

서용선의 지평

김태이

뉴욕 맨해튼으로부터 약 15km 가량 떨어진 곳에는 뉴욕시를 구성하는 또 다른 자치구 중 하나인 브루클린이 자리하고 있다. 윌리엄스버그부터 선셋 파크, 그린포인트 등의 크고 작은 지역들이 밀집된 이곳은 남미, 캐리비안, 폴란드계 등 다양한 인종들이 모여 있는 곳이다. 남북을 횡단하는 애비뉴와 동서로 뻗은 스트리트를 축으로 촘촘히 짜여진 그리드를 걷다 보면, 모퉁이마다 서로 다른 문화권의 거주민들이 모여 거처를 이루고 있는 모습을 볼 수 있다. 이번 전시의 제목인 모건 애비뉴는 브루클린 내에서도 조금 더 동쪽으로 깊숙이 들어간 곳에 위치한다. 웨어하우스와 구 제조장(manufacturing house)들이 유달리 모여 있는 이곳은 과거 산업 사회의 중심지였으며, 현재는 많은 뮤지션과 아티스트들의 베이스로 쓰이는 동네이기도 하다.

검은색 콘크리트와 회갈색 건물들이 듽성듬성 서 있는 이 거리 어딘가에 자리한 스튜디오에서 서용선의 ‘도시’ 시리즈 신작들이 완성되었다. 뉴욕을 기반으로 한 이번 전시작들은 수십 년에 걸쳐 도시를 오가며 작가가 마주한 풍경들이 고스란히 담겨 있다. 그 대상들은 지하철을 기다리거나 버스에 몸을 싣고 목적지를 향하는 사람들로, 고요한 모습을 띠고 있기도 하고, 때로는 도로나 건물만이 등장해 고립된 모습을 보이기도 한다. 언뜻 보면 찰나의 순간을 정확히 포착한 객관적인 풍경화로 읽히는 작업이다. 그렇다면 그의 ‘뉴욕’은 단순히 한 도시의 시각적 구현, 나아가 객관적 묘사를 목표로 한 작업일까?

올 봄, 뉴욕에서 작업 중이던 작가와 대화를 나눌 기회가 있었다. 당시 작가는 필자에게 대상을 관찰하는 행위에 대해 이야기한 바 있다. 사람을 그린다는 것은 곧 사람을 보고 관찰하는 것인데, 그가 작가로서 필연적으로 관찰할 수밖에 없는 부분들이 있다는 것이었다. 작가마다 자신이 가진 재량이나 표현 방식이 다르기 때문에, 그 시선이 닿는 대상도 달라진다는 뜻이었다. ‘뉴욕’ 시리즈는 지하철로 적어도 30분 이상 소요되는 브루클린과 맨해튼 사이를 오가며 서용선이 부지런히 관찰하고 스케치한 시간들의 산물이다. 그러나 그 시간들은 순차적으로 흐르는 직선적인 시간이 아니라, 매 순간 눈앞에 펼쳐지는 대상들이 그의 인식 체계를 통해 여러 층위에서 인지되고 통합된 결과물에 가깝다. 그렇기 때문에 우리는 1980년대부터 꾸준히 지속된 ‘도시’ 연작을 통해 단순히 작가가 ‘무엇’을 보고 있는지를 넘어, ‘그’가 무엇을 바라보고 있는지, 다시 말해 시선의 목적이 아닌 그 주체에 대해서도 질문을 던질 필요가 있는 것이다.

독일 철학자 한스 게오르크 가다머(Hans-Georg Gadamer)는 그의 대표 저서 *진리와 방법(Truth and Method, 1960)*에서 이해 혹은 해석의 행위를 ‘지평의 융합’(fusion of horizons)에 빗대어 설명한다. 가다머에 따르면, 우리가 무언가를 시각적으로 인지하고 이해하는 과정은 각 개인이 지닌 역사적, 문화적, 그리고 개인적 배경 위에서 이루어진다. 이렇게 형성된 해석의 지평은 타인의 지평과 만나 상호작용하며 확장된다. 결국 개인이 인식하고 해석하는 세계는 영원히 부분적일 수밖에 없고, 객관성을 결여할 수밖에 없다는 의미로도 해석된다. 서용선의 화면에 등장하는 상점 간판, 도로의 신호등, 지하철 역의 철골 구조물 등 도시 기호들은 시간의 흐름 속에서 순간적으로 포착된 듯 보인다. 그러나 이 풍경을 바라보는 화면 밖의 주체의

존재를 인식하는 순간, 풍경의 중립성이란 도달할 수 없는 개념임을 깨닫게 된다.¹ 이를 인식하는 관객의 지평은 작가라는 개체를 통해 형성된 지평과 만나 하나의 확장된 지평선을 이루게 되는 것이다.

