

한국 모노크롬미술의 '정체성담론'에 대한 탈식민주의적 고찰

윤진이

(서울대학교 미학과)

1. 머리말

1970년대 한국미술계는 서구에서 수입한 서양미술을 한국에 토착화시켜 한국형 현대미술을 생산해내야 한다는 자각을 하기 시작한다. 한국적인 현대미술은 미술의 현대성과 한국성을 동시에 충족시켜야 하므로, 당시의 한국미술 이론가들은 '전통의 현대화'라는 표어 아래 서구 모더니즘 미술과 한국의 전통문화를 접목하려 시도한다.¹⁾ 이런 맥락에서 1970년대 백색 모

1) 박계리는 한국미술에서 드러나는 전통성 문제를 논하는 가운데 1970년대 모노크롬미술의 전통성이, 일본 미학자 야나기 무네요시의 '백색·비에미'와 관련되는 지점 및

주 제 어: 한국 모노크롬미술, 정체성담론, 탈식민주의, 오리엔탈리즘, 흥내내기, 혼성성, 백색, 무작위성, 비물질화
Korean Monochrome Paintings, Identity Discourse, postcolonialism, Orientalism, mimicry, hybridity, white, non-artificiality, no-materialization

노크롬미술²⁾이라고 하는 단색조 회화가 한국형 현대미술의 전형으로 옹호되면서 집단적으로 융성하게 된다. 당시 백색 모노크롬미술을 한국의 문화 정체성을 구현하는 한국적인 현대미술로 옹호한 이론가들 가운데에는 이일, 오광수, 서성록, 김복영 등이 대표적이다. 이 이론가들은 모노크롬미술에 대한 전시서문, 전시평, 비평문, 논문, 저서 등을 통해 “백색·무작위·범자연주의·비물질성”과 같은 용어를 사용하여 그 미술이 한민족의 문화정체성을 현대적으로 조형화해내었다고 주장한다. 나아가 이들 옹호론자들은 한국의 현대미술이 무엇이나는 질문에, 1970년대 모노크롬회화라는 답변을 제시한다. 그들이 보기에 모노크롬미술은 한국에서 자생된, 최초의 한국적인 현대미술의 전통을 수립했기 때문이다. 따라서 이 글에서는 이일, 오광수, 서성록, 김복영과 같은 모노크롬미술 옹호론자들이 그들의 글을 통해 주장하는 바를 한국의 현대미술에 관한 ‘정체성담론’이라고 지칭하고자 한다.

그런데 정체성담론의 주장자들은 모노크롬미술의 자생성이나 순혈성에 대한 그들의 강조와는 달리, 자신들의 담론을 구성할 때에는 외래 이론의 영향을 혼성적으로 받아들이는 불일치한 면모를 드러내고 있다. 예를 들어 그들은 서구 모더니즘의 ‘평면성’이나 ‘환원’의 개념과 오리엔탈리즘 문맥에서의 동양사상을 모노크롬미술의 ‘비물질성’ 개념을 설명하기 위해 함께 사용한다거나, 당시 서구의 주류 미술인 미니멀리즘과 한국 모노크롬미술을

그것과 차별화되는 점을 밝히고 있다.; 박계리(2002), 「1970년대 한국 모노크롬의 기원과 전통성」, 『미술사논단』 제15권, 295-322.; 박계리(2006), 「20세기 한국회화에서의 전통론」, 이화여자대학교 대학원 박사학위논문; 박계리(2007), 「박서보의 1970년대 <묘법>과 전통론: 야나기 무네요시와 박서보 사이의 지도 그리기」, 『한국근현대미술사학』 제18권, 39-57.

2) 1970년대 한국 현대미술은 이일이 ‘백색 모노크롬’, 즉 ‘하나, 홀로’를 뜻하는 $\mu\acute{o}\nu\omicron\varsigma$ (모노스)와 ‘빛깔’을 뜻하는 $\chi\rho\acute{o}\mu\alpha$ (크로마)를 합한 그리스어 $\mu\omicron\nu\acute{o}\chi\rho\acute{o}\mu\omicron\varsigma$ (모노크로모스)에서 나온 모노크롬(monochrome)이라는 용어를 사용하여 ‘백색 모노크롬’이라고 언급한 이래로 ‘모노크로미즘, 모노톤 회화, 단색조 회화, 단색화, 단색회화, 한국적 미니멀리즘, 소예(素藝)’에 이르기까지 적절한 명칭을 찾기 위한 다각도의 모색이 있어 왔다. 이 글에서는 일단 다수가 알아보기 쉽고 인터넷 검색이 가능한 가장 널리 쓰이는 ‘모노크롬미술’이라는 명칭을 사용한다.

차별화하기 위해 모노크롬미술의 핵심 사항들을 일본 전시기획자나 일본 학자의 견해에 의존함으로써³⁾ 자신들의 주장에서 일관성을 놓치고 있다.

따라서 이 글에서는 먼저 i) 한국 모노크롬미술을 한국형 현대미술의 전형으로 옹호하는 정체성담론이 무엇인지 그 핵심 개념들을 살펴볼 것이다. 이로부터 나아가 ii) 모노크롬미술 옹호론자들이 한국성 혹은 동양성으로 주장하는 것들이 실은 일제식민기 일본 오리엔탈리즘에 대응하여 형성된 한국 오리엔탈리즘⁴⁾ 및 그것의 부활과 관련된다는 점을 지적하겠다. 오리엔탈리즘이나 식민주의라는 개념은 탈식민주의 이론의 문맥에서 재고될 필요가 있는데, 여기서는 서구 오리엔탈리즘을 동양적으로 재구성한 일본 오리엔탈리즘에 대항하여 형성된 한국 오리엔탈리즘의 형성 메커니즘을, 바바(Homi K. Bhabha)의 흉내내기(mimicry)와 혼성성(hybridity) 개념을 중심으로 해명하고자 한다. 그리고 이러한 문화이론적인 검토의 연장선상에서 iii) 모노크롬미술 옹호론자들이 당대 서구의 주류 미술인 미니멀리즘과 차별화되는 한국 현대미술을 이론화하기 위하여 일본의 오리엔탈리즘이나 이우환의 모노하론을 수용하여 혼성적인 담론을 형성하게 된 지점을 밝히도록 하겠다.⁵⁾

3) 이 일(1991), 「한국현대미술의 형성과 전개」, 『현대미술에서의 환원과 확산』, 열화당, 98-103.

4) 김현숙은 일본 오리엔탈리즘의 형성과 관련하여 일제식민기 조선민족미술론의 성립을 논하면서 조선 오리엔탈리즘미술론의 실태를 밝히고 있다. 하지만 연구 범위가 1950년대 한국 앵포르멜까지이기 때문에 1970년대 모노크롬미술에 대해서는 확장된 연구가 필요하다.; 김현숙(2002), 「韓國 近代美術에서의 東洋主義 研究: 西洋畫壇을 中心으로」, 弘益大學校 大學院 미술사학과 박사학위논문; 김현숙(2002.12.30), 「단색 회화에서의 한국성(담론)연구」, 『한국현대미술사연구회 심포지엄: 한국현대미술 1970-80』, 발표요지문; 김현숙(2002), 「한국 동양주의 미술의 대두와 전개 양상」, 『한국근대 미술과 시각문화』, 김영나 엮음, 조형교육, 165-188.

5) 진휘연은 1950년대 말 한국 앵포르멜 미술을 탈식민주의 이론가 호미 바바의 흉내내기 개념에 근거하여 해명하는 한편, 이 관점에서 2005년 베니스 비엔날레 한국관 참가 작품들에 대한 전시평을 한 바 있다. 진휘연(1997), "Presentation, Modernism, and Post-Colonialism Informel and the Reception of the West", Columbia Univ. Ph.D.; 진휘연(1998), 「추상표현주의와 후기식민주의 이론의 비판적 고찰: 모더니즘의 후기식민주의적 실천」, 한국미술사교육학회, 『미술사학』 Vol. 12, 155-173.; 진휘연(2006), "The Theoretic

2. 모노크롬미술에 관한 정체성담론

1970년대 한국 모노크롬미술이 한국형 현대미술의 전형으로 확립되기까지는 일차로 그러한 미술실체가 발생한 현상적 차원과,⁶⁾ 이차로 그러한 미술을 옹호한 이론가들의 담론이 형성되는 두 차원을 분리하여 살펴볼 필요가 있다.⁷⁾ 본 연구는 두 번째 담론의 형성에 초점을 맞출 것이다.

Frames for Korean Contemporary Art: Postmodernity and the Poststructural Practice of the other(한국현대미술과 ‘타자’의 해체적 이론고찰)”, 『기초조형학연구』; 진휘연의 논문(1998)에 대해 강태희는 바바의 혼성론 자체가 지니는 문제점을 지적하면서 박서보의 앵포르멜 작품은 흉내내기를 통한 혼성성의 사례라기보다 단순 범주 오류의 예라고 반박한다.; 강태희(1999), 「전후 한미관계와 미술의 탈식민주의」, 『서양미술사학회논문집』 제11집, 231-254. 『현대미술의 또다른 지평』, 시공사, 2000. 3장 재수록) 양자의 논쟁에 대해 김영나는 한국 앵포르멜의 자발성은 서구 추상표현주의나 앵포르멜의 일방적인 수용이나 모방이라기보다, 동양의 서체를 수용한 서구미술에서 다시 우리의 동양적 기질에 부합하는 요소만을 역수용한 것이므로, 탈식민주의 이론에 딱 들어맞는 사례는 아니라고 지적한다. 김영나(2000), 「전후추상과 우리나라의 앵포르멜 미술」, 『한국과 서구의 전후 추상미술: 걱정과 표현』, 삼성미술관; 김영나(1998), 「2차대전 이후 20년의 동서미술 교류와 서체적(書體的) 추상」, 『20세기의 한국미술』, 예경, 213-248. 참조.

