

《아시아의 ‘또 다른’ 바다 *Alternative Sea for Asia*》 전

최근 세계 경제계에서는 중국을 제외한 아시아(Asia)를 ‘알타시아(Altasia)’로 부르고 있는 것처럼 미술에서도 ‘아시아’를 다양한 경계로 정의하고 해석하는 것이 가능하다. 이에 ‘또 다른 (alternative)’에 초점을 맞춰 ‘바다’를 읽고 ‘아시아’를 재고하고자 《아시아의 또 다른 바다》전이 기획되었다. 전시와 함께 전남도립미술관이 주최한 이번 워크숍에서는 ‘아시아’와 ‘또 다른’에 방점을 찍고 의제를 토론했다. 여기서 다루어졌던 주제들 중 ‘아시아’ 회화의 지역성을 논한 「남도 실경산수화의 전통과 진보」(홍선표)와 아시아의 ‘또 다른’ 회화의 개념을 제시한 「또 다른 회화로서 아시아」(문정희) 두 개를 소개해 오늘날의 아시아 미술을 재고하고자 한다.

Recently, the global economic community has been referring to Asia, excluding China, as “Altasia.” Similarly, in the art world, it is possible to define and interpret “Asia” through various perspectives and boundaries. In line with this, the exhibition “Alternative Sea for Asia” was conceived with a focus on the concept of “alternative.” It aims to explore the notion of “sea” and reexamine “Asia.” Among the discussed topics, two are introduced here: “Traditional and Progressive Branches of Jeollanam-do’s Real-view Landscape Painting”(Hong, Sunpyo), which delves into the regional characteristics of Asian painting, and “Understanding Asian Painting as a Different Kind of Art”(Moon, Junghee) which presents the concept of the “alternative” in Asian art. Through these, the aim is to reassess and reevaluate contemporary Asian art.



기획전시

Special Exhibition

2023년 4월 11일 ~ 2023년 7월 16일 April 11 - July 16, 2023

전남도립미술관 Jeonnam Museum of Art

기획: 문정희, 전남도립미술관

Curated by Moon Jeong-hee with Jeonnam Museum of Art

전시 연계 국제 세미나

International Seminar in Conjunction with the Exhibition

2023년 4월 12일 오후 2시~5시 반 April 12,

2023, from 2pm to 5:30pm

전남도립미술관 2층 대강당

Jeonnam Museum of Art, 2nd Floor Auditorium

주최: 전남도립미술관 Hosted by Jeonnam Museum of Art

아시아의 '또 다른' 회화(繪畫)에 대하여

문정희(국립타이난예술대학 부교수)

2023년 현재 우리는 세계 2차 대전 이후 전에 없었던 SNS와 같은 뉴미디어의 발달로 초경계적인 사회적 생태 속에서 적응하다가, 갑작스러운 코비드19이라는 전염병으로 인해 삶의 생태가 무너지는 가혹한 현실을 경험했다가 이제 풀려났다. 급속한 기술의 발전을 목격하는 가운데 인류의 재앙을 맞는 것 역시 과거의 경험을 새로 새기며 오늘의 각성하는 계기가 되기도 할 것이다. 1990년대부터 정보통신혁명으로 세계화가 급속히 진행되었고 이와 동시에 문화 예술의 세계화 역시 탈지역, 탈경계라는 환경이 조성되면서 다양한 표현 매체가 속속히 출현했다. 이러한 환경 속에서 지난 30여 년간 모더니즘 미술에 대한 도전과 극복에서 보여준 동시대의 미술로서 새롭고 다양한 매체는 이미 비엔날레와 같은 국제전시장에서 비디오 설치와 새로운 미디어로 등장해왔다. 이에 반해 역사적인 선상에서 위치해온 '회화'라는 장르는 상대적으로 축소되어온 것도 사실이다. 그러나 다채롭고 새로운 매체가 나타날수록 회화가 지닌 근본적인 표현의 독자성은 더욱 뚜렷해지는 것 같다. 팬데믹화된 신종 코로나

의 급습으로 인한 지역과 지역의 단절에서 보여준 미술 현장의 시간성의 특성은 오직 매체로만 남을 것인지 의문을 갖게 한다. 특히 1980년대 아시아 미술에서 회화의 회귀 현상은 미술의 존재 양식의 경계가 무너져도 그 존속적인 회화의 성질을 더욱 큰 의미를 갖게 되었다. 21세기를 맞이해 20년이 더 흐른 현재의 상황에서 회화는 탈장르화되고 트랜스 미디어화된 환경 속에서 더욱 그 존재감을 볼 수 있는 것이다.

