

한국디자인DNA 심화연구

Modern Arts

한국근대미술에 있어 전일주의와 그 특성 연구

심화연구자 조 경 진

CONTENTS

제1부 서 론

제2부 본 론

1장 한국근대미술과 한국적 정체성

1. 사적 개관을 통한 정체성의 예비적 모색
 - 1-1. 한국근대미술의 여명기
 - 1-2. 해방이후의 본격모더니즘과 추상미술
2. 방법적 개념으로서 전일주의
 - 2-1. 예비적 개념규정
 - 2-2. 한국미에 관한 논의와 전일주의

2장 전일성의 시각성 및 형식적 구조

1. 전일적 시각 : 비표상적 이면성
2. 전일주의의 기표적 형식
 - 2-1. 부분과 전체의 조화로서의 원용적 형식
 - 2-2. 일탈과 여백의 역동적 계슈탈트

3장. 전일성의 사례화 및 검증

1. 표본작가: 김환기, 이중섭, 이응노, 박수근
 - 1-1. 김환기
 - 1-2. 이중섭
 - 1-3. 이응노
 - 1-4. 박수근
2. 70년대 단색조 회화의 한국성
 - 2-1. 자아와 물질과의 전일적 합일
 - 2-2. 서구 미니멀리즘과의 차별화

제3부 결 론

제4부 대표디자인 및 선정계기

참고문헌

제 1부 서 론

본고는 한국적 디자인DNA 발굴사업의 일환으로 기획된 것으로서 한국 근대미술에 나타난 한국적 조형의식 내지 디자인적 심성이 근대라는 특수한 시대적 조건 속에서 어떻게 시각적 형식으로 발현되는지 그 절차를 다루는 한편, 그러한 시각적 형식의 구조적 특성이 무엇인지를 일원화하여 고찰하는 데 그 목적이 있다. 이에 이 연구의 방법과 절차, 범위 등의 내용을 다루기 전에 우선 본 연구의 가장 핵심적인 테제인 근대와 근대성, 근대미술과 오늘날 디자인의 상관성 등에 대해서 간략히 짚고 넘어가지 않으면 안 될 것으로 보인다.

근대라는 시기는 무엇보다 문화의 각 영역의 자율성과 전문성을 확보하려는 노력으로 특징지을 수 있으며, 이는 곧 분화(differentiation)의 논리로 설명될 수 있을 것이다. 이 분화는 인간과 문화의 세 영역 간의 분화를 말하는 것인데, 예컨대, 이성과 합리성이 주도하는 과학의 영역, 선의지와 도덕 감정에 의한 도덕의 영역, 감성이 주도하는 미적인 영역 간의 분화가 그것이다. 이러한 분화의 논리는 각 영역의 자율성과 전문성을 확보함으로써 문화의 진보가 보장된다고 보았으며, 이를 통해 실제로 과학적 인식과 기술력은 획기적인 발전이 이루어지기도 하였다. 그러나 합리성의 기획에 의해 근대인들의 생활세계는 고도로 합리화되는 단계에 이르렀지만, 삶의 중요한 일부분인 비합리적인 요소들이 과학적 합리화의 길을 걷거나 타자화되면서 삶의 구조도 왜곡되지 않을 수 없게 되었다. 각 영역의 분화를 보장하는 것이 근대의 기획임에도 불구하고, 그 결과는 오히려 합리성이 모든 영역에 과도하게 침투하며 삶을 왜곡시키는 결과를 가져왔던 것이다. 신체에 비해 정신이 우위에 서며, 감성에 비해 이성이 우위에 서는 기형적 구조가 나타나는가 하면, 인간중심의 무분별한 개발은 오히려 인간을 위협하는 지경에 이르게 된다. 반면, 탈근대라고도 불리는 오늘날의 세계는 근대의 합리성을 이어받으면서도 동시에 근대적 세계가 과도하게 합리적인 것으로 환원해 버렸던 타자적 요소들을 복원시키고 그것들을 삶의 중요한 요소들로 다시금 끌어안으려고 한다. 현대라는 것이 이 근대성에 대한 반성과 새로운 의미의 합리성을 찾는 단계로 나아가고 있다는 점에서 근대는 끝나버린 과거가 아니라 오늘의 세계가 항상 마주해야 할 현재이다.

미술이나 디자인의 영역에 있어 근대성이라는 것도 근대의 큰 기획의 일부로서 분화의 한 영역의 전문화를 담당했고, 자기입법(self-legislation)의 강령 아래 예술 영역 고유의 자율적 형식과 언어를 발전시켜 왔다. 근대의 예술적 영역이 삶과 그 삶의 물질적 구조를 합리화하는 데 기여한 것은 사실이나, 삶과 분리된 채 일어난 감성의 왜곡된 합리화는 보편성에 특수성과 다양성을 환원함으로써 오히려 삶의 형식을 획일화하는 결과를 가져 오게 된다.

이에 반해 탈근대의 미술과 디자인은 삶의 다양성과 비합리성, 복잡성의 영역을 겨안으면서 삶을 디자인의 환원적 기획에 맞추는 것이 아니라, 오히려 미술과 디자인이 삶의 다양성에 봉사해야 한다는 생각에 이르게 되었다. 현대, 혹은 오늘날의 세계가 반성하며 해결해야 할 문제들의 대다수가 근대의 프로그램으로부터 직접적으로 파생된 것이라는 점에서 미래 역시 이 근대를 어떻게 이해하고 발전시키느냐에 많은 부분 좌우된다고 할 수 있다. 바로 여기에 우리가 근대를 마주 해야 하는 이유가 있는 것이다.

오늘날의 디자인은 단순히 조형적인 문제에만 국한된 것이 아니라, 삶, 역사, 자연, 문화 전반의 영역에 대한 총체적 이해와 전망을 필요로 한다. 근대적 디자인이 자율성을 위해 전통과 단절하면서 탈역사적이고 탈맥락적인 보편성을 추구했다면, 오늘날의 세계는 특수성과 보편성, 통일성과 다양성을 아우르는 쪽으로 흘러가고 있기 때문이다. 그런 점에서 오늘날 디자인은 특수성을 통해 보편성을 획득해야 하는 과제를 떠안고 있는 것이다. 한편, 오늘날 디자인에 대한 인식들은 대체로 디자인이라는 것이 단순한 조형활동이거나 아이디어나 정보의 효과적 전달, 그리고 기능적 측면에만 국한되는 것이 아니라, 철저히 사회 역사적 상황과 맥락 속에서 이루어지는 총체적 활동이라는 것에 동의한다. 그렇기에 오늘날의 디자인에게서 우리는 사회적 상황과 문화에 대한 안목을 요구하며, 아울러 디자인이 현대인의 삶 속에서 어떠한 역할을 할 수 있고, 어떠한 방향으로 나아가야 하는지에 대한 철학적 전망을 요청한다.

현대는 바로 자신을 낳은 과거, 즉 근대와 어떻게 대결하느냐의 문제로부터 자유로울 수 없다는 점, 현대의 디자인이 세계적 보편성과 민족적 혹은 집단적 특수성을 동시에 요구하고 있다는 점, 그리고 디자인이 역사적이고 문화적인 맥락과 분리불가능하다는 점들이 바로 이 시대의 디자인이 근대의 문화와 사유체계, 가치관, 세계관 등이 조형적 산물 속에 총체적으로 녹아 있는 근대미술을 다시금 돌아보아야 할 이유인 것이다. 특히 우리의 근대와 근대미술은 우리 것에 대한 자각적 의식을 어느 때보다 더 분명하게 가지고 있었고, 그것을 하나의 고유한 시각문화로 창조했다는 점에서 민족적 특수성에 대한 질문을 오늘날 우리에게 앞서 던지고 있으며, 그 나름의 산물들을 내놓았다. 이런 점에서 우리 자신의 디자인 철학을 수립하고자 할 때 가장 먼저 들여다보아야 할 것이 있다면, 그것은 바로 우리의 근대미술이 될 것이다. 근대미술을 살펴보는 일의 의미가 단순히 지나가버린 양식을 회고하는데 있는 것은 아니다. 한 시대의 미술에는 그 시대를 살았던 이들의 삶의 태도나 사유 체계, 그리고 현실에 대한 인식 등이 총체적으로 반영되어 있기 때문에, 미술작품을 본다는 것은 곧 미술작품 표면의 시각적 형식 내지 보는 방식의 특수성을 통해 그러한 시대적 특수성이 어떻게 투사되어 있는지 살피는 것이다. 뿐만 아

나라 문화의 연속성과 동일성의 측면을 고려할 때, 근대인들의 봄의 방식이나 시각적 형식의 독특한 체제화 방식은 전통의 원형과도 밀접한 관계를 갖기 마련이다. 다시 말해 우리가 근대미술을 이해한다고 했을 때, 그 이해의 의미는 다음과 같은 것이다. 근대미술에 투영되어 있는 근대인이 처한 특수한 삶의 조건들(물질적, 정신적, 내적, 외적)과 그 조건에 대응하고 있는 봄의 방식(way of seeing)의 고유한 특성이 무엇이며, 그것이 어떻게 전통적인 우리의 봄의 방식과 연관되어 있는지를 이해하는 것, 이것이 근대미술을 이 시대에 살아 있게 만드는 것이다.

한국의 근대미술 전반을 아우르는 논의들이 대부분 필연적으로 만나게 되는 문제는 두 가지가 있다. 하나는 근대미술의 기점을 어디로 잡을 것인가의 문제이고, 다른 하나는 근대미술에서 한국성이란 무엇인가에 관한 문제이다. 전자의 경우, 시간적 개념으로서 ‘근대’와 가치개념으로서 ‘근대성’ 사이의 혼선, 문화패러다임의 연속성과 불연속성의 기준을 마련하는 데 있어서의 어려움으로 인해 여전히 논의가 진행 중이며, 후자의 경우, 문화 전반의 한국적 정체성과 관련된 문제로서 강제적이고 타율적인 근대화 절차, 서구 문화의 급격한 유입에서 오는 전통과의 단절 문제 등으로 인해 정체성을 전통으로부터 온전히 수립하지 못했던 우리 민족의 경우 더욱 중요한 것이 된다.

본고는 근대미술의 기점에 관한 논의¹⁾에 그리 큰 비중을 두지는 않는다. 그 동안의 논의들을 대개 수용하되, 필자는 여기서 그 폭을 최대한 넓혀 잡으

1) 근대미술을 다루려는 대부분의 연구자들이 그렇듯이, 근대의 기점을 설정하는 일은 무엇보다 앞서 선행되어야 한다는 것에 이의는 없다. 서구의 경우, 근대 미술이라고 하면, 보통, 예술의 자율성이 문제가 되는 시기로 본다. 들라크루와와 ‘감각의 형식’으로서의 색채의 자율성, 쿠르베와 도미에의 사실주의 등에서 대상과 주제의 자율성, 인상주의와 순수한 시각의 자율성, 마네의 평면성에서 매체의 자율성, 마티스의 색의 해방과 피카소의 형태의 해방, 20세기 초의 형식주의에 나타난 내용에 대한 형식의 자율성 등이 서구 모더니즘의 계보에서 자율성의 획득과 관련된 계보에 든다. 뿐만 아니라, 이성의 합리성과 전통적 규범 등에 반대하고, 비합리적이고 무의식적인 영역, 그리고 신체적 감각의 급진적 해방을 주장한 다다나 초현실주의, 예술적 형식이 사회적 형식의 변화에 기여할 수 있다고 믿었던 구성주의나 신조형주의 등도 전통에 대해 새로움과 혁신을 추구했다는 점에서 하나의 문화 패러다임으로서 서구 모더니즘의 계보에 든다. 이 서구 모더니즘 미술의 가장 큰 특징은 재현의 방식에 대한 문제의식과 주관의 독창성(originality)과 진정성(authenticity)에 기반한 새로운 재현방식에 대한 갈망, 내용에 대한 시각적 형식의 우위와 자율성, 전통문화에 대한 회의와 혁신, 새로움에 대한 갈망 등으로 요약될 수 있을 것이다.

한국미술 관련 학계에서도 이 근대의 기점 설정에 대해서 논란이 많았다. 문화적 영역의 근대성이 자기입법의 논리에 의해 뒷받침된다고 하면, 그러한 자기입법의 논리가 어느 지점에서부터 시작되어 어느 지점에서 그러한 논리가 끝을 맺는지에 따라서 근대의 기점과 영역을 잡을 수 있을 것으로 본다. 필자가 볼 때, 본격적인 예술적 자율성에 대한 성취는 60-70년대의 실험미술과 그 70년대 단색조회화에서 이루어졌다고 볼 수 있을 것이다. 이들은 모더니즘의 전형적인 선언(manifesto)의 형식을 빌리는가 하면, 예술적 언어와 매체의 자율성에 대한 자각의식을 가지고 있었고, 시각적 요소들이 재현에 봉사해야한다는 생각에서 완전히 탈피해 예술적 언어와 매체의 자율성에 대한 인식이 팽배했으며, 예술이 현실을 변화시킬 수 있을 것이라는 소박한 믿음도 가지고 있었다는 점에서 한국모더니즘의 정점에 있었다고 볼 수 있다. 한국모더니즘의 기점은 바로 이 정점에서 가치체계와 그로부터 파생한 시각성의 형식이 어디로부터 발원한 것인지를 역추적하는 방식으로 추정될 수 있으리라 본다.

려고 할 것이다. 대략 영·정조의 문예부흥기로 거슬러 올라가 검재와 단원의 진경풍속화나 산수화가 등장할 무렵부터 시작되는 것으로 보는 한편, 민중미술이 개화되고, 구상계열이 복원되면서 미술이 다원화의 길을 걷기 시작한 1980년대 이후를 현대미술로 보고, 그 이전 즉 1970년대의 단색조회화까지 근대미술에 편입시키고자 한다. 물론 이렇게 근대미술의 영역을 넓게 잡는 것에 아무런 근거가 없지는 않으나, 그렇다고 여기서 이 기점과 영역에 관한 논의를 하는 것은 무리한 일이다. 다만 이 기간 동안의 미술이 자연 및 사물에 대한 태도, 제작의 태도, 표상체계, 주관과 객관의 관계성 등에서 본질적인 근친성이 있다는 것과 1970년의 단색조회화가 한국적 전통을 현대적인(시기적으로는 현대이나 가치와 사유체계, 그리고 시각적 형식에 있어서는 근대적인) 방식으로 자기화하는 데 성공했다는 점에 착안해 이 양식의 특성이 소급적으로 적용될 수 있는 지점을 근대의 기점으로 설정했다는 것만은 말해두기로 한다.

앞서 서술한 바대로 근대미술에서 한국적 정체성을 논한다는 것은 곧 전통과의 연속성과 차이를 어떻게 말할 수 있는가의 문제와 필연적으로 연결될 수밖에 없다. 한국미술 전반에 나타나는 특성이나 원리와 그 근본적 뿌리를 같이하면서도 동시에 근대라는 시기가 주는 특수성을 함께 고려하지 않고서는 근대미술에서 한국성을 말한다는 것은 어불성설이다. 본고는 그 목적상 근대미술의 차별성이나 특수성보다는 연속성에 더 무게를 둘 것이지만, 그럼에도 특수성의 문제를 도외시 하지는 않을 것이다.

정체성과 관련해 근대미술에서 한국성을 논하기 위해서는 어떤 특별한 방법적 전망을 얻지 않으면 안 되는데, 이는 전망 없이는 허다한 개인적 양식들과 각각의 시기마다 달라지는 시대적 양식을 하나의 정체성으로 일원화하는 것이 불가능하기 때문이다. 이 때문에 연구의 목적상 어느 정도의 일반화나 환원은 용인될 수 있을 것으로 본다. 필자는 한국의 근대미술을 전통미술과의 연속성 속에서 일원적으로 설명할 수 있는 방법적 개념으로서 ‘전일주의’라는 것을 들고 이를 통해 한국의 근대미술을 조망할 것이다. 따라서 본고의 목적을 더 구체화하라고 한다면, 그것은 이 전일주의라는 원리내지 이념이 한국의 근대미술에서 어떠한 방식으로 발현되는지를 분석하고 검증하는 데 있을 것이다.

18세기로부터 시작해 1970년대에 이르러 그 정점에 다다른 한국근대미술을 통틀어 일관되게 한국적이라고 말할 수 있는 부분이 있다면, 그것은 김복영이 한국미술문화의 전반의 원리로서 제기한 ‘전일주의(all-over totalism)’의 근대적 맥락화라고 할 수 있을 것이다. 전일주의는 김원용이 말했던, 한국적 자연주의나 고유섭이 말했던 구수한 큰 맛, 무기교의 기교,

대범성, 혹은 이후 연구자들에게서 제기된 농현미 등의 형식적 특징이나 제작 태도 등을 아우르는 개념으로서 이 모든 특질을 가장 심층에서 생성하고 견인하는 기능자이자 일종의 원형의식과도 같은 것이다. 김복영에 따르면, 전일주의는 전체란 모든 부분들을 감싸 안으면서도 그것들에 앞서기 보다는 그것들의 와중에 내재하는 것” 으로 보는 정신 내지는 원리이다. 요컨대, 전일주의는 “전체와 부분을 동일시하고 하나로 이해하는 정신이다”²⁾ 이 정신이 한국인의 집합의식의 원형으로 작동한다고 한다면, 달리 말해 이 전일주의가 바깥의 경험을 시각적으로 구조화할 때, 그 시각적 형식을 곧 한국적인 것으로 만들어 주는 견인자라면, 근대미술에서 한국성을 찾는 작업은 곧 전일주의가 근대적 특수성 속에 어떻게 발현되는지 그 절차의 특수성을 다뤄주면 되는 것이다.

필자는 방법적 개념으로서 이 전일주의 특성을 보다 구체화하기 위해 그 전일성이 갖는 시각성을 비표상적 이면시로 규정하는 한편, 그 시각적 형식을 원용적 형식과 일탈과 여백의 역동적 계슈탈트로 규정한다. 이를 통해 이러한 시각성과 시각적 형식이 한국 근대미술의 표본적 작가들에게서 어떠한 방식으로 나타나는지를 검증하고자 할 것이다. 그 표본작가들에는 박수근, 김환기, 이중섭, 이응노 등이 포함되며, 근대미술에서 한국성의 한 전형을 이루었다고 평가받는 70년대의 단색조회화도 더불어 분석의 대상이 될 것이다. 근대미술이라는 영역에 속하는 작가나 장르가 매우 다양하다는 점 때문에 본고에서 다루는 영역은 대체로 서양화나 회화작업에 한정되어 있다. 이는 대체로 근대미술에서 회화가 차지하는 비중이 매우 크고 대표성이 있다는 것 때문이며, 동시에 지면의 한계 때문이기도 하다.

2) 김복영, 『눈과 정신』, 한길아트, 2006, pp. 439-440 참조.

제 2부 본 론

1장. 한국근대미술과 한국적 정체성

정체성이란 하나의 고정된 실체나 불변의 본질이라기보다는 정체성을 논할 수 있는 하나의 집단이나 개체가 내부 및 외부의 변화에 대처하는 주체적 형식에 다름 아니다. 정체성을 이렇게 정의할 수 있을 때, 한국근대미술에서 한국적 정체성도 한편으로는 외부로부터 유입된(더 정확히 말해 적극적으로 받아들인) 요소들을 어떻게 자기화했는가에서 다루어질 수 있으며, 다른 한편으로 문화의 연속성과 자생성과 관련해서 어떻게 기존의 전통을 새로운 시대에 맞게 계승했는지, 그 방식들을 찾음으로써 고려될 수 있을 것이다. 물론 이 두 계기는 마치 씨실과 날실처럼 얹혀 있는 것으로서 전통적 요소들을 통해 새로운 변화들을 주체적으로 수용한 것이 있다면, 바로 그 지점이 한국근대미술의 한국적 정체성이 드러나는 지점이라고 할 수 있을 것이다. 전통은 하나의 문화적 유산으로서 보존되고 습득되어 문화의 상부구조와 하부구조에 동시에 전해지며, 우리의 삶과 시각을 구조화하는 역할을 한다. 한국의 근대미술도 바로 이러한 전통문화의 정신적·물질적 구조로부터 구조화되며, 이 문화의 구조는 새로운 문화를 받아들이는 주체적 형식의 중요한 구성요소로 작용한다. 전통이 의식이나 몸, 눈의 가장 밑바닥에서 마치 무의식적 원형처럼 작동한다면, 당대의 사회경제적 변화와 이에 따른 시대정신의 변화는 전통적 요소들과 그 구조를 당대의 요청에 맞는 것으로 변형생성한다. 따라서 각 시대는 전통을 계승하면서도 동시에 그 시대적 특수성을 띠게 마련이다.

이 점에서 한국의 근대미술에서 한국적 정체성을 논한다는 것은 변하지 않고 계승되어 온 것과 새롭게 변한 것들 간의 접점을 산출해내는 작업이 될 것이다. 이 접점은 전통을 미리 전제하지 않더라도, 우선적으로 변화를 어떻게 수용하고 있는지, 즉 새로운 것을 어떻게 자기화하는지 그 방식을 살핌으로써 찾을 수 있을 것이다. 이 자기화의 방식, 즉 주체성의 형식이 찾아질 수 있다면, 그것이 바로 한국근대미술의 정체성일 것이요, 그것은 분명 전통과 만나는 지점을 가지고 있을 것이다. 이를 위해 필자는 우선 한국의 근대미술이 대략적으로 어떻게 흘러 왔는지를 산견하고, 그중에 한국적인 형식이라고 할 만한 것들이 어떤 것이 있었는지 살펴볼 것이다. 이러한 작업을 통해 어떤 일관된 방식을 찾을 수 있다면, 그것을 기반으로 그 요소들을 전통과 일원화하고 체계화할 수 있는 방법을 찾을 것이다. 미리 말해두자면, 그 방법적 개념이 바로 전일주의이며, 전통과 근대미술, 아울러 현대미술은 이 전일주의에서 그 접점을 찾을 수 있을 것이다.

1_사적 개관을 통한 정체성의 예비적 모색

1-1. 한국근대미술의 여명기

한국의 근대미술의 기점을 조선후기로 잡을 경우, 이 시기 한국적 정체성을 김홍도나 정선 등의 진경풍속화에서 찾을 수 있다는 것에 아무도 이의를 제기하지 않을 것이다. 어쩌서 이 진경풍속화의 전통을 조선적 정체성으로 말할 수 있는지를 알기 위해서는 우선 이 진경풍속이 어떠한 문화·역사적 배경 속에 나타난 것인지 그 전후와 기저의 사정을 살필 필요가 있을 것이다. 조선후기 사회는 몇 가지 중요한 대내외적 변화를 맞고 있었다. 조선에 많은 문화적 영향을 주고 있었으며, 동아시아 문화의 중심지로 여겨졌던 명나라가 패망하고 변방의 여진족이 세운 청나라가 중국을 지배하면서 기존의 전통적인 세계관이나 가치체계는 심각한 도전을 받게 되었던 것이다. 양대전란에 의해 모든 면에서 자존심에 상처를 입고 이를 회복해야하는 처지에 놓여 있던 조선으로서도 동아시아의 힘과 문화의 질서가 재편됨에 따라 새로운 문화적 정체성과 주체성을 확립해야한다는 시대적 요청에 직면하지 않을 수 없게 되었다. 이러한 내외적 상황 속에서 조선은 소위 문화적 화이론(華夷論)을 통해 조선의 자존적 정체성을 확립하고자 했다.

이 문화적 화이론이란 조선이 동아시아 문화의 중심지임을 천명하는 것으로서, 명나라 패망 이후 존립이 위태로워진 유교와 성리학의 정통성을 조선이 주체적으로 이어받게 되는 상황 속에서 조선의 성리학자들에게서 대두된 것으로 볼 수 있다. 이 문화적 화이론의 배경에는 율곡의 학맥을 잇는 서인들의 주도 하에 이루어진 소위 조선적 성리학³⁾의 확립이 자리하고 있었다. 사상과 이념에서의 이러한 한국적 주체성의 자각은 사상계뿐만 아니라 문화계에서도 동시에 일어나고 있었고, 숙종대로부터 싹을 틔우고 있었던 문화의 주체적 흐름들은 조선 성리학의 토착화에 힘입어 역사의 재정립이나 문학을 중심으로 한 민족문화의 부흥을 이끌 수 있었다.⁴⁾ 이러한 토대위에서 18세기의 영·정조 시대는 우리 문화의 르네상스라고 부를만한 문화적 부흥을 이뤄냈고, 우리식의 진경산수화와 풍속화도 바로 이 토양 속에서 그 꽃을 피울 수 있었다.

3) 조선의 성리학은 크게 이황과 영남학파, 그리고 이이와 기호학파로 양분된다. 전자가 중국 주자학을 충실히 계승해 리와 기의 이원성, 리의 절대성과 순수성, 즉 기에 대한 리의 선행성, 그리고 도덕주의를 옹호했다면, 후자는 화담 서경덕의 주기론과 이이의 이기이원론의 맥에서 있으면서 실질적으로 기일원론적 입장을 취하거나, 또는 리와 기의 대등한 일원적 상호관계를 더 중시한다.(한국철학사상연구회, 『강좌 한국철학: 사상, 역사, 논쟁의 세계로 초대』, 예문서원, pp. 159-165참조.) 필자가 보기에, 후자의 흐름이 한국의 전통적인 일원론적 세계관과 부합되는 것이며, 진경풍속화는 사상적으로 기일원론의 전통에서 있다고 볼 수 있다.

4) 강관식, 「조선후기 진경 풍속의 자생적 지평」, 『한국미술의 자생성』, 한길아트, p. 229-243 참조.

이것이 우리가 근대이후 끊임없이 물을 수밖에 없었던 ‘한국적 정체성’에 관한 물음을 주체적으로 소화해낸 첫 번째 사례에 해당한다.

사상계에서 조선적 성리학이 있었다면, 미술계에는 이른바 문인들을 중심으로 한 천기론이 있었다. 천기(天氣)론에서 천기란 “우주 만물의 창조적 기밀 또는 자연의 조화적 작용”⁵⁾을 뜻하는 것으로서 창생적 창작관의 요체를 표상하는 말이다. 이러한 천기론적 회화관에 따르면, 작가는 먼저 그리고자 하는 대상에 깃든 천기를 이해하고, 몸과 마음으로 받아들인 연후에야 그것을 손을 통해 종이에 옮길 수 있는 것이다. 천기론적 회화관의 본질은 중국의 전통 그림이나 그 수법을 답습하는 의고주의의 폐단에서 벗어나, 문인화의 본질로 되돌아 갈 것을 요구하는 것이었다. 이 때 천기는 문인화가들에 의해 여러 다른 말들로 표현되고 있는데, 예컨대, 진기, 기운, 정취, 생기, 진경 등이 그것이다. 정선을 비롯해 후기 문인화가들이 명산대첩을 찾아 ‘진경’, 곧 “우주만물의 신묘한 조화 및 질서와 생성화육하는 자연의 창생적 도체”⁶⁾를 화폭에 현현시키고자 했다는 점에서 조선후기의 진경화는 이 천기론의 조형이념을 따르고 있다고 보아도 무방할 것이다. 천기론에서 천기라는 말의 유래가 장자의 무위자연론에서 비롯해 중국 산수화나 문인화의 비평용어로 나타났던 것을 그대로 가져왔다고는 하나 조선성리학에서 이기론에 대한 이해가 본래 주희의 이원론적 입장을 일원론적으로 재해석한 것이듯이, 이 천기론 역시 조선 후기 문사들에게 조선의 방식으로 이해되었다. 천기론적 회화론과 진경풍속화 등을 실천했던 이들이 그 방법으로서 응신(凝神), 접물(接物) 등을 통한 직접적 체득을 권면한다는 점은 이들이 물(物)과 아(我)의 일원적 조응을 회화가 이상으로 삼아야 할 세계로 보고 있다는 것은 분명하다.

응신이니 접물과 같은 말도 중국 전통의 동양화에서 육법인 기운생동이나 물아일체(혹은 응물상형)의 화론을 떠오르게 하나, 이 역시 기운생동을 이해하는 방식이 한국의 것과 중국의 것에서 조금 다르다고 말할 수 있을 것이다. 애초 중국 육조시대의 고개지, 종병, 사혁으로 이어지는 기론, 혹은 기운생동론이 객관적 사실성과 동떨어진 것이 아니었다는 점에서 객관적 측면이 우세했었고, 장언원의 『역대명화기』에 이르러 그리는 자의 품성, 기질, 인품, 정신성 등을 강하게 반영하는 것으로 되었으며, 이후 이러한 주관성과 이념적 순수성의 논리는 남종문인화에서 서권기 문자향(書卷氣 文字香)의 이념⁷⁾으로

5) 강관식, 「진경시대 초상화 양식의 이념적 기반」, 『우리 문화의 황금기, 진경시대2, 예술과 예술가들』, 돌베개, 1998, pp. 263-266 ; 홍선표, 「조선 후기 회화 창작론」, 『한국미술의 자생성』, 한국미술의 자생성 간행위원회, 한길아트, 1999, p. 218에서 재참조.

6) 홍선표, 「조선 후기 회화 창작론」, 『한국미술의 자생성』, 한국미술의 자생성 간행위원회, 한길아트, 1999, p. 223.

7) 소위 이것을 그림과 글씨가 작가의 인격을 반영한다는 ‘서화인격설’로도 부를 수 있을 것이다. 중국의 문인화나 산수화 전통은 바로 이 서화인격설이 가장 근본적인 이념으로 작동하고 있다.

굳어지며, 이는 현대까지 중국의 전통적인 화론의 요체를 구성해 오고 있다.

천기론이 비록 동양의 전통 예술론의 지평에 서 있다고는 하나, 기저에서 그것을 구성하고 있는 전통과 풍토가 다르다는 점에서 천기론 역시 한국적 자연관, 즉 샤머니즘과 신선사상의 자연관에서 재해석된 기론(氣論)으로 볼 수 있다. 우리에게 인간과 자연은 애초부터 주체와 객체로서 따로 존재하는 것이 아니며, 늘 전일의 큰 세계 속에 함께 존재한다. 자연에 내가 들어가 있고, 자연 또한 내 속에 들어와 있는, 즉 나도 자연의 일부이며 자연도 나의 일부라는 상호관통적 사유가 자연을 대하는 태도로서 일관되게 이어져 오고 있다. 자연을 하나의 대상으로서 본다거나 도구적으로 보는 것이 아니라, 인간 역시 자연의 일부이며, 자연 속에 들어가 자연의 본질적 생명력이자 기운을 몸으로써 느끼고자 했던(마치 정기를 받아들인다고 할 때처럼) 것이다. 이러한 차이는 중국의 산수화들이 자연을 통해 절대적 도를 현현시키려고 하거나, 주관성을 강하게 드러내는 반면, 한국적 산수화들은 그리는 주체가 자연과 거리가 없는 상태에서, 즉 자연 안에 있으면서 자연과 이루는 접합의 느낌 내지는 자연에 귀속되어 있다는 느낌 그 자체를 그려 내려한다는 것에서도 확인할 수 있다.

예컨대, 오른쪽의 김홍도의 <소림명월도>(1796)<그림 1>에서 우리는 전경의 나무들이 우리의 시선 바로 앞에 있음으로 해서 대상과의 거리감을 거의 느낄 수 없게 되고, 이렇게 상실된 거리감은 우리로 하여금 마치 김홍도가 이 그림 속 실제 풍경 속에서 가졌을 느낌을 그대로 전달받고 있다는 느낌을



[그림1] 김홍도, <소림명월도>, <〈병진년화첩〉중 1796년, 종이에 담채, 26.7x31.6cm, 호암미술관 소장.

갖도록 만든다. 즉, 이 그림에서 우리는 달과 나무들이 이루는 작은 숲의 모든 것들이 달빛에 의해 하나의 세계 속에 있음을, 그리고 그 자연 안에 김홍도도 하나의 일부로서 몰입해 있다는 것을 느끼게 되는 것이다. 물론 이 느낌은 김홍도 뿐만 아니라 감상자인 우리 자신도 가지게 되는 것으로서, 그런 점에서 이 그림은 한국적 의미의 몰입적(immersive) 회화라고 할 수 있다. 특히 진한 먹선으로 그려진 전경의 나무들과 몽환적이고 어슴푸레한 느낌의 후경으로 만들어 낸 단축적 공간표현은 도리어 무한한 공간적 깊이를 암시하면서 자연 속에 있는 것 같은 느낌을 강화시키는 역할을 한다. 김홍도의 그림이

대표적이지만, 우리의 진경산수화는 자연에 있음을 관념적으로 나타내는 것이 아니라, 자연 속에 있는 느낌 그 자체를 포착하려고 한다는 점에서 중국과 차별화된다고 하겠다.

조선 중후기 천기론에 입각한 진경산수화와 풍속화 등이 중국의 남종산수화를 한국적인 전통에서 수용하기도 하고, 또 새로운 양식을 출현시킨 것이었다면, 조선 후기 조희룡⁸⁾에게서 엿보이는 한국성 역시 한국근대미술의 중요한 한 단면을 엿볼 수 있게 한다. 현대미술 비평가인 오광수가 한국 근현대미술의 미의식을 탐구하면서 70년대의 일군의 한국화가들이 보여준 한국성을 문인화적 전통의 ‘서체충동’의 발로로 해석한 바 있는데, 실상 이 서체충동은 관념성, 혹은 정신성보다는 신체성, 즉 신체적 접촉이나 신체적 감지, 신체와 정신이 하나 되는 느낌 가운데 일어나는 것을 강조한 말로 볼 수 있다. 다시 말해 붓과 먹, 화선지 등의 물적 속성들, 혹은 그것들이 갖는 성질과 기운들, 혹은 일정한 결들이 이 신체적 감각, 더 작게는 손의 신체적 감각들이나 결이 서로에게 완전히 동화될 때의 바로 그 느낌에 충실하려는 충동이 라고 할 수 있다. 이러한 서체충동의 더 이른 예를 찾는다면, 그것이 바로 조희룡의 수예론(手藝論)이다.

이 서체충동의 연원을 찾아가자면 한국미술의 시원에 이를 수도 있겠지만, 근대미술의 영역에서 구체적인 이념과 진술로 등장한 것은 조희룡이 처음이 아닌가 싶다. 아래의 글은 조희룡이 말년의 회고록인 『석우망년록』에서 자신의 화론의 요체인 수예론을 피력한 대목이다.

글씨와 그림은 모두 수예에 속하여 수예가 없으면 비록 총명한 사람이 몸이 다하도록 배워도 할 수 없다. 그것은 그림이 손끝에 있는 것이지 가슴 속에 있는 것이 아니기 때문이다.⁹⁾

이러한 발언은 그림의 자율성의 근거를 관념이나 인성이 아닌 손 혹은 매체로 이동시켰다는 점에서 그림의 본질이 눈의 망막적 인상을 화면에 옮기는 것이라는 서구의 인상주의의 이념에 못지않은 것으로서 근대적 자율성의 이념

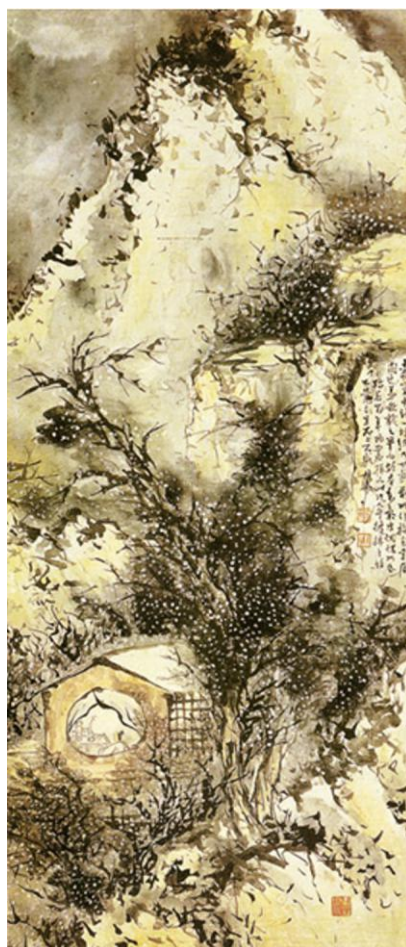
8) 한국의 근대미술에 대한 기존의 논의들은 대부분 19세기의 미술계를 배제했으나 최근 최열 등을 중심으로 19세기를 근대미술의 기점 논의에 포함시켜야 한다는 주장들이 조심스럽게 제기되고 있다. 기존의 논의들은 19세기 미술계가 이전의 진경산수나 풍속화의 명맥을 잇지 못하고, 중국풍의 남종문인화와 산수화의 모방, 의고적 화론 등에 경도되었다는 점을 들어 이 시기를 시대성과 한국성의 둘 모두에서 타락한 것으로 규정했던 반면, 최근의 논의들은 조희룡을 중심으로 한 한국적 문인화에 대한 재평가가 이루어지면서 차츰 이 시기를 진경으로부터 이어진 근대성과 근대미술의 영역에 편입시켜야 한다는 주장들이 설득력을 얻고 있다. 특히 『조희룡 평전』(김영희(대표집필)외 조희룡의 흔적을 찾는 사람들, 동문선, 2003)에서 생산과 수요의 관점에서 조선문인화를 한국적 미감의 수용의 측면에서 해석하는 방식은 매우 설득력이 있는 것으로 19세기를 근대미술의 전체 도정내지는 출발점으로 새롭게 보아야 할 충분한 근거가 된다고 본다.

9) 『석우망년록』

에 부합하는 것이라고 볼 수 있을 것이다.

조희룡의 화론이 잘 보여주는 것처럼, 기운생동이나 서권기 문자향의 중국식 독법이 그리는 자의 정신성으로부터 신체나 매체로 향하는 방향성을 갖는다면, 우리식의 기운생동론은 신체와 마음, 매체가 합일하는 지점, 즉 그것들이 하나의 소우주로서의 화폭에서 동시에 상호조응하며 상호생성되어 가는 과정 그 자체를 중요시한다. 소위 “홍중에 서권기와 문자향이 있어야 한다(文字香 書卷氣)”는 중국화가들의 절대적 이념은 그들이 주관성과 관념성에 보다 더 경도¹⁰⁾되었다는 것을 보여주지만, 천기론적 맥락과 진경풍속, 그리고 조희룡에게서 나타난 수예론의 명맥은 한국적 전통이 다분히 신체적인 리듬과 내적 율동 속에서 비표상적인 것(즉 자연의 비합리적 영역, 합리적인 것의 틈새, 기, 신기, 자연의 근원적 생명력)에 대한 경향성을 가진다는 것을 알 수 있다.

이를테면, 조희룡의 〈매화서옥〉(그림2)과 같은 작품은 그 자신의 수예론적 화론의 입장이 잘 반영되어 있는 작품이다. 하단의 선비가 은거하고 있는 작은 집과 집 뒤로 작은 산이 있고, 집의 주변은 흐드러지게 핀 매화나무들로 뒤덮여 있다. 비록 이 그림 속 세계는 깊은 산중에 존재하는 것이겠지만, 집의 위치가 감상자의 시점 바로 앞 멀지 않은 곳에 있어 그림을 그리는 자의 느낌을 고스란히 전달받을 수 수 있다. 이 그림이 조희룡의 ‘수예론’과 관련해 특별한 것은 산, 수목, 매화를 표현하고 있는 먹선들의 필치가 특정한 준법이나 농담의 기법에 얽매임 없이



[그림2] 조희룡, 〈매화서옥〉, 조선후기 19세기, 종이에 담채, 106.1×45.6cm, 간송미술관 소장

10) 최병식은 이 점에 대해 잘 지적해 주고 있다. 우리나라 중국이나 ‘무위자연’이나 ‘물아일체’라는 말을 공히 써왔고, 지금도 쓰고 있지만, 중국식의 무위자연이나 물아일체의 관념은 인간과 분리된 것으로서 도의 절대적 상태를 지향한다는 점에서 정신적이고 관념적인 성격이 강하다.(최병식, 『한국미술에 있어서 무작위적 미감의 사상적 근원』, 『한국미술의 자생성』, pp. 567-593 참조.) 이는 성리학에 대한 태도에서도 마찬가지이다. 중국의 경우 인간보다 절대적인 이치를 궁극적인 것으로 본다는 점에서 인간과 하늘(신), 자연을 일원적이고 전일적 관계로 보았던 한국의 전통사상과는 차이가 있다.

매우 자유분방하여 그리는 자의 손맛을 느낄 수 있다는 것이다.