- 6) 모노크롬미술의 중요도나 석사학위 논문 편수에 비해 이 미술에 관한 학술 논문 편수는 많지 않은 편이다. 최근에는 주로 이우환이나 일본의 모노하와 관련된 논의가 대부분이다. 예를 들어 김미경의 모노크롬미술 연구는 이우환과의 관계에 초점이 맞춰진다.; 김미경(2006), 『모노하의 길에서 만난 이우환』, 시공사; 김미경, 「‘素’·‘素藝’로 다시 읽는 한국 단색조 회화」, 『한국현대미술 다시 읽기Ⅲ』 Vol. 2, 439-476.; 김미경(2001), 「‘모노하’ · 이우환 · 한국현대미술: 예술의 지정학」, 『한국현대미술자료 略史(1960-1979)』, ICAS, 517-532.; 강태희는 모노크롬미술보다 광인식이나 이우환 개인의 일본에서의 행적에 초점을 맞추어 연구한다.; 강태희(2007), 「광인식론」, 『현대미술과 시각문화』, 눈빛, 147-178.; 강태희(2004), 「이우환과 1970년대 단색회화」, 『한국 현대미술 1970-80』, 학연문화사, 135-158.; 강태희(2000), 「이우환의 신체」, 「한국적 미니멀리즘’과 이우환」, 『현대미술의 또다른 지평』, 시공사, 9-34, 35-62.
- 7) 1970년경에 이르면 한국미술계도 이우환, 박서보, 김복영처럼 상당수의 미술가가 이론과 실제를 겸하며 그러한 미술의 형성과 전개에 깊숙이 관여하는 수준에 도달하게 되면서 때로는 그 두 차원이 중첩되기도 한다. 하지만 실제 모노크롬미술과 그를 옹호하는 이론은 다른 것이므로 본 연구는 정체성담론의 형성이라는 두 번째 차원에 초점

모노크롬미술이 미술계에 명시적으로 등장하여 그에 대한 담론이 형성되기 시작하는 것은 일본의 동경화랑에서 한일문화 교류 차원에서 개최된 <한국 5인의 작가, 다섯 가지 흰색전>(1975. 5. 6~5. 24; 이하 <5인전>)의 전시도록 서문을 통해서이다.⁸⁾ 이일은 한국 모노크롬의 백색은 원초적 상태의 무색으로 자연의 순리에 따르는 범자연주의로의 회귀라고 해명한다.⁹⁾ 잘 알려져 있듯 서구의 모노크롬은 모더니즘의 형식적 환원에 의해 색채를 배제해 나가는 과정에서 얻게 된 결과인 데 비해, 한국 모노크롬의 흰색은 아무것도 가공하지 않은 질료 자체가 지닌 무색이라는 것이다. 다시 말해 모노크롬의 '백색'은 색상환표의 여러 색채 중 하나라기보다 모든 색이나 시각적 조형물의 본 바탕 혹은 그 바탕으로 돌아가고자 하는 성향을 일컫는다. 전시 서문에서 이일에 의해 지적된 '백색'과 '범자연주의'는 이후 모노크롬미술의 각종 전시회, 해외교류전, 회고전의 도록, 비평문, 학위논문, 미술사 저술 등으로 퍼져나가면서 그 미술이 한국 전통문화의 특성을 구현한다는 증표로서 받아들여지는 데 일조해 왔다.

이일은 부연하기를 모노크롬미술의 탈색채주의는 “물질적 감각적 색채의 차원을 넘어선 색채주의로, 수묵화처럼 모든 색채의 잠재성을 그 속에 내포하고 있는 모노크로미즘이요, 정신성으로 물들여진 일종의 범색채적 세계”라고 해명한다.¹⁰⁾ 그가 보기에 이는 한국의 동양적 자연관과 직접적인 관계

을 맞추겠다.

8) 이후 한국 모노크롬미술에 대한 논의는 1980~90년대 동안 『공간』과 『미술평단』, 각종 전시회의 도록을 통해 수정·확대되고, 2002년 “한국현대미술 다시 읽기” 학술 심포지엄과 세미나를 통해 집중적으로 재조명된다.; 좌담(1981. 6), 「한국현대미술의 상황과 그 전망」, 『공간』, 26-29.; 좌담(1982. 5), 「특집: 한국현대미술위상전, 현장좌담」, 『공간』; 좌담(1983. 9), 「하나의 양상으로서의 모노크롬의 의미」, 『공간』; 「70년대 한국현대미술의 검증」(1991. 여름), 『미술평단』 제21호; 오상길 편(2000, 2003), 『한국현대미술 다시 읽기Ⅲ』 Vol. 1-2.

9) 이일(1975), “<한국·5인의 작가 다섯 가지 흰색>전 - 백색을 생각한다”, 전시도록서문(『한국현대미술 다시 읽기Ⅲ』, 64-68. 재수록).

10) 이일은 일제식민기와 한국전쟁기 동안 한국근대미술 전통의 암흑기를 주장하면서 어떤 특정한 전통 양식의 현대적 변안보다는 근원적인 자연관으로의 회귀만이 주체

가 있다. 동양에서는 자연을 인간이 정복·통제·소유하는 객체로 인식하기보다 인간과 더불어 숨 쉬는 원천적인 생성의 마당으로 인식한다. 또 자연은 스스로 모습을 드러내고 스스로 생성케 한다는 관조의 세계이자 삼라만상(森羅萬象)을 그 본연의 모습으로 되돌려 보내고 그렇게 인식하는 것을 말한다. 이처럼 자연이 ‘본연의 모습으로 드러난 것’이라면, 이런 원천적인 것으로 회귀하는 모노크롬미술도 자연을 닮은 무위자연의 행위로 회귀하는 것이라고 이일은 말한다. 나아가 이일은 한국의 모노크롬미술은 자연 직관과 체험의 소산으로 “무기교의 기교, 무작위성”이라는 한국 특유의 민족성을 표현하므로 서구 미니멀리즘의 논리적인 조형 사고의 체계화와 구분된다고 주장한다.¹¹⁾ 다시 말해 한국 모노크롬미술과 서구의 미니멀리즘은 외관상 유사해보일지라도 양자가 생겨난 맥락이 다르다는 것이다. 전자는 동양적 자연관을 배경으로 작품 제작과정에서 인위적으로 그 목적이나 결과를 계획하지 않으며 작가의 자발적 행위를 강조한다. 반면에 후자는 모더니즘 미술의 자율성 강령에 따라 각 장르의 본성에 부합하는 바대로 환원해간 결과 제작과정에서조차 작가 개입이 최소화되어 공장 주문으로 만들어진다. 이때 미니멀리즘의 발생은 물론 개별 작품의 생산도 작가의 설계도에 따라 공장에서 만들어지는 등 모든 것이 합리적인 통제 하에 놓인다. 이처럼 양자가 확연히 달랐기 때문에, 이일은 모노크롬미술이 모든 곳에 편재하며 인간의 정신과 함께 생성하는 원천적인 의미의 자연관을 바탕으로 하는 한국미술의 전통을 따르므로 한국적인 현대미술이라고 주장하는 것이다.

모노크롬미술에 대한 이일의 이러한 견해는 오광수, 서성록, 김복영으로 이어지는 계보를 형성하면서 한국현대미술사의 정설로 자리 잡는다. 오광수는 “전통은 과거로부터 이어져 오는 것이며 규범으로 삼을 만한 의의를 가지는 것”¹²⁾이라고 전제하며, 한국미술의 전통양식으로 동양화를 지목한다. 오광수에 따르면 한국은 일제식민기와 미군정을 거치면서 일본과 서구미술

성의 회복을 가져올 수 있다고 역설한다.; 이일, 「한국현대미술의 형성과 전개」, Ibid.

11) Ibid., 142.

12) 오광수(1997), 「한국 현대회화와 올바른 전통의 계승」, 『현대사상연구』 Vol. 10.

을 무분별하게 수용하는 과정에서 문화의 종속화가 심화되는 불구현상이 일어나 우리 고유의 회화전통이 위기에 처하게 되었다. 따라서 이를 극복하기 위해서 전통회화 양식을 전면적으로 재검토해야 할 뿐 아니라 서양의 조형방법을 수용하여, 한국현대회화의 전통을 견인해갈 새로운 모델을 수립해야 한다고 그는 주장한다. 한국미술계는 일제식민기 동안 일본화된 서구미술을 수입하는 굴절을 겪었으므로 '일본 벗어나기'를 통해 서양화를 한국에 맞게 토착화시킬 과제가 시급하다고 본 것이다. 나아가 오흥수는 소재 차원을 벗어나 서양화 재료나 기법까지 우리 고유의 정감을 자극할 수 있는 창작원리로 발전시켜야 한다고 주장하며, 1970년대 모노크롬미술야말로 그러한 국제적인 수준에 부합하면서도 우리 고유한 미의식을 확보함으로써 한국 현대회화의 정체성을 확립하고 새로운 전통을 마련한 것이라고 평가한다. 그도 그 전통의 핵심으로 백색이 주는 정감의 체계를 꼽는다.¹³⁾ 오흥수는 이일이 언급한, 모노크롬미술은 동양의 범자연주의 세계관과 결부되는 원초적인 자연주의 회귀라는 말에 동감하면서, 이 미술에서 색채는 매체로서가 아니라 자연에 대한 한민족 고유의 비전이 담긴 표상이라고 한 발언을 되풀이한다.¹⁴⁾ 나아가 오흥수는 모노크롬미술이 당시 서구의 추상표현주의나 미니멀리즘, 개념미술과 같은 보편적인 조형언어를 따르지 않고, 우리 나름의 특수한 문화적 반응인 '비물질성'을 성취했다고 말한다. 비물질화는 안료로서 색이 지닌 물질성을 지워가는 과정을 통해 획득하게 되는 화가와 바탕이 하나로 합체되는 정신적 깨달음의 단계를 말한다. 즉 그리는 주체에게 안료나 회화바탕이 서로 대립하는 이원구조로 설정되지 않고 그리는 행위를 통해 하나가 되는 것이다.¹⁵⁾

서성록 역시 모노크롬미술이 한국현대미술의 독자적 기틀을 세웠다고 평

13) Ibid.

14) 이일(1978.3), 「한국 '70년대'의 작가들: 원초적인 것으로의 회귀를 중심으로」, 『공간』(『현대미술의 시각』(1985), 미진사, 재수록) 참고.

15) 오흥수(1988), 「70년대 한국 미술의 비물질화 경향」, 『한국미술의 현장』, 조선일보사; 오흥수(2002), 「한국의 모노크롬과 그 정체성」, 『현대미술의 전개: 1970년대 중반~1980년대 중반, 사유와 감성의 시대』, 국립현대미술관.

가한다. 한국 모노크롬미술은 다른 나라의 미적 정서와 구분되는 고유한 특질을 갖기 때문이다. 우선 모노크롬미술은 “자연친화적 사고를 저변에 깔고 사물과 대상의 특수성을 관대하게 수렴·용해시키는 넉넉한 조형언어”이며, 한국적 정신성의 표출이자 한국인의 자연관을 상징적으로 함축하고 있다. 그는 수묵화를 연상시키는 단아함, 주관적 표현을 배제하고 지우며 중화하는 소박하고 수수하며 분칠하지 않은 듯한 소탈함, 고아한 감정과 같은 순화된 느낌을 한국인의 미적 정서로 든다. 그는 한국인의 집단 무의식이나 정신으로, “그린다는 원초적 행위와 바탕의 합일에서 오는 물아일체감(박서보), 넓은 색면을 통한 넉넉한 사유(윤형근), 침묵에서 나오는 동양적 절제와 겸양(김기린), 어울림의 덕목(권영우), 개별자가 세계와 통합되는 우주적 이치(정상화), 지나침도 모자람도 없는 성정(정창섭)”과 같은 표현문구를 쓰고 있지만 앞선 이론가들의 의견을 되풀이할 뿐 더 개진된 내용은 보이지 않는다.¹⁶⁾

김복영은 이일의 범자연주의로의 회귀와 오광수의 비물질화를 수용하여, ‘비물질적 중성구조’라는 해석을 제안한다. 김복영에 따르면 서구의 자연관에 입각할 때 주체는 합리적 이성을 통해 자연적 실재를 관찰하고 서술한다. 이때 주체는 기본적으로 관찰 대상이 되는 자연과 거리를 둔다. 때문에 주체가 실재의 일부로 귀속될 수 없다. 반면에 한국의 범자연주의 사상은 모든 우주의 삼라만상 전체를 자연으로 보기 때문에 처음부터 주체 자신도 당연히 자연의 일부로서 실재에 귀속된다. 그러므로 주체는 자연의 한 부분에 불과하고 실재나 자연에 참인 이치는 인간에게도 참으로 전제된다. 여기서 주체와 자연 간에는 아무런 거리가 전제되지 않으며 자연은 인식의 대상을 넘어선다. 다시 말해, 주체는 자연 안에 귀속하여 그 신체를 매개로 자연을 체득하고 이해하지 자연을 대상화하여 관찰하지 않는다.¹⁷⁾ 그렇다면 이런 범자연주의에 근거하여 모노크롬미술은 어떻게 비물질화를 구현하는가?

