



저작자표시-비영리-변경금지 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

- 이 저작물을 복제, 배포, 전송, 전시, 공연 및 방송할 수 있습니다.

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:



저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.



비영리. 귀하는 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 없습니다.



변경금지. 귀하는 이 저작물을 개작, 변형 또는 가공할 수 없습니다.

- 귀하는, 이 저작물의 재이용이나 배포의 경우, 이 저작물에 적용된 이용허락조건을 명확하게 나타내어야 합니다.
- 저작권자로부터 별도의 허가를 받으면 이러한 조건들은 적용되지 않습니다.

저작권법에 따른 이용자의 권리는 위의 내용에 의하여 영향을 받지 않습니다.

이것은 [이용허락규약\(Legal Code\)](#)을 이해하기 쉽게 요약한 것입니다.

[Disclaimer](#)

송 미 숙 교수지도
박사학위 청구논문

1970년대 한국 단색화 운동과 국제화

2015

성신여자대학교 대학원

미술사학과

구 진 경

1970년대 한국 단색화 운동과 국제화

송 미 숙 교수지도

이 논문을 박사학위논문으로 제출함

2014년 11월

성신여자대학교 대학원

미술사학과

구 진 경

인 준 서

구진경의 박사학위 논문으로 인준함

심사위원 _____ 정무정 _____ ①

심사위원 _____ 송미숙 _____ ①

심사위원 _____ 윤진섭 _____ ①

심사위원 _____ 김희영 _____ ①

심사위원 _____ 이보연 _____ ①

성신여자대학교 대학원

논문개요

본 논문은 1970년대 단색화 운동과 이의 국제화에 관한 연구이다. 단색화는 70년대 한국 현대미술의 국제화를 위해 발굴, 창안된 미술이었고 단색화 작가들이 집단화되면서 미술운동으로 전개되어 한국현대미술사의 전환점을 이루는 중요한 사건으로 인식되어 왔다. 하지만, 운동의 실체와 의미에 대한 종합적인 연구가 현재까지 이루어지지 않았기에 본고에서는 이에 대한 종합적이고 실증적인 연구를 목표로 하였다. 이를 위해 단색화 운동의 발생 배경부터 운동을 위해 조직된 제도와 구조, 이념 그리고 국제 진출에 적용된 단색화의 양상과 국제무대에서의 일련의 성과 등 70년대 단색화 운동의 전개과정에서 드러난 사건들에 대해 운동사적 측면에서 고찰하고자 하였다. 선행연구들에서 단색화의 독자성, 미학적 정체성과 관련하여 많은 담론이 있어왔기에 본고에서는 이에 대해 깊이 있게 다루지 않았다.

그 동안 지속적으로 제기되어 온 단색화 운동이 한국의 ‘흰색’ 그림에 관심을 가졌던 일부 일본 미술인들에 의해 기획된 1975년 《한국 5인의 작가 · 다섯 가지 흰색》전을 계기로 촉발되었다는 주장에 대한 비판적 시각이 본 연구의 출발점이었다. 단색화 운동이 내적 필연성을 바탕으로 주체적으로 일어난 사건임을 규명하기 위해 단색화 운동기인 70년대 시대 상황과 미술계 동향을 검토하였다. 이를 통해 박정희 정권의 민족주의와 문화예술 정책이 단색화 경향이 운동으로 조직화되는데 정치, 경제적으로 긍정적인 영향을 준 측면이 있음을 파악하였다. 앵포르멜이 쇠퇴하고 특별히 주류가 없이 다양한 미술이 혼재했던 이른바, ‘환원과 확산’으로 표현되는 역동성의 시기를 거치며 서구 미술사조에 대한 국제적 보편성을 수용하고, 독자적 정체성을 찾고자하는 열망과 주체의식이 축적되고 있었음을 살펴볼 수 있었

다.

단색화 운동 성립의 주체인 조직과 이념에 대한 연구를 통해 박서보가 미협이 조직력을 활용해 한국 현대미술의 정체성 확립과 국제화를 목표로 《앙데팡당》, 《에콜 드 서울》, 《서울현대미술제》 등 전시회 형식의 제도를 창립하였고, 단색화의 독자성을 정신문화의 전통에서 찾고자 했음을 확인하였다. 이러한 조직과 이념을 바탕으로 진행된 국내 전시회와 일본 기획전의 현황을 분석하여 단색화의 국제화를 위해 작용한 두 가지 국제화 전략에 대해 파악할 수 있었다. 첫째는 미협이 중심에 있던 박서보가 일본 미술전문가들을 지속적으로 국내 미술전에 초청하여 우리미술의 국제화 가능성을 가늠해보고, 일본을 국제화의 교두보로 활용하고자 했던 전략이었다. 실제로 일본인에 의해 기획된 다수의 단색화 작품전이 70~80년대 동안 일본에서 개최되어 단색화 국제화의 서막을 올렸다고 평할 만하다.

둘째는 한국 현대미술의 국제화의 표본으로 단색화를 선택하여 집중하는 전략이었다. 이러한 전략의 구체적인 실천의 장은 《앙데팡당》전과 《에콜 드 서울》전이었으며, 여기서 발굴, 양성된 단색화 작가들을 지속적으로 국제무대로 내보내는 후원의 과정을 통해 단색화를 국제전에서 한국 현대미술로 인식시키고자 했다. 이 과정에서 단색화 운동에 집결된 작가들의 경직된 서열구조 안에서 다양성을 허용하지 않는 획일화가 초래되기도 했다.

대표적인 단색화 작품을 ‘행위의 반복에 의해 질감이 드러나는 작품군’과 ‘바탕 자체의 질감이 두드러진 작품군’의 두 가지 카테고리로 나누어 분석하여, 70년대 단색화의 독자적인 미적특질을 인간과 물질의 교감에 의해 파생된 화면의 독특한 질감으로 규정하였다. 여기서 ‘질감’은 작가별로 특유의 작업방식에서 생성되는 고유한 미감으로 서구 미술에서는 발견할 수 없

는 독특함을 지닌다. 일부 작품들을 제외하고는 양식적으로 미니멀리즘의 영향이 커 보이지만 ‘질감’과 더불어, 끊임없는 반복 행위를 통한 탈물질적 ‘정신성’을 표방한다는 점에서 한국 단색화의 독자성이 보인다.

마지막으로, 70년대 단색화가 비엔날레를 비롯한 공모전 형식의 국제전에 진출한 현황과 성과를 알아보고 현재도 진행형인 해외 전시 현황과 국제미술계의 평가 등을 살펴봄으로써 단색화 운동과 국제전 진출의 총체적 성과와 의미를 고찰하고, 국제화를 위해 앞으로 가야할 길에 대해 조망해 보았다.

그 동안 1970년대 단색화 운동이 미술 사학자들에 의해 일관되게 비판 받아온 기저에는 미술권력에 대한 비판적 시각이 당파적 양상으로 확산 재생산된 측면이 없지 않다. 하지만 단색화 운동은 내적필연성을 바탕으로 한국 현대미술의 정체성 확립과 국제화를 목표로 체계적이고 역동적으로 추진된 주체적인 추상회화 운동이었으며, 40년 전에 태동한 운동의 거대한 모멘텀이 최근 들어 더욱 가속력을 발휘하여 70년대 작가들을 중심으로 한 국내외 단색화 전시를 활발히 이끌고 있다.

목 차

I. 서 론	1
1. 연구의 목적과 구성	1
1) 연구의 목적	1
2) 선행연구 분석	6
3) 연구의 구성	12
2. 기존의 주장에 대한 비판적 견해	15
3. 용어에 대하여	34
II. 1970년대 사회와 미술계 동향	42
1. 박정희 정권의 민족주의와 문화예술정책	42
2. 단색화 이전의 미술계 동향	49
III. 박서보와 1970년대 한국 단색화 운동의 성립	66
1. 국제화 시대의 서막	68
1) 국제진출의 관문, 《양데광당》 창립	69
2) 《양데광당》 창립전(1972)의 동향	75
2. 단색화 운동의 이념과 실천	83
1) 정신문화의 전통	84
2) 미협과 3대 운동	99
3) 단색화와 이우환	109
3. 단색화 운동의 전개	120
1) 제2회 《양데광당》 전(1974)	121

2) 《에폴 드 서울》 전(1975-80)	130
3) 일본에서의 기획전	148
IV. 단색화의 미학: 인간과 물질의 교감	167
1. 행위의 반복에 의해 질감이 드러나는 작품군	169
1) 박서보 <묘법>	169
2) 하종현 <집합>	177
3) 정상화 <무제>	183
4) 권영우 <Work>	187
5) 김기린 <보이는 것과 보이지 않는 것>	189
2. 바탕 자체의 질감이 두드러진 작품군	191
1) 윤형근 <다청>	191
2) 정창섭 <닥>	194
V. 국제 진출	200
1. 국제화 전략	200
1) 일본을 국제화의 교두보로	200
2) 선택과 집중: 발굴·양성·후원	204
2. 국제전 진출의 성과	213
VI. 결 론	227
참고도판	231
참고문헌	288

영문초록 309

표차례

1. 제2회 《양데광당》 전 출품작가와 국제전 진출 작가 비교	126
2. 1975년 《에플 드 서울》 창립전 참여 작가 및 작품현황	133
3. 《에플 드 서울》 창립전 참여 작가들의 연령 및 출신	135
4. 제1 ~ 10회 《에플 드 서울》 전의 단색화 작가별 참여빈도	137
5. 《에플 드 서울》 전과 《양데광당》 전의 전시기간 비교	204
6. 국제전 참여 단색화 작가 중 《에플 드 서울》 전 출신	212
7. 1980년대 이후 단색화의 해외 단체전 동향	221

도 판 목 록

- 도1. 제1회 《백색》 전, 『경향신문』, 1972. 9. 26.
- 도2. 제1회 《백색》 전, 브로슈어, 명동화랑, 1972.
- 도3. 장화순, 13, 제3회 《백색》 전, 1974.
- 도4. 김형대, <백의 민족>, 제18회 국전, 1969.
- 도5. 박길용, <흔적 백(白) F-75>, 제18회 국전 대통령상, 1969.
- 도6. 이반, <Instant 폐문 백>, 제19회 국전 입선, 1970.
- 도7. 이세득, <열반>, 제18회 국전, 1969.
- 도8. 김형근, <봉련>, 제18회 국전 문화공보부 장관상, 1969.
- 도9. 권영우, <70-21>, 제19회 국전, 1970.
- 도10. 정창섭, <원·원>, 제19회 국전, 1970.
- 도11. 서승원, <동시성>, A.G 표지, 1969.
- 도12. 서승원, <동시성 70-21>, 제1회 개인전, 신문회관, 1970.
- 도13. 제23회 국전 도록, 1974.
- 도14. 조용익, <작품 74-5>, 제23회 국전, 1974.
- 도15. 1963년 12월 17일 제3공화국 박정희 대통령 취임
- 도16. 자조정신, 1970년 1월 1일 박대통령 신년회호
- 도17. 1976년 5월 포항제철 2고로 가동을 위해 불을 붙이고 있는 박정희
대통령
- 도18. 1965년 한일협정 문서에 비준하는 박정희 대통령
- 도19. 1977년 수출 100억불 달성
- 도20. 1972년 윤봉길의사 동상 제막식
- 도21. 정창섭, <김유신 무예수련 장면>

- 도22. 1952년 미국잡지 *Life*
- 도23. 박서보, 앵포르멜 작품 제작 광경, 1958.
- 도24. 박서보, <회화 No1>, 1957.
- 도25. 잭슨 폴록 액션-페인팅 작업 광경, 1950.
- 도26. 제2회 파리 비엔날레 도록 표지, 1961.
- 도27. 조용익, <작품>, 제2회 파리 비엔날레, 1961.
- 도28. 1967년 《청년작가연립》 전 가두행렬, 『대한일보』, 1967. 12. 12.
- 도29. 심선희, <미니2>, 혼합매체, 1967.(2001년 《전환과 역동의 시대》 전에서 재현)
- 도30. 서승원, <동시성 67-3>, 1967.
- 도31. 강국진, 색물을 뽑는 비닐 주머니(퍼포먼스), 《청년작가연립》 전, 1967.
- 도32. 김구림, <매개향>, 제2회 《AG》 전, 1971(2001년 재현)
- 도33. 이건용, <관계>, 제3회 《AG》 전, 1972.
- 도34. 볼프강 루드비히, 영화적인 회화, 『동아일보』, 1965. 5. 22.
- 도35. 빅토르 바자렐리, 제8회 상파울로 비엔날레 대상, 『경향신문』, 1965. 9. 11.
- 도36. 제4회 파리 비엔날레 도록 표지, 1965.
- 도37. 이양노, <회화 CIX>, 제4회 파리 비엔날레, 1965.
- 도38. 브리짓 라일리, <Metamorphose>, 제4회 파리 비엔날레, 1965.
- 도39. 하종현, <탄생B>, 제10회 《현대작가초대전》, 1966.
- 도40. 하종현, <탄생B> 세부
- 도41. 요셉 알버스, <사각형에 대한 경의>, 1964.
- 도42. 제5회 파리 비엔날레 도록 표지, 1967.

- 도43. 제레미 문, Fontaine, 제5회 파리 비엔날레, 1967.
- 도44. 최명영, <悟 26-B>, 제5회 파리 비엔날레, 1967.
- 도45. 이승조, <핵 G-99>, 제18회 국전 특선, 1969.
- 도46. 박서보, <유전질 No. 7-69-70>, 1969.
- 도47. 최명영, <Pen 69-K>, 제10회 상파울로 비엔날레, 1969.
- 도48. 전성우, <색동만다라>, 1968.
- 도49. 캐네스 놀랜드, <Bridge>, 1964.
- 도50. 제1회 양데광당 오프닝, 1972, 좌로부터 박서보, 이우환, 이마동
- 도51. 이동엽, <상황 가, 나, 다>, 1972.
- 도52. 이동엽, <상황 가>, 1972.
- 도53. 이동엽, <상황 가>, 세부, 1972.
- 도54. 허황, <가변의식 B>, 1972.
- 도55. 이옥련, <72Y>, 1972.
- 도56. 심문섭, <관계>, 1972.
- 도57. 이건용, <관계향>, 1972.
- 도58. 박서보 단색화 개인전 도록 표지, 무라마츠 화랑, 1973.
- 도59. 박서보 단색화 개인전 도록 표지, 명동 화랑, 1973.
- 도60. 朴栖甫油畫展”, 『東洋經濟日報』, 1973. 6. 22.
- 도61. 白を基調に線の反復”, 『東和新聞』, 1973. 6. 28.
- 도62. 박서보, <묘법>, 무라마츠 화랑 개인전, 1973.
- 도63. 박서보와 마에다 조사쿠의 대담, 『미술수첩』, 1973년 8월호.
- 도64. 《서울현대미술제》 취지 및 규약, 1973.
- 도65. 《서울현대미술제》 참여작가 명단, 1973.
- 도66. 《서울현대미술제》 잡지기사, 『주간경향』, 1973. 4. 23.

- 도67. 현대미술세미나 신문보도, 『부산일보』, 1973. 12. 7.
- 도68. 현대미술세미나 팜플렛, 1977.
- 도69. 현대미술세미나 군산시장 환영사, 1977.
- 도70. 박서보와 이우환, 박서보의 신촌 작업실에서, 1972.
- 도71. 이우환, <풍경 I, II, III>, 1968.
- 도72. 이우환, <제4구성 B>, 1968.
- 도73. 이우환, <제4구성 A>, 1968.
- 도74. 바넷 뉴먼, <First Station>, 1958.
- 도75. 이우환, <점으로부터>, 1973.
- 도76. 이우환, <선으로부터>, 동경화랑 개인전, 1973.
- 도77. 이우환, <선으로부터>, 1973.
- 도78. 이우환, <선으로부터>, 현대화랑 개인전, 1978.
- 도79. 제2회 《앙테팡당》 전 기사, 『홍대학보』, 1975. 5. 1.
- 도80. 제2회 《앙테팡당》 전 평가회 기사, 『동아일보』, 1975. 1. 8.
- 도81. 윤형근, 다색과 청색 <no. 38>, 1973.
- 도82. 김종근, <적74-11>, 1974.
- 도83. 김홍석, <개폐5>, 1974.
- 도84. 진옥선, <해답R-74>, 1974.
- 도85. 제1회 《에플 드 서울》 도록 표지, 1975.
- 도86. 제1회 《에플 드 서울》 도록 내지, 1975.
- 도87. 박서보, <묘법 No. 10-75>, 1975.
- 도88. 김홍석, <개폐 No. 36-75>, 1975.
- 도89. 최대섭, <적 No. 3>, 1975.
- 도90. 최명영, <등식 75-21>, 1975.

- 도91. 김동규, <반대제안(E)>, 1975.
- 도92. 김구림, <우산>, 1975.
- 도93. 《5인회색》 전 도록 표지, 동경화랑, 1975.
- 도94. 이동엽, <상황 C>, 1975.
- 도95. 《한국 5인 작가 다석개의 회색》 전 서문기사, 홍대학보, 1975년 5월 15일.
- 도96. 사이토 요시시게, 회고전 도록 표지, 동경화랑, 1973.
- 도97. 사이토 요시시게, <작품>, 1960.
- 도98. 사이토 요시시게, <PN 赤2>, 1973.
- 도99. 《한국 현대미술의 단면》 전 도록 표지, 동경 센트럴미술관, 1977.
- 도100. 『미술수첩』, 1977년 10월호
- 도101. 《한국 현대미술의 단면》 전 전시장 광경, 왼쪽부터 이일, 박서보, 조셉 러브, 1977.
- 도102. 최병소, <무제>, 1976, 《한국 현대미술의 단면》 전, 1977.
- 도103. 김진석, <그림자>, 1977, 《한국 현대미술의 단면》 전, 1977.
- 도104. 김창열, <물방울>, 1976, 《한국 현대미술의 단면》 전, 1977.
- 도105. 《한국 현대미술의 위상》 전 오프닝, 경도시립미술관, 1982.
- 도106. 박서보, <묘법 No. 6-73>, 1973.
- 도107. 박서보, <묘법>, 무라마츠 화랑 개인전, 1973.
- 도108. 박서보 개인전 기사, 『선데이 서울』, 1973. 6. 10.
- 도109. 박서보 작업 장면, 1973.
- 도110. 박서보 작업 장면, 1977.
- 도111. 박서보, <묘법 No. 46>, 1974.
- 도112. 박서보, <묘법 No. 5>, 1978.

- 도113. 박서보, <묘법 No. 24-76>, 1976, 동경 센트럴미술관, 《한국 현대미술의 단면》 전, 1977.
- 도114. 박서보, <묘법 No. 66-78>, 1978.
- 도115. 하종현, <OEUVRE 작품 74-07>, 명동화랑, 1974.
- 도116. 하종현, 단색화 개인전 도록 표지, 명동화랑, 1974.
- 도117. 하종현, <접합>, 제23회 국전, 1974.
- 도118. 하종현, <접합 76-6>, 1976.
- 도119. 하종현, <접합 77-15>, 1977.
- 도120. 하종현, <접합 74-98>, 1974.
- 도121. 하종현, <접합 74-98>, 세부, 1974.
- 도122. 이우환, <자르기로부터>, 1967.
- 도123. 하종현, <접합>, 1974, 논자 직접 촬영(2011. 11. 21)
- 도124. 하종현, <접합>, 세부, 1974.
- 도125. 하종현, <접합 84>, 1984.
- 도126. 로버트 라이만, <무제>, 1962-3
- 도127. 정상화, <무제 74-F6-A>, 1974.
- 도128. 정상화, <무제 74-F6-A>, 세부, 1974.
- 도129. 정상화, <무제 82-10-C>, 1982.
- 도130. 정상화, <무제 82-10-C>, 세부, 1982.
- 도131. 정상화, <무제 73-6>, 1973.
- 도132. 아그네스 마틴, <Friendship>, 1963.
- 도133. 권영우, <68-3>, 제17회 국전, 1968.
- 도134. 권영우, <S 77-23>, 동경 센트럴미술관, 《한국 현대미술의 단면》 전, 1977.

- 도135. 김기린, <보이는 것과 보이지 않는 것>, 1977.
- 도136. 김기린, <보이는 것과 보이지 않는 것>, 1978.
- 도137. 윤형근, <다-칭>, 동경화랑 개인전, 1977.
- 도138. 윤형근, 1978 동경화랑 개인전 도록 표지
- 도139. 윤형근, <암갈색 - 블루>, 1973.
- 도140. 모리스 루이스, <Loam>, 1958.
- 도141. 윤형근, <다-칭>, 1982.
- 도142. 윤형근, <다-칭>, 세부, 1982.
- 도143. 정창섭, <귀 76-V>, 1976.
- 도144. 정창섭 <귀 80-C>, 1980.
- 도145. 정창섭, <저 84055, 84056>, 1984.
- 도146. 경도 시그넨갤러리, 《서울 현대미술 13인》 전, 1973.
- 도147. 하중현, Work, 제6회 카뉴 국제회화제, 1974.
- 도148. 피오놀라 보이드와 레슬레 에반스 <Point de vue>, 제6회 카뉴 국제회화제 금상, 1974.
- 도149. 게오르그 체모비츠 <Fugue sur une masse>, 제6회 카뉴 국제회화제, 1974.
- 도150. 제7회 카뉴 국제회화제 도록 표지, 1975.
- 도151. 이승조, <핵 6-10>, 제7회 카뉴 국제회화제, 1975.
- 도152. 슈사쿠 아라카와, <Un point de felue>, 제7회 카뉴 국제회화제 금상, 1975.
- 도153. 윤형근, <다 칭 94>, 제8회 카뉴 국제회화제, 1976.
- 도154. 이우환, 서승원, 김구림, 제8회 카뉴 국제회화제, 1976.
- 도155. 박서보, <묘법 20-77>, 제9회 카뉴 국제회화제, 1977.

- 도156. 만틸라 카발레로, <별명 II>, 제9회 카뉴 국제회화제 금상, 1977.
- 도157. 레베카 다방포르, <비엔날레>, 제9회 카뉴 국제회화제 은상, 1977.
- 도158. 제9회 카뉴 국제회화제 이일 심사위원, 1977. 4.23. 동아일보
- 도159. 제13회 상파울로 비엔날레 도록 표지, 1975.
- 도160. 제13회 상파울로 비엔날레 한국관 전경, 1975.
- 도161. 김환기, <16-IX-73>, 1973.
- 도162. 2012년 한국의 단색화 국제학술심포지엄, 국립현대미술관

I. 서론

1. 연구의 목적과 구성

1) 연구의 목적

본 논문은 한국의 본격적인 추상회화 운동인 1970년대 단색화 운동과 이의 국제화에 대한 연구이다.

그 동안 지속적으로 제기되어 왔던 단색화의 정체성 문제, 즉 한국의 ‘흰색’ 그림에 관심을 가졌던 일부 일본 미술인들에 의해 기획된 1975년 《한국 5인의 작가 · 다섯 가지 흰색》 전(이하 《5인 흰색》 전)을 계기로 한국 단색화의 발생과 확산이 촉발되었다는 주장에¹⁾ 대한 비판적 시각이 본 연구의 출발점이다. 이러한 시각은 ‘한국 현대미술의 정립’이라는 기조아래 ‘정체성’과 ‘국제화’를 목표로 진행된 단색화 운동이²⁾ 일본에서의 《5인 흰색》전이 개최되기 전에 이미 시작되었고, 미협이 중심에 있던 박서보(朴栖甫 1931~)가 일본 미술전문가들을 이 운동에 적극 활용했다는 정황을 바탕으로 형성되었다.³⁾ 결국 70년대 단색화의 유행은 외적 영향에 의해 피동적

1) 강태희, “한국적 미니멀리즘과 이우환”, 『미술사연구』, 제11집, 1997, pp. 153-172. 김미경, “‘소예(素藝)’로 다시 읽는 한국 단색조 회화 : 《한국 5인의 작가, 다섯 가지 흰색》전에 대한 고찰”, 『한국현대미술 다시 읽기』 III, vol 2, 오상길 엮음, ICAS, 2003, pp. 430-462.

2) 1972년 창립된 《양태광당》과 《에폴 드 서울》의 창립 취지를 1970년대 박서보를 비롯한 단색화 작가들과 호흡을 같이한 평론가 이일과 기자 이흥우의 글, 장석원과 박서보의 대담이 게재된 공간지, 그리고 당시 신문기사의 보도 내용을 통하여 파악하였다. 이 글들의 주요 내용은 III장 《양태광당》과 《에폴 드 서울》에서 다루었다. 이일, “‘71년의 회고’, 『현대미술의 궤적』, 동화출판사, 1974, pp. 272-274, 이흥우, “화가의 하루: 박서보”, 『화랑』, 1977. 겨울, pp. 68-76. 박서보, 장석원, “‘중성구조’와 ‘윤리의 종말’: ‘만남의 현상학’에서 국제주의에 이르기까지”, 『공간』, 1978년 2월, pp. 9-12.

으로 발생한 것이 아니라, 한국미술의 독자적 정체성을 찾으려는 치열한 자기성찰의 성과이며, 구체적으로는 ‘정신문화의 전통’을 표방한 단색화의 지속적인 국제 진출의 시도로 볼 수 있다.

2011년 김달진 미술자료박물관에서 주최한 《한국 현대미술 해외진출 60년》전에서 국내 미술계 인사들을 대상으로 한국 현대미술이 해외에 진출하기 시작한 1953년부터 2010년까지 가장 성공한 전시회를 설문조사한 결과,⁴⁾ 1975년 《5인 흰색》전과 1992년 《자연과 함께》전이 공동 1위로 선정된 바 있다. 이 두 전시회는 일본과 영국에서 각각 기획된 단색화 작품 전으로, 이는 한국 현대미술사에서 단색화가 차지하는 위상을 단적으로 드러낸 결과이다.

《한국 5인의 작가 · 다섯 가지 흰색 5つのヒンセク(白)-韓國5人の作家》전(1975), 《자연과 함께 Working with Nature》전(1992), 《무한의 제시 Marking Infinity》이우환(李禹煥 1936~)의 회고전(2011),⁵⁾ 《근대의

3) 70년대 미협이 주최에 있으면서 미술계 내에서 막대한 권력을 행사하던 박서보가 미협을 통해서 지속적으로 일본 미술전문가들을 초청하여, 한국 현대미술 전시회를 보여주고, 또 그들을 통해 미국 미술평론가인 조셉 러브를 초청하여 한국 현대미술에 대한 평가회를 갖는 등의 행보를 일본 미술전문가들을 활용한 것이라고 판단하였다. 논자의 이러한 시각은 박서보와의 2번의 인터뷰에서 그의 주장(“한국 현대미술을 일본에 확인시키고 우리 것에 대한 관심을 불러일으켜 서구로 나아가는 발판으로 삼고자 했다.”)과 이우환의 증언, 그리고 단색화 운동 당시의 정황 등을 통해 형성된 것이다. 윤진섭, “이우환과의 대화”, 『한국의 단색화』, 국립현대미술관, 2012, p. 34.

4) 송미숙, 윤진섭, 김선정, 김홍희, 이용우, 서성록, 오광수, 윤범모, 최열, 김승덕, 박서보, 서승원 등의 미술평론가, 전시기획자, 작가 등으로 구성된 미술계 인사들이 설문조사에 참여했다. 최지현, “설문조사 결과, 한국 현대미술 해외진출 성과”, 『한국해외진출60년 1950-2010』, 김달진 자료미술박물관, 2011, pp. 234-235. 이 조사는 2011년 김달진 미술자료박물관에서 기획한 《한국해외진출-전개와 위상》전(5. 26~7. 23)의 학술 행사의 일환으로 진행된 것이다.

5) 일본 동경화랑 기획전으로 개최된 《한국 5인의 작가 · 다섯 가지 흰색 5つのヒンセク(白)-韓國5人の作家》전(1975. 5. 6~24.)은 권영우, 박서보, 이동엽, 허황, 서승원 등의 흰색을 기조로 한 70년대 초반에 제작된 단색화 작품들이 소개되었으며, 《자연과 함께 Working with Nature》전(1992. 4. 8~6. 21)은 영국 리버풀 테이트갤러리에서 기획한 전시로서 이 미술관의 큐레이터 Lewis Biggs는 정창섭, 윤형근, 김창렬, 박서보, 이우환, 이강소 등 6인을 초대하여 각 작가의 1970년대부터 1991년까지의 작품의 흐름을 소개하

극복; 단색화: 한국의 모노크롬 운동 Overcoming the Modern: Dansaekhwa: The Korean Monochrome Movement》전(2014),⁶⁾ 《다방면에서: 추상에서의 단색화 From All Sides: Tansaekhwa on Abstraction》전(2014),⁷⁾ 단색화 작품집 『자연의 색, 한국의 모노크롬 예술 *The Color of Nature, Monochrome Art in Korea*』(2008), 박서보 작품집 『마음을 비우다 *Empty the Mind: The Art of Park Seo-Bo*』(2009)등은 일본, 영국, 미국 등지에서 1970년대부터 최근까지 개최되었거나 출판된 대표적인 단색화 작품전과 작품집이다.⁸⁾ 이처럼 한국의 단색화는 해외 미술계에서 그 양식적 고유성을 인정받고 있으며, ‘흰색’, ‘자연’, ‘자연의 색’, ‘무한’, ‘마음’ 등 전시회와 작품집의 제목에서 드러나듯이 한국 단색화의 미학적 특성이 국제적으로 어떻게 인식되고 있는 지를 보여주고 있다.

었다. 《무한의 제시 Marking Infinity》전은 뉴욕 구겐하임미술관에서 개최된 이우환의 회고전(2011. 6. 24~9. 28)으로서 이 미술관 아시아 담당 큐레이터 Alexandra Munroe가 소개한 이우환의 작품들은 1960년대부터 2000년대까지의 모노크롬회화와 모노하 경향의 입체작품이 총망라된 것이었다.

- 6) 이 전시는 2014년 2월 19일부터 3월 29일까지 미국 뉴욕의 Alexander Gray Associates에서 개최되었다. Sam Bardaouil과 Till Fellrath가 큐레이터로 참여하여, 정상화, 하종현, 허황, 이동업, 이우환, 박서보, 윤형근 등의 작품을 소개하였다.
- 7) 2014년 9월13일부터 11월 8일까지 미국 LA Blum & Poe 갤러리에서 개최된 《다방면에서: 추상에서의 단색화 From all sides: Tansaekhwa on abstraction》전은 미시건대 미술사학과 교수인 조앤 기(Joan Kee)가 큐레이터로 참여하였고, 권영우, 박서보, 윤형근, 이우환, 정상화, 하종현 등의 작품을 소개하였다.
- 8) 해외에서 기획된 이러한 단색화 전시회와 작품집들은 대체적으로 1970년대 경향으로부터 현재까지의 단색화 흐름들을 단계별로 소개하고 있다. 단색화 작품집 『자연의 색, 한국의 모노크롬 예술 *The Color of Nature, Monochrome Art in Korea*』(2008)와 박서보 작품집 『마음을 비우다 *Empty the Mind: The Art of Park Seo-Bo*』(2009)는 뉴욕의 저명한 출판사 Assouline에서 출간되었으며, 저자는 두 책 공통으로 Cho, Soon C과 Bloemink, Barbara였다. 전자는 정창섭, 김창렬, 박서보, 하종현, 이승조, 최명영, 서승원, 이강소, 김태호 등의 60년대 앵포르멜과 오브제 작품부터 70년대를 지나 2000년대까지의 단색화 작품의 여정을 소개하고 있다. 후자의 경우는 1955년 박서보가 제작한 구상작품부터 앵포르멜, 그리고 70년대의 단색화, 1980년대부터 2008년까지의 한지를 매체로 한 단색화의 흐름을 일목요연하게 소개하고 있으며, 박서보의 결혼, 프랑스 방문기, 부모님과의 가족사진, 부인 윤명숙의 사진 등도 실려 있다.

미술의 국제화란 타자와의 교감에 의해 획득될 수밖에 없는 필연적 측면에서, 미니멀적 모노크롬 형식(국제적 보편성)과 함께 정신문화의 전통(지역적인 요소)의 이입은 1970년대 한국 단색화의 미학적 방향성의 본질적 요소로 작용하였다. 이러한 1970년대 단색화에 대한 미학적 논리는 1973년 박서보의 《묘법》전에서 처음 표명된 것으로서, 이후 이일(李逸 1932~1997), 오광수(吳光洙 1938~) 등 1세대 평론가들에 의해서 1970년대 동안 국제화에 걸맞은 한국의 추상회화로서의 이론화 과정을 거쳐 공고히 된 것이다. 이후 1980년대 군부정권을 거치는 동안에도 다소 양식적 변화는 있었으나 더욱 전통성을 공고히 하며 후기 단색화 시대를 열었으며, 최근에는 ‘한국미술의 세계화’, ‘미술의 한류’ 등의 슬로건을 내세워 단색화의 국제화에 박차를 가하고 있다.⁹⁾

이처럼 한국의 단색화가 40년이 흐른 최근까지 그 미학적 독자성을 인정받고, 국내외에서 주목받을 수 있는 배경에는 1970년대 한국 미술사에서 유래를 찾을 수 없을 만큼 집단적 양상으로 전개된 단색화 운동이 자리한다. 1960년대 후반부터 젊은 전위작가들에게서 나타나고 있던 평면성을 기조로 한 모더니즘 계열의 모노크롬 경향이 1972년 창립된 《앙데팡당》전과 1973년 박서보, 이우환, 윤형근, 정상화, 김창렬, 1974년 하종현, 권영우, 김종근, 김홍석, 이승조, 최대섭 등이 한국을 비롯한 일본, 프랑스 등에서 개최한 단색화 개인전을 계기로 본격적으로 유행하기 시작하였다. 이러한 개별 작가들의 참여와 함께 미협을 통해 박서보는 《앙데팡당》과 《에콜 드 서울》 등의 대형 전시회 형식의 제도를 창립하여 일군의 추상작가들을 지속적으로 발굴·양성·후원함으로써 단색화로 대표되는 한국 현대미술의 국제화의 서막을 올리게 된다. 하지만, 한편으론 이러한 과정 중에 드러났던

9) “미술의 한류 이끄는 단색화”, 『LA 중앙일보』, 2014년 8월 21일.

이 추상미술 운동의 획일성과 박서보를 위시한 홍익대 출신 작가들에 의한 미협외의 장기 집권은 당대부터 비판의 대상이 되었다.

이러한 비판적 평가 때문인지 지금까지의 단색화 연구들은 이우환이 주창한 모노하와 단색화와의 영향관계 그리고 그의 예술세계에 많은 부분을 할애하여 왔다. 김미경, 강태희 등 이우환에 정통한 연구자가 있을 만큼 한국 단색화에서 이우환에 대한 관심과 평가는 매우 높다. 서구철학을 전공한 이우환은 메를로-퐁티(Maurice Merleau-Ponty 1908~1961)의 현상학과 니시다 기타로(西田幾多郎 1870~1945)의 선사상 그리고 미니멀리즘의 방법론을 결합하여 주창한 독특한 미술론, 모노하를 바탕으로 1970년대 초기에 발화한 이우환의 예술이 당시 한국 현대미술의 국제화에 목말라 있던 미술계에서는 이상적인 성공사례였으며, 1971년 제7회 파리 비엔날레 진출 이후 국제적인 명성을 얻기 시작한 이우환이었기에 그에 대한 평가와 심도 깊은 연구는 당연한 결과이다.

하지만 단색화 운동을 획일성으로 일관한 미술권력의 유지수단으로만 치부하여 단색화의 태동과 국제화 과정에서의 성과와 의미를 논외로 제쳐두는 것은 한국 현대미술사의 전환점을 이루는 중요한 사건에 대한 역사적 평가를 미루는 일이 될 것이다. 따라서 본고에서는 ‘전통의 정신’의 단서를 처음 제시하고 단색화 운동의 제도적 기반을 구축한 박서보의 역할과 1970년대 국제무대로의 실질적인 통로가 된 《앙데팡당》전 및 《에플 드 서울》전의 전개과정을 살펴보고, 일본과 서구 등 국제무대에서 전개된 단색화 전시회의 국제화 전략과 성과 등을 연구하고자 하였다.

2) 선행연구 분석

현재까지 진행된 1970년대 한국 단색화에 대한 연구를 단색화의 독자성, 단색화의 양식적 정체성, 그리고 단색화 형성과정에 작용한 정치·사회적 역학관계 등 대략 3가지 범주로 나누어 정리하였다.

첫째로, 단색화가 1970년대 한국 현대미술의 대표적 성과로 평가됨에도 불구하고 단색화의 독자성 내지는 정체성에 대한 학계의 합의가 이루어지지 않음을 보여주듯 단색화에 대한 선행연구는 독자성에 대한 담론이 많은 부분을 차지한다. 단색화의 태동기부터 논리적 이론의 필요성을 강조하며, 작가들을 북돋운 측면이 있는 이일(李逸 1932~1997)은 적극적으로 단색화의 독자성을 주장하였다. 이러한 주장의 논거는 서구 미니멀아트의 논리적인 조형성과 달리 단색화는 가공되지 않은 ‘자연미’,¹⁰⁾ 나아가 ‘정신성’¹¹⁾을 지닌다는 것이다. 오광수(吳光洙 1938~)는 단색화를 통해 작가들의 집단화가 구현된 사실 자체를 보편적 정서체계로써 한국적 정체성이 확인된 것이라 전제하고,¹²⁾ 서구의 보편적 조형양식이 일방적으로 차용(借用)된 것이 아니라 한국의 문화적 특수성이 이입(移入)되어 변주(變奏)된 양상으로 단색화가 성립되었다고 긍정적인 평가를 한다.¹³⁾ 서성록(徐成綠 1957~)도 단색화가 지니는 미적 특질을 ‘자연미’로 규정하고 서구나 일본미술에서 보이는 기계적이고 인위적인 형식주의와 차별성이 있다는 점에서 서구 미술의 일방적 수용이 아님을 강조한다.¹⁴⁾ 김복영(金福榮 1942~)도 단색화 직전의 한국미술

10) 이일, “범자연주의와 미니멀리즘”, 『한국미술, 그 오늘의 얼굴』, 공간사, 1982. p. 185.

11) 이일, “한국미술과 모더니즘, 그 전개와 양상”, 『공간』, 1993년 4월. p. 70.

12) 오광수, “모노크롬은 이념인가”, 『월간미술』, 1996년 3월. pp. 52-53.

13) 오광수, “70년대 한국미술의 비물질화 경향”, 『한국미술의 현장』, 조선일보사, 1988. pp. 17-18.

14) 서성록, 『한국의 현대미술』, 문예출판사, 1994. p. 205.

계가 서구미술의 수용과 전통의 계승이라는 두 마리 토끼를 쫓고 있었다는 점에서, 이 두 가지 상반된 지향점의 괴리(乖離)를 메꾸는데 단색화가 하나의 가능성을 보였다고 평가한다.¹⁵⁾ 박계리는 한국 모노크롬의 발생과정과 정체성에 미니멀리즘, 일본 모노하, 한국 개념미술의 영향이 거론된다고 전제한 후, 과연 70년대 한국 모노크롬 발생에 내재적 필연성이 작용하였는가 자문한다. 이에 답하기 위해 일본인 타자의 취향이 아닌 주체적 시각으로 박서보, 이우환을 중심으로 한 대표적인 단색화 작가들의 작업과 작품의 실체를 분석하였고, 박서보와 이우환이 서로 상이한 작업철학을 지니고 있으며, 한국 모노크롬은 한국의 전통 공예미가 접목되어 만들어진 독창적인 결과물이라는 결론을 내놓는다.¹⁶⁾

한편 상기한 긍정적인 평가와는 상반된 주장으로써, 성완경(成完慶 1944~)은 1970년대 서구 미술의 수용과정에서 한국 미술계가 서구의 문화사적 배경이나 사회적 맥락을 이해하려는 노력을 소홀히 하고, 방법론이나 양식론에만 치우쳤다는 점을 지적하며 전통이 강조된 단색화의 의미를 평가절하 하였다.¹⁷⁾ 김윤수(金潤洙 1936~)도 현실외면과 역사의식의 부재를 70년대 단색화의 한계로 규정하였다.¹⁸⁾ 윤진이는 한국 모노크롬회화가 한국 고유의 문화정체성을 구현한 현대미술이라고 자처하지만 실상 이 미술의 실제와 이론이 형성되던 초기의 맥락을 살펴보면, 문화정치학적 실천에 적극적이었던 서구 미니멀리즘과는 달리 관념적으로만 탈근대를 실현하였을 뿐 사회적, 정치적 역할을 포기했다는 점에서 한계가 있음을 지적한다. 서구 미니

15) 김복영, 『현대미술연구』, 정음문화사, 1987, pp. 160-161.

16) 박계리, “1970년대 한국 모노크롬의 기원과 전통성”, 『미술사논단』, 제15호, 2002, pp. 295-322.

17) 이일·성완경 대담, “‘80년대 미술’의 거센 열풍-젊은 작가들의 미술운동을 분석한다”, 『계간미술』, 1985년 봄, pp. 40-41.

18) 김윤수, “한국 추상미술의 반성”, 『계간미술』, 1979년 10호, pp. 89-90.

멀리즘과 일본 모노하 미술의 동시대적 영향 하에서 한국의 모노크롬 회화가 재료의 물성에 작가의 신체적 개입을 통해 주/객 이분법을 극복하고 물아일체라는 세계와의 만남을 시도했다는 점에서 그린버그식 모더니즘이 추구한 평면성을 벗어난 미니멀회화로 간주되지만, 이론적으로는 한국 혹은 동양의 전통으로 회귀하였을 뿐 예술 밖 사회로까지 운신의 폭을 넓히지 못했다는 것이다.¹⁹⁾ 또한, 70년대 한국 미술계가 한국형 현대미술을 생산하기 위해 서구 미술사조의 동시성을 획득하면서 동시에 서구와의 차이를 통해 정체성을 구축하려는 시도로써 정체성 담론을 형성하는데, 일본의 오리엔탈리즘이나 이우환의 모노하, 서구의 모더니즘 담론을 무차별적으로 차용하여, 모노크롬 미술의 독자성을 강조하면서도 흉내내기식 혼성성(混成性)을 보이는데 그쳤다고 비판한다.²⁰⁾

둘째로, 단색화의 양식적 정체성에 대한 연구로, 김미경은 한국 현대미술과 이우환의 관계, 이우환의 예술론과 작품, 일본 모노하 작품 소개 등을 통해 70년대 단색화 형성에 이우환의 예술론이 큰 역할을 했음을 강조한다.²¹⁾ 윤난지는 소위 단색화의 주역으로 일컬어지는 박서보와 이우환의 이론적 영향관계에 대해 소개하였는데, 박서보가 전통적 자연관에 근거를 둔 ‘정신성’을, 이우환이 물질 그대로의 세계와 ‘탈(脫)한국성’을 단색화의 이론으로 두었다는 점이 다름을 지적하며, 박서보와 이우환이 각각 단색화 운동의 안과 밖을 담당하며 ‘한국적 모더니즘’의 틀을 만들었다고 해석하였다.²²⁾

19) 윤진이, “한국 모노크롬 회화의 맥락 읽기”, 『현대미술학 논문집』, 제13호, 2009, pp. 118-120.

20) 윤진이, “한국 모노크롬미술의 ‘정체성담론’에 대한 탈식민주의적 고찰”, 『인문논총』, 제63집, 2010, pp. 126-143.

21) 김미경, “이우환의 입장과 회화들: 그 해석의 문제”, 『현대미술사 연구』, 제5집, 1995, pp. 69-87. 『모노하의 길에서 만남 이우환』, 공간사, 2006. “‘모노하’·이우환·한국현대미술: 예술의 지정학”, 『한국현대미술자료(1960-1979) 약사: 정치·경제·사회와 함께 보는 한국현대미술』, ICAS, 2003, pp. 517-532.

정무정은 70년대 모노크롬 회화가 갖는 독자성이 색채를 넘는 범자연적 ‘정신세계’라고 전제한 후, 이러한 특질이 우리만의 것인가 자문한다. 그리고 이우환이 추구하는 물질의 본질을 드러내는 작품 경향이 앞서 규정한 우리 미술의 특질에서 벗어나며, 이브 클랭(Yves Klein 1928~1962)의 청색모노크롬, 아그네스 마틴(Agnes Martin 1912~2004), 로버트 라이만(Robert Ryman 1930~), 브라이스 마든(Brice Marden 1938~) 등의 모노크롬 회화에서 표방한 정신세계를 예를 들어, 우리의 모노크롬 회화의 독자성이 약화될 수 있음을 우려한다. 하지만 물질을 중첩, 집적, 반복시켜 물질을 정신세계로 환원시키는 독창적인 작업방식이나 구조는 우리의 독자성을 강화할 수 있는 여지로 작용할 것으로 평하였다. 또한, 미니멀 아트가 실제의 공간을 도입함으로써 입체작품의 제작으로 나아가게 된 상황을 근거로 하여, 우리의 모노크롬 회화는 일본의 모노하와 달리 미니멀 아트의 맥락에서 파악하기 보다는 그린버그(Clement Greenberg 1909-1994)가 “예술과 비예술의 경계선은 3차원에서 찾아야 한다”고 주장하며 평면성을 강조한 ‘모더니스트 회화’에 더 근접한 미술로 보아야 한다고 주장한다.²³⁾ 강태희는 한국 단색화의 유행 시기를 1970년대 중반으로 상정한다면, 동시대 미국의 동향에서 미니멀리즘은 이미 세를 다한 시기였으므로 우리와의 년대가 맞지 않기 때문에 ‘한국적 미니멀’이라는 주장을 재고해보아야 한다는 의견을 제시하였다. 김복영은 단색화를 서구 미니멀리즘의 문맥보다 한국 개념미술과의 관계에서 논의하였다.²⁴⁾

22) 윤난지, “단색조 회화운동 속의 경쟁구도: 박서보와 이우환”, 『현대미술사연구』, 제32집, 2012, p. 278.

23) 정무정, “1970년대 후반의 한국 모노크롬 회화”, 『현대미술의 구조: 환원과 확산, 이일교 수회갑기념문집』, API, 1992, pp. 88-100.

24) 김복영, “1970년대 물성과 회화와 단색평면주의”, 『한국미술의 자생성』, 한길아트, 1999, pp. 139-170.

셋째로, 단색화 형성과정에 작용한 정치·사회적 역학관계에 관한 연구로, 2002년 『한국현대미술 다시읽기』에서 본격적으로 제기된 이른바 ‘비에의 미’로 일컬어지는 한국 전통의 ‘흰색’에 대한 야나기 무네요시의 조선예술훈론, 그리고 전통을 표방한 1970년대 군부정권의 민족주의 등이 단색화의 형성에 깊은 관련이 있다는 정체성 담론이다.²⁵⁾ 김미경은 흰색 단색화의 발생과 확산이 1975년 《5인 흰색》전을 계기로 촉발된 것으로 판단하고, 단색화 형성기에 개입된 일본인의 영향을 깊이 동감하며 그에 대한 반성과 비판을 하고 있으며,²⁶⁾ 박계리는 이우환이 매개가 되어 모노하의 영향을 받은 한국 단색화에 일본 미술인들이 관심을 가진 것은 문화·정치학적 배경으로써, 일제 강점기 이후 한국의 문화를 주변부로 인식한 일본이 정치적 목적으로 단색화에 관심을 가진 것은 아닌지에 대한 의문을 제기하였다.²⁷⁾ 권영진은 유신정권의 암울한 사회에서 도피하여 전통으로의 회귀와 암묵적 침묵을 선택함으로써 군부정권의 정책에 호응했다고 70년대 단색화 운동의 한계를 지적하였다.²⁸⁾ 윤난지는 단색화 운동의 생성부터 한국과 일본이라는 식민지적 위계가 존재하며, 단적으로 박서보의 행보가 일본이라는 주류에 편입되고자 하는 식민주의적 발상이라고 해석한 바 있다.²⁹⁾ 한국계 미국인 미술사학자인 조앤 기(Joan Kee)는 자신의 박사학위 논문에서 1960-70년대에는 국제미술계에 참여하고자 하는 한국화단의 갈망이 매우 컸으며, 이

25) 정현이, “1970년대 한국 단색조 회화에 대한 소고: 침묵의 회화, 그 미학적 자의식”, 『한국현대미술 다시 읽기』 III, 1차 세미나 발제문, 오상길 엮음, ICAS, 2002, pp. 339-367.

26) 김미경, “‘素藝’로 다시 읽는 한국 단색조 회화-《한국 5인의 작가, 다섯 가지 흰색》전에 대한 고찰”, 『한국현대미술 다시 읽기』 III vol 2, 오상길 엮음, ICAS, 2003, pp. 439-447.

27) 박계리, “1970년대 한국 모노크롬의 기원과 정통성”, 『미술사논단』, 제15집, 2002, pp. 295-322.

28) 권영진, “‘한국적 모더니즘’의 창안 : 1970년대 단색조 회화”, 『미술사학』, 제35집, 2010, p. 100.

29) 윤난지, “단색조 회화운동 속의 경쟁구도: 박서보와 이우환”, 『현대미술사연구』, 제32집, 2012, pp. 251-284.

리한 갈망이 1965년 한일 협정 이후 이뤄진 한·일간의 문화교류와 권위적인 박정희 군사정권의 민족주의와 검열문화에 의해 더욱 고조되면서 단색화 운동을 촉발한 것으로 보았다. 윤희근, 이우환, 박서보, 하종현의 작품들을 분석하여, 이 작품들에서 공통적으로 나타나는 ‘유인(invitation)’과 ‘비킴(deflection)’사이의 상호작용이 군부정권의 검열문화에 대해 이의를 제기하는 것처럼 보인다고 해석하였다.³⁰⁾ 최근 권영진은 박사학위 논문 “1970년대 한국 단색조 회화 운동: ‘한국적 모더니즘’의 비판적 고찰”(2014)에서, “단색조 회화가 ‘한국적 모더니즘’의 구현물로 의미화되는 과정에서 내부적으로는 유신체제의 억압적인 민족주의 이데올로기에 부응했으며, 이 미술이 전위정신을 표면에 내세웠지만 화단 내 주도권 장악을 통해 추진되었고, 외부적으로는 일본인들의 취향에 부응한 야나기식 식민 미학을 되살려 내는 등 당대의 지정학적 역학관계에 긴밀하게 반응했다”고 비판하였다.³¹⁾

그 밖에, 이전의 연구 방향과는 색다른 여성주의 시각에서 단색화운동을 논한 윤난지는 소위 홍대파로 일컬어지는 박서보 사단에 의해 주도된 한국 단색화 운동에서 여류작가의 참여가 극소수인 것을 근거로 하여, 이 미술운동이 남성중심 권력주의의 산물이자 민족주의 산물이라는 해석으로 접근한 바 있다.³²⁾

이상의 연구들을 정리해보면, 일반적으로 70년대 단색화가 한국 현대미술에서 차지하는 대표성에 대해서는 인정하지만, 단색화의 독자성에 대해서는 논리와 양식 모두에서 특유의 정체성이 구축되었다는 주장과 역사인식

30) Joan Kee, “Points, Lines, Encounters, Worlds: *Tansaekhwa* and The Formation of Contemporary Korean Art”, Ph.D. Dissertation, New York University, 2008, p. 15.

31) 권영진, “1970년대 한국 단색조 회화 운동 : ‘한국적 모더니즘’의 비판적 고찰”, 이화여대 미술사학과 박사학위 논문, 2014, pp. 200-203.

32) 윤난지, “단색조회화의 다색조맥락 : 젠더의 창으로 접근하기”, 『현대미술사연구』, 제 31집, 2012, pp. 161-198.

이나 사회적 맥락이 고려되지 않은 모방에 지나지 않는다는 주장이 아직 접점을 찾지 못한 채 진행형이며, 양식적 정체성에 대해서도 미니멀리즘의 영향관계로 단색화의 성립을 해석하려는 경향이 우세하지만, 몇 가지 다른 의견들도 제시되고 있는 상황이라 볼 수 있다. 2000년대 이후 연구들에서는 단색화의 태동에 미친 정치적, 사회적 영향관계를 살피는 등 논의의 범주가 확장된 측면이 있다.

하지만 현재까지 단색화 운동의 실체와 의미를 주체적 시각으로 집대성한 연구는 없었다. 본 연구에서는 단색화 운동의 태동과 국제화 전반에 나타난 이념과 실천과정을 분석하여 그 미술사적 성과와 의미를 찾고, 앞으로 나아갈 길에 대해 조망하고자 하였다. 단색화는 1970년대를 상징하는 미술이지만 후기 단색화 시대로 이어지며 현재진행형의 미술이기에, 연구의 시대적 범위가 넓지만, 단색화 운동의 국제화 과정에 초점을 맞추기 위해 1970년대로 범위를 국한하였고, 국제화의 성과나 의미 등에 대한 이해를 돕기 위해 필요에 따라 최근 사례나 동향들을 소개하고자 하였다.

3) 연구의 구성

본 연구의 구성을 살펴보면, II장에서는 70년대 단색화 운동이 단순히 일본 미술계의 취향에 부응하여 다분히 피동적으로 발생되었다는 기존의 견해에 대해 비판적인 시각을 견지하고, 단색화의 태동과 발전에 한국 화단내의 내적 필연성이 작용하였음을 주장하고자 한다. 이러한 주장에 대한 논거를 제시하기 위해 1970년대 단색화 이전의 시대적 상황과 미술계의 동향을 살펴볼 것이다. 정치, 사회적으로 민족주의, 근대화, 민주주의의 열망이 혼재한 시대적 상황과 1960년대 중반 앵포르멜의 쇠퇴와 이른바 ‘환원과 확

산'으로 규정되는 다양한 미술사조가 혼재한 1960년대 말에서 70년대 초반 한국 미술계가 국제적 보편성을 갖춘 서구의 미술 사조를 수용하고, 독자적 정체성을 찾고자하는 열망과 주체적인 기운이 존재했음에 주목하였다.

III장에서는 단색화의 기원과 전개에 대해서 고찰하고자 한다. 앵포르멜 시기 반국전 선언을 하며 한국현대미술의 격동기 동안 재야를 자처하며 전위미술의 중심에 있던 박서보가 국전의 탈출구로서 국제전 진출을 활성화하고자 창립한 《앙데팡당》전의 창립배경과 서구의 앙데팡당 개념과 차별화된 '공모전' 형식을 취할 수밖에 없었던 당시 사정과 이 전시를 통해 주목된 흰색그림에 대해서 고찰할 것이다.

단색화 운동의 틀을 만든 박서보에 대해서는 첫번째 '전통'을 불어 넣은 그의 논지를 파악하고, 둘째는 그가 단색화 운동을 위해 전략적으로 마련한 제도에 대해서 살펴보고자 한다. 박서보가 이끌어 간 단색화 운동의 실천의 장(場)인 《앙데팡당》전과 《에폴 드 서울》전 등을 통해 단색화 운동이 확산되기까지의 과정을 정리하고, 실질적으로 단색화 작가들의 양성을 담당했던 《에폴 드 서울》전의 주요 작가들의 작품을 분석하고자 한다. 이우환에 대해서는 단색화 이론이 성립할 수 있도록 논리를 불어 넣은 정황을 살펴볼 것이다. 또한, 일본에서 활발하게 기획된 단색화를 주류로 한 대형 전시회를 중심으로 단색화의 미학이 일본에서 어떤 형태로 해석되고 있는지를 살펴보고 이를 통해 일본인이 단색화에 주목하게 된 한국 추상회화의 미적 특질을 파악하게 될 것이다. 박서보의 외부로의 행적 중 가장 눈에 띄는 사항은 당시 한국에 비해 문화예술의 선진국이었으며, 해외로 나가는 가장 효율적인 통로였던 일본 미술계와의 친밀한 교류였다. 관점에 따라서는 박서보가 일본 미술계의 시선을 의도적으로 유인하고 이를 활용한 측면이 있음에 주목하였다. 당시 미협을 통한 이러한 박서보의 행보를 고찰해 보고, 일

본 미술계를 통해 국제화하려던 내적 필연성을 살펴보는 것도 본 연구의 또 다른 목적이다.

IV장에서는 1970년대부터 현시점까지 단색화의 국제화의 주역을 담당 한 작가들을 선별하여 그 양식적 특징을 살펴보고자 한다. 이를 위해 1974년 서구 미술인에 의해 처음 밝혀진 이래 국내외적으로 단색화의 독자적 미학으로 표명되고 있는 ‘텍스추어’ 즉 화면의 질감이 두드러진 작품을 선별하였다. 따라서 “행위의 반복에 의해 질감이 드러나는 작품군”과 “바탕자체의 질감이 두드러진 작품군”의 두 개군으로 나누어 작품분석을 시도하였다.

V장에서는 한국 현대미술의 국제화를 위한 중요한 방편이었던 국제전 진출에 작용한 단색화의 국제화 전략, 즉 일본을 교두보로 활용한 것과 선택과 집중이 적용된 전략에 대해서 파악해보았다. 국제전 진출은 단색화 경향의 작품이 주류로 참여한 카뉴 국제회화제와 상파울로 비엔날레를 중심으로 살펴보고, 이 국제전들의 성격과 한국작가들의 출품 경향과 성과를 분석하고자 한다. 더불어 《양데광당》전(1974), 《에플 드 서울》전(1975~80)으로 대표되는 단색화 운동의 양상을 파악할 것이다. 국제전 진출을 통해 얻은 성과와 의미를 살펴보고자 한다.

1970년대 단색화 운동은 집단성을 배경으로 한국 추상회화로 양식화되었다는 평가를 받고 있음에도 불구하고, 운동의 양상이 다양성을 배제한 획일적이고, 군부정권이라는 암울한 시대상을 반영하지 못했다는 비판을 받아왔다. 하지만, 군부정권의 지배하에 있던 시대적 상황을 고려하지 않더라도, 급변하는 국제미술 조류의 변방에 있었던 한국 미술계가 강력한 추진력을 지닌 집단이 아닌 개별성과 다양성을 지닌 개개로 과연 역사적으로 어떤 족적을 남길 수 있었을까 하는 의문을 떨치기 어렵다. 지금까지 학계에서 도외시되어온 단색화 운동을 통해 한국 추상회화가 태동하기까지 조성된 내적

필연성과 단색화 운동을 통한 국제 진출의 총체적 의미를 찾아보는 일은 1970년대 한국 현대 미술사를 보다 균형적으로 바라보는 미술사적으로 매우 중요한 일이 될 것이다.

2. 기존의 주장에 대한 비판적 견해

본 장에서는 한국 단색화 경향에 대한 주요 쟁점인 정체성에 대한 기존의 주장에 대해 비판적 견해를 제시하고자 한다. 잘 알려진 바대로 1970년대 단색 경향은 일본 미술계의 일부 인사들에 의해 주목된 한국 현대미술의 특질이었다. 일제 강점기 조선의 미학을 ‘비애의 미’로 규정한 야나기 무네요시(柳宗悅 1889~1961)의 영향 아래 일부 일본인이 1972년 《앙데팡당》전에 전시된 청년작가들의 ‘백색 그림’에 관심을 갖기 시작하면서 1975년 일본 동경화랑의 《5인 흰색》전을 기획하였고 이를 계기로 국내에서 단색화의 확산이 촉발되었다는 것이 기존 미술사학계의 보편적인 시각이다.

1970년대 후반기로 가면서 한국화단에 일종의 ‘회화평면의 분청화’ 현상이 농후해지게 된 배경에는... 일본을 통해 기획되고, 역수입되고, 또 우리의 동의에 의해 재생산된 야나기 무네요시의 오리엔탈리즘이 놓여 있다.³³⁾

나는 솔직히 전반적인 일본인들의 이조백자를 바라보는 시각이 아직도 소극적인 미의 기준, 쓸쓸함과 비애 등을 잠재적으로 내포하고 있다고 보며 야나기의 식민지 시대를 40년이나 지난 1975년 《다섯가지 흰색 白》에서 다시 그것이 되살아나고 있었다고 생각한다...³⁴⁾

33) 정현이, “1970년대 단색조 회화 : 침묵의 회화와 미학적 자의식”, 『한국현대미술 다시 읽기』 III, ICAS, 2003, p. 357.

... 1975년에 박서보가 주축이 되어 창립한 ‘에콜 드 서울’이 탈 이미지론에 입각한 평면작업을 시도한 것... 우리 화단에서 이런 미술을 유행시키는 계기가 된 것이 1975년 일본에서의 《한국·5인의 작가 다섯 가지의 흰색》이었으며...³⁵⁾

문제는 일본인들이 규정한 한국 현대미술의 특질을 그대로 받아들이고, 일본인들이 설정해 놓은 한국 모노크롬의 범주 설정을 아무런 검토 없이 그대로 지금까지 사용하고 있는 한국비평계의 직무유기가 문제인 것이다.³⁶⁾

단색화가 현대미술의 특질로 파악되기 시작한 것은 국내가 아니라 국외로부터라는 사실이다. 그 계기는 1977년 동경 센트럴미술관에서 개최된 한국현대미술의 단면전을 통해서이다.³⁷⁾

이상의 여러 글과 그 외의 학술지를 통해서 발표된 한국 단색화의 정체성에 대한 글들이 이러한 논지에서 크게 벗어나지 않는 실정이며, 더욱이 오광수는 이미 1974년부터 단색화가 세계미술의 경연장인 국제전을 통해서구를 향해 국제화의 길에 들어섰고, 1977년 당시 이미 단색화가 하나의 미술경향으로써 국제전에서 수상하는 등 다양한 국제전에서 각각 수십 편의 작품을 대거 진출시키고 있던 상황임에도 불구하고 1977년 동경에서 개최

34) 김미경, “‘素’ - ‘素藝’로 다시 읽는 한국 단색조 회화, 《한국 5인의 작가 · 다섯 가지 흰색》전에 대한 고찰”, 『한국현대미술 다시 읽기』Ⅲ, 오상길 엮음, Vol. 2, ICAS, 2003, p. 456.

35) 강태희, “한국적 미니멀리즘과 이우환”, 『현대미술의 또 다른 지평』, 시공사, 2000, p. 37.

36) 박계리, “1970년대 한국 모노크롬의 기원과 정통성”, 『미술사논단』, 제15집, 2002, p. 300.

37) 오광수, “바래진 것의 정서와 구조”, 『예술과 비평』, 1986년 여름, p. 134.

된 《한국 현대미술의 단면》 전에서야 비로소 한국 추상회화로써 인식되기 시작했다는 다소 당시의 정황과 동떨어진 견해까지 피력한 바 있다.

‘소복(素服)’의 색에서 유추하여 흰색을 ‘비애의 미’, ‘슬픔의 미학’으로 규정한 야나기 무네요시의 시각이 온전히 틀린 것은 아니지만, 우리민족에게 흰색이 슬픔을 상징하는 색으로만 규정될 수는 없다. 흰색이 ‘소색(消色)’의 이미지를 갖고 있어 우리민족은 흰색을 자연에 동화하는 색, 자연에 귀의하는 색으로 여겼다.³⁸⁾ 또한, 삼국시대에 전래된 불교의 영향으로 우리민족은 전통적으로 사후세계를 ‘극락’으로 믿어 왔는데, 조선시대에는 부모 사후에 자식이 부모의 극락왕생을 빌며 3년 동안 ‘소복’을 벗지 않고 예를 갖추기도 했다. 불교의 정토사상에서 ‘나무아미타불(南無阿彌陀佛)’을 외기만 하면 고통스런 현실에서 벗어나 사후에 즐거움이 가득한 ‘극락정토’에 태어날 수 있다³⁹⁾는 극락은 방위로는 서쪽에 위치한 ‘서방극락정토(西方極樂淨土)’⁴⁰⁾를 말한다. 서쪽은 전통 사상인 오행설(五行說)에 의한 오채(五彩) 혹은 오방색으로 풀어보면 흰색(白)에 해당하는 방위이다.⁴¹⁾ 그러니까 소복의 흰색은 단순히 슬픔을 의미하기보다 극락왕생을 비는 염원의 의미를 담은 색이라 할 수 있으며, 전래의 불교와 오행사상이 결합된 민속의 색이라

38) 김미경은 70년대 단색화를 ‘素藝’라는 개념으로 보고자 했는데, “햇빛과도 같은 흰빛, 그것이 ‘素’”라고 하며, 단색화가 말하고자하는 궁극적인 것을 포괄 할 수 있는 색의 개념으로써 ‘素’를 제시한 바 있다. 김미경, 앞의 책, pp. 457-458.

39) “아미타불의 명호를 집지하여 만약 하루, 이틀, 사흘, 나흘, 닷새, 엿새, 이레라도 일심으로 산란하지 아니하면 그 사람은 목숨이 다할 때 아미타불과 모든 성중이 함께 그 사람 앞에 나타날 것이며, 이 사람이 임종시 마음이 전도되지 않으면 즉시 아미타불의 극락세계에 왕생함을 얻으리라.” 鳩摩羅什, “아미타경”, 『대장경』 12권, pp. 346-347.

40) “여기에서 서쪽으로 십 만억 불국토를 지나 한 세계가 있는데 극락이라고 한다... 그곳을 극락이라고 부르는 까닭은 그 나라의 중생은 아무런 괴로움이 없고 단지 모든 즐거움만을 받으므로 극락이라 한다.” 鳩摩羅什, 앞의 책, p. 347.

41) 오행설은 흔히 천문지리학적 사상을 구현하여 방위, 절기 등을 가렸으며 색상을 이에 부합시켰는데, 오행은 목(木)·화(火)·토(土)·금(金)·수(水)를 말하며, 방위는 동·남·중·양·서·북이다. 그리고 색상은 파랑·빨강·노랑·하양·검정인데, 서쪽(방위)에 해당하는 색상이 바로 흰색이다. 장기인, 『한국건축대계 III: 단청』, 보문각, 1992, p. 12.

할 수 있다. 같은 의미로 전통 목조 사찰이나 궁궐 등의 건축물을 의장할 때 쓰이는 단청의 기본 색상이 오방색이며 흰색이 다수 사용되어 왔던 것이다.

1990년대 후반부터 학계에서 형성되기 시작한 단색화의 정체성 논란은 새로운 시각이나 면밀한 검증 없이 안일하게 답습되고 확대, 재생산되어 현 시점까지 왔다. 정작 일본 미술인들은 별 말이 없는 가운데 우리 스스로 야나기 무네요시라는 한 개인의 오리엔탈리즘적인 시각을 불러내어 그 굴레에 갇히는 것을 자처하여 한국 현대미술의 주요 성과물인 단색화가 우리 자신 보다는 외부에 의해 구축된 것으로 평가 절하해왔다. 그러나 1975년 《5인 흰색》전이 열리기 이전의 국내 단색화의 동향과 이 미술 운동에 대한 심도 있는 검토 없이 소수 일본인의 눈에 띈 흰색 그림에 대한 단편적인 정황만으로 한국 단색화가 일본인의 오리엔탈리즘적 취향에 의해 성립되고 확산되었다고 속단하는 비평자세야 말로 스스로 일본에 ‘문화적 종속’을 자처하는 식민사관의 발로라고 생각한다.

따라서 지금까지 학계의 시각이 단색화의 형성과 확산의 원동력을 온전히 일본이라는 타자, 외부적 요인에 초점을 맞추고 있었다면, 본 장에서는 기존의 주장을 담은 몇 가지 물음에 대한 반론을 통해 독자성을 갖춘 한국 추상회화의 형성에 한국 청년 작가들의 현대미술에 대한 열망과 의지에서 비롯된 내적 필연성이 작용하였음을 밝히고자 한다.

1) 동경화랑 《5인 흰색》전(1975) 이전의 흰색 모노크롬

1970년을 전후로 하여 한국에서 ‘흰색’에 관한 담론이나 전시 기획을 의도한 흔적을 찾기는 어렵다.⁴²⁾

일부 미술사학자들은 1975년 일본 동경화랑에서 열린 《5인 흰색》전을 전후로 국내에 ‘흰색’에 대한 미학적 담론이나⁴³⁾ 전시를 기획한 흔적을 찾기 어렵다고 주장한다. 그러나 일본인에 의해서 발견되고, 확산되었다고 주장되어온 ‘백색(白色)’이 이미 1960년대 후반부터 국내미술계에 유행했음을 다음의 사례를 통해 파악할 수 있다.

(1) 1972년 명동화랑의 5인의 《백색》전

그 첫 번째 사례는 1972년 9월 명동화랑에서 개최된 5인의 《백색 白色》전이다.⁴⁴⁾(도1, 2) 이 전시는 백색동인회(白色同人會)의 창립전이었으며, 홍익대 회화과 대학원 재학생들인 여류 화가 5인(김주영, 이원화, 이종남, 엄희옥, 여명구)의 그림으로 구성되었다.⁴⁵⁾ 1972년부터 1977년까지 《백색》전이 매년 개최되었는데, 일련의 신문보도를 통해서 확인할 수 있다.⁴⁶⁾ 1974년에는 한해에 2회의 전시회를 개최하는 열의를 보였으며 당시 경향신문에는 “전통에서 탈피하려는 과감한 시험적이고 전위적인 작품”이 선보이고 있다는 기사가 보도되었다.⁴⁷⁾

42) 김미경, 앞의 책, p. 448.

43) 1972년 미협주관의 양대광당전 평가회에서 흰색을 포괄하는 단색화에 대한 미학적 담론이 공식적으로 시작되었고, 1973년 박서보의 묘법전에 대한 이일의 비평에서 흰색이 ‘비물질성’ 등으로 해석되고 있었다.

44) “제1회 백색전”, 『경향신문』, 1972년 9월 26일. 제1회 백색전의 전시기간은 9월 23일에서 29일까지 였다.

45) 김달진, 『바로 보는 한국의 현대미술』, 발인, 1996, p. 443.

46) “白色同人五人展示會(백색동인5인전시회)”, 『동아일보』, 1973년 10월 29일. “홍대출신 여류작가 백색전열어”, 『경향신문』, 1974년 10월 30일, “10일부터 백색전”, 『매일경제』, 1975년 10월 9일, “13일부터 백색전, 청년작가회관서”, 『매일경제』, 1977년 6월 13일. 일련의 신문보도를 통해서 확인한 바, 1975년 제4회 백색전이 개최되었고, 1977년 제5회가 개최되어 1976년에는 백색전이 개최되지 않은 것으로 보인다.

47) “홍대출신 여류화가 백색전열어”, 『경향신문』, 1974년 10월 30일.

창립전부터 1977년 전시까지 모두 참여한 백색동인회 멤버 김주영(金珠映 1948~)의 증언에 의하면⁴⁸⁾ 당시 홍익대를 중심으로 한 20대의 청년작가들이 새로운 모더니즘으로 주목하기 시작한 경향이 모노크롬이었으며, 특히 이미지가 배재된 흰색과 흑색 그림이 주류를 이루었고, 《백색白色》전에서는 대부분의 멤버가 흰색의 모노크롬을 지향하였으나(도3) 자신은 1회전부터 줄곧 흑색 모노크롬만을 추구했다고 한다.

《백색》전의 경향에 대해서 더욱 구체적으로 살필 수 있는 자료는 1973년 12월 『서울평론』에 게재된 오광수의 “이미지의 부재”라는 제목의 글인데, 김주영의 진술처럼 당시 흰색과 흑색의 모노크롬 경향이 젊은 세대 속에서 확산되고 있었던 미술계 상황을 전하고 있다.

73년 하반기에 들어서면서 서울화단에 나타난 주목할 만한 경향으로서 ‘그림 없는 그림’을 들 수 있을 것이다... 구체적으로 말한다면 캔버스에 이미지가 없는 그림을 가리키는 말이다. 최근에 열린 백색전, 현대미술병립전(시공회, 오리진, 현대조각회), 김한展 그리고 시기적으로 좀 앞선 박서보의 <묘법전>에 나왔던 상당수의 작품들에서 이와 같은 공통된 경향을 발견할 수 있다... 그것이 극심할 경우에는 흰 캔버스위에 희게 그려지거나 아니면 검은 캔버스위에 검게 그려지기도 한다. 현대미술병립전에 출품된 허황씨의 작품과 백색전의 몇 작품은 전자에 현대미술병립전에 출품된 김

48) 김주영은 백색전 뿐만 아니라, 양태광당전(1972), 서울비엔날레(1974), 제1회 대구미술제(1974), 제1회 현대미술제(1975) 등에 흑색 모노크롬을 출품하며 70년대 동안 활발히 단색화 운동에 참여하였다. 김주영의 흑색 모노크롬은 홍익대 회화과 재학 시 스승인 남관의 영향을 받았다고 한다, 논자가 안성 작업실을 방문하였을 때, 김주영은 80년대 프랑스 유학 중 전환한 ‘노마드’를 주제로 한 설치작업과 우리나라의 분단된 현실의 아픔을 간직한 자신의 가족사가 함축된 구상이 가미된 평면작업에 몰두하고 있었다. 그녀는 홍익대학교 회화과 대학원 졸업 이후 1986년 도불하여 파리 제8대학 조형예술과 박사학위를 받았으며 2005년 귀국하여 모교인 홍익대 디자인대학원에서 초빙교수로 재직하였고, 현재는 퇴임하여 작품제작에만 몰두하고 있다. 김주영, 논자와의 인터뷰, 2014년 9월 1일, 경기도 안성시 가율리 작업실.

진석씨의 작품은 후자에 해당하는 예이다.⁴⁹⁾

이 같은 오광수의 비평을 통해서 확인된 당시 서울화단의 ‘그림 없는 그림’ 즉 모노크롬의 유행 속에 1972년부터 허황(許梲 1946~)은 《오리진》, 《현대미술병립》 전 등에서⁵⁰⁾ 그리고 백색동인회 멤버들은 《백색》 전을 통해서, 박서보는 《묘법》(1973)전을 통해서 “이미지 없는”, “흰 캔버스에 희게 그려지는” 그림을 발표하고 있었으며, 전시의 명칭과 그룹의 이름으로 까지 백색(白色)이라 칭한 것은 그만큼 흰색이 주목된 색이었음을 증명하는 사례라고 볼 수 있다. 더욱이 박서보의 《묘법》 전 이전 이미 허황, 이동엽(李東焜 1948~), 백색동인회, 김한(金漢 1931~2013), 김진석(金鎭石 1946~2003) 등 홍익대 재학생들을 중심으로 한 20대의 신세대들이 이 미술에 경도되고 있었고 이러한 서울화단의 기류 속에서 기성세대들까지 모노크롬을 주목하게 한 하나의 배경이 되었을 것으로 생각된다.

더욱이 5인의 《백색》전은 일본 미술계 인사들에게 한국 현대미술의 창구 역할을 했던 명동화랑에서 1972~73년 개최되었을 뿐만 아니라 당시 신문에 기사화되었기 때문에 그 시기 한창 한국을 드나들던 일본 미술인들의 눈에 띄었을 가능성이 있다. 이러한 정황을 뒷받침하는 일례로는 1971년 명동화랑에서 개최된 《세계명작 판화》전을 들 수 있는데, 동경화랑 사장 야마모토 다카시(山本孝)가 자신이 소장한 서구 미술가들의 판화 작품을 직접 가지고와 명동화랑에서 그 전시회를 개최한 것이었다.⁵¹⁾ 이처럼 동경화랑과

49) 오광수, “이미지의 부재”, 『서울평론』, 1973년 12월, p. 47.

50) 허황이 그의 흰색그림 <가변의식>을 가장 먼저 발표한 전시회는 1972년 《오리진》 전 이었고, 이후 같은 해 제1회 《양태팡당》전에도 <가변의식>을 출품하여 제8회 파리비엔날레 출품후보로서 차석에 선정되어 주목되었다.

51) “세계명작판화전, 명동화랑”, 『동아일보』, 1971년 10월 5일.

1971년 문공부와 동경화랑의 후원으로 《세계명작 판화》전이 명동화랑에서 개최되었는데, 동경화랑이 소장한 피카소를 비롯한 구미 미술가들의 판화작품들을 야마모토 다카시가 직접

명동화랑간의 교류가 70년대 초부터 1975년까지 상당히 진척되어, 이 두 화랑간의 현대미술 교류전 형식으로 《5인 흰색》전이 개최된 것이므로 당시 서울 화단의 모노크롬 유행 속에 명동화랑에서 열린 5인의 《백색》전이 일본 동경화랑에서 개최된 《5인 흰색》전의 모티브가 되었을 가능성이 높다고 생각된다.

그리고 박서보는 논자와의 인터뷰에서 동경화랑 사장 야마모토 다카시가 1972년 동경화랑의 국제담당 전무이자 미술작가인 마스모토 다케시(松本武)를 한국에 보냈는데,⁵²⁾ 거의 한 달을 한국에 머물며 한국 미술계 전반에 대한 조사를 진행해 노트 한 권 분량의 리포트를 작성해 갔으며 이때 작성된 리포트는 훗날 《5인 흰색》전을 개최하는데 주요 정보가 되었을 것이라고 한다.⁵³⁾

한편 《백색》전과 관련하여 또 하나의 주목되는 글은 1975년 10월 15일 『홍익학보』에 실린 이경성(李慶成 1919~2009)의 “현대미에의 도전-제4회 백색전을 보고”라는 평론인데,⁵⁴⁾ 이 글은 같은 해 5월 홍익학보에 실린 일본 동경화랑에서 열린 《5인 흰색》전의 서문 이후 국내에서 작성된 흰색그림에 대한 글이라는 점에서 흥미롭다.

색채학에서 백색이란 색채로 치지 않는다. 왜냐하면 백색은 모든 색의 종

가지고 와 이 전시를 통해서 소개했다는 신문 기사가 보도되었다.

52) 박서보가 논자와의 인터뷰에서 동경화랑 직원의 방문한 시기를 1972년으로 언급하였으나, 타 인터뷰에서는 1971년 여름으로 진술을 한 바 있다.

53) 박서보는 야마모토가 보낸 이 직원을 만나서 전시회를 안내하기도 했으며, 그에 관해서 특별히 기억나는 점은 그가 영어를 능수능란하게 구사했으며, 한 여름임에도 불구하고 너무 두꺼운 옷을 입고 와 땀을 비 오듯이 흘려 자신이 여름옷을 사주기도 했다고 한다. 박서보, 논자와의 인터뷰, 2011년 11월 17일, 서울시 마포구 성산동 서보문화재단 사무실.

54) 1975년 10월 10일에서 16일까지 제4회 백색전이 미국문화센터에서 개최되었다. “제4회 백색전”, 『동아일보』, 1975년 10월 8일.

합된 상태, 또는 그의 백열화현상(白熱化現象)이기 때문이다... 결국 백색진이 지향하는 현대라는 기계문명 속에서 인간이 합리와 비이성의 조화를 어떻게 적용하면서 나아가느냐하는 현대인의 고민과 직관을 미적으로 표현한 것이라 하겠다.⁵⁵⁾

이경성은 1972년 백색동인회가 창립된 이래 꾸준히 그들의 작업을 지켜보아왔음을 밝히며, 백색을 “모든 색의 종합된 상태”로 해석하고 이들의 그림이 현대인의 삶을 표현한 것이라 한다. 《5인 흰색》전의 서문에서 보여지는 흰색과 정신성을 연결한 미학적 견해에 동조하기 보다는 이들의 그림을 현대문명에 대한 인간적 성찰로 해석하고 있어, 전통이나 그에 따른 정신적 측면과는 연결시키지 않고 있다. 이경성의 시각처럼 당시 청년작가들이 몰두한 모노크롬은 모더니즘의 평면성을 기조로 하며 전통의 논리나 ‘정신성’이 표명된 작품을 찾아보기는 힘들다.

이러한 모노크롬에 ‘정신성’을 표명한 작업은 1973년 <묘법>을 발표한 박서보로부터 시작되는 것으로 보인다. 1975년 《5인 흰색》전의 이일과 나카하라 유스케가 각각 작성한 서문에서 공통적으로 등장하는 색채 이외의 것에 대한 관심, 즉 정신적인 측면에 대한 해석은 박서보가 그 하나의 단서를 제공한 것으로 보이는데, 박서보는 처음 <묘법>전을 개최하면서 예로부터 우리의 삶에 스며있는 가장 한국적인 색채로서의 ‘흰색’⁵⁶⁾과 이조 백자의 흰색을 내기 위해 노력한 것⁵⁷⁾과 ‘무위(無爲)’ 즉 아무것도 하지 않고 오

55) 이경성이 쓴 제4회 《백색》전의 평문에 의하면, 출품 작가는 김주영, 장화순, 이원화, 이종남, 허욱, 김정희이며, 이들의 그림이 백색을 주류로 하지만 김주영은 흑색을, 김정희는 다색채를 사용하였다고 한다. 김정희를 제외한 멤버들이 이미지가 없는 화면을 추구한 반면, 김정희는 형상성을 띤 그림을 출품했다. 이경성, “현대미예의 도전”, 『홍익학보』, 1975년 10월 15일.

56) “白を基調に線の反復”, 『東和新聞』, 1973년 6월 28일.

57) “미니인터뷰, 세 번째 개인전을 ‘도쿄’서 서양화가 박서보 씨”, 『선데이 서울』, 1973년 6월 10일.

직 마음을 닦는, 혹은 마음을 비우는 행위만이 있으며, 그것은 흡사 스님이 불경을 외듯이, 도를 닦는 것과 같은, 자연으로 돌아가는 것 등 정신의 정화를 위한 수행차원으로 그 논리를 표명한 바 있다. 그리고 “아무것도 표현하지 않는다. 때문에 아무것도 그리지 않는다”⁵⁸⁾고 하는 당시 유행한 서구의 미니멀리즘 측면에 입각한 발언을 하며 한국적인 것과 국제성을 결합한 작품이 <묘법>임을 다수의 언론과의 인터뷰를 통해서 알리고 있다.

(2) 국전의 흰색그림

두 번째 사례는 당시 군사정부의 한국적 민주주의에 입각한 전통문화의 실현의 장으로서 기능한 국전에서, 1969년부터 1970년대 초 무렵 전통의 색채로서 부각된 ‘흰색’ 그림이 구상, 추상 할 것 없이 다수 등장하고, 심지어 작품 제목에까지 ‘白’을 넣어 전통을 표명하고 있음이 발견된다.

먼저 작품 제목에 백이 표명된 경우를 보면, 1969년 제18회 국전 추천 작가상을 받은 모노크롬 경향의 김형대(金炯大 1936~)의 <백의민족白衣民族>(도4),⁵⁹⁾ 같은 년도에 대통령상을 수상한 박길웅(朴吉雄 1940~1977)의 <흔적 백白 F-75>(도5), 제19회 국전(1970) 입선작인 이반(李蕃 1940~)의 <Instant 폐문 백白>⁶⁰⁾(도6), 이용의 <백의민족白衣民族의 순수성 B-70>,⁶¹⁾ 오세영의 <흑백만다라> 등이 그 예이다.

58) “마이리빙: 박서보씨”, 『주간경향』, 제252호, 1973년 10월 7일.

59) 김형대는 1969년 제18회 국전의 추천작가로 출품한 <백의 민족>이란 작품부터 1970년대 동안 줄곧 단색화를 지향하였다. 이 무렵 국전에는 모노크롬 계열의 작품들이 소수이지만 눈에 띄기 시작한다. 이미 1960년대 초 신문기사를 통해서 외국의 모노크롬 경향이 국내에 소개되었는데 다음과 같다. “그림 없는 그림, 단색과 미술”, 『조선일보』, 1961년 2월 1일. “인체를 보 삼은 푸른 회화”, 『조선일보』, 1961년 2월 14일. “히트한 그림 없는 그림”, 『경향신문』, 1965년 3월 13일.

60) 흰색의 정방형 화면에 분포된 원들이 입체적으로 두드러진 부조적인 작품이다. 제19회 (1970) 국전 도록 참조.

61) 흰색조를 부각시키는 작품으로, 흰색 배경 사이로 언뜻 드러나는 사각형들이 배경 속으

두 번째로는 화면에 흰색이 전면화 혹은 바탕으로 사용된 사례이다. 흰색 그림이 미술계에서 공식적으로 주목된 것은 1969년으로 여겨지는데, 그 계기는 앞서 언급한 바 있는 제18회 국전 비구상 부문에서 처음으로 대통령상을 수상한 작품인 박길웅의 <흔적 白白 F-75>이었다. 평면성이 두드러진 이 그림은 당시 전통의 모티브와 흰색을 함께 추구함으로써 서구적인 기하학적 경향과 한국성의 결합이 조화를 이룬 작품으로 평가되었는데, 국전의 심사위원장이었던 남관은 “이 작품을 계기로 비구상은 외국의 것이라는 고정관념이 깨지게 된 것도 큰 소득이다”라고 평하며 한국적인 추상미술로 인정했다.⁶²⁾ “문짜, 창칼 등 토속적인 오브제에서 얻은 영감에 현대적인 정서를 가미시켜 보려고 노력했다”⁶³⁾는 박길웅의 진술에서 작업 배경에 전통에 대한 인식이 작용하고 있음을 살필 수 있으며, 단색화 이전에 이미 추상과 전통의 접목이 시도되어 성과로 나타나고 있었음을 살필 수 있다.

제18회 국전 추천작가로 출품한 김형대의 <백의민족>은 화면의 마띠에르가 두드러진 흰색이 전면화 된 모노크롬이었으며, 이세득의 기하학적 추상 작품인 <열반>은 흰색을 기반으로 오방색이 가미되어 있고(도7), 문화공보부 장관상을 수상한 김형근의 <봉련>은 구상작품으로 백자가 그려진 전체적으로 흰색조의 그림이었다(도8). 1970년 제19회 국전에서도 일련의 모노크롬 경향이 목격되었다. 심사위원 자격으로 출품한 권영우(權寧禹 1926~2013)의 <70-21>은 마름모꼴의 한지위로 중앙을 가로지르는 먹선이 그어져 흰색을 더욱 부각시키는 단색화였다.(도9) 함께 심사위원으로 출품한 정창섭도 <원·원>이란 작품을 통해서 흰색을 전면화한 모노크롬을 부각

로 스며들어가듯 번지고 있는 작품이다.

62) 남관은 “국전에서 비구상부문의 작품이 최고 수상작품이 됨으로써 한국화단의 새로운 방향이 제시되었다”고도 평하였다. “심사평”, 『경향신문』, 1969년 10월 15일.

63) “국전입상작 발표 대통령상 박길웅작 흔적白白-F75”, 『동아일보』, 1969년 10월 15일.

시키고 있다.(도10)

그 밖에 미술계에서 흰색으로 주목되는 그림은 기하학적 추상 계열의 서승원의 1969년 <동시성>, 이승조의 <핵> 등을 들 수 있다. 특히 서승원이 제2회 《A.G》전에 출품한 창호지를 모티프로 한 설치 작업과 A.G동인지(1969) 표지에 게재된 작품인 <동시성>은 흰색바탕에 검은 사각형이 그려진, 흡사 말레비치의 모노크롬 작품들을 떠올리게 하는 작품이었으며(도 11), 1970년 제1회 개인전(신문회관)에서 선보인 검은색 사각형이 가미된 작품도 흰색을 기조로 한다.(도12) 서승원은 1972년 무라마츠 화랑에서 개최한 제2회 개인전에서 이우환의 소개로 이 화랑 사장인 야마모토 다카시를 처음 만났으며, 그가 한지를 매재로 한 자신의 판화작품을 보고 상당히 한국적이라는 평을 했다고 한다.⁶⁴⁾

이상과 같이 동경화랑에서 개최된 《5인 흰색》전 이전에 국내의 국전에서 전통에 입각한 다수의 흰색 그림이 출현하였으며, 그 가운데에는 이미 모노크롬이 소개되고 있었고, 이 그림들은 백(白)이라는 단어를 제목으로 넣어 흰색을 더욱 강조하는 양상까지 보였다. 그 밖에 서승원, 이승조 등이 다수의 흰색그림들을 발표하고 있었고, 1972년부터 명동화랑에서 개최된 《백색》전에서는 흰색 그림을 위주로 정기전이 개최되는 등 흰색이 강조되고 있었던 상황을 확인하였으며, 1972년 《양태팡당》창립전의 흰색 그림이 출현할 수 있었던 배경이 조성되고 있었음을 추측할 수 있었다.

이상의 여러 정황을 종합해볼 때, 《5인 흰색》전은 일본 미술인이 우연히 한, 두 점의 흰 그림을 보고 경도되어 개최한 것이 아니라, 한국 미술계

64) 서승원의 진술에 의하면, 1972년 무라마츠 화랑에서 열린 제2회 개인전은 명동화랑과 아시아 재단이 주최한 현대판화 그랑프리전(1971)에서 대상을 수상하여 아시아재단으로부터 받은 상금으로 개최하게 된 것이며, '동시성'을 주제로 한 15점의 판화 작품을 전시하였다고 한다. 이 전시회에서 이 화랑의 사장인 야마모토 다카시를 처음 대면했고, 그가 자신의 작품을 몇 점을 구매하였으며, 야마모토의 집에까지 초대되어 식사대접을 받았다고 한다. 서승원, 논자와의 인터뷰, 2012년 2월 28일, 서울시 양천구 작업실.

의 동향을 오랫동안 조사하고, 충분한 사전준비를 거쳐 개최한 것이다. 바로 서구나 일본과는 다른 성질의 ‘한국의 현대미술’이 무엇인가라는 일본인의 집요한 질문의 답으로서 한국의 ‘이미지 없는 그림’에 나타난 한국 전통의 독특한 색채 취향에 맞추어 개최된 전시가 《5인 흰색》 전이었다는 사실을 분명히 할 필요가 있다.

2) 1972년 《안데팡당》 전의 흰색그림이 일본인에 의해 발굴되었는가?

1972년 《안데팡당》 전에서 파리 비엔날레 출품 후보작품으로 이동엽의 <상황> 연작과 허황의 <가변의식> 연작이 선정되었는데, 이 전시회에 동경화랑의 사장 야마모토가 초청되었다는 이유로 한국 작가들의 ‘백색 그림’이 조선의 미학을 일제 강점기의 ‘비아의 미’로 규정한 야나기 무네요시의 영향 아래 일본인에 의해 발굴되었다는 주장이 학계에서 제기되어 왔다. 하지만, 이 두 그림을 공식적으로 선발한 사람은 이 전시의 단독 심사위원이었던 이우환이었다는 사실은 그동안 간과되어 왔다. 그는 1971년 제7회 파리비엔날레에 출품하여 대상후보로 거론된 이후 1973년부터 1977년까지 파리 비엔날레의 코레스퐁당으로 위촉되어 활동했는데, 바로 1973년 개최될 파리 비엔날레 출품작을 선정하기 위해 코레스퐁당 자격으로 《안데팡당》 전의 공식적인 단독 심사위원으로 온 것이다. 그가 여기서 1차로 선발하여 파리비엔날레 측에 작품에 대한 자료를 보낸 8명 가운데 허황과 이동엽이 포함되어 있었다.⁶⁵⁾ 알려진 바와 같이 야마모토 다카시가 이우환과 함께 전시회에

65) “평면·입체 나눠 4명 뽑아 미협, 파리 비엔날레 출품작가”, 『동아일보』, 1972년 8월 15일. 이 기사에서 파리 비엔날레의 출품작 선정을 위한 단독 심사위원이 이우환이며, 그가 어떤 기준으로 작품을 선정했는지에 대한 인터뷰 기사를 실고 있다. 여기서 이우환은 파리 비엔날레의 전위적인 성격에 맞추어 예술성이나 완성도보다는 “새로운 시도가 돋보이는 발

초청되었기에 그의 의견이 반영되었다고 볼 수 있다. 그러나 이미 파리비엔날레에 참가하여 그 성향을 누구보다 잘 파악하고 있던 유일한 공식 심사위원인 이우환의 권한과 결정으로 이 작품들이 선발된 것을 명확히 할 필요가 있다. 다음은 2012년 국립현대미술관에서 개최된 《한국의 단색화》전을 위해 윤진섭이 진행한 “이우환과의 대화”인데, 백자와 관련된 ‘흰색’ 담론의 단초를 제공한 《앙데팡당》전(1972)에서 이우환이 선정한 이동엽의 <상황>에 대한 증언이다.

... 야마모토 씨가 이동엽 작품이 백자를 연상케 한다고 한 것은 사실이나 이 말은 후일 나온 것이고 그 작품이 백자 같다고 하여 뽑힌 것은 결코 아니라고 단언한다. 그 작품이 좋다는 것은 현대회화로서 발상이나 방법이 신선하고 훌륭하게 보였기 때문이다. 그리고 일본이니 야나기 어찌고 하는 식의 시각 자체가 어이없는 몽상이다. 나는 야마모토 씨의 생각이 야나기의 ‘비에론’과 결부된다고 보지도 않지만... 누구도 한국미술의 생명감 넘치는 약동성을 부정하는 사람은 없다.⁶⁶⁾

이처럼 이우환과 야마모토가 이동엽의 <상황>을 눈여겨 본 이유는 그것이 일본인들이 선호하는 백자를 연상하게 했기 때문이 아니라 “세계 젊은 작가들의 전위적인 표현의 제전으로 손꼽히는 파리 비엔날레의 성격을 고려, 선정 기준도 작품의 예술성이나 완성도보다는 창작과정에서의 다양한

상법”에 주안점을 둔 작품을 선정한 것이라 강조하고 있다. 1973~77년까지 이우환은 파리비엔날레의 코레스푹당을 역임했다. 이일은 “‘77년 파리비엔날 기본성향’, 『공간』, 1977년 12월, p. 89에서 ‘코레스푹당 제도’ 즉 각 지역에 깔려 있는 ‘정보 자료 제공인’에게 1차적인 작가선정을 의뢰하는 제도에 의해 출품된 우리나라 작가들의 현황을 언급한 바 있다. 73년에 2명이었음을 밝히고 있는데, 이것은 당시 코레스푹당 자격의 이우환이 자신이 선정한 8명의 작품에 대한 자료를 1차로 파리비엔날레 측에 보냈고, 주최 측에서 최종 2명을 선발한 결과를 말하는 것이다. 그리고 이일은 그 이외 75년도에 2명, 그리고 77년에 1명이 선정된 현황을 밝히고 있다.

66) 윤진섭, “이우환과의 대화”, 『한국의 단색화』, 국립현대미술관, 2012, p. 33.

시도와 발상법에 주안점을 둔 것”⁶⁷⁾ 이었는데, 당시 이우환이 『동아일보』와의 인터뷰에서 제1회 《양태판당》전의 심사평에서 밝힌 것이다.

3) 흰색그림이 단색화를 대표할 수 있는가?

단색화의 미학적 정체성은 반복적 행위로 구현된 정신성이다. 1970년대 단색화는 기본적으로 시각적으로 선명하게 지각되는 색채를 배제했다. 형태를 통해 색채를 지각했던 근대미술의 조형법에서 벗어나 형태를 없애고 색채에 대한 관심마저 배제하여 작품에 대한 작가의 주관성에 거리를 두었는데, 이러한 색채의 배제는 정신성을 지향하기 위한 한국 단색화 작가들의 선택이었다. 이에 대한 당시 작가들의 발언들은 한결같았다. 허황, 박서보, 하종현 등의 예를 보면 다음과 같다.

