

1960-70년대 뉴욕의 한국작가: 이주, 망명, 디아스포라의 미술 *

양은희 (숙명여자대학교)

- I. 들어가면서
- II. 냉전시대의 한국 작가와 뉴욕 이주
- III. 1960-1970년대 뉴욕의 한국작가와 추상미술
- IV. 추상: 디아스포라와 초국가성의 미술
- V. 나가면서

“뉴욕에 나가자, 나가서 싸우자”
(김환기, 1963)

I 들어가면서

1945년 이후 한국의 현대미술은 그 이전과 유사하게 유럽의 모더니즘 예술 개념을 수용, 발전시킨 주요 국가와 직간접적 교류를 통한 관계의 망 속에서 전개되었다. 해방 이전에 고희동, 김찬영, 나혜석, 이종우 등이 일본 유학, 프랑스 여행을 통해 서양의 미술을 습득하여 그 지식을 토대로 한국적 미술을 시도했다면, 광복 이후에는 김환기, 권옥연, 남관, 김창렬, 박래현 등이 프랑스, 미국으로의 여행, 이주를 통해 “서양의 미술이 일본이라는 통로를 통해 전달되고 이해되었다는 사실의 콤플렉스”를 극복하고 문명의 중심지에서 자신의 예술을 실현하면서 세계와의 대화를 모색했다.¹

1945년 이후 정치적, 경제적으로 열악한 환경 속에서도 외국행에 오를 수 있었던 한국작가들이 1960년대 초반까지 선호한 예술의 중심지는 파리였으며 파리로 간 예술가들-김환기, 권옥연, 손동진 등-의 근황이 국내신문에 소개될 정도로 당시 예술가의 외국문화체험은 드문 기회였다.² 1960년대 초반을 지나면서 한국작가의 여행, 이주의 종착지는 미국으로 이전되기 시작했는데

¹ 이 논문은 2012년 정부(교육과학기술부)의 재원으로 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구임(NRF-2012S1A-5B5A07036434).

² 1945년 이후 1971년경까지 해외로 떠난 작가는 약 50명 정도이다. 1960년대 전반까지도 프랑스로 가는 작가가 많았다면 후반으로 가면서 미국으로 가는 작가가 늘기 시작했다. 오광수, 「이응로에서 김환기까지」, 『세대』 (1971년 1월), p. 171. 파리는 “한국 근현대미술가들의 ‘로망’”이라고 불릴 정도로 선호된 예술의 도시였으며 1950년대 후반경 파리에 체류한 한국 작가를 일컬어 ‘에콜 드 파리’ (파리파)라고 부르기도 한다. 김이순, 「여행, 여성화가의 새로운 길찾기: 나혜석, 박래현, 천경자의 세계여행과 작품세계」, 『미술사학』 제26집(2012), p. 420
2 일제 강점기의 기억을 극복하려는 당시의 분위기 탓으로 과거 유학의 주요 장소였던 도쿄보다도 파리에서 직접 접하는 경험을 선호하는 작가들이 늘었다.

전후 미국의 문화적 위상이 높아지고 추상표현주의의 산실이었던 뉴욕이 미술의 중심지로 떠오르면서 나타난 현상이었다. 당시 김환기를 비롯한 다수의 작가들이 뉴욕행을 선택했고 일부는 현지에 정착했다. 그러나 현지에 정착한 작가들 중에는 위에 언급한 작가들만큼 한국에 알려지지 못한 작가들도 있으며, 소개되었다 하더라도 간헐적으로 개인전과 같은 소규모의 전시로 알려지면서 그들의 예술적 족적에 대한 광범위하고 심도 있는 미술사적 조명은 제대로 이루어 지지 못하고 있다. 아마도 그 이유는 그들이 외국에 정착한 후 한국미술의 현장에서 점차 멀어지고, 단색화, 민중미술로 이어지는 주류 한국미술사 속으로 편입되지 못하고 주변인이자 중간자로 머물렀기 때문일 것이다.

이 논문은 1960년대 전후, 그리고 1970년대에 뉴욕으로 건너간 한국작가를 중심으로 냉전 시대의 민주주의/공산주의, 중심/주변, 미국/한국, 세계/한국이라는 구도와 함께 구상/추상이라는 패러다임이 작용한 흔적을 찾아서 이러한 배경이 어떻게 그들의 정체성과 예술에 영향을 미쳤으며 두 공간을 관통한 작가로서 현대 한국미술의 지형에서 어떤 위치를 차지하고 있는가를 살펴보는 데 목적이 있다.³ 이 시기에 주목하는 것은 2차 세계대전 이후 한반도를 둘러싼 정치적 혼란기 속에서 이념의 대립이 첨예해지고, 미국이 한국의 정치적 동맹이자 문화적 타자로서 한국의 문화지평에 큰 영향을 미쳤으며, 한국작가의 미국진출이 본격적으로 시작되었기 때문이다. 뉴욕이라는 특정 공간을 선택한 이유는 미국으로 진출한 한국작가가 대거 뉴욕에 정착했을 정도로 문화의 중심지이자 한국작가의 미국진출을 축약적으로 들여다 볼 수 있는 창문이자, 1945년 이후 한국미술의 ‘근대성’이 서양이라는 ‘타자’와 밀접하게

3 그동안 해방이후 한국작가의 뉴욕 여행, 이주와 관련하여 그 성격과 전개양상에 대해 다룬 논문은 거의 없으나 김환기와 백남준 등 유명한 개별 작가를 다룬 논문은 간헐적으로 뉴욕의 의미를 언급한 바 있다. 김환기의 경우, 작가론을 다룬 논문에서 뉴욕시기가 부분적으로 다루어졌으며(김현숙, 2005), 그러나 김환기의 뉴욕시기만을 조명한 논문은 석사학위 논문이 유일하다 (송현주, 국민대, 2008). 백남준의 경우, 유목적 정체성을 언급하면서 이우환과 비교한 논문(김영나, 2007)이 있고, 변화하는 사회공간이 그의 작품에 어떤 영향을 미쳤는가를 연구한 논문(김동일, 선내규, 김경만, 2010)은 사회학적 관점에서 접근한 논문이다. 그 외의 작가에 대해서는 인터뷰 기사 정도만 나온 것이 현실이다. 이외에도 뉴욕한국문화원의 갤러리 코리아가 주도한 전시와 도록은 유용한 자료이다. 2003년 한인이민100주년을 기념한 전시 《교차로에서 (At the Crossroads)》, 2009년 《뉴욕의 한인 미술가 (Faces and Facts)》 전, 2013년 《Coloring Time》이 모두 갤러리 코리아에서 열렸다. 필자는 그중 2003년 전시의 기획을 맡은 바 있다.

관련되어 구축되어온 과정을 드러내는 중요한 지점이기 때문이다. 또한 지금도 2천여 명에 달하는 한국인 작가들이 뉴욕과 뉴욕 인근에 살 정도로⁴ 이 도시는 전후 한국과 미국의 지정학적, 문화적 관계의 척도와 변화를 보여주는 중요한 장소이기 때문이다.

II 냉전시대의 한국 작가와 뉴욕 이주

미국으로 떠나는 한국 작가는 6·25 동란 이후, 특히 1960년대를 전후로 증가하기 시작했다. 전성우(1953), 김보현(Po Kim, 1955), 이수재(1955), 안동국(Don Ahn, 1962), 김환기(1963), 한용진(1963), 최옥경(1963), 문미애(1964), 김병기(1965)가 그들로 이중 일부는 귀국했지만 다수가 뉴욕에 남았다.⁵ 미국으로 유학을 떠난 후 뉴욕으로 이주, 정착하여 작가로 활동하는 인물들도 있다. 존 배(John Pai, 1949), 한기석(Nong, 1952), 민병옥(1964), 김옥지(Dorothy Deon, 1968), 김 웅(1970), 한규남(1972), 임충섭(1973), 최분자(1975), 김차섭(1974), 이 일(1977), 김정향(1977), 김미경(1979) 등이 있으며 한기석을 제외하고 모두 뉴욕인근에 자리를 잡았다. 뉴욕에 정착하지는 않았으나 박래현과 김기창 부부(1964), 김창렬(1965)처럼 한때 뉴욕에 체류하면서 새로운 미술을 접하고 작업의 영감을 찾았던 작가들도 있다.⁶

한국작가의 미국 이주에는 중심문화 선호경향이 프랑스에서 미국으로 이

4 Kyunghee Pyun, "Introduction," in *Coloring Time: An Exhibition from the Archive of Korean-American Artists Part One (1955-1989)* (New York: AHL Foundation, 2013), p. 9. 그 이전에도 한국인의 활동이 전무한 것은 아니나 중국, 일본의 이민자들이 아트 클럽 등을 조직하여 활동한 것에 비하면 유학을 간 한국인의 개인적인 차원의 활동이라고 할 수 있다. 백남준이 대표적인 예이다. 미국에서는 뉴욕시와 뉴욕주, 인근의 2개주 (뉴저지, 코네티컷)를 모두 같은 생활권으로 보며 'tri-state area'라는 명칭을 사용한다.

5 괄호안의 연도는 이주한 해이며 괄호안의 영어명은 각 작가가 미국에서 활동하면서 사용하는 이름이다. 간송 전형필의 아들 전성우는 1953년 미국으로 유학을 떠나 현지에서 미술과 미술사를 공부했으며 1960년대 추상회화로 주목을 받았으나 1964년 부친이 사망하자 한국으로 귀국했으며 보성학원 이사장을 역임하면서 교육자의 길과 작가의 길을 병행하고 있다. Jeffrey Wechsler, *Asian Traditions/Modern Expressions* (New York: Harry N. Abrams, 1997), p. 152.

6 박래현은 귀국 후 1965년, 1967년에도 뉴욕을 방문했다. 이후 1974년까지 뉴욕에 체류하며 판화, 태피스트리 등 새로운 매체를 사용하기 시작했다. 이때 얻은 간암으로 투병하다가 1976년 한국에서 사망했다. 김이순, 위의 논문 참조. 1980년대에도 유학 행렬은 계속되었고 이상남(1981), 이수임(1981), 최성호(1981), 박모(1982), 강익중(1986), 변중곤(1986), 조숙진(1988) 등이 뉴욕으로 왔으며, 이후에도 뉴욕은 한국작가가 선호하는 해외 유학 및 체류지중 하나가 되었다.

동되었다는 점이 크게 작용했다. 그동안 중국, 일본, 프랑스 등 그 대상만 바꿨을 뿐 세계의 문화중심지에서 새로운 지식을 습득하고 자신의 실력을 검증하려는 한국 지식인과 예술가의 관심은 역사적으로 정지된 적이 없었다. 서구중심의 근대화가 진행되면서 한국과 같은 비서구 문화는 서구를 중앙에 둔 ‘중심의 공동체’라는 추상체를 공유하면서 근대화의 확산을 주도했었는데 바로 그 역사의 연장선이라고 볼 수 있다.⁷ 특히 20세기 들어 지정학적 차이에 따라 국가마다 불균형하게 드러난 근대성의 차이는 한국인들에게 그 차이를 뛰어넘고 싶은 충동을 불러 일으켰으며 그 충동은 종종 유학, 이주, 이민 등으로 이어졌는데 미국으로의 이동은 바로 이러한 맥락에서 이해될 수 있다.