김복영이 볼 때 한국 고유의 ‘문인화 전통’ 속에서 사의를 표방하는 추상

16) 서성록(2006), 「평면 속으로」, 『한국 현대회화의 발자취』, 문예출판사, 451-474.

17) 김복영(2006), 『눈과 정신』, 한길아트, 360-363.

에로의 선호와 1970년대 박정희 유신정권하에서 지식인들의 현실 도피적 노장적 성향이 결합하여 모노크롬미술이 성립하게 된다.¹⁸⁾ 모노크롬 미술가들은 감상의 대상으로 작품을 제작하거나 사물을 재현하기보다 끊임없는 행위의 반복을 통해 부단히 변화·생성되는 의식의 발전을 체험하고, 그 궁극에서 자아 주체의 소멸을 통해 타자¹⁹⁾로서의 화면과 일체를 이루고, 그 일체감에 의해 주객이원론을 넘어 서서 범자연과 만나는 정신의 각성과 해탈에 도달하고자 한다. 다시 말해 환영이나 특정 이미지가 사라진 화면과 작가 사이에는 거리감이 사라져서 화면은 행위가 일어나는 장으로 바뀌고, 작가는 무목적적인 행위의 반복을 통해서 무위의 해방감을 맛보게 된다. 김복영에 의하면 모노크롬미술론에서 주관과 대상 세계와의 만남 혹은 일체화는 다음과 같이 발생한다. 일단 화가들은 물리적 대상으로서의 화면을 일종의 타자로서의 자연으로 간주한다. 그때 화면은 물질인 동시에 화가가 행위를 하는 장소가 된다. 화가는 대상을 계속 비워가는(형상을 그려 넣기[+]보다 밀바탕에 해당하는 칠해진 안료나 한지 등을 제거해 나가는[-]) 동작에 완전히 몰두함으로써 어느 순간 자기 자신을 의식하지 않는 상태 곧 자아 주체가 0으로 소멸되는 지점에 도달하는데, 여기서 주관은 무한한 대상과 하나가 되는 합일 혹은 만남에 이른다. 이런 만남 혹은 주체가 무(無)로 소멸되는 정신적 각성이 일어나는 장이 되기 때문에, 아무런 내용을 갖지 않는 물질적인 시각적 대상으로만 보이는 모노크롬의 평면이 주체와 객체

18) 김복영(1999), 「1970년대 물성과 회화와 단색평면주의」, 『한국미술의 자생성』, 한길아트.

19) “서구 근대주의에서처럼 세계를 주체에 포섭되는 것으로 본다면, 주체가 표상으로서 갖는 것의 한계 안에서만 ‘세계’라는 것으로 되고, 그 밖의 것들은 ‘타자’가 된다. 타자란 주체의 인식의 권역(domain)에 소속하지 않은 ‘그 밖의 것들’(the other things)이라는 뜻이다. 따라서 타자는 주체가 갖는 표상의 한계를 넘어서는 비표상의 세계이다.” 김복영은 이런 의미에서 ‘타자’라는 용어를 사용한다.; 김복영(2006), Ibid., 521, 주 88) 참조. 그러나 이 글의 문맥이 서구 근대에 국한된 것이 아니므로 여기서 ‘타자’ 개념을 굳이 표상 불가능한 것(unpresentable)이나 무의식(unconscious)적인 것으로 제한할 필요는 없을 듯하다. 이 글에서는 중심이나 동일성을 갖는 주체의 반대 개념으로 ‘타자’란 용어를 사용한다.

의 중간에 놓이는 중성구조라고 주장할 수 있게 된다.²⁰⁾ 서구의 미니멀리즘이 작가의 의도가 제거된 순수기표로서 작가의 사적인 주관과 무관하다는 의미에서 ‘중립’적이라면, 한국 모노크롬미술은 주체나 객체로 이원화하기 이전의 상태인 모든 존재를 생성하게 하는 근원(범자연)과 하나가 되었다는 점에서 객관적인 사물도 주관적인 정신도 아닌 ‘중성’적인 구조를 획득하게 된다. 즉 서구 미니멀리즘이 작가 개인의 주관과 무관하다는 의미에서 중립적이라면, 한국 모노크롬미술은 작가의 자아를 소멸하여 주체와 객체가 미분화된 단계에 도달한 것이기에 그 어느 하나에 귀속되거나 치우치지 않는다는 의미에서 ‘중성’적이다.²¹⁾

이와 같은 정체성담론에 따를 때 모노크롬미술의 ‘백색’은 아무런 인위적인 조작을 가하지 않은 원초적인 상태의 탈색채이자, 정신적 근원으로서의 범자연으로 회귀하는 특징을 갖는다. 그리고 자연으로 회귀하고자 하는 모노크롬 미술가들은 화면이라는 행위의 장 안에서 안료나 물성을 반복적으로 지우거나 찢고 뚫는 동작²²⁾을 하면서 화가의 자아를 잊고 타자라는 바탕과 하나가 되는 체험을 통해 정신적 각성과 자유를 얻게 되고 그같은 체험이 일어난 화면은 비물질적인 정신성을 획득하게 된다.

이러한 모노크롬미술 옹호론자들의 주장에 대해 21세기 들어 전개된 2세대 모노크롬미술 연구자들의 시각은 그 미술의 자연발생설을 지지하느냐 외부 영향설을 지지하느냐에 따라 양분된다. 전자의 입장은 모노크롬미술 옹호론자들의 담론을 한국의 문인화전통이나 노장사상과 연결시켜 재해석하면서 모노크롬미술을 일본의 모노하나 서구의 미니멀리즘과 차별화되는 한국현대미술의 정체성담론으로 계속 지켜가려 한다.²³⁾ 후자는 모노크롬미

20) 김복영(2006), Ibid., 161-199.

21) 윤진이(2009), Ibid., 99-105. 참고.

22) 박서보는 밀칠된 재소를 연필로 긁어서 지워나가고, 권영우는 바탕의 한지를 찢거나 뚫는 작업을 한다.

23) 한길환(2002), 「70년대 모노크롬회화에 있어서 無爲自然思想의 요소에 관한 연구: 전통적 미의식을 중심으로」, 경희대학교 교육대학원 석사학위논문; 김귀숙(2003), 「한국 모노크롬 회화의 정신성: 노장사상과의 관련을 중심으로」, 홍익대 교육대학원

술 옹호론에서 한국성으로 거론되는 특질들이 실은 야나기 무네요시(柳宗悅)의 백색 비애미론과 민예론의 '백색'이나 '무작위성'과 연관되는 점을 지적하면서 정체성담론의 논거가 오히려 모노크롬미술을 야나기 미학의 영향권 안으로 끌어들여 그 미술의 주체성을 훼손하고 그 위상을 주변부화 할 위험이 있다고 경고한다. 게다가 모노크롬미술을 한국형 현대회화의 정체성 모델로 세우려는 시도 자체가 박정희정권의 내셔널리즘적²⁴⁾ 문화정책의 일환임을 지적하면서 정체성담론의 자생성에 문제를 제기한다.²⁵⁾ 필자 역시 정체성담론 형성자들이 아무런 참조 없이 사용하고 있는 백색이나 무작위성, 범자연주의와 같은 개념어들이 실은 1970년대 당시 활발히 논의되던 일제시기 야나기 미학에 대한 반성에서 출발한 한국미 정체성담론²⁶⁾과 한국

미술교육전공 석사학위논문; 최지영(2005), 「한국 모노크롬 회화의 정신성에 관한 연구: 노장사상과의 관련을 중심으로」, 고려대학교 교육대학원 석사학위논문; 박계리, 「박서보의 1970년대 <묘법>과 전통론」; 김수현은 서구 해체론과 노자의 사상을 결합한 재해석을 시도한다. 김수현(2004), 「모노크롬 회화의 공간성과 시간성」, 『한국현대미술 1970~80』, 한국현대미술사연구회 편, 학연문화사. 47-72.

- 24) 박정희 정권은 지지기반 확보를 위한 성장위주의 경제정책과 정통성 확보를 위한 민족주의 문화정책을 병행하여 시행함으로써 사회경제 부문의 현대화와 문화의 전통성 회복이라는 상호대립적인 두 가치를 동시에 확보하려 했다. 자본주의와 동의어로 사용된 민주주의와 내셔널리즘(민족주의나 국민주의보다는 국가주의에 가까운)을 결합한 '한국적 민주주의'가 지닌 양가성과 미술담론에서의 정체성담론의 형성은 밀접한 관련이 있다.; 윤건차(2008), *Sison Taiken No Kousaku: Nihon, Kankoku, Zaimiti 1945nen Igo*, Tokyo: Iwanami Shoten(박진우 외 역(2008), 『교착된 사상의 현대사: 1945년 이후의 한국·일본·재일조선인』, 파주: 창비); 김정희(2004), 「한국현대미술 속의 '한국성' 형성 요인의 다면성」, 『동서양 미술문화비교 국제심포지엄: 시각예술에서의 동양성 다시보기』, 광주비엔날레와 유네스코한국위원회, 81-138.
- 25) 모노크롬미술의 정체성담론의 성립에 박정희정권의 민족주의 정책이 미친 영향에 대해서는 김정희와 정현이의 논문이 있다.; 김정희(2004), Ibid., 81-138.; 김정희(2006), 「한지(韓紙): 종이의 한국미학화」, 『현대미술사연구』 Vol. 19, No. 1, 195-236.; 정현이, 「1970년대의 한국 단색조 회화에 대한 소고」, 『한국현대미술 다시 읽기 III』 Vol. 2, 339-382.
- 26) 1970년대는 박정희 정권의 국가 주도 내셔널리즘의 관점에서 민족의 문화정체성이나 한국미의 정체성, 한국현대미술의 정체성에 관한 담론들이 제도권 학계 안에서 활발히 논의되는 가운데 자생성이나 순혈성이 강조되면서, 외부의 영향이나 발생의

오리엔탈리즘미술론의 연장선상에서 재고되어야 한다고 본다.

3. 정체성담론과 오리엔탈리즘

1970년대 모노크롬미술에 관한 정체성담론의 형성자들은 한국현대미술의 국제성 획득을 논할 때에는 서구의 형식주의 모더니즘 미학에서 ‘평면성’ 개념을 빌려오고,²⁷⁾ 당대 서구 주류 미술인 미니멀리즘과의 차별성을 강조할 때에는 오리엔탈리즘(orientalism)²⁸⁾에 기대는 이중성을 보인다. 그

맥락 등이 의도적으로 간과되었다. 홍사중(1977), 「백색논쟁」, 『계간미술』, 중앙일보사, 67.; 이인범(1999), 『조선예술과 야나기 무네요시』, 시공사; 이인범(2004), 「백색담론에 대하여: 한국인의 미의식 논의에 대한 비판적 고찰」, 『미학예술학연구』, 211-228.; 이양숙(2006), 「일제하 ‘조선적인 것’의 기원과 형성: 야나기 무네요시(柳宗悅)의 ‘조선예술론’에 대한 고찰」, 『민족문화사연구』, 123-153.

27) 2절에서 인용한 이일, 오광수, 서성록, 김복영의 글에서는 모노크롬미술의 한국적 문화정체성이 강조되는 한편 서구 모더니즘 미술담론이 말하는 평면성도 모노크롬미술이 성취하고 있다고 주장된다.

