막이나 원한을 품고 죽은 사람의 영혼을 위한 액막이, 혹은 미래를 점치기도 한다. 일본으로 치면 巫女(무녀)나 イタコ(무당)에 해당하는 역할을 담당하지만 한국의 무속인은 양쪽 측면을 모두 가진 특유의 주술인으로, 아직도 한국 현대사회에 강한 영향력을 가지고 있는 사람들을 가리킨다. 이러한 시대와 사회 배경을 염두에 두고, 〈역촌 40〉을 되돌아 보면, 그 전체가 깨진 타일에 채워진 장식용의 색 점토 그 자체임을 알 수 있다. 즉, 반세기 전에 조성된 이 지구의 택지는 그곳에 지어진 집의 화장실 벽에 해당한다. 그 벽에 붙은 하얀 타일처럼 이 택지에는 여러 개의 불란서주택이 세워졌다. 그러나 시간이 지남에 따라 타일이 결손되는 것처럼, 그것들의 대부분은 살 수 없는 상태가 되어 갔다. 연기백은 결손 타일에 붉은 점토를 채운 것처럼 50년 전 개발된 주택지의 노후된 불란서주택에 자체 프로젝트를 도입함으로써 이 지역의 성질을 두드러지게 하고 있는 것이다. 만원의 식탁은 그 전형이라고 해도 좋은 프로젝트였다. 가족들로부터 남겨진 상황에서 그 동네에 사는 부인들에게 식사를 제공하고 고민을 듣고 대화를 나누는 것은 타일의 결손부에 색점토를 보전하는 행위 자체라고 해도 좋을 것이다. 반면 소설가와 공동 작업을 하는 것(그 중에는 그의 의자 다리 한

개를 잘라내는 것도 포함된다)이나 만원의 식탁에 모인 사람에게 프로젝트 메신저가 되도록 하는 것 등은 앞으로 일어날 일에 대비하기 위한 것이다. 자연에 대한 무위의 관찰에서 비롯된 그의 창작활동은 인위를 거스르는 것을 거쳐 최근에 와서 버려지고 방치된 공간을 공유함으로써 세월이 지남에 따라 열화된 인위는 또 다른 인위를 주입하여 되살아날 수 있음을 보여주고 있다.

3-2. 출입문 일부를 연 공간에서
사람과 자연을 받아들이고, 수용되다 〈낭만에 대하여〉(2019)

• 만든 이의 이야기

지금까지 제가 해 온 작업은 사물에 물리적으로 관련된 것으로 사회나 역사상의 문제보다는 오히려 개인적 관심의 수행이나 개념에 접근하려는 것이었습니다. 그 후 제 작품을 사회적으로 해석하는 큐레이터의 시각을 접하게 되었습니다. 그래서 《사회적 조각을 위한 방법 연구》(2019)에서 처음 그런 방향으로 주제를 생각하고 보기로 했습니다. 이때는 하고 싶은 것이 두 가지 있었는데 첫째는 이전에 이 전시실에서 쓰고 버려지는 재료를 사용하는 것이었고, 두 번째는 안과 밖이 소통할 수 있는 장치를 만들고자 했습니다. 여기서 말하는 '안팎을 소통시키는 장치'는 단지 물리적 또는 공간적 그것들을 의미하는 것만이 아닙니다. 이와 함께 전시실이라는 관객의 감상 목적 있는 공간으로 설정된 이 장소의 안과 밖도 포함합니다. 즉, 동물이나 곤충, 비 등 전시의 관객과는 관계가 없는 낯선 사건을 통해 사회적 의미의 '안팎을 소통시키는 장치'를 만드는 것을 목표로 하였습니다.

제게 할당된 전시실은 2개 있었습니다. 거리에 접하고 있는 첫 방의 벽은 통유리로 되어 있었고 거리로 통하는 출입문도 유리로 되어 있었습니다. 그래서 문에 붙어 있던 유리를 떼어내기로 했습니다. 그렇게 이 방에 들어가려면 문을 열지 않아도 들어갈 수 있는 상태가 됐는데, 문은 여는 것이라는 선입관이 있어서 인지 관객들은 자꾸 문을 열려고 하는 상황이 벌어졌습니다. 최소한의 장치였습니다. 문의 유리를 분리한 채 끝내고 싶었는데, 전시장 관계자로부터 다른 방에 외부인이 들어오는 것을 막아 달라는 요청이 있었습니다. 그래서 빼낸 유리를 안쪽 방으로 이어지는 출입구를 막는 용도로 사용했습니다. 첫 번째 방에 인접한 두 번째 방에는 창살을 떼어내고 창문을 개방하여 밖에서 고양이 등이 들어올 수 있는 길을 만들었습니다. 첫 번째 방에는 안쪽 방으로 이어지는 출입문을 유리로 막은 것 외에 또 하나, 작업을 했었습니다. (전시장의) 이전 전시에서 나온 재료와 떼어낸 창살과 창을 써서 퍼즐을 조합하는 것 같은 간단한 작업이었습니다. 잘 보이지 않지만 고양이의 길을 만들었을 때에 남은 나무와 이 건물의 창고, 2층에 있는 다른 방에서 문처럼 사용하던 합판을 각자 가지고 구조물을 만들었습니다. 요컨대, 그곳에 있던 나무의 조합에 의해서 만들어 질 수 있는 형태가 생겼습니다.

첫 번째 방의 숨겨진 공간에는 전시 기간 중 상영한 영상이 있었습니다.(〈기문양답 양문기답〉(2019)) 이렇게 문과 창문을 열어 놓고 벌어지는 상황에서 저와 저의 작업을 사회적으로 읽고

있는 기획자와의 대화의 기록물 같은 것입니다. 보통은 문에 의해 걸러졌을 비가 들이치거나 곤충이나 유인물 같은 것이 들어오면 그 상황에 대해서 저와 큐레이터가 질문과 답을 번갈아 하는 영상이었습니다. 정리하면, 아무튼 이 방을 한 개인의 방, 생각, 이념의 방이라고 생각했습니다. 그리고 어떻게 이 방의 바깥에서 개입되는 걸 어떤 방식으로 이야기 할 수 있을까? 이 작품을 통해서 이런 질문을 하고 싶었어요.

⊙ 듣는 사람에 의한 보충과 해석

우선 이 전시가 열린 지역과 전시장에 대해서 설명해 둘 필요가 있다. 전시장이 위치한 곳은 서울 중심부 번화가의 하나인 이태원이라는 곳으로 지금은 梨泰院이란 한자로 표기하고 있다. 그러나 한 때는 異胎院이라 기록된 적이 있으며 이는 이국인을 잉태한 어머니와 그 아이가 사는 곳이라는 뜻이다. 그 역사는 도요토미 히데요시(1537~1598)의 조선 침략(1592~93, 1597~98)에 시작된다고 한다. 그 후에도 외국인의 2세, 3세, 그리고 외국인 자체가 이 지역에 사는 것이 많아 이국 정서가 있는 거리로서 최근에는 카페나 레스토랑, 패션 관련 가게가 늘어선 젊은이의 인기 명소가 되고 있다. 회장이 된 공간의 이름인 Amado Art Space의 'Amado'도 '아마도'나 '어쩌면'이라고 번역할 수 있는 한국어로, 이름 그대로 거리에 면한 벽을 전면 유리로 그 외관은 언뜻 패션 브랜드의 로드숍처럼 보이기도 한다. 문고리의 위 아래로 투명한 판유리를 친 문을 열고 3개 정도의 계단을 내려가면 그곳이 최초의 전시실이다. 12평방미터 정도의 그 방은 흰 벽과 천장에 덮인 이른바 화이트 큐브이지만, 그 벽 중 하나는 길을 접하는 유리 벽이다. 인접한 두 번째 전시실은 첫 번째 전시실 면적의 절반도 되지 않으며, 그 벽 중 하나에는 높은 위치에 수평 창문이 붙어 있다.

연기백이 고양이 길을 만든 것은 이 수평 창문이다. 첫 번째 전시실 안쪽에는 세 번째, 네 번째 더 작은 전시실이 있었고 계단을 오르면 있는 2층도 전시 공간으로 사용되고 있다. 이러한 환경에서 연기백은 위에서 언급한 바와 같은 작업을 진행했다. 또 첫 번째 전시실에는 창고 같은 좁은 공간이 부설되고 있고, 그곳에 모니터를 설치하여 첫 번째 전시실에 들어오는 사람과 두 번째 전시실에 들어오는 작은 동물이나 비바람을 녹화한 영상을 상영했다. 그것들의 영상은 각 방에 카메라를 두고 촬영한 것이다. 미리 거기에 있는 것을 조합해서 만든 이 2개의 전시실을 총칭해서 작가는 그것을 '개인의 방', 혹은 '이념의 방'이라고 부른다. 그것을 어떻게 파악해야 할까? 우선 다음과 같이 생각할 수 있다. 그것은 본론의 1장 두 번째 절에서 다룬 '강에 담그는 발'로서의 '개인의 방', '이념의 방'이다. 왜냐하면 양자의 관계는 젊은이들이 오가는 번화한 거리를 강, 그곳을 향해서 열린 두 개의 전시실을 강에 담긴 두 개의 다리, 그리고 두 개의 카메라를 발을 담근 강의 흐름을 바라보는 눈이라는 식으로 그대로 대입할 수 있기 때문이다. 또 다음과 같이 생각할 수 있는 첫 번째 전시실에는 같은 건물 안에 있던 기존의 재료를 사용하고

조립한 구조물이 설치되어 있다. 그리고 그것은 닫힌 구조를 하고 있다. 즉, 사람을 마주보고 있는 첫 번째 방에는 감상의 대상이 되는 닫힌 구조물이 있는데 그것이 마치 침입자(감상자)와 상대하는 작가 자신과 같고, 그것은 확실히 닫혀 있기는 하지만 쉽게 흩뿌리거나 다시 조립할 수 있는 것이다. 반면 두 번째 전시실에서는 외부로부터의 침입자는 인간 이외의 자연물이고, 현재 있는 재료로 만든 그 구성물은 이 침입자를 적극적으로 맞이하고 있다. 즉, 첫 번째 전시실에는 연기백의 사변적 자각상, 두 번째 전시실은 사람과 사람 이외의 차별을 두지 않는 동양적 세계관의 표현으로서 이들은 그의 '개인의 방' 혹은 '이념의 방'으로 볼 수 있을 것이다.

그러나 이 두 가지의 접근법 중 어느 쪽을 취했다고 해도 그것은 어디까지나 연기백의 '개인적 관심의 수행이나 개념에 접근하려는 것'으로 그것들은 공공성에 관련된 것도 아니고 사회적 조각이라고 할 수 있는 것도 아니다. 그렇다면 이 작업의 어디가 '사회적'이란 말인가? 그 답은 숨겨진 공간에 있어 보기 힘들었던, 이 전시실을 응시하며 계속 기록하는 카메라의 영상을 재생하는 모니터의 존재이다. 그 이유는 이 모니터의 존재로 인해 전시실의 작자는 보는 사람에서 보여지는 것으로 반전시키고 있기 때문이다. '보고/보여지는' 반전은 사실 그 이전에 이 공간의 방문객들에게도 일어나고 있다. 왜냐하면, '보기' 위해서 이곳에 온 관람자(=감상자)는 우선 그 문을 밀거나 당기는 것으로부터 이 방에 들어가는 관습적인 행위로 말미암아 '보여지는' 대상이 되어버리기 때문이다. 단지 그 방문객도 첫 번째 전시실의 숨겨진 공간에 놓인 모니터에 비치는 작자를 인식하면서 '보는' 주체성을 회복하게 된다. 그때 작자는 "보여지는" 대상이다. 반면 두 번째 전시실에 들어오는 고양이나 풀벌레와 비바람은 본디 전시실 안에 들어갈 수 없는 것이며, 그들의 존재는 사회적 인식에서 보면 그곳이 전시실이 아님을 의미한다. 그런데 첫 전시실의 창고에 놓인 모니터에서는 카메라에 잡혔던 그들의 영상이 감상의 대상이다. 즉 여기서 실물이 '있을' 때에는 장소(전시실)이 부정되고 실물이 '없을' 때에는 장소(전시실)가 성립한다는 모순이 명백히 드러나고 있다. 그리고 그러한 판단이 내려지는 것은 사회적 관습에 기인한다. 이 모니터의 존재로 이 전시는 사회성을 띠고 관습을 흔드는 공공성을 갖게 된다. 원래 이를 전시한 공간의 이름이 '아마도'라는 불확실함을 명언하고 있으며, 그것이 위치한 곳의 지명이 이태원이었다는 사실도 그것을 뒷받침한다. 이곳은 원래 나라의 안과 밖이 모호하다는 이유로 사회적 판단에 의해서 나라 안에서 배제되고 격리된 장소였기 때문이다. 연기백이 여기에 제시한 '사회적 조각'이란 사회 비리와 모순을 고발하거나 그 시정을 요구하는 것이 아니다. 스스로를 포함한 사회와 세계 전체가 가변적이고 상대적임을 표현한 것이다.

3-3. 제한된 공간에서 제한된 사람과 행동을 함께 하다

〈온고잉 프로젝트 역촌 40〉(2019~2021)

• 만든 이의 이야기

이 분은 제가 예전에 쓰던 작업실 앞에 있던 도배사분입니다. 제가 불란서주택으로 옮기고 나서 이곳을 찾아왔습니다. 이 분의 생각에서는 집이 너무 터무니 없었던 거죠. 그래서 집 앞마당에 쉼터라도 만들면 좋겠다고 슬쩍 이야기 해서, 그것을 함께 만들기로 했습니다. 이 분이 배회한 이유는 미술을 하고 싶어해서였어요.(〈온고잉 프로젝트 역촌 40-대면하기 #4 도배사〉(2019-2021)) 이분은 아까 말씀 드린 《사회적 조각을 위한 방법 연구》(2019)의 큐레이터를 통해서 만난 학자입니다. 그분도 여기에 참여하셨어요. 이분은 직접 여기를 오기보다는 불상, 절, 탑 이런 걸 같이 보자고 이야기를 진행했어요.(〈온고잉 프로젝트 역촌 40-대면하기 #5 사회주의 학자〉(2019-2021)) 이 사진에 찍힌 것은 외국 작가로, 보이스 스타우트라고 하는 사람입니다. 이 사람도 교남동에서 벽지를 수집하다가 우연히 만난 친구입니다. 이 친구와의 작업은 연구 프로젝트에 확장되었습니다. 그가 한국에 왔을 때 공동으로 작업한 것이 있었고, 여기 불란서 주택에서도 같이 프로젝트를 했었습니다.(〈온고잉 프로젝트 역촌 40-대면하기 #3 다큐멘터리 감독〉(2019)) 무속인과도 함께 진행한 프로젝트가 있습니다.(〈온고잉 프로젝트 역촌 40-대면하기 #6 무속인〉(2019)) 이 공간을 저에게 처음 소개시켜 준 친구와 공간에 대한 방향성이 달라서 틀어진 후 그는 다른 곳으로 이사를 갔는데 그 집의 전 주인이 무속인 이었습니다. 그래서 그 사람을 소개 받게 되었습니다. 원래는 불란서 주택 근처에서 찾으려고 생각했는데, 결국에는 이 분과 진행하기로 했습니다. 무속인 분께 저는 볼 수 없고 본인만 보고 읽을 수 있는 요소들을 알고 싶다고 부탁했습니다. 이 집 아래 지하를 흐르는 수맥이나 이전에 있던 집의 터, 혹은 귀신이 몇 명 있다는 이런 이야기를 한 달 동안 했습니다.

그리고 이런 사람들과 행동을 함께 하는 것과 병행해서 저는 이 공간 속에 있는 흔적과 계층을 조사했습니다. 이렇게 그 밑에 무슨 흔적이 있으면 벽지의 패턴을 잡아서, 그것이 보이도록 했어요. 이곳은 천장이 떨어진 부분을 분리하여 레이어에서 벽지를 설치했습니다. 이곳은 거실 공간이지만 무속인이 가르쳐 준 수맥 라인과 비교하면 집터가 좀 빗나가 있다고 해서 마루에 표시를 하거나 원래 벽에 붙어 있던 나무판을 뜯어 그 라인에 맞춰서 지하에 흐르는 수맥과 터를 알도록 했습니다. 이렇게 불란서 주택을 개/보수하고 진행해 왔던 프로젝트를 공개하는 종합 전시 때는 퍼포먼스를 했습니다. 제가 지하 1층에 있었고 사회주의 학자는 1층에, 3층에 소설가가 있었습니다.

제가 있던 지하 1층에는 배제된 사람들의 이야기와 그들이 한 작업을 모두 모아 뒀습니다. 1층은 이곳에 사는 사람의 거주 공간으로 2층은 상상의 공간으로서 소설가가 허구 공간을 설정하도록 했습니다. 그리고 2층에서 지하 1층까지 관통하는 구멍을 뚫고 낚싯줄을 넣었습니다. 이것이 7.37m정도였습니다. 2층에 있던 소설가와 소설가 지인의 문학자들이 낭독을 하면서 콘트라베이스 현을 치듯 로프를 튕기는 식으로 모종의 연주를 했습니다. 그 아래 1층에서는 사회주의 학자와 무속인이 줄을

튕길 예정이었지만, 무속인은 이 날 나타나지 않았습니다. 그리고 저는 지하 1층에서 2층과 1층의 소리, 낭독과 줄이 바닥에 닿아 마찰하는 소리들을 따라 약 20분 정도의 소리퍼포먼스를 진행했습니다.(〈칠점삼칠미터의 떨림–낭독, 한 줄 퍼포먼스〉(2021)

⊙ 듣는 사람에 의한 보충과 해석

알다시피 2020년 1월, 감염력이 강하고 치사율도 높은 것으로 알려진 신종 바이러스가 중국에서 발생했다는 소식이 전해지면서 곧 발원지로 꼽힌 우한의 거리 전체가 봉쇄됐다. 2월에는 그것이 유럽으로 확산되었고 특히 이탈리아 동북부의 감염 상황이 심각해 의료 기관이 부족 상태에서 붕괴로 이르렀다는 보도에 다른 나라들은 위기감을 더했다. 3월에 들어서면 뉴욕을 비롯한 북미의 감염 상황이 갑자기 악화되면서 비교적 감염자 수가 적었던 동아시아 국가들에서도 불요불급한 외출 금지, 외출 시 마스크 착용이 의무화되었다. 아이들이 다니는 학교는 폐쇄되었고, 사회인은 재택 근무를 하였으며, 시설에 있는 노인이나 입원 환자는 면회할 수 없게 됐다. '만든 이의 이야기'에서 서술된 내용은 모두 이러한 시기에 이루어진 것이다.

2020년 봄부터 이듬해 봄까지 여행을 삼가는 것이 양식으로 여겨졌고 비록 야외라 해도 복수의 인원이 모이는 광경에 사람들은 눈살을 찌푸렸다. 결과적으로 사람들은 인근을 걸어 다니거나 집안을 정리하는 데에 분주했다.

많은 사람이 이런 시간을 보내고 있을 때 연기백은 자신의 불란서 주택의 표면적으로는 보이지 않는 것을 보이도록 노력하고 있었던 것이다. 그로 인해 집 아래 흐르는 지하 수맥의 선이 보이게 되고 집에 남는 약간의 흔적은 벽지에 비춰져 눈에 잘 띄었다. 이들의 행동은 깨진 타일을 색 점토로 보수한 작업의 연장선상에 있다고 볼 수 있다. 왜냐하면, 먼저 지하를 흐르는 수맥의 입장에서 보면 그 위에 세워진 집은 수맥에 난 상처로 밝혀졌기 때문이다. 또 집에 붙어 있는 흔적이라는 이름의 상처는 눈에 띄기 쉽게 한 행위들로 인해 회자되기 시작하기 때문이다. 상처입고, 쓸모를 다하고, 방치되고, 버림받고, 가려져 있는 것들에 빛을 비추는 일에 관해서는 연기백은 학창 시절부터 꾸준히 노력해 왔다. 그러나 무속인의 도움까지 빌린 이번에는 다른 무대에 오르려는 기미가 엿보인다. 불란서 주택에서의 종합 전시에 관해서도 마찬가지다. 거기에서는 지하 1층에 '배제된 사람들의 이야기와 그들이 한 작업'이 정리됐고, 1층은 '거주 공간'으로 꾸며졌다. 그리고 2층은 소설가에 의한 '허구 공간'으로 여겨졌고, 이 모든 층을 관통하는 낚싯줄 한 가닥이 콘트라베이스의 현에 묘사되었다. 이전의 그라도 배제된 것이 있는 지하 1층과 생활 공간인 1층을 잇는 다거나 1층에서 지하 1층을 보이도록 하는 일은 했을 것이다. 그러나 이번 퍼포먼스의 낚싯줄은 1층의 '거주 공간'을 넘어 2층의 '허구 공간'에 까지 이르렀고, 게다가 거기서부터 먼저 소리가 존재했던 것이다. 연기백은 불란서 주택을 개/보수하면서 무속인의 도움을 받아 이 집의 과거의 보이지 않게 된 것들을 보이도록 했다. 그와 마찬가지로 종합 전시에서는

소설가의 도움을 받아 아직 이 집이 들어 보지 못했을 음색을 지하 1층까지 울린 것이다. 그것 또한 숨겨져 온 것을 밝히는 새로운 차원으로 이행했음을 나타낸 것이라 이해해도 무방할 것이다.

마지막으로

본고를 마무리함에 있어서, 내가 연기백의 작가 활동을 현 시점에서 어떻게 생각하고 있는지, 그 잠정적인 답을 아래에 적어 두고 싶다. 우선, 이 글의 제1장 붙인 제목이 시사하듯이 나는 그를 기본적으로 노장 사상, 또는 도가적 가치관에 뿌리를 둔 작가라고 생각한다. 즉, 그는 무위자연과 학부학(學不學)을 취지로 하고 자신을 헛되이 하고 시간을 들여 사물을 잘 관찰하는 것을 작가로서의 본연의 자세의 기본으로 삼고 있다. 그리고 거기서 '변화를 보는' 것에 모종의 환희를 찾아내고 있는 것처럼 보인다. 그가 매일 그린 드로잉이 '전체로 펼쳐졌을 때 보다 좋게 느껴진' 것은 변화하는 것으로서 자신을 다시 포착할 수 있었기 때문이다.

떨어진 자개 아래에 레이어가 쫙 보이는 순간과 조우한 뒤 벽지를 벗기는 등, 그는 자신 이외의 사람들의 '인위를 거스르는' 작업에 몰두하지만, 그의 관심은 과거에 사람이 무엇을 했는가 뿐만 아니라, 행위로부터 사람의 마음이 멀어져, 이윽고 그것이 썩어버리는 것에도 주의를 기울였다. 겹겹이 쌓인 벽지를 간격을 벌려 전시하는 것도, 전시 후에 그것들을 훈증하지 않고 보관하는 것도 이러한 변화를 지켜보기 때문이다.

〈역촌 40〉에서도 시간이 지남에 따라 이 장소에서 일어난 변화에 주의를 기울이고 그 흔적을 남기도록 개/보수가 진행됐다. 다만 이 프로젝트에서는 무속인이나 소설가의 도움으로, 인위가 들어가기 전과 인위가 아직 미치지 못한 미래까지 변화를 지켜보는 폭을 확장시켰다는 점은 주목할 만 하다.

2019년의 아마도예술공간에서의 작업에 있어서는 실제 입구로 활용하지 않았으나 문의 형태를 하고 있던 곳을 열어둠으로써 관객이나 고양이나 비바람까지 끌어들이며, 주체와 객체가 바뀌고, 공과 사의 경계를 모호하게 하는 전시를 하였다. 그에 따라 그것들은 가변적인 것으로 나타났다.

이런 그의 활동 경력에서 볼 때 연기백의 조형에는 '변화를 지켜보고 그것을 드러내는' 원리가 일관되게 작용하고 있음을 알 수 있다. 그리고 그가 '지켜보고, 드러내는' 대상에는 공과 사를 가르는 경계도 포함되고 있다. 이 경계는 연기백에 의해 관찰되고 드러남으로써 그 가변성과 애매함을 현로하게 된다.

마주하기, 대면하기의 잠정적 총괄로서의 역촌 40

신양희
아마도예술공간 큐레이터

1. 역촌 40의 필연성을 증명하는 활동들

학부에서 조소과에 재학한 작가는 구상 작업과 같은 조각과 소조의 기본적인 과정을 밟았지만, 재료들을 이용해 상을 직접적으로 제작하기보다는 발견한 혹은 주어진 사물과 재료에 응하는 작업으로 이동하게 된다. 발견한 사물과 재료에 물리적 힘을 가하거나 어떤 상태로 이행하는 실험, 설치적인 구성을 시도하고, 신체가 대상에 개입하는 퍼포먼스를 영상으로 기록하고, 사운드 설치 조각 등도 했다. 이런 실험들은 전통적인 조각의 형식을 벗어나고자 한 시도로 볼 수 있다.

학부 졸업 후 5년간 공백기를 가지고 조소과 대학원에 진학하면서는 이전의 작업 태도의 유효성을 간직하면서 조각적 형을 갖추는 작업을 한다. 〈동〉(2005), 〈떨림〉(2005) 등에서 철이나 유리 같은 순재료나 가스레인지, 캐비닛, 데스크톱 같은 산업폐기물, 종이, 나무와 같은 연약한 재료 등에 열을 가하는 개입, 즉 물리적, 화학적 변형을 시도한다. 여기서 재료에 투각한 상형문자와 같은 상(象)은 일련의 드로잉으로부터 비롯된 것이기에 사물과 직접적인 관련을 갖지 않았다. 그러므로 이 단계에서의 조각은 아직은 그 자체의 필연성이 있지는 않았다.

한 사물이 가진 재료적 본성의 한 측면을 천착하기 시작한 것은 첫 개인전의 〈더딤과 기다림〉(2007) 연작부터다. 이 모종의 점프는 이전과는 다른 방법으로 대상에 개입함을 보여준다. 버려진 공예 책상의 표면을 각편이 떨어지지 않는 순간까지 깎거나 니트의 올을 모두 풀어 다시 그 형으로 설치하고, 물건에서 떨어져 나온 철제, 알루미늄 등에 불을 가해 두드려 펴고, 깨진 항아리의 조각들을 포개는 등의 작업을 했다. 이 작업들은 의미론적 해석보다는 사물의 구조와 물성 그 자체를 탐구하는 것에 더 가까웠다. 이와 같은 작업 방식은 〈바래다〉(2008) 연작으로도 이어졌고 저고리와 치마, 군복 등의 해체와 재형상화, 반닫이 함에 불을 가하는 변형 등이 있었다. 여기서 작가는 자신과 직접적으로 연결된 물건을 작업 대상으로 삼았다. 누군가에게 받은 자개장이 소재인 〈그린하이츠〉(2011)는 해체된 나무 면들의 나열과 해체된 자개를 공간 상에 재형상화한 설치 작업이다. 작업은 그간 해왔던 방법을 적용하면서도 스케일의 확장을 통해 설치로의 전환을 보여주었다.

