

조각은 그것의 표면에 존재한다

유진상

미술관의 수공간 위에 푸른 유리벽을 배경으로 세 개의 청년 입상들이 서 있다. 마치 바다로부터 솟구쳐 오른 백색의 님프들과도 같은 이 조각들은 오랜 세월을 그곳에 있었던 것처럼 비와 바람과 태양에 씻기고 닳았다. 기원전 660 년경 나타나 그리스 미술의 시작을 알린, 아르카익 시기의 조각상인 <쿠로스> 입상은 서구미술을 이해하는데 있어 가장 중요한 예술작품들 가운데 하나이기도 하다. 이들 가운데 몇 개의 복제본이 오래 전 한국 - 그리스 문화교류재단에 의해 한국으로 건너왔고, 서울대학교 미술대학 조소과에서 약 20 여 년간 그것을 보관해 왔다. 신미경은 대학 재학 시절부터 <쿠로스> 들을 보아왔는데, 이번에 그가 만든 <쿠로스> 들은 바로 그 석고 본제본들을 다시 비누로 복제한 것이다. 이 조각들은 9 월부터 11 월까지 약 세 달 간 경기도 미술관 야외의 수조 안에 설치되었다. 비바람에 씻기고 풍화된 비누가 녹아서 흘러내리는 동안 이 미술관을 찾은 관람객들은 전시 중인 조각품이 마치 오랜 세월을 그곳에 있었던 것처럼 조금씩 마모되어 없어지는 매우 독특한 체험을 하게 된다. 신미경의 <트랜스레이션> 연작 가운데 가장 최근 작품인 이 쿠로스들은 일정한 시기가 되면 다시 실내로 옮겨져 작품으로 완성된다. 유럽의 박물관에서 보관 중인 원본과 달리 비누로 제작된 복제본은 시간과 사건의 흐름을 훨씬 민감하게 기록해 나가다가 어느 순간, 그 모습 그대로 정지되는 것이다.

다른 많은 한국의 미술학도들처럼 신미경은 아주 초기부터 유럽의 조각들을 모사하는 것으로 미술 공부를 시작하였다. 밀로의 비너스, 아그리파, 줄리앙 (줄리아노 데 메디치)과 같은 그리스, 로마, 그리고 르네상스 시대의 조상들을 그리는 것은 한국 현대미술 교육에 있어 '캐논' 즉, 형식적, 내용적 근간을 이루고 있다. 원근법에 근거한 대상의 파악과 형태의 묘사를 중시하는 소묘, 유화와 조각의 사실주의 기법은 유럽과 활발한 교역을 펼치던 19 세기 중엽 메이지 시대의 일본에 먼저 수입되었다. 일본의 판화가 유럽의 인상주의자들에게 영향을 주는 동안 일본인들은 고전주의에서 자연주의에 이르는 서구의 사실주의 화법을 미술의 정통으로 받아들였고, 그것이 20 세기 초에 다시 한국에 전해졌다. 오늘날 우리가 머릿속에 떠올리는 미술이란 본질적으로 비교적 짧은 시간에 이루어진 교역과 전달, 그리고 이동에 따른 결과라고 할 수 있다. 90 년대 중반에 영국으로 유학한 신미경은 대영박물관과 같은 유럽의 미술관들에서 자신이 수없이 모사해 온 조각들의 원본을 접하게 된다. 많은 아시아의 미술학도들이 느꼈을 것과 동일한 감정이 그의 마음 속에서 일어났을 것이다. 다른 장소, 다른

맥락에서 수없이 보아온 미술작품을 그것의 실제 장소에서 접하게 되는 경험은 비-유럽인에게 매우 독특한 감회를 불러일으킨다. 모더니즘이 아시아의 예술가, 나아가 서구 이외의 지역에서 살아가는 모든 이들에게 달해 준 것은 예술의 규범적 정의와 정통적인 방법론 뿐만이 아니다. 동시에 그것은 일종의 소외감과 줄일 수 없는 거리감을 불러일으킨다. 신미경이 유럽에서 자신이 모사하던 작품들의 원본을 접했을 때 이 작품들이 환기시키는 결여에 대해 관심을 가진 것은 놀라운 일이 아니다. 사실 실제 맥락과 유리된 것은 원본과 그것의 모사들 역시 마찬가지다. 예컨대, 대영박물관에 소장된 파르테논 신전의 박공 조각들은 이미 원래의 위치에서 멀리 떨어져 나와 있으며 그것의 복제들 역시 원본의 부재를 가리키는 참조물로서 머물고 있다. 사물들은 수탈, 전파, 교환, 교역 등의 이동을 통해 그것들이 만들어진 최초의 맥락에서 분리됨으로써 전혀 다른 것이 된다. ‘번역’이란 이러한 사물들의 이동과 그것이 수반하는 맥락의 변형을 가리킨다.

