

요코하마미술관 리뉴얼 오픈 기념전  
横浜美術館リニューアルオープン記念展

「항상 옆에 있으니까:  
いつもとなりにいるから  
일본과 한국, 미술의 80년  
日本と韓国、アートの80年」  
관련 심포지엄 기록집  
関連シンポジウム記録集



KR

요코하마미술관 리뉴얼 오픈 기념전  
横浜美術館リニューアルオープン記念展

**「항상 옆에 있으니까:  
いつもとなりにいるから  
일본과 한국, 미술의 80년  
日本と韓国、アートの80年」  
관련 심포지엄 기록집  
関連シンポジウム記録集**

## 심포지엄 개요

일정: 2026년 2월 7일(토), 8일(일)

시간: 13:20-17:30

장소: 요코하마미술관 원형 포럼

### 2월 7일(토)

주제: **일본／한국／조선에서 교차하는 미술가들의 궤적과 시선  
—— 맞거울 같은 존재로부터**

발표 1: **기다 에미코** (오타니대학 국제학부 국제문화학과 교수)

「조선미술전람회와 재조선 일본인 미술가」

토론: 후루카와 미카 (조선미술문화 연구자)

발표 2: **김지영** (성균관대학교 비교문화연구소 연구교수)

「1945년 이전 일본에 있었던 조선인 미술유학생들과 종전 후 재일조선인이 된 미술가들」

토론: 노유니아 (명지대학교 일어일본학전공 조교수)

발표 3: **백름** (일반사단법인 재일코리안 미술작품보존협회 대표이사)

「재일조선인 미술가의 80년 이번 전시 출품작 4점을 중심으로」

토론: 노유니아 (명지대학교 일어일본학전공 조교수)

발표 4: **나카무라 마사토** (본 전시 출품 작가 / 도쿄예술대학 회화과 교수)

「『밝은 절망』 1989-1994년 서울-도쿄에서의 초기 활동에 대하여」

토론: 사토 코유리 (도쿄예술대학 대학원 박사후기과정)

라운드테이블 **기다 에미코, 김지영, 백름, 나카무라 마사토, 후루카와 미카, 노유니아, 사토 코유리, 히비노 민용**

### 2월 8일(일)

주제: **이중성을 넘어서 —— 경계를 넘나드는 것이 가능해지는 개별의 시대**

발표 5: **사토 코유리** (도쿄예술대학 대학원 박사후기과정)

「디아스포라로서의 백남준 내파하는 예술, 경로」

토론: 이미나 (도쿄예술대학 대학원 미술연구과 글로벌아트프랙티스 전공 교수)

발표 6: **이미나** (도쿄예술대학 대학원 미술연구과 글로벌아트프랙티스 전공 교수)

「『한일』이라는 프레임링을 넘어서 — 아티스트와 큐레이터의 국제화」

토론: 기타 에미코 (오타니대학 문학부 국제문화학과 교수)

발표 7: **후루카와 미카** (조선미술문화 연구자)

「한국민중미술, 여성, 그리고 연대」

토론: 이나바 마이 (광운대학교 교수)

발표 8: **김인숙** (본 전시 출품 작가)

「만남과 관계의 수행성」

토론: 히비노 민용 (요코하마미술관 주임 학예원)

코멘트 시간 ※ 당초 라운드테이블로 진행될 예정이었으나, 시간 관계상 플로어의 코멘트를 받는 시간으로 변경되었습니다.

사회 진행 (양일): **히비노 민용** (요코하마미술관 주임 학예원)

## 목차

이 기록집은 한일 현대미술의 관계사를 조명하는 국제적으로도 최초의 대규모 전시「항상 옆에 있으니까 — 일본과 한국, 아트의 80년」과 연계하여 개최된 심포지엄의 내용을 수록하고 있습니다. 일본과 한국을 오가며, 혹은 그 사이에서 중요한 활동을 전개해 온 연구자와 작가들을 초청하여, 전시에서 다룬 내용에 머무르지 않고 한일 미술의 관계를 보다 다각적으로 바라보는 계기를 마련하고자 했습니다.

발표 1: **기다 에미코** 04  
「조선미술전람회와 재조선 일본인 미술가」

발표 2: **김지영** 16  
「1945년 이전 일본에 있었던 조선인 미술유학생들과 종전 후 재일조선인이 된 미술가들」

발표 3: **백름** 22  
「재일조선인 미술가의 80년 이번 전시 출품작 4점을 중심으로」

발표 4: **나카무라 마사토** 28  
「『밝은 절망』 1989-1994년 서울-도쿄에서의 초기 활동에 대하여」

발표 5: **사토 코유리** 37  
「디아스포라로서의 백남준 내파하는 예술, 경로」

발표 6: **이미나** 43  
「『한일』이라는 프레임링을 넘어서 — 아티스트와 큐레이터의 국제화」

발표 7: **후루카와 미카** 52  
「한국민중미술, 여성, 그리고 연대」

발표 8: **김인숙** 64  
「만남과 관계의 수행성」

### 범례

1. 본 기록집에 수록된 논고는 심포지엄 당일 발표 원고를 바탕으로 하되, 각 발표자가 제출한 원고를 존중하여 원칙적으로 편집 없이 게재하였습니다. 따라서 형식과 체제는 통일되어 있지 않습니다.

# 조선 미술 전람회와 재조선 일본인 미술가

오타니대학 국제학부 국제문화학과 교수  
기다 에미코 / 번역: 노유니아

## 들어가며

오늘날 이른바 K-팝과 K-컬처가 세계적인 열풍을 일으키고 있지만, 여기서 언급되는 ‘K’는 결국 대한민국(이하, 한국)만을 가리킨다는 것에 대한 암묵적인 합의가 이루어져 있다. 일본에서도 그 어느 때보다 한국에 대한 관심이 높아지고 있다. 이 화려하고 들뜬 분위기 속에서 한반도가 여전히 분단 상태에 머물러 있다는 사실에 시선이 향하는 일은 거의 없다고 해도 과언이 아니다.

이번 《항상 옆에 있으니까》전은 한국의 국립현대미술관과의 공동주최이므로 ‘한일’전이라는 명칭을 붙이고 있지만, 요코하마에서 열린 이 전시가 비추고 있는 것은 결코 38선 남쪽에 한정되지 않는다. 일본 사회에서 보면 존재하지 않는 것으로 해 ‘이산’을 강요 당하고, 그 결과 가시화되지 못했던 다양한 사람들의 존재에 정성스럽게 빛을 비추고자 한, 지극히 의욕적인 전시회라고 할 수 있다.

미술관에서 나에게 의뢰한 것은 식민지 시기에 조선에 거주했던 일본인 미술가에 관한 내용이다. 본고에서는 조선미술전람회를 둘러싼 일본인들의 기록을 바탕으로 논의를 전개해보고자 한다.

일본의 식민지 지배에 대해서는 그 후의 남북 분단의 원인이 되었다는 점을 포함해, 동아시아의 미래를 생각할 때에도 핵심이 되는 문제들이 여전히 산적해 있다. 이는 회피할 수 있는 것이 아니라, 정면으로 마주해야 할 과제들이다.

한국에서는 식민지기를 살았던 지식인이나 문화인에 대해, 그 사람이 항일을 했는지 친일을 했는지가 끊임없이 논란이 되어

왔다. 해당 인물의 사후에도 끊이지 않고 오늘날에도 여전히 논쟁이 반복되고 있다. 화단에서도 예외가 아니다. 예를 들어 일본화의 영향을 강하게 받은 미인화가 특기인 동양화의 거장 김은호(金殷鎬)는 해방 후 친일 화가라는 비난을 받았고, 그가 사망한 지 수십 년이 지났음에도 불구하고 최근까지도 공공장소에서 그의 작품이 철거되는 등 논란이 이어지고 있다.<sup>[01]</sup> 무엇을 기준으로 항일·친일을 구분하는지에 대해서는 자의적인 부분도 적지 않아 보이지만, 어쨌든 식민지 지배가 남긴 각인은 이러한 방식으로도 치유될 수 없는 아픔을 남기고 있다. 학계에서는 사이드나 호미 바바, 스피박 등이 주도한 포스트콜로니얼 이론의 확산을 배경으로, 한국에서도 1990년대 이후 식민지 연구가 본격적으로 전개되었다. 근대 미술 연구에 대해서는 1987년 민주화 선언 이후 월북 문화인에 대한 연구가 해금된 사실을 빼놓고는 이야기할 수 없다. 왜냐하면 근대기의 주요 미술가들 가운데 상당수가 북으로 건너갔기 때문이다. 또한 해방 후 50년 가까운 시간이 흐르면서 식민지 시대를 객관적으로 되돌아볼 수 있는 심리적 거리감이 생긴 점 역시 연구 활성화의 중요한 요인이 되었다고 할 수 있다. 1993년 한국근대미술사학회(후에 한국근현대미술사학회로 개편)의 발족은 근대 미술 연구를 지향하는 연구자층이 일정한 규모와 수준을 확보했음을 보여주는 지표라 할 수 있다. 이러한 기반 위에서 관련 연구는 오늘날에 이르기까지 광범위하고 심도 있는 성과를 거두고 있다.

## 1. 식민지 초기 조선에 거주한 일본인 화가

그렇다면 식민지와 종주국이라는 대립 구조 속에서의 조선인과 일본인의 관계에 대해서는 어떻게 바라봐야 할까. 식민지라고 하면 일반적으로 횡포한 일본인에게 착취당하고 학대받는 무력한 조선인의 이미지가 떠오를지도 모른다. 혹은 극소수의 ‘선의’를 가진 일본인이 조선인에게 ‘은혜’나 ‘자선’을 베푼다는 식의 ‘미담’이 전해지기도 할 것이다. 그러나 식민지 아래의 조선인은 무력하고 수동적이었던 것이 아니라, 의지와 감성, 주체성을 모두 갖춘 존재였음을 다시금 상기할 필요가 있다. 또한, 일본인이 조선의 행정권과 경제를 장악하고 있었던 이상, 당시 조선에서 조선인과 일본인은 접촉할 수밖에 없는 상황이었으나, 그 사람이 속한 계층이나 받아들인 교육, 경제적 상황에 따라 상대하는 대상도 달라졌다. 그러니까 주인과 노예와 같은 관계만 있는 줄 알았더니, 동료나 이웃이 되는 경우도 있었던 것이다. 식민지 시기를 분석할 때 조선인과 일본인을 각각 억압적이고 균질한 집단으로 보지 않고, 개개인의 구체적인 경험이나 생각이 어떠한 것이었는지를 꼼꼼히 파헤쳐 나가는 것이 향후 연구에 있어 필요할 것이다. 본고에서도 이 점을 의식하며 논의를 진행해 나가고자 한다.

당시 조선에는 과연 얼마나 많은 일본인이 살고 있었을까. 우선 인구의 추이를 간단히 살펴보자. 일본의 조선 지배는 청일전쟁과 러일전쟁을 거쳐 단계적으로 진행되었으며, 대한제국을 일본의 보호국으로 만든 제2차 한일협정이 체결된 1905년에는 조선에 거주하는 일본인의 수가 이미 4만 명에 달했다.<sup>[02]</sup> 대한제국이 일본에 병합된 1910년에는 단숨에 4배인 171,543명으로 증가했으며, 패전 당시에는 약 80만 명의 일본인이 한반도 내에 거주하고 있었던 것으로 추정된다.<sup>[03]</sup> 보호국 시기부터 따지면 약 20배로 불어난 셈이 된다.

인구 비율로 보면, 1934년 당시 경성(현 서울)의 인구 394,525명 중 조선인이 279,007명인 반면 일본인은 109,682명으로, 일본인이 전체 인구의 28%를 차지했던 셈이 된다.<sup>[04]</sup> 문제는 이 30%에도 미치지 않는 일본인이 조선의 정치와 경제를 장악하고 있었다는 점에 그치지 않는다. 문화적인 측면에서도 그들은 일본 문화를 우월한 것으로 믿고, 조선인들에게 ‘선의’의 동화를 강요했다. 일본인에 의한 식민지 지배의 핵심은 ‘선의’에 기반한 ‘조선 문화의 부정’에 있었다고 볼 수 있지 않을까. 그것이 극단적인 주장이라 하더라도, 적어도 이러한 악의 없는

교화가 무의식중에 상대방에게 가혹한 폭력으로 작용해 왔다는 사실에는 틀림없다.

일본의 식민지 지배는 ‘일시동인(一視同仁)’, ‘내선융화(內鮮融和)’를 내세워 일본인과 조선인이 마치 동등한 것처럼 가장하고 있었지만, 그 실상은 일본인들이 조선인에 대한 법적 우위를 조성하고, 무력을 배경으로 조선인들을 강권적으로 억누르려 한 데서 시작되었다. 식민지 초기 이러한 무단 정치가 3·1 독립운동을 비롯한 거대한 저항에 부딪히자, 당황한 조선총독부는 통치 이념을 문화 정치로 전환시켰다. 구체적으로는 헌병 경찰의 폐지, 언론과 집회의 자유 등이 제한적으로 허용되게 되었는데, 이 문화 정치기를 상징하는 대형 행사가 1922년에 설립된 조선미술전람회(이하, 조선미전)이다. (도1) 앞서 언급했듯이 조선에는 이미 다수의 일본인이 정착해 있었기 때문에, 조선미전 출품 자격은 조선인은 물론 조선에 거주하는 일본인에게도 부여되었다. 조선미전 규정 제7조 제3항에는 “조선에 본적을 가진 자 또는 전람회 개최 전까지 계속하여 6개월 이상 조선에 거주하는 자”가 출품 자격자로 정해져 있다.<sup>[05]</sup>

조선미전 도록을 보면 조선 각지에서 다양한 작품이 출품되었음을 알 수 있으나, 유화의 대작이나 조각 등 부피가 큰 작품은 심사 장소로 작품을 보내는 것만으로도 상당한 비용이 들었기 때문에, 출품이라는 측면만 놓고 보더라도 경성 거주자가 유리했음은 말할 필요도 없다.



1. 제1회 조선미술전람회 전시장 전경

자, 이제 당시 조선에서 활동하던 일본인 미술가들에 대해 살펴보자. 이름이 알려진 미술가로는 서양화가 다카기 하이사이(高木背水), 일본화가 아마쿠사 신라이(天草神來), 시미즈 도운(清水東雲), 그리고 일본화와 서양화를 모두 그린 야마모토 바이가이(山本梅涯) 등이 꼽히는데, 이들 중 다수는 한국 병합 이전에 조선으로 이주했다. 대한제국이 국권을 상실하기 전부터 일본인들이 조선을 자기 땅처럼 여겨 가법계 이주하고 있었다는 점에서 보면, 이러한 이주는 일반 시민에 의한 조용한 침략이었다고 말할 수도 있을 것이다.

화가들의 조선 이주에는 몇 가지 패턴이 있었다. 하나는 일본의 답답한 상황에서 벗어나기 위한 이주였다. 메이지 말기에는 서양화의 기세에 밀려 일본 화단이 오랫동안 침체되어 있었기 때문에, 방랑의 여정에 나선 화가들이 적지 않았다. 그런 화가들 중 조선에 도착한 이들이 있었다는 것이다. 대륙에 대한 동경을 품고 건너간 것은 일본화가들만이 아니었다.

서양화가 다카기 하이사이를 예로 들어보자. 다카기는 히젠노카미 가문의 적자 계보를 잇는, 이른바 무사 가문 출신이었으나 이미 가세가 기울어 있던 데다 일찍 어머니를 여읜 탓에 공작가에 얹혀살아 허드렛일과 학업을 병행했다. 화가가 되고자 하는 꿈을 품고 백마회에 들어가 그림을 배웠고 도쿄미술학교에 당당히 합격했으나, 생계를 위해 3개월 만에 그만둘 수밖에 없었다. 다카기와 조선의 인연은 공작가에서 만난 에르빈 베르츠(Erwin von Bälz, 1849~1913) 박사가 조선으로 조사에 나설 때 그를 표본 채집 조수로 동행시키면서 처음 맺어졌다. 이 경험이 다카기에게 자극이 되어 그의 마음속에는 해외 유학에 대한 열망이 커졌고, 결국 미국 컬럼비아대학교 미술과로 유학하게 되었다. 나아가 ‘담배왕’이라 불린 실업가 무라이 기치베(村井吉兵衛)의 후원을 받아 영국에서도 공부할 수 있었다.<sup>[06]</sup>

서구에서 유학 수련을 쌓은 다카기는 귀국 후 메이지 천황의 초상화 제작을 맡는 등 눈부신 활약을 펼쳤으나, 그런 그의 모습에 대해 주변에서는 시기심과 질투의 목소리가 끊이지 않았고, 이를 견디지 못한 다카기는 일본을 떠나기로 결심했다고 한다. 그가 선택한 피난처는 다름 아닌 조선이었다. 이는 1915년의 일이며, 그가 조선을 떠난 것은 1925년의 일이다.

그의 조선 체류는 불과 수 년에 불과했으나, 그와 같은 실력 있는 화가가 경성에 화실을 마련하고 제작 활동을 펼친 것은 조선 사회에 적지 않은 영향을 미쳤다. 다카기는 금강산 관광 개발에 참여하거나, 시정 5주년 기념 조선물산공진회의 미술 전시,

그리고 관전인 조선미술전람회의 개설에 관여하기도 했다.<sup>[07]</sup> 교토 출신의 시미즈 도운은 러일전쟁 후 조선으로 이주했으나, 조선에 일시적으로 체류했을 뿐인 다카기나 아마쿠사와는 달리 조선에서 생을 마감했다. 그는 시조 마루야마파인 모리 간사이(森寬齋)의 문하생인 일본화가로, 탄탄한 기량을 인정받은 인물이었다.<sup>[08]</sup> 그와 같은 실력자가 조선에 정착함으로써 일본인과 조선인 간의 서화회가 빈번하게 개최되는 계기가 되기도 했다.<sup>[09]</sup>

일본인 화가가 조선에 정착하는 또 다른 유형으로는 학교 교사로 부임하는 사례도 언급해 두고 싶다. 1909년 도쿄미술학교 도안과를 졸업한 히요시 마모루(日吉守)는 경성중학교의 도화 교사로 조선에 건너갔고, 도쿄미술학교 서양화과의 야마다 신이치(山田新一)도 졸업과 동시에 경성 제2고등보통학교에서 도화 교사의 직책을 얻었다. 다만 야마다의 경우, 관동대지진이 발생한 해에 도쿄미술학교를 졸업했기 때문에, 그의 조선 행은 새로 변해버린 도쿄에서 벗어나는 의미를 담고 있었을 지도 모른다. 마지막으로 언급하고 싶은 것은, 조선총독부 관료 이면서도 서화를 즐긴 사람들의 존재이다. 그 대표적인 인물이 구보타 덴난(久保田天南)과 야마가타 이사부로(山縣伊三郎)이다.<sup>[10]</sup>

한편, 한국 병합 전후에 조선으로 이주한 화가들은 조선미전에 그다지 열성적으로 출품하지 않았는데, 이는 자신이 남에게 심사 받을 위치에 있는 존재가 아니라는 인식을 품고 있었기 때문인 듯하다. 조선미전은 대체로 미술 교육을 받은 적 없는 일반인의 출품이 대부분이었고, 작품의 수준이 아주 높았다고 말하기는 어렵다.

## 2. 미술 제도의 정착과 조선미술전람회의 변용

조선미술전람회는 관설 공모 미술전, 이른바 관전이었으나, 그 출품 구분은 독자적인 기준에 따라 정해졌다. 일본 ‘내지’의 관전을 보면, 문부성 미술전람회는 제1부 일본화, 제2부 서양화, 제3부 조각으로 되어 있으며, 문전을 계승한 제국미술원전람회는 1927년부터 미술공예 부문이 추가되었다. 이에 반해 초기 조선미전의 출품 구분은 제1부 동양화, 제2부 서양화·조각, 그리고 제3부가 서(書)였다. 조선보다 15년 앞서 일본의 식민지가 된 타이완에서는, 조선보다 늦은 1927년에 타이완미술

전람회가 개최되었으나, 그 출품 부문은 동양화와 서양화 두 개 뿐이었다. 즉, 조선미전에서는 서 부문의 존재감이 두드러진다.<sup>[11]</sup>

제1회 전시회의 심사위원 구성을 살펴보면, 제1부 동양화는 가와이 교쿠도(川合玉堂), 서병오, 이도영으로 일본인과 조선인이 함께 포함되어 있었고, 제2부는 오카다 사부로스케(岡田三郎助), 다카기 하이사이 등 일본인 심사위원만으로 구성되었다. 한편 제3부 서는 이완용, 박영효, 박기양, 김규진, 정대유, 김돈희 등 6명 전원이 조선인으로 이루어져 있었다. (도2)

제2부 서양화 심사위원이 일본인만으로 구성되었다는 점에 대해서는 시대적 배경도 관련이 있다. 제1회전에 한정해 말하자면, 도쿄미술학교에서 수학한 조선인 서양화가 제1호인 고희동조차 조선으로 돌아온 지 불과 7년밖에 지나지 않은 상황이었다. 즉, 조선에서의 서양화는 요람기에 있었기 때문에 이러한 구성이 되었다고 할 수 있다.

제1회 전시회의 심사위원 구성만 보면 조선인과 일본인의 비율이 언뜻 균형을 이루고 있는 것처럼 보이지만, 일본인 심사위원이 ‘내지’에서 파견되었다는 사실만으로도 종주국과 식민지, 중앙과 주변부라는 역학이 작용하고 있음을 알 수 있으며, 이 전시회가 교화의 한 수단이었음을 알 수 있다. 제7회 전시회에 이르러서는 동양화부에서 조선인 심사위원이 사라지고, ‘내지’에서 파견된 일본인 심사위원만 남게 되었다. 이는 조선의 전통 회화가 일본화되는 결과를 초래했다.<sup>[12]</sup>

조선미전에는 동양화부 외에 서부가 설치된 점이 특징이라고 언급했으나, 제3회 전시부터는 서에 더해 사군자부가 병설되었다. 제1부인 동양화와는 별도로, 전통 회화를 다루는 부문이 하나 더 나타난 것처럼 보이지만, 사군자의 필법이 서예에 그 근원을 두고 있다는 점, 그리고 서예와 사군자 모두 군자의 취미로 여겨졌다는 점을 고려하면, 서와 사군자가 같은 부문에 설치되는 것이 그리 억지스러운 일은 아니다. (도3) 오히려 제3부에 사군자부가 설치된 것은, 제1부의 동양화가 일본화의 논리에 따라 선정되고 있었다는 사실을 역으로 드러낸다.

사군자부의 설치에 그치지 않고, 조선미전 출품 부문 편성에는 단계적으로 큰 변화가 있었다. 제3회전부터 제10회전까지는 제1부 동양화, 제2부 서양화·조각, 제3부 서·사군자라는 구성이었으나, 제11회전에서는 서와 사군자가 사라지고, 대신 제3부로 공예품이 포함되게 되었다.

한편 제3부에 공예가 포함됨과 동시에 제2부의 조각까지 사

라져 제1부 동양화, 제2부 서양화, 제3부 공예품이라는 구분이 제13회까지 이어진 듯했으나, 제14회 전시에서는 조각이 제3부에 편입되는 형태로 부활했다.

이러한 출품 부문의 변천에 대해서는 지금까지 여러 가지 분석이 이루어져 왔으나, 결국 일본에서 변형된 ‘미술’이라는 개념이 조선에서 단계적으로 정착해 갔음을 보여주는 사례라고



2. 제1회 조선미술전람회 심사원 단체사진  
앞 줄 오른쪽부터 정대유, 박기양, 가와이 교쿠도, 박영효, 시바타 학무국장, 이완용, 오카다 사부로스케, 와다 참사관. 두 번째 줄 오른쪽부터 오다 편집과장, आयुगी 후사노신, 김돈희, 스에마스 구마히코, 다카기 하이사이. 세 번째 줄 오른쪽부터 마쓰무라 학무과장, 서병오, 이도영, 오바 쓰네키치, 김규진, 하리마 참사관



3. 김규진 <대나무> 제3회 조선미술전람회 사군자부 출품작

할 수 있다.<sup>[13]</sup>

조선미술전람회가 창설된 당초, 조선의 고위 관료나 지식인들은 서화를 감상 대상으로 삼을 뿐만 아니라 스스로도 붓을 들었다. 그들은 시서화 일치의 경지에 따라, 회화에서는 조형만을 평가하는 일은 없었다. 작품의 가치를 담보하는 것은 그 작품의 배경에 숨겨진 사색이나 작가의 인격이며, 서양에서 유래한 ‘미술’ 개념과는 다른 논리가 그곳에서 작용하고 있었다.

초기 조선미전에 서 부문이 설치된 것은 일본 측이 조선의 고위 관료나 지식인들에게 영합했기 때문이라고 분석되는 경우도 적지 않지만, 문제는 그렇게 단순하지 않은 것으로 보인다. 당시 총독부에서 근무했던 일본인 관료 중에는 앞서 언급한 구보타 덴난과 같이 전통적인 서화 감상의 소양을 갖춘 이들이 적지 않았기 때문이다. 그들은 낯선 ‘미술’ 개념보다는 오히려 전통 서화에 강한 친근감을 느꼈을 것이다. 따라서 서부의 설치는 단순한 영합이라기보다는 일본과 조선 사이에서 가치관이 일치하는 타협점으로 찾아낸 것이라고 볼 수 있지 않을까.

제11회 전시부터 서가 폐지된 것에 대해서는 중주국인 일본 측의 의향에 따라 조선의 전통 문화가 훼손되었다는 해석도 가능할 것이다. 그러나 실제로는 복합적인 요인들이 겹쳐 폐지가 결정된 것으로 알려져 있다.

1910년 한국 병합 이후, 조선에서는 조선교육령을 통해 일본식 교육이 철저히 시행되었고, 미술 교육에서도 조형 중심의 감상법이 정착되어 갔다. 당시 조선인이 고등 교육을 받기 위

해서는 ‘내지’로 갈 수밖에 없었으나, 1920년대에 증가한 일본 유학파가 1930년대에 조선으로 돌아옴으로써 ‘미술’이란 도대체 무엇인가에 대한 공통된 이해가 생겨나게 되었다고 할 수 있다. 서부의 폐지는 이러한 조선인 측의 세대 교체를 전제로 생각할 필요가 있다.

구체적으로 말하자면 도쿄미술학교 출신인 이한복이 ‘서와 사군자는 아마추어 예술에 지나지 않는다’는 기사를 『매일신보』(1926년 3월 16일)에 발표한 것을 계기로, 이한복, 이상범, 김용수 등 조선인 화가들에 더해, 가토 쇼린진(加藤松林人), 가타야마 단(壑山坦), 마쓰다 레이코(松田黎光) 같은 일본인 화가들이 힘을 보태는 형태로 진정서를 제출한 것이 서부의 폐지로 이어진 것이다. 가토, 가타야마, 마쓰다는 조선미전 동양화 부문의 단골 출품자이다.

서부 폐지 경위에 대해서는 진정서를 제출했던 가토 쇼린진이 자세한 기록을 남기고 있다.<sup>[14]</sup> (도4) 가토는 그 후 추천작가로 추대되고 ‘참여’직까지 역임했으며, 진정서를 제출한 것도 조선에 거주하는 화가를 대표하는 입장에서 이루어진 것이다. 여기서 말하는 ‘참여’란 조선미전 고유의 자격안대, 이에 대해서는 뒤에서 자세히 서술하고자 한다.

### 3. ‘조선미술전람회에서 성장한’ 화가와 참여 제도

가토와 가타야마 등은 조선미전을 통해 두각을 나타낸 화가들로, 일본에서 이미 실력을 인정받았던 다카기 하이시이나 시미즈 도운 등과는 입장이 전혀 다르다. 가토 쇼린진의 경력을 살펴보면 그는 여느 화가들과는 다소 다른 길을 걸어왔다. 도쿠시마현 아난시 출신인 가토는 19세에 와세다대 예과를 수료하고, 그해 아버지가 있는 조선으로 가족과 함께 이주했다. 대학을 졸업하기 직전에 결혼했기 때문에, 조선에서의 생활은 그야말로 새로움의 연속이었을 것이다. 원래 미술에 관심이 있던 가토는 와세다대 재학 시절 태평양학회연구소에서 데생이나 유화를 배운 적도 있었지만, 취미의 영역을 벗어나는 정도는 아니었다. 조선으로 건너간 지 3년째인 1920년, 시미즈 도운의 문하로 들어간 것을 계기로 비로소 본격적인 일본화 제작에 손을 댈 수 있게 되었다.

정식 미술 교육 기관에서 배운 것도 아니었고, 시미즈의 사숙에서 기초를 배운 것뿐인 가토가 제1회 조선미술전람회에서

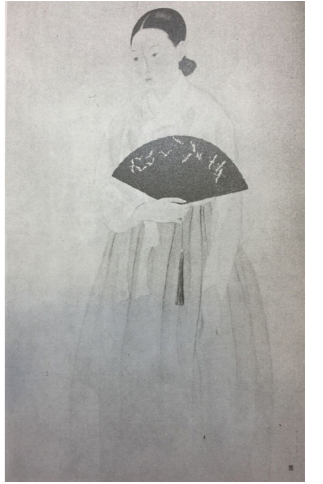
입선하는 성과를 거두었고, 제2회 전시에서는 3등을 수상하여 궁내청에 작품이 매입된 것은 특기할 만한 일일 것이다. (도5) 가토의 기세는 멈추지 않고 ‘본토’의 관전에도 출품하여, 1927년 제8회 제국미술원전람회(이하, 제전)에서 입선의 영예를 안게 되었다. 제전의 입선이 조선 화단에서 가토의 지위를 확고히 했다고 해도 과언이 아니다. 그러나 ‘본토’의 권위가 눈부실수록, 조선에 살고 있다는 사실 자체가 부정적인 낙인으로 작용한다는 것을 가토는 느끼고 있었던 듯하다.

여기서 제16회 조선미전에 도입된 참여 제도에 관한 가토의 기록을 살펴보자. 참여는 ‘본토’에서 온 심사위원을 보좌하기 위해 조선미전에 출품한 작가 중 특히 우수하다고 인정된 사람에게 맡겨진 직책이다. 참여의 역할은 조선 화단의 사정이나 출품 작가에 관한 정보를 심사위원에게 제공하는 것 뿐만 아니라 심사위원들의 조선 관광의 기획이나 안내와 같은 사적인 돌봄도 맡게 되었으며, 조선인 참여의 경우 통역 등을 맡을 수밖에 없는 상황도 있었던 것으로 보인다.

이러한 접대 업무는 본래 참여의 임무가 아니라 조선총독부가 담당해야 할 것이다. 그러나 ‘본토’에서 온 심사위원들이 조선에 대한 좋은 인상을 가지고 돌아가게 하려는 마음에 이끌린 참여들이 자발적으로 접대 업무를 반복한 결과, 총독부 직원들은 ‘본토’에서 온 심사위원들의 보살핌을 교묘하게 참여들에게 떠넘리게 되었다. 심사위원들 중에서도 어떤 이들은 참여의 접대를 당연한 것처럼 받아들이기도 했으며, 심사와는 관계없는 요구를 참여들에게 제기하기도 했던 것으로 보인다. 어떤 심사위원이 조선인의 집에 머물며 생활을 체험하고 싶다고 말했다는 때, 조선인 참여가 지인에게 부탁해 집에 묵을 수 있도록 주선하기도 했다.<sup>[15]</sup>

그러나 이처럼 아무리 헌신적으로 심사위원을 돌보았다고 해도, 심사 결정권은 어디까지나 ‘본토’에서 온 심사위원에게 있었고, 참여에게는 아무런 권한도 주어지지 않았던 것이다. 참여라는 권위적인 직함은 부여되었지만, 그 실상은 ‘심부름꾼’이었던 셈이다.