〈인왕산이 보이는 남쪽 창이 있는 방〉(2013)은 도배지 작업의 시초이지만 아직 그 대상의 의미에는 얽매이지 않은 작업이다. 도배지 작업이 사회적 차원의 의미를 획득한 것은 재개발 지역으로부터 비롯된 〈교남 5-11〉(2014), 공장 지역의 쪽방으로부터 생산된 〈가리봉 133〉(2014)에 이르러서다. 물론 그 대상을 추적하고 제작하는 동안 작가에게 그것의 사회적 의미는 아직 확정적인 것은 아니었다. 작가는 그것을 의식하지 않은 채 그렇게 했다. 도배지 작업은 역사와 미시사의 다층적 의미를 발굴하는 일이자 보이지 않던 것을 가시화하는 프로젝트였다. 물로만 도배지들을 분리하는 방법을 찾아 겹들의 누적된 시간을 공간에 설치함으로써 조각으로서의 양감과 부피감을 생성했다. 도배지가 오래되고 빛 바랄수록 작업은 묵직한 힘을 드러냈다.

작가는 도배지를 조형화하는 설치에만 멈추지 않고 그것을 둘러싼 문화사적 혹은 생활사적 맥락에 천착하고 좀 더 집요하게 그것들을 추적했다.

도배지를 둘러싼 다면적 접근은 개인전《마주하는 막》(2017)을 통해 총체적으로 드러났다. 도배지의 물성을 이용한 설치뿐만 아니라 이와 연결된 이들이 생산한 것들이 조형적으로 드러날 수 있도록 협업하였다. 그렇기에 이 전시는 개인전이었지만 프로젝트성 전시에 가까웠다. 한편으로 도배지 작업은 작가가 특수한 장소로 진입하는 경로가 되었고 보문, 옥인, 창원(마산), 청담과 같은 지역명을 달고 여러 차례 진행되었다. 그는 도배지라는 대상을 통해 특정한 장소에 진입하고 도배라는 실체를 통해 보편에 접근하고 있었다.

작가는 조형으로서의 물리적인 사물을 넘어 장소와 역사적 사건, 장소와 개인이 연결되는 다수의 작업도 병행했다. 동네에 방치된 물건을 매개로 지역 주민과의 연결을 시도한 〈주인을 찾습니다〉(2010), 광주사태가 남긴 기억을 주변적인 시선으로 개입하고 장으로서의 자리를 마련한 〈탄,탄,탄〉(2017), 울산이라는 도시 성장의 이면을 청년의 현실 모습을 통해 반추한 〈메워진 선〉(2017), 쌀을 매개로 일시적 공동체를 실험했던 〈쌀의 독백: 일시적 식구〉(2018), 형제복지원 사건이 일어난 장소를 찾아 그 옹벽을 본뜬 〈온고잉 프로젝트 주례 산 18〉(2018) 등은 좀 더 공공적이고, 사회적인 문제에 개입하고자 한 프로젝트들이라 할 수 있다. 물론 이러한 작업에서도 작가의 관찰자적 태도는 유지되었다. 역사적 사건이나 장소에 대한 어떤 판단이나 개입 대신 스스로 마주하는 과정을 겪어내는 일에 방점을 두었다. 그럼에도 도배지 관련 작업, 프로젝트성 작업 등을 통해 대상에 대한 소재적 접근으로부터 내용을 확보하는 것으로 나아갔다. 이는 자신이 마주하던 대상을 변화시킬 뿐 아니라 동시에 천천히 자신을 변화시키고 있다.

2. ( )에 마주하기

작가는 2018년 역촌동 한 주택을 임대하여 입주하였고 현재까지도 그곳을 작업의 터전으로 삼고 있다. 이곳에서 〈온고잉 프로젝트 역촌 40〉을 집중적으로 진행한 기간은 2019년부터 2021년이다. 역촌동의 특정한 주택에 자리 잡은 것은 우연이지만, 그의 전(全) 활동을 본다면 필연이다. 생활사의 흔적 및 구조, 주변적인 것, 미시사 등을 예술로 재해석하는 작업이 전제되었기에 이 프로젝트도 진행될 수 있었다. 그렇기에 그때까지의 작업 방법과 태도가 역촌에서의 여러 실험에 녹아들어 갈 수 있었다. 그 기간 작가는 한 세대가 주택에 남긴 자취를 마주하고 새로운 사람들과 관계 맺는 장소로 이 공간을 활용했다. 즉 주택에서 살았던 사람들로부터 비롯된 여러 흔적뿐만 아니라 건물 내외부의 물리적 시간을 살피고, 그곳을 살아내면서 수없이 생동하는 순간을 마주하고 변화를 만들었다. 또한 스스로 이 공간의 과거와 현재를 잇는 매개자로 자처하면서, 그리고 모종의 생성을 기대하면서 예술을 매개로 사람들과 함께

이 공간에 새로운 숨을 불어 넣고자 했다.

역촌동은 1960년대 말부터 1970년대 초까지 서울시 토지구획정리 사업으로 새로운 주택지가 들어서면서 만들어진 지역이었다. 그가 자리 잡은 곳은 불란서 주택, 미니 주택이라 불리는 양옥집이다. 대지에 비해 건물이 커서 마당이 좁고, 맞배지붕을 측면으로 정면 상부가 삼각형을 이룬 서양식 주택 구조였다. 감나무가 있는 마당, 여러 방과 보일러실이 있는 지하층, 거실, 안방, 작은방, 주방, 화장실을 갖춘 1층, 내부 계단을 올라가면 다락방과 작은 방을 갖춘 2층으로 이루어진 주택이다.

작가가 처음 입주했을 때, 세간살이가 남아 있었지만 수도나 전기가 들어오지 않는 등 아직은 생활하기에 적합한 곳이 못 되었다. 우선 이곳을 작업 터전으로 삼기 위해 끊어진 수도와 전기를 되살렸고 집 안 곳곳을 수리했다. 이 일을 진행할 때에도 작가의 기본적 태도가 작용한다. 새것을 끌어들여 생활하기 편한 곳으로 만드는 것, 흔히 생각하는 리모델링과는 달리 기존에 있던 것을 활용하여 최소한의 소비와 적정한 손길과 노동을 가하는 일이었다. 이는 매일매일 조금씩 공간을 고쳐나가는 일이자 공간의 기운을 몸으로 느끼고 적응하는 시간을 겪어내는 과정이었다.

주택 내외부의 물리적 결이나 변화를 살피고 이에 개입하는 태도에서 그의 예술적 지향이 반영되었다. 자기 앞에 주어진 대상이 겪어온 그대로를 받아들이고 이를 예술적 행위로 바꾸는 일을 진행한다. 〈내부적 작용과 외부적 작용〉이라 칭한 작업은 화장실 벽의 못자국이나 스티커와 같은 거주자의 흔적들을 관찰하게 했고, 내외부의 온도차나 외부적 흔들림에 생겼을 벽의 균열에 색을 칠하면서 미세한 흔적들이 드러나도록 했다. 차탁 장식무늬, 문고리, 유리창 패턴, 문손잡이, 창문 잠금쇠, 괘종시계 장식무늬 등의 문양을 흙으로 본뜨는 작업 등도 진행했다. 한편 주택 외부에서 발생하는 여러 일에도 반응했다. 철문 틈에 끼워지는 광고전단지들을 1년간 모아 다시 철문 틈에 빼곡이 끼워두거나 담벼락에 버려진 담배꽁초를 줍기 위한 도구를 만들고 이들을 주워 모으기도 한다.

집의 수리와 개조로부터 파생된 여러 작업에서도 조각가적 혹은 조형예술가적 본분이 작용하여 〈( ) 자리 다가서기〉와 같은 작업물을 남겼다. 1층 안방 천장 일부가 누수로 인해 처지게 되었고, 작가는 그 부분 나무와 도배지를 직사각형으로 도려냈다. 드러난 천장은 나무와 비닐로 보강하고, 낚싯줄을 이어 그물 형태의 층을 만들어 나무판과 도배지들을 그 위에 올려두어 수열적, 반복적으로 그것들이 드러나도록 했다. 이와 유사한 조형적 형태는 1층 주방에서도 이루어진다. 주방 바닥에 겹겹이 깔려 있던 3겹 장판을 들어내 바닥의 균열, 스티커, 낙서 자국 등 사람들이 남긴 생활 흔적이 보이도록 설치한다. 기하학적인 모양으로 장판을 자르고, 팔레트 하나에 장판 한 장을 올리고, 동일하게 그 위에 쌓는 식으로 3층의 설치적인 구조물을 만들었다. 원래 있던 싱크대는 그대로 두었기에 바닥과의 다른 높이감은 불편한 사용을 요구했지만, 그 또한 의도의 영역에

포함되었다. 또한 거실에 깔려있던 대나무 자리의 외곽선을 따라 나무바닥을 직사각형으로 잘라 밑단을 나무로 보강해 낮은 평상으로 사용했다.

주택이나 건물 자체를 작업 대상으로 하여 이를 조형화하는 현대미술 작가들이 있다. 집 전체나 집 전체나 일부를 단일 재료로 떠내는 식의 (반)기념비적 조각이 그런 것들이다. 작가에게도 이 주택은 조형을 부여하는 대상이기에 그런 맥락이 없지는 않다. 하지만 그의 조형은 다른 물질을 적용해 번역하는 상상력의 차원이나 기억의 복원을 위한 애도적 작업과는 결을 달리한다. 또한 조각적인 작업은 러시아 구축주의와 미국 미니멀리즘의 조각을 떠올리게도 한다. 전자가 개념 차원에서의 추상을 일상 영역 혹은 삶의 영역으로 구체화했던 것과 맞닿아 있다면, 후자는 수열적, 반복적인 형태로 작품을 제작하는 방식의 유사성을 내비친다. 다만 선대 작업과 차이가 있다면 시간을 공간화하는 의미론적 차원뿐만 아니라 기능의 재조정이 그 자체의 본성으로부터 비롯된 것이라 여겨진다.

3. 함께 대면하기

작가에게 사물의 시간과 장소의 물리적 결을 살피는 일 못지않게 인간의 시간과 기억을 살피거나 사람들과 직접 대면하는 일도 작업의 주요 방법론이다. 그가 작업의 대상으로 삼았던 사물이나 물건은 언제나 새로운 것이 아니라 누군가 사용(했)하던 것, 사연을 간직한 것이었으므로 그것의 형성에 인간이 있을 수밖에 없다. 그 사물을 만든 사람들, 그 사물과 연결된 행위를 하는 사람들과의 만남은 그가 다루던 대상에 대한 이해를 풍부하게 했다. 나아가 특정한 사건이 일어난 장소에서 이루어진 퍼포먼스와 기록은 존재하지 않는 사람들, 사라진 사람들의 과거를 길어내는 일이었으며, 새로운 사건을 촉발하고 일시적 공동체를 생성하는 현재의 자리를 만드는 일이기도 했다. 물론 이 모든 행위에 언제나 그의 조형 제작법이 근본적으로 작용하고 있었고, 그 근거 위에서 판이 벌어질 수 있었다.

역촌에서도 물리적인 결을 살피는 것과 함께 사람이 남긴 흔적으로부터 과거를 돌아보고, 사람들과의 만남을 통해 현재를 새롭게 했다. 우선 주택에 남은 세간살이는 남편을 잃고 반평생을 자식과 살다가 집을 떠난 할머니가 남긴 것이었다. 장롱과 서랍장을 비롯한 가구, 나무로 만든 조리 도구와 같은 생활 도구뿐 아니라 인형 등의 수집품, 할아버지와 연관된 유품, 일기, 사진, 책 등이 집안 곳곳에 있었다. 이런 유품 중 기록물들은 전시대의 생활사를 조금씩 알아가도록 했고, 각종 집기와 도구, 가구 등은 조형 재료로서의 단초를 제공했다. 이들의 살핌은 단번에 이뤄진 것이 아니라 시간을 두고 천천히 관찰하는 시간을 통해 이루어졌다.

주변 사람을 초대하는 이벤트로 〈일시적 식탁〉을 진행했다. 2019년 7월 15일부터 7월 23일까지는 점심에, 7월 29일부터 8월 15일까지는 저녁에 사람들을 초대했다. 세간살이가 남아 있던 1층 안방에 놓인 상은 4명 정도가 모일 수 있었고, 작가는 만원

가량의 식재료로 음식을 만들어 이야기 나누는 자리를 만들었다. 이 이벤트는 특별한 목적을 둔 것은 아니었다. 식사를 매개로 역촌 40의 장소적 특별함을 공유하고, 일시적이고 느슨한 공동체의 가능성을 탐색해 본 것이다. 이벤트가 진행되던 날 중 7월 28일에 라삐율 연출가의 퍼포먼스를 진행하기도 했다. 김태용 소설가의 소설에 등장하는 단어에 반응하는 연출 〈너, 뭐, 주둥이: 그 무엇도 아닌 모든 것〉이 그것이었다.

일대일 대면 프로젝트는 누군가를 불러 이 집을 함께 '사용'하고 함께 '생각'하고자 한 것이다. 목수이자 공간디자인 일을 하는 노준태와는 공간 수리 일을 일정 기간 함께했다. 이후 가장 먼저 초대한 사람은 소설가 김태용이었고 이후 가장 많은 시간 작가와 교유한 인물이 된다. 은평구에 사는 소설가를 찾던 중 소개를 받아 둘의 만남이 성사된다. 둘은 일상을 공유했지만 미술가와 소설가라는 다른 장르의 창작자로서 각자의 예술 창작 태도를 공유했다. 작가는 소설가에게 다리 하나가 부러진 의자를 제공하면서 불편한 상태로 30분씩 글을 쓰는 일을 제안하거나 테이크아웃 커피잔을 탑이 되도록 쌓아 함께 했던 시간을 기록하기도 하고, 마당 감나무에서 떨어진 감의 꼭지를 잘라 소설 속 단어를 만드는 일 등 둘만의 퍼포먼스를 진행하고 조형적인 행위를 나누었다. 김태용은 소설의 서사적 구조와 어법을 새롭게 모색하면서 비서사성, 비선형성, 비약이나 충돌과 같은 스타일을 추구하는 소설가였고, 타 장르 예술의 특이성을 수용하는 작업도 하고 있었다. 작가는 소설가의 창작 방법론에 자극받기도 했다. 그리고 김태용 소설가도 이 집에 머무는 동안 발견한 낙서, 신문 조각의 문자를 토대로 한 글을 쓰기도 했다.

대면 작용은 타 장르, 특정한 영역의 사람들과의 만남으로 이어졌다. 2013년 교남동 재개발 지역에서 만나 인연을 맺은 다큐멘터리 감독 보리스 스타우트가 두 달가량 서울에서 지내는 동안 역촌에 자주 방문했고, 그가 과거에 교남동에서 했던 사진 작업을 지하를 개방하여 선보이도록 했다. 인근에 거주하는 도배사 김환고와의 대화를 진행하고, 그의 제안으로 예술적으로 마당을 정비하는 일도 함께 했다. 김태용 소설가의 소개로 연을 맺은 독립영화감독 김지환과의 협업으로 감독이 단편 영화를 제작하도록 했고, 사회주의 학자 김동수와 한국 근현대사에 대한 생각을 메일이나 문자 메시지로 주고받고, 근대 이전의 문화유적을 조우하는 답사를 하기도 했다. 또한 미술 전공을 꿈꾸다 신내림을 받아 무당이 된 묘향과는 집에 남은 어떤 기운을 찾아보거나 그의 영적 조언을 따라 집을 물리적으로 변화시키는 작업도 했다.

작가가 다른 시간을 통해 이룬 일대일 대면은《역촌40: 백오십점일평방 미터》(2021.2.23~3.24)로 갈무리되었다. 연기백의 영상 〈검은개〉, 김태용의 에세이 〈2층 베란다 방에 잠시 영원히 머물기〉, 김환고의 설치 〈쉼〉, 보리스 스타우트의 영상 〈교남동 프로젝트〉(2014~2019), 김지환의 영상 〈비교〉, 〈풍경〉이 전시되었으며, 노준태, 라삐율, 묘향, 김동수와 함께 시간을 나누고 머물렀던 자리에도 유무형의 기록을 남겼다. 그리고 작가는

이들을 잇는 퍼포먼스를 위한 장치를 만들었다. 각층 시멘트 바닥을 지름 5cm 크기로 뚫어 2층부터 지하까지를 하나의 낚싯줄로 연결했다. 대면 참여자들이 각 층에 자리해 줄을 튕기고 낭독하는 퍼포먼스를 하도록 한 것이다.

일대일 대면은 일상적인 교류와 그 장 안에서 이루어진 것처럼 보이지만, 이를 주최한 예술가로서의 역량과 함께 모든 일이 벌어진 것이므로 한 작가의 예술 프로젝트라는 것을 부정하기 어렵다. 한편으로 소설가, 도배사, 영화감독, 사회주의 학자, 무당 등 일견 어떤 연결성도 없는 이들을 초대했다는 점에서 동질성의 추구가 아니라 차이를 찾고자 한 의도를 엿볼 수 있다. 그렇지만 자신이 머무르던 장소를 혼자 마주하는 것이 아니라 다양한 입장 혹은 자리에 있는 사람들이 이 장소를 다르게 해석함으로써 이 장소가 풍부해지기를 의도한 것이라 바꾸어 생각해 볼 수도 있다. 즉 여러 생각과 행위들이 모이고 이의를 제기하고 토론하는 곳으로 역촌 40이 기억되고 기록되기를 의도한 것이라 여겨진다.

4. 종합적 실험에서 창작의 공간으로

역촌 40은 그간 작가의 조형 방법론의 적용과 사람들과의 만남 등의 태도를 총괄적으로 보여주었다. 어떤 대상을 마주하든 시간을 들이고, 깊이 관찰하고 세심하게 길어 올리는 태도가 역촌이라는 물리적인 시공간 안에 종합적으로 나타난 것이다. 여기에서 창작뿐만 아니라 사람들과의 소통, 이벤트, 퍼포먼스, 전시 등은 일정 기간 이루어 낸 공공예술, 레지던시, 전시공간이라는 카테고리로 말해질 수 있을 실험이었다. 물론 그것이 무엇을 위해서 또 무엇을 향한 일이었는가는 앞으로의 작업과 프로젝트들이 더 명백히 증명해 줄 수 있을 것이다.

나는 2019년부터 일 년에 몇 차례씩 역촌동에 갔다. 초기 방문 때 너무나 더워서 힘들었던 기억, 을씨년스러운 내외부의 분위기가 무섭게 느껴진 적도 있었다. 그렇지만 방문할 때마다 계속해서 변화하고 있는 공간을 보는 것은 흥미로웠다. 주택의 여러 상황에 반응한 작가의 조형 작업을 보는 것이 특히 좋았다. 주어진 상황을 관찰하고 그것을 있는 그대로 두지 않고 그것의 본성에 따라 어떻게든 변화시키는 일이 작가의 조형 의지라는 것을 확인했기 때문이다. 대상의 물리적 상태를 집요하게 따르는 것, 물론 그 대상의 본성을 따르는 것이긴 하지만 실은 작가의 조형적인 태도가 개입한 변주이자 창작의 과정과 다르지 않았다.

2023년 초에 이곳에 방문했을 때 역촌 40은 처음의 그것과는 많이 달라져 있었다. 2층 방안은 텅 비워졌고, 마당에는 나무와 비닐을 이용한 간이 천막이 세워져 있었다. 작가는 역촌 40 프로젝트를 일단락하고 개인전 준비를 위해 이곳을 새로운 창작의 산실로 사용하고 있었다. 역설적이지만 나는 그 모습이 너무나 좋았다. 작가는 이곳에서 자기의 근간을 되돌아보고 있었고, 자기 조각의 방법론이 되었던 것들을 다시 작업에 적용하고 있었기 때문이다. 그리고 나는 역촌의 모든 생성과 행위, 만남이 그의 조각 어딘가에 스며들어 있기를 기대했다.

연기백의
( )에 대한
미술사적 연구

아카이브

작품목록
작가노트
기존평론
전시이력

연기백의
( )에 대한
미술사적 연구

()아카(작 품 목 록)이브



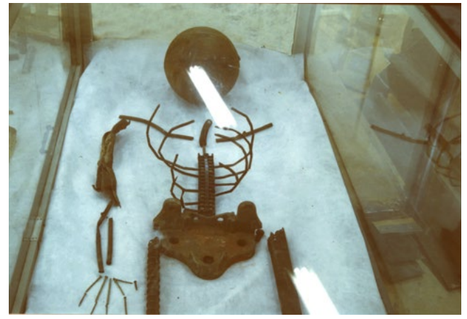
두상
1996 오석 80(h)×30×30cm



변화 Ⅰ
1997 나뭇가지 가변크기



변화 Ⅱ
1997 철재 페인트통 가변크기



변화 Ⅲ
1997 철재 오브제 가변크기



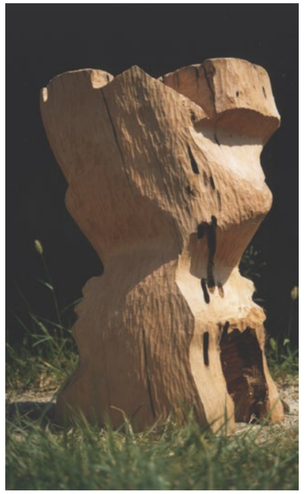
변화 Ⅳ
1997 철재 오브제, 나무 가변크기



소리
1997 철, 로프, 소리 35(h)×240×35cm



토르소(관찰Ⅰ)
1997 괴목 85(h)×40×40cm(추정)



탈(脫)
1998 나무 85(h)×40×40cm(추정)



자연을 향한 염원
1999 나무, 끌차, 소리, 퍼포먼스 가변크기



드로잉
2001 벽에 페인트
230(h)×1,000×700cm 이내 설치



벽 긁기
2001 벽에 칠해져 있는 페인트를 긁음
200×200cm



자(신체에 관한 관념)
2001 스테인레스 철, 벽에 페인트
230(h)×50×50cm



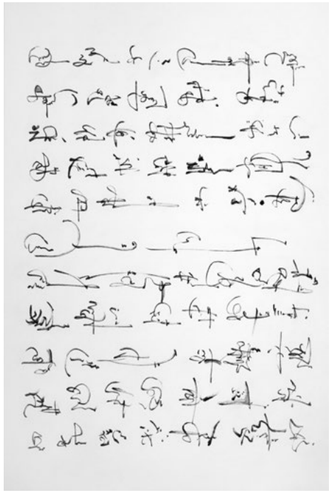
저울(신체에 대한 관념)
2001바닥에 매립한 디지털 저울, 디지털 계기판
230(h)×100×100cm 이내 설치



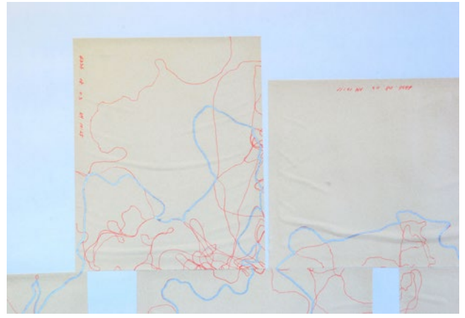
화장실
2001 흙, 나뭇가지, 투명필름에 드로잉(11점)
230(h)×400×200cm 이내 설치



동(動)
2002 나무, 철 가변크기(24점)



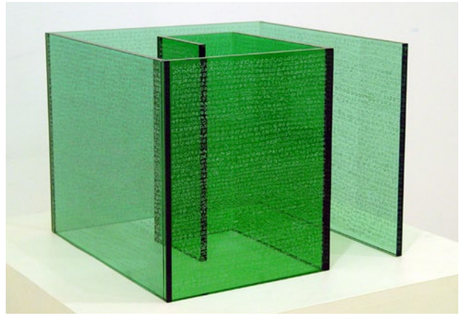
무제
2003 종이에 펜 45×31cm



개미드로잉
2003 종이에 잉크 108×79cm



동(動)
2005 철에 투각 150(h)×200×200cm



떨림
2005 유리에 세각 30(h)×45×45cm



떨림
2005 낙엽에 태양광을 이용하여 돋보기로 태움
15(h)×20×35cm



떨림
2005 신문, 나뭇가지, 숯물 200(h)×150×170cm



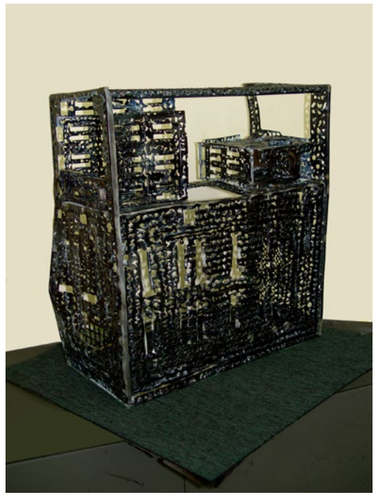
떨림
2005 가스레인지에 산소절단기로 새김
20(h)×90×45cm



떨림
2005 아교, 낙엽, 나뭇가지, 돋보기로 태운 드로잉
60(h)×80×30cm



떨림
2005 페트병에 인두로 새김 30(h)×9×9cm



시원몽(始原夢)
2005 폐컴퓨터 35(h)×40×18cm



떨림
2006 3개의 철 드럼통 255(h)×57×57cm



떨림
2006 버려진 책자(광고지, 잡지)
400(h)×120×120cm



떨림
2006 소조대 65(h)×45×45cm



떨림
2006 폐신문지, 잔 밥으로 만든 풀
130×130×15(d)cm



떨림
2006 석조장에서 채집한 돌가루 가변크기



무제
2006 석조장에서 채집한 돌가루, 아교 가변크기



무제
2006 폐 포장 종이 상자 100(h)×30×20cm



무제
2006 폐 목재를 태운 잿가루와 물 220×600cm



캐비넷
2006 폐 철 캐비넷에 투각 120(h)×90×40cm



PET
2007 페트병, 노끈 300×200×200cm



더딤과 기다림-공예책상
2007 버려진 목재 공예책상 80(h)×110×60cm



더딤과 기다림-깨진 항아리
2007 깨진 항아리 가변크기



더딤과 기다림-깨진 항아리
2007 깨진 항아리 가변크기



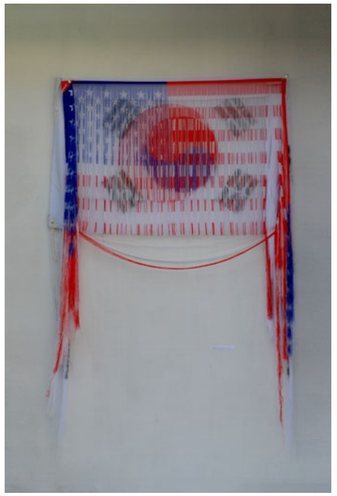
더딤과 기다림-니트
2007 긴소매 니트 200×200×5(d)cm



더딤과 기다림-두드린 오브제
2007 보도에서 주운 철 오브제 가변크기



더딤과 기다림-면티
2007 반소매 면 티셔츠 180(h)×180×110cm



이태원(理胎院)
2007 태극기, 성조기, 일장기 140×100×15(d)cm



바래다-갑작스럽게 이사하게 되었다
2008 명함 가변크기



바래다-군복
2008 군복 가변크기



바래다-오래된 한복을 전해 받다
2008 실크 한복 치마 가변크기



바래다-오래된 한복을 전해 받다
2008 실크 한복 저고리 가변크기



바래다-집 정리하는 날
2008 반닫이 120(h)×130×80cm



어느 화창한 날
2008 드럼통, 용접 700(h)×700×700cm



桃...夢
2009 나무 의자, 나무, 철사, 흰색 면 조각,
복숭아재배 종이 봉지 700(h)×200×200cm



세 개의 기둥
2009 신문지 5(h)×40×20cm



세 개의 기둥
2009 신문지 100(h)×350×400×100cm



냉천만물상
2010 혼합재료 가변크기



그린하이츠
2011 자개, 나무, 나일론 실 150(h)×360×120cm



그린하이츠
2011 자개장 175×280×5(d)cm



그린하이츠
2011 자개장 400×1,000×30(d)cm



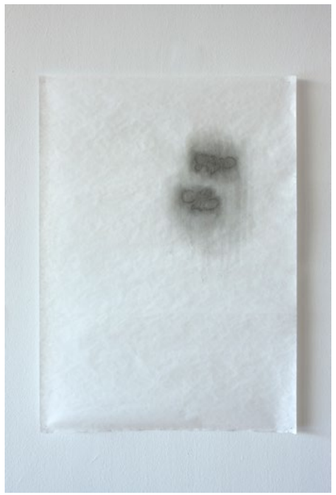
거울
2011 자개장 거울 114×90×5(d)cm



박스
2011 종이박스 180(h)×100×100cm



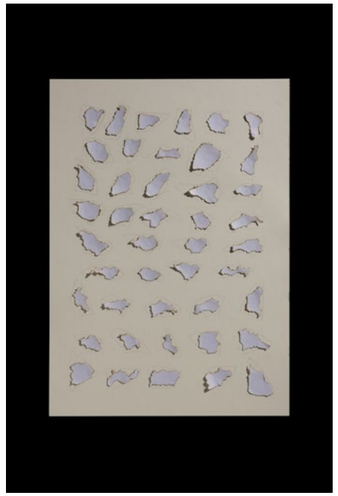
52동 106호
2011 혼합재료 500(h)×300×300cm



새
2011 종이에 연필 78.8×54cm



무명도(無名島)
2013 종이에 연필, 종이 42×59.4cm



무명도(無名島)
2013 종이에 연필, 종이 50×38cm



남겨진 ( )
2013 풍금, 첼로 가변크기



남겨진 ( )
2013 풍금에서 수집한 오브제, 우유갑, 나무
가변크기



샹들리에 공간 이용 방식 두 번째–ㄱ
2013 샹들리에 가변크기



샹들리에 공간 이용 방식 두 번째–ㄴ
2013 종이에 먼지 100×122×10(d)cm



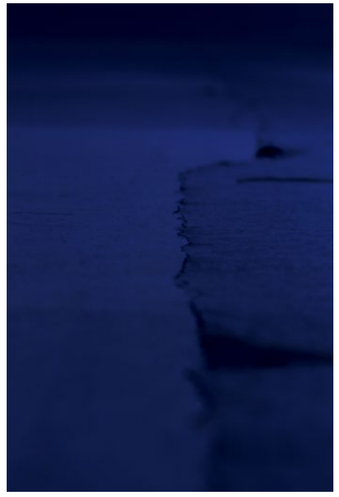
샹들리에 공간 이용 방식 두 번째–ㄷ
2013 단채널 비디오 11′ 55″



