

역사를 그리는 기획

— 최민화의 <Once Upon a Time> 연작과 고대의 형상화

金桂園*

I. 들어가며	IV. 역사를 형상화하는 방법
II. <Once Upon a Time>으로 나아가는 과정	V. 미술적 상상으로 구축되는 고대
III. '취약한 장르'로서의 역사화	VI. 나오며

• 국문초록

이 논문은 최민화의 회화 연작 <Once Upon a Time>을 한국 근현대미술에서 취약한 장르였던 역사화의 공백을 메꾸는 시도로 파악한다. 최민화는 1990년대 후반부터 『삼국유사』를 바탕으로 고대의 신화를 형상화하는 작업에 몰두하였고, 2020년 7월까지 32점의 채색 유화로 구성된 <Once Upon a Time> 연작을 완성한다. 작가는 고구려 고분벽화에서 르네상스와 힌두의 신상, 조선의 민화, 불화, 도석화의 양식을 습득하여, 각기 다른 도상들을 조합, 변주, 배치, 생성하는 특유의 방법론을 전개해 나갔다. 이는 고도의 드로잉 테크닉과 한국화의 예리한 필선, 그리고 전통 오방색과 힌두의 문화적 색채를 혼성한 맑은 파스텔 색감과 합치되어 <Once Upon a Time>을 관통하는 스타일로 거듭난다. 동서고금의 회화적 언어를 횡단하며 작가는 『삼국유사』에 자신의 이야기를 덧입힌다. 그의 작품 속에서 고대는 민족주의의 사상적 구속에서 해방된 원초적인 혼성 공간, 모든 것이 인류사적으로 연결된 보편적 시공간으로 펼쳐진다. 그리고 이를 이끄는 것은 민중의 건강한 삶과 노동이다. <Once Upon a Time>은 현대의 관객에게 주권, 영토, 국민국가와 같은 근대의 지정학적 질서를 재사유하고,

* 성균관대학교 미술학과 조교수

그 너머의 또 다른 세상을 풍성한 회화의 언어로 상상토록 이끈다.

주제어 : 최민화, <Once Upon a Time>, 歷史畫, 고대, 三國遺事

I. 들어가며

崔民花(1954~)는 <부랑>(1976~1988)과 <분홍>(1989~1999) 연작으로 20세기 말 한국 민중미술의 심화와 확산에 기여한 작가이다. 1980년대 민중미술운동은 현실의 문제를 한국근현대사의 모순으로 파악하여, 역사가 소외시켜 왔던 민중계급을 현실 변혁의 주체로 복원하는 기획을 품는다. 민중미술이 歷史畫라는 장르를 주목한 것은 이 때문이다.¹⁾ 吳潤(1946~1986), 申鶴澈(1943~), 洪成潭(1955~) 등 민중미술의 주요 작가들은 목판화와 꼴라주, 벽화의 형식을 차용하여 역사적 사건에서 민중의 역동적인 힘과 가능성을 발견하고 이를 시각화했다. 1989년 민족민중미술운동전국연합 건립준비위원회의 기획하에 전국 200여명의 작가가 참여하여 3개월간 제작했던 대형 걸개그림인 <민족해방운동사>는 민중미술의 주제의식을 압축하는 역사화의 대표적인 예이다.

그러나 민중미술이 다루는 주제가 동학농민전쟁, 광주민중항쟁, 4.3항쟁을 비롯한 근현대사의 사건이라면, 최민화는 동시대 현실로부터 멀리 떨어진 고대로 거슬러 올라가 신화와 풍속, 일상이 혼재하는 시공간을 회화적 상상력으로 그려낸다. 고대사와 신화를 주제로 삼는다는 점에서 그의 작업은 한편으로 서구의 역사화 전통을 환기시킨다.²⁾ 프랑스 시민혁명에서 19세기 아카데미에 이르기까지 가장 권위 있는 장르화였던

-
- 1) 민중미술과 역사화의 관계에 대해서는 한재섭과 목수현의 선행연구를 참고하였다. 한재섭은 신학철의 <한국 근·현대사> 연작이 민중 중심의 역사관을 수용하면서도, 특정 역사적 사건의 재현보다는 꼴라주와 같은 형식을 통해 역사에 대한 총체적 관점을 확보하고 있다고 평가한다. 목수현은 해방 이후 동학농민전쟁을 주제로 삼은 미술 작품들을 소개한다. 특히 1980년대 민중미술의 전개 속에서 동학은 종교가 아닌 농민들이 주축이 된 민주화 운동의 시발점으로 형상화되었다고 지적한다. 한재섭, 「신학철의 <한국 근·현대사> 연작 연구」, 『한국근현대미술사학』 22, 한국근현대미술사학회, 2011, 255~278면; 목수현, 「동학농민전쟁과 미술-한국 현대 역사화의 도도한 흐름을 일구다」, 『역사연구』 28, 역사학연구소, 2015, 33~52면 참조.
 - 2) 장르로서의 역사화(history painting)는 19세기 서구의 아카데미 제도 속에서 본격화된다. 역사화의 주요 특징은 1) 실제 역사의 사건뿐 아니라, 그리스 로마 시대의 고전, 성서의 종교적인 내용, 신화, 알레고리 등을 주제로 삼아, 특정한 '스토리'를 전달하는 것 2) 서사성(narrativity)의 재현을 토대로 보편적이고 시대에 따라 불변하는 도덕적 가치의 전달, 즉 교화적인 의도를 갖는 것에 있다. 이에 대해서는 David Green and Peter Seddon, *History Painting Reassessed: The Representation of History in Contemporary Art*, Manchester and New York: Manchester University Press, 2000, p. 7 참조.

역사화는 과거의 한 장면, 그리스 로마 시대의 고전, 신화와 종교적인 서사를 이상화하여 애국심이나 순교와 같은 도덕적 메시지를 대중에게 전달한다. 주로 교회나 황실, 귀족의 수주로 제작되기에, 역사화는 지배층의 목소리와 동떨어질 수 없었다.

최민화의 회화 연작 <Once Upon a Time>은 또 다른 종류의 역사화를 제안한다.³⁾ 그는 1990년대 후반 『三國遺事』를 바탕으로 고대의 신화를 형상화하는 작업에 몰두하면서, 민중미술이 부여한 과제를 나름의 방식으로 풀어가기 위해 노력하였다.⁴⁾ 이 때 작가가 선택한 것은 『삼국사기』의 正史식 서술에서 벗어나, 계보가 불분명할지라도 어딘가에 존재했을 것들(有事)의 이야기이다. 알에서 태어난 왕, 인간이 된 곰, 신의 계시로 인도에서 건너 온 공주, 싸우다 지쳐 동물이 된 인간들, 천 길 벼랑에서 순식간에 꽃을 꺾어 온 노인, 도깨비와 인간의 우정, 이 모든 낯설고도 익숙한 고대의 이야기가 유려하고 풍성한 회화의 언어로 포착된다.⁵⁾

흥미롭게도 이러한 과정에서 영토나 민족, 주권과 같은 근대적 개념에 국한되지 않는 범아시아적, 보편적인 세계사의 시공간이 캔버스 위에 펼쳐졌다. 최민화는 마치 그 자신이 시공간의 경계를 넘나드는 것처럼, 동서고금의 표현 기법을 습득하고 능숙하게 구사하였다. 고구려 고분벽화에서 조선의 민화, 道釋畵와 佛畵, 힌두의 神像 표현과 색감, 그리고 서구 르네상스에서부터 꽃핀 이상화된 인체의 해부학적 표현에 이르기까지, 무궁무진한 동서양의 회화적 형식들을 종합하면서, 최민화의 역사를 그리는 기획은 점차 초국가적, 초민족적인 사유의 공간으로 확장되어 나갔다(<그림 1~3>).

3) 2018년 대구미술관 이인성 미술상 수상을 기념하는 전시에서 <Once Upon a Time> 중 일부가 소개되었다. 당시 이 연작은 <朝鮮의인, 너무나 朝鮮的인>의 이름으로 발표되었다.

4) 민족형식과 민중정서는 민족·민중미술론의 주요 개념으로, 라원식은 다음과 같이 정의한다. “민족·민중미술이란 ‘민족의 현실에 기초한 민중의 삶을 민족적 미형식에 담아 민중적 미의식을 바탕으로 하여 형상화한 미술’을 일컫는다.” 라원식, 「민족 민중미술의 창작을 위하여」, 최열, 최태만 편, 『민중미술 15년 1980-1994』, 삶과 꿈, 1994, 47면.

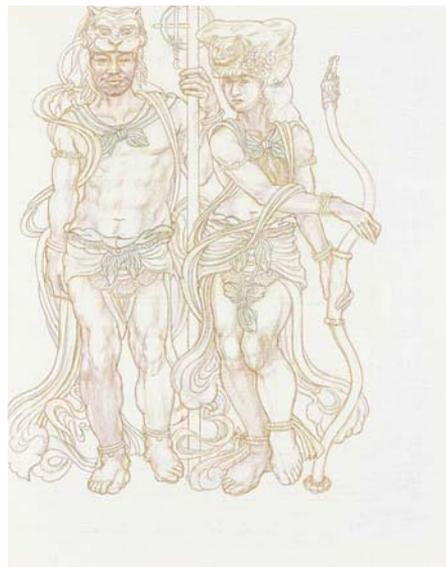
5) 『삼국유사』는 13세기 고려의 승려인 一然(1206~1289)의 저작이며 총 5권 9편으로 된 역사서이다. 이는 『삼국사기』와 더불어 현존하는 가장 오래된 역사서로, 고조선, 고구려, 백제, 신라, 가야의 건국신화를 담고 있다. 또한 불교의 전래와 미담, 신라 시대 향가를 담은 중요한 문헌이기도 하다. 그러나 제목에서 드러나듯이 正史라기보다는 전승되는 이야기(遺事)들을 비교적 자유로운 입장에서 기술한 개인 저작에 가깝다. 특히 紀異편은 귀신, 도깨비 같은 신화적인 내용을 포함하고, 영웅의 고난과 성공뿐 아니라, 고대의 풍속과 일상, 희로애락 등 보편적인 생활사의 기록을 담고 있다.



〈그림 1〉 최민화, 〈사비하-대왕포옥돌석〉, 캔버스에 유채, 97 x 130.3 cm, 2018



〈그림 2〉 최민화, 〈금척〉, 캔버스에 유채,
91 x 116.8 cm, 2020



〈그림 3〉 최민화, 〈동이〉, 캔버스에 유채,
91 x 116.8 cm, 2020

고대라는 시공간을 회화라는 매체와 마주보게 하는 것. <Once Upon a Time> 연작은 지난 20년간 최민화가 시도해 온 고대의 시각화, 혹은 신화의 형상화라는 야심찬 회화적 실험을 압축한다. 그런데 이것이 민중미술이 ‘제도화’ 혹은 ‘퇴조’되었다고 여겨지는 21세기라는 시점에⁶⁾ 그것도 조직(민미협)의 중심에서 전시공간(21세기 화랑)을 운영하며 80년대의 미술운동에 깊숙이 가담했던 한 작가의 선택이기에 더욱 주목해 볼 필요가 있다.⁷⁾ <Once Upon a Time>은 최민화의 전작들, 나아가 민중미술의 역사 인식과 어떤 관련성이 있을까? 이는 한국에서 상대적으로 취약했던 역사화라는 장르를 쇄신시킬 수 있는 새로움을 갖고 있는가? <Once Upon a Time>이 역사화를 지향한다면, 그것은 정확히 어떤 역사를 그리고자 하는가? 왜 고대이며, 무엇보다 어떤 고대인가? 그의 작품은 시각세계로서의 고대는 어떻게 구축하였는가? 궁극적으로 <朝鮮的인>은 지금 이 시대의 관객에게 어떤 새로운 역사를 상상토록 하는가?