20세기 후반 한국 문화의 전반에 영향을 미친 미국의 한국 통치와 문화정책도 이러한 이동의 배경으로 작용했다. 미군정(1945-1948)과 6·25 동란(1950-1953) 이후 도입한 여러 정책은 미국이 지향하는 가치와 문화를 보급하면서 “미국이라는 거대한 나라를 내 눈으로 한번 보고 싶다는 충동”을 불러일으키기에 충분했다.⁸ 미국은 1950년대와 1960년대 주한 미공보원을 중심으로 우호적 이미지를 구축하고, 미국문화에 대한 호의적 태도를 형성하기 위해 다양한 프로그램을 운영했다.⁹ 이 기관은 미국이 추구하는 ‘근대 자유국가’를 만들기 위해 한국인의 심리적 변화가 필요하다고 보고 통일된 의식, 자부심, 경제적 성취감, 근대적 개인관 등을 고취하고자 했으며 그 수단으로 한국의 엘리트층을 집중관리하기도 했는데 이때 선정된 엘리트들은 “미국의 대한정책에 대해 회의적인 태도를 취하고 있는 이들과, 미국의 대한정책 형성에 대한 영향을 미치고 있거나 향후 미칠 인물들”로 교수, 학생, 언론인, 공무원, 기타 시민사회와 문화 분야의 지도자, 국회의원 등이다.¹⁰ 이외에도 미국이 한국의

7 Sheldon Pollock, Homi K. Bhabha, Carol A. Breckenridge, and Dipesh Chakrabarty, “Cosmopolitanism,” *Cosmopolitanism* (Durham, NC: Duke University Press, 2002), p. 6

8 정경모, 「정경모-한강도 흐르고 다마가와도 흐르고 24: 47년 미국행... 그 이유는 지금도 ‘가물가물’」, 『한겨레』 (2009년 6월 4일), 출처 http://www.hani.co.kr/arti/society/society_general/358673.html (2012년 12월 10일 검색). 당시 정경모는 배민수 목사의 아들과 같이 유학길에 올랐는데 존배 또는 영배로 추정된다.

9 김균, 「미국의 대외 문화정책을 통해 본 미군정 문화정책」, 『한국언론학보』 44-3 (2000년 여름), pp. 45-46. 사실 미국은 1941년경부터 국제관계에서 문화의 역할이 중요하다고 보고 있었고 그러한 문화정책을 전후 한국에서 확장한 것이다.

10 허은, 「1960년대 미국의 한국 근대화 기획과 추진」, 『한국문학연구』 35집 (2008), pp. 204-207. 첫째 그룹

경제적 자립도 증대와 국가위상 강화에 도움이 된다는 의식을 전파하기 위해 주한 미국대사, 유엔군 사령관, 한국을 방문한 미국인 전문가 및 풀브라이트(Fulbright) 기금을 받은 교수 등을 활용했으며, 한국의 언론매체 활용에 공을 들이기도 했다.¹¹ 이러한 미국의 교육, 문화정책은 각종 연수, 장학금으로 이어지면서 국경을 넘기가 힘들었던 당시에 선택받은 일부 젊은 세대가 미국으로 유학, 이주에 오르는데 기여했다.¹²

대학을 비롯한 교육기관은 엘리트 관리에 최적의 장소였으며 한국작가의 미국행을 장려하는 분위기 조성에 일정 역할을 했다. 미공보원이 초청한 미국작가가 국내의 대학에서 특강을 하는 경우도 있었으며, 미국이 파견한 문화계 인사가 국내대학에서 미술교육을 담당하는 경우도 있었다. 그중에서 동킹맨(Dong Kingman, 1911-2000)은 1940년대와 1950년대 미국에서 성공한 중국계 수채화 작가로 1948년 《동킹맨 초대전》으로 한국에 소개되었고¹³, 1954년 5개월간 미국 국무부 초청으로 문화대사로 파견되어 일본, 한국, 중국의 여러 도시에서 강연을 한 바 있다. 1954년 봄, 일본을 거쳐 한국에 온 그는 서울, 부산, 광주 등의 대도시의 미술전공 학생을 대상으로 강연과 수채화 시연을 하면서 미국에서 성공한 아시아인의 모습을 보여주기도 했다.¹⁴ 마리아 헨더슨(Maria-Christine von Magnus Henderson, 1923-2007)은 미국 외교관인 남편 그레고리 헨더슨(Gregory Henderson, 1922-1988)을 따라 1958년 서울에 온 후 1963년 미국으로 떠날 때까지 서울대학교와 홍익대학교에서 ‘현대조각의 흐름’과 같은 강의를 통해 서양의 미술을 소개하고, 역으로 한국작

은 교수 및 연구분야의 전문가, 학생 리더 약 5천명(특별관리대상 500명), 두 번째 그룹은 보도매체의 임원, 편집자 등 약 1천명(특별관리대상 150명), 세 번째는 한국 공보부 및 문교부 소속 공무원 500명, 네 번째는 시민사회, 문화 분야 지도자 500명, 다섯 번째는 국회의원 및 정치지도자 500명, 여섯 번째는 중등학교 교사와 경영자 5천여 명 등에 이를 정도로 방대하다.

11 허은, 앞의 글, p. 208

12 강태희, 「전후 한미관계와 미술의 탈식민지주의」, 『서양미술사학회 논문집』 제11집(1999), pp. 234-235.

13 『고통과 환희의 변주: 김보현의 화업 60년전』(서울: 곁 출판사, 2007), p. 249의 연보 참조.

14 동킹맨은 수채화로 유명한 중국계 미국작가로 1946년부터 뉴욕에 거주하면서 명성을 얻었다. 그는 미국정부의 요청으로 1954년 아시아의 여러 도시를 순회 강연했는데 귀국한 후 자신의 여행을 40 피트에 달하는 족자에 그림으로 그린 바 있다. 이 족자에는 그가 1954년 4월 24일 한국에 도착, 미군해병대 악대에 근무 중인 아들을 만난 경험, 서울, 부산, 청주, 광주 등을 여행하면서 강연과 스케치를 했던 기록이 담겨있다. "Official Dispatch: Artist Records His Mission on 40-foot Painted Scroll," *Life* (February 14, 1955), pp. 66-68 참조.

가를 외국손님에게 소개하면서 외국의 정보에 목마른 문화계 인사들과 가까이 지냈고 이러한 친분을 토대로 대규모의 한국 도자기 컬렉션을 마련하기도 했다.¹⁵ 헨더슨은 신문에 전시평을 기고하거나 한국미술평론인협회(1958년 창립)에 참여하는 등 적극적으로 활동했으며¹⁶ 미술인들이 미국 국제교육재단(Institute of International Education)과 같은 기관의 초청으로 미국으로 갈 수 있도록 추천하기도 했다.¹⁷

1960년대 들어 선진국이라는 미국의 표상이 한국인에게 내면화되고 우방이라는 관념이 내재화되었던 반면에 4.19와 5.16을 비롯한 일련의 정치적 사건은 한국의 사회, 경제, 문화에 불안감을 고조시키며 미국행을 더욱 선호할 수밖에 없는 환경이 되었다. 미국에서 아시아인에 대한 제한적 이민정책을 수정하여 적극적 수용으로 전환한 1965년경부터 한국의 고학력 중산층 이상의 계층에 이민열풍이 불기 시작했다는 점은 상관관계가 있어 보인다.¹⁸ 이 이민행렬은 1970년대로 이어지는데 그 맥락에서 예술가의 미국 이주 및 정착도 병행되었다. 김 웅은 먼저 미국에 갔던 누나의 도움으로 이민을 간 후 김환기의 조언을 받고 뉴욕의 SVA(School of Visual Art)에서 미술을 공부하기 시작했으며, 민병욱, 한규남, 임충섭¹⁹ 등도 한국에서 뉴욕과 미국에 대한 정보를

15 마리아 헨더슨은 유대계 독일태생으로 베를린의 Hochschule der Kunst(현재의 베를린예술대학)에서 조각을 전공했으며 1950년대 초 미국인 그레고리 헨더슨을 만나 결혼한 후 남편을 따라 일본, 한국 등지에서 활동했다. 서울의 대학교에서 미술에 관련된 강의를 하면서 외국미술계 인사가 올 때마다 한국작가의 작업실을 소개하기도 했고 집에서 파티를 열어 영화상영, 추상미술 강의를 하기도 했다. 서울조각회 역음, 『빌라다르와 예술가들: 광복에서 오늘까지 한국 조각사의 숨은 이야기』(서울: 서울대학교출판문화원, 2011), pp. 131-32. 조각가 한용진은 당시 헨더슨의 수업을 들던 서울대 미대학생이었다. 헨더슨의 초대를 받고 파티에 갔다가 집안에 가득 찬 한국 도자기 컬렉션을 보고 놀란 바 있으며 그중에는 한 번도 본 적이 없는 희귀한 도예품들이 많았다고 회상했다. 필자와의 인터뷰, 2012년 11월 17일. 헨더슨 부부는 한국에 거주한 5년 동안 상당한 양의 도자기를 수집했는데 소장품 대부분을 1991년 하버드 대학교 미술관에 기증했으며 또한 김구의 친필 〈한미친선평등호조〉 등 4점을 보유하고 있다가 2002년 백범 김구기념관에 돌려주기도 했다. Gloria Negri, "Maia Henderson; sculptor gave Korean collection to museum," *Boston Globe* (January 28, 2008), 출처 http://www.boston.com/bostonglobe/obituaries/articles/2008/01/28/maia_henderson_sculptor_gave_korean_collection_to_museum/ (2013년 6월 30일 검색).

16 최열, 『한국현대미술비평사』(서울: 청년사, 2012), p. 142.

17 한용진은 헨더슨의 도움으로 1963년 II에의 프로그램에 참여하면서 미국으로 갔고 그의 부인이자 화가인 문미애는 1964년 같은 프로그램에 초대를 받았다. 필자와의 인터뷰, 2012년 11월 17일. 박래현과 김기창도 1964년 이 프로그램에 참여하여 미국을 견학한 바 있다.

18 이길용, 『미국이민사』(서울: 대한교과서주식회사, 1992), pp. 289-291. 미국은 그동안 다른 인종에 비해 더 엄격하게 통제하던 아시아인에 대한 이민정책을 1965년 폐지하고 적극적으로 수용하기 시작했다.

19 임충섭은 1970년대 초 파리에 다녀온 선배작가로부터 '이제는 뉴욕이다'라는 말을 듣고 뉴욕행을 결심했다.

연은 후 유학을 갔으며 공부를 마친 후 귀국 대신에 미국에서 본격적인 작가 활동을 하겠다는 결심을 굳히게 된다.²⁰ 즉 한국의 전통적 가치관과 정치적 혼란 속으로 회귀하는 것보다 선진 문화를 누리며 새로운 지식과 정보를 배울 수 있는 미국에서의 삶을 수용했다고 볼 수 있다.