19세기 후반 장승업과 같은 걸출한 천재가 등장하긴 했으나 하나의 흐름을 형성하기에는 역부족이었고, 일제 강점 이후 일본 유학을 다녀온 이들을 중심으로 서양화가 도입되기 시작하면서 소위 본격적인 근대미술이 시작된다고 할 수 있다. 그러나 1910년대부터 1920년대까지를 우리가 서양화를 받아들여 자기화하는 과정으로 볼 수 있다면, 이 기간 동안에 나온 작품들을 한국적이라고 말하는 데는 큰 무리가 따를 것이다. 예술이라는 것이 전적으로 매체를 여과하지 않고서는 성립할 수 없고, 또 매체를 이해하고 완숙하게 다루지 못했을 때, 소위 자기화, 혹은 자기 양식이라는 것이 매우 어려운 일이라고 하면, 1910년대부터 1920년대까지의 작업들에서 한국성을 찾기는 힘들 것이다. 정체성이나 동일성은 하나의 결과이자 효과일 뿐, 참된 정체성은 주관화의 형식에 다름 아니다. 따라서 최소한 근대미술에서 한국성을 논하기 위해서는 최소한의 자기화가 이루어진다고 볼 수 있는 30년대 이후의 작업들을 대상으로 다룰 필요가 있을 것이다. 실제로 최초로 일본 유학길에 올랐던 고희동을 비롯해 서양화에서 천재성을 인정받았던 김은호 등의 작품은 매체의 운용에 어느 정도 익숙했다고는 하나 개인양식의 성취나 한국적 정체성의 확보의 문제에 있어서는 큰 성취를 보지 못했다.

합방이후 10년대까지가 일제의 철권통치 시기였다면, 20년대 이후 40년대 이전까지는 이른바 문화정책 시기로 구분할 수 있다. 이 시기 미술계에서도 문화정책의 일환으로 일본의 문전을 본 딴 관전 형식의 조선미술전람회라는 것이 개최되기에 이른다. 그러나 이러한 제도적 장치는 이제 갓 새로운 매체와 시각을 흡수하고 자기화하려는 한국의 근대미술을 왜곡된 길로 이끄는 결과를 가져왔다. 선전의 심사위원은 모두 일본인이었고, 또 출품작가들 중 반은 조선 내 일본인이었다는 점, 그리고 이들의 평가의 틀이라는 것이 이국적이고 목가적 취향에 기반한 것이라는 점에서 선전에 출품된 작품들에서 온전히 한국적 색채라는 것이 발현되기는 힘들었다. 그러나 이런 정치적 환경을 너무 강조하면, 식민지 시대 한국 근대미술의 중요한 화두였던 소위 ‘향토성’¹¹⁾ 논쟁이라는 것이 비록 일본의 식민지 지배 체제와 밀접히 연관된 것이라고 할지라도 적극적인 한국성 모색의 측면이 있었다는 것을 간과하기 쉽다. 당시 민족주의나 KAPF와 같이 프롤레타리아 미술 진영에 서 있던 김복진이나 안석주 등은 이러한 ‘향토성’을 식민주의적 패배주의의 산물로 보는가 하면, 예술 자체의 자율성과 순수주의의 논리를 수용했던 윤희순, 김용

11) 1930년대 이 향토색은 노골적으로 선전의 평가의 틀로서 등장하는데, 조선색, 지방색, 반도적이라는 용어를 역시 향토성을 의미하는 것으로 나타난다. 이것이 조선예술의 독립성을 장려했다고 보다는 조선인을 전근대적인 것으로 타자화하는 시선과 관련있는 것으로 보는 것이 옳다.

준, 심영섭 등은 ‘향토성’을 오히려 정치적 민족주의(소위 좌파적 민족주의)나 일본을 경유한 서구 미술의 이식론 등을 극복할 수 있는 대안으로 생각하기도 했다. 다시 말하면 후자에 있어 향토성은 정치적 이념을 떠나 예술의 자율성을 회복하고, 그러한 자율성 아래서 민족성을 추구할 수 있는 길이 열린다고 보았던 것이다. 해방 이후 현재까지 이어지는 향토성에 관한 논의는 이 두 가지 평가의 틀을 벗어나지 못하고 있는데, 이는 통시적 관점에서 접근할 때, 보다 온전한 평가가 이루어지리라 본다. 예컨대, 향토성의 본질이 무엇이었는가는 향토성의 근저에 깔려 있는 비전이 한국미술의 전 시대를 관류하는 한국적 미의식이나 창조적 심성과 어떠한 관련이 있느냐에 따라서 그것에 대한 평가가 달라질 수 있다는 말이다.

목일회의 주축이었던 김용준은 한국미술의 특색을 칭아한 “고담미(枯淡美)”로 규정하고 있는데, 이는 한편으로, 야나기 무네요시의 ‘비애의 미’론과 연관된 것이기도 하지만, 다른 한편으로 한국의 독특한 서정성을 지시한다는 점에서 김환기, 박수근, 이상범(그림3) 등에서 보이는 한국



[그림3] 이상범, 〈초동(初冬)〉, 1926, 종이에 수묵담채, 152x182cm, 국립현대미술관

적 서정성을 설명해 줄 수도 있는 것이다. 물론 그 고담한 맛의 본질이 자연과 인간의 관계를 바라보는 특수한 세계관과 시각성에서 기인한 것인지에 대해 충분히 논의된 것은 아님에도 말이다.

30년대를 대표하는 두 화가를 꼽자면, 아마도 이인성(그림4)과 오지호가 그 주인공들이 될 것이다. 이인성의 경우, 조선적 체형의 신체 비례나 파란하늘과 붉은 황토색 등의 색채¹²⁾에서 한국의 풍토성을 드러냈다고는 평가받을 수는 있으나, 그에게서 특별한 양식성이 나타나지 않는다는 점에서 매체의 완전한 자기화 단계나 그 자기화가 한국성의 내용을 담아 내는 데까지는 이르지 못했다고 볼 수 있다. 더욱이 타자에 의해 구성되고 강요된 시선이 존재한다면, 한국성을 논하기는 조심스러울 수밖에 없을 것이다. 자기화된 형식이나 방법 등이 완성형에 이르지 못했고, 그것이 한국성을 논하기는 애매하다는 점 때문에 이 향토색이 깃든 작품들에게 가장 후하게 줄 수 있는 평가는 “식민

12) 김영나, 「이인성의 향토색 : 민족주의와 식민주의」, 김영나 엮음, 『한국근대미술과 시각문화』, 조형교육, 2002, p. 314 참조.



[그림4] 이인성, 〈어느 가을날〉, 1934, 캔버스에 유채, 97.4x162.5cm. 호암미술관

지 상황에서 정치적이지 않은 방식으로 민족주의적 정서를 표현할 수 있는 하나의 대안”¹³⁾ 정도였다고 말할 수 있을 것이다.

오지호의 경우는 함께 활동했던 김주경과 함께 한국적인 작가로 평가하는 일이 가능할 것이다. 둘 모두, 인상주의를 받아들였음에도 서구의 것, 혹은 일본의 것과는 다른 의미의 인상주의를 실현하고자 했다. 서구의 인상주의라는 것이 이른 바 광학적(optical)이고 망막적인 눈의 사실에 충실하고자 함으로써 미술을 가장 원초적이고 감각적인 눈과 색채간의 관계로 환원하고자 했다면, 우리의 것은 얼핏 기법적 외양(색터치의 분할기법)이나 방법(즉 빛과 색의 관계에 천착한다거나, 야외에서 순간순간의 자연의 인상을 담으려는 의도)은 서구의 것과 유사하나 그 눈과 정신에 있어 차이가 있다. 이것은 자연을 바라보는 태도와 시선이 다르기 때문인 것으로서 우리의 것과 서구의 것에 공히 ‘인상주의’라는 라벨을 붙일 수 있다고 해도 그 태생이 다른 바 그 함축과 성질은 달라지기 마련이다. 오지호가 일본 유학시절 한국의 풍광에 보다 잘 어울리는 것으로서 인상주의를 선택했다는 점은 그가 인상주의를 주체적으로 수용하고 있음을 보여준다.

김영나가 잘 대별해 주고 있는 것처럼, 서구의 경우 인상주의의 관심이 “대기의 효과나 유동적인 빛과 색채의 포착”에 있었다면, 오지호의 경우 “빛의 약동, 색의 환희, 자연에 대한 감각,……섬세히, 윤택히 자라는 젊은 생명들!, 이 환희!, 이 생의 환희!”¹⁴⁾의 느낌, 즉 “자연의 본질적인 생명감”¹⁵⁾을 담으려 했다는 점에서 존재론적이고 신체적인 관점에서 인상주의를

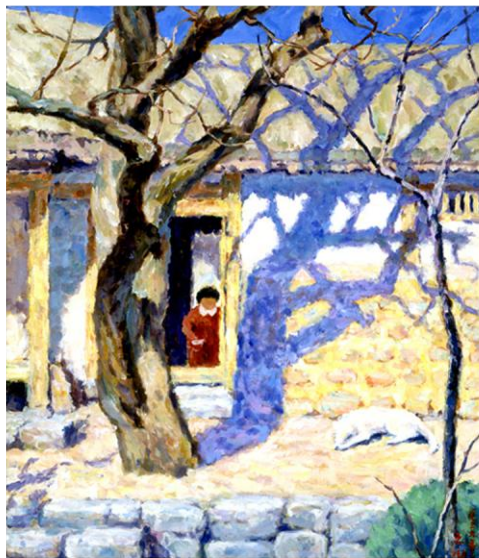
13) 김영나, 위의 글, p. 313.

14) 오지호, 『이인화집』, 1938; 오지호, 『팔레트 위의 철학』, 죽림, 1999, p. 619에서 재인용.

15) 김영나, 『서양화의 출발점-한국의 인상주의』, 『근대미술연구 2005』, 국립현대미술관, 2005, p. 179.

바라보고 있음이 드러난다. 서구의 인상주의가 위에서 말한 것처럼, 다분히 대상으로서의 자연을 주체의 눈의 감각적 사실과 색채들의 효과로 환원하려고 한 것에 반해, 오지호의 경우 자연으로부터 오는 비표상적인 느낌(즉 자연의 생명력)을 포착하려고 한다는 점에서 비표상주의와 앞서 말한 범자연주의적 천기론의 관점에 더 깊이 개입되어 있다고 하겠다.

예컨대, 그의 <남향집>(그림5)은 인상주의 기법으로 그려진 것이기는 하나, 그림에서 우리는 겨우내 생명의 싹을 틔우려 안내하는 나무들의 웅골참, 햇빛의 밝음과 따사로움에 대비되는 그림자의 어두움과 차가움을 느낄 수 있으며, 돌과 토담, 백구의 흰 털, 마당의 흙 등을 통해 햇볕이 주는 따사로움이 흠뻑 느껴진다. 그 따스함과 밝음에 대비된 어둡고 차가운 색의 그림자는 한겨울의 차가움



[그림5] 오지호, <남향집>, 1939, 80x65cm, 캔버스에 유채.

과 수정처럼 맑은 공기의 청명함을 더욱더 배가시키며, 뻣뻣하게 몸을 내밀고 햇빛을 쬌는 아해와 낮잠을 자는 백구는 한낮의 여유와 고졸함을 드러내 준다. 그림이 주는 이 모든 느낌들은 한국의 풍광과 대지 가운데서 오지호 그 자신이 느꼈을 것들이다. 오지호는 자연과 세계의 생명감을 그림 속에 담아내고자 했고, 이 그림 속 대지와 세계에 속한 모든 존재자들의 존재는 매우 선명하게 자신의 모습을 드러내고 있다. 하이데거의 말처럼, 이 그림에서 우리는 대상들의 표상적 재현을 보는 것이 아니라, 대지 속에 드러나는 분위기(stimmung)를 느낀다.

향토성의 연장이라고 할 수 있는 박수근의 경우, 그의 한국성을 부인하는 경우는 거의 찾아볼 수 없다는 점에서 향토성을 바라보는 또 다른 관점이 존재한다. 박수근의 경우 매체의 수용을 넘어 매체를 완전히 자기화한 경우에 해당하고, 또한 비록 소재나 주제가 향토적일뿐만 아니라, 그가 세계를 바라보는 방식이나 그것이 하나의 그림으로 나타나는 양식이 한국적인 것인 감수성에 기반하고 있다는 점, 그리고 그의 그림이 어떤 점에서 당시의 시대상을 매우 사실적으로 보여주고 있다는 점에서 그를 한국의 근대미술을 대표하는 작가로 위치지우는 데 큰 이견은 없을 것이다. 세계와 자연을 대하는 근원적

태도와 그러한 태도가 반영되어 있는 시각적 형식의 본질이 한국적일 때 바로 그러한 작품을 우리는 한국적이라고 부를 수 있을 것이다.

1-2. 해방이후의 본격모더니즘과 추상미술

이른바 해방공간의 미술활동은 대체로 정치적 이념대립과 그 가운데 난립한 미술단체들의 지지부진한 활동, ‘일제 잔재의 불식’ 및 그 실천적 강령으로서 ‘민족미술의 수립’ 등으로 요약될 수 있을 것이다. 특히 민족미술의 수립과 관련하여 몇몇 주목할 만한 비평들이 있었다. 예컨대, 윤희순은 1946년 『조선미술연구』에서 일제시대 미술에서 나타난 왜색에 대해 말하길, “양화에서 일본 여성의 의상을 연상케 하는 색감,” “동양화 도안풍의 화법 및 도국(島國)적 필치,” “이조 자기에 대한 다도식 미학” 등은 일본적 정서가 침윤된 결과들이며, 이는 조선정조의 참된 고취라기보다는 “이국정서나 봉건사회의 회고취미”¹⁶⁾에서 배태된 것이라고 못 박으며 민족미술의 수립을 위해서는 일제 잔재를 청산하는 것이 우선임을 설파하기도 했다. 그는 이런 일본색의 작품들이 진정한 조선의 것이라고 볼 수 없는 이유에 대해 그것들이 이미 제국주의의 특권계급의 기호가 반영된 것이기 때문이라고 분석한 바도 있다. 이러한 분석은 다분히 예술사회학적인 관점이 적용된 것으로서, 특히 예술을 소비의 관점에서 바라본 결과라는 점에서 상당한 설득력을 갖는다.

이 외에도 오지호의 발언 역시 상당히 주목할 만 한데, 해방공간에서 오지호 역시 ‘민족미술의 수립’을 지상과제로서 여기고 있었고, 그 과제의 성취는 “민족 전체에 공통되는 감성에 쾌적한 것”을 찾는 데서 시작해야한다면 서, 그 예로 조선 고유의 풍토가 주는 명랑하고 선명한 색채를 들고 있다. 그는 결론적으로 민족미술의 수립은 미술작품이 어떻게 “조선인의 생리적 감각과 감정적 요구에 적응”¹⁷⁾하느냐에 달려 있다고 보았다. 일제 잔재의 극복이라는 명제는, 곧 새로운 동양화의 모색으로 이어지기도 했는데, 대표적으로 1930년대에 등장해서 40년대에 활발한 작품활동을 했던 이들에게서 그런 시도들이 이어졌다. 김영기, 이응로, 이진영, 천경자, 김기창, 박래현 등이 대표적이고, 이들 대부분은 이후 1957년 결성된 백양회에 참여하면서 한국성 찾기라는 예술적 이념을 충실히 이행해 보였다.

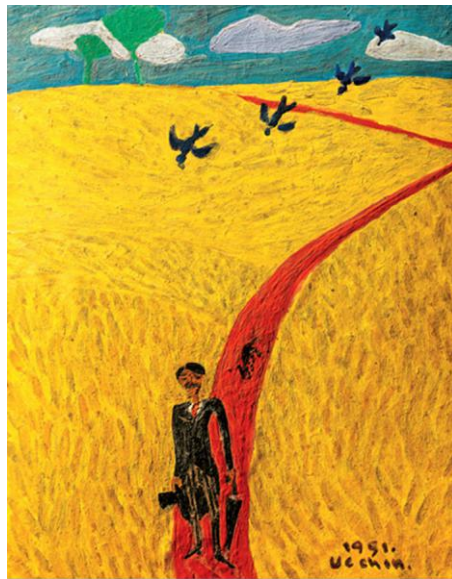
해방 이후 미술계에서 가장 주목할 만한 사건은 1949년 관제적 성격의 ‘대한민국미술전람회’가 창설된 것을 꼽을 수 있을 것이다. 비록 이 <국

16) 尹喜淳, 『朝鮮美術研究』, 서울신문사, 1946.

17) 오지호, 미술계개관, 예술연감, 예술신문사, 1946.

전)은 우편향적인 정치적인 역학이 작용하고 있어 기존 「선전」과 같은 관전의 성격을 벗어나지 못했고, 그 양식에 있어서도 아카데미즘의 일변도로 흐른다는 한계가 있었지만, 해방 이후 전체 미술계의 구심점 역할을 했다는 점에서는 나름의 역할이 있었다. 미술계가 이념 대립의 장으로 치닫고 정상적인 활동이 불가능한 상황 속에서도 1948년 대한민국 수립과 함께 발족한 「신사실파」는 미술에만 전념하며 자기 세계를 구축하고 있었던 이들을 중심으로 활동을 이어 가고 있었다. 여기에는 김환기, 장욱진, 이규상, 유영국 등이 설립 멤버로 되어 있다.

6.25동란기는 해방이후 미술계의 암흑기라고도 불릴 수 있을텐데, 그 외중에도 피난지의 다방 등을 중심으로 소규모 그룹 활동이 이루어진 것은 근대 미술의 암흑기에 주어진 일말의 성과라 볼 수 있다. 이 시기 이중섭의 은박지 그림이라던가, 장욱진의 <길 위의 자화상>(그림6) 등은 이 시대 예술가들의 현실과 이상을 잘 보여주는 걸작이라 하겠다.



[그림6] 장욱진, <길위의 자화상>, 1951, 종이에 유채, 14.8x10.8cm, 유족소장

1950년대 중후반의 화단은 창립목적과는 위배된 채 관전화된 아카데미즘으로 굳어져 버렸

던 「국전」과 이에 저항하며 반국전의 성격을 띤 재야예술가들의 대립으로 특징지워질 수 있을 것이다. 1957년 잇따라 조형단체들이 창립되면서 이러한 대립 양상은 가속화되었다. 당시 국전에 출품된 작품들은 재현 위주의 목가적 사실주의나 부르주아 취향의 서정적 낭만주의가 주를 이루었고, 그 대상이나 기법에 있어서도 실험적인 것은 찾아볼 수 없었다. 국전이 이렇게 아카데미즘화되어 가는 동안, 55년 서울대 출신 작가들을 중심으로 한 한국미술가협회가 발족하였고, 57년에는 모던 아트 협회, 현대미술가협회, 창작미술가협회, 신조형파 등이 분명한 조형이념을 표방하며 발족했다. 이 그룹들은 정도의 차이는 있지만(예컨대, 모던아트 협회가 보다 온건하다면, 현대미협은 보다 과격했다) 전위적 성격을 띠고 있는 것으로서 이들로부터 한국미술의 모더니즘¹⁸⁾이 본격적으로 시작된 것으로 보아도 무방할 것이며, 이후 실질적인 한

18) 앞서 말한 것처럼, 필자의 경우 근대미술을 소위 자기입법의 논리에 기반한 자율성의 요구

국근현대미술의 주요한 행로는 이 재야미술가들의 활동을 중심으로 재편된다.

57년에 결성된 미술단체 중에 현대미협¹⁹의 회원들은 전후 추상미술 운동을 주도했고, 다다나 초현실주의, 구성주의 등의 역사적 아방가르드 운동처럼 선언문 등을 발표해 한국 아방가르드의 효시라고도 불릴 수 있는 활동을 전개했다. 이들이 주축이 되고, 모던 아트 협회 소속의 중견 작가들이 가세하면서 50년대 후반부터 60년대 초까지 한국미술은 소위 앵포르멜이라는 뜨거운 추상 양식이 지배하게 된다. 현대미술가협회의 활동을 한국 아방가르드의 효시로서 내세울 수 있는 것은 그들이 표방하는 이념적 강령이 “못 봉건적 요소에 대한 안티테제” (제 1회전 서문)로 귀결된다는 점과, 동시대(contemporary)¹⁹의 시대정신에 부합하는 예술을 강하게 주장하고 있다는 점에서 그러하다.

서구의 경우가 그랬던 것처럼, 전후 추상미술운동으로서 유럽의 앵포르멜과 미국의 모더니즘 운동으로서 잭슨 폴록이나 월렘 드 쿠닝 등의 추상표현주의에서 볼 수 있듯이, 전쟁의 상흔은 인간과 문화 전반에서 가치체계의 혼돈과 인간의 실존적 해체 현상을 불러 오고 이는 미술에서의 비정형적 형식을 낳는 동인이 되기도 한다. 여러 추상양식들 중에서도 해방, 전쟁, 그리고 극심한 좌우이념의 대립, 전통과 현대의 대립 등에서 오는 트라우마와 실존의 혼란 등은 50년대 후반 한국 미술의 흐름을 앵포르멜계열이 주도하게 만든 요인들이라고 할 수 있다.

5회 현대미협전의 서문에 나타난 “생(生)에의 의욕,” “생의 욕망,” “창조에의 불가피한 충동” 등의 표현 등은 그들의 예술적 이념을 간접적으로나마 드러내 주는데, 그들의 예술적 이념이 주로 실존의 충동에서 비롯된 비합리적인 영역, 즉 기존의 합리화된 체계로는 붙잡을 수 없는 세계의 미지의 영역에 대한 탐색에 기반하고 있음을 보여준다. 그러나 이러한 선언문이 다다나 초현실주의 그것처럼, 서구의 이성적이고 합리화된 예술적 제도에 대한 중대한 비판이나 도전, 혹은 이른바 무의식적인 ‘초현실’의 영역에 대한 개척이라든지 하는 구체성을 띠지는 않는다는 점에서 뚜렷한 이념적 선언이라고 보기는 힘들다는 한계는 있다.

50년대 말 60년대 초중반까지 이어진 이 뜨거운 추상회화들은 실존적 생의 느낌을 극명하게 드러내려 한다는 점에서 가장 원초적인 한국성을 표현하

와 그로부터 파생한 매체에 고유한 가능성과 한계에 대한 탐구, 재현방식에 대한 의문, 언어의 자율성, 예술을 통한 사회변화의 기대감, 이에 따른 집단화된 운동 등을 모더니즘의 조건으로 보았다. 이러한 견지에서 이경성은 “한국의 현대회화(여기서는 모더니즘으로 읽어도 될 것이다)가 본격적으로 움직이기 시작한 시기를 1957년을 전후” 한 것으로 보고 있고, 박서보 역시 56-57년을 전위적 모더니즘의 시작으로 보고 있다.

19) 하버마스에 따르면, ‘모던(modern)’이라는 말은 본래 과거의 전통과의 단절을 표방하고 단적으로 동시대를 살고자 하는 모든 시대적 열망에 붙일 수 있는 것이었다. 따라서 동시대에 가장 충실하고자 했던 사람들은 모두 자신의 시대를 모던하다고 부를 수 있는 것이다.



[그림 7] 김종학, 〈회화〉, 1964, 캔버스에 유채, 130x194cm, 유족소장



[그림 8] 하인두, 〈작품〉, 캔버스에 유채, 1958, 117x87cm, 유족소장

고 있는 작업들이라고 볼 수 있을 것이다. 당시의 앵포르멜 회화들은 형식적으로는 비정형성을 띠며, 과감하고 거친 행위의 제스처가 돋보이는가 하면, 이로부터 파생된 안료의 거친 질료감이 두드러진다는 데 그 주요 특징이 있다. 예를 들어, 하인두의 〈작품〉(1958)(그림7), 김종학의 〈회화〉(1964)(그림8) 등은 이러한 특징들을 잘 보여준다.

이들 회화가 어떠한 태도와 방식으로 제작되었는지에 대해서는 당시 평론 활동을 했던 방근택이 매우 잘 증언해 주고 있다. 이들의 작업은, “본능적이고 찰라적으로 자기 신체의 위상 감각의 작동에 맡겨 칠하고 뭉개고 지우고 다시 칠하고 묻히고 하는 과정” 중에 “오로지 자기 시각과 신체감각의 본능적인 밸런스에 기대”²⁰⁾ 작업을 하고 있다는 점에서 매우 우연적인 것처럼 보이나, 그러한 반복적인 행위 속에서 순수하게 내적이고 신체적인 느낌을 거의 직접적으로 반영한다는 점에서는 오히려 내적 필연성을 갖는다고 말할 수 있다. 물론 이 때의 필연은 논리적인 필연이 아니라, 인과적 필연성인데, 신체의 힘과 충동, 캔버스, 물감, 제스처, 시각적 충동 등이 하나로 어우러져 만들어 낸 결과요 효과라는 점에서 그러하다는 것이다.

이경성은 이들의 작품에 대해 ‘힘’, ‘팽창하는 생명력’ 등의 수식어를 붙이면서, “정밀한 질의 세계가 아니고 커다란 양의 세계”라고 말하는데, 이는 이들의 미학이 일종의 숭고와 관련된다는 것을 시사한다. 숭고라는 것이 일종의 양과 관련된 미학적 규정이라고 할 때 말이다. 숭고의 감정은 양적으로 오성의 개념적 표상능력을 넘어선 대상이 주어지고, 상상력의 작용이 이 대상을 표상능력의 한계 때문에 표상하지 못할 때, 정신이 이성의 이념을 통해 이 대상을 포섭하면서 생기는 쾌의 감정을 말하는 것이다. 그 때 주체는

20) 방근택, 『걱정과 대결의 미학 : 표현추상화-1950년대 말에서 60년대 중반까지』, 『계간 미술평단』, 1990 봄호, p. 15.

표상적 현상계를 넘어서 비표상적 타자의 세계를 지향할 수 있는 이성의 힘을 재차 확인하게 된다. 이것이 바로 송고가 갖는 윤리적 측면인데, 앵포르멜을 주도했던 작가들이 대체로 전통과괴와 비합리성을 옹호했다는 점, 그러한 비합리성이 단순한 비합리성이라기보다는 해체를 통한 새로운 재창조의 계기를 바란다는 점에서 50-60년대의 한국의 앵포르멜 미술은 바로 이 송고의 미학에 정도되어 있었다고 볼 수 있다.

이들이 재현과 구상을 버린 것은 재현이라는 것이 이미 하나의 가치체계 속에 틀 지워져 있다는 생각 때문이었을 것이다. 모든 재현은 단순한 대상의 사실적 재현이 아니라, 이미 특정한 시각성과 가치체계, 그로부터 구성된 시각에 의해 구성되기 마련이다. 앵포르멜 작가들은 모든 선행하는 가치를 부인함으로써 자신들이 나아갈 새로운 토대를 만들고자 했고, 구성된 시각을 가질 수밖에 없는 재현의 시각성은 그들이 거부해야 될 제 1의 시각성이었다. 앵포르멜을 주도했던 작가들은 시대적 격변을 몸소 체험하면서 가치공동화와 실존의 황폐화를 동시에 경험하고 있었고, 이러한 체험적 계기들은 이들을 새로운 세계나 시대로 나아가게 하는 원동력이 되었다. 현대미협과 60년미협의 연립 전 서문은 이들 작가군들이 어떠한 상태에 있었는지, 그리고 그들의 예술적 이념이 어디에서 나와 어디를 지향하는지 여실히 드러내 준다.

그러니까 그것은 모든 것이 서로 융해되어 있는 상태이다. 어제와 이제, 너와 나, 사물 모든 것이 철철 녹아서 한 곳으로 흘러 고여 있는 상태인 것이다. 산산히 분해된 나의 제 분신들은 여기 저기 다른 곳에서 다른 성분과 부딪혀서 뒹굴고 있는 것이다. 아주 녹아서 없어지지 아니한 모양끼리 서로 허우적 거리고들 있는 것이다. 이 작위가 바로 나의 창조행위의 전부이다. 그러니까 그것은 고정된 모양일 수가 없다. 이동과정으로서의 운동 자체일 따름이다. 파생되는 열과 빛일 따름이다. 이는 나에게 허용된 자유의 전체인 것이다. 이 오늘의 절대는 어느 내일 결정하여 핵을 이룰지도 모른다. 지금 나는 답기만 하다. 지금 우리는 지글지글 끓고 있는 것이다.

서성록은 이를 비합리성과 허무주의적 색채를 띠는 아나키즘적 사유의 발로로 해석하지만²¹⁾, 이것은 다른 한편 한국 고유의 일원론적 사유와 정신적 태도의 한 단면을 보여주고 있는 것으로 받아들여질 수 있다.

이러한 특징은 이미 일차세계대전 이후 급속도로 번진 다다와 초현실주의 등의 서구 아방가르드 미술에서도 볼 수 있는 현상이며, 이차대전 후의 서구의 앵포르멜과도 어떤 연관성을 찾을 수 있다. 우리의 경우, 전쟁세대가 겪었던 불합리와 모순의 감정, 실존의 불안, 가치체계의 파괴에 의한 가치의 공동

21) 서성록, 「전후 추상미술의 지형」, 오광수 선생 고회기념논총 간행위원회, 『한국현대미술 새로보기』, 미진사, 2007, p. 196.

화 등은 같으나, 이에 대응하는 뒤 이어 자세히 말하겠지만, 신체와 정신, 물질로서의 질료, 캔버스 등이 원초적인 전일적 상태로 어우러지는 형식을 떠나는 점에서 70년대 물성파회화나 단색조회화와 근친적 관계가 있으며 이들 회화를 예비하고 있다고 볼 수 있다.

앵포르멜 계열이 63-4년을 전후로 그 동력을 사실상 상실하게 되면서, 1967년 열린 청년작가연립전은 새로운 시대를 여는 구실을 했다. 이 연립전에는 무, 오리진, 신전의 세 그룹이 참여했다. 이들 중 오리진은 미국의 현대미술의 전개 과정에서도 보았듯이, 뜨거운 추상에 분류되는 추상표현주의는 이후 차가운 추상이라고 할 수 있는 미니멀리즘이나 옵아트에 패러다임을 넘겨주는 것처럼, 오리진 역시 추상표현주의나 앵포르멜의 영향에서 벗어나기 위해 다소간 차가운 추상을 전개했다. 무나 신전은 환경예술의 영역으로 회화를 확장하기도 했다.

50년대 말에서 60년대 중반까지 이어진 앵포르멜의 흐름은 획일화 현상으로 인해 뚜렷한 집단적 양식을 보여줬다는 데서 미술에 있어서 하나의 한국적 정체성을 예비할 수 있는 단계에 이르렀으며, 이는 60년대 말 설립된 AG와 70년 초에 설립된 ST그룹 등의 한국적 실험미술 운동에도 영향을 미쳤다고 볼 수 있다. 75년 이후 <현대미술제>나 <에콜 드 서울>과 같은 국제적인 미술전시회가 열리는가 하면, 단색조 회화나 물성회화 등이 70년대를 풍미하면서 비로소 한국의 근대미술은 본격적인 한국적 모더니즘, 한국적 근대미술의 정체성을 논할 수 있는 단계에 이르게 된다. 80년대는 민중미술이나 탈미니멀 경향의 구상적 작품들이 화단 전면에 부상하면서 시기적으로나 패러다임의 측면에서 탈근대의 시기에 접어들고, 소위 컨템포러리 미술의 시기를 열어간다.

필자는 한국의 70년대 물성파 회화나 단색조 회화가 한국근대미술의 정점에 섰고, 서구와는 다른 고유한 한국적 미의식을 드러냈다는 점에서 이들을 이후 중요한 검증의 대상으로 삼으려고 한다. 이 단색조회화에 대해 60년대 미국의 미니멀회화를 단순 이식한 것이 아니냐는 오해가 여전히 있으나, 이미 그 한국적 특성이 여러 평자에 의해 언급되어 왔다. 예컨대, 물질을 반복적으로 화면에 투입하는 과정을 통해 물질성을 중화되고 비물질화 시키는 특성, 즉 물질이 정신과의 접합을 이룬다는 점에서 비물질적 중성구조(오광수)나 물질과 행위, 신체의 전일적 접합으로 나타난 평면주의(김복영), 한국적 범자연주의의 근대적 개화(이일) 등이 그것이다. 형식적으로건 내용적으로건 서구의 것과 한국의 것은 그 뿌리부터 다르다. 이후 연구자는 본고의 마지막 장에서 이 문제를 집중적으로 다룰 것이기에 여기서는 한국의 미니멀리즘이 근대미술의 한국적 정체성의 전형을 보여준다는 것만 밝히고 구체적인 검증은 이후의

일로 미루고자 한다.

길게 잡아 조선 후기 진경풍속화로부터 시작되어 1970년대까지도 이어진 한국의 근대미술을 관류하는 하나의 정체성을 찾을 수 있다면, 그것은 한국 고유의 전래적 자연관에서 비롯된 자연과의 고유한 접합의식이라고 할 수 있을 것이다. 이 전래적 자연관은 한국의 고대사상으로부터 이어져 온 것으로서 우주의 전체를 하나의 상호관통적이고 전일적인 네트워크로 보는 삼일(三一) 사상, 인간의 삶을 중심축으로 하면서도 인간의 자연과 그 질서에 순응하는 것을 모토로 삼아 왔던 샤머니즘의 자연관, 도가적 신선사상 등이 한국 전래의 자연관을 형성하고 있다.

18세기 진경산수화가 자연에 대한 직접적 응신과 접물에 의한 자득적 태도를 중시했다면, 서양화가 도입된 이후, 오지호가 보여준 한국적 인상주의는 자연의 약동하는 생명력에 대한 찬사로 인상주의를 재해석해냈으며, 70년대 실험미술, 물성파회화나 단색조회화에서는 매체로서의 자연물이나 질료를 대하는 독특한 범자연주의적 접합의식을 보여주기도 했다. 다른 한편, 근대의 예술가들은 자율성에 대한 근대적 자각의식을 보여주었는데, 그것은 이들이 한국적 정체성의 문제를 구체적으로 의식하고 있었다는 데서 확인할 수 있다. 조선 후기는 앞서 서술한 것처럼, 문화적 정체성에 대한 자각이 뚜렷했고 그 결과를 고유한 진경풍속화의 전통으로 남겼다. 추사 김정희에 비해 조희룡은 손(신체성)을 중시함으로써 신체와 정신의 비분리를 지향하는 한국적 일원론의 흐름을 이어가기도 했다. 한편, 1930년대의 향토색 논쟁에서도 우리 것에 대한 의식적 자각을 이어갔으며, 이는 해방공간에서 일제청산과 민족미술의 수립에 대한 논의로 이어지기도 했다. 60-70년대 급격한 산업화와 물질주의로 인한 전통적 가치관의 파괴, 물질화에 따른 인간성의 소외, 정치적 독재의 환경에서 자연과의 물질적, 신체적 접합을 통해 자연과 물질로의 회귀를 감행했으며, 전통적인 시각적 구조나 양식, 그리고 삶의 직접적 체험 가운데 미술의 방향과 정체성을 찾으려 했던 70년대 회화들에서도 우리 것에 대한 근대미술의 자각의식을 엿볼 수 있다.

2_방법적 개념으로서 전일주의

서론에서 선술한 것처럼, 한국근대미술을 전인하는 하나의 정신이나 눈, 다시 말해 미술을 낳는 이념과 그 시각성을 일반화하기 위해서 한국근대미술에 속해 있는 작가들과 그들의 작품을 규정할 수 있는 하나의 틀이 필요할 수밖에 없다. 그러나 이 틀은 일종의 잠정적 전망(perspective)이자 방편적

도구이지, 어떤 과도한 환원을 위한 장치는 아니다. 본고는 한국근대미술의 기저에 관류하고 있는 한국성을 찾고 그것을 정신과 시각성에서 특성화하고자 하는 것이지, 한국의 근대미술 전체를 어떤 단일한 원리에 무차별적으로 포섭 시키고자 하는 것은 아니다.

한국미술 전체를 다룰 경우 한국작가들의 시각과 이념, 제작의 태도, 시각적 요소들의 구조화 방식에서 소위 한국적 미의식, 달리 말해 한국적인 창조적 심성이 발견되고, 이는 평자들에 의해 인공배제의 자연주의(김원용), 구수한 맛, 질박한 맛, 둔후한 맛, 무기교의 기교, 무관심성(고유섭), 원용과 조화(강우방), 농현미(조요한) 등으로 말해지곤 했다. 그런데 이러한 말들은 모두 그 내포적 의미를 볼 때 우리 민족의 전통적인 자연관과 우주관, 혹은 세계관과 밀접한 연관을 가지고 있음이 확인된다. 그 세계관이란 기본적으로 주체의 의식적 표상세계보다 훨씬 일차적인 차원에서 작동하는 자연의 순응내지는 자연과의 합일적 교통의 정신이라고 할 수 있다. 이 태도 내지 심성은 그 근원을 따져 가면, 한국의 고대사상으로서 ‘한(韓)’ 사상이나 북방샤머니즘의 종교적 전통, 도교적 무위자연과 신선사상, 원효의 원용사상과 연기론에까지 그 맥이 이어져 있으며, 가깝게는 조선의 기일원론이나 이이의 이기일원론의 성리학적 전통과도 그 근본이 맞닿아 있다. 한국민족의 전통적인 자연관을 사상적인 차원의 우주관으로 확장하면, 그것은 일체를 하나로 아우르면서도 개별성을 인정하는 ‘내재적 일원론’으로 귀결될 수 있을 것이다.

한국의 근대미술을 논하면서, 그것을 하나로 일원화할 수 있는 방법적 개념이 필요하다고 할 때, 그 개념은 기존의 한국적 자연관이나 세계관, 그리고 창조적 심성을 아우를 수 있으면서도 보다 체계적이고 미술의 자율적인 특성을 감안한 개념이지 않으면 안 된다. 이렇게 해야 하는 것은 두 가지 점 때문이다. 하나는 한국의 근대미술이 한국의 전통 미술의 근저에 흐르고 있는 미감이나 사상체계와 불연속적일 수 없다는 점 때문이고, 다른 하나는 근대성이라는 것이 ‘자기입법’의 논리로 설명될 수 있을 때, 근대적 시각예술 역시 그러한 자율적 토대를 갖는 것으로서 설명될 수밖에 없는데, 자연주의와 관련된 개념으로는 시각 예술 고유의 시각적 형식을 분석하기에는 무리가 따른다는 점 때문이다.

이에 김복영이 한국의 현대미술과 전통미술을 분석하기 위해 사용한 전일성과 전일주의의 개념을 빌려 한국근대미술을 설명하기 위한 방법적 개념으로 도입하고자 한다. 이하에서 이 개념에 대한 예비적 개념규정과 함께 이 전일성이나 전일주의가 한국의 전통미술의 미의식에 관한 논의를 어떻게 포섭할 수 있는지에 대해서 논의할 것이다.

2-1. 예비적 개념규정

전일주의(all over totalism)라는 개념은 김복영이 그의 저서 『눈과 정신: 한국현대미술이론』 (한길아트, 2006)에서 제기한 것으로서 한국의 근현대미술에서 나타난 제 장르들의 특성을 하나의 원리로서 통합하기 위해 제시한 방법적 개념이며, 동시에 메타비평의 차원에서 기존에 있던 한국미술의 미의식에 관한 비평적 술어와 개념들을 정합적으로 설명하기 위한 통섭적 개념이다. 이 전일주의는 한국현대미술에 나타난 여러 장르들과 그 제 특성을 설명하는 원리로서, 더 나아가 한국미술 전체를 아우르는 원형의식내지 한국미술을 한국적인 것으로서 나타나게 해주는 근본적인 자생규칙으로서 제시된 것이다.

김복영에 따르면, 전일주의는 “우리 문화 전반에 나타나는 자연주의적 특성이며, 만들지 않고 꾸미지 않으며, 불완전하나 넉넉함을 잃지 않는 외관의 특성을 심층에서 생성하고 견인하는 기능자”²²⁾이며 정신문화의 원천이다. 다시 말해 그것은 한국문화예술의 정신적 유전자 “²³⁾라고 할 수 있다. 전일주의가 한국미술의 ‘정신적 유전자’ 내지는 ‘원형의식’ 이라고 할 때, 그것의 정의는 다음과 같이 될 수 있다. 전일주의는 “전체란 모든 부분들을 감싸 안으면서도 그것들에 앞서기 보다는 그것들의 와중에 내재한다는 원리”이며, “전체와 부분을 동일시하고 하나로 이해하는 정신”²⁴⁾이다.