조선에 거주하는 일본인들은 그 경계적인 입장에서 ‘본토’ 사람보다 하위 계층에 놓이는 쓰라린 경험을 했지만, 이러한 구조는 결코 이 시대에만 국한된 것이 아니다. 예를 들어, 현대의 한일 교류 사업에 있어서도 양측의 사정을 잘 알고 두 언어에 능통한 경계에 위치한 사람은 통역이나 잡무 담당자로 이용되는 경우가 적지 않다. 그 과정에서 해당 인물이 가진 전

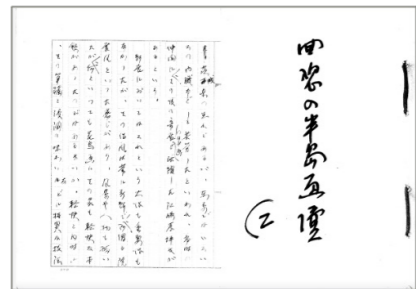


5. 가토 쇼린진 <흑선> 제2회 조선미술전람회 출품작

문성이나 학술성은 존중받지 못할 뿐만 아니라 완전히 무시당한다. 대체로 한국인 유학생이 이러한 처지에 놓이기 쉬웠으나, 2000년 이후에는 한국어/조선어를 구사하는 재일코리아나 일본인 연구자들도 비슷한 곤경을 겪게 되었다. 필자는 이것 또한 식민주주의의 변종이 아닐까 생각하게 된다.

여기서 다시 한번 심사위원의 구성을 되짚어 보자. 동양화 부문에서는 제6회전(1927년)의 이도영, 서·사군자 부문에서는 제10회전(1931년)의 김돈희를 마지막으로 조선인 심사위원은 자취를 감추고, ‘내지’에서 파견된 일본인 미술가만이 심사를 담당하게 된다. 심사진 내의 일본-조선 간 불균형이 결정적으로 드러나면서 동시에, 조선미술전람회 출품자들 측에서도 자신들도 전람회의 운영이나 심사에 참여하게 해 달라는 요구가 제기되기 시작했다. 그러한 요구를 제기했던 것은 조선인 뿐만 아니라 일본인도 포함되어 있었다. 참여의 선출을 통해 그들의 요구가 겹보기에는 받아들여진 것처럼 보였지만, 그 실체는 ‘내지’의 우위성을 재확인하게 만드는 것이었다.

몇 명 안되는 조선인 참여 중 한 명이었던 김은호의 회고를 통해 참여 선정에 대해 살펴보자. 김은호의 저서 『서화백년』에 따르면, 조선인 심사위원이 부재함에 따라 그 공석을 메우



4. 가토 쇼린진 『반도 화단에 대한 회상』

는 의미에서 김은호가 유일하게 참여자 선정되었다고 한다. 그러나 같은 동양화부의 가토나 가타야마 등이 자신들도 참여가 되게 해달라고 압박한 결과, 일본인들도 참여로 선정되게 되었다고 한다.<sup>[16]</sup>

이에 대해 가토는 정반대의 기록을 남겼다. 당시 김은호는 한 동안 조선미전에 작품을 출품하지 않았는데, 그럼에도 불구하고 김은호가 참여로 발탁된 것은 자신이 추천했기 때문이라는 것이다. 그리고 김은호는 그 사실을 모를 것이라고 언급하고 있다.<sup>[17]</sup>

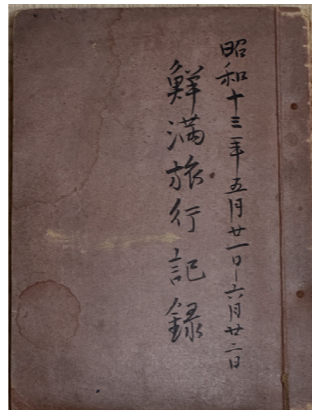
일본인임에도 불구하고 ‘본토’의 일본인들로부터 선을 긋는 경험을 당하는 것은, 때로는 조선인에 대한 동정심으로 발전하는 경우가 적지 않다. 가토 또한 조선인과의 교류에 대한 의식이 있었다. 가토는 김은호에 대해 같은 ‘조선미술전람회서 자란’ 동료 의식을 품고 있었던 반면, 김은호 입장에서는 조선인으로서의 확고한 자의식을 가지고 있어 가토 일행에 대해 그다지 친근감을 느끼지 않았던 것으로 보인다. 한편 가토는 동지 의식을 가지고 있었음에도 불구하고, 김은호를 참여로 추천할 수 있는 힘이 자신에게 있다는 것, 즉 자신이 더 높은 지위에 있다는 것을 자연스럽게 인식하고 있었다. 그러나 그 권력은 가토 자신의 자질이나 노력으로 얻은 것이라기보다, 식민지 지배라는 구조 속에서 종주국 사람에게 부여된 것에 지나지 않았다. 그 사실을 깨달을 수 있는 일본인은 당시 거의 없었을 것이다. 조선미전에서 조선 거주 일본인 미술가들이 어떻게 표창되었는지에 대해서는 이른바 추천 제도에 대해서도 살펴볼 필요가 있다. 조선미전의 추천은 제전의 ‘영구 무심사’에 해당한다. 추천작가가 발표된 것은 제14회 전시회 때였으나, 가토에 따르면 이 추천작가의 선정은 갑작스럽게 이루어져 출품 작가들을 매우 놀라게 했다고 한다. 거기서부터 인원을 더욱 추려내는 식으로 제16회 전시회에서 참여가 선정되었으나, 추천작가 때와는 달리 참여로 선정된 작가에 대한 질투나 선망의 시선은 상당히 강했던 것으로 보인다.<sup>[18]</sup>

그 이유로는 참여가 심사하는 입장에 서는 자로서 어느 정도 권위가 있다고 인식되었기 때문이며, 추천작가였음에도 불구하고 참여가 되지 못한 이들에게는 상당한 불만이 있었던 듯하다.

#### 4. 다카무라 도요치카의 『선만여행기록』

새로운 자료의 소개를 겸해, ‘본토’에서 온 심사위원 중 한 명인 다카무라 도요치카(高村豊周)가 남긴 기록을 살펴보고자 한다. 금속공예가인 다카무라 도요치카는 다카무라 고운(高村光雲)의 셋째 아들이자, 다카무라 고타로(高村光太郎)의 동생에 해당하는 인물이다. 도쿄미술학교 교수로서 제17회전부터 제19회전까지 세 차례에 걸쳐 조선미술전람회의 제3부 심사를 맡았다. 여기서 소개할 것은 다카무라 도요치카가 직접 작성한 『쇼와 13년 5월 21일~6월 22일 선만여행기록』(이하, 『선만여행기록』)이라는 제목의 스크랩북이다. 여기에는 조선 출장 여행과 관련된 각종 기사나 만난 사람들의 명함, 엽서, 광고 등이 들어 있다. (도6)

1938년의 이 출장은 다카무라에게 있어 첫 조선 방문이었으며, 심사가 진행된 경성 뿐만 아니라 부산, 경주, 유성온천, 경성 등 한반도 북쪽으로 차례차례 이동했다. 심사를 위해 잠시 경성에 머문 뒤, 금강산과 평양을 방문하고, 최종적으로는 ‘만주’로 넘어가 다롄에서 배를 타고 일본으로 돌아왔다. 대륙으로 건너간 김에 조선과 ‘만주’를 묶어 관광하는 것은 당시의 정석 코스였으며, 경성과 부산을 왕복하는 것보다 어떤 의미에서는 합리적이기도 했다.



6. 다카무라 도요치카 『선만여행기록』 표지

참고로, 이 『선만여행기록』에는 1939년 제18회 조선미전의 기록도 포함되어 있지만, 이때의 출장은 단기간이었으며, 심사가 끝나자마자 귀국길에 올랐다.

조선미전의 심사를 맡은 일본인 화가들은 이시이 하쿠테이(石井柏亭)나 후지시마 다케지(藤島武二)처럼 조선에서 접한 사물을 작품으로 만들거나 글로 남기기도 했다.<sup>[19]</sup> 심사위원 외에도 조선 여행을 한 화가라면 아름다운 기생이나 민족 의상을 입은 노인 등 이국적인 풍물을 캔버스에 담아왔는데, 이러한 이른바 일본식 오리엔탈리즘 연구는 그동안 어느 정도 축적되어 왔으며 심사위원의 시선에 숨겨진 이국주의적 지향은 일본인의 눈을 즐겁게 하는 ‘향토색’의 탐구로 이어졌음이 밝혀져 있다.<sup>[20]</sup>

다카무라 도요치카의 『선만여행기록』이 갖는 중요성은 조선 여행이나 조선미전에 대한 경험이 어느 정도 축적된 시기의 것이며, 참여 제도가 시행된 다음 해의 조선미전과 관련된 자료라는 점, 나아가 중일전쟁 발발로 일본이 총동원체제에 들어간 시기의 것이라는 점을 들 수 있다. 조선인에 대해서는 황국 신민화 정책을 펼치던 시기의 자료인 것이다.

다카무라는 매우 꼼꼼하게 스크랩북에 머물렀던 여관, 식사를 했던 요정, 만난 사람들의 명함 등을 날짜 순서대로 뽁뽁하게 붙여 두었다. 따라서 페이지를 차례로 넘겨보면 당시 심사위원들의 일정이나 인맥이 어땠는지를 구체적으로 알 수 있다. 이 점만 보더라도 이 기록은 일급 자료라고 할 수 있을 것이다. 도교를 출발한 다카무라는 기차로 시모노세키까지 내려가, 간부 연락선을 타고 부산에 상륙한 뒤, 거기서 천천히 중간에 하차하며 경성을 향했다. 명함을 따라가 보면, 가는 곳마다 조선 총독부 관료, 교육 관계자, 정재계 인사 등 많은 일본인을 만났지만, 동시에 조선인 명사들과도 다수 면담했음을 알 수 있다. 다카무라가 만났던 인물 중 미술 관계자에 대해 살펴보자. 우선 5월 26일에 야마다 신이치, 히요시 마모루, 아사카와 노리타카(浅川伯教), 도오다 가즈오(遠田運雄) 등 4명과 면담한 것을 확인할 수 있다. 그들의 명함에는 각각 ‘참여’라고 (손글씨로) 적혀 있으며, 조형부의 참여였던 아사카와를 제외하면 그들은 전원 서양화부의 화가이자 도쿄미술학교 출신이다. 다만, 히요시 마모루는 추천작가였고 제17회전에서는 아직 참여 자격을 갖추지 못했던 것으로 확인된다. 이러한 사소한 오류도 있기는 하지만, 대부분의 명함에 메모가 더해져 있다.

다카무라가 공예와 조형 미술 부문의 심사위원이었다는 점을

고려하면, 아사카와가 가장 먼저 만나러 간 것은 당연한 일이라 할 수 있다. 아사카와와 함께 야마다 일행이 다카무라를 만나러 간 것은 조형미술과 유화라는 분야의 근접성도 있겠지만, 도쿄미술학교 출신이라는 공통점이 있었기 때문일지도 모른다. 다음 날인 5월 27일 페이지에는 강창원, 가타야마 단, 가토 쇼린<sup>[21]</sup>, 아마이케 시게타로(天池茂太郎), 이상범, 마쓰다 레이코, 김은호 등의 명함이 보인다. 강창원(본명: 강창규)은 조선미전 출품자였는데, 도쿄미술학교 칠공과 졸업생(1935년)이기 때문에 모교의 은사에게 인사하러 갔던 것으로 보인다. 아마이케는 조선에서 유명한 골동품 상인이었다. 나머지 다섯 명은 동양화부 작가들인데, 이 중 가토 쇼린진, 마쓰다 레이코, 김은호 세 사람은 참여였으며, 제17회 전시회에서는 가타야마 단과 이상범은 아직 추천작가에 불과했다. 다카무라의 메모를 보면 가타야마, 가토, 이상범, 마쓰다에 더해 아마이케를 모두 도쿄미술학교 출신으로 인식하고 있었던 것 같지만, 실제로 이 중에는 도쿄미술학교 출신자는 없다. 참고로 김은호에 대해서는 아무런 메모도 남기지 않았다.

다카무라는 제3부 심사위원이었지만, 참여자들은 제1부, 제2부에 국한되지 않고 다카무라를 만나러 갔던 것으로 보인다. 다카무라가 담당한 제3부의 참여로는 아사카와 노리타카 외에 이가라시 산지(五十嵐三次)가 있는데, 이가라시의 명함이 같은 페이지에 보이지 않는 것은 도쿄미술학교 칠공과 출신인 이가라시와 다카무라가 사제 관계이자 오래 전부터 아는 사이였기 때문일지도 모른다.

조선미전 개최 직전인 6월 1일 페이지를 보면, 인왕산 기슭에 위치한 유명 요정 백운장에서 열린 연회 모습을 담은 스케치가 붙어 있는데, 참석자 명단에는 아사카와 노리타카와 함께 이가라시 산지의 이름이 보인다. 상석에 다카무라, 그 양 옆을 아사카와와 이가라시가 차지하고 있는 것으로 보아, 이 연회가 제3부 심사위원과 참여자들을 위로하는 모임임을 알 수 있다. 일본인 남성 손님들 사이에는 기생으로 보이는 여성들이 자리를 잡고 있는데, 한 명 한 명의 성명이 적혀 있는 점이 인상적이다.

다카무라는 참여나 추천작가 이외의 조선인 미술가들과도 만났다.<sup>[22]</sup> 경성을 대표하는 요정 중 하나인 명월관에서 도쿄미술학교 출신의 조선인 미술가들과 다카무라는 회식을 가졌다. 1925년에 도쿄미술학교를 졸업한 공진형(1900-1988), 1926년 졸업생으로 양정중학교 교원이었던 이병규(1901-

1974)를 필두로, 도상봉(1902-1977, 1927년 졸업), 황술조(1904-1939, 1930년 졸업), 김용준(1904-1947, 1931년 졸업), 임학선(1904-?, 1931년 졸업), 이마동(1906-1981, 1932년 졸업), 길진섭(1907-1975, 1932년 졸업), 권우택(1911-?, 1934년 졸업), 이봉영(1905-?, 1934년 졸업) 등이며, 이들은 후에 근대 미술사를 빛낼 거장이 된다. 이 연회는 아마도 그들이 모교의 은사를 요정에 초대된 것으로 보는 것이 자연스러운 것이다. (ㄷ7)

선배 격인 공진형과 이병규를 제외하면 모두 1930년 전후를 기점으로 도쿄미술학교에서 수학한 이들이다. 그들이 재학했던 시절은 바로 학교에 프롤레타리아 미술 열풍이 불던 시기였다. 그들도 예외 없이 그 영향을 받았으며, 예를 들어 김용준은 프롤레타리아 미술에 관한 논쟁을 일으켰고, 황술조는 굴뚝 청소부라는 노동자를 주제로 한 작품을 그리기도 했다. 그들은 다카무라를 환영하는 한편, 그가 심사를 담당한 제17회 조선미술전람회에는 출품하지 않았다. 이러한 관전 불참에 대해서는 항일 운동 혹은 반아카데미즘의 맥락에서 이야기되는 경우도 적지 않지만, 모교의 은사를 환대하는 그들의 모습에서는 아카데미즘의 요새인 도쿄미술학교에서 배운 것에 대



7. 『선만여행기록』에 붙여진 조선인 화가들의 명함

한 자부심이 엿보인다.

조선의 프롤레타리아 미술 운동이라고 하면 김복진을 빼놓을 수 없다. 그는 동생 김기진과 함께 조선프롤레타리아예술가동맹(KAPF)을 창립한 인물이지만 그 이전에 도쿄미술학교 조형과를 졸업한 근대 조선을 대표하는 조각가이기도 하다. 그는 학생 시절부터 신흥 예술 운동에 가담하여 미술 뿐만 아니라 연극과 평론에 이르기까지 폭넓은 활동을 펼쳤다. 다카무라의 스크랩북에는 5월 31일 날짜로 김복진의 명함이 동생 김기진의 명함과 나란히 정성스럽게 붙여 있다. 동생 김기진은 매일신보사 사회부장이라는 직함으로 다카무라에게 명함을 건넸으며, 면회 장소는 공평동에 있던 태서관이라는 조선 요리집이다.

한국의 미술사 연구에서는 KAPF의 활동이 항일 운동이라는 이해 아래, 김복진에 대해서도 일본의 폭정에 저항한 지사로 평가되는 경우가 적지 않다. 실제로 그는 치안유지법 위반으로 1928년부터 1933년까지 6년간 투옥됐기 때문에 특별한 존재로 인식되는 것이 당연한 일일 것이다.

한국에서 어떤 인물을 항일지사로 묘사할 때, 철저한 민족 의식 아래 일본의 권위와 거리를 두는 인물이 이상적인 모습으로 여겨지는 경우가 적지 않다. 예를 들어, 미술가의 경우 조선미술전람회에 출품하지 않는 것이 항일 정신의 발로로 간주되기도 했다. 그러나 김복진을 일본과의 관계를 완전히 단절한 항일 지사로 파악하려 하면, 곧 여러 모순에 빠지게 된다. 예를 들어, 출소 후 그는 친일파 거물인 박영철이나 김동한의 동상을 제작한 것으로 알려져 있으며, 다카무라가 심사한 제17회 조선미술전람회에 여성의 입상 <백화>를 출품해 입선하기도 했다.

또한 프롤레타리아 문화 운동은 그 이름대로 무산자 계급인 노동자를 위한 운동이어야 하지만, 이를 주도한 김복진·기진형제의 출신 배경을 보면, 아버지 김홍규는 충청북도 황간의 군수를 지낸 관료였으며 그들은 부유층에 속했다. 조선에서의 프롤레타리아 문화 운동은 노동 운동 그 이상으로 차별과 착취의 근원인 식민주의와 제국주의를 비판하는 것이었기 때문에, 그들과 같은 부유층 출신 지식인이 지도자적 역할을 맡을 수 있었던 것이다. 말하자면, 그들은 실로 정통적인 유교적 세계관 속에서 지식인의 소임을 다하려 했던 것이며, 그 연장선상에 프롤레타리아 운동이 있었다고 할 수 있다.

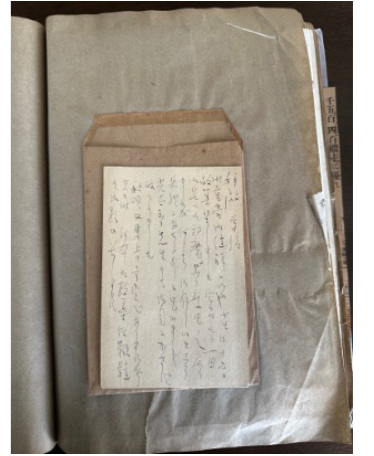
일본의 식민통치하에 있는 한 조선 사람들은 일본의 교육을

받을 수밖에 없었고, 조선의 지식인이나 예술가들은 엘리트층일수록 일본인이나 조선총독부와 무관하게 살아가는 것은 거의 불가능했다. 그렇게 보면 항일미술가로 칭송받는 김복진과 친일 화가로 작품이 철거된 김은호 사이에는 그리 큰 거리가 있는 것처럼 보이지 않는다. 그렇다고 해서 김복진에게 새로운 비판을 가해야 한다는 뜻은 아닐 것이다. 왜냐하면 그들에게 그런 삶을 살게 한 것은 다름 아닌 식민주주의이며, 그 식민주주의의 구조적 폭력야말로 비판받아야 하기 때문이다.

다카무라의 스크랩북에는 제17회 전시회 뿐만 아니라 제18회 전시회를 위해 조선에 체류하던 시절의 자료도 붙여 있는데, 그중 특히 눈길을 끄는 것은 김복진이 다카무라에게 보낸 엽서이다. (ㄷ8) 이 엽서는 쇼와 14년(1939년) 5월 20일 소인이 찍혀 있는 것으로 보아 아마도 제19회 조선미전 심사 때문에 도쿄에서 출국 준비를 하고 있던 시기의 다카무라에게 보낸 것일 것이다. 훌륭한 필체로 쓰인 유려한 일본어는 그의 교양과 품성을 보여주는 것이지만, 그 이전에 제2언어인 일본어를 이토록 자연스럽게 구사하고 있다는 점에 식민 지배의 의미를 다시금 생각하지 않을 수 없다.

“〈앞부분 생략〉 소생은 16일에 조선으로 돌아왔습니다. (중략) 사실 한 번 더 댁에 뵈러 가려고 생각하고 있었습니다. (뒷부분 생략)” 라고 적혀 있어, 김복진이 먼 조선에서 도쿄의 다카무라 자택을 일부러 방문했음을 알 수 있다. 출소 직후이기도 하고, 감시 대상에 놓여 있던 김복진이 조선과 일본을 자유롭게 오갈 수 있었다는 점은 다소 의외로 느껴진다. 도요치카의 아버지 다카무라 고운은 도쿄미술학교 조소과 교수였으며, 엽서에 도요치카의 형인 고타로에 대해서도 언급되어 있는 점으로 미루어 볼 때, 김복진은 도요치카를 모교의 교원이자 동시에 은사인 고운의 가족이기 때문에 경의를 표하고 있었음을 알 수 있다.

다카무라가 조선미술전람회의 심사위원으로 조선에 올 것이라는 사실을 알면서도, 가을에 다시 도쿄를 방문하겠다고 김복진이 쓴 것은 다소 불합리하게 느껴지지만, 조선에서의 심사 업무를 방해하지 않기 위해서는 직접 찾아가는 것이 스승에 대한 예의에 부합한다고 할 수 있다. 이 엽서가 굳이 이 스크랩북에 붙여 있는 것은, 다카무라가 조선에서 김복진을 만날 생각이었기 때문일지도 모른다.



8. 김복진이 다카무라 도요치카에게 보낸 엽서

## 마치며

조선미전 심사차 방문한 다카무라 도요치카에 대해, 동양화부 참여인 가토 쇼린진은 다음과 같이 기록하고 있다.

다카무라 도요치카 씨는 (중략) 심사 할 때에도 곁에서 우리가 보기에 정말 지루하다고 생각되는 작품이라도 결코 무시하지 않고, 천천히 시간을 들여 살펴보는 그 모습은 실로 훌륭했다. 그는 모두 알다시피, 메이지 조각계의 원로인 다카무라 고운 씨를 아버지로, 조각과 시로 유명한 다카무라 고타로 씨를 형으로 둔, 그 축복받은 예술적 환경은 역시 저절로 형성된 풍격으로 드러나고 있는 듯했다. [23]

다카무라가 얼마나 성실하고 신뢰할 만한 인물이었는지를 엿볼 수 있는 글이다. 도쿄미술학교의 조선인 동창생들이 앞다투어 인사를 하러 찾아온 것도 납득이 간다. 다카무라가 조선으로 건너간 것은 이른바 총동원 체제 시기였으며, 조선인에 대해 더욱 강력한 동화 정책이 추진되고 있던 시기였다. 일본 당국은 조선인을 ‘반도의 동포’라고 칭송하며 치켜세우고, 전쟁 협력으로 몰아갔다.

『선만여행기록』를 볼 때, 다카무라 도요치카는 조선의 동창생을 가족처럼 여기며 각별히 신경을 쓰고 있었던 것으로 보인다.



# 1945년 이전 일본에 있었던 조선인 미술유학생들과 종전 후 재일조선인이 된 미술가들

성균관대학교 비교문화연구소 연구교수  
김지영

안녕하세요. 오늘 이렇게 한일 공동 주최로 열리는 의미있는 전시의 심포지엄에 참가하게 되어 영광입니다. 저는 근대 한일 미술교류사를 연구하고 있는데, 이전 박사과정에서는 식민지기에 일본으로 미술을 배우러 왔던 조선인 유학생들에 대해 조사했었습니다. 그리고 현재는 그 유학생들 중에서 종전 후에도 일본에 거주하며 제1세대 재일조선인이 된 미술가들과, 식민지기에 일본에서 한반도로 건너가서 활동했던 재조(在朝) 일본인 미술가들에 대해 조사하고 있습니다. 오늘 드릴 말씀은 1945년 이전까지 일본에 있었던 조선인 유학생들과, 종전 후 제1세대 재일조선인이 된 인물들에 대해서입니다.

## 1. 1945년 이전, 일본에 있었던 조선인 미술유학생

우선 근대기의 한일 미술교류에 있어서 1945년 이전까지 얼마나 많은 조선인 미술가들이 일본에 있었는지, 그 규모를 알 필요가 있습니다. 현재 제가 파악하고 있는 미술유학생의 수는 1908~1945년간 총 10개 학교의 503명입니다(2026년 2월 4일 현재). 이는 제가 파악하고 있는 최소한의 인수이고, 실제로는 이것보다 훨씬 더 많은 사람들이 있었을 것으로 추정됩니다.

<표1>은 조선인 학생수가 많았던 학교순으로 배열한 것입니다. 1~3순위의 3개교에 재학한 총 428명은 선행연구에 의한 결과로, 한국의 연구자 단체 및 연구기관이 일본의 후신 학교의 협력 아래 실시된 조사(여자미술학교, 제국미술학교의 경우)에

해당하거나, 일본의 후신 학교 역사자료실에서 자체적으로 조사(도쿄미술학교)한 성과입니다. 공식 기관에 의한 조사인 만큼, 공신력과 객관성이 담보되는 전수 조사에 가까운 결과이지만, 누락된 인물이나 착오에 의한 인물이 소수 발견되기 때문에 향후 보충 조사가 필요합니다.

<표 1> 학교별 조선인 유학생 수 \*2026.2.4 현재

여자미술학교	195
제국미술학교	147
도쿄미술학교	86
태평양미술학교	23
오사카미술학교	15
문화학원	14
일본미술학교	11
일본대학	5
교토시립회화전문학교	5
(녹음사회학교)	2
합계	503

표의 중하위에 속하는 7개교 75명의 통계는 제가 해당학교를 방문해서 조사하거나, 학보나 동창회지, 한일 신문 잡지 자료, 작가들의 구술기록자료, 혹은 유족이나 제자들에게 실시한 인터뷰를 통해 파악한 숫자입니다. 그러나 규모가 작았던 사립 학교일수록, 전쟁 때 학적부 등의 일차자료가 다수 소실되거나, 이후 복구, 관리가 되지 않은 경우가 많았고, 심지어 현재는 폐교된 학교들도 있습니다. 현존자료가 있다고 해도 개인 정보보호 문제로 인해 연구자 개인이 접근하는 것에는 한계가 있었습니다. 따라서 이 숫자는 간접적인 2차 자료에서 파악된 것으로 불안정한 통계입니다. 불안정한 통계를 보여드리는 것

이 몫시 송구합니다만, 그래도 각 학교별로 어느 정도의 조선인이 있었는지, 그 ‘최소한’의 규모를 파악하시는 데 도움이 되리라 생각합니다.

미술교육기관은 주로 도쿄에 집중되어 있었습디만, 도쿄나 간사이(関西) 외의 지역에 있었던 유학생들이나, 혹은 가와바타화학교(川端畫學校)와 같이 입시 학원에 가까운 기관에서만 학습한 경우, 또한 화가 개인에게 사사한 경우 등 이른바 ‘비제도권’의 유학생까지 고려한다면, 조선인 미술유학생의 수는 500명을 훨씬 넘을 것으로 추정됩니다. 500이라는 숫자가 많게 느껴질 수도 있지만, 약 40년간에 이르는 기간이므로 연간 12-13명이라고 생각하면 그렇게 또 많은 숫자는 아닐 것입니다.

각 학교 연도별 입학생 수를 보자면, <표2>와 같습니다. 1900~1910년대에는 도쿄미술학교와 여자미술학교에만 유학생이 있었다는 사실을 알 수 있고, 1920년대에 다른 학교들에서도 서서히 유학생이 등장하는 점, 그리고 1930년대에 이르면 사립학교가 다수 설립되면서 유학생의 숫자 또한 폭발적으로 증가했다는 사실을 알 수 있습니다. 1940년대 수치는 45년까지의 5년간의 수치이므로, 사실상 종전까지 조선인 유학생들의 수는 계속해서 증가 일변도였음을 알 수 있습니다.

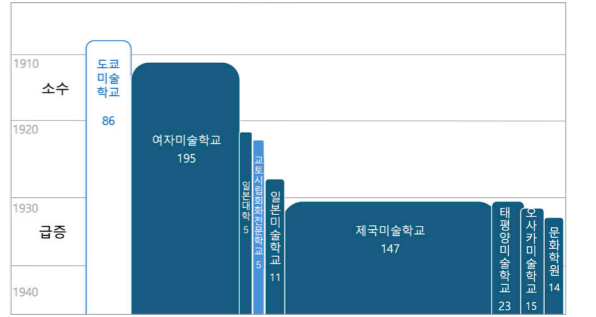
<표 2> 연도별 입학생 수 \*2026.2.4 현재

	1900s	1910s	1920s	1930s	1940s	미상	합계
여자미술학교		8	50	84	47	6	195
제국미술학교				70	77		147
도쿄미술학교	2	5	50	18	11		86
태평양미술학교				15	5	3	23
오사카미술학교				7	8		15
문화학원				11	3		14
일본미술학교			1	10			11
일본대학			2	3			5
교토시립회화전문학교			2	3			5
녹음사회학교				1	1		2
합계	2	13	105	222	152	9	503

이 수치를 알기 쉽게 다이어그램으로 시각화하면 <표3>과 같습니다. 세로 축은 시간을 가리키고, 막대도형의 면적은 학교별 유학생의 수를 나타냅니다. 흰색 도형이 국립학교, 하늘색 도형이 공립학교, 파란색 도형이 사립학교를 나타냅니다. 1910년대에는 도쿄미술학교와 여자미술학교에만 조선인이 소수 있

었던 것이, 1920년대가 되면 타 학교들에서도 서서히 나타나고, 1930년대에 이르면 여러 학교에 유학생의 숫자가 폭발적으로 급증한 모습입니다.

<표 3> 연도별 입학생 분포도



아까 말씀드렸듯이 도쿄미술학교나 여자미술학교, 제국미술학교는 전수 조사가 한번 이루어졌기 때문에 도형의 면적(인수)이 향후 눈에 띄게 변할 가능성은 없습니다만, 기타 학교들의 경우 향후 조사에 따라서 각 도형들의 면적, 그러니까 너비에는 변동이 있을 가능성이 높습니다. 다만, 각 학교의 설립 시점은 정해져 있기 때문에, 도형의 세로 길이에 변화가 있을 가능성은 거의 없습니다.

연도별로 분포상황이 이렇게 변화하는 이유를 살펴보자면, 처음에 유학했던 화가들이 귀국해서 조선에서 교육활동을 함으로써, 그 제자들이 다시 일본유학을 가게 되는 일종의 사이클이 1920년대에 형성되기 시작한 것이 유학생 수가 증가한 배경이라고 할 수 있습니다. 또한 1920년대에는 조선총독부의 식민통치방침이 초기의 무단 통치에서 문화 통치로 바뀌었고, 그에 따라 유학 정책도 기존의 억제정책에서 장려정책으로 변화하며, 사비유학이 완전히 자유화되었다는 배경도 있습니다. 1930년대가 되면, 이번에는 일본 쪽의 상황에 변화가 있었는데요, 문부성의 학교령이 제정되면서 각종 사립학교들이 설립 인가를 받으면서 사립 미술학교 또한 대거 등장했고, 이에 따라 조선인 유학생이 갈 수 있는 선택지가 많아지게 된 것입니다.

1930년대에서 중요한 지점은 다양한 조건의 미술학교들이 등장하면서 유학생들의 계층도 확대되었다는 점입니다. 즉, 초기

에는 유력자의 추천장을 받을 수 있는 부잣집 자제들에 한해 관립의 도쿄미술학교로 유학을 가는 경향이 있었다면, 이 시기에는 입학시험이 없다든지, 소학교 졸업자라면 응시 가능하든지, 혹은 학비가 매우 싸다든지 하는 등의 다양한 조건의 사립학교들이 등장했기 때문에 경제적으로 유복하지 않은 집의 학생들도 ‘미술가가 되고 싶다’는 꿈이 있다면 유학을 가는 것도 가능해졌다는 이야기입니다. 물론 이는 타지에서 노동력이 정당하게 환전 가능한 ‘남성’ 그러니까 일자리를 비교적 많이 얻을 수 있는 성별에 한해서 이루어진 계급의 확대였다고 할 수 있습니다.

그럼 이렇게 많은 조선인들은 무엇을 배우러 간 것일까요? 그들의 전공별 인수는 <표4>와 같습니다. 이를 보면 503명의 절반에 육박하는 245명이 ‘서양화’를 배우러 간 것임을 알 수 있습니다. 서양화전공이 가장 많았던 이유는, 전통회화와는 달리 조선 국내에서는 쉽게 배울 수 없는 신문물이었기 때문인데요. 식민지기 내내 조선에는 결국 미술학교가 세워지지 않았기 때문에 정식 교육기관에서 배우고자 했던 학생들은 다른 분야(법학, 의학 등)의 유학생들과 마찬가지로, ‘내지’라 불리던 일본으로 유학을 가게 된 것입니다.

