‘별의 동굴’에서 밤을 긁다:

박래현, 천경자, 방혜자, 윤석남, 류민자의 장면들

“특정한 문화와 특정한 시기에는 언제나 오직 하나의 ‘에피스테메’만이 존재하며, 그것이 이론 속에 표현되든 실천 속에 은밀히 스며들어 있든 간에, 모든 지식의 가능 조건을 규정한다.”

— 미셸 푸코(Michel Foucault)¹⁾

별빛은 어둠이 있어야 더 선명하다. 그 빛은 우리가 잊은 것, 잃은 것, 그리고 여전히 찾고 있는 것의 흔적이다. 밤의 표면을 긁는 행위는 보이지 않는 시간과 기억의 켜를 드러내는 일이다. 박래현, 천경자, 방혜자, 윤석남, 류민자의 작업을 선보이는 이 전시는 역사의 기록과 기록되지 않은 시간에 대한 사유를 불러일으킨다. 다섯 작가는 별의 동굴에서 자신의 서사를 만들며 빛과 어둠의 무수한 순간을 관통하였다. 일제강점기, 광복, 대한제국, 한국전쟁, 대한민국으로 이어진 한국 근현대사의 역동적이고 드라마틱한 사건을 지나는 동안 이종의 마이너리티-여성 그리고 예술가-의 조건은 작가들의 장면을 이루는 근본적인 형질이었다. 린다 노클린의 「왜 위대한 여성미술가는 없었는가?」(1971)는 여성 그리고 예술가의 이중 마이너리티를 명확하게 지적했던 선구적 논문이다.²⁾

“형제들이여, 잘못된 별들에게 있는 것도 아니고, 호르몬, 월경주기, 또는 우리 내부의 빈 공간에 있는 것도 아니다. 잘못된 것은 제도와 교육인데, 여기서 교육이란 사람이 의미 있는 상징과 기호체계, 그리고 신호의 세계로 들어가는 순간부터 사람에게 발생할 수 있는 모든 경우를 망라한다.”³⁾

이 글은 미술사의 비어있는 절반을 조명하는 하나의 사건으로서, 여성, 예술, 사회를 새롭게 볼 수 있는 페미니즘 시각을 열었다. 그리젤다 폴록은 여성 예술가의 창의력과 펼침에 있어서 사회제도, 편견, 그리고 체계의 실패를 분석할 줄 아는 노클린의 관점의 유효성을 강조하였다.⁴⁾ 대체로 여성미술가들은 역사적 위치와 당대적 조건을 함축한 미술사 서사의 주변부에 자

1) Michel Foucault, *The Order of Things: An Archaeology of the Human Science*, trans. from the French *Les Mots et les choses*(1966), New York: Vintage Books, 1994, p.168.

2) Linda Nochlin(1931~2017) 미술사학자. 배서칼리지에서 철학을 공부하고, 컬럼비아대학교 영문학 석사학위, 뉴욕대학교 예술대학 미술사 박사학위를 받았다. 예일대학교 미술사 및 인문학과 교수, 뉴욕대학교 미술대학의 명예교수를 지내고, 국제미술연구재단(IFAR)에서 예술자문위원으로 활동했다. 노클린은 미술사에 젠더 관점을 도입했으며 미술에서의 여성 재현, 오리엔탈리즘, 리얼리즘 등에 대해 문제를 제기하는 글을 폭넓게 썼다. 또한 여성 미술가의 역사와 그들의 성취를 주제로 한 굵직한 기획전에 공동 큐레이터로 참여했다. 『여성, 미술, 그리고 권력 Women, art, and power, and other essays』 『절단된 신체와 모더니티 Body in Pieces』 『여성을 재현하기 Representing women』 『여성 미술가들 Women Artists』 등 다수의 책을 썼다.

