

유근택 - 어떤 산책

/ 이추영 (국립현대미술관 학예사)

2017년 7월 4일, 작가 유근택(이하 '유')은 국립현대미술관 학예연구사 이추영(이하 '이')과 함께 자신의 지난 작업들과 그 의미를 되돌아보는 이야기를 나누었다.

이: 선생님께서는 첫 번째 전시를 26살 때인 1991년도에 하셨네요. 1990년대는 한국미술계에도 변화가 많은 시기였습니다. 1980년대 말 해외여행 자유화로 인해 많은 이들이 자유롭게 해외에 나가거나 유학을 떠났습니다. 하지만 1990년대 말에 닥친 외환 위기로 또 많은 유학생들이 귀국하기도 했죠. 미술계에서는 대안공간도 생겨나고 포스트모더니즘이니 다원주의니 하는 서구의 이론들도 언급되면서 다양성이 부각되던 시기였습니다. 선생님도 당시 동양화 작가로서 전통적인 동양화의 굴레와 새로운 변화에 대해 고민이 많으셨을 것 같습니다. 선생님은 1995년에 그룹전을 조직하면서, '일상'이라는 용어를 부각시키신 걸로 알고 있는데요, 당시 상황들을 설명해주시면 감사하겠습니다.

유: 선생님 질문 안에 많은 내용들이 들어있기 때문에 사실은 명확하게 말씀 드리기 굉장히 어려운 부분들이 있습니다. 그리고 보면 대한민국의 시간은 엄청나게 빠른 속도로 달려가고 있었고 굉장히 복잡한 시대를 산 건 사실인 것 같아요. 생각해보면 제가 대학 졸업할 때 즈음엔 이미 동양화단에 어떤 '한국성'이나 '전통주의' 같은 용어에 지루함을 느끼면서도 뭔가 돌파구를 찾지 못하는 상황이었어요. 미술계의 상황을 봐도 포스트모더니즘이 한국 사회를 뒤흔들고 있었기 때문에, 그런 상황에서 과연 제 작업이 어떻게 생존할 수 있는가에 대해 심각한 문제의식이 생길 수밖에 없었지요. 또 그렇다고 해서 제가 다루고 있는 재료 혹은 물질들을 벗어나고 싶은 생각은 없었기 때문에, 제가 다루고 있는 물성의 힘과 가능성들을 찾아가는 시기가 중반기 작업이었던 것 같아요. 이를테면 제가 '일상'이라는 화두를 꺼냈던 것도 '일상'이라는 것이 단순히 우리가 사는 세계를 되돌아보자고 하는 시각적인 변화뿐 아

니라 동양회화의 관습적인 태도에 구체적으로 문제를 제기한 겁니다..... 수백 년 동안 지속되어 오던 ‘기운생동’이니, ‘골법용필’이니 하는 미학적 용어들은 사실상 그 시대에 맞는 새로운 해석이 필요할 수밖에 없다고 봐요. 제가 제기했던 ‘일상’이란, 일종의 리얼리티에 대한 얘기일 수도 있고 사물이 가지고 있는 본질적인 지점에 대한 어떤 태도와 체험이 어떻게 그림이 될 수 있는가?에 대한 구체적인 방법론에 대한 모색이었어요. 그것은 단순히 우리가 어떤 나무의 아름다움에 대해 얘기할 때, 그냥 단순히 나무니까 아름답다 그런 것이 아니고, 그 아름다움이 무엇이나?는 질문의 행위부터 시작한다는 거죠. 그러니까 ‘나무의 형태와 기운생동은 이거야. 그래서 너는 필을 열심히 연습해서 나무에 도달해야 해’라는 개념이기보다는, 나무가 ‘왜 아름다운가?’를 다시 보자는 일종의 질문으로 시작된다는 것이지요. 지금 생각하면 그것은 매우 흥미로운 부분인 것 같아요, 이를테면 화가가 사물 자체에 집중하기보다는 사물과 보고 있는 화가의 어떤 ‘사이’에 집중하고 있다는 것이지요. 그 ‘사이’에선 수많은 가능성들이 생성되는 장소라고 생각해요. 이것은 기존의 동양미술의 방법론과는 많은 차이가 있는 지점이라고 생각해요.