순수화를 지향하다보니 색채가 없어서 갔다고 하는 게 솔직한 고백입니다. 색자체가 이미지네이션을 너무 강하게 내포하고 있기 때문에 거부 현상이 일어났을 거라고 생각합니다.⁶⁸⁾

나에게는 인간 중심적인 해석이 없다. 나는 항상 자연에 무리를 가해서는 안 된다고 생각한다. 그러한 사고들이 자기를 강하게 드러내는 색을 거부하게 됨에 따라 나는 백색과 연필을 택했다. 순백은 그것대로 성격을 드러내는 것 같아 다시 그 순백성을 죽인 백색으로...⁶⁹⁾

67) “평면·입체 나눠 4명 뽑아 미협, 파리 비엔날레 출품작가”, 『동아일보』, 1972년 8월 15일.

68) “좌담: 탈 이미지는 가능한가?”, 『공간』, 1975년 7월, p. 37.

69) 박서보, “김창열과의 관포지교”, 『화랑』, 1974년 겨울, p. 54.

나의 백색화면은 意自然의 세계를 제시한다... 이것은 단순히 물질적 공간이나 눈에 보이는 가시적 공간을 넘어 존재하는 정신의 대지이며 자연이다... 내가 쓰고 있는 물감의 색채만 보더라도 이는 색채학이나 색명에서나 볼 수 있는 그러한 의미의 색채는 아니다...이 색은 색이 색으로서 성격을 고집하지 않게 한다는데 주목하지 않으면 안된다.⁷⁰⁾

1974년 미국인 평론가 조셉 러브는 한국 단색화의 미학적 특질을 “극도의 색채의 결핍”이라고 했고, 1975년 일본 평론가 나카하라 유스케는 “색채에 대한 관심의 한 표명으로서의 반색채주의가 아니라, 한국 작가들이 회화에 대한 관심을 색채 이외의 것에 두고 있음을 말해 주는 것”이라고 했다. 이처럼 타자의 눈에 비친 단색화의 미학도 색채의 초월이었는데, 박서보의 발언 “순백은 그것대로 성격을 들어내는 것 같아 다시 그 순백성을 죽인 백색으로” 등에서 한국 작가들이 흰색을 쓰는 이유는 색으로서의 개성이 드러나지 않게 하기 위해서였던 것에서 그 단서를 찾을 수 있다.

그런데 타자에 의해서 색채이외의 것에 관심을 둔 것으로 인지된 단색화의 내면성이 전통의 ‘정신’에 있음을 처음 표명한 이론가는 이일이었음을 주목할 필요가 있다. 1974년 『현대미술』 창간호에 게재된 “한국미술 그 오늘의 얼굴, 또는 그 단층적 진단”에서, 이일은 박서보의 <묘법>에 대해서 “비물질의 세계를 추구”한다고 평한 바 있으며,⁷¹⁾ 이후 1975년 《5인 흰색》전의 서문에서 그는 한국작가들이 표현한 백색 모노크롬을 “정신적 비전의 제시”인 것으로 해석했다. 이러한 정황은 《5인 흰색》전에서 나카하라 유스케에 의해서 단색화의 내면성이 처음으로 논해진 것으로 그동안 학계에서 부각되어 온 것과는 상반된 정황을 말해준다.

70) 하중현, “작가의 변-자연스러움을 찾아서”, 『공간』, 1982년 5월, p. 37.

71) 이일, “한국미술-그 오늘의 얼굴, 또는 그 단층적 진단”, 『현대미술』 창간호. 1974, p. 13.

그리고 여기서 또 하나 주목해야 할 점은 그동안 70년대 단색화 경향에서 일본인들이 주목한 흰색만을 학계에서는 부각시켜 왔으나 앞에서 언급한 김주영의 발언과 1973년 오광수의 글 등을 통해서 흑색 모노크롬 또한 상당히 유행한 것을 알 수 있다. 지금까지 흰색 모노크롬으로 강조되어온 1972년 《앙데팡당》전에서 평면 1석에 지명된 이동엽의 <상황> 3부작은 실은 흑색 모노크롬이 함께 구성된 작품이며, 1974년 하종현의 단색화 개인전에서서도 흑색 모노크롬이 소개되고 있었다. 이러한 정황은 1977년 일본 동경 센트럴미술관에서 기획한 《한국 현대미술의 단면》전(이하 《단면》전)을 통해서 일본에서도 잘 알려진 사실인데, 나카하라 유스케가 쓴 이 전시의 서문⁷²⁾과 《단면》전을 계기로 마련된 좌담회에서 일본 작가 스가 기시오(菅木志雄)가 단색화의 주류 색을 흰색과 흑색이라고 했다.

스가(菅) : 이번 한국전에는 흑백이 특별히 돋보였습니다만... 그만큼 절박한 한계를 의식한 것 같은 일종의 색에 대한 감각이라고나 할까⁷³⁾

뿐만 아니라 한국 평론가 이일도 《단면》전의 작품에 대해서 “거의 모든 작품이 평면작품으로 흑백을 기조로 한 모노크롬 계통”⁷⁴⁾ 이었다고 피력한 바 있어 70년대 초부터 이미 흑과 백을 기조로 한 모노크롬이 유행하였고, 이러한 현상이 1977년까지도 지속되었음을 말해준다.

72) “누구에게나 분명하게 나타나는 것은 반색채주의라고 할 수 있는 특징이다. 약간의 예외는 있지만, 대부분의 작품은 흑과 백이 기조(基調)가 된다.” 나카하라 유스케, “한국 현대미술의 단면”, 『한국현대미술 다시 읽기』 III vol. ICAS. 2003, pp. 103-106.

73) “現代繪畫の色彩をめぐる”, 座談會, 『美術手帖』, 1977年 10月, p. 170.

74) 이일, “한국 · 현대미술의 단면전”, 『공간』, 1977년 9월, pp. 83-84.

4) 《5인 흰색》 전 성공의 반향으로 단색화가 유행하였는가?

일본에서의 《5인 흰색》 전의 성공을 확인한 후 박서보가 미협을 통해 《서울 현대미술》 전, 《에플 드 서울》 전, 《앙데팡당》 전 등의 대형전시회를 기획하고, 개최하여 확산되었다는 시각이 기존의 미술사학계의 해석이다.

그러나 이 전시회들은 1970년대 초에 단색화가 하나의 경향으로 형성되기 이전, 이미 한국 현대미술의 진작을 위해서 기획된 전시회였다. 《앙데팡당》과 《현대미술제》는 1972년 기획되었으며, 1972년 《앙데팡당》전이 개최되었고, 1972년 《서울현대미술제》를 창립했으나 당시 경복궁 내에 있었던 국립현대미술관이 수리중이어서 부득이 현대미술관에서 1973년 5, 6월경 제1회전을 개최할 계획이었으나 무산되었고,⁷⁵⁾ 1974년 《대구현대미술제》가 먼저 개최되었다. 《서울현대미술제》와 《에플 드 서울》전이 이러한 사정으로 1975년 함께 개최된 것이다.

그리고 1975년 5월 일본에서 《5인 흰색》전이 개최된 시점을 기준으로 볼 때, 1975년 7월과 12월에 각각 개최된 《에플 드 서울》전과 《서울현대미술제》는 미협이 주관하므로 전시장 예약, 전시비용에 대한 예산배정, 작가선정 등이 대략 연 초에는 계획되어야 하기 때문에,⁷⁶⁾ 동경에서 《5인 흰색》전이 개최될 것이라는 정황만으로도 이 대형전시들이 일괄적으로 단기간에 계획되어 개최되었다는 주장은 다소 무리가 따르는 것으로 보인다. 뿐만 아니라, 1974년 제2회 《앙데팡당》전과 《서울비엔날레》가 개최되어 이

75) “행사 활짝-봄맞이 채비 문화계 기지개”, 『동아일보』, 1973년 3월 13일.

76) 미협은 대체적으로 연초에 총회를 개최하여 지난 년도 사업보고와 당해 사업계획을 결정하여 신문에 발표한 것으로 보인다. 1972년 2월 신문 기사를 참고해보면 국제행사와 국내행사를 나누어 발표했는데, 제4회 카뉴 국제회화제 참가, 제8회 동경 비엔날레 참가 등의 국제행사 계획을 세웠고, 국내 사업으로는 제1회 신인작품공모전, 한일 작가 및 평론가 좌담회 등이었다. “간느 회화제 출품 미협사업 계획 확정”, 『매일경제』, 1972년 2월 11일.

미 모노크롬 경향의 확산을 확인할 수 있는 상황이었다.

한편, 단색화의 국제전 진출도 《5인 흰색》전이 열리기 전인 1974년부터 본격화되고 있었다. 제6회 카뉴 국제회화제(1974. 7.6~9.30), 제3회 인도 트리엔날레(1975. 2. 7 ~ 3. 31)에서 단색화 경향이 본격적으로 출품되었다. 심지어 3인의 작가가 출품한 제6회와 5인의 작가가 출품한 제7회(1975) 카뉴 국제회화제에서는 2년 연속 참가작가 공동으로 ‘국가상’을 수상하였다. 1인이 아닌 공동 수상인 점이 의미가 있으며, 한국 단색화가 하나의 경향으로서 유럽에서 인정된 순간이자 단색화를 국제무대에 각인시키는 계기를 마련한 것으로 볼 수 있을 것이다.

국제전 뿐 만 아니라 국전에서도 단색화의 진입을 확인할 수 있는데, 1974년 제23회 국전부터 추천작가에 박서보, 하종현, 윤형근, 조용익, 정영렬 등을 비롯한 단색화 작가들이 다수 포진하기 시작한다.(도13, 14) 1975년 제24회 국전에서는 문화공보부 장관상에 이반의 <빛>, 특선에 김중근의 <적 75>이 선정되어 단색화가 추상 아카데미즘으로 고착되어가는 양상을 보였다.

이상의 네 가지 논거를 바탕으로 논자는 1960년대 말부터 부각되기 시작한 전통의 흰색이 1970년대 초에 이미 한국화단에 일정한 위치를 점하고 있음을 온전히 파악한 일본 미술인이 한국 현대미술의 특질임을 인식하고 1975년 동경화랑의 《5인 흰색》전을 기획한 것이라고 주장하고자 한다. 그리고 이보다 앞선 1973년 개최된 박서보의 《묘법》전과 이우환의 《선으로부터》전에서 이미 단색화의 논리와 형식적 방법론이 완성되어 국내화단에 단색화 운동의 틀이 마련되었으며, 심지어 1974년 미협이 한국현대미술의 방향성을 조망하기 위해 미국인 평론가를 초청해 ‘평가회’를 개최하였으며, 이때 조셉 러브에 의해 ‘텍스추어’, ‘극도의 색채결핍’ 등이 한국 단색화의

독자적인 미학적 특질로서 파악되어 한국 추상회화의 국제화를 위한 방향성이 제시되고 단색화의 미학적 담론이 진행되고 있었다는 것이다.⁷⁷⁾ 그리고 역시 1974년 국제전에서 단색화가 입상을 할 만큼 국제화의 서막이 올랐다는 사실이다. 따라서, 단색화의 확산에 일본의 영향이 있었음을 부인할 수 없지만 일본인에 의해 ‘흰색’이 한국적 특질로 규정되었고, 한국 단색화의 성립의 주체가 한국 미술계가 아닌 타자(일본) 미술인에 의한 것으로써 단색화 운동이 촉발되었다는 해석은 오히려 일본에 ‘문화적 종속’을 자처하는 시각임을 말하고자 한다.

3. 용어에 대하여

본격적인 논의에 앞서 ‘단색화’라는 용어 사용에 대한 논의를 하고자 한다. 사전적 의미의 단색화는 다색화에 대비하여 단일한 색조를 명도와 채도를 달리하여 그린 그림을 말하는데, 국내 미술계에서는 2000년대 이전까지 1970년대 단색화에 대해 ‘모노크롬(monochrome)’이라는 용어를 주로 사용해왔다. 이 용어를 처음 사용한 미술평론가는 이일(李逸 1932~1997)로 보이는데, 그는 1968년 전성우의 개인전에 출품된 색면추상 계열의 작품들을 “모노크롬 경향”이라고 언급한 바 있으며,⁷⁸⁾ 이후 공식적으로 언급한 것은 1975년 일본 동경화랑에서 열린 《5인 흰색》전의 한국 측 서문 “백색은 생각한다”에서이고, 백색 ‘모노크롬’이라고 명명하였다.

이일은 1975년부터 1995년까지 한국 모노크롬의 대변자로서 다수의 단

77) 1974년 개최된 제2회 《양데광당》 전 평가회에서 조셉 러브가 단색화에 대한 미학적 특질을 언급했을 뿐만 아니라, 이러한 사항을 『미즈에』, 『아트 인터내셔널』 등의 미술잡지에 기고하여 《5인 흰색》전이 개최되기 전 이미 일본 미술계에 단색화 경향이 알려지고 있었다.

78) 이일, “색동과 虛의 虛想”, 『동아일보』, 1968년 10월 5일.

색화 작품전의 평론을 남겼다. 하지만 모노크롬이란 용어를 사용하는 데는 상당히 제한적인 입장을 취하고 있음이 발견된다. 1978년 이우환의 개인전(현대화랑) 평문에서 "모노크로미즘(단색주의)", 1980년 정상화의 작품전 서문 "은밀한 숨결의 공간"에서 "백색 모노크롬(단색화)", 1985년 "이동엽의 생성과 소멸의 미학"의 서문에서 "백색 모노크롬", 1994년 김환기 20주년 회고전 서문에서 1970년대 색 점의 전면회화를 "청색 모노크롬" 등으로 칭한 바 있다. 이처럼 모노크롬이란 용어를 몇몇 작가의 작품에 제한적으로 사용하고 있다.⁷⁹⁾ 1977년 김기린의 작품전 평문에서 이일은 모노크롬 대신 "흑단색화"라는 용어를 쓰고 있는 경우도 발견된다. 반면 박서보의 1976년 《묘법》전(통인화랑) 평문에서는 "흰바탕"이라 표현하며, 모노크롬이라는 용어의 사용을 피하고 있다.⁸⁰⁾

이상의 1975년에서 1995년까지의 다양한 사례를 통해서, 이일이 생각하는 모노크롬의 정의를 유추해 볼 수 있다. 첫째, 행위와 물질의 합일로 중성구조가 드러난 박서보의 '묘법'을 비롯한 이와 유사한 방법론의 작품에는 대체적으로 '모노크롬'이라는 용어를 배제하고 있다. 둘째, 모노크롬이라 지칭하는 사례를 보면, 단일색을 기조로 한 형상성이 배제된 평면성이 부각된 울오버 회화, 그리고 정신성 보다는 시각적인 색채효과가 부각된 작품으로서, 상당 기간 모노크롬 작업을 수행하여 그 작가를 대변할 만큼의 경지에

79) 1970년대부터 1995년 이일이 작고하기 전까지 그가 쓴 다양한 작가들의 개인전 서문이 『이일 비평일지』에 게재되어 있다. 이 가운데 단색화 경향의 평문만을 참고로 하였다. 이일, 『이일 비평일지』, 미진사, 1998, pp. 16-53.

80) 1974년 하중현의 단색화 <접합>을 소개한 개인전 서문, 최대섭의 1979년 개인전 서문, 1977년 윤명로의 <균열>을 소개한 개인전 서문, 1976년 최명영의 <평면조건> 개인전 서문, 1975년 윤형근의 <엄버 블루>를 소개한 개인전 서문, 1976년 박서보의 <묘법> 개인전 서문, 1978년 허황의 흰색 그림인 <가변의식>을 소개한 개인전 서문, 1980년 서승원 개인전 서문에서도 이일은 직접적으로 '모노크롬'을 언급하지 않았다. 그는 화면이 비록 모노크롬 경향으로 보인다고 해도 기하적 형태, 형상성이 표현되거나 박서보의 경우처럼 색을 표현했다기보다 정신전통을 표현한 경우, 또는 이 미술의 작업기간이 비교적 짧은 작가의 작품 등에도 '모노크롬'이라 칭하지 않은 것으로 보인다.

오른 작품에만 모노크롬이라 지칭한 것으로 보인다.

그런데 이일은 1978년경 평면이라는 구조적 형식에 전통의 정신성이 내용으로 더해진 작품에 대해서는 “내재적 모노크롬”이라는 용어를 새로이 사용해 모노크롬 양식과 구별하려 하였는데,⁸¹⁾ 앞에서 언급한 첫 번째 사례가 여기에 해당된다.

용어의 통일은 미술양식의 정체성과 직결되기 때문에 한국 단색화에 대한 정의가 분명히 되어야 가능한 일이다. 하지만 1970년대 한국 단색화는 양식적 다양성 때문에, 한 가지 양식으로 설명하기 어려우므로 여기서는 그동안 단색화의 독자성으로 간주되어 온 ‘내재적 모노크롬’에 해당하는 평면이라는 구조적 형식에 전통의 정신성이 내재된 양식 위주로 논의하고자 한다. 대표적인 사례인 <묘법>의 양식만 보더라도 모노크롬, 미니멀 페인팅 (Minimal painting)과 모노하 등의 영향이 있음을 알 수 있다. 이런 이유로, 서구 미술 양식들의 특징과 서로간의 차이점을 먼저 알아보고 단색화의 양식적 정체성을 규정하고자 한다.

먼저 모노크롬에 대해 알아보면, 전통적인 의미의 회화가 선으로 이미지를 소묘하고 명암과 색채가 더해져 구성되는데 반해, 모노크롬은 이미지를 피하고 색만으로 표현하거나 이미지가 있더라도 색채가 이를 압도하여 화면 전체를 지배하는(올오버) 특징을 지닌다. 모노크롬이 1960대 미국에서 발원한 미니멀리즘과 맥락을 같이하지만 그 기원은 1915년과 1918년에 각각 발표된 말레비치(Kazimir Malevich 1878~1935)의 <검은 사각형>과 <흰 바탕위의 흰 사각형>으로 볼 수 있는데, 말레비치는 물질적인 것보다는 비물질적인 것에 가시적 형태를 부여하고자 하였다. 미니멀리즘이 물성(物性)에 의미를 두는 데 반해 모노크롬은 평면성에 근거하고 있다는 측면에서 미

81) 이일, “한국 ‘70년대’의 작가들-원초적인 것으로의 회귀를 중심으로”, 『공간』, 1978년 3월. pp. 34-36.

니멀리즘과 구별된다.

그러나 보다 직접적인 모노크롬의 관념을 확산시킨 사람은 1950년대의 프랑스의 이브 클랭(Yves Klein 1928~1962)이다. 청색모노크롬에 심취해 있던 이브 클랭 자신이 “이것은 회화가 아니다”라고 말한 것처럼 그의 그림은 형태도 없고, 색의 뉘앙스도 없는 단순한 표면으로써 회화적 관념을 극도로 제거했다는 점에서 계통상으로 미니멀리즘과 연결되어 있다. 이브 클랭과 함께 모노크로미즘의 선구자로 평가되는 한 사람은 피에로 만조니(Piero Manzoni 1933~1963)이다. 그는 루치오 폰타나(Lucio Fontana 1899~1968)의 영향을 받아 모든 것을 백색으로 칠하기도 하고 아크롬(Achrome)연작에서는 선이나 색깔의 첨가없이 물질성이 표면에 드러나는 작업을 보여주기도 했다.

한편, 미국에서는 1950~60년대 애드 라인하르트(Ad Reinhardt 1913~1967)가 무의미한 단색화면을 통해 무념무상을 추구하는 미니멀 아트를 발전시켰고, 형태와 색채의 극단적인 절제와 물질성을 표방한 미니멀 페인팅이 1959년 발표된 프랭크 스텔라 (Frank Stella 1936~)의 <Black Paintings>를 기원으로 하여, 회화의 평면성, 전면성, 탈중심적이고, 반복적인 모노크롬으로써 부각되기 시작하였다.⁸²⁾

이러한 미니멀리즘은 1950년대 미국화단내 잭슨폴록(Jackson Pollock 1912~1956)의 액션페인팅과 같이 과도하고 격렬한 표현을 추구하는 추상 표현주의와 미국의 자본주의 경제의 발전으로 말미암은 대량 생산과 소비의 풍토를 예술에 적용한 팝아트의 반발로서 나타난다. 미니멀리즘은 말 그대로 극단적인 단순함을 추구하여 현대미술의 환원주의적 경향이 절정에 이르는 최소한의 예술을 말한다. 극단적인 간결성과 기계적인 엄밀성을 지닌 기

82) David Bachelor, 정무정 역, 『미니멀리즘』, 현대미술운동 총서, 열화당, 2003, pp. 16-17.

하학적 형태, 기본적인 선을 이용하여 단순함을 표현하고, 패턴의 반복성으로 작가의 주관을 최대한 억제하는 특징을 지닌다. 그리고 미니멀리즘은 회화의 본질적인 탐구를 위해 미니멀리즘에 있어서 정신적 기반이 되는 사상인 현상학과의 만남을 통해 모든 사고(思考)를 제거한 순수한 사물세계(事物世界)로 시선을 옮기게 된다. 프랭크 스텔라는 “내 회화는 오직 거기에서 볼 수 있는 것만이 거기에 있다는 사실에 토대를 두고 있다. 그것은 진짜 사물이다.”라고 그림의 사물성을 강조하였다. 이러한 미니멀리즘의 특징들을 바탕으로 대충 기하학적이고 적당히 엄격하며, 어느 정도 단색조이고 대체로 추상적인 모습을 하고 있는 작품들에는 거의 대부분 미니멀이라는 용어가 붙어져왔다.⁸³⁾

마지막으로 모노하는 1960년대 말 일본에서 국가적 정체성으로 탈 서구를 이루고자 만들어낸 양식으로 서구의 논리인 현상학적 방법론에 일본의 철학자인 니시다 기타로의 이론을 접목시킨 개념으로 자연 그 자체로서의 물성과 물성의 만남 그리고 장소성과 그 상황을 있는 그대로 방치함으로써 창작 자체를 거부하는 입체 위주의 미술 양식이다.

이상의 양식들과 <묘법>의 양식을 예를 들어 비교하면, 전면성(全面性)을 보이고, 패턴의 반복성으로 주관(主觀)을 억제하고 환원적인 면을 추구하는 특징은 미니멀리즘과 유사하며, 캔버스를 배경으로 연필과 물감의 접촉, 즉 행위에 의해 열어가는 정신세계의 추구라는 측면에서는 사물과 장소 그리고 신체의 관계를 통해 지금까지 경험하지 못한 새로운 인식의 세계를 확장해간다는 모노하적인 면을 보이지만, 묘법에서 특히 행위성이 표명된다는 점에서 차별 점을 보인다. III장에서 자세히 다룰 반복적인 행위를 수반하는 수행과정을 통해 만들어지는 탈물질적(脫物質的) 정신성(精神性)은 기존의

83) David Bachelor, 정무정 역, 앞의 책, pp. 6-7.

여타 양식에서 찾아볼 수 없다는 점에서 단색화만의 독자적인 특징으로 볼 수 있다.

따라서, 단색화만의 독자적인 특징을 규정하는 새로운 용어가 필요하였다. 그동안 다양한 용어들이 단색화 관련 전시회 서문이나 학술저서 등에 사용되었는데, ‘모노크롬’(이일, 오광수, 서성록, 정무정), ‘내재적 모노크롬’(이일), ‘단색평면회화’(김복영), ‘단색조 회화’(김미경, 윤난지, 정현이), ‘한국적 미니멀리즘’(원동석), ‘단색화’(윤진섭, 이일, 오광수, 강태희, 조광석), ‘소예(素藝)’(김미경),⁸⁴⁾ ‘Dansaekhwa’(윤진섭) 등이다. 1975년부터 지칭된 ‘모노크롬’이란 용어는 1세대 평론가인 이일을 비롯한 오광수, 서성록 등에 의해서 1990년대까지 보편적으로 미술계에서 통용되었으며, 2000년대에 들어오면서 모노크롬을 대신할 한글 용어들이 2세대 연구자들에 의해서 명명되기 시작한다. 흰색에서 종종 보여 지는 특징으로서, 중간색과의 배합으로 색채의 스펙트럼의 폭이 넓어져 색조에 더 근접한 화면들도 포함한 명칭이 필요하였다.

현재까지 통일되지 않은 용어로 인해, 2002년 국립현대미술관 주최의 《사유와 감성의 시대》 전(2002. 11. 21 ~ 2003. 2. 2)은 1970년대 단색화를 재조명한 전시였지만, 전시 제목에서 드러나듯이 이 미술을 지칭하는 용어를 사용하지 않고 단색화의 정서적인 특징만을 명제화 하는데 그쳤다. 당시 이 전시를 기획한 국립현대미술관 관장 오광수는 전시서문 “한국의 모노크롬과 정체성”에서 “‘모노크롬(단색과)’이 풍미했던 시대로 특징되는 이 시기의 미술은 중심과 주변의 오랜 국제 미술의 질서에서 벗어나 비로소 우리 독자의 사유와 감성을 펼쳐보였던 시대로 평가되기도 한다”고 하며 70년대 한국 추상회화의 독자성을 피력하였지만, 여전히 모노크롬으로 명시하고 있

84) 김미경, “‘素’ - ‘素藝’로 다시 읽는 한국 단색조 회화, 《한국 5인의 작가다섯 가지 흰색》 전에 대한 고찰”, 2002, 『한국현대미술 다시 읽기』 III, Vol. 2, ICAS, 2003, pp. 439-447.

다. 이 전시의 도록에 함께 게재된 김복영의 글 “1970~80년대 한국의 단색평면회화”에서는 제목에서 읽을 수 있듯이 동일한 전시에서조차 연구자에 따라 ‘모노크롬’, ‘단색평면회화’ 등 서로 다른 용어를 사용하고 있음을 보여주고 있다.

앞서 살펴본 바와 같이, 한국 단색화 경향이 한국의 전통의 정신성과 모노크롬, 미니멀리즘, 색면추상 혹은 모노하적인 면들이 혼합된 양식을 보이므로 이 모든 것을 포괄하는 개념의 새로운 용어가 필요한 시점에 와 있다. 물론, 한국 모노크롬의 양식을 함의하는 정확한 용어는 아니지만, 이전에 사용되었던 용어 중에서는 ‘단색화’나 ‘단색조 회화’가 적당해 보인다. 하지만, 단색조 회화의 영문번역인 ‘Monotone’은 서구에서 미술관련 용어로는 잘 쓰이고 있지 않는 실정이고, 단색조 회화를 영문번역 할 때도 역시 ‘Monochrome’으로 통용되고 있으므로 이미 1970년대 중반부터 해외 전시회에서 ‘Monochrome’으로 소개된 바 있고 국제적 통용이 쉬운 모노크롬의 한국어 번역인 ‘단색화’를 사용하면 Monochrome의 특성과의 차별성을 보이는 명사로써 그 독자성을 표현할 수 있을 것으로 보인다.

이러한 과정에 2000년부터 윤진섭(1955~)이 단색화의 국제화를 위한 하나의 전략으로써 한국어 음(音)을 그대로 영문화한 ‘Dansaekhwa’라는 고유한 명제를 만들어 사용하기 시작한 이래⁸⁵⁾ 최근에는 국내뿐만 아니라 해외에서 기획된 단색화 작품전이나 해외 비평가들의 글에서도 이 용어를 쓰기 시작하여, 한국 추상회화의 고유성이 국제적으로 인정되고 있음을 말해주고 있다. 윤진섭이 초빙큐레이터로 참여한 국립현대미술관에서 개최된 《한국의 단색화 Dansaekhwa: Korean Monochrome Painting》전(2012. 3. 17 ~ 5. 13)을 필두로⁸⁶⁾ 미국 뉴욕의 Alexander Gray Associates에

85) 윤진섭은 2000년 제3회 광주비엔날레(3. 29 ~ 6. 6)의 특별전 《한일 현대미술의 단면》전의 도록 영문판에서 ‘Korean Monochrome’ 대신 ‘Dansaekhwa’를 처음 사용하였다.

서 개최된 《근대의 극복; 단색화: 한국의 모노크롬 운동 Overcoming the Modern; Dansaekhwa: The Korean Monochrome Movement》전(2014. 2. 19 ~ 3. 29), 그리고 2014년 국제갤러리에서 개최된 《단색화의 예술 The Art of Dansaekhwa》전의 서문 가운데 구겐하임미술관 아시아 미술 부 삼성 시니어 큐레이터인 알렉산드라 먼로(Alexandra Munroe)의 “추상의 윤리성, 또는 서양의 관점에서 본 단색화의 발견 The Ethics of Abstraction, or, for the West, a Rediscovery of Dansaekhwa” 등에서 ‘Dansaekhwa’라는 용어가 사용되기 시작하였다는 사실과 한국계 미국인 미술사학자인 조앤 기(Joan Kee)가 자신의 저서 『한국의 현대미술: 단색화와 방법의 긴급성 *Contemporary Korean Art: Tansaekhwa and the Urgency of Method*』(2013)와 자신이 큐레이터로 참여한 미국 LA의 Blum & Poe 갤러리에서 개최된 《다방면에서: 추상에서의 단색화 From All Sides: Tansaekhwa on Abstraction》(2014)전에서 70년대 단색화를 "Tansaekhwa"라는 용어로 사용했다는 점은 용어의 통일을 기대하는 입장에서 매우 고무적인 사실이다.

86) 《한국의 단색화》전의 부대행사로 개최된 ‘한국단색화 국제화의 전략’이라는 제목하의 심포지엄에 참여한 국제미술평론가협회 명예회장 Henry Meyric Hughes는 그의 글 “The International Art Scene and the Status of Dansaekwa”에서 한국어 음(音)을 그대로 영문화한 ‘Dansaekhwa’라는 용어를 사용하였고, 『아트 인 아메리카』 편집장인 Richard Vine은 금호미술관에서 개최된 이열의 <대지의 송고미를 담아내다>(2012. 11. 15-12. 2)의 서문에서 ‘Dansaekhwa Movement’란 용어를 사용했다. 그리고 2014년 윤진섭이 초빙 큐레이터로 참여한 국제갤러리에서 개최된 《단색화의 예술 The Art of Dansaekhwa》전의 서문 가운데 아트 리오리엔티드의 큐레이터인 Sam Bardaouil과 Till Fellrath의 <Dansaekhwa: when less becomes so much more...>에서도 ‘Dansaekhwa’로 명시하고 있다.

II. 1970년대 사회와 미술계 동향

1. 박정희정권의 민족주의와 문화예술정책

1970년대 이전부터 우리 미술계는 국제적 보편성을 띤 서구 미술 사조를 수용하고 독자적 정체성을 확보하려는 내적필연성을 축적하고 있었다. 이와 함께 군부정권에 의해 민족주의에 입각한 문화예술정책이 수립되어 추진된 것은 1970년대 단색화가 유행을 넘어 일종의 운동으로 확산되는 데 긍정적인 영향으로 작용하였다. 본 장에서는 1970년대 단색화 운동 시기의 정치·사회적 시대 상황과 미술계 동향을 살펴보고자 한다.

한국의 1970년대는 4.19 민주혁명을 계기로 발발한 5.16 군사쿠데타가 집권으로 이어진 군사 정권기였다.(도15) 경제적으로는 농업사회에서 산업사회로의 급속한 이행기였으며, 사회적으로는 민족주의, 근대화, 민주주의의 열망이 혼재한 격동기였다. 문화적으로는 일제침략으로 훼손된 문화 정체성이 회복되기도 전에 급격하게 유입된 서구문명에 의해 혼란을 겪던 과도기이기도 하였다. 박정희 정권은 ‘안보’와 ‘자립경제달성’이라는 목표와 비전을 가지고 경제개발 5개년계획을 수립하여 추진하는데,(도16) 1, 2차 경제개발 계획(1962~1971)은 풍부한 노동력을 바탕으로 경공업을 육성하여 일자리 창출과 경제성장 기반을 다지고, 수출산업의 성과를 토대로 대외 지향적 성장전략을 가속화하였다.⁸⁷⁾ 3, 4차 경제개발계획(1972~1981)은 경공업 발전과 함께 자본 집약적 중화학공업을 육성하였는데, 경제구조에 균형이 잡히고 산업구조의 고도화를 이룩하여 본격적인 산업사회로 진입하게 되는 계

87) 배금찬, 최용호, 전광희, 정영국, 신광영 공저, “1960년대 한국경제의 변모”, 『1970년대 전반기의 정치사회변동』, 백산서당, 1999, pp. 70-71.

기가 되었다. 1973년 포항제철과 1978년 고리원자력발전소의 준공은 이 시기 중화학공업의 상징적인 사업이었다.(도17)

당시 우리나라는 높은 교육열과 풍부한 노동력에도 불구하고 자본과 설비가 매우 취약한 상황이었기 때문에 외국으로부터 자본과 기술의 도입이 매우 시급하였다. 그리하여 우리에게 절실한 자본과 기술을 선진 국가들과의 통상증대, 투자유치, 차관 도입 등의 경제협력 강화와 경제외교를 추진하게 된다. 한국은 20세기 초 일제의 침략으로 주체적인 근대화의 전기를 잡지 못했고, 광복 후에도 남북분단과 한국전쟁으로 인하여 국제사회로의 진출이 오래 동안 단절된 상태였다. 그러나 박정희 정부는 정권 초부터 적극적으로 외교정책을 펴 1960년 이전 15개국이던 수교국을 1970년대 말까지 110개국으로 확대하였고, 1961년에는 55개국에 경제친선사절단을 파견하였다. 1965년 12월에는 대한국제차관단을 구성하기 위한 대외경제협의회 창립총회를 개최하여 재정차관 및 선진기술을 도입할 수 있는 통로를 마련하게 된다.

박정희 정부는 국가의 숙원인 경제개발을 달성하기 위해서 필요한 자금과 기술을 일본으로부터 들여오기 위해 한일회담을 적극적으로 추진했다. 그 결과 1965년 6월 22일 도쿄에서 '한·일 양국의 국교관계에 관한 조약'을 조인함으로써 공식적 국교 정상화가 이루어졌다.(도18) 박정희 정권은 1965년 한일기본조약을 통해 대일 재산청구권 명목으로 3억불과 경제협력 명목으로 차관 3억불을 10년에 걸쳐 일본으로부터 도입한다. 국민 총생산이 20억 달러 미만이던 그 당시에는 큰 액수였으며, 실제로 정부는 이 자금을 이용하여 일련의 경제개발계획을 추진하여 공업화와 수출입국을 통한 한국 경제의 고도성장을 이루었다.⁸⁸⁾ 한일협정 이후 문화 교류도 활발히 진행되

88) 배궁찬, 앞의 책, p. 63.

어 한국의 미술이 일본 미술인의 기획에 의해 대거 소개되고 일본에 알려지게 된다.

1950년대까지 한국과 미국의 경제관계는 미국의 일방적인 원조이외에는 경제교류가 전무했다. 그러나 1960년대 이후 ‘자립경제달성’이라는 기치 아래 자본 및 기술협력, 투자 유치 및 수출확대를 위해 미국에 대한 경제외교를 적극 전개하였다. 약 5만 5천명의 젊은이들을 월남에 파병하여 (1964~1973) 미국으로부터 대규모 군사원조와 1억 5천만 불의 장기차관을 도입하였다. 또한 수출 산업화를 통해 미국으로의 수출확대에 전력을 경주하였다.(도19) 그 결과 1978년에 이르러 한국은 미국의 제11위 수입시장, 제13위 수출시장으로 급부상하였으며 총교역이 70억 달러에 달하여 한·미 경제관계는 한국이 일방적으로 수혜국이던 종래의 입장에서 탈피하여 호혜적인 경제파트너로서의 관계를 유지하게 된다.⁸⁹⁾

이러한 자립경제 달성과 더불어 군부정권이 유신을 정당화하고, 체제의 안정을 위해 내세운 주요 통치 이념은 반공, 한국적 민주주의, 민족주의이었다. 북한으로부터의 끊임없는 위협을 이유로 반공을 강조하고, 북한과의 체제경쟁에서 이기기위해서는 자립경제를 이룩해야했다. 또한, 북한의 도발을 막기 위해서는 개인의 기본권과 자유를 유보하더라도 우리 정치상황에 맞는 제도로써 한국적 민주주의가 필요함을 강변하였다. 민족주의는 민족의 정통성을 지킴으로써 국론 분열을 막고, 체제안정을 노리는 핵심적 통치 이념으로 이용되었다.

박정희는 1963년 제5대 대통령 선거 때 야당의 자유민주주의에 대항하여 민주주의와 민족주의를 결합시킨 ‘민족적 민주주의’라는 구호를 내세웠고, 이후 제4공화국 시기에는 ‘한국적 민주주의’란 이름으로 변용하였다.⁹⁰⁾

89) 배금찬, 앞의 책, p. 62.

90) 이준형, “제3·4 공화국 지배세력의 민족주의에 관한 비판적 연구”. 서울대학교 국민윤리교

서구문화의 무분별한 수용과 확산을 제어하기 위해 정치적으로는 ‘한국적 민주주의의 확립’을 문화적, 사회적으로는 ‘주체적 민족사관의 정립’ 및 ‘민족문화의 창달’을 제시했다.⁹¹⁾ 식민지를 겪으며 근대국가가 된 한국에서 민족주의란 그 내용의 질과 무관하게 국민전체의 동의를 얻어낼 수 있는 가장 강력한 명분이었다. 사회전반에 불어 닥친 민족주의 열풍은 대중문화 분야에서도 예외 없이 적용되었다. 1970년대는 텔레비전의 시대였는데, TV 드라마에서는 민족정기의 극화, 국난 극복시리즈 <황희정승>(1976), <왕도>(1976) 등이 등장하며 역사적 사실 왜곡이나 비판, 탄식, 체념 등을 드라마의 내용에 담지 못하도록 정부가 직접 통제했다. 유신체제에서의 민족주의는 통일이라는 민족적 과제를 부각시키면서, 동시에 한국적 민주주의의 정당성을 주장하기 위한 큰틀의 이념으로 사용되었다.⁹²⁾

민족주의정책을 바탕으로 한 문화예술진흥사업의 일환으로 추진된 민족기록화 사업이 추진되었는데, 1967년 5. 16 민족상 이사장 김종필의 주도로 시작된 이래, 기록화 5개년 계획이 다시 세워져 1973년부터 1978년까지 5개 분야로 나누어 95점의 민족 기록화가 제작되었다. 종류별로 보면 1차 경제편 30점, 2차 경제편 20점, 전승편 20점, 구국위업편 20점, 문화편 5점이었다. 그런데 민족기록화 제작이 활발하던 이 시기는 단색화운동의 열풍이 일던 기간과 겹친다. 그리하여 민족기록화 제작에도 단색화 작가들이 다수 동참했는데, 당시 서울대학교 미대 교수로 재직 중이던 정창섭이 민족기록화 정책 수립 단계부터 작가선정, 화구구입, 전시 방법 등의 책임을 맡았으며,⁹³⁾ 박서보,

육학 박사학위 논문. 1991, p. 112.

91) 김행선, 『1970년대 박정희 정권의 문화정책과 문화통제』, 선인. 2012, p. 15.

92) 이우영, "박정희 통치이념의 지식사회학적 연구". 연세대학교 사회학 박사학위 논문. 1991, p. 191.

93) 방근택, "미술행정의 난맥상 : 졸속·편파·즉흥적인 공공미술의 제작", 『신동아』, 1967년 6월, p. 21.

윤형근, 윤명로, 정영렬, 정상화 등이 기록화 제작에 참여 했다. 이들은 대체적으로 미술계에서 영향력이 큰 작가로써 대학교수의 신분이었으며, 미술학과의 제자들과 함께 제작에 참여하기도 했다. 민족기록화 사업이 시작된 1967년부터 1978년까지 약 10년간 100여명 작가가 참여하여 약 300편의 기록화가 제작되었다. 그 중 단색화 계열 작가들의 참여빈도를 살펴보면, 박서보 5점(1967~1976), 윤명로 1점(1967), 윤형근 1점(1967년), 정영렬 4점(1967~1976), 정상화 1점(1967), 정창섭 6점(1967~1977) 등이다. 이들의 대표작은 정창섭의 <태백산전투>(1975), 정영렬의 <팔당 수력발전소>(1975), 박서보의 <수출선박>(1973), <중대기지 초계>(1972) 등이 있다. 10년 동안 단색화 작가로서 민족기록화의 제작에 참여하지 않은 작가는 하종현이 유일하다.⁹⁴⁾ 그런데, 당시 국제전 참가 등의 행사에 정부지원이 없거나 미미하여 작가들이 현지에 가지 못할 뿐 만 아니라 작품의 운송료조차 부족한 상황에서 민족기록화 제작에 큰 비용을 국가가 지불한 것에 대해 불공평한 처사라고 작가들의 불만의 목소리가 나오기도 했다.

유신체제기의 문화예술정책은 ‘민족전통의 계승과 발전’이라는 명제 하에 실행되었는데, 정권의 정당성을 강화시켜줄 수 있는 소재들을 선별하여 사업화하였다. 신라 화랑도나 충무공 이순신을 영웅화, 이상화하여, 주체적인 민족사관을 피하였다. 특히, ‘화랑’은 신라 왕실과 국민을 위해 죽음을 불사한 멸사봉공 집단으로 그려졌고, 나라를 위하고 공산주의 박멸을 위해 기꺼이 전장으로 나설 국민의 이상형을 신라화랑과 그 정신에서 찾았다.(도 20, 21) 이시기의 문화예술 정책은 양날의 칼로 비유될 수 있는데, 엄격한

94) 하종현은 당시 민족기록화 사업에 참여하지 않은 이유가 무엇인가라는 논자의 질문에 정확한 답변을 하지 않았다. 하종현, 논자와의 인터뷰, 2011년 11월 21일. 경기도 고양시 일산 작업실. 지금까지 일련의 논문에서 단색화 작가들 중 민족기록화 정책에 참여하지 않은 유일한 작가는 윤형근으로 기술되고 있으나, 윤형근은 민족기록화 사업이 실행된 해인 1967년 500호로 제작한 <3.8이남으로 전면 후퇴하는 피난민과 국군>이란 제목의 기록화 1점을 그런 것이 기록으로 남아 있다. 박영남, 앞의 책, pp. 170-175.

국가주도의 통제와 검열로 문화 예술 전반을 위축시킨 반면, 문화 예술 관련법제와 진흥책을 입안하여 추진하였기 때문이다.

1970년대 한국은 경제외교에서 뿐만 아니라 문화예술에서도 본격적인 국제화의 시대를 맞게 된다. 1965년 한·일간 문화재 및 문화협력협정을 체결한 이래 아시아 지역 7개국, 유럽 지역 5개국, 미주지역 15개국 및 아프리카 지역 8개국 등 39개국과 문화협정을 체결하여, 문화 학술 교류와 협력을 증진시켰다. 우리 정부는 협력체결국과의 상호협조 아래 각종 학술문화 행사를 개최하여 우호관계를 증진하였다. 국력의 비약적인 신장으로 세계로의 진출이 더욱 확대되었으며, 이에 따라 해외홍보는 국제사회에서 우리나라를 알리는 중요한 정책수단으로 활용되었다. 문화예술진흥의 주무부처였던 문화공보부는 국제문화교류의 일환으로 해외미술전 등의 참가를 지원하였다.⁹⁵⁾

민족주의를 바탕으로 한 전통문화 정책은 산업화에 치중한 경제 근대화를 보완하는 차원의 정신적 근대화를 표방한 것이다. 집권 초부터 언론과 대중문화 전반에 강력한 통제를 가하던 군부정권은 대중매체를 정부정책의 홍보수단으로 삼았고, 동시에 이에 반(反)하는 문화예술에 대해서는 검열을 통해 엄격하게 통제하였다. 따라서, 1960~70년대 다양하게 전개된 전위적인 실험미술이나 행위예술 등은 정권의 검열에 자유로울 수 없었다. 전위예술에 대한 국가의 통제를 보여주는 대표적인 예는 1970년 김구림, 정찬승, 손일광, 정강자, 방거지, 김벌래 등이 참여하여 창단한 ‘제4집단’이 인간 해방과 한국 문화 독립을 표방하며 선보인 본격적인 전위 예술에 대한 통제였다. 1970년 광복절 두 번째 퍼포먼스였던 ‘기성문화예술과 기존체제의 장례식’에서 흰 깃발을 내세우고, 장례행렬을 묘사하는 행위예술을 펼쳤던 이들

95) 김행선, “제1차 문예진흥 5개년 계획(1974~1978)의 내용과 역사적 의미”, 『1970년대 박정희 정권의 문화정책과 문화통제』, 선인, 2012, pp. 135-143.

은 곧 경찰에 연행되었고, 이를 계기로 내무부는 사회풍조 일소방안을 마련하여 전위예술을 통제하였다. 추상미술의 경우에도 붉은색을 많이 쓴 경우에는 북한 공산당을 연상시킨다는 이유로 외면당한 반면,⁹⁶⁾ 색채가 뚜렷하게 드러나지 않는 단색화 경향의 미술은 상대적으로 외연을 넓히기 수월하였던 측면이 있다.

한편으로, 1970년대는 한국의 문화예술 정책의 태동기로 불리워지는데, 정부가 1968년 종합적이고 체계적인 전통문화정책을 추진하기 위해 문공부를 발족하고, 1972년에는 문화정책의 구체적인 방향을 제시한 문화예술진흥법을 제정·공포하였기 때문이다. 1973년 제1차 문예중흥 5개년 계획(1974~1978)을 확정하고, 이 계획의 기초가 되는 ‘문예중흥선언’을 발표한다. 제1차 문예중흥 5개년 계획의 실질적 주체는 문공부를 중심으로 한 정부였고, 문공부 산하 부서인 문화국, 예술국, 문화예술진흥관실, 부설기관인 문화재관리국, 국립박물관, 국립현대미술관 등이 각종 예술활동에 대한 정책수행을 주도했다.⁹⁷⁾ 제1차 문예중흥 5개년 계획의 부문별 투자규모를 살펴보면, 전통문화계발사업에 150억, 예술진흥사업에 60억, 대중문화창달사업에 40억, 문예중흥 기운조성사업에 7억원으로 총 250억원 투자에 대한 계획이 수립되어 전통문화의 계승발전을 위해 큰 비중의 정부 자금이 투자되고 있음을 확인 할 수 있다.⁹⁸⁾ 유신체제기의 문화 공간 확충도 괄목할 만하다. 1978년 세종문화회관이 건립되었고, 한국문화예술진흥원의 문예회관과 미술회관이 대학로에 건립되었다. 이처럼 1970년대에는 이전과 달리 문화예술 분야에 실질적인 투자가 이루어지고 민족문화의 중흥이 구체적인 목표로 정립되었다.

96) 윤진섭, “왜 단색화인가?”, 『아트 인 컬처』, 2012년 6월, p. 83.

97) 김행선, 앞의 책, pp. 39-43.

98) 김행선, 앞의 책, pp. 46-47.

이상에서 살펴본 1960~70년대 박정희 정권의 민족주의 정책과 문화예술 정책은 크게 2가지 측면에서 70년대 단색화의 태동에 긍정적인 영향을 주었다. 첫째, 민족의 전통을 계승하고, 무분별한 서구 문화의 수입을 차단하고자 했던 문화예술 분야에 대한 군부의 엄격한 검열과 통제는 비록 서구 미술양식을 바탕으로 했으나 전통을 표방한 단색화의 미학적 특징으로 인해 여타의 새로운 서구미술 양식에 비해 단색화가 경쟁적 우위를 점하기 용이한 환경으로 작용했다. 둘째, 정부의 문화예술에 대한 직·간접적인 투자와 단색화 작가들의 민족기록화사업 참여는 단색화 운동을 위한 경제적, 조직적 기반 마련에 긍정적인 영향으로 작용한 것으로 보인다.

2. 단색화 이전의 미술계 동향

서구의 근대미술이 기존 미술사조의 부정과 단절을 선언하는 미술운동을 거쳐 현대미술로 진화해왔다면, 우리는 일본화된 서구의 근대미술을 단편적으로 받아들였고, 이를 우리 것으로 만들기에는 문화적 기반이 취약하였을 뿐만 아니라 비평적인 이해도 부족하여 어떤 역사적 필연성이나 미술사적 연계성 혹은 유과 등도 형성하지 못한 채 현대화를 맞이하게 된다.⁹⁹⁾ 하지만 1970년대 단색화 이전의 미술계의 동향을 살펴보면, 이 시기에 서구 미술사조의 국제적 보편성을 수용하고 독자적 정체성을 확보하려는 내적필연성이 국내화단 내에 축적되고 있었음을 감지할 수 있다.

단색화 경향이 성립되기 이전의 한국 현대 미술은 크게 두 시기로 구분되는데, 1950년대 말부터 1965년경까지의 앵포르멜(Informel) 또는 추상표현주의 시기와 1960년대 말부터 1970년대 초 단색화 출현 이전의 이른바 “환원”

99) 김희영, “한국 앵포르멜 담론 형성의 재조명을 통한 시대적 정당성 고찰”, 『한국근현대미술사학』, 제19집, 2008, p. 78.

과 “확산”의 시기이다. 흔히 ‘뜨거운 추상’으로 일컬어지는 앵포르멜은 불어로 ‘형태가 없음’을 뜻하지만, 실제로는 다소 형태를 지닌 작품들과 강렬한 원색 대비와 물질성이 강조되거나 붓의 획에서 보여 지는 역동성이 드러나기도 하며, 물감을 캔버스위에 뿌리는 등 자신의 감정을 화면에 표현하고자 했던 미국의 추상표현주의가 혼합된 다양한 양상이 혼재한 미술이었다.

한국의 앵포르멜은 일제강점기에서 성장해 국내화단의 주류로 자리 잡은 구상미술과 그 세력이 집결된 국전에 대한 젊은 세대들의 반발로 일어난 추상 미술이었다. 1950년대 중반 한국 미술계는 구상미술만을 고수하는 보수적인 국전 출신의 아카데미즘 작가들과 아방가르드를 지향하는 재야 작가들로 크게 나뉘어 있었으며, 국전에서 소외된 재야의 젊은 작가들은 그들이 처한 피폐한 현실 속에서 이를 타계할 현실적 방안을 모색하고 있었다. 1956년 5월 4인 작가들의 ‘반국전 선언’으로 그동안의 저항이 표면적으로 표출되었으며, 이를 계기로 재야 작가들이 결집하여 1957년 창작미협, 모던아트협회, 신조형과, 백양회, 현대미술가협회 (이하 현대미협으로 칭함) 등 5개의 재야 작가 단체가 조직되었다. 이때부터 미국 추상표현주의와 프랑스의 앵포르멜 미술이 들어오면서 한국에 이른바 ‘아방가르드 정신’이 본격적으로 발현하는 서구적인 의미의 현대 미술이 시작된 것이다. 더불어 국전에서 소외된 재야 미술인들의 작품을 발표할 수 있는 조선일보사 주최의 《현대작가초대전》이 시작되면서 작가들이 국전에서 벗어나 독자적인 영역을 개척하면서 추상미술이 확산될 수 있는 전환점을 마련하였다.

이 시기에는 서구의 현대미술에 대한 정보가 해방 전 일본을 통해 유입되던 것과는 비교가 안 될 정도로 프랑스나 미국을 통해 유입되기 시작하였다. 주된 매체로는 미국잡지가 거론되는데,¹⁰⁰⁾ 평론가인 오광수는 “당시 선배

100) 서울에서 미국잡지들을 흔히 접할 수 있었던 곳은 미공보원 도서실과 미군부대 등에서 나온 잡지들을 구매할 수 있었던 상업은행 뒷골목으로 알려져 있다. 정무정, “추상표현주의

들의 화실에는 『라이프 Life』 지(도22) 같은 대중잡지에 소개되었던 추상표현주의 작품들이 오려져 부착되어 있는 것을 흔히 목격했다”는 진술을 하였고,¹⁰¹⁾ 방근택과 이구열도 미국의 시사주간지 『타임 Time』이나 『뉴스위크 Newsweek』, 그리고 월간 시사화보 잡지 『라이프』, 『아트뉴스 Art News』 등의 잡지가 미국이나 유럽미술의 주요한 정보원이었음을 밝힌 바 있다.¹⁰²⁾ 잡지 보다 직접적으로 미국의 현대미술에 대한 정보를 얻을 수 있는 기회가 주한미국공보부(United State Information Service)에 의해 제공되기도 하였는데, 1956년 《전미국대학 미술학생작품전》, 1957년 《국제관화전》, 《미국현대8인 작가전》, 1958년 《미국 미네소타대학교 교환미술전》, 《20세기의 미국회화전》 등의 전시회가 한국의 주요 미술관이나 대학에서 개최되었던 것이다.¹⁰³⁾ 간접적인 전달매체로는 일본에서 발행된 현대미술전문 월간지 『미술수첩 美術手帖』 등이 있었다.

5개의 재야 작가 단체 중 가장 전위적으로 미술이념과 행동운리를 결합시키고 있던 그룹은 현대미협이었다. 이 단체는 김창렬, 하인두, 박서보, 장성순, 나병재, 조용익 등이 참여했고, 1958년 이 단체의 정기전인 제4회 《현대》전부터는 ‘앵포르멜’이라는 분명한 조형이념을 지향하면서 성장하였다. 현대미협의 멤버였던 박서보는 1958년 제3회 《현대》전에 <회화No. 1>에서 <회화 No. 7>에 이르는 연작을 출품하였다.(도23, 24) 박서보의 작품 중 유일하게 현존하는 <회화 No. 1>은 검은 획이 수직 또는 수평으로 굵게 그어져

와 한국 앵포르멜”, 『미술사연구』, 제15집, 2001, p. 247.

101) 좌담회, “한국 앵포르멜 미술의 형성과 전개”, 『한국의 전후의 추상미술 : 걱정과 표현』, pp.181-182. 이 좌담회는 삼성미술관에서 주최한 《한국의 전후의 추상미술 : 걱정과 표현》전(2000. 3. 17~5. 14 호암갤러리)의 학술행사의 일환으로 진행되었다.

102) 방근택, “50년대를 살아남은 걱정의 대결상”, 『공간』, 1984년 7월, p. 49. 이구열, “현대한국미술사의 앵포르멜 운동”, 『공간』, 1984년 6월, pp. 42-43.

103) 김희영, “한국 추상회화 형성기의 미술비평에 대한 비판적 성찰”, 『미술사논단』, 제37집, 2013, pp. 275-284.

있고, 그 위에 빨강, 노랑, 흰색 등이 거칠게 채색되어 있으며, 운율감 있는 선이 복잡하게 더해져, 마치 미국의 액션페인팅의 주창자인 잭슨 폴록 (Jackson Pollock 1912~1956)의 작품을 연상케 하는데,(도25) 이후 이 작품은 한국현대미술사에서 한국 앵포르멜 미술의 시발점으로 간주되었다.

한국 앵포르멜 작품이 국가단위의 공모전 형식의 국제미술전에 참가한 것은 1961년 제2회 파리 비엔날레(9.29-11.5)였다.¹⁰⁴⁾ 국내에서는 최초의 비엔날레 참가였지만(도26, 27) 국제 조류는 이제 막 앵포르멜로 현대미술을 시작한 우리의 상황과는 달리 기하학적 추상, 팝아트, 누보레알리즘 등의 작품들이 조명을 받고 있었으며, 앵포르멜은 이미 퇴조한 미술이 되고 있었다.¹⁰⁵⁾ 국내에서도 1960년대 중반이 되면, 아방가르드로서의 세를 다한 앵포르멜 미술을 대체할 젊은 작가들의 새로운 미술을 향한 적극적인 움직임이 포착되면서 이 미술은 급격히 퇴조하게 된다. 한국 미술사에서 앵포르멜은 서구의 뒤늦은 조류의 수용과 일방적인 답습을 벗어나지 못한 채 쇠퇴한 한계를 가진 미술로 평가되어 왔다. 그러나 한국전쟁 직후의 열악한 미술계의 구조 속에서 국제적 흐름을 수용하여, 국제무대로 나아가 세계의 나라들과 경쟁을 시작한 최초의 한국 현대미술이었다는 점은 긍정적으로 평가되어야 할 것이다.

1960년대 후반 앵포르멜의 끝자락에서 한국 미술계는 20대 젊은 작가들이 새로운 미술을 외치며 등장하여 새로운 전환점을 맞이하게 된다.

과거 10년 동안 앵포르멜 추상 표현주의가 우리에게 준 것은 아무것도 없

104) 제2회 파리 비엔날레(1961)의 커미셔너는 김병기였으며, 참여 작가는 김창렬, 장성순, 정창섭, 조용익 등이었다. 한국 작가 중 조용익의 작품만 비엔날레의 도록에 흑백으로 실려 있다.

105) 정무정, “파리 비엔날레와 한국현대미술”, 『서양미술사학회논문집』, 제23집, 2005, pp. 245~280에서 파리 비엔날레, 상파울로 비엔날레의 1960년대 국제 미술의 흐름을 참조하였다.

다. 우리는 ‘행동하는 화가’로 추상 이후의 작품, 대중과 친할 수 있는 현대미술을 지향 한다.¹⁰⁶⁾

이상과 같은 파격적인 모토를 내걸고 등장한 전후 세대들은 감정 과잉의 앵포르멜 미술에 공감하지 못하였으며, 1967년 이 미술을 대체할 새로운 전위적인 작품들을 가지고 《청년작가연립》전¹⁰⁷⁾(12. 11~16)을 개최하였다, 중앙공보관 3개의 전시장을 빌어 진행된 이 전시에서 17명의 작가는 68점의 작품을 발표하며 대대적으로 미술계에 등장한다.(도28)

한국 전위화단은 20대의 젊은 집단에 의하여 主觀의 名手 추상표현주의 대한 필연적인 반작용으로 이룩된 다분히 객관화된 새로운 조형의 가능성을 검토하는 시험대위에 놓여졌다. 그것은 곧 새로운 세대, 새로운 감각, 새로운 조형을 표방하며 기하학적인 표현에 의한 새로운 객관적 예술, 환경구성의 형태로 표명된 오브제 예술, 대중문화의 유산을 미디엄으로 현대적 미의식을 구축한 팝아트 등 다양한 양상을 띠고 나타났다.¹⁰⁸⁾

106) “고정관념에 도전”, 『동아일보』, 1967년 12월 12일. 《청년작가연립》전의 멤버들은 홍익대학교 회화과 선후배들로 구성되었는데, 1963년도 졸업생 <무동인>, 1964년 졸업생 <오리진>, 1965년 졸업생 <신전> 그룹이 연대하여 전시회를 개최하였다.

107) 《청년작가연립》전에 대한 당시 일간지 기사를 보면, “파격적인 용기”, “행동하는 화가” 등의 문구와 함께 1960년대 구미의 첨단미학인 팝, 옵, 네오다다, 어셈블리지, 회화도 조각도 아닌 채색의 입체 구조물이 어지럽게 등장, 부분적으로 電光이 장치되며, 이렇게 오늘의 국제적 경향이 종합적으로 강하게 나타나기는 한국에서 처음 있는 일이라고 했다. “파격적인 용기 청년작가연립전”, 『경향신문』, 1967년 12월 13일.

108) 최명영, “새로운 미의식과 그 조형적 설정”, 『AG』, No.1. 1969. 《청년작가연립전》에서 유일하게 기하학적 추상회화를 지향했던 <오리진>의 5인의 멤버는 각각 4편의 연작을 출품했다. 서승원은 삼각형 구성의 색면추상 계열 <동시성 1, 2, 3, 4>, 김수익은 초록과 빨강의 점들을 표현한 옵아트 계열의 <내면 - 67A, 67B, 67C, 67D>, 이승조의 <핵 - 1, 2, 3, 4>, 최명영의 구조적인 색대가 두드러지는 <悟 - 26H, 26K, 26S, 26Y>, 신기옥은 <No. 671, 672, 673, 674>을 출품했다. 서승원과 이승조의 작품은 기하학적 성격이 명확하게 드러나며 김수익과 최명영은 약소하게 앵포르멜의 흔적이 남아있는 화면을 선보여 앵포르멜에서 기하학으로 전환되어가는 과정을 파악할 수 있다.

이처럼 그들이 내세운 경향은 앵포르멜의 어두운 감정의 포화와 상반되는 질서 있고, 논리적인 기하학적 추상, 그리고 갖가지 오브제가 도입된 입체, 행위미술 등 복합적이고 상반된 다양한 양상들이었다.¹⁰⁹⁾ 이일은 이 시기를 “범국제적 조류에 대한 한국적 반응”이며, “앵포르멜 이후 두 번째의 국제적 전망에 대한 도전의 시기”라고 평하며,¹¹⁰⁾ 《청년작가연립》전을 시발점으로 1960년대 후반부터 1970년대 초 단색화 운동이 시작되기 전까지 진행된 이러한 전위적 양상을 ‘환원’과 ‘확산’으로 설명한 바 있다. 여기서 ‘확산’은 설치, 개념미술, 행위 등 탈 평면적, 전위적 경향으로의 확산을 의미하며, ‘환원’은 클레멘트 그린버그(Clement Greenberg 1909-1994)가 주창한 회화에서 비회화적 요소를 제거하고 평면성을 기조로 한 추상주의로의 환원을 의미하는데, ‘환원’과 ‘확산’이 서로 대립하는 것이 아니라 이 두 경향이 때로는 독자적으로 때로는 동시에 공존하여 나타난다는 것이다.¹¹¹⁾(도 29, 30, 31)

이러한 실험적 경향은¹¹²⁾ 서구미술을 그대로 이식한 듯하다는 당대의

109) 환원과 확산 시기의 미술에 대한 재조명이 전시회를 통해 진행되었다. 2001년 국립현대미술관에서 개최된 《전환과 역동의 시대》전은 1960년대 중반에서 70년대 중반을 ‘전환과 역동의 시대’로 규정하여, 이 시기에 다양하게 발현된 전위적 미술(기하학적 추상, 설치, 행위미술 등)을 재조명하였다. 미술사적으로 고층에 중심을 두고 60년대 중반부터 진행되었던 주요 전시를 중심으로 출품작들을 선정하였다. 특히 이 시기 작품들 중 소실된 작품을 직접 작가들이 재제작, 복원하였으며, 50여명의 작가가 선정되었고 170여점의 작품이 전시되었다. 국립현대미술관, 『전환과 역동의 시대』, 삶과 꿈, 2001. 환원미술관에서는 《6, 70년대 미술운동의 비평적 재조명》전이 개최되었고, 그 자료집이 출판되었다. 오상길·김미경, 『한국 현대미술 다시읽기 II : 6,70년대 미술운동의 비평적 재조명』 vol. 1, 2. ICS, 2001. 2010년 경기도 미술관 주최, <1970-80년대 한국의 역사적 개념미술 : 팔방미인>전(2010. 12. 24~2011. 3. 20)에서도 70~80년에 시도되었던 다양한 전위적 작품들이 재현되어 전시되었다. 경기도 미술관, 『1970-80년대 한국의 역사적 개념미술』, 눈빛, 2011. 이 시기 확산으로 칭해지는 실험미술에 대한 학위논문으로는 김미경의 “1960-70년대 한국의 실험미술과 사회”, 이화여자대학교 박사학위논문(2000)이 있다.

110) 이일, “한국현대미술, 그 10년의 발자취”, 『현대미술의 시각』, 미진사, 1985, p. 342.

111) 채미애, “이일 미술비평론에 있어서 ‘환원과 확산’ 개념”, 홍익대학교 석사학위논문, 2006, p. 149.

112) 오광수는 60년대 후반 미술계의 양상을 ‘냉각된 열풍-혼미와 모색’으로 규정하였는데, 앵

평가에도 불구하고, 앵포르멜 미술의 쇠퇴기에서 침체되었던 한국 현대미술에 새로운 활기를 불어 일으켰고, 그 열기가 A.G(한국아방가르드협회), S.T(Space & Time) 그룹의 창립으로 이어지게 되면서 완전한 탈 앵포르멜 시대를 열게 된다. A.G나 S.T 그룹이 지향한 미술이 단순히 동시대 서구의 형식적 추종을 넘어 이념의 모색과 실천이라는 새로운 국면으로 접어들게 되면서, 1970년대 초 논리를 배경으로 한 단색화 경향이 출현할 수 있었던 토양이 마련된 것이다. 1969년 6월 20~30대의 작가와 평론가들이 함께 창립한 A.G는¹¹³⁾ 1975년까지 4회의 그룹전을 개최하였고, 협회지(1호~4호)¹¹⁴⁾를 발간하였다. 『AG』 창간호(1969)의 내용을 보면, 이일의 “전위미술론”, 최명영의 “새로운 미의식과 조형적 설정”등 멤버들의 글과 번역본인 기도 발로의 “루치오 폰타나의 공간주의”, 미셸 라공의 “새로운 예술의 탄생” 등이 포함되어 있었다. 『AG』 4권(1971)에는 모노하의 이론적 토대인 이우환의 “만남의 현상학 서설”이 게재 되어 있었고, A.G 2·3회 정기전시회에 출품된 작품들 가운데는 자연물과 공업재료 등 두 가지 이상의 가공하지 않은 사물을 병치하거나 겹쳐, 이 사물들이 서로 침투하면서 열어가는

포르멜의 쇠퇴와 그로 인한 극복으로 등장한 전위적 성격의 다양한 미술의 출현을 일컫는 것이다. 따라서 일정한 중심세력이나 중심사상이 있었던 시대는 아니었으며, 뜨거운 추상과 70년대의 새로운 전개 사이를 이어주는 과도기적인 특징들을 내포하고 있는 시기으로써 많은 결점과 가능성이 동시에 점철되어진 시대라 일컬었다. 오광수, “냉각된 열풍-혼미와 모색”, 『한국 현대미술의 미의식』, 재원. 1995, pp. 46-53.

113) ‘전위예술에의 강한 의식을 전제로 비전 빈곤의 한국화단에 새로운 조형질서를 모색 창조하여 한국미술 문화 발전에 기여 한다’는 모토를 내걸고 창립된 A.G는 서승원, 최명영 등 《청년작가연립》전에 참여하였던 작가들과 하중현 박종배 박석원 이승조 광훈 김차섭 김구림 신학철 김한 이승택 김동규 김청정 송변수 심문섭 이강소 이건용 조성묵 등의 작가와 평론가인 이일 김인환 오광수 등이 함께 참여하였다. A.G는 1970년부터 1회 《확장과 환원》전, 2회 《현실과 실현》전 등 주제를 설정하여 제4회(1975)까지 정기 전시회를 개최, 실험적이고 개념적인 작품들을 발표하였다.

114) AG 협회지에 발간에 대한 신문기사를 보면 다음과 같다. “동인들의 회비로 추진되고 있는 ‘AG’지의 영속을 위해 편집진은 미술계의 협조적인 구독신청을 희망하고 있다. 본격적인 단 한편의 미술잡지가 나오지 못하고 있는 한국에선 이만한 미술지도 매우 대견하고 요긴한 존재”라는 기사가 보도되었다. “동인 미술지 AG창간”, 『경향신문』, 1969년 9월 17일.

새로운 국면에 관심을 가진 개념적인 설치미술이 다수 등장해 모노하의 영향이 한국 미술계에 표면화 되고 있음을 보여준다.¹¹⁵⁾(도32, 33)

1971년에 창립된 S.T는¹¹⁶⁾ A.G를 이어 창작활동과 작품의 논리성을 마련하고자 현대 미술이론을 정기적으로 모여 연구하였다. 이들이 접한 미술 이론들은 당시 일본의 “만남의 현상학 서설”, 서구의 “철학 이후의 미술 Art after Philosophy”, “현대예술의 역사성과 반역사주의”, “아방가르드의 신화와 의식 Myths and rituals of the Avant-Garde”등 당대의 주요 사상들이었다.¹¹⁷⁾ 특히 이우환의 “만남의 현상학 서설”은 이 그룹의 초기 예술적 방향성에 영향을 끼쳐 모노하 계열의 설치, 입체 작품들이 1970년대 초반에 등장하는 계기가 되었다. 특히, 1971~1972년 사이 A.G와 S.T가 실험했던 물질과 공간, 물질과 행위를 드러낸 모노하적인 미술들은 1973~1974년 박서보의 《묘법》전을 비롯한 일련의 기성작가들이 새로운 아방가르드로서 들고 나온 평면지향의 모노크롬 작품에 ‘행위와 물질’이 교감하는 화면으로 그 실험성이 연장되는데 상당한 기여를 한 것으로 볼 수 있다. 그러나 1973년을 기점으로 이들이 ‘단색화’라는 새로운 아방가르드로 대거 전향하기 시작하면서 오브제, 설치중심의 탈평면 경향도 서서히 막을 내리게 된다.

한편 ‘환원적’ 경향으로 이일이 명명한 기하학적 추상은 1966년을 기점으로 미술계에 등장하였다. 앵포르멜 미술의 무질서와 감정과잉, 두터운 마티에르에 반대되는, 이 미술의 얇고 매끈한 평면성과 논리적 형태의 구성은 화가들의 공감대를 불러일으키면서 1960년대 말경에는 주류 추상회화로 부상하기 시작한다. 앵포르멜 운동의 주역이던 박서보를 비롯한 하종현 등이

115) 김미경, “한국현대미술에 대한 또 하나의 시각을 찾아서”, 『전환과 역동의 시대』, 2001, p. 40.

116) 김복영, 이건용, 김문자, 김선, 김용익, 김용철, 김장섭, 김홍주, 성능경, 송정기, 신성희 등의 멤버로 구성되었다.

117) 김윤희, “A.G와 S.T 그룹에 관한 연구”, 홍익대학교 석사학위 논문, 2012, pp. 75-76.

앵포르멜 이후의 차기 미술로 기하학적 추상을 선택하여 발표함으로써 앵포르멜과의 완전한 단절을 이루게 되는 계기가 되었으며, 색면추상(Color-Field Abstract), 하드에지(Hard Edge), 옵아트(Optical Art) 등 미국에서 출현한 기하학적인 추상회화가 동시다발적으로 이 땅에 도입되었고, 그 영향 하에 다양한 방법론의 기하학적 미술이 시작된 시기였다. 미국에서는 하드에지가 유행하고 옵아트가 그 뒤를 따랐으나 우리의 경우는 시간차가 없이 두 양식이 모두 수용되어 유행하였다.

이 경향들이 한국에 유입되기 시작한 것은 국제전에 참가한 작가들에 의해서 감지된 서구 조류의 소개와 당시 국내 언론의 보도 등을 통해 1965년경 이었다. 미국에서 하드에지가 미니멀리즘(Minimalism)의 전신으로써 그 영향력이 광범위한 것에 비해 옵아트는 그 생명이 짧았다. 그런데 한국은 실질적으로 하드에지나 색면추상 계열의 작품이 압도적으로 우위에 있었지만, 당시 언론의 보도는 옵아트 일색이었다. 이러한 현상은 당시 미국에서 주류였던 색면추상, 하드에지, 팝아트(Pop Art)의 위세가 꺾이고 1965년경부터는 옵아트의 유행이 시작되었는데, 국내미술계에서 기하학적 추상이 발표되기 시작한 1966년과 시기적으로 겹치기 때문인 것으로 판단된다.

당시 옵아트나 기하적 미술에 관한 서구미술에 관한 정보는 미술서적, 잡지와 1965년 신문기사로부터 제공된 것으로 보인다. 뉴욕에 거주하면서 그곳 미술현장에서 목격한 바를 생생하게 전해준 김향안의 “뉴욕 미술”이라는 제목의 1965년 5월 신문기사에는 팝아트의 유행은 지났으며, 작년부터 기계적인 옵아트가 부상하며, 이 미술의 작품 전시회가 붐을 이루고 있다는 소식과 볼프강 루드비히(Wolfgang Ludwig)의 옵아트 작품 <영화적인 회화>(도34)가 함께 개재되었으며,¹¹⁸⁾ 김환기도 “63년에 유행하던 팝아트가

118) “뉴욕의 미술: 뉴욕에 체류 중인 김향안의 칼럼”, 『동아일보』, 1965년 5월 22일.

한물가고 옵아트가 한창 유행하며, 그것은 과학에 가까운 예술”이라고 하며, 뉴욕의 현대미술의 동향을 전해주었다.¹¹⁹⁾ 그리고 “미국의 새로운 미술 운동 옵아트 그림”이라는 신문기사가 리지널드 닐(Reginald Neal 1909~1992)의 옵아트 작품 <세계의 네모: 黑과 黄>과 함께 게재되었고,¹²⁰⁾ 제8회 상파울로 비엔날레 대상인 빅토르 바자렐리의 작품이(도35) “눈을 어지럽히는 극채색과 면도날로 자른 듯한 패턴의 새로운 그림”이라는 평과 함께 게재되기도 하였다.¹²¹⁾

1968년 8월호 『공간』 지에는 “뉴욕미술의 에너지”라는 제목으로 뉴욕에서 영향력 있는 미술가 10인의 작품경향과 작업실 사진이 게재되었는데, 통속적인 만화 그림의 로이 리히텐슈타인(Roy Lichtenstein 1923~1997), 미국 팝 아트의 효시 제스퍼 존스(Jesper Johns 1930~), 미니멀 아트의 프랭크 스텔라(Frank Stella 1936~), 하드에지의 케네스 놀란드(Kenneth Noland 1924~2010), 조지 시갈, 올덴버그, 로버트 라우센버그 등의 작가가 작품과 함께 소개되었다.¹²²⁾ 그리고 1969년 5월호 『공간』 지에 게재된 전성우의 글 “추상표현주의 이후의 미국회화”에서는 모리스 루이스(Morris Louis 1912~1962), 프랭크 스텔라, 프랭켄탈러 등의 작품을 소개하였다.¹²³⁾

국내 미술계에서 기하학적 추상의 급부상은 국제전 진출을 통해서 서구 주류미술의 변화를 직접 체험한 작가들에 의해서 가속화된 경향이 있다. 대표적인 예로써 하종현의 경우를 보면, 1965년 제4회 파리 비엔날레에 앙포

119) “뉴욕에서 만난 두화가”, 『경향신문』, 1965년 7월 26일.

120) “최근의 해외문화, 미국의 새로운 운동인 ‘오프 아트’그림”, 『경향신문』, 1965년 3월 13일.

121) “벽면길이 5마일”, 『경향신문』, 1965년 9월 11일.

122) “뉴욕의 에너지”, 『공간』, 1968년 8월, pp. 45-59.

123) 전성우, “추상표현주의 이후의 미국회화”, 『공간』, 1969년 5월, pp. 81-87.

르멜 작품 <부적 V>, <부적 VI>로 참가 했는데(도록에는 한국 참가자 중 이양노의 작품만 실려 있다)(도36, 37)¹²⁴⁾ 당시 파리 현장에서 그의 작품을 관람한 바 있는 이일이 훗날 술회한 바에 의하면 그 작품은 “말라비틀어진 오징어를 연상케 하는 칙칙한 마티에르의 철늦은 앵포르멜 화풍의 것”이었다.¹²⁵⁾ 그런데 1년 뒤 하종현은 1966년 제10회 조선일보 주최 《현대작가초대전》(9.4-9.13)에서 불현듯 옵아트 계열의 <탄생 A>, <탄생B>(1966) 두 작품을 내세우며 미술계에 등장한다.¹²⁶⁾ 이러한 정황은 그가 1965년 참가한 파리 비엔날레에서 영국작가 브리짓 라일리(Bridget Riley 1931~)(도38)를 비롯한 옵아트 계열의 작품과 하드에지 작품이 부상되고 있었고, 1965년 제8회 상파울로 비엔날레의 대상이 빅토르 바자렐리(Victor Vasarely 1908~1997)의 옵아트 작품이었으며, 프랭크 스텔라(Frank Stella 1936~)의 작품도 이 국제전에서 주목되고 있던 것과도 연관성이 있을 것이다.¹²⁷⁾

<탄생 A>, <탄생 B>(1966)는 한국 현대미술사에서 기하학적 추상의 시발점으로 평가되어 왔다. 제10회 《현대작가초대》 전(1966. 9. 4~13)에서 <탄생> 연작이 처음으로 소개되었을 때 그것을 ‘돌연변이’로 칭할 만큼 이전 시기에서는 볼 수 없었던 파격적인 작품으로 해석되었다.¹²⁸⁾ 오광수는 “시각

124) *Quatrième Biennale de Paris*, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1965. 페이지가 명기되어 있지 않음.

125) 이일, “하종현의 ‘비회화적 회화’에 대하여”, 하종현 개인전(현대화랑 1984. 5. 24~30) 서문.

126) 2001년 국립현대미술관에서 개최된 《전환과 역동의 시대》 전 도록 pp. 102-103에는 <탄생 A>, <탄생 B>가 1966년 《현대작가초대》 전 출품작으로 명기되어 있다. 그런데 2012년 국립현대미술관에서 개최된 하종현의 회고전 도록 『하종현 Ha, Chong Hyun Retrospective』에는 <탄생 A>가 1967년 작으로 명기되어 있으며, <탄생 B>는 개재되어 있지 않다. 본고에서는 1966년 작으로 <탄생 A>, <탄생 B>를 명기했다.

127) 1965년 상파울로 비엔날레에 초대된 프랭크 스텔라는 같은 해 부에노스 아이레스의 인스티튜트 토로큐아토 디 텔라에서 입상했으며, 1963년 코코란 비엔날레, 1964년 베니스 비엔날레 등에도 참여했다. “뉴욕미술의 에너지”, 『공간』, 1968년 8월, p. 57.

적 반응을 질게 나타내 보이고 있는 희귀한 예”라고 하여 이 작품을 옵아트 계열로 제시한 바 있다.¹²⁹⁾ <탄생 B>(도39)를 예를 들면 점진적으로 밝아지거나 어두워지는 기법을 사용하여 옵아트의 선구자인 요셉 알버스의 <사각형에 대한 경의>(1964)(도41)를 연상하게 하는 옵아트적인 측면과 캔버스를 잘라서 엮거나 굵은 줄을 화면에 일렬로 부착하여 구축한 기법은 물질성이 상당히 부각되어 서구의 옵아트와는 차별화된 독자적인 발상법이라 할 수 있다.(도40) 하종현은 당시 옵아트 계열의 작품을 제작하게 된 배경에 대해서 다음과 같이 진술한 바 있다.

이미 구미에 있어서 앵포르멜 그 뒤에 팝아트나 옵티칼 아트로 발전하고 있었습니다. 이런 속에서 우리가 예외 될 수 없는 것이라고 보아요. 왜냐하면 이미 세계는 거의 하나의 환경이랄까, 서로가 서로에게 영향을 미치는 때이므로 우리에게 그런 영향이 미친 것은 오히려 자연스럽다고 생각하니까요.¹³⁰⁾

세계 조류에 뒤 늦은 감은 있으나, 한국 미술계는 1967년부터 제5회 파리 비엔날레(9.30~11.5)를 시작으로 다양한 국제전에서 기하학적 추상을 출

128) 이일, “미술평: 현대작가초대미술전”, 『동아일보』, 1966년 9월 10일. 이일, “'67년도 미술계 총평”, 『현대미술의 궤적』, 동화출판공사. 1974. p. 251. 제10회 현대작가초대전은 서양화·동양화·조각·판화부문으로 구성되었다. 운영위원으로는 유영국, 최순우, 김중업, 김영주, 이경성 등 5명이다. 서양화부문 초대 작가는 강용운, 권승연, 김영주, 변종하, 유영국, 이수재, 전성우, 정점식, 민병영, 하종현 등이며, 동양화부문 초대 작가는 권영우, 박생광, 안상철, 천경자 등이었다. 조각부문 초대작가는 권진규, 김영학, 오종욱, 전상범, 최기원 등이며, 판화부문에는 김종학, 배용, 유강렬, 윤명노, 이성자 등이 참여했다.

129) 오광수, “냉각된 열풍 혼미와 모색”, 『한국 추상미술 20년의 궤적』, 1997, p. 74.

130) 하종현은 1975년 공간미술대상에서 대상을 수상하였는데, 이때 67년 작 하드에지와 옵아트 계열의 2점의 작품과 단색화작품 1점, 총3점을 출품하였으며, 기하학적 추상을 하게 된 배경을 당시 인터뷰에서 언급하였다. “1975년도 공간미술대상 수상자 하종현”, 『공간』, 1975년 9월, pp. 60-61.

품하여 하드에지, 옵아트 등의 주류미술에 동참하기 시작하였다.¹³¹⁾(도42, 43) 제5회 파리 비엔날레 참여 작가들 중 유일하게 도록에 게재된 최명영의 <悟 26-A>, <悟 26-B>(도44)에 대해서 이일은 “종래의 표현주의 양식보다 지적인 기하학적 구성으로 통합해 보려는 의욕적인 시도를 피했으나 역부족의 느낌”이라 평하고, 김차섭에 대해서도 “대담하고 선명한 이미지로 화면을 구성하였으나 그 장식적인 구성이나 색채는 강렬하게 시각을 자극하기는 하지만, 그것은 회화 이전의 무늬로 그치고 말았다”라며 이 미술 경향에 임하는 우리 작가들의 미흡한 방법론에 대해서 비판적으로 평가하고 있다.¹³²⁾ 이 국제전에서 정확한 면 분할의 극치를 보여주는 영국작가 제레미 문(Jeremy Moon)의 작품을 비롯한 다수의 작품들이 하드에지나 옵아트 경향을 출품하고 있었다.(도43) 최명영의 작품에서도 질서정연한 면 분할이나 기하학적 요소를 볼 수 있으나 앵포르멜적인 두터운 마띠에르와 색채가 여전히 남아있어 “아직 역부족”이라는 이일의 비판적 견해를 이해할 수 있게 한다. 제9회 상파울로 비엔날레(1967)의 현장을 관람한 김기창은 다음과 같이 옵아트의 열기를 전하고 있다.¹³³⁾

이번의 경향은 주로 옵아트 계통이었으며 역시 그 계통이 수상도 많이 했다. 앞으로 전 세계에 여기서 수상된 작품이 영향을 미칠 것은 분명한 사실이며 화면이 재래식으로 사각으로 고정되지 않고 모퉁이가 제멋대로 깎였거나 안

131) 1967년 제5회 파리 비엔날레 회화부문에 김차섭, 임상진, 전성우, 최명영 등이 각 2점의 작품을 출품하였으며, 전성우는 <회전만다라Revolving Mandara>를 출품했다. 조각부문에 박석원, 최만린이 참여하였다. 『한국 현대미술 다시 읽기 II』, vol.1. ICAS. 2001, p. 355. 국제전 한국 출품현황 표 참조.

132) 이일, “'67년도 미술계 총평”, 『이일미술평론집: 현대미술의 궤적』, 동화출판공사, 1974, p. 250.

133) 제9회 상파울로 비엔날레의 심사경향과 수상내역이 기사화 되었다, “포프아트의 대거 진출 ; 상파울로 비엔날레”, 『동아일보』, 1967년 10월 3일.

으로 폭 패였거나 하여 새로운 면을 창조해낸 것이 특색이다.¹³⁴⁾

1968년에는 한국현대미술사에서 최대 규모의 해외전 가운데 하나로 일컬어지는 《한국현대회화》 전(7.19~9. 1)이 일본 동경 국립근대미술관에서 개최되었는데, 20여명의 작가들이 참가하였으며,¹³⁵⁾ 알려진 바에 의하면 이 전시는 공적인 차원이기보다는 1968년 3월 일본을 방문한 화가 이세득의 개인적인 노력에 의해 구체화된 것이었다. 박서보의 <유전질>, 김영주의 <서울 1968-3>, 전성우의 <만다라 시리즈>, 하종현의 <도시계획백서-4> 등 대부분의 작품이 기하학적 추상으로 출품되어 주류미술임을 확인되었다. 당시 이우환은 이 전시의 좌담회에서 자신이 느낀 국내의 기하학적 미술에 대해서 “한국 현대미술에는 오프적 경향이 강하나 그것이 논리적으로 취급되어진 것은 아니며 앞으로 논리적으로 추구해간다면 한국적인 특수양식이 나올 가능성이 있다”고 평했다.¹³⁶⁾ 이 같은 이우환의 발언은 1년 전 제5회 파리 비엔날레(1967)에 참여한 한국 작가들의 기하학적 추상 작품의 미흡한 방법론을 지적한 이일의 발언과 유사하다. 그러나 이우환이 한국적 양식의 탄생과 연결될 수 있는 요소를 ‘논리’로 본 것에서 차이점이 있다.

당시 국내의 기하학적 추상의 양상을 살펴보면 하나의 주류적 경향을 추구하기보다는 색면추상, 옵아트, 하드에지 등의 작품들이 혼재한다. 대표적인 사례를 들면, 색면추상적인 서승원의 <동시성>, 옵아트 계열인 이승조의 <핵>(1969)(도45), 옵아트와 팝아트가 절충된 박서보의 <유전질 No.

134) 김기창, “상파울로 비엔날레 인상기”, 『한국일보』, 1967년 10월 17일.

135) 이수재, 박서보, 남관, 이세득, 박인식, 권옥연, 유영국, 정창섭, 변종하, 김영주, 전성우, 하종현, 김한, 최영림, 이우환, 이성자, 윤명로, 김상유, 유강렬, 김종학 등이 참가하였다. 작품 선정위원으로는 평론가 이일, 유준상, 최순우, 이경성, 임영방 등 5명이었으며, 이들은 국내의 18명의 작가를 선정하였고, 제일 화가인 이우환과 박인식은 동경 주재 한국 공보관에서 선정했다.

136) 本問正義, “한국 현대회화전을 보고”, 『공간』, 1968년 9월, p. 18.

69-70>(1969)(도46) 등이 있으며,46) 하드에지 경향을 추구한 작가는 1967년부터 국제전에 출품 기하학적 추상을 출품한 최명영과 전성우를 들 수 있다. 제10회 상파울로 비엔날레 출품작인 최명영의 <Pen 69-K>¹³⁷⁾에서 보여 지는 계산된 형태와 규칙적으로 반복되는 선들은 전형적인 하드에지 스타일이다.(도47) 전성우는 1966년부터 <색동만다라>를 제작하였는데, (도48) V자 형태의 띠가 반복되는 형태로 하나의 색면이 경계선을 사이에 두고 다른 색면과 뚜렷이 구별되면서 색채의 대비를 이룬다. 이러한 형태와 색의 배열은 일찍이 하드에지 작가인 케네스 놀랜드(Kenneth Noland 1924~2010)의 원형회화 이후의 작품 <Bridge>(1964)(도49)에서 시도된 대담한 V자형이 날카로운 색채의 대비 속에 반복적으로 배열된 화면을 연상하게 한다. 형태와 형태사이, 형태를 표면화시키는 색채와 색채 사이가 날카롭게 대립의 각을 세워 기하학적으로 견고한 윤곽을 가지게 된 하드에지는 정사각형의 정확한 규율이 적용된 배열을 통해서 색채변화에 관심을 가진 조셉 알버스(Josef Albers 1888~1976)를 비롯한 엘즈워스 켈리(Ellsworth Kelly 1923~), 케네스 놀랜드 등의 작품을 통해서 추상표현주의의 충동적인 감성을 배격한 비개성적이고 정확한 논리적 화면이 부각되었다. 1962년 비평가 그린버그는 추상표현주의 이후에 오게 되는 회화의 강령을 선언하였는데, 그는 회화에서 더 이상 감축할 수 없는 것은 평면성과 평면성의 구획이라 규정하며, 평면성과 그것의 구획을 보여준 하드에지를 전면에 내세우게 된다. 여기서 그림이란 액자 속에 물감으로 뒤덮인 표현 이상 아무것도 아니었으며 이러한 성향은 이후 미니멀리즘 회화가 성립하는데 기본적인 토대를 제시한 것이었다.¹³⁸⁾

137) 제10회 상파울로비엔날레(1969)에 최명영의 <Pen 69-K>, <Pen 69-X>가 출품되었다.

138) 리사 필립스 외, 송미숙 역, “미니멀리즘 : 질서의 탐색”, 『The American century : 현대미술과 문화』, 학고재, 2008, pp. 201-211.

기하학적 추상기 후반의 하나의 현상으로서 나타난 것이 이승조, 서승원 등 <오리진 Origin> 창립 멤버들로부터 파생된 1968년 이후의 기하학적 경향에서 지향한 모노크롬 경향이다. 이들은 색채의 최소화, 기하학적 형태의 축소를 시도하여, 기하학적 정체성을 유지하면서 단색화 경향을 추구하였다. 이승조의 파이프가 배열된 <핵> 연작은 1971년이 되면 제20회 국전 특선작인 <핵 F-475-G777>(1971)과 <핵 F-77>(1971)에서 볼 수 있듯이 옵아트의 기계적인 일루전은 점차 중간색으로 희석되어 평면화되어 가고 있다. 그리고 서승원의 <동시성 70-21>(1970)도 이전의 대담한 색채와 형태를 배제하고 중간색과 흰색을 지향하여 모노크롬에 가까운 화면으로 변모되었다. 논자는 기하학적 추상기에 이들이 지향한 모노크롬 측면, 즉 평면성과 중간색의 선호 등은 1970년대 초 단색화가 성립할 수 있는 배경으로서 작용한 일면이 있다고 판단되는데, 1970년대 단색화의 색채가 흰색과 중간색을 선호하고 있을 뿐만 아니라, 홍대출신의 이 두 작가는 단색화 운동의 핵심멤버로써 미협의 간부직에 있으면서 젊은 세대를 이끌어주는 역할을 담당했기 때문이다.

1950년대 말부터 1970년 초까지의 단색화 이전의 시기는 한국 현대미술사에 있어서 과도기이며 동시에 성장기였다. 이전의 국제 미술의 경향이 일본을 거쳐 국내에 소개되던 것과는 달리 이 시기 한국 미술계는 일부 작가들의 활발한 국제전 참가와 국외 거주 작가들의 교류를 통해 서구 미술을 생생하게 접할 수 있었고, 국내로 유입된 미국잡지와 일본미술잡지 등을 통해 서구미술을 접할 수 있게 되면서 당시 하드에지, 옵아트, 색면추상, 네오다다, 팝아트, 행위미술 등에 이르기까지 다양한 국제조류를 동시대에 수용하고 실험할 수 있었다. 서구의 새로운 경향이나 양식을 수용하는데 급한 나머지 문화사적 배경이나 사회적 맥락을 파악할 여유가 없었고, 한국의 전

통성 내지는 독자성을 부여하지 못한 것은 한계로 드러났다. 하지만, 국제 미술의 보편성을 적극적으로 수용하고, 서구에서 상대적으로 긴 기간 동안 전개되어온 다양한 미술경향을 짧은 기간 내에 압축하여 경험한 것은 국제 미술사조에 뒤쳐져있던 한국미술계 발전에 원동력이 되었고, 평론가 이일이나 이우환이 지속적으로 요구했던 한국 현대미술의 독자적 정체성과 국제화의 열망을 키우게 되는 계기였음에 의심의 여지가 없다.

III. 박서보와 1970년대 단색화 운동의 성립

제2차 세계대전 후 세계미술의 주도권은 유럽에서 미국으로 넘어갔다.¹³⁹⁾ 1930년대에 정치적으로나 경제적으로 강국으로 떠오른 미국이 나치의 탄압을 피해 망명한 당대 유럽 최고의 아방가르드 미술가들을 받아들이면서 유럽 현대미술에 대한 열등감을 떨치며 미국적 ‘정체성’의 상징인 1950년대 추상표현주의를 통해 미국 미술의 ‘국제화’에 성공한다.¹⁴⁰⁾ 이는 세계미술의 탈 유럽화의 시작을 알리며 이후 미술의 글로벌화를 가속화하는 계기가 되었다. 이러한 세계 미술계의 기류 속에서 1960년대 한국미술계도 국제전의 참가가 시작되어 한국미술의 ‘정체성’과 ‘국제화’를 인식하게 되지만 국제전에 참가할 비용조차 구하지 못할 만큼 제도적 뒷받침은 부족했다. 1970년대에 들어서면서 국제적인 미술동향을 소극적으로 수용하거나 그것을 외면하는 것이 아니라, 역으로 세계미술에 한국미술이 적극적으로 참여해야 한다는 사고의 전환이 미술계에서 일어나고 있었고,¹⁴¹⁾ 정부의 경제적 지원이 미협을 통해 이루어지면서¹⁴²⁾ 본격적으로 국제무대로 나갈 수 있는 제도를 마련하여 한국미술의 ‘국제화’의 서막이 오르게 된다.

139) Irving Sandler, *Triumph of American Art, A History of Abstract Expressionism*, New York: Harper & Row, 1970. 신채기, “미국 미술의 국제화 과정과 이민자 미술의 역할”, 『미국사 연구』, 제20집. 2004, p. 119에서 재인용.

140) 신채기, 앞의 논문, pp. 119-139.

141) 이일, “서양으로부터의 영향에 의해 변용한 아시아미술의 전통과 앞으로의 과제”, 『공간』, 1981년 1월, pp. 54-55.

142) 1975년의 예를 들면 미협 정기총회에서 3천5백78만원의 예산안을 통과시켰다는 사안이 신문기사를 통해 보도되었다. 미협은 매년 사업계획, 예산안 등을 정기 총회를 통해서 가결하고 그 사항을 신문을 통해 보도하고 있다. “이사장 서세옥씨 미협정총서 선출”, 『매일경제』, 1975년 5월 3일.

International은 Nation이 있고서 Inter가 성립되는 것으로 어떤 분명한 의 식위에 Inter가 연결된다. Nation을 망각한 Inter란 우스운 것입니다. 그런데 지난날의 우리들은 Inter만 있었지 않았나 생각됩니다.¹⁴³⁾

70년대의 위대성은 우리의 정신적 전통으로 복귀하여 새로운 시각으로 접근이 가능했다는 점이다. 이것은 60년대의 서구 지배적, 식민주의적 관점을 극복하고 우리 역사상 최초로 ‘나’에 대한 본질적 접근이 시작된 것을 말한다.¹⁴⁴⁾

70년대 동안 한국 미술의 국제화를 위한 다양한 조언과 방향성을 제시했던 평론가 이일은 이상과 같은 발언을 통해서 서구 미술을 극복하고 국제화로 나아가기 위한 길을 제시하고 있다. 그는 우리미술의 정체성 확립을 강조하고 있으며, 박서보의 발언에서도 서구를 극복할 우리만의 독자성을 “정신적 전통”에서 찾았음을 살필 수 있다. 1970년대 한국미술의 국제화는 미협외 부이사장과 국제분과위원회 위원장을 겸직하고(1970~77), 나아가 미협외 이사장직(1977~80) 등 10년 동안 미협외의 수장으로 재직한 박서보에 의해 주도적으로 진행되었다. 박서보의 서구미술 동향에 대한 국제적인 안목과 비전이 박정희 정권의 민족주의를 바탕으로 한 문화외교정책과 부합하면서, 박서보는 미협외를 통해서 한국 현대미술의 국제화를 본격적으로 추진하게 된다. 이를 위한 첫 번째 과제가 국제화를 위한 체계적인 시스템 구축이었는데, 《양대광당》, 《서울현대미술제》, 《에플 드 서울》 등 전시회 형

143) 이 같은 이일의 발언은 “특집·한국작가들의 해외진, 일본전시회 작가좌담”, 『현대미술』 창간호, 1974, p. 22에 게재되어 있다. 한국 작가들의 일본에서의 활동에 대한 의견을 나누는 좌담회가 1974년 3월 8일 명동화랑에서 열렸다. 일본에서 작품전을 개최한 바 있는 박서보, 심문섭, 김구림, 김종학, 서승원, 하종현, 최기원 등이 참여하고, 평론가 이일이 사회를 맡아서 진행했다. 본문에 언급된 이일의 발언에 대해 박서보도 공감하며, 1977년 『화랑』 겨울호, 이흥우, “화가의 하루: 박서보”, pp. 69-70에서 박서보는 이일과 동일한 발언을 한다.