이러한 문제의식으로 출발한 논문은 정확한 논점의 전달을 위해 본문을 크게 네 부분으로 나눠서 접근한다. II장은 1980년대 최민화가 민중미술운동에 가담했던 시기부터 <Once Upon a Time>으로 나아가는 과정을 소개한다. III장은 민중미술에서의 역사화 논의를 짚어보되, 근대기 일본의 역사화 담론과 교차비교를 시도한다. 민중미술과 근대 일본미술 사이에는 시차와 역사의식의 차이가 존재한다. 그러나 서구의 역사화를 자국의 맥락에 맞추어 변안하는 의식적 노력에서 공통점이 발견된다. 양국의 교차비교는 역사화의 전통이 취약했던 곳의 작가들이 대면한 어려움이 무엇이었는데 대해 실마리를 제공한다. IV장에서는 <Once Upon a Time>을 관통하는 고유한 형식과 스타일을 분석하면서, 이것이 최민화의 역사관과 어떻게 조응하는지 살펴본다. V장에서는 <Once Upon a Time>이 상상하는 고대란 어떤 모습이며, 역사 인식에 있어 어떤 새로움을 엿볼 수 있는지 알아본다. 특히 국경과 영토, 주권과

6) 민중미술의 ‘제도화’ 혹은 ‘퇴조’는 1993년 6월 민중미술 작가의 개인전들(김정현, 박불똥, 윤석남 등)이 열렸을 때, 민중미술이 조직적 차원이 아니라 개인적 차원에서는 이념과 방법이 부재하며, 제도권 내의 진출을 목표로 한다는 언론의 평가 속에서 대두되었다. 이에 대한 반박으로 박신의, 「민중미술의 현재, 더 큰 현실에 눈뜨기」, 최열, 최태만 편, 『민중미술 15년 1980-1994』, 삶과 꿈, 1994, 173~185면. 초출은 『창작과 비평』 21(3), 창작과 비평, 1993, 276~287면.

7) 1987년부터 최민화는 민중미술협의회 사무국장을 역임했으며, 1994년 인사동에서 21세기 화랑을 오픈하였고, 1996년 화랑의 자리를 대안공간 풀에게 양도하였다.

같은 근대적 질서를 넘어서는 최민화의 사유가 현대의 관객에게 어떤 시사점을 마련할 수 있는지 탐색한다.

기존의 민중미술연구는 주로 80년대에 주목하여 소그룹과 집단 이념을 중심으로 전개되었기에, 작가론적 관점은 거의 전무하거나 비교적 최근에 들어서야 등장하고 있는 상황이다.⁸⁾ 다른 한편에서 민중미술연구는 포스트 민중미술과의 유사성과 차이를 설명하는 방식으로 진행되어 왔다. 여기서 1990년대 이후, 즉 ‘포스트 민중미술’ 시기의 작가는 민중미술세대보다 뒤에 등장한 후속세대로 정의되어온 경향이 짙다.⁹⁾ 세대적 전후 구별의 도식에서 탈피하여, 이 논문은 민중미술세대의 문제의식이 어떻게 한 작가의 작업 속에서 지속, 변형, 확장되었는지 살펴봄으로써, 민중미술연구와 포스트 민중미술연구의 외연을 확장하려 한다.

그러나 논문의 목적은 최민화의 작품세계 내부에 천착하거나, 작가의 생애론적 종합 정리에 있지 않다. 이 연구가 지향하는 것은 최민화의 <Once Upon a Time>을 미술사의 흐름 속에 위치 지우는 것인데, 여기서 1) 한국미술에서 역사화라는 장르에 대한 재조명이 요청되었고, 2) 역사와 사상사, 동아시아론 등 인문학과의 접점을 통해 작품을 이해하는 학제 간 연구의 방법론이 동반되었다. 실제로 고대를 조망하는 작가의 관점은 폭넓은 인문학의 제 분야를 아우른다. 최민화의 작품세계를 알아가기 위해서는 우선 삼국유사의 내용을 이해해야 했다, 삼국유사가 한국 근현대사에서 어떻게 소환되었으며 어떤 현대적 의미를 가지는지에 대해서도 조사가 필요했다. 민중미술의 유산 속에서 최민화의 작업을 이해하기 위해, 운동의 사상적 토대였던 1980년대 민족문화론이 어떻게 1990년대에 들어 아시아와 세계로 사상적 확장을 꾀했는지도 살펴보아야 했다. 마지막으로 최민화의 국경을 넘어서는 사유가 그러한 인문학의 지평을 어떻게 넓혀갈 수 있는지 고찰할 필요가 있었다. 따라서 이 논문은 작가론의

8) 예를 들어 신학철에 대해서는 한재섭, 앞의 2011 논문; 유혜중, 「신학철의 〈한국 근·현대사〉 연작 연구」, 『한국근현대미술사학』 37, 한국근현대미술사학회, 2019, 101~134면 등의 논문이 발표되었다. 그 외에도 2017년 유혜중의 박불뚝, 주재환에 대한 논문이 출판되었으나, 최민화에 대한 논문은 아직 학계에서 발표된 적이 없다.

9) 예를 들어 신정훈은 1997년 조직된 포럼 에이(Forum A)를 주축으로 하는 미술 활동을, “1990년대 말 민중미술의 정치적, 미학적 효력이 상실된 1990년대 초 이래로 단절되어 있던, 미술과 정치의 고리를 다시 연결하는 사례”로 보고 이를 ‘포스트-민중’시기의 실천이라 파악한다. 신정훈, 「포스트-민중 시대의 미술-도시성, 공공미술, 공간의 정치」, 『한국근현대미술사학』 20, 한국근현대미술사학회, 2009, 249면 참조.

관점에서 출발하지만, 이미지의 내적 형식에 초점을 두거나 미술계 내부의 담론 분석에 머물지 않고, 폭 넓은 인문학의 사유와 맺는 연계점을 경유하여 작품의 미술사적 의의를 가늠해보는 시도이다.

II. 〈Once Upon a Time〉으로 나아가는 과정

최민화는 1954년 서울시 종로구 통의동에서 태어났다.¹⁰⁾ 신일중학교 재학 시절부터 문예부, 미술반에서 활동하면서 신문에 만평을 그렸고, 처음으로 유화물감을 사용해 보기도 했다. 신일고등학교를 졸업한 1974년, 그는 홍익대학교 미술교육학과와 서양화 전공에 진학했고, 같은 해 긴급조치 9호에 반대하는 데모를 주동하였으며, 1976년 자화상 <부랑>을 그렸다. 1980년 광주항쟁을 입체 작품으로 표현한 <시민>을 <<서울현대미술제>>에 출품하였으나 중앙정보부의 검열로 강제 압수되었다. 1981년 그는 미국과 멕시코에서 거주하면서 다원주의의 허상과 서구의 헤게모니를 재확인한다. 1년 2개월 동안의 해외 거주를 끝내고 그는 이듬해 한국으로 돌아온다.¹¹⁾

1980년대 민중미술운동이 본격화되었을 때 최민화는 작가가 아닌 활동가로 참여하였다. 이 때의 대표작인 <그대, 뜬눈으로>는 1987년 6월 민주항쟁 당시 이한열의 노제에서 사용되었던 걸개 그림으로 가로 7미터 세로 2.3미터의 대작이었다. 노제가 시위로 전환되면서, 그림은 경찰의 최루탄 발표와 함께 장갑차에 밟히고 현장에서 파손되었다.¹²⁾

10) 본명은 최철환이며 民花는 호이다. '민중의 꽃'이 아니라 '민중은 꽃이다'라는 의미의 예명을 그는 1982년부터 사용하기 시작했다.

11) 최민화의 유년기와 대학시절의 이력에 대해서는 전시도록 『최민화-두 개의 무덤과 스무 개의 나』, 합정지구, 2016을 참조.

12) 최민화는 1980년대에 순수회화보다는 극화 만화를 주로 그렸고, 대중출판을 통해 민주화 운동에 기여하고자 했다. 그는 1987년 3월부터 연세대학교 동아리 '만화사랑'의 지도 강사를 맡으며 당시 동아리에 소속된 경영학과 2학년 학부생인 이한열과 만나게 된다. 따라서 그는 이한열과의 개인적인 친분으로 <그대, 뜬눈으로>를 제작하게 되었다. 이에 대해서는 민주화운동기념사업회의 홈페이지를 참조. <https://www.kdemo.or.kr/blog/culture/post/279> (2020년 7월 1일 접근).

1987년 6월 항쟁과 12월 노태우 정권의 당선으로 최민화는 순수 회화 작업으로 복귀한다. 그는 도심 어디에도 발을 붙일 수 없이 부유하는 청춘의 초상을 그린 <부랑>(1976~1988) 연작을 마무리하였다(<그림 4>). 동시에 대표작인 <분홍>(1989~1999) 시리즈를 발표하며, 민중미술운동이 남긴 과제들을 회화적으로 풀어가는 노력을 지속하였다. 최민화 특유의 분홍으로 얹게 덮인 캔버스에 마치 스며들어 있는 듯한 <분홍> 연작 속 청춘의 얼굴은 80년대의 열정이 식은 자리에 고스란히 남겨진 상흔을 섬세하게 포착한다(<그림 5>). 밀레니엄을 지나 21세기의 문턱에서 50대가 된 작가는, 동시대 청춘들의 정서를 허무하고 쓸쓸하게 담은 <회색 청춘>(2005~2006)을 발표한다. 또한 20세기의 주요 사건과 학살, 폭력의 장면을 촬영한 보도사진을 출력하여, 표면 위에 유화 물감을 채색하는 <20세기 연작>(2006~2007) 연작을 시작한다. 다른 한편으로는 20세기 미술사의 대표작들과 대중문화의 아이콘을 자유롭게 차용, 변형하는 <20세기 회화의 추억>(2008~2009) 연작을 발표하였다.¹³⁾



<그림 4> 최민화, <부랑>, 캔버스에 유채, 116.8 X 91cm, 1976

13) 1999년 <분홍>의 마지막 작품인 <두 개의 무덤과 스무 개의 나>를 끝내고 21세기 회랑을 운영하는 일도 접은 채, 한편으로는 20세기를 정리하는 세 개의 연작인 <회화의 추억>, <20세기 연작>, 그리고 <조선 상고사 메모>를 본격적으로 시작한다. 주제도, 스타일도 다르지만 세 연작은 과거와 역사의 한 지점을 그린다는 면에서 공통점을 가진다. 작가와의 인터뷰, 2020년 7월 15일 오후, 후암동 작업실.



〈그림 5〉 최민화, 〈분홍-개같은 내 인생〉, 캔버스에 유채, 130.3 X 162.2cm, 1992

기존의 평문들은 최민화의 초기작인 <부랑>이나 1990년대의 연작 <분홍>을 중심으로, 그의 작품 세계가 한 시대의 주체상을 뛰어난 필력과 고유한 색감으로 묘사한다고 평가한다. 미술이론가 심광현은 그림 속 인물들로부터 ‘부랑의 정치학’을 읽어내며, <분홍>이 “딱딱한 이데올로기와 제도들의 껍데기를 언제나 벗어 버릴 수 있는 비판적이고 자유로운 익명의 개인들과 대중(‘부랑아들’)의 정치이자 문화에 대한 표상”이라 말한다.¹⁴⁾ 평론가 이영욱은 <분홍>에서 “이 시기(1980년대) 거치며 가까스로 지켜낼 수 있었던 무엇”이자 “현실과 자신의 예술에 대해 취하는 정서와 태도를 대변하는 무엇,” 다시 말해 “아직 열정을 가진 그러나 현실의 냉혹한 진행을 몸으로 체화하여 이해하는 그와 동세대인들의 태도”를 발견한다.¹⁵⁾

이에 비해 현실이 아니라 과거와 역사를 그린 최민화의 작업들은 단편적으로만 언급되거나 평가가 유보되어 왔다. <조선 상고사 메모>(2003~)나 <Once Upon a Time>(2018~)이 진행 중인 작업이며, 발표 시점 또한 최근에 가깝다는 요인도 작용

14) 심광현, 「분홍의 미학-지옥에서 보낸 한 칠」, 『최민화 분홍연작집』, 도서출판 미술문화, 1995, 22면. 이 글은 1991년 토아트 스페이스에서 열린 <최민화展>의 전시 리뷰이며 원문은 『예감』, 1991년 10월호에 게재되었다.

15) 이영욱, 「최민화의 작업에 대하여」, 『최민화 분홍연작집』, 도서출판 미술문화, 1995, 35면. 이 글은 1992년 자하문미술관에서 열린 개인전 <분홍에 대한 소고>의 전시 서문이다.

