

# 미술 비평의 진화

## Evolution and Expansion of Art Criticism

한국미술이론학회 추계 콜로кви엄 2021



한국미술이론학회

Korean Society of Art Theories

<http://www.artntheory.org/>

한국미술이론학회  
추계콜로퀴엄 2021

# 미술 비평의 진화



2021년 10월 2일(토) 오후 14:00~17:30  
온라인학회(Zoom 웨비나)  
(온라인 실시간 중계 링크는 학회 홈페이지 참조)  
<http://www.artntheory.org>

Evolution and Expansion of Art Criticism

## 개회사

- 14:00 ~ 14:10 조은정 (한국미술이론학회 회장)
- 사회: 김연재 (한국예술종합학교)

## 1부 자유발표

- 14:10~14:30 김한들 (홍익대학교)  
임동식의 지속하는 잘나: 퍼포먼스와 다블로 비방
- 14:30~14:50 하정연 (한국외국어대학교)  
테이트 미술관의 터너(Turner Bequest)유산  
활성화하기
- 14:50~15:00 휴식

## 2부 주제발표

- 15:00~15:20 김연재 (공주국립대)  
東洋畫論의 범주론과 생명미학의 비평적 담론  
- 意象과 意境의 變奏
- 15:20~15:40 김연희 (홍익대학교)  
지연된 사후 작용(deferred action)의 관점으로 보는  
비평에 대한 고찰: 70년대 단색화를 중심으로
- 15:40~16:00 주하영 (전남대학교)  
루바이나 히미드의 영국 흑인 미술운동과 페미니즘 비평
- 16:00~16:20 김순주 (B/S Kunstraum)  
한국 회화의 힘: 《Global K-Art, 화화사유(畫話思惟)》  
전시를 중심으로
- 16:20~16:30 휴식

## 3부 종합토론

- 16:30~17:30 종합토론  
좌장: 이지은 (명지대학교)  
토론자: 문정희(국립타이난예술대학교), 조은정(목포대학교)  
양은희(한국예술종합학교), 권근영(JTBC)



한국미술이론학회  
Korean Society of Art Theories  
<http://www.artntheory.org/>

\*본 자료집의 저작권은 각 연구자에게 있으므로, 정당한 방식으로만 사용하실 수 있습니다.

목차

자 유 발 표

임동식의 지속하는 찰나: 퍼포먼스와 타블로 비방 ..... P.2  
김한들(홍익대학교 박사 과정)

J. M. W. 터너의 유산 활성화하기:  
테이트 미술관의 터너유산 전시, 디지털화, 터너프라이즈 ..... P.5  
하정연(한국외국어대학교 강사)

주 제 발 표

東洋畫論의 범주론과 생명미학의 비평적 담론  
－ 意象과 意境의 變奏 ..... P.14  
김연재(국립공주대학교 교수)  
지정질의 : 문정희(국립타이난예술대 교수)

지연된 사후 작용(deferred action)의 관점으로 본 비평에 대한 고찰:  
70년대 단색화를 중심으로 ..... p.18  
김연희(홍익대학교 박사 수료)  
지정질의 : 조은정(목포대학교 교수)

루바이나 히미드의 영국 흑인 예술 운동과 흑인 페미니즘 비평 ..... P.24  
주하영(전남대학교 교수)  
지정질의 : 양은희(한국예술종합학교 겸임교수)

한국 회화의 힘 :Global K-ART 《화화사유畫話思惟》전시를 중심으로 ..... P.31  
김순주(B/S Kunstraum 디렉터)  
지정질의 : 권근영(ITBC 스포츠문화부장)

## 임동식의 지속하는 찰나: 퍼포먼스와 타블로 비방

김한들 (홍익대학교)

- I. 서론
- II. '64학번'부터 '야투'까지
- III. 임동식의 퍼포먼스와 아카이브
  - 1) 아카이브의 미학적 가능성
  - 2) 임동식의 퍼포먼스와 아카이브
- IV. 임동식의 타블로 비방
  - 1) 타블로 비방의 회화적 확장
  - 2) 임동식의 타블로 비방
- V. 결론

임동식(1945~, 공주)은 홍익대학교 서양화과를 졸업하고 독일 함부르크 조형예술대학에서 예술가 학위를 받았다. 대학 졸업 이후 한국미술청년작가회 활동을 기점으로 “자연 현장 기반 퍼포먼스”를 시작했다. 이후 이 활동은 《금강현대미술제》와 《야투-야외현장미술연구회》로 이어져 독일에서도 계속됐다. 그는 이러한 퍼포먼스를 글, 드로잉, 자료집, 사진 등 5,000여 점의 아카이브로 남겼다. 그리고 귀국 이후 과거의 퍼포먼스를 회화로 그리는 행위로 현재진행형으로 끌어오고 있다. 임동식의 작품 세계는 2020년 서울시립미술관에서 개최한 개인전과 박수근미술상 수상으로 커다란 주목을 받았다. 하지만 작가에 관한 연구는 전시 서문이 아닌 경우 야투의 일부로 다뤄진 경우가 많다. 미술비평가 김장언이 지적했듯 작품 세계의 밑그림 그리기에 그치며 심도 있는 조사로 이어지지 않았다. 본 연구는 이 소요(所要)를 동인으로 삼아 임동식의 작업 배경과 전개, 작품 구분과 구조를 분석적으로 파악한다. 파악의 과정에서 그의 아카이브가 가지는 미학적 가능성을 발견하고, 회화라는 매체 안에서 논의된 그의 그리기를 타블로 비방(tableau vivant)으로 규정한다. 결과적으로 임동식 작품 세계의 구조를 밝히며 그것을 퍼포먼스 지속 대안으로 살펴보는 시도를 펼친다.

임동식의 작업 배경과 전개에는 1970년대 한국 미술계의 실험적 움직임이 있다. 그는 홍익대학교 서양화과 64학번으로 새로운 미술의 등장을 몸소 체험하며 그림을 배웠다. 국전 관여 교수진에 반(反)하는 젊은 교수진의 등장으로 형상회화와 추상회화를 동시에 습득했다. 동기들과 선택의 기로에서 고민하며 자기만의 작업을 찾으려는 진취적 태도를 보이게 되었다. 작가는 1974년 학교 졸업 이후 전업 작가로 나섰다. 한국 미술계에 전에 없던 실험들이 회화, 설치, 퍼포먼스 등 다방면으로 펼쳐지던 때다. 주류로 활동하는 작가들이 여전히 중요한 전시와 행사에서 존재감을 드러내기는 했다. 그런데도 서울에서는 단색화 작가들이 집단적인 움직임을 보였고, 대구에서는 《대구현대미술제》가 ‘이벤트’라는 명명 하에 퍼포먼스를 펼쳤다. 김구림은 한양대 근처 들판을 배경 삼아 작업을 선보였고, 박현기도 자생적으로 볼 수 있는 미디어 작품을 전시했다. 그는 이렇게 다원화된 양식 중에서 실재를 벗어나 밖을 향하는 작업에 특히 매료되었다. 한국미술청년작가회에서 주최, 1975년 안면도에서 열린 《제1회 야외작품을 위한 캠핑》에 참여한 것이 그 계기였다. 여기서 바다에 영감을 받아 제작한 야외 설치는 자연이 몸짓을 일깨우는 하나의 가능성을 보여주었다.

임동식은 서울보다 자연이 넓게 존재하는 고향 공주에서 그 가능성을 펼치는데 착수했다. 《금강현대미술제》를 기획, 개최했고 《야투-야외현장미술연구회》라는 연구회를 조직, 활동했다. 야투는 농구

용어지만 여기서는 ‘들에서 내게로 던져져 온다’와 ‘들로 던진다’라는 뜻이다. 연구회는 미술제와 달리 관람자를 모객 할 필요가 없어 자연 현장 기반 작업과 관련 논의를 더 자주 할 수 있었다. 수많은 소모임의 조직과 해체 속에서 현재까지 이어진 이 연구회의 창립 선언은 다음과 같다. “야투(野投)는 자연과의 신선한 접촉을 통하여 야외미술을 연구하는 모임으로 …사계절을 통하여 연구회를 갖고 작품집을 발간하여 의식의 영역을 넓히고 새로운 방법론을 개진한다.” 임동식은 야투를 결성한 그다음 해에 독일로 유학 가 함부르크 조형예술대학에 진학했다. 독일 현대 미술이 신표현주의의 국제적 대두와 함께 전 세계인의 주목을 받은 시기다. 하지만 작가는 새로운 환경 속에서도 기존의 퍼포먼스 작업을 이어갔다. 가장 전위적이라는 서구의 미술을 보고 AG, 무동인 등의 활동이 더 신선하게 느껴진 것이 그 이유다. 카셀 도큐멘타 관람 이후 황명섭에게 “카셀 도큐멘타를 보았습니다. 그저 그렇더군요.”라고 쓴 편지가 당시 소회를 밝힌다. 한국 실험 미술의 가능성을 본 그는 《자연과 미술 심포지엄(Natur-Kunst Symposium am Neuwerk)》에서 야투 활동을 소개하기도 했다.

이렇게 전개한 임동식의 퍼포먼스는 아카이브, 그리고 타블로 비방(tableau vivant)으로 이어져 작품 세계를 구성한다. 이 구성에서 퍼포먼스는 그 모든 것을 가능케 하는 근본이자 개시(開示)의 역할을 가진다. <풀잎과 마주한 생각>(1985)과 <거북이와 함께한 방랑>(1985)은 작가의 퍼포먼스 중 작품 세계 분석에 적절한 작품으로 볼 수 있다. 그가 함부르크 조형예술대학의 예술가 학위 시험에서 자기 사유를 대표하는 작품으로 소개했기 때문이다. <풀잎과 마주한 생각>은 1985년 함부르크 외곽에서 진행한 퍼포먼스다. 작가는 수풀이 우거진 숲의 한가운데 앉아 눈높이와 비슷한 키를 가진 풀들을 마주했다. 하나의 줄로 자신의 수염과 눈앞의 풀을 묶어 인간과 자연을 잇는 행위를 실천했다. <거북이와 함께한 방랑>은 <풀잎과 마주한 생각>과 같은 날, 같은 곳에서 시도한 퍼포먼스다. 작가는 나체인 자신의 등에 박제된 거북이를 업고 허허벌판을 걷기도, 하늘을 바라보기도, 몸을 낮춰 바닥을 기어가기도 했다. 나체의 몸은 인간을 문명화 이전의 세상으로 돌리고, 거북이와의 방랑으로 빠르게 흐르는 세상은 느려졌다. 작가는 이 작품들을 통해 자기 퍼포먼스 개념을 두 개의 원형 구조를 겹쳐 도식화하며 다음 같이 설명한다. “야외현장미술은 명상적 순환과정의 열매이다. 명상에 기인하는 정신적, 사유적 모양은 예술작업으로 구체화되며 다시금 명상적인 순환과정으로 들어간다.”

임동식은 《제1회 야외작품을 위한 캠핑》부터 이와 같은 퍼포먼스 아카이브를 구축했으며 야투 작품집을 발간하며 그 중요성을 간파했다. 아카이브는 사진, 비디오 등 기록 매체의 등장 이후 시각 예술에서 개념적, 방법론적 발전을 이뤄왔다. 특히 2000년대 들어 예술 제작과 내러티브 전개에 관여하며 그것의 가능성을 증명해왔다. <풀잎과 마주한 생각>의 아카이브는 문서 네 점으로 이뤄졌으며 ‘MA-02-00007028’라는 분류번호를 부여받았다. 이 문서들은 하나의 사진을 크게 인화하여 네 조각으로 나누는 것인데 이 중 두 번째 문서는 다른 세 점과 구별된다. 큰 부분 이미지 위에 작은 전체 이미지를 위치, 퍼포먼스 장면을 한눈에 인식시키기 때문이다. 바탕 이미지는 다른 세 점과 이어져 퍼포먼스의 주요 의미인 ‘연결’을 강조한다. 작품에서 다루는 작가와 수풀의 연결, 인간과 자연의 연결을 기록의 방식에도 적용한 셈이다. <거북이와 함께한 방랑>은 문서의 형태가 아닌 사진 그 자체로 기록한다. 이 퍼포먼스는 현장에서 서너 차례 행동으로 옮겨졌는데 4장의 사진은 각각 행동의 차이점을 담는다. ‘MA-03-00007355’는 거북이를 업고 하늘을 바라보며, ‘MA-03-00006509’는 거북이에게 꽃향기를 맡게 해준다. ‘MA-03-00007287’은 거북이를 업고 들판을 걸어가며, ‘MA-03-00007174’는 거북이를 업고 바닥을 걷다. 5x13cm부터 61x89cm까지 행동마다 사진의 크기를 다르게 부여해 물성을 반영한 것이 주목할 만하다. 이는 4장의 사진이 단순한 기록이 아닌 의미를 지닌 표면임을 증명한다.

임동식은 귀국 이후 1990년대 들어 이와 같은 아카이브를 바탕으로 과거의 퍼포먼스를 그려 현재로 소환하는 시도를 펼치게 되었다. 그는 이 시도를 두고 퍼포먼스와 “똑같은 것을 두 번 하는 거예요.”라고 설명한다. 지금까지 작가의 그림은 회화라는 틀 안에서만 논의됐지만, 이 말에 근거하면 그

의 그림은 퍼포먼스의 연극성을 포함하는 타블로 비방이다. 타블로 비방은 동시대에 있어 더글러스 크림프의(Douglas Crimp)의 1977년 《픽처스(Pictures)》 전시와 1979년 동명의 비평에 의해 재건된 것으로 볼 수 있다. 퍼포먼스 등 새롭게 등장한 미술 속성에 관한 이해와 이를 반영한 이미지는 매체의 틀에서 벗어나 “경험의 연장(duration of experience)”으로 확장했다. <풀잎과 마주한 생각>(1992-2018)은 <풀잎과 마주한 생각>을 그린 작품으로 작가 최초의 타블로 비방이다. 처음에는 사진과 마찬가지로 풀과 마주한 인물을 그렸고, 이후 약 15년간 풀을 덧그리니 어느 순간 인물이 사라졌다. 이로 인해 인물은 풀과 일치하여 인간과 자연의 합일이라는 퍼포먼스의 의미를 나타낸다. <거북이와 함께한 방랑>(1992)은 <풀잎과 마주한 생각>(1992-2018)을 그린 이후 시도한 두 번째 타블로 비방이다. 눈에 띄는 차이는 2005년에 화면 우측에 거대한 나무가 등장한 것이다. 작가의 이름을 알린 ‘마을과 예술’ 운동의 배경인 원골 마을에 있는 정주 나무다. 원골 마을은 문명사회 이전의 자연 순리를 따르고자 간 곳으로 이와 일맥상통하는 작품에 반영한 것으로 볼 수 있다.

임동식의 퍼포먼스와 아카이브, 타블로 비방은 하나의 순환을 이룬다. 그가 곧잘 작품 구조와 내용을 설명할 때 도식으로 등장시키는 원과 같다. 이러한 맥락에서 임동식의 작품 세계는 라캉의 인식 체계를 떠올리게도 한다. 퍼포먼스는 상상계, 아카이브는 상징계, 그리고 회화는 퍼포먼스와 사진이 상상적 실재계와 상징적 실재계로 드러나는 장(場)으로서다. 임동식의 퍼포먼스와 아카이브, 타블로 비방은 서로 다른 차원이지만 결국 하나의 자아다. 과거의 퍼포먼스는 아카이브를 통해 현재로 소환되며 타블로 비방에 의해 영원으로 지속한다. 임동식의 작품 세계는 1970년대 한국 미술의 실험적 움직임의 성과이며 위와 같은 독자성을 갖추었기에 중요하다. 더불어, 최근 미술계에는 퍼포먼스의 일시성을 영구성으로 전환하기 위한 논의가 활발하다. 대부분 1930년대 또는 1940년대생인 초기 퍼포먼스 작가들에게 이는 큰 과제다. 작가의 일생일대 작품 세계와 미술사에서 위치를 공고히 하기 위해서다. 이러한 과제는 미술 기관에도 마찬가지로 주어지고 있다. 런던 테이트에서는 2016년 3월부터 2021년 3월까지 퍼포먼스 작품의 기록과 유지에 관한 접근법을 연구했다. 국내 경기도미술관에서는 작가로부터 매뉴얼을 구매하는 방식으로 퍼포먼스 소장을 시도, 지난 4월 그 작품을 전시에 선보였다. 임동식의 작품 세계는 퍼포먼스 지속을 위한 대안 제시로의 의미도 있다.

