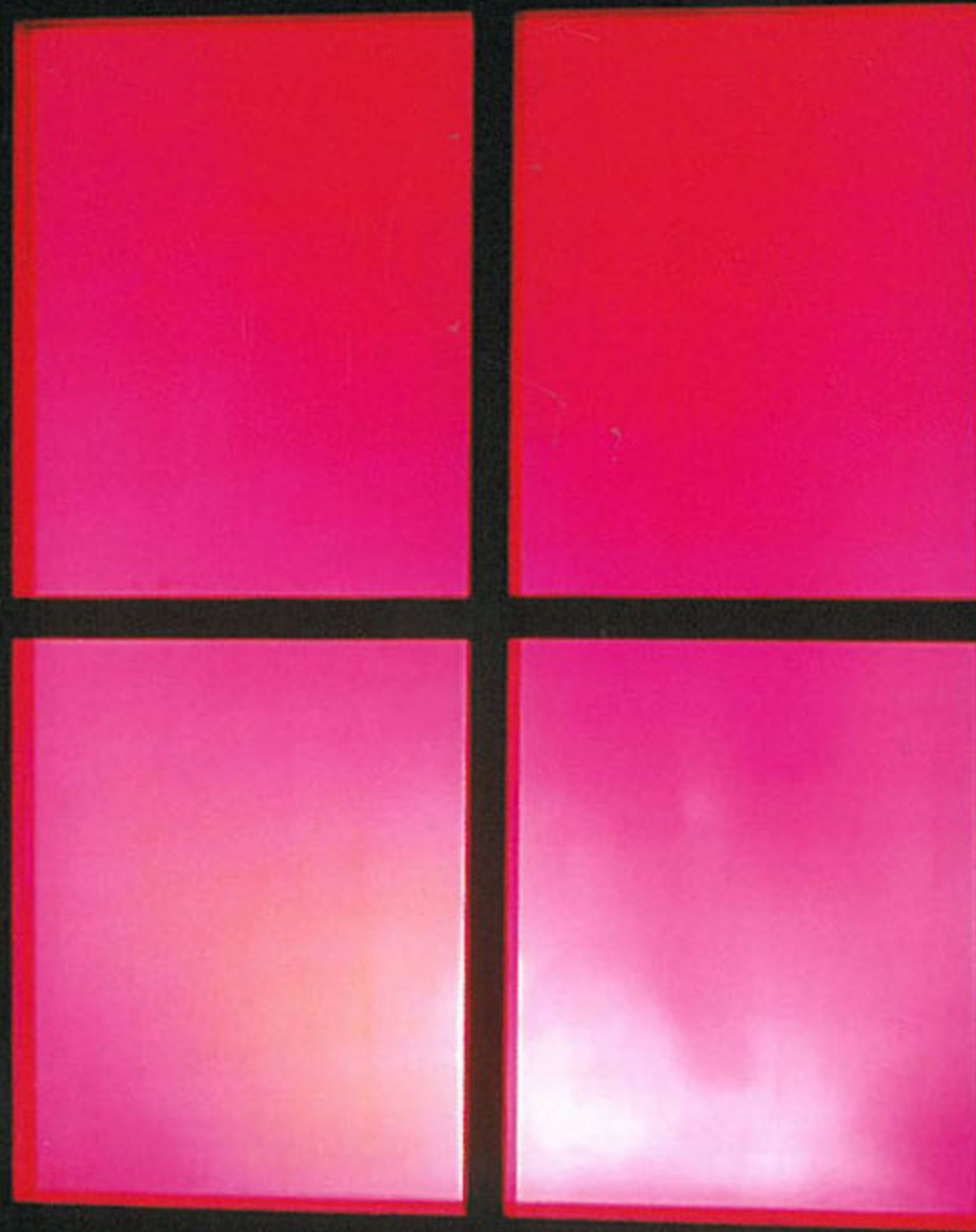


월간미술



2014 10
www.monthlyart.com



The Art of 'DANSAEKHWA'