<표 4> 전공별 인원 수

	서양화	섬유미술	조각	전통 회화	공예 도안	기타	미상	합계
여자미술학교	27	자수 142 재봉 8 조화 4 편물 1		11			2	195
제국미술학교	104		9	5	12	사법과 14	3	147
도쿄미술학교	59		16	1	도안과 3 철공예 1 단금 1	도화 사법과 4	1	86
태평양미술학교	23							23
오사카미술학교	9			2			4	15
문화학원	미술부 14							14
일본미술학교	5		1	2	도안과 2		1	11
일본대학	2		1			미학과 2		5
교토시립회화전문학교		염직 1		2			2	5
녹음사화학교	회화과 2							2
합계	245	156	27	23	19	20	13	503

그런데 전공별 인수에서, 한 가지 주목 할 만 한 부분이 있는데요. 바로, 서양화 다음으로 많은 유학생들이 전공한 것이 다름 아닌 섬유미술, 그 중에서도 ‘자수’라는 사실입니다. 이는 선행연구에서 이미 밝혀진 사실인데요, 다른 학교의 경우, 서양화과에 유학생이 집중되어 있는 것에 반해, 여자미술학교에

서는 유학생의 70%이상인 142명이 자수에 집중되어 있습니다. 이 142명이라는 숫자는, 전공과 젠더가 깊이 관련되어 있음을 암시합니다. 즉, 조선인 미술유학은 젠더에 따라 다른 목적과 성격을 지니고 있었던 것입니다. 남학생들이 미술유학을 가는 이유가 대부분 ‘서양화’라는 ‘신문물’을 배워서 위대한 ‘미술가’가 되기 위해서였다면, 여학생들은 민족적, 전통적, 젠더적으로 ‘친숙한’ 장르였던 ‘자수’를 택하여 궁극적으로 교원자격증을 취득하고자 하는 실용적인 목적을 품고 있었던 것입니다. ‘낯선’ 학문보다는 ‘친숙한’ 장르의 쪽이, 주체적인 도전과 모험이 허락되지 않았던 여성 스스로에게 운신의 부담이 덜했고, 또 주변의 이해와 허가를 구하기가 비교적 용이했기 때문입니다. 1930년대에 이르면 특정 지역에서는 부유층 여학생들 사이에서 ‘내지 유학’ 즉 도쿄라는 메트로폴리탄에서의 유학이 유행처럼 번졌는데, 그녀들이 그 유학의 꿈을 이루기 위해서는 가부장의 허가가 필요했기 때문에, 자수를 일종의 협상(타협)의 수단으로 활용했다고도 해석할 수도 있겠습니다.

젠더 외에 ‘지역’ 또한 조선인 미술유학의 성격을 알 수 있는 중요 요소 중 하나입니다. 아직 조사가 더 필요한 부분이기도 합니다만, 예를 들어 제국대학의 조선인 유학생들이 조선의 각지에서 일본 각지의 제국대학으로 이동했다면, 미술유학의 경우는 조선 각지에서 주로 도쿄로 이동한 흔적이 있습니다. 그 중에서 유일한 관립이었던 도쿄미술학교 유학생 중 3분의 1에 해당하는 인물들이 경성 및 경기 출신이었던 사실에서, 식민지와 피식민지의 중심부가 연결되었던 흐름을 알 수 있습니다. 이는 어쩌면 당연한 이야기일 수는 있습니다만…

그런데 오사카미술학교의 경우에는 타 학교와 달리, 경제적인 이유로 인해 고향 제주를 떠나 오사카 공업지대로 도일한 부모님을 따라 어렸을 때 이주한 인물들이 여러 명 확인된다는 특징이 있습니다. 즉 비자발적으로 도일해서 성장한 이후에 미술에 관심을 갖고 미술학교에 진학한 경우입니다. 오사카미술학교 출신자들은 한국으로 귀국한 이후에도 주 활동 영역이 서울 중앙화단이 아니라 지역 화단에 한정되는 경우가 많았음도 확인할 수 있었습니다. 유학 장소가 이후 활동 영역에도 영향을 미쳤던 정황을 짐작할 수 있습니다.

이렇듯 식민지기 일본의 조선인 미술유학생이라는 것은 하나

의 동질적인 집단이 아니라, 그 내부에 계급, 젠더, 지역이라는 층위가 존재했고 거기에 따라 유학의 동기와 성격, 목적, 그리고 귀국 후의 활동 영역에 차이가 드러나는, 매우 다양하고 다층적인 집단이었다고 할 수 있습니다.

## 2. 종전 후 제1세대 재일조선인이 된 미술가들

유학생들은 한반도로 귀국한 후 조선 화단에 근대적 ‘미술’이 정착되는 데 기여했고, 종전 후에는 한국과 조선민주주의인민공화국의 화단에서 활동하게 되었는데요, 한국에서는 미술대학이 설립될 때에 주도적인 역할을 하기도 했습니다. 그런데 종전 후에도 한반도로 돌아가지 않고 일본에 거주하면서 활동한 인물들도 있습니다. 오늘 말씀드릴 대상은 바로 이러한 제1세대 재일조선인이 된 미술가들입니다.

그런데 제1세대 재일 미술가들에 대해서는 한일 양국에서 어떠한 고정된 이미지(스테레오 타입)이 형성되어 있는 듯한 느낌이 있습니다. 여태까지의 연구 및 전시에서, 한반도로 돌아오고 싶었지만 돌아오지 못한 채 일본에 ‘남겨진’ 존재로서 수동적으로 그려진 경향이 있었고, 그렇기 때문에 ‘조국회귀적’, ‘민족 지향적’인 성격이 강조되었기 때문입니다. 2000년대 이후로 한일 양국에서 축적되어 온 재일미술사 연구에서 2, 3, 4세대의 이중적, 혼종적인 정체성에 대해서는 이해와 공감의 형성되었음에도 불구하고, 유독 1세대에 한해서는 ‘민족적’이고 ‘수동적’인 이미지로 단순하고 평면적으로 인식되어 온 경향이 있는 것입니다.

이러한 고정관념이 문제화된 사례 중 하나가 바로 작년 2025년 4월에 한국의 국립현대미술관에서 열린 전시에서 ‘마나베 히데오(眞鍋英雄, 한국명 김종남, 1914~1986)’라는 제1세대 재일미술가를 둘러싸고 일어났던 소위 ‘자격논쟁’이었습니다. 그동안 무명에 가까웠던 이 화가의 작품은 작년 ‘근대미술가의 재발견’ 시리즈 전시에서 처음으로 한국 국내에 소개되었습니다. 그런데 일각에서는 ‘일본에 귀화하여 일본명을 쓰고 일본인으로 살고자 한 그가 한국의 ‘국립’미술관의 ‘한국’근대미술 전시에 걸릴 자격이 있는가?’ 라는 문제제기가 일어났습니다. 이는 마치 재일 1세라면, 당신의 인생에 어떠한 어려움이

있었더라도, 조선 이름이나 국적 중 하나는 지켜야 했었다 라는, 한국 사회의 가혹한 판단과 고정관념이 작동하고 있는 듯한 인상마저 주었습니다.

이러한 현상에 의문을 느낀 저는 재일 1세에 대한 고정관념을 재검토할 필요가 있다고 느꼈습니다. 즉 ‘단일한 민족적 정체성’을 가지거나 ‘남겨진’ 사람들만 존재했던 것이 아니라, 마나베와 같이 얼마든지 다양한 양태의 사람들도 존재했다는 사실을 구체적으로 검증할 필요가 있다고 느낀 것입니다. 그렇게 조사한 결과를 작년 연말에 논문으로 정리하여 발표했습니다(김지영, 「우리가 모르던 ‘재일(在日)’ : ‘이동’의 관점에서 본 1945~1960년경 재일조선인 미술가들의 궤적」, 『한국근현대미술사학』50, 2025. 일본어 병행 게재). 이 논문에서 저는 1950년대에 활동했던 기록이 남아있는 재일미술가 30명을 대상으로 하여, 그들 각자가 어떤 배경에서 ‘재일’이 되었는지를 다음과 같은 기준으로 살펴했습니다. 언제 일본으로 이동했는가, 왜 이동했는가, 그 이동은 자의에 의한 것이었는가, 타의에 의한 것이었는가를 조사하고 분류했습니다. 종전 전후부터 1960년대 초에 이르기까지 한국과 조선민주주의인민공화국, 일본을 오갔던 이동의 궤적 및 그 배경을 정리한 것인데요, 그 결과 그들 각자가 ‘재일’이 된 배경과 이유는 매우 다양했음을 확인할 수 있었습니다. 참고로 이 조사 과정에서 백름 선생님의 선행연구들이 아주 큰 도움이 되었습니다. 이 자리를 빌려 감사의 말씀을 전합니다.

조사 내용을 간단하게 요약하자면, 제1세대 재일미술가 30명 중 1945년 이전의 도일(渡日)이 확인되는 경우는 17명으로, 그 이동의 성격은 자의에 의한 경우가 9명, 타의에 의한 경우가 8명이었습니다. 표본 수가 적기 때문에 자의/타의의 비율 자체에 통계적 의미가 있는 것은 아니지만, 이동의 ‘다양성’을 검토하는 데에는 유용하게 쓰일 수 있는 자료라고 생각합니다. 우선 자의적 도일의 이유는 역시 미술유학이 6명으로 가장 많았지만, 중학교 진학을 위한 경우도 1명 있었습니다. 그 외에 일본의 식민지배에 대한 불만이나 종교적 이유 등도 각 1명씩 있어서, 자발적 도일 내부에도 교육, 사상, 종교 등 다양한 동기가 수반되었음을 알 수 있었습니다. 타의에 의한 도일의 경우, 경제적인 이유로 일자리를 찾아 나선 부모나 가족의 이동에 따라간 경우가 대부분이었지만, 그러나 ‘유복한’ 중산계급

가정에서도 보다 좋은 교육이나 거주 환경을 찾아 도일한 경우도 확인되었습니다. 즉 도일자 집단 내부의 경제적 상황도 결코 동일하지 않았던 것입니다. 1945년 이전의 조선인 미술가의 도일 상황만 보아도 그들이 결코 단일한 성격을 지닌 집단으로 규정할 수 없음을 알 수 있습니다.

1945년 이후의 도일, 즉 밀입국의 경우는 8명이 확인되었습니다. 이들 중 자발적으로 이동한 경우가 7명, 타의에 의한 경우가 1명입니다. 물론 엄밀히 따졌을 때 과연 순수하게 ‘자발적’이라 할 수 있는가에 대해서는 또 다른 심도있는 고찰이 필요합니다만, 어쨌든 종전 후에 일본에 건너간 사례가 적지 않다는 흥미로운 사실은, ‘재일’을 단순히 일본에 ‘남겨진’ 사람들로서만 파악해 온 종래의 사고를 재고하게 합니다. 또한 8명의 도일자 중 7명은 이미 식민지기에 도일을 한 경험이 있는 인물들로서, ‘재(再)도일’을 한 경우에 해당합니다. ‘재도일’의 이유 또한 다양한 것으로, 정치적 요인에 의한 경우가 3명, 미술활동을 위한 경우가 2명, 일본인 연인과 재회하기 위하여, 한국전쟁을 피하기 위하여, 정체성의 문제로 인하여 등이 각 1명씩 확인되었습니다. 물론 한 사람이 재도일을 하는 데에는 한 가지 이유만 존재한 것이 아니라 복합적인 동기가 동시에 작용했을 가능성도 높습니다.

이상과 같이 ‘도일’과 ‘재도일’의 다양한 배경을 확인할 수 있었는데요. 정리하자면, 종전 후 ‘남겨진’ 사람들만 있었던 것이 아니라, 자발적으로 이동하여 ‘사후적’으로 재일이 된 경우도 많았다는 점을 알 수 있고, 이 사실은 재일 1세대의 능동적이고 주체적인 측면을 드러내 준다고 할 수 있을 것입니다. 거기에는 한일 양국 사회의 정치적, 경제적 요인 뿐 아니라, 예술가로서 혹은 한 사람의 개인으로서 다양한 사정과 필연성, 욕망 등이 중층적으로 관여했습니다. 따라서 사회학자 정호석(鄭鎬碩)이 지적한 바와 같이, 다양한 도일 배경을 지닌 제1세대는 “민족적 동질성이나 국적, 세대를 근거로 단선적으로 규정될 수 없으며, ‘체험’과 ‘입장’에 따라 다양하게 탐구될 수 있는 유동적이고 입체적인 범주”라는 것에 동감하는 바입니다.

한편, 1945년 이후에 일본에서 살다가 도중에 ‘재일’을 그만둔 사례, 즉 일본을 떠난 사례도 확인되는데요. 대부분은 잘 아시다시피, 1959년부터 시행된 귀국사업으로 조선민주주의

인민공화국으로 간 경우입니다. 그러나 한국으로 간 경우도 1960년대 초까지 3명 확인됩니다. 그들의 이동 이유 또한 제각각이지만, 그 중 두 명은 화가로서의 화업의 돌파구를 찾는 계기로서 한국행을 결심한 흔적이 남아있습니다. 즉, ‘재일을 그만둔’ 사례 또한 단순히 정치적 선택에 의한 것만이 아니라, 미술가로서의 지향점 혹은 예술적 과제를 달성하기 위한 실천 행위도 포함되어 있던 사실을 알 수 있습니다.

지금까지 재일 1세대의 물리적 이동을 봤는데요, 그들의 ‘내면적’ 이동의 궤적 또한 살필 필요가 있습니다. 앞서 말씀드렸듯이 ‘민족지향적’인 특징이 강조되어 온 재일 1세대에 대한 기존의 인식이 존재합니다만, 사실 그 내부는 매우 불균등하고 유동적인 것이었습니다. 그 일례로서 황국신민에서 ‘재일’이 된 오임준(吳林俊, 1926~1973)이라는 인물을 보겠습니다. 고베(神戸)의 하층민 지역에서 조선의 문화와는 단절된 채로 일본의 대중문화를 탐닉하며 성장한 그는, ‘진짜 황국신민(眞の皇國臣民)’이 되고자 하는 마음으로 18세 때인 1944년 일본군에 자원 입대했습니다. 만주를 거쳐 조선에 배치되었고, 1945년 8월 15일 종전의 순간을 서울에서 맞았습니다. 조선인 병사는 즉시 귀향하라는 명령에도 자신의 부모가 일본에 있으므로 돌아가야 한다고 생각했던 그는 마지막 순간까지 일본군의 일원이 되어 돌아갔습니다. 서울에서 종전(해방)을 맞은 날에 태극기를 처음 본 오임준은 그 충격을 다음과 같이 고백합니다.

도대체 나는 어떻게 해야 하는가? 나는 지금 무엇을 하려 하고 있는가?(……) 나는 도대체 누구인가.(……) 그 순간 내 얼굴은 새파랗게 질려 버렸습니다. 철저히 황국신민 교육을 받은 나의 얼굴이 새파랗게 말이죠.(……) 내가 여전히 일본인인지 조선인인지, 그리고 ‘해방’이란 도대체 무엇인지.(……) ‘반(半)일본인’으로서의 나의 입장은 굉장히 심각한 절박감을 떠안을 수밖에 없었습니다.”  
吳林俊、村松武士「八・一五と文学の立場」『朝鮮研究』88(1969.8)、pp.6-8

그리고 이어서 “이렇게 많은 애국자가 있었던 거라면 왜 나 같은 소년에게 아무것도 알려주지 않은 것인가”라며 당혹감과 분노를 토로하면서, “나는 얼마나 일본인에게 충신했던가”라는 뼈저린 원통함, ‘나는 바보 천치였던 거구나’라며 비극의 원

점에 대해 다시금 생각”했다고 회상합니다. 종전이 되어서야 비로소 자신이 “일본제국주의의 술책에 빨려 들어간 더럽혀진 소년”이자 “최상의 노예”에 불과했다는 뼈아픈 자각에 이른 그는, 자신의 “치욕을 정면으로 응시하자”고 결의하고, 자신의 정체성이 혼재했던 이유를 깊이 사유하며, ‘재일’이 무엇인지, 무엇이어서 하는지를 재정의해 나갑니다. 그 고민의 흔적을 그림과 시, 에세이로 남겼습니다. 종전과 함께 시작된 그의 ‘재일’은 정체성의 재편을 요구받는 내면적 투쟁의 장이었다고 할 수 있을 것입니다.

또 하나의 내면적 이동의 사례로서 아까 말씀드린 마나베 히데오를 보겠습니다. 경남 산청에서 태어난 그는 15세에 홀로 교토로 유학을 와서 중학교를 다녔고, 이후 상경하여 일본미술학교를 다녔습니다. 화단에서 활동하다가 1945년 종전과 함께 고향으로 돌아갔다가, 얼마 지나지 않아 일본인 연인을 만나기 위해서 다시 일본으로 온 것으로 알려져 있습니다. 10대의 자아형성기를 일본에서 홀로 보낸 그는 일본인과 조선인으로서의 정체성이 혼재되어 있었던 것으로 보이는데요, 앞서 소개해드린 ‘자격 논쟁’에서 비판의 한 근거가 된 것 또한 그가 남긴, 일본인으로서의 정체성이 엮보이는 에세이 등의 자료였습니다.

그러나 저는 필사적으로 일본인으로서 살고자 한 그가 과연 ‘완전한 일본인’으로서 살 수 있었는가 라는 물음에 회의적입니다. 유족에게 실시한 인터뷰, 유품 및 작품 조사를 통해서 그가 죽는 날까지 내면적 갈등을 안고 있었으며, 한일 양국에서 혼재된 정체성을 지닌 채 살았던 정황을 확인할 수 있었기 때문입니다. 그의 작품에서 빈번히 확인되는 풀숲에 숨어 보호색으로 몸을 감춘 곤충들은 ‘숨김과 숨음’의 장치로 등장합니다. 감추어야 했기 때문에 오히려 늘 자각할 수 밖에 없었던 ‘재일’으로서의 자기 인식이 상징적으로 나타난 것이라고 생각됩니다. 장애인이나 목발을 짚은 사람들과 함께 자신의 얼굴을 그려 넣은 작품도 또한, 한일 어느 쪽에도 완전히 귀속되지 못한 마이너리티로서의 정체성을 시사하는 듯 합니다. 이렇듯 눈에 보이지 않는 ‘재일’의 내면적 ‘이동’이나 ‘갈등’까지 시야에 넣어야 비로소 제1세대 재일 미술가의 전체상이 파악될 수 있을 것입니다.

마지막으로 정리하도록 하겠습니다. 제1세대 재일미술가는 단순히 ‘남겨진’ 수동적인 존재, 혹은 단일한 민족적 정체성을 공유하는 동질적인 집단이 아닙니다. 도일과 재도일을 거치면서 경계를 능동적으로 이동하는 구성원에 의해 사실상 계속해서 ‘재구성’되어갔던 유동적인 집합체라 할 수 있습니다. 그 내부에는 한 명의 개인으로서 혹은 미술가로서의 각자의 사정과 욕망, 지향, 정체성이 교차하는 다종의 기록이 공존합니다. 특히 그들의 민족적 정체성 또한 단일한 성질이 아니었고, 때문에 그들의 내면적 이동은 한일 양국 사이를 오가는 진자운동처럼 계속되었습니다. 설령 표면적으로 일본인으로 살고자 했던 인물조차도 그 진자 운동은 끝내 멈추지 않았습니다. 따라서 제1세대 재일은 다양성과 다층성을 지닌 집단으로서 다시 바라보아야 하고, 제1세대 재일미술사 또한 구성원 각자가 스스로의 인생과 예술의 좌표를 계속 탐색해 온, 다양한 궤적의 총체로서 파악해야 할 것입니다. 앞으로 혹시 우리의 예상과 다른 인물이 발굴된다 하더라도, 그 다양성을 긍정하고, 그 인물의 역사를 정확히 인식하게 될 수 있기를 바라며 본 발표를 마치겠습니다. 긴 시간 경청해주셔서 감사합니다.

# 재일조선인미술가의 80년

## 이번 전시 출품작 4점을 중심으로

일반사단법인 재일코리안 미술작품보존협회 대표이사

**백름 / 번역: 노유니아**

### 1. 들어가며 (출품 경위에 대해)

방금 소개받은 백름이라고 합니다. 재일조선인미술사를 약 25년 동안 연구해 왔습니다. 그 과정에서 재일조선인미술작품보존협회<sup>[01]</sup>를 설립했고, 이 협회는 올해 11월로 창립 10주년을 맞이합니다. 이러한 해에 저희가 수집해 온 재일조선인의 작품 중에서도 가장 귀중한 작품군에 속하는 4점이 이번 요코하마미술관 특별전에 전시되어 매우 감회가 깊습니다. 배외주의가 만연한 현재의 일본에서 협회의 작품이 지각 없는 사람들의 공격을 받지 않을까 하는 불안은 있었습니다. 하지만 담당 큐레이터인 히비노 민용 씨의 전시 기획 컨셉과 뜨거운 열정, 그리고 십 수 년간 그녀와 쌓아온 신뢰 관계를 바탕으로 작품을 대여하기로 결정했습니다.

저는 오늘 이 전시를 세 번째 관람했습니다. 다시금, 이 넓은 전시장 큰 벽면에 스포트라이트를 받으며 전시된 우리 작품들이 말 그대로 무사하게, 아니 오히려 당당하게 걸려 있는 모습을 보니 기쁩니다.

히비노 씨를 비롯한 미술관 관계자 여러분, 그리고 매일 전시장 관리에 힘써 주시는 분들께 진심으로 감사드립니다.

### 2. 발표의 개요

발표 전반부에는 저희 협회에서 대여해 드린 4점의 작품에 대해 말씀드리겠습니다. 히비노 씨가 구체적으로 적어주신 작품 설명을 감동 깊게 읽었습니다. 거기에 덧붙여가면서 작품면을 꼼꼼히 살펴보도록 하겠습니다.

후반부에는 재일조선인미술가들의 그 이후의 역사를 개괄하겠

습니다. 다소 간략하게 말씀드리게 되겠지만, 이번 전시를 통해 제가 새롭게 발견한 내용도 포함되어 있습니다. 제 연구가 품을 수 있는 가능성을 넓혀준 이 전시에 이렇게 참여하게 되어 다시 한번 영광입니다.

### 3. 본전 출품작 4점에 대해

첫 번째 전시실에 들어가서 맞은편으로 보이는 벽 깊숙이 걸려 있는 4점이 협회에서 대여한 작품들입니다.

(4점을 슬라이드로 표시)
• 성리식(成利植, 1930-2016) <풍경> 1961, 58.5×71cm
• 한동휘(韓東輝, 1935-2020) <나카도메 조선인 부락> <sup>[02]</sup> 1960, 65×53cm
• 김희려(金熙麗, 1926-2007) <밀항> 1961, 91×116.5cm
• 백령(白玲, 1926-1997) <나도 조국으로> 1959, 115.6×90.3cm

#### 성리식, <풍경> 1961

먼저 성리식의 작품부터 살펴보겠습니다. 이 작품은 작가 자신이 1950년대에 거주했던 시부야구 히로오를 배경으로, 집 창문 너머로 보이는 풍경을 그린 것이라고 합니다. 1953년에 결성된 재일조선미술회 회원들 중에서는 드물게, 추상적인 그림을 그리는 작가였습니다.

이번 전시에 앞서 요코하마미술관에서 작품을 세척해 주셨다는 이야기를 들었지만, 화면이 기대 이상으로 선명해서 놀랐습니다. “빨강과 초록의 대비가 이렇게나 아름다웠구나!” 하고 감격했습니다. 여러분도 꼭 실물을 통해 색채를 확인해 보시길 바랍니다. 저도 두 눈에 확실히 새겨 두고 돌아가겠습니다. 성리식이 시부야구 히로오에 살았던 데에는 이유가 있었는데, 같은 시부야구에 김창덕(1910-1982)이라는 신뢰할 만한 재일조선인 미술가가 살고 있었기 때문이었습니다. 김창덕은 재일조선인미술가 사회의 중심적 인물로, 이 사진에 보이는 세타가야구의 한 곱창구이 가게에 김창덕을 비롯한 조선인 미술가들이 자주 모였다는 이야기도 들려주셨습니다.

이 사진은 제가 성리식 작가를 처음 만난 2010년 당시의 것입니다. 식민지 지배로부터 해방된 후, 화가를 꿈꾸며 간사이에서 도쿄로 와서 신뢰할 수 있는 화가를 찾으러 이케부쿠로 몽파르나스를 방문했는데, 한 일본인 화가가 ‘다카하시 스스무’라는 일본 이름으로 ‘이과회’에서 활약하는 조선인이 시부야구에 살고 있다는 사실을 알려주었다고 합니다. 김창덕을 만나자, “조선인 청년이 제자로 받아달라면서 찾아왔다!”라며 매우 기뻐하셨다는 일화도 들려주셨습니다. 성리식은 자료가 정리되지 않은 재일조선인미술사 연구에서 구술 기록의 중요성을 일깨워 주신 1세대 재일조선인 미술가입니다.

#### 한동휘, <나카도메 조선인 부락> 1960

다음으로 한동휘의 작품을 감상해 보겠습니다. 앞서 소개한 성리식의 작품은 시부야와 세타가야를 배경으로 했지만, 이 작품은 이곳 요코하마미술관에서 약 11km 떨어진 가나가와현 가와사키를 배경으로 하고 있습니다.

이 지역에는 지금도 그렇지만, 식민지 지배에서 해방된 이후 재일조선인들이 많이 거주하고 있었습니다. 작품에 묘사된 것처럼, 양철 지붕의 집들이 늘어서 있었고, 하늘은 공업 지대 특유의 모습으로 항상 어스레했다고 합니다. 화면에는 계산된 원근법 너머로 새로운 생명의 탄생을 알리는 기저귀가 그려져 있습니다. 민족의 해방을 맞이했지만, 빈곤과 차별을 견뎌내야 했던 일본 생활 속에서, 조선민주주의인민공화국으로 귀국할 수 있는 길이 열렸던 시기이기도 합니다. 이곳 가와사키는 귀국 실현 운동의 중심이 된 지역이며, 일본인 미술가 몇 명이 이곳을 방문하여 이곳에 살던 재일조선인의 생활상을 그려 그 작품을 평양으로 보냈다는 점도 덧붙여 둡니다.<sup>[03]</sup>

2005년 12월 한동휘 작가의 자택에서 인터뷰를 했을 때 들은 이야기인데, 이번에 전시된 <나카도메 조선인 부락>과 자택에 걸려 있던 정물화, 그리고 또 한 점 등 총 3점이 1960년 6월 가와사키역에서 개최된 제1회 조일우호미술전에 전시되었다고 합니다. 이 전시회에는 조선인 3명과 일본인 10명이 참가했다는 기록이 남아 있습니다.<sup>[04]</sup>

#### 김희려, <밀항> 1961

다음은 김희려의 작품 ‘밀항’입니다. 한반도에서 일본으로 건너가는 배 위의 사람들을 그린 작품으로, 제주 4.3 사태가 시대적 배경입니다. 어둠 속에서 화면 왼쪽에 세 명의 여성이 입은 하얀 한복 차림이 희미하게 드러납니다. 오른쪽에는 다섯 명의 인물이 불안한 표정으로 앉아 있습니다. 표현된 공간은 매우 제한적이지만, 우측 상단으로 뻗어 나가는 깊이감이 형성돼 있고, 그 대칭이 되는 위치에 작은 짐을 든 소년이 이쪽을 향해 앉아 있습니다. 화면 속 사람들은 숨을 죽이고 있으며, 팽팽하게 감싼 공기가 감돌고 있습니다.

전시장에서 이 작품 앞에 섰을 때, 하야시 노리코의 영상 작품 <sawasawato>의 파도 소리가 들려왔습니다. 전쟁이 전 세계를 휩쓴 20세기에, 일본 열도와 한반도 사이의 이 바다를 얼마나 많은 사람들이, 어떤 마음으로 건넌는지(물론 조선인 뿐만 아니라 일본인도 포함해서 말입니다), 이 시대를 살아가는 사람들의 인생에 대해 깊이 사유하게 만드는, 매우 귀중한 전시 공간이라고 생각합니다.

김희려 작가에 대해서는 2011년과 2012년에 도쿄와 오사카에서 회고전이 개최된 바 있습니다. 인물화, 풍경화, 정물화 어느 것을 보더라도 정말 멋진 작품들입니다. 나중에 다시 말씀드리겠습니다. 김희려는 오사카를 거점으로 활동했으며, 오사카 조일우호미술전의 중심적 역할을 했습니다

#### 백령, <나도 조국으로> 1959

다음은 백령의 <나도 조국으로>라는 작품입니다. 제목에서 알 수 있듯이, 조선민주주의인민공화국으로 귀국을 앞둔 모습을 그린 작품입니다. 앞서 살펴본 김희려의 작품 <밀항>과 배의 행선지가 정반대인데, 이 작품은 일본에서 조선민주주의인민공화국으로 향하는 장면을 담고 있다면, 방금 전 작품은 일본으로 향하는 방향입니다.

어른 한 명과 아이 한 명이 정면을 응시하고 있으며, 마치 기





# 『밝은 절망』

## 1989~1994년 서울-도쿄에서의 초기 활동에 대하여

본 전시 출품 작가 / 도쿄예술대학 회화과 교수

나카무라 마사토 / 번역: 조혜수

오늘은 1989년에 유학을 떠나 1992년까지 서울에 머물렀던 시기의 사진들을 함께 보면서 이야기를 해보려 합니다

‘밝은 절망’이라는 제목은 2015년에 개인전을 열 때 붙인 것입니다. 이 제목은 지금부터 보여드릴 사진들, 당시 제가 품고 있던 생각, 서울에서 도쿄로 돌아와 활동을 시작했을 때의 공기, 나아가 제 사유까지를 담아내고 있습니다. 저는 아키타 출신으로, 18세에 도쿄로 올라와 도쿄예술대학 유화 전공에 입학해 대학원을 마친 뒤 서울로 갔습니다. 서울에 가서 처음으로, 오늘 논의에서도 언급되고 있는 ‘내셔널 아이덴티티’가 크게 흔들리는 경험을 했습니다. 그때까지 제가 가지고 있던 가치관과는 전혀 다른 것들이 눈앞에서 계속 펼쳐졌고, 그것들이 점차 보이기 시작했습니다. 그 과정에서 기존의 표현 의식을 넘어서는 새로운 가치관과 마주했고, 일종의 ‘절망’이라 할 수 있는 감각을 느끼게 되었습니다. 버블 경제로 들떠 있던 일본 사회에 대한 인식에서, 갑자기 가혹한 건설 현장에 내던져진 듯한—이해를 넘어서는 상황에서 느끼는 당혹감이었죠. 하지만 그것은 어두운 절망이 아니라 오히려 매우 긍정적인 감각이었습니다. ‘잘 모르겠지만 그 벽을 넘어보겠다’는 마음, 혹은 ‘다른 가치관에 몸을 맡기듯 스스로의 아이덴티티를 새롭게 구성해 나갈 수밖에 없다’는 생각이 강하게 들었습니다. 제가 말하는 ‘밝은 절망’이란, 방대한 짐을 자전거에 싣고 사람들 사이를 뚫고 소리를 지르며 돌진하는 배달 아저씨에게 결코 밀리지 않겠다는—그런 정신과 행동력을 만들어내겠다는 각오와도 같은 것이었습니다. 그 이야기를 조금 해보려고 합니다.

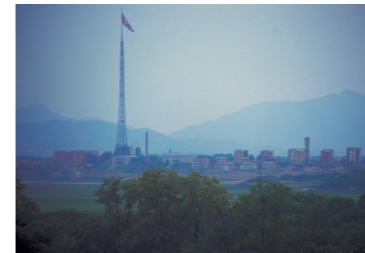
최근 저는 ‘아트(art)’라는 사고방식이나 개념을 ‘순수’, ‘절실’,

‘일탈’이라는 세 가지 요소로 생각하고 있습니다. 굳이 ‘아트·예술’이라는 말을 쓰지 않더라도, 이 세 가지 요소를 연결하면 결국 어떤 ‘예술이라고 부를 수밖에 없는 상태’를 발견할 수 있지 않을까 생각합니다. 이 가운데서도 특히 ‘일탈’이라는 키워드는 서울 유학 시절에 매우 강하게 체감한 것이었습니다. 여기서 ‘일탈’이란 기존의 가치관을 덮어쓰듯 갱신하는, 한 발 앞서 나가는 새로운 의식이 발생한 상태나 사물을 의미합니다. 서울에서의 삶은 그런 ‘일탈적인’ 행위와 사물들로 가득했고, 그 속에서 저는 가치관이 흔들리는 나날을 보냈습니다.