인왕산이 보이는 남쪽 창이 있는 방
2013 도배지, 나무 280(h)×360×420cm



( ) 풍경
2013 디지털 프린트 11×17cm



( ) 풍경
2013 디지털 프린트 19.5×11cm



가리봉 133
2014 도배지, 나무 280(h)×1,200×700cm



교남 5-11
2014 도배지, 나무 220(h)×200×100cm



교남 5-11
2014 도배지, 나무 220(h)×230×100cm



교남 5-11
2014 도배지, 나무 가변크기



~에, ~에 반하여
2014 나무, 철 가변크기



덧붙여진 풍경
2014 인쇄된 종이, 나무 30(h)×280×10cm



Boris로부터 온 소포(좌)
2014 디지털 프린트, 혼합재료
150(h)×100×100cm,
우연한 사건(우)
2014 단채널 비디오 13′ 13″



작은 거래의 노래
2014 종이에 인쇄된 책자, 책상, 의자 가변크기



접은 접시
2014 물, 나무, 종이 찌꺼기 15(h)×360×220cm



여러분
2014 디지털 프린트 9×13.5cm



덧붙여진 ( )
2014 디지털 프린트 9×13.5cm



가산동 238
2014 디지털 프린트 9×13.5cm



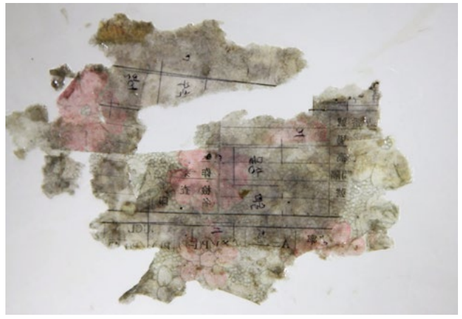
우마
2014 단채널 비디오 7′ 7″



도배사(士)
2014 단채널 비디오 10′ 10″



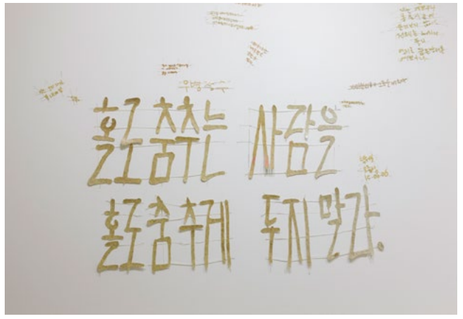
독고○객
2014 단채널 비디오 11′ 32″



여러분
2014 단채널 비디오 3′ 44″



깨어진 ( )
2014 깨진 도자기 가변크기



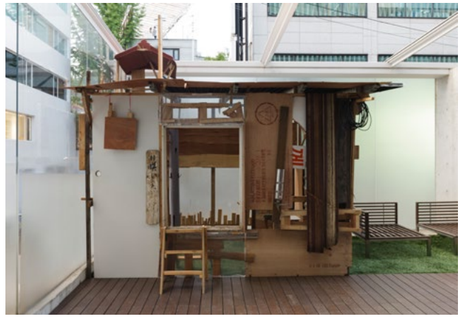
낙엽이 달을 부수다(부분)
2015 장판, 종이테이프, 핀
가변크기(255(h)×1,414×614cm 이내 설치)



물 이용 방식 세 번째
2015 함석지붕, 물, 빗물받이
가변크기(750(h)×614×396cm 이내 설치)



벽 앞에 서다
2015 단채널 비디오 28′ 9″



52동 106호
2015 혼합재료 가변크기



푸른 산(靑山)
2015 단채널 비디오 5′ 5″



푸른 산(靑山)
2015 현수막 가변크기



아무것도 하지 않은 순간에 일어나는 일들
혼합재료, 단채널 비디오 가변크기 37′ 14″



교남 55
2015 도배지, 나무 가변크기



독고○객
2014/2016 단채널 비디오, 종이 가변크기



남겨진 ( )
2016 흙 6(h)×12×8cm



온고잉 프로젝트 보문 103
2016 도배지, 혼합매체 가변크기



온고잉 프로젝트 보문 103
2016 도배지, 혼합매체 가변크기



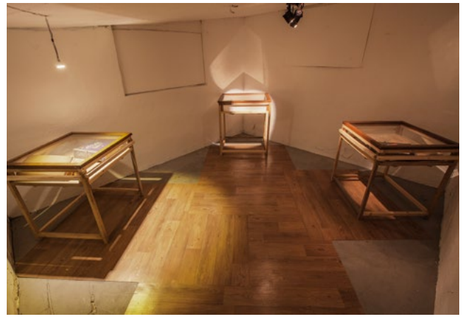
메워진 선
2017 버려진 오브제, 옷, 일기장, 신발, 머리카락 외
가변크기(700(h)×1,000×1,000cm 이내 설치)



탄,탄,탄
2017 불, 철판, 흙, 나무, 7채널비디오, 퍼포먼스
가변크기



신화로 이끄는 자(협업: 신호현)
2017 혼합재료
가변크기(230(h)×310×330cm 이내 설치)



신화로 이끄는 자(협업: 신호현)
2017 혼합재료
가변크기(180(h)×350×300cm 이내 설치)



역사로 이끄는 자(협업: 장순용)
2017 고궁에서 떼어진 도배지, 인쇄된 종이,
유리 서랍장, 나무, 낚싯줄, 종이에 펜
가변크기(230(h)×370×330cm 이내 설치)



역사로 이끄는 자(협업: 장순용)
2017 고궁에서 떼어진 도배지, 나무, 혼합재료
30×40cm(각)



관조로 이끄는 자(협업: 강병길)
2017 도배지, 종이에 프린트
가변크기(230(h)×370×330cm 이내 설치)



관조로 이끄는 자(협업: 강병길)
2017 쌀, 그릇 가변크기(20(h)×30×30cm)



숨
2017 수증기, 유리에 발수액
250(h)×450×230cm



면벽
2017 종이에 인주, 철사, 나무, 민무늬 롤 벽지
265(h)×500×400cm



환이네 다락방
2017 도배지, 대나무, 문짝
가변크기(260(h)×270×260cm 이내 설치)



틈
2017 단채널 비디오 6’



1막
2017 도배지, 실, 나무 80(h)×40×40cm



2막
2017 도배지, 실, 나무 40(h)×20×30cm



3막
2017 도배지, 실, 나무 40(h)×40×40cm



바름
2017 단채널 비디오 14′ 56″



나비뉴스
2017 신문에 잉크 30(h)×120×120cm



사라진 ‘ㅇ’씨의 일기
2018 흙 다짐, 나무, 인쇄물, 오브제
350(h)×400×360cm



온고잉 프로젝트 주례 산 18
2018 수증기, 비닐 위에 발수액, 단채널 비디오
가변크기 21′ 16″



온고잉 프로젝트 옥인 34
2018 도배지, 나무 가변크기



온고잉 프로젝트 옥인 34
2018 문양, 수증기, 수집된 나무 문,
비닐과 유리에 발수액 210(h)×80×80cm



슈슈슉콸콸
2018 단채널 비디오 3′ 34″



온고잉 프로젝트 역촌 40-일시적 식탁
2019 가재도구 가변크기



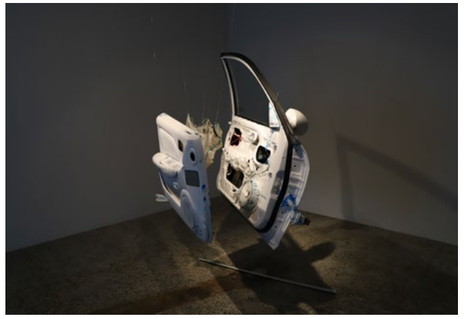
낭만에 대하여
2019 나무, 떼어낸 창문과 유리 외 남겨진 사물들
가변크기



낭만에 대하여
2019 나무, 떼어낸 창문과 유리 가변크기



기문양답 양문기답(技問陽答 陽問技答)
2019 단채널 비디오 7′ 2″



우아한 감각
2019 자동차 문짝 위 아크릴 물감 가변크기



우아한 감각
2019 면 장갑 20(h)×25×15cm



우아한 감각
2019 단채널 비디오 2′ 45″



환이네 다락방
2020/2017 도배지, 대나무, 문짝 가변크기



온고잉 프로젝트 부천 55
2020 재생 비닐, 수증기, 발수액, 단채널 비디오
가변크기 6′



앉음의 형태
2021 나무의자, 기와, 실, 물, 이끼
220(h)×108×108cm



앉음의 형태
2021 잉크젯 프린트 32×22cm



온고잉 프로젝트 청담 92-9-5.544 평방미터
2021 도배지, 흑연, 전구, 벽지에 흑연,
수집된 합판에 흑연 300(h)×330×280cm



온고잉 프로젝트 역촌 40–( ) 자리 다가서기
2019~2020 장판, 버려진 나무 빠렛트 가변크기



온고잉 프로젝트 역촌 40–( ) 자리 다가서기
2021 누수된 천정과 처진 도배지, 도배지, 쪼갠
나무, 낚싯줄, 합판 150(h)×150×150cm



온고잉 프로젝트 역촌 40–( ) 자리 다가서기
2021 수집된 유리창 문, 수증기, 돼지기름,
발수액, 나무 120(h)×90×90cm



온고잉 프로젝트 역촌 40–검은 개
2021 단채널 비디오 3′ 17″



온고잉 프로젝트 역촌 40-칠점삼칠미터의 떨림
–낭독 한 줄 퍼포먼스
2021 낚싯줄, 스피커, 마이크 외 20′ 20″



온고잉 프로젝트 처치스트릿 & 교남동 마주하기
–임시 점유하기
2022 물, 떼어 낸 방 문짝, 싱크대 서랍, 싱크대
문짝, 나무바닥판재, 빗물, 샤워 커튼, 테니스채 외
230(h)×320×420cm 이내 설치



온고잉 프로젝트 처치스트릿 & 교남동 마주하기
–대지 속으로
2022 빗물, 흙, 수집된 사물들, 샤워 커튼
400(h)×150×150cm



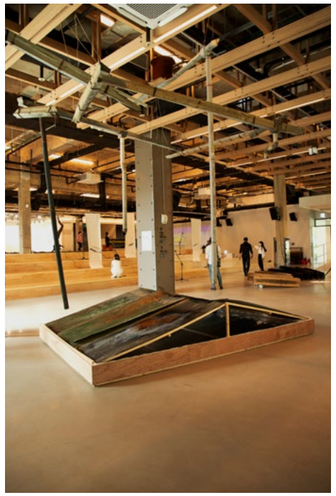
온고잉 프로젝트 처치스트릿 & 교남동 마주하기
–개입(온라인 이미지 채팅)
2022 단채널 비디오 20′



온고잉 프로젝트 처치스트릿 & 교남동 마주하기
–개입
2022 도배지, 디지털 프린트 가변크기



온고잉 프로젝트 처치스트릿 & 교남동 마주하기
–발길질
2022 단채널 비디오 5′ 15″



빗물 이용방식 세 번째
2022 물, 수집 된 빗물받이, pvc파이프, 나무
600(h)×400×400cm



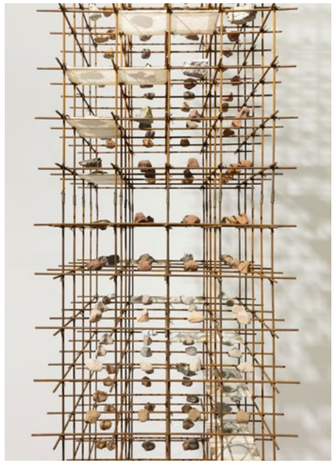
앉음과 일어섬의 상(象)에 대하여
2023 흙, 테라코타
7(h)×9×9cm, 7(h)×20×20cm



점입가경
2023 석고, 흙, 촛농, 망원경 7(h)×7×9cm



대지 속으로
2023 흙, 수집된 사물 외 가변크기
440(h)×450×450cm



( )의 땅
2023 흙, 돌, 테라코타, 철 외 320(h)×40×40cm



( )의 땅 I
2023 잉크젯 프린트 70×105cm



( )의 땅 II
2023 잉크젯 프린트 70×105cm



나무의 뼈
2023 나무, 낚시줄, 핀 48(h)×8×10cm



나무의 뼈
2023 나무, 낚싯줄, 핀 110(h)×20×8cm



두 개의 구축–새
2023 나무 방망이, 낚싯줄, 핀, 좌대
40(h)×10×10cm



두 개의 구축
2023 나무 빨래판 55(h)×20×2cm



두 개의 구축
2023 나무 옷걸이, 좌대 30(h)×22×2cm



두 개의 구축
2023 나무 의자, 재 45(h)×38×25cm



두 개의 구축
2023 나무책걸상 85(h)×56×56cm



두 개의 구축
2023 나무 반닫이 65(h)×85×65cm



두 개의 구축
2023 나무 비밀서랍장 30(h)×100×25cm



두 개의 구축
2023 나무 향로상 25(h)×30×23cm



두 개의 구축
2023 나무 십자가 2(h)×18×11cm



두 개의 구축
2023 나무벤치, 나무화장대
가변크기(150(h)×300×280cm)



당김과 밈
2023 한옥목재, 정제목재, 와이어, 낚싯줄,
수집된 벽지 357(h)×500×500cm



시간의 지연
2023 3채널 사운드, 스피커, 장판, 나무빠레트
45(h)×360×450cm 20’

연기백의
( )에 대한
미술사적 연구

()아카(작 가 노 트)이브

개인전
《더딤과 기다림》(2007)

우리는 잎이나 가지의 모양을 보고 나무의 이름을 지어준다. 하지만 같은 나무의 수많은 나뭇잎들의 이름은 지어주지 않는다.

나의 작업은 일상에서 의미 없이 여겨지는 작은 흔적이나 사물들을 관찰하면서부터 시작되었다. 이러한 사소한 것들의 의미에 대한 판단을 뒤로하고 순간순간 발견되는 흔적들을 단순 반복적인 신체 행위를 통해 형상화해갔다. 이는 무의미하게 여겨졌던 작은 사건들의 의미를 다시 살펴보기 위해서였다.

초기에는 반복되는 드로잉들을 유리, 철판, 인공물들에 지속적으로 뚫고 새겨가는 방식으로부터 제작되어 갔다. 이는 하나의 독창적인 가치보다 모여진 드로잉들에서 느껴지는 개개의 시간과 행위의 중첩에 더 의미를 두기 위해서였다. 이로 인해 변화되는 현상들에 주목하게 되었고, 그러한 관심은 일상생활 속에서 사소하게 여겨지는 것들의 의미를 재발견하려는 생각으로 확장되었다. 이에 일상에서 발견된 깨진 도자기, 오래 입어 해진 옷, 길에 눌려 있는 쇳조각들을 작업의 소재로 다루었다. 이러한 소재들에서 반복적으로 구성할 개체들을 선택하였고, 제작과정에서 일어나는 사물의 변형과 그 순간순간에서 느끼는 심리적 반응들을 관찰하면서 작업을 진행해갔다. 시간이 지나면서 무작위로 선택했다고 여겨졌던 일상의 소재들은 현대문명의 소비구조에 대한 나의 부정적인 태도가 내재되어 있음을 짐작할 수 있었지만 소재와 행위 안에서 발견된 작은 개체들의 반복행위를 지속하면서 순간순간 재질에서 변화되는 흔적들에 더 주목하게 되었다. 이러한 관심은 차츰 사물 본래의 형상을 알아볼 수 없게 되면서 작업은 유희의 장(場)으로 전환되었다.

이러한 즉흥적인 관점의 변화들을 수용함으로써 작업 자체에서 과정이나 의도가 시각적으로 드러날 수 있었고, 이로 인해 일상의 사물들을 단순하고 현실적인 체험행위를 통한 연계에 의해 비현실의 사물로 인식할 수 있었다. 이는 주어진 환경 안에서 찾아지는 현실과 비현실 사이의 경계의 떨림이라 볼 수도 있을 것이다. 이러한 작업 과정들은 나에게 지속적인 흔적의 흔적을 기록하는 그 과정 자체에서 의미를 찾도록 했다.

개인전
《바래다》(2008)

하루의 일과는 '나' 아닌 '나'에 의해 대상 지어지고 흉내 내기를 반복한다.

임의의 목적의식을 가지고 눈과 귀를 뚫어 놓는 흉내 내기… 만약 그 가상된 대상을 지워버릴 수 있다면 누군가가 이야기하는 여여(如如)한 비추기 놀이를 할 수 있을까. 하지만 그 대상이 바래진 채 여전히 존재하고 있다. 오늘도 나에게 드리워진 그림자에 이끌려 하루를 보내며, 그 그림자가 아무 말 없이 다가올 때를 기다린다.

푸른 하늘을 나는 새 한 마리는 날아야 하는 숙명을 가진 날갯짓으로 흘러야 하는 바람의 숙명과 서로 그림자놀이를 한다. 그 형상에 매료된 나는 또 다른 그림자를 쫓는다.

프로젝트
〈52동 106호〉
2009.4.2

것.
주어진 것에서 만들고 이야기를 시작한다.
내가 있는 공간이고 내가 머물고 있는 곳의 시간이다.

곳.
보이지 않는 공기의 흐름까지도 나에게 작은 영향을 미치는 장소이다.
스스로 인식하기도 전에, 스스로 거부하는 순간조차도

누군가 남기고, 누군가 만들고, 누구와 이야기하고,
누군가가 이야기하고 갔던, 무언가를 만들던, 무언가를 꿈꾸던
그 보이지 않는 미세한 숨소리들이 내 안에서
유유히 모습을 숨긴 채 내 마음속 빈방에 자리를 잡는다.

그 방에 앉아 한 사건의 꼬리를 뒤쫓고 있다.

빛도 소리도, 감각기관도 없는 그들과 나 사이의 침묵.

제3회 안양공공예술프로젝트 ‘오동 팜: 주민 되기’의 참여 프로젝트 〈냉천만물상〉(2010)

물건들에 관한 기록

구시가지 곳곳에는 낡은 건물 이외에도 각양각색의 물건들이 눈에 띈다. 물건들은 동네 미관을 해친다는 부정적인 면도 있지만, 한편으로는 인간이 사는 모습을 솔직하게 드러내는 묘한 운치가 있다. 한가한 시간 구석구석 걸어 다니며 살펴보다 보면 입가에 웃음이 지어지는 재밌는 물건들도 어렵지 않게 발견할 수 있다.
이 물건들은 편리를 위해서 길가에 방치해 둔 것, 버리기 아까워 빈터에 애매하게 방치한 것, 크거나 더러워 빈터에 방치하고 있는 것, 남몰래 공터에 버려진 것, 버린 물건들이 아까워서 모아둔 것, 생계를 위해 빈터 여기저기 쌓아둔 것, 은퇴 후 소일거리로 수집하기 시작한 것, 때로는 평상이나 의자 같이 서로 공유하기 위해 놓인 것 등 그 종류와 쓰임들은 다양해 보인다.

하지만 그 쓰임들은 더 자세히 들여다보면 원래 의도와 다르게 때론 다른 물건들의 쓰임이나 기능으로 뒤바뀌거나 섞이기도 한다. 공유하기로 했던 의자가 낡아서 부서지고 쓰레기로 둔갑하여 방치되거나, 버리기 아쉬워 방치해 두었던 물건이 공유하게 되기도 하고, 편리를 위해 보관했던 물건이 오랜 기간 방치되어 쓰레기가 된다. 때로는 단순히 모으기 시작한 것이 새로운 일을 하게 만드는 계기를 만드는 등 역할을 바꿔가며 여전히 점점 동네 미관을 유익하게도 하고 미관을 해치는 흉물스런 물건이 되어가기도 한다.

왜 주민들은 이 물건들을 계속하여 방치하고 있을까. 왜 이 일을 누군가 지속하고 있는 걸까.

방치된 물건들로 가득 찬 구시가지를 바라보는 첫인상은 한편으로는 나 역시 눈살을 찌푸리게 한다. 나름의 이야기를 살피기 이전에 오히려 깔끔한 도시 건물의 깨끗한 화장실을 선호하게 된다. 하지만, 그런 효율성과 청결함만으로 채워지지 않는 그것은 무엇일까. 그런

청결함을 동경하면서 화장실에 앉아 불결하다고 여기는 물건을 배출하는 내 몸뚱이의 모순은 어디서부터 오는 것일까.

우리는 낯설고 황량한 곳에 머물거나 새로운 곳을 찾아 떠날 때면 어떤 위안이 되기 위해 하나의 기준점들을 만든다. 이집트인들이 피라미드를 지었던 일, 히말라야 등정을 위해 베이스캠프를 치는 일, 낯선 길을 가던 아이가 수도 없이 뒤따르는 엄마를 부르며 확인하는 행동들이 그렇다. 그러면 구시가지 곳곳에 놓인 물건들도 어떤 나름의 기준점이 된다고 추측해 볼 수 있지 않을까. 그렇다면 이 물건들은 어디로부터 오는 낯설고 황량한 상황일까. 효율성과 속도를 중시하는 현대사회에서 끊임없이 좌절되고 포기되어야 했던 욕망들의 낯섦일까, 아니면 버리지 못하는 미련과 집착으로 인해 잃어버릴 것 같은 불안감에서 생기는 상황일까.

이번 프로젝트에서는 그러한 물음의 실마리들을 찾기 위해 각각의 물건들의 주인을 찾아 나서기로 했다. 그리고 물건들을 빌려주고 빌려 받는 중개소를 만든다는 설정을 했다. 이 중개소는 실제로 운영되고 활용되는데 목적을 두기보다는 상징적인 의미로써 하나의 바다 위에 떠다니는 부표와 같이 그 안에 숨겨진 이야기를 바라보기 위한 매개체로서 역할을 한다. 주민과 만나고 사적인 이야기들을 살펴보는 가운데 지금의 우리 삶의 방식과 태도들에서, 나아가 현대 도시개발 방식에서 간과되고 있는 부분들은 없는지 다시금 살펴보기 위한 일이기도 하다.

「노동 그리고 ( )」
2013.4.25

나의 노동은 나은 기술을 얻기 위한 일이 아니다. 그보다는 잠재된 이야기를 살피기 위한 시간을 갖기 위한 과정이다. 반복적 행위를 통해 그 안에 내재된 숨은 이야기들을 좀 더 세심하게 들여다보기 위함이다.

그런 면에서 나는 장인과는 차이가 있다. 하지만 그들의 태도와 의식은 존중한다. 다만 하나의 순수 결정체를 만들어내려는 그들의 집념과는 거리를 두려고 한다. 그들의 순수하고 정갈한 것을 추구하는 것보다는 그들이 만들어 놓은 것들에 내재된 흔적의 결을 따라 그 대상과 친숙해지는 시간을 가지려고 한다. 이를 통해 내가 보고자 하는 일은 그들이 행하는 일과 생각들이 어떤 동기로부터 시작됐고 무엇을 위해 행했는지, 그리고 그것을 즐기고 향유하던 이들은 어떤 생각과 사고 구조를 가지고 있었는지 살피는 일이다.

나는 작업을 위해 특별한 나만의 기술을 발견하려하기보다는 각 사물이 생성되고 소멸되는 과정의 일부를 이용하여 작업을 진행한다. 이는 단순히 아이디어만을 재현하는 미술에 대한 회의적인 생각과 지나치게 목적을 위해 정제해가는 첨예한 기술과 테크닉을 중시하는 맹목적 태도에 대한 회의로부터 출발한 것이기도 하였다. 손과 머리가 함께 공존하면서도 최소한의 기술로 경험과 체득을 통해 암묵적으로 긴 시간 안에서 터득되는 것에 주목하고자 한다. 아이디어의 실현을 위한 지시적인 일을 추구하는 것도 아니고 손에 지배되어 첨예한 기술만을 추구하는 갇힌 손을 추구하는 것도 아니다.

