

특집

동아시아의
여성 추상미술

아시아와 여성, 추상미술의 서구중심주의를 넘어서

문정희

I. 서론: 탈서구중심주의로서 추상미술의 글로벌화

文貞姪

한국미술연구소 부소장
대만 국립타이난예술대학
(國立臺南藝術大學) 부교수
북경 중앙미술학원
(中央美術學院) 미술사학 박사
동아시아 근현대미술사

한 세기를 넘은 추상미술의 발전사를 돌아보기 때 ‘현대’ 역사관의 서술은 곧 서구중심주의¹에서 벗어나지 않을 것이다. 또한 2차 세계대전이 끝나고 유럽의 미술이 미국으로 옮겨 가 추상표현주의로 열리게 된 후로 냉전시대의 주도권이 미국을 중심으로 전개된 것 역시 서구중심주의의 전이라고 할 수 있을 것이다.² 이러한 역사관 역시 추상미술 서술에도 적용되어 서구중심주의 복제의 양상을 떠고 중심

* 이 글은 타이완 타이베이시립미술관 주최 『그녀의 추상(她的抽象) The Herstory of Abstraction in East Asia』 국제 포럼(2019. 7. 20)에서 발표한 논고를 토대로 대폭의 수정과 보충을 거친 것이다.

** 필자의 최근 논저: 「臺灣 문인화의 역사성과 정체성: 최후의 문인화가 江兆申을 중심으로」, 『20세기 동아시아의 문인화 제5, 6회 원전학술포럼 논문집』, 2019; 「陳澄波蒐集的視覺美術資料與公募展」, 『機制·移行·內外: 重建臺灣藝術史 학술대회 논문집』, 2019; “Taiwanese Water and Korean Ink: Contemporary Ink Painting in Taiwan and Korea,” *Art in Translation*, vol. 11, Taylor and Francis, Routledge, 2019.

1 본 논문에서 사용하는 서구중심주의(West-centrism)라는 용어는 유럽중심주의(Eurocentrism)를 포함한다. 유럽 중심사관의 극복의 시도와 유럽사 개념의 문제점에 대해서는 翁田正, 『新しい世界史とヨーロッパ史, パブリック・ヒストリー』 vol. 7 (2010), pp.3-6 참조. 서구중심주의를 벗어나려는 문제 제기에 관해서는 ‘반서구중심적 서구중심주의의’ 복합적 성찰을 이끈 논문 강정안, 「반서구중심적 서구중심주의’에 대한 비판적 성찰」, 『신아세아』 23:2 (2016, 여름), pp.113-115 참조.

2 냉전 시대의 추상미술에 대해서는 문정희, 「중국 ‘후냉전 후’의 추상미술: 대만 화가 쉐바오샤(薛保夏)의 ‘유동현실」, 『미술사논단』 37 (2013. 12), pp.328-329 참조.

과 주변이라는 이분법 체계를 갖게 된다. 적어도 이러한 체계에서 서구와 비서구, 남성과 여성이라는 이분화된 세계는 포스트모더니즘의 논의를 통해 해체되기 시작했다고 해도 무방할 것이다.³ 대체로 포스트모더니즘의 문화 예술 이론은 1980년대 비서구에 대한 서구중심의 시각들이 팽배해지면서 활기를 띠게 되었다. 1990년대에 이르러서는 비서구로서 ‘아시아’, 그리고 남성과 차별된 ‘여성’으로서의 미술이 제도권과 비제도권 모두에서 부각되며 글로벌을 향해 비엔날레와 같은 전시로 가공된 미술계를 이끌게 되었다. 그 가운데 ‘아시아’의 현대는 서구중심주의에 편입되어 다층적이고 다원적 체계로 다뤄지게 된다. 이러한 점에서 필자가 기획한 타이베이시립미술관의 『그녀의 추상(她的抽象) The Herstory of Abstraction in East Asia』 전은 서구중심으로 서술해온 추상미술을 ‘아시아’의 관점으로 돌려서 탈서구중심주의의 대안이 될 수 있는 누락된 ‘여성 작가’들을 평가하고자 했다.⁴ 이는 추상미술에 대해서 비서구로서 아시아가 아닌 아시아의 관점에서 여성미술가들의 작품을 각기 다른 복수의 현대미술로 보고자 한 것이다. 아울러 최근 아시아의 제도권 미술관에서 이에 대한 뚜렷한 시도가 없었던 점을 재고해 보고자 했다.

서구중심주의 중심인 추상미술의 서술을 돌아켜 볼 때 서구중심주의를 넘어 서려는 전시 기획은 2014년 풍피두센터의 컬렉션 전시인 『복수의 근대 1905~1970 Modernités Plurielles de 1905 à 1970』(이하 약칭 『복수의 근대』)를 들 수 있을 것이다.⁵ 먼저 이 전시가 기획되기까지 프랑스 현대미술의 새로운 관점을 부여한 『대지의 마술사들 Magiciens de la Terre』(이하 약칭 『마술사들』) 전은 상당한 서구중심의 시각을 크게 바꿔놓는 계기가 되었다는 점을 부인할 수 없다. 1989년 후기식민주의와 다원주의 입장에서 서구와 비서구를 동시에 병렬시켰던 『마술사들』 전과, 그

3 포스트모더니즘의 역사관에 대해서는 최일성, 「포스트모더니즘에 내재된 서구중심주의 비판: 역사관을 중심으로」, 『정치사상연구』 21:2 (2015. 가을), pp.104-110 참조.

4 『그녀의 추상(她的抽象)』(2019. 7. 27~10. 27)전에서 필자는 총 기획 단계에서 추상미술의 서구중심론을 냉전 이데올로기의 ‘아시아’에서 사회주의 중국을 제외한 한국, 대만, 일본의 여성미술가를 통해 탈서구의 탈중심론적 시각을 제시하고자 했다. 평론가로서 치바 시게오(千葉成夫) 선생은 일본 작가 선정을 맡아 주셨고, 대만의 왕핀화(王品驥) 교수는 대만 작가와 작품에 대해 협동 큐레이팅을 맡아 진행했다. 『그녀의 추상(她的抽象) The Herstory of Abstraction in East Asia』(臺北: 臺北市立美術館, 2019) 도록 참조.

5 이 전시에 대해 풍피두센터 관장 알랭 세방은 스테파니 위소누아와의 인터뷰를 통해 “복수의 근대”는 매니페스토 전시로서 처음으로 현대미술의 비전을 확대해 제공하며 풍피두센터는 1905년부터 1970년까지의 한 시대의 글로벌 역사를 제시한다”고 하는 공식 입장을 드러냈다. “Interview with Alain Seban, President of the Centre Pompidou by Stéphanie Hussonnois: A Manifesto Exhibition,” <https://artmap.com/pompidou/exhibition/plural-modernities-from-1905-to-1970-2013> (2018. 10. 5 검색)

개최 25주년이 되어 가는 1년 전인 2014년에 《복수의 근대》전이 개최되었다는 것은 역사적 궤를 같이한다는 의미로 받아들여진다. 즉 《복수의 근대》전을 기획한 풍피두센터는 《마술사들》을 기점으로 ‘세계로 나가는(going global)’ 세계미술의 동향을 회고해 본다는 어젠다를 공표했고, 아울러 미술과 글로벌라이제이션이 서로 다르게 연관되어 존재한다는 점에 초점을 맞추었다고 했다.⁶ 특히 이 전시의 구성에서 필자가 주목하고자 한 것은 ‘여성 미술가의 세계’와 ‘아시아의 모던’을 섹션에 두고 있는 점이며, 이는 포스트모더니즘의 관점에서 중심의 해체로서 서구와 관련된 다양한 근대 역사관을 단수가 아닌 복수의 ‘모더니즘’으로 말하고자 한 것이다.

