**2017 The wind rises (CMAY, LA)**

**거리의 미술이 전시장으로 들어올 때   
유홍준(미술평론가)**

1.

한바람 임옥상이 오랜만에 전시장으로 돌아왔다. 작가 약력으로 보자면 1981년 첫 개인전 이래 제18회가 되는데, 2011년 가나아트센터 개인전 이후 6년 만이다. 그간 2년이 멀다 하고 작품을 발표하고 어떤 때는 한 해에 두 번이나 개인전을 갖던 그의 이력에 이런 긴 공백이 있다는 것이 믿기지 않을 정도로 오랜만에 전시장에서 그의 작품을 만나게 되었다.

그러나 이는 이력서 형식의 틀 속에서 보는 문서상의 수치일 뿐이고, 지난 15년간 임옥상은 전시장 밖으로 뛰쳐나가 무수히 많은 작품을 발표해왔다. 이른바 그의 이력서상에서 ‘공공미술’로 기록된 작품들은 그 크기로 보나 예술적 공력으로 보나 하나하나가 거의 개인전 수준이었다.

임옥상이 전시장 화가에서 거리의 미술가, 광장의 예술가로 나가게 되는 전환점은 1995년 가나아트갤러리에서 열린 <일어서는 땅>이었다고 생각된다. ‘땅’을 주제로 한 종이 부조 작품전이었는데, 그때 전 시장에 들어선 사람은 무엇보다도 엄청난 크기의 작품 스케일과 하나의 작품을 완성하기 위해 기울였을 작업량과 공력에 압도당하였다. 웃는 얼굴, 화내는 표정, 벌떡 일어나는 사람, 일어선 사람이 남긴 선명한 자취, 텔레비전이 한쪽 눈 에 박힌 얼굴, 가마솥이 입에 박힌 얼굴…… 모든 화면에 서려 있는 확고한 이미지에 사로잡혀 보는 이에 게 전율조차 느끼게 하는 것이었다. 그런가 하면 영원히 떨어질 수 없다는 듯이 포옹하고 있는 한 쌍의 연인…… 어떤 이는 이 전시회를 보고서 미술이 이렇게 감동을 주체하기 힘들게 할지 몰랐다고 했다.

이후 임옥상의 작업은 주로 거리에서 광장에서 펼쳐졌다. 퍼포먼스도 여러 차례였고, 공공미술 프로젝트로 벽화도 제작했고, 사회적, 정치적 집회에서 현장 작업을 펼친 것은 손으로 꼽기 힘들 정도로 많았다. 지난번 촛불집회에 개근하면서 보여준 공차기, 오자미 던지기, 못 박기, 붓글씨 쓰기, 가무단 놀이 등의 작 업은 시위 문화를 한 단계 높여준 예라 볼 수 있다.

이처럼 전시장 밖으로 뛰쳐나갔던 임옥상이 이번에는 반대로 거리에서 광장에서 펼친 작업을 전시장으로 끌고 들어온 것이다. 그간 현장에서 보여준 작업을 전시장에 나열하는 것이 아니라 그간의 경험을 전시장 미술로, 거창하게 말해서 승화시켜 보여주고 있는 것이다. 그래서 이 전시회는 그간 임옥상이 보여준 어떤 전시회와도 다른 모습을 보여주며 관객들로 하여금 예측 불허케 하는 파격, 신선한 충격을 줄 것이라 믿어 의심치 않는다.

돌이켜보건대 임옥상의 40년 화력에서 이 전시회가 갖는 의의는 네 번의 커다란 전환점을 보여주는 전시회라고 할 수 있다. 첫 번째는 1984년의 제2회 개인전, 두 번째는 1988년의 제3회 <아프리카 현대 사>전, 세 번째는 1995년의 <일어서는 땅>전, 그리고 이번이 네 번째 획을 긋는 전시회이다.

2.

전후 과정을 생략하고 그의 첫 개인전부터 살펴보면 애시당초 임옥상은 리얼리스트로 작가적 신념을 견지 하면서도 현실에 직접 개입하는 것이 아니라 우리가 살아가면서 일상적으로 만나는 자연, 땅, 대지에서 출 발하였다. 당시의 작품들의 제목이 <땅> <나무> <꽃> <웅덩이> 등이었음에서도 알 수 있다. 그러나 임옥상에 게 대지는 자연 그 자체가 아니라 거기에 일정한 충격을 가했을 때 일어나는 자연현상들에 관심을 갖고 있었고 더 나아가서 예기치 못한 큰 변화에 대한 감지를 통하여 작가적 상상력을 펼쳐보곤 하였다. 화염에 덮힌 산등성, 시뻘건 속살을 내보이듯 파헤쳐진 들판, 바람에 휩싸이는 나무, 불기둥을 뿜어올리는 분화구 같은 웅덩이, 들꽃이 불길처럼 뻗어 있는데 하늘에서 먹구름이 소나기를 내리는 들판……

당시 그의 작품들은 이처럼 일정한 은유의 성격을 지니면서 충격과 긴장감, 신비와 예감, 변혁에의 열렬한 욕망 등을 나타내고 있다. 이러한 인간의 감정과 욕구를 자연현상이라는 구체적인 이미지를 구사했다는 점에서 관념적인 미술이 아니면 생경한 사실성이 과도하게 노출되던 당시 미술계에 신선한 충격을 주었다.

임옥상이 첫 개인전을 통하여 보여준 이와 같은 강렬한 대위법과 은유적 상징체계, 그리고 이미지의 능숙한 구사를 통한 서사적 화면 전개는 이후 임옥상 예술의 가장 중요한 특징이자 가장 큰 매력이 되었으며, 이번 작품에 이르기까지 변함없이 이어오는 임옥상 예술의 본질인 것이다. 첫 개인전 이후 임옥상은 ‘현실과 발언’동인으로서 새로운 미술운동에 적극 참여하면서 보다 리얼리스트다운 면모를 갖추어가게 된다. 그것은 임옥상의 관심이 자연현상에서 인간에로 옮겨간 것에서도 확연히 알 수 있다.

고단한 삶의 표정을 담은 <귀로>, 가난하지만 따뜻한 달동네의 밤풍경을 창을 통해 표현한 <우리시 대의 풍경-달동네>, 다 먹고 난 지저분한 <밥상>, 박제된 군상의 얼굴 위로 날리는 삐라를 그린 <색종이>, 평온한 대지에 엄습한 불길한 새를 그린 <새>, 그리고 잘 익은 보리밭에 느닷없이 등장하는 한 불쾌한 눈빛의 남자를 그린 <보리밭>……

당시 막 불꽃처럼 일어나고 있던 리얼리즘 운동의 구체적인 예술적 구현에 대하여 서로가 조심스럽게 자기 언어를 제시하고 있을 때 이처럼 우렁찬 목소리로 자신만만하게 자기를 드러낼 수 있었던 것은 임 옥상 개인이 아니라 미술운동 자체의 큰 활력이 되었다. 임옥상이 일찍이 자기를 확보하게 된 것은 아마도 그가 은유법이나 대위법 즉, 예술에 있어서 상징과 은유가 지니는 조형언어의 중요성을 견지했던 것이다.

3.

1985년 임옥상은 프랑스 앙굴렘으로 건너가 약 2년간 프랑스에 머물면서 새로운 자기 예술 탐색에 들어갔다. 그가 극복하려는 모더니즘 미술의 본고장에 머물면서 무엇을 배우고 무엇을 생각해올 것인가에 대하 여 주변 사람들이 궁금하게 또는 의심스럽게 생각하고 있을 때 그는 장장 50미터에 달하는 <아프리카 현대 사>를 들고 나왔다. 1988년 그의 세 번째 개인전으로 열린 이 작품발표회는 김윤수 선생의 표현대로 “크기에서나 주제에서나 그것은 우리 현대회화에서 없었던 일대 사건”이었다.

아프리카인의 수난과 현실을 다룬 이 대작은 그것이 아프리카라는 특수한 지역성을 넘어서 제 3세계적 현시, 나아가서는 한국의 정치 현실을 은유하고 있다는 점에서 보편적인 주제로 전환되어 있었다. 화면의 스토리 전개는 장편 다큐멘터리 영화 또는 대하드라마의 회화적 변용이라고 할 만큼 웅장하고 도도하면서도 구석구석에 미세한 상황과 섬세한 표현을 가하고 에피소드를 삽입하면서 서사적 회화의 신경지를 이루었다는 찬사를 받을 만하였다.

이 <아프리카 현대사>를 통하여 임옥상의 예술 세계가 보여준 새로운 관심사는 무엇이었는가? 그것은 역사였다. 그는 자연현상에서 인간으로, 그리고 이제는 역사로 옮겨 앉은 것이었다.

임옥상은 아주 부지런한 농사꾼처럼 또는 기업가처럼 작품을 생산(제작)하고는 그 결실을 거두어들인 다음 또다시 다음 생산에 들어가곤 하였다. 그 주기가 보통 3년이었던 것 같으며, 매 수확기(개인전)에는 지난 기간 동안의 생산 활동에 대하여 자기 입장과 목표를 확고히 해 두며 작업한다는 것이 흔히는 감성적 사유를 방해하는 일이 되곤 하는데 임옥상의 경우는 그 어느 선 이상을 넘어서지 않은 듯, 오히려 그것이 작업의 추진력이 되곤 했다.

1987년 유월민주항쟁으로 민주헌법을 쟁취한 이후 민주화운동 세력들은 한국 사회의 근본 모순을 어떻게 해결해 나아갈 것인가를 놓고 격렬한 노선 투쟁이 일어났다. 현실에 나타난 사회적 모순의 양대 뿌리는 남북 민족분단과 독재정권의 산업화 추진 과정에서 심각하게 노출된 노동 계층 문제인데 어느 것을 우 위 개념 또는 기본 개념으로 볼 것인가라는 이른바 사회 구성체의 논쟁이 일어났다.

한국 사회를 ‘식민지 반봉건사회’로 규정한 측은 NL(민족해방) 노선, ‘신식민지국가독점자본주의’ 로 규정한 측은 PD(민중민주) 노선으로 양분시켰다. 이 와중에서 임옥상은 PD 노선을 취했다. 그림을 그리는 사람이 꼭 그렇게 사회과학적 인식과 논쟁의 한가운데 자신을 던질 이유가 있었느냐는 반문이 지금에 와 서는 가능하지만 당시 사회 변혁 세력의 동향에서는 양자택일을 끊임없이 강요받아왔던 면도 없지 않았다.

임옥상이 그 사회과학적 인식 틀에 입각하여 그린 일련의 연작들은 1990년 <우리 시대 풍경> 전에 발표되었다. 임옥상 예술의 주제가 자연현상에서 인간으로, 역사로 그리고 이제는 구체적 현실, 역사적 현실로 옮겨 앉은 것이다. 논리상으로 본다면 임옥상이 점점 더 리얼리스트로서 확연한 모습을 보여주었다고 할 수 있을 것이다.

그러나 유감스럽게도 임옥상의 <우리 시대 풍경>전은 성공하지 못했다. 몇 개의 작품을 제외하고는 현실의 문제에 직접 개입하면서 전형화된 인물들이 전형적인 동작을 보여준다는 것이, 예를 들어 사장님과 여공의 대비 같은 것이 어쩔 수 없이 상투화되는 결과를 낳았다. 나는 이 점에 대하여 이론과 이념이 과도하게 간섭하여 예술에 손상을 가한 것으로 파악했다.

물론 PD 노선의 그의 지지자들은 그의 애매한 관념성을 홀연히 벗어던졌다고 평했을 것이다. 그러 나 내 관점에서 보면 임옥상 예술의 최대 강점이었던 상징과 은유 체계가 중심을 잃으면서 흔한 말로 ‘이념 이 형식의 우위에 놓인 결과’였다.

1991년 호암갤러리는 참으로 파격적으로 임옥상 초대전을 열었다. 나이로 보아도 예외적 대우였지만 민중 미술 계열의 작가를 초대했다는 것 자체가 하나의 사건이었다. 임옥상의 지난 10년간 작품을 총 망라한 이 전시회는 예상 밖의 관람 인파로 호암갤러리 사상 최대의 관객 동원이라는 기록을 남길 정도였다.

굳게 닫혀 있던 제도권의 미술 공간이 열리면서 그 동안 부당한 탄압과 간섭과 음해를 받아온 민중 미술이 임옥상의 작품전을 통하여 예술적으로 복권되는 분위기를 갖고 있었다. 그러나 이 전시회에서 대중 의 사랑을 받은 작품은 상징과 은유가 절묘하게 살아난 <땅> <불> <보리밭> <무우>, 그리고 저 탁월한 극적 구성을 보여준 <아프리카 현대사>였다. 그의 최근작이라 할 <우리 시대 풍경-들, 바람, 사람들>은 우선 이 미지의 힘에 있어서도 구작들을 따르지 못했다. 이 문제는 임옥상이 넘어서야 할 위기이거나 어차피 치러야 할 홍역 같은 것이었다.

