

## 20세기 한국미술사 연구를 위한 소고: 1960-70년대 미술을 중심으로 \*

박 춘 호 (김종영 미술관)

I. 서론

II. 'Dansaekhwa'-미술사학자의 과제에 대한 재고

III 문화접변기-서화와 미술에 대한 인식

IV. 20세기 시대정신 발현의 두 양상- '축지보조(縮地步調)'대 '정신상의 국가 지키기'

V. 1968년부터 1975년-횡적 읽기

VI. 결론



## I 서론

근대는 우리에게 아포리아(aporia)다. 그 이유는 영어 modern의 번역어로 근대가 성립되면서 ‘가까운 과거’를 지칭하는 근대의 원래 의미와 충돌이 발생하기 때문이다. 특히 1960년대 이후 조국 근대화라는 기치 하에 경제개발에 매진하는 동안 근대화는 서구화라는 등식이 성립되었다. 점차 가까운 과거를 지칭하는 원래 의미는 잊혀가고 있다. 이는 마치 nature의 번역어로서 자연이 원래 한자어 자연의 의미를 대체한 것과 같다고 할 수 있다. 이와 같이 근대가 우리에게 아포리아라고 한다면 ‘한국근대미술’도 근대라는 시대구분과 미술의 의미도 아포리아인 것이다. 그 이유는 미술이라는 단어도 일본에서 Fine Art의 번역어로 성립되어 개화기에 조선에 유입된 단어이기 때문이다. 근대가 난제임은 1995년 『한국근대미술사학』 2권에 실린 특집 「한국근대미술기점 토론」에서 확인할 수 있다.

한편 지난 세기 서양미술 도입기는 일제강점기와 중첩된다. 오광수는 교육주권을 상실한 식민지상태에서 미술이 유입되며 발생한 한국미술계의 태생적 문제점 두 가지를 지적하고 있다. 첫째, 일본이라는 우회로를 거쳐 미술이 들어옴으로써 비롯된 “이중 왜곡”의 문제와 둘째, 서구 근대 체험의 부재로 인한 서구근대미술에 대한 총체적 이해의 부족과 편식이라고 하였다.<sup>2</sup> 그래도 해방

\* 본 논문은 2013년 10월 26일 현대미술사학회와 한국미술이론학회가 공동 주최한 학술대회 “아방가르드의 지형도”에서 논자가 발표한 “한국 실험미술(1960-1970)에 대한 계보학적 고찰”을 수정 보완한 것임을 밝혀둔다. 그리고 본 논문은 논자의 박사학위논문(박춘호, 『한국근대미술사 담론의 인식론적 계보학-시각체제의 변동과 장개념을 중심으로』, 고려대학교대학원 박사학위논문, 2012) 중 일부분을 요약 심화시킨 것이다.

1 이 토론에는 이구열, 문명대, 이종희, 최원식(문학평론가), 윤범모와 논문 발표자 김현숙, 최열이 참여했으며 김영순이 사회를 보았다.

2 오광수, 『한국근대미술사상노트』(서울: 일지사, 1993), pp. 183-188.

후 교육주권을 되찾아 미술대학과 미술협회가 설립되고 대한민국미술대전이 시작되며 새로운 미술의 장(場, champ)이 형성되었다. 이 과정에서 근대라는 난제와 더불어 한국미술사학계에는 ‘현대’라는 새로운 기점 문제가 태동하기 시작하였다. 이 과정에서 소수의 평론가들은 1958년이 한국현대미술의 기점으로 설정하였으며 이후 미술사가에 의해 정설화 되었다.<sup>3</sup>

“어떤 학문이든지 원칙적으로 새로운 세대에 의해 매번 재고 조사를 받아야 한다.”<sup>4</sup> 역사학에서는 메타 역사서술학(Meta Historiography)이 대두되었다. 그리고 역사는 두껍게 읽어야 하는 것이 되었다. 이런 관점에서 논자는 김미경의 저서 『한국의 실험미술』이 기존의 해방 후 한국미술사 기술 중 1960-70년대 청년작가들의 작업을 익숙한 편년을 벗어나 시대와 연관시켜 해석하여 기술하고자 한 ‘두껍게 읽기’의 새로운 시도라고 생각한다.<sup>5</sup>

먼저 저자 김미경은 1960-70년대 당시 전개된 우리나라 청년작가들의 작업들을 어떻게 지칭할 것인지에 대해 숙고하였다. 이 문제도 앞서 살펴본 난제에서 비롯되었다. 장고 끝에 저자는 서구미술계에서 확정된 다양한 작업을 당시 한국미술계가 “실험적 태도”로 받아들였다는 논지로 당시 한국미술의 양상을 총칭하는 용어로 “실험미술”이라 부르기로 했다. 그리고 그는 1960-70년대 한국 실험미술을 통시적 관점과 공시적 관점에서 살펴보고자 하였다. 그는 통시적인 관점에서 1980-90년대의 탈장르적·탈평면적 미술현상의 기원이 1960-1970년대 한국 실험미술이라고 설명하고 있다. 공시적 관점-저자는 횡적인 의미라고 함-에서 실험미술이 당시 이념적·문화적으로 경직된 시대적 배경을 제공한 군사정권에 의해 퇴폐미술로 낙인찍힌 이래 현재 20세기 한국미술사 기술에서 1960년대 초 앵포르멜에서 1975년 단색화 사이에 공백기가 생기게 되었다고 설명하고 있다. 그는 우리에게 공시적 관점에서 권위주의로 물들어 있던 당시, 미술이 유독 예술시장주의에 머물러 있었던 것처

3 오광수 외, 『한국추상미술 40년』(서울: 재원, 1997)에 실린 오광수, 「한국 추상미술, 그 계보와 동향」, 서성록, 「전통의 파괴, 현대의 모험-앵포르멜 미술의 전후」와 윤진섭, 『한국 모더니즘 미술 연구』(서울: 재원, 2000), 더불어 石南古稀紀念論叢刊行委員會 編, 『한국현대미술의 흐름』(서울: 일지사, 1988)에 수록된 김영나, 「한국 화단의 ‘앵포르멜’ 운동」을 참조.

4 우더 쿨터만, 김수현 역, 『미술사의 역사』(서울: 문예출판사, 2002), p. 20.

5 김미경, 『한국의 실험미술』(서울: 시공사, 2003).

림 보이는 이유에 대해 설명해야 하는 과제를 남겨놓았다. 더불어 그가 실험 미술이라 명명하였기 때문에 실험의 목적이 무엇이었는지 살펴보는 것도 새로운 과제로 주어졌다.<sup>6</sup>

논자는 이 과제들을 해결하기 위해서는 무엇보다도 기존 미술사 기술의 인식론적 토대에 대한 지속적인 성찰이 절대적으로 필요하다고 생각한다. 특히 그동안 20세기 한국미술사연구가 여러 가지 현실적인 문제로 연구자의 해석 및 판단을 유보하고 편년에 집중하였던 상황을 고려할 때 더욱 그러하다. 어떤 문화적 현상을 설명하기 위해서는 다면적인 관찰과 분석이 필요하다. 20세기 한국미술의 전개는 일제강점기를 겪었음에도 불구하고 단순히 강요된 단절이라기보다는 문화접변에 의한 문화접변기로서 작용과 반작용에 의한 연속된 흐름으로 보고자 하는 것이 논자의 관점이다. 그래서 논자는 다른 학문 분야의 연구결과를 참조하여 기존의 20세기 한국미술연구의 미진한 점을 살펴볼 것이다. 그리고 논자는 본 논문을 통해 김미경이 제기한 문제들과 그로 인해 남겨진 과제를 고려하여 1960-70년대 미술 기술에 대한 대안적 읽기를 시도하고자 한다.

## II 'Dansaekhwa'-미술사학자의 과제에 대한 재고

역사학자 홉스봄(Eric J. Hobsbawm)은 “역사가의 과제는 과거의 의미의 본질을 사회 속에서 분석하고, 그 변화와 이행과정을 추적하는 것”이라고 하였다.<sup>7</sup> 더불어 그는 “과거를 현재의 욕망으로 해석하는 것, 또는 전문용어로 말하자면 시대착오야말로 가장 일반적이고 편리한 역사 조작 기술”이라고 하였다.<sup>8</sup> 그는 “역사 없는 사람들이나 역사 없이도 이해될 수 있는 사람들은 존재하지 않는다,” “각각의 사회 조직은 상호 작용으로 인해 변형된다”고 하였다.<sup>9</sup>

6 [http://stdweb2.korean.go.kr/search/List\\_dic.jsp](http://stdweb2.korean.go.kr/search/List_dic.jsp), 국립국어원 표준어 대사전 (2013년 7월 21일 검색). '실험'의 사전적 의미는 첫째, 실험은 어떤 가설을 전제로 한다. 둘째로 기존의 방법이나 형식이 아닌 것을 사용해 본다는 것이다. 따라서 실험의 두 가지 의미 모두 무엇인가를 검증하고 확인해 보는 행위라는 뜻을 가지고 있다. 즉 어떤 목적을 가지고 행해지는 일이 실험이라고 할 수 있는 것이다. 그러므로 목적이 결여된 실험은 존재하지 않는다.

7 에릭 홉스봄, 강성호 역, 『역사론』(서울: 민음사, 2011), p. 31.

8 앞의 책, p. 437.

9 앞의 책, p. 279.

그리고 그는 역사가에게 궁극적으로 필요한 무기는 '통찰력'이라고 하였다.<sup>10</sup>

미술사는 미술이라는 특수한 분야의 역사지만, 이것 역시 역사이므로 홉스봄의 의견을 수용하여 적용하는 데 별 무리가 없을 것이다. 즉 홉스봄이 거론한 역사가의 과제는 미술사에도 유효할 것이다. 그렇다면 무엇보다도 선행되어야 할 일은 1960-70년대 한국 실험미술의 의미의 본질을 사회 속에서 분석하는 것이다. 그러므로 김미경이 1960-70년대 미술을 살피면서 “횡적 의미를 찾는 일도 의미가 있다고 생각한다. 여기서 횡적 의미란 예술과 사회의 동시대적 관계를 의미한다”고 한 것은 기존 20세기 한국미술사 기술을 고려할 때 시의적절한 것이다.<sup>11</sup> 김미경의 책이 발간되기 전까지 해방 후 한국미술사 기술에서 새로운 스타일의 미술이 대두된 것과 시대적 상황을 연관시켜 최초로 논한 것은 1950년대 말 등장한 앵포르멜(Informel)이었다. 그런데 이 논의에 가담한 사람들은 미술사학자가 아니라 평론가들이었다. 그들은 앵포르멜의 등장을 한국 현대미술의 출발로 기술하기 시작하였다.

앵포르멜의 등장은 전대미문의 동족상잔인 6·25전쟁을 경험한 당시 청년세대 작가들이 시대정신을 표출한 것으로 기술되었으며, 그런 기술은 지금까지도 거의 정설화 되어 있다. 더불어 앵포르멜을 주도했던 작가들은 1970년대 단색조 회화를 주도하며 ‘추상미술의 한국화’를 주도한 작가로 다시 주목받았다. 그리고 2012년 국립현대미술관에서 진행된 《한국의 단색화전》의 초빙 큐레이터로서 동 전시를 기획한 윤진섭은 ‘모노크롬’이 아니라 ‘단색화’로 불러야 하며 영어로 “Dansaekhwa”라 표기해야 한다고 자신의 견해를 밝혔다.<sup>12</sup>

윤진섭은 그의 글에서 단색화를 20세기 최고의 한국적인 미술사조로 자리매김하고, 그 당위성을 설정하고자 과거와의 연결고리를 찾으려고 하였다.<sup>13</sup> 그에 반해 김미경은 1960-70년대 실험미술이 “1980-90년대 이후부터 현재에 이르기까지 한국에서 진행되고 있는 탈장르적·탈평면 미술현상의 근원”이

10 앞의 책, p. 375.