미국으로의 이주가 정치적 망명에 가까운 탈출인 경우도 있었다. 미군정이 시작되자 미국은 1945년 이후 자국 내의 수많은 공산주의자를 차출하면서 문화계뿐만 아니라 사회전반을 흑백논리 속으로 몰아갔듯이, 한국에서도 동일한 이념적 전쟁을 고조시켰다. 따라서 미술계도 우익/좌익이라는 구도로 축소되었고 1946년 용산철도 파업노동자를 스케치했던 박문원 검거 사건, 조선미술가협회에 대한 미군정의 후원 등에서 확인할 수 있듯이 우익과 좌익을 구분하는 일은 미군에게 주요한 임무였다.²¹ 일본에서 유학한 후 광주에서 미대 교수로 근무했던 김보현(1917-)은 이러한 정치적 소용돌이 속에서 좌익과 친미라는 모순적인 두 범주로 여러 번 분류되어 체포와 감시를 당했으며 결국 자유를 찾아 40대의 나이에 미국으로 떠났다.²² 존 배(1937-)는 11세의 어린 나이에 당시 정치적 혼란기 속에서 아들의 미래를 걱정했던 진보적 기독교 목사인 부친에 의해 미국으로 보내졌고 부친이 6.25로 황폐해진 모국을 위해 일하기 위해 귀국한 후에도 홀로 남겨져 공부를 마치고 현지에 자리 잡았다.²³

고 한다. 필자와의 인터뷰, 2012년 1월 3일, 트라이베카 작업실에서.

20 필자와의 인터뷰, 2013년 1월 7일. 민병옥은 프랑스 유학을 준비했으나 선배, 스승들이 프랑스에서 일자리를 구하기 어렵다는 말을 했으며 일본잡지를 본 선배들이 뉴욕과 폴록에 대한 이야기를 전해주었다고 회고했다.

21 Fred Orton, "Footnote One: the Idea of the Cold War," in *American Abstract Expressionism: Critical Forum Series 1*, ed. David Thistlewood (Liverpool: Liverpool University Press and Tate Gallery Liverpool, 1993), p. 188; 정무정, 「미 군정기의 문화정책과 미술계」, 『미술사연구』 18 (2004), pp. 155-156, 158.

22 김영나, 「생과 사, 그리고 사랑의 서사시」, 『고통과 환희의 변주: 김보현의 화업 60년전』 (서울: 곁 출판사, 2007), pp. 10-11.

23 부친 배민수 목사(1896-1968)는 구한말 대한제국군 육군하사였다가 일본에 저항하다 사망한 의병장 배창근(1869-1909)의 아들로 평양에서 일찍이 기독교를 통해 서양문명을 접했고 독립운동을 하면서 만주, 미국을 오고 가며 활동했다. 농촌선교활동, 농촌지도자 양성에 힘을 쓰기도 한 그는 일제의 탄압으로 1930년부터 1950년대까지 미국과 한국을 오고가며 활동했고 한국에 있는 가족을 거의 돌보지 못했다고 한다. 그래서 해방 후 고국의 혼란한 정치현실과 전쟁의 위험을 감지하고 아들 존 배와 영 배를 미국으로 보냈던 것 같다. 두 아들은 미국에 남았지만 본인은 다시 1951년 한국에 돌아와 1968년 사망할 때까지 농민교육사업에 헌신했다. 최재건, 「배민수 목사의 미국에서의 활동」, 『신학논단』 51 (2008), pp. 111-138; 방기중, 『배민수의 농촌운동과 기독교 사상』, 연세대학교 출판부, 1999 참조. 박종원, 「조각가 존 배...정교한 입체로 빚어낸 '서양 조각'으로 한국의 정신 만들어낸다」, 『미주중앙일보』 (2010년 3월 10일), 출처 http://www.koreadaily.com/news/read.asp?art_id=1000094 (2012년 12월

6.25 이후 한반도에서의 정치적, 이념적 대립은 한국인이자 예술가로서의 정체성 형성에 깊숙이 작용했다. 작가는 미국 문화정책의 적극적 개입으로 “반공화한 사회에서 자유의 상징”으로서 미술의 표현방법을 모색할 수밖에 없었다.²⁴ 김병기(1916-)는 한국 최초의 서양화가 중 한 명인 김찬영의 아들로써 일본에서 유학한 후 평양에서 미술인으로 활동했는데 소련군 점령기에 북조선문화예술총동맹 서기장을 지내는 등 해방된 조국의 문화를 위해 활동하다가 사회주의와 예술의 자유는 병립할 수 없다는 판단을 내리고 6.25 때 남한으로 넘어온 작가이자 평론가이다.²⁵ 그는 피카소가 6.25에 참전한 미군의 만행을 비판하는 <한국의 학살>(1951)을 그리자 공산당원이었던 피카소의 시각을 비판하며 「피카소와의 결별」이라는 선언문을 발표할 정도로 자신의 이념을 공표하는데 적극적이었으며²⁶ 외국으로 출국, 이주하기 전까지 “새로운 구미(歐美) 추상미학 및 자유로운 형상창조의 수용과 공명의 한국 현대 미술 형성의 초기에... 이론적 옹호와 전향적 선동으로 기여”한 평론가로 활동했다.²⁷ 그는 1965년 상파울로 비엔날레 커미셔너가 되어 출국한 후 귀국하지 않고 미국으로 향했고, 이후 뉴욕의 사라토가에서 칩거하다시피 했으며 1986년 가나화랑에서 개인전을 열기까지 15년 이상 한국 미술계와 단절된 채 살았다. 그는 한국 미술계의 이념적 대립구도, 구상/추상으로 양분된 구도, 전통과 관습에서 벗어나 자신의 세계를 구축하고 싶었다고 술회한 바 있는데²⁸

10일 검색), 존 배는 후에 프랫 인스티튜트(Pratt Institute)의 교수가 되었고 영 배는 교육학자로 UMKC(University of Missouri-Kansas City) 사범대 학장, 전미 교육 철학회 회장을 역임했다.

24 조은정, 「전후 한국현대미술의 이념적 동인: 1950년대 한국미술에서의 전통과 모더니즘에 대한 연구」, 『한국 근현대미술사학』 제25집 (2013 상반기), p. 161.

25 김형국, 「[현대미술사 비화] 청년화가 김병기 - 피카소를 고발하다! 1951년 「조선의 학살」 발표되자 초췌 등 문화인 30여 명과 피카소 비판 성명」, 『월간조선』 (2007, 11월호), 출처 <http://monthly.chosun.com/client/news/viw.asp?ctcd=&nNewsNumb=200711100059> (2013년 2월 15일 검색).

26 앞의 글.

27 이구열, 「자연, 현실에 밀착된 정신적 표현」, 『김병기 전』 도록 (서울: 가나화랑, 1990); 출처 <http://da-arts.knaa.or.kr/blog/bkkim.do> (2012년 12월 20일 검색).

28 『김병기』 1권 (서울: 리움 한국미술기록보존소, 2009), p. 269. 김병기와의 인터뷰를 기록한 이 책에서 그는 당시를 회상하며 “나는 그때 공산주의라고 싸우지 않을 수가 없었어. 왜냐하면 이념에 있는 내 친구들은 날 반동으로 보는 거예요.”라고 말한 바 있다; 김병기의 부친 김찬영은 평양 최고의 갑부로 알려져 있다. 그는 일본유학을 한 덴디한 청년으로 소설가 김동인과 어울리면서 당시 ‘모던 보이’의 전형적인 삶을 산 것으로 알려져 있다. 예술과 문학, 도자기를 좋아했으며 집안에서 선택한 첫 번째 부인 (김병기의 모친)을 버리고 젊은 여성과 살림을 차릴 정도였다고 한다. 김병기의 기억에 따르면 집안에 그득하던 도자기가 6.25 동안 중에 모두 폭격으로 소실되

6.25 이전의 부유한 삶과 이후의 궁핍한 생활, 탈북 작가라는 낙인 속에서 자유를 신봉하는 자신의 신념을 증명하기 위해 살던 삶, 《대한민국미술전람회》(이하《국전》)와 해외전시에 보낼 작가선정 과정을 둘러싼 미술계의 구태의연한 파벌싸움에 지친 나머지 자발적 망명에 가까운 선택을 한 것으로 보인다.²⁹

혼란과 열악한 환경을 탈피하여 자신의 예술적 잠재력을 실험하기 위해 뉴욕을 선택한 작가들도 있다. 일본 유학, 파리 체류를 거친 후 한국에서 대학 교수로 재직하던 중 뉴욕으로 떠났던 김환기는 대표적인 작가이다.³⁰ 김환기는 1963년 《상파울로 비엔날레》 커미셔너이자 전시작가로 초청을 받고 떠난 후 귀국하지 않고 뉴욕으로 향했는데 사실 그의 이런 선택은 상파울로에서 내린 급작스러운 결정이었다. 그는 당시 일기에 “뉴욕에 나가자, 나가서 싸우자”라고 쓰면서 파리에서 시도했던 것처럼 서양미술의 중심 속으로 들어가 자신을 시험하려는 의지를 불태웠다.³¹ 그해 《상파울로 비엔날레》에서 미국추상표현주의 작가 아돌프 고틀리브(Adolf Gottlieb)가 대상을 받았고, 김환기는 명예상을 수상했는데 국제미술현장에서 활동해 볼 만하다는 판단을 한 것 같다.³² 그의 뉴욕체류는 이후 1965년 김병기, 김창렬을 비롯한 한국작가의 뉴욕행을 자극하는 계기가 되었으며, 그의 개척 정신은 김 응, 임충섭, 민병욱 등 후배 작가들에게도 이어졌다. 임충섭은 “밖과 안, 그런 구분을 벗어나고 싶었습니다. ‘자기알기’의 시도였다고 할까요... 전 당시 막 부상하기 시작한 새로운 예술의 중심지, 뉴욕에서 활동하고 싶었어요.”라고 이주의 원인을 설명한 바 있다.³³

1960년대 뉴욕으로 간 작가들에게 주목할 점은 대부분 서울에서 중고등학교

었고 후에 엇가락처럼 흰 채 발견되자 김찬영은 목을 놓아 울었다고 한다. 『김병기』1권 (서울: 리움 한국미술기록보존소, 2009) 참조.

29 국전에 대한 논란은 다음의 논문을 참조할 것. 이인범, 「1960년대의 한국 추상미술과 국민국가 형성」, 『미술사학보』 제35집 (2010), pp. 48-50.

30 사실 현대미술의 거점으로서의 뉴욕의 부상은 1942년경 유럽의 아방가르드 작가들이 나치를 피해 이주하면서 시작되었으며 2차 세계대전이 끝나고 세계경제가 안정기에 들기 시작한 1960년대가 되자 실험적 정신과 도전을 중요시한 세계의 작가들이 모여들기 시작했고 국제현대미술의 중심축으로 떠올랐다. 그 배경에는 유럽 모더니즘을 수용한 뉴욕학파, 즉 추상표현주의가 국제적으로 전시되면서 뉴욕의 자유로운 분위기가 부각된 면도 있으며, 당시에 설립되기 시작한 화랑, 미술잡지의 유통 확대도 크게 기여했다.

31 김향안, 『사람은 가고 예술은 남다』 (서울: 우석, 1989), p. 19.