이러한 함정에 빠지지 않기 위해 기술 축적이 된, 목적을 위해 제작된, 기존의 도구를 쓰는 것보다는 기초적인 도구를 가지고 거칠게 조금은 미련스럽게 작업을 진행하는 것을 선호한다. 그래서 내가 나의 작업에서 유일하게 믿는 것은 시간이다. 조금 길게 보고 좀 더 기다리는 일로 불가능해 보이는 상황을 조금씩 해소할 수 있기 때문이다. 이러한 작업방식은 또한 나의

육체적 능력과 지적 능력을 가장 잘 적절히 활용하는 일이기도 하다. 끊임없이 먹먹한 가슴을 해소하기 위해 방대한 텍스트들을 일일이 기억할 수 없는 기억력의 한계 안에서 지속적인 일상의 깨달음(미처 보지 못한 것을 발견하는)을 추구하고자 하는 적절한 상호작용이라고 생각한다.

느리게 가는 일은 어쩌면 그럴듯한 게으른 작태일 수 있다. 하지만 그 안에 예측하지 못하는 산뜻함들이 숨어 있다. 그 순간을 맛보기 위해 나의 작업 호흡을 느리게 한다. 가늘어질지언정 절대 끊어지지는 않는, 끊으려 해도 끊어지지 않는, 이 질기고 미세한 게으른 욕구가 나의 작업에 원동력이 된다.

이런 작업방식을 통해 또한 어떤 새로운 것을 더 생산해내지 않으려고 주의를 기울인다. 잠시 있던 것을 빌려 사용하고 어느 순간에라도 손쉽게 원래 자기의 순환과정으로 돌려보낼 수 있는 지점에서 작업방식을 선택한다. 그렇다고 이 일이 나만이 할 수 있는 특별한 일은 아니다. 누구나 할 수 있는 지극히 일상적인 생활 안에서 발견할 수 있는 것들의 기록이다. 하지만 차이라면 시작점을 찾고 지속하는 일이 그 차이일 수 있을 것이다.

나는 이 지점이 자연을 닮은 작업방식이라고 생각한다. 관계 안에서 상호작용하는 이것이 가장 일상 가까이 있으면서 일상을 다시 보게 하는 일이지 않을까 여긴다.

개인적인 기대를 부연하면 이 일은 다음 생이 있다면 언젠가는 살아 보고픈 구도자로서의 삶에 대한 로망이 비친 일이기도 하다. 현대사회는 예술을 내적 공허를 위로하는 일보다는 욕망을 위로하는 일에 더 많이 소비하고 있지만, 긴 역사 안에서 면면히 이어져 온 삶 속에 내재된 잠재성은 [ ]에 대한 이해의 목마름과 그로 인한 좌절의 지속이 아닐까 생각한다.

이러한 일은 어느 곳에서나 일어날 수 있는 것이고 이를 통해 움직이지 않던 거대한 바위를 움직일 수 있는 잠재력을 가지고 있을 수 있지 않을까?

내 인생은 길지 않다. 그렇다고 짧지도 않다. 그냥 주어지는 대로 상황대로 지금처럼 살아가면서 게으르게 지속적으로 추구하는 나의 이 일은 더 이상 미술이라 불리지 않을지도 모른다. 어쩌면 시작부터 미술이 아닐지도 모른다.

그저 이 일은, 삶과 생계를 위한 시간으로부터 튕겨져 나온 것들이라 생각한다. 이 일은 돌연변이일 수 있고 위태로운 사건일 수 있지만 이로 인해 내 안 깊숙이 자리 잡던 공허가 조금은 위로될 수 있는 것이 아니었을까? 그 시간이 얼마나 길게 유지될지는 모르지만 이 시간들이 또다시 닥쳐올 치열한 시간들을 견딜 수 있는 원동력이 되리라 생각한다.

「중심과 주변」
2013.7.6

풍금

막연히 분해하고 해체하는 물리적인, 그리고 그 물건이 만들어졌던 작업 과정들에 결을 따라 다시 체험하는 과정이었다면 이번 풍금 작업에서는 만들어지는 과정 이외의 부수적으로 우연히 개입된 사건들의 결을 살피는 일로 전이된 작업이다.

결과를 위한 것보다는 그 대상이 세월을 겪으면서 사회적 환경에 의해 끼어든 사태들을 읽어내고 드러내는 작업을 하려고 했다. 하지만 그러면서도 영상편집에서도 느꼈듯이 그대로 해체된 모습과 주관적으로 그 주변사태를 효과적으로 제시하려는 그 작위성에 의문을 다시 갖게 되었다.

어쨌든 이번 작업에서는 보여주기식의 그럴듯한 설치방법보다는 그 주변 사태들을 가장 진솔하면서 그 이면의 것들을 사유할 수 있고 소통할 수 있는 환경을 만드는 표현방식을 찾고 있다.

우유 흘린 자국들, 틈에 낀 색종이와 일기 조각 그리고 껌, 뜯어진 합판 사이에 낀 볼펜 스프링… 이러한 것들은 어떤 시간과 이야기를 가지고 있는 걸까…

이들의 관점에서 풍금은 어떤 존재일까? 풍금의 중심이야기와 주변이야기를 읽어가면서 그 실마리를 찾아가고자 한다.

「공생적 관계」
2013.7.24

사랑을 잃고 나는 쓰네
잘 있거라, 짧았던 밤들아
창밖을 떠돌던 겨울 안개들아
아무것도 모르던 촛불들아 잘 있거라
공포를 기다리던 흰 종이들아
망설임을 대신하던 눈물들아
잘 있거라, 더 이상 내 것이 아닌 열망들아
장님처럼 나 이제 더듬거리며 문을 잠그네
가엾은 내 사랑 빈집에 갇혔네

– 빈 집, 기형도

어느 노철학자가 자신의 역할은 어떤 이론이 현실화되었을 경우의 모순에 대해 끊임없이 사유하고, 논리적 증명을 하는 것이라며 현실 참여하는 것은 자신의 일과는 거리가 먼 일이라고 한 글이 기억이 난다. 나는 그 글을 읽을 당시는 그 이야기가 늙은 철학자의 궁색한 변명이라고 여겼었지만 요즘 다시 드는 생각은 그의 깊은 사유에서 자신의 사명을 이해한 진솔한 말이란 생각이 들었다. 인간은 자신의 사유에 과신하여 선의가 현실의 벽에 부딪혀 악으로 바뀌어 많은 희생과 폭력이 난무했다는 것을 그는 너무도 잘 알고 있었기 때문이라 생각된다.

그럼 미술을 배운 나의 역할은 과연 무엇일까. 사유의 논증과 실험도 현실 참여를 통한 변혁의 시도도 나의 위치와는 좀 거리가 있는 것 같다. 어쩌면 나의 역할은 지속하고 있는 논증의 사유와 현실 참여적 변혁 사이에서 그러한 일들을 현실에서 은유적으로 대화할 수 있는 환경을 만드는 일이지 않을까 생각한다. 이 일은 글로도 할 수 있고 다른 장르로도 할 수 있는

일이지만, 나의 경우는 제한된 생활 안에서 생활 속 간과되는 사물과 공간들을 살피면서 한 개인이 겪게 되는 좌절과 시도를 통해 그런 환경을 조성하는데 차별성을 두고자 한다.

자연의 붙임살이, 공생적 관계는 도(道), 예(禮)와 같은 형식화 되기 이전에 직감적으로 소통하던 가치가 있었을 것이라 생각한다. 힘과 공감각적 나음에 의해 유기적으로 엮이는 이것은 상황에 따라 그 힘의 크기 작용이 다르기 때문에 어느 하나가 영구적으로 지속할 수 있는 문명사회의 힘과 권력과는 차이가 있다. 그걸 한 철학자는 카리스마라고 표현하고 있다. 큰 소리를 낼 수 있는 에너지와 작은 소리를 낼 수 있는 에너지 이것은 크고 작다는 문명적 가치 기준으로 상하를 매길 수 없는 것이다. 이 에너지의 점위는 상황에 따라 달라지기 때문이다. 문명 이전의 공생적 관계는 이렇게 상황과 관계 소통에 의해 유기적으로 엮어지면서 상호 함께 살기를 하고 있다. 그런 큰 체계들이 또한 자연의 큰 흐름을 해치지 않고 그 역시 상호 소통하면서 공생적 관계를 유지하고 있다. 하지만 문명사회의 시작은 그와는 다른 양상을 띤다. 산업사회의 형성이 부족한 욕망을 메우기 위한 인간의 의지로 인해 시작된 일이기 때문에 그 욕망의 끊임없는 좌절과 시도에 의한 자연의 시스템과는 잠시 분리된 상태라고 생각된다. 이런 역사는 자연의 역사에 비하면 극히 미미한 역사이다. 그러한 역사에서 우리는 그보다 더 긴 시간 체득된 몸의 소리와 충돌을 인식하고 괴리감과 정신 분열의 현상들이 이루어지는 것은 아닐까. 인간의 발전이라는 것이 가볍게 여기는 자연의 위해는 그 전반적인 것들의 모순의 가장 중심부에서부터 수정되어야 할 것들을 이야기하고 있는 것이라 생각된다. 그 위해의 회복은 생명에 대한 자각적인 이해와 침잠해 있는 체득된 그 기억을 되살리는 일이다. 하지만 나는 그러한 것들이 먼 자연 속 삶과 문명 이전의 삶에서만 추구될 수 있는 것이라 생각하지 않는다. 그러한 가치는 우리의 삶 가까이 우리가 행하는 모든 행위와 생활 안에 내재되어 있다고 생각한다.

다만 문명이 만들어낸 이기적인 관계가 그 이전의 공생적 관계와 혼재되어 잘 보이지 않을 뿐이라고 생각한다.

그 가려진 공생적 관계의 회복을 위한 일로 내가 주목하는 지점은 생산의 전 과정에 대한 체득의 체험이다. 재료를 구하고 다듬고 시행착오 끝에 뭔가를 만들어내고 이를 사용하거나 즐기는 이 지극히 자연스러운 과정 체험의 시간이 그런 공생적 관계를 회복할 단추라고 생각된다. 혹자는 농사에서 이러한 것을 보기도 한다. 나 또한 그런 주장에 공감한다. 하지만 우리는 현재 도시 속에서 강한 결속으로 엮어져 있기 때문에 이 고리로부터 쉽게 분리되어 농경사회로 전환은 쉽지 않다. 그래서 나는 그 가치에 대한 것을 내 가까이에서 찾고 그것을 함께 이야기할 수 있는 환경을 만들어 대화하는 일을 하려고 한다. 이것이 지금까지 자의든 타이든 미술이라는 틀에서 배운 형식을 통해 작동시키려고 하는 것이다.

그래서 이 일은 미술이 아닐지도 모른다. 어쩌면 이미 미술로부터 출발한 것이 아닐지도 모른다. 하지만 이 행위를 통해 나의 생각과 내가 보는 시야를 이야기하고 내가 보지 못하는 그림자들을 살피면서 다른 이들과 함께하는 일이 나의 삶의 사명 아닌 사명이라고 생각한다.

개인전
《농축된 史》(2013) I

더 이상 절대적일 것도 없을 이 시대에 내가 발견한 일은 일상에서 주변으로 밀려나는 것들과 대면하고 대화하는 일이다.

이런 대화는 알지 못하던 많은 이야기들을 알게 하는 교감과 교섭의 시간을 제공한다. 대상의 결을 따라 거슬러 가다 보면 새로운 이야기들이 드러난다. 때로는 둘만의 교섭을 넘어 또 다른 제삼자와의 교섭도 이루어지곤 한다. 이는 생활 속에서 벌어지는 일이다. 작업실 안과 밖에서 일어나는 현상들은 나의 작업에 스며들고 또 다른 모습으로 서로의 흔적을 서로 남긴 채 얼마간의 시간을 보내고 다시 헤어진다. 그리고 또다시 찾아올 무엇을 기다린다. 있던 것에 좌절의 연속이며 가장자리와의 지속적인 대화인 이 시간들은 세상을 더 여유롭게 바라보기 위한 실험이다.

그러는 사이 세상을 여유롭게 보고 다양한 시선으로 바라볼 수 있는 더 넓은 관점을 발견하려고 한다. 이러한 일을 누군가와 함께 할 수 있다면 그 일이 내가 작업으로 다른 이들에게 전하고자 하는 것일 것이다. 하지만 이러한 여유는 성과중심의 사고에 매몰된 포화된 긍정과는 다른 것이다. 현대사회에서 잊혀 가는 대상들과의 대화는 주변의 시선으로 '그들만의 사회'를 다른 각도에서 바라볼 수 있는 시선을 얻기 위한 일이다.

소외와 좌절 그리고 분노. 그 다른 면에는 인간 중심의 분열된 자아가 아닌 생명 중심을 위한 뜨거운 열망이 잠재해 있다고 생각한다. 이를 위해 먼 오지나 원시 사회에 대한 연구로서만이 아닌 현재 일상의 삶 속에 내재된 그 결들을 읽어내고자 한다.

이번 전시는 세 종류의 사물들로 구성되었다. 하나는 인왕산이 보이는 남쪽 창이 있는 본인의 집 안방의 도배지와 구서울역사에서 얻은 유물로 인정받지 못한 부서진 샹들리에, 그리고

대안학교에서 얻은 부서진 풍금과 첼로 세 가지이다. 작업은 이 사물들의 결들을 살피면서 시작된다.

도배지 작업의 경우는 방의 도배지를 층층이 결대로 떼어내어 다시 재설치하는 작업으로 거주하는 사람이 집이라는 거대한 구조물보다 가장 가까이 접촉하면서도 직접적으로 그들의 삶의 흔적과 취향이 드러나는 표면이 도배지라는 생각을 했다. 그 결들을 한 겹 한 겹 뜯어내는 과정을 통해 그 안에 내재된 삶의 이야기를 읽어내는 가운데 우리가 간과하고 있는 것들은 무엇인지 반문하는 시간을 갖고자 한다.

샹들리에 작업은 화려한 가치를 자랑하던 사물이 반세기 만에 그 가치를 인정받지 못하는 사물로 밀려난 것으로, 최초에는 어두운 곳을 밝히는 하나의 촛불에서 시작하여 좀 더 넓은 공간을 밝히기 위한 조명으로 시작되었을 그 물건에서 우리가 읽어낼 간과된 이야기는 없을까 의문을 던지고자 한 작업이다.

마지막으로 풍금과 첼로는, 이전의 작업 대상이 되는 오브제 자체의 분해와 해체과정에서 그 결을 살폈었던 데 반해, 이 작업은 우연히 끼어든 연관 없어 보이는 작은 흔적들과 찌꺼기들을 살피고 그 안에 내재된 결을 통해 풍금, 첼로의 결을 간접적으로 살펴보기 위한 작업이다.

개인전
《농축된 史》(2013) II

〈전시 명에 대한 짧은 글(小考)모음〉

지속적인 관찰과 체험에 의해 쌓인 미시적 감각들이 하나의 사태를 만드는 것이라는 생각에서 출발한 이번 전시는 일상 속에서 찾아온 대상에 남겨진 흔적의 결을 따라 관찰하면서 발견되는 작은 사태들의 이면을 살피는 과정들이다. 주변으로 밀려난 잉여의 것들을 바라보는 가운데 우리가 잠시 멈추어 그들과 소통하면서 사유할 수 있는 지점을 발견하고자 한다.

> 찾아오는 것들에 결을 따라 거슬러 가다 보면 낯선 이야기들이 드러난다.
> 때로는 둘만의 교섭을 넘어 또 다른 3자와의 교섭도 이루어진다.
> 이는 생활 속에서 벌어지는 일이다. 작업실 안과 밖에서 일어나는 현상들은
> 나의 작업에 스며들고 또 다른 모습으로 서로의 흔적을 남긴 채 얼마간의 시간을
> 보내고 다시 헤어진다. 있던 것에 좌절의 연속이며 가장자리와의 지속적인 대화인
> 이 시간들은 세상을 더 여유롭게 바라보기 위한 작은 실험이다.
>
> – 작업노트 중

암묵적 지식과 스스로 자신을 비춰보는 자기의식 사이에 끊임없는 상호작용에 대한 관찰. (대상과의 반복적인 행위로 인해 체화된 역사와 자신(우리)의 태도와 삶에 대한 되돌아보기의 과정으로 사회 자체를 하나의 대상(오브제)으로 보고 장인의식이라는 틀로 살피는 일이기도 하다.) 이를 통해 현대 사회의 주변부 잉여지대와의 대화를 위한 사유공간을 모색하고자 한다. 이는 포스트모던이 신자유주의가 이야기는 하던 주변과 다른 근대적 속성을 드러낸 현대자본주의 사회의 주변부이자 문명 이전의 [ ]를 사유하고자 함이다. 긍정의 문화가 만들어낸 신화가 아닌 부정, 비극의 문화, 한(限)의 문화에서 그 중심을 다시 바라보기 위한 일이다.

대상과의 반복적인 행위의 농축된 역사(만든 이와 사용한 이의 흔적의 흐름)와 그들(우리)의 태도와 삶에 대한 되돌아보기의 과정

프로젝트
〈독고○객〉(2014)

‘독고○객’은 작업실이 갑작스러운 사정으로 없어지면서 대안으로 금천예술공장이라는 곳에 입주하게 되면서 시작되었다. 작업실 주변의 공장 안에 있는 숙직실을 찾아 그 안의 도배지들의 흔적들을 찾고 그 안의 도배지를 새롭게 제안하는 교육 프로그램에 참여하여 이를 구상하면서 천천히 방향을 잡아갔다. 사실 교육 프로그램은 한 달에 걸쳐 지역 학생들을 모집하여 진행하는 금천예술공장 내부 프로그램인데 짧은 기간에 정해진 프로그램에 의해 진행되는 방식이기 때문에 프로그램이 본인이 원하는 방향으로 진행되지 않아 포기하게 되었었다. 그러면서 좀 더 긴 프로젝트로 확장하여 생각하게 되면서 동네를 찾아 나섰고 그러다 근처에서 우연히 발견한, 작은 방으로 쪼개져 40가구나 살 수 있도록 개조된 3층 건물로 인해 구체화되어갔다. 그 당시는 소위 ‘쪽방’이라는 개념 자체도 나한테는 모호했다.

도배 집을 돌아다니며 공장 방에 도배한 곳이 있는지 수소문하기 위해 찾아다니면서 공장 안에 숙직실은 대부분 페인트로 칠한다는 사실을 알게 되었고, 차라리 주변 월세방들을 찾아가는 편이 나을 것이라는 이야기에 월세방들을 살피다 만난 것이 그 3층 건물이었다. 이 건물을 발견한 것은 12월 중순쯤이었다. 그 당시 건물 전체가 비어 있었고, 대문은 비닐 끈과 나무 몇 개로 막아놓았다. 하지만 건물이 무척 특이하게 생겨서 그 안에 들어가 봤다. 많은 방들이 구석구석 들어찬 것이 마치 개미굴 같았고, 각 방 구조의 형태들도 흥미로워 사진기를 들고 며칠을 찾아가면서 관찰했다. 그러다 찢어지거나 곰팡이 핀 벽지 위에 붙은 사진도 발견하고 벽에 쓰인 낙서들도 발견하면서 이곳을 지속적으로 관찰하기로 했다. 그런데 크리스마스 연휴를 지나 다시 찾으니 벌써 창문들이 다 떼어져 있었고 굴삭기와 인부들이 건물을 부수고 있었다. 한겨울이라 적어도 겨울 동안은 비어 있을 것이라는 예상은 빗나갔다. 그 바람에 부랴부랴 철거를 하는 실무자에게 어렵게 사정해서 방 벽들에 오려 붙인 사진들을 챙기고, 벽에 쓰인 낙서를 가지고 작업하던 것을 마치면서 다음 장소로 찾아 나섰다. 그러다 주변 사람들과 복덕방 아저씨로부터 다양한 이야기를 듣게 되었고 물어물어 찾아다니다가

결국 가리봉까지 가게 되었다. 육안으로 봤을 때 낡고 덜 개조된 집을 찾아 선택했고 그 집을 좀 더 잘 관찰하기 위해 2개월 월세를 들어서 도배지를 뜯기 시작했다. 그러다 다시 한 달, 또 한 달, 총 넉 달을 세를 들었다.

본 프로젝트는 일상의 사물들에 내재된 주변적인 이야기들을 통해 개념화된 인식에 간과된 언어 이전의 잊힌 잠재하는 ( ) 가치를 모색하는 계기를 마련하고자 했다. 이를 위해 물리적인 결과 내용적인 결을 거슬러 다양한 경험을 통해 구체적인 것들을 관찰함으로써 다양한 시간대의 흔적들을 총체적으로 바라볼 수 있는 자리를 만들고자 하는 실험이기도 하다. 구체적으로 이번 프로젝트에서 진행한 작업은 '독고○객(獨孤○客)'이라는 이름으로 가리봉 시장 근처에 위치한 옛 여공들이 거주했던 작은 방 한 곳을 기점으로 그 안에 남겨진 흔적들과 그 안에 거주하고 있는 사람들의 이야기를 조사하고 관찰하는 일이다.

이는 예술이라는 순수 영역 안에서만 예술을 모색하고 해석하기보다는 일상의 생활 속 일들 안에서도 예술 작품과 같은 인식 작용을 일으킬 가능성이 잠재해 있지 않을까 하는 의문에서 시작하여 이를 관찰하고 기록하는 작업이다. 이에 우선적으로 한 공간에 거주한 사람들과 그 공간을 구성하고 유지하기 위해 일을 하던 사람들의 흔적들을 관찰하고자 다양한 일 중에 이번에 주목하는 것은 도배지이다. 그 안에 내재된 결, 즉 사적인 이야기, 기억, 흔적들을 좀 더 다양한 시선으로 살피기 위한 일이다.

또한, 공간과 관계해온 사람들의 이야기와 흔적들과 더불어 이를 외부에서 관찰하고 분석하는 전문가들의 시선들을 병행하여 관찰함으로써 그 둘 사이의 틈에서 발견되는 아직 발견되지 않는 그 주변부의 역사도 관찰의 대상으로 살펴보고자 했다. 그러기 위해 도배지를 수거한 장소에서 더불어 좌담회를 열었는데 이를 준비하면서 거주민이 아닌 외부인(도배사, 예술가,

건축가, 도시 연구가)의 입장에서 당사자들의 입장과 공간을 어떻게 바라보고 접근해야 하는지, 그리고 지역을 이해하고 살피기 위한 일들이 오히려 가해자의 입장으로 자리 바뀜 되어버리는 부정적인 현실에서 어떤 태도를 취해야 하는 건지 질문을 던지고자 했다.

총체적으로 많은 것을 세세히 살피기에 여전히 부족한 상황에서 일을 벌이는 것이 진행하는 내내 아쉬웠지만 가리봉에 위치한 ‘벌집’이라 불리는 방 안 도배지의 결을 살피면서 이 질문의 다양한 관점들을 나누고 일상 주변의 것들을 바라보는 태도 방식에 대해 다시 한번 생각하는 단초는 될 수 있지 않을까 하는 생각으로 지속하였다.

「예술가의 작가노트」 사립미술관협회 기고 2015

곁에 서서

거리를 걸었다. 고개를 숙이고 보도 블록을 쳐다보며 걷다 익숙하지 않은 것에 이끌려 벽을 바라본다. 날 것 같고 숨소리가 거친 선들은 불편하고 후련하고 익살스럽다. 다시 길을 걷는다. 네모가 선을 덮는다. 다시 길을 걷는다. 그 불편했던 후련했던 익살스러웠던 고집스런 신물이 다시 올라온다.

기존의 것 주변에 덧붙여진 공간은 단순히 곁에 있음에 머물지 않고 그 중심에 끊임없이 작용하여 서로의 영역을 확장시킨다. 이미 있던 자리에 간과된 것들의 표출이자 도래할 것들에 대한 기다림의 공간인 그곳은 낯선 것들에 의해 지속적으로 변이되고 함몰되기 위한 '자세 잡기'의 한 유형이다. 찾아오는 이야기들은 다시 찾아가게 만든다. 목마르지 않으면 물을 찾지 않는다. 나는 그런 갈증을 찾아오는 것들로부터 얻는다. 무차별적이고 무분별한 것들에 휘말리고 허우적대면서 생활세계를 다시 들여다보며 나의 한계를 경험하고 '그' 곁에서 '저' 곁에서 머물며 꿈틀대기 위해서.

근대 도시 건물들의 모던한, 꽉 짜인 기능적인 공간에 살아가는 삶을 기생적인 삶이라고 표현한 어느 강연자의 이야기를 듣고 최근 개인전 제목으로 정한 곁집(Para-Site)을 다시 떠올렸다. 곁집, 덧 집, 더부살이로 이해하고 있던 이 단어에 대해 또 다른 각도에서 바라볼 수 있었다. 애초 도시 생활에서 삐져나온 무허가 주택이나 덧붙여진 공간들을 보고 떠오른 단어였고 그 기생하듯 생겨난 그 공간의 특성을 살핌으로써 근대를, 근대가 간과한 것들을 다시금 살필 수 있을 거란 막연한 짐작에서 시작된 일이어서였지만, 좀 더 생각해 보면 그 맥이 크게 다르지 않다고 생각되었다. 그 스치듯 던지는 그 말에 그 단어를 바라보는 시점을 조금은 다른 면에서 바라볼 수 있게 되었다.

나의 작업의 시작은 느슨하게 생활 주변의 대상을 바라보면서 시작된다. 이는 내가 대상을 바라보는 태도이다. 일상에서 주변으로 밀려나는 것들을 관찰하고 살피기 위해 우선적으로 하는 일은 작업실 한구석에 누군가로부터 전해 받은 대상을 놓고 눈에 익히는 일이다. 그다음으로는 그 대상의 제작방식이나 구성방식을 역순으로 체험하는 '물리적인 결'을 살피는 시간을 갖는다. 이 시간은 내가 대상에 대해 이미 갖고 있던 생각들을 관찰하는 시간이고 당장은 의미를 알 수 없는 무기력한 행동을 하는 긴 시간을 통해 있던 생각들을 다른 관점으로 바라 볼 수 있게 하는, 내가 모르던 이야기들을 들을 수 있는 수동적인 몸 상태를 만들기 위한 나름의 방식이다. 그러는 사이 내용적인 것들에 대한 궁금증이 생겨나면 그때부터 대상이 가진 '내용적인 결'을 살핀다. 그러면서 때로는 제삼자와의 만남이 이루어지곤 한다.

