

수상자

곽영빈

지정글

지드래곤이라는 큐레이터/아티스트,
혹은 사라지(지 않)는 매개자

자유글

수집가 혹은
세상의 큐레이터로서의 작가:
구동희론

서울대 교육학과와 서강대 신문방송학과 대학원에서 각각 학사, 석사를 마쳤고, 2012년 미국 아이오와 대학(University of Iowa)의 영화와 비교문화과에서 1997년 이후의 한국영화와 소설, 지성사의 담론지형을 독일 바이마르 시대와의 공명 속에 알레고리적으로 재구성한 논문 <한국 비애극의 기원 The Origin of Korean Trauerspiel>으로 박사학위를 받았다. University of Iowa, Cornell College, 서강대, 한예종, 서울대, 홍익대 학부와 대학원 등에서 영화사와 영화이론, 매체미학, 발터 벤야민 등에 대해 강의했고, 포스트-씨어터 시대의 3D 영화(<아바타 인문학>), 애니메이션의 존재론(‘연상호 애니메이션의 바닥없는 표면’), 2013년 아르코 미술관에서 열린 전시(‘확장된 개념의 경이의 방’) 리뷰 (<인문예술잡지 F> 12호) 등을 썼으며, 1990년대 중반 일본서 태동한 ‘자학사관’의 함의에서 노무현 대통령의 죽음과 ‘일베’, ‘세월호’로 이어진 한국 담론지형에 대한 성찰을 담은 <한국 비애극의 기원 입문>(가제)이 2015년 서강학술총서 공모에 뽑혀 출간을 앞두고 있다. ‘포스트 미디어/뮤지엄 시대’의 소용돌이에 그저 경악하지도, 미친 듯 휩쓸리지도 않고, 국적과 국경의 시간차에 기생하지 않으면서 기존의 예술사/매체사의 좌표계를 다시 쓰(려)는 작업들에 무한한 관심이 있다.

지드래곤이라는 큐레이터/아티스트, 혹은 사라지(지 않)는 매개자

곽영빈

“정답이 체스인 수수께끼에서
써서는 안 될 단 하나의 말은 무엇이겠습니까?”
나는 잠시 생각한 후 대답했다.
“체스라는 단어죠.”

—호르헤 루이스 보르헤스, ‘끝없이 두 갈래로 갈라지는 길들이 있는 정원’

한해를 결산하는 올 겨울, 만약 누군가 미술계에서 올 한해, 최소한 올 여름 가장 뜨거운 논란이 된 전시로 <피스마이너스원: 무대를 넘어서>를 꼽는다면, 그리 뜨거운 논란을 일으키지는 못할 것이다. 지난 6월 9일부터 서울시립미술관에서 시작해 8월 23일에 끝나는 이 전시는, 무엇보다 ‘아이돌 그룹’인 ‘빅뱅’의 리더이자 패션리더로도 유명한 ‘지 드래곤(G-Dragon)’ [본명 권지용]과의 “협업”이라는 차원에서 주목을 받았고, 그만큼 뜨거운 전쟁을 촉발했기 때문이다. 자신이 좋아하는 예술가들과 그들의 작품을 보다 많은 대중들과 나누고 싶을 뿐이라는 그의 반복된 언급에도 불구하고, 많은 미술작가들과 미술계 인사들 및 적지 않은 일반 대중들은 곱지 않은 시선을 보냈다.

비판은 크게 두 가지로 요약됐는데, 하나는 지드래곤과 전시를 이루는 작품들과의 내적 연관을 문제 삼는 것이었고(‘전시에 내적 일관성이 없다’), 다른 하나는 보다 근본적인, 소위 ‘제도비판’(institutional critique)에 해당하는 것으로서, 서울 ‘시립’미술관의 ‘공공성’을 문제 삼았다. 예술가들도 쉽게 기회를 얻기 힘든 ‘공공’기관이 지드래곤, 즉 YG엔터테인먼트라는 문화산업의 첨병에게 너무나 손쉽게 자리를 내주었다는 것. 한마디로 ‘공정’하지 못했다는 말이다.

이러한 비판들은 나름 일리가 있어 보인다. 예를 들어 “I can’t Breathe.”라는 단순한 문장이 반복되는 스코긴스의 작품 <안녕 내 친구 지-드래곤>은 그저 유치원, 혹은 초등학교 저학년

아이의 일기장을 찢어 확대해 놓은 것처럼 보인다. 하지만 그것이 작년 7월 미국경찰에 의해 목 졸려 숨진 흑인 에릭 가너가 죽어 가면서 반복했던 단말마였다는 사실은, 작품에 기입된 날짜가 그가 죽은 2014년 7월 14일이었다는 디테일을 전경화하면서, 천진난만해보였던 작품을 정치의 한복판으로 끌고 들어간다. 이에 비하면, 이 작품과 지드래곤의 관계란 사실 후자가 2009년에 내놓은 Heartbreaker 앨범에 “Breathe”라는 곡이 있다는 것 정도인데, 전사에서 소거되었던 순진함과 정치의 거리는 이 지점에서 거의 무한대로 확장된다. 커다랗다 못해 비대한 건, ‘아이돌 스타’로서의 GD의 존재감일 뿐이라는 것이다.

이러한 견해는, 전시 전체로 시야를 확장할 때 더욱 설득력을 얻는 것처럼 보인다. 지드래곤의 개인 소장품과 그가 출연한 뮤직비디오들의 소품 및 이미지 컷들이 실지로, 그러나 어지럽게 ‘나열’된 ‘논픽션뮤지엄’ 섹션이나, GD의 노래 ‘쿠테타’를 모티브로 삼아 관객들이 참여할 수 있는 촬영세트와 이것이 시각화되는 방식을 같이 보여주는 방&리의 작품, 인터넷을 떠도는 GD의 이미지를 모아 특유의 ‘사진조각’을 만들어 세운 권오상의 작품 정도를 제외하면, GD의 작품이나 그와의 대화에서 “영감을 받아” 만들어졌다는 작품들이나, 그와 공명한다고 여겨지는 미술가들의 작품들은 험겁거나(“난해하고 자극적”) “억지스럽다”는 것이다. 투팍이나 노터리어스 B.I.G.같은 힙합음악의 거인들을 전통민화의 문자도 속에 그려넣은 손동현 작가의 작품까지야 GD가 전유한 음악의 맥락과 공명한다고 할 수 있겠지만, 소피 클레멘츠의 조각적 오디오 비주얼 작품이나, 콰올라의 디지털 조각이 도대체 무슨 상관이란 말인가? 지드래곤이 ‘아트스타’인지 ‘아티스트’인지

모르겠다거나,¹ 전시에서 GD가 느껴지지 않는다는 식의 반응²은 바로 여기서 나온다.

