

21세기 한국화의 재구성 2022년 한국화 전시와 행위자-네트워크 이론을 중심으로

이민수

I. 한류와 소셜미디어 그리고 한국화

李旼修

홍익대학교 강사
홍익대학교 문학박사
한국현대미술사



2022년 9월 11일 LA카운티뮤지엄 (LACMA)의 레스닉 파빌리온에서 국립현대 미술관과 LA카운티뮤지엄이 공동 주최한 《사이의 공간: 한국미술의 근대 *The Space Between: The Modern in Korean Art*》(이하 《사이의 공간》으로 표기) 전시가 막을 열었다. ¹ 내년 2월 19일까지 이어지는 이 전시의 기획은 LA카운티뮤지엄의 한국 예술 부문 큐레이터인 버지니아 문(Virginia Moon)이 맡았다. 전시 제목에서 알 수 있듯이 대한제국

1
《사이의 공간:
한국미술의 근대》
도록 표지
2022

* 필자의 최근 논저: 「21세기 한국화와 객체지향 형식주의: 김지평, 이은실, 이진주의 작품 분석을 중심으로」, 『미술사논단』54, 2022. 6; 1990~2000년대 한국의 산수화: 진경(眞景) 신화의 해체와 재구성, 『미술사논단』51, 2020. 12; 「1970~1980년대 신행상 세대의 한국화: 극사실 경향에서 민중미술까지」, 『한국근현대미술사학』39, 2020. 6.

시기와 일제강점기, 그리고 해방 이후에 해당하는 1897년부터 1965년까지 연대순으로 유화, 사진 및 조각을 비롯해 한국 작가 88명의 작품 총 130여 점이 소개된다.¹

이 전시는 서구 주요 미술관의 기획으로 이뤄진 최초의 대규모 한국 근대미술전이라는 점에서 의의가 크다고 할 수 있다. 그러나 무엇보다 흥미로운 것은 전시 개막을 전후로 미국 현지는 물론 다수의 해외 언론으로부터 예상을 뛰어 넘는 주목을 받고 있다는 점이다.² 일례로 아트뉴스페이퍼는 2021년 12월에 이미 ‘2022 세계에서 가장 기대되는 전시’ 10선에 베니스 비엔날레, 카셀 도큐멘타, 세잔 회고전, 몬드리안 회고전 등과 함께 《사이의 공간》전을 꼽았다.³

뉴욕타임즈 역시 기사를 통해 이 전시를 블록버스터 전시들 중 하나로 소개하며 “김환기의 피카소풍 인물들, 이인성의 색채 불협화음이 이뤄낸 풍경, 페미니스트 화가 나혜석의 솔직한 자화상”을 예로 들어 “한국이 세계 최고 문화강국으로 계속해서 부상하고 있는 만큼, 이는 우리가 알아야 할 한국의 모더니즘”이라고 언급했다.⁴ 또한 선데이타임즈는 “시선을 사로잡는 기아 전기차부터 K-pop 음악, 봉준호 감독의 영화 《기생충》의 신랄한 블랙 유머에 이르기까지 한국의 디자인과 문화가 결정적인 순간을 맞이하고 있다”면서 《사이의 공간》 전시 개최의 시의적절성을 강조했다.⁵

필자로서는 동시대 한국 미술이 아닌, 한국 근대미술의 역사를 정리한 전시를 두고 해외 언론과 대중이 보이는 이토록 뜨거운 반응이 사실상 당황스럽다. 말로만 듣던 ‘한류’를 이런 기회에 실감하게 될 줄 몰랐다. 한류와 관련해서 이 전시가 유명세

1 전시에 포함된 작품들은 국립현대미술관이 기증받은 이진희 컬렉션의 일부와 대표적인 한국 근현대미술 작품들로 이루어졌다. 근대기 유럽의 영향을 받은 대한제국 시기와 일제강점기, 한국전쟁 시기와 전후 미국의 영향을 받아 현대 미술로 이행해 가는 한국 근현대 미술의 형성기를 살펴볼 수 있는 전시다. 전시는 ‘근대와의 만남’, ‘근대의 수용’, ‘신여성의 출현’, ‘근대의 전개와 확산’, ‘현대로의 이행’ 등 5개의 부제로 구성되었다. Virginia Moon, “Stepping into The Space Between: The Modern in Korean Art,” *The Space Between: The Modern in Korean Art*, (New York: DelMonico Books/Los Angeles County Museum of Art, 2022), pp.14-27 참고.

2 배운조, “『사이의 공간: 한국미술의 근대』 해외언론 호평...선데이타임즈, 뉴욕타임즈, LA타임즈 등에서 블록버스터 전시로 소개”, 『한국스포츠통신』, 2022. 12. 19.

3 “The most exciting exhibitions around the world in 2022,” *The Art Newspaper*, <https://www.theartnewspaper.com/2021/12/17/the-most-exciting-exhibitions-around-the-world-in-2022> (2022. 9. 23 검색).

4 “Fall Preview: Museums in the U.S. and Europe Are in Blockbuster Mode,” *The New York Times*, <https://www.nytimes.com/2022/09/05/arts/design/museum-shows-europe-united-states-fall-preview.html> (2022. 9. 23 검색).

5 Sean Newsom, “Autumn’s six big blockbuster exhibitions and how to do them,” *The Sunday Times*, *Wednesday September 4, 2022*.

를 타게 된 이유는 또 있다. 개막 전부터 화제가 되었던 《사이의 공간》 전시의 오디오 가이드를 방탄소년단(BTS)의 리더인 RM(김남준)이 재능기부로 녹음했다는 사실이다. 또한 RM이 기념 촬영했던 이쾌대의 작품 옆에서 젊은 관람객들이 같은 포즈로 사진을 찍어 소셜미디어에 올리는 사례도 전해진다.⁶

LA카운티뮤지엄 웹페이지를 통해서도 제공되는 RM의 오디오 가이드는 방탄소년단의 공식 팬클럽인 전 세계 아미(A.R.M.Y)의 관심을 매개로, LA카운티뮤지엄에 따르면 20·30대 젊은 층의 미술관 방문과 소셜미디어(SNS) 팔로워 수 증대에도 크게 기여한 것으로 분석된다.⁷ LA카운티뮤지엄 관장 마이클 고반(Michael Govan)은 RM과 함께 갤러리 투어를 했으며, 이후 아트넷 뉴스와의 인터뷰에서 “우리는 그의 예술에 대한 관심과 한국 문화에 대한 깊은 관심에 대해 아름다운 대화를 나누었다. 그는 진정한 예술가다”라고 밝힌 바 있다.⁸

RM은 2022년 아트넷 뉴스가 선정 발표한 미술계 혁신가(artnet innovators, 미술계의 유행을 선도하는 아티스트, 딜러, 기업가 등) 35인의 명단에 한국인으로는 유일하게 포함된 인물이기도 하다.⁹ 따라서 인스타그램 구독자 약 4,000만명을 보유한 RM이 예술 후원자로서 소셜미디어를 통해 미술계에 미치는 영향력과 성황리에 개최되고 있는 《사이의 공간》 전시의 상관관계는 분명해 보인다.

바로 이 지점이 필자가 주목하는 부분이다. LA카운티뮤지엄의 이번 전시는 2015년부터 현대자동차와 체결한 10년 장기 파트너십의 일환으로 열리는 한국미술사 연구 프로젝트의 두 번째 프로그램이다. 해외 유명 미술관의 기획이지만 한국 기업이 자본을 대고 국립현대미술관이 공동으로 주최했다는 점에서 이들의 의도와 방향성이 포함된 전시라 할 수 있다.¹⁰ 그러나 흥미롭게도 이 전시에 접근하고 이를 향유하

6 배운조, 앞의 글.

7 위와 같음.

8 김슬기, “RM이 RM했네”...한국인 유일 세계 미술계 혁신가 선정, 『매일경제』, 2022. 12. 2.

9 아트넷 혁신가로는 아트 바젤 CEO 노아 호로위츠, 갤러리스트 마리안 이브라힘, 세계적인 미술 컨설턴트 앨런 슈워츠먼, 홍콩의 억만장자 컬렉터인 뉴월드 그룹 CEO 에이드리언 쉐, 아트위크 도쿄의 디렉터 니나가와 아츠코, 라움미술관 개인전을 열었던 미디어 아티스트 이안 쉐 등이 혁신가로 함께 선정됐다. “Introducing the 2022 Artnet Innovators List: 35 Game-Changers, Dreamers, and Mavericks Transforming the Art Industry,” *Artnet News*, November 30, 2022.

10 삼성과 현대자동차, 아모레퍼시픽, LG전자 등 한국의 대기업이 세계 유수의 박물관, 미술관과 파트너십을 통해 한국 예술을 지원하면서 ‘글로벌 소프트파워 육성’에 주력하는 상황에 대해서는 다음을 참고. Vivienne Chow, “Promoting Korean Soft Power Is the Most Important’: How Korean Corporations Are Bringing Their Country’s Art to the World’s Museums,” *Artnet News*, November 7, 2022.

는 대중의 방식은 예상과 다른 방향으로 전개되고 있음을 보여준다. 사회학자 이기웅에 따르면 이는 “소셜미디어 문화로서의 한류가 생산하는 의도치 않은 결과들”을 예시한다.¹¹

한류가 아시아를 넘어 글로벌 대중문화로 성장하고 소비자 주도의 참여문화로 형성된 데는 확장성과 양방향성이라는 소셜미디어의 물성이 결정적으로 작용했다. 특히 양방향성의 경우 한편으로는 지역적으로 흩어져 있는 소비자들을 한데 모아 거대하고 다양한 커뮤니티를 만들 수 있게 하고, 다른 한편으로는 각종 사용자 제작 콘텐츠 UGC의 생산을 가능케 함으로써 텍스트의 독해를 넘어 참여적 실천의 재미와 보람을 느낄 수 있도록 했다.¹²

위의 인용문에서 지적했듯이 오늘날 한류 현상은 소셜미디어가 이끄는 확장성과 방향성에 따라 예기치 않은 다양한 모습과 효과를 이끌어낸다. 예를 들어 《사이의 공간》 전시 주최측이 강조하는 바는 제목이 암시하듯이 그동안 서구에서 조명되지 않은 한국의 근대와 현대로의 이행기 미술의 역사를 서술적으로 보여주는 데 있지만,¹³ 소셜미디어를 통해 이 전시를 접한 젊은 관람객들에게 의미 있는 것은 RM의 기념 촬영에 등장한 이쾌대의 작품 옆에서 같은 포즈로 찍은 사진을 소셜미디어에 올리고 서로 공유하며 즐기는 행위일 수 있다.

