

## 한국화의 재창안

정용국展 4. 1~19 상업화랑

남성모양展 4. 3~16 스페이스나인

한국 현대미술계엔, 오늘의 동양화/한국화/수묵화에 대한 크나큰 오해와 물이해가 존재한다. 가장 심각한 물이해는, 동양화/한국화/수묵화라는 매체적 권역과 그에 한정하는 실험이 1990년대 한국 동시대미술의 발흥과 함께 역사적 소명을 다했으므로, 이제 따로 지원하거나 그 카테고리 유지한 채 주요 작품을 수집-연구할 필요가 없다는 것이다. 어쩌다가 한국 현대 동양화는 이런 대접을 받는 지경에 이르렀을까. 그럼에도, 2020년 현재 전현대기/식민기/현대기의 다층적 전통을 재전유해 동양화/한국화의 외연을 확장해온 이들이 여럿 실존한다.

### 산수화의 다층적 재구성

개인전 <피막>에서 정용국은, 풍경화와 다른 산수화의 정체성을 전제로, 새로이 고안해낸 그리기 실험의 결과물들을 제시해냈다. 1990년대 전 지구적 동시대미술의 전개 과정에 대응해 매체적 확장을 통해 동시대성을 획득하고자 했던 동양화가/한국화가의 모습에서 어떤 한계를 느꼈던 그는, 2012년의 개인전 <검은 안개>에서 “매체가 아니라 재료와 대상의 관계, 즉 태도가 문제”라고 주장하기도 했었다. 하지만, 그 또한 포스트모더니즘의 문제의식에 부합하는 매체적 확장에서

자유로운 것은 아니었다. 숯가루, 흑연가루, 토너가루로 그림을 그렸고, 밀러 필름에 압력을 가해 그렸으며, 형광 잉크로 갤러리 벽면에 구술 텍스트를 서예처럼 써 내려간 경우도 있었다. 아마 그는 어떤 재료를 취해 어떤 대상을 탐구하든, 동양화가/한국화가로서의 관점으로 작업을 진행하는 방식이나 태도가 중요하다고 생각하는 것 같다.

첫 개인전 이래 정용국은 ‘정신적 매체로 과장됐던 먹의 언어에서 벗어나기 위한 프로젝트’를 전개해온 것처럼 보인다. 먹의 정신성을 부정한 상태에서, 먹의 색채를 탐구하기 위한 방도로 감각적 붓질을 선택한 그는, <오거닉 가든>, <루트리스 트리>, <애니웨어>, <검은 안개> 등으로 명명한 수묵 연작에서 리즘적 식물 구조를 그려내며, 그리는 행위로부터 또 다른 정신성을 추출해냈다. 문제는 그 외의 작업에서, 그에 상응하는 수준의 수행적 그리기가 실현되지 못했다는 것. 따라서, 정용국이 근년에 진행해온 토너잉크 수묵화 연작은, 스스로가 부정했던 정신적 매체로서의 먹이나 신비화된 먹색을 우회해 재방문하는 장치로 보기도 한다. 먹의 감각적 운용을 통해 물성만을 탐구하겠다고 했지만, 토너잉크 수묵화 연작에서 그는 부지불식간에 정신성을 탐구하고 있는 것처럼 보인다. 그러므로, 그의 토너잉크 수묵화 연작은, 해결되지 않은 모순을 안은 채, 미완의 프로젝트로 열려 있다.