그러나 우리가 보기에 이 전시가 이렇게 ‘문제의 전시’로 여겨진 것은, GD의 존재가 지나치게 느껴졌거나 느껴지지 않아서가 아니다. 역설적으로 들리겠지만 문제의 중핵은 그가- 프레드릭 제임슨의 잘 알려진 개념을 비틀자면- ‘사라지지 않는 매개자’로 기능한다는 데에 있다.³ 도대체 무슨 말인가?

먼저 그의 존재감이 너무 크다는 비판과는 달리, 찬찬히 살펴보면, ‘아이돌 스타’나 ‘음악인’으로서의 GD는 이 전시에서 그리 두드러지지 않는다. 이는 지난 3월부터 미국 MoMA에서 열린 비요크의 전시가 22년간 그녀가 발표한 8개의 앨범을 (부분적이거나) 들려주면서 그 ‘음악적’ 연속성을 전경화하려 한 것이나, 얼마 후인 같은 해 7월, 퍼포먼스 아티스트인 마리나 아브라모비치에게서 영감을 받은 제이 지(Jay Z)가 뉴욕 페이스 갤러리에서 자신의 앨범에 실렸던 ‘Picasso Baby’를 가지고 랩 퍼포먼스를 했던 것과 비교하면 극명히 드러난다. ‘사라지지 않’고는 있지만, 이들과 같은 ‘(음악적)스타’의 정체성을 충분히 강조하지 않은 채 ‘매개자’의 지위만을 고집한다는 것.

두 번째 문제는 이와 정반대다. 그가 매개자인 건 문제가 안된다. 문제는 그가 사라지지 않는다는 것, 그러면서도 그가 무엇을 매개하는지가 불분명하다는 것이다. 단도직입적으로 말하면, 그가 매개하는 것, 그러면서 사라지지 않는 건 바로 큐레이터(쉽)인데,

- 1 [록집은 전시] 지드래곤은 ‘아트스타’일까, ‘아티스트’일까 <피츠마이너스원 展> 6.9.2015 <http://www.econovill.com/news/articleView.html?idxno=248809>
- 2 ‘지드래곤 전시, 너무 일렀던 걸까’ 6.8.2015 <http://multihani.hani.co.kr/arti/695001.html>
- 3 Paul O’Neil, ‘The Curatorial Turn: From Practice to Discourse,’ in *Issues in Curating Contemporary Art and Performance*, eds. by Judith Rugg, Michèle Sedgwick, p. 240-

나는 이것이 이 전시에 대한 거의 모든 비평들이 결정적으로 놓치는 지점이자, 이 전시가 (의도와 무관하게) 드러낸 중요한 문제라고 생각한다.

지난 3/4월자 뉴 레프트 리뷰에 기고한 글에서 프레드릭 제임슨은 우리가 살고 있는 시대를 응축하는 알레고리적 형상이자 인물로 “큐레이터”를 지적한 바 있는데, 이런 관점에서는 철학(자)조차, 일종의 “개념적 설치(미술가)”라는 게 그의 주장이다.⁴ 미술계의 입지를 역사의 정점에 올리는, 이보다 환영할만한 주장이 있을 수 있을까 싶지만, 공교롭게도 비슷한 시기인 5월, e-flux에 기고한 글에서 작가인 기도 반 데어 베르베는 이것이야말로 미술계의 가장 큰 문제라고 지적한다. “큐레이터들이 예술가들을 추월”하면서, 작가의 작품은 큐레이터들이 제시하는 전시주제나 이론의 “예시로 환원”되고 있을 뿐이라는 것이다.⁵

물론 이런 논의는 갑자기 제기된 것이 아니다. 2006년 보리스 그로이스는 이제 큐레이터와 아티스트는 더 이상 구분될 수 없다고 주장한 바 있고,⁶ 비슷한 시기 폴 오닐 역시 비슷한 주장을 폈다.⁷ 클레어 비숍이 지적했듯, 서구 미술사에 국한할 때 이러한 중첩의 계기는 1960년대 후반, 보다 정확하게는 1968년에서 1972년 사이 독립큐레이터와 설치미술가가 등장하면서 본격적으로 제기된

4 Fredric Jameson, 'The Aesthetics of Singularity,' *New Left Review* No.92, (Mar./Apr., 2015), p.110.
 5 Guido van der Werve, 'Heavily curated biennales really bother me as an artist,' *e-flux* 5.20.2015
<http://conversations.e-flux.com/t/heavily-curated-biennales-really-bother-me-as-an-artist/1715>
 6 Boris Groys, "Multiple Authorship," in Barbara Vanderlinden and Elena Filipovic (eds.), *The Manifesta Decade: Debates on Contemporary Exhibitions and Biennials*, Cambridge, Mass., MIT Press, 2006, pp. 93-99.
 7 Paul O'Neil, "The Curatorial Turn: From Practice to Discourse" (2007) In *The Biennial Reader* (Bergen Kunsthall and Hatje Kantz, 2010), pp. 240-259.

것인데,⁸ 설치미술이 ‘창작(creation)’과 ‘취사선택(selection)’의 “동일시”를 정착한 순간, 예술가와 큐레이터의 역할 역시 잠재적으로 동등해졌다고 할 수 있는 것이다.⁹

예술가와 큐레이터 간의 이러한 중첩, 혹은 동일시의 관계가 <피스마이너스원>전시, 나아가 이를 둘러싼 논의에 궁극적으로 갖는 의의는 무엇일까? 위에서 했던 말을 다시 반복하자면, 이는 GD가 바로 이 (문제적) 관계의 ‘사라지지 않는 매개자’라는 사실을 정확하게 지적해준다.

GD가 미술계, 혹은 예술계의 내부자가 아니라 ‘외부자’라는 사실/시각과, 이에 기반해 그에게 쏟아지는 비판, 즉 진정한 예술가, 혹은 미술인들이 차지해야 할 자리와 ‘공정한’ 기회를 ‘대중스타’인 GD가 오로지 유명세를 바탕으로 ‘부정하게’ 빼앗아 갔다는 비난은, 그 이전의 거의 모든 미술 전시에 내재했을, 작가와 작품 선정기준을 둘러싼 실제적/잠재적 논란을 연기처럼 사라지게 만든다. GD 이전에는 순수하고 깨끗했던 천국이 그로 인해 더럽혀졌다는 허구적 노스텔지어의 서사. GD가 ‘사라지지 않음으로써 매개’하는 것은 바로 이것인데, 권오상의 작품이 ‘선과 악’의 단순해 보이는 이분법을 통해 ‘매개’하는 것 역시 이것이라 할 수 있다.

