

토마스 샤이비츠: 제니퍼 인 파라다이스
Thomas Scheibitz: *Jennifer in Paradise*



토마스 샤이비츠 Thomas Scheibitz, <Fuge(푸가)>, 2023, 캔버스에 유채, 비닐 페인트, 피그먼트 마커, 240x150cm

전 시 명 : 토마스 샤이비츠: 제니퍼 인 파라다이스
전시기간 : 2023년 5월 17일(수)-2023년 6월 17일(토)
전시장소 : 학교재 본관

학교재 오룸(OROOM)
(online.hakgojae.com)

출 품 작 : 총 23점 (회화 21점, 조각 2점)

○ 문 의 02-720-1524~6

○ 답 당 신리사 lisashin@hakgojae.com

보 도 자 료 www.webhard.co.kr (ID: hakgojaeart, PW: guest)

보도자료 폴더 내 20230517-20230617 토마스 샤이비츠_제니퍼 인 파라다이스, 박영하_내일의 너

박영하: 내일의 너

PARK Young-Ha: *Thou To Be Seen Tomorrow*



박영하 PARK Young Ha, <내일의 너>, 2023, 캔버스 위에 혼합재료, 163x131cm

전 시 명 : **박영하: 내일의 너**

전시기간 : 2023년 5월 17일(수)-2023년 6월 17일(토)

전시장소 : **학교재 신관**

(서울특별시 종로구 삼청로 48-4)

학교재 오룸(OROOM)

(online.hakgojae.com)

출 품 작 : 총 42점 (회화 34점, 드로잉 8점)

○ 문 의 02-720-1524~6

○ 담 당 김연윤 claire_7942@hakgojae.com

보도자료 www.webhard.co.kr (ID: hakgojaeart, PW: guest)

보도자료 폴더 내 20230517-20230617 토마스 샤이비츠_제니퍼 인 파라다이스, 박영하_내일의 너

1. 전시 개요

학고재는 5월 17일(수)부터 6월 17일(토)까지 학고재 본관에서 **토마스 샤이비츠**(Thomas Scheibitz, 1968-)의 개인전 《제니퍼 인 파라다이스(Jennifer in Paradise)》와 학고재 신관에서 **박영하**(朴永夏, 1954-)의 개인전 《내일의 너》를 동시에 개최한다. 토마스 샤이비츠의 이번 전시회는 한국에서 맞이하는 두 번째 개인전이며, 박영하는 10년 만에 갖는 개인전이다. 토마스 샤이비츠는 현재 독일을 대표하는 회화가로서 스프루스 마거스(독일 베를린), 킨들 현대미술센터(독일 베를린), 본 미술관(독일 본), 2013년 발틱 현대미술센터(영국 게이트헤드), 프랑크푸르트 현대미술관(독일 프랑크푸르트), 상파울루 미술관(브라질 상파울루) 등에서 개인전을 가진 바 있다. 2023 스위스 아트 바젤 언리미티드 참여 작가로도 선정되어 현재 많은 관심을 받고 있다. 박영하 작가는 1980년대부터 신추상표현주의 회화로 미술계의 주목을 받았고 1990년대부터 우리나라 화단을 이끌어왔던 중진 작가이다. 지난 수십 년 동안 호주 시드니 애네타일 갤러리와 일하면서 구미, 아시아를 오가며 자기 회화를 알려왔다. 박영하 작가는 작년 2022년 학고재 갤러리와 전속계약을 체결했다. 토마스 샤이비츠와 박영하 두 사람은 형상과 추상의 경계에서 종래에 없었던 새로운 회화의 가능성에 도전하고 있다.

2. 전시 주제

■ 토마스 샤이비츠(Thomas Scheibitz, 1968-) 작가에 관하여

토마스 샤이비츠는 전통적인 풍경화·정물화·인물화를 추상화로 변형한다. 독창적으로 개발한 색채와 독특한 깊이감, 작가의 자유로운 유희가 배합되어 새로운 경지의 회화를 개척했다는 평가를 받고 있다. 토마스 샤이비츠는 르네상스 시기 회화, 동시대 만화, 대중매체, 그래픽디자인 등의 다양한 이미지를 추출하고 변형시켜 새롭게 구성된 이미지를 얻는가 하면, 디지털 카메라로 찍은 사진과 연필 드로잉 이미지를 기하학적 도형과 상징체계로 변형시켜 회화나 조각의 소스로 사용한다.

이번 전시회 제목 《제니퍼 인 파라다이스(Jennifer in Paradise)》는 우리가 현재 가장 많이 사용하는 컴퓨터 프로그램인 포토샵(Photoshop)에 관한 이야기이다. 이 프로그램을 개발한 토마스 놀(Thomas Knoll, 1969-)과 존 놀(John Knoll, 1962-) 형제는 1987년 보라보라섬으로 여행 가서 여자친구 제니퍼의 사진을 찍어 세계 최초로 합성사진을 제작했다. 기존의 합성 이미지는 콜라주(collage), 리터칭(retouching), 이중노출(double exposure), 혹은 다중 노출(multiple exposure)에 국한되었다. 포토샵의 개발과 함께 이미지의 직접적 변형과 맥락이 다른 이미지의 조합과 변형을 통해서 가능하게 되었다. 이로써 사실의 기록이라는 사진의 역할은 불안정해졌다. 합성사진의 등장과 함께 사진 이미지는 유희, 조작, 왜곡, 절취의 영역에 첫발을 디게 된다. 토마스 샤이비츠는 많은 전통적인 회화 이미지 소스에서 새로운 이미지를 추출, 변형하고 재구성한다. 따라서 관람객은, 작가가 그린 회화 속의 중심 이미지가 추상 회화인지 아니면 추상 조각의 재현 회화인지, 모호한 상태에 빠지게 된다.

■ 박영하(朴永夏, 1954-) 작가에 관하여

박영하 작가는 한국 문학사에 전설로 남아있는 시인 박두진(朴斗鎭, 1916-1998)의 삼남이다. 시인은 작가에게 ‘내일의 너’라는 화두로 작업하라고 당부했다고 한다. ‘해야 솟아라...’로 유명한 시인 박두진이

※ 전시 서문 및 작가의 글 인용시 각 저자의 저작권 명시, 이미지 사용시 [제공 학고재] 표기 부탁드립니다.

아들에게 ‘내일의 너’라는 화두를 던진 속 뜻에는 영원히 새롭게 작업하라는 의미가 담겨있다. 박영하 작가는 수십 년간 같은 주제로 추상화를 그려왔다. “구체적인 의미를 설명해주지는 않으셨다.”라면서도 “예술가는 일반인보다 한발 앞서야 한다는 점에서 내일에 조금이라도 가까운 존재로서 회화의 본질을 고민하기 위해 이 화두를 그림으로 옮긴다.”라고 부친의 화두를 해석했다. 동시에 ‘내일의 너’라는 말 속에는 영원한 가능성이라는 의미도 포함되어 있다. 여기서 ‘너’란 타인을 지칭하는 당신일 수도 있지만 자기 자신을 객관화시켜보는 바로 작가 자신이기도 하다. 박영하 작가는 수많은 자연 대상에 감화된다. 그 모든 대상은 추상적으로 변모되기도 하고 화면 속에 숨겨지기도 한다. 작가는 선명하게 드러나는 이미지의 생생함보다 이미지가 있는 듯 없는 듯한 현미무간(顯微無間)의 세계를 화면에 펼친다. 박영하 작가는 회화로서 자연과 사람과의 관계를 다룬다. 우리가 보는 자연대상은 저기 앞에 실제로 존재하는 대상이면서 또한 내 마음에 비춘 영상이기도 하다. 박영하 작가의 질박한 회화는 우리 정서를 대변하며, 회화적 회화(painterly painting)의 새로운 가능성을 끊임없이 묻는 근원적 질문이다. 우리는 작가의 그림을 바라보면서 미술사에 등장하는 전문지식 대신 작가가 던지는 나와 너에 대한 근본을 돌아보게 한다.

3. 작품 소개

토마스 샤이비츠(Thomas Scheibitz, 1968-) 대표 이미지



〈제니퍼 인 파라다이스〉

2023

캔버스에 유채, 비닐 페인트, 피그먼트 마커
120x280cm

작품 〈제니퍼 인 파라다이스〉(2023)는 토마스 샤이비츠가 이번 전시회에 내세운 표제작(標題作, title piece)이다. 언어로 치환할 수 있는 이미지는 더 이상 살아있는 이미지가 아니라는 작가의 신념이 반영되어 있다. 이 이미지는 포토샵으로 편집된 최초의 이미지 〈제니퍼 인 파라다이스〉에서 추출했다. 작가에 의하면, 작품 자체가 작품 해석과 같은 텍스트보다 강력해야 한다. 이 작품은 추상 표현인지 재현 회화인지 구분하기 어렵다. 단순한 감상만으로 무슨 내용인지 알아내기도 쉽지 않다. 이러한 이미지의 특성을 작가는 동시대적(contemporary)이라 규정한다. 우리가 살고 있는 이 시대에 제작된 회화는 추상이나 재현이라는 단어를 초월해야 한다는 것이다. 형광 연두빛과 주황빛, 이와 대조를 이루는 무채색, 그리고 양자를 혼합한 색은 기묘한 동시대성을 상징하며, 보는 이를 형언할 수 없는 회화의 세계로 안내한다.



