

사이를 위한 글쓰기

임재형

전시의 한글 제목을 따라 ‘서쪽으로 넘어가’ 시작해 보자. 서양미술의 중요한 발명을 꼽을 때 빠지지 않는 것이 원근법遠近法이다. 평면에 깊이의 환영을 구현하기 위한 원근법의 전략 중 하나로 ‘공기 원근법’이 있다. 이는 주체와의 거리에 따라 대상의 색에 공기의 색을 가미해 원근을 나타내는 기법으로, 미술에 관심이 있는 이에게는 새로울 것이 없는 용어다. 그러나 ‘공기 원근법’이라는 이름에서 수단(공기)과 목적(원근)을 뜻하는 두 단어의 역할을 맞바꿔보면 감상이 사뭇 달라진다. ‘공기를 이용해 원근을 표현한 그림’을 ‘원근의 대상을 이용해 공기를 표현한 그림’이라 바꿔 말해도 거짓이 되지 않으며, 오히려 그렇게 말할 때 비로소 드러나는 무엇이 있기 때문이다.

어떤 것들은 다른 것의 몸을 빌리지 않고 그려질 수 없다. 바람을 그리려면 바람에 의해 흩날리거나 움직이는 무엇이 필요하다. 공기 또한 그 너머의 무언가를 통해서만 자신을 드러낼 수 있다. 그러므로 공기 원근법으로 그린 그림을 볼 때, 우리는 가깝거나 먼 대상 뿐 아니라 그것과 우리 사이를 가득 메운 공기의 시각적 현현에도 주목해야 한다. 어쩌면 그림 속 모든 대상은 결과적으로 공기를 포착하기 위해 동원된 것이며, 정확히 그려진 것은 서로 다른 깊이의 공기일 뿐인지도 모르기 때문이다. ‘사이’에 있을 때에만 비로소 모습을 드러내는 것들 말이다.

서문 격의 작가노트에서 이용재는 “자간도 행간도 넓게 해달라고 부탁한다”고 썼다. 글을 쓰면 생겨날 수밖에 없는 것이 자간字間과 행간行間이다. 그러나 만일 누군가 원하는 것이 자간과 행간 그 자체라면, 그 또한 글을 쓰지 않고는 그것을 얻을 수 없을 것이다. 비유컨대 이 전시는 자간과 행간을 위한 글쓰기다. 전시는 무수한 ‘사이間’로 가득해서 그림과

캡션, 글과 같은 전시의 모든 요소가 ‘사이’를 작동시키기 위한 장치처럼 느껴질 지경이다. 그 장치들은 거대한 실체의 파편처럼 산재해 있다.

‘사이’는 둘 이상의 무엇을 필요로 한다. 파편이 많을수록 사이 또한 많아진다. 이 글은 서사와 그림, 그림과 그림, 그림과 글, 글과 글 등 전시를 구성하는 파편화된 단서들을 이리저리 겹쳐보며 다양한 사이를 가늠해본 기록이다. 공기처럼, 숨어있는 동시에 전시를 가득 메우고 있는 것들을 찾아 이것과 저것의 가운데에 서서 바라본 시도의 흔적이다.

서사와 그림

이연석과 이용재의 작업은 서사적 동기에서 출발해 시각적 이미지로 나아간다. 작가에 따라 작품의 서사적 동기는 관객에게 도달해야 하는 메시지일 수도 있고, 완성된 작품에 남아있지 않아도 되는 도화선에 불과한 것일 수도 있다. 두 작가의 경우는 조금 더 복잡하다. 이들은 서사와 그림의 매체적 간극을 인식하고 있다. 서사의 서식지가 언어라면 이미지의 서식지는 그림이며, 서사를 그림 속에 보전하려는 것은 맞지 않는 옷을 입히는 일과 같다는 것을. 어떤 관객이 그림에서 서사를 이끌어낸다면 거기에는 상당부분 관객의 지분이 있다는 것을. 시각문화 연구자인 J.W.T 미첼은 다음과 같이 썼다.

