

권군 개인전 《빠앗긴 시간은 온다》 리뷰

끝없는 반향 속에서 우리는

홍예지 (미술비평가, 큐레이터)

초여름, 서울 통의동. 도처에서 녹음(綠陰)이 지잉- 울린다. 앞서 걷던 이가 발걸음을 멈춘다. 보안여관 1층 원도우에 걸린 <난I/Orchid>에 눈이 붙들렸다. 난초 속 새의 눈은 선명한 자줏빛이다. 불꽃처럼 이글거린다. 새와 눈이 마주친 이는 홀린 듯 문턱을 넘는다. 그가 처음이 아니다.

권군의 개인전이 한 달 남짓 열리는 동안, 나는 매주 이곳에 왔다. 방문할 때마다 사람들 구경하는 재미가 있었다. 삼삼오오 몰려 가던 이들도, 무심하게 핸드폰을 보며 걷던 사람도, 일단 그 새를 발견하면 보안여관 안으로 빨려 들어갔다. 어디서 좋은 향기라도 맡은 사람처럼 말이다. 2층에는 마침 <페로몬 몸>이라는 작품도 있었다. 더 신기한 것은, 전시 후반부로 갈수록 보안여관 전체가 해변이나 산림욕장처럼 변해 갔다는 점이다. 하루 종일 햇볕을 흡수한 도자기와 그림에서는 싱그러운 내음이 묻어 나왔다. 촉촉하게 물기 어린 풀잎, 바삭바삭하게 데워진 흙, 지평선 끝까지 내달리며 소금기를 잔뜩 머금은 바람... <July (Summer Luxuriance in Pohang)>, <태평양의 해>, <빛돌아>를 통과하는 빛. 이 모든 것이 응축된 분위기가 방문객의 몸을 부드럽게 감쌌다.

권군이 특유의 색채 언어와 형태 언어로 살려낸 생태계에서, 자연은 인간 행위의 '배경'이나 '자원'이 아니라 "그들 자신의 필요, 요구, 행위를 지닌 살된 존재fleshy beings의 세계"로 나타난다. 1층에 있던 <난>이 변주된 회화 <주술자>와 <말하는 난>, <페로몬 몸> 조각은 인간의 자궁을 빼닮았는데, 찌릿찌릿 주파수를 높이며 도처에서 와글거린다. 한쪽 방에서는 <놀래키는 나무>와 <각성된 나무>가 들어서는 관객을 향해 넉다 소리를 지른다. 이처럼 "다양한 몸된 자연들bodily natures"은 저마다 고유한 내적 음향을 지닌 채 서로에게 연결되어 있다.¹ 2층으로 향하는 계단 옆 <My Nature>는 이 생동하는 존재들의 눈부신 [불]협화음을 들려준다. 연두, 노랑, 주황이 지그재그로 번쩍이는 이 그림은 작가가 자연의 "음을 색채로 보고, 색을 음악적으로 들을 수 있는"² 정확한 방법을 체득했다는 사실을 알린다. 회화론에서 칸딘스키는 "고도로 감각적인 사람들"을 가리켜 "마치 활을 문지를 때마다 모든 부분들과 힘줄에서 진동하는, 오랫동안 훌륭하게 연주한 바이올린과 같다"고 했는데, 권군도 이와 마찬가지로. 그의 몸과 영혼은 "직접 촉지(觸指)되지 않은 악기들이 촉지되었던 다른 악기와 공명"³하는 것처럼 반향(反響)을 일으킨다. 그는 이 떨림을 고스란히 화폭에 담았다.

무엇보다 그는 태양과 달의 리듬에 동기화되어 있다. 계단에서 정면으로 보이는 벽면에 <해와 달

¹ 스테이시 앨리모, 『말, 살, 흙: 페미니즘과 환경정의』, 윤준·김종갑 옮김, 그린비, 2018, 19쪽.

² 바실리 칸딘스키, 『예술에서의 정신적인 것에 대하여』, 권영필 옮김, 열화당, 2020, 61쪽 각주 참조.

³ 위의 책, 60쪽.

의 포물선>이 걸려 있다. 몇 년 전 고산 평야에서 번개를 맞은 뒤로, 달과 맥박이 연동되며 신비로운 일들을 겪어 왔다는 권군. 2020년에는 고향인 포항에서 태양명상을 하며 서서히 몸을 회복했다고 한다. 그때 충전한 빛-에너지로 만든 작업이 포물선을 그리며 차례로 관객을 반긴다. 그 시작점에 있는 <만지는 눈>은 무지개 빛 동심원의 한가운데에서 손가락이 뚫고 나오는 모습인데, 새로 태어난 몸으로 자연을 알아가는 작가의 여정을 함축한다. 마치 어린아이처럼 “그는 빛을 본다. 그리고 그것을 잡으려고 한다. 그는 손가락을 댄다.”⁴ 아니면 반대로 말할 수도 있다. 선사 시대에 가까워진 <돌도끼 몸> 권군에게, 쏟아져 내리는 빛은 그저 시각적인 작용에 불과한 것이 아니라 온몸 구석구석을 어루만지는 촉각적인 작용이다.

또한, 빛이 품고 있는 무한한 색의 스펙트럼은 미각을 자극하기도 한다. “색은 상응하는 물리적 감각을 일깨워 주며, 이 감각은 틀림없이 영혼에 예민한 영향을 준다. (...) 그리하여 우리는 밝은 노란색이 레몬의 맛을 연상시킴으로써 시다는 인상을 준다고 말할 수 있다.”⁵ 이 경우와 맞아떨어지는 상큼한 연노랑을 2층 곳곳에서 발견할 수 있다. <포항 일출 자화상>에서 태양 빛에 물든 얼굴이 그렇고, <깃든 광휘>에서 찬란히 물결치는 연꽃 무늬가 그렇다.

한편, 전반적으로 두드러지는 색채의 대비로 전시 공간을 느낄 수도 있다. 보안여관 2층과 1층은 각각 ‘노랑(따뜻함)’과 ‘파랑(차가움)’이 지배적인데, 노랑은 ‘보는 사람 쪽으로 가깝게 가는 육체적인 에너지’를, 파랑은 ‘보는 사람에게서 멀어져 가는 정신적 에너지’를 함축한다. 원운동으로 본다면 노랑이 풍부한 2층 작업에서는 바깥으로 확산되는 ‘원심력’을, 파랑이 풍부한 1층 작업에서는 내부로 수렴하는 ‘구심력’을 느낄 수 있다. 또 다른 대립쌍으로는 ‘검정(어두움-죽음)’과 ‘하양(밝음-탄생)’이 있는데, 여기서의 움직임은 좀 더 경직된 형식으로 나타나며, 각각 구심력과 원심력이 작용한다. 아래층에 놓인 작업은 밤처럼 어둡고 불안했던 과거를 상징하고, 위층에 놓인 작업은 빛의 세계를 탐구하며 살아가는 새 삶을 상징한다.⁶ 그러나 이 모든 대립쌍에서 유의할 것은 어둠에는 빛이, 빛에는 어둠이 내포되어 있다는 진실이다. 동 트기 전, 가장 깊은 새벽을 닮은 작품 <열린 향아리-사랑은 있다>에 그 힌트가 숨겨져 있다. (반복해서 그려진 Light를 찾아보시라.)

