

공간 속 조각이다. 조각가이다.

이문정(미술평론가, 연구소 리포에틱 대표)

최초의 인간에 대한 생각, 조각이 조각일 수 있는 조건에 대한 생각, 여기 있는 것과 저기 있는 것의 하나와 둘 또는 그 이상의 관계와 대화에 대한 생각 같은 것이다. 이것은 구조와 틀(Schablone)을 구축하고—그로 양분되는 포지티브, 네거티브와 함께—작업 과정과 방식에 계속적으로 드러나고 있다.<sup>1)</sup>

느낀다는 것은 창조하는 것이다. (중략) 느낀다는 것은 생각 없이 사고하는 것이며, 때문에 느낀다는 것은 이해하는 것이다.<sup>2)</sup>

김민혜는 조각을 탐구한다. 조각을 조각이게 하는 조건은 무엇인지, 조각의 재료와 표현 방식은 어떻게 전개되었으며 앞으로 어떻게 지속되고 확장될 수 있을지, 조각의 주제와 형식에 작가의 개인적 서사와 보편적 서사가 어떻게 접속할—스며들 수 있는지, 창작을 위한 관계의 연결과 단절은 언제, 어떻게 이뤄져야 하는지 등을 체계적, 논리적으로 고심한다. 이 과정은 빈틈이 없지만, 그 결과물은 경직과 과장을 피해 담백하게 축적된다. 그러나 합리적 분석과 실행만으로는 충분하지 않다. 끝없이 생각하는 작가에게는 사고-사유를 앞서는 느낌, 즉 논리적 검토와 분석을 거치지 않거나 의도적으로 생략한 판단도 필요하다. 경험으로 체화된 이해에 기반한, 조각적인 행위를 자연스럽게 불러오는 감각도 더해져야 한다. 이러한 느낌은 삶과 예술 속에서 발생하는 심리적이고 예술적인 사유를 유연하게 한다. 끝없이 생각하고 사고하며 느끼는 시간, 이 모두의 종합이 회화적이고 공간적이며, 그 무엇보다 조각적인 조각이다.

김민혜는 조각을 탐구하기 위해 다른 영역과의 관계를 생성한다. 이는 드로잉이나 콜라주 같은 예술의 다른 장르에 관한 것이기도 하고, 부피를 가진 입체 작품이 태생적으로 필요로 하는 특별한 공간-건축에 관한 것이기도 하다. 엄격하게 조각을 위한 조각만을 추구하고 차이를 부각하지는 않는다. 그렇다고 답음이나 결합을 보여주려는 것은 아니다. 경계의 해체를 염두에 두지도 않았다. 그보다는 관계를 엮어가면서 조각의 다양한 층위를 실험하는 쪽에 가깝다. 그리고 이러한 다양성은 호사스러운 볼거리나 기교로 이어지지 않아 집중도를 높인다.

무엇보다 작가는 자기 머릿속에 그려지는 조각적 형태와 볼륨, 덩어리, 물성이 물질화되는 과정에 흥미를 느낀다. 작가는 스스로에게 질문한다. 내 생각 속에 구현된 덩어리, 내가 떠올리는 조각적 형태는 입체인가, 평면인가? 분명 공간 속의 조각이 상상되지만, 그것은 입체라기보다는 이미지에 가깝다. 그렇다고 평면이라 단정할 수도 없다. 드로잉이 그려진 사각의 종이는 평면이지만 무한한 공간일 수 있다. 이러한 공리는 디지털 공간을 떠올리면 하게 되는 질문과는 또 다른 층위에 놓인다. 머릿속의 조각은 하얀 공간 속에 자리한 혹은 종이 위에 얹어진 드로잉이 되어 현실에 등장하고, 작가는 드로잉을 바탕으로 조각을 만든다. 조각을 상상하며 그린 드로잉은 환영을 품고 있으며, 조각가는 흙을 붙여 만드는 동시에 깎아내는 방식이 병행된 점토 조각으로 그것을 현실화한다. 반면 색면이 이어진 콜라주는 최선을 다해 환영을 지운다. 종이 위의 종이, 평면 위의 평면인 콜라주에서 출발한 “평면적 조각”은 입체이지만 평면성을 끝까지 붙잡는다. 이는 덩어리보다는 면으로, 부피보다는

1) 김민혜, 「작가 노트」, 2025.

2) 페르난두 페소아, 『이명의 탄생』, 김지은(엮고 옮김), 미행, 2024, p. 62.