최근 전시를 위해 선택한 제목은 곁집(Para Site)이다. 곁집은 기존에 있던 건물 옆에 부수적으로 지어진 집 형태를 연상시키는 단어로 전시될 작업 소재의 하나이기도 하면서 작업을 할 대상(너)을 대하는 본인(나)의 태도를 은유적으로 드러내는 단어이기도 하다. 일반적으로 Parasite는 기생으로 번역되어 숙주에 붙어사는 것을 뜻한다. 숙주에게 해를 주는 것으로 통상적으로 알려져 있는 부정적인 의미의 단어이지만 기생은 숙주가 새로운 변이를 하게 하는 계기를 마련하기도 한다. 그런 불안정한 균형관계에서 그들은 공존하기도 하고 한쪽을 소멸시키기도 하면서 둘 간의 미미한 충돌은 지속적이고 끊임없이 일어나게 된다. 이 일은 긍정과 부정의 준거틀이 없는 자연 안에서 벌어지는 사건이고 '스스로 그러하게(自然)' 만드는 일이다. 이러한 기생이라는 서식 방식이 본인이 작업의 대상을 대하는 태도와 유사성이 있다고 여겨졌고 또한 이는 사회의 주변부를 대하고 그 안의 잠재된 것들을 살피기 위한 한 방식일 수 있지 않을까 생각된다.

그런 매개의 역할로 최근 선택된 작품 소재는 곁집, 빗물받이, 도배(사), 낙서였다.

곁집은 말 그대로 건축물에 덧붙여진 건물로 그 건축물의 물리적, 내용적인 결을 살피는 일이다. 하지만 이에 대한 관심은 유년 시절부터 시골 마을이나 오래된 마을에 가면 볼 수 있는 임의로 주어진 재료들을 이용해 지어진 건물들에 매혹되어 사진을 찍거나 스케치를 하던 본인의 취향에서부터 시작되었다. 생활의 필요에 의해서 그때그때 즉흥적이고 느슨한 계획으로 지어진 건축물인데 그 구조물들을 바라보고 있으면 웃음도 나고 때론 그 적절함이 놀랍기도 하다. 이런 건축물의 기능과 그 쓰임 그리고 역할 등은 개인이 현시대의 사회적, 문화적 영향으로부터 작용되는 것들이 담겨 있기도 할 것이다. 또한 근대 건축의 방식과 생활에서 빗겨나 산발적으로 덧붙여진 개인적인 삶은 한 건축물 내에서도 형성되지만 산업화된 도시 형태 내에도 존재한다. 오래된 구도심의 판자나 비닐 등으로 지어지는 허름한 건축물들이 모인 형태가 그러한 예일 것이다.

그동안 막연한 기대와 호기심으로 진행하고 고집하던 '52-106'프로젝트와 '곁집'이라는 주제가 만나면서, 2009년부터 해오던 도심의 기능적으로 짜인 공간에 기생하듯 지어지고 문명사회의 전유물인 책에 기생하듯 책꽂이로 홍보되어 방문되는 사람들과 이야기하는 〈52동 106호〉 프로젝트의 태도가 기생적인 삶을 관찰하는 일이 될 수도 있겠다는 생각을 했다. 이는 이 일 안에서 어떤 일이 벌어지던 벌어지지 않던 그런 태도만으로도 어떤 이야기를 가질 수 있다는 생각이 들었기 때문이었다. 작업을 준비하면서 전시장 건물 외부에 새로운 〈52동 106호〉 구조를 짓기 위해 빈 공간을 찾았다. 겉으로 보기에 비어있지만, 어떤 이유로 그 공간은 기능을 가지고 있었다. 있다고 했다. 짜인 기능 공간. 그 빈 공간(틈)을 지속적으로 이용하고자 시도할 때 나오는 이유들은 그 공간의 기능적 성격과 그 짜인 시스템(공간이 가지는 태도와 특성)을 간접적으로 파악할 수 있는 기회가 생긴다는 생각이 들었다. 이 일이 제안 단계에서 끝날 수도

있을지도 모르겠지만 그런 시도들의 기록들, 그에 대한 이유와 제한하는 태도들의 기록들을 통해 이 프로젝트의 한 장소로서 역할을 할 수 있을 것 같다고 생각했다. 다행히 10번의 제안과 협의 끝에 구조물을 지을 수 있었다.

빗물받이는 건물 지붕 주변에 제각기 떨어지는 빗줄기들을 한곳으로 모으기 위해 설치된 장치이다. 철거를 앞둔 교남동이라는 오래된 동네에 도배지를 수거하기 위해 헤매면서 건물들을 사진 찍고 동네를 구경하던 당시 발견한 빗물받이는 건축물의 형태를 따라 생겨나면서 비로부터 건축물 내부를 보호하기 위한 장치로, 이 장치는 자연을 대하는 인간들의 한 방식이란 생각이 들었었다. 그렇게 지나쳤던 그 기억이 이번 작업을 진행하면서 문득 다시 떠올랐다. 건물 지붕 곁에 덧붙여진 또 하나의 사물이기 때문이었을까. 어쨌든 함석챙이라 불리던 이 물건의 형태나 구조가 가지는 특성은 처마 끝에서 제각기 떨어지던 한국 전통가옥의 빗물처리 방식과는 차이가 있다. 사진자료들을 통해 살펴본 바로는 1890년대 대한제국기에 외국공사관들이 들어서면서 생겨났고 빗물받이의 형태와 구조들은 그 이후 현재까지 지속되어오고 있는 것으로 보인다. 철거를 앞둔 망원동의 주택의 빗물받이를 수거하여 공간에 설치하고 깨지고 부서진 틈과 끝, 그리고 원래 빗물이 모이던 관들로 물방울이 떨어지도록 설치하였다.

도배(사)는 도배와 그 일을 하는 도배사 그리고 도배지를 실제 사용하던 거주자들의 이야기를 포괄적으로 살피는 장기 프로젝트이다. 견고한 건축물과 거주자의 피부를 매개하는 사물일 수도 있다는 생각을 들게 했던 작업으로 개인의 사적인 이야기와 도배라는 직업이 생긴 구전되어 오는 역사 이야기, 그 직업 안에서 도배사들의 생활들을 살피면서 일상의 소소한 사태들을 살피기 위한 일이다. 미술에서 우리가 발견하는 인식작용들이 이런 일상의 일들 안에서 발견될 수 있다는 생각으로 2013년부터 시작된 일로 현재는 다른 분야의

전문가들과도 교류하고, 계속적으로 만나가는 도배사들의 이야기를 수집해나가는 작업으로 현재까지의 중간 진행과정을 전시하였는데 100년 된 지업사의 창고를 배경으로 도배사들을 인터뷰한 영상과 거주자들의 흔적들이 남겨있는 벽지를 한 겹 한 겹 분리하여 공간에 설치하였다.

낙서는 도배지에 남겨진 사적인 낙서의 흔적을 발견하면서부터 관심을 갖게 된 소재로 오래된 동네를 거닐다 벽에 쓰인 긴 문장의 낙서들에서 느껴지는 묘한 뉘앙스에 매료되어 거리나 벽 곳곳에 남겨진 낙서들을 좀 더 적극적으로 살피는 일이다. 지루한 시간을 위안하기 위해 종이 위에 긁적이는 행위이기도 하고 사적인 이야기를 공적인 자리에 익명으로 남기는 행위이기도 한 낙서는 묘한 희열과 배설과 같은 일로 힙합문화에서는 그래피티라는 장르를 만들어가면서 사적소유물에 대한 부정적인 태도로 드러나는 일이다. 그 결을 살피기 위해 현장에서 낙서를 투명한 비닐에 본을 떠와서 빈집에 있던 장판 위에 새기고 따내어 바닥과 벽에 설치했다.

내가 하는 일이, 나의 작업이 어떤 이슈를 만들거나 누군가를 대변하기 위한 일이라고 생각하지 않는다. 그보다는 내가 이미 알고 있던 것의 한계를 경험하고 지속적으로 몰랐던 것들, 미쳐보지 못했던 것들을 보게 되는 시간을 통해 세상을 바라보는 관점을 넓히고자 하는데 기본 동기가 있다. 이를 통해 우연히 라도 누군가와 이야기 나눌 수 있는 계기를 만들 수 있다면 그 일이 내가 할 수 있는 나름의 역할이 아닐까.

개인전
《마주하는 막》(2017)

‘너’를 마주함으로써 ‘나’를 이해하고자 한다. 너라는 대상을 통해 미리 알지 못하던, 이미 알고 있지만 간과한 것들을 살피고자 한다. 하지만 그 살핌이 여전히 나라는 생각 틀, 관념 안에 쉽사리 벗어나지 못했기에 제작방식을 역으로 따른다든지 흔적들을 뒤따른다든지 하는 바라보는 대상 안의 물리적인 결을 살피는 나름의 장치를 만들었다. 그 시간은 무척이나 모호하고 막연한 시간이고 때로는 무척이나 지루한 시간이었다. 하지만, 그 안에서 ‘나’의 몸의 한계를 경험하게 된다. 그 시간을 지속적으로 넘어가다 보면 그 바라보고 있던 대상에 남다른 관심이 생긴다. 그 시간이 때로는 일 년이 되기도 하고 때로는 어떤 예기치 않은 사건으로 인해 짧은 시간에 마주할 때도 있다. 그때 비로소 그 대상을 바라볼 수 있는 덜 편협한 시선이 생긴다. ‘나’라는 틀이기도, ‘너’라는 상상의 틀이기도 하고, 한 ‘공동체’의 이상과 같은 틀 그 바깥의 시선을 향해 있기도 하다.

《마주하는 막》에서는 실재 사물인 벽지와 더 나아가 그 안에 있던 시간과 공간, 사람과 마주하는 일을 병행했다. 특히 주요하게 마주한 세 사람은 물론 이 작업을 시작하면서부터 그 과정에서 오랜 기간 이야기를 주고받던 이들에 주목했다. 그들은 이미 그들의 관점으로 벽지를 바라보고 있었다. 하지만 마주하기 위해 다가감으로써 변화했던 그들을 통해 벽지라는 대상을 다시 보고자 했다. 그들을 조율하기보다는 언제나 실패하듯이 그들의 이야기에 귀 기울이고 그들에게 끌려가는 가운데 나의 불편함을 마주했다. 그 불편함은 조율될 수 있는 것은 아닐지도 모른다. 도배라는 대상을 좀 더 견고한 역사적 의미로 만들고자 하는 이(者)와 좀 더 도배의 가치를 높이고자 하는 광적인 이(者) 그리고 어쩔 수 없는 밥벌이에서 삶의 숨소리를 듣고자 하는 이(者)를 따라 잠시 동행한 기록물들을 전시장으로 가져왔다.

벽에 붙어 있던 벽지의 레이어들을 보고 있으면 어느 무대의 막들과 같이 여겨진다. 한 사람이 살고 1막이 내리고 다음 사람이 살면서 2막이 내리고. 하지만, 그 막이 궁금해서 그

막을 걷어내고 들여다보려 해도 사실 그 안에 누구도 없다. 거기에는 ‘나’도 없고 ‘너’도 없다. 바라보려는 이와 읽으려는 이들로 인해 원래에 다가서기는 불가능해 보인다. 하지만 바라보는 자리에서 그 서 있는 자리를 다시 보는 데는 유용할 수 있다. 그렇기에 일시적인 접속은 가능할까. 전시가 이루어졌던 이태원이라는 장소는 이러한 이야기를 간접적으로 좀 더 가깝게 감각하게 했다. 이방인들의 잉태된 생명이 감금되었던 이 장소의 역사와 시간은 너라는 대상에 대한 공동체의 시선들을 환기시킨다.

방에 붙어 있는 벽지는 사적인 공간과 시간, 즉 개인의 장소가 타자의 장소와 중첩되어 맞닿아 있다. 연관 없을지도 모를 그러한 맞닿음은 두께를 만든다. 그 두께는 그저 혼종과 무한으로 치환되는 것만으로는 아쉬움이 남는다.

공간뿐 아니라 마주하는 만남도 역시 ‘너’도 없고 ‘나’도 없는 것은 아닌지. 그저 순간순간 감각하고 ‘눈’ 뜨고, ‘코’ 열고 ,‘입’ 열고, ‘귀’ 열고, 몸의 털들을 세우고 모공을 열고 그저 처해지는 것들에 진동하는 것, 떨리는 것. 이것이 언어화된 ‘소통’, ‘관계’ 등으로 명명된 것들에서 미끌어진 미지의 것을 감각하는 것은 아닌가. 그럼에도 내가 없다면 너가 있을 수 있는가.

이런 물음들 사이에서 한 사람의 이름으로 호명되는 개인이 아니라 하나의 생명체이고 우주 안에서 감각하고 반응하며 살아가는 생명들에 대해 진동하고 공명하는 ( )를 일시적으로 살피는 일에 주목하였다.

〈푸른 언덕 (Green-Heights)〉(2011)

광주시립미술관 기획전 《별이 된 사람들》(2020) 작업노트

이번에 재구성되어 보이는 〈푸른 언덕(Green heights)〉은 자개장이라는 생활세계 속 일상의 사물을 통해 그 안에 주변화된 시선과 시간들에 주목하고자 한다. 특히 이번 전시에서는 제작과정(대상의 물리적인 결을 따라 신체적으로 역 체험하는 과정)에서 발견된 작은 파편들에 더욱 주목하여 진행할 계획이다.

작품의 제목 'Green Heights(그린하이츠)는 이번 출품 작품의 소재인 자개장이 수집된 그린벨트로 묶여 있던 서울의 한 빌라에 붙여졌던 이름이다. '하이츠'라는 명칭은 70~80년대 지어진 아파트와 빌라들의 이름에서 흔히 볼 수 있는 단어이다. 거기에 목가적인 분위기인 '그린'이라는 단어를 덧붙어 지어진 '그린하이츠'라는 명칭은 중산층들의 주택 마련과 성공이라는 신드롬을 연상시킨다.

외부로부터 진행된 왜곡된 근대화를 거쳐 국가와 민족에 대한 정체성을 추구하면서 70~80년대에는 경제 부강을 위한 명목으로 위로부터의 급진적 정책으로 급속한 경제발전은 이루었지만, 그로 인해 간과된 많은 관점과 개인들의 희생 요구가 병행하였었던 시기이기도 하다.

부의 상징이자 가부장적인 한국성을 상징하는 자개장은 70년대 말까지 사회적 인식으로 이어갔고, 산업화로 인한 중산층의 수입의 증대로 자개장의 수요가 급증하게 되면서, 수요를 맞추기 위해 공산품화되는 단순하고 효율적인 생산과정을 거쳤다. 과거 장인들의 시행착오와 암묵적 지식을 통한 자기수양적인 수공예적 성격은 상실되어 상품으로 취급되었다.
한쪽에서는 산업화로 인해 상류층을 향해 중산층들이 열심히 성공의 신드롬에 빠져있을 때 그 무리에서 배제된 개인들은 근대기 동안 더욱 억압과 소외로 격리되는 일들이 병행하고 있었다.

5·18 민주화 운동 또한 그러한 연장선에서 읽을 수 있는 사건이다. 왜곡된 통제와 억압으로 소외된 이들이 기본 생존권을 위한 자발적 민주 항의였다는 점에서 그 의미는 크다고 생각된다. 모든 계층의 사람들이 각자의 자리에서 일시적 연대감을 가지고 자신의 역할에서 할 수 있는 일들을 함께하며 시대에 맞섰다는 점은 더욱 시사하는 바가 크다. 국제사회에서도 이러한 의미를 인정하고 있음에도 이들의 항쟁과 운동이 다른 목적으로 호도되고 분열시키려는 권력이 여전히 지속되어 민주화를 위한 그들의 목소리가 온전히 읽히지 않는 게 아쉬울 따름이다. 한국의 근대는 국가와 민족, 신자유주의적 경쟁이라는 사회적 틀 안에서 왜곡되고 주변화된 시선들을 살피고 간과된 것들을 총체적으로 회복할 시간이 필요하다.

다소 관계없을 법한 자개장이라는 생활세계의 일상 사물의 결을 따라 살피면서 마주하게 되는 70~80년대와 근대의 시간을 다시금 더듬으며 이전 시대가 외면한 주변화된 시선과 이야기들이 무엇이었는지 다시금 이야기할 수 있는 계기를 마련해 보고자 한다.

《온고잉 프로젝트 역촌 40 -백오십점일 평방미터》(2021) 서문

오십_광장_음보(音步)

〈백오십점일평방미터〉는 1970년대 초 토지구획정리사업에 의해 역촌동 40번지 지역에 지어지고, 일명 '불란서 주택, 미니2층 주택'으로 불리던, 현재는 무너져가는 단독주택의 물리적인 결을 살피는 일을 시작으로 다른 위치에 있던 이들과 일대일로 대면하며 주변화된 ( )를 들추어 보는 움직임이다.

다가서다

1973년 신문지가 초배지로 붙어있던 집은 노후 되어 켜지지 않는 스위치, 흐르지 않는 관, 작동하지 않는 난방기구들을 작동하기 위해 최소한의 소비로 수리를 한다. 공간에 남아 있는 재료들과 지속적인 시행착오로 반복되는 그 일은 사물들과 대상들로부터 알고 있는 것들의 바깥을 뒤적이게 한다. 그 바깥은 간과된 아는 것들과 알지 못하는 모르는 것들이 혼재한다. 다행히 간과된 아는 것들은 더듬거릴 수 있다. 삶과 예술 사이에서, 사용과 교환 사이에서, 사회와 개인 사이에서 그리고 허구와 실제 사이에서 그 대상이 남긴 궤적을 따라 더듬거릴 수 있다. 지금 여기와 저기가 결국 자리 바꾸기에 불과하듯, 먼저 점유하고 자리를 잡았을 뿐, '나'의 자리와 '너'의 자리는 연결되어 있다. 다만 바라보는 위치가 다르고 걸어가는 방식이 다르다. 저기 자리에 취해 여기 자리를 바라보든 여기 자리에 취해 저기를 바라보든 세상을 이해하기 위해 대상(사물)을 살피고자 하는 길 위에 있다면 맞닿아 있지 않을까.

'역촌40'을 대상으로 다가서는 일은 적당한 거리에서 바라보는 자(者)의 시선이 간과한 ( )자리를 살피는 일기도 하다. 그러기 위해 물리적 결을 따르며 끊임없이 판단을, 거리를 늦추거나 조율한다. 다만 궤적은 과거로부터 만들어진 것이다. 미래를 향한 길이 궤적을 다가가는 일만으로 과연 족할 수 있을지는 의문이다. 하지만 적어도 그 시간에 누적된 시선의 조각들이 세상을 읽는 또 다른 퍼즐의 한 조각일 수 있지 않을까.

대면하다

낯선 공간으로 식사를 하러 온 '일시적 식탁' 참여자, 목수 겸 미술가, 소설가, 도배사, 연출가, 다큐멘터리 감독, 무속인, 독립영화감독과 1:1로 대면하였다. 그들은 길에서(Boris Stout), 동네(김환고, 김태용)에서, 작업을 하면서(노준태) 만난 이들이고 또 그들과 연결된 이들(라삐율, 김지환, 묘향보살)이다. 그중 일부는 이번 프로젝트 전부터 적지 않게 만났던 이도 있고 이 장소 주변에서 만난 이도 있다. 그들과 역촌 40이라는 장소에 "대면"하는 일은 2018년 8월경부터 느슨하게 시작되었다.

공간의 실용적 쓰임과 미술에 대해 고민하며 부지런히 몸을 움직이던 목수 겸 미술가 노준태, 장소와 사물의 언어 흔적을 따라 글쓰기를 시도하는 김태용 소설가, 폐허 된 공간 마당 대추나무 아래 쉼터를 만들고자 했던 김환고 도배사, 너, 뭐, 주둥이라는 세 작동하는 퍼포머로 제시한 라삐율 연출가, 자본주의사회에서 배제된 것들에 주목하는 사회주의 학자 김동수, 이 타국에 머물며 오토바이 헬멧을 쓰고 9개월간 철거예정의 빈집들을 살피던 보리스 스타우트(Boris Stout) 다큐멘터리 감독, 보이지 않는 시간과 결을 읽어가며 죽은 자의 이야기와 대리자, 매개자로서의 자신에 대한 이야기 사이를 오가던 무속인 묘향 보살, '역촌 40'의 외부공간으로부터 이곳을 바라보고자 하는 김지환 독립영화감독. 이 모두가 이 공간에서 공간매개자(연기백)과 1:1로 대면하며, 때론 다른 대면자와 일시적으로 교차하며 각자의 시간에 틈을 내어 머문 이들이다.

대면은 침묵, 낯섦, 어색함, 관계와 저항, 마주하기와 회피하기, 동의와 어긋나기의 운동이다. 그로 인한 지속적인 물러나기로 끝날 수도 있는 운동은 간혹 또 다른 놀람이 있을 수 있는 움직이다. 그 놀라움은 전에 없던 것이 그 대면함으로 새로이 생성되는, 운동하는, 도래하는 놀라움일지도 모른다. 그럼에도 그 일이 마주하는 서로에 의해 벌어진 일이라 확신할 수는

없다. 간혹 그런 상황은 착각일지도 오히려 불편함과 적대에 가까운 것으로부터 출발한 것일지도 모른다. 각자의 바깥을, 물리적으로 가까이 있음으로 작용하는 떨림을 부지불식간에 감지하며 이미 있던 것의 주변부를 마주하기를 기다린다.

사람을 대상으로 대하는 일은 한 쪽의 거리 조율만으로는 성사되지 않는다. 다가감으로 벌어지는 다양한 작용이 일어난다. 호혜와 선물만이 아닌 불화와 불협(不協)이 공존하는 그 복잡한 상호작용, 대면하는 상황에서 벌어지는 움직임들은 부지불식간에 무차별적으로 덮쳐온다. 이는 어디로부터 오는 것인가. 머리로부터 오는 것인가 몸으로부터 오는 것인가. 저 먼 우주로부터 오는 것인가. 몸뚱이를 지니고 회피와 상상 그 너머를 과연 맞이할 수 있는 것인가.

진동하다

수직으로 가로지는 한 줄. 수평으로 흔들리는 한 줄. 관통하는 한 줄. 마찰하는 한 줄. 일시적으로 팽팽한 한 줄, 불안한 한 줄이 진동하며 움직임 사이를 가로질러 온전히 떨릴 수 있을까. ( )에 그는 다가갈 수 있을까.

「다가서기와 대면하기」 아트인컬처 기고 2021.10

하늘과 맞닿음,
시간은 이내
조각내고 흩뿌린다
무차별의 파편들은
다시 지평선을 따라
열을 서고
사방을 마주한다
東, 숨을 쉬는 바람
南, 땀 흘리는 바람
西, 분별하는 바람
北, 사유하는 바람
바람의 자리,
땅을 딛고 그림자를 대면한다

– 작업 노트 「앉음의 형태」 중에서

인류가 처음 뭔가를 만들었다면 생존을 위한 도구라든가 집을 짓는 일이었을 것이다. 생존을 위해 죽음을 마주해야 하는 공포나 불편과 더불어, 더 잘 담을 수 있고 막을 수 있고 잡을 수 있는 도구들을 상상했을 것이고 이를 구현하기 위해 반복해서 만들고 또 고쳤을 것이다. 이런 일은 단순히 물리적 도구를 만드는 데만 그치는 것이 아니라 추상적인 것을 만드는 일과도 유사하다. 나의 조각에 대한 기초적 이해는 그와 크게 다르지 않다. 삶과 연결되어 뭔가를 담고 잡기 위해 상상하는 일. 깎기 위해 덜어내는 건 무엇이고, 담기 위해 버려야 하는 건 무엇일까.

지속적인 고민과 시행착오의 시간은 생존을 위한 도구를 만드는 태도와 같은 출발선상에 있다.

초기 작업 중 버려진 공예 책상을 나무 각편(刻片)이 떨어지기 전까지 깎아 털처럼 세웠던 〈더딤과 기다림-공예책상〉(2007)이 있다. 그 작업이 깎는 행위에 대한 고민의 시작이었다. 이 작업은 목적을 정해놓고 주어진 재료를 깎아가는 일에 대한 질문이었고, 깎는 행위 자체에 대한 물음이었다. 또한 공간을 점유하는 것에 대한 고민이었다. 생활과 세계 속 주변화된 대상에 간과된 그 사물(thing)의 ( )를 깎아가는 일이 조각에 대한 생각의 출발이었다. 이는 물리적인 것만도, 이미 정해져 있는 조각의 형식만도 아니라 마주하는 대상에 따라 몸으로 대면하며 변화하고 발견되는 조각 형식이며, 보이지 않는 것을 깎는 무형의 일이기도 하다. 거기에는 본래 있던 것의 좌절과 바깥에서 오는 상실이 공존하며 더디지만 쉽게 눈치채지 못하는 지속적인 노동이 있다. 그 노동에는 ( )를 눈치채는 땀이 있고 땅이 있다.

이런 생각은 나름의 단순한 방법론을 형성하게 했다. 버려진 대상의 물리적 결을 따르는 시간을 감수하는 일과 그 사이 대상에 간과된 내용을 몸으로 마주하는 일이다. 관찰하는 대상의 제작 방식이 조각 형식이 되고 물리적 특성이 양감을 형성한다. 이는 대상 가까이 다가서는 나의 한계를 마주하기 위함이자, 대상의 존재를 마주하면서도 피상적이지 않은 구체적 대상과 직면하기 위한 방법이기도 했다. 이 방법론은 대상과의 거리 문제에서 출발한 ‘다가서기’와 ‘대면하기’라는 나름의 방법론으로 이어졌고 최근 프로젝트에서는 두 방법론을 연결하고자 했다.

1970년대 초 토지구획정리사업으로 역촌동 40번지 지역에 지어진, 일명 ‘불란서 주택, 미니 2층 주택’으로 불리던, 현재는 무너져가는 단독 주택의 물리적인 결을 살피는 일을 2008년 시작해 올해 초까지 진행하며, 다른 위치에 있던 이들과 일대일로 대면해 주변화된 ( )를 들추어보는 프로젝트 작업을 했다. ‘다가서기’는 노후화되어 켜지지 않던 스위치, 흐르지 않던 수도관, 작동하지 않던 난방기구를 작동하기 위해 최소한의 소비로 수리를 하는 데서

시작되었다. 공간에 남아 있는 재료를 가지고 하기에 실패의 연속이었던 그 일은 알고 있는 사물들과 대상들의 '바깥'을 뒤적이게 하였다. 그 바깥에는 간과됐지만 아는 것과 전혀 알지 못해 모르는 것이 혼재한다. 다행히 간과됐지만 아는 것은 어느 정도 더듬거릴 수 있다. 삶과 예술 사이, 사용과 교환 사이, 사회와 개인 사이 그리고 허구와 실제 사이에서 그 대상이 남긴 궤적을 더듬거릴 수 있다.

