

‘그리기’를 그리는 화가, 김홍주

July 2021 | 윤난지 미술사학자

Page 1 of 4

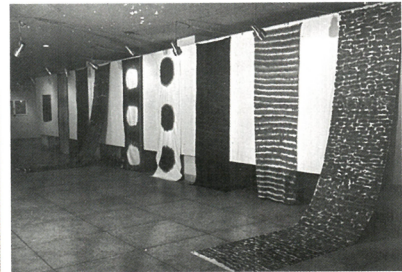
1990년대를 만든 작가들

‘그리기’를 그리는 화가, 김홍주

윤난지 | 미술사



왼쪽 (무제) 캔버스에 유채 70×140cm 1970년대 초
오른쪽 (화장) 광목에 먹 1974



김홍주는 평생 그림을 그려온 화가다. 그리고 그림을 통해 그림에, 그 역사에 도전해 온 그림의 적(敵)¹이기도 하다. 1970년대 초부터 시작된 그의 작업은 구상적 형상과 추상적 평면, 극사실 기법과 다양한 일루전 효과, 동양화의 부감 시점과 세필묘사 등 회화의 모든 영역과 방법을 가로지르면서 이를 되짚어보는 도정이었다. 심지어 액자나 캔버스 천 같은 물리적 실체 또한 재고의 대상이 되었다. 그에게 작업은 ‘그리기’란 무엇인가, 그리고 무엇일 수 있는가를 ‘그리는’ 과정이다.

특히 1990년대는 이러한 천생 화가라는 그의 위상이 미술사의 표면으로 떠오른 결정적인 시기였다. 설치와 영상 등 새로운 방법과 매체 실험이 활발히 이루어지던 이 시기에 그는 화가로

남아 있기를 선택했다. 그러나 김홍주는 회화라는 장르를 고수하는 것에 그치지 않고 회화에 대한 매우 다른 접근방법을 보여주었다. 그에게 그림은 작가자신이 아닌 그림의 역사가, 그 역사가 만든 관행들이 만들어내는 것이었다. 1990년의 작가 노트가 이를 선명하게 드러낸다.

“나의 그림은 그림들의 컨텍스트 속에서 만들어질 뿐이다. 과거, 현재, 미래의 모든 그림들이 내 그림의 모티브가 되는 셈이다. 나는 그것들을 모으고 버리고 병치하고 겹쳐놓는다. 나의 사고가 그림을 만들지 않고 오히려 그림들이 내 사고를 결정해 간다.”²

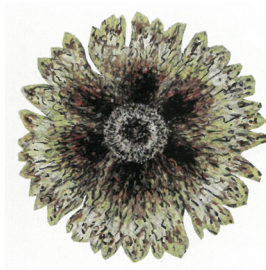
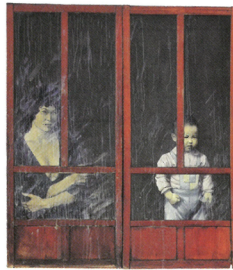
모더니즘의 독창성 신화를 거스르는 이러한 언급은 그를 모더니즘 이후를 선언한 당대 작가반열에 자리매김하게 한다. 김홍주의 작업은

그림들 속에서 나온 것이자 그 그림들에 대한 것이다.

그의 그림은 일종의 개념미술이라고 할 수 있는데, 이런 점에서 그가 경력 초기에 개념미술 그룹 ST에서 활동한(1973~77) 것이 우연만은 아니다. 물론 멤버들과의 친분으로 그룹에 참여했고 그 기간도 매우 짧은 것이 사실이지만, 김홍주의 작업에서 그룹의 전반적인 노선과의 접점이 드러나는 점 또한 부정할 수 없다. 단지 그는 퍼포먼스나 영상작업 등 ST의 ‘탈(脫)회화’ 경향과 사회비판적 발언의 통로로서의 예술 개념과는 거리를 두었다.

