

낮선 중력의 세계

박미란 | 큐레이터, 학교재 기획실장

장재민의 회화는 폭우가 잦아드는 순간의 고요 같다. 습윤한 공기를 걷어내고, 대상을 향해 나아가는 시선의 움직임을 떠올린다. 매 순간 방향을 달리하며 끈질기게 응시하는 눈. 사라지는 감각의 흔적을 포착하려는 고집이다. 그의 회화는 그림이라기보다 그리기다. 화면은 끝맺음을 명시하지 않으며, 신체적 율동의 흔적을 적극적으로 수용한다. 몸의 거름망을 거친 풍경은 새로운 질서로 정돈된다. 원근이 뒤섞이고, 형상은 어스러진다. 대상과의 물리적, 심리적 거리가 끊임없이 재조정된다. 하나의 정체를 추적할 때마다 미지의 공백이 고개를 든다. 소란한 붓질로 채운 화면은 이내 적막해진다. 이곳은 잔상이 원본보다 선명하게 기억되는 세계다.

1.

작업실로 옮겨온 작가의 몸이 장면의 그늘을 되새긴다. 장재민이 그리는 풍경은 닿지 않는 원경인 동시에 그림자 속에 발 디딜 수 있을 법한 근경이다. 거리를 가늠해 본다. 대상과 화면, 작가의 몸 사이 자리한 공간의 크기를 상상한다. 물리적 간격과 정서적 원근을 유추해 본다. 붓질은 수시로 무거워지고, 또 가벼워진다. <나무 유령 #1, 2>(2020)는 천안 레지던시 인근에서 본 풍경을 담은 회화다. 나무와 땅이 뒤엉켜 한 몸이 된다. 가까운 대상과 먼 배경, 살아 있는 것과 아닌 것들이 동등한 질량으로 다루어진다. 그림자가 주인을 밀어내고, 세상이 재정렬된다. 시선의 무게와 감정의 높낮이를 반영하며 새로운 중력의 세계를 짓는 일이다.

장재민은 회화를 도구 삼아 대상과의 “평등한 접촉¹”을 시도한다. 단일한 초점이 없는 응시는, 그렇기에 시야 내 모든 요소를 동등하게 바라볼 수 있다. 현실 아닌 회화의 세계에서 가능한 시선 두기다. 그의 화면은 주변시(周邊視)를 담는다. 초점을 둔 중심부에 비해 시력과 색각이 약하지만 미세한 빛과 움직임을 효과적으로 포착한다. 화면은 장소의 고정된 의미를 내세우지 않으며, 오직 감각에 집중한다. 이곳에서 서사와 문맥은 중요하게 다루어지지 않는다. 단편적인 장면이 드러내는 시각 요소와 그에 대한 반응을 탐구하는 일이 과제다. <바위의 온도>(2020)에서 사람과 바위는 서로를 투과하고, 잠식한다. 경계가 스러진다. 인물이 풍경에 스미고, 풍경은 다시 인물이 된다. 돌산의 용도를 유추할 만한 단서나 사람의 정체에 대한 묘사는 끝내 없다. 이름을 가린 장면이 역설적으로 더 큰 해석의 여지를 연다.

¹ 장재민과의 대화, 화이트블럭 천안창작촌(천안), 2020년 8월 28일.

2.

풍경이 지닌 최초의 이미지는 “일단 어디가 어딘지 분간하기 시작하면” 영원히 유실된다.² 장재민은 본연의 형상을 추적하는 대신 복기하며 새롭게 재구성한다. 과거의 경험에 도달하기 위하여 지나간 기억을 끊임없이 발굴해낸다. 화면에 그리는 이의 ‘현재 상태’라는 또 다른 시공간의 겹이 더해진다. <저수지 상류>(2020)의 광활한 화면에는 필연적으로 더 다양한 ‘지금’이 침투한다. 기억하려는 이성과 감각하려는 감성이 지속적으로 충돌한다. 움직임이 크고 빠를수록 직관이 강하게 작동하고, 우발적 사건들이 난입한다.