〈에픽 게임즈〉

2022

캔버스에 유채, 비닐 페인트
160x280cm

토마스 샤이비츠의 모든 그림은 르네상스, 바로크, 근대 명화의 요소를 추출하고 변형하는가 하면 동시대의 만화, 광고, 인터넷에 등장하는 이미지도 차용한다. 이 두 요소를 포토샵으로 재배치하여 캔버스 화면에 옮긴 것이다. 작품 〈에픽 게임즈〉(2022)는 모종의 게임에 나오는 요소를 추출했고, 다시 미술사에 나오는 모종의 회화 작품의 구성(composition)을 차용하여 재구성한 작품이다. 더욱이 피그먼트 마커나 비닐 페인트는 우리가 살아가는 2020년대라는 시대성을 극화시킨다. 토마스 샤이비츠의 회화에 의하여, 비로소 우리는 21세기의 회화가 20세기 회화의 역사와 구분되는 지점을 알게 된다. 바로 디지털 무의식(digital unconsciousness)이 회화로 전이(轉移)된 사실이다.

※ 전시 서문 및 작가의 글 인용시 각 저자의 저작권 명시, 이미지 사용시 [제공 학고재] 표기 부탁드립니다.

박영하(朴永夏, 1954-) 대표 이미지



〈내일의 너〉

2023

캔버스에 혼합재료

131x163cm

푸른빛의 이 작품은 무언가를 재현한 그림도 아니고, 무의식에서 이미지를 건져 올린 것도 아니다. 박영하 작가는 자연(自然)을 그린다. 이때 자연은 'Nature'가 아니다. '스스로 그러함'으로서의 자연을 그린 것이다. 작가는 길을 걷거나 숲 속을 걸을 때 보이는 자연의 자취를 느낀다. 자연은 스스로 모든 것을 정리하고 운영한다. 그렇다면 자연의 이러한 특성을 닮은 그림도 있을 것이다. 박영하가 지향하는 그림이 그렇다.



〈내일의 너〉

2023

캔버스에 혼합재료

27.5x22cm

작품 〈내일의 너〉(2023)에서도 작가가 추구하는 자연 그대로 우러난 색과 세상에 자연적으로 생겨난 흔적들과 유사한 표면의 느낌이 여실히 나타난다. 인위적이고 가공적인 아름다움이 아니라 자연스러운 생명력이 숨 쉬는 그림을 그린다는 작가의 뜻대로 이 작품 속에는 어떠한 무리도 없다. 작가가 직접 개발한 안료는 최대한 자연색에 가까운 안료이며, 작가는 자연의 시간을 닮기 위해서 캔버스에 안료 쌓기를 거듭하며 마침내 있는 그대로의 그림을 그리는데 성공한다.

4. 전시 평론 및 서문

연상적 임의성: 토마스 샤이비츠의 “제니퍼 인 파라다이스”에 대한 단상

페터 리히터 | 미술 평론가, 저술가

“제니퍼 인 파라다이스”. 베를린 스튜디오에서 곧 서울로 떠나게 될 작품들을 바라보며 토마스 샤이비츠가 말을 꺼낸다. 서울에서 열리게 될 전시는 《제니퍼 인 파라다이스》라는 제목으로 치러질 예정이다. 그는 이것이 관람객들이 처음으로 마주할 회화 작품의 제목이기도 하며, 이미지 편집 프로그램인 포토샵을 시연하는 데 쓰인 사진에서 이름을 딴 것이라고도 말한다.

〈제니퍼 인 파라다이스〉는 포토샵의 창시자 중 한 명인 존 놀(John Knoll)이 1987년 남태평양 보라보라 해변에 앉아 있는 당시 여자친구(지금은 아내인) 제니퍼를 찍은 스냅 사진에 붙인 제목이다. 이 사진에서는 카메라를 등진 채 웃음을 베푼 피사체가 만의 건너편에 자리한 푸른 산을 바라보는 모습이 보인다. 이 스냅 사진은 역사상 최초로 ‘포토샵을 활용해 수정한’ 이미지로 여겨지게 되었다. 놀은 디지털 버전으로 바꾼 사진을 컴퓨터 화면에 불러와 자신이 개발한 새 프로그램을 통해 어떻게 편집하고 변경하는지 시연하곤 했다. 예를 들어 포토샵을 활용해 제니퍼의 윤곽을 따고서 ‘복사’와 ‘붙여넣기’를 누르면 해변에 앉아 있던 제니퍼 옆에 갑자기 두 번째 제니퍼가 나타나는 식이었다. 인터넷에는 놀이 자신의 여자친구를 복제하는 데 그치지 않고 만 끝자락의 산을 복제하는 모습까지 보여주는 오래된 홍보 영상이 남아 있다.

토마스 샤이비츠는 왜 이 이미지에 관심을 두는 것일까?

아날로그 사진 역시 리터칭을 비롯한 기술을 통해 광범위하게 조작되었음에도 불구하고, 포토샵의 발명은 일반적으로 사진의 기록적 가치를 더는 신뢰할 수 없게 된 분기점으로 간주된다. 하지만 포토샵으로는 마우스를 통해 그림을 그리는 등 이미지를 자유롭게 구성하고 변형할 수 있게 되었다. 〈제니퍼 인 파라다이스〉라는 제목이 발음되는 소리 또한 샤이비츠의 마음에 들었다. 그는 절대로 작품 제목을 〈무제〉로 남겨두는 부류의 작가가 아니다.

물론 회화 작품을 〈플라스틱(Plastik)〉라고 부르는 것에서는 재치가 엿보이기도 한다. ‘플라스틱’은 독일어로 재료(plastic)를 뜻할 뿐 아니라 조각을 지칭하는 단어이기도 하다. 따라서, 르네상스 시대 이래 ‘파라고네(paragone)’ 논쟁이라 불리며 수 세기에 걸쳐 벌어진 예술 형식 간의 경쟁을 하나의 캔버스에 응축하는 셈이다. 문화적 산물이든 기술을 활용한 제품이든, 사물에 이름을 짓고 제목을 부여하는 것은 시장에서의 성공에 직접적인 영향을 미치는 경우가 많기에 그 자체로 하나의 예술이라 할 수 있다. 그리고 샤이비츠는 과거 이미지 편집 프로그램들의 이름을 직접 손으로 써둔 메모를 자신의 아카이브에서 꺼내 사용했다. (여기에는 바니스캔 XP라는 이름도 포함된다. 포토샵이 처음으로 상업용으로 출시되었을 때의 이름으로, 이 이름을 계속 사용했다면 지금과 같은 인기를 끌지는 못했을 것이다.)

※ 전시 서문 및 작가의 글 인용시 각 저자의 저작권 명시, 이미지 사용시 [제공 학교재] 표기 부탁드립니다.

토마스 샤이비츠는 제목의 시학이 회화의 예술에 어떤 식으로 연결되는지에 관해 작업 초기부터 매우 분명한 입장을 밝혔다. 다른 작가들은 종종 제목을 통해 이미지를 '설명'하려고 하지만, 샤이비츠는 드레스덴 국립조형예술대학교(HfBK) 학위 과정을 마치며 발표한 글에서 "이미지는 여전히 텍스트를 규정할 수 있다"고 주장했다. 이는 물론 눈에 보이는 것이 더 중요한 증거라는 점을 주장하는 바였다. 어쨌든 그는 시인이 아니라 화가이기 때문이다. 이러한 입장은 (1990년대) 당시 회화적, 시각적, 도상적 전환 등 다양한 이름으로 불리던 흐름에도 상당히 부합하는 내용이었다. 또한 샤이비츠의 그림에서 제니퍼는 (그게 누구든지 간에) 매우 다른 종류의 낙원에 놓인 스스로를 발견하게 된다. 그림을 자세히 보면 화면 속 화면으로서 놀이 사진을 참조하는 지점들을 볼 수 있다. 예를 들어, 산의 윤곽과 함께 그 옆에서 포즈를 취하는 인물 같은 형상이 보인다. 제니퍼의 낙원은 이 밖에도 샤이비츠의 사적인 아카이브에서 가져온 다양한 형태의 요소들로 이뤄져 있다. 이들은 여러 흥미로운 출처에서 유래한 것들이다. 예를 들어, 샤이비츠의 작업실에는 고대 예술부터 르네상스 시대, 동시대 광고 및 포토저널리즘에 이르는 여러 모티프를 추적하는 시각적 지도가 있다. 이는 형태의 알파벳이라 할 만한 것으로, 알파벳 자체의 형태, 즉 문자의 그래픽적 형상 또한 자연스럽게 포함된다. 작업에 쓰이는 또 다른 귀중한 자료로 샤이비츠의 스케치북도 있다. 작은 8절 스케치북에는 기차 여행 중이나 침대에 누워 있을 때, 잠에서 깨어난 직후 부유하는 의식 상태에서 떠오르고 자라나는 그림에 대한 아이디어가 담긴다. 아마도 이것은 샤이비츠가 자신의 그림에서 추구하는 부유하는 중간 상태와 매우 유사할 것이다. 비대상적이면서 여전히 부분적으로 대상을 인식할 수 있는 중간 상태 말이다.

<제니퍼 인 파라다이스> 작품에서는 원 위에 대각선이 놓여있다. 놀이터에 있는 시소처럼 보이지만, 구도의 균형에 있어 분명 중요한 역할을 맡고 있다. 서로 결합되어 모루를 연상케 하는 요소들이 있고, 그 옆에는 강철 1 빔의 측면을 떠올리게 하는 형상이 있다. 어떤 이들에게는 이 모습이 일종의 작업장을 떠올릴지도 모른다. 하지만 그림을 보는 모든 사람에게 이를 암시하려는 의도는 없다.