그는 다른 매체가 아닌 회화를 통해 회화를 검증하는 방향을 취했는데, 이런 그의 작업 태도는 ST에 참여하기 전인 1970년대 초에 시도한

열 번째 작가 - 김홍주



왼쪽부터

<무제> 거울테 패넬에 유채 26.5×20×11cm 1970년대 중반

<문> 창문틀 패넬에 유채 146×64cm 1978

<무제> 마포에 유채, 오브제 210×102cm 1987

<무제> 패넬에 수채 45×45cm 1980년대 중반

추상화에서부터 드러난다. 그것은 모더니스트 형식주의의 극단이라기보다 단순한 필선의 반복을 통해 회화의 의미를 묻는, 이를 통해 형식주의를 비판적으로 드러내는 일종의 개념미술이다. 그 필치가 단색이 아니라 다색인 점 또한 당대 모더니즘 주류였던 단색회화의 변별점을 가능하게 한다. 이러한 그의 개념적 성향은 ST전 출품작을 통해 구체화되는데, 1974년의 <확장>이 그 예다. 먹물을 흘리거나 번지게 한 긴 광목천들을 벽면에 연속적으로 걸쳐 놓은 이 설치작업은 그림의 틀, 그리고 그것이 만들어내는 화면의 평면성에 대한 질문을 구현한 것이다.

이런 질문을 '예술' 개념에 대한 질문으로 확장한 것이 1975년에 시작한 이른바 '오브제 회화'다. 전통적으로 그림의 상징물이 되어 온 거울이나 창문, 혹은 예술작품처럼 완상의 대상이 되어 온 고구려에 인물이나 사물 혹은 풍경을 그린 이 작업은 그림과 사물의 관계를 부각함으로써 예술과 예술 아닌 것의 경계를 환기하고 또한 그 경계에 의문을 제기한다. 캔버스와 액자라는 그림의 물리적, 개념적 '틀'을 다른 오브제로 대체함으로써 그림을 그리게 하는 조건을 재고하게 한 것이다. "나는 구태어

예술작품을 만들려고 하지 않는다"³는 작가의 설명 또한 '예술'이라는 틀, 즉 그 개념 자체에 대한 의의제기다.

이런 점에서, 흔히 극사실화로 불리는 이 그림들에도 개념미술이라는 명칭이 더 적절할 것이다. 실제로도 작가는 극사실 기법뿐 아니라 전통적인 구상화 기법을 구사하기도 하고 물감을 흠뻑려서 물성 그 자체를 드러내기도 했다. 그는 사실(fact)을 묘사하는 다양한 기법과 사실 그 자체를 병치함으로써 그림을 그리게 하는 전제들을 문제시한 것이다. 작가 스스로도 밝혔듯이, "회화 개념에 대한 물음"⁴에서 그의 작업은 시작되었고 또한 지속되었다.

김홍주의 작업은 1980년대 중, 후반을 지나면서 점차 다른 국면으로 전개된다. 관심의 초점이 그림의 틀에서 그 내부로 모아지면서 다양한 회화적 관행들을 집어 가게 된 것이다. 그림이란 무엇인가에서 그림을 어떻게 그리는가로, 즉 그림의 존재론에서 인식론으로 작업의 방향이 전환된 것인데, 이를 통해 작가의 시선은 더욱더 화면 그 자체에 집중된다. 캔버스 틀이나 오브제의 틀을 막론하고 어떤 종류의 틀도 설정하지 않고 화면 그 자체만을 대면하게 된

것인데, 이는 서양식 액자화, 즉 틀 안의 세계를 명암법이나 원근법 등 일관된 법칙으로 통합한 화면, 그 기반이 된 통합주의적 세계관과의 결별을 의미한다.

이러한 변화의 증거는 무엇보다도 아무것도 그리지 않은 마포나 캔버스 천 즉 어떤 배경도 설정되지 않은 화면 위에서 불쑥불쑥 출몰하는 형태들이다. 형태들이 틀로 구획된 캔버스라는 통합된 세계의 일부가 되는 것이 아니라 각각 자족적으로 존재하게 된 것인데, 이에 따라 동양식 부각법과 서양식 원근법, 입체감과 평면성, 사물의 확대와 반복, 혹은 중앙배치, 메타모포시스(metamorphosis)와 이중영상(double image) 등 서로 다른 시점들과 방법들이 한 화면에 공존할 수 있게 되었다. 더불어 종이와 수채물감, 오브제, 심지어 캔버스 뒷면 등 다양한 재료 실험 또한 이루어진 이 시기 작업들은 온갖 회화적 출처들이 모인 일종의 패스티시다. 한지와 극세화 등 동양화 재료와 기법 실험 또한 이 시기에 이루어졌으며 1990년대 초부터 본격적으로 그리게 되는 발고랑이나 지도 그림, 1990년대 후반부터 그의 주요 작업으로 떠오른 꽃그림의 원조 또한 이 시기에 그려졌다.



