

IMA 크리티क्स

IMA 크리티क्स는 일민미술관의 시각문화 비평 연구 프로젝트다. 비평 및 편집 전문가를 초빙하여 글쓰기에 대한 원론을 되짚고 담론이 활용되는 전반적인 과정을 나누며, 유의미한 비평의 결과물을 생산한다. 2022년에는 8인의 IMA 크리티क्स 연구자 김맑음, 김아영, 남은혜, 류희연, 송채정, 유승아, 이소임, 정수진이 활동한다.

이소임

이소임은 미술사와 미술비평을 오가는 글쓰기를 지향한다. 최근에는 현대미술포럼(CAF)의 일원으로 활동하며 2000년대 이전 한국현대미술사에 국내 여성미술가들의 자리를 복원하는 일을 고민하고 있다. 『계간 시청각』 5호, 서울아트가이드 등에 기고했으며, 공저 『그들도 있었다: 한국현대미술사 속의 여성들 1900~2000』 출간을 앞두고 있다. 국립현대미술관, 서울시립미술관 등에서 코디네이터로 일했다.

헤테로크로니의 시간으로 달리는 동시대 한국화

1

‘한국화’(韓國畫)는 21세기에도 여전히 존재하는가? 존재한다면, 어떤 모습이어야 마땅한가? 《다시 그린 세계: 한국화의 단절과 연속 Korean traditional painting in alter-age》는 니콜라 부리오의 ‘얼터모던’(Altermodern) 개념을 관점으로 취하며, 모사와 방작(倣作)을 통해 계승된 전통의 속성을 주제로 삼은 동시대 한국화 작가 13명의 작품을 고미술 소장품과 함께 선보인다. 부리오가 2009 런던 테이트 트리엔날레에서 제창했던 얼터모던은 포스트모더니즘 이후 도래한 다문화주의의 시대상과 미술 현상을 바라보기 위한 대안적 관점이다. 특히 부리오는 새로운 시공간이 개막한 가운데 서로 다른 시간들이 복합적으로 만나며 이시성(heterochrony)을 일으킨다고 보았는데, 이는 시간이 미래에서 과거를 향하여 달리는, 그리하여 지구적 현재에서 모든 시간이 개별적 관점으로 달리게 되는 순간성을 담지한다. 이는 이론을 통합하거나 전체화하는 방식으로부터 거리를 둔, 오늘날 동시대성에 대한 다양한 대화를 위해 그리는 군락(群落)의 지형도다.

전시의 작가군은 2000년부터 최근의 2020년대 사이에 데뷔한 1980—90년대생으로 구성되어, 2000년대 이후 극적으로 전환한 한국화의 새로운 경향을 들여다보려는 시도로 읽힌다. 포스트모더니즘 논의의 열기가 식고 ‘동시대성’에 대한 질문이 제기된 2000년대부터, 젊은 한국화 작가들은 지필묵(紙筆墨) 등 기존재료와 함께 아크릴릭, 수채, 유화, 목탄 등 서구재료를 사용할 뿐 아니라 심지어는 조각, 설치, 미디어를 아우르기 시작했다. 한국화는 더 이상 2차원 평면에 머물지 않게

된 것이다. 특히 당대 사회의 현실을 분석하고, 그것이 현대미술에 미친 영향에 대해 신체적, 감정적, 실천적으로 반응하는 동시대 미술의 '포스트모던'적 자세는 젊은 한국화 작가들로 하여금 내용에서도 당대 현실에서 추출한 이미지들을 담아내도록 했다. 그런 의미에서 현재적인 '한국성'을 담아내게 된 한국화는, 한국인의 현실에 가까운 미술이라는 점에서 동시대 미술 중 한 갈래로 볼 수 있는 여지가 있다.

