

살아 움직이는 사물: 올덴버그와 최정화, 그리고 김범

장지한(뉴욕주립대 빙엄턴)

2015년 할 포스터와의 인터뷰에서 올덴버그는 “사물은 살아 움직인다. 그것은 살아 있다”고 말했다. 할 포스터 역시 “당신은 사물에 삶을 불어넣거나, 또는 소생시킨다”고 화답했다. 2022년 〈옥토버〉를 통해 발표된 이 인터뷰에서 올덴버그 작품이 제기하는 모종의 물화론적 질문은 팝아트나 레디메이드와 같은 미술사의 서사로부터 그를 분리시키고 있다. 올덴버그는 자신에게 레디메이드는 “지루하며,” 자신의 작업은 발견된 오브제와 무관하다고 단호하게 선을 긋고 있다. 대신 그는 1956년 브루클린 뮤지엄에서 원시미술을 보았던 경험과 함께 자신 작업의 원시적 측면에 대해 말한다. 무엇보다 그는 사물의 “변신”과 “변형”에 관해 논하고 있다.

본 발표는 올덴버그가 말하는 “살아 움직이는” 사물의 문제를 다루고자 한다. 물론 이는 할 포스터와의 인터뷰에서 처음 제기된 것이 아니다. 1995년 구겐하임 미술관에서의 회고전과 함께 출간된 도록에서 제르마노 첼란트는 “클라스 올덴버그와 사물의 감정”이라는 글의 첫 문장에서 “사물은 느낀다”라고 적고 있다. 이어서 그는 “이것이 클라스 올덴버그가 현대미술에 소개한 위대한 발견”이라고 쓰고 있다. 본 발표는 북미를 넘어 한국 현대미술사로 영토를 확장시켜 보고자 한다. 흔히 90년대 한국 미술을 논하는 데 있어 최정화와 김범은 중요한 작가로 거론된다. 물론 두 작가는 역사의 종언 이후 일상적인 것의 발견이라는 시대적 전환을 함께 증언하지만, 작가 본인의 동의 여부와는 무관하게 이들은 하위 범주로 분류되어 있다. 전자가 새로운 세대의 도발과 포스트모던한 유희, 그리고 자본을 등에 업은 스펙터클을 대표한다면, 후자는 은둔하는 삶과 회화의 개념적인 전환, 그리고 미학적 자율성의 변호를 상징한다.

하지만 본 발표는 이 두 작가가 사물에 대한 인식론적 전환을 공유한다는 점에 주목해보고자 한다. 이를테면 최정화는 인터뷰를 통해 사물이 자신에게 “말을 건다”고 밝혔다. 그는 자신이 매혹되었던 재래시장의 사물을 카메라로 담아 방대한 사진 아카이브로 남겼다. 몇몇 사진의 제목을 통해 최정화는 마치 복화술을 펼치듯 사물의 목소리를 대변하고 있다. 마구잡이로 꽃혀 있는 빗자루 사진은 “쓸어줘”라고 말하고 있고, 아마도 을지로의 거리에서 마주했을 사진 속 조명은 “매달아줘”라고 부탁한다. 여기서 사물은 자신의 사용가치를 기반으로 말을 걸고 있지만, 마치 공작새를 연상시키는 깃털 장식의 더미는 사진의 제목에서 “날 봐”라고 말하고 있다. 즉 최정화는 서울의 저잣거리에서 마주한 사물을 비인격적인 것이 아니라, 욕망을 매개하는 대상으로 인식하고 있다. 같은 맥락에서 김범은 회화를 두고, “조형된 재료”가 아니라 “자신만의 물리적인 몸과 고유한 의미, 또는 영혼을 지닌” 사물이라고 쓰고 있다. 김범의 〈무제〉(1996)에서 회화는 말 그대로 우리를 바라보고 있다. 우리가 회화의 표면을 마주하기 이전에, 혹은 그림으로부터 등을 돌리고 나서도 그것은 시선을 거두지

않는다. 김범의 이 작품에서 그림은 관객과 이미지 사이의 복잡한 상호작용을 매개하는 장소이기 이전에 자신만의 몸을 구축한다.

