



단색조 회화의 다색조 맥락:

젠더의 창으로 접근하기

윤난지

이화여자대학교

- I. 여는 글
- II. 한국적 모더니즘, 민족주의, 젠더
- III. 단색조 회화운동의 부계혈통
 - 1. 혈통의 발단으로서의 한일관계
 - 2. 부계혈통의 내적 결속의 과정
- VI. 1970년대 미술에서의 여성의 위치
- V. 닫는 글

I. 여는 글

‘단색조 회화’¹ 하면 많은 사람들이 떠올리는 이미지가 박서보(1931-)의 <묘법>(1973, 도판 1)이다. 그러나 나는 그 그림과 함께 또 하나의 이미지를 떠올린다. <묘법>이 최초로 전시된 1973년의 어느 날, 이화여대 앞에서 벌어진 데모 장면이다(도판 2). 이 대학 사회학과 2학년생이었던 나는 그 데모 대열에 끼어 있었다. 물론 그때 나는 박서보도 모르고 그의 그림도 몰랐다. 그리고 뚜렷한 정치의식으로 무장하고 거기에 있었던 것도 아니다. 단지 당시의 평범한 젊은 이라면 가질 수 있었던 작은 정의감이 나로 하여금 거기에 있게 한 것이다.

나는 이런 한 평범한 여대생의 입장으로 돌아가 단색조 회화를 읽어 보고자 한다. 더 정확히 말하면, 미술사를 연구하는 현재 나의 시각에 그 시대를 목격

1. 1970년대에 등장한 단색조 회화는 다양한 명칭으로 지칭된다. 화면 자체의 특성을 묘사하는 단색화, 모노크롬 회화, 모노톤 회화, 단색평면회화 등이나 예술이념을 강조하는 단색주의, 모노크로미즘, 단색평면주의 등이 있으며, 최근에는 그 미적 태도를 일컫는 ‘소예(素藝)’라는 명칭이 김미경에 의해 제안되었다. 여기서서는 화면의 특징을 가장 잘 나타내는 ‘단색조 회화’를 적합한 용어로 사용하고자 한다.



도판 1. 박서보, <묘법 No. 60~73>, 캔버스에 연필과 유채, 130×162cm, 1973황), 캔버스에 유채, 162.2×130.3cm, 1972



도판 2. 1973년 11월 28일 이화여대 앞 가두시위 장면. 학생들을 보호하기 위해 데모대 선봉에 선 김옥길 총장도판 14. 이동엽, <상황>, 캔버스에 유채, 162.2×130.3cm, 1972

한 한 사람의 눈을 중첩시키고자 하는 것이다. 이는 '순수' 미학의 역사로 증류된 기존의 역사를 '불순한', 그러나 '살아 있는' 맥락(context)들이 교차하는 삶의 현장으로 끌어내리려는 시도다. 수직으로 뽑힌 단색조 회화의 단색조 역사에 수평적인 너비를 주려는, 그 다색의 스펙트럼을 노출시키려는 것인데, 이를 통해 너무나 이질적인 위의 두 이미지가 같은 얼굴의 다른 모습임이 드러나게 될 것이다.

단색조 회화가 처음으로 전시되기 시작한 그 시대, 그 공간에는 독재로 치닫는 군부정권도, 이에 저항하는 시위대도 있었으며, 소비문화에 익숙한 청바지와 통기타 청년들도, 장발과 미니스커트를 단속하는 기성세대도 있었다(도판 3). 그리고 위의 데모 장면이 보여주는 것처럼 그 현장에는 여성도, 김옥길 총장 같은 여성 리더도 있었다. 그러나 당대 한국을 기록한 역사는 여성에 대해서는 별로 말하지 않는다. 사회사에서 미술사에서도 여성과 여성적인 것은 변방에 머물러 있을 뿐이다.

내가 주목하는 것은 바로 이러한 역사 구성에서의 성적 편차, 즉 역사가 만들어지고 또 기술되는 과정에서의 남성중심주의다. 나는 당대 한국 사회를 물들인 것은 동·서양을 막론하고 오랫동안 역사를 추동해 온 가부장적 질서이며 여기서 예술도 예외가 아님을 밝히고자 한다. 단색조 회화를 젠더(gender)의 창으로 들여다보고자 하는 것인데, 이를 통해 그동안 보이지 않던 부분이 보이게 될 것이다. 아무것도 그리지 않은 평면에서 이를 가로지르는 사회적 맥락, 즉



당대 사회를 물들인 민족주의 이데올로기와 그 성차별적 구조를 목격하게 될 것이다.

단색조 회화는 한국 현대미술 중에서도 논쟁의 불씨가 되어 왔던 경향이므로 이에 대한 이론적 논의도 활발한 편이다. 단색조 회화가 주요 경향으로 자리 잡은 1970년대 중엽부터 1980년대 말까지는 비평가들의 미학적 해석이 주류를 이루었으며, 주로 이일(1932-1997)의 비평을 통해 단색조 회화는 '한국적 모더니즘'²으로 자리매김하게 된다. 한편 1980년대 중엽부터 한국에도 현대미술사라는 학문이 정착되면서 1990년대 초부터 미술사학자들에 의해 단색조 회화에 대한 미술사적 해석과 함께 그 신화 벗기기가 시도된다.³ 특히 제3세계 미술에 접근하는 틀로 탈식민주의 담론이 주목받으면서 단색조 회화도 한일 관계 속에서 주조된 식민지 양식임을 밝히는 논문들이 발표되고,⁴ 이를 통해 단색조 회화의 '맥락'이 문제시되기 시작한다. 그러나 이들의 논의는 주로 단색조 미학, 특히 그것의 야나기 무네요시 미학과의 친연성에 집중해 맥락 자체를 들



도판 3. 미니스커트 아래로 드러난 허벅지 길이를 재는 경찰. 1973. 2.〈경범죄 처벌법에 '저속한 옷차림'에 대한 조항 첨가〉

2. 이일의 글에서 '한국적 모더니즘'이라는 말이 정확히 쓰인 것은 아니나 그는 이미 1970년대 중엽부터 내용적으로는 이를 주장해 왔으며, 단색조 회화를 1970년대 미술로 정의한 1978년의 글에서는 그린버그의 이론을 소개하면서 "한국적 미술의 정립"을 주장하였다. "한국 모더니즘 회화"라는 말은 1992년의 글에서 나온다. 이일(1974), 「한국미술, 그 오늘의 얼굴 또는 그 단층적 진단」, 『현대미술의 구조: 환원과 확산』, API, 1992(이일회갑기념문집), pp. 31-45; 이일, 「한국·70년대의 작가들: 원초적인 것으로의 회귀를 중심으로」, 『공간』, 1978년 3월, pp. 15-21; 이일(1992), 「자연과 함께: 6인의 한국화가」, 『이일 미술비평일지』, 미진사, 1998, p. 274 참조. 이일의 관점은 오광수, 김복영, 서성록, 윤진섭, 김영순 등으로 이어졌다.
3. 정무정, 「1970년대 후반의 한국 모노크롬 회화」, 『현대미술의 구조: 환원과 확산』(1992), pp. 88-100; 정영목, 「1970년대의 한국 모노크롬 회화」, 『미술학의 지평에 서서』, 학교재, 1999(유근준정년퇴임기념논집), pp. 36-59; 강태희, 「한국적 미니멀리즘과 이우환」, 『미술사연구』, 제 11호, 1997, pp. 153-171.
4. 정현이, 「1970년대의 한국 단색조 회화에 대한 소고: 침묵의 회화, 그 미학적 자의식」, 『한국현대미술 다시 읽기 III』(오상길 편), Vol. 2, ICAS, 2003, pp. 339-367; 김미경, 「素: 素藝로 다시 읽는 한국 단색조 회화」, 앞 책, pp. 439-462.



여다본 것은 아니다. 한편, 단색조 회화를 둘러싼 사회적 맥락을 상세하게 다룬 예로 최근에 발표된 권영진의 논문을 들 수 있는데,⁵ 이는 배경으로서의 맥락을 다루는데 그친다. 나는 위의 연구들에 빛을 지면서, 미학과 맥락을 하나의 이야기로 엮어 보고자 한다. 이를 위해 시선을 단색조 회화 ‘미학’에서 단색조 회화 ‘운동’으로 옮기고, 시야를 범사회적 관계에서 예술운동 내부의 관계로 좁히고자 한다. 이러한 접근은 미학과 맥락이 관념적인 추론이 아닌 구체적인 사실들을 통해 엮이게 할 것이다.

단색조 회화의 다색조 맥락을 추적하고자 하는 이 논문은 단색조 회화의 이데올로기적 기반, 즉 민족주의라는 단색조 담론을 해체하는 계기가 될 것이다. 동시에 이러한 다성적 읽기는 여성주의의 실천이 될 것이다.⁶ 단일하고 일관된 담론을 뽑아내기 위해 억압하거나 지운 알록달록한 현실을 읽어 내는 것은 일방적이고 획일적인 남성적 논리의 폭력성을 드러내고 비껴 가는 것이기 때문이다.

모든 회화운동이 그렇듯이, 단색조 회화운동도 형성과 도전, 방어와 재확인 의 과정을 거치며 현재까지도 지속되고 있다.⁷ 따라서 이를 특정 시대로 국한하기는 어려우며 그 작가 군도 한정하기가 어렵다.⁸ 그러나 이 글에서는 단색조 회화가 주류 미술로 형성되는 1970년대 초부터 1980년대 초까지의 시기를 주로 조명하고자 한다. 따라서 이 시기에 주요작가로 부상하면서 단색조 회화를 주도한 박서보와 이우환(1936-)의 활동, 그리고 박서보가 이끈 전시인 《에폴 드 서울》에 초점이 맞추어질 것이다.

5. 권영진, 「한국적 모더니즘의 창안: 1970년대 단색조 회화」, 『미술사학보』, 제35집, 2010, pp. 75-114.

6. 김은실, 「민족 담론과 여성: 문화, 권력, 주체에 대한 비판적 읽기를 위하여」, 『한국 여성학』, 제10집, 1994, pp. 45-46 참조.

7. 《에폴 드 서울》이 그 멤버가 바뀌면서 2000년까지 지속되었고, 박서보 작업의 변화를 보여주는 대규모 회고전도 작년부터 현재까지 부산에 이어 대구에서 열리고 있으며, 국립현대미술관에서도 지속적으로 단색조 회화 전시를 열어왔고 지금도 《한국의 단색화》전(2012. 3. 17-5. 19)이 열리고 있다.

8. 전시나 글을 통해 가장 많이 등장하는 단색조 화가로는 《흰색》전에 참여한 박서보·권영우·서승원·이동업·허황과 함께 정창섭·윤형근·하종현, 일본의 이우환, 프랑스의 김기린·정상화·김창렬 등을 들 수 있고 여성 작가 진옥선과 모노하에 참여한 곽인식, 오브제 작업과 회화를 왕래한 심문섭도 포함되는 경우가 많으며, 김환기의 1970년대 초 점화가 초기 경향으로 자리매김 되기도 한다. 이외에도 단색조 회화 전시에 상당히 자주 등장하는 이름으로 윤명로·이승조·최명영·이봉열·조용익·정영렬·김장섭·최병소·박장년·김종근·김홍석·최대섭·김진석·이상남·김태호·이정지·윤미란·이명미 등이 있다. 또한 단색조 회화를 개념적 경향의 한 시도로 실험한 김구림·이강소·이건용·김용익 등이 포함되기도 한다.



II. 한국적 모더니즘, 민족주의, 젠더

내가 처음 본 박서보의 <묘법>은 전통 목가구인 반단이 위의 벽에 걸려 있었다. 이것을 본 것은 1970년대 말 반포아파트의 거실에서였다(도판 4).⁹ 반단자와 아파트, 이 이질적인 이미지에서 나는 ‘민족주의’와 ‘근대주의’라는 화두를 떠올린다. 이들은 하나로 엮여 1970년대 한국 사회를 추동하였고 미술도 그 범위 속에 있었다. 그 그림이 그 거실에 그런 모습으로 걸렸던 것이 우연만은 아닌 것이다.



도판 4. 박서보, <묘법 No. 49~78>, 캔버스에 연필과 유채, 80,2×116,5cm(1970년대의 모습을 현재 분당 삼성아파트에 재현), 1978

“우리는 민족중흥의 역사적 사명을 띠고 이 땅에 태어났다.”

1970년대를 산 사람이라면 국민교육헌장(1968년 12월 5일 제정)의 이 첫 구절을 모르는 이는 없을 것이다. 이 땅에 태어나는 순간부터 ‘민족주의’가 삶의 목표가 되었던 때가 그 시절이다. 일제강점기 시대와 미군정 원조경제 시기를 거친, 그리고 남북으로 국토가 양분된 당대 한국 사회의 목표는 무엇보다도 정치, 경제적 자립이었다. 따라서 그 시대 한국은 전통의 보존뿐 아니라 근대화의 요구를 충족시켜야 국가적 자존을 이룰 수 있었다. 당대 민족주의는, 국민교육헌장의 두 번째 문구처럼, “조상의 빛난 얼을 오늘에 되살려야 하는, 즉 근대주의를 전제한 소위 ‘신민족주의’였다.¹⁰ 유구한 역사와 함께 당대성을 확보한 국가를 건설하는 것은 시·공적으로 일관되고 단일한 민족의 정체성을 확

9. 내가 이 그림을 본 것은 1978년 초부터 1979년 4월 사이에 나의 고모가 사시던 반포아파트에서다. 당시 일본에서 배운 꽃꽂이(초월류)를 가르치셨던 고모는 그림에도 관심을 가지게 되었고 박서보·서세옥·박노수·박길웅·이항성 등의 그림과 함께 골동품도 사셨다. 박서보의 그림은 꽃꽂이 그룹을 통해 알게 된 박서보의 제자, 석란희의 소개로 안성 화실에서 작가에게 직접 사셨는데, 60호 정도의 그림을 100만 원에 샀다. 고모와의 인터뷰, 2012년 4월 20일.

