DOI http://dx.doi.org/10.14380/AHF.2022.54.161

21세기 한국화와 객체지향 형식주의
김지평, 이은실, 이진주의 작품 분석을 중심으로

이민수

Ⅰ. 머리말

李旼修
홍익대학교 강사
홍익대학교 문학박사
한국현대미술사

2020년 3월 12일 16시 기준, 세계보건기구(WHO)는 신종 코로나바이러스 감염증(코로나19)에 대해 최고의 경고 등급인 '세계적 대유행 상태', 즉 팬데믹(pandemic)을 선언했다. 방역지침에 따른 사회적 거리두기는 기존의 일상을 불가능하게 했고, 재택근무와 원격수업과 같은 비대면 방식이 일상화되는 듯했다. 최근 들어 사회적 거리두기 규제완화로 단계적 일상회복이 이뤄지고 있지만, 이전으로 돌아가는 것이 아닌, 바뀐 일상이 새로운 표준(뉴노멀)이 되었음을 우리 모두 안다.

코로나19 팬데믹의 여파는 국내 미술계에도 예외 없이 미쳤는데, 행사 일정과 관람 방식에 여러 가지 변화가 불가피했다. 그중 이 글과 관계된 두 개의 전시에 대해 언급하자면, 2020년 9월 개막 예정이었던 《제13회 광주비엔날레》는 두 차례 연기를 거듭한 끝에 2021년 4월에 개최되었고, 2회째를 맞는 《전남국제수묵비엔날레》도 한

---

* 이 글은 2022년 6월에 개최된 한국미술사교육학회 제59회 춘계학술대회 발표한 내용을 제목을 비롯해 전격 수정하고 보완한 것임.

** 필자의 최근 논저: 「1990~2000년대 한국의 산수화: 진경(眞景) 신화의 해체와 재구성」, 『미술사논단』51, 2020. 12; 「1970~1980년대 신형상 세대의 한국화: 극사실 경향에서 민중미술까지」, 『한국근현대미술사학』39, 2020. 6.

해를 미뤄 2021년 9월에 개최되었다. 사회적 거리두기 규제에 따라 전시는 사전예약제와 동시간대 관람자 수를 제한하는 방식으로 운영되었다. 또한 두 전시 모두 코로나 시대에 맞는 비접촉, 비대면 서비스를 관람자들에게 제공하기 위해 첨단 기술을 동원한 새로운 시도들을 선보였다.[1]

《제13회 광주비엔날레》의 타이틀은 '떠오르는 마음, 맞이하는 영혼(Minds Rising, Spirits Tuning)'이었다.도1 특히 이번 전시에서는 미술계를 주도하는 주요 국가의 유명 작가들이 아니라 비서구권, 비주류 작가들의 민속, 무속, 자연, 영성, 공동체, 여성, 신체, 동성애, 돌연변이 등을 주제로, 샤머니즘, 페미니즘, 국가 폭력에 대한 저항과 같은 내용들을 다룬 작품이 주를 이뤘다. 다시 말해 "인간 기원 지상주의"와 "이항 대립의 강제적이고 구조적인 이원론", 그리고 "식민적 근대성과 세계화된 서구의 기술 과학이 제시한 잘못된 보편주의"의 문제점을 지적하고 전시를 통해 "예술적, 회복적 잠재력을 전면에 내세우고자 한다"는 것이 기획자의 의도였다.[2]

한편 2018년 제1회 개최 이후 이어진 《제2회 전남국제수묵비엔날레》는 '오채찬란 모노크롬: 생동하는 수묵의 새로운 출발(Splendor of Monochrome)'을 주제로 내걸었다.도2 수묵을 현대적으로 재해석함으로써 그 특수성과 보편성을 보여주겠다는 포부 아래 전시는 수묵뿐만 아니라 다양한 매체를 사용한 국내외 15개국 작가들의 회화, 설치, 미디어와 천연염색에 이르기까지, 각종 장르를 망라한 작품들로 채워졌다. 전시를 총괄한 이건수 총감독은 "첫 번째 수묵비엔날레가 우리 수묵화의 현주소를 보여줘서 모든 작가들을 거의 망라해서 보여줬다고 한다면, 이번 두 번째 수묵비엔날레는 수묵이 어떻게 다른 영역과 분야로 확산될 수 있는가? … 다른 미술 분야와 섞여서 어떻게 수묵이 또 다른 모습으로 발전 가능할 수 있을까?"를 모색했다

1
《제13회 광주비엔날레: 떠오르는 마음, 맞이하는 영혼》 포스터
2021

2
《제2회 전남국제 수묵비엔날레》 포스터
2021

1 제13회 광주비엔날레에서는 관람객들이 기존 오디오 가이드 기기를 대신해 스마트폰으로 전시 음성해설 애플리케이션을 내려 받아 감상할 수 있도록 하거나 인공지능(AI) 해설 로봇이 현장에서 관람자의 움직임을 감지해 다가와 설명해주는 서비스를 제공했다. 제2회 전남국제수묵비엔날레의 경우는 홈페이지 온라인 미술관을 통해 VR전시관과 온라인 전시도록, 오디오 작품 해설 등을 서비스하는 등, 두 전시 모두 최신의 기술을 활용해 온·오프라인 양쪽에서 관람자가 전시를 가능한 자세하고 실감나게 관람할 수 있게 했다.

2 데프네 아야스, 나타샤 진발라, 「떠오르는 마음, 맞이하는 영혼을 소개하며」, 『제13회 광주비엔날레: 떠오르는 마음, 맞이하는 영혼』 (광주비엔날레 재단, 2021), p.13.

고 밝혔다.[3]

정리하자면 《제13회 광주비엔날레》의 경우, 주제 의식과 전시 구성에 있어서 서구중심주의, 인간중심주의, 구조적 이원론에서 벗어나 다수성(plurality)의 강조, 즉 미시적이고 개별적이며 나아가 비인간적인 사물과 현상에 집중하고자 했다. 반면 《제2회 전남국제수묵비엔날레》는 수묵을 전시 전반을 아우르는 하나의 개념으로 상정하고 수묵의 다채로운 성격의 재발견을 내세우며 매체와 장르를 불문한 확장된 수묵의 영역을 제안했다. 전자는 서구 및 근대적 중심의 해체를, 후자는 수묵 개념의 확장과 경계 파괴를 부르짖는 동시에 수묵이라는 새로운 중심 세우기의 일면을 보여주며 묘한 대조를 이룬다.

21세기 전세계를 휩쓴 초유의 감염병으로 인해 우여곡절을 겪고 공교롭게도 비슷한 시기와 장소에서 개최된 국제 미술행사라는 공통점 외에 사실상 두 전시의 성립 배경이나 목적, 주제와 내용 등은 사뭇 다르다. 그럼에도 불구하고 필자가 이들 전시에 주목한 이유는 두 전시가 각각의 의미와 특징을 드러내는 과정에서 동시대 미술 현상과 관련된 몇 가지 화두를 건네고 있기 때문이다. 그리고 그것은 2000년대 이후 한국화의 변화된 지형을 분석하는 데 중요한 단서를 제공한다. 오늘날 한국화는 분명 이 두 전시가 제시한 동시대 미술의 경향 어디쯤에 존재한다. 이 글은 이제까지와는 다른 방식으로 그 위치를 진단하고자 하는 시도이다.

Ⅱ. 21세기 한국화의 지형 변화

2000년대 이후 한국화가 기존과는 다른 양상을 보인다는 것은 이미 이 시기에 기획된 전시를 비롯해 몇몇 선행 연구에서도 지적된 바 있다.[4] 단적인 예로 2007년에

---

3 「전남국제수묵비엔날레 총감독이 간다 ep1-비엔날레 기획과 방향」. https://www.youtube.com/watch?v=gorPR20in14 (2022. 5. 12 검색).

4 30-40대 젊은 작가들을 포함하여 2000년대 이후 한국화의 변모를 다룬 주요 전시로 동양화새천년추진위원회의 발족과 함께 2000년부터 10년간 서울시립미술관, 공평아트센터, 예술의 전당에서 각각의 전시명으로 이어진 기획전이 있다. 2007년 서울시립미술관의 《한국화 1953-2007년展》, 2010년 서울시립 남서울미술관 소장품 기획전으로 열린 《한국화 판타지-한국화의 감각적 재해석》, 2013년 서울시립 북서울미술관의 《2013 서울포커스-한국화의 반란전》, 2015년 문화역서울284의 《한국화의 경계, 한국화의 확장》, 2016년 금호미술관 기획의 《무진기행》 등을 꼽을 수 있다. 김달진, 「한국화 단체와 전시회의 역사: 1936-2016 (2)」. http://www.daljin.com/column/14965 (2022. 5. 12 검색).

서울시립미술관에서 열린《한국화 1953-2007展》를 들 수 있다. 전시는 해방과 대한민국 정부 수립, 한국전쟁과 같은 굵직한 역사적 사건이 마무리된 1953년 휴전을 기점으로 비로소 현대적 의미의 조형 활동이 시작되었다고 보고, 이때부터 2007년까지 약 반세기에 걸친 현대 한국화의 전개과정을 조망했다.[5]

총 6개의 섹션으로 이루어진 전시 내용을 살펴보면 다음과 같다. 1950-60년대 동양화단의 추상 실험, 1970년대 전통 산수화의 현대적 변용, 1980년대 이후 한국적 모더니즘으로의 주체적 발전, 채색화의 흐름, 현대적 조형 형식으로서의 인물화, 그리고 마지막으로 기존 한국화와는 관념, 기법, 매재, 방법론 등에서 현격한 차이를 보이는 새로운 시도들이 1990년대 중반 이후 등장해 2000년대 들어 본격적으로 확산, 진화된 상황을 총 80여 명의 작가, 200여점의 작품으로 다루었다.