단색화(單色畵)에 대한 논의가 활발하다. 근래 국제갤러리의 <단색화의 예술전>(8.28-9.19)와 우양미술관의 <고요한 물결전>(8.12-10.12) 등 단색화와 관련한 전시가 잇달아 열리면서 이를 두고 어떤 현상으로 파악하려는 의도가 이곳저곳에서 감지되고 있다. 일반적으로 '단색화'는 극대화된 모더니즘의 표상으로 여겨지면서 서구의 미니멀 회화나 일본의 모노하 등과 비교된다. 그러나 단색화는 동시대의 사회적 고민과 유리된 유희주의적 태도에 지나지 않았다는 비판도 받는다. 분명 시점의 차이는 존재한다. 그렇다면 그 차이에 대해, 그리고 그 내용에 대해 우리는 얼마나 치열한 논의를 거쳤는가? 여기 두 필자가 각각 다른 관점에서 바라본 단색화에 대한 논의의 장을 엿본다.

서간 박은은



문장근 (Burnt Umber & Ultramarine Blue) 서간은 오존색
민남에 유채, 264 x 139.5cm, 1986 국제갤러리 전시공간

단색화의 사회적 위치 또는 가치

홍지석 | 단국대 연구교수, 미술비평

이 글은 1970~80년대 한국 단색화(또는 모노크롬 회화)의 사회적 위치, 또는 가치를 비판적으로 재고해보려는 시도다. "비판적으로" 라고 했지만 이 글은 당시의 단색화를 사회현실과 괴리된 것으로 간단히 내치는 접근을 택하지 않는다. 오히려 이 글은 단색화를 하나의 사례로 삼아 자율적이면서 동시에 사회적이라는 예술의 위치를 한국의 현실에서 반성적으로 숙고하는 작업이기를 희망한다.

주지하다시피 1970~80년대 단색화에 관한 사회적 관점에서의 비판은 '현실과의 괴리'에 초점을 두고 있다. 그것이 "밖으로부터의 예술공간을 차단하여 고립적인 관념의 유희를 고집함으로써 진정한 자기 이웃의 현실을 소외, 격리시켜왔다"(현실과 발언 창립취지문)는 것이다. 실제로 당시의 단색화 작가들은 자신의 작업이 "구상과는 별개의 것임"(이일)을 분명히 하면서 "표상과는 전혀 아랑곳하지 않는 하나의 독립된 실재"(이일)를 제기하려 했다. 또는 "세계를 비표상적으로 이해하는"(김복영) 작업으로 나아갔다. 여기에는 '현실' 또는 '실재'에 대한 상이한 해석이 자리한다. 단색화를 현실과 괴리된 것으로 파악하는 사람에게 현실은 1970년대 또는 1980년대 한국의 역사적, 사회적 현실을 뜻할 것이다. 이런 관점에서 보면 "화면에서 적극적으로 일루전을 제거하고 물성을 초극하려는 의지"(오광수)로 표상되는 단색화는 당대의 사회적 현실로부터 괴리된 것으로 보일 수밖에 없다. 하지만 '현실'을 그와는 다르게 해석하는 관점이 있다. 가령 이일은 현실이 "단지 객관적 여건으로서 주어진 것으로만 그치지 않으며 필경은 주체적으로 체험되어야 할 하나의 세계"라고 본다. 그리고 그때 비로소 그 현실은 가장 '현실적인 것'이 된다는 것이 그의 생각이다. 그래서 그는 김연규를 인용하여 "관념, 개념, 또는 지식에 의해 가로막혀있지 않은 대상의 있는 그대로의 순수성"을 말한다. 그것은 이를테면 "우리 자신에 의해 현실이라는 것에 뒤집어씌어진 가면을 벗긴 사물과의 만남"(이일)으로 향하게 될 것이다.

