

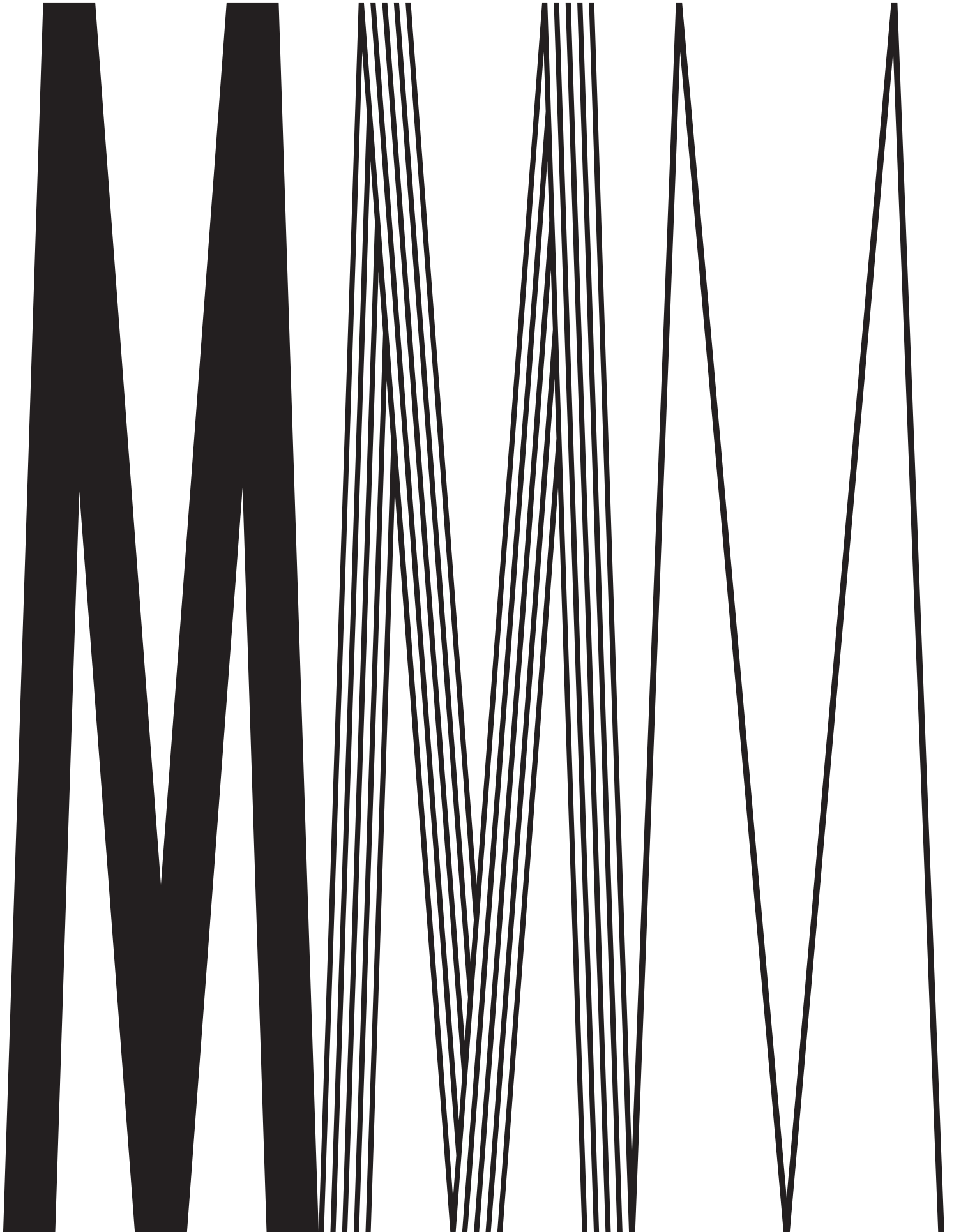
A

2022. 1. 20 - 3. 6
아트선재센터

SJ

미니멀리즘-맥시멀리즘-메커니즈즘
1막-2막

C



작가

- 1막: 아스게르 뒤브바드 라르센,
프레드리크 베르슬레브, 강동주,
모니카 본비치니, 오소 파라도,
페르닐레 카페르 빌리암스, 실라스
이노우에, 토니 루이스
2막: 팡창콜로니, 허찬미, 켄트 이베위르,
리란, 노원희, 서용선, 트레버 시미즈

- 기획: 야콥 파브리시우스
(아트허브코펜하겐 디렉터)
전시 진행: 조희현
(아트선재센터 큐레이터)
진행 보조: 조은채
(아트선재센터 큐레토리얼
어시스턴트)

- 주최: 아트선재센터, 쿤스트할오르후스
후원: 아트허브코펜하겐,
아우구스티누스기금,
덴마크예술재단,
주한이탈리아대사관,
주한이탈리아문화원,
망누스칼손갤러리,
크누드회이 가르스재단,
V1 갤러리

- 디자인: 신덕호
번역: 김정운
도움주신 분: 로세 튀트가트

1. 미니멀리즘은 제2차 세계대전 이후 서양에서 시작된 미술 사조이며, 1960년대와 1970년대 초 미국 미술계에서 두드러졌다. 일반적으로 추상표현주의와 모더니즘의 반작용으로 나타났다고 해석되는 이 사조는 분질 외의 것들을 모두 벗겨냈다.
2. 예술에서 하나의 사조는 일반적으로 다른 예술 사조에 대한 반응인데, 맥시멀리즘은 과잉의 미학을 지닌, 미니멀리즘의 반작용으로 등장한 사조였다. 맥시멀리즘 철학은 “많을수록 좋다(More is more)”로 요약할 수 있는데, 이는 미니멀리즘의 “적을수록 좋다(Less is more)”와 대비된다.

야콥 파브리시우스가 총 네 막으로 구분하여 개념화하고, 미켈 엘밍이 그 중 4막의 기획으로 참여하는 «미니멀리즘¹-맥시멀리즘²-메커니³즈즘⁴ 1막-4막»은 두 차례로 나누어 1월 20일부터 3월 6일까지 1막과 2막을, 3월 17일부터 4월 24일까지 3막과 4막을 선보인다. 전통적 표현을 비전통적이고 실험적인 배경에서 소개하는 이번 전시는 명확한 기획 의도를 바탕으로 작가들이 재료를 어떻게 선택하고, 사용하고, 작업에 적용하는지 살핀다. 전시를 구성하는 네 개의 막은 전통적인 배경과 물리적으로 정지된 상태에서 출발하여 점차 참여적, 관계적, 촉진적 전시로 발전한다. 네 막을 경험하는 동안 관객은 작품을 보여주는 큐레토리얼 방법과 기관의 접근을 전파, 경험, 활용, 생각, 질문하는 다양한 방식들과 마주하게 된다.

1막은 미니멀한 작품들로 구성된다. 작품은 그것을 만드는 흔적들의 각인이고, 과정이 작업의 근본적인 요소이다. 자연이나 도시적 환경에 영향을 받은 작업 방식은 대개 작업의 물성을 좌우한다. 1막의 작업들이 촉각적이고 감각적인 캔버스, 종이, 조각 작품들로 이루어진 반면 2막에서는 도시나 전원 지역에서 일어나는 이야기를 묘사하는 회화 작업들을 소개한다. 작가의 스토리텔링은 기억을 기반으로 생성되며, 실존 혹은 허구의 인물과 캔버스를 통해 작업의 물성을 경험하게 한다. 1막과 2막은 작업과 제작 과정 그리고 관찰자 사이에 사색적 관계를 생성하고, 이후에 열리는 3막과 4막은 관객이 자신의 신체와 정신을 이용해 작업에 적극적으로 참여하고 상호작용하도록 유도한다.

«미니멀리즘-맥시멀리즘-메커니즈즘 1막-4막»은 작가가 어떻게 재료를 선택하고, 주변과 일상의 이야기를 전달하는지 살피며 작업과 관찰자 사이를 연결한다. 나아가 기획자가 이러한 관계에 어떻게 영향을 미칠 수 있을지 탐색한다. 네 개의 막은 개별 전시로써도 관람할 수 있지만, 여러 막들을 지나면서 대중과의 직간접적인 상호작용에 의한 반전을 경험할 수 있다. «미니멀리즘-맥시멀리즘-메커니즈즘 1막-4막»은 네 막의 의미와 연결고리가 어떻게 공간적으로 형성되는가에 대한 경험과 지식을 관객에게 전하기 위해, 기관이 어떻게 스스로와 미술 그리고 관찰자를 가시화하는지를 보여준다.