자연의 율동을 예민하게 포착하여 그에 상응하는 색과 패턴에 담아내는 권군. 그는 잃어버린 시간을 되찾으면서 체득한 지혜를 다른 이와 나누고자 한다. 빛과 어둠, 삶과 죽음, 인간과 비인간 존재라는 이분법을 넘어, 양자가 하나의 연결망 위에 영겨 있다는 것. 또한 ‘살된 존재들’ 간의 소통은 몸을 활짝 열어 젖힌 채 감각의 전이를 통해 이루어진다는 것. 이 놀라운 발견이 가리키는 곳은 ‘오래된 미래’다. 2021년, 광광 얼어붙은 나머지 몸들을 깨우기 위해, 선사 시대로부터 날아온 <돌도끼 몸의 반격>이 시작됐다. 여기 도끼질 소리 들린다. 그 끝없는 반향 속에, ‘우리’는 있다.

⁴ 위의 책, 58쪽.

⁵ 위의 책, 59쪽.

⁶ 위의 책, 86쪽.

우 빛 리
살

- 권군 개인전 《빠앗긴 시간은 온다》 -

<빛살무늬 토기>를 마주하며, '빛살'에 대해 생각한다. 빛살은 '빛이 나아가는 길'을 뜻하며 '빛의 운동성'을 이야기한다. 그렇다면 '빛살무늬'는 '빛이 운동한 흔적'이라고 말할 수도 있을 것이다. 중요한 것은 빛이 빛살로 표현되면서 정지되어 있는 상태를 뛰어넘는다는 점이다. 한 지점과 다른 지점 사이를 운동하는 '시간성'을 이야기할 수 있게 된다. 즉, 서로 떨어져 있는 것 사이의 관계에 대한 이야기도 가능해지는 것이다.

'빛'도 다른 의미의 시간성을 이미 가지고 있다. 빛살의 시간성은 운동의 시간성으로 '진행하는 시간성'이라면 빛의 시간성은 '정지되어 있는 시간성'이다. 빛은 400nm에서 700nm의 파장을 가진 전자기파로, 원자나 분자의 단위에서 들뜬 전자가 에너지를 잃을 때 발생한다. 여기서 탈락한 에너지가 바로 빛이다. 그래서 우리가 '빛'이라고 말하는 가시광선은 하나의 에너지이기 때문에 자신이 발생한 지점의 정보를 가지고 있다. 빛은 빛살과 다르게 '시작점의 정지된 시간성'을 가지고 있다는 뜻이다.

빛살은 '자기태초自己太初의 정보를 가진 에너지가 이곳에서 저곳으로 이동하는 경로'라고 말할 수 있다. '자신의 시간'을 전하는 에너지인 빛이 이곳과 저곳을 연결하며, 서로를 마주한다. 빛에 우리는 각자의 이야기를 담아 '관계 맺음'이 가능해진다. 빛살은 '서로를 마주할 수 있게 비추는 따뜻하고 살가운 관계를 가능하게 하는 것'을 뜻한다고 말할 수 있다.

하지만 우리는 '빛살'이 아닌 '빛살'로 말한다. '빛살'이 '빛살'로 바뀌면서 다양한 맥락이 실종됐다. 우선, '출발점'이 사라졌다. 관계의 출발점인 각자의 이야기가 사라졌다. 그리고 서로를 덥히는 '에너지'가 사라졌다. 모양을 표현하는 빛살이 되었으니, 에너지가 없다. 또한, '진행하는 시간성'도 없다. 그래서 빛살로 바뀌어 버린 곳에는 어떠한 '연결성'도 찾을 수 없다. 서로에 대한 '앓', '느낌', '닿음'에 대한 이야기가 사라진 것이다.

빛살무늬는 우리가 빛을 기억하던 시간을 이야기한다. '나'의 이야기를 통해, 서로를 바라보며, 따뜻하게 관계하던 '빛살'의 시간'을 뜻한다. 빛살무늬는 빛을 기억하던 시간의 흔적이다. 그리고 바로 그 빛살의 시간이 '빠앗긴 시간'이다. 다시 빛살을 이야기할 때, 우리는 빠앗긴 시간과 함께 잃어버린 관계성, 연결성을 생각할 수 있다.

<파도명상>은 <빛살무늬 토기>가 담고 있는 '빠앗긴 시간'의 또 다른 흔적이다. 일렁이고, 꿈틀거리는 움직임은 <신나감>를 통해 방향성을 띄게 되는데 <빛살무늬 토기>를 통해 '빠앗긴 시간'에 대해 알게 된 우리는 이제 <신나감>의 안내를 쫓아 '빛살의 시간'을 만나는 방향으로 나아간다.

이어지는 다음의 두 방에서 '빛의 관계 맺음'을 이야기한다. <0.99999999.....>와 <위로>는 벽 하나를 사이에 두고, 전혀 다른 분위기를 가지고 있다. 홀로 갓가지 생각으로 골몰하는 한 사람, 그리고 각자 빛을 내뿜으며 깊은 에너지를 나누는 두 사람. 이 차이는 <0.99999999.....>와 <위로>를 나누는

벽 위에 걸린 <일식의 뒷면>을 통해 알 수 있다.

그리 멀지 않은 과거만해도 우리는 일식이 발생하면 해와 빛이 '사라진다'고 믿었다. 하지만, 이는 빛살을 잊은 시대에서나 통용된다. 빛은 사라지지 않는다. 단지 시야에서 가려질 뿐이다. <일식의 뒷면>에서 빛은 여전히 찬란하다. 빛을 잊어버린 곳에서 인간은 변화가 없을지라도 관계 속에서 완성되는 완전한 자신을 이해할 수 없다. 그래서 <0.999999999.....>는 자신이 이미 '1'임에도 불구하고, 이를 완전히 깨닫지 못해 지적으로 방황한다. 그러나 <위로>의 두 사람은, 빛은 사라지지 않는다는 것을 안다. 그리고 그 빛에서 서로의 이면에 가려지지 않은 빛을 이해할 수 있기에 서로를 <위로>할 수 있다.

이제 광원들이 눈에 들어온다. <햇살무늬 토기>, <해와 달의 포물선>, <만지는 눈>, <깃든 광휘>! 밝고, 다채로운 빛을 가진 작품이다. 광원을 통해 색을 마주하고, 그 색을 통해 연결된다. '빛의 운동성'인 빛살을 목격한다. <돌도끼 몸>으로 받은 빛살은 <태평양의 해>와 <빛돌아>를 따라 돈다. 그 길목에서 다양한 힘이 발화發花한다. <페로몬 몸>, <말하는 난>, <주술자>는 빛살로 시작한 관계의 에너지가 창조와 양육, 이해와 포용의 에너지로 나아가는 것을 보여준다. 빛살을 통해 피어나는 생명력이다.

서로 마주할 수 있도록 관계를 이어주고, 색이 드러날 수 있게 비춰주며, 에너지를 나누어 양육하고 포용하는 빛살이 곧 '사랑'이라는 것을 비로소 느낀다. 우리의 '빠앗긴 시간'은 '사랑의 시간'이다. 전시장 곳곳의 사랑의 표현이 드러난다. 특히 <열린 향아리-사랑은 있다>에서 빛살과 사랑의 관계가 두드러진다. 'Light'와 'Love'가 교차하면서 빛살이 사랑을 만들고, 그 사랑이 빛살을 복돋는다. 빛살을 통해 사랑을 이야기하고 싶었음을, '사랑의 시간'이 우리가 '빠앗긴 시간'임을 알 수 있다.

