

## IMA 크리틱스

IMA 크리틱스는 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 크리틱스 연구자 김맑음, 김아영, 남은혜, 류희연, 송채정, 유승아, 이소임, 정수진이 활동한다.

### 김맑음

김맑음은 건축·도시·공간에 대한 관심을 토대로 홍익대학교에서 예술학과 건축공간예술 융합전공을 공부했다. 동대학원에서 조르주 바타유의 ‘반건축’ 개념에 대한 논문으로 예술학 석사 학위를 받았다. 동시대 미술계에서 건축 이론과 예술이 접점을 이루며 발생하는 가능성을 탐구하고 있다. 현재 서울시 문화본부 학예연구원으로 재직 중이다.

## 한국성이 소급된 자리에는 윤슬만이

“과거를 역사적으로 표현한다는 것은 그것이 ‘원래 어떠했는가’를 인식하는 일을 뜻하는 것이 아니다. 그것은 위험의 순간에 섬광처럼 스치는 어떤 기억을 붙잡는다는 것을 뜻한다.”<sup>1</sup>

1967년 한 건축가가 박물관을 완공했을 때, 모든 신문은 그것을 두고 ‘일본 신사와 같다.’라는 표제를 두었다. 역사의 그림자가 지나간 지 얼마 되지 않았을 때 일어난 사건이었기에 건축가들 사이에는 왜색 논쟁이 시작되었다. 그리고 이 시작은 한국에서 설계되는 모든 건축물에 그것이 왜색을 띠고 있는지 아닌지, 필수불가결한 단계로 한국성의 존재 여부를 확인하는 것이 필수불가결한 단계로 이어진 계기가 되었다.<sup>2</sup> 이는 서양에 대항하는 한국만의 무엇인가를 구축하고자 하는 의도도 있었지만, 동시에 고유의 전통이 흐름을 만들지 못하고 외부적으로 끊기면서 그것의 맥락을 보완하고자 하는 혹은 해야만 하는 의무감도 있었을 것이다. 동시대에 이르러서, 그 한국성은 아직도 모두가 더듬거리면서 찾고 있는 중이다.

이 더듬거림은 비단 건축의 이야기는 아닐 것이다. 《다시 그린 세계: 한국화의

1. 발터 벤야민, 「역사의 개념에 대하여」, 『발터 벤야민 선집 5: 역사의 개념에 대하여, 폭력비판을 위하여, 초현실주의 외』, 최성만 옮김(서울: 길, 2008), 334.

2. 박정현, 「발전국가 시기 한국 현대 건축의 생산과 재현」(박사 논문, 서울시립대학교, 2018), 68~69.

단절과 연속》에서 주제적으로 다루지는 그림(畫)들 역시 한국화 혹은 동양화로 일컬어지면서 그 더듬거림 위에 있다. 한국화라는 단어가 공식적으로 명시된 것은 1982년 《대한민국미술대전》부터이며, 이 시기를 기점으로 좀 더 미술계 표면에서 논의가 활발히 진행된다. 이후 이것은 제도를 통해서 보다 보편화된다. 여기서 분명한 것은 “국가 명칭을 장르명으로 삼은 ‘한국화’는 (중략) ‘한국’의 탄생과 함께 태어나지 못했다.”<sup>3</sup>는 것이다. 한국화는 어디에서 시작된 것인가. 그 기원으로 소급해 거슬러 올라가보면, 그것은 전통의 계승뿐만 아니라 서양의 기법을 결합하는 현대성이 함께 공존하는 움직임이 반복해왔다. 1960년대 묵림회(墨林會)에서 서양 현대미술 양식을 수묵화에 적용하여 전통회화의 추상화 경향이 시작되었고, 1950년대 신진 한국화 작가들은 서구 모더니즘 미술을 적극적으로 수용하기도 하였다. 그리고 이는 20세기 초반 개화파의 구본신참의 정신과 이어진다. 그 과정에서 한국성은 어느새 우리의 것이기보다는 제3의 관점으로 바라보는 개념이 되었다. 문제는 “타자화된 전통”에 있다.<sup>4</sup> 결국 한국화라는 개념은 눈을 감고 자신의 얼굴을 더듬으며 형태를 가늠하는 것이 되었다.

한국화를 둘러싼 이런 역사적 배경 위에서 《다시 그린 세계: 한국화의 단절과 연속》은 소장품과 동시대 작가로 전시를 구성된다. 전시 층별 공간마다 은색의 벽에서는 은은하게 빛이 반사되고 있는 ‘전통’으로 엮어지는 작품들이, 도색이 된 벽에서는 동시대 작가들의 작품을 주로 확인할 수 있었다. 이 모든 작품은 섹션으로 나뉘어지는 것이 아니라, 옛 그림과 동시대 작품은 한 층에 함께 병치되어 있으며, 동선을 따라서 동양화의 역사적 흐름을 선형적으로도 짚을 수 있지만, 비선형적인 작품들이 이 동선에 개입되면서 함께 시야에 들어온다. 그들은 기법적이거나 재료적인 측면, 형태의 측면, 소재적인 특징을 시대적인 차이가 있음에도 불구하고 서로 공유하면서 미세한 차이를 만들어낸다.