두께로 인식되는 조각이자 평면성을 내장한 조각이다. 어느 쪽이든 “조형적, 추상적 형상과 반복 그리고 색면으로 채워지는 드로잉(평면)은 그것이 실제로 공간 안에 존재하는 덩어리(입체)로 진행된다. 또는 그 반대로도 가능하다.”<sup>3)</sup>

<물이 모이는 곳\_Square>(2025)는 조각과 다른 영역 사이에서 일어나는 관계의 생성 속에서 탄생한 조각군-설치이다. 주가 되는 형상인 사각형은 회화에서 가장 익숙한 “평면의 기하학적 형태”뿐 아니라 좌대, 광장 모두를 뜻한다. 가장 아래에는 작품이자 좌대 역할을 하는 45cm 높이의 목재 구조물이 받쳐주고, 가운데는 콜라주에서 시작된, 표면에 노랑과 파랑이 칠해지고 흩뿌려진 평면적 조각이 연결된다. 가장 위에는 목탄 드로잉-윤곽선을 재현하여 “점토를 굴리고 내리치고 썰어내는 방식으로” 완성한, 평면적인 부분이 존재함에도 무게와 물성을 지니고 “규격화되지 않은” 조각들, 세라믹(ceramic)과 금속 오브제 등이 올려졌다. 이것들은 그 역시 조각 작품인, 가장 아래에 자리한 목재 구조물을 제외하면 작가의 행위가 “남긴 흔적을 그대로 옮겨 조각화”한 것이다. 작가는 소조와 조각이라는 물리적 과정 못지않게 “드로잉의 과정과 조각적 사유를 그대로 보존하려는 시도”에 집중한다. 작품은 완성된 이후에도 평면과 입체, 그리고 그것이 놓인 공간 사이에서 형성되는 조화와 충돌, 긴장 속 균형을 유지한다.<sup>4)</sup>

낮은 높이의 좌대이자 조각인 작품들은 실험적 태도나 시각적 유사성의 측면에서 오귀스트 로댕(Auguste Rodin)이 <칼레의 시민(The Burghers of Calais)>(1884~1889)을 위해 실험했던 다양한 높이의 좌대, <뤼비 드 사반의 기념비(Monument à Puvis de Chavannes)>(1899~1903)에서 발견되는 커켜이 쌓인 구조를 떠올리게 한다. 또한 콘스탄틴 브랑쿠시(Constantin Brancusi)가 <아담과 이브(Adam and Eve)>(1921) 등에서 보여줬던 작품과 좌대 사이의 유동적인 관계, 그리고 금속판을 이용한 칼 안드레(Carl Andre)의 작업을 상기시키는 지점까지 시야를 이동시킨다.

전통적으로 좌대는 조각 작품이 오라(aura)를 지닌 대상임을 확인시키고, 예술적 공간을 확보하는 중립적인 오브제로 기능해 왔다. 이러한 역할은 오늘날에도 유효하지만, 20세기 이후 좌대는 그 의미, 작품과의 관계 등에 있어서 지속적인 실험의 대상이 되어 왔고, 김민혜에게도 조각적 탐구의 주요 요소이다. 나아가, 앞서 언급했듯 개인적 서사와 예술에 대한 논의라는 보편적 서사가 결합해 직조되는 장이다. 육아를 하면서 바닥에서 보내는 시간이 늘어난 작가는 바닥에서 보는 것 같은 시점에서 감상할 수 있는 작품을 상상했다. 바닥에서부터 올라온 무대, 평상, 마루와 같은 구조, 고정된 한 장면이 아닌 시점에 따라 달리 보이는 풍경 같은 작품이다.<sup>5)</sup> 따라서 작가에게 <물이 모이는 곳\_Square>의 조각군은 작품일 뿐 아니라 작품을 지지하는 구조물이고 물성이 머무는 평면-장소이며 일상과 예술에 관한 사유가 펼쳐지는 무대이다.

그런데 조각은 3차원적인 공간을 점유하며 스스로 직립하는 입체물로서 언제나 자신이 위치할 특정한 장소를 전제한다. 따라서 김민혜가 지칭한 “사각형”, “곳”은 조각의 조건이자 작품이 놓이는 공간인 동시에 전시장 자체를 가리키는 개념으로 확장된다. 전통적으로 조각은 건축 구조의 틀 안에서 존재했으며, 건축과 분리된 독립적 장르로 인식되지 않았다. 그러나 19세기 중반 이후, 특히 모더니즘 미술의 전개와 함께 예술 장르의 독립성과 순수성이

3) 김민혜, 「작가 노트」, 2025.

4) 김민혜, 「<물이 모이는 곳\_Square> 작품 설명」, 2025. ; 김민혜, 「작가 노트」, 2025.

5) 김민혜, 작품 설명, 2025 경기 시각예술 창작지원 성과발표전 생생화화 2차 비평가워크숍, 아트센터 화이트블럭, 2025년 12월 6일. ; 김민혜, 「<물이 모이는 곳\_Square> 작품 설명」, 2025.