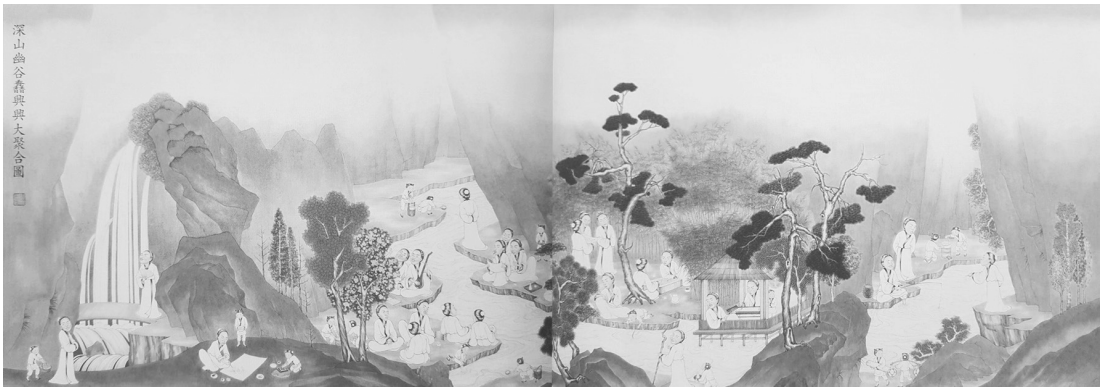
이 여섯 번째 마지막 섹션의 타이틀은 '한국화의 시야를 넘어'였다. 전시는 고찬규, 서은애, 김정욱, 서윤희, 임만혁, 정재호의 작품으로 구성되었는데, 기획자는 이 섹션의 작가들을 선별하는 작업이 가장 힘들었다고 토로했다. 그는 "그나마 이전 세대들이 어떠한 형태로든 한국화의 맥락에서 접근될 수 있었던 반면, 이들에게 있어서는 이미 장르의 경계를 운운하는 게 의미가 없는 상황에 이르렀다"고 지적하고 "그들의 놀랄 만한 저력에도 불구하고 현재까지는 자신의 작품세계를 찾아가는 과정 중에 있다는 점에서, 연령 하한선을 35세로 정하였다"고 덧붙였다.[6]

'한국화의 시야를 넘어'라는 타이틀만큼이나 막연한 작가 선별의 기준 때문이었

3
김정욱
2006
한지에 먹
108×75cm

4
정재호
〈미동아파트〉
2006
한지에 채색
182×259cm

5 박파랑, 「한국화 1953-2007展을 기획하며」, 『한국화 1953-2007展』 (서울시립미술관, 2007), p.6.
6 박파랑, 위의 글, p.9.



5
서은애
〈심산유곡흥흥흥대취합도
(深山幽谷興興興
大聚合圖)〉
2006
한지에 채색
118.5×308.5cm

는지, 해당 섹션의 논고 필자였던 강선학은 전시를 구성한 이들 6명의 작가의 작업을 한국화로 분류할 수 있는지 의문을 제기했다. "그들이 그려내는 방법과 사유의 갈래에서 전통을 찾기는 불가능"하기에 한국화로 분류할 수 있는 논리적 정합성이 부재하다는 지적이었다.[7] 이어서 그는 고찬규와 임만혁, 김정욱도3의 감각적이지만 의미가 모호한 인물화, 정재호가 수묵과 담채로 세밀하게 묘사한 낡은 아파트,도4 수묵의 번짐을 연상하게 하는 서윤희의 풍경화, 전통 산수화와 민화를 팝아트 형식으로 차용한 서은애의 산수화도5를 분석하고, 한지에 먹과 채색안료를 사용했다는 재료적 특징만으로는 다른 장르와의 구별을 주장하기 궁색하다고 비판했다. 강선학은 "기존 한국화 장르를 넘어서는 새로운 개념을 추출하자는 것일까. 한국화 전체의 위상을 흔드는 이 혼란스러운 정황의 배후에는 무엇이 있는 것일까"라며 글을 맺는다.[8]

이렇듯 2000년을 전후하여 전개된, 이른바 한국화로 분류되는 작업의 면면이 달라짐에 따라 과연 한국화를 어떻게 정의하고 접근할 것인가에 관한 문제가 다시 대두되었다.[9] 이와 관련해 김학량은 2000년대 한국화 담론이 동양 · 전통 · 자연과 같은 과거의 회복을 지향하며 상실과 동경의 정치학이 내재된 원시주의적 성격을 드러낸다고 비판한 바 있다. 그가 말하는 한국화 담론의 원시주의 이데올로기의 쟁점은 다음의 두 가지이다. 그는 첫째, "현재를 떠나 끊임없이 과거로 돌아가려 한다는 점", 둘

7 강선학, 「한국화의 시야를 넘어」, 『한국화 1953-2007展』 (서울시립미술관, 2007), p.214.

8 강선학, 위의 글, p.219.

9 한국화에 관한 미술계 본격적인 논의의 시작은 다음과 같다. 1983년 잡지 『공간』이 기획한 '한국화의 문제와 진로' 시리즈에 송수남을 비롯해 홍용선, 이호신, 이철량, 김병종, 유홍준, 조용진 등의 필자들의 논고가 실렸다. 이민수, 「1980년대 한국화의 상황과 갈등: 미술의 세계화 맥락에서 한국화의 현대성 논의를 중심으로」, 『미술사논단』39 (2014), pp.116-119와 각주 24 참고.

째, "한국화의 정체성을 강조하기 위해 과거/현재, 전통/현대, 동양/서양이라는 근본적 대립쌍을 설정하고 전자를 원형적 가치로 평가하는 반면 후자는 전자를 훼손하는 것으로 간주한다는 점"을 들었다.[10]

그러나 김학량의 날 선 비판은 어디까지나 그 대상이 되는 원시주의적 한국화 담론의 생산자들을 향하는 데서 그친다. 그는 2000년대 중반 이후 등단한 신진 작가들의 경우 한국화 담론이 요구하는 전통적 정체성, 또는 동시대성을 억압하는 한국성에 얽매이지 않는 특징을 지닌다고 지적했다. 그렇기에 이들의 작업은 동시대 회화의 일반 범주에서 논의되어야 마땅하다는 것이다. 아쉽게도 그의 주장은 여기서 마무리될 뿐, 동시대 회화로서 한국화를 논의하기 위한 구체적인 방법이나 예시는 제시되지 않았다.[11] 과연 2000년대 이후 한국화는 서양화-동양화(한국화)라는 이분법적인 구분에서 벗어나 '회화'로서의 보편성을 획득한 것인지, 무엇보다 이러한 보편화가 최선인지 정밀하게 고려할 필요가 있다.

한국화를 재정의하기 위한 노력은 2015년 문화역서울284에서 기획한 전시 《한국화의 경계, 한국화의 확장》에서도 드러난다. 전시된 작품들은 한국화와 서양화, 사진, 설치 등 다양한 장르의 작가 29명의 작품을 아우르지만 전시감독 우종택에 따르면 이들은 '한국화의 정신'이라는 기치 아래 모였다고 했다. 도록에는 두 편의 논고가 실렸는데, 김상철의 경우 "보편성의 획일적인 구조에서 벗어나 지역적 특수성과 차별성을 전제로 한 다양성의 세계"에서 "우리 미술과 한국성에 대한 재고"를 주장했다.[12]

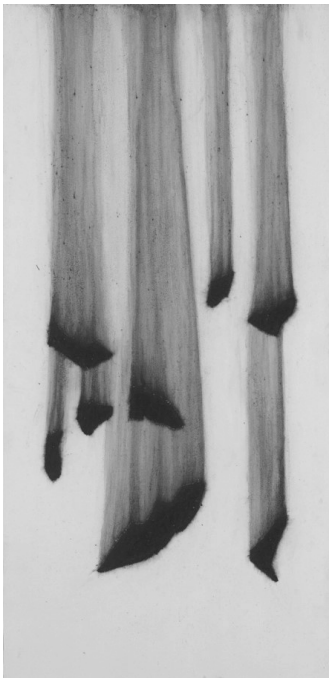
6
김종학
〈반짝임-피어나다
Glint -Bloom〉
2015
철판 위에 혼합재료
170×170×10cm

반면 또 다른 논고의 필자인 미술평론가 고충환은 한국화를 재정의하는 방식에 대해 비교적 구체적으로 기술하고 있어 주목할 만하다. 그는 한국화라는 장르적 특수성을 규정하는 것은 익히 알려진 바대로 '지필묵'이며 그것이 한국화의 본질과 한국화를 한국화일 수 있게 해주는 형식논리라고 설명한다. 그러나 여기서 그는 바로 이 '지필묵'을 전복적으로 사용함으로써 한국화가 장르적

10 김학량, 「2000년대 '한국화' 담론의 원시주의적 성격」, 『기초조형학연구』10:3 (2009), p.145. 이는 강선학을 비롯한 몇몇 한국화 담론의 생산자들에 대한 직접적인 비판이었다. 같은 논문, 각주 5와 6 참고.

