

심문필 Moon Pil, Shim

반영과 투영

피에르 마누엘 Pierre Manuel
이아람 번역

심문필의 전시장에 지금 막 들어선 관객에게 그의 작품은 일단 하얗게 칠해진 나무 테두리를 가진 두꺼운 상자들처럼 보인다. 이 상자들은 대체로 비슷비슷하게 일정한 깊이(5, 6 cm) 가지고 있고 너비와 길이는 제각기 다르다. 16x16 cm의 정사각형에서부터 자그마치 202x16 cm의 길이에 달하는 직사각형들, 혹은 75x50 cm, 122x80 cm, 37x23 cm 같은 조금 더 익숙한 비율로 된 직사각형까지. 그렇지만 가장 놀라운 것은 색, 그 중에서도 특히 여러 색들 중 하나로써 다루어진 흰색의 존재감이다. 색들은 투명한, 혹은 최근작에서처럼 반투명한 플렉시글라스 너머로 내비친다. 이 일률적이고도 매끈하게 펼쳐진 색의 해안(주황, 빨강, 초록, 간혹 검정이나 분홍)을 가로지르곤 하는 것은 아주 가늘거나 좁은 띠로 된, 하나 혹은 여러 개의 색선이다. 이 색색의 선들은 기존의 단색면을 커터칼로 그은 후 로터링 펜으로 채색하여 만들어진 것이다. 이 선긋기에는 덧색의 기계적인 측면만을 지나치게 부각시키는 접근을 피하기 위해 의도적으로 남겨 놓은 돌발적 사고의 흔적들이 종종 보인다. 각기 다른 거리를 두고 떨어져 있는 이 선들은, 단색면을 자르고 조정함으로써 색과 면의 관계에 리듬을 불어넣는다. 채색된 직사각면들의 안정성 위로, 각각의 지평선을 따라 역동적이고 열린 감각을 더한다.

그러나 작품의 바탕으로부터 배어오르는 흰색의 귀먹은 듯이 먹먹한 실재감과, 플렉시글라스 이면에 채색된 것들로 인해 얇은 장막이 쳐진 듯한 느낌은, 이 단색면들에 대한 지각에 동요를 가져온다. 색채의 생동감에 이끌린 시선은 색이 있으리라 생각했던 지점이 아닌 다른 곳에서, 예상했던 바와는 다른 방식으로 그것을 발견한다. 마찬가지로, “표면의”(정확히 말하면 뒷면의) 선명한 흰색은 캔버스 화폭에 안착된, 귀먹은 듯이 먹먹한, 어렴풋한 흰 바탕색에서 자가분할한다. 그러나 이 ‘자가분할’이라는 용어에는 의문의 여지가 있다. 왜냐하면 같은 흰색이 표면에서 바탕으로 혹은 그 반대로 이동한 것이 아니라, 오히려 이 두 흰색이 서로의 거리를 분명히 함으로써 보는 사람으로 하여금 표면과 바탕 사이의 깊이 - 두 흰색의 색상 차이이자 이 색상들이 숨쉬는 공간으로서의 - 를 가늠하는 왕복 운동을 할 수 밖에 없게 만들기 때문이다. 단순해 시선을 사로잡는 것은 표면과 바탕 사이의 진동이다. 이 진동의 한편에는 플렉시글라스(색의 비물질화와 직접성), 투명성, 선명성, 아니 흰색으로 말미암은 선형성, 단색면들, 색선들이 있다. 그리고 이 반대편에는 유백색의, 대기권 같은 백색 바탕(다니자키 라면 “첫눈처럼 솟털로 뒤덮인” 이라고 했을 법한 - 지각을 이면의 공간으로 끌어들이는 모호한 깊이, 저 불가사의한 아득함)의 존재감이 자리한다.

이 진동은 바탕으로부터 솟아올라 표면의 단색면의 경계에 혼돈을 일으키는, 좁게 채색된 색면에 의해 더욱 강해진다. 이 모호한 색면은 명확한 선들과 모순을 일으킨다. 연해지고 흐릿해진, 유역을 섞은 듯한 색들은 표면의 선명하고 노골적인 색상과 상반된다. 여기서 이 상이한 두 가지의 조도로부터 어떤 “장면”을 상상해 볼 수 있다. 무대 전방을 밝혀 관객으로부터 무대를 명확히 분리해내는 조명 하나와, 무대 안쪽에서 모든 것의 윤곽을 흐릿하게 하며 모호한 분위기를 자아내는 다른 조명 하나로 이루어진 어떤 장면을. 그렇지만 심문필의 회화는 가시세계의 연극화에 기반하여 구성되지는 않는다. 일단 명확히 드러난 이 두 공간의 양면성은 잠시 후, 모두에게 동일한 필요에 의해, 통일성과 조화에의 추구를 통해 극복되어야 할 것이다.