'빠앗긴 시간'은 돌아올 것이다. 일식으로 사라졌다고 생각한 빛이 사실은 그저 우리의 시야에서 가려졌을 뿐이었던 것처럼, 사랑은 잊혀지는 것일 뿐 사라지는 것이 아니기 때문이다. 하지만 우리가 잊어버린 '사랑의 시간'을 회복하기 위해, 우리는 빛살이 언제 어디에나 있다는 것을 깨닫듯이, 사랑이 언제 어디에나 있다는 것을 깨달아야 한다. <돌도끼 몸의 반격>은 되찾아야 할 우리의 초상이다. 광원이 정수리에 있는 돌도끼 몸을 보며 사랑이 우리 안에서 출발한다는 점을 깨닫는 것이 시작이라고 강조한다. '빠앗긴 시간'은 우리를 통해 비춰질 것이고, 우리를 통해 돌아올 것임을 이야기한다.

태양 직관 —<My Nature>의 작업 방식에 관하여—¹

Solar Intuition, or on Methodology of <My Nature>

양진호 (철학자, 평론가)

Zino Yang (Philosopher, Critic)

해그림자 Sun Shadow

옛 이야기 하나 하련다. 언제인지 모를 아주 오래 전 사람들은 한 사물의 그림자가 해의 높이에 따라 길어지거나 짧아지는 것을 흥미롭게 여겨 하늘과 땅을 관찰하기 시작했다. 그들은 해의 높이가 가장 높은 때와 가장 낮은 때에 그림자가 가장 짧거나 길다는 사실을 알아냈다.

이를 지속적으로 관찰한 끝에 그들은 어떤 함수 관계를 발견한다. 태양의 고도가 높아지는 때와 낮아지는 때, 즉 그림자의 길이가 짧아지는 때와 길어지는 때가 있으며, 이에 따라 태양이 떠 있는 시간의 길이가 주기적으로 변화한다는 것이었다. 나아가 해와 그림자와 시간이 맺고 있는 이 함수 관계는 관찰자의 몸이 따뜻해지거나 추워지는, 혹은 만물이 활기를 띠거나 사그라드는 계절의 순환과도 맞물려 있었다.

‘해의 높이’는 ‘그림자의 길이’와 묶이고, 다시 이 공간적 표상(extensio)은 하루 중 밝은 시간의 총량과 엮이면서 시간적 표상(duratio)까지 함축한다. 해의 ‘높이’가 낮의 ‘길이’와 은유를 일으키면서 해가 길다, 해가 짧다 말하게 되었다. 해는 빛이지만 그늘을 품고 있으며 공간과 시간을 함축한다. 해의 길이를 아는 것, 그래서 해의 길이를 아는 것, 이것은 그들에게 우주 또는 삶이라고 하는 은밀한 방정식을 푸는 열쇠가 되었다. 해그림자의 응시가 하나인 음, 둘인 양, 셋인 흐름을 그들에게 알려준 셈이다.

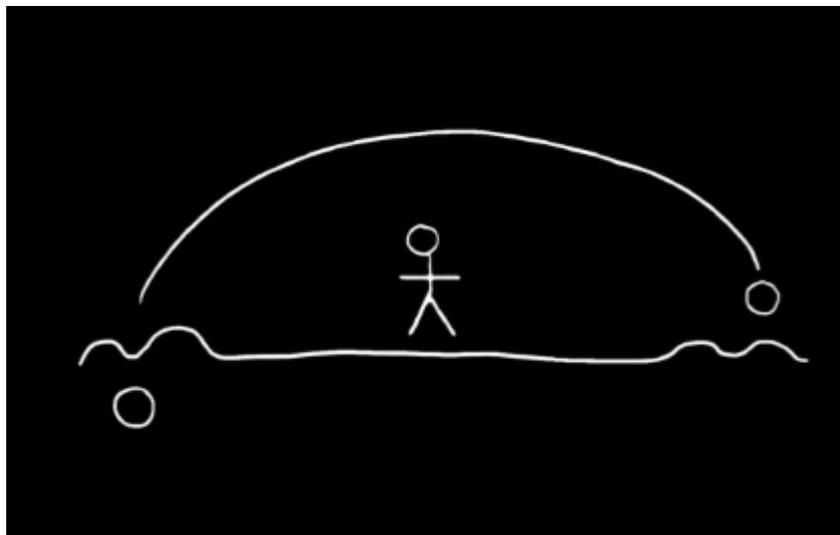
이러한 함수 관계를 기록하기 위해서 사람들은 다양한 방법을 궁리했다. 처음에는 막대기를 한 자리에 수직으로 고정시켜 놓고 하루 중 태양이 가장 높이 뜰 때를 한낮(正午; noon)라고 이름하고, 그때마다 그림자 길이를 표시했다. 하루해는 동서로 움직였지만 한낮의 그림자는 남북으로 움직였다. 그림자가 길어지기 시작하는 날과 짧아지기 시작하는 날이 있었고 그림자의 길이가 처음으로 돌아오는 날이 있었다. 이렇게 한 번, 두 번, 몇 번이고 그림자는 제자리로 돌아왔다. 물론 계절도 그와 함께 몇 번이고 제자리로 돌아왔다. 이 순환을 좀더 잘게 나누어 절기(solar term)라는 것을 만드니 농사일에도 큰 도움이 되었다.

하지만 해—그림자—때에 관해 길게 늘어놓은 이 데이터를 글 모르는 농사꾼들에게 전달하는 것이

¹ 여기서는 <My Nature>의 작업 ‘방식’만을 다룬다. 작품론에 관해서는 다음을 보라. 줄고 「자연에서 본성으로 —삼중의 복귀」(코로나19 예술로기록, 한국문화예술위원회, 2021)

문제였다. 글보다는 그림이 적절할 것이고 그것도 복잡하면 글만 못할 것이다. 순환의 표상이니 원형이 적합할 것이다. 그 원 안에 변화하며 순환하는 해그림자의 기록들을 그려 넣으면 어떨까? 먼저 막대 하나를 세우고 이것의 그림자가 가장 길 때의 길이를 반지름으로 하는 원판을 하나 만들자. 원판 바깥에 막대를 붙여 놓고 원판 중심을 고정시켜 돌아가게 만든다. 막대와 원판의 중심을 잇는 선은 남북 방향에 일치시킨다. 이제 일년 동안 해가 뜨는 횟수에 맞추어 그림자가 가장 짧은 날(하지, summer solstice)에 시작한다. 시계 방향으로 매일 일정하게 돌리면서 정오의 그림자 길이를 선으로 긋자. 그림자 길이가 가장 긴 날(동지, winter solstice)이 지나면 막대를 중심으로 옮기고 원판의 남북을 바꾼 뒤 그림자 긋기를 이어간다(상세한 설명은 생략). 다시 그림자가 가장 짧은 때(하지)가 오면 그림자는 원의 중심에 머문다.² <<--이해를 돕기 위해 삽화를 넣을지 고민해주세요-->> [편집 의견: 삽화는 생략해도 괜찮을 것 같습니다. 작가님의 의견은 어떠신가요?]