전시의 내부와 외부를 연결시킨 드문 글에서 이동연 교수 역시 권오상의 작품에 주목했지만, 그가 내리는 결론은 우리의 것과 다르다. 그에게 이 작품은 인터넷에서 떠도는 2차원 사진을 3차원 형상으로 “짜깁기한 허구의 조형물”로서, “지드래곤이란 팝 아이콘의 현존의 허무함”을 응축하는 것이다. 이는 디오라마 기법으로 찍은 진기종의 작품과, 위에서 언급한 스킵킨스, 콰올라의 디지털 조각은 물론, 사일로 랩의 ‘Room No.8’까지 전시 전체를

8 Claire Bishop, 'What is a Curator?' <http://idea.ro/revista/?q=en/node/41&articol=468>
 9 Groys, 위의 글.

“오브제에서 아이콘으로의 허무한 이행”으로 요약하게 만든다.¹⁰
모두 3차원의 ‘형상’을 유지하지만, 사실은 ‘아이콘’에 불과하다는
이러한 독해는, 다소 거칠게 말해 문화산업에 대한 아도르노와
호르크하이머의 교조적 비판을 떠올려준다.

우리의 독해는 다른 방향을 가리킨다. 전시에서
“아티스트”로서의 지드래곤을 애타게 찾고, “지드래곤을 느끼”기
힘들다는 식의 결론을 내리는 시도들이 놓치는 것은, 이 전시가
때론 험겁고 성긴 관계를 통해 시각화하는 별자리들의 형태(con-
figuration) 자체가 ‘지드래곤’이라는 것, 그리고 그러한 형태를
‘큐레이팅’하는 행위와 존재를 부르는 말이 ‘아티스트’라는
것이다. 문제는 GD라는 아티스트의 실체가 결국 ‘깊이를 결여한
2D’라는 게 아니라, (한동안 ‘표절’혐의를 달고 살았던) GD라는
‘아티스트,’ 그리고 여기에 참여한 다른 모든 아티스트들의 정체성
일반이, 이러한 배치(자)로서의 큐레이터/큐레이팅 그 자체와
구분불가능하다는 것이다.

이런 근본적인 의미에서 이 전시는 ‘순수한 메신저’, 즉
‘사라지는 매개자’가 되는 데에 GD가 ‘실패함으로써 성공했다’고
볼 수 있을 것이다. 언제나 (불)공정한 선택의 제도(화)로서의
큐레이팅과, 큐레이터와 구분불가능해진 존재로서의 아티스트를
매개하는 ‘사라지지 않는 매개자’로서 말이다.

10 이동연, [문화비평]오브제에서 아이콘으로- 지드래곤 ‘피스마이너스원’ 전시의
아이러니’ 6.23.2015
http://news.khan.co.kr/kh_news/khan_art_view.html?artid=201506232111535&code=990100&s_code=ao114

수집가 혹은 세상의 큐레이터로서의 작가: 구동희론

박영빈

위대한 수집가는 처음부터,
세상의 물건들이 그 안에서 스스로를 발견하는
혼동과 분산에 끌린다.

—발터 벤야민, <아케이드 프로젝트>

I. 구동희라는 비평의 곤궁

“한국 현실과 겨룰 만한 소수작가에 속한다”¹는 추천사와 더불어 (동료) ‘미술작가들이 가장 좋아하는 작가 중의 하나’ (임근준)로도 유명하다는 그지만, 구동희(1974-)는 쉽지 않다. 명시적으로 인정하건, 애둘러 묵인하건, 혹은 애써 부인하건, 이는 그의 작업에 대한 대부분의 비평 글들이 거의 공통적으로 수용하는 결론이다.

예를 들어 작가가 개인전을 열었던 갤러리의 큐레이터는 “작품을 이해할 수 있는 최소한의 단서마저 존재하지 않는 듯 하며, 관람자는 작품을 감상하며 공감을 느끼기도 하지만 그 어떤 것도 정리되지 않은 답답함을 느낀다”고 토로한 바 있고², 구동희의 작업에서 기대할 수 있는 이해란 “오직 이해되지 못함을 통해서만 이해가 가능한 종류의 이해”라는 (복화술적) 고백을 이끌어 내기도 했다.³ 한편 작가가 다루는 소재와 매체가 워낙 다종다기하고, 전체를 관통하는 하나의 주제나 열쇠말을 찾기가 어렵기 때문에, 적지 않은 비평문들은 개별적인 작품의 프로토클을 기술하는 데

1 슬기와 민, ‘현실과 겨루는 잡것 미학: 구동희.’ <2012 Hermès Foundation Missulsang> (서울: Hermès Foundation, 2012), 78쪽.
2 최지아, ‘각각의 교란-구동희.’ <상상마당> 2008.10.5
3 김해주, ‘말랑말랑한 실명(失明)의 세계’, <경향 아티클> 2013년 12월.

급급하거나, ‘유희’⁴나 ‘상상력’⁵ ‘철없는 아이’ 혹은 ‘외계인’(?!)⁶과 같은 지나치게 포괄적인 단어들을 힘없이 제시하곤 한다. 작가의 작품은 결국 “작가의 어떤 인성이나 개성을 드러낼 뿐”이므로 작가의 “마음의 생태계”로, 즉 ‘작가에게 되돌아가자!’는 식의 순환논리-‘작가의 작품을 이해하려면 작가의 마음을 알아야한다’-로 돌아가거나⁷, “대상이나 현상을 이해할 때 사용하는 방법”에 대한 욕망을 버리고, 대신 “잠재되어 있던 두뇌 혹은 감각을 깨워야...만 구동희의 작업을 이해할 수 있는 기본을 마련할 수 있다”는 식의 의사 신비주의적 감성론이 시도된 것도 이러한 맥락이다.⁸

이 글은 대한민국에서 가장 주목받는 미술작가 중 하나라 할 수 있음에도 불구하고 여전히 ‘공공연한 수수께끼’로 남아있는 그의 작품세계를 ‘수집가, 혹은 큐레이터로서의 작가’라는 문제틀로 해명해보려는 시도다. 단도직입적으로 말해 구동희 작품세계의 중핵은 ‘시간’에 대한 독특한 감각에 놓이는데, 이를 통해 세상은 ‘파편’, 혹은 ‘넙마/누더기’로 뒤덮인 ‘폐허’로 지각된다.