전일주의를 이렇게 정의할 수 있을 때, 이러한 정의가 갖는 이점은 앞서 말한 두 가지 이유에서 찾을 수 있다. 부분과 전체를 무엇으로 놓느냐에 따라서 전일주의는 부분과 전체의 관계를 논하는 모든 이론에 적용이 가능하다. 이 전일주의를 시각예술에 적용시키면, 부분적인 시각적 요소들을 하나의 전체로서 구조화하는 구성원리로도 적용이 가능하며, 더 넓게는 자연관이나 우주관, 혹은 문화전반의 구성원리로도 확장이 가능하다. 다시 말해 이 전일주의의 원리내지 정신은 우리 미술과 문화전반을 설명해내는 설명원리이자, 본고에서 다루고 있는 한국근대미술을 설명하는 원리로도 적용될 수 있다. 예컨대, 부분으로서 인간을 전체로서의 자연에 귀속시켜 인간과 자연의 전일성을 말하면 한국적 자연주의를 설명할 수 있으며, 우주 만물의 세계와 그 세계를 이루는 요소들 간의 전일적 관계로 화엄사상의 연기론적 세계관을 설명할 수 있다. 또한 지각의 원리와 조형원리를 탐구하는 형태심리학이 가장 기본적인 전제로 삼고 있는 “전체란 부분 이상이다”²⁵⁾라는 명제와의 대비도, 전체는 부분의 합이라는 연합주의의 이론과도 차별화가 가능하다. 뿐만 아니라, 전체

22) 김복영, 『눈과 정신』, 한길아트, 2006, p. 362.

23) 위의 책, p. 441.

24) 위의 책, 439-440쪽 참조.

25) Margaret, W. Matlin, Sensation & Perception (Boston: Allyn & Bacon, 1988), p. 157.

와 부분들을 자기유사적 관계로 보는 프랙탈 이론이나, 전체를 부분들의 창발적 자기조직화의 관계로 보는 복잡계 이론도 부분과 전체의 관계에 대한 이론으로서 이 전일주의의 원리는 이렇듯 부분과 전체의 구조가 적용될 수 있는 모든 영역에 적용이 가능하다. 물론 이것이 조형요소들 간의 시각적·언어적 조직화의 문제를 다루는 디자인의 영역에도 적용될 수 있음은 두말할 나위가 없다.

이 전일주의의 가장 극한적으로 보여주는 예들이 바로 70년대에서 활발히 일어났으며 현재까지도 그 명맥을 유지하고 있는 물성파회화와 단색조회화들이다. 이들 회화는 비록 그 시기적으로는 현대미술에 속하나, 근대성이라는 가치개념이나 하나의 문화패러다임으로서의 모더니즘이라는 관점에서 볼 때, 과거의 미술과 차별화되는 “진정한 의미의 현대미술(modern art)을 정초하였음은 물론 한국현대회화의 정체성을 확립”²⁶⁾한 것으로 평가받는다. 이일의 의하면, 이 시기의 미술은 “한국 전래의 자연관과 밀접한 관계”를 가지며, 동시에 “한국의 정신적 원천의 재발견이며 범자연주의적 자연관으로의 회귀”²⁷⁾의 결과물로서 나타난 것이다. 이에 김복영은 70년대의 물성파회화나 단색조회화에서 나타나는 물질과 신체, 행위의 일원론적 접합구조를 한국 미술의 전반으로 확장시키고 체계화하기 위해 전일주의라는 개념을 창안했다. 전일주의라는 것이 한국미술을 한국적인 것으로 나타나게 해주는 심층의 건인자라고 할 때, 한국의 근현대미술은 그러한 무의식적 원형(archetype)의 근대적 버전으로 생각될 수 있고, 자연스럽게 한국전통미술과의 연속성도 확보될 수 있는 것이다.

앞서 서론에서 정체성에 관한 논의에서 다룬 바 있지만, 정체성은 고정불변의 실체나 본질적 특성을 말하는 것이 아니라, 변화(내적이건 외적이건, 정신적이건 물질적이건)들을 수용하는 방식으로서 주체적 형식이며, 그 형식의 이차적인 반성의 결과물이라고 말한 바 있다. 따라서 전일주의라는 것도 실체적 관점이 아니라, “우리 민족 고유의 대응방식”²⁸⁾을 말하는 것이다. 예컨대, 종교나 사상에서 우리 문화의 구성요소를 이루는 것으로서 북방의 샤머니즘과 불교, 도교, 유교 등도 모두 우리 식으로 받아들이는 방식이 있는 것이며, 더 작게 시각예술의 영역에서도 동양화나 서양화를 우리 식대로 받아들이는 방식이 있는 것이다. 변화를 수용하는 방식, 변화에 대처하는 방식에서 일관되게 작동하는 민족적 형식이 있다면, 그것이 민족의 정체성이요, 곧 한국성인데, 그것을 미술에 국한한다면, 그 민족적 형식이 바로 전일주의가 된다는 것이다.

26) 김복영, 「1970년대 물성파 회화와 단색평면주의」, 『한국미술의 자생성』, p. 519.

27) 이일, 『한국미술 그 오늘의 얼굴』, 공간사, 1982, pp. 184-184.

28) 김복영, 『눈과 정신』, 한길아트, 2006, p. 360.

부분과 부분, 부분과 전체의 관계를 동일자나 전체에 귀속시키지 않고 하나로 이해하는 방식, 즉 전일주의의 고대적 원형은 우리의 고대경전이라고 여겨지는 〈천부경(天符經)〉²⁹⁾이나 〈삼일신고(三一神誥)〉에서도 찾을 수 있다. 최민자에 따르면, 천부경은 우리 고대의 종교적 우주론으로서 그 참뜻은 우주의 본질이 생명이라는데 있다고 한다. 천부경의 논리에 따르면 일체의 생명이자 개체들은 천·지·인 혼원일기(混元一氣)라는 큰 하나에서 나와 다시 그 하나인 혼원일기로 돌아간다. 그래서 “이 생명의 본질은 초월성인 동시에 내재성이며, 전체성(一)인 동시에 개체성(多)이다.…… 일체의 생명은 자기생성적 네트워크 체제로서 우주에 참여하고 있으며, 그 근원은 모두 하나로 연결되어 있다.”³⁰⁾ 여기서 우주가 자기 생성적 네트워크라는 것은 화엄사상의 연기론이 설파하는 상호관통된(mutually penetrated) 상호연결과 상호포함³¹⁾의 원리와 일맥상통하는 것으로서 우주의 본질이 ‘생성(becoming)’이 되기 위한 하나의 필연적 조건이라고 할 수 있다. 생성은 변화(change)와 다른 것으로서 변화가 동일자를 전제하는 것이라면 생성은 동일자가 없이도 가능한 것이다. 변화하는 것은 변화하지 않는 주체를 가정해야 하지만, 생성에서 동일자로서의 주체는 다만 생성이 완료되는 시점에서만 존재할 뿐이고, 곧 다른 생성에 참여함으로써 객체로 되어진다.

우주가 자기생성적 네트워크로 되어 있다는 것 즉 ‘끝없이 상호연결되어 서로가 서로를 비추는 상즉상입의 구조로 연가되어 생성하고 있다’³²⁾는 것은 생성이 곧 비결정적이며 최대한의 다양성을 포섭하는 구조로 되어 있음을 시사한다. 천부경의 다음의 구절은 위의 만물과 우주의 생성의 논리를 잘 드러내 보여 준다.

一始無一始 析三極無盡本, 天一一 地一二 人一三
일시무일시 석삼극무진본 천일일 지일이 인일삼

이것은 궁극적 실재인 하나(一)에서 우주만물이 비롯되지만, 절대유일인 하나이기 때문에 시작도 끝도 없는 것이 되고, 그 영원한 하나에서 천지인의 삼극이 갈라져 나오지만, 근본이 다함이 없다는 것이다. 여기서 삼이라는 것은 우주만물과 사람을 통칭하는 것으로서 일즉삼은 일즉다의 논리로 이해된

29) 천부경의 진위에 대한 논란은 우리나라 상고사에 대한 허다한 진술들의 진위논란의 맥락 속에 있다. 상고사에 대한 문헌의 역사적 진실이 모두 밝혀내기는 아직 요원하다고해도, 적어도 우리는 천부경이나 삼일신고 등에 나타난 세계관이 우리의 고대사상의 체계를 잘 보여준다는 데에는 이의가 없다.

30) 최민자 주해, 『천부경, 삼일신고 참전계경』, 모시는 사람들, 2006, 서문.

31) Garma C. C. Chang, *The Buddhist Teaching of Totality : The Philosophy of Hwa Yen Buddhism*, The Pennsylvania State University, 1971, p. 122

32) 최민자, 앞의 책, 서문.

다. 즉 만물이 하나에서 나온다는 것이다.³³⁾ 또 마지막 구절은 ‘일종무종일(一終無終)’이라고 해서 하나에서 만물이 비롯되나 다시 하나로 돌아가고 시작이 없는 것과 같이 끝이 없다고 하여, 일과 다가 둘이 아님을 말하고 있다. 이러한 논리는 삼일신고의 요체라고 할 수 있는 집일합삼(執一含三)과 회삼귀일(會三歸一)의 삼일사상에도 잘 나타나 있는데 하나를 잡아 셋을 포함하고 셋이 모여 하나로 돌아간다는 것은 결국 일즉삼, 삼즉일을 말하는 것으로 우주만물이 하나에서 나오고 셋으로 분화될 수 있으나, 결국 그 셋은 하나로 되돌아간다는 사상을 내포하고 있다.³⁴⁾

한편, 전일주의는 우리 고유의 문화 구성원리로 여겨지는 북방샤머니즘의 세계관과 밀접히 연관되어 있다. 샤머니즘은 인간의 삶을 중심 축으로 자연 질서와의 조화를 중시하며, 샤머니즘적 전통의 의례 절차나 습속들은 인간이 자연 질서에 잘 적응하고 조화를 이루어 나가도록 인도해 주는 절차들로 이루어져 있다.³⁵⁾ 샤머니즘에서 인간은 자연의 모든 질서를 인간이 절대적으로 지켜 나가야 할 법칙으로 알고 순응하며, 인간 자신조차도 자연의 일부임을 인정한다. 김태곤에 따르면 샤머니즘의 주된 특성 중에 하나는 미분화성인데, 이것은 개개의 인간들이 각각 독립된 개체라기보다는 집단 속에 융화된 존재로 여기며, 인간을 포함해 모든 자연환경까지도 어떤 관계 속에서 진정으로 그 존재를 인정할 수 있다는 사고로부터 기인한 것이다.³⁶⁾

한편, 한국의 고대사상의 정점에 있었으며, 한국 고대 불교조각의 정신적, 형식적 토대를 이루고 있는 화엄불교의 세계관 역시 그 뿌리는 전일주의적 사유와 맞닿아 있다. 불교가 비록 원형은 인도에 있다 하나, 그것을 한국적인 것으로 만드는 일에는 역시나 전일주의적 사유 방식이 작동하고 있다는 것이다. 앞서 〈천부경〉과 〈삼일신고〉의 세계관이 일즉다 다즉일(一即多 多即一)의 논리로 이해될 수 있을 때, 하나가 곧 전체이며 부분들이 곧 하나라는 것, 즉 하나 안에 전체가 있고, 전체가 하나 안에 있다는(一即一切 多即一, 一中一切 多中一)³⁷⁾ 화엄불교의 법공(法空)적³⁸⁾ 진리관 내지 우주관도 전일주의적 세계관과 일맥상통한다고 볼 수 있다.

한국 고대 사상의 뿌리를 추적해 볼 때, 이들에게서 일관되게 전일주의적

33) 위의 책, 57쪽 참조.

34) 위의 책, 134 참조.

35) 김인희, 『한국무속사상연구』, 집문당, 1993, 178쪽 참조.

36) 김태곤, 『한국무속연구』, 집문당, 1991, 482-489쪽 참조.

37) 강우방, 『원융(圓融)과 조화(調和), 한국고대조각사의 원리Ⅰ』, 열화당, 1990, p. 30에서 재 인용..

38) 강우방에 따르면, 법공적 진리관이란 “법에 자성이 없다”는 것으로 풀이되는데, 이 때, 자성(自性)이 없다는 것의 의미는 사물의 본성이라는 것이 고정불변의 본질적 실체로서 존재하는 것이 아니라, 우주 만물의 상호의존적 관계 속에서 형성된다는 것으로 이해될 수 있다. 강우방, 『법공(法空)과 장엄(莊嚴), 한국고대조각사의 원리Ⅱ』, 열화당, 2000, p. 18 참조.

사유체계가 발견된다는 점은 전일주의가 단순히 한국미술의 원형적 구성원리일 뿐만 아니라, 우리 문화 전반을 아우를 수 있는 사유체계와 문화적 구성원리가 될 수 있음을 확인할 수 있게 해준다. 결론적으로 말해 우리미술의 원형적 구성원리는 부분(多)과 전체(一)를 상호관통하는 유기적 생성체로 보고, 부분과 전체를 하나로 이해하는 전일주의라고 말할 수 있을 것이다.

2-2. 한국미에 관한 논의와 전일주의

전일주의라는 것을 한국미술 전체의 한국성, 혹은 더 좁게는 한국근대미술의 한국성을 견인하는 기능자이자 자생규칙으로 상정하고자 할 때, 조금 더 설명을 요하는 것이 있다면 이 전일주의라는 것이 그동안 한국적미의식과 한국미술의 특성으로서 논의되어 왔던 것들을 충분히 포섭할 수 있느냐하는 것이다. 방법적 용어로서 전일주의가 한국미와 한국성에 대한 기존의 통찰들을 충분히 포섭하지 못한다면 이는 용어상의 큰 혼란을 가져 올 것이 분명하기 때문이다. 이에 여기서는 한국미론을 대표하는 논자를 중심으로 한국미술의 특성과 전일주의의 상관성에 대해서 논해보고자 한다. 잘 알려져 있듯이, 한국미론에 대한 대표적 논자는 고유섭이다. ‘비에의 미’ 나 ‘선의 미’ 등의 미론을 펼친 야나기 무네요시와는 달리 고유섭은 타자적 시선이 아닌 보다 주체적 시선으로 우리 미술을 바라보았고, 그가 한국미론은 이후의 한국미론에 관한 논의에 결정적 영향을 미쳤다. 이후 대부분의 한국미에 관한 논의들, 예컨대, 김원용의 ‘자연주의’ 나, 조요한의 ‘농현미’ 등의 개념도 고유섭이 제시한 틀 안에서 머무르고 있다는 점에서 더욱더 고유섭을 한국미에 관한 대표적 논자로 손색이 없게 만든다.

고유섭의 한국미론은 그가 조선(한국)의 미술의 특색을 논하면서 나온 다음과 같은 말들로 요약될 수 있을 것이다. 무관심성, 비균제성, 비정제성, 자연에의 순응, 무기교의 기교, 무계획의 계획 등이 그것들인데, 이는 결국 ‘구수한 큰 맛’이라는 말로 귀결된다. 이 말들이 어떤 맥락에서 나온 것인지에 대해서는 그의 텍스트를 조금 더 들여다보아야 한다.

먼저 무기교의 기교나 무계획의 계획은 고유섭에 따르면, “기교와 계획이 생활과 분리되고 분화되기 이전의 것으로, 구체적 생활 그 자체의 생활본능의 양식화”³⁹⁾에서 나온 것이다. 이는 고유섭이 한국미술이 삶과 예술이 분리되지 않는 상태에서, 혹은 예술이나 예술가가 그 자율성을 주장하지 않는 상태에서 나온다는 점을 강조하고자 한 말이다. 다시 말해 민예적 성격을 띠는

39) 고유섭, 『구수한 큰 맛』, 진흥섭 엮음, 다할미디어, 2005, p. 52.; 원문은 『춘추(春秋)』 1941년 7월호.

것이다. 고유성은 이러한 논리를 뒷받침하기 위해 기술이 전문적으로 계승되는 것이 아니라 혈통에 의해서 계승된다는 점을 들고 있는데, 이것은 달리 말해 예술이 의식적 이념이나 개념적인 형태로 전승되지 않는다는 것을 함축한다. 즉 기술의 이전이 눈과 신체적 느낌에 의해 이루어지는 것이지 어떤 특정한 미적 규범이나 개념에 의해 이루어지는 것이 아니라는 것이다. 이는 달리 해석하면, 기술의 시전 역시 의식화된 규범을 따르는 것이 아니라 눈과 느낌, 행위에 자발적으로 맡겨진다는 것을 함축한다. 이러한 제작의 조건과 태도는 조선의 미술이 생활의 태도 및 조건으로부터 자연스럽게 흘러나오게 하는 계기가 된다는 점에서 중요하다. 한국의 장인들에게 삶의 태도라는 것이 자연 순응일 때, 그것과 분리되어 있지 않는 예술 역시 그러한 양상을 띠게 되는 것은 당연한 이치다.

한편, 정돈되지 않는 둔후한 맛, 순진한 맛, 질박한 맛 등으로 표현한 비정제성, 그리고 그 비정제성의 한 특질로서 든 비균제성(asymmetry)은 대표적으로 석굴암의 팔부중이나 고려청자나 조선백자, 건축물 등에서 허다하게 나타나는 것으로서 결과적으로 “형태가 형태로서 완형을 갖지 않고, 음악적 율동성”⁴⁰⁾을 갖는 특질을 말하는 것이다. 고유성은 이러한 특성이 나오는 이유로 주체성 내지는 주체의 심적 표상을 그대로 객관화하고 끝까지 관찰하려는 의지가 부족해 완형을 이루기 전에 “중도(中道)에 중단(中斷)”⁴¹⁾하는 것과, 하나의 자연으로서 매체(예컨대 건축물의 기둥이 될 나무나 도자의 점토)를 주체의 예술적 의지에 강압적으로 복종시키지 않으려는 태도를 든다. 매체를 변형해 계획했던 형태를 끝까지 관찰시키는 것은 매체를 도구로서, 즉 주체와 분리되어 있는 하나의 객관적 대상으로서 여길 수 있다는 것, 그리고 확고한 주체성의 확립을 의미한다. 그러나 이는 서구적인 주객이분론의 논리에 기초한 주체중심적 사유와 목적론적인 사유에 기초한 것이다. 이런 구조에서 매체는 단순히 주체가 가진 표상과 개념에 함목적적으로 부합되어야 하는 수단 이상의 것이 아니게 된다. 그러나 애초부터 자연에 귀속되어 살아가던 이들에게 건축물도 도자기도, 그것을 만드는 재료도, 그리고 그것을 제작하는 이들과 그들의 생활이 자연에 함께 속해 있는 상태에서는 그것들 간의 전일적 관계만 있을 뿐 무엇이 목적이 되거나 도구가 되거나, 혹은 객체가 되는 관계는 존재하지 않게 된다. 이러한 전일적 관계에서는 주체성을 강하게 주장하는 류의 제작의 완벽성이란 나타나지 않는다. 김원용이 말한 대로 사실상 제작자가 의도나 심적 표상이라는 것을 가지고 그러한 의도를 실현하지 않으려 한 것이 아니라, 처음부터 그러한 의도를 가지지 않았다⁴²⁾고 하는 편이 옳을 것

40) 위의 글, p. 47.

41) 위의 글, p. 51.

42) 김원용, 『한국미술사』, 범문사, 1968. pp. 4-5.

이다.

한편, 음악성을 띠는 것은 형태가 하나의 단일 전체로서 완전통일을 이루지 못한다에서 기인하는 것이지만, 이는 부정적인 것이 아니라 오히려 특유의 생명력을 띠게 되는 결과를 가져온다. 음악성이란 고유섭의 말대로 “세부에 있어 치밀하지 않은 점이 더 큰 전체에 포용되어 그곳에 구수한 큰 맛”⁴³⁾을 이루는 특성을 말하는 것인데, 이는 정확히 앞서 말한 전일주의의 정의와 일치하는 것이다. 전체가 부분에 앞선다면, 하나의 전체는 자기를 강하게 주장해 그 전체에 부분을 종속시킬 것이며 부분들은 곧 전체로 환원되어 버릴 것이다. 반대로 단순히 부분이 모여 전체가 된다면, 그것은 더 큰 전체로 포용될 수 없을 것이다. 고유섭이 말하는 ‘구수한 큰 맛’을 내기 위해서는 전체가 부분을 아우르되, 부분이 전체가 강요하는 하나의 단일한 통일 원리나 질서에 복종하지 않아야 하며, 반대로 부분들 간의 관계를 통해 전체를 구성해 가야만 한다. 이 때 하나의 전체는 잠정적으로만 존재하는 것이지 부분에 앞서 선형적인 통일 원리로 작동하는 것이 아니며, 전체란 부분과 전체의 역동적인 상호생성의 과정을 통해 생성되어야 한다.

마지막으로 그가 ‘우아한 적조미’라고 말한 것이 있는데, 이것은 단색조의 색채와 주로 관련되어 설명된다. 흔히 우리는 이 적조미를 우리 민족 고유의 서정성과 관련시켜 말하는데, 예컨대 박수근의 작업들에서 보이는 적막감 내지 서정성과 같은 류의 것이라고 보면 된다. 고유섭은 이 적조미를 찾아볼 수 있는 것으로서 고려청자와 조선백자의 단색조를 들고 있는데, 그 색들은 “순수한 백색이나 청색이 아니라, 쥐여 짜지고 굳건한 것을 통하여 우리진 변화성을 갖는 것”이며, “삼베나 창호지에 풀을 먹이고 다듬이질하여, 더욱 굳건한 마전의 하여, 한 개의 맵자한 모습”⁴⁴⁾을 내는 것이라고 할 수 있다.

표면의 이러한 맵자한 맛, 우리진 변화성에서 오는 적조미 내지 서정성은 박수근의 회화나 70년대 단색조 회화의 가장 핵심적인 특성으로서 표면의 비물질성으로부터 기인한다고 볼 수 있다. 위에서 한국의 미술이 완형을 보이지 않는 것이 주체성을 완고하게 주장하지 않는 결과라고 했을 때, 이는 주객, 혹은 주체 대 물질의 전일적 관계를 전제하는 전일주의의 관점에서 보면, 반대로 물질성을 강하게 드러내지 않으려는 태도의 소산으로 볼 수도 있는 것이다. 주체와 객체, 혹은 자연으로서의 물질의 전일적 관계는 주체나 물질 중 어느 한편을 일방적으로 강하게 주장해서는 안 된다. 그 둘이 하나의 전체가 되기 위해서는 상즉(相即相入), 즉 서로 스스로 즉하면서도 서로가 상호관통

43) 고유섭, 앞의 글, p. 52.

44) 고유섭, 위의 글, p. 49.

하는 관계로 이루어져야만 하는데, 표면의 이 비물질성은 즉물성, 즉 주체에 분리된 순수한 객체로서 물질성을 주체에게 맞춰 그 물질성을 일정 수준 탈각되고 주체의 정신성이 침투된 상태에서 나타난다고 볼 수 있는 것이다. 다시 말해 주체와 객체의 전일적 관계에서는 객체성이 침투되지 않는 순수한 주체성도 주체성이 침투하지 않는 순수한 물질성이나 객체성도 없는 것이다. 그래서 김복영은 70년대 물성회화의 물질성에 관해 말할 때, 물질의 세계와 신체의 세계가 내적지평에서 맞닿아 있으면서 하나의 연속적 상태가 주어진다는 점에서 물질이 아니라 “물성”이라는 개념을 쓰기도 한다. ⁴⁵⁾

고유섭의 뒤를 이어 한국미론을 펼친 김원용의 경우는 소위 자연주의를 한국미술의 저변에 흐르는 양식으로 규정하고 있다. 우선 그가 말하는 자연주의라는 것이 어떤 의미인지, 그리고 그것인 어떻게 전일주의의 틀에서 읽힐 수 있는 것인지를 보기 위해 그의 말을 들어 보는 것이 좋겠다.

제작하는 마음이 순수하고,…… 비록 사람의 손으로 만들기는 하였지만, 거기에서 사람의 냄새를 빼고 형이나 색이나 모두 자연 그 자체의 것으로 남기려는 의도가 있다. 아니 여기서 의도라는 말을 써서는 안 될지 모른다. 이 장인들은 그러한 의도조차 가지고 있지 않았기 때문이다. ……백색에의 애착은 한국인들에게는 인공의 배제요, 자연에 대한 동경이라고도 할 수 있을 것 같다. 그래서 분청사기에서는 회청색을 감추기 위하여 백토를 한 껍질 씌우고 있는지 모른다. ⁴⁶⁾

김원용이 말하는 자연주의의 요지는 인위적인 주체성을 배제하고 자연에 최대한 순응하면서 제작물을 마치 자연 그 자체인 체로 두거나 자연에 가깝게 두려는 태도라고 볼 수 있는데, 여기서 ‘자연 그 자체’ 나 ‘인공의 배제’라는 말을 자칫 너무 강하게 읽어 주체성이란 전혀 존재하지 않는다거나, 온전히 자연성만을 강조한다면, 이는 김원용의 의도를 잘못 파악한 것이 될 것이다. 위의 말은 단지 김원용이 한국미술에서 나타나는 무작위성을 강조하기 위해 조금 과장된 어법을 쓴 것으로서 사실상 주체가 완전히 배제된다는 것을 불가능한 일이다. 주체가 제작에 참여하고 무엇인가 생산하는 것 자체가 이미 주관의 객관화 작업이기 때문에 필연적으로 주체성을 강하게 반영할 수밖에 없는데, 이런 주체성의 반영이나 표현성이 매우 약화되어 있는 것만으로도 그러한 특색은 충분히 과장되어 말해질 만 한 것이다. 고유섭의 한국미론에서 말한 바와 같이, 주체와 자연의 전일적 관계란 주체도 자연도 어느 쪽도 완전히 독립성을 주장하지도, 또 완전히 하나에 귀속되는 관계가 아니다. 김원용의 자연주의를 조금 약하게 그의 취지를 감안해 읽는다면, 그가 말하는 자연

45) 김복영, 『눈과 정신』, p. 188 참조.

46) 김원용, 앞의 책, pp. 4-5.

주의는 충분히 전일주의에 포섭될 수 있을 것이다.

2장. 전일성의 시각성 및 형식적 구조

앞장에서 전일성과 전일주의에 대해 예비적 수준에서 그 정의와 한국미와의 관련성을 논했다면, 이제 보다 구체적으로 전일성이라는 것이 어떠한 류의 시각성과 시각적 형식으로 나타나는지에 대해서 살펴봐야 할 것이다. 전일주의라는 것이 부분과 전체의 관계에 관한 추상적 논의로 끝나서는 이것이 어떻게 근대 예술가들의 작업을 분석하고 설명하는 데 방법적 틀로서 작용할 수 있을지에 대해서는 아직 막연할 수밖에 없다. 이에 예술가 주체가 자연이나 세계, 혹은 더 작게는 하나의 대상이나 객체를 바라보는 시선과 그 시선을 낳는 기본적인 태도가 어떠한 것인지에 대해 논하고 동시에 전일주의의 시각적 형식에는 어떠한 특징이 있는지도 함께 살펴볼 것이다. 최소한 이 두 가지가 미리 논의되어야 이후 표본작가들과 근대의 여러 예술품들을 하나의 정체성으로 묶을 수 있는 토대가 구체적으로 마련될 것으로 보인다.

1_ 전일적 시각 : 비표상적 이면시

우리가 시각(vision)이라고 할 때, 그것은 순수한 망막적 봄이 아니라 봄을 맥락화하는 사회, 문화, 역사적 구조가 전제되어 있다는 점에서 일정한 시각적 틀에 의해 구조화된 시각을 말한다. 물론 이 시각은 정신분석이나 현상학, 혹은 해석학, 기호학에서의 봄이나 시각이 특수성을 갖는다고 할 때 그러한 의미의 시각이라고도 할 수 있다. 정신분석에서의 특수한 비전의 형식이 ‘응시’라는 말로 일컬어진다거나, 현상학에서 신체적 가시성, 하이데거류의 현상학적 해석학에서의 앞서봄, 혹은 선입견으로서의 봄의 구조도 이러한 시각성의 논리를 따르고 있다. 이 때의 시각은 물론 좀 더 직접적인 것으로서 감각적 지각의 방식, 혹은 지각의 틀이라고 부를 수 있는 것과도 연관되어 있다. 인지심리학은 우리의 봄이라는 것이 전혀 순수하지 못하고, 사회 역사적 맥락에 따라 구조화되어 있다는 것, 혹은 어떤 도식에 의해 구성된다는 것을 말해주곤 한다. 비록 새로운 봄의 방식이라고 할지라도 그 봄의 방식은 전적으로 선행하는 문화 역사적 유산과의 접점 속에서 형성되는 것이지 순수한 것

은 아니다.

예술작품이란, 특히 시각예술은 예술가의 봄의 방식, 즉 특수한 시각의 등가물이라고 할 수 있고, 이러한 봄의 방식은 서구와 동양이 다를 뿐더러, 각 민족마다 다를 수 있다. 한편, 그 봄의 방식은 한 민족이나 사회 속에서 연속성을 가질 수도 있을 텐데, 우리 민족에게 유구하게 이어져 내려오는 봄의 방식이 있다면, 그것은 전일주의와 관련된 것일테고, 그러한 봄의 방식을 전일적 시각이라고 부를 수 있을 것이다. 다시 말해 우리민족이 대상이나 세계, 혹은 자연을 시각적인 것으로 표상할 때 거기에는 이 전일적 봄 내지 전일적 시각이 작동하고 있다고 봐야 할 것이다. 필자는 이 전일성의 시각성을 조금 더 구체적으로 말해, ‘비표상적 이면시’라 규정할 수 있으리라고 본다.

전일적 시각으로서 비표상적 이면시를 이해하기 위해서는 우선 비표상이라는 말과 이면이라는 말을 좀 더 구체화할 필요가 있겠다. 먼저 비표상적이라는 말이 무엇을 의미하는지 알기 위해서는 반대로 표상적이라는 것이 무엇을 의미하는지를 살피는 것이 좋겠다.

표상적(representational)이라고 했을 때, 그것은 소위 서구의 근대적 인식론 즉, 표상주의와 관련되어 있다. 서구적 표상주의는 주체와 자연, 혹은 객체의 확실한 이분법에 의거해 객체를 하나의 개념적 표상으로서 주체의 의식에 포섭하는 행위를 가장 기본적인 인식적 토대로 삼는다. 표상적 인식이 성립하기 위해서는 무엇보다 주체와 대상의 독립성이 전제되어야 하는 것이다. 즉 우리의 의식에 독립해서 외부에 실재가 있고, 그것이 우리의 의식 속에서 재현된 것이 바로 표상이다. 따라서 표상은 주관의 형식에 의해 재생산된 객관이다. 주체의 표상활동의 결과물로서 표상은 주체(여기서는 의식주체)가 중심이 되어 객체를 하나의 개념적 틀로서 제단하며, 객체에 동일성을 부여하기 위한 인식적 장치의 산물이라고 볼 수 있다. 이 때 이러한 주체중심의 시각성은 항상 객체와의 거리두기를 필요로 한다는 한계를 지닌다. 이 표상적 시각을 가장 잘 보여주는 것이 서구의 원근법적 시각이라는 것은 이미 충분히 논의되어 왔다. 원근법은 공간의 위계화이자, 동시에 주체화의 거리에 따른 물리적 거리의 위계화의 결과물이다. 뿐만 아니라, 이런 서구적 표상주의의 또 다른 한계는 그것이 이성의 합리성과 개념적 합목적성의 논리에 의해 세계의 고유성과 특수성을 사상하고, 비합리적인 것, 즉 개념적 합리성에 부합되지 않는 것들을 타자화한다는 데 있다.

그렇다면, 비표상적이라고 하는 것은 애초부터 주체와 객체(자연)의 완전한 독립성을 전제하지 않는 방식에서 발생할 수 있는 것이다. 비표상은 자연을 개념적이고 합리적인 표상들로서 제단하는 것이 아니라 자연 속에서 자연

의 느낌을 신체와 정신이 비분리된 상태에서 하나의 느낌으로서 파악할 때 생기는 것이다. 주체가 자연으로서의 객체에 이미 포함되어 살고 있는 상태에서나 혹은 주체가 이미 자연의 일부라고 여기는 경우에는 주체와 자연의 이분법적 대립이나 독립성은 보장되지 않고, 주관과 객관의 이분법에 기초한 인식적 표상활동은 중지되며, 자연과 하나된 상태에서 신체를 통해서 포착되는 세계가 펼쳐진다. 물론 인간주체라는 것이 전혀 독립성이 없다는 것은 아니다. 거리두기가 지양된다는 것이다. 주체가 자연으로부터 독립적인 존재로 되기 위해서는 의식과 신체, 주체와 객체의 분리를 필요로 하나, 비표상적 시선은 그러한 거리두기와 분리가 지양되며 신체와 세계의 상호중첩과 상호귀속이 우선된다.

주체가 보고자 하는 데로 보거나, 주체에게 일방적으로 있는 내용(정서적 이거나 심리적인 표상이나 개념적 도식)을 투사해서 보는 것이 주관적이고 표상적인 시각이라면, 객체에게 몸과 마음을 내맡긴 상태에서 바로 그 객체로부터 오는 신체적이고(시각을 포함한 오감의 느낌) 자발적인 느낌에 주체를 영기어 보는 것이 비표상적 시각이다. 이러한 시선에는 주체와 대상간의 상호귀속과 상호일치가 일어나는데, 이 때 한국적인 특성이 강하게 나타나는 것이 있다면, 그것은 신체적인 느낌에 더 의존한다는 것, 그리고 주체가 객체에 귀속하려는 특성이 강하게 나타난다는 것을 들 수 있을 것이다. 한국적 시선이란 순수한(optical) 시각 관점에서 말할 수 있는 것이 아니며, 촉각과 신체 전체가 느끼는 전일적 느낌(기나 정기를 느낀다고 할 때)과 그 느낌에 자신 전체를 내맡기는 자연순응의 태도가 결합되어 있는 시선이라고 할 수 있다.

한편, 이면시(裏面視)에서 裏란 사물의 안쪽을 의미하는 것으로서 이면시, 즉 사물의 안쪽을 바라보는 시선이란 현상너머(beyond)에 있는 세계를 바라본다는 일차적인 의미가 있다. 즉 현실 너머에서 현실을 배태하고 형성하는 참된 원리들로서의 세계, 일종의 형이상학적 세계를 바라본다는 것이다. 그런데 이면시의 참다운 면모를 알기 위해서는 지금 말한 형이상학적이라는 의미를 변별적으로 이해할 필요가 있다. 이면시에도 서구적 이면시와 동양적, 그리고 한국적 이면시가 있기 때문이다. 서구적인 이면시가 대체로 주체와 사물, 혹은 자연의 분리 위에 기반하고 있고, 사물의 표면, 즉 현상과 사물의 이면, 즉 실재의 분리를 전제하고 있다면, 우리의 이면시는 그러한 분리 위에서 있지 않다는 차이가 있다. 다시 말해 형이상학적 세계, 참다운 실재의 세계이자 모든 생성을 가능케 하는 생명 그 자체로서의 실재와 그것의 외적 현상을 분리하지 않는다는 말이다. 이는 한국의 오랜 사상적 전통이 일원론적 전통에 있었다는 것 때문에 가능한 것이다. 이렇게 현상계와 실재계를 분리하지 않고, 보이는 현상계를 통해서 보이지 않는 실재계를 보려는 것이 바로 한

국적인 시선이라고 할 수 있다.

이것을 전일주의와 관련해서 말한다면, 비표상적 이면시는 주체와 자연, 그리고 현상과 실재, 정신과 신체가 전일적인 관계로 얹혀 있는 상태에서 바로 사물과 자연을 바라보는 시선이라고 할 수 있을 것이다. 이는 달리 말해 사물과 자연의 이면을 향한 ‘전일적 응시(凝視)’라고도 부를 수 있을 것이다. 이 때의 凝은 곧 주체와 자연이 서로 엉기어 있는 상태를 의미하며, 주체의 무의식적 기표내지 표상을 사물에 투사해 엉기어 보는 라캉적 의미의 응시(gaze)와는 차별화된다.

생명이 끊임없는 생성의 활동일 때, 비표상적 이면시는 바로 그러한 활동을 가능하게 하는 가장 궁극적인 근거가 되는 세계를 바라본다. 다시 말하지만 이 세계는 객관적이거나 개념적인 것으로 표상되지 않으며, 마치 신령스러운 기운⁴⁷⁾을 느낀다고 할 때처럼 하나의 느낌으로서만 어렴풋이 예감되며 직관되는 세계이다. 이 이면의 세계를 지향하는 시선의 예술적 등가물이 비표상적인 것으로 나타나는 것은 너무도 당연하다.

한국의 전통회화를 비롯한 동양화가 지향하고 바라보는 세계 역시 바로 이러한 이면의 세계에 가까운 것인데, 소위 기운생동의 논리에서 기운(氣韻), 즉 만물을 그 이치에 따라 형을 형성케 하고 또 존재를 유지하게 하는 근원적 힘, 에너지, 혹은 생명력이라고도 말할 수 있는 것으로 구성된 세계이다. 그것은 다분히 현상의 이면에 존재하는 참된 실재의 질서를 표상한다는 점에서 형이상학적이지만, 초월적이거나 선형적이지 않고 다분히 신체와 정신이 일체된 상태에서 느낌에 의존해 파악된다는 점에서 경험적인 것이다.

이성적이고 합리적인 인식의 체계에서 보이는 세계가 곧 현상들의 세계이고, 이는 우리의 의식에 표상할 수 있는 반면, 비표상의 이면시에 의해 포착된 세계는 그러한 합리적 체계에서 빠져나가는 부분, 즉 인식의 틈새, 혹은 미지의 영역이라고 할 수 있다. 합리적인 인식에서 세계나 자연은 선형적으로 주어진 주체의 인식체계에 합목적으로 부합하기 때문에 그러한 체계에 포섭되지 않는 틈새의 세계, 곧 물자체의 세계는 물음표로 남겨진다. 그러나 비표상적 시선은 합리적 체계가 도달할 수 없는 틈새를 자연과의 전일적 엉킴에 의해서 포착하고 이를 예술적 등가물로서 포착한다. 그렇게 포착된 세계는 응

47) 조선후기 신기(神氣)론을 주창한 실학자, 해강 최한기는 〈신기통(神氣通)〉에서 신기에서의 신은 기인 음양의 조화가 매우 복잡하고 다양하기 때문에 그것을 합리적으로 파악하기 어려움을 가리켜 신(陰陽不測之爲神)이라고 했다. 해강은 신을 곧 기로 해석하여 신즉기(神卽氣) 또는 신이란 기의 신, 즉 기의 운동이라고 했다. 그보다 앞서 주기론의 대가였던 화담 서경덕은 신은 기의 묘(神技之妙)라 하고, 그 묘함은 측정하기 어려운 것이 말로 설명할 수 없는 것이라고도 했다. 다시 말해 신은 기의 통함에서 감득되고 드러나는 것이지 판단의 영역이 아니라는 것이다. 이러한 설명은 곧 전일성이라는 것이 아예 본래적으로 비표상적이고 신체적인 느낌의 영역에 있는 것인지를 잘 이해할 수 있게 해준다. ; 김영주, 『신기론으로 본 한국미술사』, 나남, 1992, p. 22 참조.

시했던 세계가 비표상적인 세계라는 점에서 비표상적인 방식으로 나타난다. 설사 그 사물이나 세계나 재현적인 방식으로 나타난다고 해도 비표상적 눈에 의해 포착된 자연이나 사물들은 보는 주체와 매우 밀착된 상태로 나타나는 경우가 허다하다.

김복영은 우리의 전일주의의 시각성이 “표상적 재현(representational re-representation)이 아니라, 비표상적 각인(non-representational incarnation)을 중시한다”⁴⁸⁾고 말한 바 있는데, 이 때의 비표상적 각인이라는 것도 주체와 자연의 전일적인 조응에서 오는 것이다. 이는 주체가 선험적으로 가지고 있는 어떤 합리적 틀 없이 자연 속에 속해 있는 자로서 그저 신체로서 느끼는 것이고, 그 자연의 어떤 비표상적인 특성이 신체에 각인되는 것이다. 어떤 것이 육화한다고 했을 때, 바로 그러한 의미에서 자연의 비표상적 영역이 우리의 신체적 느낌과 직관을 통해 각인되는 것이다.