물론 올덴버그가 살아 움직이는 사물을 말할 때, 이는 그저 주관적인 환상을 사물에 투사한 것은 아니다. 올덴버그는 할 포스터와의 대화에서 자신의 작업이 팝아트 혹은 레디메이드와 무관한 이유로 사물의 “변형”을 말하고 있다. 그에 따르면, 사물은 “출발점”이며, 자신은 그 사물을 “원래 상태 저 너머로” 끌고 간다. 자신의 작업을 팝아트로 분류했던 평자들은 이 부분을 간과했다. 흥미로운 것은 올덴버그가 사물의 “변형”을 두고 관념의 연쇄 반응에 관해 말하고 있다는 점이다. 그는 “어떤 것이 다른 것을 만나거나, 혹은 어떤 것이 다른 것에 의해 대체될 수 있다는 사실에 매혹되었다”고 말한다. 올덴버그는 1959~1960년 작성한 노트에서 레이건(Ray Gun)이나 깃발과 같은 사물을 “외피(guises)”라고 표현했다. 그는 이에 관해 다음과 같이 말한다. “나는 여러 다른 방식으로 행동하려는, 혹은 행동하는 척하려는 경향이 있었다. 외피는 당신을 다른 누군가로, 혹은 다른 무엇으로 변형하거나, 혹은 그 역할을 맡을 수 있는 방법이다. 나는 ‘외피’라는 단어를 좋아한다. 그것은 연극적인 것이다.”

올덴버그가 외피라고 언급한 사물 중 하나인 레이건은 잘 알려져 있듯 그의 작업 세계를 관통하는 중요한 기호 중에 하나다. 아마도 공상과학의 서사에서 빌려왔을 레이건은 올덴버그의 작업 전반에 끊임없이 등장하는 사물이기도 했지만, 벤자민 부클로에 따르면 20세기 미술사에서 뒤샹의 로즈 셀라비와 비견할 만한 작가의 또 다른 공적 자아이기도 했으며, “이미지를 생산하는 전체 생산 라인, 수공업 혹은 공장에서 생산된 사물들, 거리에서 발견된 파편, 텍스트, 퍼포먼스, 사업 전반”을 일컫는 일종의 “브랜드화된 우주”를 지시했다. 이를테면 올덴버그는 1961년 “스토어”의 오픈을 알리는 포스터에 “레이건 매뉴팩처링 컴퍼니(RAY GUN MFG CO.)”라고 적었다.

1959년 올덴버그는 레이건의 외피를 두르고, 즉 자신의 또 다른 공적 자아의 입을 빌려 다음과 같이 썼다. “레이건의 목표는 사람들에게 세계 속에 환영을 제시하는 것이며, 무생물에 생명을 불어넣는 것이며, 어느 곳이나 얼굴을 만드는 것”이다. 작가는 생명을 불어넣는 일에 밑줄을 그어 강조하기도 했는데, 바로 이 모종의 제의적인 프로젝트가 이뤄질 장소로 도시를 말하고 있다. 올덴버그는 아스팔트와 콘크리트, 종이나 금속과 같이 도시를 구성하는 각종 물질과 그것의 질감에 관해 서술하는데, 흥미로운 것은 “실제” 세계에서 자신이 “선호하는 것들”의 목록을 좀 더 구체적으로 제시하고 있다는 점이다. 이를테면 그는 “도시, 가난한 자들, 불행한 자들, 거리, 프롤레타리아, 현재 속의 원시적인 것들”이라고 쓰고 있다.

올덴버그는 원시적인 것에 관해 말하고 있지만, “시간: 현재”라고 명시하고 있다. 그렇다면 도시 속에 현존하는 것들 중에서 배제된 존재들을 호명하는 이유는 무엇인가. 또한 그것은 올덴버그 혹은 레이건의 작업 속에서 어떻게 원시적이거나 혹은 살아 움직이는 것이 되는 것인가. 1961년 올덴버그는 글을 통해 자신의 프로젝트와 “부르주아적인,” 혹은 소위 “예술적인” 사물을 구분하고 있다. 그에 따르면 소위 일반적인 예술은 “그저 물건(Just a thing)”이라 부를 수 있는 상태에 도달하지 못한다. 이는 “예술적인” 사물의 외형 혹은 내용

은 “사물 그 자체”가 아니라, “그 사물의 참조 대상”으로부터 유래하기 때문이다. 즉 올덴버그는 사물의 외연을 어떤 대상으로 고정시키는 것이 아니라, 사물이 자족적으로 진동하는 상태를 원한다.

올덴버그의 초기 작업 중 하나인 〈Street Ray Guns〉(1959)는 뉴욕의 거리에 현존하는 사물이 그의 작업 속에서 어떻게 살아 움직이는, 혹은 외연이 고정되지 않은 채 스스로 진동하는 사물이 될 수 있는지 보여준다. 작가는 거리에서 레이건을 연상시키는 사물을 수집했다. 그중에는 광선총을 직접적으로 떠올릴 수 있을 장난감도 있었지만, 수집과 판독이라는 절차 없이는 레이건이 될 수 없는 사물이 많았다. 이 중에는 상품의 영역에 속해 있는 것도 있었지만, 사용가치를 말할 수 없는 어떤 물질적인 상태에 머무는 것들도 많았다. 어쨌든 올덴버그의 방대한 아카이브 속에서 이들은 레이건으로 선언되고 있었다. 이 상태를 일종의 수행적인 ‘선언’이라고 말한 것은 그가 수집한 사물을 레이건이라는 대상으로 고정시키는 그 힘이 그저 주관적인 판독에 기댈 만큼 연약하기 때문이다. 이 사물들은 작가의 아카이브 속에서 레이건으로 명명되고 있지만, 동시에 사물로서 제 삶을 살아가려는 힘을 유지하고 있다. 그저 레이건이라는 형상에 적합한 “보편적인 앵글”(올덴버그는 사람의 다리, 숫자 7, 권총 등을 예로 들고 있다)을 공유하는 원소들의 집합이라고 할 수 있을 올덴버그의 수집품은 뉴욕의 거리와 레이건이라는 기호 사이에서 고정되지 않은 채 진동하고 있다.