이 리플렛 외에도 전시장에는 확장된 캡션이 적힌 긴 분량의 인쇄물이 있다. 작가들은 작업을 만드는 방법(1막), 이야기를 전하는 방법(2막)에 대한 설명서 작성을 요청받았다. 이 설명서는 미술 작업을 만드는 과정에 대해 여러번 생각하도록 만든다. 이러한 개념적 설명서는 시카고현대미술관에서 1969년에 선보인 전시 «아트 바이 텔레폰(Art by Telephone)»에서 영감을 받았다. 설명서는 관객에게 원본과 복사본, 카피라이트와 카피레프트, DIY 관객에 대해 논의하도록 유도한다. 작가들의 비전과 더불어, 이 설명서가 관객들에게 더 많은 격려와 영감을 주길 바란다. «미니멀리즘-맥시멀리즘-메커니즈즘 1막-4막»의 첫 번째 두 막에 오신 여러분을 환영한다.

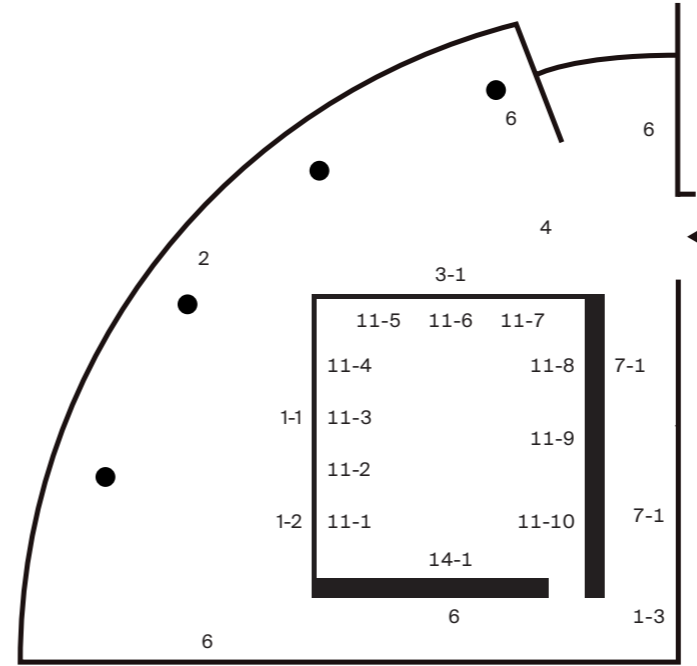
3. 메커니즘은 주로 기계적 시스템 혹은 기계라 불리는 더 큰 과정의 일부분을 의미한다. 때로는 기계 전체를 메커니즘이라고 부르기도 하는데, 자동차의 조종 메커니즘, 손목시계의 태엽 메커니즘 등을 예로 들 수 있다. 그러나 일반적으로 여러 메커니즘의 묶음을 기계라고 한다. 미술 분야에서 역시 여러 메커니즘의 묶음을 볼 수 있는데, 이를 미술 기계라 부른다.

4. 즈즈즘(ssmmm)은 의도적인 철자 오류로 말을 더듬듯이(일련의 반복되는 소리를 무의식적으로 내뱉는 것), 혹은 마치 기계가 어딘가 막혀버려서 생기는 반복되는 기계음처럼 읽어야 한다. 관객은 자신이 기관에 어떻게 영향력을 행사할 수 있는지, 그리고 자신이 자주 방문하는 미술관이 말을 더듬었는지, 했던 말을 반복하며 말문이 막혀버린 것은 아닌지 자문할지도 모른다. 그 소리는 영국의 일렉트로닉 그룹 언더월드(Underworld)의 칼 하이드(Karl Hyde)가 의식의 흐름이라고 묘사한 ‘을 고층 건물이며 사랑하오(Mmm Skyscraper I Love You)’라는 노래같이 쾌락의 소리로 경험될 수도 있다.

1막-2막

2

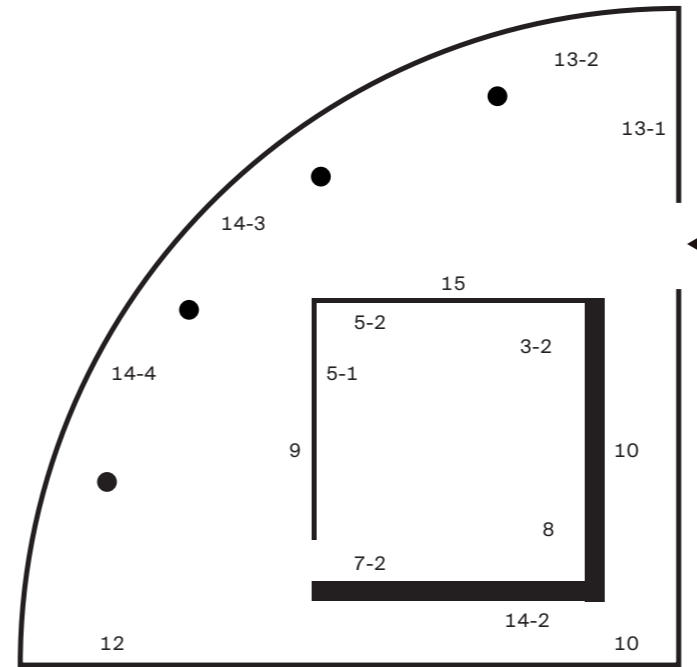
미니멀리즘-맥시멀리즘-메커니즈즘



2F

3F

3



1막

- 1-1. 아스게르 뒤브바드 라르센, <무제>, 2021, 캔버스에 혼합 매체, 200×180cm.
1-2. 아스게르 뒤브바드 라르센, <무제>, 2021, 캔버스에 혼합 매체, 250×195cm.
1-3. 아스게르 뒤브바드 라르센, <무제>, 2021, 캔버스에 혼합 매체, 187×68cm, 1.5×12cm.
1-4. 아스게르 뒤브바드 라르센, <무제>, 2021, 캔버스에 혼합 매체, 30×24cm. (2층 계단 기둥에 설치)
2. 프레드리크 베르슬레브, <무제>, 2021, 캔버스에 아크릴, 7점, 각 190×150cm.
3-1. 강동주, <밤 산책 #1-#10>, 2021, 종이에 연필, 10점, 각 30×30cm.
4. <플라스틱드>, 1998-2022, 석고보드, 스티로폼, 가변 크기.
6. 페르닐레 카페르 빌리암스, <무제(서울 #1-#6)>, 2021, 캔버스에 한국 화장품, 6점, 직경 각 30cm.
7-1. 실라스 이노우에, <무제>, 2021, 아크릴 유리로 밀봉된 목재 울드, 2점, 각 57×47×7cm.

2막

- 11-1. 켄트 이베위르, <미드스마 전날, 쏟아지는 비>, 2021, 린넨에 아크릴, 46.5×55cm.
11-2. 켄트 이베위르, <예수님이 보살피듯>, 2021, 린넨에 아크릴, 39×45.5cm.
11-3. 켄트 이베위르, <욕망과 대단한 아름다움>, 2021, 린넨에 아크릴, 39.5×45.5cm.
11-4. 켄트 이베위르, <너의 말을 붙잡아>, 2021, 린넨에 아크릴, 33×40cm.
11-5. 켄트 이베위르, <장의사의 딸>, 2021, 린넨에 아크릴, 46.5×55cm.
11-6. 켄트 이베위르, <저승사자도 두렵지 않아>, 2021, 린넨에 아크릴, 47×55cm.
11-7. 켄트 이베위르, <헤밍웨이의 서재>, 2021, 린넨에 아크릴, 33.5×40.5cm.
11-8. 켄트 이베위르, <해안가로 가는 선원>, 2021, 린넨에 아크릴, 61×72cm.
11-9. 켄트 이베위르, <입 맞추는 바람>, 2021, 린넨에 아크릴, 61×72cm.
11-10. 켄트 이베위르, <페카야 뛰어, 우리는 불의 돛을 가졌어>, 2021, 린넨에 아크릴, 69×82.5cm.
14-1. 서용선, <엘버른, 스완슨 스트리트>, 2011-2020, 캔버스에 아크릴, 194.7×130cm.

