

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.

유승아

유승아는 사회적 맥락들이 투영된 장소로서 신체의 문제에 주목하며 시각예술을 연구한다. 그리고 그것을 이론과 실천의 망에서 글과 전시로 엮는다.

기억과 망각 사이에 선,

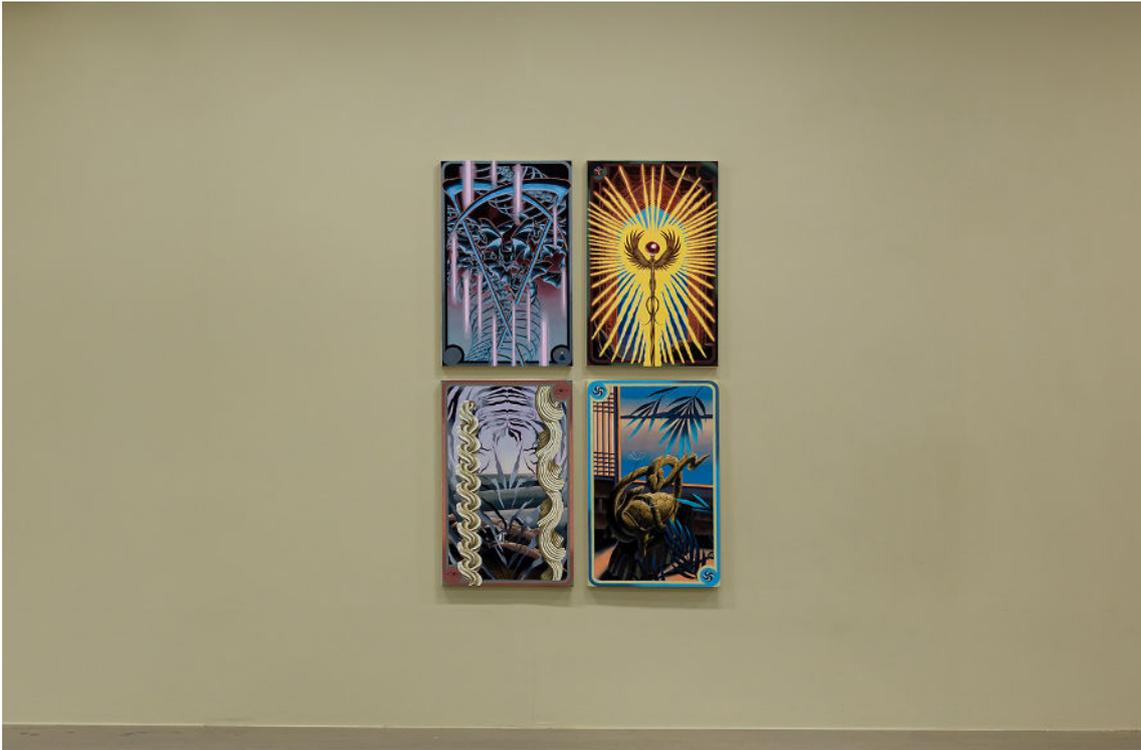
“다른 시대”(alter-age)를 전제하는 《다시 그린 세계 : 한국화의 단절과 연속》은 선형적으로 흐르는 시간에 균열 내기를 시도하며, 전시 공간에서 공존하여 흐르는 세 가지의 타임라인을 상정한다. 그 자체로 신화가 되어버린 초-역사적 타임라인, 근현대 소장품을 시간의 흐름에 맞춘 역사적 타임라인, 마지막으로 동시대 작가들의 작품으로 표상된 현재적 타임라인이 바로 그것이다. 정박되어 있는 시간의 고리를 끊어 내어 작품을 소환하는 시도는 정치, 사회, 문화의 시공간이 몇백 년이나 차이 나는, 꽤 엉뚱한 방식이다. 더욱이 전시 속에서 상이한 시공간을 배경으로 한 작품들이 유기적으로 관계 맺지 못했다는 인상은 좀처럼 지울 수 없다.

