

해체되는 사진, 떠오르는 시간. 조경재의<검은 눈>

김남시, 이화여자대학교 예술학 교수

2015년 독일에서 열린 <사다리>전에서 조경재 작가는 낡은 의자, 자전거 부속품, 호수, 포장지, 철사, 합판 등의 일상적 사물들을 쌓고, 놓고, 깔고, 덮어 구조물을 만들고 그를 사진으로 찍었다. 전시장에 걸린 그 사진들은 영락없는 추상회화처럼 보이지만 그건 그림이 아니라 사진이다. 다시 말해 화가가 2차원 평면 위에서 구상을 물감을 통해 그려낸 것이 아니라 3차원 공간 속에 다양한 방식으로 배치하고 배열한 사물들을 일정한 시점에서 카메라로 찍어 출력한 이미지라는 것이다. 이 작업에 대해 작가는 “그 물건이나 재료들이 가진 고유의 재질, 질감, 색감, 무게감 등에 집중하여 구조를 만든 후에, 추상회화처럼 보이도록 클로즈업하여 찍거나 조각적인 구조물을 만들어 전체가 보이도록 찍었다” 조경재 개인전<치수를 드러내다>, 29.

고 설명한다. 물건들을 통한 3차원 “공간적 플라쥬”를 추상회화처럼 보이는 2차원 사진으로 바꾼 이 작업은 여러 흥미로운 논점을 제시한다. 예를 들어 모더니즘 추상회화는 회화에 회화 자체를 벗어나는 그 외부세계의 요소들은 하나도 들어놓지 않으려는 시도의 산물이었다. 그런데 조경재가 만들어낸, 영락없이 추상회화로 보이는 사진들은 이미 그 자체가 함석, 호수, 합판 등 이미지 외부 세상의 사물들의 지표다. 추상회화처럼 보이는 조경재의 사진은, 존재하는 세계의 사물들의 모상이라는 사진 매체의 본질을 고수하면서, 바로 그를 통해 모더니즘 추상회화의 이념을 아이러니적으로 전도시키는 것이다.

그런데 이후 조경재 작가 작업에는 전환이 일어났다. 이전까지는 사진을 찍으려고 구조물을 만들었다면 이제는 사진보다 구조물 설치가 중심으로 등장하기 시작한 것이다. 여기서 사진은 공간에 설치된 구조물 사이사이 마치 가구 혹은 창문처럼 부착되어 있다. 이것이 “사진에서 설치로의 확장”이 아닌가라는 질문에 대해 작가는 그건 “확장이라기보다는 해체”라고 답한다. “사진이 가지고 있는 레이어를 잘라내고 드러낸다는 것, 보이지 않는 요소를 들춰내려고 했던 것이니까 확장이라는 것보다 해체에 더 가깝다” 조경재 개인전<치수를 드러내다>, 29.

는 것이다. 자신이 무얼하고 있는지를 이렇게나 분명히 표명할 수 있는 작가라니. 실로 그렇다. 사진이라는 2차원 이미지는 그것이 3차원 사물들을 찍은 것이라 하더라도, 아니 바로 그렇기 때문에, 이미지 표면에 드러난 것 외에 많은 것들을 보이지 않게 숨긴다. 사진은 사진이 찍히기 전까지 이루어졌던 상황들을 숨기고, 카메라 프레임 외부에 있는 것들을 숨기며, 전면에 등장하는 사물로 인해 가려지게 된 배후의 사물들을 숨긴다. 이런 작업에 ‘답답함’을 느낀 조경재 작가는 이제 사진의 레이어를 잘라내 사진에선 보이지 않던 요소들을 3차원 공간으로 펼쳐놓음으로써 사진을 해체시키고자 했던 것이다. 이 점에서 조경재의 설치작업은 일반적인 설치작업과 같은 층위에서 이해되어선 안 된다. 그것은 사진에서 출발하여, 사진을 염두에 둔, 사진의 해체로서의 설치다. 이를 통해 사진의 평면은 보이지 않게 하던 많은 것들이 3차원 공간에 펼쳐진다.

그런데 이 ‘사진의 해체’에는 더 중요하고도 근본적인 것들이 함께 일어난다.

