

직조의 윤율과 리듬, 텍스트성으로서의 기하학적 추상

양효실(미술평론가)

문보리 작가의 2022년 개인전 《시간의 관계를 잇다》에 나온 작품들은 일견 ‘한국적 추상’-단색화로 보인다. 근래에 이곳에서 제작된 기하학적 추상으로서의 색-면을 그렇게 분류하고 읽는 게 일반적이다. 물론 이번 전시 캡션에 한결같이 기입되어 있는 “직조-부조”라는 이름이 표식하듯이, 가까이에서 보면 65x65cm 혹은 70x65cm 크기의 섬유 예술, 공예에서 예술로의 이행을 성취한 예술이다.

작가가 즐겨 사용하는 삼(대마)실, 모시실, 인견사, 면사를 직조해서 만든 천-평면이면서 동시에 “이중직 직물 제작 방식으로 만들어진 삼각구조” 장치를 이용해서 수직으로 골을 낸 입체-부조(浮彫)이다. 무엇보다 작가의 직조 작업에서 전문가가 아니면 ‘음미’하기 어려운 부분, 나 역시 여러 번 들어서 이해하게 된 부분은 삼실과 인견사가 전혀 다른 물성을 가진 실이어서 함께 엮어 짜기 어렵다는 사실, 그럼에도 그 둘을 함께 엮어서 짜냈다는 사실이다. 삼실은 “거칠고 투박하고 텐션이 없는” 실이고, 인견사는 “빛을 머금은, 광택이 있는 부드러운 실”이라고 한다. 삼실이 흡수하고 진정시킨다면 인견사는 내뿜고 확산하는 특징을 갖고, 그래서 우리의 민족적/문화적 성정(性情)을 담지한다면 후자는 화려하고 자극적인 동시대 일반 문화의 특성을 표상한다고 볼 수 있을 것이다. 둘은 전통과 현대, 과거와 현재의 상징으로, 함께 공존/조화를 이루어야 할 것이라는 강박이나 이념을 촉발하는, 적대와 경합의 무대를 소환하는 두 항(terms)으로 작동할 수 있을 것이다. 작가는 이질적인 두 소재를 함께 엮어 짜고, 천-면을 다양한 색조의 스펙트럼이 펼쳐지는 ‘캔버스’로 재전유함으로써 두 소재의 차이--물성과 기호성--로부터 일어나는 시각적 ‘향연’의 대행자 역할을 한다. 작가는 우연히 들른 안동시장에서 삼실을 ‘발견’했다고 했다. 섬유 디자이너이자 섬유미술 작가인 문보리 작가의 이중-정체성이 사라져가는 지역 여성 문화인 길쌈에 반응할 수 있는 방법을 모색하게 만들었다고 했다. 전수자의 태도가 아닌 예술가의 태도로 반응하는 것을.

삼실과 인견사라는 상호이질적인 소재를 엮어 화려하면서 고요하고 확산하면서 흡수하는, 작가의 독특한 색면은 그런 점에서 섬유미술의 소재의 물성을 넘어서 그 소재가 속한 문화적 차이를 작업의 에너지이자 동기로 전유하는 작가의 ‘태도’를 증명한다. 이차원의 평면으로서 지각되면서 동시에 삼차원의 일루전을 일으키는, 기하학적 색면 추상으로 보이면서 동시에 조각적 입체인 작품의 모호성 혹은 양가성의 출발이 그렇듯 실/소재의 비가시적 물성이나 ‘기원’에 있는 것이다. 작가는 안동시장에서 만난 실을 매개로 길쌈 공동체를 찾아갔고, 그곳에서 마씨를 심고 기르고 찌고 실을 만들고 그걸로 베를 짜는 전 과정을 보았다고 했다(작가는 전 과정을 짧은 영상으로 만들어 전시장 안 켠에 설치해 두었다). 그곳의 여성들이 손톱과 이를 사용해서 삼실을 쪼개고, 무릎과 허벅지를 판으로 삼아 실을 비비고 침을 문혀가며 삼실을 뽑아내는 모습은 고된 노동으로 보이는 만큼 오래 전승되어온 문화의 “경이”로도 체험되었다고 했다. 여성의 몸이 없이는 삼실은 만들어질 수 없다는 것, 그런 여성의 육체성과의 공조 속에서 만들어진 삼실, 삼베에 대한 섬유예술가로서의 반응, 응답이 있어야 한다는 것은 자명했다.