32 김정준, 『미태 김의 메모야: 내가 사랑한 한국의 근현대 예술가들』 (서울: 지와 사랑, 2012), p. 153.

33 임충섭 인터뷰, 『작가 임충섭: 되돌린 버릇』, 『아트 인 컬처』 (2006년 3월), p. 53

교, 대학교, 미술연구소, 작업실, 전시 등 미술과 관련된 여러 제도 속에서 친분이 있는 경우가 많고 스승과 제자처럼 가까운 경우도 흔했다는 것이다. 김환기와 김병기는 일본유학시절부터 친분이 있었고, 김환기는 한용진을 1963년 《상파울로 비엔날레》에 참여시켰으며, 김병기는 김창렬을 상파울로 전시회에 추천했으며 또한 한용진의 부인이었던 문미애와 같이 서울예고에서 교사로 근무했다. 김옥지, 임충섭, 민병옥은 각각 이화여중과 서울예고에서 김병기의 현대미술 수업을 들으며 성장했다.³⁴ 이러한 친분을 토대로 김환기와 그의 부인 김향안, 김병기, 한용진, 문미애 등은 피크닉을 가거나 전시를 보러 가는 등 함께 어울리며 정신적, 물질적 도움을 주고받으면서 일종의 느슨한 ‘뉴욕파’를 형성했다.³⁵ 이러한 현상은 한국의 작가 층이 두텁지 않았고 소수의 미술대학이 존재하던 당시의 특수한 상황을 반영한 것으로 뉴욕이라는 국제미술의 공간에서 타자가 된 한국작가들 사이에 연대감이 자연스럽게 형성된 결과로 보인다.³⁶

III 1960-1970년대 뉴욕의 한국작가와 추상미술

1960년대와 70년대 뉴욕에 온 작가는 모두 추상미술을 수용했고 지금까지도 추상에 매진하는 경우가 많다. 김보현은 뉴욕에 정착한 1957년경부터 15년 이상 추상작업을 했으며, 김환기도 1974년 사망 시까지 여러 추상작업을 시도했으며 특히 엷은 물감의 점으로 칠한 추상은 그의 말년기를 상징하는 작업이 되었다. 김보현의 추상 수용은 추상표현주의가 한창이던 시기에 미국에 왔기 때문에 자연스러운 결정이었지만³⁷ 뉴욕이 퍼포먼스, 개념미술 등 네오-아방가

34 임충섭의 회고에 따르면 당시 서울예고에서 김병기는 다다에 대해 강의할 정도로 선구적이었다고 한다. 오히려 서울대에 입학한 이후에는 다다에 대해 공부한 바가 없었다고 한다. 필자와의 인터뷰, 2012년 1월 3일, 트라이베카 작업실에서.

35 김정준, 『마태 김의 메모아』(2012)는 뉴욕의 예술가들과 교류하며 김환기를 비롯한 많은 작가의 작품을 수집한 의사의 회고록으로 당시의 한국작가들의 일상과 근황을 잘 보여준다.

36 6·25가 발발했을 때 한국의 미술가는 대략 200여명 정도였다고 한다. 이후 미술대학에서 교육받은 작가의 수가 증가했다하더라도 1960년대 한국의 미술계에는 5백명 내외의 작가가 있었다고 추측해 볼 수 있다. 유준산, 『6·25 전쟁, 민족분단 참화 속의 미술인들』, 『가나아트』(1995년 3/4월호), pp. 38-39 참조.

37 김보현, 『작가녹취』, 『고통과 환희의 변주: 김보현의 화업 60년전』, p. 227에서 1955년 당시 일리노이 대학에 갔을 때 대학원생들이 모두 추상을 그리고 있었다고 한다.

르드의 실험의 장으로 변모하기 시작한 이후 도착한 김환기, 김병기, 김창렬, 문미애, 한용진, 김용,³⁸ 민병욱, 임충섭, 이 일 등 다수의 작가들이 모두 한때 추상에 매진했거나 지금도 추상을 벗어나지 않는다는 사실은 주목할 만하다.

뉴욕에 온 작가들이 왜 추상에 몰두했는가에 대한 답은 그들이 어떻게 추상을 접했으며 수용했는가라는 질문과 연결되어 있다. 생존한 작가들과 인터뷰를 할 때 거의 공통으로 언급된 것은 1960년대 한국에서는 이미 소위 '모더니즘 계열'의 작가가 운영하는 미술연구소를 중심으로 추상이 퍼지고 있었고 김병기는 추상미술의 전도자와 같은 역할을 했으며 박서보, 김창렬과 같은 작가들은 추상미술이 시대적인 필연이라는 점을 강조하였으며, 구상미술과 전통적 동양화를 폄하하는 분위기가 있었다는 점이다.³⁹ 실제로 1950년대 후반 한국에서 앙포르멜이 등장한 이후 젊은 작가에게 큰 파급력을 가졌다는 증거는 '현대미술가협회,' '신조형파' 등 그룹 차원에서 추상미술을 적극적으로 추종한 사례에서 찾아볼 수 있으며 1961년경에는 권위의 상징인 《국전》에도 추상작업이 선정되기 시작했는데⁴⁰ 이러한 변화에 대한 원인은 여러 가지로 분석된다. 6.25 이후 피폐한 시대적 정신을 극복하려는 발로이자,⁴¹ 전후 미술대학에서 배출된 젊은 세대와 기성세대의 가치관과 이념적 대립양상 속에서 추상은 젊은 세대의 언어이자 진보적인 예술가의 표현방식으로서 구축되었고 이어서 4.19와 5.16과 같은 정치적 변혁기에 도전적 정신을 높이 사던 환경의 영향을 받아 장려되었던 것으로 보인다.⁴²

1960년대 한국이 해외 미술전시에 참여하면서 서양에서 이미 주류미술이 된 추상미술의 위상과 흐름에 대한 이해가 심화된 것도 추상의 파급에 기여

38 1969년 이후 뉴욕으로 건너가 스쿨 오브 비주얼 아트(School of Visual Art) 미술대학과 예일대 미술대학교를 졸업하고 모교(스쿨 오브 비주얼아트) 교수로 재직하며 뉴욕 하워드 스킷 갤러리(Howard Scott Gallery) 전속작가로 작업을 병행했다. 요즘은 전업작가로 활동 중이다.

39 한규남, 필자와의 인터뷰, 2013년 2월 6일 장충동; 민병욱, 필자와의 인터뷰, 2013년 1월 7일.

40 김미정, 「한국 앙포르멜과 대한민국미술전람회: 1960년대 초반의 정치적 변혁기를 중심으로」, 『한국근대미술사학』 제12집(한국근대미술사학회, 2004), pp. 320-321.

41 장영준, 「〈한국현대미술의 시원〉전을 기획하면서」, 『한국현대미술의 시원』(서울: 국립현대미술관, 2000), p. 10.

42 이경성, 「한국현대미술의 어제와 오늘」, 『한국현대미술의 어제와 오늘』, 국립현대미술관 준공개관기념전(서울: 국립현대미술관, 1986), n. p. 또한 정영목, 「한국 현대회화의 추상성, 1950-1970: 전위의 미명아래」, 『조형FORM』 제18호(1995), p. 19 참조.

한 것 같다.⁴³ 적어도 한국 측 커미셔너로 전시 작가를 선정하고 상파울로를 직접 방문했던 김환기와 김병기에게 있어서 상파울로 비엔날레는 그동안 자신들이 일본 유학시절 처음 접한 ‘모던 아트’의 귀결점인 추상이 유럽과 미국에서 어떻게 진화하고 있는지 확인할 수 있었던 장이자 세계 미술의 지형도가 변화하고 있다는 것을 감지할 수 있었던 기회였을 것이다. 김환기는 「상파울로의 인상」(1963년)에서 그해 대상을 받은 미국작가 아돌프 고틀리브의 회화작업을 보고 “작은 게 백 호 정도고 전부가 대작인데 호수도 따질 수가 없었다... 이런 대작들을 46점이나 꼭 걸었으니 그 장관이야말로 상상하고도 남음이 있을 것이다.”라고 적고 있다.⁴⁴ 김병기는 1965년 전시에서 대상을 받은 이탈리아 작가이자 앙포르멜의 기수였던 알베르토 부리(Alberto Burri)와 그와 대조적으로 기하학적 패턴을 활용한 옵아트의 대표작가이자 헝가리 출신의 프랑스 작가 빅토르 바자렐리(Victor Vasarely)의 작품을 본 후 미술이 흐름이 “차가운 추상으로 넘어가는 한 분기점”에 도달했으며 미국이 세계화당에 기여한 것이 바로 “차가운 추상을 통과한 미니멀리즘”이라고 평가했다.⁴⁵ 아마도 김병기는 그해 참여한 미국작가 바넷 뉴만(Barnett Newman)과 도널드 저드(Donald Judd), 로버트 어윈(Robert Irwin) 등의 미니멀한 작업도 평가에 고려한 것으로 보인다.⁴⁶

그렇다면 1960년대 중반 뉴욕에서 추상미술은 어떤 위치에 있었을까? 주지하다시피 추상표현주의가 1940년대 아실 고르키(Ashile Gorky) 등 유럽 출신의 작가를 중심으로 전개되다가 어느 정도 응집된 형태로 전시에 소개되기 시작한 것은 1951년 레오 카스텔리(Leo Castelli)가 기획에 참여한 《9번가 전시(9th

43 당시 국제전에는 추상작가들이 주로 선정되었으며 이로 인해 소외된 작가들이 연판장을 돌릴 정도로 구상/추상을 두고 심한 대립이 있었다.

44 김환기가 1963년 대상을 차지한 아돌프 고틀리브의 작품을 보면서 적은 단상으로 “내 감각과 동감되는 게 있었다. 딱 애정이 가는 작가였다.”라고 덧붙이고 있다. 김환기, 「상파울로전의 인상」(1963), 『어디서 무엇이 되어 다시 만나랴』(서울: 환기재단, 2005), p. 209

45 『김병기』 2권 (서울: 리움 한국미술기록보존소, 2009), pp. 37-38.

46 미국은 1965년 젊은 큐레이터 월터 홉스(Walter Hopps)의 기획으로 위의 3명 이외에도 래리 벨(Larry Bell), 빌리 알 벵스턴(Billy Al Bengston), 래리 폰스(Larry Poons) 등 6명을 상파울로에 보냈다. 이중에서 바넷 뉴만이 가장 연장자였다. John P. O'Neill, ed. *Barnett Newman: Selected Writings and Interviews* (New York: Alfred A Knopf, 1990), p. 186 참조.