10. 신민족주의의 사관에 대해서는 유병용 외, 『한국현대사와 민족주의』, 집문당, 1996, pp. 4-5 참조.



립하는데 필수적인 것이었다. 특히 주류 국가와의 지정학적 구도 속에 진입하면서도 자국의 차이를 또한 부각시켜야 했던 제3세계에서는 이러한 신민족주의가 정체성 정치학의 효과적인 전략이 되었다. 이는 박정희가 말한 “신한국관, 신민족문화관”에 다름 아닌데,¹¹ 사실 이러한 민족주의는 당대 정권뿐 아니라 그 반대편에게도 강력한 이데올로기적 기반을 제공하였다.

문화의 영역 또한 이러한 민족주의 이데올로기를 비껴 갈 수는 없었다. 1972년에 ‘문화예술진흥법’이 제정되고 1974년에는 ‘경제개발 5개년 계획’을 연상시키는 ‘문예진흥 5개년 계획’이 수립되었다. 박정희는 “민족문화의 창달”¹²을 되뇌었고 당연히 전통문화 부문이 최우선적인 후원의 대상이 되었다. 1972년의 국립중앙박물관의 개관과 1975년의 국립문화재연구소의 개설로 전통문화 정책은 가시화되어 전통공예품과 전통건축을 발굴, 복원하고 그 예술적 가치를 재조명하는 작업이 이루어졌다. 한편 이를 해외에 알리는 사업도 본격화되어 《한국미술 오천 년》전이 1976년 일본을 시작으로 미국, 유럽 등지에서 열렸다.¹³ ‘반만년 역사’라는, 박정희 시대부터 끊임없이 들려온 경구가 미술에도 적용되었던 것이다. 이와 같은 전통미술의 국내·외적인 육성 과정은 안으로 동질성을 확보하고 밖으로는 그 동질성을 인증 받는 제3세계 민족주의 전략의 전형을 보여준다. 한편 이렇게 하여 ‘현대화된’ 전통은 자본주의 체제에도 유연하게 부응하였다. 전통유물들은 경매를 통해 고가로 팔리면서 투기의 대상으로 떠오르게 되었을 뿐 아니라, 복제품으로도 만들어져 유통되거나 수출되면서 그 이미지는 상품화되어 갔다. 인사동이 골동품 거리로 조성되기 시작한 것도 이와 때를 같이 한다.

당대 민족주의가 근대성을 담보로 한 것임을 환기할 때, 현대미술 또한 ‘민족문화의 창달’이라는 목표에서 예외가 아니었음은 쉽게 짐작할 수 있다. 현대미술에서 민족주의가 직접 구현된 예는 역사적 장면을 사실적 기법으로 그린 민족기록화나 충무공 등 위인들을 묘사한 기념조각 등 정부주도의 미술일 것

11. 박정희, 『하면 된다! 펼쳐 일어나자!』, 동서문화사, 2005, p. 417.

12. 예를 들어, 앞 책, p. 291.

13. 1976, 2,24-7,25, 일본 교토, 도미오카, 도쿄; 1979, 5,1-1981, 6, 미국 샌프란시스코 등 7개 도시; 1984, 2,15-5,13, 영국 런던; 1984, 2,15-1985, 1,13, 독일 함부르크, 쾰른.



도판 5. 박서보, <수출선박>, 캔버스에 유화, 197×290.9cm, 1973

이다. 그러나 개인 작업을 통해 이루어진 '순수미술' 또한 당대 주류 이데올로기의 세례에서 벗어날 수는 없었다. 동양화가 전시나 판매에 있어서 절대적인 강세를 보인 것이나 서양화에서도 백자나 고가구, 한복 입은 여인, 산사풍경 등이 자주 소재로 등장한 것은 '전통적인 것'에서 민족의 뿌리를 발견하려는 민족주의의 예술적 발현이다. 구상미술뿐 아니라 단색조 회화와 같은 추상미술도 예외가 아니었는데, 이는 민족주의가 얼마나 뿌리 깊은 이데올로기였는지를 보여 준다. 박서보가 <묘법>과 동시에 민족기록화를 그린 것이 지극히 자연스러운 일일 수도 있는 것이다(도판 5).

소위 '한국적 모더니즘'으로 창안된 단색조 회화는 '한국적 민주주의'를 지향한 유신체제의 예술적 대응물이다. 전통미술 및 그 예술관이 현대미술 및 그 이론과 만나는 단색조 회화는 '한국적'이면서도 '모던한' 미술이 될 수 있었으며, 따라서 당대가 요구한 민족주의의 적절한 기호가 될 수 있었다. <묘법>의 화면은 백자나 분청사기의 표면을 환기시키면서도 모더니스트들이 요구한 평면성을 충족시키는 것이었고, 그 위에 그어진 연필 자국은 서예의 붓질과 함께 추상표현주의자들의 '행위'를 연상시키는 요소였다. 또한 박서보가 자주 연



도판 6. 로버트 라이만, 〈VII〉, 골판지에 에나멜 페인트, 각 152.4×152.4cm(총 7개), 1969

급한 “무명성”이나 “중성구조”¹⁴ 등은 노장의 무위자연에 근거를 둔 것이었지만 뒤집어 보면 미니멀리즘의 기계적 공정이나 비개성화된 재질감을 풀이하는 어휘도 될 수 있었다. 외형상으로도, 형태나 필치를 반복하여 균일한 화면을 만들어낸 단색조 회화는 로버트 라이만 같은 미니멀리스트의 그림과 크게 다르지 않다(도판 6). 권영우나 정창섭, 그리

고 후기에는 박서보도 즐겨 사용한 한지 또한 전통의 기호이자 아르테 포베라나 모노하(物派) 작가들이 탐구한 물성에도 부응하는 재료였다. 이러한 특성들로 인하여, 단색조 회화는 동시대의 국제적 주류에 부응하면서도, 한편으로는 자국만의 차이를 드러내야 했던 당대 민족주의 정치학의 유용한 도구가 될 수 있었던 것이다.

이렇게 1970년대 한국 사회의 모든 영역은 민족의 정체성을 새롭게 구성하는데 목표가 집중되어 있었다. 여기서 그 정체성을 구성한 것은 가부장적 혈통이며, 따라서 여성과 여성적인 것이 배제된 것은 당연한 수순이다. 이 명확한 사실은 오랫동안 말해지지 않았는데, 이 또한 민족주의라는 강력한 신앙 때문이다. 그러나 우리나라에도 젠더 연구가 활성화되면서 우리 근대화 과정을 추동한 민족주의에도 대략 1990년대 초부터 이런 접근방식이 적용되었다.

이를 통해 특히 한국의 경우에는 유난히도 강력한 가부장제가 작동되어 왔음이 지적되었다. 식민시기를 겪은 제3세계의 가부장제는 식민시기 이전과 이

14. 박서보, 「단상 노트에서」, 『공간』, 1977년 1월, p. 46; 박서보, 「현대미술은 어디까지 왔나」, 『미술과 생활』, 1978년 7월, pp. 34-35. 이외에도 그가 쓴 여러 글에 이런 말들이 나온다.



후의 그것이 결합하여 보다 공고해지는데,¹⁵ 1970년대의 우리 사회가 그 모델이다. 여기서 여성은 결코 주체의 위치에 서지 못하였을 뿐 아니라 그 체제를 유지하기 위한 실질적인 혹은 상징적인 도구가 되었다. 여성은 부계혈통을 재생산하는 전통적인 현모양처의 위치에서 크게 벗어나지 못하였으며, 더하여 '민족'이라는 남성적 집단의 근대화를 위해 몸 바치는 여성노동자까지 출현하였다.¹⁶ 민족주의가 지칭하는 '우리' 속에 여성은 없었으므로 여성과 여성적인 것은 자연스럽게 소외되었을 뿐 아니라 남성적 순혈의 보존과 확장에 이용되는 것에는 더 강력한 명분이 주어졌던 것이다.

이렇게 1970년대 한국여성은 유교적인 가치관뿐 아니라 밖으로부터 들어온 자본주의 체제에도 순응해야 했다. 이는 민족적 전통의 보존뿐 아니라 민족의 근대화라는 과제가 더해진, 최정무가 말한 “초남성적 탈식민 민족주의”¹⁷의 소산이다. 즉, 제3세계 남성들은 스스로의 남성성을 행사할 뿐 아니라 식민지배자의 입장을 취함으로써 자신의 남성성을 재확인하는데, 따라서 제3세계 여성은 자국뿐 아니라 제국의 남성으로부터 이중의 억압을 받는 것이다.¹⁸

결국, 표면적으로는 제국주의에의 저항을 표방하는 제3세계 민족주의에서는 제국주의의 다른 얼굴이 보인다. 대외적으로는 주류에 편승함으로써 자신의 입지를 확보하면서 대내적으로는 스스로 그 주류의 입장을 취하는 남성적 정치학이 그것이다. 일제청산을 지상과제로 삼으면서도 한일협정을 체결하고 자립경제와 자주국방을 외치면서도 미국의 자본주의와 군사력을 수용하였던, 동시에 안으로는 철권정치를 휘둘렀던 당대 한국의 현실이 그 예다. 이러한 남성적인 힘의 논리를 나는 1970년대의 한국미술, 특히 단색조 회화를 통해 읽어 보고자 한다. 그것이 '한국적 모더니즘'으로 주도되는 과정에서 대외적으로는 주류 국가의 시선에 부응함으로써 정당성을 확보하고 대내적으로는 여성과 여성적인 것을 소외시키는 과정을 추적해 보고자 한다. 또한 이 과정에서 일본

15. 정현백, 「민족주의, 국가 그리고 페미니즘」, 『열린지성』, 제10호, 2001, p. 211.

16. 김영옥, 「70년대 근대화의 전개와 다양한 여성정체성의 형성」, 『글로벌라이제이션과 성의 정치학』, 2001(이화여대 한국여성연구원 학술대회 자료집), p. 29 참조.

17. 최정무, 「한국의 민족주의와 성(차)별구조」, 『위험한 여성: 젠더와 한국의 민족주의』(일레인 김, 최정무 편, 박은미 역), 도서출판 삼인, 2001, p. 50.

18. bell hooks, *Ain't I a Woman*, South End Press, 1981, pp. 87-117 참조.



과 같은 식민 종주국의 지배를 정당화하는 시선, 즉 식민지의 토착문화에 대한 “제국주의적 향수”¹⁹ 또한 주요 동인으로 작동했음을 주목하게 될 것이다.

특히, 단색조 회화가 우리 미술의 ‘다름’으로 부각시켰던 것은 그 화면이 함축한 모종의 ‘정신’이다. “백색은 생각한다”라는 이일의 말처럼, 단색조 화면은 색면 그 자체라기보다 사유작용이 이루어지는 표면으로 해석되었다. 그의 표현처럼, 그것은 “빛깔이기 이전에 하나의 정신”이었다.²⁰ 단색조 화가들은 물질과 신체적 행위를 탐구하면서도 물질에 깃든 정신, 행위를 통한 깨달음 등 일종의 역설의 미학을 통해 서구 미학과의 변별력을 확보하고자 하였던 것이다. 이는 식민지가 힘을 가진 타자에 대하여 우월한 위치를 확보할 수 있는 부분은 보이지 않고 경합될 수 없는 내부, 즉 ‘정신’이며, 따라서 식민지는 민족의 주체성을 그러한 정신에서 찾는다는 파사 채터지의 말을 환기하게 한다.²¹ 그러나 이러한 정체성 정치학 또한 식민의 역사에서 기인한, 따라서 밖으로부터 주어진 것이다. 프란츠 파농은 식민지 문화의 변모과정을 설명하면서, 주류 국가의 문화에 동화되는 시기 다음에는 자국의 독특한 정체성을 인식하는 시기가 온다고 했는데, 주류미술을 그대로 수용한 앵포르멜 다음에 온 단색조 회화가 그 적절한 예다. 그러나 이는, 파농의 말처럼, 전통을 낭만화하는 데 그치며 그 전통 또한 주류문화에서 빌려 온 철학적 전통과 미학적 관행에 의해 수정된 것이다.²² 단색조 회화를 통해 우리 고유의 미학으로 표방된 백색미학과 그 정신성이 일본에서의 《한국 5인의 작가 다섯 가지의 흰색》전(1975)을 통해 공식화되고, 거슬러 올라가면 일본 점령기의 야나기의 미학과 닿아 있는 것이 그 예가 될 것이다.

결국 단색조 회화가 표방한 민족의 정체성은 생래적인 것을 ‘발견한’ 것이 아니라 외부와의 관계를 통해 ‘만들어진’ 것이다. 제3세계는 주류 국가의 시선

19. Renato Rosaldo, *Culture and Truth: The Remaking of Social Analysis*, Beacon Press, 1989, p. 68.

20. 이일(1975), 「백색은 생각한다」(《한국 5인의 작가 다섯 가지의 흰색》전 도록), 『한국현대미술 다시 읽기 III』, Vol. 2(2003), p. 66.