‘순수’라는 것은, 흔히 말하는 ‘순수예술’처럼 어떤 의미에서는 예술의 정점이나 숭고함을 향한 의식이 인간이라는 존재 그 자체를 통해 자연스럽게 드러나는 것이라고 생각합니다. 그러나 모든 표현이 항상 그러한 ‘순수’한 정신성으로 이루어져 있는 것은 아닙니다. 그렇지 않다고 느껴질 때도 많습니다. 저는 동 일본 대지진 당시 피해 지역을 방문했을 때, 집이 떠내려가고 부서지고 가족까지 잃은 상황 속에서도 그 잔해 속에서 다시 무언가를 만들어내려는 사람들을 보았습니다. 만들어내는 행위를 통해서만 살아갈 수밖에 없는, 극한의 ‘절실함’을 눈앞에서 목격한 것입니다. 다시 말해, ‘만드는 것이 곧 살아가는 것’이 되는 상태, 그 ‘절실함’입니다. ‘순수’×‘절실’×‘일탈’— 저는 작품을 볼 때마다 이 세 가지를 늘 스스로에게 묻습니다. 이 작가의 표현에는 얼마나 ‘순수’한 정신이 깃들어 있는가. 그 표현을 만들어내는 데 얼마나 ‘절실함’이 있는가. 그리고 그 결과로 나온 작품이 얼마나 새로운 감각과 가치관을 품고, 기존의 예술 맥락으로부터 ‘일탈’하고 있는가. 저는 이런 질문을 던지며 작품을 비평적으로 바라보려고 합니다.

오른쪽 사진(1)은 판문점입니다. 국기가 아주 높은 탑 위에 세워져 있죠. 직접 갔을 때 가이드가 설명해주었는데, 북한 측과 한국 양쪽에 각각 국기가 있고, 서로 높이를 경쟁하다 보니 저 정도까지 올라갔다고 합니다. 말하자면 ‘일탈적인’ 국기 게양탑인 셈이죠. 그 심정이 전혀 이해되지 않는 것은 아니지만, 이렇게까지 높여야 할 절실함이란……(웃음). 주변에 보이는 건물들도 있는데, 이것들은 모두 가짜이고 실제로 사람이 살지 않는다고 들었습니다. 도시화에 대한 어떤 동경이 드러나는 장면처럼 느꼈습니다. 당시에는 군사정권 이후 ‘민주’를 내세운 노태우 정권이었지만, 여전히 군부 체제가 짙게 남아 있었다고 생각합니다. 평화로운 일본에서 온 저로서는, 이곳이 아직 휴전 상태에 있다는 사실 자체가 쉽게 실감나지 않았던 것 같습니다. 한국 미술의 회화사적 맥락 안에는 단색화가 있지요. 오른쪽 사진 (2)는 한국 작가의 작품이 아니라, 벽에 포스터를 붙였다 떼고, 또 붙였다 떼는 일을 반복하면서 자연스럽게 남은 흔적을 찍은 것입니다. 왼쪽 사진 (3)은 눈이 내린 날 누군가 손으로 눈을 쓸어낸 자국

으로 보입니다. 두 장면 모두 시민들의 무심한 행위에서 나온 것이지만, 저는 이러한 일상 행위의 연장선 위에서도 결과적으로 하나의 표현으로 성립하는 창조적 행위가 존재한다고 느꼈습니다. 그래서 그것을 회화적 표현 행위와 겹쳐 보면서, 그 안에 있는 ‘순수성’을 읽어보려 했습니다. 동시에 한국 미술의 맥락에서 나타나는 물질성과 행위성과도 닿아 있다고 느껴, 이러한 장면들을 촬영하게 되었습니다. 저는 이 왼쪽 사진(4)를 정말 좋아합니다. 교통 체증 장면입니다. 당시 한국의 도로는 정말 레이싱 경기장 같았어요. 버스가 버스를 계속 추월하다보니 정류장에 제대로 서지 않거든요. 서울에 살아본 분들은 다 공감하실 겁니다. 버스는 정류장에 정확히 멈춰주지 않습니다. 버스가 멈춘 곳이 곧 정류장이 됩니다. 내가 탈 버스가 오면 다들 뛰어가서 몸을 날리듯 올라타야 합니다. 그렇지 않으면 그냥 가버리죠. 당시에는 버스 운전 기사의 급여도 얼마나 빨리 얼마나 많이 노선을 도느냐에 따라 올라가는 구조였다고도 들었습니다. 지금 생각하면 믿기 어려운 구조죠. 사진 중앙에 서 있는 타워에는 단지 ‘질서’라고만 적혀



1 북한의 국기 게양탑  
1990  
판문점 인근



2 벽 02  
1990  
서울



3 자동차와 눈  
1990  
서울



4 질서  
1991  
서울

있습니다. 교통 규칙을 지키지 않는 운전자들에게 ‘질서’를 지키라고 경고하는 셈이죠. 그런데 그 방식이 흥미롭습니다. 마치 개념미술적인 퍼블릭 아트처럼 타워를 세워놓은 것입니다. 이 ‘질서 타워’ 뒤에는 ‘청하’라는 한국 술 광고판이 크게 자리 잡고 있습니다. 이젠 또 마치 ‘술을 마음껏 마셔라’는 메시지를 던지는 듯합니다. 이 ‘질서 타워’와 거대한 ‘청하 광고판’을 함께 보면, 한국 사회에서 ‘관리’와 ‘욕망’이 어떻게 얽혀 있는지 드러나는 것처럼 느껴집니다. 오른쪽은 지하철 사진 (5)입니다. 당시에는 성경을 들고 낭독하는 사람들이 자주 있었는데, 그런 일상 풍경을 촬영한 것입니다.

저는 신촌에 아틀리에를 마련했습니다. 커튼을 열면 도로 건너편에 블록 담장이 보였습니다. 사진 (6)의 오른쪽을 보면, 그 담장에 게시판 그림이 그려져 있네요. 그런데 그 틀을 완전히 무시하고, 옆에 ‘김대중’이라고 스프레이로 적혀 있습니다. 조금 잘 보이지 않지만, 바로 이 ‘일탈’의 감각이죠. 애초에 담장에 게시판을 그림으로 그리려는 발상 자체도 이미 일탈적인데, 거기에는 ‘그런 거 신경 쓸 틈 없다’는 듯 ‘김대중’이라고 덧써버

린 거죠. 김대중 선생께는 죄송하지만요. (웃음)  
왼쪽 사진(7)을 보면, 왜 그 부분만 블록 단위로 칠을 남겨두었는지는 알 수 없습니다. 그런데 그 다음 사람이, 그 비어 있는 부분 위에 붉은 페인트를 그대로 덧칠해 흘려놓았습니다. 그것도 빨간색으로요. 이 담장의 주인은 얼마나 관대한 사람일까. 어떻게 해야 이런 식으로, 붉은 페인트를 가지고 물질성을 즐기듯 리듬감 있게 표현하는 것이 허용될 수 있을까. 저는 이런 장면을 보면서 ‘이렇게 일탈적인 표현을 어떻게 받아들여야 할까’를 계속 고민하며 하루하루를 보냈습니다. 신촌 아틀리에에서 매일 커튼을 열면, 바로 그 ‘김대중’ 그래피티가 눈에 들어옵니다. 마치 매일 저에게 ‘일탈해라’라고 말하는 환경 속에 놓여 있었던 셈입니다.

제가 마련한 아틀리에에는 원래 주차장이었습니다. 차가 서너 대 정도 나란히 들어갈 수 있는 공간을 빌려서, 내부를 새하얗게 칠하고 작업실로 썼습니다. ‘이 상황에서 나는 무엇을 해야 하는가, 무엇을 창조할 수 있는가’라는 질문 속에서, 서울대학교에서 어학을 공부하고, 홍익대학교 대학원 서양화과에 들어가게

되었습니다. 조금 다른 얘기로 새지면, 입학시험 때 학장이었던 박서보 선생이 면접관이었습니다. 면접 자리에서 제 작품 파일을 보더니, 일본어로 “좋아, 합격”이라 하더라고요. “백점. 만점. 합격.” 입시 결과를 그 자리에서 말해도 되는 건가 싶었지만요… (웃음). 박서보 선생은 별명이 ‘탱크’였는데, 정말 그 말 그대로였습니다.

작업실을 꾸렸지만, 급격하게 변화하던 한국 사회 속에서 제 내면은 여전히 무엇을 해야 할지 알지 못한 채, 무엇을 표현해야 하는지에 대한 절실한 동기를 찾지 못하고 방황하고 있었습니다.

왼쪽 사진 (8)은 당시의 작업입니다. 그때 저는 담배를 피웠는데, 한 개피 피우는 시간이 대략 3분 정도였습니다. 그 짧은 시간 동안 무엇인가 할 수 없을까 생각하다가, ‘재떨이를 만들어보자’고 생각했습니다. 바닥 콘크리트에 드릴로 구멍을 뚫고, 작은 파란 칩을 벽에 툭툭툭 붙입니다. 그리고 그 위에 담배꽂초를 툭 올려놓고, 또 피우고, 또 올려놓고 하는 식으로 반복합니다. 마지막에는 다 피운 꽂초를 그대로 꽂 눌러 바닥의 구멍에

꽂아 넣습니다. 즉, 방 전체를 하나의 재떨이로 만드는 작업이죠. 일종의 사고 훈련입니다. 이런 식의 작업을 이어가면서, 일상 속의 발상이나 어떤 행위, 경험이 어떤 형태와 표현으로 이어질 수 있는지를 모색하던 시기였습니다.

왼쪽 사진 (9)은 일회용 나무젓가락이네요. 젓가락은 보통 ‘딱’하고 벌려서 쪼갠 다음 쓰잖아요. 그런데 저는 부러지지 않는 아슬아슬한 지점에서 멈추고 그 사이에 물건을 ‘툭’ 끼워 넣었습니다. 인형도 끼워보고, 이것저것 끼워봤죠. 그러면 탐처럼 보이기도 하고, 알파벳 ‘A’같은 형태가 만들어집니다. 그 모양이 조금 흥미롭게 느껴져서 사진으로 남겼습니다.

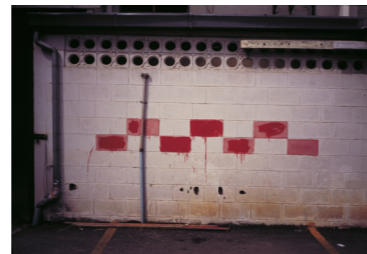
오른쪽 사진(10)은 바닥 전체를 파랗게 칠해서, 공간 전체를 재떨이로 만든 것입니다. 친구들이 와서 다들 담배를 피우곤 했기 때문에 “어디든 재떨이야”라고 말하곤 했죠. “대신 재는 좀 예쁘게 놓아줘”라면서요. 재를 살짝 세워서 올려놓는 데에는 나름의 요령도 있습니다. 이런 식으로 작업실에서 시간을 보냈습니다. 신촌의 아틀리에에는 후루카와 미카 씨도 자주 왔고, 특히 이불이 가장 많이 드나들었습니다. 막차를 놓치면 대개 저



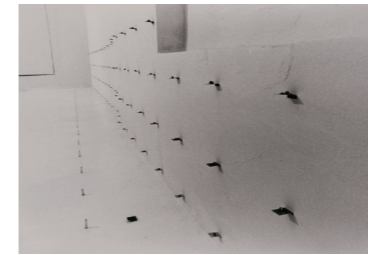
5 십자가 01  
1991  
서울



6 블록 담장 / 게시판과 ‘김대중’  
1991  
서울



7 블록 담장에 페인트  
1991  
서울



8 콘크리트 벽에 재, 바닥에 구멍과 담배꽂초  
1991  
서울



9 일회용 나무젓가락  
1991  
서울



10 콘크리트 바닥에 페인트와 재  
1991  
서울



11 창문과 방충망  
1991  
서울



12 창문  
1991  
서울



13 사자 자물쇠 02  
1991  
서울



14 이불 스튜디오 / 신명은, 이경, 김소라, 김정은, 유진상  
1991  
서울



15 박카스 03  
1991  
서울

희 집에 와서 술을 마시는 식이었죠. 작업실은 일종의 아지트가 되었고, 음악도 일본에서 가져온 CD를 틀어놓곤 했습니다. 당시에는 일본 문화를 소개하는 것 자체가 아직 금지되어 있었 습니다. 책방 같은 곳에서는 뒤에서 몰래들 보고 있었지만, 금지라기 보다는 아직 공식적으로 풀리지 않은 상태였죠. 그래서 더 희귀하게 느껴졌던 것도 있었을 겁니다. 이 공간은 당시에 드물었던 일본인 작가, 그리고 일본 문화를 접할 수 있는 장소이기도 했습니다. 결국 누군가가 친구를 데려오는, 늘 열린 아지트 같은 공간이 되었습니다.

오른쪽 사진(11)의 창틀과 방충망을 보고는 꽤 충격을 받았 습니다. 골목길, 그러니까 자동차도 지나갈 수 없는 좁은 골목 안에 있는 창문과 방충망인데요. 방충망이라는 것은 창문에 딱 맞게 붙어야 제 기능을 하잖아요. 그런데 이걸 보세요. 이 '일탈'의 감각. '이렇게 해도 되는구나'라는 느낌이었습니다. 프레임은 꼭 정확히 맞출 필요는 없고, 어긋나도 괜찮다는 것. 이후 회화적·컨셉추얼한 맥락에서도 이 방충망은 저에게 일탈의 기준이 되었습니다. "이 정도는 해야 통한다, 나카무라 군" 이러면서요.

(웃음)  
왼쪽 사진 (12)은 어떤 정서를 지닌 장면인데요... '99'라고 쓰여 있는 것은 번지수입니다. 우체부가 마치 그래피티를 하듯, 벽에 주소를 적어놓은 것이죠. '1-90' 같은 식으로요. 정말 대단하죠... 집이라기보다, 벽이나 담장이 하나의 공유된 캔버스처럼 기능하고 있는 건 아닐까 생각하게 됩니다.

이 사진은 오른쪽이 최정화, 왼쪽이 이불입니다. 이 사진은 전시에 출품할 수 없었습니다. 왜였을까요. (웃음) 한국 순회전에서도 역시 빠졌습니다. 두 사람은 이제는 완전히 거장이죠. 최정화는 이 시기에는 아직 머리술이 있네요. 이런 얘기는 하면 안 되겠죠 (웃음). 지금은 세계적으로도 한국을 대표하는 작가들이지만요.

오른쪽 사진(13)은 한국의 문에서 흔히 볼 수 있는 영국식 사자장식 두 개와 이 두 사람을 겹쳐서 본 것입니다.

이 사진(14)은 이불의 스튜디오입니다. 국립신미술관(에서 개최된 《시대의 프리즘: 일본에서 태어난 미술 표현 1989-2010》전)에 출품했던, 괴물 옷 같은 것을 입고 "일본에 가겠다"고 말

하고 있었습니다. 손이 여러 개 달린 것처럼 보이는 이 탈을 입고 일본에 가겠다고 해서, 서울에서 그 이야기를 듣고는 '이건 꽤 위험하겠다' 싶어 여러 가지 조언을 했습니다. 그때가 이불이 긴자의 Gallery K에서 개인전을 했던 이후였는지, 아니면 하기 전이었던지는 정확히 기억나지 않습니다. 그 개인전에서는 닭을 풀어놓고 현장에서 도살한 뒤, 그 피로 표현을 하는 말 그대로 상당히 과격한 작업을 선보였습니다. 어쨌든 것처럼 억압된 군사 국가의 상황 속에서, 이불과 같은 작가가 등장했고, 그 주변의 움직임은 결과적으로 매우 중요한 의미를 지닌 것이었다고 생각합니다.

다음, 이것도 굉장한 사진(15)입니다. 충격적이죠. '리포비탄 D'가 아닙니다. '박카스'입니다. 박카스는 이름 자체가 술의 신을 가리키는 말이죠. 그 신의 이름을 딴 박카스가 리포비탄 D의 복제품처럼 존재했고, 술을 마셨을 때나 피곤할 때 이것을 마시며 기운을 북돋우는 그런 음료였습니다. 그 박카스가 건물 위에 붙썩 등장합니다. 클라스 올덴버그도 이 정도까지는 못 했을 겁니다. '일탈'이란 바로 이런 것이 가능한 영역인 것이죠. 다시

말해, 작가 개인의 표현 영역을 넘어 사회적이고 경제적인 것까지 포함해, 보통은 예술로 간주되지 않는 대상이라 하더라도 그것을 표현으로 간주하고 받아들이는 순간, 어떤 것이든 표현으로 성립하게 됩니다. 그런 의미에서 이 '박카스'라는 존재는 상징적이었습니다.

마침 박카스가 등장하던 시기에, 밤 12시 이후에는 음식점 영업 금지령이 내려져 술집들이 12시면 문을 닫아버렸습니다. 그래도 계속 마시고 싶잖아요. 그래서 12시 이후에도 술을 내주는, 셔터를 반쯤 내려놓은 가게에 들어가서 몰래 마시곤 했습니다. 결국 계속 마신다는 사실 자체는 변하지 않는 거죠. 그런 사회였기 때문에, 일본이 버블 경제로 들떠 있던 시기에 한국으로 유학을 온 저에게는, 이런 '일탈'이 허용되는 한국 사회로부터 큰 용기를 얻었습니다.

어쨌든 저는, 오늘과 같은 역사적 고찰의 맥락 속에서 보면 예술가로서, 일본에서 한국으로, 그것도 한국 정부의 국비 장학생으로 유학을 온 셈입니다. 그런데 실기 중심으로 유학을 온 다른 작가는 잘 모릅니다. 어쩐지 궁금하네요. 이 부분은 나중에

한 번 여쭙보고 싶습니다. 한국 유학을 온 재일한국인 작가들과 친구가 된 적은 있지만, 왜 일본인 작가는 보이지 않을까 하는 의문이 들었습니다. 미술사나 역사 쪽 연구자는 많았지만, 작가는 거의 없었습니다. 오히려 그 반대의 경우가 더 많지요. 조금 전에 김지영 씨 발표를 들으면서도, 전후에 일본인 중에서 실기를 배우기 위해 한국에 간 사람이 만약 ‘한 명’에 불과하다면, 그건 좀 씁쓸하다는 생각을 하며 듣고 있었습니다.

시간이 얼마 남지 않아 자세히 설명 드리기는 어렵지만, 요코하마 미술관 전시에서도 이 사진 속에 작게 보이는 한국산 이발소 마크 작업을 선보였습니다. 집합체 형태로 구성했습니다.

왼쪽 사진(16)에는 가운데에 박서보 선생이 있습니다. 박서보 선생님이 “너도 와라”해서 어느 요정에 가게 됐고, 자연스럽게 식사 자리에 합류하게 되었습니다. 그 자리에는 도쿄화랑 관계자도 있었고, 다음 개인전을 누구로 할지 이야기 하는, 일종의 전략 회의 같은 분위기였습니다. 박서보 선생이 전체를 주도하며 “다음은 너다”라고 말하기도 했습니다. 그런 장면을 보면서, 한국 사회의 일종의 위계 구조랄까, 혹은 일본과 한국의 관계가

축소된 형태로 드러나는 느낌이었습니다.

이 사진은 미국에서 온 유학생 세스(세스 프랭클린 슈나이더)가 홍대에 있을 때 개인전을 열며 모였던 사람들입니다. 친구들과 관계자들이 함께 모였던 자리의 모습입니다. 지금 돌이켜 보면 굉장히 귀중한 장면이죠.

오른쪽 사진(17)은 한국인 친구 고낙범의 작업입니다. 뒤에는 김영삼과 김정일의 초상화가 그려진 작품이 전시되어 있었고, 그 중앙에 직접 선을 긋고 ‘북’과 ‘남’의 경계의 한가운데에 서는 인스톨레이션이었습니다. 발표한 당일 바로 소문이 퍼졌고, 다음 날쯤 전시는 중지, 작품은 철거되었습니다. 그리고 고낙범 씨는 그대로 여행되었습니다. 그 후 저에게 연락이 와서 “그의 신병을 확보해 달라”는 요청을 들었습니다. ‘왜 하필 나지?’라는 생각이 들었지만, 다른 사람들은 아무도 가려 하지 않았던 것 같습니다. 결국 저에게 연락이 왔고, 그의 신병을 맡으러 가게 되었습니다. 정치적인 주제를 다루는 작품을 만드는 작가들이 바로 이 무렵부터 꽤 등장하기 시작했습니다. 해외로 유학을 가거나 외국을 오갈 수 있는 시대가 막 열리던 시기이기도

했고, 그런 변화 속에서 벌어진 일이었습니다.

1992년에 《나카무라와 무라카미》전이라는 기획전을 개최했습니다. 이 전시에 맞춰 ‘나카무라(中村)와 무라카미(村上)’라는 일본인 성씨에 관한 설문을 진행했습니다. 예를 들어 “와타시와 나카무라데스. 저는 나카무라입니다”라고 말하면, “나카무라…… 나카무라 씨인가요?”라는 식으로 ‘나카무라’라는 단어에 유독 민감하게 반응하는 한국 분들이 많았던 겁니다. 그래서 “왜 그러시나요?”라고 물었더니, “일제시대에……”라는 이야기가 나왔고, 그 계기로 설문조사를 하게 되었습니다. 나카무라, 사토, 스즈키 등 약 15개의 일본 성씨를 나열해두고, 그중에서 ‘불쾌하게 느껴지는 성씨에 표시해 주세요’라는 내용의 설문이었습니다. 대상은 약 100명 정도였던 것으로 기억합니다. 결과는 1위 나카무라, 2위 무라카미. 그래서 무라카미 다카시에게 연락해서 말했죠. “너도 나도 이미 미움 받고 있다.” “이미 미움 받는 사람들끼리 《나카무라와 무라카미》전을 같이 해보자.” 그렇게 제안해 기획전을 만들었습니다. 사진(18)의 안쪽에 있는 게 무라카미 타카시네요. 그 기획전을 준비하면서 이상하

게도 저와 무라카미 주변에는 늘 함께 어울리던 사람들이 있었습니다. 저와 무라카미 바로 아래 세대에 오자와 츠요시, 아이다 마코토가 있었고, 나카자와 히데키, 니시하라 민 같은 인물들, 그리고 린트겐 예술연구소의 이케우치 츠토무, 코야마 토미오 등 도쿄의 동세대 인물들이 이후 한꺼번에 부상하게 됩니다. 어떤 소용돌이 같은 움직임이 있었던 시기였습니다.

이것은 《나카무라와 무라카미》전 당시의 사진이네요. 왼쪽 사진(19)이 제 작품이고 오른쪽 사진(20)이 무라카미의 작품입니다. ‘나카무라’, ‘무라카미’라는 글자를 겹치고, 전통적 간판 제작 방식으로 금박을 입혔습니다. 이런 작업을 시작으로 계속 달려왔습니다. 개인의 창조성이 친구나 동료들에게 이어지고, 그것이 전시로 확장됩니다. 그리고 그것이 갤러리나 미술관이라는 틀 안에 머무는 것이 아니라, 도시 그 자체, 거리 속에서 관계를 만들어갈 때, 도시의 창조성, 나아가 그 전체성은 어떤 상태인가, 그 점에 관심을 갖게 되었습니다. 일본, 한국, 혹은 미국의 어느 도시든 마찬가지입니다. 그 공간을 만드는 인간의 창조성과 도시 전체의 창조성이 어떻게 서로 공명하고 있는가. 저는 그 구



16 박서보와의 식사회  
1991  
서울



17 작품 앞에 선 고낙범  
1991  
서울



18 히로세 사토시, 무라카미 다카시  
1992  
도쿄



19 이발소 마크 / 하라주쿠  
1992  
도쿄



20 나카무라와 무라카미 01  
1992  
도쿄

조에 관심이 있습니다. 여러 프로젝트를 진행해왔는데, 작은 소문 같은 것이 어느 순간 퍼져 나가기도 하고, 파티를 열면 사람이 엄청 모여들기도 합니다. 당시에는 인터넷이 없었기 때문에, 그렇게 전해지는 과정 속에서 이미지가 점점 부풀어 오릅니다. 이미지가 확장되며 연쇄적으로 이어지는 것, 그리고 그것을 실제로 만들어내는 것—이 두 가지가 모두 중요하다고 생각합니다. 창조성이 결핍되면 그 다음에는 무엇이 생겨날까. 본래는 과거의 교훈으로부터 배워야 하는 것이지만, 창조성이 약해질 때… 이런 말을 하면 조금 그렇지만, 지금은 전쟁의 위기가 높아지고 있는 상황이기도 하죠. 그런 점에서도 저는 ‘개인과 전체의 창조력’이 깊이 연관되어 있다고 생각합니다.

왼쪽 사진(21)은 나카자와 히데키가 그린 일러스트가 들어간 티셔츠입니다. 나카자와가 쓴 『현대미술사 일본편 1945-2014』(2014)라는 책이 있는데, 그 표지에도 사용된 그림입니다. 「나카무라와 무라카미」전에서 이케미야 나카오라는 인물이 퍼포먼스를 했을 때, 오자와 츠요시가 ‘지장 건립(지조잉, Jizo-ing)’이라는 프로젝트 속에서 이케미야의 이마에 글자를 쓰는 순간



21 나카자와 히데키 01  
1992  
도쿄

을 포착해 일러스트로 만든 것입니다. 상당히 마니악한 내용이죠. 이런 것들이 한일 미술사의 깊은 층위 속으로 들어오는 것이 흥미롭습니다. 들어온다고 말해도 되는 건지 모르겠지만요(웃음). 어쨌든 저는 거리 곳곳에 포스터를 마음대로 붙이고 다니거나, ‘게릴라’적으로 도시 안에서 여러 가지 ‘해프닝’이라 할 만한 퍼포먼스를 하기도 하고(22), 오사카의 츠루하시에 있는 러브호텔에서 일부러 전시를 열기도 했습니다.

이번 요코하마 전시의 주제와도 연결되는 부분인데요, 왼쪽 사진은 일본 지도와 한국 지도입니다. 어느 날 일기예보 지도(23)를 보다가 깨달은 것이 있습니다. “일기예보 지도에는 반드시 한반도가 들어가 있구나.” 그전까지는 일본만 보고 있었는데, 한국에서 돌아온 이후에는 “(일기예보 지도에는) 한국이 항상 같은 프레임 안에 들어온다. 이걸 중요한 것 아닌가?”라고 생각하게 되었고, 그것을 작품으로 만들었습니다.



22  
“오사카 믹서 계획”  
01/나카자와 히데키, 무라카미 다카시, 이케미야 나카오, 오자와 쓰요시, 니시하라 민, 난바 게이스케, 시부야 기요미치  
1992  
오사카



23 한국과 일본  
1993  
도쿄

## 디아스포라로서의 백남준 내파(內破)하는 예술, 경로

도쿄예술대학교 대학원 박사후기과정  
사토 코유리 / 번역: 조혜수

도쿄예술대학 박사과정의 사토 코유리입니다. 먼저 어제 심포지엄의 내용을 반영하여, 웹사이트에 게재된 제목의 ‘여행’을 ‘경로’로 수정했음을 밝혀둡니다. 오늘 발표에서는 우선 백남준이라는 예술가를 형성한 전반기의 삶을 되짚고자 합니다. 이어서 하이레드 센터, 플럭서스, 그리고 대중음악이라는 세 가지 축을 통해, 예술이라는 영역 안에 머무르면서도 어떻게 예술을 비판하고자 했는지, 즉 예술을 ‘내파(內破)’하려 했는지를 논의하고 싶습니다. 그리고 백남준이 ‘디아스포라’로 살아가는 과정 속에서, 이러한 시도들이 1980년대에 이르러 위성 예술(Satellite Art)로 결실을 맺게 되는 ‘경로’를 따라갑니다.

굳이 다시 설명할 필요도 없을지 모르지만, 백남준은 세계적으로 ‘비디오 아트’의 선구자’로 알려진 예술가입니다. 그는 위성 예술과 로보틱 아트의 개척자이기도 합니다. 백남준은 독일, 미국, 일본 등에서 생애를 보냈습니다. 마셜 매클루언의 ‘지구촌 Global Village’ 개념에 대한 언급 등으로 인해, 그를 낙관적인 코스모폴리탄으로 인식하는 사람도 많을 것입니다. 그러나 본 발표에서는 이러한 기존의 백남준 상과는 다른 이해의 관점에서 그의 예술 실천에 접근해봅니다.

예술가로서의 백남준의 형성에는 두 가지 ‘제국주의’의 그림자가 짙게 각인되어 있다고 할 수 있습니다. 백남준은 1932년, 일본의 식민지 지배하에 있던 경성(현 서울)에서 태어났습니다. 그의 트레이드마크인 해진 작업복 차림에서는 상상하기 어려울 만큼, 그는 매우 부유한 가정에서 태어났습니다. 집안의 가업은 섬유업에서 출발해 이후 한국 최초의 재벌이 되었습니다. 백남준의 아버

지 백낙승은 일본의 식민지 지배하에서 사업가로 살아남기 위해 일본군에 전투기를 기증하는 등의 방침을 취했습니다. 물론 이는 총독부의 착취적인 경제 체제 아래에서의 생존 전략이기도 했습니다. 그러나 1945년 8월 일본이 연합국에 무조건 항복하고, 백남준은 아버지가 기증한 전투기가 그려진 1,000장의 엽서를 난로에 태워버렸다고 전해집니다. [01] 이승만으로부터 외화 획득의 명을 받은 백남준의 아버지는 무역을 위해 홍콩으로 향했고, 통역으로 동행한 백남준은 기관총 수입 현장을 목격하며 큰 충격을 받습니다. [02] 이후 한국전쟁이 발발하자, 백남준의 가족은 일본으로 망명합니다. 그의 아버지는 여섯 번째, 백남준은 일곱 번째로 대한민국 여권을 취득한 인물이었습니다. 백남준에게 일본 제국주의와 자본주의, 그리고 전쟁의 관계는 결코 분리될 수 없는 것으로 각인되었습니다.

아르놀트 쇤베르크의 음악 이론을 연구하며 도쿄대학을 졸업한 뒤, 더 깊이 음악을 공부하기 위해 서독으로 유학을 떠난 백남준은 그곳에서 또 다른 난관에 직면합니다. 당시의 백남준을 알고 있던 재즈 음악가 페터 브뤼츠만에게 따르면, 백남준은 이 시기에 ‘숨겨진 식민주의(hidden colonialism)’, 즉 음악에서의 서구 중심주의와 마주하게 됩니다. 당시 체류지에서 유일한 아시아인으로 서 정체성의 위기를 직면한 백남준은, 동양 사상을 받아들여 전위적이며 기존 미술에 도전하는 존 케이지를 만나게 됩니다. 그는 이 만남에 대해 “케이지를 만나기 전의 나는 B.C., 즉 Before Cage였다 [03]”고 회고할 정도로 강한 충격을 받습니다. 1962년, 백남준은 플럭서스에 참여합니다. 플럭서스는 ‘흐르다, 변화하다, (하제를 써서 장 밖으로) 배출하게 하다’라는 의미를 내포한 전위

예술 운동입니다. 이듬해인 1963년 3월, 그는 뒤셀도르프에서 세계 최초의 비디오 아트를 선보이며 개인전을 개최합니다. 백남준에게 케이지와의 만남은 예술가로서의 운명을 결정짓는 결정적인 돌파구였다고 할 수 있습니다.

이처럼 예술가로서의 백남준의 형성에는 두 가지 ‘제국주의’의 그림자가 새겨져 있습니다. 첫째는 그의 사업과 일본 제국주의, 자본주의, 그리고 전쟁 사이의 관계입니다. 이러한 결합을 강하게 의식했던 백남준은 자본주의로부터 거리를 두기 위해 예술가의 길을 선했다고 밝히고 있습니다.<sup>[04]</sup> ‘한일/日韓’이라는 관점에서 백남준이라는 예술가에 접근할 때 강조하고 싶은 점은, 그를 단순히 ‘일본 문화 애호가’로 이해하는 것은 결정적으로 불충분하다는 사실입니다. 이후 등장하게 될 일본의 예술가들과 백남준 사이의 소통은 그의 유창한 일본어를 통해 가능했던 것입니다. 물론 이들과 백남준의 관계는 매우 깊고 밀접했지만, 이는 1945년 이전 일본의 한반도 식민지 지배라는 역사적 맥락 없이는 설명될 수 없습니다. 둘째는 서독에서 직면했던 예술에서의 ‘서구 중심주의’입니다. 특히 초기의 백남준의 예술 실천은 동아시아 철학과 테크놀로지를 결합해 서구 중심주의에 도전하는 전위였습니다. 다만 자기언급적으로 ‘동양’이라는 ‘뿌리(roots)’를 다루는 선택은, 여러 선택지 중 임의로 택한 케이지의 것과는 달랐습니다. 유럽 사회 안에서 ‘동양인’으로 바라보아진 백남준에게 그것은 오히려 피할 수 없는, 일종의 요구로서 나타났던 것입니다. 이러한 와중 형성된 백남준과 주변 인물들 간의 관계는 기존 예술에 도전한다는 공통점에 의해 공명했고, 그 관계성은 생애 전반에 걸쳐 지속되었습니다.