## J. M. W. 터너의 유산 활성화하기: 테이트 미술관의 터너유산 전시, 디지털화, 터너프라이즈

하정연<sup>1)</sup>

Keywords: J. M. W. Turner, Tate Britain, Turner Bequest, Tate Digital, Turner Prize

미술가로서는 처음으로 J. M. W. Turner(1775-1851)의 초상화가 영국 화폐에 2020년부터 도입된 것은 문화 예술계의 영역을 넘은 영국 사회 전반에서의 그의 명성과 영향력을 보여 준다.<sup>2)</sup> 이는 그가 유증으로 영국에 남긴, 300여 점의 유화, 스케치와 수채화를 포함한 3만 여 점의 작품을 관리하는 테이트 미술관(Tate)과 내셔널 갤러리(the National Gallery, London)가 세기가 넘는 기간 동안 변화하는 시기마다 그 역사적 산물의 의의를 재발견하고, 다양하고 새로운 방법과 채널을 통해 그것의 현대에의 가능성을 효과적으로 제시한 것의 성과로 간주할 수 있다. 이 글은 터너유산(the Turner Bequest)의 대부분을 소장하고 관리하는 테이트 브리튼(Tate Britain)이 특히 최근 20여 년 간 그것을 활성화한 주요 방식들을 전시, 디지털화, 터너프라이즈(the Turner Prize)의 세 부분으로 살펴보고, 그것들이 어떻게 터너와 그의 예술을 기리는 것과 동시에 지식의 창출과 국제적 공유 및 확장, 그리고 영국에서 미술의 대중화에 기여해왔는지를 고려한다.<sup>3)</sup>

### 1. 전시

19세기 전반 영국에서 누구보다 활발한 작품 활동을 하며 성공적인 미술가였던 터너는 반세기가 넘는 커리어 동안 고대 문학과 역사에서부터, 동료 작가들이 간과했던 산업 풍경과 정치적인 이슈에 이르기까지 광범위한 소재를 다루었고, 왕립미술원(the Royal Academy of Arts)의 고전 교육과 옛 거장의 작품을 익힌 바탕 위에 기술적인, 또 회화에 있어서의 재현에 혁신을 이루었다고 할 수 있다. 1830년대(나이 60세 전후) 즈음부터 터너의 작품은 동시대 미술가들의 작품과 확연히 구분됐고 급진적이었다 할 수 있으며, 확고한 명성만큼 자주 극심한 비평과 오해의 대상이 되었다. 노년까지 다작했으며, 소재와 기술 모두에 있어 방대함과 깊이가 남달랐다는 사실은 터너의 작품이 연구와 다양한 해석 및 전시의 좋은 자료가 될 수 있음을 의미한다. 계속돼온 맥락주의 연구에서의 끊임없는 재발견 및 모더니즘과의 연계가 이를 방증한다.<sup>4)</sup> 세계 최대의 터너 작품 컬렉션을 보유한 테이트는 전시를 통해 그러한 재발견과 재해석에 지속적이고 활발하게 기여해왔다. 테이트의 터너유산 전시는 네 유형으로 구분해볼 수 있

---

1) 한국외국어대학교 강사

2) 터너의 초상화와 작품은 기존의 아담 스미스(Adam Smith) 초상화를 대체하며 가장 흔히 사용되는 20 파운드권 지폐에 도입됐다.

3) Tate는 1897년 국립영국미술관(The National Gallery of British Art)이라는 이름으로 설립됐다. 산업가 헨리 테이트(Henry Tate)가 기증한 현대 영국 미술품과 내셔널 갤러리(1824년 설립)가 보유했던 영국 미술 작품을 근간으로 했다. 후자의 중요한 부분이었던 터너유산이 소수의 작품을 제외하고 Tate의 설립과 함께 그것의 소관이 되었다. Spalding, Frances, *The Tate: A History* (London: Tate Gallery, 1998).

4) 계속되는 터너 작품의 재발견과 그것에 대한 관심은 방대한 학술연구 산출물 이외에도, 특별 전시가 지난 10여 년 간 거의 항상 열리고 있는 데에서도 알 수 있다. 예로 독일, 폴란드, 영국에서 열린 *Turner and the Elements*와 영국과 미국에서 열린 *Turner and the Sea*를 들 수 있다. Lawrence Gowing이 1966년 기획한 뉴욕 근대미술관에서의 전시 *Turner: Imagination and Reality*는 터너의 후기작을 모더니즘과 연계한 주요 사례이다. Westheider, Ortrud, and Michael Philipp, eds., *Turner and the Elements* (Munich: Hirmer Verlag, 2011); Riding, Christine, and Richard Johns, *Turner and the Sea* (London: Thames & Hudson, 2013); Gowing, Lawrence, *Turner: Imagination and Reality* (New York: Museum of Modern Art, 1966).

다. 주로 터너유산 만으로 구성된, 테이트에서의 컬렉션 전시, 그것을 해외에 소개하는 컬렉션 순회 전시, 대여 작품을 포함하고 해외의 미술관과 공동으로 기획하는 특별 순회 전시, 그리고 첫 번과 세 번째 유형이 동반할 수 있는 20세기 및 현대 미술 전시와 현대 작가의 터너유산 연계의 순으로 살펴보고자 한다.

### 1-1) 컬렉션 전시

터너유산은 작품들이 한 곳에 보존되기를 희망한 터너의 유언을 마침내 실현하며 1987년 준공된, 테이트 브리튼 본관에 연결된 클로어 갤러리(the Clore Gallery)에 보유, 전시되고 있다. 그가 남겨두거나 일부는 의도적으로 다시 사들인 작품들을 포함한 막대한 양의 각종 산출물을 소장하고, 무료로 입장하여 그의 작품세계를 즐길 수 있는 곳이다. 클로어 갤러리에서 오는 연말까지 진행되는 터너유산 전시는 *터너 컬렉션*이라는 타이틀 아래 9개의 룸으로 구성되어 있다. 각 룸은 소규모 전시와도 같이 특정 유형의 작품이나 주제에 집중하고, 전반적인 *터너 컬렉션*은 그의 작품을 효과적으로 개관한다. 자칫 고리타분할 수 있는 컬렉션 전시에서 테이트는 전문적이면서도 담대하고 열린 접근을 하는데, 이는 첫째와 마지막 룸을 터너의 작품이 아닌 20세기와 현대 작가의 작품으로 구성한데서 볼 수 있다. 첫 번째 룸은 마크 로스코(Mark Rothko)가 원래 포시즌스 호텔(Four Seasons)의 주문으로 뉴욕의 시그람 빌딩(the Seagram Building) 내에 설치할 목적으로 제작했지만 계약을 취소하고, 터너유산과 함께 전시되길 희망해 테이트에 기증한 대형 시리즈 *시그람 벽화(The Seagram Murals)*(1958)를 보여준다. 마지막 룸에서는 오토리스 그룹(The Otolith Group)의 필름 *하이드라 드캐피타(Hydra Decapita)*(2010)를 상영한다. 노예 상인들에 의해 익사 당한 아프리카인들의 후예들이 사는 수중 세계를 구상한 전자음악 듀오 드렉시아(Drexciya)의 작품, 19세기 회화로서는 유일하게 노예선 *종(Zong)* 호 학살을 다룬 터너의 *노예선(Slave Ship 또는 Slavers Throwing Overboard the Dead and Dying - Typhoon Coming On)*(1840)과 이를 해석한 러스킨(John Ruskin)의 글을 자료 삼아 노예주의의 여파를 다루는 작품이다. 미술사에서의 지위가 확고한 로스코와 같은 저명한 작가의 벽화와 선도적인 오토리스 그룹의 식민주의와 인종주의를 역사적으로 고찰하며 현대사회에 화두를 제기하는 필름으로 *터너 컬렉션*의 도입과 말미를 구성하는 것은 터너의 작품이 가질 수 있는 근현대 미술에의 관련성을 시사한다. 그것의 시대를 초월한 현대성을 암시하며 보수에서 첨단까지 다른 성향과 폭넓은 세대의 관객의 관심을 유발한다고도 볼 수 있다.

두 번째부터 여덟 째 룸에서는 특정 소재나 주제를 집중적으로 다룬다. 두 번째 “JMW Turner”에서는 인물을 소개하며 소수의 선정된 작품을 통해 그의 광범위하고도 심오한 작품세계를 개관하고, 스케치와 미완성작으로 구성된 “터너의 스튜디오에서 찾은(Found in Turner's Studio)”이라는 제목의 세 번째와 네 번째 룸에서는 각각 해경(seascapes)과 풍경 및 인물에 있어 그가 다양한 소재를 다각도에서 탐구하는 동시에, 회화의 기술과 방법을 혁신한 과정을 보여준다. 다섯, 여섯째 룸인 “터너의 영국”과 “터너의 유럽”에서는 각각 조국의 풍경, 사회적 변화와 기술의 진보를 반영하는 삶을 다룬 작품과, 생애에 걸쳐 순회한 유럽 각지의 풍경과 문화를 다루며 기상 효과의 재현에 있어 실험을 거듭한 작품들을 전시한다. 일곱 번째 “터너의 전시: 포부와 명성(Turner Exhibited: Ambition and Reputation)”에서는 반세기 동안의 그의 주요 작품이 보여주는 진화와 선대 및 당대 미술과의 상호작용, 그것이 영국 회화의 코스에 끼친 영향을 고려한다. 여덟 번째 룸 “이탈리아 여행가들: 그랜드 투어리스트부터 터너까지(Travellers in Italy from Grand Tourists to Turner)”는 그랜드 투어라는 문화 사조와 관련하여 다른 미술가들의 회화와 함께 터너의 작품을 고찰한다.



주력 컬렉션 전시와는 별도로, 또한 클로어 갤러리에서 개최하는 소규모 터너유산 전시가 있다. 그의 회화 기술에 있어서의 실험, 혁신, 창작 과정에 집중한 *색채와 선: 터너의 실험(Colour & Line: Turner's Experiments)*(2007)과 *터너의 드로잉을 보고(Drawing from Turner)*(2007) 중 후자는 터너의 산출물을 탐구하며 창작한 현대 미술가들의 작품과 함께 전시함으로써 터너유산이 오늘날 작가들에게 지닐 수 있는 효용과 가치를 보여주었다.

이렇듯 테이트의 컬렉션 전시는 학습 및 학술연구에도 참고 자료가 될 수 있는 집중 탐구 뿐 아니라, 타 작가의 작품과 연계하여 그의 작품을 새로운 또는 이전보다 넓은 시각과 문맥에서 재고할 수 있는 기회를 제공하는 등 최대의 터너 컬렉션과 함께 다량의 다른 작품도 보유하는 주요 미술관으로서의 이점을 십분 활용하고 있다.

### 1-2) 해외에서의 컬렉션 순회 전시

테이트가 터너유산을 알리고 전시하는 또 다른 방식으로 해외 순회 전시가 있다. 이들 전시는 해외의 미술관 및 영국문화원과 협력하여 많은 경우 터너를 접하지 못한 세계 각지의 다양한 도시들에서 개최한다.<sup>5)</sup> 특정 주제보다 수채화 또는 유화 및 수채화와 같이 범위를 폭넓게 잡고 그의 작품세계를 개관하는 방식으로 터너와 터너유산을 소개한다. 근래의 예로 부에노스아이레스의 국립미술관(Museo Nacional de Bellas Artes)에서 열린 수채화 전시(2018-9)와 파리의 자크마안드레 미술관(Musée Jacquemart-André)에서 열린 *Turner Paintings and watercolours from the Tate*(2020)가 있다.<sup>6)</sup> 안보와 운송, 해당 기관과의 협력 등 실질적인 문제를 제외하고 전시 구성에 있어서는 대단한 새로운 노력을 요하지 않지만 이러한 순회 전시는 터너와 터너유산을 국제적으로 알리고 세계무대에서 영국의 문화정체성 구축에 기여한다고 할 수 있다.

이와 조금 차별화된 예로, 2007-9년에 미국 메트로폴리탄 미술관, 국립미술관과 달라스 미술관(Dallas Museum of Art), 모스크바의 푸시킨 미술관(Pushkin Museum of Fine Arts), 북경 국립미술관에서 순차적으로 개최된 대규모 회고전이 있다. 터너유산 이외에도 *트라팔가 전투(The Battle of Trafalgar, 21 October 1805)*(National Maritime Museum, London) 등의 대여 작품을 포함했고, 미국의 경우 주요 출판물 또한 발간했다.<sup>7)</sup> 작품세계를 종합적으로 개관하며 3대 주요 국가에 터너유산을 소개한 이 순회 전시는 미국 인문예술위원회(the Federal Council on the Arts and the Humanities)와 알리셰르 우스마노프(Alisher Usmanov)와 같은 알려진 예술 후원자를 비롯한 기관과 재단의 후원을 받아 해당 지역에서 더욱 화제가 되었을 것으로 추정된다. 북경 국립미술관에서 열린 *J. M. W. Turner: Oils and Watercolours from Tate Britain*의 경우 영중 정상회담과 동시에 개최, 당시 영국 총리 고든 브라운이 개막을 알리기도 했다. 양자 간 관계가 지극히 중요한 것으로 간주됐던 시기 문화외교의 사례로 손꼽을 수 있다. 이러한 눈에 띄는 순회 전시가 터너와 영국미술의 국제적 인식과 이해에 기여했을 것임은 말할 나위 없다.

### 1-3) 특별 순회 전시

테이트의 터너유산 관련 활동 중 상당한 후원과 홍보를 동반한 블록버스터 행사라 할 수 있는 특별

5) Smiles, Sam, *J. M. W. Turner: The Making of a Modern Artist* (Manchester: Manchester University Press, 2007), 160-165.

6) 이 외에도 캔버라의 호주 국립미술관에서 2013년 개최된 *Turner from the Tate: The Making of a Master*를 예시로 들 수 있다.

7) Warrell, Ian, ed., *J.M.W. Turner* (London: Tate Publishing, 2007).

전시는, 순회하는 대개 두 개 이상의 해외 미술관 및 터너 학자들과의 협업을 통해 이루어진다. 대역 작품을 다수 포함하고, 학술논문을 실는 카탈로그를 동시 발간한다.<sup>8)</sup> 지난 10여 년 간의 예를 살펴보면, 2009년 테이트에서 시작해 2010년 파리의 그랑 팔레(Grand Palais)와 마드리드의 프라도 미술관(Museo Nacional del Prado)을 순회한 *터너와 옛 거장들(Turner and the Masters)*, 그랑 팔레와 온타리오 미술관(Art Gallery of Ontario)을 순회한 *터너 모네 휘슬러(Turner Whistler Monet)*(2004-5), LA 게티 미술관(the J. Paul Getty Museum)과 샌프란시스코 드영 미술관(de Young Fine Arts Museum of San Francisco)을 순회한 *터너의 후기작(Late Turner: Painting Set Free)*(2014-15)을 들 수 있다. *터너와 옛 거장들*은 터너가 모방, 경쟁하고 경의를 표했던 옛 거장의 작품들과 터너의 작품을 나란히 견주어 보며 선지자들의 예술이 그의 작품의 진화와 발달에 끼친 영향을 재고했다.<sup>9)</sup> *터너 모네 휘슬러*는 터너와 마찬가지로 빛과 기상의 효과 및 산업화 영향 하의 대기환경을 다룬 작가들의 작품을 터너의 그것과 함께 다루었다.<sup>10)</sup> 미술사적 문맥을 고려하면서, 서구에서 특히 사랑을 받는 여러 작가들의 작품을 동시에 보여주어 해당 지역에서 다수 관객에게 어필하기에도 충분한 전시였다. 후기작을 집중적으로 다루었던 *터너의 후기작*은 생애 후반기의 터너가 낭만주의적 예술가 이미지에 부합하는 고립된 작가였다는 일반적인 인식과, 후기작의 모더니즘적 해석에 이의를 제기하며, 노년까지 사회적 활동을 유지했던 터너가 타 미술가들이 간과한 다양한 소재를 다루며 당대에 대한 관심과 탐구를 지속하는 동시에, 회화에 있어 재현의 한계에 도전하는 기술적 혁신을 이루었음을 보여주었다.<sup>11)</sup>

#### 1-4) 현대 작품 또는 작가의 연계

*터너 컬렉션*이 포함한 오토리스 그룹의 *하이드라 드캐피타(Hydra Decapita)*의 예에서와 같이 근래에 특히 주목할 만한 것은 터너의 작품과 연계하는 현대 미술 작품 전시의 증가이다. 이들은 터너의 회화의 개념이나 수단에 대한 도전과 같이 역사를 초월한 측면에서 연관하거나, 작품이 다른 노예폐지운동과 같은 당시의 시사 문제를 반인종화(anti-racism)와 같은 오늘날의 화두와 관련짓는다. 위에서 언급한 *터너의 후기작*은 소규모 전시 *Olafur Eliasson: Turner colour experiments*를 동반했는데, 엘리야슨이 터너가 빛과 색채를 다룬 방식에서 영감을 받아 창작한 작품들로 구성했다. 작품에서 뿐 아니라, 전시와 동시에 출시한 Tate Shots(테이트의 각종 프로그램에 대한 짧은 소개 영상)에서의 터너의 작품이 자신의 작품에 얼마나 중대한 영향을 주었는지에 대한 엘리야슨의 발언 및 경의의 표현은 터너의 명성을 현대에 부각하기에 충분했다.<sup>12)</sup>

2007-8년 클로어 갤러리에서 열린 데이빗 호크니가 선택한 *터너의 수채화들(Hockney on Turner Watercolours)*은 커리어 후기인 전시 즈음에야 수채화를 본격적으로 탐구하고 있었던 호크니가 터너

8) 전시 카탈로그는 각각의 전시작에 대한 글과, 테이트의 큐레이터, 공동 주최하는 미술관의 큐레이터 및 영국 내외의 터너 학자들의 에세이를 포함한다.

9) 이 전시는 터너의 작품을 클로드 로랭, 티치아노, 루벤스, 렘브란트와 같은 옛 거장의 작품들과 많은 경우 처음으로 나란히 견주어 볼 수 있는 기회를 제공했다. 컨스터블과 같은 동시대 주요 경쟁 작가의 작품 또한 포함했다. Solkin, David, and Ian Warell et al., *Turner and the Masters*, ed. by David Solkin (London: Tate Publishing, 2009).

10) House, John, and Sylvie Patin et al., *Turner Whistler Monet* (London: Tate Publishing, 2004).

11) Brown, David Blayney, Amy Concannon, and Sam Smiles, eds., *Late Turner: Painting Set Free* (London: Tate Publishing, 2014).

12) 'Olafur Eliasson on JMW Turner | TateShots' (UK: Tate, 2014) <<https://www.youtube.com/watch?v=T-iDkq8yfwY&feature=share>>.

유산에서 터너의 다양한 수채 탐구와 실험을 고찰하며 선정한 작품들로 구성된 전시였다.<sup>13)</sup> 호크니의 지지에 힘입어 테이트가 아트펀드(Art Fund)와 공동으로 벌인 모금 캠페인을 통해 터너의 수채화 중 최고 명작으로 간주되는 *블루 리기(The Blue Rigi, Sunrise)*(1842)를 확보하는데 대대적으로 성공한 직후 열린 전시여서 더욱 공공의 이목을 끌었다.<sup>14)</sup> 이 전시와 캠페인은 호크니와 함께 영국 국민 화가로서의 터너의 입지를 다시금 확고히 한 개기였다 할 수 있다.<sup>15)</sup>

반인종주의와 함께 근래 더욱 빈번하게 예술가들의 소재가 되는 터너의 *노예선*(Museum of Fine Arts, Boston)은 터너유산의 일부가 아니지만, 테이트가 소장하는 오토리스 그룹 작품의 예에서와 같이, 테이트 모던의 터빈홀에 전시됐던 카라 워커(Kara Walker)의 *Fons Americanus*(2019년)에서도 소재가 되었다. 이는 테이트가 특정 작품을 소장하는지 여부와 무관하게 터너의 예술이 오늘날 공론화 되는 장으로서 역할 하는 것을 보여준다.

