

이정웅 라푼타

스위프트, 알마-타데마 그리고 이정웅

이정웅은 대학을 졸업한지 얼마 안돼서 홍콩, 싱가포르, 뉴욕, 한국 등의 미술시장에서 상업적인 성공을 거두기 시작한 작가다. 하지만 이번 런던전시는 그와 빅토리아 시대 미술과의 특별한 관계 덕에 이전의 전시들보다 더 의미 있는 전시가 될 것으로 여겨진다. 만약 그의 작업이 앞선 전시들에서 미술사적 측면에서 충분히 감상되어지지 못했다면 이번 전시는 보다 나은 기회를 제공해 줄 것이다.

이 에세이는 이정웅의 작업에서 두 가지 측면을 다룰 것이다. 그것들은 이정웅의 스타일(양식)에 관한 질문과 그가 이번 전시를 위해 새로 도입한 스위프트 소설의 주제를 다루는데 있어 그의 특수한 자세에 관한 질문들이다.

이정웅과 알마-타데마

이정웅의 스타일이 무엇을 드러내는지 논의하기 앞서서, 관객은 그의 실제작업들을 더욱 더 진지하게 관찰해야 할 것이다. 많은 이들이 이정웅의 숨겨진 작업을 자연주의적이거나 사실주의적이라고 생각한다. 그의 그림들은 로렌스 알마-타데마 (1836-1912) 나 존 윌리엄 워터하우스 (1849-1917)와 같은 19세기 후반 빅토리아 시대 화가들을 연상시키기도 한다.

이정웅은 알마-타데마가 가진 고도의 모방적 기술과 세련된 구도법을 적극적으로 받아들였는데 이는 알마-타데마 그림이 그 시대에 높은 상품적 가치를 가졌던 이유이기도 했다. 알마-타데마와 마찬가지로 이정웅 그림은 현재에도 그의 숙련된 환영법 (illusionism) 덕에 상업성을 가질 만하다. 하지만 우리가 이런 종류의 구상회화를 사실주의적인 환영법의 측면에서만 바라본다면(특히 우리가 이것들을 그저 "사진 같다" 라고 기술하거나 인지한다면), 예술적 과정은 기계적인 활동으로만 격하됨으로, 미술사적으로 막다른 골목에 다다를 수 밖에 없다.

현재 중국에는 한 부대의 모사화가들이 동서양을 아우르며 대가들의 작품을 복제하고 있다고 한다. 심지어 광둥 지방에는 모사화가들로만 모여 사는 마을이 있다고 하니 그 마을에는 알마-타데마를 전문으로 모사하는 화가도 있을 것이 틀림없다. 하지만 당연하게도 이정웅의 방식은 모사나 패치 워킹 (patch-working)과는 다르다. 이정웅은 남의 작업을 그대로 카피한 적이 없다. 그는 기계적으로 있는 작품들을 모방하는 작가가 아니라 자신의 목적에 맞게 창조하거나 구성하는 작

가이다. 그의 작품에 보이는 고도의 모방적 성질 또한 그의 재량에 귀속되어 있으면 전거들에서 독립되어 있다.

이정웅과 알마-타데마 사이의 형식적 (formal) 유사점은 또 다른 문제일 것이다. 이정웅의 그림은 일견 알마-타데마의 그것과 굉장히 비슷한 느낌을 준다. 절묘한 대리석의 묘사나 지중해의 빛 아래 있는 도자기나 꽃 같은 아름다운 물체들이 그 특징일 것이다. 이정웅 그림의 구도를 통해 알마-타데마에게 오마주를 바치는 것은 확실해 보인다. 그리고 그림에 보이는 섬세하고 아름다운 소녀들의 조형은, 그 인종적 차이에도 불구하고, 알마-타데마 그림의 그것과 평행을 이룬다. 하지만 그와 동시에 이정웅의 작업은 명확하게 알마-타데마와 구별된다. 이정웅의 그림은 동시대 한국인과 상상의 피조물들로 가득하다. 그의 그림에서 사용된 대리석 구조물들에도 불구하고 그에게서 고전주의에 대한 진지한 존경이나 알마-타데마가 의식했던 고고학적 정밀이 보이지 않는다.