1막

- 3-2. 강동주, <백색 위의 밤 산책 #1-#2>, 2021, 카본지에 종이, 2점, 각 109×78.8cm.
강동주, <백색 위의 밤 산책 #3>, 2021, 카본지에 종이, 78.8×54.5cm.
5-1. 오소 파라도, <인디고 엔트로피 001>, 2021, 캔버스 위에 남색 안료, 밀랍, 흙, 코코넛 오일, 소변, 소금물, 210×200cm.
5-2. 오소 파라도, <존재론적 엔트로피 000>, 2021, 생 벨기에 린넨에 오일 스틱, 생 코코넛 오일, 코코넛 재의 활성화탄, 소금물, GPS 감지기, 145×160cm.
7-2. 실라스 이노우에, <퓨처 프리튀르-홍해파리>, 2021, 콘크리트 좌대 위의 아크릴 수족관, 설탕, 이소말트, 실리콘, 식용유, 50×50×60cm.
8. 토니 루이스, <무제 7>, 2016-현재, 흑연 분말, 종이, 페인트, 마스킹 테이프, 가변 크기.

2막

9. 팡창콜로니, <우린 영원한 스투나 풀이자>, 2022, 인디고 프린트, 접착 시트, 아크릴, 에멀전 페인트, 359×970cm.
10. 허찬미, <도시의 날말들>, 2022, 벽과 종이에 페인트, 아크릴 과슈, 나뭇가지, 가변 설치.
12. 리란, <웨이프>, 2021, 캔버스에 유채, 150×120cm.
13-1. 노원희, <머리가 복잡하다>, 2019, 캔버스에 유채, 132×230cm.
13-2. 노원희, <평화를 말하는 시간>, 2015, 캔버스에 아크릴, 90.6×116.7cm.
14-2. 서용선, <킹 스트리트, 알렉산드리아 2>, 2017-2018, 캔버스에 아크릴, 80 x73.5cm.
14-3. 서용선, <인천공항>, 2012-2015, 캔버스에 아크릴, 293×205cm.
14-4. 서용선, <노이에 갤러리>, 2012-2020, 캔버스에 아크릴, 193×144.3cm.
15. 트레버 시미즈, <캘리포니아 해안(1981년경)>, 2021, 캔버스에 유채, 241.3×480cm.

아스게르 뒤브바드 라르센 (덴마크 오르후스, b. 1990)

- 1-1. 〈무제〉, 2021, 캔버스에 혼합 매체, 200×180cm.
- 1-2. 〈무제〉, 2021, 캔버스에 혼합 매체, 250×195cm.
- 1-3. 〈무제〉, 2021, 캔버스에 혼합 매체, 187×68cm, 1.5x12cm.
- 1-4. 〈무제〉, 2021, 캔버스에 혼합 매체, 30×24cm.

롤란도안젤미갤러리, 예우켄스&데빌갤러리, 에테르컨템포러리 제공

아스게르 뒤브바드 라르센은 빈 캔버스, 아크릴 물감, 실, 드물게는 플라스틱이나 에어캡 포장재, 페인트 트레이와 같은 특정한 재료와 도구를 사용하여 작업하며, 여기에 개념적 가치를 크게 부여한다. 뒤브바드 라르센의 작업은 언뜻 조각 작품이나 패치워크를 만든 것처럼 보이지만, 이는 그림 그리는 행위를 해체한 결과물이다.

뒤브바드 라르센의 작업은 미술사를 기반으로 미니멀리즘, 추상표현주의, 아그네스 마틴, 애드 라인하르트, 프랭크 스텔라에게서 영감을 받았다. 작가는 페인트 트레이에 아크릴 물감을 주조하여 스텔라의 회화와 유사한 기하 형태를 제작한다. 작가는 미술사적 레퍼런스를 자신의 회화에 직조해 넣는 방식을 가계도에 비유한다. 평범한 페인트 트레이는 가계도의 줄기가 된다. 페인트 트레이에 아크릴 물감을 주조한 것이 1세대 회화가 되고, 이를 찍어낸 것이 2세대 회화가 된다. 3세대 회화는 이 과정의 잔여물이다. 모든 회화는 이전 세대의 “변이된” 후손이기 때문에, 이 작업은 미술의 역사와 상호 연관성을 지닌다.

주로 채도가 낮은 색을 사용하는 뒤브바드 라르센은 작업의 구조적인 측면이나 레퍼런스를 명확히 드러내기 위해, 혹은 작업에 “노이즈”를 부여하기 위해 때때로 명료한 색을 사용한다. 이번 전시에서 뒤브바드 라르센은 회화 캔버스를 이어 붙여 바닥에 앉아 있는 사람을 형상화한 조각적 오브제를 비롯해 신작 세 점을 선보인다.

프레드리크 베르슬레브 (노르웨이 드로박, b. 1979)

- 2. 〈무제〉, 2021, 캔버스에 아크릴, 7점, 각190×150cm.

앤드류크랩스갤러리, 조마르코니 제공

프레드리크 베르슬레브는 회화 개념에 바탕을 두고 그 가능성과 한계를 탐구한다. 베르슬레브의 회화는 사물, 기호 매개체, 해석자의 기호학적 삼각 모델을 상기시킨다. 국기를 거대한 회화 작업으로 재현한 〈깃발〉 연작은 이미지를 인식하는 우리의 지각 방식을 탐구한다. 테라조(주로 이탈리아에서 사용되며 화강암, 대리석, 유리, 수정 조각이 섞여 있는 바닥재)를 떠올리게 하는 회화 작업 〈테라조(Terazzo)〉에서 작가는 추상 표현주의의 기법으로 잘 알려진 물감을 떨어뜨리고 뿌리는 기법을 참고하기도 한다. 이처럼 베르슬레브는 미술사를 인용하여 작업의 개념과 그림 그리는 행위 자체로 관객의 주의를 집중시킨다. 작가가 어린 시절에 살던 집에서 영감을 받아 제작한 회화 연작 〈캐노피(Canopy)〉에 드러나는 줄무늬 형태는 모더니즘 회화를 명백하게 가리키며 다니엘 뷔랑(Daniel Buren)과 같은 작가들을 참조한다.

베르슬레브는 회화와 사물 간의 관계에 대해 고민한다. 베르겐쿤스트할(Bergen Kunsthall)과 르 컨소시엄(Le Consortium), 디종(Dijon)에서 열린 작가의 전시 〈올 어라운드 아마추어(All Around Amateur)〉는 두 개의 연작으로 이루어졌다. 하나는 작품을 사물로 여긴 베르슬레비의 〈선셋 페인팅(Sunset Paintings)〉 연작이었고, 다른 하나는 그의 친구들이 장식한 나무 선반과 같이 사물이 작품인 것들이었다. 작가가 선보인 그림은 비행기에서 스마트폰으로 찍은 일몰 사진에 길거리나 스포츠 경기장에 선을 그을 때 사용하는 기계로 일몰을 연상케하는 그라데이션을 그려 넣은 것이다. 그와 반대로, 선반들은 아들의 그림과 다른 소품들을 넣을 수 있는 선반을 가지면 좋겠다고 생각한 작가가 그의 어머니와 논의한 끝에 만든 결과물이다. 〈올 어라운드 아마추어〉는 회화의 동시대적 상황과 지위, 가정 생활, 기능성, 차용에 대해 반추한다.

기계를 활용한 회화 제작과 친구들과의 협업을 통해 만드는 선반 작업은 작가가 스스로 저자성으로부터 거리를 두게 한다. 작가는 자신의 고유한 서명에서 한 발짝 물러서며 다른 사람이나 자연 등 제 3자에게 힘을 나누어 준다. 실제로 작가는 종종 오랫동안 자신의 작업을 바깥에 방치해 두는데, 이는 시간과 자연환경의 영향이 자기 대신 작업에 “서명”하게 하기 위해서이다. 아트선재센터에서 전시되는 일곱 점의 연작은 후자, 즉 자연에 의한 작업에 포함된다. 이 그림들은 2021년 8월부터 12월까지 노르웨이 베스트포센에 있는 작가 작업실 밖에 방치되어 태양, 비, 새, 달팽이와 그 밖의 여러 자연 요소들로부터 영향을 받았다. 이렇듯 베르슬레브는 작가로서 한 발짝 뒤로 물러나 우연과 자연환경 속에 작업을 “재워”둔다.