11 김미경, 앞의 책, pp. 14-15.

12 「윤진섭교수 “모노크롬 아니다. 한국의 단색화는 단색화다.”」, 『아주경제』, 2012년 3월 15일.

13 윤진섭, 「마음의 풍경」, 『한국의 단색화전 학술심포지엄-한국의 단색화 국제화와 문화적 전략』(서울: 국립현대미술관, 2012. 5. 11).

라고 설명함으로써 실험미술이 현재 한국미술의 중요한 모태가 되었음을 강조하고 있다.<sup>14</sup> 그러면서 김미경은 획적인 위치에서 실험미술을 미술과 사회의 관계로 설명하고자 하였다. 즉 두 사람 모두 공통적으로 종적인 것에 관심을 가지고 있으나, 윤진섭은 현재 한국미술의 특징을 ‘전통’이라는 맥락에서 찾고자 하여 단색화에 주목하고 있는 반면, 김미경은 탈장르적이고 탈평면적인 현재 한국미술의 특징의 근원을 모색하기 위해 ‘양식’적인 면에서 1960-70년대 실험미술에 주목하고 있다고 할 수 있다. 결국 현재 한국미술의 양상이 어디서 비롯된 것인지가 두 사람 모두의 관심사임을 확인 할 수 있다. 그러나 윤진섭의 글을 읽고 난 후 논자는 18년 전 ‘Segyehwa’에 관한 논쟁을 되새겨보게 되었다.

단색화를 Dansaekhwa로 영문 표기하고자 하는 윤진섭의 논지를 읽으면서 논자가 느낀 것은 1995년 김영삼 대통령 당시, 공보처가 ‘세계화’의 정부용어 영문표기를 Segyehwa로 통일하기로 결정한 이유와 매우 유사한 논점을 공유하고 있다는 점이다. 1995년 3월 7일자 『동아일보』의 「세계화 영문표기 Segyehwa로」라는 제목의 기사는 당시 공보처의 보도 자료를 기초로 작성된 기사라 생각되는데, 그 기사의 소제목은 “Globalization은 시장개방 오해 줄 우려”였다. Segyehwa로 표기해야 하는 이유에 대해 기사에 실린 공보처의 설명은 “우리가 추진하고 있는 세계화는 단순히 경제적인 개방정책뿐만 아니라 정치 사회 문화 등 모든 면에서 선진국 수준에 도달하기 위한 총체적인 국가전략으로 한국고유의 개념”이기 때문이었다.<sup>15</sup> 그리고 다음 날 같은 신문에 실린 논평은 이를 두고 공보처의 발상을 이해하기로 들자면 눈물겹다고 하며 개념이 확실하지 않기 때문에 이런 일이 비롯되었다고 공보처의 발표를 비판하였다.<sup>16</sup>

당시 공보처의 발표문과 논평 기사를 읽으면서 ‘세계화’라는 단어를 ‘단색화’로 치환한다면, 2012년의 단색화의 Dansaekhwa 영문표기는 18년 전 ‘세계화’를 Segyehwa로 표기하고자 한 공보처의 논리에 대해 언론이 비판한 내

14 김미경, 앞의 책, pp. 15-18.

15 「“세계화” 영문표기 “Segyehwa”로: Globalization은 시장개방 오해 줄 우려」, 『동아일보』, 1995년 3월 7일.

16 「횡설수설」, 『동아일보』, 1995년 3월 8일.

용과 똑같은 논조의 비판에 직면하게 된다. 윤진섭은 “로버트 라이먼(Robert Rymen), 애드 라인하르트(Adolph Frederick Reinhardt)등을 중심으로 서구의 모노크롬 회화가 시각중심적인 사고라면 한국의 단색화는 끈질긴 자기와의 싸움, 행위의 반복”이기 때문에 한국의 단색화가 ‘Dansaekhwa’로서 미국의 ‘Monochrome Painting’과 변별력을 갖는다고 하였다. 이것은 1995년 공보처가 “우리가 추진하고 있는 세계화는 단순히 경제적인 개방정책뿐만 아니라 정치 사회 문화 등 모든 면에서 선진국 수준에 도달하기 위한 총체적인 국가전략으로 한국고유의 개념”이기 때문에 ‘Globalization’ 대신에 ‘Segyehwa’를 사용해야 한다는 논리와 대단히 유사하다. 즉 외형상 유사한 점은 있지만 각론에서 차이가 있다는 것이다.

Monochrome painting의 ‘번역어로서 단색화’ 대신 ‘고유명사로 단색화’를 사용해야 한다면, 가장 중요한 것은 ‘번역어로서의 단색화’와 ‘고유명사로서의 단색화’ 사이의 변별성일 것이다. 윤진섭은 그것을 ‘반복’과 ‘촉각성’에서 찾고 있으며, 반복은 행위의 반복과 패턴의 반복으로 발현되고, 촉각성은 재료의 물성을 드러내는 작업으로 나타난다고 하였다. 그리고 단색화를 고유명사 이게 하는 이유는 그것이 ‘발견된’ 것이 아니라 ‘발견한’ 것이기 때문이라고 했다.<sup>17</sup> 한편 오광수는 한국의 단색화전 심포지엄에서 ‘단색파’와 ‘단색화’의 차이점을 언급하며 단색화 개념의 모호함을 지적하고 있다.<sup>18</sup>

논자의 판단으로 개념상 혼란을 야기하는 원인은, 단색화에서 각각의 작품의 내용과 그런 작품이 제작되기까지 작가 개인의 여정을 무시하고, 외형상 단색조로 이루어졌다는 것만을 공통분모로 하여 분류하였기 때문이다. 만약에 단색조가 시대를 초월한 가장 한국적인 특징이라면, 단색조가 현재의 젊은 작가들 작업에서도 드러나야 할 것이다. 논자의 관점에서 윤진섭이 한국 단색화의 변별성으로 주목한 ‘반복’과 ‘촉각성’은 지금 한국미술의 특징으로 볼 수 있으나, 단색조는 그렇지 못한 것 같다. 해외 미술시장에서 각광받는

17 윤진섭, 앞의 글, pp. 15-16.

18 오광수, 「단색화와 한국 현대미술」, 『한국의 단색화전 학술심포지엄-한국의 단색화 국제화와 문화적 전략』 (서울: 국립현대미술관 2012. 5. 11), p. 20.

한국미술품들의 공통점은 ‘반복’과 ‘촉각성’을 특징으로 ‘지난한 수작업’을 수반한 작업들이다. 이러한 점이 한국적인 독특함으로 인식되며 한국미술이 해외 경매시장에서 선전할 수 있는 원동력이 되고 있다. 그리고 해외에서 한국미술의 특징으로 인식한 지난한 수작업은 해외미술시장에 진출을 꾀하는 신진작가들에게 계승되고 있다.<sup>19</sup> 이런 관점에서 단색화를 고유명사화 하는 것은 설득력이 부족하며, 그런 주장의 이면에 어떤 목적성을 가지고 있는 것은 아닌가 하는 의구심을 가지게 된다.<sup>20</sup> 그래서 단색화의 고유명사화에 대한 문제점은 지금까지 논란의 대상이 되어 왔다. 그리고 논란의 핵심은 마치 야나기 무네요시(柳宗悅)가 주장한 ‘비애미’와 같이, 단색화 개념이 ‘발견된’ 것이 아니라 일본인에 의해 ‘발견된’ 것에서 비롯된다. 더욱이 오광수가 분류한 것과 같이 ‘단색파’로 시작한 것이 아니기 때문이다.<sup>21</sup>

논자는 윤진섭의 글에서 단색화를 20세기 한국미술사에서 가장 ‘한국성(Koreanness)’을 대표할 수 있는 미술사조로 내면화 하는 과정이, 마치 일본인들이 식민지 조선에 대해 연구한 결과를 가지고 자기 인식의 토대를 마련했던 일제강점기 조선 지식인과 매우 흡사하다고 본다. 지금까지도 한국미술계에서 논란이 되는 ‘비애미’에서 확인할 수 있는 것과 같이, 일제강점기 일본인들이 생산한 조선에 관한 지식들은 그 목적이 어찌 되었든 조선으로 역수입되어 조선 지식인들이 소비하였다. 그리고 조선 지식인들의 과제는 필연적으로 그런 지식들을 어떻게 다루어야 할 것인가에 초점을 맞추게 되었다.<sup>22</sup> 이것은 지금까지도 우리나라 지식인 사회가 극복해야 할 과제로 남아있다. 이런 관점에서 단색화의 고유명사화는 식민지경험에서 비롯된 지식인의 과제가 한국미술계에 지속되고 있는 것이라고 할 수 있다. 따라서 논자는 2012년 국립현대미술관이 개최한 《한국의 단색화전》은 우리나라 최고 권위의 국립

19 「中 ‘큰손’이 좋아하는 한국 그림 따로 있다.」, 『조선일보』, 2013년 7월 9일.

20 윤진이는 「한국 모노크롬미술의 정체성담론에 대한 탈식민주의적 고찰」, 『인문논총』제63집 (2010), p. 116에서 다음과 같이 기술하고 있다. “당시 백색 모노크롬미술을 한국의 문화정체성을 구현하는 한국적인 현대미술로 옹호한 이론가들 가운데에는 이일, 오광수, 서성록, 김복영 등이 대표적이다.” 그런데 이들은 학연으로 연결되어있다는 것에 주목할 필요가 있다.

21 박계리, 「1970년대 한국 모노크롬의 기원과 정통성」, 『미술사논단』제15호 (2002), p. 296 참조.

22 앙드레 슈미트, 정어울 역, 『제국 그 사이의 한국 1895-1919』(서울: 휴머니스트, 2007), pp. 256-258.



현대미술관에서 단색화에 대한 기존의 문제점을 재해석 없이 정당화시켜준 결과를 초래했다고 본다.

그동안 기존의 앵포르멜과 단색화의 기술에 대한 반론을 제기하는 논문은 여러 편 발표되었다. 그러나 ‘역사가의 과제’를 고려하며 앵포르멜, 실험미술, 그리고 단색화의 전개를 설명하고자 한 시도는 찾아보기가 어렵다. 한편 작고한 문학평론가 김현은 1987년 7월 『공간』지에 「미술비평의 반성」이라는 제목의 글에서 오광수와 이일의 글에 대한 일종의 메타비평을 통해 한국미술비평계의 반성을 촉구하였다.<sup>23</sup> 그는 1980년대에도 미술계에서 ‘전통의 단절’을 논하는 것에 대해 자신이 몸담고 있는 문학계와 비교하여 미술비평계의 연구 성과가 부족함을 우회적으로 비판하고 있다. 그리고 한국미술비평계가 ‘전통의 단절’이라는 문제에 때 늦게까지 집착하고 있는 원인은 ‘역사 이해의 부족함’이라고 지적하고 있다. ‘역사 이해’는 절대적으로 종적인 성찰을 필요로 한다. 그리고 역사 이해는 관점과 그에 따른 해석의 문제이기도 하다. 문화집변기인 서화에서 미술로의 이행은 문화와 재료의 차이에서 비롯된 미학적 차이가 혼용되기까지 절대 시간과 과정을 필요로 할 것이다. 이런 시대적 상황을 고려하지 않은 상태에서 단순히 식민지 상황에서 타의에 의한 이식이기 때문에 전통이 단절되었다고 논한다는 것은 김현의 주장과 같이 역사 이해의 부족에서 비롯된 것이라고 할 수 있다. 그리고 그는 한국미술비평계에게 타 분야의 연구 성과에 대해서도 주목할 것을 조언하고 있다. 한편 김현과 함께 『한국문학사』의 공동저자인 김윤식은 한국문학사연구 「방법론 비판」에서 지난 세기 문학사연구는 작품들 중 “오늘날에도 작용할 수 있는 전통은 무엇이며 그렇지 못한 단순한 문헌적 존재가 무엇인가”를 “한국 근대사의 추진력이 무엇이었는가를 철학적인 면에서 바라봄”을 통해 선별해야 한다고 하였다.<sup>24</sup>

20세기 한국문학사 기술을 위해서 김현은 ‘역사 이해’를, 김윤식은 ‘한국 근대사의 추진력이 무엇인지’ 성찰하는 것이 필요하다고 강조하였다. 특히 김윤식은 지속가능한 전통과 단순한 문헌적 존재가 무엇인지 구별할 수 있는

23 김현, 「미술비평의 반성」, 『공간』, 1987년 7월호.