회화의 부정/회귀

1969년 건축잡지 『공간(SPACE)』32호(1969. 7)에 이우환(1936~)의 「일본현대미술의 동향: 현대 일본 미술전을 중심으로」라는 기고가 실렸고, 이 글은 '회화'의 위기이자 1970년대 한국 미술의 전개에 있어서 중요한 반향의 시작을 보여준다. 이우환은 이 글을 통해서 1969년 5월 도쿄에서 열린 《제9회 현대일본미술전》에 대해 세계 사조에 대한 일본 미술의 새로운 움직임을 전했다. 여기서 그는 “예술의 폐기는 가능한가”라는 제

목을 내걸고 … 작가들 스스로가 자기 작품을 그림이나 조각 따위의 미적 창조물이 아니라 고 완강히 부정하면서도)와 같은 서술에서 “그림이나 조각”은 관습적인 형식으로 치부하고, “유화, 일본화, 입체 A(조각)이 쇠퇴하고 입체 B(입체)가 압도적”이라고 평했다.¹ 그 후 전위를 표방한 《한국아방가르드협회(AG)전》에서 더욱 회화와 조각은 관습으로 치부하고 새로운 예술 형식을 향해가는 움직임이 나타났다.² AG가 내세운 ‘새로운’ 미술이란 1960년대 서구에서 시작된 미니멀리즘, 개념미술, 팝아트, 환경미술 등의 포스트모더니즘의 경향을 말하고 있었고, 여기에 참여한 청년작가들은 회화와 조각을 바탕으로도 전했다고 할 수 있으며, 이들 중 회화 전공자들은 다시 1970년대 중반부터 회화로 돌아와 1980년대 왕성한 활동을 보여주기도 했다.

한국의 1970년대 회화는 크게 둘로 나눠 보면 형식이 거부되었던 실험미술과 형식주의 회화의 추상화로 드러난다. 이러한 전세대의 미술 흐름에 대해 차세대 작가들은 아카데미하고 구태의연한 재현과 단색조와 같은 형식주의 회화에 반대하며 ‘형상 회화’, ‘극사실회화’를 등장시켰다. 1980년대 초부터 두드러졌던 이러한 현상은 독자적이기보

다는 세계 미술 조류의 반향이라고도 할 수 있다. 이 시기 한국에서 보여준 ‘형상’ 혹은 ‘사실’이라는 용어와 달리 일본에서는 “뉴 페인팅 현상”³이라는 ‘페인팅’이 사용되었다. 일본의 이러한 용어는 구미에서 각각 일어난 신표현주의, 트랜스 아방가르드, 배드 페인팅, 그라피티 아트 등의 새로운 경향을 한데 모아서 ‘뉴 페인팅’이라고 부른 경향과 연관된다. 이 역시 1960년대부터 1970년대까지 미니멀 아트나 개념미술 등에 반발한 구상회화 움직임이라고도 할 수 있을 것이다.

1980년대 초부터 본격적으로 회화 창작을 시작한 나카무라 가즈미(中村一美, 1956~)는 뉴 페인팅 세대와 결을 달리하며 ‘모노하(物派) 이후’라는 시대적 과제를 가지고 ‘회화는 무엇을 위해 존재하는가, 회화란 무엇인가’에 대한 이론에서 출발해 회화 제작이라는 실천으로 전향한 작가이다. 그는 서구 모더니즘 회화의 정점에서 자신의 문제 의식을 출발점으로 삼아 고대와 현대, 서구와 동아시아의 전통에 대한 공간표현에 대한 고찰의 회화를 제작해왔고, 또한 여기서 그는 회화 자체의 존립을 위한 자기 증명의 실천적 창작태도를 보여 왔다. 1980년대 들어와 “시차성(示差性)의 회화”라는 개념을 창출하며 ‘Y자형’으로 시작해 ‘사행 그리드’,

1 이우환, 「일본현대미술의 동향: 현대 일본 미술전을 중심으로」, 『空間SPACE』32 (1969. 7), pp.76-78; 이우환, 「만남의 현상학적 서설」, 『AG』4 (1971).