21. Partha Chatterjee, “The Nationalist Resolution of the Women’s Question”, *Recasting Women*(eds. Kumkum Sangari and Sudesh Vaid), Rutgers Univ. Press, 1989, p. 238.

22. 파농이 말한 세 번째 단계는 민족주의에 기반한 투쟁과 혁명의 시기인데, 이는 민족미술에 해당한다고 볼 수 있다. Chidi Amuta(1989), “Fanon, Cabral and Nguigi on National Liberation”, *The Post-Colonial Studies Reader*(eds. Bill Ashcroft, Gareth Griffiths and Helen Tiffin), Routledge, 1995, pp. 158–159.

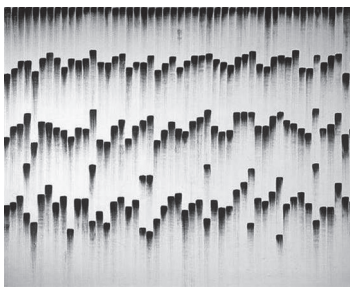


에 부응하면서 자국의 차이를 부각시키는 방법으로, 또는 그 시선에 상응하는 차이를 내세우는 방법으로 정체성 정치학을 실천할 수밖에 없는데, 이러한 동화와 차별화의 전략은 가부장적 혈통을 보존하고 확장하려는 남성적 정치학에 다름 아니다. 단색조 회화는 이처럼 그 미학을 통해 민족주의 전략에 부응하면서, 한편으로는 아무것도 말하지 않는 화면을 통해 지배체제에 암묵적으로 동의함으로써 시대의 주류로 부상할 수 있었다. 문인화와 추상미술이라는 전통과 현대의 남성문화가 만난 그 화면은 힘 있는 주류에 동화되는 동시에 또 하나의 주류로 서고자 하는 남성적 욕망의 산물이기도 하다. 다음에서는 단색조 회화운동의 역사를 통해 이를 구체적인 이야기로 읽어 보고자 한다.

Ⅲ. 단색조 회화운동의 부계혈통

단색조 회화운동에서 빼놓을 수 없는 두 인물을 꼽으라면, 우리는 우선 박서보를, 그리고 이우환을 떠올리게 될 것이다. 그러나 나는 이 운동의 홍일점, 그러나 매우 작은 점, 진옥선(1950-)도 떠올린다. 그러면서, 나는 이런 의문을 가지게 된다. 박서보와 이우환이 한국 현대미술의 거장이 되고 진옥선이 그렇지 않은 것이 작품의 질(質) 때문일까? 두 남성의 그림이 여성 작가의 것보다 정말 뛰어난 그림일까? 난 솔직히 작품 자체에서는 답을 찾을 수 없다.

연필 선을 반복한 박서보의 그림과 유화 붓 자국을 반복한 이우환의 그림(도판 7), 그리고 상자 형태를 반복한 진옥선의 그림(도판 8)은 반복한 형태만 다



도판 7. 이우환, <선에서>, 캔버스에 유채, 106×250cm, 1975



도판 8. 진옥선, <Answer 78-K>, 캔버스에 유채, 114×155cm, 1978



도판 9. 박서보와 이우환, 박서보의 작업실, 1972. 8

를 뿐 단색조 평면이라는 점에서는 큰 차이를 보이지 않는다. 물론 작품의 유사성이 곧 예술적 가치의 유사성을 의미하는 것은 아니지만, 적어도 화면 자체에서는 그 가치의 근거를 찾기가 어렵다.

여기서 나는 그 근거를 작품 외적인 변수, 즉 작품이 소통되는 사회적 맥락으로 옮겨 본다. 예술작품의 가치가 평가되는 과정은 일종의 사회적 현상이기 때문이다. 특히 외견상 유사한 작품을 시도한 미술가들 중에서 특징인이 주류가 된 경위를 설명하는 데에는 이러한 맥락적 접근이 더 유용한 도구가 될 것이다. 박서보와 이우환이 한데 묶여 단색조 회화의 주역이 되고 진옥선이 비주류로 남게 된 것이 적어도 작품의 질 때문만은 아니며, 그들이 처한 사회적 조건이 큰 변수로 작용하였으리라는 추정이 가능한 것이다. 진옥선이 여성이라는 사실은 이를 젠더의 창으로 접근하게 한다.

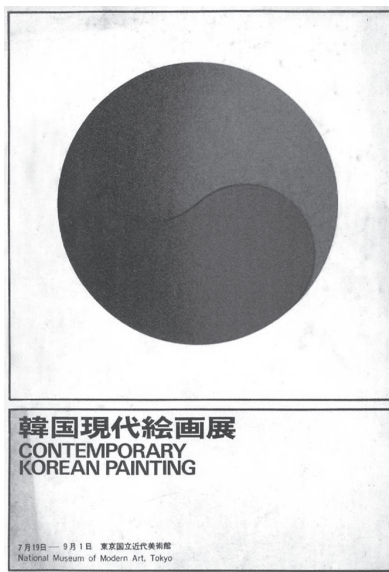


한편, 이 운동을 이끌어간 박서보와 이우환이라는 두 남성이 한국과 일본을 왕래하면서 작업한 작가들이라는 사실은 그 창을 국가 간의 관계로까지 확장할 단서를 준다.

1. 혈통의 발단으로서의 한일관계

단색조 회화운동의 부계혈통은 1972년에 찍은 박서보와 이우환의 사진에서 이미 예견되었다(도판 9). 이우환의 서울 개인전을 박서보의 작업실에서 준비하고 있는 모습을 찍은 이 사진은 예술적 동지로서의 두 사람의 관계를 보여준다. 그들의 벗은 모습을 둘 사이의 친밀함과 함께 남성으로서의 정체성을 더 분명히 드러낸다. 그들은 동료 예술가이자 ‘남성’으로 만나고 있는 것이다. 단색조 회화가 처음으로 전시되기 시작한 해로부터 1년 전에 찍힌 이 사진에서 나는 단색조 회화운동의 두 남성 시조들을 확인한다. 또한 그 사진이 찍힌 지 13년 후인 1985년에 새삼 미술잡지에 실렸다는 사실에서 이 두 남성의 관계를 축으로 주도되어 온 단색조 회화운동이 역사의 정설로 굳어졌음을 다시 확인한다.

이러한 부계혈통의 발원은 그들이 처음 만난 1968년으로 거슬러 올라간다. 그들은 그해 도쿄국립근대미술관에서 개최된 《한국현대회화전》(7. 19-9. 1)²³을 통해 처음 만났다. 그 전시는, 도록의 표지를 가득 채운 선명한 태극기가 증언하듯이(도판 10), 국가 정체성이 주요 계기가 된 전시였다. 또한 해방 후 최초로 일본에서 열린 한국현대미술전인 이 전시는 1965년 한일협정 이후 일본과의 국교 정상화 과정의 한 사례이기도 하다. 박서



도판 10. 《한국현대회화전》 도록, 1968

23. 20명이 참여한 이 전시에는 이후 단색조 회화운동의 주요 인물이 되는 박서보·정창섭·하중현·윤명로·이우환·곽인식 등도 참여하였다.



보와 이우환은 한국을 일본에 알리는 전시에 한국인으로서 함께 참여하면서 만난 것인데, 이러한 사실은 이후 이 둘의 공조를 통해 전개된 단색조 회화운동에서도 민족주의가 주요 계기가 되고 한일관계가 지정학적 조건으로 개입되는 과정의 전조를 보여준다.

당시 이 둘은 각각 한국과 일본에서 미술계의 리더 자리를 굳혀 오고 있었다. 1954년 홍익대를 졸업한 박서보는 1955년부터 안국동에 이봉상회화연구소를 열면서 실질적인 대표로 작가들을 끌어모으기 시작하여 이른바 ‘안국동파’를 만들고 1956년 《4인전》을 통해 ‘반국전선언’을 발표하고, 1957년부터는 ‘현대미술가협회’를 이끌며 전위의 주역으로 떠올라 그 자리를 지키고 있었다.²⁴ 한편 1956년에 서울대 동양화과에 입학하여 1학기를 마치고 일본으로 건너간 이우환은 니혼 대학교에서 철학을 공부하고 작가이자 평론가로 활동하고 있었다. 니시다 철학을 미술에 적용하여 이론적으로 무장한 그는 모노하의 창시자 중 하나로 실질적인 리더의 자리를 굳혀 가고 있었다. 이런 위치에 있던 이들에게 1968년의 첫 만남은 예술적으로나 사회적으로 상생하게 하는 절호의 기회가 되었다. 그 만남의 강렬함은 다음과 같은 박서보의 회고에서도 짐작할 수 있다.

“그와 근 20일간을 매일 같이 만나 미술 전반에 걸쳐 많은 의견을 나누면서 (...) 분명한 세계관으로 도도하게 어떤 권위와 맞서 가는 자세를 나는 사랑하지 않을 수가 없었다.”²⁵

이들은 처음부터 깊은 연대감을 느꼈으며 그것은 이후의 행보를 통해서도 나타난다. 우선 파리 비엔날레 등을 통해 해외 진출을 모색해 온 박서보에게는 가까운 일본으로의 진출이 급선무였고, 이우환은 그에게 유용한 교두보가 되어 주었다. 당시 한·일 미술교류를 모색하고 있던 일본미술계에서는 한국 출신 이우환이 매우 요긴한 전령사로 떠오르게 되었고, 일본에서 개최된 대부분의 한국 현대미술전에 직·간접적으로 개입하였기 때문이다.²⁶ 박서보는 1969

24. 이규일, 「박서보와 현대미술 운동」, 『월간미술』, 1991년 8월, pp. 122-128; 박서보, 「현대미술과 나」, 『화랑』, 1974년 여름, pp. 43-45 참조.

25. 박서보, 「이우환과의 만남, 68년 이후를 생각하다」, 『화랑』, 1984년 가을, p. 34.

26. 당시 박서보뿐 아니라 일본 진출을 꾀한 다른 작가들에게도 이우환은 중요한 통로가 되었으며, 이들의 일본 개인전 서문도 이우환과 함께 그와 친분이 있는 나카하라 유스케, 조셉 리브 등이 썼다. 김현숙,



년 도쿄에서 열린 제5회 《일본 국제청년미술작가》전을 시작으로 도쿄와 오사카, 교토 등지에서 지속적으로 한국 현대미술 그룹전에 참가하게 되고 1973년에는 무라마츠 화랑에서 개인전을 열게 되는데, 이런 과정에서 이우환의 직·간접적인 역할을 배제할 수 없다.

한편 이우환 또한 젊어서 떠난 한국에 입지를 형성할 필요를 느꼈고, 여기에 한국의 실세였던 박서보가 여러모로 도움이 되었다. 1969년 「사물에서 존재로」라는 글로 미술출판사 주최 미술평론 현상모집에 당선된 이우환은 글과 작업을 통해 한국에 알려졌다. 우선, 1969년에는 일본 현대미술을 소개하는 그의 글이 『공간』지²⁷에 실렸고, 1970년에는 「만남의 현상학 서설-새로운 예술론의 준비를 위하여」가 1970년에는 복사본으로, 1971년에는 'AG' 간행물을 통해 알려졌으며,²⁸ 1972년에는 「오브제 사상의 정체와 행방」²⁹이 『홍익미술』 창간호에 실렸다. 한편, 1969년 이우환은 제10회 《상파울로 비엔날레》에 한국 참여 작가로 선정되고, 1972년에는 명동화랑에서 개인전을 여는 등 한국에서의 작가적 위치도 확보하게 되는데, 이런 과정에서 박서보의 입김이 상당한 효력을 발휘하였다.³⁰

그 둘의 관계는 작업을 통해서도 나타난다. 박서보는, 《1968년 한국현대회 화전》에 출품한 이우환의 작품이 분무기로 전 화면에 형광도료를 뿌려 놓은 것이었고 그의 작업실에서는 캔버스 위에 아크릴 물감을 무수히 짜 놓은 그림을 보았다고 하였다. 또한 그것이 추상표현주의의 세례를 받은 서울화단과는 전혀 다른 경향이었다고 덧붙였다.³¹ 박서보는 단색조 평면이거나 유사한 형태가 반복된 이우환의 그림들에서 새로운 미술의 가능성을 보았고, 따라서 그것

²⁷ 「단색 회화에서의 한국성(담론) 연구」(한국현대미술연구회 심포지움 자료집), p. 17 참조.

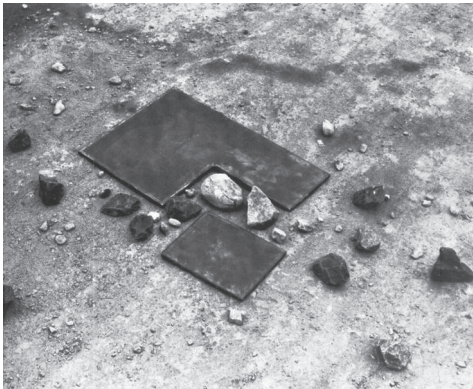
²⁷ 이우환, 「일본 현대미술의 동향」, 『공간』, 1969년 7월, pp. 78-82.

²⁸ 김미경에 의하면, 복사물에 1970년 12월이라는 메모가 되어 있는 것으로 보아 이 글은 이우환의 평론집 『만남을 찾아서』에 수록, 출판되는 1971년 1월 이전에 한국에 알려졌다. 1975년 9월에는 『공간』에도 실렸다. 김미경, 『모노하의 길에서 만난 이우환』, 공간사, 2006, p. 110.