비표상의 세계는 개념과 논리로서 규정될 수 없는 세계라는 점에서 무(無)에 가까운 것이며, 일종의 여백과도 같은 것이다. 그러나 그 세계는 무한한 잠재성을 가진 세계이며, 미지의 세계라는 점에서 부정적으로만(비-표상) 말해질 수 있는 세계이다. 이 세계는 다시 한번 말하지만, 초월적인 것, 경험이 전의 선험적인 것으로 생각하지 않아야 한다. 그것은 미리 규정된 의식적 관념이나 개념없이 순간순간 매체나 자연과의 만남을 통해서 만들어지는 것이기 때문에 그 각각의 리듬을 만드는 각각의 순간과 연속적인 생성의 상태가 중요한 것이다. 이런 점에서 보면, 고유섭이 조선의 미술의 특색으로서 음악성을 꼽은 것도 바로 이러한 논리로 설명될 수 있을 것이다.

결론적으로 말해 비표상적 이면시의 시각은 자연을 하나의 감각적 인상이나 의식의 표상으로서 보는 것이 아니라 자연과의 만남 내지 자연의 현상 속에 나타나는 결 속에서 자연의 비표상적 이면을 보려는 것이다. 그 결은 신체의 결과 신체적 결과의 만남에서 어떤 창발적 느낌을 통해 나타나는 것이다. 이 같은 상황을 신체와 자연의 전일적 통일의 상태라고 부를 수 있을텐데, 이 상태는 신체 편이나 자연 편에도 있지 않으며 그 둘의 만남에 있는 것이다.

2_전일주의의 기표적 형식

앞서 전일주의가 부분과 전체의 관계를 논하는 어떠한 형식에도 적용될 수 있다고 말한 적이 있다. 시각예술은 그 기표적 형식에서 볼 때, 어떠한 식으로든 분절이 있게 마련이다. 그 분절은 색의 질적 차이나 곡선의 곡도,

48) 김복영, 『눈과 정신』, p. 120.

사선의 기울기 등의 양적 특성으로도 혹은 화면 분할의 비례적 관계 등에도, 나아가 질감이나 감가의 밀(密)하고 소(疎)한 것의 차이에도 적용이 될 수 있다. 이렇게 분절될 수 있는 모든 요소들이 바로 시각언어에서 하나의 부분이 될 수 있다. 부분은 어떤 식으로든 모여 하나의 형태(shape)를 만들기도 하고, 또 일정한 형식(form)을 구성하기도 한다. 이 때 부분들이 어떠한 방식으로 모여서 하나의 전체를 만드느냐에 따라서 우리는 그러한 전체에서 형식적 구조의 차이를 발견하게 된다. 시각적 형식 또한 이렇게 부분과 전체의 관계로 규정될 수 있을 터인데, 바로 이 지점에서 전일주의가 시각적 형식에 개입할 수 있는 여지가 생긴다. 하여 이 절에서는 전일주의라는 것이 실제 시각예술에서 어떠한 기표적 형식과 구성 구조를 갖는지에 대해 논할 것이다. 그 형식과 구조는 크게 두 가지로 나눌 수 있을 것이다. 물론 이 때의 두 가지는 방편상 일반화한 결과이자 원리상 그렇다는 것이지 이 두 가지만 나타난다고 말하는 것은 아니다. 그 하나는 원용적 형식이며, 다른 하나는 역동적 계슈탈트이다.

2-1. 부분과 전체의 조화로서의 원용적 형식

유독 한국미술에서 자주 나타나는 형태가 있다면, 그것은 난(卵)형 혹은 원(圓)형이다. 원은 동양문화권에서 천원지방(天圓地方)과 같이 천문학적 우주론의 용어로도 등장하고, 도가에서는 도의 극치인 태극을 형상화할 때 사용하며, 불교에서는 깨달음이나 완전성을 상징하는 것으로서 만다라나 부처의 두 광 등에 나타나기도 한다. 서양의 경우도 이와 크게 다르지 않아 종교적인 완전성을 상징하는 것으로 나타난다. 한편, 현상계의 지시물을 상징할 때는 해나 달, 우주 그 자체의 형상을 상징하는 것으로 나타나기도 하는데, 예컨대, 고구려 벽화나 조각에 등장하는 삼족오가 태양을 상징하는 원 안에 등장한다는 경우가 그러하며, 서양권에서 세계를 나타내는 지도 등에 원형이 쓰이는 경우가 그러하다. 어쨌건 원형은 큰 하나의 전체, 그리고 그 전체의 완전성을 상징하는 것이 일반적이다.

원형은 이렇듯 동양이건 서양이건 매우 보편적으로 쓰여 왔기 때문에 유독 전일주의에서 원형을 거론하는 것이 무슨 특별한 의미가 있겠는가하고 의문을 가질 수 있을 것이다. 그러나 필자가 원형을 전일주의의 기표적 형식으로 다루고자 하는 이유는 원을 단지 관습적인 상징으로서 받아들이기 때문이 아니다. 필자가 원형을 거론하는 것은 세 가지 이유에서이다. 우선 원형이 관습적인 수준에서가 아니라, 무의식적 원형(archetype)⁴⁹⁾의 수준에서 작동하

49) 무의식적 원형의 가장 좋은 예는 융의 분석 치료에서 환자들이 그려내는 만다라 형상과 같

고 있을 때, 근대미술에서 나타나는 원형은 우리민족의 민족적 원형의 발현으로 간주될 수 있다는 점 때문이다. 비록 원이 일반적으로 완전성을 상징하는 하나, 원을 하나의 우주적 전체의 상징으로 사용할 경우, 원형에 부여하는 의미는 우주론이 어떠한가에 따라서 달라질 수밖에 없다. 그래서 같은 원이라고 할 경우에도 그것은 상징의 맥락에 따라서 의미를 달리 생각해야만 한다. 즉 우리의 근대미술에서 나타나는 원형은 우리 민족 고유의 상징체계의 맥락에서 읽혀야 한다는 것이다.

두 번째, 원형의 형태에 관한 것이다. 원형이라고 하더라도 기하학적인 원형이 있는가 하면, 난형의 원형도 있고, 또 백자달항아리의 원형처럼 조금씩 일그러진 원형도 있는 것이다. 기표적 차원에서 원형의 형태적 차이는 분명 기의의 차이를 낳을 수 있으며, 특징적인 원의 형태가 한국의 미술품이나 근대미술에서 나타난다면, 그 또한 한국성의 발현으로 생각할 수 있을 것이다. 한국성을 발현시키는 것이 전일주의라면, 전일주의가 발로된 원형은 그렇지 않은 원형과 차별화될 것이다.

세 번째, 원형이 형태로 드러나기 보다는 구조적 형식으로 드러난 경우이다. 한국근대미술에서 허다하게 나타나는 원형은 직접적으로 드러나기보다는 이렇게 시각적 요소들을 구조화하는 원리로서 작용한다. 원이 하나의 독립적 형태로 드러나는 것이 아니라, 시각적 요소들을 하나의 전체로 묶는 역할을 한다는 것이다. 특히 부분적으로 원형을 띠는 것들, 즉 만곡선들이 다수 화면에 존재할 때, 그 만곡들이 어떠한 방식으로 구조화되면서 하나의 전체를 구성하는지를 따져 보는 것도 중요할 것이다.

이것이 구체적으로 어떻게 분석될 수 있는지 보기 위해서 우선 전형적인 서구의 원형 형태를 예로 들어 보이는 것이 좋겠다. 이 세 가지의 문제에 있어서 서구의 경우 우리 것과는 좀 다른 방식을 취한다. 원편의 그림(그림9)은 전형적인 서구적 원형의 사용방식을 보여준다. 이 그림은 원형의 톤도 양식을 따르고 있는 것으로서 전형적인 르네상스풍으로 그려져 있다. 이 작품에서 원형은 기하학적으로 정원의 형태를 띠며, 그 안의 인물들은 이 주어진 틀 안에 짜 맞춰져 있다. 즉 부분의 요소들이 이 전체의 가시적이고 기하학적인 틀 안에 맞춰져 있는 것이다. 이것은 원형 구도가 부분적 요소들에 앞서 그 형식적 요소들을 완전히 제어하는 방식을 띠고 있는 것이다. 이런 경우 부분들은 전체에 종속된다. 톤도 양식의 그림은 중앙집중형체계의 산물로서 중심에 모든 무게를 두며, 중심으로부터 주변으로 위계적인 서열화가 주어지는 것이 특징인데⁵⁰⁾, 이 또한 중심과 주변, 위와 아래, 전경과 후경이라는 전형적인 서구

은 것이 될 것이다.

50) 루돌프 아르하임, 정용도 역, 『중심의 힘』, 눈빛, 1995, pp. 159-167 참조.



[그림 9] 산드로 보티첼리, 〈성모〉, 1478

적 이분법의 산물로 볼 수 있다. 위의 그림에서 성모와 아기예수에게 중심적 위치가 부여되며, 주변인들은 말 그대로 주변적 위치를 갖는 것을 보면 위의 그림이 원형을 중심과 주변의 위계적 질서화에 봉사하고 있다는 것을 알 수 있다. 또한 이때의 원은 종교적이고 관습적인 상징으로서 원일 뿐, 무의식적 원형으로서 원과는 거리가 멀다.

그렇다면, 우선 우리식의 원형의 형태란 어떤 것인지에 대해서 살펴보자. 한국의 고대 미술품들에는 수많은 원형적 형태들이 나타난다. 그 중에서 김복영이 『눈과 정신』에서 한국적 원형(archetype)을 간직한 것들로 꼽고 있는 것들은 기하학적 원형과는 거리가 먼 것들이고 조선의 백자의 원형과 유사한 비대칭적 원형들이다. 예컨대, 선사시대의 것으로서 암각화, 부여의 곡옥을 들 수 있고, 삼국시대의 것으로서 백제의 주작이 있는 와당, 고구려의 해뿔은 무늬 금동관식 등이 전형적이다. 이외에도 고구려의 각저총 벽화에 등장하는 삼족오와 그 원형상이나, 고분벽화의 운문, 괴운문, 식물문, 사신도(그림 10-그림 15) 등이 모두 원형 내지는 부분적 원형의 형상을 띠고 있다.

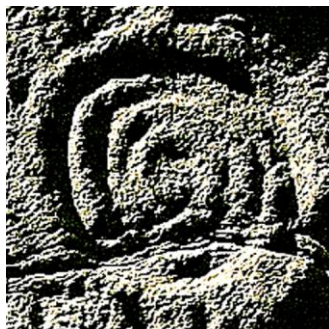
그런데, 이 원형들의 특징은 거의 비대칭적인 두세 개의 곡선들의 조합으로 이루어져 있다는 것이다. 이것들은 삼태극에서 나타나는 곡선조합과 유사한 형태를 띠는 것들이다. 특히 이 곡선 조합⁵¹⁾의 구성비가 서양의 황금비의 결정론적이고 전체주의적인 방식을 따르는 것이 아니라, 비결정적이고 이산적인 ㄷ 비례를 따른다는 점은 이 곡선들의 조합내지는 조직화의 방식이 전일주의와 관련되어 있다는 것을 짐작하게 해준다. 다시 말해 부분적 곡선들의 구조화 방식이 전체의 통일원리에 의해 구성되는 것이 아니라, 여백과 틈새를 허용하면서, 넉넉하게 하나의 전체를 이룬다는 것이다.

이러한 원형의 근대미술 초기의 전형은 아마도 김홍도의 그림들에 나타난 원형 구도, 정선의 금강전도, 그리고 백자의 원형 등을 들 수 있을 것이다. 특히 김홍도의 풍속화첩에 나타난 원형구도는 거의 모든 작품들에서 나타난다

51) 한국고분미술에 나타난 만곡자질의 구성에 관해서는 정량적이고 통계적인 방법으로 분석한 이현경의 『한국 고분미술의 곡선미 만곡자질비 구성 연구』(홍익대학교 박사논문, 2008)를 참조할 것.

고 봐도 과언이 아닌데, 이는 원형에 대한 대단한 집착을 보였던 이중섭에 비견될 만 할 정도이다. 아래의 그림은(그림16) 그의 풍속화에 나타난 원형의 구도를 도식화해 본 것들이다.

문제는 앞서 말한 것처럼, 김홍도가 이러한 원형구도를 즐겨 사용했다는 것이 아니라, 이 원형의 성질이 어떠한 것인가, 즉 이 원형의 구성방식이 전 일주위의 맥락에서 읽힐 수 있느냐 하는 것이다. 우선 형태를 보면 그 형태들



[그림10] 경남 을주 천전리 암각화의 소용돌이형 원형 무늬, 선사시대



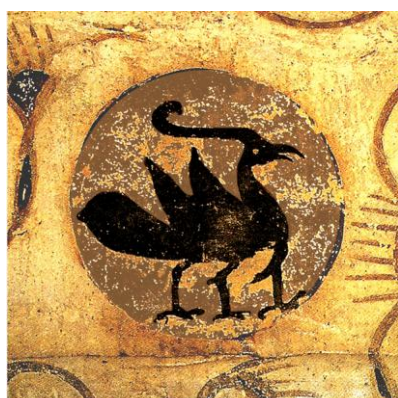
[그림11] 곡옥, 기원전 5세기, 부여 송국리 출토



[그림12] 백제의 봉황무늬 화당, 7세기



[그림13] 삼국유사 용봉 투조 금동관식, 고구려 4-5세기

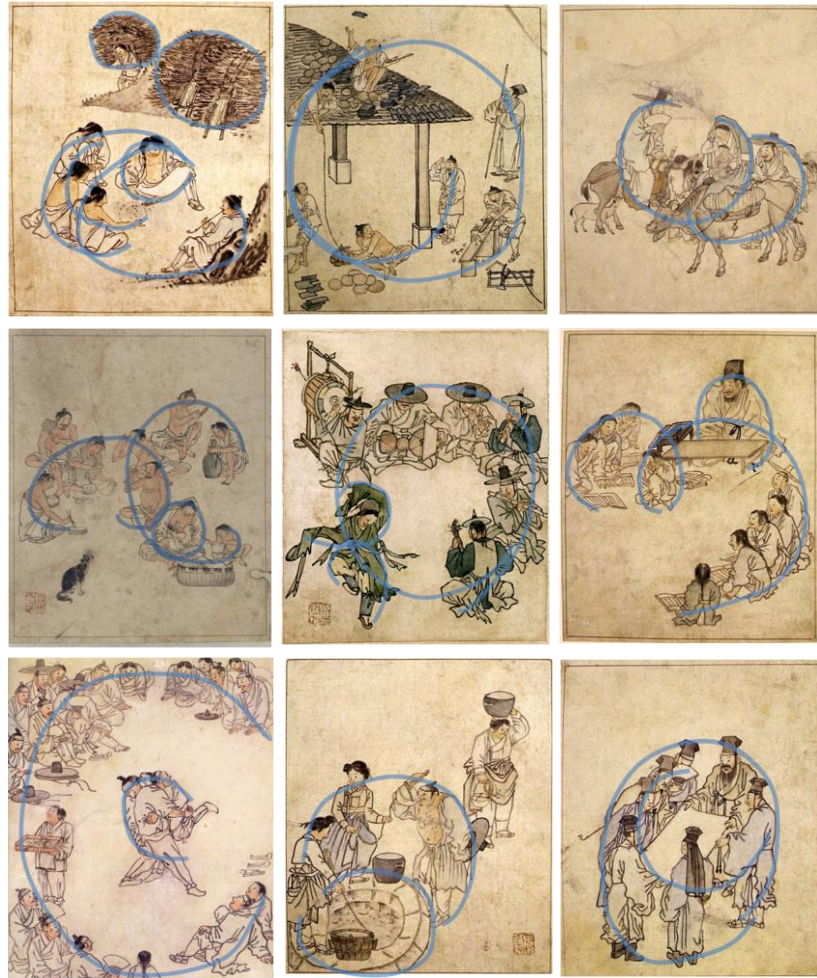


[그림14] 고구려 각저총 삼국유사 원형상, 5세기 말 6세기초.



[그림15] 고구려 강서 삼묘리 제2호분 식물무늬, 7세기

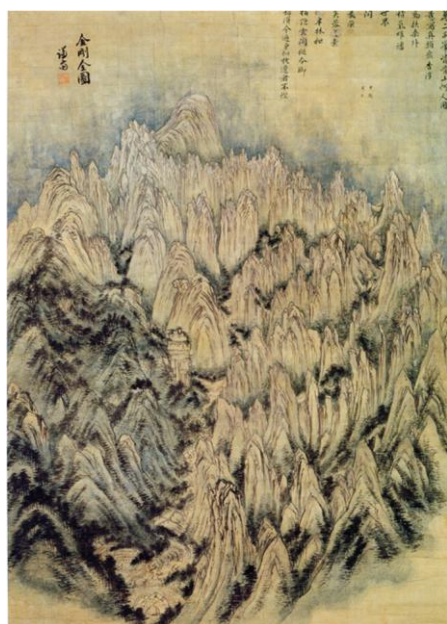
이 모두 백자에서 보는 것 같은 원형의 형태를 갖추고 있는 것을 알 수 있다. 뿐만 아니라, 앞서 곡옥에서 보았던 그러한 비대칭과 비균제성, 좀 더 추상적으로 말해 비결정성과 이산성의 성질을 보여준다는 것이다. 또한 전체의 인물들을 구조화함에 있어서도 각 인물들이 어떠한 위계도 없이 화면 안에 모두 평등하게 배치되어 있다는 것도 매우 중요한 특징이다. 이는 분명 앞서 톤도 양식의 르네상스 그림에서 보았던 위계화와는 다른 것이다. 이렇게 인물들을 평등하게 두는 것은 김홍도의 시선이 어떤 위계적 이념에 사로 잡혀 있거나, 대상을 주체 중심적인 시선을 통해 포섭하지 않았다는 것을 의미한다.



[그림 16] 김홍도의 풍속화들에 나타난 원형구도의 예시

한편, 원을 만들 때도 그는 직접적으로 완전한 원형을 넣기보다는 구도를 통해서 형식적으로만 보일 수 있게 함으로써 원형이 하나의 통일적 원리로서 작동하지 않게 하고 있다. 즉 부분들이 하나의 전체를 만든 것이지만 전체가 부분들을 통제하고 있는 것은 아니라는 뜻이다. 또한 원형에는 많은 여백들과

틈새들이 있어서 여유로움을 더해주고 있기도 한데, 이 또한 전체가 부분을 아우르긴 하지만, 부분에 내재한다는 전일주의의 원리를 실현하고 있는 것으로 볼 수 있다. 이러한 전일주의의 원용적 형식을 통해 우리는 전체를 보면서 동시에 각 개체들에게 전체에 동일한 무게로 시선을 보낼 수 있는 것이다. 서구적 원형구도가 하나의 중심인물을 강조하고 그에게 주된 시선을 보내기 위한 것이라면, 우리의 원형구도는 이렇듯 모든 개체를 평등하게 바라볼 수 있게 하고, 동시에 그것들을 하나의 전체로서도 바라볼 수 있게 한다는 점에서 전일적 어우러짐을 위한 것이다.



[그림 17] 정선, <금강전도>, 1734, 지본담채, 130.6x94.1cm

정선의 <금강전도>(그림17)도 한국적 원형구도의 특성을 잘 보여주는 것으로서 그 근본원리는 김홍도의 것과 다르지 않다. 금강산의 전체 봉우리가 모두 대등한 관계로서 하나의 전체를 만들고 있고, 그 원은 넉넉한 비균제적인 원으로 나타나고 있는 것을 확인할 수 있다. 이 <금강전도>의 어디에도 위계적 중심은 없으며, 모두 동등한 지위를 갖고 서로 얹히고설켜 하나의 전체를 만드는데 봉사하고 있을 뿐이다. 이 때 전체는 부분들에게 전체에 종속되지 않을 개성과 여유를 부여하면서도 전체를 아우르고 있

다. 한편, 금강전도에 나타난 부감시(俯瞰視)는 금강산의 봉우리들을 멀리서 거리 두고 보려는 시선이 아니라, 금강산의 전체 봉우리들을 대등하게 하나의 전체로서 보려는 시선에서 유래한 것이다. 이 작품에서 정선의 시선은 실제로 높은 곳에 올라보는 것이 아니라, 반대로 금강산의 안에 내재한 상태에서 금강산 봉우리들을 동등하게 느끼며 비표상적인 시선으로 바라본 것이라고 해야 할 것이다.

우리에게 왜 원근법의 시각이 나타나지 않고, 그림의 대상이 한 평면아래 나타나느냐고 묻는다면, 정선과 김홍도의 그림들이 그 답이 되 줄 것이다. 원근법은 주체가 대상들과 세계를 주체와의 거리와 시각의 상관성에 따라 위계적으로 계열화하는 작업이고, 그 중심에 항상 객관적으로 보는 주체가 있다면, 우리에게 그러한 주객간의 분리나 거리가 처음부터 존재하지 않았고, 주

체나 대상이나 모든 대등한 관계를 가지기 때문이라고 해야 할 것이다. 김홍도의 그림에서 그리는 주체는 대상들의 세계에 함께 참여하고 있는 것이지, 거리 두며 바라보는 자가 아니다. 그렇기 때문에 김홍도는 대상들의 행위와 지금 일어나고 있는 사건만을 본질적으로 표현하고자 했던 것이다.

서양화가 도입된 이후의 근대미술의 경우, 이 원용의 형태나 형식을 가장 잘 보여주는 작가가 있다면, 아마도 김환기, 이중섭, 장욱진 등을 꼽을 수 있을 것이다. 김환기와 이중섭은 이후 표본작가를 다루면서 논할 것이고, 여기서는 장욱진만 간단히 다루는 것이 좋겠다. 그의 그림들은 마치 아동화와 같은 천진난만함으로 가득 차 있지만, 그가 세계를 보는 시선과 그 시각적 형식은 전일주의를 전형적으로 보여준다.

그의 그림들(그림 18, 19, 20)에서도 원형의 형태들이 유독 자주 나타나는데, 그 형태적 특성 역시 김홍도의 그림에서 보았던 찌그러진 원형들의 자질구조를 띠고 있다. 특히 그의 그림들에서 우리는 자연과 인간, 동물이 전일적으로 어우러진 세계를 볼 수 있다. 인간과 자연, 동물들은 하나의 전일적 세계 속에서 모두 대등하며, 동시에 전체를 이루는 데 공헌하고 있다. 아래의 그림들 중 마지막의 〈세사람〉(그림20)에서도 인간과 나무, 새들이 세 개의 원을 이루고 또 바탕의 더 큰 원에 귀속되어 있는데, 이러한 형태는 앞서 김홍



[그림18] 장욱진, 〈수하〉1954, 캔버스에 유채, 33x25cm [그림19] 장욱진, 까치, 1958, 캔버스에 유채, 41x32cm [그림20] 장욱진, 세사람, 1975 캔버스에 유채, 31×23cm

도의 원형구도에서도 쉽게 찾아볼 수 있는 것이다. 김복영의 말을 따르자면, 이 작품에 등장하는 자연과 인간의 이미지들은 모두 “동금을 이미지화하기 위한 주제의 선택사항들이면서, 주제들을 동금으로 귀속시키고 서로가 서로에 귀속하며 중첩된다. 이것들은 궁극적으로 타자로서의 자연으로 귀속되면서”⁵²⁾ 전일적 자연 안에서의 어우러짐만 있을 뿐이다.

이외에도 한묵의 〈선화〉(그림21)나 이종상의 〈원형상〉(그림23), 최만린의

52) 김복영, 『눈과 정신』, pp. 454-455.

〈작품 9511〉(그림22) 등도 한국적 원용의 형태와 형식을 현대적으로 소화하고 해석해낸 작품들로 꼽을 수 있을 것이나 위의 설명들과 그 맥락이 크게 다르지 않아 여기서는 간단히 그림만 소개하는 것으로 그친다.



[그림 21] 한묵, 〈선회〉, 1974, 아크릴릭.



[그림 22] 최만린, 〈작품9511〉, 1995, 청동, 42x12x37cm



[그림 23] 이종상, 〈원형상 89003 -염원, 1989〉, 장지벽화, 370×1200cm

2-2. 일탈과 여백의 역동적 게슈탈트

위의 절에서 전일주의의 시각적 형식이 하나의 원용의 형태를 띠는 것에 대해서, 그리고 그러한 원용의 형태가 어떻게 전일주의와 연관될 수 있는지에 대해 밝혔다. 그러나 전일주의가 비균제적인 원용의 형태나 구성의 원리로 나타난다는 것은 단지 전일주의적 형식의 일부일 뿐이고, 이는 원형비평의 관점에서 보면 일종의 한국적 원형의 발현으로도 이해될 수 있다. 원용의 형식은 부분으로서 시각적 요소들의 구성구조 일반에 대해서는 구체적인 분석의 틀로 사용하기에는 무리가 따른다. 왜냐하면 원형적 형식이나 구도는 비록 구성적인 측면이 있다고는 하나 다분히 상징적인 성격이 강해서 정각, 즉 흔히 화면을 수직 수평으로 분절하는 기능에 대해서나 사선, 감가 등의 시각적 자질에는 그다지 구체적인 분석력을 갖지 못하기 때문이다.

이에 전일주의의 시각적 형식의 특성, 즉 불완전하면서도 넉넉하게 전체를 만드는 특성 내지 부분과 전체가 상호중첩되고 상호귀속되는 특성을 시각적 요소나 자질 일반의 구성구조에 관한 것으로 확장하기 위해서는 보다 일반적

인 분석의 틀이 필요하다. 이 때 부분과 전체의 관계나 지각의 체계화의 문제를 다루는 것으로서 형태심리학이 유용한 분석의 틀로서 제시될 수 있다. 형태심리학은 기본적으로 전체를 부분의 합 이상으로서 보며, 전체를 부분의 합으로 보는 연합주의와 그 기본적인 전제부터 달리한다. 전일주의는 이 두 심리학적 전제의 사이에 있는 것으로서 이 둘을 설명함으로써 전일주의의 시각적 형식이 어떠한 특성과 절차로 구조화되는지에 대해 다룰 수 있을 것이다.

앞서도 말한 바 있지만, 근대미술을 포함해서 한국미술 전반에 나타나는 형식적 특질로서 소박함이나 단순함을 들 수 있을 것이다. 우선 단순하다는 말이 무엇을 의미하는지에 대해 살펴보자. 아른하임(Rudolf Arnheim)에 따르면, 단순성은 풍부한 내용과 형태가 하나의 전체적인 구조 안에서 조직되어 전체에서의 모든 디테일의 위치와 기능이 명료하게 규정되는 것을 말하는 것이다.⁵³⁾ 즉 단순성이란 구조적 단순함을 말하는 것이지, 구성 요소들의 양적 측면을 말하는 것이 아니다. 요소들이 많더라도 그 요소들이 하나의 질서와 전체의 구조에서 명확히 규정이 된다면, 즉 부분의 요소들이 전체를 위해 봉사하는 역할과 위치가 분명하다면 그 때 그 전체는 단순하다고 말할 수 있는 것이다. 반대로 복잡하다는 것은 전체를 이루는 구조나 질서의 수가 다양하거나 많을 때를 말하는 것이며, 만약 이들이 모두 하나의 질서로 통합될 수 있다면 그 역시 단순하다고 할 수 있을 것이다.

우리 미술의 경우 이 단순성은 대체로 다음의 세 가지 이유때문에 주어지는 것으로 볼 수 있다. 먼저 장식의 배제다. 기본적인 형태를 구성하는 요소들 외에 불필요한 요소나 장식은 배제하고 여백을 즐기는 태도가 첫 번째 이유이며, 이는 김원용이 고미술에 나타나는 장식배제의 특성과 연관시킨 바 있다. 두 번째로 장식배제와 같은 맥락에 있는 것으로서 주로 선을 이용한 형태의 묘사도 단순성을 주는 이유에 속한다. 요소들이 많아지면 그 만큼 전체로 아울러 조화시켜야 하는 요소들이 많아지고 그만큼 전체를 하나의 질서로서 단순화하기 어려워진다. 형태를 표현하기 위한 가장 본질적이고 핵심적인 선 외에는 생략하거나 여백으로 두는 것이 한국미술에서 단순성이 나타나는 이유 중에 하나이다. 이러한 단순성에 대해서도 김원용은 우아함이라는 미적 특질로서 규정한 바 있다. 마지막으로 구조적인 조화가 잘 이루어지는 데서 단순성이 나타난다. 이것이 위의 아른하임이 말한 단순성의 본래적 의미인데, 우리의 미술도 구조적인 면에서 단순성을 성취한 예를 수없이 보여준다. 석굴암의 본존불이나 백제의 금동대향로는 세계에서도 그 유래를 찾아보기 힘들만큼 완벽한 조화와 균형을 보여주는 예들이다.

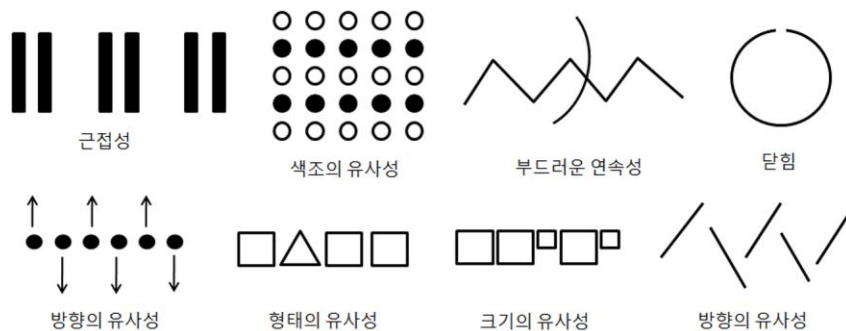
특히 우리미술은 형태심리학에서 말하는 집단화의 법칙(law of grouping)

53) 루돌프 아른하임, 김춘일 역, 『미술과 시지각』, 기린원, 1989, p. 76 참조.

들을 매우 잘 이해하고 있고, 단순성을 성취하는 방법으로서 이 집단화의 원리를 취하는 경우가 많다. 물론 이 집단화의 원리로서 우리의 미술이 온전히 설명되는 것은 아니지만, 우선 그런 집단화의 원리라는 것이 무엇인지 그리고 그것이 어떻게 한국의 근대미술에 적용이 될 수 있는지 알아보자.

형태심리학(Gestalt Psychology)은 달리 말하면 게슈탈트(Gestalt, 형태)⁵⁴⁾에 관한 이론이라고 할 수 있는데, 이것은 우리가 사물을 지각할 때 그것을 분리되고, 고립된 부분들로 인지하기 보다는 하나의 전체로, 즉 잘 조직된 전체(the whole)로 보려한다는 것을 강조한다. 인간이 세계를 지각할 때는 한정된 형태들과 패턴들로 더 크게 보려하고, 이때 하나의 전체란 단순히 부분의 고립된 파편들이 아니라 좀 더 구조화되고 응집된 어떤 것이 된다. 즉 형태는 단순한 조각들을 모아놓은 것 이상의 그 무엇이라는 것이다.⁵⁵⁾

형태심리학은 지각의 체제화의 문제를 다루는 데, 그 중에서 부분적 요소들이 어떻게 부분보다는 전체로서 인지되는가를 다루는 것이 바로 집단화의 법칙들이다. 이 집단화의 법칙(그림24)에는 크게 근접성, 유사성, 부드러운 유사성, 폐쇄성 정도가 있는데, 이들은 모두 부분들을 하나의 전체로서 체제화하는 기능을 한다.



[그림 24] 집단화의 법칙들의 예시

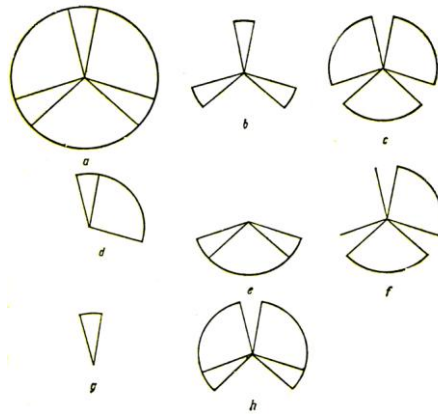
이러한 원리들이 김홍도의 그림들이나 정선의 금강전도, 그리고 이후에 보게 될 근대의 대가들의 작업에 여실히 드러나고 있다는 것은 굳이 언급하지 않아도 알 수 있을 것이다. 그러나 이러한 원리들은 분명 부분보다는 전체를 보게 만든다는 점에서 전체가 부분에 앞서지 않고 부분을 아우르면서도 부분에 내재한다는 전일주의의 원리에는 어긋난다. 우리의 근대미술에 나타난 구성구조는 전체를 만들되 이러한 법칙들보다는 더 부분들의 일탈이나 여유를

54) 이 말은 독일어로서 형태심리학에서 형태는 단순히 shape으로서 형태를 말하는 것이 아니라, 인간의 기본적 지각단위로서의 형태를 말한다.

55) Margaret, W. Matlin, Sensation & Perception(Boston: Allyn & Bacon, 1988) p. 149 참조.

허용하는 방식을 취한다. 필자는 전일주의의 구성적 특징으로서 역동적 계슈탈트를 들고 있는데, 이러한 집단화의 원리가 역동적 계슈탈트를 만든다고 할 수는 없다. 역동성은 전체에서의 일탈과 부분과 전체의 상호중첩과 귀속, 그리고 부분과 전체의 자유로운 상호관계에서 나온다. 집단화의 원리는 이러한 역동성을 허용하지 않는다는 점에서 역동적 계슈탈트를 논하기 위해서는 다른 보완이 필요하다.

집단화의 원리는 지각의 체제화에 대해서 말하고 있지만, 사실상 집단화의



[그림 25] 사꾸라바 히토시의 조형실험

원리가 놓치고 있는 것은 우리 눈이 역동적이어서 전체를 우선 보다가도 다시 부분에게도 눈을 돌리는 작용이 끊임없이 일어나고 있다는 사실이다. 이러한 부분과 전체의 역동성이 우리 눈의 자연스러운 사실에 더 일치한다. 집단화의 법칙은 우리의 눈을 고정되어 있는 것처럼 여겨버리고 마는데, 아른하임은 집단화의 법칙이 갖는 한계와 문제에 대해서도 지적하고 있다.

아른하임은 일본의 심리학자 사꾸라바야시 히토시의 실험(그림25)을 통해 계슈탈트의 법칙이 모든 사람에게 똑같이 적용되는 것은 아니며, 사람들에게는 좋은 계슈탈트(good gestalt), 즉 잘 체제화된 전체에서 벗어나 부분으로 되돌아가려는 충동이 있으며, 전체에서 일탈하려는 충동 또한 있다고 말한다.⁵⁶⁾ 위의 그림에서 a의 형태는 계슈탈트의 원리에 따라 큰 원과 부채꼴이 합쳐진 전체로 지각되지만, 이후 이 그림을 수분 간 보여주면, 부분들로 해체되거나, 혹은 대칭성이 깨지기도 하고, 극단적으로 하나의 부분만 지각되기도 한다. 물론 본래의 맥락에서 일탈해 전혀 새로운 패턴으로 지각되기도 한다.⁵⁷⁾ 이 실험의 결과는 우리의 시각이라는 것이 본래 전체와 부분 사이를 자유롭게 오가도록 되어 있으며, 유동하거나 일탈하고, 새로운 맥락으로 부분들을 구조화하는 것이 더 우리의 자연스러운 생리에 적합하다는 것을 보여주는 것이다. 즉 형태심리학의 집단화의 원리는 한정되고 인위적인 조건하에서만 적용될 수 있고, 우리의 시각은 조금 더 복잡하고 역동적이라는 것이 이 실험이 시사하는 것이라 하겠다.

56) 루돌프 아른하임, 김재은 역, 「관조와 창조성」 『예술심리학(하)』, 이화여자대학교출판부, 1984, pp. 416-429.

57) 위의 책, pp. 417-418.

시각이 하나의 전체에 고정되어 있으면, 소위 그러한 전체에는 정적만 있을 뿐, 부분들 간의 자유로운 관계는 파괴되며, 새로운 체제화의 가능성도 없어지는 것이다. 한국미술의 주요한 형식적 특징은 부분들이 이렇게 집단화해서 단순한 하나의 전체를 지향하는 형식적 구조를 띠지만, 동시에 부분들 간, 혹은 부분과 전체 간의 틈새나 일탈, 혹은 여백이라는 것이 허용되고 있어서, 부분들이 여유없이 하나로 통일되는 경우가 거의 존재하지 않는다. 이렇게 부분들이 전체를 조화롭게 만들되, 전체가 부분들을 앞서 규정하지 않으며, 부분과 부분들, 그리고 부분과 전체 사이의 틈새를 허용하는 것, 즉 부분과 전체의 역동적 관계를 허용하는 것이 바로 전일주의가 시각적 요소들을 하나의 전체로 구조화하는 방식이라고 하겠다. 전체를 조화롭게 만든다는 점에서 게슈탈트지만, 부분의 일탈을 적극 허용한다는 점에서 바로 역동적 게슈탈트라



[그림 26] 변영원, 〈서울역 부근〉, 1957, 캔버스에 유채, 111.5x72.5cm



[그림 27] 장옥진, 〈물고기〉, 1959, 캔버스에 유채, 27x45cm.



[그림 28] 유영국, 〈산(지형)〉, 1959, 캔버스에 유채, 130x190cm



[그림 29] 남관, 〈공백지순〉, 1955, 캔버스에 유채, 54x65cm

고 말할 수 있는 것이다. 이 역동적 계슈탈트가 어떻게 한국의 근대미술에서 발휘되는지는 표본작가들을 다루면서 충분히 논의될 것이기 때문에 앞서와 같이 여기서도 몇몇 작가들의 작품을 간단히 소개하는 정도로만 그친다.

위의 네 그림들에서 변양로의 〈서울역 부근〉(그림26)은 사진들의 자질에 있어서 유사성과 색채, 형태 등의 유사성을 이용해 전체를 단순화해 구조화하면서도 동시에 변화와 일탈을 부여하여 역동성을 얻고 있으며, 장욱진의 〈물고기〉(그림27)도 비늘을 사진들의 유사성으로 구조화하고 동시에 느슨한 곡선들로 일탈을 줌으로써 시각적 역동성을 성취하고 있다. 유영국의 〈산〉(그림28) 역시 산세의 추상적 변형이 돋보이고, 산의 맥과 지형, 상단의 봉우리들을 추상화한 사진들과 전체의 윤곽선과 기하학적 면들이 한 공간에 조화를 이루고 있는 것을 볼 수 있다. 남관의 〈꽂뿌지순〉(그림29)도 색동의 색과 서로 유사한 사진들의 집합으로 단순 구조를 보이면서도 동시에 일탈적 선을 허용함으로써 전체 구조에 있어서 일탈의 맛을 허용하고 있다.

3장. 전일성의 사례화 및 검증

이 장은 앞장에서 설명했던 전일성의 철학적 원리, 전일성의 시각성, 전일성의 조형성 등이 근대미술사에 속해 있던 한국의 대표적 작가들의 눈과 정신을 빌어 어떻게 체현되어 나타나는지를 그들의 구체적인 작품을 통해서 검증해보기 위해 마련되었다. 앞장에서 전일성의 형식성을 다루면서 이미 한국근대미술의 중요 작가들과 그들의 작품들이 어느 정도 언급되었다고 보고, 여기서는 이미 기존의 평자들에 의해 한국의 근대미술의 대표작가와 그들의 대표작들로 꼽힌 작업들을 중심으로 한국적 디자인 혹은 한국적인 창조적 심성과 그 조형적 원리 및 특징을 상세히 검토해 보고자 한다. 다만 기존의 평자들과 연구자의 작업의 차이가 있다면, 연구자는 작가들에 관한 세세한 자전적 요소들이나 그들의 이념과 양식 등에 관한 잉여적 정보들은 최소한도로만 허용하고 구체적인 작품들의 조형적 특성들과 그것들이 전일주의와 연관을 맺는 방식만을 중점적으로 다루고자 할 것이다. 이렇게 함으로써 전일주의의 원리가 실제로 어떻게 작품에 상징적으로건 혹은 구체적으로건 적용될 수 있는지를 알 수 있게 될 것으로 생각된다.

근대미술에서 한국성이 집단적이고 전형적으로 표출된 사례가 70년대의 물성파회화와 단색조회화들이라는 데는 평자들이 대체로 동의하고 있기 때문

에, 이 장의 한 파트는 단색조회화에 할애하고, 나머지는 집단이 아닌 한 개인으로서 자기만의 고유한 색깔을 가지고 한국적 미감과 조형의식을 실현했다고 평가받는 작가들을 전일성의 큰 맥락에서 묶어 다루고자 한다. 여기에는 가장 한국적인 작가로 여겨지는 박수근, 이중섭, 이응노, 김환기 등의 작가들과 그들의 대표작들이 포함될 것이다.

