



2024 시각예술지원사업  
창작지원사업 10인전

# 나만의 언어는 기계에 집어넣으면 무조건 빨간 불이 뜨는다

10. 30수 — 11. 08금

화Tue — 토Sat

10:00 — 18:00

상계예술마당

Sanggye Art Space



# 빛숨을 트는 우주 배꼽

## 미끄러운 시대를 살아가는 그대들에게

김종길 | 미술평론가

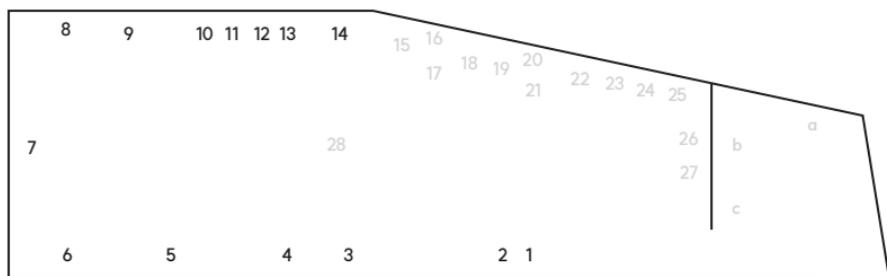
매일 아침, 우리는 우정과 환대의 미학이 불타고 피 묻은 철학의 거족이 내 걸린 세계의 뉴스를 들으며, 잔혹한 인간의 폭력에 절망한다. 세계는 인간이 모든 생명과 문명과 역사를 파괴하고 살육하는 거대한 도살장, 그 안에서 목숨을 찢는 피의 목청이 벽을 뚫는다. 팔레스타인 가자지구, 티베트 라싸와 아마존의 정글, 그리고 코로나19의 창궐로 바이러스 난민 되거나 생애 위기로 몰락하는 이 지구의 '최저 낙원'을 향한 꿈은 곤두박질친다. 이제 우리는 잔혹한 폭력과 바이러스에 저항하기 위해 맞불을 놓는 방식으로 칼을 들어 사악한 인간의 중심을 내쳐야만 할지 모른다.

자기부정의 모순에 빠진 인류의 희망은 더 이상 낙원의 중심으로 치달고 있지 못하다! 예술이 세상을 구원하고 치유하리라는 따위의 상상조차도 자본 가치로 환원해 버린 21세기 신자유주의 예술론은 그래서 더욱 절망적이다. 그러나 1952년 2차 세계대전의 폐허 속에서, 아니 다시 한국전쟁의 검은 아수라(阿修羅)가 휘몰아 갈 때, 사무엘 베케트는 존재의 불안을 '고도(Godot)'의 불꽃으로 피워 올렸듯이 우린 아직 비판에 이를 수 없다. 문명화 과정이 필연적으로 동반하는 폭력을 내부로 흡수해 들이면서 문명에 대한 안티테제로 자신을 정립하는 예술은 미래지향적이며, 예술을 통해 우리는 문명비관주의에서 벗어날 수 있다는 이순예의 예지적 전망은 그래서 귀담을 필요가 있다. 또한 우리보다 먼저 문학은 황폐의 공간이며 이런 공간 속에서 비로소 글쓰기가 시작된다고 믿었던 모리스 블랑쇼는 희망이 사라진 '절대적' 밀바닥에서 진리와 인간의 미래를 긍정할 준비를 해야 한다고 외쳤다. 그에 대해 "근대성이 쌓아 올렸던 거대한 이념 더미를 태우는 불꽃을, 그리고 이 더미들이 타고 남은 잿더미를 보여주었으며, 이 잿더미 가운데서 근대성 전체를 회상하면서

그 죽음의 미사를 집전하고 근대성의 조종을 올린 사제"라 말하며, 탈근대 철학자라 치켜세우는 데는 그런 황폐의 절대적 공간에 대한 사유가 존재한다. 사무엘 베케트의 '고도'에는 주제 사마라구의 '눈먼 자들의 도시,'가 그러하듯, 포조의 실명과 두 주인공의 끝없는 기다림이라는 허무와 비극의 세계인식이 떠돈다.

부조리한 삶에 깃든 블라디미르의 실존적 독백 "하늘은 우리의 외침으로 가득하구나."는 그러한 비극적 세계의 내부 묘사에 다름 아니다. 블랑쇼는 1962년에 그의 마지막 작품인 '기다림 망각,'을 출간했다. 흥미로운 점은 베케트와 블랑쇼의 두 작품이 '기다림'이라는 수동적 주체성을 통해 '바깥의 사유'를 전개 시키고 있다는 것이다. 근대성의 주체는 자기 자신을 보편의 기준으로 삼아 타인들을 그 기준에 종속시키는데 열을 올렸다. 블랑쇼는 역설의 언어로 모든 타자는 존재 자체로 독립적이며, 글쓰기란 그 존재에게 다가가 '나'를 뒤집어 여는 일이라며 종속의 족쇄를 풀어 버렸다. 그의 '기다림 망각,'의 곳곳에서 출현하는 '어떤 자(quelqu'un)'는 파시즘적 보편자가 아니라 뒤집힌 자(脫我), 곧 바깥으로 열린 자이다. 이 바깥의 존재성이 비판을 전망으로 바꾸고 폭력의 중심을 해체하는 힘이다. 또한 그 힘은 예술의 근원적 씨알이며 아방가르디즘이라 할 수 있다.

한없이 미끄러운 시대를 살아가는 젊은 예술가들이여, 미래를 긍정할 준비가 되었는가? 스스로를 뒤집을 수 있는 힘이 있는가? 그리하여 바깥으로 열릴 수 있다면 비판을 전망으로 바꾸라! 예술의 근원적 씨알인 아방가르드의 심장으로 살아가라!



이상민

1. convolvement #1-1, 2024  
acrylic, oil and mixed material on canvas, 150×150cm
2. convolvement #1-2, 2024  
acrylic and oil on canvas, 150×150cm

임유진

3. 가이드, '19 12, 2024  
oil on canvas, 65.1×45.5cm
4. Host!, '20 6 28, 2024  
oil on canvas, 100×72.7cm

최이정

5. 빛과 변주, 2024,  
acrylic on Canvas, Iron Pipe, Isopink, LaDoll, Plastic  
170×184×50cm
6. 파동으로부터, 2024,  
mixed Media on Canvas, 165×270cm

이서연

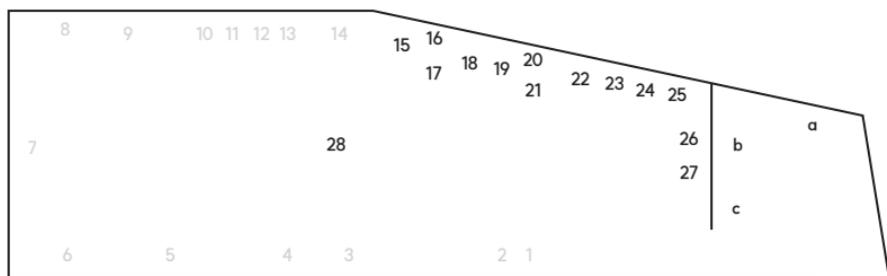
7. mirage, 2024  
oil on canvas\_260.6×193.9cm