²⁹ 『美術手帖』, 1969년 11월호에 발표하고 1971년에 출판된 평론집에도 수록된 「관념의 예술은 가능한가-오브제 사상의 정체와 행방」 중 III장을 뺀 I, II장만 발췌한 내용을 이일이 번역한 것이다.

³⁰ 같은 해 열린 《양데팡당》전에서 이우환은 파리비엔날레 출품작가 선정위원이 되는데, 당시 박서보가 이를 주관한 한국미협 부이사장이자 국제분과위원장이었다는 사실은 둘 간의 긴밀한 관계를 증명하는 예다.

³¹ 박서보(1984), p. 34.



도판 11. 이우환, 〈관계항〉, 땅 위에 철판, 돌, 250×200×40cm, 1968

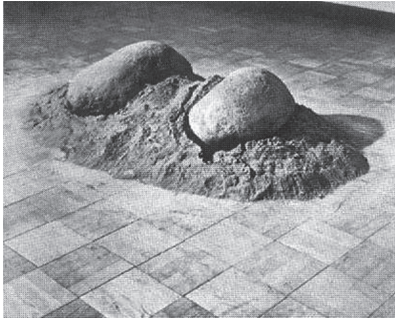
들이 그의 작업의 변화에 적어도 하나의 계기를 주었다고 볼 수 있다. 그러나 이우환은 이런 평면작업과 동시에 철판과 돌, 유리 등을 사용한 오브제 작업을 병행하고 있었으며 그런 작업을 주로 전시하였다(도판 11). 이는 모노하의 실험을 반영하는 것으로, 그가 쓴 글도 이를 이론적으로 뒷받침하

는 것이었고 한국작가들에게 끼친 그의 영향력도 주로 이런 작업을 통해서였다. 1972년의 《앙데팡당》전이 그 예로, 여기에는 회화와 조각 외에 오브제 작업으로 이루어진 ‘입체’ 부문이 첨가되었고, 선정위원이었던 이우환이 파리비엔날레 참여 작가로 선택한 이건용(1942-), 심문섭(1942-)도 그 부문의 작가였다(도판 12).

이렇게 이우환의 영향력은 주로 입체작업을 통해 나타나고 있었는데, 1973년 도쿄화랑의 전시를 기점으로 그의 작업의 중심이 단색조 평면으로 옮겨가게 된다.³² 이 해는 박서보 또한 단색조 평면인 〈묘법〉을 한국과 일본에서 처음으로 전시하기 시작하는 해다. 이우환이 평면작업을 시도한 시기는 1950년대 말까지 거슬러 올라가고 박서보 또한 최초의 〈묘법〉을 1967년 작품이라고 밝히고 있지만,³³ 이들이 모두 단색조 회화를 주요 작업으로 전시하기 시작한 것이 같은 해라는 사실이 중요하다. 단색조 회화는 언제 탄생했는지 알 수 없지만 그 ‘운동’이 1973년에 시작된 것은 확실하다. 박서보가 그해 무라마츠 화랑(6. 18-6. 24)과 명동화랑(10. 4-10. 10)에서, 이우환은 도쿄화랑(9. 10-9. 22)에

32. 박서보도 1971-1972년경 이우환은 나무판을 자귀로 난도질하듯 찍던 작업으로부터 캔버스에 그린다는 일로 전환하게 되었다고 하면서, 그러한 〈점과 선〉 연작을 발표하기 시작한 것은 1973년 도쿄화랑 전시를 통해서였다고 하였다. 박서보(1984), p. 40. 이 전시의 서문은 이후에 단색조 회화의 전문 비평가가 된 나카하라 유스케가 썼다.

33. 류병학은 이들의 작품제작 연도에 대해 체계적으로 이의를 제기하였다. 류병학, 『일그러진 우리들의 영웅: 한국현대미술 자성록』, 아침미디어, 2001, pp. 62-92 참조.



도판 12(위). 심문섭, 〈현전〉, 시멘트, 돌, 물, 250×200×60cm, 1974

도판 13(오른쪽). 이우환, 〈관계항〉, 캔버스에 분필, 백열전구 캔버스: 227×182×10cm, 전기줄: 400cm, 1972



서 단색조 회화를 처음 전시함으로써 단색조 회화운동은 탄생한 것이다.

그 과정을 추적해 보면, 그들이 처음 만난 1968년에 이우환은 오브제 작업에 더 치중하고 있었고 1972년 명동화랑 개인전에서도 크게 달라진 점은 없으며,³⁴ 도쿄화랑 전시가 있었던 1973년까지 1년 사이에 점차 평면으로 옮겨 오게 되었다. 박서보는 1968년에 강렬한 원색의 〈유전질〉 연작에 몰두해 있었으며 그 연작의 제작연도가 1970년까지 지속된 점으로 미루어 보아 그때부터 1973년까지 점차 단색조 평면으로 작업이 집중된 것으로 볼 수 있다. 그들은 거의 동시에 단색조 회화의 가능성을 간파하고 상호협동하게 되었으며, 이 과정에서 이우환의 이론이 단색조 회화에도 확대 적용되었던 것이다. 그가 모노하 이론을 통해 강조한 ‘모노(物)’라는 개념이 캔버스와 종이, 물감에도 적용되고 그가 드러내고자 한 물질들 간의 ‘관계’도 이런 회화 재료들 간의 관계로 풀이된 것이다. 그의 명동화랑 개인전 작품은 이를 시각적으로 드러내는 예다(도판 13). 여기서 바닥에 놓여 전등이 비추어진 캔버스는 회화도 ‘모노’가 될 수 있음을 문자 그대로 보여준다.³⁵ 이후 이우환의 작업이 평면과 입체를 아우르게

34. 이 전시에는 오브제 작업과 함께 회화도 전시되었으나 그의 전형적인 단색조 회화는 아니다.

35. 모노하 이론과 단색조 회화 이론 간의 연속성은 당대 주요 현대미술전에서 오브제 미술과 단색조 회화가 같이 전시되는 것을 통해서도 나타난다. 〈양데팡당〉전, 〈에콜 드 서울〉전, 〈서울현대미술제〉 등이 그 예다.



되고 박서보가 자신의 이론으로 내세운 것들 대부분이 이우환의 글에 빚지고 있으며,³⁶ 이우환이 박서보의 전시 평문을 써 준 것 등도 그 증거가 될 것이다.

이렇게 단색화 운동은 그 발원에서부터 한일관계라는 맥락이 교차되고 있는데, 여기서 두 국가의 위계는 식민지 시대의 그것과 크게 다르지 않다. 예컨대, 1973년 당시를 보면, 박서보가 일본에서 먼저 전시를 열었고 그 전시가 일본의 미술잡지에 특집으로 실리면서 성공을 거두고, 그 다음으로 이우환의 일본 전시가 있었고, 마지막으로 박서보가 다시 서울에서 전시를 여는데, 이런 과정은 일본에서의 인정이 단색조 회화운동의 발원에 주요 동인이 되었음을 시사한다. 한국은 문화지정학적으로 일본이라는 더 큰 주류에 복속된 위치에서 벗어나지 못하고 있었던 것이다.

이러한 한일관계를 더 구체적으로 드러내는 예가 그 유명한 《한국 5인의 작가—다섯 가지의 흰색》전(이하 《흰색》전으로 통칭)이다.³⁷ 1975년(5. 6-5. 24) 도쿄화랑에서 열린 이 전시는 박서보와 이우환 외에도 다양한 인적 관계를 통해 만들어졌다. 1973년을 전후해서 도쿄화랑의 대표인 야마모토 다카시와 평론가 나가하라 유스케 등 일본의 미술계 인사들이 한국을 방문한다. 그들은 한국의 작가들뿐 아니라 이우환의 개인전을 열어 준 명동화랑 사장 김문호도 알게 되고 박서보와 같은 대학의 교수였던 이일도 만났다. 야마모토는 1972년에도 한국에 왔는데, 이때 열린 《양데팡당》전을 통해 한국 작가들의 작업을 보았으며 특히 여기서 수상한 이동엽(1946-)을 위시해 허황(1946-), 서승원(1942-) 등의 단색조 그림에 관심을 갖게 되었을 것이다. 물론 이 과정에서 박서보의 역할 또한 컸을 것이며 한국과 일본에서의 개인전을 통해 그의 작품 또한 그들에게 각인되었을 것이다. 이런 과정 속에서 한국의 현대미술이 ‘흰색’이라는 공통분모로 수렴되었을 것이고, 그 결과 탄생한 것이 이 전시다. 자신의 흰색 컵 그림(도판 14)을 백자에 연관시킨 것이 야마모토 사장이라는 이동

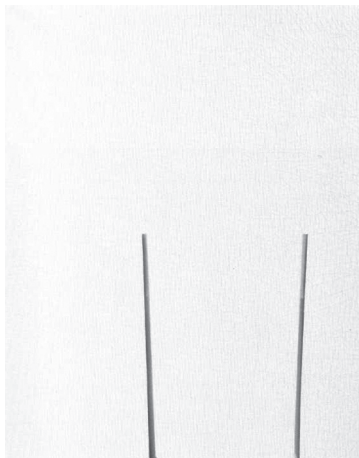
36. 예컨대, 구조 혹은 중성구조·관계·무명성·탈이미지·탈논리·탈근대·비표상 등 박서보의 글과 말에 자주 나오는 어휘들은 이우환의 글에 나온 것들이다. 박서보(1977), p. 46; 박서보(1978), pp. 32-41; 『중성구조와 논리의 종말: 만남의 현상학에서 국제주의에 이르기까지』(박서보와 장석원의 대화), 『공간』, 1978년 2월, pp. 8-12; 박서보, 『현대미술과 나(2)』, 『미술세계』, 1989년 11월, pp. 106-110; 이우환(1971), 『만남을 찾아서』(김혜신 역), 학교재, 2011 참조.

37. 이동엽·권영우·박서보·서승원·허황 등이 참여하였다.



업의 회고가 이를 뒷받침한다.³⁸

한국 현대미술의 백색미학이 일본인에 의해 주도되어 간 것인데, 그 연원은 잘 알려진 바와 같이 백의와 백자에서 한국의 미감을 발견한 야나기로 거슬러 올라간다.³⁹ 이 전시는 제국의 시선에 부응하는 식민지 미학의 연장선상에 있는 것이다. 작가선정과 서문을 담당한 나카하라는 도록의 글을 통해 이를 명문화한다. 그는 한국작가들의 “개인적인 차(差)를 넘어선 공통성”, 즉 한국적 정체성을 “백색”으로 규정하고 이를 “비전의 모태”라고



도판 14. 이동업, 〈상황〉, 캔버스에 유채, 162.2 × 130.3cm, 1972

하였는데, 같은 도록에 글을 쓴 한국 측 평론가 이일 또한 이를 그대로 받아들여 “백색은 (...) 한국민족과는 깊은 인연을 지녀 온 빛깔”이라고 하면서 이를 백의와 백자에 연관시킨다. 나아가 백색의 의미를 해석하는 입장이나 사용하는 용어까지 흡사하다. “모든 가능한 생성의 마당” “세계를 받아들이는 비전의 제시” 등 이일의 말에서 “현상의 생성과 소멸의 모태” “비전의 모태”라는 말로 백색을 해석한 나카하라의 음성이 들리는 것이다.⁴⁰ “생성” “모태” 등의 단어가 암시하듯이, 여기서 백색은 자연 혹은 여성과 유비되고 있는데, 이는 식민지에 대한 제국주의적 시선의 전형적인 예다. 즉, 개발되지 않은 식민지의 토착문화는 문명화된 제국의 힘을 확인하고 강화하며, 또한 정당화하는 이항대립적 기호가 되는 것이다. 나카하라는 또 다른 글에서 “한국작품은 우리나라[일본]의 작품과 같은 강한 인공성을 느끼게 하지 않는다. 웬지 자연에 내맡긴 듯 한 것

38. 오상길(편, 2003), p. 302.

39. 야나기의 백색미학에 대한 논쟁은 이미 1970년대 당시부터 일본과 한국에서 시작되었다. 예컨대, 홍사중은, “연초부터 일본에서는 백색논쟁이 조용하게 그러나 끈질기게 벌어졌다. 김양기가 ‘한국의 미는 모두 비애의 미라고 얘기해오던 유종열[야나기 무네요시]의 견해는 잘못’이라고 조일신문에 기고한데서 시작되었다”고 하면서 자신의 견해를 피력하였다. 홍사중, 『백색논쟁』, 『계간미술』, 1977년 가을, pp. 67-70.

40. 이일(1975), pp. 64-68; 나카하라 유스케(1975), 『한국 5인의 작가·다섯 개의 흰색』(《흰색》전 도록), 『한국 현대미술 다시 읽기 III』, Vol. 2(2003), pp. 57-61.



이 강하게 느껴진다”⁴¹라고 하여 이런 이분법적 시선을 더 노골적으로 드러낸다. 문제는, 이일의 글이 보여주는 것처럼 이러한 제국주의적 시선이 그대로 식민지에 의해 되풀이된다는 것이다. 민족주의의 기호가 된 단색조미학이 사실은 그 민족주의를 위협하는 식민지 미학인 것이다.