그러나 구동희의 단독성(singularity)은 이러한 ‘폐허의 기호’를 ‘파국’이나 ‘종말’의 징후로 읽음으로써 우울증(melancholy)에 빠지기보다는, ‘기호의 폐허’라는 차원으로 뒤집고 더욱 급진화시켜

4 김성원, ‘Through the Looking-Glass,’ <Donghee Koo: Synthetic Experience>. 서울: 에르메스 코리아, 2008, 56쪽. 슬기와 민, ibid.

5 김성원, ibid.

6 임근준, ‘(비정상을 야기하는) 구동희의 작업 특성에 관한 (비평처럼 들리기도 하는) 방백.’ <내일을 향한 답문- 한국의 현대 미술가에게 묻고 듣는다 2>, 2014.4.5. 두산아트스쿨.

7 임근준, ibid.

8 최지아, 위의 글. “메시지를 다시 해체하여 새로운 지각의 가능성을 타진해 보자”는 남인숙의 제안 역시 같은 자장 안에 있다. 남인숙, ‘구동희 개인전. <방해>_exhibition review’ 2006.12.1. <앨리스 온 넷> <http://aliceon.tistory.com/17>

기존의 사물 전체를 재구성/재조립, 나아가 재정의할 수 있는 잠재성의 차원으로까지 밀고 나아가겠다는 데에 놓인다. ‘폐허의 기호’에서 ‘기호의 폐허’로의 이러한 이행은 주어진 세상을 임시적인 조립상태, 혹은 널부러진 기호더미로 파악해 ‘수집’할 수 있게 해주는데, 이를 통해 작가의 지위는 이들을 새로운 논리와 공간에 배치하는 설치, 혹은 일종의 ‘큐레이팅’의 그것과 구분 불가능해진다.

II. 폐허의 기호(Signs of Ruins)

1. 시간의 폐허, 혹은 붕괴된 시간(Time in Ruins)

단도직입적으로 말해 구동희의 작품세계를 추동하는 가장 근원적인 힘은 ‘시간’에 대한 그의 명민한 감각에서 나온다. 그에게 절대적 시간은 근원적으로 붕괴한 것(in ruins)으로서 더 이상 선형적 상수(constant)가 아니라 경험적 변수(variable)로 경험되며, 그런 의미에서 그는 시간을 마치 ‘조그 셔틀’로 다루듯 가속하거나 감속한다.

(가속)운동을 할수록 젊어지는 할머니-분장을 한 20대 여성-의 얼굴을 비추는 <High Speed Chase>(2001)에서 가장 압축적으로 발아한 이 감각은 이후, 특히 <기념품 Souvenir>(2008)이나 <대어The King Fish>(2009), 그리고 <The Cast>(2010)와 <Helter Skelter>(2012)와 같은 작품들에서 각기 다른 방식으로 변주되는데, 그 과정에서 각각의 공간과 사물은 궁극적으로 도래할 ‘폐허(ruin)’와의 절대적 관계 속에서 서로 다른 지점을 점유하는 ‘시간의 상태’로 재정의/정위된다.

<The Cast>(2010)에서 출발해보자. “영상 매체를 이용한 공간 연구”⁹라는, 다소 밋밋한 기술을 부여받기도 했지만, 사실이 영상작업은 위에서 언급한 구동희의 시간감각이 공간을

9 김해주, 위의 글.

‘폐허’로 인식하는 방식과 직결되는 대표적인 작품이다. (실지로 얼마 후 폐기될) 폐건물에 한 젊은 남자가 들어가고, 그는 그 안 맨바닥에 텐트를 친다. (즉 그의 주거형태는 이중적으로 임시적(temporary)이다) 카메라는 그가 텐트를 친 공간과, 그가 계단을 통해 오르내리며 보수/수리하는 공간을 비추는데, 그 ‘보수’란 것이 텐트와 건물 못지않게 임시방편적이다. 소변기를 떴든 곳엔 아무렇게나 회반죽을 바르고, 아마 보일러나 가스관으로 생겼을 구멍은 비슷한 크기의 페인트 통을 끼워 넣는 식이다. 거기에 그치지 않고 그는 천장과 벽 사이의 공간을 커다란 판매용 얼음 덩어리들로 메꾼다. 카메라는 녹아내리는 얼음 덩어리를 클로즈업으로 잡는데, 싸이렌이 울리고 카메라의 전경이 화염으로 가득한 가운데 ‘안전제일’ 표지가 또렷이 보이는 문을 박차고 건물을 탈출하는 남자를 잡는 작품의 엔딩이 강조하듯. 이 건물은 (처음부터) 오래 살 수 있는 곳이 아니(었)다.

결국 타고, 녹아내릴 건물을 얼음으로 보수한다는 이 알레고리적 상황의 희극적 아이러니를 작가는 남자가 일종의 탑을 쌓는 모습을 통해 결정적으로 보여주는데, 여기서 ‘결정적’이라 한 것은 그 재료가 얼음과 드라이아이스와 숯이기 때문이다.



더 캐스트 *The Cast*
2010
Still image
Courtesy the artist
(얼음과 드라이아이스와
숯으로 쌓는 탑)

이 셋은 물질의 세 가지 상태, 보다 정확하게 말하면 시간의 세

가지 다른 응결상태다. 얼음의 입장에서 드라이아이스는 곧바로 기화되어 말 그대로 흔적도 없이 사라질 덧없는 존재다. 하지만 이미 다 타버린 숲의 입장에서, 드라이아이스에 대한 얼음의 시선은 못지않게 가소롭다. 어차피 얼음도 곧 녹는 한, 둘 간의 차이는 무의미하기 때문이다. 이렇게 셋은 같은 공간을 점유하지만, 실은 다른 시간을 살고-혹은 죽고/죽어- 있다고 해야 할지도 모른다. 숲-얼음-드라이아이스의 궤적에서 앞의 둘은, 다시 말해 드라이아이스의 시점에서 볼 때 미래와 근미래에 해당하는 것이다.