이렇게 일년을 꼬박 표시하니, 하나의 원 안에 그림자가 드리워진 어두운 공간과 그 여백인 밝은 공간이 생겼다. 그림자가 늘면 해가 줄어들고 그림자가 줄면 해가 늘어난다. 두 공간은 해와 달이 수평선 위에서 뜨고 지는 하루의 포물선을 맞대어 놓은 것처럼 보이기도 했다. 나아가 이 그늘 곡선은 구름이 흘러가는 것을 표현한 갑골문(훗날 气, 氣자)처럼 보였고, 해(日)와 달(月)을 합해 놓은 역(易)자를 떠올리게 했다. 해와 달이 함께 비추니 또한 밝지(明) 아니한가. 이만하면 사람들에게 쉽게 전할 수 있겠다. 이것의 이름을 '태극(太極)'이라 짓고 널리 알리자.



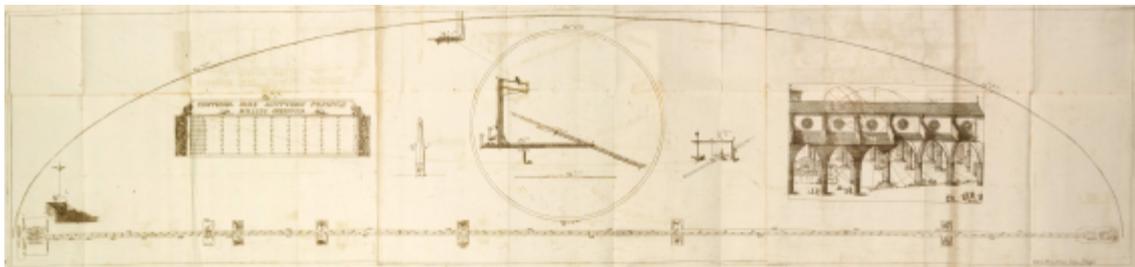
[그림 1] 권군·김남수, 『해의 포물선, 달의 포물선』(아름다움, 2021), 5쪽.

² 티엔허루가 이러한 작도법을 선보이며 태극도가 고대 중국의 천문도였다는 설을 제기했다. 田舎祿, 「论太极图是原始天文图」, 『晋阳学刊』, 1992년 제5호 22쪽 이하.

자오선들 Meridians

사실 처음에 누가 어떻게 어떤 뜻으로 태극도를 그렸는지는 우리는 알지 못한다. 그렇기 때문에 이러한 태극도 작법과 기원설은 허구에 불과한 지도 모른다. 하지만 두 발을 땅에 붙이고 하늘을 바라보며 옛 사람들의 우주관을 이해하려는 사람에게는 많은 영감을 불러일으키기도 한다. 우선은 복희(伏羲, Fuxi)와 여와(女媧, Nüwa)가 각각 양각기와 직각자(divider and square)를 들고 있는 그림들이 떠오른다. <복희여와도>에는 대개 이 두 측량 도구 사이에 태양처럼 보이는 원이 하나 있다. 하지만 그 원 안에 있는 무늬들은 조금씩 다르다. 태극도는 혹시 이 무늬들의 완성판이 아니었을까. 세종 대에 발명된 해시계 양부일구(Angbu-ilgu), 즉 '해그림자(日晷)를 우러르는(仰) 솥단지(釜)' 또한 그저 하루의 시간을 알려주는 도구가 아니라 절기를 지시하는 역법 기구가 아니던가. 양부일구를 반쯤 감은 눈으로 오랫동안 응시하고 있다면 태극 문양이 어른거리는 것도 우연은 아니겠다.

해의 길을 알고자 했던 것은 동아시아인들만의 일일까? 서양인들은 하루 중 태양이 가장 높게 떠 있는 때를 *medius*(가운데)와 *dies*(낮)이라는 말을 합성하여 *meridianus*(정오)라고 불렀다. 17세기 천문학자 도메니코 카시니는 정오의 해길을 알기 위해 산 페트로니오 성당의 천장에 작은 구멍을 내고 거기에서 정오마다 각도를 달리해 떨어지는 광선의 위치를 바닥에 표시하면서 일련의 숫자를 기입했다. 건물 바닥에 남북으로 줄지어 있는 이 표시들을 큼지막한 막대 모양으로 잇자, 사람들은 정확한 정오의 때와 그날의 날짜를 알게 되었다. 정오의 해길은 이 막대를 오르내리며 율리우스력에서 그레고리력으로 옮겨가던 유럽인들에게 보다 정확한 천문 데이터를 제공했다.³



[그림 2] D. 카시니가 고안한 산 페트로니오 성당의 자오선 막대 그래프(하단). 양끝을 해의 포물선으로 잇고 여백에는 각종 설계도를 배치했다. Domenico Cassini, *La meridiana del tempio di S. Petronio* (Bologna, 1695), p. 85. @archive.org

한편 서양인들은 이 막대를 연장하는 가상의 선을 지구의 남북극까지 이어서 자오선(meridian)을 고안한다. 태양은 하루 중 고도가 가장 높은 지점에서 이 자오선을 통과한다. 관측자는 이것을 기준으로 자신이 동쪽에 있는지 서쪽에 있는지를 알 수 있다. 이러한 자오선과 경도의 개념은 18세기에 발명된 정밀시계(chronometer)와 더불어 오차 없는 위치 측정을 가능하게 했다. 유럽 각지의 사람들은 자기

³ 지금도 산 페트로니오(볼로냐)를 비롯하여 산타 마리아 델리 안젤리(로마), 산타 마리아 델 피오레(피렌체), 생-솔피스(파리), 더럼 성당 등지에서 이 관측 설비를 확인할 수 있다.

가 살고 있는 지역을 으뜸 자오선(the prime meridian), 즉 본초 자오선으로 삼고 이를 기준으로 각자의 시간을 측정하며 제 삶을 꾸려 나갔다.

문제는 증기기관과 철도의 등장이었다. 이레 없이 긴 여행을 할 수 있는 이 축지 기계가 동서로 길게 이동하면, 반드시 시차(time difference)라는 것이 발생했다. 출발지에서 약속한 도착 시간과 현지의 도착 시간 사이에 크고 작은 오차가 있었던 것이다. 철도 회사와 이용객은 혼란에 빠졌고 이는 비즈니스에 적지 않은 손실을 가져왔다. 이내 강대국들은 서로 자신의 비즈니스 타임을 중심으로 본초 자오선들을 통일시키기 위해 각축을 벌였고 결국 1884년 국제자오선회의에서 다음과 같은 결의안을 채택한다. 현존하는 본초 자오선들을 영국 그리니치 천문대를 지나는 자오선으로 통일한다(결의안 1, 2). 편의를 위해 세계시를 통일한다(결의안 4).