144) 박서보, “나에 대한 본질적 접근”, 『월간미술』, 1996년 3월, p. 47.

식의 세 가지 제도가 그것이다. 《앙데팡당》 전(1972)은 국제전 진출을 위한 신인작가를 발굴하고, 《에플 드 서울》 전(1975)은 당해 최상의 활동을 한 작가들의 작품을 선별하여 그것을 한국현대미술의 현시점으로써 세계무대에 알리며, 《현대미술제》(1975)는 서울에 집중된 현대미술을 지방에까지 확산하고자 한 것으로써 이 세 가지 미술전은 이와 같은 개별적인 목표를 지니고 있었다.

세 가지 전시 체제를 통해 발굴·양성된 한국현대미술을 박서보는 지리적으로 인접하고 선진미술을 우리보다 한발 앞서 받아들였던 일본 미술계에 먼저 알리고자 한다. 즉, 일본 미술계 인사들을 지속적으로 초청하여 우리의 미술을 보여줌으로써 한국 현대미술의 국제화 가능성을 타진하고 일본을 국제진출의 교두보로 활용하고자 한 것이다. 결과적으로 1970년대 중반부터 1980년대 중반까지 한국 미술사상 유례를 찾을 수 없을 만큼 많은 단색화 기획전들이 일본 미술관에서 개최되었고, 미술수첩, 미즈에, 예술신조 등 일본 미술 잡지나 다양한 언론 매체에서는 이러한 미술전의 기사와 단색화 미학에 대한 비평들을 양산하게 된다. 70년대 일본에서의 한국 현대미술의 국제화는 활발하게 진행된 것으로 볼 수 있다.

1. 국제화 시대의 서막

본 절에서는 1970년대 한국 현대미술의 국제화를 위한 첫 시도로서 단색화의 국제진출의 관문 역할을 한 《앙데팡당》 전의 창립 취지와 전시회의 동향에 대해 살펴보고자 한다. 앞서 언급한 세 가지 전시 체제 중에서 《앙데팡당》 전을 미술사적으로 주목해야 할 이유는 먼저, 제1회전에서 선발된 단색화 경향의 작품들이 프랑스 카뉴 국제회화제(1974)와 일본 동경에서의 《5인 흰

색》전(1975) 등에 출품되어 호평을 받았으며, 이후 《양데팡당》전에서 선발된 단색화 작가들이 70년대 동안 지속적으로 국제무대에 진출하면서, 단색화가 한국의 대표적인 현대미술로 자리매김하는데 중요한 역할을 하였기 때문이다.

1) 국제진출의 관문 《양데팡당》 창립

1970년에 접어들면서 미술계는 주류미술의 부재 속에 혼란이 가중되고 있는 상황이었다. 이일은 당시 미술계의 동향을 “분명한 지표를 찾지 못하고 우왕좌왕 하는 산만성의 시기”로 규정하면서 이러한 시국을 벗어날 수 있는 해법을 다음과 같이 제시하고 있었다.

첫째로 보다 폭넓은 미술의 국제교류를 꾀하여야 할 것이다. 국제전 출품이라는 일방적인 국제전 참가에 그치지 않고 해외에 중요한 운동에 실제로 우리가 참여해야 할 것이다... 건전하고 진취적인 ‘재야전의 육성’이 중요한 과제로 남아 있다... 자칫 ‘준(準)국전’의 색채가 짙어질 위험성이 없지 않은 영거주춤한 자세에서 탈피한, 보다 과감하고 선명한 ‘양데팡당전’의 실현이 앞으로의 우리나라 미술계의 앞날을 크게 좌우할 것으로 믿는다.¹⁴⁵⁾

이처럼 이일은 외적으로는 적극적인 ‘국제 미술운동의 참여’와 내적으로는 ‘양데팡당의 창립’을 한국 미술계에 간곡하게 주문하였고, 실제로 그로부터 1년 뒤 《양데팡당》전이 창립된다.(도50) 이 전시회는 1960년대부터 70년대 초까지도 여전히 논란이 되고 있던 국제전 출품작 선정의 문제점을 해결하기 위한 제도로서 창립된 것이다. 선정된 출품작의 국제적 동시성의 결

145) 이일, “71년의 회고”, 『현대미술의 궤적』, 동화출판사, 1974, pp. 272-274.

여와 선정과정에서의 공정성 결여가 주된 문제였다.

여기서 ‘국제적 동시성의 결여’란 1967년부터 국제전에 단골로 출품되고 있던 국내 작가들의 옵아트나 하드에지 계열의 기하학적 추상이 국제미술 조류에서는 이미 유행이 지난 것들임을 가리키며, 세계 현장에서 이러한 정황을 절실하게 체득했던 미술계에서는 국제적 보편성과 한국적 미학이 부각될 수 있는 새로운 미술경향의 발굴 혹은 창작이 가장 시급한 과제였던 것이다.

또 다른 문제점인 국제전 진출 작품 선정의 공정성 시비는 1961년 제2회 파리 비엔날레를 계기로 한국 미술이 국가단위의 공모전 형식의 국제전에 진출하게 된 이래 줄곧 따라다닌 한국미술협회(이하 ‘미협’)의 고질적인 병폐였다. 미협은 1960년 4.19 혁명 이후 정부가 시행한 단체의 일원화 정책에 따라 그 동안 아방가르드를 지향한 홍대과의 모임인 대한미술협회와 아카데미즘을 추구한 서울대의 산실인 한국미술가협회가 해체되면서, 통합되어 발족된 것이다.¹⁴⁶⁾ 미협은 “민족미술의 발전을 도모하고 미술가의 권익을 옹호하며 국제교류와 미술가 상호간의 협조”를 목표로 하였는데, 1961년 12월 창립총회에서 서양화, 한국화, 조각, 공예, 서예 등 5개 분과를 설치하고, 1962년 6월 문교부 허가아래 사회단체로 출발하였다. 1969년에는 판화분과, 1973년에는 평론분과가 신설되었고, 1978년에는 사단법인으로 전환되어 오늘에까지 지속되고 있다.¹⁴⁷⁾ 미협은 한국 미술가들을 대표하는 사회단체로서 한국예술문화단체총연합회(이하 ‘예총’) 산하 무용협, 문학협, 연극협 등 10개의 단체 중 하나로서, 정부로부터 예산을 지원받은 예총이 다시 그 산하 단체인 미협에 그것을 분배하였다. 이렇게 지원 받은 예산을 바탕으로 미협은 국제전 출품 작가를 선정하고 그에 대한 전반적인 사

146) “하나로 통합된 전위미술가들”, 『조선일보』, 1960년 10월 24일.

147) 한국미술협회 홈페이지, www.kfaa.or.kr.

항을 관장하는 권한을 가지고 있었다. 비엔날레를 비롯한 각종 국제전은 특정 개인이나 단체를 상대로 초청하는 것이 아니라 각국의 공적기구를 통해 참가초청이 전해지는 방식으로 진행되는 데, 우리나라에서는 문교부를 통해 초청 요청이 들어오면, 다시 문교부는 전체 미술인들을 대표하는 단체인 미협으로 국제전 참가에 대한 전반적인 사항을 일임하는 시스템이었다. 그런데 미협의 이사장과 임원들이 국제전 출품작 선정위원으로 있으면서 자신들을 출품작가로 선정하는 사례가 다수 발생하면서 심사의 공정성에 문제가 대두된 것이다. 1963년 ‘108인 연서’ 사건에 의해 문제점이 표면화 되었는데, 그것은 문교부장관과 미협 이사회에 국제전 출품작가 선정위원회의 편파적인 구성을 시정해줄 것을 요구하는 건의서가 제출된 사건이었다.¹⁴⁸⁾ 이후 1969년부터는 미협 안에 ‘국제분과위원회’를 설치하여 여기에서 출품작을 선정하고, 이를 이사회가 인준하는 방식으로 선정방식을 바꾸게 된다. 그러나 국제분과위원회는 미협의 부이사장 3명 중 1명이 겸직하는 국제분과위원회의 위원장, 그리고 작가 3명과 평론가 3명으로 구성된 위원 6명으로 제도화 된 것이어서 국제전 출품선정 권한이 결국 이들에게 집중되었으며, 여전히 문제점이 해결되지 않은 채 과거의 전철을 밟고 있는 시점이었다.

1970년대에 들어오면서 이러한 문제들에 대한 미술계의 불만이 극에 달해 더 이상 방치할 수 없는 지경이었으며, 국제전을 주관하고 출품작을 선정해왔던 미협의 입장에서는 이를 해결하기 위한 용단을 내려야만 했다. 1971년 “메아리 없는 국제미전 수상 단 한번”이라는 제목의 신문보도는

148) 1963년 상파울로 비엔날레(서양화 : 김환기, 김영주, 동양화 : 김기창, 유영국, 서세옥, 판화 : 유강렬, 조각 : 최기원), 제3회 파리비엔날레(회화 : 박서보, 윤명로, 판화 : 김봉태, 조각 : 최기원)의 출품작가가 결정되자 그에 대한 불만으로 ‘108인 연서’ 사건이 발생하였다. 상파울로비엔날레의 커미셔너로는 당시 미협 이사장이던 김환기였고, 파리비엔날레의 커미셔너는 1961년 출품 작가였던 김창렬이었다. 따라서 대부분의 출품 작가들이 선정위원을 겸하고 있었다는 데서 불공정성이 제기 되었다. 오광수, “해외 교류전의 성과와 반성”, 『한국미술의 현장』, 중앙일보사, 1988, pp. 129-130.

국제전 출품작 선정방식의 문제점이 얼마나 심각한 지를 드러내었다.

이름 있는 국제미술전에 우리는 해마다 참여하고 있다. 금년에도 파리 비엔날레, 상파울로 비엔날레, 카뉴 회화전 등에 출품할 작가도 선정되었고 소요되는 4백여만 원의 예산도 책정되었다. 지난해까지 우리가 국제전에 참가한 횟수는 17회 97명의 작가가 총 238점을 세계무대에 내놓았으나 상을 받기는 단 한번, 문화에 의한 국위선양은 커녕 남의 들러리만 서왔다. 적잖은 비용을 들여온 국제전의 참가는 이제까지의 실적을 볼 때 참여했다는 데에만 그치고 화가의 이력서에 경력으로 기입되는 데에만 그 의미가 있었다고 볼 수밖에 없다... 각 전시회의 성격분석이나 여기에 적합한 작품은 어떤 것인가에 대한 충분한 사전 검토가 이제껏 행해진 바가 있는지 반성해 볼 문제이다... 예비심사 없이 막연히 달려가며 한 번씩 이사람 저사람 출품해보는 이제까지의 태도에 코페르니쿠스적 전환 없이는 또 그러한 일을 담당해나갈 실력 있는 기구의 탄생 없이는 만년 낙방신세를 못 면할 것이다.¹⁴⁹⁾

이토록 국제전 출품작가 선정에 대한 문제가 발생한 배경은 전위작가들의 유일한 탈출구가 각종 비엔날레를 비롯한 국제전 참가였고, 이것이 일종의 유행이 되어 경쟁이 심해졌기 때문이다. 1970년대 초까지만 해도 신인 등용문은 1949년에 창설된 정부 주도의 대한민국미술전람회(이하 국전)가 유일한 것이었고, 국전에서의 수상은 미술가로서의 입지를 마련하는 것이어서 많은 신인들이 국전으로 몰리고 있었지만, 구상위주의 보수적 아카데미즘과 추상 아카데미즘(기하학적 추상)이 득세한 70년대 초 국전에서 전위

149) 이 기사에서는 일본 미술계의 국제전 출품에 대한 전담기구의 활약으로 각 국제전의 맞춤형 대응으로 인한 큰 성과를 예를 들면서, 한국 미술계의 국제전 출품에 대한 안일한 대응과 그에 따른 빈약한 성과를 비판하고 있다. “메아리 없는 국제미전 수상 단 한번”, 『동아일보』, 1971년 2월 15일.

작가들을 위한 자리는 마련되지 않았다. 당시 국제전의 성격은 전위성을 지향한 파리 비엔날레를 비롯하여 대부분의 미술전의 성격이 실험적인 현대미술을 지향하고 있었기 때문에 국제전은 국전에서 도외시된 전위작가들에게는 꿈의 무대일 수밖에 없었다.

참가할 국제전이 늘어나면서 일부 작가가 중복 출품하거나, 돌려가기 식으로 출품하여 미협이 선정방식은 그 한계를 드러내고 있었다. 때문에 1968년 이일은 국제전 참가를 위해 외부 인사를 광범위하게 참여시킨 전문자문기구의 설치와 기구 구성원에 전문성을 위해 작가는 배제되어야 하며, 언어가 통하는 커미셔너를 파견하고, 출품작가 선정에 있어서는 화단내의 지위와 작품 평가보다 세계미술 속에서의 위치와 문제성을 중요시해야 하는 특수 상황이 고려되어야 한다고 주장한다.¹⁵⁰⁾ 이후 1969년 미협 내에 ‘국제분과위원회’라는 국제전 담당 기구가 도입되었지만 그 위원회의 위원장과 위원에 작가들이 임명되고, 국제전 커미셔너에 평론가보다 더 많은 수의 작가들이 지명되어 70년대 동안 각 국제전 출품에 따른 전문성결여에 대한 비판의 빌미가 된다. 1971년 오광수도 “모호한 기준으로 출품 작가를 선정해오던 국제전 진출을 지양하고 철저한 사전 조사를 통해, 많은 작가들이 수상할 수 있도록 각 국제전의 성격에 부합한 작가를 선정하고, 국제전만을 관장하는 독립기구의 설치”를 주장한 바 있다.¹⁵¹⁾ 이러한 상황에서 미협은 1972년 8월 《앙데팡당》 창립이라는 해법을 내놓게 된다.¹⁵²⁾

제1회 《앙데팡당》전은 파리 비엔날레와 스페인 비엔날레의 출품작가 선정을 위한 전국 규모의 공모전으로써 출발했다. 국제전 출품작을 공개적

150) 이일, “국제전 출품작가 선정의 말썽”, 『신동아』, 1968년 9월, pp. 318-327.

151) 오광수, “과제 ‘71(6) 미술, 해외진출을 위한 기구 만들어야”, 『동아일보』, 1971년 1월 19일.

152) 1970~73년 미협이 이사장은 이마동이었고, 부이사장은 3인 체제로써 기획은 김기창, 운영에는 류경채, 국제 담당은 박서보가 맡고 있었다.

인 경합을 통해서 선발하게 되면서 비엔날레를 비롯한 공모전 형식의 국제전 참여의 새로운 전환점을 맞이하게 된 것이다. 국제전에 대한 관심이 이전까지 일부 특권층의 기성작가들에게 국한 되었다면, 이때부터는 무명의 신인 작가들에게까지 기회가 확대되었기 때문이다.

원래 《앙데팡당》전은 1884년 프랑스에서 처음 만들어지고, 미국 뉴욕(1917)과 일본 《요미우리 앙데팡당》전(1949)¹⁵³으로 전파된 무(無)심사, 무(無)시상 전시를 원칙으로 하는 독립전(Salon des Independants)을 말하는데, 기존의 권위에 도전하여 새로운 미술로 나아가려는 독립 미술가들의 작품 발표를 위한 제도였다. 1972년 한국의 《앙데팡당》전은 참가비만 내면 전시할 수 있는 무심사와 학력이나 경력의 제한을 두지 않은 여타의 《앙데팡당》전의 원칙은 고수하면서, 파리 비엔날레와 스페인 비엔날레의 참가제한 연령을 감안하여, 35세 이하의 작가만을 지원할 수 있도록 하고, 전시 마지막 날 출품된 모든 작품들 중에서 국제전 출품작을 선정하는 공모전의 특성을 가미한 한국만의 전시 방식을 취했다.¹⁵⁴

이처럼 《앙데팡당》전을 통해 미술계가 해결하고자 한 것은 이미 앞에서 언급한 것처럼 국제적 동시성을 견지한 참신한 신인작가의 발굴과 국제전 출품작 선정의 공정성에 있었다. 나이 제한에 걸린 기성작가들이 더 이

153) 1949년 창립전에서 창조적 자유를 외쳤던 ‘요미우리 앙데팡당전’의 경향은 1950년대 중반부터 전위적 현대미술 그룹들의 출품으로 급격히 변화된다. 이러한 변화는 제9회전(1957)부터 시작되었는데, 반예술, 탈회화적 해프닝의 참여가 급격히 증가하였기 때문이다. 김미경, “일본 현대미술계”, 『모노하의 길에서 만남 이우환』, 시공사, 2006, p. 29. 반면에 1970년대 한국 《앙데팡당》전의 경향을 보면, 1회전(1972)부터 활발히 참여했던 전위적인 탈회화적 입체, 오브제, 설치미술 등이 제2회전부터 단색화로 대표되는 평면회화로 집중되면서 이후 확연히 줄어들게 된다.

154) 당시 공모전 형식의 《앙데팡당》전에 대한 다음과 같은 신문기사가 보도되었다. “이같이 후보지명 공모전을 개최하는 것은 한정된 후보를 지명, 출품 작가를 선정하던 종래 비엔날레 출품 선발 방법의 모순을 시정하고 학벌 경력에 관계없이 문호를 개방, 창작의욕을 북돋기 위한 것이라고 한다.” “미협 파리비엔날레 후보 지명전”, 『동아일보』, 1972년 4월 27일.

상 일부 국제전에 참여할 수 없었고, 특히, 파리 비엔날레의 경우는 미협이 주력하는 국제전으로서 세계 전위미술의 메카라는 성향 때문에, 여기에 걸맞는 새로운 미술경향의 발굴이 시급한 상황이었다. 따라서 다양한 국제전의 성격에 부합되는 신인작가들의 발굴을 통해, 그동안 비판의 대상이었던 부진한 국제전에서의 성과도 제고하고자 한 것이다.

이처럼 신인작가들의 출품을 적극적으로 도모하여¹⁵⁵⁾ 전위적인 신선한 작품들을 발굴하여 국제무대를 나가기 위한 초석을 마련하기 위한 것이 70년대 《양데광당》전의 창립 취지였다.

2) 《양데광당》 창립전(1972)의 동향

참 좋은 전시회였다. 이러한 전시를 연 것 자체가 미협의 용단이다. 젊은이들이 심사와 어떤 규약에 얽매이지 않고 마음껏 사고의 폭을 넓혀 재능을 발휘, 작품제작을 할 수 있었다는 것이 귀중하다. 작품의 질이나 성과문제를 단 한번으로 평가해서는 안 된다. 앞으로 양데광당 전을 얼마만큼 몇 회까지 밀고나갈 수 있느냐가 질 향상의 열쇠가 될 것이다¹⁵⁶⁾

1972년 8월 《양데광당》 창립전에 대한 조선일보와의 인터뷰에서 이일은 이 전시에 대해 상당히 긍정적인 평가를 내리며, 앞으로 한국 미술의 진작이 양데광당을 얼마나 지속적으로 개최하느냐에 달려있다고 평했다. 하지만 연말에 그가 쓴 “행사뿐인 ‘72년도 화단” 이란 글에서는 “미협이 양데광당 전

155) 이 전시를 기획한 박서보는 “젊은 작가들이 국전에서 심사위원의 안목과 일치되지 않아 국전에 낙선하거나, 초대전에도 참여하지 못하는 상황에서, 몇 번 국전에 떨어지고 나면 용기를 잃게 되고 의욕마저 상실하게 되는데, 《양데광당》전은 그런 젊은 작가들을 위한 발표의 장으로 만든 것”이라고 밝힌 바 있다. 박서보, 논자와의 인터뷰, 2011년 11월 4일, 서울시 마포구 성산동 서보문화재단 사무실.

156) “화단에 활기를 준-양데광당 전”, 『조선일보』, 1972년 8월 11일.

의 주체라는 사실”과 “국제전 출품작가 선정 공모전”이라는 덤을 붙이고 있는 점 때문에 《앙데팡당》 전 본래의 순수한 성격이 흐려질 것이라는 우려를 표명하며, 그 동안 미협이 보여준 일관성 없는 행태로 인해 이 전시가 지속될 수 있을 지에 대한 의문을 제기한다.¹⁵⁷⁾ 이러한 이일의 염려대로 미협은 1973년에는 《앙데팡당》 전을 개최하지 못했지만 1974년부터 1980년까지 국제전 진출 관문으로서 이 전시회를 지속적으로 개최한다.

제1회 《앙데팡당》 전(1972. 8. 1~8. 15)은 제8회 파리 비엔날레와 제5회 스페인 비엔날레 출품작가 선정을 위한 공모전으로써 회화 60명, 입체 17명, 판화 7명, 조각 5명 등 4개 부문에 총 89명의 작가가 참여하였다.¹⁵⁸⁾ 총 215점의 작품이 응모한 가운데 172점이나 참여한 회화부문에는 못이나 밧줄, 형광도료, 테이프 등 다양한 오브제가 캔버스에 도입된 작품들이 다수 출품되었다.¹⁵⁹⁾ 1972년 9월 『공간』 지에 게재된 《앙데팡당》 전 당시 국립현대미술관 전시장 내부 사진들을 보면, 다양한 재료가 화면에 도입되어 입체감을 살린 기발한 추상이 눈에 띄며, 기하학적 추상계열도 다수 출품되고 있었다. “관람객들에게 호기심과 당혹감을 주는 이색전시회”라는 신문 기사가 보도될 만큼¹⁶⁰⁾ 평면과 입체부문에서 아방가르드한 작품들이 다수 출품되고 있다.

이 전시회에는 미협의 초청으로 동경화랑 사장 야마모토 다카시가 참여하였다.¹⁶¹⁾ 《앙데팡당》의 창립과 함께 미협은 선진적인 서구미술을 받아들

157) “행사뿐만 ‘72년도 화단”, 『이일의 미술평론집 : 현대미술의 궤적』, 동화출판사, 1974, p. 278.

158) 《앙데팡당》 전 작품 규격에 대한 규정을 보면, 회화는 110호 이내로 한 사람이 반드시 3점 이상을 출품해야하며, 판화는 전지이내, 조각은 1입방m 이내 중량감 적은 것으로 1인 2점을 출품, 입체는 2입방m 이내 1인1점이었다.

159) “제1회 앙데팡당 전”, 『공간』, 1972년 9월, pp. 46-49.

160) “이색작품전시 국립미술관 앙데팡당전”, 『동아일보』, 1972년 8월 10일.

161) 야마모토 다카시는 이후 《한국현대미술 20년의 동향》 전(1978)도 방한하여 관람하였다고

이고 있던 일본 미술인들과의 교류를 본격화한 것인데, 1971년 자신이 소장한 구미 관화작품들을 가지고 와 명동화랑에서 전시회를 개최하는¹⁶²⁾ 등 일찍이 한국 미술계와 친분이 있던 야마모토 다카시를 초청하여 우리의 현대미술을 보여주고자 한 것이다.

《양데광당》창립전에서 가장 주목받은 작품은 파리 비엔날레의 출품작 선발을 위해 단독 심사위원으로 참여한 이우환이 선정한 작품들이다. 제 8회 파리 비엔날레는 한국이 국가단위로 처음 참가한 국제전(1961)인데, 당시 주력 국제전 중의 하나였다. 평면과 입체부문에서 각 4명씩 총 8명의 작가가 선정되었는데, 평면부문에서는 1석에 이동엽의 <상황 가, 나, 다>(도 51, 52, 53), 차석에 허황의 <가변의식 72A, 72B, 72C>(도 54), 그리고 이옥련의 <72L, 72O, 72Y>(도 55), 김점선의 <무제 1, 2, 3>등이 선정된다. 이 작품들은 뚜렷한 공통점을 가지는데 이전의 기하학적 구성에서 벗어난 모노크롬 위주의 전위적 회화라는 점이며, 둘째는 입상자 전원이 홍익대학교 재학생 신분이라는 점이였다.

입체부문 1석에는 심문섭의 <관계>(도 56)가 선정되었는데,¹⁶³⁾ 통나무 원목으로 만든 1cm 두께의 널빤지 9장을 바닥에 가지런히 늘어놓고 나머지 통나무 반쪽은 수직으로 배열한 작품이었다. 차석에는 구멍 뚫린 두 개의 나무 상자를 이용해 7개의 돌을 연결한 듯 보이는 작품인 이건용의 <관계향>이 선정되었다.(도 57) 이들의 작품 제목은 이우환의 입체작품 제목들과 동일했는데, 특히, 이우환의 영향을 받은 듯 사물과 사물의 관계에 주목한 이건용의 작품은 상당히 모노하적이였다. 출품범위가 확대될 경우를 대비해

박서보가 진술한 바 있다.

162) “세계명작관화전, 명동화랑”, 『동아일보』, 1971년 10월 5일.

163) 심문섭은 1971년 제20회 국전에서 <관계-집합>이라는 입체작품으로 국회의장상을 수상한 바 있다.

최옥경의 무지개 빛을 구체화한 작품인 나무와 철판, 여기에 전기장치로 운동을 가미시킨 <작품 A, B, C>, 고정수의 조각 작품 <안내 72-2, 72-3> 등이 추가로 선정되었다.¹⁶⁴⁾

1년 뒤 개최된 제8회 파리 비엔날레(1973. 9.13~10.21)에 실제로 진출한 작가는 입체부문의 심문섭과 이건용이었는데¹⁶⁵⁾ 평면부문이 출품하지 못한 것은 평면보다는 전위성이 강한 입체 작품을 파리 비엔날레 측에서 요청했기 때문이었다고 한다.¹⁶⁶⁾ 당시 파리 비엔날레 출품 후보 평면 부문 차석을 차지한 허황은 《앙데팡당》 창립전에 참가한 소감을 다음과 같이 진술한다.

그리긴 했는데, 이것이 그림이 될 수 있는 건지 어떤지 그때는 알 수 없었고, 마침 <오리진>전(1972. 6. 12~20. 명동화랑)이 있어 30호짜리 3점(가변의식)을 내 보였는데 주위 반응은 냉랭했다고 해야 하나 별 반응이 없었는데... 얼마 후에 서울에 있는 교수들이나 참가하는 국제전에 우리도 나갈 수 있다고 해서 한번 내어 보자는 마음으로...¹⁶⁷⁾

이 처럼 작가 자신도 당시에는 이것이 과연 그림이 될 수 있을까? 자문하던 실험적 그림들이 국제전 진출 작품으로 선정되는데, 그 그림들을 선발한 단독 심사 위원이었다던 이우환이 당시 『동아일보』와의 인터뷰에서 밝힌 제1회 《앙데팡당》전의 심사기준과 심사평은 다음과 같다.

164) “두 비엔날레출품, 파리 비엔날레 작가 및 작품명, 스페인·비엔날레 출품작가 및 작품명”, 『경향신문』, 1972년 8월 21일.

165) “파리비엔날레 심문섭(32), 이건용(32) 참가”, 『중앙일보』, 1973년 9월 20일.

166) 이동엽, 논자와의 전화 인터뷰, 2012년 1월 28일. 제1회 《앙데팡당》전 개최기간 동안 이동엽이 이우환과 대면한 적은 없었고, 이 전시가 끝난 이후 심사위원이 이우환이었음을 전해 들었다고 한다.

167) 허황, 논자와의 인터뷰, 2012년 2월 3일, 부산 수영구 광안동 작업실.

세계 젊은 작가들의 전위적인 표현의 제전으로 손꼽히는 파리 비엔날레의 성격을 고려, 선정 기준도 작품의 예술성이나 완성도보다는 창작과정에서의 다양한 시도와 발상법에 주안점을 둔 것... 의외로 진지하고 열띤 분위기 속에서 전반적인 수준은 상당히 높다. 다만 작가 자신의 비평정신의 결여와 화단비평부재는 극복해야할 문제점인 것 같다.¹⁶⁸⁾

무엇보다 심사기준에 대해서 이우환은 전위미술을 추구하는 파리 비엔날레의 성격에 맞추어 예술성이나 완성도보다는 “새로운 시도가 돋보이는 발상법”에 주안점을 둔 것이라 강조하고 있으며, 더불어 한국미술계의 “비평의 부재”를 지적하고 있다. 1971년 제7회 파리 비엔날레에서 모노하를 유럽에 처음 소개한 입체작품을 출품하여 대상후보로 거론될 만큼 국제적인 안목을 갖추고 있었던 이우환이¹⁶⁹⁾ 지명한 <상황>과 <가변의식>은 이전 시기 미술과는 차별화된 새로운 감각의 작품들이었음은 분명하다. 그런데 공식적으로 드러나지는 않았지만 평면부문의 작품을 선정하는데, 야마모토 다카시의 의견이 반영되었다고 한다. 특히 야마모토 다카시가 이동엽의 작품에 주목한 것에 대해 이우환은 “현대회화로서 발상이나 방법이 신선하고 훌륭하게 보였기 때문”이며 이 작품이 일본인이 선호하는 백자를 연상시키는 것으로 알려진 사항에 대해서는 “그 작품이 백자 같다고 하여 뽑힌 것은 결코 아니라고 단언 한다”고 하였다. 백자와 관련된 이 일본인의 발언은 그 후의

168) “평면·입체 나눠 4명 뽑아 미협, 파리 비엔날레 출품작가”, 『동아일보』, 1972년 8월 15일.

169) 1971년 제7회 파리비엔날레에서 이우환은 하종현, 김구림과 함께 입체작품을 출품하였다. 커다란 방형의 유리판에 자연석을 놓으므로, 유리판에 금이 가게 한 이우환의 <관계항>은 프랑스 주간지 『피가로 리메레르』(1971. 9. 17)에 소개 되는 등 신문과 방송의 주목을 끌었으며, 우리나라에서는 지금까지 없던 각광을 받은 바 있다. “빠리 비엔날레 한국작품 미착”, 『동아일보』, 1971년 9월 28일.

일이라고 증언한 바 있다.¹⁷⁰⁾

그런데 한국을 대표할 비엔날레 출품작 선정의 심사위원으로 국내 미술 인사가 아닌 일본에서 활동하던 이우환을 단독 심사위원으로 위촉한 것은 특이한 점이다. 그것은 파리 비엔날레 출품 작가 선정방식이 종래와는 크게 달라졌기 때문이었는데,¹⁷¹⁾ 이전까지는 자국 커미셔너에 의한 국가단위의 추천방식이었다면, 제8회(1973)부터는 파리 비엔날레 측에서 직접 위촉한 70명의 세계 각 지역의 통신원(코레스푹당)이 1차로 선발한 출품 작가를 비엔날레 측에 추천하면, 현지에서 심사를 거쳐 최종 선발하는 제도로 전환되었기 때문이다. 따라서 우리나라에서도 파리 비엔날레 측에서 위촉한 지역 통신원인 이우환이 미협에서 주최한 《앙데팡당》을 통해 우선적으로 선발한 8명의 작가를 파리 비엔날레 측에 추천하였던 것이다. 비엔날레 측에서는 이우환이 추천한 작가들의 서류와 작품사진 등을 심사하여 최종적으로 입체 부문에 출품한 2명을 한국대표로 선발하였으며, 결과적으로 회화부분에 선발된 이동엽과 허황은 앞에서 언급한 바와 같이 파리 비엔날레 대신에 2년 뒤 프랑스에서 열린 카뉴 국제회화제에 출품하게 되었다.

이동엽과 허황의 작품은 하나의 뚜렷한 공통점을 가지는데, 기하학적 추상의 유산인 얇고 매끈한 평면을 바탕으로, 화면 전체를 아우르는 ‘흰색’ 계열의 강한 뉘앙스였다. ‘킵’ 속의 얼음이 녹아서 기화될 때까지의 시간성이 부각된 3점의 <상황> 연작과 허공에 떠 있는 듯한 ‘베게’를 통해 의식의 흐

170) 윤진섭, “이우환과의 대화”, 『한국의 단색화』, 국립현대미술관, 2012, p. 33.

171) “제8회 파리비엔날레”, 『조선일보』, 1973년 8월 18일.

“파리 시립근대미술관에서 개최되었던 제8회 파리비엔날레는 73년부터 새로운 개최방식을 택하였다. 국력과 정치적 로비 등 잡음이 많았던 시상제도를 폐지하였으며, 국가 단위의 참가형태를 지역단위로 바꾸었다. 예년에는 각국의 커미셔너가 자국의 작가를 추천했지만, 이번부터는 세계 각국의 통신원 70명이 국가를 초월하여 25개국에서 3백명의 작가를 추천하였다. 이 통신원들 중에는 백남준, 이우환이 포함되어 있다. 비엔날레 본부의 준비 국제위원회에서는 12명의 위원이 3백 명의 작품을 심사하여 최종 95명을 선발하였다.”

름을 보여준 3점의 <가변의식> 연작은 60년대 말 《청년작가연립》 전 등을 통해서 소개된 연탄, 성냥 등 생활 사물을 소재로 한 팝아트적인 요소를 가지는데, 이동엽은 ‘컵’, 허황은 ‘베개’라는 일루전이 드러난 사물을 표현하고 있었다. 특히 이동엽의 화면은 흰색의 옅은 잉크를 묽게 하여 여러 차례 칠하여 초래된, 화면상의 균열들이 백자의 표면을 연상시킨다는 평을 훗날 듣게 된다. 이동엽의 <상황>과 허황의 <가변의식>은 2년 뒤 그들의 홍익대 스승인 하종현의 작품과 함께 프랑스에서 열린 카뉴 국제회화제(1974)에 출품되어 3인 공동으로 국가상을 수상한다. 1년 뒤인 일본 동경화랑에서 열린 《5인 흰색》 전(1975)에도 그들의 홍익대 스승인 박서보, 서승원과 권영우 등 미술계에서 입지가 높은 선배들과 함께 참여하게 된다. 《5인 흰색》전에서 이들의 그림은 이일에 의해 ‘모노크롬’으로 처음 불려 지게 되며, 단색화의 초기 흐름을 언급할 때면 이동엽과 허황의 작품은 언제나 하나의 상징처럼 함께 거론되곤 한다.

《양데광당》 창립전에서 출품작을 선정한 또 하나의 국제전은 제5회 스페인 비엔날레(1972)였는데,¹⁷²⁾ 출품 후보 작가는 회화부문에서만 7명을 선발하여 회화의 높은 관심이 확인되었다. 이 국제전의 주제는 ‘계획과 공간에 관련된 시각적인 예술작품’이었는데, 이원화 <작품 ㄱ, ㄴ, ㄷ>, 이반의 기묘한 생태학적 형태가 블록 튀어나온 릴리프 작품인 <생명의 표절 1, 2, 3> 등 전위적이며 신선한 그림들이 선정되었으나 김태호의 기하학적인 작품 <몽상 72-1, 72-2, 72-3>, 김동규의 <존속 7227, 7228, 7229> 도 함께 선정되어 아직 기하학적 추상의 여운이 신인작가들에게까지 남아있음이 확인된다.

한편, 《양데광당》 창립전이 열린 1972년 제21회 국전에 출품된 추상의

172) “스페인 비엔날레 미협서 참가 결정”, 『경향신문』, 1972년 7월 10일.

경향을 살펴보면¹⁷³⁾ 기하학적 추상 일색이라고 해도 과언이 아니었다. 대통령상에는 표승현(1929-2004)의 <적>이 수상하였는데 직선이 드러나는 방향의 기하학적 형태와 앵포르멜적인 마티에르가 두드러진 작품이었다. 국무총리상을 수상한 이규선(1938~)의 <여운>도 사각형이 두드러진 질서 있는 면들의 구획이 빨강과 노랑, 검정색을 통해 더욱 부각된 작품으로 소위 미술계의 기성세대라 할 수 있는 주류 작가들이 여전히 기하학적 추상으로 국전에서 상을 휩쓸고 있어¹⁷⁴⁾ 《앙데팡당》전의 출품 경향과 대비됨을 보인다.

《앙데팡당》창립전에서 발굴한 20대의 신인작가들이 실험한 단색화의 국제전 진출과 그로 인한 미술계 내에서의 위상 정립이 이후 다양한 장르의 작가들을 이 경향에 동참하도록 하는데 주요 동기로 작용하였을 것이다. 물론 그 창립취지를 무색하게 할 만큼 《앙데팡당》전은 점차 출품작 선발에 관한 공정성 문제가 70년대 내내 제기되지만,¹⁷⁵⁾ 기하학적 추상의 끝자락에서 방향성을 찾지 못하고 있던 한국 미술계에 신인을 발굴하고, 선진미술을

173) 1972년 제21회 『국전도록』 참조.

174) 제2회 《국전》 심사위원으로 추대된 유영국(1916-2002)의 <산>, 임완규(1918-2003)의 <집 72-5>과 운영위원인 이준(1919~)의 <조국송-여명> 등도 기하학적 계열이었다.

175) “국제전 출품작은 엄격하게”, 『경향신문』, 1977년 4월 11일.

“국제 분과위원장이 누가 되느냐에 따라 국제전 출품 단골손님이 바뀐다는 말이 과다한 가운데 국제전 출품을 둘러싼 잡음이 끊임 새 없었다고 많은 미술인들이 밝히고 있다. 국제 분과위원회가 생긴 이래 6개 국제전에 3번 이상 출품한 화가는 모두 15명, 그러자 미술계에서는 “국제전에 출품하려면 미협에 잘 보여야 한다”느니 “누구에게 아부해야 된다”는 말까지 공공연히 나돌았다. 미협은 이 같은 잡음을 없애기 위해 공개적으로 작품을 선정기로 결정, 72년부터 《앙데팡당》전을 열었다. 그러나 “외면상으로는 모든 계열의 작가가 출품할 수 있도록 문호를 개방한 이 전시회도 결국은 극렬 추상운동 작가들의 독무대가 돼버렸다”는 게 전문가들의 얘기다. 많은 화가들이 미협과 불협화음을 이룬 이유가 바로 여기에 있다는 것이다. 출품작품의 선정은 그렇다 치더라도 국제 분과위원회가 생긴 이래 국제전에 출품된 작품들이 거둬들인 실적은 빈약하다. 더구나 국제전 출품과 함께 정부 보조로 현지에 나간 대표들이 귀국 후 공식 보고회를 갖지 않고 있는 현실도 안타깝다”고 한다. 현지에 파견될 때는 세계 미술계의 흐름과 자료들을 모아 국내 화단에 소개할 의무가 있는데도 소홀히 한다는 점이 개선할 사항으로 지적되었다.

보는 안목을 가진 일본인들을 활용하여 국제화의 서막을 올리는 계기를 마련했다는 점에서 그 의의를 찾을 수 있을 것이다.

2. 단색화 운동의 이념과 실천

본 절에서는 70년대 단색화 운동의 태동에 작용한 이념과 실천에 대해 알아보려 한다. 구체적으로는 서구 ‘모더니즘 추상’에 더해진 독자적 정체성의 실체와 단색화 논리 형성에 작용한 시대적, 인적 영향관계 그리고 단색화의 국제화를 위해 실행된 일련의 대형 미술전 대해 살펴보고자 한다. 더불어, 한국 현대미술의 논리부족을 지속적으로 지적한 이우환이 70년대 단색화 운동의 성립에 어떠한 역할을 하였는지 고찰하고자 한다.

70년대 단색화 운동이 성공적으로 전개되는데 구심력으로 작용한 요인을 찾아보면, 크게 2가지로 집약해 볼 수 있다. 하나는 국제화 모델로서 제시된 단색화 경향의 추상미술로 많은 젊은 작가들이 집중되었다는 것이고, 다른 하나는 미협을 통해 박서보가 주도적으로 단색화 운동의 체계적인 제도를 마련하고 실천했다는 점이다. 60년대 말부터 매년 일본을 방문하여 미술의 흐름을 주시하며 일본에서의 개인전 시기를 타진하고 있던 박서보는¹⁷⁶⁾ 1973년 6월 동경 무라마츠 화랑에서 《묘법》전을 개최하고 주목을 받게 되자 같은 해 10월 자신과 김진석, 허황, 윤희근, 서승원, 이승조, 정영렬 등이 참여한 단색화 작품을 주류로 한 《서울현대미술13인》전을 경도(京都) 시그넘(Signum)갤러리와 공동 기획하여 개최하면서 한국 현대미술의 국제화에 대한 방향성을 추상회화로 설정한 것으로 보인다. 그리고 역시 같

176) “특집 · 한국작가들의 해외전: 일본전시회 작가좌담”, 『현대미술』, 1974년 창간호, pp. 20-21.

은 해 10월 서울 명동화랑에서 개최된 두 번째 《묘법》전을 계기로 표상이 사라진 이미지가 없는 그림으로써 서구의 ‘모더니즘 추상’과 우리의 ‘정신문화의 전통’이 내재된 ‘행위를 그린다’는 ‘묘법의 논리’를 청년 작가들에게 지속적으로 확산시키며, 박서보는 홍익대 교수이자 미협외국국제분과위원장의 신분을 십분 활용하여 현대미술 운동을 주도해 나가게 된다.

1) 정신문화의 전통

1970년대에 들어서면서 한국 미술계 내에서도 회화의 양식과 함께 논리의 중요성에 대한 인식이 확산되면서 작가가 비평가들과 함께 작품에 대한 논리적인 이론을 세우고 설명하는 경향이 뚜렷해진다. 이러한 기류 속에서 박서보가 <묘법>의 논리를 구축하는 과정에 작용한 것으로 보이는 몇 가지의 영향관계를 살필 수 있는데, 먼저 이우환과의 관계에서 찾아볼 수 있다. 뒤에서 자세히 다루겠지만 일본에서 활동하며 한국의 미술인보다 서구 선진미술을 한걸음 먼저 접하고 서구를 극복할 독자적인 모노하 이론을 주창한 이우환은 기회가 있을 때마다 한국 현대미술의 논리 부족을 지속적으로 지적한 바 있다. 1968년 7월 동경국립근대미술관에서 개최된 《한국현대회화》전에서 처음 만난 박서보와 이우환은 상대방의 탁월한 재능을 알아보고 이후 서로의 강점을 배우고 활용하며, 약점을 메꿔주면서 끈끈한 인간관계를 유지한 것으로 보이는데, 1971~1972년경 박서보는 국내에 이우환을 소개하기 위해 자신이 몸담고 있던 홍익대학교에서 현대미술 강연회 자리를 세차레나 마련했고, 특히 상파울로, 파리비엔날레 등의 국제전과 1978년 프랑스에서 열린 《현대미술의 만남》전 등에도 추천한다. 그의 표현을 빌리자면 이우환이 1년에 5회를 오든 7회를 오든 상관없이 한국을 방문할 때면 자신

의 집에서 숙식을 해결하며, 있을 만큼 있다가 갔고 그 횃수가 무려 11년이나 되었다고 한다.¹⁷⁷⁾

특히, 메를로-퐁티의 현상학과 니시다 철학을 미술에 도입한 이우환은 논리의 필요성이 부각되기 시작한 시대적 상황에서 박서보에게 아주 훌륭한 지적(知的) 자극원이자 조력자였음에 틀림없다. 당시 한국 미술계에 이우환이 미친 영향에 대해 작가 이견용(李健鏞 1942~)은 A.G를 비롯한 한국의 젊은 전위작가들에게 ‘행위’와 ‘물질의 존재’에 대한 미술철학을 각인시킨 사실을 이른바 ‘이우환 충격’으로 표현한 바 있다.¹⁷⁸⁾ 특히, 1971년 이우환이 모노하 작품 <관계항>으로 제7회 파리비엔날레에서 세계적인 주목을 받게 되면서, 이우환의 모노하 이론은 한국 현대미술이 국제무대로 나아갈 바에 대한 뚜렷한 방향성을 제시한 것으로 보인다.

다음으로 박서보가 논리의 근원을 전통에서 찾게 된 배경을 살펴보고자 한다. 앞서 살펴 본대로 박정희 정권이 민족주의를 기반으로 전통문화 정책을 강력하게 펼쳤던 1960~70년대에는 국전에서 전통을 소재나 주제로 한 작품을 쉽게 찾아볼 수 있었다. 제16회(1967) 국전에서 김진명(金鎭明)의 <화실畫室>이 대통령상을 수상하였는데, 토르소와 백자 등이 함께 배치된 자신이 근무하던 창덕여고 미술실의 풍경을 사실적으로 표현한 정물화였다. 제18회(1969) 국전에서는 가마와 백자 등의 도자기를 함께 배치한 사실적인 정물화를 출품한 김형근(金炯堇)의 <봉연鳳輦>이 문공부장관상을 수상한다. 김형근은 백자나 청자 등 전통적인 소재의 구상화로 여러 차례 국전에서 수상한 바 있다. 그리고 이 시기 국전에서 민속의 색으로써 오방색이 주목된 가운데 백(白)색 또한 같은 맥락에서 작품 제목에 표명되거나 화면에 전면화된 사례도 두드러진다. 백(白)색이 제목으로 표명된 사례에는 1969년

177) 박서보, 논자와의 인터뷰, 2011년 11월 4일. 서울시 마포구 성산동 서보문화재단 사무실.

178) 이견용, “이우환이 한국 현대미술에 미친 영향”, 『현대미술』, 1992년 봄, pp. 9-15.

제18회 국전 추천작가상을 받은 김형대(金炯大 1936~)의 <백의민족白农民族>(도4),¹⁷⁹⁾ 같은 해에 대통령상을 수상한 박길웅(朴吉雄 1940~1977)의 <흔적 黑白 F-75>(도5), 제19회 국전(1970) 입선작인 이용의 <백의민족白农民族의 순수성 B-70>,¹⁸⁰⁾ 이반의 <Instant 폐문 黑白>¹⁸¹⁾(도6), 오세영의 <흑백만다라> 등이 있다.

굳이 국전의 동향을 살피지 않더라도 이미 민족기록화 사업에 참여하여 여러 편의 기록화를 제작하고¹⁸²⁾ 정권의 전통문화 정책에 부응하고 있던 박서보가 논리의 근원을 전통에서 찾으려 했다는 것은 어찌 보면 아주 자연스러운 일일 것이다. 박서보는 1971년 8월 월남전에 관한 기록화 제작을 의뢰 받은 후 국방부의 주선으로 한국군의 전투실상을 시각적으로 체험하기 위해 함께 제작을 의뢰 받은 10명의 화가와 함께 19일간 월남의 양케전투 현장을 시찰하기도 한다. 이때의 재현물이 국립현대미술관에서 열린 <월남전 기록화전>(1972. 12. 8~22)이다. 박서보의 출품작 <중대기지의 초계>(1972)는 황량한 언덕에 한사람의 병사가 우두커니 서 있는 그림이었는데, 인물의 배치가 대형의 화면구성에 어울리지 않는다는 평가가 제기되었듯이 이 기록화들은 제작기간이 짧아 완성도가 떨어지는 낮은 예술성으로 화제 거리가 되기도 했

179) 김형대는 1969년 제18회 국전의 추천작가로 출품한 <백의 민족>이란 작품부터 1970년대 동안 단색화를 지향하였다. 이 무렵 국전에는 모노크롬 계열의 작품들이 소수이지만 눈에 띄기 시작한다. 이미 1960년대 초 신문기사를 통해서 외국의 모노크롬 경향이 국내에 소개되었다. “그림 없는 그림, 단색과 미술”, 『조선일보』, 1961년 2월 1일. “인체를 보 삼은 푸른 회화”, 『조선일보』, 1961년 2월 14일. “히트한 그림 없는 그림”, 『경향신문』, 1965년 3월 13일.

180) 흰색조를 부각시키는 작품으로, 흰색 배경 사이로 언뜻 드러나는 사각형들이 배경 속으로 스며들어가듯 번지고 있다.

181) 흰색의 정방형 화면에 분포된 원들이 입체적으로 두드러진 부조적인 작품이다. 제19회(1970) 국전 도록 참조.

182) 박서보의 민족기록화 제작은 1967년부터 시작되며, 그 작품들은 <음성지구 포위섬멸전>(1967), <몬타나 수용소 대민 의료지원>(1972), <중대기지 초계>(1972), <수출선박>(1973), <설법으로 왜군을 감동시킨 사명당>(1976) 등이다. 박영남, “민족기록화 10년의 채점표”, 『계간미술』, 1979년 가을, p. 174.

다.¹⁸³⁾ 이 시기 박서보는 직접 일본에 가서 일제 ‘마스타 슈퍼’ 유화물감을 비롯한 재료 일체를 구입하여 민족기록화 제작 작가들에게 지급하는데, 당시 한국미술협회 이사장 이마동이 국책사업이었던 민족기록화 제작에 참여한 가운데 부이사장직을 수행하고 있던 박서보가 정부의 재정적 지원을 받아 적극적으로 동참한 것을 알 수 있는 대목이다.

1970년대 초는 사회전반에 걸쳐 ‘정신문화’에 대한 각성이 강조되던 시기였다. 이제까지 조국 근대화를 위해 경제개발에만 치중했으나 경제력이 어느 정도 회복되자 그에 따른 각종 사회적 병폐가 일어나면서 정신문화의 균형된 성장 또한 중요한 정책과제가 된다. 그동안 “근대화가 삶의 양을 늘리기 위한 시책이었다면 정신문화 개발운동은 삶의 질을 높이기 위한 시책”의 하나였다.¹⁸⁴⁾ 이 무렵 전통정신을 고양시키기 위한 역사학자들의 강연이 열리며,¹⁸⁵⁾ 정신문화와 관련된 문화정책들이 제도화되기에 이른다. 당시 박정희의 치사나 연설을 살펴보면, “정신혁명”, “자주정신”, “정신자원”, “애국정신” 등 유난히 정신을 강조하고 있음이 발견되는데 1970년 12월 경향신문에 실린 박정희의 치사를 보면 다음과 같다.

전통문화의 가치 있고 품위 있는 밝은 면을 찾아내어 그 속에 숨어 있는 민족의 예지와 긍지를 최대한으로 개발하고 문화적 자주성을 견고히 지키고 꽃

183) 박서보와 함께 양계전투 현장에 나섰던 화가들은 당시 미협 이사장 이마동, 그리고 박영선, 김원, 임직순, 장두건, 오승우, 박광진, 김기창, 천경자 등 10명이다. 과월 한국군의 용맹상과 대민사업이 그림의 주제였고, 2·3백호의 크기로 작가 1인당 2점씩 총 20점이 제작되었다. 제작비는 작품 1점당 일백 만원이며, 그 해 12월 중순에 공개 전시되었다. 갑자기 급조된 이 기록화들은 그 예술성이 낮아 화제 거리가 되기도 했는데, 이들 그림 중 다수가 덧생략이 떨어지는 인물상을 보여주거나 인위적인 화면 배치 등 허술하게 제작된 그림이 상당수 포함되었기 때문이었다. 이러한 결과는 하지 않느니만 못한 기록화 전시가 되었고 무리하게 강행한 제작이 얼마만큼 부실한가를 보여주는 본보기가 되었다. 박영남, 앞의 책, pp. 167-173.

184) 이광훈, “정신 문화 발전의 재평가”, 『자유공론』 14, 1979, pp. 46-51.

185) “전통정신은 평화애호와 불의 향기 이병도 박사강연”, 『동아일보』, 1970년 3월 17일.

끗한 정신문화의 전통을 계승 발전시켜야 하며 온고지신(溫故知新)의 정신으로 빛나는 민족문화와 역사적 전통을 자손만대까지 길이 빛내자¹⁸⁶⁾

박정희가 “끗끗한 정신문화의 전통”, “온고지신(溫故知新)의 정신” 등을 계승해야한다고 강조하고 있는 것처럼, 다양한 맥락의 전통정신을 발굴하거나 개발하기 위한 문화정책이 수립된 것은 1972년경이며 1·2차(1974~1983) 문화중흥 5개년 계획에서 부각된다. 문공부에 의해 진행된 제1차 문예중흥5개년계획(1974~1978)의 목표는 ‘국민의 정신개발’과 ‘주체의식의 배양’을 뒷받침하는 새로운 민족문화의 창조였다. 이 계획은 첫째, 전통문화의 개발, 둘째는 예술진흥, 셋째는 대중문화의 창달 등 3개 분야로 나누어 진행하며, 2백50억 원의 예산이 31개 주요 사업에 투입된다는 신문 보도가 있었다.¹⁸⁷⁾ 이처럼 군부체제 유지와 사회적으로 해이해져 있는 기강을 바로 세우기 위한 국민적 단합이 요구된 시점에서, 이를 이끌어 내기위한 수단이 정신개발이었으며 전통에서 발굴하고자 했다. 한국 모노크롬은 이러한 ‘정신문화의 전통’ 가운데 행위의 반복으로 도달해 가는 마음을 닦는, 마음을 비우는, 자연으로 돌아가고자 하는 무념무상(無念無想)의 정신세계를 지향한 수행법(修行法)을 예술의 방편으로 삼은 것으로 볼 수 있다. 따라서 단색화는 국전의 구상화 수상 작가들이 전통의 소재를 화면에 직접적으로 표현한 것과는 달리 ‘전통’을 내면화했다는데 그 차이점을 보인다.

현대미술에서 가장 중요한 점은 각 민족이 역사를 이루어온 환경, 기후를 포함한 자연 속에서 그 민족은... 지혜를 키워 왔고 그 지혜가 곧 양식을 낳는

186) “박대통령, ‘끗끗한 정신문화전통 계승’”, 『경향신문』, 1970년 12월 8일. 경북 안동의 도산서원 보수공사 준공식에 박정희가 직접 참석하여 퇴계선생의 사상과 참된 교육애를 본받고 실천할 것을 강조한 치사의 일부분이다.

187) “대중문화의 창달”, 『경향신문』, 1973년 10월 20일.

다는 사실을 잊어서는 안된다... 한국적인 것에 대한 철저한 구조적 이해 없이 건전한 세계관이 형성될 수 없지요...¹⁸⁸⁾

이러한 박서보의 발언처럼 1970년대 현대미술에서 국제성만큼이나 중요한 비중을 둔 것이 전통의 실현이었고 국제적 보편성을 무조건 받아들일 것이 아니라 우리 민족의 정서에 맞추어 받아들여야한다는 인식이 팽배했던 것이다. 1978년 3월호 『공간』에 게재된 “‘70年代’의 화가들”이란 글에서 이일은 “우리나라의 현대미술에 관한 한, 세계미술의 전반적인 동향과는 별도로 근자에 와서 한 가지 두드러진 현상이 나타나고 있는데, 이른바 ‘한국적’ 미술의 정립이라는 문제제기로, 이 문제는 넓은 의미에서는 동양적인 원천의 재발견이라는 과제와 연결되고, 좁게는 민족적 주체의 확인이라는 역사적 과제와도 관련 된다.”¹⁸⁹⁾는 발언을 하고 있다.

한국미술의 현대화를 위해 ‘전통으로 회귀’하겠다는 논리는 언뜻 모순되어 보인다. 그렇지만 20세기 초반의 한국역사를 고려한다면 이해할 수 있는 일이다. 36년간의 일제강점기 동안 식민사관의 영향 아래 엄격한 의미에서 전통과의 단절을 경험하고 스스로 근대화를 이뤄내지 못했다는 자책을 떨치지 못한 우리에게 민족의 정체성과 전통의 회복은 탈근대화의 주요 수단이 될 수 있었다.

한국미술에서 전통이 부각되기 시작한 것은 1920년대 후반 녹향회와 동미회 회원들을 중심으로 논의된 향토예술론이 등장한 때부터로 1910년대 서양화의 도입 이래 일방적인 서양미술 추종의 분위기에서 우리의 독자성을 찾으려는 시도로써 이들의 관심은 민속 문화와 풍속 그리고 농본주의와 연결되

188) 박서보, 장석원, “‘중성구조’와 ‘윤리의 종말’: ‘만남의 현상학’에서 국제주의에 이르기까지”, 『공간』, 1978년 2월, pp. 11-12.

189) 이일, “‘70年代’의 화가들: 원초적인 것으로의 회귀를 중심으로”, 『공간』, 1978년 3월, pp. 15-21.

어 있었다.¹⁹⁰⁾ 1930년대 이중섭, 최영림, 박수근 등의 서양화 작가들이 즐겨 사용한 향토색이나 이들의 작품에서 등장하는 목가적 주제나 민속적 모티브 등도 이 같은 맥락에 있다. 이처럼 1920년대 후반부터 구상계열의 소재로 선택되었던 전통의 주제와 모티브가 추상미술에서 부각된 것은 60년대 후반 미국의 하드에지나 옹아트의 영향을 받은 기하학적 추상기였다. 1950년대 후반 본격적인 추상미술 운동을 이끌었던 앵포르멜 미술은 생소한 미국의 추상표현주의나 프랑스의 앵포르멜을 답습하는데 급급할 수밖에 없었고, 전후라는 열악한 시대적 상황으로 한국적인 미술을 논하기에는 역부족이었다. 그러나 60년대 중반으로 가면서 추상미술의 토착화에 대한 화가들의 의지와 이 시기 유신의 통치이념인 한국적 민주주의의 시행은 미술에서도 ‘한국성’이 표현되는 계기가 된 것이다. 이러한 변환의 시기에 전통적인 오방색 또는 색동색 그리고 흰색을 사용하여 민속적인 기물이나 사찰 등에서 볼 수 있는 소재들을 축약하여 화면에 표현한 서구미술(하드에지나 옹아트)과 접목된 그림들이 다수 출현하게 되며,¹⁹¹⁾ 1930년대 이래 유행한 목가적인 향토색이나 주제와는 다른 양상을 보여준다. 하드에지 스타일에 색동색을 접목한 전성우의 <색동만다라>(1968), 불교의 연화당초문과 단청을 기하학적으로 표현한 제18회 국전 심사위원 출품작 이세득의 <열반>(1969), 민속적 기물과 기하학적 추상을 접목한 흰색그림인 18회 국전 대통령상을 수상한 박길웅의 <혼적 백白 F-75>(1969)이 대표적인 예이다. 국전의 심사위원장이었던 남관은 박길웅의 작품에 대해 “비구상은 외국의 것이라는 고정관념이 깨지게 한 작품”으로 평하며 한국적인 추상미술로 인정한 바 있다.¹⁹²⁾ 그리고 이 시기 뉴욕에서 활동

190) 초가집, 나물 캐는 처녀, 한복을 입은 시골 아낙네 등 조선적 소재가 중심이었던 이 시기 향토색 작품들은 조선적 회화의 정체성을 찾으려했던 민족의식의 발로였으나 이후 조선미술 전람회의 식민주의와 겹치면서 처음의 목적과는 다른 방향으로 진행되었다. 김영나, 『20세기의 한국미술 2』, 예경, 2010, pp. 86-92.

191) 김미정, “1960년대 한국미술에 나타난 민속과 무속 모티브: 한국 현대미술에서의 국제성과 지역성의 문제에 관하여”, 『한국근대미술사학』, 제16집, 2006, pp. 189-223.

하던 김환기는 70년대 초반 파란색을 기조로 한 모노크롬 계열의 작품을 다수 그렸는데, 1950년대부터 1960년대까지 제작한 도자기, 학, 매화, 산, 강, 달 등 전통적 기물이나 자연을 소재로 한 구상이 가미된 추상으로부터 점이나 면을 반복한 색면추상적인 평면성을 드러낸 작품으로 변화되면서 이전시기보다 심화된 동양적인 정서를 담아내게 된다. 1963년 도미하여 전통을 강조한 군부정권의 민족주의에 영감을 받지는 않았지만 그의 작품에서 드러나는 무한한 공간과 우주적 신비감이 기본적으로 삶과 죽음, 그리고 자연에 대한 동양 철학적 사고에서 유래하고 있다.¹⁹³⁾ 하지만 그의 모노크롬은 70년대 초반 이우환이나 박서보의 단색화 작품이 동양의 자연관이나 정신문화의 전통을 추구하면서 이를 적극적인 논리로 구축하여 표명한 것과 같은 맥락에 있지는 않다. 이전 시기 한국미술에서는 대체적으로 전통적인 소재를 화면에 이미지화한 반면, 70년대 단색화기로 들어서면서 정신문화의 전통을 캔버스에 내면화하게 된다. 외형적으로 드러나지 않는 단색화에서의 전통의 실현은 이전 시기 미술과는 달리 그 논리로써 표명될 수밖에 없었던 맥락도 존재하게 된 것이다.

70년대 단색화의 논리가 ‘정신문화의 전통’에 있음을 처음 언급한 이론가는 이일로 보인다. 1974년 『현대미술』 창간호에 게재된 “한국미술 그 오늘의 얼굴, 또는 그 단층적 진단”에서, 이일은 박서보의 <묘법>에 대해 “‘비물질의 세계를 추구’하는 듯 하며, ‘탈아(脫我)의 상태’에 도달하고자 행위를 ‘원초적인 것으로 환원’시키며, 반복이라는 행위성이 ‘자연과의 합일’을 이끌어 낸다”라고 평하였다.¹⁹⁴⁾ 오광수도 역시 『현대미술』 창간호에 발표한 글에서 <묘

192) “십사평”, 『경향신문』, 1969년 10월 15일.

193) 김영나. “해방이후 한국현대미술의 전개 : 전통과 서구미술 수용의 갈등 및 방향모색”, 『미술사연구』, 제9집, 1995, p. 304.

194) 이일, “한국미술-그 오늘의 얼굴, 또는 그 단층적 진단”, 『현대미술』 창간호, 1974, p. 13.

법>을 “두껍게 발라올린 흰 화면 위를 재빠른 속도로 그어나간 연필선, 일정한 선의 두께와 폭의 반복 그것이 가져오는 행위의 무상성은 흡사 흙을 빚어 만든 질그릇 표면에 일정한 간격과 속도로 선획(線劃)한 저 원시인들의 즐문토기(櫛文土器)와 또 그들의 행위와도 비길 수 있을 듯하다.”¹⁹⁵⁾고 해석한다. 오광수는 전통의 자연관이나 정신적 측면에서 묘법을 논하기 보다는 ‘행위성’에 주목하고 있다.

이러한 정황으로 볼 때 초기의 단색화는 이일의 주도하에 ‘비물질의 세계’를 추구하는 ‘전통의 자연관’을 내면화한 화면이라는 논리로 확산된 것으로 보이는데, 이후 1975년 동경화랑의 《5인 흰색》 전 서문 “백색은 생각한다”, 1980년 후쿠오카 미술관의 《아시아현대미술》 전 서문 “세계 속의 한국 현대미술”, 1993년 《한국현대미술 12인》 전의 서문 “한국현대미술의 위상”, 1992년 리버풀 테이트 갤러리의 《Working with nature 자연과 함께》 전 등의 서문을 통해서 그는 국제무대에서 서구추상과의 차별점을 가지는 한국 단색화의 독자성을 지속적으로 피력한다. 리버풀 테이트 갤러리가 기획한 《Working with nature 자연과 함께》 전의 서문을 일례로 들면, 이일은 “정신적인 차원에서 자기 환원”과 “그림을 그린다는 행위의 극소화(minimalisation)”로 단색화의 미학을 해외에서 표명하고 있다.¹⁹⁶⁾ 미니멀적인 국제성과 함께 서구의 물질적인 모노크롬과 차별화된 독자적인 미학으로써 평면에 내재된 한국적인 ‘정신’을 강조한 것이다.

1973년 박서보는 일본 동경의 무라마츠화랑(6. 18~6. 24)¹⁹⁷⁾과 한국 명동화랑(10. 4~10. 10)에서 그의 첫 번째 《묘법》전을 개최하면서 ‘전통의 정

195) 오광수, “계평(季評)”, 『현대미술』 창간호, 1974, p. 91.

196) 《Working with nature》(The Tate Gallery Liverpool, 1992. 4. 8-6. 21)전의 부제는 ‘동양정신이 서양미술에 끼친 영향’이었다. 이 전시에서 이일이 쓴 서문의 한국어 본이 『이일의 미술비평일지』, 미진사, 1998, pp. 272-273에 게재되어 있다.

197) “평면작업의 새 차원, 박서보의 ‘묘법전’”, 『독서신문』, 1973년 7월 29일.

신'에 대한 단서를 처음 제공하게 된다.(도58, 59) 박서보의 이 새로운 그림은 중간색들이 혼합된 탁한 흰색의 유화물감이 전면에 칠해진 캔버스를 팽팽히 받쳐 놓은 후 물감이 마르기 전에 연필로 선의 반복만을 계속한 것으로 그는 이를 'Ecriture(쓰기)'로 명명하고, <묘법>의 논리를 다양한 매체를 통해 알리게 된다. 당시 그의 전시는 일본 언론에서도 주목하였는데, 6월 22일 일본 『동양경제일보東洋經濟日報』에서는 “박서보 유화전”이라는 제목의 기사가 실렸으며,¹⁹⁸⁾(도60) 6월 28일자 『동화신문東和新聞』에서는 “백색을 기조로 선의 반복”, “호평 속에 박서보의 개인전 끝나다”라는 제목의 기사로 보도되었는데, 이 기사에는 일본에서의 박서보의 인터뷰 내용과 이우환의 비평이 게재되어 있어 흥미롭다. 이 기사의 전문을 소개하면 다음과 같다.(도61)

지난 6월 18일부터 24일까지 긴자의 무라마츠 화랑에서 한국현대 회화가 박서보의 개인전이 연일 대성황 속에서 막을 내렸다. 박서보씨는 지금까지 여러 차례에 걸쳐서 일본을 방문했지만, 개인전을 개최한 것은 이번이 처음이다. 이조(李朝)작품을 좋아한다고 하는 박씨는 “어디까지나 한국을 상징하는 ‘흰색’을 베이스로 다양한 그림을 시도하고 있습니다.” 라고 말했다. 제일 한국인 화가 이우환 씨는 “갓 칠한 캔버스에 거의 연필만으로 이미지가 형태감조차도 되살아나지 않는 ‘무표정한 선의 반복’을 전개하고 있을 뿐인 작업과도 같은, ‘시도라기보다는 오히려 하나의 도착점’을 보여주는 지점에 자리 잡고 있는 것 같다” 고 평가했다. 한국 작가 중에서도 그 분야의 제1인자적인 존재라고 하는 박 화백은 현재 한국 홍익대학교 부교수, 한국 미술협회부이사장이기도 하다. 앞으로도 반복의 세계로써 공간을 메워갈 것이라고 이야기 하는 화가...¹⁹⁹⁾

198) “朴栖甫油畫展”, 『東洋經濟日報』, 1973年 6月 22日.

199) “白を基調に線の反復”, 『東和新聞』, 1973年 6月 28日.

이처럼 박서보는 자신의 <묘법>을 한국을 상징하는 ‘흰색’을 기조로 한 그림이라 표현하는데,(도62) 이조는 추측컨대 이조백자를 말하는 듯하다. 이에 대해 이우환은 “무표정한 선의 반복”, “시도라기보다는 하나의 도착점”을 보여주는 작품이라는 평을 내놓았다. 박서보는 “국제적이면서도 한국작가가 아니고서는 그럴 수 없는 것”²⁰⁰⁾을 시각적인 측면에서 이조 백자를 비롯한 전통의 흰색에서 찾은 것이다.

무라마츠 개인전 2달 후 『미술수첩美術手帖』 8월호에는 <묘법>에 대한 미네무라 도시아키(峯村敏明)의 간략한 평론이 실렸는데, “손의 흔적이 남아 있는” 그림이며 “매재(媒材)를 처리하는 구체적인 수단으로서의 묘법”이라 해석하며 한국 전통과 연관된 표현은 하지 않는다.²⁰¹⁾ 그리고 같은 8월호에 박서보와 화가 마에다 조사쿠(前田常作)간의 한국미술에 대한 대담이 실리기도 했다.²⁰²⁾(도63) 당시 국내 신문에는 “일본 출품작 6점이 팔려 전위미술의 활로를 개척한 특기할 작품전”이란 기사가 보도되는데,²⁰³⁾ 총 전시 작품은 17점이었다. 무라마츠 전시 첫날 오프닝에 나카하라 유스케(中原佑介), 도오노 요시아키(東野芳明), 히라이 료이치(平井亮一), 미네무라 도시아키(峯村敏明), 이시고 준쥬(石子順浩) 등과 이우환, 다카마츠 지로(高松次郎), 세키네 노부오(開根伸夫), 마에다 조사쿠(前田常作), 다나카 신타로(田中信太郎), 사이토 요시시게(育勝義重) 등 일본의 유명 미술평론가와 작가들이 대거 참석하여 묘법이 실제로 상당히 주목되었던 것으로 보인다.²⁰⁴⁾

한편 박서보는 《묘법》전이 열리기 직전인 1973년 5월 27일 『한국일

200) “나는 표현 불가능한 화가”, 『독서신문』, 1973년 10월 21일.

201) 峯村敏明, “展評 東京”, 『美術手帖』, 1973년 8월, pp. 279-280.

202) 對談, “韓國の美術 朴栖甫 + 前田常作”, 『美術手帖』, 1973년 8월, pp. 145-152.

203) 이규일, 『한국미술의 명암』 2, 시공사, 1997, p. 195.

204) “평면작업의 새 차원, 박서보의 ‘묘법전’”, 『독서신문』, 1973년 7월 29일.

보』 회의실에서 ‘생활 속의 색감’이라는 주제로 열린 좌담회에서 “우리는 흰색과 뿔 수 없는 관계”이며 “우리민족은 흰색에 대한 놀라운 감각을 타고났다”고 하며 “그림을 수십 년 그리며 최근에 겨우 깨달은 것은 흰색이야말로 진정한 색”이라는 등 흰색이 전통의 색임을 강조한 발언을 한바있다.²⁰⁵⁾

무라마츠전이 열린 1973년 6월부터 명동화랑전이 개최된 10월까지 양산된 <묘법>에 대한 인터뷰 기사들을 살펴보면, 박서보가 주장한 <묘법>의 논리를 파악하고자 한다. 당시 박서보는 일간지를 비롯해 통속적인 잡지로 간주되는 『선데이 서울』이나 『주부생활』 등 다양한 매체에 <묘법>을 소개하였는데, 게재되었음을 알 수 있으며, 박서보가 상당히 적극적으로 자신의 새로운 그림에 대한 미학을 알리고자 한 것을 살필 수 있다. 『선데이 서울』에서는 백자가 내는 각종 흰색을 화폭에 담았으며, 스피드한 선의 반복 등으로 화면에는 수만 개의 연필선이 가득하다고 묘사하였다.(도62)

이번 동경전에 박씨가 출품할 작품 수는 17점으로... 모두가 백색 캔버스로 변형된 것이 특징... 이번 작품을 위해 이조 백자를 집중적으로 연구, 백자가 내는 각종 흰색을 자신의 화폭에 담았다고 한다. 캔버스의 내용은 ‘충동적’이고 ‘스피드’한 선의 반복... 화폭에 수만 개씩이나 되는 이 선은 붓대신 모두가 연필로 그려진 것...²⁰⁶⁾

6월 10일 『한국일보』에 게재된 “‘무라마쓰’서 개인전”이란 기사에서 박서보는 다음과 같이 발언 하였다.

자연과 인간의 행위를 그리는데 노력하고 있다. ‘뭔가 원시적인 것’을 찾는

205) “색채는 ‘감정’이고 ‘자산’이다”, 『한국일보』, 1973년 5월 27일.

206) “미니인터뷰, 세 번째 개인전을 ‘도쿄’서 서양화가 박서보 씨”, 『선데이 서울』, 1973년 6월 10일.

데 주력하고 있다...²⁰⁷⁾

하지만 같은 날짜의 『선데이 서울』에 실린 “반복의 철학 묘사”란 기사에 서는 <묘법>을 “순수무위 진동의 반복”에 의한 표현이라고 하며 행위성을 부각시킨 발언을 한다.²⁰⁸⁾ 10월 7일 『주간 경향』에 게재된 “공포의 공간 형성한 박서보전”이라는 기사에서도 유사한 표현을 하였다.

진동의 반복은 나 자신을 위한 극복의 수단일 수도 있고 인간극복의 수단일 수도 있다.²⁰⁹⁾

즉, 자신의 그림을 ‘수신’이나 ‘수행’에 대한 근거인 “인간극복의 수단”으로 설명한다. 10월 『주부생활』에 게재된 “<묘법>을 향한 끝없는 반복”이라는 제목의 기사에서도 이와 같은 유사한 발언을 한다.

묘법은 자신을 객관화 해가는 과정, 다시 말하면 그 어느 것과도 비교할 수 없는 고독으로 가는 길...²¹⁰⁾

다음은 10월 21일 『독서신문』에 실린 “나는 표현 불가능한 화가”에서 발췌한 부분이다.

한국인의 전통적인 자연관은 자연을 뛰어 넘거나 그 밑으로 고개를 숙이고 들어가는 것이 아닌 수평선상의 합일 지점에서 자연과 동등하게 만나는 것

207) “‘무라마츠’서 개인전”, 『한국일보』, 1973년 6월 10일.

208) “반복의 철학 묘사”, 『선데이 서울』, 1973년 10월 7일.

209) “‘공포의 공간’ 형성한 박서보전”, 『주간경향』, 1973년 10월 7일.

210) “<묘법>을 향한 끝없는 반복”, 『주부생활』, 1973년, 10월.

이다. 이 말은 자연에 무리를 가하지 않는 것이라고 할 수 있다. ‘이것이 바로 우리의 발상법의 근원’이며 그것이 또한 자신이 도달한 세계관이다... 상(像)을 그리지 않기 때문에 캔버스를 하나의 자연으로 생각하고 있다... 캔버스 앞에서는 주객관계가 성립되지 않는다... 자연과 만나는 무아(無我) 무위(無爲)의 경지만 일을 뿐이다... 스님이 불경을 하는 세계... 국제적이면서도 한국작가가 아니고서는 그럴 수 없는 것을 찾고 있었다...

여기서 박서보는 “스님의 불경하는 세계”이자 “자연과 만나는 무아 무위의 경지”로 그의 예술이 추구하는 세계를 말하며 묘법의 제작과정을 수행과 연결하여 표현하고 있다.

이상과 같이 <묘법> 출현 당시 박서보가 다양한 매체를 통해 반복적으로 표명한 논리를 살펴보면, “색채를 거의 쓰지 않은” 그림, “상을 그리지 않는다”, “인간의 행위를 그리지 않는다” 그림 등으로 배경과 이미지와의 구별을 없애 캔버스를 하나의 평면으로 취급한 모노크롬 등의 서구의 조형법이 적용된 것과 “한국을 상징하는 흰색”, “뭔가 원시적인 것”, “순수무위 진동의 반복”, “자연과 만나는 무아무위의 경지”, “자신을 위한 극복의 수단” 등으로 <묘법>을 설명하면서, 이를 스님들의 “불경(佛經)하는 세계”에 비유하거나 “도를 닦는 일”과도 같다고 하며 동양의 ‘무위사상(無爲思想)’이나 ‘수행’에 관한 ‘정신문화의 전통’이 그 배경에 있고, 행위의 결과보다 행위 과정에 의미를 부여하고 있다.

70년대 후반에는 이상과 같은 <묘법>의 논리가 확장되고 있음이 파악되는데, 행위와 물성이 만나는 합일의 장으로서 ‘중성구조’라는 미학적 해석이 추가되어 외형적으로 유사한 동시대 미니멀리즘 경향의 회화와 구체적인 차별화를 시도한다. 박서보는 1978년부터 “중성구조”의 장으로서 <묘법>을 설명한 것으로 보인다.

나의 행위는 오히려 행위를 통하여 중성구조 속으로 들어가게 된다는 의도가 있습니다... 중성구조는 의미의 세계를 포기할 때 나오는 문제라고 할 수 있어요. 행위, 순수히 행위 그 자체에만 살기를 바랄 때에만 의미의 포기는 가능합니다.²¹¹⁾

1977년 『계간미술』 여름호에서 이우환은 세계의 현대미술의 성격이 뚜렷한 이념을 내세우지 않는 중성적인 구조성에 있는데, 그런 점에서 우리나라의 비개성적이고 구조성을 띤 토착적인 예술관은 현대적인 인식론과 통하는 데가 있다고 하며, 개성을 앞세우지 않고 작위를 싫어하고 자연과 더불어 무명으로 살고자하는 ‘중성구조’가 바로 단색화의 국제성과 연결될 수 있음을 제시한 바 있다.²¹²⁾ 이후 이우환의 영향으로 ‘중성구조’라는 용어와 논리가 대두된 것으로 보이며, 모듈화된 기계적인 반복성을 드러내는 미니멀리즘과의 차별성을 설명하는 논리로 사용되지만 이는 이우환이 제안한 중성구조와는 의미가 다소 다르다고 볼 수 있다. 중성구조는 특히 오광수에 의해 확산된 것으로 보이는데, 그는 “물질을 통해 물질을 지워가기”, “색채를 통해 색채를 지워가기”로 명명하며,²¹³⁾ 물질자체를 통해 물질을 지워간다는 것은 그것을 중화시킨다는 의미였다. 김기린의 흑색 모노크롬에서 반복적으로 색 덧칠하기나 최병소의 검게 칠한 신문지 표면을 다시 반복적으로 선긋기(신문지 자체가 너털너털한 상태가 될 때까지) 등의 작업방식이 고유의 물질성을 탈각시키고 종내에는 중성구조만 남게 만든다고 설명한다. 이로써 <묘법>에 나타난 논리는 ‘자연관’, ‘자신을 위한 극복의 수단’에서 ‘중성구

211) 박서보, 장석원 대담, “‘중성구조’와 ‘윤리의 종말’: ‘만남의 현상학’에서 국제주의에 이르기까지”, 『공간』, 1978년 2월, p. 9.

212) 이우환, “한국 현대미술의 문제점”, 『계간미술』, 1977년 여름, p. 146.

213) 오광수, “모노크롬은 이념인가”, 『월간미술』, 1996년, 3월, p. 47.

조'로 확장되는데 이는 서구의 모노크롬과 차별화되는 독자적 정체성을 확보하기 위한 치열한 자기성찰의 결과로 보인다.

서구의 모노크롬과 박서보의 단색화를 비교해보면, 서구의 모노크롬이 물질로서의 색채, 또는 질감으로서의 색채 개념을 전제로 하고 그것을 단색화 함으로써 일종의 관념적인 단색으로 환원했다면 단색화의 경우 그것은 반복적 행위를 통해 물질성이 중화되어 '중성구조'로 환원된 모노크롬이며, 바꾸어 말하면 색채가 그들에게 있어 물질화된 공간을 의미한다면 우리에게 있어 그것은 정신적인 공간을 의미한다는 말이다.

이상의 박서보의 단색화에 대한 양식적, 논리적 고찰을 정리해보면, 그것이 서구의 미니멀리즘이나 모노크롬과 일정부분 공통되는 특징을 지니고 있지만 자신을 위한 극복의 수단으로써 나타나는 반복적인 무의식적 행위를 통해 물질을 비(非)물질화하여 중성구조를 만드는 정신성을 표방한다는 점에서 뚜렷한 차별성을 지니고 있다고 볼 수 있으며, 궁극적으로 이를 단색화의 국제성과 연결될 수 있음을 제시한 것이다.

2) 미협과 3대운동

미술평론가 아서 단토(Arthur Danto 1924~2013)가 20세기를 '메니페스토(manifesto)의 시대'라고 규정한 것처럼 세계미술사에서 20세기는 다양한 미술이념이 운동을 통해서 발현되었던 시기였다.²¹⁴⁾ 한국미술사에서 유래를 찾기 힘든 집단적 미술의 형태로 전개된 1970년대 단색화 경향은 선언문은 없지만,²¹⁵⁾ 이전시기 미술과는 달리 논리를 구축하여 한국 추상회

214) “미학의 시대에서 비평의 시대로 : 아서 단토에 있어서 거대 내러티브의 종말과 그 이후의 미술”, 장민한, 『현대미술학 논문집』, 제10호, 2006, pp. 37-65.

215) 한국 미술계에 선언문이 등장한 것은 1964년 반국전 선언을 시작으로 현대미협 선언, 아티엘 선언, A.G 선언, 논꼴동인 선언 등이 등장한 60년대이다. 이러한 선언문의 등장은 50

화의 독자성을 표명하며 거대한 미술운동으로 전개된 것에 반론의 여지가 없다.

서울현대미술제 취지

... 오늘 우리들은 세계 속의 한국 미술상을 우리들의 창조적 자세와 새로운 전통에의 지각으로 너와 나라는 인간관계의 울타리를 헐고 모두가 한 덩어리가 되어 일로매진해야할 시급한 때를 맞은 것이다. 우리들은 이와 같은 역사적 요청에 진실하게 대응하며 진실에 대한 투철한 자각으로 1972년 12월에 ‘서울현대미술제’를 발족시켰고 그 후 얼마간 제반 사정으로 출항을 멈춰오다가, 오늘 한국 현대미술의 전진적 세력을 총망라하여 그 막을 올리기로 한 것이다. 이 미술제가 스스로에 부과한 과제는 보다 규칙적인 윤곽을 갖추고 앞으로 명료하게 제시될 것이려니와 이 자리에서 거듭 다짐할 수 있는 한 가지 사실은 이 미술제가 모든 창조적 현대 미술인이 참여하는 공동의 광장이라는 사실이다...216)

미협에 의해 추진되었던 《서울현대미술제》의 취지문(1975)을 보면 비록 ‘단색화’를 적시하지는 않았지만 “창조적 자세와 새로운 전통에의 지각으로 모두 함께 매진하자”는 내용에서 단색화를 염두에 둔 일종의 선언문의 형태를 지녔음을 알 수 있다.

1970년대 초반 일본의 현대미술이 이우환이 주창한 모노하를 통해 국

년대 이후 한국 현대미술이 비로소 ‘화파’적 전통을 벗어나 ‘운동’의 시대로 접어들었음을 말해 주는 것이었지만, 한편으로는 반국전 선언을 한 작가들이 선언문의 시대를 열었다고는 하나 본격적인 집단 아방가르드 운동의 효시로 간주하기에는 숫자가 너무 적어 집단성을 띄지 못했고, 또한 그들의 미술 경향은 구상이 가미된 추상을 추구하여 기성세대의 미학을 단절할만한 혁신적인 작품세계를 보여주지 못한 한계점을 가지고 있었다. 이러한 정황은 4인전 작가들만이 아니라 선언문을 동반하며 등장한 앞서 거론한 일련의 단체들의 한계점으로 도 지적된다. 윤진섭, 『한국 모더니즘 미술 연구』, 재원, 2000, pp. 26-27.

216) 1975년 《서울현대미술제》가 개최될 당시 작성된 취지문의 일부분으로 누구에 의해 쓰여졌는지는 명기되어 있지 않다.

제화되어가는 과정을 지켜보면서 한국 현대미술이 국제화로 가야할 길에 대한 비전이 더욱 분명해졌을 것이다. 우리의 정체성으로 표명될 ‘이념’을 구축하고 이를 ‘운동’을 통해 확산시키는 것이었는데, 당시 박서보는 미협 부이사장과 국제분과위원회 위원장의 지위를 십분 발휘하여 1972년 《양데팡당》, 1975년의 《서울현대미술제》, 《에콜 드 서울》을 각각 창립하여 현대미술을 운동화하기 위한 체계를 갖추기 시작한다.

정부 혹은 공공기관이 공적으로 상대하는 것은 역시 개인이나 소집단이 아니기 때문에 미협에 적극 참여하여 이 기구를 주도함으로써 현대미술운동을 극대화시킬 수 있다고 판단했다. 그리하여 필자는 70년대 초 미협 선거에 적극 참여하여 부이사장에 당선되었고, 그 후 80년 미협 이사장에 퇴임할 때 까지 필자의 이상이었던 현대미술의 3대 운동을 가속화시켰다.²¹⁷⁾

이와 같이 박서보가 미협의 일원이 된 것은 개인으로서는 현대미술운동을 주도할 수 없었기 때문이며, 위에서 언급한 3가지의 미술전을 기획하여 각각 ‘발굴’, ‘확산’, ‘집약’을 실현하기 위한 ‘3대 운동’을 일으키게 된다. 미협에 박서보가 적을 두기 시작한 것은 1963년부터인데, “당시 아카데미즘이 득세한 미술계의 분위기에서 현대미술이 살아남는 길은 국제전에 진출하는 길 밖에 없었고, 국제전을 주관하는 미협의 일원이 될 수 밖에 없었다.”고 박서보는 당시 절박했던 현대미술의 상황을 말한다.²¹⁸⁾ 1963년 박서보의 홍익대 스승 김환기가 미협 이사장에 취임하면서 박서보도 미협의 서양화 분과위원으로 입성하게 된다. 이미 1961년 세계청년화가 파리대회합동

217) 박서보, “현대미술과 나(2)”, 『미술세계』, 1989년 11월, pp. 106-107.

218) 박서보, 논자 인터뷰, 2014년 5월 10일, 서울시 마포구 성산동 서보문화재단사무실.

전(유네스코 국제조형미술 연맹 프랑스국위원회 주최)과 1962년 제1회 사 이공 비엔날레(베트남) 등에 참가하며 국제 감각을 체득하고 있던 박서보는 현대미술의 세계 경연장인 국제전의 참여가 미술계 내에서 세력을 넓힐 수 있는 길임을 인식하고, 1970년 미협 부이사장으로 취임한 이후 본격적으로 위에서 언급한 3가지의 미술전을 기획하여 각각 ‘발굴’, ‘확산’, ‘집약’을 실현하기 위한 ‘3대 운동’을 일으킨다.

‘발굴’은 국제전 진출을 위한 전위를 표방한 신인 작가들의 등용을 의미하며 1972년 창립된 《앙데팡당》전이 그 역할을 담당하였다. 창립전부터 신인작가들의 작품이 대거 선발되어 비엔날레를 비롯한 국제전에 참가하면서 미술계에 반향을 일으키며 70년대 동안 한국 현대미술의 국제전 진출의 관문으로서의 역할을 담당했다. 그러나 전위를 표방한 참신한 작품의 발굴이라는 창립취지는 점차 국제전 진출의 방향성이 단색화 위주로 맞춰지면서 출품작들도 추상미술로 편향되어 갔으며, ‘신인 발굴’이라는 취지도 2회전부터 기성작가들이 대거 참가하면서 퇴색하게 되는 한계점을 드러내었다.

‘확산’은 2가지 방향으로 진행된다. “전국의 현대미술을 연방화”하고 “한국현대미술의 토착화”를 위해 첫째는 《서울현대미술제》에 이어 부산, 대구, 광주, 전북, 강원 등지에도 현대미술제를 개최한 것이며, 다음으로는 전국 도청 소재지 등을 돌며 현대미술 강연회 개최 것이다.²¹⁹⁾

1970년대 초부터 박서보와 일부 작가들은 도청소재지나 지방을 돌아다니며 현대미술을 널리 알리기 위한 강연회를 가졌다. 1973년 12월 부산일보에는 “허구(虛構)는 붕괴하고 있다: 현대미술의 동향에 관한 세미나”라는 제목의 기사를 다루었다.(도67) 현대미술의 동향과 이해를 위한 세미나가 부산 덕수 예식장에서 개최된 것이다. 박서보는 부산의 미술인과 시민들 앞에서 ‘현

219) 박서보, 앞의 책, 1989년 11월, p. 107.

대미술은 허의 붕괴를 보았다’는 연제로 강연했고 최기원, 심문섭, 김태호, 김종근, 김홍석 등 서울과 부산에서 활동하는 작가들도 함께 참여하여 질의응답을 통해서 현대미술이 지향해야 할 방향성에 대해서 모색하였다. 이들의 주장은 “지금까지의 표현은 허상이며 따라서 이미지의 표현은 무의미한 것으로써 캔버스는 무엇을 그린다는 것이 아니고 캔버스 즉 자연과의 만남일 따름이다”라는 단색화의 논리와 맥을 같이 하는 것이었다.²²⁰⁾

1977년 10월 22일 미협 군산지부 주최의 현대미술 세미나가 전라북도 군산에서 열렸다. 여기에 박서보가 연사로 초청되어 “현대미술 어디까지 왔나, 현대미술의 현시점에서의 방향”을 주제로 강연하게 된다.(도68) “예술문화 활동의 중앙 집중 현상을 지양하고 지방으로 분산하여 지방예술 문화의 발전에도모하기 위하여 이 고장에서 현대미술세미나가 열리게 된 것을 다행하게 생각하면서...”라는 세미나의 브로셔에 실려 있는 군산시장의 환영사처럼(도69) 전국으로 현대미술을 전파하기 위해 미협이 지방의 지부와 연계하여 강연회나 세미나 등을 개최한 것으로 볼 때 당시 현대미술의 확산에 대한 의지를 미뤄 짐작할 수 있다.

1975년 《서울현대미술제》가 개최된 이후 《강원현대미술제》, 《부산현대미술제》, 《광주현대미술제》, 《전북현대미술제》가 잇따라 열렸다. 원래 1972년 12월 20일 《서울현대미술제》를 발족하면서 창립전을 개최하고자 하였으나, 당시 경북궁 내에 있었던 국립현대미술관이 수리중이어서 이를 실행하지 못하고, 부득이 현대미술관에서 1973년 5, 6월경 창립 전을 개최하려고 했다.²²¹⁾ 1973년 4월 23일 『주간경향』에는 “미술계의 큰잔치...서울현대미술제”라는 제목의 기사가 보도된다.(도66) “20년 남짓 되는 한국의 현

220) “허구(虛構)는 붕괴하고 있다: 현대미술의 동향에 관한 세미나”, 『부산일보』, 1973년 12월 7일.

221) “4월 첫 재야전 서울현대미술제”, 『한국일보』, 1973년 2월 13일. “제1회 서울현대미술제”, 『독서신문』, 1973년 4월 15일.

대미술사는 세계적인 미술추세의 대열에 참여하기 위해 그동안 술한 시련과 곡절을 겪어왔던 것이 사실이며 이를 극복하기 위해 이 미술제가 발족한 것”이라는 이 미술제의 창립취지가 게재되었다. 이 기사에는 6월 20일에 개막하는 《서울현대미술제》가 초대전과 일반 공모전 형식으로 진행되며 서울, 지방, 해외거주, 부산 혁동인 멤버들로 구성된 총 73명의 재야 현대미술 작가들을 초대한다고 명시하고 있다.

1973년 4월 《서울현대미술제 The Seoul Arts Festival》사무국이 작성한 제1회 《서울현대미술제》의 취지 및 규약을 살펴보면 이미 이 미술제가 하나의 조직으로 완성된 정황을 살필 수 있다.(도64, 65) 운영위원회에는 박서보, 하종현, 최명영, 이일, 조용익, 정영렬, 유준상, 하인두 등 8인이며, 작품 선정위원회에는 유준상, 이일로 평론가들이 내정되어 있었고, 사무국장은 최명영으로 명기되어 있다. 그리고 초대작가의 명단은 4개의 그룹으로 나누어 73명을 명시하고 있다. 초대작가는 서울 주재작가(住在作家) 41명(김구림, 김한, 박서보, 서승원, 최명영, 하종현, 허황 등), 대구, 부산, 마산, 광주 등 지방 주재작가 11명(김기동, 김대운, 박상애 등), 해외 거주작가 11명(곽인식, 김창렬, 문신, 백남준, 이우환, 정상화 등), 부산 혁동인 11명(김동규, 김종근, 김홍석, 이정수 등) 이다. 초대작가 선정 기준을 보면 다음과 같다.

1. 초대작가 대상은 만 30세 이상의 재야작가로서 지난 5년간 작품을 발표치 않은 작가는 제외되었음.
2. 국외 작가를 초대하여 국내화단과의 긴밀한 미술정보의 교류가 이루어지도록 하였음.
3. 지방의 능력 있는 작가들을 초대함으로써 단절상태에 있는 서울과 지방화단과의 관계를 개선하고 활발한 현대미술의 보급이 이

루어지도록 하였음.

4. 개별적 초대와 아울러 매년 활발한 활동을 전개한 지방의 미술그룹을 선정하여 초대하기로 하고 제1회전은 혁동인을 선정하였음.

이상의 내용에서 1973년 치밀한 준비에도 불구하고 이 미술제가 개최되지 못했지만 이 시기 이미 한국 현대미술의 진작을 위해서 서울뿐만 아니라 해외와 지방거주 작가들까지 초대하여 대형의 전시회를 개최하려던 재야를 자처한 현대미술계의 열망을 짐작할 수 있다.

1975년 제1회전이 개최된 《현대미술제》(1975. 12. 16~22)는 운영위원들이 출판 작가들을 지명한 초대전 형식으로 진행되었다. 제1회 《서울현대미술제》의 개최요강을 보면 입체(조각), 평면(판화, 회화)부문으로 출품을 한정한다고 명시되어 있지만 운영위원 10명 중 윤형근, 박서보, 이승조, 정영렬, 최대섭, 김구림 등이²²²⁾ 단색화 계열의 작가들이어서 이 미술전의 방향성이 단색화 중심이 될 것임을 짐작하게 한다. “비구상계열이 총망라된 매머드 그룹전”이라는 제목의 기사가²²³⁾ 보도된 것처럼, 106명이나 되는 작가들이 참여하여 그 열기를 짐작할 수 있다. 그러나 한편에서는 “젊은 작가들이 한 광장에 모여 각각의 개성적인 발언을 내는데 의의가 컸지만, 현대미술이 아이디어에 유래한다는 것을 지나치게 강조할 경우 신기성, 신안 특허의 전시장 같은 인상을 줄 수도 있다”²²⁴⁾는 우려의 시각도 제기되었다. 그리고 1975년 이후 각 도를 중심으로 개최되기 시작한 지방현대미술제는 몇 번의 전시를 개최하기는 하였으나 창립의도와는 달리 지방 특유의 보수

222) 나머지 운영위원 하인두, 최기원, 김구림, 심문섭, 이강소이다. 요강에는 초대작가 회비가 15,000원으로 명기되어 있다.

223) “비구상 그룹전 한자리에”, 『서울신문』, 1975년 12월 20일.