기념품 *Souvenir*
2008
Courtesy the artist
Photo: 김상태

이렇게 시간을 폐허의 관점에서, 즉 ‘앞당겨 (미리)보는(fore)see’ 시각은 사실 금각사를 축소한 후 재가 되지 않을 정도로만 전소시켜 세워놓은 <기념품Souvenir>(2008)에서 구작가가 이미 작동시켰던 것이다. 대개는 미시마 유키오가 쓴 소설 <금각사>에 매혹되어 직접 금각사를 찾았으나, 초라한 기념품으로 전략한 ‘금각사’에 실망해 작품을 만들었다는 구작가의 고백을 언급하면서 ‘환상’이나 ‘추억’의 차원에서 언급되지만, 이 작품은 소설과 현실 두 개의 차원에서 결국 ‘탈’ 운명이었고, 탄 상태로, 타지 않았더라면 (관광 상품으로) 팔리지도 않았을 금각사의 미래, 혹은 이미 성취된 운명을 앞당겨 구현한 것이다.



헬터 스켈터 *Helter Skelter*
2012
Installation view
Courtesy the artist
Photo: 남기용

같은 원리는 2012년 에르메스상 수상작인 <Helter Skelter>(2012)에서 ‘따로 또 같이’ 적용되었다. 작가는 먼저 수백 개의 모기향을 엮어 역나선(즉 ‘헬터 스켈터’)의 형태로 천장에 매달아 끝이 땅에 닿게 했고, 그 위쪽엔 형형색색의 파라솔로 고깔(?)을 씌웠는데, 그 옆 바닥에는 불이 붙여진 채 돌아가는 실제 모기향을, 그리고 그 옆 기둥에는 이미 다 타 폐허가 돼버린 모기향의 사진을 붙여놓았다. 즉 구동회는 파라솔의 지름과 역나선 모양으로 수집된 모기향들의 길이만큼 여름 내 타버린, 혹은 타버릴 모기와 그 시간들을 다시/미리 그러모아놓은 것이다.¹⁰

2. 우울증 너머 (Post-Melancholy)

현시원은 <Helter Skelter>의 일부로 바닥에서 빙글빙글 돌아가는 모기향이 내는 소리를 “죽을 때를 기다리는 산송장의 음험한

10 그 옆에 작가는 타이어와 선글라스, 그리고 은색 시트지를 걸어놓고 <탄소>라는 이름을 붙였는데, 그 답 역시 우리의 논의에 시사적이다: “탄소 계열이라면 웬지 산화했거나 소멸된 기분이거든요.” <Dazed & Confused Korea>, 2012년 9월, 234쪽.

장송곡”¹¹이라 적절하게 묘사한 바 있는데, 실지로 정서(affect)의 차원에서 이렇게 당겨서, 사태의 추이, 혹은 폐허라는 파국을 미리 보고 경험하는 시간의 감각은 종종 ‘우울증(melancholy)’의 형태로 귀결된다.

하지만 작가 스스로의 표현을 빌면 “제일 빨리, 그리고 제일 오래 눈물을 뽑아낼 수 있는 자가 이기는,” 어찌 보면 잔인하고 보다 보면 실소가 터지는 영상작업인 <비극경연대회 Tragedy Competition> (2003)나 할머니가 될 미래의 시간을 화장으로 앞당겨 놓은 뒤, 운동을 통해 시간이 갈수록 오히려 나이가 젊어지는, 재기 넘치는 아이러니를 보여줬던 <High Speed Chase>(2001)가 웅변하듯 구동회는 슬픔이나 애도와는 (매우 엄격하게) 거리를 둔다. 하지만 그렇다고 2000년대 중반, 젊은 일군의 한국 소설가들처럼 ‘유머’에 경도되지도 않는다.

구작가가 견지하는 ‘포스트 멜랑콜리’의 태도와 정서를 가장 잘 보여주는 작품은 <대어 The King Fish>(2008)이다. 이 영상작품 역시 (작가의 말을 빌면) “수명이 다한 공간,” 실지로 “1년 후에 사라질 공간”에서 촬영된 것으로 역시 폐허에서 촬영된 <The Cast>의 연장선에 서는데, 실내 낚시터 안에서 낚시하는 청장년층의 모습을 30여분 넘게 보여준다. “잉어는 자고로 ‘남성’의 상징이므로” ‘대어’를 즉자적으로 성적 메타포로 직결시키거나,¹² ‘대어’를 “권태”로 이끄는 맥거핀(Macguffin)으로 보는 해석도

11 현시원, ‘구동회- 기분이 중요하다 회전하기 위해선.’ <2012 Hermès Foundation Missulsang> (서울: Hermès Foundation, 2012), 82쪽.

12 임근준, ‘구동회의 신작 <대어 The King Fish>,’ <http://chungwoo.egloos.com/viewer/1859989>

없지는 않지만,¹³ 여기서 강조되는 것은 ‘폐허’로의 몰락이 어떤 의미에서 예정된 상황에서, 내부자들이 보내는, 혹은 ‘때우는’ 시간의 정서로 보인다.



대어 *The King Fish*
2009
Still image
Courtesy the artist
(낚시대와 끌채의 차이)

징그러운 정도로 고기가 가득한, 다시 말해 고기를 안 잡으려 해도 안 잡을 수 없을 조그마한 실내어장에 낚시대를 드리운 사람들에게, 낚시터 관리인은 초반에는 물고기의 꼬리표에 따라 커다란 경품을 주다가, 얼마 후에는 ‘선착순’이라는 형태로 인센티브(‘금붕어를 제일 먼저 잡으시는 분께 금릴을 드립니다’)를 주고, 나중에는 아예 끌채로 물고기를 퍼 담을 수 있게 한다. (즉 어떤 의미에서 적절히 ‘양식’되고 있는 건 물고기보다 실내 낚시터의 사람들로 보인다)

당연히 남성과 여성의 수확량에도 별 차이가 없는데, 끌채까지 주어지자 사람들은 열심히 물고기를 끌어올린다. 어이없게도,

13 서현석, ‘장소와 영상 : 망각에 대한 열정, 혹은 기억의 매혹.’ <퍼블릭아트>, 2011.11. http://www.artinpost.co.kr/bbs/view.php?id=culture_letter&page=1&sn1=&divpage=1&sn=off&ss=on&sc=on&select_arrange=headnum&desc=asc&no=69

그렇게 열심히(?) 주어 담은 물고기를 그들은 겨우 바로 옆에 있는 조그마한 ‘다라이’에 담는다. 그리고 그렇게 물고기의 ‘위치’를 열심히 바꿔놓은 대가로 그들이 신나서 받는 건, ‘대어 The King Fish’라는 상호가 찍힌 생선통조림들이다. 화룡점정으로-그러나 그 어떤 정서적, 영화적 강조도 없이- 그 통조림을 나눠주는 남자 직원은 일하면서 그 통조림을 따서 먹는다.