미술사적 전통에 있어서 이정웅의 독특한 제작법은 양식사 연구의 영역에 속한다. 양식사는 화가의 특정한 양식이 어떤 한도 내에서 화가 개인의 지각 (perception) 과 연관되어 있다고 간주한다. 이미지를 창조한다는 것은 본다는 행위와 엮여있는 것이다. 세심하게 묘사된 재현회화는 그 제작자의 세심한 눈을 전제로 하고 있는 것이다. 다시 말하면 이정웅의 스타일은 그의 시지각 (視知覺)에 일어난 깨달음의 결과이고 이것은 단순히 기계적인 모방보다 훨씬 더 영속적인 것이다. 이정웅과 알마-타데마의 양식적 요소에서 유사점을 보이지만 그 둘을 연결해서만 해석하는 것에 유의해야 할 것이다. 결국 이정웅의 알마-타데마나 워터하우스에 대한 자세는 대체로 실용주의에 머문다. 작가는 필자에게 알마-타데마가 주어진 미디움에서 보인 숙련도를 좋아하는 것이라고 말한 적이 있다. 대리석이나 구도와 같은 전용된 요소에도 불구하고 이정웅이 진짜 열망한 바는 자신의 비전을 타인에게 보여줄 수 있는 그 대가가 보인 숙련도였다.

이정웅과 알마-타데마의 관계는 아마 그들이 특수한 삶의 자세를 공유하는데도 있을 것이다. 이정웅의 작업은 이미 오래 전에 잃어버린 "미학적으로 보는 법" 을 재기시키는데 있다. 미학주의 (Aestheticism)은 단순히 아름다운 것을 보고 그리는 것이 아니라 시각을 인간의 인식의 한 가운데 놓는다는 것을 의미한다. 아마 이러한 이유로 이정웅은 대가들과 동일한 결과를 얻기 열망하는 셀 수 없는 수의 화가들 사이에서 특출 날 수 있었을 것이다. 많은 수의 헌신적인 화가들이 대부분 그들이 존경하는 대가들을 모방하는데 실패하는 반면 이정웅은 그 자신의 목적을 쉽고도 가볍게 이루어낸다. 왜냐하면 그의 목적은 결과라기 보다는 과정과 경험이기 때문이다.

이러한 종류의 자세를 구현하는 것은 우리시대에 큰 가치를 지닌다. 현대사회는 끝 없이 의미를 부여하고 추구하기에 열중해 있다. 이정웅은 당연히 서구문화에서 무겁게 쌓인 대리석의 의미를 의식하고 있다. 하지만 그의 주요 관심사는 알마-타데마에 의해 구현된 대리석의 섬세한 아름다움에 있다. 그는 대리석을 자유롭게 고전주의적이지 않은 감성을 위한 세트로 활용했다 (이러한 점에서 이정웅의 자세는 동양의 공예품과 고전주의적 기물들을 한 그림에 나란히 놓았던 알버트 무어(1841-1893)와 가깝다). 이정웅이 자주 그리는 또 다른 물체는 일본전통의상을 입은 아름다운 소녀들이다. 일본 전통의상은 식민지 경험을 한 한국인에게는 혐오를 일으키는 것일 수도 있