하지만 이와 같은 의심은 한국화와 전통을 내세우는 전시에 으레 기대하게 되는 한국성의 표방 혹은 전통 작품과의 형태적 유사성을 내심 바라왔던 바를 반증하는 것이 아닐까? 오히려 《다시 그린 세계》는 한국화를 “전통이 선형적으로 존재하기보다는 특정 조건이나 목적 아래에서 의식된다고 간주하는, 다시 말해 전통은 그것을 의식하는 순간 전통이 된다고 보는 태도”¹로 바라본다. 기억과 망각이 혼재되는 상태. 따라서 전시는 단절과 연속이라는 이율배반적인 특성을 내세운다. 이는 전시 참여 작가들이 취하는 양가적인 태도와도 연결되는데, 정해나는 “전통 회화의 아름다움과 새로움을 발굴하는 데 관심 있다”²고 밝힌 반면, 문주혜는 자신의 작업이 “한국화의 저변을

1. 조수진, 「한국의 회화」로서의 1990~2000년대 한국화, 『기초조형학연구』제17집(2016): 501.

2. 인천아트플랫폼, 『날 것 The Raw』, 2021 인천아트플랫폼 큐레이터 스쿨 결과보고 기획전 도록(인천: 인천문화재단, 2022), 76 참고.

넓힌다고는 생각하지 않는다.”³라 말한다. 한국화에 관한 상반된 입장에서 알 수 있는 바는, 우리는 과거에 결박되어 존재할 수밖에 없는, 현재완료적 존재들이라는 것이다. 따라서 전시는 공통으로 이해된 기억과 그로부터 분열된 망각의 감각을 나눈다.



도판 1. 문주혜, 〈백(白)〉, 〈적(赤)〉, 〈청(靑)〉, 〈흑(黑)〉, 2022, Watercolor on paper, 80×50cm each

먼저 동시대 작가들은 ‘전통의 현대화’라는 간단한 단어로 요약되지 않는 의미의 기제들을 통해 전통이 지닌 본연의 매력적인 지점을 되살린다. 장지에 안료를 스며들게 해 대상의 본질적인 색채를 표현하는 한국화의 기법은 “컨트롤 제트(control+z) 할 수 없는”⁴ 신중한 그림 그리기를 요구한다는 점에서, 순간적인 환영이 지속되는 디지털 세계와 대조적이다(문주혜, 〈백(白)〉, 〈적(赤)〉, 〈청(靑)〉, 〈흑(黑)〉, 2022)^{도판 1}. 수분이 조금씩 마르는 과정을 통해 묶은 먹빛에서 짙은 먹색 그리고 초목의 상태에 이르러, 모호한 이미지가 형상을 갖추는 과정을 반영한 회화는 침묵을 강요당해온 여성들의

3. Louise the Women, ‘피펫 포 루이즈: 08. 문주혜’, 2021년 2월 18일, <https://www.youtube.com/watch?v=ed11VPbGYjU>.

4. 주 3 참조.



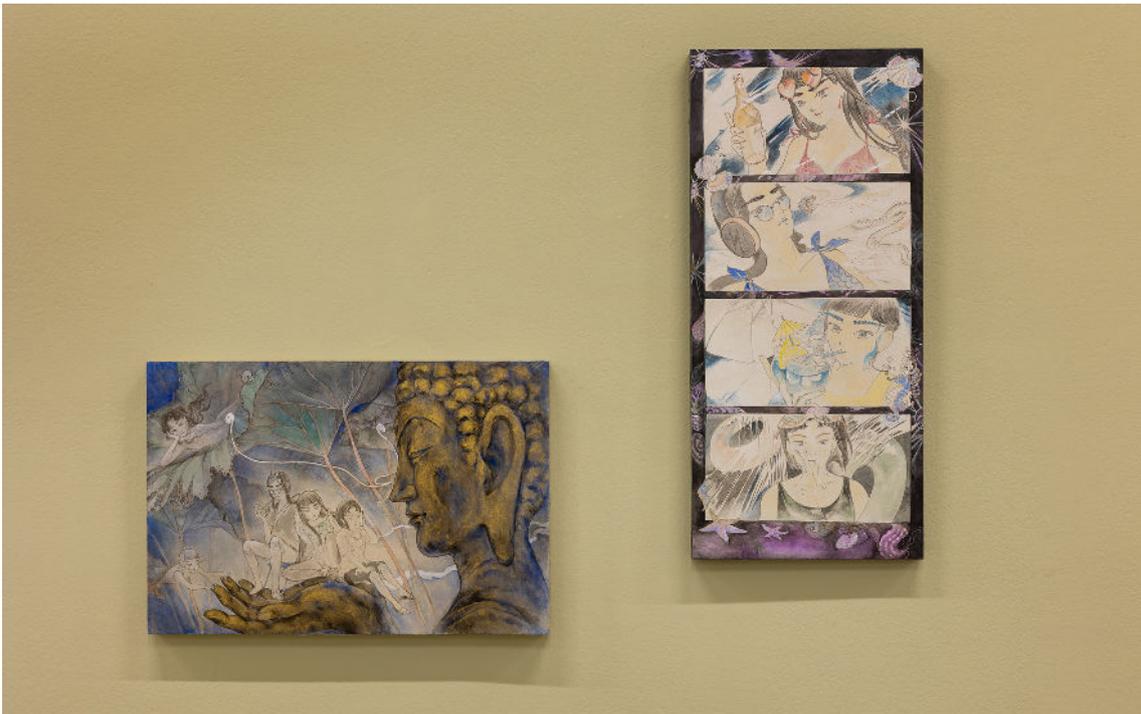
도판 2. 정해나, <눈물 닦아주는 사람>, <둥근 얼굴>, 2019, Ink on paper, size variable