다시, 니콜라 부리오로 돌아가 보자. 접두어에 alter를 붙인 그의 얼터모던은 근본적으로 타자성(the Other) 개념에 뿌리를 두며 하나의 경로에 대한 수많은 대안을 시사한다. 이는 포스트모더니즘의 화석화된 시간이 아니며, 모더니즘의 끊임없이 진보하는 직선적 시간 역시 아니다. 얼터모더니즘은 “현재의 모든 차원을 탐색하며, 시공의 모든 방향에서 선을 추적하는 어떤 예술 형식을 통해 탈 방향성을 적극적으로 경험하는 것”이다.¹ 일민미술관 전시 역시 전시장 곳곳에서 “초역사적 타임라인”²을 의도한 연출이 엿보인다. 3개 층의 전시장 벽면은 색상별로 크게 은색과 형형색색의 두 부류로 구분 지을 수 있는데, 은색 벽면에는 사대부 문인문화를 바탕으로 서화의 정점을 이룬 전통 한국화의 계보를 소개하는 한편, 다채로운 색상의 벽면에는 동시대 한국화 작가들의 작품을 교차하여 걸었다. 이러한 구성은 비단 한국화의 역사적 계보를 소개하는 데 그치지 않고, 부리오가 말한 이시적 시간의 축 위에서 마치 수많은 차원의 작품들이 시공의 다양한 방향에서 서로 사교하는 현장과 같이 보이도록 한다.

기획팀은 1층부터 3층으로 이어지는 관객의 동선 흐름에 따라 13인의 한국화가가 전통의 소재와 기법을 동시대적으로 활용한 측면, 동시대 문화현상을 시각화하는 측면, 또 전통을 형식적으로 활용한 측면을 조망했다. 그러나 이 글은 전시의 구성과 다른 순서로 작품을 들여다보고자 한다. 나는 전통의 핵심이 무엇보다 '과거의 참조'에 있다고 보고 있는데, 여기에 초점을 두었을 때 이번 출품작들은 전통에 대한 작가의 '계승 의지'에 따라 크게 두 가지 경향으로 나뉜다고 판단했다. 하나는 전통의 가치관이나 개념을 작업의 중심 주제로 끌고 와 그 자체로 소화하고, 이를 재해석하거나 보완하고자 시도하는 작가들이다. 다른 하나는 '동시대 미술'의 언어를 구사하되 전통의 소재나 재료를 일종의 레퍼런스로 '차용'하는 경우다. 전통의 문제를 현재의 시간에서 다루는 두 측면은 각각 전통 내부와 외부에 자신의 작업을 위치시킨다는 점에서 차이를 보인다. 물론 이들의 작업 역시 당연히 두 가지 측면 모두를 함축하고 있지만

1. 김복기, 「한국미술의 동시대성과 비평담론」, 『미술사학보』 제41집(2013), 197-224.

2. 《다시 그린 세계: 한국화의 단절과 연속》 전시 서문에서 발췌 인용.

상대적으로 어느 하나가 부각된다는 점에서 구분한 것임을 밝혀둔다.

2



도판 1. 박소현, <부유하는 물덩이 #78—밤 빛 (Floating Fountain #78—Nightfall)>, 2022, Pigment on paper, 200×450cm

전시를 여는 작품은 박소현의 <부유하는 물덩이 #78—밤 빛>(2022)이다^{도판 1}. 순지에 분채(粉彩)와 아교, 물을 섞은 열은 색을 시차를 두고 겹겹이 바르는 과정을 통해 분수가 사방으로 포물선을 그리며 시원한 물줄기를 뿜어내는 광경을 역동적으로 그렸다. 높이 200cm, 너비 450cm에 달하는 이 대규모 회화작업은 전시장 입구에 들어서서는 관객을 환대하면서도, 한편으로는 장대한 덩치와 좁은 거리 탓에 시야를 턱 하니 가로막는 것처럼 느끼게 한다. 이번 전시에서 박소현의 ‘분수’ 연작은 삼각의 입체, 원통형으로 모습을 바꿔가며 3개 전시실에서 공통으로 발견되는데, 분수는 동양 문화권에서 자연의 이치로서 자연스럽게 받아들이는 낙수(落水) 개념에 반하는 도상이다. 형체가 없고 유동적인 성질의 물은 전통 산수화에서 산세나 계곡, 암벽 사이에서 비로소 형태를 드러낸 반면, 박소현의 ‘산수화’에서 물은 공중에서 저절로 형태를 갖추며 전통적인 이치에 역행하는 것이다. 그런 점에서 ‘도발적’인 분수는 전시의 주요 개념인 얼터(alter)에 상응하는 일종의 장치로서, 전시실에 흐르는 역행의 감각을 암시한다.