3) 린다 노클린 저자, 이주은 번역, 『왜 위대한 여성 미술가는 없었는가?』, 아트북스, 2021, p.31~2

4) Griselda Pollock(1949-) 영국 리즈대학교 미술사학과 명예교수. 페미니스트 미술사와 문화분석 분야에서 이론 업적으로 2020년 훌베르상을 수상했다. 주요 저서로는 『올드 미스트리스: 여성, 미술, 이데올로기』(로지카 파커와 공저)와 『시선과 차이: 페미니즘, 여성성, 미술의 역사들』, 『시각 미술의 세대와 지리』, 『정전을 다르게 읽기』, 『연민으로의 미술: 브라카 L. 에틴저』(캐서린 드 제거와 공저), 『기억과 이주의 시공간의 미술』, 『애프터-정동/애프터-이미지』, 『샬롯 살로몬』, 『죽이는 남자와 죽어

리하며, 그 내부의 빛은 간헐적으로만 기록되어 왔다. 다섯 작가의 개별 서사를 이루는 삶의 시간에 여성이라는 공통분모가 동일한 무게나 방식으로 자리하지 않는다 하더라도 근본적인 상실과 배제의 절대적인 이유였음은 분명하다. 박래현부터 류민자까지 당대의 역사적 사건과 사회적 인식체계에 따라 그들의 세계는 열렸다가 닫히기를 반복한다. 그럼에도 불구하고 삶의 시간동안 그들은 각자의 방식으로 그 어둠 속을 굽어 별빛 같은 장면을 포착했다. 푸코가 말한 ‘에피스테메’는 한 시대의 사유 방식과 지식의 구조를 규정하는 틀이다. 다섯 작가의 전시는 기존 미술사의 중심적 에피스테메-남성, 서구, 권력 중심의 서사-에 대한 저항과 해체로서 젠더, 트랜스내셔널리즘, 물질성, 기억의 서사로 억압된 주변의 목소리, 다성적 역사의 층위를 중심으로 꺼내 재배치하는 시도다.⁵⁾

박래현(1920-1976) : 물질 추상의 결과 감각의 융합

박래현은 일찍이 한국화단에 추상과 매체 실험을 선보인 선구적 미술가이다. 한국화에서 판화, 직조로 이어지는 매체의 경계를 넘나들며, 고정된 형식이나 관습을 타파했던 작가는 오랫동안 운보 김기창의 아내로 더 많이 기억되었다. 전통과 현대, 구상과 추상, 여성성과 조형 실험의 경계를 넘나든 실천의 미술가로서 일본에서 유학을 경험하고 초기에는 전통적인 동양화 기법으로 여성 인물과 일상의 풍경을 그렸다. 8.15와 한국전쟁을 겪으며 서구 모더니즘을 수용하고 접목한 화면으로 전환하여 한국 추상 담론의 초기 조건을 인지적, 감성적으로 재편성하였다. 1960년대 말 뉴욕 유학기를 통해 판화와 타피스트리 등으로의 매체적 확장과 한국화와의 기술적 융합으로 독자적 예술 세계에 이르렀다. 여성 미술가가 드물던 한국의 근현대에 육아와 가사에 쫓기면서도 예술가로 살아남기 위해 누구보다 치열하게 살았던 존재다. 살아남기 위한 강렬한 제스처는 정치적 액션으로 드러나기도 했지만 미술가로서 표현의 실험을 멈추지 않았던 열정은 안타깝게도 50대 소천으로 끝난다.

이번 전시에 소개되는 15점의 작품은 1960년대 후반 이후 시도된 타피스트리와 판화 그리고 추상의 한국화이다. 그는 1960년대 후반 전통 타피스트리와 현대 추상의 결합을 시도하며, 실과 색채를 통해 ‘빛의 구조’를 짜올렸다. 이는 단순한 장식이 아니라, 물질과 노동이 결합된 기록이자, 당대 여성 예술가의 창작 환경을 드러내는 실천이었다. 이는 1960년대 중반부터 강렬하게 작가의 화면에 등장한 ‘엽전시리즈’와 추상적 구조실험에 이어 나타난 양상들이다. 땀방석, 엽전, 세포 이미지처럼 보이는 띠 형태의 반복적 구조가 등장하고, 아교 위에 세밀한 선을 겹쳐 추상적 패턴을 완성하였다. 1969년부터 1974년까지 뉴욕 유학에서 판화와 타피스트리를 한국화 기법과 결합한 복합적 매체 실험은 기하학적 색면, 강렬한 색채 대비, 선과 면의 변주, 황, 적, 흑의 삼원색과 추상형태로 고대 유물의 신비함과 생명력을 표출한다.