회화에 관해 이야기할 때, 샤이비츠는 회화적 내러티브와 서사성을 부정적인 특성으로 제시하며 거의 모욕과도 같은 것으로 표현한다. 그는 이렇게 말한 적이 있다. "어떠한 이미지를 이야기로 다시 전할 수 있다면, 그 이미지는 상실된 것이나 마찬가지입니다." 하지만, 그의 이러한 표현 방식은 희망을 담고 있을 뿐 아니라 그의 예술적 방법론 또한 품고 있다. 그의 논리에 따르면, 어떤 이미지가 더는 서술되거나 이야기로 다시 전해질 수 없다면 그것은 더 이상 상실되지도 않기 때문이다. 샤이비츠에게 이미지란 그것을 더 이상 서술할 수 없게 만드는 과정을 통해서만 만들어지는 듯 보인다. 이러한 이미지 창출 과정은 포토샵 도구 상자를 활용해 이미지를 처리하는 것과 별반 다르지 않다. 추상화라는 용어를 진지하게 바라보면, 추상은 결코 비재현적인 것으로부터 시작되는 것이 아니라 현실을 추상화함으로써 비재현적인 방향으로 나아갈 뿐이기 때문이다. 그리고 이러한 절차는 추상과 구상, 보이지 않는 것으로 이뤄진 세계에서 인지되는 현실에 대한 의심 등 모든 면에서 균형을 잡는 행위이기도 하다. 드레스덴 예술대학교의 한 교수는 샤이비츠가 심지어 학창 시절부터 추구하던 바를 보고 이렇게 설명하기도 했다. 샤이비츠는 누군가 자신이 만든 이미지를 볼 때, 단 한 번도 비슷한 것을 본 적이 없는 것처럼 느끼기를 바라면서 동시에 그 이미지가 무언가를 떠올리길 바라는 것 같다고. 샤이비츠는 본인이 교수가 된 지금도 여전히 같은 의견을 견지한다. 이러한 목표를 달성하기 위해 오랜 시간 노력한 결과, 샤이비츠가 만든 모든 그림에서는 그만의 독특한 소리가 감지된다. 서로 다른 방식으로 나타날 수 있지만, 모두 단조보다는 장조에 가까운 특유의 광학적 음색을 지닌다. 누군가는 그의 그림에서 전략적

※ 전시 서문 및 작가의 글 인용시 각 저자의 저작권 명시, 이미지 사용시 [제공 학교재] 표기 부탁드립니다.

유보와 전술적 불편함, 그리고 (주로 형광색으로 표현되는) 노스탤지어를 품지 않는 동시대성에 대한 헌신, 마치 형광펜으로 강조한 것처럼 보이는 그림의 일부, 규제로 묶이고 산업화된 세계의 시각적 부호를 읽을 수 있을지도 모른다. 혹은 사이버츠의 그림에 자주 등장하는 고휘도의 노란색이 시각-심리학적 관점에서 각성을 유도하는 신호색으로 활용되며 시간과 장소에 구애받지 않는 보편성을 지닌다고 논할 수도 있다. 왜냐하면 그의 그림은 <제니퍼 인 파라다이스>에서 I 빔은 알아보지 못하더라도 세리프가 매우 또렷한 라틴 문자 'I'를 알아채는 사람들에게도 (사실은 누구보다 그들을 위해) '작동'해야 하기 때문이다. (여기에는 독일어에서 모음 'I'가 내는 소리 때문에 금속과 비슷하게 삐걱대는 소리도 더해진다.)

그러나 궁극적으로는 토마스 사이버츠가 이미지의 왼쪽 상단에 배치한 꽤나 평범한 디테일이 이 그림의 핵심 요소로 드러난다. 이는 밝은색의 정사각형으로, 아래쪽 가장자리를 따라 또 다른 정사각형 네 개가 줄지어 있다. 이들은 검은색을 지니고 있어 마치 아날로그 사진 필름의 가장자리를 따라 난 구멍처럼 보이기도 한다. 정확한 간격으로 뚫린 필름의 구멍은 촬영 장치의 톱니와 맞물려 필름이 돌아가게 만든다. 존 놀이 포토샵을 시연할 때 사용한 컴퓨터에는 <제니퍼 인 파라다이스>를 디지털로 만든 이미지가 파일로 저장되어 있었으며, 파일의 아이콘은 가장자리에 구멍이 뚫린 필름이 빠져나온 필름 통 모양이었다. 이것은 기술이 가독성을 상실하기 전의 마지막 순간을 보여준다.

이 시기는 조금 역설적이지만 대부분의 컴퓨터 아이콘이 사용자의 이해를 돕기 위해 과거 아날로그 기술의 형태를 빌려 새로운 디지털 기술을 선보이던 때였다. 이런 아이콘이 모두 '데스크톱'이나 '폴더'에 배치되었다는 사실은 그저 시작에 불과했다. 디지털 전산 작업이 느리게 진행될 때 인내심을 갖고 지켜보도록 독려하는 아이콘조차 시곗바늘이 달린 아날로그 시계를 노골적으로 흉내 낸 모양이었다. 물론, 기존의 익숙한 형식을 활용해 새로운 기술을 전달하는 것은 흔한 관행이기도 하다. 자동차가 처음 시장에 출시되었을 때 그 형태는 마차의 차체를 본떠 만들어졌고, 포토샵을 통해 구현된 디지털 이미지는 아날로그 룰 필름을 컴퓨터 화면에 픽셀 단위로 거칠게 묘사한 아이콘에 자리 잡았다. 여기서 독일어 동사 '아우프헤벤(aufheben, 지양(止揚))'이 지닌 삼중 의미에 대한 헤겔의 유명한 변증법적 사유에 따라, 무언가가 동시에 보존되고, 폐지되고, 고양된다.

나아가, 이러한 이슈가 거의 도발적이라고 할 수 있을 만큼 아무렇지 않게 다뤄지는 회화 매체에서 가능성과 현대성을 볼 수 있다. 무엇보다, 미술사의 전개는 다음과 같은 혁신으로 기술되어 왔다. 처음에 사진은 회화의 뒤를 잇는 것으로 여겨졌고, 이후에는 개념 미술의 뒤를 잇는 것이라고 간주되었다. 그러나 토마스 사이버츠가 기호학자가 취할 법한 체계적 접근을 통해 모티프의 색인을 다루는 모습, 그림을 어떻게 그릴지 결정하기에 앞서 디지털 사진으로 촬영해 시험하는 모습을 보면, 사실은 그와 정반대로 전개되고 있음을 알 수 있다.

내일의 너, 그 영원한 가능성

이진명 | 미술비평 · 미학 · 동양학

장자(莊子, B.C. 360?-B.C. 280?)의 철학을 한마디로 요약하라면 만물제동(萬物齊同)이라고 대답할 수 있다. 만물제동은 “모든 것은 하나다(通爲一).”라는 뜻이며, 이 사상은 『장자(莊子)』의 「제물론(齊物論)」에서 자주 발견된다. 이는 “도에서 하나로 통한다(道通爲一).”라는 말이나 “만물과 나는 하나다(萬物與我爲一).”라는 말과 같다. 이러한 도리를 얻기 위해서 “천지자연의 밝음으로 나아가는 것이 최상(莫若以明)”이며, 반드시 “천지자연에 비추어보아야 한다(照之於天).” 그 도리를 얻고 나면 “자연의 균형에서 쉬게 된다(休乎天均).” 그리고 그러한 진리는 어떤 언어로도 설명할 수 없어서 “그 대립의 짝을 얻을 수가 없는 것이다(莫得其偶).”

그런데 듣기에나 좋을 이러한 말이 현대를 살아가는 우리에게 과연 의미가 있을까? 오히려 우리는 “연준은 금리를 인상하고, 소비자의 신뢰도는 떨어지고, 우크라이나에서는 전쟁이 터지고, 브라질에서는 가뭄으로 커피콩 수확이 줄어들고, 로테르담에서는 유가가 급격히 상승하고, 의회의 조제약 가격을 규제하는 새 의료 법안을 통과시키고, 미국의 무역적자는 신기록을 세운다.”라는 주식에 관한 저명한 저서의 첫 구절처럼 살아간다.¹ 그야말로 혼돈 자체이다. 그런데 장자를 지금 여기에 데려와서 저 문장을 읽게 하면 그는 어떻게 대답할까? 다음과 같이 대답할까? “연준이 금리를 인상하면 국채 등 자산을 매각해서 현금을 보유하고 전쟁 종식 후를 대비하여 건설주와 철근과 시멘트 등 현물 투자할 생각은 당분간 지양할 것이며, 차라리 브라질의 날씨를 관찰하여 비가 오기를 기다렸다고 비가 오면 스타벅스 주식을 사야 할 것입니다. 조제약 가격이 고정되었으니 차라리 보험 회사에 투자할 것이며, 유가가 오르고 미국의 무역적자가 심각해지니 미국은 군수산업을 일으킬 것이고 전쟁은 당분간 지속될 것입니다. 그러니 철근이나 시멘트에 대한 투자나 건설회사 주식 매입은 생각도 하지 마십시오.” 물론 그렇게 대답하지 않을 것이다. 차라리 장자는 “책과 미디어를 버리고 자기 마음으로 돌아가야 합니다. 그리고 본연의 마음으로 돌아가려면 천지자연에 마음을 비춰보아야 합니다.”라고 대답할 것이다. 화가 박영하(朴永夏, 1954-)가 그리는 세계가 바로 그와 같다. 박영하 작가는 온갖 이론과 설명이 넘쳐나는 복잡한 미술현상에서 본연으로 돌아가 회화를 통해서 우리의 마음과 인식과 삶의 아름다움을 드러내는 작업을 지속한다.