1_표본작가 : 김환기, 이중섭, 이응노, 박수근

한국의 근대미술에서 결코 빠져서는 안 될 몇 사람이 있다면, 바로 위에서 열거한 인물들일 것이다. 이들은 각자 그들의 시대가 그들 자신에게 요구한 시대정신을 예술이라는 매개를 통해 온전히 드러냈으며, 고유한 예술적 세계와 양식을 구축했던 인물들이다. 뿐만 아니라, 이들 모두 한국적 소재와 한국적 내용들을 예술적 양식으로 승화시켰다는 점, 그리고 그들의 머리 속을 채우고 있었던 예술적 이념의 상당 부분이 한국성이라는 품목에 대한 의식으로 채워져 있었다는 점도 이들이 한국근대미술의 대표자들로 꼽는 데 아무런 망설임도 없게 했다.

1-1. 김환기



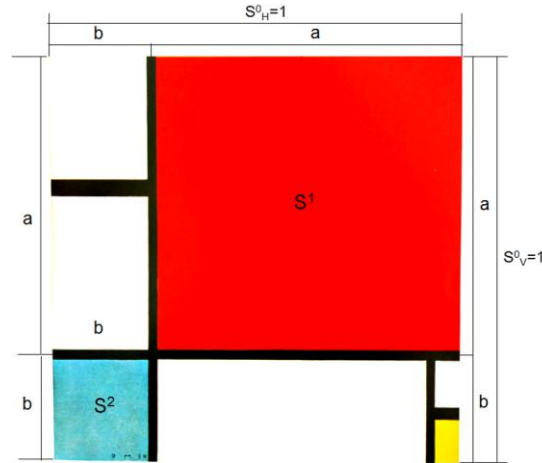
[그림 30] 김환기, 〈론도〉, 캔버스에 유채, 61×72, 1938, 국립현대미술관 소장

수화 김환기를 생각할 때, 가장 먼저 떠오르는 것이 있다면, 달항아리, 매화, 산, 달 등이 청이한 한국적 색채와 두터운 질감으로 표현된 반추상양식이거나 혹은 단색조의 점들이 화면 전체를 뒤덮고 있는 추상양식의 작품들일 것이다. 전자가 그의 중기 시절을 대표한다면, 후자는 그의 후기, 즉 뉴욕시대를 대표하는 작업들이다. 연구자가 말하고자 하는 한국적 전일성의 양상이 뚜렷하게 나타난 것은 바로 후기 뉴욕시기의 전면점화 작업들이지만, 거의 모든 작가들이 그렇듯이 후기 작업의 성격과 방향은 이미 초기와 중기를 통해 예비되고 있다고 보아야 할 것이다. 김환기가 뼈 속 깊이 한국적인 창조적 심성과 미의식을 내재한 작가이며, 이른바 한국적 전일성을 실현하고 있는 작가임을 증명해 줄 수 있는 작품들 중 초기 작업으로서 가장 눈에 띄는 것이 바로 〈론도〉(그림30)이다.

이 작업은 1938년 동경 자유미술가협회전에 출품했던 작품으로서 추상과 구상이 혼합된 초기 과도기적 성격이 드러난 작품이라고 할 수 있다. 이 작품은 비선형적으로 구불구불 이어지는 전체 윤곽선 안에 흑, 적, 청, 백, 황 등의 오방색 색채 면과 그로부터 혼합되어 나오는 몇 가지 색이 조합되어 나오는 색면들이 크고 작은 불규칙한 형태로 조합되어 있다. 그 안에 추상적 색면과 구상적(사람의 형상을 떠올리게 하는) 형태는 서로 겹쳐지고 또 상호관통하면서 독립적인 구획을 갖지 않은 채 배열되어 있다. 유사한 곡도를 가진 곡선의 조합들이 위상이나 형태를 약간씩 바꾸면서 반복되고 있다는 점에서 리듬과 음악성을 느낄 수 있고, 또 동일한 색채를 화면 여기 저기 파편화시키기도 하고, 대비효과가 큰 색채면들끼리 병치함으로써 긴장감 역시 느낄 수 있게 하고 있다. 한편, 곡선이 비선형의 궤적 속에서도 전체적으로는 통일적 리듬을 만든다면, 직선, 곧 사선과 수평, 수직선들은 선형적이면서 개별자들을 구획하는 역할이 강조된다. 뿐만 아니라, 몇 개의 곡도를 가진 곡선들의 조합으로 이루어져 있으면서 전체를 아우르고 있는 곡선들은 그 안쪽의 곡선들과 대구를 이루면서 조화를 이루고 있다. 대비, 긴장, 음악적 리듬, 반복, 조화, 균형, 파격적 일탈 등의 거의 모든 조형원리들이 색과 선, 규모의 면에서 조화롭게 하나의 전체를 이루고 있는 이 작품은 무엇보다도 한국적 디자인의 원리를 작품의 미적 원리로서 채택하고 있다는 데서 그 가치를 더하고 있다.

이 작품이 한국적 디자인, 혹은 한국적인 조형 원리를 실현하고 있다는 점은 바로 필자가 지금껏 강조한 전일주의를 조형적으로 구현하고 있기 때문이다. 몽드리앙의 조형적 구성 작업들이 구조주의적 관점에서, 즉 계열체들과 결합체들로 이루어진 구조와 그러한 구조를 구조화하는 코드들로 이루어져 온 전히 그 체계 안에 머무르고 있다면, 김환기의 이 작업은 오히려 그러한 구조의 틈새를 응시하고 있다는 점에서 차별화된다고 해야 할 것이다. 구조의 틈새

라는 것이 무엇을 의미하는지 좀 더 구체적으로 말해보면 이렇다. 몽드리앙의 작업은 캔버스틀이라는 최초의 구조적 틀에서 그 안의 정각적인 면과 색의 구획들이 거의 논리적으로 연역될 수 있는 구조로 되어 있다. 즉 몽드리앙의 작품에서 보이는 선과 면, 색채들이 이루는 구성은 캔버스의 수직 수평의 선형



[그림 31] Piet Mondrian, Composition in Red, Blue, Yellow, 1930.

적 체계가 만들어 낼 수 있는 여러 계열체들과 그 계열체들의 조합으로 이루어진다는 것이다. 예컨대, 1930년에 제작된 몽드리앙의 〈황, 청, 적의 구성 (Composition in Red, Blue, Yellow)〉(1936) (그림)은 그런 구조주의적이고 연역적 체계를 잘 보여준다. 그림의

정각분할은 전체의 정사각형을 들어반복하거나 그로부터 도출가능한(연역가능한) 비례관계를 보이고 있다는 점에서 선형적인 구성을 보여준다. 반면, 김환기의 〈론도〉는 하나의 통일적 원리가 부분들을 지배하는 형국이 아닌, 부분과 부분, 부분과 전체가 상호관통하며, 상호의존하는 양상을 보이고 있다. 하나의 통일된 지배원리가 선형적으로 부분들을 지배하는 것이 아니라, 부분들이 상호관계를 맺으면서 하나의 전체를 유기적으로 만들어 가는 방식을 취하는 것이다. 선형적인 통일 원리가 없다고 해서 김환기의 작업이 조화나 통일을 이루지 못하는 것은 아니다. 〈론도〉에서의 통일을 바로 전일적 통일이라고 부를 수 있을텐데, 이 때의 통일은 정적이고 합리적인 통일이 아니라 동적이고 감각적인 통일이라고 해야 할 것이다. 또한 이 통일은 비록 어렵듯이 통일의 원형상이 존재하고, 그것이 구성의 원리로서 작용한다고 해도 그 원리는 단지 감각적인 직관 속에 있을 뿐, 논리적으로 존재하는 것이 아니다. 부분으로서의 일정한 곡도나 기울기를 갖는 선과 일정한 양과 질을 갖는 색채면들은 서로를 조금씩 닮아 있기도 하고, 서로 관통하기도 하며, 한편으로는 긴장과 대비를 이루기도 한다. 그러나 이 부분들은 이렇게 서로 서로가 엉기면서도 하나의 전체로서 조직화되기를 마다하지 않는다. 부분들이 단순히 외연적으로나 집합적으로 모여서 전체를 이루지도, 또한 전체의 선형적 원리에 의해서 부분이 규정되는 것도 아닌, 부분과 부분, 부분과 전체가 서로를 위해 존재하며, 서로가 서로에게 의존하는 통일이 이루어지고 있는 것이다. 사실 이렇게 전체

와 부분을 동시에 보며, 부분들이 전체가 되어가는 사건이 중요시되는 방식은 한국의 전통 조각보에서 이미 나타나고 있는 것이기도 하다. <론도>에서 한국의 오방색과 그 변주적 색채들을 배치한 방식은 조각보의 그것과 거의 유사하다고 봐도 무방할 것이다.

아래의 조각보(그림32)는 조선 후기 조각보 중에 조형적인 구성이 가장 탁월한 것 중에 하나로서, 특히 사선적 자질들의 이산성, 비균제성, 리듬, 유기



[그림 32] <상보>, 조선, 19세기.

적 조직화 등의 특성이 돋보인다. 이 작품에서 사선들은 일견 통일성이 없어 보일 수도 있으나, 일정한 사선적 자질들의 반복과 통일을 해치지 않는 미세한 일탈, 그리고 부분과 전체 간의 상호 역동성 등은 론도의 그것과 닮아 있다. 실상 백자의 선들이 구불구불 넉넉하게 이어지는 것과 이 조각보에서 사선과 사선이 이어지는 것, 그리고 론도의 색면들과 곡선들이 이어지는 것에는 큰 차이가 없으며, 모두 전일

성의 조형정신과 그 맥락을 같이 한다고 볼 수 있다. 즉 큰 전체를 이루기는 하되, 부분들의 반복과 일탈(다른 말로 하면 규칙수렴성과 이산성, 혹은 합리적 체계와 틈새)이 잘 조화를 이루는 방식이 바로 그러한 것을 방증한다. 이러한 특질은 고유섭이 ‘구수한 큰 맛’, 혹은 ‘무기교의 기교’, ‘무계획의 계획’이라고 했던 한국미의 특질과도 맞아 떨어지는 것이며, 조요한이 어떤 특정 범위 안에서 자유와 일탈, 개성을 허용하는 것이라고 규정하고, 산조, 사물놀이, 조선의 백자 항아리, 분청사기, 성덕대왕신종의 비천상에서 나타난다고 말한 농현미⁵⁸⁾와도 일맥상통하는 것이다. 조요한은 이러한 미적 특질에 대해 “화려하지는 않아도 단아하고 규칙적이 아니더라도 조화로운 것”⁵⁹⁾이라고 말한 바 있고, 자수 연구가인 정영양은 우리 전통 자수품이 ‘우아함’과 ‘유기적 조직화’의 특성을 갖고 있다고 말한 바 있으며, 전통 복식 연구가인 이정자는 우리의 전통 복식이 “비대칭적 균형”을 보여준다고 말한 바 있는데, 이들은 모두 사실상 같은 양상을 보고 있는 것인데, 연구자는 이것을 앞서 역동적 계슈탈트라는 표현을 써서 설명한 바 있다.

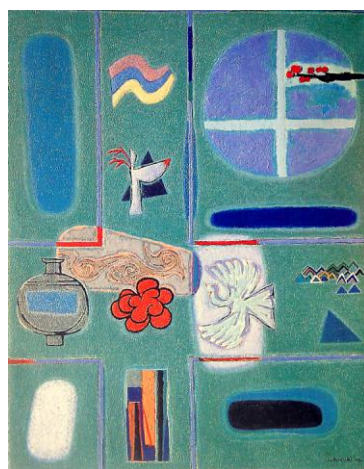
58) 조요한, 『한국미의 조명』, 열화당, 1999, pp. 279-281 참조.

59) 위의 책, p. 130.

김환기는 일본 유학 기간에 이미 야나기 무네요시를 통해 백자가 가진 미적 특질에 대해 충분히 인식하고 있었고, 이러한 인식은 이후 달항아리, 매화, 달, 구름, 산, 새, 나무 등의 자연물과 전통기물을 혼합한 서정적 반추상 양식에 도달하게 된다. 이 작품에는 비록 그러한 전통적 기물은 보이지 않지만, 전통적 기물과 자연물을 바라보는 조형적 태도는 그대로 드러나 있는 것을 볼 수 있다. 윤곽선과 인체의 곡선들은 이미 백자 달항아리의 조형의식을 어렵잖이 감지하고서 만들어진 것으로서 비균질적이고 비대칭적인, 그러면서 동시에 ‘넉넉하게’ (즉 부분과 부분 간의 틈을 허용하면서) 전체를 만들어 가는 방식이 잘 나타나 있다.



[그림 33] 달항아리와 〈론도〉의 곡선비교



[그림 34] 김환기, 〈영원의 노래〉, 1957, 캔버스에 유채, 195x130,

〈그림33〉은 아주 소박하게 달항아리와 〈론도〉에서 가장 중심적인 곡선조합을 겹쳐 보인 것인데, 단지 이러한 방식으로 한국적 조형감각을 추상조형의 방식으로 재해석해 보고자 했던 김환기의 의도를 잘 알 수 있다. 물론 이 작품이 한국적이라고 하는 것은 김환기가 백자의 형태를 단순히 모방했다는 점에서라기보다는 한국의 창조적 심성, 디자인적 감각을 충분히 이해하고 그것을 현대적 추상으로 재해석했다는 데 있을 것이다.

아래의 작업 〈영원의 노래〉(1957)(그림34)은 김환기의 중기 작업 중에 대표적인 것으로서 이 작품에서도 전일성의 원리 중 하나가 잘 드러나 있다. 이 작품은 뉴욕시기, 그러니까 전면점화의 완전추상작품이 나오기 전 시기의 것으로서 백자 등의 기물과 십장생 및 매화 등의 자연적 모티브 등이 반추상의 양식으로 평면 공간에 배열되어 있는 것을 볼 수 있다. 이 시기의 작품들이 그렇듯 두터운 마티에르에 서정성이 느껴지는 색채, 그리고 전통적 자연물을 기하학적 형태로 추상화한 방식 등은 환기의 중기 양식을 잘 드러내 준다.

피상적으로만 보면 이 작품에서 전일주의가 어떻게 드러나고 있는지를 가

느하기란 그리 녹록치 않은데, 연구자는 이것이 김환기의 정신세계의 한 단면을 보여주는 것으로서 해석해 전일성을 말할 수 있으리라 본다. 이 작품은 〈론도〉에 비해 각각의 개체들이 분리된 공간 속에 각자 자신의 자리를 차지하고 있는 것으로 보이는데, 그것은 매우 피상적인 시선으로 보았을 때 단지 그렇게 보일 뿐이다. 중앙의 격자는 대상들 간의 완전한 독립과 개체성을 보장하는 듯하면서도 동시에 둘 혹은 세가지 색채들이 중첩되어 있고, 또 붉은 색은 중앙의 매화꽃과 우상단의 매화꽃, 그리고 학, 중앙의 격자의 모서리나 변 등에 파편화되어 배치되어 있다. 특히 중앙의 구름의 형상과 그 윤곽선은 좌우로 다른 영역을 침범하고 있으며, 중앙 우측의 학 역시 상하의 격자를 자연스럽게 침범하고 있다. 또한 길죽한 타원형의 형태들의 모티브는 화면 전체에 고루 분포하고 또, 개중에는 다른 형태와 중첩되어 나타나는 것도 있다.

한편, 백자항아리에서 암시되는 격자무늬와 중앙 하단의 격자형태, 화면 전체를 5등분 하고 있는 중앙의 격자무늬 구획선, 마지막으로 우상단의 달을 상징하는 원형 형태 안의 십자형 격자 무늬는 서로 동일한 체계에서 파생된 듯하다. 이에 보다 더 큰 체계, 즉 캔버스의 그리드체계로 환원할 수 있을 것 같지만, 각자의 고유한 격자의 성질을 잃지 않고 있으며, 동시에 연역체계보다는 상호관통과 침범의 관점으로 더 잘 설명된다는 점에서 앞서 말한 것처럼 몽드리앙류의 체계와 차별화된다고 해야 할 것이다. 예컨대, 우상단의 십자형은 그림틀의 그리드체계의 논리적 동어반복과는 무관하며, 반대로 그 원형 속에 전체의 그리드나 중앙의 구획선의 논리를 품으려고 하는 것에 가깝다. 이러한 구성의 묘는 그가 응시하고 있는 세계가 각각의 개체들이 서로 대등하고 독립성을 가지면서도 하나의 큰 전일적 전체로서 서로 조화를 이루고 있는 세계라는 것을 짐작케 한다.

이러한 설명에 따르면, 김환기는 이 작품에서 각각의 개별자들을 서로 독립적인 것으로 두려 했다고보다는 그들을 상호연관된 것으로서 그리고 전체를 만드는 데 있어 모두 동등한 자격을 갖춘 것으로서 보려 했다고 판단하는 것이 좋을 것이다. 즉 전체에 대한 전망과 개별자들과 그 개별자들 간의 상호관계를 통해 전체를 재조망하는 방식을 보인다는 점에서 전일적이라고 볼 수 있는 것이다.

김환기는 “미술의 질서와 균형이다”⁶⁰⁾라는 말을 1965년 뉴욕시기 초기 자신의 일기에 남기고 있는데, 이 때의 질서나 균형이라는 말의 내포를 올바르게 이해하는 것이 수화의 예술세계를 이해할 수 있는 길이 될 수 있으리라 본다. 다시 말해 질서라는 것이 도대체 어떤 질서인지, 균형은 또 어떤 균형

60) 김환기, 「1965년의 일기 중」, 이경성, 『내가 그린 점 하늘 끝에 갔을까』, 아트북스, pp. 161, 162, 163.

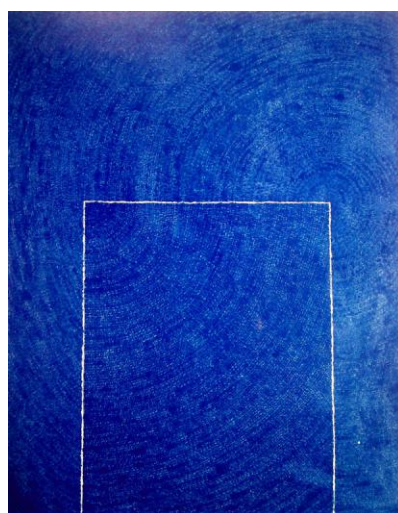
을 말하는지를 분명히 하지 않고서는 그의 예술로 가는 통로를 찾을 수 없다는 것이다. 우주의 질서를 생각하는 방식은 고대로부터 시대나 문화, 민족마다 매우 다양했기 때문에 바로 김환기의 심중에 있던, 그리고 그것을 미술에 원용하고자 했던 질서나 균형이 무엇이나를 찾는 것이 중요하다는 것이다.

뉴욕시기의 그림들에서 그 질서들은 대체로 사각형의 틀 안에 무수한 타원형(원용)의 형식적 질서를 띠게 된다. 이러한 원용적 형태는 기하학적 원형이 아니라는 점에서 합리적 이성의 산물이 아니다. 원형은 다만 잠재된 것일 뿐, 선험적 원리로서 제시된 것은 아니다. 아래의 그림들(그림35, 36)은 뉴욕시대의 대표작에 속하는 것들로서 앞서 말한 전일성의 징후들을 여실히 느낄 수 있게 해주는 것이다. 김환기는 뉴욕시기 이미 그림을 세계나 우주와 상징적으로 동일시하는 단계에 이르렀다. 즉 그림의 평면은 인간의 감정, 사상, 의지, 기억, 행위 그 자체가 펼쳐지는 장이면서 동시에 우주의 질서가 실현되는 상징적 마당으로 작용한다. 뉴욕시기부터 그림에서 완전히 구상적인 형태들이 사라진 것은 그림을 하나의 조형적 공간이 아닌, 보다 더 크고 보편적인 우주의 질서를 탐색하는 장으로서 이해하고 있다는 것이다. 그러나 이때의 질서라는 것이 어떤 초월적인 이데아의 세계나 신에 의해서 미리 주어진 질서도 아니고, 객관적인 인과의 법칙에 의해 필연적으로 결정되어 있는 법칙 같은 것도 아니다. 그것은 인간의 합리적 표상체계로서가 아니라 직관적인 느낌으로서 이해되는 질서이며, 인간이 자연에 동화됨으로써 느낄 수 있는 바로 그런 것이다.

점을 찍고 그것을 작은 사각형의 틀 안에 감싸고, 이를 계속해서 반복해서 이어나가는 동안 점과 점, 그리고 점을 감싸고 있는 사각형들은 그 자체로서



[그림 35] 김환기, 〈14-03-71〉, 1971, 면에 유채, 100×78 $\frac{1}{2}$ inch



[그림 36] 김환기, 〈5-IV-73(정적)〉, 1973, 면에 유채, 104×82 inch

하나의 독립된 개체로서 존재하기도 하지만, 서로 중첩되면서(새로운 동심원이 그려지면서 그 중첩은 상하좌우로 번져간다) 하나의 전체를 이뤄나간다. 물감의 번짐효과때문에 자발적이고 우연적 성질들이 허용되지만, 그렇다고 해서 이 우연적 요소들이 그림 전체의 질서를 해치지 않는다는. 오히려 그러한 우연적 요소들은 그림 안에서 느껴지는 어떤 에너지의 진동, 즉 시각과 신체적 동요의 느낌을 강화한다. 이는 마치 달항아리의 비균제적이고 우연적인 선들이 오히려 항아리 전체의 미감적 특질을 강화해 주는 것과 같다.

김환기의 이전 작업이 달항아리나 자연의 특수한 형태를 모방함으로써 그 것들이 갖는 미적 원리와 특질을 답습하려고 했다면, 이 뉴욕시대의 전면점화들은 김환기 자신이 그림이라는 매개를 통해 그러한 원리와 질서에 완전히 녹아들어 가고 있다고 볼 수 있을 것이다. 전기와 중기의 작업들이 자연이나 전통적 기물들에서 한국적인 미감과 조형성을 현대적으로 재해석한 것들이었다면, 후기, 즉 뉴욕시기의 작품들은 '자연의 소유에서 자연의 탐색' (오광수)으로 이행했다는 점, 그리고 '자연과의 합일' (윤난지)을 모색하고 있다는 점에서 동양적이며, 나아가 백자 달항아리에 내재된 한국적 미감과 자연을 대하는 한국적 태도를 원리적 차원에서 실현하고 있다는 점에서 한국적이라고 할 수 있을 것이다. 여기서 그 원리라는 것이 물론 전일성의 원리라는 것은 두말할 나위가 없다.

이흥우에 따르면, 전면점화들에서 점은 최소의 단위, 또는 궁극의 원리를 의미하는 것인데, 이 때 이 점들이 서구의 환원주의의 의미에서 최소단위나 원리를 의미하는 것은 분명히 아니다. 서구적 의미의 환원은 앞서 말한 것처럼 개별자들에서 특수성을 사상해 보편자로 환원하는 것이며, 그것은 조형적으로는 다분히 모듈적 동어반복의 구조를 띠게 된다.(이것을 가장 잘 보여주는 것이 몽드리앙이나 60년대 미국의 미니멀리스트들이다) 여기서 모듈들은 상호교환가능하다는 점에서 모듈들 간의 구조적 관계 외에 어떤 다른 속성은 제거 당한 요소들에 불과하다. 그러나 김환기의 작품에서 하나의 점들은 모듈들이거나 환원된 보편자같은 것이 아니다. 그것은 앞서 말한 것처럼, 그들 각자가 독립성과 개체성을 갖는 요소들이며, 전일적 형식, 즉 원용적 형태로서 큰 하나의 전체를 만든다. 그 점들 각자는 우연적이고 자발적인 연결, 즉 관계를 통해 하나의 전체를 만들어 가는 것이지, 단순한 외연적 합을 통해 전체를 만드는 것이 아니다. 다시 말해, 그 합은 같은 속성을 가진 요소들의 외연적 합이 아니라, 고유성을 가진 요소들의 구성적 합이다. 이러한 합은 이성의 논리적 합이 아니라, 신체적이고 물리적인 생성 그 자체에서만 획득될 수 있다는 점에서 김환기의 작업태도, 즉 그 자신이 하나하나의 점과 점을 찍는 과정에 완전히 몰입되는 태도는 정당성을 갖는다.

1-2. 이중섭

박수근과 함께 국민화가의 칭호를 얻을만한 사람으로서 이중섭을 꼽을 수 있을 것이다. 일반적으로 이중섭의 그림들은 그 양식이나 소재, 그리고 기법상의 차이로 인해 두 그룹으로 나뉜다. 하나는 이중섭이 자기 자신의 혼을 이입해 한마리 짐승과 자신이 전일적으로 영기는 양태를 구현한 소그림 계열과 어린아이들이 천진하게 서로 어울려 있는 그림들인 군동화 계열로 나눌 수 있다. 소그림은 그의 평생을 따라 다녔던 소재이자, 그의 예술적 원형과도 같은 것이고, 군동화는 자신의 첫 아이를 잃은 후의 보상감정에서 비롯된 환상을 보여주고 있다. 이 두 그림은 이중섭에게서 나타나는 전일성의 두 다른 양상을 보여준다. 전자가 주체와 대상 간의 관계에서 그 둘 간의 상호귀속과 합일이 일어나면서 나타나는 것이라면, 후자에서 전일성은 보다 대상들과 그 대상들을 묘사하고 있는 조형적 요소들 간에 일어나는 전일성이다.

우선 잘 알려진 소그림들부터 보자. 아래의 그림(그림37)은 그의 대표작이자 한국근대미술이 낳은 걸작 중에 하나로 꼽히는 작품이다. 다른 소그림들에 비해 이 그림에서 소는 매우 강하고 힘찬 모습을 하고 있다. 단단하면서도 근육과 골격에서 느껴지는 힘의 긴장감에서도 그렇지만, 동세가 강하게 느껴지는 굵은 사선들이 역동적으로 조직화되어 있다는 것, 대비가 강한 흑과 백, 옐로우와 다크 브라운 등의 색이 조합되어 시각적인 주목성과 긴장이 강하게 느껴진다는 점 등도 이 〈흰소〉를 걸작으로 만든 요소들이기도 하다.



[그림 37] 이중섭, 〈흰소〉1, 1953년 경, 종이에 유채, 30×41.7cm

근대미술에서 한국화가들이 보여줬던 것처럼, 이중섭의 이 소그림에서도 대상에 대한 객관적인 시선, 즉 대상을 주체에 대해 객체화하는 주체중심적 시선은 전혀 존재하지 않는다는 점을 주목해야 한다. 서구의 표상주의적 시각이

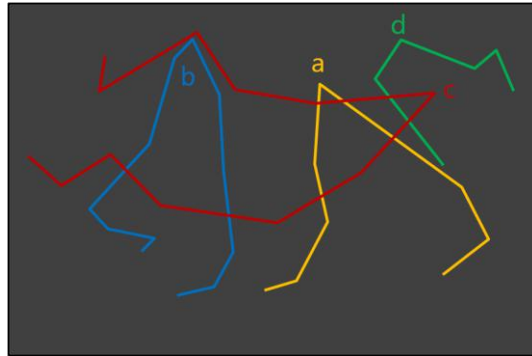
대상을 거리 두고 보며, 개념적이고 합리적인 방식으로 대상을 표상한다면, 이중섭의 시선에서는 전혀 그러한 시선은 느낄 수 없다. 다시 말해 그의 소그림들에서 이중섭은 하나의 자연의 대상으로서 소를 객관적 대상으로서 거리두면 바라보는 것이 아니라, 자신 혹은 또 다른 무엇을 영기어 본다(영기어 본다는 점에서 응시(凝視)라 할 수 있다). 만약 그의 소 그림이 보다 합리적이고 객관적인 시선으로 그려졌다면, 소가 놓인 공간적 위치와 시간, 상황, 그리고 소의 객관적 속성들이 드러나야 하겠지만, 그는 오로지 소 그 자체에만 집중해서 그림을 그렸다. 그가 다른 배경이나 환경을 제거해 버리고, 소를 단독으로 등장시키는 것도 그와 소가 긴밀한 관계를 맺고 있다는 것을 방증한다. 소와 특별한 관계를 맺고 있음을 시사하고 있는 이 그림에서 그는 단순히 마음을 영기는 것뿐만 아니라 몸을 영기는 것, 즉 접촉과 어루만짐 등의 신체적 교감을 통해서 얻어진 신체와 정신이 분리되지 않은 시선⁶¹⁾을 통해 소를 그렸다. 실제로 그는 소를 그릴 때도 오래 보고, 만지고 쓰다듬고 하면서 거의 소와 같이 살다시피 한 후에, 즉 소와 자신이 완전히 교감한 후에 그림을 그렸다고 한다.

그가 소와 합일한 상태에서 소그림을 그렸다고 하는 것의 정확한 의미는 그의 소 그림이 잘 설명해 줄 것이다. 그의 소그림은 객관적이고 재현적인 시선에 의해 그려진 것이 아니며, 그렇다고 추상화되거나 그마저도 떠나 비정형으로 그려진 것도 아니다. 그렇다고 데포르, 즉 주관의 과도한 정서적 상태를 드러내기 위해 대상을 과장하거나 심하게 왜곡한 것도 아니다. 이중섭의 소그림은 한편으로는 표현적이고 생동적인 필치로 그려졌다는 점에서 순전한 객관적 시선이라고 말할 수 없고, 소의 형체와 근육, 골격, 동세와 기세 등의 묘사가 부족함이 없다는 점에서 데포르거나 비정형, 개념적 혹은 구상적 추상은 더더구나 아니다. 그의 소그림은 앞서 규정한 대로 전일주의의 발로로 보아야 한다. 그는 소를 보되, 자기 자신을 투영해서 보았으면서도, 동시에 소를 만지며 느낀 것, 소가 자신에게 주는 느낌, 즉 소로부터 오는 느낌에도 충실히 따랐다. 다시 말해 소는 이중섭에게로 온 것이고, 이중섭은 소에게 자신을 맡긴 것이다. 이중섭이 대상을 보는 태도는 소에게 자신을 위임하고 동일시하지만, 그것은 순수한 주관성의 일방향적 투사가 아니다. 즉 소에 대한 투사는 소라는 객체가 자신에게 준 어떤 느낌에 대한 투사라는 점에서 주관과 객관이 상호 귀속되는 절차를 밟는다. 이는 자연과 자연의 대상에 주체를 영기어 보고, 그 대상의 내면을 응시한다는 점에서 비표상적 이면시의 전형이자, 전일적 응시를 보여준다고 하겠다.

61) 전인권은 이런 시선에 대해 재밋게도 ‘몸찰’이라는 표현을 쓰고 있다. 다시 말해 몸으로 관찰한다는 뜻이다.; 전인권, 『아름다운 사람 이중섭』, 문학과 지성사, 2000, p. 108. 이는 앞서 ‘신체적 각인’이라는 말에 대응된다.

위의 논의가 대상을 바라보는 방식과 그 방식이 어떻게 대상을 다른 방식으로 그려내는지 살펴 보았다면, 이제 형식적인 면을 다뤄보면 다음과 같이 말할 수 있을 것이다.

우선 오른쪽의 그림(그림38)은 〈흰소〉에서 기표들이 조직화되는 방식에 있어 가장 중심이 되는 구조를 도식화한 것인데, a-b-c-d들은 이미 몇 개의 사선들의 도식적 묶음으로 이루어져 있다. 이 소그룹들은 각



[그림 38] 〈흰소〉1에서 사선 요소들의 구조화의 방식을 보여주는 그림

각 소의 다리, 몸통, 꼬리를 이루는 것으로서 비록 단순화한 측면이 있지만, 구조적으로 보았을 때 중심적 패턴이 반복되고 있다는 것을 알 수 있다. 이 중심패턴들은 비록 단순화한 것임에도 작게는 5개에서 10개 남짓의 사선들이 묶인 것으로서 표면적으로 보았을 때는 두개의 사선이 한 패턴을 이루는 경우도 많다. 사실 이 사선의 조합들이 어떻게 패턴화되고 전체적으로 어떻게 구조화되어 있는지를 분석하기 위해서는 보다 정량적인 방법이 요구되었으나, 단지 시각적인 관찰에 의해서도 이 패턴들이 일견 반복되기도 하고, 다른 한편으로는 조금씩 차이를 보이고 있다는 것을 알 수 있다. 그러나 사선들과 그 조합으로서 패턴들은 〈흰소〉 전체를 보았을 때의 그 균형감과 통일감을 해치지 않는다는 것을 알 수 있다. 이러한 패턴의 조직화는 앞서 보았던 김환기의 작업에서도 확인할 수 있었고, 뒤이어 이응노의 〈군상〉작업에서도 잘 나타나는 것인데, 필자가 앞서 설명한 역동적 계슈탈트의 특징을 잘 보여주고 있다.

이 〈흰소〉에는 유기적으로 잘 조직화되어 있어 하나의 전체를 이루면서도 동시에 부분들 하나하나가 각각 고유한 개체로서 자기 위치와 중요성을 갖는 방식, 전체에서 부분이 보이고, 부분에서 전체가 보이는 방식, 즉 전일적이고 역동적인 계슈탈트의 구성방식이 잘 나타나 있다.

더불어 이중섭에게 소는 해석학적 지평에 따라 자신의 한 분신이자 동일시의 대상일 수도, 동시에 민족적 상징체계 내에 있는 민족적 원형이 될 수도, 또 다른 한편으로 성스러운 대상, 즉 샤머니즘적인 숭배대상이 될 수도 있다. 이렇게 소에 대한 해석학적 요소들을 나열한다고 할 때, 그의 전일적 응시 속에는 바로 이러한 해석학적 내용들 역시 함께 엉기어 있다고 볼 수 있을 것이다. 이런 점에서 박용숙은 이중섭의 소그림에 대해서 “소는 소이면

서 사람이다”⁶²⁾이라고까지 표현한 바 있으며, 어떤 평자는 이중섭이 ‘소의 혼을 흠쳤다’ 고 언급한 바도 있다.

또 한 가지 이중섭의 그림에서 나타나는 구성적 특징은 매우 편집증적으로 원형의 형태가 많이 나타난다는 것이다. 대체로 난형(卵形)의 형태로 나타나는 원용적 형식 혹은 형태는 이중섭의 전 작품에서 두루 나타나는데, 그 형식을 보면 군동화, 닭그림(그림39) 등에서는 전체의 구성적 형태로도 등장하기도 하고, 또한 김환기의 해와 달 등에서처럼 화면 안의 개물(달, 호박, 복숭아 등)의 형태로서 등장하기도 한다. 그의 원형에 대한 집착은 거의 광적이어서 ‘원형광태’라는 병리적 증상으로 나타나기도 하는데, 이중섭 평론가인 전인권이 말한 것처럼 보다 순화하여 ‘원형(圓形)의 미의식’⁶³⁾이라고 할 수도 있겠다. 물론 전일성의 맥락에서 말한다면, 한국 고미술에서부터 현대 미술에 이르기까지 한국미술 전반에 허다하게 나타나는 원용의 형식으로도 말할 수 있을 것이다.



[그림 39] 이중섭, 〈부부〉1, 1953년경

이중섭에게 나타나는 원용적 형태는 원형(原形)비평의 관점에서 볼 때, 근원적인 전일성의 발현으로 볼 수 있지만, 그것의 개인적 발현을 이끈 것은 개인적 상실감과 그 상실에 대한 보상심리로서 합일에 대한 욕망의 대리물로서 나타난다고 볼 수 있을 것이다. 사랑하는 아내와의 이별, 그리고 그의 첫 아이의 죽음 등이 바로 그 상실에 해당하는데, 이 때문에 이중섭은 끊임없이 합일성의 열망을 품게 된다. 소그림에서 보이는 혼의 치환, 혼의 전일적 접합도 어찌 보면 이 합일성의 열망의 한 양태로 볼 수 있는 것인데, 그의 아내에게 보내는 편지에도 이러한 열망은 자세히 표현되고 있다. 아내에게 보낸 편지들에서 한결같이 나타나는 문구들, 즉 “당신과 하나 되어”, “당신과 한 덩어리가 되어”, “오직 하나로 일치해서”⁶⁴⁾ 등은 전인권의 표현대로 하면, “완벽한 결합에의 열망”⁶⁵⁾, 혹은 “접촉에의 열망” 등으로 규정될 수 있을 것이다.

62) 박용숙, 『한국미술사이야기』, 예경, 2003, p. 186.

63) 전인권, 『아름다운 사람 이중섭』, 문학과 지성사, 2000.

64) 전인권, 위의 책, p. 92에서 재인용.

65) 전인권, 위의 책, p. 93.

아들이 죽은 후 군동화의 환상에 빠져들었던 것, 거세공포의 징후들이 보인다는 것, 동심의 유아적 환상을 표현하고 있다는 점, 접촉과 비분리, 일체감에 대한 강한 충동을 보인다는 것 등은 정신분석적으로 보면, 퇴행적 방어



[그림 40] 이중섭의 그림들에서 나타나는 원형구성의 예시

기제의 작동으로 볼 수 있으며, 그가 무의식적으로 염원하는 것이 일종의 엄마와의 분리 이전의, 즉 결여 이전의 완전한 합일의 세계라고 해석해 볼 수 있을 것이다. 이렇듯 이중섭에게 원형은 개인적 결여의 관점에서 보면 합일의 상징으로도, 동시에 민족적 차원에서 보면 민족적 원형(archetype)의 관점에서 동시에 해석될 수 있는 것으로서 전일성의 징후를 보여주기에 전혀 부족함이 없다 하겠다.

다만 이중섭에게서 독특하게 나타나는 원형의 형식이 있다면, 그것은 앞서 ‘접촉에의 열망’ 이라고 표현한 방식을 통해 원형이 시사되고 있다는 점이다. 이중섭 그림(군동화나 집단초상)(그림40) 속에 등장하는 대상들과 그 대상을 묘사하고 있는 조형요소들(하나의 선은 어린 아이의 팔과 다리이기도 하며, 그 자체로는 시각적 자질을 가진 조형 요소일 뿐이다)은 그 자체로 비록 그 하나하나의 요소들의 존재감은 분명하나, 그림에도 불구하고 다른 요소들과 연이은 형태로 나타난다. 즉 대상(팔, 다리)으로서도 조형요소로서도 부분

과 부분이 엉기어 하나의 큰 전체를 만드는 것이다. 이는 단일 대상으로 나타나는 자화상이나 소 그림 등을 제외하면 그의 모든 그림에서 동일하게 나타나는 현상으로서 이 또한 전일성의 표정을 여실히 드러내 주고 있다.

이러한 전일성의 표정이 조형적으로 직접 체현되는 것은 그의 가족 그림과 군동화에서 특히 잘 나타나는데, 그의 이 그림들에서 개개의 구성원들은 전체를 이루는 데 있어 대등하며 전체의 한 부분으로서 존재한다. 그러나 이때 전체가 하나의 원리로서 중요한 것이 아니라, 이들 개체들이 모여 하나의 전체를 이룬다는 것이 중요하다. 즉 전체에 모두 하나의 개체로서 인정받으며, 그 개별자들이 전체를 이루는 데 동등하게 중요한 것이다. 오희수는 이 가족도에 대해서 “네 몸이면서 동시에 하나의 덩어리인 가족의 이상을 표현”⁶⁶⁾한 것이며, 아빠와 아이, 엄마가 개별보다는 하나라는 의식 속에 동등한 권리를 주장 “하는 것이며, ” 하나라는 의식 속에서 원무의 의미가 살아날 수 있다”⁶⁷⁾고 말하고 있는데, 이러한 표현 역시 전일성의 원리를 시사하고 있다.

소그림에서건, 군동화나 가족화에서건 이중섭은 그 자신의 정체성을 자기 스스로 규정하는 것이 아니라, 타자적 대상(소)이나 가족, 혹은 집단에 속한 채로, 그 집단과의 관계 속에서 자기 자신을 표명한다. 이는 전인권의 표현대로 “ ‘누군가의 누구’ 가 되어야만 삶의 의미가 있는” 한국 특유의 공동체적 자아관 “⁶⁸⁾을 보여주는 것으로서 이러한 전통적 자아관 역시 이중섭에게서 한국적 전일성이 발현되게 하는 요인으로 분석될 수 있을 것이다.