이 회의에는 26개국만 참여했다. 나머지는 그들의 비즈니스 편의에 따라 이른바 표준시간대에 강제로 편입되었을 뿐이다. 자의든 타의든 세계 정치-경제 체제에 편입된 나라는 이제 저 유일한 본초 자오선에 비추어 자신의 시간과 공간을 끊임없이 추산해 내야만 한다. 하지만 몇몇 국가들은 표준시간대와는 별도로 자기만의 시간을 고수해왔다. 아직도 베네수엘라, 인도, 네팔, 이란 등은 각각 독립적인 시간대를 사용하면서 자신이 처한 정치-경제적 차이를 표현하고 있다. "시간 체제에 대한 저항은 그 힘을 인정하면서 세계 지배의 질서를 비난하는 확실한 하나의 방편이다"⁴

빼앗긴 시간들 Lost Times

권군 작가의 회화 작품 <My Nature>는 독특한 방식으로 창작된 작품이다. 작업 방식은 다음과 같다. 태양이 머리 위로 지나갈 무렵, 작가는 실외로 나가 (실)눈으로 태양을 직접 바라본 뒤 눈을 감았을 때 남는 잔상들을 빠른 속도로 캔버스에 옮기고, 다시 이렇게 뜬 눈과 감은 눈을 반복하면서 이어지는 잔상들을 하나의 캔버스에 계속 옮긴다. 작업 시간은 한 시간 가량 지속된다. 태양이 머리 위를 지나가면 작가는 태양 직관(solar intuition)을 멈추고 작업을 마무리한다. 이러한 방식이 과연 권군 작가가 '최초로' 시도한 것인지 불분명하지만, 전례를 찾아보기는 어렵다.

<--제작에 무리가 없다면, 태양 직관 자화상을 넣어도 좋겠습니다.-->

[편집 의견: 말씀하신 것처럼 <권군(눈 감고 보이는 빛 세계)>, 캔버스에 유채, 40.9x31.8cm, 2022를 삽입해도 좋을 것 같습니다.]

이런 작업 방식을 태양 크로키라고 해야 할지, 태양 직관 기법이라고 해야 할지는 잘 모르겠다. 하지

⁴ 파스칼 카사노바, 「그리니치 자오선: 문학의 시간에 대한 고찰」, 『문화연구』 제9권 1호(한국문화연구학회, 2021), 102쪽.

만 지금까지 우리의 논의와 연관시켜 보자면, 바닥에 드리워진 해그림자가 아니라 해를 직접 응시한다는 점, 해가 머리 위를 지나는 시'점'이 아니라 그 앞뒤의 흐름을 한 프레임 안에 남긴다는 점, 특히 태양의 객관적 특성에 접근하는 것이 아니라 태양 직관을 계기로 활성화된 인간 내면의 무늬를 재현한다는 점에서 볼 때, 기존의 방법들과는 확연히 다르다.

“하늘무늬(天文)를 봄으로써 때의 변화를 살피고 사람무늬(人文)를 봄으로써 세상을 교화한다.(영역: By contemplating the forms existing in the heavens we come to understand time and its changing demands. Through contemplation of the forms existing in human society it becomes possible to shape the world.)”⁵ 이 문장은 천문과 인문, 변화와 교화가 따로 있을 수 없다는 깨달음을 수사적으로 펼쳐 놓은 것이 아닐까. 우주의 방정식과 인생의 방정식은 따로 있지 않으며, 그 열쇠는 하나라는 것이다. 서양이라고 해서 사정이 달랐을까? 태극으로 응축하거나 막대 그래프로 늘어놓거나 하는 재현 방식의 차이를 제외한다면, 하늘과 사람을 대우주와 소우주의 유비 관계로 놓고 지혜를 얻고자 했던 것은 인류 공통의 과제가 아니었던가? 그렇다면 태양 속에서 사람을 보고 사람 속에서 태양을 보는 작업 <My Nature> 또한 보편적인 지혜 탐구의 한 활동이자 그 결과가 아닌가? 상상해 보라. 이러한 작업이 매일매일 이루어져서 그 작업물들을 길게 늘어놓는다면 그것은 물리적 자오선을 뛰어넘는 심미적 혹은 감성적 자오선(an aesthetic meridian)이 될 것이다. 이 새로운 자오선을 다시 한 프레임 안에 응축시킨다면 그것은 전에 없던 태극도가 될 것이다.

<--제작에 무리가 없다면, 2022년 권군 작가의 <My Nature> 연작 이미지를 넣어도 좋겠습니다.--> [편집 의견: 도판을 넣는다면 <My Nature>(2021)부터 들어가야 할 것 같습니다.]

산업 혁명 이후의 세계 체제는 천문과 인문을 극도로 분리시키고 나아가 물리(physics)로써 윤리(ethics)를 지배하고자 한다. <My Nature>의 새로운 작업 방식은 이러한 세계 질서에 대한 급진적 의문을 제기한다. 그리니치 천문대의 본초 자오선은 세계 시간의 기준으로서 정당한가? 강대국들의 이익 추구를 위해 구획해 놓은 가상의 선들이 각국 각지 각인이 두텁게 축적해 나아가고 있는 현실의 층위까지 모두 재단하도록 우리는 허락할 것인가? 공간과 시간 속에 얽혀 있는 삶의 이야기들, 지역성(locality)과 역사성(historicity)을 포기할 것인가? 아니면, 우리는 획일화 이전 각각의 본초 자오선들을 되찾아야 한다.

본초 자오선의 재탈환. 이를 통해 작가는 물리적 시간의 수정이나 비즈니스 타임의 자국화 따위를 주장하지 않는다. 이러한 시간으로는 결코 해소되거나 해체되지 않는 시간들, 아니 그래서 안 되는 시간들, 시간의 켜들(time layers), 터의 시간들(times of place), 다시 말해 시의 시간, 문학의 시간, 예

⁵ “觀乎天文以察時變 觀乎人文以化成天下”, 『周易』, 賁卦, “象傳”. 영역본: Richard Wilhelm, *I Ching* (New York, 1950), XX.

술의 시간을 그는 다시 불러오고자 하는 것이다.

착취당한 시간들을 되불러 새로운 영토로 만드는 일. 제자리로 하는 이주. 이것을 '재-역사화에 의한 재-영토화(re-territorialization with re-historicizing)'라고 부를 수 있을까? 이름이야 어쨌건 그것의 실현 가능성은 누구도 장담할 수 없다. 하지만 그것이 무엇을 되불러 오는지는 명료하다. 역사와 영토를 착취당해온 모든 인간과 자연 존재자들의 시간, 신화에서 기록삭제형(damnatio memoriae)을 당한 여신들의 시간, 알렉산드리아의 무세이온에서 죽임을 당한 히파티아(Hypatia)의 시간, 양평 두물머리에서 죽임을 당한 이수인(李水仁)과 갑년(甲年)이의 시간... 즉 여성의 시간이다. 혹은, 시간의 여성화.

작가는 <My Nature> 작업을 통해 선언한다. "빠앗긴 시간은 온다." 우리는 조바심을 내며 되묻는다. "언제, 어떻게?" 그는 이렇게 대답하지 않을까? "오직 우리가 예술이 될 때, 바로 그렇게." 또한 작업은 이미 시작되었다.

"추방된 자와 함께 자오선들이 떠돌고 있다"

-파울 첼란, 「무명씨의 장미」(1963)⁶

⁶ "Mit ihm[=dem Verbannten] / wandern die Meridiane" Paul Celan, *Die Niemandsrose* (Fischer, 1993), S. 81.

민지 않으면 절대 이루어지지 않아

[권군 개인전: 빼앗긴 시간은 온다]
2021.6.3-6.27 통의동 보안여관

안소연
미술비평가

모든 것에는 눈이 있다.

태양에, 번개에, 하늘에, 대지에, 나무에, 꽃에, 심장에, 얼굴에, 펼친 손바닥에, 뜨거운 복부에, 정면을 응시하는 눈이 번쩍인다.