했을 것이다.¹⁶⁾ 이를테면 2003년 대안공간 풀에서 <상고사 메모> 개인전이 열렸을 때, 민중미술진영의 대표적인 평론가인 성완경은 전시 리뷰에서 “혼성 미학의 매혹과 그림 그리기의 스펙터클한 자유”는 보이지만 “상고사의 신화에 경도되고 있는 이우의 문화적 설득력은 약하다”고 평가한다.¹⁷⁾ 신학철의 <한국 현대사> 전과 최민화의 <상고사 메모> 전을 동시에 비판하는 성완경의 리뷰는 글의 제목대로 ‘포스트 민중미술은 어디로 가고 있는가?’를 회의적으로 질문하는데, 최민화의 작업은 “어색한 절충이고 이상한 길”로 가고 있으며 “그 길이 어디로 가고 있는지 모르는 것 같다”고 말한다.¹⁸⁾

물론 <상고사 메모>는 <부랑>이나 <분홍>과 달리 과거와 역사, 전통을 주제로 삼고 있으며, 인쇄물 위에 유채를 더하는 제작과정을 거친다(<그림 6>). 하지만 작업의 모티브는 이미 1988년부터 최민화의 작품 속에서 다양한 형식으로 등장하고 있었다.¹⁹⁾ 문제는 성완경이 구상한 ‘포스트 민중미술’의 전망에 <상고사 메모>가 부합되기 어려웠다는 점인데, 이는 “민중미술에서 늘 문제”가 되었던 ‘격정’ 속에서 ‘문화론’을 자주 잊어버리기“ 때문이라는, 다소 모호한 구절로 설명되어 있다. 성완경은 ‘문화론’이 무엇인지 구체화하지 않지만, 1990년대 이후의 정세변화 속에서 “민중미술 작가의 상상계와 대중문화의 상상계를 한꺼번에 보는 것”이 “흥미로운 문화론적 조망”이라고 언급한다.²⁰⁾ 즉 그에게 ‘포스트 민중미술’의 가야 할 길은 변모된 상황에

16) <朝鮮的인> 연작은 2016년 합정지구에서의 전시, 그리고 2018년 대구미술관에서의 전시에서 발표되었다.

17) 성완경, 「포스트 민중미술은 어디로 가고 있는가」, 『아트 인 컬처』, 2004년 1월, 47면.

18) 이재현은 성완경의 전시 리뷰에 대한 반박의 글을 발표하며 성완경이 ‘포스트 민중미술’이라는 개념으로 두 작가의 작업을 지나치게 비판적으로 판단하고, 민중미술을 ‘죽은 개’ 취급하는 것처럼 느껴진다고 말한다. 이에 대해서는 이재현, 「역사, 정체성 그리고 윤리-신학철과 최민화에 대한 읽기의 읽기」, 『문화과학』 37, 문화과학사, 2004, 231-249면 참조. 인용구문은 235면. 또한 정유경은 성완경의 리뷰와 이재현의 반박을 다시 한번 비판하는 글을 발표한다. 그에 따르면 성완경의 글은 피상적, 절충적, 남근적이며, 이재현의 글은 편협하고 일방적이라는 것이다. 이에 대해서는 정유경, 「시적 영역과 ‘윤리의 문제’가 다다른 막다른 골목-성완경의 신학철과 최민화에 읽기와 그 읽기에 대한 이재현의 읽기」, 『문화과학』 38, 문화과학사, 2004, 258-267면 참조.

19) <상고사 메모> 연작의 모티브는 이미 1988년 한강미술관에 전시했던 <검악(갈산)>과 <효박한이 세상에 불고천명 하단말가 가련한 세상사람 경천순천 하였어라>에서 시작되었다. 두 작품에서 그는 민화 풍으로 배경을 처리하는 방식을 시도하였다. 강성원, 「시대와 함께 한 미술, 의미의 시작」, 『월간미술』, 2004년 1월, 56면 참조.

비평적으로 기능하는 문화정치의 모색인데, 여기서는 대중문화와 미술의 접점을 염두에 두었던 듯하다. 이해 비해 <상고사 메모>는 그 접점을 찾지 못한 채, “민중적 격정과 탈모던 정서의 혼성” 사이의 “어색한 절충이고 이상한 길”로 향하고 있다는 것이다.²¹⁾



〈그림 6〉 최민화, 〈상고사 메모-구지가〉, 브로마이드에 유채, 78.7 X 96.2cm, 2003

하지만 지난 30년간 한국미술의 다양한 양상들이 증명하듯, 민중미술 이후의 미술을 대중문화의 관계로서만 설명할 수 없으며, 오히려 이 틀을 해체하거나 다층화한 수많은 ‘포스트 민중미술들’이 공존하며 진행되어 온 것에 가깝다.²²⁾ 무엇보다 민중

20) 성완경, 앞의 글, 45면.

21) 성완경, 앞의 글, 47면.

22) 성완경의 전시 리뷰는 ‘포스트 민중미술’ 개념을 처음 언급한 사례이며, 민중미술의 대표적인 이론가가 이 용어를 사용했다는 사실 자체가 당시의 미술계에 적지 않은 영향을 끼친 것으로 보인다. 그러나 현시원이 지적한 바대로, ‘포스트 민중미술’이라는 명칭 자체는 다양한 맥락에서 사용되었으며, 용어가 갖는 상징성과는 달리, 특정 개념의 합의나 특성을 치밀하게 논의하는 단계에까지 나아가지 못했다. ‘포스트 민중미술’ 개념의 등장 경위와 다층적인 의미에 대해서는 현시원, 「민중미술의 유산과 ‘포스트 민중미술」, 『현대미술사연구』 28, 현대미술사학회, 2010, 7~39면

미술 이후의 비판적 미술 활동들을 단일한 그룹으로 상정한다면, 오히려 민중미술의 유산을 균질화하는 오류에서 벗어나기 힘들 것이다. <상고사 메모>가 처음 발표될 시점의 비평은, 이후에 도래할 미술들의 지형을 수용하기에 인색할 만큼 다급히 미래로 전진하려 했다. 협소하기 정의된 ‘포스트 민중미술’의 전망은 그러한 다급함의 반영이었을 것이다.

미래로 향하는 진화론적 추동이 누락한 것들 중 하나는, 역사의 형상화를 둘러싼 미술의 실험과 모색이었다. 정치적 구호의 형식이 아니라 미술의 언어로 비판적 역사 의식을 구현하는 일, 민족기록화나 표준 영정²³⁾ 등 1970년대 정부 주도의 역사화가 아니라, 기층 민중과 민족 정서로 채워진 과거를 시각화하는 방법론. 최민화가 <상고사 메모>에서 시도했던 것은, 한국미술에서 여전히 ‘취약한’ 장르로 남겨진 역사화의 가능성이 아닐까?

실제로 <상고사 메모>에서 <Once Upon a Time>으로 나아가며, 작가가 구상하는 역사, 신화, 문학, 그리고 회화 사이의 연쇄는 보다 탄탄한 고리로 엮여졌다. 이는 확장된 역사 의식과 이를 표현할 수 있는 고유한 스타일의 확보로 가능해졌다. “이상한 길”에 들어섰다고 단정하기에 지난 20년간 최민화가 시도했던 역사화의 방법론은 민중미술, 그리고 한국 근현대미술이 적극적으로 개척하지 못했던 행로를 향하고 있었다.

Ⅲ. ‘취약한 장르’로서의 역사화

역사화는 동아시아의 근대화 과정에서 서구의 ‘미술’ 개념과 더불어 유입된 비교적 생소한 장르이다. 일본의 경우, 창세기를 담은 記紀神話는 근대 이전에도 『古事記』 등의 고전을 통해 전승되어 왔다. 하지만 기기신화의 시각화는 메이지 시대(1868~1912) 국민국가 건설이 추진되면서 본격화된다.²⁴⁾ 1880년대 다수의 역사화가 등장

참조.

23) 민족기록화에 대해서는 박혜성, 『1960~1970년대 민족기록화 연구』, 서울대학교 석사학위논문, 2003; 표준영정에 대해서는 조은정, 『표준영정에 대한 연구: 공동체 의식과 감정통합의 균일화 과정』, 『로컬리티 인문학』 15, 부산대학교 한국민족문화연구소, 2016, 231~267면 참조.

할 수 있었던 ‘역사화 붐’은 근대적 천황제의 구축과 대일본제국헌법의 제정과 같은 사회정치적 상황을 배경으로 한다. 1889년 헌법의 일부로 제정된 교육칙어가 전교육 과정에 역사교육을 의무화하면서, 학교 차원에서 시각 자료로서의 역사화를 요구했던 것이다.²⁵⁾ 또한 1889년 일본미술사의 대표적인 잡지인 『国華』의 창간호 특집에서 동경미술학교에서 일본미술사를 강의하던 오카쿠라 텐신(岡倉天心, 1863~1913)이 “역사화는 국제사상의 발달에 있어 더욱 新興해야 할 것”이라 말하며, 미술의 주제물로서 역사의 중요성을 강조하였다.²⁶⁾ 이러한 예들은 서구의 역사화를 자국에 정착시켜, 천황제 중심의 역사를 시각화하려는 일본의 급박한 상황을 보여준다.

1880년대 말부터 약 10년간 일본 미술은 ‘역사화 붐’을 맞이한다. 근대 천황제의 역사관을 정립한다는 사회적 요구도 있었지만, 작가들의 창작의 야심은 이와 반드시 일치하지는 않았다. 특히 동경미술학교 교수 구로다 세이키(黒田清輝, 1866~1924)는 역사화를 통해 서구로부터 도입된 양화(洋画)를 발전시키고, 유럽 아카데미 페인팅을 활성화하여 “타블로의 시대”를 열어가는 초석으로 삼고자 했다.²⁷⁾ 구로다는 스스로 1898년 서구 아카데미 회화의 인체 묘사와 일본 12세기의 설화인 <헤이케 모노가타리(平家物語)>를 결합하려 시도했지만, 결과는 과거의 이야기를 형상화한 역사화보다는, 설화를 현재의 관객에게 들려주는 스님과 청중의 모습을 담은 풍속화에 가까웠다.²⁸⁾ 서구의 미술을 직접 경험했던 엘리트 화가 구로다 조차 역사화는

24) 기기신화의 시각적 형상화와 국민국가 건설의 관련성에 대해서는 김용철, 「신화는 그림을 필요로 한다-근대 일본의 記紀神話와 회화」, 『일본연구』 19, 2013, 97~106면 참조.

25) 교육칙어 이후 역사교육과 역사화의 밀접한 관계에 대해서는 Ido Misato, “Visualizing National History in Meiji Japan: The Komaba Museum Collection, University of Tokyo,” *Aesthetics* No. 20, The Japanese Society for Aesthetics, 2016, pp. 15~22 참조. 이러한 흐름 속에서 같은 해 일간지 신문 『일본(日本)』은 역사화 현상모집을 기획하여 <신무천황즉위도(神武天皇即位ノ圖)>, <일본무막동정도(日本武幕東征ノ圖)>, <몽고패군도(蒙古敗軍ノ圖)> 등, 특정 역사의 장면을 화제(畫題)로 제시한다. 이에 대해서는 井戸美里, 「歴史画における有職故実と圖案教育—高伝来の歴史画をめぐる」, 『五浦論叢: 茨城大學五浦美術文化研究所紀要』 25号, 茨城大學五浦美術文化研究所, 2018, 15~40면 참조.

26) 井戸美里, 앞의 논문, 17면.

27) 구로다는 1916년 제10회 문부성 미술전람회의 심사평을 작성하며, “스케치 이상으로 나아가고 싶다,” 서양의 역사화처럼 대작, 즉 “타블로 같은 것”을 그려보고 싶다고 쓴다. 전문은 아마나시 에미코, 「구로다 세이키와 동경미술학교의 양화교육」, 『미술사학』 9, 한국미술사교육학회, 1995, 116~117면 참조. 인용문의 초출은 『絵画の将来』, 中央公論美術出版 1983, 92~93면.

풀기 어려운 과제였던 것이다.

한국에서도 역사화는 취약하거나 생소한 장르였다. 일제강점기와 전쟁이라는 특수한 상황 속에서, 역사화와 근대적 국가 구축은 일본의 경우처럼 매끄럽게 연결될 수 없었다. 물론 역사적 사건을 시각화하려는 시도가 부재했던 것은 아니다. 1940년대 후반 이쾌대의 <群像> 시리즈는 웅장한 대화면에 해방공간의 복잡한 정치적 상황을 낭만주의 역사화 스타일로 표현하고 있다. 그러나 전쟁과 월북, 정치적 상황의 불안정으로 인해, 역사화 장르 자체에 대한 미술계 내부의 논의는 1990년대 초반에 들어서야 본격화되었다. 미술사가 윤범모는 민중적 시각의 견지를 역사화의 핵심으로 파악하고, 1970년대 체제수호적인 측면에서 기획된 민족기록화를 “반민중적인 기록화,” “지배계층의 논리에만 충실히 따른 출발부터 역사화이기를 포기한 것”으로 파악한다. 따라서 “민중적 시각의 결여는 결코 민족 기록화일 수도 없고, 또 역사화일 수도 없다”는 것이다.²⁹⁾ 이에 대해 미술사가 정영목은 민중적 시각의 여부가 역사화와 기록화를 나누는 기준은 아니며, 역사화는 기록화와 달리 “그 시대의 정신을 반영한 자유로운 주관적 감성으로 표현”하고, “보편적 진리로서의 조형적 공감대를 동시대 사람들과 공유할 수 있는 열린 장으로서의 예술품”이라고 주장한다.³⁰⁾ 이를테면 이철수의 <금강>은 채색 목판화의 투박한 힘과 맛을 잘 살리면서 동학농민의 정서를 현대적 조형언어로 표현하여 대중의 공감을 얻은 ‘바람직한 예’가 된다.