“불이 들어오나요?” - 이와 같은 무대 앞에서 종종, 첫눈을 사로잡은 색채의 강렬함이 작품 전체에 범람하기를 바라는 마음을 내비치는 관객들이 있다. 그들의 눈에는, 바탕으로 올라오는 색면의 흐릿함이나 먹먹한 흰색이, 마치 제대로 된 조명만 있다면 사라질 것만 같은, 그림자가 잔뜩 드리운 해변인 듯 보일 것이다. 어떤 면에서는, 이 작품들이 이러한 기대를 정당화한다고도 할 수 있다. 입체성, 수평성, 크기의 다양성과 그로 인해 가능한 유희, 플렉시글라스, 간판 혹은 광고판에 흡사한 선명하고 노골적인 색채의 선택 - 이 모든 것이 작품 표면의 흰색과 다른 색들의 가득 찬 존재감을 재구성하기를 희망할 수 있도록 한다. 질료도, 매체도 없이, 오로지 아주 미미한 가시적 행위만으로 말이다.

심문필은 예전 작업에서 이미 다른 방법을 통해 이 지각 효과를 고찰한 바 있다. 넓고 일정하게 가로로 놓인, 일률적으로 채색된 일련의 색 띠들과 그 흰색 간극이 불러일으키는 시각적 활력은 거의 키네틱즘cinématisme에 가깝다. 이 색의 진동 효과에 직면한 관객의 눈은 표면의 한 지점에도, 그 형태 중 하나에도 머무르지 못한다. 작가는 종종 스스로 이 키네틱아트와 전통을 언급하며, 사물로서의 속성들(장식적인 차원의)과 지각효과들의 대면을 환기시킨다. 그리하여 관객은, 이 모든 지각효과들의 강렬함이 극대화되기를, 그리하여 색 띠들과 흰색이 만들어내는 간극이 없어지기를, 각각의 분화된 배경면이 혼란을 야기하는 이 “무대”가 소멸하기를 원하게 되는 것이다.

심문필이 구사하는 노골적인 색채는 팽팽한 긴장을 조성하고 심지어 “톡 쏘는 듯” 하여, 흡사 가장 현대적인 신호 표지판 체계를 방불케 한다. 이런 색채는 네온사인이나 신호등처럼 시각을 자극하기 마련이다. 그러나 이 긴장감은 모든 색을 색 자체와 오로지 그 지각 효과로만 환원시켜야 할 본연의 역할을 수행하지 못하고, 오히려 긴장을 드러내리라 여겨지는 것 안에 포획되어 있다. 플렉시글라스의 저쪽 면에 칠해진 색은 가려져 있고, 반투명한 플렉시글라스는 이 베일에 싸인 듯한 느낌과 거리감을 더욱 강조한다. 배경의 흰색들은 투명한 표면을 흐려 뿌옇게 한다. 관객은 외부의 빛에 반사되는 색의 찬란한 광채에, 보다 멀고 희미한 빛이 섞여 들어간다는 사실을 받아들여야만 한다.

여기에는 두 가지의 의도가 중첩되어 있다. 가시세계를 가능한 한 가장 명징하게 드러내는 것, 전적으로 그리고 직접적으로 밝히는 것이 그 첫 번째이다. 즉, 오브제의 물리적 속성(부피, 크기, 색상)은 이러한 목적을 지향한다는 것을 뜻한다. 그리하여 모든 “유보 공간”은 일종의 “결핍”, “무엇인가(색상의 강도 혹은 내부의 긴장감?)”의 부재로 비추어지게 된다. 그리고 이 부재로 인해, 작품이 전적으로 부여된 기능과 의미만을 위해 만들어진 오브제, 즉 그 자체로 하나의 의미를 지니는 완결된 오브제가 되는 것을 방해하는 듯 보인다.

두 번째는, 시선이 한눈에 포착하지 못하는 부분인 유보 공간을 그의 작업의 “질료”로 삼는 것이다. 이는 표면이 심층에 묻혀 “자취를 감춘” 것이라기 보다는, 오히려 이 심층 덕분에 표면이 보일 수 있게끔 된 것이라고 할 수 있다. 채색의 강도는 다른 일련의 작업과정(플렉시글라스의 뒷면에 채색하기, 흐릿해진 투명함과 반사된 색들의 유희, 시선이 포착하지 못하는 깊이를 삽입하기 등)에 의해 약화되지 않았고, 이 과정은 시각적이고 미학적인 모든 의미를 가능할 수 있게끔 한다. 한 색과 바로 그 동일한 색(“동일한” 흰색, “동일한” 청색) 사이의 거리감을 내포하고 그 색 자체의 내부 분화를 포함하면서 지각의 한계에 천착하는 것 : 바로 이것이 관건일 것이다.