새로운 세계의 어떤 예언처럼 전시장 입구에 마술적인 이미지를 가져다 놓고 “빼앗긴 시간은 온다”고 주문을 거는 그는, 신체의 두 눈 안으로 밀려오는 환상을 현실에 들여놓기 위한 길을 찾는다. 이를테면, 그는 《빼앗긴 시간은 온다》(2021)에서 회화와 조각으로 수렴하는 일련의 우주적 경험과 영적 체험을 전면에 내세운다. 이때 전시장 출입구 양쪽으로 있는 원도 공간에 <난>(2019)과 <윤슬전류>(2019)를 배치한 그의 선택을 미루어 짐작해 보면, 서로 다른 세계의 병합을 시도한 흔적처럼 현실 가장자리의 혹은 그 너머의 현상들이 환영처럼 눈 앞에 아른거리는 것에서 분명 예사롭지 않은 일임을 직감하게 된다.

하나는 캔버스에 유화물감으로 그린 그림이고, 다른 하나는 흙으로 빚어 테라코타로 완성한 부조의 형태를 갖고 있다. 그림에서는 분홍 호접란 꽃잎 속에서 발견한 새머리와 그 이미지를 결정짓는 두 개의 눈이 완벽한 대칭을 이루며 나무랄 데 없는 신비감의 절정을 보여준다. 테라코타 부조의 표면에는 태양 빛이 땅으로 고꾸라져 소멸하지 않고 하늘과 수면이 맞닿는 곳에서 충만한 자기 연쇄를 이루어내는 윤슬 전류의 수수께끼를 망막에 비춰준다. 미시적인 세계와의 병합과 거시적인 우주와의 병합을 양립시킨 이 상황은 전시 《빼앗긴 시간은 온다》 전체의 시공간을 구성하면서, 이 모든 초현실적인 일이 하나의 “몸”을 매개하여 벌어지는 일련의 현상적 사건임을 밝혀준다.

<난>과 마찬가지로 <윤슬전류>는 태양을 축으로 그 잔상 사이에 둥근 원의 파장을 그려내면서 수수께끼 같은 얼굴을 반영한 두 개의 혹은 세 개의 (추상적인) 눈을 알아차리도록 한다. 권군은 이 두 개의 각기 다른 세계-미시적인 것과 거시적인 것, 정적인 것과 역동적인 것, 혹은 구체적인 것과 추상적인 것-와의 대면을 예고하듯, 그 매개자로서 전시의 시작점에서 두 개의 얼굴을 각각 마주하게 했다. 이때, <난>과 나, <윤슬전류>와 나 사이에 있는 투명한 유리면에 하나의 상으로 중첩되는 유머러스한 긴장감을 누군가는 허투루 망각하지 않을 테다.

창이 열리고, 문이 열리고, (낮선) 얼굴과 마주하게 되듯, 그의 그림과 조각은 고대적인 기원으로 거슬러 올라가 다른 세계와 통하는 “창”이자 “문”이며 “얼굴”로 존재한다.

<열린 향아리-사랑은 있다>(2021)를 보면, 이 그림의 정체가 가시적인 형태를 드러내는 데 귀속되지 않고 중첩되어 있는 무한한 이미지를 볼 줄 아는 주술을 걸어온다. 빛에 둘러싸인 마술적인 이미지는 신당의 한가운데 있을 법한 영적이며 기념비적 구도를 따르고 있는데, 신체의 기표와 그 연쇄적인 운동성이 “여기”와 “저기”를 매개하며 역동적인 시공간을 펼쳐내는 환영을 보여준다. 두 개의 눈은 그림 속에서 끝없이 되풀이 되고, 그 시선의 마주침으로 볼 수 없었던 세계가 열린다. 열린 향아리, 사랑(♡)의 근원, 시각적 욕망이 잉태되는 두 세계의 만남을 권군은 회화적 공간 안에서 초현실주의적 연쇄를 하나의 참조적 수사로 가져와 일련의 주술을 풀어낸 셈이다. 그것은 작업의 부제인 “사랑은 있다”의 명제처럼, “있음”이라고 하는 다른 세계의 현존을 여기로 불러오는 마술적인 힘이다. 클리셰 같지만, 회화의 오랜 가능성이기도 하고.

그리고 다시, 권군은 회화와 조각을 하나의 강력한 자기장 안에 병치시킨다. <사랑 주파수가 오가는 열린 향아리>(2021)와 <심장의 눈을 들어 바라보라>(2021)는 언뜻 향아리 원형에 기반한 공

예적인 형태로 보여진다. 이를 굳이 조각적 차원에서 살피려는 것은, 일련의 크기와 양감을 가진 삼차원의 사물로서 명백한 조각의 형태를 가졌다는 것뿐만 아니라 그것이 실제의 공간과 관계 맺는 잠재적이며 가상적인 “조각의 크기”에 관한 문제의식을 환기시켜 주기 때문이다. 이를테면, <심장의 눈을 들어 바라보라>를 보면 향아리 모양의 틀 안에서 조각적 시도가 복합적으로 엮여 있다. 상부에 장식적으로 결합시켜 놓은 원형 틀에는 하트 모양이 각인되어 있는데 양각과 음각을 구분해 서로 병치해 놓았다. 그 아래로 두상을 결합시켰는데, 흥미롭게도 측면과 정면이 형태의 모순을 끝없이 과시하면서도 측면과 정면이 동시에 공존하는 이른바 부조리한 역설적인 형상을 구체화 한 것이다.

한편, 이 둘의 결합-장식적인 원형 틀과 두상-은 정지되어 있는 형상임에도 회전하는 운동성을 잠재적으로 가시화 하면서, 이 “수직적인 형태”의 “수평적 운동”으로 인해 온전한 형태로의 완성/완료를 소망할 수 있게 한다. 이에 대해, “심장의 눈을 들어 바라보라”는 수수께끼 같은 주문은 조각적 인식과 연결돼 삼차원의 조각에 대한 시각적 총체성의 불능을 대신해 “심장의 눈”을 통한 조각적 상상력을 제시해 준다. 따라서, 받침대 위에 멈춰 서 있는 향아리 모양의 조각은 시각적 부조리와 결핍을 여실히 드러내지만, 권군은 그 안에 시각적 완성을 이루게 될 잠재적이며 가상적인 조각의 상상력을 공존하도록 했다.

<태양광 발전손>(2020)이라든가 <돌도끼 몸>(2020)은 도자기법으로 제작한 조각인데, <돌도끼 몸의 반격>(2020)과 <장마와 열대야 사이의 김남수>(2020) 같은 회화와 일련의 대구를 이루면서 각 매체와 관련한 시각적 역량을 갱신해 낸다. 특히 두 개의 손을 실제 크기에 가깝게 만들어 수직적으로 세워놓은 <태양광 발전손>은 손바닥과 손가락 끝에 구멍을 가진 신비로운 형상으로, 마치 시각적 대상으로 존재하는 것에서 끝나지 않고 시각적 주체로 변화되는 역량을 발산하고 있다는 정황을 보여준다.