반면, <피막>에서는 그리기의 다층적 재구성을 시도하는 가운데, 감각적 붓질을 제한하는 모습을 봤다. <산수> 연작은 실제 작가가 본 장면을 그린 결과고, <스킨> 연작은 인터넷에서 찾은 풍경 사진의 부분을 옮겨 그린 결과다. <원근법> 연작은, 그 두 가지를 다중 시점의 구조로 브리콜라주-재조합한 결과다. <산수>와 <스킨> 모두에서 화가는 다채로운 붓질을 자제했다. 미점을 찍거나 짧은 선을 이용해 일정한 톤을 유지하는 음전한 화면을 일궜다. 생동을 추구하지 않고 일정한 운과 울에 주목한 것으로 보인다. 하지만, 역시 <스킨> 쪽이 더 평면적이고, <산수>는 크롭-아웃한 사진처럼 혹은 그런 사진을 보고 그린 것처럼 기획됐음에도, 사생적 느낌이 강하게 남아있다. 문제는 <원근법>. <산수>와 <스킨>을 재료 삼아, 가상의 풍경을 직조해내는 과정에서, 화가는 서로 연결되지 않는 지점들을 구름으로 채웠는데, 엄격히 따지자면, <산수>와 <스킨>에서 다양한 구름을 다뤘어야 했다. 보는 방법과 그리는 방법을 동시에 조합해냄으로써 산수화 특유의 다중 시점을 재창안하겠다는 야심이 실현되려면, 더 실험하고 탐구해야 할 부분이 남아 있다. <산수>와 <스킨>을 재료 삼아, 기운생동의 가상적 산수를 직조하려면, 재료 혹은 데이터베이스가 되는 각 작업의

정용국 <원근법> 한지에 수묵 137.5×98cm 2020 정용국 개인전 <피막>은 산수화의 형식을 성찰한다. 출품작 <원근법>은 웹 이미지와 실제 경험을 뒤섞은 허구의 산수, <산수>는 다음 작업을 위한 레퍼런스, <SKIN>은 풍경 사진을 보고 옮긴 그림이다.





왼쪽 · 김화현 <여자 그림: the Robing of the Bride> 손지에 수묵 채색 190×110cm 2020  
오른쪽 · 박그림 <심호도-낙류> 비단에 담채 300×130cm 2019\_김화현, 박그림 2인전 <남성모양>(김보현 기획)은 퀴어, 페미니즘 이슈를 동양화 매체로 다룬다. 남성의 신체를 문인화 또는 불화의 필치로 표현했다.

운/울을 직조해내는 방법에 대한 메타-논리가 서야 한다.

그리고, <스킨> 가운데 한지에 은분으로 작업한 것이 있었고, <산수> 가운데 한지에 금분과 수묵으로 작업한 것이 있었는데, <원근법>엔 아직 은분이나 금분을 동원한 작업이 없었다. 은분은 종이에서 홀로 그림이 됐고, 금분은 어두운 부분을 차지한 먹의 도움을 받아 그림이 됐는데, <원근법>에서 금분과 은분이 사용된다면, 망막 차원으로나 맥락 차원으로나 조화를 이루는 게 쉽지 않을 듯하다. 유닛화된 화면 구성에서, 금분과 은분으로 그린 경우가 그림의 걸쭉질을 강조하는 수단이 됐다면, 배접지에 아크릴릭 잉크를 선염해 배접한 경우는 속껍질을 강조하는 수단이 됐다. 그렇다면, 전시 제목은, '입을 피'자를 쓰는 피막(被膜: 덮어 싸고 있는 막을 이르는 말)이 아니라, '가죽 피'자를 쓰는 피막(皮膚: 걸쭉질과 속껍질을 통틀어 이르는 말)이었으려나?

#### 남성 육체, 전통 회화의 문법으로

김화현은, 여성향 문법을 전제로, 여러 레퍼런스를 다중적으로 참조해, 남성만으로 구성된 미인도를 직조해왔다. 그의 그림에서 남성 육체는 오로지 관자의 쾌락을 위해 존재한다. 일본 하위문화에서 유래한 여성향이나 BL 창작의 방법과 다른 점은, 재직조된 도상들이 역사적 맥락을 통해 모에 이상의 가치를 이야기한다는 사실에 있다.

2020년 신작 <여자 그림: the Robing of the Bride>의 경우, 작가는 초현실주의자 막스 에른스트의 <신부의 옷치장>(1940)을 전거 삼았다. 참조한 그림이 여성성과 여성성의 문법을 다소간 부정적으로 타자화해 신비화하는 정신분석적 알레고리인 데 반해, 김화현의 그림은 남성성을 길들여 미학화하는 자신의 방법으로 원전을 비평적으로 번역-전치하는 역할을 맡았다. 또 다른 신작 <사랑과 기타 모든 것의 기원>은, 제목으로 보면 쿠르베의 <세상의 기원>(1866)에 대한 화답인데, 인물의 포즈를 보면, 부세의 <갈색 머리의 오달리스크>(1745년경)를 참조한 것 같다. (남자 누드의 얼굴 부분이 잘려 나간 모습은, <세상의 기원>에 대한 화답의 성격을 강화한다.)