4.

임옥상이 이 딜레마를 벗어난 것이 1995년의 <일어서는 땅>전이었다. 임옥상이 다소는 관념적이고 사회 과학적인 사고가 우세한 작업에서 다시 흙으로, 그리고 인간 실존의 문제로 돌아온 것이었다. 그러나 그의 회귀는 역사와 현실을 몸으로 경험하면서 얻어낸 사회적 실존으로서 인간이며 그 인간이 살아가는 토대로 서 땅인 것이다. 10년 전에 임옥상이 보여주었던 땅이 <상처받은 땅>이었다면 이제는 <일어서는 땅>이었다.

임옥상의 <일어서는 땅>은 구체적 현실을 지목하지 않으면서도 그 현상의 밑바닥을 건드릴 수 있기를 바라고 있다. 이 점은 듣기에 따라, 보기에 따라 관념의 늪에 함몰됨을 의미할 수 있다. 그러나 생각에 따라서는 흙을 그림으로써 땅의 실체를 드러낼 수 있고 인간 실존을 나타냄으로써 현실을 부각시킬 수 있다면 이렇게 획득된 형상적 인식이란 개별성을 통하여 보편성을 장악한다는 한 차원 높은 성취를 의미한다. 임옥상이 이 종이 부조전을 통하여 그 동안 침묵 속의 딜레마에 있던 자신을 구출했다고 생각하고 있다.

땅에서 시작했던 임옥상이 인간과 역사와 현실을 거쳐 결국은 땅의 본질은 흙에로 돌아왔다는 것은 1990년대 진보 진영의 많은 분야 일꾼들이 ‘일단 원래 복귀’하고자 했던 기류와 무관치 않은데 원위치해서 얻어낼 구체적 성과가 무엇이냐고 물었을 때 임옥상은 바로 이것 ‘일어서는 땅’이다라고 제시하고 있었던 것이다.

당시 나는 임옥상의 작업을 보기 위해 능곡의 그의 작업장을 방문하였는데, 임옥상은 흙강아지가 되 어 무릎으로 기면서 흙바닥에 형상을 만들어가고 있었다. 그 모습을 보면서 임옥상은 어쩔 수 없는 장인이라는 생각이 들었다. 그는 연신 작업을 하면서 나를 보며 이렇게 말했다.

“아- 이 보드라운 흙을 좀 만져봐, 흙이 지닌 본성, 뭐라고 할까, 부드럽고 거칠면서 포용력이 있고 무엇이든 길러낼 수 있는 생산력을 지니고 있고, 어머니 품 같기도 하고…… 내가 그걸 몰랐었어. 그 동안 나는 땅을 많이 그리긴 그렸지. 상처받은 땅, 역사의 혼이 서려 있는 땅, 갈 수 없는 땅…… 그러면서 정작 그 땅을 이룬 원소로서 흙을 잊고 있었어. 그 흙이 있기에 땅이 있다는 것을 말야. 그래서 이제 나는 땅을 그리지 않고 흙을 그릴 거야. 흙을 그림으로써 땅을 나타내고 싶다 이거지……”

<일어서는 땅>은 이렇게 이루어진 전시였다. 지난번 <우리시대 풍경>전이 실패했거나 무언가를 잃어버린 것이 있었다면 바로 이 점이었던 것이다. 그 현상을 이루고 있는 본질 내지 실존을 건드리지 못한 상태, 즉 흙이 없는 땅을 그렸던 것인지도 모른다.

5.

1995년 <일어서는 땅> 이후 임옥상은 마침내 그냥 화가이기를 거부하며 조각으로, 설치미술로 자신의 표현 영역을 넓혀갔다. 소재도 흙에 집착하지 않고 나무, 쇠로 확대되면서 마침내 전시장을 버리고 거리로 광장으로 뛰쳐나갔다. 1996년 지하철 5호선 광화문역의 조형물인 <광화문의 역사>가 그 첫 번째 작업이었다. 1997년 천안의 생산기술연구원 조형물인 <생명의 일곱 기둥>은 임옥상이 설치미술가로 변신한 작품 이었다. 1993년 대전 엑스포에 출품한 <대지-어머니>, 2000년 서대문형무소 설치미술 <작은 감옥, 큰 감옥>, 전남 영암 구림마을의 <세월> 등으로 이어졌다. 그리고 2000년 매향리 공군폭격장에서 수습한 포탄으로 설치한 매향리 상징 조형물인 <자유의 신 in Korea>는 설치미술가 내지는 조각가로서 임옥상의 면모를 유감없이 보여준 명작이었다. 잔인한 재료로 슬프도록 아름다운 새를 형상화한 것은 임옥상의 상상력을 유감없이 보여주고 있다. 이 매향리의 경험은 임 옥상에게 쇠붙이가 갖는 물질성에 대한 새로운 인식을 낳았다. 임옥상은 한 인터뷰에서 이렇게 말했다.

“쇠로 작업을 하려면 자연히 용접을 해야 했지요. 새로운 재료에 대한 자신감이 생기면 그만큼 작품 세계가 넓어지고 상상력도 넓어져요. 상상이란 실현 가능성이 있는 가운데서 이루어지는 것이잖아요. 그전 에는 뭔가 전체적으로 규격화된 부자유함 같은 게 있었는데 그 껍질이 없어져가는 것을 느꼈지요.”

그 성과들이 2011년 가나아트센터에서 연 제15회 개인전에 보여준 작품들이었다. 임옥상이 스스로 공공미술이라고 말한 전시장 밖에서의 작업들은 그의 이력서에 나와 있듯이 헤아릴 수 없이 많다. 내가 본 것으로는 서울녹색병원 엘리베이터 탑 외벽에 벽화로 그린 <노동을 위하여>, 마포 하늘공원의 <하늘을 담는 그릇>, 청계천 <전태일거리>, 분당 <책 테마파크>, 서울숲 <상상, 거인의 나라>, 창신동 <창신 소통센터>, 세 월호 <못다핀 꽃> 등은 거리의 미술가, 광장의 미술가로서 임옥상의 대표작으로 꼽을 만한 것이다. 그는 이렇게 말했다.

“지난 10여 년간 공공미술에 매달렸습니다. 나름, 벽 없는 미술운동을 한다고 했습니다. 예술은 당연히 사람들 곁에 있어야 하고, 함께 해야 한다고 믿었습니다. 서로서로 보듬고 위로하고 나누어야 한다고 말입니다. 예술 소통, 미술 소통, 문화 소통…… 이젠 소통의 시대, 대화의 시대입니다.”

이것이 전시장 밖으로 나간 임옥상의 중요한 이력이다.

6.

내가 미술비평을 하면서 오랜 예술적 동반자로서, 그리고 친구로서 임옥상과 너나들이를 하면서 40년을 지 내온 데에는 그의 예술과 예술적 기량에 대한 신뢰가 있었기 때문이다. 임옥상에게는 예술가적 상상력이 지나쳐 무당 같은 데가 있어 가끔 싸우기도 하지만 화가로서 그의 강점은 뛰어난 묘사력과 귀신같은 이미지 포착력에 있다. 이번 <바람 일다> 전시회에는 그의 무당 같은 괴이함과 귀신같은 이미지 포착력과 뛰어난 묘사력이 하나로 어우러졌다는 인상을 준다.

캔버스에 오일로 그리는 그의 인물 묘사력은 여러 작품에서 익히 보아왔다. 특히 <리영희 선생 초상> 같은 작품은 우리 시대 최고의 초상화라 할 만한 것이다. 그리고 조각 초상으로는 제주 추사관 2층에 설치한 <추사 김정희 초상>이 있다. 무쇠라는 질감과 고개 숙인 포즈의 포착으로 귀양지 추사의 모습을 절묘하게 나타냈다. 그리고 설치미술로서 초상화도 있다. 봉하마을 노무현 기념관에 설치된 대형 초상은 네모난 철망에 장례식 때 사용된 노란 리본과 검은 리본 두 가지로 초상을 그려낸 것이다. 그 초상의 정확성은 말할 것도 없고 이 리본들이 바람에 날릴 때마다 얼굴에 표정이 나타나는 것은 임옥상 아니면 다시 볼 수 없는 희대의 초상화이다.

이번 개인전에서 관객에게 시각적 즐거움과 놀라움을 동시에 안겨주는 것은 초상 조각일 것이다. 전 시장 1층 <가면무도회>에 설치된 역대 대통령과 존 버거, 윌리엄 모리스, 그리고 작가 자화상으로 엮어진 흙부조 초상들을 보면 그 이미지 포착이 절묘하여 그가 이 초상 조각을 통해 무엇을 말하려는 것인지 단박 에 알아차리고 감성적으로 소통하게 될 것이다.

전시장 2층의 <가면 박물관 - 남한>, <가면 박물관 - 북한>, <좀비 전성시대>, <물밑 창조경제>를 보면 내가 왜 임옥상에게 무당 같다고 했는지 수긍할 것이다. 우리의 상상력을 완전히 벗어난 괴이함으로 버무려 있다. 그러면서도 작가적 메시지는 명확하다는 것이 임옥상 미술의 큰 매력이다.

나이 탓인지, 아니면 익숙한 것이기 때문인지 이번 전시에서 내가 가장 감명받은 작품은 정통 타블로 작업인 <광장에, 서>, <상선약수>와 <삼계화택>이다.

<광장에, 서>는 30호 캔버스 108개를 연결한 대작 중 대작으로 임옥상이 거리에서 전시장으로 돌아오며 가져온 기념비적인 역사기록화이다. 인류 역사상 미증유의 민주화운동이었던 촛불시위 현장에 있었던 감동적인 장면들, 그리고 SNS에 무수히 올라와 있는 생생한 시위 기록 사진들을 회화적으로 재구성하고 재해석하여 장대한 파노라마로 전개되고 있다. 그 이상의 해설이 필요 없고 불가능한 작품이다.

<상선약수(上善若水)>는 농민 시위대에게 경찰이 쏜 물대포에 쓰러진 백남기 농민이 의식불명으로 된 사건을 다룬 것으로 그 상황의 전개와 시위대의 용기를 함께 그린 작품이다. 그러면서 작품 제목을 노자의 『도덕경』에 나오는 ‘최고의 선은 물과 같다’는 뜻의 상선약수를 역설의 변증으로 삼으면서 세상을 질타하고 있다.

<삼계화택(三界火宅)>은 2009년 1월 20일 용산 화재 참사 사건을 그린 것으로 그 때의 참상과 분노를 담은 것이다. 그러면서 작품 제목은 『법화경』에 나오는 일곱 가지 비유 중 하나인 삼계화택을 붙였다. 삼계(三界)란 욕심 세계인 욕계(欲界), 물질에 대한 집착이 있는 세계인 색계(色界), 물질에 대한 집착마저 없는 세계인 무색계(無色界)인데 이 삼계의 집들이 탐욕, 성냄, 어리석음의 불이 타고 있으면 부처님은 불부터 끄고 구해내는 것이 우선이라고 설법하였다. 그 훌륭한 말씀을 이끌어 현실의 무자비함을 고발하고 있다.

<상선약수>의 경우, 임옥상은 당시 인사아트센터에서 열리는 <리얼리즘의 복권>전에 출품하기 위해 이 큰 대작을 불과 한 달 만에 그려냈다. 이것만 보아도 그의 작가적 순발력이 얼마나 뛰어난가를 여실히 알 수 있다. 그는 현장감을 살려내기 위하여 먹빛 번지기 효과를 내는 목탄을 사용하여 마치 현장 스케치 같은 효과를 내는 조형적 계산이 들어 있다. 이 작품은 리얼리스트로서 그의 사고가 내용뿐만 아니라 형식에서도 얼마나 진지한가를 다시금 보여준다. 물을 주제로 한 이 작품과 쌍을 이루기 위하여 불로 일어난 참사 현장을 그린 것이 <삼계화택>이고 그래서 붉은색을 기조로 삼은 것이다.

이렇게 거리의 미술가에서 다시 전시장의 화가로 돌아온 임옥상의 이번 작품전은 종래에는 전혀 볼 수 없었던, 지난 세월 거리와 광장에서 대중과 소통하면서 얻은 경험을 내적으로 승화시켜 그것이 전시장 미술에서도 얼마든지 가능하다는 것을 보여주고 있다.