Street Show》로 이 전시에는 추상표현주의 작가들, 특히 잭슨 폴록(Jackson Pollock)과 윌렘 드 쿠닝(Willem de Kooning)의 작업이 소개되었다.⁴⁷ 이후 1950년대를 거치면서 마크 로스코(Mark Rothko), 바넷 뉴만 등의 작가들과, 잭슨 폴록의 영향을 받은 헬렌 프랑켄탈러(Helen Frankenthaler), 프랑켄탈러의 영향을 받은 케네스 놀랜드(Kenneth Noland) 등이 생 캔버스에 얽은 물감을 바르는 ‘색면회화 (color field painting)’가 등장한 후 미술관에서 전시기회가 늘어가면서 점차 주류미술계로 진입했다. 1958년 뉴욕현대미술관(MoMA)이 기획한 《신미국회화(The New American Painting)》는 추상표현주의의 제도 진입의 결정체이며 유럽 순회전을 떠나면서 미국 추상표현주의의 홍보창구가 되었다. 이후 미국적 추상미술은 냉전시대의 자유로운 예술가를 후원하는 민주주의의 표상으로서 인식되는 계기가 되었다.⁴⁸

유럽미술에 토대를 둔 추상미술이 추상표현주의를 통해 ‘미국식 회화’로 발전되기는 했지만 자유로운 붓자국, 내적 에너지의 표현과 같은 방법은 동아시아의 전통 예술과도 접목되는데 일본의 구타이(Gutai) 그룹의 작업에서 드러나듯이 몸의 움직임의 강약을 반영한 붓자국을 담은 회화는 미국적 추상의 액션 페인팅(action painting)과 접목되는 지점이기도 하다. 흑백중심의 간결한 색채, 자유로운 선적 표현, 여백을 강조하는 구성 등은 서예와 문인화에서 강조하는 특성으로 뉴욕현대미술관이 전시 《추상적 일본서예(Abstract Japanese Calligraphy)》(1954)를 통해 아시아의 서예추상을 소개하거나 프란츠 클라인(Franz Kline), 로버트 마더웰(Robert Motherwell)이 그러한 서예의 특성

47 Dore Ashton, *The New York School: A Cultural Reckoning* (Berkeley: University of California Press, 1992).

48 Eva Cockcroft, “Abstract Expressionism, A Weapon of the Cold War,” *Artforum* (June 1974). 그러나 추상표현주의가 처음부터 민주주의의 표상으로 인정받은 것은 아니었다. 1950년대 초반까지도 추상에 담긴 미적 혁신성이 사회적으로 전복적이며 미국의 이해에 위반된다는 보수적 관점과 현대미술의 고유한 특성을 내셔널리즘의 언어로 판단하는 것은 소련의 사회주의 정권과 독일의 나치정권이 사용했던 전체주의 방식과 유사하다고 비판하는 미술계 내부의 주장이 충돌하면서 미국 내부의 이념적 갈등의 중심에 처했었다. (Orton, 앞의 글, pp.184-185). 다행히도 뉴욕현대미술관의 관장이었던 알프레드 바(Alfred H. Barr Jr.)를 비롯하여 휘트니미술관, 보스턴의 ICA (Institute of Contemporary Art)의 관장들이 적극적으로 이에 대해 의견을 개진하면서 역설적으로 냉전체제에서 민주주의가 우위를 차지하는 데 유용한 선전물로서 부각되었다. 알프레드 바는 1952년 “모던 아트는 공산주의적 인가?”라는 에세이를 뉴욕타임즈 매거진에 기고하기도 했다. Alfred H. Barr Jr., “Is Modern Art Communistic?” *New York Times Magazine* (December 14, 1952), pp. 22-23, 28-30.

을 반영했다는 점은 놀라운 일이 아니다.⁴⁹ 뿐만 아니라 뉴욕에 거주하는 아시아 출신 작가들도 점, 선, 면의 기본요소를 가지고 실험하면서 추상표현주의의 지평을 확장했는데 일부에서는 ‘동양과 서양의 진정한 결합’이자 ‘아시아와 서양 미학의 결합’이라는 평가를 받기도 한다.⁵⁰ 1958년 보스턴 ICA에서 열린 전시 《미국의 일본현대화가(Contemporary Painters of Japanese Origin in America)》는 추상회화를 그리는 켄조 오카다(Kenzo Okada), 겐이치로 이노쿠마(Genichiro Inokuma)와 같은 일본출신의 미국거주 작가들을 선보이면서⁵¹ 전후 추상미술이 여러 문화에 걸쳐 공통분모를 가진 국제적 문화현상으로 평가받기 시작했다는 조짐을 보여준다.⁵²

따라서 1960년경이 되면 미국 추상표현주의는 유럽과 아시아에서 수용한 여러 요소를 결합한 채 국제적 미술로서 제도권에서 인정받고 있던 상태였으며 상파울로와 뉴욕에서 김환기, 김병기가 추상미술을 섭렵하던 1960년대 중반에는 이미 권위와 확실적인 매체 중심의 시각과 형식주의의 전형으로 평가되면서 이에 반기를 든 미니멀리즘, 팝아트 등이 등장하던 시기였다. 제도권으로 들어간 추상표현주의가 국가적 차원의 홍보에 힘입어 상파울로 비엔날레와 같은 국제전에서 미국의 대표적인 예술로 주목을 받는 가운데 뉴욕에서는 앤디 워홀(Andy Warhol), 백남준, 로버트 모리스(Robert Morris), 조셉 코수드(Joseph Kosuth) 등 새로운 인물에 의해 팝 아트, 플럭서스, 퍼포먼스, 개념미술 등 반형식주의적 시도가 진행되었다. 1960년대 후반에 접어들면 형식주의 회화의 세가 사그라지고 추상회화는 다소 진부한 형식으로 수용되었으며 이런 분위기 속에서 추상에 매진한 한국작가들은 최전선의 실험적 미술과는 거리가 멀었다고 할 수 있다. 치열하게 추상에 매달렸던 김환기의 작업을 보고 당시 뉴욕의 한 화상은 “환기의 작품은 참으로 아름다우나 현재 미국에

49 Wechsler, 앞의 글, p. 11.

50 같은 곳.

51 Tom Wolf, “Tip of the Iceberg: Early Asian American Artists in New York,” in *Asian American Art: A History, 1850-1970*, ed. Gordon Chang, Mark Johnson, & Paul Karlstrom (Stanford, CA: Stanford University Press, 2008), p. 102.

52 Joan Marter, “Introduction: Internationalism and Abstract Expressionism,” in *Abstract Expressionism: The International Context* (New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 2007), pp. 9-10.

서는 극소수가 그러한 세계를 찾는다.”⁵³라고 평가한 것도 무리는 아니었다.

반면에 추상과 접목되었던 동아시아의 미학은 점차 확산되어 실험적인 예술에서 빛을 발휘하고 있었다. 존 케이지(John Cage)로 대표되는 일군의 작가들이 일본 선불교와 동양사상을 수용하면서 우연한 효과, 상식을 넘는 사고를 중요시하는 태도를 현대예술과 접목하기 시작했는데, 케이지의 〈4'33'〉와 같은 침묵의 음악이나 백남준의 〈머리를 위한 선(Zen for Head)〉처럼 단순한 행위를 통해 구도의 자세와 퍼포먼스를 결합한 작업, 또는 로버트 라우센버그(Robert Rauschenberg)의 텅 빈 흰 캔버스 작업 등은 모두 기존의 서양미술의 형식과 내용을 탈피하려는 시도였고 그 촉매제는 다름 아닌 선불교 사상이라는 점은 백남준을 제외하고는 아직 한국출신의 작가에게 전달되지 못했다. 실제로 한규남은 1970년대 오하이오 주립대학에서 유학하던 시기에 한 교수로부터 '왜 유학을 왔는가? 현대미술은 동양에서 왔다'라는 말을 들은 바 있지만 그 의미를 파악하는 데 오랜 시간이 걸렸다고 고백한 바 있다.⁵⁴

IV 추상: 디아스포라와 초국가성의 미술

뉴욕에 온 한국 작가의 추상은 이미 제도권에 자리를 잡은 미국의 추상미술 주변에 머무르면서 당시의 실험적 미술과 거리가 멀기는 했지만, 한국 미술계의 시각으로 볼 때 현대미술의 최전선에 있었다. 추상은 전후 냉전 시대에 민주주의라는 이념을 수용한 한국에서 허용된 가장 진취적인 예술이었으며, '모던 아트'의 진화를 수용한 소수의 기성작가와 그를 추종하는 젊은 작가들 중심으로 아방가르드적 미술로서 수용되었다. 그러나 한국의 추상미술은 뉴욕으로 이주한 작가들 통해 국제미술의 현장으로 들어가면서 아이러니하게도 아방가르드 정신의 발현이라는 위상을 더 이상 확보할 수 없었으며 이주한 작가들은 미국 제도권 미술의 주변부에서 모더니즘의 유산을 이어 받은 외국인 작가라는 평가를 받을 수밖에 없었다. 맥락의 변화에 따라 의미도 달라지는 것처럼 이주 작가의 추상은 문화경계를 통과하는 순간 기대와는 달리, 중심/

53 오광수, 『김환기』(서울: 열화당, 1996), pp. 83-84.

54 필자와의 인터뷰, 2013년 2월 6일.

주변의 구도라는 헤게모니의 복합적인 작용에 노출된 것이다.⁵⁵

미국의 추상미술이 유럽에서 시작된 형식주의를 수용한 미국의 작가와 평론가들에 의해 매체이외의 불순한 내용—문화적 정체성을 포함—을 배제하고 매체를 통해 한 개인의 내적 표현을 담은, 예술을 위한 예술의 전형으로 부각되었다면, 복잡한 정치적 환경 속에서 이주를 선택한 한국작가의 추상미술은 일본, 유럽, 미국으로 이어지는 문화의 중심언어를 주체적으로 수용해야 한다는 강박관념에서 탈피하고 구습, 전통으로부터 거리를 두고자 하면서도 자신만의 개성을 살린 예술을 생산해야 한다는 신념의 표현이라고 볼 수 있다. 미국추상작가들이 전후 냉전구도 속에서 의도하지 않게 미국적 회화의 신봉자라는 명칭을 부여받았다면 이주 작가들은 서양의 예술언어를 수용하면서 개인의 독창성뿐만 아니라 한국적 정체성도 담아내야 한다는 고민에 처하게 된다. 또한 다양한 인종이 거주하는 뉴욕에서 ‘한국출신의 작가’라는 외국인의 위상과 ‘한국계 미국작가’라는 이중의 문화적 경계 속에서 그들의 작업은 더욱 중심으로부터 소외되었다.⁵⁶

미국의 문화적 주도권이 과거보다 약화되고 글로벌 미술이라는 보편주의가 확산되는 오늘날, 이주 작가의 추상에 대한 평가는 미국작가의 추상을 서사화하는 미국미술사의 맥락과 양포르멜, 단색화로 이어지면서 전개된 한국미술사의 맥락의 중간지점, 즉 틈새의 공간에서 이루어져야 한다. 그들의 추상을 단순히 주변에서 중심으로 이동하면서 새로운 예술언어를 습득했다던가, 또는 현지 아방가르드 정신과 거리가 먼 평면 예술에 머물렀다와 같은 단순한 평가를 극복할 필요가 있는 것이다. 그들의 추상은 냉전시대의 정치적 굴곡 속에서 겪은 예술가 개인의 삶, 미국과 한국의 문화적 거리, 그리고 점차 국제화되었던 뉴욕으로의 이주를 통해 겪은 문화적 충격, 생존을 위한 고난과 긴장의 연속, 그 속에서도 자신의 재능을 실현하고 독창적인 예술의 세계에 도달하려는 시도가 복합적으로 연결되는 지점이다. 또한 서양의 모더

55 뉴욕에 정착한 작가를 이주, 망명, 디아스포라의 미술이라는 맥락에서 ‘이주 작가’라고 단순히 사용할 것이다.