## 2. 디지털화(Tate Digital)

테이트는 1998년 웹사이트 출범과 함께 “공공의 영국 미술과 근현대 미술의 이해와 향유”라는 기관의 임무를 효과적으로 수행하는 차원에서 디지털 기술을 적극 활용해왔다.<sup>16)</sup> 연간 또는 2년간의 디지털 (또는 소셜 미디어와 같이 부문별) 전략 문서를 살펴보면 테이트가 기술을 통해 소장품에의 공공의 접근과 활용을 극대화하는 것, 니콜라스 세로타(Nicholas Serota 1988-2017년 테이트의 디렉터)가 선언한 것처럼 미술을 보유하는 기관(keeper)에서 진화해 공유하는 기관(shareer)으로서 역할하고 있음을 분명히 알 수 있다. 창립 컬렉션의 일부이자 테이트의 핵심 소장품인 터너유산은 웹사이트 출범과 함께 최초의 디지털화 사업이었던 “인사이트(Insight)”를 비롯해, 확장형 온라인 출판물 *J.M.W. Turner: Sketchbooks, Drawings and Watercolours* 등 다양한 디지털 전략 사업의 주요 대상이었다. 이는 터너유산의 테이트 웹사이트에서의 접근성이 특히 높다는 것을 의미한다. 또한 미술을 “모두(everyone)”가 다가가기 쉬운 것으로 하겠다는 테이트의 목표에 부합하게, 터너유산을 연구자 및 학생, 문화예술에 관심이 있는 일부 대중의 범위를 훨씬 초월하는 청중을 염두에 두고 다양한 방법과 채널을 통해 제시하고 있음을 알 수 있다.<sup>17)</sup> 디지털화를 통한 터너유산의 광범위한 공유는, 미술의 사회적 역할에 대한 신념을 유지하며 자신의 유증을 통해서 또한 영국에서 그것의 위치를 확고히 하고자 했던 터너도 기대하지 못했을 청중이 이전에는 상상할 수 없었던 다양한 방식으로 터너유산과 관련 자료를 향유하고 활용하는 것을 가능하게 했다. 이 글에서는 터너의 작품과 그것에 관한 지적 산출물에 관심이 있는 연구자 및 학생, 대중을 위한 테이트 웹사이트의 기능을 세 부분으로 나누어 살펴보고자 한다.

13) Brown, David Blayney, *Hockney on Turner Watercolours*, ed. by Simon Grant (London: Tate, 2007).

14) Art Fund는 1903년 설립된 영국의 자선 단체로 국내에 미술품을 확보하는 데에 필요한 기금을 모금한다. 미술관, 박물관 등과 함께 공동 캠페인을 벌인다.

15) 2005년 BBC가 실시한 영국이 보유하는 최고의 미술 명작을 선정하는 여론조사에서 터너의 *The Fighting Temeraire*(1839)가 에두아르 마네, 빈센트 반 고흐 등의 작품과 겨루어 큰 득표 차이로 1위를 차지한 것이 그의 국민 화가로서의 위상을 보여주는 것으로 흔히 언급된다. 이 작품은 터너의 초상화와 함께 20 파운드 지폐에 도입됐다.

16) Ringham, Jesse, ‘Tate Social Media Communication Strategy 2011-12’, *Tate Papers*, 15, 2011. <<https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/15/tate-social-media-communication-strategy-2011-12>>.

17) Trendall, Sam, ‘Q&A with Tate Digital Director Ros Lawler - “We Want to Make Art Accessible to Everyone”’, *PublicTechnology.Net*, 2017. <<https://www.publictechnology.net/articles/features/qa-tate-digital-director-ros-lawler--we-want-make-art-accessible-everyone>>.

## 2-1) 웹 상의 전시 체험

우선 현재 열리고 있는 전시를 온라인에서 체험할 수 있는 마이크로사이트의 기능을 들 수 있다. 위에서 살펴본 컬렉션 전시 *터너 컬렉션* 사이트와 진행 중인 특별 순회 전시 *터너의 근대 세계(Turner's Modern World)* 사이트는 모두 전시의 루트와 구성을 재현하되, 작품 노출과 전시 구성을 체험할 수 있는 정도와 방식에서 조금의 차이를 보인다. 각각의 홈페이지는 실제 방문 시 도입에서 접하게 되는 전시를 개관하는 텍스트와 더불어 소수의 이미지, 전시의 각 부분으로 잇는 링크를 제공한다. *터너 컬렉션* 홈에서 연결된, 앞서 살펴본 9개의 룸 각각을 다루는 웹페이지에서는 그것을 개관하고, 전시된 모든 작품의 이미지와 그것에 대한 설명을 제공한다. 특별 전시 사이트에서는 이와 달리 전시 가이드를 두 가지 버전으로 제공하는데 하나는 온라인, 다른 하나는 방문 시 제공하는 소규모 책자(*터너의 근대 세계*의 경우 189쪽에 이른다)를 인쇄할 수 있는 PDF 파일이다. 이 책자는 전반적인 전시 구성을 보여주는 지도 형태의 다이어그램, 개별 룸 및 모든 전시 작품에 대한 설명을 제공하지만 이미지는 포함하지 않는다.

두 유형의 전시 사이트 모두 텍스트 상에서 주요 용어와 인물, 작품 등을 설명하는 페이지로의 링크를 포함하는데, '송고', '자화상'과 같은 미술 관련 용어, '클로어 갤러리'와 같은 테이트 관련 및 '대서양 횡단 노예무역'과 같은 역사 관련 용어를 포함한다. 테이트 웹사이트의 미술, 테이트와 그 컬렉션에 관한 백과로서의 역할을 여기서 볼 수 있다. 실제 전시 관람이나 영국박물관(the British Museum)의 3D 모델링을 사용한 가상 투어 페이지에서 보다 체험 면에서는 떨어지지만, 지식 제공에 있어 더 풍부하고 청중의 그것에의 접근도 더 용이하다 할 수 있다. 또한 온라인에서의 제한적인 전시 체험은 실제 방문을 야기할 수 있으므로, 이 두 종류의 전시 홈페이지가 포함하는 전시 및 관련 행사 티켓 예약 링크는 미리 관람을 의도한 청중 뿐 아니라 이러한 경우를 위해서도 마련한 것으로 볼 수 있다. *터너 컬렉션* 페이지가 예약 링크 상단에 "See the world's largest free display of paintings by J.M.W. Turner and Mark Rothko's Seagram murals"과 같은 방문을 유도하는 홍보성 문구를 제시하는 것이 이를 보여준다.

## 2-2) 컬렉션과 지적 산출물의 오픈액세스

테이트는 디지털화를 통해 소장품과 테이트의 지적 산출물을 수집, 저장, 공유하는 오픈액세스 저장소(open access repository)를 구축했으며, 2019년에는 영국 국립 도서관, 스코틀랜드 국립 박물관, 큐 왕립 식물원 등과 함께 연구 산출물을 공유하는 "공유 연구 저장소(Shared Research Repository)" 또한 출범했다. 테이트의 오픈액세스 저장소는 미술 컬렉션과 미술에 관한 지식을 공유, 창출하고 전파하는 방법 및 구조에 변화를 야기하고 있는 것으로 간주할 수 있다. 터너유산을 고려해 볼 때, 우선 "인사이트" 사업을 통해 전체에 해당하는 3만 여 점의 작품을 디지털화하여 크리에이티브 커먼즈 라이선스(Creative Commons License)에 따른 자유로운 이용이 가능해졌다. 이전에는 접근하는 데에 추가 시간과 절차가 요구됐던 손상되기 쉬운 수채화와 스케치, 이 외에도 현재 클로어 갤러리에 전시할 수 없는 방대한 양의 작품들을 온라인에서 쉽게 접근하고 활용할 수 있게 된 것이다. 둘째, 테이트의 터너유산 관련 핵심 연구 사업 결과이자 자원이며, 테이트 웹사이트 상의 디지털 도서관 할 수 있는 *J.M.W. Turner: Sketchbooks, Drawings and Watercolours*는 에세이와 사례 연구 등 600여 개의 연구 산출물을 집대성하고 터너의 생애, 커리어와 작품에 관한 정보와 지식을 온라인 검색할 수 있는 새로운 형태의 출판물이다. 지난 100여 년 간의 터너 연구 성과와 연계하고 새로운 산출물 및

보충 문헌이 지속적으로 업데이트된다.

오픈액세스 저장소 사업을 통해 집대성, 보관하고, 공공의 접근 및 사용이 용이하게 된 테이트의 지적재산은 학술연구 성과 뿐 아니라, 작가의 노트나 서신 등의 기록물, 테이트에서의 공개 강의 녹음, 인터뷰 영상, 전시를 포함한 기타 다양한 프로그램에 관한 테이트의 대언론 공식 발표, 미술가, 작품세계 및 전시에 관한 수업 자료(teachers' pack), 블로그 포스트 등 각종 문헌, 청각, 시각, 그 밖의 디지털 콘텐츠를 포함한다.<sup>18)</sup> 근래 국내에서도 추진 중인 오픈 액세스를 실현한 테이트의 오픈액세스 저장소가 기존보다 확장된 '연구'의 개념을 기반으로 하는 것에 주목할 만하다. 연구의 요소를 포함하는 모든 산출물을 포괄하여, 일반적으로 접근이 제한적인 학술연구 산출물, 비학술 연구 산출물, 이미 출판된 산출물과 아직 출판되지 않은 지적 산출물을 아우르는 이 저장소는 '연구'를 정의하고 구분하는 경계를 모호하게 한다. 오픈액세스 저장소 사업 중 테이트가 연구 및 편집 직원을 대상으로 실시한 인터뷰에서 드러난, 자신들의 연구 및 견해의 진화를 보여줄 수 있는 이러한 저장소에 대한 긍정적인 반응은 테이트를 넘어 앞으로 지식의 공유와 창출에 있어서의 폭넓은 변화를 예고하는 것으로 간주될 수 있다. 터너학과 같이 오랜 기간 동안 활발하게 발달한 연구 부문을 고려하는 데에 있어, 그간의 전시 관련 자료 뿐 아니라 이전에는 발견이나 접근이 어려웠던 다양한 문헌을 포함, 테이트의 거의 모든 지적 산출물을 망라함으로써 시대에 따른 관점과 평가의 차이 및 변화를 보여준다는 점에서도 유의미하다 할 수 있다.

### 2-3) 테이트 페이퍼스(Tate Papers)와 테이트 이티시(Tate Etc.) 접속

테이트의 웹사이트는 테이트가 발행하는 정기 간행물예의 접근 통로로서 미술과 박물관에 관한 새로운 지식의 창출을 도모, 그것을 집결하고 공유하는 장소로서도 기능한다. 상호 심사 온라인 학술지 *테이트 페이퍼스*와 인쇄 겸 온라인 매거진 *테이트 이티시*를 살펴보면, 위에서 알아본 웹 저장소의 대상이 되는 다양한 지적 산출물을 게재하며, 그것이 상정하는 폭넓은 지식의 개념과 공유 철학에 부합하는 것을 알 수 있다. 2004년 창설한 *테이트 페이퍼스*가 온라인에 기반한 오픈액세스 학술 저널이라는 점은, 학술지에의 접근이 현재까지도 대개 제한적인 것을 감안할 때, 특히 창설 당시로서는 학술연구 성과의 오픈액세스화에 선구적이었다고 할 수 있다. 영국 미술과 전 세계의 현대 미술, 그리고 박물관 업무(practice)를 소재로 하는 것은 테이트의 컬렉션과 활동 범위를 반영하고, 후자에 해당하는 테이트의 전략 문서와 보고서를 간간히 게재하기도 한다. "Tate Digital Strategy 2013-15: Digital as a Dimension of Everything"과 같은 문서는 본 연구가 테이트의 디지털 사업 전략 및 발달과 그것을 통해 터너유산을 활성화한 방식을 파악하는데 중요한 자료가 되었다.<sup>19)</sup> *테이트 페이퍼스*는 영국 내외에서 이루어지는 터너의 작품에 관한 연구를 가장 빈번하게 게재하는 학술지이다. 이는 테이트가 터너유산을 보유하고 그것에 관한 연구를 진행하는 기관으로서 뿐 아니라, 터너의 작품에 관한 연구 산출물을 집결하고 배포하는 매체도 제공하고 있음을 보여준다.

에세이, 인터뷰, 작가의 스튜디오 산출물 등 다양한 자료를 출판하는 *테이트 이티시*는 학술지가 대상으로 하지 않고 그대로 게재할 수 없는, 터너와 관련한 다양한 종류의 산출물을 게재한다. 근래의 예

18) Galimberti, Luigi, 'Open Access Repository: Enhancing Research In Cultural Organisations'. <<https://www.tate.org.uk/research/features/oa-repository-pilot>>.

19) Stack, John, 'Tate Digital Strategy 2013-15: Digital as a Dimension of Everything', *Tate Papers*, 19, 2013. <<https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/19/tate-digital-strategy-2013-15-digital-as-a-dimension-of-everything>>.

를 살펴보면, 흔히 접할 수 있는 전시 리뷰 외에도, 터너 전시에 관한 미술사학자와 그것에 영감을 받은 현대 작가와의 대화, 역사적으로 크게 변화한 터너 후기작 평가에 대한 미술사학자 연구 결과의 요약, 20세기 미술가의 터너에 대한 존경에 관한 대화(로스코의 자녀들과의 대화), 터너의 작품을 자료 중 하나로 삼는 새로운 미술사 방법론에 관한 학자들 간의 대화 등을 예로 들 수 있다. 이런 각종 지적 산출물은 좁은 의미의 학술연구가 다루거나 밝히기 어려운 측면이나 사실을 포함할 수 있다. 형식에 얽매이지 않고 이렇게 다양한 최신 자료를 집결하고 배포하며 테이트 웹사이트에서의 발견과 접근이 쉬운 *테이트 이티씨*는 새로운 시각에서 터너유산을 재발견하는 계기를 제공할 수 있다.

### 3. 터너프라이즈(the Turner Prize)

테이트 브리튼과 테이트 모던(Tate Modern)을 포함한 네 개의 갤러리를 아우르는 테이트 웹사이트의 홈에서 'Turner'를 종합 검색하면 첫 페이지에서 얻는 결과 중 최대 다수는 터너프라이즈(the Turner Prize) 전시 페이지로의 링크이다. 다음이 진행 중이거나 과거에 열린 터너 전시와 터너프라이즈 수상 현대 작가들의 전시이다.

터너프라이즈는 테이트가 1984년 터너의 이름과 논란을 불러일으켰던 그의 작품의 혁신성을 기리며, 현대 미술에 대한 공공의 관심을 확대할 목적으로 설립한 상이다.<sup>20)</sup> 지난 1년 간 전시나 다른 형태로 제시된 뛰어난 작품에 대해, 영국에서 활동하는 작가나 해외에서 활동 중인 영국인 작가에게 주어지는 이 상은 최신 영국 미술의 특징을 탁월하게 표현하며 수많은 미술가들이 세계적인 작가로 부상하는데 결정적인 역할을 해 왔다. 목표한 바와 같이 영국에서 현대 미술이 공공이 주목하는 대상으로 자리 잡고, 그것의 확고한 장을 마련하는 데에 지대한 역할을 했다. 터너프라이즈는 또한 터너와 그의 작품이 영국 미술의 상징이 되는 데에 간과할 수 없는 역할을 했으며 그러한 위상을 영속화한다고 할 수 있다. 터너프라이즈가 매년 반복적으로 상기하는 것은 비단 터너의 이름이 아니라 그가 보여준 예술의 혁신성과 동시대와의 폭넓은 관련성이다. 매년 최종 후보로 지명된 네 명의 작가 또는 작가 그룹이 보여주는 것은 오늘날 세계에서 중요한 무언가에 관한 견해를 도전적이고 다양한 방식으로 표현하는 미술이다. 터너의, 특히 후기, 작품이 당대에 극심한 비판과 조롱의 대상이 되었던 것과 달리, 터너프라이즈는 대담하고 열정적인 공론을 야기하는 급진적인 미술을 기념함으로써, 한 때 터너가 대표했던 '현대 미술'을 기리며 그것의 발전을 도모한다 할 수 있다.

터너프라이즈가 낯설거나 너무 급진적인 것으로 거부 시 되던 현대 미술이라는 영역 자체를 영국에서 세간의 관심과 논의의 대상으로 만들고 그것의 대중화에 기여한 데에는, 공공을 연관시키는 조직적인 프로그램과 미디어의 개입과 후원이 있었다. 테이트 웹사이트를 통한 공공의 후보자 지명(5월)과 최종 심사 대상자 지명(7월)에서부터 9월 또는 10월부터 이듬해 1월까지 열리는 그들 작품의 전시와 12월 초 시상에 이르는 반년이 넘는 기간 동안 터너프라이즈는 방송 및 인쇄 매체, 대중 및 미술 전문 매체의 적극적인 보도와 논평의 대상이 되어 이목을 끈다. 기수상자들을 포함한 스타 작가들과 그 밖의 공인들이 참여하고 시상하는 현장은 BBC가 생중계한다. 미술을, 흔히 더 대중적인 것으로 간주 및 분류되는 영화나 텔레비전, 스포츠와 같은 대중문화의 영역에 포함시키는 것이다. 터너프라이즈를 다루는 미디어가 많은 경우 터너를 소개하고 작품 이미지를 재생산하는 가운데 폭넓은 영역에서 그의 명성을 굳건히 하는데 기여하는 것은 말할 나위 없다.