강동주 (대한민국 서울, b. 1988)

- 3-1. 〈밤 산책 #1-#10〉, 2021, 종이에 연필, 10점, 각 30×30cm.
- 3-2. 〈백색 위의 밤 산책 #1-#2〉, 2021, 카본지에 종이, 2점, 각 109×78.8cm.
- 〈백색 위의 밤 산책 #3〉, 2021, 카본지에 종이, 78.8×54.5cm.

강동주는 사진과 드로잉을 통해 공간과 관련된 시간성을 다룬다. 공간과 시간에 대한 그의 관심은 시간의 흐름이 장소 내 다양한 요소의 관계를 조직하고 유지하는 접착제 역할을 한다는 믿음에서 출발한다. 강동주는 종이와 연필 등의 제한적 재료를 사용하여 서울의 시간적, 공간적 표본을 채취하고 이를 시적으로 기록한다. 그의 작업은 시간이 멈춘 도시의 모습을 박제하기보다는 서울이라는 도시의 진화를 보여주는 섬세한 측면을 포착한다. 작가는 버림받고 사라지는 환경, 사이사이의 공간, 빛과 그림자, 작가 자신과 피사체 사이의 빈 공간 안의 시간 혹은 시간 안의 공간을 엿볼 수 있는 작은 단서들을 구체화한다.

강동주에게 영감의 원천은 밤에 떠나는 여행이다. 예컨대, 〈부도심〉(2013)은 밤새 자동차를 운전하며 서울의 거리를 돌아다닌 시간을 다룬 것이다. 이 여행의 결과물로 〈324초의 달〉(2013), 〈155분 37초의 하늘〉(2013), 〈빛 드로잉〉(2015)이 탄생했다. 또 같은 곳에서 출발해 같은 곳으로 도착하는 밤 나들이를 세 번에 걸쳐 나섰는데, 100보마다 멈춰 서서 바닥의 질감을 종이에 기록하기도 했다. 이 여정은 〈빛 드로잉〉과 〈시보〉(2015) 연작, 〈땅바닥 드로잉〉(2015) 연작으로 이어졌다. 〈땅바닥 드로잉〉 연작은 종이를 바닥의 한 부분에 눌러 질감을 기록한 것이다. 작가는 자신의 신체 크기와 주변 환경 사이의 비율을 반영해 종이의 크기를 신중히 결정하고, 주름진 종이 표면을 연필로 조심스럽게 채워 발 아래의 땅을 재현했다. 그는 종이 두 장 사이에 먹지를 끼워 드로잉 한 번으로 세 개의 작업을 만들어 자신이 바라본 밤 풍경의 밝음과 어두움을 담았다. 셋 중에서 하나는 작가가 본 것을 표현한 드로잉이고, 나머지는 시야의 가장자리와 작가가 본 것의 이면을 강조한 것이다.

아트선재센터에서 선보이는 새로운 〈밤 산책〉 연작은 2021년 10월부터 12월까지 작가가 매일 산책하며 기록하고 그린 연필 드로잉으로, 〈땅바닥 드로잉〉의 연장선에 있다. 작가는 자신의 작업을 드로잉으로만 정의하지 않고, 회화의 과정에 끊임없이 질문하는 여정으로 생각한다. 또한 관찰자의 위치에 따라 납작한 표면의 특성이 어떻게 달라지는지 탐구하기 시작한 강동주의 신작에는 공간과 시간에 관한 사색에 움직임의 개념이 더해진다.

모니카 본비치니(이탈리아 베니스, b. 1965)

- 4. 〈플라스터드〉, 1998-2022, 석고보드, 스티로폼, 가변 크기.

모니카 본비치니는 설치, 조각, 영상, 드로잉을 통해 성차별 및 공간과 권력의 문제를 다룬다. 규모가 크고 장소특정적이며 담론적인 본비치니의 작업들은 그것이 놓인 공간과 대화를 시도하며 관객의 이동 경로를 바꾼다.

〈화를 숨길 수 없다(I CANNOT HIDE MY ANGER)〉(2019)는 본비치니가 벨베데레21에서 선보인 기념비적인 조각 작업이다. 알루미늄 시트로 만든 거대한 육면체는 관객이 움직일 수 있는 1,600m³의 공간을 점유하여 미술관이라는 건축물과 이를 향한 관객의 숙고와 동선을 방해한다. 이처럼 본비치니의 페미니즘, 퀴어, 정치적 작업에는 건축적 방법론이 사용되며, 행동의 통제와 사회적 역할 사이의 복잡한 관계를 조명한다. 노르웨이의 오슬로오페라하우스 앞에 띄워 둔 빙산 형태의 조각 〈그녀는 거짓말이야(She Lies)〉(2010)는 기후 변화 문제의 차원에서 공간, 권력, 인간을 다룬다. 이 작업은 카스파르 다비드 프리드리히(Caspar David Friedrich)의 회화 〈얼음의 바다(The Sea of Ice)〉(1824)를 연상하게 한다. 또한 작가는 종종 미니멀리즘, 모더니즘이나 개념미술을 암시하기도 한다. 〈악의 꽃(축)(Fleurs du Mal (droop))〉(2019)은 입으로 불어 만든 유리로 된 축 처진 남성 성기가 금속 병걸이에 걸려 있는 조각이다. 이는 이성애 관계의 삽입에 대한 메타포인 마르셀 뒤상(Marcel Duchamp)의 레디메이드 〈병걸이(Bottle Rack)〉(1914)에 상응하는 역설적인 동시대 작업이다.

본비치니는 자유의 패러다임과 연결된 가능성과 문화적 기관의 한계를 실험한다. 아트선재센터에서 선보이는 〈플라스터드〉는 이 문장을 완벽하게 반영한다. 본비치니는 전시 공간에 석고보드와 스티로폼 판으로 만든 바닥을 새로 깐 뒤, 관객이 밟아 모양을 망가트리게 한다. 설치는 관객의 영향을 받아 변화하고 파괴되며, 기관의 바닥은 상징적으로 갈라지고 내부로부터 붕괴한다. 이는 지배적인 “화이트 큐브” 전시 모델을 비유적이고도 직접적으로 전복한다.

오소 파라도(멕시코 모렐로스, 시콩쿠악, b. 1986)

5-1. <인디고 엔트로피 001>, 2021, 캔버스 위에 남색 안료, 밀랍, 흙, 코코넛 오일, 소변, 소금물, 210×200cm.

5-2. <존재론적 엔트로피 000>, 2021, 생 벨기에 린넨에 오일 스틱, 생 코코넛 오일, 코코넛 재의 활성탄, 소금물, GPS 감지기, 145×160cm.

안니카누탈갤러리 제공

오소 파라도는 반은 멕시코 혈통, 반은 아메리카 원주민 호피 부족 혈통인데, “일어선 곰”이라는 뜻인 작가의 이름은 후자에서 유래한다. 파라도는 기술에 의한 사람 간의 초연결성과 자연으로부터의 심각한 단절 사이에서 오는 모순을 다룬다. 신문과 광고 전단지 조각으로 이루어진 다채로운 색상의 혼합 매체, 콜라주, 회화 작업을 통해 작가는 SNS 중독, 취향과 생활 방식의 표준화, 동시에 아메리칸 드림 라이프스타일 등 포스트 인터넷 시대의 다양한 이슈를 조명한다.

최근에는 자연과의 혹은 자연을 통한 영적 연결에 관심을 두고 작업한다. 최근 자가격리 중에 제작한 미니멀한 회화 작품들은 한 획 혹은 한 가지 색상만을 사용해 그린 것보다 그리지 않은 것에 집중했다. 파라도는 또한 공간적 개입을 통한 대지미술을 시도하며 이를 “보이지 않는 글쓰기”라고 명명했다. 작가에게 글쓰기는 아카이빙의 수단일 뿐만 아니라, 관계적 차원을 지닌 매우 수행적인 것이다.

아트선재센터에 전시되는 작업 두 점은 세상은 단어로 이루어졌으며 언어는 우리의 관점과 연결되었다는 작가의 생각을 반영한다. 2020년과 2021년에 떠난 두 번의 멕시코 여행에서 비롯된 이 작업들은 나미비아의 한 부족의 파란색 인식에 대한 줄스 다비도프(Jules Davidoff)의 연구에서 영감을 받았다. 연구에 따르면 사람은 해당되는 언어가 없는 시각적 현상을 쉽게 인식하지 못한다. 이 연구는 인간이 현대에 들어서야 파란색을 인식하게 되었다는 가설에도 힘을 실어준다. 파라도는 사막으로 여행을 떠나 발견한 빠른 빈 캔버스를 파란색으로 염색하고, 물, 과일, 동물과 같은 자연환경이 작업에 영향을 미치게 하였다. 사막이나 해변가에서 지내면서 자연을 활용하고, 자연에 의해 만들어지도록 하는 파라도의 작업 과정에는 우연이 크게 작용한다. 실제로 <인디고 엔트로피 001>은 캔버스를 수일간 사막에 방치한 것이고, <존재론적 엔트로피000>은 재료에 GPS 칩을 부착하여 다시 발견될 때까지 바다에 띄워둔 것이다.