작가의 직조의 특이성은 또한 “우연이 들어갈 여지가 없는, 처음 결정한 법칙에 충실한 채

로 끝나는” 작업이라는 데서도 확인할 수 있다. 즉 우연과 변칙, 예외를 중시하고 확대하는 예술과는 ‘다른’ 것이다. 우선 작가는 자신이 짜려는 직물의 폭과 길이를, 캔버스를 주문하거나 직접 짜는 화가처럼 결정한다. 그리고 동시에 실의 굵기와 천의 밀도도 함께 결정해야 한다. 그 뒤에 직조기에 경사(세로실)로 사용될 면사를 건다. 가로실이 좌우로 반복해서 지나갈 공간을 정해주는 세로실을 그래서 작업의 ‘공간’이라고 부른다. 작가의 경우 위사(가로실)의 역할은 삼실과 인견사가 맡는다. 경사가 공간을 뜻한다면 위사는 ‘시간’을 의미한다. 공간을 한정하고 그것을 채우는 물리적 시간이 곧 면의 넓이나 면으로서의 기하학적 추상이 된다. 섬유미술에서도 작가의 영감이나 즉흥은 당연히 작동할 수 있다. 문보리 작가의 직조-부조는 그런 작가의 자유나 상상력을 배제한다는 점에서 대단히 엄밀한, 기계적인, 반복적인 수행이다. 처음 정한 규칙과 한계를 그대로 따르는 게 이 작업의 논리이고 특이성이다.

그리고/그런데 이렇듯 언어로 기술한 작업 방식에도 불구하고, 작가가 들려준 이야기에 따르면 여기에서도 역시 특이한 미적 쾌, 무기능과 심미성에 주력하는 직조만의 쾌가 존재한다. 그것을 작가는 “허리와 다리 힘으로 직조기와 베를 동시에 지탱하고, 팔과 손으로 실을 넣고 다듬어가며 짜 나아가는 이 노동 중에 신체와 실은 온전히 하나가 되고 그 리듬과 운율이 곧 천이 된다”고 설명해주었다. “리듬과 운율”은 시와 음악의 특이성이고 모든 예술의 무목적적 쾌를 설명하는 바로 그 용어들이다. 작가는 우연이 없는 직조를 일종의 작곡, 혹은 시짓기와 비슷한 것으로, 직조기의 구조와 천의 유연성과 협상하는 몸의 움직임이 일종의 댄스로 번역해서 들려주었다. 즐거운 노동이라고, 기계적인 반복으로 읽힐 가능성이 농후한 이 수행의 은밀한 쾌에 대해 들려주었다. 면벽수행이 물리적/물질적 신체의 고통을 극복하는 수행자의 힘을 증거한다면, 복을 들고 공간에 시간을 얹히는 작가의 미적 수행은 신체-감각을 회복하는 수행이다. 삼실이 그곳의 길쌈하는 여성들의 몸을 육화한 물질이라면 그것을 직조 안으로 ‘전승/계승’한 작가의 몸의 리듬과 운율을 거치면서 이제 이곳의 삼실은 어떤 기능, 이야기와 무관한 채 지금-현재 나타나는 색면의 일부이자 전체로서, 빛을 내는 인견사의 타자이자 협연의 상대로서 심미화된다.

전시장에서 관객은 우선은 색면 추상으로 보이는 작품을 볼 것이고, 그러므로 멍 때리 듯 응시할 수 있을 것이다. 그리고 그 옆의 다음 작품을 관람하려고 이동할 때 직전의 작품이 다른 양상을 드러내기 시작하는 것을 볼 수 있을 것이다. 정지화면이 파노라마처럼 바뀔 것이다. 면과 입체, 색과 삼차원의 일루전의 동시성을 기하학적 추상의 무늬에 의거해 구현하려는 작가의 대단히 신중한/계산된 욕망이 보는 자의 움직임에 따라 달라지는 작품으로 구현되었다. 이는 작가가 만든 삼각구조 장치에 의해 만들어진 수직 골들, 삼실과 인견사의 배치와 연동하는 색면 스펙트럼에 의거한 것이다. 이것은 고된 노동, 들인 시간이 면적으로 정직하게 번역되는 노동이면서 동시에 우리를 시각적으로 계속 유혹하고 움직이게 만드는 색채의 유희이다. 작가는 “좌측에서 우측으로 이동하면서 화면을 바라보면 실에 의한 색의 병치-혼합이 나타나고 점진적으로 자연으로서의 삼실로 이루어진 절대적 화면으로 귀결된다”고 자신의 ‘스크립트’에 대해 설명했다. 인견사에서 삼실로의 ‘귀환’이라는 움직임/동선을 관객은 무의식적으로 전해받을 것이다. 색면 추상에 대한 응시는 알아볼 수 있는 재현적 이미지 앞에서 마음을 일으키고 감정을 동원하는 것과는 다른 ‘미적’ 경험이다.