20) 테이트의 디렉터(1980-1988)였던 Alan Brownson가 1982년 설립한 신미술 후원가(Patrons of New Art) 그룹이 주도했으며, 테이트의 현대 미술품 수집을 위한 목적도 있었다. 동시대 영국 미술의 발전을 도모하고, 미술의 사회적 역할과 영향을 다지고자 한 것은 터너 자신의 목적이기도 했다.

터너프라이즈는 영국에서 사회적 역할도 수행하는 것으로 간주할 수 있는데, 인종이나 성별, 교육 배경 또는 연령에 무관하게 뛰어난 업적을 기리며 수상 작가와 최종 후보 작가들을 진출시켰다는 점, 그리고 격년으로 테이트 브리튼이 아닌 다양한 지역의 미술관을 순회하며 전시를 개최해 현대 미술의 고른 확산 뿐 아니라, 신생 및 중소 미술관의 명성과 지역 재생 및 활성화에 기여한다는 점에서 그러하다. 또한, 수상자들의 작품이 세계적으로 미술사적 가치와 시장 가치를 인정받는 가운데 터너의 예술을 포함한 영국 미술의 위상을 높이는데 기여한다.

## 東洋畫論의 범주론과 생명미학의 비평적 담론

### － 意象과 意境의 變奏

김연재 (金演宰, 국립공주대학)

#### I. 문제의식의 실타래

본고에서는 예술작품의 창작과 감상에서 그 생명정신은 어디에 있는가 하는 문제의식에서 출발한다. 그 논점으로서 예술의 범주론에 주목하고 범주의 특성과 그 생명력에 입각하여 東洋畫論의 강령과 그 비평의 기준을 논의하고자 한다. 특히 畫論의 원리로서 意象과 意境의 融和와 같은 내면적 의식의 세계에 초점을 맞추고 그 속에서 예술작품의 생명정신을 모색한다. 이는 意象의 법칙이나 원리를 생생하게 재현하고 정서적으로 표현하며 意境심미의식적 경지를 담아내는 문제와 밀접하게 관련된다.

#### II. 동아시아의 생명정신과 동양화론의 범주

세계의 실재(reality)에서 인간은 자연의 생명의 울동(生生不息)과 인간의 생명의 울동(自強不息)이 일체가 되는 통합적 경계를 추구한다. 인간은 인생의 굴곡의 궤적에서 생명의 이치를 이해하고 더 나아가 생명의 가치를 터득하면서 생명공동체의 의식을 형성한다. 생명공동체의 의식의 통합적 경계는 '생명정신'이라고 부를 수 있다. 생명정신은 인간의 존재와 가치를 끊임없이 고양시키는 지속가능성의 의식적 차원을 지닌다. 생명정신은 생명의 본질이라는 존재론적 토대 위에 생명의 의의에 대한 가치론적 신념을 확보하는 문제와 관련된다. 여기에는 모든 생명체가 지속한다는 화합적 생명정신의 차원에서 공존, 공감, 공유, 공생 등과 같은 삶의 필연성과 당위성을 상정한 것이다.

동양의 畫論에서 생명정신은 예술작품과 인간(화가 혹은 감상자)의 본질적인 관계에서 예술작품을 창작하거나 감상하는 중요한 역할을 한다. 이들 관계의 중요한 범주로는 形神, 虛實, 言意, 意象, 意境 등이 있다. 그 중에서 意와 象, 意와 境의 내재적 관계는 예술의 세계에서 생명의식의 문제, 즉 생명정신이 인간의식의 차원에서 어떻게 투영되며 가치론적으로 고양되는가 하는 문제와 관련된다.

#### III. 類比的 사유와 예술철학적 시선

동아시아의 한자문화권에서 예술작품은 굳이 언어라는 표현을 사용하지 않고 작가의 생각이나 의도를 나타내며 감상자에게 정신적 만족이나 희열을 체험하게 한다. 이러한 예술작품에 접근하는 방식에 유비적 사유의 문제가 등장한다.

우리가 특정의 대상과 그것을 인지하여 나온 의미의 개념이 반드시 일대일의 대응의 관계처럼 확고한 관계로 이루어지는 것은 아니다. 실제로 개념을 형성하는 데에 인지의 원형으로서의 대상, 형상, 의미, 유비 및 관념의 관계가 복합적으로 작용한다. 우리는 형상적 직관성을 바탕으로 하여 상징, 은유, 비유 등의 방식에 따라 사고의 작용을 더욱 구체화함으로써 특정의 대상과 동일한 부류의 대상과의 의미있는 적절한 관계를 더욱 긴밀히 연관시킨다. 이것이 바로 類比的 사유이다. 類比的 사유는 유기적 전체의 맥락에서 개별적, 비본질적, 심지어 우연적인 것들도 유기적 전체의 일부분으로서 포함한다.

특히 유비적 사유를 도출하는 방법으로서 比喻的 象이 있다. 그것은 사물을 인식하는 데에 取象歸類 혹은 取象比類의 경우처럼 비유, 상징, 유추 등의 방법을 거쳐서 형상이 유사한 사물들이나 주위의 환경과 관련있는 사물들을 우리가 이해할 수 있는 특정의 사물로 바꾸어 설명하는 방법이다. 여기에는 대상의 각 부분들을 분리하거나 분해하기보다는 직관적 형태로 남겨 둔 채 그것을 간단명료



하게 전체적으로 나타낸다. 이러한 유비적 사유에는 예술철학적 시선이 있다.

#### IV. 意象과 意境의 통합적 變奏

예술의 생명정신에 접근하는 데에 意象과 意境의 관계를 어떻게 설정하는가는 문제가 중요하다. 예술작품에서는 자연계의 사물의 형상[物象]과 그 원리를 재현하고 표현하는 데에 意象, 寓意, 神似 등의 비유를 활용하며 그 속에 생명정신을 기저로 하는 意境의 심미의식적 차원을 담아낸다.

예술작품을 창작하고 감상하는 데에는 고정된 기준이나 해석이 더 이상 적용되지 않는 創發的 원칙이 있다. 여기에는 자기모순(self-contradiction)을 스스로 해소하는 특성의 逆說的 어법이 활용될 수 있다. 그것은 공동체의 복잡다단한 현상들과 이들의 변화 속에서 대립, 모순, 상충, 갈등을 넘어서 통일, 조화, 해소, 화해로 전환되는 최적화된 反轉의 발상이다. 구체적으로 말해, 意象은 역설적으로 ‘象外之象’이라는 말로 특징지을 수 있다. ‘象外之象’의 역설은 ‘意는 象 밖에서 나온다’는 의미에서 사물의 형상을 넘어서 형상의 의미가 반영되어 있다. 이러한 의미에서 意象은 ‘象外之意’의 내용을 지닌다. 또한 意境은 ‘境外之境’이라는 말로 특징지을 수 있다. ‘境外之境’의 역설은 ‘意는 境 밖에서 나온다’는 의미에서 영역의 경계를 넘어서 경계의 의미가 반영되어 있다. 이러한 의미에서 ‘境外之意’의 내용을 지닌다. 이러한 역설의 논법에서 주목할만한 점은 예술을 창작하고 감상하는 데에 신축적이고 역동적인 연상이나 상상력을 유발시키는 것 중요하다는 것이다.

意象은 정감의 활동이 반영된 일종의 관념적 상이다. 그것은 주관과 객관이 상호작용한 결과에서 나온다. 이러한 점에서 사물의 실제적 형상과 같은 특성의 고정적 틀이나 혹은 필연적 형식을 필요로 하지 않는다. 이러한 점에서 象外之象 혹은 象外之意의 역설적 논법에서 象中之意와 意中之象의 내재적 성격을 지닌다. 이러한 관계는 사고의 상징적 형식뿐만 아니라 정신적 표현의 방법으로도 활용된다. 이는 우주의 시공간성을 넘나드는 일종의 심미적 경지로 고양된다. 예를 들어, 예술작품 속에서 체험하는 기상은 자연의 기상과 밀접하게 관련되는 심미적 기상으로서 意象이라고 말할 수 있다. 여기에는 物象의 한계를 넘어서 무궁무진한 상상의 공간을 창조하며 과거, 현재 및 미래의 可逆的 시간의 흐름 속에서 무한한 정신적 자유를 만끽하고 향유하는 경지가 담겨있다.

이처럼 意象, 意境의 범주 및 그 내재적 관계를 밝히는 작업이야말로 예술작품에서 생명정신의 기준에 따른 평가의 관문이 된다. 예술가는 작품의 세계에서 意象을 재현해내고 意境을 표현할 수 있다. 반면에 감상자는 예술작품 속에서 예술가의 의도와 그에 따라 전개되는 시공간의 구조를 따라가면서 자신을 예술가의 정신적 경지와 만족스럽게 마주하면서 정신적 희열을 만끽할 수 있다. 여기에는 物象의 不可逆的 한계를 넘어서 상상의 공간을 창조하며 과거, 현재 및 미래의 시간을 왕래하는 意象의 可逆的 시공간 속에서 意境의 정신적 자유를 향유하는 경지가 담겨있다. 이러한 점에서 예술작품에서 물상을 재현한 意象과 그것을 표현한 意境의 내재적 관계를 설정하는 것이 창작과 감상의 기준이 된다.

#### V. 생명미학과 그 비평적 담론

예술의 본질은 대상을 창조적으로 모방하는 데에 있으며 모방의 창조성은 생명의 형상과 그 특징을 가장 생동감있게 재현하고 표현하는 것이다. 그렇다면 예술작품의 창작과 감상에서 주체가 객체와의 의미있는 관계에서 생명의 본성이 무엇인가 하는 문제이다. 여기에서 인간의 심미적 의식이 중요하다.

예술작품은 부분과 전체의 관계에서 유기적 전체성을 재현하고 표현해야 한다. 이는 특성의 고정적인 시점 혹은 시야에서는 가능한 것이 아니다. 예술작품에서 대상의 세계는 융통성있는 방식으로 재현되거나 표현되어야 한다. 예술가가 하나의 고정된 시점이나 단일한 구도를 갖는 것은 작품의 생명성을 훼손시킬 수 있다. 감상자도 작품에 대해 자신의 시점을 고정시키거나 반드시 일정한 거리 안

에서 감상해서는 안 된다. 예를 들어 감상자는 자연스레 작품 속으로 들어가 그 속에서 마음대로 노닐면서 예술가와 작품의 생명성에 관해 담소를 나눌 수 있어야 한다. 그러므로 예술작품에서 주체와 객체의 관계는 유동적이고 상태적인 측면이 강하다. 객체는 주체에 따라 움직이며 주체는 객체의 전체를 들여다볼 수 있다. 예술가는 자신의 시각을 끊임없이 바꿀 수 있기 때문에 더욱 심오하게, 더욱 생동감 있게, 더욱 유기적으로 대상의 세계에 담긴 意象을 재현해내고 意境을 표현할 수 있는 것이다. 반면에 감상자는 예술작품 속에서 예술가의 필치와 그에 따라 전개되는 시공간의 구조를 따라가면서 자신을 그의 정신적 경지와 만족스럽게 마주하면서 정신적 희열을 만끽할 수 있다.

특히 意象은 道の 경지를 사물의 도상이나 부호에 넣고 이를 체득하는 통로이고 意境은 意象을 통해 道の 경지를 터득하는 심미의식적 경지이다. 道の 객관적 법칙과 意의 주관적 판단이 한데 어우러지는 단계가 바로 意境이다. 이러한 단계는 실천적 법칙과 주관적 판단의 경험에 따라 결정되는 것이다. 意象의 상징은 심미적 공간을 개척시켰으며 意境의 경지는 심미적 공간을 확장시켰다.

예술작품의 창작과 감상에서 주체와 객체의 의미있는 관계는 생명의 창조성의 맥락에서 이해될 수 있다. 생명의 창조성이란 하늘과 땅의 구조에서 인간이 본성을 고양시키는 것과 관련이 있다. 그러므로 창조적 예술정신은 바로 생명정신의 경계와 통하는 것이다. 예술정신은 창작이나 감상에서 심미적 享受를 불러일으키는 데에서 찾아질 수 있다. 인간의 마음에서 의상과 의경의 融和, 즉 이른바 中和의 심미의식을 체험한다.

## VI. 문제해결의 실마리

동양의 화론에서 범주는 작품과 인간(화가 혹은 감상자)의 본질적인 관계에서 예술작품을 창작하거나 감상하는 데에 적용되는 부류이다. 그렇다면 예술의 작품성은 意象의 변화가능성에서 창작이나 감상의 실천가능성을 모색하면서 意境의 지속가능성을 도모하는 과정에 달려있다. 예술의 창작자나 감상자는 작품 속에서 변화의 세계와 소통하고 의식의 세계를 변화시키는 통합적 경계로 나아간다. 여기에는 생명미학은 생명의 본체를 상징하고 이로부터 생명현상의 不可逆的 세계를 설명하고 로부터 생명정신의 可逆的 경계를 지향한다. 이는 전체와 부분, 통합과 분화, 편향과 균형, 갈등과 협동 등의 간격을 해소하고 화합할 수 있다. 이러한 심미의식의 차원에서는 파편화된 자아를 극복하고 사회적 병폐로 해소하며 결국에 가치관을 고양시킬 수 있다. 따라서 예술적 생명정신, 즉 ‘藝道’는 동양의 예술이론의 최고의 강령이 되며 그 경지는 미적 체험의 가장 큰 특징이 된다. 동양미학의 논제, 즉 예술의 생명정신의 문제를 논하는 예술철학적 성격과 여기에 기반하는 예술비평의 원칙이 바로 여기에 있다.

## 東洋畫論의 범주론과 생명미학의 비평적 담론－ 意象과 意境의 變奏 질의문

문정희(국립타이난예술대학)

본 연구 발표는 예술창작과 감상에서 생명미학의 비평적 담론을 의상(意象)과 의경(意境)에서 논의하고 있어 그 새로운 의미 연구의 영역을 확장한 발표라고 생각합니다. 특히 중국 화론에서 ‘의경’론은 예술가의 창작태도에서 자주 거론된 것으로 또한 근대적 회화의 창작론과 매우 밀접한 관계가 있어 중요하다고 할 수 있습니다. 이와 관련해서 연구 대상의 범주에서 논의의 주제에 관해 몇 가지 문제를 질의하고자 합니다.

먼저 발표자의 주제 있어서 ‘동양화론’의 의미와 범주가 적어도 근대 학문으로 시작한 미학적 범주에서 어디에 위치하고 무엇을 지칭해 범주를 정하고 있는지에 관한 문제입니다. 근대국가 일본에 의해 서구적 학문에 대한 수용과 대치적 입장에서 정치적인 지역적 경계성까지 지닌 “동양화론”의 발생을 생각해 볼 때 ‘동양’과 중국 서화 전통의 역사성을 지닌 ‘화론’으로서 그 출발점을 제기할 필요가 있다고 봅니다.

특히, ‘의경’의 이론적 근거가 무엇인가에 대해 질의하고 싶습니다. 중국의 화론의 역사에서 청대를 “무화론(無畫論)”의 시대로 평가하고 있고 이 시기 서화가 달중광(笪重光, 1623-1692)의 저서 『화전(畫筌)』에서 밝히고 있는 “의경(意境)”론은 본격적 산수화 창작의 화론으로 대두되기 시작합니다. 이러한 작품 창작의 의경론은 현대 중국화가 리커란(李可染)에 의해 다시 해석되어 그가 쓴 『만담산수화(漫談山水畫)』(『美術』第5期, 1959)에서 잘 드러납니다. 그는 “의경은 산수화의 영혼이다(意境是山水畫的靈魂)”, “의경은 바로 정과 경의 결합이다(意境就是情與景的結合)”라고 그 창작이념과 실천 방법에 근거해 보면 청대 의경론을 발전시키고 있습니다. 적어도 화론의 범주에 ‘의상’은 어의적 표현에서 자주 사용했던 것과 달리 ‘의경’은 그 창작 이론의 중용한 의미를 지니고 있다는 점에서 그 이론적 배경인 근거의 출발을 밝혀주실 필요가 있다고 생각합니다.

아울러 본 발표에서 연구자 밝히고 있는 “畫論의 원리로서 意象과 意境”은 의경이 결코 화론의 원리가 될 수 없다는 점입니다. 즉 전통화론에서 자주 언급된 필묵의 ‘의상’이 ‘진경’으로 구성되고, 의상에서 의경이 융합되어 나온다고 했던 달중광의 ‘의경론’의 출발배경을 이해할 필요가 있지 않나 생각합니다.

마지막으로 연구자의 “생명미학”의 비평적 관점은 구체적인 이론의 근거가 무엇인가입니다. 적어도 서양에 대응한 동양 사상의 체계에서 일본의 철학자 니시다 기차로(西田幾多郎, 1870-1945)의 생명철학과 관련한 미학적 전개의 가능성을 볼 때 생명미학의 어의가 설명이 필요하다고 생각합니다. 이상입니다.

## 지연된 사후 작용(deferred action)의 관점으로 본 비평에 대한 고찰:

70년대 단색화를 중심으로

김연희 (홍익대학교)<sup>1)</sup>

### I. 서론

예술은 작가의 독창적 영감이 빚어낸 산물로만 정의되지 않고 사회와 개인과의 관계 속에서 해석된다.<sup>2)</sup> 이에 연구자는 라캉이 말하는 ‘대타자의 욕망’에 의한 ‘지연된 사후 작용’이 아카이브를 가능하게 하는 “유령과 같은 토대”였다면 작품에 대한 해석과 평가 또한 어떤 대상을 바라보는 관찰자의 실제 움직임으로 인해 달리 보이는 전치(displacement)를 포함해 과거를 틀짓는 방식이 우리의 현재 위치인 변위(Parallax)에 의존한다고 보았다.<sup>3)</sup> 이런 관점에서 비평이란 증상인 이미지들이 수반하는 불안을 해소하기 위해서 언어적으로 해석하고 진단하는 대타자가 읽어낸 환상의 표지이며 여기에는 상징질서로의 이동에 따른 의미화 작용이 존재한다. 이는 대타자에 의해 인정받기를 원하는 ‘아버지의 법’의 영역에 진입하려는 욕망의 작용이라고도 볼 수 있다.