페르닐레 카페르 빌리암스 (덴마크 오덴세, b. 1973)

6. <무제(서울 #1-#6)>, 2021, 캔버스에 한국 화장품, 6점, 직경 각 30cm.

페르닐레 카페르 빌리암스는 특정 매체에 갇히지 않고, 개념적 접근법과 재료에 대한 관찰을 지속해왔다. 카페르 빌리암스는 문화적, 예술적 영역 안에서 의미의 생산과 탈맥락화의 구조적 과정을 반영한다. 작가의 작업은 주로 문고리, 도어 스토퍼, 빗자루, 주방 도구, 화장실 거울, 스펀지, 마사지 기구, 향수 등처럼 평범한 사물로 보이는 레디메이드의 형태이다. 이러한 특징을 잘 보여주는 작업은 <물질 위에 물질(Matter upon Matter)> (2008)로, 로열코펜하겐 도자기 수프 대접 두 개를 쌓아 올린 것이다. 작가는 새로운 의미를 찾기 위해 현실과 우리의 모호한 관계를 활용하고, 재해석을 통하여 표현과 내용 사이의 가느다란 선을 오가며 익숙한 일상 속 사물들을 병치한다. 작업의 제목은 주로 언어 유희를 포함하고 있으며, 작업에 새로운 의미를 부여하기도 한다.

페르닐레 카페르 빌리암스는 화장품 회화 여럿을 제작했는데, 평범한 아이섀도와 립스틱으로 캔버스 위에 그린 추상적인 그림이다. 이 연작은 모더니즘 전통을 따르는 모노크롬 회화이나, 남성 중심적 전통에서 출발해서 회화의 의미와 문화적 코드를 해체한다. 화장품으로 그린 그림은 섬세하고, 가볍고, 연약하다. 화장품이 제2의 피부가 되어 사람을 매력적으로 보이게 만들듯이, 작가는 캔버스를 일종의 얼굴로 삼아 치장하며 신체를 아름답게 만든다는 개념을 실험한다. 또한 미니멀리즘 회화를 비판하며 미술사와 화장품 인류학에 새로운 층위를 덧대어, 작업을 예쁘게 만든다는 개념에 새로운 의미를 부여한다. 이 작업들의 연약한 특징이 사람의 피부를 닮은 것은 명백해 보인다. <모든 것은 변해야 한다(Everything Must Change)> (2019)에서 카페르 빌리암스는 메이크업 리무버를 사용하여 화장품을 부분적으로 지워내기도 했다.

카페르 빌리암스는 새로 제작한 화장품 회화 여섯 점을 아트선재센터에서 선보인다. 작가는 시세이도, 샤넬, YSL, 에르메스와 같은 명품 브랜드와 로드샵의 저렴한 제품을 모두 이용하는데, 신작 <무제(서울 #1-#6)>에서는 한국 화장품 회사의 제품을 사용했다.

한

실라스 이노우에 (덴마크 코펜하겐, b. 1981)

7-1. <무제>, 2021, 아크릴 유리로 밀봉된 목재 몰드, 2점, 각 57×47×7cm.

7-2. <퓨처 프리튀르-홍해파리>, 2021, 콘크리트 좌대 위의 아크릴 수족관, 설탕, 이소말트, 실리콘, 식용유, 50×50×60cm.

마리에시르케가르드갤러리 제공

실라스 이노우에는 자연적 혹은 유기적 재료를 사용한 회화와 조각 작업을 만든다. 인간과 자연 사이의 복잡한 관계를 중심으로 세계화, 소비, 기후 변화, 진화 등 오늘날의 중요한 환경적, 경제적 이슈를 탐구하고, 직관과 분석적 접근을 결합함으로써 이노우에는 자연을 통한 자연을 다룬다. 그의 조각이나 설치, 드로잉 작업에는 일반적인 재료와 함께 곰팡이, 나무, 설탕, 이끼, 기름과 같은 재료가 사용된다. 일본 뿌리를 지닌 이노우에는 본인의 스타일을 “유사 아시안”이라 지칭하며, 이를 기반으로 인류세의 양상을 가시화한다. 인류세는 오늘날 인간의 활동이 전례 없을 정도로 지구의 기후와 생태계에 영향을 미치고 있다는 의미를 담은 비공식적인 지질학적 시대 구분이다.

불멸은 이노우에의 <퓨처 프리튀르(Future Friture)> 연작의 핵심이다. 그 중 이번 전시에 소개되는 <퓨처 프리튀르-홍해파리>에서 작가는 히드라 속(屬)과 홍해파리를 영생의 상징으로 활용한다. 홍해파리는 특정 성장 단계에 이르면 미성숙한 단계로 되돌아가며, 이 과정을 영원히 반복할 수 있기에 영생하는 것으로 알려져 있다. 이노우에의 <퓨처 프리튀르-홍해파리>는 끓인 설탕과 텍스트로스를 뒤덮은 아크릴 본체에 실리콘으로 만든 촉수를 부착한 조각이 식용유를 가득 채운 수족관에 담겨 있는 작업이다. 설탕은 인공성, 피상성, 욕정 혹은 유해함 등을 연상하게 하며, 이는 인간의 불멸을 향한 탐구를 가리킬 때 종종 사용되는 표현이기도 하다.

전시에서 <퓨처 프리튀르-홍해파리>는 불멸의 반대 즉, 부패에 관한 작업인 <무제>와 조응한다. 이노우에는 나무판에 유제품을 발라 공기에 몇 시간 동안 노출시켜 곰팡이 핀 풍경을 만든다. 상자 안에 밀봉된 나무판 위에서 곰팡이들이 공간과 영양분을 차지하기 위해 경쟁한다. 각 상자에 설치된 통풍 장치는 곰팡이가 계속 살 수 있게 해주며, 전시 공간이 독성을 지닌 곰팡이 포자와 진균독으로 오염되지 않도록 막아준다. 이러한 추상적인 생물 회화는 자연의 순환과 붕괴, 인구 증가, 자원 부족, 인간 대 자연의 이원성, 미생물 및 인간의 보존 등과 같은 문제적 현상에 주목하게 한다.

토니 루이스 (미국 캘리포니아, b. 1986)

8. <무제 7>, 2016-현재, 흑연 분말, 종이, 페인트, 마스킹 테이프, 가변 크기.

블럼&포 제공

토니 루이스의 작업은 드로잉과 언어라는 두 가지 핵심 요소를 기반으로 한다. 루이스는 흑연 가루, 연필, 기름, 발견하거나 직접 쓴 글의 발췌문을 활용해 과거와 동시대 아프리카계 미국인들의 현주소를 비교한다. 작가는 캘빈과 홉스(Calvin and Hobbes) 만화, 제임스 볼드윈(James Baldwin)과 윌리엄 F. 버클리(William F. Buckley)의 아메리칸 드림과 아프리카계 미국인들의 현주소에 관한 1965년도 논쟁, H. 잭슨 브라운 2세(H. Jackson Brown Jr.)의 저서 『인생의 작은 교훈책(Life’s Little Instruction Book)』 등 잘 알려진 소재들을 작업에 녹여낸다. 루이스는 독자를 행복의 길로 인도하는 가벼운 인생 조언을 담은 책과 그 안에 사용된 과격한 젠더, 계급, 인종차별적인 언어의 대비를 지속적으로 탐구해왔다.