강수지

8. 지금 무슨 일이 벌어지고 있는가\_낙하산 표류기, 2023  
oil on canvas , 97.0×145.5cm
9. 지금 무슨 일이 벌어지고 있는가\_낙하산 표류기2, 2023  
oil on canvas , 72.7×116.8cm

이한나

10. Moth, 2024  
oil on canvas, 53.0×45.5cm
11. Bug Screen, 2024  
oil on canvas, 53.0×45.5cm
12. Chaotic Flytrap, 2024  
oil on canvas, 53.0×45.5cm
13. Venus Flytrap, 2024  
oil on canvas, 53.0×45.5cm
14. A moth, 2024  
split leather, thread, 6×32×24cm



박소담

15. 유랑하는 것들, 2024  
oil on wood, 130.3×89.2cm
16. 들레, 2024  
oil on canvas, 15×15cm
17. 37,127(2), 2024  
oil on canvas, 15×15cm
18. 구석탐사일지, 2024  
oil on wood, 130.3×89.2cm, 2024
19. 서로의 틈새에 섞여들기까지(2), 2024  
oil on wood, 29.6×22cm
20. 틈새 수집(2), 2023  
oil on canvas, 34.8×27.3cm
21. 틈새 수집, 2023  
oil on canvas, 34.8×27.3cm
22. 접촉지대, 2024  
oil on canvas, 45.5×38cm

김주은

23. Banners, 2022  
mixed media hand knitting, 64×60cm
24. Logic.2 outside, 2024  
oil on canvas, 116.8×91cm
25. Logic.1 surround, 2024  
oil on canvas, 41×53cm
26. PIXELS 中 일부, 2023  
cotton hand knitting, 40×98cm
27. 친구, 2023  
acrylic hand knitting, 44×52cm

노혜지

28. Optical Disc, 2024  
CD 금속필름, 투광등, 약 200×110×150(cm)의 구조물

조무현

- a. Untitled(Standing Still), 2024  
acrylic on canvas, 162.2×130.3cm
- b. Shadowless reserved seat, 2024  
304Stainless Steel, 8mm Acrylic,  
T5 lighting, 49W×150L×74H(cm)
- c. Indicator, 2024  
acrylic on canvas, 21×21cm

## 강수지

내면의 미지의 세계를 탐색하며 기록한 고립된 풍경을 그린다. "이름 없는 장소"라 불리는 이 풍경들은 섬에서 느낀 고립감과 도시에서 느끼는 불안함 사이의 경계에서 탄생한다. 저체도의 색감과 매트한 표면은 백토 벽화 기법을 탐구한 결과로, 섬과 도시의 경계를 넘나드는 환상적 분위기를 표현한다. 이러한 풍경들은 외부의 영향을 받아 내면에서 생성되고 사라지는, 어디에도 속하지 않는 중간지대를 기록한 것이다. 현실과 내면의 경계에서 발생하는 다양한 사건들을 담아내며, 세상을 거리감 있게 바라보는 태도가 반영된 결과물이다.



### 표류, 마음 들 곳 없는 김종길 미술평론가

그의 작품들은 <낙하산 표류기>라는 주제로부터 이어진다. '낙하산'과 '표류기', 두 개의 열쇳말이 그의 작품을 잃어내는 중요한 코드란 이야기다. 군사 작전용으로 개발되었으나 지금은 레저 스포츠용으로 더 많이 쓰이는 낙하산. 그의 회화에서 낙하산은 어떤 풍경들의 너머에 있거나, 마치 불시착이라도 할 듯이 허공을 날아다니거나, 또는 그 까닭을 파악하기 어려운 장면들로 등장한다. 공간을 좁히며 골똘히 살펴볼수록 까닭 없는 미궁이다. 예컨대 <낙하산 표류기\_1>은 눈 덮인 숲 너머로 산을 휘감고 있다. 이 거대한 낙하산이 그곳에 왜 있는지 알아차리기 어렵다. 낙하산은 그야말로 '산(山)'이 되어 풍경을 이룰 뿐이다. 낙하산이 감싸고 있는 눈 덮인 숲은 평온한 듯 보이지만 실제로는 움푹달싹할 수 없이 간헐한 형국이다. <낙하산 표류기\_2>는 네옴(NEOM) 프로젝트의 옥사곤(Octagon)을 떠올리는 풍경이다. 메마른 산 정상에 호수에 육각형 도시를 세우려는 것일까? 그렇다면 이 그림의 실체가 딱 떨어지는 특정 장소를 곧장 불러일으키지는 않는다. 노란색, 빨간색 낙하산이 그 위를 떠다니고 있을 뿐이다. 낙하산은 어디로 떨어지게 될까? <낙하산 표류기\_3>은 불시착하는 장면일 수 있다. 어린 양 떼들이 놀라서 이리저리 날뛰고 있다. 이렇게 볼 때 '낙하산'이라는 오브제는 그의 회화에서 예기치 못하는 사건의 원인일 수 있다. 또한 제자리를 잡지 못하고 걸도는 상황을 보여주기 위한 하나의 미학적 장치일 수 있고, 주체를 상실한 채로 떠돌 수밖에 없는 텅 빈 마음일 수도 있으리라. 그래서였을까? '표류기'라는 또 하나의 열쇳말이

의미심장하게 다가온다. 이때 표류기는 단지 '낙하산'이라는 오브제에 한정하지 않는 것처럼 보인다. <지금 무슨 일이 벌어지고 있는가>에서 볼 수 있듯이 표류하고 있는 것은 낙하산만이 아니라 그림 속 '화자(話者)'이기도 하기 때문이다. 그림 속 한 인물은 알 수 없는 풍경 속의 깊고 깊은 푸른 그림자 위에서 있다. 마치 성스러운 숲의 어떤 성소를 연상시키기도 한다. 그런데 그의 얼굴은 가려져 있을 뿐만 아니라 그 뒤로 더 깊은 어둠이 질게 깔려 있으니 그곳을 성스럽다고만 할 수도 없는 노릇이다. 그는 지금 그곳에서 어떤 일이 벌어지고 있는지 알 수 없기 때문이다. 이렇듯 그의 회화는 무언가 표류하는 마음으로 가득 차 있다. 자, 그렇다면 그의 회화는 어떤 세계를 그리고 있는 것일까? 첫째는 불시착하는 낙하산의 표상이다. 둘째는 뚜렷하게 어디라고 말할 수 없는 부재의 장소들이다. 셋째는 '표류기'가 말해 주듯이 마음 놓을 수 없는 심리상태이다. 아마도 이러한 회화 세계의 풍경은 작가의 내면과 일정하게 이어지지 않을까 생각한다. 그런데 이들 작품에서 글쓴이가 좀 더 주목한 것은 <지금 무슨 일이 벌어지고 있는가>이다. '낙하산'이나 '표류기'라는 열쇳말이 없어도 작가의 미학적 심리를 잘 드러내고 있기 때문이다. 이에 탐색이 더 나아가면 좋겠다.