이처럼 소셜미디어의 물성에 기대 한류의 특징을 이기웅은 ‘어셈블리지(asmblage)’ 개념으로 재상상할 것을 제안한다.¹⁴ 어셈블리지는 들뢰즈와 가타리(Gilles Deleuze & Félix Guattari)의 용어 ‘아장스망(agnecement)’의 영어 번역어로, 배열, 배치(또는 배치물), 조립 등을 의미한다.¹⁵ 어셈블리지는 이종적(인간과 비인간) 존재들의 일시적 얽힘(entanglement)으로, 이러한 이종적 구성 요소들이 질서를 수립하고 최적의 배치를 찾아가는 ‘과정’이다. 이기웅은 “어셈블리지 사고에서 한류는

11 이기웅, 「포스트 지구화와 한류 어셈블리지」, 『황해문화』(2022 여름), p.100.

12 위의 논문, p.101.

13 LA카운티뮤지엄의 마이클 고반 관장과 국립현대미술관 윤범모 관장이 쓴 서문 참고. Michael Govan, “Director’s Foreword,” *The Space Between: The Modern in Korean Art*, (New York: DelMonico Books/Los Angeles County Museum of Art, 2022), p.6; Youn Bummo, 같은 책, p.7.

14 이기웅, 앞의 논문, p.96.

15 질 들뢰즈 · 펠릭스 가타리, 『천 개의 고원: 자본주의와 분열증』, 김재인 옮김, 2001, p.12, 각주 1 참고.

관계적으로 형성되는 생성으로 나타난다. 한류는 컨트롤타위가 없는 리즘적 과정으로서 이중적 행위자들의 끊임없는 얽힘과 풀림을 통해 작동한다.”¹⁶

어셈블리지 사유(asmblage thinking)를 통해 접근한 한류의 작동 방식은 필자가 볼 때 동시대 한국화가 전개되는 방식과 유사한 면모를 지닌다. 최근의 한류는 K-pop 음악과 드라마, 영화 등의 대중문화를 넘어 클래식, 무용, 미술, 국악 등, 순수 예술 장르에까지 확산되어 영향력을 발휘하고 있다.¹⁷ 이러한 한류 현상을 목격하며 필자는 최근 우리 미술계에 불고 있는 한국화에 대한 이례적인 관심과¹⁸ 더불어 유튜브와 소셜미디어를 통해 한국화가 젊은 세대에게 보다 친숙해진 상황, 그리고 공교롭게도 2022년 올해 잇달아 선보인 한국화 전시들을 떠올리게 되었다.

말하자면 이 글은 동시대 한국화의 변화된 모습을 작가와 작품, 기획자와 전시, 관람자와 감상 및 수용의 문화 전반을 고려하여 현재의 시점에서 조망해보려는 시도이다.¹⁹ 이어지는 장에서는 최근에 기획된 한국화 주요 전시들의 특징을 살펴보고, 다음으로 이들 전시 및 다뤄진 작품들에서 드러나는 오늘날 한국화의 전개 양상을 어셈블리지 사유와 관련해 프랑스의 인류학자이자 사회학자, 철학자, 과학기술학 연구자인 브뤼노 라투르(Bruno Latour)의 행위자-네트워크 이론(Actor-network Theory; ANT)을 참고하여 짚어보고자 한다.²⁰

16 부연하자면 여기용은 “어셈블리지의 개념은 한류를 콘텐츠, 정책 혹은 비즈니스 등 단일 요인으로 축소하거나 일방향적 인과관계를 상정하는 오류를 피하고, 다양한 이중(異種)적 행위자들의 관계 속에서 형성되는 리즘적 과정으로 다룰 수 있게 한다”고 주장한다. 여기용, 앞의 논문, p.96.

17 이른바 ‘예술한류’로 지칭되는 이 현상은 한류의 글로벌 열풍으로 인한 연관 현상으로 분석된다. “해외 한류 팬덤이 한국 전통문화와 예술에 대해 자연스럽게 관심을 갖게 되는 상황”이 예술한류에 일조했다는 것이다. 이에 대해서는 다음의 문헌을 참고. 이동연, 「예술한류의 형성과 문화정책성 - ‘이날치’ 현상을 통해서 본 문화세계화」, 『한국예술연구』32 (2021), pp.53-74.

18 2021년 11월 8일에 ‘한국화를 통해 아시아 미술의 내일을 생각하는 모임’이 낙원상가 전시장 d/p에서 출범식을 갖고 유튜브(<https://youtu.be/zLxClfa1hP4>)를 통해 실시간 스트리밍으로도 중계했다. 이들은 “오늘날 대한민국 미술계에서의 한국화의 역할과 위치를 비판적으로 돌아보고, 동시대미술 안에서 한국화 작가 및 관련 미술인들의 활동을 지지하고자 출범한다”고 모임의 취지를 밝혔다. 한국화 증견 작가 및 동시대 작가와 이론가, 비평가들로 구성된 이 모임의 발기인 명단은 다음과 같다. 꺾아람 권세진 김백균 김아라 김천일 김호득 김화현 박그림 박미나 박원민 백필균 손동현 송윤주 아이리스문 안은미 우혜수 이배 이소정 이은실 이호억 임근준 정용국 정재호 정주영 정해나 조앤기 지민석 현시원 황규민 황정수.

19 이러한 시도는 2000년대 이후 급격히 변모한 한국화의 상황을 기술함에 있어 기존의 관점으로는 역부족이라는 판단과 새로운 방법론의 필요성을 절감한 데서 출발했다. 그 첫 번째 시도가 좋고, 「21세기 한국화와 객체지향 형식주의: 김지평, 이은실, 이진주의 작품 분석을 중심으로」, 『미술사논단』54, 2022 이다.

20 행위자-네트워크 이론은 1980년대 초반에 과학기술학(science and technology studies: STS)를 연구하던 프랑스의 브뤼노 라투르, 미셸 칼롱(Michel Callon), 그리고 영국의 존 로(John Law)와 같은 학자들에 의해 정립되었다. 국내에서는 ‘행위자연결망 이론’으로 번역되기도 한다. 그러나 여기서 ‘연결망’이 행위

II. 최근의 한국화 전시, 네 개의 예시와 몇 가지 논점들

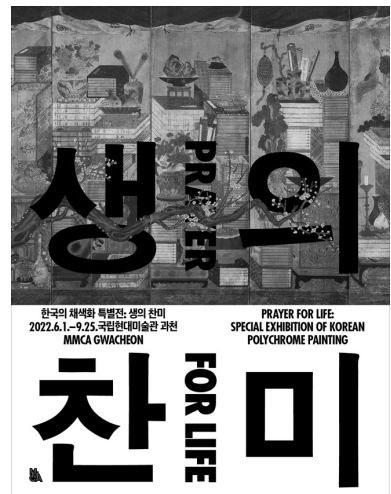
2022년 하반기에 접어들 무렵, 국립현대미술관과 대형 사립미술관, 신생 갤러리 등에서 약간의 시간차를 두고 연이어 한국화 기획전을 선보였다. 이 장에서는 그 가운데 네 개의 전시를 선정해 비교해본다. 이를 통해 오늘날 한국화가 작가와 기획자, 관람자에게 어떤 방식으로 생산되고 구성되며 향유되는지 그 양상을 살펴보고자 한다. 전시는 기획의 주체와 형식, 그리고 내용에서 각각의 특징을 지닌다. 다루는 순서는 전시 개최순으로 했다.

1. 국립현대미술관 《한국의 채색화 특별전: 생의 찬미》

국립현대미술관 과전에서 열린 《한국의 채색화 특별전: 생의 찬미》(2022. 6. 1 - 9. 25)는 제목에서 알 수 있듯이 한국의 채색화를 주제로 한 전시이다.²⁰ 미술관 보도자료에 따르면 채색화는 전통 회화에서 큰 비중을 차지하고 있음에도 불구하고 오랫동안 한국 미술사에서 소외되었으며, 이에 국립현대미술관 최초로 채색화를 재조명함으로써 기울어진 한국미술사의 균형을 맞추려고 한다고 개최 의의를 밝혔다.²¹

또한 미술관측은 한국의 채색화란 ‘민화와 궁중회화, 종교화, 기록화 등을 아우른다’고 소개하고, 이번 전시는 근대 이전의 채색화가 장식과 기복의 역할이었다는 점에 초점을 맞춰 19세기~20세기 초에 제작된 민화와 궁중장식화, 그리고 20세기 후반 이후 제작된 창작민화와 공예, 디자인, 서예, 회화 등을 아우르는 다양한 장르 60여 명 작가의 80여 점에 이르는 작품들로 구성된다고 덧붙였다.²²

전시는 전통 채색화의 역할에 맞춰 벽사, 길상, 교훈, 감상 등 네 가지 주제, 6개의



2
《생의 찬미》
전시 포스터
2022

자들을 실제로 연결하는 ‘망’이나 원인으로서의 의미가 아니라는 점, 행위자들의 ‘연합(association)’의 효과로서의 ‘네트워크’를 가리킨다는 점에서 근래는 ‘행위자-네트워크 이론’으로 번역되는 추세다. 홍성욱 편역, 『인간, 사물, 동맹: 행위자네트워크 이론과 테크노사이언스』(이음, 2010), pp.7-8, 17 참고.

21 「국립현대미술관, 한국의 채색화 특별전 《생의 찬미》 개최」, 국립현대미술관 보도자료, 2022. 5. 31.

22 미술관의 전시 소개에 주요 작가 명단은 다음과 같다. 강요배, 박대성, 박생광, 성파 대종사, 송규태, 신상호, 안상수, 오윤, 이종상, 한애규, 황창배 등이다.