박영하는 1954년생으로서 1980년대부터 한국현대미술화단의 주목을 받았다. 지금은 없어졌지만, 당시에는 화가를 평가하는 절대적 기준이었던 <대한민국미술대전>에서 1987년도에 특선을 했고, 이듬해에는 대상을 수상했다. 박영하가 추구하는 추상회화는 우리의 정서와 미감을 응축한 한국적 추상회

¹ 피터 나바로, 『브라질에 비가 내리면 스타벅스 주식을 사라』, 이창식 옮김(서울: 에프앤미디어, 2023, 11쇄), 17.

※ 전시 서문 및 작가의 글 인용시 각 저자의 저작권 명시, 이미지 사용시 [제공 학고재] 표기 부탁드립니다.

화이다. 여기서 한국적 추상회화라는 뜻은, 조금은 특수한 뜻으로서, 화가의 말처럼 “자연 그대로의 색과 자연적으로 생겨난 흔적들과 유사한 표면의 느낌을 발견하여 화면에 구축하려는 의지를 담은 그림”이다. 실제로 작가는 산과 들에서 만나는 온갖 자연 대상과 바람과 빛과 소리의 자연스러운 흐름을 회화에 담고자 한다. 그것은 명료하게 드러나서 이미 알려진 대상이 아니라 문득 예기치 않게 발견된 진리의 흔적이다. 작가는 다음과 같이 말한다.

자연 그대로의 색과 자연적으로 생겨난 흔적들과 유사한 표면의 느낌은 자연스러움을 추구하는 나의 중요한 작업과정이다. 소박하면서도 자유롭게 숨 쉬는 삶의 공간으로서의 평면이 되고자하며, 바로 이것이 지금까지 끈질기게 추구하고 소원해온 회화적 지향점이라 할 수 있다.²

지금 서구 문화는 죽음에 취해 있다. 밀레니엄이라는 폐쇄의 느낌은 도통 사그라지지 않은 채 여전히 방향 부재에 시달리고 있다. 주지와 같이 지난 세기에 장 프랑수아 리오타르(1924-1998)는 이념의 죽음을 말했고, 다니엘 벨(1919-2011)은 산업사회의 종말을 철학적 의제로 선택했다. 롤랑 바르트(1915-1980)는 저자의 죽음을 말했으며, 미셸 푸코(1926-1984)는 인간의 죽음을 외쳤다. 심지어 알렉산드르 코제브(1902-1968)는 역사의 종언을 말했다. 모더니즘의 논의도 당연히 죽음의 논의를 비껴가지 못한다. 우리 동아시아에는 무시무종(無始無終)을 이야기한다. 우주의 본래 이치인 대아(大我)와 심체(心體)는 시작도 끝도 없이 항상 존재한다는 뜻이다. 이에 반해서 서구는 모든 것을 유한의 한계 내에 가두어 사유한다. 시간을 유한하게 바라보는 관점은 역사에 목적이 숨어있다는 믿음에서 비롯한 것이다. 가령, 이스라엘의 역사는 약속의 땅을 뜻하는 에레츠 이스라엘(Eretz Yisrael)이 역사의 목적이다. 이스라엘 사람들에게 예루살렘에서 살 수 있는 것은 축복이며, 예루살렘으로부터 벗어나 사는 것이야말로 극형(極刑)이다. 전자를 알리야(Aliyah, ascent)라 부르며 후자를 예리다(Yerida, descent)라고 한다. 알리야가 실현되면 역사는 끝난다. 게오르크 빌헬름 프리드리히 헤겔(1770-1831)에게 역사는 절대정신의 실현과정이다. 절대정신이 이르면 역사는 종국을 맞이한다. 칼 마르크스(1818-1883)에게 역사는 인민의 투쟁이다. 인민이 더는 싸울 필요도 없이 자유를 얻으면 역사는 마지막 페이지를 끝맺게 된다. 이때 모든 사람은 아무런 걱정 없이 “아침에 사냥하고 오후에는 낚시를 즐기며 저녁에는 가축을 키우고 저녁 식사 후에는 비평을 한다. 엽사나 어부, 목동이나 비평가가 되는 일 없이 말이다.”라고 말했던 마르크스의 예언을 누리게 된다. 이와 마찬가지로 조르조 바자리(1511-1574)는 그림의 역사가 정확한 재현을 성취할 때 종국에 이를 것이라고 보았으며, 클레멘트 그린버그(1909-1994)는 모더니스트 회화의 역사를 더는 환원될 수 없는 회화의 독자성(irreducible unique), 즉 평면성(flatness)의 본질이 확연히 드러나는 과정으로 이해했다. 역사는 사건의 기록이 아니라 이야기의 서사 구조를 갖는다는 것이다. 따라서 역사의 엔드(end)는 종국이자 목적이다.

동아시아의 역사의식에서 목적이나 네러티브는 존재하지 않았다. 다만, 학자들은 역사에 실존했던 대동(大同)이나 요순의 재현을 이루어야 한다는 사명감을 지니고 있었다. 마찬가지로 예술도 사명감으로

² 박영하, 『작가노트』, 2023.

※ 전시 서문 및 작가의 글 인용시 각 저자의 저작권 명시, 이미지 사용시 [제공 학고재] 표기 부탁드립니다.

이해했다. 이것이 천명(天命)의식(天命意識)이다. 동아시아의 예술은 네 가지 단계로 나뉘게 된다. 그것은 죽음의 과정이 아니라 삶의 과정으로서 자(疵). 온(穩). 순(醇). 화(化)의 단계를 거친다. 동아시아에서 글씨나 그림, 문학은 모두 이 네 경지의 점진적 이동을 지향한다. 갑작스러운 돈오(頓悟)는 종교에서나 가능한 것이다. 동아시아에서 천재라 할지라도 예술 속에서는 단계를 거친다. 처음으로 예술을 배울 때 자기가 하고 싶은 대로 붓이 움직이지 않는다. 글쓰기나 그림이 불능자여(不能自如)하다. 글씨의 결체(結體)가 단정하지 않으며 고르지도 않다. 왜곡되거나 잡박불순하다. 이를 자경(疵境)이라고 한다. 모든 사람은 이 단계를 벗어날 수 없다. 그런데 어떤 사람은 천부적 재능을 부여받고 태어난다. 그 사람이 근면하게 글쓰기를 실현하면 보통사람과 다른 글씨를 쓰게 된다. 더구나 옛 서보(書譜)와 비첩(碑帖)을 연구하여 임모(臨摹)를 진행하면 붓의 운용이 비교적 순조롭게 된다. 글씨나 그림이 평정(平正)하며 짜임새를 얻은 [工穩] 경지인바 이를 온경(穩境)이라고 한다. 이러한 글씨와 그림은 규범과 법칙에 부합된다. 그런데 여기에 심금을 울리는 무언가 정취가 없다. 독창적 오리지널리티가 없기 때문에 심금을 울리지 않을지도 모른다. 글씨나 그림을 배우는 대부분 사람들이 여기서 멈추게 된다. 그런데 여기서 그치지 않고 각 시대의 비판첩찰(碑版帖札) 등 모든 글씨와 역대 화보(畫譜)의 장점을 모두 종합하여 연구하여 자기의 길을 닦은 사람은 자기만의 풍격을 이루게 되는데, 글씨와 그림이 자유(自由)를 얻게 된다. 스스로 원하는 바에 말미암아 예술이 풍격을 이루는 것이다. 이것이 순경(醇境)이다. '순(醇)'이란 진한 술을 뜻한다. 진국이다. 동시에 변치 않는 순수함을 뜻하기도 한다. 어떤 글씨는 메말랐으며 어떤 글씨는 비대하다. 어떤 것은 습윤하며 어떤 것은 갈필이다. 때로는 기이하며 때로는 바르다. 이를 서예의 대이론가 포세신(包世臣, 1775-1855)은 "가품(佳品)" 혹은 "능품(能品)"이라고 칭했다. 그러나 지극히 아름다운 작품도 궁극적인 경지에 다다르지 못한다. 아직 장(匠)이라는 범주에 묶여 있기 때문이다. 장의 범주에서 해방되려면 예술가가 모종의 사상을 품고 있어야만 한다.

예술가에게 사상이란 거창한 철학이 아니다. 자기가 살아 숨 쉬는 시대와 사람들을 위한 애착과 진리의 발언을 뜻한다. 그 진리와 아름다움이 갈마들어 성숙될 때 비로소 화경(化境)이라 할 수 있다. 학문과 수양이 성숙된 뒤 기술과 용법의 모든 규모를 초월할 때, 화경의 진리가 펼쳐진다. 화경을 소유한 예술가들은 은일(隱逸)만을 추구하지는 않는다. 세상에 나와서 사람들의 슬픔과 기쁨이 이합하는 정조를 함께하기도 하며(인문을 즐기며), 산천풍운(山川風雲)의 자연을 사랑하는 동시에, 죽는 날까지 철학적 사유에 자신을 담금질한다. 이러한 격조가 글씨나 그림의 행간에 스며들게 된다. 이를 포세신은 "신품(神品)"이라고 말한다. 글씨로 치면 왕희지(王羲之, 307-365)의 <난정서(蘭亭序)>가 신품이며, 시로 치면 초나라 굴원(屈原, B.C. 343?-B.C. 278?)이 지은 장편 서정시 <이소(離騷)>가 신품이다. 소식(蘇軾, 1036-1101)이 지은 <제서림벽(題西林壁)>이 있는가 하면, 김정희(金正喜, 1786-1856)의 <부작란도(不作蘭圖)> 역시 신품이다.