## 김주은

대중예술이 불특정다수의 심리를 유도하는 방식, 즉 연출에 대해 연구하며 이를 회화적 언어로 구현하고자 시도한다. 특히 시나리오와 만화를 다루었던 경험을 주 바탕으로 극의 흐름, 시간 혹은 의도에 따라 배치된 만화의 칸, 감상자의 이해를 돕기 위한 각종 기호, 미장센부터 소리 감각까지 가상현실을 구성하는 요소들을 파헤친다.

SUSPENSE는 수많은 연출 가운데서도 가장 단시간에 효과적으로 감상자를 몰입하게 만드는 기법으로, 시리즈 작업의 기초가 되었다. 동시에 뜨개질(knitting)을 활용한 공간 설치 작업을 병행하면서 자연히 현대인들이 어떤 지점에서 서스펜스를 느끼는지에 집중하게 되었다. 영화와 만화를 작업하던 당시, 점차 '완벽한 세계를 만든다는 것은 불가능하다'는 사실을 느끼곤 했다. 더불어 모태신앙이었던 나는 '어쩌면 하나님이 만든 현실도 불완전한 것이 아닐까?'하는 의문을 떠올렸다. 작업을 이어가며 점차 필연적인 불완전성에 대해 고민하게 되었고, 그 과정 속에서 분명해진 것은 다름 아닌 인간에 대한 애정이었다. 완성될 수도, 완벽할 수도 없는, 그 어떤 명료한 정답 하나 내어주지 않는 현실 속에서 더 나은 방향을 찾아 부단히 살아가는 모습들이 사랑스럽게 느껴졌다. 영화와 달리 현실에서 일어나는 대부분의 사건은 명백한 복선, 인과관계를 쥐여주지 않는다. 불행에 있어 누군가의 잘못이 있다면 그것은 죄가 되겠지만, 잘못된 이가 없음에도 발생한 불행을 우리는 비극이라 일컫는다. 비극 속에서 할리성은 더 이상 유의미하지 않고, 우리를 나아가게 하는 힘은 발버둥 치는 서로의 모습을 어루만지는 시선이 아닐까 생각한다. 각각의 작업물에는 역사와 일상 속의 비극적 맥락 속에서 우리는 늘 어떤 태도를 취해왔는지에 대한 애정 어린 시선을 담았다. 작업을 바라보는 감상자들로 하여금 개연성 없는 현실 속에도 당신을 사랑하는 존재가 있음을 전하고 싶은 마음이다.



### 서스펜스, 드라마트루기가 필요하다 김종길 | 미술평론가

작가는 좀 미팅에서 '서스펜스(suspense)'로 자신의 작업을 소개했다. 연극이나 영화에서 무언가 일어날 상황을 드러내면서 불안감이나 긴장감을 고조시키는, 그렇게 관객의 심리를 몰아가는 연출 기법이다. 그는 그런 서스펜스의 한 장면을 그리거나 설치하는 방식으로 전시를 보여준다. 그런데 그와 이야기를 나누다가 궁금증이 생겼다. 그러니까 알프레드 히치콕이 말하기를 "관객은 그들이 어떤 나쁜 일이 일어날 것이라고 기대하고 있으나 그 상황이 일어나는 것을 막기 위해 개입할 수 없을 때 서스펜스를 경험한다."고 했는데, 그의 작품에서는 그런 개입의 상황을 느낄 수 없었기 때문이다. 물론 좀 미팅은 포트폴리오로 제시되었기 때문에 그의 작품을 입체적으로 경험하지 못한 탓일 수도 있을 것이다. 그렇지만 그의 작품은 연극도 아니고 게다가 영화/영상도 아닌 평면 작품이다. 회화 작품과 뜨개 작품에서 그런 서스펜스를 느끼는 것은 아무래도 무리가 아닐까 싶다. 왜냐하면 연극과 영화는 스토리가 이어지면서 전개되는 장면들로 짜여 있을 뿐만 아니라, 편집술에 따라 감독의 '서스펜스' 의도가 미학적으로 잘 드러나기 때문이다. 그는 <LOVE>라는 작품에 서스펜스의 요소를 담았다고 주장했다. 그런데 이 작품도 보기에 따라서는 칸 만화의 구도로 보일 뿐 작품이 품고 있는 이야기를 잘 전달하지 못하는 느낌이다(이때 관객은 절대로 전지적 시점을 가질 수 없다는 걸 작가는 명심할 필요가 있다). 그가 그야말로 서스펜스의 미학을 시각예술로 보여주려면 차라리 영상 미디어를 활용하는 것이 더 적절할 것이다.

그게 아니라면?

하나의 화면, 하나의 장면에 여러 개의 플롯을 집어넣어서 서스펜스를 드러내려면 정말이지 놀랄 정도의 회화적 열개를 구성해야만 한다. 그게 아니라면, 글쓴이는 그에게 연작 구성을 제안하고 싶다. 그러기 위해서는 스스로 드라마트루기(Dramaturgy)를 펼칠 수 있는 편집술을 배우고 다져야 한다. 스스로 극작(이야기), 무대(회화 구도), 연출(직접 창작)의 세 가지를 다 수행해야 하기 때문이다. 주제에 따라 내용과 형식이 달라지기 때문에 반드시 뜨개질을 해야 하거나 그림을 그릴 필요는 없다. 주제는 매체를 실험하기 마련이다. 그러니까 어떤 주제는 그림이 될 수도 있고 뜨개질이 될 수도 있지만, 사진이 될 수도 있고 설치가 될 수도 있고, 필요에 따라서는 영상이 될 수도 있는 것이다.

글쓴이가 보기에 그는 '뜨개'라는 오브제나 '서스펜스'라는 개념에 더 사로잡혀 있는 듯이 보인다. 특정 개념과 특정 오브제는 해석의 여지를 제약할 수도 있다. 오히려 서스펜스의 관심을 더 넓은 형식의 매체적 구성으로 넓혀야만 작품도 자유로워질 수 있을 것이다. 아주 정교한 시놉시스와 스토리라인으로 연작을 구성하여 보여주는 방식. 어쩌면 김주은이 풀어야 할 과제가 여기 있지 않을까.

## 노혜지

디지털 도구는 내가 세상에 나타난 이래로 매 순간을 함께 했지만, 그것이 작동하는 과정이나 원리를 온전히 이해할 수 없다. 내가 작업으로 다루었던 무작위로 생성된 숫값, 변환된 데이터, 딥러닝이 만들어낸 텍스트 등, 이 모든 결과물이 만들어지는 동안 기계의 어느 부품이 돌아가는지 혹은 소프트웨어가 어떤 프로그래밍을 따르는지 볼 수 없다. 그런 의미에서 디지털은 우리와 매우 밀접하지만 멀리 있다. 자기 모습을 가진 채 데이터를 처리하는 과정과 결과를 사용자가 예측할 수 없도록 한다. 나는 이때 생경함이 이며 디지털 대상이 만들어낸 결과를 작업의 재료로 다루며 감각한다. 그리고 디지털을 경유하여, 가까이 있지만 보이지 않는 것들을 보고싶은 것일지도 모른다.