동시대 한국화에서는 전통의 것과 현대의 것이 단순히 만나는 것에서 그치지 않고, 일종의 기호로서 충돌과 병합, 차용과 변안 등 복잡한 교환관계가 끊임없이 일어난다. 이러한 결과는 우선 ‘참조’와 ‘모사’가 주축이 되어 계승된 전통의 전승 방식에 대한 번안에서 더 극적으로 드러난다. 최해리가 그 예로 <복제품: 백자청화 어문 편병>(2012)이 명작을 똑같이 모사하는 복제의 알레고리를 통해 역사를 특정 이념이나 이데올로기의 결과로서가 아닌 내부의 경험을 통해 발화했다면, <재가공본 '몽유도원도(1447)'>(2014)에서는 원본을 뒤트는 변용을 시도하며 한국의 지정학적 상황에 대한 자전적인 성찰을 담아냈다. 일본 천리대에 소장된 안견의 <몽유도원도>가 최초로 국내에 전시되었을 때 직접 보기 힘들었던 작가의 개인적인 경험에서 출발한 것이다. 작가는 기존 횡권(橫卷)의 회화가 좌측에서 우측으로 전개되는 데 반해 우측에서 좌측으로 방향을 바꾸어 그림으로써 시간의 전복을 시각화하는 등 제도비판적 레토릭을 함축한다.



도판 2. 황규민, <화보-서문-컬러차트 (Hwang's Manual-Introduction-Color Chart)>, 2022, Woodcut, ink and watercolor on paper, 31.1×21.1cm each, <안녕, 안녕 (Hello, Farewell)>, 2022, Woodcut, ink and watercolor on paper, 31.1×21.1cm each, OCI미술관 소장품과 함께 구성

최해리가 복제의 방법론을 통해 전통이 계승되는 방식에 대한 역반응을 표현했다면, 황규민의 ‘화보(畫譜) 작업’은 동양화의 역사와 전통에 덧씌워진 신화를 해체한다^{도판 2}. 기성의 가치체계를 맹목적으로 따르는 동양화의 학제 방식에 대한

자기성찰의 필요성을 느낀 작가는 동양화의 전형으로 인식되는 화보의 형식을 차용해 자신의 방식으로 수정, 보완한 것이다. 조선조 문인화가들이 지필묵을 학습하는 교재이자 비평서로 역할 했던 화보의 형식을 차용, 개념적으로 풀어낸다. <화보-서문-컬러차트>(2022)는 일종의 ‘일러두기’로, 문인화의 주재료인 먹의 다양한 농담을 17단계의 컬러차트로 제시했다. 단순한 흑색이 아닌 만물이 담긴 색으로서 동양 예술의 정신적 요체를 담은 것으로 여겨져 온 먹의 ‘신화’에 대해 유희한 것이다. 또 『개자원화보(芥子園畫譜)』를 보며 개인적으로 아쉽게 느낀 요소들을 보완했는데, 기존에 지면의 협소함으로 보기 불편했던 교안 이미지를 크게 키우고, 원화의 내용 및 그리는 순서, 재료에 대한 정보들을 ‘친절하게’ 추가한 것이다. 이러한 변용은 <안녕, 안녕>(2022)의 영문 제목이 암시하듯 신화로서 상찬되었던 전통으로부터 안녕을 고하고, 현재의 시선에서 수정, 보완해나가기를 제안한다.³ 특히 수채물감과 같은 공산품 재료를 사용하고, 목판화로 복제본을 만들며 재료에 동양화의 현재적 정의에 대한 함의를 던진다.