《복수의 근대》전의 기획 경위와 관련해서 우선 1990년대 이후 세계미술이 글로벌화될 수 있는 계기를 확대했다고 평가되는 《마술사들》전의 ‘아시아’에 대한 시각을 살펴볼 필요가 있다. 이 전시는 서구와 비서구라는 대립적 관점에서 아시아의 미술을 포함시켰고, 이에 따라 아시아는 개별 지역의 작가적 특색이 부각되거나 혹은 개인으로 다루어졌다. 아시아 지역의 출전 작가를 살펴보면 중국의 구더신(顧德新, 1962~), 황용펑(黃永砕, 1954~2019), 양제창(楊詰蒼, 1956~) 등이 포함되었고, 한국의 백남준(1932~2006)과 일본의 가와구치 다츠오(河口龍夫, 1940~), 미야지마 다츠오(宮島達男, 1957~) 등이었다. 중국 작가들과 달리 한국과 일본의 작가들은 적어도 서구권에서 익히 알려진 작가들이라고 할 수 있다. 즉 같은 아시아 안에서도 서구와 비서구의 관점이 병치되어 정치·사회·문화의 차별적인 배경을 파악하고 있었던 것이다.⁷ 기획자 장 위베르 마르탱(Jean-Hubert Martin)은 1987년 작가 선정을 위해 중국을 방문 조사했고, 거기서 중국의 전위적 신조류 그룹인 싱싱화회(星星畫會)의 핵심 멤버 6명을 만났다. 그러나 이들은 최종 출전 화가의 선정에서는 배제된 채, 오히려 샤먼(夏門)다다의 황용펑과 수묵화가의 배경을 지닌 구더신과 양제창이 선택됨으로써 비서구권으로서 중국의 특색

6 <https://www.centrepompidou.fr/cpv/agenda/event.action?param.id> (2018. 10. 5 검색)

7 장 위베르 마르탱은 1987년 중국미술가들의 작업실을 직접 방문해 작품을 이해하고 자료를 모았다. 프랑스로 망명한 중국 기획자 페이다웨이(費大爲)의 AAA 아카이브를 보면 마르탱은 대략 30여 명의 작가를 방문했다. 당시 미술가 선정에서 당시 중국 아방가르드 미술의 '85신조류' 작가보다는 수묵화를 포함시켜 전반적인 중국현대미술 작품을 조사했음을 알 수 있다. 그가 만난 작가는 曹學雷/陳家泠/陳向迅/耿建翌/黃永砕/顧德新/李山/呂勝中/宋陵/馬德升/毛栗子/仇德樹/王達麟/唐平剛/黃銳/王魯炎/王子衛/王小明/袁順/王克平/吳冠中/嚴力/夏小萬/余友涵/楊詰蒼/張健君/楊益平/舟山漁民畫女畫家/張培力/鄭重賓 등이다. 이렇게 방문한 작가 가운데 싱싱화회 작가는 馬德升·王克平·黃銳·毛栗子·嚴力·楊益平 등이 있다. <https://aaa.org.hk/en/collection/search/archive/fei-dawei-archive-photographs-3119/sort/title-asc/object/at-the-lunch-party-of-magiciens-de-la-terre> (2018. 10. 10 검색)

을 부각시키고자 한 시각을 엿볼 수 있다. 마르탱은 중국 방문을 통해서 당시 비관방계 중국화의 대가 우관중(吳冠中)을 만났고, 뿐만 아니라 민간예술인 저장성(浙江省)의 저우산(舟山) 어민화(漁民畫)의 여성화가들을 만나 자료를 수집한 바 있다. 이 역시 비서구권의 탈제도화된 민간 공예인 비주류 미술에 대한 관심을 보여 준 사례일 것이다.

한국과 일본의 작가 선정은 적어도 비엔날레에 참가해⁸ 이미 서구 세계에 알려진 지명도가 있는 인물에 국한되었다는 점에서 중국 작가의 선별 방식과 다른 관점을 적용한 것으로 보인다. 훗날 기획자 장 위베르 마르탱의 회고 대담을 통해서 알게 된 사실이지만, 서구와 비서구의 구분이 지역을 넘어서 이전부터 전시 큐레이터가 없었던 지역을 집중해 조사 연구의 대상으로 삼았고, 이에 따라서 중국은 전시 큐레이터가 없었던 지역이었기에 직접 방문 조사한 것이라고 했다.⁹ 이 전시를 통해 비서구의 병치 배열에 대한 새로운 시각에 대해 훗날 많은 비판과 긍정이 횡행했던 만큼 세계 미술계의 주목을 끌었던 것만은 분명한 사실이다. 또한 전시 기획 당시 미술가의 비중에서 서구와 비서구권에 각각 50명의 작가를 배치하고, 미술의 다양성을 공개하는 방식으로 서구중심주의의 비판을 벗어나고자 한 의도도 역시 평가를 받는 부분이라고 하겠다.¹⁰

『마술사들』전의 정치적 문제에 대해서 기획자 마르탱은 「일어나라, 대지의 저주받은 자들아(Debout les damnés de la terre)」라는 글을 통해 사르트르(Jean-Paul Sartre) 식의 ‘보이지 않는’ 것을 은유했고, 이는 ‘미술가들의 보이는 것을 분석한 것은 아닐까?’라는 애니 코헨 솔알(Annie Cohen-Solal)의 지적을 참고할 필요가 있다.¹¹ 비서구권의 미술가에 대한 차별과 이질성이 ‘보이는 것’과 ‘보이지 않는 것’을 통해 정치적 태도가 드러남을 알 수 있다. 그는 정치적 차원에서 프란츠 파농(Frantz Fanon, 1925~1961)이 쓴 「대지의 저주받은 자들아(Les damnés de la

8 백남준의 베니스 비엔날레(1993) 출품과 수상 외에 가와구치 다쓰오(河口龍夫)의 제8회 파리비엔날레 (1973), 미야지마 다쓰오(宮島達男)의 베니스 비엔날레(1988) 등의 참가가 있었다.

9 Andrew Maerkle, “Intaviews(en): Jean-Hubert Martin, Measures of Change,” https://www.art-it.asia/en/u/admin_ed_itv_e/0tkutvdybizpoufv58gy (2019. 10. 18 검색)

10 마이클 아처, 오진경·이주은 옮김, 『1960년 이후의 현대미술』(시공아트, 2007), p.235; Hal Foster, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois, and Benjamin H. D. Buchlor, “Art since 1900: Modernism Antimodernism, Postmodernism,” *The Art Bulletin*, 88:2 (London: Thames and Hudson, 2005), pp.373-374.

11 Annie Cohen-Solal, “Revisiting Magiciens de la Terre,” <https://stedelijkstudies.com/journal/revisiting-magiciens-de-la-terre/> (2018. 9. 20 검색)

terre)라는 글을 사용해 사르트르의 반식민주의 혁명을 내세운 것이며 이는 레비스 트로스(C. Lévi-Strauss)의 구조주의 인식론과 연관되어 있다는 점을 언급했다.¹²

마르탱이 말하는 ‘보이지 않는 것’과 ‘보이는 것’은 바로 서구와 서구라는 이 분법적 세계였고, 이를 다시 아시아 지역에 적용하면 서구중심에서 ‘보이지 않았던 중국’과 ‘보였던 한국과 일본’으로도 생각할 수 있다. 그가 특정의 아시아 작가들을 굳이 구별하지 않았지만 중국, 한국 그리고 일본 작가의 선정에 있어서는 서구중심의 세계관에 따라 서구에 보이지 않았던 사회주의 중국의 전위적 움직임과 민족의 특성을 드러내려는 의도가 감지된다. 이 전시에 대해 토머스 맥에빌리(Thomas McEvilley)는 “탈식민주의적 방법을 찾고자 하는 의도를 가지고 서구 사회와 제3 세계 미술을 한 자리에 모은 첫 번째 주요 이벤트였다”¹³고 평가했고, 이는 비서구권에 대한 새로운 모색의 출발이며 그 안에서 보이지 않았던 아시아 작가들의 다양성을 드러내려는 것이었다고 할 수 있다.