다 (남한 TV에서 일본의 대중문화는 1998년 이전 까지 금지되어있었고 아직도 서울 한복판에서 일본 전통의상을 입고 활보하는 것은 불편한 공기를 만들어 낼 수 있다). 많은 작가들이 페티쉬적인 방식으로 일본적 이미지를 이용해 작업하는 것이 사실이다. 하지만 이정웅이 기모노를 다루는 방식은 좀 더 섬세하다. 그가 그린 기모노에서 일본적인 특징을 강하게 보일 수 있는 부분은 종종 가려있거나 변형되어 있으며 한국전통의상과 같은 공간을 점유한다. 이정웅이 대리석이나 전통의상들을 다룬 방식은 사물의 주어진 의미와 그 미학적인 측면 간에 긴장을 만들어낸다. 필자는 그러한 긴장이 건강한 긴장이라고 보는데 이는 그것이 우리의 주체적인 미학적 판단을 발휘하게 해준다고 생각하기 때문이다.

이정웅의 스위프트적 시각

이정웅의 스위프트적 주제는 번덕스러운 전용으로 보일 수도 있다. 그러나 이정웅의 그림에 항상 풍자적인 정신이 흘렀다는 것을 생각하면 그가 『걸리버여행기』의 장면들을 그린다는 것은 자연스러운 일이었는지 모른다. 이정웅을 가깝게 관찰해온 사람이라면 이정웅이 이 전시 이전에는 그의 그림과 어떠한 고정된 내러티브를 연관 짓는 것을 피해왔음을 알 수 있다 (그리고 그의 작업들은 문학과도 거리를 두어왔다). 그러므로 이번 전시는 그가 직접적으로 문학적인 주제를 다루게 되는 중요한 단계라고 볼 수 있다. 하지만 그가 한 문학작품의 한 부분을 다룬다고 해서 그가 걸리버 여행기의 일러스트를 제작했던 아서 라캄 (1867-1936) 식의 작업을 의도했다는 것은 아니다. 『걸리버여행기』는 원래 독자가 이국적인 나라의 사건들을 상상하고 믿을 수 있도록 하기 위한 시각적 레퍼런스로 가득한 소설이다. 독자는 릴리풋인들의 크기를 알 수 있으며 후이놈이나 야후들의 행동방식은 언어만을 통해서도 독자에게 생생하게 전달 될 수 있다. 이번 전시의 주제인 라퓨타도 예외가 아니어서 스위프트는 걸리버의 시각적 경험에 대해 자세하게 다룬다. 비록 많은 독자들이 확신을 갖게 하는 것에는 실패 했지만 스위프트는 부유섬의 원리를 시각화하려고까지 노력한다.

사실 이정웅이 그린 것은 스위프트가 말하지 않은 것들이다. 세밀한 묘사에도 불구하고 스위프트는 그 자신이 창조해낸 섬의 아름다움을 보는 것을 거부했다. 저자가 워낙 부유섬의 정치적 문화적인 부조리함에 주안점을 두었기 때문에 독자는 라퓨타의 시각문화를 보기 힘들다. 이러한 틈새는 이정웅이 라퓨타인들의 미적인 생활을 상상하게 만들었다. 부유섬이 실제로 존재한다면 세계의 불가사의로써 놀라울 정도로 아름다운 곳이었을 것이다. 그래서 이정웅은 태평양 한 가운데 떠 있는 그 섬을 알마-타데마가 만들었던 지중해 공간과 등가 한 곳으로 만들었다. 인종적 구성은 시각문화에 있어 중요한 위치를 차지한다. 같은 장에서 걸리버는 일본천황을 만나지만 독자는 걸리버를 충격에 빠뜨렸을 뻔한 몽골로이드의 이미지를 볼 수 없다 (이는 걸리버가 릴리풋 황제의 주걱턱을 관찰했던 것과 비교된다). 이정웅은 항상 그의 그림에서 인종과 국적을 도드라지게 보여주는 것을 즐겨왔는데 그는 라퓨타를 상상하면서 그곳을 다민족적인 사회로 묘사했다. 그의 그

림에서 형이상학적인 문제에 대한 병적인 집착으로 무기력하게 되어버린 지배계급은 유럽인으로 여성 하인들의 모습은 동아시아인으로 묘사된다. 이정웅에 따르면, 이 보다 멀쩡한 정신과 균형 잡힌 몸을 가진 하인들은 라푼타의 미학적인 삶을 주도해 나가고 있는 것이다.