56 Daniel Cornell, Mark Dean Johnson, Gordon H. Chang, "Introduction," in *Asian American Modern Art: Shifting Currents, 1900-1970* (San Francisco: Fine Arts Museums of San Francisco, 2008), p. 9. 이 글에 따르면 오늘날 ‘아시아계 미국인(Asian American)’이라고 통용되는 용어나 개념은 1968년에야 나타났다.

니즘 세례를 받은 작가 주체의 창의성을 바탕으로 구축된 작업이며, 전후 냉전의 주요 축인 미국과 보헤미안 도시의 상징이었던 뉴욕에서 상이한 가치의 흡수, 통제할 수 없는 역사적 변화, 낯선 일상으로의 진입에도 매몰되지 않고 자아를 지켜야한다는 강박관념과 그 강박관념을 압도하는 일상의 현실 사이를 오고가면서 형성된 정체성이 발현되는 장소라는 점에 주목해야 한다.

스튜어트 홀(Stuart Hall)이 주장했던 문화적 정체성의 두 가지, 즉 본질적인, 고정된 정체성과 계속 변모하는 정체성은 이 지점에서 유용하다.⁵⁷ 경제적, 문화적으로 윤택한 문화권인 뉴욕으로의 공간적 이동 속에서 아시아 문화권에서 형성된 본질적인 정체성과 미국의 대도시에서 접하는 개인주의적, 서구적 가치관 사이의 충돌 속에서 이주 작가는 타자성을 피할 수 없으며, 바로 그 타자성 속에서 끊임없이 기존의 정체성을 약화시키는 유동적인 상태로 접어드는데 바로 이주 작가에게 특수한 디아스포라(diaspora)의 공간이다. 이 공간은 그들의 추상이 타자성에 대한 지속적인 인식을 통해 도달한 혼종적 공간으로 형상의 부재 속에서 현실세계의 흔적을 초월하려는 시도와 반복되는 타자성과 차이의 현실을 여과하는 공간이기도 하다. 이 이산의 공간에서 그들이 과거 주변부에서 체화한 예술의 가치, 즉 창작자의 개성을 드러내는 예술의 탐색이 전개된다.

이주 작가들의 현실과의 싸움은 여타 이주민의 삶과 다르지 않았다. 생계를 위해 김보현은 넥타이 문양 그리기, 백화점 디스플레이 등 당시 뉴욕의 젊은 작가가 하던 임시 일거리를 마다하지 않았으며 후에는 집을 사서 수리한 후 판매하면서 재산을 모았다. 김환기는 김보현의 소개로 넥타이 공장에서 일했으며⁵⁸ 한용진과 김창렬은 한때 도배작업을 하면서 생계를 꾸리기도 했다.⁵⁹ 김병기는 사라토가의 스킨드모어 대학(Skidmore College)에서 초빙교수로 1년 있었으나 임기가 끝난 후 사라토가에 먼저 자리를 잡은 처제의 도움으로 교회

57 Stuart Hall, "Cultural Identity and Diaspora," in *Identity: Community, Culture, Difference*, ed. Jonathan Rutherford (London: Lawrence & Wishart, 1990), pp. 223-225.

58 필자와의 인터뷰, 2013년 1월 8일.

59 『김병기』 제1권, p. 317. 김창렬은 이후 파리로 가서 정착했다.

의 집사직을 구해 청소를 하며 생활을 하기도 했다.⁶⁰ 임충섭 역시 부두노동, 화장실청소, 접시닦이 등 단순 노동을 하면서 생계를 유지했다.⁶¹ 민병옥은 미술 강습소에서 아마추어 작가들을 가르치는 강사로 일했고, 문미애, 김옥지는 인테리어 디자이너로 성공한 후 작가로 전향했으며, 김정향은 뉴욕의 한국 언론사에서 일하기도 했는데 그나마 운이 좋은 경우이다.⁶² 미국에서 예술가로서 인정받고자 굳은 일도 불사하고 살아가던 작가들 중에는 역경의 끝에 생활고로 자살한 작가도 있었는데 위상학(1913-1967)은 한국에서 《국전》에 특선을 받기도 했으나 미국으로 간 후 캘리포니아 지역에서 생활고를 이기지 못하고 결국 자살로 생을 마감했는데 그의 이야기는 알려진 한 사례일 뿐이다.⁶³

냉전시대에서 글로벌 시대로 이동해온 시간적 거리를 두고 볼 때 이주 작가의 척박한 경험 극복과 추상미술에의 경도는 한국미술의 외연확장에서 정당한 평가를 받지 못해 온 것이 사실이다. 그 시발로 정체성, 디아스포라, 그리고 추상의 초국가성 등의 담론 속에서 이주 작가들의 미술사적 위치와 그들의 예술에 대한 평가 작업은 필연적인 과정이라 할 수 있다. 그들의 추상은 창작의 자유, 예술에의 헌신을 지향한 결과이나 글로벌 시대의 확장된 지평에서 볼 때 분명히 한국미술의 범위를 확장하였으며, 상이한 2개의 문화 속에서 유동적인 형식과 내용의 결합을 보여주었다. 집단의 결속력을 강조하는 사회에서 자란 그들이 다른 문화권을 경험하면서 구축한 예술은 한국에서 전개된 예술이나 뉴욕 현재의 예술과 어느 정도 공통분모를 보여주면서도 두 개의 축을 오고가는 유동적 디아스포라, 즉 이산의 공간을 만들고 있기 때문이다. 그리고 그 이산의 공간에서 작가들은 가변적, 포용적이며 고국에 대한 애정을 소재나 화두로 표현하거나 동양/서양의 구도 속에서 자신의 문화적 입지를 이론화하기도 했으며, 정체성의 무게를 내려놓고 초문화적인(transcultural) 환원적인 추상의 심연을 파고들기도 했다. 그리고 각자의 경제적 위치 등 여러

60 『김병기』 제2권, p. 53.

61 「한국적 정서와 정통을 지닌 세계속의 한국 현대미술작가 임충섭」, 『예술의전당 월간정보지』 2007년 12월 호, 출처 http://www.sac.or.kr/contents/people_talktalk/200712.jsp (2012년 12월 2일 검색).

62 필자와의 인터뷰, 2012년 10월 15일.

63 『대한민국 미술인 인명록: 1850-1960년 출생』(서울: 김달진미술연구소, 2010) 참조.

요인과 협상하면서 도달한 예술은 이주 작가라는 가상의 공동체 속에서 개별 작가의 차이를 만들어내었다.

그럼에도 불구하고 한국에서 구축된 문화적 정체성은 작가의 고민 속에서 사라지지 않는 경우가 더 많았다. 도쿄, 파리를 먼저 경험하면서 중심의 문화 속으로 여러 번 들어갔던 김환기조차도 “예술에 국경이 없다지만 나는 예술이 국경이 있다고 주장한다...내 그림에서 고향(조국)을 빼면 아무것도 안 남는다. 나는 한국 사람이다....”⁶⁴ 라고 토로할 정도로 ‘한국적 회화’의 구현이 자신의 예술적 토대라고 굳게 믿었다. 임충섭은 고향인 충청북도 진천에서 겪었던 경험이 실을 사용하는 자신의 예술의 밑거름이라고 보면서 “나는 실이라는 작업 단위가 현대미술에 있어서 매우 중요한... 미니멀아트와 통하는 조형언어라고 생각해요. 내가 어릴 때 동네 어귀에서 석양에 실을 말리는 광경을 본 적이 있어요...지금 생각하면 ‘아 이게 현대미술이구나’ 하는 느낌을 받았던 것 같아요.”라고 고백한다.⁶⁵ 존배도 일산의 농장에서 할머니와 보냈던 행복한 유년시절을 떠올리며 당시의 경험이 예술과 씨름하는 자신의 힘의 원천이라고 밝힌바 있다.⁶⁶

한국에서의 경험에서 출발하던, 이산의 공간에서 새로운 형식을 추구하던, 시각적 언어를 선택할 때 어떤 형식과 형태를 자신의 언어로 취할 것인가의 문제는 예술가에게 중요한 문제이다. 이주 작가들은 추상을 적극적으로 실험하면서 물감 및 여러 재료와 사용 방법에 있어서 추상표현주의적 접근을 시도하거나 한국적인 것에서 영감을 찾으면서 재료와 개인적 체험을 융합시키곤 했다. 문미애는 세워놓은 캔버스에 흘러내리는 물감을 땀손으로 문지르거나 튜브에서 물감을 짜서 손으로 문지르면서 ‘액션 페인팅’의 방법을 응용했으며⁶⁷ 김보현은 어린 시절 배운 서예에서 영감을 받은 추상작업을 하기도 했다.

64 김환기, 「미술올림픽: 국제전에 나가는 작품들」, 『한국일보』 (1963년 5월 25일).

65 「한국적 정서와 정통을 지닌 세계속의 한국 현대미술작가 임충섭」, 『예술의전당 월간정보지』 2007년 12월호, 출처 http://www.sac.or.kr/contents/people_talktalk/200712.jsp (2012년 12월 2일 검색).

66 John Pai, "Childhood Memories," in *John Pai: Convergence and Divergence, A Decade in Line 1996-2006* (서울: 현대갤러리, 2006), p. 45.

67 김향안, 「1984년 문미애 작품전에 부처: 문미애는 욕심이(작품)에 많고 성급한(작업) 작가」(1984), 출처 http://www.whankimuseum.org/new_html/03_exhibition/preview.php?no=115&, (2012년 12월 5일 검색).

김병기는 동양화의 선적 윤곽을 강조하는 기법을 활용하기도 했고, 한용진은 돌, 나무, 금속 등 여러 재료를 통해 추상조각을 실험하다가 결국 정적이면서 자연적인 재료인 돌을 자신의 주요 매체로 수용했으며, 민병옥은 캔버스를 자르고 다시 바느질로 잇는 과정을 통해 여성의 노동과 일상을 구조화했고,⁶⁸ 임충섭은 처음에 한지 위에 추상 작업을 하다가 파운드 오브제를 활용한 설치, 그리고 점차 실을 사용한 설치작업으로 나아가면서 한국의 역사와 철학에서 개념을 찾기도 했다. 김옥지의 색채로 가득 찬 평면작업은 어릴 적부터 접한 기독교를 내재화하면서 얻은 귀결점이며⁶⁹, 이일의 불펜으로 그린 선적 추상, 김정향의 추상작업 역시 구습과 집단성을 강조하는 한국을 떠나 자유로운 뉴욕에서 자신의 존재를 확인하는 과정에서 나온 것이다.⁷⁰

이러한 형식과 미학에 대한 관심은 예술가로서의 자신의 삶을 예찬하는 태도이다. 여기서 근대적 예술가의 개별적 특성이 발현되는데 이주 작가들이 취한 형식적, 미학적 탐구는 바로 그들이 습득한 반 고흐, 폴록 등의 삶에서 찾을 수 있는 것처럼 고난을 예술로 번역하는 행위였으며 결국 근대적, 낭만적 모더니스트 예술가의 전형을 따르고 있다고 볼 수 있다.⁷¹ 바로 이 낭만적 모더니즘 예술 개념이 이주 작가로 하여금 보다 자유로운 형식적 탐구를 허용하면서 보다 유동적인 세계 미술 속으로 들어갈 수 있었던 원동력이었던 것으로 보인다. 김보현이 후기에 들어서면서 추상에서 벗어나 추상과 구상을 넘나들면서 낙원과 같은 환상의 공간속에서 호랑이, 코끼리, 야자수 등 여러 지역의 모티프를 활용하는 것이나, 김웅이 이야기가 있는 화면을 고집하면서 추상과 구상의 중간지점에서 한국적인 모티프뿐만 아니라 남미, 인디안 등의 민화와 민속에서 찾은 영감을 활용하는 태도는 그러한 낭만적 자유로움을 보여준다.⁷²

이주 작가의 추상이 현실적 역경, 이념적 압박, 문화적 전통의 무게를 포용

68 민병옥, 필자와의 인터뷰, 2013년 1월 7일.