아마도 올덴버그가 자신이 수집한 레이건들을 모아 구축한 공간 〈Ray Gun Wing〉(1965~1977)을 벗어나면 더 이상 레이건일 수 없을 그 사물들을 두고 바버라 로즈는 흥미로운 해석을 제시한다. 올덴버그는 그의 사물이 현실로부터 얼마간 거리를 두는 것을 원했고, 레이건이라는 현실에 존재하지 않는, 즉 광선총이라는 모종의 허구적인 형상이 이를 가능하게 했다는 것이다. 즉 올덴버그의 사물들은 “식별할 수 있을 만큼 현실적이어서야 하는 동시에, 그러나 그 사물 자체인 것으로 혼동할 만큼 현실과 가깝지는 않아야만 했다.” 레이건이라는 기호의 허구적인 본질은 그 자체로 현실의 사물이 되는 것을 불가능하게 만들었다. 올덴버그가 “원시적인 것”이라는 표현을 통해 의도한 것 역시 사물의 이러한 존재론적 운명이었다. 그는 원시적인 사물이란, “무언가로 조형되고자 하지만 형상화에 저항하는 사물,” 즉 “단순하고 강인한 것으로서, 무언가가 되고자 하지만 결코 그것이 될 수 없는 사물”이라고 정의하고 있다. 작가가 뉴욕의 거리에서 수집한 거친 물질들은 레이건이 되고자 하지만, 결코 레이건이 될 수 없다. 그것들은 무엇이라고 명명할 수 없는 물질의 현존과 허구적인 기호 사이에 머무른다.

올덴버그는 뉴욕이라는 도시 곳곳에 버려지고 배제된 물질의 세계가 자신 작업의 “신비주의를 위한 환경”이라고 말했다. 최정화에게 서울 역시 신비로운 공간이었다. 흔히 그를 매혹했던 재래시장이나 달동네와 같은 공간은 평자들에게 한국의 “버내쿨러”한 장소로 이해되지만, 사실 최정화에게 그 공간들은 그의 표현으로 일종의 “미시감”을 불러일으키는 공간, 즉 난생처음 이 장소를 마주하는 것 같은 감각적 충격을 경험하는 장소였다. 90년대 초, 종로3가를 방문한 최정화는 다음과 같이 썼다. “도대체 지금이 어디이지? 어느 장소이고 시간일까? (...) 난 정말 이, 이런 건물이 있는 줄 몰랐어. 단지 여러 층을 기웃거리고 구경만 했다

구. Back to the future. 정말 세상은 사람들만의 것이 아니었었어. 초강력 기억 상실 바이러스에 감염된 나 같은 친구에게는 비현실적이었어. 초현실 공간이었어.”

1990년대에 마치 바이러스처럼 퍼진 망각의 감각 속에 시간의 축이 흔들린다. 강렬한 미시감에 사로잡힌 그에게 근대적인 공간은 일종의 초현실로 인식된다. 흥미로운 것은 이때 사물의 세계가 작가에게 낯선 존재로 다가오고 있다는 점이다. 최정화는 세계가 사람들만의 것이 아니었다고 말하고 있다. 존재의 이유를 알 수 없는 사물이 서울 곳곳에 널려 있었고, 작가는 그 사물을 강박적으로 수집했다. 사물에 둘러싸인 스스로의 모습을 사진으로 남겼고, 사진의 제목으로 최정화는 “만물상”이라고 적었다. 이 이미지는 각종 사물에 둘러싸인 올텐버그의 사진 속 모습을 떠올리게 한다. 올텐버그는 노트에서 스스로를 두고 “지독한 녀 마주이(I, the awful ragman)”라고 쓰기도 했다.