이미지는 언어가 아니다. 이미지가 실제로 어떤 것을 ‘말하는지’는 명확하지 않다. 이미지는 무엇인가를 보여줄 수 있지만, 그것에 부과되는 언어적 메시지나 발화행위는 관람자에 의해 주어지는 것이다. ... 그러므로 그림은 진술이나 발화행위라기보다는 오히려 무수한 발화를 행할 수 있는 화자와 같다.¹

그들의 그림은 애써 서사를 실어 나르려 하기보다, 그저 그 자신의 모습으로 거기에 있다. 그림에도 나는 사연이 있어 보이는 사람과 마주한 것처럼, 알아내야 할 무엇이 더 있는 것 같다고 느낀다. 이 이미지는 무엇의 일부였길래, 왜, 이렇게, 그려져야만 했을까? 이는 그림에 희미하게 남아있는 서사의 흔적 때문일 것이다. 두 작가는 출발지를 바라보며 뒷걸음질쳐 멀어지는 사람처럼, 그림을 향해 나아가면서도 서사를 향한 끈을 완전히 놓지는 않는다. 떠난 곳이 아득하게나마 보이는 가장 먼

지점까지 가보려는 것처럼.

이들의 그림에는 클로즈업close-up을 연상케 하는 시선이 있다. 정황을 제외한 채 부분의 모습에 몰두한다는 점에서 클로즈업은 서사에서 이미지로의 이행移行이다. 정지 이미지still image가 세계의 파편이라면, 그것의 일부만 남긴 클로즈업 이미지는 파편의 파편이다. 이때 이미지의 테두리는 자신이 품은 것을 제외한 세계 전체를 제거하는 단호한 절취선이다. 이로 인해 소거되는 것은 정보, 즉 서사이며 부각되는 것은 선택이다. 왜 이 부분을 선택해 보여줬는가? 의문을 해소해줄 정황은 잘려나가고 없다. 파편은 실체를 암시하지만 온전히 설명하지는 못한다. 서사의 일부였음을 증거하지만 서사를 설명하지 못하는 그림들은, 그렇기에 끊임없이 해석의 욕구를 불러일으킨다.

그림과 그림

그림으로 그린 그림 같다고 생각했다. 전시장이 그림을 요소로 삼아 벽 위에 구성한 콜라주처럼 보였기 때문이다. 관객이 다른 것에 신경 쓰지 않고 각 이미지에만 집중할 수 있도록, 충분한 간격을 두고 무난한 높이에 그림을 걸 수도 있었을 것이다. 그러나 두 작가는 그림과 그림이 영향을 주고 받도록 간격을 조정하고, 다양한 높낮이로 걸어 그림의 위치와 공간의 구조를 인식하게 했다. 화이트큐브는 자신의 존재를 지우려 하지만, 전시는 그런 공간을 호출해 스스로를 드러내게 한다. 관객은 각각의 그림을 들여다볼 뿐 아니라 벽, 모서리, 바닥, 기둥과 같은 공간의 단위를 따라 그림들을 묶어

보게 된다.

한편 전시는 화이트큐브처럼 묵시적 합의를 통해 인식의 사각지대에 머물던 또 다른 무엇을 드러내는데, 그것은 그림이 이미지인 동시에 사물이라는 사실이다. 관객은 거리를 조절하며 그림과 공간을 번갈아 본 것처럼, 각도를 조절하며 ‘그림이 보여주는 이미지’와 ‘그림이라는 사물’을 번갈아 볼 수 있다. 두 작가는 지지체의 중성적인neutral 모양을 비틀어 이미지의 환영 뒤에 가려진 그림의 사물성을 조명한다. 두께를 강조하고, 측면에 시각 요소를 넣어 캔버스의 입체성을 드러내거나, 변형된 캔버스보드를 그대로 전시한다. 새로운 모양의 지지체를 제작하거나, 액자를 변형하여 그 물성을 극대화하기도 한다.

지지체의 변용은 그림에 대한 두 작가의 메타적 태도와 연관된다. 그들의 작품은 무언가를 그린 그림인 동시에 적어도 그만큼, 어쩌면 그 이상으로 그림 자체에 대해 회의懷疑하는 그림이다. 이런 특징은 작품의 형식 전반에서 발견된다. 일례로 그들은 붓질을 통해 드러나는 개인의 고유한 작가성authority을—적어도 그들의 작업 안에서는—믿지 않는다. 필치를 지워내는 방식으로 붓을 쓰거나(이연석), 필요에 의해 필치를 바꾼다(이용재).