24 김윤식, 김현 공저, 『한국문학사』(서울: 민음사, 2011), p. 46.

안목을 강조하고 있다. 그러한 안목은 역사 이해에서 비롯되는 것이다. 이들의 관점을 통해 20세기 한국미술사를 논하는 데 있어 요구되는 것은 역사 이해를 기초로 한 지속되는 전통과 단순한 사료적 존재가 무엇인지 구별해 내는 안목일 것이다. 그렇다면 ‘역사 이해’와 ‘한국 근대사의 추진력이 무엇인지 성찰’하여 김미경이 제기한 ‘한국의 실험미술’이 왜 퇴폐미술로 낙인 찍혀 20세기 한국미술사에서 그 중요도에도 불구하고 소외되었어야 하는지를 되새겨 볼 필요가 있다. 그리고 왜 앵포르멜 작가들이 10년 후 다시 한국현대미술의 전면에 나서게 되었는지도 살펴볼 필요가 있다. 이것이야말로 종적인 고찰을 필요로 하는 작업이라 할 수 있다. 특히 지난 세기가 서화에서 미술로의 전환기였으므로 일본에서 유입된 번역어 미술에 대한 인식이 어떠했는지 살펴보는 것이 첫 번째 작업일 것이다.

### III 문화접변기-서화와 미술에 대한 인식

홉스봄은 계보학으로서의 과거와 연대기로서의 과거를 논하며 “우리가 본능적인 정서적 동감에 휩쓸려, 왜 이렇게 되어야만 했는지를 밝히는 작업의 어려움을 간과해서는 안 된다”고 말했다. 그리고 “역사는 일정한 방향을 가진 변화이기 때문에, 당연히 연대기는 과거의 현대적, 역사적 의미에 필수적”이라고 하였다. 결국 “우리는 물고기가 물속에서 헤엄치는 것처럼 과거 속에서 헤엄치며, 따라서 과거로부터 벗어날 수 없다. 그러나 이 물속에서 살아 움직이는 우리의 방식은 분석과 토론을 요구한다”고 말했다.<sup>25</sup> 그리고 “과거는 지속적인 변화에 대처하는 가장 유용한 분석도구이면서도 새로운 형태”이며 “현재를 정당화하고 설명하는 것”은 “현재가 되어가는 과정으로서의 과거”라고 홉스봄은 주장한다. 그러면서 앞서 살펴본 것과 같이 그는 “과거를 파악하는 최선의 길은 통찰력을 갖추는 것”이라고 하였다.<sup>26</sup>

홉스봄의 관점은 ‘과거는 현재의 거푸집’이라고 요약할 수 있다. 그렇다면 지난 세기 앵포르멜, 실험미술을 거쳐 단색화가 대두하는 과정도 ‘과거’와 ‘시

25 에릭 홉스봄, 앞의 책, pp. 48-52.

26 앞의 책, p. 43.

대'가 상호작용하여 전개된 양상인 것이다. 그리고 미술사가는 연대기적 정리를 통해 이런 과정을 고찰하여 '왜 이렇게 되었는지' 설명해야 하는 것이다. 이런 과정을 거친 역사 이해를 바탕으로 통찰력을 가지고 20세기 한국미술사에 남을 작품과 단순한 문헌적 작품을 선택, 배제하여 기록하는 것이 미술사가의 역할이다. 김현의 20세기 우리 역사에 관한 이해의 핵심은 현재의 '빨리 빨리'의 모태가 된 '새것 콤플렉스의 형성'이었다.<sup>27</sup> 그는 지난 세기 한국사회가 개화기와 식민지 경험을 통해 체화된 서양 추수의 문화에서 벗어나기 위해서는 새것 콤플렉스에서 벗어나야만 하며, 새것 콤플렉스에서 벗어나기 위해서는 조급함을 버리고 외국인들은 왜 그러한 문물을 만들어냈는가에 대해 살펴보는 것이 첫걸음이라고 했다.<sup>28</sup> 그의 조언이 합당한 것인지를 살펴보기 위해 지난 세기 미술에 대한 인식이 어떠한지 간략하게 살펴보고자 하자.

19세기 이양선이 출몰하던 시기부터 개화기를 거쳐 1997년 12월 IMF사태까지 한국사회는 급격한 문화적변을 경험하였다. 논자의 판단으로는 지난 세기 한국인의 정체성 형성에 가장 큰 영향을 미친 것은 일본식민지 경험이었다. 500년간 지속된 사대교린에 기반 한 국제관계에서 교린관계였던 일본의 식민지가 되었다는 것은 당시 조선인들에게 치욕적인 사건이었다. 그러나 일본의 식민지가 되기 이전에 조선은 일본이 문명개화하였다는 것을 이미 알고 있었으며, 그 예가 고종이 일본 물정에 대해 상세히 알아보고자 하는 개인적 욕구에서 비롯된 1881년 신사유람단 파견이라 하겠다. 그러나 신사유람단의 파견이 극비에 진행되었다는 사실을 통해 조선보다 먼저 문명개화한 일본의 실체를 인정하는 것에 대해 당시 위정자들이 부담감을 가지고 있었던 것으로 추측해 볼 수 있다.<sup>29</sup>

신사유람단의 일원으로 일본을 다녀온 이현영의 견문록인 『일사집략(日槎集略)』을 통해 '미술'이라는 번역어가 조선에 처음으로 소개되었다. 그러나 미술이 무엇인지 그 정의에 대한 논의는 없이 시설과 제도에 대한 간략한 소개

27 김현, 「한국개화기문학인-육당과 춘원의 경우」, 『아세아』, 1969년 3월호.

28 김현, 「미술비평의 반성」, pp. 61-62.

29 신사유람단의 극비 파견에 관해서는 정목자, 「紳士遊覽團考」, 『역사학보』 제27집 (1965), p. 106 참조.

였다.<sup>30</sup> 일본의 문명개화한 정세를 상세히 알아볼 것을 고종에게서 하명 받았으므로, 그의 견문록에 등장한 ‘미술’이라는 새로운 한자조어는 개념은 확실치 않지만 선진문명이 담긴 그 무엇으로 인식되었을 것이다. 조선에서 미술에 관한 최초의 글은 1915년 안확이 『학지광』 제5호에 발표한 「조선의 미술」이라고 알려져 있다. 안확은 이 글을 “근래에 지(至)하여 미술의 쇠퇴한 원인을 언할진대 정치상 압박이 미술의 진로를 방알(防遏)하며 탐관오리의 박탈이 공예를 말살하였다 할지라. 연(然)이나 경사(更思)하면 유교가 정치상 압박이 미술의 진로 차(此)를 박감(撲滅)함이 더 크니라.” 그래서 “유교는 아(我) 조선인의 대원수라 하노라.”하며 끝맺었다.<sup>31</sup> 이 글에서 번역어 미술에 대한 개념적 고찰은 찾아볼 수 없다. 그는 조선이 유사 이래로 서양의 미술과 같은 것을 이미 가지고 있었음을 강조할 뿐이다. 한편 그의 관점에서는 조선의 미술은 “동양의 선갑(先甲)”이었으나 유교로 인해 쇠퇴하였으며 결국 유교의 폐해로 일본의 식민지가 된 것이라는 결론을 유추해 볼 수 있다. 변영로는 1920년 7월 7일 『동아일보』에 게재한 최초의 미술비평문 「동양화론」에서 “근대 조선화에서는 호발(毫髮)만큼의 시대정신이나 독특한 예술가의 화의(畫意)”가 없었다고 했다.<sup>32</sup> 김복진은 1926년 『개벽』 1월호에 게재한 「조선역사 그대로의 반영인 조선 미술의 윤곽」에서 조선시대의 화가들은 “농완희묵(弄腕戲墨)”하는 자들이라고 했다.<sup>33</sup> 김용준은 1927년 5월 18-20일 『조선일보』에 게재한 「화단개조」에서 “취생몽사지경(醉生夢死地境)에서 시대를 의식치 못하고 은둔적 생활을 하는 자”들이라고 했다.<sup>34</sup> 특히 주목할 것은 1926년 조선미술전람회에서 서예와 사군자가 ‘소인(素人)예술’이기 때문에 폐지하여야 한다고 주장한 것은 서화미술원 출신인 이한복을 포함한 동양화가들이었다.<sup>35</sup> 서화는 예술이 아닌 것이다.

새로 유입된 미술은 어떻게 인식되었을까? 1917년 최남선은 『청춘』 11월호

30 홍선표, 『한국 근대미술사-갑오개혁에서 해방 시기까지』(서울: 시공사, 2009), pp. 51-52.

31 안확, 「조선의 미술」, 『학지광』, 제5호 (1915).

32 변영로, 「동양화론」, 『동아일보』, 1920년 7월 7일.

33 김복진, 「조선역사 그대로의 반영인 조선미술의 윤곽」, 『개벽』, 1926년 1월호.

34 김용준, 「화단개조」, 『조선일보』, 1927년 5월 18-20일.

35 「서와 사군자는 소인 예술에 불과」, 『매일신보』, 1926년 3월 16일; 「사군자를除리는 화우회의 건의안」, 『매일신보』, 1926년 3월 17일. 소인은 비전문가를 지칭한다.

에 「예술과 근면」이라는 글을 게재했다. 그는 “미술은 손과 팔뚝의 운용만으로 묘를 얻는 것 아니오, 지식의 확충으로 크게 성공하는 것이 분명”하다고 하였다.<sup>36</sup> 그러면서 “하루 종일 그림을 연습하고 밤에 독서하는 화가가 아니면 평범하게 끝나리라”고 롬니가 말한 것을 인용하였다.<sup>37</sup> 그는 동서고금의 예술사를 살펴보면 공부하지 않은 대가와 무식한 장인은 보지 못했다고 강조한다. 그래서 그는 예술가는 형태로서 깊은 이치를 보여주는 철학자이며 도덕가라고 하였고, 더불어 예술가는 지식과 품격 이외에 탁월한 기량이 필요하다고 말했다. 그러면서 그는 『장자』에 나오는 수레바퀴를 만드는 ‘차사(車師) 편(扁)’과 백정인 ‘포정(庖丁)’을 예로 들었다. 이 글을 통해 그가 동서고금의 여러 사례를 살펴며 예술과 예술가에 대한 보편적 정의를 내리고자 함을 알 수 있다. 그는 ‘작가’와 ‘쟁이’의 차이점은 ‘지식과 품격의 유무’라고 강조하고 있다. 예술가는 지식인이 되어야 하는 것이다.