2 박은영, 「1960년대에서 1970년대로 전환의 미술: 그룹 ‘AG’를 중심으로」, 『미술사논단』40 (2015. 6).

3 「特集: ニュー・ペインティング現象」, 『美術手帖』522 (1984. 2).

‘열린C’, ‘파암(破庵)’, ‘채상노(採桑老)’, ‘피닉스(織桑鳥)’ 등을 연작 회화로 제작하며 동일한 제재에 내재된 ‘차이’를 창작 이념으로 삼아 자신만의 독특한 조형을 이루어 왔다.

‘피닉스’에 이어 ‘존재의 새(A Bird in its Existence)’ 역시 명확한 컨셉에 따라 전개된 연작이며, 회화의 시원에 숨겨진 역사와 원리를 탐구하며 제작한 작품으로서 회화의 새로운 가능성을 제시해주고 있다. <존재의 새> 도1 시리즈는 회화의 의미에서 볼 때 이미 정해진 ‘새’의 모티프에서 현존하는 사실을 바탕으로 ‘새’의 형상을 찾아가는 독특한 방식으로 전개하고 있다. 이 시리즈 작품은 작가가 2004년부터 현재까지 계속해서 제작해 온 것으로 300점이 넘는다. <존재의 새>에서 표현된 강렬한 색채의 시각성과 물감의 질료적 물질감은 회화라는 의미에서 그의 독특한 조형언어를 보여준다. 새는 고대 문명에서

부터 삶과 죽음을 연결하는 매개자이며 또한 사자의 혼을 상징해 왔다. 이런 점에서 <존재의 새>는 회화 이전의 상형화된 이미지로서 그 시원을 보여준다. 작가에 의하면 “존재의 새”란 모든 존재에 대해 비상(飛翔)하는 것에 대한 회화이고, 또한 존재란 비상해야만 하고, 비상하는 것만이 존재 한다”고 했다.

고유한 문화적 매체로서 회화

회화는 유화와 수묵화와 같이 매체의 구분을 통합해 부를 수 있다면, 각자의 독자적인 회화로 호칭될 때는 의도적으로 제조된 것이라 해야 할 것이다. 특히 ‘일본화’는 국민국가의 형성과 깊게 관여되어 있어서 국가적 아이덴티티로서 사용해왔던 것임을 너무 잘 알고 있다. 이러한 ‘일본화’는 1980년대 들어와 ‘뉴 페인팅’ 조류를 타고 현대미술로 전개되며 ‘일본화’와 ‘현대미술’이라는 경계에서 융합되고 혼성된 경향을 보여 왔다. 2000년대 들어와 《‘일본화’에서/‘일본화’로》전(2006)⁴은 일본화에서 다룰 수 있는 다양한 기법과 회화의 주제로 새롭게 등장한 대표적인 기획전일 것이다. 이러한 과정에서 ‘일본화’라는 용어의 타당성이 계속 논의되어 왔고 이를 타진하기 위해 혹은 일본화를 고수하기 위해 여러 가지 위기와 극복이라는 난제를 안아 왔다고 생각된다. 이러한 논의가

1
나카무라 가즈미
<존재의 새>
캔버스에 아크릴
2018~2023
전시전경



4 《『日本畫』から/『日本畫』へ》展, 東京都現代美術館, 2006.

부상되는 시대적 흐름에서 2002년 니혼게이 지이신문사(日本經濟新聞社)이 주최한 “히가시야마 가이(東山魁夷) 기념 닛게이니혼가(日經日本画) 대상”은 ‘일본화’라는 프레임이 주는 명확한 구분을 통해 다시금 시대적 과제임을 회고하게 한다. 주최 측은 이 대상을 제정하며 그 취지를 “차세대 미술계를 담당할 일본 화가를 표창하는 상”이라고 밝혔다.