삼차원의 형태로서 조각이 지닌 한계는 총체적인 시각적 경험이 불가능한데 있으므로, 결국 조각적 경험이란 보이지 않는 면을 계속해서 상상하며 주체와 대상[조각] 간의 끝없는 시각적 반영을 통해 현상적 인식을 실현하는데 있다. 권군은 이를 시각적 범주 바깥에 존재하는 우주적인 체험과 신비로운 영적 경험에 견주어 조각적 인식을 간접적으로 다루게 된 셈이다. 즉 조각에 반영된 주체의 시각 경험이 다시 망막으로 되돌아 와 그 형태를 인식할 수 있게 되는 것이다. 중요한 것은 세계 안의 만물과 우주의 모든 물질에 시각 광선과 연결되어 있는 “눈”이 존재하고 있다는 것을 믿게 하는 증거다. 비약적인 논리의 단축에도 불구하고, 권군은 그것을 회화와 조각의 범주 안에서 가시화 할 방법을 찾아가고 있는 것 같다.

<만지는 눈>(2020)은 <장마와 열대야 사이의 김남수>처럼 “보는” 눈이 아니라 세계와 “접촉”하는 눈을 환기시킨다. 조각적 경험 중 중요한 것은 바로 이 “접촉”이라는 실제적인 체험인데, 이는 시각과 촉각이 인과적인 관계를 지워버리고 새롭게 재구성되는 신체적 감각을 도모한다. 그것은 “빼앗긴 시간”에 빚대어, 현실 바깥의 세계를 병합할 수 있는 잠재적인 힘과 회화 및 조각적 환영에 다가갈 가상적 힘의 회복을 촉구하는 은유로 연결된다.

태양 맞춤 퍼포먼스

__포스트-히스토리 시대의 태양맞기를 통한 최초의 인간 현시하기

김남수 (안무비평)

권군 작가의 개인전 《빠앗긴 시간은 온다》(2021. 6.3-27 보안여관)에서 행해진 퍼포먼스 <태양 맞춤>은 전시가 표방한 일종의 새로운 테제에 대해 한술 더 떠서 새로운 뒷하늘 세계로의 선언이자 그 세계로의 진입하는 문지방 체험을 실제 드러내는 행위라고 할 수 있다. 일단 전시는 전제하는 것은 현재의 상황을 포스트-히스토리의 국면, 즉 서구의 형이상학이 플래닝해온 역사주의 - 즉 고대 중세 근대의 기본 설계와 함께 선사시대에 대한 멸시, 미래의 종말론이 포함된 계획 - 가 포스트모던 이후 강하게 밑단을 끊어내어 더 이상 진전할 수 없는 국면, 일종의 역사 공백의 국면이라고 진단한다. 미술사에서 강하게 투영된 역사주의적 시각을 보리스 그로이스는 미술 실행의 역사 또한 진보에 대한 환상으로 가까이 갈수록 더욱 멀리 달아나는 지평선을 상대하고 있는 것이라고 본다. 역사주의의 폐기 이후, 루카치에 기대면 지평선을 따르는 '삶'이 있는가 하면 지평선 없이 그냥 지향 모르는 '살아감'이 있다. 말하자면 현재 우리는 '살아감'의 상태에 처해 있는데, 이는 포스트-히스토리의 조건에서 우리가 최후의 인간으로 존립하고 있음을 말해준다. 최후의 인간이란 니체가 말한 것처럼 더 이상 삶의 본능과 생명 감각에 따른 창조가 불가능해지는 이성주의의 세상을 살아가는 이들이다.

권군 작가는 이에 대응하여 아주 오래전의 비-근대적 시간, 여신문명의 시간이 되돌아온다는 테제를 던지는 것이다. '살아감'의 상태에서의 인간의 존재론적 위기를 새롭게 돌파하기 위하여 지금과 같은 유목주의적 자유의 상태, 사라진 지평선을 낭만화하여 자유의 기대와 동시에 불안이 감도는 상태에 대한 예찬을 넘어서는 것이 요청된다. 나아가 떠도한 섬 - 가령 크레타섬 - 과 같이 스스로 존재론적 굴절 패턴을 낳으며 이동하는 가운데 우주적 배치와 자신의 신체적 상태를 째하게 운명애적으로 일치시켜 가는 퍼포머티브한 삶을 제안한다. 왜 운명애인가. 기원전 수천년부터 유라시아 대륙에서 전쟁, 유목적 이동, 정복과 학살 그리고 남성중심의 권력집중 등이 특징인 소위 쿠르간 문명이 여신 문명을 구축해버린 사태로 되돌아가서 현재의 시대정신으로 그 문명의 티쿰 - 히브리 신학에서 '시간적 되돌리기' 개념 - 을 생각하고 꾀한다는 것이다. 이는 선사시대의 고고학처럼 다분히 근대에 의해 매장되어버린 여신문명의 현실적 상징적 귀환과 그 맥을 같이 하는데, 그 귀환의 기본 틀거리를 보여주는 것이 다름아닌 <태양 맞춤> 퍼포먼스라고 할 수 있다.

2021년 6월 21일 오후 12시 이후 이 <태양 맞춤> 퍼포먼스가 보안여관 옥상 공간에서 펼쳐졌다. 기본적으로 그 공간은 하늘로 툭 튀어져 천체의 신체감응적 접속이 일어나는 조건이었고, 멀리 경복궁과 청와대 그리고 북악이 조망되는 수평적 배치가 있는 상태였다. 날씨는 다소 흐린 편이었지만, 이 퍼포먼스가 물리학자 볼프강 파울리와 정신분석자 칼 융이 예시한 것과 같은 일종의 동시성[synchronicity] 체험의 차원이 예비되어 있었기 때문에 '태양 맞춤'이란 태양빛을 신체적으로 광합성하는 일방적인 과정이 아니라 그로부터 태양 역시 인간 신체의 조응에 따라 스스로 출현하는 시간이 마련되어 있었다고 할까. 이처럼 동시성이란 동아시아의 상관적 사유가 현대물리학의 상보적 원리로 나타나면서도 현실적인 변화를 말하는 것이다.

퍼포머 신채은이 먼저 춤추기 시작했는데, 그 퍼포머가 당시 자신이 추구하던 춤에 관한 독특한

벽자[癡者], 즉 자신의 젠더적 파동에 따른 카오스 상태를 그대로 접수하여 마치 나비 날갯짓 - 특히 뒷날개의 요동을 빌어 - 같은 춤을 보여줬다고 할까. 이는 자신의 신체가 반드시 여성적인 결정으로만 출현한다기보다 그로부터 무성적인 것, 남성적인 것, 혹은 미지적인 것을 암암리에 펼친다고 할까. 이렇게 평하는 이유는 신채은이 자신의 신체를 성적 에너지, 리비도 에너지를 잔뜩 끌어올린 채로 바닥을 쓸면서 동시에 수평적으로 나아가는 춤의 리듬을 대단히 흥미롭게 진행시키면서도 자신의 여성 신체 안쪽에 접혀 있는 그러한 젠더적 레이어들, 잠재적인 것들을 펼쳐내는 것으로 보였다는 뜻이다. 그 이전 해 안무한 <북두팔성 시루떡> 퍼포먼스에서 이미 그러한 접혀있는 젠더적 다형성을 나비 날갯짓처럼 펼쳐보이는 독특한 추구를 한차례 보여줬기 때문에 이는 연속적인 차원이기도 하다.