왼쪽 위 <무제> 캔버스에 유채 162×130cm 1987
아래 <무제> 마포에 유채 140×140cm 1989
가운데 <무제> 마포에 유채 116×91cm 1990
오른쪽 <무제> 캔버스에 유채 91×117cm 1991

1990년대는 이러한 실험들이 모여 김홍주 특유의 그림으로 부각되는 시기다. 세필로 휴더미나 배설물 같은 이미지를 만들어낸 1987년의 <무제>와 부감 시점으로 그린 풍경화이자 지도 그림인 1989년의 <무제>가 만난 1990년의 <무제>가 그 예다. 여기서 특히 휴더미이자 산맥이고 인물의 형상인 세필 이미지에는 메타모포시스 혹은 이중영상이라는 회화적 일루전 또한 겹친다. 이런 그림에 글씨가 첨가된 1991년의 <무제>에서는 서양화의 관행이 동양의 서예 혹은 수묵화 전통과 만난다. 그것은 서양의 원근법과 동양의 부감법이 교차하는 풍경화이자 여백을 통해 흐르는 강이자 모나리자 이미지를 드러내는 초현실주의 이중영상 그림이고, 발문(跋文)이 쓰인 산수화이기도 하다.

한편, 그는 장난감 같은 집들이 촘촘하게 배열된 마을 안남도 같은 그림도 그렸는데, 여기서도 입체를 묘사하는 서양식 기법과 전체

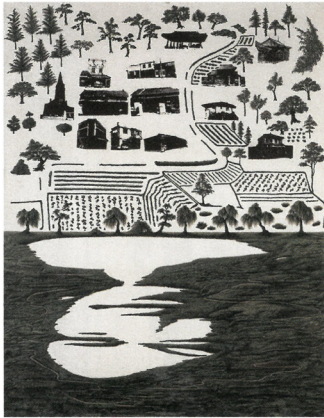
공간을 조망하는 동양식 부감 시점이 교차한다. 1993년의 <무제>는 이러한 마을그림이자 지도그림이 이중영상 화면과 상하로 배열된 작품이다. 여기서의 평면과 일루전이라는 회화적 요소들과 부감 시점과 원근법이라는 동서양 미술의 공간 이해방식뿐 아니라 디자인과 순수회화의 관행들이 만난다. 평면에 이미지를 만들어내는 모든 회화적 방법들이 김홍주 작업의 시가지료인 셈이다.

그의 세필 이미지는 초서체를 연상시키는 서예와 같은 형상으로도 탄생하였다. 발고랑 같은 여백으로 일부가 지워진, 따라서 읽을 수 있기도 없기도 한 그 형상들은 글씨와 휴더미 혹은 배설물 사이를 표류하는 이미지 기호다. 고정된 의미에 안착하지 않으면서 끊임없이 새로운 읽기를 이끌어내는 그것은 당대 문화의 주요 사안으로 떠오른 해체주의 기호학의 시각적 현현이다. 좌우를 바꾸어 씌으로써 독해를 방해하는

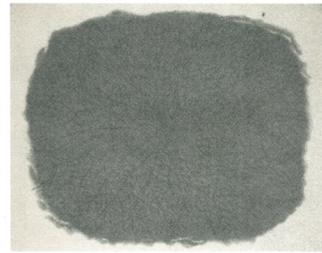
1997년의 <무제> 또한 같은 예다.

이러한 그림들과 함께 그는 대략 1997년경부터 자신의 트레이드마크가 된 꽃그림을 그리기 시작한다. 1980년대 중엽의 꽃그림이 보다 세밀한 필치로 환생한 이 그림들에서 화면을 가득 채운 꽃의 이미지에 이끌린 관람자의 시선은 점차 무한히 반복되는 세필의 조직으로 이동하게 되면서 그 이미지에서 멀어지는 역설을 경험하게 된다. 이는 시작도 끝도 없는 무한한 현재의 반복, 그 부조리함의 경험이기도 하다.