이제 백남준의 이동을 끊임없이 추동한 것은 언제나 예술이었습니다. 독일에 머물던 그가 다시 일본으로 돌아온 것도 로봇과 방송 기술을 활용한 작품을 제작하기 위해서였습니다. 일본 체류 기간은 약 1년으로 짧았지만, 그 사이 백남준은 몇 차례의 운명적인 만남을 경험하게 됩니다. 그중에서도 빼놓을 수 없는 인물이 아베 슈야(阿部修也)입니다. 로봇 제작을 구상하던 백남준은 당시 TBS에서 엔지니어로 일하던 아베 슈야와 알게 됩니다. 두 사람의 관계는 단순한 예술가와 기술자라는 범주를 넘어, 함께 아이디어를 실현해 나가는 가이드 러너로서 한 평생 지속되었습니다. 서로 주고받은 서신에는 기술적 논의뿐 아니라 계절의 인사와 근황 보고도 함께 담겨 있습니다. 이번 전시에도 첫 만남에

서 백남준이 아베에게 건넨 명함과, 생애 마지막에 보낸 편지가 소개되고 있습니다.

이렇게 완성된 세계 최초의 로보틱 아트 〈K-456〉(1964)을 백남준은 ‘반(反)테크놀로지 (ANTI-technology)’라는 말로 설명합니다. 이는 테크놀로지이면서 동시에 반테크놀로지라는, 수수께끼 같은 발상입니다. 다시 말해 테크놀로지를 회피하는 ‘비(非)테크놀로지’가 아니라, 테크놀로지를 사용하면서 그 자체를 비판한다는 태도입니다. 사카모토 류이치(坂本龍一)로부터 ‘멍청이 같은, 덤(dumb)한 느낌’이라는 평을 받은<sup>[05]</sup> 이 로봇이야말로 이러한 관점을 잘 보여주는 사례입니다. 완벽한 효율성을 탐구하면서 가속적으로 진화하고 인류를 파멸로 이끄는 테크놀로지가 아니라, 불완전하고 ‘인간적인’ 테크놀로지도 가능하다는 백남준의 기술관이 잘 나타나 있습니다. 이처럼 내부에 머물면서도 비판하고 갱신해 나가는 태도는 백남준의 예술 실천에 있어 일관되게 나타나는 듯 합니다.

일본 체류 시기의 백남준에게는 또 하나의 매우 중요한 만남이 있었습니다. 그것은 1963년경 등장한 전위 예술 그룹 ‘하이레드센터’입니다. ‘직접 행동’을 통해 기존의 예술 제도, 더 나아가 사회 질서에 개입하며, 비록 단기간이었지만 ‘반(反)예술’의 계보에 강렬한 흔적을 남겼습니다. ‘반예술’ 또한 ‘반테크놀로지’와 유사한 구조로, 즉 예술을 통해 기존의 예술을 비판하는 자세입니다. 자명하게 여겨질 수도 있으나, ‘반예술’은 예술이라는 형식을 통해 수행되기에 비로소 ‘반예술’이 될 수 있는 것입니다.

백남준이 일본에 머물렀던 1963~64년은 위성 방송의 태동기였습니다. 제3차 위성 중계 예고를 신문에서 접한 아카세가와 겐페이(赤瀬川原平)와, 훗날 하이레드센터의 멤버가 되는 이즈미 다쓰(和泉達)는 어떠한 사실을 ‘깨닫게’ 됩니다. 지금까지 두 차례 진행된 위성 방송을 되돌아보면, 매번 방송 전날 마치 중계를 위한 ‘소재’를 미리 준비한 것처럼 중대한 사건이 발생해왔던 것입니다. 첫 번째는 1963년 11월 23일, 최초의 미·일 우주 생중계를 통해 전해진 존 F. 케네디 대통령 암살 소식이었습니다. 백남준은 이 뉴스를 일본에서 접했습니다. 두 번째는 라이샤워 주일 미국대사 피습 사건이었습니다. “두 번 일어난 일은 세 번 일어난다”고 생각한 아카세가와와 이즈미는, 프랑스의 샤를 드 골 총리의 신변에 위협이 있을 것처럼 암시하는 불온한 전단을 제작합니

다. 일본 전역으로 우편 발송된 이 전단을 받아본 백남준은 그들의 의도를 즉각 이해했습니다. 그리고 위성 방송 당일, 우연인지 필연인지 드 골이 입원했다는 작은 신문 기사를 발견한 그는 아카세가와에게 전화를 겁니다. 이 전화를 받은 아카세가는 백남준을 두고 “하이레드센터 최고의 관객”이라 불렀습니다. 말할 것도 없이 백남준은 이후 위성 예술을 본격적으로 전개하게 되지만, 방송국까지 간접적으로 끌어들이는 하이레드센터의 이 위성 프로젝트가 이들을 이어준 것입니다.

당시 이러한 예술가 공동체의 중심적 공간으로 내과 화랑(内科画廊)과 소게쓰 회관(草月会館)을 들 수 있습니다. 내과화랑의 개관전은 이즈미의 개인전이었습니다. 이즈미의 두번째 개인전 초청장은 백남준이 디자인 했습니다. 신문지에 붉은 글씨를 사용한 형식으로, 백남준의 첫 개인전 초청장과 유사한 디자인입니다. 세계적인 비디오 아티스트이자 훗날 백남준의 공적·사적 동반자가 되는 구보타 시게코 역시 당시를 회고하며 “내과화랑은 코윈과도 같은 예술의 중심지였다”<sup>[06]</sup> 고 말합니다. 전학련(전일본학생자치회총연합)에 참여해 ‘기존 질서에 대한 저항과 반란’을 내세우고, 아이젠하워 방일 반대 안보 시위 등에 참여했던 구보타는, ‘의외성을 기본으로 하는 반자본주의적 성향의 예술 활동’인 플럭서스에 관심을 갖게 됩니다.<sup>[07]</sup>

이모였던 현대무용가 구니치야(邦千谷)의 영향도 있어, 구보타 시게코는 이치야나기 토시(一柳慧)나 오노 요코(小野洋子)와 교류하게 되었습니다. 오노의 소개로 플럭서스의 창시자인 조지 마키우나스(George Maciunas)와도 알게 됩니다. 그러나 1964년, 내과화랑에서 〈Make a Floor of Love Letters〉라는 설치 작업과 함께 개인전을 연 구보타는, 다수의 평론가들에게 ‘묵살’ 당한 현실에 실망하게 됩니다.

구보타가 처음으로 백남준을 만난 것은 1964년 소게쓰 회관에서 열린 「백남준 작품발표회」였습니다. 백남준의 퍼포먼스가 끝난 뒤, 관객으로 자리에 있던 구보타는 그에게 말을 건넵니다. ‘플럭서스에 대한 정보에 굶주려 있던 일본의 전위 예술가’에게, 이미 플럭서스의 일원이었던 백남준이 들려주는 ‘플럭서스가 꽃피고 있던 독일’에서의 이야기는 매우 매력적이었습니다.<sup>[08]</sup> 그리고 구보타는 백남준이 내과화랑에서 열린 자신의 개인전에 호의적인 인상을 갖고 있었다는 사실도 알게 됩니다. 한편 이에 앞서

소게쓰 회관에서는 1962년에 존 케이지나 ‘암흑무도’,<sup>[09]</sup> 그리고 머스 커닝햄의 무대가 개최된 바 있었습니다. 이처럼 당시의 소게쓰 회관은 일본과 미국의 전위 예술을 잇는 국제적 교류의 중요한 거점이었습니다.

앞서 여러 차례 언급한 플럭서스 역시, 고상하고 권위적인 기존 예술에 대해 ‘반예술’적 접근으로 도전했습니다. 플럭서스가 일본에서 독자적인 ‘반예술’적 전개를 보여주고 있던 하이레드센터에 관심을 갖게 된 것은 지극히 자연스러운 흐름이었습니다. 구보타는 뉴욕으로 건너가 조지 마키우나스에게 하이레드센터의 활동을 전하고, 이들의 실천을 알리는 뉴스페이퍼를 기획·편집합니다. 그리고 1966년, 아스토리아 호텔에서는 호텔 이벤트 「셀터 계획」이, 그랜드 아이 플라자 및 58 스트리트 5 에비뉴에서는 클리닝 이벤트 ‘수도권 청소정리 촉진 운동 (首都圏清掃整理促進運動)’이 각각 플럭서스에 의해 재연됩니다.<sup>[10]</sup> 백남준은 일본에서의 ‘셀터 계획’과 뉴욕에서 이루어진 재연, 양쪽의 기록 모두에 남아 있습니다. 이처럼 ‘반예술’적 관심은 일본과 미국을 넘어 확산되었고, 그 공동체의 중심에는 일본과 미국 어느 한쪽에도 완전히 속하지 않는 존재로서의 백남준이 자리하고 있었습니다.

〈TV 부처〉(1974)와 같은 작품의 성공을 계기로, 백남준은 점차 예술가로서 성공해갑니다. 1984년, 뉴욕과 파리를 연결하는 위성 생중계 프로그램 〈Good Morning Mr. Orwell〉을 제작합니다. 백남준은 『1984』에서 조지 오웰이 그려낸 미래상이 “완전히 빛나간 예측”이었다고 단언합니다. 그것은 테크놀로지에 의해 인간이 지배되는 디스토피아적 세계였습니다. 백남준은 동독 해방과 텔레비전의 관계를 다루면서, 테크놀로지가 지배와 분단에 맞서는 도구가 될 수 있도록 하였습니다. 여기에서도 그는 테크놀로지를 위험한 것으로 배제하기보다, 테크놀로지를 단선적으로 이해하려는 관점을 흔드는 ‘반테크놀로지’에서 가능성을 발견했던 것입니다.

비디오 아트는 당초 지배적 담론을 형성하던 텔레비전이라는 매체에 맞서는 DIY적 카운터컬처의 맥락을 지니고 있었습니다. 한편 1980년대에 접어들어, 비디오 아트에서 사용되던 시각 언어는 점차 상업적으로 흡수되기 시작합니다. 백남준의 비디오 아트에서 나타나는 ‘텔레비전 이미지의 파괴 행위’는 뮤직비디오<sup>[11]</sup>와 텔레비전 광고의 시각 효과로 침투해 갑니다.

<sup>[1]</sup> 항상 옆에 있으니까: 일본과 한국, 미술의 80년」
관련 심포지엄 기록집

<sup>[2]</sup> 발표 5: 사토 코유리
「디아스포라로서의 백남준 내파하는 예술, 경로」

생각해보면 20년 전 백남준이 시작한 일이란 텔레비전 방송국에서는 금기에 가깝던 텔레비전 이미지의 파괴 행위 중 하나였다. 자석을 사용해 화면을 왜곡하거나, 회로에 직접 개입해 색도 형태도 홀트려버리는 방식은 방송국의 입장에서 보자면 그야말로 자살 행위에 다름없었다. 그런데 이제는 방송 텔레비전 화면에서 이러한 종류의 신시사이저에 의한 변형 효과가 일상적인 풍경처럼 등장할 뿐 아니라, 방송국 스스로가 그러한 관행을 거스르는 행위를 현대의 영웅적 실천으로 소개하는 시대가 되었다. 나에게는 이 변화야말로, 백남준이 걸어온 인적 미담의 길이 얼마나 예견적이었는지를 상징적으로 보여주는 에피소드처럼 느껴질 수밖에 없었다. <sup>[12]</sup>

백남준 자신도 비디오 아트가 MTV(뮤직비디오 전문 케이블 채널)의 탄생에 기여했다고 언급한 바 있습니다. 그가 〈Bye Bye Kipling〉과 관련해 NHK에 제출한 기획서에서 밝히고 있듯이, MTV의 엔지니어들은 백남준의 작업 현장에서 영상 기술을 배웠던 것입니다.

최근 뮤직비디오의 상업화가 진행되면서 일본에서도 뛰어난 뮤직 비디오들이 나오고 있습니다만, 미국의 뮤직비디오 이면에는 비디오 아트가 20년에 걸쳐 축적해 온 역사적 기반이 있습니다. 이러한 기초 연구의 (비상업적인) 축적이 뮤직비디오 컴퓨터 그래픽스의 상업적 성공으로 나타난 것입니다. 이는 오늘날 세계적인 대형 방송국으로 성장한 MTV 뉴욕 본사의 기술 담당 부사장 앤디 세토스(Andy Setos)나 세계 최고의 컴퓨터 콘퍼런스로 발전한 시그라프(SIGGRAPH)의 발기인 톰 데 판티(Tom DeFanti), 댄 샌딘(Dan Sandin), 로니스 에트라(Loniscnie Etra) 등이 모두 1970년대 초 제 젊은 친구이자, 혹은 제자 격에 해당하던 인물들이었다는 사실에서도 분명히 드러납니다. <sup>[13]</sup>

이와 같이 대중문화에 의해 비디오아트가 회수되는 위기에 대응해, 백남준은 오히려 데이비드 보위(David Bowie)나 루 리드(Lou Reed)와 같은 대중음악의 스타들을 적극적으로 작품에 기용하는 전략을 내세웁니다. 1980년대 백남준의 위성 예술에서 두드러지는 특징은, 아사다 아키라(浅田彰)가 이를 “텔레비전적·비디오적인 것의 자화상” <sup>[14]</sup> 이라고 평한 것처럼, 마치 버라이어티 프로그램을 연상시키듯 유명 인사들이 연속적으로 등장하는 구성일 것입니다. 가수 로리 앤더슨(Laurie Anderson)을 작품에 기용한

사례는 특히 상징적입니다. 1984년의 대담에서 사카모토 류이치와 백남준은 로리 앤더슨에 대해 언급하고 있습니다. 그해 일 본 공연을 가졌던 로리 앤더슨은 전위 예술가로서의 배경을 지니면서도 〈O Superman〉(1981)으로 음악 차트를 석권했습니다. 백남준에 따르면, 앤더슨은 대중음악과 파인아트 ‘양쪽 모두에서 톱 스타’에 해당하는 존재였으며, 그는 바로 그 점을 높이 평가해 〈Good Morning Mr. Orwell〉출연을 의뢰했다고 말합니다. <sup>[15]</sup> 백남준은 오노 요코(Yoko Ono)의 초대로, 뮤직비디오 태동기를 이끈 비틀즈의 레코딩 현장을 직접 견학한 바 있으며, 일찍이 이미 대중음악의 중요성을 강하게 인식하고 있었습니다. 사카모토 류이치 역시 일본에서 뮤직비디오의 초창기를 선도했다고 할 수 있는 YMO(1978-83)의 멤버였습니다. 아사다 아키라에 따르면 YMO의 실천은 모더니즘의 첨예한 전위 음악을, ‘유치원생까지도 춤추게 하는 테크노팝’이라는 대중음악의 방향으로 ‘스핀아웃’시키는 것이었습니다. 이러한 ‘모더니즘에서 포스트모더니즘으로의 전환을 가장 명확하게 보여주는 사례’는, 백남준의 위성 예술에서 취해진 접근 방식과도 깊이 맞닿아 있습니다. <sup>[16]</sup>

대중문화를 거부하는 것이 아니라 그것을 ‘되찾는’ 실천은 지극히 비디오아트적인 태도입니다. 구보타 시게코는 (MTV가) “우리에게서 아이디어를 훔친다”고 말하면서도, 동시에 “비디오아트의 측면에서도 ‘되찾는’ 것이 가능하다”고 선언합니다. 그리고 이러한 상호적인 탈취의 관계 자체가 사회 현상이자, 동시에 비디오 아트의 일부라고 설명합니다. <sup>[17]</sup> 1980년대 비디오아트를 둘러싼 상업적 흡수에 대해, 백남준은 대중문화를 거부하기보다 오히려 비디오아트의 내부로 적극 끌어들임으로써 그것을 되찾아 보였습니다. 이는 내부에 머물면서 비판을 수행하는 ‘반예술’적 ‘내파’의 실천이 연장된 것이라고 할 수 있습니다.

이 기간 동안 1960년대부터 80년대에 이르는 한국은 독재 정권 하에 있었습니다. 현재 백남준은 한국의 ‘국민적’ 예술가로서 확고한 위상을 지니고 있습니다. 그러나 1950년 한국을 떠난 이후, 그는 오랫동안 조국의 땅을 밟지 않았습니다. 1967년 동베를린 사건에서 KCIA가 전위 작곡가 윤이상과 이응노를 납치한 이후, 백남준은 항상 KCIA의 감시 가능성을 염두에 두며 신중한 태도를 취했습니다. 이는 결코 기우가 아니었습니다. 1982년 휘트니 미술관에서 열린 개인전의 입구에 전시되어 있던 그의 여권은 전두환 정권 하의 KCIA에 의해 촬영되었고, 이에 대해 백남준

은 “전형적인 한국식 방식이다”라고 다소 냉소를 섞어 말했습니다. <sup>[18]</sup> 당시 한국 정부는 자유주의적 성향을 지닌 귀국 이민을 경계하고 있었으며, 백남준 역시 감시 대상에 포함되었습니다. 그럼에도 그는 한국 여권을 유지하기 위해 동구권 국가들로부터 받은 전시 초청을 거절했습니다. 이후 이주한 독일에서도, 1993년 베네치아 비엔날레 독일관 대표로 백남준이 선정된 데 대해 반발하여 발생한 작품 방화 사건의 피해를 입습니다. <sup>[19]</sup> 이처럼 백남준은 국가 단위의 맥락에서 볼 때, 한국·미국·독일 어느 곳에서도 ‘타자(other)’로서 바라보였던 존재였던 것입니다.

이와 같은 백남준의 ‘디아스포라’적 측면은 최근 다시 검토되고 있습니다. <sup>[20]</sup> 제임스 클리포드(James Clifford)는 「Diasporas」(1994)에서 ‘디아스포라’라는 개념 자체가 ‘여행하는 용어(traveling term)’, 즉 하나의 정의로 고정하기 어려운 이동하는 개념이라고 지적합니다. 그는 ‘디아스포라’로 상상되고, 담론화되며, 정치화되는 ‘뿌리(roots)’에 기반한 이해가 아니라, 복수의 ‘경로(routes)’로부터 접근할 것을 제안합니다. 물론 ‘뿌리(roots)’가 완전히 부정되는 것은 아닙니다. 그것은 언제나 서로 다른 긴장 관계 속에서 다시 연결되는 대상이라는 점이 강조됩니다. 한마디로 디아스포라라고 하더라도, 백남준의 이동은 한국전쟁의 혼란에 기인한 측면이 있는 동시에, 경제적 이점에 의해 가능해진 측면 또한 지니고 있습니다. 클리포드가 ‘Diasporas’라고 복수형을 사용하듯이, 어디에서 왔는가라는 ‘뿌리(roots)’뿐만이 아니라, 각각이 어떠한 ‘경로(routes)’를 거쳐왔는지를, 교차성(intersectionality)에 기반한 관점에서 이해할 필요가 있다는 것입니다.

공교롭게도 백남준을 다시 조국으로 이끈 것은 〈Good Morning Mr. Orwell〉이었습니다. 이 프로젝트의 성공으로 KBS의 초청을 받은 그는 34년 만에 조국의 땅을 밟습니다. 동행한 구보타 시게코에게는 그것이 첫 한국 방문이었습니다. 구보타는 일정한 불안을 느끼고 있었던 듯하지만, 백남준의 형제들과 함께 그의 부모 묘소를 참배하고 생가를 방문하는 일정에 동행합니다. 이때 촬영된 영상을 바탕으로 제작된 작품이 〈브로큰 다이얼러: 한국 여행〉(1984)입니다. 그리고 이 위성이 연결한 귀국의 과정 속에서, 한국의 묘지에 깊은 인상을 받은 구보타는 〈한국의 무덤〉(1993)을 제작합니다. 이 위성 프로젝트는 테크놀로지를 통해 새로운 ‘경로(routes)’를 접합(articulate)하는 실천이었다고 할 수 있습니다.

〈Good Morning Mr. Orwell〉이 방송된 지 2년 뒤에 선보인 작품이 〈Bye Bye Kipling〉(1986)입니다. 이는 “동은 동이고 서는 서이며, 양자는 결코 만날 수 없다”는 영국 시인 러디어드 키플링의 말에 ‘바이바이’를 고하는 위성 방송이었습니다. 백남준은 이 작품에서도 ‘동’과 ‘서’, 비디오아트와 대중음악, 자생적 문화와 최신 테크놀로지처럼 겹으로 보기에 상반된 것으로 간주되기 쉬운 영역들 사이의 분단이 불가피한 대립으로 고정되는 데 저항했습니다. 그리고 이러한 요소들을 버라이어티 프로그램처럼 ‘뒤섞어’ 구성했습니다. 이 작품은 ‘동’과 ‘서’라는 본질주의적 단순화의 유혹에 끝까지 맞서려는 백남준의 태도를 상징합니다. 동시에 그것은 끊임없는 협상을 통해 새로운 관계를 다시 맺는 것이 가능하다는 태도의 표명이기도 했습니다. 이 위성 방송의 다음 해인 1987년, 한국에서는 ‘민주화 선언’이 이루어집니다. 이듬해인 1988년에는 서울 올림픽에 맞추어 백남준의 〈손에 손잡고〉가 방송됩니다. 그리고 1990년대에 들어서면서 점차 새로운 예술의 형식들이 등장하게 됩니다.

이 시기의 한국은 군사독재 정권 아래에 있었으며, 1989년까지 일반 국민의 해외여행이 제한되어 있었습니다. 이러한 상황에서 여러 국가를 오가며 활동한 백남준의 위치는 분명히 특수한 것이었습니다. 그는 한국에서 ‘실험미술’이라 불렀던 전위 미술과도 다른 독자적인 자리에서, ‘디아스포라’적 ‘경로(routes)’ 속에서 있었습니다. 그 자리에서 그는 모든 분단이 고착되어 기존 질서로 흡수되어 가는 유혹에 맞서, 유격수वाद 같은 위치에서 그것들을 끊임없이 차단해 나갔습니다. 백남준의 예술 실천은 이항 대립의 양극에 놓인 요소들을 내부에 공존시키고, 그 긴장 관계에서 발생하는 자기 모순을 계기로 삼아 예술과 테크놀로지 자체의 갱신을 촉발하는 ‘내파’의 접근으로 일관되어 있었습니다. 그는 ‘반테크놀로지적 테크놀로지’로서 테크놀로지를 활용했으며, 예술의 내부에 머무르면서 기존 예술 자체를 다시 묻는 ‘반예술’적 실천을 전개했습니다. 이러한 백남준의 태도는 1960년대부터 80년대에 이르기까지 하이레드 센터와 플럭서스의 활동, 나아가 대중문화의 인용을 통해 일관되게 나타납니다. 이러한 상호 되비춤의 실천이야말로, 바꾸어 말하면, 사이버네틱 예술에서의 ‘피드백’이라 할 수 있는 백남준 예술의 핵심입니다. 그리고 이러한 실천은 1980년대 한국에서 민주화의 물결과 방송 기술 인프라의 확립이라는 조건 속에서 위성 예술로 결실을 맺게 되었습니다.

# ‘한일’이라는 프레이밍을 넘어서 —아티스트와 큐레이터의 국제화

도쿄예술대학 대학원 미술연구과 글로벌아트프랙티스 전공 교수

이미나 / 번역: 조혜수

처음 뵈겠습니다. 이미나입니다. 잘 부탁드립니다. 현재는 도쿄예술대학 대학원에서 교수로 재직하고 있지만, 원래는 시즈오카현립미술관에서 10년간 학예연구사로 일했습니다. 그 기간 중 1999년에 《동아시아/회화의 근대—유화의 탄생과 그 전개》라는 동아시아를 주제로 한 전시를 기획, 개최했습니다. 10년이 지나 가나가와현립근대미술관으로 옮기게 되었고, 그곳에서도 2015년에 《한일 근대 미술가들의 눈 — ‘조선’에서 그리다》라는 전시를 열게 되었습니다. 다만 어제도 잠깐 말씀 드렸지만, 저는 학부, 석사 논문 모두 세잔을 주제로 썼습니다. 시즈오카현립미술관에 로댕관이 새로 생기면서, 미술관 쪽에서 프랑수어를 할 수 있는 사람이 필요하다고 해서 그 계기로 학예연구사의 길이 열리게 된 것이죠. 그런데 어쩌다 보니 제가 맡은 전시 가운데 가장 큰 규모의 것들이 모두 동아시아 관련 전시가 되었습니다. 여기에는 미술관 측에서 “한국 인이니까 한국 담당”이라는, 이해가 되는 듯하면서도 잘 받아 들여지지 않는 이유가 있었던 것 같습니다. 하지만 저 개인으로서는 사람과의 인연, 그리고 선배들이 닦아놓은 길, 저를 이끌어준 사람들과의 만남이 있었기 때문에 여기까지 오게 되었다고 생각합니다. 당시에는 한국에 대해 아무것도 몰랐고, 한국어도 하지 못했습니다. 한국어를 못하는 재일한국인에게 “한국인이니까 한국 담당”이라고 맡겼던 미술관과 한일 양국의 사회 인식, 한국에서 재일한국인을 어떻게 받아들이고 있는지에 대해 거의 알지 못했던 상태, 그런 것들이 일본이 아시아 속에서 어떤 위치에 있는지에 대한 인식이 매우 약했던 당시의 상황을 보여주는 사례라고 생각합니다. 저는 그런 점에서부터 이 일을 시작하게 되었습니다.

히비노 선생님께서 주신 발표 주제는 여기 적혀 있는 대로, 「‘한일’의 프레이밍을 넘어서—아티스트의 국제화」입니다. 저는 ‘국제화’를 키워드로 이해하고 준비해 왔습니다. 그런데 어제 발표를 들으면서, 여기에 ‘아티스트’뿐 아니라 ‘큐레이터의 국제화’라는 말을 덧붙이게 되었습니다. 제 자신도 포함해서입니다. 어제 발표를 듣기 전까지는, 예를 들어 1960년대 이후 백남준을 비롯한 여러 작가가 어떻게 한국이나 일본을 플랫폼으로 삼아 세계로 나아갔는지, 그런 사례들을 중심으로 이야기하려고 했습니다. 하지만 어제 발표를 들은 뒤 방향을 바꾸게 되었습니다. 제가 직접 경험한 일들 역시 이제는 하나의 역사로 볼 수 있을 만큼 시간이 지났고, 그것 또한 ‘국제화’라는 키워드와 깊이 관련된 것이라고 느꼈습니다. 그리고 그동안은 단순한 뒷이야기라고 생각해 왔던 제 경험이, 사실은 국제화의 과정 그 자체이며, 이것을 이야기하고 남기지 않으면 사람들의 네트워크를 포함한 형성 과정 자체가 없었던 일처럼 되어버릴 수도 있겠다고 생각하게 되었습니다. 그래서 오늘은 국제화의 결과로서의 전시만이 아니라, 제 경험을 포함한 그에 이르는 과정에 대해 말씀드리고자 합니다.

국제화라는 말은 과거에는 서구화, 근대화를 의미했습니다. 그리고 지금은 다국적화, 다지역화로 그 의미가 계속 크게 바뀌고 있습니다. 저의 문제의식은 단순히 다국적화에 머무르지 않습니다. 타자와의 관계가 어떤 것인지, 그 관계를 어떻게 인식할 수 있는지, 어쩌면 타자를 인식할 수 있는가의 문제일지도 모릅니다. 예를 들어 저나 백름 씨는 일본에서 태어나 자랐지만, 일본 외의 뿌리를 가지고 있고 국적으로는 외국인입니

[주]

- 1 | 渡辺真也『ユーラシアを探して ヨーゼフ・ボイスとナムジュン・パイク』(三元社、2020)、163頁。
- 2 | 구보타 시게코·남정호, 『나의 사랑 백남준』, 아르테, 2016, 전자책 Chapter 1 ‘예술가 백남준과 조우하다’ (일본어판: 久保田成子・南禎鎬『私の愛、ナムジュン・パイク』高巖峻：訳、(平凡社、2013)、54頁。)
- 3 | Amanda Kim, Moon Is The Oldest TV, 2023.
- 4 | 구보타 시게코·남정호, 『나의 사랑 백남준』, 전자책 Chapter 5 ‘부처, 아급의 사다리를 오르다’ (일본어판: 久保田成子・南禎鎬『私の愛、ナムジュン・パイク』 343頁。)
- 5 | 아사다 아키라·사카모토 류이치·다카타니 시로, 『『덤 타임|액션+리플렉션』 관련 프로그램 스페셜 토크(기록)』, 도쿄도 현대미술관, 2020년 6월 15일, <https://www.mot-art-museum.jp/blog/staff/2020/06/20200608101315/>
- 6 | 久保田成子「Hi-Red Centerの思い出」『ハイレッド・センター 直接行動の軌跡』(「ハイレッド・センター」展実行委員会、2013) 22-23頁。
- 7 | 구보타 시게코·남정호, 『나의 사랑 백남준』, 전자책 Chapter 1 ‘예술가 백남준과 조우하다’ (일본어판: 久保田成子・南禎鎬『私の愛、ナムジュン・パイク』 34-41頁。)
- 8 | 구보타 시게코·남정호, 『나의 사랑 백남준』, 전자책 Chapter 1 ‘예술가 백남준과 조우하다’ (일본어판: 久保田成子・南禎鎬『私の愛、ナムジュン・パイク』 36頁。)
- 9 | 《Bye Bye Kipling》(1986) 에서 실현된 ‘암흑무용’ 의 계보에 속하는 산카이주쿠(山海塾)와 앨빈 에일리 무용단의 공동 공연에 대해, 아베에게 보낸 편지를 살펴보면 백남준은 이 협업에 가장 큰 만족을 느끼고 있었던 것으로 보인다. 백남준아트센터 『백·아베 서신집』(용인：백남준아트센터, 2018), pp. 376–377.
- 10 | 赤瀬川原平「あとがき」『東京ミキサ―計画』(筑摩書房、1994) 235-236頁。 덧붙여, 플럭서스와 하이레드센터의 상호관계를 비판적으로 검토한 연구로는 Nettleton (2014) 을 들 수 있다.
- 11 | 뮤직비디오에 대한 보다 정밀한 정의에 대해서는 Mathias (2017) 의 논의가 상세하다. 1965년 the Beatles가 (HELP!) 등의 홍보를 위해 제작한 영상이 단초로 간주되며, 음악과 영상이 상호 상승 효과를 내도록 결합된 형식을 가리킨다. Mathias Korsgaard, Music Video after MTV: Audiovisual Studies, New Media, and Popular Music (London: Routledge, 2017).
- 12 | 坂根巖夫『科学と芸術の間』(朝日出版、1986) 239-240頁。
- 13 | 백남준 「Bye Bye Kipling 기획서」  
ナムジュン・パイク 『バイ・バイ・キップリング』(リクルート出版、1986) 12-13頁。
- 14 | 1985年6月27日 国立能楽堂 ライブセッション「二期公会」  
ナムジュン・パイク 『バイ・バイ・キップリング』(リクルート出版、1986) 134-135頁。
- 15 | 사카모토는 1984년, 요제프 보이스와 백남준, 그리고 로리 앤더슨의 방일에 대해 다음과 같이 회고하고 있다. “확실히 거기서 ‘딱’ 하고 모드가 바뀌었다. 일본만이 아니라 세계적으로도 확 꺾이듯이, 쉽게 말하자면 포스트모던으로 돌입했다고 해야 할까.” 『モードが變化した一九八四年』吉本隆明・坂本龍一『音楽機械論』(2009年、ちくま学芸文庫) 289-290頁。
- 16 | 아사다 아키라·사카모토 류이치·다카타니 시로, 『『덤 타임|액션+리플렉션』 관련 프로그램 스페셜 토크(기록)』, 도쿄도 현대미술관, 2020년 6월 15일, <https://www.mot-art-museum.jp/blog/staff/2020/06/20200608101315/>
- 17 | Judith Greer, Interview with Shigeko Kubota, 1992, in 新潟県立近代美術館ほか『Viva Video! 久保田成子』(河出書房新社、2021年), 167頁。
- 18 | 渡辺真也『ユーラシアを探して ヨーゼフ・ボイスとナムジュン・パイク』 footnote 25頁。
- 19 | 구보타 시게코·남정호, 『나의 사랑 백남준』, 전자책 Chapter 4 ‘한 번도 본 적도 들은 적도 없는 새로운 쇼’ (일본어판: 久保田成子・南禎鎬『私の愛、ナムジュン・パイク』 228頁。)
- 20 | 백남준의 출신과 예술 실천에서 드러나는 ‘모순’적 입장을 ‘디아스포라’의 관점에서 정리한 연구로는 다음과 같은 것들이 있다. 정소연, 이원형, 「시대적 변화에서 나타난 백남준과 그의 모순」, 『한국콘텐츠학회논문지』11권 7호 (2011): 153–167. [チョン・ソヨン, イ・ウォニョン 「時代的變化において現れたナムジュン・パイクとその矛盾」, The Journal of the Korea Contents Association, 11卷 7号 (2011): 153–167.] 「한국 현대미술사」의 프레임워크에서, 백남준을 비롯한 한국계 디아스포라로 위치 지어지는 작가들에 대한 접근을 시도한 연구들 가운데, 가장 체계적으로 정리된 사례로 다음을 들고자 한다. “The Korean American Diaspora,” in Korean Art from 1953: Collision, Innovation, Interaction, ed. Yeon Shim Chung, Sunjung Kim, Kimberly Chung, and Keith B. Wagner (London: Phaidon Press, 2020), 122–137.