이연석은 세상 속의 대상을 재현represent하거나, 지지체를 가공해 세상에 없던 대상을 만들어 제시present한다. 재현하는 그림에서 그는 그려놓은 이미지가 마르기 전에 ‘Vrushing’²이라 스스로 이름 붙인 붓질로 화면을 고른다. 이는 형상을 더하지 않고 붓으로 화면을 훑어 쓸어내는 과정으로, ‘그리기’보다는 가구의 ‘마감질’에 가까운 반복적인 작업이다. 형상을 이루던 붓질들은 쓸려 사라지고, 화면 위에는 얼룩처럼 흐릿한

이미지만 남는다. 작가는 몇몇 그림의 측면에 거친 붓자국을 남겨 두었는데, 이는 붓자국 없이 균일하게 마감된 정면과 대조를 이루며 그림의 사물성과 Vrushing의 과정을 강조한다. 한편 나무판을 파내고, 칠하고, 태우는 등의 공정을 거쳐 만든 작품들은 어떤 사건을 겪은 물질, 잔해의 조각 같다. 재현 회화의 범주를 벗어나며, 적어도 추상 회화 혹은 부조이거나, 차라리 그림이 아닌 사물처럼 보인다. 작가는 그것들을 모아 벽 위에 어떤 모양을 만들기 위한 점點처럼 썼다. 블록조각처럼 무엇을 위한 재료로 사용한 것이다. 그림의 어휘와 어법을 이용하되 그림으로부터 멀어지려 하는—그러나 아예 떠날 생각은 없는—그의 태도는 작품을 그림의 경계 안팎 아슬아슬한 지점에 위치시킨다.

이용재에게 회화의 동시대성은 ‘필요에 따라 그리기의 방식을 취할 수 있는 유연함’이다. 다양한 시대와 지역의 미술 양식을 손쉽게 열람할 수 있게 된 것이 사진의 발명 이후임을 생각하면, ‘미술사’라는 이미지 아카이브 또한 특정 시대의 산물이며 역사적 현상이다.³ 이용재는 이를 활용하여 각 작품에 맞는 그리기의 방식을 ‘선택’한다. 그의 ‘작가성’은 붓질이나 색 같은 표현의 단위로 환원되지 않는다. ‘부분에 전체가 들어있다’는 식의 입장이 아니라, ‘부분을 짜맞추어 전체를 조직하는 방식’이야말로 자신의 작가성이라 생각하는 것이다. 그러므로 ‘왜 그리는가’와 ‘어떻게 그릴 것인가’의 문제를 연관 짓는 과정이 중요하다. 그는 그림을 계획하는 일에 관해 말할 때 ‘설계’라는 단어를 썼는데, 이는 자신의 스타일을 구축하는 그의 태도를 잘 보여준다. 한편 이러한 입장은 서구 미술을 전공한 한국 작가인 이용재의 예민한 지정학적 자기 인식과 연관될 수 있다. 자신이 배운 서양 회화의 확신에 찬 붓질도, 모국의

것이지만 잘 파악할 수 없는 한국화의 필법도, 그는 온전히 가질 수 없다고 느꼈을 것이다. 그리하여 그는 무엇을 체화하기보다 이용하기로 한다.

두 작가의 작품들은 ‘이미지로서의 그림’과 ‘그림이라는 사물’ 사이에서, ‘무엇을 그린 그림’과 ‘그림에 관한 그림’ 사이에서 끊임없이 진동하고 있다. 토끼-오리 그림⁴을 볼 때처럼, 관객은 모든 양상을 동시에 조망할 수 없지만 번갈아 보며 동시에 존재하는 여러 상태를 인식할 수 있다. 이를 위해서는 그림과의 거리와 각도를 조절하는 과정이 필요한데, 그것은 그림을 거울 삼아 자신의 위치를 끊임없이 재인식하는 일이기도 하다. 그리고 진동하거나 불분명한 자리, 혹은 그러한 자리에 있는 스스로에 대한 인식이야말로 두 작가가 탐구하고 있는 것인지도 모른다.

그림과 글

무언가의 파편이 가까운 범위 안에서 계속 발견된다면, 우리는 머지 않아 그 실체를 재구성할 수 있으리라는 기대를 품게 된다. 그러나 기대는 먼 곳에서 발견된 단 하나의 파편으로 인해 와해될 수 있다. 파편이 산재한 영역은 실체의 규모를 암시하고, 그 영역이 넓어졌다는 것은 지금까지 알아낸 바가 빙산의 일각에 불과함을 뜻하기 때문이다. 이 전시의 글은 먼 곳에서 발견된 파편 같다. 글이 그림의 인상을 구체화하는 동시에 그것의 의미를 더 아득하게 하는 단서로 기능하기 때문이고, 그림에 대한 해석이기보다 그 자체로 해석이 필요한 무엇—문학적 글쓰기—처럼 보이기 때문이다.