28) ‘동양’(east · orient)은 서양의 동쪽에 위치하는 곳을 이르는 지리적 의미뿐 아니라 서구와는 다른 문화권이라는 의미를 동시에 지닌다. 일본은 19세기 말 서양의 문물을 받아들이면서 서구와 대립되는 동양의 존재를 부각시키기 위해 서구와 반대되는 의미에서 적극적인 의미를 갖는 ‘동양’이라는 말을 창안한다. 즉 일본은 현실적이고 물질적인 서양에 비해 동양의 이상적 정신적인 이미지를 강조함으로써 근대서구와 대립되는 동양의 전통을 높이 평가하는 동시에 이 동양성을 아시아의 여러 나라를 통합하는 원리로 삼으려 했다. 따라서 ‘동양성’ 혹은 ‘동양주의’라는 말은 동양이 주체가 되어 서양을 타자화하는 과정에서 생겨난 동양중심주의 혹은 역 오리엔탈리즘(Orientalism)이라 할 만하다. 일본은 전후 서구에서의 호전적인 자국 이미지를 만회하기 위하여 일본 선불교 젠(Zen)을 미국문화계에 소개하는데, 이러한 노력은 상당한 효과를 거두어 이후 1950년대 말 60년대 미국 포스트모더니즘 문화운동에 영향을 미치게 된다. 이 과정에서 일본식 오리엔탈리즘과 옥시덴탈리즘적 이분법은 유효한 설득의 장치로 활용되었다. 이 논문에서 일본 식민주의에 의해 고안된 동양주의는 서양풍의 ‘오리엔탈리즘’과 구분하여, ‘일본식 오리엔탈리즘’ 내지는 ‘동양주의’로 표기하겠다.

이때 동양에 의해 규정되는 상상적 서양을 옥시덴탈리즘이라 부른다. 반면에 탈식

들은 서구 모더니즘미술과 한국 전통성의 결합 과정에서 한국성이나 동양성의 근거를 일본 이론가의 권위에 기대어 주장하거나²⁹⁾ 한국현대미술사 전반을 서구 모더니즘담론에 입각하여 기술하는 문제에³⁰⁾ 대해서, 한국적 특수성과 차별성을 강조하기는 하지만 불가피한 과정으로 받아들이고 있다. 정체성담론의 서술 주체들이 취하는 이런 태도는 탈식민주의(postcolonialism)³¹⁾ 이론가 호미 바바가 분석한 흉내내기(mimicry)를 통한 혼성적인 정체성의 형성과정을 보여준다.

바바는 식민담론에서 드러나는 주체의 정체성 형성이 “지배/종속” 구조로 이원화된다고 보는 기존의 제3세계 저항적 민족주의담론에 문제를 제기

민주의를 비롯한 서구지성계에서 사용하는 ‘오리엔탈리즘’이란 용어는 근대서양이 스스로의 주체를 형성하기 위해 동양을 타자로서 대상화하면서 생겨난 ‘서양의 타자로서의 상상적 동양’개념이다. 문제는 우리가 서구의 오리엔탈리즘적 시각이건 일식 동양주의의 논리이건 이들 모두에 의해 다중적으로 왜곡되는 역사적 오해에 처해 있다는 사실이다. ; 김현숙, Ibid. 1-43.; 조은영(2009), 『적에서 동맹으로: 20세기 중반 미국미술 속의 일본 내셔널리즘』, 『미술사와 내셔널리즘』, 서양미술사학회 국제학술심포지엄, 49-60. Edward W. Said(1978), *Orientalism*, New York: Vintage Books(박홍규 역(1993), 『오리엔탈리즘』, 교보문고).

29) 이일, 오광수, 서성록, 김복영 모두의 글에서 부분적으로 나카하라 유스케, 이우환, 클레멘트 그린버그 등 외국의 주류 담론이 자유롭게 인용된다.

30) 이일(1991) 참조.

31) ‘탈식민주의’(postcolonialism)는 2차 대전 후 유럽 제국주의의 식민지배로부터 해방된 제3세계 신생독립국가들이 처한 곤란을 지시하기 위하여 고안된 정치적 용어이다. 식민지배와 탈식민화를 경험한 아시아·아프리카·남아메리카 민족들은 식민지배자와의 독립투쟁을 통해 민족집단 차원의 정체성을 획득하게 된다. 이들 신생민족국가들은 정치적 독립 후에도 지금과 같은 전지구적인 자본주의 체제 하에서 경제적·문화적 신식민지배에서 탈식민화되어야 할 과제를 여전히 안고 있다. 그런데 서구지성계에서 진행된 포스트모더니즘과 후기구조주의 논쟁은 서구 내부의 중심과 주체를 해체하는 한편, 그동안 타자화·주변부화되었던 제3세계 현지인의 관점에서 식민경험을 분석하고 재현하도록 이끌고 있다. 서구학계에서 에드워드 사이드, 가야트리 스피박, 호미 바바와 같은 이론가 3인방에 의해 탈식민화 문제가 쟁점이 되면서 그간 제3세계 저항적 민족주의 운동과 담론도 새삼 주목받고 있다. 민족주의 저항담론은 식민지배 주체의 회유책인 동일화 논리와 실질적인 차별화의 경험을 통해 자신들이 어떻게 민족적·집단적·문화정체성을 형성하게 되었는가를 담론화한다.

한다. 그가 보기에 식민주의자와 피식민지인은 양자간의 상호작용에 의해서 서로 영향을 주고받으므로 식민지배 주체의 정체성도 원주민의 정체성만큼이나 분열을 경험하게 된다. 다시 말해, 기존의 “식민주의자≠지배/피식민지인≠종속”의 이분법은 각 항이 양면성을 지니는 것으로 수정되어야 한다. 바바는 식민 공간에서 형성되는 모든 담론과 정체성이 양가성(ambivalence)을 지니는 것으로 본다. 이를 테면 “거의 똑같지만 동일하지는 않은” 유사성의 개념인 흉내내기(mimicry)는 식민주체의 동화와 차별화정책이 갖는 효과를 설명해 주기도 한다. 하지만 그와 동시에 흉내내기는 피식민지인들이 본국의 지식과 문화를 불완전하게 모방하는 가운데 본국과 차별화되는 혼성적인 정체성을 획득하게 함으로써 결과적으로 식민지배자들의 주체성을 분열시키기도 한다. 바바가 보기에 흉내내기의 효력은, 그 배후에 숨겨진 본체와 구분되는 한에서 곧 위장(camouflage)의 차원에서 발생한다. 그런데 지배자의 문화와 유사해짐으로써 그 이면에 토착 문화라 할 본체를 숨기는 위장 행위는, 피식민지인들이 일상적으로 쓰는 전형적인 수법이다. 기독교를 전파하기 위해 성경을 나눠주면 그걸로 담배를 말아 피는 식이다. 한 나라를 식민화하기 위해 식민지배자들은 피식민지인들이 식민 본국의 언어와 가치, 문화규범을 내면화하도록 지배자의 문화를 흉내·반복하게 하는 동화정책을 시행한다. 그런데 식민지배자들이 피식민지인들에 대한 지배와 통치를 합리화하고 피식민지인들이 자신들에 대한 차별을 당연하게 받아들이도록 하려면 피식민지인들이 지배자와 완전히 대등해지지 못하도록 제한할 필요가 있다. 때문에 식민지배자들은 동화와 차별 정책을 적절히 사용하여 피식민지인들이 열등감을 느낄 정도로 불완전한 수준에서만 본국 문화를 익히도록 제한한다. 그런데 온전치 못한 동일시의 반복 과정은 식민지배자의 의도에 반하는 저항의 효과 곧 지배자의 정체성마저 분열시키게 된다. 거의 동일하지만 똑같지는 않은 흉내내기를 통해 본국의 문화나 식민지배자와의 차이를 확보한 피식민지인들의 혼성적 정체성은 역으로 지배주체가 종속주체의 타자성에 의존하여 자신의 정체성을 재조정하도록 위협한다. 주체란 결국 타자와의 동일시나 차이를 통해 자신의 동일성을 확보하는 것인

데, 반복을 통해 다원적으로 형성된 피식민지인들의 혼성적 정체성은 그들과 상호작용해서 형성되는 지배주체의 의식마저 분열시키게 된다. 이를 통해 지배/종속의 이분법이 흔들리고 그 경계가 흐려진다.³²⁾

이와 같은 바바의 논의는 일제식민기 혹은 해방 후의 신식민주의적 공간에서 형성된 한국 모노크롬미술의 정체성담론을 동일성보다는 차이를 내재한 혼성성(hybridity)의 측면에서 분석하는 하나의 해석 틀을 제공해 준다. 사실 혼성적인 정체성은 단일한 통일성을 보장받지 못하고 이질적으로 분열되어 있기 때문에 유동적이고 가변적인 상태에 놓인다. 이 피치 못할 문화적 융합·접변·교차 속에서 형성되는 혼성성은 모든 지배와 차별의 장소에 불가피한 전지와 변형을 행사하면서 문화적 위계를 무혈 전복시키는 효과를 낳는다.³³⁾ 가령 서구 제국주의가 고안해낸 오리엔탈리즘에 맞서 형성된 일본 오리엔탈리즘은 다시 중심부 서구사회로 역수출되어 서구의 현대성을 해체하고 탈현대성을 형성하는 한 요소가 된다.³⁴⁾ 바바가 이론화한 흥내내기를 통한 혼성적 정체성 형성의 과정으로 모노크롬미술의 정체성담론을 재구축하려면 먼저 모노크롬미술론이 내세우는 한국적 문화정체성이 불변적인 본질이 아니라 근현대기 일본이나 서구와의 문화접변을 통해 형성된 혼성의 산물임을 입증해야 한다.

미학적인 차원에서 접근해 볼 문제는 일본식 오리엔탈리즘에 토대를 둔 야나기의 미학과 니시다 기타로(西田幾多郎)의 절대무 철학이 정체성담론의 형성에 미친 영향을 이론적으로 재조명해 보는 것이다. 정체성담론을 구성하는 비평용어들은 일제시기 일본 오리엔탈리즘에 영향을 받은 조선 오리엔탈리즘미술론과 야나기의 미학에서 출발한 한국미 정체성담론과 밀접한 관계가 있다. 특히 야나기의 미학은 조선 오리엔탈리즘미술론과 미학의 성

32) Homi K. Bhabha(1990), *The location of culture*, London: Routledge, Chap.2-4(나병철 역(2002), 『문화의 위치』, 소명출판).

33) 지봉근(2001), 「바바(Homi K. Bhabha)의 탈식민 이론 연구: 차이의 정치학」, 중앙대학교 영문학 박사학위논문

34) 조은영(2009)은 포스트모더니즘의 형성에 미친 일본 선불교의 포교 현황과 양상, 영향력을 고찰한 바 있다. 특히 선불교사상은 일본 오리엔탈리즘의 핵심을 이룬다.