1920년 백악 김환이 문학동인지 『창조』 2월호에 「미술론」을 게재하였다. 그는 미술은 “학술과 같이 모든 진리를 연구하는 術이니 학술은 학적 형식에서 진리를 연구하고, 미술은 미적 형식에서 진리를 연구하는 것임으로 학술과 미술의 차이는 다만 이뿐”이라고 정의하고 있다.<sup>38</sup> 그러므로 미술은 여기적인 서화와 달리 미적 형식으로 진리를 연구하는 학문인 것이다. 미술인은 진리를 연구하는 학자로서 시대를 이끄는 지식인의 반열에 올랐다. 신사유람단 일원인 이현영이 미술을 소개할 때부터 이미 이런 가능성은 상존하고 있었다. 이는 마치 프랑스 문화의 영향을 받은 영국인들이 양고기 요리를 sheep이라 부르지 않고 프랑스 단어인 mouton이라 부른 것과 같이, 같은 의미임에도 불구하고 언어적 가치를 달리 두는 것과 같은 현상이라 할 수 있을 것이다.<sup>39</sup>

춘원 이광수는 1922년 『개벽』 1월호에 게재한 「예술과 인생-신세계와 조선 민족의 사명」에서 “우리를 신세계로 인도해 줄 것은 종교와 철학과 과학과 예

36 최남선, 「예술과 근면」, 『청춘』 제11호(1917).

37 최남선은 롬니의 말을 인용하면서 롬니를 영문 표기하지 않았다.

38 김환, 「미술론」, 『창조』, 1920년 2월호.

39 페르난드 소쉬르, 최승언 역, 『일반언어학 강의』(서울: 민음사, 1990), p. 138. 일본에서 19세기 한자번역어를 성립하는 과정에서 이와 유사한 현상이 발생했는데 柳父章, 서혜영 역, 『번역어 성립 사정』(서울: 일빛, 2003), pp. 46-47에서는 “카세트호과”라 설명하고 있다.

술”이라고 하며 “정치나 경제는 이런 것을 응용한 것에 불과한 것”이라 하였다. 또 그 해 『개벽』 5월호에 게재된 「민족개조론」에서 그는 “정치가, 관사(官仕), 상공업자, 교사, 목사, 학사, 문사, 예술가, 신문기자, 지방유지 등을 지식 계급”으로 분류하였다.<sup>40</sup> 그러므로 예술가는 지식인으로서 당시 유행하던 ‘개조’에 일조하는 계몽적 역할을 수행해야 하는 것이다.

최남선, 김환, 이광수의 글을 통해 미술은 앞서 살펴본 서화와는 달리 지식인들이 하는 것으로 인식되고 있음을 확인할 수 있다. 서화가들이 ‘호발만큼의 시대정신도 없이 취생몽사지경에서 시대를 의식치 못하고 은둔적 생활을 하는 자’들이었다면, 미술가는 ‘지식인, 도덕가로서 진리를 탐구하는 자이며, 조선을 개조하는데 일조하는 계몽가’와 같은 역할을 해야 하는 것이다. 이런 인식하에서 미술은 서화와 달리 삶과는 유리된 ‘관념적인 무엇’이 되었다. 소쉬르(Ferdinand de Saussure)는 고유 언어에 대한 의식은 비교를 통해 시작되고, 두 고유 언어가 서로 다르다는 사실을 확인하고 나면 곧 본능적으로 둘 사이의 유사성을 발견하게 된다고 하였다.<sup>41</sup> 만약 소쉬르의 주장과 같이 차이점을 먼저 인식하고 그 후에 유사성을 발견하게 되는 것이 인간의 보편적 인식 과정이라 한다면, 지난 20세기 조선의 서화가 서양미술과의 대면에서도 이런 인식과정이 있어야만 했었을 것이다. 그러나 이상에서 살펴본 글에서는 그런 내용을 찾아 볼 수가 없다. 그 원인을 추적해 보아야 할 것이다.

#### IV 20세기 시대정신 발현의 두 양상-‘축지보조(縮地步調)’ 대 ‘정신상의 국가 지키기’

조선화단은 1915년 고희동이 귀국한 후 1918년 서화협회를 결성하며 형성되었다. 이후 “1920년대 불길처럼 번진 해외 유학 열기”로 조선미술계는 급격하게 팽창했다.<sup>42</sup> 1921년 서화협회전이 개최되고, 다음 해 이에 자극받은 조선총독부가 조선미술전람회를 개최하였다. 3·1운동 후 신문발행이 허가되면서 서양미술을 소개하는 글과 전시 관람기가 등장하기 시작했다. 세 번째 동경미

40 이광수, 「예술과 인생-신세계와 조선민족의 사명」, 『개벽』 2월호 (1922).

41 앞의 책, p. 226.

42 김현, 「미술비평의 반성」, p. 62.

술학교 유학생이었던 김찬영이 1920년 7월 20일 『동아일보』에 「서양화의 계통 급(及) 사명」을 게재하면서 미술에 관한 글을 화가들이 쓰기 시작하였다. 미술을 전공한 사람들이 글쓰기를 병행하면서 이는 20세기 한국미술비평계가 화가들에 의해 형성되는 원인이 되었다.<sup>43</sup> 1927년 당시 동경유학생이던 김주경은 『현대평론』 9월호에 「비평의 비평-예술 감상의 본질을 들어 조미평계(朝美評界)의 평론을 논함」을 발표하였다. 필자가 이 글에서 주목하는 부분은 “... 불국(佛國) 예술에 잇서서도 그 초기(루네싼스 당시)에 잇서서는 그들의 최고 목표는 오직 회람예술을 충실히 모방함에 잇섰다. ... 문명이 느진 우리는 축지보조(縮地步調)로 추진치 안으면 아니 된다. 내 것을 가지지 못한 우리는 하로밧비 이 수치를 면하여야 하며 세상에 내보이는 내 것이 잇서야 할 것이다.”라고 ‘서둘러야 함’을 강조한 부분이다.<sup>44</sup>

1932년 『신동아』 6월호에 윤희순이 게재한 「조선미술의 당면과제」에서 그는 다섯 가지 과제를 제시하였다. 그가 제시한 과제 다섯 가지 중 가장 시급한 과제는 ‘전통의 계승’이며 그 다음은 ‘세계미술계에서 영원한 낙오자가 되지 않기 위해서는 외국미술을 어떤 약진적인 방법으로 흡수해서 소화해야 하는지에 대해 연구하는 것’이다.<sup>45</sup> 윤희순이 제시한 조선미술의 당면과제는 5년 전 김주경의 주장과 내용면에서 거의 유사하다. 그렇다면 당시 시대정신은 축지보조해야 하는 것, 낙오패배자가 되는 두려움을 해소하기 위해 서둘러야 하는 것이었다고 볼 수 있다. ‘서둘’의 기원이 이와 같다면 이후 한국사회에서 서둘러 어떤 양상으로 지속되었는지 살펴보는 것이 필요하다. 이러한 성찰을 통해 한국현대미술 정체성의 형성을 일정부분 규명해 줄 수 있고, 지금의 한국미술의 양상을 설명해 줄 수 있을 것이다.

해방 후 한국사회는 정치, 사회, 문화 모든 면에서 급격한 변화를 경험했다. 특히 5·16 군사정변 이후 급속한 경제성장은 ‘한강의 기적’과 ‘압축 성장’

43 김인환, 「한국미술평론 40년, 반성과 전망」, 『한국미술평론가협회 앤솔로지: 한국현대미술의 형성과 비평』 (서울: 열화당, 1984), p. 112.

44 김주경, 「비평의 비평-예술 감상의 본질을 들어 조미평계(朝美評界)의 평론을 논함」, 『현대평론』, 1927년 9월호.

45 윤희순, 「조선미술의 당면과제」, 『신동아』 6월호 (1932).

이라는 신조어를 탄생시켰다. ‘한강의 기적’이 경제적인 면에서 긍정적인 의미를 내포하고 있다면, ‘압축 성장’은 그와 상반되게 문화 혹은 정체성과 관련되어 부정적 의미로 사용되고 있다. 우스갯말로 쌍둥이도 세대차를 느낀다는 표현은 ‘압축 성장’에서 비롯된 세대 간 갈등이 한국사회에 깊이 드리워있음을 깨닫게 한다. 해방은 도둑같이 찾아왔다고 흔히 말한다. 이는 자력으로 해방을 맞지 못했기 때문이다. 해방 후 미군정, 대한민국정부수립, 6·25동란 발발과 휴전까지 8년간은 해방의 후유증을 가장 크게 겪은 시기였다. 이 시기에 대한 조각가 최의순(1934-)의 회고는 그동안 한국미술계에서 주목하지 않던 것을 상기시켜주고 있다.

여기에서 잠깐 언급하고 싶은 것이 언어 문제입니다. 제가 속한 세대까지는 일본어에 친숙한 편이었어요. 그래서 일본책을 읽을 수가 있었습니다. 왜냐하면 우리 세대는 일제 강점기 때 초등학교에서 일본어를 배웠거든요. 그런데 바로 아래 세대만 해도 여건이 달라졌지요. 그 사람들은 일본어를 제대로 배운 적이 없고, 그렇다고 영어를 착실하게 익힐 수도 없었습니다. 언어 주권을 되찾은 것은 분명 다행스러운 일이었습니다. 하지만 아이러니하게도 구할 수 있는 책이 일본어나 영어로 된 서적뿐인 상황에서 한글밖에 모른다는 것은 문화적으로 암흑 속에 있는 것이나 진배없었죠.<sup>46</sup>

최의순의 구술을 기초로 1958년 한국미술계에 앵포르멜이 등장하던 상황을 다시 살펴볼 필요가 있다. 한국미술계에 앵포르멜의 이론적 후견인 역할을 한 이가 방근택(1929-1992)이다.<sup>47</sup> 그는 부산대학교에서 철학을 공부하였고, 6·25직후 광주 육군보병학교 교관으로 근무하며, 당시 광주 미국문화원 도서관에서 『아트 뉴스(Art News)』같은 미국미술잡지와 로버트 마더웰(Robert Motherwell)이 편집한 『미국의 근대화자들(Modern Artists in America)』(1953)과 같은 다큐멘터리를 접하게 되면서 은연중에 미국의 동시대 미술로부터 많은 영향을 받았으며, 『라이프(LIFE)』와 『타임(TIME)』지의 원색도판에서도 많

46 서울조각회역음, 『Villa d'Art와 예술가들』(서울: 서울대학교출판문화원, 2011), pp. 97-98.

47 「50년대를 살아남은 '걱정의 대결'장」, 『공간』, 1984년 6월호 기사와 방근택, 「기획연재1/한국현대미술의 출발-그 비판적 회단 회고, 1958년 12월의 거사」, 『미술세계』, 1991년 3월호 기사에서 이를 확인할 수 있다.



은 영향을 받았다고 회고했다. 1956년 제대 후 이듬해 상경하여 일본의 『비주츠테초(美術手帖)』와 『미즈에(みづゑ)』, 프랑스의 『시메즈(Cimaise)』와 『오즈르뒤(Aujourd'hui)』같은 잡지를 접하게 되었다고도 했다.<sup>48</sup> 이런 과정을 통해 얻은 동시대 서양미술의 동향을, 마치 개화기의 신지식인들이 대중의 계몽을 위해 적극적이었던 것과 같이, 그는 청년 박서보(1931-)의 연구소에 모인 청년작가들에게 적극적으로 설파해 나갔다.<sup>49</sup> 최의순과 윤명로(1936-)의 구술<sup>50</sup>을 종합해 보면 당시 앵포르멜작가 세대는 식민지 교육을 통해 일본 미술잡지를 읽을 수 있었던 마지막 세대라 할 수 있을 것이다.