《마술사들》전 이후 서구중심을 넘어서고자 한 시도는 1990년대부터 글로벌화하는 세계 미술로부터 2010년대 들어와서 본격적으로 세계 중점의 미술관들에 의해 ‘역사화’하는 기획 전시들이 속속 늘어나면서 가시화되었다.¹⁴ 그 가운데 앞서 언급한 풍피두센터의 《복수의 근대》 컬렉션전은 프랑스 중심의 모더니즘 역사를 되돌아보면서 전에 없었던 ‘아시아의 현대(Asian moderns)’와 ‘세계의 여성미술가들(Women Aritists of the world)’이라는 섹션을 세계규모에 편입시켜 주목했다. 이 전시에서 아시아의 현대는 유럽에서 활동한 일본과 중국 화가들의 현대를 다루었고, 그중 파리에서 일정한 평가를 받았던 후지타 쓰구하루(藤田嗣治)와 자오우지(趙無極) 외에 몇몇 수묵화 전통으로 서구와 교류한 현대작가들을 내세워 아시아의 현대미술을 다루었다. 무엇보다도 여성 작가로서 프랑스에서 활동하다가 생을 마감한 중국의潘玉良(潘玉良, 1899~1977)의 작품을 포함한 점은 프랑스를 통해 중국 현대미술로 가는 통로의 장을 설명한 것이기도 했다.

새로운 근대 역사화의 시도였던 《복수의 근대》전이 개최되기 1년 전인 2012년 미국의 구겐하임미술관에서는 《다른 종류의 미술: 국제적 추상과 구겐하임,

12 앞의 글, <https://stedelijkstudies.com/journal/revisiting-magiciens-de-la-terre/> (2019. 9. 20 검색)

13 마이클 아치, 앞의 책, p.237.

14 林卓行, 「局所化されたミニマル・アート: 批評的讀解の試み」, 『美術フォーラム21』30 (京都: 醍醐書房, 2014), p.89.

1949~1960 *Art of Another Kind: International Abstraction and the Guggenheim, 1949-1960*》이 개최되었다. 미국 추상미술의 선구적 역할을 한 구겐하임미술관은 미국 중심의 현대미술사를 성립시킨 추상미술의 다양한 발전 경로를 짚어가는 또 다른 역사화인 것이다. 전시 제목에서 알 수 있듯이 ‘또 다른 종류의 미술’은 유럽의 다양한 현대미술의 발전을 말하며, 이를 통해 이전 그린버그(Clement Greenberg)의 형식주의에 갇혀 있었던 미국중심주의를 밖으로 꺼내 이를 해체하고 재정립하는 역사 서술의 장을 만들었다고 볼 수 있다.¹⁵

위의 전시 역시 2010년 뉴욕현대미술관에서 기획한 《추상표현주의 뉴욕 Abstract Expressionist New York》전¹⁶에 이어 미국 중심의 세계미술로서 추상표현주의 작품을 되짚은 것으로, 남성성을 상징한 추상표현주의 뉴욕화파의 특색을 역사화한 매우 기념적인 전시라고 할 수 있다. 이를 이어 구겐하임의 《다른 종류의 미술: 국제적 추상과 구겐하임, 1949~1960》전은 미국 중심을 다소 해체한 글로벌한 추상을 각인시키며 전시에서 여성 작가와 아시아 작가의 추가적 다양성이 돋보였다고 할 수 있다. 여성 추상미술로 루이스 부르주아(Louise Bourgeois, 1911~2010)와 아시아 작가로서 일본의 야마구치 다케오(山口長男, 1902~1983)의 작품이 출품되었고, 특히 야마구치 다케오의 출품작은 1930년대 프랑스 추상이 일본에 전파될 때 가장 동양적인 색채와 형상의 추상으로서 일찍이 세계미술에 편입된 계기를 마련한 것이다. 그의 <작품 황(黃) Work-Yellow>(1958)은 한국의 식민지 시기 경성에서 태어나 성장했던 조선의 토지 황색에서 나온 동양적 색채감을 드러낸 일본 추상의 선구자적 면모를 보여준다.¹⁷ 야마구치 다케오는 1954년 뉴욕의 제18회 《아메리카추상미술전》에 출품했고, 1955년 상파울로 비엔날레, 1956년 베니스 비엔날레 등 국제전에 출품한 추상 작가로 활약했다. 이러한 국제전 참가로 인해 일본을 대표할 만한 그의 2012년 구겐하임 출품작 <작품 황>은 제2회 《구겐하임 국제미술상 Guggenheim International Award 1958》¹⁸ 전시회에 출품되어 그 곳에 소장되었다. 야마구치의 작품이 추상표현주의 본고장 뉴욕에 소장될 수 있었

15 Tracey Bashkoff, Megan M. Fontanella and Joan Marter, *Art of Another Kind: International Abstraction and the Guggenheim, 1949-1960* (Solomon R. Guggenheim Museum, 2012), pp.6-10.

16 Ann Temkin, *Abstract Expressionism at The Museum of Modern Art: Selections from the Collection* (New York: Museum of Modern Art, 2010).

17 池島充,『山口長男—終わりのないかたち』(東京: 清流出版, 2007), pp.183-186.

18 <https://archive.org/details/guggenheimintern1958sven/page/18> (2018. 10. 5 검색)

던 배경에는 1950년대 일본과 미국의 추상미술 교류전 《일미추상미술전(日米抽象美術展) Japan America Abstract Arts》(도쿄 국립근대미술관, 1955. 4. 29~6. 12)이 있었기에 가능했던 것으로 보인다. 당시 유럽과 미국에서 소개된 아시아 미술은 서구에 소개된 젠(禪) 사상과 서체추상의 흐름이 추상미술에 강하게 반영되었고,¹⁹ 결국 서구중심에서 바라본 이문화의 아시아였던 점을 무시하기 어렵다. 이와 같은 오리엔탈리즘적인 시각의 아시아의 추상미술은 일찍이 1990년대 후반 미국에서 활동한 아시아 작가들을 재평가하게 하였다. 뒷날 미국에 이어 타이완 가오슝시립미술관에서 전시된 《아시아 전통·현대 표현: 아시안 아메리칸 예술가와 추상화, 1945~1970(亞洲傳統·現代表現: 亞裔美籍藝術家與抽象畫 1945~1970)》전은 시사하는 바가 크다. 이 전시는 ‘아시아’와 ‘추상’이라는 코드로 전통과 현대를 다루었고, 이 전시 도록에서 제프리 웨슬러(Jeffrey Wechsler)는 미국 추상과 다른 아시아 추상의 가치가 전통성에 있음을 강조했다.²⁰ 즉 ‘또 다른 추상’으로서 아시아 작가의 작품들을 재평가해보려는 시도였다고 할 수 있다.

또한 1990년대의 이러한 변화는 2010년대 들어와 추상미술의 역사화가 본격화되면서 유럽과 미국의 서구중심주의를 탈피해 글로벌화한 세계성을 향해 가는 계기를 마련한 것이라고 할 수 있다. 그러나 비서구 아시아의 지역적 초국가적 문제와 젠더 문제는 여전히 주변이며 특히 아시아 속의 여성 작가들은 주변 중의 주변 이었다고 할 수 있다. 따라서 아시아의 시각으로 여성 추상미술을 바라본다는 것은 글로벌화한 세계를 향해 동시대의 시간을 공유하는 의미로서도 매우 중요한 일이라 생각한다. 이러한 가운데 남성적인 권력의 패권과 냉전 이데올로기였던 추상미술을 통해 ‘아시아’와 ‘여성’은 서구중심의 관점을 비틀고 그 틈새에 잠재된 역학을 다시 소환시켜 편차를 줄인, 열린 가능성의 도전이라고 할 수 있다.

19 海倫·威斯格茲(Helen Westgeest), 曾長生翻譯,『禪與現代藝術:現代東西方藝術互動史 Zen in the fifties: Interaction in Art between East and West』(臺北: 典藏, 2007), pp.147-148.

20 이 전시에 한국 작가로 안동국, 전성우, 김병기, 김보현이 출품했고, 일본의 하세가와 사부로(長谷川三郎)의 작품은 이 전시에서 가장 큰 대표성을 띈다. 傑佛利·魏極斯勒, 『亞洲傳統·現代表現 亞裔美籍藝術家與抽象畫 1945-1970』, 『亞洲傳統·現代表現: 亞裔美籍藝術家與抽象畫 1945-1970』(高雄: 高雄市立美術館, 1998), pp.10-16.