### 디지털은, 앞뒤를 뒤집은 개념 김종길 | 미술평론가

그의 포트폴리오를 열어 두고 한참을 보았다. <산들산들>에 마음이 빼앗겼기 때문이다. 그는 이 작품에 대해 “바람에 날리는 잎사귀를 찍은 영상에서 출발한다. 초당 30프레임으로 이뤄진 3초 길이의 영상을 낱장의 종이로 출력했다. 잎의 위치는 낱장마다 미세하게 달라지며...”라고 풀어 말했다. 그는 잎이 흔들리는 사이 공간을 점선으로 이어서 그려 놓았다. 그런 뒤에 낱장으로 출력한 종이를 한 덩어리로 뭉쳐서 핀으로 꽂았다. 잎이 있던 그 자리에. 작업을 이루는 이러한 과정의 무늬들은 그 자체로 미학이 되어 우뚝 선다.

잎이 흔들리는 움직임에서 자취의 한 까닭을 살피고, 그 잎이 흔들릴 때마다 달라지는 잎의 자국을 잘라내어 겹겹이 쌓았다. 하나의 잎이 움직이는 그림자의 꼴로 드러난 이 겹겹의 ‘그림자들’은 그림이 이루지 못하는 깊이를 돌을새김으로 끌어 올린다. 생각해 보라! <산들산들>은 피그먼트 인쇄물에 불과하다. 그 평면 위에 겹겹으로 쌓여서 한 덩어리가 된 그림자 잎이 꽃혀 있다. 그림자는 본디 실체가 없다. 그런데 겹겹의 그림자가 실체를 이룬 것이다. 아, 우리가 ‘차있(實存)’이니 ‘나있(現存)’이니 ‘예있(存在)’니 하는 말들의 무게는 이 작품 앞에서 얼마나 가벼운 것인가. 모든 살아있는 실체는 그림자 앞에서 그저 ‘허꼴(虛像)’일 뿐이다. <sup>1)</sup> 실존(實存)의 뜻은 열매처럼 가득 차 익은 ‘차있’이요, 현존(現存)의 뜻은 나타나 있는 ‘나있’이요, 존재(存在)의 뜻은 여기에 있는 ‘예있’이다. 우리 말 ‘있’은 있을 유(有), 있을 존(存), 있을 재(在)로 드러난다.

그는 실제로 있는 ‘있(有)’의 꼴이 아니라 마음에 그려지는 그림으로 ‘있(美)’을 나타내어 드러낸다. 그리워 그려지는 그림의 꼴들은 다른 작품들에서도 비슷하게 나타난다. 그 꼴의 그림들은 있는 그대로의 실체로 나타나지 않는다. 어떤 그림들은 실제 크기보다 아주 크게 확대되거나 그 꼴의 온통을 살필 수 없을 정도로 부서져서 나타난다. 예컨대 <점으로 남아>는 잎사귀를 3D 스캐너로 복제한 그림인데 선과 면을 지워버려서 그림은 점으로만 살아있다. 잎사귀 하나가 벽 한구석을 다 뒤덮을 정도로 커진 것이다. 그런데 그 점들이 바로 ‘있(存在)’의 실체들이 되어 있다. 이 얼마나 놀라운 뒤바뀐인가! 때때로 글쓴이는 세상을 잠자리 겹눈으로 보는 감각을 길러야 한다고 주장한다. 두 눈에 한 눈 뜨기로 보아온 세상은 새로운 미학을 창조하는 데 걸림돌일 수 있으니까. 두 눈에 수백수천의 겹눈을 떠 보면 어떻게 될까? 그의 단채널 영상 <불어오는 바람과 쏟아지는 빛>은 어쩌면 그런 상상의 결과물이다. 디지털카메라로 바라본 겹눈의 세계, 그러니까 2진법의 0과 1로 그리는 풍경은 불어오는 바람처럼 흔들리고, 쏟아지는 빛처럼 가물거리지 않는가. 이렇듯 그는 눈으로 보는 세계, 디지털로 보이는 세계, 나타나는 세계, 드러내야 하는 세계의 앞뒤로 들어가 그것을 뒤집어엮는 개념으로 미학을 세우는 중이다.

<sup>1)</sup> 실존(實存)의 뜻은 열매처럼 가득 차 익은 ‘차있’이요 현존(現存)의 뜻은 나타나 있는 ‘나있’이요, 존재(存在)의 뜻은 여기에 있는 ‘예있’이다. 우리 말 ‘있’은 있을 유(有), 있을 존(存), 있을 재(在)로 드러난다.

## 박소담

시선이 닿는 여러 존재를 접하는 행동은 나에게 일상과도 같다. 그러다 보면 종이 아닌, 한 개체만의 고유한 눈빛을 알아보게 된다. 이 사소한 주변 관찰은 소외된 타자에 관한 사회적 관심을 시작으로, 우연히 마주친 대상을 '어떤 종'에서 '그'로 보게 하며, 도로 위 동그란 맨홀을 길고양이의 동공으로 치환하는 이상한 상상으로 번지게 할 때도 있다.

나는 구석에 있는 무언가를 찾아 그려낸다. 주로 주인공이 되기 어렵고 잊히기 쉬워도, 애정을 건네고 싶은 존재에게 관심을 갖는다. 그렇게 발견한 존재와 주변 환경을 작업 안에서 다양한 방식으로 조형하고, 나열하며, 결합하는 방식으로 중첩시킨다. 세상을 살아가는 존재들은 생각보다 뻑뻑하게, 어디선가 느슨하게 뒤엉켜 있을지도 모른다. 모두는 공존하면서도 충돌하며 함께 삶을 지속하고 있다. 이 작업은 타존재와 닿는 방법 중 하나이자, 꾸준한 응시와 본질로 현실과 맞닿은 개체들을 불규칙한 연관성으로 잇고자 하는 것이다.



---

### 서로를 이루는 '홀로'의 무지개 김종길 | 미술평론가

그는 눈에 보이는 어떤 생명들, 혹은 마음으로 보아야만 겨우 찾을 수 있는 어떤 생명들의 모습을 그린다. 살아있으나 어디에서도 잘 보이지 않는 생명들이다. 그 생명의 형상을 찾아서 콜라주 하듯이 화면을 구성한다. 작가는 스스로 "나는 구석에 있는 존재들을 찾아내어 그려내는 작업을 진행하고 있다."고 말한다. 그런데 문제는 그냥 눈앞에 보이는 것들이 아니라 '찾아내어' 그려야 하는 구석진 곳의 생명들이라는데 있다. 그가 '구석에 있는 존재들'이라 말하는 것은 누군가의 가족이었다가 버려진 개와 고양이들이다. 그는 매주 금요일 오후 여섯 시에 유기묘 쉼터를 찾아가 여든 마리의 고양이를 만난다. 이러한 만남을 통해서 "눈에 보이지 않는 곳에 분명히 존재하는 소외된 타자에 관한 사회적 관심을 시작으로, 우연히 마주친 존재들은 어느덧 종 중 하나에서 특정한 개체, '그' 대상이' 되는 공감에 이른다.