11 위의 논문, pp.145-146, 149참고. 다만 김학량은 각주 35에서 새로운 방법론의 필요성과 가능성을 제시한 다른 논자들의 언급을 인용했다.

12 김상철, 「디지털 시대의 한국미술」, 『한국화의 경계, 한국화의 확장』 (문화역서울284, 2015), p.14.



7
정현
〈무제〉
2014
철판에 녹드로잉
116×55cm

8
이재삼
〈달빛-MOONSCAPE〉
2010
캔버스에 목탄
259×582cm

특수성을 넘어 탈장르 현대미술로 확장될 수 있음을 피력했다.[13]

이를테면 지(紙)는 김종학의 철판회화도6와 김태호의 공간드로잉으로, 필(筆)은 이강소의 서체와 정현의 녹드로잉도7으로, 묵(墨)은 우종택의 숯과 이재삼의 목탄도8으로 확대 재생산될 수 있다는 것이다. 이어서 고충환은 전시의 제목을 이루는 '확장'이 경계 바깥쪽을 향할 경우 탈장르로 확대될 수 있지만, 안쪽을 향할 경우 한국화의 심화와 천착이 오히려 한국화의 변질과 내파를 불러올 수도 있다고 충고한다. 결과적으로 그는 한국화를 결정적인 의미로 정의하기보다 경계를 넘어 작가라는 지점을 연결하고 확장하는 기술을 통해 재정의할 것을 제안하면서 이 전시는 그 시도이자 실험의 장이라고 밝혔다.[14]

지금까지 살펴본 바에 따르면 2000년대 이후 한국화 기획전시와 개별 작품에 나타나는 전반적인 현상, 그리고 여러 논자들의 주장은 결국 '탈(脫)한국화'의 상황을 가리킨다. 흥미롭게도 이는 1980년대 무렵의 '탈동양화' 현상을 연상시킨다.[15] 일제강점기에 부여된 '동양화'라는 명칭 대신 '한국화'로 바꿔야 한다는 미술인들의 지속적인 건의와 1970년대를 전후한 국학(國學) 열기에 힘입어 1982년 대한민국미술대전에서 '동양화부'가 '한국화부'로 개칭되고, 1983년 개정된 미술 교과서부터 전통화를 지칭하던 '동양화'가 '한국화'로 전면 교체되었다.[16] 그러나 이와 같은 상황을 미술계 전체가 지지하고 '한국화' 용어 사용에 동의한 것은 아니었다. '한국화' 용어 선

13 고충환, 「한국화의 정의, 관계의 기술과 재정의 작동원리」, 『한국화의 경계, 한국화의 확장』 (문화역서울 284, 2015), p.18.
14 위의 글, pp.18-19.
15 김현숙, 「1980년대 한국 동양화의 탈동양화」, 『현대미술사연구』24 (2008), pp.203-207 참고.
16 이석구, 「한국화- 그 용어의 의미와 해석」, 『미술세계』 (1985. 11), pp.41-42.

점 및 주도권 경쟁 등과 함께 '한국화'의 정의와 관련해 내용과 형식에 대한 논란은 2000년대 들어서도 계속되었다.[17]

'동양화'가 서양 근대를 대척점에 놓고 일제의 기획에 따라 문화정치적으로 탄생한 용어였다면, '한국화'는 1980년대 제5공화국의 문화정책과 연동된 관변 민족주의의 영향 아래 공식화된 용어이다. 태생이 이렇다 보니 '동양화'와 '한국화'라는 두 용어는 일종의 텅 빈 기표(記表, significant)라 할 수 있다. 마치 정신분석학자 자크 라캉(Jacques Lacan, 1901~1981)이 기표 외에는 어떤 것으로도 이루어지지 않은 것이 기표의 본질이라고 보았듯이, '동양화'와 '한국화'라는 기표는 그것을 말하고 표상하는 주체에 따라 다르게 채워진다. 다시 라캉을 빌리자면 기표는 기의와 무관하게 자신의 법칙을 지니고 있기에, 기의와 기표의 관계는 항상 유동적이며 해체될 준비가 되어 있다.[18] 다시 말해 '탈한국화'는 '한국화'를 정의하고자 하는 순간 항상, 언제든 준비된 상태로 함께 해왔다고 할 수 있다.

Ⅲ. 혼성 객체로서의 세 가지 예, 형식주의적 접근 : 김지평, 이은실, 이진주의 한국화

앞 장에서 살펴봤듯이 대체로 2000년대 이후 한국화를 말할 때 공통적으로 제시되는 특징은 다음의 두 가지이다. 첫째, 매체와 기법의 확장이다. 작가들은 수묵과 기존의 채색안료와 더불어 목탄, 아크릴 물감, 오일 파스텔 등 다양한 재료를 사용하며, 평면뿐만 아니라 설치와 디지털 미디어 작업도 자유롭게 병행한다. 둘째, 전통양식의 차용과 변용이다. 많은 작가들이 산수화, 문인화, 풍속화, 궁중장식화와 민화, 불화, 무속화와 같은 전통적인 양식과 도상 및 모티프를 빌려와 각자의 방식으로 변용한다.[19]

이렇듯 2000년대 이후 한국화 작업이 매체와 형식을 확장하며 담아내는 내용은

17 이민수, 「1980년대 송수남의 한국화, 전통과 현실 사이의 표상」, 『미술사논단』40 (2015), pp.101-102 참고; 김학량, 앞의 논문, p.146과 각주 10, 12 참고.

18 Jacques Lacan, *Seminar of Jacques Lacan: The Psychoses, 1955-56 Bk.3* (W. W. Norton & Company, 1993), pp.184-195 참고.

19 이러한 두 가지 특징의 구체적인 작품 예시와 설명은 다음을 참고. 조수진, 「'한국의 회화'로서의 1990~2000년대 한국화」, 『기초조형학연구』17:5 (2016), pp.501-509.

무수히 제각각이다. 이러한 내용을 현대적인 감각으로 그려낸 도회적인 인물과 풍경, 초현실주의와 팝아트 방식으로 담아낸 일상과 사물, 여기에 기존 전통회화의 관념에 대한 전복적 시도 등 몇 가지 주제와 키워드로 묶을 수는 있다.[20] 그러나 이와 같은 분류를 적용해 유사한 경향의 작품을 나열하고 개별 작가와 작품에 관한 단편적인 설명을 반복 재생산하는 방식, 더불어 한국화를 동시대 회화로서 보편화하고 작품에 담긴 시대적 리얼리티와 비판적 태도를 짚어내는 방식으로 과연 한국화/탈한국화가 채워지고 완결될 수 있을까?

위의 질문은 오늘날 한국화를 기술하는 데 있어 새로운 시각과 접근의 방식이 요구됨을 의미한다. 그리고 필자는 이에 관한 힌트를 우연하게도 (혹은 필연적으로) 21세기 기후변화와 최근의 팬데믹 상황과 관련해 과학기술계와 인문사회학계, 그리고 예술계에서 공통으로 제기된 논의들을 참고하면서 얻을 수 있었다. 이들 논의의 핵심을 라캉주의 정신분석가이자 객체지향 존재론(object-oriented ontology)의 주창자 레비 브라이언트(Levi R. Bryant)식으로 말하자면 '인간과 주체의 탈중심화'이다. 브라이언트에 따르면 "인간은 세계에 현존하거나 거주하는 다양한 종류의 객체-각각의 객체는 독자적인 특정한 역능과 역량을 갖추고 있다-에 속하는 객체다."[21] 바꿔 말해 그는 객체를 주체에 대립하는 존재자로 여기기보다 주체를 비롯한 모든 존재자를 객체로 여긴다.[22]

이와 유사한 맥락에서 객체의 입장을 공유하는 또 다른 이는 그레이엄 하먼(Graham Harman)이다. 하먼이 자신의 객체지향 철학에서 강조한 예술에 대해 본격적으로 기술한 『예술과 객체 *Art and Objects*』(2020)에서 인간 객체는 감상자로서 작품과 함께 예술의 두 가지 기본적인 성분을 이루며, 예술 작품은 "인간을 필수 성분으로 언제나 포함하는 복합체", 이른바 혼성 객체로 제시된다.[23]

---

20 이와 같은 분류는 다음의 논고에 따랐다. 박파랑, 앞의 글, p.9; 오세권, 「현대 한국화에서 나타나는 시간과 공간의 초월 표현: 2000년대 작품을 중심으로」, 『기초조형학연구』13(2) (한국기초조형학회, 2012), pp.301-316; 오세권, 「현대 한국화에 나타나는 '차용' 표현에 대한 연구」, 『기초조형학연구』15:2 (2013), pp.317-329.

21 레비 브라이언트, 김효진 역, 『객체들의 민주주의』 (갈무리, 2021), p.22. 브라이언트는 그레이엄 하먼과 함께 객체지향 철학 운동을 이끌며 2009년에 '세계는 객체들로 이루어져 있다'는 이 운동의 논제를 명시하기 위해 '객체지향 존재론(object-oriented ontology, 일명 OOO으로 표기)'이라는 용어를 고안했다.