모든 작품이 기법적으로 말하면 리얼리즘이면서도 이미지의 상징적 구사가 능숙하고 이미지와 이미 지의 조화와 대결로 주제의식을 한껏 고양시키는 서사성을 갖고 있다. 그래서 임옥상의 그림은 시도 아니라 산문도 아니고 소설 같은 스토리를 갖고 있는 대형 작가라는 인상을 받게 한다. 이제는 거리와 광장과 전시장을 넘나들면서 그의 왕성한 예술적 정렬과 정력을 다할 것이라는 기대가 일어나는 통쾌한 전시회이다.

*· 이 글의 중간 부분은 1995년 <일어서는 땅> 전시회 때 필자가 쓴 글과 일부 겹칠 수밖에 없었음을 밝혀둡니다.*

**2017 The wind rises (CMAY, LA)**

***WHEN STREET ART ENTERS THE ART GALLERY***

**You Hong-June (Art Critic)**

1.

After a long interlude, “Hanbaram” Lim Ok-Sang has returned to the art gallery. According to his CV, this will be his 18th solo show since his first in 1981—and six years since his last show at Gana Art Center in 2011. This is an unbelievably long interval in his career, considering that he had held exhibitions at least every other year and sometimes two solo shows per year. These are only numbers in the formal resume, however, because over the past 15 years Lim Ok-Sang has in fact presented countless works outside the exhibition space. Each work recorded as “public art” in his CV is actually comparable to a solo exhibition, in terms of both scale and artistic labor.

Lim Ok-Sang’s turning point from gallery artist to artist of the street and plaza was perceivably the exhibition Rising Land, held at Gana Gallery in 1995. The show consisted of paper reliefs made according to the theme of “land.” Anyone entering the exhibition space at that time would have been overwhelmed by the massive scale of the works, and the energy and labor the artist must have put into completing each piece.

A smiling face, an angry expression, a person suddenly standing up, the clear trace left by the one who stood up, a face with a television driven into one eye, a face with a cauldron stuck in its mouth… The vivid images in every picture-plane captivated viewers and made them shudder. There was also a couple hugging as if they would never part for eternity… Some said they’d had no idea art could give them such uncontrollable emotions.

Following that, Lim’s works took place mainly in the streets and the squares. He did numerous performances, produced public mural projects, and participated in countless on-site works at social and political gatherings. His Ball Kicking, Throwing the Beanbag, Nailing, Calligraphy Writing and Dance Group Play, shown at the recent candlelight rallies, were examples that raised the level of demonstration culture.

Having left the exhibition space, the artist has now come back to the art gallery, bringing with him all the works he did in the streets and plazas. But rather than simply arranging these works from the field in the exhibition space, he presents them, or in more grandiose terms, sublimates them, as gallery art. Hence, this exhibition is different from any other that Lim has presented in the past, and will no doubt offer spectators unexpected irregularities and refreshing shocks.

Looking back at Lim’s 40 years of painting history, this exhibition is significant as one of the four important transitional points in his work. The first was his second solo show in 1984, the second turning point was his third solo show in 1988, the third was Rising Land in 1995, and the fourth is the upcoming exhibition.

2.

Let us begin with his first solo show. In the beginning, while maintaining his artistic faith as a realist, Lim Ok-Sang chose not to intervene directly in reality, but rather started from nature and land, which we encounter on a daily basis. This is evident in his work titles at the time: *Land, Tree, Flower* and *Puddle*. But he was not interested in the land or nature itself, but rather the natural phenomena that occurred when a certain impact was given to the land. He went even further, unfolding his imagination by sensing massive, unexpected change—mountains covered in flames, a field torn up to reveal its red inner flesh, trees engulfed in wind, a puddle shooting up a pillar of fire like a volcano, dark clouds showering rain upon a land covered with wild flowers resembling a streak of fire….

His metaphoric works at the time represented shock, tension, mystery, prediction and revolution. But the fact that he used concrete images of natural phenomena to represent human emotion and desire gave a refreshing shock to the art world, which then consisted mainly of idealistic art or unfamiliar realism with excessive exposure.

The powerful counterpoint, metaphoric symbolism, and narrative development of the picture-plane through skilled portrayal of images shown in Lim’s first solo exhibition later became the most important characteristics and merits of his art, and the essence of his oeuvre, which has continued without change until now.

After his first show, Lim became more of a mainstream realist as he actively participated in a new art movement as a member of Reality and Utterance. This is also clearly evident in the artist’s shift of interest from natural phenomena to humans.

*The Way Home*, capturing the exhausted expressions of life, Landscapes of *Our Era: Moon Village*, in which the night scene of a poor but warm hillside village is expressed through a window, a messy *Dinner Table* after everyone is done eating, *Colored Paper*, which is a painting of propaganda leaflets flying above the faces of an expressionless crowd, an ominous *Bird* attacking a peaceful land, and *Barley Field*, a painting of haggard and hollow-eyed men appearing in a field of well-ripened barley…

At a time when the realism movement had just sparked up and artists were presenting their language carefully in terms of artistic embodiment, Lim Ok-Sang’s self-confident, sonorous voice served as a great energizer not just for the artist personally, but for the very art movement. One reason Lim was able to establish his ground so early was probably because he understood the importance of metaphor and counterpoint as the formative language in art, supported by symbolism and analogy.

3.

In 1985 Lim Ok-Sang went to Angoulême, France, where he spent two years exploring a new world of art. As many were wondering, or doubting, what he would learn or contemplate in the home of Modernist art, which was what he was intending to overcome, he appeared with *The History of Modern Africa*, measuring some 50m in length. Shown at his third solo exhibition, to quote Kim Yoon-Soo, this was “an unprecedented event in Korean contemporary painting in terms of size as well as theme.”

This major work, which dealt with the suffering and reality of Africans, achieved the transition to a universal theme, in that it was a third-world revelation transcending the particular locality of Africa and going further to serve as a metaphor of the Korean political reality. The narration of the story in the picture-plane was grand and proud to the extent that it could be called a painterly version of a long documentary film or epic drama, but also added subtle situations, delicate expressions and various inserted episodes to break new ground in narrative painting.

What was the new area of interest presented by Lim’s world of art through this *History of Modern Africa*? It was history. The artist had moved from natural to human phenomena, and now to history.

Lim Ok-Sang produces his works like a diligent farmer or entrepreneur, harvests his fruits, and then initiates his next production. The cycle was generally three years; and though it is easy for emotional contemplation to be impeded by the firm positions and goals of productive activity toward each harvest (solo exhibition), in Lim’s case this was not a problem and even served as a driving force for his work.

After winning a democratic constitution through the June Struggle for Democracy in 1987, the Korean democratic movement forces engaged in a fierce struggle amongst themselves on how to solve the fundamental contradictions of society. The two main roots of social contradiction in reality were the national division between North and South, and the serious problems of the working class, which had been exposed in the process of dictator-driven industrialization. The so-called social structure debate was about which issue should be considered the dominant or basic concept.

The movement was divided into two parties: the side that defined Korean society as a “colonial semi-feudalist society,” known as the NL (National Liberation) line, and the side that defined it as “neocolonial state-monopoly capitalism,” known as the PD (People’s Democracy) line. Lim Ok-Sang sided with PD. Though from today’s perspective one may ask why a painter would have to throw himself into the vortex of social-scientific views and debates, the forces of social change prevailing at the time tended to force such a taking of sides.

The series of works painted by the artist based on such socialscientific perceptions were presented in the exhibition *Landscape of Our Times* in 1990. The theme of Lim’s art had moved from natural phenomena to humans, to history, and then to concrete reality and history. Logically, we can say that the artist was demonstrating a clearer appearance as a realist.

But unfortunately, Lim Ok-Sang’s *Landscape of Our Times* was unsuccessful. With the exception of a few works, the direct intervention in issues of reality and presentation of typical behavior of stereotypical figures, such as the contrast between boss and factory worker, inevitably resulted in banality. I understand this as a case where the excessive intervention of theory and ideology damaged the art. Of course his supporters from the PD line would say he boldly threw away his obscure ideality. But from my point of view, the artist’s symbolism and metaphor system, which had been the strongest points of his work, had lost their balance, resulting in “ideology dominating form.”

In 1991, Hoam Gallery invited Lim Ok-Sang to hold a solo exhibition, which was truly unexpected. This was exceptional treatment considering his age, but particularly startling because he was an artist who represented Minjung art. This exhibition, which covered the past 10 years of the artist’s oeuvre, drew an unexpected crowd of spectators, and thus went on record as the exhibition with the most visitors in the history of Hoam Gallery.

As the doors of the conformist art space opened to Lim Ok-Sang, there was a new atmosphere for reinstatement of the rights of members of Minjung art, which had been unjustly oppressed and defamed. But the works that were loved by the public in this exhibition were *Land, Fire, Barley Field, Turnip*, with their exquisite use of symbolism and metaphor, and *The History of Modern Africa*, which showed such excellent composition. His more recent work, *Landscape of Our Times: Field, Wind, People*, could not follow his older works even in terms of the power of imagery. This problem was a crisis Lim would have to overcome, something like the measles, which he inevitably would have to go through at one point or another.

4.

It was through the exhibition Rising Land of 1995 that Lim Ok-Sang was able to escape from this dilemma. The artist had returned from rather ideal and social-scientific work, to earth and to the issues of human existence. His return was to humans as social existences, and to land as the foundation of human life, and was something he had gained by experiencing history and reality with his own body. While the land Lim had presented 10 years before was the *Scarred Land*, now it was Rising Land.

Lim Ok-Sang’s Rising Land does not point out specific aspects of reality, but attempts to touch upon the base of such phenomena. This could mean falling into the swamp of ideas, depending on how one hears or sees. But if the substance of land can be revealed by painting earth, and reality can be emphasized by expressing human existence, the figurative perception so gained indicates a higher level of achievement—grasping universality through individuality. I believe Lim Ok-Sang saved himself from his previous dilemma of silence through this paper relief exhibition.

The fact that Lim—who had begun from the land and travelled through humans, history and reality—ultimately returned to the soil, was also related to the atmosphere of the 1990s, during which many workers of the progressive movement decided to “come back for the time being.” Facing the question of what would be the concrete result of such a reset, Lim Ok-Sang presented this “Rising Land.”

At the time, I visited him at his studio in Neunggok, where I found him down on his knees, crawling in the dirt like a dog while making an image on the dirt floor. I realized he was truly a master. Working continuously, he looked at me and said:

“Oh, feel this soft soil. It has the original nature of earth; how can I describe it, soft but rough, with the capacity to embrace and the productivity to grow anything, like a mother’s bosom… I didn’t know. I have painted a lot of lands: scarred land, land with the spirit of history, the land we cannot go to… But I had forgotten earth, which is actually the element composing the land. It is because there is soil that there is land. So from now on I will not paint the land, but paint earth. It’s that I want to express the land by painting soil…”

That was how the exhibition *Rising Land* took place. If there was something that the *Landscape of Our Times* exhibition had missed or lost, it was this very point. It was the state of not being able to touch the essence or existence forming the phenomenon—like painting land without soil.

5.

Since *Rising Land* in 1995, Lim has refused to be just a painter, and has expanded his area of expression to sculpture and installation art. In terms of subject matter also, he has not dwelled on soil, but has introduced wood and metal into his works, and finally departed from the galleries to run out into the streets and plazas. The first outcome of this work was *History of Gwanghwamun*, an installation at the Gwanghwamun subway station on line no. 5. His installation *Seven Columns of Life*, made for the Korea Institute of Industrial Technology, Cheonan, in 1997, demonstrated his transformation into an installation artist. Subsequent projects have included *Land-Mother*, which he entered in Daejeon EXPO 1993, the installation *Small Prison, Large Prison* for the Seodaemun Prison in 2000, and *Years* *(Sewol)* at Gurim Village in Yeong-am, Jeonnam.

*Spirit of Freedom in Korea*, a symbolic installation work made with shells gathered at the Maehyangni Air Force firing range in 2000, was a masterpiece fully demonstrating Lim’s ability as an installation artist and sculptor. The visualization of such a sad and beautiful bird using cruel materials was a brilliant example of the artist’s imagination. This experience at Maehyangni also gave artist Lim Ok-Sang a new perception of the materiality of metal. In an interview, he commented as follows:

“In order to work with metal I would naturally have to weld. Gaining confidence in a new material leads to a broader world of work and a broader imagination. After all, imagination only takes place amidst the possibility of realization. Before, there was some sort of overall formalized restrictedness, but now I feel that shell is disappearing.”