3
스톤 존스톤
(승화)
2021
4채널 영상
사운드 설치
12분
국립현대미술관 제공

섹션으로 구성되었다. 첫 번째 섹션은 한옥을 방문해 둘러보는 상황에 빚대어, 스톤 존스톤 (Stone Johnston) 감독의 차용을 주제로 한 영상도³를 보며 시작되는 '미중', 두 번째는 '문 앞에서: 벽사', 세 번째는 '정원에서: 십장생과 화조화', 네 번째는 '오방색', 다섯 번째는 '서가에서: 문자도와 책가도, 기록화', 그리고 마지막 여섯 번째는 '담 너머, 저 산: 산수화'로 이뤄져 있었다.

그런데 미술관측의 《생의 찬미》 전시 소개와 구성이 공개되면서 잡음이 일기 시작했다. 즉각적인 문제는 전시에 포함된 작가와 작품들에서 불거졌다. 주요 작가로 소개된 이들 가운데는 일반적으로 알려진 채색화 범주에 속하지 않는 유화(강요배)와 목판화(오윤), 테라코타(한애규), 도자(신상호) 작가들의 작품이 포함되어 있었다. 이와 같은 작가 구성이 전통을 현대로 접목하고 확장하여 다양한 매체의 작품을 선보인다는 설명과는 다르게 오히려 전시의 의미를 불분명하게 만든다는 지적이었다.²³

미술관의 《생의 찬미》 전시 기자간담회 이후 논란은 본격화되었다. 그 가운데 세계일보에 실린 기사는 3대 쟁점을 짚어 다음과 같이 비판했다. 첫째, 채색화와 민화를 동일시함으로써 기존 미술사의 채색화 개념을 왜곡한 일종의 '역사 왜곡'이라는 것이다. 둘째, 채색화기라 볼 수 없는 작가부터 검증받지 않은 작가, 대표작가로 볼 수 없는 작가 등, '작가와 작품 선정'의 문제이다. 셋째는 이견회컬렉션 기증자인 이상범의 〈무릉도원〉(1922)을 지난 전시 이후 연속으로 전시함으로써 제기된 작품 관리의 문제이다.²⁴

이에 국립현대미술관은 입장문을 통해 “《생의 찬미》 전시는 채색화를 역사적으로 개괄하려는 의도가 아니라 채색화의 '역할'에 방점을 두고 기획된 전시”이며 “민

23 《생의 찬미》 기자간담회에서 김달진미술연구소 소장은 다음과 같이 질의했다. “우리는 채색화하면 일반적으로 한국화의 한 부분으로 이해한다. 유화에 전혁림, 오승우, 수채화에 이우환, 도조 신상호, 테라코타 기동시리즈 한애규, 디자이너 안상수 문자도, 설치미술, 사진, 영상까지 확대해 놓아 혼란스럽다. 앞으로 융복합시대이니 국립현대미술관에서부터 채색화의 경계를 허물겠다는 의도인지? 이번이 특별전이니 타 장르를 포함시키는 의미인지? 아니면 이번 전시를 아우르는 다른 표기가 있었어야 하는 생각이 든다.” 서울아트가이드 Seoul Art Guide (daljin.com) (2022. 9. 25 검색).

24 김예진, 「채색화=민화 미술사 왜곡... “관객 기만” “영터리” 흑명 쏟아져, 『세계일보』, 2022. 8. 4.

화와 궁중회화, 종교화, 기록화 등을 아우르는 한국의 채색화... 오랜 시간동안 배제되어 온 전통채색화의 다양한 역할을 조명하는 전시"라고 기획의도를 다시금 강조했다. 그러나 교육자료에서 채색화와 민화를 동일시한 오류가 있었던 점을 사과하고 교육자료는 모두 수정했다고 밝혔다.²⁵

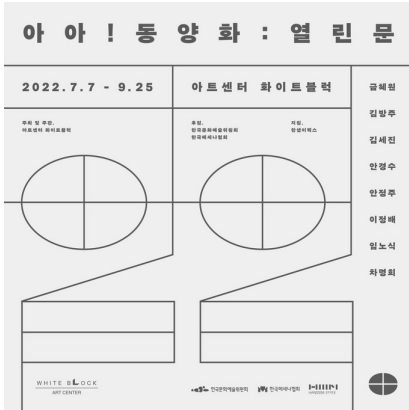
《생의 찬미》 전시를 둘러싼 논란을 보며 필자는 두 가지 논점을 짚고자 한다. 먼저, 전시 내용과 관련해 '채색'은 작품의 기법과 형식에 속하고 '벽사와 길상'은 주제와 내용에, '장식과 기록'은 용도와 목적에 속한다. 각각은 겹쳐질 수 있지만 이 세 가지 모두 어느 하나의 하위 범주에 부속될 수는 없다. 이번 《생의 찬미》 전시에 대한 논란의 출발점은 근대 시기에 동양의 전통 서화와는 다른 서양 회화가 도입되면서 수묵과 채색을 이원적으로 분리시킨 데서 찾을 수 있다. 근대 이전의 전통 서화 가운데 채색이 주요한 그림, 일제강점 이후의 수묵채색화와 일본식 채색화, 해방 이후 왜색 청산의 구호 아래 1980년대까지 변모를 거듭한 채색화, 1990년대와 2000년대 이후 등장한 동시대 채색화의 양상은 모두가 다르다. 따라서 이번 《생의 찬미》 전시 논란은 이에 대한 논의를 촉발시키는 계기가 될 수 있다.

다음으로는 미술계의 이와 같은 논란이 일반 관람자들에게는 어떤 영향을 미쳤을 지에 대한 부분이다. 국립현대미술관은 이번 전시 기간 동안 온라인 상에 현실과 동일한 디지털트윈전시 공간을 구축해 전시장이 아니어도 개인 PC나 휴대폰으로 전시를 실제처럼 경험할 수 있는 서비스를 제공했다. 시공간에 제한이 없는 특화된 디지털 미술관 서비스는 한국뿐만 아니라 전 세계 관람자들에게 열려 있다는 점에서 의미가 있다. 이는 기존 한국 채색화의 문맥을 모르는 관람자에게 이 전시가 또 다른 지식 생성의 가능성을 내포하고 있음을 시사한다.

2. 아트센터 화이트블럭 《아아! 동양화: 열린 문》

두 번째로 다룰 전시는 2011년에 파주에 개관한 아트센터 화이트블럭에서 열린 《아아! 동양화: 열린 문》(2022. 7. 7 - 9. 25)이다.^{도4} 2025년까지 총 4부작 프로젝트로 진행되는 이 전시는 참여작가 중 한 명인 이정배 작가의 기획으로 이뤄졌다는 점이 특기할 만하다. 그는 대학에서 동양화를 전공하며 느낀 바를 토대로 동시대 미술

25 「국립현대미술관 《생의 찬미》 전시에 대한 입장을 알려드립니다.」, 국립현대미술관 보도자료, 2022. 8. 5.



로서의 동양화를 알리고 싶었으며, 이번 전시 프로젝트가 동양화의 ‘충돌의 장’이 되길 바란다고 밝혔다.²⁶

동양화는 변화한다. 이제 우리의 동양화는 전통이 한곳에 머물지 않았던 것처럼, 정체성이 늘 변화하는 속성에 기인한 것처럼, 지금도 폭풍의 핵이 움직이는 속도로 변화한다. 이렇게 변화의 폭이 크고 명확한 지금 동양화의 현상을 짚어보는 전시 “아아! 동양화”를 마련한다.²⁷

4
《아아! 동양화: 열린 문》
전시 포스터
2022

5
《아아! 동양화: 열린 문》
전시 전경

위의 전시 소개에서 알 수 있듯이, 기획자로서 이정배의 고민은 이제까지 ‘동양화’라고 정해진 어떠한 틀로부터, 그리고 스스로가 정한 ‘동양화’라는 규정에서 탈피한 오늘날의 변화된 동양화를 보여줘야 한다는 점이었다. 필자와의 인터뷰에서 그는 “고유’와 ‘순수’라는 진리의 영역은 이미 판타지”가 되었으며, “메시지와 정답이 없는 동양화의 현재를 드러내고 싶다”고 말한 바 있다.²⁸

이에 따라 프로젝트의 포문을 연 1부 전시 《아아! 동양화: 열린 문》은 동양화를 전공했지만 동양화의 매체를 사용하지 않는 작가 8명의 작품 45점으로 꾸러졌다.²⁹ 지필묵과 같은 전형적인 동양화 매체 대신 선택한 각자의 고유한 매체, 혹은 매체를 넘나드는 회화, 사진, 영상, 설치, 조각 등의 다양한 작업이 전시장을 채웠다.55 따라서 4부로 진행되는 전시 가운데 가장 어렵고 논쟁적인 전시가 될 것으로 예상되는데, 바로 이 점에서 기획자의 의도를 파악할 수 있다.

이 전시 프로젝트에는 작가들의 인터뷰도 포함



26 필자와 이정배 작가와의 인터뷰, 2022. 12. 26. 인터뷰에서 이정배 작가는 전시 제목 ‘아아! 동양화: 열린 문’의 의미를 ‘아아!’는 현재 동양화가 처한 이 시기에 대한 탄식이자 감탄으로, ‘열린 문’은 경계로서의 의미를 지닌다고 설명했다. 참고로 그는 ‘동양화’라는 명칭을 극동아시아 3국(한국, 중국)의 공통된 미술 양식으로 묶인 상징 언어로써 사용했다고 전시 소개문에 밝히고 있다.

27 이정배, 「동양화 랩소디」, 《아아! 동양화: 열린 문》 전시 리플렛.

28 필자와 이정배 작가와의 인터뷰, 2022. 12. 26.

29 1부 전시에 참여한 작가 명단은 다음과 같다. 김혜원, 김방주, 김세진, 안경수, 안정주, 이정배, 임노식, 차명희.

되었다. 기획의 일부로서 각 전시마다 작가들은 인터뷰를 통해 자신의 작업에서 동양화의 사유가 드러나거나 배제되는 지점에 대해 이야기하고, 그 내용은 프로젝트 이후 책으로 출판될 예정이다. 이번 1부 전시 작가들의 인터뷰에서는 각자 스스로에게 던지는 질문으로, 동양화는 무엇인지, 어떤 이유로 매체를 바꾸게 되었는지, 작품과 동양화의 상관관계 및 동양화에서 빠져나오게 된 계기와 입장에 대해 들을 수 있으며, 인터뷰의 일부가 작품과 함께 공개되었다.