이런 관점에서 보자면 1970년대의 단색화는 이데올로기에 대한 근원적 반성을 제기하고 있다고 볼 수 있다. 모든 이데올로기는—그것이 지배 이데올로기든, 그에 반대하는 대항 이데올로기든—"거대 주체가 부여한 허상 내지는 가상에 지나지 않는다"(김복영) 것일 수 있다는 비판은 정당하다. 한국현대미술에서 우리가 목격해온 바, 자신이 지닌 신념, 이데올로기를 정의로운 것으로 단정하고 그

러한 신념에 따라 악으로 간주된 것을 공격하면서 정작 자신의 신념, 이데올로기에 대해서는 반성하지 않는 사례가 적지 않다는 점을 감안하면 단색화(와 담색화 담론)가 비표상적 관점에서 제기한 표상(재현)에 대한 근본적 반성은 확실히 사회적으로 유의미하다. 하지만 이렇게 "사물을 표상으로서 지각하는 것이 아니라 있는 그대로 이해하고자" 하면서 "사물로 복귀하는"(김복영) 접근은 또한 아도르노가 지적한 대로 "아무런 위협도 없게 될 위험"에 노출되어 있다. "미리 주어진 것을 자신으로부터 배제하면 할수록" 거기에는 "지극히 빈곤한 것, 비명, 어쩔 도리 없는 무기력한 제스처"가 나타난다는 아도르노의 지적은 단색화의 역사적 전개, 특히 오늘날에도 여전히 지속되고 있는 단색화 작업의 양상을 볼 때 설득력이 있다.

현실과의 괴리? 가장 현실적인 것?

하지만 1970년대 당대의 관점에서 보면 그것은 그저 빈곤한 것이 아니었다. 다시 김복영을 인용하면 그들이 자발적인 자기해체 또는 자기소멸을 통해 기도한 물성과의 만남은 "물성의 범자연적 결정체로서 모노크롬 회화를 성취하고 그로 하여금 자연의 권위를 갖게 함으로써 사회현실로부터의 억압에 맞서는" 것으로 귀결되었다. 이것은 예술이 억압적 사회현실에 맞서는 나름의 방식이다. 이 경우 "주체의 소멸 결과로서 얻게 된 범자연적 권위"(김복영)란 지배 이데올로기에 굴종하지 않기 위해 작가가 선택할 수 있는 하나의 독자적인 거처로서 의미를 갖게 될 것이다. 물론 그 거처가 사회적으로 가치있는 것이 되려면 거기에는 지배이데올로기에 대한 대타의식이 전제되어야 하고 작품 자체의 긴장은 외부세계의 긴장에 대한 관계 속에서만 타당성을 지닌다는 의식이 뒷받침되어야 한다.

하지만 1970~80년대 현실에서 많은 경우 단색화 제작과 담론은 지배이데올로기 내지는 사회와의 긴장 속에서 진행되기보다는 당대 한국 사회가 요구한 '전통', '민족적 정체성' 담론과 한데 얽혀 진행되었다. 이런 문맥에서 그것을 외견상 유사해 보이는 일본의 모노하나 서구의 미니멀리즘과 구별하려는 작업이 진행됐고 그러한 작업을 통해 한국의 단색화에 고유한 특성으로 상정된 비물질성, 정신성, 손맛(드로잉) 같은 자질들은 곧장 한국성, 동양성 담론과 연결되었다. 그렇게 일체의 의미가 소거된 텅빈 기표로서 단색화는 어떤 특정한 욕망들이 투사되는 스크린이 되었다. 물론 그 욕망들

은 이데올로기와 무관할 수 없다. 가령 김영나의 표현을 빌리면 "결국 모노크롬 미술은 이제까지의 서양미술 추종일변도에서 좀더 동양적인 과묵한 색채와 뉘앙스, 극소의 표현을 통해 전통문화에서 자연관, 정신성, 수묵회화, 자기 수양, 문인화의 전통을 계속했고 이것은 동양과 서양, 전통과 현대의 이분법을 극복할 수 있는 방안"으로 되었다. 또한 미네무라 도시아키의 표현을 빌리면 그것은 "무엇을 한국의 아이덴티티로 삼을 수 있으며 또 그런 회화란 어떤 것이 되어야 하는가란 물음에 답하기 위한 불가피한 결과"다. 1970년대의 작가들에 김환기를 더하여 "김환기, 이우환의 청색과 백색 여백, 그리고 이동업의 백색공간, 그것은 학의 날갯짓과 선비의 옥망 자채이다"(윤익영)는 식의 서술이 가능하게 된 이유다.