22 위의 책, p.30. 브라이언트가 스스로 '존재자론(onticology)'이라 명명한 이른바 '객체들의 존재론'에 관한 개괄적인 설명은 이 책의 서론 pp.13-39를 참고하라.

23 그레이엄 하먼, 김효진 역, 『예술과 객체』 (갈무리, 2022), p.120. 하먼의 '객체지향 존재론(OOO)'에서 인간 감상자는 모든 예술 작품의 필수 성분임에도 불구하고 자신을 구성요소로서 포함하는 예술 작품을 철

> 예술 작품이란 사실상 나의 외부에 있는 독립적인 객체–상식적으로 예술 작품으로 여겨지는 것–와 더불어 나 자신으로 이루어진 복합체라는 것이 나의 응답이다. 이런 복합체는 두 부분을 각각 넘어서기에 그것의 일부를 구성하는 인간 감상자가 철저히 알 수 있는 것은 아니다. 렘브란트의 〈야경꾼〉은 아무도 그것을 경험하지 않는다면 회화가 아니지만, 그렇다고 해서 〈야경꾼〉이 나 혹은 어떤 다른 사람이 그것에 대해 구상하는 것에 지나지 않는다는 결론이 도출되지는 않는다.[24]

예술 작품에 대한 하먼의 이러한 접근은 그가 제시한 '기이한 형식주의(weird formalism)'를 통해 전개된다. 여기서 '기이한'이라는 수식어는 자신의 입장을 기존의 형식주의와 구별하기 위해서이다.[25] 그는 예술 작품을 감상자와 작품이 '연극적'으로 구성한 새로운 제3의 객체라고 주장하며[26] "기이한 형식주의는 객체와도 관련되지 않고, 주체와도 관련되지 않으면서 오히려 주체와 객체가 결합한 연합체의 탐사되지 않은 내부와 관련되는 독특한 것"[27]이라고 설명한다.

이는 하먼 자신이 참조한 칸트(Immanuel Kant, 1724~1804)와 그린버그(Clement Greenberg, 1909~1994), 프리드(Michael Fried, 1939~)의 형식주의가 강조한 '자율성' 개념에 위배되는 듯이 보인다. 하먼에 따르면 감상자의 자율성을 옹호하는 이는 칸트이고, 그린버그와 프리드는 예술 작품의 자율성을 옹호한다. 그러나

저히 파악할 수 없다. 그런 의미에서 인간은 특권적인 감상자가 아닌 예술의 한 성분(ingredient)이기에 예술 작품은 이를 포함한 '복합체(compound)'라는 것이다. 한편 이러한 '복합체'와 유사한 개념이라고 하먼이 병기한 바 있는(위의 책, p.40) 브뤼노 라투르(Bruno Latour)의 '혼성물(hybrid)'은 "인간과 자연, 주체와 대상의 범주 사이에 존재하면서 양자 어느 쪽으로 간단하게 환원되지 않는 중간적인 존재, 혹은 행위자를 지칭한다." 브뤼노 라투르, 『우리는 결코 근대인이었던 적이 없다』(갈무리, 2009), p.375.

24 하먼, 앞의 책, p.121.

25 일반적으로 예술 작품에 형식주의적으로 접근한다는 것은 오로지 작품 자체의 형식요소에 의거해 그것이 불러일으키는 정서적 효과 및 미적 반응에 초점을 맞춘 것을 말한다. Laurie Schneider Adams, *The Methodologies of Art: An Introduction*, 2nd ed. (Philadelphia: Westview Press, 2010), pp.21-41 참고.

26 예술가나 감상자의 참여를 수반하는 예술의 형식을 마이클 프리드는 '연극적' 형식이라 부르며 이는 예술 작품의 자율성을 해치는 것이라고 비판해왔다. 즉 프리드가 제시한 용어 '연극성(theatricality)'은 '감상자의 정서적 반응을 의도적으로 불러일으키거나 감상자와 공공연히 상호작용하는 것'을 말하며, 그는 1960년대 미니멀리즘 예술이 이에 속한다고 보았다. 프리드의 '연극성' 개념은 다음의 글에서 전개되었다. Michael Fried, "Art and Objecthood," *Artforum* (1967. 6), pp.12-23. 그러나 하먼의 형식주의에서 이 '연극적' 형식은 오히려 불가피한 것으로 설명된다.

27 하먼, 위의 책, p.48.

하먼은 "자율적인 것은 주체도 아니고 객체도 아니라 오히려 그것들의 연합체"[28]라고 해명함으로써 예술적 객체, 즉 그가 제3의 객체라고 명시한 혼성 객체의 자율성을 주장한다. 하먼의 이러한 객체지향 형식주의에서 나(감상자)와 사물(작품)은 더 큰 단위체인 혼성 객체(예술 작품)의 내부에서 별개의 존재자들이기에, 구식의 형식주의들이 배제한 예술가 혹은 감상자의 참여를 수반하는 모든 형식의 예술이 자율성을 확보하게 된다.[29]

이와 같은 하먼의 기이한 형식주의는 2000년대 이후 한국화를 기술하는 데에도 유용한 틀이 될 수 있다. 이들 작가들은 이전 세대처럼 전통을 부담스럽게 여기지 않으며, 따르는 방식 또한 다양하다. 한 큐레이터가 지적했듯이 "이들에게 전통은 계승하거나 발전시켜야 할 것이 아니라, 독특하고 새로운 경험이자 만남이다. 인터넷을 통해 이미지를 사냥하듯 전통의 이미지들을 채집하고, UCC를 만들 듯 그 이미지들을 변형하여 자기 것으로 만든다."[30] 이는 동시대 관람자들이 전통의 이미지를 수용하고 소비하는 태도와도 직결된다.

소위 포스트모더니즘의 영향 아래 지난 50여년 동안 서구와 국내 미술계를 주도해온 담론의 방향이 사회정치적, 역사적, 전기적, 언어학적, 혹은 심리학적 맥락에 기울면서 한국화는 형식에 치중할 뿐 내용이 부족하다는 비판을 종종 받아왔다. 그러나 역사와 전통의 흔적을 저마다의 감각으로 자유롭게 변용하는 21세기 한국화를 기술함에 있어서는 분명 이전과 다른 각도에서의 접근과 보완이 요구된다. 이에 필자는 2000년을 전후로 등단해 본격적으로 활동하고 있는 다음의 세 명의 작가, 김지평, 이은실, 이진주의 작업을 예시로 하여 하먼의 형식주의에 착안해 작품 분석을 시도해보고자 한다.

1. 김지평 – 장식병풍, 낯설고도 아름다운 꾸밈 그림

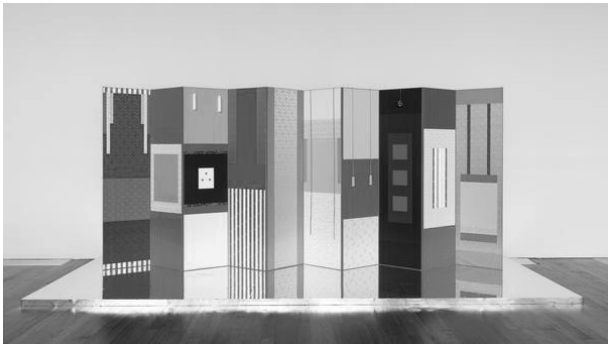
2001년 첫 번째 개인전을 개최한 이래 김지평의 작업에서 두드러지는 특징은 '장

---

28 하먼, 앞의 책, p.400.

29 위의 책, p.401 참고. 예를 들어 하먼은 그린버그나 프리드의 시각에서는 그리 중요하지 않았을 요셉 보이스(Joseph Beuys, 1921~1986)의 예술과 같은 경우를 자율성을 확보한 혼성 예술로서 주목하며, 칸트주의적인 형식주의가 배제한 예술 작품 자체 및 그린버그와 프리드의 모더니즘 형식주의가 배제한 1960년대 이후 다양한 장르의 예술을 자신의 형식주의에 포함시킨다.

30 박정구, 「오늘, '한국화'는 무엇인가」, 『월간미술』 (2007. 6), p.109.



식성'이다. 그는 민화, 무속화, 부적 등의 전통양식을 차용하기도 하고 족자나 병풍과 같은 형식으로 작업하기도 한다. 특히 족자와 병풍은 '장황(粧潢)'이라 하여 전통적으로 서화를 감상하고 보존하기 위한 방법이었다. 두루마리, 책, 첩 등의 형태도 있으며 글씨와 그림의 내용이나 주제, 색감, 구성 등에 어울리게 꾸미는 것을 말한다. 작가는 이러한 장황 형식을 사용해 고딕 소설에 나오는 여주인공을 소재로 한 족자 연작(2019-2020)과 조선시대 여성 문인들을 나타낸 병풍 〈능파미보凌波微步〉(2019)도9를 선보인 바 있다.

그중 〈능파미보〉는 10폭 병풍으로 숙선, 호연재, 옥봉, 매창, 사주당, 금원, 청창, 난설헌, 운초, 빙허각과 같은 실존했던 열 명의 조선 여성 문인들을 초상이나 구체적인 형상의 묘사 없이 나타낸 작업이다. 언뜻 보면 기하학적인 선과 면으로 이루어진 색면회화처럼 보이지만, 다채로운 색상의 섬세한 무늬가 있는 비단을 오려 붙이고 술을 달아 장황의 형식으로 꾸민 것임을 알 수 있다. 장황은 서화에 옷을 입히는 것에 비유되기도 했는데, 작가는 비단을 덧댄 하단은 치마, 윗부분은 저고리, 양쪽 띠는 소매라고 불리는 관습이 있다는 점에 착안해 여성 문인들의 초상 대신 화려한 비단 조각만으로 정성스럽게 꾸며 그림 없는 초상화를 만든 것이다.