이연석은 시적^{詩的} 도약으로 점철된 네 편의 짧은 글을 시간 순으로

나열했다. 각주의 내용을 통해 관객은 몇몇 글의 배경을 알아챌 수 있는데, 그것은 역사적 사건인 용두산 화재⁵와 노래 가사인 <내 마음의 보석상자>⁶, 그리고 소설 『금각사』⁷다. 작가는 이 모티프들을 자신의 형식적 지향과 작업 태도를 되비추는 거울처럼 여긴 듯하다. 그것들은 ‘의미 있는 것의 소실을 둘러싼 서사’라는 공통점을 갖는데, 작가 또한 소설 이후 남겨진 것의 모습을 기록하거나 특유의 붓질^{vrushing}로 그 기록마저 지워내고 있기 때문이다.

이용재는 동양과 서양, 과거와 현재를 아우르는 이미지와 그리기 방식에 얽힌 긴 이야기를 빈 괄호 뒤에 숨겨뒀다. 대신 그는 그 빈자리에 이르기까지의 과정, 혹은 빈자리 주변의 것들을 서술한다. 상념에 빠진 얼굴처럼 과묵한 그림과, 그 침묵을 해치지 않으면서 아우르려는 괄호의 글쓰기가 거기에 있다. 전시의 빈자리에 의자 같은 글을 적어 놓아두고 싶었다는 그의 말은, 그림 안팎 괄호의 공간 속에 더 오랫동안 관객을 머물게 하려는 바람처럼 들리기도 한다. 생각을 이끌어내는 빈자리의 가능성은 그것을 오래 들여다본 이에게만 허락되는 것이므로.

글과 글

두 작가는 각자의 글을 종이의 양면에 따로 인쇄했다. 관객은 두 개의 글을 동시에 볼 수 없다. 작품 배치도의 번호 또한 시계 방향(이용재)과 반시계 방향(이연석)으로 서로 다르게 배열됐다. 작품 정보를 파악하기 위해 관객은 리플릿을 연신 뒤집어가며 전시를 보거나, 시계 방향과 반시계

방향으로 두 번 전시장을 돌며 두 작가의 작품 정보를 따로 열람해야 한다. 종이의 앞면과 뒷면을 오가는 짧고도 먼 시간은 관객으로 하여금 능동적인 해석자의 태도를 유지하게 한다.

전시 리플릿의 또다른 특징은 국/한/영문의 병기(並記)와 혼용(混用)이다.⁸ 전시 제목과 작가명, 본문의 일부에 병기가, 작품 정보에는 병기와 혼용이 사용됐다. 병기의 경우 오늘날에도 널리 쓰이므로 그 자체로 특징적인 것은 아니다. 주로 외래어 고유명사의 뜻을 밝히거나 다의어의 의미를 한정하는 등 명확한 의도 전달을 위한 방편으로 병기를 쓴다. 그런데 이 전시의 병기 사례 중에는 이러한 경우에서 벗어난 것들이 있어 모종의 의도를 느끼게 한다.

일례로 전시의 한/영문 제목은 일치하지 않는다.⁹ 이용재의 작품 중에도 비슷한 병기의 형식을 사용한 것들이 있다. 우리는 이처럼 뜻이 다른 제목을 병기하는 경우를 영화나 소설의 번역본에서 종종 볼 수 있다. 대상 국가의 정서나 언어 뉘앙스 등을 고려하여 제목을 바꿔 쓴 경우도 있지만, 의도적으로 원제와 어긋나는 제목을 붙여 의미의 확장을 꾀한 경우도 있다. 이 전시와 일부 작품의 제목도 이러한 경우에 해당한다. 하나이면서 두 개인, 서로 다르지만 연관해 볼 수밖에 없는, 그 과정에서 의미가 더 증폭되는, 제목들인 것이다.¹⁰

국/한/영문이 뒤섞인 작품 정보는 언어의 혼용 자체를 강조하는 것처럼 보이기도 한다. 두 작가는 과거 책이나 신문 등에서 사용되었으나 근래에는 거의 쓰이지 않는 혼용 표기를 구태여 고수했다. 어쩌면 그들은, 외래어 없이 자립할 수 없는 조건 속에서 탄생하고 진화한 우리나라 언어 문화의 모습을 자신들이 처한 미술의 문제와 유비하고 있는지도 모른다.

