정재호: 밝은 미래



Jung Jae Ho: Bright Future



‹남산에서 보다 I›, 1998, 한지에 수묵 채색,
160×260cm



‹차이나타운 연작 II›, 2003, 캔버스에 먹, 목탄,
아크릴, 60×73cm



機械

戰鬪機飛而鬪之機械也機械諸器官組織而得外力以自生產運動之裝置也機械之意類推於生物故戰鬪機類推於益禽而欲速欲高欲强欲益以爲其意也欲速則炎油强壓後噴出則速欲高則以前翼起浮力以後翼得均衡則高欲强則以鋼鐵爲外皮則强欲益則以天眼探的以銃砲殺之則益也戰鬪機莫强物體而無生命然則必要操於人故其用之善不善則不猶於機但猶於人耳

‹화마론(火魔論)연작-기계(機械)›, 2007,
한지에 먹, 55×72㎝

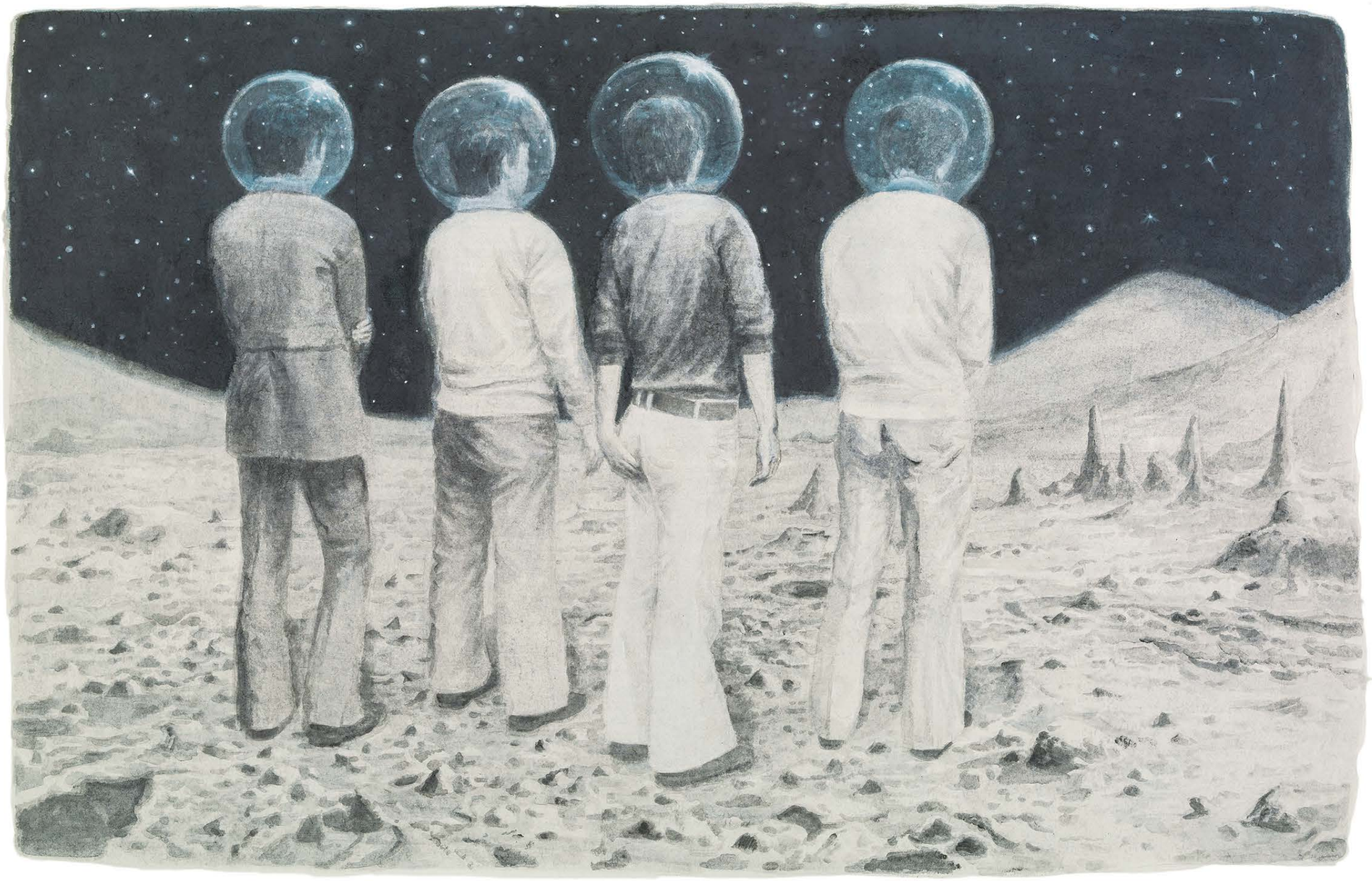


‹나가사키›, 2008, 한지에 먹, 92×123cm



‹난장이의 공›, 2018, 한지에 아크릴, 400×444cm

‹나는 이곳에서 얼마나 오랫동안›, 2022, 캔버스에
오일, 200×300cm



‹청춘›, 2012, 한지에 아크릴, 78×121cm



‹폭청빌딩 II›, 2017, 한지에 아크릴, 178×237cm



‹청운동기념비 Ⅰ›, 2004, 한지에 먹, 목탄, 아크릴,
182×454cm



‹이사›, 2004, 한지에 먹, 목탄, 아크릴,
46×53cm

신정훈

정재호의 시민아파트와 기념비적 폐허

1.

정재호의 그림에서 도시가 아닌 건물이 화면의 중심에 놓이는 일은 2003년의 개인전 «인천 여행»(인천신세계갤러리/갤러리피쉬)에서부터였다. 공업지역의 공장건물, 차이나타운의 중국풍 가옥, 근대화시기에 개조된 주택, 1970년대 말에 지어진 삼익아파트, 그리고 나이트클럽이 입주한 근래의 상가 건물 등이 경인고속도로, 월미산 유적지, 연안부두의 풍경과 함께 선보였다(그림 1). 이처럼 식별가능한 정도의 디테일을 허락하는 '줌인'은 이전 작업과 구분되는 접근법이었다. 기존 도시재현은 이 전시에 출품된 ‹공장지대를 보다›, ‹아! 인천›, ‹빛의 여행-청항›과 같이 지평선 아래 도시의 건물과 도로들이 빼곡히 박힌 밤과 낮의 파노라마였다. 자신을 미술계에 알린 2001년의 첫 개인전 «보다-찾다»(공평아트센타)에서 선보인 그의 도시풍경은 한국화의 매체와 기율을 습득한 이력에 따른 대관적 구도를 채택하고, 도시를 하늘을 제외한 모든 곳으로 뻗어나간 광폭의 거대하고 집단적인 인공물로 다뤘다(그림 2). 위에서 내려다보는 조감적 시선은 도시적 삶과 환경에 놓인 구체성, 복잡성, 개별성보다는 도시의 확장성, 일반성, 집합성을 드러내는 데 효과적이었다. 그런데 도시가 아닌 인천을 주제로 내건 이번 프로젝트에서 이전의 구도는 주제에 걸맞은 지역성이나 역사성을 드러내는 데에 한계가 있었고, 따라서 조감적 구도로부터 내려와 땅 위에서 자동차를 타거나 걸으면서 경험한 도시를 담게 된 듯 보인다.

물론 «인천 여행»의 그림들을 이전과 명료한 단절이라 말할 수는 없을 것이다. 어떤 의미에서 도시 구조물의 텍토닉과 텍스쳐의 디테일은 그의 대관적 도시 풍경의 낮 판본에서 포착된 바 있었다. 환기하자면, 정재호의 그림의 시작은 야경, 즉 밤이나 새벽, 남산 혹은 뒷산에 올라 내려다본 서울이었다. 김경연이 묘사한 것처럼 "콘크리트의 단단함이 어두움 속에서 사라진" 대신 기존 동양 회화에서는 노골적으로 드러난 바 없는 "빛"을 강조했다. 빛을 표현하기 위해 그는 한지에 흙물을 바르고 다시 먹을 칠해 어둡게 만들고 손톱으로 음각하듯 긁어내거나 라이트 박스를 이용해 한지를 빛에 투과시키곤 했다.[1] 이를 통해 내용과 형식 모두에 있어서 기존 산수화의 프로토콜을 벗어나고자 했다. 그러다 2002년 경부터 낮의 도시로 이행한다.[2] 이는 자연스럽게 도시의 물질성을 빛과 어둠이 직조해 낸 비물질적인 대기로 환원시키지 않고 가시성의 영역으로 옮겨놓았다. 멀리 강변 테크노마트가 지평선 위로 홀로 솟아오른 중곡동(‹나는 이곳에서 얼마나 오랫동안›), 집들이 층층이 쌓아 올라가 해방교회로 마무리된 해방촌(‹강북찬가›), 삼일아파트의 호위 속에 길게 이어진 청계고가도로(‹너는 이제 가는구나›)의 풍경이 대표적이다(그림 3). 특유의 공기원근법이 적용되어 흐릿한 원경은 전경의 명료함을 두드러지게 하고, 그곳에 빈틈없이 자리한 건물들은 표면, 차양, 난간, 계단,

(1) 정재호의 작품 제작절차에 대해서 최석원의 글을 참조하라. 최석원, 「정재호(1971-)의 회화, 건축과 아카이브의 기억술」, 『한국예술연구』33호 (2021), 147-148.

(2) 김경연, 「정재호의 "보다"」, 『정재호 The 1st Solo Exhibition』, 전시 도록(공평아트센타, 2001), n.p.



그림 1. ‹빛의여행-청항›, 2003, 한지에 먹, 아크릴, 162×350cm



그림 2. ‹남산에서 보다 IV›, 2001, 한지에 혼합재료, 182×454cm



그림 3. ‹나는 이곳에서 얼마나 오랫동안 I›, 2002, 한지에 수묵채색, 227×364cm

그림 4. ‹월미도 기념비 I›, 2003, 캔버스에 먹, 목탄, 아크릴, 60×73cm

창틀, 지붕, 물탱크, 축대 등 세목들을 노출시킨다. 이런 맥락에서 도시의 낯 풍경은 이전의 대관적 구도를 이어가지만 이후의 건축적 디테일의 확보를 예견한다고 말할 수 있다.

인천 프로젝트는 도시 일반에서 건축적 요소로, 집합성에서 개별성으로, 그리고 하늘에서 땅으로 향하는 그의 도시재현의 궤적에 있어서 주요한 계기로 생각된다. 도시를 위에서 내려다보지 않고 그 속에서 경험하는 일은 대상으로부터 거리를 둔 시각이나 인식으로 환원되지 않는 신체적인 감각과 심리적인 정서를 불러들인다. 실제로 «인천 여행»에서 그의 그림들은 개별 화제들을 미묘한 분위기 속으로 밀어 넣는다. 무엇보다 화폭에 개별적으로 포착되어 있다는 점은 이런 인상에 핵심적일 것이다. 냉담한 도시를 배경으로 홀로 서 있는 집이나 건물, 혹은 동상은 당당하게 서 있다기 보다 버티고 있는 듯 보인다. 그런데 이와 같은 인상은 인천의 도시 조직과 구조 특유의 조건과 무관하지 않을 것이다. 그들은 대부분 한 세대 혹은 심지어 한 세기 이전의 것으로, 오래되거나 철 지난 것, 혹은 쇠락하고 방기된 듯 보인다(그림 4). 더 나아가 '월미도 기념비'라 이름 붙인 작품들에 등장하는 월미공원의 용도가 다한 군사시설이나 선전물, 혹은 건물의 잔해들은 주변의 무성한 수목의 공세로 포위된 듯 보인다. 따라서 냉전의 근대사에 대한 코멘트처럼 읽히기도 하지만, 목탄의 질감과 모노톤의 색조 처리는 차가운 이성의 회로를 작동시키기 보다 주관적이거나 감상적인 투사를 불러들인다. 그들을 따뜻하거나 아련한, 혹은 애처롭거나 황폐하다고 보게 된다면, 대상으로부터의 거리가 이미 좁아져 있음을 시사한다. 아마도 그의 인천여행의 성취는 바로 이와 같은 도시적 소재들의 이질적 시간성이 갖는 미술적 잠재성이었다.

이 발견은 정재호 특유의 것이었다. 사실 그의 인천행은 당시 한국미술에서 새로운 접근법은 아니었다. 오히려 1990년대 말에서 2000년대 초 서울의 외곽 혹은 근교가 미술적 탐색의 대상이 되고 있던 분위기와 함께 했다. 실제로 당시에 강홍구는 김포공항이 있는 오쇠리나 재개발 중인 불광동으로, 공성훈은 개농장과 도로를 따라 모텔촌이 있는 벽제로, 성남프로젝트는 최초의 도시봉기가 일어났던 성남으로 향했다. 그러나 그들이 포착한 것은 서로 달랐다. 강홍구에게 서울의 외곽은 꿈 장면처럼 함께할 수 없는 것들이 같이 있는 어처구니없거나 기이한 곳으로, 공성훈에게는 길들여지지 않는 야생성이 작동하거나 억압된 것이 익숙한 모습으로 복귀하는 곳이었다. 성남프로젝트에 있어서는 한국 자본주의의 불균등 발전의 사례이면서 동시에 거주민의 자발적인 공간의 전용이 확인되는 곳이었다. 이들 접근법의 정신분석학적이거나 마르크스주의적 어조에 놓인 비판적 면모는 특징적이다. 19세기 후반 파리의 미술가들이 도시가 확장되고 시골이 변모하고 사람들이 밀려나는 교외(banlieue)에서 도시화와 산업화의 비밀을 파악하려 한 일을 떠올리게 한다.[3] 이에 비한다면 정재호의 태도는 중성적이거나 온건한 편에 가깝다.[4] 그에게 서울 외곽이나 근교는 소외된 만큼 억눌린 혹은 착취된 만큼 응축된 볼온함을 통해 드러나지 않는다. 오히려 인천에 대한 적극적인 개입보다 차분한 '목록화'에 가깝다. 이는 인천의 구조물들이 갖는 필연적인 이질적인 시간성을 드러내고 지나간 시절을 연상시키거나 혹은 그의 월미산 연작에서 볼 수 있듯 역사적이라기보다 자연사적 풍경을 노출시킨다.