그 한 예로 정체성이란 고정된 그 무엇이 아니라 유동적인 것이라도 보는 전지구적 흐름 속에서 국가주의를 표방했던 70년대 ‘단색화’의 전시와 그 비평 양상은 지연된 사후 작용에 대한 단적인 예시가 될 듯하다.<sup>4)</sup> 1970년대는 한국 전쟁의 트라우마를 직접 겪은 세대들이 문화 정책을 수립하던 시기로 이 시기 한국미술에서는 서구의 미니멀리즘과 차별화하기 위해 ‘한국적’인 것에 대한 ‘정체성 담론’들이 있었기 때문이다.

이에 본고는 전쟁을 겪은 일군의 작가들에게 이 시기에 국가적으로 강조된 또는 스스로 느끼는 대항의식으로서 민족의 정체성이 작품에서 어떻게 내면화 되었는가를 살펴보고 이에 대한 비평이 어떻게 ‘전통’이라는 문맥으로 전환되었는지를 논증하고자 한다. ‘한국적 정체성이 무엇인가’에 대한 심층적 논의 혹은 국가 정책에 동원된 문화 행위로서의 ‘단색화 비평’은 기존의 학술 논문에서 확인한 바가 있으므로 이에 방점을 두기보다는 이러한 작업과 비평 양상이 나오게 된 근본적 요인에 대해 ‘지연된 사후 작용’이라는 정신분석학적 접근을 통해 살펴보는 것이 연구의 목표라 하겠다.

### II. 70년대 단색화와 지연된 사후 작용: 전통과 국가주의

1970년대 한국 미술을 대표하는 경향을 일컬어 모노크롬, 모노톤, 단색회화, 단색화, 단색조 회화, 소예(素藝) 등 다양한 명칭이 존재하는 가운데, 1980년대 『공간』에서 비평가 이일이 1970년대 미술의 성과를 평가하는 작업을 진행하는 중 1970년대 한국 미술을 ‘백색 모노크

1) 홍익대학교 예술기획 석사(미술이론), 예술학과 박사(미술비평) 수료. 논문으로 「바타유의 관점에서 본 비정형과 불가능의 미학」, <미술이론과현장>31(2021), 「데리다의 『아카이브 열병』과 지연된 사후 작용」(2020), 「차용의 관점에서 본 ‘포스트프로덕션’」(2019) 등이 있고, 학술 저널로 1인 미디어 시대, 포스트프로덕션과 아카이브 열병 : 에릭 요한슨의 사진전(2020), 탈북 작가 선무《바람을 타다》(2019) 등이 있다.

2) Derrida, Jacques, 『Archive fever: a Freudian impression』, University of Chicago Press, 1996. 참조

3) 본인의 줄고. 데리다의 『아카이브 열병』과 지연된 사후 작용, 예술과 미디어, 2020. Vol.19 No.1

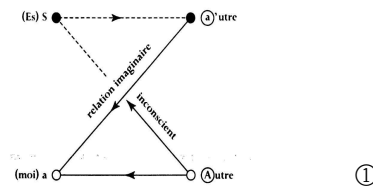
4) 단색화(Dansaekhwa)는 한 가지 색이나 비슷한 톤의 색을 쓰는 모노크롬 회화(Monochrome Painting)로, 특별히 ‘한국의 미학’을 담은 그림(Korean Monochrome Painting)이라는 의미로 쓰이는 고유명사다.

롬'이라고 언급한 이래로 모노크롬이라는 용어는 현재까지 사용되고 있다.<sup>5)</sup> 단색화가 서양 모더니즘 회화의 '평면성'을 받아들이며 '백색의 미학'과 '정신성'이라는 한국적 특징을 가진 회화로 정의되는 점에 대해 '대타자의 욕망'이 작용한 측면에서 그 과정을 살펴본다.

### 1. 사후작용과 대타자의 욕망 : 백색의 미학

프로이트는 『꿈의 해석』에서, 억압되었던 것은 꿈의 이미지 안에서 재표출 되는데 사실 그 대로가 아닌 왜곡(Distortion)의 형태로 나타난다고 주장한다.<sup>6)</sup> 이는 꿈 형성에 관여하는 사고의 결합이 검열의 힘을 고려하기 때문인데 이것이 프로이트가 말하는 '자연된 사후 작용'이다. (『늑대인간』 참조)<sup>7)</sup> 무의식(꿈)은 결국 대상을 바라보는 관찰자인 우리의 움직임으로 인해 달라지는 전치(Displacement)와 관련되고 과거를 틀 짓는 방식이 과거의 재현이 아니라 우리의 현재 위치에 의해 결정되는 "변위(Parallax)"에 의해 조정(...) 우리의 기억들은 '사후작용'에 의해 자신의 정체성을 구성해 낸다.<sup>8)</sup> 이 때 기억을 현재 위치에서 사후 작용에 의해 소환해 낼 때 영향을 주는 조건은 라캉의 '대타자에 대한 욕망'에 의해 구성된 의식의 작용이라 할

②



①

【그림 1】 자크 라캉(Jacques Lacan), 『에크리』의 L-도식

수 있다.<sup>9)</sup>

- 5) 과거 '모노크롬' 등 다양한 이름으로 불렸지만 2012년 국립현대미술관 기획전시를 통해 한글명 '단색화'로 통일됐다. 이 전시의 초빙 큐레이터였던 윤진섭은 2000년 제 3회 광주 비엔날레 특별전인 <<한일 현대미술의 단면전>>을 통해서 영문판 도록에 'Dansaekhwa'를 라는 용어를 처음 사용 표기하였다.
- 6) 꿈 작업에서 압축은 여러 사람과 사건들의 의미들이 합쳐져 꿈속에 단일한 형상으로 환원되는 과정이다. 전치는 한 사람 혹은 단일한 사건이 비슷하게 발음되는 단어 혹은 상징적 대용물과 같이 다양하게 서로 연결되거나 연상들로 확산하는 과정이다. 그리고 나머지 요인인 시각적 배치와 이차적 수정을 통해 꿈이 완결된다. Sigmund Freud, 『꿈의 해석』, 김인순 역, 서울: 열린책들, 2004. pp.338-370.
- 7) Sigmund Freud, 『늑대인간』, 김명희 역, 서울: 열린책들, 2003. 언어적 규범이 들어오지 않았을 한 살 반 시기의 '민기 힘든' 장면을 목격한 늑대 인간에게 원장면이 트라우마로 구성되는 것은 시간의 순서가 아니라 생후 2-3년 후에 재가공 된다
- 8) 사전적 의미로는 '시차'(視差: 관측 위치에 따른 물체의 위치나 방향의 차이)로 해석된다. 본고에서는 트라우마를 구성하는 방법이 사후적으로 재조정되는 원인으로 이후의 사건과의 물리적 시간적 시차를 의미하며 슬라보예 지젝(Slavoj Zizek, 1949-)의 「The Parallax View」 개념과 할 포스터(Hal Foster, 1955-)의 『실재의 귀환』(이영욱 외 역, 서울: 경성대학교 출판부, 2010, pp.15-16)의 관점과 유사함을 밝혀둔다.
- 9) Jacques Lacan, 『에크리』, 홍준기 역, 서울: 새물결, 2019, pp.933-951. (여기서 사용하는 "대타자에 대한 욕망"은 인간의 욕망이 교환의 구조인 상징계에서 타인들의 욕망을 통해 인정될 때만 의미를 갖기에 필연적으로 타자의 욕망에 의존할 수밖에 없음을 뜻한다. 순수한 주체를 위한 예비적 거처로서의 대타자는 절대적 주인(헤겔식으로)으로 그곳에 존재하기도 전에 지배적인 주인의 위치를 차지한다. 대타자는 시니피앙(기표)의 자리이다. 그와 유사하지만 다르게 사용하는 라캉의 '대타자의 욕망'이라는 용어는 '상징계 속의 공백'으로서의 '실재'는 '대타자의 욕망'과 조우하는 것에 의해서 발견된다. 라캉의 죽음충동 개념은 이 문제와 연관이 있기에 대타자의 욕망은 영원히 채워질 수 없다는 사실 그 자

도식에서 주체(S)로부터 시작되는 하나의 화살은 자아(a)의 반대 방향(@'utre)을 가리키고, 다음 화살은 자아나 '나'(a)에 도달하기 이전에 상상계를 방해한다. (그림에서 화살표 ①과 ②의 효과) 첫 번째 화살 ①은 주체의 의미가 근원으로서의 자신에게서 발생하는 것이 아닌, 상징계의 영역을 구성하는 기표의 연쇄작용에 의해 주체를 기표들로 대체함으로써 주체를 생산한다는 의미이다. 그러나 상상계의 과정을 통해 기호로 연결되는 두 번째 화살 ②은 계슈탈트를 통해 의미 그 자체를 주체에 연결해주는 (자아로서 재구성되는) 방식을 지시하고 '상상계는 상징계의 의미 효과라는 역할을 지속'하게 된다.<sup>10)</sup> (...) 대타자에 의해 욕망된 주체의 의식적인 작용이 사후적으로 구성되어 의미화 작용을 일으키는 기표가 되고 있음을 말하는 것이다. 따라서 “인간의 욕망은 대타자의 욕망이다”라는 말은 우리의 선택이 순수하게 주관적인 갈망이 아니라 대타자로부터 오는 언어적인 것을 매개로 구성된다는 말이다. 이런 관점에서 나카라 유스케, 미네무라 토시아키 등 일본 평론가에 의해 기획된 1975년 도쿄 갤러리에서 ‘다섯 종류의 흰색(Five Korean Artists, Five Kinds of White)’전이 단색화의 기원이 되었다는 사실은 매우 중요한 단서이다. ‘단색화=한국적 미의 반영’이라는 도식화 과정에 드리운 타자성의 그림자, “정체성적 이해가 주로 1970년대 일본 내의 전시와 비평가들의 평가를 중심으로 이루어졌다”는 점은 결국 1970년대 정치 사회적 배경에서 요구하는 미의식을 일본이라는 타자의 욕망에 반응하는 것으로 볼 수 있는 것이다.<sup>11)</sup>(...)

식민지 미학이 평가자인 일본에 대한 ‘타자의 욕망’이었음을 상기하게 된다. 백색 미학에 침잠한 일본적 시각이 초기 비평가들에겐 순백색이 곧 비애의 색이라는 야나기의 관점을 긍정적으로 검토 지지하게 했고 이후에도 “지속적으로 한국의 색의 반영인 단색화의 세계 무대로의 진출 가능성으로 해석하여 오히려 한국 미술의 글로벌한 잠재력과 국제 무대로의 진출 가능성”으로 읽어냈던 것이다.<sup>12)</sup>

## 2. 전쟁의 트라우마와 국가주의 : 전통의 문맥

단색화의 한국적 정체성에 대해 초기 비평가들은 물성을 넘어선 정신성이 단색 평면이라는 표면과 바탕을 드러내는 행위의 장으로 “동양의 자연 의식과 결부된 원초적 회귀, 물질을 통한 비물질화, 이중 억압구조에 의한 일원적 표현 양식, 평면의 중성 구조”<sup>13)</sup>라는 평을 한다. 이는 서구의 물질적 모노크롬과 차별된 동양의 근원적인 정신성과 한국적 정체성의 표현임을 주장해 백색을 단순한 빛 깔 이상의 것 하나의 우주로 파악하고 그것이 정신적 근원성을 가지고 (윤진섭), 단색조 회화가 여백의 미학으로서 근원적인 자연으로의 회귀, 무념무상의 초월적 정신세계를 지향(이 일)하는 점을 서구 미술과의 변별성으로 내세운다. 이 문제에 대해 김찬동은

---

체가 주체의 존재를 보장한다. 라캉은 세미나 11에서 첫 번째를 ‘소외’로, 두 번째를 ‘분리’ 개념으로 설명하고 있다.

10) Yve-Alain Bois & Rosalind Krauss, *Formless: A User's Guide*, New York: Zone Books, 1997, pp.90-91.

11) John Kee, *Contemporary Korean art: Tansaekhwa and the Urgency of Method* (Minneapolis, MN: University Minnesota Press, 2013) 『한국현대미술: 단색화와 방법의 위기 (Contemporary Korean art: Tansaekhwa and the Urgency of Method)』, 72-75

12) 이와 유사한 논점은 이승현, 「한국 근현대미술의 새역사, 어떻게 쓸 것인가?」, 『미술사학보』 제40집, (2013). 52. 박계리, 「박서보의 1970년대 <묘법>과 전통론: 야나기 무네요시와 박서보 사이의 지도 그리기」, 『한국근현대미술사학』 18집, (2007) 참조

13) 대표적으로 비평가 이일, 서성록, 윤진섭, 김영호, 최명영 등 그리고 나카하라 유스케 등 당시 일본 비평가들이 이에 해당 된다.

“동양적 자연관은 그리 단순한 문제가 아니다. 유가(儒家)와 도가(道家)의 자연이 다르고, 유가라 하더라도 공맹(孔孟)이 다르고 [...] 자신들의 제작 태도와 작품 제작 행위에 대한 철저한 분석이 결여된 채 일반적인 동양사상으로 몽둥그려 설명함으로써 노장사상과 무위자연을 견강부회한 꼴이 된다.”고 하는 점은 다수의 비평가들이 문제 삼는 ‘전통성’에 대한 내용을 한 축으로 정리한 것이라 하겠다.<sup>14)</sup>

여기서 동양적 자연관과 관련된 ‘전통’이라는 문맥을 80년대 ‘민중 미술’이라 일컫는 작품의 작가들이 사용한 양상과 대조해 볼 때 욕망의 기표는 확연히 드러나 보인다. 민중미술을 비롯한 일군의 작가들이 ‘전통’으로서 사용한 소재가 정신적이고 초월적이기보다는 탈춤이나 민속놀이, 해학적인 풍속화나 민화 등 서민적인 놀이 문화에서 차용된 것들이 많다는 점은 아이러니한 일이다. 6.25 전쟁의 트라우마가 지배적인 상황에서 당시 (국가)가 원하는 남한의 전통 이데올로기는 북한이 가지고 있지 않은 것, 즉 사회주의에서 표방하는 ‘노동계급,민중,평민’과는 거리가 있는 초월적이고 정신적인 무엇이어야 하는 것은 아니었을까?

1972년 유신헌법 선포 이후 박정희 정권은 문화정책을 독재정치 이데올로기를 정당화 하는 수단으로 사용하기 시작하고 유신 독재기에 단색화 화가들이 “과거로의 후퇴, 전통으로의 회귀. 보수적인 회화 양식으로의 은둔을 통해 정치 현실에 대한 참여나 저항에서 물러나는 것은 물론 강압적인 지배 이데올로기에 암묵적으로 동조와 지지를 표시 했다”<sup>15)</sup>면, “1970-1980년대 ‘문화 민족주의’로 통제 합리화를 하려했던 박정희로 인한 대한민국 상황”<sup>16)</sup>을 미술가들은 대타자의 욕망의 기표로 내면화 하였을 수도 있다. 이는 한국 전쟁 이후 ‘레드 콤플렉스’<sup>17)</sup>를 고려해 볼 때, 1970년대 일군의 미술가들과 지지하는 비평가들에게 무의식적으로 ‘전통’을 반공과 애국의 코드로 인식하게 되면서 서양화를 수용하는 추상화의 방법에서 그 모색의 길을 찾았던 것은 아닐까 유추해 본다.

### III. 작품 방법론 (...)

#### IV. 결론

이러한 이유로 “한국의 단색화가 자연을 거스르지 않고 순응하는 자연관을 내면화했고 백색이 민족의 정신성과 결부된 한국인의 정서에 부합되는 색”<sup>18)</sup>이라는 인상적인 비평이나 감상적 차원의 접근들이 구체적인 미학적 근거를 밝히지 못한 채 해방 이후에도 지속적으로 양산되었던 것은 시대가 요구하는 정치적 욕망의 기표들에 반응하는 일련의 미술계의 작동 방식이었다. 이러한 논의에 있어서 이구동성으로 일련의 비평가들이 ‘한국적 미의 반영으로서의 단색화론’이 유통되는 것은 일차적으로는 일본이라는 타자 - 작품의 구매자이자 평가자-의 욕망을 반영한 것이다. 즉, 다른 것과 구분하는 차이를 강조하는 ‘전통’의 문맥은 일차적으로는 일본이라는 대타자가 규정한 무엇이고, 두 번째로는 ‘전통’에 집착한 그것이 초월적인 정신성과 관련된 것이어야 했다는 점은 당시 독재적인 군사 정권하에 모든 사람들이 공유할 만한 가상의 적(공산주의)과 차별화된 국가 이데올로기였다.

14) 김찬동, 「단색화담론의 문제들과 새로운 관점」, 『미술세계』, 통권374호 (2016년 1월). 91

15) 권영진, 『1970년대 단색조 회화-한국적 모더니즘의 창안, 한국 현대 미술읽기』, (눈빛, 2013). 153

16) Kim Yersu, *Cultural Policy in the Republic of Korea (Paris : UNESCO, 1976)* 참조

17) 레드 콤플렉스(Red Complex)는 공산주의에 대한 반감이 극대화되어, 진보주의 자체에 대한 혐오감을 가지거나, 반감을 가지는 극단적 반공주의를 가리킨다. (위키백과)

18) 단색화를 지지하는 평론의 글들 참조

그렇다면 앞으로 남은 과제는 상업화된 성과와는 분리된 단색화에 대한 객관적인 미술사적 연구와 메타비평에 관한 연구이다. 그러한 미술사적인 객관적 평가가 이루어진 토대 위에서라야만 새롭게 전시되는 동시대 미술을 국제적으로 통용되는 비평적 기준을 통해 바라볼 수 있는 않을까 생각한다.