박영하는 어린 나이에 자경을 벗어날 수 있었으며, 온경의 경지에서 화단의 인정을 받았다. 그러나 시시각각 변화무쌍한 대자연의 숨결을 느끼고서 예술의 자유를 생각하게 되었다. 발견(發見)은 영어로

※ 전시 서문 및 작가의 글 인용시 각 저자의 저작권 명시, 이미지 사용시 [제공 학고재] 표기 부탁드립니다.

디스커버(dis-cover)이다. 말 그대로 이불을 걷어치운다는 뜻이다. 습관은 숨이불과 같다. 날카로운 구석을 감싸며 잡음을 줄여준다. 그것은 지각을 마비시킨다는 의미에서 비미학적(unaesthetic)이다. 그 말의 어원인 그리스어 'aithesthai'가 지각이라는 뜻에서 그렇다. 이불은 구석이나 소음과 같은 정보를 차단한다. 따라서 모든 것이 편안하다. 습관은 모든 것을 편하고 조용하게 한다. 주위의 편안한 모든 것은 정취 있게 다가온다. 정취는 조국과 관련된다. 그런데 숨이불을 들추어내면 정취는 사라지고 고통이 다가오게 된다. 이때 사물의 진상이 발견된다. (dis-covered) 이불이 들추어졌기 때문에 모든 것이 불안하다. (un-settling) 발견은 그리스어로 망각(습관)의 강을 건너서 이제는 본래 정신으로 돌아온 'aletheia'이며, 따라서 이는 진리로 번역된다.³ 박영하는 1990년대 한국현대미술화단을 대표하는 작가로서 온경의 경지에서 만족하지 않고 낯선 오스트레일리아로 활동무대를 확장했다. 그곳에서 낯선 풍경과 문화, 특히 오스트레일리아 원주민(Australian Aborigine)의 태고의 회화는 서구 현대미술이나 동아시아에서 볼 수 없었던 자유의 아름다움을 느끼게 해주었다. 얽매임도 목적도 없었다. 자유로운 유희이면서도 누구에게 보여주거나 의식해서 만든 것이 아니라 대대(對待)가 없는 경지였다. 작가가 그동안 싸매고 있던 숨이불은 마침내 들춰졌다. 내가 나일 수 있었던 내가 사라졌다. 작가는 우리나라와 오스트레일리아를 오가며 더 넓게 보고 더 깊게 느낄 수 있었다.

세상을 나의 기준과 나라는 관념에서 바라보면 진리일 수 없다. 그것을 이아관물(以我觀物)이라고 한다. 세상을 사물의 관점에서, 사물의 본성으로 바라보는 것을 이물관물(以物觀物)이라 한다. 이 둘에 관해서 말해준 사람이 소옹(邵雍, 1011-1077)이다.

세상을 사물의 본성으로 바라보는 것은 성(性)이다. 세상을 나의 기준에 따라 보는 것은 정(情)이다. 성은 치우침 없이 밝고, 정은 치우치고 어둡다.⁴

이물관물은 사물의 본성에 입각하여 사물을 비추는 것이다. 본성[性]의 객관적 증험이 이루어진다. 이아관물은 주관적 의식과 바람으로 사물을 응시한다. 이때 걸러지지 않은 감정[情]이 체현된다. 이아관물에서 비롯한 회화작품은 주관 의식의 걱정이나, 아니면 무의식의 심연에서 건져 올린 우연에 기대게 되기 때문에 편파적이며 어둡다. 소옹은 “나로써 사물을 대하지 않으면 사물로써 사물을 대할 수 있게 된다. 나에게 맡기면 정이 일어난다. 정이 일어나면 폐단이 생기고 폐단이 생기면 어두워진다. 사물에 인하면 성이 드러나고 성이 드러나면 신과 회통하니 밝아지는 것이다.”라고⁵ 말한다. 소옹은 나의 감정에 맡겨두는 것을 임아(任我)라고 했다. 이에 반해 인물(因物)은 사물의 관점으로 사물을 보는 것이다. 대부분의 예술가는 임아의 관점에서 끝난다. 그러나 인물의 관점에서 세계를 보고 다시 회화의 역사를 보고 다시 자기를 심리적 거리를 두고 바라볼 수 있는 경지이다. 즉, 소옹은 보는 것에는 세 가지 층위가 있다고 말한다. 하나는 눈으로 보는 것이고, 더 나아가 마음으로 보는 것이고, 최종적으로

³ Vilém Flusser, *Writhings* (Minneapolis: the University of Minnesota Press, 2002), 105.

⁴ 邵雍, 『邵雍前集』: “以物观物, 性也. 以我观物, 情也. 性公而明, 情偏而暗.”

⁵ 邵雍, 『邵雍前集』: “不我物则能物物. 任我则情, 情则蔽, 蔽则昏矣. 因物则性, 性则神, 神则明矣.”

※ 전시 서문 및 작가의 글 인용시 각 저자의 저작권 명시, 이미지 사용시 [제공 학고재] 표기 부탁드립니다.

이치로 보는 것이다. 박영하는 추상회화의 이치로 사물의 진리를 발견한다. 가장 자연스러운 경지를 추구하며 바람의 흔적, 소리의 자취, 시시각각 갈마드는 빛과 그림자의 유영을 나타낸다. 동식물의 자연스러운 정취를 나타낸다. 모든 것이 하나가 되어 서로 통하는 경지이다. 따라서 박영하의 회화를 한마디로 요약하라면, 편견이나 습관, 자아를 강조하지 않고 사유를 위한 사유마저 지양하여, 통일된 경지로서의 자연에 모든 것을 맡겨버리는 인물(因物)의 회화인 것이다. 나아가 최종적으로 소용은 사물을 바라보는 최고의 경지를 가리켜 반관(反觀)이라고 했다.

거울의 능력이 사물을 밝힐 수 있음에 있음인 바 그것의 능력은 만물의 형태를 숨기지 않는다. 그러나 거울이 만물의 형태를 숨기지 않는다 해도 물의 표면이 만물의 형태를 하나로 드러내는 것만 못하다. 그러나 물이 만물의 형태를 드러난다고 해도 성인이 만물의 정을 하나로 드러내는 것만 못하다. 이는 성인의 반관으로 살펴볼 수 있는 능력에 비롯한다. 반관으로 살핀다는 것은 나로써 사물을 보는 것이 아니다. 나로서 사물을 바라보지 않는 것은 사물을 사물로서 바라보는 것이다. 사물로 사물을 바라보니 그 사이에 어찌 내가 자리할 수 있겠는가? 이는 내가 타인이며 타인이 곧 나이고 나와 타인 모두 사물임을 아는 지혜이다.⁶

옛날에 사용했던 동거울은 반관의 뛰어난 예시이다. 그러나 만물의 윤곽만을 드러낸다. 물은 보다 명료하게 사물의 형상을 드러내는데 만물의 외형만을 비출 뿐이다. 성인의 심경은 만물의 모든 사정을 비춘다. 이는 주관적 정감이 아니다. 이는 무아(無我), 그리고 나와 만물이 하나가 되는 경지(齊我與萬物而爲一)에서 가능한 경지이다. 내가 사물이고 사물이 나인 경지이다. 역지사지(易地思之)라는 말이 있다. 소용 역시 “역지이처(易地而處), 즉 서로의 처지를 바꾸면, 곧 무아의 경지에 돌입할 수 있다(則無我也).”라고 말한다. 박영하의 회화는 화가라는 대아(大我)를 덜어내 자연과 사건, 즉 사사물물(事事物物)에 합일되어 자연의 자취를 회화에 담으려는 영원한 기획이다. 따라서 작가는 다음과 같이 말한다.

나에게 있어 추상회화는 무한한 자유와 새로운 발견이다. 비형상적인 형태 사이의 시각적 긴장, 색채, 질감, 움직임, 축적되어가는 과정, 모든 것들이 화면을 만들어낸다. 이미 나타난 것이 아닌, 나타내려는 하나의 발견을 기대하며 각기 새로운 작업에 임하는 동시에 원초적 습결로서의 평면의 존재감을 확고히 하고자 한다. 나의 작업에 주로 사용되는 색은 나에게 있어서 하나의 자연이다.⁷

다시 장자로 돌아와서, 『제물론』에는 “기분야, 성야(其分也, 成也). 기성야, 휘야(其成也, 毀也).”라는 말이 등장한다. 풀줄기처럼 약한 것과 큰 기둥처럼 강한 것, 문둥이처럼 추한 사람과 서시(西施)처럼 아름다운 미인을 들고 또 세상의 온갖 이상한 것들[恢愴悽怪]에 이르기까지 도리[道]는 모든 것을 하나로 통해서 하나가 되게 한다. 하나인 도리[道]가 분열하면 상대세계의 사물이 성립하고, 상대세계의 사물이 성립되면 그것은 또 파괴된다. 따라서 모든 사물은 성립과 파괴를 막론하고 도리에 의해 다시 통해서 하나가 된다. 오직 통달한 사람이라야만 통해서 하나가 됨을 안다. 이 때문에 인간 세계의

⁶ 邵雍, 『邵雍前集』: “夫鉴之所以能为明者, 谓其能不隐万物之形也. 虽然鉴之能不隐万物之形, 未若水之能一万物之形也. 虽然水之能一万物之形, 又未若圣人之能一万物之情也. 圣人之所以能一万物之情者, 谓其圣人之能反观也. 所以谓之反观者, 不以我观物也. 不以我观物者, 以物观物之谓也. 既能以物观物, 又安有我于其间哉? 是知我亦人也, 人亦我也, 我与人皆物.”