립 모두에 절대적인 영향력을 행사하면서 문장파³⁵⁾의 김환기를 거쳐 박서보에게 이르는 정체성담론의 한 축을 형성한다. 다른 한 축은 1960~70년대 한국 개념미술과 모노크롬미술의 성립에 영향을 미친 이우환의 예술론이다. 이우환은 일본 오리엔탈리즘의 철학적 토대를 마련한 니시다의 절대무와 장소론을 현대미술의 문맥으로 옮겨와 일본식 미니멀리즘에 상응할 만한 모노하론을 주창한다. 니시다의 절대무 철학은 주객이원적 서양의 근대주체개념을 비판하고 주객미분화 단계의 동양적 절대무 개념을 근본적 실재로 상정하여 그 무에 대한 체험이 일어나는 내적인 장소를 이론화하는 작업이다. 참선시의 망아상태에서 무를 직관하는 철학은, 주체가 소멸하여

35) 문장파의 고전부흥론은 동양적 소재를 모더니즘적 조형언어로 옮긴 다음 문인화담론의 문맥에서 자신들의 행위를 설명하려 시도한다. 그러나 최근의 탈식민주의 문학연구는 문장파의 고전애호가 민족주의의 발로와는 무관한 것임을 밝히고 있다. 탈식민주의 문학연구 이전에는 일제의 민족문화말살 정책에 직면하여 일제의 검열을 피하는 방편으로 이태준을 포함한 문장파들이 현실참여를 접고 과거 문화적 전통으로 후퇴하였다고 해석되었다. 그러나 문장파의 태도는 실상 친일문학의 면모를 은폐하고 숨기려 했던 위장전략이었다는 해석이 제기되고 있다. 조선민족의 문화를 보존하려는 시도로 해석되어 오던 문장파의 논리가 실은 일본이 우리에게 강요했던 동아협동체론이나 내선일체의 근거로 작용한 근대초극론과 상통한다는 것이다. 3.1 운동이 실패로 돌아간 다음 일본이 싱가포르를 함락하고 미국의 진주만까지 공격하는 등 전쟁에서 승승장구하던 일제말기에 이르면 조선의 많은 지식인들(좌파를 비롯한 문화정치경제계 인사들)은 실질적으로 저항적 민족주의를 접게 된다. 이 와중에 이태준을 위시한 문장파들은 더 큰 일본식민제국의 테두리 안에서 한국전통문화나 한국문학의 위상을 어떻게 자리매김할 것인지를 고민하게 된다. 즉 이들은 식민제국의 보편주체로 피식민주체가 포섭될 가능성을 동아협동체론에서 보고 서구를 추종하던 모더니즘으로부터 돌아서서 일본 오리엔탈리즘인 근대초극론의 관점에서 동양의 전통문화로부터 문학적 자산을 취하게 된다. 때문에 문장파에서 보이는 동양 혹은 한국전통으로의 회귀는 저항적 민족주의의 관점이 아니라 새롭게 태어날 제국 안에서 일본·중국·만주·한국·대만 등 5족의 소수문화가 조화롭게 섞이기를 희망하는 동아협동체론이 제시한 이데올로기에 대한 동조와 환상의 산물이다.; 정종현(2005), “동양론과 제국적 주체 형성의 문학적 양상”, 『식민지 후반기(1937-1945) 한국문학에 나타난 동양성 연구』 III장1절, 동국대 대학원 국어국문학과 박사논문. 69-98. 참조(윤진이(2009), 「한국 모노크롬 회화의 맥락 읽기」, 『현대미술학 논문집』, 107-108. 재인용).

객체(혹은 전체)와 하나가 되는 것으로도 이해될 수 있다.³⁶⁾ 이로 인해 그의 철학은 태평양전쟁을 거치며 일본의 천황제 군국주의를 옹호하는 이데올로기로 변질되면서 이용당한다. 개인(주관=개별)과 국가(객관=보편)를 하나의 이항동체로 보는 관점이 전체주의 옹호론으로 호도되었기 때문이다. 이로 인해 니시다의 철학은 태평양전쟁을 옹호하는 식민지배 이데올로기로 비판받으며 패전 후 일본이나 한국학계에서 등록 말소되기에 이른다.³⁷⁾ 일본은 한국전으로 경제가 회복되자 일본 문화계에서 오리엔탈리즘이 부활하고 그 문맥에서 니시다의 철학은³⁸⁾ 이우환의 예술론이라는 형태로 다시 한국 미술론에 영향을 미치게 된다.³⁹⁾ 선불교의 참선에서 일어나는 몰아일체의 상태를 직관 체험하는 니시다 철학의 방법은, 주체를 소멸하여 화면 바탕과 일체가 되는 모노크롬미술의 창작원리와 유사성이 있다. 물론 모노크롬미술이 주체를 소멸하여 회귀하고자 한 곳은 한낱 개별 국가가 아니라 편재하는 대자연이고, 이우환이 근대적 표상체계를 넘어 만나고자 시도한 것

36) Kosaka Kunitsugu(2002), *西田幾多郎の思想 Nishida Kitaro-No Shisi*, Tokyo: Kodansha(심적 역(2003), 『니시다 기타로의 사상: 절대주의의 견성철학』, 장경각, 44-77. 참조.); 허우성(2000), 『근대일본의 두 얼굴: 니시다 철학』, 문학과학사.

37) Wataru Hiromatsu(1989), *近代の超克論 昭和思想史への一視角*, Tokyo: Kodansha Ltd. (김항 역(2003), 『근대초극론: 일본 근대 사상사에 대한 시각』 서울: 민음사, 190-255).

38) Ibid., 242-247.

39) 서성록은 정체성담론의 옹호자로서 이우환과 모노크롬미술의 관련성을 축소시킬 뿐 아니라 이우환과 모노하론에 대하여 극히 비판적인 논조를 취한다.; 서성록(1990. 8), “모노톤 회화와 일본 모노하의 관계”, 『월간미술』; 서성록(1994), 『한국의 현대미술』, 문예출판사, 205-208.; 서성록(2006), 『한국 현대회화의 발자취』, 문예출판사, 451-474.; 김복영은 비표상주의나 물성의 탐구, 중성구조, 무명 등 이우환의 개념어들을 그대로 사용하면서 자신의 모노크롬미술론의 어디가 이우환의 모노하론에서 영향을 받은 것인지를 명시하지는 않지만 1960~70년대 개념미술과 모노크롬미술 전반이 이우환주의에서 비롯된 것임을 인정하고 있다. 게다가 김복영의 모노크롬미술에 대한 해석은 이우환의 모노하론과 너무 유사해서 그의 담론은 흥내내기를 통해 혼성성의 획득한 대표 사례로 보인다.; 김복영(2002), “1970-80년대 한국의 단색평면 회화: 사물과 타자 그 비표상적 이해의 사회사”, 『사유와 감성의 시대』, 국립현대미술관; 김미경, 『모노하의 길에서 만난 이우환』, 200-226.

도 우리 신체가 놓이는 실재 세계이다. 내용상의 차이가 발생하지만 야나기 미학에서 문장파의 김환기를 거쳐 박서보로 이어지는⁴⁰⁾ 오리엔탈리즘 미술론과, 니시다의 철학에서 이우환의 모노하론을 거쳐 모노크롬미술로 이어지는 두 계보는 정체성담론의 형성에 큰 영향을 주었다. 그런데 야나기와 니시다의 사상은 일본 오리엔탈리즘의 문맥 안에서 밀접한 관련성을 지니기에 두 축을 따로 고찰하기보다, 양자의 이론이 정체성담론과 맺는 관계 및 그로 인해 정체성담론이 갖는 혼성성에 초점을 맞춰 살펴보고자 한다.

1960~70년대 한국미술계는 세계미술계로 진출하게 되면서 서구라는 거대타자를 강하게 의식하게 되자 은연중에 일본을 한국과 같은 동양이라는 하나의 테두리로 묶는 오류를 범하고 있다. 자기와 타자라는 이항대립에 기초하는 정체성의 논리에 의하면, 한일관계에서 일본은 타자임이 명백하지만 동서관계에서 일본은 같은 동양으로 묶이며 범주 혼란을 야기시킨다. 한국에서 일본 오리엔탈리즘이 한국적 문화정체성 곧 한국미와 혼동되는 가장 큰 원인은 바로 식민성의 억압과 은폐에서 비롯된다. 탈식민기의 독립국가들이 식민의 역사를 망각하고 새 출발을 서두르는 것은 일반화된 현상이다.⁴¹⁾ 하지만 식민의 기억을 억압하면 할수록 ‘식민의 효과’는 치료되지 않은 채 오래간다. 문제는 식민지현대를 경험한 한국지식인 계층이 일본 오리엔탈리즘의 함정에 빠져 한국과 일본을 동일시하고 서구와 일본 제국주의

40) 박계리(2007), Ibid.

41) 식민주의 이후 반식민 독립민족국가들은 흔히 식민과거를 망각하려는 욕망이 있다. 이 식민이후의 기억상실세의 욕망은 식민종속의 고통스러운 기억을 잊고 새 출발하여 새로운 역사를 만들어 가려는 의욕이 앞선 탓이다. 하지만 가족처럼 역사도 내 맘대로 선택할 수 있는 게 아니다. 식민기억을 단지 망각함으로써 불편한 식민적 유산에서 벗어나려는 시도는 트라우마가 되어 반복적으로 계속 장애를 일으키며 진정한 탈식민화를 가로막는다. 식민 직후의 의기양양해진 주체들은 과거를 잊고 미래의 청사진을 그리지만 식민화의 질환을 제대로 해결(치료)하지 못함으로써 불필요하게 회복기를 연장시킨다. 탈식민론은 바로 이 망각된 기억들을 상기시켜 자기이해를 통해 심리적 치유와 회복을 도모하려는 것이다.; Leela Gandhi(1998), *Postcolonial theory: a critical introduction*, NY: Columbia Univ. Press(이영옥 역(2000), 『포스트식민주의란 무엇인가』, 서울: 현실문화연구, 13-37.)

사이의 상관관계를 간과한다는 것이다.

서구 제국주의⁴²⁾는 동양이라는 상상의 지리를 매개로 서구사회 '내부'의 이질적인 타자성을 오리엔탈(=외부)에 대한 방대한 재현과 담론을 통해 지배하고 관리하고자 한다. 사이드(Edward W. Said)에 따르면 오리엔탈리즘이란 서구 주변에 대한 식민주의를 위해 고안된 지식과 권력의 체계이자 문화적 헤게모니의 산물이다.⁴³⁾ 식민 본국의 인문·예술·과학·기술적 지식들은 문명화라는 명분으로 피식민지인들에게 교육되고 전수된다. 강제로건 자발적으로건 서구지식을 내면화한 피식민지인들은 이런 동화과정을 거치면서 자연스럽게 원래의 전통문화와 지식체계를 대신하는 외래문화와의 혼성적인 문화정체성을 형성하게 된다. 이때 서구는 토착문화를 야만적·후진적·열등한 것으로 주변부화하면서 이성, 과학, 진보라는 보편주의 이데올로기를 설파하기 때문에 피식민지인들은 차이를 차별로 바꾸는 서구제국의 음모를 간과하기 쉽다. 이로 인해 사이드는 서구가 “이성적·합리적·도덕적·문명화”된 정체성을 획득하기 위해 “감성적·육체적·야만적·원시적인” 타자성을 동양에게 부여하며 동양을 소외시킨 것에 불과하다고 주장한다.