비평이란 진리를 말하는 것이기보다는 지연된 사후 작용으로서 현재, 비평의 시점에서 자신(대타자)의 욕망을 읽어내는 것이라고 볼 때 단색화 미술가들에 대한 긍정과 부정의 역설적 논리는 이것이 한 작품의 존재 가능성이자 동시에 궁극적인 불가능성을 나타내는 결핍의 기표인 셈이다. “비판의 도덕적 올바름도 억압적일 수 있으며 이상 파괴적 부정성도 파괴적일 수 있음”을 우리는 알고 있다.<sup>19)</sup> 그러므로 비평가란 폭로하는 사람이 아니라 조심히 다루어 조립하는 사람이며, 순진한 신봉자가 딛고 서 있는 발판을 들추어내는 사람이기보다 사람들이 함께 모여 참여하는 터전을 만들어주는 사람이라고 본다면 우리에게 요청되는 것은 반물신주의적 비판일 것이다. ‘비평(criticism)’, ‘비판이론(critical theory)’은 지연된 사후 작용에 의해 권력의 작동에 승복하는 것이기도 하지만 해체하는 과정에 있기도 하기 때문이다. 따라서 우리가 주목해야 할 비평은 진리가 무엇인지를 말하기보다는 다만 반박하고 저항하는 데에 있을 것이다. 이러한 지연된 사후 작용으로서의 증상, 이질적 불안을 내재한 비평의 모습은 하나의 총체성을 가진 모습이 아닌 여러 가지 다른 얼굴로 우리에게 찾아온다.

---

19) Hal foster, *Bad New Days*, verso, 2017, 115-124



김연희, 「지연된 사후 작용(deferred action)의 관점으로 본 비평에 대한 고찰: 70년대 단색화를 중심으로」에 대한 질의문

조은정(목포대학교)

예술 작품의 의미를 누가, 어떻게 해석할 것인가는 고대로부터 현재에 이르기까지 끊임 없이 논의되고 있는 문제입니다. 창작의 주체로서 작가가 부여한 의미와 별개로, 그것을 바라 보고 해석하는 사람(들)이 부여하는 의미가 분명히 존재하기 때문입니다. 그리고 이들 사이의 관계는 밀접하지만 서로 미묘하게 달라질 수밖에 없습니다. 연구자께서 전치(displacement)라고 언급하신 개념이 바로 이러한 현상을 염두에 두고 있다고 생각합니다. 이러한 전치 작용은 누군가에 의한 분석과 비평 행위가 미술 작품의 의미 해석에 동원되는 과정에서 더욱 복합적인 양상으로 전개되는데, 언어와 텍스트에 의해서 지적되고 서술되는 기표는 시각 요소들로 구현된 대상의 기표와는 다른 체계의 기의를 전달하게 되기 때문입니다. 본 논문에서 제기한 문제는 미술 비평의 담론과 이론적 텍스트들이 창작 활동 및 감상 활동에서 핵심적인 비중을 차지하고 메타 담론을 통해서 미술 시장의 수요가 재창출되고 있는 현대 미술의 상황에서, 더욱이 서구 미술 비평의 관점과 분석 방법론이 동시대 미술가들과 미술사가들에게 지대한 영향을 미쳐온 우리나라 미술 현장에서 특별히 중요한 의미를 지닌다고 여겨집니다.

미술 비평의 본질적 역할에 대한 고찰을 우리나라 70년대 단색화에 대한 비평 성과물들에 대한 분석과 연계하신 연구자의 논지와 관련해서 두 가지 질문을 드립니다.

1. 연구자께서 보여주신 것처럼 라캉의 L 도식 분석 상황이 데카르트의 cogito ergo sum보다 복잡해 보이는 이유는 '자아'와 '주체'가 같이 현존하고 있고, 대상 또한 소타자와 대타자로 서로 다른 위치에 현존하고 있기 때문입니다. 그리고 화살표가 보여주는 것처럼 이들이 서로에게 도달하거나 영향을 미치는 과정에서는 필연적으로 시간의 지연이 일어날 수밖에 없습니다. 라캉이 대타자의 장소성과 시간성을 지속적으로 강조한 이유도 여기에 있다고 봅니다. 이처럼 지연된 사후 작용으로서의 비평이 실제로 어떤 의미와 작용을 갖는지 이해하기 위해서는 비평 행위가 진행된 특정 시점의 상황을 '원산지 표시에 의해서 날짜와 위치가 확인될 만큼' 꼼꼼하게 따져볼 필요가 있다고 생각합니다. 본 논문에서 고찰하신 단색화에 대한 비평들은 1975년 일본 기획자들에 의한 텍스트와 동시대 한국 비평가들의 텍스트, 이들에 영향을 미친 20세기 초의 텍스트, 이들에 대한 21세기 한국 이론가들의 텍스트들이 병존하고 있어서 이들이 점유하고 있는 대타자로서의 '위치'가 무엇인지, 특히 우리나라 비평가들의 자아상이 이들로부터 어떻게 영향을 받았는지 좀 더 명확하게 설명해주셨으면 합니다.
2. 본 논문에서는 우리나라 비평가들과 이들의 텍스트들이 고찰 대상입니다. 이들의 비평 텍스트를 통해서 틀지어진 이미지와, 실재하는 대상물 - 70년대 단색화들- 사이에서의 전치 작용에 대해서 간략하게라도 연구자의 의견이 궁금합니다.
3. 세 번째 질문은 질의자의 개인적인 관심에서 비롯된 점 미리 양해를 구합니다. 연구자께서는 예술의 비평 활동 저변에서 촉매 역할을 하는 '불안'과 '욕망'을 강조하셨습니다. 라캉과 프로이트 정신 분석 이론에서 초점을 맞추고 있는 신경증과 강박적 욕망이 예술 비평의 본질과 연결된다고 보시는지 궁금합니다.

## 루바이나 히미드의 영국 흑인 예술 운동과 흑인 페미니즘 비평

주하영(전남대학교)

### I. 서론

루바이나 히미드(Lubaina Himid CBE, 1964~)는 동아프리카 잔지바르(Zanzibar) 출신의 영국 디아스포라 예술가이자 교육자로, 2017년 흑인 여성 최초로 터너상(Turner Prize)을 수상하며 미술계에 재조명되었다.<sup>21)</sup> 히미드는 작품을 통해 제국주의와 식민의 역사, 노예제도, 아프리카 디아스포라와 인종주의, 소수자의 문제와 흑인 페미니즘에 대해 꾸준히 연구해 왔다. 그녀는 배타적이고 보수적인 영국 사회와 정치적 상황에 맞서, 흑인의 경험을 본질주의적인 것이 아닌 유동적이고, 혼종적인 문화적 디아스포라의 과정으로 이해시키기 위해 노력했고, 흑인 여성의 주체성 회복을 위해 힘썼다.

히미드는 아프리카와 아시아계 인구 증가와 함께 인종갈등이 격화되었던 1980년대에 영국 흑인 예술 운동(British Black Arts Movement)의 주요 구성원으로 활동하며, 이름을 알리기 시작했다. 흑인 예술 운동은 인종주의와 성차, 주류정치와 문화에 대항하는 급진적인 예술 단체 활동이었고, 이 운동에 참여한 대부분의 예술가들은 영국으로 이주해 온 아프리카, 카리브해, 아시아계 디아스포라인이었다. 이들은 문화 이론가인 스투어트 홀(Stuart Hall), 헤이즐 카비(Hazel Carby), 폴 길로이(Paul Gilroy), 코베나 멀서(Kobena Mercer)와 같은 진보 성향의 지식인들의 저작에 고무되어, 인종과 미디어에서 전형화한 흑인의 모습에 저항하고, 인종주의와 성차별적 구조에 도전했다. 또한, 흑인 예술가들은 이주민과 소수자들에게 가해진 소외와 차별이 사회 전반에 끼치는 파급력뿐만 아니라 자신들의 삶에 어떠한 영향을 미쳤는지에 대해 공동으로 연구했다.<sup>22)</sup>

이 운동의 일환으로 히미드는 1980년대부터 동료 예술가들의 전시를 기획하고, 출판하며 예술가이자, 큐레이터, 기획자로서 두각을 나타내기 시작했다. 백인 중심의 미술계에 히미드가 기획한 전시는 어떠한 지원도 배려도 없었지만, 흑인 여성 작가들의 작품이 기존 미술계의 작업과 어떻게, 왜 다른지 다시 한 번 생각해 보고, 작품을 통해 다양한 사회적 문제들을 토론할 기회를 갖고자 했다. 이는 흑인 여성 스스로 정치와 현실에 관심을 갖고 참여하길 촉구하는 것이기도 했다. 그중 《다섯 명의 흑인 여성 *Five Black Women*》(1983), 《흑인 여성의 시간 *Black Woman Time Now*》(1983-84), 《얇은 검은 선 *The Thin Black Line*》(1985), 등은 미디어와 대중의 호평을 받았다.<sup>23)</sup> 히미드는 이

21) 루바이나 히미드는 Wimbleton College of Art에서 무대 디자인을 공부하고 왕립예술대학교(Royal College of Art)에서 문화사 석사 학위를 받았다. 현재 센트럴 랭커셔 대학교(University of Central Lancashire)의 현대미술과 교수이다. 히미드는 옥스포드 현대미술관에서(Modern Art Oxford)의 《보이지 않는 전략 *Invisible Strategies*》(2017), 브리스톨의 스파이크 아일랜드(Spike Island)갤러리에서 열린 《항해도 *Navigation Charts*》(2017)를 비롯하여 아랍에미리트(UAE) 샤르자 비엔날레 14(Sharjah Biennial, 2019), 베를린 비엔날레(Berlin Biennale, 2018), 광주비엔날레(2014) 등에 참여했다. 2021년 11월 히미드의 대규모 전시가 런던의 테이트모던(Tate Modern)에서 개최될 예정이다.

<https://www.tate.org.uk/whats-on/ferens-art-gallery/exhibition/turner-prize-2017>, 터너프라이즈 2017, 2017년 7월 21일 검색.

22) Celeste-Marie Bernier, Alan Rice, Lubaina Himid, Hannah Durkin, *Inside the Invisible: Memorialising Slavery and Freedom in the Life and Works of Lubaina Himid* (Liverpool: Liverpool University Press, 2019), 10-14.

23) 《다섯 명의 흑인 여성》(1983)전시는 런던의 아프리카 센터(Africa Centre)에서 열렸고, 참여자는 히미드를 포함한 소니아 보이시(Sonia Boyce), 클라우데트 존슨(Claudette Johnson), 후리아 니아티(Houria Niati), 베로니카 라이언(Veronica Ryan)이었다. 런던의 베티시 아트센터(Battersea Arts Centre)에서 개최된 《흑인 여성의 시간》(1983-1984)에는 15명의 흑인 예술가가 참여했다. 또한, 런던 현대미술연구소(The Institute of Contemporary Arts)에서 열린 《얇은 검은 선》(1985)전시에서는 총 11명의 예술가들이 참여했는데, 이들은 브렌다 아가드(Brenda Agard), 수타파 비스와스(Sutapa Biswas), 소니아 보이시(Sonia Boyce), 칠리다 쿠마리 버만(Chila Kumari Burman), 제니퍼 콤리(Jennifer Comrie), 클라우데트 존슨 Claudette

들 전시회에서 흑인 여성 예술가들의 작품과 창의적인 과정이 시각문화에서 간과되고 있음을 밝히며, 이들의 주체적인 목소리와 예술 의지를 드러내고자 했다.

영국의 여성주의 이론가이자 미술사가인 그리젤다 폴록(Griselda Pollock)과 로지카 파커(Rozika Parker)는 『페미니즘의 틀: 미술과 여성운동 1970-1985 *Framing Feminism: Art and the Women's Movement 1970-1985*』(1987)에서 여성 미술과 관련된 신문과 잡지 기사, 전시회 카탈로그, 전시 리뷰, 논문 등을 모아 1970년대 이후 서구 페미니즘 미술의 틀을 잡고자 했다. 이들은 1980년대 히미드를 위시한 흑인 여성 예술가들의 자발적인 전시회와 모임에 주목하며, 흑인 여성 예술가들의 주체적인 모임을 의미 있게 다뤘다.<sup>24)</sup> 또한, 폴록은 『시각과 차이: 여성성, 페미니즘, 그리고 미술사 *Vision and Difference: Femininity, Feminism and History of Art*』(1988)에서 페미니즘으로 미술사에 개입하는 것이 얼마나 어려운 일인지에 대해 설명하며, 미술사에서 여성에 대한 연구는 기존 연구와 학문을 변화시킬 뿐 아니라, 도전하는 일이라 보았다.<sup>25)</sup> 하지만 히미드는 백인 중심의 서양미술에서 흑인 예술이 배제되어 있고, 페미니즘 미술에서도 흑인 여성 예술가들이 제외되어 있음을 문제 삼았다. 즉, 미술사의 패러다임을 변화시키는 것은 기존의 범주와 방법들에 여성과 그 역사를 포함시키는 것, 계급과 인종의 문제를 다루는 것 그 이상을 의미한다. 이는 연구의 대상과 방법을 개념화하여 새로운 방식에 이르도록 하는 것이지만, 이론만큼 그 실천이 쉽지 않음을 히미드는 작품과 전시를 통해 지속적으로 주장했다.

히미드는 문화적 제국주의와 신식민주의에 맞서 잊힌 흑인 인물들을 복권하고, 기록과 기억에서 삭제된 흑인 여성의 억압적인 삶을 작품을 통해 드러내고자 했다. 이러한 히미드의 작업은 때로는 정치적으로 보이기도 하지만, 분명한 역사와 현상을 말하기 보다는 사건과 기억, 경험과 상흔이 모호하게 뒤섞여 상징적이면서도 시적이다. 히미드가 문제 삼은 지배와 착취의 역사는 동서양을 막론하고 고대로부터 현재까지 이어지는 하나의 형태가 되었고, 페미니즘처럼 사회로부터 소외된 자와 여성에 대한 관심을 최우선으로 삼는 이론조차도 식민의 경험을 간과했다. 이는 흑인 여성의 삶이 역사에서 배제된 것뿐만 아니라 미술계에서도 제대로 기술되지 않는 이유이기도 하다. 따라서 본 발표에서는 히미드의 작품을 통해 아프리카 디아스포라와 식민주의, 인종주의와 노예제도, 흑인 예술 운동과 흑인 페미니즘에 대해 비평적으로 살펴보고자 한다. 또한, 브렉시트(Brexit), 보수화와 반이민주의 정책으로 혼란한 영국의 정치적, 사회적 상황 속에서 흑인, 여성, 예술가로서 히미드의 선구적인 미술계의 행보와 기존 예술에 저항하는 그녀의 작품을 세부적으로 살펴보고자 한다.

## II. 영국 흑인 예술 운동(British Black Arts Movement)과 그 의의

2021년 6월 9일 흑인 예술 그룹(Blk Art Group)에서 주관한 첫 전시 《흑인 미술은 끝나지 않았다 Black Art An' Done》의 40주년을 기념하는 강연이 영국 서부의 울버햄프턴 아트 앤 컬처(Wolverhampton Arts & Culture)에서 열렸다.<sup>26)</sup> 이 강연은 1980년대 영국 흑인 미술 운동의 시발점이 된 역사적인 전시와 그 영향력을 되돌아볼 수 있는 기회였다. 당시 이 전시에 참여했던 다섯 명의 흑인 예술가들은 젊은 예술가들에게 많은 영향력을 끼쳤고, 주류 미술계에서 소외된 이들에게 주체적으로 활동할 동기를 주었다.

영국 흑인 예술 운동(British Black Arts Movement)은 1982년 반인종주의 담론과 페미니즘 비평

---

Johnson), 잉그리드 폴라드(Ingrid Pollard), 베로니카 라이언(Veronica Ryan), 말렌 스미스(Marlene Smith), 모드 설터(Maud Sulter)와 히미드였다. 이 전시는 2011년에 다시 런던 테이트 브리튼(Tate Britain)에서 열리며, 전시의 기획 및 업적과 그 중요성이 재평가되었다. 앞의 책, 32-33.

24) Rozsika Parker, Griselda Pollock, *Framing Feminism: Art and the Women's Movement 1970-1985*, (London: Pandora Press, 1987), 258-259.

25) Griselda Pollock, *Vision and Difference: Femininity, Feminism and History of Art*, (London and New York: Routledge, 1988), 3-19.