1부 전시가 기획자가 밝힌 ‘충돌의 장’으로서 “동양화 없는 동양화 전시”³⁰의 강렬한 서막을 장식하며 매체 이외의 논점을 공유하는 자리라면, 2부 전시는 동양화 매체를 유지하고 있지만 전통회화와 다른 질서의 작업을 하는 작가들로 구성된다. 이어지는 3부 전시는 동양화를 전공하지 않았지만 동양화적인 작업을 하는 작가군, 마지막 4부 전시는 동양화를 전공했고 기존 동양화 매체로 가장 전통에 가까운 동양화 작업을 하는 작가군으로 구성된다.

이 네 번의 전시는 서로 다른 성격의 것으로 어떻게 보면 동양화의 현재적 스펙트럼이라 할 수 있다. 또한 동양화적 개념을 차이와 동질감으로 몰아넣을 것이다. 동양화의 한계, 동양화의 가능성 등이 자연스럽게 돌출될 것이며, 그 충돌과 같음의 반복은 동양화의 현재를 드러낼 것이다. 더불어 미술의 태생인 매체와 개념이 어떻게 파생되고, 어떻게 변화하는가를 동시에 드러내는 전시가 될 것이다.

전시 소개문에 실린 4부작 전시 프로젝트의 의미와 기대 효과는 위와 같다. 통렬하고도 냉정하게 현재의 동양화를 있는 그대로 드러내야 한다는 절실함이 느껴진다. 문제는 그 다음 단계이다. 전시를 통해 드러난 ‘동양화의 한계와 가능성의 돌출, 그 충돌과 같음의 반복’은 어떻게 서로 연결되고 끊어지면서 관계를 맺을지 주목할 필요가 있다.

3. 중간지점 《한국화와 동양화와》

세 번째 전시는 《한국화와 동양화와》(2022. 9. 16 - 11. 13)로, 2018년에 개관한 신생 갤러리 중간지점에서 열렸다.⁵⁶ 이 전시는 도쿄의 갤러리 토우드(gallery

30 필자와 이정배 작가와의 인터뷰, 2022. 12. 26.



6
《한국화와 동양화》
전시 포스터
2022

TOWED)에서 5월 6일부터 22일까지 첫 선을 보인 후, 교토로 옮겨 핀치 아트(FINCH ARTS)에서 6월 3일부터 26일까지 전시되고, 마지막으로 한국에서 개최된 순회전이다. 참여 작가는 현재 회화 작업을 중심으로 활발하게 활동하고 있는 8명의 한국 작가로 구성되었다.³¹

전시의 기획자인 콘노 유키(紺野優希)는 한국에서 청소년기를 보내고 대학에서 미술이론을 전공한 뒤 한국과 일본을 오가며 활동하고 있는 젊은 기획자이자 비평가이다. 그는 ‘한국화/동양화라는 틀: 끌어안고 교차하고 작별하기’라는 주제로 진행된 이번 전시 연계 토크에서 전시 기획의 배경을 밝혔는데, 도쿄의 갤러리 토우드로부터 먼저 제안을 받아 한국의 작가들을 소개하는 전시를 구상하던 중, 동시대 한국화를 일본에서 보여주는 전시로 정하게 되

었다고 했다. 또한 이 전시가 도쿄보다 보수적인 성향의 도시 교토에서도 전시할 수 있게 되면서 관객들의 반응에 대한 기대감도 있었다고 덧붙였다.³²

그러나 전시 소개글에 드러나 있는 기획자의 문제의식은 단순히 한국의 동시대 작가를 일본에 소개하는 차원을 넘어선다. 다음의 인용은 그가 현대의 동양화로 지칭한 한국화와 일본화(니혼가)가 어떤 역사적, 이데올로기적 굴곡을 겪었는지 설명한 부분이다.

한국 현대 동양화를 논하려면, 그것이 이중삼중으로 뒤틀려 있다는 점을 포착해야 한다. 먼저 순수미술과 민속화, 그리고 과거와 현재, 마지막으로 한국과 일본이다. 서화의 구분이 그렇듯이, 미술이라는 말을 쓰기 시작하면서 실용성과 감상 대상으로 가치 기준이 각각 분리되었다. 시대를 거쳐오면서, 뒤틀림은 더 영키게 된다. 서양에서 추상표현주의를 비롯한 최신 동향의 유입으로, 동양화(니혼가/한국화)는 미술사적으로 업데이트를 요구받았다. 다른 한편, 국수주의나 혁신을 지향하는 데 정치적인 개입을 받기도 하고, 도구로서 활용되기도 하였다.³³

31 참여 작가 8명의 명단은 권혜성, 김혜숙, 양유연, 이예진, 이은지, 이희옥, 최가영, 최수련이다.

32 2022년 9월 16일 《한국화와 동양화》전시 개막일에 진행된 전시 연계 토크 ‘한국화/동양화라는 틀: 끌어안고 교차하고 작별하기’ 영상은 유튜브 링크(<https://youtu.be/pvoU-jbl7h0>)를 통해서도 볼 수 있다.

33 콘노 유키, 「전시 소개글」, 『한국화와 동양화』(중간지점, 2022), p.5.

부연하자면 한국의 현대 동양화, 즉 한국화는 현대성과 전통성, 그리고 역사성의 문제라는 오랜 숙제를 안고 있다는 의미일 것이다. 이어지는 글에서 그는 “서양 대 동양의 구도로 생각하는 것보다 훨씬 더, 일본과 한국은 밀접한 관계가 있다”라는 말과 함께 일제강점기부터 오늘날에 이르는, 동양화, 또는 한국화가 뒤틀릴 수밖에 없었던 지점들을 지적한다.³⁴

다만 이러한 역사, 사회, 정치적 배경은 전시의 보이지 않는 한 축으로 작용할 뿐, 실제로 전시에 소개된 작가와 작품들은 오히려 1980년대~1990년대 출생의 젊은 작가들이다. 기획자는 한국의 역사, 한국의 사회를 직접적으로 보여주는 작업이나 주제로 삼은 작업은 일본에 소개되기 쉽다는 생각에 의식적으로 한국화의 클리셰(cliché)에 빠져들지 않는 작품들, 지나간 역사, 깔려 있는 역사를 살펴보면서 현대미술 신(scene)에서 활동하는 작가를 소개하고 싶은 생각이 컸다고 밝힌 바 있다.³⁵

이들 ‘화가’ 중에는 동양화/한국화를 전공한 작가, 서양화를 전공한 작가가 있다. 출품작을 보면 장지에 그린 작품도 있고, 아크릴로 그린 작품도 있다. 여기서 ‘화가’들은(앞서 언급한 바와 같이) 지난 세기에 ‘동양화’나 ‘한국화’의 카테고리가 좁어지고 있던 사명 의식에서 해방되어 있다. 그렇다고 “서양의 한국적 해석”이나 “과거의 현대화”와 같은, 피상적인 추종(=차용)과도 거리를 둔다. 출품작 중에는 모더니즘 회화처럼 간주되거나, 단순한 인용과 차용을 한 것으로 보일지도 모른다. 그러나 지금까지 동양이나 국가주의, 심지어 동서 융합=현대성의 정체성을 짊어진 역사를 되돌아봤을 때, 작품은 동양화/한국화를 규정하는 틀을 벗어나는 것이라 할 수 있다.³⁶

위에 인용한 참여 작가와 작품에 대한 기획자의 설명은 전시 도록에 실린 글 「‘한국화’와 ‘동양화’와 작별하기-그 개념적 틀을 고민하기 위한 도움닫기」를 통해 보다 구체적으로 이해할 수 있다. 그는 이 글에서 한국화/동양화라는 개념적인 틀을 (다시) 살펴보기 위해 전시 제목이기도 한 ‘한국화와 동양화와…’ 다음에 올 수 있는 키워드로 다음의 네 가지, ‘일본, 정신성/정체성, 풍경, 현대성’을 제시한다. 또한 출품작의 선정은 이 키워드를 넣었을 때 그 개념에 대응하는 작가와 작품들로 구성한 것이라고

34 위와 같음.

35 ‘한국화/동양화’라는 틀: 끌어안고 교차하고 작별하기, 《한국화와 동양화와》 전시 연계 토크, 2022. 9. 16.

36 콘노 유키, 앞의 글, p.5.

했다.³⁷

나아가 기획자 콘노 유키는 ‘한국화와 동양화와…’ 다음에 채워질 수 있는 다른 여러 가지 키워드의 가능성을 제안한다. 그리고 이것은 어떤 종착 지점으로 가기 위해서가 아니라, 이제까지 “정의한/정의된 ‘한국화/동양화(라는 틀)과 작별 인사’의 계기를 마련하기 위함이다.”³⁸ 다시 말해, 작별 인사를 마친 한국화와 동양화는 다음 어느 행선지로 가서 누구와 만날 것인지가 관건인 것이다.

4. 일민미술관 《다시 그린 세계: 한국화의 단절과 연속》

마지막으로 살펴볼 전시는 일민미술관에서 열린 《다시 그린 세계: 한국화의 단절과 연속》(2022. 10. 28 - 2023. 1. 8)이다.³⁹ 이 전시는 동아일보사 창업주 김성수의 장남 일민(一民) 김상만의 컬렉션 및 동아일보 소장품을 포함한 일민미술관 소장품과 2000년대 이후 화단에 등장한 13명의 동시대 작가들의 작품으로 구성되었다.³⁹

1층부터 3층까지 이어지는 전시에서 은색 벽면으로 구획한 공간에는 소장품들이, 그리고 다양한 색상으로 신틸하게 도색된 벽면과 나머지 전시장 곳곳에는 ‘동시대’의 작품들이 배치되어 있었다.

리플렛의 전시 소개에 따르면 “2000년대 이후 화단에 등장한 동시대 작가 13인과 함께, 미술관 소장품을 활용해, 전통 서화의 정점을 이룬 추사 김정희와 그의 계보를 잇는 예술가 22인, 겸재 정선을 비롯해 퇴계, 사임당, 율곡 등 ‘전통’이라 일컫는 체계에서 시간을 초월해 지표화된 인물을 소개한다”라고 했다. 이는 최근의 한국미술 관련 전시에서 종종 볼 수 있는 구성으로 고서화류나 병풍, 도자기와 공예품 등을 동시대 작품과 함께 배치함으로써 관람자로 하여금 전통과 현대, 과거와 현재의 연결점 및 차이점을 느낄 수 있게 한다는 전략을 지닌다.