Ⅱ. 누락된 아시아의 여성 추상미술

2차 세계대전이 끝난 후부터 지금까지 전 미술에 있어서 여성 작가들의 존재감은 눈에 띄게 드러났다. 한국과 대만의 민주화가 시작된 1980년대를 거쳐 1990년대에 들어오면 동아시아에서 여성 작가의 활약과 함께 탈경계의 다양성으로 급속한 학문적 진전 속에서 페미니즘 연구가 뒤따랐다. 이러한 여성 작가들의 작품들이 연구의 대상으로 등장하며 사회 문화의 변천에 따라 매우 큰 성과를 보였다. 포스트모던의 영향 아래 여성 미술은 페미니즘을 시대적 사안으로 삼아 동력을 발휘했다. 이는 여성 추상 작가들이 시대와 동떨어진 문제의식을 지녔다고 보기보다는 시대 부응과 무관한 하나의 흐름으로 파악될 수 있을 것이다. 1990년대 동아시아 미술에서, 특히 한국과 대만에서 여성을 남성과 다른 그룹으로 나눠 전시하고, 동시에 페미니즘적인 여성 작가들을 비중 있게 다룬 전시가 현저하게 눈에 띈다.²¹ 이 시기 미술 저널리즘의 발흥과 함께 페미니즘 논쟁의 뜨거운 이슈가 미술계에도 파급되었던 것이다.

동아시아 국가에서 여성 미술가들의 활약은 1990년대 들어와서 눈에 띄게 두드러졌으나 사회 전반적인 여성 지위의 향상 면에서 남녀평등 지수는 북유럽 서구 국가에 비해 상당히 낮았다고 할 수 있다. 특히 한국에서는 경제활동의 기회는 물론 정치 참여도와 같은 남녀 불평등에 대한 의식이 깊게 작용하면서 사회 구조의 문제를 담론화시켰다. 이러한 시대적 분위기 속에서 미술계는 젠더나 섹슈얼리티의 문제를 이슈화하며 목소리를 낸 것이다. 21세기를 맞이하며 이러한 의식과 이슈는 점차 글로벌라이제이션, 대재난, 테러 등의 위기감이라는 이슈로 전환된 느낌이다. 탈경계, 탈장르 미술로의 변화 가운데, 페미니즘 미술이 더는 새로운 문제로 드러나지 않는 상황은 바로 오늘의 현상이기도 하다. 이러한 상황에서 전후 동아시아 미술을 통사적인 시각으로 바라보며 전위와 현대가 맞물려 발전한 복수의 추상 미술사를 서술할 필요가 있다. 이에 젠더로서의 구별을 위한 것이 아닌, 누락된 여성작가들의 ‘추상’을 재고하는 작업은 ‘시간을 공유한 미술’로서 동아시아라는 공간을 공유하며 각기 다르게 전개된 모습을 살펴보는 데 그 의의가 있다.

21 대만과 한국의 페미니즘 성향의 여성미술 전시로 타이베이시립미술관 주최 《意象與美學：臺灣女性藝術展》(臺北市立美術館, 1998)과 서울 예술의전당에서 개최한 제1회 여성미술제 《팔취들의 행진》(1999) 등을 들 수 있다.

추상미술은 대체로 대상을 재현하지 않는 예술로서 그 발전 과정에서 두 가지 방법으로 나타났다. 하나는 처음부터 대상을 갖지 않는 원초적 표현방법이고 또 다른 하나는 대상에서 특정의 요소를 추출 내지 떼어내는 추리(抽離) 방법이라 할 수 있다. 이는 19세기부터 20세기 초까지 미술사조인 후기인상파, 야수파, 독일 표현주의, 입체파 발달을 거쳐 추상미술에 이른 만큼 서구미술의 핵심적 흐름을 보여주면서 2차 세계대전을 겪으며 이념의 분화 속에서 냉전기 자유주의 국가 추동의 현대미술로서 위상을 지니고 있었다. 이러한 역사적 변천 속에서 여성 미술가들 또한 여성의 사회적 권리와 권익을 점충적으로 구축하며 추상미술과 함께 한 행보를 보여준다.

전후 동아시아 추상미술에서 여성 예술가들의 위상은 초기 서구미술의 수용에서 남성 작가들의 수를 따라갈 수는 없지만, 소수의 여성들이 함께 했던 점에서 환기해 볼 수 있다. 전후 동아시아 추상미술은 1940년대 말부터 1950년대 서구 현대미술의 수용에서 각각 그 시작점이 논의되기도 하지만, 전전부터 이미 유럽 추상미술을 수용한 일본 재야화단의 활동을 추상미술 전개의 기점으로 보아야 할 것이다. 특히 기하 추상 경향의 여성 작가 토베르 아르프(Sophie Taeuber-Arp, 1889~1943) 가 참여했던 『추상-창조 Abstraction-Création』(1931~1934) 그룹전은 하세가와 사부로(長谷川三郎)에 의해 일본 저널을 통해 1936년에 소개되면서²² 동아시아 전반의 신흥미술에 새로운 움직임을 일으켰다고 할 수 있다. 이렇게 소개된 추상미술은 1937년과 1938년을 정점으로 다양한 재야단체의 활동을 보여준다. 제1회 자유미술가협회(발기인 하세가와 사부로, 김환기 출품), 제15회 흑색양화회전(黑色洋畫會展, 리중성(李仲生) 신희원 참가), 요시하라 지로(吉原治郎, 1938년 구실회 발기인) 등, 이들 모두 이과회에 출품하면서 전위적 경향에 부흥한 새로운 단체로 활동한 것이다. 당시 여성 화가로 가츠라 유키(桂ゆき, 1913~1991)는 요시하라 지로, 야마구치 다케오와 함께 구실회 결성에 참여하며 두드러진 활약을 보이다가, 전후 1946년 여류미술가협회를 결성한다.

전쟁 전 시기 수적으로 적었던 여성화가들은 조직 결성은 전후 시기 점충적인 증가 수에 따라 화회 결성이 일어나는 현상을 보이나, 이보다도 1930년대 추상미술 운동의 유전자는 요시하라 지로가 조직한 구타이미술협회(具體美術協會)의

22 長谷川三郎, 「アブストラクト・アート」, 『みづゑ』4 (1936).

다나카 아츠코(田中敦子, 1932~2005), 리중성의 동방화회(東方畫會)에 참여한 천 싱완(陳幸婉, 1951~2004) 등을 통해 발양되었고, 한국의 김환기는 추상의 선구자로서 길지 않은 미술교육과 전람회를 통해 그 양분의 뿌리를 내렸다고 볼 수 있다. 특히 1950년대와 1960년대를 거치면서 일본과 한국의 여성 작가들의 자발적인 회화의 투혼은 개방된 국외로 전진했던 적극적인 자세로 이어졌고, 특히 1970년대의 대만 여성 작가들은 해외로 향해 국제적 위상을 위해 상당한 노력을 보였다. 이러한 시대적 순차의 경로는 동아시아 추상미술이라는 틀에서 1990년대 이후부터 지금까지 ‘시간을 공유한 미술’로서 끊임없는 여성 작가들의 창작으로 이어져 왔다. 그 속에서 분명한 미술 형태의 공유성 또한 조명해 볼 수 있게 한다.

1990년대 이후 탈장르 예술의 변화 속에서 여성 작가들의 추상미술은 무장르가 아닌 개별성과 다양성이라는 역사적 과정을 거치면서, 그 이면에 존재하는 구상에 대응한 상대성(비구상)의 개념, 변역의 오차적 수용, 어휘 개념의 모호성 등이 잠재되어 있음을 인정할 필요가 있다. 즉 ‘무엇이 추상미술인가?’라는 원초적 의문으로 돌아가 살필 필요가 생긴다. 이러한 문제는 과거 서구에서 수용한 추상 미술의 여러 갈래에서 보여준 다양성을 간과할 수 없다. 이를 젠더로 구분치 않더라도 소수의 여성 작가들의 존재감은 추상미술사에서 매우 두드러졌다라는 점에서 주목받을 만한 것이다.

추상화에 있어 여성 화가들은 저널리즘 영향의 미술운동과는 거의 관계없이 개인의 다양한 창작 과정을 펼쳤고, 오히려 공통된 추상 담론을 형성할 수 없었던 현상은 개별적인 실험과 방법에 따라 각자의 고유적 영역을 드러냈다.