첫째, 이 해체는 사진의 평면 속에서 보이지 않던 것을 공간에 펼쳐놓아 보이게 만들었을 뿐 아니라 사진이 지닐 수 밖에 없던 하나의 시점을 복수화한다. 3차원 공간 속의 사물에 대해 사진은 근본적으로 한 곳의 시점에서 접근할 수 밖에 없다. 그런데 그 사진을 ‘해체’한 결과 생겨난 공간 설치 구조물에 대해 관객은 하나의 고정된 시점을 택하지 않는다. 관객은 그를 이리저리 둘러보며 바라보며 그 구조물은 그때마다 서로 다른 모습을 드러낸다. 사진가가 택한 단 하나의 시점이 여기서는 움직이는 관객의 민주주의적 시선으로 대체되는 것이다.

둘째, 이는 필연적으로 새로운 시간성을 동반한다. 3차원의 사물을 찍는 사진은 그를 어디서 찍을지- 시점(視點)- 는 물론, 그를 언제 찍을지-시점(時點)-를 선택한 결과물이다. 끊임없이 변하는 자연의 빛 속에서 공간 속 사물에 드리워진 빛이나 그림자는 계속 달라질 수 밖에 없는데, 사진을 최종 작업으로 삼는 작가는 그 사물이 갖는 열려진 시간성을 완결시킨다. 특정한 시점(時點)을 ‘선택’하여 사진을 찍으면, 그 사물이 갖는 시간 속에서의 변화는 ‘정지’되기 때문이다. 이와는 달리 사진의 해체로 생겨난 설치물에서 시간은 작가가 컨트롤 할 수 없는 실체로 되살아난다. 관객이 그 구조물에 대한 시점(視點)을 선택할 뿐 아니라, 그를 언제, 그러니까 어떤 시점(時點)에서 경험하는가에 따라 설치 구조물이 만들어내는 모양, 질감, 느낌은 달라진다.

이렇게 보자면 사진으로 출발한 조경재 작가에게 “사진의 해체”는 단순한 수사가 아니라, 거대한 리스크를 감수한 근본적인 전환이며, 작가의 말을 빌리자면 “이전까지 잘할 수 있었던 것을 포기”하는 “작가의 해체”와도 맞물려 있다. 내가 보기에는, 조경재 작가와 그의 작업은 여전히 이 이중의 해체가 초래한 파장 속에 있다. 그것이 이 작가의 작업에 묘한 긴장과 모순들을 불러낸다. 그 중 하나가 시간성의 문제다. 내가 아는 바로는, 사진이 시간에 대해 갖는 관계를 가장 분명하게 인식한 이는 롤랑바르트였다. <밝은 방>에서 그는 사진의 시간성에 대해 이렇게 말한다. “사진 속에서는 시간의 중단

Stilllegung이 극단적이고, 잔인한 양태로 나타난다. 시간은 막혀있다.... 아무리 사진이‘현대적’이고 우리 일상들과 혼합되어 있을지라도 그림에도 사진에는 비현재성 Inaktualität의 수수께끼 같은 점, 보기 드문 정체, 멈춤의 총체가 있다... 사진은 본질적으로 결코 회상이 아니다. (회상의 문법적 표현은 완료형인 반면, 사진의 시제는 부정과거/반과거일 것이다.) 오히려 사진은 회상을 봉쇄하고, 매우 빠르게 반-회상 Gegen-Erinnerung이 된다.” Roland Barthes, Die helleKammer, Shurkamp 1989, 101-102.

조경재 작가의 사진은, 사진이 불러낼 수도 있을 과거의 소환이나 회상을 봉쇄한다는 점에서 바르트가 말한 사진의 반-회상적 본질에 충실하다. 모더니즘 추상회화처럼 보이는 이 작가의 사진에는 일상적 사물들로 된 구조물이 있지만, 거기에는 우리가 아는 무엇인가를 연상시킬 만한 형태나 모양은 철저히 배제되어 있다. 사물의 질감, 재질, 색감, 무게감 외에 그 어떤‘의미’도 소환하지 않도록 치밀하게 의도된 것이다. 작품에서 모든 종류의‘의미’를 제거하려는 이런 소거주의 Eliminationist 적 태도는 이 작가의 설치작업에서도 발견된다. 설치 작업의‘의미’를 묻는 질문에 대해 작가는 “그 의미를 빼는 것이 의미다. 그러니까 물건과 물건이 만났을 때 생겨나는 내용을 빼는 것이 의미다. 그것을 빼려고 노력한 것이 지금 작업이다” 조경재 개인전<치수를 드러내다>, 29.