3



도판 3. 로랑 그라스, <과거에 대한 고찰>, 2021, Oil on canvas, wooden frame, 200×400cm, 전남도립미술관 소장

3. 유닛 당 31.1×21.1cm 규격으로 규정된 화보 작업은 전시마다 다른 구성으로 디스플레이되며, 황규민 작가의 포트폴리오 웹사이트(kyuminhwang.com)에서는 관객이 직접 단위의 구성을 바꾸어 볼 수 있는 프로그램이 제공되고 있다. 이는 기존 정해진 목차에 따라 선형적 순서로 구성된 화보 안의 구성물을 해방시킨다는 점에서 유의미하다.

한편, 전통으로 묶이는 형식과 매체 바깥에서 이를 레퍼런스로써 유연하게 활용하는 작가들도 있다. 프랑스 국적의 로랑 그라소(Laurent Grasso)는 <과거에 대한 고찰>(2021)에서 한국 미술사 속의 이미지를 차용해 초역사적 시간을 시각화한다 도판 3. 작가는 현대 재료인 유화와 캔버스로 한국의 전통 준법 및 구성을 기용했다. 공재 윤두서의 <말 탄 사람>과 겸재 정선의 <금강내산총도>에서 따온 이미지 기호들을 전혀 낯선 공간 속에 조합하여 초현실주의적인 장면을 연출한 것이다. 미술사 속 이미지를 복제하는 방법이 보통 미술의 자기비판으로 사용되는 반면, 한국의 대타자인 서구인의 시선에서 이는 단순히 더 넓은 차원의 시공을 표현하는 도구로써 제공된 것이다. 일견 그라소의 그림은 단지 시각적인 내용의 전달에 그치고 만 문화번역의 사례로 보여지기도 한다. 그럼에도 불구하고, 발터 벤야민(Walter Benjamin)의 말처럼 번역은 “원작 속에 갇혀 있는 언어를 해방시키”고, “원작의 삶을 새롭게 태어난 최신의 것”으로 만든다.⁴ 우리의 문제로부터 한 발짝 떨어진 시선을 담은 그라소의 그림은 전시장에서 일종의 포털(Portal)로서 우리의 과거와 현재를 초역사적으로 연결하는 장치로 ‘기능’한다.



도판 4. 정해나, <연회장의 밤 5. 실비 내리는 댄스홀 (The Night of Revels 5. A Dance Hall in Drizzling Rain)>, 2020, Color on lacquered paper, 91×60.5cm, OCI미술관 소장

4. 발터 벤야민, 「번역자의 과제」, 『발터 벤야민 선집 6』, 최성만 옮김(길, 2008), 123.

반면 정해나는 전통 기록화의 형식 안에 다국적의 미술사 속 여성 도상을 일종의 기호로 차용함으로써 소수자 정체성에 대해 발화해냈다. <연회장의 밤 5. 실비 내리는 댄스홀>(2020)은 18세기에 제작된 궁중 연향 기록화 <영조병술진연도병(英祖丙戌進宴圖屏)>(1766)을 재해석한 작품으로, 사대부 남성 중심으로 치러진 궁중 연회 기록과 동떨어진 일부 병(屏)에서 여성 이미지가 배경 없이 장식적으로 그려진 데 주목한 것이다^{도판 4.5} 이 부분은 사녀도(仕女圖)라 일컬어지는데, 당시 사대부 남성에게 의해 제작, 향유된 사녀도는 문인 사대부들에게 감계, 혹은 감상을 위한 목적에 지나지 않았다. 정해나는 고대 그리스 신화의 도상인 삼미신 등 타국의 미술사에 등장하는 여성 모티프를 빌려와 연회장 바깥이 아닌 내부에 배치했다. 이는 여성을 표현하는 다양한 문화 속 언어들을 통해 여성의 이미지가 재생산되는 방식에 대해 되묻는 시도이자, 동양화라는 틀 안에 이질적인 요소를 숨겨놓음으로써 전통을 평평한 시선으로 대하는 우리의 태도에 대한 비판을 담아낸다.