추상 담론이 아닌 시간적인 역사성 속에서 추상미술의 발전은 개별적인 여성 작가들에 의해 분명히 창작의 주체자로서 존재했던 점을 상기해 볼 수 있는데, 이는 다수의 남성 위주의 추상미술 논술에서 여성 작가들이 소외된 상황에서는 결코 완전한 추상미술을 논하기 어려울 수 있다. 이러한 점에서 ‘추상’은 여성도 함께 이루어냈고 또 지금 이루고 있는 창작의 큰 줄기임을 각성하기 위해 동아시아라는 범역의 개념에서 여성 추상을 바라보고자 한다. 따라서 이를 위해 가장 개별적인 다양성을 드러낸 일본의 쿠사마 야요이(草間彌生, 1929~), 다나카 아츠코와 한국의 최옥경, 장상의, 양광자 등의 여성 추상 작가의 작품 세계를 다뤄보는 것은 문화의 다원성과 시대적 의식 형태를 그대로 반영하는, 또 다른 추상미술로서 파악 될 수 있는 의의를 지닌다.

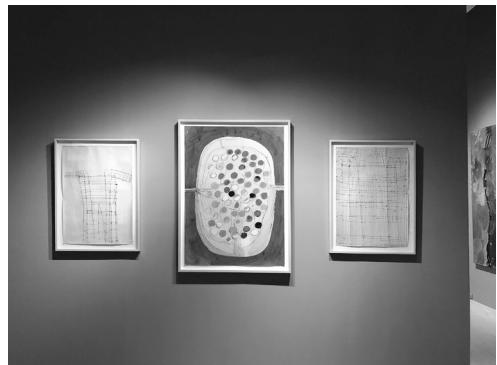
III. 복수의 추상미술: 1950, 1960년대 일본과 한국의 여성 미술가

전후 1950년대 들어와 아시아의 추상미술은 유럽의 앵포르멜과 미국의 추상표현주의를 전후로 수용한 일본을 선두로 한국과 대만 역시 이를 뒤따라 현대미술로 진입하게 되었다. 1951년과 1952년 일본은 아시아 최초로 상파울로와 베니스 비엔날레라는 국제전 참가와 더불어 회화에 추상화의 급류를 타게 된 1956년 《세계·금일의 미술(世界·今日の美術)》전에서 유럽의 앵포르멜(비정형)이 소개되고 동아시아 추상 신조류가 생겨나게 되었다.²³ 이러한 조류 속에서 추상회화는 1956년과 1957년 대만과 한국에서도 현대미술의 그룹이 형성되는 움직임으로 나타났다. 당시 서구에서 형식주의 모더니즘에 대한 비판적인 시각은 행동회화의 로젠버그(Harold Rosenberg)와 타피에(Michel Tapié)의 앵포르멜 미술에서 서서히 드러났고, 특히 구타이미술협회와 타피에의 만남은 국수주의적인 편협한 시각을 탈피하여 국적에 얹매이지 않는 국제주의적인 개방된 시각을 고취시켰다. 국제성의 무대에서 추상이 동아시아의 현대성을 확보하는 새로운 척도로 등장하게 된 것은 부인할 수 없는 사실이다.

전후 시기 1950년대 중후반 일본을 위시해 동아시아에서 유행한 앵포르멜 미술은 현대추상미술의 새로운 출발점으로 서술되기도 한다. 앵포르멜 회화에 앞서 전위적 회화의 면모는 쿠사마 야요이와 다나카 아츠코의 작품을 통해 ‘개체’를 초월하거나 ‘공간’의 주제를 드러내는 방식으로 나타났다. 이 들은 원초적인 생명의 무한세계를 추상회화로 표현하면서 가장 내재적인 여성의 원형을 드러낸 최첨단에 선 예술가이기도 하다.

이와 같은 흐름에서 볼 때 일본의 1950년대 쿠사마 야요이와 다나카 아츠코의 행보는 국제주의적인 개방적 시각을 확대시켜 전위적인 움직임의 선구적인 면모를 강하게 드러냈다. 어찌면 쿠사마와 다나카는 신체의 감각적인 환각을 추상적으로 시각화하고 새로운 조형의 비정형을 보여준 여성 작가라고 할 수 있을 것이다. 먼저 쿠사마 야요이의 1950년작 〈쌓인 잔해(殘骸)의 아キュ미레이션〉: 이인증 키튼을 친 죄인(離人カーテン囚人)을 보면 1952년 자신의 개인전이 열린 마츠

23 타피에는 유럽 미술가 47인과 일본 미술가(아트클럽 회원) 60명을 선정하는 데 직접 관여해 유럽과 일본 작가의 공동 전시를 기획했다. 《世界·今日の美術展》(朝日新聞社主辦, 國際アートグラフ等協助, 1956)『美術日本近現代史: 制度 言説 造型』(東京美術, 2014), pp.569-570.



모토 화랑에 출품한 유화작품으로서, 그녀가 교토시립미술공예학교에서 받은 구태의연한 지도에 대해 실망하면서²⁴ 새로운 유화로 독자적인 세계를 보여준 작품이다. 이러한 가운데 <쌓인 잔해>는 화가로서의 출발에 점을 찍은 작품이자 훗날 물방울 양식의 가장 근본 요소를 보여준다고 생각된다.^{도1} 이 작품은 화가 자신의 이인증 발병과 2차 세계대전이 끝나고 일본의 패망이 보여준 폐허의 시간을 동시에 상기시키게 되는데, 이는 전전의 인습적인 일본 미술계의 잔해와도 같은 공시성을 갖게 한다. 쿠사마는 결국 도미하여 추상표현주의 뉴욕화단에서 넷 페인팅(net painting)으로 독자적인 세계를 추구하여 평가를 받았다. 훗날 그녀의 재평가는 로스앤젤레스 카운티 미술관과 뉴욕현대미술관의 개인전 『러브 포에버: 쿠사마 야요이 1958~1968 Love Forever: Yayoi Kusama 1958-1968』(1998~1999)전을 통해 아시아의 여성 작가로서 독보적인 자리를 차지하게 된다.

이와 더불어 다나카 아츠코 역시 일본 국내에서 세계 미술계를 향한 전위적인 작업을 진행했는데, 구타이미술협회에 출품한 <전기복>(1956)은 이미 널리 알려져 있다.^{도2} 전전 일본 미술계의 권위적인 화단과 달리, 짧은 작가 그룹 '0회(會)'의 활동²⁵ 전력은 1950년대 일본 미술의 또 다른 새로운 지표를 보여준다. 다나카의 재평가 역시 구겐하임미술관에서 개최한 『구타이: 최고의 놀이터 Gutai: Splendid Playground』²⁶에서 재조명되기 시작했다고 볼 수 있다. 쿠사마와 다나카에 대해 구

1

쿠사마 야요이 작품
전시 광경
『그녀의 추상』전
(타이베이시립미술관,
2019)

2

다나카 아츠코
<전기복> 스케치 작품
전시 광경
『그녀의 추상』전
(타이베이시립미술관,
2019)

24 「特輯 草間彌生」『美術手帖』4(東京: 美術出版社, 2012), pp.41-43.

25 加藤瑞穂, 「0會の活動」, <https://www.museum.osaka-u.ac.jp/wp/wp-content/uploads/2017/04/kato.pdf>(2018. 10. 5 검색)

26 Ming Tiampo and Alexandra Munroe etc., *Gutai: Splendid Playground* (New York: Guggenheim Museum, 2013).

미권에서 이루어진 재평가는 서구중심주의 해체 맥락에서 주목할 만한 아시아 여성 작가였다는 점이다. 또한 이 두 여성 미술가의 국제적 지위는 초국가적이고 탈민족적인 전위성이라는 새로운 시각을 전달하고 있다. 아시아 여성 추상미술의 선구적 면모는 일본 여성 작가들이 앞서 개척한 전위적 특징을 나타낸다고 볼 수 있다.