<순서는 누가 정하나>는 버려진 개들의 모습을 그린 것이다. 수채화로 그린 개의 이미지들은 그러나 실체가 없는 듯이 보인다. 색색의 빛깔로 컬러풀하게 그려진 개들의 이미지는 투명한 그림자 같다. 한 마리 한 마리가 다 살아서 존재하는 것 같으면서도 어딘가 모르게 존재성을 상실한 채 걸도는 모습이랄까. 그가 '소외된 타자'라고 말했듯이 개들의 모습에서 그런 '소외'의 그림자가 역력하게 드러난다. 그리고 <무지개 유령>에서 그러한 '소외된 타자'의 모습은 인간의 군상으로 확장된다.

<무지개 유령>은 개별적 주체로서의 인간은 뚜렷하게

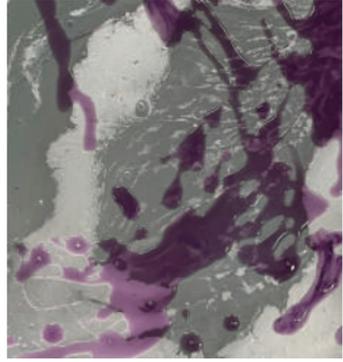
드러나 있다. 그렇지만 그가 누구인지 어떤 사람인지를 알차 차릴 수는 없다. 모든 인간들은 별거벗었고 서로가 서로에게 투명간간이 되어버린 순간의 풍경으로 그려졌기 때문이다. 그들은 암흑 속에 홀로 내던져진 듯이 보인다. 그들 한 사람 한 사람은 찬란한 존재로서 홀로 '무지개' 생명으로 빛난다. 그렇지만 그들은 '서로'를 이루지 못하고 걸돈다. 그들을 둘러싸고 있는 것은 어둠뿐이다.

<제3의 무지개다리> 연작은 인간을 포함한 여러 동식물들의 상황을 겹겹이 쌓고 쌓아서 콜라주 형식으로 보여주는 회화 작품들이다. 보이거나 보이지 않는 어떤 존재들의 상황과 마주했을 때 그의 작업이 한 실마리를 얻어서 그려졌듯이, 이 작품들은 그런 실마리가 풀리고 풀려서 겹겹을 이룬 지구 생명체의 위기를 한꺼번에 드러낸다. 한 생명의 위기는 사실 모든 생명의 위기로 연결될 수밖에 없지 않은가. 그런 측면에서 이 작품들은 그가 보여주려고 하는 회화적 상상의 전모일 수 있다.

그런데 어떤 작품들은 그가 이어가는 실마리의 바깥을 맴돌듯이 제자리를 잡지 못하고 있다. 모든 작품들이 소외나 위기의 비극으로 끝날 필요는 없지만, 그렇다고 그것이 시각적으로 너무 화려하게 비쳐지는 것은 역설일 수 있다.

## 이상민

지키려는 힘과 변화시키려는 힘은 격렬히 부딪힌다. 부딪힘은 기존의 힘의 상태를 붕괴시켜 찢어짐을 유발한다. 기존의 힘은 그 찢어진 틈 사이로 들어온 다른 힘과 혼재된다. 찢어진 틈 사이에서는 자신이면서 자신이 아닌 새로운 상태로 나아가기 위한 파괴적이면서 창조적인 순간들이 지속된다. 이는 모순적인 양상들의 순간이다. 이러한 모순적인 양상들을 화면 위에 다양한 질감과 물성 조형의 언어들이 부딪히면서 균형을 이루는 방향을 통하여 구현한다.



---

### 감아도는 하나의 힘 김 종 길 | 미술평론가

작가는 서로 맞부딪히는 어떤 힘의 상황을 상상하는 듯하다. 실체가 아니라 '상상'이라는 데에서 작가가 추구하는 미학적 태도의 한 양상을 추론해 볼 수 있다. 그러니까 그는 어떤 힘의 격렬한 부딪힘을 떠올리는 것인데, 그것은 상상 속에서만 존재하는 힘이기 때문에 그 힘은 현실에서 뚜렷하게 드러날 수 없는 힘이기도 하고, 그 힘의 충동이 보여주는 에너지의 폭발도 볼 수 없다고 할 수 있다. 인터뷰에서 그는 양자역학의 원자와 분자를 언급했다. 양자도약과 양자얽힘에 관한 것이라는 것을 언뜻 알아차릴 수 있다. 정말이지 그렇다면 인간의 두 눈으로는 관찰이 불가능한 일이 아닌가. 그는 왜 '힘'과 '부딪힘', 그리고 에너지의 '폭발'을 상상하는 것일까? "부딪힘은 단순히 이분법적으로 승패를 가려 승자만이 존재하기 위함이 아니다. 이는 자신이 자신이면서 자신이 아닌 힘의 균형의 순간으로 나아가기 위함이다."라고 고백하는 것에서 그의 한 뜻을 이어 잡을 수 있을 것 같다. 말하자면, 그의 의도에는 '무언가 절대적인 것은 없다'는 생각이 깔려 있는 것이다. 힘의 충돌은 반드시 이쪽과 저쪽이라는 상대성에서 비롯한다. 이쪽과 저쪽이 존재하는 것이 '이분법'이다. 그런데 그는 그런 이분법의 태도를 지향하지 않는다. 그러면 일원론일까? 아니다. 이분법이 아니라고 해서 일원론으로 곧장 수렴되는 것은 아니다. 내용적으로는 '비이원론(non-dualism)'에 가깝다. '비이원론'은 힌두교 베단타 학파의 중심 철학이기도 하다. 우리의 경우 불이일원론(不二一論)으로 번역해서

쓰는데, 말 그대로 모든 것은 둘이 아니라 하나라는 사상이다. 철학적으로는 분리된 자아가 허구라는 것. 그가 "자신이 자신이면서 자신이 아닌"이라고 말하는 그 지점이 바로 그런 불이일원론의 입장이다. 이때 살펴야 하는 것은 '결과값'이 아니다. '이것이다', 혹은 '저것이다'의 결과가 아니라, 여기에도 있고 저기에도 있을 수 있는 '감아 돌아감(玄)'의 현상 같은 것이다. 작가는 그것을 '균형'이라고 표현한다. 글쓴이의 생각에 그것은 균형이라기보다는 균형을 이루려는 '하나의 힘'이 아닐까 한다. 노자는 2장에서, 있고 없이 번갈고, 쉽고 어려움이 되돌고, 길고 짧음이 한 끝 차림이고, 높고 낮음이 기우 흘깃하며, 소리 울림이 맞아 어울리고, 앞이 뒤를 뒤가 앞을 따른다고 했다. 번갈고 되돌아가는 하나의 힘. 양자 얽힘은 둘인 듯 하나의 현상이다. 돌고 돌아가는 사이사이에서 도대체 무슨 일이 일어나는 것일까? 무언가 모순처럼 보이지만 사실은 '양상'이 아닐까? 작가의 작품들은 그런 '양상'의 이미지들이다. "한 화면 내에서 하나의 흐름을 형성한다"고 말하는 작가의 말처럼, 모든 그림들은 서로 다른 이미지들로 '충돌'의 상황을 보여주고 있으나, 그 힘의 균형은 감아 돌아가는 하나의 힘에서 비롯하는 것이다.