26) <https://www.wolverhamptonart.org.uk/whats-on/40-years-on-from-black-art-an-done/>

에서 영향 받아 시작된 급진적 형태의 정치 예술 운동이었다. 이 운동은 흑인 예술 그룹에서 조직했고, 울버햄프턴 폴리테크닉(Wolverhampton Polytechnic)에서 제1회 전국 흑인 예술 집회(the First National Black Art Convention)를 열며 이들의 활동을 공식화 했다.<sup>27)</sup> 이 운동은 영국의 제도권에 뿌리 깊게 박혀 있던 제국주의와 식민주의적 사상을 탈피하고, 흑인 문화의 특성과 인식을 전환하기 위해 상당히 노력했다. 즉, 흑인 예술 운동은 흑인의 관점에서 미의 기준을 새롭게 정립하며, 백인 중심의 예술관과 세계관에서 탈피하고자 한 운동이다.<sup>28)</sup> 1989년 영국 흑인 예술 운동을 알리는 중요한 계기가 된 전시가 런던의 헤이워드 갤러리(Hayward Gallery)에서 라쉬드 아라인(Rasheed Araeen)의 기획하게 개최되었다. 《다른 이야기 *The Other Story*》전은 흑인이 역사에서 배제된 문제, 비가시성에 대해 다시 한 번 생각하며, 억압된 모더니즘 미학의 역사를 보여주하고자 했다. 참여 예술가들은 아프리카, 카리브해, 아시아 출신 예술가들로, 영국 내에 만연한 차별 속에서 예술가들이 어떻게 소외되었는지를 보여주었다. 《다른 이야기》전은 흑인 미술의 촉구와 필요성에 의해 기획되었고, 1980년대 후반 혼란스러운 시대적 상황이 반영되었다. 이 전시는 같은 해 파리龐피두 센터(Centre Pompidou)에서 열린 《대지의 마술사들 *Magiciens de la Terre*》(1989)과 비교되는데, 당시龐피두 센터의 관장이었던 장 위베르 마틴(Jean Hubert Martin)의 기획으로 열린 이 전시는 그간 간과되었던, 아프리카, 아시아 예술가들의 작품에 주목하며, 백인-유럽-남성 중심의 미술계에 편향된 지형도를 허물고, 예술을 보다 다원화 시키고자 했다.<sup>29)</sup> 특히, 두 전시가 열렸던 1989년, 베를린 장벽이 무너지고, 중국의 민주화 운동인 천안문사태가 발발하면서, 냉전 체계의 종말을 고했던 중요한 해였다. 거대 서사와 절대적 이념의 상실은 자연스레 민족, 인종, 젠더와 같은 세부 가치에 눈을 돌리게 했고, 이 두 전시는 예술을 통해 후기 식민주의, 다원주의, 인종주의, 타자화의 문제를 다루며 새로운 가치 체계를 찾고자 했던 당시의 시대 상황을 반영한 것이기도 했다. 정리하면, 영국 흑인 예술 운동은 1980년대 마가렛 대처(Margaret Hilda Thatcher, 1925-2013, 재임 1979-1990) 수상이 통치하던 시절, 반이민 정책과 인종갈등, 정부와 노동자들의 대립이 극에 달했던 시기, 백인 중심 사회의 억압과 차별에 맞서 흑인 스스로의 가치를 입증하고자 노력한 지적, 문화적 운동이었다. 흑인 지식인들과 예술가들은 전통적인 흑인관에서 벗어나 새로운 흑인성을 주장하며, 흑인의 주체성과 독자성을 보여주하고자 했다. 따라서 흑인 예술 운동과 흑인 예술 그룹의 활동은 사회적, 문화적, 정치적인 측면에서 적극적 의미의 탈식민적인 성격을 지녔다고 할 수 있다.

### III. 영국의 흑인 페미니즘과 흑인 여성 미술

흑인 페미니즘은 여성운동의 가능성과 다원성을 내포하는 점에서 중요하다. 이는 인종, 섹슈얼리티와 젠더에 대한 기존의 관습적 사고에 도전하고, 이데올로기와 사회적, 도덕적 관념과 권위를 허물고자 했기 때문이다. 헤이디 사피아 미르자(Heidi Safia Mirza)는 『영국 흑인 페미니즘 *Black British Feminism*』에서 흑인 페미니즘 운동은 자발적인 움직임이었지만, 흑인 스스로 소멸된 정체성을 정립하기 위한 조심스러운 연대였음을 밝힌다. 수년간 침묵을 강요당한 흑인 여성들이 스스로를 소명하기 위한 힘겨운 투쟁이었음을 말이다. 여기서 흑인 여성들의 발화는 종속과 억압으로부터의 해방뿐만 아니라 행동주체이자 정치적 주체로서의 회복을 의미한다.<sup>30)</sup> 1970년대부터 영국 미술계의 여성들은 연대하며, 미술사, 전시, 제도에서 배제된 여성의 문제에 항의하기 시작했다. 이들은 스스로 전시를 기획했고, 여성 미술을 연구하는 교육 프로그램을 만들고자 했다. 영국에서는 사회주의 정치학을 강조하면서, 1970년 여성해방미술단체(Women's Liberation Art Group)가 결성되었

27) <https://www.tate.org.uk/art-terms/t/blk-art-group>

28) Sophie Orlando, 앞의 책, 9-15.

29) Hanru Hou, "In Defense of Difference: Notes on Magiciens de la terre, Twenty-five Years Later," *Yishu: Journal of Contemporary Chinese Art* 13, No. 3, 2014: 7-18.

30) Heidi Safia Mirz, *Black British Feminism: A Reader*, (London and New York: Routledge, 1997), 1-21.

고, 1971년 런던 우드스톡 갤러리(Woodstock Gallery)에서 이들의 단체전을 열었다.<sup>31)</sup> 이들은 공동으로 작업하며 서로를 격려했지만, 작업할 공간과 전시 장소를 찾는 것도 어려웠고, 때로는 전시가 거부되기도 했다.

히미드는 1980년대 흑인 여성 예술가들의 작품이 잘 알려지지 않고, 과소평가되었던 미술계의 상황에 맞서, 동료들의 작품 전시회를 기획하기 시작하면서 미술계에 발을 들였다. 히미드는 제1회 전국 흑인 예술 집회에도 참여하면서 흑인 예술가들이 연대하여, 자신의 목소리를 높여야함을 주장했다.<sup>32)</sup> 당시 영국은 대처 수상이 집권하며, 노사갈등과 인종차별이 확대되어 반정부적 운동으로까지 이어지던 혼란기였다. 하지만, 역설적으로 대처가 최초의 여성 수상으로 국가를 통치되면서, 여성들이 정치에 입문할 수 있는 기회가 확대되었고, 의회 내부에서 페미니스트들의 영향력이 커지기 시작했다. 정치와 의회활동은 페미니즘에 적대적인 공간으로 여겨졌으나, 여성위원회를 결성하며 여성을 위한 서비스를 확대하기 시작했다.<sup>33)</sup> 이러한 상황에서 소외된 계층과 인종에 대한 관심과 함께, 다문화주의 발전을 촉진하기 위한 지원이 이루어졌다. 그 결과 1980년대 연이어 유색인종관련 전시가 개최되었다. 하지만 전시는 합의된 개념 없이, 다문화적인 담론 속에서 여성작가들의 작품을 보여주는 식이었다.

히미드는 「우리는 존재할 것인가 *We Will Be*」(1985)에서 흑인 여성이 학교에서 가르치거나, 흑인의 글과 비평이 출판되거나, 예술 기금을 받는 것은 기적적인 일이라 보았다. 즉, 흑인 여성 예술가의 존재를 인정하거나 이들에 대한 지원은 거의 찾아볼 수 없었다는 것이다. 따라서 히미드는 영국 사회나 시민 집단에서 선택 의지를 박탈당한 흑인 여성의 주체성을 회복하는 일이 무엇보다도 중요함을 말했다.<sup>34)</sup> 영국의 흑인 여성 예술가들은 영국 문화와 예술을 변화시키는데 일조했지만, 이에 대한 역사적 서술은 거의 찾을 수 없다. 이런 상황이 바로 영국 흑인 여성 미술과 창작 활동에 관심을 갖고 새로운 관점에서 이를 분석해야 하는 이유이다.

#### IV. 루바이나 히미드의 예술적 실천

히미드 초기 작품 중에 가장 잘 알려진 전시이자 작품은 《유행하는 결혼 *A Fashionable Marriage*》(1986)이다. 《유행하는 결혼》은 18세기 영국의 풍속화가인 윌리엄 호가스(William Hogarth, 1697-1764)의 <현대식 결혼 *Marriage-a-la-Mode*>(1743-45) 시리즈의 여섯 장면 중 네 번째인 <몸치장 *The Toilette*>을 차용한 작업이다. 호가스의 <현대식 결혼> 시리즈는 18세기 영국 사회의 결혼 풍속을 신랄하게 묘사하여 보여준다. 몰락한 귀족가문 집안의 아들과 부유한 상인의 딸의 정략 결혼을 그린 이 풍자화는 신분 상승의 의지와 경제적 유혹의 결합을 통해 상류층의 부도덕성과 부조리한 시대상을 흥미로운 구도와 인물 묘사를 통해 사건을 연속적으로 보여준다.<sup>35)</sup>

히미드는 <몸치장>에 보이는 인물과 장면을 10개의 컷-아웃(cut-out) 형상들을 통해 약 6m의 규모로 설치하며, 이를 새롭게 해석하고자 했다. 나무 패널에 물감으로 그리거나, 신문, 잡지, 스크랩 등을 콜라주하여 제작된 이 형상들은 실물크기로 제작되었다. <유행하는 결혼>의 설치는 크게 두 부분으로 나뉘는데, 하나는 미술계이고, 다른 하나는 현실 세계이다.

우선 작품에서 중심을 이루는 백작부인은 마가렛 대처 수상으로, 그녀의 애인이었던 변호사 실버통

31) 이 전시에는 모니카 스주(Monica Sjoo), 리즈 무어(Liz Moore), 발레리 찰턴(Valerie Charlton), 앤 콜셀(Ann Colcell), 샬리 프레이저(Sally Frazer), 앨리스 펠(Alison Fell), 마가렛 해리슨(Margaret Harrison), 셰일라 올리버(Sheila Oliver), 로잘린 스미드(Rosalyn Smythe) 총 9명의 예술가들이 참여했다.

32) Celeste-Marie Bernier, Alan rice, Libaina Himind and Hannah Durkin, *Inside the Invisible*, (Liverpool: Liverpool University Press, 2019), xvii-xx.

33) Sarah Perrigo, "Women and Change in the Labour Party 1979-1995." *Parliamentary Affairs*, Vol. 49, Issue 1. 1996, 116-129.

34) Lubaina Himid, "We Will be," in *Looking On: Images of Femininity in the Visual Arts and Media*, Rosemary Betterton, (London: Pandora Press, 1987), pp. 259-266.(261 인용)

35) Lubaina Himid, "A Fashionable Marriage", in *The Other Hogarth: Aesthetics of Difference*, Bernadette Fort and Angela Rosenthal eds. (Princeton: Princeton University Press, 2001), 274.

(Silvertongue)은 레이건(Ronald Reagan) 대통령으로 대체되었다. 이는 보수적인 영국 정치에 대한 시각적, 예술적 비판이자 현실 세계에 대한 풍자였다. 1980년대 영국 사회에는 쾌락주의, 탐욕주의, 기회주의가 난무했고, 두 수상이 지지했던 신자유주의 정책은 기존의 산업과 복지정책을 무너뜨리고 경쟁과 자본주의 중심으로 국가를 위기에 몰아넣었다. 이들은 세계 경제 뿐만 아니라 언론을 지배했고, 인종주의와 반(反)이민정책을 부추겼다. 이러한 둘의 특별한 관계를 히미드는 연인 관계로 작품에 표상하고자 했다. <유행하는 결혼> 왼편에는 미술계를 반영하는 인물들이 등장한다. 왼쪽 맨 끝에는 미술 평론가와 콜렉터가 있는데 콜렉터는 나무판자에 스프레이로 칠한 영국 파운드 기호와 찢어진 미국 달러 지폐로 재해석되었다. 미술 평론가의 오른쪽에는 예술 후원가가 울타리에 위태롭게 앉아 차를 마시고 있는데, 그의 존재는 1980년대 소외되었던 예술가들에 대한 지원의 불안정성을 보여준다. 그 옆으로는 의자에 앉아 있는 두 남성 예술가와 백인과 흑인 여성 예술가의 형상이 있다. 두 남성은 서로를 안고 있으며, 이들은 성소수자인 LGBTQ를 상징한다. 이들은 미니멀리즘이나 추상화가 만연했던 시기에 이를 거부하고, 사회적 리얼리즘, 역사화, 인물을 접목한 내러티브가 있는 작품을 제작했던 '새로운 글라스고 보이즈(New Glasgow boys)'라 불리는 예술가들이다.<sup>36)</sup> 그러나 이들은 영국 예술의 남성 특권적 영역에서 활동하며, 작품을 인정받았고, 상업적으로도 성공했다. 이는 흑인 여성 예술가와 비교했을 때, 상당히 차별적인 성과이기도 하다. 그 옆에 있는 캐릭터인 '페미니스트 예술가(개인숭배) Feminist Artist(Cult of the Individual)'는 상자로 만든 탑의 형태를 취한다. 탑 아래에는 주디 시카고(Judy Chicago)의 <디너파티 *The Dinner Party*>(1974-79)를 표방한 두 개의 접시가 설치되어 있다. 히미드는 시카고의 작업이 여성의 역사적 인물에게 경의를 표하는 작품이었지만, 여기에 아프리카계 여성은 소저너 트루스(Sojourner Truth) 단 한 명이었음을 밝히며, 미국 페미니스트 예술 운동의 배타적 관행을 비판한다. 그 옆으로는 나무 물고기와 푸른 물결로 장식된 드레스를 입고 서 있는 흑인 여성 예술가의 모습이 보인다.

다시 호가스의 작품으로 돌아가 흑인의 모습에 주목해보면, 백작부인 뒤에서 시중을 들고 있는 흑인의 모습과 작품 오른쪽 전경에서 여러 물건을 가지고 노는 어린 시동의 모습을 찾을 수 있다. 호가스의 작품에서 거의 보이지 않는 흑인 하인의 모습은, 히미드의 작품에서 거대한 인물이자 동작 주체인 흑인 여성으로 대체되었다는 점이 주목할 만하다. 또한, 어린 남자 시동은 낡은 갈색 여행 가방에 앉아있는 어린 소녀로 대체되었다. 소녀는 가나와 스코틀랜드 혼혈인 모드 셸터의 어린 시절, 동물원에서 찍은 흑백 사진을 기반으로 제작되었다. 히미드는 피부색이 밝은 특정 어린이나 혼혈 어린이가 '예쁜 장난감'으로 기능했던 노예제도의 폐해뿐만 아니라 흑인 내에서도 피부로 판단하는 색채주의가 새로운 차별의 역할을 했음을 지적한다. 역사를 살펴보면, 흑인 시동은 부유한 유럽 여성을 위한 애완동물이나 이국적 장신구 역할을 한 어린 남자 아이를 일컫는다. 캐서린 몰리뉴(Catherine Molineux)는 18세기 유럽의 상류 사회에 유행했던 '노예-어린이-애완동물 평행법 (slave-child-pet parallelism)'에 대해 말하며, 흑인 노예 어린이들이 백인의 패션 아이템처럼 소비되었던 상황에 대해 말한다.<sup>37)</sup> 이는 인간의 탐욕이 아동 학대와 착취로 이어진 흑인 노예제의 폭력과 트라우마의 한 단면을 보여준다. 하지만 노예 어린이와 백인 여성의 관계는 애완동물 소유와 같이 주종관계의 어떤 정서적 유대로 변형되며, 사회 동화의 형태로 바뀌어버린다. 히미드의 흑인 소녀는 다양한 의미를 함의하는데, 우선 가방 위에 놓인 권총은 자기 보호와 체제 전복의 의미를 지니고, 여행 가방은 전후 이주의 상징으로 작용한다. 여기서 물질만능주의와 인간의 욕망에 대한 호가스의 비판적 회화는 히미드의 작품에서 영국 노예무역의 숨겨진 역사를 상기시키며, 광범위한 도덕

36) 1980년대 활동한 새로운 글라스고 보이즈에는 스티븐 캠벨(Steven Campbell, b.1956), 켄 커리(Ken Currie, b.1960), 피터 호손(Peter Howson, b.1958), 아드리안 비즈니브스키(Adrian Wiszniewski, b.1958), 스테판 콘로이(Stephen Conroy, b.1964)가 있다.

37) Catherine Molineux, "Hogarth's Fashionable Slaves: Moral Corruption in Eighteenth-Century London," *ELH* Vol. 72, No. 2 (2009): 498.(495-520)

적 논쟁으로 전환된다.

정리하면, 히미드와 호가스 모두 ‘영국적인 것이 무엇인가’를 질문하며, 당시 정치적, 사회적, 경제적 상황을 풍자한다. 히미드와 호가스의 풍속도에는 기존 미술계에 대한 비판뿐만 아니라 영국 신화에 대한 도전이 해학적으로 묘사되어 있다. 둘의 작업에는 탐욕스럽고 부조리한 상류사회와 하류층의 삶의 모습이 드러나며, 인간에 대한 깊은 통찰과 함께 근대적 도덕 주체에 대한 사회적 풍자가 날카롭게 드러나 있다. 이는 내러티브와 연극성을 지닌 채 스펙터클과 드라마 사이를 오가며, 영국의 시대상을 생생하게 묘사한 활인화로 기능한다. 하지만 히미드의 작품이 많은 사람들에게 환영받은 것은 아니었다. 1986년 런던 펜톤빌 갤러리(Pentonville Gallery)에서 《유행하는 결혼》이 처음 전시되었을 때 작품이 지닌 예리한 풍자성으로 인해 많은 논란이 일어났다. 사라 켄트(Sarah Kent)는 『타임아웃 *Time Out*』지 “흑인 예술가를 제외한 모든 사람을 비난하면서 히미드 자신에게만 지나치게 밝은 아우라를 씌우고 있다”는 거친 비판을 받기도 했다.<sup>38)</sup> 미술계의 배타적 관행을 지적한 그녀의 발언은 때로는 흑인 영웅주의로 몰리기도 했고, 불평불만이 많은 흑인의 넋두리로 비난받기도 했다. 하지만 히미드는 1980년대부터 제기된 많은 문제들이 실제로 다루어지지 않거나 해결되지 않았고, 인종과 계층에 대한 역사가 제대로 전해지지 않았다고 보았다. 영국의 역사에서 노예무역과 흑인의 이야기가 감춰지는 것은 여전히 흑인의 존재가 긍정적인 방향으로 변하지 않았음을 말해준다. 히미드가 작업에 임하고, 이를 표현하는 방식은 세상을 바꾸겠다는 영웅주의나 행동주의적 결단은 아니다. 다만, 흑인 여성 미술에 대해 적어도 관심을 갖고 그 역사를 다시 살펴봐야 한다는 강렬한 예술적 의지인 것이다.

---

38) Sarah Kent, “A Fashionable Marriage,” *Time Out* (3rd December 1986), 25.

## 「루바이나 히미드의 영국 흑인 예술 운동과 흑인 페미니즘 비평」에 대한 질의문

양은희(한국예술종합학교)

페미니즘 미술과 미술비평은 20세기 후반 미술이론의 주요 키워드가 되었고 21세기로 넘어오면서 글로벌 페미니즘이라는 새로운 용어를 도출하는데 기여한 바 있습니다. 비록 미국의 백인 여성과 소수의 흑인여성을 중심으로 시작되었으나 성차별과 여성 주체에 대한 관심은 인종과 문화 그리고 국가를 넘어 확산되었습니다.