이와 달리 한국에서 여성 추상은 1960년대 들어와 현대미술로 향하며 아카데미즘 영역 속에서 성장했고, 아울러 1970년대부터 남성 위주의 운동적 성격으로 여성은 서술에서 누락되곤 했다. 이러한 점에서 윤난지가 지적한 대로 한국 단색조 회화운동의 부계혈통이라는 내적 결속²⁷이라는 시각은 한국 여성 추상의 역사적 지위를 지워갔다. 1960년 제9회 《대한민국미술전람회》(약칭 《국전》)에 본격적으로 추상이 참여하며 구상과 대립 구도를 가졌고, 아울러 이 해 서세옥을 중심으로 발기한 ‘묵림회’의 결성은 그 후 동양화의 새로운 이정표를 만들었다고 본다.²⁸ 이 묵림회는 정통적 권위 아래서 현대미술로 향하면서 수묵추상의 새로운 시도들을 보였으나 결국 남성 집단의 결속력을 확인하는 만큼 동인 그룹 차원에서 소수의 후배들을 수용하는 정도였다. 이때 서울대학교 미술대학 동양화과를 졸업한 동시에 조선일보사 공모전에서 특선한 장상의(1940~) 역시 서세옥의 제자이자 동문 후배로서 제7회 《묵림회》전에 참가해 수묵추상의 신인으로 등단한다.

장상의와 달리 서울예고와 서울대를 같이 수학한 최육경(1940~1985)은 졸업과 함께 미국 유학길에 오르며, 한국에서 최초로 추상표현주의 양식을 직접 수용하는 계기를 만들었다. 이 둘은 일찍이 예술고등학교 시절인 1957년 서울 국립박물관에서 개최한 《미국현대8인작가전》(1957. 12. 24.~1958. 1. 8)을 참관하고 미국 추상미술에 대해 큰 충격과 자극을 받았다.²⁹ 당시 한국에서 미국공보관 주최로 개최된 이 전시는 마크 토비(Mark Tobey)와 같은 미국 서북부 화가의 작품이 전시되어 추상미술에 대한 새로운 이해를 경험하게 된다. 그 후 최육경은 크랜브룩 대학에서 유학하며 미국 추상표현주의의 맥락을 자신의 작품 세계에서 실험하고, 보다 국제적인 위상을 위해 노력하게 된다.

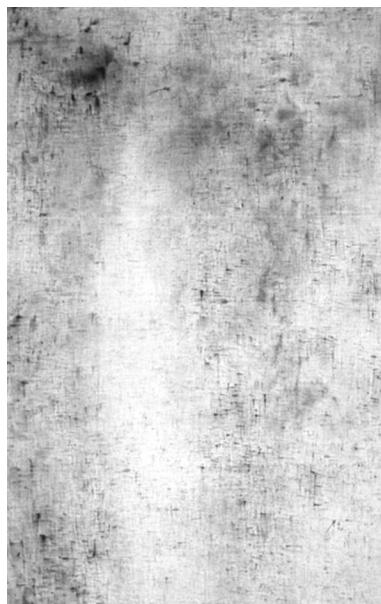
27 윤난지, 「단색화의 다색 맥락: 젠더의 창으로 접근하기」, 『한국 현대미술의 정체』(한길사, 2018), pp.235-241.

28 이민수, 「한국화의 형상 표현과 현실 인식의 재조명: 1930년대 이후 국내화단의 구상·추상 논쟁을 중심으로」(홍익대학교 박사학위논문, 2019), p.42.

29 《미국현대 8인작가전》의 출품 작가에 대해서는 김희영, 「한국 추상회화 형성기의 미술비평에 대한 비판적 성찰」, 『미술사논단』 37 (2013. 12), p.279 참조. 《미국현대8인작가전》 참관에 대해서는 장상의 구술 (2019. 2. 23) 참조.

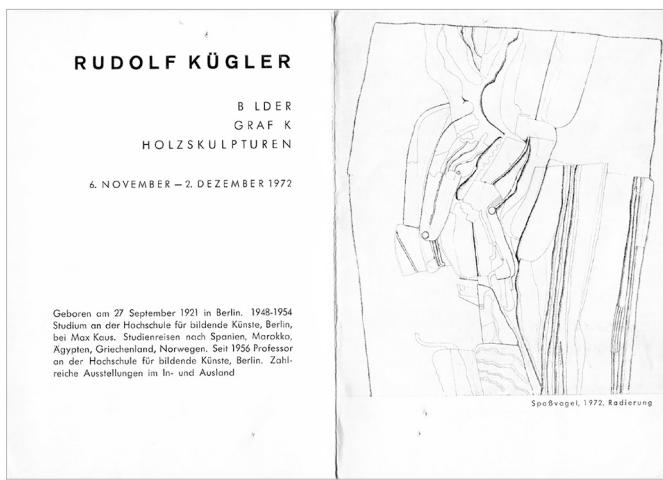
1970년대에 이르러 최육경은 1차 귀국과 유학을 반복하다가 1979년 한국에 정착한 반면, 장상의는 1971년 한국일보사 주최 제2회 《한국미술대상전》에서 최우수상을 수상하며 자신의 회화 세계에서 확고한 추상으로 예술 성취를 이루게 된다. 원래 이 공모전은 한국일보 주최로 1970년 제1회가 개최되었고, 이때 김환기의 <어디서 무엇이 되어 만나라>(1970)가 대상을 받았다. 공모전으로 출발한 《한국 미술대상전》은 당시 뉴욕에서 거주하며 활동한 김환기를 초청해 대상까지 안겨주면서 한국 현대 추상미술의 위상에 힘을 실어 주게 된 것이다. 이러한 한국 미술계의 변화 속에서 이어진 《한국미술대상전》은 제2회에 대상은 없이 각각 서양화와 동양화 그리고 조각에 최우수상이 수여되었고,³⁰ 이때 장상의는 동양화 부문에서 수상했다.^{도3} 이는 바로 한국 추상미술의 본격적인 전개 시점에서 김환기를 중심으로 한 현대미술의 발전적 계보를 파악할 수 있게 한다.

무엇보다도 김환기로 말하면 한국 추상의 선구자로서 1930년대 일본에서 ‘아방가르드예술연구소’와 ‘자유미술가협회’를 통해 추상회화를 선험하며 자신의 양식으로 확립한 예술가이다. 이 시기 일본 동경에서 김환기와 리중성이 만났고, 또 그 추상미술운동 속에 요시하라 지로가 있 었던 사실은 전후 동아시아 추상미술이 단절을 겪었지만 1930년대 시점과의 역사적 맥락을 갖게 되는 것이다. 훗날 전후 요시하라 지로가 창립한 ‘구타이미술협회’나 리중성 중심으로 결성된 ‘동방화회’는 추상미술이라는 신흥미술 운동의 선상에서 각각 중요한 역할을 했다. 특히 구타이미술협회의 다나카 아츠코와 동방화회의 천싱완(陳幸婉)은 동아시아 추상미술의 흐름에서 확실한 위치를 차지한다. 리중성이 나 요시하라와 달리 김환기는 전후 추상회화의 역량 있는 단체를 이끌기보다는 미술대학에서 후학을 양성하고 곧이어 프랑



3
장상의
<상>
1971
마포에 수목
작가소장

³⁰ 제2회 현대미술대전에서 대상자가 없었던 이유에 대해서는 이준과 류경재와 같은 심사위원들의 의견이 좁혀지지 않았던 사실도 있었을 것으로 추정된다. 서양화가 이봉열과의 인터뷰 (2019. 5. 20).



4

루돌프 쾤글러
(Rudolf Kügler)
전시도록
1972

내 미술계의 주류적 움직임의 틀과 상관없이 자주적인 확신과 원초적인 감성이 발휘되었다고 볼 수 있다. 특히 양광자의 경우 분단 독일 시기 서독에서 자유주의 미국의 영향과 유럽의 앵포르멜을 수용하게 되는데,³¹ 1968년 베를린예술대학에서 수학하며 추상 작업에 입문하게 된다. 그녀의 스승인 루돌프 쾤글러(Rudolf Kügler, 1921~2013)³²와 프레드 틸러(Fred Thieler, 1916~1999)는 기하학적 서정주의 추상과 앵포르멜 경향을 띠었고, 양광자는 이 두 화가의 영향을 받게 된다.

결국 한국 추상미술은 전후 시기 급변하는 국내외 미술계의 동향을 접하며, 국내 현대미술로서 추상의 역량을 기운 장상의, 미국과 독일로 유학한 최육경과 양광자는 1960년대 추상미술의 새로운 국면을 개척한 예술가라고 할 수 있다. 이들의 작품세계를 살펴보면 다음과 같다.