The fruitOh, feels of this were the works presented at Lim’s 14th solo exhibition at Gana Art Center in 2011. As described in his CV, there are countless works made outside the gallery, which Lim has referred to as public art. From what I have seen, the works worthy of being called Lim Ok-Sang’s major pieces as a street artist and plaza artist include: *For Labor*, painted on the exterior walls of the elevator tower at Seoul Green Hospital, *Vessel for the Sky* at Mapo Sky Park, *Jeon Tae-Il Street* at Cheonggyecheon, *Book Theme Park* at Bundang*, Imagination: Land of Giants* at Seoul Forest, *Changshin Communication Center* at Changshindong, Seoul, and the Sewol-*ho Flowers Yet to Bloom*. Lim says:

“Over the past decade I was absorbed in public art. In my own way, I was trying to create an art movement without walls. I believe art must be beside and with the people. Art must be a means to embrace, comfort and share with one another. Art communication, culture communication… Now is an era of communication and dialogue.”

This is the important history of Lim Ok-Sang, who left the exhibition space.

6.

Behind my 40 years’ companionship with Lim Ok-Sang as art critic, art companion and friend, has been my trust in his art and artistic capability. Though Lim’s excessive artistic imagination, which sometimes reminds me of a shaman, causes us to fight occasionally, his strong point as an artist is his outstanding depictive skill and genius in capturing images. *The Wind Rises* exhibition gives us the impression that his shaman-like strangeness, image-capturing power, and realistic skills have been combined in harmony.

His draftsmanship in depicting human figures on the canvas with oils is witnessed in many works. Particularly his *Portrait of Yi Yong-Hui* can be evaluated as one of the best portraits of our time. As for portrait sculpture, there is the *Portrait of Chusa Kim Jeong-Hui* installed on the second floor of the Jeju Chusa Center. Lim exquisitely portrayed the appearance of Chusa in exile by capturing him with his head bowed, in a texture of iron. There are also portraits in the form of installation art. The large-scale portrait of former President Roh MooHyun at the Roh Moo-Hyun Memorial Hall in Bongha Village was made by attaching yellow and black ribbons used for the late President’s funeral on rectangular iron mesh. Not only is the portrait precise in depicting the features of its subject, but the changes of expression that happen when the wind blows the ribbons is something unique to Lim Ok-Sang.

What will provide viewers with simultaneous surprise and visual enjoyment is the artist’s portrait sculptures. Just looking at the former presidents in *Masquerade*, installed on the first floor of the exhibition space, and the earth relief portraits of John Berger, William Morris and the artist’s self-portrait, will give viewers instant understanding and put them in emotional communication with what he is trying to say, through his marvelous capture of the images.

When you look at The *Mask Museum—South Korea 2016*, The *Mask Museum—North Korea 2016*, *The Golden Age of Zombies*, and *The Creative Economy Under Water* on the second floor of the exhibition space, you will understand why I have called Lim Ok-Sang a shaman. The works are mixed up with weirdness that goes completely beyond our scope of imagination. The great charm of Lim’s work, however, is that still the artist’s message is clear.

I do not know if it is because of my age or because they are familiar, but the works that moved me most deeply were *Tide of Candles*, *The Greatest Good Is Like Water*, and *The Anguish of Life Is Like a Burning House*, which are traditional tableau paintings.

*Tide of Candles* is a massive work that connects 108 canvases, each measuring about 70x90cm. It is a monumental historical documentary painting brought by Lim from the streets to the art gallery. In a painterly manner, the artist re-composes and re-interprets the touching scenes during the candlelight rallies, which became a democratic movement unprecedented in the history of humankind, along with countless documentary photographs of the demonstrations on SNS, thus creating a grand panorama. No additional commentary is necessary, nor is it possible.

*The Greatest Good Is Like Water (Sangseonyaksu)* deals with the incident in which farmer Baek Nam-Gi, taking part in a farmers’ protest, was struck down by a police water cannon, causing his coma and eventual death. The painting is about the development of the situation and the courage of the protesters. By using as his title the phrase “The greatest good is like water” from Laozi’s Daodejing scripture, the artist is criticizing the world through the paradox he finds in the demonstration.

*The Anguish of Life Is Like a Burning House* is a painting about the Yongsan fire disaster of January 20, 2009, and contains the disastrous events and anger of that time. The work was named after *Samgyehwataek (The Anguish of Life Is Like a Burning House)*, which is one of the seven allegories appearing in *Beophwagyeong (Lotus Sutra).* Samgye (the triple realm of the cosmos) consists of Yokgye, which is the world of greed, Saekgye, which is the world of obsession for material things, and Musaekgye, which is the world without any attachments to things. Buddha preached that if these houses of the three realms are burning with greed, anger and absurdity, one must place priority on putting out the fire and saving those inside. The artist quotes these great words to expose the cruelties in reality.

In the case of *Sangseonyaksu*, Lim painted this large work in just one month so as to submit it to the *Reinstatement of Realism* exhibition to be held at Insa Art Center. This clearly demonstrates how quick-acting he is as an artist. To represent the feeling of the scene, he used charcoal to make a black spreading effect resembling an onsite sketch. This was a brilliant formative calculation on his part. The work once more demonstrates how sincere Lim is as a realist, in form as well as contents. He painted *Samgyehwataek* to be a diptych together with this work, which is why he used the theme of fire and red as the main color.

In particular, this exhibition of the works of Lim Ok-Sang, who has returned from the streets to resume the role of gallery artist, features something that could not be seen before. He demonstrates how the inner sublimation of experiences gained in the streets and plazas through communication with the public over the past years can function fully in the art gallery as well.

All the featured works are realistic in terms of technique, demonstrate skilled expression of symbolic images, and carry the narrative aspect that stimulates the consciousness of theme through harmony and confrontation between images. Therefore our impression is that Lim’s paintings are not like poetry or prose, but are something telling a story, like a novel. This is a refreshing exhibition, making us look forward to the artist’s continued exertion of his energetic, artistic passion and vigor, as he continues to traverse the streets and the galleries.

*· Note: The middle section of this text inevitably coincides with a text I wrote for the Rising Land exhibition in 1995.*

**2017 The wind rises (CMAY, LA)**

***임옥상, 흙으로 흙을 말하다***

***김홍희 (전 서울시립미술관장/미술평론가)***

임옥상은 민중미술 1세대 작가로 화단에 데뷔하여 지금까지 왕성하게 작업하고 있는 현재진행형의 작가이다. 대표적 민중미술가답게 문명비판적, 정치고발적, 사회참여적 작품으로 정평을 얻고 있는 그는 정통 유화물감을 비롯해 종이 쇠 흙 등 다양한 재료를 사용하는 다매체 작가, 페인팅 조각 설치를 넘나드는 다장르 작가로 자신만의 조형세계를 구축하고 있다. 동시에 예술을 삶의 근저에 작동시키며 생활환경의 변화를 꾀 하는 공공미술가, 미술의 사회적 역할과 기능에 질문을 던지며 집단참여와 대중소통을 도모하는 문화 액티비스트로서 폭넓은 활동을 펼치고 있다.

가나아트센터에서 열리는 임옥상의 이번 개인전 <바람 일다>는 평면 작품이 주를 이루며 회화가 대표 장르였던 80년대 민중미술 전시풍경을 떠올리게 한다. 또한 개별 작품들이 담보하는 정치적 내용과 리얼리즘 양식에서도 역사적 민중미술을 계승하는 듯하다. 그러나 다수의 신작을 발표하고 있는 이번 전시에 서는 과거의 자신이나 기존의 민중미술과 차별화되는, 지금/여기의 임옥상을 직시케하는 현재성과 참신성 이 감지되고 있다. 그러한 느낌은 시의적이고 동시대적인 화두를 다루는 주제의식, 재료발굴과 방법론적 실험에 의거하는 새로운 조형의지에서 비롯되는 듯하다. 특히 이번 출품작들이 보여주듯이, 흙 재료에 대한 사유와 성찰, 이와 함께 본격화된 흙 작업이 눈길을 끈다. 이전에도 그는 땅을 주제로 흙을 매체로 다수의 작품을 제작해 왔지만 이번 흙 작업은 흙을 물질적 재료 이상의 개념적 매체로 파악하는 작가의 인식론적 태도에서 달라 보인다. “매체는 메시지”라는 마셜 맥루언의 경구를 환기시키듯, 그는 흙이라는 매체로 흙 의 메시지를 전달하는 매체예술 차원의 흙 작업을 선보이는 것이다.

흙은 땅을 만드는 물질적 요소이지만 물질성을 초월하는 우주적 상징성과 문명비판적 함의를 내포 하고 있다. 만물이 흙에서 소생하고 흙으로 되돌아가듯이 흙은 우주의 순환적 원리를 암시하는 지구의 살이 자 뼈로 은유될 수 있다. 동시에 흙은 현대 도시문명과 대비되는 농촌문화, 민족적 저항과 민중적 힘으로 표상되는 까닭에 민중미술을 비롯한 리얼리즘 계열의 미술가들은 물론, 인간의 존엄과 소외, 낭만적 사랑과 생명사상을 중시하는 계몽주의, 민족주의 문학가들의 영감을 자극하는 으뜸 소재로 꼽혀왔다. 예컨대 이광 수의 『흙』, 박경리의 『토지』, 펄 벅의 『대지』는 모두 흙과 땅에 대한 집착과 사랑을 그리며 흙, 토지, 대지 에 뿌리 내린 농민과 서민들의 강인한 삶, 사회의 구조적 변화와 불가항력적 역사의 질곡 속에 내던져진 그 들의 개인적 운명을 서사화한다.

임옥상의 흙 작업에도 위의 문학작품과 같은 역사적, 민족적, 사회적, 개인적 내러티브가 내재해 있다. 그러나 최근 그의 흙 작업은 강한 신체적 암시를 풍기며 뇌지적인 문학과는 다른 미술 장르 특유의 시각 적, 촉각적 특성을 부각시키고 있다. 이러한 논점은 그가 사용하는 흙이 작업용 점토가 아니라 정제되지 않은 생흙, 벌거숭이 같은 맨흙이라는 점에서 뒷받침된다. 맨흙을 사용하는 까닭에 그의 흙 그림, 특히 1층 전 시장 벽면을 장식한 흙 초상화는 흙의 끈질긴 생명력을 의인화하듯 거칠고 억세고 강인해 보인다. 영국의 혁명적 사회주의 공예운동가 윌리엄 모리스, 미술을 사회와 결부시키며 서구 소비사회의 시각문화 이데올로기를 비판한 영국의 미술비평가 존 버거 등, 자신이 존경하는 두 역사적 인물들을 그린 ‘오마주’ 초상화는 물론, 세대와 나라는 달라도 이들과 마찬가지로 의식적, 사상적 절실함과 실천적 과제의 절박함으로 한국 군사독재정권에 통렬하게 맞섰던 임옥상 자신의 자화상 모두가 생흙이 아니면 표현할 수 없는 원초적 생경함으로 단호하고 비장한 아우라를 발산하며 관객의 오감에 어필한다.

흙 초상화 연작이 걸린 1층 전시장 중앙 공간은 이승만, 박정희, 전두환, 노태우, 김대중, 노무현, 이명박, 박근혜, 문재인, 김일성, 김정은, 트럼프, 아베 등 국내외 13인의 국가 원수들의 초상을 자이언트 종이 가면으로 희화화하여 공중에 매달아 놓은 설치작품 <가면무도회>로 채워져 있다. 코믹한 만화 캐릭터 같은 이 가면 연작은 침울할 정도로 심각해 보이는 상기 문화적 인물들과 극심한 대비를 이루며 2층의 혼합매체 평면작품 <가면 박물관-남한>과 <가면 박물관-북한>과 함께 초상화의 미장센을 연출한다.

흙과 함께 그가 즐겨 사용하는 재료는 곡식, 꽃씨 등 흙, 땅과 관련된 자연적이고 비예술적인 재료들 이다. 2층 전시장에 진열된 노무현과 문재인 두 전/현직 대통령의 초상화 <민들레 꽃씨, 당신 I>, <민들레 꽃씨, 당신 II>는 민들레 꽃씨로 제작되었다. 강인한 생명력으로 행복과 희망을 뜻하지만 흔하고 익숙해 눈 에 띄지 않는 야생화 민들레를 의인화하듯, 실루엣으로 재현된 이 상징적 초상화는 촛불 혁명을 주제화한 소위 ‘광화문 역사화’ <광장에, 서>와 마주하며 의미론적 대조를 이루고 있다. 이 작품에서 작가는 108개 의 현장 기록사진으로 구성된 커다란 배경면에 흙으로 조형화한 무수한 원형 패턴으로 촛불파도를 묘사하고 있다. 촛불을 흙불로 환원시키며 광장의 기적과 땅의 기적, 민중의 저항과 토지의 저항을 동일시하고 있는 <광장에, 서>는 각각 용산 화재와 물대포 사건을 재현한 <삼계화택(三界火宅)>과 <상선약수(上善若水)>, 이전 정권의 적폐를 풍자적으로 재현, 비판한 유화 작품 <물밑 창조경제>, <좀비 전성시대>와 함께 시의적, 시사적 작품군을 이루고 있다.