224) “이달의 미술 : 오광수, 이홍우 대담”, 『조선일보』, 1975년 8월 29일.

의 벽에 부딪혀 조기에 종료된다.²²⁵⁾

마지막으로 ‘집약’의 취지로 창립된 《에플 드 서울》전은 정신문화의 전통을 현대미술의 방법론과 결합시켜 새로운 가치관을 집약한다는 목표로²²⁶⁾ 《서울현대미술제》와 마찬가지로 초대전 형식으로 개최되었고, 운영위원이 커미셔너를 선정하면 매년 커미셔너가 출품 작가를 지명하는 방식을 취했다.

국내 화단을 1년에 한번쯤씩 정리해봐야겠다고 생각해서 시작한 것이 <에플 드 서울>이다. 그 시스템은 6-7명의 운영위원이 6명의 커미셔너를 지명한다. 3명은 비평가이고 3명은 30대의 작가이다. 커미셔너에 의해 <에플 드 서울>전의 초대작가가 유능한 신인과 기성작가를 가리지 않고 지명된다. 물론 그것은 그 한해로 끝나고 다음번에는 새로운 커미셔너에 의한 새로운 작가들이 지명된다. <에플 드 서울>의 정신은 첫째, ‘세계어디에라도 이것이 오늘의 한국화단이다’ 라고 내놓을 수 있어야 하며, 둘째, ‘국제성을 지닌 작품이어야 한다’는 기초위에 선다.²²⁷⁾

이러한 집약운동이 “세계 어디에 내놓아도 손색없는” 한국 현대미술의 국제화를 위한 사전작업 중 하나였음을 이상과 같은 박서보의 발언에서 확인할 수 있다. 그런데 《에플 드 서울》전의 ‘집약’은 창립전부터 단색화임을 표명하였고, 입체나 판화, 사진 등의 현대미술 장르들은 소수 작가만이 선발하여 구색 맞추기로 비취지게 된다.

미협을 주최로 1972년 《양데광당》 창립을 시작으로 전개된 일련의 대

225) 서성록, 『한국의 현대미술』, 문예출판사, 1994, pp. 189-190.

226) 박서보, 앞의 책, 1989년 11월, p. 107.

227) 이흥우, “화가의 하루 : 박서보”, 『화랑』, 1977년 겨울, pp. 68-69.

형 미술제가 짧은 기간 동안 한국 추상미술이 미술계 내에서 그 위상을 정립하는데 일정부분 역할을 한 것으로 평가할 수 있을 것이다. 이 시기 조직적이고 전략적인 운동이 미술계 전반에 걸쳐 일어나게 된 가장 큰 원동력은 이일의 지적처럼, 단색화 운동의 중심이자 박서보 세력의 기반이 된 젊은 세대들을 결속시킨 “역사적 유대의식”과 “이념의 집단 의식화”에서 비롯된 것으로 볼 수 있다.²²⁸⁾ 이 젊은 예술가들은 이전 시기 기하학적 추상, 입체 미술, 개념미술 등을 지향하며 탈 앵포르멜의 주체로서 다양한 양상의 전위를 추구한 진취적인 예술가들이었다. 이들은 1970년대 초반부터 국제화를 향한 한국 현대미술의 당면과제를 인식하며, 점차 역사적인 유대의식으로 연대하여 ‘단색화’ 경향으로 전환하면서 집단적 흐름을 형성하는데 일조를 하게 된다. 서구의 경우에는 20세기 전반기 동안 일어났던 다양한 미술운동(거대 내러티브)들이 1960년대부터 다양한 소그룹(개별 내러티브)이 혼재한 시기로 대체되었는데,²²⁹⁾ 우리의 경우는 서구와 거의 동시대적(약 5년차)으로 다양한 소그룹들이 형성되었지만, 오히려 거대 미술운동으로 회귀하는 기이한 현상이 나타난 것이다. 이러한 현상은 짧은 미술의 역사를 가지고도 서구의 미술 사조를 추격하고, 이를 넘어 한국의 현대미술을 성취하겠다는 미협과 연이은 대형 미술전의 결과물이라 볼 수 있을 것이다.

한편, 1980년 4월 12일 제19차 미협 정기 총회에서 제11대 이사장으로 김영중이 선출되었다. 1977년 미협 이사장으로 선출된 박서보의 재선이 실패로 끝나는 순간이자 1970년부터 미협의 부이사장으로서 박서보가 일으킨 10년 동안의 현대미술 운동의 여정이 막을 내리는 순간이었다. 이러한 결과에는 재야의 25개의 단체가 연합하여 구성된 범미협 정상화 추진위원

228) 이일, “우리나라 회화의 새로운 기류”, 『현대미술의 시각』, 미진사, 1985. pp. 358-359.

229) “미학의 시대에서 비평의 시대로: 아서 단토에 있어서 거대 내러티브의 종말과 그 이후의 미술”, 장민한, 『현대미술학 논문집』, 제10호, 2006, pp. 37-65.

회²³⁰⁾의 역할이 컸다. 그들의 주장은 “80년대를 맞아 미협도 전체 미술인이 참여할 수 있는 민주적인 단체로 탈바꿈되어야”한다는 것이었다. “그간 미협은 일부계층만이 참여, 많은 미술인들이 소외되어 편협하게 운영되어”왔으며, “미협이 이사장 중심으로 이끌려와 많은 무리가 있었”고 “현대미술에만 치중할 것이 아니라 구상 추상 및 각 분과의 모든 장르가 자율화 체제를 갖추 활발히 움직일 수 있는 풍토가 조성되어야 한다”는 점을 부각시키고 있었다.²³¹⁾

‘미협 민주화’를 내걸고 이들이 내세운 기조 가운데 가장 강조된 것은 국제전 및 각종 비엔날레의 출품 및 참가의 공정성 확립을 위한 제도적 장치의 마련이었다.²³²⁾ 이로써 집단성과 획일성, 그리고 홍대파라는 미술권력의 근원으로 작용한 단색화의 국제전 진출이 70년대와 함께 막을 내리게 된다. 당시 박서보와 1970년대 초부터 미협의 임원으로써 《서울현대미술제》 등에 함께 동참한 동료이자 1950년대 후반 이봉상 화실을 거점으로 한 앵포르멜의 기수로서 안국동 시대부터 함께한 친구였던 하인두는²³³⁾ 박서보의 미협 이사장 재출마에 대해서는 정면으로 반기를 들었다. 그는 다음과 같이 그 이유를 말하고 있다.

현대미술의 획일화 경향, 그리고 세력화로 치닫는 그 일사불란의 집단 의식이 나는 싫었던 것이다. 다사다난(多絲多亂)하게 화단은 겹겹의 여러 가지 복층적 구조로 병존해야 된다는 게 나의 소론이기 때문이다.

230) 미협정상화 추진위는 김구림, 강국진, 최태신, 오경환, 김한, 김경인, 윤건철 등 40대 현대 작가들을 포함한 오승우, 박광진 등 사실주의 작가들이 추축이 되었다.

231) “민주화 시비 뜨거운 미협”, 『조선일보』, 1980년 4월 2일.

232) 윤범모, “국제전참가 20년의 말뚝”, 『계간미술』, 1980년 여름, p. 33.

233) 박서보, “현대미협과 나”, 『화랑』, 1984년 여름, pp. 43-45.

그러나 한편으로는 가감 없이 박서보의 행적 또한 공으로 평가했다.

박서보와 그의 동지들이 일으킨 국제적 경향에의 집단적, 실험적 발돋움은 나무랄 수가 없다. 그 공과를 들춘다면 ‘공(功)’을 쳐주고도 남음이 있다.²³⁴⁾

3) 단색화와 이우환

1970년대에 들어오면서 한국 현대미술계는 작가의 직관성에 의존한 창작태도에 대한 새로운 전환점을 맞이하게 된다. 1960년대 말부터 미니멀리즘과 개념미술이 등장하면서 미술고유의 양식보다는 지적 영역이 중시되면서 작가는 자신의 창작물에 대한 당위적 ‘논리와 세계관’를 가져야 한다는 자각이 일어난 것이다. 이러한 논리의 필요성에 대한 자각이 가능했던 시대적 중심에는 1965년 한일협정 이후 양국 간 화해와 친선을 위해 활발히 진행된 일본미술계와의 교류 속에 재일작가 이우환(李禹煥 1936~)이 자리한다.

이우환은 원래 동양화 전공으로 서울대에 입학했지만 한 한기 수학 후 일본으로 건너가 서양 철학으로 전공을 바꿔 메를로-퐁티(Merleau-Ponty)의 현상학에 심취하였다. 1969년 세키네 노부오의 작품세계에 대한 비평론 “존재와 무를 넘어-세키네 노부오론”으로 미술출판사 주최의 미술평론상에 입상하여 일본미술계의 주목을 받기 시작하며, 같은 해에 모노하의 이론적 토대가 된 비평집 『만남을 찾아서-현대미술의 시작』을 발간하고, 경도근대미술관에서 열린 제6회 《현대 미술의 동향》전에 모노하가 등장하면서 모노하를 주창한 이론가이자 전위미술가로서 일본미술계의 주목을 한 몸에 받기 시작한다.

234) 하인두, “애증의 벗, 그와 30년”, 『선미술』, 1985년 겨울, pp. 27-33.

이론가인 이우환이 공식적으로 한국 현대미술에 대한 논리의 부재를 지적한 것은 1968년 일본 동경 국립근대미술관(7. 19~9. 1)에서 개최된 《한국현대회화》 전²³⁵⁾의 전시 관련 좌담회에서이다.

한국현대미술에는 오프적 경향이 강하나 그것이 논리적으로 취급되어진 것은 아니고 비상히 단순한 색을 좋아하는 민족적인 기호가 예전부터 잘 음미되어져 왔기 때문이며 이를 감각적으로 받아들일 것이 아니라 논리적으로 추구해 간다면 한국적인 특수양식이 나올 가능성이 있다²³⁶⁾

이처럼 한국 미술계와 처음 교류한 1968년부터 이우환은 ‘한국적 특수양식’이 논리에서 비롯될 수 있음을 국내 미술계에 조언하고 있었다. 하지만 당시, 전시에 참여했던 박서보에 의하면²³⁷⁾ 선배 중견작가들은 무명의 이우환의 지적에 화가가 무슨 말이 필요하냐고 으박질렀다고 한다. 이 사건은 “화가는 말이 필요 없다.”는 통속적인 관념을 “화가는 논리적인 사고나 비평정신이 필요 없다.”로 작위적으로 해석하던 당시 한국화단의 전근대적 예술관을 잘 보여주고 있다.

1972년 《양대광당》 창립전에서 파리 비엔날레 출품작가 선정을 위한

235) 이수재, 박서보, 남관, 이세득, 곽인식, 권옥연, 유영국, 정창섭, 변종하, 김영주, 전성우, 하종현, 김한, 최영림, 이우환, 이성자, 윤명로, 김상유, 유강렬, 김종학 등이 참여했다.

236) 本問正義, “한국 현대회화전을 보고”, 『공간』, 1968년 9월, p. 18.

237) 박서보는 이우환과의 처음 만남이 있었던 1968년도의 일에 대해서 화랑과 공간지를 통해 밝히고 있다. 박서보, “이우환에 관한 일”, 『공간』, 1975년 9월, pp. 40-41. “이우환과의 만남 68년 이후를 회상한다”, 『화랑』, 1984년 가을, pp. 32-34. 박서보는 1968년 《한국현대회화》 전을 회상하며, 당시 이우환이 출품한 3점의 <풍경>연작이 함께 전시에 참여했던 기학적 계열을 출품한 선배 중견작가들을 언짢게 했는데, 이유인 즉 아무것도 그리지 않은 대형의 화면(전면을 모두 형광도료만을 뿜어 완성된 작품)을 작품으로 인정할 수 없는, 국적불명의 그림이라고 여겨졌기 때문이었다고 한다. 더불어, 동경 국립근대미술관의 기관지인 『현대의 눈』이란 책자에 게재될 출품작가 좌담회에서 이우환이 한국현대미술의 취약점을 논리적인 사고의 결여로 지적한데 대해 화가에게 무슨 말이 필요하냐고 으박질렀다고 한다.

단독심사위원을 맡았던 이우환은 신진작가들에 대해서도 “의외로 진지하고 열띤 분위기 속에서 전반적인 수준은 상당히 높는데, 다만 작가 자신의 비평정신 결여와 화단의 비평부재는 극복해야할 문제점인 것 같다”고 언급한다.²³⁸⁾ 또한, 《양데팡당》창립전 직후 국내에서의 첫 개인전(1972. 8. 21~27)을 서울 명동화랑에서 개최하면서, 신문인터뷰를 통해 우리화단이 침체해 있는 가장 큰 원인으로 설득력 있는 이론과 발전적인 논쟁의 부재를 거듭 지적하면서 진지하고 열정을 지닌 젊은 예술가들의 창작 의욕을 뒷받침 해줄 비평작업의 중요성을 다시 한번 강조한 바 있다.²³⁹⁾ 이우환은 1971년 파리 비엔날레 출품 이후 1973년부터 1977년(8회~10회)까지 파리 비엔날레 주최 측에 의해 코레스푹당으로 선정되면서 국제적 위상을 높게 된다. 나아가 1975년부터 그는 파리의 에릭 파부르화랑을 비롯한 독일의 갤러리 M, 벨기에의 안트왓펜화랑, 스펙트럼화랑, 네덜란드의 갤러리 M 등에서 개인전을 개최하며, 쾰른, 뒤셀도르프 등에서 열린 국제화상제에 출품한 작품이 잡지나 신문 등에서 주목받고 더불어 유럽 각국을 순회하는 현대 일본미술전에 작품을 다수 출품하면서 명성이 높아진 것이다.²⁴⁰⁾

근대적 조형이념이나 제도적인 이념을 뛰어 넘을 수 있는 상당한 수준의 논리적인 사고를 갖춘 이우환에게 박서보를 비롯한 국내의 청년 미술가들이 경도되었고, 이우환과의 만남 이후 한국미술은 그의 미술철학에 많은 영향을 받게 된다.(도70) 특히, 서구 미니멀리즘을 직접적으로 접하지 못한 한국미술계에 미니멀리즘의 영향을 받은 이우환의 모노하 이론과 그 작품은 절대적인 영향을 미친다. 이우환의 예술론이 한국에 소개되기 시작한 것은

238) “평면·입체 나눠 4명 뽑아 미협, 파리 비엔날레 출품작가”, 『동아일보』, 1972년 8월 15일.

239) “일본서 활약하는 이우환씨 귀국전”, 『동아일보』, 1972년 8월 24일.

240) 이우환, “한국 현대미술의 문제점”, 『계간미술』, 1977년 여름, pp. 34-36.

일본 전위작가들의 작품과 경향을 담은 “일본현대미술의 동향-현대일본미술전을 중심으로”가 1969년 『공간』 지에 게재되고 이우환의 평론집 『만남을 찾아서』에 수록된 글들 중 “만남의 현상학 서설-새로운 예술론의 준비를 위하여”가 1970년 복사판으로, 이후 1971년 『AG』 4호에 이 글이 정식으로 실리게 되면서 부터이다. 1972년에는 평론집 『만남을 찾아서』에 수록된 “관념 숭배와 표현의 위기”가 『홍익미술』 창간호에서 “오브제 사상의 정체와 행방”으로 옮겨져 소개된다.

1968년 《한국현대회화》전 이후 한국 미술계와 활발히 교류하게 된 이우환이 국제전에 한국대표로 처음 참가하게 된 것은 모노하 작품을 출품한 1969년 제10회 상파울로 비엔날레, 1971년 파리 비엔날레인데 앵포르멜 이후 1966년부터 잠시 기하학적 추상계열로 기우는 듯 하던 국내전 및 해외전의 출품 경향이 1970년대 초부터 일본의 모노하를 연상시키는 입체와 설치들로 급선회하는데 영향을 미쳤다. 1971년 이우환은 유리판위에 돌을 올려놓아 자연스레 금이 가게 한 모노하 작품 <관계항>을 제7회 파리 비엔날레에 출품한다. 이 작품은 미국의 미니멀리즘에 영향을 받았고²⁴¹⁾ 이탈리아의 아르테포베라와 유사하지만 동양적 차별성을 보여주면서 주목을 받아 대상후보로 거론되기도 하여 프랑스 주간지 『피가로리페레르』 9월 17일자에 일본의 전통에 충실한 작품이라는 평이 실리는 등²⁴²⁾ 현지에서 상당한 반향을 일으켰다.

이우환은 철판과 돌, 유리 등을 소재로 주로 작업하였는데, 모노하 작품의 존재 방식은 작품이 놓이는 장소와 상황에 따라 작품의 성격이 변화되는 것이다. 보통 2~3가지의 사물로 구성되는 작품은 자연물(돌, 바위, 물, 종

241) 이우환은 여러 차례 미니멀리즘에 큰 영향을 받았음을 언급하며, 그 스스로 자신을 일컬어 장소적 미니멀리스트로 칭하기도 했다.

242) “파리비엔날레 한국작품 미착”, 『동아일보』, 1971년 9월 28일.

이, 흙, 나무)과 공업물(철판, 유리, 비닐, 벽돌, 스테인레스)이 함께 배치된다. 이때 중요한 것은 작가의 행위(신체)는 무에서 창조하는 것이 아니라 각각의 사물과 사물, 그리고 배치되는 장소를 ‘있는 그대로’의 특성이 드러나도록 극히 최소한의 행위만 가한다는 것이다. 즉 ‘있는 그대로를 있는 그대로 빚겨 놓은 일’이 여기서 작가가 할 일이며,²⁴³⁾ 이러한 낱것에 가까운 각 요소는 서로 교감하여 보다 큰 해방된 세계를 열어간다. 즉 최소한의 만남으로 최대한의 세계를 만들고자 한 것이다. 바로 이 지점을 이우환은 ‘장소적 미니멀리즘’이라 부른다. 작품을 사물로서 받아들이는 것이 아니라 장(場)이나 상태로 제시함으로써 표상주의적인 오브제 사고를 초월하려고 한 것이며, ‘작품을 만드는 것이 아닌 세계와 직접 관련되는 곳’을 열어가고자 한 것이 바로 모노하라 할 수 있을 것이다.²⁴⁴⁾

그런데 모노하의 정체성을 논하기 위해서는 모노하가 출현하기 전인 1967년경부터 출현했던 이탈리아의 아르테 포베라(Arte Povera)와 서구 미니멀리즘과의 차별성을 제시할 필요가 있다. 우선, 아르테 포베라도 만든다는 작업보다 사람이 할 수 있는 행위를 최소한으로 하여 자기 이미지를 대상화 시키지 않고 그저 대상물과 연관을 맺는다거나 장소, 자연 속에 행위가 어떻게 결부되고 반영되는가를 본다는 점에서 모노하와 유사하다. 아르테 포베라의 경우는 석탄을 트럭이나 손수레 등으로 실어 미술관에 놓거나 말을 미술관 안에 메어 놓거나 하는 식으로 잠시 장소를 바꾸거나 최소한으로 자기 이미지를 줄여 서로 접촉될 수 있는 것이 무언가를 제시한 것이다. 하지만 아르테 포베라에서는 제시되지 않은 즉, 작품과 작품사이에 있는 만들지 않은 공간, 상황, 시간을 포용하는 것, 만들지 않은 것을 침투시키고 포용하는 점 등은 모노하의 독자적 정체성으로 평가되고 있다. 그리고

243) 이우환, “이우환 화집에서”, 『공간』, 1990년 9월, p. 75.

244) 이우환, “모노파에 관해서”, 『공간』, 1990년 9월, pp. 63-64.

철저한 논리 추구의 결과로 만들어지는 것과 자기개념을 최소한으로 줄인다는 점에서 모노하는 미니멀리즘의 영향을 크게 받았다고 할 수 있지만, 미니멀리즘에는 최소한의 개념이 형태 자체에 제한되는 반면, 모노하의 경우는 형태 자체가 아니라, 공간, 대기, 시간을 크게 느끼기 위해 자기를 줄인다는 점에서 차별성을 가진다고 할 수 있다.

그리고 모노하 양식은 자연물질을 소재로 하여 존재의 개방이나 노출, 물질간의 만남을 통해 관람자 스스로가 상황을 파악하도록 하고, 물질 자체에 의미를 두기 보다는 공간에서 물질간의 만남(관계)을 통해 물질 자체의 인식으로부터 해방되자는 논리를 기조로 하므로, 이우환은 모노하 즉 ‘물(物)파’라는 용어의 한계를 밝히기도 했다. 이러한 이우환의 논리는 일본현대미술이 서구의 단순한 추종에서 벗어나 처음으로 일본적 현대미술을 시도한 운동으로 인식되게 하는데 공헌한 바 있으며, 박서보를 비롯한 한국 작가들에게 세계적인 주류미술의 보편성을 지니면서 동양적인 정체성을 가미한 작품이 국제무대에서 인정받거나 통용될 수 있다는 가능성을 제시한 것이기도 하다.²⁴⁵⁾

다음은 한국 단색화의 성립과정, 즉 박서보가 기하학적 추상계열의 허상시리즈 이후 단색화로 전환할 때 이우환의 영향을 받았는지에 대한 학계의 관심을 끈바 있는 이우환의 <풍경 I, II, III>에 대해서 살펴보고자 한다.(도71) 이 그림은 일본에서 개최된 《한국현대회화》전(1968)에 출품된 작품이다. 각각 300호의 세폭의 캔버스가 한 작품을 이루는데,²⁴⁶⁾ 이미지가 배제된

245) “이우환과의 대담”, 『공간』, 1990년 9월, pp. 88-89. 정작 이우환은 자신의 예술론에 대해 동양보다는 서양미술을 추구했다고 말하는데 다음과 같다. “저의 이론 가운데, 저의 생각이 동양에 가까우므로 서양 쪽을 그만두고 동양 쪽으로 오면 근대의 초극이 되는가라는 식으로 말하기도 합니다만, 제자신은 동양을 잘 모릅니다. 물론 한국에서 나서 성장하여 한국적인 것을 은연중에 체험했으나 공부하고 생각한 내용은 태반이 서양의 문물이었고 서양의 예술론이었습니다. 해서 동양을 실은 잘 모르고 두드러지게 추구했다고는 생각하지 않습니다.”

각 화면은 바탕의 흰색이 드러나도록 가장자리를 남겨두고 빨간색, 주황색, 핑크색의 형광 빛이 나는 산업용 페인트를 분무기로 뿌려 시각을 현란하게 한 대작이다. 김미경은 이 작품을 옹아트보다는 모노크롬 계열로 판단하고 1968년 《한국현대회화》전에서 기하학적 추상 작품인 <유전질>을 출품했던 박서보가 이 전시에 출품된 이우환의 <풍경 I, II, III>을 보고 큰 인상을 받았으며, 1973년 <묘법>으로 전환하는 계기가 되었을 것이라는 견해를 피력한 바 있다.²⁴⁷⁾ 사뭇 다른 의견을 제시한 강태희에 의하면 <풍경 I, II, III>는 화면에 형광도료를 뿌려 시각적인 착시현상을 의도한 트릭작업이었다는 이우환의 진술을 바탕으로, 이 시기 이우환은 모노크롬에 관심이 없었고 옹아트 경향에 몰두했다고 진단한다. 따라서 이 그림은 박서보의 <묘법>보다는 오히려 스프레이 기법이 사용된 허상시리즈와 관련이 있으며 당시 다카마츠의 <그림자> 연작과 함께 <유전질>의 모태가 되었을 가능성이 제기된 바 있다.²⁴⁸⁾

<풍경 I, II, III>는 각각 빨강, 주황, 핑크 등 형광색을 사용해 세폭의 대형 캔버스를 한 작품으로 전시한 것인데, 논자가 보기에 이 작품은 일반적인 옹아트 계열 작품들이 이미지와 함께 색채를 결합하여 시각적 트릭을 유도한 것과는 달리, 이미지를 배제한 채 화면에서 색채만으로 그 같은 효과를 노린 것으로 보인다. 일반적인 색채가 아닌 세가지의 유사계열 형광색을 스프레이로 뿌려 관람자가 보는 방향에 따라 대형의 화면은 조금씩 착시를 유발하게

246) 강태희, “이우환과 70년대 단색회화”, 『한국현대미술 7080』, 한국현대미술사연구회 편, 2004, p. 150에서 이우환의 <풍경>의 도판을 실고 있는데, <무제>로 표기되어 있다. 김미경, “모노하 · 이우환 · 한국현대미술-예술의 지정학”, 『미술사와 근현대』, 2003, p. 291에서 김미경은 이우환의 이 그림의 명제를 <풍경 II>로 표기하고 있는 반면, 이우환의 회고전이 열렸던 뉴욕 구겐하임미술관 전시(2011. 6. 24~9. 28) 도록(『*Making Infinity*』, The Solomon R. Guggenheim Museum)에는 <풍경 I, II, III>로 표기하고 있다. 이 작품의 제목이 통일되지 않음을 보여주는데, 본고에서는 가장 최근의 제목인 <풍경 I, II, III>로 명시했다.

247) 김미경, “한국현대미술자료(1960-70) 略史: 메타크리틱의 의미”, 『미술사학』, 제16집, 2002, pp. 137-161.

248) 강태희, “이우환과 70년대 단색 회화”, 『현대미술사연구』, 제14집, 2002, pp. 135-160.

하는 옵아트 경향의 작품으로 생각된다. 이러한 판단의 근거가 되는 정황은 당시 이우환이 옵아트에 상당히 경도되었다는 사실에 있다. 이우환은 1968년 또 다른 착시효과를 이용한 정육면체의 피비우스 띠 같은 밴드형태의 명암이 두드러진 형광 녹색 그림인 <제4의 구성 B>(도72) 역시 명암이 두드러진 형광 핑크색의 원통형 밴드를 그린 <제4의 구성 A>(도73)를 발표하여 1969년 일본 문화 포름이 주최한 제5회 《국제청년미술가》전에서 일본 문화 포름상을 수상하기도 했기 때문이다.²⁴⁹⁾ 이 같은 일련의 작품은 당시 일본미술계에서 유행한 시각적 트릭을 내세운 옵아트 경향의 전시인 《속임수와 시각 Tricks and Vision》전(동경화랑, 무라마츠화랑, 1968)의 전시 작품들과 맥을 같이 하는데, 이우환은 이 전시의 지향점에 상당히 경도되어 그들의 그림을 열심히 모방하고 있었다고 진술한 바도 있다.²⁵⁰⁾ 흥미로운 사실은 1968년 《속임수와 시각 Tricks and Vision》전에 참여했던 대부분의 작가들이 1969년 이후 이우환과 함께 모노하로 전환된다는 것인데, 이 전시에 출품된 작품들에 상당히 공감하며 몰두했던 이우환이 여기에 출품한 주요 작가들과 교류하게 되면서 모노하도 탄생하게 된 것이다.

한편 이우환은 2011년 뉴욕 구겐하임 미술관에서 개최될 자신의 회고전을 앞두고 이 전시를 기획한 구겐하임의 수석 큐레이터인 알렉산드라 먼로(Alexandra Monroe)와의 인터뷰에서, 모노하 이후 1973년 회화로 전환

249) “일본문화포름상”, 『동아일보』, 1969년 4월 10일. 제5회 《국제청년미술가》전은 10개국의 젊은 화가들이 참가하여, 137점의 입선작을 냈으며, 대상은 일본작가 데라가도의 <하늘 안팎>에게 돌아갔다.

250) “김미경과 이우환의 대담”,(일본 가마쿠라 이우환 자택, 2002년 8월 14일) 『모노하의 길에서 만난 이우환』, 시공사, 2006, p. 31. “그 전시에 초대받았던 사람들은 바로 일루전이 나 트러키 등 시각의 착시현상을 다루어 이 사회나 현실에 대해 ‘본다’는 모든 것을 다시 한번 의문시하여 회의를 풀어 보자... 당시 저는 무명이었으니까 거기에 끼지는 못하고 그들을 좋게 보고 그들을 열심히 모방했습니다. 거기에는 다카마츠, 세키네 등 유망 작가가 많이 포함되어 있었는데 그들이 부러웠고 그들의 작업이 신기했습니다... 어쨌던 모노하 사람들 태반이 트릭스 앤 비전에서 태동했습니다... 그 전시에 나온 사람들이 모노하가 된 것이고 저 자신도 그 무렵 그들을 베끼고 있었거든요.”

하게 된 지점에 바넷 뉴먼(Barnett Newman 1905~1970)의 영향이 있었다고 언급한다.

1971년 파리비엔날레에 갔다가 뉴욕에 들렀다. MoMA(뉴욕현대미술관)에 와서 바넷 뉴먼의 전시회를 본 후 ‘이젠 그림을 그려도 괜찮겠구나’고 느꼈다. 전엔 공간·물질·행동 등 직접성이 강한 표현을 했는데, 뉴먼 전을 보고 나름대로 많은 것을 느꼈다. 하지만 반감도 있었다. 너무 필드(field)가 강하고, 남성 중심적인 기둥(pole)을 세워서 이질감을 느꼈다. 난 추상성이 높은 그림을 그려도 좋겠다고 생각하면서도 아이디어나 추상적인 개념을 표현하는 것이 아니라 이미지와 아이디어를 최소한으로 줄이고, 행위를 살리는 것으로 해야겠다고 결심했다. 점찍기, 선긋기는 누구나 하는 것이다. 점과 선을 체계적으로 하는 것은 새로운 그림의 출발점이었다.²⁵¹⁾

이우환은 바넷 뉴먼의 작품 <십자가의 길 Stations of the Cross> 시리즈를 통해(도74), 물질적이며 동시에 추상적인, 최소한이며 동시에 광범위한 존재인 공간을 탐색하는 자신만의 방법을 깨닫게 된다.²⁵²⁾ 하지만 이러한 이우환의 진술과는 별도로 이우환의 추상회화로의 전환 과정에 모노하의 선구자적인 역할을 한 것으로 알려진 재일작가 곽인식(郭仁植 1919~1988)의 영향과²⁵³⁾ 쉬포르 쉬르파스(Support Surface)의 영향이 있었다는 주장이

251) 박숙희, “‘점과 선의 거장’ 이우환 화백 - 알렉산드라 먼로 대담”, 『중앙일보』, 2011년 4월 10일. 2011년 6월 24일부터 9월 28일까지 미국 뉴욕 구겐하임 미술관에서 ‘이우환: 무한의 제시(Lee Ufan: Marking Infinity)’라는 제목으로 대규모 회고전이 개최되었다.

252) Monroe, Alexandra, “Stand still a moment”, *Lee Ufan : Marking Infinity*, Solomon R. Guggenheim Museum, New York, 2011, p. 28.

253) 강태희는 1970년대 한국에서 그 존재감이 미미한 재일작가 곽인식이 일본에서 일찍이 모노하의 선구자적인 역할을 한 작가로서 평가받고 있는 것을 상기시키며, 곽인식의 작업들이 이우환의 모노파적 작업과 1972년 <찌르기에서>에서 선보인 종이와 먹의 사용에서 곽인식의 미학 개념을 이어받고 있음을 지적했다. 이후 70년대 이우환 회화의 발상과 철학 또는

제기되기도 했다.²⁵⁴⁾

1973년 이우환은 동경화랑(9. 10~22)에서 개최된 단색화 개인전에서 두 가지 시리즈 <점으로부터>와 <선으로부터>를 발표한다.(도75, 76, 77) 이후 활동은 1975년 제3회 인도 트리엔날레부터 국제무대에 한국작가들과 함께 참가하고, 국내에서는 제3회 《앙데팡당》전(1975)의 참가를 시작으로 《에폴 드 서울》 제2회전(1976)부터 제5회전(1979)까지 빠짐없이 참여한다. 국내에서는 1978년 처음으로 국내에서의 단색화 개인전을 현대화랑에서(4. 10~16) 개최한다.²⁵⁵⁾(도78)

이우환의 그림 <점으로부터>, <선으로부터>는 각각 우주의 기본 단위인 점과 선을 그린 것이다. 흰색의 캔버스위에 천연 광물질 가루인 석채와 동물피부 아교인 니카와라를 혼합하여 그것을 붓 끝에 묻혀 점 하나에 한 번의 붓 자국, 선 하나에 한 번의 붓 자국을 남긴다. 화면은 점이나 선들로 가득 차 있다가 점점 사라져 텅 비게 되는 주기적으로 되풀이 되는 시간의 궤적을 추적하는 것처럼 보인다. 이우환이 그의 회화론에서 가장 먼저 말하고자 한 것은 “모든 것은 점에서 시작하여 점으로 돌아간다”는 동양적 세계관, 그리고 ‘행위’이다. 행위, 곧 ‘수행’은 일회성의 “메카니크한” 반복으로 이어져 “대 우주의 의미”를 체득할 수 있도록 하는 과정이었다.²⁵⁶⁾

모노크롬적 반복적인 붓질이라는 방법이 광인식의 70년대 중반 수묵작업(캔버스위에 종이를 겹쳐 바르고 그 위에 타원형 모티브를 반복, 중첩시킨 울오버 회화)과 같은 맥락에 있었다고 피력한 바 있다. 강태희, “한국적 미니멀리즘과 이우환”, 『현대미술사연구』, 제11집, 1997. p. 165.

254) 이우환은 7회 파리 비엔날레에 참가하면서 유럽에 모노하를 알리게 되는데, 이때 함께 전시된 <쉬포르 쉬르파스>전을 보게 된다. 클로드 비알라의 <반복, 1970>, <청색의 음향반전, 1970>, 노엘돌라<느슨한 천의 위에 청색 점들, 1970-71>, <큰 흰색 천과 검은 점들, 1970> 등 반복되는 색점과 패턴이 그의 점과 선을 모티프로 한 작품과 유사성을 보인다.

255) 70년대 동안 한국에서의 이우환의 첫 번째 개인전은 1972년 명동화랑에서 모노하 계열 작품전이며, 1976년 드로잉 전(명동화랑), 1978년 현대 화랑의 단색화 개인전까지 총 3회 개최되었다.

256) 이우환, “투명한 시각을 찾아서”, 『공간』, 1978년 5월, p. 44.

의도적으로 프레임이 제거된 캔버스를 사용함으로써 보는 이로 하여금 그림이 공간으로 확장되는 것처럼 상상하게 한다. 이러한 ‘무한의 제시’로 향하는 방법으로서 반복성이 나타나고 있다. 나카하라 유스케는 “점이나 선의 배열이 조직적인 패턴”의 양상이며, “비인칭적(非人稱的)”인 패턴이 될 수도 있으나 이를 무마시키고 있는 것은 “‘쓴다’는 의식의 개입과 점이나 선의 호흡이 육체적인 것을 느끼게 하기 때문”이라고 평한다.²⁵⁷⁾ <선으로부터>를 본 오광수가 작가의 “의식의 투명성”이 특별하다고 한 것처럼,²⁵⁸⁾ 이우환은 마치 서예에서 ‘획’을 연습하듯, 숨을 들이쉬 채 균청색 혹은 주황색의 석채로 위에서 아래로 반복적으로 선을 긋고, 점을 좌측에서 우측으로 호흡과 함께 하나하나 찍어나간 고도의 집중력을 요하는 “쓰는 것과 그리는 것의 양의 성을 토대”로 한 절제된 화면을 보여주고 있다.²⁵⁹⁾ 이러한 그의 작품 경향은 어린 시절 서당에서 시·서·화를 배운데 뿌리를 두고 있다.²⁶⁰⁾

1960년대 말부터 이우환이 국내의 작가들과 함께 전시회에 참여하면서 박서보를 비롯한 당시 국내 미술계의 유력 인사들과 교류하였고, 이를 계기로 이우환의 한국에서의 창작활동이 본격적으로 시작되었다. 이와 동시에 국내 작가들의 일본에서의 전시도 급증하게 되었다.

257) 1977년 3월 동경화랑에서 개최된 이우환 개인전 도록에 게재된 나카하라 유스케가 쓴 서문의 번역본이 화랑에 게재되었다. 나카하라 유스케, “이우환전”, 『화랑』, 1978년 3월, pp. 95-96.

258) “‘점’과 ‘선’이 행위하는 세계성 : 대담 오광수, 이우환”, 『공간』, 1978년 5월, p. 38.

259) 나카하라 유스케, “이우환전”, 『화랑』, 1978년 3월, pp. 95-96.

260) 이우환은 어린 시절 서당에서 소학(小學)을 공부했고, 대여섯 살 때부터 <금강전도>로 유명한 문인화가 동초(東樵) 황견용으로부터 시·서·화를 체득했다. 이 노 스승은 동양사상의 기본을 어린 제자에게 체득시키기 위해 끊임없이 점과 선을 반복하여 그리도록 했는데, 유년시절의 이러한 교육은 그에게 강한 인상으로 남아, 훗날 그에게 그린다는 것은 점을 찍거나 선을 긋는 것을 의미하게 된다. 《이우환 만남을 찾아서》전(2003. 10. 3.~11. 15. 호암 갤러리, 로댕갤러리) 도록, 최옥경, “연보”, 『이우환』, 삼성미술관, 2003, p. 144.

일본에서 활동하고 있는 교포작가 가운데 이우환씨 같은 유능한 작가의 대두를 일본에서 한국이라는 인접문화지역에 대한 새로운 인식을 일깨워 주었다는 것도 우리들이 잊어서는 안 될 것이겠습니다.²⁶¹⁾

이우환을 매개로한 일본으로의 진출이 이전보다 용이해지고, 당시 국내에서 고조되고 있던 현대미술의 열기와 맞물리면서 현대미술계열 작가들의 일본으로의 진출이 유행처럼 번지게 되었다. 당시 일본으로의 진출은 미술가들의 국내에서의 위상을 제고하는 지름길이었으므로 국내미술계와 이우환의 연대는 긴밀할 수밖에 없었다. 한편, 일본에서 활동하고 있던 이우환은 일본인이 아니라는 이유로 일본을 대표하는 국제미술전의 참가는 힘든 상황이었으나 박서보와의 친분을 잘 유지하여 미협이 전폭적인 지지로 한국대표로 국제전에 진출할 수 있었고, 국제전에서 관심과 호평을 받으며, 이 후 국제적인 작가의 반열에 오를 수 있게 된 것이다.

3. 단색화 운동의 전개

1970년대 단색화 운동은 1973년 박서보의 <묘법>, 이우환의 <선으로부터>, <점으로부터>, 윤형근의 <다-청>, 정상화의 <무제>를 필두로 1974년 하종현의 <접합>, 권영우의 <무제>, 최대섭의 <적(跡)>, 김종근의 <Product>, 김홍석의 <개폐(開閉)> 등을 대표로하는 단색화 개인전으로부터 시작된다. 이때부터 미술계는 ‘하나의 색’으로 그려진 ‘이미지 없는 그림’, 즉 새로운 아방가르드에 경도되기 시작하며 1974년에 개최된 제2회 《양대광당》 전에서는 이미

261) “특집 · 한국작가들의 해외전: 일본전시회 작가좌담”, 『현대미술』, 1974년 창간호, p. 21. 김구림, 김종학, 박서보, 서승원, 심문섭, 최기원, 하종현, 이일 등이 참석한 좌담회에서 김종학이 한 발언이다.

이러한 경향이 상당히 확산되고 있음이 확인된다. 이 전시에서 발굴된 일련의 신인들과 기성작가들은 박서보 <묘법>의 방법론이기도 한 ‘행위의 반복’ 과정의 산물인 표면의 질감을 화면에 담거나(최대섭, 김종근, 김홍석, 안병석) 이우환의 작품에서 보여 지는 한 가지 단위의 시스템적인 반복성을 화면에 표현하였다(진옥선, 김동규, 이완호). 특히, 이 전시에서 최대섭, 김홍석, 김종근 등은 방법론적으로 박서보의 계보를 이으며, 1970년대 동안 지속적으로 국제전에 출품하여 단색화 경향이 해외에서 각인되는데 일조 하게 된다.

뿐만 아니라 단색화에 대한 담론이 1974년 《양데광당》전에서 형성되기 시작하였다. 초청된 인사들 중 일본에서 활동 중인 미국인 미술평론가 조셉 러브는 이 전시를 통해서 목격한 한국 현대미술의 독자성을 공간사에서 열린 ‘양데광당전의 평가회’에서 화면의 ‘텍스처’와 극도의 ‘색채의 결여’로 규정한다. 서구미술전문가의 눈을 통해서 처음 확인된 한국 단색화의 이 같은 미적 특질은 단색화의 국제화 과정에서 우리의 미학적 정체성이 무엇인지 적극적으로 표명할 수 있는 단서를 제공한 것이다.

1) 제2회 《양데광당》 전(1974)

제2회 《양데광당》 전(1974. 12. 20~12. 28)이 제13회 상파울로 비엔날레(1975), 제2회 우루과이 비엔날레(1975), 제7회 카뉴 국제회화제(1975) 등의 국제전 출품 후보작가 선정을 위해 국립현대미술관에서 열렸다. 재일미술가 이우환, 일본의 조각가 세키네 노부오(関根伸夫), 일본 상지대 미술사학과 교수이자 미술평론가 조셉 러브(Joseph Love), 일본 미술평론가 나카하라 유스케(中原佑介, 1931~2011) 등 일본 미술계 인사들이 이 전시회에 초청된 것과²⁶²⁾ 《양데광당》전이 국제전 출품작을 선정하기 위한 공모전임

을 알리는 신문기사가²⁶³⁾ 보도되는 등 《양데광당》전이 국제적인 행사라는 인식을 심어주고 있었다.(도79, 80) 창립전 이후 2년 만에 재개된 이 전시는 그동안 35세 이하로 제한하였던 나이 규제를 없애고, 미술계에서 입지가 높은 김환기,²⁶⁴⁾ 최대섭, 박서보, 윤형근(도81) 등 기성작가들이 단색화 작품을 출품하면서 이 미술의 집단성의 징후가 나타나고 있었고, 신인발굴과 함께 기성작가도 국제무대로 나가기 위한 경쟁에 참여하는 전시회로 정착하게 된다.

제2회 《양데광당》전의 출품분야는 현대미술로 국한되어 회화, 판화, 입체A, 입체B였고, 학벌이나 경력, 나이에 대한 제한은 없었다. 회화는 1백호 미만 1인 3점, 판화는 1인 3점, 입체는 1인 2점까지 출품 가능하였고, 무심사로 전시되었다.²⁶⁵⁾ 회화 105명, 판화 5명, 입체A 13명, 입체B 29명 등 총 152명이 참가한 가운데, 회화의 참여도가 월등히 높았다.

그런데 특별히 2회전을 주목하는 이유는, 이 전시회에서 발굴된 신인작가들 중 단색화를 출품한 작가들인 김종근, 김한, 김홍석, 이옥련, 한영섭, 김동규, 이향미, 진옥선, 안병석, 이반 등이 1970년대 중반부터 1980년대 중반까지 해외에서 기획된 작품전이나 비엔날레 등에 빠지지 않고 출품하여 단색화의 국제화에 일조하였기 때문이다.

262) “국제적 미술평론가 미(美) 러브씨 내한”, 『동아일보』, 1975년 1월 8일.

263) “제2회 양데광당전 20일부터 덕수궁”, 『매일경제』, 1974년 11월 23일.
“양데광당전 출품작 내달 17일까지 공모”, 『동아일보』, 1974년 11월 25일.

264) “김환기화백 근작전”, 『동아일보』, 1971년 9월 28일. 1963년부터 뉴욕에 체류 중이던 김환기의 70년대 모노크롬 작품이 국내에 소개되어 공식적으로 주목된 것은 1970년 제1회 한국미술대전에서 대상을 수상하면서이다. 국내에서 김환기의 모노크롬 개인전이 열린 것은 1971년 서울 신세계 화랑이었으며 뉴욕 포인텍스터 화랑(9.25~10.12)에서도 동시에 개최되었다. 신세계 전에 출품된 45점의 작품은 69년부터 71년 사이에 제작된 것이며, 모노크롬 작품의 제목은 제작 연월일로 대신하고 있다. 단색화 작품 <2-1 V-71>이 이 신문기사에 함께 게재되었다.

265) “양데광당전 출품작 내달 17일까지 공모”, 『동아일보』, 1974년 11월 25일.

다음은 1974년 12월 27일 공간사옥에서 전시회의 작품평가회 성격으로 열린 좌담회에서 미국인 미술비평가 조셉 러브가 한국현대미술에 대해 내놓은 전시 평이다.

앙데팡당전은 한마디로 원색 등이 없는 무색인 게 두드러졌다. 내가 돌아본 비원, 경주 등의 고궁은 휘황찬란한 빛이었는데 현재 작품에서는 빛깔이 없이 나타나고 있어 옛것과 현재의 겹은 어떻게 처리되고 있는지 궁금했다. 작품들은 완성단계에 있지 않고 적당히 하다 그만둔 것 같은 어설피 있었다. 행위 자체만이 중요한 것이 아니라 끝까지 밀고 나가 자연과의 일체감, 의식의 발로를 찾으려는 흔적도 더러 보였지만 작품의 완성도는 다시 생각해볼 문제로 남아있다.²⁶⁶⁾

“무색”, “행위”, “자연과의 일체감” 등 전시회 전반에 대한 평가에 사용된 주요 용어들이 단색화와 관련된 것으로 미루어 보아 이 전시에서 단색화가 이미 큰 비중을 차지하고 있음을 알 수 있다.

전시회 작품에 대한 보다 상세한 평가는 일본의 미술전문지인 월간 『미즈에』 1975년 3월호에 게재된 제2회 《앙데팡당》전에 대한 조셉 러브의 비평을 한글로 번역한 1975년 5월 1일자 『홍대학보』에 실린 “TEXTURE의 전위”에서 찾아 볼 수 있다.^(도79) 여기서 조셉 러브는 스위스의 『아트인터내셔널 *Art International*』과 미국 월간 미술지 『아트뉴스 *Art News*』, 일본의 미술전문지 『미즈에 *みずゑ*』의 정기 기고가인 세계적인 평론가이며 일본 상지대학에서 미술사를 강의하는 교수로 소개되고 있다. 그가 『미즈에』에 기고한 제2회 《앙데팡당》전의 평문을 보면, 단색화 이외의 평면과 입체 작품들이 포함되어 있었음에도 불구하고, 마치 단색화 ‘기획전’의 평문을 쓴 듯 단색화

266) “국제적 미술평론가 미(美) 러브씨 내한”, 『동아일보』, 1975년 1월 8일.

에 대한 평가로 일관한다. 이는 서구 미술 비평가에게 비친 단색화의 인상이 강렬했다는 것을 의미한다. 다음은 『홍대학보』에 게재된 조셉 러브의 비평문 “TEXTURE의 전위” 중 일부이다.

작년 12월 말 한국미술협회는 제2회 앙데팡당 전을 개최했는데 이것은 한국의 오늘의 미술 현황을 나타내는 좋은 본보기였다. 여러 국제전과 비교하면서 내가 느낀 것은 국내적인 관심이라는 것인데 이것은... 소재라든가 형식의 전통에 대한 고집을 말하는 것은 아니다... 한국에는 대도시는 거의 없으며 가는 곳마다 광대한 농지 아니면 날카롭게 들어선 산등성인 것이다. 사람들은 오히려 대자연과 화목하며 목가적인 대지의 친밀감과 ‘인경(因境)속의 낙천주의(樂天主義)’ 등을 간직하고 있다. 일본의 영향은 거의 없으며 서양미술의 흔적도 전혀 없다고 말할 수 있을 정도다. ‘팝아트’, ‘미니멀아트’의 ‘하드에지’에도 없는 것들이다... 우선 흙의 색깔-여러 가지 세트의 갈색, 회색, 다색(茶色) 이외에는 거의 색채가 없었다. 상대적으로는 완성되어 있었지만 가까이 다가서보면 조작성이 없는 작품으로서... 디테일이라든지 끝맺음에 대한 고려 같은 게 전혀 없었다. 그려져 있는 대상은 천연자연의 것으로서 해외의 슈퍼 리얼리스트들의 작품같이 공업적으로 생산되어진 게 아니다. 대상의 깊이를 갖는 공간적인 착각의 상황에 놓아보려는 시도는 안보이면서도 그렇다고 작품을 평면화한 사진의 일루전으로 만들려는 것도 아니다... 중요한 관심은 텍스처에 향해 있었으며 샤프한 윤곽이라든가 환상 또는 포름 따위에 있는 게 아니었다. 그리고 다른 게 아닌 이러한 경향이 이번 전시회에서 눈에 띈 것의 모든 작품의 특징이었다. 주제로서의 텍스처에 대한 극단적인 관심, 끝맺음에 대한 무성의한 태도, 보통 의미에서의 색채의 불가사의한 결여 그리고 초현실적인 환상을 표현하려는 것도 아니며 감정 활동의 다양함을 표현하려는 것도 아니라는 것... 거의가 마치 대자연에서의 영생물이라는 듯한 모습을 하고 있었으며 지극히 검소하여서... 267)

조셉 러브는 제2회 《안데팡당》전에서 당시의 한국의 미술현황을 국제전과 비교해볼 때 “국내적인 관심”이 우리의 미술에서 느껴진다고 말한다. 아마도 그의 느낌은 한국이라는 땅과 그곳에서 생활하는 사람들만이 간직한 고유한 분위기를 말하는 듯하다. 그리고 “국내적인 관심”은 일본미술이나 서양의 팝아트, 하드에지, 미니멀리즘의 흔적이 없는 독자적인 미술의 원천이 되고 있다고 본다. 특히 그가 주목한 화가인 박서보에 대해서는 “마치 한국의 도기에 쓰워진 하얀 유약 같은”, “텍스처의 공간”이라고 평하고, 윤형근의 화면에 대해서는 “그늘은 흙과 같은 색”으로 채색된 면을 “명확한 이미지라기보다는 텍스처의 일부”로 해석하며, (도81) 채색이 가해지지 않은 공간조차 ‘텍스처’를 강조하려는 것으로 해석한다.

이상의 조셉 러브의 비평은 다음과 같은 점에서 그 의의가 있다. 첫째, 1975년 일본에서의 《5인 흰색》전 이전에 이미 미국인 평론가에 의해 한국 단색화의 미학적 독자성이 충분히 평가되었다는 점이다. 조셉 러브라는 타자 즉, 서구의 시각에서 간취된 한국 현대미술의 독자성은 바로 화면의 ‘텍스처’에 대한 극단적인 관심’ 그리고 ‘색채의 결여’, ‘조작성이 없는 화면’, ‘대자연의 영생물’ 등이다. 조셉 러브에 의해서 최초로 평가된 이 네 가지의 미학적 특질은 이후 한국 미술계가 적극적으로 공감하면서 서구 추상미술과 차별화된 단색화의 독자성으로서 1970년대부터 현재까지 국내외에서 표명되고 있다. 둘째, 조셉 러브가 한국 단색화의 비평을 일본과 서구의 유수 미술잡지에 기고하여 한국 추상회화의 미학을 해외에서 전파하고 있는 점이다. 셋째, 《5인 흰색》전 이전, 서구인에 의해 간취된 단색화의 담론이 ‘흰색’이라는 일면에 국한된 것이 아니라 단색화가 하나의 경향으로서 포괄적인 시각에서 그 미학

267) 조셉 러브, “TEXTURE의 전위: 제2회 안데팡당전”, 『홍대학보』, 1975년 5월 1일.

적 특질이 ‘국내적인 것’ 즉 한국적인 것으로 논해진 점이다.

이 전시 직후 조셉 러브를 비롯한 이우환, 세키네 노부오 등 《앙데팡당》전에 초청된 해외 미술인들이 참석한 가운데 미협은 1975년 1월 공간사에서 《앙데팡당》전에 출품된 작품에 대한 ‘평가회’를 가졌다.(도80) 1975년에 참가할 일련의 국제전을 염두 해두고 열린 것이다. 우리가 미처 갖추지 못한 선진적인 미술의 안목을 갖춘 해외 미술인들의 조언과 평가를 통해서 한국현대 미술의 국제화를 위한 세계적 동시성과 한국적인 독자성을 찾기 위해 일본 미술전문가 뿐 만 아니라 서구 미술전문가까지 미협을 통해 초청한 것으로 보인다. 《앙데팡당》전에서 처음으로 단색화의 독자성과 국제적 가능성이 평가되어 그 의미가 크다.

[표1] 제2회 《앙데팡당》전 회화부문 출품작가와 국제전 진출 작가 비교

국제전	제2회 《앙데팡당》(1974) 출신		비 《앙데팡당》출신 참여 작가
	신인작가	기성작가	
제13회 상파울로 비엔날레(1975)	김용익 김종근 김한 김홍석 이옥련 한영섭	박서보 윤형근	이성자
제7회 카뉴 회화제(1975)	김동규 이향미 진옥선	최대섭	이승조
제9회 파리 비엔날레(1975)	심문섭		이강소
제2회 우루과이 비엔날레(1975)	강정완 안병석 이반		

[표1]에서 보는 바와 같이, 국제전 출품작가로 지명된 작가들은 대부분 《앙데팡당》전을 통해서 선발된다. 기성작가들보다 신인작가들이 다수를 이루며, 대체적으로 회화부문 작가들이 지명되었으나 제9회 파리 비엔날레(1975)에서는 입체부문만 출품된 것으로 파악된다. 제13회 상파울로 비엔날

래 출판작가 가운데 김종근과 김홍석은 화면에 그을음이나 무명실을 부착시켜 오브제화시킨 이색적인 작품을 출판했다. 이들처럼 실험적인 작품들이 70년대 단색화 경향 안에 포함되어 있다. 먼저 김종근²⁶⁸의 작품 <적74-11>(1974)을 보면, 바탕에 칠해진 흰색 유화물감이 마르기전 성냥에 불을 붙혀 연속적으로 화면에 맞닿게 하여 물감이 살짝 타들어 가게 한다.(도82) 이때 생긴 수많은 그을음 자국들에 관한 그림이 <적> 연작이다. 그의 작품은 1960년대 초 이브 클랭(Yves Klein)이 실험했던 <Fire Painting>(1961) 연작을 연상하게 하지만 이브 클랭 그림에는 없는 수많은 불의 흔적 즉 반복성을 가진다는 점에서 차별성을 가진다.

김홍석의 작품 <개폐-5>(1973)는 흰색 유화물감을 화면에 칠한 후 캔버스를 바느질한다. 이후 화면은 반복적으로 ‘실’을 늘어뜨리거나 실을 잘라 생긴 실들의 파편으로 가득하게 된다.(도83) 이처럼 김종근과 김홍석은 붓 대신 성냥이나 실을 가지고 단순하면서도 지속적인 반복 동작으로 화면의 물질성을 파생시킨 것이다.

그 밖에 진옥선의 <해답74-R>(도84), 이정수의 <적74-018>, 이향미의 <홀림> 등 화면의 질감보다는 패턴화 된 반복성이 두드러진 신인들의 작품들이 제7회 카뉴 국제회화제(1975) 등 국제전 진출작으로 선정된 것이다. 70년대 동안 단색화 경향 안에서 이처럼 신인 작가들의 작품들이 해외로 빈번히 소개된다. 그리고 <다청>을 출판한 윤형근은 이 전시회에서 조셉 러

268) 김종근은 미술교사로 재직한 고등학교의 제자였던 심문섭을 통해 1970년대 초부터 박서보를 중심으로 한 서울 화단과 교류를 시작했다. 아방가르드를 표방하며 김종근이 주축이 되어 1963년 창립한 <혁>의 제11회 정기전시회를 김문호와 함께 기획하여 1973년 명동화랑(7. 14~7. 20)에서 개최할 수 있도록 하며, 1974년 자신의 제3회 개인전을 명동화랑에서 개최하며 단색화 운동에 참여한다. 김종근, 논자와의 인터뷰, 2012년 2월 4일. 부산시 동래구 사직동 작업실. 김종근은 김홍석, 김동규와 함께 제2회 《양태광당》전에 출판한 부산 출신의 작가이다. 1970년대 부산지역 단색화의 선구자로서, 낙후한 부산의 현대미술을 서울 화단과의 교류를 통해서 활성화시키고자 노력했다. 70년대 동안 김종근은 상파울로 비엔날레(1974), 인도 트리엔날레(1977), 《에폴 드 서울》전(1975-1982), 《양태광당》전(1974, 1976, 1977, 1978, 1979) 등에 출판하며 단색화 운동에 적극 참여했다.

브에 의해 주목된 이후 야마모토 다카시에게 소개되어 그의 초청으로 1976년 무라마츠화랑과 1978년 동경화랑에서 연이어 개인전을 개최한다. 초대전이 반복적으로 개최된 것은 윤희근 개인의 성과를 넘어 일본을 통해 단색화가 국제화되는데 일정한 역할을 하는 의미도 있다.

이상의 사례로 볼 때 1974년 《앙데팡당》을 통해 선발된 모노크롬은 대략 <묘법>계열과 이우환의 <점으로부터> <선으로부터> 계열, 윤희근의 <다칭>계열로 나눌 수 있다. 즉 반복성과 물질성을 동반한 그림, 하나의 단위가 시스템적으로 반복되는 그림, 그리고 수채화를 닮은 색면추상 계열의 그림인데, 이 세 명의 작가와 그들이 각각 추구한 방법론의 그림들은 70년대를 넘어 현재까지 세계무대로 나아가고 있다.

제3회 《앙데팡당》전(1975. 8. 29~9. 3)은 이우환, 박서보, 이세득 등 기성작가들이 참여한 가운데 150명의 작가가 출품하였다. 회화 322점, 입체(조각포함) 40점, 판화 20점 등 모두 382점이 전시되었다.²⁶⁹⁾ 당시 신문에서 “이 《앙데팡당》전을 계기로 프랑스, 미국, 일본 등의 저명한 평론가들이 내한, 권위 있는 세계미술지에 소개할 수 있는 작품을 선정하게 되며 외국의 이름 있는 화상들도 와서 유능한 대작을 발굴 한다”²⁷⁰⁾는 보도가 있었다.

그런데 1977년 제5회 《앙데팡당》전에서는 국제전 작품 선정에 대한 시비가 또 다시 불거졌고, 한국현대미술의 획일화 경향에 대한 비판이 거세게 제기된다.²⁷¹⁾ 초기 《앙데팡당》전에서는 그나마 신인 위주의 참신한 작

269) “3회 앙데팡당전 국립현대미술관”, 『경향신문』, 1975년 8월 30일.

270) “앙데팡당전 작품공모”, 『동아일보』, 1975년 8월 11일.

271) “국제전 출품자 선정에 잡음”, 『경향신문』, 1977년 1월 26일. “한국미술협회가 선정 발표한 77년도 국제전 출품 한국대표 명단에 대해 선정 기준이 모호한 일방적인 인선이다, 화단의 일부세력만을 대거 참가시킨 화단정치를 위한 포석, 이런 비난이 젊은 작가들 가운데서 터져 나와 주목되고 있다. 해외전의 출품작가선정은 앙데팡당전에 출품한 작가와 해외에서 활약 중인 작가 중에서 뽑는 것으로 돼있으나 이 기준이 모호하여 지금까지 말

품의 선발이 있었으나 이상과 같이 회를 거듭할수록 기성작가들의 참여가 늘어나 신인들의 기회가 줄어들고 그들이 국제전을 독점하면서 미협이 국제전 출품작 선정의 공정성을 위해 창립한 《양데광당》전을 오히려 일부 세력의 국제전 출품을 위한 정당성을 부여하기 위한 제도로 전략시킨 분위기마저 들게 된 것이다.

역시 제5회 《양데광당》전을 통해 이 같은 현상을 지켜 본 오광수는 “극소수의 키네틱 작품과 일상적인 모티브를 거의 즉물적으로 끌어들이고 있는 예를 제외 하곤 하이퍼리얼리즘이 몇 점 눈에 띄는 것 뿐” 단색화 일색이라고 비판한다.

그것은 독립전이란 본래적인 정신에 너무나도 배치되는 일정한 패턴의 속박과 획일적인 조형사고의 유행이 심하게 드러나 보이고 있다. 거의 과반수 이상이 신인 군이란 사실에도 불구하고 사실상 신인들에게 발견되는 새로운 이념의 제시는 거의 찾아보기가 힘든 점이다. 이들은 거의가 불행하게도 기성작가들의 사고를 그대로 답습하는 것으로 만족해버린 인상을 주는가 하면 설사 자기대로의 제시를 하곤 있다 하더라도 명쾌한 논리성의 빈약으로 아무런 성과를 거두지 못하고 있는 형편이다. 기성작가나 신인군의 발상이 사실상 동과를 지니고 있다는 것은 그만큼 한국 현대미술의 층이 얇다는 서글픈 증세를 반증하는 것 밖에 아무 것도 아니다. 한국 현대미술의 약점은 뚜렷한 세대 의식이 없을 뿐 아니라 이를 통한 구조의 허약성에 있다. 그러한 허약성을 극복해 가야할 발판으로서의 장소가 오히려 그러한 현상을 더욱 강화시켜 나간다면 양데광당전이 갖는 의의는 아무데

썩이 돼 왔고, 실제 대표명단을 보면 대부분의 작가들이 지금까지 국제전에 단골로 참가한 사람뿐 아니라 같은 회화제에 3회 이상 참가한 사례도 있다. 미협 측은 언제나 말썽은 있어 왔지 않느냐고 발뺌을 하면서 지극히 공정한 인선이라고 주장하였다. 미술계의 뜻있는 인사들은 재야작가를 포용하면서 선풍을 일으키겠다던 미협이 해외 전을 둘러싸고 국전 못지않은 말썽을 빚는 것은 지극히 못마땅한 처사라고 하였다.”

도 찾을 수 없는 것이 아닌가²⁷²⁾

오광수의 비판처럼 《안데팡당》전은 이미 독립전으로서의 기본 정신을 잃고 있었다. 신인들조차 더 이상 전위성을 보이지 않고 국제전 참가를 위한 지름길인 유력한 기성작가들의 작품 경향을 답습하는 현상이 일어나게 된 것이다. 안데팡당전의 한계점으로 드러난 이러한 한국현대미술의 획일화 현상은 단색화로 집중된 국제전 진출을 위한 작가들의 열망이 빚어낸 결과물이다. 하지만 한편으로 보면 단색화로 ‘선택과 집중’하여 국제무대로 나아가려던 박서보와 미협이 일관성이 빚어낸 필연적인 결과물이기도 했다.

2) 《에폴 드 서울》전(1975~1980)

(1) 《에폴 드 서울》전의 이념과 구성

1975년 《에폴 드 서울》전(7. 30~8. 5)이 개최되었다. 한국 현대미술의 ‘정예집단’이자 ‘엘리트 집단’으로 일컬어진 《에폴 드 서울》은 그 해 미술계의 활동 중 가장 두드러진 작가의 작품만을 선정하여 국제무대에 소개함으로써 한국 현대미술의 현주소를 지속적으로 표명하기 위해 창립된 제도이다. 국립현대미술관에서 열린 창립전은 박서보가 직접 커미셔너가 되어 평면, 입체, 사진, 판화 부문에서 총 24명의 작가들을 선정했다. 당시 신문에는 “현대미술 해외소개 겨냥, 박서보씨 주선 ‘에폴 드 서울’전”이란 제목으로 『중앙일보』(1975. 8. 2)에 보도되는 등 이 전시회의 성격이 해외진출에 맞추어져 있음을 알리고 있다.

272) 제5회 《안데팡당》전(1977. 6. 20~24. 국립현대미술관)에 대한 리뷰이다. 오광수, “표현성의 극복을 위한 이념의 획일화”, 『공간』, 1977년 7월, p. 98.

초대전 형식으로 진행된 《에플 드 서울》전은 제2회전부터 운영위원회가 구성되어, 그들이 선정한 커미셔너가 초대 작가들을 추천하면 운영위원회와 커미셔너들의 회의를 거쳐 최종적으로 작가를 선발하는 제도로 전환된다. 이러한 선정 방식은 상당한 경쟁을 수반한 것으로, 평균 5~6명으로 구성된 30대의 젊은 커미셔너가 《에플 드 서울》전을 실질적으로 이끌어가도록 제도화 한 것이다. ‘엘리트집단’이란 명칭도 이러한 작가 선정방식에서 기인한 것으로 여겨진다.

《에플 드 서울》의 이념은 2가지로 집약된다. 첫째, 한국현대미술의 ‘정체성’의 확립, 둘째는 ‘국제화’였다. 에플 드 서울을 창립한 박서보의 발언에서 이 같은 사항을 확인할 수 있다.

에플 드 서울의 정신은 첫째, ‘세계 어디에라도 이것이 오늘의 한국화단이다’라고 내놓을 수 있어야 하며, 둘째, ‘국제성을 지닌 작품이어야 한다’는 기초위에 선다.²⁷³⁾

국제성을 잘못 받아들이면 무국적성으로 빠질 우려가 있다. 그러나 ‘인터내셔널’이라는 말을 나는 ‘내셔널’의 정신기반 위에 ‘인터’가 붙여지는 것으로 생각한다. 에플 드 서울이 지향하는 국제성의 개념은 그런 것이다... 현대미술에 있어서 국제적이라는 동시성을 지닌 공통의 문제, 그 속에 우리가 다른 나라하고 어떻게 달라야 하며, 어떻게 기여해야 할 것이냐 이것이 에플 드 서울의 존재이유이다.²⁷⁴⁾

한국의 현대미술을 세계에 알리기 위한 노력은 《에플 드 서울》창립전

273) 이흥우, “화가의 하루-박서보”, 『화랑』, 1977년 겨울, pp. 68-69.

274) 이흥우, 앞의 책, pp. 69-70.

부터 시작된다. 작가들은 도록을 해외로 보내기 위해 1인당 3만원씩 각출하여, 흑백 도록에서 탈피하여 당시에는 접하기 힘든 칼라 도판을 실은 도록을 만든다.²⁷⁵⁾ 1인당 2작품이 실렸는데 칼라도판을 앞에, 그 뒤에 흑백도판을 싣고 있다. 그림에 집중할 수 있도록 은색지를 끼워 넣고 작품과 작가의 경력란을 분리하며, 영어로 경력란을 작성하는 등 상당히 신경을 쓴 모양새이다.(도85, 86) 미협에서는 이 창립전 도록을 해외의 유명 화랑으로 보내기 위해서 배편으로 붙이기도 하고, 국외로 나가는 작가들이 있으면 그들 편으로 미술관련 기관이나 화랑 등에 보내도록 여러 방법을 간구했다고 한다.²⁷⁶⁾

에꼴 드 서울 같은 데서는 의미를 표현하려는 경향들은 초대하지 않습니다. 그것이 전람회의 성격이고 지향점이지요. 전체적인 경향으로서의 개성은 중성구조가 하나의 큰 흐름을 이룬다고 할 수 있으나 행위성은 소박한 자연관에 바탕을 두고 있고 인위적 조작을 철저히 경계한다는 점이 특성이며 이런 관점에서 전시회를 개최하고 있는데...²⁷⁷⁾

‘중성구조’, ‘행위성’ ‘자연관’ 등이 에꼴 드 서울의 큰 흐름을 이룬다는 박서보의 진술에서 이 전시의 방향성이 단색화 경향으로 집약되고 있음이 감지된다.

1970년대 한국 단색화 경향의 구심점으로 평가되어온, 혹은 이 미술의 획일화의 산실로 변모된 《에꼴 드 서울》전을 세밀하게 분석하는 것은 독자성을 갖춘 한국추상회화가 어떤 경로로 정립되고 국제화로 나아갔는지 파악

275) “문화산책”, 『중앙일보』, 1975년 8월 2일.

276) 박서보, 논자와의 인터뷰, 2014년 5월 10일, 서울시 마포구 성산동 서보문화재단 사무실.

277) 박서보, 장석원, “‘중성구조’와 ‘윤리의 종말’: ‘만남의 현상학’에서 국제주의에 이르기까지”, 『공간』, 1978년 2월, p. 12.

하는 길이 될 것이며, 특히 창립전에 초대된 작가들을 통해서 단색화의 양식적 범주가 어디까지인지 그 범위를 파악할 수 있기에 창립전의 동향을 눈여겨보아야만 한다. 창립전에서 설정된 이 추상회화의 양식적 범주는 70년대 동안 《에플 드 서울》을 비롯한 국제전, 해외 교류전 등에서 일관되게 적용되고 있기에 현재까지 불명확한 그 양식적 범주를 밝히는 길이 될 것이다.

[표2] 1975년 《에플 드 서울》 창립전 참여작가 및 작품 현황

분류		작가 / 작품명	특징	인원	
단 색 화	단색	이 반 <빛> No. 2, No. 8 이승조 <핵(核)> 75-2, 75-6 김동규 <반대제안> B, E	반복성	3	
		최명영 <등식(等式)> 75~21, 75~21	물성 반복성	5	
	흰색	김종근 <Product> 75~20, 75~25 김홍석 <개폐> No.36-75, No.40-75 박서보 <묘법> No. 10-75, No. 22-75 최대섭 <적(跡)> No. 7, No. 3	물성 반복성		3
		서승원 <동시성> 75-31, 75-35 이동엽 <상황> C-75, B-75 한영섭 <관계> No. 26, No. 27	일루전 축소		
		김용익 <Place Object> No. 2, No. 3 최병찬 <선택> No. 1~8.	개념적	2	
		김종학 <전등> No. 4, No. 5 김구림 <우산>, <허리띠>	형상성	2	
		이강소 <Where are You?> No. 1, No. 9 이향미 <Color> (J), (K)		2	
평면	이강소 <Where are You?> No. 1, No. 9 이향미 <Color> (J), (K)		2		
판화	송번수		1		
사진	이상남 <창> NO.2, NO.6		1		
입체	박석원 송정기 심문섭 임태정 정찬승		5		

창립전은 총 24명이 참여하였다. 그 가운데 약 2/3에 해당하는 15명이

단색화 계열을 출품하며, 그 중 12명이 흰색계열 모노크롬이었다. 단색화를 제외한 평면부문 2명, 관화 1명, 사진 1명, 입체 5명으로 구성되어 사실상 단색화를 위한 전시였으며, 나머지 입체나 사진 등은 구색을 맞추는 정도에 그친 것을 살필 수 있다.[표2] 먼저 작가들의 세대구성을 보면, 이상남(24세)을 비롯한 20대 작가 4명, 박서보, 최대섭을 비롯한 40대 작가 5명, 서승원, 이승조, 최명영을 비롯한 30대가 15명이었다. 당시 45세의 박서보는 자신과 같은 5.16 세대의 참여를 줄이고, 30대와 20대의 젊은 작가들을 총 참여 작가 24명 중 19명이나 지명하였다. 이러한 세대구성은 앞으로 이 집단의 방향성이 상당히 역동적이고 진취적이 될 것임을 드러내 보이는 대목이다.[표3]

다음으로 작가들의 출신학교를 비교해보면, 총 참여 작가 24명 중 16명이 홍대 출신이며, 특히 홍대 회화과 출신이 13명으로 가장 큰 비중을 차지한다. 향후 이 미술전의 구성원들이 대부분 홍대출신으로 채워지고 그 안에서 서열화, 조직화 등이 일어날 것임이 창립전에서 부터 이미 예견되고 있다.

선발된 작가들은 대부분 1974년에 개최된 《서울비엔날레》, 제2회 《양테팡당》 전, 《대구현대미술제》 등에 참여하였던 작가들이다.[표3] 특히 제2회 《양테팡당》 전 참여 작가가 14명으로 가장 많이 초대되었다. 서울비엔날레출신이 13명이며, 그 가운데 A.G 멤버는 김동규, 박석원, 최명영, 이승조, 서승원, 이강소, 심문섭, 김구림 등 8명이다. 이승조, 서승원, 심문섭, 이강소, 송번수, 이반, 이향미, 최대섭, 한영섭 등 9명은 《서울비엔날레》와 2회 《양테팡당》 전에 모두 참여하였다. 이처럼 실험적인 설치, 입체미술 등을 지향하던 20~30대의 A.G 멤버들이 《에플 드 서울》 전에 편입, 평면으로 전환하여 국제 진출이 가시화되자 그 밖의 소그룹 작가들의 평면으로의 전

향을 초래하게 된다. 결국 전위화단이 지향한 추상회화가 주류미술로 부상하는 유래 없는 집단화가 시작된 것이다.

[표3] 1975년 《에끌 드 서울》 창립전 참여 작가의 연령 및 출신학교, 1974년 전시회 출품현황

나이	이름	출신학교	1974년 출품 현황		
29	김용익	홍대회화과	2회앙테팡당		대구현대미술제
28	이동엽	홍대미술교육과			
24	이상남	홍대회화과	2회앙테팡당		
28	이향미	홍대회화과	2회앙테팡당	서울비엔날레	대구현대미술제
37	김동규	부산사범미술과	2회앙테팡당	서울비엔날레	
35	박석원	홍대조각과		서울비엔날레	
35	최명영	홍대회화과		서울비엔날레	대구현대미술제
35	서승원	홍대회화과		서울비엔날레	대구현대미술제
35	이승조	홍대회화과		서울비엔날레	대구현대미술제
35	한영섭	홍대회화과	2회앙테팡당	서울비엔날레	
33	이강소	서울대회화과		서울비엔날레	대구현대미술제
33	송변수	홍대공예과		서울비엔날레	
36	이반	홍대회화과	2회앙테팡당	서울비엔날레	
32	최병찬	홍대회화과			
34	심문섭	서울대조형과	2회앙테팡당	서울비엔날레	
34	송정기	홍대회화과	2회앙테팡당		
34	정찬승	홍대회화과	2회앙테팡당		
39	김종학	서울대회화과	2회앙테팡당		
38	엄태정	서울대조형과			
40	김구립	대학중퇴		서울비엔날레	
43	김종근	동아대회화과	2회앙테팡당		
41	김홍석	부산사범미술과	2회앙테팡당		
45	박서보	홍대회화과	2회앙테팡당		
47	최대섭	홍대회화과	2회앙테팡당	서울비엔날레	

《에끌 드 서울》 1회전에서 10회전(1985)까지 단색화 경향으로 참여한

작가들의 현황을 분석해보면, 10회 모두 출품한 작가는 4명(김용익, 박서보, 서승원, 최명영), 8회 참여 4명(하중현, 이승조 등), 5회 5명(이우환, 윤형근 등), 4회 김구림 등이다.[표4]

5회 이상 참여 작가들은 박서보, 하중현, 이우환, 윤형근, 서승원, 최명영, 이승조 등 실질적인 단색화 운동의 리더들이다. 참여도가 높은 작가들은 2회전부터 시행된 파리 비엔날레의 코레스푹당 제도와 유사한 커미셔너 추천방식에서 지속적으로 살아남은 정예멤버라 할 수 있는데, 사실상 이들이 국제전 출품을 독점했다고 해도 과언이 아닐 정도이며, 그 외 《에플 드 서울》전에 참여한 작가들도 국제전에 대부분 출품한 전력을 가진 것으로 보인다. 따라서 이 미술전은 그 창립취지처럼 한국현대미술의 해외무대를 겨냥한 전시회였지만 실은 단색화 경향의 지속적인 국제 진출을 위한 작가들의 양성을 담당했던 제도로 그 성격이 변모되어 간다.

이러한 정황은 1회~10회전에 모두 초대된 서승원(1942~)의 진술²⁷⁸⁾과 1976년 “한국미술, 젊은 생기와 좌표-에플 드 서울의 지향”의 명제로 공간사에서 열린 좌담회에서도 확인된다.²⁷⁹⁾ 우선 커미셔너로 위촉된 작가와 평론가들은 평소 동료 작가들의 작품 활동을 유심히 살펴보고 열심히 하는 작가를 이 초대작가로 추천하는데 커미셔너는 작가를 추천할 때, 그 작가의 작업과정을 소개하는 자료를 제시하고 운영위원회와 타 커미셔너들과의 토론을 거쳐 최종 선발하는 방식을 취했다고 한다. 신인이라도 일단 전시에 초대되면 작가로서 인정받는 단계까지 끌어 올리는 것이 목표였지만 열심히 하지 않으면 다음 전시에는 초대받지 못했다. 이러한 시스템은 작가들 스스로 개인전이나 국전, 기타 전시회 등 적극적인 참여를 유도하는 결과를 낳

278) 서승원, 논자와의 인터뷰, 2012년 2월 28일, 서울 양천구 작업실.

279) “한국미술, 젊은 생기와 좌표-에플 드 서울의 지향 - 좌담 : 박서보, 심문섭, 유준상”, 『공간』, 1976년 8월, p. 22.

았고, 에꼴 드 서울은 이러한 과정을 통해 매년 특출한 작가만을 가려내어 그들을 집중적으로 국내 미술전과 국제무대로 진출시키는 전략을 취한 것이다.

[표4] 제1~10회 《에꼴 드 서울》전의 단색화 작가별 참여빈도

참여 빈도	단 색 화 계열 참여 작가	인원
10회	김용익 서승원 박서보 최명영(1~10회전)	4
9회	진옥선(2~9회전)	1
8회	김진석(2~9회전) 이동엽(1, 4~10회전) 이승조(1~8회전) 김종근(1~7, 9회전) 김홍석(1~6, 8~9회전) 하중현(2~7, 9~10회전)	6
7회	한영섭(1~7회전)	1
6회	김태호(2, 5~7, 9~10회전) 최대섭(1~6회전)	2
5회	이우환(2~5,8회전) 정영렬(3~7회전) 김창렬(2~5, 8회전) 윤형근(2~5, 9회전) 최병소(2~5,7회전)	5
4회	김구림(1~4회전) 이진용(5~8회전) 정창섭(4, 8~10회전)	3
3회	최병찬(1~2, 5회전) 박장년(4~6회전) 윤명로(6~7, 9회전) 이반(1, 5, 10회전) 정상화(5,8,9회전)	5
2회	김종학(1~2회전) 김동규(1~2회전) 윤미란(9~10회전)	3

이 같은 방식으로 《에꼴 드 서울》전에 초대된 20·30대 작가들의 일련의 예를 통해서 이 제도가 어떻게 신인작가를 인정받는 작가의 반열로 이끌어 주고 있는지 살펴보면 다음과 같다. 창립전 멤버 가운데 24세로 가장 나이 어린 이상남(李相男 1952~)은 1972년 홍대 재학 시 제1회 《양데광당》전에 회화 작품을 출품한 이후 1974년 2회 《양데광당》전부터 단색계열의 사진작품 <창> 연작을 출품한다. 1975년 《에꼴 드 서울》전에 역시 사진작품 <창>으로 초대되어 같은 해에 개최된 《대구현대미술제》, 1976년 《광주현대미술제》, 《부산현대미술제》 등 국내 미술제에 집중적으로 참여하게 되며, 1977년 《한국현대미술 단면》전(동경, 센트럴미술관), 1979년 상파울로

비엔날레 등 해외 무대에도 참여하고 있다.

에플 드 서울 1회에서 10회전까지 빠짐없이 초대된 유일한 20대 작가인 김용익(金容翼 1947~)은 대학교 4학년 때인 1974년 <평면오브제>로 제2회 《앙데팡당》전에 출품한 이후 《에플 드 서울》창립전에 역시 <평면오브제>로 초대되며 1975년 《서울현대미술제》, 1976년 《광주현대미술제》 등 국내미술제에 활발히 참여하게 된다. 1975년 제13회 상파울로 비엔날레, 1977년 《한국현대미술 단면》전 등 해외 무대에도 출품하고 있다.

김용익의 트레이드 마크가 된, 1974년부터 1980년대 초반까지 제작된 <평면오브제>의 제작 배경은 그의 스승 박서보로부터 시작된다.

박 선생님의 첫 시간 수업은 한마디로 충격이었다. 우선 우리가 그간 해 놓은 작품에 대한 혹독한 비평으로부터 시작했다. 교실을 슬슬 돌면서 좌충우돌, 눈에 띄는 모든 작품에 대래 가차 없이 독설을 퍼부었다. 누드 군상을 보고는 저게 똥 누는 폼이나, 오줌 누는 폼이나 면박을 주는가 하면... 나는 그때 밝은 초록과 분홍, 그리고 검정색의 대비에서 오는 효과에 다 얹게 혹은 두껍게 혹은, 결척하게 묻는 물감의 촉각적 효과 등을 즐기는 작품을 하고 있었다. 분홍색 바탕에 버들잎 비슷한 밝은 녹색의 형태가 날카롭게 대조되는 것이었는데 박 선생님의 독설 앞에 무참하게 작살나고 말았다.

나에게 묻기를 무슨 생각을 가지고 저 작품을 했느냐는 것이었다. 물감의 촉각적 효과와 화면의 컴퍼지션을 ‘연습’하노라고 나는 제법 약삭빠른 대답을 했다. 돌아온 대답은 “이따위(녹색의 날카로운 버들잎 같기도 하고 칼 같기도 한 형태를 가리키며)로는 생선회도 못 쳐먹는다”는 것이었다. “작품연습”에 그칠 것이 아니라 “실제의 작품”을 하라는 충고였는데 그것도 역시 매우 가시돋힌 독설로서의 충고였다. 당시 나는 모더니즘의 이론에 강한 호기심을 갖고 있었으나 작품은 앞서 말한 대로 그런 식이었다. 나는

분연히 붓을 쥐었다. 그리고 에어 브러쉬를 쥐었다. 그리고 캔버스에서 후레임을 제거해버렸다. 이렇게 하여 나의 평면오브제 작품이 시작되었다.²⁸⁰⁾

이처럼 홍대재학시절 김용익의 눈에 비친 스승 박서보의 실기지도를 보면, 누드화 등의 구상화를 쓸모없는 그림으로 치부하여, 신랄하게 비판함으로써 학생들로 하여금 현대미술로 전환할 수 있는 방향성을 제시하고, 학생들이 자신의 작품에 대해서도 스스로 논리적 사고를 할 수 있도록 유도하고 있다. 실로 박서보의 지도에 따라 당시로서는 파격적인 프랑스의 쉬포르 쉬르파스 계열로 보이는 <평면오브제>라는 새로운 영역을 개척한 김용익은²⁸¹⁾ 1970년대 동안 면포 작업으로 한국 단색화 경향 안에서 가장 왕성한 활동을 하게 되며, 현대미술 이론에 대한 글들도 다수 발표한다.²⁸²⁾

다음으로 30대 동갑내기 작가들인 서승원, 최명영, 이승조(李承祚 1941~1990) 등은 홍익대 강사, 미협 간부로 활동하면서 20대 후배들을 교육하고 이끌어 간 중간역할을 담당한 것으로 보이는데, 이들의 작품은 현재까지 그들의 스승 박서보, 하종현 등의 작품과 함께 해외에서 개최되는 단색화 기획전 등에 소개되고 있으며, 그들의 단색화 작업은 현재진행형에 있다.²⁸³⁾ 서승원과 최명영은 1975년에서 1985년까지 10회의 《에펠 드 서

280) 김용익, “넘어서기 힘든 거대한 산”, 『선미술』, 1985년 겨울, pp. 34-39.

281) 김용익은 60년대 말에서 70년대 초 프랑스에서 유행한 쉬포르 쉬르파스의 영향이 있었던가에 대한 논자의 질문에 자신은 프랑스의 영향보다는 당시 미술수첩을 비롯한 일본미술잡지의 영향으로 <평면오브제>라는 새로운 작업에 도전하게 되었다고 진술했다. 김용익, 논자와의 인터뷰(전화), 2014년 3월 28일.

282) 김용익이 70년대 동안 홍대학보나 공간지를 통해 발표한 글들은 다음과 같다. “해프닝 홍씨상가”, 『홍대학보』, 1975년 3월 15일. “S.T전에 던지는 질문”, 『홍대학보』, 1976년 12월 1일. “물질과 이미지의 대립관계를 화해”, 『공간』, 1978년 11월. “한국현대미술의 아방가르드, 한국현대미술 20년의 동향전과 더불어 본 그 궤적”, 『공간』, 1979년 1월.

283) 이승조는 1990년에 타계한 작가이다. 그러나 그의 작품은 현재까지 국내외의 단색화 작품전에 단골로 초대되고 있다.

울》전을 모두 참여하고, 이승조는 8회를 참가했다.[표4] 이미 이들은 단색화 작업 이전, 1962년 오리진과 1969년 A.G의 창립멤버로서 기하학적 추상, 입체 등의 작품을 A.G 정기전과 일본 개인전 등을 통해서 발표하며 전위화단의 기수로서 활동하고 있었다. 최명영(崔明永 1941~)은 국내에서 처음으로 기하학적 추상을 출품한 파리비엔날레(1967)에 참가하여 20대에 국제전 감각을 체득한 한 바 있으며, 한국미술협회 이사로서 단색화 운동의 주역을 담당하며 국제전 출품 및 카뉴 국제회화제의 커미셔너 등을 역임했다.

서승원(徐承元 1941~)은 당시 미협외의 관화분과위원장으로서 기하학적 형태와 단색이 두드러진 <동시성>으로 《에폴 드 서울》창립전에 초대된 이후 1975년 《5인 흰색》전, 1977년 《한국현대미술 단면》전 등의 해외전과 다양한 국제전 출품 및 1977년 제9회 카뉴 국제회화제의 커미셔너를 역임했다. 이처럼 이들 30대 작가들은 국내전, 국제전 참여뿐만 아니라 국제전의 커미셔너라는 중요 소임까지 맡으면서 이 미술운동의 주도적 역할을 담당할 것을 살필 수 있다.²⁸⁴⁾ 이상으로 소개한 작가들은 단색화 운동에 적극 참여하며 70년대 동안 성공적인 작가로서의 입지를 다진다.

하지만 김용익은 1981년 돌연 종이박스를 천으로 감싼 입체작업으로 전환하며 단색화 계열에서 벗어나고 있다. 김용익의 진술에 의하면 그의 트레이드 마크가 된 ‘천작업’을 그만둔다는 의미로써 ‘포장’작업을 시작한 것이며, 그 계기는 단색화 운동 내에서의 다양성을 허용하지 않는 ‘경직된’ 미학에 대한 반발심이었다고 밝히고 있다.²⁸⁵⁾ 70년대 동안 작가로서의 성공을

284) 미술협회 이사로 재임한 이승조는 제1회 《양태광당》전에서 윽이킬한 기하학적 구성의 <핵>연작을 출품한 이래 점차 기하적 패턴을 중화시킨 단색화를 지향하여 1974년 《대구 현대미술제》, 1975년 《에폴 드 서울》전에 초대된 이래 카뉴 국제회화제 등 국제전에도 단색화 경향으로 출품하게 된다.

285) 김용익, 논자와의 인터뷰(서면), 2014년 4월 27일.

안겨다준 천작업이었지만 그는 점차 작가로서의 다양한 작업을 경험하고 표현하고 싶었으며, 이를 허용치 않은 단색화 운동의 획일성에서 벗어나고자 한 것이었다. 단색화 계열에서 멀어지면서 김용익은 그 동안 소위 ‘홍대파’로서 누려왔던 성공적인 작가로서의 입지도 함께 내려놔야만 했다.

이처럼 이 미술운동 내에서조차 다양성을 허용하지 않는 미학에 대한 회의론을 가진 작가들이 생겨났으며, 미술계에서는 미협을 장악한 홍대 중심의 단색화로 집중된 국제전 진출에 대한 비판이 70년대 후반으로 가면서 더욱 거세지고 있었다. 결국 이러한 미술계의 기류 속에서, 1980년 미협 이사장 선거에서 재선을 준비하고 있던 박서보는 선거에 실패하고 만다.

결과적으로 에플 드 서울은 홍대 출신의 20·30대의 젊은 작가들을 발굴, 양성하여 이 미술운동의 핵심멤버가 될 수 있도록 국내외의 다양한 미술전에 참가시키며 후원하였다. 그에 따른 그들의 작가로서의 성공은 미술계의 본보기가 됨으로써 더 많은 젊은 세대들을 이 운동으로 유도하는 결과를 낳았으며, 그 이면에는 단색화의 획일화를 지속시킬 수밖에 없었던 홍대내의 학연에서 비롯된 경직된 조직화, 서열구도 등이 존재한 것으로 보인다.

(2) 《에플 드 서울》 창립전의 단색화 동향

이제 《에플 드 서울》 창립전에 출품된 단색화 경향의 작품에 대해서 면밀히 살펴보고자 한다. 이 과정을 통하여 지금까지 불확실했던 한국 단색화 운동의 미학적 범위가 어디까지인지 명확해 질 것이다. 창립전에서 설정된 추상회화의 양식적 범주는 70년대 동안 《에플 드 서울》 전을 비롯한 국제전, 해외 교류전 등에서 일관되게 적용되고 있으며, 박서보, 하종현, 서승원, 최명영, 이동엽, 이승조 등 창립전에 초대된 작가들의 작품들이 70년대

를 넘어 현재까지 국내 미술전, 해외 미술전 등에 소개되고 있어 창립전에서 설정된 양식적 범주는 현재진행형이라 할 수 있다. 이 전시에 참가한 총 24명의 작가 중 15명이 단색화 작품을 출품한 것으로 파악된다.[표2]

15명의 작품을 살펴본 결과 5가지 범주로 분류할 수 있었다. 첫째, 박서보가 국제화를 위해 주창한 ‘모델’이다. 즉 국제적 보편성을 갖추고 그 위에 한국적인 지역성을 덧입힌 작품을 말한다. 탈표현, 탈일루전, 탈주체성을 기조로 한 단색, 반복성, 행위에 의한 표면의 질감이 두드러진 형식주의적 방법론이 적용된 그림으로써 최명영, 김종근, 김홍석, 박서보, 최대섭 등 5명이 참여했다. 둘째, 반복성이 나타나지만 재료의 물성이 드러나지 않는 그림으로 이반, 이승조가 해당된다. 셋째, 이동엽, 서승원 등 형태가 나타나지만 일루전이 축소되어 평면성이 부각된 그림이다. 넷째, 김구림, 김종학으로 대표되는 사물의 형상성이 두드러진 그림이다. 다섯째는 김용익, 최병찬 등 캔버스와 프레임이 제거된 천이나 한지 등을 늘어뜨린 오브제화 된 평면을 보여주는 개념적 작품이다. 창립전에서 파악된 70년대 단색화의 양식적 범주를 다시 간략히 정리하면 다음과 같다.

1. 반복성·화면의 질감: 최명영, 김종근, 김홍석, 박서보, 최대섭
2. 반복성: 이반, 이승조, 김동규
3. 일루전 축소: 이동엽, 서승원
4. 형상성: 김구림, 김종학
5. 개념적: 김용익, 최병찬

이러한 단색화 경향의 다양한 양식적 범주는 미술운동화 하거나 국제무대로 나아가기 위한 방편으로써 포괄성을 내포할 수밖에 없었기 때문이며,

한편으로는 이러한 다양성의 포용은 이 미술 경향의 세력형성을 위한 중요한 해결책이기도 했다.²⁸⁶⁾ 《에플 드 서울》 창립전을 시작으로 《서울현대미술제》, 《앙테팡당》 전 등에서 이 같은 다양성이 혼재하며 일본에서의 기획전, 그리고 국제전에서도 이상과 같은 5가지의 범주가 적용되었다. 서로 각각의 발상이나 방법론은 달랐지만 이들을 하나의 경향으로 묶어 일사불란하게 운동으로 추진될 수 있었던 중심에는 무엇보다도 ‘우리미술의 국제화’라는 시대적 요청에 의한 연대 의식이 자리했다.

2012년 《한국의 단색화》 전(국립현대미술관, 3. 17~5. 13)이 개최되었다. 초빙큐레이터로 참여한 윤진섭은 1970년대 단색화 작가들 중 김환기, 이우환, 김기린, 곽인식, 박서보, 정상화, 권영우, 하종현, 최병소, 윤명로, 최명영, 서승원, 이동엽, 허황, 윤형근, 정창섭, 김장섭 등 17명의 작가를 선정하여 그들의 작품을 소개하였다. 이 작가들의 작품을 보면 70년대 단색화 양식의 범주와 차별성을 가지는데, 형상성을 가진 김창렬, 김구림, 박장년, 김종학 등의 작품을 배제한 것이다. 그러나 이동엽, 서승원, 허황 등의 작품처럼 형상성이 약화된 그림은 포함되어 있으며, 김장섭의 입체적 오브제도 출품되었는데, 70년대 《에플 드 서울》 전에서 김장섭이 이와 유사한 작품으로 참여한 바 있어 이 전시회의 성격을 70년대 단색화 경향과 같은 맥락에 있다고 보아도 무방할 것이다.

이처럼 한국의 1970년대 단색화는 분명한 형상성, 반복성, 표면의 물질성, 전통적 정신성의 유무 등의 차이가 커서 서구의 모노크롬이나 미니멀리

286) 김복영은 일찍이 한국 단색화의 범주를 5가지로 구분한 바 있다.

1. 박서보 주변의 윤형근, 정창섭, 정상화, 김기린, 김창렬
2. 하종현을 중심으로 한 A.G세대
3. 이건용을 중심으로 한 S.T세대
4. 이승조와 최명영을 중심으로 한 오리진 멤버들
5. 김구림을 중심으로 하는 기타집단 등으로 분류된다. 여기서 거론된 작가들은 《에플 드 서울》 전을 통해서 단색화 운동에 참여했다.

즘과의 차별성을 설명할 때 분명한 한계가 있다. 따라서 일루전이 없고, 반복성을 보이며, 정신성을 내포한 단색화 양식을 서구의 추상미술과 비교하여 한국 단색화의 독자성을 설명해야 한다. 여기서 단색화와 서구 모노크롬을 구분 짓는 기준을 클레멘트 그린버그가 “아방가르드와 키치”에서 언급한 예술의 ‘질(質)’적 문제와 결부시켜 보면, 같은 모노크롬이라도 오랜 시간 반복적인 수행(修行)적 행위의 결과로 초래된 탈물질화의 정신성을 표방한 단색화가 서구의 것보다 더 고급한 그림이라고 생각된다.

이제 창립전에 출품된 작품들의 면면을 살펴보고자 한다. 먼저 반복성과 화면의 질감이 부각된 그림들을 살펴보면, 박서보의 <묘법 No. 10-75>(도 87), <묘법 No. 22-75>는 마르지 않은 유화물감위로 연필 선을 일정한 간격으로 째째히 긋고 있으며, 그 사이로 밀려나온 물감 덩어리들이 화면상에서 독특한 질감을 파생시킨다. 김홍석의 <개폐(開閉)No.36-75, No.40-75>(도88)는 흰색 화면에 일정한 간격으로 바느질을 하여 실을 고르게 분포시켜 놓았다. 최대섭 <적(跡) No. 7, 적(跡) No. 3>(도89)은 캔버스 위에 흰색 유화물감을 롤러로 횡으로 반복적으로 칠하여 그 자국을 따라 자연스럽게 밀려나온 물감들이 직선을 만들고, 그 선들이 규칙적으로 배열되어 있다. 최명영 <등식 75~21, 75~21>(도90)은 횡으로 반복적으로 구획된 화면을 사포로 갈아낸 작품이다. 김종근 <Product 75~20, 75~25>은 캔버스에 칠해진 유화물감을 성냥불로 태운 흔적이 그늘음과 함께 반복되었다. 김동규 <반대제안(E)>(도91)도 그리드 회화로써 반복성이 드러나지만 화면의 질감은 부각되지 않는다.