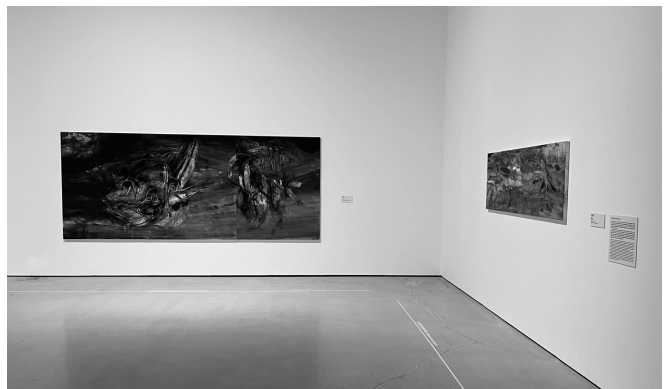
20세기 일본화를 대표하는 히가시야마 가이(東山魁夷, 1908~1999)의 사후 그를 기념하는 이 행사는 일본화의 보유 입장을 보여준 것으로 생각되며, 이 때 대상을 수상한 우치다 아구리(内田アグリ, 1948~)는 <매달린 남자>’OOM(吊るされた男 - 'OOM))라는 작품으로 일본화의 새로운 미래를 기대하게 했다. 또한 현대 일본화를 대표하게 된 우치다 아구리는 전후 1세대 화가로서 과거 ‘일본화’에서 현대 회화로 지평을 넓히며 새로운 조형성을 보여주었는데, 바로 그녀의 일본화라는 매체적 특성이 동시대의 작가로서 그 의식세계를 보여준 것이다. 매체적 특성을 작품 제작의 가장 기본으로 삼는 우치다는 회화의 기본 색채에 대한 원리로서 재료를 고찰하는 동시에 자신이 경험한 생태적 자연을 통해 ‘생명의 흐름’에 이르며 기존 일본화라는 주제와 기법 구사의 틀을 넘는 독자적인 세계를 보여주었다.

본 전시에 출품된 4미터에 가까운 크기의 <강>도2은 위에서 아래로 흐르는 물에 대

한 유동적인 이미지를 색채의 울동감으로 대응했다. 이와 함께 작품 <흐름II>에서는 물이 소생한 특정 장소적 의미를 신성한 경험으로 강조하면서 ‘흐른다’는 동적인 의미를 시각화한다. 여기서 우치다는 강물이 지닌 풍토적 자연의 원천의 힘을 강한 생명력으로 드러냄은 물론 그 속에서 순환하는 자연의 이치를 마치 기억의 재생산이라는 새로운 풍경화의 조형으로 열고 있다. 이 때 흐르는 강물의 풍경은 리드미컬한 색채와 동적인 형태로 표현되어 멈추지 않는 액체성의 성질을 나타낸다. 따라서 이 두 작품에서 일본화의 재료적 특성인 아교의 역할은 작가 우치다 아구리의 자연적 원료의 성질에 대한 끊임없는 탐구에 의해 발현된 것으로, 일본화의 역사성을 벗어나 동시대적 미술의 깊은 사고를 엿보게 한다.

일본화와 달리 중국과 대만에서 추상적인 ‘중국화’라는 아이덴티티를 뒤로 하고 문화적 고유성을 강조한 ‘수묵화’의 대두는 1960년대부터 대만 현대 수묵화를 거쳐 전

2
우치다 아구리
<강> <흐름II>
종이에 채색
2022
전시 전경



통과 차별화하며 서구 회화의 형식과 구별했다. 1990년대에 이르러 중국 대륙에서 '관념 수묵' '전위수묵' 등의 용어를 통해 문자의 원류를 중화민족의 문화적 유산으로 보고 서예(서법)의 조형을 포용해 수묵의 범위를 확대 생산해왔다. 그러나 이와 달리 대만의 수묵화에서 서예는 회화의 기본원리로서 전통적인 창작관에 입각한 태도를 지켜왔다고 할 수 있다. 이러한 창작의 전승은 1990년대부터 신세대의 수묵 회화의 세계에서 서가 무효화되는 현상으로 나타났고, 이때 황보하오(黃柏皓, 1982~)의 창작은 전통 서의 회귀에서 새로운 창작방법을 모색했다.

