

## ‘신진’이라는 명패

두산아트랩展 1. 11~2. 15 두산갤러리  
썸룸展 2. 4~3. 11 BB&M갤러리

매년 신진 작가를 위한 공모 사업이 열리고, 사업이 규정하는 세대에 속한 작가들은 올해의 계획을 최대한 부풀리거나 요약한 지원서를 제출한다. 누군가는 공모에 당선된다. 그보다 많은 사람이 낙선한다. 물론 공모 사업에 대한 성패가 작가라는 존재를 온전히 보증하지는 않지만, 그와 별개로 낙방했다는 사실은 작가로서 어떻게 올해를 건사할 수 있을지 불투명하게 만든다. 물론 기회의 부재는 세대를 막론하고 모두에게 치명적이다. 그러나 신진 작가가 기회를 선취하기 위해선, 자신의 작업이 현대미술의 맥락에서 얼마나 흥미로운지 증명해야 할 뿐만 아니라, 그런 증명의 과정을 수행하는 내가 얼마나 젊고 새로운지를 끊임없이 의식해야 한다. 그 결과 낙선한 이들은 젊긴 하지만, 딱히 새롭지는 않다는 선고를 받는다.

당장 기금을 둘러싼 제로섬 게임을 비판하고 싶지는 않다. 승리자들에게 배분된 ‘신진’이라는 명패를 걷어차고 싶지도 않다. 그들에게도 노고가 있다는 당연한 사실을 기억하자. 다만 중요한 것은 올해에 패배했거나, 패배를 거듭하고 있는 누군가가 그림에도 새로울 수 있는 가능성을 모색하는 일이다. 이는 단순히 어떤 사업이 더 많은 신진 작가를 포괄하기 위해 지원 규모를 늘릴 필요를 역설하는 게 아니다. 최소한 나의 관점에서 봤을 때, 더 많은 복지와 혜택만으로 모두가 작업적으로 풍요로워질

수는 없다. 누군가가 얼마만큼 제도와 제후하기로 선택했는지와 무관하게, 혹은 그러한 선택의 갈피 속에서 어떻게든 작업을 전개하고자 한다면, 우선 가이드 라인을 충분히 숙지하지 못한 세대론을 새롭게 맥락화함으로써, 아직 기성이 아닌 세대로서 점유하고 있는 위상을 가능해야 한다. 현재 전시를 진행 중이거나, 올해 안에 진행할 예정인 신진 작가들은 영원한 승리자도 아니고, 언제까지나 신진일 수도 없다. 다만 그들은 일시적으로 가시화된 채, 자신의 작업을 기성이 아닌 것으로 상대화할 수 있는 기회를 활용하고 있다. 그들을 ‘우리’라고 호명할 수 있다면, 그 이유는 바로 일련의 작업이 세대라는 밀실 속에서 완전히 희석되지 않은 새로움에 대한 징후를 노출하고 있고, 우리가 그것을 발견할 수 있기 때문이다.

### 묘연한 주체

이러테면 <썸룸>에 참여한 젊은 회화작가들은 어찌됐든 의도치 않게 회화에 대한 어떤 시선이나 태도 같은 걸 공유하면서, 기성과는 다른 방식으로 교차한다. 본 전시에서 공유의 감각은 박정혜와 성시경의 작업 사이에서 비교적 명확하게, 그러나 굉장히 사소한 국면으로 드러난다. 박정혜는 ‘오리가미’<sup>1)</sup>를 작업의 모티프로 삼아 회화적 평면을 구획하거나 절개하고, 무엇보다 그 과정을 일종의 도면처럼 제시한다. 성시경은 유사한 패턴의 붓질을 반복하면서 자연스레 형성된 규칙에 다소 무작위한 드로잉을 개입시켜 추상 혹은 추상적인 상태를 구현한다. 문제는 후자의 연장선에 있는 <One-Two-Three>에서 전개된 드로잉 일부가 마치 ‘오리가미’의 흔적처럼 보인다는 것이다. 물론 그것이 두 작가의 협업 관계를 보증하지는 않지만, 그와 별개로 해당 작업은 분명 ‘오리가미’라는 모티프를 차용해 자신의 조형적 도구로 활용하고 있다.