7
《다시 그린 세계:
한국화의 단절과 연속》
전시 포스터
2022



37 콘노 유키, 「‘한국화와 동양화와 작별하기-그 개념적 틀을 고민하기 위한 도움단계」, 『한국화와 동양화와』(중간지점, 2022), pp.27-28.

38 콘노 유키, 앞의 글, p.5.

39 1980-1990년대생으로 구성된 13명의 작가 명단은 다음과 같다. 노한솔, 로랑 그라스, 문주혜, 박그림, 박소현, 박용규, 박지은, 배재민, 손동현, 이은실, 정해나, 최해리, 황규민.

이러한 구성은 한국화의 기반인 전통이 오늘날 어떻게 실재하는지에 대해 묻고 답하는 한편, 많은 부분 유실되어 사라진 전통의 총체를 연속과 단절이라는 양면을 통해 상상하기 위한 장치다. 여기서 모사와 참조, 수행적 변용으로 '다시 그려진' 세계는 한국화가 미답의 수수께끼처럼 비워진 전통의 절단면을 매만지고 전승하는, 나아가 현실 위에 거듭 실현시키는 주요 방식이다.⁴⁰

위의 글은 다소 어렵게 이해되는데, 보충하자면 '다시 그려진' 동시대 작품들을 배치함에 있어 1층부터 3층까지 관람자의 동선을 따라, 전통의 소재와 기법을 동시대적으로 활용한 경향, 동시대 문화현상을 시각화한 경향, 전통을 형식적으로 활용한 경향으로 구성한 것이라는 힌트가 도움이 될 듯하다.⁴¹

예를 들어 1층 전시 초입에 겸재(謙齋) 정선(鄭愼, 1676~1759)의 <숙몽정(夙夢亭)>으로 시작해 그 옆에는 프랑스 작가 로랑 그라소(Laurent Grasso)의 <과거에 대한 고찰 Studies into the Past>(2021)이 배치되고, 다시 그 옆으로 19세기 조선 후기의 화가 오원(吾園) 장승업(張承業, 1843~1897)의 <군안도(群雁圖)>와 <화조도(花鳥圖)>가 걸려 있는 식이다.⁴² 이러한 연속과 단절이라는 양면을 통해, 현대로 이어진 한국화 전통의 실재와 이미 유실되고 사라진 전통의 총체를 상상해보라는 것이다.

확실히 전시장에 공간을 나눠 배치한 작품들은 서로가 혹은 전통과 이어지는 듯하면서도 끊긴 듯 교차된다. 기획자는 이 전시를 통해 과연 어떤 연속과 단절을 드러내고자 하는가. 흥미롭게도 전시의 제목은 미묘하게 순서가 뒤바뀐 '한국화의 단절과 연속'이다. 어떤 한국화가 단절되고 또 어떤 한국화가 연속되는 것일까. 다시 전시 소개문으

8
로랑 그라소
<과거에 대한 고찰>
2021
캔버스에 유채
나무 프레임
200×400cm
전남도립미술관 소장



40 위와 같음.

41 이소임, 「헤테로크로니의 시간으로 달리는 동시대 한국화」, 《다시 그린 세계: 한국화의 단절과 연속》 전시 비평, p.2 참고. 미술관이 운영하는 전시비평 프로그램의 일환으로 이번 전시 비평에는 남은혜, 유승아, 류희연, 정수진, 이소임, 김맑음이 참여했다. 비평문은 일민미술관 웹사이트(ilmin.org) IMA ON에서 내려 받아 열람 가능하다.

로 돌아가 보면, 기획자는 다음과 같이 전시의 주제와 의미를 설명한다.

한국화가 논쟁적으로 발전해 온 과정은 한국성을 표방하는 공동체가 굴절된 경험을 거쳐 독특한 모더니티를 재구성한 여정이었으며 《다시 그린 세계》는 그 결과 펼쳐진 혼성의 현대를 일련의 ‘다른 시대’(alter-age)로 가정한다. ‘다른 시대’는 패권적인 역사 담론이나 그에 대칭해 펼쳐진 탈식민주의 담론, 무한한 다원주의에 기반하는 등 시대 담론 바깥에서, ‘스스로 풍부해지는’ 길을 통해 전통을 긍정하는 방편이다.⁴²

전시 제목 《다시 그린 세계》는 과거 동양에서 규범이 되는 작품을 모(摹)·임(臨)·방(仿)함으로써 그림의 법식을 습득하고 작품의 의미를 찾아내고, 또 이를 새롭게 해석하며 스스로의 창작활동으로 나아간 전통의 방식과 연관된다. 이러한 맥락에서 기획자는 전시의 영문 제목을 ‘Korean Traditional Painting in Alter-age’로 하고, 이 전시의 주요 개념인 ‘얼터(alter)’를 프랑스의 큐레이터이자 비평가 니콜라 부리오(Nicolas Bourriaud)의 ‘얼터모더니티(altermodernity)’를 참고했다고 밝혔다.⁴³

부리오가 제시한 ‘alter-’는 곧 포스트모더니즘에 대한 비판이자 상대적인 개념으로서의 대안적 모더니즘인 얼터모더니티(altermodernity)의 특성과 관련된다. 부리오는 접두사 ‘alter-’를 다음과 같이 설명한다.

접두사 “alter-”는 “post-” 문화의 끝을 가리키는 것으로 간주될 수 있으며, 따라서 대안의 개념뿐만 아니라 다양성의 개념과도 연결된다. 보다 정확히는, 그것은 시간과의 다른 관계를 가리킨다. 더 이상 어떤 역사적 순간의 여파가 아닌, 자신에게 되돌아가면서 전진하는 나선형으로서 역사의 비전에 봉사하는 타임 루프의 만화경같은 유희, 그것의 무한한 확장이다. 모더니티의 현상에 대한 입장의 변화를 나타내는 얼터모더니티는 모더니티를 묘사해야 할 사건이 아니라, 새로운 합성으로 분주한 세계화된 문화의 공간, 마침내 위계가 제거된 공간에서 탐구되고 구상되는 다른 여러 현상들 중 하나로 간주한다.⁴⁴

42 《다시 그린 세계: 한국화의 단절과 연속》 전시 리플렛.

43 김유영, 「우리가 몰랐던 한국화를 만나다」에 실린 책임기획자 윤율리와의 인터뷰, 2022. 11. 30 <https://heypop.kr/n/45394/>

44 Nicolas Bourriaud, “Post-post, or Altermodern Times,” *The Radicant*, trans. James Gussen and Lili Porten (New York: Sternberg Press, 2009), p.186.

전시에 포함된 소장품 중에는 진품 여부가 확인되지 않은 작품도 있었다. 이에 대해 책임기획자 윤율리는 “한국화 고유의 특성을 ‘다시 그린’ 세계의 재구성이라 본다면, 그 진위에 대한 판단보다 ‘작가가 무엇에 착안해 어떻게 다시 그렸는가?’가 중요”해지므로, 이를 “동시대의 한국화 장르에서 발생하는 도전과 실험을 더 흥미롭게 해석할 수 있는 가능성”으로 설명한다.⁴⁵ 그러나 전통적인 모방의 방식과 구분되는 진/위작의 문제까지 부리오의 얼터모더니티 개념으로 넘어설 수 있을지는 논란의 여지가 있어 보인다.

III. 21세기 한국화-되기⁴⁶

이번 장에서는 앞에서 언급한 네 개의 전시에서 제기된 논점들을 되짚어보고, 전시에 포함된 작품들 가운데 기획 의도를 드러내기도 하지만 한편으로는 한국화의 새로운 국면을 예상하게 하는 몇 가지 예시 작품들을 가져와 논의를 확장해보고자 한다. 이러한 방식의 활용은 최근 들어 예술이론 분야에서도 주목받고 있는 브뤼노 라투르의 행위자-네트워크 이론을 참고하면서 구체화되었는데,⁴⁷ 동시대 한국화를 기술함에 있어 행위자-네트워크 이론의 방법론적 가능성을 타진한다는 의미도 있다.⁴⁸

라투르의 행위이론은 20세기 주류 사회학의 행위이론에 대립하면서, 합리적 인

45 김유영, 앞의 글.

46 이 장의 제목은 라투르, 브뤼노, 김예령 옮김, 『나는 어디에 있는가? 코로나 사태와 격리가 지구생활자들에게 주는 교훈』(이음, 2021)의 1장 제목인 ‘흰개미-되기’에서 아이디어를 얻어 변형한 것이다. 라투르는 이 글에서 아프리카 흰개미가 일생동안 집을 짓고, 넓히고, 변형시켜 그 안에서 살아가면서 흰개미버섯을 재배하는 한편 공생하는 관계를 설명하며 ‘흰개미-되기’를 설파한다. 참고로 흰개미가 지은 집은 공기순환 구조를 갖춘 놀라운 건축물일 뿐만 아니라 탄소와 물의 흐름을 담당하며 초원의 사막화를 방지하는 역할을 한다.

47 행위자-네트워크 이론은 과학기술학(Science and Technology Studies: STS) 분야에서 처음 만들어졌으나 최근에는 철학, 사회학, 조직이론, 리더십 연구, 금융이론, 정보기술론, 지리학, 위험연구, 생태학과 같은 넓은 분야에 영향을 미치고 있다. 홍성욱, 「7가지 테제로 이해하는 ANT」, 홍성욱 편역, 『인간, 사물, 동물: 행위자네트워크 이론과 테크노사이언스』(이음, 2010), p.17.

48 과학사학자 홍성욱은 2000년대 중반 이후 국내에서도 인문학과 사회과학 분야를 포괄해 각 분야에서 흥미로운 성과를 내고 있는 행위자-네트워크 이론을 7가지 테제로 설명하며 다음과 같이 제안한다. “여러 분들도 한번 ANT의 테제들을 자신의 관심 분야에 적용해보기 바란다. 아마도 비인간 행위자에 주목하는 순간, ... 지금까지 아무런 의심 없이 받아들이던 세상의 경계와 기존 학문의 범주들이 신기루처럼 무너져 내리는 것을 경험할지도 모르니.” 이 문장이 필자에게 자극이 되었음을 밝힌다. 위의 책, p.34.