황보하오의 회화의 전환점은 2015년 제 14회 '리중성시각예술상(李仲生視覺藝術獎)'을 수상하며 현대 추상화의 맥락에서 새로운 방법을 제시하였다고 본다. 대만에서 현대 추상화의 선구자로 추앙받는 리중성(李仲生, 1912~1984)은 김환기와 함께 1932년 도쿄의 '아방가르드예술연구소'에서 수학한 바 있다. 그의 예술 정신과 창작 실천을 기념해 리중성기금회가 구성되어 그의 이름을 딴 '예술상'이 제정됨으로써 리중성의 회화관이었던 '동방' 회화의 특성을 강조하며 컨템포러리 예술의 발전을 도모하고 했다. 이상을 수상한 황보하오는 조형의 이념을 수묵의 매재성을 넘어 고대의 서예에서 출발해 '동방적인 색채'의 회화성을 이어갔다.

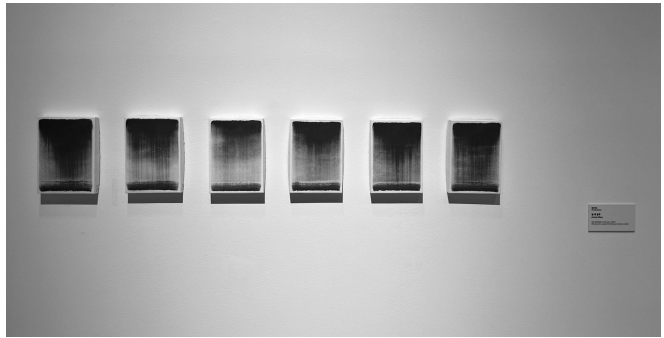
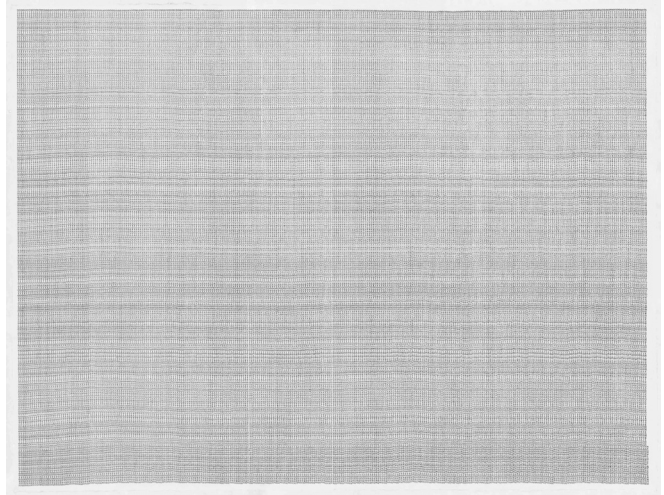
그 후 2017년 오스트레일리아의 화이트 레빗 미술관(White Rabbit Gallery)의 소

장품 기획전 《검은 물질 The Dark Matters》에 선출되며 확장된 매체로서 수묵으로 주목받았다. 그는 수묵화에서 '서와화의 근원이 같다(書畫同源)'고 하는 전통 서화의 입장에서 서예의 필봉(筆鋒)에서 '멈춤(躡)'과 '삐침(擣)'이라는 필의 운용을 기본으로 삼아 작품을 제작해왔다. 필을 회화 창작의 기본 요소로 삼아 먹에서 안료의 물질적 특성을 회화의 조형 원리로 해석하여 자신만의 세계를 구축해왔다. 이어서 작품 〈해인(海印)〉^{도3}은 '사물이 바다에서 도장처럼 명징해진다'는 불교적 의미에서 출발해 '반야심경'을 글로 표현한 작품이다. 이 작품은 보는 이가 일정한 거리를 두고 감상하면 화면은 스트라이프와 같은 선으로 인식되지만 화면 가까이 다가갈수록 '반야심경'임을 선명하게 알 수 있다. 따라서 이는 명징하게 드러나는 의미하는 것의 기표(signifiant)이며 동시에 전통 서예의 기호적 성질을 회화로 작용시키는 것이다. 〈공색(空色) 3〉에서는 명징해지는 반야의 핵심 사상인 '공(空)'에 대해 가시적인 색으로 나타냄으로써 '공즉시색(空卽是色)'이라는 의미를 우의적인 물질적 색으로 표현한다. 가시적인 색이 물질세계로 전개되면서 작품 〈필-획 블루〉^{도4}와 〈필-획 레드〉는 천연의 코발트와 진사(辰砂)와 같은 안료가 종이와 접촉하면서 만든 비백(飛白)체의 조형을 '일획(一劃)'으로 일원화시킨다.