성시경이 일련의 작업을 통해 구현한 ‘추상적인 상태’는 레이어의 구조를 답습하고 있고, 이때의 레이어는 무엇보다 아이패드 화면상에서 발생하는 미묘한 촉각성을 유비하는 것처럼 보인다. 그런 의미에서 <One-Two-Three>는 그간 도면의 형식으로 수렴했던 ‘오리가미’에 뜻밖의 질감을 부여하면서, 박정혜가 회화적 평면을 구획하거나 절개하는 과정이 단순히 회화의 내적 논리에 의해서만 발생한 것이 아니라, 그것의 ‘외부’에 있는 작가에 의해 말 그대로 수행됐다는 사실을 새삼 환기한다. 그와 같은 수행성은 회화가 그 자체로 완결된 매체라는 모더니즘의 정언 명령을 무의식적으로 거부하면서, 회화작업을 상대화할 수 있는 주체의 자리를 마련한다.

오지은 <무해한 날들>  
캔버스에 유채 90.9x72.7cm  
2022. <썸룸>은 한국의 젊은 페인터 5인의 단체전. 박정혜(1989년생) 성시경(1991년생) 오지은(1990년생) 정윤영(1987년생) 최수진(1986년생)이 ‘우리 온실’ 같은 갤러리 공간을 모티프 삼아 신작을 제작했다.

1) ‘오리가미’는 종이접기를 지칭하는 일본어다. 이는 일본에서 활성화된 종이접기에 기반한 창작 방식이 서구권에 알려지는 과정에서 국제적인 용어로 채택됐다.





강나영 <기대어 지탱하고 나아가는> 혼합재료 가변크기 2023(앞), 임창곤 <움직이는 몸짓> 나무에 유채 가변크기 2022(왼쪽 뒤), 조이습 <데드네임> 혼합재료 76×75×158cm 2020-22(오른쪽) '두산 아트랩'은 만 35세 이하의 신진 작가를 발굴, 지원하는 메세나 사업이다. 이번 전시에는 사회적 소수자, 공존의 가치, 재료 실험 등을 주제로 삼는 강나영(1989년생) 알루(1987년생) 임창곤(1994년생) 장효주(1988년생) 조이습(1994년생)이 참여했다.

물론 관객은 이때의 주체를 어떤 실존 인물이나 캐릭터로 규정하는 것이 아니라, 캔버스의 화폭에 '이미지'를 실질적으로 구현하기 위한 노동을 무릅쓴, 그래서 반드시 '이미지'로 귀결되지 않는 회화작업을 조형해 낸 누군가의 존재를 막연하게 상상할 뿐이다.

그런 맥락에서 최수진과 오지은은 회화와 매개돼 있는 주체의 자리를 언제나 염두하는 것처럼 보인다. 그들의 작업이 공유하는 것은 무엇보다 현실에서의 풍경을 '이미지'로 포착하는 방식인데, 이는 모네가 풍경의 안팎에서 실시간으로 변화하는 광학 효과를 장노출로 소화했던 과정과는 달리, 그러한 과정을 손쉽게 생략할 수 있는 (스마트폰) 카메라의 자동화된 메커니즘을 상기시킨다. 이제 카메라는 주체의 1인칭 시점을 대리하며, 그 결과 풍경은 우리에게 잠정적인 '이미지'로 현전한다. 달리 말하면 우리는 일상적으로 포착한 '이미지'의 상관관계를 통해, 우리가 특정한 현실의 국면에 주체로서 자리하고 있었다는 사실을 가까스로 복기하거나 그에 실패한다. 최수진의 작업에 반복해서 출몰하는, 마치 정물이 유동하는 듯한 순간은 초현실의 징후이기 이전에 '이미지'라는 형식이 보증하는 객관성을 의심하려는 충동을 드러낸다. 즉 그것이 발생시킨 시각적인 균열은 주체의 1인칭 시점에 반영된 현실이 이미 '이미지'로 여과된 환영일 수 있다는 가설을 유포한다. 오지은의 작업에서 1인칭 시점이라는 전제는 한층 더 부각되는데, 이를테면 풍경 속의 정물들을 어긋나게 내려다보고 있는 시선의 각도는 자연스럽게 그것을 구현하고 있는 1인칭의 존재를 상기시킨다. 그러므로 유리잔과 같은 정물과 그것에 의해 반사되고 굴절된 환영의 질감은 실제의 빛을 매질로 삼은 결과가 아니라, 마치 1인칭 시점이 회화적인 필터를 장착했을 때 인위적으로 생성될 법한 '이미지'의 감수성 같은 것을 조성하고 있다. 우리가 그런 감수성에 기꺼이 도취되기를 원한다면, 정운영이 담채화의 방식으로 자연에 대한 사적인 몽상에 말 그대로 젖어 들려는 시도는 작가의 의도와 무관하게 '이미지'로 변질된 장식처럼 보일 것이다.