이: 선생님께서 언급하셨던 것 중에서 제가 인상 깊게 읽은 것은, 동양미학에 대한 선생님의 정의였습니다. “동양미학은 몸의 언어다.”라고 말씀하시고, 그러니까 먹이라는 재료에 투영하는 ‘정신성’ 이런 것이 아니고 그것을 운용하는 사람의 ‘태도’를 말씀하신 것 같은데요, 저는 그게 절묘하게 선생님이 ‘일상’이라는 소재를 끌고 온 것과 연결이 된다고 생각합니다. 몸의 언어이기 때문에, 몸은 이제 다 각자 갖고 있는 측면들이 다 틀리잖아요. 그러니까 각자가 세상과 만나서 반응하고 있는 몸으로 만나는 대상을 보여주기 위해서는 내 몸이 직접 맞닿고 있는 가장 가까운 곳에서부터 시작을 할 수 밖에 없죠. 그리고 보면 정신성이라는 것도 결국 나의 ‘몸의 언어’로 해석할 수 있는 ‘일상’에서 시작된다는 거죠. 당시 작품들을 구체적으로 언급해보면 할머니의 임종을 바라보면서 계속 그리셨던 작업이라던가, 〈지하철〉 작업, 〈창밖을 나선 풍경〉 등 실제 작업하고 어떻게 연결이 되셨는지요? 결국 예술가의 생각은 작업으로 드러나게 마련이니까요.

유: 그렇죠, 사실상 수묵에 대한 가능성을 확인할 수 있었던 것은 임종 직전까지 할머니 방에서 대략 한 달 간을 드로잉 할 때였던 것 같아요. 수묵이 할머니의 방을 구성하고 있는 공기라든가 호흡과 신음소리마저도 하나의 중요한 회화적, 구체적인 동기뿐 아니라 어떤 조형적인 원리도 될 수 있겠구나 하는 것을 느꼈어요. 굉장히 중요한 체험이었던 거죠. 그런데 모필 소묘와 저의 작업이 매칭 될 수 있었던 시기는 그 후로 대략 4년 후인 1999년부터 모필 소묘에서 오는 질문과 그것이 형식으로 나타나는 것이 매칭이 되고 있다는 것을 느꼈던 것 같습니다. 그러니까 〈창밖을 나선 풍경〉을 작업하면서 뭔가 좀 더 구체적인 작업이 될 수 있겠구나라고 하는, 조금 더 본질적으로 내가 가까이 있는 것들이 회화적으로 가능하구나라고 하는 것을 느꼈던 것 같아요.

물론 〈지하철〉 연작의 경우도 보면, 대단히 많은 드로잉이 있죠. 드로잉 한다는 것은 계속적인 질문이 거든요. 그런 식의 작업이 쌓이고 쌓이면서 드로잉과 기법적인 관계가 점점 더 가까워졌던 것 같아요.

그게 아마, 그러면서 얘기가 좀 더 되었던 것 같아요.

이: 2000년에 《젊은 모색》 전시를 하면서 벽을 유선형으로 조성했었는데 굉장히 드문 일이었습니다. (유: 맞아요 그때 동그랗게 벽을 만들어달라고 했죠.) 그때 선생님께서 출품하신 〈창밖을 나선 풍경〉이 마치 영화의 컷처럼. (유: 창밖을 나선 풍경이 아니라 〈긴 울타리〉 연작이었어요.) 아 네, 그래서 선생님이 ‘Scene’이라고 표현을 하셨죠. 그게 결국은 선생님이 그리는 풍경의 시간, 그러니까 시간성을 집어넣는 것. (유: 그러니까 풍경이지만, 일반적인 풍경, Landscape의 개념이기보다는 사건을 끌어안고 있는 풍경인 거죠. 장면이기도 하고, 약간 영화적인 Scene이라는 개념으로 이야기 한 거죠.) 사건이 시간성과 결합되어 있는 풍경이었습니다.