69 김옥지, 필자와의 인터뷰, 2012년 12월 29일.

70 김정향, 필자와의 인터뷰, 2012년 10월 15일.

71 Robert Genter, *Late Modernism: Art, Culture and Politics in Cold War America* (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2010), p. 8.

72 박종진, 「김웅, 기억을 품고 자연이 우려낸 그림」, 『주간한국』 2011년 6월 8일, 출처 <http://weekly.hankooki.com/page/people/201106/wk20110609022046105640.htm> (2013년 1월 15일 검색).

하거나 때로 전복하면서 자신의 정체성을 만드는 특수한 과정의 산물이기도 하지만, 예술이 허용한 중심의 언어를 수용하면서 개인적인 차원을 넘어 보편적 언어로 공유될 수 있는 잠재력을 확보했다는 점에서 전후 미국과 서구를 넘어 추상의 국제화, 초문화적 확산과정에서 공통분모를 형성하기도 한다. 구체적 형상과 재현을 넘어서 새로운 비전을 찾는 시도, 그리고 자신과의 투쟁이 곧 형식과의 싸움이자 궁극적 예술에 도달하는 과정이라고 믿는 태도는 이미 2차 세계대전 이전에 이미 몬드리안 등 다수의 추상작가에게 나타난 모더니스트적 태도이며, 그들을 통해 추상의 초국가적 가능성을 제시한 바 있고, 이후에 전후 미국으로 추상미술이 이어지면서 폴록이 “현대회화의 기본적 문제들은 작가의 국적과 분리된 것이다.”(1944)라고 언급한 것은 추상이 보유한 초국가적, 초문화적 가능성을 재확인한 것이었다.⁷³ 그러한 추상미술의 확산의 장 속에서 이주한 한국작가의 추상도 한국과 미국의 양분된 구도를 넘어서 전후 추상의 초국가성으로 진입했다고 볼 수 있다.

이주 작가의 초국가적 추상은 역사, 이념, 문화, 지리적 요인으로 인한 불안한 유동성을 포용하면서도 이산적 공간에서 보편적 예술의 가능성을 신봉한 결과로서 이러한 이주 작가의 태도는 1970년대 이후에도 계속되었고, 추상의 시대를 지나 포스트모더니즘이 대두된 1980년대에도 이어졌다. 결국 이주 작가는 1990년대 초 냉전구도가 해체되고 예술을 통한 초국가적 연대가 과거보다 강력하게 대두된 글로벌 시대에 접어들면서 한국과 뉴욕 어디에도 속하지 않으면서도 두 문화를 공유하는 비결정적 지점에서 코스모폴리탄적 모더니스트의 한 전형을 구축하게 된다. 뉴욕과 한국의 풍경을 복잡한 색과 선의 구도로 환원시키는 한규남은 “나는 두 세계 사이에 산다. 나의 관심은 글로벌하다.”라고 주장한다.⁷⁴ 민병욱 역시 뉴욕에 살면서 점차 자신의 정체성을 고민하기 보다는 어떤 예술을 할 것인가가 더 중요하게 되었다면서 “한국 사람이 다’라는 사실을 의식하지 않는다. 모임에서 그런 이야기를 들으면 그래야 하

73 Marter, 앞의 글, p. 5.

74 한규남 인터뷰, 1987; Eleanor Heartney, “Bridging Worlds-the Paintings of Kyu-Nam Han,” in *한규남 1992-1995: A Synthesis of Neoclassical Deconstructivism and Multi-cultural Pluralism* (서울: 워커힐 아트센터, 1995), p. 8에서 재인용.

는 건가라는 생각이 들기도 한다.”고 토로한다.⁷⁵ 이렇게 뉴욕으로 이주한 작가들은 유동적 공간 속에서의 시간이 길어지면서 정체성에 대한 몰입보다는 거리를 두면서 예술에 대한 헌신으로 방향을 전환하게 되었고, 결국 예술에 대한 개인적 헌신이 개별 문화권을 넘어 국제적 공통언어로 공유되는 현대를 앞서 경험한 세대라고 할 수 있다.

V 나가면서

1945년 일본으로부터의 해방, 그리고 이어진 미군정 시대, 6·25 전쟁 등 한반도에서 전개된 일련의 정치적 사건과 혼돈의 시간 속에서 한국의 예술가들은 과거 어느 시대보다도 정치적 이데올로기의 최전선에서 가변적인 인간의 존재와 관계를 확인해야 했으며, 예술의 의미와 가치에 대한 성찰도 그러한 이념적 갈등 구조 속에서 급변하는 상황에 따라 불안하게 흔들릴 수밖에 없었다. 특히 점령지를 대상으로 한 미국의 문화정책이 확산된 1950년대 이후 전후 국제미술계에서 부상된 추상표현주의의 종주국이라는 위상은 한국의 작가에게도 영향을 미쳤으며, 미국은 새로운 정보와 지식, 문화적 권력의 중심으로 부각되었고 추상미술은 추상/구상이라는 대립구도에도 불구하고 젊은 작가들에게 확산되면서 시대적 정신으로서 우위를 차지할 수 있었다. 전후 문화적 권력의 중심지로 부상한 미국은 자유로운 창작을 확보할 수 있는 공간이자 새로운 예술을 경험할 수 있는 창구였으며, 한국작가들은 정치적 탈출, 가족초청, 유학, 여행 등의 이유로 미국을 선호하게 되었고, 가장 보헤미안적이며 코스모폴리탄적 문화를 보유한 뉴욕으로 모여들었다. 뉴욕으로 이주한 작가들은 추상의 중심지에서 이방인으로서 주변화된 채 전통/현대, 문화적 정체성, 예술의 의미에 대한 고민과 갈등을 통해 예술개념의 토대를 배운 한국의 맥락과 문화적 정체성에 대한 맹목적 추종에서 서서히 탈피하여 점차 문화적 유동성을 허용하는 이산적 공간 속으로 들어갈 수밖에 없었다.

뉴욕 이주 작가는 자신이 기대하던 예술과 뉴욕의 미술계가 부여한 외국인

75 민병욱, 필자와의 인터뷰, 2013년 1월 7일.

또는 한국계 미국작가라는 간극에서 끊임없이 예술의 가치에 대해 재고하면서 추상에 몰두했으나 시간이 흐르면서 김병기, 김보현, 한규남, 김웅 등은 점차 구상을 끌어들이기도 하는데 그 원인은 이주자로서 경험한 소외감, 경제적 곤란이라는 현실의 무게, 그리고 예술과 일상 속에서 자신의 존재를 확인해야 하는 삶이라고 볼 수 있다. 김병기는 자신의 고립된 삶을 설명하면서 “저 광야와도 같은 환경 속의 나의 현실성은 보다 나로 하여금 내부에로의 침잠... 자기 성찰의 과정”을 가질 수밖에 없었고 결국 부인의 인도로 기독교 신자가 되었으며 또한 자신을 둘러싼 자연, 일상성을 점점 화폭으로 끌어들이 수밖에 없었다고 한다.⁷⁶ 고통스러운 한국에서의 삶을 정리하고 40대에 뉴욕에서 보헤미안 예술가의 길을 걷기 시작한 김보현은 33년 후에 다시 한국을 방문했지만 이미 변해버린 한국은 더 이상 고향 같지 않다고 슬회한 바 있다.⁷⁷ 90세가 넘는 이주 작가에게 모국은 이미 상상의 공간이며 자신의 삶의 가치와 의미를 찾을 때 의지하는 과거형인 반면에, 붓을 들고 자신의 성찰을 담아내는 현실은 바로 이산의 공간이었던 것이다.

그 이산적 공간에서 생존을 위한 투쟁을 통해 예술혼을 실천한 이야기는 뉴욕에 진출한 한국작가의 초상이며 그 공간의 주요한 지점에서 구축한 추상미술이라는 비정형의 세계는 이주 작가의 추상이 단순한 추상이 아니라 사이 공간에 처한 중간자로서 삶의 현실을 번역한 작업이자 자아실현의 장이었다는 점을 보여준다. 또한 그들의 추상은 이후 변모한 국제적 현대미술의 지형에서 한국미술과 국제미술계의 연결지점을 확장하는데 기여했으며 이미 구축된 추상의 세계적, 초국가적, 초문화적 성격을 공유하면서 예술언어의 글로벌화와 오늘날 공유되는 보편적, 세계적 미술계의 토대를 쌓는데 기여했다고 할 수 있다.

76 김병기, “산하재전(山河在展)에 부쳐”, 『김병기 전』 도록 (서울: 가나화랑, 1990), 출처 <http://da-arts.knaa.or.kr/blog/bkkim.do> (2012년 12월 20일 검색).

77 앞의 글, p. 16.

주제어 Keywords

뉴욕(New York), 1960년대(1960s), 추상미술(Abstract Art), 디아스포라(Diaspora), 김 병기(Byungki Kim), 김환기 (Whanki Kim), 김보현(Po Kim), 존 배(John Pai), 임충섭(Lim Choong-Sup), 마리아 핸더슨(Maria-Christine von Magnus Henderson)

투고일: 2013. 9. 23. 심사완료일: 2013. 10. 25. 게재확정일: 2013. 11. 28.

참고문헌 Bibliography

강태희, 「전후 한미관계와 미술의 탈식민주주의」, 『서양미술사학회 논문집』, 제11집, 1999, pp. 231-254.

김균, 「미국의 대외 문화정책을 통해 본 미군정 문화정책」, 『한국언론학보』 제44권 3호, 2000년 여름, pp. 40-75.

김미정, 「한국 앵포르멜과 대한민국미술전람회: 1960년대 초반의 정치적 변혁기를 중심으로」, 『한국근대미술사학』 제12집, 2004, pp. 197-246.

김병기, 「"산하재전(山河在展)"에 부쳐」, 『김병기 전』 도록, 서울: 가나화랑, 1990; 출처 <http://da-arts.knaa.or.kr/blog/bkkim.do> (2012년 12월 20일 검색).

『김병기』1, 2권, 서울: 리움 한국미술기록보존소, 2009.