(3) T. J. Clark, *The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and His Followers* (New Jersey: Princeton University Press, 1984), pp. 23-30 참조.

(4) '목록'은 박영택의 말이다. 박영택, 「정재호-인천을 보다」, 『인천여행-정재호전』, 전시 도록(인천신세계갤러리, 2003; 갤러리 피쉬, 2003), n.p.

세기의 전환기에 한국미술의 외곽 내지 근교로 진출은, 특별히 비판과 구원의 계기에 대한 강박 없이 도시의 별다른 사건 없는 일상에 접근하고자 했던 서용선, 최진욱, 유근택의 1990년대가 끝났음을 말한다. 포스트 IMF 시기 그와 같은 일상은 깨졌고 도시는 다시금 격변, 모순, 이질성의 처소가 되었다. 혹은 점점 동질화되어 긴장이 억압되어가던 서울보다 그 긴장이 누출되고 있었던 근교로 많은 미술가들이 향했다고 말할 수 있다. 정재호 또한 (다른 방식으로) 그러했다.

2.

2004년 정재호는 '근교'라는 주제로 문예진흥기금을 받고 전시를 준비한다. 인천여행을 통해 정교화된 이 주제에 대한 관심이 그를 서울 도심의 건물들로 이끌게 되었음은 흥미로운 일이다. 서울예고 진학을 준비하던 때부터 통의동의 학원을 오가며 보았던 자하문터널 위 시민아파트가 다시 눈에 들어온 때는 석사졸업 후 예고에 강사로 나가면서였다. 호기심에 방문한 그곳에서 버려지거나 철 지난 것들을 확인하게 되면서, 이는 '근교' 프로젝트를 재설정하는 계기가 된다. '근교'의 주변성이란 공간적일 뿐만 아니라 시간적으로 정의될 수 있는 것이다, 아니 오히려 도심의 '근교'는 더욱 처연하고 황폐하게 무너져 가는 풍경을 제공한다고 말이다. 실제로 «청운시민아파트»(갤러리피쉬, 2004)에서 콘크리트 건물군은 인간의 노력으로 하늘로 향하던 방향을 틀어 아래로 향하는 자연의 원리에 자신을 내맡기고 있는 듯 보인다(그림 5). 그의 그림에서 콘크리트 건물, 철제 난간, 슬레이트 지붕, 차양막, 발코니, 그리고 건물을 받치는 축대를 포함한 아파트 외관의 모든 세부들이 그 가장자리부터 내려앉고 있다. 1960년대 말 서울의 산동네에 세워져 연출된 과장된 수직성이 이제 더 이상 그들의 역할은 아니게 되면서, 자신들에 대한 세간의 기대 없음에 체념한 듯 서울의 근대화 자체에 내재한 본원적인 부실함을 여과 없이 노출하는 듯 보인다. 사람의 처소라기보다 시멘트 덩어리처럼 보이기도 하는 이들 구조물에 정재호의 작업에 붙여지곤 하는 '오래된'이라는 표현은 완곡하고 낭만적이다. 그보다 '쇠락한', '무너져가는', 혹은 '버려진'이라는 표현이 더 적합할 것이다.

청운시민아파트의 역사와 현황은 그림이 전하는 위의 표현에 설득력을 더한다. 2003년 이 아파트는 말 그대로 버려져 있었다. 이곳을 둘러싼 이전의 기대감을 고려하면 그 낙차는 더욱 극적이라 할 수 있다. 그 기대감이란 1960년대 말 서울의 근대화에 대한 것, 즉 비록 부실하고 허울뿐이었을 지라도, 아니 오히려 그럴 수밖에 없던 조건이었기에 더욱 절실했던 그것만은 아니었다. 최근의 1990년대 초중반만 하더라도 이곳에는 재건축의 기대가 있었다. 풍치지구에서 해제되고 고도제한도 완화되어 자하문터널 주변 수려한 녹지대를 배경으로 한 고층아파트로의 변신이 논의되었고 재건축조합이 만들어졌다. 그러나 시민아파트의 속성상 국공유지를 매입해야하고 청와대 인근 암반지형에 위치하고 있어 발파작업이 어려운 점은 사업성의 전망을 어둡게 했다. 결국 시공사는 나서지 않았고 재건축은 포기되었다. 그리고 1990년대 말 불량 노후



그림 5. ‹청운동 기념비 III›, 2004,
한지에 먹, 목탄, 아크릴, 227×182cm



그림 6. ‹소풍›, 2004, 한지에 먹, 목탄,
아크릴, 63×69cm

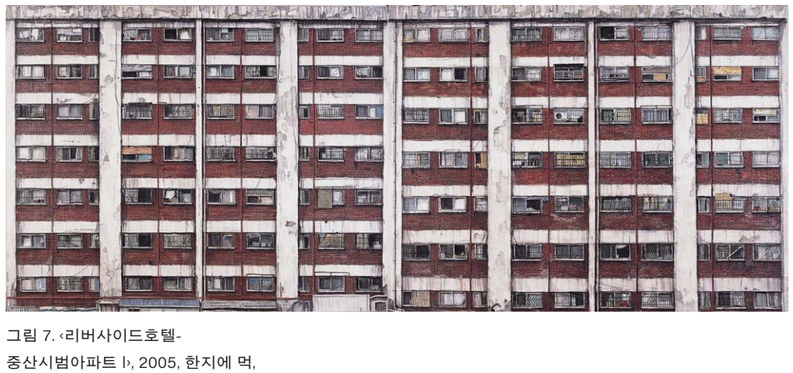


그림 7. ‹리버사이드호텔-
중산시범아파트 I›, 2005, 한지에 먹,
목탄, 아크릴, 182×454cm



그림 8. ‹대광맨션아파트›, 2005,
한지에 먹, 목탄, 아크릴, 162×486cm

주택이자 '도시의 흉물' 분류되어 우려의 여론이 높아진다. 주민들은 서울시 아파트 분양권이라는 기약 없는 약속 하에 하나둘 집을 떠났고, 부분적으로 철거가 진행되는 와중에 반대하는 이들만이 소송을 하며 남게 되었다. 이렇게 물리적일 뿐만 아니라 경제적으로 내버려진, 혹은 전자가 후자에 따른 결과이기에 풍경의 을씨년스러움은 구조적이다. 이는 공가의 깨진 유리창, 휘어진 난간, 갈라진 표면을 통해 포착된다.

그런데 버려진 것은 건물만은 아니다. 앨범, 장난감 목마, 라디오, 텔레비전, 달력, 화분 등도 남겨져 있었다. 작가는 이른 봄부터 여름까지 이곳을 드나들며 이들을 채집하고 그려냈다. 현관이 뜯긴 빈 집에 이리저리 버려져 습기를 머금고 출처를 알 수 없는 얼룩이 묻어있는 버려진 것들을 건져내는 장면을 상상해보라. 실제로 작가는 ‹소풍›에 대해 설명하며 겨울의 얼음이 녹아 공가의 바닥에 흥건하게 물이 고여 있던 것을 이 그림에서처럼 인물들이 물 위에서 포즈를 취하는 식으로 바꿔냈다고 말한다(그림 6). 달력에 파리들이 들러 붙어있는 ‹이사›의 경우에도, 냉장고 속 썩은 음식 주위에 새까맣게 모여든 파리떼가 모티프가 되었다고 언급한다. 이와 같이 촉각과 후각을 자극하는 폐가를 드나드는 일은 그 자체로 어떤 의미나 해석 이전에 몸을 자극하는 원초적 차원의 경험이었을 것이리라. 그런데 날 것의 경험 혹은 실재의 기억을 길들이려는 듯, 혹은 마치 몸만 빠져나간 주민들이 남겨두고 간 것들을 위무하려는 듯, 작가는 이들을 하나씩 정성스럽게 회화적으로 복구한다. 주인으로부터 버려졌기에 역설적으로 주인공이 되어버린 이들은 검게 처리된 배경을 뒤로하고 밝게 혹은 채색되어 스포트라이트를 받는다. 채색은 그림을 보다 감정적이고 감상적으로 만든다. 이 점은 버려진 것들이 한때는 애용된 것이었다는 점, 그리고 사진들은 보다 직접적으로 주인의 성장이나 가족의 생애를 담고 있다는 점과 함께, 이들 그림 앞에 선 관람자에게 정서적이고 주관적인 반응을 불러일으킨다.(5)

이들 물건들은 사실 버려진 것이기 이전에 '철 지난 것(the outmoded)'들이다. 이런 종류의 물건과 이미지에 대한 매혹이 1990년대 한국미술의 주요한 특징이었음은 상기될 필요가 있다. 최정화의 플라스틱 바구니나 시멘트 바닥, 박이소의 UN 성냥과 노란색 모노륨 장판, 이불의 수출용 인형과 구슬 등이 그것이다. 이들에 대한 매혹에 대해서는 여러 논의가 가능할 것이다. 예를 들면, '신세대 미술'의 서사는 그 이유를 산업화와 도시화의 맥락 속에서 생산된 물건과 이미지들의 세례를 유년기부터 받아 내재화된 첫 세대 미술가들의 등장으로 말한다. 세계화의 서사에 따르면, 국제적으로 점증하는 가시성에 따른 '한국적인 것'의 요구에 과거나 전통에 가두지 않는 방식의 명민한 대응이 될 것이다. 여기에 1990년대의 사회사적 맥락에 따른 독해가 더해질 수 있을 것이다. 즉 '철 지난 것'에 대한 관심은 그 어느 때보다도 넘쳐나 지배적인 것이 되어버린 물질문화와 대중문화에 반응하면서 거리를 두는 전략으로서 말이다. 이들은 근과거의 산업화와 도시화의 유물들을 불러들여 '계획된 진부화'에 따라 양산된 최근의 상품들에 대응한다. 여기엔 비판성내지 음험함이 있다. 1920-30년대의 초현실주의자들이 19세기 말의 상점 아케이드나 수공예적 물건들을 찾아 벼룩시장을 찾아다니고 그들로부터 혁명적 에너지를 발견한 것처럼, 비동시적인 것을 소환해서 현재의 총체화하는

(5) 이와 같은 사적이고 친밀한 거리는 강수미가 청운시민아파트 작업에 이르러 이전의 단순한 '기록'을 넘어 관람자를 그곳으로 이끄는 효력을 발휘하게 되었다 상찬한 이유로 이해된다. 강수미, 「‹청운시민아파트›와 정재호의 '동양화' — 특정한 장소를 그린다는 것에 대하여」, 『청운시민아파트』, 전시 도록(갤러리 피쉬, 2004), n.p.

압력을 거부하고 현재가 영원할 것이라는 가정에 도전하듯.[6]

그러나 2000년대 중반 '철 지난 것'은 전과 같은 불안의 대상은 아닌 듯 보인다. 물론 한국미술에서 그들의 활용이 익숙해진 탓도 있지만, 근본적으로는 시대가 달라졌기 때문이다. 1990년대의 풍요의 기대 속에서 '철 지난 것'이 그 기대를 낯설게 하는 날이 선 예리함을 지닌 것이었다면, 그 기대가 파국에 이른 새로운 세기에 그들은 향수의 대상으로 기능하는 듯 보인다. 김홍중은 때 묻지 않은 시절에 대한 향수, 즉 노스탤지어를 '포스트 IMF 체제'의 정서구조라 진단한다. "돌진적 근대화 속에서 오직 '미래'를 향하여 모든 에너지와 관심과 역량을 집중하던 유사 군사적인 삶의 속도가... IMF 외환위기 이후에 그러한 전진을 통하여 도달하게 될 미래에의 전망이 불투명해지면서 사회적 시선이 회고의 경향을 띠게 되는 현상"이다.[7] 대표적인 사례로서 그는 2000년대 초 서울 달동네 답사의 유행과 골목길의 명소화를 지적한다. 상실된 것이 있다고 상상된 그곳에서 생존경쟁에 내몰린 신자유주의적 주체들이 위안을 얻는다.

오래된 아파트를 답사하는 작가의 정재호에게 또한 노스탤지어는 주요한 동기였다. 실제로 글이나 인터뷰에서 자신 또한 어린 시절을 종암동의 산자락에 위치한 아파트에서 보냈고 그 기억을 품고 60-70년대 아파트를 찾아다녔음을 언급하곤 한다.[8] 그렇다고 해서 그의 청운시민아파트가 향수나 위무의 대상이 되었던 것만은 아니다. 비슷한 지형과 구조, 분위기가 불러들이는 어린 시절의 기억은 저항할 수 없이 황폐하고 처연한 현재의 모습과 겹쳐졌으리라 생각된다. 그가 이들에 붙인 '기념비'라는 표현은 분명 그들이 기억을 불러들인다는 점을 말해준다. 그러나 그들의 모습이 기념비적이지는 않다. 그렇게 단단하고 거대해서 영원히 유지되어 기억을 세대에 걸쳐 전해줄 것 같지 않다. 기념비적이지 않은 것에 붙여진 기념비라는 표현, 이 형용모순은 반어적인 냉소는 아니더라도 위무하거나 힘을 불어넣는 말처럼 들린다. 버려진 물건과 쇠락하는 건물이 각각 불러일으키는 정서의 차이에도 불구하고, 그들 모두에 대한 그의 반응에는 어떤 감상성이 놓여있다. 그럴 때 대상은 무기력하게 처분을 기다리고 과거의 것으로 묶여 대상화된다. 이와 같은 논평이 그에게 공식적으로 던져진 것은 아니다. 그러나 2000년대 초 한국미술의 도시재현을 둘러싸고 노스탤지어, 멜랑콜리, 낭만화 내지 감상성이 문제적인 것으로 지적되었음을 고려하면, 작가에게 그 잠재적인 논평은 상존하는 압력이었으리라 생각된다.[9]

3.