유: 아마 그 당시에 벽을 동글게 해달라고 부탁 드렸던 것은 제 여섯 점의 〈긴 울타리〉 연작에 시간의 울림을 좀 더 확장시키고 싶었어요. 사실 처음 그 작업을 시작할 때는 300호 대작을 완성하고 싶었어요. 하지만 작업이 좀처럼 완성이 안되고 결국 여섯 점의 긴 작업으로 완성이 된 것이죠. 저는 이 작업을 완성하고 꽤 만족스러웠어요. 무엇보다도 저의 그림이 영화와 회화의 어떤 중간지점에 있다는 생각을 하게 되었어요. 그 후로 〈A Scene〉은 제 작업의 타이틀로 한동안 나타나게 된 계기가 된 그림이 되었죠. 실제로 10년 후에 기무사터 《신호탄》 전시를 위해 이를 애니메이션한 작업을 제작했습니다. 무척 흥미로운 작업이었어요.

이: 선생님 작업세계를 보면 1990년대 말 2000년대 초반에 지금까지 언급하셨던 내용의 작업을 하면서 새로운 실험들을 계속하셨는데요, 2002년 동산방화랑에서 개인전을 하시면서 ‘아파트 풍경’을 발표하셨습니다. 1999년에 일산에서 홍제동으로 이사를 하시면서 아파트로 가셨다고 읽었는데요, 결혼을 그때 하신 거죠? 〈어쩔 수 없는 난제들〉 연작은 자제분이 태어난 이후에 나온 거잖아요. (유: 어쩔 수 없이 태어난 이후에 나온 거죠.) 저는 이 아파트 풍경이 굉장히 일상적이면서도, 특이하고 신선하게 느껴졌습니다. 선생님 작업에서도 중요한 위치를 차지하는 것 같은데요, 그때부터 생활 공간, 실내 풍경이 본격적으로 실외 풍경이랑 같이 공존을 하고, 조금 더 보이지 않는 관념 같은 것들, 그런 것들이 진짜 우리 삶으로 들어온 것 같습니다. 굉장히 시선이 좁혀졌다고 할까요? 그냥 단순히 소재로서의 일상이 아니고, 외부 세계의 변화를 온몸으로 흡수를 한 거죠. 선생님께서 언급하신 ‘삶의 피부’라는 말과도 연결되는 것 같습니다. 많은 변화가 있었죠. 결혼, 자식, 그 친구가 벌이는 일, 내가 사는 아파트, 창을 통해 바라본 아파트 풍경 등등.

유: 그런데 아파트라는 공간은 사실 모퉁이 해결하기가 어려운 공간이에요. 왜냐면, 밋밋하고 조형적인 요소도 없고, 그렇다고 필을 쓸만한 구석도 없고, 비루하기 짝이 없는 그런 공간이에요, 그런 난점들을 해결하고 끌고 나갈 수 있는 것은..... 제가 볼 때는 〈창밖을 나선 풍경〉 이후로 종이와 호분, 먹

등의 재료들이 교차되면서 나타나는 화면의 떨림이라든가 호분과 먹의 층위를 조절해서 축적할 수 있는, 그러니까 화면 안에 층 차를 만들 수 있는 기법이 가능했기 때문에 그것이 가능했던 것 같아요. 화면을 일종의 ‘정서’의 문제로 전환시킬 수 있었기 때문이지요. 그렇지 않았으면 굉장히 지루했겠지요. 실내의 안의 공간은 왠지 좀 더 심리적이고 정서적인, 그야말로 삶의 내면을 들여다보는 작업이 가능했던 거지요. 생활의 변화와 함께, 자연스럽게 그 폭이 넓어질 수 있었지요.