다양한 전시 요소 간의 복잡한 관계로 인해 이 전시는 겹겹이 쌓인 수수께끼처럼 느껴진다. 그런데 ‘수수께끼’란 과연 무엇인가? 『종교학대사전』에 따르면 수수께끼는 “표면의 의미의 배후에 다른 의미를 숨기고 있어서 그것을 맞추도록 유혹하는 언어표현의 한 방법으로 언어 유희의 하나”¹¹라고 한다. 『한국민족문화대백과사전』에서는 수수께끼의 네 가지 특징을 들고 있는데, “화자話者와 청자聽者 쌍방이 참여한다는 점”, “묘사가 극히 단순하다는 점”, “은유적인 표현이라는 점”, “고의적인 오도성誤導性을 띠고 있다는 점”이 그것이다.¹² 위의 풀이를 언어표현의 영역에 한정하지 않고 이미지의 영역까지 확장해보면, 수수께끼의 특징은 곧 이 전시의 특징이기도 하다.

앞서 인용한 것처럼 “이미지는 언어가 아니”¹³므로, 특정한 해석이나 서사와 단선적으로 연결되지 않는다. 이미지가 중심에 놓인 수수께끼가 있다면 그것은 끝내 답에 도달할 수 없거나, 나의 답 또한 수많은 답 중 하나에 불과한, 그리하여 궁극적으로는 답이 없는 종류의 수수께끼일 것이다. 그런 수수께끼도 여전히 매혹적일 수 있을까? 나는 그렇다고 생각한다. 결국 우리를 매혹하는 것은 개별적인 수수께끼를 푸는 일이 아닌, 수수께끼라는 놀이 그 자체이기 때문이다. 이 전시를 보는 일이 답 없는 수수께끼를 가지고 노는 일이라면, 이 글 또한 정답이 될 수 없다.

어린 시절 누구나 한 번쯤 해봤을 ‘별자리 그리기’라는 놀이가 있다(당신은 다른 이름으로 불렀을 수도 있다). 종이 위에 무작위로 여러 점을 찍고, 점들을 따라 선을 그어 별자리 같은 도형을 만들어보는 놀이다. 그러니까 이 놀이는 ‘사이를 가지고 노는 놀이’인 셈이다. 관건은 처음 찍는 점의 개수이다. 종이 위에 두 개의 점만 찍는다면 그것들을 잇는 선은 하나

뿐이므로, 모든 사람이 같은 그림을 그릴 수밖에 없다. 그러나 점의 개수가 많아질수록 그릴 수 있는 도형은 기하급수적으로 늘어난다. 작가들은 전시장에 충분한 양의 점을, 고심을 거듭해 찍어 두었다. 이 글은 그 점들의 일부를 엮어 만든 하나의 별자리에 지나지 않는다. 모두가 다른 별자리를 그린 뒤에도, 여전히 무수히 많은 별자리가 그려지지 않은 채 그곳에 있을 것이다.

임재형

서울대학교에서 서양화 학사를, 동대학원에서 관화전공 석사를 졸업했다. 《바다, 연기, 그늘(인천아트플랫폼 G1갤러리, 2022)》, 《허물 Tracing on Emptiness(온수공간, 2020)》을 비롯한 여러 개인전을 열었다. 《파라노말 오페라(대안공간 루프, 2022)》, 《노보시비르스크 국제 현대관화 트리엔날레(노보시비르스크 주립 미술관, 2021)》 등 다수의 그룹전에 참여했다. 창작 외에도 글쓰기와 전시기획, 교육 등 미술과 관련된 활동을 병행하고 있다.

1

J.W.T 미첼, 『그림은 무엇을 원하는가: 이미지의 삶과 사랑』, 그린비, 2021, p. 202.

2

작가가 만든 용어인 Vrushing은 붓질을 뜻하는 Brushing의 변형인 동시에, 그림이나 가구의 사후적 표면처리를 뜻하는 Varnishing이나 ‘사라짐’을 뜻하는 Vanishing 등의 단어를 연상시킨다.

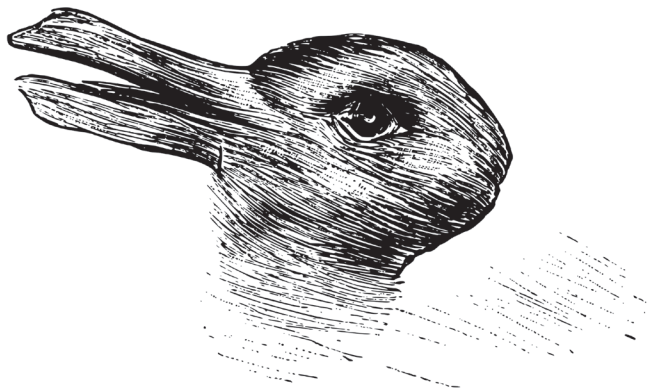
3

사진 이전에도 판화처럼 미술작품의 이미지를 유통하는 수공적 방식이 있었으나, 오늘날과 같은 미술사 이미지 아카이브의 등장은 보다 정밀한 광학적 기록 매체인 사진의 발명 이후로 보는 것이 타당할 것이다.