청운시민아파트에서 시작된 답사는 건축사와 도시사에 대한 본격적인 공부를 동반했고, 논의들을 참조하여 선별된 서울의 여러 시민아파트들에 대한 답사와 작업으로 이어졌다. 그 결과는 2005년 금호갤러리에서 열린 «오래된 아파트» 전이었다. 작가는 건물의 입면을 거대한 크기의 화면과 일치시키는 방식의 그림을 선보이며, 이전과 달라진 어조와 태도를 드러낸다. 예를 들어, ‹리버사이드호텔-중산시범아파트› 연작은 길게 이어진 아파트 한 동의 현관쪽과 창문쪽에서 바라본 외관을 담는다(그림 7). 별다른 여백 없이 화면 크기와 아파트의 파사드를 일치시킨 이 접근법이다. 이전의 그의 아파트 그림에 적용된 사선적인 구도나 하늘과 축대를 함께 그려 넣는 방식과 구분된다. 건축물이 어떻게 위치하고 어디서 어떻게 포착된 것인지 등과 같은 단서를 제공하지 않는다. 따라서 그림을 읽어낼 가능성을 줄여내고 건축물의 정면만을 드러낸다. 화면 내에 형상과 배경, 주된 것과 부차적인 것의 위계적 관계를 만들어 놓음으로써 환영적 깊이뿐만 아니라 해석학적 깊이를 추구하지 않는다. 어떤 배경이나 맥락 없이 파사드로서의 화면만이 제시된다. 달리 말하면, 구도에 있어서 단호하게 정면적(frontal)이고, 형상과 배경의 관계가 무화되고 최소한의 그림자만을 허용해 평면적(flat)이고, 모든 디테일이 동일하게 살아있어 전면적(all-over)이다. 이 정면성, 평면성, 전면성은 작품을 재현적(representational)이기보다 제시적(presentational)인 것으로 만든다. 이는 관객을 해석의 여행으로 초대하기보다 화면 전체를 하나의 거대한 시각적 자극으로 마주하게 한다. 이런 점에서 인간주의적이라기보다 즉물적인 화면이다. 안정된 자리에서 그림과 거리를 두고 그것을 장악하며 해석할 수 있게 만들기보다, 관객만큼이나 동등한 힘을 갖고 있어 대상화에 저항하는 불투명하고 완고한 하나의 객체로 드러난다. 이런 의미에서 그가 아파트 그림을 이어 붙여 입체 구조물로 제작한 것은 우연은 아닐 것이다. 또 어떤 의미에서는 잉여적으로 보인다.

물론 다른 설명도 가능할지 모른다. 사실 그의 그림은 읽을 것이 없는 것이 아니라 너무 많은 것이 아닌가. 차고 넘치는 '디테일'은 정재호의 이들 아파트 그림을 설명하는 주된 표현이다. 실제로 많은 것이 식별된다. 건물 외벽에 기둥과 보, 난간과 벽돌, 파이프와 전선, 차양과 방범창, 그리고 녹물 등이, 그리고 각 세대에 고무 '다라이', 빨래, 화분, 커튼, 에어컨 실외기, 대나무 발, 환풍기, 전선줄과 안테나 등이 그것이다. 모두 자신의 권리를 요구하고 작가는 이를 모두 들어준 듯하다. '강박적'이라는 표현으로 논의되곤 하는 디테일의 과잉은 분명 그의 그림을 매혹적으로 만드는 지점이다. 앞서 언급한 건물 외벽의 모든 요소만이 아니라, 심소미가 정확하게 관찰했듯 건물에 있는 "얼룩, 먼지, 녹, 습기, 눅눅함, 건조함, 물기, 그림자, 빛, 어둠"까지 세필로 그려 넣지 않았는가.[10] 그런데 이렇게 노동집약적으로 포착된 디테일이 그곳에 사는 이들의 이야기를 전하는지는 보다 논의가 필요하다. 흔히 그의 작품에 대해 삶의 '자취'나 '애환'이 언급되지만 최소한 그의 '파사드 그림'에 있어서 그 면모가 얼마나 강조되어 있는지는 확실치 않다. 이전의 버려진 장난감 목마나 라디오 혹은 앨범에서 가져온 사진을 그린 작업과 비교한다면, 그 디테일들은 이곳 시민아파트의 거주민들에 대한 별다른 이야기를 전하지 않는다. 이전과 비교한다면, 인간적인 접근이나 감상적 소비, 혹은 노스탤지어적 애상의 가능성은 정교하게 통제된다.[11]

대신 디테일은 전체적인 그리드 구조 속 반복된 단위들에 놓인 조형적 변주에 기여한다. ‹대광맨션아파트›의 노랑, 분홍, 주황, 파랑, 그리고 스트라이프로 변주되는 차양막의 시각적 리듬을 보라. 그의 그림을 거주민과 연결 짓는다면, 그들에 의한 무의지적인 버내큘러 디자인에 대한 것이라 말할 수 있을지 모른다(그림 8). 이와 같은 서사적이라기보다 조형적 접근법은 특히 그의 그림이 어떤 디테일은 허용하지 않기 때문에

(6) Hal foster, *Compulsory Beauty* (Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1995), pp. 157-192.

(7) 김홍중, 「골목길 풍경과 노스탤지어」, 『경제와 사회』, 77(2008), pp. 139-168.

(8) 정재호, 「오래된 아파트」, 『오래된 아파트』, 전시 도록(금호미술관, 2005), n.p.

(9) 2000년대 초 한국미술의 도시적 실천에 있어서 노스탤지어, 멜랑콜리, 감상성에 대한 비판내지 문제제기는 포럼에이 편, 『제4회 광주 비엔날레 초청 국제 워크숍–공동체와 미술』, 광주비엔날레, 2002; 졸고, 「'포스트-민중' 시대의 미술: 도시성, 공공미술, 공간의 정치」, 『한국근현대미술사학』, 20(2009), pp. 249-268 참고.

(10) 심소미, 「상실의 시대, '그리기'로 저항하기」, 『열섬』, 전시 도록(인디프레스, 2017), n.p.

(11) 최석원은 "파사드 중심의 정면관"이 갖는 심리적 거리, 감정 이입의 경계, 시점의 객관성에 대해 지적한다. 최석원, 앞의 글, p. 156.



그림 9. ‹종로 기념비-YMCA›, 2005,
한지에 먹, 목탄, 아크릴, 200×200cm

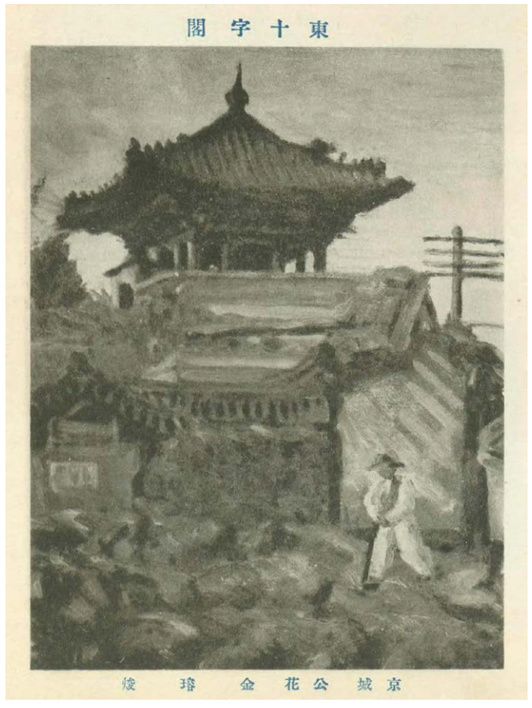


그림 10. 김용준, ‹동십자각›(원제
‹건설이냐, 파괴냐›), 1924, 캔버스에
유채, 크기 미상

강화된다. 그의 건물 그림에 종종 1층이 그려져 있지 않음은 주목될 필요가 있다. 예를 들어, 중산시범아파트와 YMCA의 재현에 있어서 1층에 들어선 동네 가게나 상점의 상호가 드러난다면 그림 속 장소에 대한 역사적, 사회학적, 인류학적 접근을 허용할 것이다(그림 9). 그러나 그 층을 지워내거나 간판의 상호를 지워내는 일을 통해 읽을 수 있는 것들을 최소화하고 건물의 전체적인 조형적 리듬에 주목하게 만든다. 이와 같은 회화적 장치들은 디테일은 넘치는데 정작 그림을 읽어내기는 어려운 역설적 경험으로 이끌고 관객은 조형적 여행에 몸을 맡긴다.

이처럼 즉물성 혹은 객체성, 그리고 조형적 면모가 두드러진 정재호의 그림 속 건물들은 당당해 보인다. 보다 정확히 말하면 그러기 어려운데 그렇게 보이니 더욱 의연하다. 외벽 전체가 갈라진 금, 균열된 틈, 뜯겨지거나 떨어져 나간 잔해, 흘러내린 자국과 변색으로 인한 얼룩 등으로 가득한데, 단단하다. 따라서 작가가 지속적으로 사용하는 '기념비'라는 표현은 이제 반어도 위무도 아닌 즉자적 의미로 다가온다. 이전 청운시민아파트 혹은 인천의 '기념비'들이 기억을 불러일으키지만 기념비적 풍모를 갖추지 못했다면 이번에는 말 그대로 기념비적이다. 세대를 넘어 기억을 전해줄 듯 말이다.[12] 쇠퇴(decay)에도 불구하고, 아니 그 때문에 더욱더, 혹은 둘 모두로 인해서, 따라서 쇠락한 폐허가 아니라 기념비적 폐허로서 드러난다. 작가의 손을 거친 건물들은 일정한 균형을 이룬 상태로 그려져 있는 듯 보인다. 하늘로 향하고자 하는 인간 정신의 성취를 기리는 것도, 그렇다고 자연이나 시간에 내맡겨져 있어 파토스를 통해 접근되는 것도 아니다. 달리 말하면, 그의 그림에 참조로 논의되곤 하는 뒤셀도르프 학파의 파사드 사진의 재연으로서 착란을 불러일으키는 것도, 그렇다고 정재호의 이전 작업에서 볼 수 있는 무너져 내릴 듯 건물이 시간과 중력에 몸을 내어주어 감상적 접근을 요구하는 것도 아니다. 그의 아파트들은 이처럼 인간과 자연, 혹은 상승과 하강의 힘 사이 어딘가에서 미묘한 균형을 잡고 있다.

이런 균형이 깨져버린 건축물을 폐허라 부른다는 점은 언급될 필요가 있다. 이것이 게오르크 지멜(Georg Simmel, 1858-1918)이 폐허를 정의하는 방식이다. 1911년의 글 「폐허」에서 건축이란 "인간 정신의 의지와 자연의 필연성 사이의 투쟁이 균형을 이룬 상태"라 말한다.[13] 즉 상승하려는 인간의 노력과 중력의 자연적 힘이 균형을 이룬 상태다. 그런데 그 균형이 깨지는 때, 다시 말하면 자연의 힘이 인간의 업적을 지배하기 시작하고 자연과 정신 사이의 균형이 자연 쪽으로 기울 때, 폐허화가 시작된다. 이제 쇠퇴는 인간이 자연에 가한 폭력에 대한 자연의 복수가 되고 인간이 성취한 모든 것은 다시금 자연으로 돌아가듯 보인다. 지멜이 "우주적 비극"이라 부르는 이와 같은 전환은 통렬한 미학적, 철학적 쾌감을 제공한다. 같은 시기 알로이스 리글(Alois Riegl, 1858-1905)도 쇠퇴의 자연적 과정이 인간의 기념비를 잠식해 들어갈 때의 '오래됨의 가치(age value)'를 언급한다. 즉 그것은 자연의 삶-사이클, 시간과 역사적 과정이라는 피할 수 없는 흐름에 대한 감정적인 반응이다.[14] 이와 같은 고전적 혹은 낭만적 폐허라 부를 수 있는 것 또한 정재호의 관심이었다고 말할 수 있다. «인천여행»에서 ‹월미도 기념비› 연작이나 ‹월미산의 밤›, ‹야성›, 혹은 «오래된 아파트»에 나온 ‹오래된 정원›에서 인공물은 쓸모를 잃고

(12) 이연식은 정재호의 작업에서 "기념비적" 면모를 정확히 지적했다. 이를 통해 "영탄"이 두드러지고 "애상과 회환의 느낌"이 강한 이전의 작업들과 달라짐을 언급한다. 이연식, 「위태로운 기념비의 매혹」, 『황홀의 건축』, 전시 도록(관훈미술관, 2007), n.p.

(13) Georg Simmel, "The Ruin," trans. David Kettler, *Georg Simmel 1858–1918: A Collection of Essays, with Translations and a Bibliography* (Columbus: Ohio State University Press, 1959), pp. 259-260.

(14) Alois Riegl, "The Modern Cult of Monuments: Its Essence and Its Development," trans. Karin Bruckner with Karen Williams, *Historical and Philosophical Issues in the Conservation of Cultural Heritage* (Los Angeles: Getty Conservation Institute, 1996), p. 69.