이: 그 좁은 실내 풍경을 그리시다 보니, 굉장히 파격적인 형식을 보여주는데요, 바닥이 수직으로 서기도 하고, 방바닥 줄무늬 패턴이 두드러지기도 합니다. 이런 구도라든가 반복 패턴에 대해서, 평론가 고충환은 “모더니즘의 회화가 보여주는 표면 효과라든가 반복과 패턴, 환원적인 특성과도 유사하게 보인다.”라고 언급했습니다. 그러니까 선생님한테는 기존의 동양회화가 갖고 있는 형식적인 특징을 뛰어넘어 더욱 급격하게 탈바꿈이 되는 그런 시점이지 않았을까 생각이 됩니다.

유: 그건 어쩔 수 없는 거겠지요. 제가 변하고 있고... 또한 기존의 동양회화의 형식을 탈바꿈하기보다는 가능성을 확장한다는 표현이 맞는 것 같습니다.

이: 선생님께서는 2011년 안식년에 미국에 1년 머무셨는데요, 공간의 이동으로 인해 일상도 급격하게 변화된 시기였을 것 같습니다. 당시 작업에 대해서 설명 주시겠습니까?

유: 제 생각에는, 다녀와서 갤러리현대 전시를 해야 했기 때문에, 그래서 모든 생각이 전시 준비에 가 있었지요. 한국을 떠나서 장시간 작업을 하게 됐던 경험은 매우 소중한 경험이었죠. 한국에서 바라볼 때와 미국에서 바라볼 때의 풍경은 많이 다르다는 생각이 들었어요. 당시에 현지에서 그렸던 〈창문〉 연작 10점하고 예전의 〈창밖을 나선 풍경〉을 위해 그렸던 〈창문〉 연작을 보게 되면 많이 다르다고 느낄 수 있는데, 제가 바라보고 있는 것과 마치 부딪히고 있는 느낌, 이를테면 색채와 터치 등이 창문과 대결하고 직면하고 있다는 물질성이 강하게 드러나는 것을 느낄 수 있는데, 그것은 아마도 장소가 미국이었기 때문에 가능했던 것 같습니다. 그리고 거대한 미국에서의 일 년 동안의 낯선 거주에 대해 생각할 수 있었어요. 더욱 흥미로웠던 것은 다녀와서 한국의 사회와 풍경이 얼마나 낯선 풍경이었는가를 되돌아볼 수 있었던 거지요.

이: 미국에 가셨을 때 머무셨던 데가 어디였나요?

유: 뉴저지였죠. 조용한 시골이었어요.

이: 그때도 실내 풍경을 많이 그리셨죠?

유: 실내 풍경을 많이 그렸죠. 보는 게 그거였으니까. 그렇다고 풍경을 그리기에는 자연이 가지고 있는 시각적인 느낌이 많이 달랐어요. 나의 몸이 그 풍경하고 연결이 되려면 더 많은 시간이 필요했어요. 그래서 실내 풍경을, 그것도 우리 가족이 막 뒤엉켜있는 풍경이나 창 밖으로 나 있는 풍경, 그런 정도에서 제가 가능했던 거지요.

이: 그때의 실내 작업을 보면 커다란 코끼리가 침대에 올라와 있는 것도 있고, 침대 위에 웅덩이가 생기고, 풍덩 하고 물이 튀기거나, 파도 치는 침대 작업 등 다양한 이미지를 보여주고 있습니다.

유: 저는 요즘 미국이나 어딜 나가면은 이방인들을 보게 되는데, 사람한테서 오는 절대적인 기묘한 느낌이랄까요. 언젠가 작업을 해보고 싶은 주제이긴 한데..... 사실 미국에 있었을 때도 이런 느낌을 받았지요. 특히 미국이라는 거대한 땅과 작은 나라에서 온 세 가족이 한 집에 어색하게 거주하고 있다는 지점이 제겐 무척 흥미로웠어요. 또한 그 당시 미국은 정치 경제적으로 정체되어 이미 늙어버린 것 같은 느낌을 받았어요. 사실 그 지점을 가지고 제 방안에 움직일 수 없을 정도의 거대한 거인이 신문을 보는 장면을 이끌어 내고 싶었지만 실패했어요. 코끼리 작업은 미국에서 실패한 거인 작업을 한국에서 다시 시도해서 주름투성이의 아기 코끼리로 대체해 완성한 작업입니다. 전 이 작업을 꼭 만족스러워합니다.