문제는 새로운 문화권과 국가에서 페미니즘 미술과 미술비평이 요구하는 근본적이며 급진적인 인식의 변화를 수용할 만한 환경이 형성되어 있는가입니다. 강남역 화장실 사건부터 미투 운동까지 한국에서의 여러 사건과 상황을 보면 인식의 변화는 심각한 저항을 낳고 때로 폭력적 결과로 이어진다는 것을 알 수 있습니다. 돌이켜보면 한국에서의 페미니즘 미술과 미술비평은 1980년대 소수의 여성작가를 중심으로 민중미술의 한 켠에서 성장한 이후 어느 정도 의미있는 결과를 낳았으나 그 이후에는 지난하게 전개되었으며 최근 MZ세대를 통해 새로운 전환점을 요구받고 있다는 것을 알 수 있습니다.

주하영 교수님의 발표는 1970년대부터 영국 미술계의 여성운동, 흑인 페미니즘 운동, 영국 흑인 예술운동의 맥락에서 디아스포라 작가로서 흑인 여성의 주체성을 회복에 힘쓴 루바이나 히미드의 작업을 분석하고 있습니다. 한국에서 영국의 흑인 여성 예술가들에 대해 파악할 수 있는 좋은 계기라 보입니다.

그래서 질문을 드리고 싶습니다. 페미니즘 운동에 힘쓴 영국 디아스포라 작가를 한국에서 연구하는 것은 어떤 의미를 갖는 것일까요? 주교수님은 이 작가가 '영국 문화와 예술을 변화시키는데 일조했지만, 이에 대한 역사적 서술은 거의 찾을 수 없으며 그래서 영국 흑인 여성 미술과 창작 활동에 관심을 갖고 새로운 관점에서 이를 분석해야 한다'는 취지를 밝히셨는데 페미니즘의 확산이라는 맥락에서 왜 한국에서 이런 작업이 필요한가에 대해서도 설명을 해주시면 좋겠습니다.

두 번째는 영국 흑인 예술 운동(British Black Arts Movement)의 맥락에 대한 것입니다. '1982년 반인종주의 담론과 페미니즘 비평에서 영향 받아 시작된 급진적 형태의 정치 예술 운동'이라는 설명에서 추론해 보면 흑인이 아닌 인종과 여성이 주도한 반제국주의, 탈식민주의 비평이 먼저 등장했고 그 영향으로 흑인 예술 운동이 나왔다는 것이라고 해석됩니다. 그리고 파키스탄 출신의 라쉬드 아라인(Rasheed Araeen)이 기획한 전시 <다른 이야기(The Other Story: Afro-Asian Artists in Post-War Britain)>(1989)는 제목이 말하듯이 전후 영국에서 아프리카 출신 작가뿐만 아니라 아시아 작가들도 반인종주의 담론의 형성 과정에서 중요한 역할을 한 것으로 보입니다. 이에 대해 부연 설명해주시면 감사하겠습니다.

마지막으로 히미드의 작업의 위치에 대한 질문입니다. 선생님은 <다른 이야기> 전시가 1980년대 영국에서 첨예한 인종과 문화정체성을 다룬 장이었다고 하면서 "흑인 미술의 촉구와 필요성에 의해 기획되었고, 1980년대 후반 혼란스러운 시대적 상황이 반영되었다."고 설명하고 <대지의 마법사들>과 비교할 정도로 중요한 전시라고 지적하셨습니다. 후자의 전시는 파리에서 열렸지만 서양이 비서양을 주목한 전시였으며 오늘날은 미술의 글로벌화에 기여한 전시로 평가됩니다. 영국에서 히미드의 작업과 흑인예술운동은 영국미술의 글로벌화에 어떻게 기여하고 있는지 궁금합니다.



## 한국 회화의 힘 :Global K-ART 《화화사유(畫話思惟)》전시를 중심으로

김순주(B/S Kunstraum 디렉터)

본 발표는 예술가의 작품이 장식품으로 취급되고, 상업성을 최고의 가치로 생각하는 국내미술시장에서 순수예술정신이 무엇인지를 조명하며 2020년에 기획한 프로젝트 전시, 《화화사유(畫話思惟)》를 소개한다. 이를 위해 2001년부터 "Koreanische Gegenwartskunst 한국 현대미술"을 유럽에 소개해온 배경을 살펴보고, 《화화사유(畫話思惟)》 전시를 통해 재조명 하고자 한 동시대 한국 회화의 가능성을 주목하고자 한다.

전시의 주제이자 제목인 '화화사유(畫話思惟)'는 회화-대화-사유의 공간을 의미한다. 전시장 은 작가의 창조정신과 수행의 결과물인 대작이 주는 울림을 함께 사유하는 공간으로 변화한다. 《화화사유(畫話思惟)》는 한국의 정신이 담긴 대작(大作)들을 유럽에 시리즈로 소개하는 전시로 기획되었다. 시리즈는 원로작가에서부터, 중진, 청년 작가로 이어질 계획이다.



### • 전시기획 차별성

《화화사유(畫話思惟)》의 차별점은 한국 현대미술에서 특히 회화작품에 집중하고, 다양한 세대의 참여작가군과 대작(大作)이라는 작품의 스케일에서 엿볼 수 있다.

#### 1) 회화작품에 집중

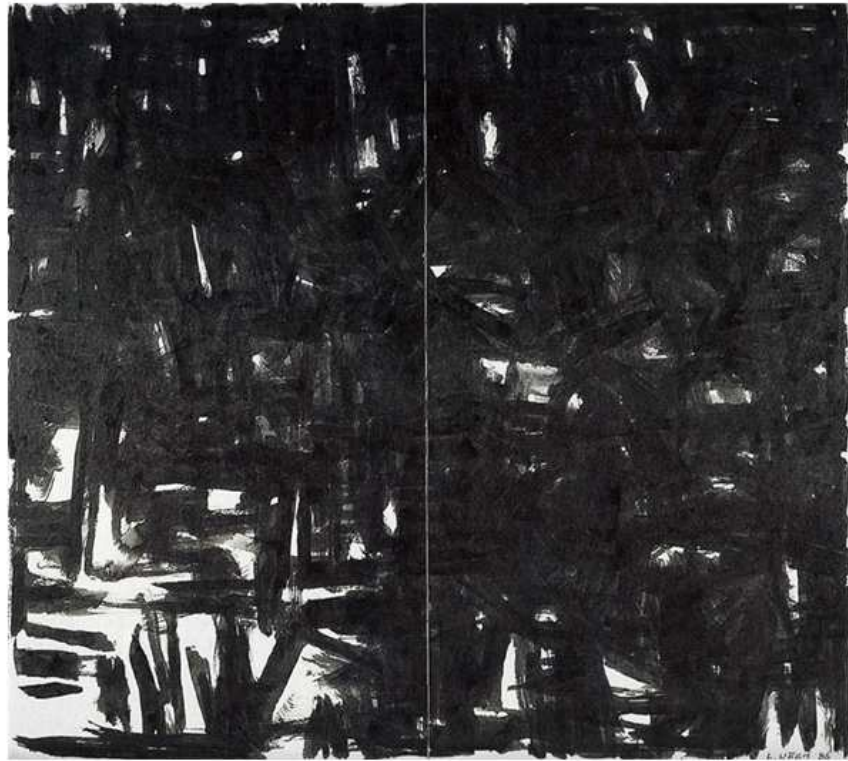
오늘날 다양한 형태로 선보이는 현대미술의 흐름 속에서도 회화작품은 꾸준히 예술의 힘을 품고 나아간다. 회화의 화면은 그 프레임 안에 수많은 이미지를 담아냄과 동시에 관람자로 하여금 스스로 사유하도록 유도한다. 예술의 힘에 집중하는 한국의 회화작품들을 통해 한국의 현대미술이 가진 그 정신을 살펴보고자 한다.

#### 2) 다양한 세대의 참여작가

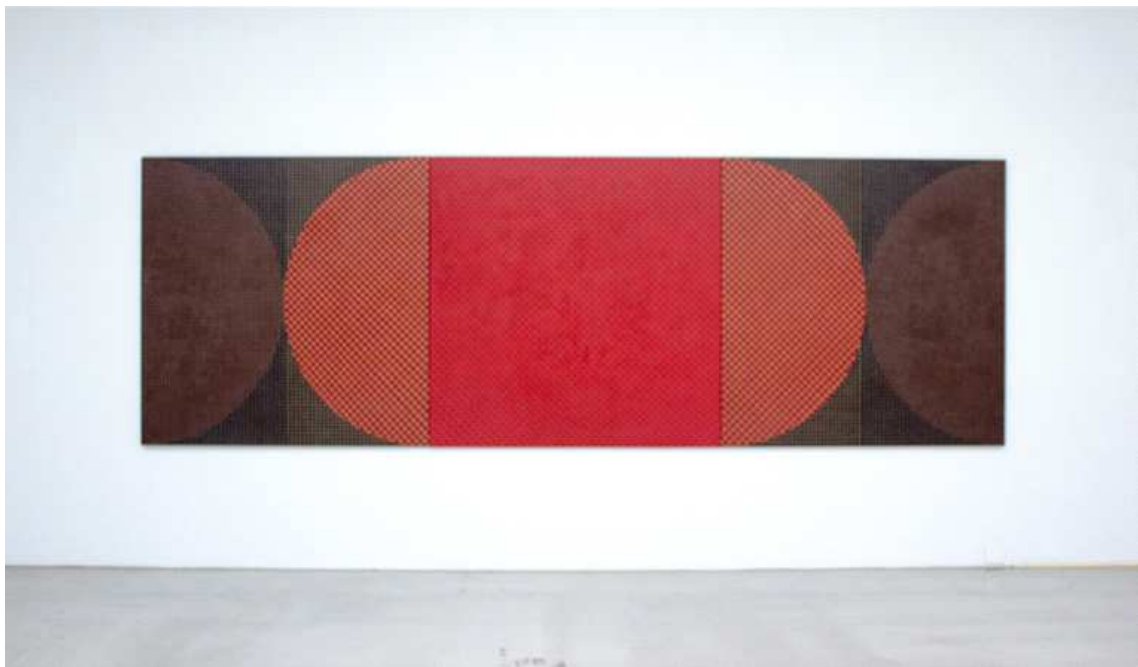
이번 전시에서 다양한 세대의 화가들의 작품을 한 곳에서 볼 수 있다는 점은 세대를 거쳐 지속적으로 이어 온 한국 회화의 '화화사유(畫話思惟)' 정신과 에너지 그리고 오늘날 한국회화의 다양한 면면(面)을 살피는 기회이다.

#### 3) 대작(大作)을 중심으로 한 전시

그동안 유럽에 소개된 한국회화는 해외운송 등의 여건상 상대적으로 드로잉이나 작은 규모의 회화작품이 많았고, 그럼에도 불구하고 한국의 현대회화는 유럽에게 신선하고 매력적인 예술로 다가왔다. 앞으로 세계 속의 한국 현대미술이 하나의 흐름을 만들고, 유럽에 한국회화가 가진 힘과 그 원형을 보여주기 위해서는 대작이 주는 미적경험이 필요하다.



이우환 <Untitled>, 168x184.4cm, 종이 위에 먹, 1986



엄태정 <만다라(Mandala)> , 145cmx435cm, ink and acrylic on paper, 2018



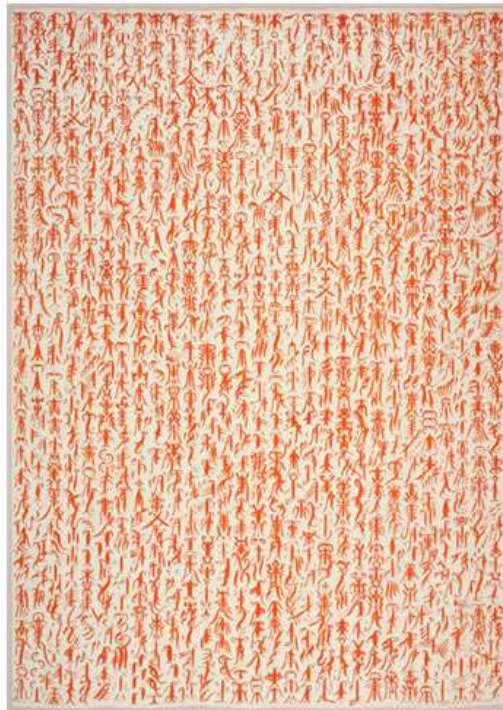
차우희 < 동쪽에서 온 소포는... >, 230x294cm, Mixed media on canvas, 1989



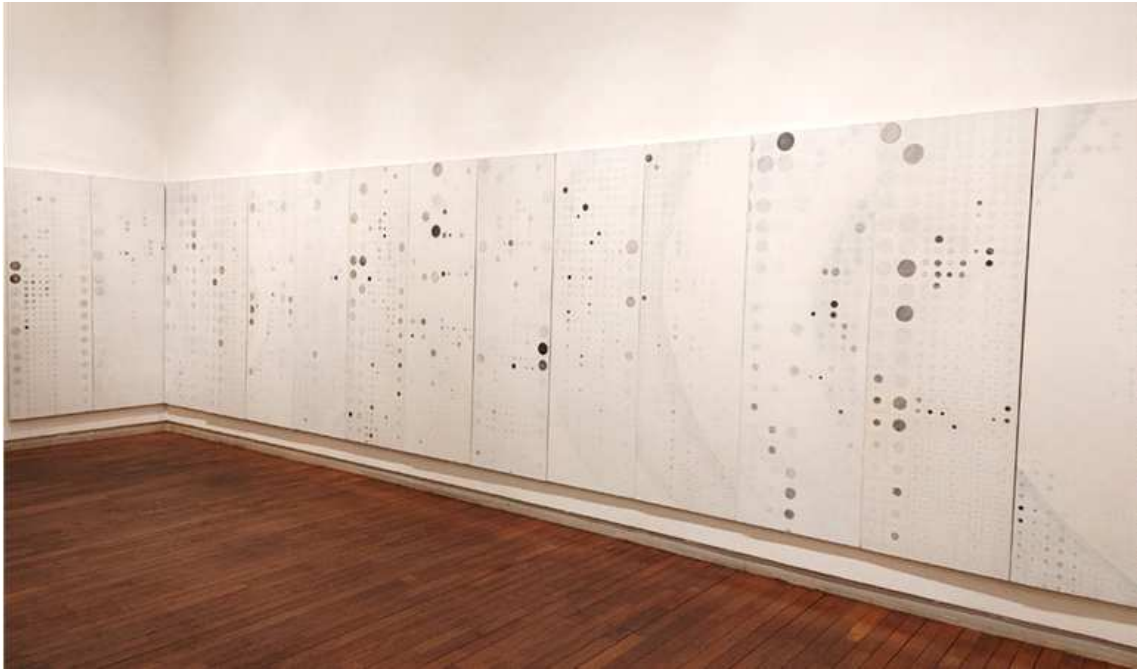
김병태 <달밤>, 190x280cm, archival Pigment Print, 2018



김종원 <신화 I>, <신화 II> , 각각 210x150cm, 종이 위에 먹과 경면주사, 2020



김종원 <법화경>, 210x150cm,  
종이 위에 경면주사, 2020



조기주 <Triple I>, 190x900cm, raphite and oil on canvas, 1998~2014

‘한국 회화의 힘: Global K-ART 《화화사유 畫話思惟》 전시를 중심으로’에 대한 질의

권근영(JTBC 스포츠문화부장)

한국 현대 미술을 알리는 김순주 선생님의 노고에 감사드립니다.

1958년 뉴욕의 월드하우스 갤러리에서 연 ‘한국현대회화전’, 또 국가 차원의 첫 국제적 참여로 기록된 1961년 ‘파리 청년작가 비엔날레’부터 1992년 카셀도큐멘타에 첫 참여한 육근병, 1995년 베니스 비엔날레 한국관을 개관하기까지 한국 현대미술은 부단히 세계 미술의 문을 두드렸습니다. 베니스 비엔날레에서는 95년 전수천, 97년 강익중, 99년 이불이 3회 연속 특별언급됐고, 2015년엔 임흥순이 은사자상을 받는 등 주목을 끌며 한국 현대미술의 다양한 얼굴을 보여줬습니다. 이같은 역사를 돌아볼 때도 당시의 한국 미술은 무엇을 보여주고자 했고, 어떻게 보였을지, 한 가지로 정의할 수는 없어도 윤곽선을 그려보게 됩니다. 또 관람객으로서도 국내에서 열리던 전시를 다른 곳에서 만나게 되면 새로운 맥락을 찾게 되고 ‘한국 미술’이라는 틀 안에서 뜯어보게 됩니다.

발제문을 통해 접한 ‘화화사유’전에 대한 궁금증은 아래와 같습니다.

1. “작품이 장식품으로 취급되고, 미술계가 상업성 위주로 돌아가선 안 된다”는 선생님의 문제의식에 동의합니다. 그같은 문제에 대항해 제시하신 ‘순수예술정신’, 또 ‘한국의 정신’이란 무엇일까요.

2. 저마다의 개성을 갖고 있는 개별 작가들의 작품세계를 전시의 맥락에선 공통의 특징을 잡아내고 해외 전시에선 이를 국적으로 묶어내기도 합니다. ‘화화사유’전에서는 이를 ‘예술의 힘’‘대작’‘한국 현대미술의 정신’으로 요약하셨는데, 이것이 다른 나라 미술에서의 ‘힘’‘대작’‘정신’과는 어떻게 다르다고 보아야 할지요.

3. 이우환·엄태정·차우희·김병태·김종원·조기주… 개별적으로 뛰어난 이들 작가를 ‘글로벌 K-아트’라는 이름으로 모아 그룹전을 할 때 선택의 기준은 무엇이셨는지, 또 ‘화화사유’전의 현지 반응은 어떠했는지요.

MEMO