⁷ 박영하, 『작가노트』, 2023.

※ 전서 서문 및 작가의 글 인용시 각 저자의 저작권 명시, 이미지 사용시 [제공 학교재] 표기 부탁드립니다.

습관이나 편견을 쓰지 않고, 용(庸), 즉 상주불변(常住不變)의 자연에 모든 것을 맡긴다. 용(庸)이란 작용이고, 작용이란 통함이고 통함은 자득함이니 자득의 경지에 나아가게 되면 도리[道]에 가깝다. 절대의 시(是)에 말미암을 따름이니 그렇게 할 뿐이고 그러한 까닭을 알지 못하는 것을 또 도리[道]라고 부른다.⁸

박영하 작가의 회화 속으로 언뜻언뜻 비추는 크고 작은 형상은 풀(薙)을 연상시키고 기둥(櫺)을 연상시킨다. 그 속에는 휘괘홀괴(恢愴橘怪)의 온갖 형상이 현미무간(顯微無間)을 이룬다. 박영하의 모든 회화 작품 속에는 장자와 혜시(惠施, B.C. 370?-B.C. 309?)가 논했다는 물고기[儵魚]의 진정한 자유가 담겨있다. 따라서 박영하 작가는 주어진 천명에 관해서 다음과 같이 말한다. “이 시대를 살아가는 한 사람으로서 내가 그림을 통해 발견한 사명이 있다면, 그것은 순수함과 자연스러움의 발현 과정인 ‘내일의 너’를 인류에게 제시하는 것이다.” 박영하 작가는 순수한 자연에 모든 것을 맡길 줄 알며 나라는 시름을 잊어버린 진정한 자유에서 새로운 회화가 열릴 것이라고 말하고 있다.

⁸ 『莊子』「齊物論」: “故為是舉莛與櫺, 厲與西施, 恢愴橘怪, 道通為一. 其分也, 成也; 其成也, 毀也. 凡物無成與毀, 復通為一. 唯達者知通為一, 為是不用而寓諸庸. 庸也者, 用也; 用也者, 通也; 通也者, 得也. 適得而幾矣. 因是已. 已而不知其然, 謂之道.”

5. 작가 약력

토마스 샤이비츠

1968 독일 라데베르크 출생

독일 베를린에서 거주하며 작업

현재 쿤스트아카데미 뒤셀도르프에서 회화/조소과 교수로 재직 중

학력

1996 독일 드레스덴 국립조형예술대학교 순수미술 석사 졸업

1996 독일 드레스덴 국립조형예술대학교 순수미술 학사 졸업

주요 개인전

2023 제니퍼 인 파라다이스, 학고재, 서울

2022 새틀라이텐살, 스프루스 마거스, 베를린, 독일

텐더 - X, 월터 스톨츠 갤러리, 뮌헨, 독일

7이 5였다면, 클로스터 손탈, 랑겐브루크, 스위스

2021 검은 백조, 스프루스 마거스, 런던, 영국

2020 주판, 타냐 보넥더 갤러리, 뉴욕, 미국

판단의 눈가림, 노이에 갤러리 글라트베크, 글라트베크, 독일

2019 더블 스타, 학고재청담, 서울

2018 고원의 반 인물, 킨들 현대미술센터, 베를린, 독일

눈속의 사냥꾼, 스프루스 마거스, 로스앤젤레스, 미국

마스터플랜시네마, 본 미술관, 본, 독일

마스터플랜시네마(토마스 샤이비츠 기획), 빌헬름 학 미술관, 루트비히스하펜, 독일

2017 에칭 / 그라비아 사진, 닐스 보르흐 엔센 갤러리&에디션, 베를린, 독일

2016 샤우라거 9.44, 부호 물러, 베를린, 독일

2015 15.92 x 16, 파라&로메로, 마드리드, 스페인

2014 라디오픽처스, 스프루스 마거스, 베를린, 독일

상상 스튜디오, 타냐 보넥더 갤러리, 뉴욕, 미국

2013 원-타임 패드, 발틱 현대미술센터, 게이츠헤드, 영국

2012 원-타임 패드(토마스 샤이비츠 기획), 프랑크푸르트 현대미술관, 프랑크푸르트, 독일

2011 강과 근원, 콜레치오네 마라모티, 레지오 에밀리아, 이탈리아

두 번째를 위한 세 가지, 파라&로메로, 마드리드, 스페인

2010 움직이는 플랜 B - 챕터 투, 스프루스 마거스, 런던, 영국

어수선한 공간, 탁시스팔레 쿤스트할레 티롤, 인스브루크, 오스트리아

2009 A.G.C.T., 프로젠트갤러리 함부르크, 함부르크, 독일

2008 골디락스 존, 스프루스 마거스, 베를린, 독일

※ 전시 서문 및 작가의 글 인용시 각 저자의 저작권 명시, 이미지 사용시 [제공 학교재] 표기 부탁드립니다.

- 90가지 요소에 대하여 / 정글에서의 죽음, 캠든 아트 센터, 런던, 영국; 무담 룩셈부르크, 룩셈부르크
- 2007 90가지 요소에 대하여 / 정글에서의 죽음, 아일랜드 현대미술관, 더블린, 아일랜드
아폴로, 싱켈 파빌리온, 베를린, 독일
- 2006 로우 스위티#오메가 하우스, 프로젠트 갤러리 함부르크, 함부르크, 독일
인구 많은 계곡 너머로 보기, 타냐 보넥더 갤러리, 뉴욕, 미국
카사 아말리아 인덱스, 스프루스 마거스, 쾰른, 독일
- 2005 테이블, 바다, 그리고 예시(티노 세갈과 함께), 제51회 베니스 비엔날레 독일관, 베니스, 이탈리아
빈터투어 베니스를 반기다. 컬렉션 작품으로부터, 빈터투어 미술관, 빈터투어, 스위스
- 2004 포티스 달로이아 & 가브리엘, 상파울루, 브라질
ABC - I II III, 제네바 컨템포러리 아트 센터, 제네바, 스위스
- 2003 토마스 사이비츠가 선택한 일곱 가지 현대 직책(토마스 사이비츠 기획), 코흐 앤 케슬러우
갤러리, 베를린, 독일
- 2002 비너스 - 한니발이 문 앞에 다다랐다, 프로젠트 갤러리 함부르크, 함부르크, 독일
1- 기하학 B, 아트페이스, 샌안토니오, 미국
- 2001 매트릭스 195: 토마스 사이비츠 1-기하학 B, 버클리대학교 미술관, 버클리, 미국
베니스터 다이아몬드, 암스테르담 시립미술관, 암스테르담, 네덜란드
톨레도의 전망과 계획, 빈터투어 미술관, 빈터투어, 스위스
톨레도의 전망과 계획, 라이프치히 조형예술박물관, 라이프치히, 독일
- 2000 대리, 레만 갤러리, 드레스덴, 독일
- 1999 로우 스위티, ICA, 런던, 영국
- 1998 더블, 루프 라움 퓨어 악투엘르 쿤스트, 베를린, 독일
- 1997 디지털린, 레만 갤러리, 드레스덴, 독일

주요 단체전

- 2023 나는 그곳에 없다, 지둔 보스위트 갤러리, 룩셈부르크
- 2022 믹스 & 매치. 수집의 재발견, 피나코텍 현대미술관, 뮌헨, 독일
상상력이 풍부한 행동을 위한 공간, 본 미술관, 본, 독일
눈 속의 활, KIT - 쿤스트 임 터널, 뒤셀도르프, 독일
예술은 해독제, 포르린던 미술관, 바세나르, 네덜란드
북쪽-남쪽, 빈터투어 미술관, 빈터투어, 스위스
- 2021 시크릿 프렌즈, 빌헬름스하펜 미술관, 빌헬름스하펜, 독일
미스 인 마인드, 스프루스 마거스, 베를린, 독일
당신의 예술: 멘쉬, 데어 / 쿼퍼, 디어, 디, 다스, 볼프스부르크 시립미술관, 볼프스부르크, 독일
그들의 존재를 움직이는 형태, 슈프링겔 박물관, 하노버, 독일
페인팅: 오브솔레센스 데 프로그램, MASC- 스트라스부르 근현대미술관, 레사블르돌론느, 프랑스
- 2020 자살, 쿤스트젤레 베를린, 베를린, 독일

※ 전시 서문 및 작가의 글 인용시 각 저자의 저작권 명시, 이미지 사용시 [제공 학고재] 표기 부탁드립니다.