6·25전쟁 후 청년작가세대의 반국전 선언과 앵포르멜의 수용은 당시 화단의 기성세대와 청년세대 간의 갈등이 표출된 것이었다. 방근택은 6·25전쟁 직후 개최한 자신의 1955년 최초의 “표현추상화 개인전”에 대해 “생각건대, 아마도 동족상잔의 처참한 전쟁을 치르고 있던 한국에서는 바로 이런 실존주의적 ‘죽음 직전에 몰린 긴박한 상황’의 자기체험을 우리세대(1920년대 이전-30년대 초 출생의)는 여러 번 겪어보지 않은 사람이 없을 것이며, 그래서 이것은 바로 우리 세대의 생리에 억지로 낙인 된 해방 이후의 좌우익의 폭력적 대결, 어거지 민주주의, 극도의 가난 … 그리고 외세에 의한 전쟁 등’ 부조리의 연쇄에서 온 우리들 모두의 ‘뒤집혀진 심정’의 표현에 적합한 실존적 예술 모티브였을 것”이라고 회상했다.<sup>51</sup> 그는 군 제대 후 서울로 상경하여 당시 문학평론계에서 신세대 비평가로 주목받기 시작한 이어령을 만나 문예방면으로 진출하고자하는 자신의 고민을 논의 하였다.<sup>52</sup> 1957년 1월 11일과 12일 이틀에 걸쳐 청년 이어령(1934-)은 『경향신문』에 「화전민지대-신세대 문학을 위한 각서」를 게재하였다. 이 글은 식민지와 동족상잔을 거치며 기성세대

48 방근택, 「50년대를 살아남은 '격정의 대결'장」, 『공간』, 1984년 6월호, pp. 42-43.

49 앞의 글, pp. 48.

50 오상길, 「작가대담 : 윤명로」, 『한국현대미술 다시 읽기IV』, Vol. 3 (서울: 도서출판 ICAS, 2004), pp. 196-197에서 오상길의 “그 당시 사회상황을 어떻게 보셨나요?”라는 질문에 윤명로는 “ 그 시기에 방근택씨가 이봉상 연구소에 드나들면서 일본에서 가져온 마셀 타피에가 쓴 ‘또 하나의 예술’ 이던가요. 일본어로 번역된 것을 가지고 들어와서 열심히 전도했던 일이 기억나요.”라고 회상하고 있다.

51 방근택, 앞의 글, p. 43.

52 앞의 글, p. 45.

들로부터 어떠한 정신적, 물질적 유산도 물려받지 못해 마치 화전민과 같이 모든 것을 태워 새로이 받을 일귀 나가야 한다고 판단한 당시 청년세대의 기성세대에 대한 분노와 좌절감이 생생하게 드러난 글이다. 글에 드러난 그의 심정은 방근택이 기성세대에 대해 ‘뒤집혀진 심정’을 표현하기에 적합한 양식을 모색하던 것과 너무나 유사하다.

앵포르멜의 등장으로 6·25전쟁 후 남북이 냉전체제에 완전히 편입되면서 남한사회에서 사실주의 회화양식은 이데올로기적으로 배척의 대상이 되었다. 양식상 사실주의는 추상주의와의 투쟁에서 밀려나게 되었다. 여기서 사실주의 회화는 일제강점기 일본에서 도입된 아카데미풍의 사실주의와 이념적 관점에서 사회주의 리얼리즘이라는 양가적 의미를 갖는다. 그리고 세대 간의 갈등이라 하는 것은 미술 장에 막 진입하고자 하는 신참자로서 청년작가들의 앵포르멜과 미술 장에서 이미 지배자로서 존재하고 있는 일본에서 도입된 아카데미풍의 사실주의에 대한 도전에서 비롯된 것이라고 할 수 있다. 기존의 20세기 한국미술사 기술에서 공통되게 앵포르멜이 당대 한국의 사회적 상황을 반영했다고 주장하는 것은 두 가지 목적을 달성하고 있는데, 첫째는 전후 사회적 상황이 한국미술계에 앵포르멜이 등장할 수 있는 미학적 정당성을 가지고 있었다는 것, 둘째는 이런 정당성을 통해 한국 앵포르멜이 서구미술과 동시대성을 획득하게 되었다는 것이다.<sup>53</sup> 이런 관점은 ‘문명이 느린 우리는 축지보조로 추진치 않으면 아니 된다’는 김주경의 호소에 대한 응답이며, 윤희순이 걱정된 ‘낙오 패배자가 되는 두려움’을 일소한 것이다.

해방 전 활발한 평론 활동을 하던 평론가들은 해방 전후 그리고 6·25동란을 거치며 요절하거나 월북하여 휴전 후 미술평론계는 자연스러운 세대교체가 이루어졌다. 해방 후 미술평론계에 새롭게 등장한 인물이 이경성(1919-2009)이었다. 그가 미술평론계에 등단하게 된 것은 부산 피난시절 김환기의 권유에 의한 것으로 알려져 있다. 그가 1957년 4월 17일자 『동아일보』에 「미국현대미술의 의미」라는 글을 게재하였다. 이 글은 당시 덕수궁미술관에서 개최된 《미국현대 회화· 조각 8人전》에 대한 리뷰였다. 그는 “... 八人전을 계기로

53 김동일, 「전후 한국회단의 양식투쟁 고정에 관한 사회학적 고찰」, 『한국사회학』 제42집 6호 (2008), pp. 11-12.

우리가 얻어야 할 점은 미국미술의 특질을 맛보았다는 사실과 더불어 이것을 계기로 미국미술을 연구하여 무슨 방법으로 그들이 미술사적 숲코스를 가장 짧은 시간 내에 달리어 현대에 도달하였는가를 알 것이다. 그리하여 미국미술의 연구는 미술사적 현대에 이행하려는 오늘의 한국 화단에 많은 시사와 계시를 주는 것”이 이 전시의 의미라 하였다.<sup>54</sup> 그가 이 글에서 제시한 한국미술계가 미국미술을 연구해야 되는 이유를 주목할 필요가 있다. 왜냐하면 그 이유가 과거 윤치호가 미국 유학을 통해 미국이 짧은 시간에 강대국이 될 수 있었던 배후에 기독교가 있다고 판단하여 기독교로 개종하는 것과 유사하며, 1927년 김주경이 ‘축지보조’해야 한다고 주장한 것과 같은 논리가 정확히 한 세대가 지나서도 반복되고 있음을 확인할 수 있기 때문이다.<sup>55</sup> ‘미술사적 숲코스를 가장 짧은 시간 내에 달리어 현대에 도달한 미국미술’을 가장 손쉽게 이해하는 방법은 추상표현주의 회화에서부터 출발하는 것이라고 하였다. 이것이 한국화단에 앵포르멜이 등장할 수 있는 촉매 역할을 하였다고 볼 수 있다.

주목할 것은 한국에 소개된 것은 미국의 추상표현주의 작품이었으나, 그 명칭을 프랑스로 앵포르멜이라 지칭한 점이다. 그것의 직접 원인은 당시 동시대 서양미술의 텍스트가 일본을 거쳐 유입되고 있었던 데에 있지만, 좀 더 중요한 원인은 당시 한국 지식인들이 가지고 있던 미국이라는 기표에 대한 양가적 인식 때문이었다고 볼 수 있다. 즉 당시 한국 지식인 사회의 경향은 일천한 역사에도 불구하고 국제사회에서 경제, 군사 면에서 초일류 강대국으로 등장한 미국은 개화기 이래 부국강병을 추구한 한국이 배우고 연구해야 할 대상이었다. 하지만 ‘문화의 질’을 논하는 데 있어서는 미국 역사의 일천함으로 인해 상대적으로 구대륙인 유럽을 문화선진국으로 인식하였던 것이다. 이를 확인할 수 있는 것은 약간의 시차는 있지만 ‘한국적인 것’을 논한 주요 논객들인 유효종, 이어령, 백낙청이 문화수용론을 주장하면서 사르트르, 까뮈, 로렌스 등을 논한 것이다. 즉 해방과 함께 시작된 미군정으로 인해 한국인은 미국을 추임 꺾으로 대변되는 저급한 GI문화로 인식하였다. 그리고 6·25전

54 이경성, 「미국 현대미술의 의미」, 『동아일보』, 1957년 4월 17일.

55 류대영, 「개신교에 대한 개화가 지식인들의 태도와 근대성 문제」, 『종교문화비평』 제4호(2003)을 참조.

쟁 후 경제 원조를 통한 경제대국 미국을 경험하게 되었다. 그래서 한국인들에게 미국은 경제대국이면서도 저급문화의 생산지 미국으로 인식하는 메커니즘이 형성되었던 것이다.<sup>56</sup>

이상에서 살펴본 것과 같이 앵포르멜의 등장은 개화기 이래 20세기 한국사회의 주요 서술어인 ‘서둘’과 ‘세대 간의 갈등’이 복합적으로 작용하여 나타난 결과라 할 수 있다. 그렇다면 일제강점기에 한국미술계가 형성되면서 필연적으로 발생한 ‘조선적인 것’과 ‘향토색’의 논의는 지난 세기 어떻게 전개되었는지 살펴보는 것 또한 필요하다. 그 이유는 해방 후에 ‘조선적인 것’에 대한 논의는 ‘한국적인 것’으로 지속되었기 때문이다.

조선이 일본에 합병되어 식민지로 전락하면서 국가라는 실체가 사라졌다. 조선의 지식인들이 지켜야 할 것은 사라진 ‘형식상의 국가’ 대신 이를 지지해 주었던 ‘정신상의 국가’였다.<sup>57</sup> 피식민지인 조선은 정신상의 국가를 지키기 위해, 일본은 식민지배의 정당성을 확보하기 위해 민족의 기원에 대한 계보가 절실히 필요했다. 그래서 고대사 연구에 한·일 양국은 집착하게 되었으며, 양국 간 고대사 논쟁은 지금까지도 지속되고 있다. 일제강점기는 배일적(排日的) 민족주의가 조선에서 확산되며, 조선 지식사회 전 분야에서 정신상의 국가를 지키기 위한 ‘조선적인 것’-미술에서는 ‘향토색’-에 대한 논의가 민족주의에 기반 해 전개되었다.<sup>58</sup>

남북이 6·25전쟁 후 이념적 대치상황에서 4·19 이전까지 자유당 정권에서 민족주의는 반공이데올로기를 벗어나지 않는 범위 내에서만 허용되었으며 ‘자유민주주의’가 주창되었다. 그러나 5·16 후 집권한 공화당 정권은 4·19로 민족주의와 근대화 논의가 활발해진 것을 염두에 두고 ‘민족적 민주주의’를 주장하였다. 이런 시대적 상황에서 ‘전통’이라는 단어 대신 양가적 의미를 담고 있는 ‘한국적인 것’이라는 표현이 4·19세대를 중심으로 대두되

56 김주현, 「1960년대 ‘한국적인 것’의 담론 지형과 신세대 의식」, 『상허학보』 제16집 (2006), p. 401.

57 신채호, 『精神上 國家』, 『대한매일신보』(1909. 4. 29), 정해염 역, 『신채호 역사논설집』(서울: 현대실학사, 1995), pp. 300-301.