이처럼 춤추는 옥상 공간에서 공간의 기류가 수평적으로 설계되고 흘러갈 때, 퍼포머 권군은 보다 정태적인 스탠스로 거기 그 자리에 우뚝 서 있었다. 어떻게 보면, 여사제처럼 보이기도 하고 머리를 짧게 깎듯하게 잘라서 이단적인 여사제 혹은 추방당한 여사제 같은 모습이기도 했다. 동시에 젠더적인 무상성, 젠더적인 포괄성을 암시하는 본원적인 신체를 드러냈다고 할까. 눈을 감고 스스로 하늘 허공을 향해 수직적으로 저 아래 낮게 손을 드리우는 것으로서 태양과 맞춤하는, 태양과 광명의 주파수를 맞추는 작업이 펼쳐졌는데, 흐린 날씨라는 조건에서도 태양명상은 이상하리만큼 잘 진행되었다는 후문이다. 좌우간 이 맞춤하는 상태의 지속은 명상적인 고요함과 함께 신채은의 다이내믹한 춤으로 바닥훅기가 병치되고 있었다. 그럼으로써 일단은 어느 여신 신화에서 남성폭력의 위협에 의해 두려움을 느낀 태양 여신이 동굴 속에 은거해 있을 때, 그 여신을 이끌어내기 위해서 자신의 신체를 드러내고 춤추면서 주변 신들의 드높아지는 웃음소리를 통해 태양 여신을 동굴 밖으로 유도하는 장면이 떠올랐다. 하늘을 장식하고 꿩은 일명 아마노우즈메 여신의 춤과 그에 응해 하늘의 빛을 되찾아주는 퍼포먼스.

이 둘의 퍼포먼스는 미술실에서 보기 힘든 젠더적 정동이 숨막힐 정도의 성적 에너지를 타고 진동했는데, 바닥을 쓸고 나아가는 신채은의 춤에서 넓게 다리품을 펼치면서 대지를 안으려는 지향과 함께 이미 대지 위부터 하늘이라는 태도로 낮게 자리한 손바닥으로 태양과 맞춤하며 하늘을 지향하는 권군의 퍼포먼스는 두 사람임에도 포스트-히스토리 시대의 하늘과 땅의 결혼처럼 - 실제로 둘은 결정적 장면에서 키스로서 그 연금술적 성적 결합을 연출했다 - 블레이크적이면서 노발리스적인 태도로 서로 결합되고 있었다. 이러한 하늘-땅-에로스는 매우 특기할 만한 것이었다. 그러한 맥락에는 섬세하게는 권군 작가가 스스로 자신의 신체가 대지 위에 서 있는 자태 자체로 번개도끼 형상, 즉 하늘을 내리치는 유목주의적 쿠르간 족속의 전쟁신 권능의 형상으로 연출되었는데, 하늘과 땅의 결합으로 나아가는 여신 문명의 재출현이란 단순히 천명한다고 되는 것이 아니라 그러한 번개신-전쟁신의 권능을 상징적으로 전유하는 것이 긴요하기 때문이었다. 태양은 번개를 권속으로 하면서 하늘이라는 가없는 여신 신체를 비로소 신체화할 수 있다는 것이 여신 문명의 이념이며, 이는 권군 작가가 지향하는 가장 근간의 사유이기도 하다.

권군-신채은의 마치 토탈 이클립스처럼 서로가 서로에게 달과 태양으로서 겹치는 장면, 즉 키스 장면의 에로틱한 어둠은 곧 보랏빛 서기를 통해 빛과 어둠의 교차이자 그 교차성의 중간 지대로부터 지금 처해 있는 사람들의 존재론적 지위, 즉 최후의 인간 단계를 벗어나기 위한 예리한 체험, 체험을 사랑하는 체험을 예비하고 있었다고 하겠다. 마치 1917년 포르투갈의 파티마라는 곳의 들판에서 어린 목동 세 사람에게 의해 칠천의 군중이 나무 위의 미지의 여신 - 보통은 성모로 지

칭되는 존재 - 을 통해 태양의 춤, 즉 선댄스 sun dance를 경험하고 그로부터 인류의 영적인 지혜의 영역이 새롭게 갱신되었던 것처럼 말이다. 당시는 포스트-히스토리의 축이 극렬하게 회전하던 중이어서 1917년 러시아 혁명과 맞닿아 있었는데, 인간 이성의 가장 극단화된 실행이 이성주의적 사회주의이기도 하여 여신 출현에 따른 태양의 퍼포먼스는 대단히 역사의 종말론과 그 이후의 초입을 암시하는 것이기도 했다. 같은 해, 제1차 세계대전의 발발. 이는 근대로부터 기계의 행위자로서의 개입이 인간의 대량살상, 즉 나폴레옹 시대의 일렬횡대 돌격전을 상대하는 기관총 세례는 말 그대로 학살극에 다름아니었고, 전쟁의 성격이 근대 이성의 절정으로서 기계와 인간 사이의 절대모순이 극에 달한 형태로 현상된 것이기도 했다. 이처럼 1917년의 파티마 선댄스는 제1차 세계대전과 러시아 혁명에 이은 사회주의 진영의 성립으로 나아가는 세계의 역사주의적 종말론을 예고하는 퍼포먼스였다. 또한 이듬해 세계적으로 수천만명이 죽은 스페인 독감에 의해 팬데믹 사태가 이 파티마의 선댄스 퍼포먼스를 야기한 목동 둘의 목숨까지 앗아갔던 것은 현재의 팬데믹과도 연결되는 지점이다. 천지는 어질지 않다.

마찬가지로 권군 작가는 코로나 팬데믹이 밀려와 있는 현재의 포스트-히스토리의 축, 더 이상 지평선의 윤곽이 유지되지 않고 찢겨진 상태에서 이 이후의 삶을 위한 새로운 명상법을 제안하고 있다고 본다. 그럼으로써 '본심본태양 앙망'[本心本太陽 昂明], 즉 태양명상을 하는 이의 마음과 저 본래적 태양이 우러르는 광명의 세계로 하나였다는 것, 그리고 이는 하늘 여신의 세계를 열어가는 전주곡 같은 것이라는 사실이다. 태양의 춤과 거의 다른없는 이 태양맞춤의 퍼포먼스는 태양을 하나의 하늘의 오브제로 다루는 여신 문명의 귀환을 예시하며, 동시에 두 사람의 신체가 서로 결합하는 연금술적 작동을 통해 모든 것이 권태와 표절과 나락없음으로 이어지는 현재의 '살아감'의 상태를 벗어나 다시 뒷하늘 열림과 함께 나타날 최초의 인간을 암시한다고 하겠다. 이는 수직적 낮이로서 저 대지 아래로 바닥까지 태양이 대지를 지향하는 사태인 동시에 대지가 한껏 수평적으로 물길을 직접 내면서 대지가 하늘을 낚는 신화적 진실을 다시 지향하는 사태이기도 하다. 이는 이념상 그리고 권리상의 이야기지만, 권군 작가의 서사에서는 너무나 필연적이며 어떤 의미에서는 현실적인 것이다.

"하지만 하늘에는 변화가 없습니다. 난 거의 숨을 쉴 수가 없습니다. 달이 아직도 저기서 빛나고 있다니 이상하군요.(...) 빛! 내 밑에서, 지구 안에서 빛이 올라오고 있습니다." (아서 클라크, <유년기의 끝> 중에서)