이전 시기보다 일루전의 축소가 돋보이는 작품은 이동엽의 <상황 B-75, C-75>인데, 짙은 회색의 간결한 음영이 드러나는 이미지가 드러나는 작품이다. 형상성이 부각된 김종학의 <전등 No. 4, 5>, 김구림의 <우

산>(도92), <허리띠>는 공통적으로 그림 명제에서 표현된 사물을 그렸는데, 화면 전체가 흰색이 전면화 된 그림이다. 김구림은 A.G 멤버로서 《서울비엔날레》까지 실험적인 입체미술을 발표하였으나 《에플 드 서울》전에 참여하면서, 형상성이 가미된 개념적인 회화를 발표한다.

한편, 1975년 국내 미술계의 동향을 보면 단색화는 이제 더 이상 새로운 것이 없는 미술경향이였다. 공간미술대상에서 단색화 작품을 출품한 하종현이 대상으로 선정되었으며, 제24회(1975, 봄) 국전 비구상 부분에서 이반의 <빛>이 문화공보부장관상을 수상하는 등 민전과 국전을 아울러 단색화 작품이 두각을 나타내고 있었기 때문이다. 《에플 드 서울》전 출신 작가들인 박서보, 윤형근을 비롯한 이승조, 김종학, 정영렬이 제24회 국전의 추천작가로 선정되며 입상자로는 앞에서 언급한 이반과 특선의 김종근 <적 75-5>, 입선 김홍석 <무리-집합> 등이 있다. 당시 국전의 심사위원장 남관이 밝힌 국전의 심사기준은 “우리자신에 충실하면 자연히 우리내부에 세계성이 있고 세계 속에 우리가 뚜렷이 존재하기 때문에 유행적 모방적인 아류성은 배제했다”²⁸⁷⁾고 한다. 《에플 드 서울》의 이념인 정체성과 국제성이 국전에도 적용되고 있음을 알 수 있다.

《에플 드 서울》제2회전(1976. 6. 26~7. 1)은 일본 아사히신문 논설위원 오가다 마사다카(小川正隆)와 파리 비엔날레 국제위원이자 미술평론가인 미네무라 도시아키(峯村敏明)가 내한하여 관람한 바 있다.²⁸⁸⁾ 1회전에 비해 폭이 넓어지고 다양해졌는데, 운영위원(박서보, 윤형근, 이일, 최기원)이

287) “제24회 춘계국전입상작발표”, 『동아일보』, 1975년 4월 25일.

288) 이들은 제2회전을 관람한 후 일본 동경도미술관에서 이와 같은 전시회를 갖자고 즉석 제안하기도 했지만 개최되지는 못했다. 그들이 평한 에플 드 서울전의 미학은 다음과 같다. 1. 무언가 서로 다른데 공통된 흐름이 보인다. 2. 아주 조용하다. 일본 유계니즘과 공통되는 것 같으면서도 생동하고 있다. 오늘날 현대미술의 특징 정중동(靜中動)과 같은 맥락이다. 3. 한국 작가들의 뛰어난 물질감에 대한 성실도를 엿 볼 수 있다. 4. 설명하기 어려운 묘한 여음(餘音), 여(餘)같은 것이 풍긴다.

지명한 커미셔너(김구림, 박석원, 심문섭, 이강소, 이일, 최명영)가 총 70명의 작가를 추천하고, 운영위원회와 커미셔너 회의에서 일정한 기준을 통과한 35명만 최종 초대하게 되었다. 회화부문에서 특기할만한 사항은 극사실 회화를 지향하는 신인들을 초대한 점인데, 허공에 떠있는 듯한 돌을 그린 고영훈(1952~)의 <돌(石)입니다>, 실내에 배치된 기물을 극도의 사실성과 환상성으로 표현한 변종곤(1948~)의 <최후의 회상>, 섬유의 조직을 세세하게 묘사한 신성희(1948~)의 <확장> 등이다. 단색화 경향에서는 진옥선 등의 신인이 새로이 초대되었고, 김창열의 <물방울>, 이두식의 <거실 76-7> 등 기성작가의 형상성이 짙은 그림들도 출품되고 있다.

우리나라 추상회화의 한 이정표 구실을 했다고 할 수 있을 만큼 수준이 높은 전시회라고 봅니다. 앞으로 계속하면서 어떻게 각자의 완성을 이루느냐에 따라 더 발전적인 가능성을 기대할 만한 희망적인 측면을 엿볼 수 있어요... 에플 드 서울전에 연이어 (양데광당4회전)열린데다 에플 드 서울전에 출품했던 작가들이 평면으로 흡수된 감이 없지 않아 두 전시회의 성격이 다른데, 내용이 비슷한 인상을 준 것은 생각해볼 문제입니다.²⁸⁹⁾

제2회전이 개최된 이후 이 같은 비판적 시각이 부각되었다. 《양데광당》전과 《에플 드 서울》전이 각각의 개성을 드러내지 못하고 모두 단색화 경향으로 집중된 것은 《에플 드 서울》전에 출품한 작가가 《양데광당》전에 다시 출품하는 것에서 기인하는데, 《에플 드 서울》전 출신 작가들이 국제전 진출을 위한 방편으로써 《양데광당》전에 출품하고 있기 때문이었다. 따라서 그들의 작품이 국제전에 집중적으로 진출하게 되면서 《양데광당》전조차 단색화 경향으로 집중될 수밖에 없는 상황을 초래하게 된 것이다.²⁹⁰⁾

289) 이일, 이흥우 대담, “이달의 미술”, 『조선일보』, 1976년 7월 29일.

제3회전(1977. 6. 25~30 국립현대미술관)은 총 30명의 작가가 참여한 가운데 단색화는 19명이 초대되었다. 운영위원은 박서보, 윤형근, 이일, 정영렬, 하종현, 최기원 6명이며, 커미셔너는 오광수, 이일, 김구림, 심문섭, 최명영, 유준상 등 6명 이었다. 특기할만한 점은 프랑스에서 활동하는 김기린의 블랙 모노크롬 작품 <안과 밖 Inside, Out side>이 처음으로 출품되었고, 이 전시를 관람한 일본 평론가 나카하라 유스케(中原佑介)가 2달 후 도쿄 센트럴 미술관에서 개최된 《한국현대미술 단면》전(1977. 8. 16~28)에 이들을 초대하게 된다. 《단면》전 참여 작가 19명 중 15명이 제3회 《에펠 드 서울》전에서 단색화를 출품한 작가여서, 이 전시가 국제무대에 상당히 어필되었음을 살필 수 있다.

이상으로 《에펠 드 서울》의 동향을 살펴보았을 때, 1970년대 초 화단 내의 다양한 계열의 작가들이 1975년 《에펠 드 서울》의 창립을 기점으로 단색을 기조로 한 추상화로 전환, 이탈이 급속히 진행되면서 획일화의 흐름을 주도하여 한국화단의 다양성 상실의 계기가 되었다. 하지만 《에펠 드 서울》전이 낳은 한국 현대미술의 절박한 현실을 타파하기 위해 새로운 현대미술의 경향을 운동화하여 국제무대에서 한국의 현대미술을 확립하고자 한 그 노력들은 이제 새로운 시각으로 살펴볼 필요가 있을 것이다.

290) 한편 국전에서도 단색화 경향이 집중된 인상을 주었다. 1976년 25회 국전 동향을 살펴보면, 단색화 경향에서 문공부장관상이 나왔는데, 김진석의 <그림자762>였다. 심사위원인 정창섭 <환 76-X>, 추천작가에 이승조, 박서보, 표승현, 정영렬, 윤형근, 김종학, 조용익, 특선에 김태호 < 76-B> 등이 선정되었다. 입선작으로는 홍민표의 <은하수 78-11>, 김종근의 <적 76-12>, 이반의 <빛 76-37> 등이 선정되었다.

3) 일본에서의 기획전

1970년대는 국가 간의 친선과 문화교류를 목적으로 세계 각국에서 다양한 장르의 한국미술전이 본격적으로 개최되던 시기였으며, 이와 더불어 개별 작가들의 작품전도 더 이상 국내에만 국한되지 않고 일본을 비롯한 해외로 그 발표 무대를 옮기는 양상이 확산되고 있었다.

해외전은 대체적으로 단체전이었는데, 1958년 미국 뉴욕의 월드하우스 갤러리가 주최한 《한국현대미술》전을 시작으로²⁹¹⁾ 1960년대에는 프랑스, 일본, 말레이시아, 베트남, 필리핀 등 5개국에서 9회(일본3회)의 전시회가 열렸으며,²⁹²⁾ 1970년대에는 이탈리아, 독일 등의 유럽국가와 베네수엘라를 비롯한 남미국가로까지 확산되어 14개국에서 27회(일본12회)의 전시회가 개최되었다.²⁹³⁾ 이러한 국내에서 해외로의 움직임은 가까운 일본에서 더욱 고조되고 있었다.

일본에서 대규모의 한국 현대미술전의 길이 열리게 된 것은 1965년 한일 협정의 덕택으로 이후 양국 간의 자유로운 왕래 속에 1968년 10월 동경 근대 미술관에서 개최된 《한국현대회화》전이 시초로 보인다. 이 전시의 개최는 한

291) 이 전시는 월드하우스갤러리에서 위촉한 조지아대 동양미술과 교수인 엘렌 프셋티 (Ellen Psaty)가 내한하여 35명의 작가의 작품 62점을 선정하였으며, 세계 각지의 미술 작품을 전시한다는 갤러리의 정책에 맞추어 기획되었기에 뚜렷한 전시회의 컨셉은 없어 보였지만, 한국미술의 해외전의 시작을 알리는 상징적인 의미를 갖는다. 정무정, “1950년대 미국에 소개된 한국미술”, 『한국근현대미술사학』 제14집, 한국근대미술사학회, 2005, pp. 7-41.

292) 1960년대 해외에서 개최된 한국미술전의 현황을 보면, 프랑스에서 3회, 일본에서 3회, 베트남, 말레이시아, 필리핀에서 각1회씩 개최되었다. 1960~70년대 한국미술전에 대한 현황은 『한국현대미술 해외진출60년』, 김달진미술자료박물관, 2011, pp. 176-181에서 참조하였다.

293) 1970년~1980년까지 한국미술전이 개최된 국가들을 보면, 네팔, 싱가포르, 일본, 이탈리아, 이란, 중국, 오스트레일리아, 대만, 미국, 베네수엘라, 스웨덴, 네덜란드, 독일, 프랑스 등 총14개국에서 27회 개최되었다. 1977년 8개국으로 해외전이 최다 개최되었다.

국 현대미술을 일본에 알리기 위한 목적으로 당시 동경에서 개인전을 개최한 바 있던 이세득이 동경 근대미술관측과 지속적인 접촉을 하여 성사된 것이었다.²⁹⁴⁾ 60년대 말까지만 하더라도 이처럼 일본에서 개최된 한국미술 전시회는 국내 작가의 개인적인 노력으로 성사되었으며, 이는 한국미술에 대한 일본 미술계의 저조한 관심을 말해주는 것이기도 하다.

하지만 70년대에 들어서면서 한국 단색화의 독자성을 간파한 일본 미술계는 단색화 중심의 개인전과 대형 기획전들을 다수 개최하게 된다. 박서보(무라마츠화랑), 이우환(동경화랑), 정상화(무라마츠화랑) 등의 단색화 개인전이 열린 1973년을 기점으로 단체전 형식의 단색화 작품전도 개최되기 시작한다. 그 시작은 박서보와 경도(京都) 시그넬갤러리가 공동 기획한 《서울 현대미술 13인》 전으로 여겨지는데,²⁹⁵⁾ 허황, 김진석, 서승원, 이승조, 권영우, 박서보, 정영렬, 윤희근 등 단색화 계열의 작가들이 참여했다. 1975년 동경화랑에서 개최된 《5인 흰색》 전에는 이동엽, 박서보, 서승원, 허황, 권영우 등이 참여 했는데, 이동엽을 제외한 4인의 작가들은 《서울 현대미술 13인》 전에 이미 참여한 바 있다. 1977년 무라마츠 화랑의 《한국현대미술 6인》 전(8. 15~8. 21)은 곽인식, 김창열, 김환기, 박서보, 윤희근, 이우환 등이 참여했다. 특히

294) 이일, “출품작가선정경위”, 『공간』, 1968년 7월, p. 50. 이일은 《한국현대회화》전이 개최되기 전 공간을 통해서 이 전시회가 개최된 배경과 작가선정에 대한 전반적인 경위에 대해서 기술하고 있다. 이세득은 일본을 방문할 때마다 동경 근대미술관 측과 접촉하여 일본에 거의 알려지지 않은 한국의 중견 현대 화가들의 작품을 일본에 소개할 필요성을 집중적으로 타진하였다. 결국 일본 미술관 측은 전시의 방향성이나 작가선정 등 제반적인 사항을 이세득에게 일임하며 전시회를 개최하기에 이른다. 작가 선정을 일본 측에서 위임받은 이세득은 우선 일본미술관측과 합의 사항인 당시 일본에서 개인전을 개최 하거나 여타의 전시회에 출품 혹은 일본 미술관에 작품이 소장되어 있어 일본에 이름이 알려져 있는 한국 작가들을 필히 선정하였는데, 이세득, 권옥연, 김종학, 이성자가 가장 먼저 선정되었다. 그리고 이세득, 권옥연, 김종학으로 구성된 준비위원은 나머지 출품작가선정을 평론가인 최순우, 이경성, 임영방, 유준상, 이일 등 5명에게 일임하여 선정하게 된다.

295) 《서울현대미술 13인》 전(1973. 10. 29~11. 10)에 참여한 작가는 1973년 당시 단색화계열을 작업하고 있던 허황, 김진석, 서승원, 이승조, 권영우, 박서보, 정영렬, 윤희근 등이 참여했고 그 이외의 작가로는 김종학, 김구림, 하인두, 최명영, 하종현 등이 참여하였다.

1975년 동경화랑에서 개최된 《5인 흰색》전은 당시 아사히신문이 선정한 ‘인상에 남는 전 일본 5대전’²⁹⁶ 중에 포함되었다.(도93) 당시 국내 언론에서도 이러한 일본의 상황을 보도하는데, “일본 화단에 한국 현대화 열풍”이라는 제목의 기사가 1977년 7월 『주간여성』에 게재되었다.

동경화랑 김환기초대전(8월15일~24일), 동경 무라마츠 화랑 심문섭초대전(8월 15일-21일, 제1실), 이동엽전(8월 15일-21일 제2실), 한국현대작가 초대 과슈전(8월15일-21일 제3실), 동경 가네꼬 아트 갤러리에서 김구림 초대전(8월15일~22일) 동경 센트럴 미술관, 한국현대미술의 단면전(8월 16일~24일) 등이 열려 일본 화단은 물론 미술 애호가들의 관심을 모으고 있다...²⁹⁷

이처럼 한국 현대미술 작가들이 일본으로 대거 진출한 1977년 이후에는 이제까지의 소형 작품전에서 벗어난 대형기획전들이 연이어 개최된다. 19명의 100여점의 작품이 전시된 1977년 동경 센트럴미술관에서 개최된 《한국 현대미술의 단면》전(이하 《단면》전),²⁹⁸ 1980년 《아시아미술: 후쿠오카시립 미술관개관 1주년기념특별》전, 34명의 작가들이 참여한 1982년 《한국현대미술의 위상》전 (이하 《위상》전, 경도 시립미술관), 1983년 39명의 작가들이 참여한 《70년대 후반 하나의 양상 : 한국현대미술》전(이하 《양상》전, 도쿄

296) 이규일, 『한국미술의 명암』. 시공사. 1997, p. 195.

297) “일본 화단에 한국 현대화 열풍”, 『주간여성』, 1977년 7월 17일.

298) “한국현대미술 일본에 대거 상륙”, 『경향신문』 1977년 8월 1일. 《단면전》은 동경화랑 야마모토 다카시, 일본 평론가 나카하라 유스께와 오가와 마사타카가 직접 한국을 방문하여 작가들을 직접 섭외했다. 실제로 7월 이 세 사람은 한국을 방문하여 50 여명에 달하는 작가들의 작업실을 직접 방문, 그 중에서 최종적으로 19명의 작가와 출품작품, 그리고 작품 수까지를 선정, 마무리 지었다. 광인식, 이우환, 권영우, 김구림, 김기린, 김용익, 김진석, 김창열, 박서보, 박장년, 서승원, 심문섭, 윤형근, 이강소, 이동엽, 이상남 등이 선정된다. 우선 5인 흰색전에 참가했던 서승원, 이동엽, 박서보, 권영우가 참여했으며, 6월에 열린 에펠 드 서울전에 참여 한 15명의 작가가 우선적으로 선발되었다. 이 일, “한국 · 현대미술의 단면전”, 『공간』, 1977년 9월, pp. 83-84.

미술관) 등이 그것이다. 1977년 『계간미술』 여름호에 게재된 이우환의 글은 일본에서 한국미술에 대한 관심이 일어나고 있던 배경을 설명하고 있다.

전시회가 있을 때마다 일본의 중요한 미술잡지 들 즉 미술수첩, 미즈에, 예술신조(藝術新潮) 등에서 큰 관심을 보였습니다. 물론 중요한 일간신문에서도 전람회 때마다 크게 다루어졌고 국제적인 동시성과 더불어 일본과는 다른 체질을 가진 높은 수준의 표현임을 밝혔습니다. 그 사이 수 년 동안에 일본의 미술평론가들이 서로 다투듯 우리나라를 수차례 다녀간 것도 실은 일본에서 개최된 한국작가들의 개인전에서 나타난 문제의식이나 수준에 관심이 컸었다는 점이 그 동기가 되었다고 생각합니다.²⁹⁹⁾

60년대 말 모노하의 이론가이자 작가로 급부상한 이우환이 당시 일본 미술계에서 체험한 한국미술에 대한 반응을 이같이 전하고 있다. 그는 일본 미술인들이 한국미술에 관심을 가지고 빈번하게 한국을 방문하게 된 계기를 한국 작가들이 일본에서 개최한 개인전에서 보여준 “문제의식이나 수준에 대한 관심”에서 비롯된 것이라고 한다. 70년대 초 일본 미술계에 진출한 한국작가들은 대체적으로 입체, 판화 등의 전위미술을 지향한 청년작가들이었는데, 서승원(동경 무라마츠화랑 1972), 하종현(동경 긴화랑 1972), 김구림(동경 시로다 화랑 1973, 니레노키화랑 1974), 정찬승(동경 전촌(田村)화랑 1975), 심문섭(동경 사또우화랑 1972, 동경화랑 1977), 문승근(경도 시그넵갤러리 1973), 이강소(동경 감(監)화랑 1976), 김종학(동경 무라마츠화랑 1968, 1974) 등이었다.

지금은 정보화시대라서 (사조가) 어디에서 발생했다가 문제가 아니라 어느

299) 이우환, “한국현대미술의 문제점”, 『계간미술』, 1977년 여름, pp. 4-5.

쪽에서 빨리 받아서 꽃피우느냐 하는 것이 문제가 되겠지요. 말하자면 무국적주의 현상이 일어난 것이지요.³⁰⁰⁾

당시 “무국적주의”라는 개념을 언급할 만큼 전위 미술가들은 국제 미술 조류에 민감하게 반응하며 그 속에서 함께 호흡하고자한 열망이 컸다. 이러한 분위기 속에서 한국작가들은 협소한 국내 미술계를 벗어나, 가까운 거리에 있으면서 선진적이고 동시대적인 현대미술을 접할 수 있는 일본에서의 전시회 개최를 선호하게 된 것이다. 국내에서의 전위미술에 대한 인식은 아직 미흡하여 청년작가들이 국전에서 입상하기 어려운 환경이었고, 비엔날레를 비롯한 국제전의 출품이 그들의 작가적 입지를 세울 수 있는 유일한 해결책이자 발표의 장이었으나 경쟁이 치열할 뿐만 아니라 미협을 통해야만 가능한 실정이었다. 그나마 전위작가들의 협력자이자 발표의 장이었던 명동화랑도 1975년 재정난으로 문을 닫게 되었고, 전위작가들 사이에서는 국내에서의 활동보다 일본이나 프랑스 등에서 활동하는 것을 당연한 것처럼 생각하는 경향이 고조되어, 그들 사이에서도 이 같은 현상을 우려하는 목소리가 나오는 실정이었다.³⁰¹⁾

일본에서 개최된 전위적 경향의 청년작가들의 개인전이 70년대 초에 집중되었으나 70년대 중반을 지나면 기성세대들의 단색화 개인전이 주류를 이루게 된다. 이러한 전환점에는 단색화 운동을 주도한 작가들이 박서보를 비롯한 기성작가들이었기 때문인데, 그들의 작품전은 주로 동경에 위치한 무라마츠화랑과 동경화랑으로 집중되었다. 이 두 화랑은 일찍이 한국미술계와 교류해왔

300) “최근의 전위미술과 우리들, 좌담회”, 『공간』, 1975년 3월, p. 59에 게재된 심문섭의 발언. 1975년 2월 20일 2시 공간사 회의실에서 김구림, 심문섭, 정찬승 등의 작가와 평론가 김용숙의 사회로 좌담회가 진행되었다. 당시 국내의 전위미술가들이 발표무대를 외국으로 옮기고 있는 사태와 작가 개개인이 일본이나 유럽 등 외국에서의 발표를 통해 그곳에서 체험한 선진적인 미술과 시류에 대해서 느낀 점들을 교환하는 자리였다.

301) “최근의 전위미술과 우리들, 좌담회”, 『공간』, 1975년 3월, pp. 59-65.

던 야마모토 다카시가 운영한 화랑으로써, 무라마츠화랑에서는 대관전을 동경 화랑에서는 주로 초대전을 개최했다.³⁰²⁾ 무라마츠화랑에서 전시를 가진 작가는 박서보(1973), 정상화(1973), 윤형근(1976), 이동엽(1977), 최대섭(1978), 최명영(1980) 등이며, 동경화랑에서는 이우환(1973, 1977), 박서보(1978), 윤형근(1978) 등의 개인전이 개최되었다. 이와 같은 개인전의 행렬은 일본에서 단색화가 한국 추상회화로써 평가되고 있음을 인식하면서 단체전과 함께 개인전까지 가세한 것으로 볼 수 있다.

한편, 일본에서 개최된 대규모 단색화 기획전들은 세계 각국에서 개최된 한국미술전의 성격과는 뚜렷한 차별성을 가진다.³⁰³⁾ 그 이유는 70년대 동안 해외에서 단색화를 주류로 한 작품전을 찾아보기 어렵기 때문인데,³⁰⁴⁾ 1977년 대만 타이베이 국립역사박물관에서 개최된 《한국현대회화전: 중·한 현대미술교류》전(9. 12~9. 21)이 단색화를 주류로 한 유일한 대형전시였다. 이 같은 사실은 세계 각국에 단색화만을 앞세워 작품전을 할 만큼 이 미술의 인지도가 아직 형성되지 않았음을 반영하는 것이다. 때문에 일본미술계라는 타자에 의해 주목된 단색화를 주류로 한 기획전과 한국 추상회화에 대한 호평은 단색화의 국제화 가능성을 가늠해볼 수 있는 일종의 시금석(試金石)으로 작용했다고 볼 수 있다.

다음으로 당시 일본미술계가 파악한 한국 단색화의 독자성과 그 미학적

302) 이동엽, 논자와의 인터뷰, 2012년 2월 21일, 서울시 송파구 가락동 작업실.

303) 1970~1980년까지 다양한 장르의 한국미술전이 일본에서 대략 12회 개최되었으며, 이 가운데 단색화 경향의 전시회는 5회 개최된 것으로 보인다.

304) 1970~1980년 까지 14개국에서 27회에 걸쳐 개최된 한국미술전 가운데 일본 이외의 단색화 경향을 주류로 소개한 전시회는 1977년 대만에서 개최된 《한국현대회화전:한·중현대미술교류》전이 유일해 보이는데, 그 참여 작가는 총22명으로 대부분 단색화 작가들이었다. 김기린, 김용익, 김진석, 김종근, 김창열, 김홍석, 정영렬, 박서보, 윤형근, 이우환, 최명영, 최병소, 하종현, 한영섭 등이 참여하였다. 그리고 1981년 6월 미국 뉴욕 브루클린 미술관의 《코리안 드로잉 나우》전과 8월 로스앤젤레스 아트코아갤러리에서 개최된 《한국현대작가드로잉》전에서도 단색화 작가들이 대거 참여하였으나 전시회의 성격이 드로잉에 관한 것이어서 단색화를 소개한 작품전은 아닌 것으로 보인다.

평가들을 살펴보고자 한다. 이를 통해 지금까지 정체성 논란의 중심이 되어온 ‘비애의 미’라는 ‘슬픔의 미학’이 갖는 일본의 시각이 당시 단색화 미학에 실제 했는지를 확인할 수 있을 것이다.

(1) 《5인 흰색》 전(1975)을 통해 본 단색화에 대한 미학적 평가

일본 미술계 인사들의 한국 단색화에 대한 미학적 평가들은 ‘색채’에 관한 낱안으로 모아진다. 그들에게 주류적 색채로 인식된 색은 ‘흰색’과 ‘흑색’이었으며, 단색화의 독창성을 한국미술계에서 주장해온 ‘행위’라든가 반복적인 형태의 형식성에 두기보다는 ‘색깔 없는’ 그림, ‘색채 이외의 것’을 표현한 모노크롬에서 찾았다.

먼저 1975년 《5인 흰색》 전과 1977년 《단면》 전, 1982년 《위상》 전 등을 기획하여 단색화를 일본에 적극적으로 소개한 나카하라 유스케가 작성한 이들 전시회의 서문에 나타난 단색화의 미학은 다음과 같다.

...1973년 봄, 처음으로 서울을 방문하고 몇몇 화가들의 작품을 보았을 때, 나는 중간색을 사용하면서 동시에 화면이 지극히 텔레케이트하게 마무리져 있는 회화가 눈에 띈다는 인상을 받았다... 그것이 단순히 조형기교가 아니라, 그 어떤 회화 사상의 표명이라고 해야 할 것이 아닌가 하는 생각을 품기에 이르렀다...‘백색’이 화면의 색채로서의 한 요소가 아니라 회화를 성립시키는 어떤 근원적인 것으로 느껴진다... 백색이 모든 것을 이야기 한다는 것보다도, 그것이 현상의 생성과 소멸로서의 하나의 색채가 아니라 우주적 비전의 틀 그 자체이다...내가 주목하려는 비전의 모태라고 하는 말하자면 시간을 잉태하고 있다는 느낌이 주어진다...³⁰⁵⁾

305) 동경화랑에서 열린 《한국·5인 작가 다섯가지 흰색》 전(1975. 5. 6~5. 24)의 나카하라 유스케가 쓴 서문(번역본)이 1975년 5월 15일 홍대학보에 게재되었다. “韓國5人の 작가·

1975년 『홍익학보』에 한글로 번역되어 게재된 《5인 흰색》전의 “白”이라는 제목의 전시 서문에서³⁰⁶⁾(도95) 나카하라 유스케는 “한국의 현대회화가 가져다준 이들 백색의 회화는 주목할 만한 유니크한 것이며 다른 나라 현대회화에서는 거의 볼 수 없는 특질”로 밝히며 글을 시작하고 있다. 그는 흰색을 “현상의 생성과 소멸의 모태”이자 “우주적 비전의 틀”로서 모든 것을 아우르는 태초의 원형 그 자체로써 “조형기교가 아니라 회화사상의 표명”이라고 해석한다. 나카하라는 초대된 박서보, 허황, 이동엽, 권영우, 서승원 등의 작품이 재료와 기법, 작품에 대한 작가의 논리 등 각기 다른 성향을 가진 것을 지적했다. 그러나 색채에서 공통적으로 나타나는 중간색이 섞인 흰색을 “유니크”하다고 하며 색채의 그 이면을 보고자 했다.

《5인 흰색》전이 개최되고 있던 시기인 5월 15일 부산 현대화랑에서는 ‘탈 이미지는 가능한 가’라는 제하의 혁동인 좌담회가 개최된다.³⁰⁷⁾ 참여 작가인 허황, 김동규, 김홍석, 김종근, 정원일, 이정수 등은 현대미술의 양상과 자신들의 작업에 대한 경향, 신념에 대해 의견을 나누었다. 허황과 김동규, 김홍석, 김종근 등은 70년대 《에플 드 서울》전의 주요 초대작가로서 국제전에 단색화를 출품하기도 한 부산에서 활동한 추상 화가들이다. 참석자 가운데 《5인 흰색》전에 <가변의식>을 출품한 허황은 자신의 흰색 모노크롬 작품을 “이미지를 거부하여 도달한 화면”이라고 하며 “순수화를 지향하다보니 색채가 없어

다섯개의 흰색”, 『한국현대미술 다시 읽기』 III vol. ICAS. 2003, pp. 57-61에도 수록되어 있다.

306) <5つのヒンセク(白)-韓國5人の作家>전(1975. 5. 6~5. 24 동경화랑)의 도록에는 이일과 나카하라 유스케가 각각 집필한 서문이 수록되어 있다. 이일의 서문은 이우환이 일본어로 번역하여 수록했다. 전시회가 개최되던 기간에 이들의 서문은 『홍대학보』에 한글로 번역되어 실렸다.

307) 참석자: 허황, 김동규, 김홍석, 김종근, 정원일, 이정수, 사회 : 성백주, 일시 : 1975년 5월 15일 PM 7.

져”갔으며 “색자체가 이미지네이션을 너무 강하게 내포하고 있기 때문에 거부 현상”이 일어난 것이라고 주장한다.³⁰⁸⁾

이처럼 색을 표현했음에도 불구하고 색을 거부한 것으로 혹은 초월한 것으로 인식되어진 한국의 모노크롬은 《5인 흰색》전이 열리기 전 동경화랑에서 개최된 이브 클랭 등 서구 모노크롬 작가의 작품전이나³⁰⁹⁾ 일본 현대미술의 아버지라 일컬어지는 사이토 요시시게(齋藤義重 1904~2001)의 회고전(1973)에서 소개된 강렬한 원색 모노크롬과는 상당히 차별화된 뉘앙스를 가진 것이었다. 특히 사이토 요시시게의 회고전에서는 이브 클랭의 작품을 연상케 하는 순수한 파란색의 모노크롬 <作品>연작(도96, 97), 그리고 빨간색을 기조로 한 모노크롬 작품이 다수 전시되었다.³¹⁰⁾ 이 작품들 가운데는 평면에 공간감을 시도한 루치오 폰타나(Lucio Fontana 1899~1968)의 공간주의(Spazialismo) 를 연상하게 하는 작품이 포함되었는데, ‘빨간 베게’로 불리기도 한 <赤 PN1>, <赤 PN2>(도98)이다. 요시시게가 이 작품을 제작하게 된 것은 1972년 《양대광당》전에 출품한 허황의 ‘베개’ 연작 <가변의식>을 경북 공 전시장에서 일본 미술인사들과 함께 보게 된 것이 계기가 되었다.³¹¹⁾ <赤 PN1>, <赤 PN2>는 화면의 상단에 예리하게 칼자국을 내어 입체적인 방형의 물체가 떠 있는 듯한 뉘앙스를 주는데, 실제로 이 형태는 베개를 연상하게 한

308) “좌담: 탈 이미지는 가능한가?”, 『공간』, 1975년 7월, p. 37.

309) 김미경, “‘素’ - ‘素藝’로 다시 읽는 한국 단색조 회화, 《한국 5인의 작가·다섯 가지 흰색》전에 대한 고찰”, 『한국현대미술 다시 읽기 III』, Vol. 2, ICAS, 2003, p. 453.

310) 『齋藤義重 Yoshishige Saito』, Tokyo Gallery, 1973.

311) 허황은 논자와의 인터뷰에서 요시시게의 빨간색 모노크롬 작품 <赤 PN1>, <赤 PN2>에 대해서 언급하였고, 이후 요시시게의 회고전 도록을 서울의 논자에게 우편으로 보내와 이 같은 정황을 확인할 수 있도록 해주었다. 허황에 의하면 1972년 일본미술계 인사들이 양대광당전에서 자신의 작품을 보고 미협이 주선으로 자신의 작업실을 방문했다고 한다. 사이토 요시시게, 다카마츠 지로, 마에다 조사쿠, 야마모토 다카시, 나카하라 유스케 등이 방문했으며, 이후 동경으로 돌아간 사이토 요시시게가 빨간 베개를 그린 것을 야마모토 다카시에게 전해들었다고 한다. 허황, 논자와의 인터뷰, 2012년 2월 3일, 부산시 수영구 광안동 작업실.

한다. 그리고 《5인 흰색》 전(도93)에서 <상황>연작(도94)을 출품한 이동엽은 이 전시가 끝난 직후 동경화랑과 전속 작가로 3년간 계약하게 된다. 1976년 겨울 이동엽은 동경화랑 측의 공식적인 초청으로 일본에 머물게 되지만 그의 여권 문제로 몇 달 만에 한국으로 귀국하여³¹²⁾ 그 이듬해인 1977년 8월 무라마츠화랑에서 개인전을 개최하게 된다. 이동엽을 비롯한 일련의 한국 모노크롬 개인전의 행렬은 동경화랑 측에서 모노크롬에 남다른 관심을 가졌음을 시사하는 것이다.

서구나 일본의 모노크롬은 순수한 색채 그 자체가 부각되어 감상자의 시선을 화면의 표면에 묶어두는 듯하지만 한국의 모노크롬은 중간색이 혼합되어 오히려 색채의 순수성을 잃어 깊이를 더하게 되면서 감상자의 시선을 색채의 표면에 머물게 하지 않고 화면 속으로 끌어들이는 듯하다. 한국 작가들이 일본이나 서구와는 다른 세련되지 않은 색, 중간색이 혼합된 선명하지 않은 색을 쓰다 보니 미완성인 듯한 뉘앙스의 모노크롬을 창작하게 된 것이다. 때문에 한국 추상회화의 색채에 일본 미술계가 남다른 관심을 가졌으리라는 것을 미뤄 짐작할 수 있으며, 지금까지 일본 평론가들이 밝힌 한국과 일본 모노크롬의 미학적 차별성을 ‘원시성’에서 찾은 이유이기도 하다.

《5인 흰색》 전(1975)은 한국미술계에서 단색화가 공식적으로 거론되는 계기가 되었던 전시로써 단색화 연구에서 언제나 언급되어지곤 한다.³¹³⁾ 이 전시의 기획은 야마모토 다카시와 미술평론가 나카하라 유스케, 한국의 명동화랑 사장 김문호와 평론가 이일에 의해 진행되었다. 일본 측의 의도는 한국만의 독창적인 현대미술을 일본에 소개하는 것이었고, 한국 명동화랑에서도 일본의 현대미술전을 개최할 계획으로 진행된 일종의 교류전이였다. 서울 명

312) 이동엽, 논자와의 인터뷰, 2012년 2월 21일, 서울특별시 송파구 가락동 작업실.

313) 동경화랑에서 오프닝에 이일과 박서보(미협부회장) 두 사람을 초대하여, 이들이 도일했다는 보도가 있었다. “박서보씨 미협부회장”, 『경향신문』, 1975년 5월 10일.

동화랑이 경영난으로 1975년 1월 31일 문을 닫게 되면서³¹⁴⁾ 이를 실행에 옮기지 못하였지만, 동경화랑 측의 야마모토 다카시와 나카하라 유스케는 전시 준비를 위해 몇 차례 서울을 방문하여 작가와 작품을 직접 대면하고 작가와의 인터뷰를 나누는 등 일정한 준비기간을 거쳐 1974년경 초대할 작가들을 결정했다.³¹⁵⁾

이 전시의 한국 측 서문인 이일의 “백색은 생각한다”에서 이일은 처음으로 5명의 그림을 통칭하여 ‘모노크롬’이라고 하였다. 당시 그가 이 용어를 사용한 사례를 보면 1968년 전성우의 개인전 평론에서 색면추상 계열의 일부 작품을 ‘모노크롬’이라 지칭한 바 있지만³¹⁶⁾ 이후 이 용어의 사용은 드문 편이었다. 작가들의 구성을 살펴보면, 제1회 《양태광당》(1972)전을 통해 이우환이 발굴한 20대의 이동엽과 허황, 1972년 한지를 바탕으로 한 목판화전을 무라마츠화랑에서 개최했던 30대의 서승원, 1973년 《묘법》전을 무라마츠화랑에서 개최한 40대의 박서보, 1973년 경도 시그널화랑의 《서울 현대미술13인》전에 출품했던 권영우(1926~2013) 등이 초대되었다. 논자는 권영우를 제외한 4인의 작가와의 인터뷰를 통해 이들 작가들이 1972~3년경 야마모토 다카시와 나카하라 유스케 등 일본 미술인들과 국내 혹은 일본에서 만남을 가졌음을 확인한 바 있다.

314) 경영난 악화로 1975년 문을 닫았던 명동화랑이 1976년 재개관하였는데, 2월25일에서 3월 3일까지 재개관 기념전(동·서양 중견작가 작품 30점 전시)을 개최하였다. “명동화랑 재개관 기념전”, 『경향신문』, 1976년 2월 23일.

315) 이동엽, 논자와의 인터뷰(전화), 2012년 3월 12일. 이동엽은 1974년 군복무 중 《5인 흰색》전의 참가 요청을 받았고. 그는 열악한 집안 환경으로 인해 작업실이 없었는데, 당시 명동화랑 사장 김문호가 명동화랑에서 작업을 할 수 있게 하여 출품할 수 있었다고 한다.

316) “색동과 허(虛)의 허상(虛想)”, 『동아일보』, 1968년 10월 5일.

(2) 1977년 《한국 현대미술의 단면》 전을 통해 본 일본미술계의 단색화에 대한 미학적 평가

이제 한국작가들의 작품은 거의 모든 작품이 평면작품으로 흑백을 기조로 한 모노크롬 계통이었다는데서 단색파라는 명칭은 일본 내에서 확고한 개념을 획득하기에 이르렀다.³¹⁷⁾

동경 센트럴 미술관이 주최한 《단면》 전(1977. 8. 16~8. 28)(도99, 101) 개최 당시 이처럼 “단색파”는 일본에서 상당한 호응을 얻고 있었으며, 국내에서도 제26회 국전(1977)에서 단색화 작품인 이반의 <팽창력-겨울>이 대통령상을 수상하였다.³¹⁸⁾ 하종현 <Work 77-15>, 김진석 <그림자-맥>, 김종근 <적 77-10> 등이 특선에 이름을 올렸으며, 초대작가와 추천작가에도 단색화 작가들이 주류를 이루고 있었다.³¹⁹⁾ 다음은 나카하라 유스케가 1977년 7월에 작성한 《단면》 전 서문의 일부분이다.

일군의 한국미술가들은 특히 평면적인 작품에서, 현재 매우 특징 있는 동향을 전개해가고 있는 것처럼 생각된다... 작품은 그 표현양식, 또는 기법에 공통된 것은 아니다. 그러나 어떤 점에서는 현저한 공통성이 느껴지게 된다. 먼저 누구에게나 분명하게 나타나는 것은 반색채주의라고 할 수 있는 특징이다. 약간의 예외는 있지만, 대부분의 작품은 흑과 백이 기조(基

317) 이일, “한국 · 현대미술의 단면전”, 『공간』, 1977년 9월, pp. 83-84.

318) 이반은 예플 드 서울 창립전에 단색화 작품 <빛>을 출품했다.

319) 제26회 국전(1977)에 단색화 작품을 출품한 사례는 다음과 같다. 대통령상 이반, 특선 하종현 <Work 77-15>, 김진석 <그림자-맥>, 김종근 <적 77-10>, 강관옥 <전설>, 입선 안병석, 홍민표, 김홍석, 이태현, 김태호 등이 지명되었다. 추천작가에는 윤명로, 김종학, 정영렬, 박서보, 하동철, 이승조, 표승현, 조용익, 강정완, 초대 작가에는 이봉렬, 류경채, 정창섭 등이 단색화 작품을 출품하여 국전에서 단색화 경향이 서양화 2부의 주류 경향으로 확인 된다.

調)가 된다. 하지만 이들 한국의 미술가들에게 볼 수 있는 색채의 부정은 색채에 대한 관심의 한 표명으로서의 반색채주의가 아니라, 그들이 회화에 대한 관심을 색채 이외의 것에 두고 있다는 것을 말해주는 것이다...³²⁰⁾

나카하라 유스케는 단색화 작품들이 표현법이나 기법 상에서 각각의 개성을 가지고 있으나 그 모든 것을 아우르는 현저한 공통점을 ‘백색’과 ‘흑색’을 기조로 한 “반색채주의”로써 그것은 색채에 대한 부정이 아닌 “회화의 관심을 색채 이외의 것에 두고 있는 것”으로 해석한다. 《5인 흰색》전에서 “우주 생성의 모태이자 그 원형”으로 해석되었던 흰색에 대한 언급은 특별히 하지 않았다. 이 서문에서도 ‘슬픔의 미학’을 연상하게 하는 점을 《5인 흰색》전의 서문에서와 마찬가지로 찾아 볼 수 없었다.

동경 센트럴 미술관이 주최한 《단면》전을 계기로 ‘현대회화의 색채에 관하여’라는 주제의 좌담회가 개최되었다. 이우환이 통역과 사회를 맡고 박서보, 심문섭이 한국 측 작가로 참여하며 일본 측 작가로는 다카마츠 지로(高松次郎), 스가 기시오(菅木志雄), 히코사카 나오요시(彦坂尚嘉)가 참여하는데 좌담회의 전문이 1977년 『미술수첩』 10월호에 게재되었다.(도100) 특히 여기서 단색화의 색채에 대해 한·일간 나눈 견해가 유사하여 흥미롭다.³²¹⁾ 이우환은 “색채의 억제”, 박서보는 “색이 없어진”, 스가 기시오는 “절박한 한계”에 다다른 색의 감각으로 해석한 점이다.

이우환 : 《한국·현대미술의 단면》전(동경센트럴미술관 주최)을 시작으로 김환기전(동경화랑), 심문섭전·이동엽전·수채 6인전(무라마츠화랑), 김구림전

320) 평론가 나카하라 유스케가 쓴, 동경 센트럴미술관에서 열린 <한국현대미술의 단면>전(1977. 8. 16-8. 28)의 서문 재인용. “한국현대미술의 단면”, 『한국현대미술 다시 읽기』Ⅲ vol. ICAS. 2003, pp. 103-106. 이일, “한국·현대미술의 단면전”, 『공간』, 1977년 9월, pp. 83-84.

321) “現代繪畫の色彩をめぐそ”座談會, 『美術手帖』, 1977年 10月, pp. 169-188.

(가네코·아트·갤러리) 등 많은 한국작가의 작품이 발표되고 있습니다만...
좀 괴상할 정도로 색채가 억제되어 있어서 전체적으로 매우 금욕적인 느낌이
드는 특이한 회화세계를 자아내고 있는 것 같습니다.

여기서 이우환은 단색화에 대해서 색채의 억제로 인해 금욕적인 느낌마저
들게 하는 회화라 표현한다.

스가(菅) : 이번 한국전에는 흑백이 특별히 돋보였습니다만... 그만큼 절박한
한계를 의식한 것 같은 일종의 색에 대한 감각이라고나 할까, 그런 것을 느
꼈습니다.

스가 기시오도 《단면》전의 흑백으로 집약된 색의 감각이 ‘절박한 한계’를
느끼게 한다고 발언하는데, 연이어 박서보는 이러한 색채에 대한 의견에 대해
서 미술사적으로 좀 더 깊이 있는 근거를 대고자 다음과 같이 설명한다.

박 : 현재, 색을 극도로 한정하여 사용하게 된 경향을 시대적으로 보면, 아
마, 50년대의 앵포르멜 시대에도 다양한 색을 뒤섞기보다는 거의 단색으로
처리하고 있는 것 같은 경향이었던 것을 기억하고 있습니다. 그 후로 오늘
날까지 상당히 색을 제한해 사용하려는 경향이 유행하고 있는 것 같아요.

박 : 그것은 우연한 것인지 민족적인 것인지 잘은 모르겠는데요, 집단적으로
색이 없는 것 같은 것이, 별로 평론활동이 없는 곳에서 상당한 파워를 가지
고서 오랫동안 끈덕지게 지속되고 있고, 널리 전개되고 있는 것은 사실입니
다. 그렇기 때문에 현대미술의 한 경향으로서 받아들이고 있다는 것과는 약
간은 다른 것 같습니다. 그렇다고 해서 민족적이라고 해도 될지 어떨지에 대
해서는 잘 모르겠습니다만.

박서보는 국내 미술계에서 앵포르멜 시기부터 모노크롬 경향이 있었고, 상당히 색을 제한하고 있는 상황이 지금까지 지속되고 있다고 역설하며 그것이 민족적인 특성인지도 모르다는 애매한 의견을 제시한다.

이우환 : 역사적인 상황적인 문제. 역사적으로는 색을 싫어하는 유교 등의 영향도 있고, 그것이 상황에도 영향을 주고 있는 것 같아요... 다양한 물건이 생산되기도 하고, 사회가 풍요로워져서 색이 범람하면, 이상하게 표현의 차원에서 색을 무시하는 경향이 강해져 가는 것 같습니다.

이우환은 박서보의 의견에 덧붙여 전통적으로는 유교의 영향과 현실적으로는 이전시기보다 산업화된 사회에서 색이 범람하자 오히려 색을 무시하는 경향이 미술에서 나타나는 것으로 피력하고 있다.

일본의 평론가 나카하라 유스케와 오가와 마사타카(小川正隆) 등이 직접 내한 선정. 정부나 국가 차원의 교류전이 아니며 지원없는 민전으로 대규모 초대전이다. 한국현대미술에 대한 일본 미술계의 열의를 보여주는 전시이다. 일본평론가들의 한국현대미술에 대한 관심은 테크닉면에서 완벽을 기하지 않은 반면에 작품을 내면화하고 침잠시키는 정중동의 세계를 공통점, 한국미술협회 이사장 박서보는 “이번 전시회가 한국현대미술의 진면목을 일본에 인식시켜 세계를 향한 디딤돌을 마련할 것”이라고 흥분하고 있다.³²²⁾

이상은 《단면》 전 당시 국내의 신문기사인데, 색채가 억제된 단색화를 일본에서는 “정중동의 세계”로 해석하고 있고, 한국 현대미술에 대한 일본 미술

322) “한국미술작품초청전시회”, 『동아일보』, 1977년 8월 4일.

계의 열의를 보여주는 전시로 보도하고 있다. 그리고 이 전시가 동경전을 마치고 애지현(愛知縣)의 명고옥(名古屋)으로 순회전을 들어가게 된다는 기사도 게재되었으나 실행되지 못했다.

《단면》 전에는 19명의 작가(권영우, 김기린, 김용익, 김진석, 김창열, 박서보, 박장년, 서승원, 심문섭, 윤형근, 이강소, 이동엽, 이상남, 이승조, 이우환, 진옥선, 최병소, 김구립, 곽인식)들의 작품 100여점을 소개하였다. 알려진 바에 의하면 야마모토 다카시(山本孝), 나카하라 유스께(中原右介)와 오가와 마사타카(小川正隆)가 실제로 전시회 개최 한 달 전인 7월에 한국을 방문하여 50여명에 달하는 작가들의 작업실을 방문하고 그 가운데서 최종적으로 19명의 작가와 출판작품을 선정하였다고 한다.

《단면》 전의 흑백 도록을 통해 19명의 작가들의 작품경향을 살펴보면, 17명의 작가가 추상회화를 출품하고, 곽인식(郭仁植 1919~1988)이 유일하게 자연석을 소재로 한 설치 작품인 <무제>(1976)를 출품하며, 이상남도 유일하게 하나의 색을 지향한 사진작품 <창 76>(1976)을 출품하고 있다. 추상회화의 경우 대체적으로 단색화 경향이 출품되지만 이강소만이 프린트된 바탕에 아크릴로 채색한 색다른 평면작품 <무제 77051>(1977)를 소개하고 있다. 출품된 단색화 작품의 경향을 분류해보면 대체적으로 ①반복성·질감 ②질감 ③반복성 ④형상성 ⑤일루전 축소 ⑥개념적 작품 등으로 나눌 수 있다.

첫째, 반복성에 의해 질감이 부각된 작품군에는 권영우(權寧禹 1926~2013)의 <S 77~23>(화선지 1977), 김기린(金麒麟 1936~)의 <안과 밖>(유채 1977), 박서보(朴栖甫 1931~)의 <묘법 No. 24~76>(유채 1976), 최병소(崔秉昭 1943~)의 <무제>(연필, 종이 1976)(도102) 등이 있다.

둘째, 바탕 자체의 텍스춰가 부각된 작품군에는 윤형근(1928~2007)의 <청다색 '77 #33>(유채 1977), 김진석(金鎭石 1946~2004)³²³의 <그림자

7717>(유채 1977)(도103) 등이 있다.

셋째, 시스템화된 반복성이 화면을 채우는 작품군에는 이우환(李禹煥 1936~)의 <선으로 부터>(석채 1977), 진옥선(秦玉先 1950~)의 <답 77-0>(유채 1977), 이승조(李承祚 1941~1990)의 <핵 77-2>(유채 1977) 등이 있다.

넷째, 사물의 형상성이 두드러진 작품군에는 김구림(金丘林 1936~)의 <잡건雜巾>(목탄, 아크릴, 마포 1977), 김창렬(金昌烈 1929~)의 <물방울 A2>(유채 1976)(도104), 박장년(朴庄年 1938~2009)의 <마포 77~17>(유채, 1977) 등이 해당된다.

다섯째는 일루전을 축소하여 평면성을 부각시키고자 한 작품군으로, 서승원(徐承元 1941~)의 <동시성 77~61>(유채 1977), 이동엽(李東燧 1948~2013)의 <상황>(유채 1977) 등이 있다.

여섯째는 개념적인 작품으로써 오브제 경향이 강한 작품군으로 김용익(金容翼 1947~)의 <평면오브제>(1977) 등이 출품되었다.

한국작가 34명이 참가한 경도 시립미술관에서 개최된 《위상》전 (1982)은 3월 22일에서 28일까지 개최되었다.(도105) 개막일인 3월22일에는 이 미술관에서 주최한 좌담회가 열렸는데, 이경성(李慶成, 1919~2009) 윤명료, 기무라 요이치(木村要一), 나카하라 유스케(中原佑介) 등이 참석했다. 참석자 중 기무라 요이치는 『미술수첩美術手帖』의 편집장으로서 미술수첩 4월호에 《위상》전 특집을 신기 위해 참석했으며, 이 좌담회의 한글 번역본은 “현장좌담 : 한국현대미술, 말없는 순박한 정취”라는 제목으로 1982년 5월 『공간』지에

323) 김진석은 70년대 초부터 모래를 화면에 분포시켜 표면의 재질감이 두드러진 흑단색화를 시작하여, 1976년 제25회 국전에서 <그림자 762>로 문화공보부장관상, 1980년 <녹색공간-그림자 802>로 국전 대상을 수상한다. 에콜 드 서울전(1976-1984), 1982년 한국현대미술위상전(도쿄시립미술관), 1982-1983년 현대종이의 조형: 한국과 일본전(국립현대미술관, 사이타마국립미술관)등에도 출품했다.

게재되었다.³²⁴⁾ 좌담회에서 단색화의 미학적 특징을 나카하라 유스케는 ‘색채 배제’로 보았고³²⁵⁾, 기무라 요이치는 색채를 쓰고 있음에도 색채가 없는 것으로 느껴진다고 하며 “표현을 절제하려는 한국인의 소박한 감성” 혹은 “자연으로 회귀하려는 본성” 등으로 평하였다,

한국의 그림들은 서구의 모노크롬 회화와는 확연히 다른 것이고 한국 그림이 일본의 그림처럼 기술적인 완벽성을 다했음에도 불구하고 저항 감없이 포근하게 느끼는 것은 웬일인지 모르겠습니다. 표현을 절제하려는 한국인의 소박한 감성이 바탕을 이루고 있기 때문인지 아니면 자연으로 회귀하려는 본성 때문인지, 막연한 추측을 해보기도 합니다...

이처럼 기무라 요이치는 일본이 서구문명을 일찍이 접하면서 사회전체에 만연한 합리주의, 이기주의, 획일주의 등 문명의 공해 때문에 일본작가들의 작품에는 다분히 기계적이고 조작적인 데가 있는데 비해 한국작가들에게는 아직 그러한 문명의 폐해가 덜하기 때문에 어딘지 모르게 순박하고 신선한데가 있다고 평한다. 덧붙여 나카하라 유스케는 단색화를 통해 “한국현대미술이 양식화 과정”을 이루었다고 보면서, 이제는 한국 미술에서 보다 다양성이 추구되어야 할 때이며 특히 구상회화가 저조한 상태라는 지적을 하기도 한다.³²⁶⁾

그런데 윤명로는 이 전시를 관람하고 역시 ‘색깔이 없다’고 평하는 교토신문 미술기자 사이토에게 고려청자나 이조자기 같은 한국 전통예술에 대한 선입견 때문에 그런 평을 하게 된 것은 아닌지 묻기도 하는데, 사이토는 전통적

324) 현장좌담, “한국현대미술, 말없는 순박한 정취”, 『공간』, 1982년 5월, pp. 33-34.

325) 나카하라 유스케, “이번 전시회에서도 두드러지게 인상 깊은 점은 역시 색깔이 없는 민족이구나 하는 생각을 가졌습니다. 색깔이 없다는 말은 개성이 없다는 뜻은 절대 아니고 화면상에 나타난 색깔 말입니다.”

326) 현장좌담. 앞의 책, pp. 59-62.

인 것과는 상관없는 것이라고 그의 말을 부인했다.

이상으로 일본 미술인들의 단색화에 대한 미학적 견해를 살펴보면, 《5인 흰색》 전(1975) 이후의 전시회에서는 ‘흰색’에 대한 특별한 관심이나 의미부여, 그리고 주목된 현상을 발견할 수 없다는 점을 주목할 필요가 있다. 《단면》 전(1977)이나 《위상》 전(1982) 등에서 일본인들은 더 이상 단색화를 ‘흰색’ 미학에 국한시키지 않는다. ‘정신세계’를 표명한 ‘색채의 초월’이 그들이 70년대 동안 일관되게 인식해온 단색화의 미학이었다. 지금까지 한국 미술사 학계에서 정체성의 쟁점이 되어온 ‘흰색’ 미학에 대해 오히려 일본에서는 특별한 개별적 의미를 두지 않음을 발견할 수 있다. 때문에 ‘애상’, ‘비에’를 불러 일으킨다는 ‘흰색’ 미학에 대한 표현도 그들에게서 찾을 수 없었다.

이 시기 단색화가 “일본화단에 소개 전시되면서 현지에서 상당한 평가를 이끌어 냈다”는 오광수의 평가처럼 우리미술이 이처럼 외국에서 주목받은 예는 없었다. 일본에서의 관심은 국제 미술계에서도 한국 현대미술이 통할 수 있다는 자신감을 갖게 했을 것이며, 일본에서 단색화의 국제화의 서막을 올림으로써 1990년대 영국과 프랑스에서, 2000년대 이태리, 미국, 중국 등지에서 단색화 기획전이 개최되고,³²⁷⁾ 최근에 들어 단색화의 국제화가 더욱 활발히 진행 중에 있다.

327) 1990년대 이후 단색화의 해외 기획전 현황은 다음 절에서 자세히 다루었다.

IV. 단색화의 미학 : 인간과 물질의 교감

1970년대 단색화는 수수하고 고담(枯淡)하여 자연을 닮아 있는 화면이다. 저 멀리 아득하게 시야에 들어오는 우리의 눈과 밭, 산과 들, 어느 한곳인들 그 미술과 닮지 않는 곳이 있는가. 최소한의 색과 표현으로 완성된 그림은 인공적인 손길이 덜 간 듯하다. 그러나 실은 아주 오랜 시간동안 화가의 반복되는 손동작이 캔버스에 머물러 있어야만 하는 지루하고도 고단한 작업과정을 거쳤다는 것을 관람자가 알아채기는 힘들다. 이미 우리가 알고 있는 행위의 과정 자체가 예술인 액션페인팅과 같이 역동적이며 극적이고 우연적인 행위와는 다른 차원으로서, 단색화 작품은 작가 자신의 극기와 의지를 표현하는 매우 단순하고도 동일한 동작의 끝없는 반복이라는 측면에서 전래의 수행법(修行法)을 떠올리게 한다. 육체의 노동을 통해서 몸과 마음을 닦는, 마음을 비워나가는 정신을 정화시키는 차원의 시간성에 관한 것이다. 나아가 단색화 화가들이 화면위에서 행한 자신들의 행위와 물감과의 교감은 표면의 독특한 질감으로 나타나게 되었는데, 이러한 이색적인 작업과정과 화면의 질감은 동시대 산업화된 미니멀리즘과의 차별 점으로써 지적할 수 있으며, 한국 단색화의 독자성이라 할 수 있다.

1974년 조셉 러브는 제2회 《양태광당》 전 평가회에서 단색화 작품들에서 공통적으로 드러나는 독특한 질감을 ‘텍스처의 전위’라고 표현하며 미국의 미니멀리즘, 일본 미술과의 차별성을 지적하고, 한국 추상회화의 나아가야 할 방향성을 제시한 바 있다.³²⁸⁾ 서구 미술전문가에 의해서 처음으로 규정된 단색화의 이러한 특징을 한국 평론가들도 공통적으로 인식하며 김복영은 ‘물성’, 윤진섭은 ‘촉각성’ 등으로 표현해 왔다. 2014년에 들어서면서

328) 조셉 러브, “TEXTURE의 전위: 제2회 양태광당전”, 『홍대학보』, 1975년 5월 1일.

단색화에 대한 서구미술계의 관심 속에서 이러한 단색화의 미적 특질이 재발견되고 있는데, 뉴욕 구겐하임 미술관 큐레이터 알렉산드라 먼로(Alexandra Munroe)는 “순수하게 ‘윤리적 행위’로서 설명될 수 있는 전 세계에 걸쳐서 유일한 현대미술 사조(한국의 모노크롬 회화)”라고 표현하며³²⁹⁾ ‘행위성’에 주목한 바 있으며, 영국 출신의 미술가이자 이론가인 사이먼 몰리(Simon Morley)는 “공감각적이고 다형적 다기능적인 회화의 경험에 토대를 둔 단색화” 작품이 높은 인식에 기반을 둔 접촉의 감각을 표현하고 있다고 하며, “촉각 혹은 촉각적 ‘봄’”의 시각으로 단색화의 질감을 해석한다.³³⁰⁾

이상과 같이 국내외적으로 한국 단색화의 특질로 인식된 화면의 질감이 부각되는 작품들 위주로 다음과 같은 두 가지 카테고리로 나누어 그 양식을 분석하였다. 첫째는 ‘긋고 지우기’, ‘뜯고 떼우기’, 문지르고 지우기 등 반복적인 동작의 흔적이 화면을 채우고 있는 그림들이다. 정상화의 <무제>, 권영우의 <작품>, 박서보의 <묘법>, 하종현의 <접합>, 최대섭의 <적跡>, 김종근의 <Product>, 최명영의 <등식>, 김홍석의 <개폐開閉> 등이 여기에 속한다. 둘째는 화면의 바탕자체에서 재질감이 두드러지는 작품군이다. 마포의 투박한 질감이 그대로 드러난 윤형근의 <다-청>, 닥나무의 섬유질을 재료로 하여 일련의 수작업을 거쳐 화판 위에서 닥의 결들이 그대로 드러나게 한 정창섭의 <닥>, 모래를 화판에 분포시켜 그 물질성이 드러난 김진석의 흑색 모노크롬 등이 속한다.

329) “추상의 윤리성, 또는 서양의 관점에서 본 단색화의 발견 The Ethics of Abstraction, or, for the West, a Rediscovery of Dansaekhwa”, 『The Art of Dansaekhwa』, 국제 갤러리, 2014, p. 46. 이 글은 윤진섭이 초빙큐레이터로 참여한 국제 갤러리에서 개최된 《단색화의 예술 The Art of Dansaekhwa》전(2014. 8. 28-10. 19)의 도록에 실려 있다. 알렉산드라 먼로는 현재 구겐하임 미술관 아시아부, 삼성 시니어 큐레이터로 재직 중이다.

330) 사이먼 몰리, “만짐의 코키토-촉각적 ‘봄’과 단색화”, 『미궁에 빠진 미술비평』, 한국미술평론가협회, 2014, p. 394.

본 장에서 두 가지 작품군에 속하는 여러 작가들 중 70년대부터 단색화 운동에 참여하여 현재까지 지속한 6명의 작가들을 선별하여 그들의 작품에서 드러나는 양식적 특징, 작업과정, 비평가들의 작품평 등을 살펴보고자 하였다. 단색화 운동에서의 큰 역할에도 불구하고 이우환의 두 가지 시리즈 <선으로부터>, <점으로부터>는 물감과 행위의 교감이 이루어지는 끝없는 반복이 아니라 하나의 붓 자국 즉 일획이라는 ‘시스템화’ 된 반복성과 화면의 ‘텍스처’에 대한 뉘앙스가 미미하다는 점 때문에 논자가 나눈 두 가지 작품군으로 분류하기 어려워 대상에서 제외하였다.

1. 행위의 반복에 의해 물성이 드러나는 작품군

1) 박서보 <묘법>

선을 가지고 우리의 일상생활에서 느끼는 자연과 인간의 행위를 그리는데...
 ‘뭔가 원시적인 것’을 찾는데 주력하고 있다³³¹⁾

박서보(朴栖甫 1931~)의 첫 번째 <묘법>전이 1973년 6월 18일부터 6월 24일까지 일본 동경 무라마츠(村松) 화랑에서 열렸다. “자연과 인간행위”를 그린 그림을 강조한 1973년 3월 『홍익학보』의 기사를 필두로 한국과 일본의 여러 언론 매체에서 이 전시회에 대해 보도한다.³³²⁾ 덜 마른 유화물감위에서

331) “박서보 교수 무라마쓰서 개인전”, 『홍대학보』, 1973년 3월 1일.

332) 1973년 일본 동경 무라마츠 화랑에서 열린 박서보의 첫 번째 묘법전에 대한 일본에서의 언론보도는 다음과 같다. “朴栖甫油畫展”, 『東洋經濟日報』, 1973년 6월 22일, “白を基調に線の反復”, 『東和新聞』, 1973년 6월 28일, 峯村敏明, “展評 東京”, 『美術手帖』, 1973년 8월 등이 있다. 한국에서의 언론 보도는 다음과 같다. “미니인터뷰 : 세 번째 개인전을 ‘도쿄’서, 서양화가 박서보씨”, 『선데이 서울』, 1973년 6월 10일, “박서보 교수 무라마쓰서 개인전”, 『홍대학보』, 1973년 3월 1일. “박서보 교수 일서 개인전”, 『홍대학보』, 1973년 6월

행해진 연필 드로잉으로 “인간행위를 그린” 70년대의 <묘법>은 80년대 이후 바탕재를 한지로 바꾸었지만 여전히 ‘정신성’을 강조하며 현재진행형에 있다.

단색화는 자연관의 복귀운동이다. 자연의 한 부분으로서 자연을 살기를 바라는 자기를 들어내지 않고 무화시켜 자연과 합일하는 세계... 정신전통을 회복시켜야 한다는...³³³⁾

무라마츠전에서 최초로 공개된 <묘법>연작 중 몇몇 작품이 1973년 8월 『미술수첩美術手帖』에 게재되었다.³³⁴⁾(도106, 107) 그 그림들을 통해서 초기 <묘법>의 형식적 특징을 살펴볼 수 있는데, “희끄무레한 색”³³⁵⁾이 전면화 된 모노크롬, 세로로 길이가 긴 직사각형의 캔버스, 날카롭고 짧은 연필 선으로 채워진 화면 등을 들 수 있다. 당시 그 작품들은 상당히 반응이 좋아 무라마츠 전시작품 17점 중 6점이 팔리는 성과가 있었다.

60년대 말부터 일본에서의 개인전 시기를 타진하고 있던 박서보는 1973년 6월 무라마츠 개인전을 개최한 후 그 성공적인 결과와 커미셔너로 참여한 1974년 제6회 카뉴 국제회화제에서 한국 단색화 작가들이 공동으로 국가상을 수상한 것을 프랑스 현지에서 목격하였고, 나아가 제7회 카뉴 국제회화제에서 1974년에 이어 연속으로 한국 단색화 작품이 공동으로 국가

15일. “‘무라마츠’서 개인전”, 『한국일보』, 1973년 6월 10일, “평면작업의 새 차원, 박서보 ‘묘법전’”, 『독서신문』, 1973년 7월 29일 등이 있다.

333) 박서보, 논자와의 인터뷰, 2014년 5월 10일, 성산동 서보문화재단 사무실.

334) 對談, “韓國の美術 朴栖甫 + 前田常作”, 『美術手帖』, 1973년 8월, pp. 152-155.

335) 박서보는 색채를 드러내기 위해 색을 쓴 것이 아니며, 여러 가지 색이 섞인 ‘희끄무레’한 색을 만들었고, 색채로서만 기능하는 흰색은 화면의 깊이감이 없지만, 자신의 색은 상당히 깊이가 느껴지는 색이라고 진술한 바 있다. 박서보, 논자와의 인터뷰, 2011년 11월 4일, 성산동 서보문화재단 사무실.

상을 수상하며 1975년 제14회 상파울로 비엔날레 측에서 마련한 김환기의 특별전이 뉴욕시 기 모노크롬 작품들로 구성되는 등 세계 미술계의 한국 단색화에 대한 호의적인 평가들을 체득하게 된다. 이 미술 운동의 리더로서 국제화에 확신을 가지게 된 박서보가 <묘법>의 독자적인 파리 진출을 꾀하게 된 것으로 보인다.(도104) 박서보의 이러한 계획이 현실로 한걸음 다가선 것은 1976년 통인화랑에서 개최된 개인전(10. 5~11)이었다. “이색 개인전 ‘손의 여행기’”라는 제목으로 통인화랑전에 대한 기사가 실린 중앙일보(1976년 10월 7일)에는 “이 전시 이후 12월에 프랑스로 가 본격적인 평가를 받겠다”는 박서보의 인터뷰가 실렸으며, 1967년부터 1976년까지 제작된 29점의 작품이 전시된 것과 조셉 러브가 쓴 전시 평문의 일부도 게재되었다.

통인화랑전 팜플렛에는 미국의 조셉 러브, 일본의 이우환³³⁶⁾, 한국의 이일 평론가의 평문이 함께 삽입되어 있다. 당시 미술계 분위기에서 한 작가의 개인전에 미국인이 포함된 서로 다른 국가의 3인의 평문이 팜플렛에 한꺼번에 게재된 것은 매우 드문 사례였고, 더욱이 각 평문 하단에는 해당 평론가의 사인으로 끝을 맺고 있어 박서보의 파리 진출에 대한 평론가들의 발언에 대한 신뢰성을 드높이고자한 것을 미뤄 짐작할 수 있다. 더불어 프랑스 진출을 염두 해둔 행적으로서 또 하나의 단서로 보이는 것은 이일의 평문 “묘법의 회화적 세계”와 이우환의 “박서보, 또는 관념의 양식에 관하여”를 한글과 함께 붙여 번역문으로 실었다는 점인데,³³⁷⁾ 일반적으로 미술 팜플렛의 번역문은 영어로 작성되기 때문이었다.

그 3인의 평론가들은 박서보가 엄선한 이들이었음을 알 수 있는데, 먼

336) 이우환은 도일한 이후 일본에서 거주 활동하지만 줄곧 한국 국적을 유지하고 있다. 당시 이우환이 작성한 박서보의 평문 하단에 도쿄에서 작성한 것을 밝히고 있다.

337) 조셉 러브의 “박서보의 화면 : 손의 여행기”는 한글과 함께 영어 번역문이 실렸다.

저 이우환은 1971년 파리 비엔날레에서 주목된 이후 파리를 비롯한 유럽의 다양한 화랑에서 초대전이 마련되는 등 70년대 중반 이미 유럽에서 인지도를 쌓아가고 있었기 때문에 일본인 평론가보다 일본에서 활동하고 있는 작가이자 이론가인 그가 <묘법>을 홍보하는데 더욱 적합한 인물이었을 것이다. 서울대학교에서 불어를 전공했고 파리에서 미술사를 공부했던 이일은 당시 파리 미술계의 정황을 가장 잘 파악하는 불어에 능통한 유일한 한국 평론가였으며 1977년에는 카뉴 국제회화제 측에서 위촉한 국제 심사위원 중 한명이었던 만큼 파리미술계에서 어느 정도 알려진 인물이었던 것으로 보인다. 조셉 러브는 미국인 평론가로서 일본 상지 대학의 교수로 재직하며 아트 인터내셔널, 일본의 다양한 미술잡지 등에 활발히 글을 기고하는 국제적인 평론가였다. 이 세 사람은 당시 단색화의 미학을 널리 알리는데 적극적으로었다는 점과 국제무대에서 어느 정도의 역량을 인정받고 있는 인물이라는 공통점을 가지고 있었다. 이러한 당시의 모든 정황들을 볼 때 파리 진출에 대한 박서보의 철저한 준비성과 기대감을 살필 수 있는데, 어찌된 일인지 박서보의 프로파일(profile) 상에는 1976년 12월을 전후로 한 프랑스 파리에서 개최된 그의 개인전에 대한 기록을 찾을 수 없었으며, 1980년까지 파악된 것은 1977년 제8회 카뉴 국제회화제, 1978년 제2회 《파리 국제현대미술의 만남》전(국립 그랑팔레미술관)등 파리에서 열린 단체전에 참가한 정황만이 파악되었다. 아마도 그 계획은 철저한 준비에도 불구하고 어떠한 연유에서인지 무산된 것으로 보인다.

연필자국 하나하나를 동일한 친밀감을 갖고 그린 ‘손의 여행기’... 나의 견해로는 이것은 특히 도자기나 농촌가구와 같은 민예품속에서 엿보이는 요소로 보인다. 그의 예술은 오늘날 구미나 일본에서 볼 수 있는, 고도로 기교에 치우치고 극히 자의식적인 것과는 대조적이며, 너무 외향적이거나 그

어떤 유아론적인 경향인 것과는 구별되어야 한다.

이상은 <묘법>의 시각적인 뉘앙스를 “소탈하고 꾸밈없는” 한국적인 정서가 베어나는 “도자기나 농촌가구”와 같은 민속 공예품이 연상된다고 표현한 조셉 러브의 평문 “박서보의 화면 : 손의 여행기”의 일부분이다. 여기서 그는 비록 외형적으로는 미니멀리즘에 인접해 있지만 <묘법>에서 보이는 토속적 요소를 구미나 일본에서 유행하는 기교적이며 시각적인 경향과의 차별적인 특징으로 규정하였다.

“박서보, 또는 관념의 양식에 관하여”에서 이우환은 <묘법>의 시각적인 뉘앙스보다는 제작과정 자체를 하나의 예술로 파악하고 있음을 살필 수 있다.

이런 어처구니없는 짓이 끝없는 자기수련의 세계이고 보면... 캔버스나 색소나 연필이나가 다 무엇을 나타내기 위해서 동원된 소재가 아니라, 스스로를 크게 개방하기 위해 서로가 호응하여 금욕적인 생활을 영위하는 친구들이라고나 할까... 표현욕구의 단념과 극기를 위해 수양을 쌓고 도를 닦는 일에 가까운 프로세스가 되지 않을 수 없나 보다. 주문을 외우듯, 참선을 행하듯... 되도록 단조로운 행위의 반복을 통한 수련과정에서 스스로를 참고 억제시켜 감으로써, 끝내는 거기에 환히 열리는 드뭇고 크낙한 해방의 경지를 노닐고자 함일려라.

이처럼 이우환은 “어처구니없는 짓이 자기 수련의 세계”이고 “주문을 외우듯”, “참선을 행하 듯”하여 “드뭇고 크낙한 해방의 경지”로 이르고자 한 것이 <묘법>이라고 평하며, 전통의 수행법이 묘법이 존재할 수 있는 본질을 말하고 있다.

<묘법>을 통해서 확인할 수 있듯이 단색화의 미학은 대체로 두 가지로 표현되고 있음을 알 수 있는데, 첫 번째는 시각적인 측면에서 한국적인 정서가 표출되고 있는 것이며, 두 번째는 ‘수행’과도 같은 제작과정 자체이다. 외형적인 측면은 주로 외국 미술전문가들에 의해 표현되어 왔고, 제작과정 에 대해서는 국내의 평론가들이 주로 표명해 왔다.

한편, 1973년 무라마츠 개인전 직전에 한국에서 이루어진 일부 주간지와 일간지 등의 언론 인터뷰에서 박서보는 그의 신작을 <가변질>이라 명명하였다. “전시제목을 ‘가변질 전’으로 붙일 예정”이라는 제목으로 보도된 『한국일보』(1973년 6월 10일), “세번째 개인전을 ‘도쿄’서 서양화가, 박서보 씨”란 제목의 『선데이 서울』(1973년 6월 10일)(도108) 등이 있다. 그런데 실제 일본 현지의 무라마츠 전시를 취재한 일본 『東洋經濟日報동양경제일보』(1973년 6월 22일)의 보도에서는 <묘법A>, <묘법B> 등으로 표기하고 있음이 확인되었다. 그러나 무라마츠전 도록에는 <作品작품>으로 표기되어 있다.³³⁸⁾ 따라서 무라마츠전이 개최될 당시 세 가지 이상의 제목으로 불렸던 그의 새로운 그림은 최종적으로 <묘법>으로 정착되었음을 알 수 있는데, 작품의 제목조차 쉽게 결정할 수 없었던 새로운 작업에 대한 그의 고민을 미뤄 짐작할 수 있다. 당시 이러한 작품 제목의 변화는 흔한 사례로 파악되는데, 이우환의 경우에도 1971년 제7회 《파리비엔날레》출품작 <관계항>이 처음에는 <현상과 인식B>이었으며, 하종현의 <접합>은 1974년 명동화랑 개인전에서 <작품>으로 표기되었고, 윤희근의 <다-청>도 1973년 명동화랑 개인전 당시에는 <절규>로 명명된 바 있다.

박서보의 작업 사진들을 보면, 그는 캔버스를 바닥에 누여 엮드린 자세

338) 對談, “韓國の美術 朴栖甫 + 前田常作”, 『美術手帖』, 1973年 8月, pp. 14-18. 박서보와 마에다 조사쿠의 대담이 실린 글속에 박서보의 무라마츠화랑 개인전의 작품이 여러 편 게재되어 있는데, 일괄적으로 명제가 <作品작품>으로 표기되어 있다.

를 취한다. 그런데 1973년 무라마츠 전을 전후로 한 작업광경 사진을 보면 캔버스를 세워 마주보며 작업을 하고 있다.(도109) 이러한 <묘법> 초기의 일반적인 서양화의 제작방식이 점차 서예나 동양화의 제작방식인 화면을 바닥에 누어서 작업하는 유형으로 전환된다. 이러한 변화가 나타난 것은 박서보가 홍익대 서양화과로 전과하기 전에 동양화과에서 수학한 것과는 관련이 있을 것이다. 작업 방식의 변화로 인해 <묘법>의 화면은 세로보다 가로로 길이가 긴 방향으로 대부분 전환된다.(도110) 평론가 송미숙(宋美淑 1943~)은 이러한 작업방식에 대해 “스케일의 확장과 화가의 신체의 몰입을 더욱 증강 시키는 것”이라고 평한 바 있듯이,³³⁹⁾ 행위성이 더욱 용이해진 것이다.

박서보의 진술에 따르면 <묘법>의 제작 동기는 1967년 우연히 목격하게 된 박서보의 서너 살 된 아들의 미숙한 글쓰기로부터 비롯되었다고 한다.³⁴⁰⁾

둘째 아들이 다섯 살 위인 제형의 초등학교 노트(방한지)에 글씨를 썼는데 그것이 칸 속에 들어가지지가 않으니 고무지우개로 지우고 또 지우다가 종이가 꾸겨지고 찢어졌단 말이지. 그러다 그 녀석이 화가 나서 “에잇”해 버렸는데 바로 이것이 체념이로구나 그때 깨달았다. 처음에는 그림에다가 방한지처럼 그렇게 그렸다.³⁴¹⁾

339) 송미숙, “박서보의 묘법들”, 『박서보』 전, 조현화랑, 2011년.

340) 박서보는 논자와의 2회에 걸친 인터뷰에서 자신이 <묘법>을 시작한 시기를 1967년으로 일관되게 진술하였다. 그러나 ‘1967년’에 대한 의문이 미술사학자, 미술 평론가 등에 의해서 지속적으로 제기되어 왔으며, 이에 관한 글들이 서적이거나 학술지 등에서 발표되었는데, 대표적인 저서로는 류병학, 정민영, 『한국현대미술자성론 : 우리들의 일그러진 영웅』, 아침미디어(2001)가 있다.

341) 박서보, 논자와의 인터뷰, 2011년 11월 4일, 성산동 서보문화재단 사무실.

<묘법 No. 46>(도101)에서 보듯이 초기 <묘법>은 비스듬한 사선을 화면에 촘촘히 채워나가는 양상으로써 선의 길이가 짧고 그 굵기도 가늘다. 그런데 1970년대 후반에 들어서면 선의 굵기가 확연히 두꺼워져 선에 가한 손의 힘이 느껴진다.(도112) 동경 센트럴미술관에서 개최된 《단면》 전 출품작 <묘법 No. 24-76>(1976)(도113)의 화면을 보면, 두터워진 연필 선과 물감의 마찰이 더욱 강해져 화면의 물질감이 이전보다 두드러진다. 1978년부터는 선의 형태가 사선이나 직선에서 벗어나 S자형으로 변화를 일으키는데, <묘법 No. 66-78>(도114)에서 보듯이 상당히 두터워진 선들은 상단에서 하단으로 유려하게 곡선을 그리며 가지런히 끝맺음을 하고 있다. 그것은 하나의 패턴으로써 정확한 간격을 유지하기 위해 계산된 인위성을 드러낸다. 초기의 무작위적 연필 ‘긋기’가 이후 하나의 패턴으로 반복되어 미니멀리즘의 흔적을 감지할 수 있게 한다.

이러한 결과물의 제작과정을 살펴보면, 먼저 유화물감을 캔버스에 칠한다. 그 물질감이 마르기 전에 연필을 사용해 ‘긋기’를 지속해 어느 정도 화면에 선들로 메워졌을 때 다시 희끄무레한 물감을 그 위에 칠하여 앞서 진행한 과정을 모두 덮어버려 무(無)로 돌아간다. 그리고 난 다음 다시 그 과정을 반복해 나가는 화가의 극기를 요하는 제작과정을 가진다. 이미 이 같은 행위를 그는 “어처구니없는 짓”이라 불렀는데, 이런 짓을 처음 시작한 40대의 박서보가 현재 80세가 넘어서도 이를 계속해 나가고 있다. 그의 말처럼 “도를 닦는 일”으로써 “불경을 외우듯”이 “반복을 통해서 자신을 비워내는” 짓이기 때문에 가능할 것이다. 그렇지 않고서는 그렇게 긴 세월동안 바닥에 엎드린 채 단순한 손동작만을 하루 종일 계속할 수는 없는 노릇이기 때문이다.

2) 하종현 <접합>

1974년 서울 명동화랑에서 개최된 제2회 개인전(6. 10~6. 16)에서 하종현(河鍾賢 1935~)은 단색화 작품을 처음으로 발표하였다. 1974년 6월 『조선일보』에는 “최소한의 평면 속 시공: 하종현전”이라는 제목으로 다음과 같은 그의 인터뷰 내용이 실렸다.

마대와 백색페인트의 새로운 관계성을 더욱 심플하게 제시... 최소한의 소재로서 공성(空性)과 같은 넓은 시공적(時空的) 이미지를 평면에서 구축하려고 한다. 그것은 전통적인 동양의 공(空)의 사상에서 연유했다기보다도 한 작가의 미술행위를 통해 도달된 하나의 중간결산과도 같은 것이다.³⁴²⁾

하종현이 밝힌 바와 같이 그의 단색화 작품 <접합>은 “마대와 백색페인트의 새로운 관계성”을 평면에 제시한 것으로써 “물질성 외에 회화적인 요소로서의 방법론을 거부한 작업”이었다.³⁴³⁾

입체 실험에서의 효과를 어떻게 그대로 평면으로 옮겨 놓을 수 있겠는가 하는 점이 과제이다³⁴⁴⁾

이 같은 그의 발언은 60년대 말부터 70년대 초 A.G의 리더로서 실험해 온 행위와 사물의 관계성에 주목한 모노하 경향의 입체 미술과 <접합>이 맥을 같이하고 있음을 시사하는 것이다. 그는 <접합>의 구성요소를 물감과

342) 이흥우, “최소한의 평면 속 시공 : 하종현전”, 『조선일보』, 1974년 6월 29일.

343) 하종현, “작가의 ‘자작’ 수상 - 물질성과 회화의 조화”, 『공간』, 1977년 12월, p. 25.

344) “1975년도 공간미술대상 수상자 하종현”, 『공간』, 1975년 9월, pp. 60-61.

마대, 그리고 행위로 집약하고, “그 어느 것 하나 독단적으로 물질의 특성을 고집하거나 행위만이 두드러지게 돋보이는 것이 아니라 자연스럽게 만들어 가는 관계”³⁴⁵⁾로 인식하여, 그 구성요소들 간의 관계가 일어나는 지점 즉 ‘접합’을 통해서 열어가는 새로운 세계를 평면에서 구축하고자 하였다. 이일이 언급한 바대로 결국 “비회화적 회화”, “평면화된 오브제로서의 회화”³⁴⁶⁾를 낳게 된 것이다.

앵포르멜 시기 <부적>이라는 작품으로 제4회 파리 비엔날레(1965)에 참가하였던 하종현은 1966년부터는 서구의 옵아트와 오브제를 결합한 독특한 추상회화인 <탄생 A>, <탄생 B>를 발표하면서 한국 미술계에 누구보다 먼저 기하학적 추상을 소개하였다. 1971년 제7회 파리 비엔날레에서는 이우환과 함께 입체 작품을 출품하였는데³⁴⁷⁾ 이우환의 모노하 작품 <관계항>이 세계미술의 중심지 파리에서 세계적인 주목을 받으며 국제화에 성공하는 현장을 함께 했다. 이렇듯 앵포르멜과 기하학적 추상기를 지나 입체미술에 몰두한 시기동안 한국 현대미술의 아방가르드를 자처하며 국제무대에 섰던 하종현이 1974년 모노크롬으로 전환하게 된다. 그 계기를 그의 진술을 통해서 확인할 수 있는데, 1972년 당시 몰두하고 있던 오브제 작품이 일본 미술계에서 어느 정도의 평가를 받는지 점검하기 위해 하종현은 동경 긴화랑(3. 6~12)에서 첫 번째 작품전을 개최하게 된다. 『미술수첩美術手帖』이나 『아트 인터내셔널』 등에 그의 작품이 소개될 만큼 그 개인전에 대한 평가는 상당히 좋은 편이었다. 그런데 “나는 그러한 방법이 나의 것이 아님을 깨닫게 되었다... 그것은 이미 일본 쪽에서 석권하고 있는 것이라는 강한 충

345) 하종현, “작가의 변-자연스러움을 찾아서”, 『공간』, 1982년 5월, p. 37.

346) 이일, “하종현, 그 체취와 작품”, 『화랑』, 1984. 여름, pp. 33-40.

347) “파리 비엔날 출품 공동작품”, 하종현, 이우환, 김구림, 『공간』, 1971년 7월, p. 67. 1971년 국립현대미술관에서 열린 《A.G 창립》전을 계기로 하종현은 1974년 단색화 개인전 이전까지 본격적인 모노하 계열의 입체(오브제) 작품을 제작한다.

격을 받았기 때문이다”³⁴⁸⁾ 라며 정작 본인은 일본 내 모노하 혹은 전위를 표방한 입체 미술이 극성기에 달해있는 상황을 목격하면서 자신의 입체 작업에 대한 심각한 재고가 있었음을 진술하고 있다. 70년대 초 한국 현대미술 작가들이 가까운 일본 미술계의 동향과 그곳에서의 개인전을 열고 그들의 평가나 반응을 통해서 자신의 작업의 방향성을 설정하거나 새로운 작업을 재고하는데 하나의 기준점으로 삼았음을 하종현의 발언을 통해서 확인할 수 있다.

동경 긴화랑전이 개최된 지 2년 후, 40세의 하종현은 박서보를 비롯한 이우환, 윤형근 등이 나아간 그린버그식의 모더니즘을 표방한 평면성을 기조로 한 ‘하나의 색’으로 그린 ‘이미지 없는 그림’으로 전환하게 된다. 캔버스 뒤에서 물감을 앞으로 밀어내는 그만의 독특한 방법론을 창안하여 명동화랑 개인전에서 모노크롬을 발표하였다. 1974년 명동화랑전 팜플렛에는(도 116) 백과 흑색이 전면화 된 모노크롬 5점과 이전에 발표하였던 입체작품 4점이 함께 수록되어 있으며, <OEURE작품>(1974)(도115)이 유일하게 칼라도판으로 수록되어 있었다.³⁴⁹⁾ <OEURE작품>은 울이 굵은 마대의 질감이 그대로 드러난 표면에 동일한 크기의 흰색 가로형 밴드가 상하에 걸쳐 질서정연하게 반복적으로 나열되어 있으며, 표면에 비 규칙적으로 물감이 흘러내려 굳어 있는 작품이다. <접합> 시리즈의 시작점을 정확히 보여주는 사례이다. 이 작품을 비롯한 초기 <접합>에서 집중적으로 사용된 흰색에 대해서 그는 두 가지의 측면에서 그 이유를 밝히고 있다. 첫째는 “마대의 색과 잘 어울리고”, 둘째는 “색으로서의 성격을 고집하지 않는 것”이었다³⁵⁰⁾

348) “1975년도 공간미술대상 수상자 하종현”, 『공간』, 1975년 9월, pp. 60-61.

349) 1974년 명동화랑에서 개최된 하종현의 개인전의 도록을 살펴보면, 단색화 계열의 평면 작품들과 입체작품이 함께 수록되어 있다. 회화 작품의 명제는 주로 <work>으로 표기되어 있다. 제2회 《현대미술제》(1976)까지도 <작품 76>을 출품하고 있으며, <작품>이 <접합>으로 바뀐 것은 70년대 후반으로 보인다.

하종현은 미협외의 서양화 분과위원장이자 홍익대 교수로 재직중이던 1974년 본격적으로 단색화 운동에 참여한다. 6월 개최된 단색화 개인전을 시작으로 하종현은 《서울비엔날레》(1974), 국전(1974) 추천작가, 제2회 《에펠 드 서울》전(1976), 제2회 《현대미술제》(1976) 등에 참가하면서 이 운동의 중심에 서게 되는데, 단색화운동의 산실이었던 《에펠 드 서울》 제1회전부터 1985년 제10회전까지 10년 동안의 참가현황을 볼 때 1회(1975)와 8회(1983)만 불참했을 뿐 그 외의 모든 전시에 참여했다.

하종현의 단색화 작품이 국제전에 진출한 것은 1974년 제6회 카뉴 국제회화제이다. 이동엽, 허황과 함께 공동으로 흰색 계열의 단화를 출품했다. 그는 이 국제전에서 한국작가 3인 공동으로 국가상을 수상하게 되는데, 비록 이동엽, 허황, 그리고 박서보나 이우환보다 모노크롬 계열에 뒤늦게 합류하지만 공모전 형식의 국제전에서 단색화의 국제성을 인정받는데 그 첫 테이프를 끊은 것이다.

제6회 카뉴 국제회화제 도록에서 확인한 하종현의 작품은 같은 해 명동화랑 개인전에서 선보인 <Work A>였다. 짙은 갈색의 울이 굵은 마대 뒤에서 밀어낸 물감으로 만들어진 6개의 흰색 가로형 밴드가 일정한 간격을 유지하며 화면을 채우고 있는 작품이다. 울오버적 평면성, 동일형태의 규칙적인 반복성 그리고 표면의 물질성을 병행한 작품이다.

초기 <접합>의 경향은 제23회 국전(추천작가)의 출품작(도117, 118)에서 볼 수 있듯이 채색을 하지 않은 마대의 뒤에서 흰색 물감을 밀어내어 일정한 사각형이나 원형을 반복적으로 화면에 배열하고 있는 것이 특징이다. <접합 74-98>(1974)은 뒷면에서 가한 힘으로 인해 앞으로 밀려나온 물감이 중력을 이기지 못하고 아래로 흘러내린 채로 굳어 있다.(도120) 마치 한

350) 하종현, “작가의 변-자연스러움을 찾아서”, 『공간』, 1982년 5월, p. 37.

겨울 처마 밑에 주렁주렁 매달린 고드름 마냥 그 형태가 꺾 자연스럽다.(도121) 이 그림은 물감의 물질성을 부각시킨 이우환의 평면작품 <자르기로부터>(1967)을 연상하게 한다.(도122) 일정한 형태의 규칙적인 반복성을 동반한 흰색의 화면은 1970년대 후반부터 점차 그 모습을 감추고, 주로 별다른 형태가 표현되지 않은 황토색 계열의 모노크롬이나(도119) 무작위의 불규칙한 무늬를 표현한 모노크롬 작품이 등장한다.

공간지 창간 100호를 기념하기 위해 마련된 1975년 8월 제1회 공간미술대상에서 하종현은 규정에 따라 과거 작품 2점과 신작 1점을 출품하여 15명으로 구성된 심사위원³⁵¹⁾의 3차에 걸친 공개심사를 통해 22명의 출품작가들³⁵²⁾ 가운데 최종적으로 대상 수상자가 된다. 그가 출품한 과거 작품은 기학적 추상 계열 2점이었고, 신작 1점은 단색화 <Work>이다. 열은 흰색 물감이 전체적으로 열게 덮여진 <Work>은 마포의 재질과 색감이 희미하게 드러나며, 길이가 길거나 짧은 사선으로 채워져 있다.³⁵³⁾ 대상을 수상하면서 하종현은 74년 국제전 입상 이후 공식적으로 미술계에서 단색화를 주목할 수 있는 두 번째의 계기를 마련하며 모노크롬 계열에서 두각을 나타내었다.³⁵⁴⁾ 단색화의 국제전 참가가 시작된 1974년부터 1980년까지 작가별 단

351) 심사위원은 이 일, 오광수, 김정숙, 최영림, 박용숙, 이구열, 최형우, 이경성 등 15명이었다.

352) 김구림, 박석원, 서승원, 엄태정, 이승조, 이 반, 최명영, 이동엽 등이 출품했다.

353) 공간미술대상에 출품한 단색화 <Work>은 2012년 국립현대미술관에서 개최된 《하종현》전(6. 15~8. 12)에 출품된 집합<74-25>(1974)와 동일한 작품으로 보인다.

354) 제1회 《공간미술대상》전은 공간지 창간 100호를 기념하기 위해서 창설된 것으로써, 공간대상추진위원회가 선정한 분야에서 각 1명씩 상금 2백만 원을 수여하기로 한 공모전 형식이였다. 이러한 제반적인 사안은 1975년 1월 20일 공간운영위원회에서 발기되었으며, 그 발기안은 곧 다음 2월 26일에 열린 운영위원회에서 확정되었다. 이어 1975년 8월 25일에 공개적인 선정심사 형식으로 진행되었다. 공간대상추진위원회에 의해 천거된 수상 후보 작가는 총32명이었으나 선정된 작가들 중 작품(과거작품 2점, 신작 1점)을 기일(1975년 8월 24일)내에 제출한 작가는 김구림, 박석원, 서승원, 엄태정, 이승조, 이 반, 최명영, 하종현, 이동엽 등 22명 이었다. 이경성을 심사위원장으로 한 위원회의 3차 투표를 통해 최다 점수를 획득한 하종현이 대상으로 선정되었다. 공모전 출품작들은 국립현대미술관에서 8월25-30일

색화의 국제전 출품현황을 살펴보았을 때 하종현은 박서보, 이우환과 더불어 5회를 참가하여 최다 횟수를 기록했다. 70년대 동안 추상미술 운동 내에서 그 존재감이 확실히 자리매김된 것이다.

2011년 11월 21일 고양시 일산에 위치한 하종현의 작업실에 논자가 방문했을 때,³⁵⁵⁾ 당시 77세의 노 화가가 안내한 작업실 옆에 위치한 전시장에서 <접합>(1974)이라는 작품을 처음 대면했다.(도123) 그는 이 작품이 70년대 <접합>이 태어날 수 있었던 계기가 된 작품이라고 자세히 설명해주었는데, 그 작품은 유리액자를 하지 않아 긴 세월동안 그대로 공기 중에 노출이 되어 이제는 누렇게 변색된 종지로 씌워진 기다란 방형의 판넬과 판넬 사이에 흰색 물감덩어리를 채워 넣은 작품이었다.(도124) 그것은 15개의 동일한 사이즈의 판넬로 이루어졌으며, 그 사이사이에는 흰 물감 덩어리가 흘러내린 채 굳어있는 평면과 오브제가 공존하는 작품이었다.

“1975년도 공간미술대상 수상자 하종현”이라는 제목으로 열린 『공간』지(1975년 9월)의 인터뷰에서 자신이 작품을 제작할 때 하는 일이란 “단순히 마대에 배어나온 화이트 물감을 긁어내는 행위”밖에 없으며, 그것은 “이야기 성, 이를테면 그린다는 행위를 철저히 배제시킬 수 있는가 하는 문제”로부터 출발된 것으로써, “상을 만드는 것을 거부한 미니멀 아트 of 문맥”에 <접합>이 위치하고 있다고 진술하고 있다. ‘배압법’³⁵⁶⁾이라고 일컬어지기도

에 걸쳐 전시되었다. “공간미술대상경과보고”, 『공간』, 1975년 9월, p. 75-76.

355) 인터뷰 전 하종현은 작업실 옆 건물에 마련된 넓은 전시관으로 논자를 안내했다. 그 곳에는 1960년대부터 현재까지 진행된 작품들을 전시해 놓고 있었는데, <탄생 B>, <도시계획백서>를 비롯한 60년대 후반 기하학적 추상과 70년대 초 오브제 작품, 그리고 1970년대 이후 현재까지의 <접합> 작품들이 구성되어 있었다. 전시된 작품들의 사진 촬영을 하종현이 허락하여 논자는 본 논문에 삽입된 대부분의 하종현의 작품을 직접 촬영한 사진으로 게재했다. 인터뷰가 진행된 작업실에서, 하종현은 2인의 조수와 함께 2012년 6월 국립현대미술관에서 개최될 자신의 회고전에 출품할 대형의 다색화 작품을 제작 중이었다. 하종현, 논자와의 인터뷰, 2011년 11월 21일, 경기도 고양시 일산 작업실.