재래시장에서 마주한 돼지머리는 최정화에게 말을 거는 사물이었다. 그는 세 개의 돼지머리를 사진으로 남기기도 했지만, 〈지금까지 좋았어〉(1998)라는 작업을 만드는 과정에서 작가와 돼지머리 사이의 대화를 글로 남기기도 했다. 시장의 돼지머리는 아마도 어느 제사상에 올라가 누군가의 복을 빌어줄 운명이겠지만, “초강력 기억 상실 바이러스에 감염된” 최정화를 일차적으로 사로잡는 것은 대상의 제의적 속성이 아니다. 그는 돼지머리의 “지독한 기름끼, 뽀질뽀질함, 미끈거림, 끈끈함, 번쩍거림,” 즉 대상 표면의 촉각적인 차원에 매료된다. 자연스럽게 그는 썩을 운명의 “진짜” 돼지머리가 아니라, 진짜만큼 진짜 같은, 아니 진짜보다 더 진짜 같은 “가짜” 돼지머리에 이끌린다. 작가는 그 모형에 조명을 비추는데, 그 이유는 “지독한 기름끼가 더욱 화려한 설탕으로 보이기” 위함이다. 최정화는 돼지에게 “너를 높이 받들려는 거지. 미의 여신으로,” 라고 그 이유를 설명한다. 하지만 그의 글에서 “생각하는 돼지”는 담담하게 자신의 존재를 변호한다. “그저 나는 자네들의, ‘가내의 번창과, 가족 모두 건강하시길. 장수하시고, 양식도 풍요롭게 하소서’라는 일념으로 내 똥을 다하고 있었네. 그런 나한테 자네 이야기는 헛갈려.”

작가는 대상의 이면으로 뚫고 들어가지 못한 채 돼지머리의 번들거리는 표면에서 동물화된 세계를 감지하지만, 돼지머리는 자신에게 부여된 제의적 역할을 잊지 않는다. 최정화의 작품 〈지금까지 좋았어〉에서 사물의 쌓기는 이런 의미에서 이중적이다. 복제물의 더미는 사물 표면의 촉각적 감각을 증폭시키는 동시에, 쌓는 행위는 제단을 흥내 낸다. 그의 작품에서 돼지머리는 화려한 상품의 세계와 제의적 감각 사이에 놓여 있다.

언어유희를 즐겼던 올텐버그는 레이건(Ray Gun)을 거꾸로 발음해 “Nug Yar”라고 말하고 이것이 “뉴욕(New York)”을 연상시킨다고 생각했다. 즉 그에게 허구적인 형상인 레이건은 뉴욕이었고, 자신의 또 다른 자아였으며, 거리의 사물이기도 했다. 앞서 살펴본 것처럼 그에게 레이건은 “외피”였고, 도시가, 작가 본인이, 거리의 물질이 그 외피를 입고 끊임없이 모습을 바꾸며 생명체처럼 꿈틀거렸다. 올텐버그는 레이건에 대해 “주술적인(talismanic)”이라고 쓰기도 했는데, 그는 아마도 레이건의 이러한 존재론적인 복수성을 염두에 두었을 것이다. 최정화의 돼지머리 역시 번들거리는 표면이면서 제의적인 장소이기도 했지만, 작가 본인이 돼지머리를 뒤집어쓰기도 했다. 그는 어디선가, “나도 생각하는 쓰레기가 되고 싶다”고

쓰기도 했다.

김범은 자신의 작품에 여러 차례 등장하는 통닭을 두고 “어린 시절부터 행복의 아이콘 가운데 하나였던 것 같다”고 말했다. 그러나 김범의 작업은 그 대상을 근대적 상징으로 다루지 않는다. 이를테면 그의 1993년 작품 〈철망통닭〉에서 캔버스의 표면은 절단되어 통닭의 형상만큼 벽면을 노출한다. 표면에서 캔버스를 대체한 것은 꼼꼼하게 꿰매어진 철망이다. 철망이라는 현실의 사물이 통닭의 이미지를 대체한 탓에 통닭은 평면적인 이미지인 동시에 촉각적 감각을 드러내며 벽면에 그림자를 드리운다. 물론 여기서 통닭이 캔버스의 표면에 사물화되어 존재한다고 말할 수는 없다. 철망이 통닭의 이미지이며 육신인 동시에 현실과 캔버스 사이를 구분 짓기 때문이다. 즉 통닭은 이미지이자 사물이며, 동시에 세계와 자율적인 공간 사이의 경계이기도 하다. 그의 또 다른 작품에서 통닭이 스스로 기도할 때, 복을 염원하는 주체는 우리가 아니라 그것이다. 이는 마치 레이건이 뉴욕의 거리와 작가의 분신 사이에서 “변신술”을 작동시키고(김범은 〈변신술〉이라는 책을 발표한 바 있다), 돼지머리가 표면의 번득거림과 제단을 오가는 모습을 떠올리게 한다. 이렇게 서구 대중문화의 유산인 레이건, 그리고 한국의 근대성을 표상하는 돼지머리와 통닭은 상징으로 고정되지 않은 채 그들의 작품 속에서 장소를 옮겨가며 살아 움직인다.