김지평의 최근 작품 〈원무圓舞〉(2021)도10 역시 병풍의 형식을 이용한 것이지만 무릎 높이 조금 넘는 크기로 잘린 8폭의 낮은 병풍에는 인물들의 춤사위에 따른 발동작이 묘사되어 있다. 원래 병풍이 사람 키 높이 정도임을 감안하면 발과 연결된 현란한 몸동작이 눈 앞에 그려지는 듯하다. 원을 이루며 세워진 낮은 병풍을 따라 돌면서 감상하는 사이, 관람자는 어느덧 이 집단적이고 주술적인 분위기에 동참하게 된다. 풍부한 색채의 한국화 채색안료를 아낌없이 사용해 회화적인 느낌이 물씬 나는 앞면과 달리, 바깥쪽을 향한 뒷면은 선명한 붉은 색과 파란 색으로 덧씌운 색면이다.

9
김지평
〈능파미보(凌波微步)
- 숙선, 호연재, 옥봉,
매창, 사주당, 금원, 청창,
난설헌, 운초, 빙허각〉
2019
혼합재료 병풍
미러 시트지
180×450cm(병풍)
하단(가변크기)

10
김지평
〈원무(圓舞)〉
2021
한지에 채색
8폭 병풍
48×800cm

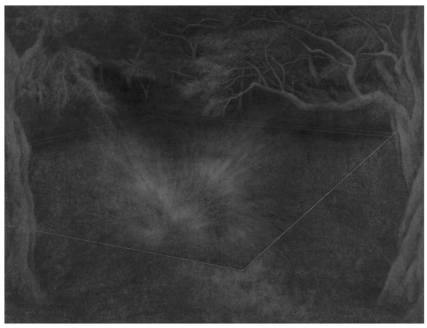
마치 현대적인 설치미술의 형태로 제시되어 만일 작품에 대한 정보가 없는 감상자라면, 작가가 백제가요 〈정읍사〉와 무보(舞譜)의 원무와 바라춤, 남사당놀이, 굿, 탈춤 등의 이미지를 부분부분 연결했다는 것을 모른 채, 낯설지만 기이한 그러나 매혹적인 작품으로 마주할 것이다.

2. 이은실 – 불안정한 공간, 금기와 위반의 구조

이은실의 작품들은 탁한 색채, 부분적인 알 수 없는 형태, 그리고 불길한 분위기가 주를 이룬다. 작가는 의도적으로 선명한 발색을 포기한 듯하고, 아교반수를 강하게 하지 않은 장지는 먹과 채색안료를 흡수한다. 아마도 이러한 기법이 어둡고 습한 분위기 조성에 일조하는 것으로 보인다. 무엇보다 이은실이 그리고 있는 성적인 장면들에는 인간뿐만 아니라 동물, 정체를 알 수 없는 혼종들이 등장한다. 알 수 없는 존재는 두렵기 마련이다. 더욱이 그 존재들의 적나라한 모습을 클로즈업한 경우, 세필로 균일하게 묘사함으로써 정교함에 따른 전달력은 배가된다.

이토록 불길함이 넘쳐나는 화면을 그나마 눌러주는 요소가 있다면 그것은 바로 건축적인 구조 또는 선으로 구획된 공간의 구조이다. 예를 들어 〈대치(對峙)〉(2016) 도11는 성별이 모호한 두 사람이 전통적인 한옥 안에 한 명은 누워 있고 다른 한 명은 서 있다. 누군가가 마치 이쪽에서 저 건너편의 두 사람을 볼 수 있는, 또는 보고 있는 듯한 구조이다. 여기에 집 아래로는 운무가 짙게 깔려 있고, 원경에는 정형산수화에

11
이은실
〈대치(對峙)〉
2006
장지에 수묵 채색
130×180cm



12
이은실
〈밤의 달〉
2017
장지에 수묵 채색
58×120cm

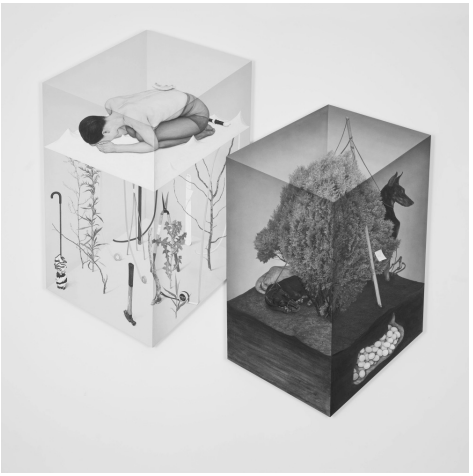
13
이은실
〈말할 수 없는 시도〉
2021
장지에 수묵 채색
170×224cm

나올 법한 산 봉우리들이 희미하게 그려져 있다. 마치 조선시대 춘화의 잘못된 버전 같다.

이런 기괴함은 동물인지 동물화된 신체인지 알 수 없는 이들의 성교 장면을 그린 〈밤의 달〉(2017)도12에서도 강하게 드러난다. 뒤엉킨 이들 아래로 보이는 초록색 구조물과 실내 벽 사이로 바깥의 풍경 또는 풍경 그림을 통해 어두운 밤 풍경과 희미한 보름달이 보인다. 온갖 애매모호함과 비밀스러움이 넘쳐난다. 또 다른 예로 근작 〈말할 수 없는 시도〉(2021)도13의 경우, 이제 화면 속에는 성별이 모호한 사람도 정체 모를 동물도 보이지 않는다. 대신 나무 두 그루가 좌우에 각각 반쯤 모습을 드러내고 서 있고, 그 사이로 섬광과 같은 어떤 기운이 사건을 대신한다. 여기에 선으로 구조화된 공간은 화면에 팽팽한 긴장감을 더해준다. 이질적으로 구성된 이 회화적 공간은 피흘리는 성교 장면과 다름없이 보는 이의 신경을 자극한다. 그런 점에서 이은실이 그리는 정체성이 부여되지 않은 인간, 동물과 자연, 그리고 공간은 그의 화면 안에서 공히 동급이라 할 수 있다.

3. 이진주 – 혐오와 아름다움 사이의 줄타기

이진주의 작업은 날카롭고 아름답다. 섬세한 채색화를 그리는 화가들이라면 거의 해당되듯이, 그 준비과정은 매우 까다롭다. 그는 한국화 채색안료와 함께 자신이 특정 비율로 배합해 제작한 물감을 사용한다. 가죽의 내피에서 얻은 아교를 녹이고 염매제인 백반을 넣어 만든 '아교물'을 장지나 광목천에 고르게 바르는 아교반수를 시작으로, 건조 후 스케치와 채색 작업에 들어간다. 엷은 수간 안료를 바르고 건조시켜 중첩하는 과정은 인내를 필요로 하지만 유화나 아크릴 물감과는 전혀 다른 무광의



14
이진주
〈All Names〉
2018
광목에 채색
94×122cm

15
이진주
〈보이지 않는〉
2019
광목에 채색
215.5×213cm

독특한 질감과 선명한 발색을 얻을 수 있다.[31] 이진주의 작품들이 대단히 정적이면서도 모든 세부가 찌를 듯이 선명하게 드러나는 것은 바로 이 때문이다.

이진주가 그리는 것은 일상의 소소한 물건들이다. 〈All Names〉(2018)도14에서 보이듯, 거기엔 나름의 서사가 있겠지만 파편과 단편으로 제공되는 이미지에서 서사의 연결은 불가능하다. 작가는 심사숙고해서 이미지들의 파편을 배치하고 감상자는 그 이미지 하나 하나를 정독한다. 그 결과 화면 전체는 눈에 들어오지 않고 어느 순간 개별 이미지마저 놓치게 된다. 따라서 서사는 연결되지 않지만 감상자가 포착한 어떤 단편의 이미지로부터 연상된 이야기가 만들어질 수는 있다. 그러나 원근법을 무시한 테이블, 찌그러진 탁구공과 서 있는 성냥개비, 아직 불이 다 꺼지지 않은 채 타고 있는 종이, 무엇보다 느닷없이 등장한 여러 개의 손이 기이하고 평면적인 공간을 일깨우는 동시에 이야기의 생성 자체를 방해한다.

〈보이지 않는〉(2019)도15은 이진주 작업의 또 다른 특징을 잘 드러낸다. 쉐이프트 캔버스로 제작된 그림은 전시장의 벽을 배경으로 마치 3차원의 입방체처럼 보이지만, 이는 작품 앞의 감상자의 눈높이에 맞지 않는 오롯이 작품만이 속한 다른 차원의 공간이다. 그려진 이미지는 작가가 초기때부터 줄곧 보여주었던 아슬아슬하고 불안

31 서울문화재단, 『이진주』 (아트북 프레스, 2021), p.266. 도록 마지막에 해당하는 이 페이지에는 '광목에 채색'이라는 제목으로 작가의 제작 기법에 대한 자세한 설명이 있다. 편집자는 대체로 해외에서 'color on paper'로 표기되는 한국화 채색기법의 특수성과 차이점을 드러내기 어렵다는 점에서 이진주 작가의 작품 재료와 기법에 대한 영문표기를 'powdered pigment, animal skin glue and water on unbleached cotton'으로 구체적으로 표기한다고 밝혔다.