356) 윤진섭, “자연의 원소적 상태로의 회귀”, 『Ha CHONG HYUN』, 가나아트, 2008. pp. 192-195.

하는 화면의 뒤에서 앞으로 물감을 밀어내는 제작방식을 선택한 것도 자신의 의도나 행위가 부각되지 않기 위한 표현의 선택이었다고 진술하고 있다.³⁵⁷⁾

이 같은 <접합>의 물질화된 최소한의 표현성의 미학은 미국의 포스트 미니멀리즘 작가인 로버트 라이먼(Robert Ryman 1930~)의 흰색계열 모노크롬과 시각적으로 닮아 있다.(도125, 126) 그러나 화면 뒤에서 물감을 앞으로 밀어내는 기본적인 표현 기법 상에서부터 그 차별성을 가진다.

3) 정상화 <무제>

다음은 70년대 이후 ‘뜯어내기와 매우기’를 반복하며 독특한 모노크롬 화면을 보여주고 있는 정상화(鄭相和 1932~)에 대해서 살펴보고자 한다. 1956년 서울대 회화과를 나온 정상화는 1967년 도불(渡佛)한 이후 1992년 귀국하기 까지 25년 동안 일본과 프랑스에 줄곧 머물며 다수의 작품전을 개최하는 등 단색화의 극성기에 해당하는 1970년대 동안 국내의 어느 단체에도 얽매이지 않고 자유롭게 독자적인 작품 활동을 하였다.³⁵⁸⁾ 1970년부터 시작된 것으로 보이는 그의 흰색 모노크롬 연작 <무제>는 국내에서 집단성 초래의 주요한 계기가 되었던 반복성에 의해 파생된 물질적 화면이라는 단색화의 독자적 미학의 맥락에 매우 근접해 있으며, <무제>의 표면은 “유백색의 이조 도자기”를 연상하게 한다는 평가를 받는다.³⁵⁹⁾

357) 하중현, 논자와의 인터뷰, 2011년 11월 21일, 경기도 고양시 일산 작업실.

358) 정상화는 1967에서 68년까지 도불(渡佛)하였고, 1969년부터 1976년까지 도일(渡日), 1977년부터 다시 프랑스에 머무르며 1992년 귀국하였다. 1980년부터 1992년 귀국까지 국내에서의 모노크롬 작품전은 1980년 진화랑에서 개최된 개인전과 1983년부터 3년 간격으로 4회에 걸쳐 현대 갤러리에서 개최된 작품전이 있다. 본 장에서 다루고 있는 정상화의 도판의 일부는 1983년 현대화랑에서의 개인전 도록을 원본으로 하고 있다.

359) “정상화 개인전, 진화랑”, 『경향신문』, 1980년 6월 2일.

1973년 정상화는 일본 동경 무라마츠화랑에서 흰색계열의 단색화로 개인전을 개최하는데, 1969년 도일(渡日)한 이후 1971년부터 제작하기 시작한 <무제>라는 명제의 그리드 회화를 발표한 것이다.³⁶⁰⁾ 그런데 1973년은 이우환이 <선으로부터>, <점으로부터>를 동경화랑 개인전에서 발표하고, 박서보가 첫 번째 <묘법>전을 무라마츠화랑에서 개최하고, 윤형근이 서울 명동화랑에서 <다-청>전을 개최한 해였다. 한국 단색화 경향은 이들의 작품전을 계기로 회화운동으로 확산된 것으로 여겨지는데, 이 같은 1973년 연이은 개인전 행렬에 정상화도 함께한 것이다. 이런 정황으로 미루어볼 때 비록 정상화가 그 당시 일본에서 활동을 하고 있었으나, 그의 개인전이 한국 단색화 경향의 주 전시장이었던 무라마츠화랑에서 열린 것은 그가 박서보와 이우환, 윤형근 그리고 국내 미술계의 추상미술 동향에 발맞추고자 했을 가능성이 높음을 시사한다. 당시 국내 전위미술계는 일본의 미술동향과 미술계의 평가에 민감하게 반응하던 시기였고, 박서보가 일본으로 와서 떠들썩하게 언론 보도를 하며 무라마츠에서 개인전을 개최한 것이나 같은 일본에서 활동하고 있던 자신의 서울대 후배인 이우환이 모노크롬을 시작한 행보를 눈여겨보며 서로간의 교감에 의해 진행된 것으로 짐작할 수 있다.

정상화의 국제전 참가는 앵포르멜의 기수답게 1965년 제4회 파리 비엔날레에 <회화 X>, <회화 XI>의 출품을 시작으로 1967년 제9회 상파울로 비엔날레까지 이어진다. 그는 제12회 상파울로 비엔날레(1973)에서 그리드 회화 이전 작업인 화면에서 아크릴 물감을 발랐다 뜯어내기를 반복하는 <Work>시리즈를 출품한 후 제12회 카뉴 국제회화제(1980), 일본 후쿠오카 시립미술관에서 개최된 제1회 아시아 현대미술전(1980) 등에는 그리드 회화 <무제>로 참여했다. 이처럼 그의 존재감에 비해 국내의 주요 단색화 작

360) 이일, “은밀한 숨결의 공간”, 『정상화』 개인전(1980, 진화랑) 서문. 이일, 『미술비평 일지』, 미진사, 1998, p. 73.

가들보다 70~80년대 국제전 참여 빈도가 낮은 것은 그가 외국에서 활동했기 때문으로 보인다.³⁶¹⁾

제 작업은 어떤 주제나 목표가 없는 게 특징입니다. 무엇을 그리겠다는 생각으로 그리는 게 아니라 그려나가는 작업과정을 중시하는 작업이지요.³⁶²⁾

이처럼 그의 작업은 어떠한 작위적인 표상을 제시하지 않으며, 단순히 그린다는 개념보다 화면을 구축해간다는 표현이 더 적합한 과정을 가진다. <무제 74-F6-A>(1974)에서 살필 수 있듯이,(도127, 128) 그 작업 과정은 다음과 같다. 우선 캔버스에 5mm두께의 징크 물감을 초벌 칠한 후 그것이 완전히 마르기를 기다린 후 캔버스를 뒤에서 일정한 간격으로 가로와 세로로 교차하여 세밀하게 접는다. 이후 화면에는 가로와 세로로 접혀진 선을 따라 무수히 많은 사각형들로 이루어진 균일한 그리드(Grid)가 생기게 된다. 그는 수많은 네모 칸 하나하나에서 균열로 인해 화면과 분리된 징크 물감의 파편을 일일이 손으로 떼어 낸다. 그런 다음 각각의 네모 칸에 아크릴 물감을 여러 번 칠해 그 떨어져 나간 부분을 다시 메우기를 반복한다.

그 작은 면 하나 하나가 나에게 있어서는 우주다. 그 무수한 면들은 각기 개별적인 색과 공간의 깊이를 가진다... 내 작업은 그리는 것도 아니고 만드는 것도 아니다... 화면에서 색과 형상을 없앤 이유는 그렇게 함으로써 내용성이 깊어지기 때문이다. 내 작업은 무한대다.³⁶³⁾

361) 국내에서 단색화 운동에 정상화가 참여한 것은 도블 시기인 1979년 제5회 《에폴 드 서울》 전이며, 이후 제8회(1983)와 9회전(1984)에 참여하였다. 70년대 일본과 파리에서 활동했던 정상화는 국내 단색화 운동의 정점에서는 빗겨져 있었다.

362) “인터뷰 - 회갑전 갖는 ‘무제’ 연작 화가 정상화씨 ”백색의 세계 탈피 색변화 시도“, 『경향신문』, 1992년 11월 7일.

363) 정상화, “내 작업은 철저한 과정 그 자체”, 『월간미술』, 1993년 3월, p. 50.

이처럼 사각형 하나하나가 개별로써 완성되어 그에게 “우주”가 되는 것이다. 그의 집중력과 끈기로 완성된 화면은 흡사 도자기의 ‘상감기법’과 비견되는데, 이러한 제작기법은 정상화의 독창적인 아이디어³⁶⁴)라고 알려져 있다.

정상화의 <무제>는 미국의 미니멀리즘 맥락의 아그네스 마틴(Agnes Martin 1912~2004)의 그리드회화를 연상하게 한다.(도131) 그러나 그의 그림은 <무제 82-10-C>에서 볼 수 있듯이 규칙성과 반복성을 가지지만 그것이 아그네스 마틴의 것만큼 완벽성을 기하지는 않는다.(도129, 130) 1960년대에 완성된 유화물감을 칠한 뒤 그 위에 연필로 그려나간 아그네스 마틴의 그리드 회화 <무제>나 캔버스위에 금박을 붙인 뒤 그 표면에 그리드를 그려나간 <Friendship>(1963)(도132)에서 보여진 완벽성을 요하는 치밀함에서는 한 발짝 물러난다. 그의 화면은 규칙적인 그리드를 만들고는 있으나 산업적인 도구를 이용하는 것이 아니라 손으로 잡고, 뜯고, 매우기를 행하기 때문에, 화면의 네모 칸들은 제각각의 크기와 미묘한 두께의 차이들을 가지고 있다. 뿐만 아니라 일회성의 선긋기로 완성된 미니멀리즘적인 그리드와 비교해 볼 때 지루할 만큼 오랜 시간이 걸려 완성된 <무제>는 언뜻 하나의 구조물처럼 보이는 화면을 구축하고 있다는 점에서 미니멀리즘의 그리드회화와는 다른 차원의 오브제화된 평면이다.

364) 윤진섭, “정상화, 침묵의 언어”, 『한국현대미술가 100인』, 사문난적, 2009, pp. 339-343.

4) 권영우 <Work>

1968년 제17회 국전 동양화(Oriental Painting) 부문 심사위원으로 출품한 권영우(權寧禹 1926~2013)의 작품 <68-3>(도133)은 먹과 붓을 일체 사용하지 않고, 아래에 황색과 갈색 종이를 붙인 다음 그 위에 구멍을 낸 화선지를 겹쳐 부쳐 놓은 일종의 꼴라쥬 작품이다. 제1회 서울대학교 동양화과 출신인 그는 6.25 당시 종군화가단으로 활동하며 <검문소>라는 사실적인 작품으로 종군화가단 전람회에서 정훈국장상을 수상하기도 했다. 60년대 이후 전통적인 수묵화를 거부하고 화선지만을 재료로 하여 도구나 손가락을 이용한 구멍 뚫기, 찢어 붙이기, 굴곡 만들기 등의 기법을 이용한 종이작품을 제작하게 된다. 권영우는 제11회 국전(1962)을 통해서 종이작업을 처음 선보인 이래 1977년 도불하기까지 매년 국전에서 추천작가, 초대작가, 심사위원 등을 번갈아 역임하며 종이작품을 발표한다.³⁶⁵⁾

진정한 전통의 계승은 외양의 모방이나 재생이 아니고 정신 속에 이어져나
가야 합니다. 영원히 이어져가는 것은 외형이 아니라 정신이니까요...³⁶⁶⁾

이상과 같이 권영우가 인식한 전통의 계승은 화선지의 사용에 있는 것이 아니라 그 이면의 정신전통을 작품에 함축하고자 한 것이었다. 이러한 한지를 매재로 한 행위성이 부각된 서구적 조형방법의 작품은 이 시기 정신문화의 전통과 현대화법의 결합이라는 미학 아래 국제화를 위해 나아가고

365) 권영우가 국전에 작품을 출품하기 시작한 것은 제2회부터이며, 국전의 추천작가가 된 것은 1960년 제9회 국전부터이다. 그리고 1966년 신세계화랑에서 개최된 첫번째 개인전에서 필묵을 벗어난 종이작품들을 선보였다.

366) 강신철, “인터뷰 파리서 일시귀국 권영우화백 모방론 전통계승 안되죠”, 『경향신문』, 1982년 5월 12일.

있던 단색화의 방법론에 부합하면서 권영우는 한국 현대미술의 국제화를 위한 추상회화 운동의 극성기를 함께했다. 단색화 경향의 첫 해외전이라 할 수 있는 1973년 경도 시그넘 화랑에서 개최된 《서울 현대미술 13인》전에 참여한 이래 권영우는 일본에서 기획된 단색화를 주류로 한 1975년 동경화랑의 《5인 흰색》전, 1977년 도쿄 센트럴미술관의 《한국 현대미술의 단면》전 등에도 연이어 출품하게 된다.

단색화 경향의 작가들이 추천작가 형식으로 처음 국전에서 진입한 1974년 권영우는 작품 <74-9>로 국전 초대작가상(예술원 회장상)을 수상하고 명동화랑이 기획한 개인전(4. 26~5. 5)을 개최하며³⁶⁷⁾ 1973~4년 집중된 단색화 개인전 행렬에 합류한다. <74-9>는 화선지에 반복적인 굴곡을 만든 작품이며, 1977년 동경 센트럴미술관에서 개최된 《한국 현대미술의 단면》전에 출품된 <S 77-23>는 종이 뒷면에서 구슬을 화면 앞면으로 밀어내어 생성된 입체적인 구멍들이 화면을 채우고 있는 작품이다.(도134)

60년대의 작품들은 종이를 오려 붙여 평면성을 부각시킨 반면 70년대에 이르면 뚫기, 찢기, 굴곡 만들기 등 지속적인 반복 행위에 의해 화면의 질감이 부각된 오브제 작품이 주류를 이룬다. “성격 탓인지 제 작품은 너무 깔끔하게 정리 되는 게 흠이에요. 정리하다 보면 막힘이 오고... 그래서 파괴하는 작업을 시도해 보았어요. 평면적인 것에서 입체적인 돌기부가 심화되고 질서를 깨는 작업이지요.”³⁶⁸⁾ 1977년 사당동 화실에서 제4회 개인전을 준비하며 권영우가 한 말처럼 작업방식을 바꾸게 된 배경을 이같이 표현한다.

권영우의 종이작업은 동양화 작업실에서 오랫동안 종이와 살며 몸소 체득한 것을 작품으로 옮긴 것으로, 종이의 자연스러운 재질감을 누구보다 잘

367) “권영우씨 작품전개최 5일까지 명동화랑서”, 『동아일보』, 1974년 4월 26일.

368) 정중현, “흰색에 서린 애정과 철학”, 『가나아트』, 1997년 7·8호, p. 22에서 재인용.

알고 있는 권영우는 종이에 수많은 표정들을 만들어 낸 작품들을 보여주고 있다.

5) 김기린 <보이는 것과 보이지 않는 것>

1977년 “흑단색화”라 명명된³⁶⁹⁾ 김기린(金麒麟 1936~)의 작품은 수십 차례 검정색 물감을 붓으로 반복하여 칠 한 후 다시 스프레이로 여러 차례 뿌려 완성된 작품이다.(도135) “화면 위에다 오로지 검은 색채만을 첩첩이 쌓아 놓았습니다.” 라는 70년대 흑색 모노크롬에 대한 그의 발언에서 기존의 서양화 화법인 색을 ‘칠한다’의 개념이 ‘쌓는다’로 인식의 전환이 이루어지고 있음을 살펴볼 수 있다. 그는 이 과정을 통해 검은색의 본질을 탈각시켜 더 이상 빛을 흡수 할 수 없는 상태까지 다다른 평면을 제시한다. 오광수는 이러한 작업과정에 있는 그의 작품을 “색채를 통해 색채를 지워가기”로 명명하며, “물감 덧칠하기” 과정을 통해 탈물질 상태로 이르는 정신공간으로 제시한 바 있다.³⁷⁰⁾

외국어대학교 불문과를 졸업한 김기린은 시인이 되기 위해 1961년 도불하게 되지만 화가가 되었다. 60년대 말 그가 추구한 기하학적 추상에서 사용된 선명하고 명쾌한 색채들은 70년대 일체의 대상이 사라진 모노크롬 회화로 전환하게 되면서 검정과 흰색으로 집약된다. 그는 검정과 흰색 단색화의 명제를 <보이는 것과 보이지 않는 것>으로 명명했는데, 당시 그가 매료된 메를로퐁티의 말에서 빌어온 것이다. 그의 작품에는 큰 사각형과 그 속에 또 다른 작은 사각형이 표현되기도 하는데 이는 창문을 의미한다.³⁷¹⁾ 이 창문을 통해

369) 이일, “흑단색화(黑單色畵), 김기린의 서울전”, 『이일 미술비평일지』, 미진사, 1998, pp. 18-19.

370) 오광수, “모노크롬은 이념인가”, 『월간미술』, 1996년, 3월, p. 47.

그는 저 멀리 보이지 않는 세계까지 통찰하고 싶었는지도 모른다.

70년대 김기린의 또 하나의 시리즈인 흰색 단색화는 검정처럼 겹겹이 칠을 한 것이 아니라 겹겹이 종이를 붙여 제작된 작품이다. 한국에서 그가 구해 가져간 한지를 스무 장에서 서른 장을 겹쳐 바른 것이다. 이 화면은 흑색 단색화에서 서른 번 가까이 덧칠하여 색채를 겹겹이 쌓아올린 것처럼 종이를 쌓아 올린 것이다. 화면이 점점 두터워지는 이 과정에서 그는 아직 마르지 않은 종이 표면위에다 끝로 자갈한 구멍들을 파낸다. 그리고 다시 그 표면을 종이로 겹쳐 바르는 반복적인 과정을 되풀이 한다.(도136) 그가 말하기를 “캔버스의 사각형은 땅(대지)을, 그 속에 들어가는 점은 태양을 의미한다”고 했다. 이렇게 표면에 보이는 나지막한 깊이의 수많은 구멍들은 그에게서 태양이 되었다. 예로부터 우리의 흰색은 태양의 의미를 담고 있기도 하다. 그리고 “땅위에 빛을 채우는 작업은 그 자신을 채우는 작업이기도 하며 땅과 하늘, 음과 양, 흑과 백 등 우주생성의 이원론이 검은 두루마기의 안팎과도 같은 것이다”고 설명한다.³⁷²⁾

70년대 초 이미 프랑스에서 단색화를 지향한 김기린이 국내의 단색화 운동에 참여한 것은 국내에서 첫 개인전(명동화랑)을 가진 1977년부터이며, 제5회 《양대광당》 전(1977), 제3회 《에콜 드 서울》 전(1977), 도쿄 센트럴미술관에서 개최된 《한국 현대미술의 단면》 전(1977) 등에 출품하였다. 고단한 작업 과정을 동반한 단색의 물감으로 쌓아 올린 혹은 한지를 쌓아올린 흑과 백의 화면은 70년대 단색화의 특질인 인간과 물질의 교감에 의해서 파생된 화면이라는 측면과 부합하면서 김기린은 1979년 제11회 카뉴 국제회화제, 제15회 상파울로 비엔날레 등 국제전에도 진출하게 된다.

371) 박신의, “파리의 모노크롬 화가 김기린”, www.art500.or.kr/kimguiline.do(예술자료원 홈페이지)

372) 1984년 8월 28일 한국경제신문에 게재된 인터뷰, 윤진섭, “김기린, 보이는 것과 보이지 않는 것”, 『한국현대미술가 100인』, 사문난적, 2009, pp. 374-375에서 재인용.

2. 바탕 자체의 질감이 두드러진 작품군

1) 윤희근 <다청>

<다(茶)-청(靑)> 혹은 <Umber Blue>는 45세의 윤희근(尹亨根 1928~2007)이 홍익대 강사로 활동하던 시기인 1973년 명동화랑에서 열린 제2회 개인전(5.18~24)에서 <절규 73-M21>를 비롯한 24점의 ‘절규’ 연작을 발표하면서 공식화되었다.³⁷³⁾ 청색(울트라 마린)과 갈색(번트 엄버)를 혼합하여 만들어 낸 먹색의 사각 형태들이 수채화나 수묵화를 연상시키듯 화면에서 번져있는 작품이다. ‘삶에 대한 모종의 증언’으로도 일컬어지는 이 시기 그의 작품은 <절규>라는 제목이 말해주듯이 70년대 윤희근이 마주했던 삶의 역경과 밀접한 관계에 놓여 있다.

73년 명동화랑 개인전에서는 불에 탄 서까래같이 그랬지요. 그 빛깔인 엄버 계열의 먹빛이 내 기분에 맞고...³⁷⁴⁾

삼엄했던 독재치하의 어두운 일면을 몸소 절절히 체험했던 그가 자신의 작업에서 그러한 현실에 대한 항거를 미학적으로 풀어낸 것이 다청을 혼합한 먹색이었으며 그의 증언처럼 “예술은 시대의 산물”임을 보여주고 있다.³⁷⁵⁾

373) “윤희근 2회 개인전 명동화랑”, 『동아일보』, 1973년 5월 21일.

374) “윤희근 · 오상길 대담”, 『한국현대미술 다시 읽기』 III, vol. 1. ICAS, 2002, pp. 333-360.

375) 1973년 윤희근이 숙명여고 교사로 재직할 당시, 주변의 만류에도 불구하고 고위직 자녀의 부정입학에 대한 소신 발언을 하게 된다. 이 사건으로 윤희근은 반공법위반이라는 누명을 쓰게 되어 서대문 형무소에서 한 달 동안의 억울한 옥살이를 해야만 했다. “윤희근 · 오상길 대담”, 앞의 책, pp. 333-360.

윤형근의 작품이 주목받기 시작한 것은 제2회 《안데팡당》전(1974)의 출품 당시 평론가 조셉 러브가 그의 작품을 인상 깊게 보고 일본으로 돌아가 동경화랑 야마모토 다카시에게 소개하면서 부터이며, 1976년 무라마츠 화랑, 1978년 동경화랑에서의 개인전이 열리게 된 계기가 되었다.(도137, 138) 당시 조셉 러브는 윤형근의 작품을 미국의 후기 회화적 추상 계열인 모리스 루이스(Morris Loise 1912~1962)의 작품 <베일 Veils>에서 특징적으로 나타나는 번짐 기법과 유사함을 말하지만 <다-칭>만의 독특한 특징으로서 번져 있는 물감과 그 사이로 드러난 바탕천의 거친 ‘텍스처’에 주목한 바 있다.³⁷⁶⁾(도139, 140) 이일 또한 1975년 그의 개인전 서문에서 색띠나 색면으로 화면을 가득 메우던 이전시기 그림과는 달리 1973년부터 나타나는 화면의 빈 공간에 대해서 “텍스처로서의 여백”이라고 언급한 바 있으며 나카하라 유스케도 “칠해진 색면과 생지부분을 동일한 차원에 놓으려 함으로써 화면의 텍스처에 관심을 둔 것”이라 평한 바 있다.³⁷⁷⁾(도판141, 142)

지금까지 여러 평론가들이 <다-칭>의 특질로 지적한 바 있는 텍스처는 목면이나 마포에 밀칠을 하지 않은 자연 상태에서의 질감을 말하며, “뭍은

376) 조셉 러브, “TEXTURE의 전위 : 르뽀, 제2회 한국 안데팡당전”, 『홍대학보』, 1975년 5월 1일.

377) 이일은 <다-칭>연작에서 공통적으로 드러난 빈 공간을 ‘여백’으로 보았지만 그것을 동양적인 개념으로서 지칭하거나 바탕재의 텍스처의 강조를 위한 것으로 접근하고 있지는 않다. 이일에 의하면 <다-칭>의 여백의 의미는 ‘관계’라는 매개물으로써 그 현존성을 띄게 된다고 하며, ‘관계’는 일차적으로 평면으로서의 빈 공간과 색면과의 관계, 나아가서는 공간과 색채와의 관계, 다음으로는 화면과 화면 밖에 위치하고 있는 것과의 관계로 설정하였다. 그리고 일반적인 회화 작품의 화면은 그 자체로써 완결된 공간이며 그 밖의 것을 거부해왔다고 언급하면서 윤형근의 작품은 이와는 다른 차원으로써 화면 밖의 것을 안으로 끌어 들임으로써 확산되어가는 무한정성(無限定性)을 자신의 일부로 소유한다고 평했다. 이러한 이일의 시각은 ‘모노하’의 방법론이 반영된 것이라 볼 수 있다. 이일, 『이일의 비평일지』, 미진사, 1998, pp. 40-41. “텍스처로서의 여백”, 윤형근 개인전(1975) 서문, 재인용. 나카하라 유스케도 윤형근 회화의 특성으로, 바탕의 섬세한 텍스처를 드러내는 것으로 평한다. 나카하라 유스케, “윤형근의 색채”, 인공갤러리 개인전(1986. 12. 9~22) 서문.

그림”³⁷⁸⁾에서 기인하는 것이다. 채색은 갈색이나 청색을 각각 칠한 후 그 위에 다시 겹쳐 칠함으로써 화면상에서 먹색을 만들거나 이 두색을 혼합하여 미리 먹색을 만든 다음 이루어지기도 한다. 바탕재의 질감은 채색이 가해진 부분과 그것을 제외한 빈 공간 모두에서 자연스럽게 드러나고 있다. 색채가 끝나는 가장자리에는 수채화나 수묵화처럼 말갭게 번져나간 먹색이 보이며, 청색 혹은 갈색이 먹색 아래로 드러나기도 한다. 이 같은 물감의 ‘번짐’은 유화물감에다 다량의 테레핀을 혼합하므로써, 목면이나 마에 스며들어 점차 시간이 경과됨에 따라 표면에서 번진 것인데, 이로써 색면과 바탕의 경계선은 모호하게 흐려졌고 화면은 가볍게 된다.(도판134)

자연은 언제 보아도 소박하고 신선해서 아름답다. 나의 일(그림)도 그 자연과 같이 소박하고 신선한 세계를 지닐 수 없을까... 자연과 같이 언제 보아도 물리지 않는 그런 그림을 그리고 싶다... 화포는 주로 목면과 마를 그대로 쓰고 있다... 그것은 자연섬유에서의 소박과 신선일 것이다. 그 자체가 하나의 작품이라고 생각된다. 이 때 묻지 않은 화포에 붓을 댄다는 것 자체가 미안하다는 생각이 든다... 손이 지나치게 가해진 것은 보기 싫다³⁷⁹⁾

이같이 점차 시간이 흘러감에 따라 윤형근은 ‘자연’을 향한 그림을 지향하게 되었고, 최대한 그림의 재료, 행위의 인위성을 화면에서 배제하고자 했다고 말하고 있다. <다-청>의 먹색은 시초에는 “여러 가지 빛깔이 싫어져서 지워나가는 작업” 과정에서 태어난 것이었고, 회화를 굳이 언어로 번역할 필요를 못 느껴 그냥 색깔 이름을 작품제목으로 붙인 것이었지만³⁸⁰⁾ 그

378) 윤형근의 진술에 의하면 유화물감에 테레핀을 섞어 묽은 그림을 그리기 시작한 것은 당시 가난한 그가 물감을 아끼기 위해서 였다. “윤형근 · 오상길 대담”, 앞의 책, pp. 333-360.

379) 윤형근, “공방 단상”, 동경 우에다화랑 개인전에 수록된 글(1990)을 유우리, 『윤형근의 다 · 청회화』, 아침미디어, 1996, pp. 12-13에서 재인용.

의 발언에서 이 먹색이 시간이 흐름에 따라 자연의 색, 흙의 색 등으로 변화되고 있는 점을 발견할 수 있다. 이러한 윤형근의 색채 개념에 대한 전환은 그의 내면에서 과거라는 장벽을 뛰어 넘어 현실과 화해하며 모종의 경지로 정화되어가는 과정을 보여주는 듯하다.

2) 정창섭 <닥>

정창섭(丁昌燮 1927~2011)은 전통 수묵기법의 현대적 변용으로써, 1976년 화관에 한지를 여러 겹 붙이고 채색을 하지 않은 화면의 가장자리를 먹으로 번지게 한 흑백대비가 강렬한 <귀歸> 연작을 발표하며 단색화 경향에 합류하게 된다.

이른바 나의 닥 작업은 완제품으로서의 종이를 사용하여 그 위에 종이의 특성을 이용한 인위적 조형이 아닌, 종이의 물적 실존성에 나의 감수성을 동화하여 물과 나의 일원적 체험을 합일하는 쪽으로 진행하게 된 것이다.³⁸¹⁾

1980년대 초에는 이 같은 그의 주장처럼 “물(物)과 아(我)의 일원적 체험의 합일”의 장이자 물(物)과 작품이 일원화된 새로운 프로젝트인 <닥> 시리즈를 통해, 1970년대 단색화 경향이 일관되게 추구해온 물질과 인간의 교감이라는 방법론을 더욱 심화시키며, 단색화의 고유성을 국제무대에서 알리는데 일정한 영역을 구축하였다.

380) 양성희, “모노크롬 선도 윤형근전”, 『문화일보』, 1999년 3월 16일.

381) “정창섭화백 : 충북출신 원로 작가를 찾아서”, 『충청일보』, 1986년 4월 26일. 김용대, “정창섭의 회화세계, 물(物)과 아(我)의 합일”, 『정창섭』, 국립현대미술관 도록, 2010, p. 38에서 재인용.

1946년 서울대학교 회화과에 입학, 제1회로 졸업한 정창섭은 한국 아카데미즘 미술교육을 받은 첫 세대로서 학부를 졸업한 이후에도 한 동안 구상미술에 몰두 했으며, 작품성이 떨어진다는 평가를 받아온 70년대 민족기록화 계열에서 그가 그린 역사화가 섬세한 사실성으로 그 진가를 발휘하기도 했다.

정창섭이 추상미술로 들어선 것은 1958년부터 앵포르멜 미술운동에 참여하면서부터인데, 동양적인 감성의 서정적인 모노크롬 작품을 시도하여 두터운 마띠에르와 무거운 화면이 보편화되었던 여타의 앵포르멜 작품과는 차별화된 미학을 선보였다. 정창섭이 서울대학교 교수로 임용되던 해인 1961년 한국의 현대미술이 국제전에 처음으로 참가한 제2회 파리 비엔날레에 김창렬, 장성순, 조용익 등과 함께 출품하여 ‘해외 10인’ 중 한사람으로 선정될 만큼 호평을 받았고,³⁸²⁾ 1962년 참가한 제1회 사이공 국제미술전에서는 20명의 한국 작가들 가운데 유일하게 동메달을 획득하기도 하는 등 그의 서정적인 앵포르멜 작품이 국제적으로 주목된 바 있다.

1965년 작인 <교감> 시리즈는 등근 ‘원’이 소재가 된 기하학적 추상 계열 작품인데, 이전 시기 앵포르멜에서 이미 모노크롬을 지향했던 정창섭이기에 이 시리즈에서도 모노크롬 계열의 그림이 다수 확인된다. 60년대 후반에 유행하기 시작한 원색적이고 논리 정연한 기하학적 추상 작품과는 차별화된 흰색이나 채도가 낮은 색깔의 모노크롬은 상당히 서정적이다. 이 그림들은 화면에서 번지거나 흘러내리는 마치 수채화와 같은 투명성이 나타나는데, 그것은 유화물감이 주는 끈적거림과 기름진 느낌을 싫어한 그가 유화물감에 다량의 테레핀을 혼합하였기 때문이었다. 이 기법은 미국의 후기 회화적 추상(Post-Painterly Abstract) 작가인 헬렌 프랑켄탈러(Helen

382) “연보”, 『정창섭 : 그리지 않은 그림 1953-1993』, 호암갤러리, 1993.

Frankenthaler 1928~2011)와 모리스 루이스(Morris Louis 1912~1962)의 작품과 닮아 있다.³⁸³⁾ 당시 미술계는 기하학적 구성의 험란한 색채를 구사한 추상미술이 주류를 이루었지만 그의 화면은 이러한 경향과는 조금 동떨어진 중간색조가 기조가 되었으며, 화면위에 자리한 원의 뉘앙스가 기하학적이고 논리적이기보다는 ‘관조’ 혹은 ‘명상’을 더 떠올리게 하는 모노크롬이 전면화 된 그림들로써 1976년 한지 회화가 출현하기까지 지속되었다.

나는 홀리고, 번지며, 스며드는 수용성을 통하여 재료와 나, 물(物)과 아(我)와의 일원적 일체감을 소중히 하였다. 이러한 관점에서 ‘60년대의 나는 서구적 앵포르멜 양식을 동양적 미의식의 논리로 수용하려 하였다. 그러면서 ‘70년대에 오면서는 더욱 동양적 시공 속에서 어떻게 ‘그림’이 자연스러운 내재적 운율을 지닐 수 있을까에 더 주안하였던 것이다.³⁸⁴⁾

이처럼 정창섭의 예술이 지향하는 바는 앵포르멜 시기부터 “수용성을 통하여 재료와 나, 물(物)과 아(我)와의 일원적 일체감”을 통한 동양성 혹은 전통의 자연스러운 표현을 화면에 담는 것이었다. 1970년대에 와서는 이러한 그의 미학적 지향성이 더욱 구체적으로 표명되어 한지와 먹의 현대적 변용 <귀(歸)>³⁸⁵⁾ 혹은 <닥>으로 이름 붙여진 연작으로 나타난다. <귀 76-V>(1976)와 <귀 80-C>(1980)에서 볼 수 있듯이,(도143, 144) 화면은 채색을 하지 않으므로써 한지 본연의 모습을 그대로 살려내면서 그 가장자리에만 먹으로 살짝 채색을 가하여 자연스러운 번짐이 나타나도록 하였는

383) 이순령, “침묵으로, 무명으로 : 정창섭의 작품세계”, 『정창섭』, 국립현대미술관 도록, 2010, p. 10.

384) 작업노트”, 『한국적 모더니즘 : 1970-1979』 전(1988. 9.29-10.20) 도록. 『정창섭 : 그리지 않은 그림 1953-1993』, 호암갤러리, 1993에서 재인용.

385) <귀(歸)>는 ‘전통으로 돌아간다’는 뜻이며, 직접적으로는 한지로의 회귀를 의미하는 제목이었다.

데, 한지의 백색과 먹의 흑색의 대비와 정사각형이나 직사각형 등 모서리의 각이 잘 드러나 상당히 텔리케이트 한 양상으로 표현된다. 이러한 화면의 좌우 혹은 상하의 대칭적 구조는 한국 전래 가옥에서 일반적으로 볼 수 있는 창문이나 여러 기능을 가진 문들을 연상시킨다.

1984년 정창섭은 첫 개인전에서 한지가 만들어지는 과정을 화면에 담은 물(物)과 작품이 일원화된 독특한 종이 작품 <저楮>연작을 발표한다.³⁸⁶⁾ ‘닥’은 전통 종이, 한지의 재료가 되는 닥나무에서 채취한 섬유질을 말하는 데, 바로 이 ‘닥’ 자체가 재료이자 작품이며, 그림의 명제가 된 것이다. ‘닥’ 작품은 2011년 그가 타계하기 전까지 계속된다.

내가 요즘 하고 있는 닥 시리즈는 어린 시절의 기억이고 나를 형성해준 고향에서의 삶과 떼레야 떼 수 없는 것입니다... 어린 시절 아침에 잠을 깨면 제일 먼저 눈에 들어오는 것이 창호지를 통해 들어오는 부드러운 햇빛입니다. 그리고 창호지에 넣은 코스모스나 국화 꽃잎 등이 은은하고 아름답게 비쳐오면 그 곳에서 하얀 밥에 파르스름하게 군 김과 된장을 먹고 자랐으니까요. 그것은 그림을 떠나서도 뭔가 그리운 것 이지요³⁸⁷⁾

이처럼 정창섭에게서 <닥>은 그리운 고향이자 자신을 형성해온 지난날이며, 그의 예술의 지향점인 전통을 담은 그림으로서의 완전한 귀결이었다. 닥이 작품화되는 과정을 살펴보면, 닥나무 껍질의 내피를 일일이 분리하여 삶은 후 종이가 될 수 있도록 짚은 후, 물에 풀어 손으로 매만지면서 닥의 섬유질이 잘 살아나도록 한다. 이후에 물기를 어느 정도 뺀 닥에 풀을 넣고

386) 송미숙, “정창섭론”, 『정창섭』, 국립현대미술관, 2010, p. 68.

387) “정창섭화백 : 충북출신 원로 작가를 찾아서”, 『충청일보』, 1986. 4. 26. 김용대, “정창섭의 회화세계, 물(物)과 아(我)의 합일”, 『정창섭』, 국립현대미술관 도록, 2010, p. 38에서 재인용.

반죽을 만든 다음 캔버스에 올려놓고 작가는 작품을 만들어 나가게 되는데, 이때 손으로 종이 반죽을 펴나가면서 섬세하게 강약을 조절하며 주름을 만들고 닥의 결이 살아난 표면을 만들어 간다. 이후 일정한 건조의 과정만 거치면 닥은 특유의 질감을 드러내며 그림이 된다.(도145)

70년대에 들어 한지(寒紙)와 만났는데 그때 느낌은 '요걸 한번 써보자'가 아니라 '만났다'는 표현이 어울릴 정도로 아주 자연스럽게 내 속에 다가오는 것을 느꼈다... 나는 종이와 만나기 전에 유채작업을 했는데 영 아닌 듯 싫어서 실험적인 변화를 거듭 시도해 보았다. 유채의 그 끈적끈적하고 기름진 것이 싫어서 테레핀 유를 아주 많이 섞어 쓰곤 했지만 그래도 마음에 들지 않았던 것이다. 그래서 닥을 만난 후에는 이제야 닥이 그 문제에 가장 적합한 물질이라는 것을 깨달았고 그 후 내가 제일 중요하게 다루는 것이 '물질'과 '인간'의 문제가 된 것이다.³⁸⁸⁾

그가 진술하고 있듯이 그는 <닥>을 통해 “종이의 물적 실존성”에 자신을 몰입하여 “물과 아의 일원적 체험”을 체득해 왔다. 이러한 그의 작업은 손의 행위와 물질과 시간이 어우러진 과정으로서의 예술을 지향하여, 한국 단색화 경향 안에서 독자적인 영역을 구축하고 있다.

이상의 작품분석을 통하여 1970년대 단색화의 가장 두드러진 특징을 제시하자면, ‘반복행위’와 ‘화면의 질감’이라 할 수 있다.³⁸⁹⁾ 여기서 ‘질감’은 작가별로 특유의 작업방식에서 생성되는 고유한 미감을 발산하며, 서구 미

388) “정창섭화백 : 충북출신 원로 작가를 찾아서”, 『충청일보』, 1986. 4. 26. 김복영, “물아합일의 세계: 정창섭에 있어서 범자연성과 물성구조”, 『정창섭: `그리지 않은 그림 1953-1993』, 호암갤러리, 1993, pp. 143-144에서 재인용.

389) 이러한 특징은 모더니즘 회화의 시각중심주의에 저항하는 ‘촉각성’과 ‘물질성’ 그리고 ‘시간성’이 모두 내포된 ‘복합성’으로 단색화의 독자성으로 나타내기도 한다. 서영희, “한국 단색화가 지닌 의미의 복수성 - ‘복합성’ 이론과 촉각, 물질 그리고 시간 -”, 『미술평단』, 2012년 가을, pp. 106-116.

술의 흔적이 없는 독특함을 지닌다. 논자는 앞서 분석한 작품들 중 윤희근의 작품을 제외하고 나머지 작품들은 양식적으로 미니멀리즘의 영향이 커 보이므로 한국 단색화의 독자성을 주장하기 위해서는 그 특징을 ‘질감’과 더불어, 끊임없는 반복의 행위를 통한 정신의 정화에서 찾아야 한다고 본다.

V. 국제 진출

1. 국제화 전략

한국현대미술의 국제화를 표방한 단색화 운동은 첫째, 《앙데팡당》·《에플 드 서울》·《서울현대미술제》 등 국내미술전과 둘째, 일본에서 개최된 기획전 그리고 셋째, 해외에서 개최되는 공모전 형식의 국제전 진출 등 3가지 경로로 실행된다. 이미 앞에서 고찰한 바 있는 《앙데팡당》전과 《에플 드 서울》전의 전개 양상을 면밀히 검토해보면, 단색화 운동기간 동안 일본에서 함께 개최되기 시작한 이 미술에 대한 기획전이 어떻게 활성화 될 수 있었는지 파악할 수 있다. 본 장에서는 미협이 추진했던 일본을 교두보로 활용하여 국제 진출을 꾀했던 선택과 집중이 돋보인 단색화의 국제화 전략에 대해 논하고자 한다.

1) 일본을 국제화의 교두보로

앞에서 살펴 본대로 《앙데팡당》창립전부터 야마모토 다카시(山本孝), 이우환, 사이토 요시시게(齊勝義重), 나카하라 유스케(中原佑介), 다카마츠 지로(高松次郎), 마에다 조사쿠(前田常作) 등 일본 미술전문가들이 초청되고, 제2회 《앙데팡당》전에는 미국 평론가인 조셉 러브를 비롯한 세키네 노부오(関根伸夫), 이우환 등이 초청되며 이후에도 평론가 미네무라 도시아키(峯村敏明), 오가와 마사다카(小川正隆) 등 선진적인 미술 안목을 가진 일본 미술인들의 행렬이 70년대 동안 이어진다. 이러한 현상은 국제전을 담당할 박서보가 “일본을 발판으로 서구로 진출 하겠다”던 계획을 실천하는 과정으로 볼 수 있는데, 박서보가 주도한 한국미술계의 이 같은 행보는 훗날 일본 미술인의 시

각에 의존했다는 정체성 논란의 빌미가 되기도 했다.

하지만 ‘웁살라 모델(1977)’로 불리기도 하는 경제학자인 요한손(Jan Johanson 1949~)과 발느(Jan-Erik Vahlne 1941~)의 전통적인 국제화 이론에 입각하여 보면, 이러한 논란이 편향된 시각에서 비롯되었음을 알 수 있다. 이들의 이론에 따르면 국제화는 지리적, 문화적으로 가까운 곳으로부터 시작되어 인지적, 물리적으로 먼 환경을 향해 전개된다. 즉, 국제화의 초기 과정은 기술과 인적자원의 이동이 용이하도록 소비자의 취향, 시장구조 그리고 제도 등이 매우 유사한 국가부터 진행된다는 것이다.³⁹⁰⁾ 이러한 측면에서, 70년대 단색화가 지리적으로 인접하며 역사적으로 긴밀한 관계에 있던 일본을 교두보로 하여 국제화하고자 했던 과정은 지극히 자연스럽고, 합리적인 단계로 볼 수 있다.

1977년 일본과 한국 미술계와의 교류가 상당히 진행된 상황에서 한국 현대미술에 대한 일본 내에서의 반응을 이우환의 진술로 살펴보면 이러한 한국미술계의 행보가 상당히 긍정적으로 작용한 것을 파악할 수 있다.

일본 평론가들이 서로 다투듯 우리나라를 수차례 다녀갔다... 젊은 현대작가의 개인전이 5. 6년 사이 20여회 열렸다. 이런 전시회가 있을 때마다 일본의 중요한 미술잡지들 즉 미술수첩, 미즈에, 예술신조 등에서 큰 관심을 보였습니다. 물론 중요한 일간신문에서도 전람회 때마다 크게 다루어졌고 국제적인 동시성과 더불어 일본과는 다른 체질을 가진 높은 수준의 표현임을 밝혔습니다.³⁹¹⁾

390) Ruigrok W. and Wagner H., “Internationalization and Performance: An Organizational Learning Perspective” *Management International Review*, 2003, 43, p. 68. 재인용.

391) 이우환, “한국현대미술의 문제점”, 『계간미술』, 1977년 여름, pp. 4-5.

이처럼 이미 일본 미술계의 한국 현대미술에 대한 관심이 다양한 미술잡지에서의 비평을 통해 소개되던 가운데, 일본에서 박서보의 행보 중 가장 주목되는 부분은 1973년 10월 경도 시그넘(Signum) 갤러리와 함께 기획한 《서울 현대미술13인》전을 개최한 것이다.(도146) 같은 해 6월 무라마츠 화랑에서 <묘법>을 처음 발표하면서 미술수첩이나 일간지 등에서 작품 비평이 실리는 등 주목을 받았던 박서보는 4개월 후 단색화를 주류로 한 단체전을 일본에서 직접 기획하게 된 것이다. 이 같은 정황으로 볼 때 박서보가 한국 추상회화의 국제화 가능성을 <묘법> 개인전 이후 또 한번 일본에서 타진한 것으로 추정할 수 있다.

한국미술계는 《양데광당》창립전부터 지속적으로 일본 미술계 인사들을 초청하여 한국 현대미술을 눈여겨 볼 수 있도록 유도하고, 한국 현대미술에 대한 일간지나 미술잡지 등의 기사를 양산하게 하였으며, 특히 단색화 경향으로 그 시선이 집중될 수 있도록 행보를 진화해 갔다. 특히 1976~79년까지 그 정점이었는데, 제2회 《에플 드 서울》전(1976. 6. 26~7. 1)과 제4회 《양데광당》전(1976. 7. 3~7. 9)이 연달아 약 10일간에 걸쳐 개최되도록 일정이 정해졌다. 이 같은 시도는 일본 미술인에게 그해의 가장 특출한 작가들만 모아놓은 단색화 위주의 《에플 드 서울》전을 먼저 보여주고, 이어서 국제전 출품을 위해 신인들을 발굴하는 《양데광당》전을 보여주는 일정을 위한 것이었다. 이 같은 순서는 《에플 드 서울》전 출품 작가들이 대부분 공모전 형식의 《양데광당》전에도 출품하는데, 그들이 실제로 양데광당의 전위적 작품들과 겨루었을 때 손색이 없는지 또는 국제전 진출이 가능할 만큼 국제성을 갖춘 작품인가에 대한 해답을 일본 미술가들의 시각을 빌어 가늠해보고자 한 측면도 있었던 것으로 보인다. 이처럼 짧은 시기 동안에 2개의 전시를 시행한 것은 일본 인사들에게 우리의 미술을 모두 보여주

기 위함이었고, 먼저 기획된 전시를 보고 난후 다음 전시 사이의 하루 이들의 여유기간 동안에는 박물관, 유적지 등을 일본인들이 돌아보았다고 한다.³⁹²⁾ 이러한 일정은 예총에서 지원되는 한정된 예산으로 한 해에 여러 차례 일본인을 초청하기 쉽지 않은 상황에서 미협이 최선의 선택이었던 것이다.

일각에서는 이 전시들의 개최 기간이 너무 붙어있어 각 전시회의 성격을 파악하기 힘들고 경향이 겹친다는 이유로 봄, 가을로 분산해서 개최하자는 의견이 대두되기도 했지만 [표5]에서 보는 바와 같이 박서보가 미협의 이사장으로 재직하는 동안에는 이러한 현상이 지속된다. 그러나 1981년부터 《에플 드 서울》전은 6월에 개최하고 《앙데팡당》전은 11월에 개최된다. 바로 1980년 박서보가 미협 이사장 재선에서 실패한 이후부터는 《에플 드 서울》전과 《앙데팡당》전이 시간차를 두고 개최되고, 그동안 신문, 공간지 등에서 보도되던 《앙데팡당》전 작품 모집 공고와 선발된 국제전 진출작가 명단 등이 점차 언론에서 자취를 감추게 된다. 더불어 《앙데팡당》전도 더 이상 국제전 진출을 위한 관문이 아니며, 《에플 드 서울》전도 미협에서 주최하지 않고 박서보 개인이 주관하게 된다. 그리고 70년대 동안 활발히 한국 미술전을 관람하기 위해 방문했던 일본 미술인들의 발걸음도 점차 잦아들게 된다.

392) 박서보, 논자와의 인터뷰, 2011년 11월 19일, 서울시 마포구 성산동 서보문화재단 사무실.

[표5] 《에끌 드 서울》 전과 《앙데팡당》 전의 전시기간 비교

2회 《에끌 드 서울》 전 1976. 6. 26 ~ 7. 1	4회 《앙데팡당》 전 1976. 7. 3 ~ 7. 9
5회 《앙데팡당》 전 1977. 6. 20 ~ 6. 24	3회 《에끌 드 서울》 전 1977. 6. 25 ~ 6. 30
4회 《에끌 드 서울》 전 1978. 6. 24 ~ 6. 30	6회 《앙데팡당》 전 1978. 7. 3 ~ 7. 8
5회 《에끌 드 서울》 전 1979. 7. 5 ~ 7. 14	7회 《앙데팡당》 전 1979. 7. 17 ~ 7. 23
6회 《에끌 드 서울》 전 1981. 6. 29 ~ 7. 9	9회 《앙데팡당》 전 1981. 11. 23 ~ 11. 29

2) 선택과 집중: 발굴 · 양성 · 후원

단색화의 국제화에 활용된 또 다른 전략은 ‘선택과 집중’이다. 미술계는 국제무대로 나아가는 데 유용한 출구가 세계미술의 경연장인 국제전임을 인식하고 우리나라를 대표할 현대미술로 단색화를 선택하여, 지속적으로 국제전 진출에 집중한다. 카뉴 국제회화제, 상파울로 비엔날레, 인도 트리엔날레 등이 단색화 경향이 집중적으로 출품된 국제전이다.

이 가운데 단색화라는 하나의 경향만을 표방하며 처음으로 참가한 국제전은 프랑스 정부가 주최한 카뉴 국제회화제(Festival International De La Peinture, Cagnes · Sur · Mer)이다.³⁹³⁾ 매년 개최된 이 회화제를 통해서 한국 미술계는 1974년부터 80년대 초까지 단색화 작품을 거의 매년 출품한다.

393) 카뉴 쉬르메르(Cagnes-Sur-Mer)는 남불의 니스와 칸느 사이에 위치한 지중해안의 도시이며, 이곳의 고성(古城)인 샤토 그리말디가 카뉴 국제회화제의 전시장이다.

때문에 70년대 동안 카뉴 국제회화제의 한국 출품작의 동향과 세계 각국의 출품작들을 함께 살펴보면서 한국미술계가 취한 국제화의 전략, 선택과 집중이 어떠한 형태를 취하는지 파악해 보고자 한다.

카뉴 국제회화제의 가장 큰 특징은 ‘평면회화’의 영역를 고수한 ‘회화제’라는 것이며 따라서 조각, 입체, 설치, 사진, 퍼포먼스 등의 현대미술 작품은 참여하지 않는다.³⁹⁴⁾ 이 회화제의 성향은 절충적이고 개방적이어서 어떠한 특정 미술경향을 표방하지 않는다. 급진적인 전위미술을 지향하는 파리 비엔날레의 성향과 비교해 보았을 때 일견 개성이 없는 국제전이라는 인상을 주기도 한다. 한 해에 대략 40개국에 참가하며 작가에게 수여되는 상은 금상, 은상, 동상, 특별상의 4부문 그리고 국가단위로 주어지는 특별상으로 구성되어 있다.³⁹⁵⁾

이 회화제에 처음 참가한 1974년 우리나라는 출품작가 3인 공동으로 국가상을 수상하고, 1975년에도 출품작가 5인 공동의 국가상을 수상한다. 세계 미술의 중심지에서 변방에 위치한 한국 미술계의 이러한 연속적인 성과는 당시 새로운 경향으로 국제화의 문을 두드리던 국내 미술계에 상당한 힘을 실어 주었을 것이다. 더욱이 1977년 제9회전에서 9명으로 구성되는 국제심사위원회에 이일이 위촉되고, 1981년 안병석이 은상(2등)을 수상한 것은 하나의 경향만으로 동일한 국제전에서 이루어낸 한국 미술계의 유례없는 성과이자 단색화의 지속적인 국제진출의 결과일 것이다.

제6회 카뉴 국제회화제(1974. 7. 6~9. 30)에는 이동엽, 하종현, 허황 등 3인이 참가한다. 이동엽과 허황은 제1회 《앙테팡당》 전 출품작 <상황 가,

394) 윤익영, “현대회화의 흐름 조망할 수 있는 자리”, 『문화예술』, 1996년 1월, p. 50.

395) 이일, “카뉴 국제회화제 지상전”, 『계간미술』, 1977년 4월, pp. 33-47.

카뉴 국제회화제는 금상(제1 금(金)팔레트 상), 은상(제2 금(金)팔레트 상), 동상(제3 금(金)팔레트 상, 특별상(오스카 상) 가운데 은상과 동상 수상자는 45세미만의 작가로 규정되어 있다. 국제 심사위원회는 9명으로 구성되며, 매년 심사위원이 바뀌지만 9명 중 3명이 프랑스인으로 규정된 점만은 유지된다. 매 5년에 한번은 수상자 회고전으로 개최된다.

나, 다>와 <가변의식 72A, 72B, 72C>를 각각 출품하고, 하종현은 <작품 A, B, C>를 출품한다. <상황>과 <가변의식>연작은 ‘킵’과 ‘베개’라는 생활 사물을 소재로 하며 형상성을 어느 정도 드러낸 일루전 축소를 특징으로 한다. <Work>연작은 채색하지 않은 마포의 바탕에 6개의 흰색 밴드가 규칙적으로 나열되어있는 반복성과 물감의 질감이 드러나는 작품이다.(도147) 각각의 표현법이 상이한 이들을 하나로 묶은 것은 평면성과 흰색 모노크롬이며, 일루전과 반복성(질감)이 가미된 2가지 범주의 작품이 출품된 것이다.

이제 제6회의 수상작들을 살펴보면, 영국의 피오눌라 보이드(Fionnula Boyd)와 레슬리 에반스(Leslie Evans)가 공동으로 작업한 작품이 금상을 수상했다. 그들이 출품한 3편의 작품들은 사진과 회화가 결합한 것으로 보이는 극사실적인 면과 환상성을 내포하고 있다.(도148) 은상을 수상한 포르트갈 작가의 작품은 규칙적인 화면의 분할이 특징인 하드에지 계열이다. 이 국제전에서 수상작은 아니지만 미니멀한 모노크롬계열도 출품되었는데, 오스트리아의 게오르그 채모비츠(Georg Chaimowicz)의 작품은 물감의 질감을 돋보이게 함과 동시에 아주 간결한 표현법이 돋보인 모노크롬 계열이다.(도149) 이처럼 제6회의 경향은 극사실적인 요소를 가진 작품(금상, 동상, 특별상)이 우세한 가운데 기하학적인 화면 분할, 모노크롬을 기조로 한 그림들도 출품되고 있어 이 회화제의 절충적인 성격을 드러낸다.

제7회전(1975. 7. 6~9. 30)에서는 김동규 <반대제안>, 이승조 <핵>, 최대섭 <흔적>, 진옥선의 <답>, 이향미의 <색-자체自體> 등 5인 작가의 각 두편의 작품이 출품되었다.³⁹⁶(도150) 김동규 <반대제안>은 화면에 선을 촘촘하게 가로로 긋고 그 선을 불규칙하게 사방으로 번지게 한 것이며, 이승조의 <핵>(도151)은 붉은 색 계열의 사각형들이 화면을 질서 정연하게

396) 제7회 카뉴 국제회화제 도록에는 이승조와 이향미의 작품을 칼라 도판으로 실고 있으며, 그 외의 작품은 흑백 도판으로 실려 있다.

채우고 있으며, 사각형의 가장자리를 음영처리 하여 입체감이 두드러진다. 최대섭의 <흔적>은 캔버스위에 흰색 유화물감을 롤러로 반복적으로 칠하여 자연스럽게 롤러 밖으로 밀려나온 물감들이 직선을 만들고, 그 선들이 규칙적으로 배열되어 있다. 진옥선의 <답>은 흰 바탕위로 동일한 상자의 형태가 반복적으로 채워져 있다. 이향미의 <색-자체>는 다색화로써 위에서 아래로 흘러내리는 다양한 색상의 선들의 반복성이 돋보이는 작품이다.

이상으로 제7회전의 출품작을 분석해보면, 반복성을 드러내는 작품은 진옥선(상자), 이승조(사각형) 김동규(직선), 이향미(직선) 등 4인이며, 최대섭의 작품은 행위의 반복성(롤러의 궤적)에 의해 과생된 화면의 질감이 특징적이다. 따라서 이 국제전에서는 반복성과 질감·반복성이 부각된 두 가지 범주의 작품들을 모노크롬이라는 하나의 양식으로 묶어 출품한 것으로 보인다.

제7회전의 커미셔너 정영렬이 작성한 한국작품 참가서문을 보면, 1975년 국제무대로 나가면서 한국작품의 기초를 “전래적 정신성”에 두고 있음이 확인되어 주목된다.

나의 생각으로는 이 회화제의 창설 이래 우리는 이에 매우 진지한 관심을 보여 왔으며, 작년의 국가상 수상이 그것을 말해준다... 아마도 이들 다섯 화가를 결속시키고 있는 친화성은 그들의 원류(原流)에 대한 자각, 나아가서는 그들 나라의 전래적 정신에 대한 그들의 유연성에 대한 자각일 것이다.³⁹⁷⁾

이 국제전에 출품한 서로 다른 발상과 기법을 지닌 5인 화가의 작품을 하나로 결속시킨 것은 ‘한국성’ 즉 정신적인 측면에서의 원류에 대한 자각이며, 국제전에 출품하면서 커미셔너가 이를 선명하게 지각하여 작품을 선정한 것이

397) 김정수, “국제전 참가작가와 작품 및 캐탈로그 서문”, 『한국의 근대미술』 4호, 1977, p. 29.

다.

제7회전의 수상작들을 살펴보면, 금상을 수상한 일본의 슈사쿠 아라카와 의 작품은 화면에 영어 단어들 나열되고 상단에 일련의 기호를 표기하고 있는 개념적인 작품이며(도152), 동상을 수상한 프랑스의 장 피에르 팡스맹 (Jean Pierre Pincemin)의 작품은 간결한 면 분할이 드러나는 미니멀리즘 경향이다. 특별상을 받은 폴란드 출신 작가 잔 사우카(Jan Sawka)의 작품은 논리정연한 반복성에 구상성을 절충한 것이다. 제7회에서는 개념적인 작품이 금상과 은상을 수상하며 우세를 보이는 가운데 미니멀리즘, 극사실주의, 모노크롬 등 다양한 장르의 작품들이 출품되고 있었다. 제8회전(1976. 7. 3-9. 30)의 한국 커미셔너는 최명영이며 서승원의 <동시성>, 이우환 <점으로부터>, <선으로부터>, 윤형근의 <다청>, 김구림의 <데스크 램프> 등이 출품된다.(도 153, 154) 이들 작품의 성향을 살펴보면, 일루전 축소(서승원), 형상성(김구림), 반복성(이우환), 화면의 질감(윤형근) 등 4가지 범주의 작품이 출품된 것으로 보인다.

한편 1975년 제13회 상파울로 비엔날레의 경향을 살펴보면, 수상작들은 대부분 입체부문에서 나왔고 회화부문에서는 입상작이 아예 나오지 않았다. 대상에 타피스트리 입체작품을 낸 유고슬라비아의 여류작가 요가도 비치(Jagoda Buic)가 수상하며,³⁹⁸⁾ 상파울로 비엔날레 국제상은 판화와 조각에 주어졌다. 이 국제전의 주류적 출품 경향은 입체 위주였고, 회화는 완전히 소외된 장르였다. 그럼에도 불구하고 한국은 제13회뿐 만 아니라 제14회(1977), 제15회(1979) 전에도 각 수십 점의 단색화를 일관되게 출품하고 있었다.

제9회 카뉴 국제회화제(1977)에서는 박서보의 <묘법>(도155), 정영렬의

398) “유고 최고상차지 상파울로 미술전”, 『경향신문』, 1975년 10월 18일.

<작품>이 출품된다. 두 사람의 작품은 공통적으로 반복성과 화면의 질감이 두드러진다. 커미셔너인 서승원과 국제심사위원으로 선정된³⁹⁹⁾ 이일이 현지에 참가했다. 당시 제9회전에 대한 이일의 참관기인 “카뉴 국제회화제 지상전”이 1977년 4월호 『계간미술』에 게재되어 있다. 이 글을 참고해보면, 심사위원 자격으로 이일이 오프닝 전에 미리 전시장을 살펴보았을 때 박서보와 정영렬의 작품이 전체적인 수준보다 월등히 뛰어나 이들 중 한 사람이 수상권에 진입할 것으로 판단되었는데, 결과는 실패였다. 본선에 진출한 박서보가 근소한 표차이로 수상에서 떨어진 것이다.⁴⁰⁰⁾

제9회전의 수상 작가는 공통적으로 구상 계열의 작가였다.⁴⁰¹⁾ 팝아트나 신형상 이후의 새로운 구상을 의미하는 작품으로 보인다. 금상을 수상한 콜롬비아 작가 만틸라 카발레로(Jorge Mantilla Caballero)의 작품 <별명 II>(1976)(도156)와 프랑스 작가의 은상 작품도 신형상 계열에 해당한다. 동상의 미국작가 레베카 다방포르(Rebecca Davenport)의 작품 <비엔날레>(1975)와(도157) 특별상의 작품이 하이퍼리얼리즘 계열이어서 구상작품이 상당수 출품되었음을 살필 수 있다. 이렇듯 77년 당시 이 회화제의 추세는 다양성이 공존하는 가운데 극사실주의 회화가 우세를 보이고 있다. 1976년부터 국내에서도 《에콜 드 서울》전에서 고영훈, 변종곤, 신성희 등 극사실주의 회화 작가들의 작품이 초대되어 이러한 국제적 추세가 반영되고 있었지만 국제전에는 여전히 단색화 작품만을 고수하여 출품하고 있었다.

카뉴 국제회화제에서 단색화 위주의 출품에서 벗어난 것은 1980년 제12회인데, 극사실성을 띤 구상 작품과 사진과 회화가 접목된 작품 등이 포함되

399) 한국과 함께 이 국제전의 심사위원으로 참가한 국가는 프랑스, 스웨덴, 체코슬로바키아, 벨기에, 핀란드, 이라크 등 7개국이다.

400) 이일, 앞의 책, pp. 33-47.

401) 이일, 앞의 책, pp. 33-47. 제9회 카뉴 국제회화제의 수상작들의 미술경향은 이 책에 실린 이일의 견해를 참고로 하였다.

지만 여전히 모노크롬 작품(정상화)도 출품되고 있었다. 1974년부터 1977년까지 이 국제전에 출품한 단색화 경향의 범주를 종합해보면 6회전(1974)에는 반복성과 화면의 질감, 그리고 일루전 축소, 7회전(1975)에는 반복성, 반복성을 동반한 화면의 질감, 8회전(1976)에는 일루전 축소, 형상성, 반복성, 화면의 질감, 제9회전(1977)은 반복성을 동반한 화면의 질감 등으로 구성되어 국제무대에서 단색화라는 하나의 경향으로 소개되어 온 것이다.

당시 국내에서는 단색화 일색의 출품에 대해 국제전의 성격을 제대로 파악하지 못한 미협이 안일한 대응이었다는 자책과 비판적 시각이 미술계와 언론에서 대두하고 있었지만⁴⁰²⁾ 제15회 상파울로 비엔날레(1979) 커미셔너인 오광수는 한국 현대미술의 수준을 가장 효과적으로 보여줄 수 있는 전략으로써 당시 우리 미술의 중심적 경향인 단색화와 더불어 추상작품들을 개별이 아닌 집단으로 집약해 표현했다고 한다. “흔히 예술도 국력과 비례된다고만 적어도 우리 미술에 한해서는 성립되지 않는다고 말할 수 있었다. 그만큼 우리 미술은 국력을 앞질러 가고 있었다고 표현해도 좋을 것 같다.” 오광수는 이같이 언급하면서, 한국의 현대미술이 국제전에서 나름의 인정을 받고 있다고 자평한다.⁴⁰³⁾ 또한 오광수는 대부분의 국제전들이 잡다한 출품을 피하고 어느 특정 작가의 집중적인 출품이나 아니면 한 국가의 독특한 색채의 통일성을 보여줌으로써 강한 효과를 획득하려는 것이 국제전의 일반적인 추

402) 이경성, “한국미술의 미래상”, 『공간』, 1978년 3월, p. 7. 제14회 상파울로 비엔날레(1977)의 커미셔너였던 이경성은 다음과 같이 언급한 바 있다.

“우리의 현대미술도 그것들과 비교할 적에 중성적이고 구조적인 면이 뛰어나다고 생각한다. 이와 같은 생각은 제14회 상파울로비엔날레를 보고나서 하나의 신념이 되었다... 물론 엄밀히 따진다면 작품의 철학적 배경이나 사회적 배경 등에 있어서 논리적인 뒷받침이 약간 모호하기는 하나 그렇다고 단순한 모방만은 아니었다. 그 사이에 끼어서 부끄럽지 않은 수준임에는 틀림없다. 다만 제14회 상파울로 비엔날레에 있어서 한국작품들이 좋은 성과를 못 올린 것은 그 국제전의 성격을 파악하지 못하고 그들의 요구를 저버린 회화만을 들고 나왔기 때문이다.” 국제전 출품에 대한 비판적 신문보도는 다음과 같다. “서구 흉내만 낸 한국출품작”, 『조선일보』, 1978년 12월 28일.

403) “상파울루 비엔날레 참가기”, 『동아일보』, 1979년 10월 19일.

세이기 때문에, 우리도 1970년대 가장 주류로 부상한 미니멀리즘 내지 개념미술 계통이 집중적으로 출품된 것이라고 설명하며, 이러한 출품 전략이 효과를 거두었던 국제전이 1978년 제4회 인도 트리엔날레에서의 김홍석이 회화부문 대상을 수상한 것과 제6회와 제7회의 카뉴 국제회화제에서의 국가상 수상임을 사례로 들기도 했다.⁴⁰⁴⁾ 오광수의 발언처럼 선택과 집중 전략은 국제전 참가 경험이 많은 미국과 영국 등에서 찾아 볼 수 있으며 이미 오래전부터 하나의 경향에 집중하는 전략을 사용하여 성과를 거두고 있었다.⁴⁰⁵⁾

한국 미술계는 1974년부터 1979년까지 매년 2회 이상의 국제전에 정기적으로 단색화 경향을 출품하고, [표6]에서 분석하였듯이 《에플 드 서울》전에서 선발된 작가들이 대부분의 국제전에 참가 하고 있으며, 1977년부터 《에플 드 서울》전 출신 작가들의 국제전 참여도가 더욱 높아지고 있다. 즉 《에플 드 서울》전에서 양성한 작가들을 《양데광당》전에서 선발하여 국제전 진출로 후원하는 시스템이었다. 1975년부터 1980년까지 개별 작가의 국제전 출품 현황을 보면, 이우환, 하중현, 윤형근 등이 5회, 서승원이 4회, 박서보, 김창렬, 김홍석, 정영렬, 최대섭 등이 3회, 권영우, 김용익, 진옥선, 최명영, 이승조, 김종근, 김기린, 정상화 등이 2회 참가하였고, 1회 참가한 작가들도 다수 있다.

404) 오광수, “해외 교류전의 성과와 반성”, 『한국미술의 현장』, 중앙일보사, 1988, p. 136.

405) 김환기, “상파울로 비엔날 참가기, 멀지않은 국제전의 길”, 『동아일보』, 1963년 12월 2일. 당시 한국 커미셔너로 현지에 참석한 김환기는 제7회 상파울로 비엔날레(1963. 9. 23-1964. 1. 8)에서 미국이 회화부문에 아돌프 고틀립만을 단독으로 출전시킴으로써 그림의 임팩트를 배가시키는 전략을 취했고, 그 결과 고틀립이 대상에 선정되었다는 사실을 전하며, 마치 뉴욕에서 열린 고틀립의 개인전을 국제전에 옮겨온 듯한 인상을 주었다고 한다. 영국의 경우도 회화부문에 다비에만 단독으로 출품시켜, 1956년에서 1963년까지 제작된 대형 작품 17점이 전시되어 깊은 인상을 주었고 차석상을 수상했다고 전하고 있다.

[표6] 국제전 참여 단색화 작가 중 《에폴 드 서울》 전 출신

년도	전시회명	국제전 참여 작가	《에폴 드 서울》 전 출신 작가	년도
1976	8회 카뉴회화제	서승원 윤형근 이우환	서승원	1975
1976	2회 시드니비엔날레	곽인식 이우환		
1977	9회 카뉴회화제	박서보 정영렬	박서보	1976
1977	14회 상파울로 비엔날레	김창렬 이강소 이승조 하종현	김창렬 이승조 하종현	1976
1978	4회 인도트리엔날레	김종근 김홍석 서승원 윤형근 최대섭	김종근 김홍석 서승원 윤형근 최대섭	1977
1978	2회 국제현대미술전	권영우 김환기 박서보 윤형근 이우환 하종현	박서보 윤형근 이우환 하종현	1977
1979	11회 카뉴회화제	김기린 김진석	김진석	1978
1979	15회 상파울로 비엔날레	김기린 진옥선 최병소	진옥선 최병소	1978
1980	12회 카뉴회화제	김용철 김태호 김홍주 정상화 한묵	김태호 김홍주	1979
1980	1회 국제충격미술전	김홍석 서승원 이강소 이건용 조상현 최대섭 최명영	김홍석 서승원 이건용 최대섭 최명영	1979
1980	1회 아시아현대미술전	권영우 김구립 김용익 김창렬 서승원 윤형근 이우환 정상화 정영렬 최명영 하종현	김용익 김창렬 서승원 윤형근 이우환 정상화 정영렬 최명영 하종현	1979

이 작가들은 전원이 《에폴 드 서울》전에 반복적으로 참여한 작가들이다. 따라서 《에폴 드 서울》전 출신들이 번갈아 가며 국제전에 겹치기 출품하는 등 국제전을 독점하다시피 한 것으로 볼 수 있다.

그러나 한편으로는 국제적 조류에서 확실히 벗어나는 단색화 작품을 지속적으로 출품함으로써 한국 현대미술을 국제무대에서 분명하게 각인시킬 수 있는 계기가 되었을 것으로 보인다.

2. 국제전 진출의 성과

1970년대 국제전 참여 작가와 작품 그리고 성과를 제6회와 제7회의 프랑스 카뉴 국제회화제와 제3회 인도 트리엔날레 그리고 제13회 브라질 상파울로 비엔날레를 중심으로 분석하여 《안데광당》과 《에콜 드 서울》의 기획의도와 국제전 진출의 성과와 의미를 살펴보고자 한다.

한국 현대미술 최초의 해외전은 1958년 미국 뉴욕의 월드하우스 갤러리가 주최한 《한국현대미술》전이다. 물론 이전에도 몇 차례에 걸친 해외전 참가의 경험이 있었지만 주로 개인 차원의 것이었다. 월드하우스갤러리의 위촉으로 조지아대 동양미술과 교수인 엘렌 프셋티(Ellen Psaty)가 내한하여 35명의 작가의 작품 62점을 선정하였다. 세계 각지의 미술품을 전시한다는 갤러리의 정책에 맞추어 기획되었기에 뚜렷한 기획의 컨셉은 없어 보였지만, 해외전의 시작을 알리는 상징적인 의미를 갖는다. 국제전의 효시는 제5회 국제현대칼라리도그래피 비엔날레로 이항성, 유강열, 최덕휴, 이상욱, 김정자 등이 참가하여 이항성이 상을 받았는데, 국가적 차원이 아닌 개인적 차원에서의 참가였다.⁴⁰⁶⁾ 국가단위의 국제전은 1961년 제2회 파리 비엔날레 참가를 기점으로 잡을 수 있다. 35세 미만의 젊은 작가들을 대상으로 한 이 비엔날레는 당시의 앵포르멜 열기를 반영하듯 추상계열의 젊은 작가들이 참여하였다. 김병기가 커미셔너를 맡았고 김창열, 장성순, 정창섭, 조용익이 참여하였다. 당시에 파리에 유학중이던 평론가 이일이 작성한 참가서문에서 다음과 같이 평하였다.

사실 우리나라는 아주 최근에 와서 그리고 물론 때늦게나마... 추상화가가

406) 정무정, “1950년대 미국에 소개된 한국미술”, 『한국근현대미술사학』, 제14집, 2005, pp. 7-41.

현 한국예술의 유일한 전위적 운동 지도적 경향이 되어가고 있다... 전쟁에도 불구하고 어쩌면 그로 인하여 그만큼 힘차게 표명되고 있는... 물이해와 무지가 균립하고 있던 세계의 한구석에서 마침내 구제의 길을 찾아보게 된 이 의지의 개화인 것이다.

이와 같이 한국전쟁에도 불구하고 세계미술의 변방에서 세계로 첫발을 내딛으며 한국 전위미술의 개화를 알리는 결연함을 엿볼 수 있다. 김환기가 명예상을 받은 1963년 제7회 상파울로 비엔날레의 참가서문을 보면, 국제미술의 흐름에 동참하되 우리만의 독자성을 확보해야함을 평론가 김병기가 강조하고 있다.

과거 십수세기 간에 있어 한국은 동양의 정신적 특성을 그 본질의 상태에서 유지해 온 가장 순결한 지역이었음을 다시한번 다짐하면서... 한국동란 이후 우리의 예술은... 기성질서나 관념의 좌절에서 찾아야 할 것이라는 절박한 신념 밑에 추진되어 왔으며 또한 좌절이 파생하는 가지가지의 시련 앞에 직면해 있는 것이다. 그러나 이 시련은 우리들이 앞으로 국제적인 흐름에서 성취해 나가야 할 내면적인 사명에서 본다면 한갓 부수적인 성장조건에 불과한 것으로서 “액션”과 우연과 물질의 한계에 다다른 오늘의 지점에서 ‘우리들은 무엇을 첨가할 수 있을 것인가’라는 공유의 윤리의식이 하나의 “유닉”한 공간의 실현을 향하여 비공간의 실현을 향하여 비약의 계기를 노리게 하고 있는 것이다.

이와 같이 우리 미술계는 이미 60년대 초부터 국제적으로 쇠퇴해가는 액션페인팅(추상표현주의)을 인식하며, 이를 극복할 우리만의 유닉한 미술의 창안이 절실함을 말하고 있었다. 60년대 시작된 국제전 진출을 통해 세계조류의 동시대성의 수용과 동시에 한국미술의 독자성 확보의 필요성에 대한

인식이 비평가와 작가들 사이에 확산되고 있음을 확인할 수 있다.

하지만 1960년대의 국제전 참가는 참가비용 및 경비부족으로 매우 어려운 실정이었다. 국제행사나 해외전시회의 참가가 개인이나 단체의 행사가 아니라 소위 국가 간의 행사인데 당시 문화공보부에서는 작가 개인이 자체 부담하라는 입장을 내놓았기 때문이다. 이러한 상황은 1970년대 초까지 이어져 미협과 문공부간의 갈등이 신문에 기사화되기도 한다.⁴⁰⁷⁾

1970년대부터는 현대미술에 대한 인식의 성장과 정부의 제도적 지원으로 국가단위의 국제전 진출이 한층 나아진다. 참가한 국제전은 70년대 동안 총8회를 참가한 카뉴 국제회화제(1970. 6. 29~9.30)를 시작으로 인도 트리엔날레(3회), 파리 비엔날레(4회), 상파울로 비엔날레(5회), 도쿄 국제판화 비엔날레(5회), 우루과이 비엔날레(1회), 시드니 비엔날레(1회), 미니애폴리스 국제예술제(1회), 국제타피스트리 비엔날레(1회), 스위스 목판화 트리엔날레(1회) 등 16개의 국제전에 37회에 걸쳐 211명의 작가가 참여한 것으로 파악된다.⁴⁰⁸⁾

국제전 참가에 있어서의 참가 방식이나 출품 작가 선정방식에는 두 가

407) “경비부족에 걸려 주춤 파리 한국현대미전”, 『경향신문』, 1971년 8월 31일.

“프랑스 정부초청으로 11월 18일부터 12월 20일까지 파리 국제예술인촌에서 개최될 예정인 제1회 한국미술인전이 작품운송비가 마련되지 않아 실현하기 어렵게 되어있다...미협 측은 ‘이 한국현대미술전은 미협의 행사가 아니고 문공부에 의해 추진된 행사이므로 정부의 보조금 없이는 불가능하며 정부에서 아무런 대안이 없이 자체 해결하라는 것은 무책임한 것’이라고 말했다.”

408) 70년대 국제전 진출현황은 김달진미술자료박물관, 『한국 현대미술 해외진출 60년 1950-2010』, 2011, pp. 157-159. 김달진, 『바로보는 한국의 현대미술』, 발인, 1995, pp. 55-68에서 참조. 60년대 국제전 진출현황은 오상길, 김미경 엮음, 『한국현대미술 다시 읽기II』, ICAS. 2001, pp. 355-359에서도 확인할 수 있다. 70년대 국제전 진출의 총 인원이 210여명이지만, 일부 국제전에 중복하여 출품한 작가들이 다수 있으므로 이들이 중복한 횟수를 제외하면 약 150여명이 실제로 진출한 인원일 것으로 보이며, 1960년대에 진출한 국제전은 2회 파리 비엔날레(1961. 9. 29~11. 5 파리시립현대미술관)를 시작으로 상파울로 비엔날레, 도쿄 비엔날레, 망통회화 비엔날레, 카뉴 국제회화제 등 대략 21회에 걸쳐 약 140명이 출품했지만, 70년대와 마찬가지로 중복 출품한 작가들이 다수 있으므로 실제 참가한 작가 수는 훨씬 적을 것으로 보인다.

지가 있는데, 하나는 초청된 국가에서 자체적으로 출판 작가를 선정하는 경우이고, 다른 하나는 주최 측에서 각종 정보 및 자료를 토대로 작가를 선정하여 초대하는 경우이다. 단색화 작품이 주류로 출판된 카뉴 국제회화제, 상파울로 비엔날레와 인도 트리엔날레는 전자의 경우이다.

한국 단색화가 하나의 경향으로 응집되어 처음 출판된 국제전은 1974년 제6회 카뉴 국제회화제이다.(도138) 3명의 작가가 공동으로 ‘국가상’을 수상하면서 단색화가 해외에서 성과를 거둔 최초의 전시회로 기록된다.(도139) 1년 후에 개최된 제7회 카뉴 국제회화제(1975)에서도 2년 연속으로 출판작가가 공동으로 국가상을 수상하게 된다.(도140) 카뉴 국제회화제는 제1회전(1969)부터 빠짐없이 출판하여, 우리나라와는 인연이 깊은 국제전이었으나 수상에는 제3회(1971)에서 하인두 개인이 국가상을 받은 외에는 거의 실패했던 터라,⁴⁰⁹⁾ 단색화 작품의 2년 연속 작가 공동수상은 상당한 의미가 있다. 이 회화제의 수상체계는 금상, 은상, 동상, 특별상 4부문과 국가상으로 이루어져 있다. 본상이라 할 수 있는 4부문은 각각 1명씩 선정된다. 우리나라에서 국가상을 개인이 아닌 공동으로 받은 것은 단색화가 국제무대에서 하나의 경향으로 인식될 수 있음을 시사하는 것으로 볼 수 있다. 제9회 카뉴 국제회화제(1977)에서는 미술평론가 이일이 9명으로 구성된 국제심사위원으로 위촉되며, 이 국제전에 처음 출판한 1974년 이후 7년만인 1981년 제13회에서는 화면의 표면을 도구로 긁어 바람의 리듬감을 표현한, 반복성을 동반한 안병석(安炳奭 1946~)의 단색화 작품 <바람결>이 본상인 은상(2위)을 수상하는 성과를 가져오게 된다.⁴¹⁰⁾ 유럽이라는 서구미술의 중심지에서 한국현대회화가 국제전 진출 이래 이토록 인정을 받게 된 것은 처

409) 1974년 단색화 경향이 참가하기 전 카뉴 국제회화제에서의 성과는 하인두가 추상작품 <공간>으로 국가상을 수상한 것이 유일하다. 당시 함께 참가한 작가는 박내현, 윤명노, 최명현 등이었으나 하인두만 국가상을 수상하게 된 것이다.

410) “카뉴 국제회화제 안병석씨 2등입상”, 『경향신문』, 1981년 7월 10일.

음 있는 일이었다.(도153)

인도 트리엔날레는 제3회 (1975. 2. 7~3. 31)부터 단색화 계열이 출품된 것으로 여겨지는데 이우환의 <점으로부터>, <선으로부터>을 위시한 최명영의 <등식>, 김창열의 <물방울>, 정영렬의 <작품>, 조용익의 <작품> 등이 출품되었다. 제4회 인도 트리엔날레(1978. 1. 9~2. 28)에서는 이 국제전에 출품한 이래 처음으로 김홍석의 작품 <개폐77-26>, <개폐77-14>가 회화부문 대상(아트 아카데미상)을 수상하는 성과를 거두었다.⁴¹¹⁾

한국의 단색화가 국제 공모전이라 할 수 있는 비엔날레에 대규모로 진출하기 시작한 것은 1975년에 개최되었던 제13회 상파울로 비엔날레였다(11.17~12.30). 이 국제전의 회화부분에 진출한 김종근, 김한, 김용익, 김홍석, 박서보, 윤형근, 이욱련 등은 모두 단색화 경향을 출품하였다.(도154) 주최 측의 특별 초청으로 1970년대 초 이미 단색화로 세계적인 인정을 받았던 김환기(1913~1974)의 회고전도 함께 개최되어 상파울로 비엔날레에 처음으로 진출한 1963년 이래로 12년만의 최대의 성과가 되었다.

이 전시회에 한국은 회화, 조각, 판화, 입체 부문에 17명의 작가가 49점의 작품을 출품하였는데, 이미 제9회전(1967)에 출품했던 작가 김정숙이 커미셔너로서, 출품작가로서는 김종학, 이성자가 현지에 참가했다. 김환기의 회고전에서는 미국 뉴욕과 한국에서 보내 온 약 30점의 작품이 전시되었는데, 김환기의 미망인인 김향안이 전시준비를 진행했다. 1960~70년대 작품으로 구성되었고, 200호 이상의 모노크롬 작품 4점이 도록에 실렸다. 도록에 실려 있는 작품들 위주로 그 면면을 살펴보면, 박서보의 <묘법>(9-73)은 화면 중앙에 축소된 사각형이 있으며 횡으로 반복되고 있는 연필 선은 무척 촘촘한 간격을 유지하며 세밀하게 그어져 있다. 이 선들은 힘을 뺀 상

411) “인도 트리엔날레 김홍석화백 대상”, 『경향신문』, 1978년 2월 27일.

태에서 일정하게 그어진 것처럼 보인다. 윤희근의 <Cotton in Umber>는 화면 양쪽 가장자리에 먹색의 비정형의 사각기둥이 그려져 있다. 그 기둥은 아래에서 위까지 팍 메워져 있지만 중앙으로 물감이 번지고 있어 서로 소통하고 있는 것처럼 보인다. 김종근의 작품은 불로 그을린 자국들이 일정한 간격을 유지하며 질서 정연하게 반복된다. 김한의 작품은 화면을 가로지르는 대각선들이 정확한 간격을 유지하며 규칙적으로 세밀하게 그어져 있다. 이 규칙성을 의도적으로 흐트러듯이 선에서는 물감이 번져있다. 이옥련의 <바람>은 화면 중앙에 짙은 색의 비정형 무늬가 바람에 흩어지듯이 바깥쪽으로 번지고 있는 그림이다.

제14회 상파울로 비엔날레(1977)에서는 이경성이 커미셔너로 참여하였고, 김창열, 이강소, 이승조, 하중현이 출품하였다. 입상작은 대상을 비롯한 대략 6점의 입체 작품이 수상작에 포함되었고, 차석을 차지한 사진은 4점이 수상작에 포함되었다. 그 외에 비디오(1점), 연극(1점), 해프닝(1점), 판화(2점), 대중음악(1점), 그림(1점) 등이 포함되었다. 회화의 소외감이 확연하여 수상작에서도 소외되었다. 커미셔너 이경성은 제14회 상파울로 비엔날레의 전반적 성격을 한마디로 ‘변질된 상파울루 비엔날’이라 규정하였는데, 그 만큼 파괴적이고 전위적임을 지적하는 표현으로 보인다.⁴¹²⁾ 제15회 상파울로 비엔날레(1979년)에서는 커미셔너로 오광수가 참여하였고, 김기린, 김용민, 박현기, 이견용, 이상남, 진옥선, 최병소 등 7명의 작가가 출품하였다. 커미셔너 오광수는 단색화를 전면에 내세우고 새롭게 제기되는 그리는 문제의식을 뒷면에 감추는 형식의 구성을 시도했다. 단색으로는 김기린 이상남 진옥

412) 이경성, “인류의 조형실험장과 충만한 미의 파괴”, 『공간』, 1977년 12월, p. 30. 이경성은 “이 전시회의 조형적 변혁은 종래의 공간개념을 타파하여 회화나 조각보다는 입체, 사진, 연극, 비디오, 심지어 대중음악에 이르기까지 확대되었다. 출품작의 대부분을 차지하고 있는 것은 입체작품과 사진 작품이라는 것도 시대의 산물인지 모른다. 온갖 물질, 즉 나무, 흙, 도자기, 돌, 금속 등을 이용하여 철저한 조형실험을 하고 있고 많은 해프닝이 눈에 띈다.”고 평하였다.

선을 지명하고 그리는 문제에 있어선 최병소, 이건용, 김용민 그리고 국내에서 비디오 아트를 가장 먼저 시도한 박현기를 각각 선정하였다.

그런데 1981년부터 국제전에 단색화의 출품이 눈에 띄게 줄어들고, 반대로 극사실회화 등이 함께 출품되기 시작하는데 이는 1980년 제11대 미협 이사장 선거에서 박서보가 재임에 실패한 것과 관련이 있다.⁴¹³⁾ 박서보가 이사장직에서 물러나면서 계획 중이던 단색화의 북유럽 순회전도 무산되고, 사실상 1970년대 일었던 단색화의 독주는 막을 내리게 된다.

이상의 국제전 참가 성과를 정리해보면, 제12회 상파울로 비엔날레(1973)에서 김창렬이 명예상, 1974년, 1975년 제6회(이동엽, 허황, 하종현)와 제7회(김동규, 이승조, 이향미, 진옥선, 최대섭) 카뉴 국제회화제의 참가 작품 공중국가상, 제4회 인도 트리엔날레(1978)에서 김홍석이 금상, 제13회 카뉴 국제회화제(1981)에서 안병석이 은상(2등)을 수상하는 성과를 거두었다.

1970년대 미협이 젊은 전위작가들을 유인하여 단색화의 붐을 일으키는데 있어 국제전은 관심을 끌 만한 몇 가지 요소를 지니고 있다. 첫째는 정부의 문화예술진흥 정책의 일환으로 지원된 국제전 예산의 확보이다.⁴¹⁴⁾ 작품 운송료 정도의 지원에 불과했지만 국제전 출품작 선정을 위한 공모전(양테팡당전)을 개최할 구실이 될 수 있었다. 둘째, 국제전 출품작 선정 권한이 미협에 있었기 때문에 단색화 경향으로 작품 주제를 유도할 수 있었다. 셋째, 시상제도가 있는 국제전에 출품하여 입상을 할 경우 국위선양 차원에서 정부의 기대에 부응할 수 있으며, 수상작가 개인적으로도 우수한 경력이 될 수 있었다. 때문에 1970년대에는 한국미술의 해외진출이 대체로 공모전 형식의 국제전 위주

413) 하인두, “애증의 벗, 그와 30년”, 특집 박서보, 『선미술』, 1985년 겨울, pp. 27-33.

414) “...금년에도 파리 비엔날레, 상파울로 비엔날레, 칸느 회화전 등에 출품할 작가가 선정되었고 소요되는 4백여만 원의 예산도 책정되었다...”, 『동아일보』, 1971년 2월 15일.

였으며, 이는 개인이나 단체가 직접 참여하는 해외전의 비율이 국제전에 비해 높았던 1980년대 상황과 대비된다. 1970년대 국제전 진출의 빈도가 높고, 수상 작가를 배출한 대표적인 국제전은 카뉴 국제회화제와 상파울로 비엔날레, 인도 트리엔날레인데, 주최 측의 초청에 의해 참가가 가능한 이들 국제전의 특성상 국가 간의 외교 관계도 영향을 주었을 것으로 보인다. 카뉴 국제회화제와 상파울로 비엔날레를 예로 들면, 각각 프랑스와 브라질에서 개최되었는데, 프랑스와 우리나라는 이미 1886년에 수교를 하여 1960년에는 양국 간의 교역과 경제협력이 활발히 이루어졌다. 브라질의 경우에도 1959년 양국 간의 수교가 이루어졌고, 1963년에는 무역과 이민 협정이 이루어졌으며, 1963년부터 1966년까지 5차례에 걸쳐 1천 300여명의 농업 이민자가 정부의 보조금과 지참금을 갖고 브라질 땅을 밟았다. 1971년에는 기술자 1천 400여명이 브라질로 이민했다. 비엔날레와 같은 국제전은 작가 개인의 특유성 때문에 작품 간의 우열을 가리기 어려워 이의 심사는 늘 정책적이고 국력의 뒷받침이 절대적이라는 사실을 배제할 수 없다. 실제로 국제전에서 큰 비중을 차지하는 것은 다름 아닌 국가적 배경이다. 각 작가의 재능, 한 작품마다의 수준은 일단 감안하더라도 그 위에서 작용하는 것은 나라의 국력이다. 실제로 국제전의 여러 가지 형식의 국제위원회 구성 또는 초대출품 작가 선정에 비롯한 수상자의 결정에 있어서도 나라의 국력이 크게 작용한다.⁴¹⁵⁾

1970년대 단색화의 국제전 진출 성과와 의미를 단순히 당시 국제전에서의 수상 성과만으로 평가하는 것은 충분하지도 적절하지도 않다. 왜냐하면 앞서 언급한대로 단색화는 후기 단색화 시대를 거쳐 현재까지 국내외에서 개인전이나 단체전의 형태로 활발히 전시되고 있는 여전히 현재진행형의 미술이기 때문이다.⁴¹⁶⁾ 이러한 이유로 현재까지 해외에서 진행된 단체전을

415) 이일, “국제전속의 한국 현대미술”, 『계간미술』, 1977년 봄, pp. 58-59.

416) 윤진섭, “왜 단색화인가?”, 『아트 인 컬처』, 2012년 6월. p. 82.

표로 정리해 보았다.

[표7] 1980년대 이후 단색화의 해외 단체전 동향

전시회명	기간	장소	참여작가
한국의 4인	1988. 1.26~2.9	일본 도쿄화랑	박서보 윤형근 정창섭 하중현
자연과 함께 (Working with Nature)	1992. 4.8~6.21	영국 리버풀 테이트 갤러리	김창열 박서보 윤형근 이강소 이우환 정창섭
한국 현대미술의 12인	1993. 7.24~9.15	일본 센다이 미야기 미술관	김태호 박서보 서승원 심문섭 윤형근 이강소 이동엽 이영미 정경연 정창섭 최명영 하중현
침묵의 화가들(Les peintres du silence)	1998. 5.15~9.6	프랑스 몽벨리아르 뷔르템 베르그 미술관	김창열 박서보 서세옥 정창섭 윤형근 이강소 이우환 하중현
한국의 모노크롬전	2009. 2.20~3.19	중국 상하이 Wellside 갤러리	김태호 김창열 박서보 서승원 이강소 이승조 정창섭 최명영 하중현
백과백: 한국과 이태리의 대화(White & White: Dialogue between Korea and Italy) ⁴¹⁷⁾	2013. 3.29~6.2	이태리 Carlo Bilotti 미술관	권영우 박서보 이동엽 정창섭
한국의 현대미술: 단색화와 방법의 긴급성(Contemporary Korean Art: Tansaekhwa and the urgency of method)	2013. 10.23~12.8	중국 상하이 Wellside 갤러리	박서보 윤형근 이강소 이우환 정상화 하중현
근대의 극복; 단색화: 한국 모노크롬 운동(Overcoming the Modern; Dansaekhwa: The Korean Monochrome Movement)	2014. 2.19~3.29	미국 뉴욕 Alexander Gray Associates	박서보 윤형근 이동엽 이우환 정상화 하중현 허황
한국의 추상미술 컬렉션(Korean Abstract Art Collection)	2014. 3.20~5.2	중국 상하이 Wellside 갤러리	박서보 윤형근 이동엽 정상화

단색화의 예술 (The Art of Dansaekhwa) Art Basel Hong Kong 국제갤러리 기획전	2014. 5.15~5.18	홍콩 컨벤션 전시센터	김창렬 윤형근 이우환 정상화 정창섭
단색화의 예술(The Art of Dansaekhwa) Art Basel 국제갤러리 기획전	2014. 6.19~6.22	스위스 바젤	박서보 윤형근 이우환 정창섭 하중현
텃빈 층만: 한국 현대미술의 물성과 정신성 ⁴¹⁸⁾	2014. 6.27~7.18	중국 상하이 SPSI(조소유 화원) 미술관	권영우 윤형근 정상화 정창섭 최명영 하중현
텃빈 층만: 한국 현대미술의 물성과 정신성	2014. 8.15~9.15	베이징 중한국문화원	권영우 윤형근 정상화 정창섭 최명영 하중현
다방면에서: 추상에서의 단색화(From all sides: Tansaekhwa on abstraction)	2014. 9.13~11.8	미국 LA Blum & Poe 갤러리	권영우 박서보 윤형근 이우환 정상화 하중현
Frieze London & Frieze Masters, 2014 국제갤러리 The Art of Dansaekhwa	2014. 10.15~10.19	영국 런던 리젠트공원	박서보 이우환 하중현

[표7]에서 보듯, 단색화의 해외 단체전은 1980년대 이후에도 꾸준히 열리고 있고, 심지어 단색화가 태동된 지 약 40년이 흐른 최근 들어 해외전시가 폭발적으로 늘고 있다. 2014년 한해에만 미국 뉴욕과 LA, 중국 상하이와 베이징, 홍콩, 스위스 바젤, 영국 런던 등지에서 총 8회에 걸쳐 거의 매일 해외전시가 있는 셈인데, 최근 들어 70년대에 유행한 한국의 단색화가 재조명을 넘어 열풍을 일으키고 있음을 시사하는 것이다. 이들 전시 중 미국 LA Blum & Poe 갤러리 전시는 미시건대 미술사학과 교수인 조앤 키(Joan Kee)가 기획하였으며, 중국 상하이 전시는 정부차원에서 후원하는 최

417) 2013년 이태리 Carlo Bilotti 미술관에서 개최된 《백과 백: 한국과 이태리의 대화 White & White: Dialogue between Korea and Italy》전은 한국과 이탈리아간의 ‘백색’을 주제로 한 교류전으로 이들 외에도, 고산금, 구본창, 국동완, 권대현, 김신일, 김인겸, 백남준, 정광호, 최만린, 최인수 등의 작품이 전시되었다.

418) 2014년 개최된 《텃빈 층만: 한국 현대미술의 물성과 정신성》전은 재단법인 예술경영지원센터가 주관하고, 문화체육관광부가 후원하였고, 정준모가 기획을 맡아 진행되었다. 이 전시는 상하이에 이어 베이징을 거쳐 독일, 헝가리, 폴란드 등에서 열릴 예정이다.