19세기 말 일본제국은 사이드가 말하는 서구제국의 오리엔탈리즘을 일본식으로 재구성해 낸다. 일본 오리엔탈리즘 담론 형성가들은 서구 오리엔탈리즘을 바바가 말한 식으로 흉내낸다. 근대 일본제국의 문화적 정체성을 식민지 아시아와의 차이에 의존하여 확립하려 한 것이다.⁴⁴⁾ 일본은 근대화된 자산들의 입지점을 최대한 서구와 대등한 위치에 놓은 후 일본과 다른 아시

42) 제국주의(imperialism)는 자국의 정치·경제적 지배권을 다른 민족·국가의 영토로 확대시키려는 국가의 충동이나 정책을 말한다. 일반적으로는 1870년부터 20세기 초에 걸쳐 나타난 독점자본주의에 대응하는 정치·경제적 구조를 총칭하는 말로 쓰인다. 대개 이 용어는 침략에 의하여 영토를 확장한다는 점에서 팽창주의 또는 식민주의와 거의 동일한 의미로 사용되어 왔다. 그렇다고 해서 제국주의가 자본주의적 제국주의에만 국한된 개념은 아니다. 백정원(2009), 「현대 미술에서 나타나는 탈식민주의 연구」, 이화여대 조형예술학부 대학원 석사학위논문. 참조.

43) Edward W. Said(1978), Ibid.

44) Kang Sang-jung(1996), *Orientalism No Kamatae*, Tokyo: Iwanami Shoten(이경덕·임성모 역(1997), 『오리엔탈리즘을 넘어서』, 이산, 46-52).

아민족 문화와의 차이를 극대화하는 식민주의적이고 민족차별적인 권력관계를 구축한다.⁴⁵⁾ 그러나 흉내내기가 차이를 발생시키듯이 일본의 역 오리엔탈리즘은 “비인간적·세속적·물질적인 서구”대 “전인적·이상적·정신적인 동양”이라는 이분법을 통해 서구 오리엔탈리즘과 차별화된다. 일본은 허구적인 “동양성/서양성”의 이분법을 고안해 내어 반서구 감정을 조장하면서 아시아인의 단결을 촉구함으로써 동양주의를 일본의 식민지배를 돕는 이데올로기로 사용하였다. 이는 정치적으로 ‘범동양주의’, 곧 대동아공영권(동아협동체론)으로 구체화되면서 전 아시아를 식민화하는 일본제국주의의 이론적 근거로 이용된다.⁴⁶⁾ 일본 오리엔탈리즘에서 식민지 조선은 예전 서구가 동양에 할당하던 “원시적·자연적·정체적·향토적”이라는 열등한 위치에 서게 된다. 일본 오리엔탈리즘도 피식민지인들을 설득하고 동화하기 위한 긍정적 오리엔탈리즘과 피식민지인에 대한 지배와 차별을 합리화하는 부정적 오리엔탈리즘이라는 양가성을 지닌다.

한국 오리엔탈리즘은 일본 오리엔탈리즘을 흉내내면서 성립한다. 따라서 한국 오리엔탈리즘도 일본 오리엔탈리즘의 반복을 통해 차이를 발생시킨다. 한국 오리엔탈리즘은 일본에서처럼 국가주의나 전체주의의 지배 야욕을 드러내는 대신 상실된 민족정체성을 범자연주의와 노장적 현실도피에서 구한다. 이 긍정적인 한국 오리엔탈리즘은, 일본이 우리에게 부여한 후진적이고 열등한 “토속적·목가적·회고적·패배적·향토적·타율적·정체적인” 이미지를 그대로 받아들여 선전의 관변미술로 나아간 부정적인 오리엔탈리즘에 대한 대안으로 식민지배에 저항하고자 하였다.⁴⁷⁾ 식민사관을 수동적으로 받아들이는 후자에 비해 전자의 한국 오리엔탈리즘은 동양적 가치를 구현한 일본 오리엔탈리즘과 대등한 위치를 점유하는 듯이 보이지만, 실은 자신이 욕망하는 일본 오리엔탈리즘이 허구적으로 만들어진 것임을 깨닫지 못하고 영구적인 본질로 절대화한다는 한계를 갖는다. 후자보다 전자가 더

45) Ibid., 78-85.

46) Wataru Hiromatsu, Ibid.

47) 김현숙, Ibid.

문제인 이유는 식민사관에 감염된 미술은 해방 후 바로 역사의 심판과 수정을 받을 기회가 있었지만 전자에서 '식민의 효과'를 떨쳐내기란 용의하지 않기 때문이다.

해방 후 미군정 치하에서는 사실주의미술보다는 순수추상이나 전위미술론과 같은 서구 모더니즘이 득세하자, 서구 추수주의라는 반성이 대두하면서 한국식 오리엔탈리즘이 부활하게 된다. 서구식 현대화가 대세가 된 상황에서 동서융합을 통한 동양정체성의 확보가 대안으로 비쳐졌기 때문이다. 모더니즘미술의 토착화 혹은 전통의 현대화 논의는 1970년대 한국 모노크롬미술의 정체성담론을 형성하게 된 배경이 된다.⁴⁸⁾ 때문에 한국형 현대미술의 정체성담론이 갖는 오리엔탈리즘적인 면모는 복잡하고 혼성적이다. 이미 한국에서 오리엔탈리즘은 제도화되어 헤게모니를 획득함으로써 하나의 이데올로기로 자연스럽게 통용되고 있는 실정이다. 오리엔탈리즘 이데올로기는 분명 식민기를 겪으며 인위적으로 만들어진 문화의 산물이지만 재생산 과정을 거치면서 자연적인 효과를 산출하게 됨으로써 한민족의 문화적 본질이자 정체성이라는 믿음을 형성하게 된 것이다. 한국미술의 현대화가 시작된 이래로 오리엔탈리즘은 정전의 지위를 차지하면서 이단 정통성을 확보하게 되었다. 1980년대 이후 순수미술 대 참여미술의 논쟁이 되풀이되면서 전자의 이념적·사상적 토대의 배후에 놓인 식민성이 비판받지만 이미 고착화되고 광범위하게 확산된 오리엔탈리즘 이데올로기는 한국성·민족성·문화정체성과 결부되면서 한국산 현대미술의 확고한 정체성을 보증하는 담보물이 된 듯하다.

이처럼 한국에서 오리엔탈리즘이 부활하게 된 사회적 배경에는 군사쿠데타라는 비민주적인 방식으로 정권을 잡은 박정희 정권에 대한 고찰이 요구된다. 박정희 정권은 민족주의 문화정책을 통해 정통성을 확보하는 한편 압축적인 경제성장을 통해 통치 기반을 마련하기 위해서 1965년 한일조약을 맺고 일본의 경제 원조를 받아들인다.⁴⁹⁾ 일본과의 문화경제적 교류는 당시

48) 김현숙, Ibid.

49) 한일조약의 주요내용은 한국정부가 조선반도 유일의 합법정부로 승인받는 대신

일본에서 부활한 일본 오리엔탈리즘과의 자연스런 접점을 마련하였다. 일본은 1960년대 들어 패전 후 한국전쟁을 계기로 경제가 회생하자 경제적 실권을 빌미로 아시아에서 다시 한 번 동양의 맹주로 군림하려 한다. 마침 그 시기에 일본 유학을 통해 자신의 예술적 입지를 다지며 모노하론을 주창한 이우환 역시 부활한 일본 오리엔탈리즘의 영향권에서 벗어나지 못하고 있다.⁵⁰⁾ 이우환은 니시다의 절대무와 장소론을 차용하여 “신체성·장소성·만남”으로서의 예술론을 편다. 이우환의 ‘장소론’은 당시 서구 모더니즘 미술이 도달한 한계를 돌파하고자 생겨난 미니멀리즘을 일본식 언어와 문맥으로 변안한 것이다. 1965년 한일수교 정상화 후 진행된 한일교류전에서 다리 역할을 한 이우환의 예술론과 <5인전> 서문의 ‘백색’ 개념이 결합하면서 1970년대 모노크롬미술의 정체성담론이 완성된다. 따라서 정체성담론이 일본의 오리엔탈리즘과 재결합되는 지점을 고찰해볼 필요가 있다.

4. 정체성담론의 혼성성

여기에서는 정체성담론의 주요 개념어인 “백색미와 무작위성, 범자연주의”를 야나기 사상과 관련하여, “비물질적 중성구조”를 니시다 사상과 관련하여 살펴보겠다.

1910년 이전 일본과 대한제국 사이의 모든 조약과 협정을 무효화하는 데 서로 동의한다는 것이다. 이는 일본 측에서 보자면 천황제 국가가 저지른 조선침략의 죄과를 시인하지 않은 채 식민지배와 전쟁범죄의 보상을 면제받는 것이다. 역으로 한국 측에서 보자면 남북분단의 실질적 일차 책임자를 뇌두고 남북이 적대시하며 분단이 고착화되어 가는 한미일 군사동맹의 기본 틀을 형성하는 계기가 된다. 이 조약을 신호탄으로 ‘일본의 재등장’, ‘굴욕외교’라는 대규모 반대운동이 국내에서 전개된다. 반대의 골자는 한일조약의 체결이 자주평화통일을 저해하며 일본에 대한 정치·경제적 종속을 심화시키고 일본이 제시한 총 8억 달러의 유무상 경제원조는 식민지배에 대한 배상이라는 명시적 표현 없이 한국의 독점자본의 증식에만 기여한다는 것이다.; 윤건차, Ibid.

50) 김미경, 『모노하의 길에서 만난 이우환』, Ibid.

1970년대 모노크롬미술의 “백색미”는 한국인이 내세운 것이라기보다 일본 측 전시기획자 나카하라 유스케(中原佑介)가 한국현대미술을 둘러보면서 공통점으로 지목한 것이다.⁵¹⁾ 그는 조선도자에 대한 야나기의 백색과 비에 미론을 알고 있었을 뿐만 아니라 일본 관람자들이 다도미학에 입각하여 이 조백자를 연상시키는 백색을 선호할 것이라는 계산을 염두에 두고 전시에 참가할 다섯 명의 한국 작가를 선발한다.⁵²⁾ 나카하라는 전시서문에서 “백색은 화면을 이루는 한 요소로서의 백색이 아니라 회화를 성립시키는 어떤 근원적인 것”으로 생성소멸의 모태이자 시각의 모태라고 지적한다.⁵³⁾ 이후 나카하라는 “회화에 대한 관심을 색채 이외의 것에 두고 있다”에서 “역시 색 없이 민족”으로 논의를 옮겨간다.⁵⁴⁾ 여기서 무색으로서의 백색 개념은 야나기가 조선미술을 ‘비에미’로 규정하고 ‘선의 미’를 부각시키기 위해 고안해 낸 것이다. 따라서 모노크롬미술의 ‘백색’ 개념은 한국인의 자발적인 미의식에서 비롯된 것인지를 논하기에 앞서, 그것이 일본의 지한파 인사들에 의해서 발견된 것이라는 문제부터 해결되어야 한다.⁵⁵⁾ 일본에 의해 제기된 백색미가 한국 고유의 미적 특질로 재생산되는 과정은, 야나기로부터 고유섭이나 최순우를 통해 한국미의 정체성담론을 형성하게 된다.

야나기는 조선예술에 대한 첫인상을 비에미로 규정한다. “조선인의 괴롭고 쓸쓸한 심정은 선의 예술을 발달시키고 즐겁지 못한 생활이 색이 결핍된 흰색에 끌리게 한다.”⁵⁶⁾ 이후 비에미에 대한 논쟁을 통해 한국미의 정체성

51) 나카하라 유스케(中原佑介) (1975. 5. 15), 「<한국 5인의 작가·다섯 개의 흰색> - 白 -」, 『홍대학보』 (『한국현대미술 다시 읽기 III』, 55-64. 재수록)

52) 박계리, Ibid.