소재와 기법에 있어 그의 작업은 에른스트 루드비히 키르히너(Ernst Ludwig Kirchner)나 막스 베크만(Max Beckmann) 같은 독일 표현주의 작가들의 작품과의 유사성 속에서 종종 해석되어 오곤 했다. 강렬한 원색과 잘려진 구도 속에서 정처 없이 나아가는 인물들의 형상은 표현주의 특유의 고독과 비애, 그리고 허무주의적 실존을 연상시키기 때문이다. 그러나 독일 표현주의자들에게 색채가 전후 독일 사회의 지배적인 심리를 표현하는 도구이자 형상 왜곡을 한층 강조하는 요소였다면, 서용선에게 색채는 1980년대 한국 사회의 변화를 반영한 보다 직접적인 표현 수단이었다. 그는 ‘도시’ 시리즈를 시작하기 전, 1970년대 한국 도심 거리에는 검정 글씨로 된 간판이 대부분이었다고 회고한다. 그러던 중, 1980년대에 들어서며 컬러 텔레비전이 도입되고, 일상 곳곳에서 색채의 다양한 활용이 두드러지게 나타났다고 한다.

“오랫동안 한국의 도시들을 관찰하며 느낀 건 한국은 역사적으로 색채 사용에 있어서 보수적인 면이 있다는 점이에요 (...) 유교에서는 수목 중심의 산수화가 장려되다 보니 단조로운 색채의 사용이 마치 오랜 관습처럼 굳어버린 셈이죠 (...) 80년대에 접어들며 세대 의식이 한 층 자유로워지는 과도기가 찾아왔는데, 제가 그걸 겪었다고 할 수 있겠네요.”²

1991년, 신세계화랑에서 열린 그의 개인전 서문에서 당시 서울대학교 교수이자 현재 명예교수인 정영목이 언급하였듯, 서용선의 색채는 특정 감정의 시각화에 목적을 둔 조형 수단을 넘어 “한국적 상황 내에서 채색에 관한 기존 관념을 파괴해가는 과정”이자 “기존 상황에 대한 변혁의 시도”라고 할 수 있다.³

<숙대 입구, 07:00 - 09:00> (1991)나 <14th L Train> (2017), <56 St. + 6 Ave> (2019-22) 등 구체적인 지명을 반영한 ‘도시’ 시리즈의 제목은 멜버른, 베를린, 서울 등 여러 도시를 아우르는 연작에서 지속적으로 발견되는 특징이다. 이는 관람자로 하여금 작품 속 배경의 지정학적 위치를 세밀하게 유추할 수 있게 해준다. 작업 속 묘사되는 대상 역시 확대된 형태와 구도로 등장한다. 예를 들어, 특정 골목의 벽면, 특정 지하철역의 카드 개찰구, 특정 시간대의 거리를 지나는 몇몇 인물들이 그러하다. 그러나 이처럼 정확하고 구체적인 풍경들은 아이러니하게도 그 구체성으로 인해 제목이 없었다면 그 배경을 유추하기 어려운, 보편적인 도심의 기호로 전환된다. <34 St.> (2017-2024) 속 아직 오지 않은 열차를 기다리며 고개를 숙이고 있는 행인의 모습은 일상 속 타자이자 우리 자신의 모습을 반영하여 우리를 비춘다. 현대인에게 생존이란 거창한 행위가 아닌, 매일 목적지를 향해 나아가는 일상적인 행위를 의미하는 것일지도 모른다. 서용선은 그러한 우리에게 자신의

¹ 서용선, “도시 한가운데서 살아가는 건 자연에 있을 때보다 한층 복잡해요. 인간이라는 존재는 사회적 관계에 의한 것인데 타인이 눈 앞에 지나갈 때면 본인만의 수많은 기준으로 끊임없이 무의식적으로 판단하면서 보게 되거든요. 객관적으로, 중립적으로 다른 무언가를 인지한다는 것 자체가 애초에 불가능하다고 생각해요,” *Radar*, “존재의 확인,” 2024년 4월 21일, <https://radarseoul.com/Suh-Yongsun-KOR>.

² 위 인터뷰 참조.

³ 정영목, “왜곡과 대비의 지적 상징성,” 서용선 1991년 개인전 서문.

눈을 빌려주어, 비선형적 시간 속에서 경험되는 여러 풍경을 대신 보여준다. 그러나 이는 현실의 '객관적' 본질에 영원히 도달할 수 없다는 인식의 한계를 비관적으로 바라보는 것이 아닌, 해석의 영원한 생성 가능성, 즉 무한한 지평의 희망을 시사하는 것이 아닐까 생각된다.