회화의 전위(轉位)

한국에서는 국전과 같은 제도권 미술에 도전한 재야적인 민전으로 1970년 제1회 《한국미술대상》전이 개설되었다. 공모전 형식으로 치러진 이 전시는 뉴욕에서 활동한 김환기(金煥基, 1913~1974)를 초대해 작품 <16-IV-70#166 어디서 무엇이 되어 만나라>를 출품시켰고 이를 대상으로 수여해 전시의 권위를 보여주었다. 푸른 점을 찍었다고 해서 점화로 불렸던 이 작품 양식은 그 후 작고하기 1974년까지 김환기의 중요한 회화로 대표된다. 이 작품이 제작되기 전인 1969년작<14-XI-69#137>은 캔버스의 바탕에 직접 안료를 사용해서 천에 스며드는 선염(渲染) 기법을 구사하고 있어서 마치 수묵과 같은 동양의 문화적 뿌리를 보여준 회화가 아닐까 생각된다. 김환기는 예술 행위로서 찍은 푸른 점이 끝없이 펼쳐지는 무한한 우주를 품으며 회화 제작을 마쳤을 것이다.

전남 신안군 안좌도에서 출생한 김환기는 일본 유학시절 고향을 그리며 <중달새 노래할 때>(1935)를 제작해 이과전에 입선했다. 섬이라는 원시성에 마음에 새겨진 풍광을 담아 그려낸 이 작품은 당시 초현실주의의 색채를 띠고 있어서 환상과 기억을 주제로 드러낸다. 훗날 같은 신안군의 어의도에서 태어난 강홍구(1956~)는 섬들과 연결된 여러 섬들을 환상과 욕망, 몽상으로 이끌며 사진을 적극적으로 끌어들인 회화의 세계를



만들어 냈다. 그의 작품 <이어도> 시리즈는 단순한 사진 이미지의 표현을 넘어서 젯소를 바른 캔버스를 대신해 디지털 사진을 바탕으로 혹은 디지털 프린트로 캔버스를 만들기도 하는 등, 다양한 바탕 위에 그리는 행위야말로 회화의 본질적 의미를 가장 잘 전달해준다. 강홍구 작품에서 회화의 방법으로 사진을 보면 1970년대 한국의 아카데미즘의 서구 모더니즘 미술의 형식주의 회화에 대해해 미술 자체가 사회적 소통을 지향하고자 했던 1980년대의 비판적 리얼리즘 혹은 새로운

3
황보하오
<해인>
213×284cm
종이에 수묵
2023

4
황보하오
<필-획 블루>
각 26.5×19cm×6개
종이에 안료
2023
전시전경



5
 이마즈 게이
 <살아남다>
 292×388cm(canvas)
 약 200호 크기 판넬
 배경은 비닐 천 혼합재료
 2019
 전시장경

형상미술과도 맥을 같이 하고 있다. 그에게 사진은 직설적인 사실을 가지고 이를 뛰어넘는 새로운 형상으로 등장하며, 이를 회화의 프레임 속에서 다양한 조형의 방법으로 구사하고 있다. 이런 점에서 이 또한 앞선 1970년대 이후의 미술에 대한 사실 이미지가 회화로 전위되고 있음을 볼 수 있다.

사진이라는 매체를 회화의 조형성으로 드러낸 강홍구와 달리, 동남아시아에서 섬으로 이루어진 인도네시아에 거주하며 작업해 온 이마즈 게이(今津慶, 1980~)는 다양한 만들어진 이미지를 가지고 회화로 제작한 작가이다. 그녀는 2020년 회화를 지지하는 가장 중요한 프랑스의 “장 프랑수아 프라 상”에서 파이널리스트로 선출되면서 젊은 작가로서 두각을 나타냈다. 이마즈의 작업에서 이미지는 후기 제작을 거쳐 최종의 회화를 탄생시키는 중요한 요소이다. 이러한 이미지는 도록과 같은 인쇄물 이외에도 SNS에서 공개된 사진 파편과 같은 무수한 미디어에 산재된

이미지를 채취한 것이다. 이렇게 선택된 이미지는 데이터화와 재편집을 거쳐 밑그림화되고 이를 바탕에 두고 유화로 그린다. 이는 그녀만의 오랜 시간 속에서 ‘회화 그 자체’에 대한 고군분투의 흔적이라 할 수 있다.