53) 나카하라, Ibid.

54) 나카하라 유스케, 「<한국현대미술의 단면>전 서문」, 『한국현대미술 다시 읽기 III』 재수록, 104.

55) 옥순호, 「70년대 단색조 미술, 과연 한국적 미술일까?」, 웹진 <미술과 담론>(http://www.artndiscourse.net)

56) 야나기 무네요시(1996), 심우성 역, 『조선을 생각한다』 학고재신서 07, 학고재, 188-189.

답론이 형성되었다고 해도 과언이 아닐 것이다.⁵⁷⁾ 야나기 중기의 민예론은 자본주의가 출현하기 이전의 전현대사회에서 무명의 민중들이 만든 일용잡기의 소박하고 순수한 무작위성에서 발현되는 자연미를 강조하는 것이다. 그는 불교가 아닌 유교를 국교로 했던 조선시대야말로 중국의 영향에서 벗어나 조선 고유의 개성이 발현된 시대로 보고, 조선도자의 어린아이가 그린 것 같은 자유분방한 측면을 높이 평가한다. 야나기는 중국처럼 완성도를 높이거나 일본처럼 다도의 멋을 위해 억지로 비틀고 공을 들이지 않은 무명의 도예가가 만든 자연스럽고 솔직한 ‘무작위성’을 조선미의 특징으로 지적한다.⁵⁸⁾ 이로부터 야나기가 지적한 백색과 무작위성은 한국미를 이루는 주요 특징으로 한국인에 의해 수용된다.

고유섭은 ‘한/중/일’의 미적 특색을 ‘선/형/색’으로 본 야나기의 구분이 시적이라고 비판하면서도 “적요한 유머·어른 같은 아이·구수하게 어우러진 변화성”을 한국미의 특징으로 들며 ‘무기교의 기교·무계획의 계획’으로 표현을 바꿔 야나기의 무작위 개념을 받아들인다.⁵⁹⁾ 나아가 고유섭은 개성적·천재적·기교적인 미술보다 일상생활에서 사용되는 생산과 소비의 맥락을 떠나지 않은 민예가 지닌 자연성을 한국미술의 특징으로 삼는다. 무기교의 기교나 무계획의 계획은 예술적 기교나 계획이 일상생활로부터 분리되어 단절되기 이전 곧 조선민예가 조선민족의 생활양식에 따라 생산되었다는 사실을 중시한다. 그는 조선민예가 순전히 감상만을 위한 근대적인 예술작품도 자본주의 단계에서 생산되는 상품도 아닌, 완성도는 조금 떨어지더라도 그래서 더 질박하고 순진한 맛이 있다고 평한다. 재료가 지닌 천연적 특징을 별 가공 없이 그대로 건축이나 조각, 목공예에 반영하는 한민족의 태도는 기술적 미발달이나 완성도의 부족보다는 무심하게 자연에 순응한 결과로 이런 거친 마감에서 오히려 ‘구수한 큰맛’을 느낀다고 본다.⁶⁰⁾ 고

57) 신나경(2007), 「한국미의 범주로서의 ‘자연’」, 『민족미학』 제6집, 경당, 116. 참조.

58) 야나기 무네요시, 이길진 역(1994), 『조선과 그 예술』, 신구문화사; 박재삼 역(1997), 『조선과 예술』 범우문고 082, 범우사; 이인범(1999), 『조선예술과 야나기 무네요시』, 시공사.

59) 고유섭, 진홍섭 편(2005), 『구수한 큰맛』, 다홍미디어.

유섭의 자연에의 귀의와 무심함에서 비롯되는 이런 '무기교의 기교나 무계획의 계획'은, 표현만 다를 뿐 사실상 야나기의 민예론에서 말하는 무작위성과 상통한다. 김원룡도 한국미술의 토대로 대상을 있는 그대로 파악하여 재현하려는 자연주의를 들고 이런 인공을 꺼리는 측면은 철저한 주관(我)의 배제를 통해 자연과의 조화를 중시하는 태도라고 본다.⁶¹⁾ 1960~70년대 한국미의 형성에 중요한 역할을 차지했던 최순우는 한국미의 특질을 여섯 가지로 정리한다. 자연의 섭리에 따라 억지를 안 부리는 순리미 · 옹고 담담한 담조(淡調)미 · 민중적 익살미 · 수다스럽지 않은 고요미 · 과분하지 않게 정도를 지키는 분수미 · 생활 속에서 바라볼수록 빠져들게 만드는 은근미를 든다.⁶²⁾ 이처럼 야나기의 민예론에서 제기된 무작위한 소박미는 앞서 거론한 논자들은 물론 안희준, 백기수, 김용준 등 후대의 한국인 학자들에게 이견 없이 전수되며⁶³⁾ 제도화되고 하나의 한국성 이데올로기로 통념화되었다. 이렇듯 사회적 기정사실로 유포된 백색미에 대한 통념을 모노크롬미술과 처음으로 연결한 사람은 이일이다. 그는 당시 화두로 제기된 백색을 한민족의 정신성과 결부시켜 '백색 모노크롬'이란 명칭을 만들어 내었다. 박서보의 <묘법>에 대한 언급도 한국미 담론을 염두에 둔 것이 분명하다. 그는 이조의 도공이 물레를 돌리는 행위에 비유하여 캔버스라는 행위의 장에 무수히 연필을 굿다보면 어느덧 자아가 소멸되고 바탕과 하나가 되어 정신의 해방을 느끼게 된다고 고백한다. 이는 야나기의 선불교적 무작위 개념을 노장의 자아수련에 초점을 맞춘 화론으로 수정한 것이다.

정리하자면, 한국미의 정체성담론은 야나기의 백색의 비애미가 지니는 식민사관을 비판하고 수정하는 과정에서 야나기 중기미학의 민예론에서 말해지는 무작위성 개념을 끌고 들여와 자연주의나 소박미로 귀결되는 경향이

60) Ibid.

61) 신나경, Ibid.

62) 심영옥(2008), 「한국미의 주요특징 연구: 최순우의 견해를 중심으로」, 『동양예술』 제13호, 한국동양예술학회, 181-218.

63) 신나경, Ibid.

있다. 야나기의 무작위성 개념은 인위적 조작을 가하지 않은 민중계급의 자발성을 강조하므로 이것에서 출발한 한국미 정체성담론은 ‘소박한 자연미’로 귀착된다. 다시 말해 야나기에게서 출발한 한국미 정체성담론에서 말하는 ‘무작위성’은 하층계급의 민중예술에서 자신도 모르는 사이에 본능적 삶에 충실함으로써 도달하게 되는 소박하고 욕심 없는, 그러다 보니 자연의 순리에 따르게 된 정신상태의 산물이다. 그런데 개인으로 분화되기 이전 민족집단의 공동체성에 근거한 민중예술의 무작위성 개념은, 1930년대 문장파에 의해 내면적 치우침이 없는 조화의 상태를 지향하는 유가적 중용의 원리로 해석되면서 자아수련의 문인화론으로 변용되었다가, 다시 1970년대 박서보에 의해 노장의 무심(無心)개념에 입각한 무기교의 기교로 바뀐다. 따라서 모노크롬미술의 정체성담론에서 말하는 도가의 무심과 자아수련은 한중일 동양 삼국에서 고도의 수양을 요구하는 상층 지식인 계층의 예술관과 밀접한 관련이 있다.⁶⁴⁾ 그렇다면 한국미 정체성담론에서 말하는 민중예술적 무작위성 개념과 모노크롬미술담론에서 말하는 무작위성 개념은 자발성을 강조한다는 점만 유사할 뿐 내용상 차이가 발생한다. 때문에 처음 야나기의 선불교적 민중예술의 무작위 개념과 한국미 정체성담론에서의 자연적 무작위 개념, 모노크롬미술론에서의 노장적 무작위 개념은, 식민 본국의 지식이 피식민지인들에게 전파되는 과정에서 문화적 착종과 접변을 통해 겪게 되는 혼성적인 지점을 드러내보여 준다.

한편, 정체성담론의 비물질적 증성구조 개념은 니시다의 철학을 수용한 이우환의 예술론을 통해 형성된 것이다. 니시다는 동양 불교의 공(空)이나 도가의 무(無) 개념을 수용하여 주객미분화 상태의 절대무(無) 개념을 고안함으로써 동양적 사유방식인 직관체험을 근대적인 철학체계로 새롭게 이론화한다. 본래 공은 우리가 대하는 삼라만상의 모든 현상들에 실체나 본체가 없이 빈 것이라는 주장을 통해 그들 간의 상호 관계를 강조하고, 무는 모든 존재의 근저에 생성의 근원이자 원리로 상정된다. 니시다는 참선시 도달하는 망아의 상태를 순수경험(無경험)이라 하고 이를 직관하여 의식작용을 거

64) 신나경, Ibid.

치지 않고 바로 근본적 실재라는 세계 이해에 도달하는 사유체계를 철학화 하였다. 그는 “세계=타자=객관”이 주관을 에워싸는 장소를 내재적으로 상정하여 주/객, 개별/보편의 이분법을 해소하는 불이론을 주장한다.⁶⁵⁾ 니시다는 유에 대한 반대로서 결핍이나 없음을 의미하는 무와 구분하여, 모든 생성의 토대로서 상정되는 동양의 무를 절대무라고 규정한 다음 그것에 근거하여 존재 중심의 서양철학과 데카르트의 주객이원적 주체개념을 극복하고자 시도한다. 사실 그의 철학은 그 논의의 정합성과는 별도로 동서사상을 융합하여⁶⁶⁾ 20세기 초 일본 오리엔탈리즘이 나아갈 이론적 버팀목이자 범례의 역할을 했다는 데 그 의의가 있다.

이우환은 니시다의 만남·장소론과 메를로 폰티의 신체성을 전유하여 모노하론을 만들어 내었다. 이우환은 주객이 이분되어 표상에 의해 진정한 세계와의 만남이 가로막힌 게 서구현대와 서구의 미술이 처한 문제라고 진단한다. 따라서 모노하 작품은 물질과 사물의 실제 특성이 최대한 드러나도록 “있는 그대로를 있는 그대로 제시”하는 게 중요하다.⁶⁷⁾ 그에게 예술은, 새로운 것을 창조하거나 기존의 사물을 자신의 표상에 따라 변형시키는 것이 아니라 사물을 수용하여 개별 속성을 있는 그대로 받아들이고, 그것을 더 의식적으로 새롭고 다르게 지각하게 하는 것이다. 따라서 예술작품 속에서 사물과 사물, 사물과 인간이 맺는 관계항·구조는 더 집약적으로 경험될 수 있어야 한다. 그는 사물을 점유하거나 일방적으로 이미 알고 있다고 전제하면서 관찰하지 말고, 열린 마음으로 선입견 없이 마주하여 사물들이 스스로 자신을 드러낼 수 있도록 하는 데 관심이 있다. 이우환에게 신체는 단순히 자아에 속하지 않고 자기 의식의 집인 내부와 지각 가능한 세계인 외부 사이에 존재하는 일종의 접합점으로, 사물과 대립하기보다 그들 가운데 더불

65) Kosaka Kunitsugu, Ibid. 68-77.

66) Ibid. 동서사상을 융합하려 한 니시다 철학과 하이데거 철학의 유사성과 차이성에 대해서는 다음 논문을 참조한다.: Takeshi Umehara (Jul., 1970), “Heidegger and Buddhism”, *Philosophy East and West*, Vol. 20, No. 3, 271-281.