1-3. 이용노

한국의 근대미술에서 한국적 미의식을 대표하는 화가로서 단지 몇 사람만을 꼽으라고 한다면, 단연코 다른 누구보다 고암 이용노가 빠져서는 안 될 것이다. 이용노는 전통의 현대화라는 근대적 이슈를 자신만의 필법과 정신으로 풀어내 양식화하는 단계에 이르렀다는 점에서 근대화화의 명단에 귀속시킬 수 있을 뿐만 아니라, 그가 평생의 화업으로 삼았던 것이 한국적인 것의 세계화였고 그것을 작품으로 일궈냈다는 점에서 가장 한국적인 화가로 꼽을 수 있을 것이다. 그의 작업은 일반 대중들에게 ‘문자추상’ , 혹은 〈인간 군상〉 연작들로 잘 알려져 있는데, 여기서는 서두에서 예고한 바대로, 그의 개인사나 양식사에 대한 접근은 최소화하고 다만 그의 예술의 본체와 양식, 그리고 그의

66) 오희수, 『이중섭』, 시공아트, p. 146

67) 오희수, 위의 책, p. 149.

68) 전인권, 앞의 책, p. 103.

작품들이 어떻게 전일성이라는 한국미술의 자생적 원리와 맞닿을 수 있는지에 대해 논의하고자 한다.

고암의 작업 세계는 사군자 등을 소재로 한 초기 전통적인 수묵화에서 출발했지만 소재나 주제, 양식, 기법 등에서 동양과 서양, 전통과 현대를 넘나 들었다. 동경 유학시절에는 범고창신의 정신에 입각한 사실주의적 진경산수화를 그리다가 하면, 해방공간과 동란시절에는 사실성이 강한 풍속화나 풍경화 등을 그렸고, 도불전 이전에는 활달하고 거침없는 필치와 묵법의 수묵담채로 반추상화의 양식을 보여주기도 했다. 58년 도불 이후 60년대는 자연, 동물, 풍경, 인물 등을 사의성이 강한 추상양식으로 표현했으며, 70년대에는 그의 대표적 양식이라고 부를 수 있는 문자추상의 단계에 이르렀다. 그의 화업의 대미를 장식한 것은 80년대의 주된 작업들인 구상적 인간군상 연작들이며, 화면의 역동성과 생명감은 다른 어떤 작품들 보다 탁월하다. 여기에 더해 60년대의 콜라주 기법, 그리고 60년대 이후 80년대까지 이어진 대나무 그림 등은 이응노의 화업의 지평이 어느 정도인지를 짐작케 한다.

그가 이렇게 작업의 양식과 소재, 기법에서 다채로운 변신을 꾀하면서도 일관되게 자신의 창작 의지로 표명한 것이 있었는데, 그것은 다름 아닌 전통의 현대화라는 과제에 대한 해법으로서 한국성의 자각과 이에 대한 탐색이라고 할 수 있다. 여타의 다른 근대 화가들이 그랬던 것처럼 전통의 현대화(서양화건 동양화건 관계없이)와 우리 것에 대한 정체성 탐구는 일제 식민시대와 급격한 산업적 근대화의 정치적, 시대적 소용돌이에 휘말렸던 예술가들에게 가장 급박한 문제 중에 하나였다. 사실 정체성에 관한 문제는 어느 시대, 어느 문화를 막론하고 한 개인의 실존에 가장 중요한 문제일테지만, 한국인, 더 구체적으로 한국화가들이 정체성을 모색하는 방식이 유독 공동체를 에두르는 방식을 취한다는 점에서 한 개인으로서 예술가가 민족적 정체성을 찾는 작업은 곧 자신의 정체성을 찾는 길이기도 했다.

마순자는 60년대 이응노의 사의적 추상에 대해 평하면서, 그의 작업이 동양적 전통의 맥락에 서 있으며, 자연의 “생명력의 표현”⁶⁹⁾을 주요 계기로 삼고 있다고 말한 바 있는데, 이는 한국적 자연주의와의 근친성을 시사하고 있다. 무엇보다 그의 예술적 창작의 직접적인 계기로서 작용하는 것은 마순자가 잘 지적하고 있는 것처럼, 자연에의 동경, 자연과 더불어 사는 삶, 혹은 자연에의 순응, 귀의 등으로 말할 수 있을 것이다. 자연과의 관계, 혹은 자연 속에서의 삶이 그의 예술을 이끌어 가는 가장 핵심적인 동력이 된 것은 김환기의 뉴욕시대처럼, 고국의 산천과 자연에 대한 그리움때문이었다. 이러한 그

69) 마순자, 『60년대 이응노 추상화전, 墨과 色-사생(寫生)의 현대적 조형』, 『60년대 이응노 추상화전, 墨과 色』, 이응노 미술관, 2002, p. 113.

리움의 원천은 그가 항상 말하고 있듯이 그의 정체성이 자연과 함께 했던 유년기와 청년기의 삶에 있을 것이다. 정신분석적 관점에서 볼 때, 현실의 고단함은 주체의 퇴행적 행동을 불러 오는데, 이는 프로이트와 라캉식의 관점에서 보면 상징적 거세 이전, 즉 어머니와 분리되기 이전의 완전한 합일의 상태에로의 퇴행을 보여준다. 이때의 퇴행(regression)은 문화와 인간성에 역행한다는 점에서 다소간 부정적이고 병리적인 의미로 받아들여지지만, 우리의 경우 그 퇴행은 자연과 우주의 생명력 그 자체를 추구한다는 점에서 적극적이고 능동적인 자연에의 동화와 귀속의 경지라는 데 차이가 있을 것이다. 그것은 유아적인 것이 아니라 도가적인 의미에서 자연 속에 노닐던 신선의 경지에 가까운 것이며, 샤머니즘적 의미에서 자연의 신령스런 기운과의 접합의 경지라 할 만하다. 그래서 그는 자신의 예술세계가 “자연물질과의 융화”⁷⁰⁾에서 이루어지고 있다는 점을 분명히 하고 있다.

자연에의 순응, 자연물질과의 융화를 꾀한다는 점에서 이응노의 예술세계는 전일적 자연주의의 맥락에 서 있는 것이지만, 그의 고유한 전일성의 세계는 시각기표들의 고유한 구조화에서 가장 잘 드러난다. 아마도 시각 기표들의 자질과 구조화의 문제에서 전일주의의 역동적 계슈탈트를 이응노만큼 잘 구현하고 있는 작가도 드물 것이다. 그 중에서도 그의 80년대 <군상>연작들이 역동적 계슈탈트를 가장 잘 구현하고 있는 것으로 꼽을 수 있을텐데, 오광수의 지적대로 이 <군상>연작들은 고암 특유의 일획에 의한 운필법, 그리고 생명력의 표현이라는 점에서 고암의 대나무 그림들과 친근성을 갖는다.⁷¹⁾ 다시 말해 군상 작업은 형식이나 기법적으로는 고암의 특유의 동양화적 운필법을 인간 군상의 묘사에 변용한 결과로 볼 수 있을 것이다.

고암의 인간 군상이나 대나무 그림에서 보이는 “필획의 운동감, 수묵의 깊은 내재적 교통의 울림”, “그림과 서예가 구분되지 않을 정도로 운필의 질서에 자신을 완전히 내맡기는 경지”⁷²⁾ 대해 오광수는 문인화적 전통 속에 내재된 서체충동의 발로로 읽고 있는데, 이는 조희룡의 수예론의 맥락이나 70년대 물성파나 박서보의 묘법, 이우환의 점, 선 연작들에서도 동일하게 찾아볼 수 있는 것이다. 물질이나 신체의 리듬, 신체의 내적 운율에 자신을 내맡기는 행위는 그 행위 속에 정신과 신체, 그리고 자연의 대상에 대한 비표상적 느낌이 한데 창조적으로 한데 어우러지는 순간에 대한 충동과 동일시 된다.

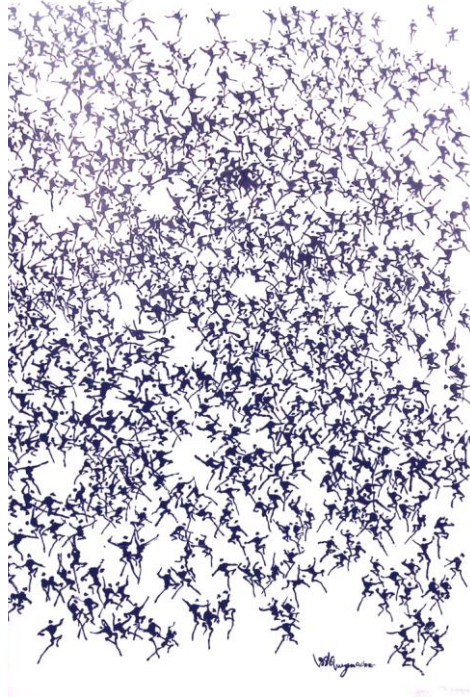
다음은 70년대 초 이응노가 한 기자와의 인터뷰에서 한 말인데, 이 말 속에도 그의 인간 군상 작업들이 어떠한 성격을 가진 것인지에 대한 정보들이 담겨 있다.

70) 신세계 미술관 개인전 도록 서문, 1976년 5월.

71) 오광수, 「이응노의 군상」, 『80년대 이응노 군상(群像)전』, 이응노미술관, 2004.

72) 위의 글, pp. 78-79.

나는 특히 한국의 민족적인 추상화를 개척하려고 했습니다. 나는 동양화에서 선, 한자나 한글에서의 선, 삶과 움직임에서 출발하여 공간구성과 조화로 나의 화풍을 발전시켰습니다. 한국의 민족성은 특이합니다. 즉 소박, 깨끗, 고상하면서 세련된 율동과 기백 같은 나의 민족관에서 특히 유럽을 제압하는 기백을 표현하는 것이 나의 그림입니다.⁷³⁾



[그림 41] 이응노, 군상(群像) 중 부분, 1983, 한지에 수묵, 166x273cm.

그의 군상 작업의 특징은 동양화와 문자에서의 “선, 삶과 움직임”이 회화에서의 공간 구성에 그대로 녹아들어 조화를 이루고 있으며, “고상하면서 세련된 율동과 기백”이

느껴지는 것인데, 이 때 그 고상하고 세련된 율동과 기백이라는 것이 역동적 계슈탈트로 표현될 수 있을 것이다.

질 플라지(Gilles Plazy)는 이응노의 군상 작업에 대해 불규칙성, 화면의 동요, 자발적이고 지치지 않는 반복, 유연하면서 선명한 조화⁷⁴⁾가 돋보인다는 말을 하고 있고, 또 다른 곳에서는 이응노의 시에 나타난 ‘사물들의 심오한 본성’이라는 구절을 인용해, 그의 작업에서 중요한 것은 무엇보다 이 자연의 본성, 혹은 생명력을 고암 자신의 “내면으로 받아들이는 것이며, 유연한 유기체로서 영혼과 육체의 완전한 진동 속에서 울려나오는 세상의 음악을 자유롭게 사용하는 것”⁷⁵⁾이라고 언급하기도 한다. 이는 고암의 인간 군상 작업의 요체를 잘 표현해주는 것이며, 동시에 연구자가 언급한 역동적 계슈탈트의 특성을 기술해주는 것이기도 하다.

이 역동적 계슈탈트는 신체와 시각의 리듬과 운동, 혹은 진동(pulse)의 방식으로 지각되는 것인데, 계슈탈트가 부분적 시각요소와 자질들을 전체로 통합하는 지각작용을 말하는 것이라면, 역동적 계슈탈트는 계슈탈트의 생성과

73) 『중앙일보』, 1972년 12월 5일.

74) Gilles Plazy, "Ung-no Lee," *Cimaise*, 1984년 1·2월 ; 「충만된 노년의 젊음」, 『이응노』, 호암갤러리, 1989 ; 윤범모, 「고암 이응노, 묵죽화에서 통일무까지」, 고암미술연구소 엮음, 『고암 이응노 삶과 예술』, 열과알, 2000, p. 47에서 재인용.

75) Gilles Plazy, 「이응노」, 위의 책, p. 262.



[그림 42] 이응노, 군상(群像), 1988, 한지에 수묵, 68x100cm.

과정적 측면, 그리고 신체적 측면에 더 집중된 개념이다. 그래서 역동적 계슈탈트에서 부분들은 전체로 수렴하면서도, 동시에 끊임없이 다시금 부분들로 되돌아 가려는 힘이 작동한다.

위의 이응노의 군상작업(그림42)에서 부분적인 시각적 자질들, 즉 일정한 곡도와 기울기를 가진 묵선들로 표현된 머리와 팔과 다리들의 집합들은 우리의 계슈탈트적 지각작용의 운동에 의해 하나의 전체로서도 지각되다가도, 동시에 끊임없이 한 개체들로서 재인식되는 변증법적 순환의 과정 속에 놓인다. 즉 이 그림을 대하는 우리의 시선은 부분에서 부분으로 이어지고, 동시에 부분과 전체를 계속해서 오가며 운동하며 유동하도록 되어 있다는 것이다. 이는 가장 작은 부분으로서 상정할 수 있는 한 인간 개체의 운동과 그 개체들이 모여 이루는 전체가 유사한 구조로 되어 있기도 한 때문이지만, 전체가 부분들을 온전히 전체의 통일원리에 포섭하지 않고 개별자와 개별자, 그리고 개별자와 전체의 관계에서 스스로 그 통일을 형성해 가고 있기 때문이다.

만약 이 그림의 구성에서 부분들 전체를 하나의 통일적 전체로서 응집하고 구조화하는 힘이 없다면, 혹은 그러한 우리의 시각의 작용을 방해하도록만 되어 있다면 이 그림은 단순히 해체로만 끝나버릴 것이다. 또 반대로 이 그림의 부분들이 극단적으로 전체로 귀속된다면 그 또한 정태적인 통일만 이를 뿐이어서 역동적이라고 부를 수 없을 것이다. 이응노의 이 그림이 탁월한 것은 바로 부분과 전체의 관계를 역동적 변증법의 관계에 놓이도록 했다는 데 있는 것이다.

아래의 그림은 위의 군상 작업에서 가능한 몇 개의 시선의 흐름을 도식적인 선으로서 표현해 본 것인데, 이 그림에서 알 수 있듯이, 그러한 시선의 흐



[그림 43] 〈군상〉에서 시선의 흐름의 여러 가능성들을 도식화한 그림

름이 만드는 구조(이 시선의 가능한 흐름들이 결국에는 그림의 구성(configuration)과 구조(composition)을 결정할 것인데)가 결국 하나의 개체의 형상과 닮아 있다는 점에서 부분 속에 전체가 있고, 전체에 또 부분이 있다는 “상호귀속과 상호

일치”⁷⁶⁾라는 전일성의 논리가 성립이 된다.

실상 여기에 표시된 시선의 흐름은 허다한 가능성들 중에 일부일 뿐이고 중요한 것은 이 흐름이 미완결적이고 거의 무한히 계속될 수 있다는 데 있다. 그 시선의 흐름이 곧 그림의 구성 내지는 구조가 된다는 점에서 생성될 수 있는 구조는 사실상 무한한 가능성의 수를 가지게 된다. 구조가 무한하다는 것, 또는 무한히 계속된다는 것이 의미하는 바는 곧, 이것이 끊임없는 생성의 와중에 있다는 것을 의미한다. 다시 말해 이 그림은 창조나 생성, 혹은 되어감(becoming)의 은유이면서 동시에 지각자와의 끊임없는 소통을 요구한다는 점에서 하나의 실재이자 지금 발생하고 있는 사건이다. 〈군상〉의 기표구조가 이산성과 비결정성을 갖는 것은 바로 이 제작이나 수용, 그리고 그 의미에 있어서도 모두 생성의 역동적 사건을 다루고 있기 때문이다.

그의 군상화가 지금 일어나고 있는 생성적 사건이라는 것은 그가 개개의 인간을 그릴 때 개념적 인식과 도식적 지각⁷⁷⁾에 거의 의지하지 않고 단지 손과 지필의 감각적 운동과 형상의 기운을 포착하려는 마음의 눈과의 일치 속에서 작업하고 있다는 점에서도 방증된다. 개개의 인간들의 포즈가 반복되는 것 같지만, 실상 반복되는 것은 아무것도 없다. 왜냐하면 생성에 있어서 반복이란 아예 존재하지 않기 때문이다. 반복은 개념과 도식, 혹은 언어적 명제에 있는 것이지, 실제의 사건에는 반복이란 존재하지 않는다. 생성의 사건으로서 이응노의 군상화에는 반복이 있다면, 그것은 들뢰즈의 말처럼 순수한 차이의 반복만이 있을 뿐이다.

이응노는 70년대 자신의 문자추상화에 대해 그것이 “무형이 유형”⁷⁸⁾(이응노는 공즉시색(空即是色)을 이렇게 표현한 것 같다.)되는 동양철학의 바탕

76) 김복영, 『눈과 정신 : 한국현대미술이론』, 한길아트, 2006, p. 459.

77) 만약 우리의 눈이 이 개개의 인간들을 유사한 것으로 보려고 할 때, 그것은 우리가 개념과 도식의 지각에 의존하고 있기 때문이다. 우리가 참으로 고암의 그림에 몰입할 때 이러한 개념적 인식과 도식적 지각은 무용하다는 것을 알게 된다.

78) 신세계 미술관 개인전 도록 서문, 1976년 5월.

위에 서 있다고 말한 바 있는데, 위의 군상화에서 개개의 것에는 형태가 있지만, 그 전체는 형태가 없다는 점, 구조가 있으면서도 그것은 고정된 정태적 구조가 아니라 역동적이며 유동적 구조라는 것, 창조와 생성의 운동, 즉 자연과 인간의 생명력의 운동 그 자체를 포착하려고 했다는 점에서 이 그림은 반대로 보이는 것을 통해 보이지 않는 것을 표현한다고 할 수 있을 것이다.

이응노는 일제강점, 해방, 전쟁, 남북분단, 이념대립, 반공 논리와 독재(그 역시 직접적인 희생양이었다), 산업화에 의한 전통적 가치의 훼손, 인간들의 비인간화 및 도구화, 물질사회의 도래와 빈부격차의 심화, 쿠데타, 광주항쟁, 분단의 비극 등 한국 근현대사의 모든 질곡과 아픔을 몸소 체험해 왔던 인물이며, 예술가의 감수성에 그러한 현실들은 더욱 뼈아프게 다가왔을 것이다. 여기에 80년대 한국의 정치상황, 즉 쿠데타와 광주항쟁 등의 비극은 그에게 현실참여적인 발언을 하도록 종용했다. 군상 연작들은 바로 이러한 시기적 배경을 등에 업고 태어난 것으로서 양식적으로는 그의 모든 기존의 작업들의 총화가 담겨 있다고 볼 수 있을 것이다.

이 작업의 인간들은 오로지 원초적인 몸짓에서 오는 제스처의 차이 외에 어떠한 차이도 갖지 않는다. 크기나 구조의 차이를 지워버렸지만, 그럼에도 어느 것 하나 같은 자세를 취하고 있는 것은 없다. 이들은 같지 않으면서 같은 것이고, 부분이면서 전체이며, 전체이면서 부분이다. 이응노는 인간 군상들을 통해 모든 차별과 분리를 넘어서서 가장 원초적인 생명력, 즉 인간들의 삶에 대한 희망과 생명력의 차원에서 동일하다는 것, 그리고 그러한 차원에서 개개의 인간들은 각자의 고유성을 잃지 않으면서도 더 큰 전체 속에서 살아갈 수 있다는 메시지를 던지고 있다.

1-4. 박수근

박수근이 한국의 근대를 대표하는 화가의 자리에 오를 수 있었던 것은 무엇보다도 그가 한국인이 자연과 대상을 바라보는 방식으로서 전일적 시각성과 그 시각성의 가시화에 있어서 고유성과 보편성을 확보하고 있기 때문일 것이다. 화강암의 촉각적 질감을 떠오르게 하는 표면의 마티에르, 그리고 그 질감 속에 묻어 나오는 아련한 서정성과 무시간적 영원성, 표현적 과장이나 왜곡, 혹은 장식 없이 대상의 본질적 성격만을 간결하면서도 단순한 윤곽선들로 처리한 수법에서 느껴지는 단순성과 소박하지만 매우 견고한 조형적 구성, 대상들에서 어떠한 차별이나 위계도 두지 않는 시선 등은 모두 박수근 회화의 특징이자 곧 전일성의 여러 양상이기도 하다.

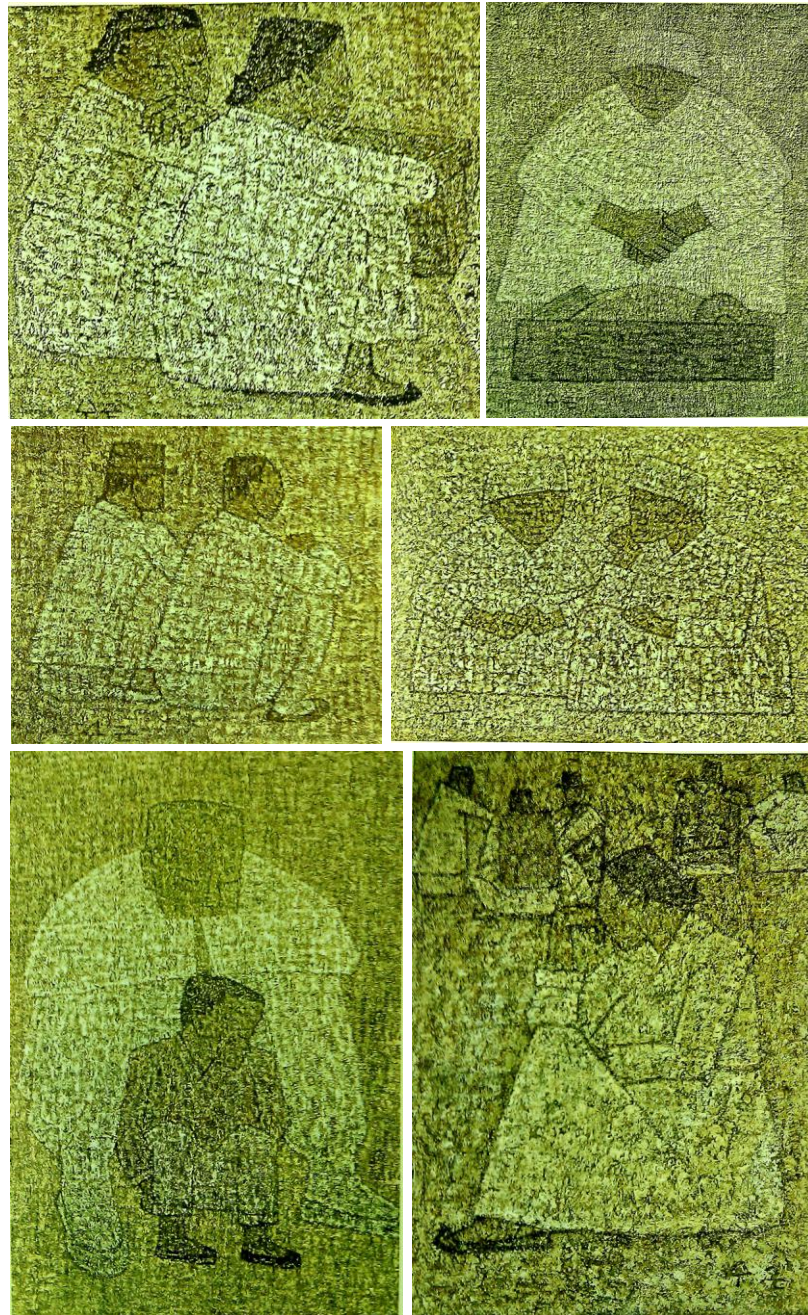
박수근과 그의 작품들을 대하고, 또 그의 눈과 세계를 뒤다 보면, 의례

히 발견하게 되는 몇 가지의 사실들이 있다. 그리고 바로 이 사실들이 박수근이 무엇을 보고, 또 그것들을 어떻게 보고 있는지 알게 해줄 것이다. 우선 그의 시각의 대상과 시각의 방식을 알게 해줄 수 있는 단서들을 찾아가 보는 것이 좋겠다. 그의 그림들을 한데 놓고 보면, 그가 근 30년을 넘게 그림을 그렸음에도 그가 그리는 대상들이 매우 제한적이라는 것을 알게 된다. 아이, 여자, 노인 등(그림44-49)이 그의 그림들의 대다수를 이루고, 농악무를 추고 있는 남자들, 집, 고목나무 등이 여기에 더해지면 그 대상들은 거의 망라될 정도이다. 우선 그의 대상들이 이렇게 제한적이라는 것에서 그가 이 대상들에 특별한 가치를 부여하고 있다는 것은 쉽사리 짐작할 수 있다.

그가 그림 속 대상들을 통해 드러내고자 하는 세계가 무엇이었는지, 그 대상들이 담보하고 있는 가치라는 것이 어떤 것이었는지는 우선적으로 그 자신의 고백을 통해 알 수 있다. 그는 “인간의 선함과 진실함을 그려야 한다”고 보았고, 바로 그러한 선과 진실의 상징들이 바로 일상적인 생활세계에서 접할 수 있는 평범한 아이와 노인, 여자 등이라고 언급한 바 있다. 선과 진실은 이미 인류 공통의 가치인데, 그는 이러한 가치를 종교적으로는 기독교적인 이념들로부터, 기질적으로는 그의 소박하고 착한 성품으로부터, 관습적으로는 권선징악이라는 전래적 가치 체계로부터 내면화했을 것이다.

중요한 것은 그가 이러한 보편적이고 초개인적인 가치들을 어떻게 그림 속에 담을 수 있었는가에 있다. 먼저 대상들이 어떻게 표현되었는지를 살펴보자. 이 대상들은 우선 무표정하고, 매우 굳건한 자세로 화면 속에 고정되어 있다는 점에서 익명적이고 부동(不動)적이다. 그는 이 부동성과 익명성을 얻기 위해 대상들을 매우 단순한 몇 개의 사선이나 곡선들을 반복하고, 아주 미세한 자질의 변화만을 허용한다. 그리고 그 사선이나 곡선은 다른 사선들이나 곡선들과 정확히 구별 이루도록 되어 있어서 어느 것 하나 허투로 쓰이는 것은 없다. 즉 전체적인 표정과 효과의 측면에서 보면 없어도 되는 선들도 있게 마련인데, 그가 쓰는 선들은 더 이상 단순화하거나 생략할 수 없도록 되어 있다. 그렇기 때문에 그 선들 하나하나가 모두 전체를 구성하기 위해 필수적이다. 다시 몇 개 되지 않는 선들, 그마저도 반복되는 선들의 자질들은 모두 완벽하게 통제되고 있다. 이는 앞서 이중섭의 활달하고 그리는 자의 제스처가 강하게 느껴지는 필치와는 대조적인 것으로서 개인적인 정서의 표현이라고는 거의 느껴지지 않으며, 마치 하나의 관용적 표현처럼 이중섭의 수사체계에서 고유한 어휘 목록을 이룬다.

대상들에서 어떠한 개성도 찾아 볼 수 없다는 것은 곧 그의 선과 그 선들의 독특한 구성단위로서 시각적 어휘(visual vocabulary)들도 절제되어 있으며 관용화되어 있다는 것을 의미한다. 매우 개인적이고 고유한 세계를 드러내



[그림44]. 상좌 : 〈시장〉(1960ㄴs), [그림45]. 상우 : 〈앉아있는 여인〉(1963), [그림46]. 중좌 :
 앉아있는 두 남자(1965), [그림47]. 중우 : 〈대화〉(1963), [그림48]. 하좌 : 〈할아버지와
 손자〉(1960ㄴs), [그림49]. 하우 : 〈노상〉(1960ㄴs)

기 위해서는 그에 맞게 고유하고 차별화된 어휘를 써야하는 것이 예술적 언어를 구사하는 예술가들에게는 당연한 일이지만, 반대로 지극히 보편적이고 평범한 것, 그러면서도 가장 지극한 세계를 표현하고자 했던 박수근은 그의 어휘를 매우 평범하고 보편적인 것으로 만들어 버렸다. 박수근의 그림 속 세계

가 박수근만의 것이 아니듯이, 그의 언어 역시 박수근의 만의 것이 아니다.

박수근의 어휘들은 우선 대상들 자체가 가진 본질적이고 보편적인 속성들 속에서 나온다. 그의 어휘들은 대상들에서 선과 진실이라는 가치를 드러내기 위한 가장 본질적인 속성만을 남겨두고, 동시에 그 외의 것, 즉 진실과 선이 담기지 않은 모든 불필요한 요소들을 배제해 버린 결과 얻어진 것이다. 예컨대, 탁월한 디자인적인 감각을 보여주는 〈모자〉(그림51)는 그의 시각적 어휘



[그림 50] 김홍도의 풍속화 중 일부

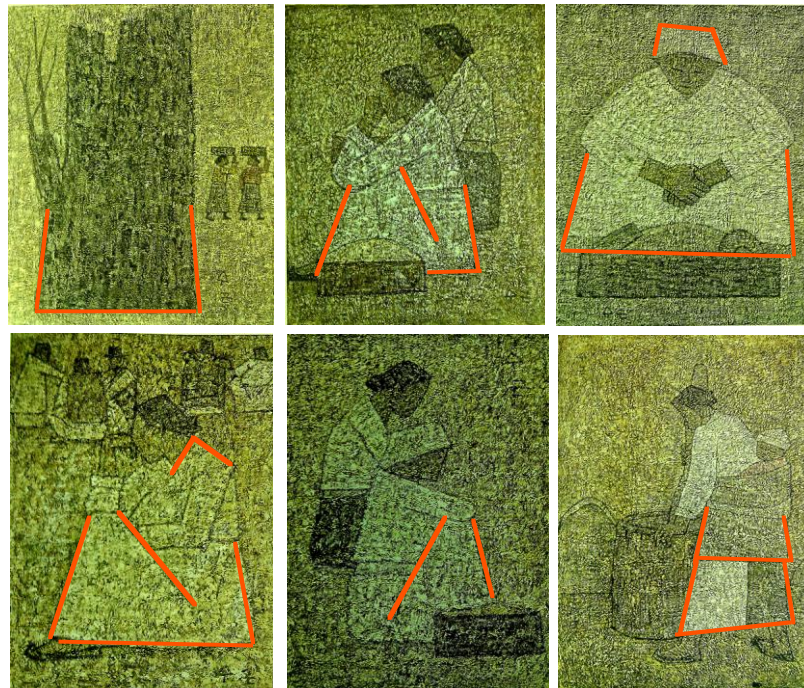


[그림 51] 박수근, 〈모자〉, 1961, 캔버스에 유화, 45.5x38cm

가 어떻게 만들어지는지를 잘 보여준다. 이 모자상에서 선함이란 어머니의 모성일 것이며, 진실이란 어머니와 아이 간의 완전한 상호적 이자(二者) 관계일 것이다. 어머니의 다리와 머리, 손, 팔 등은 모두 이 관계를 위해 어느 정도의 변형과 단순화를 무릅쓰고 있으며, 아이의 팔과 신체의 굴곡 역시 화면의 중심을 두고 회전하듯이 배치되어 있다. 특히 박수근은 어머니의 팔을 완전한 원형으로 만들기 보다는 열린 형태로 두고, 그 사이를 아이의 엉덩이가 매우 게 함으로써 아이와 어머니와의 완전한 관계가 아이와 어머니의 상호적 관계를 통해 이루어짐을 암시하고 있다. 한편, 김홍도의 그림(그림50)에서 모자상을 포착하는 방식과 박수근의 모자상이 놀랍도록 유사한 방식으로 그려졌다는 것은 이러한 유사성이 단지 보는 내용의 유사성을 넘어서 보는 방식의 유사성을 시사해준다

박수근의 시각적 어휘의 목록은 몇 개의 시각적 자질들과 그 근친적 변형으로 이루어져 있다고 해도 과언이 아니다. 여기서 근친적 변형이라 함은 박수근이 추구하는 단순성과 소박함, 진실함을 해치지 않는 한에서 변형이 최소화되며, 그마저도 기본 자질들과 잘 조화되는 한에서만 그 변형이 허용된다는 것을 의미한다. 아래의 작품들(그림52)은 60년대 박수근의 가장 전형적인 양식이 나타난 시기의 작품들로서 시각적 어휘들이 거의 고착화된 상태에 이르

렸다는 것을 잘 보여준다. 이 작품들은 앞서 설명했던 형태심리학에서 유사성에 의한 집단화의 원리(principle of grouping)를 전형적으로 보여주는 것들로서, 예컨대 그의 그림들에서 몇 개의 사선들은 거의 자질값의 변화없이 반복되어 나타난다. 특히 수평선을 기준으로 그 기울기가 70-80도에 이르는 사선들과 그것들을 90도 회전한 선들, 그리고 그 수평선이 이루는 선들의 조합은 박수근이 가장 즐겨 사용하는 시각적 어휘(그림로서 대부분의 작품들에서 동일하게 나타난다. 이러한 어휘들은 대상을 가장 단순하게 표현하면서도 가장 안정되게 묘사하는 방법으로서 박수근의 작품에 등장하는 모든 대상들에 적용가능한 시각적 어휘들이다. 예컨대, 나목(裸木) 연작이나, 서있거나 앉아 있는 여인, 남자, 아이를 묘사하는 가장 기본적인 어휘로 작동한다. 이 기본적인 어휘는 약간의 각도의 조절이나 변화만을 줌으로써 최소한의 애매함만을 허용하도록 하며 전체가 하나의 계슈탈트로 지각되게 하는 데 중요한 역할을



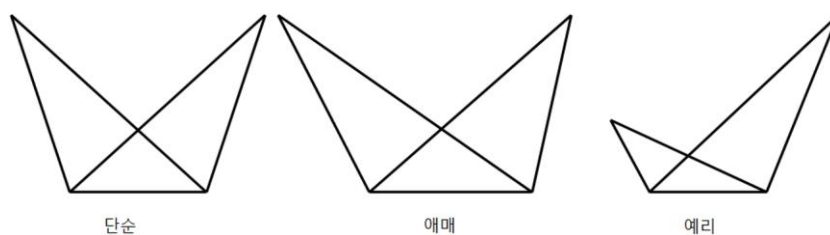
[그림 52] 박수근의 기본적인 어휘들과 그 비균제성을 보여주는 그림들

한다. 하나의 전체를 지향하면서도 동시에 각각의 요소들의 개체성과 고유성, 그리고 전체 안에서의 최대한의 개성을 허용하려는 조형의지는 박수근을 전형적인 한국적 작가에 포섭시킬 수 있는 중요한 특징이 된다.

그러나 이러한 단순성의 어휘와 그가 그리는 선한 세계만으로 그를 한국을 대표하는 화가의 자리에 위치지울 수 있는 것은 아니다. 그가 쓰는 어휘들의 속성이 바로 한국적이어야 하는 것인데, 이는 그가 시각적 요소들 간의 관

계에서 단순성과 집단화의 원리를 매우 잘 실현하면서도 동시에 최소한의 어휘의 변형을 통해 매우 절제된 애매함과 비균제성을 실현하고 있다는 데 있다. 이 애매함과 비균제성은 단순성이 우세한 가운데 아주 미세하게 나타나는 것인데, 이는 그의 작품이 최대한 단순성과 소박함을 지향하고 있다는 점에서 그러하다. 그는 자칫 기하학적인 단순성으로 흐를 수 있었던 것을 이 비균제성과 애매함, 그리고 약간의 일탈을 통해 딱딱해질 수 있는 단순성을 소박함의 경지로 승화시켰다.

다음의 그림(그림53)은 루돌프 아르하임이 제시하는 단순함, 애매함, 그리



[그림 53] 단순, 애매, 예리의 형태 조합

고 예리함과 긴장함을 보여주는 사선 조합으로서 박수근의 사선구조의 특성을 해명하는데 도움이 될 것이다. 여기서 아르하임이 말하는 단순성은 모든 요소들이 하나의 주제로 통일될 수 있는 상태를 말하는 것으로서 비록 시각적 요소들이 반복되지 않더라도 구조적으로 명쾌하면 그것 역시 단순하다고 볼 수 있다. 아래의 그림은 차례대로 단순, 애매, 예리한 구조를 띤 사선 조합으로서 단순성의 경우, 반복과 대칭, 균형 등으로 인해 단순성을 띠며, 예리함은 요소들의 반복이나 동일성보다는 차이나 분리를 강조할 때 나타나는 것으로서 선들 간의 대비가 강해 긴장이 발생될 때를 말하는 것이고, 애매성은 단순과 예리의 중간에 있는 것으로서 비대칭적이기는 하나, 그렇다고 첨예한 긴장이나 차이를 유발하지도 않는 구조를 말한다.⁷⁹⁾

앞서 말한 것처럼, 구조적 단순성이란 전체 안에서 부분들이 명료하게 규정되는 것을 말하는 것이라면, 이 점에서 박수근의 그림들은 단순하다고 할 수 있으며, 위의 애매함의 규정에 따르면 역시 애매한 구조라고 할 수 있다. 그러나 박수근의 경우 어휘의 동일한 반복이나 그 변형이 짝패의 형태로 이루어진다는 점에서 구조적 애매함은 어휘의 단순함에 의해 상쇄가 된다. 즉 구조적으로는 애매하지만, 어휘의 단순성에 의해서 그 구조적 애매함이 최소한도로만 지각된다는 것이다.

사실 위의 그림에서 애매한 구조는 한국미술의 경우 비균제성이라는 특징과 매우 유사한 것인데, 한국미술에서 비균제성도 전체의 통일을 해치지 않는

79) 루돌프 아르하임, 『미술과 시지각』, p. 91 참조.



[그림54] 김홍도, 〈씨름도〉(18세기)에서 구성구조를 도식화한 그림

한에서 이루어진다는 점에서 박수근이 한국적 조형의식을 체현하고 있다고 볼 수 있다. 박수근이 구사하는 이러한 시각적 어휘와 구성구조는 한국의 회화나 조각에서도 쉽게 관찰할 수 있는 것으로서 일례로 김홍도의 그림들에서 보이는 구성방식이나 비균제성은 박수근의 것과 매우 유사하다는 것을 알 수 있다. 전체는 집단화의 원리에 의해 잘 조직화되어 있으면서, 그 집단화의 원리는 각 구성요소들을 획일적으로 집단화하는 것이 아니라,

느슨하고 어느 정도의 일탈을 허용하며, 이는 비균제성의 특징으로 나타난다. 김홍도의 〈씨름도〉(그림54)를 보면 이러한 특징이 잘 나타난 것을 볼 수 있다. 물론 단지 이 그림만 그런 것이 아니라, 김홍도의 그림이 대체로 이러한 구조를 띠는 것은 몇개의 그림만 들춰봐도 확인할 수 있다. 이것은 대표적인 사례일 뿐, 김홍도의 그림은 대개 이러한 구조를 띤다. 〈씨름도〉에서 사선적 요소들은 지속적으로 반복되면서도 또 조금씩 차이를 보여준다. 그 차이는 미세하나마 전체를 하나의 획일적 틀에 귀속시키지 않게 하면서 각자가 하나하나 존재감을 갖도록 만든다. 물론 이 부분들은 전체로서도 훌륭히 조화를 이룬다. 김홍도와 박수근의 시각적 어휘와 구성구조에서 차이가 있다면, 그것은 앞서 말한 대로 박수근의 경우 대상의 선택과 진실함을 보여주는 본성을 표현하기 위한 것 외에 다른 디테일한 요소들을 제거해 버렸다는 데 있다.

박수근과 김홍도의 유사성은 이외에도 그들의 전일적 시각에서 찾아볼 수 있다. 이 때 전일적 시각이라는 것은 대상들이나 그 대상들을 묘사하는 시각적 요소들 간에 어떠한 위계도 주지 않는다는 데 있다. 서구적인 시각기호학의 관점에서 볼 때 화면의 공간적 위치는 전혀 중성적인 것이 아니다. 왼쪽과 오른쪽, 위와 아래, 중앙과 주변, 전경과 후경 등 이 모든 공간적 정위들은 모두 위계적으로 계열화되어 있다. 예컨대, 중심인물이라면 응당 중앙과 전경에 와야 하며, 아래가 지상과 속세를 의미한다면 위는 천상계와 초월계를 의미하기도 한다. 이러한 구별은 특히 주체와 객체, 중심과 주변, 현상계와 실재계 등의 이분법적 사유에 의해 형성된 것으로서 우리의 경우, 이러한 이분법적 사유를 발전시키지 않았다는 점에서 위의 공간적 정위가 갖는 위계적 계

열화는 나타나지 않는다.