한 느낌을 유발한다. 여성을 받치고 있는 흰 천은 언제까지 버틸 수 있을까? 맹견을 묶어 놓은 빨간 줄은 너무 얇고, 그것을 매어 둔 장대는 이미 기울어 있다. 작품 앞에 서서 사태를 파악한 순간부터 감상자는 혐오와 아름다움, 불안과 평정심이 줄타기하는 순간을 경험한다. 그러나 작가가 유지하는 미묘한 밸런스는 감상자에게도 영향을 미친다. 더없이 정갈하고 고요한 화면 속의 이미지는 정교하게 맞춰진 퍼즐과도 같다.

이상 세 작가의 작품에 대한 짧은 분석을 진행하며 필자가 염두에 둔 것은 하먼의 객체지향 형식주의가 고려하는 몇 가지 사항들이다. 하먼은 이를 총 다섯 가지로 제시했는데, 다음 장에서는 이에 대해 짚어보면서 필자가 작성한 예시들을 추가적으로 보완하며 비판적으로 고찰해보고자 한다.

Ⅳ. 동시대 한국화를 위한 방법론적 제안

김지평, 이은실, 이진주의 작품을 분석의 대상으로 삼은 이유는 다음과 같다. 첫째, 이들의 작업이 동시대 한국화의 다양한 스펙트럼을 반영하고 있기 때문이다. 둘째, 앞 장에서 밝혔듯이 한국화에 대한 새로운 방법론적 접근이 절실히 요구되는 상황에서 이들 작업의 각각의 특징들이 하먼의 형식주의를 통해 과연 얼마만큼 적절히 설명되는지 가늠하기 위해서이다.

기본적으로 형식주의적 접근 방식에서는 예술 작품을 감상하고 이해함에 있어 작품을 둘러싼 역사적, 전기적, 혹은 사회정치 및 경제적 맥락을 자의적으로 참조하지 말아야 한다. 나아가 "모든 예술 작품은 오로지 그 자체에 의거하며 분석되어야 하는, 외부 세계와의 관계들로부터 차단된 자족적인 내부"이므로,[32] 하먼은 "미술 작품이나 문학 작품이 그것의 사회정치적 맥락에 의거하여 분석될 수 있더라도 사실상 이런 맥락의 어떤 양태들만 분석의 조건으로 선택될 따름"이라고 주장한다.[33] 궁극적으로 하먼의 형식주의는 다음의 다섯 가지 의미를 함유한다.

(1) 혼성 예술 형식은 여전히 폐쇄성을 확보할 수 있다.

(2) 비판 이론은 나아갈 길이 아니다.

32 하먼, 앞의 책, p.9.

33 위의 책, p.10.

(3) 반형식주의 예술은 나아갈 길이 아니다.

(4) 예술의 외부를 배제함으로써 우리는 그 내부의 다양성을 강조한다.

(5) 내부의 다양성은 전체론적인 것이 아니기에 '차갑다'[34]

이 다섯 가지 함의를 풀어서 설명하면 다음과 같다. 감상자와 작품이 융합하여 구성한 혼성의 예술적 객체는 외부적인(사회정치적, 역사적, 전기적, 언어학적) 맥락과 모든 관계로부터 물러나 있기에(즉, 비판 이론과 반형식주의를 거부함으로써) 자족적이고 자율적이라는 점에서 폐쇄성을 확보하며, 그 내부의 다양한 요소들은 각각이 자율적인 객체로서 명백히 비관계적이다(차갑다).

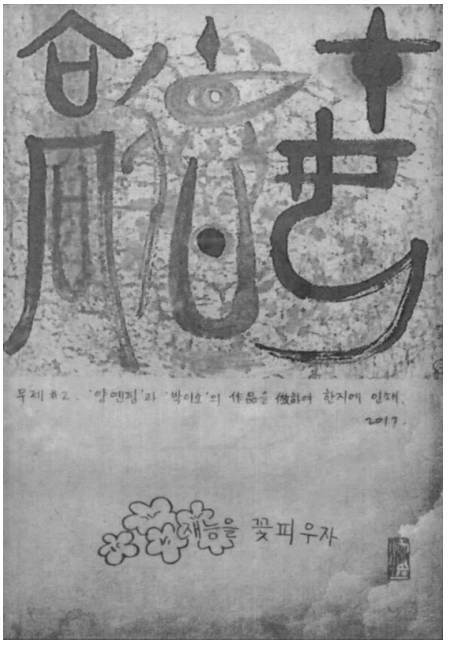
따라서 감상자는 작품을 대할 때 어떠한 외부적 맥락에도 휘둘리지 않고 오직 작품 자체에 몰입해야 한다. 여기서 중요한 것은 각 작품 내부에 있는 다양한 요소들의 독자성에 집중하는 것이다. 앞 장에서 필자가 진행한 세 작가의 작품 분석이 그 예라 할 수 있다.[35] 그러나 이러한 시도는 어디까지나 동시대 한국화에 보다 현실적으로 접근하기 위함이다. 이에 필자는 형식주의적 분석에서 거부하는 외부적인 맥락 가운데 각 작품의 고유한 특징을 드러내는 데 중요하다고 판단되는 것 또한 참고했다. 특히 한국화의 경우 대부분의 작가들이 기본적으로 지필묵 재료와 기법에 바탕을 두고 때로는 전통회화의 형식 및 도상과 모티프와 같은 내용의 일부 등을 가져와 각자의 회화적 특성에 맞게 응용하고 변형시킨다는 점에서 매체에 대한 이해 역시 전제되어야 한다.

---

34 하먼, 앞의 책, pp.400-407.

35 필자가 이를 위해 가장 직접적으로 참고한 문헌은 마이클 프리드의 『예술이 사랑한 사진 *Why Photography Matters As Art As Never Before*』(2008)이다. 프리드는 이 저서에서 신디 셔먼(Cindy Sherman), 제프 월(Jeff Wall), 토마스 스트루스(Thomas Struth), 안드레아스 구르스키(Andreas Gursky), 뤽 델라헤이(Luc Delahaye), 토마스 데만트(Thomas Demand), 칸디다 회퍼(Candida Höfer), 히로시 스기모토(Hiroshi Sugimoto), 베허 부부(Bernd and Hilla Becher) 등과 같은 동시대 사진가들의 작품을 자신이 주장해 온 예술적 개념들을 통해 분석한 바 있다. 프리드가 『몰입과 연극성 *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Didrot*』(1988)에서 디드로의 주장을 토대로 전개한 두 개념, '몰입'과 '연극성'은 전자가 '예술 작품 속 부분들의 상호 관계'를, 후자는 '예술 작품과 감상자 사이의 관계'를 나타낸다. 하먼이 지적하듯이 프리드는 이 둘을 대립적으로 구상했으나 객체지향 형식주의 입장에서 보자면 예술 작품과 그것의 필수 요소인 감상자 사이의 연극적 관계 역시 부분들의 몰입일 따름이다. 바로 이 점이 하먼의 형식주의가 프리드의 그것과 구별되는 가장 큰 특징이라 할 수 있다. 위의 책, p.190.

이를테면 김지평의 경우 전통회화의 형식과 내용을 참조해 현실의 상황에 대한 해석적 문맥을 만들어낸다. 병풍과 족자를 포함하는 '장황'은 애초 서화를 꾸며서 보존하기 위한 형식이지만, 병풍의 경우 때로는 왕과 왕세자 등 왕실 최고의 인물들의 뒤에 세워져 공간을 장식하는 기능과 함께 그 인물 자체를 상징하기도 했다. 앞의 분석에서 언급한 그의 작품 〈능파미보〉는 이러한 역사적인 맥락과 연관해 볼 때 훨씬 흥미롭다.



16
김지평
〈무제〉
2017
'양옌핑'과 '박이소'의
작품을 방(倣)하여
한지에 인쇄
30×21cm

김지평의 또 다른 작품 〈무제〉(2017)도16 역시 전통적인 '방(倣)' 형식을 응용한 것으로, 작가는 중국의 여성화가 양옌핑(梁燕屛)이 1980년대에 작품 제목으로 쓴 글씨 '才女德高(재녀덕고)'와 선배작가 박이소의 작품에 있는 '재능을 꽃피우자'라는 글씨를 '방'하여 한지에 인쇄한 것이다. 이를 통해 작가는 '여성은 재기가 부족해야 덕이 높다'는 유교적 사상을 현대적인 시각으로 비틀어 변형함과 동시에 박이소의 소박하면서도 냉소적인 비판정신을 따르고 있음을 '방'의 형식을 빌어 드러내고 있다.[36] 하먼의 시각을 빌리자면, 김지평의 작업에서 동양의 전통적인 조형 양식은 내부의 다양한 요소 가운데 하나로서 다른 요소들과 함께 작품을 구성하며, 감상자는 이러한 작품과 연합해 자율적인 혼성체인 예술 작품을 이룬다고 할 수 있다.