현대독자의 바람과 달리 『걸리버여행기』는 현실과 유리된 판타지가 아니다. 스위프트는 소설을 통해 자신의 시대의 사회 정치적 문제를 논구하고자 했기 때문에 책은 현실에 대한 암시들로 가득하다. 라푼타 자체는 교황령에 대한 거대한 메타포로 여겨지며 라가도의 대학은 왕립협회에 대한 직접적인 풍자로 생각된다. 스위프트의 라푼타가 통시적인 (diachronic) 공간이었다면 이정웅의 라푼타는 시대초월적 (anachronic) 공간이다. 작가에게 라푼타는 그 자신의 문제인 서구에서의 강고한 오리엔탈리즘이나 젊은 한국인 작가로서의 아름다움을 추구해야 하는 고민 등을 해결해나갈 수 있는 공간이다.

이 에세이는 보통의 미술 글쓰기처럼 이정웅 작업의 중요도나 관련성을 주장하는데 중점을 두었다. 다음으로 질문해 볼만한 주제는 이정웅 그림이 얼마나 최신의 시류에 맞고 아방가르드 하나의 문제이다. 재미있게도 알마-타데마야말로 시대를 거치며 이 아방가르드 질문에 공격 대상이 되어 온 작가였다는 것이다. 하지만 이런 류의 질문은 사실 작가를 위한 질문이라기 보다는 관객을 위한 질문이라는 생각이 든다. 관객 개인은 작가가 제공하는 기회를 통해 그 자신만의 대답을 얻을 것이다.

Swift, Alma-Tadema and Lee

Almost right after his college graduation, Lee Jeongwoong has been having commercial successes at the art markets in Hong Kong, Singapore, New York, his home country, South Korea. Yet I believe that this solo show in London would hold more meanings than previous exposures because his art has had a unique relationship with the art of Victorian Britain. If his pictures were not appreciated enough in the art-historical context at the previous places, this show is expected to provide a better opportunity for that purpose.

Roughly two aspects of the show can be discussed in this essay. They are the possible questions caused by the style of Lee and the artist's particular attitude in dealing with the Swiftian subject matter the artist newly employs for this show.

Lee and Alma-Tadema

Before I discuss what Lee's style can tell us about, the viewer needs to observe the actual works attentively in order to get the sense of what his style is. What many people see from Lee's works would be its skilful execution entails the words like naturalistic or realistic. They are beautiful pictures too, which would remind British viewers art of the Victorian painters in the latter half of the 19th century, such as that of Lawrence Alma-Tadema (1836-1912) and John William Waterhouse (1849-1917).

The fine quality of works of Alma-Tadema, whose high mimetic technique and sophisticated composition Lee overtly adopted, was the reason for their high market value in his time. If Lee's works are marketable in the present, it is because of his attainment of the difficult skill to make competent paintings in terms of illusionism. However, when we regard this kind of figurative paintings in terms of realistic illusionism alone (especially when we described and recognised them as 'photographic'), there is an art-historical dead end, for the art-makings of the pictures are reduced to mere mechanical activities in that frame.

We heard that there is an army of Chinese copyists meticulously copy the works of old masters in (both Western and Eastern) art history. Even they found a village of copyist heaven somewhere in Guangdong province, and there must be a copyist of Alma-Tadema in that village for sure. Yet Lee's practice is certainly different from copying or patch working. He never makes the exact copies of works of the others. In other words, Lee does not mechanically imitate already made results but is able to create and compose any images for his own purposes. The fine mimetic quality, too, belongs to his disposal, not dependent on ready-made references.

