

중간태의 풍경

정현 | 미술비평가, 인하대학교 교수

길을 걸어가는 사람만이 그 길의 영향력을 경험한다.¹

장재민에게 낯선 장소는 작업이 출발하는 기점이 된다. 어릴 적부터 낚시를 즐긴 덕분이기도 하지만, 일상의 주변부터 낯선 장소의 배회는 여행과 마찬가지로. 익숙한 곳에서는 낯선 장면을, 낯선 곳에서는 반대로 교감할 수 있는 대상을 찾기 마련이다. 배회의 기억과 몸의 경험은 곧 창작의 원천이 된다. 물론 사진으로도 기록하지만, 기억을 상기하는 수단일 뿐 재현의 목적과는 거리가 있다. 사실 풍경은 존재하는 게 아니라 보는 이와 대상 사이의 일정 거리가 유지되면 나타나는 시각의 경외로 해석된다. 그래서 풍경의 탄생은 비일상적이어야 가능하다고 말한다. 익숙한 것도 낯선 상태가 되어야만 풍경으로 나타날 수 있기 때문이다. 낯선 상태가 의미하는 바는 무엇일까? 그것은 자연과 문명 사이의 분리와 관계한다. 가라타니 고진은 풍경의 탄생을 근대의 시작을 알리는 알레고리로 제시한다. 근대 이전까지 인류는 인간과 자연을 분리하지 않았다고 한다. 근대 문명은 자연을 지배할 수 있다는 개척주의 사상을 통하여 숭고한 풍경을 양산하고 미디어 문명은 이를 무한으로 소비하기에 이르렀다. 풍경은 곧 이미지인 셈이다. 그러니 풍경에 가까이 다가갈수록 그것은 사라질 수밖에 없다. 장재민의 풍경이 그러하다. 그는 밖에서 보는 경관이 아닌 풍경 내부와 접촉한다. 보는 시점과 대상 사이의 거리도 중요하지 않다. 그는 과감하게 풍경의 안쪽을 향해 걸어간다. 그렇게 숲길을 걸으면서 멀리서 바라본 풍경에 가려진 실재하는 것들을 몸으로 감각한다. 빛, 색채, 온도, 습도, 바람과 냄새까지. 풍경이란 막을 가르고 내부로 향하는 작가의 모습은 떠올려보라. 조르주 디디-위베르만은 제임스 터렐의 작가론을 현상학적 걷기의 수행으로 해석한다. 자연 현상은 기본적으로 신화적 서사로 이뤄진 말의 의미를 전달하던 상징적 매체였다. 그러나 풍경은 말을 잃어버린 자연과 같다. 문명은 야생성을 하나씩 점령해 나가면서 자연의 목소리를 지우고 있다. 장재민은 풍경 속으로 진입하여 낯선 장소를 헤맨다. 목적지 없이 헤매는 것이 목적이다. 생각해보면 배회라고 하니 고즈넉한 인상을 주지만, 인적이 드문 곳을 다니다 보면 의외의 위험한 상황을 맞닥뜨리기도 한다. 프랑스 브르타뉴의 레지던시에서도 비슷한 일을 겪었다고 한다. 이처럼 장재민은 자연의 재현이 아닌 본인이 직접 겪은 당시의 기억과 감응을 그림으로 옮긴다. 그래서 그의 작업은 풍경이 아닌 "반-풍경"이라고 부르는 게 정확할 것이다.

발터 벤야민은 책 읽는 아이를 두고 읽는 게 아니라, 말 그대로 책의 세계에 흠뻑 빠진 상태로 보았다. 그리고 이렇게 덧붙인다: "아직은 잠자리에 들면 스스로 이야기들을 지어내는 시절이니까.

¹ 발터 벤야민, 발터 벤야민 선집 1, 일방통행로/사유이미지, 도서출판 길, 2012, 77쪽.