4

하나의 그림이 토끼 혹은 오리로 번갈아 보이는 반전 이미지. 독일의 유머 잡지 『Fliegende Blätter』의 1892년 10월 23일호에 처음 등장했다고 알려져 있다. 심리학자 조지프 제스트로가 『Fact and Fable in Psychology』에서 이 그림을 사용했고, 이를 본 루트비히 비트겐슈타인이 『철학 탐구』 2권에서 인용하며 유명해졌다.

Welche Thiere gleichen ein-
ander am meisten?



Kaninchen und Ente.

5

용두산 화재는 6.25 전쟁 중 부산에 대피시킨 국보급 문화재 3,500여 점이 전쟁 이후인 1954년 주민의 실수에 의한 화재로 소실된 사건이다. 전쟁조차 피한 유물들이 국가의 이전 조치 지연과 인근 판자촌의 취약한 환경, 고의성 없는 실화失火라는 애매한 원인들을 피하지 못하고 불타 사라졌다.



李漢謫, Portrait of King Cheoljong, 1861.
(photo credit: National palace museum of Korea)

6

이연석은 노래 중 “영혼 속에서”라는 가사의 한 글자를 바꿔 “영원 속에서”로 적었는데, 이 때문에 ‘말하지 못하는 마음’에 관한 것이었던 노래의 가사는‘영영 볼 수 없게 된 마음’에 관한 것이 된다.

7

미시마 유키오의 소설 『금각사』는 1950년 발생한 금각사 방화사건을 모티프로 하되, 미조구치라는 가상의 방화범을 설정하고 방화 전후 그의 심리적 행적을 추적한다. 자신에게 완전한 아름다움의 이미지로 자리매김한 금각사에 대한 집착과 그것의 소실에 대한 환상, 그리고 방화의 결심에 이르는 주인공의 탐미주의적 논리가 돋보인다.

8

병기倂記는 한글 표기와 그것의 뜻에 해당하는 한자어 표기를 나란히 적는 것, 혼용混用은 병기처럼 단어를 반복하지 않고 한자어 표기와 한글 표기를 섞어 쓰는 것을 말한다. 오늘날에는 한자어 뿐 아니라 영어 또한 우리말의 일부를 이루기 때문에, 영어 단어 또한 병기/혼용하고 있다. 병기나 혼용을 쓰지 않고 우리말 표기로 모든 글을 적는 방식은 한글전용畵用이라 한다.

9

리플릿의 경우 국/영문 제목을 양면에 따로 적었고, 포스터 표기를 비롯한 기타 홍보물의 전시 정보 표기 시에는 병기했다.

10

이용재의 작품 〈연석〉은 보다 미묘한 병기의 사례라 할 만하다. 〈연석〉은 함께 한 작가인 이연석의 이름沿錫과 동음어인 동시에 병기된 영어 제목인 〈Softened Stone〉과는 동의어가 된다軟石. 이때 ‘연軟’은 부드럽다는 뜻과 함께 무엇을 갈아낸다는 뜻을 지니는데, 돌의 표면을 부드럽게 갈아내는 행위는 그림의 표면을 연마하는 이연석의 Vrushing 과정을 연상케 한다.

11

「수수께끼」, 『종교학대사전』, 한국사전연구사, 2005.

12

「수수께끼」, 『한국민족문화대백과사전』, 한국정신문화연구원, 1991.

13

J.W.T 미첼, 앞의 책, p.202.

서쪽으로 넘어가는 일

이연석 李沿錫

1954년 12월 26일*

서북풍이 강하게 불어

가고 싶어**

불은 바람을 타고 삼시간에 번졌다.

갈수 없고**

열쇠가 없어 지붕이 불타는 것을 그대로 지켜보았고

보고 싶어**

전해 내려오던 악보와 악기들, 얼굴이 소실된다.

볼수 없는**

햇빛에 타는 향기는 그리 오래가지 않기에**

영원 속에서**

무거운 꽃.