다. 일본인이 아니에요. 그러나 성장 환경을 보면 일본에 속하지 않은 완전한 타자라고 말하기도 어렵습니다. 제 모어는 일본어이기도 하고요. 한국어는 한국 드라마를 보면서 익혔다고 해도 될 정도니까요. 또 히비노 씨는 이중의 출신 배경을 가지고 계십니다. 이처럼 발 디딘 기반이 다층적인 존재가 일종의 이음부처럼 작용하고 있는 것이 이번 전시입니다. 그리고 이 전시에 이르기까지의 과정에도 그러한 이음부가 잘 작동했던 기획과 그 결과로 전시가 있었고요. 그 와중 저는 그 중 두 개의 과정에 참여한 경위가 있습니다.

어느 시기까지 국제화가 서구화를 의미하던 때에서, 지난 10년 사이 그 의미가 훨씬 넓어지기 시작했을 때, 근대 시기 아시아와의 관계를 일정 부분 계속해서 건드리지 않은 채로 두어 왔던 일본은 국제화가 서구화에서 벗어나는 기회를 놓친 것은 아닐까 하는 생각이 듭니다. 최근 몇몇 전시, 특히 작년 2025년에 미술관에서 열린 전시를 보면, 그에 대한 만회가 빠르게 진행되고 있는 듯한 느낌을 받습니다. 물론 더 나아가야 한다고 생각하지만요. 어제 심포지엄 서두에서 히비노 씨가 ‘맞거울’이라는 표현을 쓰셨습니다. 그 말처럼 한일, 일본과 한반도를 서로 마주 보는 관계로 함께 떠올릴 수 있게 되었다는 것 자체가, 의식으로서의 국제화라고 생각합니다. 상대의 존재를 동등하게 인정하고, 서로를 바라보는 태도입니다. 또 어제 마지막에는 오오노 이쿠히코 씨가 한국어 ‘우리’라는 말에 관해 이야기했습니다. ‘우리’라는 말은 한국에서 일상적으로 사용될 때, 가족이나 같은 공동체에 속한 사람들이 자신들을 가리킬 때 쓰는 표현입니다. 직장 안에서도 특히 함께 일하는 동료들 사이를 지칭할 때 사용되고요. 어제 그 자리에서는 ‘우리’라는 말 안에 이곳, 일본과 한반도를 함께 살아가는 사람들, 일본이면서 동시에 한반도이기도 한 그 양쪽을 함께 포함하는 의미로 ‘우리’라는 말을 사용할 수 있는 상황이 형성되어 있습니다. 저는 그러한 이 장소의 존재 방식이 무척 인상적이었습니다. ‘우리’라는 말이 지닌 의미가 서서히 확장되고 있는 그런 맥락 속에 이번 전시와 이 심포지엄이 자리하고 있습니다. 그러한 상황을 시각화할 수 있는 것이 전시의 힘이며, 바로 그 점이 바로 이 전시라 생각합니다. 백름 씨는 십여 년에 걸친 히비노 씨와의 관계와 신뢰를 바탕으로 작품 네 점을 대여하기로 결심했다고 말씀하셨는데, 저는 그 신뢰 자체가 바로 국제화 과정이 아닐지 생각합니다.

일본의 특히 국립 미술관이 주도해 온 한국·한반도 관련 전시는 어느 시기까지는 고대나 현대에 치우쳐 있었습니다. 예를 들어, 호류지의 석가삼존상이 한반도에서 온 도리불사가 만들었다는 사실에 관한 전시가 있습니다. 한일 양국 정부가 주도하여 도쿄국립박물관에서 1976년에 개최된 《한국미술오천년》입니다. 일본어 도록이지만, 사실 영어판 도록도 따로 나와 있습니다. 제가 대학생 때, 여름방학이었던 1985년인가 86년에 서울의 연세대학교 국제부 여름학교에 5주간 다닌 적이 있는데요. 영어로 진행되는 과정이었는데, 당시 수강생의 7~8할은 재미교포였고, 그 외에는 서구권 출신과 일본인이 몇 명, 그리고 소수의 재일한국인으로 구성되어 있었습니다. 그곳에서 미술사 수업을 들었는데, 교재가 바로 이 전시 도록의 영어판이었습니다. 어릴 때 봤던 전시의 도록이라 무척 반가웠습니다. 기말시험은 이 도록을 처음부터 끝까지 모두 외운 뒤, 이미지를 보고 작품을 설명하는 방식이었습니다. 유럽이나 미국의 미술사 시험에서 흔히 볼 수 있는 형식이죠. 저는 이 전시를 10살 때 도쿄국립박물관에서 보았습니다. 1976년에 열린 이 전시는, 말하자면 제가 미술관·박물관이라는 공간에서 한반도를 만난 중요한 계기였습니다. 일상에서도 한반도 관련 물건들은 접할 수 있었지만, 전시라는 형태로 집약되어 크게 마주한 것은 이 전시가 처음이었고, 그 내용은 고대 유물에 대한 찬양이었습니다. 지금 도록을 돌려보고 있는데, 첫 부분에 전시에 참여한 사람들의 이름이 실려 있습니다. 이후 관장이 되거나 학예연구사로 활약하게 되는 인물들의 이름도 확인할 수 있습니다. 이것이 한쪽 축입니다. 얼마 전에도 반가사유상이 도쿄국립박물관에 왔었죠. 2015년도에는 한·일 국교 정상화 50주년 특별전 《한일 국보 반가사유상의 만남》(일어 제목은 ‘미소 짓는 부처—두 점의 반가사유상’), 2026년에는 특별 기획 한·일 국교 정상화 60주년 기념 《한국 미술의 보물상자-국립중앙박물관 소장품 초대전》(일어 제목은 ‘한국 미술의 보물상자—국립중앙박물관 소장품을 맞이하며’)에서 관음보살좌상이 소개되었습니다. 한 축, 즉 고대의 모습을 찬미하는 흐름입니다.

또 다른 한 축은 1970년경부터 시작된, 미술관에서의 현대미술 전시입니다. 1968년에는 도쿄국립근대미술관에서 《한국 현대 회화전》이 열렸습니다. 고대에 대응하는 현재, 즉 현대미술 전시입니다. 현대미술과 작가 교류라는 이름 아래, 주로 정부 주도 혹은 어떤 정치적 계기를 배경으로 개최되는 전시—

이것이 또 하나의 축입니다.

여기에서 매우 신중하게 회피 되어 온 것이 근대입니다. 근대화가 서구화이며 제국주의와 이어져 있었다는 점을 고려하면, 일본이 아시아의 근대를 다루는 순간 식민지 문제를 피할 수 없게 됩니다. 일본은 오랫동안 자국의 발전을 서구화의 궤적으로서의 근대사로 위치 지어왔습니다. 그리고 아시아에서 가장 빠르게 발전한 국가로서 매우 특수한 위치에 있다는 인식을 바탕으로, 자신의 근대미술사를 구성해 왔습니다. 하지만 그와 동시에, 근대화의 실질적 실행 과정에서 이루어진 식민지 정책의 구체적인 결과에 대해서는, 특히 한반도와의 관계에 있어 국가 차원에서는 이미 해결된 문제라는 정치적 입장에 따라 끝난 일로 간주해 왔습니다. 이처럼 정치적으로 종결된 것으로 처리된 인식은 미술 분야에도 영향을 미쳤습니다. 그 결과 미술관에서 근대미술을 다룰 때, 식민지라는 공간을 어떻게 위치 지을 것인지, 또 그 안에서 활동했던 작가와 작품을 어떻게 배치할 것인지가 난감해졌습니다. 건드릴 수 없는 영역을 만들어버리게 된 것입니다. 그리고 이는 일본 내부뿐 아니라 아시아 쪽에서도 일본의 근대에 접근하기 어렵게 만드는 결과로 이어졌습니다. 지금 돌아보면, 당시의 상황은 그러지 않았나 싶습니다.

이 ‘근대’에 매우 신중하게 접근해 온 전시 두 건에 저는 관여해 왔습니다. 그중 하나가 앞서 말씀드린 1999년의 《동아시아/회화의 근대—유화의 탄생과 전개》 전시입니다. 이 전시는 동아시아의 다섯 지역을 주제로 했습니다. 중국 본토, 홍콩, 대만, 한반도, 일본, 이 다섯 지역입니다. 다섯 ‘국가’가 아니라 다섯 ‘지역’입니다. 이것을 다섯 ‘국가’라고 하면 중국 본토에서 작품이 오지 않습니다. 실제로 전시 개막 직전에 그런 일이 벌어졌고, 매우 어려운 대응을 겪었습니다. 공동 주최 기관인 미술관 연락 협의회의 회보에 전시 예고 기사가 실렸는데, 거기에 ‘5개국’이라는 표현이 있었던 것입니다. 이를 확인한 중국 대사관 문화부가 중국 정부에 보고했고, 중국 측에서는 일체의 출품을 허가하지 않겠다는 통보가 시즈오카현립미술관에 전달되었습니다. 작품 운송이 임박한 시점에서 벌어진 일이었습니다. 당시 시즈오카현립미술관의 요시오카 켄지로 관장이 급히 베이징으로 가서, 앞으로 이런 일이 다시 발생할 경우 모든 책임은 자신이 지겠다는 서약을 남기고서야 작품 반출 허

가가 내려졌습니다. ‘5지역’이라 정말 정말 신중히 부르며 겨우 전시를 개최할 수 있었지만, 이 사례는 주최 기관이 아닌 주변 홍보 영역까지 중국이 주시하고 있었다는 점을 보여 주는 동시에, 일본 내부에서는 ‘5개국’과 ‘5지역’을 구분해 사용해야 하는 이유에 대한 이해와 고려가 얼마나 부족했는지를 드러내는 예이기도 합니다. 이 전시가 끝난 뒤, 언젠가는 한일이나 중일처럼 두 지역 간의 근대를 다루는 전시를 해보고 싶다고 생각했습니다. 그러나 그것을 한일 관계에서 실현하기까지는 15년이 걸렸습니다. 《(동아시아/회화의 근대)》가 전국 순회 후 종료된 것이 2000년입니다.) 그 15년 뒤에 이루어진 두 번째 전시가 바로 2015년부터 전국 순회한 《한일 근대미술가의 시선—‘조선’에서 그리다》 전입니다. 이 두 전시는 모두 매우 신중하게 구성된 전시였습니다. 정치적 문제를 다루지 않을 수는 없지만, 전시 자체가 정치화되는 것을 잘 피하면서 다양한 방식으로 시각화를 실현한 전시였습니다. 말로 설명하지 않아도 사물이 말해주는 것, 사물이 말할 수 있는 공간을 전시로 제공하는 방식이었습니다. 전시로서는 매우 비판적인 시선을 갖고 있으면서도, 그것을 언어로 설명해 밀어붙이지 않는, 사물이 말하는 방식이었습니다. 두 전시 모두 식민지 시기를 포함한 근대를 중심으로 한 전시였습니다. 다만 이 두 전시만으로는 근대를 또 다른 한 축인 현재의 미술과 직접적으로 연결하기에는 아직 거리가 남아 있었습니다. 그 지점에 다리를 놓아준 것이 이번 《항상 옆에 있으니까》 전입니다. 이 전시의 의의는 바로 거기에 있다고 생각합니다. 이 전시를 통해 미술관 전시의 역사가 이어졌다고 저는 보고 있습니다. 1945년이라는 구분은 정치 체제의 변화였지만, 정치 체제가 바뀐다고 해서 미술가들의 이동이나 작품 제작이 단절되는 것은 아니지요. 그러한 것을 이야기할 수 있는 공간을 전시로서 확보하게 되었다는 겁니다.

1999년의 《동아시아/회화의 근대》 전에서는 한일이나 중일 같은 양자 관계로 한정하지 않고, 다섯 지역으로 범위를 확장함으로써 식민지 제국주의라는 힘을 피할 수 없었던 미술의 상황을 큰 범위에서 완만하게 조망했습니다. 두 번째 전시인 《한일 근대 미술가의 눈》 전에서는 한반도에 거주했던 일본인 작가들을 도입했습니다. 한반도라는 장소를 하나의 플랫폼으로 보고, 거기에는 일본에서 온 작가와 한반도의 작가가 함께 있는 것을 보았습니다. 즉, 한일이라는 이분법만이 아니라 ‘재

조선 일본인’이라는 제3의 존재를 포함한 것입니다. 이를 통해 논의의 범위를 조금 더 넓히는 것이 가능했죠. 이번 전시는 이를 반대쪽에서 실현하고 있습니다. 재일코리안이라는 형태로 일본 안에 있는, ‘일본인’은 아니지만 일본인이 아니라는 말만으로는 설명할 수 없는 존재를 끌어들이었습니다. 제3의 시선과 위치를 도입함으로써 근대와 현대, 현재를 잇는 다리를 놓았습니다. 게다가 개항장이었던 요코하마에 있는 요코하마 미술관의 맥락과도 긴밀하게 연결되어 있습니다. 그 점에서도 이번 전시의 의의는 매우 크다고 생각합니다.

《항상 옆에 있으니까》 전시에 이르기까지 그 이전의 경로가 있었다는 점을 말씀드려 왔는데, 그 과정에 대해 조금 더 덧붙이고자 합니다. 《동아시아/회화의 근대》전이 열리기 전 해인 1998년에 《근대를 보는 눈》이라는 대규모 전시가 한국의 국립현대미술관에서 개최되었습니다. 사실 이 두 전시에는 다소 복잡한 관계가 있습니다. 《동아시아/회화의 근대》전은 한국 국립현대미술관과 공동 개최를 계획하고 있었고, 서울로 순회할 예정이었습니다. 전시 준비는 1994년경부터 시작되었고, 제가 처음 한국에 출장 간 것도 아마 94년도 말, 95년에 들어서였던 것으로 기억합니다. 그때 서울에서 이 전시 준비를 담당하던 학예연구사로 만난 사람이, 어제 나카무라 마사토 씨가 사진으로 소개했던 고낙범 씨였습니다. 작가 출신으로 국립현대미술관에서 학예연구사로 일하고 있었죠(p.34 도판 17). 저는 학예연구사로서의 고낙범 씨를 처음 만났지만, 그 이전에 작가로서의 고낙범 씨는 이미 나카무라 씨와 연결되어 있었고, 그렇게 예상치 못한 네트워크가 이어져 있었습니다.

그런데 공동 개최는 결국 이루어지지 못했습니다. 이유는 일본의 교과서 문제였습니다. 일본의 역사 교과서 검정에서 근대 아시아, 특히 한국과의 관계가 축소되어 서술되었다는 점에 대해 한국 측이 반발하면서, 양국 간 정치적 긴장이 높아졌습니다. 국립현대미술관은 국립 기관으로 정부 직속이기 때문에, 시즈오카현립미술관을 비롯한 일본의 미술관들과의 공동 개최 및 양국을 넘나드는 순회 전시가 불가능해졌습니다. 그럼에도 당시 국립현대미술관의 학예연구사들은 협력 관계를 유지해 주었습니다. 연구 협력과 출품 협력은 끝까지 지켜주었어요. 덕분에 작품을 대여받을 수 있었습니다. 그 사이 전시 담당은 고낙범 씨에서 김희대 씨로 교체되었습니다. 김희대 씨는 《근대

를 보는 눈》전의 담당자이기도 했고, 《근대를 보는 눈》전의 출품 목록과 《동아시아/회화의 근대》전의 대여 목록은 한국 측 담당자로서는 하나의 연속된 작업이었습니다.

《근대를 보는 눈》전은 우리가 《동아시아/회화의 근대》전을 열기 1년 전에 대규모로 개최되었습니다. 그 출품 목록을 보면, 우리가 《동아시아/회화의 근대》전을 위해 작성해 국립현대미술관에 제출했던 초기 대여 요청 목록이 거의 그대로 포함되어 있었습니다. 한국 측의 게스트 큐레이터였던 친구들은 그것을 보고 당연히 열 받아 했지만, 저는 오히려 ‘잘됐다!’하고 생각하면서 다행이라 여겼습니다. 《근대를 보는 눈》전은 그 이전에는 없던 규모의 전시였고, 식민지 시기에 어떤 작품들이 존재했는지를 한국 사회에 널리 알린 계기가 되었습니다. 만약 이런 전시가 열리기 전에 일본이 그 작품들을 대거 가져가 버렸다면, 이거, 양국 관계는 원만하게 유지되기는 어렵죠. 그런데 결과적으로 《근대를 보는 눈》이라는 대규모 전시가 먼저 열렸고, 일반 관객들에게도 큰 호응을 얻었습니다. 반응이 매우 좋았습니다. 당시 한국에서는 ‘근대 미술’이라는 개념이 지금처럼 적극적으로 자리 잡고 있지 않았습니다. 그런데 이 전시를 보고 나니, ‘한국 근대는 일제 하에 있었으니 암흑의 시대이고 이것을 우리 작업이라고 보기는 어렵다’라는 인식이 바뀌어, ‘우라도 꽤 괜찮은 작업을 해왔구나’라는 반응으로 이어진 것입니다. 그리고 그 1년 뒤에 일본이 그 작품들을 대여하게 되면서, 한국에서의 평가와 인식이 먼저 이루어지고, 그다음에 일본으로 이동하는 순서를 밟게 되었습니다. 이것이 얼마나 다행스러운 흐름인지 하며 저는 큰 안도감을 느꼈습니다.

이 《동아시아/회화의 근대》전은 지금 돌아해보면 시즈오카현립미술관에도 여러 면에서 뜻밖의 인연으로 성사된 전시였습니다. 남만 미술(南蛮美術)을 전공하며 일본을 외부의 시선으로 바라봐 온 오치 유지로, 대만으로 건너간 화가 이시카와 긴이치로를 연구하던 다치바나 요시아키, 그리고 우연히 재일한국인인 제가 학예연구사로 합류하면서, 동아시아를 기존과는 다른 시선으로 바라볼 수 있는 조건이 갖춰졌습니다. 하지만 제가 “한국인이니까 한국 담당”이라는 말을 들었을 때는 학예팀 내부에서 크게 싸웠어요. “저는 한국어를 못하는 한국인입니다. 한국에서는 재미 한국인보다 제일 한국인의 사회적 위치가 낮고, 한국어도 못하는 한국인이 일본에서 들어와서

‘식민지 시기의 작품을 일본에 빌려 달라’고 하면 어떤 반응이 나올지 모르시겠어요? 그런 상황도 고려하지 못하는 미술관이 작품 협상을 하러 왔다는 식이 되면 이 전시는 성립 자체가 안 되지 않나요?” 이렇게 강하게 문제를 제기했지만, 전혀 이해를 못 하더군요. 결국 “아무튼 출장을 다녀와라”는 말을 듣고, “알겠습니다. 다녀오겠습니다. 대신 불가능하다는 결론을 가져오면 그 결과를 받아들여 주셔야 합니다”라고 했고, “알겠다”는 답을 듣고 출장을 갔습니다. 그런데 돌아와 보니 “이미 예산을 썼으니 진행할 수밖에 없다”더군요. 말이 바뀐 상황이지만 돌이킬 수 없는 상태였죠. 첫 출장 때 저는 한국어가 거의 되지 않았고, 게스트 큐레이터로 참여해주신 분들과는 영어로 대화했습니다. 연세가 있는 분들은 다 일본어가 유창하셨어요. 그래서 ‘왔느냐’ 하시면서 일본어로 이것저것 가르쳐 주셨습니다. 그때 전 국립현대미술관 학예연구사였던 김현숙, 이인범을 게스트 큐레이터로 소개해 주신 분이 이경성 선생이었습니다. 이경성 선생은 완전히 한일 이중언어 사용자였고요. 그 외에도 그 세대의 작가나 평론가분들은 식민지 시기에 일본 유학을 하신 분들도 많아 일본어로 말씀해 주셨습니다. 동세대 사람들과는 영어로 이야기 했습니다. 그런 상황이었다고 보시면 됩니다. 그 첫 출장 이후 저는 절대 양보하지 않을 몇 가지 조건을 제시했습니다. 첫째, 전시를 한·일이나 중·일 같은 양자 관계로 설정하지 않을 것. 둘째, ‘근대’라는 시대 구분을 일본 측에서 규정하지 않을 것. 출장 중 한국에서 ‘근대’란 언제를 지칭하는가를 여러 사람께 여쭙었는데, 그 답은 지금으로서는 상상하기 어려울 정도로 범주가 넓었습니다. 즉, ‘한국의 근대’는 아직 열띠게 갑론을박하며 형성되고 있는 개념이었습니다. 그런 와중에 일본이 ‘근대’의 정의를 들고 들어가는 것은 또 다른 형태의 제국주의가 될 수 있다고 깨달은 게 첫 출장이었습니다. 그래서 각 지역에 게스트 큐레이터를 두고, 그 지역에서 ‘근대’를 어떻게 이해하는지를 그대로 받아들일 것을 조건으로 내걸었습니다. 그게 전시 담당 제안을 받아들이는 조건이었죠. 그래서 중국도, 대만도, 한국도 게스트 큐레이터가 참여해 출품 목록을 함께 작성했습니다. 홍콩은 약간 다른 방식이었지만요. 근대란 “나는 나다”라고 스스로 말할 수 있는 상태입니다. 그런데 그 권리가 박탈되었던 곳이 식민지 시기를 겪은 한반도였습니다. 게다가 교섭을 시작한 1995년은 전후 50년이었습니다. 그렇게 전후 50년간 이제야 드디어 경제 발전을 해서 일본의 영향에서 벗어나고 싶은 시점에,

이번엔 일본에서 한국어도 못하는 한국인이 와서 작품 대여를 요청한다고 생각해 보세요. “너는 어떤 색안경을 끼고 한국을 보고 있냐. 왜색 안경을 드디어 벗었나 했더니 또 왔냐” 이런 이야기가 나오지 않았어요? 실제로 공식 협상 자리를 벗어나 식사 자리에서는 그런 이야기가 여러 번 나왔습니다. 그래서 각 지역의 ‘근대’ 개념을 존중할 것, 게스트 큐레이터를 둘 것, 그리고 한반도에 대해서는 또 하나의 조건을 추가했습니다. 근대 유희뿐만 아니라, 조선시대 전통 회화 중에서도 근대성을 엮어내는 작품 몇 점을 포함해달라고요. 이 세 가지를 수용하도록 요구했습니다. 그랬기 때문에 전시에서 근대로서 소개된 작품의 시대 설정은 지역마다 상당히 달랐습니다. 그러나 그것이 바로 당시 각 지역이 스스로 주장하던 근대였습니다. 시간이 흐른 지금 한국의 경우는 일본과 유사한 시기 구분으로 수렴되어 가고 있지만, 근대를 근대로 여기게 된 것이 그 교섭 시기쯤이었던 것입니다.

다시 전시 《근대를 보는 눈》과 《동아시아/회화의 근대》의 관계로 돌아가겠습니다. 《동아시아/회화의 근대》전의 출품 의뢰 리스트와 전시 《근대를 보는 눈》전의 출품작이 꽤 겹친다고 말씀드렸습니다. 당연한 일이었습니다. 대표작을 리스트로 구성했으니까요.

다만 전통 회화를 근대의 출발점에 배치하는 아이디어는 우리 쪽에서 제안한 것이었다고 생각합니다. 예를 들어 전시의 첫 작품으로 제시한 것은 김두량의 〈개 그림〉이었습니다. 근대 미술에서 서양적인 시선으로 대상을 그린 전통 회화입니다. 이 작품을 국립중앙박물관에 빌려달라고 리스트를 들고 갔지만 받아들여지지 않았습니다. 그런데 《근대를 보는 눈》전이 열렸을 때, 이 작품이 전시의 첫머리에 배치되어 있었습니다. 왼쪽은 우리 리스트에 있었던, 빌린 작품이고, 오른쪽은 《근대를 보는 눈》전의 출품작으로, 안중식의 작품입니다. 또 조영신이라는 작가의 사진처럼 매우 섬세히 그려진 그림도 있습니다. 본보기나 형식에 따르는 것이 아니라, 보는 방식이 근대적이고 서구적 시선이 되었다는 걸 보여주는 작품입니다. 두 전시가 약간 다른 점은, 우리는 이른바 한국 민화와 생활화라 불리는 것들을 포함했어요. 그러나 《근대를 보는 눈》전에서는 포함되어 있지 않습니다.

《근대를 보는 눈》전 안에는 도쿄미술학교 출신 작가들의 자

화상이 길게 나열되어 있습니다. 그리고 두 전시에는 같은 작가의 작품들이 여러 점 등장하는데, 그중에서도 꼭 말씀드리고 싶은 게 있습니다. 이쾌대라는 작가입니다. 월북하여 북한으로 간 작가로, 오랫동안 한국에서는 그 존재를 입에 올릴 수 없었습니다. 그러다가 민주화 이후에야 비로소 작가에 대한 재조명이 시작되었습니다. 그래서 출품 요청은 현실적으로 어렵지 않겠느냐는 이야기도 많이 들었습니다. 하지만 이쾌대의 아들인 이한우 씨를 직접 찾아가 만나고, 출품에 대한 동의를 얻을 수 있었습니다. 이 작품은 《근대를 보는 눈》 전에도 출품되었습니다. 수원에 거주하고 계셔서 직접 찾아가 당시 상황에 대해 들었습니다. 이거 가로 길이가 2미터가 넘는 대형 작품입니다. 목틀에서 떼어내 말아서 벽 안에 넣어 보존했다고 합니다. 가족을 남겨둔 채 북으로 떠난 아버지 때문에, 남은 가족은 숨죽이며 살아야 했던 상황이었고, 그런 가운데서도 이 작품을 지켜왔다는 이야기를 들었습니다. 출품을 준비하면서 작품의 손상이 심해, 한일 양국에서 보존 전문가를 파견해 시즈오카현립미술관 개막 직전에 관내에서 복원 작업을 진행했습니다. 오른쪽 사진은 이 작품이 저희 전시 1년 전, 한국 국립현대미술관에서 전시된 모습입니다. 이 외에도 자화상도 대여받았습니다. <두루마기를 입은 자화상>이요. 이 작품들은 약 1년 동안 일본을 순회 전시한 뒤, 다시 수원으로 반환했습니다. 미술 포장 담당자들이 조심스럽게 작품을 풀어 전달하자, 이한우 씨는 액자에 담긴 작품을 눈앞에 두고 자세를 바로잡아 앉은 뒤, 아버지 일본에 갔다가 돌아오셨네요 하면서 작품에 고개를 숙여 인사를 했습니다. “아버지, 도쿄 갔다 오셨어요” (한국어) 이형게요. 일본에서 공부했으니 다시 가보고 싶었을지도 모른다고 생각한 마음을 느낀 순간이었습니다. 이런 뒷이야기는 그동안 말하지 않았지만, 이러한 여러 연결이 결국 1년 전의 대규모 국립 전시 《근대를 보는 눈》으로 이어졌고, 저희의 출품 협상 또한 뭐랄까 조금씩 기반을 다져가는 과정이 되었습니다. 그 결과 일본에서 한국으로 대규모 출품 요청이 이루어졌고, 그것을 한국이 받아들일게 된 것 아닌가 추측합니다.

김희대 씨는 매우 적극적으로 협력해 주셨고, 여러 차례에 걸쳐 소통을 이어갔습니다. 전시가 실현되기 전에는 일본으로 연수를 오셨고, 그때 시즈오카현립미술관이 연수 기관이 되었습니다. 실은 김희대 씨는 《근대를 보는 눈》의 개막 전에 암에 걸려 입원하셨고, 결국 그대로 세상을 떠나셨습니다. 그래서

자신이 온 힘을 쏟아 준비한 이 전시를 직접 보지 못했습니다. 전시 기간 병원에서 나올 수 없어 관람하지 못하셨어요. 저는 그때 병문안을 갔었는데, “나 참, 나 못 봤어” 하셨죠. 그렇게 여러 사람들이 길을 만들어 준 전시였습니다. 우리 《동아시아/회화의 근대》전은 1999년에 개최되었고, 그 1년 전에 《근대를 보는 눈》전이 열렸습니다. 그리고 《근대를 보는 눈》전 도록에는 실리지 않은 작품이 있었습니다. 공식 기록 어디에도 남아 있지 않은 내용입니다. 무슨 일이 있었느냐 하면, 조선왕조가 소장하던 일본인 작가 작품이 조용히 전시되어 있었던 것입니다. 야마다 신이치, 또 한 명은 고이소 료헤이였던 것으로 기억합니다. 제가 당시 김희대 씨로부터 받은 출품 목록을 가지고 있는데, 그 목록에는 분명 포함되어 있습니다. 하지만 도록에는 실려 있지 않았습니다. 조선왕조 소장 일본 미술품은 지금은 공개되어 있지만, 당시에는 쉽게 다룰 수 없는 대상이었습니다. 존재는 알고 있었지만, 누구도 그것을 말할 수는 없었죠. 저희는 그 작품들을 대여하려고 여러 시도를 했습니다만, 공식적인 협상 단계까지도 이르지 못했습니다. 그런데 전시를 보러 갔더니 그 작품 두 점이 조용히 나란히 전시되어 있었습니다. 도록에는 없지만, 당시 복사본 형태로 남아 있던 손 글씨에 가까운 목록에는 포함된 것입니다. 이런 시대가 90년대 말, 98년, 99년 무렵이었습니다. 그 이후 점차 공개되는 흐름이 만들어졌습니다. 지금은 한국의 국립중앙박물관에서도 전시되고 있습니다. 뒷이야기지만, 어딘가 기록으로 남겨둘 필요가 있다고 생각해 말씀드렸습니다.