이 같은 표현이 단번에 나온 것은 아니었다. 일본 유학과 해외 전시 경험은 그의 시각언어에 다른 감각을 심어주었다. 일본에서 동양화를 익힌 이후, 다시 서구 모더니즘의 추상을 실험하는 박래현은 문화권력과의 친밀한 관계 안에 있었기에 그의 다른 감각이 만들어지는 환경도

가는 여자』가 있다. 그리젤다 폴록의 『왜 위대한 여성 미술가는 없었는가?』(아트북스, 2021)에 대한 코멘트 참조.

5) Griselda Pollock, *Vision and Difference: Feminism, Femininity and Histories of Art*, London: Routledge, 1988, pp. 12-15.

담보된 것이다. 그는 남편 윤보 김기창과 함께 《국전》, 《미술 협회》, 국가 주도의 문화 행사 등 제도권 네트워크의 핵심에 위치하며, 당대 미술 제도의 구조적 이익을 누렸다.⁶⁾ 이러한 위치는 해외 전시 참여, 매체 노출, 문화정책과의 연계에서 다른 여성 화가들보다 유리한 조건에 있었음을 직시하게 한다. 그럼에도 불구하고 권력의 중심과 가까운 거리에 있었으나, ‘김기창의 아내’라는 젠더 규정이 작업에 대한 평가보다 크게 작동되었다. 특히 타피스트리와 판화 등 매체 전환의 실험은 ‘여성적 취미’ 혹은 ‘공예적 부차 영역’으로 치부되며 미술사에서 평가절하된 측면이 많다. 박래현의 위치는 단순히 주변화된 여성 작가의 전형이 아니라, 제도권 중심의 문화자본과 젠더 기반의 구조적 제약이 교차한 복합적 사례로 읽혀야 한다. 그의 타피스트리와 판화는 동양과 서양, 정신과 물질의 흔적이 결합된 기록이자, 권력과 주변화가 맞물린 한국 현대미술사의 역학을 드러내는 것으로 육아와 가사를 전담하며 밤을 굶은 시간의 장면이다.

천경자(1924-2015) : 채색된 자아와 타자의 경계

천경자는 1960-80년대 한국 화단에서 독보적인 존재감의 작가였다. 그는 전통 채색 기법을 현대적으로 변용하며, 강렬한 색채와 세밀한 묘사로 이국적 풍경을 병치하는 자신만의 독자적 세계를 만들었다. ‘꽃과 여인’이라는 화면의 대상화된 여성은 자신이자 타자인 그녀들을 관통한다. 즉, 그의 자화상 속 여성은 단순한 재현 대상이 아니라 응시를 돌려주는 주체로서 20세기 한국 시각문화에서 여성 이미지 소비 구조와 긴장을 형성했다.⁷⁾ 그는 스스로를 “나는 나를 사랑하고, 나를 그린다”⁸⁾고 선언하며, 전통 재료의 물질성을 젠더적 재정의의 도구로 삼았다. 작가가 그려내는 인물상을 통해 당대 미술의 지배적 질서-푸코가 말한 ‘에피스테메’-와 맞물렸을 수도 있다. 이 시기 제도권 미술계는 전통 매체의 현대화, 민족 정체성의 시각화, 그리고 국제적 감각을 결합한 작품을 가치 있는 것으로 바라봤다. 천경자의 채색화는 이러한 조건에 부합하며 《국전》 수상, 해외 전시, 언론 보도를 통해 ‘한국적이면서 현대적인 미술’의 상징이 되었다. 그러나 이러한 당대성은 양면성을 지녔다. 그의 작품 속 여성과 이국 모티프는 당대 시각문화의 여성 이미지 소비 구조와도 맞닿아 있었기에, 시대적 호소력을 가졌지만 동시에 대상화의 위험을 내포했다. 1990년대 이후 에피스테메의 전환-페미니즘 비평, 탈민족주의, 다원적 시각문화 담론의 부상-은 천경자의 위치를 재구성했다. 그는 제도권 미술과 결별한 채 해외에서 말년을 보냈는데, 이로 인해 새로운 에피스테메 속에서 재정리될 기회를 놓치게 되었는지도 모른다. 그럼에도 불구하고, 그의 자화상과 일부 인물화는 강렬한 자기 응시와 주체성의 선언으로 해석될 수 있으며, 이는 변화한 에피스테메 속에서도 재평가의 가능성을 품고 있다.