자연에 내 맡겨져 있다. 혹은 ‹청풍계-청운동 공원화 프로젝트›나 ‹한남동 유적지›처럼 건물 자체가 무너져 내려 파편들이 널브러져 있는 경우도 있다. 이들 작업에서 대상은 지멜의 정의처럼 자연과 시간이 지배적이게 되는 과정을 선보인다. 인간이 만들어놓은 모든 것이 엔트로피에 노출된다.

그러나 그의 ‘오래된 아파트’ 연작은 이와 같은 고전적 혹은 낭만적 폐허와는 또한 구분된다. 자연의 편으로 넘어가 버린 상태가 아닌, 그 직전의 단계로서 마지막 균형이 유지되고 있는 순간에 가깝다. 쇠퇴가 진행되었지만 인간의 목적성(human purposiveness)이 작동한다. 실제로 작가의 답사가 그 오래되어버린, 그러나 사람들이 거주하는 아파트들로 향한 것은 이와 무관하지 않을 것이다. 그곳에서 그는 **쇠퇴**와 **버티고 있음** 모두로부터 매혹된 듯 보인다. 둘 모두에 대한 매혹은 정재호의 ‘아파트 그림’을 특별하게 만든다. 어떤 의미에서 보다 솔직한 혹은 성찰적 반응처럼 보이기 때문이다. 과연 우리에게 폐허란 얼마나 매혹적인 것이었나? 그것은 인간의 에이전시가 무화되고 자연의 힘이 솟아오르는 미학적이고 철학적인 통찰을 제공하기 전에, 이미 무엇보다 전쟁, 파괴, 퇴거, 가난, 재난으로 인해 무너져 내린 것, 그래서 비탄이나 애통, 참담 혹은 비애와 관련된 것은 아니었나? 물론 위험한 일반론일 수 있다. 그러나 20세기 서구미술의 도입 이후 나온 (아마도 최초의) 폐허 그림이 김용준의 ‹동십자각›(1924)이었음은 의미심장하다(그림 10).[15] 김용준은 “동십자각을 그린 것은 동십자각 옛 건축물 앞으로 총독부 새 길을 내느라고 집을 허는 것을 볼 때에 말할 수 없는 폐허의 기분이 마음에 들어 그것을 캔버스에 옮겨 놓은 것”이라 밝힌다. 일제강점기 궁의 훼철에 따른 결과다. 여기서 어떤 폐허의 매혹을 말할 수 있겠는가? 이런 폐허에서는 시간이 미학의 장으로 들어가기 전에 역사 혹은 트라우마와 결부된다. 이런 조건에서 자연과 시간의 힘에 대한 미적이고 철학적 통찰은 오직 인공물의 굳건함, 의연함, 단단함과 함께여야지만 가능한 것은 아닌가? 혹은 거꾸로 정재호가 매혹된 ‘시민적 모더니즘’은 쇠퇴, 균열, 얼룩과 함께여야지만 진실이 아닌가?

(15) 김용준의 ‹동십자각›에 대한 분석은 졸고, 「경성의 삶과 회화: 조선미술전람회 입선작으로 본 1920-30년대 미술과 도시」, 『미술자료』, 91(2017), pp. 82-83 참고.

신정훈은 빙엄턴 뉴욕주립대학교 미술사학과에서 박사학위를 받았으며, 주요 논문으로 「기계, 우주, 전자: 1960년대 말 한국미술과 과학기술」(2021), 「모방과 필연: 1950-60년대 한국미술비평의 쟁점」(2017) 등이 있다. 공저로 『한국미술 1900-2020』(국립현대미술관, 2021), *Interpreting Modernism in Korean Art* (Routledge, 2021), *Collision, Innovation, Interaction: Korean Art from 1953* (Phaidon, 2020) 등이 있다. 현재 서울대학교 미술대학 서양화과와 협동과정 미술경영의 교수로 재직 중이다.

우정아

정재호의 아파트와 로케트, 헤테로토피아

I. 헤테로토피아적 상상

2023년 국립현대미술관 서울관에 정재호의 ‹난장이의 공›(2018년)이 걸렸다(그림 1).[1] 벽을 가득 채운 대형 캔버스 속 세운상가에서 내려다본 서울 풍경 한가운데에 장난감 같은 로켓이 두둥실 떠있다. 전시장의 작품 설명문에는 로켓이 “사실적인 풍경을 어딘가 모르게 낯설게 만든다”고 써있다. 낯설다는 말은 이전에 본 적 없어 익숙하지 않다는 뜻이다. 아마도 쇠락한 도심지의 일면을 대단히 현실적으로 그려낸 풍경과 무심히 병존하는 로켓에 대한 더 즉각적인 반응일 “뜬금없다”를 순화한 말일 것이다. 실제로 작가 정재호는 2018년 «올해의 작가상» 전시에 이 그림과 더불어 달나라에 착륙한 로켓을 설치한 ‹조난›을 선보였을 때 “뜬금없다”는 말을 들었다고 했다(그림 2).[2] 물론 이는 갑작스럽고 엉뚱하다는 뜻이다.

잘 알려진 바와 같이 ‹난장이의 공›은 1978년 초판 발간 이래 국민소설이 된 조세희의 중편『난장이가 쏘아 올린 작은 공』에서 유래한 제목이다. 동화 같은 제목과 달리 이 책은 1970년대 산업사회를 사는 도시빈민의 비극적 삶을 처절하게 다뤘다.[3] 변변치 못한 가장인 ‘난장이’ 김불이는 재개발로 인해 그나마 살던 집마저 철거 위기에 처했지만 새로 지어질 아파트 입주권조차 온전히 지켜내지 못했다. 그의 소망은 달에 가서 천문대의 망원 렌즈를 관리하는 일이다. 그러나 달나라를 꿈꾸던 난장이는 벽돌 공장의 높은 굴뚝에서 종이비행기를 날리다 아래로 몸을 던져 생을 마감한다. 물론 죽음의 장소가 굴뚝이었던 건 그나마 굴뚝이 그가 달과 가장 가까이 닿을 수 있는 곳이었기 때문이다.

조세희의 소설에는 유토피아에의 열망과 이를 추동하는 디스토피아의 증후가 공존한다.[4] 난장이가 살던 ‘낙원구 행복동’은 역설적이게도 자본주의와 산업사회의 어두운 이면이 인간적 삶의 토대를 허무는 디스토피아였다. 난장이가 더 이상 비참한 삶을 견디지 않아도 될 낙원은 지구 위의 현실에는 없고 오직 달나라라는 유토피아에 있을 뿐이다. 1516년 토머스 모어가 도농의 격차가 없고 사유재산도 없으며 절대적 통치자도 없이 모두가 평등한 이상향『유토피아』를 상상했을 때도 그 위치는 기존의 세상과 동떨어진 섬나라였다. 유토피아는 글자 그대로 ‘좋은 곳’이자 ‘없는 곳’이다.[5]

정재호가 그린 ‹난장이의 공›이 낯설거나 뜬금없는 이유는 그의 그림 속 현실 풍경이 충분히 디스토피아적이지 않고, 로켓 또한 충분히 유토피아적이지 않기 때문이다. 정재호의 풍경은 오히려 헤테로토피아적이다. ‘헤테로토피아’는 미셸 푸코가 ‘유토피아’와 상반된 공간으로 제안한 고유 개념이다.[6] 푸코는 보르헤스가 “어떤 중국 백과사전”에서 제시한 동물의 기묘한 분류를 두고 다음과 같이 설명했다:

> 나는 보르헤스의 텍스트를 읽고서 오랫동안 웃었지만, 떨쳐 버리기 어려운 불편함을 느낀 것도 사실이다. 아마 엉뚱함이나 서로 어울리지 않는 것들의 근접보다 더 심한 무질서가 있다는 의심이 웃음의 여운 속에서 생겨났기 때문일 것인데 [중략] 즉 거기에서는 사물들이 몹시 상이한 자리에 ‘머물러’ 있고 ‘놓여’ 있고 ‘배치되어’ 있어서 사물들을 위한 수용 공간을 찾아내거나 이런저런 자리들 아래에서 공통의 장소를 규명하는 것이 불가능하다. 유토피아는 위안을 준다. 왜냐하면 유토피아는 실재하는 장소를 갖지 못한다 해도, 고르고 경이로운 공간에서 펼쳐지며, 비록 공상을 통해 접근할 수 있을 뿐이지만, 넓은 도로가 뚫려 있는 도시, 잘 가꾼 정원, 살기 좋은 나라를 보여주기 때문이다. 헤테로토피아는 불안을 야기하는데, 이는 아마 헤테로토피아가 언어를 은밀히 전복하고, 이것과 저것에 이름 붙이기를 방해하고, 보통 명사들을 무효가 되게 하거나 뒤얽히게 하고, ‘통사법’을, 그것도 문장을 구성하는 통사법 뿐 아니라 말과 사물을 (서로 나란히 마주보는 상태로) ‘함께 붙어 있게’ 하는 덜 명백한 통사법까지 사전에 무너뜨리기 때문일 것이다. [중략] 헤테로토피아는 (보르헤스에서 그토록 빈번하게 발견되듯) 화제(話題)를 메마르게 하고 말문을 막고 문법의 가능성을 그 뿌리에서부터 와해하고 신화를 해체하고 문장의 서정성을 아예 없애 버린다.[7]

확실히 정재호의 그림은 “낯설다”거나 “뜬금없음”으로 뭉뚱그려지는 “엉뚱함”을 가졌다. 그것은 마치 푸코에게 보르헤스의 문장이 그랬던 것처럼, 처음에는 웃음을 유발하다 곧이어 모호한 불편 혹은 불안을 야기하는데, 그 근저에는 유토피아와 디스토피아의 구분이 명확하던 시대, 추구해야 할 이상과 배척해야 할 현실 사이의 경계선이 확실히 존재하고, 따라서 투쟁의 대상이 확고해서 오히려 위안을 주던 이데올로기의 시대로부터 벗어난 탈-서정성이 있다.

(1) «백 투더 퓨처: 한국 현대미술의 동시대성 탐험기»(국립현대미술관 서울관, 2023. 6. 16. ~ 2024. 5. 26).

(2) 정재호,「소년의 마음」, 작가 노트(2023. 5. 1). 정재호는 2023년 6월에 서비스를 종료한 블로그 플랫폼 이글루스에 오랜 기간 작품 및 일상에 관련된 게시물을 연재했다. 이 글의 작성을 위해 작가로부터 이글루스에서 백업한 글과 사진을 제공받았다. 본문에서 ‘정재호 작가노트’라고 인용한 것은 모두 이글루스의 게시물을 지칭한다.

(3) 조세희,『난장이가 쏘아올린 작은 공』(이성과 힘, 2000), 신용균,「『난장이가 쏘아올린 작은 공』- 산업화 시대 한국의 자화상」,『내일을 여는 역사』34(2008), pp. 192-200; 박규준,「『난장이가 쏘아올린 작은 공』의 이데올로기 연구」,『현대사상』2(2008), pp. 41-59.

(4) 남진우,『폐허에서 꿈꾸다: 유토피아 디스토피아 헤테로토피아』(문학동네, 2013). 1990년대의 대한민국은 국내적으로 민주화의 열망이 실현되고 국외적으로는 동구권 몰락과 함께 현실사회주의의 쇄락을 목도했다. 이와 같은 이데올로기적 변화와 더불어 1990년 이후 한국 문학에 등장한 도시 공간의 서사를 분석하여 유토피아적 상상력이 퇴조하고 헤테로토피아적 상상력이 대두했다고 설명한 남진우의 평론집이 정재호의 작품에서 드러나는 도시에 대한 양가적 감수성을 헤테로피아라는 개념을 통해 해석하는 단초가 됐다.

(5) Stephen Duncombe, “Imagining No-Place: The Subversive Mechanics of Utopia,” *Utopia & Contemporary Art* (Ostfildern: Arken Museum of Modern Art, 2012), pp. 41-42.

(6) 푸코는 1967년 3월 파리의 건축연구회에서 발표했던 논고「다른 공간들」에서 시작하여『말과 사물』에 이르기까지 일련의 출판물을 통해 헤테로토피아의 개념을 설명했다.「다른 공간들」은 Michel Foucault, “Of Other Spaces: Utopias and Heterotopias,” *Architecture/Movement/Continuité* (October, 1984), trans. Jay Miskowiec 참조. 이를 포함한 푸코의 헤테로토피아 관련 글은 미셸 푸코,『헤테로토피아』, 이상길 옮김(문학과 지성사, 2014) 참조.

(7) 미셸 푸코,『말과 사물』, 이규현 옮김 (민음사, 2012), pp. 11-12. 강조는 원문.



그림 1. ‹난장이의 공›, 2018, 한지에 아크릴, 400×444cm



그림 2. ‹조난›, 2018, 혼합매체, 가변크기

물론 정재호의 그림은 충분히 서정적이다. 그러나 여기서의 서정성은 디스토피아여야 할 서울의 쇠락한 빈민가 풍경이 계급적 현실을 신랄하게 고발하는 대신 오히려 퇴행적 노스탤지어를 자아내고, 불운한 도시 빈민의 마지막 안식처여야 할 로켓이 자본주의 이데올로기에 저항하는 비장함보다는 오히려 키치적인 가벼움을 보여줘서 일어나는, 일탈적 서정성이다. 이 글에서는 이러한 일탈적 서정성의 근원을 헤테로토피아적 상상력에서 찾을 것이다. 정재호의 헤테로토피아적 상상력은 한편으로는 아파트이거나 로켓이라는 주제의 복합적 면모에서 드러나고, 또 다른 한편으로는 보르헤스가 통사법을 교란했 듯, 정재호의 작품에서 비판적 회화와 재현적 사진이라는 매체 사이의 간극이 교란될 때 드러난다.