간 행위자와 그가 소유하고 있다고 여겨지는 행위능력을 중시하는 입장에 반대한다.⁴⁹ 사회학자 김홍중은 라투르에게 행위능력(agency)이란 “인간 행위자의 뇌나 마음에 존재하는 ‘정신적’ 능력이라기보다는 여러 다른 행위자에게 배분된 ‘물질적’ 능력들”이라고 설명한다.⁵⁰ 여기서 행위자란 인간과 비인간 모두를 포함한다.⁵¹ 예를 들어 붓으로 그림을 그리는 행위는 그리는 사람의 능력과 붓의 능력이 결합해야만 가능하고, 전시 행위는 기획자의 능력과 전시되는 작품의 능력이 있어야만 가능하다. 라투르에 따르면 이러한 행위능력은 “각각의 행위자가 다른 행위자들이 예상치 못한 일을 ‘하게’ ‘만드는’ 능력(*make other actors do unexpected things*)”이다.⁵²

지금 이 글을 쓰고 있는 필자의 행위 역시 다양한 행위자들과 연결되어 있다. 필자가 참고한 전시 도록과 리플렛, 인터뷰 녹음 파일과 메모, 컴퓨터와 스크린, 키보드 등을 통해 완성된 글은 논문집에 실려 온라인과 오프라인으로 배포되고 관심 있는 이들에게 읽힐 것이다. 즉, “지금의 나는 내게 연결되어 있는 슬한 인간 행위자, 비인간 행위자의 이종적인 네트워크 그 자체에 다름 아니다.”⁵³ 마찬가지로 비인간 행위자들도 이종적인 네트워크이다. 라투르와 함께 행위자-네트워크 이론을 정립한 존 로(John Law)가 지적했듯이 “행위자란 이종적인 물질 간의 상호작용으로 이루어진 규칙적 네트워크”이며 “행위자네트워크(actor-network)라는 이름이 보여주듯이 행위자는 언제나 행위자인 동시에 네트워크”이다.⁵⁴

행위자를 이종적 네트워크로 보는 것은 이 글 [장]에서 한류를 ‘컨트롤타워가 없는 리좀적 과정’으로서 이종적 행위자들의 끊임없는 얽힘과 풀림을 통해 작동한다’고 설명하며 들뢰즈와 가타리의 어셈블리지 개념으로 풀어낸 이기웅의 논의를 떠올리게 한다. 사실상 행위자-네트워크와 리좀(rhizome), 그리고 어셈블리지는 거의 동일

49 김홍중, 「21세기 사회이론의 필수통과지점: 브뤼노 라투르의 행위 이론」, 『사회와 이론』43, (2022), p.7.

50 위의 논문, p.45.

51 그레이엄 하먼(Graham Harman)은 라투르의 행위자-네트워크 이론과 자신의 객체지향 철학을 연결시킨 그의 책에서 라투르 철학의 가장 전형적인 특색은 그가 “모든 유형의 행위자에게 존엄성을 부여한다는 점이다. 증성자는 행위자이고 블랙홀도 행위자이고, 계다가 건물·도시·인간·개·암석·허구적 인물·묘약·부두교 인형도 행위자다”라고 설명하고, 라투르와 유물론자들이 구분되는 지점을 지적한다. 그레이엄 하먼, 김효진 옮김, 『네트워크의 군주: 브뤼노 라투르와 객체지향 철학』(갈무리, 2019), pp.217-219.

52 Bruno Latour, *Reassembling the Social* (Oxford, New York: Oxford University Press, 2005), p.129, 김홍중, 앞의 논문 p.45에서 재인용.

53 홍성욱, 앞의 글, 홍성욱 편역, 앞의 책, p.22.

54 존 로, 「ANT에 대한 노트-질서 짓기, 전략, 이질성에 대하여」, 홍성욱 편역, 앞의 책, p.46.

한 이론적 위상을 갖는다.⁵⁵ 따라서 행위자-네트워크 역시 끊임없이 변화하며 자신의 특성을 재정의한다. 한 행위자가 다른 행위자들이 유지해 온 네트워크를 끊어버리고, 자신의 네트워크에 동원하는(끌어들이는) 것이다. 이 과정을 네트워크의 건설, 즉 '번역(translation)'이라 부르며, 성공적인 번역 과정은 권력을 획득하는 과정이다.⁵⁶

이를 앞에서 다룬 전시들에 대입하자면, 국립현대미술관이 기획한 《한국의 채색화 특별전: 생의 찬미》는 기존의 채색화라는 네트워크를 끊고 민화가 중심이 된 채색화 전시라는 새로운 네트워크를 만들어 다른 행위자들을 동원한다. 예를 들어 성파의 〈수기맹호도(睡起猛虎圖)〉(2012)⁹는 민화 〈대호도〉를 재해석한 대형 옷칠 작품으로, 어려운 상황을 극복하고 분연히 일어난다는 뜻을 지닌다. 이는 미술관의 기획의도에는 부합한 작품인 듯하지만 채색화를 대표하는 작가로 보기 어렵다는 지적과 함께 작가 선정의 문제 등에서 논란이 되었다.

또 다른 작품인 이우환의 〈관계항〉(1979)¹⁰은 수채화임에도 불구하고 전시에 포함되어 혼란스럽다는 반응을 얻었다. '관계항' 조각의 드로잉 작업으로, '만남의 구조로서의 장소성'을 의미한다는 점에서 미술관은 이우환의 이러한 시각이 '특유의 목적과 용도에 따라 장소에 설치되고 어우러짐으로써 비로소 완성'되는 한국 채색화의 의미와 잘 맞는다고 설명했다. 확실히 의미상으로는 수공이 되는 면도 있고 신선한 매칭이기도 하다. 그러나 이 전시가 국립현대미술관 최초로 한국의 채색화를 기획해 선보인 전시라는 의의가 강조되면서, 오히려 다수의 행위자들을 끌어들이는 데는



9
성파
〈수기맹호도〉
2012
패널에 옷칠
162×570cm
작가 소장

55 김홍중, 앞의 논문, p.18. 라투르가 '행위자-네트워크' 대신 '행위소-리좀(actant-rhizome)'이라는 용어를 사용하기도 했다는 점 외에도 여러 행위자-네트워크 이론가들이 '리좀'을 언급한 것은 이들의 네트워크 개념이 들뢰즈와 가타리의 리좀에 비유되면서 또한 어셈블리지와 개념적 등기를 이루기 때문이다. 같은 논문, 각주11 참고.

56 홍성욱, 앞의 글, 홍성욱 편역, 앞의 책, pp.24-25. 홍성욱에 따르면 '번역'은 행위자-네트워크 이론의 '꽃'이며, 번역을 이해하는 것이 핵심이라고 강조한다. "번역의 핵심은 한 행위자의 이해나 의도를 다른 행위자의 언어로(즉 다른 행위자의 이해나 의도에 맞게) 치환하기 위한 프레임을 만드는 행위"이지만, "다른 행위자들의 의도가 결코 완벽하게 같아질 수는 없고, 같아지는 순간에 다시 또 다른 차이를 만들어낸다".



10
이우환
〈관계항〉
1979
종이에 수채
64.8×54.5cm
국립현대미술관 소장

11
김세진
〈존재하지 않는 것을
향한 북쪽〉
2019
단채널 비디오
스테레오 사운드
16분 53초

실패했다. 결국 《생의 찬미》 전시는 새로운 네트워크를 건설(형성)하는 과정, 즉 번역의 과정에서 그다지 성공적이지 못했으며 권력 또한 획득하지 못했다고 할 수 있다.

행위자-네트워크 이론에서 번역의 과정은 ‘질서를 만드는 과정’이라 설명된다. 홍성욱에 따르면 이는 기존에 유지하던 네트워크를 끊어버리고 자신의 네트워크를 건설하는 과정이다. 이 때 번역의 수행자는 기존의 행위자들을 새로운 네트워크에 결합시켜 이들이 다시 떨어져 나가려는 것을 막으면서 이종적인 네트워크를 하나의 단순한 행위자처럼 보이게 한다.⁵⁷ 이 과정을 두 번째로 다룬 전시 아트센터 화이트블록의 《아! 동양화: 열린 문》에 대입해보자. 전시의 기획자는 이제까지 제

도와 사회로부터 공고화된 ‘동양화’라는 기존의 강력한 네트워크를 끊고 더할 나위없이 이종적인 네트워크를 건설해 행위자들을 끌어 모았다. 이 전시가 4년 프로젝트로 진행된다는 것은 그만큼 여러 행위자들을 동원해 오래 유지할 수 있음을 나타낸다.

그중 한 행위자인 김세진의 영상 작업 〈존재하지 않는 것을 향한 북쪽〉(2019)¹¹은 북유럽 극지방의 토착민인 사미족(Sámi people) 여인 아니타 김발(Anita Gimvall)이 겪은 전통 가옥 방화사건을 토대로 한 이야기이다. 이를 통해 작가는 과거의 전통과 현대적 삶의 경계에서 벌어지는 갈등과 소외, 내부와 외부의 모호함과 그 배경의 이야기들, 삶의 복잡성과 부조리에 관해 말하고자 한다. 작가에게 동양화에서 영상 매체로의 전환은 불가결한 선택이었다고 한다. 그는 동양화가 종이에 안료를 수직적으로 쌓는 작업이라면, 영상은 수평의 시간축으로 이미지를 쌓는 작업이라 설명한 바 있다.⁵⁸



57 위의 글, 25.

58 필자와 김세진 작가와의 대화, 2022. 11. 14.