이번 전시에서 선보이는 18점의 작업은 1970년대 후반 이후의 작품으로, 그의 전형적인 여성 이미지 표현이 다수를 이룬다. 이국 취향이라 불리웠던 그의 여행과 관련된 작품들이 선보인다. 물론 이같은 태도는 일본 유학에서부터 자신이 속한 세계 바깥의 낯선 문화에 강한 흡인력을 가졌던 삶의 여정과 예술의 제작이 결합된 특징을 만들었을지도 모른다. 동남아, 인도,

6) 김복기, 「국전과 권력: 1950~70년대 한국미술 제도의 정치학」, 『미술사학연구』, 제28호, 2014, pp. 85-102.

7) 최열, 『천경자: 나를 잊지 마라』, 서울: 열화당, 2002, pp. 45-50.

8) 천경자, 『내 삶은 찬란한 길이었다』, 서울: 중앙일보사, 1998, p. 214.

남미, 아프리카 등의 문화와 풍속에 지속적인 관심을 표방하며, 이는 곧 여행-채집-기록의 방식으로 작업에 옮겨졌다. 1960년대 인도네시아, 태국, 인도 여행은 원색적이고 장식적인 색채의 인물상과 풍속화로 두드러졌고, 사롱, 전통장신구, 꽃장식 등의 로컬 요소가 자주 등장했다. 1970년대 프랑스, 스페인, 이탈리아 체류와 남미 여행은 모자이크 패턴, 금박 효과, 건축 장식에서 받은 영감을 화면 구성에 적극 반영했다. 그는 이같은 여행에서 세밀한 드로잉과 컬러 메모를 남기는데 이를 빛의 기록이라 부르며 사진보다 회화적 감각이 도드라진다. 이때 수집한 스카프, 보석, 전통 의상의 작품의 소품으로 등장하기도 한다. 이런 과정으로부터 천경자의 작업에서 선명한 원색과 자주색, 금색, 에메랄드 그린 등의 낯선 세계의 색감 언어가 부각되어 자신만의 색채 표현에 이른다. 작가의 인물상은 미국적 이상향이 투영되어 있는데, 피부색, 의상, 장식은 곧 장소성과 기억 그리고 경험과 연동된다. 이것이 작가의 동양적 장식성과 서구적 구성의 혼합적인 양식을 만드는 것이기도 했다. 특히 인물상은 자신이거나 자아가 타자를 통해 변형, 확장된 존재이다. 자신을 통해 타자를 보는 방식은 오랫동안 미술사에서 남성화가에 의해 여성이 대상화된 것과 차별화된 시선이었고, 자아와 타자가 서로 투영되어 경계가 흐려지는 상호 타자성에 이른다는 점에서 매우 독특한 지점에 있다. 김복영의 말처럼, “이국의 거울 속에서 발견한 나”라는 표현이 그의 인물, 회화의 중요한 맥락임과 동시에 이중의 마이너리티가 지배적인 사회에서 스스로가 ‘이국’이었던 한 장면을 들추었던 것이다.

방혜자(1937-2023) : 빛의 우주를 그리는 손

방혜자는 ‘빛의 화가’로 서구 추상미술의 조형 언어와 한국적 정신성을 결합한 독창적 회화 세계를 구축했다. 추상의 텍스처는 우주와 빛의 세계로 확대되어 초월적 시간 혹은 영원의 순간과 같은 환희에 도달한다. ‘빛’을 물질화하는 그의 회화는 국제무대에서 긍정적 평가를 받았다. 프랑스와 한국 이외에 독일, 미국, 캐나다, 스웨덴, 벨기에, 스위스, 일본 등에서 선보였던 그의 작업은 ‘빛’ ‘색’ ‘결’의 명상과 수행의 여정으로 기억된다. 작가는 1961년 국비장학생 1호로 프랑스 유학을 간 이래 자신의 빛을 만드는 것 뿐 아니라 1981년부터 프랑스에서 서예를, 1988년부터는 10년간 프랑스 한국 문화원에서 한글 및 한문 서예 강의를 하며, 한국과 프랑스의 가교 역할을 하였고, 파리 비엔날레 등 주요 전시에 참여하며 트랜스내셔널 네트워크의 한 축이 되었다.