The formal resemblance between Lee and Alma-Tadema is another problem. At first glance, Lee's pictures feature great similarity with the Victorian artist. The exquisite rendering of marble and beautiful objects such as pots and flowers in the Mediterranean light are the most visible traits. It is clear that the compositions of Lee's works overtly pay an homage to the Victorian

artist. Not from every picture but some pictures, one can almost name the paintings he referenced from Alma-Tadema. The delicate and beautiful configuration of hands and faces of young girls in Lee's pictures, despite their ethnic difference, seems parallel with Alma-Tadema's. However, at the same time, Lee's works clearly show us a great deal of difference from Alma-Tadema's. Lee's pictures are full of contemporary Koreans and imaginary creatures. Despite his use of marble structures in his pictures, He does not seem to have any sincere admiration towards either Classicism nor Archaeological precision that Alma-Tadema was conscious of.

According to the tradition of art history, Lee's unique practice is in the realm of stylistic investigation, which believes that the artist's specific style is, to certain extent, related to his individual mode of perception. The act of making images is interwoven with the act of seeing. The meticulously wrought representational paintings predicate the meticulous eyes of their maker. In other words, Lee's acquisition of his particular style is a result of series of enlightenment in his visual perception, that is much more permanent than an insipid and coincidental act of copying. At the same time, it is difficult to say that Lee acquire the actual style (eyes) of Alma-Tadema in a strict sense. The exact schemas(the ways of interpretation) of both artists cannot be of the same calibre. After all, Lee's attitude towards Alma-Tadema and Waterhouse is pragmatic than doctrinaire. The reticent artist Lee once told me that he liked works of Alma-Tadema because of the high degree of control the Victorian artist exercises within the medium. Despite of all the borrowed inventions of the others, such as composition and selection of the marble setting, what Lee really aspires is that stage of absolute control that is quintessential for presentment of his visions to the others.

Then what is the actual relationship between Lee and Alma-Tadema? I think that they share a certain attitude of life. Lee's art is an attempt to rehabilitate the aesthetic way of seeing, which has long been lost. An aesthetic attitude or Aestheticism is not just depicting and seeing beautiful objects such as girls and flowers, but to place the faculty of vision at the centre of human epistemology. Perhaps this is the reason Lee is in the different tier with countless artists who aspire to achieve the same results with the their revered old masters. The devoted artists always fail to imitate their masters with their clumsiness and stiffness, whereas a careless painter like Lee achieves his own goal with great ease and lightness, for his objective is not the result but the process and experience.

The value of practising this kind of attitude in our time, I think, immense. Modern life is so much conditioned by meanings and definitions, and one is forced to find analogies from analogies. In case of Lee, he is not tied up with any instructive ideology and not afraid of exploring the particularity of what he sees beyond its collective definitions. Lee is certainly aware of the heavily accumulated meanings of marble in Western culture, but his initial interest lies in the delicate beauty of the object articulated by Alma-Tadema. He freely deploys the form of marble as the set for nonclassical sentiments. In this respect, Lee's attitude is much closer to the artist Albert Moore (1841-1893) who juxtaposed modern oriental artefacts with Classical artefacts in his pictures. Another beautiful objects he frequently illustrates are the beautiful girls in traditional Japanese costumes. These particular costumes, which inspired the 19th century Europeans to bring Japonism, are likely to be seen as objects of aversion for the Koreans, who were colonised by the Japanese from 1910 to 1945. In South Korea, Japanese popular culture was banned on TV until 1998. Even now wearing a Japanese costume in the street of Seoul would create uneasiness in the air. It is true that many artists work on that Japanese imagery in a

fetishized manner, but Lee's engagement with the objects is the much more careful. The distinctively Japanese element of the costumes are often covered and modified, and they occupy the same space with the figures wearing traditional Korean costumes. In these ways of depicting both marble and the traditional costumes, Lee creates the tensions between the given meanings and the aesthetic aspect of objects. I say that the tensions are healthy ones, for they can enable us to exercise our autonomous aesthetic judgement.