II. 아파트

20세기 말부터 지금까지 대한민국의 공간 담론에서 고향이 유토피아였다면 아파트는 디스토피아였다. 물론 고향이란 반드시 "복숭아꽃 살구꽃 아기 진달래"가 피어나는 "꽃피는 산골"이어야 한다. 급속한 산업화와 도시화의 격랑 속에서 대부분 농부의 자식들이던 이들이 노동자가 되어 회색 일색의 삭막한 도시에서 고단한 삶을 영위할 때, "고향"은 실제 그 장소에서 보냈던 시간이 그토록 아름다웠는지와는 무관하게 모두의 이상향이지만 완전히 되돌아갈 수는 없는 비-장소로서의 유토피아가 됐다.

반면 아파트는 "고향 없음"의 가시화다. 철학자 조창오는 고향이 구체적이고 유일무이한 장소라면, 아파트는 "대체 가능한 공간이며 무차별적"이라고 했다.[8] 『아파트 공화국』을 쓴 프랑스 지리학자 발레리 줄레조는 한국의 아파트단지를 두고 "강력한 권위주의 정부가 재벌과 손을 잡고 급격한 성장을 추구하면서 만들어낸 한국형 발전모델의 '압축적 표상'"이라고 정의했다.[9] 사회학자 김덕영은 아파트에서 "규격화되고 획일화되고 표준화된 인간을 대량으로 사육하고 생산하고 있다"며, 종국에 아파트에서 "인간의 정신이나 의식 또는 이성이 거세되고 [중략] 주체적이고 자율적인 개인들의 창조적 행위 역시 배제"될 것이라고 경고했다.[10]

독재정권이 대기업을 동원해 옛 지형을 무지막지하게 밀어내고 대량생산한 결과물인 이상, 아파트는 태생부터 긍정적 면모를 갖추기 어려운 게 사실이다. 조세희의 소설 속 난장이 가족의 '낙원구 행복동'이 강제 소거된 이유도 다름 아닌 아파트 건설 때문이었다. 획일적 풍경을 마주하고 수천 세대의 가족들을 모두 동일한 내부 구조에 밀어 넣는 아파트는 "구체적이고 유일무이한" 개인의 기억을 삭제한 듯 보인다. 흔히 그 안에서 살아가는 주민들은 고유의 이름과 개별적인 관계 대신 '4동 여자'나 '7층 남자,' 혹은 '303호 학생'처럼 추상적인 숫자로 데이터화되기 때문이다. 이처럼 기업과 정부가 결합해 제국의 형식으로 세상을 지배하고 그 아래서 개인이 프로필로 데이터화하는 현실은 암울한 미래의 디스토피아를 설명할 때 전형적 배경으로 자리잡았다.[11]

그러나 현실에서 아파트는 1970년대 이후 중산층 집단 주거지의 대표주자로 부상했고, 아파트 입주란 중산층으로의 진입을 상징하며, 따라서 아파트가 국민 대다수에게 꿈의 공간이 된지 오래다.[12] 2022년 인구주택총조사 결과 아파트는 총주택의 64%를 차지하고, 일반 가구의 52.4%는 아파트에 거주한다.[13] 국민 과반수가 현재 거주하고 있으며, 그 외 대다수가 간절히 원하는 아파트가 다른 한편에서는 끝없이 비판을 받는 것, "삶을 추억으로 쌓아가는 곳이 아니라, 삶을 쓰레기로 배출하는 장소"[14]라는 등의 호된 폄하를 당하는 건 기억하는 세월의 대부분을 아파트에서 보낸 이들에게는 비단 부조리할 뿐 아니라 부당하다. 이들의 삶이 과연 모두 쓰레기로 배출됐다는 말인가.

1971년 서울에서 태어난 정재호는 지금도 그 자리에 서 있는 종암동 고려 아파트 라동 605호에서 유년기를 보냈다. 그는 아파트에서 나고 자란 "아파트 키드"의 선조격이다. "아파트 키드"란 "생애주기의 많은 부분을 아파트에서 보낸 에코(echo)세대의 구성원," 즉 "1979년에서 1992년 사이에 출생한 세대"라고 정의된다.[15] 이들의 하위 집단이라 할 "주공 키드"는 1970년대 중반부터 대규모로 조성되기 시작한 수도권 일대의 대단지 주공 아파트에서 태어나 성인이 됐다. "주공 키드"가 일군의 문화적 세력으로 주목을 받게 된 계기는, 이들이 성인이 되던 즈음, 주공 아파트가 준공 30년을 넘기면서 차례로 재개발 대상이 됐기 때문이다. "아파트 키드" 혹은 "주공 키드"는 이처럼 파괴될 운명의 아파트에 대한 애착과 기억을 공유하는 수많은 프로젝트를 만들어 내며 아파트가 고향이 될 수 없다는 기성 세대의 명제에 강력히 반발했다.[16]

"아파트 키드"는 소셜 미디어와 언론을 매개로 아파트에 얽힌 각자의 추억, 사진, 영상을 공유하며 정서적 유대감을 형성했고, 이를 널리 유통하면서 실제로 그 아파트에 거주해 본 적 없는 이들에게조차 손에 닿지 않는 애잔한 추억의 대상으로서 아파트 단지에 아우라를 부여했다. 물론 아우라의 핵심은 유일한 원본성이자, 시간과 공간의 거리를 유지한 현존성이다. 사진이나 영상 같은 복제품으로는 경험되지 않는 종교적 숭배의 대상이 갖춘 성스러운 아우라는 결국 아파트 단지가 완전히 허물어진 다음 완성된다. 사진과 추억만 남긴 채 흔적도 없이 사라진 아파트는 아파트 키드의 향수와 애착이라는 정서적 구조 위에 우뚝 선 기념비가 되면서 마침내 "고향"이라는 신화적 지위를 차지하게 됐다.

정재호가 화제(畫題)로서 아파트에 집중하게 된 건 아파트들의 철거가 시작되면서부터다. 그는 세월을 더 거슬러 올라가 중학생 시절 통학을 하며 늦은 밤 버스에서 한결같이 바라보던 자하문 터널 위의 청운시민아파트가 철거되는 장면을 맞닥뜨린다. 2004년 봄이다. 철거의 현장에서 그는 집을 버리고 황급히 떠난 사람들이 남긴 흔적, 즉 가구와 가전제품, 침구와 사진첩, 그리고 어떤 시점에 그들의 생활이 이곳에서 멈췄는지를 증명하는 달력 따위를 발견하고 사진을 찍고, 물건을 수집하고, 건물 전경과 그 물건들을 그리기 시작했다.[17] 이후 정재호는 2004년 여름의 «청운시민아파트», 2005년 겨울 «오래된 아파트»를 비롯한 일련의 전시를 통해 대단히 집중적으로 철거 위기에 처한 시민아파트들을 화폭에 담아 선보였다(그림 3).

정재호가 구현한 쇠락의 터전은 헤테로토피아적이다. 반면 사라진 "고향"을 추억하는 주공 키드의 서사는 유토피아적이다. 증거로서의

(8) 조창오, 「'고향 없음'의 삶에 대한 철학적 반성」, 『한국 동서철학회 논문집』 94(2019), p. 330.

(9) 발레리 줄레조, 『아파트 공화국』, 길혜연 옮김(후마니타스, 2007), p. 86.

(10) 김덕영, 「아파트의 아파트에 의한 아파트를 위한 나라」, 『인문과 사상』 114(2007), p. 66.

(11) 강준수, 「『뉴로맨서』에 나타난 기술공포주의」, 『스토리앤이미지텔링』 12(2016), pp. 13-45 참조.

(12) 권현아, 백진, 「사회적 계층화에 기반을 둔 아파트 브랜드의 주거 상품화에 관한 연구」, 『대한건축학회 논문집』 29:12(2013), pp. 105-114; 안수정, 「욕망 – 엄마의 평생소원, 아파트에 사는 것」, 『희망제작소』 참조. https://www.makehope.org/기획연재-엄마의-평생소원-아파트에-사는-것/ (최종 검색일: 2023. 9. 10).

(13) 김서영, 「2022년 인구주택총조사(전수) 결과」, 『대한민국 정책브리핑』 참조. https://www.korea.kr/briefing/policyBriefingView.do?newsId=156582714(최종 검색일: 2023. 9. 10).

(14) 손종업, 「우리 소설 속에 나타난 아파트 공간의 계보학」, 『어문론집』 47(2011), p. 244.

(15) 임준하, 「아파트 키즈의 아파트 단지에 대한 장소애착과 기억 – 둔촌주공아파트 사례를 중심으로」(서울대 환경대학원 환경계획학과 도시 및 지역계획 전공 석사학위논문, 2017), p. 11.

(16) 백희원, 「기획연재 아파트는 OO이다?: 향수 – 주공 아파트 키드의 기억」, 『희망제작소』 참조. https://www.makehope.org/아파트는-oo이다-주공-아파트-키드의-기억/ (최종 검색일: 2023. 9. 10). 2023년 6월에 발간된 이인규, 『둔촌주공아파트, 대단지의 생애』(마티, 2023)는 실제로 둔촌주공아파트가 고향인 저자가 2013년 시작된 재건축사업의 과정을 추적한 '안녕 둔촌주공' 프로젝트를 진행하면서 동네 하나가 완전히 사라져가는 과정과 그 기억을 기록했다. 서울기록원에서 마련한 전시 «기록의 발현: 주공아파트 주민기록»(2019. 3. 28. ~ 2023. 10. 31.)은 이처럼 30여년이 지나 차례로 재건축이라는 운명을 맞게 된 전국 주공 아파트 단지의 거주민들이 자발적으로 기록을 위해 모인 단체들의 결과물을 한데 모았다. 서울기록원, 「<기록의 발현:

(17) 정재호, 「강연을 위한 메모들」, 작가 노트(2023. 3. 19).



그림 3. ‹청운동기념비 I›, 2004,
한지에 먹, 목탄, 아크릴, 182×454cm

사진과 영상, 일인칭의 회상과 공통의 추억이 공유되고 회자되는 밀도 높은 내러티브에서, 이미 물리적 건물로서의 아파트라는 존재를 잃어버린 개인들의 공허한 마음에서, 애정과 유대로 연결된 친밀한 커뮤니티가 존재하는 인터넷의 바다 속에서, '좋은 곳'이자 '없는 곳'으로서, 집단적이고 단일한 정체성의 유토피아가 탄생한다. 그러나 궁핍과 쇠락의 흔적을 낱낱이 묘사한 정재호의 그림은 이상향으로서 유토피아를 제시하지도 않고, 그렇다고 향수어린 비애를 자극하며 현실비판적 디스토피아를 주장하지도 않는다. 정재호는 다만 앞서 비평가들이 신랄하게 지적했던 아파트의 폐해, 즉 획일적 구조와 동일한 풍경이 그 안에 거주하는 개인들에 의해 서서히 해체되며 이질적 공간들의 집적으로서 헤테로토피아가 됐음을 보여준다.

푸코는 "서로 구별되는 이 온갖 장소들 가운데 절대적으로 다른 것"이 있다고 했다. "자기 이외의 모든 장소들에 맞서서, 어떤 의미로는 그것들을 지우고 중화시키고 혹은 정화시키기 위해 마련된 장소들"이 있다면 그것이 "반 공간(contre-espaces)"이고, 그것을 "헤테로-토피아들"이라고 불렀다.(18) 푸코에게 헤테로토피아의 원리는 "서로 양립 불가능한, 양립 불가능할 수밖에 없는 여러 공간을 실제의 한 장소에 겹쳐 놓는 것"이다.(19) 따라서 헤테로토피아의 본질은 "다른 모든 공간에 대한 이의제기"인데, 이는 때로는 현실을 환상처럼 보이게 만드는 환상을 제시함으로써, 또 때로는 완벽하게 정돈된 현실 공간을 실제로 만들어 현실 공간의 무질서함을 드러냄으로써 가능하다.(20) 2000년대 이후 정재호가 그린 장면은 급속도로 팽창하며 개발과 재개발이 빠르게 순환하는 서울 한복판에서 한때 유토피아처럼 등장했다가 디스토피아로 전락한 아파트의 위상과 그 내부 공간에 맹렬히 압축된 시간을 증명하는 절대적이고도 시대착오적인 폐허라는 점에서 헤테로토피아다.

정재호를 아파트 키드의 선조라고 칭하는 건 다만 그의 생년이 에코 세대에 앞서기 때문만이 아니라 그가 포착한 아파트가 주로 주공에 앞서 건립된 시민아파트이기 때문이기도 하다.(21) 주공이 본격적으로 중산층을 위한 주거로 계획되었다면, 시민아파트 건립사업은 박정희 정권에서 서울시에 난립한 무허가 판자촌을 해결하기 위해 1960년대 전반부터 추진한 정책으로, 판자촌을 철거하고 그 자리에 영세민용 아파트를 건립하는 사업이었다. 이와 같은 구상은 1970년 4월 8일 발생한 와우 아파트 붕괴 사고로 인해 중단될 때까지 김현옥 당시 서울 시장의

(18) 미셸 푸코, 『헤테로토피아』, 이상길 옮김(문학과 지성사, 2014), pp. 13-14.

(19) 위의 책, p. 52.

(20) 위의 책, p. 24.

(21) 주공에 앞선 1세대 아파트들에 대한 연구사례는 장림종, 박진희, 『대한민국 아파트 발굴사: 종암에서 힐탑까지 1세대 아파트 탐사의 기록』(효형출판, 2009)을 들 수 있다. 이 책의 표지에 정재호의 ‹대광맨션아파트›가 쓰였다.



그림 4. ‹북악 기념비-
정릉스카이아파트›, 2005, 한지에 먹,
목탄, 아크릴, 132×388cm



그림 5. 정재호, 「정릉 스카이아파트」,
작가 노트(2005. 6. 29)에 수록된
정릉스카이아파트 사진.