거의 사라져버린 그 이야기들 속에 나 있는 길들을 아이는 추적해간다.”² 장재민에게 풍경은 비밀을 품은 숲과 같다. 그는 이 숲에서 의외의 것을 발견한다. 천안 레지던시에서도 돌로 만든 애기장승을 우연히 발견했고, 곧 자연과 초자연적 믿음은 그림이 되었다. 풍경이 완성된 이야기라면, 장재민은 아이처럼 가장 적극적으로 그 이야기의 다시 쓰기를 실천한다. 눈으로 보는 풍경이 아닌 손으로 만지고 주변을 배회하면서 몸으로 그린 그림처럼 말이다. 그렇다면 ‘중간태의 풍경’이라는 개념도 얼추 해석이 가능할 것 같다. 중간태란 수동태 문장이지만 능동태의 의미로 해석되는 경우를 말한다. 장재민의 풍경은 스스로 바라보는 주체의 성격을 띤다. 이 가상의 개념은 이미 2015년 포스코미술관의 전시 《이중의 불구》에서 다뤄진 바 있다. 클로드 레비-스토로스는 낯선 풍경과 보는 이의 의식 사이의 거리로 발생하는 갈등을 “이중의 불구”로 부르면서 풍경이 어떻게 문명과 자연의 틈 사이에서 나타나게 되었는지를 탐구한 바 있다. 그는 전시 이전부터 “풍경이 기억하는 사건”이란 주제로 작업을 전개해 왔고, 그의 풍경론 안에는 분명 반-풍경의 의지가 이미 반영되었다고 볼 수 있겠다. 2014년 첫 개인전 이후부터 현재까지 장재민은 풍경이란 개념 속에 대상과 배경이 분리되지 않은 그림을 그리고 있다. 초기작에서는 대상의 형상이 비교적 명료하게 드러나는 편이었지만 시간과 함께 그림은 점점 위장막처럼 모호해져 간다. <큰 개와 사람과 큰 나무>(2019)는 한참을 들여다보아야 비로소 형상들이 풍경 안에서 부상한다. 작가는 풍경을 화면 안으로 끌어들이는 표현을 자주 사용하는데, 그 말은 아마도 자연을 대하는 태도를 표하는 방법으로 추측된다. 풍경을 끌어들이는 것은 또한 관조하는 대상으로서의 자연이 아닌 만짐과 만져짐을 상호교환하는 현상학적 관계로도 인식할 수 있겠다. 500호 크기의 대작인 <저수지 상류>(2020)는 한밤의 적막한 낚시터에 드문드문 일렁이는 수면의 흔들림이 주는 감칠맛이 돋보이는 작품이다. 반복적으로 다루는 “낚시터”란 소재는 낚시대를 드리운 채 기꺼이 밤의 비릿함 속에서 명상과 긴장 사이에 손으로 전해오는 찌릿한 움직임을 통해 낮에는 드러내지 않은 밤의 원시성이야말로 진정한 주제이자 소재라 부를 수 있다. 작가가 자신의 주변을 그림의 순간으로, 또는 어떤 회화적 장면으로 끌어들이자, <살림망>, <나룻배>(2020)와 같은 일상의 사물들이 풍경에 기입된다. 한편 <밤의 조각상>, <물고기와 점(들)>, <서낭당 나무와 돌장승>(2020)과 같은 대상들은 풍경 속 초자연성을 상상하게 만든다. 숨은 그림을 찾듯, 작품의 표제는 무덤덤하게 풍경에 묻힌 기억의 흔적을 지시한다. 나아가 이번 전시에서는 거의 추상에 가까운 그림들이 다수 등장하는데, 능동적인 풍경의 기질이 드러나는 부분이다(<풀 속의 둥근 것>, 2019). <한밤중에 혼자>(2019)는 거의 앵포르멜에 가까운 역동성을 드러내며 시야가 닿지 않는 숲속에서의 일탈을 상기시킨다. 최근 들어 추상적 경향이 전보다 강해지면서, 이전보다는 미학적 태도가 두드러지는 게 사실이다. 그럼에도 그의 예술세계의 지평에는 여전히 사회적 담론의 자장 안에서 이뤄지고 있다고 볼 수 있다. 그러한 단서는 하이트컬렉션에서 노충현과 함께 나눈 대화³에서도 발견된다. 노충현은 회화

² 같은 책, 110쪽.