임옥상은 억압적 현실과 사회적 모순을 직시하고 그에 대해 발언하는 도발적이고 고발적인 민중미술가이지만, 다른 한편으로는 꿈을 좇는 비저너리이자 환상적 작품의 창조자이기도 한다. 2층 전시장 두 방에서 선보이고 있는 벽화 크기의 흙 풍경화 세 점이 바로 작가의 강렬하고 직설적인 리얼리즘 작품군과 대비되는, 초월적 숭고미학으로 관조의 여운을 남기는 환상적 알레고리화를 예증한다. <여기, 노란꽃>, <여기, 무릉도원>. <여기, 흰꽃>에서 작가는 작품 상단을 청와대 뒷산 산세를 선묘로 재현하고 있지만 하단은 산 밑으로 펼쳐지는 도시 경관을 무화시키듯 만발한 꽃들로 가득 채우고 있다. 실제 풍경을 풍유적으로 번안한 일종의 관념적 실경화이자 현대판 무릉도원으로서 이 작품들은 암울한 현재를 극복하고 희망찬 내일로 나 아가고자 하는, 미래의 신세계를 향한 작가의 유토피안 드림을 대변한다.

이번 전시 <바람 일다>에서 작가는 흙을 주매체로 회화사, 특히 리얼리즘 미술의 두 대표 장르라고 할 수 있는 인물화와 풍경화를 집중적으로 제작, 발표하고 있다. 그의 인물화는 실제 역사적 인물을 재현하는 점에서 인물화이기보다는 초상화이며. 그의 풍경화는 역사적 사실이나 정치적 사건 혹은 실제 장면을 대상화하고 있는 만큼 실경화이다. 이번 전시 <바람 일다>는 초상화로 시작되고 실경화로 끝을 맺는다. 전술한 흙 초상화 연작이 전시를 여는 프롤로그라면 흙 실경화 연작은 전시를 맺는 에필로그에 해당된다.

임옥상은 땅, 대지, 자연, 역사에 천착하는 민중미술가답게, 흙으로 초상화를, 실경화를 그린다. 그 에게 흙은 정치사회적 의식과 민중적 저항의 기표로 의미화되고 있지만 동시에 그것은 현실과 이상, 실재와 상상의 세계를 왕래하는 그 자체가 환상적 매트릭스가 된다. 공격적이기보다는 방어적이고 수용적인 매트릭스로서의 흙, 땅, 토지, 대지는 라틴어 어머니 mater와 자궁 ix의 합성어인 매트릭스가 시사하듯이, 국가, 민족, 사회, 개인이 태어나고 성장, 발전하는 생명의 젖줄이자 모성적 태반이다. 작가는 흙에 대한 경의로 모체적 매트릭스로 회귀하고 그곳에 뿌리를 내리고자 한다. 그리하여 흙의 자정능력으로 스스로 깨어있는 작가, 행동하는 인간이기를 갈구하며, 객토客土의 고행으로 자신을 변화시키고 세상을 혁신하고자 한다.

**2017 The wind rises (CMAY, LA)**

***LIM OK-SANG TALKS ABOUT EARTH WITH EARTH***

**Kim Hong-hee (Former Director of Seoul Museum of Art/Art Critic)**

Lim Ok-Sang is a progressive contemporary artist, who made his debut as a first-generation artist of the Minjung art movement, and continues to work vigorously even today. Like any other representative Minjung artist, he has earned a reputation for making works that criticize civilization, expose political malice, and participate in society. He is also a multi-media and multi-genre artist, who uses diverse materials such as paper, metal and earth in addition to oil paints, and freely crosses the borders of painting, sculpture and installation, as he builds his unique formative world. His broad scope of activities also include public art, aiming to change people’s living environment by introducing art into the very foundations of life, and cultural activism, which seeks collective participation and mass communication while questioning the social roles and functions of art.

Lim Ok-Sang’s solo exhibition The Wind Rises, which is to be held at Gana Art Center, will consist mainly of two-dimensional works, reminding us of the Minjung art scene of the 80s, when painting was the representative art genre. The political contents of the individual works, and their realist style also seem to historically succeed Minjung art. But in this exhibition, where numerous new works will be presented, we can sense a certain nowness and freshness enabling us to look straight at the Lim Ok-Sang here and now, which is different from what he used to be, different from the former Minjung art. Such feeling seems to come from his awareness of subject in dealing with timely and contemporary topics, and new formative will executed through experimentation of materials and methodology. As shown in the entries, his full-fledged earth works, which demonstrate contemplation and reflection on soil as material, draw particular attention. Though he has also produced numerous works based on the theme of land using dirt as a medium, his recent earth works seem different, particularly in terms of the artist’s epistemological attitude of seeing earth as not only a physical material, but a conceptual medium. As to evoke Marshal McLuhan’s epigram, “The medium is the message,” Lim presents soil works in the dimension of media art, which convey the message of the earth through the medium of earth.

Though earth is a physical element composing the land, it contains cosmic symbolism and critical connotations of civilization that transcend materiality. As all things are born from dirt and return to it, dirt can be seen as a metaphor of the flesh and bones of the Earth, suggesting the principle of circulation of the universe. Meanwhile, since earth has been used as a symbol of rural culture in contrast with modern urban civilization, and as national resistance and power of the people, it has also been one of the prima subject matter that most inspired not only artists of Minjung art and other schools of realism, but also writers of enlightenment and nationalist literature who emphasized on the romantic love and idea of life.

For example, Lee Kwang-Soo’s Earth, Park Kyoung-Ni’s Toji (Land) and Pearl Buck’s The Good Earth all portray the attachment to and love for the soil and land, narrating the resilient lives of farmers and ordinary people rooted in the land, and the destiny of individuals thrown into the situation of structural change in society, and the uncontrollable ordeals of history.

Such historical, national, social and personal narratives mentioned above also exist in Lim’s earth works. His recent works, however, give off strong physical suggestions, thus bringing into relief visual and tactile characteristics unique to the genre of visual art, different from cerebral literature. This point is supported by the fact that the earth he uses is not modeling clay, but unrefined raw soil, the naked bare dirt. Because he uses raw soil, his earth pictures— particularly the earth portraits decorating the walls of the first-floor exhibition hall—appear rough, tough and powerful, as if to symbolize the resilient life force of earth. Not only the homage portraits to the two historical figures he admires—the revolutionary socialist craft activist William Morris of Britain, and British art critic John Berger, who criticized the visual culture ideology of Western consumer society by connecting art to society—but also a self-portrait of the artist himself who fiercely opposed the military dictatorship of Korea with poignancy of consciousness and ideology, and urgency of tasks at hand, appeal to the senses of spectators with determined and tragic aura, with an original strangeness that could not have been expressed in anything other than raw dirt.

The central space of this first floor space is filled with the installation work, Masquerade, which caricatures the faces of 13 state leaders of the world—Rhee Syng-Man Rhee, Park Chung-Hee, Chun DooHwan, Roh Tae-Woo, Kim Dae-Jung, Roh Moo-Hyun, Park Geun-Hye, Moon Jae-In, Kim Il-Sung, Kim Jong-Un, Donald Trump and Shinzo Abe—as giant paper masks hanging in mid-air. These comic cartoon-characterlike masks form a drastic contrast against the above-mentioned cultural figures, who seem serious to the extent of depressed, finally producing a mise-en-scéne of portraits together with the mixed-media two-dimensional works The Mask Museum—North Korea and The Mask Museum—South Korea on the second floor.

Some of the materials Lim enjoys using together with earth are natural and non-artistic materials such as grain and flow seeds, which are lined to earth or the land. The portraits of former President Roh Moo-Hyun and current President Moon Jae-In—Dandelion Seed, You I, and Dandelion Seed, You II—were made with flower seeds. The symbolic portraits represented as silhouettes, as if to personify the wild dandelion, which is known for its strong life force, means happiness and hope, but is also so common it goes unnoticed, are placed faceto-face with Tide of Candles—a so-called ‘Gwanghwamoon historical painting’—creating a semantic contrast. In this work, the artist depicts tides of candles in countless round patterns formed with earth on a gigantic background composed of 108 documentary photographs taken at the site. Tide of Candles, which equates the miracle of the plaza with the miracle of the land, the resistance of the minjung with the resistance of the land, while reducing the candle lights into earth fire, is part of Lim’s group of timely and political works along with The Anguish of Life Is Like a Burning House-Samgyehwataek and The Greatest Good Is Like Water-Sangseonyaksu, which represent the Yongsan burning incident and water cannon incident, respectively, and with the oil paintings The Creative Economy Under Water and The Golden Age of Zombies, which are critical satires of the deep-rooted evils of previous governments.

Though Lim Ok-Sang is a provocative and accusing Minjung artist who sees through and criticizes the oppressive reality and social contradictions, on the other hand, he is also a dream-chasing visionary and creator of fantastic works. The three earth landscape paintings of mural scale to be shown in the two rooms on the second floor exemplify his fantastic allegory paintings which leave lingering contemplative impressions achieved through transcendental sublime aesthetics—a stark contrast with the artist’s powerful, direct and realistic body of work. In Here, Yellow Flower, Here, Paradise, and Here, White Flower the artist represents the mountains behind the Blue House on the upper part of the pictures through line drawings; however, he fills the lower parts with flowers in full bloom as if to nullify the urban landscape spread out below the mountains. These works, as a kind of ideal real view painting translating actual landscape into allegory, and as a contemporary paradise painting, represent the artist’s utopian dream toward a new world of hope in the future by overcoming the dark present.

In the exhibition The Wind Rises, the artist will use earth as his main medium to make and present mainly figure painting and landscape painting, which are the two pivotal genres in the history of painting, particularly realist painting. His figure paintings are rather portraits as they represent actual historical figures, and his landscape paintings are real-scene paintings as they deal with historical facts, political events and actual scenes. Wind Rises begins with portraits and ends with real-landscape painting. While the aforementioned earth portrait series is the prologue that opens the exhibition, the earth real-landscape painting series is the epilogue completing the exhibition.

As a Minjung artist, who tirelessly inquires on the earth, land, nature and history, Lim Ok-Sang paints portraits and landscapes with earth. For him earth is used as a signifier of political-social awareness and resistance of the people, but at the same time it also functions as a fantastic matrix that traverses the worlds of the real and ideal, the worlds of real and imaginary. The earth and land as a matrix that is defensive and accepting rather than aggressive—as suggested by the word’s composition of mater(Latin for mother) and ix(womb)—is the lifeline of life and the maternal placenta enabling the state, nation, society and individual be born, grow and develop. In respect for earth, the artist intends to return to the matrix and take root there. Hence, while yearning to be an artist awake with the self-purifying ability of soil and a man of action, Lim Ok-Sang tries to change himself and innovate the world through the discipline and painstaking practice of transporting soil.

**2017 The wind rises (CMAY, LA)**

**임옥상 개인전 <바람이 일다>의 의의**

**윤범모 (미술평론가, 동국대 석좌교수)**

(1) ‘한바람’ 작가와 광장의 촛불

임옥상은 ‘힘’의 작가이다. 그의 작품에는 에너지가 넘쳐흐른다. 그래서 기운생동이란 말을 이끌어 온다. 그의 발언 내용은 강력하다. 임옥상은 왜 그렇게 강한 작품을 꿈꾸고 있을까. 여기서 열쇠말의 하나로 시대정신을 들 수 있다. 그는 오늘의 현실을 증언하고, 아니 예각으로서의 해석을 시도하고, 그 사유의 결과를 작 품에 담으려 한다. 때문에 그의 작품은 남다른 작가적 무게를 느끼게 한다. 임옥상이란 조형언어의 그릇, 관객은 참여를 즐긴다. 임옥상이 6년 만에 개인전을 다시 마련했다. 전시 제목은 <바람 일다>. 바람이 이는 정도가 아니라 우뚝 솟는다는 느낌을 준다. 폴 발레리는 그의 [해변의 묘지] 첫 줄에서 이렇게 노래했다. ‘바람이 분다. 살아야겠다.’ 삶의 바람, 생의 의욕을 돋구는 바람, 여기서 바람은 하나의 자극제이다. 늘 일렁이는 속성의 바람, 어떤 시인은 자신을 키운 것의 8할은 바람이라고 했다. 그렇다면 바람은 영양제인가. 바람은 고여 있는 물을 흔들어 생동감을 넣어준다. 바람은 일어서야 바람이다. 모순과 질곡의 땅에서는 더욱 그렇다. 모순의 세상을 덮어버리려면 태풍이라도 불어야 하기 때문이다. 임옥상은 신인시절부터 작품에 ‘한바람’이라고 서명하기를 즐겼다. 한바람은 하나의 바람이고, 큰 바람이고, 한(민족)의 바람이다. 그러니까 임옥상의 ‘한바람’은 한민족의 태풍을 염두에 두게 한다. 그런 한바람이 변화를 촉구하는 한국 사회에 대하여 (선전)포고와 같은 ‘바람’을 들고 나타났다. 바로 <바람 일다>, 바람이다.