이러한 식민성은 단색조 회화가 정착되는 과정을 통해서도 드러난다. 출판작가 전원의 작품이 팔리고, 그해 아사히신문이 선정한 ‘인상에 남는 전(全)일본 5대전’에 뽑힐 정도로 영향력이 컸던 《흰색》전은 한국 현대미술이 단색조 회화로, 그 단색조가 ‘흰색’으로 정착되는 분기점이 되었다. 전시서문이 전시기간에 『홍익학보』에 게재되는 등, 이 전시의 영향력은 한국에도 그대로 이 전되었다. 단색조 회화는 일본에서의 평가를 통해 한국 현대미술의 주류가 되었던 것인데, 이런 구도는 이후에도 지속된다. 《흰색》전 이후 야마모토와 나카하라는 거의 매년 한국을 방문하였고, 1977년에는 이들과 아사히신문 논설위원 오가와 마사타카가 작가를 선정하여 도쿄 센트럴미술관에서 《한국 현대미술의 단면》전(이후 《단면》전으로 통칭)을 여는데,⁴² 전시작 대부분이 단색조 회화였음은 두말할 여지가 없다. 당시 이일은 《단면》전에 참여한 작가들을 “70년대의 작가들”⁴³이라고 지칭함으로써 단색조 회화를 1970년대의 한국미술을 대표하는 경향으로 자리매김한다. 일본에서 만들어낸 한국 현대미술의 대표자들을 한국이 받아들이는 격인데, 이렇게 만들어진 작가 군은 일본에서 열린 이후의 한국전에서도 큰 변화가 없다. 후쿠오카 미술관에서 열린 《아시아 현대미술전》(1980), 교토시립미술관에서 열린 《한국현대미술의 위상전》(이후 《위상전》으로 통칭, 1982),⁴⁴ 도쿄도미술관 등 일본 5개 도시 미술관을 순회한 《한국현대미술전: 70년대 후반 하나의 양상》전(이후 《양상》전으로 통칭, 1983) 등이 그 예다.

이 전시들을 통해 단색조 회화는 한국의 주류 미술로 자리 잡게 되며, 여기

41. 나카하라 유스케(1982), 「전람회에 붙여」(《위상전》 도록), 앞 책, p. 211.

42. 이일에 의하면, 이 세 사람은 1977년 7월 내한하여 50여명의 작업실을 방문하여 19명 작가를 선정했다고 한다. 이일, 「《한국현대미술의 단면》전」, 『공간』, 1977년 9월, p. 83.

43. 앞 글, p. 84.

44. 나카하라와 함께 이 전시의 도록을 쓴 이경성도 백색을 “한국인의 체질화된 조형의식의 발현”이라고 하였다. 이경성(1982), 「한국현대미술의 위상전」(《위상전》 도록), 『한국현대미술 다시 읽기 Ⅲ』, Vol. 2(2003), p. 210.



에 관여한 작가와 평론가 군 또한 주류로 부상하게 된다. 박서보는 이 전시들 모두에, 이우환은 《양상》전만 빼고 모두에 참여하였으며, 특히 홍익대 동문들이 참여 작가의 대다수를 차지하였다. 1950년대 말 현대미협 시절부터 구축되기 시작한 소위 '박서보 사단'의 결속력이 더 강화된 것이다. '한국의' 현대미술의 부계혈통이 단색조 회화라는 '한국적' 모더니즘을 통해 더 선명하게 부각된 것인데, 이는 단색조 회화의 민족주의적 계기를, 그리고 그 남성중심주의를 확인하게 한다.

또한 그 과정이 일본이라는 힘 있는 타자와의 관계 속에서 이루어졌다는 점은 민족주의가 제국주의라는 정반대의 얼굴을 함축하고 있음을 시사한다. 제3세계의 민족주의는 제국의 시선에 부응하는 방법으로 민족적 순혈성을 확인하며, 또한 이러한 제국의 시선은 다시 내부의 타자로 향하면서 그 순혈성을 강화하는 전략을 취하는데, 그것이 단색조 회화운동에서도 그대로 나타나는 것이다. 즉, 단색조 회화운동의 부계혈통은, 바깥의 더 큰 남성성에 합류함으로써 자신의 남성성을 확인하고 안으로는 자신과 다른 것, 즉 여성과 여성적인 것과의 차별화를 통해 그것을 내적으로 결속시키는 남성적 정치학의 공간이자 그 산물이다. 다음에서는 단색조 회화운동의 국내에서의 전개과정을 통해 부계혈통의 내적 결속의 과정을 살펴보기로 한다.

2. 부계혈통의 내적 결속의 과정

앞서 살펴본 바와 같이 단색조 회화운동은 박서보와 이우환의 개인전을 통해 1973년에 시작되었다고 볼 수 있지만, 단색조 회화가 전시에 나오기 시작한 것은 1972년부터인 것으로 추정된다. 그해 8월(8. 1-8. 15)에 열린 제1회 《양태팡당》전에 이동엽, 허황, 서승원 등이 단색조 회화를 출품하고 그중 이동엽이 회화부문 1석상을 수상하였다(도판 14). 이어 1973년에는 명동화랑에서 열린 《한국 현대미술 1957-1972》전(2. 17-3. 4)에 단색조 회화가 오브제 미술과 함께 '조형과 반조형'이라는 독립된 섹션으로 분류되어 전시되었다.⁴⁵ 국제전 작가

45. 앵포르멜 회화와 조각은 '추상-상황' 부문에 단색조 회화·기하추상·오브제 미술 등은 '조형과 반조형' 부문에 전시되었다. 이 전시에서 박서보는 앵포르멜 회화를, 권영우·서승원·이동엽·허황·이반·김구림·서승원·심문섭 등이 단색조 회화를 전시하였다. 명동화랑은 1973년의 박서보·윤형근 개인전, 1974년의 하



선정을 위해 기획된 《앙데팡당》전은 단색조 화가들의 지속적인 발표의 장이 되며 박서보도 1974년 2회전부터 출품하게 되는데, 회화 부문이 수적으로 우세했던 이 공모전은 단색조 회화가 주류미술로 확립되는데 큰 몫을 했다.⁴⁶ 여기에는 주최 측인 한국미협회의 요직에 있던 박서보의 입김 또한 상당히 작용했을 것으로 보인다.⁴⁷

특히 일본에서 《흰색》전이 열린 1975년을 기점으로 국내의 주요 전시는 단색조 회화로 집중되는데, 그 실질적인 견인차가 된 것이 두 달 후인 그 해 7월 박서보가 만든 《에콜 드 서울》전(7. 30-8. 5)이다. 그는 기존제도에 입성하는 것에 만족하지 않고 스스로 제도를 세우기에 이른 것이다. 창립전부터 《앙데팡당》전과 유사한 작가 군을 보여준 이 전시는 ‘앙데팡당’과 공조하면서 단색조 회화운동의 내적 결속력을 다져 갔다. 단색조 회화가 하나의 사조로 확립된 이후에도 오랫동안 지속된 이 그룹전은 시대의 변화와 함께 극사실화 등 새로운 경향들을 수용하게 되지만 큰 줄기는 변화되지 않는다.⁴⁸ 《에콜 드 서울 20년·모노크롬 20년》(1995)이라는 20주년 기념전 타이틀이 시사하는 바처럼 이 그룹전은 단색조 회화의 가장 큰 온상이 되어 온 것이다.

《에콜 드 서울》은 출범부터 호전성을 드러낸다. 다수가 ‘AG’에서 탈퇴한 작가들로 이루어진⁴⁹ 이 연례전은 1969년부터 가장 전위적인 그룹으로 여세를 몰아가던 ‘AG’ 해체의 계기가 되었다. 박서보는 창립전부터 초대작가도 스스로 선정하고 전시는 국립현대미술관에서 개최하여 막강한 권력을 과시하였다. 그는 1976년 2회전부터 운영위원과 커미셔너를 분할하고 자신은 운영위원을 맡음으로써 의견상 권력의 안배를 시도하는 듯하나, 운영위원이 커미셔너를 지

총현의 개인전 등 이후에도 단색조 회화전을 열었다.

46. 1977년에 열린 5회전을 예로 들면, 회화 159점, 판화 7점, 입체 30점이었다.

47. 박서보는 1970-1977년에는 부이사장 겸 국제분과위원장을, 1977-1980년에는 이사장을 역임하였는데, 그의 임기가 끝난 후 개최된 1980년 마지막 전시에는 전년도까지 출품했던 박서보나 단색조 화가들은 거의 참여하지 않은 것이 이를 반증한다. 마지막 전시에 참여한 단색조 화가는 이항미, 이명미 등 여성들뿐이었다. 『제8회 앙데팡당전, 한국미술협회, 1980(전시도록) 참조.

48. 이 전시는 2000년까지 지속되었다. 1996년에는 주최자가 재단법인 서보미술문화재단으로 이관되는데, 이는 1994년에 박서보가 설립하여 스스로 이사장이 된 재단이다.

49. 김구림·김동규·박석원·서승원·심문섭·이강소·이승조·최명영이 탈퇴하여 ‘에콜 드 서울’로 오고 하중현·이건용·김한·신학철 등이 잔류하였는데 ‘AG’는 결국 해체되었다. 이중 하중현은 2회전부터, 이건용은 5회전부터 ‘에콜 드 서울’에 합류하였다.



명함에 따라 커미셔너도 단색조 계열 작가들과 이를 지지하는 평론가들로 구성된 점에서 권력독점의 양상에는 변함이 없다. 그후 박서보는 계속 운영위원으로 남아 있었으며 1983년 8회전부터는 홀로 운영위원을 맡았고 9회전부터는 커미셔너도 1명만을 선정하였는데, 물론 커미셔너의 색깔은 이전과 다름이 없었다. 심지어 12회전처럼 박서보가 운영위원과 커미셔너를 모두 맡는 경우도 있었다. 그리고 이 모든 전시에서 박서보는 초대작가로 참여하였다. 자기가 자기를 초대하는 아이러니를 연출해 온 이 기이한 그룹전은 박서보가 세우고 이끌어 온 그의 제국이었다.

《에콜 드 서울》을 통해 박서보 사단은 박서보 제국으로 확장되는데, 이 단색조 제국의 혈통을 흐르는 주요 성분은 소위 '홍대파'라는 학연이다. 학연에 따른 계파의 연원은 국내에 미술대학이 창설되기 시작한 해방 직후로 거슬러 올라간다. 이화여대는 1945년에, 서울대는 1946년에, 홍익대는 1950년에 미술과 또는 미술학부를 설치하는데, 여성대학이었던 이화여대는 일찍부터 주류에서 밀려나고 서울대와 홍익대가 미술계의 양대 주류를 형성하게 된다. 홍대파는 대한미협을, 서울대파는 한국미협을 주도하면서 대결구도가 고착화되는데, 이런 구도는 이 두 단체가 5·16혁명 정부에 의해 해체되고 한국미협이라는 정부기관으로 새롭게 발족되는 1962년 이후에도 지속되면서 향후 현대미술 운동의 주요 변수가 된다.

홍익대를 졸업하고 모교 교수가 된(1962-1997) 박서보는 일찍부터 모교 출신 동료, 후배들과 인맥을 만들면서 홍대파의 선봉에 서 왔다. 1957년에 발족한 '현대미술가협회'가 그 발단으로, 같은 해 2회전부터 합류한 그는 이를 이끌다가 1962년에는 이를 해체하고 '60년미술가협회'와 통합한 '악튀엘' 창립의 주역이 되는데, 이것 또한 2년 후에는 해체하게 된다. 이러한 이합집산은 이후에도 계속되었고 이른바 '박서보 사단'은 이런 과정과 긴밀하게 짜이면서 형성되어 갔다.⁵⁰ 특히 박서보가 한국미협 부이사장이 되는 1970년부터는 그가 국전 운영과 각종 국제전 출품에 관여하면서 국내·외적으로 세력을 확장해 간다. 반국전 선언의 주동자가 국전 중심 세력이 되는 역설을 연출한 것인데, 이를

50. 최홍근, 「한국화단의 계보」, 『계간미술』, 1979년 9월호, pp. 153-160 참조.



통해 홍대파는 더욱 세력을 강화하게 된다.

이러한 상황에서 박서보가 단색조 회화의 본거지로 결성한 《에콜 드 서울》은 단색조 회화 가 곧 홍대파와 연계되는 계기가 되었다. 물론 서울대 출신도 여기에 참여한 예가 적지 않으나 수적으로 홍대 출신을 따라갈 수는 없었다.⁵¹ 특히 커미셔너로 참여한 평론가들은 모두 홍대 계열이었다.⁵² 평론가들도 이 그룹을 통해 세대를 이어가며 단색조 회화를 지지하고 또한 이를 통해 자신의 입지를 굳혀갔는데, 이 과정에서 평론가들의 홍대파 계보도 만들어졌다. 작업과 이론 모두를 통해 홍대파가 결속을 다져 간 것이다. 한편 1975년 12월에는 3년 전에 발족한 《서울현대미술제》가 첫 전시를 시작하는데, 이 전시는 7월 말에 개막한 《에콜 드 서울》보다 대규모였으나 출품작가 분포와 작품경향에 있어서는 크게 다르지 않았다.⁵³ 10명의 운영위원 속에도 물론 박서보가 들어 있었고 학연 안배의 의도가 보임에도 불구하고 홍대파가 대다수였다.⁵⁴ 홍대파의 아성은 《에콜 드 서울》과 《서울현대미술제》, 그리고 《앙데팡당》전을 통해 그 견고함을 더해 간 것이다. 더욱이 1977년에는 박서보가 한국미협 이사장이 되고 1979년에는 대한민국문화예술상(미술부문 대통령상)을 타는 등 승승장구하면서, 홍대파와 단색조 회화는 당대 미술의 중심에 서게 된다.⁵⁵

이렇게 단색조 회화운동은 박서보가 이끈 홍대파를 중심으로 전개되었고 그 가 미술계 정치의 거점인 한국미협의 요직에 있는 동안 그 운동은 최고조에 이르렀다. 이는 어떤 예술운동도 순수한 예술적 동기에 의해 추동되는 것은 아니

51. 제1회전의 경우 총 24명 중 홍대출신 15명, 서울대출신 4명, 기타 및 미상이 5명이다. 제5회전의 경우, 총 66명중 홍대출신 46명, 서울대 수학 혹은 졸업 9명, 서울대와 홍대를 모두 다닌 경우 3명, 기타 및 미상이 8명이다.