라고 답한다.

‘의미’는 ‘기억’을 원천으로 삼는다. 기억은 인간에게 생겨날 수 있는 모든‘의미’의 원천이다. 예를들어 우리가 사용하는 모든 기호들의 의미작용 Signification은 어떤 기표를 그 기의(의미)와 연결시키는 개인적 혹은 집단적 기억에 근거한다. 어떤 사물이나 인물, 어떤 사건은 나의 의식적 혹은 무의식적 기억을 경유하여 의미를 발생시킨다. 초현실주의자들이 추구해 마지않던 ‘초 현실’의 이미지 역시 어떤 무의식적, 집합적 기억에서 에너지를 길어온다. 이처럼 기억은 우리가 맞닥뜨리는 모든 의미의 기반이자 원천인 것이다.

그런데 ‘사진의 해체’ 이후 조경재 작가의 작업에는 홀연 이 기억이라는 주제가 출현하기 시작했다. 2020년 SeMa 창고에서 열린 개인전 <여좌본부>의 중심에는“작가가 태어나서부터 초등학교 때까지 살던 진해시 여좌동의 집”의 기억이 놓여있다. 독특한 과거를 지닌 세마창고는 조경재 작가의 기억을 소환하는 오브제들과 구조물로 채워졌다. 어린 시절 살았던 공간의 기억을 소환하는 담벼락, 거기에 달린 벽시계가 달렸고, 그 시절의 거실 진열대를 떠올리게 하는 세마창고의 관물대에는 흰색 도자기가 놓였다. 짧은 계단, 공간을 구획하고 자르는 합판들, 바닥과 진열대에 놓인 “과거 오브제”들- 케라믹, 석고, 돌, 흙, 화분, 돌 사이에서 피어나는 식물 등-은 모두 이 기억과 연관되어 있다. 2021년 4월, 이전 교회 건물이었던 전시장에서 열린 개인전 <This is not a church>에서도 기억은 이 장소의 과거를 부정하면서 동시에 상기시키는 전시 제목-“this is not a church”- 에서부터 모습을 드러낸다. 내게 이것은 조경재 작가가 추진 중인‘이중의 해체’ 프로젝트의 필연적 흔적으로 보인다. 해체 이전 작가의 사진 작업이 시간의 중단과 의미의 소거를 지향했다면, 사진의 해체로 등장한 설치작업에서 전면화되는 건 작가가 어찌할 수 없는 시간이다. 내가 멈추거나 고정시킬 수 없는 시간에 대해 기껏해야 우리가 할 수 있는 것, 그것이 기억이고 회상이다.

여러 현실적인 상황으로 인해 이번 생생화화 전 조경재 작가의 작업은 화이트 블럭 옥상 야외에 설치되었다. 그로 인해 작품은 낮에는 햇빛에, 저녁이나 밤이면 차가운 공기와 이슬에, 비나 눈 같은 날씨 변화에 완전히 노출된다. 사진을 훼손시키게 될 이런 조건으로 인해, 이전에는 가구 혹은 창문처럼 설치물 공간중간에 부착되어 있던 사진들의 수와 크기도 최소화되었다. 대신 이 작품은 이 모든 시시각각 변하는 환경들 한 가운데에 서서 관객의 시선을 마주한다. 사진에서라면 고정될 수 밖에 없는 시점(視點)과 시점(時點) 모두가 최대한으로 열린 것이다. 작가는 이 프로젝트에<검은 눈>이라는 제목을 붙였다. 작가에게 물어보니, 12월이고 야외에 설치된 작품 위에 눈이 쌓여 만들어질 모습을 상상하며 계산/계획한 작품이라 했다. 흰 빛깔의 눈이, 작품이 설치된 옥상 바닥의 잔디와 데크를, “수직의 기둥과 연결된 벽 중간 중간”에 배치된 나무 벤치들을 덮으면 이 검은 구조물은 지금과는 전혀 다른 모습을 드러낼 것이다. 사진을 통해 시간을 중단하고 고정시키려던 작가가, 시간을 흐르게 한 채 작품 안으로 끌어안는다. 이 작가에게서 일어나고 있는 사진의 해체의 한 귀결이다. (끝)