한편 '대면하기'는 동네에서, 길에서, 일하다 만난 이들이나 또 그들과 연결된 이들과 쓰레기장처럼 변해가는 장소에서 불완전한 공간 매개자의 입장으로 그들의 머무는 일을 일대일로 대면하는 일에서 시작되었다. 침묵, 낯섦, 어색함, 관계와 저항, 마주하기와 회피하기, 동의와 어긋나는 것을 목도하는 시간이었고, 그로 인해 지속적인 물러나기로 끝날 수도 있었던 이 일은, 간혹 또 다른 놀라움을 만들어냈다. 그 놀라움은 전에 없던 것을 대면함으로써 새로이 생성, 운동, 도래하는 놀라움이다. 그럼에도 그 일이 마주하는 서로 간에 의해 벌어진 일이라고 확신할 수는 없다. 간혹 그 상황은 착각에서 혹은 오히려 불편과 적대에 가까운 감정에서 출발했을 수 있다. 각자의 바깥을, 물리적으로 가까이 있음으로 작용하는 떨림을 부지불식간에 감지하며 이미 있던 것의 주변부를 마주하는 시간이다. 사물을 대할 때와 다르게 사람을 대상으로 하는 일은 한쪽의 거리 조율만으로는 성사되지 않는다. 다가감에 따라 벌어지는 다양한 작용이 일어난다. 호혜와 선물만이 아니라 불화와 불협이 공존하는 그 복잡한 상호 작용, 대면하는 상황에서 벌어지는 움직임들은 무차별적으로 덮쳐온다. 이는 어디에서 오는가. 머리에서 오는가, 몸에서 오는가. 저 먼 우주에서 오는 건 아닌가. 몸뚱어리를 가지고 회피와 상상 너머를 과연 맞이할 수 있는가.

여기와 저기가 결국 자리 바꾸기에 불과하듯, 먼저 점유하고 자리를 잡았을 뿐, 우주와 인류의 시간에서 '나'의 자리와 '너'의 자리는 연결되어 있다. 다만 바라보는 위치가 다르고 걸어가는

방식이 다를 뿐 저 자리에 취해 이 자리를 바라보든, 이곳에 취해 저곳을 바라보든 세상을 이해하기 위해 대상을 진정으로 살피고자 하는 길 위에 있다면 서로 맞닿아 있지 않겠는가. 나에게 조각은 땅을 딛고 과거와 현재와 미래를 함께 마주하며 진정한 삶을 위해 깎고 만들고 덜고 붙이는 일이다. 모으고(集), 풀었다(解), 맺고(結), 벗고(脫) 또다시 모으는 지속적인 운동 과정에서 보편과 특수, 그리고 각 개체들이 불편함에도 불구하고 지속적으로 마주하는 장면을 상상한다. 삶 가까이서 땅을 딛고 대상과 거리를 조율하며 간과된 것을 마주하기 위해 땀을 흘리는 일….

끝으로, 지난 조각 특집에 대한 소식을 듣고는 반가웠다. 하지만, 라운드 테이블에서 동시대조각을 맥락화하는 작업에 앞서, 더 많은 연구와 조사가 이루어졌으면 좋지 않았을까 생각한다. 비평가들의 정리된 구분 짓기가 흐름을 읽어내는 단서를 주는 건 사실이지만 작가들의 목소리로 또 다른 구분과 경계를 상상할 수 있는 기회가 될 수 있기 때문이므로. 또한 동시대적인 요구와 흐름에 부응하는 작가들 못지않게 자신 스스로의 시간과 역사를 살아내며 집요하게 길을 만드는 조각가의 이야기 또한 다루어야 할 대상이다. 더불어 조각을 현대미술의 영역에 가두는 것이 아니라 현존하는 입체물이나 불상과 탑 등의 전통 조각, 생활 속 공예와 실용품 등을 동시대 조각 안에서 어떻게 바라볼 수 있는지에 관한 연구도 필요하다고 여겨진다.

개인전
《앉음과 일어섬의 상(象)에 대하여》(2023)

상, 象, 때, Signs, 징후

인간의 앉음과 일어섬에 대한 추구는 하나의 절대라기보다는 하나의 모양이다. 하지만 본뜸이라기보다는 각자의 영원의 기억과 기투와 상상에서 비롯된 것들이라고 본다면, 근대의 변화 또한 하나의 앉음과 일어섬이라는 인간의 행위 안에서 벌어지고 구현하려던 것의 상(象)이라고 할 수 있지 않을까. 상승과 하강의 이미지와 연관될 수 있을 앉음과 일어섬은 개념화로서의 상승(미지(수직), 의지, 상상, 개념, 절대, 리(理), 저기 있는 것…)과 실재를 향한 하강(기지(수평), 스스로 그러한 것, 생존, 감각, 기(氣), 존재자, 당사자, 삼공, 여기 있는 것…)과 연관될 수 있다. 앉음과 일어섬을 형이 아닌 상으로 읽을 수 있는 이유는 상이 징후 조짐으로서 이전에 있었던, 사라진, 실재하던 것을 다시 상상하는 코끼리 상이라는 어원적 관점에 주목하면서였다. 결국 상은 버려진 실재 사물들을 죽은, 사라진 코끼리의 뼈와 같이 근대에 사라지고 간과된 것을 상상하는 것, 이 땅에 앉고 일어섰던 시간을 상상하고 형상화하는 일이다. 더불어 변화하는 무한한 것들 안에 어떤 임시적 체계와 맥락을 잡아보기 위한 일이다.

주역에서는 상(象)은 하나의 언어와 같은 상징표시이자 기표이다. 하지만 상은 단순히 형만을 이야기하지 않고 뜻(즉, 인간 너머, 하늘, 천리)을 더불어 내포한다는 견해에 공감한다. 이러한 상은 단순히 개념에만 머물지 않고 실재적으로 드러날 수도 있는 징후이자 표시이다. 이를 가깝게 손에 잡고 있던 조각이라는 미술 영역 안에서 다시 읽어보면, 추상과 구상을 추구하던 근대 조각의 고민이나 근대 전후 작가들이 조각(미술)을 통해 '상(象)'을 표현하던 미술 행위와 유사할 수 있다. 그 상을 앉음과 일어섬이라는 인간의 기본적인 행위에서 실마리를 찾아보고자 했다.

근대의 시간과 공간에서 그 상을 찾는다면 근대로부터 희생된 개인과 주변화된 공동체의 삶과 이야기일 수 있다. 추상적이고 안전한, 고상한 상을 모색하는 그들의 상은 현실과 괴리되어

있고 미래적이지도 않다. 고민과 논리화를 통해 보다 확장된 사유와 생각도 중요하지만, 현재를 살아가는 평범한 이들의 삶과 기투 현상에서(앉음과 일어섬) 일어나고 있는 상 역시 살펴보아야 할 문제이다. 어쩌면 예술이, 미술이 할 수 있는 일일지도 모르겠다. 사유의 연구와 확장과 더불어 현실의 삶, 생명, 사물들의 흔적들 안에서 유, 무형의 징후들을 읽고, 중심을 향해 이를 투척하여 균열을 만들고 미지의 또 다른 생을 마주하는 일. 우주(절대) 바깥의 공간에서 날아오는 계란이라면 해 볼만 하지 않은가.

( )

그동안 작업하면서 방법론으로 취했던 태도로부터 떠오른 앉음과 일어섬이라는 단어를 고민할 무렵, 앉음과 일어섬에 대해 하향추론과 상향추론을 언급했던 나이 지긋한 한 철학자와 다시 마주한 시간은 흥미로웠다. 이는 몸 공부하던 시절의 들이쉬고 내쉬던 숨쉬기와도 닿아있고, 20년 전 장승 장인이 나무를 대하던 태도에서 마주했던 낯선 사건과도 닿아있다. 이는 단순히 이성과 논리의 철저함의 부족으로만 이해할 것이 아닌 삶의 근원적 물음에 관한 일이다. 철학자가 이야기 한 한계보전적 해탈이 이를 대변할 수 있을까? 그는 자유무애에 대해 사사무애를 이야기하며, 예정불화설을 주장하며 객체지향적 철학 담론의 아버지라 불리는 들뢰즈를 한역했던 철학자의 의견에 반박했다. 그의 주장에 주목하면 이미 있던 것과 앞으로 있을 것 사이에 또 다른 다름을 바라보게 하는 ( )가 있다. 빠르게 변해가는 시대와 기술의 발전 사이에서 햐향추론과 상향추론은 더 첨예하게 힘겨루기하고 있지만, 체감되는 현대사회는 그 근본적 물음이 아직 진행되지 않는 공허한 느낌이다. 표면적 다양성과 변죽만 울리는 형국이라는 나의 생각은 단순한 기우일까?

나무의 뼈

서구 근대는 신으로부터, 봉건제의 권위로부터 벗어나기 위한 몸부림이었다. 이는 다시 현대에

존재와 객체의 물음에 대해 질문하며 다양성과 혼종성에 이르며, 그 중심에는 여전히 인간이 있다. 그리고 다시 인간을 넘어서기를 주장하며 어떻게 수렴하고 윤리적으로 인류가 우주와 자연과 다른 행성과 더불어 살 것인가를 묻고 있다.
진정성으로? 진실로?
이러한 서구 유럽과 미국 중심의 근대화의 주변부였던 아시아, 동양의 사유가 그 윤리, 도덕적 이해를 모색해 줄 수 있는 것인가? 이는 단순히 과거로의 복귀(유학, 성리학…)로서 운동으로 그칠 것인가? 아시아는 각각 자발적 근대화가 과연 가능하였을까? 아니면 이제야 다시 새로운 우주적(행성-세계화가 간과했던) 공동체를 위한 대안을 아시아에서 모색할 수 있는 것인가? 서구는 이전의 많은 수용과 자기화 과정을 거쳐 만들어간 아시아에 근대화의 실마리를 만들어간 것은 아니었을까? 아시아에 이미 그런 과거의 역사와 과정들이 엮여있었던 것은 아닌가? 이를 바탕으로 다시금 단절된 사이를 이을 뭔가를 찾아 새로운 모색이 가능할 수 있을까? Al를 두려워하지 않고 또 다른 수단으로 여기며 훌륭한 기수를 만들어야 한다는 식의 이야기는 또 다른 동도서기의 오류를 예상하는 것은 아닌가? 야생과 원시, 또 느슨한 신을 불러세우는 이론들로 대안을 모색하는 게 과연 충분한가? 인간의 사유와 생각들 이념들을 모두 또 하나의 장으로, 또 하나의 프레임으로 대상화하여 보려는 태도와 관점만으로 또 다른 어떤 대안을 모색할 수 있는가? 앞서 실패한(?) 혁명적 변화를 모색하는 이들의 목소리들은 또 어떤 의미를 갖는가? 여전히 경제 세계화의 중심이었던 자본과 권력의 중심이 건재하고 견고한 상황에서, 불균형하게 기울어진 현대 자본주의 사회 안에서, 고민하고 변화하려는 주체는 과연 주변부 패배자들의 한풀이로만 있지 않고 그 중심을 변화시킬 수 있는 것인가? 단순히 개체의 일상 안에서 개인의 실천과 상상만으로 새로운 길을 모색할 수 있는가? 지역과 중심의 공동체가 그리고 개체와 특수와 보편이 함께 상상하고 추동하는 움직임은 가능한 일인가? 또 이를 위해 예술이라는 이름으로 그리고 만드는 일이 어떠한 것을 꾀할 수 있는가?

이러한 물음들로 그 ‘때’를 눈치챌 수 있을까?

자연은 이미 죽음 안에 삶이 있어 왔고 삶 안에 죽음이 있어 왔다. 인간도 그 큰 굴레 아래 있고 인간종을 넘어 또 이어갈 자연에 물러날 때도 올 것이다. 인간이 생겨났을 때처럼.

그럼에도 불구하고 나무는 시간에 사라지더라도 일시적으로 ‘뼈’를 세운다. 그 뼈가 근대를 가로지른 인간과 많이 닮았다고 이야기한다면 과장인가.

연기백의
( )에 대한
미술사적 연구

()아카(기 존 평 론)이브

《농축된 사(史)》 서문 2013

화자(話者)의 선동을 치유하는 청자(聽者)의 미학

심상용
미술사학 박사, 서울대학교 미술대학 교수

1. 겸허함의 자리, 청자(聽者)의 미학

연기백이 멈추어 서서 소통하고 사유하고 싶은 대상은 '주변으로 밀려난 잉여의 것들'이다. 그 사물들은 더 이상 작동하지 않는다. 뜯어진 도배지, 버려진 샹들리에와 풍금… 그것들에 부여됐던 기능적인 시간은 끝났다. 그것들은 더 이상 유용한 물건이 아니다. '사용불능'이나 '폐기'로 명명되는 것들로, 비로소 유용성의 이데올로기로부터 벗어난 것들이며 유기됨으로써 자유로워진 반정립의 사물들이다.

사실, 이 시대를 훨씬 더 상징적으로 대변하는 건 백화점을 가득 메운 '생산된 것들'이 아니라 소비되고 버려진 것들이다. 양(量)적으로 뿐 아니라, 질(質)적으로도 버려지고 유기된 것들이 더 잘 이 시대의 자화상을 구성한다. 인간이 만든 구조물 중에서 가장 큰 것은 아마도 미국의 스태튼 아일랜드에 있는 세계에서 가장 큰 쓰레기 매립지 프레쉬킬스(Fresh Kills)일 것이다. '사방 어느 곳을 둘러보아도 보이는 것이라곤 어마어마한 버려진 물건들뿐인', 이 악취를 풍기는 쓰레기 산은 중국의 만리장성보다 길고 자유의 여신상보다 25미터나 높다. 이 시대는 생산하는 시대 이상으로 폐기하는 시대이고, 새로운 사물의 시대가 아니라 폐기된 사물의 시대인 것이다.

그럼에도 연기백이 버려지고 유기된 것들을 '가장자리'로 정의한 것에는 그의 도전적인 태도가 반영되어 있다. 이 시대가 그토록 버리는 시대인 이유는 소비, 곧 사용 관계에 있다. 연기백이 자신의 반정립을 분명히 하는 지점이 바로 여기다. 그가 물건을 대하는 것은 소비하거나 사용하기 위해서가 아니다. 그가 그것들과 관계 맺는 방식은 대화, 곧 지속적인 주고받기다. 그렇게 함으로써 그것들이 들려주는, 소비나 사용의 차원에선 결코 제공받을 수 없는 다른 차원의 이야기를 들을 수 있기 때문이다.

연기백은 언젠가는 폐기되고야 말 것들–우리가 예술품이라고 말하는 대부분의 것들도 포함해서–, 잠정적으로 보류되어 있을 뿐 이미 예고되어 있는 미래의 폐기물 몇 개를 추가하는 것엔 별 관심이 없다. 이는 서구의 낭만주의로부터 발아한 모더니즘과 전위주의 미학의 관점에서 봤을 때, 쉽게 이해가 가지 않는 창작태도다. 모더니즘과 전위주의 맥락 안에서 예술은 쉴 새 없이 새로운 것을 만들어내는 것이기 때문이다. 그렇다고 연기백의 예술론을 대뜸 뒤샹(M. Duchamp)적 개념주의에 귀속된 것이라고 예단할 필요는 없다. '발견된 사물'로부터 출발하거나, 적어도 그것을 포함하는 연기백의 작업이 자신의 신체노동이 투여되지 않은 것들을 예술품화하는 레디-메이드 미학에 어느 정도 기대고 있는 건 사실이다. 적어도 형식의 측면에서 그것은 타당한 지적이다. 그럼에도 기성품, 곧 사물을 대하는 태도, 도덕적이고 미학적인 연기백의 입장은 뒤샹과는 판이하게 다르다. 연기백에게 샹들리에와 풍금은 단지 발견된 임의의 사물이거나 우연히 입수된 중립적 대상 이상이다. 여기서 작가는 돌연한 개입으로 사물의 운명을 완전히 뒤바꾸는 작은 조물주가 더 이상 아니다. 새로운 상호성에 의해 인식하는 주체와 인식되는 객체 사이의 대립이 현저하게 완화된다. 뒤샹의 레디메이드 미학은

전적으로 독일 낭만주의의 산물인 반면, 연기백의 가장자리의 사물들은 낭만주의 미학에 거의 빚진 것이 없다.

연기백의 '가장자리의 미학'에서 중요한 것은 대상을 인식하는 주체의 태도가 아니라, 그 가장자리에 담긴 흔적, 시간의 이야기, 역사다. 여기서 인식의 주체와 인식의 대상 간의 관계를 정의하는 것은 어떤 위계(hierarchy)적 질서가 아니라 관계다. 연기백은 버려진 풍금이나 방치된 샹들리에를 자신의 초월적 인식에 복종시킴으로써, 그것들을 예술이라는 신화로 재구성해 내는 조물주 흉내에는 관심이 없다. 오히려 그는 '만들어내지 않는다.' 정의하거나 주장하지도 않는다. 웅변이나 선동은 분수를 모르는 부끄러운 짓일 뿐이다. 그는 오히려 그것들이 들려주는 이야기를 듣는 '청자(聽者)'의 겸허한 자리에 남는다. 그 잠잠함, 겸허의 자리, 청자의 미학이 연기백의 세계의 지평이다. 그의 작업과정은 도처에서 위대한 예술의 세속주의적 신화와 불화(不和)한다. 그의 재료들은 구매된 것들이 아니라, 거리에서 줍거나 전에 살던 집주인으로부터 무상증여 받은 것들이다. 고도의 창작행위는 뜯어내고, 나열하는 등의 단순한 행위로 재정의된다. 통상, 기발한 아이디어나 기획력이 요구되는 지점들은 최대한 절제되거나 아예 만들어내지 않는다. 결과물도 장식적인 멋 부리기나 윤기와는 거리가 멀다.

그렇더라도, 이 세계가 수동적이거나 정지되어 있는 것은 아니다. 내재화된 약동, 함축된 역동이 오히려 이 작고 소박해 보이는 세계의 진실이다. 이 세계의 느슨한 맥박 속에서는, 그러나 낭만주의의 미학적 맥락에 대한 급진적인 반동의 맥박이 분명하게 뛰고 있는 것이 느껴진다.

2. '위대한' 예술의 덫에 걸리지 않기

연기백은 꽤 멀리까지 나아간다. 그의 시도는 주관미학의 심층부를 겨냥하고, 그 공허를 거부하는 데까지 확장된다. 낭만주의 미학의 요람이자 강령으로서, 작가들이 그토록 집착하는 궁극, 곧 '나의 작업', '나만의 기법', '나의 노동', '나의 신념'을 벗어나는 것이다. " '나'의 작업을 위해, 특별히 '나'만의 기술을 발견하려 하지 않는" 태도는 작품의 완결을 사뭇 다른 것으로 정의하도록 만든다. 연기백은 자신의 작업이 어떤 궁극적인 완결에 도달하는 데 있지 않음을 분명히 한다. 그것은 오히려 인식에서 최종적인 생산에 이르기까지 어느 단계도 '소유'하거나 '점령'하지 않는다.

> "나는 … 잠시 있던 것을 빌려 사용하고, 어느 순간에라도 손쉽게 원래 자기의 순환과정으로 돌려보내려고 한다. … 나는 이 지점이 가장 자연을 담아내는 작업방식이라 여기고, 이것이 가장 일상과 가까이 있으면서 일상을 다시 보게 하는 일이라고 생각한다."

연기백의 세계에 흐르는 조형의 태도는 '미(美)의 정수를 꿰뚫는 위대한 주체성'의 아집을 내려놓는 것이다. 주체적 노동은 오히려

최대한 지양된다. 기술과 기법, 재료의 가공 및 변형은 극도로 절제된다. 개념의 외현에 충실하기 위해서가 아니라, 주관에 유폐된 자아의 비중을 감쇄시키기 위해서다. 이 세계에서 예술가의 소영웅주의, 기념비의 생산으로서 창작, 대상 위에 군림하는 미학 같은, 독일 낭만주의 미학의 레토릭과 그로부터 유래하는 식상한 인식론들을 위한 자리는 거의 마련되어 있지 않다.

대상과 만나는 방식은 인식론을 통해서가 아니라 체험을 통해서다. 대상 앞에서 인식하는 주체의 수위를 현저히 낮추고, 체험하는 간주체(間主體)로 내려앉는 방식이다. 작가는 그것을 '사물이 생성되고 소멸되는 과정'에 내재하는 '예측하지 못한 산뜻함'에 주의를 기울이는 것으로 말한다. '예측하지 못한 산뜻함'은 대상과의 깊은 관계, 대상이 허용하는 심층적인 체험으로부터 허용되는 느낌이다. 그것은 인식론적 각성, 사용자(使用者)의 경사된 감각에는 잘 포착되지 않는다. 그것은 사물이 취급의 대상이 아니라 기다림의 상대가 되는 때까지, 느린 호흡으로 더디 다가온다. 숙련된 솜씨와 효과적인 조치들이 멈출 때 비로소 전진하는 감각이다. 연기백의 고백이다.

"느리게 가는 것은 어쩌면 그럴듯한 게으른 작태다. 하지만 그 안에 예측하지 못하는 산뜻함들이 숨어 있다. 그 순간을 맛보기 위해 작업의 호흡을 느리게 한다. (그 호흡은) 가늘어질지언정 절대 끊이지 않는다. 내가 끊으려 해도 끊어지지 않는다. 이 질기고 게으른 욕구가 나의 작업에 원동력이다."

이것이 그의 미학을 독일 낭만주의의 유산, 곧 인간의 개인적인 기질, 곧 아우토스(autos) 속에 참된 자아가 존재한다는 인식, 결정적으로 니체의 '인간적인 너무나 인간적인'의 망상에서 도래한 것들, 질주하는 전위와 다른 것이 되도록 허용하는 요인이다. 그가 '위대한 예술'의 덫에 걸리기를 거부하는 것은 그 근거가 '위대한 아우토스'에 있기 때문이다.

이런 맥락에서 연기백은 경계선에 도달해 있는 작가다. 그가 지향하는 세계는 급진적이다. 기법주의가 제일 먼저 포기된다. 첨단 기술과 기법이 동원된 반짝거리는 완결 품에 개입되는 세속주의가 그다음이다. 지난 세기 내내 서구의 전위주의가 집착해온 새로움의 욕망과 물신주의도 예외가 아니다. 그리고 개인의 기질 속에 있는 위대하고 충분한 아우토스에 기반하는 인식론적 미학이 마지막으로 버려진다. 그 비우기의 결과가 작가의 담담하지만 단호한 선언에 함축된다: "나의 이 일이 더 이상 미술이라 불리지 않아도 좋다."

3. 삶의 바라보기로부터 오는 미학

"나의 이 일이 더 이상 미술이라 불리지 않아도 좋다." 바로 이 선언이 많은 것들을 흔들고, 또 흔들어야만 하는 선언이다. 예술이 죽은 토끼에게까지 설명해야 하는 강박증적인 어떤 것이고,

썩어가는 상어의 절단된 사체에서 포르노 사이를 오락가락하는 것이라면, 차라리 예술로 분류되지 않은 것이 축복이리라! 웅변이 없다고 신념이 없는 것은 아니다. 연기백의 이 세계는 조용하고 느슨하지만, 그 침묵과 느슨함이야말로 추악한 열정들, 폭력, 억압, 패권주의, 히틀러와 나치로 대변되는 순혈주의와 분열주의, 블록버스터화된 예술, 신화화된 미학, 과도한 아우라를 정당화하는 거짓들과 공허한 흥분에 맞서는 격한 저항의 형식이다.

연기백의 세계는 중심을 등지고 변두리와 마주하는, 사이드(Edward Side)를 빌자면 직업화된 영혼에 빠지지 않기 위해 아마추어의 경계를 넘어서지 않는 세계다. 역사적으로 그것은 피상적인 신념과 과장된 웅변으로 일관해온 현대미술의 시간을 되돌리는 것에 바쳐진 세계다. 도덕적으로는 왜곡된 자아의 욕망을 부단히 내려놓는 것이며, 미학적으로는 낭만주의적 관점이 허용한 오만한 자아의 자리를 털고 내려와 사람과 사물들 사이로 귀환하고, 지혜나 감동의 요인을 다시 자연과 세계로 되돌리도록 권하는 세계다.

데니스 드 루즈망(Denis de Rougement)에 의하면, 19세기와 20세기의 자유주의, 곧 일 개인이 정신과 영감의 최종적인 출처가 되고 그것을 넘어서는 어떤 초월적 차원도 거부된 이후의 자유주의는 예술가와 시인에게 결코 영감을 불어넣어 주지 못했다. 예술가의 아우라에 도를 넘어서는 방점이 찍히기 시작한 이후로, 상상력과 창조는 오히려 혼돈에 빠졌고, 정신적 빈곤함이 양산되었다는 것이다. 반면, 단테의 작품을 빛나게 했던 배경은 토마스주의고, 렘브란트의 회화가 영감에 찬 것이 될 수 있었던 데에는 그로 하여금 겸손과 절제로 신 앞에 무릎 꿇게 했던 캘빈주의의 영향이 컸다. 같은 맥락에서 바흐의 장엄한 선율 뒤에는 루터주의가 있었고, 청교도 사상이 아니었다면 밀턴의 세계도 가능하지 않았을 것이다.

그 뒤에 세계에 대한 이해의 큰 그림이 결핍된 예술은, 아렌트(Hannah Arendt)의 표현을 빌자면 구체화해야 할 세계가 없는 예술이다. 이것이 아렌트가 표현주의에 분노했던 이유다. 나는 예술을 구도(求道)의 일환으로 보는 연기백의 태도를 이러한 큰 틀에서 이해한다. 연기백에게 예술이 인생의 궁극적인 길 찾기와 다르지 않다는 것은 그가 예술과 인생 사이의 조화로운 관계를 부단히 찾아 나서고 있음을 의미한다. 그는 '더 여유로운 세상 바라보기'를 스스로에게 허용하기 위해 삶과 미학의 거리를 조정하는 중에 있는 것이다. 이는 그가 현대사회와 현대인의 내적 공허를 직시하고, 많은 경우 그것의 서글픈 자화상에 지나지 않는 현대미술의 가난함을 알고 있음에서 비롯되는 것이기에 더욱 의미 있는 모색이요 시도이다. 우리가 연기백이라는 작가에게서 진정으로 귀를 열고 듣고 싶어지는 이유가 여기에 있다. 그는 이미 적지 않은 이야기들을 주었지만, 이는 시작에 지나지 않을 것이다.

《곳 다가서기》 리뷰 2014 컨템포러리 아트 저널

‘다가서기’ 위하여

이빛나
전) 컨템포러리 아트 저널 기자

작가 연기백은 버려진 공간을 찾아다니며 방기된 서사를 건져 올린다. 그는 2011년부터 일상에서 폐기된 것들을 수집해왔다. 작가가 이사 오면서 먼저 살던 할아버지에게 넘겨받은 자개장(〈그린하이츠〉(2011)), 도배를 위해 떼어낸 벽지(〈인왕산이 보이는 남쪽 창이 있는 방〉(2013))는 물리적으로 살아 있으나 경제적인 쓸모를 상실했기에 체계 안에서는 버려져야 마땅한 것들이다. 그러나 작가는 바로 그 지점에서 멈춰 선다. 그는 자개장과 벽지를 훼손시키지 않고 분리하기 위한 도구를 직접 제작하고, 그것들의 속도에 순응해가는 과정[1]을 겪으며 거기에 연루된 익명의 사람들을 찾아가 일시적인 ‘관계’를 맺고, 그 사물들의 간과된 역사와 축적된 시간을 발굴해 낸다. 이는 작가의 말처럼 “사물의 결을 거슬러 올라가”는 행위라 할 수 있다. 그러한 작업은 이번 개인전으로 이어지며 그 외연을 넓힌다.