- 로컬 텔런트, 스프루스 마거스, 베를린, 독일
블랙 앨범 / 화이트 큐브. 미술과 음악으로의 여행, 쿤스탈 로테르담, 로테르담, 네덜란드
아무것도 타지 않게 하세요, 본 미술관, 본, 독일
현대미술의 구름, 올덴부르크 쿤스트베린, 올덴부르크, 독일
- 2019 하이퍼! 예술과 음악 속으로 가는 여정, 다이치토르할렌, 함부르크, 독일
- 2018 나는 균열이다, 벽을 통과하고 싶다, 잠롱 피터스-메세르 앤 미에티넨 컬렉션, 살론 달만, 베를린, 독일
회화 이후의 회화 이후의 회화 이후: 현대 독일의 이미지 메이킹, 광동예술박물관, 광저우, 중국
- 2017 파블로 피카소에서 로버트 라우션버그까지, 켐니츠 미술관, 켐니츠, 독일
추상회화의 현재!, 쿤스트할레 크렘스, 크렘스 안 데어 도나우, 오스트리아
머더미 컬렉션 대표작, 뉴포트 스트리트 갤러리, 런던, 영국
나는 나의 광고 타깃이 아니다, 쿤스트 하우스 드레스덴, 드레스덴, 독일
창백한 정신. 정오, 렌바흐하우스 미술관, 뮌헨, 독일
- 2016 익사이트먼트 - 루디 폭스의 전시, 암스테르담 시립미술관, 암스테르담, 네덜란드
나의 추상 세계, 미 컬렉터스 룸 베를린/올브리히트 재단, 베를린, 독일
현재, 노이게리엠슈나이더, 베를린, 독일
영화로서의 회화, 쿤스트할레 다름슈타트, 다름슈타트, 독일
선택적 친화력: 1960년대 후반부터의 독일 예술, 라트비아 국립미술관, 리가, 라트비아
상설 컬렉션 프레젠테이션, 라이프치히 조형예술박물관, 라이프치히, 독일; 스트라스부르 근현대미술관, 스트라스부르, 프랑스
- 2015 PIN의 50년. 피나코텍 현대미술관의 후원자들, 국립 그래픽 컬렉션, 뮌헨, 독일
음악 속 예술, ACT 아트 컬렉션의 작품, 베젤부르크 현대미술관, 브레멘, 독일
피카소 이후: 80인의 동시대 작가, 웨스너 시각예술센터, 콜럼버스, 미국
현대미술 속 피카소, 다이치토르할렌, 함부르크, 독일
- 2014 러브스토리 - 안네 앤 볼프강 티체 컬렉션, 하우스 21, 빈, 오스트리아
아름다운 풍경 - 미에티넨 컬렉션 작품, 살론 달만, 베를린, 독일
근원: 예술가들 사이의 대화 및 토론, 파라&로메로, 이비사, 스페인
열정의 열매, 풍피두 센터 컬렉션, 효고 현립 미술관, 고베, 일본
- 2013 깨닫기 위해-바우하우스부터 오늘날의 미술과 텍스타일, 빌레펠트 쿤스트할레, 빌레펠트, 독일
로컬라이제이션. 작센 주의 현대 미술, 드레스덴 국립미술관, 드레스덴, 독일
현실에 첫발을 들이다, 아일랜드 현대미술관, 더블린, 아일랜드
잭퀀킹에이스, 베를린 신국립미술관, 베를린, 독일
이중 사진, 졸로투른 시립미술관, 졸로투른, 스위스
이전에 곁에 있던, 이후에 주변에 있는, 현재의 것들, 파라&로메로, 이비사, 스페인
윌리엄 S. 버로스 - 회고전, 팔켄베르크 컬렉션/ 함부르크 다이치토르할렌, 함부르크, 독일
작센 - 도이치방크 컬렉션, 라이프치히 조형예술박물관, 라이프치히, 독일
- 2012 썩스러워 하지 마, 망설이지도 마 - 샌프란시스코 현대미술관 로건 컬렉션, 샌프란시스코 현대미술관, 샌프란시스코, 미국

※ 전시 서문 및 작가의 글 인용시 각 저자의 저작권 명시, 이미지 사용시 [제공 학교재] 표기 부탁드립니다.

- 기하학과 제스처 - 현대 회화와 조각, 현대 회화와 조각, 피나코텍 현대미술관, 뮌헨, 독일
열정의 열매, 풍피두 센터, 파리, 프랑스
에덴동산, 팔레 드 도쿄, 파리, 프랑스
컬렉션. 키퍼에서 헤닝으로 이어지는 독일 미술, 보이만스 반 뵘닝겐 미술관, 로테르담, 네덜란드
패션 - 행크 컬렉션, 쿤스트 팔라스트 미술관, 뒤셀도르프, 독일
공통된 기반, 제13회 베니스비엔날레 국제건축전, 베니스, 이탈리아
이름은 버로스입니다, 카를스루에 예술미디어센터, 카를스루에, 독일
2011 측량사, 올브라이트 녹스 미술관, 버펄로, 미국
포트폴리오 베를린 1, 로스토크 쿤스트할레, 로스토크, 독일
할렐루와! - 캔을 위한 추모, ABT아트, 슈투트가르트, 독일; 쿤스틀러하우스 베타니엔, 베를린, 독일
추상///조각, 게오르그-콜베 박물관, 베를린, 독일
나는 당신을 사랑하기로 약속한다, 쿤스탈 로테르담, 로테르담, 네덜란드
친화력 III, 바이마르 신박물관, 바이마르, 독일
2010 움직이는 플랜 B - 챕터 원(토마스 샤이비츠 기획), 더 드로잉 룸, 런던, 영국
지금 이 시기가 아니면 - 동시대 독일 회화, 상파울루 미술관, 상파울루, 브라질
낭만주의 시대부터 오늘날까지의 예술, 드레스덴 국립미술관/알베르티눔, 드레스덴, 독일
15x1 WW 45+15 명화 // 1945년 이후의 드로잉, 드레스덴 국립미술관, 드레스덴, 독일
궁금한가? 개인 컬렉션으로 본 21 세기 미술, 독일연방공화국 국립현대미술관, 본, 독일
2009 모더니즘 명화: 빈터투어 미술관 컬렉션, 트렌토&로베레토 현대미술관, 로베레토, 이탈리아
성좌들: MCA 컬렉션 회화, 시카고 현대미술관, 시카고, 미국
월 로켓: 현대예술가들과 에드 루샤, 올브라이트 녹스 미술관, 버펄로, 미국
모더니즘의 정점. 빈터투어 미술관, 분데쿤스트할레, 본, 독일
현대미술 소장품, 피나코텍 현대미술관, 뮌헨, 독일
2008 월 로켓: 현대예술가들과 에드 루샤, 플래그 아트 파운데이션, 뉴욕, 미국
저장공간 부족 I - 컬렉션 회화, 무담 룩셈부르크, 룩셈부르크
초자연, CCA 안드라츠, 마요르카, 스페인
2007 멀티플렉스: 예술의 향방, 1970에서 지금까지, 뉴욕 현대미술관, 뉴욕, 미국
나는 움직일 때만 볼 수 있다. 종이에 그려진 동시대 미술의 위치, 드레스덴 국립미술관, 드레스덴, 독일
관점 07, 렌바흐 미술관, 뮌헨, 독일
원더월 - 송고함 구축하기, 토미오 코야마 갤러리, 도쿄, 일본
로커 아일랜드: 올브리히트 컬렉션 작품, 폴크방 미술관, 에센, 독일
친화력, 바이마르 신박물관, 바이마르, 독일
상상은 현실이 된다: 결론, 카를스루에 예술미디어센터, 카를스루에, 독일
레벨 2 갤러리: 아티스트 다이닝 룸, 테이트 모던, 런던, 영국
2006 리히터부터 샤이비츠까지: 1960년 컬렉션 이후 종이 위의 독일 작품, 빈터투어 미술관, 빈터투어, 스위스

※ 전시 서문 및 작가의 글 인용시 각 저자의 저작권 명시, 이미지 사용시 [제공 학교재] 표기 부탁드립니다.

- 레이더: 로건 컬렉션 선정, 덴버미술관, 덴버, 미국
여담, 캠펜 아트 센터, 런던, 영국
- 2005 어딕션, 가고시안 갤러리, 베를린, 독일
현대로부터의 드로잉, 1975-2005, 뉴욕 현대미술관, 뉴욕, 미국
올브리히트 컬렉션의 양상, 베젤부르크 현대미술관, 브레멘, 독일
상상은 현실이 된다 1부: 다양해진 회화 도구들, 괴츠 컬렉션, 뮌헨, 독일
회화의 승리: 20주년 기념 전시회, 사치 갤러리, 런던, 영국
- 2004 제 26회 상파울루 비엔날레, 상파울루, 브라질
준비 과정 / 낯선 익숙함, 자를란트 미술관, 자르브뤼켄, 독일
현대미술, 1960년부터 오늘날까지, 풍피두 센터, 파리, 프랑스
- 2003 슈퍼노바, 로건 컬렉션의 1990년대 미술, 샌프란시스코 현대미술관, 샌프란시스코, 미국
베를린 - 모스크바 / 모스크바 - 베를린 1950-2000, 마틴 그로피우스 하우스, 베를린, 독일
포에버 영, 조머 컨템퍼러리 아트, 텔아비브, 이스라엘
피투라/회화: 라우선버그에서 무라카미까지 1964-2003, 코레르 박물관, 베니스, 이탈리아
마티스와 이후: 모더니즘의 백년, 샌프란시스코 현대미술관, 샌프란시스코, 미국
독일의 회화 이전삼, 프랑크푸르트 암 마인 쿤스트페어라인, 프랑크푸르트, 독일
- 2002 회화 작업하기. 디지털 시대의 회화와 미디어, 볼프스부르크 미술관, 볼프스부르크, 독일
독일의 표현주의, 올브라이트 녹스 미술관, 버펄로, 미국
신소장품, 빈터투어 미술관, 빈터투어, 스위스
작가들이 상상한 건축, 보스턴 현대미술관, 보스턴, 미국
- 2001 피에몬테 지역 프리미어, 산드레토 레 레바우덴고 재단, 토리노, 이탈리아
베를린 - 런던 01, 런던 현대미술 연구소, 런던, 영국
샘플 카드 - 회화의 모델, 문화 센터 콘데 두케, 마드리드, 스페인
세상의 끝에서 그림 그리기, 워커아트센터, 미니애폴리스, 미국
- 2000 에버하르트 하베코스트, 프랑크 니체, 토마스 샤이비츠, 화이트 큐브 2, 런던, 영국
영향력의 시대: 미국 문화의 거울 속 이미지, 시카고 현대미술관, 시카고, 미국
00 드로잉들, 바바라 글래드스톤 갤러리, 뉴욕, 미국
- 1999 눈높이, 노이에 베를리너 쿤스트페어라인, 베를린, 독일
회화 조사하기, 화이트채플 아트 갤러리, 런던, 영국; 시카고 현대미술관, 시카고, 미국;
해머 미술관, 로스앤젤레스, 미국