강조되었고, 조각은 건축으로부터 분리되어 자신의 고유성에 집중하게 되었다.<sup>6)</sup> 사실 과거에서부터 “조각의 형상은 단순히 외적인 자연이자 환경으로서 정신에 봉사하는 건축의 규정에서 벗어나 조각 자체를 위해서 존재”하는 것이다. 그러나, 그럼에도 조각은 “주위 환경과 본질적인 관계를 맺는다.” 조각 작품은 구상 단계에서부터 특정한 곳의 “공간적 형태”나 “장소의 상황”과 연결된다. 자연히 건축적 공간과의 관계도 지속된다.<sup>7)</sup> 모더니즘 시기도 예외는 아니다. 이러한 맥락에서 일상과 단절된 화이트 큐브(white cube)는 자기만의 독립된 세계를 가진 각각의 작품에 집중할 수 있도록 설계된 사각의 광장이었다.

조각이든 회화든 장르를 막론하고 공간은 미술의 중요한 조건으로 작용한다. 작품이 설치되는 장소에 따라 물리적 규모와 형식은 물론 주제와 의미까지도 바뀔 수 있다. 특히 조각은 특정한 곳에 놓이기 때문에 형식론에 근거한 모더니즘 조각일지라도 공간-장소라는 조건으로부터 자유롭지 못하다. 따라서 전시장과 같은 실내에 놓이는 조각은 건축적 공간과 긴밀하게 유기적 관계를 맺게 된다. 김민혜의 작품 역시 장소로부터 독립되는 동시에 장소성을 적극적으로 끌어들이는다. <물이 모이는 곳\_Square>는 특정한 하나의 장소에 귀속되거나 장소의 영향을 받지 않는 것처럼 보이지만 특정한 전시장이라는 개별적인 공간과 조각이 놓이고 관객이 머무는 곳이라는 예술의 보편적인 공간 모두와 관계 맺는다. 조각 작품이 공간 안에 전시된다는 사실은 단순히 안에 있다거나 그 안에 담겨 있다는 것과는 다른 차원의 의미를 지닌다. 조각은 “사물의 체류와 인간의 거주가 가능한 공간을 열어 준다.” 다시 말해 공간을 비워주는 것이다. 조각은 그 자체로 하나의 장소가 된다. 이러한 조각은 공간을 점유하거나 공간과 대결하는 대상이 아니다. 미술에서 공간이 비어있다는 것은 단순한 결핍이나 부재가 아니라 열림, 가능성이다. 그곳은 의미가 발생하는 장이다. 그 열림 속에서 조각은 존재를 스스로 드러낸다.<sup>8)</sup>

한편 <물이 모이는 곳\_Square>는 조각군으로 이루어진 포지티브 스페이스(positive space)와 전시장의 비어있는 공간인 네거티브 스페이스(negative space)를 통해 채움과 비어있음의 대비를 넘어, 서로를 규정하며 의미를 생성한다. 작가는 평면적 조각을 구성하는 사각의 알루미늄판 중 하나의 끝부분을 살짝 들어 올려 작품 안에서도 틈새-네거티브 스페이스를 만들었다. 이를 통해 작품은 부피감과 공간-틈을 동시에 지닌 존재로 나타난다. 그런데 포지티브 스페이스와 네거티브 스페이스는 건축뿐 아니라 마치 형태와 배경처럼 회화에서도 유효하다. 또한 작품과 관객이 들어설 공간과의 관계 혹은 작품과 관객이 마주하는 조각 주변의 비어있는 공간 사이의 관계 등을 통해 전시장에서의 관람 방식과 경험을 설명하고 만들어 낼 수 있다. 그렇게 전시장은 광장처럼 작가와 작품, 관객이 만나 상호관계를 이루는 장이 되었다. 애초에 조각은 단순한 물질-덩어리가 아니었다. 김민혜에게 조각과 공간은 생각을 전달-표현하는 통로가 아니라 작가의 예술적 영감과 사유가 만들어지는 전체 조건이다. 그리고 조각은 채워진 부분과 비어있는 부분 모두가 독립적이면서도 상호 작용하는 구성 요소로 분석될 때 비로소 의미를 드러낸다.

6) 이순령, 「안소니 카로: 조각과 건축」, 윤난지(역), 『현대조각 읽기』, 한길아트, 2012, pp. 124-125.

7) 게오르그 빌헬름 프리드리히 헤겔, 『헤겔의 미학강의 3』, 두행숙(역), ㈜은행나무, 2023, pp. 182-183.

8) 김정미, 이유택, 「칠리다와 하이데거 그리고 공간—칠리다의 조각 작품에 대한 철학적 해석—」, 『존재론 연구』, 제34집, 2014, pp. 13-14.