한편 문주혜는 게임 속 종교화의 도상을 한국화 재료로 재조합하며 디지털 환경에서 이미지가 쓰이는 방식에 대해 살핀다. 작업 과정을 들여다보면, 작가는 게임 속 이미지를 추출해 컴퓨터나 아이패드 등 전자기기로 배치해 보고, 이를 장지(壯紙)에 프린트한 후 동양화 채색안료를 켜켜이 쌓는 여러 단계를 거쳐 그림을 완성한다. 그는 요철이 없고 안료가 흡수되는 성질 때문에 붓터치의 레이어를 쌓아도 평평하게 표현되는 장지의 물성이 모니터의 매끈한 표면과 닮아있다고 생각했다. <백(白)>, <적(赤)>, <청(靑)>, <흑(黑)>(2022)이 이런 과정을 거쳐 모니터 밖으로 매체 번역되었다면, <사방위>(2022)에서는 다시 한번 메타 번역되어 내러티브를 만들어낸다. 문주혜는 동양을 주제로 한 판타지 게임에서 자주 소환되는 현무, 주작, 청룡, 백호 사방신 모티프가 일종의 클리셰와 같다고 보았는데, 장지의 표면 아래 깊숙이 흡수되어 마치 박힌 듯 보였던 사방신 이미지는 카페트의 물성과 만나 표면 위에 존재하게 된다.

4

한국화의 시간을 이시적으로 헝클어트리는 이번 전시는 오히려 그런 혼란스러움으로 인해 그것의 정체에 접근할 수 있는 하나의 통로를 제시한다. 그간 한국화를 정체화하려는 요구들은 '나는 누구인가'와 같은 존재론적 물음에 맞닥뜨리게 하며 출구 없는 뫼비우스의 띠처럼 동어반복 되어왔다. 그러나 한국화의 정체성이라는 것이

5. 정해나, 최해리, 황규민과의 대화, 일민미술관, 2022년 11월 20일.

존재한다면, 그것은 고정되어 전수되는 어떤 실체가 아니라 시간적, 공간적 문맥의 드러남이다.

동시대 한국화 작가들에게 전통은 일종의 ‘타자’로서 접근되고 있으며, 이는 ‘대타자’(Autre)인 서구인의 태도와 크게 다르지 않다. 젊은 작가들은 우리의 전통을 뛰어넘어야 할 타자인 동시에 과거에 비추어 현재를 통찰하는 거울로 여기며 필요에 따라 선별적으로 취사선택, 활용한다. 그러나 이런 거리두기는 한국 전통론에서 흔히 지적되는 ‘전통의 타자화’, 다시 말해 오리엔탈리즘적 태도와는 다른 의미의 지극히 능동적이고 주체적인 태도다.

이 지점에서 나는 아르튀르 랭보(Arthur Rimbaud)의 탁월한 문장, ‘나라는 것은 타자이다(Je est un autre).’를 떠올린다. 랭보는 우리의 존재가 그 조건부터 타자를 내장하기 때문에 외부의 준거로부터 자아를 인식할 때 비로소 그 정체성을 바로 볼 수 있으며, 나아가 ‘저 너머(là-bas)’라는 새로운 세계에 도달할 수 있다고 했다. 한국화의 역사가 중국과 일본의 관계 속에서 전개되었듯 애초부터 독자적으로 존재하는 나란 없는 것이다. 오히려 그런 지정학적 레토릭에 정면돌파하는 동시대 한국화와 ‘전통 회화’가 전시장에서 나눌 대화가 비단 한국화뿐 아니라, 한국 현대미술이 나아갈 길을 안내하는 또 다른 통로가 되기를 바란다.