신미경은 2002 년에 비누로 만든 조각 복제인 <몸을 웅크린 아프로디테 Crouching Aphrodite>를 만들었다. 이것의 원본 역시 로마 시대에 만들어진 같은 조각의 모사로서, 원본은 루브르 박물관에 있는 기원전 240-200 년대에 만들어진 <비엔나의 비너스 The Venus of Vienne>다. 신미경은 오랜 시간에 걸친 훼손의 상태를 그대로 간직하고 있는 이 작품을 그래도 복제하는 대신, 석고로 떠낸 석고상을 원본으로 취하고 다시 조각 하였다. 이 작품은 원형과 그것을 모방한 또 다른 원형 사이의 관계에 대해 숙고하게 한다. 작품은 단지 이동만 할 뿐 아니라 그것을 바라보고 또 미적 참조로 받아들인 이의 정신 속에서 역사적인 정체성을 구축한다. 작가는 자신이 내면화한 대상의 형식을 자신의 몸으로 직접 구현함으로써 그것을 현재화한다. ‘번역’은 불가능한 이동을 함축한다. 어떤 것도 원형과 동일하게 번역될 수는 없다. 원형의 손실, 변형, 오역은 단지 서로 다른 문화와 언어를 구사하기 때문만이 아니라, 그것이 놓인 장소, 시간, 독자, 맥락의 차이에서도 불가피하게 일어난다. 신미경이 원본과 ‘유사한’ 조각을 만듦으로써 시도하는 것은 그런 의미에서 일종의 ‘다시-글쓰기 (re-writing)’라고 할 수 있다. 이것은 다른 예로는, 수없이 지우고 다시 쓴 양피지 텍스트, 즉 ‘팔림세스트 (palimpsest)’가 있다. 그것이 의미하는 ‘인용의 중복기재’는 정체성의 중첩과, 그것을 읽는 독자의 혼재를 불러 온다는 점에서 주체 안에서의 타자들의 순환을 가리킨다. 신미경의 ‘번역’은 그것이 일어나는 복수의 레이어들 – 조각의 원형, 최초의 복제, 복제의 반복, 그로 인한 주체의 함입 (inclusion) – 뿐 아니라, 그것이 매우 연약해 보이는 재료 – 비누 – 에 의해 이루어진다는 점 때문에 그것을 바라보는 시선에 긴장감을 부여한다.

그리스 조각들을 모사하여 그것을 복제하는 과정에서 신미경은 아주 일찍이 '비누'라는 재료와 만났다. 다루기 쉽고 저렴하며, 쉽게 변형이 가능한 재료인 비누는 그녀의 창작에 있어 결정적인 요소로 자리 잡게 된다. 무엇보다도 그것은 극도로 사실적인 재현을 사는데 적절한 유연성을 지니고 있다. 그럼에도 불구하고 전통적인 예술작품의 소재가 아닌 일상적 생활의 재료에 작품에 사용하는 것은 조각가에게 있어 커다란 모험이다. 비누는 석고나 돌, 브론즈와 달리 지나치게 부드러울 뿐 아니라 부식 등의 문제점 때문에 보존이 어렵다는 문제를 지니고 있다. 마담 튀소 (Madame Tussauds)처럼 극사실 조각에서 밀랍을 사용하는 경우도 있지만, 비누는 말 그대로 일상적인 '씻는' 데 사용하는 재료이기 때문에 훨씬 예민하고 불안정하다는 느낌을 준다. 지난 10 여년 간 신미경은 이러한 소재의 약점을 극복하기 위한 노력을 기울여 왔으며 문제점들을 상당 부분 해결해냈다. 물론 그의 작품들은 '비누'로 사용되기도 한다. 2007 년에 제작된 <부처> 연작은 작은 부처 입상들을 주조한 것으로, 실제로 화장실에서 비누로 사용하도록 제작되었다. 화장실을 사용하고 손을 씻기 위해 일반인들이 이 조각들에 손을 문지르는 동안 조각들은 닳아 없어지기 시작한다. 일정 시간 동안 비치된 이 부처들은 훼손된 모습 그 자체가 완성된 작품으로서 관객들에게 공개되었다. 비누라는 재료가 갖는 급진성은 일반적인 재료에서 아주 서서히 일어나는 마모나 풍화의 과정을 극도로 가속화할 수 있다는 점에 있다. 그것은 유연할 뿐 아니라 유용한 사물이며, 그 유용성을 재료의 사라짐과 더불어 완성된다. 장소의 이동 즉, 화장실에 놓여진 부처와 그로 인해 비롯된 작품의 마무, 그리고 그 과정이 의미하는 '씻음'의 관념은 각각 개별적이면서도 중첩된 구조를 이루면서 '번역'의 과정이 내포하는 상이한 조건들 사시의 필연적 연관성을 새롭게 경험하게 한다. 다른 신미경의 작품들과 달리 이 연작에 더해진 것은 원래 그 재료가 함축하고 있는 '용법'이다. 그리스 조각상들은 비누로 복제되었지만 실제로 씻는 용도로 사용되지는 않았다. 그러나 이 부처들은 실제로 비누이면서 조각인 것이다. 이 비누조각들이 화장실에서 사람들의 더러움을 씻어내는데 사용되고 있는 것을 보는 것은 마치 부처가 스스로 깨달음을 통해 지고한 보편성에 이른 뒤에 다시 세속의 중생들을 제도하는 길로 들어섰던 일화를 연상시킨다.