이번 개인전 작품은 전환시대의 산물이기도 하다. 작가는 말한다. “지난 해 토요일마다 광화문 시위 현장에서 퍼포먼스할 때 느꼈던 생각을 미술관 안으로 들여놓고자 했다.” 그렇다면 이번 작품은 ‘촛불의 언어’이고, ‘광장의 언어’라는 의미이다. 촛불과 광장. 촛불은 밀폐된 실내에서 불을 밝히는 역할을 한다. 촛불은 자신의 온몸을 태워 주위를 밝혀 준다. 스스로를 태우지 않고는 어둠을 밝힐 수 없다. 실내의 촛불은 개인적 의미가 강하지만, 광장의 촛불은 의미와 개념을 달리한다. 수천, 수만의 촛불은 횃불이 된다. 그것은 혁명의 횃불이다. 모순과 소통 부재의 청와대를 엎은 것은 촛불, 그렇다, 바로 촛불이었다. 광장의 촛불은 어둠을 밝히는 폭발적인 힘이었다. 촛불과 광장은 대비되는 개념이지만, ‘광화문 촛불’은 또 다른 세상을 이끌어 냈다. 이번 임옥상 개인전은 ‘광장의 촛불’의 산물이라 할 수 있다. 그래서 그의 발언은 사회적 관심의 대상이 된다. 전환의 시기에 화가는 무슨 발언을 작품에 담았을까. 그 발언은 오늘의 현실과 미래에 어떤 역할을 할까.

임옥상을 두고 흔히 ‘예술의 공공성을 확립한 종합 예술가’라 한다. 발언의 진폭이 그만큼 넓다는 의미이다. 물론 임옥상은 여타의 작가와 달리 ‘공공미술’에 대한 애정과 연구의 성과를 지니고 있다. 그의 공공미술은 공공장소에 설치하는 미술작품의 수준이 아니라, 작품의 공공성에 더 커다란 방점을 찍고 있다. 미술의 공익성은 중요한 부분이다. 그래서 이번 개인전도 발언 내용과 그 표현 형식이 다채롭고 이색적이다. 힘의 미술. 그러니까 임옥상은 형식과 내용에서 새로움과 힘을 담고자 했으며, 그 바탕에는 물론 시대정신을 깔고 있다. 정치사회의 변화는 이런 작업으로 자연스럽게 연결되게 했다. 이번 개인전 구성은 전시장의 구획에 따라 작품 성격을 달리했다. 그래서 주요 인물의 초상, 정치사회적 문제, 그리고 현실의 다양한 시각 등으로 특화시켰다. 그 구체적 내용의 개요를 소개한다면, 이렇다.

제1 공간은 흙 바탕의 평면부조 작품인 <윌리엄 모리스>, <존 버저>(영국출신으로 프랑스에서 살다 타계한 유명 미술평론가, 국내 출판물의 표기처럼 ‘존 버거’가 아니라 영어권 출신이어서 ‘존 버저’로 불러 야 할 듯), 그리고 작가의 <자화상 I> 같은 초상화로 꾸몄다. 거기에 <가면 무도회> 연작으로 이어지는 바, 역대 대통령의 초상을 활용한 작가의 ‘해석’이 한 자리를 이루었다. 즉 이승만, 박정희, 전두환, 노태우, 김대중, 노무현, 이명박, 박근혜, 문재인 그리고 아베, 트럼프 등의 초상이 그것이다. 제2 공간은 <삼계화택 (三界火宅)> <상선약수(上善若水)> <좀비 전성시대> <물밑 창조경제>와 같은 시대 비판의 대작이다. 이들 시대상황을 비판적으로 정리한 대작에서 임옥상의 작가적 역량이 확인된다. 제3 공간은 <여기, 흰꽃>, <민 들레 꽃씨, 당신 I>, <민들레 꽃씨, 당신 II>, 대작 <광장에, 서>, 연작 <흙살>, 이들 작품의 ‘절규’는 바로 <바람 일다>의 본 모습이다.

(2) 흙이라는 재료와 의의

임옥상의 <바람 일다>의 공통점 가운데 하나는 ‘흙’이라는 재료의 활용이다. 흙이라는 재료의 물성과 그것의 사회적 의미는 무겁다. 하기야 우리네 인생은 흙에서 살다 결국 흙으로 돌아가는 것 아닌가. 우리가 발을 딛고 사는 이 지구는 사실 흙의 집적이다. 그런데, 인간들의 교만함은 ‘땅바닥’이란 표현을 거리낌 없이 쓴다. 지구의 입장에서 보면 다 꼭대기이지 바닥은 아니다. 지구의 우듬지에서 모든 생물은 발을 딛고 살아간다. 결코 땅바닥은 아니다. 우리는 흙과 더불어 살아간다. 그러니까 흙은 지구의 살, 바로 임옥상의 표현처럼 ‘흙살’의 의미를 재인식하게 한다. 흙의 의미, 새삼스럽다.

임옥상의 흙은 객토(客土)의 의미에 방점을 찍게 한다. 객토는 무엇인가. 바로 생기를 잃은 땅에 새로운 기운을 넣어주고자 뿌려주는 흙이지 않은가. 흙을 흙으로 살리는 것, 그것이 객토이다. 병든 인간사회도 결국 인간이 살려야 할 것 아닌가. 객토라는 개념은 이번 임옥상 개인전의 열쇠말에 해당한다. 따라서 <바람 일다>는 ‘객토 일지’의 다른 표현이다. 일상생활에 적극 개입한 결과물이기 때문이다. 임옥상은 객토 행위가 바로 예술 행위라고 생각하고 있는 것 같다. 병든 사회를 향한 객토 행위, 그것이 예술가의 역할이라고 믿고 있는 것 같다. 객토!

땅과 흙은 다르다. 땅 부자는 있어도 흙 부자라는 말은 없다. 흙은 본질적 문제이고 땅은 사회적 문제이다. 땅은 왜 소유의 대상이 되었는가. 자본주의는 땅 따먹기의 전쟁을 극대화시키고 있다. 그래서 사회적 문제를 증폭시키기도 한다. 본질의 순수성은 중요하다. <바람 일다>의 다른 표현은 <땅에서 흙으로>, 그 렇다, 흙의 의미를 새롭게 부각시키고자 하는 작가의 조형적 발언이다. 땅에서 흙으로! 이것이 이번 임옥상 개인전의 주제이다. 물론 이번 작품의 상당수는 흙이라는 재료를 이용한 작업임은 사실이다. 흙에의 새로운 주목. 흙이 주는 상큼함을 적극 수용하고, 작가는 이를 전시장 내부로 이끌고자 했다. 흙 작업, 이는 정말 상큼하다. 흙은 스스로의 색깔을 고집하지 않는다. 흙은 자연친화적이고 또 생명을 길러내는 역할을 한다, 임옥상은 한때 ‘쇠’로 작업한 적 있다. 쇠의 의미 역시 흙과 같이 넓고 크다. 철기의 장악은 그 비례만큼 권력 의 상징이기도 했다. 쇠와 흙, 이런 재료 실험은 임옥상 미술의 특징이다.

흙으로 초상화 그리기. 신선한 시도이다. 이번 개인전의 초상화 부분에서 임옥상은 흙이라는 재료를 적극 활용했다. 흙으로 바탕의 평면을 만들고 그 위에 그림을 그렸다. 문제는 단순한 묘사가 아니다. 속도감을 주거나 사실적 부분 묘사 등으로 화면 경영의 변화를 주고자 했다. 작가는 붓 이외 호미나 삽 같은 도구를 활용하기도 했다. 마르기 전의 흙은 작가의 솜씨를 최대한 수용해 준다. 더군다나 원 바탕에 색깔을 주고 그 위에 흙을 덮은 다음 긁어내면 색깔 있는 바탕이 드러난다. 물질성이 강해 종이보다 효과가 더 좋다. 여 기서 흙의 무게와 깊이를 느낄 수 있게 하는 독특한 효과를 볼 수 있다. 그래서 흙 작업은 묘한 매력을 안겨 주기도 한다. 흙으로 시대의 인물을 표현한다는 것, 그 의의는 매우 높으리라고 믿어진다.

임옥상은 초상 작업을 하면서 흙이라는 재료의 특성을 최대한 살리려고 노력했다. 어쩌면 선택된 초상화의 주인공 자체보다 흙의 느낌을 더 강조하려한 듯하다. 거기다 천연재료인 지푸라기를 섞어 견고성을 주었지만, 결과적으로 우툴두툴한 질감 효과까지 얻었다. 그렇게 하여 완성한 작품은 <윌리엄 모리스>나 <존 버저> 같은 초상이다. 작품을 위한 주인공 자체도 중요한 선택이지만, 거친 흙바탕에 얼굴을 표현한 조 형적 효과를 우선하는 작업이기도 하다.

(3) 정치사회 상황의 풍자와 비판

임옥상의 <바람 일다>는 ‘광장의 촛불’이 일구어낸 성과물이기도 하여, 자연스럽게 정치사회적인 소재들이 많다. 사회 변화를 촉구하고 있는 시대적 환경 때문에 더욱 그럴지 모른다. 이들 소재는 다소 무겁고, 거칠고, 또 하나의 멍에와 같다. 하지만 중요한 대목은 이들 정치사회적 문제들의 본질을 직시하고, 또 그 결과로 풍자/비판/상징화 시키고자 작업했다는 점이다. 오늘날 우리 예술계에서 풍자와 비판 정신의 희박함은 실로 아쉽게 하는 부분이다. 풍자정신의 높은 가치를 복원시켜야 한다. 해학과 풍자 그리고 비판과 상징, 이런 ‘도구’를 활용하려고 예술하는 것 아닌가. 이런 주장을 허용한다면, 오늘날 우리의 예술활동은 정말 척박하기 그지없다. 답답한 세상에서 예술가들은 무엇을 해야 옳은것일까.

임옥상의 작품을 보자. 정치비판적 내용의 작품은 유화작업으로 대체했다. <가면 무도회>는 역대 대통령의 초상을 가면 형식으로 박제화시켰다. 이제 과거 시대의 산물이 되었다는 의미이며, 가면의 본질을 따져보자는 의도도 깃들어 있다. 왜냐하면 가면 작품의 뒷면을 볼 수 있게 장치하여, 즉 숨겨져 있는 진실을 드러나게 하려는 의도를 읽게 하기 때문이다. 예컨대 박정희 가면의 뒤에는 해골이 보이고 있는 바, ‘타살된 장준하’를 연상시킨다. 역사의 평가는 엄혹한 것이다. ‘두 얼굴’은 바로 가면의 속성이기도 하다. 숨긴다고 모든 것이 숨겨지는 것도 아니다. 한 인물을 평가할 때, 특히 정치가를 평가할 때, 역사라는 냉정한 잣대는 ‘가면의 진실’을 말하게 한다. 이를 위해 작가는 특정 사건 관련 신문 기사내용을 전사시켜 넣기도 했다. 진실 찾기의 작업이기 때문이다. 전두환의 뒷면과 광주 학살, 박근혜 뒤의 오바마 얼굴 그리고 패션쇼, 아베의 욱일승천기, 노무현 뒤의 노동운동가들과 이라크 파병 같은 소재들, 흥미롭다.

대작 <좀비 전성시대>와 <물밑 창조경제>는 이명박과 박근혜시대의 사회적 특징을 표현한 것이다. 내용 가운데 한미 FTA 기념사진, 유리 어항 위에서 4대강 사업을 서명하는 이명박, 그리고 12대 재벌 사진을 선택하여 영혼 없는 테크노크라트를 좀비로 표현했다. 물 밑에서는 결탁과 협잡의 현장이기 때문에, 연체 물고기의 해면체처럼, 하체의 다리부분은 실종되었다. 게다가 눈동자도 빼어 흉악하게 표현 했다. 과연 좀비 전성시대였던가 보다. 작가는 사회현실을 풍자와 비판정신으로 정리하고, 또 그런 내용을 상상력을 발휘하여 초현실적으로 정리하고, 한 시대를 증언하려 했다.