다음 단계로, 언젠가는 한·일을 주제로 전시를 해보고 싶다고 생각해 왔던 것이 《동아시아/회화의 근대》로부터 15년이 지난 뒤에야 비로소 실현되었습니다. 그것이 바로, 2015년 《한일 근대 미술가의 눈—‘조선’에서 그리다》라는 전시입니다. 이것이 정식 명칭입니다. 가나가와현립 근대미술관 하야마관에서 열린 전시입니다만 하야마의 전시장에서만 ‘다시 만남’이라는 부제가 붙었습니다. 이 부제는 순회관 전체에서 공식 합의된 것은 아니었기 때문에, 하야마에서만 사용되었습니다. 이 ‘다시 만남’이라는 표현은, 한국에서의 출품 협상이 막바지에 이르렀던 서울 출장 당시, 국립현대미술관 서울관에서 전시 설치 작업을 하고 있던 현대미술 작가 레안드로 에를리치와 제가 이 전시에 대해 나눈 대화에서 비롯된 것입니다. 대화는 “재발견, rediscover”라는 단어에는 발견되는 쪽의 시선이 결여되

어 있다”는 문제의식에서 시작되었습니다. 그리고 “중요한 것은, 만남을 지속하고, 계속해서 appreciate하는 것, 몇 번이고 몇 번이고”라는 레안드로의 말이 매우 인상적으로 남았습니다. 그래서 귀국 후, 포스터 등 인쇄를 진행해야 하는 아슬아슬한 시점에 영어 부제로 “Reappreciated”를 넣기로 했습니다. 일본어로는 ‘후타타비노데아이 (ふたたびの出会い)’, 한국어로는 ‘다시 만남’이라고 번역했는데, 각각 조금씩 다른 뉘앙스를 지니는 표현입니다. 전시 제목은 일본어, 한국어, 영어 세 가지를 병기하여 표기했습니다. (자세한 내용은 『歷史評論』 No.899, 2025년 3월호, pp.61-70 참조.) 이 전시는 5년 가까이 연구회를 거쳐 이루어졌습니다. 처음부터 전시를 하겠다는 것이 아니라, 전시는 부담이 크기 때문에 그 전에 연구회를 먼저 하자는 취지였습니다. 이 전시는 제가 먼저 제안한 것이 아니라, 시작은 홋카이도 근대미술관에 있던 학예사 이노우치 가즈에 씨가 저에게 편지를 보내온 데서 비롯되었습니다. 일본인이 사랑한 조선을 주제로 한 전시 기획안을 미술관연합회의 기획회의에 제출한 것이 발단되었습니다. 기획회의의 위원장이었던, 당시 가나가와현립 근대미술관 관장이던 사카이 타다야스 씨가 “그걸 실행하는 건 쉽지 않으니 먼저 이미나 씨와 상의해 보면 어떨까”고 조언했다는 것 같더군요. 그래서 이노우치 씨로부터 편지를 받게 되었습니다. 이런 기획안이 있어 다행이라 생각했지만, 한편으로는 일본인이 조선을 사랑하는 상황이 어떤 배경 속에서 형성된 것인지, 그리고 사랑받는 대상으로서의 조선 사람들은 그것을 어떻게 받아들였는지, 그 시선이 충분히 고려되어 있는지에 대해 큰 불안을 느꼈습니다. ‘사랑했다’는 표현이 일방적으로 들렸기 때문입니다. 그래서 이견 반드시 양방향의 시선으로 전환해야 한다고 생각했습니다. 일본 측의 시선이 존재한다는 사실 자체는 부정할 수 없다, 하지만 그 시선 안에 식민지화라는 배경을 더 깊이 파고들 필요가 있고, 동시에 식민지화된 사람들, 그렇게 불러 온 쪽이 그것을 어떻게 받아들이는지까지 포함하지 않으면 이 전시는 성립할 수 없다고 판단했습니다. 한쪽 시선만으로는 한국 측에서 이 기획 자체가 받아들여지지 않을 것이고, 전시도 성립할 수 없다는 취지로 답장을 보냈습니다.

연구회를 시작하면서 가장 중요하게 생각한 것은, 이 작업을 일본 안에서만 진행하지 않는다는 점이었습니다. 어떤 일이든 일본인만으로 구성하지 않는 것. 한국 측의 참가자를 포함하고,

장소 또한 일본과 한국 양쪽에서 진행했습니다. 같은 내용이 어도 일본에서 발표할 때와 한국에서 발표할 때, 반응이 분명히 다릅니다. 발표자 또한 같은 발표를 하더라도 새롭게 깨닫는 점이 다릅니다. 같은 구성원이더라도 그 장소에 가면 토론 내용이 달라졌습니다.

이 차이를 몸으로 체득하지 않으면 이 주제는 성립할 수 없다고 판단했고, 그래서 연구회 멤버들과 함께 양국을 오가며 계속해서 작업을 이어갔습니다. 어제 코멘트를 해주신 목수현 선생님을 비롯해, 여러 연구자와 함께 수차례 연구회를 열고, 일본에도 초청하고, 한국 학회에서도 발표를 진행했습니다. 그런 과정에서 점차 주제를 찾아갔습니다. 그렇게 시행착오를 거듭한 끝에 발견한 것이 바로 ‘재조선 일본인’이라는 존재였습니다. 한반도에는 많은 일본인 미술가가 있었고, 그들이 어떤 활동을 했는지. 제도로서의 일본이나 한국, 유학, 총독부 주도의 전시나 심사원과 같은 틀만으로는 보이지 않는 부분. 작가들의 왕래, 작가 스스로가 자기 위치를 어떻게 인식했는가 하는 점에 착안했습니다. 이 제3의 시선을 확보하면서 전시의 주제 설정이 본격적으로 움직이기 시작했습니다. 그래서 전시 제목에 ‘시선’이라는 단어가 들어가 있습니다. 하야마 전시에서 부제로 사용된 ‘다시 만남’이라는 표현은 저에게는 《동아시아/회화의 근대》에 이은 두 번째 만남이라는 의미이기도 했고, 실제로 동일한 작품들도 많이 출품되었다는 점과도 연결됩니다. 그에 더해 계속해서 ‘다시 만나’야 한다는 메시지가기도 했습니다. 두 번으로 끝나는 것이 아니라, 세 번, 네 번, 백 번이라도 계속해서 만나야 한다는 그러한 의지를 담아 붙인 전시의 부제였습니다.

벌써 35분이 지나서 조금 건너뛰겠습니다. 간단히만 소개하겠습니다. 이 전시에서 소개한 인물이 이리에 가즈코 씨입니다. 전시하던 당시 99세였습니다. 이때 99세로 생존해 있던 작가가 두 명 있었습니다. 한 명이 이리에 가즈코 선생님, 또 한 명이 김병기 선생님이셨습니다. 김병기 선생은 평양의 대부호 집안 출신으로, 그 아버님이 도쿄미술학교의 두 번째 서양화와 유학생이셨어요. 무척 엘리트죠. 이 김병기 선생은 일본에 오신 뒤, 아버지의 뜻에 반하여 도쿄미술학교에 진학하지 않고 문화학원에서 공부했으며, 아방가르드 미술연구소에서 후지타 쓰구하루에게 직접 배웠습니다. 파리로 건너가, 이후 뉴욕에서 오랫동안 생활했습니다. 파리 시절 이야기를 할

때는 프랑스어, 저와 이야기할 때는 일본어, 미국 이야기를 할 때는 영어로 자연스럽게 바뀌는, 본인도 의식하지 않은 채 여러 언어를 오가는 분이었습니다. 디아스포라라기보다는, 스스로 안에 여러 루트, 뿌리로서의 루트(roots)가 아니라 여러 경로(routes)를 지닌 분이라고 할 수 있습니다. 이리에 가즈코 선생님은 한국 대구 출생입니다. 제가 만났을 때 들은 설명에 따르면, 처음 일본에 간 것은 여자미술학교에 입학하기 위해서였고, 부산에서 배를 타고 시모노세키로 건너갔다고 합니다. 시모노세키에는 어둑할 새벽에 도착하기 때문에 갑판에서 해가 뜨기를 기다렸다가 상륙했다고 합니다. 그때 처음 본 일본 풍경이 바로 그 갑판 위에서 본 장면이었다고 합니다. 그때 “마치 모형 정원 같다고 느꼈다”고 말씀하셨어요. 저는 그래서 “선생님, 좀 아담하게 보였다는 뜻인가요?”라고 물었습니다. 그러자 “그래, 뭔가... 키레이(綺麗)하더라<sup>[1]</sup>”라고 답하셨습니다. 여기서 말하는 ‘키레이하다(綺麗)’는 뉘앙스 아시겠어요? 아담하다는 의미가 아닙니다. 뭔가, 작은 정원 같다고 생각했어, 키레이하다고. 그렇게 말씀하셨어요. 그 말을 듣고 저는 이분에게 고향이란 한반도구나 하고 생각했습니다. 반도의 풍경에 비해 아담한 정원 같은, 단정하고 정갈하다는 뉘앙스로 저는 느꼈습니다. 이야기를 더 듣다 보니 1941에서 1942년쯤, 전쟁 상황이 악화되던 시기의 이야기로 이어졌습니다. 이리에 선생은 매우 우수해서 여자미술학교를 졸업한 뒤 마루젠의 디자인 부서에서 일하며 쇼윈도 디스플레이를 꼭 담당했습니다. 말 그대로 뛰어난 인재였습니다. 그런데 전쟁이 심각해지자 “나라로 돌아가야겠다고 생각해서 돌아갔다”고 말씀하셨습니다. 그래서 제가 “선생님, ‘나라’가 어디인가요?”라고 물었더니 “대구”라고 답하셨습니다. 즉, 이리에 가즈코 선생에게 고향은 대구였던 것입니다. 그 이후 1945년 패전 후 일본에 다시 돌아가게 되지만, 그 이후 어떻게 되었느냐 하면요, 실크로드 여행을 계속하셨어요. 실크로드를 주제로 삶의 마지막까지 그림을 그렸습니다. “모형 정원 같다”는 표현은 다른 맥락에서 울림을 주었는데, 모토에 쿠니오 씨와의 대답에서였습니다. 모토에 씨는 오랫동안 도쿄국립근대미술관에 있었고, 후추의 미술관 관장을 거쳐 대담 당시에는 타마미술대학에 계셨습니다. 모토에 씨의 귀로 “모형 정원 같다”라는 말을 들으면 어떻게 되느냐 하면요, 이 이야기는 2015년 6월호 『월간미술』에 실린 대담인데, 모토에 씨가 이리에 선생을 인터뷰하고 싶다고 해서, 전 시장에서 인터뷰를 진행하도록 제가 자리를 마련해 주었습니다.

여기 보시면요. “모형 정원 같아서 놀랐다”라고 적혀 있죠. 그리고 이렇게 이어져요. “정말 아름다운 나라라고 생각했습니다” 편집상 이렇게 정리된 것이지만, 저는 바로 옆에서 그 대화를 직접 들었습니다. 이리에 선생이 실제로는, “일본으로 돌아왔을 때는, 모형 정원 같다고 느꼈어요”라고 말하자, 모토에 씨가 “예뻐요?”라고 되물었어요. 즉, “모형 정원처럼 아름다웠다”는 의미로 받아들인 것이죠. 그리고 모토에 씨가 다시 “일본은 아름다운 곳이었죠?”라고 말하자, 이리에 선생은 “정말 아름다운 나라라고 생각했습니다”라고, 어른으로서 대화가 자연스럽게 이어지도록, 그렇게 다시 정리해 답하신 것입니다. 저는 깜짝 놀랐습니다. 이리에 선생은 저와 이야기할 때는 그렇게 말씀하지 않으셨거든요. 그런데 그 이후로는 어떤 인터뷰에서도 스스로 “모형 정원처럼 아름다웠다”고 말씀하시기 시작합니다. 여기서 인식이 바뀌는 겁니다. “일본은 모형 정원처럼 아름다웠다”는 식으로 스스로 표현을 조정해 나가는 것이죠. 말의 뉘앙스를 어떻게 받아들이느냐, 그리고 상황을 어떻게 해석하느냐에 따라 의미가 얼마나 달라질 수 있는지를 목격했기 때문에 소개해 드렸습니다. 이리에 선생은 저에게 분명히 “대구에서 태어났다”고 말씀하셨습니다. 그런데 이후 이리에 가즈코 실크로드 기념관이라는 공식 웹사이트에서는 출신이 야마구치현으로 되어 있습니다. 대구 출생이라는 언급은 없습니다. 조상이 야마구치 쪽이라는 이야기는 여러 번 들었지만, 저에게는 분명히 대구 출생이라고 하셨습니다. 문자로 남아 있는 정보만을 그대로 믿는 것이 실제와 다를 수 있다는 점을 배운, 그런 경험이었습니니다.

이 이야기는 사실 더 많이 있습니다. 이리에 선생은 대구의 미나카이 백화점에서 첫 개인전을 열었을 때 작품이 많이 팔렸습니다. 그때 매출이 1,270엔이었는데, 당시 금액으로 1,270엔, 지금 가치로 환산하면 약 500만 엔 정도에 해당할까요? 그 돈을 전부 들고, 선생은 치치하일로 개인전을 하러 갑니다. 여성 혼자서 기차를 타고, 500만 엔을 들고요. 그래서 제가 “선생님, 그 500만 원은 어떻게 쓰셨나요?”라고 여쭙봤더니, 이렇게 답하셨습니다. “그게 말이야, 하얼빈이라는 곳이 매우 재미있었지. 다양한 민족 사람들이 많고, 아주 멋진 옷들이, 여러 민족의상들이 가득 있었지. 그래서 그 돈으로 전부 옷을 사서 돌아왔어.” 이 이야기를 들으면 알 수 있듯이, 굉장히 스케일이 큰 분이었습니다. 그 크기가 무엇을 의미하느냐 하면, 바로 이

런 것입니다. 이 지도는 이리에 선생이 여행하신 경로를 나타낸 지도입니다. 혼자서 이만한 장소들을, 1945년에 돌아온 이후 60년간, 이 많은 지역을 직접 다니며 그림을 계속 그려 오신 것입니다. 그래서 제가 어디가 가장 인상 깊으셨냐고 여쭙보았더니, “나, 시장을 정말 좋아하는데, 이스탄불 시장이 무지하게 좋았어”라고 말씀하셨습니다. 하얼빈에서 옷을 한가득 사온 분이니까요. 집 안에도 그런 물건들이 가득했다고요. “이스탄불 시장이 정말 재미있다”고 하시면서, 이스탄불의 새벽 풍경이 무척 아름다웠다고 하셨습니다. 그리고 한 번 더 가보고 싶다고 말씀하셨습니다. 99세의 이리에 선생이었습니다.

이러한 맥락 위에, 각각의 사실과 각각의 에피소드가 축적되어 왔고, 국제화의 과정이 아니었을까 생각합니다. 이리에 가즈코와 같은 인물은 재조선 일본인 화가이면서 동시에 일본에서 활동한 작가이기도 했습니다. 일본인이라는 입장에서 보면 한반도도 일본도 모두 자신의 활동 무대였던 셈입니다. 이처럼 이전까지는 제대로 주목받지 못했던 한반도라는 장소에 시선을 돌린 전시를 준비하는 과정에서, ‘일본’의 미술사 속에 기록되지 않았던 작가들과 작품들을 발굴하게 되었습니다. 또한 일본이라는 장소의 의미도 다시 보게 되었습니다. 일본은 단지 서구화를 먼저 이룬 나라로서 아시아 사람들이 배우러 와야 하는 곳이었다는 것만이 아니라, 아시아에서 온 사람들이 서구로 나아가기 위한 발판이자, 어떤 만남이 이루어지는 플랫폼이었던 시기가 있었다는 점을 새롭게 인식하게 된 것입니다. 일본을 하나의 플랫폼으로 다시 한번 사유해 보면, 그로부터 또 다른 시각들이 드러나게 된다는 것, 이것이 제가 국제화의 장으로서 일본을 어떻게 위치 지을 것인가에 대한 앞으로의 관점입니다. 그리고 이러한 양상을 반대로 객체로서 인식하고 체험한 사례가 바로 어제 발표하신 나카무라 마사토 씨네요. 한반도에, 서울에 유학하러 갔죠. 사실 어제까지는, 전후 일본이 어떤 플랫폼이었는데에 관해 이야기하려고 했습니다. 김환기는 뉴욕에 있었고, 김창열은 파리에, 도쿄에는 이우환이, 서울에는 박서보가 있었죠. 이 네 사람이 도쿄라는 장소를 어떻게 발판으로 삼았는지를 설명하려고 했습니다만, 이미 시간이 두 배 이상 지나버렸기 때문에 그 이야기는 다음 기회로 미루겠습니다. 이상으로 마칩니다.

[주]

01 | 역주: 키레이(綺麗)는 일반적으로 ‘예쁘다’, ‘아름답다’는 의미로 해석하나, 여기서는 ‘정갈하다’, ‘깔끔하다’, ‘단정하다’ 등으로도 해석할 수 있다.

## 한국민중미술, 여성, 그리고 연대

### 조선미술문화연구자 후루카와 미카/번역: 노유니아

### 들어가며 —1980년 말부터 1990년 초 한국에서

### 들어가며 —1980년 말부터 1990년 초 한국에서

처음으로 한국을 방문했을 때 신라의 고분과 불상의 아름다움에 감동과 충격을 받으면서 한반도와의 만남이 시작되었습니다. 그리고 국립현대미술관(과천)에서 본 한국현대미술이라고 불리는 작품군-단색화(모노크롬 회화) 등의 격조와 기품에 감명을 받았습니다. 이윽고 양국의 역사 속에 놓인 다양한 모순에 눈을 돌리게 되면서, 한국 미술이 어떠한 역사·사회·정치적 배경 속에서 탄생하고 전개되어 왔는지, 나아가 문화예술과 사회의 관계를 어떻게 이해해야 하는지를 생각하지 않을 수 없게 되었습니다.

곧 한국으로 유학을 떠났습니다. 아티스트 나카무라 마사토 씨와 거의 같은 시기인 1989년입니다. 당시 서울 대학로에 새롭게 생긴 동숭아트센터에서 한일 예술가들이 ‘행위예술’이라 불리는 퍼포먼스를 선보였는데, 이불 작가가 천장에 거꾸로 매달리는 등 살아있는 몸이 부딪치는 열기로 가득했습니다. 일본에서는 이케다 다쓰오 씨도 참가했습니다.

그리고 홍익대학교 주변에 모여 있던 새로운 움직임과 에너지… 나카무라 마사토, 최정화, 이불, 고낙범, 신명은, 그리고 《나카무라와 무라카미 전》(1992)… 초청받을 때마다 여러 차례 방문하면서, 이들에 의해 무언가가 새로운 흐름이 시작되리라는 예감을 품게 되었습니다.

저는 흥대의 바로 옆 역에 위치한 연세대학교에 다니고 있었는데 그곳은 민주화운동 시위로 최루탄이 난무하고 있었습니다. 희뿌연 연기와 매캐한 냄새가 캠퍼스를 뒤덮은 가운데에서 공

### 들어가며 —1980년 말부터 1990년 초 한국에서

### 들어가며 —1980년 말부터 1990년 초 한국에서

부하는 학생들. 학생들에 의한 독재 정권 타도의 호소를 들으면 저도 도서관에서 숙제를 하면서도 주머니에는 사전이 아니라 연기가 눈에 들어가지 않게 하는 용접용 안경을 꽂아 두고 언제나 그들의 시위를 보러 나가야지 하는 생각으로 좀처럼 집중이 되지 않았습니다. 게다가 학교나 공장에서 학생과 노동자들이 ‘진정한 민주화’를 요구하며 몸을 던져 분신 자살하는, 목숨을 건 투쟁이 끊이지 않았습니다. 그런 시대였습니다.

1980년대 민주화운동과 발맞춰 태어난 ‘민중미술’에 흥미를 가지고 그것을 전시하는 거점인 서울 인사동의 그림마당 민에 가면 입구 근처에는 항상 사복경찰이 몇 명인가 서서 눈을 부라리고 있었습니다. 그 서늘한 시선과 눈이 맞았을 때의 공포를 기억하고 있습니다.

한국미술계의 사람들에게 ‘민중미술’에 대해 물어보니 더러운 것이라도 보듯 싫은 얼굴을 했습니다. 반대로 민중미술가들에게 모더니즘 미술의 이야기를 하면 분노로 가득한 표정으로 ‘착취하는 미술’이라고 성토했습니다.

그처럼 서로 다른 입장과 충돌이 곳곳에서 동시에 일어나고 있었으며, 그러한 혼돈 자체가 당시 한국 사회의 현실을 드러내고 있었습니다. 표현자들은 저마다 다른 각도에서 그 현실을 바라보며 자신들의 방식을 모색했고, 몸부림치듯 작품으로 표현하고 있었습니다. 그리고 바로 그러한 모습들이야말로, 제게 있어 ‘한국미술’이었습니다.

그러한 시대를 지나 오늘이 왔고, 그런 공기에서 숨쉬었던 사람으로서, 어느 부분만이 미술관 안에서 화려하게 장식되고 어

느 부분은 간과되고 있다는 데 대해 유감을 느낍니다. 민중미술 등은 미술관의 ‘밖’, 데모나 집회에서 민주화를 외치면서 표현하고 있었기 때문일까요? 그렇다면 그들을 좇아 온 나도 미술관의 ‘밖’을 어슬렁거리는 ‘불량배’같은 자입니다. (장내 웃음) 왜 그들은 ‘미술관’에 들어가지 않고 계속해서 ‘밖’에 있어야만 할까요?

### 취지—왜 ‘밖’에 있는가 이번 전시회를 한눈에 보면 도미야마 다에코와 이응노의 연대는 나타나 있지만(5장) 그 배경을 이루는 민중미술이라고 하는 ‘저항의 미술’ 혹은 거기에서 싹을 틔워낸 ‘여성(주의) 미술(오늘날의 페미니즘 아트)’ 등에 대해서는 언급되고 있지 않습니다. 지금까지 일본의 미술관에서도 《민중의 고통-한국미술의 리얼리즘 1945-2005》(2007-2008)이나 아시아의 여성미술을 조명한 《아시아를 잇다-경계를 사는 여자들 1984-2012》(2012) 등의 전시회가 열렸습니다. 그것은 오늘날 한국미술의 개성이라고도 할 수 있는 예술과 사회를 연동시키는 파워나 미디어 횡단적이고 다원적인 역동성을 길러냈다고 할 수 있습니다.

그럼에도 불구하고, 이것들이 등장한 1980-90년대라는 한국현대사(나아가서는 동아시아 현대사)의 정점에 대한 시선이 결여되어 있습니다. 그렇기 때문에 역사적 연속성이 희미해져 애써 전시한 재일 조선인 미술활동(1장)마저 충분히 맥락화되지 못한 채 배경으로 물러나게 됩니다.

물론 전시회란 기획자의 의도에 의해 구성되는 것이죠. 모든 것을 망라하기는 어렵고 그래야만 할 필요도 없습니다. 그렇다고는 해도 역시 이러한 ‘부재’를 지적해두지 않으면 이 전시회가 곧 ‘한일 현대미술사’인 것처럼 다뤄질 위험이 있습니다. 사실 당연히 한일미술은 양국의 틀만으로 말할 수는 없습니다. 그것은 기획자가 충분히 인식하고 있는 것이며 그것을 위한 노력이 이 전시회에는 충분히 임혀지는 매우 의미 있는 지점이기도 합니다.

이러한 전제 위에서 오늘 여기에서는 마치 미술관의 ‘밖’에서 모습을 감춰버린 것 같은 1980년대 한국 민주화운동에 맞춰 태어난 민중미술, 그리고 그로부터 싹을 틔운 여성(주의)미술을 다루고자 합니다. 그것들을 통해 보이는 ‘연대’(‘교류’라기보다, 만난 적도 없는 타자의 행동에 깊게 공감하고 그 뜻을 공

유하여 스스로 행동으로 응답한다는 의미에서 ‘연대’라고 부르고 싶습니다.)에 대해 되돌아보는 것으로서 문제제기를 하고 싶습니다. 딱히 ‘싸움을 거는’ 것은 아닙니다. (장내 웃음)

### 1. 한국민중미술의 전야-민중문화운동의 굴곡 그럼 이제부터 이 전시회에서는 다루지 않은 움직임-‘민중미술’에 대해 먼저 간단히 이야기하도록 하겠습니다.

저항시인 김지하가 1969년 기록한 「현실동인 제1선언」은 이후 민중미술의 등장에 영향을 미친 원점이라고 할 수 있습니다. 그 김지하가 1970년대 구속되어 사형선고를 받아 석방 운동이 퍼지는 가운데, 일본에서도 쓰루미 쉰스케, 오에 겐자부로, 와다 하루키, 하리우 이치로 등 지식인, 문화인들에 의한 석방 운동이 일어났습니다.

도미야마 다에코도 그 중 한사람으로 도미야마가 김지하를 떠올리면서 그의 시 「비어(蜚語)」와 「고행(苦行)」을 주제로 리토그래프를 제작한 시화집 『심야-김지하+도미야마 다에코 시화집(深夜—金芝河+富山妙子 詩画集)』(土曜美術社)를 1976년에 출판합니다. 이후 재일한국민주통일연합의 멤버를 통해 파리에서 이 시화집을 본 이응노가 비로소 도미야마의 존재를 알게 됩니다.

<span></span>
<ul style="list-style-type: none"><li>김지하의 시, 사상과의 만남</li> <li>김지하의 『민중의 소리』「현실동인 제1선언」1969년, 「오적」의 풍자호</li> <li>1960년 4·19학생혁명탑 앞의 시인</li> <li>도미야마 다에코 한국정치범석방운동 1970년대</li></ul>
<span></span>

### 그 외에도 디자이너라는 틀에 얽매이지 않고 활약한 아와즈 기요시도 1977년 한국민주화투쟁을 지원하는 긴급 국제 대집회 포스터를 제작했습니다. 감옥에 갇힌 김지하의 ‘포박된 손’을 그려 포스터로 만들어 유포했습니다. 또한 열악한 노동조건으로 1970년 분신자살한 청년 노동자 전태일에 대한 포스터 <한국민중과 손을 잡자-전태일의 죽음을 헛되이 하지 말라(韓國民衆と手をむすぼう—全泰壺の死をむだにするな)>

등도 1978년에 제작했습니다.

<span></span>
<ul style="list-style-type: none"><li>[잡지] 『FALLOUT』(The Japan Council Against Atomic and Hydrogen Bombs) (표지) 1957년</li></ul>
<span></span>

<span></span>
<b>발표 7: 후루카와 미카 「한국민중미술, 여성, 그리고 연대」</b>
<span></span>

<sup>[1]</sup> 「항상 옆에 있으니까: 일본과 한국, 미술의 80년」 관련 심포지엄 기록집

<sup>[2]</sup> 「항상 옆에 있으니까: 일본과 한국, 미술의 80년」 관련 심포지엄 기록집



· 사진: 도미야마 다에코와 박인경 (필자 촬영)

이렇게 JAALA는 민중미술을 재빨리 일본에 소개하며 연대의 통로를 열었습니다. 민중미술은 한국 정부로부터 탄압의 표적이 되었고, 한국 내에서 전시할 수 있는 장소도 제한적이었기에, JAALA가 주최하는 일본에서의 전시회에 민중미술 작품이 전시된 것이 작가들에게 용기를 주는 계기가 되기도 했습니다. 이때 JAALA와 민중미술을 연결해 준 한국 측 창구는 민족미술협의회(민미협/1985년 설립)였습니다.

한편 한국에서는 정치적 투쟁과 문화운동이 긴밀히 연계되었습니다. 직접적인 정치 표현은 강한 탄압을 불러왔기 때문에, 1960~70년대부터 가면극, 마당극, 시와 풍물(농악), 노래 운동 등 대학 동아리 운동과 민중 문화 운동이 대두되어 사회 풍자와 정치인 비판을 유머와 해학 속에 담아 표현했습니다. 민중미술도 그러한 맥락에서 탄생했다고 할 수 있는데, 그중에서도 목판화는 중요한 매체였습니다.

민속예능인 마당극과 가면극을 주창한 임진택의 저서를 번역해 일본에서 출판한 이는 재일교포 양민기와 구보 사토루입니다. “분노하는 민중은 웃는 민중이다”라는 말이 곳곳에 담겨 있습니다.

- 양민기의 번역으로 일본에서 처음으로 본격적으로 논의된 한국의 민중극



홍성담 〈욕조—어머니, 고향의 푸른 바다가 보여요〉 1996년

가나아트컬렉션 소장

도판: 작가 제공

<sup>[1]</sup> 1993년 10월 15일자로 6호를 발행했다

<sup>[2]</sup> 1993년 10월 15일자로 6호를 발행했다

<sup>[3]</sup> 1993년 10월 15일자로 6호를 발행했다

<sup>[4]</sup> 1993년 10월 15일자로 6호를 발행했다

<sup>[5]</sup> 1993년 10월 15일자로 6호를 발행했다

<sup>[6]</sup> 1993년 10월 15일자로 6호를 발행했다

<sup>[7]</sup> 1993년 10월 15일자로 6호를 발행했다

<sup>[8]</sup> 1993년 10월 15일자로 6호를 발행했다

도미야마 다에코도 출품했으며, 2000년 광주 비엔날레 특별 전 《예술과 인권》전에서는 하리우 이치로가 큐레이션을 맡아, 민중미술 작품에 더해 마루키 이리·도시, 야마시타 기쿠지 등 일본에서도 금기시되었던 작품들이 전시되었습니다.

· 2000 광주 비엔날레 《예술과 인권》전  
시각매체연구소 <5월의 문·윤상원의 눈> 걸개그림 앞에서의 개막식 고사(필자 촬영)

한편 일본에서도 1998년 세계인권선언 50주년 기념 가와사 키시 문화사업 ‘생명의 울림-아트 축제’의 일환으로 도미야마 다에코와 홍성담의 2인전이 개최되었으며, 이와 관련하여



1999년 서울시립미술관 600년 기념관에서 열린 《동북아시아와 제3세계 미술》 전 심포지엄 패널리스트. 오른쪽부터 원동석, 김지하, 하리우 이치로, 필자(통역) (사진: 필자 제공)



2000 광주비엔날레 《예술과 인권전》 시각매체연구소 <5월의 문 윤상원의 눈> 걸개그림 앞에서의 개막식 고사. 큐레이션을 맡은 하리우 이치로의 모습도 보인다 (필자 촬영)

아트디렉터 기타가와 후람, 작곡가 다카하시 유지, 작가 시마다 마사히코, 편집자 오타 마사쿠니, 도미야마 다에코가 참여하여 <혁명의 예술이 멸망한 시대에 예술가는 무엇을 생각하는가>라는 제목의 심포지엄도 열렸습니다.

이렇게 수용의 토대가 다져지면서, 마침내 한국에서조차 ‘정치적’이라며 외면받던 민중미술에 대해, 일본에서도 시선이 집중되기 시작했습니다. 민주화 정권 이후 한국 미술사의 주류 무대에 기록되게 된 민중미술의 전시회 《민중의 고통—한국 미술의 리얼리즘 1945-2005》전이 일본의 공립 미술관(니가타현립 반다이지마 미술관, 후쿠오카 아시아 미술관, 미야코조 시립 미술관, 니시노미야시 오타니 기념 미술관, 후추미술관)에서 2007~2008년에 순회 전시되었습니다. 이는 아시아에 대한 인식 제고, 특히 예술과 사회의 관계를 생각함에 있어 의미 있는 사건이라 할 수 있습니다.

또한 2012년 후쿠오카 아시아미술관에서 구로다 라이지 큐레이터의 노력으로 개최된 《민중/미술 판화와 사회운동—후쿠오카 아시아 미술관 컬렉션》전, 그리고 한국을 포함한 아시아의 목판화 운동을 소개하는 집대성 전시 《어둠에 새기는 빛 아시아의 목판화 운동 1930년대-2010년대》전이 같은 구로다 등의 주도로 동 미술관에서 개최(2018년)됩니다 (아트 마에바시에 순회). 그 외에도 도쿄 신주쿠의 IRREGULAR RHYTHM ASYLUM (IRA)에서는 '반전 반핵'을 목판화로 표현하는 일본 그룹 'A3BC'와 동남아시아의 목판화가 소개되었습니다.

#### 4. 도미야마 다에코와 <아시아 여성들의 모임>

이제부터는 여성들의 미술에 대해 언급하고자 합니다. 먼저 도미야마 다에코에 대해 다시 한번 짚어두겠습니다.

우연히도 JAALA 창립과 같은 해인 1977년, 도미야마는 마쓰이 야요리, 야마구치 아키코, 고토 마사코 등과 함께 <아시아 여성들의 모임>을 결성했습니다. 아시아가, 그리고 여성들이 '새로운 바람'을 일으키는 '주체'가 되는 것을 추구한 도미야마 다에코의 제3세계에 대한 시선과 관심을 유지하면서 여성 운동과의 연대를 도모해 나갔습니다. 이는 기생 관광 비판으로 발전했고, 이윽고 도미야마 자신도 '위안부'를 주제로 그림을 그리게 되면서 일본 미술계로부터 오랫동안 외면당하기도 했습니다.

1995년 8월 서울 동아 갤러리에서 윤범모의 기획으로 《광복

50주년 기념 도미야마 다에코 20세기로의 레퀴엠》전(한국에서는 《광복 50주년 기념 종군 위안부를 위한 진혼곡, 도미야마 다에코 전》으로 표기됨)이 개최되어, 일본군 '위안부'에 대한 진혼을 담은 가해자 측 예술가의 표현이라는 점에서 한국 내에서 화제가 되었습니다.