먼저 장상의의 작품은 일찍이 먹과 채색을 교차시켜 심오한 묵채의 세계를 확장해 나갔다. 1963년 조선일보사 『현대작가초대미술전』에 입장한 후로 수묵추상의 새로운 입지를 세워 묵림회의 활동에 이어 기존 동양화의 틀을 벗어나 종이 외에 마포나 전기를 이용한 설치를 실험하는 한편, 반추상에서 추상화 과정을 통해 성공적인 자신의 예술을 보여준다. 일제시대에 태어나 한국전쟁과 분단 한국의 동족상잔의 비극을 바탕으로 제작한 〈나의 이야기: 개성에서 서울까지〉(1989)³³는 개인의 경험을 넘어 분단과 민주화를 향한 한국사의 단면을 보여주었다. 그녀는 이

스를 거쳐 미국으로 정착해 활동한 예술가로서 생애를 마감했다.

한국의 추상미술은 1930년대 일본을 통해 수용됐다가 2차 세계대전으로 단절되었고, 한국전쟁 종전 후 1950년대를 거쳐 현대미술로 등장한다. 기존의 국전과 대항한 추상미술이 한국 현대미술의 주류로 등장한 1960년대, 최육경의 미국 유학과 더불어 양광자(1943~)의 독일 유학은 서구 현대미술을 직접 경험하면서 국

³¹ 이현애, 「세계언어로서의 추상」: 카셀 〈도큐멘타〉와 1950년대 독일의 예술정책, 『미술사학보』 34 (2010. 6), pp.167-172.

작품에서 한국전쟁과 민주화 과정을 반추상적인 인간의 울동적인 춤의 이미지로 표현하며 한국의 전통적인 오방색을 담묵의 채색으로 활용하고 있다. 또한 최근 몇 년 전부터 채색과 먹의 치열한 싸움을 통해 작품 〈빛의 축〉(2018)도⁶을 제작하며 가장 근원적 묵색의 심층적인 미학으로 접근한다. 그녀는 일찍이 한국의 앵포르멜 추상이 현대미술운동으로 확산될 때 먹의 추상성을 삼베, 마와 같은 재질의 물질 성과 함께 실험하며 즉물적 현상의 변화를 도모했다. 즉 〈넋〉(1989)도⁷은 물질 자체에 직면해 종이와 다른 직물의 구조를 활용한 새로운 시도로서 1980년대 한국 민주화의 과정에서 전통 복귀의 맥락으로 읽을 수 있다.

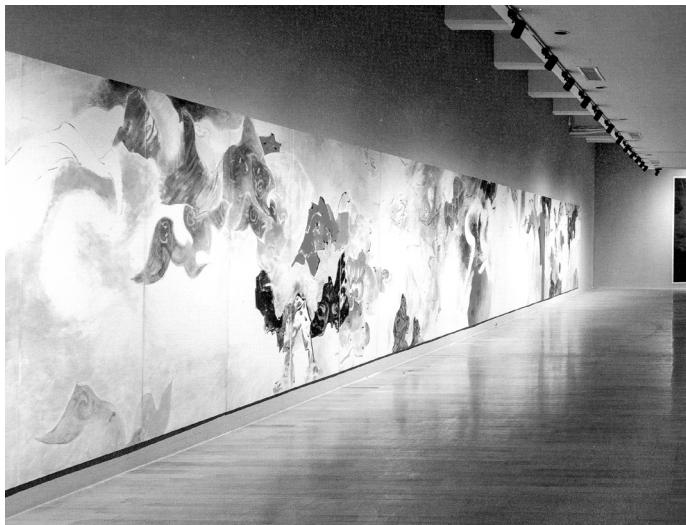
한국에서 최초로 미국의 추상표현주의를 직접 학습하고 귀국한 최옥경은 1985년 요절할 때까지 한국 추상화의 새로운 지평을 넓혀 왔다. 필자가 기획한 타이베이시립미술관 『그녀의 추상』전에 걸린 최옥경의 작품들은 1963년부터 1978년 그녀의 미국 유학 시기(1963~1971, 1974~1978)에 처음 고르키(Arshile Gorky)나 윌렘 드 쿠닝(Willem de Kooning)과 같은 추상의 영향을 받아 자신만의 독자적인 양식을 구축한 중요한 작업이다.³² 이 시기 콜라주 작업은 색면과 선조의 확장을 실험하며 한층 자신의 정체성 찾기에 몰두한 작품성을 드러낸다. 특히 〈실험 제3번〉(1968년) 작품은 색과 면의 조형원리의 해체와 구축을 시

5

장상의
〈나의 이야기:
개성에서 서울까지〉
전시 광경
『그녀의 추상』전
(타이베이시립미술관,
2019)

6

장상의
〈빛의 축〉
2018
종이에 수묵 채색
작가소장



32 윌렘 드 쿠닝의 영향 관계에 대해서는 이은경, 「최옥경 회화의 연대기적 고찰」(명지대학교 박사학위논문, 2018), pp.52-53 참조.



도하며 콜라주로 자신의 일상을 반영한 현실성의 구축으로 볼 수 있다. 이와 더불어 <인간의 숙명>(1975년)⁸은 흑백 드로잉으로 드 쿠닝이나 프란츠 클라인(Franz Kline)과 같은 제스처(gesture) 회화를 보여준다. 이 작품은 훗날 전설적인 미국 무용가 마사 그레이엄(Martha Graham)을 주제로 제작한 1976년 작품⁹과 더불어 인간의 신체적 고통을 초극한 원초적 정신력을 빠른 필치의 운동감으로 표현한 작품이기도 하다.

미국에서 유학한 최옥경과 달리 독일에서 유학한 양광자는 앵포르멜 양식과 독일 표현주의 전통을 습득하게 된다. 1968년 베를린예술대학에서 수학하고, 스

위스에 정착해 한국을 오가며 활동한 그녀는 일찍이 베를린예술대학에서 처음 추상 미술을 접하며 냉전시기 분단된 독일의 자유주의 사조 아래 사회주의 리얼리즘이 대치된 가장 시대성을 띤 추상 작품을 제작해 왔다. 화면에서 색면의 분할과 자유로운 선조의 율동감을 초월한 의식의 세계로 향하며 점차 잠재된 동양의 정신을 기호화한다. 작품 <한글>(1968~1969)은 독일의 추상화 현실을 기표(signifier)로 하고 고향 한국을 기의(signified)로 하는 세계를 보여

7
장상의
<넋>
1989
삼베에 수묵 채색
개인소장

8
최옥경
<숙명>
1975
종이에 잉크
유족소장

9
최옥경
<마사 그레이엄> 작품이
실린『계간미술』32호 표지
(1984)





준 대표작이라고 할 수 있다. 이 시기 그녀는 앵포르멜 양식을 구사하는 텔러 교수의 영향을 받아 즉흥성의 감성을 발휘한다. 이후 형상의 단순화 속에서 질감을 표현한 〈산길〉 시리즈(1971~1973)도¹⁰ 이어 2005년부터 지금까지 한국의 전통 장지에 템페라와 먹을 사용한 작품에서 침투와 반작용의 재료적 물성을 가장 무한한 성질의 회귀로 규명하고 있다. 특히 〈인스톨레이션〉 시리즈(2016~2017)¹¹ 작품들은 화면 중심의 힘의 장력을 다층적인 색채 공간으로 구축해 원심 회귀의 본성을 드러낸다.

지금까지 일본과 한국의 여성 추상미술에 대해 1950년대 일본의 쿠사마 야요이와 다나카 아츠코의 원초적인 예술의 창작 형태를 조명하고, 1960년대 한국의 최우경과 장상의, 그리고 양광자의 작품이 서구와 전통의 대립과 조응을 통해 현대미술을 개척했다는 점을 밝히고자 했다. 서구중심의 시각에서 아시아 여성 작가들은 일본의 경우 전위성에서 우위를 차지한 반면, 한국에서는 서구미술의 수용과 탈서구의 중층적 입장에서 추상미술을 전개한 측면이 강하다고 할 수 있다.