박수근의 경우도 이 공간적 정위에 의한 위계적 계열화는 전혀 나타나지 않는다. 그의 그림들은 소위 ‘평면화’의 기법덕분에 전경과 후경의 구별이 없이 모두 캔버스 평면에 밀착되어 있다. 이는 서구의 원근법적 관점과 차별화되는 것으로서 이러한 평면화에 의한 대상들 간의 비위계화 경향은 멀리는 김홍도나 한국의 전통 초상화, 그리고 가깝게는 이중섭이나 이능노, 장욱진, 김환기 등의 근대 화가들, 그리고 70년대의 모더니즘 화가들에게서도 볼 수 있다. 아래의 그림들(그림55-58)은 박수근에게서 나타나는 비위계화 경향을 잘 보여주는 사례들이다.



[그림55] 농악, 1960 [그림56] 행인, 1964 [그림57] 할아버지와 손자, 1964 [그림58] 소와 유동, 1962

위 그림들은 모두 비위계화의 시선을 보여주는 것으로서, 인물들이나 동물들은 모두 전경과 후경의 차이 없이 모두 동일한 평면에 압착되어 있다. 박수근의 그림들을 볼 때, 우리는 아래쪽을 전경으로 위쪽을 후경으로 구별지어 보려고 하지만, 그것은 우리가 그러한 위계적 서열화의 시선에 익숙해져 있기 때문이지 박수근의 그림들에서 대상들은 모두 동일한 중요성을 가진다. 마지막의 〈소와 유동〉(그림58)에서 소는 한 무리의 아이들과 짝패가 되는데, 이 때에도 동물과 인간은 아무런 차별없이 등장하고 있다. 박용숙은 이러한 비위계적 시선, 즉 “모든 사물을 평등한 위치에다 묶는 방법”⁸⁰⁾에 대해서 “화가의 눈이 사물을 보는 것이 아니라, 화가의 우주적인 눈에 사물(대상)이 와 비치는 것”⁸¹⁾이라고 매우 적절히 표현하고 있는데, 그녀에 설명을 따르자면, 박수근의 시선은 주체가 대상들을 한데 끌어 모아 위계적이고 합리적으로 배열하려는 서구적 시선과도 다르고, 사물들을 있는 그대로 보려는 사실주의적 시선과도 다르다고 하겠다. 다시 말해 그의 시선은 “구체적인 사물을 자신의 우주적인 망막 속에 끌어들어서 융해시키는 시선”⁸²⁾이라고 말할 수 있겠다.

80) 박용숙, 『박수근』, 열화당, 1979, p. 88.

81) 위의 책, p. 89.

82) 위의 책, pp. 89-90.

필자는 이 때의 우주적인 눈, 혹은 시선을 바로 전일적 시각성으로 재규정할 수 있다고 보는데, 이는 박수근의 시각이 주체가 대상을 타자화하는 주체 중심적 시선이나 절대적으로 타자적인 것에만 위임하는 시선도 아닌, 그 둘의 전일적 접점에서 만들어진 시각이기 때문이다.

2_ 70년대 단색조 회화의 한국성

2-1. 자아와 물질과의 전일적 합일

앞서 여러 차례 거론한 바 있지만, 한국의 70년대 물성파회화 내지는 단색조회화는 여러 평자들이 ‘한국적 모더니즘의 본격적인 개화’, 혹은 “본격적인 미적 전형의 창출”⁸³⁾로 평가한다는 점에서 근대미술의 정점에 서 있다고 하겠다. 한국의 70년대는 연대기적으로 볼 때에 이미 현대로 분류되지만, 하나의 문화 패러다임으로서 모더니즘은 사실상 70년대 그 꽃을 피웠다고 보는 것이 옳을 것이다. 70년대는 그 이전 화단의 획일적인 앵포르멜 경향에서 벗어나 다양한 실험미술들이 태동했던 시기였는가 하면, 단색조회화로 분류될 수 있는 거대한 집단 운동이 발생했던 시기이기도 하다.

70년대의 단색조회화들에서 공통으로 나타나는 특징이 있다면, 그 양식규정을 위한 명칭 그대로 단색조의 색채적 특성을 들 수 있고, 나아가 평면성, 탈일루저리즘(반환영성), 물질성 등을 더 들 수 있을 것이다. 문제는 이러한 용어들이 60년대 미국을 중심으로 한 미니멀리즘의 용어들에서 차용한 것들이라는 점이다. 사실 70년대의 회화에 대한 평들은 당시 서구적인 개념들과 이해의 틀로 제한되었던 것이 사실이며, 그러한 오해는 지금까지도 쉽사리 해소되지 않고 있는 실정이다. 70년대의 이 단색조회화들이 진정한 의미의 근현대회화의 정체성을 확립한 것으로 여겨지기 위해서는 단색조회화를 바라보았던 관점과 이해의 틀과 개념들을 한국적인 틀로 재해석하고 차별화하는 일이 우선되어야 한다. 일견 유사한 특성을 공유하고 있는 서구의 미니멀리즘과 한국의 미니멀회화, 혹은 단색조회화의 차이는 먼저 그 개념들의 내포적 차이를 드러냄으로써 더욱 분명해 질 수 있을 것이다. 단적으로 말해 그 차이는 서구의 이분법적 사유에서 논리적으로 도출될 수 있는 개념들과 한국의 전통적인 사유체계와 시각성, 그리고 범자연주의의 원리에 의해 설명될 수 있는 개념들의 간의 차이라고 할 수 있을 것이다. 70년대의 단색조회화들이 한국적이라고 할 때 그 근거는 바로 예술가들의 작업태도와 방법, 의도 등의 주관

83) 윤진섭, 「1970년대 단색화에 대한 비평적 해석」, 오광수 선생 고회기념논총 간행위원회 지음, 『한국현대미술 새로보기』, 미진사, 2007, p. 169.

적 조건들과 작품의 객관적 표정들의 근본적 차이에 의한 것이다.

이어서 살펴볼 네 개의 개념들은 평면성, 물질성, 탈일루저니즘, 환원 등이다. 이 개념들은 사실상 논리적으로 밀접히 연관되어 있는 것들로서 하나의 논리적 구조로 파악될 수 있다. 우선 이 개념들이 초기 평자들에게 의해서 어떻게 이해되고 있는지 당시 대표적인 평자였던 이일의 목소리를 들어보자.

그리고 70년대 후반기, 우리는 이 시기를 흔히 미니멀 아트의 시기 또는 단색의 시기라고 부른다. 그리고 아마도 이 시기에 있어서처럼 회화가 자기 한정적인 성격을 강하게 띤 일도 없었을 것이며, 그리하여 회화의 평면화를 철저하게 밀고 나가면서 반일루저니즘, 반표형성, 반구성을 것처럼 철저하게 추구한 경우도 없었을 것이다. 그리고 그 결과 회화는 대개의 경우 모노크롬의 양상을 띠기에 이르렀으며, 그것은 또한 국제적인 경향으로서 회화(즉 평면)와 일치하는 회화, 회화 그 자체가 주제인 회화, 기본 회화, 자기 자신으로 환원된 회화 등등으로 불리는 이른바 후기 미니멀적인 경향과 맥을 같이 하는 것이었다. 그리고 이와 같은 흐름에 커다란 영향을 미친 것이 박서보, 하종현, 서승원, 최명영 등이 중심이 되어 창설된 <에콜 드 서울전>(1975)이다.⁸⁴⁾

이일은 70년대의 단색화들에서 평면성, 반일루저니즘, 환원, 물질성 등의 개념들을 쓰며, 서구의 미니멀리즘과 그 맥을 같이 하는 것으로서 읽고 있는데 문제는 이러한 개념적 설명이 그 내포적 차이가 분명히 말해지지 않고서는 70년대의 단색조회화의 정체성이 단순히식이나 모방으로 규정될 소지가 있다는 것이다.

우선 평면성부터 시작하는 것이 좋겠다. 서구의 경우, 모더니즘의 형식논리로서 평면성은 그린버그가 칸트의 자기비판의 논리⁸⁵⁾에서 전유한 것으로서, 모더니즘의 회화에서 자율성, 혹은 자기입법의 논리를 확립하기 위해서 주목한 특징이다. 각각의 매체는 자기 고유의 가능성을 궁극적으로 추구할 필요가 있었고⁸⁶⁾, 이에 그린버그는 회화의 고유한 매체적 특질을 캔버스 매체의 평면성에서 찾았던 것이다. 이 때 평면성은 외부 대상의 재현과 공간적 암시(즉 3차원 공간에 대한 일루전)를 제거당한 평면공간을 말했다. 물론 이것이 매체로의 환원이긴 하나, 그것은 매우 논리적인 작업이다. 평면공간은 순수한 자율성의 공간이라고 하는 것이 좋겠다. 그것은 내재적 구조에만 온전히 회화를 내맡기겠다는 선언이다. 이 때의 평면성은 자율성의 논리에서 자연스럽게 도출된 것이고, 매체와 주제, 혹은 주제와 대상간의 이분법은 여전히 유효하다.

84) 이일, 「한국미술에서 모더니즘」, 『현대미술에서의 환원과 확산』, 열화당, 1991, p. 133.

85) 칸트에 따르면, 비판이란, 비판의 대상이 되는 것의 가능성과 한계를 규정하는 작업이다.

86) Charles Harrison, "Modernism," Critical Terms for Art History, eds. Robert S. Nelson and Richard Shiff (Chicago and London: The University of Chicago Press, 2003), p. 191-192 참조.

한편, 서구적 의미에서 평면성에 전제된 시각성은 “동시성을 전제하면서 그 아래에 시각적 통일성의 법칙들을 드러내려”⁸⁷⁾ 충동이 만들어 낸 것으로 볼 수 있다. 이 충동은 화면 안에 모든 부분적 요소들을 단번에, 즉 동시적으로 파악하려는 충동이며 이는 곧 객관적 대상세계의 질서를 완전히 주체의 질서로 편입시키겠다는 욕망을 드러내는 것이다. 다시 말해 서구적 의미의 평면성과 그 평면성에 전제된 의도는 여전히 알베르티의 원근법의 발견에서부터 이어져온 주체중심적인(self-centered) 시각성의 맥락 속에 있으며, 그러한 주체 중심의 시각성의 완성판이라고 할 수 있다. 주체의 시각은 단번에 모든 것을 하나의 시각으로 끌어 모아 그 것들을 구성이라는 관점 하에서 통일한다. 여기에서 시간성은 단지 동시적 시각을 전제하고 있을 뿐이다.

그러나 우리의 경우 평면성은 서구적 의미의 평면성과는 전혀 그 궤를 달리한다. 윤집섭에 따르면, 70년대 단색조회화에서 보이는 평면성은 그 출처부터가 다른데, 그 평면의 원천은 논리적인 것이 아니라, 무의식적인 원형성과 문화적 환경 속에 있다. 한국의 토담이나 석조건축물, 한지 등의 ‘문화적 자료체’⁸⁸⁾가 바로 그것들이다. 박수근이나 김환기가 그랬듯이 70년대의 예술가들을 사로 잡았던 것은 바로 한국적 소재들과 그로부터 느껴지는 미감적 특성이었다.

서구의 평면성이 여전히 주체중심의 시각성과 주체와 객체의 이분법에 사로 잡혀 있다면, 우리의 경우 이러한 주체중심의 시각이나, 주객의 이분법은 전혀 나타나지 않는다. 오히려 70년대의 물성회화나 단색조회화에서는 오히려 주체의 ‘사물로의 회귀’라는 독특한 현상이 나타난다. 이 사물로의 회귀 현상은 당시의 회화들에서 나타나는 집단적 특성으로 지지체이자 하나의 물질로서 캔버스와 안료가 완전히 하나로 중첩되는 현상으로 나타난다. 이를 캔버스 표면과 안료의 비분리현상이라고 부를 수 있을텐데, 가장 대표적으로는 하종현과 윤형근, 김기린 등을 들 수 있다. 예컨대, 윤형근의 〈Umber-Blue'76〉(1976)(그림60)연작, 김기린의 〈안과 밖〉(1977)(그림59), 하종현의 〈접합 93-006〉(그림61) 등은 이러한 예를 잘 보여준다. 윤형근의 경우, 밀칠을 하지 않은 아사 천에 붉은 갈색 유성물감을 침윤시켜, 물감이 캔버스와 완전히 ‘상호합일’⁸⁹⁾하는 경지를 보여주는가 하면, 김기린의 경우, 기름기를 제거한 검은색 유성물감을 분무기로 분사하여 아련한 색료의 층을 얻어낸 작품을

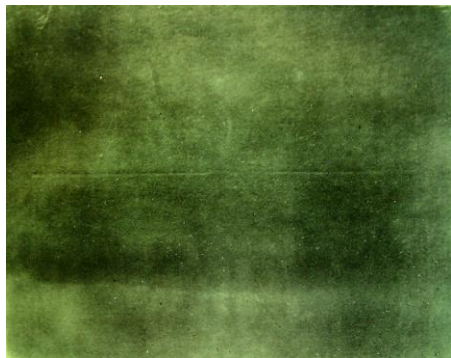
87) Rosalind Krauss, "Moteur", Formless : A User's Guide, Rosalind Krauss, Yve Alain Bois eds., Zone Books, 2000, p. 135.

88) 미술사학자인 그리젤다 폴록은 모더니즘의 평면성을 평면적 양상이 출현하던 당시의 문화적, 유물론적 조건에서 찾아 보이고 있다는 점에서 우리의 70년대 평면화 현상을 유물론적 자료체들에서, 문화적 유산에서 찾는 것이 더 합당해 보인다. 평면에 대한 선이해를 구성하는 것이 바로, 한지, 토담의 평면성이라고 할 수 있다.

89) 윤집섭, 「1970년대 단색조 회화에 대한 비평적 해석」, 『한국 현대미술 새로 보기』, 오광수 선생 고회기념논총 간행위원회, 미진사, 2007, p. 174.

보여주었고, 하중현의 경우에서도 마대천으로 된 캔버스의 뒤쪽에서 나이프로 안료를 밀어내 안료와 캔버스가 완전히 결합된 방식을 보여주기도 했다.

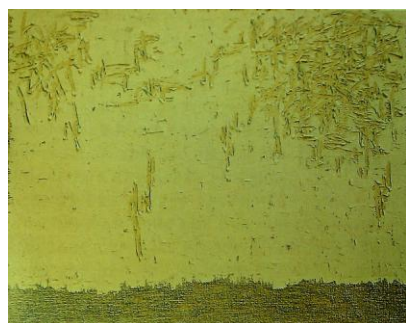
이들 뿐만 아니라, 박서보, 권영우, 이우환에게서도 그러한 안료와 캔버스의 합일은 충분히 시사되는데, 박서보의 〈묘법〉(그림 62) 연작은 캔버스에 유백색의 밀칠을 하고 이 안료가 마르기 전에 연필로 반복적으로 리드미컬한 선



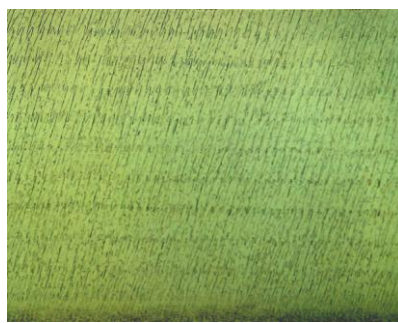
[그림 59]



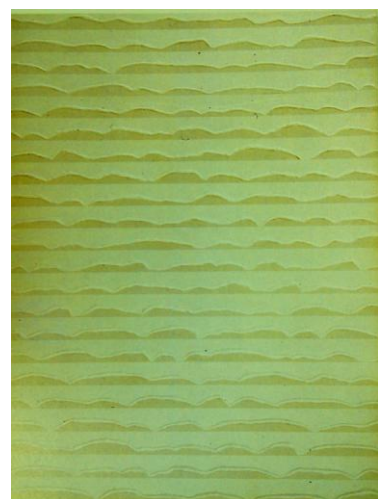
[그림 60]



[그림 61]



[그림 62]



[그림 63]



[그림 64]

[그림 59] 김기린, 〈안과 밖〉, 1977, 162x130cm, [그림 60] 윤형근, 〈Umber-Blue'76〉, 1976, 캔버스에 유채, 145.5x112.1cm, [그림 61] 하중현, 〈접합 93-006〉, 1993, 마에 유채, 227x182cm, [그림 62] 박서보, 〈묘법〉, 1981, 193.5x259.5cm [그림 63] 권영우, 〈무제〉, 1979, 화선지, 162x122cm, [그림 64] 이우환, 〈선에서〉, 1976, 캔버스에 유채, 162x130cm,

을 그려내고, 이러한 작업을 반복하는 방법을 쓰고 있는데, 중첩된 표면과 심층이 분리될 수 없다는 점에서 이 또한 캔버스 표면과 안료의 비분리를 시사하며, 권영우의 경우, 〈무제〉(그림63)는 패널 위에 물기가 있는 한지를 덮고 한지를 부분부분 밀어 올려 마치 한국의 밭고랑의 패턴과 같은 형태를 만들어 낸 것인데, 이 역시 한지 안의 패널을 자연스럽게 드러내고 그것을 작품의 일부가 되게 함으로써 평면과 질료의 비분리⁹⁰⁾를 암시한다. 이우환의 경우도 다르지 않은 방식으로 설명되는데, 그의 대표작 중 하나라고 할 수 있는 〈선에서〉(1976)(그림64)를 보면, 캔버스에 청색 안료가 위에서 아래로 오면서 마치 캔버스에 흡수되어 가는 것과 같은 과정을 보여주고 있다.

이러한 방식들은 모두 한국적 단색조회화에서 평면성의 질적 측면이 논리적이고 형식적인 구조(그리드), 혹은 선형적 자아의 표상으로서의 평면이 아니며, 무엇인가 합일이 이루어지는 세계라는 것을 시사해준다. 합일의 한 품목으로서 캔버스와 안료(물질)의 합일은 정신과 신체가 물질과 행위 속에서 합일되는 것 또한 생각할 수 있게 해준다. 이 점은 뒤이어 더 자세히 말하겠지만, 이것은 일단 물질성으로의 환원 내지는 우리식으로 말하여 자연으로의 회귀현상이라고 말할 수 있을 것이다.

그렇다면 물질로의 회귀, 혹은 물질과의 조응 내지는 합일이라고 말할 수 있는 이러한 현상들은 서구적 의미에서 물질로의 환원으로 우선 이해될 수 있다. 그러나 다시 이 환원의 내포적 의미와 차이가 분명히 밝혀져야 환원과 회귀의 차이를 말할 수 있을 것이다.

본디 서구적 의미의 환원은 60년대 미술의 주류로 등극했던 미니멀리즘을 설명해주는 개념으로서 미니멀리즘은 일종의 서구적 환원주의의 귀결점이라고 볼 수 있을 것이다. 서구의 경우 60년대를 풍미했던 미니멀리즘은 비록 논쟁의 여지⁹¹⁾가 있지만, 일종의 제거주의로서의 환원주의적(reductionist) 전통

90) 이 점은 1977년 동경 센트럴미술관에서 있었던 〈한국현대미술의 단면〉展에 대한 비평문에서 매우 잘 증언해주고 있다. 그는 박서보, 진옥선, 권영우, 김기린, 김용익, 김구림, 이우환 등의 단색평면회화 작업에서 이 캔버스표면으로서의 천이나 종이를 바탕(즉 지지체)으로서 다루지 않는다는 점을 공통적으로 지적하면서, 이러한 특징이 집단적으로 나타나는 것은 한국에서만 있는 일이라고 평하고 있다. 그는 심지어 김창렬의 경우에도 “캔버스에 물방울을 부착한 듯” 하다고 언급하면서 이 평면과 질료가 비분리된 평면을 가리켜 ‘표시된 평면’이라고 칭한다. 그는 이러한 특징이 역사적이고 한국적인 심성과의 상호영향관계에 있을 것이라고 짐작하지만, 그것이 도대체 어디에서 연유하는지 분명하게 언급하지는 못한다.; 나카하라 유스케, 안원찬 역, 「한국현대미술의 단면」, 동경 센트럴미술관 전시 도록, 1977; 오상길 엮음, 『한국현대미술 다시 읽기Ⅲ : 70년대 단색조 회화의 비평적 재조명』, ICAS, 2001, pp. 103-108에서 인용 및 참조.

91) 할 포스터는, *The Return of the Real*, 이라는 책에서 이 문제를 다루고 있다. 그는 이 책에서 미니멀리즘을 다루는 섹션의 제목을 〈미니멀리즘의 난제〉라고 표현함으로써, 60년대의 미니멀리즘을 단순한 사물성(objecthood)으로의 환원이라거나 혹은 ‘관념적’이라고 평가받는 것에 대해, 그것이 단지 미니멀리즘의 일면만을 본 것이거나, 혹은 근본적으로 오해하고 있다는 입장을 취한다. 즉 60년대미니멀리즘은 관념적이라기보다는 신체적이고, 사물성으로의 환원이라기보다는 실제적 시간성과 연극성을 강조함으로써 포스트모더니즘을 예비하고 있다는 것이다. 실제로 미니멀리즘은 후기미니멀리즘을 거쳐, 설치미술을 태동함으로써 80년

과 맥이 닿아 있다고 볼 수 있다. 철학적인 의미에서 서구적 환원은 비본질적인 것, 보편적이지 않은 것을 사상(捨象)함으로써 구체적인 잡다(manifold)를 보편적 동일성으로 귀속시키는 작업을 말하는데, 시각예술에서 환원주의는 매체나 그 매체의 형식으로부터 논리적으로 연역된 형식으로서의 환원을 말하고, 일반적으로 그린버그의 평면성 논의의 논리적 전제로서 작용하고 있는 것으로 볼 수 있다. 캔버스 평면으로서의 환원은 곧 ‘캔버스라는 사물’⁹²⁾로의 환원으로 귀결된다는 것인데, 이 때의 사물성은 프리드(Michael Fried)가 비판한 데로 주체성의 투사내지는 반영이라는 전통적 예술관을 부정하는⁹³⁾ 순전한 물질로서의 사물성⁹⁴⁾이라고 할 수 있다. 따라서 논리적으로는 시각예술의 자율성을 확보하기 위해 단행했던 매체로의 환원의 귀결이라고 볼 수 있을 테지만, 서구적 의미의 환원은 주체의 인간적 조건들을 제거함으로써 탈문화, 탈승화된 한갓된 사물⁹⁵⁾로의 환원, 즉 의식주체에 독립적인 것으로서 객관적 실체 혹은 구조로의 환원이라고 볼 수 있을 것이다.

그래서 이들은 환영주의를 거부하고 즉물적인(literal) 사물성을 옹호한다. 미니멀리스트들이 일루저니즘, 즉 환영주의를 거부한데는 그들의 실용주의적 관점, 즉 물리적으로 경험된 사실들과 진리를 동일한 것으로 보는 실용주의적 관점, 즉 사실과 실재가 완전히 일치해야 한다는 그러한 윤리적 철학적 신념을 실천한 결과인 것이다. 특히 저드에게 환영은 실재를 왜곡하는 것에 불과한 것이고, 실재와 현상간의 이러한 괴리가 바로 환영에서 비롯된다고 보았다. 그런 점에서 외부대상에 대한 지시물을 완전히 지워버리고, 또 공간적 환영도 지워버린 것이다.⁹⁶⁾

그러나 70년대 물성과 회화 내지는 단색조 회화에서 환원과 반환영주의는 피상적이고 분석적인 수준에서만 그러할 뿐, 그 실상은 전혀 서구적인 의미의 환원이나 반환영주의와는 거리가 멀다. 우리의 경우, 평면으로서의 환원, 혹은 회화 자체의 자율적 구조로의 환원은 서구적 의미와는 다른 환원의 의미를 갖

대 이후 미술에 지대한 영향을 주었다. 실제 시간(real time)에 대한 논의로서 로잘린 크라우스의 〈현대조각의 흐름〉도 중요한 참조가 될 것이다. 그녀 역시 미국 중심의 서구 현대 조각의 흐름을 실제 시간의 도입이라는 관점에서 재기술하면서, 그 귀결을 미니멀리즘에서 찾고 있기도 하다.

92) Rosalind Krauss, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths* (The MIT Press, 1985), p. 9.

93) 이것은 다른 한편으로 이해될 수 있는데, 미니멀리즘을 포스트모더니즘이나 현상학적인 것과 연관시키지 않고, 구조주의나 개념미술과 연관시킨다면, 그리드체계와 모듈적인 생산방식을 선호했다는 점에서 근대적 주체성의 표상, “순수하고 선형적인 자아의 정체성에 대한 표상”으로도 읽을 수 있을 것이다. Rosalind Krauss, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths* (The MIT Press, 1985), p. 9.

94) Michael Fried, "Art and Objecthood"(1967) in *Art and Objecthood: essays and reviews*, University of Chicago Press, 1998, p. 152.

95) Rosalind Krauss, Yve Alain Bois, 'Formless : A User's Guide, Zone Books, 2000, pp. 94-96참조.

96) Michael Archer, *Art Since 1960*, Thames & Hudson World of Art, p. 53.

는다. 우선 평면으로의 환원에서 그 평면의 질이 다르다. 우리의 평면은 전일성의 맥락에서 이해될 수 있는 평면으로서 전일성의 개념을 제시한 김복영은 이를 주체와 물질의 일원적 접합이 이뤄지는 평면이라는 의미에서 “전일적 평면”⁹⁷⁾이라고 이름 붙이고 있다.

다시 말해, 우리의 평면은 선형적인 것도, 주체중심적인 것도, 제거주의로서 환원도 아닌 일종의 주체와 객체의 종합이 이루어지는 장소로서의 평면이다. 여기서 사실상 환원은 외연으로서만 서구적 의미의 환원으로 규정될 수 있을 뿐, 그 내포에 있어서는 전혀 환원이 아니며, 굳이 이 환원이라는 표현을 쓰고자 한다면, 그것은 ‘종합적 환원’이라고 부르는 편이 나올 것이다. 여기서 종합이라 함도 정반합의 변증법적 종합이 아니라 전일적 종합에 해당한다. 즉 평면은 일종의 세계인데, 그 세계는 자연으로서의 물질(안료, 매체)적 세계, 문화적 세계, 정신과 신체로서의 인간 주체들이 한데 전일적으로 어우러지는 세계이다. 이렇게 놓고 보면, 서구적 의미에서 물질로의 환원은 주체와 객체, 정신과 물질의 완전한 이분법을 실현하기 위한 방법적 개념이었다면, 우리의 경우 물질로의 환원은 반대로 물질로 신체, 정신이 전일적으로 물질에 위임되고 융합된다는 의미에서 한국 고유의 전통 속에 하나의 원형으로 자리 잡은 일원론적 사유와 자연으로의 회귀 정신과 맞닿아 있다고 하겠다. 우리의 경우 주체는 곧 물질을 통해서, 혹은 물질의 안에서, 혹은 물질과의 조응을 통해서, 바로 그로부터 자신의 실존과 존재를 확인하고 발언하는 방식을 띠는 것이다. 이일은 70년대의 단색조회화의 이러한 특성에 대해서 그것이 “자연에의 순응, 자연과의 몰아적 조응”에서 유래된 것이라는 점, 인위성을 배제하려 한다는 점을 들어 그것이 한국 전래의 자연관, 즉 ‘범자연주의’와 밀접한 관련이 있다고 말하기도 한다.⁹⁸⁾

한편, 탈환영주의에 대한 입장 우리의 것과 서구의 것이 달랐는데, 60년대의 앵포르멜과 70년대의 단색조 회화에서 표상(공간적 표상이건, 대상재현의 표상이건)이 사라지는 것을 두고 탈이미지, 혹은 탈일루저니즘이라고 부를 수 있겠으나, 그 속내를 들여다보면 그것은 전혀 서구적 맥락의 탈일루저니즘이 아니다. 서구적 맥락의 탈일루저니즘이 회화 그 자체, 즉 캔버스의 구조(물질적, 형식적 구조)에서 연역되는 것이 아닌 다른 어떤 것도 회화 내부로 끌어들이거나 하지 않으려 한다는 의미에서 말이다.

70년대 단색조회화들에서 현상으로서 환영은 사라졌지만, 내재적인 초월성의 관점에서 볼 때의 환영은 사라지지 않았다. 다시 말해 표상할 수 있는 외적 대상이나 공간의 환영은 분명 서구의 경우나 우리의 경우 모두 사라졌지

97) 김복영, 『눈과 정신』, 한길아트, 2006, p. 372.

98) 이일, 『한국미술 그 오늘의 얼굴』, 공간사, 1982, pp. 184-185

만, 우리의 경우 비표상적인 실재에 대한 환영은 남아 있으면, 이 때 비표상적인 환영이란 시공을 초월해 있는 것도, 관념적인 것도 아닌 신체와 물질이 가장 원초적인 느낌과 리듬, 혹은 진동으로서 만나는 지점에서 발생한다. 그 세계는 물질과 신체, 그리고 정신이 거리없이 만날 때, 즉 우리 자신이 완전히 물질에 동화되고, 또 물질을 우리가 온전히 느낄 때 그 둘의 접점에서 만날 수 있는 세계이다. 매우 감각적이고도 신체적인 느낌을 중시하면서도, 단지 그것에 머무는 것이 아니라, 보이는 현상과 표면을 통해 그 이면의 비표상적 세계를 응시한다는 점에서 그 특이성이 있다고 하겠다.

이러한 맥락에서 우리의 70년대 단색조회화나 물성회화는 회화 너머의 것을 회화 내부로 끌어들이고, 또 다른 무엇인가를 느끼고 연상케한다는 점에서 철저히 또 다른 맥락의 일루저니즘이라고 할 수 있다. 이 다른 의미의 환영이라는 것이 구체적으로 무엇을 의미하는지 작가들을 통해 살펴보자. 대표적인 예로 하중현, 정창섭, 서승원 등에게서 이 환영(illusion)⁹⁹⁾의 의미를 찾아 볼 수 있다.

하중현은 물성파와 단색조회화의 제 1세대 작가로서 물질과 그 물질의 성질로서 물성 개념은 그를 이해하는 중요한 단서가 된다. 그는 개성이 강한 마대, 철사, 나무, 로프, 철조망, 석회, 유화물감 등을 이용하는데, 마대천을 철조망으로 격자무늬로 해서 감싼다거나, 물감을 마대천에 바르고 이를 불에 그을려 물감이 자연스럽게 흘러 내리게 한다던가, 혹은 마대의 뒷면에서 물감을 밀어내 마대천의 틈새로 스며들게 하고 그 위에 또 다른 반복적 행위의 흔적을 남기는 수법을 주로 써왔다. 이는 얼핏 단순한 행위와 물질성으로 환원될 수 있는 우려가 있으나, 그가 어쩌서 이러한 행위에 몰두하는지, 그로부터 어떠한 결과가 수반되는지에 대해 그의 직접적인 발언을 살펴보면, 그의 작업이 왜 독특한 일루저니즘의 계보에 서 있는지 알 수 있는 단서를 찾을 수 있다.

석유를 문혀 불을 질러 그을음으로 작업을 할 때 물감이 이글거리면서 손 등에 떨어져 화상을 입었을 때와 철조망 작업에서와 같이 철망 가시에 손을 찔려 피가 나는 상처를 입었을 때, 이때 작품 속으로 내가 깊이 들어와 있다는 것을 인식한다. 패널에 실을 깔로 화선지를 붙였다가 말린 후 실을

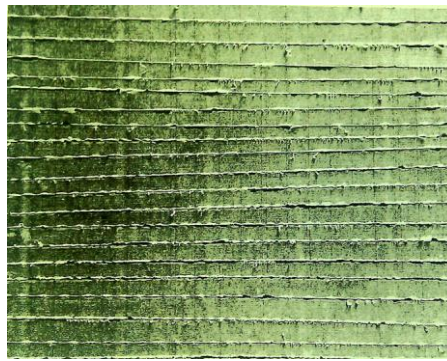
99) 서구의 경우, 이 일루전의 문제에 있어서도 확연히 한국의 단색조회화의 것과 다르다. 서구의 경우, 일루전은 앞서 말한 것처럼, 외적 대상과 3차원 공간에 대한 일루전을 제거한 것이고, 이를 통해 순수한 시각(pure opticality)을 성취하려는 것, 회화를 색과 형태들이 이루는 순수한 형식성으로 환원하려 했던 목적이 있었다. 이는 분명 앞서 말한 시각예술의 자율성 획득이라는 목적을 위한 것이 분명하다. 그러나 한국의 단색조회화는 비록 외적대상이나 공간적 환영은 존재하지 않지만, 그것은 질적으로 다른 일루전을 만들어 낸다. 물자체에 대한 일루전, 근원적 타자로서 자연에 대한 일루전을 생산한다는 점에서 서구의 것과 다른 것이라고 하겠다. 이는 마치 라캉이 말한 것처럼, 무의식적 충동으로서 실재에 대한 응시(gaze) 구조와 유사한 것인데, 라캉류의 응시의 대상으로서 실재는 여전히 주체와 거리를 두고 있다는 점에서 주체를 완전히 물질에 귀속시켜려 했던 한국적 단색조회화와는 또한 차별화된다고 해야 할 것이다.

뜯어낼 때의 흔적에서 내가 그 속에 깊이 가라앉아 있음을 느낀다.¹⁰⁰⁾

그의 육성이 증언해주는 것처럼, 그의 작업에서 주체 혹은 그 비물질적 실체는 물질로서의 작품 속에 가라앉는 방식으로 이입된다. 이일은 바로 이점을 간파하고 그의 작품에 대해 “무기교의 기교와 같은 면밀한 계획성과 아울러 일종의 소박한 존재감 같은 것을 동시에 느끼게 된다. 물질은 씨에게 있어서 민감한 수용성을 지닌 하나의 존재방식 그 자체요, 또한 작가 자신을 ‘세계’ 속으로 인도하는 하나의 열쇠이다”¹⁰¹⁾라고 평하면서 물질 속에 작가의 존재가 육화되어 있음을 암시한 바 있다. 즉 이일의 표현대로 하종현에게 물



[그림 65] 하종현, 〈Work 73-22〉, 종이, 철망, 50x75cm.



[그림 66] 하종현, 〈Work 73-21〉, 패널, 종이, 60x75cm

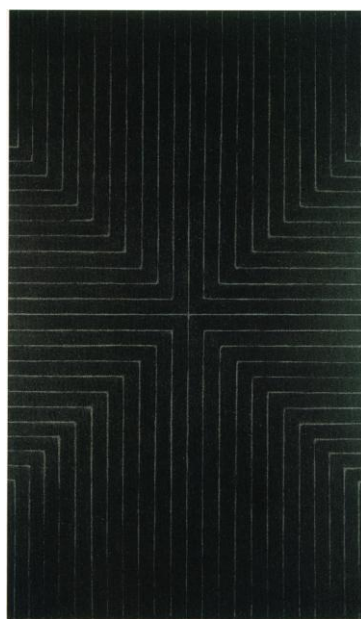
질은 ‘하나의 존재방식’이며, 존재의 육화물이라고 할 수 있을 것이다. 물질이 한갓되고 순수한 물질이나 실체가 아니라, 존재방식이라면 이 때의 물질로서의 회화는 존재에 대한 하나의 은유가 된다. 하종현이 물질을 선택할 때, 자기의 기질과 성격에 맞는 물질을 고른다는 점에서도 그 물질들은 주체와 떼려야 뗄 수 없는 관계로 존재하는 것이 된다. 이로써 회화 너머에 다른 무엇을 담지 말아야 하는 탈일루저니즘의 강령은 하종현에게는 전혀 들어맞지 않는 것이 된다. 거기엔 하종현의 존재 그 자체가 담겨 있으니 말이다.

특히 위의 두 작품(그림 65, 66)에서 비록 그리드를 체계를 암시하는 직선의 선들이 보이나 실상 그러한 그리드가 서구적 의미의 선형적 체계로서의 그리드가 아니라는 것은 그림을 자세히 보면 알 수 있다. 철조망을 씌운 작업에서도 실상 그리드는 조금씩 구불구불 이어지고 있고, 철망에 의한 압력 때문에 요철이 생기면서 좀 더 여유롭고 자연스러운 그리드가 생겨나고 있다. 이 여유로움이 바로 한국적인 맛이라고 할 수 있는데, 그리드를 논리적인 구조로서가 아니라 신체적인 것으로 소화해낸 결과 바로 이와 같은 넉넉하면서

100) 하종현의 「작가메모」, 1984; 김복영, 「1970년대 물성과 회화와 단색평면주의」, 『한국 미술의 자생성』, p. 543에서 재인용.

101) 이일, 「평면 속의 선묘와 색면」, 『공간』, 1980. 8.

도 비기하학적인 그리드가 생겨난 것이다. 오른쪽의 두 번째 작업 역시 마찬가지다. 칼로 그은 종이에 물감을 뒤에서 밀어내면서 생긴 물감의 흔적들은 미세한 균열을 매우 자연스럽게 보이도록 해준다. 사람의 압력이 가해진 것이지만 실상은 물감과 종이의 자연스런 만남 그 자체이기 때문에 그로부터 나온 형상 역시 자연스러울 수밖에 없다. 또한 그는 종이에 칼집을 낼 때도 완전히 직선으로 하지 않고, 철조망 작업에서와 마찬가지로 미세하게나마 기울기의 변화를 통해 리듬감을 주고 있어서 이 역시 기하학적인 것과 거리가 멀어져 있다. 이는 사실



[그림67] Frank Stella, Die Fahne Hoch!, 1959.

상 스텔라(Frank Stella) 등의 논리적 회화(그림67)와 철저히 차별화되는 지점이라고 하겠다. 스텔라의 그림에서 무엇인가를 찾으려고 한 관객이 스텔라에게 그림이 무엇에 관한 것이냐고 묻자, 스텔라가 “당신이 보는 것이 바로 당신이 보는 것이다(what you see is what you see)” 라고 대답했다는 일화는 매우 유명한데, 확실히 서구적 미니멀리즘은 회화 자체의 논리적 구조 외에 다른 무엇도 담지 않으려 했다는 점에서, 즉 표면은 그 자체로서 표면 그 이상의 아무것도 아니라는 점에서 반환영주의라고 할 수 있을 것이다.

한지를 사용한 정창섭의 경우도 우리의 미니멀리즘이 서구의 반환영주의와는 다른 맥락에서 반환영주의, 혹은 또 다른 의미의 환영주의를 지향하고 있었다는 것을 잘 말해준다. 다음은 그가 어떤 계기로 한지 작업에 몰두하게 되었는지를 잘 알게 해주는 대목이다.

나는 흘리고 번지며 스며드는 수용성을 통하여 재료와 나, 물과 아의 일원적 일체감을 소중히 하였다. 이러한 관점에서 1960년대에 나는 서구적 앵포르멜의 양식을 동양적 미의식의 논리로 수용하려 들었다. 1970년대에는 보다 더욱 동양적 시공 속에서 어떻게 그림이 자연스러운 내재적 운율을 지닐 수 있을까에 더 주안하였다. 차츰 나는 캔버스 표면 위에 어떤 형식을 미리 계획하고 이에 의해 그려나가는 방법이나 형식논리를 포기하는 대신 물의 본원적 감성을 일회적 즉흥성과 우연성 속에서 포착하여 나갔던 것이다.¹⁰²⁾

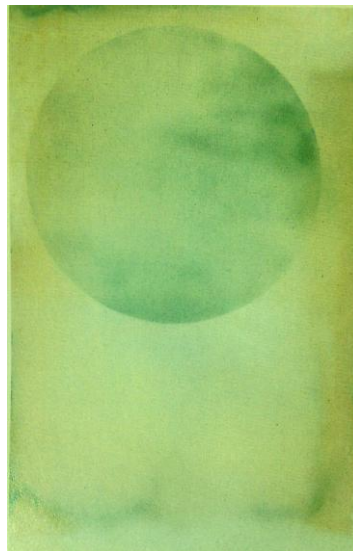
102) 정창섭, ‘한국미술의 모더니즘 : 1970~1979전,’ 무역센터 현대미술과 개관 기념전, 1988

이러한 언급은 확실히 서구의 경우와 우리의 경우가 그 출발점부터 달랐다는 것을 예증해 주는 것이라 할 수 있다. 그의 말처럼, 물질성은 논리적 환원이 아니라, 오히려 물질과의 조응이나 ‘일원적 일체감’에 대한 충동에서 선택된 것이고, 회화 자체는 동양적인 맥락에서 ‘내적 운율’을 지니는 것, 즉 기운생동의 논법으로 이해될 수 있는 것이며, 마지막으로 형식은 형식주의적 논리 대신 물질이 갖는 비표상적 본성에 대한 신체적 탐색 속에서 다분히 물질에 순응하며 발생하는 신체적인 감성¹⁰³⁾으로부터 유발된 것이다. 또한 이렇게 미리 계획된 형식이나 의도를 포기하고 물질과의 교감 가운데 그려 나가는 과정을 중시하는 태도는 고유섭이 한국미술의 특질로서 제시한 제작태도, 즉 ‘무기교의 기교’, ‘무계획의 계획’을 재표명하고 있는 것으로서 한국 예술의 제작태도를 고스란히 이어받고 있는 것으로 보이고, 동시에 70년대의 단색조회화가 왜 ‘범자연주의’의 맥락에 포섭되는지를 알 수 있게 해준다.