The Swiftian vision of Lee

Lee's Swiftian subject could be seen as a capricious appropriation. However, verging on *Gulliver's Travels* might be a natural consequence, for there always has been a satirical spirit in Lee's works. As a close observer of the artist would know, Lee had been eschewed associating any fixed narrative with his works before this exhibition, and his pictures were evasive in involving with any literature. Therefore, this exhibition is an important step as the first exhibition he directly deals with a literary subject for his works.

Even if he is dealing with a part of a specific literature, i.e., Book III of *Gulliver's Travels*, his works do not mean to be faithful illustrations of the subject, as such an artist as Arthur Rackham (1867-1936) did. The novel is a book full of details enabling the reader to visualise the improbable events in exotic, remote countries. One can see the actual sizes of the Lilliputians. The behaviouristic traits of each different groups such as that of the Houyhnhnms and the Yahoos are so vividly illustrated in written language alone. Laputa, the country Lee is dealing with, is not an exception. Swift describes the visual experience of Gulliver so meticulously. He even tried to visualise the mechanism of the floating islands even if the attempt was not always convincing to many readers.

What Lee sees from the book is what Swift does not tell us. Despite the detailed illustrations, Swift refused to see the beauty of the country he created. The reader could not see the visual culture of the Laputians, for the dominant theme the author conceived in that part is the massive political and cultural absurdness of the floating island. This gap drew Lee to imagine the aesthetic life of the Laputians. The floating island, if it existed, must be extraordinarily beautiful as it would be a wonder of the world. Hence, Lee made the place afloat in the sky of the Pacific Ocean somewhere equivalent to the Mediterranean space made by Alma-Tadema. The Ethnic composition of a population is also a crucial part of the visual culture. In the same part of the book, Gulliver visited Japan and met the emperor himself, but the reader cannot see anything about the actual images of Mongoloid that would shock the protagonist (this is a stark contrast when compared to Gulliver's remark of the "Austrian lip" of the emperor of Lilliput). Lee always likes to articulate ethnicity and nationality in his works. For imagining Laputa, Lee renders the place as a multi-ethnic society. The dominant class of the island, whose morbid interest in metaphysical matters made them extremely languorous, are Europeans. The female servants are shown as East Asians as the location of the island increases the probability. According to Lee, these servants, who were supposed to be more sane and well-formed, have the leading role in making the aesthetic life of the island.

Gulliver's Travels is not a fantasy detached from the reality, despite modern readers' desire to see the novel in that way. Swift wanted to question the socio-political problems of his age through dense allusions to the real events. Hence, it became all passion of English literature that finding the actual "background" of the events and characters in the novel. Laputa itself is deemed as a giant metaphor of the papacy, the "Whole of Babylon." The pointless experiments going on at the Grand Academy of Lagado are thought to be a direct satire against the Royal Society. These kinds of literary implications might be the least interesting one to Lee. Lee's Laputa is an anachronic space, whereas the Laputa of Swift is a diachronic space. For the artist, Laputa is a place where he can negotiate his own problems, such as the unbreakable Orientalism in the West he faces and his anxiety of seeking beauty as a young Korean artist.

This essay has been written to advocate the relevance and significance of Lee's works as art writing commonly does. The next possible inquiry would be the up-to-datedness or avant-gardeness of the paintings. It is an interesting fact that the art of Alma-Tadema, more than anyone's, has been the object of this question of timeliness, as the dramatic fluctuation of the market value of the Victorian artist's works in the last one hundred years testifies. However, this kind of question, I think, is not for artists, but actually for viewers. The criticisms and evaluations about Alma-Tadema, made by people like John Ruskin, Roger Fry and Anglo-American art historians in the later periods, are the self-inflicted ones for the enquirers themselves. I wish the reader would find out the answer by himself with experiencing the artistic conditions the artist offers.

Antonio Noh

History of Art Ph.D. Student

University of York