초의 해외 단색화전으로 정준모가 기획하여 중국 전시 이후 독일, 헝가리, 폴란드, 인도네시아 등지를 순회할 예정에 있어 의미가 깊다. 70년대 후반 북유럽 순회 전시를 기획했던 박서보가 박정희의 시해사건에 의한 정권교체와 자신의 미협 이사장 재선에 실패하면서 이를 포기해야했던 사실을 상기하면,⁴¹⁹⁾ 실로 35년 만에 단색화 유럽 순회 계획이 현실로 이루어지는 것이다.

1978년 12월 28일자 조선일보에서는 이우환의 단색화 <점으로부터> 사진을 실고 “서구 흥내만 낸 한국 출품작”이라는 제하의 기사에서 프랑스에서 열리고 있는 제2회 국제미술전에 출품된 한국작품 27점이 모두 시대에 뒤쳐진 추상화라며 비판한 바 있다. 그러나 30여년이 흐른 2011년 6월 24일 이우환의 <점으로부터>는 《무한의 제시》라는 타이틀의 회고전을 통해 현대미술의 심장부 뉴욕의 구겐하임 미술관에서 약 3개월간 전시된 바 있다. 백남준을 제외하면 구겐하임에서 전시한 한국인이 없을 만큼 이우환과 단색화의 국제적 위상을 보여주는 일이다. 이처럼 예술작품의 평가는 국제적인 안목과 함께 긴 호흡이 필요한 것이다.

한 작가나 국가의 미술 경쟁력은 국제적인 전시장에서의 전시 빈도와 전시에 대한 평가에 의해 결정되기도 하지만, 다른 방식으로 평가가 가능한데, 그것은 바로 미술시장의 매출 규모이다. 한국미술의 매출 점유율은 전세계 시장의 약 0.6% 정도에 머문다.⁴²⁰⁾ 우리보다 서구로의 개방이 훨씬

419) 1979년 박정희 시해사건 시기, 노르웨이의 한 화랑에서 근무하던 일본인 큐레이터가 박서보에게 보낸 편지를 통해 한국 현대미술 유럽 순회전을 제안한 것이다. 그는 에콜 드 서울진 도록을 보았고 한국 현대미술에 대한 관심을 가지게 되어 노르웨이를 비롯한 영국, 독일 등의 순회 전시에 대한 스케줄을 보냈다. 박서보는 이를 성사시키기 위해 최규하 대통령 권한 대행 당시 공보담당이던 친구 서기원을 찾아가 그 편지를 보여주고 도움을 구했다. 그가 제안한 것은 다음(1980) 미협 이사장에 당선되어야만 순회전 실행이 가능할 수도 있다는 것이었는데, 박서보가 미협 이사장 재선에서 실패했고, 유럽 순회전 계획은 이루어질 수 없었다. 박서보, 논자와의 인터뷰, 2014년 5월 10일. 서울시 마포구 성산동 서보문화재단 사무실.

420) 문화체육관광부 산하 기구인 예술경영지원센터가 매년 발간하는 '미술시장 실태조사' 2012년 자료 참조.

늦은 중국의 2013년 점유율이 41%로 4년 연속 세계 정상인 사실을 감안하면 초라하기 짝이 없다. 프랑스를 기반으로 한 세계적인 미술시장 정보지인 ‘아트프라이스(Artprice)의 ‘2013 아트마켓 리포트’에 따르면 세계 미술 경매시장의 작가별 경매 거래량에서 앤디 워홀(Andy Warhol 1928~1987)과 파블로 피카소(Pablo Ruiz Picasso 1881~1973)가 각각 1, 2위를 차지했고, 3위인 장다치엔(張大千 1899~1983)을 포함해 10위안에 중국작가가 3명이 포진한 가운데, 500위 안에 든 한국작가는 대표적인 단색화 화가인 김환기와 이우환이 전부다. 장다치엔, 치바이스, 부파오스 등은 10위안에 든 중국 작가들인데 이들은 공통적으로 중국에서 ‘귀화(國畫)’라고 부르는 수묵을 기초로한 채색화 작가들이다. 중국화라 칭하거나 동양화로 부를 수 있는 귀화가 적어도 세계미술시장에서는 피카소나 고희, 세잔느 등과 경쟁하고 있는 형국인데, 중국의 경제력과 중국 미술시장이 지속적으로 확장되면서 동양미술을 바라보는 시선이 달라졌음을 시사한다. 최근에는 중국현대미술 작가뿐 만 아니라 근대작가들의 작품들도 인기를 끌면서 중국미술시장이 세계 미술시장을 선도하는데 한몫을 하고 있다.

이처럼 중국미술의 약진은 우리에게 시사하는 바가 큰데, 우리미술의 국제화가 단순히 외국과의 교류를 통해 미술 사조의 국제적 보편성을 나누는데 그치지 않고 궁극적으로는 우리 미술에 대한 외국인들의 관심이 소비로 이어지는 것이라고 볼 때, 중국처럼 미술시장을 활성화할 필요가 있다. 다행히도 2014년에 들어서면서 프리츠 아트페어나 아트 바젤 등 각종 아트페어와 미술품 경매장에서 한국 단색화가 대부분 고가에 판매되면서 미술시장에서도 한국의 단색화가 주목 받기 시작했다.⁴²¹⁾ 더불어 미술사적으로도 단색화가 재평가 되고 있는데, 프리츠 아트페어 프리뷰를 둘러본 미술사학자 조

421) 조상인, “재조명받는 단색화” 『서울경제』, 2014년 7월 4일. 이영란, “해외무대에서 인기 높아지는 한국의 단색화, 국내시장 불황 꺾까?” 『헤럴드경제』, 2014년 5월 27일.

엔 기는 “단색화의 붐이 국지적이고 일시적인 현상이 아닌 세계 미술사의 중요한 사건임이 확인됐다”고 평가하고 있다.⁴²²⁾

2012년 윤진섭에 의해 기획되어 개최된 《한국의 단색화 Dansaekhwa: Korean Monochrome Painting》전(2012. 3. 17~5. 13)에서는 1970년대 이후부터 현재까지의 한국의 단색화를 집중 조명하였는데, 김환기, 박인식, 박서보, 이우환, 정상화, 정창섭, 윤희근, 하종현 등 17명의 전기 단색화 작가와 이강소, 문범, 이인현, 김춘수, 노상균 등 14명의 후기 단색화 작가를 포함한 총 31명의 대표 단색화 작가들의 작품 150여점을 전시하였다. 특별 전시실에 1970~80년대의 초기 단색화 작품을 따로 전시하여 후기 단색화 작품들과 비교함으로써 단색화의 변천 과정을 한눈에 살펴볼 수 있도록 한 것이다. 이와 함께, 한국 단색화의 국제화 방안 모색을 위한 ‘한국의 단색화 - 국제화와 문화적 전략’이라는 제목으로 국제학술심포지엄이 개최되어(도 157), 단색화를 감상하는데 그치는 것이 아니라 작품세계를 이해할 수 있도록 설명하는 자리를 제공했다는 점에서 의미가 크다. 이 자리에서 발제자로 나선 아트 인 아메리카(Art in America)의 수석편집장인 리차드 바인(Richard Vine)은 발제 “한국의 단색화가 서양을 만날 때 : 인식의 딜레마 When Korean Monochrome Faces West-A Dilemma of Perception”를 통해 세계 시장에 한국 단색화를 널리 알리기 위해서는 단색화에 대한 비평적 관점과 신념을 가지고 세계무대에서 적극적으로 토론해야 한다고 제안한 바 있다.⁴²³⁾ 조앤 기도 자신의 저서 『한국의 현대미술: 단색화와 방법의 긴 급성 *Contemporary Korean Art: Tansaekhwa and the Urgency of*

422) 손택균, “아시아, 세계 미술시장 최신회두로 떠올라” 『동아일보』, 2014년 10월 16일.

423) “한국의 단색화”, 국립현대미술관 《한국의 단색화》전 국제학술심포지엄, 국립현대미술관, 2012년 5월 11일. 국제 미술평론가협회 명예회장인 헨리 메이릭 휴즈(Henry Meyric Hughes), 아트인 아메리카(Art in America) 편집장인 리차드 바인(Richard Vine), 서성록, 송미숙, 안은영, 양은희, 오광수, 윤난지, 윤익영, 윤진섭, 정형민, 홍가이 등이 발제자 및 질의자로 참석하였다.

Method』에서 마찬가지로 견해를 피력하고 있다. 국제적 안목을 지닌 이들 전문가들의 지적은 앞으로 한국 단색화가 가야할 길을 명백히 해준다. 바로 단색화 운동에 대한 역사 인식을 바로 세우고, 단색화에 대한 명확한 논리와 개념, 용어의 통일, 작가분류, 미학적 담론 등을 보다 철저히 준비하여 세계 무대에서 토론하고, 널리 알리는 일이다.

V. 결 론

1970년대부터 지속적으로 세계무대로 향한 단색화의 국제화는 70년대 단색화 운동의 관성에 의해 현재까지 진행형이다. 최근에는 국제미술계의 관심이 더욱 커지며 단색화의 미학이 재발견되는 새로운 국면에 접어들고 있다. 본 논문에서는 단색화의 국제화 과정이 단색화 운동과 연계되어 매우 조직적으로 진행되었다는 사실을 바탕으로 박서보를 중심으로 추진된 이 운동의 성립과 전개과정을 역사적 관점에서 고찰하였다.

먼저 단색화 운동을 통한 국제진출의 실천의 장(場)이었던 《앙데팡당》전과 《에콜 드 서울》전의 창립배경 및 전개과정을 검토하였고, 박서보에 의해 도출된 한국 단색화의 정체성에 대해서도 고찰하였다. 또한, 이들 두 전시회를 통해 국제전에 단색화를 반복적으로 노출시킴으로써 얻은 성과들에 대해 검토하였다. 이러한 연구들을 통해 도출된 1970년대 단색화 경향이 국제화의 서막을 울리고 한국 추상회화로 자리매김할 수 있었던 요인은 다음과 같다.

첫째는 단색화운동을 실천하는데 활용된 추진력이다. 이는 미협이 중심 세력으로 10년(1970~1980)간 재임한 박서보가 미협을 통해 활용한 제도적 경제적 지원과 이른바 홍대사단으로 불리우는 연대의식(連帶意識)으로 뭉쳐진 인적자원의 적극적 참여에 의해 가능했다는 것이다. 둘째는 국제화를 염두해 두고 체계적으로 마련한 제도이다. 《앙데팡당》전은 국제진출의 관문, 《서울현대미술제》는 현대미술의 전국적 확산, 《에콜 드 서울》은 한국 현대미술의 국제화를 위한 단색화로의 집약을 목표로 상호 보완적으로 추진되었다. 셋째는 단색화의 논리로써 박서보에 의해 주창된 전통의 정신성이다. 구체적으로 단색화의 논리는 ‘정신문화의 전통’과 ‘중성구조’로 표현되는 것

으로 서구 모노크롬이 물질로서의 색채개념을 전제로 하고 그것을 단색화 함으로써 일종의 관념적인 단색으로 환원했다면 단색화는 반복적 행위를 통해 물질성이 중화되어 중성구조로 환원된 모노크롬이며, 정신적인 공간을 의미한다. 넷째는 단색화운동이 흰색 그림에 대한 일본인의 일방적인 관심에서 촉발되었다는 기존의 견해와는 달리 박서보가 미협을 통해 의도적으로 일본미술인들을 초청형식으로 끌어들이는 부분이 있고, 이를 통해 젊은 작가들의 참여를 자극할 수 있었으며, 국제진출의 교두보로써 일본을 활용했다는 것이다. 마지막으로 당대 국제미술의 시대적 조류와 거리가 있던 단색화의 일관적이며 반복적인 노출이 서구의 이목을 끌었고, 한국의 독자적 정체성으로 인식되었다는 것이다. 이는 ‘선택과 집중’이 일종의 국제화 전략으로써 적중했다고 평가할 수 있다.

70년대 단색화의 유행이 단색화 운동에 힘입어 이뤄졌음을 인식하면서도 그 과정에서 박서보의 ‘공적’에 대한 미술사학계의 인식함을 넘어선 부정적인 평가는⁴²⁴⁾ 미술권력의 중심에 오랫동안 머무르며 보인 그의 행보와 무관치 않겠지만 우리 미술의 역사가 매우 짧다는 점에서, 1950~60년대 서구미술의 도입과 이에 뒤따른 다양성의 혼재기 내지는 실험기를 거쳐 70년대에 한국현대미술의 국제화를 위한 서막을 올렸다는 사실은 일정 부분 한국미술사의 성과로 볼 수 있다는 것이 논자의 생각이다.

한편으로, 단색화가 국제미술계의 이목을 끄는 데에는 서구와의 문화적 차이도 큰 구실을 했다고 본다. 서구인들에게는 마룻바닥에서 무릎을 꿇고

424) “단색조 회화는 유신정권의 암울한 현실 속에서 전통, 그리고 먼 과거로의 회귀를 선택함으로써 사회 현실에서 도피하는 것은 물론 암묵적인 침묵으로 유신 정부의 정책에 호응하는 길을 택했다. 국제 교류를 통한 대외 진출의 기회에 영민하게 반응하여 국전을 대체하여 새롭게 형성되는 상업미술의 시대에 민첩하게 대처했지만, 많은 대중과 공감하거나 일상적인 삶의 영역에 개입하여 의식의 전환을 꾀하는 예술의 비판적 기능에 무관심했다... 다양한 아방가르드 정신과 광의의 전통이 계승될 가능성을 차단했다.” 권영진, “‘한국적 모더니즘’의 창안: 1970년대 단색조 회화”, 『미술사학보』, 제35집, 2010, p. 100.

캔버스나 한지위에서 작업을 하는 우리의 미술작업 방식이 특이할 수밖에 없다. 단순히 엮드려하기 때문이 아니라 화면 속에서 작업을 하기 때문이다. 이는 단색화의 논리인 몰아일체(沒我一體)를 이해하기 쉽게 만드는 특징이다. 또한 그들은 우리미술이 오랫동안 서구의 미술로부터 격리되어왔기 때문에 단색화만을 고집하며 변질되지 않은 원시성을 유지하고 있고, 이러한 점이 그들의 시선에서는 우리의 독자적 정체성으로 인지되었다고 평가한다.⁴²⁵⁾ 하지만 시대적 조류에 맞지 않게 일관되게 전개된 한국의 단색화가 서구로부터의 격리 때문이 아니라 한국 미술계의 '선택과 집중'에 의한 결과임을 명백히 할 필요가 있다.

서구 미술인들은 오랫동안 지속적으로 인상을 심어준 만큼 국제 사회에 나와 우리의 단색화의 미학에 대해 설명할 것을 권한다.⁴²⁶⁾ 국가 경제력도 세계 10위권을 꾸준히 유지할 정도로 한국의 국제사회에서의 위상도 높아진 만큼 미술교류와 토론의 장에 적극적으로 참여할 것을 제안하고 있다. 이러한 참여는 그 누구를 위한 것도 아니고 바로 한국미술의 발전에 도움이 되는 일이기에 한국 현대미술사에서 단색화의 정체성을 정확히 인식하고, 단색화에 대한 명확한 논리와 미학적 담론을 준비하여 국제무대에 나아가 적극적으로 토론하고 홍보해야 할 것이다.

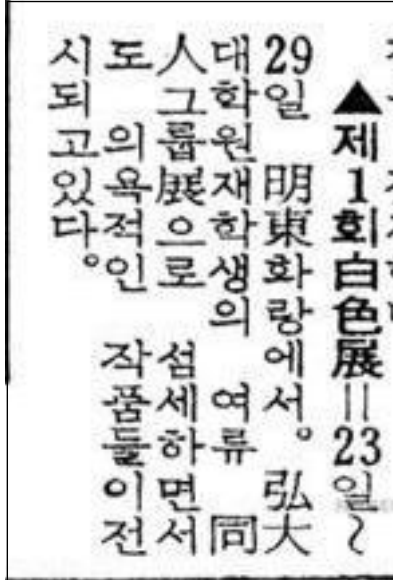
425) "The Nature of Culture", <Preface>, Lewis Biggs, 『Working with Nature』, 1991, p. 13.

426) 리차드, 바인(아트 인 아메리카 수석 편집장)의 발제 "한국의 단색화가 서양을 만날 때 : 인식의 딜레마(When Korean Monochrome Face West - A Dilemma of Perception)" 중 "서구 미술계가 한국 단색화에 대해 반론을 제기하고 있는데, 이에 대해 한국이 공손하고 말수 적게 서구 미술계의 한국 미술을 보는 시각이 잘못되었다고 응수하는 것은 한국 단색화가 세계 시장에서 수용되는데 불리하게 작용할 것이라며 보다 적극적으로 세계의 무대로 나가서 준비된 자세로 자신의 비평적 관점과 신념에 대해 토론할 수 있어야 한다."고 제안하였다. 《한국의 단색화》 전 학술심포지엄, 한국의 단색화 국제화와 문화적 전략, 2012년 5월 11일.

"There is perhaps among some Korean artists a lack of concern with, or information about, art in other countries, a reluctance to join in a debate and 'take a position'." <Preface>, Lewis Biggs, 앞의 책, 1991. p.13.

본 연구에서 비록 개별 작가의 작품들을 두 가지 카테고리로 나누어 양식적 분석을 시도하였지만 구분이 비교적 용이한 작품들 위주로만 분석하였다는 한계점과 비록 분석을 통해 한국 단색화의 두드러진 특성으로 ‘반복행위’와 ‘질감’을 제시하였지만 이것만으로 단색화의 독자성을 주장하기에는 분석이 미흡했다는 점을 통감한다. 그동안 단색화로 규정하는 그림들의 양식적 다양성이 크기 때문에 그 정체성에 대한 논란이 제기되어 왔고, 이에 대한 명확한 분석과 결론이 요구되어 왔다. 하지만 이러한 다양성이 단색화 운동의 태동기에 작가들의 연대의식(連帶意識)을 강화하고, 화단 내에 세(勢)를 키우기 위해 양식적으로 서로 큰 차이를 보이는 작품들을 모두 수용해 생긴 불가피한 현상이라고 파악하였다. 앞으로 보다 면밀하고 다각적인 분석을 통해 70년대 한국 단색화의 양식적 정체성을 보다 명쾌하게 밝힐 수 있길 기대한다.

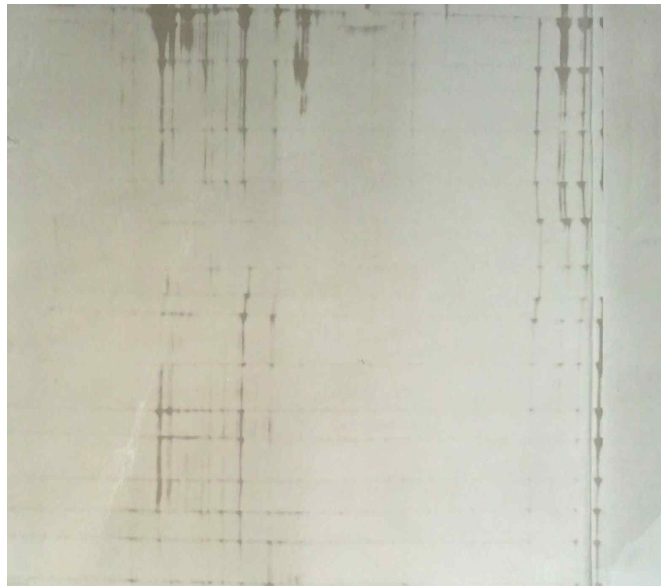
참 고 도 판



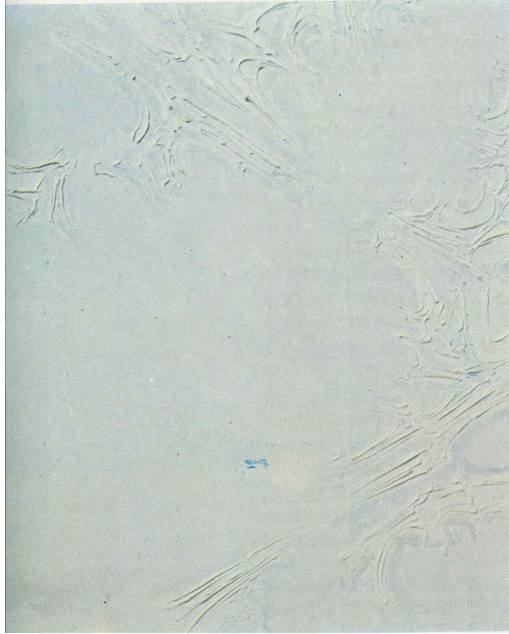
도1. 제1회 《백색》전, 경향신문, 1972. 9. 26.



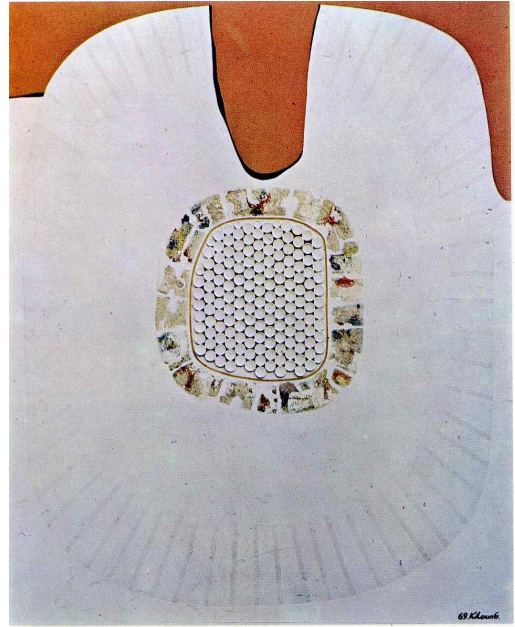
도2. 제1회 《백색》전 브로우셔, 명동화랑, 1972.



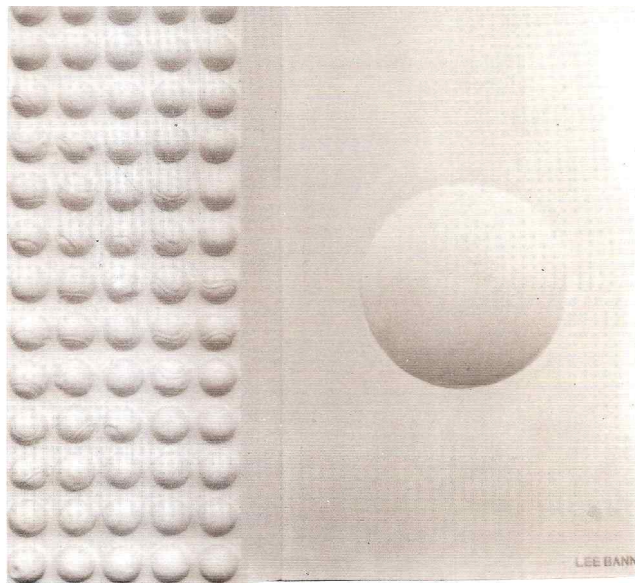
도3. 장화순, 13, 제3회 백색전, 1974



도4. 김형대, 백의 민족, 제18회 국전



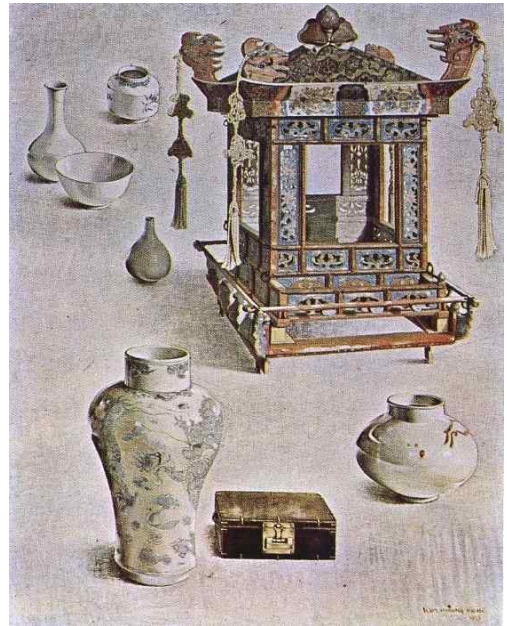
도5. 박길웅, 흔적 백(白) F-75, 제18회 국전 대통령상, 1969



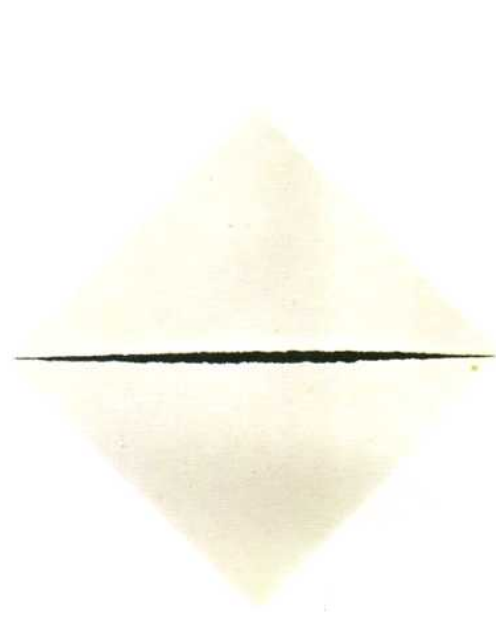
도6. 이 반, Instant 페문 백, 제19회 국전 입선, 1970



도7. 이세득, 열반, 제18회 국전, 1969



도8. 김형근, 봉련, 제18회 국전 문화공보부장관상, 1969



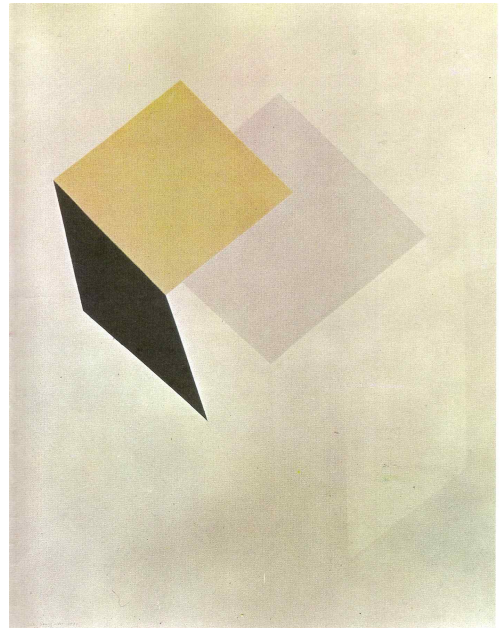
도9. 권영우, 70-21, 제19회 국전, 1970



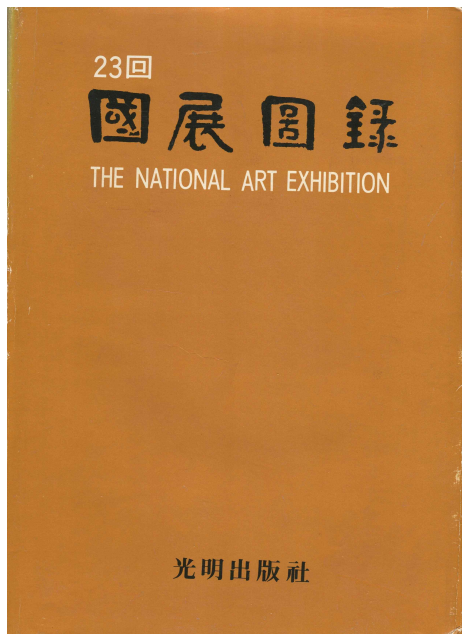
도10. 정창섭, 원·원, 제19회 국전, 1970



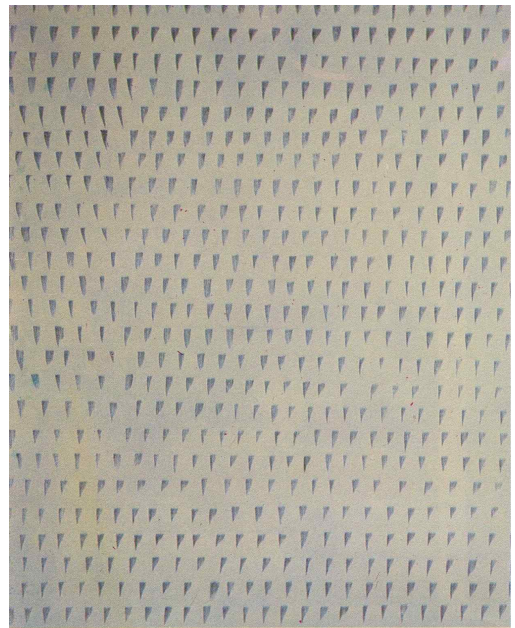
도11. 서승원, 동시성, A.G 표지, 1969



도12. 서승원, 동시성 70-21, 제1회 개인전, 신문회관, 1970



도13. 제23회 국전 도록, 1974



도144 조용익, 작품 74-5, 제23회 국전, 1974



도15. 1963년 12월 17일 제3공화국 박정희 대통령 취임



도16. 자조정신, 1970년 1월 1일 박대통령 신년회호



도17. 1976년 5월 포항제철 2고로 가동을 위해 불을 붙이고 있는 박정희 대통령



도18. 1965년 한일협정 문서에 비준하는 박정희 대통령



도19. 1977년 수출 100억불 달성



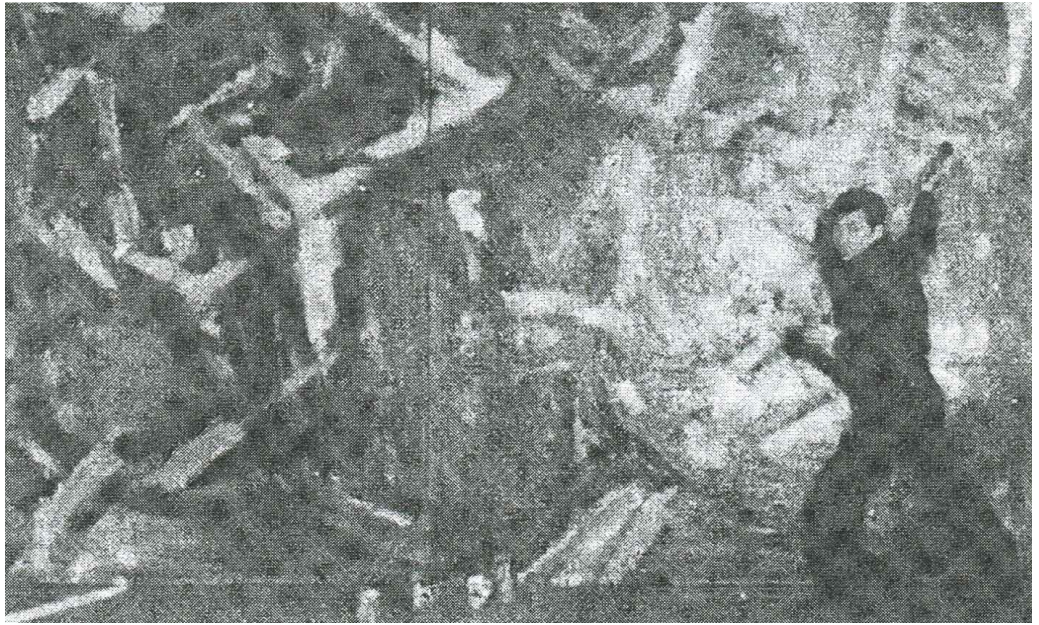
도20. 1972년 윤봉길의사 동상 제막식



도21. 정창섭, 김유신 무예수련 장면



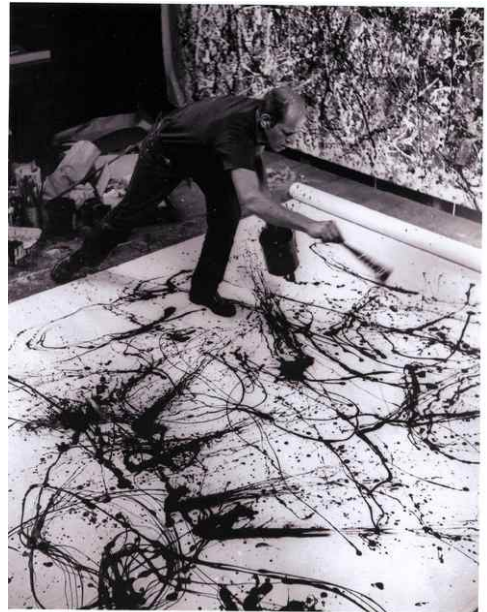
도22. 1952년 미국잡지 *Life*



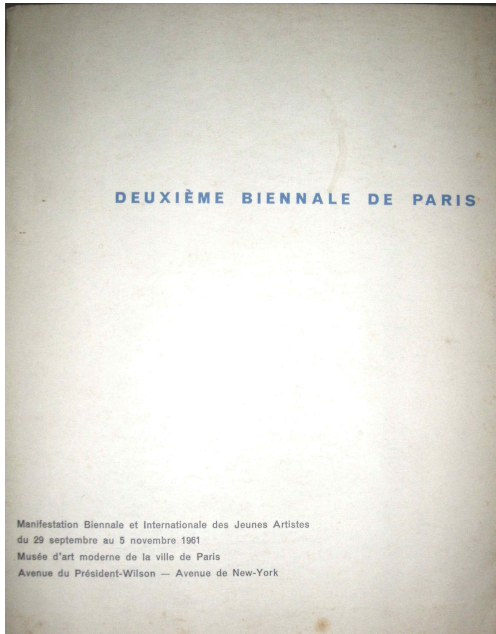
도23. 박서보, 앵포르멜 작품 제작 광경, 1958



도24. 박서보, 회화 No1, 1957



도25. 잭슨 폴록 액션-페인팅 작업 광경, 1950



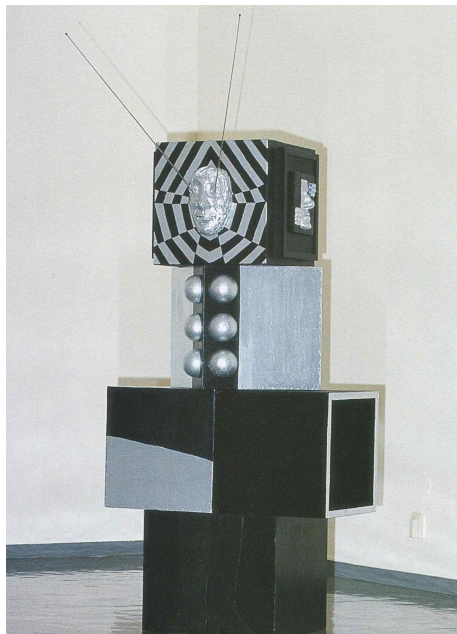
도26. 제2회 파리비엔날레 도록 표지, 1961



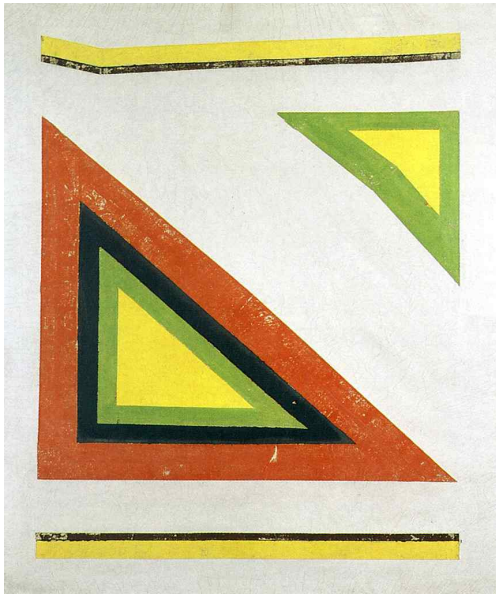
도27. 조용익, 작품, 제2회 파리비엔날레, 1961



도28. 1967년 《청년작가연립》전 가두행렬, 대한일보, 1967. 12. 12



도29. 심선희, 미니2, 1967(2001년 《전환과 역동의 시대》전에서 재현)



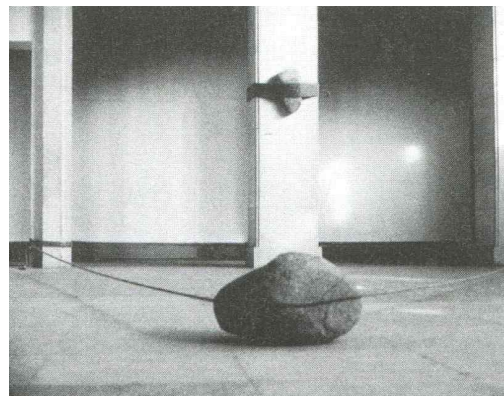
도30. 서승원, 동시성 67-3, 1967



도31. 강국진, 색물을 뽑는 비닐 주머니(퍼포먼스), 《청년작가연립》 전, 1967



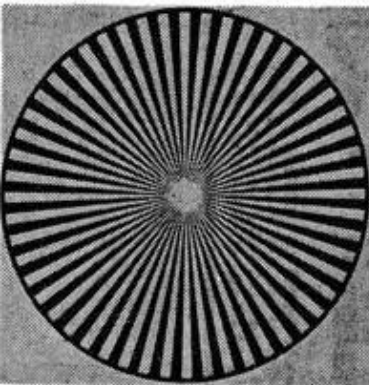
도32. 김구림, 매개항, 제2회 A.G전, 1971 (2001년 재현)



도33. 이건용, 관계, 제3회 A.G전, 1972

뉴욕의美術

— 金 鄉 岸 —



행한 行爲로서 대중의 미
목을 실용시켜 그 「스캔
들」을 즐기려는 그 문인
무의한 것이었는데 이
것은 미국의 「남·제네라
이션」의 일부가 融合한
데다가 이러한 「뉴욕」의
일부 美術批評家를 다시
「유럽」의 美術批評家
들이 마치 무슨 힘에 의한
不滿의 반영이나 扶植의
「예술」처럼 잘못 이해하
고 수입해갔던것에서 뜻
하지 않고 「파프·아트」
의 展覧회가 세계 미술
展의 일부에 算入되어 1
963 / 64년 「뉴욕」은
물론이요 「런던」 「스톡
홀름」 「코펜하겐」 「암스텔
담」 등지에 먼저 갔었고 日

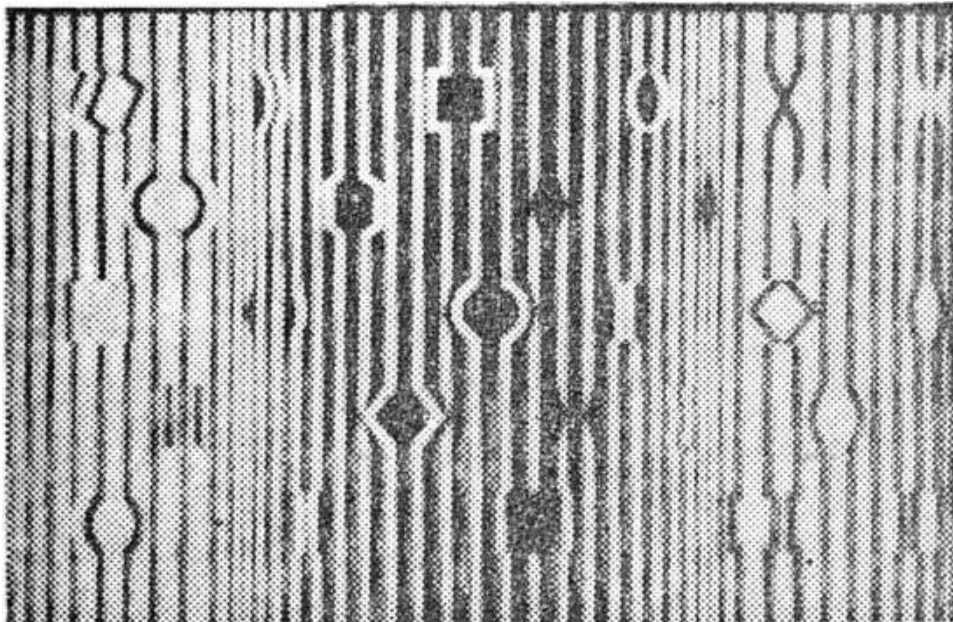
다.
「모넬버그」는 오늘날의
국에 남은 예술가이며
더욱이나 미국을 대표하
는 솔리하고 개방적인
정 그 형기에 있어 무특
할지 모르지만 그러한
순환과정으로 오늘날 고인
하고 오늘날의 藝術을 수
공하는 미국의 한 새로
우세대로서 인정할수밖에
없다.

「모넬버그」가 「파프·
아트」의 선구자로 불리
지는요 소말 「포플러」한
「이미지」분할 소재로 사
용하고 寫眞技術이나 「실
크스크린」을 이용한 다른
가려는 有의한技法에 있어
작품이 풍기는 通俗性·野

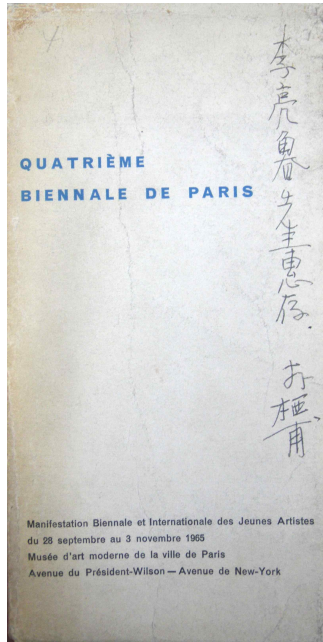
다
대衆藝術... 「스캔」
한문지
昨年부

「아프·아트」 작품인
「볼프강·루드비히」의
「映畫적인 繪畫」。

도34. 볼프강 루드비히, 영화적인 회화, 동아일보, 1965. 5. 22



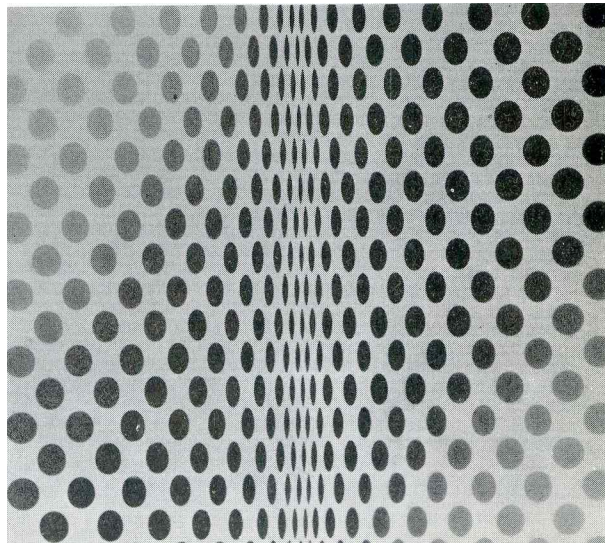
도35. 빅토르 바자렐리, 제8회 상파울로 비엔날레 대상, 경향신문, 1965. 9. 11



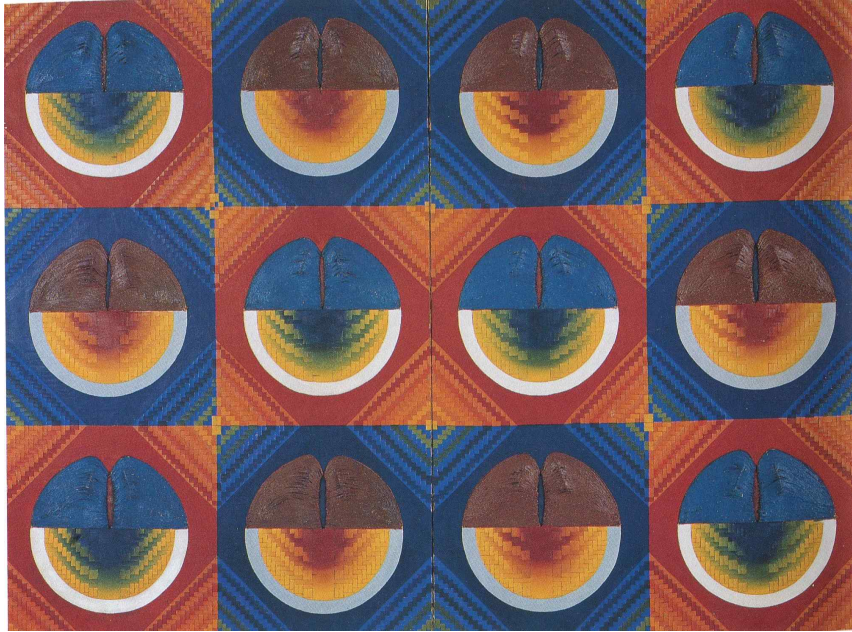
도36. 제4회 파리비엔날레 도록 표지, 1965



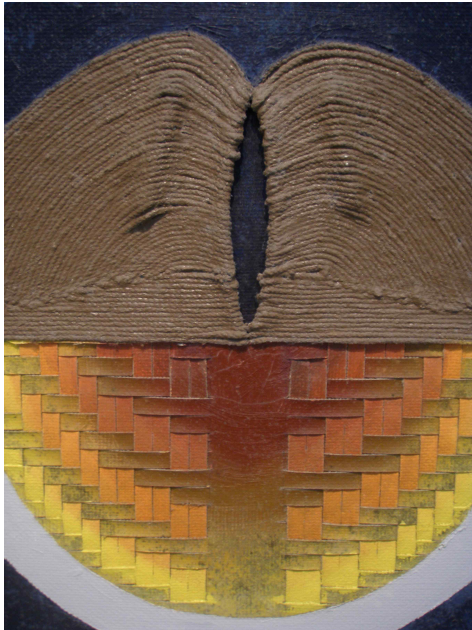
도37. 이양노, 회화 CIX, 제4회 파리비엔날레, 1965



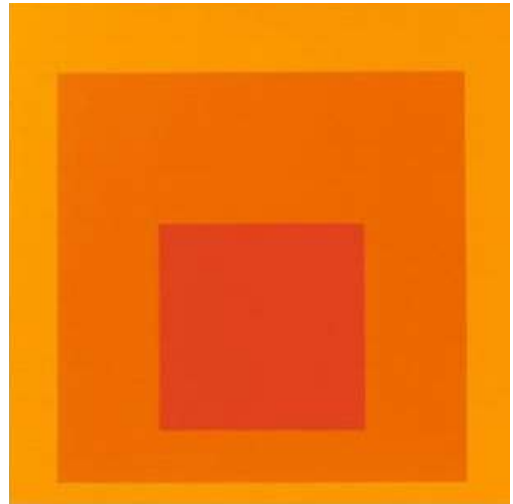
도38. 브리짓 라일리, Metamorphose, 제4회 파리비엔날레, 1965



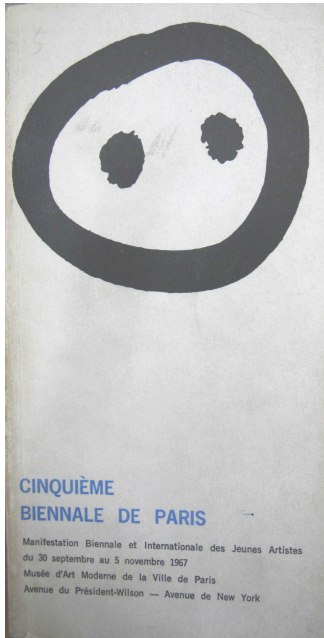
도39. 하중현, 탄생B, 제10회 《현대작가초대전》, 1966



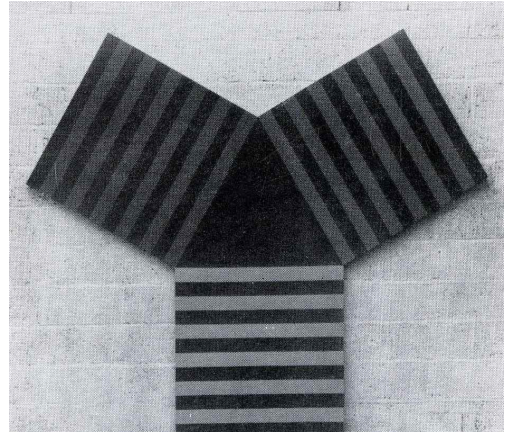
도40. 하중현, 탄생B 세부



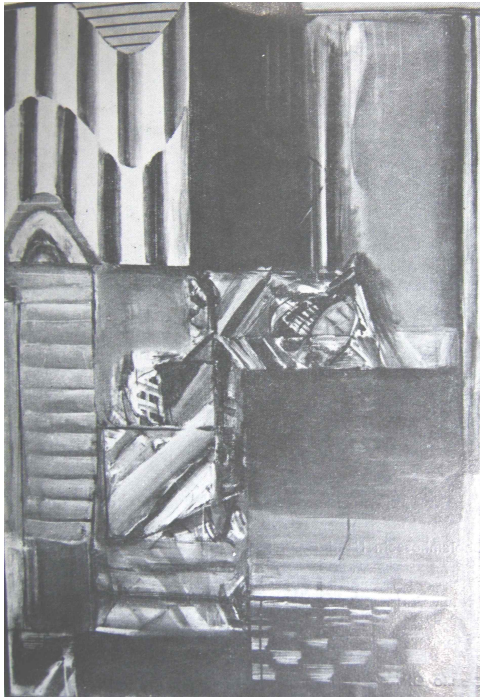
도41. 요셉 알버스, 사각형에 대한 경의, 1964



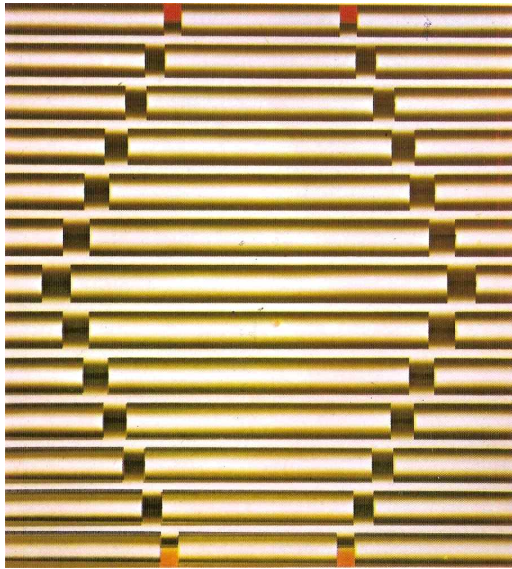
도42. 제5회 파리비엔날레 도록 표지, 1967



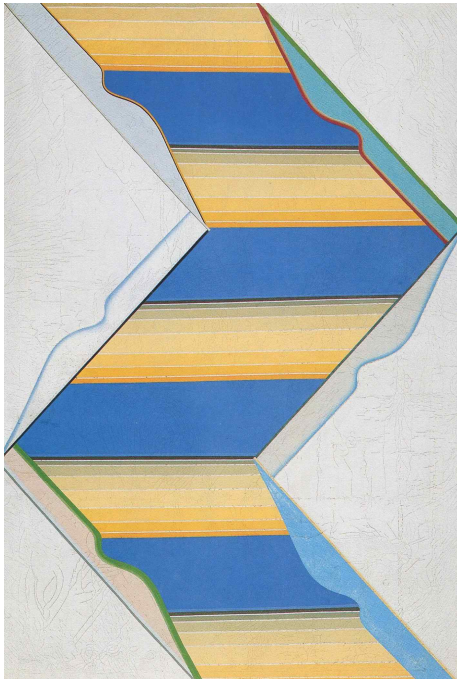
도43. 제레미 문, Fontaine, 제5회 파리비엔날레, 1967



도44. 최명영, 悟 26-B, 제5회 파리비엔날레, 1967



도45. 이승조, 핵 G-99, 제18회 국전 특선, 1969 도46. 박서보, 유전절 No. 7-69-70, 1969



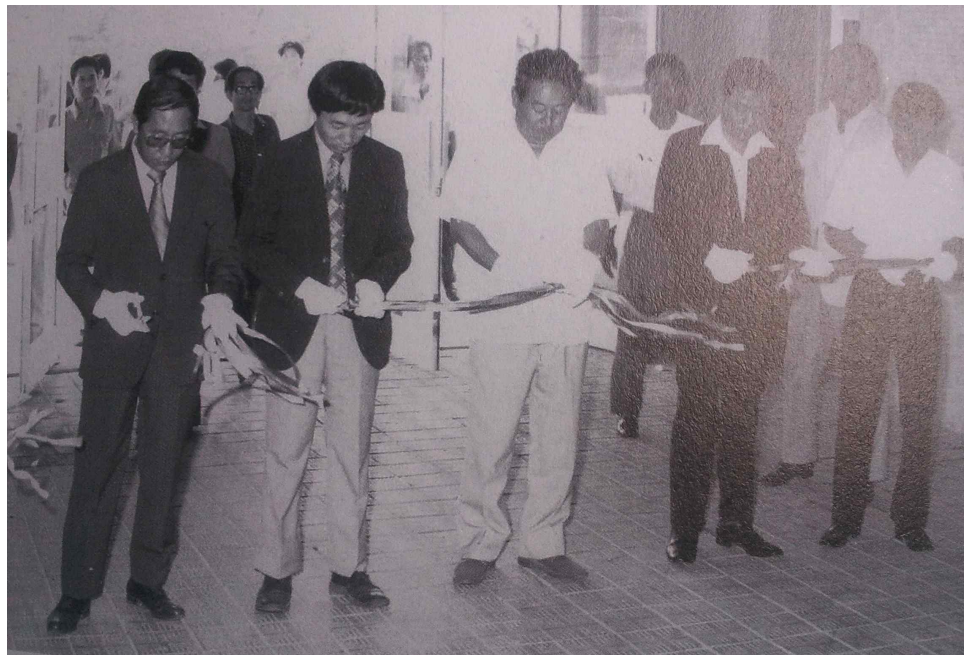
도47. 최명영, Pen 69-K, 제10회 상파울로 비엔날레, 1969



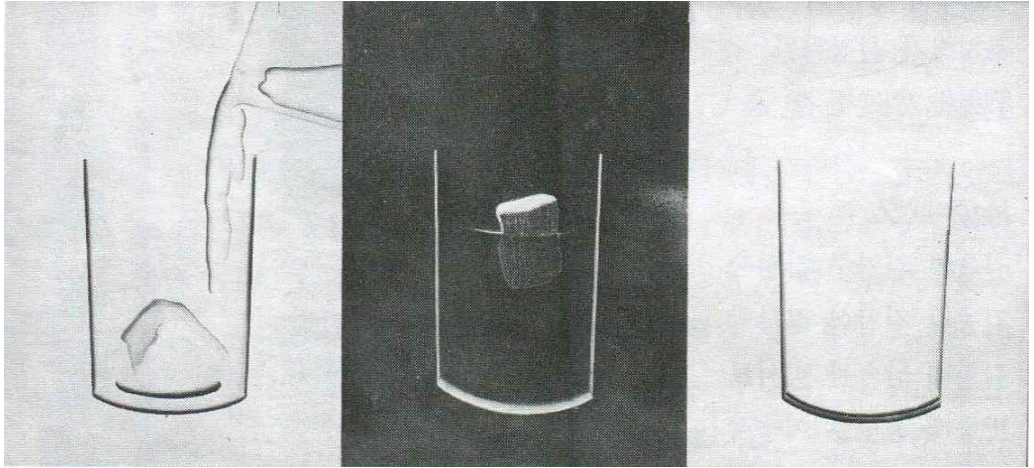
도48. 전성우, 색동만다라, 1968



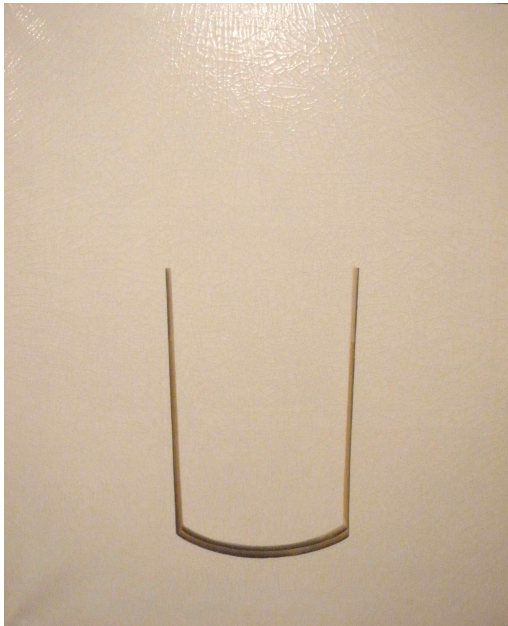
도49. 케네스 놀랜드, bridge, 1964



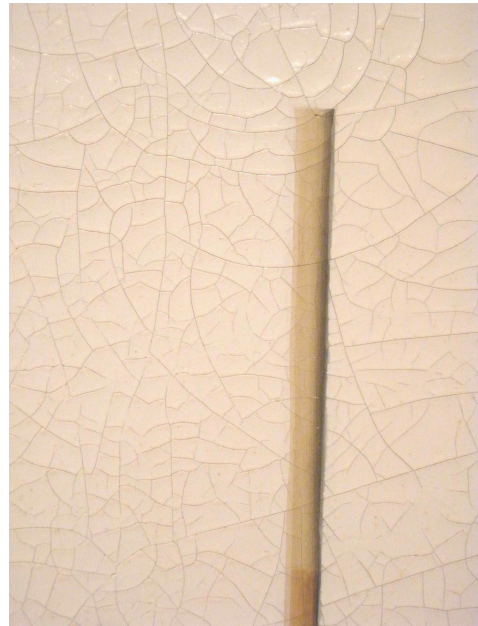
도50. 제1회 앙테팡당 오프닝, 1972, 좌로부터 박서보, 이우환, 이마동



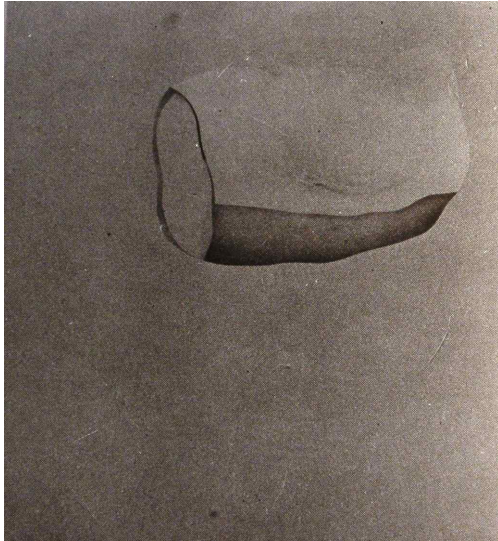
도51. 이동엽, 상황 가, 나, 다, 1972



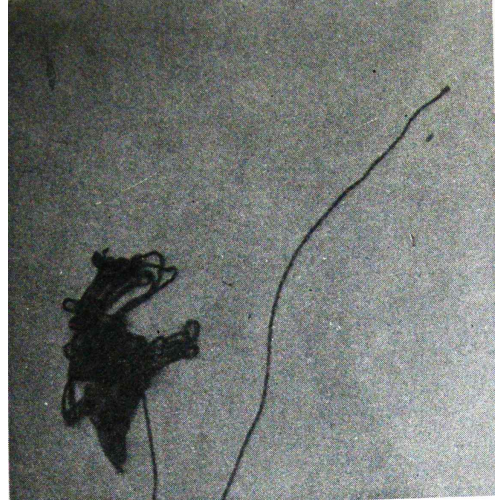
도52. 이동엽, 상황 가, 1972



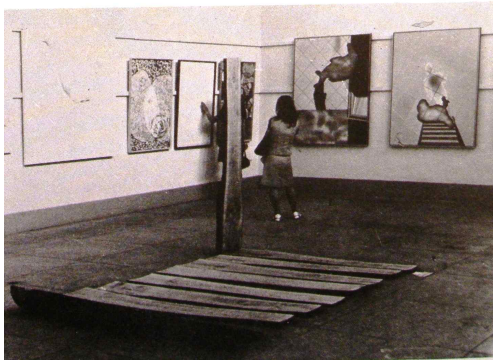
도53. 이동엽, 상황 가, 세부, 1972



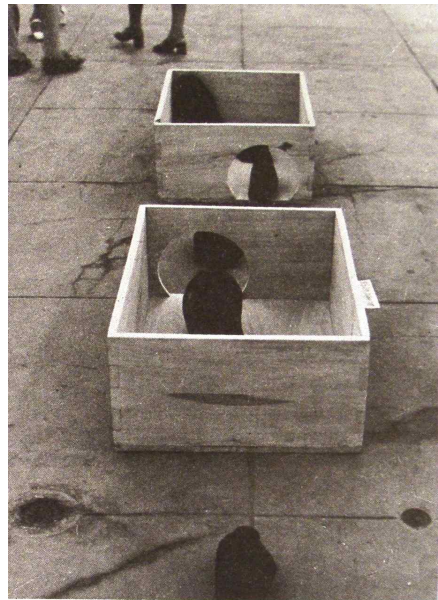
도54. 허황, 가변의식 B, 1972



도55. 이옥련, 72Y, 1972



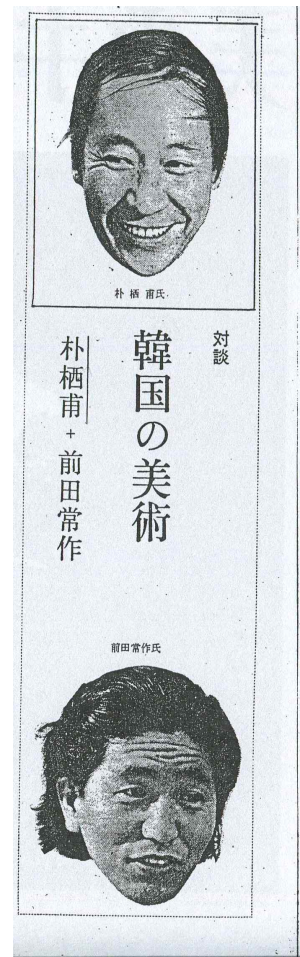
도56. 심문섭, 관계, 1972



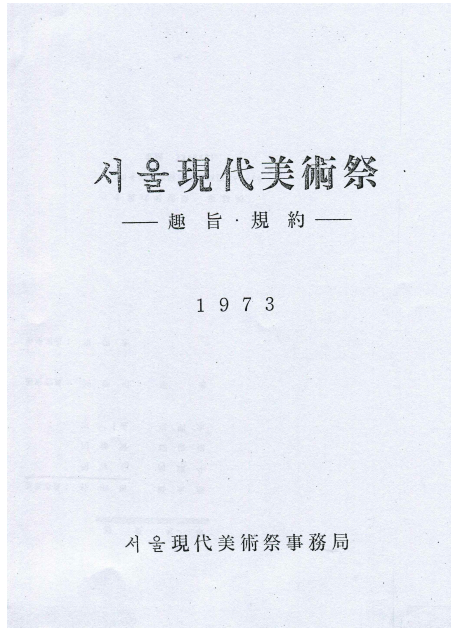
도57. 이건용, 관계항, 1972



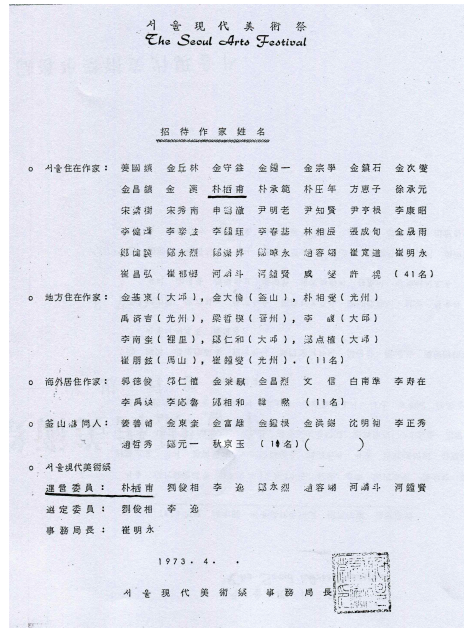
도62. 박서보, 묘법, 무라마츠 화랑 개인전, 1973



도63. 박서보와 마에다 조사쿠의 대담, 미술수첩, 1973년 8월호



도64. 서울현대미술제 취지 및 규약, 1973



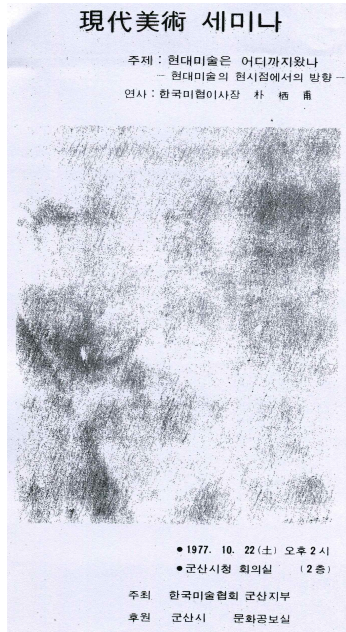
도65. 서울현대미술제 참여작가 명단, 1973



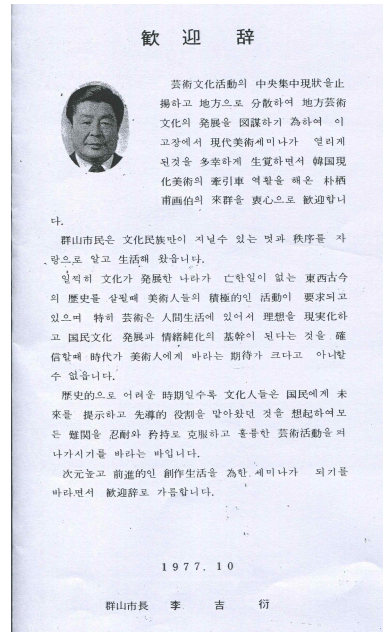
도66. 서울현대미술제 잡지기사, 주간경향, 1973. 4. 23.



도67. 현대미술세미나 신문보도, 부산일보, 1973. 12. 7.



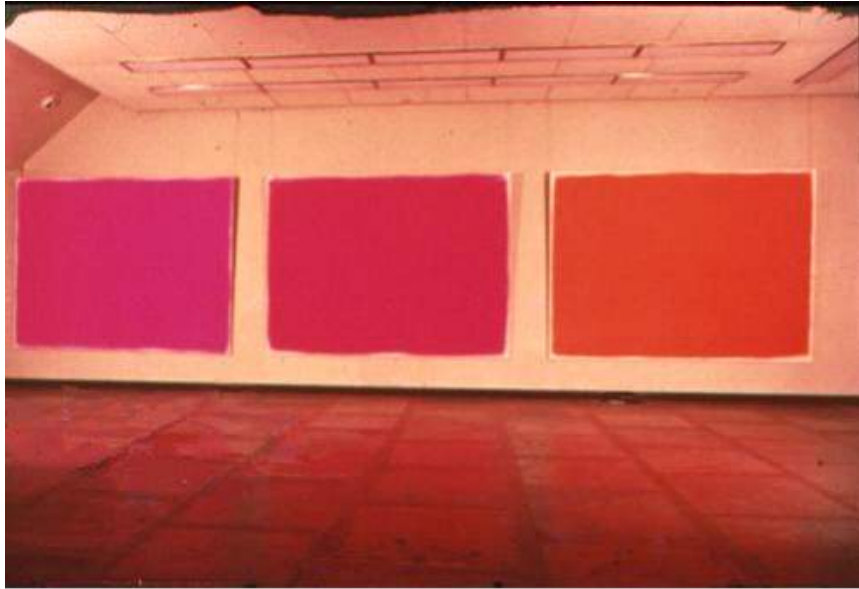
도68. 현대미술세미나 팸플릿, 1977



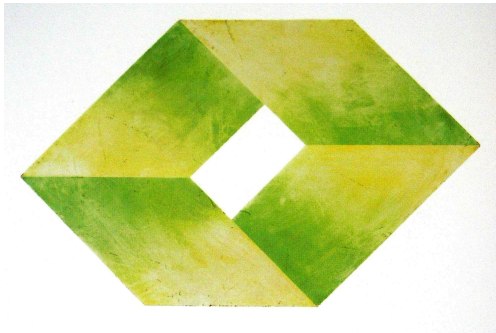
도69. 현대미술세미나 군산시장 환영사, 1977



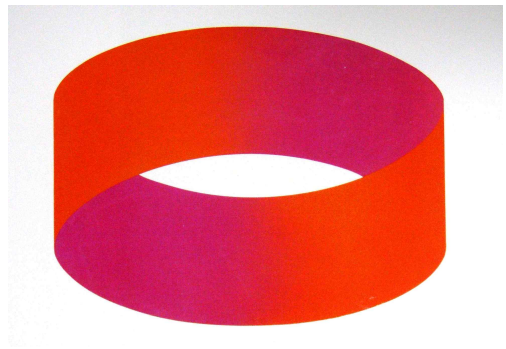
도70. 박서보와 이우환, 박서보의 신촌 작업실에서, 1972



도71. 이우환, 풍경 I, II, III, 1968



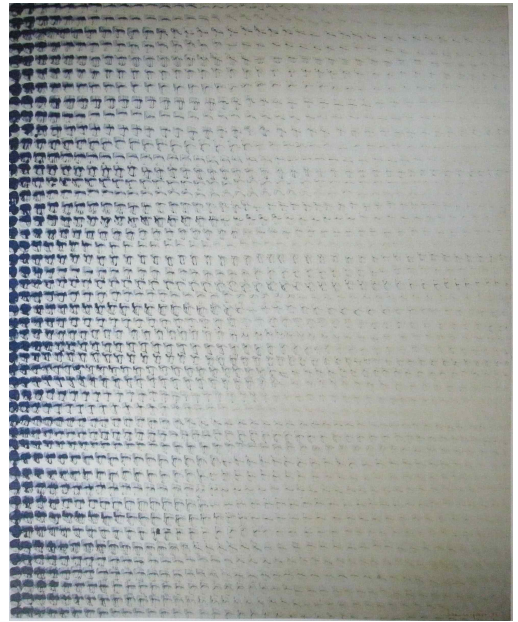
도72. 이우환, 제4구성 B, 1968



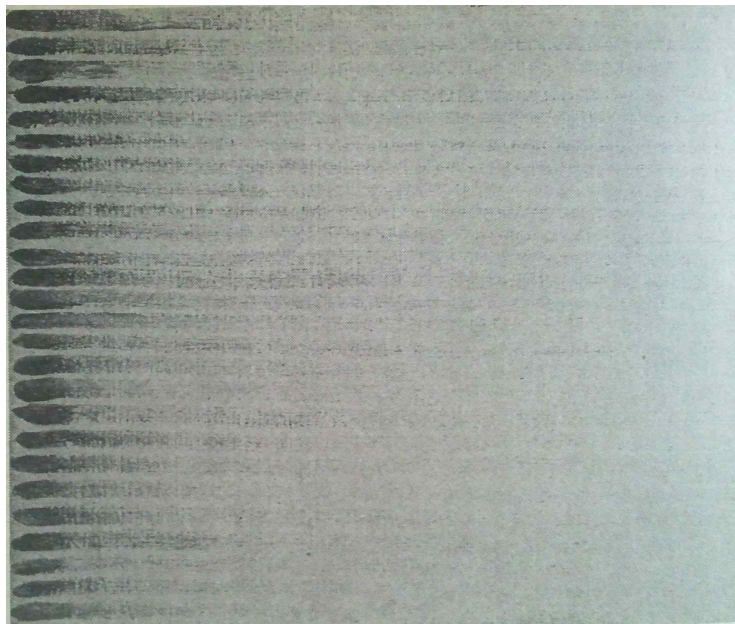
도73. 이우환, 제4구성 A, 1968



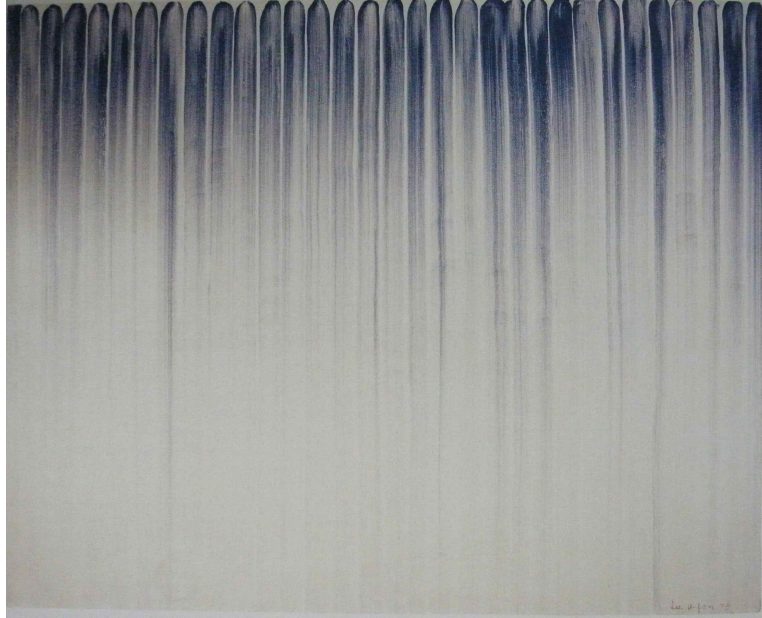
도74. 바넷 뉴먼, First Station, 1958



도75. 이우환, 점으로부터, 1973



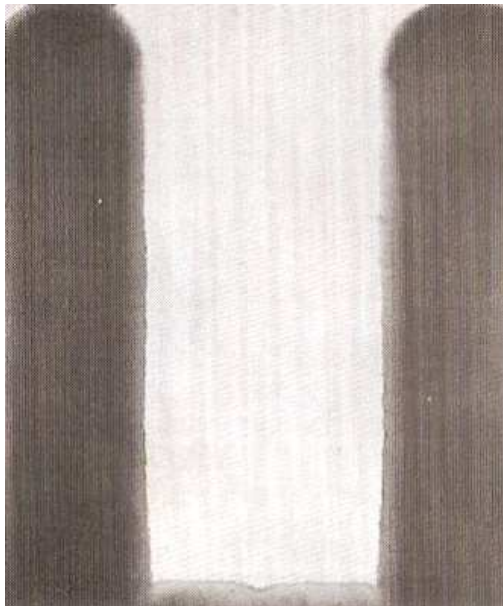
도76. 이우환, 선으로부터, 동경화랑 개인전, 1973



도77. 이우환, 선으로부터, 1973



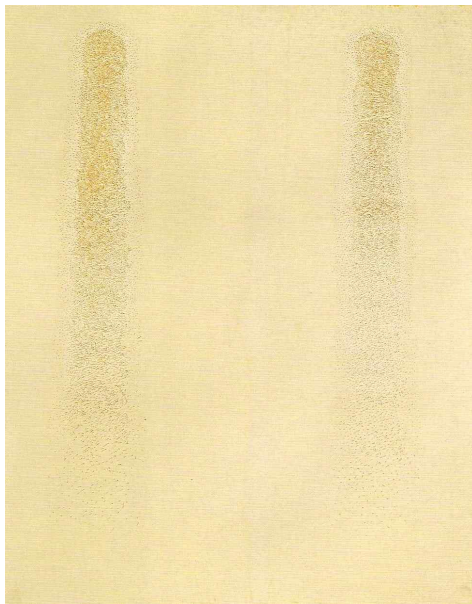
도78. 이우환, 선으로부터, 현대화랑 개인전, 1978



도81. 윤형근, 다색과 청색 no38, 1973



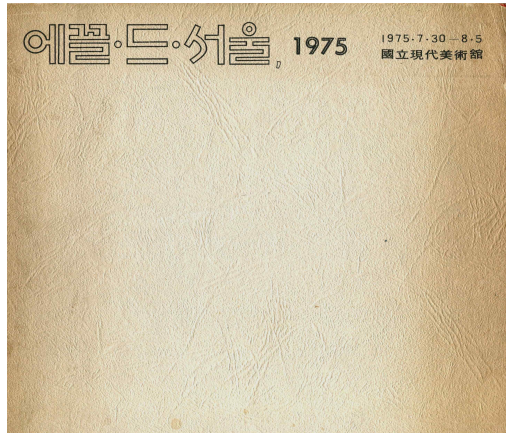
도82. 김종근, 적74-11, 1974



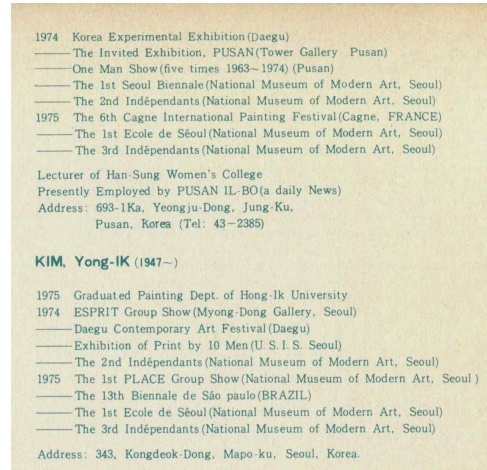
도83. 김홍석, 개폐5, 1974



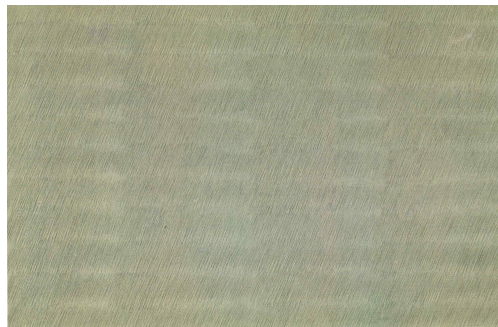
도84. 진옥선, 해담R-74, 1974



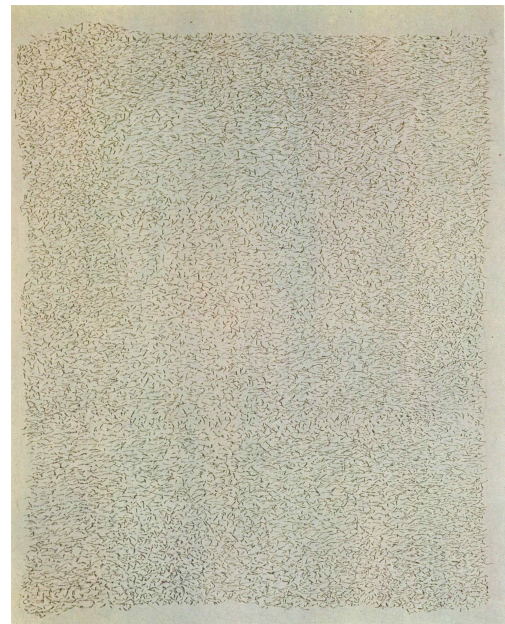
도85. 제1회 에플 드 서울 도록 표지, 1975



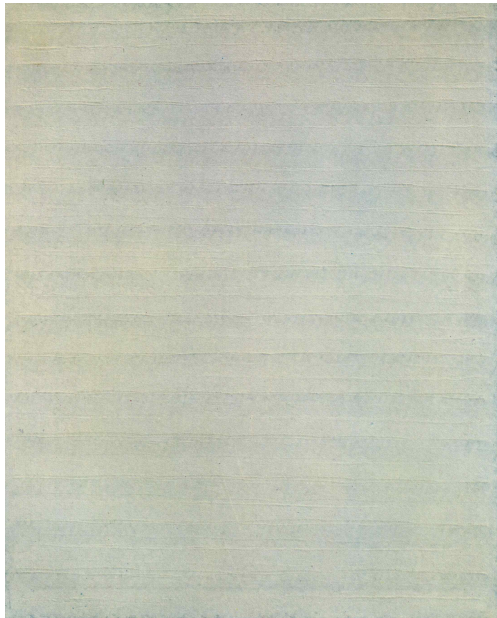
도86. 제1회 에플 드 서울 도록 내지, 1975



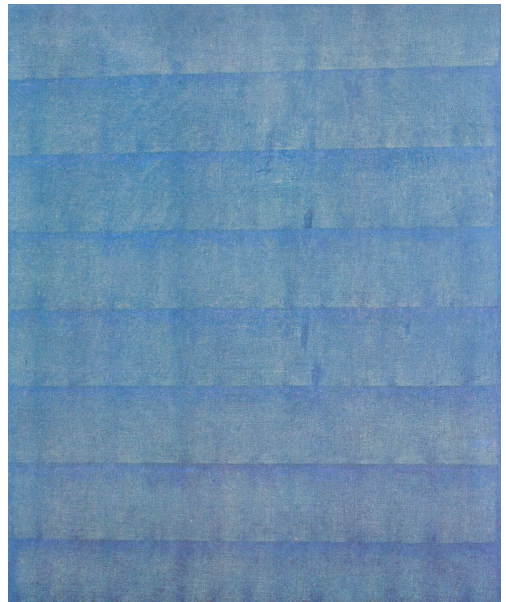
도87. 박서보, 묘법 No. 10-75, 1975



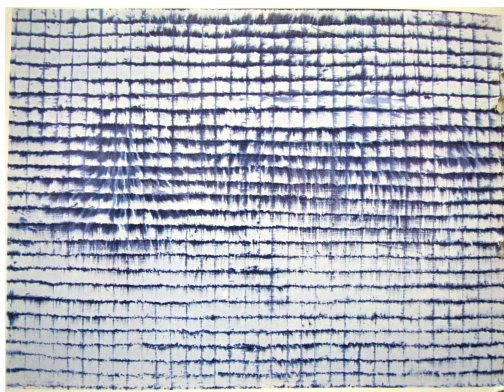
도88. 김홍석, 개폐 No. 36-75, 1975



도89. 최대섭, 적 No. 3, 1975



도90. 최명영, 등식 75-21, 1975



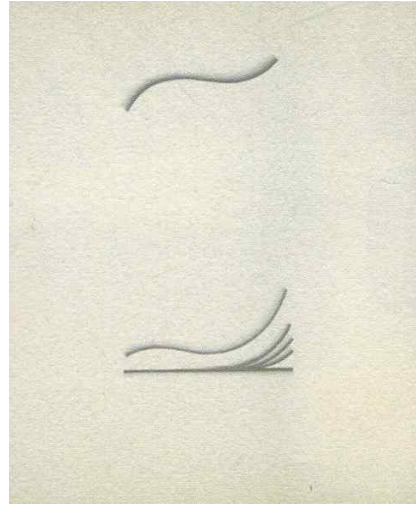
도91. 김동규, 반대제안(E), 1975



도92. 김규림, 우산, 1975



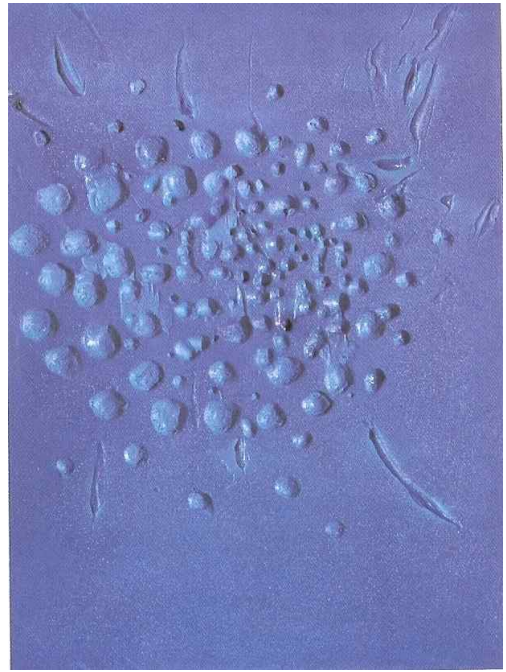
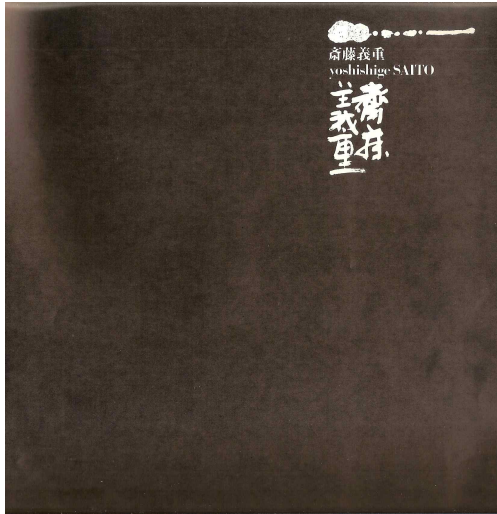
도93. 《5인흰색》 전 도록 표지, 동경화랑, 1975



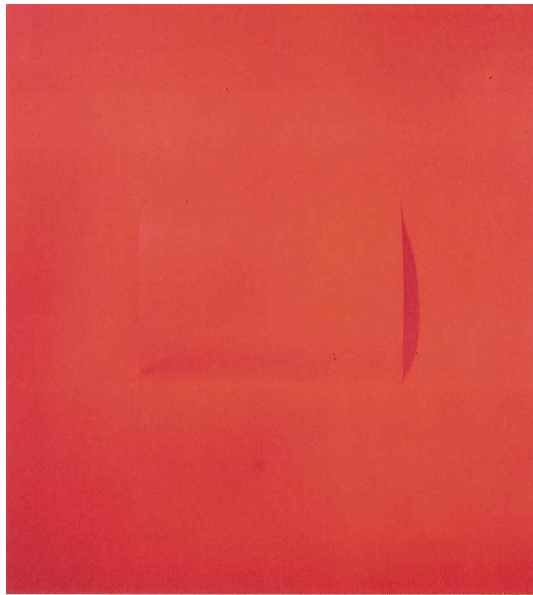
도94. 이동엽, 상황 C, 1975



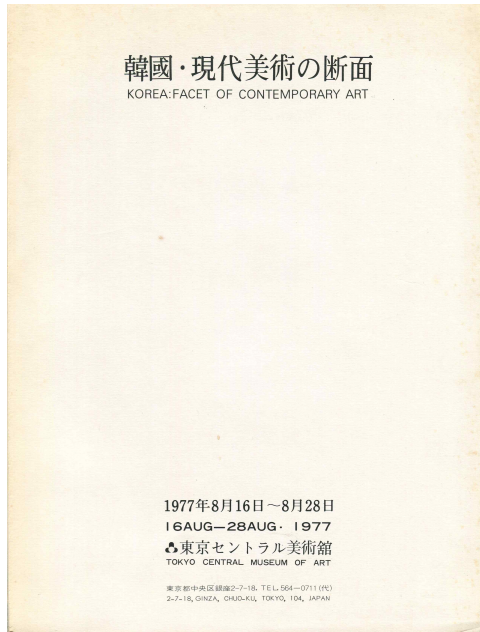
도95. 한국 5인 작가 다섯 개의 흰색전 서문 기사, 홍대학보, 1975년 5월 15일



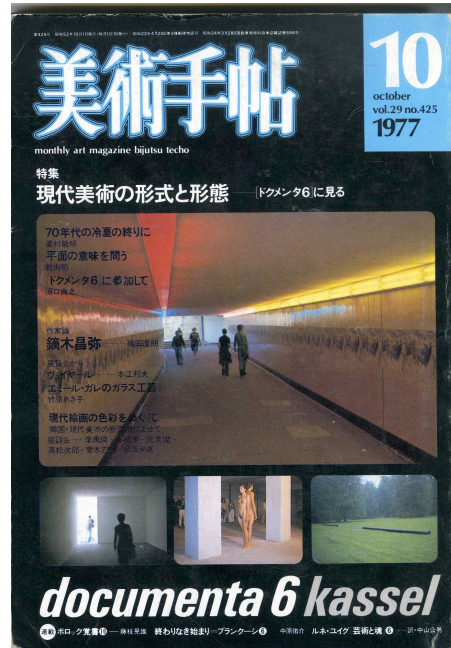
도96. 사이토 요시시게, 회고전 도록 표지, 동경화랑, 1973 도97. 사이토 요시시게, 작품, 1960



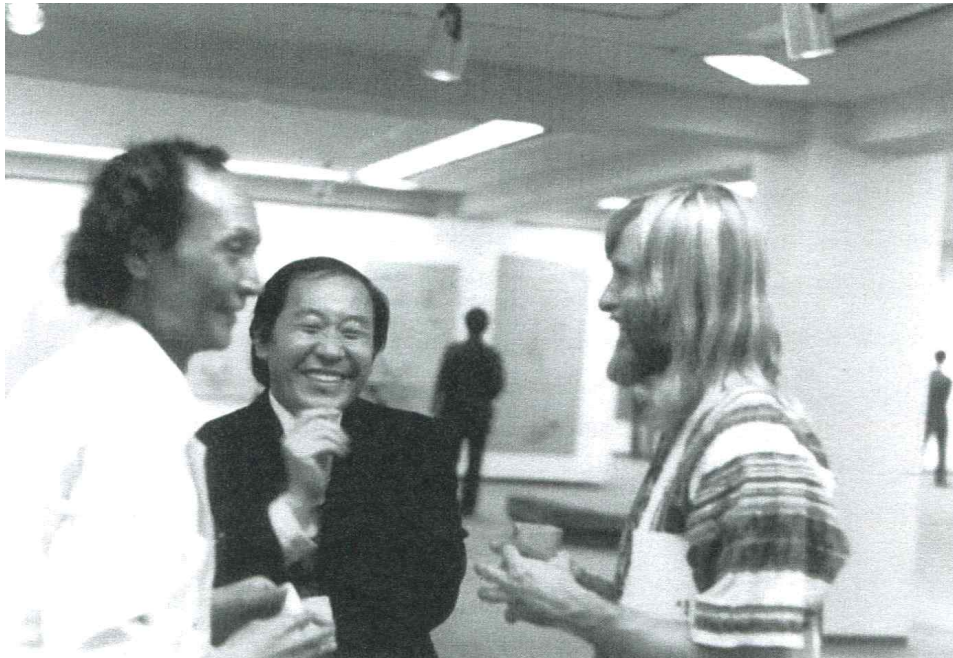
도98. 사이토 요시시게, PN 赤2, 1973



도99. 한국 현대미술의 단면전 도록 표지, 동경 센트럴미술관, 1977



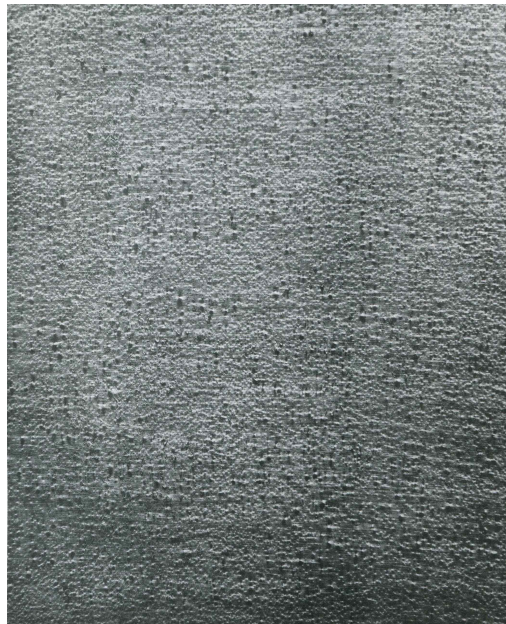
도100. 미술수첩, 1977년 10월호



도101. 한국 현대미술의 단면전 전시장 광경, 왼쪽부터 이일, 박서보, 조셉 러브, 1977



도102. 최병소, 무제, 1976, 한국 현대미술의 단면전, 1977.



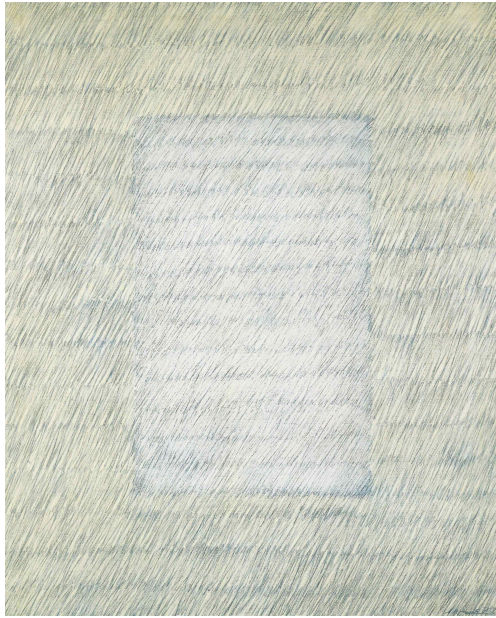
도103. 김진석, 그림자, 1977, 한국 현대미술의 단면전, 1977.



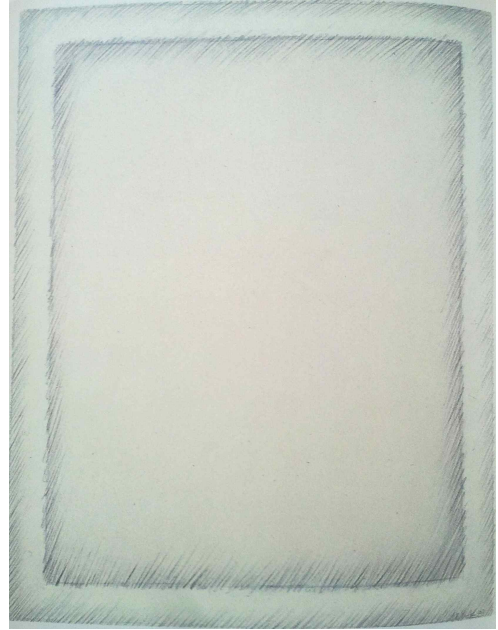
도104. 김창렬, 물방울 A2, 1976, 한국 현대미술의 단면전, 1977.



도105. 한국 현대미술의 위상전 오프닝, 경도시립미술관, 1982



도106. 박서보, 묘법 No. 6-73, 1973



도107. 박서보, 묘법, 무라마츠 화랑 개인전, 1973

週間스포츠

세번째 개인전을 「도표」서 서양화가 박서보 씨

『미인인터뷰』

남달리 활발한 작품을 지닌 박씨가 지난 해부터 정성스레 매달려온 작품들을 모아 일본서 개인전을 갖게 됐다.

6월 18일부터 24일까지 東京「무라마츠(村松)화랑」에서 선보이리라고 하는데 이번 전시는 박씨가 갖는 세번째 개인전이자 첫번째 해외전이다. 『요즘 세계화단은 공백기에 처해 있습니다. 이런 때인수록 개인작업이 높이가 평가되는 시기죠』

이번 東京展에 박씨가 출품한 작품수는 17점으로 命題는 모두 똑같이 『可變質』.

박씨의 초기작품이 원

50년대 한 국의 「양포르 메」운동들 주 도해 온 서양 화가 박서보 씨(43)이다.

작품은 모두가 백색 캔버스」로 변형된 것이 특징. 이류테면 화면의 중 략감이 배제됐다고 할까.

박씨는 이번 작품을 위 해 이조백자란 전통적으 로 연두 백자가 내는 자 중 흰색을 자신의 화풍에 담았다고 한다.

「캔버스」의 내유는 총 동적이고 「스피드」한 線 의 반복. 그래서 얼핏 볼 때를 연상케 하는 그런 화 작을 준다.