전시 《곳 다가서기》는 지금껏 그가 보여줬던 시각 효과와 방법론에서 크게 벗어나지 않는다. 작가는 2013년 금천예술공장에 입주하면서 교남동 지역을 서성이며 버려진 공간의 내피(벽지)를 떠내고 그 주변에 남겨진 것들을 거둬들인다. 작가는 그곳에서 벽이나 담장에 시를 적어 놓는 여자의 노래–〈작은 거래의 노래(Dicker’s song)〉(2014)–를 듣게 되었고, 또 우연히 Boris라는 외국인 다큐멘터리 감독을 만나게 되면서 계획에 없던 협업–〈우연한 사건〉(2014), 〈Boris로부터 온 편지와 소포〉(2014)–을 하게 되는 등 예기치 않은 상황들로 작업이 이루어졌음을 보여준다. 그러나 그가 다루는 공간의 층위는 이전보다 훨씬 조심스럽고 복잡해졌다. 그것은 작가가 주체로서 다가선 지역의 장소성, 타자를 감각하는 강도와 관련된다. 다시 말해, 작업은 ‘존재하되 존재하지 않는 것’처럼 간주되는 주변부적 삶의 맥락과 연동하며 관객으로 하여금 전시가 구현하는 “곳”에 다가서게 하거나 오히려 더 멀어지게 할 여지를 갖는다. 바로 그 경계를 살피는 일이 이번 연기백의 신작을 보는 중요한 지점이 될 것이다.

또 다른 벽지

전시장에는 매캐한 냄새, 바래진 벽지, 그 위로 피어난 곰팡이, 낙서 자국이 체계에서 밀려난 공간을 재구성하고 있다. 외관에서부터 드러나듯 누추하고 빈곤한 익명의 삶들이 본 전시의 대상이자 주체다. 이번 작업에서 작가가 1년여간 배회한 지역은 교남동과 가리봉동 일대로 아직도 재개발이 ‘깔끔히’ 정리되지 않아 여전히 빈곤과 하류가 낙인찍힌 곳이며, 주민의 30%는 중국 동포(조선족)가 차지하고 있어서 말이 좋아 다문화지 실상 소수자와 변방을 표상하는 슬럼가다. 때문에 소위 ‘쪽방촌’이라 불리는 그 안에서 도배란 집안의 환경 미화를 위한다기보다 그저 추위와 습기를 막아내는 방편으로 벽지뿐 아니라 신문지든 전단지든 상관하지 않고 그 위에 계속 덧댈 수밖에 없는 것이다. 게다가 언제든 금방 내쫓겨도 미련 없이 떠날 수 있는 돈 안 드는 재료면 최상이다. 그러한 공간에서 분리돼 나온 벽지들은 작업 〈교남 5-11〉(2014)과 〈가리봉 133〉

[각주]

[1] 작가는 그가 거주하기 전부터 오랜 기간 덧대어진 벽지들을 한 겹씩, 천천히, 조심스럽게 떼어낸다. 손으로 다 떨어지지 않은 벽지는 억지로 뜯거나 찢지 않는다. 작가는 직접 2m가량 되는 나무 수조를 만들어 그 안에 물을 절반가량 채우고, 분리가 덜 된 벽지를 넓게 펼쳐놓아 그것이 스스로 몸을 움직일 때까지 기다리는 과정을 반복한다.

(2014)으로 변주돼 밀푀유(mille feuille) 같은 여러 결을 이룬다. 그 벽지들은 전시장 내부에 맞게 임의로 재단되거나 접히지 않고 그 거대한 면적(220(높이)×300×280) 그대로 벽면에 늘어서거나 천장에 매달려 본래 부착돼 있던 공간을 형상화한다. 도배지의 배치는 지금껏 경험해 보지 못한 또 다른 집(방)을 생성하며 그 안으로 관객을 들인다. 관객은 벽지 사이(약 70cm)를 통과하고 그 앞에 멈춰 서서 익명의 삶 안으로 잠시 침잠하는 시간을 가진다. 그 허름한 공간에서 누군가는 새로운 다짐을 했고("마지막 술, 금지, 약속"), 누군가는 "세심락도洗心樂道(내 마음을 닦으면 도에 이른다.)"를 새기며 자신이 어찌할 수 없는 세상 안에서 스스로를 곧추세웠다. 장소만 다를 뿐 누구든 살아가며 겪는 반성과 고민, 결심의 흔적이 쪽방촌, 여공(女工), 재개발과 같은 용어에 고착된 타자성을 비껴가고 있다. 그렇게 그들은 자신들의 고통을 배열(선전)하지 않으며, 연민과 이해를 요청하지 않는다. 바꿔 말하면, 쪽방촌 사람들의 이야기는 구체적인 현실의 맥락 안에서 발화되고 있음에도 불구하고 그들의 "실질적인" 내용을 제공하지 않는다. 그래서 (기대했던) 그들의 내밀하고 사적인 서사는 어딘지 모르게 부실해 보인다. 그러나 그것은 불가능한 실감의 차원에서 타인을 감각하기 위해 작가가 상정하는 '적당한 거리'일 수 있다. 또한, 작가가 실질적인 재료(도배지)를 가져다 추상적이고 서정적이게 표현하는 방식은 관객이 타자에게 도달할 수 있는 다양한 경로를 놓아주려는 제스처이기도 하다. 명백한 자본주의의 폐허의 공간에서 현실적 현안들을 외치는 목소리 대신 그들만의 '생장'을 보여주는 희미한 흔적들은 관객과의 수평적 시선을 가능케 하며 '함께 있음'을 넌지시 지각하게 해준다. 그러니 쪽방촌 사람들의 살갗이 이미 물성으로 현시되고 있음에도 쉽게 포착되지 않는 것이다.

'나-너'의 노래

그리고 전시장 한쪽에는 그들과의 나눔과 교감을 방해하는(혹은 증폭하는) 목소리(침묵)도 있다. 작업 〈작은 거래의 노래〉는 75쪽으로 구성된 책이다. 그것은 교남동에서 작가가 발견한 흔적들로 천막, 철 펜스1, 벽, 유리창, 철 펜스2에 적혀 있던 의미와 목적이 결여된 말들을 한 권의 책으로 엮은 것이다.

"아들을 낳아 버렸다/ 페인트 속 화집은 만화방에 걸리지/ 못하고 전봇대의 낙서로 씌여졌다/ 전봇대가 이사 가던 날/ 화장실이 불이 났다/ 마트 마트 하고 불러어/ 마아트 탁한 혼성 때문에/ 귀청이 열리지 않아/ 목구멍 우상을 숭배한 꼴이 되었다/ 흔음 속에 달리는 거리는 목소리를/ 바깥으로 내지 못하고 스웨터/ 속으로 들어가고 말았다"…

겉으로 보기에 그 말들은 시의 형태를 닮았으나 그것의 언어에 대한 지각과 감각은 시의 안팎을 부유한다. 다시 말해, '끄적거림'으로 이어지는 혜숙씨의 텍스트는 대상도 맥락도 불분명해서 순간순간 발작을 일으키다 끊겨버린다. 그러한

정제되지 않은 언어가, 이질적인 타자의 촉수가 작가에게는 매력적으로 다가왔을 것이다. 그래서 작가는 그 벽에 휘갈겨진 낙서의 이동을 추적했고, 마침내 그것이 한 사람에 의한 지속적인 발작(살기 위한 몸짓)이라는 것을 알게 되었다.

〈작은 거래의 노래〉는 이번 전시에서 가장 직접적으로 타자를 체험하게 하는 작업임에도 '잘' 만져지지 않는다. 작가는 "혜숙씨"라는 익명에 가까운 존재의 언어만을 전달하는 방식을 취한다. 관객은 오로지 책의 마지막 두 장에 기재된 작가와 혜숙씨를 아는 동네 아주머니와의 대화를 통해서만 혜숙씨의 단출한(그러나 강력한) 인적 사항을 확인할 수 있다. 그 내용을 보자면, 혜숙씨는 쌍욕을 하고, 약을 먹지 않으면 그 말마저도 못하는 정신질환자이며, 남편은 노숙자여서 그 둘은 이곳저곳을 옮겨 다니며 삶을 연명한다. 간단히 말해, 혜숙씨야말로 지금-여기에서의 존재하되 존재하지 않는 삶인 것이다. 그러한 혜숙씨에 대해 작가는 더는 그녀에 관한 '정보'를 관객에게 제공하지 않는다. 대신 그는 혜숙씨(의 언어)를 살아 움직이는 형체로, 목소리를 가진 주체로 부각하기 위해 그녀에게서 조금 떨어져, 그녀의 자리를 맴돌며 그녀와의 관계 맺기를 감행한다. 사실, 작가는 혜숙 씨와의 물리적인 만남을 여러 차례 시도했었다. 그러나 그녀가 낯선 사람을 보면 소리를 지르고 숨거나 피하기 때문에 그녀와의 대화는 불가능했다고 한다. 그래서 작가는 재개발 공사가 시행되기 직전까지 혜숙씨의 흔적들을 찾아내고, 그것들을 온전히 가져오는 것으로 그녀를 대면하고 응시했다. 그 과정에서 작가는 그녀(의 언어)를 바라만 볼 뿐 재단하거나 판단하지 않으며, 설명하거나 이해하려 들지 않는다. 그리하여 내버려 뒀으면 굴착기에 의해 처분됐을 혜숙씨의 불가해한 문장들은 지금–여기의 시간을 경유해 다시 흐르고 있는 것이다. 즉 혜숙씨(의 언어)는 작가를 관통해 그 자신으로서 존립하고 있는 셈이다.

그러나 실상 우리가 이러한 작업을 통해 주체와 타자(작가와 혜숙씨)의 경계가 무화되는 지점, 즉 그들의 '만남'을 확인하기란 불가능하다. 그것은 육안으로 보이지도 않으며, 물적 자료가 수반된다 해도 조작과 설정이 가능하기 때문이다. 무엇보다 그 만남은 그(그녀)도 알지 못하는 사이에 이루어지므로 그 근거를 찾는 것 자체에는 의미가 없다. 더구나 타자의 언어는 주체에게 외국어 또는 무성 언어와도 같아 주체가 확신하는 타자와의 조화(소통)는 그만의 착각이거나 망상에서 비롯된 과잉된(결핍된) 감정일 가능성도 내포한다. 이러한 맥락에서 작가 연기백은 (그의 이전 작업과는 다르게) 물리적인 만남을 택하기보다 거리를 두고, 진득하니 기다리는 관망의 자세로 타자에게 몰입했다고 볼 수 있다. 그렇기 때문에 작업 어디에서고 작가의 '주체적' 개입은 찾기 어렵다. 그러나 작업은 타자 스스로 발화할 수 있는 공간을 마련하기 위해 작가 자신을 소진해야 했던 시간임을 방증하고 있다. 그러니 작가가 혜숙씨와 '만났다'고 단언할 수는 없으나 그가 보여준 새로운 관계 맺기의 방식이 타자를 향한 그의 모종의 윤리적 결단이었다는 점은 부정할 수 없을 것이다.

자아의 바깥, 동(명)사의 미동(微動)

양효실
미학, 미술평론

최근 미술계에서 두각을 나타내고 있는 동시대 작가 연기백(1974~)은 대학과 대학원에서는 조소를 전공했지만, 설치를 중심으로 작업하고 있다.[1] 설치 형식 자체가 '미술' 규범에 대한 위반으로서 등장했다는 것은 주지의 사실이지만, 연기백의 작업은 설치에 대해서도 '바깥'이라는 인상을 준다. 그런 점에서 미술의 외연을 확장한 '새로운' 미술, 혹은 동시대 미술인 설치마저도 넘어선 것 같은 자신의 특이한 작업을 놓고, 작가는 "나의 이 일이 더 이상 미술이라 불리지 않아도 좋다"는 담담한 고백을 했다.

그러나 연기백의 작업은 지식인-예술가로서의 비판적 의식을 근거로 작업하지 않는다. 그는 모르고 경계를 위반하고, 모르고 비판적이게 된다. 결과적으로-사후적으로 그는 위반적이고 바깥이다. 연기백의 작업은 철저히 '우연'을 따른다. 의도, 기획, 완성이 불가능한 우연의 논리에 충실한 채, 작가는 자신에게 온 것들, 익명의 발신자에게서 도착한 물건들을 수령하고, 보관하고, 그것들의 '목소리-침묵'을 따라 물건들에게 기이한 삶을 되돌려준다. 오직 우연만이 그의 힘이고 운동성이고 주인이다. 그런 점에서 결과론적으로-사후적으로 그의 설치의 특성이 되어버린 것들, 가령 가시적으로 변두리의 일상과 감정들로 분류되는 것들이 불러일으키는 시대착오적인 향수들 혹은 기억의 낭만주의는 그의 의도가 아닌, 그에게 따라붙은, 그를 안정화하려는 '개념'(의 착란)일 뿐이다. 연기백은 동시대적 근대성, 혹은 포스트 근대의 '문제'들과 연동하는 작가이지만, 그렇다고 사회적 문제에 천착한 비판적인 예술가로 분류하기는 어렵다. 우연에 충실한 자는 예기치 않은 사건에 휘말리(려)는 자이고, 주체성을 이미 잃은 자이고, 자신이 무엇을 하는지 모른 채 해내는 익명의, 비인칭의, 수동의 존재이기 때문이다.

오직 수중에 들어온 것들의 '요구'를 따르는 데 충실할 뿐인 연기백의 작업은 일견 경화된 관념적 자아의 감옥을 부수려는 선승(禪僧)의 수행을 연상시킨다. 자의식의 나르시시트적 운동성의 바깥으로 외출하려는, 철저한 수동성이 목격한 풍경–액체처럼 흐르는–을 표식하려는, 처음도 끝도 없이 흐를 뿐인 우연의 릴레이를 지속하려는, 무의지적(unwilled) 의지의 주체가 연기백의 작가성이다. 바깥으로 외출한 자아, 무아(無我)의 상태로 물건의 물질성에 노출된 작가를 통해 안과 밖이 뒤집혀졌을 때 일어나는 교란, 불안, 고요, 미동(微動)이 출현한다. 필연의 세계, 자명한 관념의 세계가 능동적 주체라는 허상을 통해 유지된다면, 그것이 근대성의 폭력이고 근대를 휘감은 우울이라면, 철저한 수동성의 '굴욕'을 철저한 능동성의 폭력에 맞설 새로운 주체의 형상이라고 말하는 포스트모던 윤리 옆에 연기백의 자리를 놓아도 무리는 없을 것이다.

학부시절 '죽음이 무척이나 가깝게 느껴졌던' 시기 연기백은 우연히 곁을 지나가는 개미의 움직임을 종이에 잉크로 필사했다. 작가 자신이 무척이나 좋아한다는 〈개미 드로잉〉(2003)은 모르는 사람들의 뒤를 좇는(혹은 모르는 사람의 말 걸기(address)에 응답하는) 그의 이후 모든 작업의 단초를

[각주]

[1] 《遲遲-더딤과 기다림》(2007), 《바래다, 漂, Fade》(2008), 《52동 106호》(2009), 《그린하이츠》(2011), 《그린하이츠+ 주인을 찾습니다》(2011), 《농축된 史》(2013), 《곳 다가서기》(2014)와 같은 개인전과 2006년 이래 많은 그룹전에 참가했다.

이룬다. 미술계가 그를 주목하게 된 작품이라 할 수 있는 〈가리봉 133〉(2014)은 금천예술공장 레지던시 작가로 선정된 뒤, 우연히 가리봉 133번지의 월셋집에 4달간 들어가 살면서 떼어낸 벽지(wallpaper) 설치작품이다. 덕분에 '벽지 작가'로 불리기도 하는 연기백의 작업은 '가리봉'의 사회·문화사적 감성–거의 '개념'의 단계에 이른 듯한 감성, 혹은 전유되고 공유된 감성은 이미 감성의 죽음이다–에 대한 또 하나의 언급으로 회자되기도 하지만, 사실 그의 벽지 작업은 한국 근대사에서 가리봉이 차지하고 있는 특수성의 아카이브는 아니다. 벽지 작업의 출발은 작가가 자신이 살던 방에서 떼어낸 벽지로 전시한 〈인왕산이 보이는 남쪽 창이 있는 방〉(2013)이었고, 전시작을 보던 관객이 전해 준 정보를 따라 교남동 철거지구를 오래도록 답사하고 역시 벽지를 떼어내 구성한 〈교남 5-11〉(2014)이 그다음 작업이었고, 가리봉은 그다음 작업이었다.

개미의 움직임을 필사한 드로잉, 인왕산이 보이는 자기 방을 탁본을 뜨듯이 얼기설기 벽지로 재연한 설치, 교남동 5-11번지에서 뜯어온 벽지로 구성된 설치, 레지던시로 들어가게 된 동네 근처를 어슬렁거리다 만난 가리봉 133번지 셋집에서 수거한 벽지 설치를 관통하는 내적 논리는 '따라감', 두 번째이기(being the second)라는 일관성이다.

노동자들의 벌집이 밀집한 가리봉, 도처에서 불법 체류 조선족들의 삶을 확인할 수 있는 가리봉은 당연히 연기백의 작업에 포함되지만 동시에 결정적이고 중요한 문제는 아니다. 작가의 방과 교남동은 벽지로 이어지고, 교남동과 가리봉은 개발에 따른 수익성이 담보되지 않는 슬럼으로 이어진다. 연기백은 의도치 않은 만남의 환유적 연쇄의 환승지대이고, 결코 끝나지 않을 환유적 대체는 작가가 언제까지 자신을 이 운동성의 볼모로, 숙주로, 텅 빈 기호로 사용하려 할지에 따라 앞으로도 지속될 것이다. 그러나 주체의 자기-운동성이란게 얼마나 기만적인지, 거짓인지, 허약한지, 죽은 운동인지를 '아는' 자이므로…눈도 의지도 욕망도 없는, 텅빈 주체, 텅 빈 내부로서 물건의 도착을 기다리고, 적히지 않은 주소를 찾아 바깥으로 출타하는 작가에게 따라서 벽지는 가난의 알레고리가 아니다. 그의 주요 작품인 〈그린하이츠〉(2011)의 자개장이나 구서울역사 복원 전시실에 소장된 샹들리에와 마찬가지로 벽지는 장소-특정적인 발견된 오브제이다. 그럼에도 그 물건들은 벽지, 자개장, 샹들리에란 이름 때문에 그 자체로 '시적' 연상을 내포한다. 그리고 낭만적 암시로 충만한 물건들은 전시장에 쌓이기만 해도 충분히 '작품'으로 불릴 수 있다.(유리한, 안전한, 따라서 진부한 전략이다.)

우연을 환대하는 이가 기만적 자기만족, 안전한 내부에서 일어나는 자기-운동성에서 멈출 리가 없다. 연기백은 사물에 투사된 인간적 감정들, 사라져가는 것들에 적재된 낭만적 회고성마저도 해체한다. 그는 물건을 의인화하는 인간주의도 넘어선다. 대신에 작가는 물건에 투사된 인간중심적 서사, 말하자면 나르시시즘적 주체의 자기-운동성에 동원된 물건에게 반인간적 삶을 되돌려주기 위해 사물에 대한 '작용'을 시도한다.

사물에서 기호, 관념을 지우려는 작가의 방법은 아주 지루하고 긴 공정을 거치게 된다. 관념의 탄생에 필요했던 사물의 죽음을 되돌리고 사물의 고유한 삶과 죽음을 현시하려면, 사물에게 관념의 바깥을 되돌려주려면, 물질성을 감각하려면, 관념의 내부에서 일어난 사물의 죽음에 맞설 만큼의 폭력, 생산 바깥에서 일어나는 노동의 크기는 엄청나야 하고, 그것은 그 기념비성에도 불구하고 숭고한 감-동으로 전유되어서는 안 된다. 그것은 우리가 모르는 마음의 움직임을 위한 것이어야 한다.

자개장을 해체하고, 벽지를 낱낱이 뜯고 분리하고, 샹들리에를 해체하는 작가의 공정 역시 우연히 그의 '방법'이 되었다.[2] 현재 그가 살고 있는 종로구 부암동 128번지 그린하이츠 빌라로 들어갈 때, 그곳에서 처음부터 살았던 전 주인이 죽은 아내의 혼수품이었던 자개장을 작가에게 주었다. 그것으로 무엇을 해야 하는지 모르는 채, 기념품과 쓰레기와 골동품 사이에서 산란하는 그 물건을 그저 보관하다가 우연히 자개장을 옮기던 중 낡은 장롱에서 자개가 몇 개 떨어졌다. 한가하기 그지없는 작가에게 그 순간 '떨어지다'란 동사가 말 걸기를 한다. 자개장에 대한 '작용'은 그렇게 시작되었다. 수천 년 된 유적지에 내려앉은 엄청난 흙더미를 감당할 고고학자의 공손하고 가여운 붓처럼, 연기백은 마모와 풍화에 노출된 나무 문짝과 자개를 고정시켰던 아교의 단단함을 자신의 몸과 손, 몇 개의 연장으로 감당했다. 그는 붙어 있는 모든 나무조각들을 분해했고, 거의 모든 자개를 떼어냈다. 용도와 크기로서의 '전체'와 '완성'에 갇혔던 부분들, 파편들이 드러났고, 작가는 이 모든 조각을 전시장 벽에 세웠다. 자개장의 관념에 부착된 전통, 기억, 혼수와 같은 내포가 제거된 사물(Thing)의 지위를 획득한 물건은 따라서 파편-더미에 불과했다. 그리고 자개장의 '크기'를 필사한, 탁본한 설치대에 자개들이 원래 있던 방식대로 나일론 실에 매달린 채 전시장 한쪽 켠에 따로 전시되었다. 사람들이 일찍 죽던 시절에 염원했던 무병장수의 상징들, 기호들은 수십 년 기생했던 벽에서 벗어나 허공에 매달린 채 미세한 움직임-동사(동명사?)를 방출한다. 작가의 '의도'이고 계략이다. 미동(微動)은 작가에 의해 되찾아진 생인가, 노래인가, 환각인가, 줄타기 서커스인가, 휴식인가, 제대로 된 죽음인가? 도대체 무엇이 그 움직임-동사에 합당한 이름일 것인가? 의식 바깥으로 밀려난 마음은 마음인가? 이름을 잃은 마음의 풍경이 우울이라고 불린다면, 연기백이 무대에 올린 우울은 사라진 인간의 흔적의 흔적일 것이다.

벽지에 대한 '작용'도 유사하다. 작가의 방, 교남동, 가리봉동을 잇는 물건인 벽지는 들어오고 나간 사람들의 숫자에 따라 많게는 1센티 두께에 이를 만큼 덕지덕지 벽에 붙어 있었다고 한다. 최대한 '원본'의 상태를 보존하려는 각고의 노력을 기울여 떼 낸 벽지는 다시 작가의 특수 트레이 안에서 낱장으로 분리되고, 벽(wall)-지(paper)였던 물건은 다시 나일론 실에 매달려 전시장에 설치된다. 벽의 패러디인 듯 방의 크기와 모양의 탁본인 듯 전시될 때도 있고, 시체를 싸고 있던 수천 년 된 수의인 듯, 일정한 간격을 두고 함께 전시될 때도 있고[3], 해독

[2] 2007년의 전시 《遲遲-더딤과 기다림》은 가령 실크한복, 면티셔츠, 긴소매니트, 반소매면티, 군복과 같은 옷가지들을 소재로, 봉제선을 제외한 거의 모든 씨실과 날실을 풀어서 허공에 걸었다.

[3] "어떻게 보면 누더기가 된 누런 삼베옷을 널어놓은 것 같기도 하고, 또 어떻게 보면 아주 오래된 고문서를 널어 말리고 있는 것 같기도 하다", 조한, 『연기백 곳-다가서기』, 인타임, 59쪽.

불가능한 문자들이 각인된 고문서의 패러디인 듯 미세한 공정을 거쳐 전시되기도 한다. 누군가는 신문지를 벽지로 사용했고, 누군가는 벽지를 노트로, 누군가는 사진첩으로 사용했다. 사라진 사람의 방을 패러디한 공간을 걷는 중에 관객들은 읽으려 하고 확인하려고 하고 느끼려 하겠지만, 실패하고야 말 것이다. 우리는 마지막 단서를 손에 쥔 채 갈 곳을 놓친 탐정처럼 휘둥거린다. 이곳은 도대체 어디인가? 이곳은 안인가 밖인가? 구서울역사에서 떼어낸 샹들리에를 다루는 방법도 유사하다. 샹들리에는 철저히 부분들로 해체되어 전시장에 진열되었고, 유리장식은 작가가 허공에 매단 실에 꿰어져 천천히 춤을 추었다.

물건의 값어치는 용도, 쓰임새에 있다. 이불과 옷가지를 넣어두었던 자개장이나 추위와 타인의 흔적으로부터 새로운 삶을 보호했던 벽지나 역사를 드나들던 사람들의 도착과 출발, 기다림을 밝혔던 샹들리에는 죽은 안주인이나 월세방을 떠난 사람들, 폐쇄된 역사(驛舍)의 '뒤/바깥'에 남은 추억, 쓰레기, 유물이다. 물건의 생은 그것을 갖고 있었거나 그것이 함께했던 사람들이 평범한 사람들, 이제 더 이상 그곳에 없는 사람들이라는 점에서 남루했고 이제는 더 이상 그곳에 없는 사람과 그들을 찾는 작가의 무익한 추적 때문에 더욱 쓸쓸해졌다. 그러나 이 남루함이나 쓸쓸함은 눈물로 번역되지 않는 감-동, 동(명)사이다. 사회 안에서 배운 고독이 아니고 부(富)의 타자로서의 남루함이 아닌, 아주 근본적인, 존재 자체의 본래적인 상태를 가리키는 동명사들이기 때문이다.

세월의 때가 많이 묻을수록 그 가치를 발하는 유물도, 세월의 때가 묻지 않는 근대적 상품도 아닌 물건들에 간직된 세월은 오직 수신자인 연기백에게 노동의 크기로만 번역된다는 점에서 '폭력'이다. 고고학자의 집중력을 요하는 물건의 해체는 단순한 반복의 노동이고, 실수를 용서하지 않는 집중이고, 늙어 있는 물건의 '목소리'를 듣는 상황이다. 거기엔 체취, 이야기, 삶이 있지만, 그것이 '누구'에 대한 것인지는 알려지지 않는다. "먼 오지나 원시사회에 대한 연구로서가 아닌 현재의 일상의 삶 속에 내재된 그 결들을" 읽어내고 싶다는 작가의 소망은, 앞서 지적했듯이 일상의 소중함이나 남루하고 평범한 삶에 대한 애가(哀歌)에 멈추지 않는다.