미술사가 유홍준은 “역사의식을 동반한 그림일 때에야 가치가 있는 것”³¹⁾으로 역사화를 정의하고, 크게 세 가지 원형 - 프랑스 대혁명 직후의 민중판화, 다비드의 <나폴레옹 대관식>, 고야의 <1808년 5월 3일> - 을 예로 설명한다. 이들은 1) 역사적 사건의 당대적 해석(민중판화) 2) 드라마틱한 박진감과 치밀한 묘사로 객관성의 확

28) <옛 이야기>의 주제와 제작에 대해서는 야마나시 에미코, 앞의 논문, 114-115면.

29) 윤범모, 『미술과 함께, 사회와 함께』, 미진사, 1991, 46면; 정영목, 「한국 현대미술에 있어서 역사화에 대한 인식과 현황, 그리고 전망」, 『새야 새야 파랑새야 - 동학농민혁명 100주년 기념전시회 작품집』, 도서출판 발인, 1994, 18면에서 재인용.

30) 정영목, 「한국 현대미술에 있어서 역사화에 대한 인식과 현황, 그리고 전망」, 18면. 나아가 정영목은 한국 현대 역사화의 대부분은 민중미술 작가들의 작품이거나, 박생광, 이만익, 서용선, 조덕현 등의 소수 작가의 작품이라고 평가한다. 특히 글에서는 서용선의 <어산군(단종) 일기> 전시(1993년)와 조덕현의 <한국여성사> 전시(1992)가 구체적인 사례로 언급된다.

31) 유홍준, 「역사화의 전통과 과제」, 『새야 새야 파랑새야-동학농민혁명 100주년 기념전시회 작품집』, 도서출판 발인, 1994, 20면.

보, 영웅정신과 조국애의 강조(다비드) 3) 화려한 필치와 빛나는 채색으로 미완의 혁명, 의로운 항거를 시각화(고야) 한 역사화의 모범적인 사례라는 것이다. 하지만 한국 근현대미술에서 역사화의 전통은 “의심스럽게 생각할 정도로 빈약”하며 이는 “서양화의 이입문화”라는 성격을 가진 근대미술의 한계, 그리고 “서구의 모더니즘 사조를 추종하는 데에 열중한” 현대미술의 한계에 기인한다고 말한다.³²⁾ “현실의식과 역사의식에 근거한 역사화”는 한국미술사에서 거의 부재했으며, 1980년대 민중미술운동과 더불어 시작한 바와 마찬가지로는 것이다.³³⁾

다소 입장의 차이는 있지만 민중미술의 역사화 논의는 크게 1) 의식이나 정신적인 부문(현실의식, 역사의식, 민중정신, 시대정신), 2) 형식적인 부문(주관적 감성의 표현, 조형성, 스타일)으로 압축할 수 있다. 1)의 역사의식에 있어서 민중미술은 근대기 일본의 천황중심 역사관과 뚜렷한 이념적 차이를 보인다. 반면 2)의 형식 차원의 논의에서는 근대기 일본의 역사화 담론과 흥미로운 교차점을 갖는다. 이념의 차이, 시간적 차이에도 불구하고 양국의 역사화를 둘러싼 논의는 서구의 장르화를 자국의 상황에 맞춰 수용하는 문화번역의 과정을 공유하고 있었다. 특히 역사화의 전례가 부재에 가까운 곳에서 작가들이 대면하는 역사화의 어려움은 공통적인 것이었다. 가장 큰 관건은 사상이나 감정 같은 실체 없는 관념을 역사 속 인물상을 통해 구체화하는 방법의 창안이었다.

역사화 논쟁을 점화시켰던 동경제국대학 교수 도야마 마사카즈(外山正一, 1948~1900)가 ‘일본미술의 장래’를 역사화에서 찾고, 고상한 사상의 표현이 가장 중요하다고 역설했던 것은,³⁴⁾ 민중미술이 강조했던 역사의식의 표현 방법과 조형적 공감대를 연상시킨다. 구로다는 역사화의 과제를 “지식이나 사랑같이 형태가 없는 소재를 택해 그것을 상상하여 붓끝으로 그려내는 것”³⁵⁾이라 말했는데, 이는 역사라는 추상적인 개념을 구체화하는 미술적 방법론의 窮究로 보여진다. 이에 구로다는 스스로 주제의식과 형식 사이에 ‘상상’이라는 사유작용을 추가한다. ‘의식’이나 ‘정신’과 같은 추상

32) 유흥준, 앞의 논문, 24면.

33) 구체적인 예로 유흥준이 거론하는 것은 신학철의 〈한국근대사〉, 강요배의 〈동백꽃 지다〉 연작에 포함된 4.3 항쟁 역사화, 홍성담의 〈광주민중항쟁〉 연작 판화, 그리고 최민희의 이한열 열사 장례도 등이다.

34) Ido Misato, 앞의 논문, p. 22.

35) 야마나시 에미코, 앞의 논문, 114면.

의 개념을 구체화하려면 작가가 상상해서 구축한 시각세계로서의 역사가 매개되어야 한다고 여겼던 것이다. 구로다가 동경미술학교 서양화 교육과정에 1학년부터 3학년 까지 역사 및 고고학을 필수로 포함시킨 것 또한, 역사처럼 형상이 없는 대상을 시각적으로 구축하는 연습이 제도화되어야 한다고 믿었기 때문이다. “이제 스케치의 시대를 벗어나지 않으면 안 된다”는 그의 발언은 역사화의 방법론에 대한 절박한 요구로 들려진다.³⁶⁾ 상상에 의해 시각화된 역사화의 전통이 일본에서 희박하다는 사실을 인지하고, 자신이 선구자가 되어야 한다는 의무감을 가졌던 것이다.³⁷⁾

일본의 경우처럼 역사화는 한국 근현대미술이 충분히 실험, 도전했어야 할 과제였을 것이다. 하지만 식민지배, 전쟁과 같은 역사적 단절을 거치면서, 미술제도 내부에서의 집단적, 체계적인 모색이 지속되기가 어려웠다. “그림들을 통해 한국 근대미술의 초석을 깔겠다는 일념 하나로” 버텼다는 최민화의 발언은 바로 그러한 미술사적 공백을 인지하고 이를 극복하려는 의지의 표현으로 볼 수 있다.³⁸⁾

그런데 역사화의 가장 큰 어려움 중 하나는 『고사기』나 『삼국유사』같은 고전의 내용이 신과 인간의 이야기로 가득 차 있다는 사실에 있다. 인물과 신체라는 지극히 구체적인 요소를 놓치지 않으면서 이를 매개하여 추상적 개념을 도출하는 문제, 군상들의 관계 속에서 서사를 이끌어내는 문제를 작가가 해결해야 하는 것이다. 『삼국유사』에 등장하는 무수한 신과 인간들을 어떤 형상으로 표현할 수 있을까? 우리는 公無渡河歌 속의 서글픈 실존인 白首狂夫의 미술적 형상을 가져본 적이 있는가? 환인이 내려와 만들었다는 고조선의 수도는? 비단 『삼국유사』가 아니더라도, 바리공주처럼 한국 근현대문학에서 빈번히 등장하는 설화의 인물이 미술의 언어로 제안된 경우는 거의 찾아볼 수 없다. 典據없음이 창작의 조건이 될 때, 최민화는 무엇을 토대로 신화 속 인물상을 만들었으며, 이는 시각세계로서의 고대를 어떻게 구축하고 있는가? 나아가 역사의식과 민중정신을 어떻게 구현하고 있을까?

36) 야마나시 에미코, 앞의 논문, 92-93면.

37) 이후 역사화는 구로다가 양성했던 제자들이 다이쇼 시기(1912-1926)에 들어 일본 고대 신화를 낭만주의 화풍으로 발전시키는 과정에서 보다 심화, 다변화될 수 있었다. 하지만 다른 한편으로 아시아 태평양 전쟁기 동경미술학교 출신 양화가들이 전쟁기록화 제작에 동원되면서, 구로다의 역사화 교육은 제국주의 프로파간다 회화의 밑거름이 되는 역설적인 결과를 낳기도 한다.

38) 최민화, 「2016년 4월 작가와의 인터뷰」, 전시도록 『최민화-두 개의 무덤과 스무 개의 나』, 합정지구, 2016.

IV. 역사를 형상화하는 방법

최민화가 역사를 형상화하는 방법을 이해하기 위해, <상고사 메모>에서 <Once Upon a Time>으로의 형식적 진화를 추적하는 것은 나름의 의미가 있을 것이다. 그러나 역사나 신화를 화폭에 담는 그의 작업들은 직렬보다는 병렬, 선후보다는 상호 연결의 성격을 가지므로, 선형적 발전으로 파악하기 어려운 지점이 있다. 그는 이미 1998년경부터 삼국유사의 시각화를 위해 한반도 고대의 형상을 조사, 수집, 모사에 착수하였다. 이는 주작, 봉황과 같은 동아시아의 신령, 민화 속 吉祥文, 힌두의 신상, 르네상스 천정화 속 천사와 신상을 포함한다. 각기 다른 도상이 갖는 상징성을 연구함과 동시에, 그는 수많은 드로잉과 습작을 거쳐 다양한 매체와 사이즈로 화면구성을 시도하는데, 이 때 최민화 특유의 방법론인 이미지의 조합, 변주, 배치, 그리고 생성이 가능해졌다.

작가가 특히 주목한 것은 고구려 고분벽화이다. 최민화는 벽화 속 인물과 동물을 모사하고, 자신의 스타일에 맞게 변형하여, 고대를 형상화하는 시각형식들을 탐구해 나갔다. 예컨대 그림 7은 고구려 고분벽화의 달신을 자신의 방식대로 응용하여 素描한 결과이다(<그림 7>). 해신 달신은 상체는 인간, 하체는 용의 몸을 가진 半人半獸의 신화적 존재로 알려져 있다. 중국의 葬儀 미술 속 복희와 여와도 이와 유사하지만, 고구려의 고분, 특히 오희분 4호묘의 널방 천장고에 그려진 해신과 달신은 중국의 예보다 훨씬 더 정교하고 역동적이라고 평가받아 왔다.³⁹⁾ 최민화는 정교한 소묘 기술을 발휘하여, 다소 평면적으로 묘사된 벽화 속 달신에 입체감과 생동감을 불어넣는다.

신화에 등장하는 개별 형상에 다른 형상을 합쳐 새로운 도상을 만들어내기도 했다. 그림 8은 사신도의 朱雀 위에 악사를 태워 완성하였는데, 피리를 불며 하늘을 나는 악사는 고구려 벽화 중 안악 2호분에 그려진 하늘을 나는 天人 飛天을 연상시킨다 (<그림 8>).⁴⁰⁾ 그런데 그림 9에서 알 수 있듯이, 작가는 주작과 비천을 합친 도상에 달신을 병치한 후, 전형적인 르네상스 회화의 인물상을 보태어 새로운 단위를 구성하

39) 전호태, 『벽화여, 고구려를 말하다』, 사계절, 2004, 88면.

40) 비천은 고구려인의 불교에 대한 태도가 서서히 변화되었음을 나타내는 도상으로 해석되기도 한다. 허공을 향해 던지는 연꽃잎은 비천이 출가자의 세계로 나아가게 하는 존재임을 알려준다는 것이다. 이에 대해서는 전호태, 앞의 책, 115면.



〈그림 7〉 고구려 고분벽화 속 달신(좌); 최민화의 달신 소묘(우)



〈그림 8〉 최민화, 비천과 주작, 습작

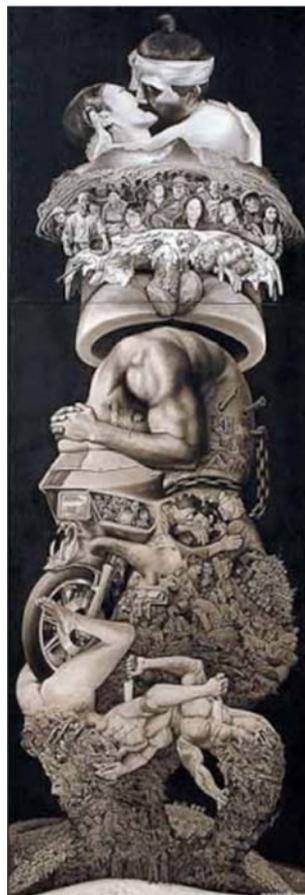


〈그림 9〉 최민화, 비천, 주작, 달신, 르네상스의 신상(神像)을 조합한 소묘

고(<그림 9>) 이를 그림 1의 상단에 배치한다(<그림 1>). 최민화의 작품 안에서 이질적 요소들은 자유롭게 합쳐지고, 하나의 단위를 이루거나, 또 다른 단위와 만나 이야기의 틀을 생성한다.