루이스의 작업에서 문장들은 고립되거나, 절단되거나, 때로는 숨겨지거나 파괴되어 있다. 원래의 형태는 희미해지거나, 작가가 자기 신체의 메타포로 사용하는 흑연 가루로 뒤덮였다. 루이스가 아트선재센터에서 선보이는 바닥 드로잉 작업은 바닥을 뒤덮은 종이에 흑연가루를 바르는 까다로운 과정을 거쳐 완성되는데, 완성된 드로잉은 조각적 방식으로 설치된다. 루이스의 바닥 드로잉은 수년 전에 닦아내야 했던 흑연 가루로 뒤덮인 대학원 실기실을 기념하려는 작가의 욕망에서 출발한 것이다. 루이스는 처음 바닥 드로잉을 제작한 2011년부터 그가 제작한 모든 바닥 드로잉을 지속적으로 추적해왔다. 전시 종료 이후, 작가는 바닥 드로잉을 해체하여 보관하거나 다른 전시에 새로운 방식으로 설치한다.

미니멀리즘-미니멀리즘-미니멀리즘-미니멀리즘-미니멀리즘

6

7

팽창콜로니(김주원, 대한민국 서울, b. 1981 / 이은새, 대한민국 서울, b. 1987)

9. <우린 영원한 스튜나 끓이자>, 2022, 인디고 프린트, 접착 시트, 아크릴, 에멀전 페인트, 359×970cm.

김주원과 이은새는 콜렉티브 팽창콜로니로 이번 전시에 참여해 김주원의 서울 일상을 기록한 사진을 이은새의 거친 붓놀림과 결합한 설치 작업을 선보인다.

이은새의 회화는 선명한 거울을 통해 바라본 동시대 사회 같다. 부드러운 곡선과 다채로운 색깔의 붓질 이면에는 작업의 동력인 무료함, 화, 죄책감 등이 있다. 작가는 이러한 동력을 이용해 답답함과 불만족의 원인을 묘사하거나 이에 저항한다. 이은새의 초기 작업은 특유의 활기차고 알록달록한 붓질이 특징이며, 최근작과 달리 거의 추상적으로 보인다. 작가는 미디어에 나오는 장면을 빌려와, 원래의 맥락에서 떨어뜨려 파편적으로 그려내곤 했다. 작가는 형태 대신 감정을 강조하며 이미지의 일부를 크게 확대하고 인물이나 배경을 삭제했다. 이은새는 작업 방식이 바뀐 최근작에서도 여전히 동시대의 모습을 의미미하게 반영하고 있다. <As usual: 늘 마시던 걸로> (2020) 연작은 같은 대상을 다른 방식이나 미세하게 다른 각도로 반복 재현하며 무기력함을 보여준다. 침대에 누운 채 스마트폰을 스크롤링 하거나, 인스타그램 필터를 적용하여 셀카를 찍는 모습, 술, 달력 등이 그림에 주로 등장한다. 팬데믹 이후 인생의 하찮음, 따분함, 무료함 등을 다루지만, 이 새로운 연작을 통해 작가가 진정으로 탐구하려는 것은 방법론과 매체이다.

김주원은 주로 사진, 텍스트, 개념적이거나 내러티브적인 설치 작업을 한다. 또한 작가는 여러 협력 프로젝트에 참여해왔고, 안초롱과 함께 콜렉티브 압축과 팽창으로 활동하기도 한다. 압축과 팽창에게 사진은 넘쳐나는 이미지, 그리고 디지털 네이티브인 그들의 세대에 질문을 던지는 도구이다. 압축과 팽창의 설치 작업은 언제나 그 작업의 과정, 일정, 기획, 개념이 담긴 계약서와 함께 전시된다. 개념과 설명서를 함께 설치하는 방법은 관객에게 작업을 명료하게 보여준다. 김주원은 도시 환경, 하위문화, 일상, 한국의 일상적이고도 어두운 경험들에 큰 관심을 가지고 있다. 작가의 사진에는 주로 신체 일부, 그래피티, 남겨진 음식, 길거리 사인, 도시 배경 속의 건물들, 인간 존재의 편린들이 담긴다.

김주원과 이은새는 각자의 방식과 시각을 활용해 더하고, 빼고, 연결짓고, 겹치고, 지우고, 덧붙이며 이미지를 즉흥 연주하듯 재현하고 교환한다. 이미지의 사슬로 형성된 내러티브와 구조는 단일한 화면 안에서 충돌하며 부분적인 황홀경과 부드러운 흐름을 순간적으로 생성한다. 작업의 스산하고 언캐니한 느낌은 두 작가를 연결해 주며 날것의, 도시의, 펑크한 느낌을 만들어낸다.

허찬미 (대한민국 부산, b. 1991)

10. <도시의 날말들>, 2022, 벽과 종이에 페인트, 아크릴 과슈, 나뭇가지, 가변 설치.

허찬미는 도시에서 하찮고, 사소하고 평범한 것으로 치부되는 사물을 조명한다. 작가는 이름 없는, 시시한, 간과되는 것들에 주목하여, 인생의 연약함과 덧없음을 반영하고자 한다. <작은 다윗> (2018) 연작은 그러한 특징을 특히 잘 보여주는데, 이 제목은 골리앗이라는 거인과 다윗이라는 청년 사이에 벌어진 성경 속의 전투에서 따온 것이다. 작가는 길에서 주운 마른 식물을 붓으로 삼아 길가나 길거리 틈새에서 자라는 잡초를 그려 거칠고 추상적인 화면을 만들었다. <작은 다윗>은 자연, 미묘한 회복력을 통한 생존 사투, 익명성, 존재의 하찮음 등을 담는다.

허찬미는 자신의 경험과 관찰에 근거해 작업하며, 이를 더 넓은 사회적 맥락으로 확장한다. 소소한 소재를 주워 도구로 활용하는 것은 작가가 주변 환경을 다루는 방식이자 자신이 그리는 사물을 이해하는 방식이다. 이 과정은 우리의 기억에서 사라지는 것들을 뿌연 스냅샷으로 남기려는 시적인 시도이다. <삼일공사>(2019)는 잊힌 것을 기억해 내려는 시도다. 이 작업은 허구의 기업 삼일공사에 관한 것으로, 부산 망미동에 세워진 삼일공사는 시민들로부터 국군보안사령부를 엄폐하기 위해 만든 조직이었다. 안타깝게도 이 조직은 국가 안보라는 미명 아래 일반 시민들에게 자행된 권력 남용을 은폐하는 데 기여했다. 작가는 이 시기에 실제로 사용했던 자신의 담요를 이용해 이 사건을 그렸다. 사용된 재료의 미묘함 속에는 사회적, 정치적 레퍼런스와의 의미가 각인되어 있다. 2020년 부산비엔날레에서 허찬미는 박솔외의 소설 『미래 산책 연습』에서 영감받은 회화 연작을 통해 역사를 소생시킨다. 그는 부산 구시가지에서 소설 속 주인공이 걸었던 길을 따라 걸으며 벽, 땅, 건물과 하늘을 그렸다.

이번 전시에서는 아트선재센터 전시장의 벽면에 직접 작업을 한다. 작가는 주운 나뭇가지를 못으로 써서 종이에 그린 그림을 벽화 위에 설치한다. 형상을 알아볼 수는 있으나, 그림의 거친 붓질은 자연과 도시 풍경, 동물과 산업 기계 사이의 경계를 흐린다.

켄트 이베뮈르 (스웨덴 할스타함마르, b. 1944)

11-1. <미드소마 전날, 쏟아지는 비>, 2021, 린넨에 아크릴, 46.5×55cm.
 11-2. <예수님이 보살피듯>, 2021, 린넨에 아크릴, 39×45.5cm.
 11-3. <육망과 대단한 아름다움>, 2021, 린넨에 아크릴, 39.5×45.5cm.
 11-4. <너의 말을 붙잡아>, 2021, 린넨에 아크릴, 33×40cm.
 11-5. <장의사의 딸>, 2021, 린넨에 아크릴, 46.5×55cm.
 11-6. <저승사자도 두렵지 않아>, 2021, 린넨에 아크릴, 47×55cm.
 11-7. <헤밍웨이의 서재>, 2021, 린넨에 아크릴, 33.5×40.5cm.
 11-8. <해안가로 가는 선원>, 2021, 린넨에 아크릴, 61×72cm.
 11-9. <입 맞추는 바람>, 2021, 린넨에 아크릴, 61×72cm.
 11-10. <페카야 뛰어, 우리는 불의 돛을 가졌어>, 2021, 린넨에 아크릴, 69×82.5cm.

망누스칼손갤러리, V1 갤러리 제공

켄트 이베뮈르의 회화는 친밀하고 재미있는 것부터 풍자적이고 그로테스크한 것까지 범위가 다양하다. 대부분은 작가가 평생 동안 산 스웨덴의 할스타함마르의 모습을 담고 있으며, 작가의 친구들이 들려준 이야기를 기반으로 한 그림이다. 이베뮈르는 그의 아이 같은 미감과 학교에서 배운 미술사에 대한 깊은 이해를 독특하게 결합한다.