이 작품은 30분 넘게 지속되지만, 그 시간이 전달하는 정서는 예를 들어 안토니오니로 대표되는 ‘죽은 시간temps mort’의 무미건조함이 아니다. 그렇다고 겨우 거리상의, 혹은 제조공법상의 차이만 있을 뿐인 전치(displacement)의 과정에 매몰된 현대인들의 아둔함을 조롱하는 냉소도 아니다. 그 양자 사이에서 구동희는 묘한 줄타기를 한다. 이 사태를 어쩔 것인가? 그 질문에 답하지 않고 그는, 그 어떤 흥분도 자아내지 않는 그들의 소소한 즐거움과, 끊임없이 제공되는 포상제도에도 불구하고 생겨나는 얇은 탄식을 물끄러미 기록할 뿐이다.

III. 기호의 폐허(Ruins of Signs)

1. 파편과 냥마(Fragments and Rags)

하지만 그의 작업은 ‘폐허’의 기호화로 요약되지 않는다. 오히려 그것은 ‘기호의 폐허ruins of signs’라 부를 수 있을 차원에서 작동한다.¹⁴ 그의 작품에 기호가 없다는 말이 아니다. 기호는 존재한다. 문제는 그 기호, 혹은 거친 의미에서 기호계 일반이 폐허가 되었다는 데에 있다. 돌무더기(rubble)가 되어버린 기호계의 상황 속에서 그의 작품은 ‘파편화(fragmentation)’ 혹은 (괴델식)

14 이 절의 논의 중 일부는 ‘폐허의 냥마주의들과 흐르는 물(건), 혹은 무한에 대처하는 법’이라는 제목으로 문지문화원 사이에서 발간하는 인문예술잡지 F 12호(2014년 봄)에, 구작가가 총 9명의 참가자 중 하나로 참여했던 <확장된 개념의 경이의 방> 전시(2013.11.16-11.30)에 대한 리뷰로 실렸고, 전면 개작되었다.

퍼즐의 루트를 따르는 경향을 보인다.¹⁵



귀@외
2013
Courtesy the artist

예를 들어 작년 가을 아르코미술관에서 열린 <확장된 개념의 경이로운 방> 전시에 출품한 작품 중 하나였던 <귀@외>는 성인여성의 주먹크기만한 귀모형으로, 하나는 전시장 바닥에 던져져 (정신없이/정신없는?) 관람객들에게 차이와 밟혔고, 다른 하나는 천장에 부착되었다. 상식적인 시각적 좌표계보다 지나치게 낮거나 높게 설치된 이 작품들을 관람객들이 자연스럽게 발견하게 될 가능성은 따라서 극히 낮았다. 설사 이런 의도적 제약을 (우연히) 극복했다 하더라도, 그들은 다시 모든 ‘정상적’ 인간이 갖는 ‘전체’인 두 짝의 귀 중 하나로 간주될 가능성에 여전히 노출되고, 궁극적으로 그 둘이 함께, 혹은 각각 ‘전체’를 이루는지를 확인하는 작업으로 환원되고 만다. 그나마 둘이 각각 오른쪽과 왼쪽이라면 다행(?)이겠지만, 그렇지 않다 해도, 즉 이 세상이 아무리 넓다 해도

15 그렇게 “보인다”고-“괴델식”이라는 표현까지 덧붙여가며- 쓴 것은 ‘파편화’라는 표현이 대개 ‘전체(Whole)’의 부정적 대립항으로 소환되어 이미 ‘상실’된, 따라서 언젠간 ‘수복’되어야 할 ‘전체’의 운명에 종속되기 때문인데 이에 대해서는 뒤에서 다시 언급한다.

어딘가에 분명히 떨어져 있을 각각의 ‘짝’을 찾는 것으로 ‘사태’가 이해되는 한, 우리는 상식의 평면에 머무를 뿐이다. 그 귀, 혹은 우리가 ‘귀’라고 부르는 기관을 닮은 형체가 둘보다 많거나 적은, 즉 우리가 생각하는 온전한 전체(a whole whole)와 무관한 어떤 개체에 온전히(properly) 귀속될 가능성은 배제되는 것이다.

이러한 관습적 독해에 대한 예방접종(?)의 차원에서 작동하는 것이, 프레임 없는 매트리스 위에 덩그러니 놓인, 계란으로 만든 퍼즐인 <tacci>(2013)다. 상식적인 차원에서 이 퍼즐의 가장 적절한 조합은 “이 부분은 전체가 될 수 없는 것이야”라는 문장으로 보인다. 하지만 띄어쓰기와 인용 부호, 마침표의 기능을 포함하는 개별 음절들로 나뉜 각각의 계란은 그 익숙한 문장을 가능한 조합들(combinations)의 하나로 축소시키고, 궁극적으로는 ‘부분과 전체’에 대한 상식적인 이해를 분쇄해버린다. 이는 무엇보다 이 조합이 대략 다음의 다섯 가지 정도로 분화될 수 있기 때문이다: “이 전체는 부분이야.” “이 부분은 전체야.” “전체가 부분은 될 수 없는 것이야.” “이 부분은 전체가 없는 것이야.” “부분은 전체가 될 수 없는 것이야.”



타치 Ttacci
2013
Courtesy the artist

2. 매끈한 누더기(seamless rags/ les chiffons sans soudure)

하지만 구작가의 작품이 ‘어렵게’ 느껴지고, 통합적으로 포착되지 않는 것처럼 여겨지는 가장 결정적인 이유는 다른 데에 있다. 이렇게 파편화가 도드라지는 작품들도 있지만, <대어>처럼 그러한 특성이 전무해 보이는, 특별한 특징이 도드라지지 않으면서도 자연스럽다기엔 어색한 작품들도 많기 때문이다. 특히 사진이나 동영상 작품들이 그러한데, 이 작품들의 상대적 불투명성은 한마디로 표면의 매끄러움, 혹은 ‘솔기(seam)’라 부를 수 있을 식별 가능한 ‘영화적 장치의 부재’에 기댄다. 이는 무슨 말인가?

결론을 앞당겨 말하자면, 구동희는 벤야민이 말했던 근본적인 의미에서 ‘수집가’이다.