또 다른 행위자(기획자로서의 행위자이기도 한) 이정배의 조각 <공원-노팅힐 가든, 세느강>(2018)^{도12}은 작가가 2010년 무렵부터 선보인 '썰어낸 풍경' 작업의 일환이다. 그는 오늘날 우리가 도시에서 접하는 자연은 대체로 건물들 사이로 보이는 온전치 못한, 끼어 있는 풍경임에 착안해 이를 평면이 아닌 입체로 고스란히 옮겼다. 그에 따르면 이렇게 썰어낸 산(山)과 물(水)은 현실화된 자연이며, 인간과 늘 함께 하는 자연, 그렇기에 역설적으로 '이상적인' 자연이다.⁵⁹

이 두 작품은 《아아! 동양화》 전시의 성격을 잘 드러낸다. 말하자면 기존의 동양화라는 네트워크에 복속되지 않는 행위자들인 것이다. 작가로서 동양화의 과거와 현재를 누구보다 잘 아는 이정배는 기획자라는 행위자로서 동시대 동양화 작가와 작품들과 연결되어 《아아! 동양화》라는 네트워크를 만들었다. 이 네트워크의 건설은 그간 공고하게 유지된 동양화라는 네트워크가 쉽게 허용하지 않는 번역의 과정이라 할 수 있다. 지배적인 네트워크에 맞서 대안적인 네트워크를 구축하기 위한 첫 단계는 이 세계가 본질적으로는 불안정하고 잡종적인 네트워크로 만들어져 있음을 인식하는 것이다.⁶⁰ 그렇기에 행위자들을 재조직하는, 끊임없는 번역의 과정이 중요하다.

그런 의미에서 세 번째 전시인 중간지점의 《한국화와 동양화와》는 《아아! 동양화》와 유사한 측면을 지닌다. 이 전시는 이미 언급했듯이 일본 도쿄와 교토에서 먼저 전시되어 서울로 오게 된 순회전이다. 도쿄의 갤러리 투우드의 전시 포스터에는 이희욱의 작품 <거울-image>(2021) 이미지로 제작되었다.^{도13} 언뜻 보면 일본인 화가의 작품으로 생각하거나 작품 속 기모노를 입은 여인을 일본인으로 당연시할 수 있다. 그러나 기모노 복장만으로 일본인이라 단정지을 수 없으며, 이 그림을 일본풍이라 부를 수는 더더욱 없다. 작가의 작품 설명에 따르면 한국과 일본의 정치적 냉각으로 인해 국민들 또한 배타적인 관계가 되어버린 상황, 그러한 “민족주의적 배타성에 대한 안티테제”를 나타



12
이정배
<공원-노팅힐 가든, 세느강>
2018
레진, 우레탄 페인트
160×105×3.3cm
116×90.5×3.3cm

13
이희욱
<거울-image>
《한국화와 동양화와》
갤러리 투우드 전시 포스터
2022



59 필자와 이정배 작가와의 인터뷰, 2022. 12. 26.

60 홍성욱, 앞의 글, 홍성욱 편역, 앞의 책, pp.31-32.



낸 것이다.⁶¹

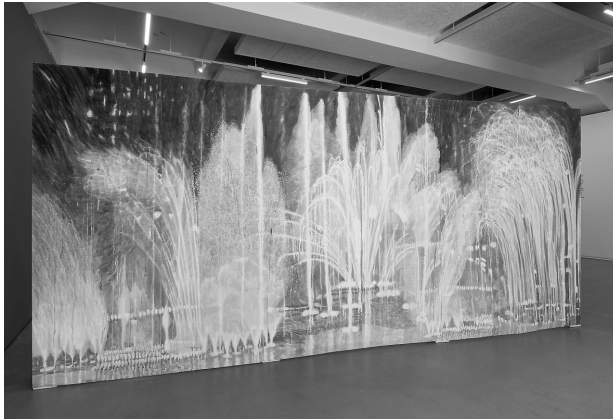
권혜성의 〈늦가을 음산한 날, 서북쪽에서 불어오는 바람〉(2019)^{도14}은 마치 수묵의 감필(減筆)로 그린 산수화처럼 보이지만 장지에 흑색의 콘테로 간결하게 그은 선으로 이루어진 작품이다. 작가는 이 작품을 제주도 오름에서 본 바람 풍경이라고 설명했다. 바람에 나부끼는 억새들을 보며 바람의 모습을 그리고 싶다는 생각이 들었고, “어둡고 습하지만 조금은 따듯한 바람 풍경”을 표현한 것이라 했다.⁶² 기획자 콘노 유키가 밝혔듯이 전시에 참여한 작가들 중에는 동양화/한국화를 전공한 이도 있고 서양화를 전공한 이도 있다. 따라서 이들이 쓰는 매체도 장지에 수간 안료, 리넨에 유채, 캔버스에 아크릴릭, 광목에 수채, 먹, 샤프 펜슬, 콘테 등 다양하다. 그렇기에 위의 두 작품은 오히려 무엇이 한국화, 동양화를 규정하는 기준인지 되묻는다.

위에서 언급한 두 전시 《아아! 동양화》와 《한국화와 동양화와》의 공통점은 전시 제목에 동양화와 한국화라는 명칭을 달고 있지만 그것을 정의하는 데 주안점을 두기 보다는 전시 작품 그 자체를 통해 보여지는 바에 집중한다는 것이다. 전자는 동시대 동양화의 현재 상황에 집중하고자 하고, 후자는 오늘날 ‘한국화와 동양화와...’ 그 다음에 올 수 있는 키워드로서의 작품에 집중한다. 김홍중이 지적했듯이 행위자-네트워크 이론에서 핵심은 “행위자들을 따라가라”라는 명령이다.⁶³ 라투르는 “만일 당신들이 개미를 연구한다면 ... 개미들이 당신들의 연구에서 무언가를 ‘배우기’를 기대하

61 이희욱, 작품 설명 글, 콘노 유키 편, 앞의 책, p.39.

62 권혜성, 작품 설명 글, 콘노 유키 편, 앞의 책, p.36.

63 Bruno Latour, 앞의 책, p.12, 김홍중, 위의 논문, p.16에서 재인용.



겠습니까? 물론 아니지요. 재미들은 당신들의 선생님이십니다. 당신들은 재미들로부터 배우는 것입니다” 라고 말한다.⁶⁴

마지막으로 일민미술관에서 기획한 전시 《다시 그린 세계: 한국화의 단절과 연속》을 살펴볼 차례다. 이 전시는 공고화되고 안정된 기존의 네트워크와 함께 이를 번역하는 과정, 즉 또 다른 네트워크를 만들어 동시대 한국화라는 행위자들을 동원함으로써 사실상 두 개의 네트워크를 병합한 형태를 보여준다. 홍성욱은 “이 과정이 성공적으로 이루어지면 이를 수행한 행위자는 네트워크에 동원된 다수의 행위자를 대변하는 권리를 갖게 되며, 이전에 비해 더 큰 권력을 획득하게 된다”고 설명한다.⁶⁵ 그렇다면 《다시 그린 세계》는 과연 성공적인 번역의 과정이 될 수 있을까?

1층 전시장에 들어가 가장 먼저 마주하는 작품은 박소현의 〈부유하는 물덩이 #밤 빛〉¹⁵로, 마치 현대 도시의 광장에 솟구치는 분수를 전시장 공간에 들여온 듯한 느낌을 준다. 작품은 모두 3점으로 3층까지 이어지는 전시실 중간 중간 놓여 있었다. 이 소임에 따르면 박소현의 분수는 “동양 문화권에서 자연의 이치로서 자연스럽게 받아들이는 낙수(落水) 개념에 반하는 도상”이다.⁶⁶ 박소현은 한국 채색화의 전형적인 재료인 순지에 분채 안료를 사용하고 있지만, 전통 산수화에서 볼 수 있는 폭포와 계곡의 물줄기 대신 현대의 기술이 결합해 아래에서 위로 흐르는 물줄기를 형상화했다. 이소임은 이를 “전시의 주요 개념인 ‘얼터’에 상응하는 일종의 장치로서, 전시실에 흐

15
박소현
〈부유하는 물덩이 #78-밤 빛〉
2022
장지에 분채
200×450cm

16
정선
〈속몽정〉
1700년경
한지에 수묵담채
23×38cm
일민미술관 소장

64 위의 책, p.151, 김홍중, 위의 논문, pp.16-17에서 재인용.

65 홍성욱, 앞의 글, 홍성욱 편역, 앞의 책, p.25.

66 이소임, 앞의 글, p.3.

르는 역행의 감각을 암시”한다고 지적한다.⁶⁷

다음 동선으로 이어지는 작품은 정선의 <숙몽정>_{도16}이다. 1749년 무렵 한강의 압구정 동쪽에 세워져 있었던 이 정자는 언젠가 불에 타 사라져, 현재는 정선의 그림과 문헌을 통해 그 풍광을 상상해 볼 뿐이다. 이 작품 옆에는 프랑스 현대미술가 로랑 그라스의 <과거에 대한 고찰>(2021)_{도8}이 걸려 있다. 한국인도 아닌 프랑스인 화가가 조선후기 문민화가 공재(恭齋) 윤두서(尹斗緒, 1668~1715)가 그린 <말탄 사람>과 정선의 <금강내산총도(金剛內山總圖)>를 재해석해 그린 작품이다. 이는 역사적인 그림을 재현하는 그라스의 개념미술 프로젝트 '과거에 대한 고찰'의 한국 버전으로, 이전 전시에서도 눈길을 끈 바 있다. 그라스는 캔버스에 유화로 한국의 전통 준법과 구성을 차용해 그렸는데, 가운데 패널의 동심원은 해와 달을 겹쳐 그린 일식을 표현한 듯도 하고 어렴풋이 서구의 추상 색면회화를 연상시키기도 한다.

전시장 초입에서 만난 위의 세 작품은 전시의 부제 '한국화의 단절과 연속'을 단적으로 드러내며 이 전시의 방향성을 보여준다. 더불어 다음과 같은 질문을 유발한다. 오늘날의 한국화란 무엇인가? 한국화는 과연 연속되고 있는가? 전시의 구성은 연속보다는 단절을 강조하는 듯 보인다. 그리고 그것은 여러 형태로 발견된다. 소장품 파트의 설명문과 작품들 사이의 간극, 다시 그린 한국화의 현재 또한 단절을 전제로 한다. 이는 과거의 연속이라기보다 새로운 시작의 연속에 가깝다. 부리오의 '얼터' 개념에 따른다면 전시는 '다시 그린 세계'가 아닌 '다르게 그린 세계'에 동등한 위상을 부여하는 과정을 보여준다.