음 음**

2022년 12월 21일

꽃들은 여전히 기본 나뭇 정도로 생생하게 살아 있었어

해sol가 멈춘다stice.

고대의 천문학자들은 태양이 움직이지 않고 서 있는 것으로 생각했다.

꽃은 그 주위에 둘러드는 어둠을 배경으로 할 필요가 있고

어둠 속에 오래 머물면 눈이 멀게 되니까

동지의 축제들은 태양이 다시 움직이도록 비는 의식에서 비롯된 것이 분명하다.

2022년 12월 22일***

피가 흘렀을 때에는 이미 비극이 끝나버린 후

일양一陽이 생생하다다.

단단하면서도 불타기 쉬운 탄소의 육체

물질이 얼마나 우리들로부터 멀리 존재하며

그 존재 방법이 얼마나 소원한가 하는 점을

다만 보여지고 있었다.

여실히

본다고 하는 것이, 이토록 살아 있는 자의,

권리의 증명이며 잔혹함의 표시일 수도 있다는 것은.

때로는

도망치는 도둑이 고귀한 보석을 삼켜서 숨기듯이

내 육체의 속에 숨겨 갖고 도망칠 수도 있겠다.

내일이야말로 불타리라

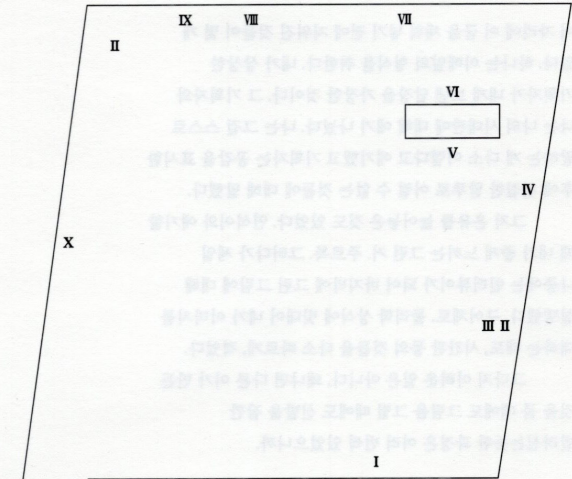
2023년 1월

목소리와 몸이 엇갈린

네가 하는 말의 뜻은 모르는 채

기교를 빈틈없이 연기하는 것은,

“어떻게 나한테 그럴 수 있어?”



- I. 李沿錫, <운룡도 雲龍圖>, 2022. Oil on black canvas, 117×91×3cm, 146×73×3cm. composition 2023.
- II. 李沿錫, <tail>, 2022. Black wood, 4×4×29cm, 4×8×29cm.
- III. 李沿錫, <you will never learn>, 2022. Oil on black canvas, 54×73×5cm. “Only part of the left ear and eye survived.”
- IV. 李沿錫, <보 補>, 2022. Oil on wood, 20×20×3cm.
- V. 李沿錫, <Opened Close>, 2022. Oil on black canvas, 33×53×2cm.
- VI. 李沿錫, <Closed Open>, 2022. Oil on black canvas, 101×81×5cm.
- VII. 李沿錫, <함 函>, 2021/2022. Oil on parchment/Oil on black canvas, ea. 1F variable size. with *fulgurite*, composition 2023. Ham, a box of wedding gifts sent by a bridegroom to his bride before wedding.
- VIII. 李沿錫, <Century>, 2022. Oil on black canvas, 20×20×6cm, 20×20×6cm, 20×40×6cm. composition 2023.
- IX. 李沿錫, <섬전암 *fulgurite*>, 2022. Oil and tar on wood, 13×13cm. 벼락이 땅에 떨어질 때, 땅속의 모래 성분이 녹았다 다시 굳어지며 나뭇가지 모양의 줄기가 생긴다.
- X. 李沿錫, <rose>, 2022. Oil and tar on wood, ea. 7×7cm variable size. with *fulgurite*, composition 2023.

Binary Sunset View

이용재 李鏞在

이 자리에 이 글을 채워 넣기 전에 지워진 것들이 몇 개

있다. 하나는 이메일의 형식을 취한다. 내가 상상한

기획자가 내게 보낸 답장을 가장한 것이다. 그 기획자와

나는 나의 시대관에 대해 얘기 나눴다. 나는 그걸 스스로

말하는 게 다소 어렵다고 얘기했고 기획자는 공감을 표시한

후에 친절한 말투로 어쩔 수 없는 것들에 대해 말했다.