10
양광자
〈산길〉
1971~1973
종이에 연필과 수채물감
작가소장

11
양광자
〈인스톨레이션〉 전시 광경
『그녀의 추상』전
(타이베이시립미술관,
2019)

IV. 맷음말: 서구중심주의를 너머 아시아 여성 추상의 지평

최근 10여 년 사이 아시아 미술에서 추상미술의 흐름을 주도하는 새로운 여성 미술가들의 집단적 활약은 거의 찾아보기 어려우나, 한 세기가 지나 21세기를 살아가는 지금 개별 작가의 예술 성취를 통해 역사성을 다시 돌아보고 그 의의를

찾아볼 수 있다. 아울러 꾸준히 흐름을 이어가는 예술의 한 단면 속에는 추상미술 발전이 있고 여기서 다양한 측면으로 반사되어 새로운 의미들이 연결되어 있는 것이다. 특히 대만 예술계에서 돋보이는 추상미술 속에는 여성 작가의 두드러진 활약 이야기로 동아시아 추상미술의 생명력을 다시금 반추하게 한다.

전후 현대미술로서 여성 추상미술이 동아시아 미술의 중요한 역사적 서술을 담당해야만 하나 적어도 작금의 아시아의 현실은 그렇지 못하다고 생각된다. 이런 점에서 볼 때 동아시아의 여성 작가들이 보여준 추상은 비서구권 아시아에서 서구 중심주의를 넘어서 새로운 입각점을 드러내는 작업이었다고 생각된다. 초기 아시아 추상미술의 발전 과정에서 여성 추상은 성(性)적인 특권이나 특징을 제한하지 않았음에도 수적인 열세와 남성 중심 권력에서 떨어져 있었다. 이러한 상황에서 여성 추상의 존재적 의미는 새로운 논지의 가능성을 보여준다고 생각된다. 즉 동시대 미술이라는 현실 조건에서 '시간을 공유하는 예술'로서 범역적인 동아시아 여성 추상 미술에 대한 논의는 바로 '또 다른 추상'으로 나타나 다양한 해석의 가능성을 개방 시킬 것이다.

1950, 1960년대 한국 현대미술사에서 추상미술은 남성 미술가들의 강력한 현대미술 운동의 주권적 쟁탈이었다고 해도 과언이 아닐 정도로 '현대미술'이라는 발전 프레임 속에서 집단적인 움직임을 보여주었다. 이러한 점에서 소수의 여성 추상화가들은 부수적이고 주변적인 입장으로 내몰리기도 했으나, 그녀들의 자발적이고 생명력 넘치는 예술의지는 역사적 의미를 지닌다. 1950년대 일본 여성 미술가들의 활약은 2차 세계대전의 폐허에서 일어났다는 점이며, 이는 서구중심주의의 역사적 관점과 다른 아시아 여성 추상미술에서 중요한 맥락이라는 점이다. 아울러 1960년대 한국 여성 미술가들의 내부와 외부의 자각과 자극은 한국 정체성의 문제를 추상을 통해 직접 경험하고 꾸준한 발로를 만들었다고 본다. 이와 같이 서구 중심에서 시작한 추상미술 속의 비서구 아시아와 젠더로서 여성의 역할은 복수의 현대미술을 새롭게 조명하는 데 큰 자양분이 될 것이다.

주제어 keywords

아시아 Asia, 여성 woman, 추상미술 abstract art, 탈서구중심주의 Post-westcentrism, 복수의 근대 plural modernities, 글로벌라이제이션 globalization

투고일 2019년 8월 12일 | 심사일 2019년 9월 16일 | 게재확정일 2019년 10월 18일

참고문헌

- 김희영 Kim, Heeyoung, 「한국 추상회화 형성기의 미술비평에 대한 비판적 성찰 A Critical Study on Korean Art Criticism during the Formative Period of Korean Abstract Painting」, 『미술사논단 Art History Forum』 37, 2013. 12, pp.269-293.
- 문정희 Moon, Junghee, 「중국 ‘후냉전 후’의 추상미술: 대만 화가 쉐바오샤(薛保暇)의 ‘유동현 실’ After-Post-Cold War Abstract Art in China: the Flowing Reality if Ava Hsueh」, 『미술사논단 Art History Forum』 37, 2013. 12, pp.325-348.
- 아처, 마이클 Archer, Michael, 오진경·이주은 옮김 Oh, Jinkyeong, Lee, Jooeun trans., 『1960년 이후의 현대미술 Art since 1960』 서울: 시공아트 Seoul: Sigong Art, 2007.
- 이민수 Lee, Minsoo, 「한국화의 형상 표현과 현실 인식의 재조명: 1930년대 이후 국내화단의 구상·추상 논쟁을 중심으로 A Study on the Figural Representation and Consciousness of Reality in ‘Korean Painting(Hangukhw)’: Focusing on the Debates between Figurative and Abstract Arts in Korea since 1930s」, 『홍익대학교 박사학위논문 Ph. D. diss.』, Hongik University, 2019.
- 『她的抽象 The Herstory of Abstraction in East Asia』, 臺北: 臺北市立美術館, Taipei: Taipei Fine Arts Museum, 2019.
- 威斯格茲, 海倫 Westgeest, Helen, 曾長生 (翻譯) Tseng, Pedro trans., 『禪與現代藝術: 現代東西方藝術互動史 Zen in the fifties: Interaction in Art between East and West』, 臺北 Taipei: 典藏 Art & Collection, 2007.
- 「特輯 草間彌生 Special Kusama Yayoi」, 『美術手帖 Bijutsutecho』 4, 東京: 美術出版社 Tokyo: Bijutsu Shuppan-Sha, 2012.
- 林卓行 Hayashi, Takayuki, 「局所化されたミニマル・アート: 批評的讀解の試み Minimal Art Localized in Japan: A Critical Survey」, 『美術フォーラム21 Bijutsu Forum 21』 30, 京都 Kyoto: 醍醐書房 Daigo Shobo, 2014.
- Bashkoff, Tracey, Megan M. Fontanella and Joan Marter, *Art of Another Kind: International Abstraction and the Guggenheim, 1949–1960*, New York: Solomon R. Guggenheim Museum, 2012.
- Hoster, Hal, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois and Benjamin H. D. Buchlor, “Art since 1900: Modernism Antimodernism, Postmodernism,” *The Art Bulletin*, Vol. 88, No. 2, London: Thames and Hudson, 2005.
- Temkin, Ann, *Abstract Expressionism at The Museum of Modern Art: Selections from the Collection*, New York: Museum of Modern Art, 2010.
- Andrew Maerkle, “Interviews(en): Jean-Hubert Martin, Measures of Change,” https://www.art-it.asia/en/u/admin_ed_itv_e/0tkutvdybizpoufv58gy (2018. 10. 18 검색)

Annie Cohen-Solal, "Revisiting Magiciens de la Terre," <https://stedelijkstudies.com/journal/revisiting-magiciens-de-la-terre/> (2018. 9. 20. 검색)

加藤瑞穂, 「0會の活動」, <https://www.museum.osaka-u.ac.jp/wp/wp-content/uploads/2017/04/kato.pdf> (2018. 10. 5. 검색)

<https://archive.org/details/guggenheimintern1958sven> (2018. 10. 5. 검색)

<https://centre Pompidou.fr/cpv/agenda/event.action?param.id> (2018. 9. 15. 검색)

Asia and Women, Beyond the West-centrism in the Abstract Arts

Moon, Junghee

Recently, coming into the 2010s, large-scale Western art museums started historicizing contemporary art while globalization in art and its development are accelerating into greater speed. Also during this time, Asian art and artworks of female subjectivity in contemporary art became the main subject of decentralism after the emergence of Post-Westcentrism(also Post-Eurocentrism). Since abstract art in contemporary art history has been comprised mainly in the West, judging the current state of Asian female art is a crucial assignment to transgress the restriction of the Westcentrism. Especially, the fact that female artists in Asian abstract art hold their positions as voluntary subjects of creation in a male-dominant movement has a great meaning. Particularly, Japanese female artists of the 1950s showed an avant-garde and unrivaled movement and Korean female artists of the 1960s continued on their long vitality during a fatalistic confrontation between the West and Korean tradition. This dissertation puts its focus on investigating the progressive achievements of female artists in the process of historicizing abstract art and diverse interpretations of plural contemporary art.