“위대한 수집가는 처음부터(ursprünglich), 세상의 물건들이 자신을 발견하는 혼동(der Verworrenheit)과 분산(der Zerstreutheit)에 끌린다/만져진다(angerührt).”¹⁶

위에서 우리가 지적한 퍼즐, 즉 명시적으로 드러난 파편, 혹은 녀망의 모티브와 (뭔가 어색한) 매끄러움 사이의 비밀을 풀 열쇠가 바로 여기에 있다. 한마디로 구동희에게 소위 ‘있는 그대로의 세상’이란, 이미, 즉 “처음부터(ursprünglich)” ‘뒤죽박죽’이다. 한 두 마디의 말로 설명하기 힘들 복잡한 과정을 거쳐 겨우 이렇게 여기 ‘있는 그대로의 세상’을 대부분의 사람들은 자연스러운 것으로 여기고, 그렇기에 지나가며, 감각하지 않는다.

하지만 그렇게 ‘있는 그대로의 세상’(이라고 불리는) 속의 사물과, 기호, 아니 세상 그 자체가 구동희에겐 이미 혼동과 분산의 상태로 지각된다는 데에 사태의 핵심이 있다. 따라서 ‘제 자리’(?)는

16 Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften* V, hrsg. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1972), 279쪽 (H4a,1)

아니라 해도, 이렇게 ‘혼동과 분산’의 상태에 있는 사물, 혹은 (그가 선호하는 표현을 쓰면) ‘물건’들을 재배치해야할 필요가 생겨난다. 편지를 부치는 데 쓰라고 만들어진 우표를 쓰지 않고 우표책에 모아두기만 하는 우표수집가처럼, ‘수집가 구동희’는 ‘있는 그대로의’ 상태에서 그들을 떼어내 모은다. <아케이드 프로젝트>의 기원(Ursprung)이라 할 수 있을 <독일 비애극의 기원>에서 벤야민은 “알레고리의 모델, 혹은 도식”으로 로페 데 베가의 스페인 비애극 제목인 <혼란스런 궁정 Der verwirrte Hof>을 꼽는데,¹⁷ 그 궁정의 법칙으로 그는 “흩어짐”과 “모음/수집”을 든다.

“‘흩어짐(Zerstreuung)’과 ‘모음/수집(Sammlung)’이 이 궁정의 법칙이다. 사물들은 그것들의 의미에 따라 모여 있다. 그 사물들의 존재에 대한 무관심이 그것들을 다시 흐트러뜨린다.”(ibid. 번역 수정)

“그것들의 의미에 따라 모여 있”는 사물들을 구동희는 그 “의미”로부터 떼어낸다. 그는 그렇게 “의미에 따라 모여 있”는 것로서의 “사물들의 존재”에 “무관심”하다. 벤야민이 정확하게 지적하듯, 바로 이러한 “사물들의 존재에 대한 무관심이 그것들을 다시 흐트러뜨린다.” 여기서 방점은 “다시”에 찍혀야 한다. 왜냐하면 ‘있는 그대로의 세상’ 자체가 이미 “흐트러져” 있(었)기 때문이다. 그것을 수집가는, 구동희는 “다시 흐트러뜨린다.” 이 둘을 혼동하면 안 된다.

17 Walter Benjamin, *The German Tragic Drama*. trans. John Osborne, London & New York: Verso, 2003, 188쪽. 발터 벤야민, <독일비애극의 원천>, 최성만, 김유동 옮김, 서울: 한길사, 2009, 280쪽.



천연기념물-남한의
지질.광물 *Natural
Monument-Geological
features and minerals of
South Korea*
2010
Courtesy the artist

홀어짐과 수집/모음의 변증법을 가장 잘 드러낸 대표적인 예는, 천연기념물 안내 웹페이지에서 각양각색의 천연기념물 이미지를 모조리 다운로드 받은 후 그들을 하나의 캔버스에 그리모아 놓은 <천연기념물>(2010)이다.

하지만, 구동희는 이러한 누더기, 혹은—벤야민이 매혹되었던 보들레르의 표현을 빌면—“넝마(les chiffons)”를 누가 봐도 자명한 누더기의 형상으로(만) 드러내지 않는다. 오히려 중요한 건, ‘자연스러워 보이는 것들이 그에게는 넝마로 인지된다는 사실’이기 때문이다. 다시 말해, 일반인들의 눈에 전혀 넝마처럼 보이지 않는 것을 넝마로 인지하되, 너털너털하지 않고 매끄러운 형태로, 즉 일반인들의 눈에 보이는 대로 형상화하기. 이것이 결정적이다.

예를 들어 <White Out>(2007)은 요가 클래스에서 몸을 뒤집는 자세를 취하다 기절한 작가 자신의 “그다지 특별할 게 없는 사적인

체험”¹⁸을 6장의 사진으로 재구성한 작품으로 요약된다.



화이트아웃 *White-Out*
2007
Courtesy the artist

하지만 그 미끈한 요약에서 홀연히 빠져나가는 건, 작가를 대신해 사진 속에서 요가복을 입고 요가 자세를 취하다 정신을 잃는 연기를 하는 여성이 쓰러지는 곳이 요가학원이 아니라 파친코 오락실이라는, 얼핏 단순해 보이는 사실이다. 물론 후자는 작가가 기절하기 전 본 공간이지만, 이를 예를 들어 ‘기억의 불확실성’이라는 차원에서 적당히 이해하는 것만큼 이 작품을 이해하는 척정도 없다.

오히려 여기서 주목해야할 건 불확실한 기억이 아니라, 그 부정확한 정보가 어떤 CG(컴퓨터그래픽) 효과보다 매끄럽게, 그 어떤 솔기(seam)도 없이 매끈하게 시각적으로 ‘누빔처리’되어 있다는 사실이기 때문이다. 이를 ‘매끈한 누더기/넝마(seamless rags/ les chiffons sans soudure)’라 부르기로 하자. 그리고 나서 기억을 더듬어 보면, 비슷한 계열의 이미지들이 하나둘 떠올라 어떤 별자리를 이룬다.

가장 먼저 다가오는 것은 구작가가 한 해 전에 만든 <Drive Periodical>(2006)이다. 한 남자가 다른 한 남자를 유도의 업어치기

18 김성원, “Through the Looking-Glass,” <Donghee Koo: Synthetic Experience>. 서울: 에르메스 코리아, 2008, 56쪽.