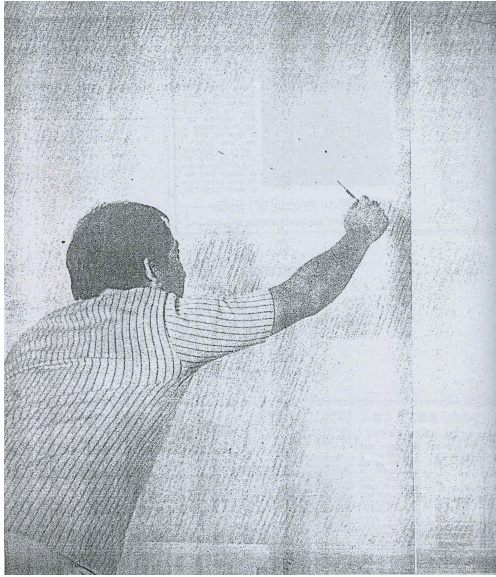
하나의 화폭에 수마께 석이나 되는 이선은 붓 대신 모두가 역팔로 그 려진 것.

특히 이번의 출품작들 은 거의가 규모가 큰 것 들이어서 3백호·2백호 짜리가 대부분이고 2호 작은 것이 1백호(1m 60cm X 1m 30cm)짜리.

박씨는 이번 東京展에 이의 오는 10월 초 서울

『可變質』 다른 1백호 넘는 대작만 17점 모아

도108. 박서보 개인전 기사, 선데이 서울, 1973. 6. 10



도109. 박서보 작업 장면, 1973



도110. 박서보 작업 장면, 1977



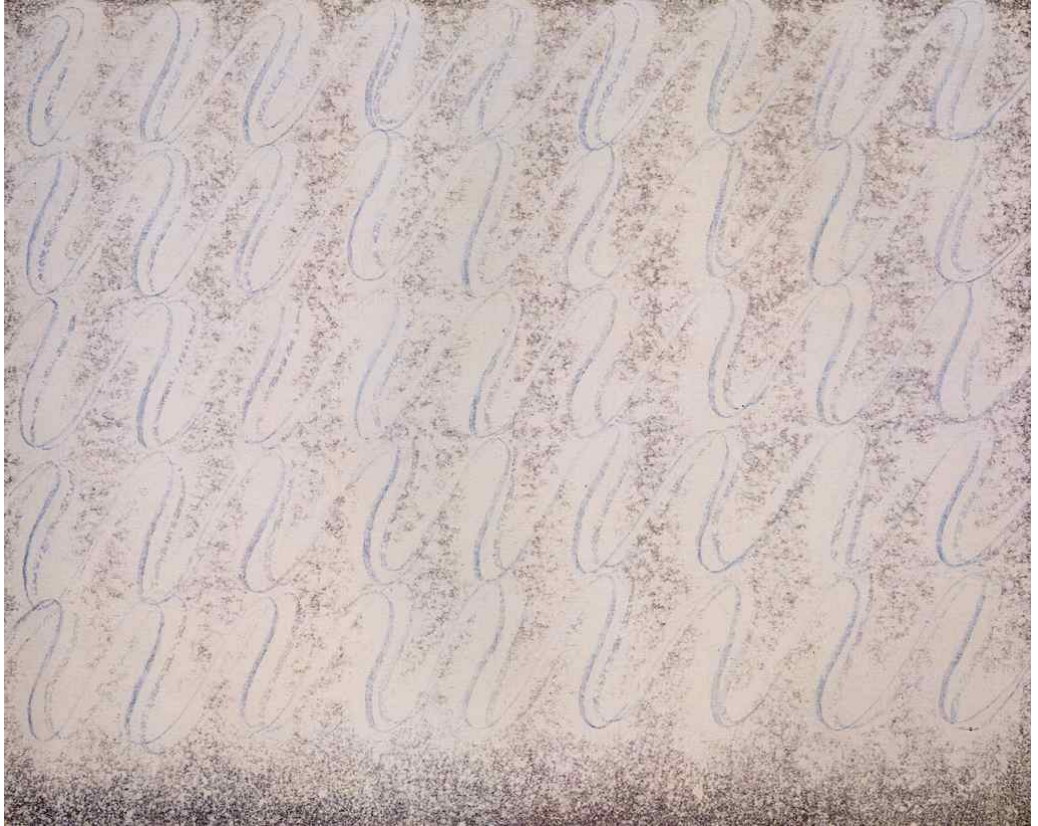
도111. 박서보, 묘법 No. 46, 1974



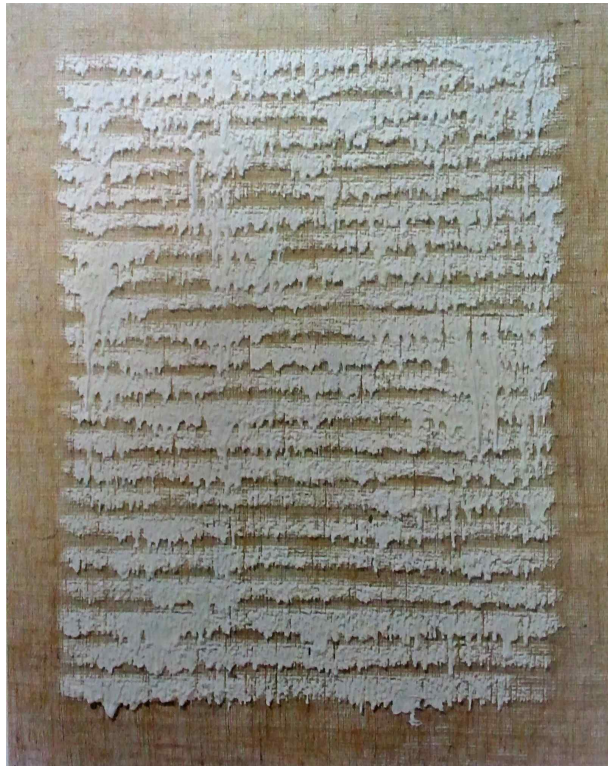
도112. 박서보, 묘법 No 5, 1978



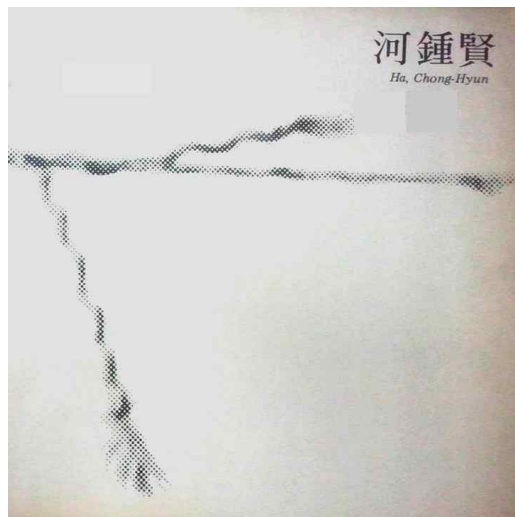
도113. 박서보, 묘법 No. 24~76, 1976, 동경 센트럴미술관, 한국 현대미술의 단면전, 1977.



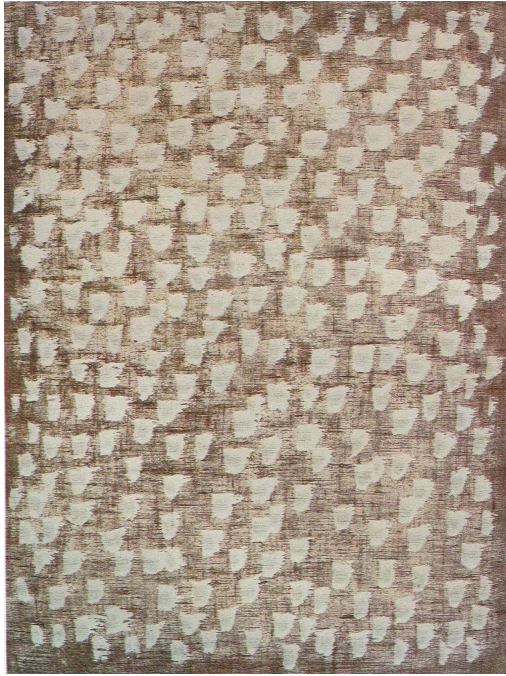
도114. 박서보, 묘법 No. 66-78, 1978



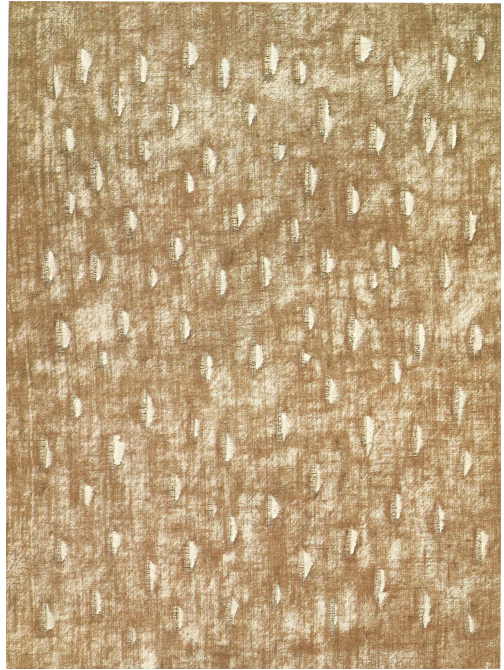
도115. 하종현, OEUVRE(작품) 74-07, 명동화랑, 1974



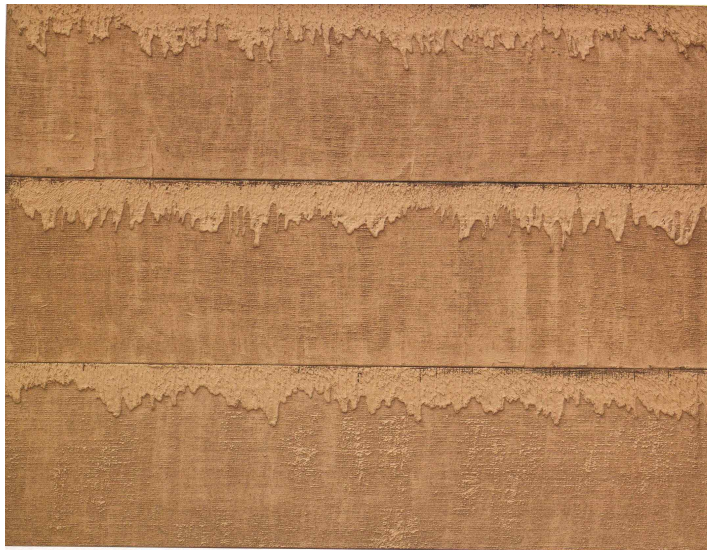
도116. 하종현, 단색화 개인전 도록 표지, 명동화랑, 1974



도117. 하종현, 집합, 제23회 국전, 1974



도118. 하종현, 집합 76-6, 1976



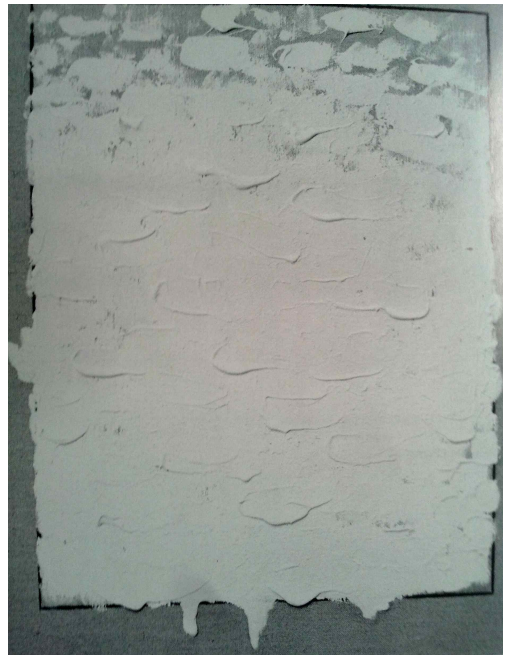
도119. 하종현, 집합 77-15, 1977



도120. 하중현, 집합 74-98, 1974



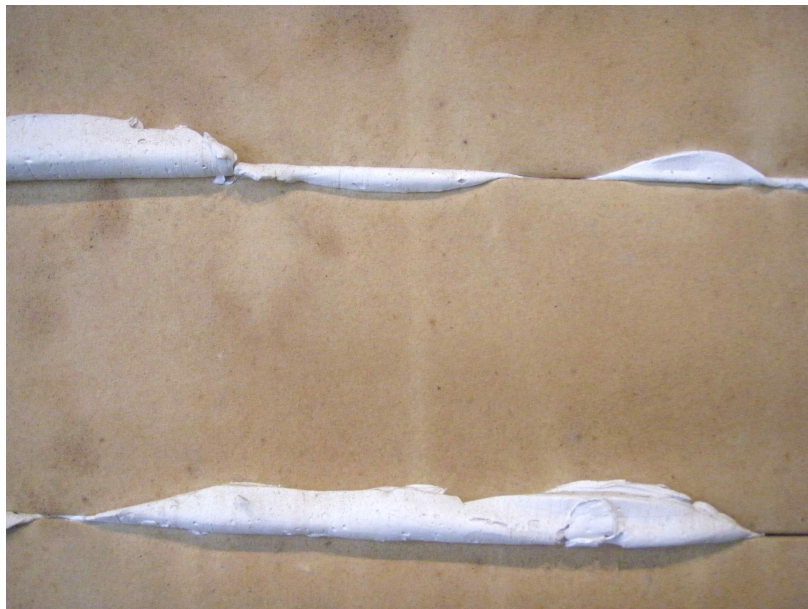
도121. 하중현, 세부 74-98, 세부, 1974



도122. 이우환, 자르기로부터, 1967



도123. 하종현, 집합, 1974, 논자 직접 촬영(2011. 11. 21)



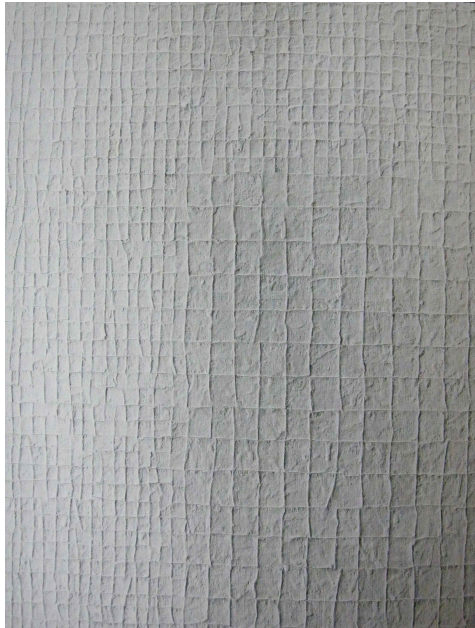
도124. 하종현, 집합, 세부, 1974



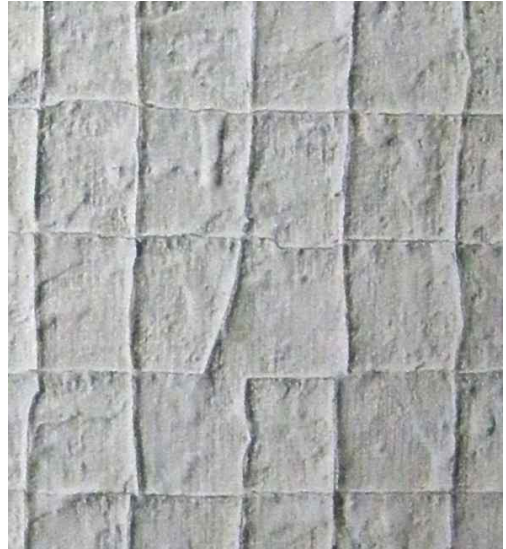
도125. 하중현, 집합 84, 1984



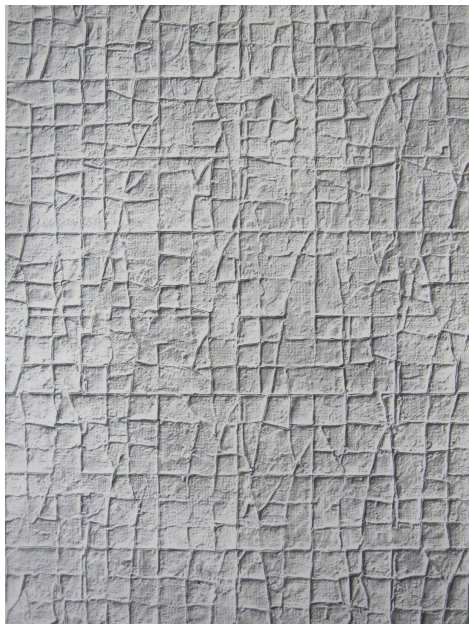
도126. 로버트 라이먼, 무제, 1962-3



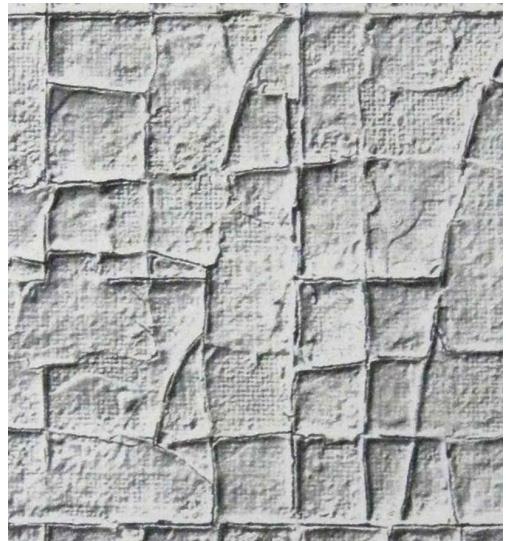
도127. 정상화, 무제 74-F6-A, 1974



도128. 정상화, 무제 74-F6-A, 세부, 1974



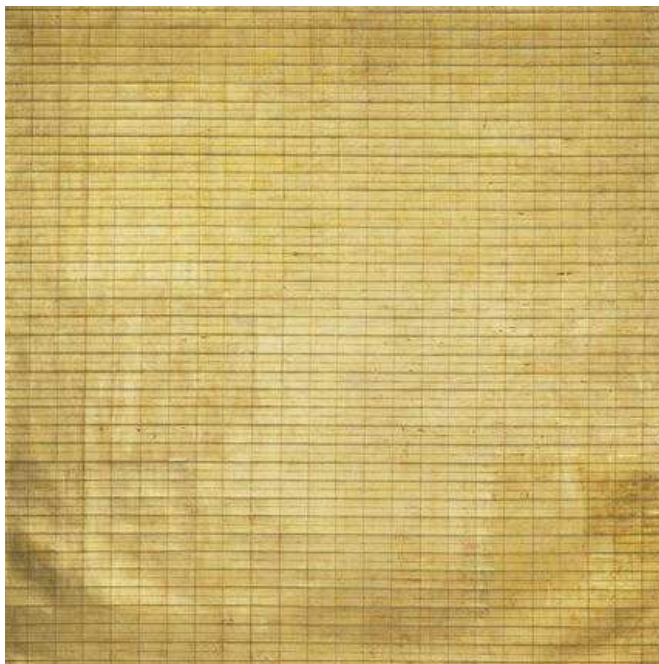
도129. 정상화, 무제 82-10-C, 1982



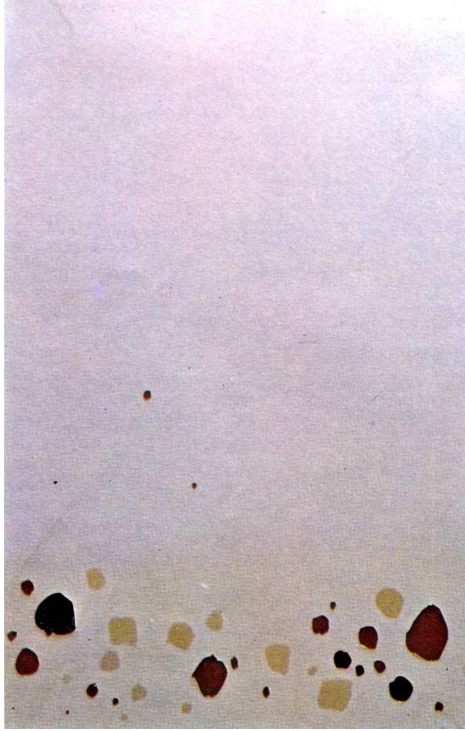
도130. 정상화, 무제 82-10-C, 세부, 1982



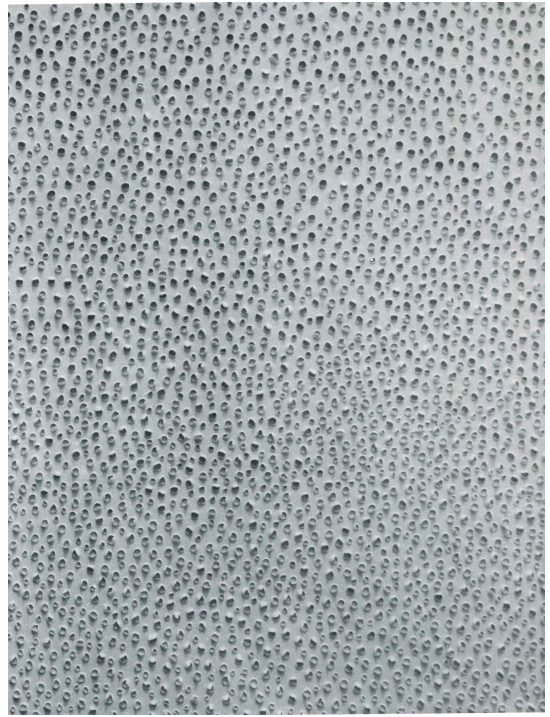
도131. 정상화, 무제 73-6, 1973



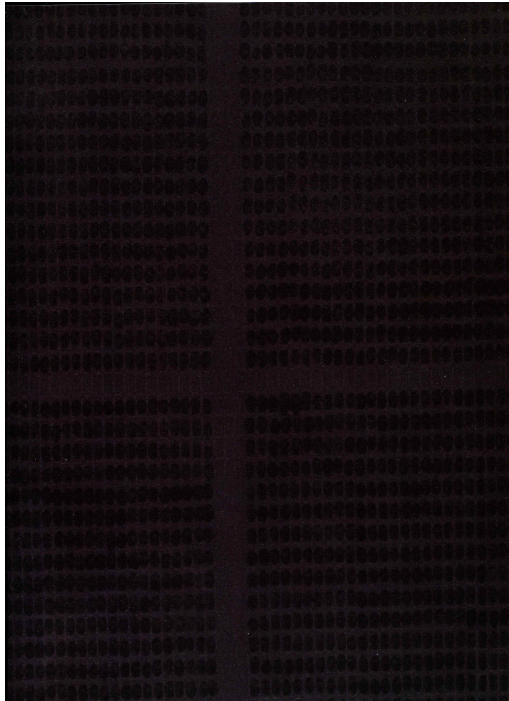
도132. 아그네스 마틴, Friendship, 1963



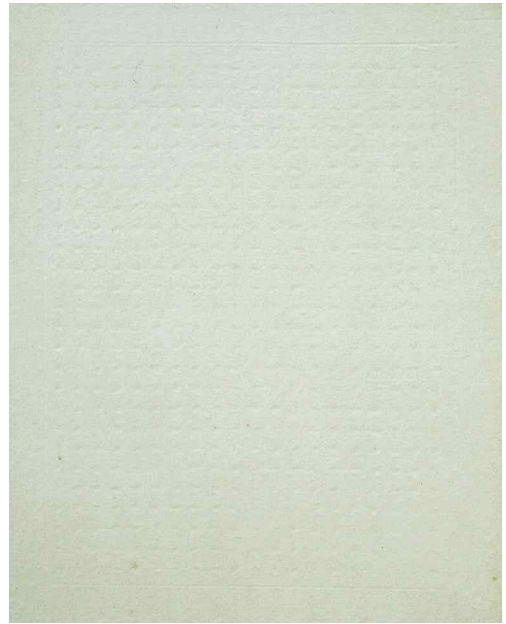
도133. 권영우, 68-3, 제17회 국전, 1968



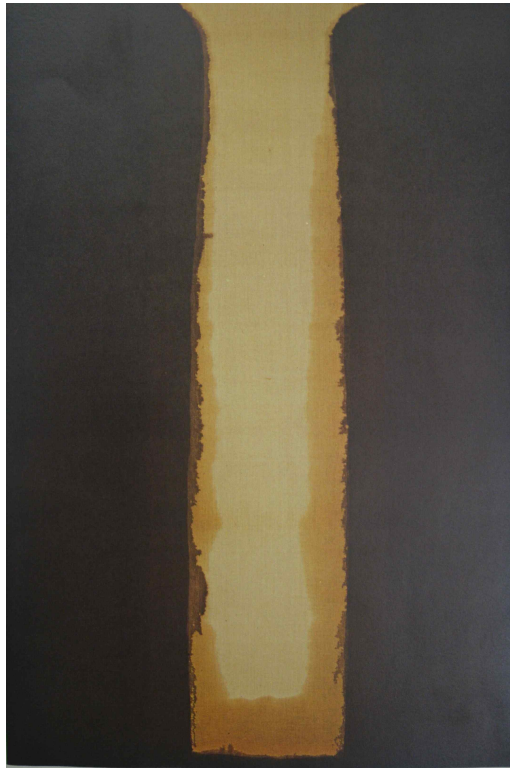
도134. 권영우, S 77-23, 동경 센트럴미술관, 한국 현대미술의 단면전, 1977



도135. 김기린, 보이는 것과 보이지 않는 것, 1977



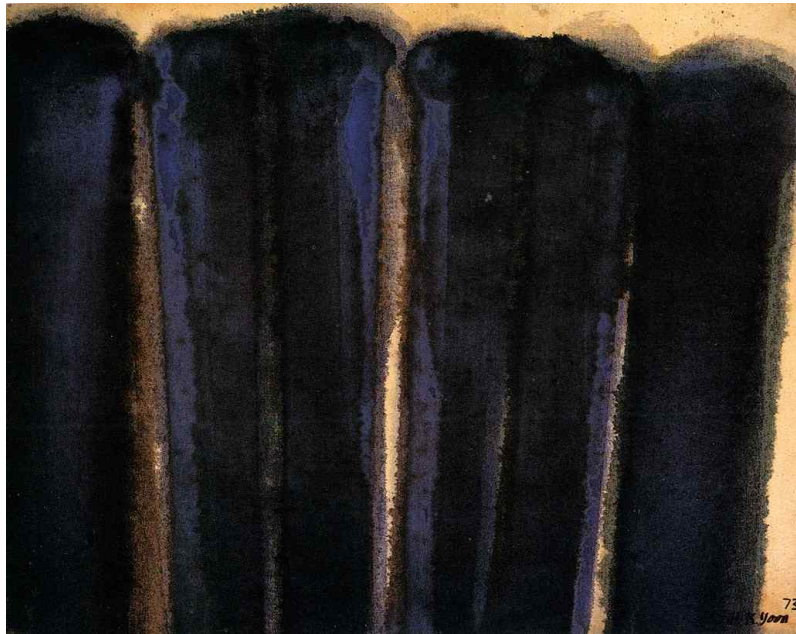
도136. 김기린, 보이는 것과 보이지 않는 것, 1978



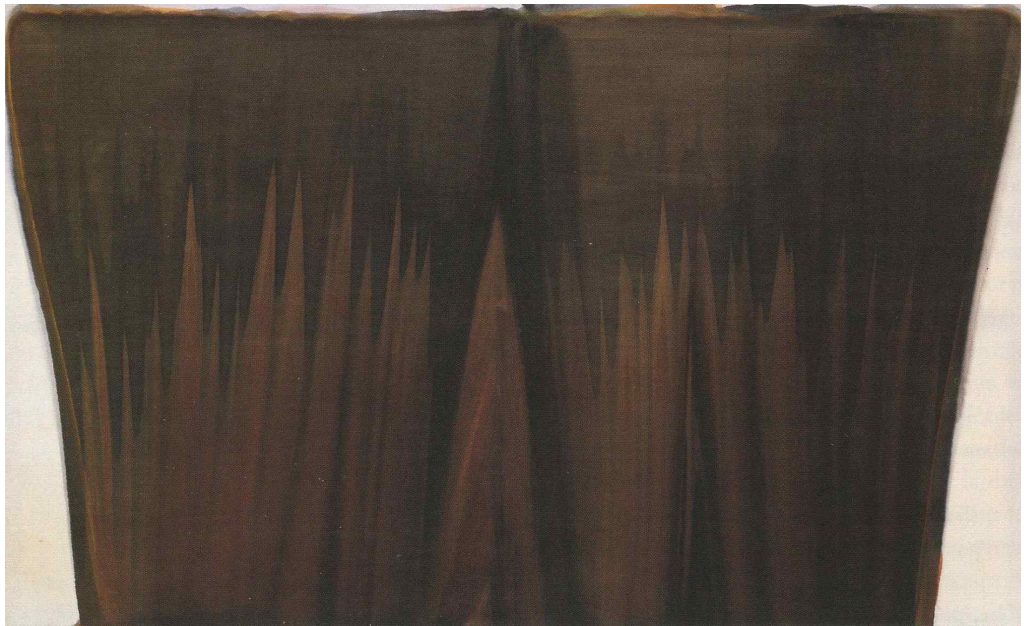
도137. 윤형근, 다-청 동경화랑 개인전, 1977



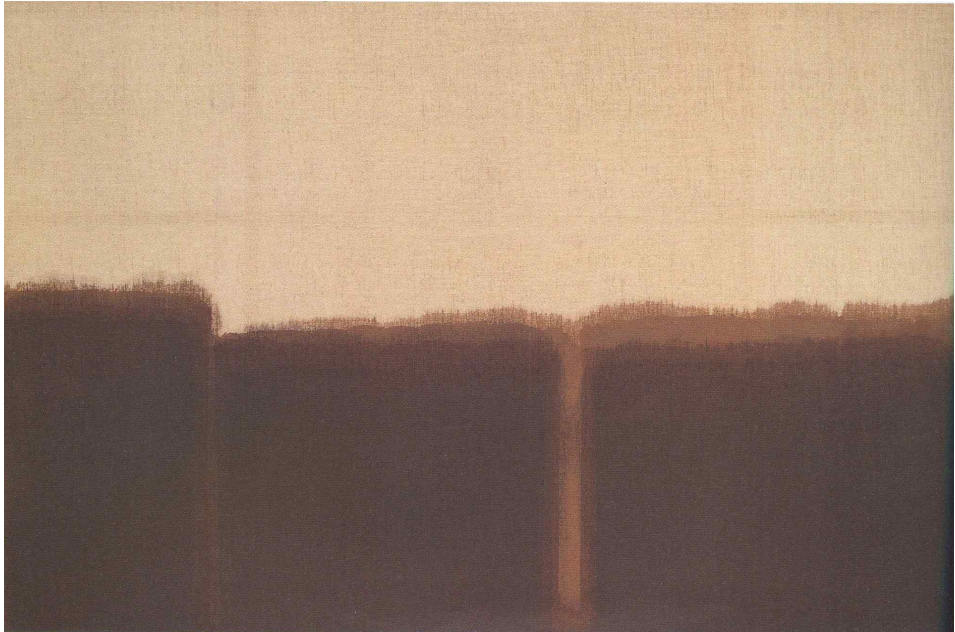
도138. 윤형근, 1978 동경화랑 개인전 도록 표지



도139. 윤형근, 암갈색 - 블루, 1973



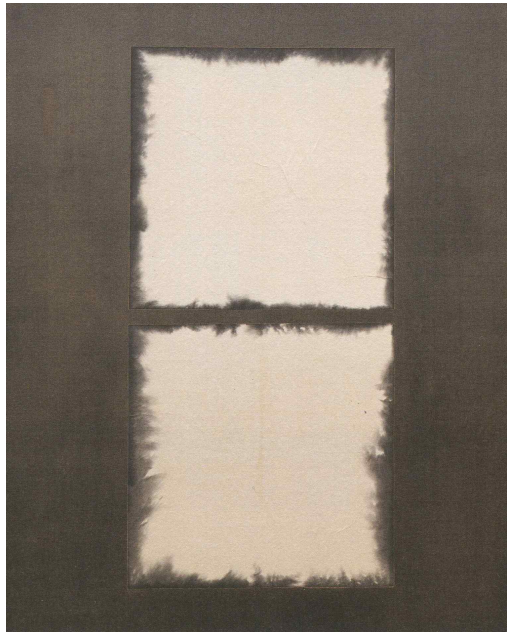
140. 모리스 루이스, Loam, 1958



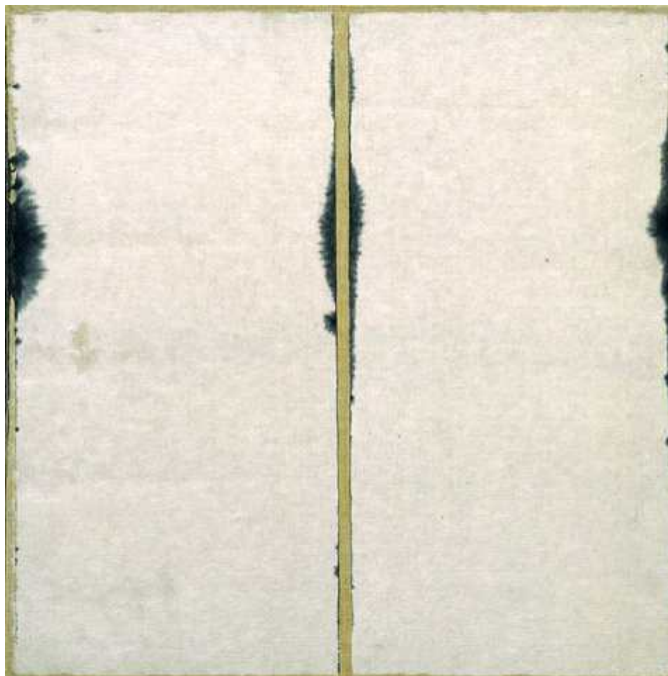
도141. 윤형근, 다-청, 1982



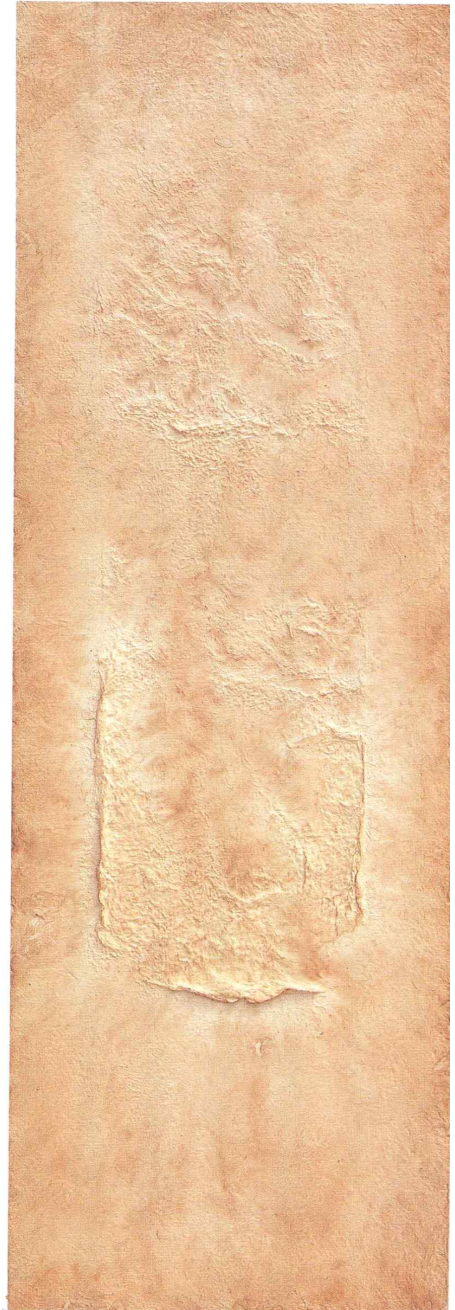
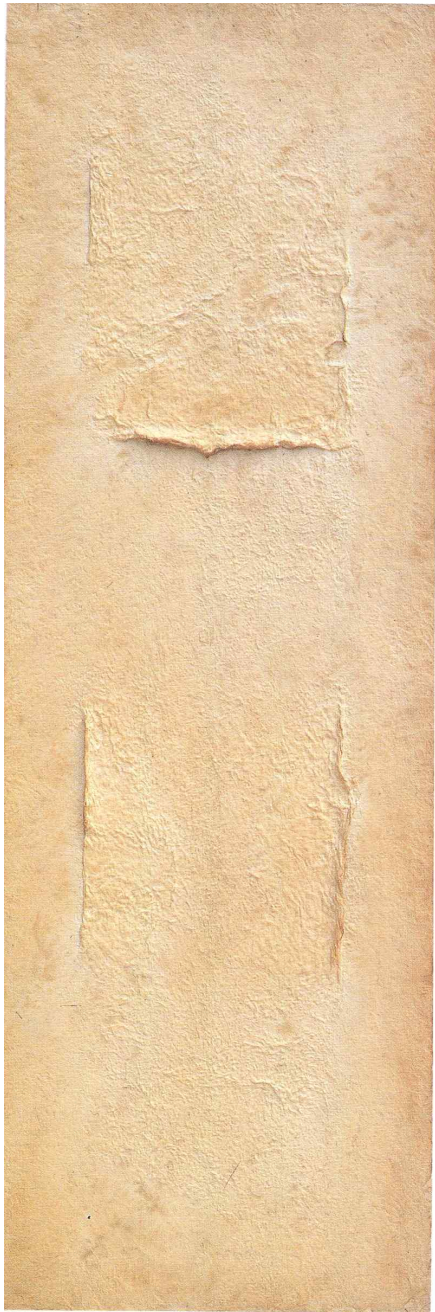
도142. 윤형근, 다-청, 세부, 1982



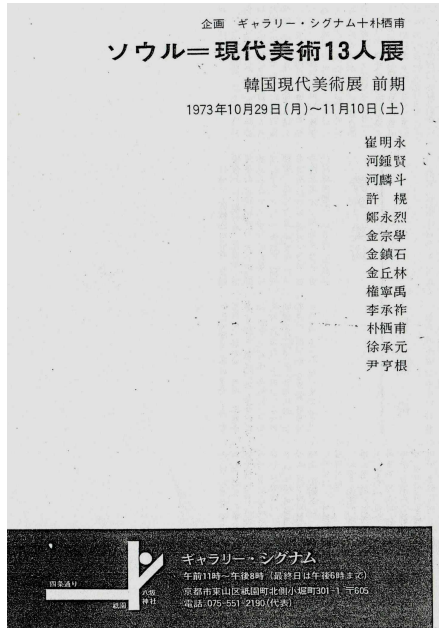
도143. 정창섭, 귀 76-V, 1976



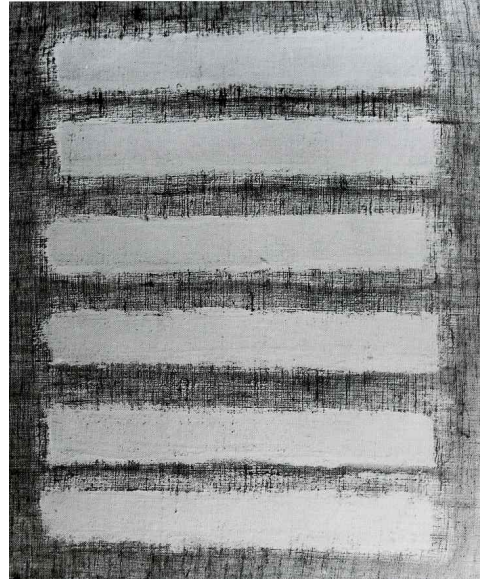
도144. 정창섭, 귀 80-C, 1980



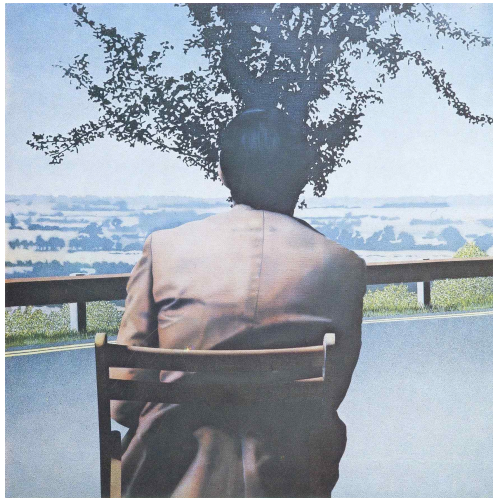
도145. 정창섭, 저 84055, 84056, 1984



도146. 경도 시그넘갤러리, 서울 현대미술 13인전, 1973



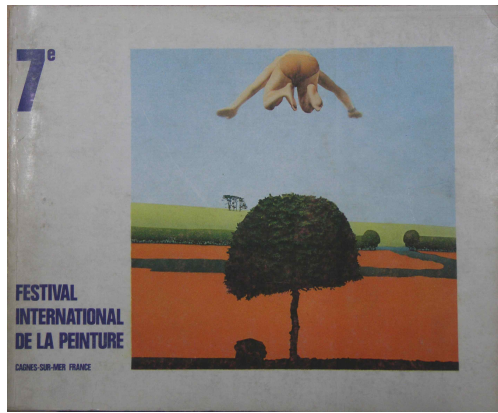
도147. 하중현, Work, 제6회 카뉴 국제회화제, 1974.



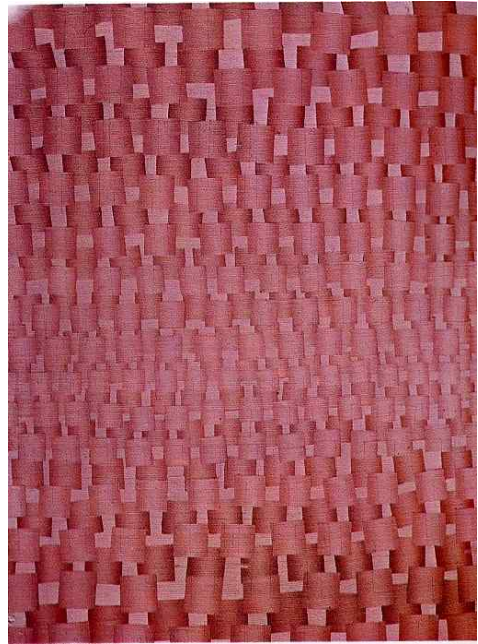
도148. 피오놀라 보이드와 레슬레 에반스, 제6회 카뉴 국제회화제 금상, 1974



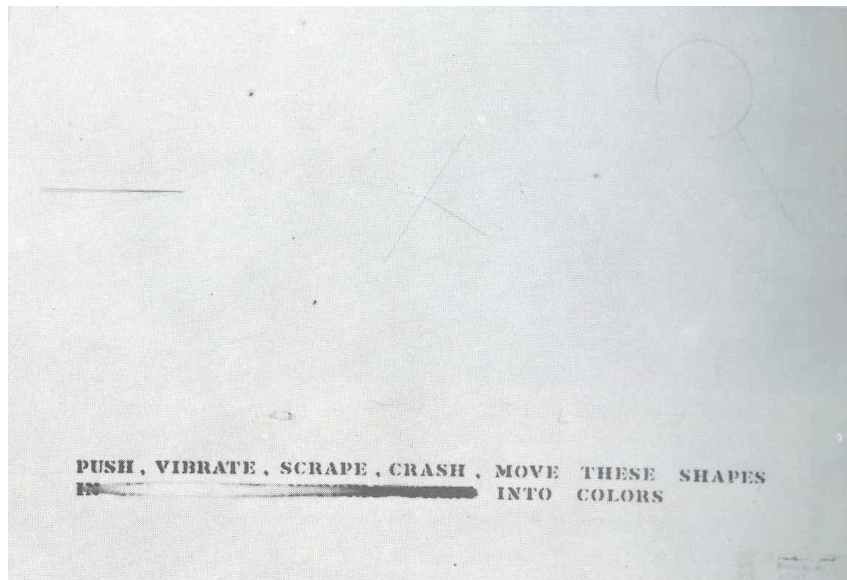
도149. 게오르그 체모비츠, Fugue sur une masse, 제6회 카뉴 국제회화제, 1974



도150. 제7회 카뉴 국제회화제 도록 표지, 1975



도151. 이승조, 핵 6-10, 제7회 카뉴 국제회화제, 1975



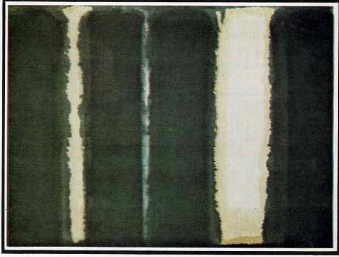
도152. 슈사쿠 아라카와, Un point de felue, 1969, 제7회 카뉴 국제회화제 금상, 1975

corée du sud

Ku-Lim KIM,
né le 22 août 1936.
Expositions personnelles : à partir de 1969 en Corée - Tokyo - Kyoto.
Expositions collectives : VIIe Biennale de Paris - Xlle Biennale de Sao Paulo - IXe Biennale Internationale de Tokyo.
85 - «Mop», 1975 (130 x 97)
86 - «Desk Lamp», 1975 (130 x 97)

Guen-Yong LEE,
né le 7 mai 1942.
Expositions collectives : à partir de 1971 - 1er Salon des Indépendants à Séoul - Biennale de Paris (1973).
87 - «Work A», 1975 (130 x 97)
88 - «Work B», 1975 (130 x 97)

U-Fan LEE,
né en 1939 à Séoul.
Expositions collectives : à partir de 1964 - Ve Exposition Internationale des Jeunes Artistes - Xe et XIIe Biennales de Sao Paulo - VIIe Biennale de Paris - IIIe Triennale de New-Delhi.
Prix : Prix du Centre Artistique Japonais (1964).
89 - «From Line», 1975 (130 x 97)
90 - «From Points», 1975 (130 x 97)

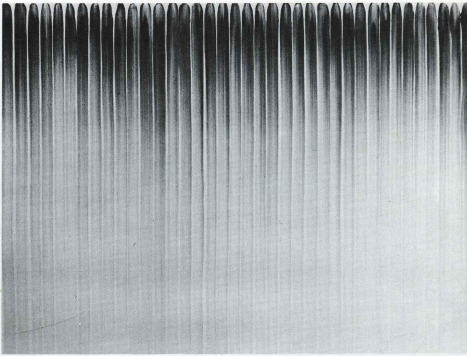


Hyong-Kuen YOON (Corée du Sud) - 94 -
«Ombre bleue n° 75», 1975 (130 x 97)

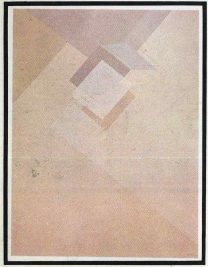
도153. 윤형근, 다 청 94, 제8회 카뉴 국제회화제, 1976.

Seung-Wong SEO,
né le 21 février 1942.
Exposition personnelle à Séoul (1970)
Expositions collectives à partir de 1968, Ve Biennale Internationale de Gravure de Tokyo 1ère Triennale de Gravure en Italie VIe Biennale de Paris IIe Biennale Internationale de Gravure à Séoul Exposition de Gravure Contemporaine Coréenne à New-York.
91 «Simultanéité 76-7», 1976 (130 x 97)
92 «Simultanéité 76-9», 1976 (130 x 97)

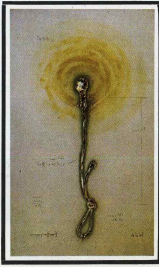
Hyong-Kuen YOON,
né le 12 avril 1928.
Expositions personnelles à partir de 1966, à Séoul Tokyo.
Expositions collectives Exposition des Artistes Coréens à Séoul Xe et XIIIe Biennales de Sao Paulo «13 Artistes Contemporains de Séoul», à Kyoto.
93 «Ombre n° 75», 1975 (130 x 97)
94 «Ombre bleue n° 75», 1975 (130 x 97)



U-Fan LEE Corée du Sud) 89 «From Line», 1975 130 x 97)



Seung-Wong SEO
(Corée du Sud) 91
«Simultanéité 76-7», 1976
(130 x 97)



Ku-Lim KIM Corée du Sud)
86 «Desk Lamp», 1975
(130 x 97)

도154. 이우환, 서승원, 김구림, 제8회 카뉴 국제회화제, 1976.

Seo-Bo PARK

Né en 1932.

Diplômé de Peinture de l'Université de Hong-Ik (1954).

Expositions collectives depuis 1957 : Exposition des Artistes Coréens Contemporains, New York (1957) - le Biennale Internationale de Saïgon (1962) - IIIe Biennale de Paris (1963) - VIIIe Biennale de Sao Paulo (1965) - «Korean Contemporary Painting Exhibition», Musée National d'Art Moderne, Tokyo (1968) - 1er Festival International de la Peinture de Cagnes-sur-Mer (1969) - Ile, Ille et Ive Salon des Indépendants, Musée d'Art Moderne, Séoul (1974-75-76) - XIIIe Biennale de Sao Paulo (1975) - Festival d'Art Contemporain, Musée National d'Art Moderne, Séoul (1975-1976).

Actuellement Professeur à l'Université de Hong-Ik.

- 62 - «Ecriture 11-77», 1977 (130 x 162)
- 63 - «Ecriture 12-77», 1977 (130 x 162)
- 64 - «Ecriture 20-77», 1977 (130 x 162)
- 65 - «Ecriture 21-77», 1977 (130 x 162)



Seo-Bo PARK (Corée du Sud) - 64 - «Ecriture 20-77»
1977 (130 x 162)

도155. 박서보, 묘법 20-77, 제9회 카뉴 국제회화제, 1977



도156. 만틸라 카발레로, 별명II, 제9회 카뉴 국제회화제 금상, 1977

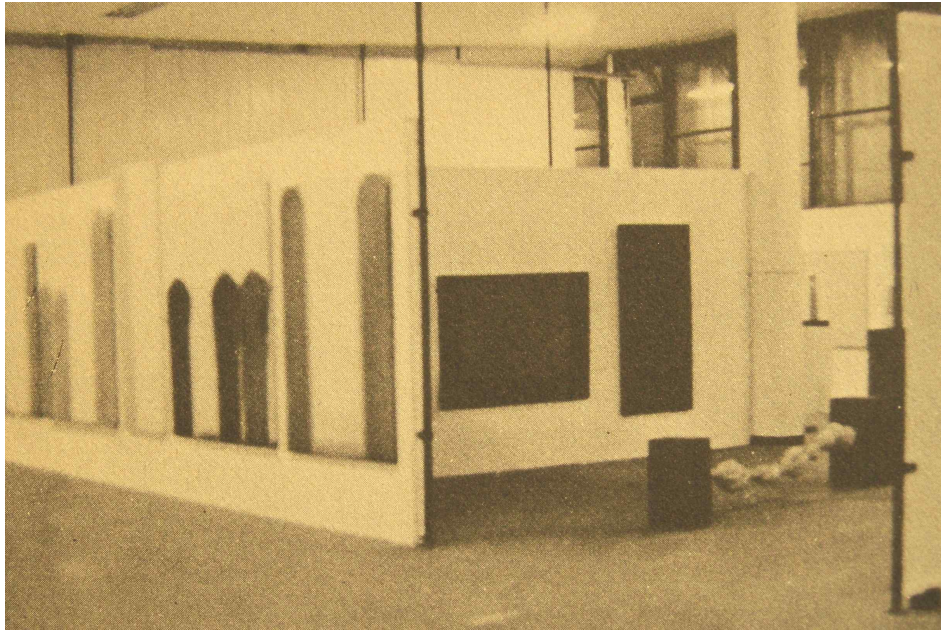


도157. 레베카 다방פור, 비엔날레, 제9회 카뉴 국제회화제 은상, 1977



도158. 제9회 카뉴 국제회화제 이일 심사위원, 1977. 4.23. 동아일보

도159. 제13회 《상파울로비엔날레》 도록



도160. 제13회 《상파울로비엔날레》 한국관 전경, 1975



도161. 김환기, 16-IX-73, 1973



도162. 2012년 한국의 단색화 국제학술심포지엄, 국립현대미술관

참 고 문 헌

단행본

- 강태희, 『현대미술과 시각문화』, 눈빛, 2007.
- 강태희, 『현대미술의 또다른 지평』, 시공사, 2000.
- 김달진 미술자료박물관, 『한국현대미술해외진출60년 1950-2010』, 김달진 미술자료박물관, 2011.
- 김달진, 『바로 보는 한국의 현대미술』, 발언, 1995.
- 김미경, 『모노하의 길에서 만남 이우환』, 시공사, 2006.
- 김미경, 『한국의 실험미술』, 시공아트, 2003.
- 김미경, 『한국현대미술자료 약사(1960-1979)』, ICAS, 2003.
- 김복영, 『눈과 정신』, 한길아트, 2006.
- 김복영, 『현대미술 연구』, 정음문화사, 1985.
- 김영나, 『20세기의 한국미술 2』, 예경, 2010
- 김행선, 『1970년대 박정희 정권의 문화정책과 문화통제』, 선인, 2012.
- 류병학, 정민영, 『한국현대미술자성론-일그러진 우리들의 영웅』, 박준현 엮음, 아침미디어, 2001.
- 서성록, 『박서보』, 재원, 2000.
- 서성록, 『한국 현대회화의 발자취』, 문예출판사, 2006.
- 서성록, 『한국의 현대미술』, 문예출판사, 1994.
- 송미숙 역, 『The American Century』, 학고재, 2008.
- 송미숙 외, 『미술사와 근현대』, 성신여자대학교 출판부, 2003.
- 오광수 외, 『에콜 드 서울 20년, 모노크롬 20년』, 관훈디자인연구소, 1995.

- 오광수 외, 『한국추상미술 40년』, 재원, 1997.
- 오광수, 『한국미술의 현장』, 조선일보사, 1996.
- 오광수, 『한국현대미술의 미의식』, 재원, 1995.
- 오상길, 김미경, 『한국현대미술 다시 읽기Ⅱ』 Vol. 1, ICAS, 2001.
- 오상길, 『한국현대미술 다시읽기Ⅲ』 Vol. 1, ICAS, 2003.
- 오상길, 『한국현대미술 다시읽기Ⅲ』 Vol. 2, ICAS, 2003.
- 유우리, 『윤형근의 다 · 청회화』, 아침미디어, 1996.
- 윤진섭, 『한국 모더니즘 미술연구』, 재원, 2000.
- 윤진섭, 『현대미술의 쟁점과 현장』, 미진사, 1997.
- 이 일, 『이일미술비평일지』, 미진사, 1998.
- 이 일, 『이일미술평론집-한국미술, 그 오늘의 얼굴』, 공간사, 1982.
- 이 일, 『이일의 미술평론집 : 현대미술의 궤적』, 동화출판공사, 1974.
- 이 일, 『현대미술에서의 환원과 확산』, 열화당, 1991.
- 이 일, 『현대미술의 시각』, 미진사, 1985.
- 이규일, 『화단야사 2 - 한국미술의 명암』, 시공사, 1997.
- 이우환, 『만남을 찾아서』, 김혜신 옮김, 학고재, 2011.
- 이우환, 『여백의 예술』, 김춘미 옮김, 현대문학, 2002.
- 이일교수회갑기념논문 위원회, 『현대미술의 구조: 환원과 확산』, 에이피 인터내셔널, 2001.
- 장기인, 『한국건축대계 III: 단청』, 보문각, 1992.
- 한국미술평론가협회 엮음, 『한국현대미술가 100인』, 사문난적, 2009.
- 한국미술평론가협회, 『미궁에 빠진 미술비평』, 한국미술평론가협회, 2014.
- 한국미술평론가협회, 『한국현대미술가 100인』, 사문난적, 2009.
- 한국현대미술사 연구회, 『한국 현대미술 1970-80』, 학연문화사, 2004.

『한국의 단색화전 학술 심포지엄: 한국의 단색화와 국제화 전략』, 국립현대미술관, 2012.

Joan Kee, *Contemporary Korean Art - Tansaekhwa and the Urgency of Method*, University of Minnesota Press, University of Minnesota Press, 2013.

Kate Lim, *from Avant-Garde to Ecriture*, BOOKSACTUALLY, 2014.

학위논문

권영진, “1970년대 한국 단색조 회화 운동: ‘한국적 모더니즘’에 대한 비판적 고찰”, 이화여자대학교 대학원 미술사학과 박사학위논문, 2014.

김미경, “1960-70년대 한국의 실험미술과 사회”, 이화여자대학교 대학원 미술사학과 박사학위논문, 2000.

김윤희, “A.G와 S.T 그룹에 관한 연구”, 홍익대학교 석사학위 논문, 2012.

채미애, “이일 미술비평론에 있어서 ‘환원과 확산’ 개념”, 홍익대학교 석사논문, 2006.

Joan Kee, “Points, Lines, Encounters, Worlds: *Tansaekhwa* and The Formation of Contemporary Korean Art”, Ph. D. Dissertation, New York University, 2008.

학술지

강태희, “곽인식론 한·일 현대미술 교류사의 초석을 위한 연구”, 『한국근대미술사학』, 제13집, 2004, pp. 197-231.

강태희, “이우환과 70년대 단색 회화”, 『현대미술사연구』, 제14집, 2002, pp. 135-160.

강태희, “한국적 미니멀리즘과 이우환”, 『미술사연구』, 제11집, 1997, pp.

153-172.

- 권영진, “'한국적 모더니즘'의 창안: 1970년대 단색조 회화”, 『미술사학보』, 제35집, 2010, pp. 75-114.
- 김미경, “이우환의 입장과 회화들: 그 해석의 문제”, 『현대미술사 연구』, 제5집, 1995, pp. 69-87.
- 김미경, “한국현대미술자료(1960-70) 약사: 메타크리틱의 의미”, 『한국미술사교육학회』, 제16집, 2002, pp. 137-164.
- 김미정, “1960년대 한국미술에 나타난 민속과 무속 모티브: 한국 현대미술에서의 국제성과 지역성의 문제에 관하여”, 『한국근대미술사학』, 제16집, 2006, pp. 189-223.
- 김영나. “해방이후 한국현대미술의 전개 : 전통과 서구미술 수용의 갈등 및 방향모색”, 『미술사연구』, 제9집, 1995, pp. 291-313.
- 김이순, “1970~80년대 한국 추상미술과 물성(materiality)”, 『미술사학보』, 제35집, 2010, pp. 139-170.
- 김주원, “1970년대 한국 ‘단색화’ 논의 재고”, 『한국미학예술학회』, 제16권, 2002, pp. 185-204.
- 김현숙, “단색회화에서의 한국성 담론연구”, 『한국현대미술사연구회심포지엄 한국현대미술 1970-80』, 2002.
- 김희영, “한국 앵포르멜 담론 형성의 재조명을 통한 시대적 정당성 고찰”, 『한국근현대미술사학』, 제19집, 2008, pp. 69-93.
- 김희영, “한국 추상회화 형성기의 미술비평에 대한 비판적 성찰”, 『미술사논단』, 제37집, 2013, pp. 269-293.
- 박계리, “1970년대 한국 모노크롬의 기원과 정통성”, 『미술사논단』, 제15집, 2002, pp. 295-322.

- 신나경, “한국미의 범주로서의 ‘자연’”, 『민족미학』, 제6집, 2007, pp. 105-135.
- 윤난지, “단색조 회화운동 속의 경쟁구도: 박서보와 이우환”, 『현대미술사연구』, 제32집, 2012, pp. 251-284.
- 윤난지, “단색조 회화의 다색조 맥락: 젠더의 창으로 접근하기”, 『현대미술사연구』, 제31집, 2012, pp. 161-198.
- 윤진섭, “1960-70년대의 한국 전위미술”, 『미술평단』 통권 제82호, 2006년 가을, pp. 86-91.
- 윤진섭, “자연의 원소적 상태로의 회귀 : 하종현의 근작에 대하여”, 『미술평단』 통권 제88호, 2008년 봄, pp. 38-45.
- 윤진섭, “침묵의 목소리-자연을 향하여”, 『미술평단』 57권, 2000년 6월, pp. 78-90.
- 윤진섭, “한국 현대미술이 국제적 브랜드화에 대한 방안과 전략”, 『미술평단』 통권 제91호, 2008년 겨울, pp. 53-61.
- 윤진이, “한국 모노크롬 미술의 ‘정체성 담론’에 대한 탈식민주의적 고찰”, 『인문논총』, 제63집, 2010, pp. 115-147.
- 윤진이, “한국 모노크롬 회화의 맥락읽기”, 『현대미술학 논문집』, 제13호, 2009, pp. 83-125.
- 장민한, “미학의 시대에서 비평의 시대로: 아서 단토에 있어서 거대 내러티브의 종말과 그 이후의 미술”, 『현대미술학 논문집』, 제10호, 2006, pp. 37-65.
- 정무정, “1950년대 미국에 소개된 한국미술”, 『한국근대미술사학』, 제14집, 2005, pp. 7-41.
- 정무정, “1970년대 후반의 한국 모노크롬회화”, 『환원과 확산: 이일교수회

- 갑기념문집』, API, 1992, pp. 88-100.
- 정무정, “세계화와 미술계”, 『인문과학연구』, 제16집, 2011, pp. 177-190.
- 정무정, “추상표현주의와 한국 앵포르멜”, 『미술사연구』, 제15집, 2001, pp. 247-262.
- 정무정, “파리 비엔날레와 한국현대미술”, 『서양미술사학회논문집』, 제23집, 2005, pp. 245-282.
- 정무정, “한국미술에 있어서 ‘모더니즘’의 의미와 특징”, 『한국근현대미술사학』, 제22집, 2011, pp. 54-70.
- Ruigrok W. and Wagner H., “Internationalization and Performance: An Organizational Learning Perspective” *Management International Review*, 2003, 43, p. 63-83.

정기간행물

- 김복영, “70년대 단색 평면회화의 기원, 그 일원적 표면 양식의 해석”, 『월간 미술』, 1996년 3월, pp. 54-65.
- 김용익, “넘어서기 힘든 거대한 산”, 『선미술』, 1985년 겨울, pp. 34-39.
- 김윤수, “일본현대미술 어떻게 볼 것인가”, 『계간미술』, 1981년 no. 20, pp. 162-166.
- 김정숙, “제14차 상파울로 비엔날레”, 『공간』, 1975년 12월, pp. 78-80.
- 나카하라 유스케, “70년대 일본미술의 동향”, 『계간미술』, 1981년 no. 20, pp. 155-161.
- 나카하라 유스케, “오늘다운 전체상(全体像)을 추구함”, 『공간』, 1983년 9월, pp. 76.
- 나카하라 유스케, “이우환전”, 『화랑』, 1978년 봄, pp. 95-96.
- 다테하타 아키라, “열려진 구조, 작가 이우환”, 『공간』, 1990년 9월, pp.

76-78.

류병학, “이우환의 그려진 것과 그려지지 않은 것”, 『공간』, 1996년 2월, pp. 110-115.

박서보, “금강경과 묘법”, 『법륜』, 1978년 4월, pp. 86-87.

박서보, “김창열과의 관포지교(管鮑之交)”, 『화랑』, 1974년 겨울, pp. 50-55.

박서보, “나에 대한 본질적 접근”, 『월간미술』, 1996년 3월, p. 47.

박서보, “나의 현대미술 투쟁사”, 『아트 인 컬처』, 2012년 6월, pp. 99-103.

박서보, “단상노트에서”, 『공간』, 1977년 11월, pp. 46-47.

박서보, “단상의 노트”, 『화랑』, 1981년 가을, no.33, pp. 58-61.

박서보, “시와 미술”, 『시문학』, 1972년 1월, pp. 115-117.

박서보, “아프리에 장만의 꿈”, 『동서문화』, 1979년 1월.

박서보, “오도당한 진실과 한국 현대미술의 주체성”, 『공간』, 1979년 4월, pp. 44-52.

박서보, “이우환과의 만남 68년 이후를 회상 한다”, 『화랑』, 1984년 가을, pp. 32-40.

박서보, “이우환에 관한 일”, 『공간』, 1975년 9월, pp. 40-41.

박서보, “체험적 한국 전위미술”, 『공간』, 1996년 11월, pp. 83-87.

박서보, “캔버스 위에 쓰는 겨울 송(頌)”, 『문예중앙』, 1978년 겨울, pp. 298-299.

박서보, “현대미술과 나(1)”, 『미술세계』, 1989년 10월, pp. 50-54.

박서보, “현대미술과 나(2)”, 『미술세계』, 1989년 11월, pp. 106-110.

박서보, “현대미술의 위기”, 『월간중앙』, 1972년 11월, pp. 342-348.

박서보, “현대미협과 나”, 『화랑』, 1984년 여름, pp. 43-45.

박서보, “현재란 얼마나 덧없는 것인가?”, 『동서문화』, 1978년 4월, pp. 40-41.

- 박서보, “형상에의 집념”, 『홍익미술』, 1970년 12월, pp. 40-44.
- 박서보, 장석원, “‘중성구조’와 ‘윤리의 종말’: ‘만남의 현상학’에서 국제주의에 이르기까지”, 『공간』, 1978년 2월, pp. 9-12.
- 박영남, “민족기록화 10년의 채점표”, 『계간미술』, 1979년 가을, pp. 167-175.
- 박진도, 한도현, “새마을 운동과 유신체제”, 『역사비평』, 통권47호, 1999, pp. 37-80.
- 방근택, “50년대를 살아남은 걱정의 대결상”, 『공간』, 1984년 7월, pp. 42-48.
- 방근택, “무애(無碍)한 예술”, 『미술세계』, 1991년 7월, pp. 68-73.
- 방근택, “미술행정의 난맥상: 졸속·편파·즉흥적인 공공미술의 제작”, 『신동아』, 1967년 6월, pp. 208-219.
- 방근택, “허구와 무의미 : 우리 전위미술의 비평과 실제”, 『공간』, 1974년 9월, pp. 23-31.
- 本間正義, “한국 현대회화전을 보고”, 『공간』, 1968년 9월, pp. 74-75.
- 서성록, “한국 모노크롬회화의 한 전형”, 『현대미술』, 1991년 봄, pp. 4-18.
- 서승원, “한국현대미술 위상전: 작가의 변”, 『공간』, 1982년 5월, pp. 39-40.
- 서영희, “한국 단색화가 지닌 의미의 복수성”, 『미술평단』, 2012년 9월, pp. 103-125
- 송미숙, “정창섭: 종이로 일궈낸 한국적 미의식”, 『월간미술』, 1993. 3월, pp. 65-70.
- 오광수, “계평(季評)”, 『현대미술』 창간호, 1974, pp. 89-95.
- 오광수, “모노크롬은 이념인가”, 『월간미술』, 1996년 3월, pp. 45-53.

- 오광수, “바래진 것의 정서와 구조”, 『예술과 비평』, 1986년 여름, pp. 134-135.
- 오광수, “이미지 부재”, 『서울평론』, 제5호, 1973년 12월, p. 47.
- 오광수, “평면에의 환원, 구조로서의 평면”, 『공간』, 1980년 7월, pp. 51-54.
- 오광수, “해외교류전의 성과와 반성”, 『계간미술』, 1985년 여름, pp. 72-78.
- 원동석, “한국모더니즘의 허상과 맹점, 이우환 회화이론 구조의 분석”, 『공간』, 1984년 10월, pp. 44-52.
- 윤명로, “특집 세계 속의 한국 미술: 한국 현대미술의 문제점”, 『계간미술』, 1977년 봄, pp. 60-63.
- 윤범모, “국제전참가 20년의 말뚝”, 『계간미술』, 1980년 여름, pp. 33-47.
- 윤익영, “현대회화의 흐름 조망할 수 있는 자리”, 『문화예술』, 1996년 1월, pp. 50-56.
- 윤진섭, “왜 단색화인가?”, 『아트 인 컬처』, 2012년 6월, pp. 81-87.
- 윤진섭, “한국 미술의 해외진출과 교류전”, 『미술세계』, 2011년 8월, pp. 74-79.
- 윤희근, “구수하고 쓰거운 멋, 훈훈한 인정”, 『공간』, 1977년 4월, pp. 88-89.
- 이건용, “이우환이 한국현대미술에 미친 영향”, 『현대미술』, 1992년 봄, pp. 9-15.
- 이경성, “반예술의 승리, 제14회 상파울로 비엔날레 참가기”, 『계간미술』, 1978년 no5, pp. 195-200.
- 이경성, “인류의 조형실험장과 충만한 미의 파괴”, 『공간』, 1983년 9월, pp. 74-75.

- 이경성, “한국현대미술전-70년대 후반 하나의 양상-한국현대미술전에 부쳐”, 『공간』, 1983년 9월, pp. 74-75.
- 이경성, “현대미예의 도전”, 『홍익학보』, 1975년 10월 15일.
- 이광훈, “정신 문화 발전의 재평가”, 『자유공론』 14, 1979, pp. 46-51.
- 이구열, “현대한국미술사의 앵포르멜 열풍”, 『공간』, 1984년 7월, pp. 49-52.
- 이우환, “‘70년대 미술’을 말 한다”, 『아트 인 컬처』, 2012년 6월, pp. 105-112.
- 이우환, “만남의 현상학 서설”, 『공간』, 1975년 9월, pp. 50-57.
- 이우환, “모노파에 관해서”, 『공간』, 1990년 9월, pp. 60-65.
- 이우환, “이우환 모노하에 관해서”, 『공간』, 1990년 9월. pp. 60-65.
- 이우환, “이우환과의 대담”, 『공간』, 1990년 9월 pp. 87-97.
- 이우환, “인터뷰: 한국 현대미술의 문제점”, 『계간미술』, 1977년 여름, pp. 142-150.
- 이우환, “투명한 시각을 찾아서”, 『공간』, 1978년 5월, pp. 44-45.
- 이우환, “파리비엔날 서문”, 『공간』, 1971년 9월, p. 67.
- 이우환, “이우환 화집에서”, 『공간』, 1990년 6·7월, pp. 66-76.
- 이일, “국제전 출품작가 선정의 말썽”, 『신동아』, 1968년 9월, pp. 318-327.
- 이일, “서양으로부터의 영향에 의해 변용한 아시아미술의 전통과 앞으로의 과제”, 『공간』, 1981년 1월, pp. 54-55.
- 이일, “쌍파울로 비엔날 출품 거듭 혼선”, 『공간』, 1969년 4월, pp. 54-55.
- 이일, “제9회 카뉴 국제회화제”, 『계간미술』, 1977년 가을, pp. 42-47.
- 이일, “카뉴 국제회화제 지상전”, 『계간미술』, 1977년 가을, pp. 33-41.
- 이일, “특집 세계 속의 한국 미술: 국제전 속의 한국 현대미술”, 『계간미술』,

- 1977년 봄, pp. 54-59.
- 이일, “하종현, 그 채취와 작품”, 『화랑』, 1984년 여름, pp. 33-40.
- 이일, “한국 ‘70년대’의 작가들-원초적인 것으로의 회귀를 중심으로”, 『공간』, 1978년 3월, pp. 15-21.
- 이일, “한국 · 현대미술의 단면전”, 『공간』, 1977년 9월, pp. 83-85.
- 이일, “한국미술-그 오늘의 얼굴, 또는 그 단층적 진단”, 『현대미술』 창간호, 1974, pp. 5-13.
- 이일, “현대미술의 오늘: 국제비엔날을 통해서 본”, 『공간』, 1967년 2월, pp. 83-97.
- 이홍우, “화가의 하루: 박서보”, 『화랑』, 1977년 겨울, pp. 68-76.
- 전성우, “추상표현주의 이후의 미국회화”, 『공간』, 1969년 5월, pp. 81-87.
- 전정기, “국제전참가 작가와 작품 및 캐탈로그 서문”, 『한국의 근대미술』, 제 4호, 1977, pp. 22-30.
- 정병관, “김기린의 회화”, 『계간미술』, 1977년 여름, pp. 24-28.
- 정상화, “내 작업은 철저한 과정 그 자체”, 『월간미술』, 1993년 3월, p. 50.
- 정중현, “흰색에 서린 애정과 철학”, 『가나아트』, 1997년 7·8호, pp. 21-27.
- 최홍근, “한국화단의 계보”, 『계간미술』, 1979년 가을, pp. 153-160.
- 피터 스미스, “특집 세계 속의 한국미술: 서구의 눈으로 본 오늘의 한국미술”, 『계간미술』, 1977년 봄, pp. 50-53.
- 하인두, “애증의 벗, 그와 30년”, 『선미술』, 1985년 겨울, pp. 27-33.
- 하종현, “1975년도 공간미술대상 수상자 하종현”, 『공간』, 1982년 5월, pp. 60-61.
- 하종현, “작가의 ‘자작’ 수상: 물질성과 회화의 조화”, 『공간』, 1977년 12월

pp. 24-25.

하중현, “작가의 변-자연스러움을 찾아서”, 『공간』, 1982년 5월, p. 5.

헨리 메이릭 휴즈, “한국적 모더니즘은 있다”, 『아트인 컬처』, 2012년 6월,
pp. 91-96.

T.S.G 해리스, “오늘의 작가연구 이우환 : 내적투쟁의 기록, 점과 선”, 『계간
미술』, 1978년 no.6, pp. 109-112.

“TEXTURE의 전위: <르뽀> 제2회 한국 양대빵당전”, 『홍대학보』, 1975년
5월 1일

“경도 ‘서울 현대미술13인전’, 日서 큰 관심 보여, 대작 16점 선보여”, 『주간
경향』, 1973년 11월 11일.

“공포의 공간 형성한 박서보씨”, 『주간경향』, 1973년 10월 7일.

“뉴욕미술의 에너지”, 『공간』, 1968년 8월, pp. 45-59.

“마이리빙: 박서보씨”, 『주간경향』, 제252호, 1973년 10월 7일.

“미니인터뷰: 세 번째 개인전을 ‘도표’서 서양화가, 박서보 씨”, 『선데이 서
울』, 1973년 6월.

“미술계의 큰잔치...서울현대미술제”, 『주간경향』, 1973년 4월 23일.

“박서보 교수 무라마쓰서 개인전”, 『홍대학보』, 1973년 3월 1일.

“박서보 교수 일서 개인전”, 『홍대학보』, 1973년 6월 15일.

“일본 화단에 한국 현대화 열풍”, 『주간여성』, 1977년 7월 17일.

“일본현대미술전”, 『계간미술』, 1981년 no. 20, pp. 147-154.

“제1회 양대팡당 전”, 『공간』, 1972년 9월, pp. 46-49.

“좌담: 탈 이미지는 가능한가?”, 『공간』, 1975년 7월, pp. 35-39.

“좌담: 한국적 모더니즘의 정착”, 『월간미술』, 1996년 3월, pp. 66-77.

“주목 끈 ‘에플 드 서울’”, 『주간경향』, 1975년 7월.

- “최근의 전위미술과 우리들, 좌담회”, 『공간』, 1975년 3월, pp. 58-65.
- “특집·한국작가들의 해외전: 일본전시회 작가좌담”, 『현대미술』 창간호, 1974, pp. 16-29.
- “파리 비엔날 출품 공동작품, 하중현, 이우환, 김구림“, 『공간』, 1971년 7월, p. 67.
- “한국 5인의 작가 다섯 개의 흰색”, 『홍대학보』, 1975년 5월 15일.
- “한국미술, 젊은 생기와 좌표 : 에펠 드 서울의 지향, 좌담 : 박서보, 심문섭, 유준상”, 『공간』, 1976년 8월, pp. 20-23.
- “현대미술의 새로운 표정: 서정적 추상작가들”, 『공간』, 1970년 4월, pp. 65-67.
- “현장좌담: 한국현대미술, 말없는 순박한 정취: 한국 현대미술 위상전”, 『공간』, 1982년 5월, pp. 33-34.
- 峯村敏明, “展評 東京”, 『美術手帖』, 1973년 8월, pp. 275-280.
- 峯村敏明, “解きそむる繪畫”, 『美術手帖』, 1977년 5월, pp. 142-173.
- “現代繪畫の色彩をめぐる”座談會, 『美術手帖』, 1977년 10월, pp. 168-189.
- 對談, “韓國の美術 朴栖甫 + 前田常作”, 『美術手帖』, 1973년 8월, pp. 145-159.

신문기사

- 김기창, “상파울로 비엔날레 인상기”, 『한국일보』, 1967년 10월 17일.
- 박서보, “그림은 수신, 역사에 빛지지 않으려”, 『경향신문』, 1995년 4월 25일.
- 박서보, “나는 표현 불가능한 화가”, 『독서신문』, 1973년 10월 21일.
- 오광수, “과제 ‘71(6) 미술, 해외진출을 위한 기구 만들어야”, 『동아일보』,

1971년 1월 19일.

이건용, “변모하는 전위예술 제8회 파리비엔날레를 보고”, 『경향신문』, 1973년 10월 20일.

이일, “미술평: 현대작가초대미술전”, 『동아일보』, 1966년9월 10일.

이일, “색동과 허의 허상”, 『동아일보』, 1968년 10월 5일.

이일, 이흥우 대담, “이달의 미술”, 『조선일보』, 1976년 7월 29일.

이창숙, “색채는 ‘감정’이고 ‘자산’이다”, 『한국일보』, 1973년 5월 27일.

이흥우, “최소한의 평면속 시공 : 하중현전”, 『조선일보』, 1974년 6월 29일.

“내작품은 표현아닌 행동” 朴栖甫전…새형태의 묘사법 보여”, 『조선일보』 1973년 10월 7일.

“‘공포의 공간’ 형성한 박서보전”, 『주간경향』, 1973년 10월 7일.

“‘무라마쓰’서 개인전”, 『한국일보』, 1973년 6월 10일.

“‘에플 드 서울’전”, 『동아일보』, 1975년 8월 1일.

“4월 첫 재야전 서울현대미술제”, 『한국일보』, 1972년 2월 13일.

“경부고속도로 개통”, 『동아일보』, 1970년 7월 7일.

“국제적 미술평론가 조셉 러브씨 내한”, 『동아일보』, 1975년 1월 8일.

“국제전 출품작은 엄격하게”, 『경향신문』, 1977년 4월 11일.

“그림 없는 그림, 단색과 미술”, 『조선일보』, 1961년 2월 1일.

“그림은 수신, 역사에 빛지지 않으려...”, 『경향신문』, 1995년 4월 25일.

“나는 표현 불가능한 화가”, 『독서신문』, 1973년 10월 21일.

“뉴욕에서 만난 두화가”, 『경향신문』, 1965년 7월 26일.

“뉴욕의 미술: 뉴욕에 체류 중인 김향안의 칼럼”, 『동아일보』, 1965년 5월 22일.

“동인미술지 AG창간”, 『경향신문』, 1969년 9월 17일.

“민족기록화 참관 박대통령”, 『경향신문』, 1974년 3월 14일.

“박대통령 신년사”, 『매일경제』, 1970년 1월 1일.

“박정희 8대 대통령취임”, 『매일경제』, 1972년 12월 27일.

“벽면길이 5마일”, 『경향신문』, 1965년 9월 11일.

“빠리 비엔날레 한국작품 미착”, 『동아일보』, 1971년 9월 28일.

“상파울로 미전 입상결정”, 『동아일보』, 1963년 10월 7일.

“색채는 ‘감정’이고 ‘자산’이다”, 『한국일보』, 1973년 5월 27일.

“스페인 비엔날레 미협서 참가 결정”, 『경향신문』, 1972년 7월 10일.

“스페인 비엔날레 출품 미협 국제위원회 결정”, 『동아일보』, 1972년 8월 17일.

“시민회관서 문예중흥 선언채택”, 『경향신문』, 1972년 11월 17일.

“유신 잠시도 중단 안돼”, 『경향신문』, 1974년 1월 1일

“이미지는 붕괴하고 있다 : 현대미술의 동향에 관한 세미나”, 『부산일보』, 1973년 12월 7일

“이색 개인전 ‘손의 여행기’”, 『중앙일보』, 1976년 10월 7일.

“이색작품전시 국립미술관 양대빵당전”, 『동아일보』, 1972년 8월 10일.

“인체를 보루 삼은 푸른 회화”, 『조선일보』, 1961년 2월 14일.

“인터뷰 모국서 첫 개인전 갖는 제일화가 이우환”, 『동아일보』, 1978년 3월 31일.

“인터뷰 이색전시를 갖는 박서보씨”, 『동아일보』, 1973년 10월 1일.

“일 ‘무라마쓰’서 개인전”, 『한국일보』, 1973년 6월 10일.

“일본화포름상 수상”, 『동아일보』, 1969년 4월 10일.

“전위화가 박서보 화전”, 『경향신문』, 1973년 10월 9일.

“전통정신은 평화애호와 불의 향거 이병도 박사강연”, 『동아일보』, 1970년 3

월 17일.

“제11회 문화예술상 결정”, 『매일경제』, 1979년 10월 19일.

“제1회 백색전”, 『경향신문』, 1972년 9월 26일.

“제1회 서울현대미술제”, 『독서신문』, 1973년 4월 15일.

“주목끈 ‘에플 드 서울’”, 『주간경향』, 1975년 7월

“총회 앞두고 박서보-김영중씨 맞서”, 『조선일보』, 1980년 4월 2일.

“최근의 해외문화, 미국의 새로운 운동인 ‘오프 아트’그림”, 『경향신문』,
1965년 3월 13일.

“파격적인 용기 청년작가연립전”, 『경향신문』, 1967년 12월 13일.

“파리서 주목못끈 한국 화가들”, 『한국일보』, 1979년 2월 2일.

“평면·입체 나눠 4명 뽑아 미협, 파리 비엔날레 출품작가”, 『동아일보』,
1972년 8월 15일.

“평면작업의 새 차원, 박서보의 ‘묘법전’”, 『독서신문』, 1973년 7월 29일.

“포프아트의 대거 진출 ; 상파울로 비엔날레”, 『동아일보』, 1967년 10월 3
일.

“한국의 전위미술”, 『경향신문』, 1970년 9월 1일.

“핵심 파고든 무상의 행위”. 『경향신문』, 1973년 10월 13일.

“현대미술 해외소개 겨냥, 박서보씨 주선 ‘에플 드 서울’전”, 『중앙일보』,
1975년 8월 2일.

“현대작가초대전 경북공미술관서”, 『경향신문』, 1966년 9월 10일.

“화단에 활기를 준-양대광당 전”, 『조선일보』, 1972년 8월 11일.

“활발한 해외전시”, 『대한일보』, 1972년 3월 21일.

“민족기록화 제작 한창”, 『경향신문』, 1975년 5월 16일.

“포프아트의 대거 진출 ; 상파울로 비엔날레”, 『동아일보』, 1967년 10월 3

일.

“白を基調に線の反復”, 『東和新聞』, 1973年 6月 28日.

“朴栖甫油畫展”, 『東洋經濟日報』, 1973年 6月 22日.

전시회 도록

『권영우』, 국립현대미술관, 1998.

『권영우』, 미술공론사, 1989.

『박서보 Travel Diary of the Hand - The Painting of Park Seo-Bo』, 통
인화랑, 1976.

『박서보』, 조현화랑, 2012.

『사유와 감성의 시대』, 국립현대미술관, 2002.

『서승원』, 가나 아트 갤러리, 2007.

『서승원작품전』, 무라마츠(村松)화랑, 1972.

『서승원작품전』, 신문회관, 1970.

『에콜 드 서울 20년, 모노크롬 20년』, 관훈디자인연구소, 1995.

『윤형근』, 동경(東京)갤러리, 1978.

『이동엽』, 학교재, 2008.

『이우환 - 만남을 찾아서』, 호암갤러리, 로댕갤러리, 2003.

『이우환』, 현대갤러리, 1978.

『전환과 역동의 시대』, 국립현대미술관, 2001.

『정상화』, 현대갤러리, 1983.

『정신으로서의 평면』, 부산시립미술관, 2000.

『정창섭』, 국립현대미술관, 2010.

『정창섭』, 호암갤러리, 1993.

『하종현』, 국립현대미술관, 2012.

- 『하종현』, 명동화랑, 1974.
- 『한국 · 현대미술 20년의 동향전』, 국립현대미술관, 1978.
- 『한국 현대미술의 “한국성”모색』, 한원갤러리, 1992.
- 『한국단색회화의 이념과 정신』, 부산시립미술회관, 1998.
- 『한국미술의 모더니즘 : 1970-1979』, 무역센터현대백화점, 1988.
- 『한국의 단색화』, 국립현대미술관, 2012.
- 『1970년대 한국의 모노크롬』, 갤러리 현대, 1996.
- 『Ha CHONG HYUN』, 가나아트, 2008.
- 『PARK SEO-BO』, 사단법인 서보문화미술재단, 1994.
- 『The Art of Dansaekhwa』, 국제갤러리, 2014.
- 제16회 『국전도록』, 광명출판사, 1967.
- 제17회 『국전도록』, 광명출판사, 1968.
- 제18회 『국전도록』, 광명출판사, 1969.
- 제19회 『국전도록』, 광명출판사, 1970.
- 제20회 『국전도록』, 광명출판사, 1971.
- 제21회 『국전도록』, 광명출판사, 1972.
- 제22회 『국전도록』, 광명출판사, 1973.
- 제23회 『국전도록』, 광명출판사, 1974.
- 제24회 『국전도록』, 고려서적주식회사, 1975.
- 제25회 『국전도록』, 고려서적주식회사, 1976.
- 제26회 『국전도록』, 고려서적주식회사, 1977.
- 제27회 『국전도록』, 고려서적주식회사, 1978.
- 제28회 『국전도록』, 고려서적주식회사, 1979.
- 제29회 『국전도록』, 고려서적주식회사, 1980.

- 제30회 『국전도록』, 고려서적주식회사, 1981.
- 제31회 『국전도록』, 고려서적주식회사, 1982.
- 제1회 『에플 드 서울』, 국립현대미술관, 1975.
- 제2회 『에플 드 서울』, 국립현대미술관, 1976.
- 제3회 『에플 드 서울』, 국립현대미술관, 1977.
- 제4회 『에플 드 서울』, 국립현대미술관, 1978.
- 제6회 『에플 드 서울』, 관훈미술관, 고려화랑, 명동화랑, 1981.
- 제7회 『에플 드 서울』, 관훈미술관, 고려화랑, 송원화랑, 1982.
- 제8회 『에플 드 서울』, 관훈미술관, 1983.
- 제9회 『에플 드 서울』, 관훈미술관, 1984.
- 제10회 『에플 드 서울』, 관훈미술관, 1985.
- 제1회 『현대미술제』, 국립현대미술관, 1975.
- Arne Glimcher, *Agnes Martin: Paintings, Writings, Remembrances*, Phaidon, 2012.
- Cho, Soon C. Bloemink, Barbara, *Empty the Mind: The Art of Park Seo-Bo*, Assouline, 2009.
- Cho, Soon C. Bloemink, Barbara, *The Color of Nature, Monochrome Art in Korea*, Assouline, 2008.
- Karen Wilkin, *Color as Field American Painting 1950-1975*, Yale University Press. 2007.
- Monroe, Alexandra, *Lee Ufan: Marking Infinity*, Solomon R. Guggenheim Museum, New York, 2011.
- Suzanne P. Hudson, *Robert Ryman · Used Paint*, MIT Press, 2009.
- 13^{ème} Festival International de la Peinture*, Chateau-Musée de

Cagnes-Sur-Mer, 1981.

7^e *Festival International de la Peinture*, Chateau-Musée de Cagnes-Sur-Mer, France, 1975.

VI^e *Festival International de la Peinture*, Chateau-Musée de Cagnes-Sur-Mer, France, 1974.

Cinquième Biennale de Paris, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1967.

Deuxième Biennale de Paris, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1961.

IX^e *Festival International de la Peinture*, Chateau-Musée de Cagnes-Sur-Mer, France, 1977.

MALEVICH , The Eyal Ofer Galleries, Tate Modern, London, 2014.

Quatrième Biennale de Paris, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1965.

Sixième Biennale de Paris, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1969.

Troisième Biennale de Paris, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1963.

VIII^e *Festival International de la Peinture*, Chateau-Musée de Cagnes-Sur-Mer, France, 1976.

Working With Nature: Traditional Thought in Contemporary Art From Korea, Tate Gallery Liverpool, 1992.

XI^e *Festival International de la Peinture*, Chateau-Musée de Cagnes-Sur-Mer, 1979.

XII^e Festival International de la Peinture, Chateau-Musée de
Cagnes-Sur-Mer, 1980.

XIII Bienal de São Paulo, 1975.

XV Bienal de São Paulo, 1979.

『5つの ヒンセク(白) - 韓國5人の 作品』, 東京畫廊, 1975.

『韓國・現代美術の斷面』, 東京セントラル美術館, 1977.

『齊勝義重 Yoshishige Saito』, Tokyo Gallery, 1973.

6. 인터넷 자료

한국미술협회 홈페이지, www.kfaa.or.kr.

7. 작가와의 인터뷰

박서보, 2011. 11. 4. 서울시 마포구 성산동 서보문화재단 사무실

_____, 2014. 5. 10. 서울시 마포구 성산동 서보문화재단 사무실

하종현, 2011. 11. 21. 경기도 고양시 일산 작업실

서승원, 2012. 2. 28. 서울시 양천구 작업실

이동엽, 2012. 2. 21. 서울시 송파구 가락동 작업실

_____, 2012. 1. 28. 전화 인터뷰

_____, 2012. 1. 30. 전화 인터뷰

_____, 2012. 3. 12. 전화 인터뷰

허 황, 2012. 2. 3. 부산시 수영구 광안동 작업실

김종근, 2012. 2. 4. 부산시 동래구 사직동 작업실

김용익, 2014. 4. 27. 서면 인터뷰

_____, 2014. 3. 28. 전화 인터뷰

김주영, 2014. 9. 1. 경기도 안성시 보개면 가울리 작업실

Abstract

Korean Dansaekhwa Movement of the 1970s and Its Internationalization

Jinkyung Koo

Department of Art History

The Graduate School of

Sungshin Women's University

This paper deals with Korean Dansaekhwa Movement of the 1970s and its internationalization. Dansaekhwa, Korean monochrome painting, had been selected and created for its internationalization as the representative Korean modern painting. Many artists pursued a specific genre of abstraction in the early 1970s so that led a movement, so called Dansaekhwa Movement, which has been considered as an important event providing us a turning-point in the history of Korean modern art. However, since the reality and the meaning of the movement have not been studied, the author attempted to uncover them. To achieve this, the author investigated the philosophy and organization of the movement and the aspects and achievements of Dansaekhwa works, that had been represented to the international art exhibitions. In addition, the author reviewed the political and cultural backgrounds in the 1960s and the early

1970s that might influence the development of the movement. Since previous studies mainly dealt with the originality and aesthetic identity of the Dansaekhwa a lot, the author did not focus on that.

This study started with a critical viewpoint about unresolved identity issues of the Dansaekhwa which have been raised by the assumption that Dansaekhwa Movement began and expanded by a success in exhibition of 《Korea 5 Artists – Hinsek(white)》 held by some Japanese art professionals who were interested in white color in Korean paintings, in Tokyo Gallery, Japan in 1975. To prove whether the Dansaekhwa Movement occurred spontaneously with an ‘inner necessity’ or by exogenous forces, the author reviewed the periodical situation and the aspect of Korean art circle around 1970 that may influence the formation of the Dansaekhwa. Through this investigation, the author found that the nationalism, and culture and art policies of military regime might exert politically and economically positive effects on the formation of the Dansaekhwa Movement. Korean modern art went through the dynamic period, so called, the ‘reduction’ and ‘expansion’ when Korean artists practiced geometric abstraction, op art, hard-edge painting, installation art and objet art as the contemporary arts after withdrawal of Informel in the mid-1960s. During this period the trends in contemporary Western art have been imported into Korea and some Korean artists began to have a passion and a sense of independence to establish unique identity of Korean modern art.

Through the investigation of the organization and philosophy that had been associated with the development of the Dansaekhwa Movement, it was found that Park Seo-Bo, who was one of the leading players in Korean Artist Association, contributed to organize formal exhibitions such as 《Independant》, 《Ecole de Seoul》 and 《Seoul Contemporary Art Festival》 in order to establish the identity of Korean modern art and to achieve its internationalization. In an effort to find a distinct identity of Dansaekhwa, he represented ‘spirituality’ as the distinct identity. Through both the exhibitions, he found new avant-garde artists and taught them the unique logic which would be incorporated into the distinct identity of the Dansaekhwa and encouraged them to focus on the movement. The author found that the identity of the Dansaekhwa in 1970s had been established by the repetitive practicing which can form a de-materialistic state of ‘spirituality’. Further investigations on domestic exhibitions and exhibitions held in Japan revealed two main strategies that had been applied for the internationalization of the Dansaekhwa. The first strategy is to attract Japanese art professionals constantly to the Korean modern art works and to utilize them to promote the movement on purpose. Indeed, many Dansaekhwa exhibitions directed by Japanese were held between 70s and 80s and that is thought to be a sign of the opening up to its internationalization. The second strategy is to select the Dansaekhwa as a representative of Korean modern art and to focus on its

internationalization. To achieve these strategies, two exhibitions such as 《Independant》 and 《Ecole de Seoul》 were organized where many artist were selected and supported to present their Dansaekhwa works to various international art exhibitions so as to be recognized as a representative Korean modern art. However, it has been criticised that organizational hierarchy of the movement was too stiff to admit various genre of art.

In this paper, the author divided 1970s Dansaekhwa works into two categories and analyzed their characteristics. The one is a group of works revealing unique texture which is made through repetitive actions and the other is a group of works showing unique surface texture of background material itself on canvas. It turns out that aesthetic identity of the Dansaekhwa is unique textures which come from interactions between human and materials. Such textures are created by painter's own unique working way and thus can be discriminated from those of Western art. Although the styles of the some Dansaekhwa works appear to be mainly influenced by that of minimalism, 'textures' and 'a de-materialistic state of spirituality' that are created by repetitive actions are unique properties of the Dansaekhwa.

Lastly, the author discussed the meaning of the Dansaekhwa Movement in 1970s and its internationalization through the investigation of the aspects and the outcomes of the Dansaekhwa works that had been represented to the international art exhibitions

including biennale and of the evaluation on Dansaekhwa works by international art professionals. In addition, the author discussed about the prospects of gradual internationalization process of the Dansaekhwa.

The reason why the Dansaekhwa Movement in the 1970s has been continuously criticized appears to be associated with the power game within the Korean art circle. However, it is certain that the Dansaekhwa Movement is an abstractionism movement which was prompted by an 'inner necessity' in order to establish an unique identity and to achieve internationalization of the Dansaekhwa as a representative Korean modern art. Due to the huge momentum which was created from Dansaekhwa Movement in 1970s, Dansaekhwa exhibitions have recently begun to attract worldwide attention.