방혜자는 프랑스로 유학을 가서 채색 유리, 프레스코화, 이콘화, 판화 등 다양한 형식을 익히며 이후 평생 빛에 대한 탐구로 일관했다. 파리 길상사, 서울 개화사, 광주 무각사 대웅전 후불탱에 작품을 남기며, 샤르트르대성당 스테인드 글라스 창 작업, 퐁피두센터에 작품 기증과 퐁피두센터에서 개인전 등 보기 드문 이력을 남겼다. 이번 전시에 소개된 11점의 작품은 판화 5점과 회화 6점으로 <빛의 탄생>(2014), <여명>(2011)의 작품이 포함되어 있다. 특히 간략하게 선과 원의 기하학적 형태감에 마티에르가 느껴지나 안정적인 색채와 평면으로 이루어져 있다. 색면과 색띠에 가까운 형태는 차분하고 빨려들어갈 듯한 깊이를 보인다, 그대로 명상적이거나 정신적인 순간처럼 다가온다. 이것이 그가 별의 동굴에서 밤을 굶은 흔적이다.

그는 빛을 물질화하는 회화 실험을 통해 감각적 추상과 형이상학적 사유를 동시에 실현했다. 유년시절 물가의 일렁이는 빛은 평생의 화두로 이어져 우주, 생명과 같은 근원적이고 정신적인 개념들과 함께 했다. 예컨대 <우주의 노래>(1976), <빛을 찾아서>(1975), <어둠을 뚫

고>(1997), <태양의 산책>(1997) 등 작품 명제만 보아도 빛이 지닌 세계가 우주적이고 일상적인 것임을 짐작할 수 있다. 작가의 빛은 물질성이 강한 한지나 캔버스에 닥지, 가죽, 사포, 톱밥, 천, 모래, 흙 등의 질료와 만나서 조형된 것이나, 캔버스에 한지와 아크릴, 유채, 종이에 유채 및 파피에콜레 등으로 이루어진 것을 관찰하면, 그가 말한 생명, 우주가 그대로 물질과 터치의 색과 방향으로 순환하고 있음을 보게 된다. 빛의 추상성을 물성으로 채우고 충만하게 느끼게 하는 작가의 마티에르에 대한 탐색은 유학 중에 파리 전역에서 만날 수 있던 앵포르멜과의 연관성을 고려하지 않을 수 없다. 장 뒤뷔페, 볼스, 포트리에의 작업들에서 볼 수 있는 두터운 마티에르와 물성은 작가의 빛의 조형과 질료의 이해에 도움을 준다. 또한 한국적 혹은 정신성으로 논의되는 부분은 작가가 유학 후 10년정도 한국에 머물게 된 시절 한지라는 물성을 접하는 것이나, 한국적인 소재들과의 만남과 깊은 연관이 있다.

“빛은 생명이며, 생명은 사랑이고, 사랑은 평화다”⁹⁾라는 작가의 말처럼, 그의 작업은 우주론적 색채와 동서양의 시각언어를 교차시키며, 파리와 서울을 잇는 문화적 다리를 형성했다. 그러나 국내에서의 평가는 제한적이었다. 1970-80년대 한국 미술의 에피스테메는 주로 민족 정체성과 정치·사회 담론 중심이었고, 방혜자의 우주적·형이상학적 주제는 당대 미술 담론의 중심축과 거리가 있었다. ‘빛의 화가’라는 시적 수식은 그의 철학적 깊이와 실험성을 단순화시키는 효과를 낳았다. 1990년대 이후 에피스테메의 전환—세계화 담론, 다원주의, 탈경계 예술—은 방혜자의 국제 활동을 재평가할 수 있는 토양을 마련했다. 국내 제도권에서의 후속 수용이 다소 더딘 편이고, 그가 구축한 회화 세계의 복합성은 여전히 충분히 해석되지 않았다. 방혜자의 경로는 국제적 인정과 국내 수용의 간극, 그리고 에피스테메 변화를 따라잡지 못한 제도적 해석 구조에 대해 반성과 시도로 이어져야 한다. 별의 동굴에서 밝을 굶었던 순간들이 이제 해석의 장면들로 이어져야 할 때다.