#### 연약한 경계

이처럼 <썸름>이 회화의 프레임을 열어젖혀 주체라는 묘연한 존재를 어딘가로 환기시킨다면, <두산아트랩>에 헤쳐모인 작가들은 각자의 작업으로 주체의 자리를 일종의 경계 지대에 배정한다. 때때로 누군가는 경계 지대에서 자신의 존재를 가늠하기 시작하는데, 그 과정은 반드시 실존을 둘러싼 철학적인 여담으로 귀결되지 않으며, 오히려 실존의 문제를 과감하게 생략한 채 지금

당장 현전할 수 있는 가능성을 실천한다. 이를테면 강나영은 실리콘으로 만든 살덩어리의 비대한 조각들로 그간 사회적으로 은폐된 소수자의 신체 혹은 그것의 중량을 과시하고, 임창곤은 아직 성적인 대상화의 영역에 등재되지 않았거나 그러기를 주저하는 남성의 신체가 파편화하는 모습을 자신만의 유희로 소급한다는 점에서, 앞서 언급한 실천을 몸소 수행하고 있다. 반면 조이습이나 장효주의 작업은 조각이라는 매체를 발단으로 삼되, 그것에 자연스럽게 수반되는 물성을 탈/은폐하는 과정에 주력하면서, 언제나 내밀하게 변천하고 있는 정체성의 양상을 조각의 '허물'에 가까운 다소 연약한 재료들로 조형해 낸다.

알루의 <피클 시티 다이브>는 심해에 잠긴 채로 낙후한 도시의 풍경을 VR로 상연하지만, VR 기기 주변에 거의 방치되다시피 한 하드웨어의 부산물들은 관객이 그 사이에 자신의 신체를 개입하기를 주저하게끔 만든다. 이는 어찌면 관객을 굳이 3D로 렌더링된 환영 속으로 초대하지 않겠다는 거부의 제스처로서, 여타 작업이 각기 다르게 조성하고 있는 주체의 자리, 즉 살덩어리로 응집하거나 그에 미치지 못하는 '허물'이 되기를 자처하면서 애초에 존재한 적이 없었던 누군가가 자신의 신체를 탈환하기 위해 분투하고 있는 경계 지대로 안내한다.

참고로 '두산아트랩' 공모에 참여할 수 있는 작가는 만 35세 이하여야 한다. 그런 식으로 명확하게 설정된 세대적인 기준은 물론 특정한 기관이 젊은 작가를 수용할 수 있는 한도 범위를 반영하고 있지만, 어찌됐든 그것을 충족하고 있는 작가들이 전시라는 형식 내에서 서로 작업의 이해관계를 모색하는 과정은 세대와 무관하거나 때로는 그것을 위반하면서 공진화할 수 있는 여지를 마련한다. 이는 우리가 단순히 임의적인 한도 내에서 젊기 때문에 새롭다는 사실을 보증하는 게 아니라, 새로움이라는 가치를 따로 함께 추구하기 위해서 세대라는 밀실을 공략하고 있는 것은 아닌지 자문하게끔 만든다. 그런 의미에서 우리는 '신진'을 둘러싼 성패를 적당히 납득하되, 단순히 패배했다는 이유만으로 자신의 존재 가치를 최선을 다해 폄하할 필요는 없다. 왜냐하면 지금까지 사례로 든 전시들이 각기 다른 맥락에서 가시화한 주체의 자리는 사실상 그곳에 부합하거나 그렇지 않은 모두를 환대하고 있으며, 당신이 원한다면 얼마든지 그곳을 발단 삼아 주체를 나름의 방식으로 심문할 수 있기 때문이다.

/ 권 시 우