하나의 틀로부터, 하나의 모델로부터 그것을 모사한 형태들이 만들어진다. 복제된 것은 원래의 대상, 즉 원형과의 관계 속에서만 정확히 그것이 의미하는 바를 가리킬 수 있다. 그리스의 조각들, 중세의 성화들, 르네상스와 바로크의 화려한 조형물들은 정확히 그것이 위치하는 장소, 그리고 역사적 시간의 기억과 더불어 영원히 불변할 것 같은 고정된 지위를 누리고 있다. 그러나 사실상 원형들 역시 어디에선가, 무엇으로부터인가 비롯된 것들이다. 신미경은 지난 몇 년 간 도자기들을 비누로 재현하는 작업을 해오고 있다. 영국의 유명한 '본차이나'는 이름이 말해주는 것처럼 중국으로부터 서구에서 온 것이다. 영국의 해상무역 항로를 통해서 이루어진

도자기의 수입은 그 자체로서 문화적 이동, 번역, 재해석, 복제의 역사를 지니고 있다. 마찬가지로 한국의 도자기 역시 중세 극동 아시아에서의 한, 중, 일 간의 교역과 문화적 교류의 역사를 가장 잘 보여주는 아이템이다. 신미경은 문화적 교환 시스템의 정점에 있었던 중국과 한국의 도자기들을 비누로 복제한다. 때때로 그 원형들은 값싼 진품의 복제품들인 경우도 있다. 이 도자기들은 박물관의 전시 유리장이 아닌 운송용 나무상자에서 막 꺼낸 상태로 전시됨으로써 그것들이 지닌 맥락을 더욱 강조한다. 이러한 전시 방식을 통해 관객은 비누로 만든 도자기의 복제품이 지닌 연약함과 항상 여기저기 이동해야하는 긴 여정의 지난함을 의식한다. 비누 도자기는 운송용 나무 상자의 바닥에 놓인 유일한 장식인 거울로 인해 마치 허공에 떠있는 것처럼 보인다. 작품들은 항상 이제 막 도착했거나, 혹은 곧 어디론가 떠날 것이다. 그리고 작품들은 어디에도 안착하지 않는다. 신미경의 작업은 이동과 교환, 수용과 재해석의 과정에 대해 이 보다도 더 명확한 예시를 보여주기는 어려울 정도로 간결하고도 강렬하게 다루고 있다. 그가 비누로 만드는 작품들이 끝없는 ‘읽기 - 다시 쓰기’의 순환 속에서 수평 - 이동하고 있는 것처럼 관객들 역시 상이한 문화와 상이한 지역, 상이한 시대로부터 형태와 언어를 교환하면서 커다란 순환의 흐름 속에 있는 자신들을 발견하게 된다. 신미경에게 있어 ‘복제’란 이러한 순환의 경로를 따라 이동하는 시점, 태도, 생산, 소멸, 재생산의 모든 단계에서 가장 핵심적인 것이다. 이것은 단순히 ‘포스트프로덕션’의 범주에 머물지 않는다. 이론적으로 동일한 모사들을 무한히 만들어 내는 하나의 주형, 하나의 모델은 어느 시점부터 초월적 빛을 발하기 시작하며 그것의 모사들로 하여금 최초의 위치, 최초의 시간을 가리키는 추상적인 인덱스로 작동하게 한다. 벤야민 (Walter Benjamin)이 비판한 원형의 아우라가 그런 것이라면 반대로 하나와 여럿 사이의 관계에 대한 라이프니츠 (Gottfried Wilhelm von Leibniz)의 통찰은 그것과는 다른 것을 떠올린다. 하나의 다수성과 여럿 (multiple)의 단일성이 만들어내는 순환, 즉 하나-여럿과 여럿-하나가 하나-하나와 여럿-여럿에 의해 완성되는 순환이 그것이다. 부분은 전체를 반영하고, 전체는 각각의 부분들 안에 반영되어 있으며, 부분과 부분들은 서로 전체의 그림을 조합하고 전체가 수 없이 많은 새로운 전체들을 만들어내는 관계를 생각한다면, 원형과 복제의 전통적인 관계란 더 이상 하나가 다른 하나에 귀속되는 것에 머무르지 않는다. 그것은 무한한 연쇄의 한 고리인 것이다. 하나의 고리로서, 신미경의 작업이 체현하고 있는 것은 연쇄 전체를 내면화하고 있는 부분의 반영(reflection)을 탁월하게 드러내는 것이다.