이: 저는 선생님 작업 중에 샤워 작업이 자주 눈에 들어옵니다. 저는 선생님의 샤워하는 그림을 보면서 굉장히 독특하다는 느낌을 받았습니다. 샤워하는 모습을 그린 작가는 거의 못 본 것 같거든요.

유: 데이비드 호크니가 샤워를 잘 그렸어요. 그리고 샤워를 주제로 그린 작가는 꽤 많아요, 독일 표현주의 작가도 많고요. 그중에 호크니가 샤워를 대단히 잘 그렸죠. 그런데 제 샤워의 시작은 호크니가 아니었고, 사실상 샤워하면서 느껴지는 공포였어요. 샤워할 때 샤워기를 크게 트는 순간, 몸이 굉장히 긴장이 많이 되는 순간이에요. 빌 비올라의 영상에도 차가운 욕실과 물에 대한 영상이 있어요. 가끔 샤워하는 순간에는 온갖 생각들이 뒤섞이는 체험을 할 때가 있거든요. 그래서 그런 느낌을 어떻게 그림으로 끌어낼 수 있을까? 고민을 많이 했었죠. 수묵으로 한 작업은 굉장히 많지만 양에 차질 않았지요. 그런데 그게 안되더라고요, 그래서 나중에 시간이 지나고 나서 2004년도에 어떤 방법적인 부분이 해결되면서 그 작업이 완성된 거죠.

이: 샤워 작업은 꾸준히 계속 그리셨네요, 1998년, 2004년 그리고 최근까지도요.

유: 먹 작업은 굉장히 많아요. 발표하지 않은 작업도 많고요. 2004년 이후로는 몇 점을 더 그렸습니다.

이: 선생님 작업을 보면 ‘물’의 이미지가 많이 나옵니다. 그중에 ‘분수’를 그리신 작업이 있잖아요. 계속 위로, 위로 솟구치다가 결국 아래로 떨어지는 작업. 저는 그 작업도 시간이 지나면서 변화하는 모습이 참 흥미롭습니다. 막 살아있는 듯 흔들리는 물의 표현이 점점 자연스러워지는 것 같고, 바람의 영향으로 막 흩어지는 순간의 표정들이 절묘하게 표현되는 것 같습니다.

유: 제가 분수 작업을 처음 시작한 것이, 예전에 2001년 정도에 석관동에 있는 한국예술종합학교에 강의를 나갈 때였어요. 점심시간에 가끔 앉아 있곤 하던 군인들이 만들어 놓았을 법한 연못과 물이 세 줄기가 올라가는 분수가 하나 있었어요. 아직도 그대로 있나? 아마 지금은 없어졌을 거예요. 그곳의 벤치에서 간혹 그 분수를 바라보고 있으면 무척 흥미로운 풍경을 발견하게 되는데, 그 물줄기로 인해 애기치 않게 풍경에 진동을 만들어내고 풍경을 분해하고 자르기도 하는 하는 광경을 관찰하고 드로잉 하는 일은 꽤 재미있는 일이었어요. 그때부터 분수 작업을 시작하게 됐죠. 그러다가 후에 다시 창경궁 앞에 있는 분수를 다시 드로잉을 하면서 사비나미술관에서 분수 작업을 선보였고, 또 이번에 갤러리현대 개인전에서도 두, 세 점 정도의 분수 작업을 전시할 예정입니다. 사실, 분수는 동양적인 사고로 본다면 매우 이질적인 주제예요. 동양의 물의 철학은 순리를 따르는 물을 관조하면서 폭포를 많이 그렸지요. 하지만 한 동양화가가 분수를 그리고 있으니 역으로 오히려 신선하게 보았던 것 같아요. 왜냐하면 폭포는 그럴 생각은 해도, 분수를 그럴 생각은 하기 어렵거든요.

이: 빌 비올라의 영상 작업들을 보면 물을 막 끌어올려서, 떨어뜨리고, 거꾸로 올리고 자유자재로 이용하죠.