동작을 통해 넘기는 과정을 연속동작으로 포착한 것처럼 보이는 세장의 사진인데, 자세히 보면 인물을 제외한 바닥과 뒷배경이 모두 다르고—의도적으로 포토샵 과정을 거친 결과다—, 시간의 순서 역시 순차적이지도, 그렇다고 역순도 아니다. 이 차이는 미묘하지만, 조금만 주의를 기울이면 눈치 챌 수 있는 것이라는 점에서 <Drive Periodical>은 ‘눈속임(trompe l’oeil)’의 고전적인 전통에 속한다.

이에 비하면 <White Out>은, 적어도 시지각적 차원에서는 속임수가 없다. 촬영은 파친코 오락실 현장에서 이루어졌고, <Drive Periodical>에서와 같은 포토샵 효과도 없었기 때문이다. 덕분에 이 작품의 초점은 시지각적 (표면의) 차원에서 ‘불완전한 기억’이라는 소재/주제의 차원으로 넘어간 것처럼 보이기도 한다.



드라이브 연식 *Drive Periodical*
2006
Courtesy the artist
Photo: 김상태

하지만 바로 이 두 작품 사이의 ‘투명한(?) 문턱’에 주목해야만 한다. 왜냐하면, <Drive Periodical>에서 <White Out>으로의 이행은 ‘시각’에서 ‘기억’으로 넘어가는 범주적 차원의 ‘도약’이 아니라, 동일한 시지각적 평면 위에서 이루어지는 연속적, 굳이 표현하자면 ‘피비우스의 띠’와 같은 차원의 종류이기 때문이다. 쓰러진 곳은 파친코오락실이 아니라 요가학원이었다는 인지(정보)적 차원에서의 괴리에도 불구하고, 요가복을 입은

여성이 파친코 오락실에서 요가자세를 취하는 사진은 그 자체로 시각적 차원에서 관객에게 아무런 문제를 일으키지 않는다. 이는 전시장에서 작품을 보고 쉽게 지나칠 가능성이 전자보다 후자에 더 많다는 말인데, 그 결과 우리는 전자가 아니라 후자가 ‘눈속임(trompe l’oeil)’의 전통에 보다 충실하다는 아이러니와 만나게 된다.



과적된 메아리 *Overloaded*
2006
Still image
Courtesy the artist
(매끈한 누더기)

전혀 다른 시공간(적 정보)의 중첩, 혹은 누빔이 ‘동일평면’에서 만들어내는 이 기이한 매끄러움은 사실 <과적된 메아리 Overloaded Echo> (2006)에서 이미 실험되었던 것이다. 8분 18초에 불과한 이 싱글채널 비디오 작품은 (한 명의 시각장애인 여성을 포함하는) 일련의 ‘관객들’이 동그란 원탁 주위에 차례로 착석하면서 시작된다. 착석이 완료된 후 한 명의 여성 진행요원이 시작을 알리고, 원탁 위 정 가운데에서 가려져 있던 한 나체의 남자가 머리에 두건을 쓰고 망나니 칼을 든 채 빙글빙글 돌기 시작하는데, 한 참을 돌던 남자가 탁자위에 엎어져 쓰러지자 관객들은 자리를 뜨고 곧이어 작품도 끝난다.

잘 알려진 것처럼 이 작품은 2004년 이라크에서 이슬람계 무장세력에게 참수당한 김선일씨의 동영상을 다운로드 받아 본, 당시 독일에서 체류 중이던 작가의 경험에서 촉발된 것이다. 이에

대해, 그 경험이 남긴 복잡한 감정의 결을 작가가 ‘굴욕’이라는 차원에서 “수정...치환”해 “결국 원래의 이야기와는 직접적인 관계가 없는, 상당히 추상화된 구조의 알레고리 영상”¹⁹이 완성된 것이라는 설명이 붙기도 했다.

하지만 이러한 설명은 무엇보다 문제의 남자가 하나의 완벽한 이미지로서 갖는, 부인할 수 없는 ‘구체성’을 주변화 하는 효과를 낳는다. 물론 여기서 (두건을 쓴) ‘피해자’와 (망나니 칼을 든) ‘가해자’의 대립항은 하나로 ‘매끄럽게’ 합쳐지며, 나아가 (두건에 가려져 앞을) ‘보지 못하는 자’와 (두건에 뚫린 구멍을 통해) ‘보는 자’ 간의 비대칭적 권력 관계 역시, 발가벗겨진 자신의 나체를 적나라하게 쳐다보는 관객들을 두건에 뚫린 눈구멍을 통해 남자가 목도할 수 있게 됨으로써 기이한 방식으로 변형된다. 하지만 여기서 중요한 것은 이 독특한 변형과, 이질적이다 못해 모순적인 요소들 간의 중첩이, 그 어떤 특수효과도 없이 이 남자의 몸과 소도구를 통해 ‘매끄럽게’ 구현되고 있다는 사실이다.

이렇듯 ‘이질적인 요소들을 동일한 평면에 중첩시키는 메커니즘’의 근원은, 사실 그녀의 재기 넘치는 초기 영상작업인 <High Speed Chase>(2001)로 거슬러 올라갈 수 있다. 카메라는, 얼굴에 할머니 분장을 한 (젊은) 여성이 일련의 줄넘기 운동을 통해 땀을 흘리는 모습을 정면에서 담는데, 시간이 갈수록 화장이 지워지면서 그녀는 오히려 젊어지며, 그에 따라 동작도 훨씬 활력에 넘치는 역설적인 결과를 보여준다. 젊은 여성과 할머니라는, 생물학적인 시간의 축에서 대척점에 서 있는 두 가지의 이질적인 육체(상태)가 한 몸에 공존하는 것이다. 물론 주인공의 노인 분장은 <Drive Periodical>의 표면에 기입된 미세한 차이들이나, 그마저

19 임근준, ‘관객 향해 ‘헛짓’해야만 하는, 작가 자신을 향한 우화’ <한국일보> 2008.1.27. <http://news.hankooki.com/lpage/culture/200801/h2008012717103884320.htm>

(적어도 시각적인 차원에서는) 말끔하게 제거한 <White Out>보다 인위적이고 지나치게 노골적이지만, 이 세 작품이 동일한 평면에 서 있다는 건 자명해 보인다.

벤야민은 이러한 알레고리적 “표현형식의 변증법”의 특징을 “광적인 수집/그러모움(Fanatismus der Versammlung)”과, 그와 상극을 이루는 듯한 “느슨한 배치(die Schlawheit in der Anordnung)” 사이의 균형에서 찾는데, (ibid.) 바로 이 균형을 통해 구동희는 수집가, 아니 ‘세상의 큐레이터’로서의 작가라는 지위를 획득하는 것이다.