신미경의 사실주의는 그 자체로서 기적에 가까울 정도다. 이것은 비누라는 유연한 재료가 있었기에 가능한 것이었다고 하다. 비누가 허락하는 색채의 발현, 투명함, 세부의 정교한, 표면의 부드러움은 때로는 원형보다 더 감각적이고 정교한 재현을 제시한다. 작가는 이러한 점 때문에 종종 원본에는 없는 색채를 조각에 입히기도 한다. 그가 만든 몇몇 그리스 조각은 다양한 톤의

피부색을 지니고 있다. 이는 단순히 조각적 사실성을 넘어서는 것으로, 작가의 사실주의 자체가 실은 또 다른 해석의 여지를 남기고 있다는 징후로 읽힐 수 있다. 그의 많은 작품들은 긴 채색의 공정을 거친다. 쉽게 그릴 수 있고 또 수정할 수 있기 때문에 작가는 표면의 사실성을 극한까지 밀어 붙일 수 있다. 외양에 대한 이러한 강조는 그 자체가 비누의 표면 위에서 일어나는 일종의 기재 (inscription)로 이해될 수 있다. 순수한 재현의 장으로서, 그의 조각은 그것이 놓여있는 세계를 반영한다. 거울이 그것의 앞에 놓인 대상들을 반사하는 것이라면, 그의 조각은 그것을 둘러싼 시선과 관점들은 반영한다. 신비가 표면 위에 존재하듯 그의 조각은 그것의 표면에 존재한다. 따라서 조각은 단순히 대상의 시각적 반영이 아닌 그것의 존재방식을 반영하는 것이다. 순환과 복제의 장구한 여정 속에서 잠시 멈춰서 있는 대상의 연약한 존재를 바라보는 것은, 불교에서 말하듯 윤회의 한 지점을 바라보는 것과 같은 감정으로 이어진다. 환영은 너무나 강렬하고 존재는 더할 수 없이 덧없다. 아마도 그 때문에 신미경은 화장실에서 사람들의 손에 닳아 없어지는 대상으로 작은 불상들을 선호하는 것 인지도 모른다. 간신히 알아볼 수 있을 정도로 남아있는 이 불상들은 어디에서도 본 적이 없으면서 매우 낯익은 것처럼 느껴진다. 사라져 없어진, 이제는 사람들의 손을 씻기고 닳아 없어진 부분들이 마치 잔상처럼 어른거리는 것도 신기한 일이다. 이제 조각은 표면에 보이지 않는 부분에 스스로를 위치시킨다. 이 감동적인 작품이 자아내는 보편적 자애로움의 서사는 한갓 비누로부터 시작된 것이다. 그것은 만질 수 있고 실제로 그로 인해 닳아 없어진 것이다. 다른 모든 작품들도 그러한 개연성을 항상 내재하고 있다. 당신은 언제라도 이 작품들로 당신을 씻어낼 수 있다. 대신 지금은 바로 그 생각을 바라보고 있을 뿐이다. 조각은 그 생각의 표면에 존재한다.