<상선약수>는 목탄 드로잉 작업이다. 낮은 데로만 흘러가는 물의 속성은 최고 경지의 선을 일컫는다. 그래서 물이 최고이다. 그런 물로 사람을 죽인 정권이 있다. 작가의 비판정신은 살아 있을 수밖에 없다. <삼계화택>은 불 끄려다 자기 집까지 다 태운 참사를 표현한 것이다. 불경에 화택(火宅) 비유가 있다. 집에 불이나 생명 위기의 순간이 왔는데, 놀이에 정신 팔린 아이들은 불 난 줄을 모르고 있다. 불 난 집에서 불난 줄을 모르는 사람들, 바로 우리 시대의 인간상이 아닌가. 화택이면서 화택임을 모르는, 아니 외면하고 있는, 인간 족속들. <삼계화택>은 용산 참사 같은 구체적 사건을 예로 들었지만, 현실 사회의 풍자라 해도 틀리지 않는 비유법이다. 바로 임옥상의 발언이다.

작가는 2016년 겨울의 광화문 촛불 시위를 대형 캔버스에 담기도 했다. <광장에, 서>과 같은 대작이 그것이다. 시대 증언의 산물이다. 더불어 작가는 서울 풍경을 새롭게 주목했다. 북한산을 중심으로 서울의 모습을 대작에 담았다. <여기, 흰꽃>은 북한산 자락의 하얀 꽃을 그렸다. 하얀 종이를 붙여 이팝나무의 흰 쌀밥을 연상시켰고, 또 목화솜으로 상상력을 제고시켰다. 촛불 서울의 꿈속에 시민의 꿈을 그려 넣었다. 하기야 욕망을 덜어내야 행복을 담을 수 있다. 욕망이 넘쳐흐르는 한 행복은 채워지지 않는다. 촛불의 의미는 욕망 버리기이기도 하다. 자신을 전소(全燒)시키면서 세상을 불 밝히는 촛불의 의미, 바로 광화문 광장의 의미이다.

(4) 시대정신과 상상력 그리고 전통의 창조적 계승

임옥상의 <바람 일다>는 오늘의 ‘우리 풍속화’이기도 하다. 다만 첨예한 사회문제를 서슴없이 선택했고, 그 내용을 작가 나름대로 거침없이 표현했다는 특징을 보이고 있다. 이들 작품의 특징은 흙과 같은 ‘흔한 재료’를 과감히 차용했다는 점, 특히 우리의 전통사회가 농경사회여서 흙과 친연성이 강하다는 점, 이같은 표면적 특징을 헤아리게 한다.

임옥상의 화면구성에서 ‘서사성’은 중요하다. 좋은 작품은 서사성과 서정성을 겸비하는 경우가 많다. 하지만 우리 미술계는 언제부턴가 서사성의 비중이 약화되었다. 스토리텔링 시대라 하면서 막상 미술 작품 속에 ‘스토리’는 넣지 않으려 한다. 그래서 미술작품이 재미없어 대중으로부터 외면 받는 요인도 되었다. 임옥상의 장점은 작품 속에 이야기를 넣으려 한다는 것, 그것도 오늘의 거대담론을 넣으려 한다는 것이 다. 여기서는 담론의 내용보다 표현형식에 대하여 주목하고자 한다. 우선 떠오르는 것은 조선후기에 유행했던 감로도(甘露圖)이다. 감로도는 사찰의 우란분재와 연결된 망자(亡者) 위무의 내용을 지니고 있다. 이미지가 뭇 생명을 위로한다는 것, 이는 위력적인 표현형식이다. 고통에 빠진 중생에게 ‘달콤한 이슬’을 주어 위로해 준다는 것, 이는 시대를 초월할 절실한 부분이다. 나는 광주비엔날레 창립 20주년 특별전을 기획하면서, 광주의 상처를 쓰다듬고 미래지향적 새 날을 위하여 ‘달콤한 이슬’을 미술관 내부로 끌어 오기도 했다. 달콤한 이슬은 시대를 초월하면서 늘 요구되는 그 무엇이다. 감로도의 3단 구도 형식 가운데 하단부분 의 풍속 장면은 매우 흥미롭다. 적절하게 구획을 두어 다양한 이야기를 전개한 서사구도는 돋보이는 부분이다. 바로 스토리텔링의 조형적 표현형식이다. 옛 화가들은 어떻게 이렇듯 엄청난 이야기를 한 화면에 넣었을까. 감로도와 다소 거리가 있을지 모르지만, 임옥상의 대작 <삼계화택>이나 <상선약수>는 화면을 수십 칸으로 나누어 주제를 집약시켰다. 서울 정릉 흥천사의 감로도가 연상되는 부분이다. 흥천사 감로도의 하단부분은 일제 강점 시절 즉 1930년대 사회상황을 사실적으로 표현한 대목이 많다. 당대 사회의 사실적 묘사는 매우 흥미롭다. 감로도는 이렇듯 서사구도의 장엄한 표현형식을 갖고 있어 주목을 요한다.

한국회화사는 미술책에서 기술하고 있는 것처럼, 수묵 문인화가 주류는 아니다. 역사적 배경, 참여한 화가의 숫자, 생산된 작품의 숫자, 그리고 소통한 수용자의 숫자 등의 측면에서 볼 때, 수묵 문인화는 ‘부분적’이라 할 수 있다. 여기서 한국회화사의 주류는 ‘채색화’임을 다시 한 번 강조하고자 한다. 이 부분 오늘날 교과서를 다시 써야할 것임을 통감해야 한다. 고구려 고분벽화부터 고려불화 그리고 조선시대의 궁중 회화나 불교회화 등 생산량과 소비계층의 압도적 우위를 자랑하는 분야가 채색화이다. 그러니까 일시유행 했던 이른바 ‘단색화’는 한국회화의 ‘정통’회화도 아니고 ‘전통’회화도 아니라는 점을 강조하고 싶다. 오늘의 한국인은 결코 백색숭상 민족이 아니다. 한국인은, 색채선호 조사에서도 입증되었듯이, 원색을 좋아하는 정색(正色)의 민족이다. 일본인처럼 간색(間色)을 좋아하지 않는다. 그러니까 채색으로 민족회화의 정통성을 확립해야 하고, 또 이를 바탕으로 국제무대에서 입지를 확보해야 한다고 본다. 물론 회화에 있어 굳이 채색 유무 문제를 들어 쌍립시키려는 의도는 아니다. 다만 지나칠 정도로 ‘단색화’ 위주의 화단풍토가 염려되어 노파심으로 한마디 거든 것이다.

채색화 가운데 오늘날 국제경쟁력 제1순위 분야로 이른바 ‘민화’를 들 수 있다. 사실 나는 야나기 무네요시(柳宗悅)의 조어처럼 ‘민화’라는 단어를 좋아하지 않고 있다. ‘민화’는 야나기의 개념정리처럼 그렇게 무명 하수의 막된 그림이 아니기 때문이다. 이른바 민화의 특징은, 형식적으로는 채색이고 내용적으로는 길상(吉祥)을 담고 있다. 그러니까 민화라는 단어의 적확한 표현은 채색길상화인 것이다. 여기서 길상이란 무엇인가. 쉽게 표현한다면, 행복이 아닌가. 바로 벽사초복(辟邪招福)이다. 세상의 그 누구라도 행복을 거부할 이 없을 것이다. 이런 행복한 사회와 개인의 삶을 위한 그림, 그것이 이른바 민화였다. 미술의 기능은 사회의 행복을 위한 것도 있지 않겠는가.

임옥상의 작품은 현대판 길상화(吉祥畵)의 방향을 제시하고 있는 것 같다. 보다 좋은 사회로 가는 길의 미술, 바로 오늘의 미술가에게 요구하는 덕목이지 않을까. 튼튼한 미술, 그것은 작가의 건강한 의식에서 나온다. 건강한 의식은 시대정신과 상상력 그리고 전통의 재해석 등에서 나온다. 여기서 법고창신(法古創新)의 실천은 중요하다. 하여 전통의 창조적 계승은 아무리 강조해도 부족하지 않다. <바람 일다>는 전통을 바탕에 깔고 부는 오늘의 한바람이다.

**2017 The wind rises (CMAY, LA)**

***THE SIGNIFICANCE OF LIM OK-SANG’S SOLO EXHIBITION THE WIND RISES*Youn Bum-Mo (Art Critic, Chair Professor, Dongguk University)**

(1)The ‘Hanbaram’ Artist and Candlelights in the Square

Lim Ok-Sang is an artist of ‘power.’ His works are full of energy, befitting the term ‘giunsaengdong (ki and its vitality).’ The contents of his utterances are powerful. Why does Lim Ok-Sang dream up such strong works? One of the keys here is the spirit of the times. He testifies about today’s reality, or rather attempts to interpret it from an acute angle, and tries to capture the results of this contemplation in his works. Thus his works seem to have more weight than others.’ Spectators enjoy participating in the vessel of formative language called Lim Ok-Sang. Now, after an interval of six years, Lim is holding a solo show. Its title is The Wind Rises, giving us the feeling that the wind is not just blowing, but is soaring up. In the poem *Le Cimetière marin*, Paul Valéry wrote, “The wind is rising. We must try to live.” The wind of life, wind that stimulates the will for life—here, the wind is a stimulant. The wind always blows, and a poet once said that what lifted him was 80% the wind. If so, is the wind a nutritional supplement? The wind shakes still water to give it vitality. The wind must rise to be a wind. This is even more so in a land of contradictions and hardships. A typhoon must blow to sweep the world of contradictions. Since his early days as an artist, Lim Ok-Sang has liked to sign his works “Hanbaram.” Hanbaram is a single wind, a large wind, and the wind of Han (the Korean people). So Lim’s ‘Hanbaram’ makes us think of the typhoon of the Han people. This Hanbaram now appears with a ‘wind,’ like a declaration of war against existing Korean society, demanding that it change. It is *The Wind Rises*, it is the wind.

The works in this solo exhibition are also products of a transitional era. The artist says, “I wanted to bring what I thought and felt at the rallies in Gwanghwamun every Saturday last year into the art museum.” This means his works are the ‘language of candlelight’ and ‘language of the square.’ Candles and the plaza. Candles are generally used to make light in a closed space. A candle burns its entire body to brighten its surroundings. One cannot illuminate darkness without burning him/herself. The candle indoors carries a strong personal meaning, but the candle in the square has a different connotation and concept. Thousands, tens of thousands of candles become a torch. This is the torch of revolution. What overturned the Blue House of contradictions and non-communication was the candles. Yes, the candles. The candles in the square were the explosive force that brightened the darkness. Though candle and plaza are contrasting concepts, the ‘candlelights of Gwanghwamun’ brought a new world. Lim Ok-Sang’s coming solo exhibition can be called a result of the ‘candlelights of the plaza.’ So the artist’s statements become subjects of social interest. In a transitional era, what kinds of statements has the artist put in his works? What roles will those statements play in today’s reality and future?

Lim Ok-Sang is often referred to as a ‘composite artist who established the public aspect of art.’ This further broadens the resonance of his expression. Of course Lim Ok-Sang has affection for ‘public art’ and has made significant research achievements. His public art, however, is not art that is simply installed in public places, but art that significantly emphasizes the public nature of art. The aspect of public benefit is an important part of art. That is why his solo show this time is colorful and different in terms of contents and forms of expression. It is the art of power. That is to say, Lim Ok-Sang’s intent is to charge his form and contents with newness and power, of course with the spirit of the times in the background. Changes in political society are linked naturally with the works. In composing the show, works of different character have been placed in different sections of the space. The space is divided into portraits of important figures, political and social issues, and diverse perspectives of reality. Following is an introduction of the specific contents.

The first space is made up of portraits of *William Morris*, *John Berger* and the *artist’s Self-Portrait*, which are flat relief works on soil backgrounds. Then we move on to the *Masquerade* series, which provides the artist’s commentary via portraits of presidents, such as Rhee Syng-Man, Park Chung-Hee, Chun Doo-Hwan, Roh Tae-Woo, Kim Dae-Jung, Roh Moo-Hyun, Park Geun-Hye, Moon Jae-In, Kim Il-Sung, Kim Jong-Un, Donald Trump and Shinzo Abe. The second space houses major works of contemporary criticism, such as *The Anguish of Life Is Like a Burning House—Samgyehwataek Fire*, *The Greatest Good Is Like Water—Sangseonyaksu Water, The Golden Age of Zombies*, and *The Creative Economy Under Water*. Lim’s capability as an artist can be confirmed in these major works, which critically organize the situations of the times. Finally, in the third space are exhibited *Here, White Flowers, Dandelion Seeds, You I, Dandelion Seeds, You II*, the large work *Tide of Candles*, and the *Flesh and Soil* series. The ‘scream’ of these works is indeed the true appearance of *The Wind Rises*.