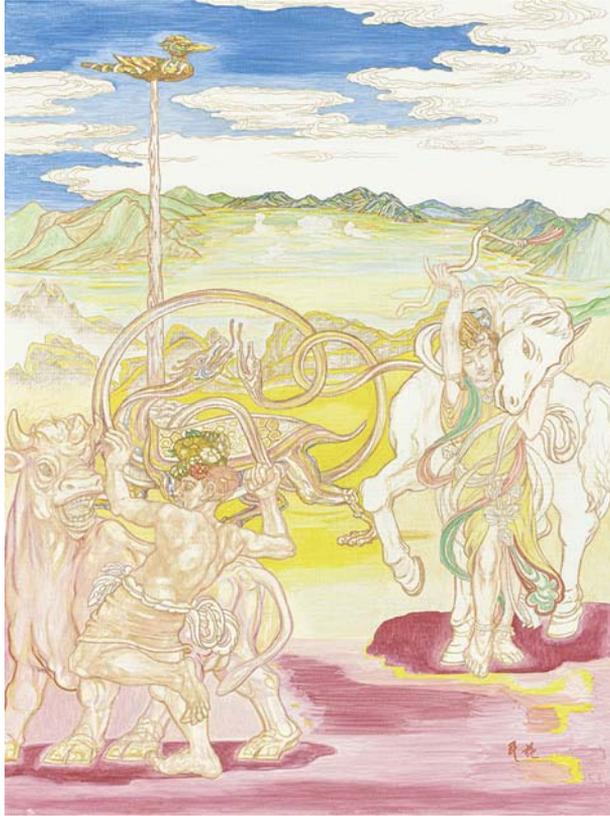
도상의 조합과 변주, 배치, 생성을 기반에 둔 최민화의 방법론을 ‘서민의 역사’를 그린 민중미술 작가 신학철의 몽타주와 비교해 볼 수도 있을 것이다. 신학철의 대표작 <한국 근대사>는 서로 다른 도상들을 병치하여 역사의 흐름을 만들되, 상승 운동으로 보여준다(<그림 10>). 작가는 通時的 관점으로 화면의 하단에서 상단까지 진보하는 시간축을 그려낸다. 하단의 도상들이 과거의 질곡과 모순을 담고 있다면, 상단부로 올라갈수록 과거를 극복한 미래상, 공동체의 평화로운 전망을 표현한다.⁴¹⁾ 하지만 신학철의 작품이 이미지들을 縱적 관계로 연결하여 과거-현재-미래로 상승하는 시간성을 표현한다면, 최민화의 작품은 동서고금의 도상들을 면밀히 조율하고 배치하여, 고대라는 역사의 단면을 橫으로 열어가는 것, 그래서 다층적, 혼성적인 수평 공간으로서의 고대를 생성하는 것에 가깝다.

따라서 도상들의 조합과 배치, 변주는 임의적으로 이루어지지 않는다. 최민화는 도상들의 상징성을 연구하여 작품을 관통하는 법칙으로 설정한다. 즉 그는 고구려 고분벽화에서 단지 이미지를 차용하는 것이 아니라, 실제로 벽화가 그려진 고대의 시간대로 돌아가 현실과 종교, 실재와 초월의 세계가 도상 안에 어떻게 응축되어 있는지 탐구한다. 예를 들어 <가배>는 천지연을 배경으로 펼쳐지는 고대의 축제를 표현한 작품으로, 화면 중앙에 거북과 뱀의 머리가 얽혀있는 동물을 배치한다(<그림 11>). 이는 고구려 고분벽화 속 四神圖의 玄武를 변형한 것이다. 북방의 수호신인 현무는 음양의



<그림 10> 신학철, <한국근대사 - 종합>, 캔버스에 유채, 390 X130 cm, 1983

41) 통시적 화면 구성에 대해서는 정민영, 「인터뷰-신학철」, 『미술세계』, 1985년 2월, 53면.



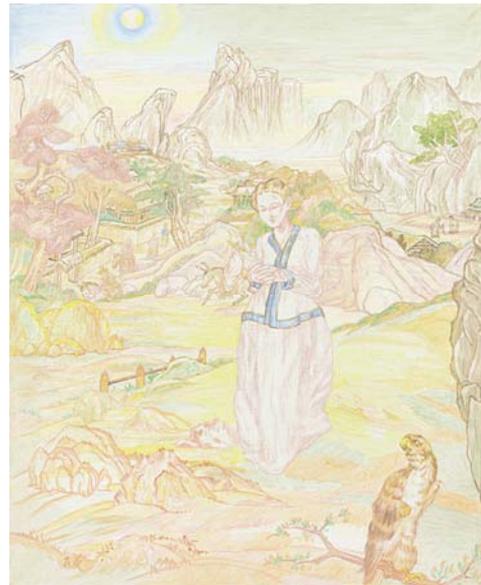
〈그림 11〉 최민화, 〈가배 - 무천〉, 캔버스에 유채, 130.3 x 97 cm, 2020

조화를 통한 우주 질서의 회복을 상징한다.⁴²⁾ 거북의 머리(음)와 뱀의 머리(양)가 陰陽의 관계로 제시되고, 음양은 다시 농경문화와 유목문화의 관계로 이전된다. 오른편의 소와 이를 다스리는 인물, 왼편의 말과 그 주인은 각각 농경인과 유목인을 상징한다. 양 측은 현무가 내뿜는 상생의 에너지로 조화롭게 공존한다. 이들의 생김새와 풍속은 각각 동아시아와 중앙아시아 민족을 연상시키기도 한다. 요컨대, 현무가 담당하는 우주의 조화와 회복은 문화와 인종, 지역의 차이를 상생하도록 이끌고, 축제는 그러한 공존의 장 위에서 펼쳐진다. 차이의 수용이 우주적 질서가 되어 만물이 생성하는 고대는 신앙과 상상력, 실재의 경계를 넘나드는 경이로운 세계이다. 이는 고구려

42) 현무의 의미에 대해서는 전호태, 앞의 책, 68~73면.

고분벽화가 드러내는 고대의 형상이자, <Once Upon a Time>이 제안하는 고대의 모습이기도 하다.

동서고금의 도상들이 뒤섞이거나 짝을 이루는 장면은 마치 포토샵의 레이어가 순식간에 겹쳐지는 현상을 방불케 한다. 그러나 레이어 사이의 의미를 조율하는 것은 훈련된 손의 일이다. 작가는 고구려 고분벽화 뿐 아니라, 조선의 민화, 르네상스의 신상과 단원의 군선도, 혜원의 풍속화와 도교의 신선, 불교와 힌두교의 신상들을 횡단하며 이미지를 조합, 변주하는가 하면, 각각의 회화적 스타일을 습득하여 고대를 시각화하는 형식들을 마련해왔다. 그런데 이질적 도상들이 한 화면에 공존할 수 있는 것은, 작가 특유의 필치와 색감이 화면 전체에 통일성을 가하기 때문이다.



〈그림 12〉 최민화, 〈주몽〉, 캔버스에 유채, 〈그림 13〉 최민화, 〈정읍사〉, 캔버스에 유채, 90.9 X 72.7 cm, 2020
130.3 x 97 cm, 2020

최민화는 <Once Upon a Time> 연작에서 마치 한국화의 細筆기법을 연상시키듯, 섬세하고 예리한 필선으로 형상을 그려낸다. 대상에 색채를 채운다기 보다, 스며드는 느낌이 들 정도로 얇게 칠하는데, 어떤 부분은 지지체(종이, 유포)의 물성이 느껴질 만큼 투명하다(〈그림 12~13〉). 드로잉을 노출시키는 과감함과 절제된 색채는 그가

누구보다 고도의 筆力과 기예를 갖춘 작가임을 증명한다. 미술 평론가 김복기 또한 최민화의 회화적 형식을 “표현의 절제력,” “모노톤의 희미한 화면에 일필휘지의 경쾌한 붓놀림”이 돋보이다가도 “마치 그리다 만 듯 미완성 상태가 매력”이라고 높이 평가한다.⁴³⁾

<상고사 메모>의 초기 습작만 하더라도, 좀 더 짙고 강한 색채를 썼으며, 마티에르도 어느 정도 남아있었다. 훨씬 더 절제된 색감으로 정리될 수 있었던 계기에 대해, 작가는 한국화와 힌두문화의 혼성으로 설명한다. 실제로 그는 한국의 五方色 전통과, 남인도와 태국의 힌두 사원에서 보았던 빛을 먹은 듯 투명한 원색의 혼합을 팔레트 위에서 완성한다.⁴⁴⁾ 조합, 변주, 배치의 방법론이 도상 차원에서 그치지 않고, 고유한 색감의 생성으로 이어지는 것이다. 그림 14는 작가가 색감을 생성하는 과정과 결과를 보여주는 작품이다(<그림 14>). 화면을 에워싸는 오방색은 파랑, 빨강, 노랑, 하양, 검정으로 구성되고, 각각 목, 화, 토, 금, 수, 그리고 동, 남, 중앙, 서, 북을 의미하여, 이들의 관계와 운동은 계절, 방향, 기운과 연결되어 우주 생성의 근원적 힘으로 작동한다. 일월오봉도, 민화의 병풍, 전통 혼례에서 신부가 입은 녹의홍상도 이러한 우주색의 원리를 반영하고 있다. 여기에 작가는 여행의 체험에서 얻는 힌두의 문화적 색감을 혼성하여, 채도가 강한 원색의 오방이 아니라, 옅고 고운 파스텔, 때로는 형광 색처럼 보이는 독특하고 현대적인 컬러감으로 화면을 연출한다.

“나는 오랫동안 힌두 문화를 연구하고 있다. 우리 문화의 원류를 동서양의 구분조차 없었던 고대의 힌두문화로까지 소급하기 위해서다. 동양과 서양의 구분은 사실상 근대의 산물이 아닌가. 고려 때의 밝고 선명한 단청에 힌두의 영향이 남아 있다. 그러나 그 이후 유불선이 뒤섞이면서 힌두 전통은 완전히 사라졌다. 전통에 관한 한 우리는 아직도 조선적인 시간과 사고에 갇혀 있다. 나

43) 김복기, 「풀의 노래, 아픔의 대서사」, 『아트 인 컬처』, 2018년 8월, 130면.

44) 작가와의 인터뷰, 2020년 7월 3일 오후, 후암동 작업실. 인도미술 연구자 신뢰륜에 따르면 이러한 색감들은 힌두 계열 사원 입구에 세워진 피라미드형 게이트 고푸람(Gopuram) 등에서 흔히 발견되는 빛을 먹은 듯한 투명한 원색계열과 흡사하다. 그런데 힌두 사원의 색감은 20세기 초 힌두교의 신화나 서사를 주제로 삼은 판화에서도 발견할 수 있다. 특히 라비 바르마(Ravi Varma, 1948~1906)는 서양의 고전화풍으로 힌두의 신화들을 석판화로 제작하고 유럽 아카데미 화풍과 인도의 전통 화풍을 성공적으로 결합했던 작가이다. 이에 대해서는 Partha Mitter, *Art and Nationalism in Colonial India, 1850~1922*, Cambridge University Press, 1995, pp. 179~218.

는 한국미술의 전통 계승에서 결여된 부분이 많다고 생각한다. 고대 힌두는 인간의 총체적 평화와 번영을 구가하는 사회였다. 우리는 무엇보다 보편성을 채워야 한다. 1980년대 민중미술식의 아마추어리즘으로는 곤란하다. 전통을 해석하는 인문학적 상상력의 영토를 넓혀야 한다. 나는 무엇보다 힌두의 색채에 관심을 쏟고 있다. 그것은 그 어떤 이름으로도 부를 수 없이 선명한 광휘의 색채다. 통념을 깨는 원색이다. 서양처럼 상대적 개념의 색채가 아니라 원심력을 가지고 무한정 퍼져나가는 색채다.”⁴⁵⁾



〈그림 14〉 최민화, 〈공무도하가 - 오방색〉, 캔버스에 유채, 97 X130.3 cm, 2020

전통의 해석 방식을 넓히자는 요구, 그래서 “1980년대 민중미술의 아마추어리즘으로는 곤란하다”는 최민화의 발언은, 미술가들이 역사를 배워야 하고, 이를 통해 “스케치의 시대를 벗어나지 않으면 안된다,” 역사를 “상상하여 붓끝으로 그려내”야 한다는 구로다의 절박함을 연상시킨다. 최민화는 도상과 색감의 혼성, 드로잉 테크닉과 한국화적인 필선, 비워내는 배경의 처리를 통해 서사에 리얼리티와 역동성을 부여하고 고대를 형상화하는 자신만의 스타일을 구축한다. 그것은 동서양 고전의 절묘하고

45) 인용문은 김복기가 2018년 7월 태국에 체재 중인 최민화와의 전화 인터뷰를 정리한 내용이다. 김복기, 앞의 글, 132~133면.