그는 물건들을 새로운 상황으로, 자신이 구성한 새로운 무대로 끌어들여 그곳에서 새로운 삶-죽음을 살게 한다. 이것은 작가의 주체성이나 실천이라 불릴 수 없는 작용에 의해 가능해진다. 작가는 벽에 의지하지 않은 채 자개가 이야기하게 해주고, 벽 없이 종이가 서 있게 하고, 빛 없이 샹들리에가 노래하게 한다. 그가 허공에 세운 벽 아닌 벽, 겨우 실인 벽에 의지해 물건들이 이름 없이 말하고 노래하고 움직인다. 그것은 뼈, 흔적, 사물의 삶이다. 물건에서 사물로의 전환, 관념에서 실재로의 전환으로 인해 전시장은 실험실, 박물관, 공시소와 겹쳐진다. 작가의 엄밀한 분해방식이 실험실을, 역사적 유물의 보존방식을 베끼기에 박물관을, 찾아가는 주인이 없는 물건-시체의 보관소이기에 공시소를 연상시킨다. 우리는 처음 본 노동방식에

놀라고, 걸 수 없는 것이 매달려 있는 묘기에 놀라고, 아무런 말도 할 수 없기에 놀라고, 이 모든 것들이 어떤 의미와 값어치도 되돌려주지 않기에 놀란다.

익명의 발신자의 전언을 수령하는 수신자 역시 익명의 상태에 있어야 한다. 해독이 가능한 보통의 서사에서라면 정체성을 갖춘 수신자가 익명의 발신자를 찾아 나섰다가 억압했던 과거를 만나고 다시 제자리로 돌아오지만, 이후의 삶은 반쯤 미친 상태라는 메시지가 전개된다. 물론 그 서사 역시 주체의 허약함, 주체의 박탈을 이야기한다. 그리고 어떤 '작가'는 스스로 박탈을 자처한다. 비인칭적 글쓰기를 통해 주체의 사라짐을 실천하려 했던 작가 블랑쇼는 익명, 수동성, 죽음처럼 바깥을 가리키는 언어들에 고유한 삶을 돌려주는 글에 일생 헌신했다. 블랑쇼는 본질적인 고독은 주체의 몰입이 아니라 주체의 분해, 분산이라고, '혼자 일 때 나는 거기에 없다'고, "혼자 일 때 나는 혼자가 아니고 이 현재 안에서 나는 누군가의 모습을 하고 이미 내게 돌아온다"(『문학의 공간』, p.27)고 말한다. 자기와 다른 누군가가 겹치는 장소로서의 나, 어긋난 장소로서의 나는 자신을 "살게 내버려두지도 않고 죽게 하지도 않는 비인칭적 힘의 먹이[4]"로서 생존한다. 그는 내부와 바깥을 동시에 살아내고, 생에 겹쳐진 죽음을 감각한다. 바깥으로 출타한 자아는 "우리가 채워야할 본질적인 가난과 같은 결핍"(앞의 책, p.160)의 상태로 존재한다. 본질적인 가난은 채워질 수 없는 결핍이고, 채울 수 없는 가난에 노출된 존재는 "나라고 말할 힘을 잃은 자"이고, 그는 언제나 죽음의 위험 한가운데에서 살아가는 자이다. 그렇기에 "나는 죽기 위해, 죽음에 그것의 본질적인 가능성을 주려고 쓴다…그러나 동시에 나는 죽음이 내 안에서 쓰고 있을 때에만, 나를 비인칭이 명확히 드러나는 텅 빈 지점으로 만들 때에만 나는 쓸 수 있다[5]"고 블랑쇼는 말한다.

죽음이 감지된 20대 어느 날 한 청년이 개미의 움직임을 필사하면서 허약한 생의 족적(足跡)을 그리는 우연에 붙잡힌 뒤, 사라진다, 떨어진다, 걸려있다, 흔들린다와 같은 동사를 (되)찾고, 거기에 적합한 이미지를 일상적 물건으로 전시하면서, 그 동사에는 '주어/주인'이 없다고, 그래서 매달려 흔들리는 기념비적인 이미지들에 적합한 이름도 역시나 없다고, 고요하고 정적인 주체의 세계에서는 사물의 죽음이지만, 고요하고 정적인 비인칭적 세계에서는 사물이 흔들린다고, 그러므로 모든 이름은 죽음이라고, 이름에는 나는 없다는 전언을 전하는 바깥의 헤르메스(hermes)이길 자처한다면, 이번 생, 허공에 걸린 생은 다행 아닌가? 우리는 모두 생의 '의미'에 합당한 이미지를 찾으려고 일생을 걸지 않는가?

[4] 모리스 블랑쇼, *La Part du Feu*, Gallimard, 1949, 327쪽.

[5] 모리스 블랑쇼, 『문학의 공간』, 193쪽.

개인전 《마주하는 막》(2017) 서문

김성우
전) 아마도예술공간 책임큐레이터

《마주하는 막(Act Facing Act)》(2017)은 주변화된 사물과 공간에 내재하는 개인의 행위를 읽어내기 위해 그것의 경계이자 또 다른 출구로서의 '막'에 주목하는 전시이다. 작가는 기존의 전시에서 개인에 대한 관심을 바탕으로 일상의 공간과 그 안의 흔적들을 수집하고 재배열함으로써 미시사를 통한 현대사회의 한 단면을 들추어내는 작업을 하였다. 오래된 집의 벽지나 사물, 그리고 그 위에 남겨진 낙서와 같은 흔적들은 개인의 고유한 삶의 유형과 취향, 삶의 냄새와 얼룩, 더 나아가 그것이 그렇게 존재하기까지의 다양한 개인의 노동과 삶의 철학을 담아내며, 작가는 이번 전시에서 특히 어떠한 경계로서의 도배(지)에 집중한다. 벽, 그리고 그 위에 얹힌 도배지는 건축물(구조물)과 개인의 피부 사이를 중재하는 매개로써, 작가는 그것이 담아내는 예술의 소재적/시각적 특이성을 넘어 도배라는 행위 안에 담긴 개인의 삶의 궤적을 온전히 드러내고자 한다.

그것을 위해 작가는 다양한 삶의 궤적을 지닌 사람들과 만나고, 그 과정에서 건져 올린 삶의 질곡과 흔적을 설치, 조각, 사진 및 영상, 아카이브적 형태로 제시한 몇 개의 묶음으로 재구성하여 보여준다. 첫째로 도배란 행위를 통해 다양한 삶의 질곡을 엮어내는 시도를 한다. 한때 문학도를 꿈꿨고, 현재는 시인인 동시에 도배사인 인물의 언어에 기대어 현실을 관조하거나(〈관조로 이끄는 자〉), 도배라는 기술로 명장의 반열에 오른 인물의 도구 아카이브를 통해 개인의 삶과 열정, 그리고 신화화된 이야기의 간극을 드러내고(〈신화로 이끄는 자〉), 건축 복원가의 주변부적 시선–궁궐의 낡아 떨어진 벽지 아카이브를 통해 시간과 역사의 무게감, 그리고 개인의 사명감에 대해 질문(〈역사로 이끄는 자〉)한다. 그러므로 여기서 도배는 결국 개인의 사회적 역할과 책임, 그리고 개인이 겪는 현실적 차원의 다양한 경계를 가시화하는 지점이며, 작가는 이 행위에 얽힌 각 인물의 이야기를 하나의 공간, 즉 전시장이라는 공간 안에서 연결하고 접속하여 단절된 어떤 이야기들의 틈새에 관해 이야기한다. 둘째로 이와 동시에 작가는 도배라는 개인의 노동을 지시하는 일상의 소재, 이를테면 벽지와 벽지를 불린 후 나온 액체, 실제로 도배를 진행한 현장, 벽지 위의 낙서와 그것을 바탕으로 쓰인 소설, 도배사의 구술기록 등을 통해 노동이라는 신체 행위 위에 축적된 시간의 궤적을 비선형적으로 보여준다.

결국, 본 전시 《마주하는 막》에서 도배는 그 자체로 개인의 노동과 신체의 시간이 누적되어 역사화된 행위이자 개인과 개인의 관계를 암시하는 심리적 경계이며, 서로 다른 개인이 맞닿아 소통을 이어나가게 되는 경계면이며, 일상에서 들춰낸 현실의 한 단면이다. 주변화된 사물과 개인, 그리고 공간에 내재하는 (비)가시화된 '벽'과 '막'에 대해 관찰하고 사유하는 본 전시는 안과 밖의 경계, 이곳과 저곳의 경계, 나와 타자 그리고 더 나아가 사회와 현실에서 개인이 마주하는 다양한 경계를 감각하게 한다. 그리고 작가는 이 경계에서 서로를 구분 짓고 나누어 바라보고자 하는 것이 아닌, 그 틈새를 새로운 시각에서 이어내고 연결하고자 하는, 다시 말해 새로운 관계로의 확장을 시도한다.

《온고잉 프로젝트 역촌 40-백오십점일평방미터》 리뷰, 월간미술 2021년 5월호

‘함께 거주함’의 공간

김남수
미술비평

살아있을 때는 이름 없는 존재로 일관하다가 죽은 자의 ‘귀신’, 즉 비존재의 존재로 되돌아왔을 때, 비로소 이름과 존재감이 생기고 그 마을의 중요의사 결정 과정에 참여하는 현상이 인류학자 권헌익이 보고해온 아시아 남방계, 특히 베트남의 한 생사관이다. 아시아 북방계의 ‘귀신’은 유목민의 말 달리는 속도를 당해내지 못하여 공동체로 귀속하지 못한다는 가라타니 고진의 진지하면서도 유머 넘치는 촌평 앞에서 무력한 것과 사뭇 대조적이다. 그런데 여기 마을 공동체가 아주 희미하게 명맥을 유지하는 역촌동에 ‘귀신’이 사는 집이 퇴락한 채 있는 것이다. 과연 그 ‘신들린’ 집은 어떤 풍경인가.

연기백 작가는 역촌동 40번지에 자리한 소위 ‘불란서 주택’에서 2년여 가까운 시간 동안 거주하면서 작업해왔다. 그곳에 1970년대부터 평생을 살다 가신, 늘그막에는 치매를 앓았던 할머니의 흔적을 수습하면서. 그 흔적이란 벽난로나 인형, 가재도구 같은 사물들, 할머니가 입었던 옷가지와 천들 그리고 벽체와 문 같은 데 편리를 위해 설치한 작은 도구들 같은 가시적인 사물도 있었지만, 그 집 뜰 앞의 무엇인가 으시시한 감나무의 기척, 방과 공간들마다 흐르는 고유한 기류, 연결되는 곳의 느낌들 그리고 계절과 기후가 바뀔 때마다 낯설게 다가오는 변화들 같은 비가시적인 사건들도 있었다. 연기백 작가는 거의 베트남의 생사관에 근사하게 치매 할머니를 ‘되돌아오는 자’(revenant)로 모시는 내부 거실의 전시와 각 방의 설치 그리고 공간들의 배치와 질서를 진행시켰다.

이는 차츰 기억을 잃어가는 병을 앓았던 할머니에게 '귀신'의 권능을 찾아주기 위하여 되레 기억을 현상하는 작업이기도 했다. 폐가나 흉가에 다름 아닌 이 집의 내력을 아는 마을의 일부 주민들은 이러한 작업이 진행중일 때, 일정한 참여–이 동네에는 마을 굿의 희미한 습속이 남아있다고 작가는 말한다–는 있었다고 한다. 시간적으로는 완전한 고립 상태이자 시대의 낙오 상태였던 이 집이 죽음으로 옮겨졌다가 이윽고 되돌아올 때 "가장 건강한 상태"(존 케이지)의 당당한 비존재의 존재를 맞이한다는 것이 매우 역설적이고 고딕적으로 보였다. 큐브릭의 〈샤이닝〉(1980)이나 호지슨의 SF 『이계의 집』(1908)에서 엿보이는 시간의 반복과 무한이란 것 역시 이 과정에 슬며시 노출되고 있었다.

이처럼 호러와 SF의 어느 길목에 서 있는 듯한 이 감나무 집에 무당과 사회주의자가 동거 체제의 공간을 꾸리면서 토론하고, 사운드아트에 심취한 소설가와 도배된 벽지의 결을 읽는 작가가 그 동네를 별개의, 그러나 비슷한 얼개로 걷는 영상(김지환 독립영화감독, 〈비교〉 〈풍경〉, 3채널 비디오, 2021)에 나타나고, 페터 한트케와 클라이스트에 미친 연극인과 소설가가 읽는 퍼포먼스를 진행하는 것은 어떤 의미일까. 남한의 건축법 개정 추이에 발맞추어 구별 짓기 기호와 티내기 전략이 작동하는 유사-서구 스타일의 주택, 마치 김기영 영화에서나 볼 법한 스펙터클한 내부 공간이 있는, 그러나 지금은 퇴락해가는 폐가에 다름없는 집에서. 이는 죽은 자가 되돌아오는 과정에 '함께 거주함'의 사태를 연출하는 것은 아닐까.

《곳 다가서기》(2013), 《마주하는 막》(2017)에서 사람이 살았던 집의 벽체에 오랫동안 지의류 비슷하게 또한 두텁게 자라온(!) 벽지를 마치 아주 늙은 반도네온 연주자의 음색 속에서 무수한 헤테로포니의 복잡한 결을 스스르 열듯이 삶의 비밀을 죽음의 독해술로 풀어내는 연기백 작가의 방식이 전체적으로 이 집의 공간을 일종의 중간지대(critical zone)로 전환하고 있는 것과 함께. 과히 저 남방계의 생사관이 갖는 역설과 아이러니가 충분히 예견된 일이다. 그러나 되돌아오는, 되돌아오고 있는, 이미 와 있는 '귀신'이 갖는 몫은 직접적으로 두려움과 공포, 중간지대의 섬뜩함을 겪는 것으로부터 시작되지 않았을까. 미술이라는 이 예술실천이 존재론적 알아차림과 동행하고 있다는 것에서 이 진행형 프로젝트 〈백오십점일평방미터〉(2021)은 상서롭고 길하다. 죽은 자와 산 자들이 '함께 거주함'의 사이에서 생명감을 자아내는 새로운 애니미즘이 된다는 것은 상서의 미학으로 가는 첩경 아닌가.

연기백의
( )에 대한
미술사적 연구

()아카(전 시 이 력)이브

학력

2000 서울대학교 미술대학 조소과 졸업
2007 서울대학교 미술대학 조소과 대학원 졸업

개인전

2007.7.31~8.7	‘遲遲’ 더딤과 기다림 (관훈갤러리, 서울)
2008.8.27~9.2	‘바래다,漂,Fade’ (관훈갤러리, 서울)
2009.4.19~4.30	52동 106호 (호기심에 대한 책임감 갤러리, 서울)
2009.8.16~8.25	Coding conversation ‘세 개의 기둥’ (스페이스 집, 서울)
2011.2.24~3.13	Green heights (소마드로잉센터, 서울)
2011.3.14~5.20	Green heights+주인을 찾습니다 (테이크아웃드로잉 한남, 서울)
2013.8.10~9.1	농축된 史 (자하미술관, 서울)
2014.12.18~2015.1.8	곳 다가서기 (금천예술공장, 서울)
2015.10.6~11.28	곁집 (송은아트스페이스, 서울)
2016.7.2~7.24	‘?’-그 누구 (서학동사진관, 전주)
2017.10.10~11.5	마주하는 막 (아마도예술공간, 서울)
2019.7.15~8.15	일시적 식탁 (프로젝트 스페이스 역촌 40, 서울)
2021.2.23~3.24	백오십점일평방미터 (프로젝트 스페이스 역촌 40, 서울)
2023.9.8~11.5	오늘의 작가-앉음과 일어섬의 때(象)에 대하여 (김종영미술관, 서울)

프로젝트 (기획)

2001.4.2~4.21	project space Atmosphere 2人展 (project space Atmosphere, 서울)
2003.3.1	삼일절 종로거리재현행사-역사를 넘어서-‘신(新) 독립선언’ (종로YMCA앞 도로, 서울)
2008	52동 106호-첫 번째 (서울대학교 52동 106호 실습장 內 조교실, 서울)
2009.4.19~4.30	52동 106호-두 번째 (호기심에 대한 책임감 갤러리, 서울)
2009	52동 106호-세 번째 (서울대학교 51동 복도, 서울)
2009	52동 106호-네 번째 (서울대학교 52동 106호 실습장 內 조교실, 서울)
2010	52동 106호-다섯 번째 (동소문로 1가 6번지 옥상, 서울)
2011.2.24~3.13	52동 106호-여섯 번째 (소마드로잉센터, 서울)
2011.3.14~5.20	52동 106호-일곱 번째 (테이크아웃드로잉 한남, 서울)
2012.3.1~2013.11.30	52동 106호-여덟 번째 (울산대학교 박물관 內 중정(中庭) 및 교수연구동, 울산)
2014.5.1~2015.8.30	52동 106호-아홉 번째 (금천예술공장, 서울)
2015.10.6~11.28	52동 106호-열 번째 (송은아트스페이스, 서울)
2016.3.1~2017.2.28	52동 106호-열 한 번째 (국립현대미술관 고양레지던시, 고양)
2017.6.2~6.4	ACC광주프린지인터내셔널 ‘탄,탄,탄’ (국립아시아문화전당, 5.18민주광장, 광주)
2018.5.18~5.27	쌀의 독백: 일시적 식구 (경기상상캠퍼스((구)서울대 농대), 수원)
2018~2021	온고잉프로젝트 역촌 40 (프로젝트 스페이스 역촌 40, 서울)
2020	52동 106호-열 두 번째 (프로젝트 스페이스 역촌 40, 서울)
2022	온고잉프로젝트 처치스트릿, 교남동 마주하기 (런던, 영국)

단체전

2002.10.5~11.2	야생동물들: 지구상에 살고 있는 이종의 생명체 (토탈 장흥 야외미술관)
2005.3.29~4.18	GIAF 광화문 국제아트페스티발 ‘빛, 사람, 문’ (세종문화회관, 서울),
2005.5.4~5.31	야생동물들: 서울나들이 (세종문화회관, 서울)
2006.6.7~6.13	EHS project- human, seoul, emotion (세종문화회관, 서울)
2006.8.12~8.26	아시아현대미술제 ‘무지개 너머’ (성산아트 홀, 창원)
2006.8.18~9.7	야생동물들: 수원가(歌) (대안공간 눈, 수원)
2006.10.28~11.25	야생동물들: 중랑천 프로젝트-버들치를 기다리며 (중랑천, 서울)
2006	The First WHITE SALE-Love for children (가나아트센터, 서울)
2007.4.27~5.10	愚問賢答展 (쿤스트 독, 서울)
2007.9.28~10.20	Hard＆Soft (우덕갤러리, 서울)
2007.10.1~10.31	제2회 포천아시아비엔날레-특별전 (포천광역버스터미널, 포천)
2007.10.17~11.3	야생동물들: 그들이 도심에 나타나다 (서울문화재단 전시실, 서울)
2007.10.26~11.10	About＆Around (문화공간 도배박사, 서울)
2008.7.2~8.1	쉼표 (대안공간 충정각, 서울)
2008.8.13~8.26	지각과 충동 (관훈갤러리, 서울)
2008.8.26~9.25	서울조각회전 (마나스 아트센터, 양평)
2008.9.8~9.14	이방인의 빈방II-무엇에 관한 장소 (허치슨 갤러리, 뉴욕)
2008.9.10~9.27	야생동물들: 청계천 다리 밑에서 (청계창작스튜디오 갤러리, 서울)
2009.2.13~3.7	이유미_연기백_신년식展 (가회동 60)
2009.5.1~6.27	인간과 자연-치유 治癒 (포천 아트밸리, 포천)
2009.5.7~6.30	일상의 기호 (스페이스 홀 앤 코너, 서울)
2009.8.16~9.30	Coding conversation (스페이스 집 갤러리, 서울)
2009.9.10~10.24	야생동물들: 도라산에서 만나다 (도라산 평화공원, 서울)
2010.10.2~10.31	제3회 안양공공예술프로젝트-오동 팀: 주민 되기 (안양5동 일대, 안양)
2011.5.6~6.19	Haiku Sculpture 2011 (대만대학, 대만)
2011.8.12~8.18	썸머 드로잉 페스티벌 (쿤스트 독 갤러리, 서울)
2011.8.31~9.6	2011 서울조각회 빌라다르와 예술가들 (토포하우스, 서울)
2011.10.11~10.20	신호보내기-국제교류전 (Art space UOU, 울산)
2012.9.12~9.18	한국미술 소통의 흐름을 위한 ‘미술대학 교수 교류전’ (공평갤러리, 서울)
2012.9.20~9.24	수목원가는길 2012 문화마당 초대전 (경희궁미술관, 포천)
2013.5.20~6.8	서울조각회 34회 정기전-조각, 광복에서 오늘까지 (독립기념관, 천안)

2013.12.30~2014.2.2 White&Black or Right&Wrong (호기심에 대한 책임감 갤러리, 서울)
2014.4.5~5.4 도원에서 노니다 (자하미술관)
2014.5.29~6.18 모르는 자에 대한 우정 (금천예술공장, 서울)
2014.6.27~9.28 또 다른 만남 양구백자 조각 (양구백자박물관, 양구)
2014.10.10~10.23 잡화점 (보안여관, 서울)
2014.11.20~12.10 결을 거슬러 도시를 솔질하기 (금천예술공장, 서울)
2015.3.18~6.5 아티스트 포트폴리오 (사비나미술관, 서울)
2015.3.2~3.6 On the Edge of Fusion (MIST Harlem, 뉴욕)
2015.5.6~5.31 어느 지시성 (자하미술관, 서울)
2015.6.11~6.30 우글거리는 미로들 (금천예술공장 PS333, 서울)
2015.6.12~8.16 조우 (북서울시립미술관, 서울)
2015.10.30~2016.2.14 무심 (소마미술관, 서울)
2015.11.4~11.10 On The Way to Red (북경복장학원, 북경)
2016.5.31~6.12 인트로 (국립현대미술관고양레지던시, 고양)
2016.6.16~7.5 장소와 각주 (금천예술공장, 서울)
2016.6.24~8.6 말 없는 미술 (하이트 컬렉션, 서울)
2016.8.19~2017.3.19 국립현대미술관 과천 30년 특별전-달은 차고 이지러진다 (국립현대미술관, 과천)
2016.10.7~11.6 성북도큐멘타 3: 안감내 한옥 이야기 (성북예술창작터, 서울)
2016.11.2~11.6 대구아트스퀘어-2016 청년미술프로젝트 (엑스코, 대구)
2017.4.7~5.31 잔의 깊음-남겨진 것의 장엄 (예술공간 수애뇨339, 서울)
2017.6.1~6.11 천변만화-태화강국제설치미술제 (태화강생태공원, 울산)
2017.6.2~6.4 ACC광주프린지인터내셔널 (국립아시아문화전당, 5·18민주광장, 광주)
2017.11.18~1.18 어느 조각 (정문규미술관, 안산)
2017.11.23~12.10 도시채집 (부평아트센터, 인천)
2018.9.1~10.21 철인-우리가 쌓아 올린 탑 (F1963, 부산)
2018.10.4~10.7 세계문자심포지아 2018 황금사슬 (옥인동 34-1 외, 서울)
2018.10.9~11.25 뜻밖의 조각 (유리섬 맥아트미술관, 안산)
2019.8.9~8.29 사회적 조각을 위한 방법 연구 (아마도예술공간, 서울)
2019.8.28~10.31 소요하는 사물들 (안상철 미술관, 경기)
2019.12.2~12.14 단단한 불균형 (북구예술창작소, 울산)
2020.1.17~3.15 새벽의 검은 우유 (김종영미술관, 서울)
2020.6.16~10.4 말과 글, 뜻과 몸짓 (이응노의 집, 홍성)
2020.8.1~10.11 기억 전달자 (부천아트벙커, 부천)
2020.8.15~2021.1.31 별이 된 사람들 (광주시립미술관, 광주)
2020.9.17~11.1 창원조각비엔날레-비조각: 가볍거나 유연하거나 (성산아트홀, 창원)
2021.7.6~7.31 42회 서울조각회전 '40×40×40' (김세중미술관, 서울)
2021.8.6~8.26 21세기 기념비-절대적인 것에 대하여 (아마도 예술공간, 서울)
2021.9.30~11.20 Exploring Songeun Art space-Herzog&De Meuron (송은아트스페이스, 서울)
2021.10.28~11.12 Round-Round-Round (금천문화재단 온라인 전시, 서울)
2021.10.2~10.10 2021 수원국제예술제-강이 들려주는 이야기 (실험공간 UZ 외, 서울)
2022.3.5~3.17 나, 너 그리고 우리 (예술공간 아름, 수원)
2022.6.14.~7.3 은평大소동 (신사옥, 서울)
2022.7.15~7.24 울산 중구 문화의거리 현대미술제-시작부터 지금 (뉴목련장 외, 울산)
2022.8.27~9.23 생활:조각 (노마드갤러리, 여수)
2022.9.28~10.9 2022 수원국제예술 프로젝트 온새미로 (복합문화공간 111CM 외, 수원)
2022.9.1~9.9. 검은 물 (처치스트릿 66번지, 런던, 영국)
2023.9.26~12.17 극장/Post Media and Site (부산시립미술관, 부산)

선정 및 레지던시

2007 관훈갤러리 기획공모 선정
2010 소마 드로잉센터 4기 등록작가 선정
2011 테이크 아웃 드로잉 레지던시
2013 금천예술공장 5기 입주작가
서울문화재단 예술창작지원 프로젝트(시각예술) 선정
2014 금천예술공장 6기 입주작가
서울문화재단 예술창작지원 프로젝트(시각예술) 선정
2015 송은 아트스페이스 국내작가 개인전 선정
2016 국립 고양미술창작스튜디오 12기 입주작가
2017 서울문화재단 예술창작지원 프로젝트(시각예술) 선정
2018 김세중 청년조각상 수상
국립아시아문화전당 창제작센터 오픈크레이티브 입주작가
2020 서울문화재단 예술창작준비지원 선정
2022 한국예술위원회 한국국제예술교류지원(시각예술) 선정
2023 서울문화재단 예술창작활동지원(시각예술) 선정

연기백 ( )에 대한 미술사적 연구

작가	연기백
총괄기획자	박성환
책임연구원	신양희
글	진휘연, 최태만, 에치젠 토시야, 신양희, 연기백
디자이너	배지선
영문번역	이슬기
일문번역	박성환
아키비스트	배진선
어시스턴트 아키비스트	강민수
도움	박서영, 이소임, 이예림, 최수연, 최희정
사진	가비스튜디오(서종현), 권오열, 김재범, 연기백, CJYART STUDIO(조준용), 최성욱, KC스튜디오, 황준현
주최	문화체육관광부
주관	한국문화예술위원회

© 연기백, 아마도예술공간연구소

* 한국문화예술위원회 2022-2023 〈작가-조사-연구-비평〉 사업의 지원을 받았습니다.

* 텍스트 및 사진에 대한 저작권은 작가, 연구자, 사진가 및 각 기관에 있으며 무단전재와 복제를 금지합니다.

비매품/무료
95600
9 791195 436927
ISBN 979-11-954369-2-7 (PDF)

작가연비 조사구평

문화체육관광부

Amado Art Space/Lab

한국문화예술위원회