³ 노충현과 장재민의 대화, 하이트컬렉션, 2015년 2월.

의 역사성과 정치성에 관한 질문을 했고, 이에 장재민은 백령도에서 군사 시설이나 남북 관계의 상흔과 관련된 사진을 한 장도 기록하지 않았다는 사실을 자각한 일화를 언급한다. 그는 자신이 그리고자 하는 장소의 상징성보다 그 주변의 평범한 풍경을 촉각적으로 일으켜 세우고자 했다고 설명한다. 그러나 이미 그에게 풍경은 근대문명과과의 변증적 관계로 생성된 개념이기에, 풍경(반-풍경)은 언어 이전부터의 시간을 목격한 침묵의 목격자와 다름없다. 하지만 이 같은 전제가 회화의 정치성을 의미하는 건 아니지만, 참조할 부분인 것은 분명하다.

찬란한 것,

어슴푸레하게 밝은 것,

그늘진 것.⁴

위 문장은 한강의 소설 『희랍어 시간』에 나오는 구문이다. 소설 속 인물이 안경을 쓰지 않은 채 천장을 바라보며 별반 바꿀 수 없는 현실과 이미 사라진 과거의 기억을 떠올리는 장면에 등장한다. 마치 오늘의 미술을 보고 설명하는 것 같은 문장이다. 『희랍어 시간』은 철 지난 것, 더는 사회적으로는 쓸모없는 존재들의 끝없는 상념을 그린 산문시에 가까운 소설이다. 미술의 역사는 앞에서 물음으로, 단단한 윤곽선이 지문이 닳듯 희미해지고, 의식의 바깥으로 밀어내면서 현재에 도달했다. 예로부터 회화는 이데아와 연계되어 있었다. 회화의 세계는 미래를 향하여 열려있고 화면 속 대상들은 또렷한 윤곽을 가지고 있었다. 따라서 근시적 시선은 허락되지 않았다. 초기의 추상화도 결국엔 또 다른 이데아로 이어졌다. 그런데 초점이 어긋난 이미지는 시간의 불확실성을 강조함으로써 되레 실존의 시선이 나타날 수 있었다. 안경을 벗고 흐릿한 세상을 보고 있노라면 세상은 순간 반추상 정도로 뒤바뀌게 되는데, 이처럼 근시적 시각은 대상을 구별하기보다 그것의 본질을 찾아간다. 장재민은 대상을 재현하지 않는 대신 그것의 기미, 분위기, 정서를 표출한다. 구체성이 사라지자 색채, 필력, 대략의 형태와 질감 등의 명징함이 더욱 두드러진다. 그중에서도 가장 눈길을 사로잡는 것은 무엇보다 투박하면서도 예민한 상태의 색채에 있다. <바람 부는 곳>(2019)은 나무를 중심으로 화면을 덮은 회색의 다층적인 변덕이 거칠게 일렁인다. 작가가 자연을 가로질러가며 관계를 맺는 과정은 시각적 풍경에서 다양한 지각적 경험을 얻는 시간이다. 그림을 그리는 과정은 그것의 기억을 되찾는 시간이다. 기억은 하나의 장면이 아닌 정신적口물리적 교감의 움직임으로 형성되어 풍경이 펼쳐지는 과정에 활성화된다. 하지만 너무 많은 이론적 해석은 여기에서 그쳐야 할 것 같다. 끝으로 동시대 회화에서 목격되는 추상성의 발현은 더 나아갈 수 없는 세계의 끝과 이어진 다중의 결과로 볼 수 있다. 그렇다면 장재민의 회화를 다른 시각으로 해석할 수 있는 통로는 얼마든지 열려있는 셈이다.

⁴ 한강, 희랍어 시간, 문학동네, 2011, 115쪽.