기이한 도상들이 분산, 파편화되지 않도록 단단히 붙들어 매는 機軸이 된다. 이러한 스타일의 성취는 작가에게 남겨진 과제였던 ‘1980년대 민중미술식의 아마추어리즘’을 극복하는 방법이었을 것이다. 요컨대, <Once Upon a Time>을 관통하는 스타일이야 말로, 작가가 역사를 형상화하는 방법론이면서 동시에 『삼국유사』를 현대적 언어로 번안하는 전략, 나아가 주제물의 동시대성을 확보하고 관객의 공감대를 이끌어내는 방안인 것이다.

V. 미술적 상상으로 구축되는 고대

색과 형태를 둘러싼 문화적 횡단은 숙련된 손의 문제일 뿐 아니라, 작가가 역사를 바라보는 시점과도 긴밀히 연동한다. 동서고금의 회화적 언어를 자유롭게 넘나들면서, 작가는 『삼국유사』의 원 텍스트에 자신의 이야기를 덧입힐 수 있었다. 그의 작품 속에서 고대는 민족주의나 국가주의의 사상적 구속으로부터 벗어난 곳, 동서양의 구분이 부재한, 모든 것이 인류사적으로 연결된 보편적 시공간으로 등장한다. 고대에 대한 작가 자신의 말을 직접 인용해보자.

‘朝鮮的인 너무나 朝鮮的인(이후 Once Upon a Time으로 변경)’이란 명제의 연작은 우리의 고대신화를 소재로 하는 것이다. 여러 서적을 참조하였으나 이 연작에 등장하는 도상들은 모두 자의적 판단에 의한 것이다. 특히 ‘르네상스,’ ‘힌두,’ 그리고 ‘무슬림’의 미술품은 물론 조선조 ‘민화’와 함께 적극 활용하였음을 밝힌다.

고대의 동서개념은 ‘영토, 민족, 주권’이라는 근대적 역사 개념에서 벗어나야 볼 수 있다. ‘유라시아’라는 말은 한국인의 인문적 상상의 영토가 어디까지 확장될 수 있는지를 말해주는 작은 예가 된다.⁴⁶⁾

‘한국인의 인문적 상상의 영토’를 확장하여 근대적 역사 개념에서 벗어나려는 작가

46) 최민화, 「朝鮮的인, 너무나 朝鮮的인」, 『천개의 우회』, 대구미술관, 2018, 82면.

의 사유는 1990년대 문학, 역사, 사상사 및 폭넓은 인문학의 분야에서 제기되었던 동아시아 담론과 공명하는 지점이 있다. 특히 1990년대에 창비 그룹은 민족문화론을 제 3세계주의와 결합하여 특유의 동아시아론을 전개하였다. 최원식은 사회주의권의 붕괴로 인해 진보 진영 담론의 현실적 준거가 사라지거나 희미해진 시점에서, 대안적 담론의 근거지로 ‘동아시아’를 제안한다.⁴⁷⁾ 탈냉전 질서의 재편에 대응하여 분단체제를 극복의 과제로 계속 답아가기 위해서는 단순히 민족주의 운동으로 해결될 수 없기에, “민족주의를 넘어서는 전망을 스스로 내포하는” 동아시아적 시각을 제기했던 것이다.⁴⁸⁾ 백낙청은 ‘분단체제론’을 모체로 하되, 이를 세계사적 연관을 만들며 극복할 때 비로소 동시대의 문제의식과 공명할 수 있는 입장을 밝혔다.⁴⁹⁾

최민화는 동아시아론을 책으로 배우고 습득했다고 말한다.⁵⁰⁾ 동시에 민중미술이 충분히 탐색하지 못한 민족정신과 민중정서의 구현은 그에게 풀어야 할 과제로 남겨졌다. 민족주의, 국가주의 질서로 퇴보하지 않고서, 민중미술이 남긴 유산들을 아시아라는 지역적 관점, 그리고 고대라는 시간적 관점을 매개하여 재사유하는 것. 이 때 사상적 촉발제를 제공한 것은 여행이었다.

<분홍> 연작을 진행하던 1988년 무렵부터 최민화는 지리적으로 ‘아시아’라고 불리는 인도, 동남아시아, 중국, 일본, 그리고 역사적으로 ‘오리엔트’라고 알려진 이집트와 터키 지역, 서구 문명의 기원인 그리스를 40여 차례 이상 횡단한다. 자연스럽게 관심은 한국의 시대적 현실에서 아시아로, 더 나아가 고대라는 시간 축으로 확장될 수 있었다. 여행에서의 체험과 지식을 바탕으로 그는 약 30년간 유희와 드로잉을 포함한 400여점에 넘는 습작을 거치며 2018년 60여점의 작품을 완성하였고, 이를 정교하게 다듬고 수정하여 2020년 7월 총 32여점의 작품으로 <One Upon a Time> 연작을 구성한다.⁵¹⁾

47) 최원식, 「탈냉전 시대와 동아시아적 시각의 모색」, 『창작과 비평』 21(1), 창작과 비평, 1993, 204~225면 참조. 이 글은 창비 그룹의 동아시아론의 출발점으로 알려져 있으며, 최원식은 2010년 대까지 지속적으로 민족문화론과 동아시아론의 접점을 강조하는 논고를 발표해 왔다. 창비 그룹의 동아시아론에 대한 논의는 류준필, 「분단체제론과 동아시아론」, 『아세아연구』 52(4), 고려대학교 아세아문제 연구소, 2009, 38~72면 참조.

48) 최원식, 앞의 글, 215면.

49) 백낙청, 『흔들리는 분단체제』, 창작과 비평사, 1998, 19~22면. 류준필, 「분단체제론과 동아시아론」, 43면에서 재인용.

50) 작가와의 인터뷰, 2020년 7월 15일 오후, 후암동 작업실.

처음 동남아시아를 다녀온 1988년 무렵, 최민화는 여행지의 풍광과 개발 상태가 자신이 기억하는 유년시절을 복원시켜주는 느낌을 받았다고 말한다.⁵²⁾ 그리운 유년의 복원은 매우 기쁜 일이었지만, 동시에 한국이 힘겹게 통과한 압축적, 폭력적 개발이 곧 도래할지도 모를 장소를 체험하는 것은, 책으로 접했던 동아시아론과 비교가 되지 않을 정도로 충격적으로 다가왔다. 아시아의 연대성은 실감하기 어려운 이론과 실천의 괴리로 남겨졌다. 그는 근대라는 폭력적 질서가 도래하기 이전, 지역 내부나 동서양의 위계적 구조 자체가 부재했던 고대를 주목하여, 이를 국민국가론으로부터 해방된 원초적 시공간으로 재현하기 시작한다.

<One Upon a Time>은 『삼국유사』와 한반도의 고대를 주제로 삼지만, 민족정신의 발굴을 목표로 삼지 않는다. 그런데 『삼국유사』야말로 현실정치의 요구에 의해 소환되는 ‘고대사’의 일부이며 그것의 근간이 되는 텍스트이기도 하다. 역사학자 이성시는 일제시대 광개토태왕 비문 해석이나 한국과 중국의 발해에 관점, 일본 고대의 遺唐史를 예로 들며, 동아시아의 고대사란 “각국의 현재를 투영하여 과거를 배타적으로 점유하려는 표상을 둘러싼 투쟁”이라고 말한다.⁵³⁾ 고대사가 현실의 과제를 투영, 가탁하여 되살리는 담론 구성체라면, 그것은 국가 간 상호 이해를 가로막는 악순환을 거듭하는 구조를 떨 수 밖 에 없다는 것이다. 史書로서의 『삼국유사』 또한 1960년대 정부의 문화정책과 더불어 국민정신 함양을 위해 국민교양도서로 선별되었다.⁵⁴⁾ 마

51) <Once Upon a Time>과 관련하여 2020년 이전까지 완성한 습작과 작품 수에 대해서는 최민화, 앞의 글, 82면 참조.

52) 작가와의 인터뷰, 2020년 7월 15일 오후, 후암동 작업실.

53) 이성시에 따르면 광개토태왕 비문은 일제 강점기 임나일본부론을 증명하는 유물로서 발굴 해석되었다. 발해를 둘러싼 이야기는 조금 더 복잡하다. 북한은 북부에서 발흥한 국가에서 정통 계보를 찾기 위해 발해사를 1960년대 dp 간행하였다. 반면 한국은 발해를 한국사에 적극적으로 포섭하여 동일 민족에 의한 두 국가인 신라와 발해가 한반도 남북에 병존했다 인식하며 남북통일의 정당성을 확보한다. 중국의 경우, 발해를 唐代 소수민족의 지방정권으로 인식하여, 과거로부터 중국이 한족을 주체로 소수민족을 포함하는 다민족국가임을 강조한다. 한편 고도의 중국문명을 적극 흡수, 수용하여 일본의 고대 문화가 성립되었다고 보는 견당사에는, 적극적인 서구화를 통해 근대화를 추진했던 메이지기 일본의 정세가 투영되어 있다. 이성시, 『투쟁의 장으로서의 고대사』, 도서출판 삼인, 2019, 22~35면 참조. 인용구문은 29면.

54) 이는 해방 이후 국가의 기원을 식민주의 사관으로부터 분리하여 탈환하려는 노력과 더불어 신라가 ‘고대’로 재발견되는 과정과 평행선을 이룬다. 그러나 신라를 ‘발견’하는 한국의 민족적 상상이야말로 식민지 시기에 기원을 두고 있기에 더욱 역설적이다. 이에 대해서는 황중연, 「신라의 발견-근대

찬가지로 북한은 1950년대에 이미 『삼국유사』의 번역과 출간에 착수하여 고조선-단군-김일성으로 이어지는 계보를 강화해 왔다.

하지만 최민화가 『삼국유사』에서 주목하는 고대는 국가 기원의 이야기, 단일민족의 계보로 채워져 있지 않다. 그의 작품에서 삼국은 국사의 시대, 국가주의의 자기투영으로 채워진 한반도의 문화적 기원이 아니다. 반대로 국경과 민족, 인종과 종교, 계급의 경계가 작동하지 않는 지상의 낙원으로 그려진다. 이는 海民의 관점에서 민중사를 연구하고 근대적 개념의 주권, 영토, 민족의 개념을 상대화한 일본의 역사학자 아미노 요시히코(網野善彦, 1928~2004)의 ‘無緣의 공간’을 환기시킨다.⁵⁵⁾

아미노는 중세의 문서 분석을 통해, 권력과 체계, 主從의 장과 대립하는 無主, 無緣의 원리가 원시 이래 민중의 삶 속에 다양한 형태로 스며들어 있음을 확인한다. 권력과 주종의 장이 停主와 有主, 농경의 세계라면, 무연의 공간은 이동과 비농업인(해민), 그리고 자유의 세계이다. 또한 무연은 민중생활 속에서 발견되는 현실이기도 하지만, 동시에 지향점으로서의 이상향을 의미하기도 한다.⁵⁶⁾ 흥미롭게도 국경과 체제를 넘어서려는 아미노의 민중사적 관점은 최민화의 <朝鮮洋津 - 어부 괘리자고의 가족>이라는 작품에서 구체적인 형상으로 등장한다. 그림의 주제는 인도 아유타국(阿踰陀國)의 공주가 바다를 건너는 사람들과 함께 가야로 오고 있는 장면이다. 인도의 공주는 상제의 명을 받고 가락국으로 건너와 수로왕과 결혼하는 許黃玉이다(<그림 15>). 『삼국유사』 권 제1 紀異 第二 駕洛國記에는 이 장면을 다음과 같이 묘사한다.

“갑자기 바다 서남쪽에서 붉은 색의 돛을 단 배가 붉은 기를 매달로 북쪽을 향해오고 있었다 …… 신귀간은 이것을 보고 대궐로 달려와서 그것을 아뢰었다. 왕이 그 말을 듣고 무척 기뻐하면서 뒤이어 아홉간(九干)⁵⁷⁾들을 시켜 찬란

한국의 민족적 상상들의 식민지적 기원, 『신라의 발견』, 동국대학교 출판부, 2008, 13~51면 참조.