무엇보다 각각의 작품들은 전통과 현대라는 가장 뚜렷한 차이를 드러내고 있다. 한국화라는 것은 언제나 한국 전통 내에서 그 뿌리를 찾고 있었으며, 그것은 일정 부분 수구적인 태도를 지니고 있었다. 전통은 언제나 연속적으로 이어져야 했다. 다른 외부의 것이 많이 개입될수록 안 되는 것이었다. 그렇게 전통은 일종의 거대 역사로 작동하여

3. 목수현, 「‘한국화’의 불우한 탄생-미술의 정체성을 둘러싼 표상의 정치학」, 『동아시아 문화연구』, 제62집(2015), 53-78.

4. 조수진, 「‘한국의 회화’로서의 1990-2000년대 한국화」, 『기초조형학연구』, 17권 5호(2016), 499-500.



《다시 그린 세계: 한국화의 단절과 연속》(일민미술관, 2022.10.28.—2023.1.8.) 전시 전경

외견상으로 스스로 오해를 불러일으키곤 했다. 고유의 것을 지킨다는 생각은 일종의 미덕과 같이 장인 정신의 일환으로 여겨졌다. 그렇기에 재료가 바뀌거나 소재가 새로워질 경우에는 그것을 한국화로 명명하는 자체가 다소 간의 논쟁을 언제나 품고 있었다. 하지만 연속되는 역사의 흐름, 그리고 거기에 더해 동양화가 보존되는 방식으로 진보할 것이라 생각한 기대는 실현되기 어려울 것이다. 그것이 소급되는 자리에는 거대하고 노스탤지어로 여겨지는 거대한 ‘빛’이 아닌 잔물결에 빛이 비치어 반짝이는 그 모습 즉, 윤슬만이 남아 있었기 때문이다.

역사는 명백히 거대하다. 다만 한국화에서는 그 역사가 호명되거나 소환되는 빈도가 서양화에 비해서 적었기 때문에 그것을 마주하는 것은 상대적으로 어려웠다. 그럼에도 거대함은 언제나 기저에 있었지만, 그것을 들춰보지 않고 보다 큰 서양의 흐름에 눈을 돌리고 휩싸여 있었다. 이것은 현실적인 문제에서 기인한 것이기도 하다. 한국화는 으레 소수의 범위를 가지고, 보수적이며, 전통을 계승해야 한다는 오해에서 그러한 문제가 발생한 것이기도 하다.

이 맥락에서 전시 제목에 등장하는 ‘연속’의 의미는 다시 쓰여질 수 있을 것이다.

“과거의 진정한 이미지는 매 현재가 스스로를 그 이미지 안에서 의도된 것으로, 인식하지 않을 경우 그 현재와 더불어 사라지려 하는 과거의 복원할 수 없는 이미지이기 때문이다.”<sup>5</sup>라는 말을 복기해보자. 이는 돌아올 수 없는 과거의 이미지는 결국 그것이 열려있다는 의미와 이어진다. 이 전시에서 동시대 작가들은 그것을 다시금 모사하고, 복기하는 전통적인 과정을 따르되 또 다른 실험적인 과정을 거쳐 변화시켰기 때문이다. 이것은 분명히 한국화가 반복적으로 호명되고 논의되었던 노스텔지어를 그리워하는 태도는 아니다. 대신 눈을 감고 쉽게 피할 수 있는 한국화의 역사를 소환하여 그것을 아무도 주목하지 않을지라도 표면에 드러나게 한다.

역사의 거대함에 마주하고, 대응하지만, 이들은 구원의 이미지를 상정하지 않는다. 오히려 한국화를 둘러싼 역사를 파편화하고 그 빛을 약하게 분산시킨다. 이 과정은 전통에서 쓰이는 도상, 재료, 기법 등을 적극적으로 수용하고, 연구가 되지 않은 부분을 발견하여 작품에 적용하는 것이 될 것이다.

윤슬은 거대한 빛의 흐름을 만들어 내지 못한다. 얇은 물결들 위에서 파편처럼 빛이 흩어지면서 작은 빛들을 내비친다. 하지만, 그렇다 할지라도, 우리는 그것에 눈부셔한다. 한국화는 이미 선형적인 역사를 구축하였고, 그것을 계승해야 된다는 이야기는 반복적으로 전해진다. 하지만 윤슬이 만들어지기 위해서 지금 이곳에서 누군가는 역사의 거대함에 비하면 작은 것임을 알지만 굴곡을 만들어내고자 하고 있지 않은가. 또 ‘다른 시대’(alter-age)를 이야기하는 이 전시에서 동시대 작가들은 동양화의 역사를 윤슬로 만든다. 그리고 그것을 재료 삼아 미시적인 역사를 구성하고자 시도한다. 보아라, 그것이 얼마나 작은 잔물결이라도, 빛은 순간순간 계속해서 일렁이지 않는가.

5. 발터 벤야민, 334.