(2) Soil as Material and Its Significance

One of the common aspects of the works in Lim’s *The Wind Rises* is the use of soil as material. The material properties of soil and its social connotations are heavy. After all, our lives take place in the soil, and ultimately we return to it. The Earth we stand on and live in is in fact an accumulation of soil. Humans’ arrogance enables their unreserved use of the expression ‘down on the ground,’ but from the viewpoint of Earth, everything is the top, not the bottom. All life forms on top of the Earth. It is not the floor. We live together with soil. Thus, soil is the flesh of the Earth, and we come around to a new perception of Lim Ok-Sang’s expression ‘flesh and soil.’ The significance of soil now feels renewed.

The artist’s soil emphasizes the meaning of ‘transportation of soil.’ What is transportation of soil? It is when new soil is sprinkled on land that has lost its vitality, in order to give it new energy. Reviving soil with soil: that is the meaning of soil transportation. After all, it is humans that must revive the diseased human society. The concept of soil transportation is central to Lim’s solo exhibition. Thus, *The Wind Rises* is another way of saying ‘soil transportation diary.’ That is because it is a result of actively intervening in everyday life. Lim seems to think that the act of soil transportation is truly the act of art. He seems to believe that the artist’s role is to transport soil for the diseased society. Transportation of soil!

Land and soil are different. We use the term ‘land rich,’ but not ‘soil rich.’ Soil is an essential issue, while land is a social issue. How did land become an object of ownership? Capitalism is maximizing its war to claim more land, and this amplifies social problems. Purity of essence is important. Another way of saying *The Wind Rises* is *FromLand to Soil*. Yes, this is the artist’s formative statement trying to bring into new relief the significance of soil. ‘Land to soil!’ is the theme of Lim Ok-Sang’s solo exhibition. Of course it is also true that most of the works in this show use soil as material. New attention is paid to soil: the artist wants to fully embrace the freshness provided by soil, and bring it into the art gallery. Soil work is refreshing. Soil does not insist on its own color. Soil is nature-friendly and plays the role of rearing life. Lim Ok-Sang once worked with ‘iron.’ The significance of iron is also big and broad, like soil. The taking up of iron tools has also been a symbol of power. Experimenting with such materials as soil and iron is a characteristic of Lim’s art.

Painting portraits with soil: this is a new attempt. In the portrait section of his show, Kim actively utilizes soil as his material. He has made a flat background with soil, and painted on it. The issue was not simply depiction. He wanted to introduce change into the management of the picture-plane through a sense of speed or partial realistic depiction. He has also used tools such as hoes and shovels in addition to brushes. The soil before it dries accommodates the artist’s skill to the maximum. Furthermore, if color is added to the original background and covered with a layer of earth, scraping it will reveal the colored background. The strong materiality achieves an effect even better than paper. Here we can see peculiar effects that let us feel the weight and depth of the soil. So the earth works present an unusual charm. Expressing figures of the times with soil: this seems a very significant achievement.

While working on the portraits, Lim Ok-Sang has done his best to bring out the material characteristics of soil. Perhaps he worked harder to emphasize the feeling of soil than to highlight the model chosen for the portrait. He mixed a natural material, straw, into the soil to give it solidity, but in result gained a rough textural effect as well. The portraits *William Morris* and *John Berger* are works completed through this process. While choosing the subjects for the works was important, one of the artist’s priorities was the formative effect of expressing the faces on a rough soil surface.

(3) Satire and Criticism of the Political and Social Situation

Since Lim Ok-Sang’s *The Wind Rises* is also an achievement cultivated by the ‘candlelights of the square,’ it naturally includes much political and social subject matter, perhaps even more so due to the current environment with its demands for social change. Such subject matter is rather heavy, rough, and like a yoke. What is important, however, is that the artist has looked squarely at the essence of such political and social problems and worked to satirize, criticize and symbolize them through his art. Today in our art sphere, the lack of satire and critical spirit is truly regrettable. The high value of satirical spirit must be reinstated. Are we not doing art in order to utilize such ‘instruments’ of humor, satire, criticism and symbolism? If I may make such an assertion, our art activity today is tremendously barren. In this frustrating world, what is the right thing for artists to do?

Let us look at Lim’s works. Politically critical works have been replaced by oil paintings. *Masquerade* has mounted the portraits of former presidents in the form of masks. This means they have become objects of the past era, also with the intention to think about the essence of the mask. The masks are installed in such a way that viewers can see their back sides and read the intention to reveal the hidden truth. For example, the skull that can be seen behind the mask of Park Chung-Hee reminds one of the ‘assassinated Chang Chun-Ha.’ The evaluation of history is harsh. ‘Two faces’ is also the nature of the mask. Hiding something is not always successful. When we evaluate someone, particularly a politician, the cold measure of history makes us tell the ‘truth of the mask.’ To this end, the artist sometimes transfers to his work the contents of news articles about a certain case. That is because it is truth-seeking work. The back side of Chun Doo-Hwan is the Gwangju massacre; the face of Obama and a fashion show are behind Park Geun-Hye; Abe is shadowed by the imperial ‘rising sun’ flag; labor activists and the sending of troops to Iraq are behind the face of Roh Moo-Hyun—the subject matter is fascinating.

Major works *The Golden Age of Zombies* and The *Creative Economy Under Water* are portrayals of the social characteristics of the Lee Myung-Bak and Park Geun-Hye regimes. The contents of these works include commemorative photographs of the Korea-US FTA, Lee MyungBak signing off on the Four Rivers Project on top of a glass fish tank, and selected photos of the 12 top chaebol CEOs, expressing the soulless technocrats as zombies. The underwater scene is one of conspiracy and fraud, with the lower parts of the legs missing, like the spongy bodies of mollusks. The eyes as well look villainous. Indeed it must have been the golden age of zombies. The artist organizes the social reality with satire and critical spirit, and imaginatively organizes it again as surreal, attempting to testify about an era.

*Sangseonyaksu* is a charcoal drawing. The nature of water to flow only downward refers to the highest level of good. That is why water is the best. There was a regime that killed someone with such water. The critical spirit of the artist cannot help but be alive. *Samgyehwataek* is an expression indicating a disaster where one burns his entire house trying to put a fire out. In Buddhist scripture there is the allegory of Hwataek. At the critical moment of life or death with the house on fire, the children play, unaware of the fire. People who are in a burning house but do not know it—is this not the image of humans in our time? The human breed is in the state of Hwataek (burning house) but does not know, or is ignoring it. While *Samgyehwataek* uses the specific incident of the Yongsan disaster as its example, it can also be seen as an appropriate allegory of today’s society as a whole. This is the statement of artist Lim Ok-Sang.

The artist has also captured the scene of the candlelight rallies at Gwanghwamun Square in 2016 on a large-scale canvas. Titled *Tide of Candles*, it is a testimony to the era. Further, the artist has looked at the landscape of Seoul in a new way. He painted a view of Seoul on a large canvas with Mt. Bukhan in the center. In Here, White Flowers he has painted white flowers at the foot of Mt. Bukhan. The white paper pasted on the canvas reminds us of the white rice-like blossoms of the Asian fringe tree, and the cotton heightens viewers’ imaginations. He painted the dreams of citizens in the dreams of candlelit Seoul. After all, one must empty out desires in order to take in happiness. As long as desires are overflowing, happiness cannot come in. One implication of the candlelights is the discarding of desires. The meaning of the candle, which brightens the world by burning itself, is identical to the meaning of Gwanghwamun Square.

(4) Spirit of the Times, Imagination and Creative Succession of Tradition

Lim Ok-Sang’s The Wind Rises is also a ‘folk painting’ of people today. He has unhesitatingly chosen controversial social issues, and boldly expressed them in his own way. The common characteristic of these works is his bold adoption of ‘common material’ such as soil. Since Korea has traditionally been an agricultural society, there is a strong bond with earth, which is something to consider in addition to the exterior characteristics of the works.

In the artist’s composition of picture-plane, ‘narrative’ is important. In many cases a good work of art is equipped with both narrative and lyricism. But in the Korean art scene the proportion of the narrative has been reduced since a certain point in history. They call it the era of storytelling, but are hesitant to put ‘stories’ in their art works. This is one reason why works of art have become boring and are neglected by the public. The merit of Lim Ok-Sang’s works is that he tries to put stories in his art, particularly today’s grand discourses. Here, however, I want to focus on his form of expression rather than the contents of the discourse. What comes to mind first is the *Gamnodo* (sweet dew painting), which was popular in the late Joseon Dynasty. *Gamnodo* is about comforting the souls of the dead on the occasion of Uranbunjae. The idea that an image can comfort all life suggests a powerful form of expression. Granting ‘sweet dew’ to the suffering people for consolation is a desperately needed concept that transcends era. While planning the special exhibition for the 20th anniversary of the Gwangju Biennale, I brought ‘sweet dew’ into the art museum as a way to soothe the scars of Gwangju and to aim for a positive future. Sweet dew is something that is always needed, regardless of the era. Among the three-stage composition of the Gamnodo, the folk scene in the lower middle section is especially captivating. The way the artist made sections to fit the telling of diverse stories is outstanding. This is a formative expression method of storytelling. How did artists in the old days put such tremendous stories into a single pictureplane? Though somewhat distant from Gamnodo, Lim’s major paintings *Samgyehwataek* and *Sangseonyaksu* condensed the themes by dividing the picture-planes into dozens of sections. This is the aspect that reminds me of the Gamnodo at Heungcheonsa temple in Jeongneung, Seoul. A large part of the lower section of the Heungcheon Temple Gamnodo realistically portrays the social situation of the 1930s during the Japanese occupation. The realistic depiction of society back then is very intriguing. Thus we need to pay close attention to Gamnodo, as it has a magnificent form of composition used to express narrative.

In the history of Korean painting, the mainstream was not traditional ink painting in the literary artist’s style, as described in art books. When we consider the historical background, the number of participating artists, and the number of viewers with whom this particular art communicated, the literary artist’s painting style was only one part of a whole. Here I want to stress once more that the mainstream of Korean traditional painting was ‘colored paintings.’ Today we must fully accept the need for textbooks to be rewritten in this regard. From the ancient tomb murals of Koguryo to Koryo Dynasty Buddhist paintings, court paintings and Buddhist paintings of the Joseon Dynasty, the area with the absolute advantage in terms of production and consumption was paintings of color. That is to say, the so-called ‘dansaekhwa’ (monochrome painting), which was temporarily popular, was never the ‘orthodox’ or ‘traditional’ painting style of Korea. Today’s Koreans are by no means worshipers of white. As proven by a survey on people’s color preferences, Koreans are a people that like primary colors. They do not favor intermediate colors like the Japanese. So I believe that we must establish the legitimacy of our national painting through colors, and establish our position on the international stage on this basis. Of course my intention is not to create a confrontation in painting based on the presence or absence of color. I am just concerned about the climate of the Korean art scene, which seems to be excessively focusing on ‘dansaekhwa.’

Among colored paintings, one of the styles with the strongest competitive power internationally is minhwa (folk painting). Actually, I am not so fond of the word ‘minhwa,’ originally made by Yanagi Muneyoshi. ‘Minhwa’ is not rough painting made by anonymous amateurs, as defined by Yanagi. The characteristics of so-called minhwa are color in terms of form, and auspice in terms of contents. Therefore the more exact expression of minhwa should be ‘colored auspicious painting.’ In easier terms, this is happiness: Byeoksachobok—chase away evil and invite good fortune. No one in the world would reject happiness. Painting for a happy society and a happy life for individuals—this was minhwa. Without doubt, one of the functions of art is to contribute to happiness in society.

Lim Ok-Sang’s works seem to present the direction for contemporary auspicious painting. Art on the path to a better society— is this not the virtue required of today’s artist? Solid art comes from an artist’s healthy consciousness. Healthy consciousness comes from awareness of the times, imaginative power, and reinterpretation of traditions. Here, the practice of ‘Beopgochangshin’—learning from the old to create the new—is important. Hence, the importance of the creative succession of traditions cannot be stressed enough. The Wind Rising is today’s ‘Hanbaram,’ blowing with tradition in.