그의 회화는 경험을 자신의 것으로 만들기 위한 다분한 노력의 결과물 같다. 미끄러지는 지금의 순간이 붓 끝에 붙들린다. 장재민은 큰 붓을 친다. 도구가 비대할수록 그리는 이의 호흡이 길다. 부피가 큰 붓은 물감을 많이 머금고, 존재감 있는 질량으로 중력에 대응한다. 가라앉으려는 붓을 계속해서 일으켜 세우며 수평의 방향으로 획을 눌러 담아야 한다. 붓은 수평면을 짓누르는 와중에도 바닥을 향해 자신의 흔적을 흘려보낸다. 작업에 대한 사전 계획은 이제 무의미한 것이 된다. 되풀이할 수도, 예견할 수도 없다. 바빠 움직이는 화가의 손이 현재의 회화를 행한다. 과거의 기억과 현재의 시간이 서로를 밀고 당기며 끊임없이 잠시 후의 미래로 간다.

3.

장재민은 몸이 겪은 풍경을 물성화한다. 장소에 대한 공감각적 경험이 동인이 된다. 주로 자연으로 둘러싸인 저개발 지역을 소재 삼는다. 미지의 환경에 끊임없이 적응해야 하는 곳이다. 작가는 겪어낸 시공간을 시각화하고, 촉각화한다. 브르타뉴 지방의 밤 풍경을 소재로 한 <부엉이 숲>(2020)에서 그 특징이 두드러진다. 우거진 붓질 가운데 여섯 마리 부엉이가 은둔해 있다. 시야가 제한된 까마득한 밤, 기이한 부엉이 울음소리가 보일 듯 생생하게 들렸을 테다. <나룻배>(2020)의 화면은 시각에 앞서 촉각을 자극한다. 특유의 점도 높은 붓질이 재료의 물성을 강조한다. 개어 바른 진흙 같고, 움푹 젖은 들판 같다.

장재민은 멈추어 있는 것이 생동하는 것처럼, 말하지 않는 것이 울부짖는 것처럼 그린다. 현실의 풍경을 감각에 용해하고 또 다른 물성을 지닌 존재로 탈바꿈한다. 오감을 곤두세우고, 몸이 지각한 모든 것을 회화의 살갓에 담으려 한다. 대상과 함께 경험을 재차 겪어내는 일이다. 화면은 역사와 현실, 삶에 대한 이야기를 함구하고 감각에서 감각으로 이행한다. 풍경은 원본의 경험에서 묻어 나온 최소한의 흔적을 유지한 채 현실 세계에 놓인 새로운 몸을 얻는다. 모호한 표정으로 설득력을 갈망하는 이것은, 환영을 믿는 회화의 몸이다.

² 발터 벤야민. 『일방통행로 | 사유이미지』. 김영옥, 윤미애, 최성만 옮김. (서울: 도서출판 길, 2007), p. 120.

세상을 대하는 전지적 시점에 날마다 익숙해진다.³ 가상 현실로 옮겨 가는 내일의 조감도를 전망해 본다. 비물질 이미지에 큰 자리를 내어 준 무대에서, 회화는 과연 어떠한 호소력을 지녀야 할까. 장재민의 화면이 드러내는 것은 지표면에 발 디딘 사람의 시야다. 불안과 희망을 동시에 지닌 채 미래로 밀려가는 몸짓의 흔적이다. 풍경은 화가의 몸을 거름망 삼아 본연과 전혀 다른 정체가 된다. 화면이 저마다의 부피로 현실의 벽에 기대어 우리를 본다. 늘 그래온 것처럼, 회화는 물성을 가진 존재로서의 가치를 여실히 드러낸다. 무엇도 닮지 않은 유일한 존재로서 자신만의 정체성을 호소한다. 회화의 몸이 여기 살아 있다. 묵직하고도 선명한 잔상을 품고, 낯선 중력의 세계를 거쳐 온 또 하나의 실체다.

³ 히토 슈타이얼. *The Wretched of the Screen*. (Berlin: Stenberg Press, 2012). 『스크린의 추방자들』. 김실비 옮김. (서울: 위크롬 프레스, 2016/2018), p. 16.