아래의 정창섭의 작품들(그림68, 69)은 60-70년대의 작품들로서 앞서 김기린 등의 작품에서 느낄 수 있는 표면과 안료의 비분리현상을 보여주는 것이면서, 동시에 박수근의 표면이 주는 아련한 서정성을 느낄 수 있는 것들이다. 두 작품 모두 안료가 표면에 아득히 번져가는 특성을 십분 살린 것으로서 단색조를 사용했음에도 불구하고 이 표면 너머의 이면에 무엇인가가 있음을 암시한다. 이 때 그 무엇이 바로 일종의 환영으로서 규정될 수 있을텐데, 그 환



[그림 68] 정창섭, 〈교감(交感)31〉, 1968, 캔버스에 유채, 130.5x130.5cm



[그림69] 정창섭, 〈원대원(圓對圓)〉, 1970, 캔버스에 유채, 125x78.5cm

103) 주의해야 할 것은 이때의 신체성이 정신과 신체, 의식과 신체의 이원적 분리로 이해되는 신체가 아니라, 반대로 신체의 행위, 혹은 신체와 물질의 접합 가운데 정신 역시 함께 이입된다는 점에서 신체와 정신의 분리를 애초부터 전제되어 있지 않다.

영은 우리에게 느껴지는 바 그대로 말할 수 없는 그 무엇, 즉 비표상적인 어떤 것이다. 이러한 표면과 이면의 중첩 현상, 혹은 안과 밖의 중첩현상은 표면을 통해 이면을 보는 ‘비표상적 이면시’의 전형을 보여준다고 할 수 있겠다. 한편, 정창섭이 표면 너머의 이면에서 무엇을 보고 있는지는 다음의 언급을 통해서 잘 나타나 있다.

문에 바른 한지를 통해서 우리는 ‘안’과 ‘밖’의 이중적 세계를 공유하는 슬기를 체득하게 된다. 문종이의 누르스름하게 바랜 빛 속에서 시간의 양금을 느끼며 그 위에 수묵처럼 번지는 달빛과 대나무 그림자를 통하여 공간의 물성과 그 여백을 즐겼던 것이다. 방바닥도 종이로 들창도 종이이다. 이는 외부세계를 격렬하게 체험하려는 것이 아니라 종이를 통해 걸러지고 투시된 담담한 상징과 은유적 세계로 외부를 흡수하려는 슬기가 그 속에 흐르고 있다.¹⁰⁴⁾

사실 정창섭의 회화를 성안하는 계기는 정창섭 자신의 생활세계에 있다. 그는 위의 언급에서처럼 옛 한옥의 창문의 한지를 통해 밖을 내다보는 경험을 그 자신의 회화적 출발점으로 삼고 있다. 그의 단색조 회화가 표현하려는 세계는 한지를 여과한 지각경험과 그러한 경험이 암시하는 비표상적 세계에 있는 것이다. 한지를 통해 경험되는 세계는 안과 밖에 일원적으로, 즉 전일적으로 상호중첩되는 세계이며, 물질의 현상적 표면과 비표상적 내면이 중첩되는 세계이다. 말, 즉 개념이나 언어로서는 느낄 수 표현할 수 없는 ‘시간의 양금’, 달빛이라는 비표상적 실체들로부터 느껴지고 암시될 수 있는 저 너머의 세계가 바로 정창섭의 눈이 바라보고 있는 세계인 것이다. 그는 이 세계를 보기 위해 위의 그림에서처럼 안료를 인위적으로 조작하는 것이 아닌, 안료 자체가 자연스럽게, 즉 인위적이지 않는 방식으로 캔버스와 하나가 되도록 했던 것이다.

서승원의 경우도 사정은 위의 두 사람과 크게 다르지 않다. 70년대로부터 현재까지 줄곧 이어지는 작업의 명제는 ‘동시성’이다. 그의 작품들은 모두가 동시성이라는 명제를 달고 있는데, 이때의 동시성 역시 표면과 이면의 동시성, 부분과 전체의 동시성, 주체와 객체의 동시성, 현상과 실재의 동시성, 시간과 공간의 동시성 등을 의미한다. 다시 말해 그의 작업은 화면 안에 세계를 동시에 현현시키려는 의지의 결과물이라는 것이다. 서구의 모더니즘과 미니멀리즘 회화가 추구했던 동시성이 화면 안의 시각적 요소들이 순전히 망막적 지각과 시각적 형식의 동시적 통일성을 의미하는 것이라면, 서승원의 동시성은 표면 너머에서 암시되는 세계와 표면의 동시성 현현, 즉 전일적 동시성

104) 정창섭, ‘한국미술의 모더니즘 : 1970~1979전,’ 무역센터 현대미술과 개관 기념전, 1988

이라고 할 수 있을 것이다.

아래의 작품(그림70)은 그의 작품에서 동시성이라는 것이 구체적으로 어떠한 구조를 띠는지 그 형식적 특성이 매우 잘 나타나 있다. 서승원의 이 작업은 정사각형과 기하학적인 선들로 이루어져 있다는 점에서 다분히 서구적 미니멀리즘으로 읽힐 수 있는 오해의 소지를 가지고 있다. 그러나 우리가 이 그림을 자세히 들여다보는 순간, 몇가지 중대한 차이점을 발견하게 되고 그 결과 이 그림은 서구적인 문법과 구성원리에서 벗어나 있다는 것을 알게 된다.



[그림 70] 서승원, 〈동시성70-22〉, 1970 캔버스에 유채, 162x130cm

우선 그의 바탕이 획일화된 평면으로 되어 있지 않다는 것을 알아채야 하는데, 그의 표면은 앞서의 경우와 같이 안료와 표면의 비분리성을 느끼게 한다는 점에서 표면이 단순히 형태들이 조직될 형식적 공간으로 정의된 것이 아니라는 점을 알 수 있다. 서구적인 평면은 그 안에서 형식적 요소들이 정의되고 또 연역될 수 있게 하는 논리적 틀로서 작용하지만, 서승원의 평면은 마치 그 안에 더 깊숙한 공간이 있음을 암시하고 있고, 이는 좌측 상

단의 기하학적 형태들에 의해 더욱 강화되고 있다. 그런데 문제는 위의 기하학적 형태들에서 느껴지는 공간성이다. 캔버스의 표면 위에 있는 것처럼 느껴지는 정사각형(색이 채워지지 않은 채 윤곽선으로 되어 있는), 그리고 이에 반해 예각과 둔각의 각으로 이루어진 다른 기하학적 형태들의 조합은 3차원의 입체공간을 느끼게 한다. 바탕이 되는 전체 공간이 단지 표면에 머무르지 않고 아득히 먼 무한의 공간을 암시하는가 하면, 캔버스의 물질적 표면과 일치하는 면도 있고, 삼차원의 공간도 있다. 뿐만 아니라, 그 입체의 공간마저도 사선의 형태들에 의해서 불분명하며, 어떻게 보면 공간이 묘하게 중첩되어 있다는 것을 느끼게 한다.

명확히 3차원으로 정의되는 공간성은 서양의 원근법이나 투시법이 잘 보여주는 것이고, 완전히 캔버스의 평면과 일치된 2차원의 공간은 모더니즘과 미니멀리즘 평면주의에서 잘 보여줬다. 그러나 서승원의 공간적 정의는 캔버스의 물질적 평면, 캔버스의 평면에 일치하는 형식적 평면, 3차원의 공간, 이

도 저도 아닌 공간, 무한한 깊이를 가지는 비표상적 공간 등이 하나로 얹혀 중첩되어 있다. 사실 이러한 공간 일체의 중첩은 김복영이 잘 지적하고 있듯이, “시간 가운데서 이루어질” 수 있는 것으로서 “우리의 지각에 의해 촉발된다는 것”을 의미한다. 지각에 의해 촉발된 시간과 공간들의 중첩이야말로 공간에 대한 우리식의 즉 전일적 공간성의 논리를 잘 보여준다고 하겠다.

그는 오상길과의 대담에서 60-70년대 서구와 차별화되는 우리 고유의 그림이 무엇인지에 대해 궁구한 바가 있으며, 그 와중에 전통 〈책가도〉가 갖는 공간성에 주목한 바 있다고 말한 적이 있는데, 아직은 조심스럽지만 그의 공간에 관한 정의는 바로 이 책가도로부터 온 것이 아닌가하고 추측해 볼 수 있다. 책가도의 공간성 역시 서구적인 투시법을 우리식으로 해석한 결과 나온 것이라고 했을 때 말이다. 한편, 이러한 공간의 중첩에 그 연원이 어디에 있는지 알 수 있는 단서를 말해주기도 한다. 다음은 서승원이 자신의 시각성과 공간성에 대한 모티브를 어디에서 가져오고 있는지에 대해 말하고 있는 부분이다.

또 한 가지 저는 어렸을 때부터 한옥에서 자랐어요. 대청마루를 나가면 안방에서 문을 열 때도 완자 문양 문살이 있지 않습니까, 역으로 삼각형으로 된 기하학적 무늬라든가 창호지의 흰색이라든가, 보름달에 비치는 색 그런 것이 참 기억이 많이 납니다. 문이 찢어지면 할머니가 멀 덧붙이는데 한 장 붙일 때, 두 장 붙일 때 색이 굉장히 다르고 한지의 색이 다 달라요. 또 안방의 벽장에 민화 그림이 있었어요. 아주 그런 집 구조에서부터 생활하는 거에서부터 그런데서 살아왔단 말입니다.¹⁰⁵⁾

이러한 언급을 볼 때, 그의 공간에 대한 해석은 한옥의 공간적 구조와 그 공간에서의 발생하는 지각적 경험의 구조에서 유래했음을 짐작할 수 있다. 한옥의 대청마루가 가지는 안과 밖의 공간적 중첩 및 상호교통, 그리고 덧 붙인 한지의 색에서 지각되는 중첩된 평면의 공간성, 민화의 공간성 등을 종합했을 때 서승원의 작업에서 발견되는 독특한 공간의 중첩을 설명할 수 있으리라 본다. 이 모든 것들을 종합해 볼 때 서승원의 동시성의 공간은 전일적 동시성의 공간이라고 재규정할 수 있을 것이다.

2-2. 서구 미니멀리즘과의 차별화

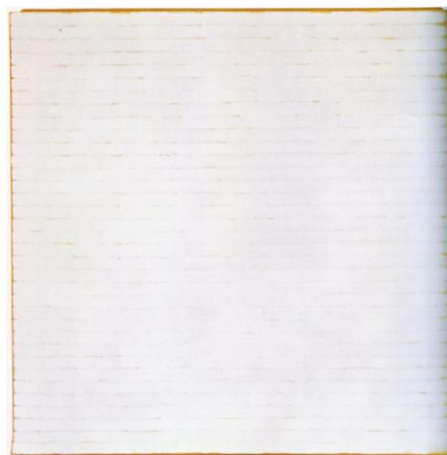
앞 절에서도 언급되었지만 70년대 한국의 단색조회화는 60년대 미국의 미니멀회화를 단순 이식한 것이 아니냐는 오해를 여전히 받고 있다. 그러나 실상 형식적으로건 내용적으로건 이 둘은 그 뿌리부터 다르다. 한국의 단색조회

105) 서승원, 〈서승원 대담, 2001〉, 오상길 역음, 『한국현대미술 다시읽기Ⅱ : 60-70년대 미술운동의 자료집 vol.2』, ICAS, 2001, p. 89

화가 한국적 원형(archetype)의 맥락과 한국적 미의식의 발로라는 것을 보다 구체적으로 설득하기 위해서는 서구적인 근대성과 근대미술의 논리적 귀결이라고 일컬어지는 미니멀리즘 회화와 한국근대미술에서 나타나는 미니멀리즘을 함께 비교해보는 것만큼 좋은 방법이 없으리라 생각된다. 이 절에서는 미국의 미니멀 회화를 대표하는 로버트 라이먼과 우리의 박서보를 비교함으로써 둘 간의 차이를 보다 구체화하는 한편, 이를 통해 한국적 미니멀리즘이 한국적 조형이념의 맥락에서 이해되어야 한다는 것을 보다 강력하게 주장할 것이다.

먼저, 라이먼(Robert Ryman)은 일종의 프로세스 아티스트로 간주되기도 했는데, 그의 작업들은 일견 우리의 단색조 회화와 매우 유사한 형식과 표정을 띠고 있는데, 오직 흰색의 안료만을 고집했다는 점에서 그의 작업들 역시 미니멀회화로 분류될 수 있다. 우선 그의 작업 중 우리의 것과 비교될 만한 것을 들어 보고 논의를 계속하는 것이 좋겠다.

그의 〈원저34 Winsor 34〉(1966)(그림71)는 우리의 것과 좋은 비교가 될 것이다. 외견상 비슷한 우리의 것과 유사한 이 작업의 과정은 다음과 같다.



[그림 71] Robert Ryman, Winsor34, 1966,
캔버스에 유채, 160x160cm

그는 흰색 안료를 묻힌 5센티 정도의 붓으로 린넨 캔버스 위를 수평으로 한번에 20-25센티 정도를 긋고, 물감이 떨어지면, 다시 물감을 발라 흰색의 선을 이어가는 작업을 반복하는 방식으로 이루어진다. 안료와 안료 사이에 살짝 드러나는 린넨 천의 색깔이나, 줄과 줄 사이에 드러나는 린넨 캔버스의 색선은 표면 너머의 이면에 대한 응시를 연상케 하기 보다는 오히려 그의 작

업이 여전히 그리드체계 내에서 이루어지고 있음을 시사한다. 앞서 보았던 70년대 한국의 단색조 회화들에서는 표면과 질료의 비분리성과 마치 안개와 같이 흐릿하고 불투명한 색채때문에 표상할 수 없는 아득한 공간의 깊이나 아련함이 느껴졌다면, 그의 작업에서 그런 표면의 깊이는 거의 느껴지지 않는다. 비록 표면 아래 린넨천이 있다는 것을 지각할 수 있다고 해도 말이다. 왜냐하면 라이먼의 작업에서 천과 안료는 지지체와 안료로서 분명히 그 층위가 구분되어져 있기 때문이다.

한편, 물감 사이로 비치는 린넨천이 이루는 수평선들은 거의 직선의 형태를 하고 있고, 매우 규칙적이고, 붓질 역시 매우 규칙적이어서 어떤 신체적

리듬의 여유로운 규칙성과 반복성보다는 계획된 규칙성이 더 강하게 드러난다. 이 역시 그의 작업이 논리적인 성격을 띠고 있다는 생각을 떨쳐버릴 수 없게 한다. 비록 그의 작업에서 작업의 절차로서의 시간성과 안료의 물질성이 느껴지는 것은 필연적인 것이라고 하더라도 그의 작업에서는 여전히 정신과 물질, 주체 대 객체, 캔버스 표면과 안료의 이분법이 작동하고 있다는 것은 분명하다.

라이먼의 작업이 주체와 객체의 완전한 이분법을 전제로 한 뒤 순수한 물질성과 물질의 시간적 전개에 천착하고 있다면, 여기서 물질에 대한 주체의 이입은 전혀 일어나지 않고 있다. 라이먼은 자신의 작업을 통해 물질 자체가 갖는 프로세스를 탐구하고자 한 것이지, 물질과의 만남이나 조응, 혹은 물질에 자신을 완전히 이입하는 일은 일어나지 않고 있다는 것이다. 라이먼의 이 작업은 크라우스에 따르면, 순수한 물질과 그 물질이 시간 속에서 펼쳐지는 것으로서 일종의 물질적 진화의 상태들로 이해¹⁰⁶⁾될 수 있다. 다시 말해 그것은 주체나 자아의 위임이 없다는 점에서 우리식의 비물질적 구조와는 거리가 멀다. 이렇게 볼 때, 주체와 물질, 혹은 사물은 분리된 상태에서 물질성은 단순히 사물 그 자체 내지는 사물 자체의 과정 외에 다른 것이 아니다.

그러나 우리의 경우 예컨대 박서보의 예를 들어 보면, 라이먼과의 차이가 확연히 드러난다. 박서보는 라이먼이나 라인하르트와는 다르게, 행위와 측면과 물질성이 동시에 강조가 된다는 데서 서구의 것과 차이가 있다. 다시 말해 주체성과 객체성, 정신과 물질성이 상호관통, 혹은 합일하는 경지를 이루는 것인데, 이 때 주체와 객체의 이분법은 신체의 매개를 통해 그 대립이 해소된다. 그것은 논리적이고 인식론적인 차원의 주체 객체의 이분법을 존재론적이고 감각적인 차원에서 해소하는 것이라고 할 수 있다.

박서보는 60년대 앵포르멜의 물결이 한국 화단을 휩쓸 무렵, 〈원형질〉, 〈유전질〉 등의 두터운 마티에르가 특징적인 작업을 해오다가 70년대 들어 소위 그의 고유양식이라고 할 수 있는 〈묘법〉(그림72) 연작들을 생산해 냈다. 그의 〈묘법〉 연작들이 라이먼의 것과 무엇이 다른지 말하기 위해서 그의 작업의 방식과 태도, 절차, 형식적이고 구조적인 특징 등을 아울러 제시하고, 그러한 것들이 라이먼의 것과 어떠한 차이를 보이는지를 언급할 필요가 있을 것이다. 그의 ‘묘법’ 작업들은 그림에서 보는 것처럼, 우선 유백색이나 회색의 안료를 캔버스에 바르고, 이 위에 도화용 연필로 사선, 혹은 지그재그 형식의 선들을 연속적이고 반복적으로 그어 가는 방식을 취한다. 이 때 이러한 작업은 일회적으로 그치는 것이 아니라, 칠하고 긁고 하는 작업을 반복해

106) Hal Foster, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois, Benjamin H. D. Buchloh, Art Since 1900: Modernism, Anti-Modernism, Postmodernism, eds. Hal Foster et al. (New York: Thames & Hudson, 2004), p. 402

가는 방식으로 이루어짐으로써 계슈탈트의 단순성에 미묘한 변화가 뒤 따르게 된다. 박수근의 경우처럼 계슈탈트는 단순반복과 유사성의 계슈탈트가 아니라 전체적으로 반복적 형태가 리듬을 형성하면서도 동시에 앞서 그어진 흐릿한 선들이 단순 반복에 의한 통일성을 미묘하게 유동적인 것으로 만든다.



[그림 72] 박서보, 〈묘법 No. 41-78〉(부분), 1978, 마포에 유채, 연필, 194x300cm,

박서보의 직접적인 육성은

이 미묘한 진동을 가진 시각적 리듬이 어떠한 절차를 통해 만들어지는지 잘 알 수 있게 해준다.

이미지 표현이 하나의 환상에 불과한 것만은 너무도 자명하다. 그렇기 때문에 내가 탈표현의 세계를 추구한다기보다는 이미지를 표현한다는 행위가 목적성을 띠기 때문에 행위의 순수성이 없다는 사실에 기인한다. 탈이미지 또는 탈표현을 강조하는 까닭은 행위의 무목적성을 통해 행위 그 자체에 살고자함이며 이 무위순수한 행위 속에서 나는 크나큰 해방감을 맛보고자 하는 것이다.” 107)

나는 행위의 흔적을 남기고 또 그것을 지워나가는 이러한 어처구니 없는 짓을 수없이 되풀이 한다. 그 사이에 나는 얻는 것도 주는 것도 없다. 다만 있다면, 나를 털어버리는, 또는 나를 비워버린 중성적인 구조가 있을 뿐이다” 108)

박서보의 자신의 언급에만 의존한다면, 그의 작업은 무목적성을 지닌 무위순수한 행위 그 자체에 머무르고자 하는 충동에서 기인하는 것이며, 그 형식적 특징은 탈표현과 탈이미지가 될 것이다. 그리고 그 결과는 바로 주체의 소멸¹⁰⁹⁾ 혹은 그 결과로서 중성적 구조가 있게 된다. 그러나 이러한 그의 언급만으로는 작업의 결과물이 어떻게 중성적 구조가 되는 것인지에 대한 해명으로는 부족하다. 이는 다소간 재구성과 재기술을 필요로 한다.

무목적적인 순수한 행위란 그림을 그리는 데 있어 우선 주체의 구성적 의도나 감정적 소여들이 작업의 과정에 앞서 주어지는 것을 완전히 제거하겠다

107) 박서보, 〈단상 노트에서〉, 『공간』, 1977년 11월 호, p. 46.

108) 박서보, 위의 책, p. 46.

109) 여기서 소멸은 주체가 완전히 사라진다는 것이 아니라, 관념, 혹은 의식으로서 주체가 물질과 영기면서 보다 근원적이고 원초적인 상태로 되어간다는 점에서 그러하다.

는 것을 의미한다. 이것이 전적으로 가능한 일은 아님에도 최소한 그의 의도는 그러하다. 이러한 의도는 사실상 물질이나 행위에 앞서 선규정된 무엇도 갖지 않았다는 의지를 표명한 것으로 볼 수 있다. 거기에는 정치적인 것도 혹은 예술 자체의 내재적 문제도 개입하지 않는다. 그 결과 그의 작업 과정에는 순수한 행위만이 남을 수 있게 된다. 그러나 그의 작업의 결과물은 반복적이고 리드미컬한 선드로잉으로 나타나는데, 이는 일종의 구조라고 할 수 있다. 그런데 이 구조가 중성적(neutral)이라는 것은 그가 말하는 무위적 행위라는 것이 주체에게도 혹은 물질의 편도 아닌, 그 어떤 중간지점 혹은 그 둘의 상호적 관계 속에서 이루어진다는 것을 의미한다. 박서보의 표면에서 만들어지는 리드미컬한 구조는 신체의 행위를 매개로 해서 주체와 물질의 만남 속에서 되어진 어떤 것이며, 그것이 반복으로 나타나는 것은 그 상태나 사건이 아직 미완결적이라는 것을 의미한다. 김복영의 말을 따르자면, 그래서 ‘반복’은 “구조를 계속하는 상태에 두기 위한 절차”이며 ‘구조’는 반복의 행위 속에서 새로 드러나야 할 어떤 것¹¹⁰⁾이 된다.

그래서 이 리드미컬한 구조는 박서보 고유의 신체적 계기와 물질들이 만나 이루어지는 일종의 힘들의 진동, 혹은 파동이 만들어 내는 구조로 볼 수 있을 것이다. 이것은 다분히 현대의 양자론적 관점에서 이해될 수 있는 것으로서 마치 현대물리학이 발견할 수 있는 가장 미시적인 세계가 에너지의 진동으로 이루어진 초끈(super string)들의 세계라고 할 때, 박서보의 표면구조는 박서보 개인의 고유한 신체적 리듬과 제스처, 그리고 캔버스, 연필 등의 물질성의 리듬이 상호적으로 만들어낸 고유한 리듬의 흔적이라고 할 수 있을 것이다. 이렇게 놓고 볼 때, 박서보의 회화적 세계는 일원론적 전통, 혹은 전일주의적 전통의 맥락에 놓여 있다고 볼 수 있을 것이다.

110) 김복영, 「4인의 방법적 도취와 철학」, 『공간』 125, 1977, p. 11.

■ 제 3부 결 론

본고는 한국근대미술에서 전일주의라는 원리가 어떠한 방식으로 시각적 형식 속에 내재하게 되는지 그 절차를 다루는 데 목적이 있었고, 나아가 이 원리와 절차를 한국근대미술에서 자주 거론되는 핵심작가와 그 작품들을 통해 검증하고자 하였다.

전일주의는 주체와 객체, 인간 주체와 자연, 정신과 물질, 의식과 신체, 현상과 실재, 표면과 이면, 있음과 없음, 보이는 것과 보이지 않는 것, 부분과 전체, 형상과 배경, 중심과 주변 등의 이분법적 관계항들을 대립이나 분리가 아닌 상호귀속과 상호함일의 관계에서 보도록 하는 것으로서 이것은 다분히 한국 전통의 세계관인 내재적 일원론의 관점과 그 맥을 같이 한다. 전일주의가 견인할 때, 인간과 자연의 관계는 인간이 자연에 이미 귀속되어 있는 것으로서, 더불어 자연은 인간에게 ‘비표상적 각인’의 형태로서 주어진다. 다시 말해 전일주의에서 인간은 이미 자연의 일부로 존재하기 때문에 서구의 경우처럼 자연을 주체중심적 시선을 통해 객관적으로 표상하려는 시각성은 지양된다. 자연을 주체의 시선으로 타자화시키는 것이 아니라, 반대로 자연의 비표상적 이면, 즉 합리적 체계와 개념적 틀로서는 포착되지 않는 비표상적 실재(기, 정기, 신기, 혹은 기운과 같은 표상불가능한 실재)를 신체적 느낌으로서 포착하려고 한다. 왜냐하면 그것이 거리 없이 자연에 귀속된 자로서 응당 가지게 되는 태도이기 때문이다. 타자화하는 시선이 주체가 대상을 거리두고 객체화할 수 있을 때 발생할 수 있는 것이라면, 이미 자연에 귀속해 있는 자는 그렇게 거리둘 수 없고 자연과 전일적으로 엉겨 있는 그 느낌을 작품에 담으려 한다. 이것을 필자는 전일적 응시 내지 비표상적 이면시라는 개념으로 구체화하고자 했다.

한편, 이러한 전일적 시선은 비록 형이상학적인 것이지만, 시공을 초월한 이데아같은 것을 바라보는 시선도 아니며, 그것은 항상 내재적인 시선이며 현실적이고 현세적인 시선이다. 그 시선은 표면을 통해 이면을 보려는 시선이며, 보이는 것을 통해 보이지 않는 것을 보려는 시선이다. 중요한 것은 이때의 보이지 않는 것이 초월적인 대상은 아니라는 것이다. 한국의 오랜 전통적 사유는 내재적 일원론으로 설명될 수 있는 것인데, 전일주의는 이 사유의 전통과 밀접한 관련을 갖는다. 전일주의는 멀리서 〈천부경〉이나 〈삼일신고〉의 삼일사상, 우리의 주된 문화구성원리로서 샤머니즘과 연기론을 설파하는 불교의 화엄사상과도 그 맥을 같이 하는 것이며, 더 가깝게는 진경산수의 정신에 내재해 있는 조선의 기일원론적 사유의 맥락과도 연관된다.

전일주의가 미술을 견인할 때, 그 형식적 특징은 우선 우리의 전통미술이나 근현대미술에서 허다하게 찾아볼 수 있는 원용적 형식에서 찾아볼 수 있다. 이 원용적 형식의 뿌리는 선사시대 암각화의 동심원에까지 거슬러 올라가

며, 고구려나 백제, 신라의 삼태극 문양 혹은 그 변형문, 석굴암의 궁륭형의 천정 등에서 찾아 볼 수 있고, 근대미술에서는 조선의 달항아리, 정선의 금강전도, 김홍도의 원형구성 등이나 김환기, 장욱진, 이중섭, 박수근 등의 작품들을 통해서도 확인할 수 있다. 물론 이 원형은 한국 특유의 난형의 둥근을 가지고 있다는 데 그 고유한 특징이 있다.

또한 전일주의라는 것이 부분과 전체의 상호귀속과 상호내재의 원리라면, 부분으로서 시각적 요소들(곡선, 사선, 정각내지는 색채나 텍스처적인 요소)들을 전체로 구조화하는 방식에서도 전일성이 뚜렷이 나타난다. 전체를 계획하고 부분을 그 전체로부터 연역적으로 도출해내는 것이 서구적인 방식에 가깝다면, 전일주의에서 전체는 잠재적으로만 존재할 뿐, 부분들을 미리 앞서 규정하지 않는다는 특성이 있다. 따라서 전일주의적 형식에서 부분적 요소들은 전체를 조화롭게 이루면서도 그 나름의 고유한 성격을 잃지 않는 특성을 갖는다. 또한 부분이 곧 전체이고 부분이 전체를 만들어 가기 때문에 하나의 전체의 관점에서 볼 때 부분은 전체의 틀에 엄격히 구속되지 않고 다소간 여유와 일탈의 성질이 부여된다. 물론 그 일탈과 여유는 전체로의 조화를 해치지 않는 선에서만 이루어진다. 전체가 부분을 엄격히 규정하지 않기 때문에 무계획적인 것으로 보이고, 미완성의 것으로 보인다. 또한 일탈과 여유는 일종의 이산성과 비결정성을 성안하기도 하는데, 이러한 이산성과 비결정성은 작가나 시대에 따라 그 정도를 달리하지만, 한국미술에서 나타나는 넉넉함의 특징을 나타나게 한다. 이산성과 비결정성이 더 강조되어 역동적으로 보일 수도 있고, 그렇지 않고 이산성과 비결정성이 약화되고 전체적 조화가 더 중시되면 다소간 정적이고 단순한 형식이 산출되기도 한다. 예컨대, 이중섭이나 이응노가 역동적이라면, 박수근과 김환기가 더 정적으로 보이는 이유는 이것으로 설명될 수 있을 것이다. 그러나 전체와 부분이 상호귀속하는 상태로서 전일주의의 큰 틀은 변함이 없다는 것은 분명하다. 다시 말해 역동성이나 정적이나 하는 것은 전일주의의 큰 틀에서 그 정도의 차이만 있을 뿐이라는 것이다.

한편, 전일주의는 70년대의 단색조회화나 물성회화에서 물질과 행위, 신체가 전일적으로 접합되는 상태로 나타난다. 이는 한국의 근대화와 산업화, 정치적 상황이 낳았던 특수한 조건, 즉 인간의 물질화와 정치적 억압 속에서 미소화된 주체의 타자의식을 반영하고 있는 것으로서 전일주의의 특수한 버전이라고 할 수 있다. 70년대의 단색조회화 및 물성회화의 작가들은 물질 속에 자신을 위임함으로써 독특한 타자의식을 반영하고자 했고, 동시에 물질, 즉 자연으로 회귀함으로써 현실에 대해 암묵적인 발언을 시도하기도 했다. 이는 산업적 근대화 속에서 타자화된 주체가 퇴행적으로 잃어버린 전통과 자연으로 되돌아감으로써 자신의 정체성과 주체성의 원천을 회복하려고 하였던 것으로

볼 수 있다.

자연과의 융일적 접합 의식은 근대초기의 미술에서도 확인할 수 있는 것으로서 한국성 내지 우리 것에 대한 뚜렷한 자각의식을 가지고 있었던 우리 근대의 예술가들은 공통적으로 자연과의 전일적 관계 속에서 그들의 정체성을 찾으려고 했다. 겸재와 단원으로 대표되는 진경풍속 내지 산수화의 전통은 중국의 전통 산수화와 차별점을 한국의 진경 속에서 찾으려 했고, 일제시대 향토색 논쟁을 중심으로 일어난 조선미술론이 추구하고 있던 ‘조선심’도 한국적 자연과 풍토를 한국적 방식으로 그려내는 데에서 자신들의 정체성을 찾고자 했다. 한국의 근대미술 전반을 아울러 볼 때, 한국의 근대미술에는 공통적으로 한국적 미감에 대한 자각적 의식을 계기로 한국성을 지향하는 일면이 있고, 이 한국적 정체성을 자연이나 대상과의 전일적 어우러짐의 느낌을 신체와 정신의 융일적 상태에서 포착하려 한다는 특징이 있다.



제 4부

대표디자인 및 선정계기

no.	이미지제목	이미지출처	소장기관
1	김환기, 〈론도〉, 1938, 캔버스에 유채, 61×72cm	오광수, 『시대와 한국미술』, 미진사, 2007	국립현대미술관 소장
2	이중섭, 〈흰소〉1, 1953년 경, 종이에 유채, 30×41.7cm	오광수, 〈시대와 한국미술〉, 미진사, 2007	홍익대학교 박물관 소장
3	이응노, 〈군상(群像)〉, 1988, 한지에 수묵, 68×100cm	이응노미술관, 『80년대 이응노 군상(群像)전』, 이응노미술관, 2004.	확인필요
4	박수근, 〈모자〉, 1961, 캔버스에 유화, 45.5×38cm	『박수근 1914-1965』, 마로니에 북스, 2010.	확인필요



1. 김환기, 〈론도〉



2. 이중섭, 〈흰소〉1



3. 이응노, 〈군상(群像)〉



4. 박수근, 〈모자〉

필자는 한국근대미술에서 한국적 디자인 DNA의 요체로서 전일주의를 꼽았고, 그 전일주의가 심층에서 한국근대미술을 한국적인 것으로 견인한다고 말한 바 있다. 전일주의는 무엇보다 부분과 전체의 관계에 있어 부분이 각자 개체성을 잃지 않으면서도 동시에 전체를 조화롭게 만들며, 전체가 부분에 앞서지 않고 부분에 내재한다고 여기는 원리 내지 정신이다. 즉 부분과 전체를 일원적으로 다루는 마음이라고 할 수 있다. 전일주의가 주체와 세계(객체로서의 자연, 혹은 실재)의 관계에 작용할 때, 자연과 인간의 전일적 접합의식이

로 나타나며, 시각성으로 작용할 때, 그것은 보이는 세계를 통해서 보이지 않는 세계, 즉 자연의 이면을 바라보는 비표상적 이면시 내지 전일적 응시의 형식을 띤다. 부분적인 시각적 요소들이 하나의 전체 형식을 조직화하는 방식으로 시각적 형식에 관해서도 전일주의를 말할 수 있는데, 이 때 전일주의는 부분과 전체가 역동적으로 상호침투, 상호귀속하는 역동 계슈탈트의 형태로 나타난다. 특히 시각적 요소들이 하나의 전체로 구조화될 때 그 구조는 선제하는 통일적 원리로 환원되는 것이 아니라 부분의 일탈과 여유를 허용하기 때문에 비결정성과 이산성의 구조를 띤다.

한국근대미술의 대표 디자인으로 선정된 네 작품은 위의 전일주의의 특성을 그 나름의 방식으로 구현하고 있는 것들이다. 먼저 김환기의 〈문도〉는 선과 색면, 규모의 시각적 요소들이 대비, 긴장, 음악적 리듬, 반복, 조화, 균형, 파격적 일탈 등의 거의 모든 조형원리들을 구현하고 있으면서, 부분과 부분, 부분과 전체가 상호관통하며 상호의존하면서 유기적으로 하나의 전체를 만들고 있다는 점에서 전일주의를 구현하고 있다. 이중섭의 〈흰소〉는 주체와 대상으로서의 소가 신체와 정신의 교감을 통해 전일적으로 영기어 있는 상태를 시각화함으로써 전일적 응시의 시선을 잘 보여주는가 하면, 반복되는 사선 조합의 패턴들과 그것들의 일탈적 변형을 통해 단순구조 속에 일탈을 허용하는 방식으로 시각적 형식을 구조화함으로써 전일주의의 시각성과 형식을 성안해 내고 있다. 한편, 이응노의 〈군상〉은 필자가 말한 역동적 계슈탈트를 가장 잘 보여주는 것으로서 부분과 전체가 끊임없는 변증법적 생성의 순환고리 속에서 지각된다. 즉 인간 군상 전체는 한 개체로서의 인간의 형상과 유사한 형태를 띠며, 무한한 구조적 가능성 속에서 유동적으로 조직화된다는 점에서 부분과 전체의 상호귀속과 상호일치라는 전일주의의 원리를 실현하고 있다. 마지막으로 박수근의 〈모자〉는 대상이 가진 가장 본질적이고 보편적인 속성을 디자인적인 간결함으로 간취해 내는데 있어 탁월함으로 보여주며, 어머니와 아이의 관계를 상호적이고 전일적인 관계로 해석해 내고 있다. 뿐만 아니라 시각적 형식에 있어서도 어휘의 단순성과 애매성, 그리고 비균제성을 절묘하게 조화시켜 부분의 일탈을 허용하면서도 전체를 넉넉하게 조직화하는 한국적 조형원리를 잘 실현해 내고 있다.

참고문헌

- 강우방, 『원융(圓融)과 조화(調和), 한국고대조각사의 원리 I』, 열화당, 1990.
- _____, 『법공(法空)과 장엄(莊嚴), 한국고대조각사의 원리 II』, 열화당, 2000.
- 고유섭, 『구수한 큰 맛』, 진흥섭 엮음, 다할미디어, 2005.
- 국립현대미술관, 『근대를 묻다 : 한국근대미술 걸작선』, 국립현대미술관, 2008.
- 국립현대미술관, 『근대미술연구 2005』, 국립현대미술관, 2005.
- 김복영, 『눈과 정신』, 한길아트, 2006
- 김영나 엮음, 『한국근대미술과 시각문화』, 조형교육, 2002.
- 김원용, 『한국미술사』, 범문사, 1968.
- 김인희, 『한국무속사상연구』, 집문당, 1993.
- 김태곤, 『한국무속연구』, 집문당, 1991.
- 루돌프 아른하임, 정용도 역, 『중심의 힘』, 눈빛, 1995.
- _____, 김춘일 역, 『미술과 시지각』, 기린원, 1989.
- _____, 김재은 역, 『관조와 창조성』 『예술심리학(하)』, 이화여자대학교출판부, 1984.
- 마순자, 「60년대 이응노 추상화전, 墨과 色-사생(寫生)의 현대적 조형」, 『60년대 이응노 추상화전, 墨과 色』, 이응노 미술관, 2002.
- 박용숙, 『한국미술사이야기』, 예경, 2003.
- _____, 『박수근』, 열화당, 1979.
- 석남고희기념논총간행위원회 편, 『한국현대미술의 흐름』, 일지사, 1988.
- 오광수, 『한국현대미술사: 1900년대 도입과 정착에서 오늘의 단면과 상황까지』 (증보판), 열화당미술책방, 2010
- _____, 『시대와 한국미술』, 미진사, 2007.
- _____, 「이응노의 군상」, 『80년대 이응노 군상(群像)전』, 이응노미술관, 2004.
- _____, 『이중섭』, 시공아트, 2000.
- 오광수 선생 고희기념논총 간행위원회, 『한국현대미술 새로보기』, 미진사, 2007.
- 윤범모, 「고암 이응노, 묵죽화에서 통일무까지」, 고암미술연구소 엮음, 『고암 이응노 삶과 예술』, 열과알, 2000.
- 오상길 엮음, 『한국현대미술 다시읽기 II : 60-70년대 미술운동의 자료집 vol.2』, ICAS, 2001.
- 이경성, 『내가 그린 점 하늘 끝에 갔을까: 김환기의 삶과 예술』, 아트박스, 2002.
- 이일, 『한국미술 그 오늘의 얼굴』, 공간사, 1982.
- _____, 『한국미술에서 모더니즘』, 『현대미술에서의 환원과 확산』, 열화당, 1991.
- 이중희, 『한국근대미술사 심층연구』, 예경, 2008.
- 전인권, 『아름다운 사람 이중섭』, 문학과 지성사, 2000.
- 조요한, 『한국미의 조명』, 열화당, 1999.
- 한국철학사상연구회, 『강좌 한국철학: 사상, 역사, 논쟁의 세계로의 초대』, 예문서원, 1995.

- 한국미술평론가협회, 『한국현대미술의 형성과 비평』, 열화당, 1980.
- 한국미술의 자생성 간행위원회, 『한국미술의 자생성』, 한길아트, 1999.
- 홍선표, 『한국근대미술사, 갑오개혁에서 해방 시기까지』, 시공아트, 2009.
- 최민자 주해, 『천부경, 삼일신고 참전계경』, 모시는 사람들, 2006.
- Harrison, Charles, "Modernism," *Critical Terms for Art History*, eds. Robert S. Nelson and Richard Shiff, Chicago and London: The University of Chicago Press, 2003
- Margaret, W. Matlin, *Sensation & Perception*, Boston: Allyn & Bacon, 1988
- Chang, Garma C. C., *The Buddhist Teaching of Totality : The Philosophy of Hwa Yen Buddhism*, The Pennsylvania State University, 1971.
- Krauss Rosalind, Yve Alain Bois, *Formless : A User's Guide*, Zone Books, 2000.
- _____, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, The Mit Press, 1985.