일체의 허상 내지는 가상에 대한 거부에서 사물로 복귀한다는 단색화의 한 귀결이 한국성, 또는 동양성 담론이라는 또 하나의 거대 이데올로기와의 결합이었다는 점은 흥미롭다. 그 결합을 통해 단색화는 많은 것을 얻었다. 특히 그 결합을 통해 단색화는 사회적 기표의 대상이 아니라 사회적으로 받아들여질 만한 것, 공개적으로 상찬될 만한 것이 되었다. 물론 그 결합은 애초의 단색화 작업이 갖는 사회비판적 계기를 상당 부분 거세하는 결과를 빚었다. "서구의 물질문명에 반하는 동양적, 또는 한국적 정신성의 회복"을 말할 수 있겠지만 그것이 과연 유의미한 비판의 계기가 될 수 있을지는 의문이다. 사회적인 관점에서 보자면 한국적인 것, 동양적인 것이 됨으로써 단색화(그리고 단색화를 제작하는 행위)가 어떤 유토피아적

색채를 띠게 되었다는 점을 주목할 필요가 있을 것이다. 예컨대 앞서 김영나의 발언 곧 "동양과 서양, 전통과 현대의 이분법을 극복할 수 있는 방안"으로서 단색화는 단절이 극복된 어떤 유토피아를 연상시킨다. 그러나 다시 아도르노를 인용하면 "유토피아를 가상이나 위안에 빠지지 않게 하려면 예술이 유토피아가 되지 말아야" 한다. 그는 또한 "예술은 화해의 가상을 단호히 거부함으로써 화해되지 않은 것 가운데에서도 화해를 견지한다"(아도르노)고 했다. 지금 "우리 고유의 자연관과 사유에 입각한 정신의 세계를 회화 평면을 매개로 육화하는 작업"(윤진섭)으로 설명되는 단색화가 그러한 비판에서 자유로울 수 없다는 것은 명백하다.

하지만 1970년대의 단색화 작업이 "물상화되고 소외된 닫혀진 자기완결 세계"에 대한 비판(이우환)에 기초해 장소의 열림을 지향하는 것으로 시작되었다는 것 역시 사실이다. "자기의 대상성을 투명하게 하는 존재"(이우환)의 등장은 그것이 처음 등장한 시점에는 모든 이데올로기를 거짓된 것으로 부정하는 비판의 정신을 지니고 있었다고 할 수 있다. 하지만 그렇게 모든 것을 지워버린 깨끗한 텅 빈 화면은 곧 갖가지 욕망(그 가운데는 화가 자신의 세속적 욕망이 포함될 것이다)이 투사되는 스크린이 되었고 욕망들은 그 깨끗한 것을 오염시켰다. 그런 의미에서 1970~80년대의 단색화는 사회적으로 역설적이다. 어쩌면 단색화의 사회적 의의란 그 역설을 우리 앞에 생각할 거리로 던져주었다는 점에 있다고 해야 할지도 모르겠다. ●

김기린 <Visible, Invisible>(사진 맨 왼쪽, 1977) <Inside, Outside>(가운데 설치, 1980년대)





국제갤러리 <단색화의 예술전> 전시관경
 위 · 이우환 <점으로부터>(사진 맨 왼쪽) 캔버스에 유채 128.5×161.8cm 1974
 아래 · 박서보 <묘법 No. 10-72>(사진 맨 왼쪽) 캔버스에 유채와 연필 194.5×260cm 1972



우암미술관 <고요한 물림전> 전시관경
 위 · 정상화 <무제 80-9-23>(사진 맨 오른쪽) 캔버스에 아크릴 226×181cm 1980
 아래 · 하종현 <집합 06-010>(사진 맨 왼쪽) 마포천에 유채 194.5×269.5cm 2006