여기서 화가의 그리기는 붓으로 수행하는 일종의 호흡이 된다. 눈보다 몸을 불러내는 그것은 모더니즘의 시각중심주의, 그 근거로서의 정신주의(spiritualism)를 벗어난 지점을 보여 준다. 더듬이처럼 캔버스 표면을 훑어가는 섬세한 필치는 궁극적 이미지를 만들어내기 위한 하나의 부분이 아니라 그 자체로서 충만한 신체 행위의



왼쪽 <무제> 캔버스에 유채 145×112cm 1993
가운데 <무제> 캔버스에 유채 삼면화 중 첫 번째 패널 (각)230×140cm 1995
오른쪽 위 <무제> 캔버스에 아크릴물감 230×230cm 1998
아래 <무제> 캔버스에 아크릴 72×91cm 2005



순간들을 기록한 감각의 지도다. 그러나 김홍주의 행위는 세계 속에 균림하는 유일한 주체를 연기하는 액션페인터들의 그것과는 정반대 지점을 지시한다. 주객이 하나 된 세계에 조응하는 그 미세한 빛질은 우주의 한 부분으로서 꽃의 떨림과 다른 것이 아니다.

시각을 촉각으로 반전시키는 이 그림들은 김홍주의 예술적 여정의 궁극적 의미를 드러낸다. 회화적 깊이라는 것은 문자 그대로의 시각적 환영(visual illusion)임을, 그림이란 얇은 껍질임을, 회화의 역사란 그 껍질 위에 행해진 수많은 '그리기'의 연속임을 확인하게 하는 것이다. 꽃의 형태마저 사라지고 세밀의 연속만이 남은 익명의 표현이 된 이후의 작품들이 그 증거가 될 것이다.

이처럼 김홍주는 '그리기'를 그려 왔다. 그는 그림의 틀에서 그 내부로, 그 조직 속으로 침투해

들어가면서 그리기를, 그 역사를 드러내고 또 다른 그리기를 제안해 왔다. 이를 통해 풍경화도 인물화도 정물화도 아닌, 동양화도 서양화도 아닌, 구상적 형상도 추상적 빛질도 아닌, 그러나 이 모두이기도 한 그림을 만들어냈다. 그림에 지속적으로 내파를 일으킴으로써 '그리기란 무엇인가? 무엇일 수 있는가?'를 모색해 온 것인데, 이렇게 그가 끊임없이 '다른' 그리기를 제안할 수 있었던 것은 그림을 예술가의 유일무이한 창작물이 아닌 일종의 사회문화적 기호로 보았기 때문이다.

"그림의 의미는 그림 속에만 있는 것이 아니라 그것이 그려진 바탕과 그림의 경계를 넘어서 있는 것들과의 관계 속에서 생산된다고 생각한다."⁵

자신의 이 말처럼, 김홍주에게 그림은 그것을 둘러싼 다양한 맥락들을 통해 그 의미가 만들어지는, 따라서 그려지는 순간부터 그것이

통용될 공간이 투영되는 일종의 시각 기호다. 그에게 작업은 이러한 그림이라는 기호가 만들어지는 메커니즘 즉 '그리기의 기호학'을 드러내는 과정이다. 그리기의 역사를 집요하게 추적해 온, 이를 통해 그리기의 다양한 가능성을 제안해 온 김홍주의 작업은 사실상 결론이 없는 끝없는 과정의 연속이다. 지금도 지속되고 있는 그의 세밀처럼. ●

1 김원행, <김홍주 또는 그림의 작>, <김홍주>, 국제갤러리, 2002, n.p.
2 김홍주, <작가노트>(1990년 6월), <오늘의 작가연구: 김홍주>, 《월간미술》, 1990년 7월, p.103
3 김홍주, <오브제도 회화도 아닌 오브제와 나의의 실현>, <공간>, 1978년 11월, p.25
4 서성욱, <회화개념에 대한 물음>, 《한국현대미술-형상: 1978-84>, 가인화랑, 1994, p.28
5 김홍주, <작가노트>(1997년 3월), <김홍주>, 금호미술관, 1997, p.7