Cho Kyoungjae's *Black Snow*– Dismantlement of Photography and the Flow of Time

Kim Nam-See (Professor in Studies of Visual Art, Ewha Womans University)

In the *Ladder* exhibition held in Germany in 2015, Cho Kyoungjae stacked, placed, laid, and covered everyday objects such as old chairs, bicycle accessories, lakes, wrapping paper, wires, plywoods, etc. to form structures, and took pictures of them. Their photos in the exhibition hall look like abstract paintings, but they are not paintings but photos. In other words, Cho did not draw the concept on a two-dimensional plane through paint, but rather took and printed objects arranged in various ways in a three-dimensional space at a certain point in time. Choi explains, "After making a structure by focusing on the unique material, texture, color, and weight of the object or materials, I took a close-up shot to make it look like an abstract painting or a sculptural structure to make the whole look visible." This work, which transforms the three-dimensional "spatial collage" through objects into a two-dimensional photo that looks like an abstract painting, presents several interesting points. For example, modernist abstract painting was the product of an attempt not to bring in any elements of the outside world beyond the painting itself. However, the photos created by Cho, which appear to be abstract paintings, are already indicators of objects outside the image, such as tin sheets, lakes, and plywood. Cho's photography, which looks like an abstract painting, adheres to the essence of a photographic medium, that is, the representation of objects in the world, and ironically preaches the ideology of modernist abstract painting through it.

However, after that, a transition took place in his work. Previously, he built structures to take pictures, but now structural installations have begun to emerge rather than photographs. Here, photography is attached like furniture or a window between the structures installed in the space. When asked if this is "extension from photography to installation," Cho replies, "dismantlement rather than expansion." "It's more like dismantling than expanding because I tried to cut and reveal the layers of a photo and reveal invisible elements," he said. He surely is an artist that can express what he is doing so clearly like this. True, the two-dimensional image of photography hides many things invisible other than what is revealed on the surface of the image, even if it is a photograph of three-dimensional objects. Photographs hide situations that took place before photographs were taken, hide things outside the camera frame, and hide objects behind them that are covered by objects appearing on the front. Feeling "frustrated" by such work, Cho now tried to dismantle a photo by cutting off its layer and spreading elements that were not seen in the picture into a three-dimensional space. In this respect, Cho's installation work should not be understood in the same aspect as general installation works. It is an installation as dismantlement of photography, starting from photography and with photography in mind. Thus, many things that made the plane of the photography invisible unfold in a three-dimensional space.

However, more important and fundamental things happen together in the "dismantlement of photos."

First, the dismantlement not only makes what was not visible in the plane of the photography appear in space, but also pluralizes a single point of view which photography had no choice but to have. For objects in a three-dimensional space, photography is essentially accessible from one point of view. However, the audience does not choose a fixed point of view for the spatial installation structure created as a result of "dismantlement." The audience looks around the structure, which reveals different aspects each time. The only point of view chosen by Cho is replaced by the democratic gaze of the audience moving around.

Second, this inevitably accompanies new temporality. Photographs of three-dimensional objects are the results of choosing where to take them, namely, point of sight as well as when to take them, that is, timing. In the ever-changing light of nature, the light or shadow cast on an object in space is bound to continue to change, and Cho who uses photography as the final work completes the open temporality of the object. This is because if you "select" a specific timing to take a picture, the change in time of the object is "stopped." On the contrary, in installations created by dismantling photographs, time is revived as a substance that he cannot control. Not only does the audience choose the point of sight for the structure, but the shape, texture, and feeling created by the installation structure vary depending on when, or at what timing, the audience experiences it.