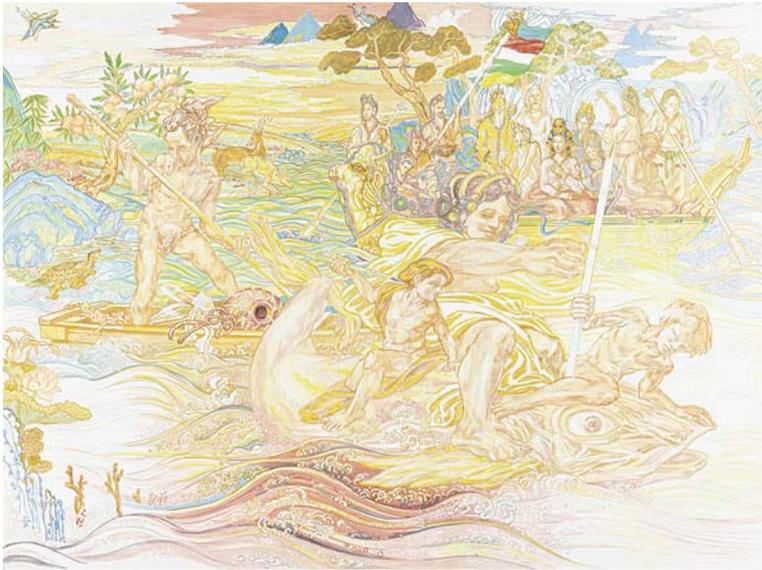
55) 무연의 원리는 網野善彦, 『無緣·公界·樂-日本中世の自由と平和』, 平凡社, 2015(1996), 242~251면 참조.

56) 한편 아미노는 문헌 연구를 통해 단일민족의 신화를 반박하고, 사람과 사람이 이동하고 연결되는 바다를 중심으로 하는 비농업인, 여성, 노인, 어린이, 몸이 불편한 이, 아픈 이에 주목한 역사서술을 시도하기도 했다. 이러한 관점은 網野善彦, 『日本の社會史』, 岩波書店, 1986~1988에 잘 반영되어 있다. 아미노의 역사관에 대해서는 이재황, 「아미노 요시히코의 일본론의 궤적-민족의 탈구축과 재구축의 사이에서」, 『동아시아비평』 7, 2001, 114~131면 참조.

57) 九干은 가락국 초기의 9명의 우두머리로, 삼국유사의 가락국기에 등장한다. 이 중 留天干과 神天

하게 꾸민 배로써 이들을 맞아 곧 대궐로 모셔 들이려고 했다 …….”⁵⁸⁾

저는 阿踰陁國의 공주입니다. 성은 許이고 이름은 黃玉이며 나이는 열여섯 살입니다. …… 저는 곧 바다에 떠 멀리 신선이 먹는 대추를 찾고, 하늘로 가서 신선이 먹는 복숭아를 좇으며, 하찮은 사람이 외람되게도 왕을 모시고 용안을 가까이 하게 되었습니다.”⁵⁹⁾



〈그림 15〉 최민화, 〈朝鮮津 - 어부 광리자고의 가족〉,
캔버스에 유채, 97 X 130.3 cm, 2020

한국에서 허씨의 시조로 알려진 인도의 공주 이야기는 『삼국사기』에 등장하지 않지만 『삼국유사』에는 두 가지 기록이 남아있다. 첫 번째는 앞서 인용한 기이편의 수로왕과의 만남, 두 번째는 권 제3 塔像에 실린 金官城 虎溪寺의 婆娑石塔과 관련된 다. 특히 탑상편의 기록은 공주가 바다신의 노여움을 풀고 무사히 가락국으로 가기 위해 인도로부터 4면 5층 석탑을 신고 왔는데, 파사석탑의 돌에 붉은 색 반점이 들어

千이 수로왕비가 될 황옥을 맞이하였다.

58) 일연 저, 리상호 역, 강운구 사진, 『사진과 함께 읽는 삼국유사』, 까치, 1999, 223~224면.

59) 고운기, 『우리가 정말 알아야 할 삼국유사』, 현암사, 2006, 374면.

가 있고 연성도가 높은 것으로 보아 실제로 인도 지역 돌로 제작되었음을 증명한다.⁶⁰⁾ 즉 허황옥의 이야기는 불교와 철기 기술을 비롯한 인도 문명의 한반도 전래를 보여주는 중요한 예이다.

최민화가 수많은 삼국유사의 에피소드 중, 허황옥이 바다를 건너오는 장면을 주제로 택한 것은 국가의 기원에 이민족간의 교류가 존재했음을 강조하고 단일민족의 신화가 가진 무게를 상대화하기 위함일 것이다. 그런데 이러한 서사에 역동성을 더하는 것은 민중적 역사관이다. 작가에 따르면 작품의 전면부에 그려진 인물들은 고조선 시대의 藿里子高와 그의 가족들이다. 그 중에서도 오른쪽에 등장하는 서양풍의 얼굴과 건강한 체격을 가진 인물은 괘리자고의 처 麗玉으로, 역사상 가장 오래된 시가인 <公無渡河歌>의 저자로 전해진다.

이 작품은 가락국의 설화와 고조선의 설화를 작가 나름의 방식으로 혼성한 결과이다. 이국에서 온 왕비와 朝鮮津 주변의 海民이 바다에서 만난다는 설정은, 아시아의 각국이 연결되어 있을 뿐 아니라, 민중의 삶과 노동이 연결의 매개임을 암시한다. 이러한 이상적 고대상을 떠받치는 것은 복스럽고 길한 징조를 지닌 祥瑞文들이다. 잉어, 거북, 복숭아, 소나무, 학, 오리, 산호초, 괴석, 연꽃, 영지, 사슴 등 19세기 민화의 소재로 등장하는 이 도상들은 기원을 고대에 두고 있다. 고대인들은 상서롭고 신비로운 일이 생길 때, 동물이 나타나 미리 그 징조를 알려준다고 여겼다. 그 중 기린, 봉황, 거북, 용을 四靈으로 부르며 신령이 깃든 것, 상서로운 것의 상징으로 삼았다.⁶¹⁾ 도식화된 파도와 하얀 포말로 장식된 바다의 표현 또한 조선 시대 민화에서 등장하는 형식이다.

그런데 민화의 吉祥 이미지가 르네상스의 인체, 힌두의 신상과 흡사한 이미지들과 화면 위에 공존하고 있다. 船頭에 장식된 낙타는 이국성을 더한다. 실제로 최민화는 여러 단계의 습작을 거쳐 여옥의 모습을 완성하였는데, 이는 서양의 신상을 연상시키

60) 탐상편에는 다음과 같이 기록되어 있다. “(허황후가 가져온) 탐은 사면이 모가 난 5층이요, 그 조각은 매우 신통하였다. 둘은 약간 붉은빛 무늬가 있고 그 성질이 조금 연하니 이 나라 물건이 아니다.” 또한 이 탐이 “천고에 두고두고 왜적을 막았도다”라는 찬미의 시가도 있다. 일연 저, 리상호 역, 강운구 사진, 앞의 책, 271~273면 참조.

61) 길상문의 상징적 의미는 신선 사상과 도교적 생명관과 관련을 맺으며 민중의 신앙과 생활 철학을 직접 반영하면서 발달해 왔다. 길상문, 특히 십장생의 의미에 대해서는 김정은, 「〈十長生圖〉의 상징과 생명사상」, 『한국민화』 6, 한국민화학회, 2015, 6~40면 참조.

기도 하지만, 힌두교에서 풍요와 모성을 상징하는 아이들의 수호신인 하리티(Hariti)의 모습과도 닮아있다(<그림 16>). 가락국의 설화와 고조선의 설화가 혼성되고, 왕족과 해민이 만나며, 다양한 문맥의 미술적 표현들이 겹겹이 층을 만들어 이야기를 더한다. 초국가적인 시점이 민중적 관점과 교차하는 이 순간, 고대사에서 “가장 이상적이며 행복한 장면”이 풍성한 회화의 언어로 펼쳐진다.⁶²⁾

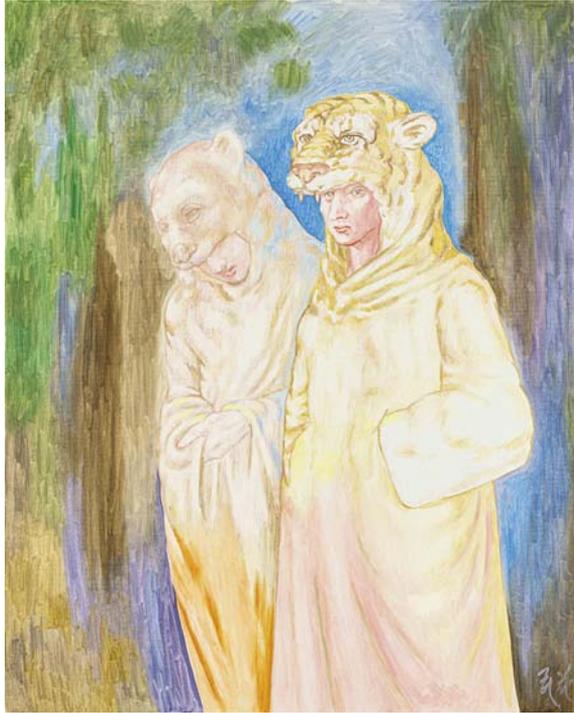


<그림 16> 최민화, 여옥의 가족 습작(좌);
힌두의 하리티(Hariti)신상, Lahore Museum, Pakistan(우)

무엇보다 최민화의 작업은 자주적이며 독립적인 개인의 모습을 역사로부터 복원하여 현실 정치의 필요성으로부터 호명된 고대사의 표상들을 재배치한다. <호녀, 웅녀>는 <Once Upon a Time> 연작에서 가장 주체적이며 현대적인 역사의 해석이 돋보이는 작품이다(<그림 17>). 단순한 구도와 절제된 색감으로 단군신화의 핵심 인물을 형상화 한 이 작품은 동굴에서 마늘과 썩을 먹고 21일을 인내하여 환웅과 결혼하는 역사의 ‘승리자’인 웅녀 대신, 호녀에 초점을 맞추어 영웅 서사의 구조를 뒤엎는다. 원편의 웅녀에 비해 뚜렷한 선과 색채로 묘사된 호녀는 고개를 똑바로 쳐들고 단호한 표정으로 앞을 응시하고 있다. 이 때 호녀는 주어진 緣을 거부하고 有主에서 無主의 세계로 나아가는 강력함과 밝음, 생명력의 상징으로 거듭난다. 최민화의 작품은 주어진 조건을 수용하고 감내하는 승리자가 아니라, 역사 속 영웅이 되지 않더라도 자신의 삶을 용기있게 개척하는 여성의 표상을 제안하여, 건국신화와는 다른 결의 서사를

62) 작가와의 인터뷰, 2020년 7월 4일 오후, 후암동 작업실.

현대의 관객에게 제공한다.



〈그림 17〉 최민화, 〈호녀〉, 캔버스에 유채, 91 X 70 cm, 2020

팍리자고와 호녀의 예에서 알 수 있듯, <Once Upon a Time> 연작은 작가가 상상
으로 구축한 고대를 회화적 언어로 표상한다. 그러나 최민화의 역사적 상상력은 분명
한 근거를 가지며, 그림은 허구나 판타지의 세계로 흘러가지 않는다. 무엇보다 작가가
바라보는 고대는 합리성과 체제가 부재하는 무법천지가 아니다. 오랜 시간 설화와
신화, 형상을 토대로 그가 상상한 고대란 나름의 합리적 질서가 작동하고, 세속적
가치와 법칙이 존재하던 세상이다. 다만 합리성의 성격과 종류가 오늘날의 그것과
다를 뿐이다. 고조선 건국 이전의 도읍지를 그린 <神市>는 최민화의 역사관을 정확히
드러낸다 (<그림 18>).