58 박춘호, 「한국근대미술사 담론의 인식론적 계보학-시각체제의 변동과 장개념을 중심으로」, 고려대학교 대학원 박사학위논문, 2012, pp. 97-102을 참조.

기 시작하였다. 전통과 달리 ‘한국적인 것’은 “적이라는 접사를 붙여 한국 고유의 것이 무엇인지 모른다는 고백”과 그림에도 불구하고 “한국은 찾아져야 한다는 강한 열망”이 담겨 있는 것이라 할 수 있다. 그리고 한국적인 것의 모색을 위해 ‘한국적인 것’의 타자로서 대두된 것이 ‘일본’과 ‘식민사관’이었다. 특히 극복의 대상은 야나기 무네요시의 ‘비애미’였다. 야나기의 첫 단행본은 시인 박재삼의 번역으로 1969년 간행되었으나, 미술사학 분야의 1세대인 고유섭, 최순우, 김운룡은 야나기의 미학을 받아들여 민예 연구를 해왔다. 이어령도 1967년 간행한 『흙속에 저 바람 속에: 이것이 한국이다』에서 한국 문화의 특질을 반도라는 풍토에서 배태된 한과 슬픔이라고 하였다. 4·19세대에게 풍토와 민족성의 상관관계는 식민사관으로 인식되었으며 비애미도 예외는 아니었다. 그래서 4·19세대라 할 수 있는 조동일(1939-)은 국문학 연구를 통해 ‘재발견, 재창조’ 되어야 할 전통론을 제시하였다. 그리고 그는 과거와의 단절이 아닌 ‘발굴’과 ‘계승’의 입장에 섰다. 그와 같이 마당극 운동에 참여했던 김지하는 야나기의 비애미를 직접 거론하며 한국의 민예론이 저항과 극복을 고취하는 활력 있는 남성미의 특질이 지배적이라고 반박하였다. 그래서 김지하는 당시까지 별로 주목받지 못하던 평민 문화를 교본으로 삼아 전통의 콘텍스트를 새로 짜고자 하였다.<sup>59</sup>

미술계에서 4·19세대의 한국적인 것에 대한 추구는 1969년 10월 25일부터 11월 1일까지 신문화관 화랑에서 전시회를 개최하려다 좌절된 강명희, 오경환, 오윤, 임세택 4인의 청년작가와 김윤수, 김지하 2인의 청년 평론가가 결성한 ‘현실동인’ 모임을 태동시켰다. ‘한국적인 것’을 모색하고자 1969년 결성된 ‘현실동인’이 1979년 ‘현실과 발언’ 동인전으로 재탄생하여 ‘민중미술’이라는 정치참여적인 미술로 변이된 것은 5·16, 3선 개헌, 10월 유신을 통한 장기 집권의 지속이라는 ‘정치적 현실’이 반영된 것이라 할 수 있다. 이런 관점에서 1969년 ‘현실동인’ 모임의 뿌리는 4·19 신세대들의 타자로서 일본과 식민사관을 극복하고자하는 것임을 확인할 수 있다. 그리고 그 대상이 바로 야나기

59 김주현, 앞의 글, pp. 380-390.

의 비애미였다. 그러나 박계리의 주장과 같이 “한국 모노크롬이 공식적으로 거론된 시발점은 동경화랑에서 열린 『韓國·5人の作家 다섯 가지 흰색(白)』展(1975.6.5.-6.24)이었다. 이 전시는 평론가 나카하라 유스케(中原佑介)와 동경화랑의 야마모토 다카시(山本孝)가 기획한 전시로 그들이 한국에 직접 와서 선별한 화가 5명이 바로 권영우, 박서보, 서승원, 이동엽, 허황이었던 것”이라는 사실을 통해 단색화가 비애미와 같은 메커니즘을 통해 가장 한국적인 것이 된 것이다.<sup>60</sup> 극복의 대상이었던 메커니즘이 다시 작동한 것이라 말할 수 있다. 그렇다면 당시 ‘한국의 실험미술’은 어떤 맥락에서 전개되었는지, 또 김미경의 주장과 같이 실험미술이 1980년대 이후까지도 우리나라 미술에 지대한 영향을 끼쳤음에도 불구하고 왜 단색화에 밀려 잊혔는지 ‘횡적으로’ 다시 읽기를 통해 살펴보도록 하겠다.

## V 1968년부터 1975년-횡적 읽기

1958년 《현대미술협회전》을 통해 앵포르멜이 등장한 이후 1967년 12월 11일부터 16일까지 중앙공보관 화랑에서 《청년작가연립전》이 열렸다. 청년작가 연립전에 참여한 작가들은 1939년 이후 출생한 사람들이었다. 그들은 초등학교부터 해방 후에 다닌 첫 번째 세대들이다. 최의순의 구술에 비추어 이들은 일본어도 영어도 착실하게 배우지 못한 세대라 할 수 있을 것이다. 그리고 그들은 고등학교 재학 중 혹은 대학을 갓 입학해서 4·19혁명과 이듬해 5·16 군사정변과 1964년 한일회담 반대 시위를 경험한 세대다. 그리고 이 세대는 공전의 히트를 친 ‘노란 샤쓰 입은 사나이(1961)’와 같은 미국 컨트리풍의 가요와 번안 가요를 들으며 미국대중문화에 익숙해지기 시작한 세대이기도 하다. 이런 점이 앵포르멜 세대와의 차이점이었다. 그리고 앵포르멜의 대표 작가인 박서보는 1962년 모교의 교수로 임용되어 5년 후 《청년작가연립전》에 참여할 학생들을 지도하기 시작했다.

여기서 잠시 앵포르멜작가들과 실험미술에 참여한 작가들의 학연을 비교해

60 박계리, 「1970년대 한국 모노크롬의 기원과 정통성」, 『미술사논단』 제15호 (2002), pp. 295-322.

보자. 1955년 미술협회장선거로 미술계가 서울대와 홍익대 출신으로 양분되기는 하였으나, 앵포르멜과 반 국전 운동인 《벽전》에 참여했던 청년작가들은 두 학교 출신이 혼재해 있었다. 그러나 10년 후 열린 《청년작가연립전》의 주축은 홍익대 출신들이었다. 《청년작가연립전》 참여 작가들과 거의 비슷한 세대의 서울대 출신 작가들은 ‘현실동인’을 결성하였다. 이를 통해 해방 후 설립된 두 미술대학의 학풍이 확립되고 학연이 구축되었음을 확인할 수 있다. 홍익대는 축지보조하여 국제미술계에서 낙오자가 되지 않고자, 서울대는 한국적인 것을 모색하고자 하며 두 학교는 20세기 한국미술계의 양대 화두를 각자의 학풍으로 이어나갔다.<sup>61</sup>

《청년작가연립전》과 이후 한국의 전위미술을 표방하며 등장한 AG 그룹전(한국아방가르드협회 1969-1975)도 홍익대 출신들이 주를 이루어 전개되었다. 《청년작가연립전》은 앵포르멜이 만개한 이후 하향곡선에 접어들어가고 있을 때 그에 대한 반작용으로 등장하였다. 그리고 신세대로서 그들은 앵포르멜세대와 달리 탈평면적인 오브제, 네오 다다, 팝아트, 옵아트와 더불어 해프닝 등 당대 서구미술과 보조를 맞추고자 하였다. AG그룹도 이런 성향은 크게 다르지 않았다. 《청년작가연립전》은 전시와 함께 세미나를 개최하며 파리 및 상파울로 비엔날레 작품작들과 자신들의 작품을 슬라이드로 소개하였다. 그리고 이 세미나에는 이일과 오광수가 평론가로 참가하였다. 이일과 오광수는 이후 평론가로서 AG그룹전 창립멤버로 참여하였다. 그러므로 《청년작가연립전》과 AG그룹전은 매우 유사한 성향의 단체라 할 수 있다. 차이점이라면 한국아방가르드협회는 앵포르멜에서 출발한 하중현(1935-)이 회장을 맡았다는 것과 《청년작가연립전》은 단체전으로 지속되지는 않았다는 점이다. 한편 그들이 앵포르멜세대에 대한 반작용으로 탈평면적인 서구미술을 지향하면서도 앵포르멜 세대와 공통된 점은 그들 역시 당대 서구미술의 정보는 일본을 통해 얻었다는 것이다.<sup>62</sup>

61 서울대와 홍익대의 학풍 차이의 기원에 관해서는 오광수의 「의욕의 예술가-윤호중」, 『홍익미술』 제8호(1986년 12월), pp. 30-31을 참조.

62 김미경, 앞의 책 참조.

이런 상황을 종합해볼 때 논자는 '1975년'이라는 특정 시점을 주목하고자 한다. 1975년 6월 일본에서 《韓國·5人の作家 다섯 가지 흰색(白)》展이 열렸고, 1969년 결성된 AG그룹이 1975년 12월 국립현대미술관에서의 전시를 마지막으로 해체하였다. 1975년 한국미술계는 약 8년간 한국미술계를 주도해왔던 4·19세대에서 다시 그 이전 세대인 앵포르멜세대가 한국화단의 전면에 다시 부상한 한 해였다. 이는 미술계의 화두가 외형상 '서구 동시대미술과 축지보조하여 자신들의 작업에 대한 정당성을 인정받고자 하는 것'에서 '한국적인 것의 모색'으로 급격히 전환되었음을 의미한다. 이런 급격한 전환을 설명하기 위해서는 1960년대 말부터 1975년까지의 시대적 상황을 개괄해 볼 필요가 있다.

1968년 1·21사태로 알려진 북한 특수부대가 청와대를 습격하는 사건이 발생하였다. 월남전에 대한 국내 반전운동을 의식해 닉슨(Richard Nixon) 대통령은 1969년 7월 25일 밤에서 닉슨독트린을 발표하였다. 주된 내용은 아시아 각국의 안보는 스스로 지켜야 된다는 것이었다. 남북 대치 상황에서 안보에 대한 위기감이 커졌다. 그 결과 1970년 1월 9일 오후에 개최된 국무회의에서 70년대 시정목표와 전진 기조를 결의했는데 시정목표는 자조정신, 자립경제, 자주국방이며 시정목표의 구호는 「스스로를 돕는 겨레의 힘을 모아 자립경제 자주국방 기필코 이룩하자」였다.<sup>63</sup> 자조, 자립, 자주가 중요 목표가 되었다. 그해 9월 23일자 『동아일보』에 「내무부 새 풍속사범 단속법 만들기로」라는 제하의 기사가 실렸다. 법안 초안에는 “... 이밖에 최근 말썽을 빚고 있는 ▲장발과 누더기 옷 등 히피 행위▲전위예술을 빙자한 나체쇼...”등을 처벌대상으로 하고 있다.<sup>64</sup> 1971년부터 본격적으로 장발과 미니스커트가 단속대상이 되었으며, 1972년 7월 4일에는 남북공동성명으로 남북 화해 분위기가 조성된 가운데 돌연 11월 21일에 ‘한국적’ 민주주의를 표방한 유신헌법에 대해 국민투표가 실시되어, 찬성률 91.5%로 11월 24일 확정 공표되었다. 1973년 11월 17일 국어순화운동 전국연합회가 창립총회를 가지고 우리말과 우리글 바로 쓰기

63 「자조 자립 자주국방 이룩」, 『동아일보』, 1970년 1월 10일.

64 「내무부 새 풍속사범 단속법 만들기로」, 『동아일보』, 1970년 9월 23일.