## 이서연

내 시야에 담기는 모든 것은 불분명한 경계로 보인다. 배경, 대상, 인물, 색... 까만 하늘 앞 우뚝 서 있는 거대한 나무의 형상이 찰나의 순간, 하늘과 서로 뒤섞이고 침범하기를 반복한다. 불분명한 경계 속에서 비가시적인 요소들이 만들어지고 불현듯 새로운 풍경으로 이어진다. 눈으로 직접 바라볼 때 시선의 움직임은 고정될 수 없기에 완전한 이미지로 남지 않는다. 순간의 인상은 때로 선명하게 드러나기도 흐려지기도 하며 눈앞의 풍경을 흐트린다. 명료해 보이던 대상들도 물 표면에 맺힌 일렁이는 풍경처럼 배경, 공간과 하나로 뒤엉키며 모호해진다. 강렬했던 색채 또한 부서지고 서로를 침투하여 헤아릴 수 없는 파편이 된다. 이것은 날 매료시킨다.

내가 목격하는 풍경은 고정된 형상이 아닌, 끊임없이 변화되고 뒤엎혀 굴곡을 이루는 불완전함이다.

고요하고 정지된 것은 그리고 싶지 않다.

이것은 변화 속 고정되어 있지 않은 실체에 대한 관심, 무질서 속에서 안정감을 느끼는 나와 닮아있다.



---

### 끝없이 확장되는 겹눈의 우주 김종길 | 미술평론가

눈부신 풍경 속으로 번지는 인물들. 옷이 색으로만 존재하는 빛깔들. 그는 어마어마한 크기로 육박해 오는 거대한 산을 보면서 그저 배경이 되어버린 풍경의 깊이로 들어간다. 그 깊이에 존재하는 것들이 빛이요 생명이요 길이다. 그는 말한다. “풍경을 흐트린다. 명료해 보이던 대상들도 물 표면에 맺힌 일렁이는 풍경처럼 배경, 공간과 하나로 뒤엉키며 모호해진다. 강렬했던 색채 또한 부서지고 서로를 침투하여 헤아릴 수 없는 파편이 된다. 이것은 날 매료시킨다.”고.

풍경이 이루는 깊이에는 수많은 생명들이 빛으로만 존재하기 때문에 그 내부에서 무언가의 형상을 찾아내려는 욕망은 필요치 않다. 이미 하나로 녹아들어서 빛으로 존재하는 풍경은 그 자체로 거대한 우주에 다름 아니다. 이러한 우주적 풍경은 그가 드러내는 회화의 눈일 터인데, 글쓴이는 이것을 ‘겹자리 겹눈’이라고 불러 본다. 그러니까 그의 회화는 인간의 눈으로 보는 세계라기보다는 잠자리 겹눈으로 보는 천변만화의 우주라는 이야기다. 실제로 그는 “끊임없이 변화되는 찰나의 순간에 따라 두텁게 발린 물감은 캔버스와 부딪히며 밀고 닦는 것을 반복한다. 손끝에서 저항감이 느껴진다. 이것은 나에게 미묘한 해방감을 준다. 층과 층 사이 끈적한 레이어가 생긴다. 몸을 담겨 두터운 물감을 깔고 다시 잇는다.”고 말하지 않는가.

그가 풍경을 바라볼 때, 그의 눈에 어리는 풍경은 전체로서의 풍경이 아니다. 그는 전체를 이루는 낱알의 세목들로 세부를 살핀다. 이곳저곳으로 빛깔들이 분포된

것처럼 보기도 하고, 이것저것들이 다 뒤섞여서 어우렁더우렁 하는 것처럼 보기도 한다. 어떤 특정한 한 부분을 바라보는 눈을 가지고 있지 않은 것이다. 예컨대 그는 캄캄하고 어두운 곳에서 있는 한 그루의 나무를 볼 때는 보았다가 안 보았다가 하는 나무 끝부분의 이파리를 살핀다. 나무는 그저 통째로 그에게 보일 뿐이다. 그렇지만 그가 보는 것은 그림자가 아니라 빛이다.

빛과 그림자. 보이는 것과 보이지 않는 것. 전체와 부분. 온통과 낱동. 그의 그림들은 그것들의 어울림 같은 것들이다. ‘어울림’이라는 것은 헤아릴 수 없는 감각들의 합집합 같은 것이다. 그러므로 그의 회화는 실재하는 것 같으면서도 낯선 추상의 이미지로 비춰지기도 한다. 물론 그렇다고 그의 그림들이 비현실로부터 상상되어진 풍경들이라고 말할 수는 없는 노릇이다. 그의 감각이 터트린 아주 선명한 실제이기 때문이다.

글쓴이는 “끝없이 확장되고 축소되며 정제되지 않은 채 자유로이 변화 가능한 상태로 담아낸다.”는 고백에서 그의 회화적 확장성을 엿본다.

## 임유진

일상의 순간들이 번쩍이는 빛을 내며 스쳐 지나갈 때, 나는 그 순간을 필름 카메라의 플래시를 통해 붙잡고자 했다. 붙잡은 순간의 필름 사진을 보면 잊고 있던 기억이 되살아난다. 그 기억을 캔버스에 다시 현상하며 재구성한다. 나는 대상을 기억하고 싶은 대로 기억한다. 대상이 나를 바라보는 시선과 내가 대상을 보는 시점을 캔버스에 녹여낸다. 기억이란 것은 얼마나 불완전한 것인지 체감하며, '노스탤지어'의 감정을 필름 사진의 플래시를 통해 해석하고 있다.

어느 장면을 찍은 후 오랜 시간이 지나 드디어 현상된 사진을 봤을 때, 내가 기억하고 있던 장면이 떠오르며 그 순간을 회상하고, 새로움을 느낀다. 엉뚱하게 나온 사진이 더 가치가 있다. 흑백사진을 보고 내가 기억하는 색을 입혀 그리기도 하고, 인화된 사진에 다시 한번 플래시를 터트려 사진을 찍은 후 그 이미지를 보고 그리기도 한다. 물건을 소유하듯이 순간을 소유할 수 있는 사진의 특성과, 회화를 통해 극대화되는 물질성을 통해 재구성되는 이미지에 대해 고찰하고자 한다.

나는 망각된 기억을 재구성하며 낯선 동시에 그리운 장면을 만들어내고 있다.