두 번째 분석의 예인 이은실의 작업은 사실상 하먼이 비판하는 할 포스터(Hal Foster) 등의 포스트모더니즘 이론가가 관심 갖는 반(反)형식주의 예술 가운데 이른바 '비체(the abject)' 예술에 가까워 보인다.[37] 이은실의 작업을 2004년 무렵의 초기부터 최근까지 살펴볼 때 작품에서 주요하게 다뤄지는 주제와 소재는 불확실한 성별과 정체를 알 수 없는 인간/동물들의 성교 혹은 교미 장면, 피와 배설물, 그리고 신체 일부와 내부의 장기 등이다. 이들은 자연과 건축적 구조를 배경으로 등장하기도 하고, 각각 단독으로 그려지기도 한다. 이와 같은 이은실의 작업은 최근까지도 "현실로부터 정신병리학적으로 분리된 뒤틀린 시공간 장을 구성"한 것으로, "언어화 될 수

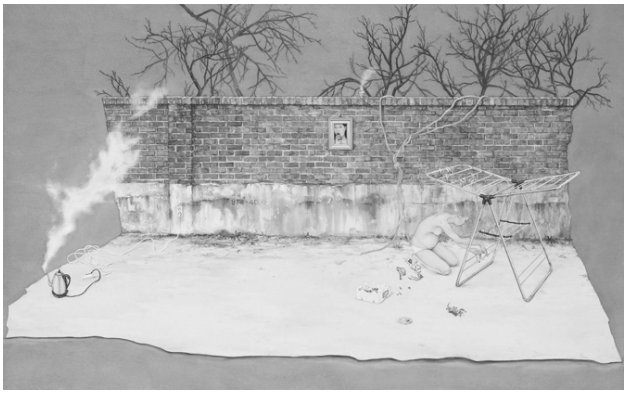
36 안소현, 「김지평: 그녀의 행동일지」, 『미술세계』 (2017. 10), pp.121-122 참고.
37 할 포스터의 동시대 미술론에 대한 하먼의 비판은 다음을 참고. 하먼, 앞의 책, pp.381-395, 402-403.

없는 회화의 심리적 상태"를 나타낸 것으로 설명된다.[38]

할 포스터 등에 따르면 비체는 인간 주체에게 이해되지 않거나 두려움을 주는 것으로서 '무정형의 것(formless)'으로 소개되지만, 하먼의 입장에서 볼 때 이들이 말하는 비체 역시 "명백히 제작된 미적 형상에 대한 우리의 판단을 관장하는 바로 그 기준 아래 포섭"[39]된 어떤 것이다. 즉 이미 작품의 내부에 들어와 있는 요소인 것이다. 특히 이은실이 그려내는 장면들은 역겹고 혐오스러움을 유발하는 적나라한 비체 미술과는 다른 느낌을 주는데, 이는 그가 사용하는 장지에 채색 기법과 같은 매체의 특징에서 기인한다.

미술평론가 이영욱은 "이은실은 주류 한국화의 미적 이념(무위자연 등)과는 화합 불가능한 그야말로 그로부터 완전히 배제되어 왔던 감성, 사건, 서사들을 화면 안에 도입한다"고 지적하고, 작가가 한국화의 기법, 재료, 매체를 활용해 전통의 이미지 유형이나 어법들 또한 적절히 전용하고 있지만 결국 "전통의 활용을 철저하게 자신이 전달하려는 감성의 내실을 표현하려는 목적에 종속시킨다"라고 결론지었다.[40] 그러나 필자가 볼 때 이은실이 구사하는 장지에 채색 기법은 오히려 그가 그려내는 주제들과 더불어 작품 전반의 분위기를 주도하는 요소이다. 적나라한 형상과 자연, 건축적 요소들, 이질적인 이 모든 것들을 적나라하지 않게 제시해주는 독자적인 요소인 것이다.

17
이진주
〈사이〉
2009
광목에 채색
120×162cm



마지막으로 이진주의 작업에서는 작가의 인터뷰와 여러 평문들에서 언급되었듯이 상당부분 작가 개인의 기억을 토대로 한다.도17 그의 작품에 등장하는 인물들은 그 자신 또는 아이와 남편 등, 그와 가장 친밀한 인물들이다. 그러나 "이진주는 세계를 여러 겹의 피부를 지닌 몸으로 그리는 데에 빠져 있으며, 그의 작가로서의 역할은 분석, 탐지, 해부 그리고 묘사를 하는 것

38 앤디 루이스, 「이은실: 불안정한 차원」 (2021). https://www.eunsillee.com/ko/writings/241 (2022. 5. 13 검색).
39 하먼, 앞의 책, p.385.
40 이영욱, 「욕망 혹은 일상」 (2018). https://www.eunsillee.com/ko/writings/41 (2022. 5. 13 검색).

이다"[41]라는 미술평론가 도미닉 나하스(Dominique Nahas)의 매우 추상적인 지적은 작가가 그려내는 것이 단순히 자전적인 차원에 머무르지 않음을 시사한다. 작가는 다음과 같이 말한다.

> 나는 나의 작업이 초현실적으로 분류되는 것을 경계하는 편이다. 꿈과 같은 환상적인 세계를 지향하지 않는다. 내 작업이 내가 만나고 있는 사실적인 현실에서부터 비롯되면 좋겠다는 생각을 항상 하기 때문에 어떻게 하면 내 주관의 세계와 현실의 세계를 함께 표현할 수 있을까 고민한다. 말이 안되지만 태연하게 실재하는 상황은 우리 현실에서 쉽게 발견된다.[42]

이진주가 그린 수많은 사물들은 작가의 기억에서 비롯되었으나 화면에 묘사되는 순간 독립적인 객체로서 감상자와 대면한다. 또한 감상자는 그려진 사물들과 연합해 또 다른 객체로서 예술 작품을 이룬다.

V. 맺음말

2000년대 이후 현재까지 전개된 한국화는 재래의 매체인 지필묵은 물론 다양한 재료와 기법 등을 도입하고 전통양식의 자유로운 변용으로 작가의 개별적인 특징이 두드러지는 동시대 미술 일반의 양상을 보인다. 이러한 경향은 재료와 기법에 있어서는 혼합적이고 표현형식과 내용에 있어서는 서구의 초현실주의나 팝아트와 연관되어 전유 또는 차용에 기댄 혼성적 장르로 이해되기도 했다. 그러나 이는 작품에 대한 피상적인 이해와 분석 이상으로 나아갈 수 없는 한계를 지닌다. 따라서 이 글에서 필자는 21세기 들어 과학기술계와 인문사회학계, 예술계에서 제기된 사변적 실재론(speculative realism)에서 갈라져 나온 객체지향 존재론의 객체 개념[43]과 철학자 하

41 도미닉 나하스, 「디테일은 이야기 속에 있다」, 서울문화재단, 『이진주』 (아트북 프레스, 2021), p.38.

42 이문정, 「작가와의 대화」, 서울문화재단, 『이진주』 (아트북 프레스, 2021), p.16.

43 사변적 실재론은 2007년 런던의 골드스미스 칼리지에서 열린 학술회의에서 비롯된 철학운동으로, 레이 브라시에(Ray Brassier), 이언 해밀턴 그랜트(Iain Hamilton Grant), 그레이엄 하먼, 그리고 퀑탱 메이야수 (Quentin Meillassoux)가 주요 멤버로 참여했다. 이들은 각자 다른 철학적 입장들을 나누어 갖고 있지만, 공통점은 객체를 인간 정신의 상관물로 보는 상관주의(correlationism)를 거부한다는 점이다. 사변적

먼의 형식주의를 고찰하고, 이와 연관해 동시대 한국화 작가 세 명의 작품을 분석해 보았다.

본문에서 살펴봤듯이 브라이언트와 하먼의 객체 개념은 인간이 중심이 되는 서구 철학의 오랜 경향성을 비판하며 세계 및 세계 속에 존재하는 사물들이 인간의 개념화로부터 독립해 있음을 역설한다. 그리하여 '그 자체로 존재하는 실재'로서 접근할 것을 주장한다. 말하자면 예술 작품 역시 사물 그 자체로서의 존재자라는 것이다. 이는 포스트모더니즘 시기에 해당하는 지난 50여 년이 넘는 동안 국내외 예술계에서 관계적이고 사회 · 정치적이며, 미적이지 않고 아름답지 않은 것들을 다룬 예술이 주된 관심사였던 상황에서의 변화를 촉구하는 것이기도 하다. 이 시기에 객체, 사물은 우리 자신의 의미와 기호를 투사하는 일종의 빈 서판으로 여겨졌다. 그러나 이제는 사물들이 우리의 삶과 사회에 영향을 미치는 상황을 고려해야 한다고 브라이언트는 지적한다.[44] 이러한 전환의 계기는 오늘날 인류가 처해 있는 기후 및 환경의 변화와도 무관하지 않다.