52. 오광수·김복영·유재길·윤진섭·서성록·김영순·조광석은 홍대를 수학하거나 졸업한 경우도 이일과 이경성은 홍대교수였다.

53. 제1회전의 경우 총 96명 중 홍대출신이 53명, 서울대 출신이 12명, 기타 및 미상이 31명이다.

54. 박서보·정영렬·최대섭·최기원·이승조 등이 홍대출신이고 심문섭·이강소·하인두 등이 서울대 출신이며, 윤형근은 서울대를 다니다 홍대를 졸업했고 김구림은 대구에서 대학을 다니다 중퇴한 것으로 알려져 있다.

55. 단색조 회화는 이후 여러 전시들을 통해 1970년대의 미술로 자리매김 된다. 《한국현대미술 20년의 동향》(국립현대미술관, 1978), 《한국현대회화 70년대의 흐름》(위커킬미술관, 1988), 《한국미술의 모더니즘: 1970-1979》(무역센터현대미술관, 1988), 《한국 현대미술의 한국성 모색》(한원미술관, 1991), 《1970년대 한국의 모노크롬》(현대화랑, 1996), 《사유과 감성의 시대》(국립현대미술관, 2002), 《한국의 단색화》(국립현대미술관, 2012) 등이 그 예다.



라는 사실을 확인하게 한다. 특정한 동질성에 근거해 주류를 형성하는 순혈주의적 정체성 정치학에서 미술가들도 예외가 아니었던 것인데, 이를 통해 민족주의가 단색조 회화의 미학뿐 아니라 그 운동을 통해서도 되풀이되는 것을 목격할 수 있다. 그런데, 역설적인 것은 이러한 순혈성이란 모종의 이해관계에 따라 '만들어지는' 것이며, 따라서 순혈주의가 오히려 끊임없는 이합집산을 유발한다는 점이다. 단색조 회화운동도 전체적으로는 홍대파가 주도하지만, 한편으로는 서울대 출신과 이질적인 배경의 작가들을 흡수하기도, 홍대 출신이 떨어져 나가기도 하는데, 이를 추동한 것 또한 주류를 만들어 내고 그 힘을 강화하려는 남성적 욕망이다. 단색조 회화운동을 부계혈통의 형성과정으로 보는 것은, 그 계보가 생물학적인 남성들로 이루어졌다는 점에서 뿐 아니라, 더 근본적으로는 이렇게 남성적 힘의 논리가 그 과정을 추동하였다는 점에 있다.

한편 단색조 화가들의 국내적 결속력에 힘을 실어 준 것은 그들의 국제적 활동이다. 당시 국제전 참여 작가의 대다수는 당연히 단색조 화가들이 차지하는데,⁵⁶ 이런 국제전들은 단색조 회화가 '한국적 모더니즘'으로 공인되는 통로를 제공하였다. 외부의 더 큰 주류에 합류함으로써 자국의 위상을 확인하는 제3세계의 정체성 정치학의 주요 도구가 된 것인데, 이는 앞서 살펴보았듯이 그 운동이 발원하는 한일관계에서부터 시작된 것이다. 단색조 화가들이 '한국적인 것'으로 내세운 것은 원래 한국적인 것이었다기보다 더 큰 주류에 의해 한국적인 것으로 승인된 것이었다.

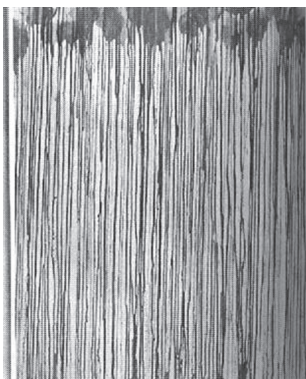
결국, 단색조 회화운동은 국내·외적으로 동화와 차별화 전략을 적절하게 구사하면서 부계혈통을 구축해 온 남성적 정치학의 역사에 다름 아니다. 같은 것은 포섭하고 다른 것은 억제하고 배제하여 주류의 순혈을 보존하려는 순혈주의가 그 운동을 추동해 온 것인데, 여기서 여성과 여성적인 것은 자연히 소외되어 갔다. 다음에서는 이렇게 소외된 여성들의 위치를 추적해 보고자 한다.

56. 『한국현대미술 해외진출 60년, 1950-2010』, 김달진 미술자료박물관, 2011, pp. 177-179 참조.



IV. 1970년대 미술에서의 여성의 위치

단색조 회화가 번성했던 1970년대 미술에서의 여성 소외 현상은 우선 주요 그룹전의 구성원이 된 여성미술가가 극소수라는 점을 통해 드러난다. 《에콜 드 서울》의 경우가 그 예인데, 창립전의 경우 초대작가 총 24명 중 여성은 이향미(1948-) 1명뿐이었다. 이우환처럼 단색조 필치를 아래로 죽죽 내려 그은 작품(도판 15)을 출품한 그녀는 당시 27세의 홍대 출신 젊은 작가였는데, 그 후 2, 5회전 외에는 명단에서 그녀의 이름이 보이지 않는다. 이 그룹전에 지속적으로 참가한 여성 작가는 진옥선이다. 이향미보다 두 살 아래 홍대 출신인 그녀는 2회전부터 상자 형태를 반복한 특유의 단색조 회화를 출품하였다. 그녀는 단색조 화가들이 중심이 된 국내·외 전시들에 단골로 초대됨으로써 단색조 회화의 역사 속에 여성으로서는 유일하게 그 존재가 각인되었다.⁵⁷ 1979년 5회전에는 서울대 출신 여성 작가 신옥주(1954-)가 입체 부문에 영입되어 이후 꾸준히



도판 15. 이향미, 〈색자체-ㅋ〉, 캔버스에 아크릴릭, 195×130cm, 1975

참여하였다. 이렇게 4회전까지는 여성이 1-2명 이다가 5회전에는 3명, 6회전에는 5명으로 늘어나는데, 30명 내외이던 초대작가 수가 5, 6회전에서는 2배로 늘어난 것을 감안하면 비율에 있어서는 큰 변화가 없는 셈이다. 1980년대 초를 기점으로 이정지(1943-), 윤미란(1948-), 이명미(1950-) 등 여성 단색조 화가들이 점차 합류하면서 여성의 비율이 늘어나기는 하지만 남성작가 수에 비하면 여전히 소수이며 그들 역시 대부분이 홍대 출신이다.⁵⁸

57. 《에콜 드 서울》에는 1976-1991년과 1995, 1996년에, 《앙데팡당》전에는 1974-1979년에 참여했고, 서울현대 미술제에도 1975년 1회전부터 지속적으로 참여했으며, 1978년 《한국미술대상전》에서는 대상을 수상하였다. 또한, 일본에서의 《단면》전(1977), 《위상전》(1982), 《양상》전(1983), 《카뉴국제회화》전(1975), 《상파울로 비엔날레》(1979) 등 국제전에도 참여하고 카뉴에서는 국가상을 받았다.

58. 예컨대 1987년 12회전에는 49명 중 11명의 여성 작가가 참여하여 여성의 비율이 1/5까지 올라가지만, 이후 그 비율은 크게 변화되지 않는다. 또한 이 11명 중 홍대 7명, 서울대 3명, 부산대 1명으로 남성들의 출신분포와 다르지 않다. 한편, 역대 커미셔너 중 여성은 홍대 출신 평론가 김영순 1명으로 작가의 경우보다 더 비율이 희박하다. 작가와 평론가 모두 커미셔너가 될 수 있는 이 집단에서 여성이 커미셔너가 되려면 홍대출신 평론가여야 했으며 그것도 1993년에야 가능했다.



이처럼 단색조 회화 집단의 경우도 다른 사회적 집단과 마찬가지로 여성의 진입 자체가 어려웠고 진입했다 하더라도 주변의 위치에 머물러 있었다. 이러한 어려움에도 불구하고, 단색조 회화가 지배하는 당대 미술계에서 여성이 주요 작가가 되기 위해서는 그 운동의 일원이 되어야 했고 흥대 출신인 것이 유리했다. 여성들도 남성적인 미학을 수용하고 남성적인 정치학에 부응해야 남성적인 논리가 지배하는 사회의 일원이 될 수 있었던 것이다.

그러면 단색조 회화가 등장하고 번성한 1970년대에는 단색조 화가가 아닌 여성 미술가들은 없었는가? 당연히 아니다. 우선 이들보다 윗세대로 남성 중심의 미술계에서 살아남은 소수의 여성미술가들이 있었다. 동양화가 박래현(1920-1976)과 천경자(1924-), 조각가 김정숙(1917-1991)과 윤영자(1924-) 등이 당시 40, 50대 중견작가로 활동하고 있었고, 그보다 젊은 30, 40대 작가로 동양화가 원문자(1944-), 이숙자(1942-), 송수련(1945-), 서양화가 이수재(1933-), 석란희(1939-), 최옥경(1940-1985), 홍정희(1945-) 등도 미술계에 이름을 알리고 있었다. 또한 일찍이 프랑스로 유학을 떠난 이성자(1914-)와 방혜자(1937-)는 파리와 서울을 오가며 작업하고 있었다. 이들은 동양화의 현대화를 시도하거나 서구의 현대미술을 실험한 점에서 동년배의 남성작가들과 크게 다르지 않았다. 여성미술가들도 당대의 주류 양식 즉 남성들의 어휘를 구사해야만 예술가의 반열에 오를 수 있었던 것이다. 그러나 이들마저도 점차 단색조 회화가 부상함에 따라 미술계의 가장 앞자리는 차지할 수 없었다. 1950-1960년대의 경향에 머물러 있던 이들의 작업이 이미 지나간 경향으로 간주되었기 때문이다.

이처럼 1970년대 미술계에서 여성미술가들에 할당된 위치는 이전부터 꾸준히 경력을 쌓아 온 기성작가의 자리에 한정되었으며 그것도 소수에 불과하였다. 당대 전위미술로 평가 받은 단색조 화단에서는 진옥선 외에 뚜렷한 자리를 차지한 여성 작가는 찾을 수가 없다. 그러나 이들 외에도 자신만의 방법으로 작업하는 여성미술가들은 분명히 존재했다. 단지 이들은 스스로 혹은 타의로 변방에 머물러 있었을 뿐이다. 여성미술가들은 단체를 형성하거나 기성단체에 참여하는 경우가 드물었으며 화단정치에 관여하는 경우도 별로 없었는데,



이는 여성들의 타고난 체질 때문이기도 하지만 당대 미술계의 남성중심주의의 소산이기도 하다. 여성 미술단체로는 이화여대 출신 작가들로 구성된 ‘녹미회’(1949-) 같은 동문회 성격의 단체, 혹은 단순히 여성이라는 명분으로 모인 ‘한국여류화가회’(1974-)가 있었는데, 이는 미학적이거나 정치적인 목표 아래 결성된 단체가 아니었다.

이러한 상황을 고려할 때, ‘표현’ 그룹은 여성적 정체성 의식을 기반으로 모인 최초의 단체라는 점에서 주목할 만하다. 이 그룹의 작가들은 구상적 양식이나 장식적 문양, 공예적 재료 등 주류미술에서 배제된 어휘들을 과감하게 포용하는 방법으로 여성의 ‘다름’을 적극적으로 ‘표현’하였다.⁵⁹ 이 그룹은 1971년에 창립전(9. 13-9. 17)을 가졌는데, 그 장소가 2년 후 단색조 회화운동을 촉발한 명동화랑이었다는 점은 흥미롭다. 같은 화랑에서 전시했음에도 불구하고 한쪽은 역사의 주역이 되고 한쪽은 그 지층 속에 묻혀 버린 것이 실력 또는 우연만은 아닐 것이다. 한쪽은 남성들이고 다른 한쪽은 여성들, 그것도 자신의 여성성을 의식적으로 드러내고자 한 여성들이라는 사실에서, 이들의 입지에 젠더가 큰 변수가 되었음을 추정할 수 있다. 또한 이 그룹의 멤버가 유연희(1948-), 이은산(1948-) 등 이화여대와 서울대 출신 작가들로 이루어졌다는 사실⁶⁰ 또한 흥대 중심의 단색조 회화 집단과 대비되는 점이다. 이 그룹은 《에 폴 드 서울》과 유사하게 1990년대까지 지속되었음에도 불구하고 미술계의 전면에 드러난 적이 없는 것 또한 우리 미술계의 여성소외 현상을 드러내는 측면이다.

한편 여성미술가들 외에 당대 미술에 관여한 또 다른 여성들이 있었는데, 작품의 매매를 담당한 상업적 유통공간의 여성들이다. 사실 이들은 여성미술가들보다도 당대미술을 특정한 방향으로 이끄는 데 더 결정적인 역할을 하였고도 볼 수 있다. 자본주의가 궤도에 오르게 되는 당대 사회에서 작품의 상업적 유통은 그 예술적 성패까지를 가늠하는 주요 변수가 되었기 때문이다.