〈그림 18〉 최민화, 〈신시〉, 캔버스에 유채, 97 X 260.6 cm (diptych), 2020

『삼국유사』 권 1 고조선조의 古記에는 桓因의 아들 桓雄이 검, 방울, 거울과 3,000 명의 무리를 거느리고 태백산 神壇樹로 내려와 이곳을 ‘신시’라고 부른다는 내용이 있다.⁶³⁾ 흥미롭게도 최민화는 이곳을 異種과 이민족의 交通이 행해지는 시장으로 형상화한다. 그림 속에는 이질적인 문화와 풍속, 서로 다른 얼굴형과 피부색을 가진 사람들이 혼재되어 있는데, 이는 마치 전성기 시절 唐의 수도인 長安의 코스모폴리탄 적 면모를 방불케 한다. 실제로 장안과 같은 고대 도시에서는 실크로드를 따라온 동남아시아와 인도, 일본과 페르시아, 더 나아가 아라비아 출신의 상인들이 자유롭게 교역할 수 있었으니, 역사적 근거를 갖춘 그림인 것이다. 그런데 여기에 주작을 닮은 공작, 유니콘을 닮은 백마, 이국에서 온 낙타 뿐 아니라, 달마와 보살과 도교의 신선이 뒤섞인다. 투시도법으로 지어진 건축물이 있는가 하면, 어엿한 문을 통과해야 시장을 드나들 수 있는 교통의 체계 또한 갖추고 있다. 이종의 생명체와 그들이 이룬 문명이 자유와 평화 속에서 유지되고, 이를 이끌어 나가는 민중의 건강한 노동이 신시의 중심에 있다. 무엇보다 신의 세계가 이들과 아주 가까운 곳에 자리한다. 차이와 이질성에 대한 너그러운 관용이 우주의 법칙으로 작동하여, 합리적인 질서를 갖추게 되는 곳, 하지만 그러한 질서가 권력과 정주, 지배의 장을 만들지 않고, 끝없이 이동, 이주 하며 자유와 평화를 확산시키는 무연의 장이야말로 최민화의 상상력이 붓끝으로 그려내는 역사로서의 고대가 아닐까?

(63) 일연 저, 리상호 역, 강운구 사진, 앞의 책, 51~52면.

VI. 나가며

이 논문은 최민화의 회화 연작 <Once Upon a Time>의 내용과 형식을 분석하고, 미술사적 의의를 고찰하기 위해 기획되었다. 필자는 <Once Upon a Time>을 한국 근현대미술에서 취약한 장르였던 역사화의 공백을 메꾸는 시도로 파악한다. 최민화는 1990년대 후반부터 『삼국유사』를 바탕으로 고대의 신화를 형상화하는 작업에 몰두하였고, 2020년 7월까지 30여점이 넘는 작품을 완성하였다. 이는 1980년대 민중 미술운동이 과제로 남긴 역사화의 현대적 실천으로 이해될 수 있다.

역사화를 그리는 어려움 중 하나는 작가의 상상력을 기반으로 과거를 재구축하여 이를 구체적인 회화의 언어로 변안하는 방식에 있다. 최민화는 고구려 고분벽화에서 르네상스와 힌두의 신상, 조선의 민화와 불화, 도석화의 양식을 습득하여, 각기 다른 도상들을 조합, 변주, 배치, 생성하는 특유의 방법론을 전개해 나갔다. 이는 작가가 구사하는 고도의 드로잉 테크닉과 한국화의 예리한 필선, 그리고 특유의 색감—한국의 오방색과 힌두의 문화적 색감의 혼성에서 비롯된 맑고 밝고 투명한 원색—과 조응하여 <Once Upon a Time>을 관통하는 스타일로 거듭난다. 문화적 혼성과 횡단은 단지 스타일의 차원을 넘어, 고대를 바라보는 작가의 역사의식을 정확히 반영한다. 그는 회화적 언어들을 경유하여 『삼국유사』라는 원 텍스트에 자신의 이야기를 덧입히고, 민족주의의 사상적 구속에서 해방된 원초적인 혼성공간으로서의 고대를 재현한다.

최민화의 그림 속 고대는 동서양의 구분이 부재한, 모든 것이 인류사적으로 연결된 보편적 시공간이다. 그리고 이를 이끌어가는 원동력은 민중의 건강한 삶과 노동이다. <Once Upon a Time>은 현대의 관객에게 주권, 영토, 국민국가와 같은 근대의 지정학적 질서를 재사유하고, 그 너머의 또 다른 세상을 풍성하고 구체적인 회화의 언어로 상상토록 만든다.

1999년 서남미술관에서 최민화의 개인전 <<분홍·붉은색에서 흰색 사이>>가 개최될 당시, 평론가 백지숙은 ‘연구되어야 할 주제들’의 목록을 열거하며 전시 서문을 맺는다. 그가 향후 연구 과제로 남긴 항목에는 ‘새로운 역사화의 가능성’이 포함되어 있다.⁶⁴⁾ 백지숙은 주로 군상의 표현에서 역사화의 가능성을 보았지만, 20년이 지난 후 최민화의 회화적 성취는 단지 대규모의 인물 집단을 극적 상황 속에 배치하여

역사의식을 드러내는 것에서 그치지 않는다. <Once Upon a Time>은 민족 형식과 민중 정서의 묘사를 넘어, 역사를 인식하는 틀 자체를 확장시켜 버린다. 그런 다음 새롭게 보이는 지나간 것들을 풍성하고 유려한 회화의 언어로 단단히 붙들어 맨다. 고대를 그린 그의 그림들이 현대의 관객을 불러 세우는 이유가 여기에 있다.

혹자는 최민화가 <부랑>이나 <분홍>에서 보여준 현실의식이 갑자기 먼 과거로 후퇴한 것이 아니냐는 의문을 품을 수도 있을 것이다. 그러나 현실 밖의 이야기를 그린다고 해서 모두 도피주의자가 아니며, 오히려 현실주의 작가들보다 더 예민하거나 비판적인 경우를 우리는 예술의 역사에서 쉽게 찾아 볼 수 있다. 그 예민함과 비판의식이 고대라는 시공간의 축을 향할 때, 새로운 역사화의 가능성이 지금 여기의 관객 앞에 열리게 되는 것이 아닐까?

투고일: 2020.07.30

심사일: 2020.09.01

게재확정일: 2020.09.07

64) 백지숙, 「최민화의 그림들에 관한 '주관적' 색채학-붉은색에서 흰색 사이, 또는 분홍 이전」, 서남미술관 전시 서문, 1999. <https://www.neolook.com/archives/19990831a> (2020년 7월 1일 접속). 이는 김복기의 글에서도 언급된 바 있는데, 두 평론가 모두 최민화가 한국미술에서는 흔치 않게 群像을 통해 사상과 이념을 전달하는 것에 탁월하다는 것에 동의한다. 김복기, 앞의 글, 181~182면.

참고문헌

- 강성원, 「시대와 함께 한 미술, 의미의 시작」, 『월간미술』, 2004년 1월
국립현대미술관, 『민중미술 15년 1980-1994』, 삶과 꿈, 1994
김복기, 「플의 노래, 아픔의 대서사」, 『아트 인 컬처』, 2018년 8월
대구미술관, 『천개의 우회』, 대구미술관, 2018
박신의, 「민중미술의 현재, 더 큰 현실에 눈뜨기」, 『창작과 비평』, 21(3), 창작과 비평, 1993년 9월
발언편집부, 『새야새야 파랑새야-동학농민혁명 100주년 기념전시회 작품집』, 도서출판 발언, 1994
성완경, 「포스트 민중미술은 어디로 가고 있는가」, 『아트 인 컬처』, 2004년 1월
정민영, 「인터뷰-신학철」, 『미술세계』, 1985년 2월
합정지구, 『최민화-두 개의 무덤과 스무 개의 나』, 합정지구, 2016
- 고운기, 『우리가 정말 알아야 할 삼국유사』, 현암사, 2006
이성시, 『투쟁의 장으로서의 고대사』, 도서출판 삼인, 2019
일연 저, 리상호 역, 강운구 사진, 『사진과 함께 읽는 삼국유사』, 까치, 1999
전호태, 『벽화여, 고구려를 말하다』, 사계절, 2004
최열, 최태만 편, 『민중미술 15년 1980-1994』, 삶과 꿈, 1994
- 김계원, 「전통의 영상-육명심의 ‘영상사진’과 토속성의 기록」, 『동아시아문화연구』 70, 2017
김용철, 「신화는 그림을 필요로 한다-근대 일본의 記紀神話와 회화」, 『일본연구』 19, 2013
김정은, 「<十長生圖>의 상징과 생명사상」, 『한국민화』 6, 한국민화학회, 2015
류준필, 「분단체제론과 동아시아론」, 『아세아연구』 52(4), 고려대학교 아세아문제 연구소, 2009
목수현, 「동학농민전쟁과 미술-한국 현대 역사화의 도도한 흐름을 일구다」, 『역사연구』 28, 역사학연구소, 2015
백지숙, 「최민화의 그림들에 관한 ‘주관적’ 색채학-붉은색에서 흰색 사이, 또는 분홍 이전」, 서남미술관 전시 서문, 1999
심광현, 「‘분홍’의 미학-지옥에서 보낸 한 철」, 『최민화 분홍연작집』, 도서출판 미술문화, 1995
아마나시 에미코, 「구로다 세이키와 동경미술학교의 양화교육」, 『미술사학』 9, 한국미술사교육학회, 1995
유홍준, 「역사화의 전통과 과제」, 『동학농민혁명 100주년 기념전시회 작품집』, 도서출판 발언, 1994
이영옥, 「최민화의 작업에 대하여」, 『최민화 분홍연작집』, 도서출판 미술문화, 1995

- 이재현, 「역사, 정체성 그리고 윤리-신학철과 최민화에 대한 읽기의 읽기」, 『문화과학』 37, 문화과학사, 2004
- 이재황, 「아미노 요시히코의 일본론의 궤적-민족의 탈구축과 재구축의 사이에서」, 『동아시아비평』 7, 2001
- 정유경, 「‘시적 영역’과 ‘윤리의 문제’가 다다른 막다른 골목-성완경의 신학철과 최민화에 읽기와 그 읽기에 대한 이재현의 읽기」, 『문화과학』 38, 문화과학사, 2004
- 최원식, 「탈냉전 시대와 동아시아적 시각의 모색」, 『창작과 비평』 21(1), 창작과 비평, 1993
- 한재섭, 「신학철의 <한국 근·현대사> 연작 연구」, 『한국근현대미술사학』 22, 한국근현대미술사학회, 2011
- 황중연, 「신라의 발견-근대 한국의 민족적 상상들의 식민지적 기원」, 『신라의 발견』, 동국대학교 출판부, 2008
- 현시원, 「민중미술의 유산과 ‘포스트 민중미술」, 『현대미술사연구』 28, 현대미술사학회, 2010
- 網野善彦, 『無縁・公界・樂-日本中世の自由と平和』, 平凡社, 2015(1996)
- 井戸美里, 「歴史画における有職故実と圖案教育-高伝来の歴史画をめぐって」, 『五浦論叢: 茨城大學五浦美術文化研究所紀要』 25号, 茨城大學五浦美術文化研究所, 2018
- David Green and Peter Seddon, *History Painting Reassessed: The Representation of History in Contemporary Art*, Manchester and New York: Manchester University Press, 2000
- Ido Misato, “Visualizing National History in Meiji Japan: The Komaba Museum Collection, University of Tokyo,” *Aesthetics* No. 20, The Japanese Society for Aesthetics, 2016
- Partha Mitter, *Art and Nationalism in Colonial India, 1850~1922*, Cambridge University Press, 1995

Picturing History

— The Ancient Envisioned in Choi Minhwa's Painting Series Entitled 'Once Upon a Time'

Kim, Gye-won

This essay examines the way Choi Minhwa's painting series, entitled 'Once Upon a Time' attempts to fill a gap of history painting, which has been relatively unexcavated in modern contemporary Korean art. Since the late 1990s, Choi has devoted himself to visualizing ancient Korean history and mythology on the basis of Samguk yusa, and completed total 32 oil paintings by July 2020. For this project, the artist builds up a rich and plentiful pictorial language by appropriating, transforming, and combining diverse images that he adopts from different cultural contexts: the mural painting of the Koguryo ancient tombs, Renaissance paintings, statues of Hindu deities, Minhwa paintings of the Choseon period, Buddhist paintings, Daoist paintings, etc. On top of this, Choi shows in 'Once Upon a Time' his remarkable drawing techniques, refined brush strokes, and unique color palette made possible through combining traditional Korean cardinal colors and the specific color tones of Hindu culture. All in all, 'Once Upon a Time' crystalizes Choi's effort to create a new style of history painting, through which his own voice is dubbed in the original story of Samguk yusa. In particular, the ancient is unfolded in his paintings as a liberal utopian space, unbounded by the modern notions of sovereignty, nationality, and ethnicity. Rather, what he portrays is a space of hybridity, transnationality, and heterogeneity, wherein the vibrant life and healthy labor of common people plays an integral role. By providing an alternative image of the ancient, Choi's 'Once Upon a Time' leads us to move beyond the given notions of nation-state, territory, and sovereignty, which used to operate as a modality and ideological framework in our imagination of the past.

Key Words : Choi Minhwa, 'Once Upon a Time', History Painting, Ancient, Samguk yusa (Memorabilia of the Three Kingdoms)