67) Lee Ufan, *The art of encounter*, (trans.) Stanley N. Anderson(2004), London: Lisson Gallery; 김미경, 「만남을 찾아서」, Ibid., 145-162.

어 있는 것이다. 이 신체에 의해 인간은 외부를 알 수 있고 몸의 존재와 몸이 수행하는 역할에 주목함으로써 특별한 초월의 순간, 시적인 순간을 경험할 수 있다. 그는 이 친숙하다고 생각한 것들이 일상적 지각을 멈추고 새롭고 낯설게 경험되는 공존의 순간, 사물들과 불가분의 관계에 있는 자기 자신을 경험하는 순간을 ‘만남’이라고 하고, 그러한 직접적인 경험을 가능하게 해 주는 ‘장소’를 강조한다. 관객은 이우환의 작품에 대하여 매순간 체험되는 특별한 공간적 상황을 지각할 뿐 아니라 자신의 그러한 체험이 시간적 지속 속에서 일어난다는 것도 깨닫게 된다.⁶⁸⁾ 모노크롬미술은 그러한 만남을 순간적 지각경험에서 찾기보다는 오랜 수련을 통해 함양된 무작위적 자발성 체험에 의해 정신의 깨달음과 자유를 획득하고자 노력한다. 그 결과로 얻는 화면은 고도로 세련되고 간소하지만 소박하기보다는 어떤 달관의 경지를 드러내 보인다. 때문에 니시다의 사상을 받아들인 이우환의 예술론과 모노크롬미술담론은 근대서구의 주객이분법을 동양사상에 근거하여 극복하려 한 시도에 있어서는 유사하지만 그 내용상에는 크게 차이가 나는 혼성적인 지점이 있다.

5. 맺음말

1970년대 한국 현대미술계는 서구의 미술을 욕망하지만 그와 동시에 그것과의 차이를 통해 자신들의 정체성을 구축하고자 하는 시도 속에서 정체성담론을 형성하게 된다. 당대 서구 주류 미술인 미니멀리즘과 견줄 만한 세계적인 미술로 한국 모노크롬미술이 자리 잡기를 욕망하면서 그 야심을 숨김없이 드러냈던⁶⁹⁾ 정체성담론의 이론가들은 자신들의 논의를 펴는 데 필요한 그 어떤 주류 담론이건 그것이 일제식민의 기억과 관련된 전통으로

68) Berswordt-Wallrabe, Silke von. & Foster, Michael E(2007). *Lee Ufan: encounters with the other*, Göttingen, Germany: Steidl(이수영 역(2008), 『이우환: 타자와의 만남』, 학고재).

69) 이일, Ibid.

서의 오리엔탈리즘이건, 서구의 모더니즘이건 가리지 않고 흡수하였다. 그러한 적극적인 흉내내기의 과정 속에서 원래의 대상과는 차이가 있기는 하되 어딘가 부분적으로 원래의 대상과 매우 흡사한 혼성적인 정체성을 형성하게 되었다. 모노크롬미술 옹호론자들은 모노크롬미술 그 자체에 대해서는 자생성과 전통성, 순혈성을 강조함에도 불구하고 그 미술을 옹호하는 자신들의 담론이 서구나 일본의 선진 담론을 받아들이는 데 있어 조금의 반감도 없이 외려 너무나 적극적이었음을 볼 수 있다. 따라서 정체성담론의 이론가들이 수행한 배역은 바바가 말한 식민지의 모방자는 타자로서의 특성을 유지한 채 애매한 모방을 일삼는다는 설명에 부합하는 면이 있다.⁷⁰⁾ 한편으로 서구 미니멀리즘을 강요나 억압에 의해서가 아니라 능동적이고 적극적으로 수용하면서 다른 한편으로 그러한 담론 안에 일제시기에 형성되어 한국미술 제도권 안에서 하나의 이데올로기로 재생산·제도화되어 오던 오리엔탈리즘을 한국성으로 교묘하게 끼워 넣는 작업은 분명히 혼성적이다.

70) Leela Gandhi, Ibid.

참고문헌

- 강태희(1999), 「전후 한미관계와 미술의 탈식민주의」, 『서양미술사학회논문집』 제11집.
- _____ (2000), 『현대미술의 또다른 지평』, 시공사.
- _____ (2007), 『현대미술과 시각문화』, 눈빛.
- 김미경(2006), 『모노하의 길에서 만난 이우환』, 시공사.
- 김복영(2002), “1970~80년대 한국의 단색평면 회화: 사물과 타자 그 비표상적 이해의 사회사”, 『사유와 감성의 시대』, 국립현대미술관.
- _____ (2006), 『눈과 정신』, 한길아트.
- 김영나(2000), 「전후추상과 우리 나라의 앵포르멜 미술」, 『한국과 서구의 전후 추상미술: 걱정과 표현』, 삼성미술관.
- 김현숙(2002), 「韓國 近代美術에서의 東洋主義 研究: 西洋畫壇을 中心으로」, 弘益大學校 大學院 미술사학과 박사학위논문.
- 박계리(2006), 「20세기 한국회화에서의 전통론」, 이화여자대학교 대학원 박사학위논문.
- _____ (2007), 「박서보의 1970년대 <묘법>과 전통론: 야나기 무네요시와 박서보 사이의 지도 그리기」, 『한국근현대미술사학회』 제18권.
- 서성록(2006), 『한국 현대회화의 발자취』, 문예출판사.
- 신나경(2007), 「한국미의 범주로서의 ‘자연’」, 『민족미학』 제6집, 경당.
- 오광수(1988), 「70년대 한국 미술의 비물질화 경향」, 『한국미술의 현장』, 조선일보사.
- 오상길 편(2000), 『한국현대미술 다시 읽기 Ⅲ』 Vol. 1, ICAS.
- _____ (2003), 『한국현대미술 다시 읽기 Ⅲ』 Vol. 2, ICAS.
- 윤건차(2008), *Sisou Taiken No Kousaku: Nihon, Kankoku, Zainiti 1945nen Igo*, Tokyo: Iwanami Shoten(박진우 외 역(2008), 『교착된 사상의 현대사: 1945년 이후의 한국·일본·재일조선인』, 파주: 창비).
- 이 일(1991), 『현대미술에서의 환원과 확산』, 열화당.

- 이일교수화합기념논문 위원회(1992), 『현대미술의 구조: 환원과 확산』, 서울: 에이피인터내셔널.
- 진휘연(1997), "Presentation, Modernism, and Post-Colonialism Informel and the Reception of the West", Columbia Univ. Ph.D.
- _____(1998), 「추상표현주의와 후기식민주의 이론의 비판적 고찰: 모더니즘의 후기식민주의적 실천」, 한국미술사교육학회, 『미술사학』 Vol. 12.
- 허우성(2000), 『근대일본의 두 얼굴: 니시다 철학』, 문학과지성사.
- Berswordt-Wallrabe, Silke von. & Foster, Michael E(2007). *Lee Ufan: encounters with the other*, Gottingen, Germany: Steidl(이수영 역(2008), 『이우환: 타자와의 만남』, 학고재).
- Bhabha, Homi K(1990). *The location of culture*, London: Routledge(나병철 역(2002), 『문화의 위치』, 소명출판).
- Gandhi, Leela(1998). *Postcolonial theory: a critical introduction*, NY: Columbia Univ. Press(이영욱 역(2000), 『포스트식민주의란 무엇인가』, 서울: 현실문화연구).
- Hiromatsu, Wataru(1989). *近代の超克論 昭和思想史への一視角*, Tokyo: Kodansha Ltd.(김향 역(2003), 『근대초극론: 일본 근대 사상사에 대한 시각』, 서울: 민음사).
- Kunitsugu, Kosaka(2002). *西田幾多郎の思想 Nishida Kitaro-No Shis*, Tokyo: Kodansha(심적 역(2003), 『니시다 기타로의 사상: 절대무의 견성철학』, 장경각).
- Lee, Ufan(2004). *The art of encounter*, (trans.) Stanley N. Anderson, London: Lisson Gallery.
- Said, Edward W(1978). *Orientalism*, New York: Vintage Books(박홍규 역(1993), 『오리엔탈리즘』, 교보문고).
- Kang, Sang-jung(1996). *Orientalism No Kanatae*, Tokyo: Iwanami Shoten(이경덕 · 임성모 역(1997), 『오리엔탈리즘을 넘어서』, 이산).

ABSTRACT

A Critical Study on Identity Discourse of Korean Monochrome Painting from the Postcolonial Perspective

Yoon, Jinyi

Korean Monochrome Painting of the 1970s is supposed to present the Korean cultural identity on the ground of asian union-naturalism. And it is appraised to be the stereotyping of Korean modern art in both academic and artistic practice in view of cultural nationalism. It is assumed that it was occurred naturally in Korea without influences of other theories or movements such as Minimalism, Modernism of the West, and Mono-ha, Orientalism in Japan etc., in the context of Identity Discourse which argued Korean Monochrome has special characters such as “white, non-artificiality(artless art), no-materialization.”

This thesis, however, aims to examine the Identity Discourse of Monochrome Paintings from standpoint of postcolonial hybridity theory. It is stated that the identity of colonizing subjects and that of colonized subjects are complex, flexible, ambivalent rather than unit, fixed, homogeneous and their cultural identity is formed through encounter of various layers of cultures. Because of that, the main purpose of this paper is to reveal the relationship between Identity Discourse and Mono-ha including Lee Ufan’s concept and criticism which expropriated Nishida Kitaro’s Philosophy in the light of Japanese Orientalism. Nishida incorporated ideas of both Zen and western philosophy, was aimed at bringing the East and West closer.

Nishida's concept is the logic of the place(場所, topos) of Nothingness(無) and a non-dualistic concrete logic, meant to overcome the inadequacy of the subject/object distinction essential to the subject logic of western ontology. Likewise Lee Ufan rejected Western notions of representation, focusing on the relationships of materials and perceptions. He presented works made of raw physical materials that have barely been manipulated so as for spectator to experience the relationship thing and body in the world without representation. In this article, furthermore, I tried to clarify the isomorphism of the Identity Discourse of Monochrome in terms of non-material neutral structure and Japanese Orientalism, especially Yanagi Muneyoshi's white and Mingei theory in which he discovered and praised the beauty of naturalness and pureness derived from the Korean folk made by nameless(unknown) craftsman, as well as Nishida's concept of Nothingness. Indeed, Yanagi's Mingei, "people's art" theory was itself a result of his study for Korean pottery, which had been made to be used in the normal person's everyday life, they had a common, free, healthy nature. Yanagi's concept laid the groundwork of a Korean Orientalism. So I intend to discuss three types of Orientalism, concentrating of their relation, intertextuality, mechanism of their formation from the early modern to postcolonial era. Orientalism coined by and discussed in the work of Edward Said by which the East (or Orient) was created to be a viewpoint, as held by someone in the West. East is seen variously as exotic, mysterious, irrational, and so on. Western notion of Orientalism, by the way, was transformed oriental Orientalism or reverse Orientalism by Japanese in the early 20th. Most of all, this thesis focus on Korean Orientalism art theory which formed in mimicry of Japanese Orientalism which supported Japanese imperialism and colonialism. Because of influence Korean Orientalism, the concepts of Identity Discourse of Monochrome paintings need to be reconstructed from the postcolonial theory.