유: 하지만 동양적인 사고는 그런 마인드를 갖기가 쉽지 않아요.

이: 아무튼 선생님의 분수 작업은 감수성이 예민한 사람이라면, 감정이입이 될 것 같은, 콧잔등 시리게 눈부신 풍경이랄까요, 그런 느낌이 있습니다. 이번 전시 출품 작업들을 보면 기존 형식의 작업과 함께 새롭게 시도하는 작업들, 두껍게 종이를 올려서 만든 요철이 돋보이는 작업들이 보이는데요. 이 작업들을 보면, 공간이 점점 압축되는 느낌이랄까요? 일상과 풍경이 점점 납작하게 결합이 되고, 스며들고 각인된다는 느낌이 듭니다. 새로 시도하는 작업이기 때문에 기존 작업이랑 연결 지점이나 차이점이 있을 것 같습니다.

유: 사람마다 다르게 느낄 수 있을 것 같지만 저는 요즘 새로운 작업들을 하면서 종이 안으로 저를 밀어 넣을 수 있는 가능성을 더 갖게 된 것 같아요. 지난 2014년 OCI 미술관에서 개인전을 끝내고 나

서 저는 제 작업에 있어서 뭔가가 변화가 필요하다는 생각을 했어요. 어떤 새로운 질서를 요구한다고 할까? 그런다는 행위에 대해 다시 생각하게 되었지요. OCI 미술관 개인전을 준비할 때는 그림을 참 아프게 그렸어요. 그 당시에 세월호 사건도 있었고..... 실제로 OCI 미술관 전시의 내용은 많은 부분이 세월호에 대한 내용을 포함하고 있었어요. 산수화 연작을 그리고 있는 중에 세월호 사건이 일어나고 그에 대한 반응들이 제 산수에 반영될 수밖에 없었지요. 물론 숲을 그릴 때도 마찬가지였습니다. 그때에 저는 예전의 국어책에서 읽었던, 어떤 학자가 외국에서의 강연에 대한 생각을 회상하면서 자신은 “한국의 하늘은 눈이 시리도록 파랗고 아름답습니다”라고 했다는 것만 기억이 난다고 하는 수필의 한 구절이, 세월호 사건 당시에 내가 풍경작업을 하면서 문득 그 부분이 이해가 가더라고요. 한국은 시기마다 격변기에 살면서 풍경으로부터, 그것마저도 위로를 받고 싶은 그런 게 아니었는가 하는 생각이 들더라고요. 그래서 그림이 풍경을 어루만질 수 있을까?라고 하는 질문을 그때 던졌던 것 같아요. 이를테면 제가 그림을 그리는 저 나무를 마치 제가 저 풍경을 어루만지듯이 그릴 수 있을까? 이런 생각을 했던 것이죠. 전시 끝나고 저는 나의 그림이 좀 더 무언가 본질적인 변화가 필요하다는 생각을 했어요. 그래서 연구원으로 독일의 레지던스로 갈 때 아예 재료를 하나도 안 가지고 갔어요. 종이만 가지고 가고, 현지에서 모든 재료를 다 구입해서 작업을 하면서 저를 자꾸 바꾸려 했던 것 같아요.

이: 독일에 잠깐 가셨을 때가 2015년도라고 하셨죠? 그때 베를린에서 미술관이나 박물관도 많이 가시고, 독일의 회화 작업들도 많이 보셨겠네요.

유: 많이 봤죠. 잘 아시다시피 독일 회화는 역사도 깊고, 훌륭한 작품들이 많죠.

이: 몇 년 전 OCI 미술관에서 개인전 하셨을 때 고개를 숙여서 들어가게 만드신 공간이 인상적이었습니다. 여러 가지 의도가 있었군요. 이번 개인전에 새롭게 출품하시는 작품에 대해서 좀 더 설명을 듣고 싶습니다. 종이를 여러 겹 두껍게 붙여서 첩 솔로 두들겨서 종이의 결을 세우면서 화면을 구축하는 작업이죠, 작업 방식과 내용에 대해 듣고 싶습니다.