하먼의 객체지향 형식주의는 예술 작품에 고유한 존재론적 지위를 부여하고, 자족적인 객체로서의 기본 원리를 보장한다. 이러한 관점으로 동시대 한국화를 일종의 자율적인 객체로 상정한다면 기존의 한국화 담론과는 다른 방식의 더욱 풍부한 논의들이 가능할 것이라고 생각한다. 이는 비단 한국화에만 해당되지 않는다. 매체적 특수성을 가진 어떤 예술 분야라도 유용한 접근법이다. 그러나 하먼의 논리와 개념에서 설득되지 않는 부분도 있다.[45] 하먼은 맥락을 중시하고 담론을 생산하는 반형식주의적 비판 이론과 그 실천가들에 부정적이지만, 이들이 지난 20세기 후반 동시대 미술

실재론과 더불어 객체지향 존재론 역시 객체를 마음, 주체, 문화, 혹은 언어의 구성물이나 단순한 상관물로 여기기를 거부한다. 다만 객체지향 존재론에서 각각의 객체는 서로 직접 접근할 수 없으며, 따라서 비관계적 관계를 맺는 다른 객체를 번역한다. 즉 객체지향 존재론에서 인간은 하나의 객체라는 존재자로서 보편적 특질을 지닌다. 브라이언트, 앞의 책, p.31 참고.

44 브라이언트, 위의 책, p.8.

45 하먼은 '인간-작품 상호작용을 고려함으로써 기존 형식주의 미술 비평을 수정'하고 '예술의 고유한 존재론적 지위를 복귀'시킬 것을 제안한다. 즉 기존의 형식주의가 인간과 세계의 이항대립적 상관주의에 기반하여 감상자를 작품과 분리시킴으로써 예술의 자율성을 확보하려 했다면, 하먼은 감상자와 작품이 연합해 더 큰 단위체인 혼성체로서의 자율적인 예술 작품을 구성한다고 주장한다. 그러나 '감상자와 작품이 연합'한다는 전제는 거의 모든 작품을 자신의 형식주의 예술론 안에 포함시킬 수 있다는 가정에 다름 아니다. 이에 대한 문제 제기는 다음을 참조. 김남시, 「신실재론 미학의 쟁점. 그레이엄 하먼의 형식주의 미술론 고찰」, 『美學(미학)』88: 2 (2022), pp.98-104.

의 이해에 기여한 바는 적지 않으며 여전히 유효하다.[46]

다만 이후 전개될 21세기의 지배적인 미적 매체가 변화하리라는 것은 충분히 예상 가능하고, 우리가 늘 새롭게 돌출하는 수 없이 많은 객체들 사이에 살고 있는 것 역시 분명해 보인다. 이와 관련해 객체가 더 이상 어느 주체의 지향적 상관물일 수 없다는 철학적 주장은 많은 시사점을 지닌다. 특히 동시대 한국미술을 논하는 입장에서 볼 때, 그동안 명칭과 정체성을 비롯해 작품 외적으로 형성된 수많은 관계들로부터 자유로울 수 없었던 한국화에 보다 현실적이고 효과적으로 접근할 수 있는 기회를 열어준다는 점에서 충분히 매력적이다.

주제어 Keywords
2000년대 이후 한국화 Korean painting since the 2000s, 그레이엄 하먼 Graham Harman, 레비 브라이언트 Levi R. Bryant, 객체 object, 객체지향 존재론 object-oriented ontology, OOO, 형식주의 formalism, 김지평 Kim Jipyeong, 이은실 Lee Eunsil, 이진주 Lee Jinju

투고일 2022년 3월 31일 | 심사일 2022년 6월 17일 | 게재확정일 2022년 6월 20일

46 작품에 관해 미술관의 역할보다 미술시장의 역할이 더 중요해진 오늘날의 상황에서 사회 · 정치 · 경제적 맥락을 중시하는 비판 이론의 기능은 여전히 작동 가능한 것으로 보인다.

논저

김남시 Kim, Nam-See,「신실재론 미학의 쟁점. 그레이엄 하먼의 형식주의 미술론 고찰 Issues in New Realist Aesthetics. A Study on Graham Harman's Formalistic Art Theory」,『美學(미학) *Mihak -The Korean Journal of Aesthetics*』88: 2, 2022, pp.75-107.

김학량 Kim, Haklyang,「2000년대 '한국화' 담론의 원시주의적 성격 An Analysis of the Discourses on 'Korean Painting' in 2000s: Politics of Primitivism」,『기초조형학연구 *Journal of Basic Design & Art*』10: 3, 2009, pp.143-154.

라투르, 브뤼노, Latour, Bruno, 홍철기 옮김 Hong, Chul-ki trans.,『우리는 결코 근대인이었던 적이 없다 *Nous N'avons Jamais Été Modernes*』, 서울: 갈무리 Seoul: Galmuri, 2009.

브라이언트, 레비 R. Bryant, Levi R., 김효진 옮김 Kim, Hyojin trans.,『객체들의 민주주의 *The Democracy of Objects*』, 서울: 갈무리 Seoul: Galmuri, 2021.

안소현, Ahn, Sohyun,「김지평: 그녀의 행동일지 Kim Jipyeong: Her Logbook」,『미술세계 *Misulsegye*』, 2017. 10, pp.120-125.

오세권, Oh, Sekwon,「현대 한국화에서 나타나는 시간과 공간의 초월 표현: 2000년대 작품을 중심으로 A Study on the Transcendent Expression of Time and Space in Contemporary Korean Style Painting -Focuses on Works in the 2000s」,『현대 한국화의 표현과 흐름 *Expression and Flow of Contemporary Korean Painting*』, 서울: 신원 Seoul: Shinwonbook, 2016.

이민수, Lee, Minsoo,「1980년대 한국화의 상황과 갈등: 미술의 세계화 맥락에서 한국화의 현대성 논의를 중심으로 Situation and Conflicts of Korean Painting in the 1980s: Focusing on the Discussion about Contemporaneity of Korean Painting in The Context of Globalization of Art」,『미술사논단 *Art History Forum*』39, 2014, pp.107-136.

이민수, Lee, Minsoo,「1980년대 송수남의 한국화, 전통과 현실 사이의 표상 Korean Painting of Song Soonam in the 1980s, a Representation between Tradition and Reality」,『미술사논단 *Art History Forum*』40, 2015, pp.101-127.

조수진, Cho, Soojin,「'한국의 회화'로서의 1990~2000년대 한국화 Traditional-style Korean Painting in the 1990s and 2000s as the 'Painting of Korea'」,『기초조형학연구 *Journal of Basic Design & Art*』17: 5, 2016, pp.497-512.

프리드, 마이클 Fried, Michael, 구보경 · 조성지 옮김, Gu, Bokyeung · Cho, Seongji trans.,『예술이 사랑한 사진 *Why Photography Matters as Art as Never Before*』, 서울: 월간사진 Seoul: Monthly Photo , 2012.

하먼, 그레이엄 Harman, Graham, 김효진 옮김 Kim, Hyojin trans.,『예술과 객체 *Art and Objects*』, 서울: 갈무리 Seoul: Galmuri, 2022.

Lacan, Jacques, *Seminar of Jacques Lacan: The Psychoses, 1955-56 Bk.3*, W. W. Norton & Company, 1993

도록

문화역서울284 Culture Station Seoul 284 eds., 『한국화의 경계, 한국화의 확장 *Beyond the Borders*』, 서울: 문화역서울284 Seoul: Culture Station Seoul 284, 2015.

서울시립미술관 Seoul Museum of Art eds., 『한국화 1953-2007展 *Korean Painting 1953-2007*』, 서울: 서울시립미술관 Seoul: Seoul Museum of Art, 2007.

서울문화재단 Seoul Foundation for Arts and Culture eds., 『이진주 *Lee Jinju*』, 서울: 아트북 프레스 Seoul: Art Book Press, 2021.

아야스, 데프네 · 진발라, 나타샤 · 탁영준, Ayas, Defne · Ginwala, Natasha · Tak, Young-jun et al., eds., 『제13회 광주비엔날레: 떠오르는 마음, 맞이하는 영혼 *13th Gwangju Biennale: Minds Rising Spirits Tuning*』, 광주: 광주비엔날레 재단 Gwangju: Gwangju Biennale Foundation, 2021, p.13.

웹사이트

김지평 작가 웹사이트 http://jipyeong.egloos.com/

이은실 작가 웹사이트 https://www.eunsillee.com/

이진주 작가 웹사이트 http://www.artistjinju.com/filter/lee-jinju

ABSTRACT

Korean Painting since the 2000s and Object-Oriented Formalism

Focusing on the Works of Kim Jipyeong, Lee Eunsil, and Lee Jinju

Lee, Minsoo

'Korean painting' at the moment adopts various materials and techniques in addition to its traditional mediums-paper, brush, and ink-, and transforms traditional styles freely, thus the individual features of each artist stand out, which follows the tendency of contemporary art in general. This article aims to further the study on this issue by focusing on the works of three artists who have been in the art world's spotlight since the 2000s: Kim Jipyeong, Lee Eunsil, and Lee Jinju. Previous studies suggest the distinctive characteristics of Korean painting since the 2000s are the hybridity in its materials and techniques, and the relationship with Surrealism and Neo-pop in its expressive style and contents. However, these approaches limit the study to just superficially linking artworks with each other. Therefore, the article seeks to develop a new methodological approach on Korean painting in the 21st century, including the works of those three artists. To take a critical view on artworks, the idea of new formalism, which comes from object-oriented ontology (OOO) of Graham Harman, one of the leading advocates of the current prominent movement in the philosophical world, speculative realism, has been used as the analytic frame. In the end, this article attempts to develop a more realistic and effective understanding on contemporary 'Korean painting' which has been tangled in relationships formed outside the artworks, including its name and identity.