도판 3. 황규민, <화보-서문-컬러차트>, 2022, Woodcut, ink and watercolor on paper, 31.1×21.1cm each

마음을 적확하게 드러낸다(정해나, <눈물 닦아주는 사람>, <둥근 얼굴>, 2019)^{도판 2, 5}
 조선시대의 예술가들이 그림을 배울 때 교재로 삼은 『개자원화보』와 같이 화보(畵譜)의
 역할에 주목하며, 가상의 인물이 자신의 그림을 연구하고 기록한다는 상상력을 통해
 한국화의 작동 원리를 재구성한다(황규민, <화보-서문-컬러차트>, 2022)^{도판 3}. 이처럼
 전시는 어느 하나의 의미에 귀착되지 않는 한국 전통의 감각을 공유한다.

한편 전통이라는 것은 시간이 축적된 개념이기에 그 무게가 무거워, 규범적이고
 교조적이고 금욕적이 되었으며 또 때로는 너무 모호해지거나 신비화되었다. 따라서
 동시대 작가들은 미학적 전통을 내파하는 방식(문주혜, <집단 3>, 2017)을 통해
 자신만의 세계를 구축한다.



도판 4. 박지은, <부처님 손바닥 위 소녀사천왕>, 2021, Ink, color and bronze powder on paper, 44×60cm,
 <소녀사천왕의 인생네컷>, 2022, Ink, color, gold powder and silver powder on paper, 80×36cm

박지은의 세계관에서 계집애들은 수호신의 지위를 획득한다(박지은, <부처님
 손바닥 위 소녀사천왕>, 2021, <소녀사천왕의 인생네컷>, 2022)^{도판 4}. 소녀들의
 또랑또랑한 맑은 눈은 세상을 순진한 로맨스의 관점으로밖에 바라보지 못한다고

5. 『날 것 The Raw』, 76 참고.



도판 5. 최혜리, <복제품: 백자 양각 매국문병>, 2012, Ceramic, 32×15×16cm



도판 6. 최혜리, <재가공본 '몽유도원도(1447)'>, 2014, Ink, color and pigment on dyed silk, 49×570cm