59. 김홍희는 이들을 한국 최초의 페미니스트 그룹으로 자리매김했다. 김홍희, 「미술에서의 페미니즘과 한국의 여성주의 미술」, 『여성, 그 다름과 힘』(김홍희 편), 삼신각, 1994(전시도록), pp. 200-201 참조.

60. 이대 출신 유연희·노정란, 서울대와 이대를 다닌 윤효준, 서울대 출신 이은산·최예심·김명희 등이 주축이 되었다.



미술시장이 활성화되는 1970년대에는 서울에 20여개의 상업화랑이 개관하는데 여성이 대표인 경우가 2/3 정도로 추정된다.⁶¹ 그중 현대화랑의 대표 박명자(1943-)는 단색조 회화를 후원한 주역이다. 그녀는 1956년에 문을 연 상업화랑의 효시 반도화랑⁶²에서 1961년부터 운영을 맡아오다 1970년에 자신의 화랑을 열었다. 그녀는 처음에는 당대의 동양화 붐에 부응하는 동양화 전시와 함께 이중섭, 김환기, 박수근 전을 통해 서양화에도 전시를 할애하면서 점차 미술 인구를 서양화 쪽으로 이동시키는 역할을 하였고, 1978년에는 이우환 전, 1981년에는 박서보 전을 열면서 동시대의 전위미술을 후원하게 된다. 그 후에도 그녀는 이들의 전시를 지속적으로 열고⁶³ 다른 단색조 화가들의 개인전과 그룹전도 기획하여 단색조 회화가 시대양식으로 뿌리내리게 하였으며, 1973년에는 『화랑』지를 창간하여 이론적인 지원도 병행하였다. 알려진 바와 같이, 단색조 회화를 먼저 전시한 것은 1970년 12월에 문을 연 김문호의 명동화랑이지만, 이 화랑은 1972년의 이우환전, 1973년의 박서보전을 끝으로 1974년에 폐관되었고, 1976년에 재개관하였으나 1년도 못 가 문을 닫았다. 따라서 단색조 회화운동을 지속적으로 만들어간 것은 현대화랑이라고 할 수 있다.

이렇게 전시를 계속할 수 있었던 것은 작품이 팔렸기 때문이다. 단색조 회화운동의 또 다른 공신들은 구매자들이었다고 할 수 있는데, 그 대다수가 여성들이었다. 이 시기 미술시장은 주로 여성이 판매하고 여성이 구매하는 여성들의 유통공간이었다. 특히 부동산 투기 붐과 함께 등장한 ‘복부인’들은 아파트뿐

61. 1970년 개관한 현대화랑의 박명자(처음 3년간 한용구와 공동운영), 1972년 개관한 진화랑의 유위진(유택환에서 교체), 1974년 개관한 문화화랑의 구순자, 1977년 개관한 선화랑의 김창실, 경미화랑의 오수환(남편 이석영과 공동경영), 가람화랑의 송향선, 1978년 개관한 예화랑의 이숙영(남편 김태성과 공동경영), 그로리치 화랑의 권경숙, 희화랑의 공수희, 변화랑의 변인숙, 미화랑의 이난영, 1979년 개관한 순화랑의 김화옥, 개관년도는 불분명하지만 1976년 한국 화랑협회 발기인 총회에 참여한 조형화랑의 김미령, 서울화랑의 이혜란 등을 들 수 있다. 박미화, 『1970년대 이후의 한국 미술시장과 패러다임의 변화』, 『근대미술 연구』, 국립현대미술관, 2006, p. 249; 정중현, 「허덕이며 성장하는 한국의 화랑」, 『공간』, 1978년 3월, pp. 42-46; 이규일, 「해외전 열고 표구하고 비문도 쓴 개화기 화랑」, 『월간미술』, 1992년 7월, p. 138; 이규일, 「화랑가의 흘러간 별」, 『월간미술』, 1992년 10월, pp. 130-131 참조.

62. 1913년 개관한 고급서화관이나 1929년 개관한 조선미술관은 표구를 병행하였으며 1947년 개관한 대양화랑과 1954년 개관한 천일화랑은 1년을 못 넘기고 폐업하였다. 따라서 근대적인 상업화랑의 기능을 온전히, 지속적으로 수행한 최초의 예는 반도화랑이다. 박미화(2006), p. 249; 이규일(1992), pp. 136-140 참조.

63. 이우환은 1978·1984·1987·1990·1994·1997·2003년에, 박서보는 1981·1988·1997·2002·2007년에 현대화랑에서 개인전을 하였고, 그 외에도 이들은 현대화랑에서 기획한 많은 그룹전에 초대되었다.



아니라 미술품도 투자의 대상으로 삼았다.⁶⁴ 그들이 구매한 것들은 미학적으로도 서로 잘 어울렸다. ‘모던한’ 구조의 아파트에 놓인 ‘모던한’ 형태의 단색조 회화는 ‘근대화’라는 시대적 요구에 부응하는 형식이었다. 따라서 이 둘은 서로 상승작용을 일으키며 잘 팔렸고 이에 따라 인기 아파트처럼 인기 작가들이 만들어졌고 그들의 작품 값은 계속 오르면서 유망한 투자 대상으로 떠올랐다. 작품은 아파트의 평당 가격처럼 호당 가격으로 매겨져 상품처럼 유통되었는데, 유사한 형태로 반복이 가능한 단색조 회화는 대량생산, 소비 시스템에 적응하기가 더 용이하였다. 1978년 『공간』지에 “컬렉터는 투기성을 앞세우는 실정이다”⁶⁵라는 비판의 글이 실릴 정도로, 주류 미술은 시장경제에 발 빠르게 적응해 갔던 것이다.

이런 상황에서 미술가는 고립된 작업실에서 창작의 진통을 거쳐 지고지순한 예술작품을 창조하는 고독한 천재라기보다 소비자의 요구를 충족시키면서 값나가는 예술상품을 만들어 내는 영리한 기업가와 같은 모습을 취하게 되었다. “갑자기 호경기를 만난” 작가들의 “화실은 공방이 되어버렸고 그린다는 작업 자체가 팔기 위한 것”이 되었다는⁶⁶ 당시 미술지의 기사가 이를 증언한다. 작가들은 작품 가격을 직접 매겼을 뿐 아니라 심지어 작업실에서 직접 판매하기도 하였으므로, 또 다른 기사에서는 “작업실이라기보다 상품판매장”⁶⁷이라는 표현까지 나온다. 이런 작가들은 대부분이 단색조 화가들이었다. 이전부터 활동해 온 원로화가들의 경우도 예외가 아니겠으나 이러한 상품으로서의 작품 개념을 정착시킨 것은 당대 주류로 부상하였던 단색조 화가들이다. 박서보는 1977년 어느 신문기사에서 “장삿속 화가는 극히 일부”이며 “우리나라에서는 작품을 팔아 본 기억이 거의 없을 정도”라고 하였지만,⁶⁸ 당시 아파트에는 박서

64. 1972년 ‘주택건설촉진법’이 선포되고, 1971년에 완공된 동부이촌동 단지에 이어 1974년에는 반포단지, 1977년에는 잠실단지가 완공되었고, 1979년에는 민영 현대건설을 통해 압구정단지가 완공되었다. 권영진 (2010), p. 86.

65. 정중현(1978), p. 45.

66. 최홍근(1979), p. 160.

67. 홍사중, 「그림 값」, 『계간미술』, 1978년 6호, p. 106. 현대화랑 박명자는 당시 단색조 회화가 잘 안 팔렸고 가격도 싸으며 1990년대가 되어서야 팔리기 시작했다고 하였다. 그러나 위의 기사들이 증언하는 것처럼, 화랑을 통해서서는 아니더라도 작가와의 직접적인 거래는 상당히 활발하게 이루어졌을 것으로 추정된다.

68. 박서보, 「장사 속 화가는 극히 일부」, 『동아일보』, 1977년 11월 9일.



보의 그림이 분명 걸려 있었다(도판 4). 이후에도 단색조 회화는 점차 화랑가에서 최고가로 팔리게 되며 그 상승폭도 가장 높다.⁶⁹

이와 같이 단색조 회화운동 속에서 여성들은 창작의 공간보다는 유통의 공간에 더 많이 속해 있었으며, 이를 통해 그 운동의 주역인 남성작가들의 조력자의 역할에 머물러 있었다. 여성들은 남성들이 만들어 내고 가격까지 매긴 작품을 판매하고 구매하는 과정을 통해 그들의 경제적, 예술적 성공을 만들어 낸 셈이다. “아파트 청약예금이 1주일 사이에 400억 원이나 되고 증권시장에 몰리는 주부들의 돈이 몇 백억 원씩이나 된다”⁷⁰는 기사가 당시 미술지에도 실렸듯이, 1970년대에 이르러 여성들은 가정의 경제권을 가지게 되었고 따라서 그림도 살 수 있었다. 그러나 그 여성들이 그림을 사는 것은, 아파트를 사는 것과 마찬가지로, 궁극적으로는 자신을 위한 것이 아니었다. 그것은 가정경제를 위한 것이었으며 결과적으로는 주류 화단을 지원하는 셈이 되었다. 결국 그들의 구매행위는 사회적 혹은 예술적인 면에서 가부장적 구조를 지지하기 위한 것이었다.

자본주의가 정착된 1970년대 우리 사회에서 여성의 위치는 주로 부르주아 가정의 주부 혹은 여성노동자에 할당되었다. 이중 그림을 사는 것은 물론 전자인데, 그들의 경제활동 역시 가정의 경제력 확장의 도구가 되었다는 면에서 범사회적으로 볼 때 그런 도구가 된 여성노동자들과 크게 다르지 않다. 그들은 단지 몸을 직접 쓰지 않는 방법으로 가부장적 현모양처 이데올로기를 수행하였던 셈이다. 자본의 주체는 남성이고 그 확장의 도구가 여성이라는 자본주의 체제의 성별구조가 미술계에도 그대로 되풀이된 것이다.

V. 닫는 글

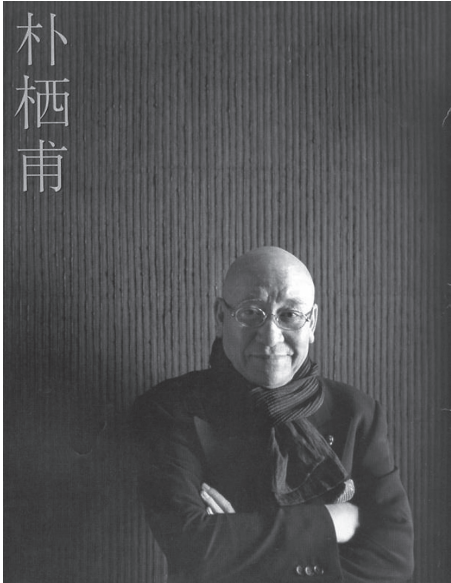
단색조 회화는 보이는 것처럼 그냥 단색조가 아니다. 그것은 ‘다색조’의 맥락으로부터 유래한, 또는 그것을 은폐하거나 통제하고자 한 주류 이데올로기의

69. 1989년의 호당 가격이 박서보의 것은 10-12만 원, 이우환의 것은 13만 원으로 최상위에 속하였고, 1991년에는 이들의 작품이 각각 호당 30-40만 원과 30-50만 원으로 대폭 상승한다. 『미술품 값, 너무 비싸다』, 『월간미술』, 1989년 3월, pp. 92-93; 『국내작가 작품 가격표』, 『월간미술』, 1991년 12월, pp. 171-172.

70. 홍사중(1978), p. 106.



朴栖甫



도판 16. 박서보, 『월간미술』, p. 76, 2002년 1월호

회화적 버전이다. 단색조 회화와 그 운동은 민족주의라는 '단색조 이데올로기'가 예술을 통해 발현된 예다. 단색조 회화는 당대 사회가 요구한 '한국적' 현대미술의 시각기호로 만들어진 것이고, 그 운동 또한 그것을 바깥과 안에서 지켜 온 과정이다. 즉, 밖으로는 더 큰 주류에 합류하면서 안으로는 상호 간의 동질화를 통해 강력한 주류 집단으로 결속되어 온 문화적 부계혈통의 보존과 확장의 역사인 것이다.

여기서 나는 당대 미술은 당대 사회의 거울이라는 사실을 확인한다. 즉, 민족적 자존의식이 국제관계를 축으로 설정되었던 것처럼 단색조 회화운동도 국제관계를 통해 형성되고 인증되었으며, 정부 당국이 우익 민족주의자들을 중심으로 구성된 것처럼 단색조 화파도 흥대파를 축으로 결속되었다. 박정희 사단의 정치학이 박서보 사단의 미술계 정치학을 통해 그대로 재연되었던 것이다. “아무것도 그리려 하지 않는다”⁷⁾던 박서보가 사실은 아무것도 안 그린 것이 아니다. 그는 '한국적인 것'의 기호를 그렸고 따라서 그것을 요구한 사회를 그린 셈이다. 또한 그는 이를 통해 미술계의 우두머리가 되었다. “무명성”과 “중성구조”를 주장한 그가 실은 무명도 중성도 아니다. 잡지나 신문에서 무수히 반복된 그의 얼굴이 증명하듯이(도판 16) 그는 유명한 남성이다.