부리오의 개념과 유사한 부분을 행위자-네트워크 이론에서도 발견할 수 있다. 존로가 설명하길, "ANT는 일반적 의미의 다원주의가 아니라는 것이다. 즉 ANT는 힘이나 질서의 중심이 여러 개 있다고 주장하는 것이 아니다. ANT는 권력이 관계적이고 분배적 맥락에서 생성되는 것이지, 완성된 것이 아님을 주장한다."⁶⁸ 그는 질서의 다원적 특성을 지적하며, 질서와 권력은 다툼의 대상이라고 말한다. 그렇기에 "질서를 이루기 위해 일시적으로 소집되어 있는 부분과 조각들은 따라서 언제든지 붕괴될 수 있으며 스스로 소멸할 수 있다."⁶⁹ 그렇기에 《다시 그린 세계》가 보여준 질서 역시 언제든지 붕괴와 소멸의 가능성을 내포한다.

67 위와 같음.

68 존로, 앞의 글, 홍성욱 편역, 앞의 책, p.49.

69 위와 같음.

IV. 맺음말

이 글은 최근 필자가 가진 몇 가지 궁금증에서 출발했다. 시작은 한류 열풍에 대한 궁금증이었다. K-pop 음악, 넷플릭스 드라마, 영화, 나아가 한국 음식과 같은 한국 문화에 대한 국제적인 호응이 한국 미술에 대한 관심에까지 확대되고 실질적인 영향을 미치는 것을 보면서, 그 작동의 방식과 체계를 알고 싶었다. 두 번째는 동시대 한국화의 변화를 감지하고 이에 주목하는 최근 미술계의 행보⁷⁰에 대한 궁금증이었다. 이후 필자는 두 사건 사이에 어떤 연관성이 있지 않을까 하는 막연한 생각을 품고 있었다.

본격적인 계기는 올해 하반기에 집중적으로 열린 한국화 기획 전시들을 접하면서 주어졌다. 기획의 주체부터 구성 인력, 공간의 성격, 장소의 규모 등이 모두 다른 국립미술관과 사립미술관, 갤러리에서 제각기 개최하는 한국화 전시들이 잇달았던 것이다. 우리 미술계에서 한국화가 소외되었다고 목청을 높이던 때가 있었는데, 이 이례적인 상황은 무엇일까? 위의 두 사건과 연결해서 볼 수 있는 또 하나의 사건이자 구체적인 단서가 될 것이라 여겨졌다. 각각의 사건들이 어떻게 이어질지 몹시 기대되는 순간이었다.⁷¹

행위자-네트워크 이론에 따라 표현하자면 앞의 두 사건과 네 개의 전시는 모두 행위자이면서 네트워크이다. 따라서 이 글은 또 다른 행위자인 필자가 위에서 언급한 행위자이자 네트워크를 재구성한 작업이라 할 수 있다. 홍성욱이 지적했듯이 이러한 작업에서 중요한 것은 “네트워크 외부에 존재하는 사회적·경제적·정치적 요소에 의한 네트워크의 형성(혹은 소멸)과 같은 사회학적인 설명을 시도하지 않는다는 것이다.”⁷² 그 이유는 설명의 대상과 그 외부 요소들 사이에 위계를 설정하거나, 전자는 유동적이고 후자는 고정된 것이라는 이분법이 작용할 수 있기 때문이다. 방법은 이종적 행위자들의 행위와 이들의 연합의 궤적인 네트워크를 따라가는 것이다.⁷³

이 글이 위에 기술한 방법에 충실했는지 자신할 수는 없지만, 필자가 앞에서 다룬 전시들을 통해 확인된 공통점이 있다면, 바로 ‘전통의 계승과 한국성의 반영’이라는

70 본문 각주 18번 참고.

71 이 연구가 가닥을 잡을 때쯤, 브뤼노 라투르가 지병으로 2022년 10월 8일 세상을 떠났다는 소식을 뒤늦게 접했다.

72 홍성욱, 앞의 글, 홍성욱 편역, 앞의 책, p.28.

73 위와 같음.

오래된 부채의식에서 벗어난 동시대 한국화의 변화된 현재이다. 라투르가 쓴 다음의 문장을 곱씹으면서 마치고자 한다. “사물로 돌아가라. 곧 깨질 것 같은 일시적인 대혼란으로 돌아가라.”⁷⁴

주제어 Keywords

동양화 oriental painting, 브뤼노 라투르 Bruno Latour, 리좀 rhizome, 아장스망 agnecement, 어셈블리지 assemblage, 2022년 한국화 전시 Exhibitions on Korean Painting in 2022, 한국화 Korean painting, 한류 Hallyu(Korean wave), 행위자-네트워크 이론 actor-network theory(ANT), 들뢰즈와 가타리 Gilles Deleuze/ Felix Guattari

투고일 2022년 9월 30일 | 심사일 2022년 11월 12일 | 게재확정일 2022년 12월 2일

74 이 문장은 라투르가 기획에 참여해 2005년에 독일의 ZKM센터에서 열린 전시 〈사물을 공공적인 것으로 만들기 *Making Things Public*〉 도록의 서문으로 실린 다음의 글에서 인용했다. 브뤼노 라투르, 「현실정치에서 물질치료-혹은 어떻게 사물을 공공적인 것으로 만드는가?」, 홍성욱 편역, 앞의 책, p.302. 부연하자면 라투르는 “사물은 반투명한 공간에 섞인 명확한 윤곽도 없는 추상적인 객체에 가깝다”(p.276)거나 “객체나 대상은 모든 집회의 바깥에 존재하지만, 사물은 그렇지 않다”(p.278)라는 말로 객체(Object)와 사물(Ding; Thing)을 구분한다. 하먼의 경우 “(라투르의) 사물에는 자신이 다른 사물들과 맺고 있는 관계들 배후에 숨어 있는 불가사의한 잔류물이 전혀 없다”고 설명하는 한편, 라투르가 역사상 위대한 객체지향 철학자 중 한 명임에는 틀림없다고 말한다. 그레이엄 하먼, 앞의 책, p.338-340 참고.

- 김홍중 Kim, Hongjung, 「21세기 사회이론의 필수통과지점: 브뤼노 라투르의 행위 이론 Obligatory Passage Point for 21st Century Social Theory: Action Theory of Bruno Latour」, 『사회와 이론 *Society and Theory*』43, 2022, pp.7-56.
- 들뢰즈, 질 · 가타리, 펠릭스 Deleuze, Gilles · Guattari, Félix, 김재인 옮김 Kim, Jae-Yin trans., 『천 개의 고원: 자본주의와 분열증 *Mille plateaux : capitalisme et schizophrénie 2*』, 서울: 새물결 Seoul: Saemulgyul, 2001.
- 라투르, 브뤼노 Latour, Bruno, 「현실정치에서 물정치로-혹은 어떻게 사물을 공공적인 것으로 만드는가? From Realpolitik to Dingpolitik - or How to Make Things Public」, 홍성욱 편역 Hong, Sungook ed., 『인간, 사물, 동맹: 행위자네트워크 이론과 테크노사이언스 *Science in action: how to follow scientists and engineers through society*』, 서울: 이음 Seoul: Eum, 2010, pp.259-304.
- 라투르, 브뤼노 Latour, Bruno, 김예령 옮김 Kim, Yeryung trans., 『나는 어디에 있는가? 코로나 사태와 격리가 지구생활자들에게 주는 교훈 *Bruno Latour, Où suis-je? Leçons du confinement à l'usage des terrestres*』, 서울: 이음 Seoul: Eum, 2021.
- 로, 존 Law, John, 「ANT에 대한 노트-질서 짓기, 전략, 이질성에 대하여 Notes on the Theory of the Actor Network: Ordering, strategy, and heterogeneity」, 홍성욱 편역 Hong, Sungook ed., 『인간, 사물, 동맹: 행위자네트워크 이론과 테크노사이언스 *Science in action: how to follow scientists and engineers through society*』, 서울: 이음 Seoul: Eum, 2010, pp.37-56.
- 이기웅 Lee, Kiung, 「포스트 지구화와 한류 어셈블리지 Post Globalization and Hallyu Assemblage」, 『황해문화 *Hwanghaemunhwa*』, 2022 여름, pp.95-113.
- 이민수 Lee, Minsoo, 「21세기 한국화와 객체지향 형식주의: 김지평, 이은실, 이진주의 작품 분석을 중심으로 Korean Painting since the 2000s and Object-Oriented Formalism: Focusing on the Works of Kim Jipyong, Lee Eunsil, and Lee Jinju」, 『미술사논단 *Art History Forum*』54, 2022, pp.161-185.
- 하먼, 그레이엄 Harman, Graham, 김효진 옮김 Kim, Hyojin trans., 『네트워크의 군주: 브뤼노 라투르와 객체지향 철학 *Prince of Networks: Bruno Latour and Metaphysics*』, 서울: 갈무리 Seoul: Galmuri, 2019.
- 홍성욱 편역 Hong, Sungook ed., 『인간, 사물, 동맹: 행위자네트워크 이론과 테크노사이언스 *Science in action: how to follow scientists and engineers through society*』, 서울: 이음 Seoul: Eum, 2010.
- Bourriaud, Nicolas, Gussen, James · Porten, Lili trans., *The Radicant*, New York: Sternberg Press, 2009.

도록

Virginia Moon ed., *The Space Between: The Modern in Korean Art*, New York: DelMonico Books/Los Angeles County Museum of Art, 2022.

콘노 유키, Yuki, Konno ed., 『한국화와 동양화와 *With Korean and Eastern Painting*』, 서울: 중간지점 Seoul: Jungganjjeom, 2022.

Reconstructing the 21st-Century Korean Painting

ABSTRACT

Exhibitions on Korean Painting in 2022 and the Actor-network Theory

Lee, Minsoo

This article proposes a new present viewpoint on variations in contemporary Korean painting by analyzing the relationship between artists and artworks, curators and exhibitions, viewers, and the art appreciation and acceptance culture. First, the article examines the characteristics of major Korean painting exhibitions held by public/private museums and newly opened galleries in 2022. Several works from those exhibitions, which not only imply the purpose of the exhibition but also predict the new aspect of Korean paintings, will be further scrutinized throughout the research. Moreover, Bruno Latour's actor-network theory (ANT) is applied to address the development of contemporary Korean painting inferred in those exhibitions and artworks. The actor-network theory has been under the spotlight in humanities and social science studies, especially since the beginning of the 21st century, and recently became an issue in art theories as well. While borrowing the main concepts of this theory to articulate the argument, this article aims to explore the methodological applicability of the actor-network theory to the analysis of Korean painting, and reconstruct 'Korean painting' based on the variations made by artists and artworks of the 21st century.