주공아파트 주민기록›」,
『서울기록원』 참조.
https://archives.seoul.go.kr/
exhibitions-programs/
programs/290#preview

진두지휘하에 지속됐다. 앞서 언급한 『난장이가 쏘아 올린 작은 공』에서 난장이가 입주권을 포기해야 했던 것도 이 시민아파트였다. 시민아파트의 기본 조건은 서울시가 골조를 제공하고 입주자들이 월부금 및 내부공사비를 감당하는 것이었으나, 실제 아파트 입주권자인 무허가건물주 상당수는 내부공사에 필요한 목돈을 마련하지 못했기 때문이다.(22)

정재호가 그린 정릉 스카이아파트도 시민아파트의 한 사례다(그림 4). 이는 1969년 건설되어 2017년 철거될 때까지 서울의 최장수 아파트였으나, 사실 처음부터 부실공사였던 탓에 1975년부터 비가 새고 흔들리기 시작하다 마침내 재난시설로 분류됐다.(23) 2005년, 정재호는 내부순환도로를 달릴 때 갑작스레 눈앞에 나타나는 철거 직전의 이 아파트를 두고 "괴물같은 회색 시멘트 덩어리"라고 했다. 그러나 붕괴를 막기 위해 복도 군데군데 세워둔 철골 구조와 전체가 다 부식되어 원래의 색이 무엇이었는지 조차 알아 볼 수 없이 낡은 건물을 가까이서 찍은 사진에서는 존재감보다는 초라함이 먼저 보인다(그림 5).(24)

하지만 정재호의 그림에는 초라한 외관이 강렬할 뿐 오래된 빈곤과 철거에 이르는 과정에 사람들이 겪었을 투쟁과 지리멸렬한 갈등의 흔적은 없다. 그는 세로 130센티미터, 가로 388센티미터에 이르는 대형 화면에 4층짜리 긴 복도식 건물을 가득 채워 넣었고, 긴 복도에 줄지어 선 서로 다른 창문과 현관문, 복도나 창틀에 제각각 내놓은 화분이나 생활 집기 같은 세부 묘사는 대단히 사실적이고 극도로 치밀하게 처리했다. 아파트 앞의 공간을 생각할 때 이처럼 건물의 전면이 한눈에 들어오는 구도가 현실에서 가능했을 리는 없다. 화가는 원거리에서의 "괴물같은" 존재감을 드러내기 위해 화면을 재구성했고, 그가 찍은 사진 속에서 복도 난간 위로 머리를 내밀었던 주민의 모습은 그림에서는 지워졌다. 결과적으로 그의 회화는 현실의 비루함을 보정하고, 집안 내부로 틈입하려는 관람자의 시선을 완벽하게 차단해서, 마치 견고한 성채처럼 관람자의 시야를 압도적으로 가로막는 기념비성(monumentality)을 갖췄다.

거대하고도 폐쇄적인 기념비적 전면성은 정재호의 오래된 아파트 그림에서 공통적으로 나타나는 형식이다. 화가가 아파트를 답사하며 그림을 그리는 동시에 남겨둔 글에서 드러나는 감동은 철저하게

(22) 박경렬, 「1960년대 서울시 시민아파트 건립 사업의 원형과 굴절」, 『서울과 역사』 111(2022), p. 135.

(23) 성북문화원, 「정릉 스카이아파트」, 『성북마을아카이브』 참조. https://archive.sb.go.kr/isbcc/home/u/index.do

(24) 정재호, 「정릉 스카이아파트」, 작가 노트(2005. 6. 29).



그림 6. ‹리버사이드호텔-
중산시범아파트 I›, 2005, 한지에 먹,
목탄, 아크릴, 182×454cm



그림 7. ‹금화시민아파트›, 2005,
한지에 먹, 목탄, 아크릴, 132×194cm



그림 8. 정재호, 「작업 중인 것들」,
작가 노트(2005. 10. 17)에 수록된
드로잉, 회현아파트에서 찍은 사진을
그림.

조형적이고 그 심미성의 기준은 의외로 SF적 감성이다. 중산아파트에 대해서는 “낡은 아파트에 대한 고정관념 (예를 들자면 가난의 상징, 불안전성)을 버리고 본다면 이 흰색과 붉은 색의 정직한 조형은 정말 대단하게 느껴진다”[25]고 했고, 계단실이 건물 외벽으로부터 크게 돌출된 특이한 구조를 가진 금화시민아파트에 대해서는 “마치 어린이 만화에 나오는 로봇의 투박한 양감을 연상시키는 이런 구조 덕분에 자신이 가진 크기보다 훨씬 센 존재감을 지닌다”면서, 계단실이 두드러지는 측면에 대해서는 “마치 SF 영화에나 등장할 법한 모양새”라고 했다(그림 6, 7).[26] 실제로 눈을 찌르는 빨간색 벽돌면이 우중충한 아파트의 회색 외벽과 강렬한 대비를 이루는 ‹리버사이드 호텔 – 중산아파트›와 푸른 하늘을 배경으로 육중한 계단실을 층층이 내밀고 선 금화아파트에는 현실감보다는 오히려 초현실적인 기묘함이 있다. 회현아파트 옆 거대한 옹벽 아래 아이들이 놀고 있는 장면을 사진으로 찍은 다음에는 두 소년이 입은 옷이 ‘슈퍼맨’과 ‘E.T’라는 것을 확인하고 “이 장면이 그림이 될 수 있다는 확신이 섰다”고 했다.[27] 과연 그가 남긴 연필 드로잉 속의 가파른 옹벽은 근미래에 인류가 종말을 맞고 시멘트만 남은 지구의 폐허 같은 공허함이 있다. 그 앞에서 지난 세기 판타지물의 주인공들이 그려진

(25) 정재호, 「중산아파트」, 작가 노트(2005. 8. 17).

(26) 정재호, 「금화시민아파트 1부」, 작가 노트(2005. 7. 12).

(27) 정재호, 「작업 중인 것들」, 작가 노트(2005. 10. 17).

티셔츠를 입고 선 두 소년의 모습은 목가적이어서 오히려 애잔하다(그림 8).

정재호는 중산아파트에 대해 “같은 규격의 네모 안에 다른 모양의 창과 베란다가 달리고 그 안에는 주인의 취향에 따라 화분이 놓이기도 하고 창고로 쓰이기도 하고 고무 다라이가 놓이기도 한다”고 쓰고, “오래된 아파트가 가지고 있는 이러한 복합성과 자율성은 요새 지어진 주상복합아파트가 자아내는 폐쇄적인 분위기와는 달리 매우 인간적인 느낌으로 다가온다”고 했다.[28] 그것은 정재호가 느꼈던 감성이다. 그러나 그림에서 화가는 제각각의 창이 증명하는 개별성을 그리기는 했으나, 사실 화면에서 드러나는 건 “인간적”인 면모보다는 “폐쇄적 분위기”다. 실내로 파고드는 시선에 저항하는 건물의 압도적 전면은 더이상 이 공간의 내부에 대한 일관된 서사는 불가능하며, 이 틀 안에는 비록 병렬되어 있으나 병렬을 거부하는 여러 공간이 중첩된, 그저 온갖 낯선 장소들이 연결된 상태임을 강변한다. 이 안에서는 시간조차 서로 다른 속도로 흘렀고, 마침내 집을 비우고 거주자들이 떠나는 시점들조차 산발적이어서 각자의 달력과 시계는 서로 다른 시, 분, 초에 멈췄다.

정재호의 광경은 이미 사라졌거나 사라지게 될 아파트를 관람자와의 감정으로부터 고립시키고, 그 누구도 내부로 받아들이지 않는 견고함 혹은 강직함을 분출한다. 그 견고함은 장소에 얽힌 추억을 노스탤지어로 소비하려는 유토피아적 열망이거나 지금의 비루함을 빌미로 현실을 비판하려는 디스토피아적 기획 양자를 모두 거부한다. 대량의 빈민가구를 하나의 획일적 장소 안에 가두어 놓으려는 대단히 근대적 의지에서 지어진 아파트는 이렇게 외부로부터 차단된 채, 기존의 담론을 거부할 뿐 아니라, 일관된 서사의 가능성을 소거하며 그 외의 공간에 대해 이의를 제기하는 헤테로토피아다.

(28) 정재호, 「중산아파트」, 작가 노트(2005. 9. 14).

III. 로케트[29]

조세희의 『난장이가 쏘아 올린 작은 공』에서 달나라가 비장한 이유는 그것이 일말의 가능성 조차 없는 허황된 천국의 상징이기 때문이다.[30] 정재호의 로켓이 낯선 이유는 그것이 밝은 미래를 약속하는 최첨단 과학기술의 상징이자 진심 어린 경탄의 대상이기 때문이다.

그의 작품에 로켓이 처음 등장한 건 2012년 작 ‹발명왕›을 통해서다(그림 9). 철판을 두드려 만든 통통한 유선형 기체에 납땜 자국이 선명한 동그란 창을 내고 그 끝에 빨간 노즈콘을 부착한, 로켓의 원형이라 할 이 로켓은 한국 명랑만화의 거장 윤승운이 1975년 어린이 잡지 『어깨동무』에 연재하며 선풍적인 인기를 끌었던 『요철발명왕』에서 유래했다. 만화책의 표지에는 서울의 주택가 골목에서 들뜬 모습의 요철이가 반짝이는 원색 로켓을 발사하기 위해 도화선에 불을 붙이는 장면이 있다. 그러나 한지에 수묵채색으로 번안한 정재호의 고색찬연한 로켓은 별들이 쏟아지는 아득한 우주를 배경으로 메마른 달표면에 온전히 착륙해 고요하다. 2018년 «올해의 작가상» 전시에 입체물로 로켓을 설치한 ‹조난›에 대해서, 아마도 정재호와 같은 시대에 성장했을 한 방문객은

(30) “천국에 사는 사람들은 지옥을 생각할 필요가 없다. 그러나 우리 다섯식구는 지옥에 살면서 천국을 생각했다. 단 하루도 천국을 생각해 보지 않은 날이 없다. 하루 하루의 생활이 지겨웠기 때문이다. 우리의 생활은 전쟁과 같았다. 우리는 그 전쟁에서 날마다 지기만 했다.” 조세희, 『난장이가 쏘아올린 작은 공』(이성과 힘, 2000), p. 80.

(29) ‘rocket’은 외국어표기법이 개정되기 전까지 ‘로케트’라고 표기됐다. 1980년대 출시된 ‘로케트 밧데리,’ ‘로케트 보일러’에서 ‘로케트 주먹’에 이르기까지 당시 ‘로케트’는 최첨단 과학기술의 보편적 상징이었다. 본문에서는 현 표기법에 맞춰 ‘로켓’이라고 표기했으나, 제목에서는 20세기 말에 이 단어가 갖고 있던 상징성을 상기시키기 위해 ‘로케트’라고 썼다.



그림 9. ‹발명왕›, 2012, 한지에 아크릴, 81×123cm

"그 시절로 돌아간 듯이 아련하고 묘한 감정이 교차했다"고 회상하며, "요철발명왕을 아는 사람이라면 그 설치된 로케트가 마치 지축을 흔들며 치솟을 것 같아 가슴이 벅찰 것"이라고 한다.(31)

공부하라는 아버지의 눈을 피해 단독주택 지하에서 기상천외한 발명품을 만들지만 매번 말썽으로 끝나는 주인공 '요철'의 에피소드는 달탐사 로켓, 타임머신, 숙제 기계, 그리고 공룡과 도깨비 등 시간과 공간을 종횡무진하는 주제를 던져 당대 어린이들의 열렬한 호응을 얻었다. 실제로 1970년대는 한국 대중문화에서 SF 서사의 전성기라 할 수 있는데, 이는 문학의 맥락에서보다는 과학 강국이라는 국가적인 목표를 달성하기 위한 아동 및 청소년 대상의 교육적 맥락에서 일어난 현상이었다. 당시 정부 차원의 장려와 함께 발행된 세계 SF 문학 전집류는 문학이거나 오락물이 아닌, 아동과 청소년들에게 과학기술에 대한 흥미를 유발해 궁극적으로는 국가 발전에 이바지할 역량을 육성하고자 하는 정책의 일환이었다. 그러나 물론 가장 영향력이 컸던 것은『요철발명왕』이 증명하듯 만화였다.(32) 반복되는 실패에도 불구하고 주인공을 다시금 비밀의 연구실로 이끌었던 건, 반드시 발명에 성공해 부모에 효도하고 국가에 충성하기 위해서였다. 20세기 말까지 한국의 SF적 상상력은 이처럼 국가주의와 민족주의의 기반 위에서 작동했다.

그러나 SF라는 장르에서 팬들이 느끼는 감정은 "경이감(sense of wonder)," 즉 "낯설거나 새로운 무언가를 봤을 때 경험하는 놀라움과 경탄"이다.(33) 무한한 우주, 무수한 별들, 시공간을 가르는 UFO와 외계인처럼 현실 세계에서 접할 수 없는 낯설고 놀라운 존재와 그 존재가 열어주는 온갖 미지의 가능성은 경이감이라는 대단히 특별한 정서를 불러일으킨다.(34) 독자들은 만화처럼 단순화한 이미지나 추상적인 문자 텍스트만으로도 무한한 상상의 이미지를 그려낼 수 있다. 요컨대『요철발명왕』을 비롯, 개발경제시대 대한민국의 아동 및 청소년용 판타지 서사가 넓은 맥락에서 국가주의와 민족주의라는 전체주의적 이데올로기에 봉사하는 하나의 문화적 장치였다고 하더라도, 당시의 독자들이 경험했고 여전히 간직하고 있는 경이감 또한 단순히 이데올로기의 산물이었다고 요약하기는 어렵다. 그 세대적 경험이 이미 이전 시대의 이데올로기적 세계관에서 벗어나 있었고, 무엇보다도 그들이 경험했던 경이감은 지극히 순수하고 원초적인 감정이었기 때문이다.