유: 일단 이번 전시의 가장 커다란 맥락은 ‘어떤 산책’이라는 개념이 많이 들어가 있어요. 이를테면, 내가 나를 들여 다 보고, 풍경을 들여 다 보고, 우리 시대의 지나간 시간들을 들여 다 보는 일종의 인문학적인 산책을 하듯이 전체 전시장을 구성할 생각입니다. 우리가 흔히 느끼고 살아가고 있는 삶의 순간순간들의 소중함들을 종이의 구조 속으로 밀어 넣는 작업들이 어떻게 읽힐 지가 벌써 궁금합니다. 이런 기법에 대해 뭐라고 명명해야 될 지도..... 제가 예전에, 먹과 호분을 믹싱 해가면서 시간을 쌓아나가는 작업을 한 적이 있었는데 이런 점을 좀 더 직접적으로 확장할 수 있다는 느낌을 받아요. 마치 2mm도 안 되는 이 종이를 일으켜 세워서 안으로 내가 아예 기어들어가서 공간을 헤집고 다닌다고 해야 하나? 공간에 직접적으로 개입해서 기묘한 층 차나 사건들을 끌어낼 수 있는 그런 가

능성을, 하면서 많이 느끼고 있는 것 같아요. 이것은 기존의 ‘그리기’의 방식을 전혀 다른 개념으로 접근하고 있다는 생각이 들어요.

이: 지금 말씀을 들으니까, 과거의 갤러리현대 개인전 때 기혜경 선생이 쓴 글에도, 물감과 안료가 뭉쳐서 단단하게 화면에 자리 잡고 있는 선생님 작업의 특징을 인상적으로 설명했던 기억이 납니다. 그런 맥락과 연결이 되는 거겠죠?

유: 아마 연결이 될 거예요. 근데 지금은 이제 조금 더 물성 자체에 말을 걸기 때문에, 개념은 좀 더 확장 개념으로 갈 수도 있을 것 같아요. 좀 더 두고 봐야죠.

이: 지금까지 설명해주신 선생님의 작업과 형식적 특성들을 보면, 우리 화단에서 쓰이고 있는 동양화나 한국화라는 장르적 특성이 현대에 어떤 의미를 가질 수 있을까 궁금해집니다.

유: 분명 장르적인 특성이란 가볍게 단언할 수 없는 것이 사실입니다. 하지만 그것으로 인해 스스로 그 영역이 구획되는 것 또한 견제해야 하니까요. 어쩌면 이러한 지점들로 인해 지난 미술계를 반성적으로 바라볼 필요도 있다고 생각합니다. 저는 좀 더 포괄적이고 수평적인 담론으로 확장했으면 좋겠어요. 지금 시대에 어떻게 언어가 가능한가, 어떻게 소통이 가능한가에 대한 가능성, 보편성, 등을 확장하려는 노력이 필요하다고 봅니다.

이: 사실 동양화나 한국화, 회화 등의 장르적 구분은 미술관 소장품 분류 시에도 어려움으로 다가옵니다. 요즘은 작가가 형식에 구애됨 없이 다양한 방식으로 작업을 하는데, 장르적 특성으로 구분을 해서 분류하기가 곤란한 작업들이 많이 있습니다. 현재 국립현대미술관에서는 회화, 한국화로 구분하고 있습니다. 한국화로 바꾼 것에도 논란이 있었고요, 여전히 민감한 이슈입니다.

유: 한국화란 용어는 자칫 국지적으로 자기 자신을 가둬놓는 경향을 가져올 수 있다고 생각해요. 좀 더 긴 호흡을 갖고 논의를 할 필요가 있다고 봅니다.

이: 선생님의 작업 세계에 대해서, 그 밖의 다양한 얘기를 들을 수 있는 소중한 기회였습니다. 오늘 인터뷰 감사합니다.

유: 감사합니다.

*2017년 갤러리현대에서 개최한 유근택의 개인전 《어떤 산책》에 실린 인터뷰의 일부를 발췌했다.