이렇게 민족주의가 미술을 추동하고 민족의 주체인 남성미술가가 이를 리드하던 시대에 여성들은 주류로부터 소외되었다. 뿐만 아니라 주류를 보조하는 도구적 역할을 담당하기도 하였다. 당대 사회에서의 여성의 위치가 미술을 통

7. 김용익, 『한국현대미술의 아방가르드』, 『공간』, 1979년 1월, p. 59; 박서보(1989), p. 108.



해서도 그대로 반복된 것인데, 이는 부계순혈을 전제로 하는 민족주의가 여성을 원천적으로 배제하기 때문이다. 단색조 회화뿐 아니라 여기에 저항하여 등장한 민중미술에서도 여성의 위치는 변함이 없는 것이 이를 반증한다. 주류뿐 아니라 대항세력에도 이데올로기적 기반을 제공한 것은 민족주의였으며 따라서 여성은 그 어느 곳에도 속할 수 없었던 것이다. 그러나 여성이 소외되었다고 해서 부재한 것은 아니었으며 민족의 자존을 추구하지 않은 것도, 그것을 위해 투쟁하지 않은 것도 아니었다.

“1973년 서울 문리대 10·2 켜져 가는 데모의 열기를 되살린 것도 이화여대였다. 김옥길 총장이 망토를 휘날리며 선두에 서서 정문 앞 150미터까지 진출한 11·28 가두시위는 선뜻 데모에 나서지 못하고 있던 주요 대학에 ‘면도칼’을 던진 격이었다. 이 시위에 자극 받은 전국 주요 대학이 총궐기함으로써 결과적으로 유신정권의 항복선언이나 다름없는 12·7 석방조치와 이듬해 민청학련사건을 이끌어 냈기 때문이다.”⁷²

위의 기사가 증언하는 것처럼, 여성 또한 한국인임에는 틀림없었고 따라서 자신이 태어난 나라를 사랑하고 그 미래를 걱정한 것에서는 남성과 다르지 않았다. 나아가 남성보다 더 큰 힘을 발휘하기도 하였다. 그런데도 문제는 그동안 그런 사실이 알려지지 않았다는 점이다. 위의 기사도 2004년의 것이다. 따라서 페미니즘의 우선적인 과제는 이러한 민족주의 역사의 성적 불균형을 알리는 것이며, 이 논문도 그런 과제를 실천하고자 한 하나의 시도다. 이러한 시도는 결국 기존의 민족주의를 해체하는 일이 될 것인데, 그러나 이는 민족과 민족주의를 부정하려는 것이 아니라 오히려 모든 소외된 이들을 아우르는 개념으로 새롭게 정의하려는 것이다. 이는 민족주의를 수행하는 방법의 차이까지를 포괄하여야 할 것이다.

이런 방법의 차이를 떠올리게 하는 것 또한 그날의 기억이다. 그날 우리는 대강당에서 나라를 걱정하는 철야 기도모임을 가진 후 다음 날 아침에 귀가하였다. 통금이 있던 그 시대에 귀가할 수 없는 학생들을 위한 학교의 배려였고, 학교는 집이 먼 학생들을 위해 학교 차까지 마련해 주었다. 페미니즘의 진정한

72. 신동호, 「전장에서 피어난 꽃」, 『뉴스메이커』, 2004년 6월 24일, p. 94.

73. 정현백(2001), pp. 218-219.



의미는 바로 이런 지점, 즉 그 방법적 다름에 있을 것이며, 미술도 미술사도 예외가 아닐 것이다. 민족주의를 비판하는 데 그치지 않고 그 안으로 페미니즘이 개입할 수 있는 지점을 찾아야 한다는 어느 여성학자의 다음과 같은 말을 귀담아 들어야 하는 이유다.

“민족주의는 건강하면서 동시에 병적이다. (...) 페미니즘, 특히 식민지·탈식민지 국가의 페미니즘은 민족주의 운동과 그 담론에 개입할 지점을 찾아내야 한다. (...) 여성은 민족주의 기획에 남성과는 다른 방식으로 관여하여야 한다.”⁷³

■ 주제어

단색조 회화(monochrome painting), 한국적 모더니즘(Korean modernism), 민족주의(nationalism), 자본주의(capitalism), 젠더(gender)

투고일	2012년 4월 9일	심사일	2012년 5월 12일	게재확정일	2012년 6월 3일
-----	-------------	-----	--------------	-------	-------------



참고문헌

- 강태희, 「한국적 미니멀리즘과 이우환」, 『미술사연구』 제11호, 1997.
- 권영진, 「한국적 모더니즘의 창안: 1970년대 단색조 회화」, 『미술사학보』 제35집, 2010.
- 김미경, 「'素': 素藝로 다시 읽는 한국 단색조 회화」, 『한국현대미술 다시 읽기 Ⅲ』, 오상길 편, Vol. 2, ICAS, 2003.
- _____, 『모노하의 길에서 만난 이우환』, 공간사, 2006.
- 김영옥, 「70년대 근대화의 전개와 다양한 여성정체성의 형성」, 『글로벌라이제이션과 성의 정치학』(이화여대 한국여성연구원 학술대회 자료집), 2001.
- 김용익, 「한국현대미술의 아방가르드」, 『공간』, 1979.1.
- 김은실, 「민족 담론과 여성: 문화, 권력, 주체에 대한 비판적 읽기를 위하여」, 『한국여성학』 제10집, 1994.
- 김현숙, 「단색 회화에서의 한국성(담론) 연구」(한국현대미술연구회 심포지엄 자료집).
- 나카하라 유스케(1975), 「한국 5인의 작가·다섯 개의 흰색」(《흰색》전 도록), 『한국현대미술 다시 읽기 Ⅲ』, 오상길 편, Vol. 2, ICAS, 2003.
- 류병학, 『일그러진 우리들의 영웅: 한국현대미술 자성록』, 아침미디어, 2001.
- 박미화, 「1970년대 이후의 한국 미술시장과 패러다임의 변화」, 『근대미술연구』, 국립현대미술관, 2006.
- 박서보, 「현대미협과 나」, 『화랑』, 1974년 여름호.
- _____, 「단상노트에서」, 『공간』, 1977년 1월호.
- _____, 「장삿속 화가는 극히 일부」, 『동아일보』, 1977년 11월 9일자.
- _____, 「현대미술은 어디까지 왔나?」, 『미술과 생활』, 1978년 7월호.
- _____, 「이우환과의 만남, 68년 이후를 생각하다」, 『화랑』, 1984년 가을호.
- _____, 「현대미술과 나 2」, 『미술세계』, 1989년 11월호.
- 박정희, 『하면 된다! 떨쳐 일어나자』, 동서문화사, 2005.
- 신동호, 「전장에서 피어난 꽃들」, 『뉴스메이커』, 2004년 6월 24일자.
- 유병용 외, 『한국현대사와 민족주의』, 집문당, 1996.



- 이규일, 「박서보와 현대미술 운동」, 『월간미술』, 1991년 8월호.
- _____, 「해외전 열고 표구하고 비문도 쓴 개화기 화랑」, 『월간미술』, 1992년 7월호.
- _____, 「화랑가의 흘러간 별」, 『월간미술』, 1992년 10월호.
- 이우환(1971), 『만남을 찾아서』, 김혜신 옮김, 학고재, 2011.
- _____(1974), 「한국미술, 그 오늘의 얼굴 또는 그 단층적 진단」, 『현대미술의 구조: 환원과 확산』(이일회갑기념문집), API, 1992.
- _____(1975), 「백색은 생각한다」(《한국 5인의 작가 다섯 가지의 흰색》전 도록), 『한국현대미술 다시 읽기 Ⅲ』, 오상길 편, Vol. 2, ICAS, 2003.
- _____, 「한국·'70년대의 작가들: '원초적인 것으로의 회귀'를 중심으로」, 『공간』, 1978년 3월호.
- _____(1992), 「자연과 함께: 6인의 한국화가」, 『이일 미술비평일지』, 미진사, 1998.
- 정중헌, 「허덕이며 성장하는 한국의 화랑」, 『공간』, 1978년 3월호.
- 정현이, 「1970년대의 한국 단색조 회화에 대한 소고: 침묵의 회화, 그 미학적 자의식」, 『한국현대미술 다시 읽기 Ⅲ』, 오상길 편, Vol. 2, ICAS, 2003.
- 정현백, 「민족주의, 국가 그리고 페미니즘」, 『열린지성』, 제10호, 2001.
- 장석원, 「중성구조와 논리의 종말: 만남의 현상학에서 국제주의에 이르기까지」(박서보와 장석원의 대화), 『공간』, 1978년 2월호.
- 최정무, 「한국의 민족주의와 성(차)별 구조」, 『위험한 여성: 젠더와 한국의 민족주의』, 일레인 김·최정무 편역, 박은미 옮김, 도서출판 삼인, 2001.
- 최흥근, 「한국화단의 계보」, 『계간미술』, 1979년 9월호.
- _____, 『한국현대미술 해외진출 60년, 1950-2010』, 김달진 미술자료박물관, 2011.
- 홍사중, 「백색논쟁」, 『계간미술』, 1977년 가을호.
- _____, 「그림 값」, 『계간미술』, 1978년 6월호.
- Amuta, Chidi(1989), "Fanon, Cabral and Ngugi on National Liberation", *The Post-Colonial Studies Reader*(eds. Bill Ashcroft, Gareth Griffiths and Helen Tiffin), Routledge, 1995.
- Chatterjee, Partha, "The Nationalist Resolution of the Women's Question", *Recasting Women*(eds. Kumkum Sangari and Sudesh Vaid), Rutgers Univ. Press, 1989.
- hooks, bell, *Ain't I a Woman*, South End Press, 1981.
- Rosaldo, Renato, *Culture and Truth: The Remaking of Social Analysis*, Beacon Press, 1989.



Abstract

Multicolored Context of Monochrome Painting: A Gender Perspective

Nanjie Yun

This paper uses a feminist approach to the Dansaekhwa (Korean monochrome painting) movement of the 1970s. Conceived as a “Korean modernism,” the Dansaekhwa movement was the artistic equivalent to the nationalism that was widespread in society at the time. A result of the intersection between traditional art and its philosophy and modern art with its theory, Dansaekhwa was regarded as art that was both “Korean” and “modern”, thereby becoming an appropriate symbol of the “new nationalism” that was needed in the 1970s. Dansaekhwa became a tool for identity politics in the third world, which oscillated between matching current international trends and manifesting its own national differences. This is nothing other than “masculine politics”, with two aims: externally, it sets out to secure its position by going along with mainstream art movements, and internally it seeks to form another mainstream group through mutual identification. Masculine politics of this kind is revealed not only through the aesthetics of . Dansaekhwa, but also through its movement.

The Dansaekhwa movement is a process of preserving and expanding its paternal genealogy. Its context was created by the Korea–Japan relationship that developed around two male artists, Park, Seobo and Lee, Ufan. Their encounter in 1968 provided an opportunity for Lee’s theory of Mono-ha in Japan to influence Korean artists and to be expanded and applied as the theory of Dansaekhwa. After Park and Lee’s first monochrome painting exhibitions, which took place in Japan and Korea almost simultaneously in 1973, monochrome painting emerged in the Korean art field and positioned itself as an prominent trend of the 1970s, particularly following the exhibition titled Five Korean Artists Five Hinsek <White>(1975) and other exhibitions of Korean modern artists that were held in Japan. In this process, what arose from Korean modern art at the time was the common denominator of “white,” whose background can be traced to Yanagi, Muneyoshi (1889–1961) who, during the Japanese colonial period, discovered Korean aesthetics in white colored clothing and ceramic wares. Both Dansaekhwa movement and its aesthetics were largely constructed by Japan, or by recognition in Japan.



On the other hand, monochrome artists' activities in Korea further consolidated the paternal genealogy of monochrome painting. In particular, Independent, an exhibition that began in 1972; the Seoul Contemporary Art Festival, which was founded that same year and mounted its inaugural show in 1975; and the Ecole de Seoul exhibition, which was founded in 1975, supported these artists' activities. The head of these open art exhibitions was Park, who served in a top position at the Korean Fine Arts Association, and the main constituent of these exhibitions was their school connections with Hong-ik University.

The Dansaekhwa movement was not only founded by biological men, but was also propelled by masculine logic of power, i.e., assimilation and differentiation. Evidently, the exclusion of women and the feminine was a natural sequence. Out of the 24 artists who participated in the inaugural exhibition of Ecole de Seoul, only one artist was a woman; Jin Oksun is the only female artist who continued to be included in the show, and the proportion of women artists in Ecole de Seoul's history did not exceed one-fifth of the participating artists. In the art world of the 1970s, the place allocated for women was limited to a small number of old masters or established artists who had already secured their positions, while a little attention was given to those artists in group Expression whose methods or styles express women's "otherness". During the active years of the Dansaekhwa movement, women were more visible in spaces of distribution rather than creation, settling for the role of helping the male artists that led the movement. In the process of selling and buying artwork that men created and priced, women contributed to men's economic and artistic success.

In this way, women's position in society at the time was reflected in the art world. This was due to the paternal genealogy upon which the nationalism that propelled the 1970s was built, basically, excludes women. The exclusion of women, however, does not mean that they were absent or that they did not pursue or struggle for the dignity of their country. A major task of feminism is to highlight this gender bias in the history of nationalism, and this paper is an attempt to do just that. Ultimately, this task entails the deconstruction of existing nationalism—not to deny nation and nationalism, but rather to redefine it as a concept encompassing "others" who has been marginalized. Such a task should include different ways in which to perform nationalism, and this is where the true meaning of feminism can be found. Beyond criticizing nationalism, the point at which feminism can intervene in debates about nationalism should be explored.