심문필은 덧바르는 기법도 지우는 기법도 사용하지 않고, 오로지 켜켜이 쌓인 물감 층을 융화시키는 질료의 효과에만 의지한다. 그는 평면들 - 플렉시글라스의 앞면과 뒷면, 혹은 표면과 바탕 - 을 구분하는 한편, 선과 면 간의, 색상들 간의, 전면과 후면 사이에는 조화로운 연속성을 추구한다. 선은 면을 자르지 않는다 - 선들은 통일성을 해치지 않으며, 그것을 뒷받침해주는 색조의 변동을 내포하고 있다. 마찬가지로, 색들은 서로 대립하지 않으며 공존을 위한 조건들을 탐색한다. 그리고 이 공존은 그 배후의 유보 공간을 통해 우회한다. 색채의 강렬함이 과격하지 않으면서도 거침없이 스스로를 표출할 수 있도록, 마치 그 강렬함을 희석시키는 거리두기가 필요했다는 듯 말이다.

이 유보 공간은 비밀의 영역에 있는 것이 아니다. 시선의 외곽에 자리잡고 있는 것들은 숨겨져 있지 않으며, 그곳에는 이미지도 없고, 감춤과 동시에 드러내야만 하는 암묵적 발화도 없다. 이 “원경”은 스스로 멀어짐으로써만 확정된다. 은밀하다기보다는 은근하고, 감추어져 있다기보다는 바래져 있다. 가시세계 혹은 투명하고 감각이 미치지 않는 현실 너머에의 탐색보다는, 오히려 우회와 유예를 통한 간접적인 접근만이 가능한 현실의 요소를 추구한다고 할 수 있을 것이다. 마치 지각된 현실이 각기 분화된 영역에 분배되는 것을 받아들여야만 한다는 듯이 말이다. 각각의 질료의 특징에 따른 사물들과, 이미 지각의 체에 걸린 감각적인 색채, 그리고 다른 나머지 모든 것들이 그 의미를 찾는 통로로서의 후광을 이루는 깊이감. 그의 작업은 은유적이고 “시적인” 옮겨쓰기 보다는, 현실의 깊이로부터 풍부한 현실의 오브제를 구체적으로 축조해내는 것에 가깝다 할 수 있다.

유보 공간에서 어떻게 한 공간에 자리잡은 것들을 그 공간을 파괴하지 않으면서 보여줄 수 있는가 하는 문제에 대해 심문필은 두 가지의 답을 내놓는다. 한편으로는 대립되는 것들 - 선과 단색면, 배경과 표면, 모호함과 정확함, 앞면과 뒷면 - 을 짝을 지어 묶고, 하나로 다른 하나를 중첩시켜 연결한다. 특히 단색면 위의 색선들의 배치에서 두드러지듯이, 이 요소들 사이에 리드미컬한 관계를 끌어들인다. 마치 이 관계가 즉각적인 지각 - 감지되지 않은 깊이, 경계가 모호한 구역, 서로 구분되어 있지만 분리하기 보다는 전체를 조망해야 할 평면들 사이의 상호 관계의 함축성을 향해 열린 선들 - 을 넘어서는 것에 대한 질문을 이끌어내고, 색채 유희를 통해 원근법적 기대를 충족시키는 유일한 관계라는 듯 말이다.

그러므로 보여주기와 감추기, 말하기와 침묵하기를 대립시키는 것으로부터 출발해서는 안된다. 신중한 접근은, 시선의 흐름이 따라가야 할 경로 같은, 이 각 대립항에 있어 필요한 점진적 이행과 일치(조화)를 찾아내는 것이 가능하다는 전제를 바탕으로 이루어진다. 예를 들어, 색채가 가능한 한 가장 강렬하고 가장 직접적이며 가장 “현대적인” 지점은, 플렉시글라스로 덮여 바로 “그 자신”의 강렬함을 박탈당한 곳이다. 혹은 색은 가장 눈에 띄는 단색면 만큼이나 시선을 끌고 있는 채색된 얇은 막의 경계 위에, “바탕”의 색이 다른 채색된 표면으로 뒤덮인 채 가려져, 관객의 시선을 피해 숨겨진 것처럼 보일 수 있는 바로 그 곳에 퍼진다. 마찬가지로 표면을 분할하고, 부정하는 듯 보이는 선은, 그것을 내포하고 한편으로는 드러내주는 면이 없었다면 선이 될 수 없었으리라는 것. 그러므로, 둘 사이에서 하나를 골라야 하는 대립구조의 면들은 없으며, 단지 그곳에서 일치점을 찾으며 균형을 맞추어야 할 현실과 지각의 양상이 있을 따름이다.