이베뮈르는 의도적으로 어설피고 거친 붓질로 아크릴 물감을 캔버스에 올린다. 이는 자연이나 배경에 반하는 비율을 지닌 그림 속의 등장인물과 합쳐져, 멜랑콜리하고 모순적인 느낌을 준다. 작가는 숲에서 사라진 후 철광석 광산에 버려진 지역 시인 그레타 툰베리와 같은 인물이나 그 이야기의 한 장면을 포착한다. 이처럼 이베뮈르는 지역 민담의 이면을 탐구하고, 세계화와 기후 변화와 같은 심각한 동시대적 쟁점을 다룬다. 실제로 작가가 그린 겨울 풍경에는 눈이 조금만 쌓여 있는데, 지구 온난화로 인해 수 년 동안 꾸준히 감소한 적설량을 반영한 것이다.

이베뮈르는 이번 전시를 위해 신작 10점을 제작했다. 그중에는 핀란드에서 이주해 온 실업자 페카, 장의사의 딸, 또 특이한 어투와 여러 언어를 구사하는 능력 때문에 작가가 “헤밍웨이”라고 부르는 외톨이 이웃 등 다양한 인물이 등장한다. 이처럼 이베뮈르의 회화는 스웨덴 시골의 일상을 담고 있으며, 모든 작품은 그림 속 이야기를 설명하는 글과 함께 소개된다.

미니멀리즘-맥시멀리즘-메카닉-조조즘

2박

8

9

리란 (중국 후베이성, b. 1986)

12. <웨이프>, 2021, 캔버스에 유채, 150×120cm.

크리스티안앤더슨갤러리 제공

리란은 회화, 영상, 설치가 복잡하고 밀도 높게 뒤섞인 작업을 선보이며, 타자성과 정치 선전을 반영해 중국 현대사와 서양 미술사를 한 데 엮는다. 작가는 종종 다양한 재료를 사용하는데, 여기에는 개인 사진 아카이브, 중국 혹은 해외 영화의 역사적 장면들, 작가의 퍼포먼스를 기록한 영상, 때로는 상상으로 완성한 텍스트 발췌문의 번역본 등이 포함된다. 리란은 진실이라는 개념을 탐구하기 위해, 비평적 검토 없이 도입된 주류 내러티브를 풍자와 재생산의 방법론을 활용해 재고하도록 유도한다.

<생 빅투아르 산(Mont Sainte-Victoire)>(2012)은 리란의 접근법을 잘 보여주는 예시이다. 이 작업에서 리란은 중국 예술가와 지식인들이 문학, 철학, 미술 이론에서 서양 관념을 맹목적으로 추종한 것을 신랄하게 비판하는 동시에 서양 현대 미술사를 탐구한다. 퍼포먼스의 제목은 1904년부터 1906년까지 폴 세잔의 회화에서 반복적으로 등장하는 산 모티브에서 따온 것이다. 리란의 <생 빅투아르 산>은 조현병적 퍼포먼스 내러티브로, 작가는 롤랑 바르트나 미셸 푸코 같은 서양인들의 유명 에세이에서 발췌한 글과 자신의 글을 짜깁기해 만든 대본 속 여러 인물들을 흉내 낸다. 작가는 이 상징적 에세이의 구절을 영망으로 번역한 내용을 병치해 대사의 연결성을 방해한다. 그러므로 <생 빅투아르 산>은 지배적인 서양의 예술적 시각에 동화된 중국과 아시아 작가들의 태도를 향한 비판이다. 리란의 작업은 서양과 동양 사이에 존재하는 어떤 분리를 조명한다.

작가는 자주 “타자”와 이국성이라는 주제를 다루는데, 이는 <지리학을 넘어(Beyond Geography)>(2012)에 가장 잘 나타난다. 이 작업은 2000년 이래 중국의 세계화와 경제 성장을 다룬 BBC 디스커버리 여행 다큐를 모방한 것이다. 2 채널 영상 작업인 <페르소나 바꾸기(Persona Swap)>(2017-2019)는 외래성에 관한 작가의 깊이 있는 탐구를 잘 보여준다.

5. 민중미술은 1980년 광주 민주화운동 이후에 등장해 1990년대까지 활동한 미술 사조로 서양의 영향에서 벗어나 사회정치적 미술을 통해 민주주의를 촉진하는 데 힘썼다.	6. 제주도로 향하던 세월호가 침몰하면서 승객 304명이 목숨을 잃었는데, 대부분 수학여행을 떠나던 고등학생들이었다. 참사는 방치와 순종적 전통문화에서 비롯되었다고 여겨지기도 한다.	7. 2007년 세간의 관심을 불러일으킨 사건으로, 2014년 삼성이 공식으로 인정하게 되었다.
---	---	---

이 작업은 2016년 이후 새로 들어선 중국 정부가 내놓은 일련의 국가주의적 정치 및 문화 선전으로부터 시작되었다. 인종에 관한 이슈가 주된 주제는 아니지만, 작가는 이 소재를 이데올로기에 관한 토의에 활용한다. 작업은 1950년대부터 1970년대 중국 영화와 평행을 이루는데, 이 영화는 중국 내에 거주하는 위구르, 카자흐, 무슬림 소수 민족을 악당으로 그린다. 리란은 이러한 영화에서 따온 짧은 클립을 재현한 영상을 제작했다. 역사적으로 소수 민족 배우들은 서양인과 닮은 신체적 특징 때문에 캐스팅된 것이었고, 반서양 선전을 위한 구조적 노력의 일환으로 정형화된 나쁜 캐릭터들이었다. 리란의 재현 영상은 이와 유사한 동시대의 선전 메커니즘에 관한 비판이다. 작가에 의하면, 동시대 미술계가 재생산하는 만년 조연으로 남기보다는, 주인공이 되기 위해 싸우는 배우들에 관한 양분된 사고방식에 대한 비유로 볼 수 있다. 리란의 영상 작업에는 무대 배경, 화장, 연극 전반 등 작업의 모든 면에 연기의 요소가 스며 있다. 그에게 자막도 영감의 원천이며 공연 내러티브의 소재와 도구로 활용한다. 회화 작업을 전시할 때에도 관객이 무대 디자인을 떠올리도록 설치하는 경향이 있다.

아트선재센터에서 리란은 신작 〈웨이프〉를 선보인다. ‘웨이프(waif)’란 어려움, 상실, 혹은 다른 감당하기 힘든 상황 때문에 기존의 환경에서 밀려나 있는 생물을 가리킨다. 리란은 그림 속 네 명의 불우하고 집 없는 사람들을 통해 동시대 사회의 복잡성과 세계화 문제를 반복해 지적한다.

노원희 (대한민국 대구, b. 1948)

- 13-1. 〈머리가 복잡하다〉, 2019, 캔버스에 유채, 132×230cm.
- 13-2. 〈평화를 말하는 시간〉, 2015, 캔버스에 아크릴, 90.6×116.7cm.

노원희의 회화는 우리의 동시대 상황에 주목한다. 노원희는 민중미술⁵ 작가로, 1960년대에 대학신문 기자로 활동하면서 사회 문제에 관심을 두기 시작했다. 그 후 교사로 일한 경험을 통해 비판적 사고, 예술과 현실을 연결하는 것의 중요성을 깨닫게 된다. 이후 추상 미술 작업을 중단하고, 사람의 삶과 생존을 위한 몸부림에 눈을 돌리기 시작했다. 1980년대의 특징인 전통적 성 역할, 정치적 고난, 성공적인 커리어에 대한 기대감 사이에 갇혀 있던 작가는, 일상의 일별과 낮선 이들과의 만남을 통해 문제적인 사회정치적 구조를 드러내는 회화적 돌파구를 찾는다. 〈광장의 사람들〉(2018)이 바로 이러한 작업이다. 얼핏 순수해 보이는 이 그림은, 이름의 바다 속에 떠 있는 낮선 사람들의 실루엣이 특징적이다. 하지만 더 자세히 들여다보면 이 작업은 일종의 현사일 뿐만 아니라 정치적 신호이다. 그 이름들은 모두 세월호 참사⁶ 피해자들과 근로 환경으로 인해 백혈병에 걸린 삼성의 반도체 생산 노동자들⁷의 것이다. 〈얇은 땅 위애〉(2019)는 또 다른 정치적 작업으로, 현대중공업 노동자들의 노동권 투쟁 집회를 그린 것이다.