우연히 다시 꺼내든 바르트의 ‘텍스트들’에서 나는 요즘 책이란 용어 대신 사용하는 텍스트가 글자그대로는 직물을 뜻한다는 것을 새삼스럽게 발견했다. 바르트는 저자의 말씀을 담은

책 대신에 오직 쓰여진 것일 뿐인 텍스트로의 이행이라는 역사적 이행을 「저자의 죽음」이란 그 유명한 에세이를 통해 언명했다. 바르트가 은유로 전유하는 식물/텍스트와 문보리 작가가 글자그대로 현시하는 텍스트의 차이가 이번에 다시 읽는 과정에서 감지되었다. 그래서 나는 문보리 작가의 작품을 참조점으로 바르트의 글을 다시 읽는 흥미를 느끼게 되었다.

「저자의 죽음」은 책의 주인으로서의 저자의 의도, 역사, 전기가 더 이상 권위를 가질 수 없는 새로운 예술의 도래, 혹은 태도를 ‘글쓰기(écriture)’란 개념을 통해 설명한다. 바르트는 신어인 글쓰기를 설명하기 위해 우리가 모두 알고 있는 텍스트란 비유를 꺼내든다. “텍스트는 직물을 뜻한다. 그런데 지금까지 사람들은 이 직물을 다소간의 의미(진리)가 감추어져 있는 하나의 산물, 완결된 베일로 간주해왔다. 이제 우리는 이 직물에서 지속적인 짜임을 통해 텍스트가 만들어지며 작업하는 생성적인 개념을 강조하고자 한다”라고 주장하면서 심층적 읽기와 표피적/바탕-읽기의 차이를 설명한다.¹⁾ 즉 식물/텍스트는 책의 시대에는 베일, 즉 그 뒤에 진리/기원/의미를 갖춘 장치를 뜻했다. 그러나 저자의 죽음이 공표된 새로운 시대에 식물/텍스트는 지금 짜여지고 있는 직물, 바탕, 표면, 면적을 의미하게 된다. 텍스트 뒤에는 아무 것도 없다. 혹은 텍스트 뒤에 있다고 가정된 그것은 더 이상 우리 시대에는 무의미하다. 계속 만들고 계속 짜고 계속 현재화하는 수행성이 관건이다. 텍스트/직물은 끝나는 게 아니라 중도에서 멈추는 그런 것이기에, 내부에 고유한 의미나 가치를 가질 수 없다. 바르트는 저자란 용어를 글자그대로 쓰는 사람/필사자로서의 ‘Scripteur’로 대체한다. Scripteur는 “자신의 텍스트와 함께 동시에 태어나며, 글쓰기에 앞서거나 글쓰기를 초과하는 존재는 어떤 식으로도 전혀 갖추지 않은 자로, 그는 자신의 책의 술어일 뿐 주체는 전혀 아니다. 즉 오직 언표(énonciation)의 시간만이 있을 것이고 모든 텍스트는 영원히 *지금-여기*에서 쓰여진다.”²⁾ 직조기 앞에 앉은 작가는 물리적 시간의 물질화라는, 즉 심리적이고 주관적인 시간의 개입이 불가능한 기계적 수행에 충실할 뿐이다. 그것은 흘러가는 시간을 수직선 위에 수평선을 거는 반복적 행위로 가시화했다는 사실이다. 그 시간만큼은 천이라는 물질에 포획되었고, 일정한 면적으로 나타난 작품은 수량화 가능한 시간성의 번역에 다름 아니다. 바르트는 “하나의 텍스트는 유일한 신학적 의미를 드러내는 단어들의 행들로 이루어지는 것이 아니라 다중적 차원을 가진 공간, 어떤 글쓰기도 근원적이지 않은 그런 다양한 글쓰기들이 뒤섞이고 경합하는 공간이라는 것을 알게 되었다”고 단언한다.³⁾

면사를 축으로 삼실과 인견사, 모시실이 함께 섞여 색면이 나온다. 이 색면은 오직 색면 일 뿐 다른 것은 전혀 함축하지 않는다(물론 삼실의 물성이, 그것에 내포된 그 많은 이야기들, 기억들이 우리의 의식과 사유를 압도할 수는 있다). “문화의 수천 개의 화덕에서 나온, 인용들로 짜인 직물”로서의 텍스트를 짜는 것, 그것이 저자의 죽음 이후 예술이 ‘수행하는’ 것이다. 차이는 무늬이고, 무늬는 눈에 보이는 전부이고, 그 전부를 즐기면서 우리는 일시적으로 우리가 온 곳, 우리가 가진 것을 잇는다.

1) 롤랑 바르트, 『텍스트의 즐거움』, 김희영 번역, 동문선, 1997, p.100.

2) Roland Barthes, “La mort de l’auteur” *Le Bruissement de la langue*, Paris: Seuil, 1984, p. 64.

3) Roland Barthes, 앞의 책, p. 65.