타니자키에 따르면, 칠레의 천연 수정은 일본산에 비해 “지나친 순도와 투명함의 과오를 범한다. 카이Kai 지방에서 예로부터 발견되는, 얇은 구름 형태의 결함에 의해 그 투명도가 떨어진 수정은, 이로 인해 보다 밀도가 높은 것 같은 느낌을 준다. “티”가 있는 수정의 경우, 그 결정체 내부에 미량의 불투명 재질을 포함하는 바로 그 부분으로 인해 우리에게 더 생생한 기쁨을 선사한다”. 우리는 이 고찰을 색에 적용시켜 볼 수 있다. 색은 최대한의 순도와 투명성(현대미술의 매체와 작품 생산 방식에서 발견되는 색채의 비물질화는 이 투명성을 강화시키지 않을 수 없다)을 지향하도록, 혹은 질료나 그것을 다루는 제스처 혹은 그 매체(염색의 경우)에 파묻혀 있도록 종종 다루어지곤 하기 때문이다. 나아가, 타니자키의 고찰을, 우리가 한눈에 주어진 전체를 모두 직접적으로 파악하고자 하는 회화 그 자체(오브제로서도, 제스처로서도) 로도 확장시켜 볼 수 있다.

심문필은 그의 “얇은 구름”의 색에 색조나 평면의 분화를 슬그머니 밀어 넣는다. 표면의 투명성에는 반사광을 약간 덧붙인다. 그리고 그가 축조한 이 오브제로부터, 각각의 요소들(색, 선, 깊이, 평면, 표면, 질료 등)이 약간의 위상 변화에 따라 다루어진다. 이 위상 변화는 그것들을, 있는 그대로 동시에 다르게, 직접적으로 동시에 거리를 두고 보여준다. 여기, 동시에 다른 곳에.

우리는 여기서 그 양극단의 현시대성에 있어, “반영”되는 일종의 회화의 기억이랄 것이 있는 것은 아닌지 의문을 가질 수 있다. 화폭으로 캔버스를 씌운 나무틀을 사용하는 것은, 설령 그것이 눈에 보이지 않는다고 할지라도, 다르게 이해되지 않는다. 캔버스는 이 작업을 회고적으로 반복할 수도, 거칠게 부정할 수도 없는 - 오로지 옮겨지고, 재연될 수만 있는 역사의 연장선상에 위치시킨다. 중국 미학에 대한 프랑수아 줄리앙 François Julien의 저술은 과거에도, 또한 미래에도, “진실로” 인식 가능하지 않은 회화의 역사에 적용될 수 있다. “베일과 반사는 암시적 미술, 즉 시선에 노출시켰다가 감추기를 반복함으로써 우리가 항상 엿보는 것 외에는 아무것도 할 수 없게 만드는, 그런 조심스러운 미술을 나타낸다.”

심문필의 회화는, 그것이 암시하는 바를 통해, “무대”와 “세계”, 현재의 불빛 아래에 존재하는 것과 심연, 먼 곳, 과거에 속하는 것 사이의 어디엔가 위치한다. 무대가 단지 하나의 장치에 머무는 것이 아니라 베일에 싸인 한 세계가 암묵적으로 나타나는 데 필요한 요소들 - 색상의 현대적인 선명함과, 선들의 명확함, 그리고 대조적이고 표면적인 지각의 리듬에 흐릿함, 거리감, 분위기의 신중함 등 - 을 부여하면서 말이다 .

그의 가장 최근작들(2011년)에서, 심문필은 불투명한 현대적 재료(corian - 인조대리석)를 통해, 다양한 면들이 각기 다름과 동시에 서로 조화를 이루는, 시선이 한 눈에 파악하지 못하는 그런 방향들을 전개하는 벽 구조물을 구성함으로써 선과 면의 유희를 도입했다. 선들과 채색면들은, 자유롭게, 작품의 “기하학”적 측면을 우리가 더욱 복잡하게 지각하도록 함으로써 각기 제 방향을 강조하거나 혹은 어긋나도록 설계되었다. 그의 전작들처럼, 거리감과 진동 운동, 한발 물러서기, 움푹 패인 곳 혹은 닫힌 장 등을 통해, 한눈에 들어오는 “오브제”의 직접적인 측면에, 이들을 모두 관통하고 이들로 하여금 작품이 될 수 있게 하는 일종의 흐름 같은 것이 더해졌다. 우회만이, 유일한 길이다.