윤석남(b. 1939): 모성과 저항의 모멘트

윤석남은 1980년대 후반 여성미술운동과 민중미술의 교차점에서 등장하여, 모성과 여성 노동, 역사적 여성 인물들을 대형 목재 조각과 설치 작업으로 시각화했다. 이는 페미니스트 리얼리즘의 대표적 사례로, 예술이 사회변혁 담론과 직접 맞닿을 수 있음을 보여준다.¹⁰⁾ 정규 미술 교육 과정을 거치지 않아서 남성 중심적인 미술개념이나 관습에 얽매이지 않고 학연과 지연으로 얽힌 미술계의 권력구조에서 멀리 있던 작가는 스스로 원하는 작품을 자유롭게 창작해왔다. 다만 1980년대와 1990년대 두 차례의 뉴욕 체류 경험은 작가의 표현과 전환의 계기가 되었다. 1982년 첫 개인전을 가졌던 작가는 정문규, 황용업의 사실주의 작가들과 어울리며 미술계로 진입하였다. 이후 김인순, 김진숙과 만남으로 이어지면서 여성주의 미술을 표방한 최초의 전시인 《반에서 하나로》(1986)에 참여하게 되고, 여성주의 미술에 대한 관심을 심화시켰다. 작가는 일관되게 여성의 생각과 행동, 감정, 상상력에 대한 사회적 시스템과 유교 이데올로기, 자본주의, 남성중심주의의 억압에 대한 저항을 드러냈다.

작가는 여성, 자연, 과거의 시간, 낡은 것, 수공성, 채색 등 모더니즘에서 밀려난 범주와 가치를 환기시키는 작업으로 민중미술로부터 페미니즘 미술의 지평을 열었다. 1988년 유채로부터

9) 방혜자, 인터뷰, 『경향신문』, 1995.4.18.

10) 이경희, 「윤석남의 모성 담론과 페미니즘 미술」, 『미술사학연구』, 제27호, 2013, pp. 55-70.

아크릴릭으로 작업을 시작하다가, 1992년부터 나무 작업을 선보였다. “나는 나무를 깎으며 어머니와 대화한다”¹¹⁾고 말하며, 나무라는 물질에 모성과 저항의 정치학을 새겼다. 이는 곧 1993년부터 인물을 중심으로 레디메이드, 사진이미지, 텍스트 등이 결합된 대형설치로 변모하였고, 2010년 종이오리기와 거울로 확장된 공간을 만들며, 2016년 채색화 기법에 도전하여 회화적 제작에 몰두하였다.

이번 전시에 선보이는 2008년 제작된 <사람과 사람없이> 시리즈는 유기권을 돌보는 ‘애신의 집’으로부터 시작된 동물과 인간의 관계를 고민하면서 제작된 1025점의 나무조각 중 일부이다. 작가에게 ‘버려진 개’는 소수자와 약자이기도 하다. 자연이 인간의 정복의 대상이 아닌 것처럼 모든 생명체가 삶을 평화롭게 유지할 수 있는 세계에 대한 끊임없는 사유는 에코 페미니즘적으론 지향을 느낄 수 있다. 2001년부터 2003년 사이 종이에 색연필 드로잉은 ‘버려지고 불태워졌어도 그들은 아직 퍼얼펄 살아있다’와 같은 명제를 통해 그의 마음의 소리로 남겨져있다.

이는 당대 에피스테메-민주화와 사회 변혁의 예술-와 맞닿아 있었고, 국내외 페미니즘 네트워크에서 위상을 확보하였다. 2000년대 이후 에피스테메가 ‘정치적 예술’에서 ‘개인 서사와 다원적 미학’으로 이동하면서, 윤석남의 작업은 한편으로 역사적 기록의 위치를 차지하였으나, 다른 한편으로는 ‘여성주의’라는 틀에 가두어지는 위험도 없지 않다. 최근의 재평가는 그의 작업을 감각적 몰입과 정치적 메시지를 결합한 확장된 조각·설치 언어로 읽어내며, 변화한 에피스테메 속에서 새로운 가능성을 모색하고 있다.