도제 교육을 받아 불화를 익힌 박그림은, 불화의 문법을 전제로, 도상학적 재구성을 통해, 퀴어 주체의 딜레마를 다뤄왔다. 2018년작 <심호도-간택>의 경우, 작가는 선화 <심우도(尋牛圖)>에 화답하는 맥락에서, 새로운 퀴어 도상과 알레고리를 직조해냈다. <심우도>는, 인간 존재의 본성을 찾는 과정을 소를 찾는 일에 비유한 불교 선종(禪宗)의 가르침을 바탕으로 한 그림이다. 한데,

박그림의 그림에선, 깨달음을 상징하는 동물이 소가 아니라 호랑이다. 다소 민화적으로 표현된 예쁘고 귀여운 호랑이는, 그의 작업에서 반복적으로 등장하는데, 작가 본인의 페르소나로 해석된다. 하면, 삶의 의미를 비추는 두 명의 아름다운 게이 청년 보살이 안고 있는 호랑이는, 박그림의 작업 세계를 의미하는 것이 된다. (원편의 인물은 호랑이에게 여섯 빛깔 무지개의 사리를 돌려주고 있다.) 2019년작 <심호도-낙류>는 한 게이 청년 보살이 다른 한쪽을 칼로 해하려는 장면을 담고 있다. 무지갯빛 정병이야 퀴어 세계를 뜻하겠지만, 죽음의 위기(아마도 사랑의 위기?)에 처한 쪽의 몸을 휘감은 천에 시문된 학은 무엇을 뜻하는 것일까. 학은 호랑이에 대비하자면 문관의 상징이기도 하다. 아무튼, 두 게이 청년 보살의 갈등 속에서 호랑이는 연꽃잎을 타고 새로이 모험을 떠나는 모습이다. 호랑이 앞에는 백색의 양란이 피어 있는데, 고대 그리스에선 정력을, 빅토리아 시대엔 부를, 오늘날엔 희망과 순수를 상징한다.

반면, 2020년작 <벨라미>에서 화가는, 기존의 문법에서 탈피하려는 욕구를 드러냈다. '불교 미술의 형식과 기법을 사용하는 퀴어 예술가'라는 기존의 정체성에서 '불교의 색채'를 제거해보기로 한 것. 인스타그램의 정사각형에서 차용한 정사각형의 화면에 다종다양한 채위로 성예를 표출하는 게이 청년들의 누드를 그려 넣었다. '벨라미'라는 제목은, 게이 포르노 레이블을 1차적으로 의미하지만, 2차적으론 모파상의 동명 소설 속 주인공—아름다운 외모로 야망을 실현하는—을 뜻하기도 하고, 3차적으론 문자 그대로 '아름다운 게이 친구들' 즉 <화랑도> 연작에 등장했던 나르시시스트 게이 청년들을 뜻한다. 각 인물은 검은색 반투명 천으로 연결됐는데, 성기 등 음부를 가리는 기능도 맡고 있는 그 천은, 불화에서 보살들이 걸치는 사리라고 한다. 이러한 음화(淫畵)의 성화화(聖畵化)를 통해 구현되는 것은, 모종의 미적 승고다.

김보현이 기획한 <남성모양>전은, 김화현의 작업과 박그림의 작업을 한자리에 소화해, 재창안된 전통 회화의 문법으로 타자화된 남성 육체의 이미지를 다루는 두 사례를 대차-대조했다. "가부장제 또는 이성애 중심주의가 정의한 남성상 바깥의 이미지들"을 창조해왔다는 두 작가의 공통점에 주목한 큐레이터는, 여성 화가의 여성주의적 시각과 게이 화가의 퀴어적 시각을, 각각 퀴어적으로 또 여성주의적으로 해석해보기를 원했던 것 같다. 하지만, 양자 간의 차이는 여전히 심대해 보인다.

/ 임근준