(31) 머시블루,「꼭 봐야할 전시: 요철발명왕을 아시나요? - 국립현대미술관 올해의 작가상 2018 – 정재호 작가」, 네이버 블로그(2018. 11. 15), https://m.blog.naver.com/PostView.nhn?isHttpsRedirect=true&blogId=mercyblu&logNo=221398658627. 1969년생 건축가 유현준 또한『인문건축기행』의 머리말에서『요철발명왕』을 언급하며 어린 시절 발명가의 꿈을 추억했다.

(32) 이지용,「한국 SF 소설의 역사가 보여 준 특징과 현재: 근대문학의 시작에서부터 현대문학의 새로운 목소리까지」,『문명과 경계』6(2023), pp. 225-256.

(33) "wonder",『Cambridge Dictionary』참조. https://dictionary.cambridge.org/ko/사전/영어/wonder

(34) 박상준,「21세기, 한국, 그리고 SF」,『오늘의 문예비평』59(2005), p. 47.

정재호는 폭발적으로 밀려 들어오는 대중문화와 그 혼종성을 적극적으로 받아들이며 아날로그로부터 디지털 세계로의 전환 가운데 있었던 엑스 세대였다.(35) 어린 시절부터 정재호의 일상에는 티비, 만화, 잡지가 있었고, 이들을 통해 접하는 대중문화에는 이미 국경이 없었다. 온 가족이 모여 컬러 티비를 보던 그의 세대는 점차 개인용 컴퓨터에 심취하기 시작했고, 청소년기에 칠판을 보며 손글씨를 썼다면 성인이 된 뒤에는 프로젝터로 파워포인트를 보고 워드프로세서를 사용했다. 도서관의 색인카드를 하나씩 꺼내 보며 자료를 찾던 그들이 인터넷의 온라인 세계로 대거 이주한 뒤에는 적극적으로 가상의 세계를 구축했다. 웹 1.0 시대를 열었던 1970년대생은 수십년이 지난 지금까지 온라인 정보와 콘텐츠의 생산자이자 이용자로서 인터넷과 소셜 미디어가 성장하는 데 기반을 닦았다. 진짜 화성으로 가겠다는 일론 머스크가 1971년생인 게 그저 우연은 아닌 것이다.(36)

정재호가 ‹난장이의 공›을 그리기 위해 올라섰던 세운상가는 단지 실패한 대도시의 암울한 디스토피아가 아니었다. 1980년대 전성기를 구가했던 세운상가와 이를 축으로 늘어선 청계천 기계공구상가에서는 상인들이 모이면 순식간에 인공위성도 쏘아 올릴 수 있다는 전설이 회자됐다.(37) 1990년대 세운상가는 해금 이전에도 이미 일본의 최신판 애니메이션은 물론이고 지구상의 어떤 엔터테인먼트도 실시간으로 직수입해 해적판으로 유통하는 놀라운 신문물의 발산지였다.『요철발명왕』과 애니메이션 ‹돌아온 아톰›을 거쳐 사이버펑크에 눈을 뜬 정재호는 ‹블레이드 러너›에 매료됐고, 일본 아니메의 전설『아키라』에 빠져들었다.(38) 20세기 말에 등장한 사이버펑크에서 그리는 근미래의 디스토피아는 빈부격차를 극단적으로 드러내는 동양풍의 도시 외관, 대표적으로 허름한 홍콩형 아파트 외관에 가득 붙은 녹슨 실외기로 묘사된다. 정재호의 오래된 도시는 압축적 경제개발시대 대한민국이라는 과거에서 온 근대의 유령과 사이버펑크의 묵시록적 미래에서 날아온 종말의 전령, 양자의 혼종이다(그림 10).

‹발명왕›은 2014년 개인전 «먼지의 날들»에서 대체로 같은 크기(80×120cm)의 액자로 로 표구된 여러 점의 회화와 함께 질서정연하게 벽에 걸려 전시됐다(그림 11). '아카이브 회화'라고 불리는

(35) 엑스 세대의 정의와 정치적 경험에 대해서는 이재원,「시대유감, 1996년 그들이 세상을 지배했을 때 - 신세대, 서태지, X세대」,『문화과학』62(2010), pp. 92-112 참조. 문화 및 소비 성향에 대해서는 주은우,「90년대 한국의 신세대와 소비문화」,『경제와 사회』21(1994), pp. 70-91 참조.

(36) 박한우,「일론 머스크와 울고 있는 한국의 70년대생」,『대구신문』(2022. 1. 5). 이런 관점에서 2003년에 서비스를 시작한 블로그 이글루스에 오랜 기간 글을 남기다, 이글루스의 서비스 종료로 갈 곳을 잃은 정재호의 2023년 6월 현재 상황은 마치 오래된 아파트가 철거를 맞고 주민들이 강제 퇴거 명령을 받는 현실 상황이 가상의 공간에서 재연된 것 같다.

(37) «청계천 기계공구상가-붕어빵틀에서 인공위성까지» (청계천박물관, 2021. 12. 10. ~ 2022. 4. 10).

(38) 정재호, 류정화 · 김제희 · 박혜정 · 송채정 · 조윤지와의 인터뷰, 작가 작업실, 2022. 10. 3.



그림 10. ‹폭청 빌딩 II›, 2017, 한지에 아크릴, 178×237cm



그림 11. 2014, «먼지의 날들» 갤러리현대 전시전경

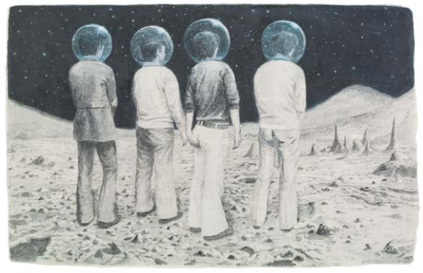


그림 12 ‹청춘›, 2012, 한지에 아크릴,
78×121cm

이 연작은 정재호가 4.19 혁명이 일어나던 1960년부터 광주민주화운동이 벌어졌던 1980년까지의 20년간 출판된 각종 사진과 영상을 수집해 이미지를 추출해 회화로 번안한 결과물이다. 여기엔 신문기사, 정부출판물, 한국영화의 장면들이 있고, 이렇게 수집된 '아카이브'에서 정재호는 "그가 알고 있는 스펙터클을 기준으로" 장면을 선택해 그림으로 그렸다.(39) 아파트에서 시작된 대한민국 근대화의 과정과 결과에 대한 그의 의문과 사유는 그 시대의 물질적 리얼리티를 더 깊이 들여다보고픈 욕망을 낳은 셈이다.

그러나 그가 선택한 이미지들 — 그레이하운드, 영화 속 여주인공의 스틸컷, 화재, 진열된 의수, 저울, 버려진 건물, 짓다 만 마천루, 불 붙은 타자기, 나란히 놓인 다이얼식 전화기, 폐허가 된 아파트 놀이터 등 — 사이에서 한눈에 발견되는 소재의 일관성은 없다. 평론가 정현은 그 재현의 대상들이 "마치 부서진 문장처럼 흩어져 있다"고 했다.(40) 이러한 서사의 불가능성은 쉽게 알아볼 수 있는 이미지, 일률적인 프레임, 질서정연한 배열이라는 디스플레이 형식과 정면으로 충돌한다. «먼지의 날들»은 지난 세기의 유토피아적 기획이 실패했음을 증명하는 이미지들일 뿐 아니라, 그 표면적 형식은 더 나아가 거대 서사의 가능성 또한 명운을 다했음을 보여준다.

«먼지의 날들»에서 많은 이들의 눈길을 끈 작품은 청년 네 명이 어항 같은 헬멧을 쓰고 달표면에 어정쩡하게 선 뒷모습을 그린 ‹청춘›이다(그림 12). 원본은 1973년 9월 13일 경찰에서 대대적으로 실시한 장발 단속으로 많은 젊은이들이 연행돼 북적이는 명동 파출소를 찍은 한 사진이다. 실제로 신문 보도에 의하면 치안국은 6대 도시 단속에서 하루 만에 만오천여 명의 장발족을 적발해 "머리를 깎은 후" 훈방했다.(41) 이 사진에 대해 정재호는 『요철발명왕』을 읽으며 밝은 미래를 꿈꿨던 어린이들이 "정신과 신체를 억압하는 권위적이고 폭력적인 사회"로 내몰렸다고 탄식했다.(42) 그러나 파출소를 가득 메운 청년들 중 하얀 나팔바지를 멋스럽게 차려입고 무심히 손가락을 넣어 엉덩이에 낀 바지를 꺼내는 이의 뒷모습은 엄혹했던 한 시절의 인권 탄압 현장을 몸개그로 바꾸는 반전이다. 비좁은 파출소에서 이 넷을 도려내서 친절하게 헬멧을 씌워 달로 보낸 정재호는 원본 사진을 인용하되 일부만을 추출해 다른 맥락에 삽입하고 매체를 바꿔 전용했다. 불편함 뒤에 터지는 웃음은 억압적 사회에 대한 비판과 한탄의 적실성을 의심케 한다. 감탄과 애정의 감정이 없이 이 그림이 가능했겠는가.

(39) 정재호, 「강연을 위한 메모들」, 작가 노트(2023. 3. 19).

(40) 정현, 「현재의 폐허, 오래된 미래」, 『먼지의 날들』, 전시 도록(갤러리현대, 2014), n.p.

(41) 「장발 일제 단속 – 어제 만5천여명 적발」, 『경향신문』(1973. 9. 14).

(42) 정재호, 「청춘」, 작가 노트(2016. 5. 17).

전시장에서 ‹청춘›이 무작위로 선별된 듯 보이는 여타의 이미지들 가운에 놓인 결과, 우리가 전통적으로 사진에 부여해 왔던 증거로서의 현실 재현 능력과 사실주의 회화에 부여해 왔던 사회비판 능력은 필연적으로 중화된다.

정재호는 사진을 보고 그리는 것과 사물을 직접 보고 그리는 것 사이의 차이에 대해 마땅히 실제로 보고 그리는 것이 훨씬 더 생생하다고 했다. 사진에서는 표면 너머 존재하는 대상의 여러 세부를 파악하기 어려운 반면, 실제 사물을 눈앞에 두면 어떤 부분이 스스로에게 더 매력적인가가 뚜렷이 드러나므로 대상이 더 주관적이 된다는 것이다.(43) 그러면서도 그는 "사진"과 "사진을 보고 그리는 사실적 재현의 회화" 사이의 차이에 대해 회의적이다. 이는 대체로 가까이 있는 단일 사물을 그린 정물화 보다는 너른 조망의 풍경화에 해당되는 것인데, 사진과 회화의 차이를 인정하려면 사진의 시각성과 인간 고유의 시각성 사이에 차이가 있음을 우선 인정해야 하기 때문이다. 만약 그렇다면 작가는 실제로 "사진을 매개로 환경을 재인식하며 살아가야 하는 시각활동"이 불가능해진다고 봤다.(44) 그는 우리가 세계를 보는 방식에 이미 대중매체의 이미지, 사진적 재현의 구조가 내재하고 있음을 인식한다. 그가 이미 "알고 있는 스펙터클을 기준으로" 이미지를 선택하는 이유가 바로 여기 있다.

정재호의 작품은 근대적 이데올로기가 한국 사회에 남긴 모순과 폐해에 대한 비판이거나 사회 참여적 리얼리즘이거나 행동주의로 요약될 수 없다. 그가 그러한 회화의 정치적 권능과 윤리적 당위성을 확신하지 않기 때문이다. 그는 틀림없이 민주화에 투신했던 학생운동의 대의를 존중하고 정치적 행동으로서 민중미술의 역할에 동의했지만, 이미 탈정치화 시대, 경제적 풍요 속에서 자유로운 문화를 누리며 성장한 그의 세대에게 학생운동이란 투쟁이 아니라, "타인에 대한 애정, 약자에 대한 배려, 인류에 대한 보편적 휴머니즘"에 기반한 윤리로서 설득력을 갖고 있었을 뿐이다.(45) 따라서 정재호는 교조적 위치에 서서 관람객에게 훈계하듯 권위적 사회를 비판하거나, 전형적인 현실주의의 방식으로 전형적인 문화를 교정하려 하지 않는다. 자본주의 사회의 스펙터클을 공격하기 위해 스펙터클한 작품을 제작하거나, 대중문화의 거대한 영향력에 저항한다는 명분으로 대중문화의 방식을 답습하지 않는다.(46)

같은 크기로 균일하게 걸려있는 '아카이브 회화'의 표면 위에서는 혁명의 불꽃과 신파극의 여주인공이 등가의 이미지로 존재한다.(47) 이미 재현의 틀 안에서 유통되는 이 모든 이미지들은 결코 현실이거나 실재를 보여 주지 않는다. 이미 현실에서 멀어진 사진을 전통적인 회화의 매체와 수법을 동원해 정성껏 그려내는 정재호의 재재현(re-representation)은 오히려 권위적 사회가 만들어낸 이토록 역설적인 스펙터클에 대한 경이의 감정을 드러냄으로써 이들이 가진 필연적인 가벼움을 인정한다. 결국 모든 게 — 역사적 경중이나 개인사적 의미와 무관하게 — 표피적 이미지로 변환되어 유통되고 소비되는 빠른 사이클 안에서 종국에는 소멸하는 미디어 사회에 대해 정재호는 투쟁 대신 투항을 선택했다. 그의 회화는 이미지의 위선이나 허위를 비판적으로 바라보며 이들을 관객에게 지도하지 않는다. 그는 아무것도 가르치지 않는다. 그것이 «먼지의 날들»이 보여주는 현실성의 윤리적 방식이다.