김보현, 「작가녹취」, 『고통과 환희의 변주: 김보현의 화업 60년전』, 서울: 곁 출판사, 2007.

김영나, 「생과 사, 그리고 사랑의 서사시」, 『고통과 환희의 변주: 김보현의 화업 60년전』, 서울: 곁 출판사, 2007.

김이순, 「여행, 여성화가의 새로운 길찾기: 나혜석, 박래현, 천경자의 세계여행과 작품세계」, 『미술사학』 제26집, 2012.

김정준, 『마태 김의 메모아: 내가 사랑한 한국의 근현대 예술가들』, 서울: 지와 사랑, 2012.

김향안, 「1984년 문미애 작품전에 부쳐: 문미애는 욕심이(작품에) 많고 성급한(작업에) 작가」, 1984; 출처 http://www.whankimuseum.org/new_html/03_exhibition/preview.php?no=115& (2012년 12월 5일 검색).

_____, 『사람은 가고 예술은 남다』, 서울: 우석, 1989.

김형국, 「[현대미술사 비화] 청년화가 김병기 - 피카소를 고발하다! 1951년 「조선의 학살」 발표되자 空超 등 문화인 30여 명과 피카소 비판 성명」, 『월간조선』, 2007년 11월호; 출처 <http://monthly.chosun.com/client/news/viw.asp?ctcd=&nNewsNumb=200711100059> (2013년 2월 15일 검색).

김환기, 「미술올림픽: 국제전에 나가는 작품들」, 『한국일보』, 1963년 5월 25일.

_____, 「상파울로전의 인상」(1963), 『어디서 무엇이 되어 다시 만나랴』, 서울: 환기재단, 2005.

『대한민국 미술인 인명록: 1850-1960년 출생』, 서울: 김달진미술연구소, 2010.

박종원, 「조각가 존 배...정교한 입체로 빚어낸 '서양 조각'으로 한국의 정신 만들어낸 다」, 미주 『중앙일보』, 2010년 3월 10일; 출처 http://www.koreadaily.com/news/read.asp?art_id=1000094 (2012년 12월 10일).

박종진, 「김웅, 기억을 품고 자연이 우려낸 그림」, 『주간한국』, 2011년 6월 8일; 출처 <http://weekly.hankooki.com/lpage/people/201106/wk20110609022046105640.htm> (2013년 1월 15일 검색).

방기중, 『배민수의 농촌운동과 기독교 사상』, 서울: 연세대학교 출판부, 1999.

송미숙, 「명석하고 지적인 마음의 태도」, 『월간미술』 제253호, 2006년 2월.

오광수, 『김환기』, 서울: 열화당, 1996.

_____, 「이응로에서 김환기까지」, 『세대』, 1971년 1월호.

유준상, 「6.25 전쟁, 민족분단 참화 속의 미술인들」, 『가나아트』, 1995년 3/4월호.

이경성, 「한국현대미술의 어제와 오늘」, 『한국현대미술의 어제와 오늘』, 서울: 국립현대미술관, 1986.

이구열, 「자연, 현실에 밀착된 정신적 표현」, 『김병기 전』 도록, 서울: 가나화랑, 1990; 출처 <http://da-arts.knaa.or.kr/blog/bkkim.do> (2012년 12월 20일 검색).

이길용, 『미국이민사』, 서울: 대한교과서주식회사, 1992.

이인범, 「1960년대의 한국 추상미술과 국민국가 형성」, 『미술사학보』 제35집, 2010, pp. 43-73.

「작가 임충섭: 되돌린 버릇」, 『아트 인 컬처』, 2006년 3월.

장영준, 「《한국현대미술의 시원》전을 기획하면서」, 『한국현대미술의 시원』. 서울: 국립현대미술관, 2000.

정경모, 「정경모-한강도 흐르고 다마가와도 흐르고 24: 47년 미국행...그 이유는 지금도 '가물가물」, 『한겨레』, 2009년 6월 4일; 출처 http://www.hani.co.kr/arti/society/society_general/358673.html (2012년 12월 10일 검색).

정무정, 「미 군정기의 문화정책과 미술계」, 『미술사연구』 제18집, 2004, pp. 147-166.

정영목, 「한국 현대회화의 추상성, 1950-1970: 전위의 미명아래」, 『조형 FORM』 18, 1995, pp. 18-30.

조은정, 「전후 한국현대미술의 이념적 동인: 1950년대 한국미술에서의 전통과 모더니즘에 대한 연구」, 『한국근현대미술사학』 제25집, 2013 상반기, pp. 145-166.

최열, 『한국현대미술비평사』, 서울: 청년사, 2012.

최재건, 「배민수 목사의 미국에서의 활동」, 『신학논단』 제51집, 2008, pp. 111-138.

「한국적 정서와 정통을 지닌 세계 속의 한국 현대미술작가 임충섭」, 『예술의전당 월간정보지』, 2007년 12월호; 출처 http://www.sac.or.kr/contents/people_talktalk/200712.jsp (2012년 12월 2일 검색).

허은, 「1960년대 미국의 한국 근대화 기획과 추진」, 『한국문학연구』 제35집, 2008, pp. 197-246.

김병기, 필자와의 인터뷰, 2013년 1월 9일.

김보현, 필자와의 인터뷰, 2013년 1월 8일.

김옥지, 필자와의 인터뷰, 2012년 12월 29일.

김웅, 필자와의 인터뷰, 2013년 1월 3일.

김정향, 필자와의 인터뷰, 2012년 10월 15일.

문성자, 필자와의 인터뷰, 2013년 1월 4일.

민병옥, 필자와의 인터뷰, 2013년 1월 7일.

한규남, 필자와의 인터뷰, 2013년 2월 6일.

한용진, 필자와의 인터뷰, 2012년 11월 17일.

Ashton, Dore. *The New York School: A Cultural Reckoning*. Berkeley: University of California Press, 1992.

Barr, Alfred H. Jr. "Is Modern Art Communistic?" *New York Times Magazine* (December 14, 1952), pp. 22-23, 28-30.

Cockcroft, Eva. "Abstract Expressionism, A Weapon of the Cold War." *Artforum* (June 1974).

Cornell, Daniel Mark., Dean Johnson, Gordon H. Chang, "Introduction." In *Asian American Modern Art: Shifting Currents, 1900-1970*. San Francisco: Fine Arts Museums of San Francisco, 2008.

Davis, Stuart. "The Artist Today: The Standpoint of Artists' Union." *American Magazine of Art* (August, 1935). In Helen Langa, *Radical Art: Printmaking and the Left in 1930s New York*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2004.

Genter, Robert. *Late Modernism: Art, Culture and Politics in Cold War America*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2010.

Hall, Stuart. "Cultural Identity and Diaspora." In *Identity: Community, Culture, Difference*. ed. Jonathan Rutherford. London: Lawrence & Wishart, 1990.

Heartney, Eleanor. "Bridging Worlds-the Paintings of Kyu-Nam Han." In *한규남 1992-1995: A Synthesis of Neoclassical Deconstructivism and Multi-cultural Pluralism*. 서울: 워커히 미술센터, 1995.

Marter, Joan. "Introduction: Internationalism and Abstract Expressionism." In *Abstract Expressionism: The International Context*. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 2007.

Negri, Gloria. "Maria Henderson; sculptor gave Korean collection to museum." *Boston Globe* (January 28, 2008); 출처 http://www.boston.com/bostonglobe/obituaries/articles/2008/01/28/maia_henderson_sculptor_gave_korean_collection_to_museum/ (2013년 6월 30일 검색).

"Official Dispatch: Artist Records His Mission on 40-foot Painted Scroll." *Life* (Feb 14, 1955), pp. 66-68.

O'Neill, John P. ed. *Barnett Newman: Selected Writings and Interviews*. New York: Alfred A Knopf, 1990.

Orton, Fred. "Footnote One: the Idea of the Cold War." In *American Abstract Expressionism: Critical Forum Series 1*, ed. David Thistlewood. Liverpool: Liverpool University Press and Tate Gallery Liverpool, 1993.

Pai, John. "Childhood Memories." In *John Pai: Convergence and Divergence, A Decade in Line 1996-2006*. 서울: 현대갤러리, 2006.

Pollock, Sheldon., Homi K. Bhabha, Carol A. Breckenridge, and Dipesh Chakrabarty. "Cosmopolitanism." *Cosmopolitanism*. Durham, NC: Duke University Press, 2002.

Pyun, Kyunghye. "Introduction." In *Coloring Time: An Exhibition from the Archive of Korean-American Artists Part One (1955-1989)*. New York: AHL Foundation, 2013.

Wechsler, Jeffrey. "Introduction: Finding the Middle Path." In *Asian Traditions/ Modern Expressions: Asian American Artists and Abstraction, 1945-1970*. New York: Harry N. Abrams, Inc, 1997.

Wolf, Tom. "Tip of the Iceberg: Early Asian American Artists in New York." In *Asian American Art: A History, 1850-1970*, ed. Gordon Chang, Mark Johnson, and Paul Karlstrom. Stanford, CA: Stanford University Press, 2008.

Abstract

Art of Dislocation, Exile, and Diaspora: Korean Artists in New York in the 1960s and 1970s

Yang, Eunhee (Sookmyung Women's University)

This paper examines a number of Korean artists—Whanki Kim, Po Kim, Byungki Kim, Lim Choong-Sup, Min Byung-Ok and etc—working in New York in the 1960s and 1970s, focusing on their motivations to head for the U.S. and their life and activity in the newly-emerged city of international art. The thesis was conceived based upon the fact that New York has been one of the major venues for Korean artists in which to live, study, travel and stay after the Korean War. Moreover, the United States, since 1945, has had a tremendous influence upon Korea politically, socially, economically, and, above all, culturally.

This study is divided into three major sections. The first one attends to the reasons that these artists moved out of Korea while including in this discussion, the long-standing yearning of the Korean intelligentsia to experience more modernized cultures, and American postwar cultural policies that stimulated them to envision life beyond their national parameters, in a country heavily entrenched in Cold War ideology. The second part examines these artists' pursuit of abstraction in New York where it was already losing its avant-garde status as opposed to the style's cutting edge cache in Korea. While their turn to abstraction was outdated from New York's critical perspective, it was seen to be *de rigueur* for Koreans that had developed through phases from Art Informel in the 1960s to Dansaekhwa (monochromatic paintings) in the 1970s. The third part focuses on the artists' struggle while caught between a dualistic framework such as Korea/U.S, East/West, center/margin, traditional/modern, and abstraction/figuration. Despite such dichotomic frames, they identified abstract art as the epitome of pure, absolute art, which revealed their beliefs inherited from western modernism during the colonial period before 1910-1945. In fact, their reality as immigrants in America put them in a diasporic space where they oscillated between the fixed, essentialist Korean identity and the floating, transforming identity as international artists in New York or Korean-American artists.

Thus their abstract and semi-abstract art reflect the in-between identity from the diasporic space while demonstrating their yearning for a land of political freedom, intellectual fulfillment and the continuity of modern art's legacy imposed upon them over the course of Korea's tumultuous history in the twentieth century and making the artists as precursor of transnational, transcultural art of the global age in the twenty-first century.