In this way, for Cho, who started with photos, "dismantlement of photos" is not a simple investigation, but a fundamental transition to taking huge risks, and in his words, it is also linked to "give up on what he could have done well", that is, "dismantlement of the artist himself." In my view, Cho and his works are

still in the wavelength caused by this double-layered dismantlement. It evokes strange tension and contradictions in his work. One of them is the matter of temporality. As far as I know, it was Roland Barthes who most clearly recognized the relationship photography has with time. In his "Camera Lucida," he talks about the temporality of photography as follows: In photography, the interruption of time (Stilllegung) appears in an extreme, cruel way. Time is blocked. ... No matter how "modern" a photo is and is mixed with our daily lives, there is nevertheless a mysterious point of non-actualization(Inaktualitt), a rare identity, and a total of stops ... Photography is by no means a recollection in nature. (The grammatical expression of recollection is complete, while the tense of a photograph is the indefinite past/imperfect tense.) Rather, photography blocks recollection and acts against the memory(Gegen-Erinnerung) very quickly."

Cho's photography is faithful to the anti-imaginary nature of what Bart said in that it blocks the recall or recollection of the past that a photograph may invoke. Cho's photography, which looks like a modernist abstract painting, has structures of everyday objects, but there are thoroughly excluded forms and shapes which might be reminiscent of something we know. It is carefully intended not to induce any "meaning" other than the texture, material, color, and weight of objects. Such an eliminationalist attitude to remove all kinds of "meaning" from the work is also found in his installation work. When asked about the "meaning" of his installation work, he said, "It means subtracting the meaning. So, it means subtracting what happens when an object meets an object. My current work is the result of my effort to take it out," he replied.

"Meanings" are based on "memory." Memory is a source of all the "meanings" which can arise in humans. For example, the signification of all symbols we use is based on a personal or collective memory that links a notation to the signified (meaning). Some objects, people, and events generate meanings through my conscious or subconscious memories. The image of "surrealism" pursued by surrealists also brings energy from some subconscious and collective memory. As such, memory is the basis and source of all meanings we encounter.

However, after the "dismantlement of photography," Cho's works began to feature the theme of memory. At the center of his solo exhibition held in SeMa Warehouse titled *Yeojwa Headquarters* lies his memory of "his house in Yeojwa-dong, Jinhae City, Korea where he lived from his birth to elementary school years." The place with a unique past was filled with objects and structures that recall his memories. There was a wall that recalled the memories of the space where he lived as a child, and a wall clock hung on it, and white pottery was placed on the Gwanmuldae in the warehouse reminiscent of a display stand in the living room of that time. Short stairs, plywoods dividing and cutting the space, and the "objects of the past" placed on floors and shelves - ceramics, gypsum, stones, soil, pots, and plants blooming between stones - are all related to this memory. In April 2021, even at his solo exhibition in a former church building titled *This is not a church*, memories appear from the exhibition title "This is not a church" that denies and reminds the past of the place. To me, this seems to be an inevitable trace of Cho's "double dismantlement" project. While his photography work before dismantling was aimed at stopping time and eliminating meanings, it is the time he can do nothing about what is completely expanded from the installation work that emerged as the dismantling of photography. What we can do at best about the time we can't stop or fix - that is memory and recollection.

Due to various realistic circumstances, Cho's work is installed outdoors on the roof of the Art Center White Block building at seeState(between);. As a result, his work is completely exposed to sunlight during the day, cold air and dew in the evening or night, and weather changes such as rain and snow. Due to these conditions that might damage the photos, the number and size of the photos previously attached in the middle of the installation, such as furniture or windows, have also been minimized. Instead, this work stands in the middle of all these ever-changing environments in facing the audience. Both point of view and timing, which have no choice but to be fixed, are as open as possible here. He gave the project the title *Black Snow*. When I asked the artist about the title, he said it was a work that was calculated/planned for December, imagining snow piled up on the installed work outside. If white snow covers the grass and decks on the rooftop floor where the work is installed, and wooden benches "placed in the middle of the wall connected to vertical pillars," the black structure will reveal a completely different appearance from now. Cho who tried to stop and fix time through photography, hugs the work while letting time flow. It is a consequence of the dismantlement of photography that is taking place in Cho Kyoungjae.

The Reveal of Tooth Pulp, Amado Art Space (2018), p.29.

ibid., p.29. / Roland Barthes, *Die helle Kammer*, Shurkamp (1989), pp.101-102.