(43) 정재호, 「금성 라디오」, 작가 노트(2023. 4. 14).

(44) 정재호, 「사진과 다르게 보기」, 작가 노트(2023. 6. 6).

(45) 정재호, 「미대에서의 정치수업」, 작가 노트(2006. 5. 31).

(46) Fulvia Carnevale, John Kelsey, "Art of the Possible: An Interview with Jacques Rancière," *Artforum International* 45:7(March, 2007) 참조. https://www.artforum.com/features/fulvia-carnevale-and-john-kelsey-175243/ 이 인터뷰는 자크 랑시에가 19세기의 유토피아에 대한 구상과 노동자들의 투쟁에 대한 아카이브 리서치에서 시작해 동시대 미술과 영화를 포괄해 서술한 *The Nights of Labor: The Workers' Dream in Nineteenth-Century France, trans. John Drury* (Philadelphia: Temple University Press, 1989)에 나타난 사회비판적 동시대 미술의

(47) 이 글에서 명기하지 않았으나, 이처럼 대중문화의 이미지를 차용하여 새로운 현실 비판의 가능성을 제시한 미술의 흐름으로 선행했던 미국의 '픽처스 제너레이션(The Pictures Generation)'을 염두에 두고 정재호의 작업을 분석했다. 정재호의 이미지와 '픽처스 제너레이션' 사이의 관련성에 대해서는 아트선재센터 김장언 관장과의 대화에서 힘입은 바 크다.

가능성에 대한 질문에서 시작했다. 이 글에서 설명하고자 했던 바, 권위적 태도에서 벗어난 동시대 미술의 비판성에 대해서는 랑시에의 개념에 의존했다. Jacques Rancière, *The Ignorant Schoolmaster: Five Lessons in Intellectual Emancipation, trans. Kristin Ross* (Stanford: Stanford University Press, 1991) 참조.

IV. 이곳에서 얼마나 오랫동안

지난 몇 년간 나는 세운상가와 그 주변의 풍경을 그리고 있다. 특정한 장소를 선택하고 그 장소의 의미를 회화로 표현했던 지난 작업의 궤적 속에서 이곳을 그리기 시작했지만 몇 년간의 작업 동안 이곳은 나에게 특별하기보다는 친숙하고 익숙한 공간이 되어버렸다. 서울의 한가운데에 존재하지만 가장 낙후된 곳, 고도성장기를 상징하는 기념비적 공간, 지금은 쇠락하여 사라지는 곳이라는 장소성으로 이곳의 의미를 특정할 수 있겠지만, 이곳과 나의 그림을 오갔던 지난 시간의 부침 속에서 그런 의미들이 점차 희미해져 버렸고 그 대신 이곳을 어떻게 하면 제대로 그릴 수 있을까 라는 회화적 재현의 문제가 더 절박하게 다가오게 되었다.[48]

(48) 정재호, 「나는 이곳에서 얼마나 오랫동안」, 작가 노트(2023. 1. 12).

위의 글은 2023년 개인전 «나는 이곳에서 얼마나 오랫동안»을 위해 정재호가 쓴 글에서 인용했다. 그는 20여년 전 같은 제목의 풍경화를 그리기도 했다. “정재호는 이곳에서 얼마나 오랫동안 그림을 그렸던 것인가” 혹은 “정재호는 이곳에서 얼마나 오랫동안 그림을 그릴 것인가,” 양자의 선택지를 가진 모호한 문구다. 그러나 이 문구가 과거를 지칭하든 미래를 지칭하든 그 가운데 공통으로 남는 건 그가 여전히 이곳에 있다는 현재성이다. 다만 그 현재의 길이는 길다.

장소들은 정재호의 그림 속에서 실제로 흘러간 시간과 그 사이에 일어난 변화와는 동떨어진 별개의 시공간에 존재하는 절대적으로 이질적인 무언가가 된다. 그는 그림을 그리는 대상에 대해, “딱히 정해져 있기보다는 그야말로 ‘그 무엇’이, 단 하나의 의미로 환원될 수 없는, 어찌 보면 무한성 같은 것이 담기기를 바라는 것에 가깝다”고 했다.[49] 그는 눈앞의 대상을 “최선을 다해 똑같이” 묘사하고자 늘 노력하지만, 그럼에도 불구하고 그가 느낀 ‘그 무엇’이 대중들에게 온전히 전달되지는 않는다. 화가가 언제나처럼 최선을 다해 어떤 대상을 그림으로 그리더라도 항상 여전히 화폭에 다 담기지 못하고 남겨지는, 비논리적이고 탈서사적이어서 언어나 이미지로 완전히 표상되지 않는 게 있다. 그것은 찬탄과 비판이라는, 사실상 양립불가능한 이질적 태도가 일시에 양립하는, 길고 긴 현재에 그 장소와 화가 사이에서만 존재했던 극도로 미세한 시공간에 존재할 것이다. 그곳이 바로 정재호의 헤테로토피아다.

(49) 정재호, 「성운」, 작가 노트(2023. 5. 16).

우정아는 미국 로스앤젤레스의 캘리포니아 주립대학(UCLA) 미술사학과에서 1960년대 개념미술에 대한 연구로 박사학위를 받았다. 전쟁과 재난 같은 집단적인 비극, 죽음과 상실 등의 개인적인 트라우마를 재현하는 현대미술의 다양한 매체에 대해 연구한다. 『한국미술의 개념적 전환과 동시대성의 기원』(소명출판, 2022), 『남겨진 자들을 위한 미술』(휴머니스트, 2015) 등의 단행본을 출판했고, *Interpreting Modernism in Korean Art: Fluidity and Fragmentation* (Routledge, 2021)를 공동편집했다. *The Getty Research Journal*, *Oxford Art Journal*, *The Archives of Asian Art*, *Art Journal* 등 학술지에 논문을 게재했고, 국립현대미술관, 리움미술관, 모리아트센터 등 주요 미술관의 전시 카탈로그에 글을 실었다. 현재 포항공과대학 인문사회학부 교수로 재직 중이다.

정재호
1971년 서울생

학력

2001 서울대학교 미술대학원 동양화전공 졸업
1997 서울대학교 미술대학 동양화과 졸업

개인전

2023 «성운», 아트앤초이스, 서울
«나는 이곳에서 얼마나 오랫동안», 초이앤초이 갤러리, 서울
2020 «창과 더미», 상업화랑, 서울
2018 «로켓과 몬스터 - 올해의작가상», 국립현대미술관, 서울
2017 «열섬», 인디프레스, 서울
2014 «먼지의 날들», 갤러리현대, 서울
2011 «혹성», 갤러리소소, 파주
2009 «아버지의 날», 갤러리현대, 서울
2007 «황홀의 건축», 관훈갤러리, 서울
2005 «오래된 아파트», 금호미술관, 서울
2004 «청운시민아파트», 갤러리피쉬, 서울
2003 «인천여행», 인천신세계갤러리, 갤러리피쉬, 서울, 인천
2001 «보다», 공평아트센터, 서울

단체전

2023 «비핵화선언», 남산도서관 갤러리 1층, 서울
«백 투 더 퓨처: 한국 현대미술의 동시대성 탐험기», 국립현대미술관, 서울
«마이프랜인천타운: 메이드 인 인천», 보안1942, 서울
«Urban Gray», 갤러리 소소, 서울
2022 «렌트», 아마도아트스페이스, 서울
«기적과 잠꾸러기», 두남재아트센터, 서울
«Breaking the Borders», Hanger, Ras Al Ain Gallery, 요르단, 암만
«Flower», 초이앤초이 갤러리, 서울
«Berlin meets Seoul», Bermel von Luxburg Gallery, 독일, 베를린
2021 «무언가», 갤러리 소소, 파주
«내가 쓴 위성», 문화비축기지, 서울
2020 «전남국제수묵비엔날레 2020 특별기획展», 박석규미술관, 목포
«Moment to Monument», 초이앤라거 갤러리, 콜른, 독일
2019 «시간을 보다», 서울대학교 미술관, 서울
«ASIA NOW», 파리, 프랑스
«전기우주», 문화역서울284, 서울
«리얼-리얼시티», 아르코미술관, 서울
«금호영아티스트: 16번의 태양과 69개의 눈», 금호미술관, 서울
«기억술-권순영, 정재호 2인전», 교보아트스페이스, 서울
2018 «올해의 작가상», 국립현대미술관, 서울
«자화상-김학량, 정재호 2인전», 산수문화, 서울
«낙원의 이편», 안양박물관, 안양
«경기천년 도큐페스타 경기 아카이브-지금», 경기상상캠퍼스, 수원
2017 «그 집, OCI미술관», 서울
«우연히도 다시, 밤», 우민아트센터, 청주
2016 «리얼리즘», 고암이응로기념관, 홍성
«홈그라운드», 청주시립미술관, 청주
«RETRO-SCENE», 스페이스 K, 서울
«Sweet My Home», 갤러리 룩스, 서울
2015 «집의 귀환», 국민대학교박물관, 서울
«우주 생활», 일민미술관, 서울
«Somewhere out There», 필리핀 한국문화원, 마닐라
2014 «즐거운 나의 집», 아르코미술관, 서울
«강북의 달», 서울시립 북서울미술관, 서울
«사회적 풍경», LIG 아트스페이스, 서울
«아파트 인생», 서울역사박물관, 서울
2013 «진경», OCI미술관, 서울
«NOW, WE, HERE - 오늘의 한국화 자성과 자각», 산토리니서울, 서울
2012 «도시산책», 포항시립미술관, 포항
«산수정신», 신한갤러리, 서울
2011 «부산, 익숙한 도시 낯선 장소», 부산 신세계갤러리, 부산
«Do Window Vol. 3», 갤러리현대, 서울
«No.45 금호영아티스트», 금호미술관, 서울
2010 «사-이에서», 원앤제이갤러리, 서울
«자연, 풍경이 되다», 갤러리조선, 서울
«지금, 회화로 표현되는 것들», 가나아트갤러리, 서울
«조각난 풍경», 대구문화예술회관, 대구
«서울 아카이브-도시풍경», 대우증권갤러리, 서울
2009 «원더풀픽쳐스», 일민미술관, 서울
2008 «B-SIDE», 두아트, 서울
«촉», 워크룸, 서울
«Retrospective 2007-Korean Young Painters», 노암갤러리 / 두산갤러리, 서울
«Walking Magazine Walks», 가 갤러리, 서울
2007 «아시아 현대미술 프로젝트 City-net Asia 2007», 서울시립미술관, 서울
«매체의 기억 '후기' 증후군», 서울대학교미술관, 서울
«한국화 1953-2007», 서울시립미술관, 서울
«도시회화의 행방», 신한갤러리, 서울
«채널 – 김학량, 정재호 2인전», 갤러리 도올, 서울
2006 «도시회화-장면들», 한전아트플라자, 서울
«Propose7», 금호미술관, 서울
«과거와 현재, 그 사이», 광주시립미술관 금남로분관, 광주
«동숭구경», 정미소 갤러리, 서울
«친숙해서 낯선 풍경», 아르코미술관, 서울
2005 «실재를 우회하는 그리기», 부산시립미술관, 부산
«서울청년미술제 - 포트폴리오2005», 서울시립미술관, 서울
«번역에 저항한다», 토탈미술관, 서울
2004 «화가와 여행», 서울대학교 미술관, 서울
«놀라운 세부-제 1회 인권전», 민주화운동기념사업회 전시장, 서울
2003 «자연의시간 인간의시간», 대전시립미술관, 대전
«도시풍경», 광주신세계갤러리, 광주
«청계천 프로젝트-물 위를 걷는 사람들», 서울시립미술관, 서울
«동양화 파라디소», 포스코미술관, 서울
2002 «여기-있음», 인사미술공간, 서울
«풍경», 포스코미술관, 서울
«수묵화가도전기 Black-Ani», 한국문화예술진흥원 미술회관, 서울
2001 «이야기 그림 - 2001 한국현대미술신세대흐름전», 한국문화예술진흥원 미술회관, 서울
2000 «Analog 전», 한국문화예술진흥원 미술회관, 서울
«인천포스트 – 내안의 타자», 인천문화예술회관, 인천
«2000 신세계 미술제», 신세계 갤러리, 광주, 인천

작품 소장처

국립현대미술관, 서울시립미술관, 부산시립미술관, 제주도립미술관, 서울대학교미술관, 의재미술관, 금호미술관, OCI미술관

총괄기획
류정화

연구 및 아카이브
김제희, 박혜정, 송채정, 조윤지

글
신정훈, 심소미, 우정아, 최석원
류정화, 김제희, 박혜정, 송채정, 조윤지

번역
박예정, 손세희, 이운호

교정 교열
이정화

디자인
홍은주 김형재

작품 촬영
백승현

인터뷰 영상 제작
이의록, 홍철기

미술연구모임 평평
평평은 류정화, 김제희, 박혜정, 송채정, 조윤지가
결성한 미술연구모임입니다. 2022년부터 2023년까지
한국문화예술위원회 「작가 조사-연구-비평」 사업의
지원을 받아 본 사업의 기획, 섭외, 연구, 아카이브, 홍보를
진행하였습니다. 사업 수행기간 동안 평평은 2023년
개인전 «성운(Nebula)»의 연계 작가 토크 프로그램 ‹기억을
기록하는 법›을 주최하였고, 소셜 미디어에 기획물을
연재하는 등 정재호의 작품 세계에 대한 접근성을 확장하는데
주력하였습니다.

주최
문화체육관광부

주관
한국문화예술위원회

이 책은 한국문화예술위원회 2022-2023 「작가 조사-연구-
비평」 지원 사업의 지원을 받아 발간되었습니다.

문화체육관광부 한국문화예술위원회 Artist Research Study Critique