류민자(b. 1942): 색과 형의 리드미컬한 명상

류민자는 자연과 인간을 끊임없이 탐구하고 어떤 시류에도 편승되지 않은 독자적 자기 표현의 세계에 있다. 동양화 또는 서양화의 구분이 사라진 평면은 초기부터 ‘화엄경’ ‘보살도’ ‘만다라’ ‘윤회’ 등의 불교적 색채가 강한 작품으로 해석되어 왔다. 불교적 소재의 반복적 배치와 추상적 패턴으로 비정형의 한국적 추상이라는 특성에 도달하는데, 1980년대 중반부터 눈앞의 자연으로 작품 소재를 옮겨 정물과 풍경 등을 화폭에 담는 등 끊임없는 변모를 선보였던 까닭이다. 전통 채색 재료와 현대적 기하학 구성이 결합된듯 색채와 형태의 반복을 통한 시각적 리듬은 대체로 명상적이면서도 강렬한 생기를 만든다. 재료와 기법, 즉 색채와 아크릴, 한지와 캔버스 어떤 특정한 방식만 고집하지 않으면서 자연에서 얻은 영감과 불교적 소재 등을 명료하고 강렬한 색채로 그려낸다. <정토>, <만남>, <풍요>, <그리움> 등 제목만 보아도 작가의 세계가 무엇을 향해 있는지 짐작하게 된다. 독실한 불자였던 어머니를 따라 사찰에서 보았던 ‘만나라’나 탕화, 단청의 세계는 색채와 형태의 근본적인 원형으로 작동했을 것이다.

작가는 천경자에게 그림을 배우고, 남편인 하인두의 제자이기도 했다. 두 스승에게 받은 영향을 토대로 작가는 오방색과 민화적 화풍 그리고 문인화의 기개가 공존하는 불교적 정신 혹은 명상적인 세계에 이른 것이다. 그의 색과 형태 패턴은 ‘단순한 장식’이 아니라, 구조적·상징적 힘을 지닌 조형 언어였지만, 때때로 ‘여성적 장식성’으로 과소 평가되기도 했다. 그러나 1990년대 이후 미술 담론이 반복·변주·차이의 미학, 그리고 탈경계 시각언어를 중시하게 되면서,

11) 윤석남, 작가 노트, 1998.

류민자의 패턴은 단순한 장식이 아닌 구조적 힘과 조형적 사유의 결과물로 재위치되었다. 세계가 원리적으로 구조화된 우주의 순환과 생명의 소통은 장식과 구조, 여성성과 추상성의 경계를 가로지르는 특성을 차지하게 된 것이다.

이번 전시에서 선보이는 9점의 작품은 1984년부터 2024년까지 캔버스에 아크릴로 완성된 사례들이다. 눈에 띄는 특징이라면 초기에서 후기로 갈수록 색면이 넓고 간결한 방식으로 이어지면 색채 추상의 화면이 강하게 드러난다는 것이다. 이들 작업은 한지나 캔버스에 강렬한 색채가 띠 혹은 면으로 형상을 만들며 화면을 이어가는데 상당 부분 탕화의 영향이 드러난다. 모든 대상들은 각각의 생명으로 질료와 감각의 형을 만들고 유지하듯 작가의 작품은 불교의 평정심, 정토 등의 세계에 도달하고자 하는 곡진함으로 가득하다.

별의 동굴에서 밤을 굶어낸 장면들

이 다섯 작가는 매체·장르·전통·현대·지역·세계의 경계를 유동적으로 넘나들었다. 그들의 작업은 개인의 기억과 집단의 역사, 물질의 감각과 비물질적 사유를 병치하며, 한국 근현대미술사의 '별자리'를 새롭게 재구성한다. 이를 위한 신미술사적 시선은 이들을 단순히 '여성 화가'라는 범주에 가두지 않고, 미술사의 중심 하늘로 재배치하는 보편적 관점이다. 한국 내부에서 그리고 글로벌 전역에서 작동하는 시대정신, 당대성의 관점과, 사회체제의 불균형에 대한 인식으로부터 중심의 해체와 독자적 서사와 개성에 대한 조명이 더욱 필요하다. 위의 다섯작가는 여성이라는 존재자로 살아남는 다른 조건과 환경의 별의 동굴에 있었다. 작가들의 '별의 동굴'은 이제 더 이상 어둠 속에 있지 않다. 그곳에서 굶어낸 밤의 파편들은, 한국 미술사가 다시 써야 할 새로운 서사의 별빛이 되고 있다.

2025.8.

박남희(미술비평)