소장

알폰드 컨템포러리 아트 컬렉션, 윈터파크, 미국
ACT 아트 컬렉션, 브레멘, 독일
보로스 컬렉션, 베를린, 독일
카네기 미술관, 피츠버그, 미국
풍피두 센터, 파리, 프랑스
콜레치오네 마라모티, 레지오 에밀리아, 이탈리아
도이치 방크 컬렉션, 프랑크푸르트, 독일

※ 전시 서문 및 작가의 글 인용시 각 저자의 저작권 명시, 이미지 사용시 [제공 학교재] 표기 부탁드립니다.

- 도이치 텔레콤 컬렉션, 본, 독일
- 샌프란시스코 파인 아트 뮤지엄, 샌프란시스코, 미국
- 괴츠 컬렉션, 뮌헨, 독일
- 함부르거 반호프 현대미술관, 베를린, 독일
- 아일랜드 현대미술관, 더블린, 아일랜드
- 키코 컬렉션, 렌바흐 하우스 미술관, 뮌헨, 독일
- 본 미술관, 본, 독일
- 캠니츠 미술관, 캠니츠, 독일
- 노르트라인 베스트팔렌, 뒤셀도르프, 독일
- 빈터투어 미술관, 빈터투어, 스위스
- 베를린 동판화미술관, 베를린, 독일
- 무담 룩셈부르크, 룩셈부르크
- 프랑크푸르트 현대미술관, 프랑크푸르트, 독일
- 로스앤젤레스 현대미술관, 로스앤젤레스, 미국
- 시카고 현대미술관, 시카고, 미국
- 뉴욕 현대미술관, 뉴욕, 미국
- 머더미 컬렉션, 런던, 영국
- 캐나다 국립미술관, 온타리오, 캐나다
- 올브리히트 컬렉션, 베를린, 독일
- 피나코텍 현대미술관, 뮌헨, 독일
- 스토펠 컬렉션, 쾰른, 독일
- 샌프란시스코 현대미술관, 샌프란시스코, 미국
- 국립 그래픽 컬렉션 뮌헨, 뮌헨, 독일
- 드레스덴 국립미술관, 드레스덴, 독일
- 암스테르담 시립미술관, 암스테르담, 네덜란드
- 테이트 모던, 런던, 영국

※ 전시 서문 및 작가의 글 인용시 각 저자의 저작권 명시, 이미지 사용시 [제공 학교재] 표기 부탁드립니다.

박영하

1954 서울 출생
경기도 안성에서 거주하며 작업

학력

1982 홍익대학교 대학원 회화과 석사 졸업
1979 홍익대학교 미술대학 회화과 학사 졸업

주요 개인전

- 2023 내일의 너, 학교재, 서울
- 2016 내일의 너, 유엠 갤러리, 서울
- 2015 최정아 갤러리, 서울
- 2014 내일의 너, 갤러리 그림손, 서울
- 2012 내일의 너, 데이트 갤러리, 부산
- 2011 내일의 너, 공 아트 스페이스, 서울
- 2009 내일의 너, 표 갤러리, 서울
- 2005 표 갤러리, 서울
- 2004 갤러리 포, 부산
카이스트 테크노 경영대학원 전시장, 서울
- 2003 예맥화랑, 서울
유엠 갤러리, 서울
- 2002 유엠 갤러리, 서울
애네테일 갤러리, 시드니, 호주
- 2001 내일의 너, 박영하 초대 전, 무심갤러리, 청주
- 1999 애네테일 갤러리, 시드니, 호주
내일의 너, 무심갤러리, 청주
예맥 화랑, 서울
- 1998 내일의 너, 연 갤러리, 고양
내일의 너, 서울 클럽, 서울
갤러리 서화, 서울
연세대학교 상남 경영관, 서울
- 1997 작은 그림, 표 갤러리, 서울
애네테일 갤러리, 시드니, 호주
찰스 노드럼 갤러리, 멜버른, 호주
- 1996 표 갤러리, 서울
- 1995 갤러리 서화, 서울
애네테일 갤러리, 서울
- 1994 표 갤러리, 서울

※ 전시 서문 및 작가의 글 인용시 각 저자의 저작권 명시, 이미지 사용시 [제공 학고재] 표기 부탁드립니다.

- 1993 로우 갤러리, 뉴욕, 미국
애넰데일 갤러리, 시드니, 호주
- 1992 애넰데일 갤러리, 시드니, 호주
내일의 너, 찰스 노드럼 갤러리, 멜버른, 호주
도야마 현립 근대미술관, 도야마, 일본
- 1991 표갤러리, 서울
가나화랑, 서울
- 1990 인공갤러리, 서울
헝가리 기율시 문화원, 기율, 헝가리
갤러리 아트 54, 뉴욕
- 1989 그로리치화랑, 서울
갤러리 프레데시아, 베를린, 독일
이목화랑, 대구
형상에의 도전: 청남미술관 기획초대전, 청남미술관, 서울
- 1988 그로리치화랑, 서울
갤러리 로호, 베를린, 독일
- 1987 예성화랑, 서울
그로리치화랑, 서울
- 1986 윤갤러리, 서울
- 1985 윤갤러리, 서울
- 1983 그로리치화랑, 서울

주요 단체전

- 2023 의금상경(衣錦尙綱), 학고재, 서울
- 2005 현대작가 7인전, 갤러리 폼, 안성
- 2002 봄에 온 비, 갤러리 포, 부산
- 2000 5월 그림전, 갤러리 조, 서울
- 1998 오늘의 중진. 중견작가 초대전, 갤러리 서종, 양평
- 1996 최소한의 언어 II, 갤러리 서화, 서울
대상수상작가전, 국립현대미술관, 과천
- 1995 제37회 오리진회화협회전, 한국문화예술진흥원 미술회관, 서울
오늘의 한국미술-현상과 쟁점, 공평아트센터, 서울
- 1994 제1회 젊은 작가들을 중심으로 한 한국현대미술의 검증과 모색전: 모노크롬 이후의 모노크롬,
환기미술관, 서울
- 1993 제35회 오리진회화협회전, 광주직할시립미술관, 광주
- 1992 '92 현대 한국 현대 회화, 호암갤러리, 서울
인간, 그 얼굴과 역사: 현대미술의 동향·30대작가전, 한국문화예술진흥원 미술회관, 서울
92 한국미술의 상황과 진단, 공평아트센터, 서울
- 1991 제33회 오리진회화협회전, 한국문화예술진흥원 미술회관, 서울

※ 전시 서문 및 작가의 글 인용시 각 저자의 저작권 명시, 이미지 사용시 [제공 학교재] 표기 부탁드립니다.

- 미술의 지평, 금호미술관, 서울
- 양포르멜 이후 양포르멜, 조선일보미술관, 서울
- 1990 영.호남 원로미술인 초대전, 부산시민회관, 부산
- 이미지와 추상의 오늘전: 데코미술관 개관, 데코미술관, 서울
- 현장과 현실, 동덕미술관, 서울
- 탈장르의 기수, 무역센터 현대미술관, 서울
- 소나무 갤러리 개관 기념전: 호랑이에서 돼지까지, 소나무 갤러리, 서울
- 서울 1990전, 청남미술관, 서울
- 90 현대미술초대전, 국립현대미술관, 과천
- 새로운 정신: 금호미술관 신춘기획, 금호미술관, 서울
- 부산미술 첫 세대전, 금호미술관, 서울
- 젊은시각-내일への 제안, 예술의전당, 서울
- 한국 현대미술 21세기의 예감, 토탈갤러리, 서울
- 예술의 전당 개관 기념전, 예술의전당, 서울
- 8인의 드로잉, 소나무갤러리, 서울
- 젊은 시각-내일への 제안, 예술의 전당, 서울
- 한국 현대회화의 오늘, 쌍투스 야누스 미술관, 기율, 헝가리
- 한국미술-오늘의 상황, 예술의전당, 서울

수상

- 2003 올해의 전시 선정, 시드니, 호주
- 1991 올해의 최우수예술가상, 예술평론가협회, 서울
- 1988 제7회 대한민국 미술대전, 한국미술협회, 서울