노원희는 한국의 급격한 경제 성장을 긴밀히 추적하며, 그것이 소외 계층 출현에 기여한 바를 조명한다. 그러나 노원희의 비판은 외부적 사건에만 집중되지 않는다. 주부와 어머니로서 작가는 가족, 성 역할, 일상과 같은 가정생활도 다룬다. 가사 노동은 여성 억압의 뿌리 중 하나로 작동해왔으며, 〈무기를 들고〉(2018)는 한국 여성들의 상황에 주목한다. 선반이 무너진 것처럼 복잡하게 널려있는 주방 도구들은 집안일이 여전히 여자의 일이라고 여겨지는 현실의 위험성을 상징한다. 이 작업에 등장하는 프라이팬을 무기처럼 휘두르는 주부들은 #미투 운동에 참여하고 있다.

아트선재센터에서 소개되는 회화 두 점은 노원희 작업의 특징을 잘 보여준다. 회색과 채도 낮은 갈색, 옅은 파란색과 붉은색 등 색상이 제한적으로만 사용되었다. 노원희는 종종 얇고 거의 투명한 광택제를 사용해 불투명하고 두껍게 올라간 물감과 병치하는데, 이는 공중에 맴도는 극적인 상황과 가벼움을 동시에 자아낸다. 〈머리가 복잡하다〉에는 시골 마을 하천의 각기 다른 바위 위에 올라간 여성 네 명이 등장한다. 이 여성들은 모두 얼굴이 없으며, 순종적이고 낙담한 모습으로 서로 고립되어 있다. 〈평화를 말하는 시간〉은 고층 건물과 공포스러운 정적이 함께하는 암울한 도시의 형상을 그렸다. 그림의 전경에는 주로 시위할 때 사용되는 확성기 스무 대를 담은 상자와 붉은색으로 “한판 붙자”라는 글씨가 적힌 종이 놓여있다. 이 작업은 억압, 전체주의, 정부 권력 그리고/혹은 문화적 오명을 향한 작은 저항이자 희망을 보여준다.

서용선 (대한민국 서울, b. 1951)

- 14-1. 〈멜버른, 스완슨 스트리트〉, 2011-2020, 캔버스에 아크릴, 194.7×130cm.
- 14-2. 〈킹 스트리트, 알렉산드리아 2〉, 2017-2018, 캔버스에 아크릴, 80 x73.5cm.
- 14-3. 〈인천공항〉, 2012-2015, 캔버스에 아크릴, 293×205cm.
- 14-4. 〈노이에 갤러리〉, 2012-2020, 캔버스에 아크릴, 193×144.3cm.

서용선은 자화상, 종교적 신화의 외적 탐구, 지정학적 주제와 한국사를 활용하여, 자기 성찰과 동서양 도시 생활 사이를 오가는 회화 작업을 한다. 다채로운 색상을 사용하는 서용선의 활력 있고 거친 붓질에서는 야수파, 입체파, 표현주의의 미세한 영향이 느껴진다. 동시에 그의 작업에는 “자기가 만든 스타일”을 발전시키려는 욕망과 동시대 서양 미술의 영향에서 벗어나려는 욕망이 투영되어 있다.

서용선은 1400년대, 만 열 살의 나이로 왕위에 올랐다 자리를 빼앗긴 단종에 주목한다. 단종이 유배되고 죽임을 당한 영월 청령포를 방문한 뒤, 작가는 지리적 역사에 처음 관심을 두게 되었다. 이 슬픈 역사에 대한 기억을 구축하기 위해 작가는 직접 사건의 여러 장면을 그리기 시작했고, 〈백성들의 생각-계유년과 단종〉(1998-1999)과 같은 작업을 제작했다. 이 사건을 묘사한 회화는 단종뿐만 아니라, 단종을 지키려 했던 신하들의 죽음 역시 조명한다.

불의와 생존을 위한 싸움이라는 주제는 작가의 다른 작업에서도 빈번히 나타난다. 예컨대 연작 〈비자프로젝트〉(2001-2002)는 이민자 위기를, 〈브란덴부르크 문〉(2006)은 1945년 베를린에 진입한 붉은 군대를 오늘날의 관타나모 수용소와 병치하였다. 또한 서용선은 2001년부터 현재까지 강원도 철암 폐광지역을 방문하여 그림을 그리는 작가 단체 활동을 하며, 익명의 피해자들이 등장하는 〈주인없는 이름들〉(2004)과 같은 작품을 제작해왔다.

아트선재센터에서 선보이는 서용선의 작업 네 점은 모두 도시의 생활을 묘사하였다. 사람들은 기다리고, 망설이며 도시의 고독 속에서 시간을 낭비하고 있다. 〈노이에 갤러리〉, 〈인천공항〉, 〈멜버른, 스완슨 스트리트〉, 〈킹 스트리트, 알렉산드리아 2〉는 각기 다른 네 대륙의 네 도시에서 제목을 따온 작업으로, 여행하는 사람과 그들이 느끼는 무료함을 보여준다.

트레버 시미즈 (미국 캘리포니아, b. 1981)

- 15. 〈캘리포니아 해안(1981년경)〉, 2021, 캔버스에 유채, 241.3×480cm.
- 47카날 제공

트레버 시미즈의 영상과 온라인 개입 작업 그리고 특히 회화 작업은 암울하면서도 유머러스한 방식으로 동시대 사회를 비춘다. 시미즈는 풍경이나 상품, 자화상 등과 같은 다양한 모티프를 통해 숨겨지고, 부끄럽고, 은밀하고, 일시적인 것들과 아버지다움, 정형화된 남성성, 대중 문화를 다루며 이를 그의 또 다른 자아로 왜곡한다. 빠르고 거친 붓질이 특징적인 시미즈의 작업은 대개 거침없으며 회화적이다.

2012년 47카날에서 열린 시미즈의 첫 개인전 «레이트 워크(Late Work)»에서 작가는 사후 그의 자택 다락이나 지하에서 발견될 허구의 자아가 등장하는 2052년의 신작을 선보였다. 이렇듯 시미즈의 작업은 가볍고 재미있으면서 다소 시시하게 보인다. 일례로, 〈메이드 바이 어시스턴트(Made by Assistant)〉(2013) 연작은 작가의 상상 속 조수가 그린 그림들로, 예술가에 관한 통속적인 비유를 풍자한 것이다. 이 연작은 시미즈의 아내에게 빠져든 조수의 열병을, 자신의 고용주를 향한 증오를, 모호한 인터넷상의 하위문화에 대한 관심을 암시한다. 또 다른 연작에서 시미즈는 그가 과거에 했던 모든 예술적이지 않은 시도를 수행하는 모습을 보여준다. 〈외로운 루저 3부작(The Lonely Loser Trilogy)〉(2013)은 익스트림 스포츠에 매료된 소심한 “테크돌이(tech bro)”를 흉내 내는 작가에 대한 작업이다. 2015년 볼티모어 로하우스 프로젝트에서 열린 전시 «좋은 사람 되기(Trying to Be a Good Person)»는 더 좋은 사람이 되기 위해 노력하는 한 아버지가 희극적이리만치 한심하게 죽는 냉소적인 이야기를 담고 있다.

아버지로서의 역할과 이에 대한 두려움을 다룬 더 섬세한 작업들도 있다. 〈여자친구가 아이를 원한다(Girlfriend Wants a Baby)〉(2010)와 〈길들여진 남자(Domesticated Man)〉(2016)라는 작업은 시각적 요소만큼이나 제목이 노골적이다. 아트선재센터에 전시된 풍경화 〈캘리포니아 연안(1981경)〉은 이러한 자기 성찰적 접근의 연장선에 있다. 비구상 풍경을 담은 새로운 연작의 일부인 이 그림은 시미즈가 유치원에 다니던 시절의 기억을 바탕에 두고 있다. 파스텔 색상과 가벼운 붓질은 자연에 대한 낭만적인 접근을 담은 시적인 풍경을 만든다. 이 작업은 순수 추상에 가깝지만 자세히 들여다보면 잘 못 그린 소 떼임을 깨닫게 된다.

A

2022. 1. 20 - 3. 6
아트선재센터

SJ

미니멀리즘-맥시멀리즘-메커니즈즘
1막-2막

C