· 《위안부를 위한 진혼곡》 전시회장 풍경, 동아갤러리, 1995년  
· 도미야마 다에코 <갈롱간 축제의 밤> 1984년 © Taeko TOMIYAMA  
· 도미야마 다에코 <남태평양 해저에서> 1984년

#### 5. 한국 여성(주의) 미술(페미니즘 아트)의 부상

여기에서는 한국에서 여성(주의) 미술의 출현과 관련된 사항만을 보충해 둡니다.

한국의 여성(주의) 미술은 1980년대 민주화 운동과 호응한 민중미술 운동에서 비롯되었습니다. 군사독재 정권이라는 엄혹한 상황 속에서, 크고 작은 미술 운동 단체들을 통합한 '민족미술협의회(민미협)'가 1985년에 발족합니다. 바로 그 무렵, 윤석남, 김인순, 김진숙은 <10월의 모임>을 1985년에 창립하고, 1986년 《반에서 하나로》전을 개최했습니다. 이것이 실질적인 한국 '여성주의 미술'의 출발점이라 할 수 있습니다. 유교 사상에 기반한 가부장제와 계급 차별 아래 억압적인 삶을 강요받는 여성들이 어떻게 통치되고 있는지를 드러내는 작업들이었습니다.

· 이때 출품된 작품이 윤석남의 <손이 열이라도> 1986년

이후 윤석남, 김인순은 민중미술(민족미술협의회)에 참여하여 그 분과회로서 1987년 <여성미술연구회>를 결성하고, 1987년부터 1994년까지 《여성과 현실》전을 그림마당 민에서 개최합니다. 남녀평등의 가치관을 공유하고 여성 해방을 지향하는 모임을 표방했습니다.

그러나 이는 당시 민주화 운동의 토양에서 나온 것이었기에, 민족 해방과 계급 투쟁이라는 메인 테마의 틀 아래 이루어진 창작 활동이었다고 할 수 있습니다. 즉, 억압받는 여성 노동자나 농촌 여성을 사회주의 리얼리즘 양식으로 묘사하거나, 혹은 그들과 공동 제작을 시도해 계급의 벽을 허물고 연대를 구축하는 정도로, 의식 및 창작 방법에서도 젠더의 시각은 희박했습니다. 미술에서의 이러한 측면은 당시 한국 여성 운동의 전

반적인 양상을 반영하고 있다고 할 수 있습니다.

· 「그림으로 표현된 여성의 현실」 『동아일보』 1986년 10월 24일  
· 김인순은 좌측, 윤석남은 우측  
· 김인순, 윤석남 등 「여성미술연구회」 주최 《여성과 현실》전 포스터 1987년

· 김인순은 민중미술을 계속하며 <동지>, 만화패 <미알> 등 여성 미술가 소집단 활동을 진행. 1987년 7월 명동 성당 '최루탄 거부 민주 시민 대동제'를 위한 공동 제작

· 1988년 JAALA전에서 전시된 김인순 대표 그림패의 공동 제작 <평등을 향하여> 1987년  
· 김인순 <생명을 생산하는 우리는 여자거늘> 1995년

당시에는 이처럼 남성 주도적인 민주화 운동의 일부로 전개된 여성 운동이 주류를 이루는 한편, '또 하나의 문화'라는 특별한 조직을 갖지 않은 연구자나 작가들의 그룹이 노선의 차이를 보이며 공존하고 있었습니다. 윤석남과 박영숙도 민중미술 내부의 여성운동을 거쳐 이 '또 하나의 문화'와 만나게 되었고, 여기서 더 나아가 민중미술과 아카데미즘 양쪽 모두에서 마이너한 존재였던 페미니즘 아트의 장을 마련하고자 FAN을 설립합니다. 이후 사단법인 '여성문화예술기획'으로 인정받아 <서울여성영화제>, 나아가 <여성미술제> 등을 개최하며 시각 미디어와 관련된 페미니즘 활동으로 발전해 나갑니다.

\* FAN(페미니스트 아티스트 네트워크)은 1992년 한국에서 설립되었다. 열린 페미니즘 아트를 지향하며 시각 미디어 각 장르의 표현의 장 마련과 연대를 도모한다. 1996년부터 '여성문화예술기획'으로 사단법인화되었다.

· 윤석남은 어머니를 주제로 한 작품부터 여성의 일상의 불안정함과 위태로움을 선명하게 공간화한 <핑크 릭> 1995-2012년, 더 나아가 일본군 '위안부'를 추모하는 오브제나 역사 속 여성들의 억울함을 가시화하는 작업에 이르기까지 다채로운 작업세계를 펼치고 있다.

윤석남은 최근 『싸우는 여자들, 역사가 되다-세상을 뒤흔든 여성독립운동가 14인의 초상』(한겨레출판사, 2021)에서 식민지 시대의 독립 여성운동가 김마리아 등의 초상을 그리면서, 민화를 토대로 한 한국화 기법을 도입해 서양화와 동양화의

경계를 초월한 새로운 경지를 펼쳐냈습니다.

- 
- 김마리아는 일본의 여자학원에 유학하여 1919년 2·8 독립선언에 참여한 뒤 선언문을 기모노 속에 숨겨 국내로 반입했고, 3·1 운동에 적극적으로 가담했다. 이로 인해 체포되어 심한 고문을 받았으나, 석방되자마자 활동을 재개해 대한민국 애국부인회 회장을 맡았고, 다시 체포되었다.
  - 윤석남 “김마리아가 조선인으로서 당당히 말하고 두려움 없이 행동한 그 정신에 마음을 담았습니다.”

---

박영숙은 《여성 해방 시와 회화의 만남》(1988년, ‘또 하나의 문화’ 기획)에서 사진 작품 <마녀>를 선보인 후 <미친년 프로젝트>를 전개해 나갑니다.

정정엽은 민중미술의 ‘두렁’ 활동에도 참여하며, 여성이 여성 노동자와 연대하는 시선을 바탕으로 여성들을 그리기 시작합니다.

- 
- 정정엽 《식사 준비》 1995년

---

또한 페미니스트 그룹 ‘입김’을 1997년 결성하여, 가부장제의 문화적 야만성과 성차별적 폭력을 규탄하는 《아방궁 증묘 증거 프로젝트》(2000년)을 전개해 나갑니다.

---

이윽고 1990년대 중반 이후 신체에 관한 담론이 부상하면서 김수자, 이불 등이 국제적으로 활약하며 일본 미술관에서도 다수 소개됩니다.

- 
- 김수자 《연역적 오브제》 1993-94년
  - 이불 《히틀러》(모뉴먼트) 1998년
  - 이불 《사이보그와 몬스터》 1998년

## 6. 한일페미니즘 예술의 공명과 연대

이제까지 제대로 다루어지지 않았던 근대에서 현대에 이르는 여성 미술가들을 오늘날의 젠더 시각으로 재조명하는 전시회가 기획됩니다.

미술 평론가 김홍희가 1994년 《여성, 그 차이와 힘—여성적 미술과 페미니즘 미술》전을 기획, 윤석남 등이 참여했습니다. 김홍희, 김선희, 백지숙 등 평론가와 윤석남, 박영숙 등 예술가

들의 FAN이 1999년 《99 여성예술제 패치들의 퍼레이드》 전시를 개최했으며, 그 제2회 전시로 2002년 《동아시아의 여성들과 그들의 역사》 전시가 열렸습니다.

일본에서는 이토 타리, 시마다 요시코가 참가했다. 이때부터 일본 여성 연구자들, 지노 가오리의 가르침을 받은 김혜신, 이케다 시노부, 그리고 고카쓰 레이코, 기타하라 메구미 등 ‘이미지&젠더 연구회’ 멤버들이 자주 한국을 방문하며 교류가 시작되었습니다.

그리고 여성 예술가와 연구자, 큐레이터 등이 실행위원회 형태로 민간 차원에서 기획한 2001년 《국경을 넘는 여성들 21》전(여성아트네트워크 WAN 실행위원회 주최), 2004년 《Borderline Cases - 경계선 위의 여성들에게》 전(한국과 일본의 여성 예술가 및 연구자들의 자발적 기획, 게스트 큐레이터 김선희/도쿄 에비스 A.R.T) 등이 그 출발점이라 할 수 있습니다(필자도 참여).

이후 본격적인 전시로, 고카쓰 레이코 등이 기획한 2012-2013년 《아시아를 잇다—경계를 사는 여성들 1984-2012》 전(후쿠오카 아시아 미술관, 오키나와현립 박물관·미술관, 도치기현립미술관) 등이 개최되었습니다. 이러한 연구 활동과 전시는 일본 미술사를 재검토하는 교육적 계기가 되었을 뿐만 아니라, 한일을 넘어 동아시아 연구자층을 확대하는 계기가 되었습니다. 여성들의 연대는 점차 심화되었습니다.

- 
- 《아시아를 잇다》전 포스터 2종
  - 이토 타리 퍼포먼스 서울 투어, 나눔의 집 2002년

- 
- 내일소녀대 <망각에 대한 저항>
  - 시마다 요시코 <일본인 '위안부'상이 되어보기>

---

한편, 한국에서는 아시아 여성 예술가들의 활동을 집대성했다고 할 수 있는 《연결하는 몸: 아시아 여성 미술가들》전이 한국 국립현대미술관 서울관 MMCA에서 개최됩니다(2024-2025년). ‘신체성’의 관점에서 1960년대 이후 아시아 여성 미술의 동시대적 의미를 새롭게 조명하는 전시였습니다. 일본에서는 다나카 아쓰코, 오노 요코, 다베 미쓰코, 이토 타리, 모리 마리코, 엔도 마이×모모세 아야 등이 참여했습니다.

## 7. 현재의 표현-한국과 재일조선인 여성의 표현

마지막으로 현재 여성들의 표현 일부를 소개합니다. 광주에 거주하는 김화순. 1980년 광주 민주화 운동에서는 남성들의 활약만이 서사화되어 온 현실에 주목하며, 여성들은 밥을 지어 나누는 일에 그치지 않고 다양한 방식으로 연대하며 싸웠다는 사실을 구술 조사를 통해 가시화했습니다.

- 
- 김화순 <5월, 그날> 2020년
  - 5.18의 여성들이 권 주먹밥은 돌맹이  
남자들은 주먹을 들고 투쟁했지만  
여성들은 밥으로 싸웠다  
쌀알 하나하나의 소중한 생명을 뭉쳐  
던져  
흩어지고 이어졌다  
생명의 연결, 생명의 외침이라는 돌맹이 (필자의 글)

- 
- 김화순 <자네 밥은 먹었는가?> 2008년

---

한편, 제10회 재일코리안 여성미술전 《바람빛》(시나가와구민 갤러리, 2025년)을 살펴보자. 조선학교 미술교육자, 출판사나 기업 등에서 일하는 이들, 육아나 간병 등 다양한 입장에서 창작을 이어가는 재일조선인 여성들이 모여, 바람을 일으키고 빛을 내뿜으려고 하는 전시회를 시작한 것이 1994년이다. 2025년으로 10회전을 맞이했습니다. 여기에 출품된 김용자의 작품에서는 김화순의 표현과 연결되는 의식과 감성을 발견할 수 있습니다.

- 
- 김용자 《김장》 2025년
  - 일본 사회에서 재일(在日)의 생명을 키우다 (필자의 글)

---

또 김성란은 고구려 벽화를 그려내고 민족의 전통과 정체성을 차세대에 연결하고 있습니다. 그녀들의 표현으로부터는, 묻혀온 재일 여성들의 존재를 가시화하려고 하는 강한 사명감을 느낄 수 있습니다.

- 
- 김성란《만남—유구한 역사를 넘어》2025년
  - 김성란은 1993년 일본에서 개최된 '코리아통일미술전'(전술)을 보러 가서 용기를 얻었다고 합니다.



김화순 <자네 밥은 먹었는가?>  
2008년  
도판: 작가 제공



김용자 <김장>  
2025년  
Photo credit 김임호



김성란 <만남—유구한 역사를 넘어>  
2025년  
photo credit 김학주

## 맺는말

이번 전시회에서는 한국의 동시대미술을 논할 때 간과할 수 없는 민중미술이라는 ‘저항의 미술’, 거기서 싹을 틔워 사회와 맞서 온 여성미술이 충분히 조명되지 못했습니다. 그로 인해 한국 현대사(나아가 동아시아 현대사)와 예술의 관계, 한반도에서의 ‘폭력’(‘근대’가 내포한 지속되는 식민주의의 ‘폭력’)에 미술이 어떻게 맞서왔는지가 희미해진 것은 아닌지 되문게 됩니다.

보다 구체적으로 말해 ‘폭력’이란, ‘외부로부터 한반도에 대한 침략이라는 폭력—지속되는 식민주의라는 폭력’, ‘국가의 정당성을 둘러싼 폭력—한반도의 남북 분단’, ‘군사 독재에서 민주화 과정으로 향하는 과정에서의 폭력’, ‘일본 내 재일 조선인에 대한 차별, 배외주의라는 폭력’ 등을 의미합니다.

이러한 폭력에 대해 한일/조일/재일(자이니치)의 미술 문화가 어떻게 마주해왔는가. 이러한 폭력에 직면하는 것을 회피한다면, 탈제국주의, 탈식민주의를 지향하는 현장의 표현과 젠더 표상 역시 빠져나가고 말지 않을까요?

재일조선인의 역사는 ‘폭력’의 연속에서 스며 나온 '아픔'의 일상화였을 것입니다. 그리고 그 폭력에 저항해 온 민중미술, 그 밑바닥에 깔린 남성 중심의 폭력을 간파하고, 그 속에서 필사적으로 몸부림치며 다른 자신들 여성의 표현, 살아가는 지혜를 엮어낸 여성들의 미술(여성미술), 그리고 '연대'—바로 그러한 표현 활동이야말로 끊이지 않는 식민주의에 대한 응답이 될 수 있지 않을까요?

그럼에도 전시 마지막 장에서 무사시노미술대학과 조선대학교의 교류, 김인숙의 표현이 가진 중층성 등은 기억의 실이 끊어지지 않았음을 보여줍니다.

또한 모모세 아야 & 임흥순의 <교환일기>(2015-2018년, 2025년)는 개인과 정치의 무의식적 차원의 고통(‘폭력’으로 이어지는)을 기묘하게 전하고 있습니다. 한반도의 역사와 그곳에서 살아온 인간의 삶에 내재된 고통과 슬픔이 배어 나옵니다. 모모세의 신체와 피부 감각에 더해, 임흥순은 폭력을 비취 보는 시적 시선을 전하고 있습니다. 말하자면, 전시될 수 없는 틈새의 역사성, 망각되어 가지만 무의식적 차원에서 사람들이 감지하고 있는 역사의 모순을 무심코 비추는 표현으로서, 이번 한일전에서 소중한 역할을 하고 있다고 생각합니다.

이번 전시에서 한일이라는 제약 속에서도 특히 재일조선인 미

술이 제시된 의미는 크며 기획자 히비노 민용 학예원의 노고를 짐작하게 됩니다. 그렇기에 우리의 일상 내부로 파고드는, ‘아프기에’ 말하기 어려운 정치성에서 눈을 돌리지 않고 함께 가치관을 만들어가는 노력이 더욱 요구된다고 생각합니다.

### 맺으며

마지막으로 두 명의 말을 인용하며 끝내겠습니다.

<div><div><span><span></span></span></div><span><b>예술</b>은 예술로부터 태어나지 않는다.</span></div>
예술을 넘어선 삶의 투쟁 속에서야 비로소 태어난다. <p>하리우 이치로　2007년 12월 18일</p>
<p>• 두려움은 어디에 있는가?—성적 소수자는 편견에 대한 두려움을 안고 살아간다. 다양한 인간이 존재한다는 사실에 두려움을 느끼는 사람들의 마음에 두려움이 있는 것이다</p> 이토 타리 『MOVE』インパクト出版会, 2012년 pp.108-109.

이야기가 길어졌습니다. 경청해 주셔서 감사드립니다.

### 주요 참고문헌

<div><div><span><span></span></span></div><span></span></div>
<div><div><span><span></span></span></div><span>金芝河『民衆の声』サイマル出版会、1974年</span></div>
<div><div><span><span></span></span></div><span>富山妙子『解放の美学—二〇世紀の画家は何を目ざしたか』未來社、1979年</span></div>
<div><div><span><span></span></span></div><span>——『アジアを抱く 画家人生 記憶と夢』岩波書店、2009年</span></div>
<div><div><span><span></span></span></div><span>真鍋祐子監修『越境のアーティスト 富山妙子』皓星社、2025年</span></div>
<div><div><span><span></span></span></div><span>アジアの女たちの会『アジアと女性解放』創刊準備号No.1、No.2、1977年</span></div>
<div><div><span><span></span></span></div><span>『HISTORY OF JAALA 年史1977-1993』JAALA 編集委員会、1994年他、バンフレット</span></div>
<div><div><span><span></span></span></div><span>梁民基・久保覚編訳『仮面劇とマダン劇—韓國の民衆演劇』晶文社、1981年</span></div>
<div><div><span><span></span></span></div><span>『みずからの文化を創りだす 梁民基記録集』梁民基記録集編集委員会、2012年</span></div>
<div><div><span><span></span></span></div><span>栗津ケン編集他『栗津潔 デザインになにができるか』金沢21世紀美術館、2019年</span></div>
<div><div><span><span></span></span></div><span>イトー・ターリ『ムーヴMOVE』インパクト出版会、2012年</span></div>
<div><div><span><span></span></span></div><span>北原恵『インタビュー／アジア女性アーティスト展の企画者・小勝禮子さんに聞く』Women' s Action Network(WAN)、2012年11月15日</span></div>
<div><div><span><span></span></span></div><span>古川美佳『韓國の民衆美術—抵抗の美学と思想』岩波書店、2018年</span></div>
<div><div><span><span></span></span></div><span>——『いま境界線上で呼応しあう—日韓女性のアートと心』『世界』10月号、岩波書店、2004年</span></div>
<div><div><span><span></span></span></div><span>——『東と西、南と北、分裂の統合を夢みて』『あいだ』139号2007年7月20日刊号</span></div>
<div><div><span><span></span></span></div><span>——『アジアのリアリズムを求めつづけて—光州ビエンナーレ2000芸術と人権展を中心に』『わが愛憎の画家たち—針生一郎と戦後美術』図録、2015年</span></div>
<div><div><span><span></span></span></div><span>——『分断下における闘いの表現』（『変革のアソシエ』30号、社会評論社、2017年</span></div>
<div><div><span><span></span></span></div><span>——『近年、日本における韓国美術の受容とその意識』『コリア研究』9号、立命館大学コリア研究センター、2018年</span></div>
<div><div><span><span></span></span></div><span>——『韓國の民衆美術—記憶闘争の視覚化』『歴史評論』2024年7月号、歴史科学研協議会</span></div>
<div><div><span><span></span></span></div><span>『現代韓國を知るための61章【第3版】』（明石書店、2024年）</span></div>
<div><div><span><span></span></span></div><span>최열『한국현대미술운동사 증보판』(도서출판 들베히개, 1994년) 등.</span></div>

## 만남과 관계의 수행성

본 전시 출품 작가

**김인숙 (KIM Insook)**

이 글은 2026년 2월 8일 개최된 《항상 옆에 있으니까: 일본과 한국, 미술의 80년》 관련 심포지엄 《二重性を超えて—越境がかたちづくる個の時代(이중성을 넘어 — 경계를 넘나들며 형성하는 개인의 시대)》에서의 발표를 토대로, 당일의 대화를 보완할 목적으로 집필하였다.

2월 7일에 이어 개최된 둘째 날 심포지엄은 주로 1990년대 이후부터 현재에 이르기까지 아티스트의 타국으로의 이동과 관계성에 대해 논의하는 자리라고 들었기에 참여를 수락하였다. 그러나 실제로는 전날에 이어 발표자들의 축적된 실천과 역사적 맥락을 중심으로 한 발표가 주를 이루었다. 또한 시간상의 제약으로 라운드테이블이 취소되면서, 제한된 시간 속에서 다른 발표자들의 시도와 오늘날에 이르기까지의 ‘교차’가 충분히 이루어지지 못한 점을 아쉽게 생각한다.

그러므로 이 글에서는 2003년 이후 한국을 거점으로 여러 지역에서 활동해 온 경험을 바탕으로, 속성이나 역사와 같은 사회적 프레임을 넘어 한 사람으로서 서로를 마주하며 ‘관계’를 갱신해 온 실천, ‘만남과 관계의 수행성’에 주목하고자 한다.

사람은 국적, 문화, 언어, 사회적 위치와 같은 다양한 범주에 의해 분류되며 살아간다. 그러나 사람과 사람의 ‘관계’는 그러한 속성의 틀에 의해 일률적으로 고정되는 것은 아니다. 제목에 제시한 ‘수행성(performativity)’은 함께 시간을 보내는 행위 속에서 지속적으로 변화해 간다는 관점에 기반한다.

2001년부터 현재까지 학교와 지역과 같이 사람들이 일상적으로 시간을 공유하는 ‘장’을 기반으로, 특정 커뮤니티에 머물며 함께 있는 시간을 축적하는 프로젝트를 진행해왔다. 2013년 이후의 프로젝트에서는 작가와 참여자 사이의 관계를 넘어, 참여자들 사이에 새로운 만남이 발생하는 ‘장’을 구성하는 데에도 주력하고 있다.

그 과정을 기록하는 카메라는 사건을 외부에서 고정하기 위한 장치가 아니다. 관계가 생성되고 있는 현장에 지속적으로 개입하기 위한 방법으로 사용된다. 지속되는 시간과 관계를 중심에 두는 작업 안에서, 협업하는 이들이 놓인 사회적·문화적 배경은 관계의 맥락 속에 내재된 요소로 드러난다.

이러한 만남의 과정을 관람자가 다시 경험할 수 있는 새로운 ‘장’으로서, 멀티미디어로 구성된 설치 작업을 주로 발표해 왔다. 사진, 영상, 사운드, 오브제 등 서로를 마주한 흔적의 파편들로 재구성된 공간은 관계의 구조를 다층적인 경험으로 제시한다.

최근 3년간의 전시에서는 시가현에 위치한 브라질인 학교 산타나학원과의 장기 프로젝트를 통해 제작한 비디오 포트레이트와 Side:A부터 Side:E를 포함하는 설치작품《Eye to Eye》(2022-)의 연작을 도쿄도사진미술관(2023), 도쿄도현대미술관(2024), 기무라 이헤이 사진상 수상자전(2024), 모리미술관(2025-2026)에서 발표하였다.

《Eye to Eye》(2022-)는 서로를 바라본다는, 사람이 서로 만

나는 최초의 행위를 담은 영상 포트레이트와 그들을 둘러싼 배경을 엿볼 수 있는 <Side:A><Side:B>로 구성된 10채널 비디오 설치 작업이다. 촬영은 만남에 지속적으로 관여하기 위한 방법으로 가능하다.

<Side:C>에서는 프로젝트를 함께해 온 아이들이 미술관에서 작품 속에 들어간 자신들과 마주하는 모습을 5채널 영상으로 구성하여 표현하였다.

<On the Other Side of the Door (Side:D)>(2023)에서는 자신이 살고 있는 지역을 잘 모르는 아이들과 함께 시가의 아트 스폿을 돌아보며 제작한 아트북을 브라질로 돌아간 카오리에게 전달하는 과정을 싱글 채널 영상 작품으로 제시하였다. 도쿄도현대미술관에서는 <Eye to Eye>의 외부 공간에 배치함으로써 ‘시가 안의 브라질과 브라질 안의 시가’라는 구조를 제시하고, 장소와 시간이 달라져도 지속되는 관계성을 보여주었다. <Side:E>(2025)에서는 그동안 아이들을 지역으로 데리고 나가며 형성해 온 관계의 방향을 반전시켜, 지역 사람들을 산타나학원으로 맞이하고 함께 아트 페스티벌의 프로그램을 즐기는 모습을 4채널 비디오에 담았다. 이를 통해 관계가 지속되면서 확장되어 가는 커뮤니티의 구조를 시사하였다.

<Between Breads and Noodles>(2014)에서는 독일에 3개월간 체류하며 제작하였으며, 한국에서 이주한 11 가족을 통해 세 세대와 마주하였다. 그들과 만나 대화를 나누는 과정에서 “아시아인으로서 독일에서 살아간다”는 세대 공통의 경험을 알게 되었다. 독일 사회에서 중국인으로 일괄적으로 인식되는 상황과 이민자와 지역 커뮤니티 사이의 거리와 같은 맥락을 배경으로, 아시아 6개국에서 수입한 40종의 라면 약 2,000개로 구성된 타워를 제작하였다. 영어 라벨로 표기된 각각의 패키지는 이주자들을 상징하고, 자신이 선호하는 맛을 찾기 위해 타워 앞에 서고(만나고), 선택하고(알아가고), 맛보는(좋아하게 되는) 퍼포먼스를 통해 사람이 서로를 알아가는 만남의 과정을 참여자들과 함께 구현하였다. 2023년 GALLERY MoMo Ryogoku에서 <Between Breads and Noodles>(2014) 개인전과 도쿄도 사진미술관에서의 <Eye to Eye> 전시와 동시 개최함으로써, 독일과 일본으로 이주한 사람들의 상황을 비교하는 구조를 형성하였다..

한국 이주 10년 차에 시작된 프로젝트 <Continuous Way>(2013-2016)는 한국, 중국, 일본에서 총 5회 진행되었다. 지역의 역사를 조사하고 어린이와 노년 세대의 기억과 경험을 연결하는 워크숍을 통해 작업을 전개하였다. 출신이나 뿌리에 기반한 관계를 넘어 지역의 기억을 공유된 기억으로 재구성하는 실천으로 확장되어 간다. 이후 젠트리피케이션이 진행되는 도시의 변화와 보존을 고찰하며 10세 소녀 Ari와 함께 동네를 탐색한 <Ari, A Letter from Seongbuk-dong>(2015 | 2018), 그리고 혈연과 제도를 넘어 ‘가족과 같은 관계’를 모색한 <House to Home>(2015 | 2023)으로 이어진다. 이러한 실천의 흐름 속에서 2025년부터 2026년에 걸쳐 모리미술관에서는 최신작 <Eye to Eye, Side:E>(2025)를, 같은 시기 요코하마미술관에서는 설치 작품 <Heesa>(2025-2026)를 발표하였다.

<Heesa>(2025-2026)는 2001년부터 2018년까지 진행한 네 개의 초기 프로젝트인 <sweet hours>(2001-2020), <go-between, Heesa, 2001-2011-2009>(2011), <SAIESEO: between Two Koreas and Japan>(2008-2010), <The Real Wedding Ceremony>(2010/2016)를 재편집하여 구성된 공간이다. 약 25년에 걸친 실천을 배경으로, 만남과 관계의 수행성 속에서 만나는 사람들의 개인사들이 겹쳐지며 하나의 거대한 가족사를 그려낸다. 한일관계 80년의 역사와도 교차하는 제작의 시간은 개인의 기억과 가족의 시간과 분리되지 않은 채, 지속과 변화를 내포하며 축적되어 왔다.

<sweet hours>(2001-2020)는 사진학교 재학 시절 시작된 가장 초기의 프로젝트이자 가장 오랫동안 이어온 작업이다. 오사카의 조선학교에서 유치원부터 중학교까지 약 12년에 걸쳐 아이들의 성장을 지켜보았다. 외부로부터 정치적 맥락으로 해석되기 쉬운 공간이지만, 그 안에서 축적된 것은 아이들의 일상과 자신의 유년기의 기억이 겹쳐지는 시간이었다. 이곳에서 Heesa를 만난다.

<SAIESEO: between Two Koreas and Japan>(2008-2010)는 일본에 거주하는 한반도에 뿌리를 둔 가족들과 마주하

며, 사진과 영상을 통해 세대별 개인사를 중첩시킨 작업이다. 'SAIESEO'는 한국어 '사이에서'를 의미한다. 실내 장식과 달력, 병풍 등에는 역사와 일상이 나란히 존재하는 모습을 엿볼 수 있으며, 가족들이 오가는 거실에서 각 가족의 가족사를 바라보았다. 제작 이후 약 20년이 흐르며 세대는 교체되었고, 가족의 시간은 지속적으로 갱신되고 있다.

〈The Real Wedding Ceremony〉(2010/2016)는 한국과 일본에서 진행된 본인의 결혼식을 통해, 축복의 장 안에서 사람들이 모이고 관계가 형성되는 과정을 제시했다. 이 작업 이후 가족을 혈연이나 제도가 아닌, 사람들이 역할을 수행하며 서로 형성되는 커뮤니티로서 이해되기 시작하였다.

〈go-between, Heesa, 2001-2011-2009〉(2011)는 Heesa의 성장 과정을 서로 마주보는 포트레이트로 구성된 작업이다. 일본과 한반도의 '사이'에서 출발해, 더 넓은 세계로 확장되어 가는 미래를 염원하며 설정한 제목이다.

Heesa는 이 모든 프로젝트에 등장하는 여성이다. 작업을 시작한 2001년, 초등학교 3학년이었던 그녀는 이제 두 아이의 어머니이자 자신의 일을 지속해 나가는 한 사람으로 살아가고 있다. Heesa의 삶은 학교, 가족, 의례, 친구, 그리고 작가와 함께한 시간이 교차하는 장이다. 한 여성의 삶은 복수의 관계 층위가 축적된 삶이며, 그녀의 삶을 축으로 서로 다른 여성들의 삶이 중첩되면서 하나의 커다란 가족사를 형성해 간다.

설치 작업은 각 시리즈에서 선별된 세 점의 영상, 두 개의 사운드, 열 점의 사진 포트레이트로 구성된다. 관람자는 헤드폰을 착용한 채 공간을 이동하며 여러 시간의 층을 오가며, 관계가 중첩되는 시간의 구조 안에 머물게 된다. 이러한 체험 행위 자체가 개인사를 통해 사회 구조의 축소판을 드러내는 시도이다. 또한 '함께하는 시간'이라는 행위를 통해 사회적 변화나 제도의 변용을 함께 경험하게 된다.

사회는 결코 단순하지 않으며, 복수의 시점에서 바라볼 때 서로 다른 면모가 드러난다. 그 다면적 구조를 작품을 통해 관계의 시간적 중첩으로 제시한다. 생성되고 갱신되는 관계를 지속적으로 바라보는 행위는 서로 다른 배경을 지닌 이들이 서

로의 개성을 인식하며 상호 이해를 형성해 가는 실천이다. 사회적 프레임과 속성의 범주를 관계 그 자체가 쌓아 온 시간에서 다시 사유하는 것. 그것은 '함께 있음'으로부터 시작된다.

이 원고를 통해 프로젝트의 구조를 구체적으로 서술한 이유는 단순히 방법론을 설명하는 작업노트를 제시하기 위해서가 아니다. 타인의 삶에 관여하고 시간을 함께 축적해가는 행위에 수반되는 작가로서 자신의 '윤리적 태도'를 명시하기 위함이다.

'개인의 시대'에 있어서의 표현이란 타인의 삶을 쉽게 어떤 범주에 대입하는 것이 아니라, 일대일 관계 속에서 서로를 다시 마주하는 끝없는 과정 속에서 비로소 이루어진다고 믿는다.



김인숙 〈Heesa〉 (영상·사진 설치)  
 요코하마미술관 《항상 옆에 있으니까: 일본과 한국, 미술의 80년》(2025-26) 전시 전경  
 촬영: 가토 다케시

요코하마미술관 리뉴얼 오픈 기념전

## 「항상 옆에 있으니까: 일본과 한국, 미술의 80년」

### 관련 심포지엄 기록집

#### 집필 (수록 순)

기타 에미코

김지영

백름

나카무라 마사토

사토 코유리

이미나

후루카와 미카

김인숙

#### 번역

노유니아

조혜수

#### 편집

스즈키 게이코

사토 코유리

히비노 민용

#### 디자인

오누키 아카네

#### 지원

공익재단법인 폴라미술진흥재단



공익재단법인 요시노석고미술진흥재단

#### 발행

요코하마미술관

#### 발행일

2026년 3월 31일

©2026 요코하마미술관

본서의 전부 또는 일부를 무단으로 전재·복제하는 것을 금합니다.

#### 표지 도판

나카무라 마사토, 《밝은 절망 서울-도쿄, 한국과 일본》

1993년, 잉크젯 프린트, 20.2×31cm, 개인 소장