그저 은유를 늘어놓은 것도 있었다. 연석이와 얘기할

때 내가 좋게 느끼는 그런 거. 주르륵. 그러다가 제일

나중에는 인터뷰이가 되어 마지막에 그린 그림에 대해

설명했다. 구어체로. 물리학 상식에 빗대어 내가 이미지를

대하는 태도, 시간관 등의 것들을 다소 빠르게, 적었다.

그다지 어려운 일은 아니다. 왜냐면 다른 이가 만든

것을 볼 때에도 그림을 그릴 때에도 신발을 잠깐

빌려신는듯한 과정은 여러 번씩 있었으니까.

두 명의 작가가 만드는 이 전시에 나는 아마 빈자리가

있다고 느꼈던 것 같다. 그래서 이 글은 의자 같았으면

좋겠다. 그렇게 생각하면서 나는 다시 둘 중 한 명의 작가로

돌아와, 쓴다. 마지못해 솔직해져야겠다는 생각이 아니라

분명 어떤 자리를 만들고 싶다는 생각이다.

시간선을 구부렸다. 지는 해는 잠깐 멈춰두었고 밤이 보고

싶다면 고개를 돌리면 그만이다. 여기를 전혀 다른

곳이라고 여겨도 좋다. 잘린 시간선을 잡은 그 손끝이 다시

선을 만나면, 그러니까 만약 내가 진정한 역행에

성공한다면, 아니 그러니까 그런 착각이 성립한다면,

나아간다는 개념 같은 건 사라진다. ‘예견’과 ‘회상’, 두

단어를 모아 관찰이라는 하나의 단어로 대체하도록 하자.

이제 들여다 보면 될 뿐이다. 그 자리에서. 조용한 자유.

개입하고 싶어지더라도 걱정할 필요 없다. 그 때문에

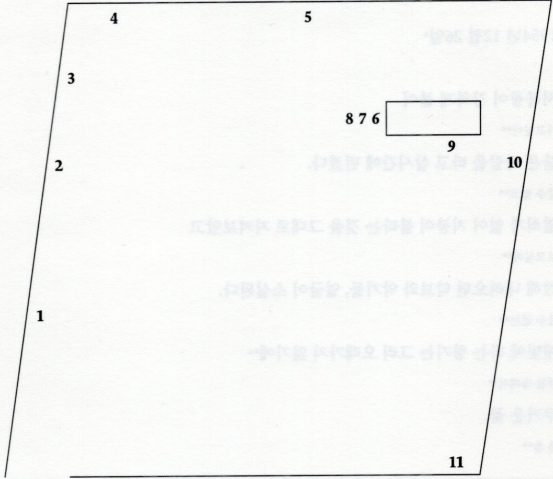
무언가 변하더라도 이제 시간은 넓어지기만 할 뿐이니까.

어떤 단어들은 이제, 이미 없다.

자간도 행간도 넓게 해달라고 부탁한다. 이 글을 여유롭게

읽어줬으면 해서. 결국에는.

(나의) 자리.



1. 李鏞在, <Bluelight sunset_3>, 2022. Oil on 8mm panel canvas, 100×100cm.
2. 李鏞在, <Bluelight sunset_2>, 2022. Oil on 8mm panel canvas, 110×110cm.
3. 李鏞在, <선교사 / Missionary>, Drawing_2017, Frame_2022. 31×22×10cm.
4. 李鏞在, <완뢰 / Dark slow lightning>, 2022. Oil on 8mm panel canvas, 120×90cm.
5. 李鏞在, <갈>, 2022. Oil on linen, 60×45cm.
6. 李鏞在, <연석_5 / Softened stone_5>, 2022. Oil on linen, 15×15cm.
7. 李鏞在, <효수형 / 梟首刑>, Drawing_2017, Frame_2022. 34×26×10cm.
8. 李鏞在, <연석_6 / Softened stone_6>, 2022. Oil on wood, 15×15cm.
9. 李鏞在, <거울 앞, 거울 앞에서 / Drone to drone>, 2022. Oil on linen, 60×60cm.
10. 李鏞在, <연석_3 / Softened stone_3>, 2022. Acrylic on canvas, 20×20cm.
11. 李鏞在, <Binary sunset>, 2022. Mixed media, 22×17cm.

* 1954년 용두산 화제
** 해바라기, <내 마음의 보석상자>, 1986.
*** described by quoting <The Temple of the Golden Pavilion> Novel by Yukio Mishima, 1956.