도판 7. 박소현, <부유하는 물덩이 #78—밤 빛>, 2022, Pigment on paper, 200×450cm

판단하는 여성 시선에 관한 전복으로 읽힌다. 박지은이 구축한 세계는 진지한 얼굴로 이러저러해야 한다고 준엄하게 경고하는 남자 어른들의 모습이 아닌, 어리고 나약하지만 똑똑한 소녀의 모습을 사방신으로 제시한다는 점에서 도발적이다. 최혜리의 “유물과 같은” 작업은(〈복제품: 백자 양각 매국문병〉, 2012, 〈재가공본 ‘몽유도원도(1447)’〉, 2014) 전통에 대한 과도한 집착과 그것을 떠받치고 있는 권위주의에 의문을 제기한다^{도판 5, 6}. 언제라도 똑같은 형상으로 복제될 수 있는 잠재적 가능성을 지니고 있는 유물은, 전통 작품에 깃든 신화적 가치에 대한 도전이 된다. 박소현은 도시 풍경인 분수를 화면에 표현하는데, 그것은 고전 산수화의 낙수가 떨어지는 모습과 정확히 반대 지점에서 있다. 물이 세차게 상승하는 모습은 수묵화에서 일필휘지로 표현된 기운생동이 동시대 도시 풍경과 결합된 듯하다. 도시의 진경을 탐구하는 작가를 통해 산수화는 이상향이 아닌 일상적 풍경으로서의 회화가 된다(〈부유하는 물덩이 #78—밤 빛〉, 2022)^{도판 7}.

이처럼 한국화가 무엇인가라는 질문 대신, 한국화라는 장르를 통해 하고 싶은 이야기가 무엇인지 질문하는 《다시 그린 세계》는 전통으로부터 답습된 것들을 의심하고 반문하는 탈-전통의 과정을 수행한다. 이때 전시를 구성하는 주요한 매개체는 일민미술관의 소장품이다. 일민 후퍼-그린힐이 소장품의 축적이 아닌 활용에 초점을 둔, ‘포스트뮤지엄’(post-museum) 개념을 역설한 바 있듯, 미술관 본연의 기능 중 하나는 기억 장치로서의 역할이다.⁶ 소장품 전시가 그동안 대다수 국립미술관에서 체계적인 연구 없이 관례적으로 개최되며 진지한 비평의 대상으로 취급받지 못했다는 점을 주지할 때, 《다시 그린 세계》는 사립 미술관 소장품 전시의 가능성을 보여준다.⁷

소장품을 단순히 축적, 수집된 물건이 아니라, 동시대 미술 작품과 함께 의미와 가치를 생산할 수 있는 가능성을 가진 오브제로 보는 관점은 소장품과 수집에 대한 역동적인 관점을 부여한다. 이를 통해 소장품은 문화적 정체성과 개인 및 집단의 기억, 사회문화적 가치를 생산하고 조정하는 문화적 과정이자 행위, 즉 “의미와 가치 생산의 문화적 과정”이 된다.⁸ ‘과정으로서의 가치를 갖는 소장품’은 서두에서 언급한, 동시대

6. Eilean Hooper-Greenhill, *Museums and the Interpretation of Visual Culture*(New York: Routledge, 2000), 152-153.

7. 김정현, 「미술관 소장의 지리학」, 『세마 코랄』, 2021년 9월 18일, <http://semacoral.org/features/junghyunkim-collection-geography>.

8. 양지연, 「미술관의 정의와 수집 제도, 어떻게 시대의 변화를 감지하고 반응해야 하는가」, 『세마 코랄』, 2021년 9월 18일, <http://semacoral.org/features/yangjiyeon-museum-collection-policy-changes>.

작가들이 전통을 인식하는 태도와도 공명한다. 따라서 《다시 그린 세계》는 결국 무엇을 그리더라도 우리의 문화적 환경을 경유하지 않고서는 배출될 수 없다는 한계가 동시대 한국 미술 작품에 스며들어있다는 사실을 자명하게 한다.

시공간을 뛰어넘어 데자뷔와 같은 모습으로 드러나는 조형 언어는 어떠한 양태들이 끊임없이 동시대 미술 속에 나타나고 있다는 사실을 방증한다. 그리고 동시대 작가들의 창조성은 과거의 경험들, 기억들, 정서들의 덩어리로 이루어진 잠재적 총체성으로 다시 연결된다. 고착되지 않은 과거에서 비롯된 무수한 가능성으로부터, 규정되지 않는 현재가 이뤄짐을 알게 되는 순간, 한국화는 전통에의 연속 혹은 단절이라는 이분법적 논리의 억압으로부터 해방되어 미술에서의 확장을 표명하는 긍정적인 존재로 규정된다. 기억과 망각 사이에 선 우리는, 전통 회화와 동시대 미술이 말끔하게 분리되는 것이 아니라 서로가 얽혀있는 그물망처럼 존재하고 있다는 사실을 깨닫게 된다.