운동을 지속사업으로 대대적으로 전개할 것을 결의했다.<sup>65</sup> 1974년 1월 8일 17시를 기해 긴급조치 1, 2호가 시행되었다. 당시 박정희 대통령은 담화문에서 긴급조치 시행의 목적은 “오로지 유신체제에 도전하고 전복을 기도하며 사회 질서의 혼란을 조장함으로써 국가의 안전보장을 위태롭게 하고 있는 일철의 경거망동을 발본색원코자 하는 것”이라고 하였다.<sup>66</sup> 1975년 5월 15일에는 “학교 당국의 지도, 감독 하에 행하는 수업, 연구 또는 학교장의 사전허가를 받았거나 기타 의례적 비정치적 활동을 제외한 학생의 집회, 시위 또는 정치관여 행위”를 금지하는 긴급조치 9호가 시행되었다. 긴급조치 9호 발표이후 그해 6월에는 금지곡이 무더기로 지정되었다. 1975년 6월 7일자 『동아일보』의 「정화바람에 날아갈 퇴폐공연물」기사에 따르면 모든 대중가요는 한국문화예술윤리위원회의 사전심의를 받아야하며, 이미 보급된 가요 중 정화기준에 벗어나는 가요는 일제히 재심하여 저축되는 것은 금지조치토록 하였다. 정화방향 및 검열의 세부 기준 중에 주목할 것은 “민족적 주체성을 망각하고 외국 풍조를 무분별하게 도입하고 모방하는 것”이라는 항목이다.<sup>67</sup> 그리고 1975년 12월에는 퇴폐의 온상이라는 가요계에 대마초파동이 일어났다.<sup>68</sup> 1974년 긴급조치 1호 시행부터 1975년 12월의 가요계 대마초파동까지 모든 상황을 종합해 보면 ‘민족주체성’, ‘미풍양속’, ‘정화’와 같은 민족주의를 표방한 ‘독재정권과 청년문화가 정면으로 충돌한 시기’라고 할 수 있다. 그들은 민족주의에 호소하며, 미국의 대중문화는 저급한 것이라는 당시 지식인들의 문화인식을 방편으로 독재정치의 정당성을 국민에게서 얻고자하였다.<sup>69</sup>

‘전위예술을 빙자한 나체쇼’와 거의 흡사한 해프닝과 같은 행위예술을 통해 한국의 실험미술을 이끌어가던 청년작가들이 이런 시대적 상황에서 자신들의 활로를 모색해 나간다는 것은 당시 청년문화를 대변하던 가요계만큼이나 어려웠을 것이다. 이는 1976년 1월 28일자 『동아일보』, 「영화감독·가수·전

65 「국어바로쓰기운동전개 수화 運動聯 창립총회」, 『동아일보』, 1973년 11월 19일.

66 「박대통령담화 전문」, 『경향신문』, 1974년 1월 9일. 문화계에서 긴급조치로 가장 큰 고초를 치른 사람은 아마도 김지하일 것이다. 그는 『1974년 1월을 죽음이라고 부르자』를 발표했다가 시행 언도까지 받았다.

67 「정화바람에 날아갈 퇴폐공연물」, 『동아일보』, 1975년 6월 7일.

68 「대마초 회오리」, 『경향신문』, 1975년 12월 5일.

69 신현준 외 지음, 『한국 팝의 고고학 1970』(파주: 한길아트, 2005), p. 185.

위화가 등 대마초 상습 흡연한 9명 입진』 기사를 통해 짐작할 수 있다. “김찰은 전위화가들의 모임인 『제4집단』의 멤버 거의가 대마초를 상습적으로 피우고 있다는 정보에 따라 수사를 확대했다.”고 하였다.<sup>70</sup> 입진된 『제4집단』 멤버는 정찬승, 정강자였다. 1967년 청년작가연립전이 열린 이후 기성세대의 시선은 그들의 작업을 퇴폐적인 것으로 인식하고 있었다. 이를테면 1968년 10월 17일 오후 4시 제2한강교(현 양화대교) 아래 백사장에서 있었던 강국진, 정강자, 정찬승의 해프닝에 대한 10월 19일자 『경향신문』 기사 제목이 「문화고발(?) 해프닝·쇼 “이 무슨 미친 짓이냐” 빈축」이었던 것에서 드러난다.<sup>71</sup> 또 그 해 7월 25일부터 8월 10일까지 7회에 걸쳐 연재된 『동아일보』의 기획기사 「언더그라운드예술」에서 자주 히피와 마약에 관한 이야기가 거론되는 것을 통해 확인할 수 있다.<sup>72</sup> 그러므로 해프닝과 같은 작업에 대한 기성세대의 반응은 서구 현대미술에 대한 몰이해에서 비롯된 점도 있을 수 있으나, ‘미국청년문화=히피’라는 등식과 같이 미국 대중문화는 저급하며 퇴폐적인 것이라는 당시 언론과 지식인들의 문화인식이 크게 작용했다고 볼 수 있다.

상대적으로 앵포르멜세대는 1960년대부터 해외미술계 진출에 관심을 집중하고 있었다.<sup>73</sup> 특히 그들은 한일국교정상화 이후 일본미술계에 진출하려는 열망을 가졌는데, 일례로 1968년 7월 19일부터 9월 1일까지 동경근대미술관에서 열린 《한국현대회화전》에 대한 일본미술계의 반응을 요약 정리한 기사가 『공간』지에 게재된 것을 통해 확인할 수 있다.<sup>74</sup> 그런데 이 전시를 통해 1970년대 한국미술계에 커다란 영향을 미친 이우환과 박서보의 첫 만남이 이루어졌다. 이 만남에서 이우환은 한국미술계는 논리가 결핍되었다고 비판하는 국적불명의 청년으로 한국미술계 원로에게 각인<sup>75</sup>되었지만 그의 사상은 “1969년에 『A.G.』 4호에 「만남의 현상학 서설」이 번역, 소개된 것을 시

70 「영화감독, 가수, 전위화가등 대마초 상습 흡연한 9명 입진」, 『동아일보』, 1976년 1월 28일.

71 「문화고발(?) 해프닝·쇼 “이 무슨 미친 짓이냐” 빈축」, 『경향신문』, 1968년 10월 19일.

72 「언더그라운드 예술」, 『동아일보』, 1968년 7월 25일-8월 10일 연재.

73 김미정, 「한국 앵포르멜과 대한민국미술전람회-1960년대 초반 정치적변혁기를 중심으로」, 『한국근대미술사학』 제12집 (2004), pp. 310-311을 참조.

74 「批評抄·한국현대회화전」, 『공간』, 1968년 12월호, pp. 72-73.

75 박서보, 「이우환과의 만남-68년 이후를 회상 한다」, 『화랑』, 1984년 가을호.

작으로 같은 해 『공간』에는 서양이 동양의 지혜에 눈을 떴다는 논조의 「일본 현대미술의 동향」이라는 글이 실렸다. 이후 1972년에는 평론집 『만남을 찾아서, 1971』의 일부가 「오브제 사상의 정체와 그 행방」이라는 제목으로 『홍익 미술』에 번역 게재되었으며, 1975년 『공간』9월호에 「만남의 현상학적 서설」이 소개되었고, S.T.(공간과 시간)은 그의 글을 주제로 세미나를 열기도 하였다. 이런 일들을 종합해 보면 70년대 초반 한국미술계에서 그에 대한 열기는 상당했던 것으로 판단되며, 당대 비평에서 ‘논리’라는 용어가 중요한 위치를 점하게 된 것도 그의 영향이었음을 감지할 수 있다.<sup>76</sup> 그리고 박서보가 1975년 『공간』 9월호에 게재한 「이우환에 관한 일」이라는 글을 보면, 「만남을 찾아서」는 일본 젊은 세대들이 처음으로 서양콤플렉스를 벗어나게 한 계기가 되었으며, 그는 일본에서 우리 민족의 자존심을 세운 인물이요, 동시에 그를 통해 우리도 똑같이 가지고 있던 서양콤플렉스를 치유할 수 있을 것이라는 희망이 드러나 있다.<sup>77</sup> 시대적 분위기가 정치적 상황으로 인해 퇴폐적인 것을 정화하여 민족주체성을 확고히 하고자 하였을 때, 앵포르멜세대의 해외미술계 진출의 욕망이 이우환의 ‘만남의 미학’과의 접점을 통해 그들이 시도한 단색화는 타자에 의해 가장 한국적인 그림으로 인정받았다. 결국 시대에 발 빠르게 부응하며 단색화는 앵포르멜의 뿌리 없음에 대한 비난을 일소할 수 있었고,<sup>78</sup> 동시에 민족적 자존심을 세울 수 있는 가능성을 찾은 것이다. 바꿔 말하면 ‘새것 콤플렉스’의 결과물이 타자에 의해 ‘한국적인 것’이란 보호막으로 가려진 것이라 할 수 있다.

## VI 결론

지금까지 살펴본 앵포르멜, 실험미술, 단색화로 이어지는 1950년대 말부터 1970년대 한국미술계의 흐름은 20세기 시대정신이라 할 수 있는 서툼을 기반

76 강태희, 「한국적 미니멀리즘과 이우환」, 『미술사연구』 제11호 (1997), pp. 155-156.

77 앞의 글, p. 155.

78 김환기는 ‘문맥 없이’ 서울의 청년화가들이 앵포르멜에 매진하는 것에 대해 신랄하게 비난했다. 「전위미술의 도전」, 『어디서 무엇이 되어 다시 만나랴』(서울: 문예마당, 1995), pp. 289-291을 참조. (원문은 1964년에 쓴 것으로 되어있다).

으로 새것 콤플렉스가 발현된 미술계 현상의 한 단면임을 확인할 수 있었다. “과거를 현재의 욕망으로 해석하는 것, 또는 전문 용어로 말하자면 시대착오야말로 가장 일반적이고 편리한 역사 조작 기술”이라는 홉스봄의 지적과<sup>79</sup> “개화기 소설의 비교문화적 연구로 일본, 중국 신소설과의 관계가 밝혀지는 날에는 이인직 류의 작품이 휴지 쪽으로 바뀔지도 모른다는 예감을 우리는 갖고 있다.”는 김윤식의 지적은 기존의 1960-70년대 당시 한국미술의 기술에 대해 많은 것을 시사하고 있다.<sup>80</sup>

서화가 생활에서 구체적인 기능과 매체 미학을 가졌었다면, 도입기 미술은 신학문으로서 소수의 지식인과 미술인들에 의해 관념적으로 그들만의 세계 안에서 생활과는 유리된 채 논의되었다. 이런 상황은 미술계의 한 축을 이루는 비평계가 화가들에 의해 형성되면서 이후 미술계에서 비평이 권위를 갖지 못하는 근본적인 문제를 야기하였으며, 타 학문과의 교류가능성을 차단하는 결과를 초래하였다. 소수의 화가 출신 비평가들이 한국미술사학계가 형성되기 이전에 특정작가들의 앵포르멜화풍의 그림을 한국현대미술의 출발점으로 기술하였다. 그러한 기술은 이후 지속적인 반론에 직면하였으나, 반론의 주된 내용은 기존 기술에 대한 의문점을 제기하는 수준에 머무는 것이 대부분이다.

논자는 앵포르멜 등장을 6·25동란 후 한국적 정서의 표현으로 정당화시키고 ‘비애미’와 동일한 메커니즘으로 명명된 단색화를 가장 한국적이므로 영문으로 모노크롬이 아니라 Dansaekhwa로 표기해야 한다는 주장을 접하며 거의 한 세대 전 김현이 외국의 사조에 의거하여 어떤 것을 주류로 규정짓고 작가들을 거기에 대입해서는 안 된다는 것이며, 또 하나는 작가들의 작품(혹은 작가들이 제기하는 구체적인 문제성)에 대한 자세한 검토를 행한 뒤에 그것들을 무리지어 나뉘야 한다고 한국미술비평계에 조언한 것은 지금도 유효하다고 생각한다. 서툰과 세대 간의 갈등 그리고 미국문화에 대한 양가적 인식 등이 복합적으로 작용하며 전개된 것이 앵포르멜에서 실험미술을 거쳐 단색화에 이르는 여정인 것이다.