## 노스탤지어를 유발하는 시간들 김종길 | 미술평론가

카메라 셔터를 누를 때 번쩍하는 플래시 빛. 작가는 그 빛에서 회화적 영감을 피워 올린다. 사진을 현상했을 때 드러나는 그 번쩍이는 빛은 이미 카메라 빛이 아닐 터. 빛이 투사된 사진은 무언가 다른 상황을 떠올리면서 순간적으로 사진을 찍었던 바로 그 시간 속으로 깊이 잠수해 들어간다. 그는 바로 그 시간을 '노스탤지어'를 유발하는 시간이라고 말한다. 그것은 잠시 잊고 있었던 기억일 수도 있고, 아련하게 떠오르는 추억일 수도 있으며, 그때를 지금 여기로 불러내고 싶은 회억일 수도 있을 것이다.

작가는 "플래시를 터트리며 찍히는 순간의 상황이 필름 카메라에 매력을 느끼게 된 계기"라고 말하면서 자신의 작업이 "물건을 소유하듯이 순간을 소유할 수 있는 사진의 특성과, 회화를 통해 극대화되는 물질성을 통해 재구성되는 기억에 대한 고찰"이라고 설명한다. 그런 측면에서 가장 눈에 띄는 작품은 <장난, '20 3>이다. 여성과 남성이 무언가 실랑이를 벌이는 장면처럼 보이는데, 그 둘의 얼굴은 실랑이하는 두 팔 때문에 보이지 않는다. 이때의 플래시 빛은 이들의 상황만을 드러낼 뿐 뚜렷하게 어느 한 부분을 적시하지 않는다. 하지만 다른 사진들에서 번쩍이는 빛은 희뿌연게 어떤 부분을 가리거나 지워버린다. 그리고 그렇게 어딘가를 가리고 벗겨낸 듯한 그 '흰빛'은 사진 속의 장면들과 무관하게 걸돈다.

때때로 번쩍이는 '흰빛'은 의도치 않게 한 인물의 머리가 되고 불현듯 솟아오른 흰 그림자가 되기도 한다.

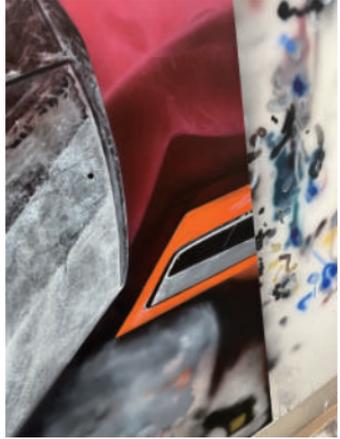
<거실, '215>에서는 두 인물 간의 감정선을 따라가는 속내 같기도 하다. 도무지 알 수 없는 속내라고 해야 할까? 어쨌든 이런 장면들에서 플래시 빛은 불필요한 오해를 불러일으킬 수밖에 없어 보인다. <'22 3 27>은 '흰빛'이 아니라 거의 '흰구름'에 가깝다. 그러니 카메라 플래시 빛에서 무언가를 드러내려고 한 작가의 미학적 태도는 색 성공적이지 못하다는 생각이 든다.

그런데 <술래잡기 하는 아빠>, <바다필름>, <초록가족>, <바닷가>를 보여주는 '흰/빛'은 그것이 플래시 빛인지 아니면 '흰'일 뿐인지 쉽게 알아차리기 힘들다. 그럼에도 불구하고 이 작품에서 '흰'은 파도의 흰 물거품(泡沫) 같기도 하고, 흰 물방울 같기도 하며, 어떤 작품은 그저 그 풍경 속으로 녹아든 빛그림자 같기도 하다. 역설적일지 모르겠으나, 이런 작품들에서 '흰'은 풍경을 드러내는 빛이면서도 자신의 실체를 드러내려고 애쓰지 않는다. 애쓰지 않아서 더 눈길을 끈다.

흰, 빛, 풍경, 인물, 상황... 사진으로 박힌 장면들이 회화로 재구성될 때 장면을 드러내는 빛의 요소들은 작가의 의도를 오히려 최소화 할 때 더 적극적으로 빛나는 경향을 보여준다. 그러니 플래시 빛에 사로잡힌 작가의 시선을 그 너머의 인물과 풍경 속으로 돌려야 하지 않을까. 바로 그 속에 '노스탤지어'의 실제성이 더 깊이 잠겨 있을 것이므로.

## 조무현

자동차의 기능을 이루는 것에 대한 확신조차 없어 믿음으로 대체하는 한 개인의 주관적인 표상으로서 작업은 보여질 만한 것인가.”라는 질문은 보이는 것에 대한 두려움으로 이어진다. 인지의 한계가 분명한 개인의 작업이 전시장에 걸려야만 하는 보여짐의 당위성이 존재하는지에 대한 두려움이 일어난다. 회화라는 매체가 보여주는 표면(평면성)이라는 특정성이, 최소한 자동차의 표면처럼 누군가의 소비 욕구를 자극하는가. 그 욕구를 자극하기 위한 표면을 유려하고 전문성이 돋보이는 도색과 곡선, 디자인으로 당위적으로 제시하고 있는가. 그것들이 가리고 있는 내부를 믿음에 도달하게 만드는가. 나의 작업은 이러한 당위를 갖출 수 있는가. 이 두려움은 표면을 부정하고, 부피감을 이루는 것들에 대한 부러움을 상기시킨다. 보이지 않지만, 작동하는 것들, 차를 운전할 때처럼 보이지 못해도 감각할 수 있는 것들, 회화가 그러한 믿음의 층위를 획득할 수 있는지에 대해 고민한다. 보이지 않음에도 감각되는 존재를, 표면 속의 당위를 보여줄 수 있을까.



### 내부가 존재성을 드러낼 때 김종길 | 미술평론가

그가 이번 전시를 위해 준비하고 있는 것은 ‘그림자 없는 예약식’이다. 알아도 전혀 무너지지 않을 ‘예약식’을 만들어서 설치하겠다는 것이다. 왜 ‘예약식’이어야 했을까? 사실 그는 알아 있느냐, 서 있느냐의 문제가 아니라 ‘예약’이라는 사회적 약속에 대해 말하고자 하는 듯하다. 예컨대 그는 작가 노트에 “나는 믿는 것들을 드러내고 싶다. 그것들을 찾아내고 거기에 있음으로써 완성되는 것들을 증명하고 싶다. 매끈하게 빛나는 것이 아닌 결합되고 존재하기에 기능하는 것들, 스스로를 주장하지 않는 것들. 발화하지 않는 것들. 그렇지만 기능하는 것들. 나는 그런 것들이 부럽다.”고 적고 있다. 작가 노트의 내용만으로는 그가 이야기하는 ‘믿음’이 무엇인지 정확하게 간파하기는 쉽지 않다. 그가 지난해에 그린 작품들의 거개는 대체로 자동차의 기계적 구조물들이다. 심지어 그는 자동차의 내부에 들어 있는 어떤 구조물을 사각의 케이스에 넣어 설치 작품으로 제시한 적도 있다. 그 구조물들은 자동차의 내부에 있기 때문에 육안으로 볼 수 있는 것이 아니다. 그가 이야기하려고 하는 ‘사회적 약속’이라는 믿음의 체계는 바로 이와 같은 것일 수 있다. 그러니까 겉으로 드러난 약속보다는 속으로 어떤 구조를 이루고 있는 약속 같은 것 말이다. 속에 있어서 보이지 않지만 그것은 분명히 존재하는 것이기 때문에 자동차의 ‘실체성’을 이루고 있었던가! 우리는 눈에 보이는 것, 겉으로 뚜렷이 드러난 것, 손에