작품 설치 상 위에서 아래로 내려뜨린 대화면 작품 <살아남다>도5는 디지털 프린트한 비닐을 배경에 두고 화상 편집 소프트나 입체 설계를 하는 CAD 소프트를 이용해 밑그림을 그린 후 이를 유화로 제작한 이중 구조의 설치 작품이다. 이 작품은 인도네시아에 서식했다가 멸종된 다양한 동물의 이미지, 그리고 인간과 식물의 이미지를 등장시켜 인류와 지구 환경의 문제를 다루고 있다. 또한 작가의 주제 의식에는 인위적으로 파괴된 환경의 문제를 담고 있으며, 동시에 이는 인류의 침략 전쟁에서 보여준 과거 동남아시아의 식민지 역사를 상기시킨다. 즉 오늘날의 글로벌화로 인해 파괴된 생태계의 문제는 과거의 반복과도 같은 상황임을 메시지로 전하고 있다. 이러한 생태계 파괴와 관련된 이미지는 현대적인 테크놀로지와 전통적인 미디어를 혼합시키는 기법이다. 이러한 이미지의 후기 제작은 회화가 이미지로 전위되는 형태를 보여준다.

최근 전 세계가 동시대적으로 경험한 팬데믹은 현재를 끝내고 미래를 갈 수 있는 것인지, 또 여기서 미술의 현재가 미래가 되는지, 과거의 아시아가 미래의 아시아인지 등의 질문 속에서 오늘날의 ‘회화’에 대해 미래

를 향해 고찰해 보았다. 20세기에 들어와 회화라는 장르의 고유한 문화적 매체로서 구분은 내부의 질과 외부의 양적 측면에서 곤경과 극복의 대상이 될 수 있다. 이러한 외부적 관습적인 회화가 1960년대와 1970년대에는 전위성에 묻혀서 부정되었다고 한다면, 1980년대는 이를 회복시켜 회화의 권리를 찾으려 했던 일련의 움직임은 아시아의 회화의 또 다른 '뉴 웨이브' 현상으로 드러났다. 이러한 가운데 아시아의 미술은 서구에 대해 응대하고 도전하는 과정 속에서 각자도생의 길을 찾아 나온 것은 아닌가 생각될 정도이다. 이러한 역사적인 회화의 위상이 테크놀로지의 발달과 함께 이미지가 범람하는 가운데 위기를 맞고 있는지 아니면 상생 관계에 있는지를 생각해 볼 때, 이는 회화적인 방법과 기법에서 '또 다른' 회화의 미래를 예측하게 해줄 수 있는 단서가 되기도 한다.

On the 'Alternative' Painting for Asia

Moon, Junghee

"Alternative Asia" is a concept that aims to understand the Asian continent through trans-ideological and trans-boundary lenses as an inclusive and diverse place that moves away from the traditional notion of the "Far East." My presentation aims to understand the painting genre of Asian art as something other than a genre which portrays the East as a concept manufactured relative to the West. Rather, I try to see paintings of the historical Asia as a transnational/ hybrid category of art. I will also be pointing out the problems that are held in common by such paintings.

The meaning ascribed to past notions of "contemporary" art is a key factor in any serious discussion of how to interpret contemporary painting- not only in terms of the trans-generational, powerful message that can be conveyed with the ocean motif but also within the context of the post-Second World War development of Asian painting. Nihonga was regarded in the past as the output of modern Japanese art. Uchida Aguri's paintings are forging new horizons in the realm of historical painting: indeed, Uchida encourages us to reconsider our notions not of Japan but of Asia as a whole. Nakamura Kazumi, who, based on introspection of Western art of the 1980s, advocated the "reinstatement of painting" in resistance against Mono-ha's anti-painting stance, is an important artist who is defining Asian painting anew at a distance from the consistent struggle between East and West. Rising artists Imazu Kei and Huang Bohao, through explorations of painting as an image, force us to reconsider the position in art that is occupied by the painting. Kei's creations, using post-production techniques, feature impressive sculptural images. Huang, by interpreting the symbolic character of calligraphic Chinese as an image, shows the process and results of his re-defining of such images as modern paintings rather than traditional painting or calligraphic works. By revisiting the formats and content of these artist's works, I seek to consider the new meaning implied by a pluralistic Asia in 21st century art from multiple perspectives.