79 홉스봄, 앞의 책, p. 437.

80 김윤식·김현 공저, 앞의 책, p. 46.

지난 20세기는 권력, 매체, 번역의 문제가 복합적으로 상호작용하며 정치·사회·경제 모든 면에서 급변하던 시기였다. 서화에서 미술로 전환되는 과정을 권력, 매체, 번역의 문제를 입체적으로 조망할 때만이 이 문화접변기에 관해 유의미한 독해가 가능할 것이다. 그러므로 새로운 20세기 한국미술사 연구를 위해 필요할 것은 20세기 한국미술계가 문화접변을 통한 서화에서 미술로 전환기였음을 인식하며 작업하고, 교육을 담당한 미술인들이 있었다면, 그들을 새롭게 조망 발굴하는 것이다.

논자는 한국미술계가 연구주제의 생산성과 담론의 인식론적 정초를 다지기 위해서는 무엇보다도 기존 미술사 기술의 인식론적 토대에 대한 메타 글쓰기가 절대적으로 필요하다고 생각한다. 식민지 경험의 트라우마와 해방 후 학연을 기초로 성립된 헤게모니 논쟁에서 비롯된 전형화된 역사 기술과 비평에 대한 재해석이 지속적으로 전개되어야 함을 절감한다. 그러기 위해서 무엇보다 시급한 것은 미술계가 학문적 폐쇄성을 극복하여 다른 학문 분야의 연구 성과를 공유해야 한다고 생각한다. 그림이라는 것은 한 작가 개인의 표현 행위이지만 그의 표현 행위는 근본적으로 작가가 속한 문화와 시대의 영향에서 벗어나지 못하는 것이기 때문이다.

## 주제어 Keywords

한국근대미술(The 20th-Century Korean Art), 문화접변(Acculturation), 메타 역사서술학(Meta Historiography), 앵포르멜(Informel), 실험미술(Experimental Art), 단색화(Dansaekhwa)

투고일: 2013. 9. 30. 심사완료일: 2013. 10. 29. 게재확정일: 2013. 11. 29.

## 참고문헌 Bibliography

---

- 강태희, 「한국적 미니멀리즘과 이우환」, 『미술사연구』 제11호, 1997, pp. 153-172.
- 「국어 바로쓰기운동 전개 수화 運動聯 창립총회」, 『동아일보』, 1973년 11월 19일.
- 김동일, 「전후 한국화단의 양식투쟁 고정에 관한 사회학적 고찰」, 『한국사회학』 제42집 6호, 2008, pp. 1-37.
- 김미경, 『한국의 실험미술』, 서울: 시공사, 2003.
- 김미정, 「한국 앵포르멜과 대한민국미술전람회-1960년대 초반 정치적 변혁기를 중심으로」, 『한국근대미술사학』 제12집, 2004, pp. 301-342.
- 김복진, 「조선역사 그대로의 반영인 조선미술의 윤곽」, 『개벽』, 1926년 1월.
- 김용준, 「화단개조」, 『조선일보』, 1927년 5월 18-20일.
- 김윤식·김현 공저, 『한국문학사』, 서울: 민음사, 2011.
- 김주현, 「1960년대 ‘한국적인 것’의 담론 지형과 신세대 의식」, 『상허학보』 제16집, 2006, pp. 379-410.
- 김주환, 「비평의 비평-예술 감상의 본질을 들어 朝美評界의 평론을 논함」, 『현대평론』, 1927년 9월.
- 김찬영, 「西洋畵의 系統 及 使命」, 『동아일보』, 1920년 7월 20일.
- 김현, 「한국개화기문학인-육당과 춘원의 경우」, 『아세아』, 1969년 3월호, pp. 258-265.
- \_\_\_\_\_, 「미술비평의 반성」, 『공간』, 1987년 7월호, pp. 60-63.
- 김환, 「미술론」, 『창조』, 1920년 2월호.
- 김환기, 『어디서 무엇이 되어 다시 만나랴』, 서울: 문예마당, 1995.
- 「내무부 새 풍속사범 단속법 만들기로」, 『동아일보』, 1970년 9월 23일.
- 「대마초 회오리」, 『경향신문』, 1975년 12월 5일.

류대영, 「개신교에 대한 개화가 지식인들의 태도와 근대성 문제」, 『종교문화비평』 제4호, 2003, pp. 33-70.

「문화고발(?) 해프닝·쇼 “이 무슨 미친 짓이냐” 빈축」, 『경향신문』, 1968년 10월 19일.

박계리, 「1970년대 한국 모노크롬의 기원과 정통성」, 『미술사논단』 제15호, 2002, pp. 295-322.

「박대통령담화 전문」, 『경향신문』, 1974년 1월 9일.

박서보, 「이우환과의 만남-68년 이후를 회상 한다.」, 『화랑』, 1984년 가을호.

박춘호, 「한국근대미술사 담론의 인식론적 계보학-시각체제의 변동과 장개념을 중심으로」, 고려대학교대학원 박사학위논문, 2012.

방근택, 「50년대를 살아남은 '격정의 대결'장」, 『공간』, 1984년 6월호.

\_\_\_\_\_, 「기획연재1/한국현대미술의 출발-그 비판적 화단 회고, 1958년 12월의 거사」, 『미술세계』, 1991년 3월호, pp. 116-123.

변영로, 「동양화론」, 『동아일보』, 1920년 7월 7일.

「批評抄·한국현대회화전」, 『공간』, 1968년 12월호, pp. 72-73.

「사군자를 除리는 화우회의 건의안」, 『매일신보』, 1926년 3월 17일.

「서와 사군자는 소인素人예술에 불과」, 『매일신보』, 1926년 3월 16일.

서울조각회역음, 『Villa d'Art와 예술가들』, 서울: 서울대학교출판문화원, 2011.

石南古稀紀念論叢刊行委員會 編, 『한국현대미술의 흐름』, (서울: 일지사), 1988.

「세계화 영문표기 Segyehwa로」, 『동아일보』, 1995년 3월 7일.

신채호, 정해염 역, 『신채호 역사논설집』, 서울: 현대실학사, 1995.

신현준 외, 『한국 팝의 고고학 1970』, 파주: 한길아트, 2005.

안확, 「조선의 미술」, 『학지광』 제5호, 1915.

앙드레 슈미트, 정여울 옮김, 『제국 그 사이의 한국 1895-1919』, 서울: 휴머니스트, 2007.

야나부 아키라(柳父章), 서혜영 역, 『번역어 성립 사정』, 서울: 일빛, 2003.

「언더그라운드예술」, 『동아일보』, 1968년 7월 25일-8월 10일 연재.

「영화감독·가수·전위화가 등 대마초 상습 흡연한 9명 입건」, 『동아일보』, 1976년 1월 28일.

에릭 홉스봄, 강성호 역, 『역사론』, 서울: 민음사, 2011.

오광수, 「의욕의 예술가-윤효중」, 『홍익미술 8』, 1986, pp. 30-36.

\_\_\_\_\_, 『한국근대미술사상노트』, 서울: 일지사, 1993.

\_\_\_\_\_, 「단색화와 한국 현대미술」, 『한국의 단색화전 학술심포지엄-한국의 단색화 국제화와 문화적 전략』, 서울: 국립현대미술관, 2012년 5월 11일.

오광수 외, 『한국추상미술 40년』, 서울: 재원, 1997.

오상길, 『한국현대미술 다시 읽기IV』 Vol.3, 서울: 도서출판 ICAS, 2004.

우더 쿨터만, 김수현 역, 『미술사의 역사』, 서울: 문예출판사, 2002.

윤진섭, 「미움의 풍경」, 『한국의 단색화전 학술심포지엄-한국의 단색화 국제화와 문화적 전략』, 서울: 국립현대미술관, 2012년 5월11일.

「윤진섭교수 “모노크롬 아니다. 한국의 단색화는 단색화다.”」, 『아주경제』, 2012년 3월 15일.

윤진이, 「한국 모노크롬미술의 '정체성담론'에 대한 탈식민주의적 고찰」, 『인문논총』 제 63집, 2010, pp. 115-147.

윤희순, 「조선미술의 당면과제」, 『신동아』, 1932년 6월호.

이광수, 「예술과 인생-신세계와 조선민족의 사명」, 『개벽』, 1922년 2월호.

\_\_\_\_\_, 「민족개조론」, 『개벽』, 1922년 5월호.

이경성, 「미국현대미술의 의미」, 『동아일보』, 1957년 4월 17일.

이어령, 「화전민지대-신세대 문학을 위한 각서」, 『경향신문』, 1957년 1월 11일-12일.



「자조 자립 자주국방 이룩」, 『동아일보』, 1970년 1월 10일.

정옥자, 「紳士遊覽團考」, 『역사학보』 제27집, 1965, pp. 105-140.

「정화바람에 날아갈 퇴폐공연물」, 『동아일보』, 1975년 6월 7일.

「中 '큰손'이 좋아하는 한국 그림 따로 있다.」, 『조선일보』, 2013년 7월 9일.

최남선, 「예술과 근면」, 『청춘』, 1917년 11월.

페르낭드 소쉬르, 최승언 역, 『일반언어학 강의』, 서울: 민음사, 1990.

한국미술평론가협회, 『한국미술평론가협회 앤솔로지: 한국현대미술의 형성과 비평』, 서울: 열화당, 1984.

홍선표, 『한국 근대미술사-갑오개혁에서 해방 시기까지』, 서울: 시공사, 2009.

「횡설수설」, 『동아일보』, 1995년 3월 8일.

## Abstract

---

### **A Study on the 20<sup>th</sup>-century Korean Art History: Focusing on the 1960s-70s Art**

Park, Choon Ho (Kim Chong Yung Museum)

Historian Eric J. Hobsbawm once said “the task that historians have is to analyze the meanings of the past within the context of society and to track the changes and implementation.” It would not be too far of a stretch to apply Hobsbawm's quote to art historian since art history, although quite specific, is still history. In addition, Hobsbaum also asserted that, “a mold called the past continuously forms the present or at least thought to be.” It is my recognition that the major westernization of the last century took place under the Japanese colonization which served as the channel to usher in western art; however, the current 20th-century Korean art history fails to recognize that the mold of the past, namely western art in this case, has formed the modern art of the present.

Based on this recognition, attention was given to what lacked in the analysis of the current 20th-century Korean art history in terms of “Informel” which was identified as the turning point towards “modern art” in the Korean art history as well as the following “experimental art.” My belief is that the art history of Korea has to be reassessed from , a socio-cultural perspective as well as adopting multi-level and diachronic understanding. However, the existing Korean art, especially the one between the end of 1950s to the 1970s was based on the perspective of “severance”; thus, raising the needs for the starting point of a new perspective.

It is my conviction that meta perspective on writing is most essential in order to lay a solid basis for the Korean art scene to have a productive discussion. I feel the utmost necessity to reinterpret the typified history analysis and criticism which stemmed from the trauma under the Japanese colonization. The most urgent task is to avoid academic closeness and to share the research. Painting is an individual expression of the artist, but the act of expression is not free from the cultural and societal influence to which the artist belongs.