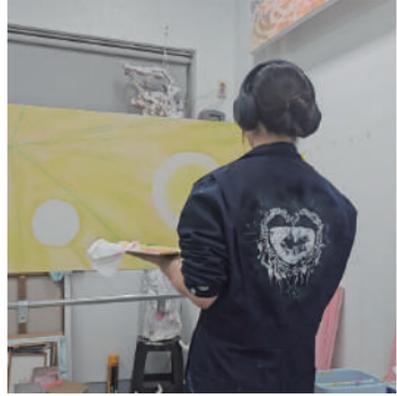
잡히는 것, 귀에 들리는 것들을 믿는다. 보고 듣고 냄새 맡고 만져서 알아지는 것들은 그 실체가 선행한다. 구체적이다. 불교에서 이야기하는 색수상행식(色受想行識) 없이 어떻게 자아를 이야기할 수 있겠는가. 색온(色蘊), 수온(受蘊), 상온(想蘊), 행온(行蘊), 식온(識蘊)이야말로 자아를 이루는 다섯 구조이리라. 인간도 이렇거니와, 자동차라는 하나의 기계도 그 내부를 이루는 구조의 아름다움은 이루 말할 수 없을 정도다.

그런데 그런 아름다움의 이면에는 ‘단일구조’를 넘어서는 ‘복합구조’로서의 대립구조가 어떤 한계로 작동한다. 구조 하나하나가 그 자체로 미학적으로 모르나 그것들이 결합하면서 드러나는 또 다른 양상들은 ‘기계주의 매커니즘의 미학’으로만 살피기에는 너무 복잡하다. 그래서 그는 관객을 기계주의 매커니즘의 내부로 초대하는 전략을 구상했다.

그냥 보기에는 풀썩해 보일 수 있는 의자가 있다. 그렇지만 분명히 걸터앉을 수는 있다. ‘예약식’이라는 이름 때문에 작품이 주는 사회적 맥락도 있을 것이다. 그러나 작가는 오히려 그런 오보제가 입체적으로 드러나는 ‘사건’에 주목하기로 한다. ‘예약식’이라는 의자가 관객과 만날 때 그림자가 사라지는 사건을. 의자는 이때 하나의 오브제로 남는다.

## 최이정

모든 행동을 멈추고 몸을 편안한 상태로 만든 다음 생각하는 행위에 집중한다. 오롯이 생각에만 집중하기 위해 눈을 감고 가장 편안한 공간을 상상한다. 그 공간은 모든 자연이 생기를 머금고 존재하지만 움직임이 없는, 이름 모를 산이다. 산은 여러 면모를 띤다. 그중 바람 부는 들판이나 폭포 같이 움직여야 할 자연이 움직이지 않고 정지된 모습은 영상이 흘러가다 일시정지된 모습 같기도 하다. 그런 정지된 풍경 사이로 작은 구체 하나가 나타난다. 생각이 뻗어나가듯 구체 또한 계속해서 퍼져나가다 비정형적 형태가 된다. 하늘 위로 흘러 다니는 그 구름 같은 형태는 정지된 풍경에 은은한 에너지를 퍼뜨린다. 나는 이 장면을 캔버스에 평면에 담는다. 캔버스에 미처 담기지 못한 에너지는 벗어나 굳어버린다. 이 형태는 무의식에서 갈망하는 평온과 그럴 수 없음을 아는 현실에 대한 불안감이 충돌한 잔여물이자 흔적이다. 이런 흔적들은 사람의 눈으로 볼 수 없고, 손을 통해야만 나타날 수 있는 흔적들이다.



### 유기체 헤테로토피아! 김종길 | 미술평론가

그의 이미지들은 만화에서 가져온 것들이다. 순간적인 에너지를 표현해 내는 효과선이 바로 그것. 이때 에너지로 표현되는 이미지들은 구름 같고, 솟아오르는 생명 같고, 무력함에서 벗어나려는 발악 같고, 심지어 어떤 것들은 보이지 않는 어떤 움직임 같기도 하다. 작가는 좀 미팅에서 그의 작품들을 보여주다가 불현듯 ‘헤테로토피아’를 들고 나왔다. “~ 같기도 하다”라는 가정의 언어들 속에서 헤테로토피아를 불러내다니!

미셀 포코는 헤테로토피아를 현실에 존재하는 장소이면서도 그 밖의 다른 온갖 장소들에 대해 이야기하고 그것들을 전도시키는 장소, 말하자면 실제로는 구체적인 위치를 갖지만 모든 장소들의 바깥에 있는, 일종의 “현실화된 유토피아”라고 이야기한다. 다락방, 인디언 텐트, 목요일 오후 엄마 아빠의 침대, 거울, 도서관, 묘지, 사창가, 휴양촌…… 푸코는 언뜻 유사성을 찾기 어려운 이 장소들을 헤테로토피아라는 말로 줄줄이 소환하는 것이다. 그렇다면 과연 최이정의 작품들이 그런 헤테로토피아의 장소들일까?

그는 그 자신이 살아오면서 느꼈던 수많은 느낌들에서 작품의 이미지를 구상했다. 그가 만들어낸 형상들은 만화에서 차용한 것들이 적지 않지만 그렇다고 만화를 재현하거나 만화를 재구성하려는 것은 아니다. 오히려 그가 찾아내려고 하는 것은 그의 내면에 존재하는 알 수 없는 어떤 그림자 이미지들이다. 만화에서 발견한 효과선들은 그런 그림자 이미지를 길어 올리는

마중물이라고 할 수 있다. 그의 깊숙한 내면에 자리한 우울 그림자를 퍼내는 마중물 말이다. 달리 말해서 그의 작품들은 이미 그 스스로에게 내재된 것들이라고 할 수 있을 것이다.

조각들의 이미지는 흐르는 구름을 잡고 싶었던 의식에서 비롯되었다. 그런데 그 이미지를 자세히 보면 그것은 구름 같기도 하지만 파도 같기도 하고 피어오르는 연기 같기도 하다. 이렇듯 “~ 같기도 하다”라고 말하는 태도에는 푸코가 이야기했듯이 “구체적인 위치는 갖지만 모든 장소들의 바깥에” 존재하는 현실화된 유토피아가 깔려 있는 게 아닐까. 구름 같고, 파도 같고, 연기 같은 조각은 살아 있는 유기체로 보이기 때문이다.

그의 작품들에는 고요한 힘과 드세게 움직이는 힘이 동시에 존재한다. 고요한 힘의 장면들은 그의 회화에서 잘 드러난다. 빛의 파장처럼 보여서 더 그런 것일지 모르겠다. 반면, 조각은 그 힘이 크다. 엄청난 에너지를 응집시키면서 성장하고 있다. 그런 측면에서 그의 작품들은 긍정의 에너지를 가지고 있다고 보아야 하리라.