

한국추상미술의 미의식

: 내적 실재로서의 자연과 정신

이 주 영*

- I. 머리말
- II. 한국추상미술에 나타난 자연관
- III. 추상의 선구자들: 내적 실재로서 자연의 본질
- IV. 앵포르멜: '제2의 자연'과 내적 실재의 모색
- V. 단색조회화: 자연을 통한 정신의 자기회귀
- VI. 맺음말: 자연과 정신의 변증법적 운동

I. 머리말

추상은 한국근현대미술사에서 매우 중요한 위상을 차지하고 있다. 즉 순수한 조형언어를 바탕으로 한 새로운 미의식으로 새로운 실재를 추구하는 모더니즘의 정신을 구현하면서도 한국적 미의식을 다각적으로 접목시키려 했던 실험정신이 높이 평가된다. 본 논문에서는 이러한 한국추상미술이 어떠한 실재를 추구하고 또 이를 통해 어떠한 미의식을 표현했는가를 살펴보고자 한다. 한국의 추상작가들에게 실재란 외적인 것을 모방하는 데서 드러나는 것이 아니었다. 그들에게 실재는 내면을 통해 전유된 객관적 실재이고 작품은 그 실재에 대한 해석이었다. 추상은 삶의 현상과 자연과의 외적 유사성을 상실하지만 그들이 추구한 내적 실

* 서원대학교 미래창조연구원 연구원

이 논문은 2008년 정부(교육과학기술부)의 재원으로 한국학술진흥재단의 지원을 받아 수행된 연구임 (KRF-2008-327-G00014).

재와 닮아있다.

추상작가들이 추구했던 내적 실재의 내용을 보편적으로 아우를 수 있는 표현은 자연과 정신이다. 이는 작가가 삶 속에서 의미 있는 것, 추구하고 표현할만한 가치가 있다고 여기는 ‘의미’이다. 모든 예술가는 삶 속에서 ‘의미’를 찾아 이를 표현해내기 위한 형식을 만들어낸다. 의미가 잘 안 보이거나 찾을 수 없다면 찾기 위한 그 모색과정의 어려움을 기록하는 것 또한 예술가가 할 일이다. 의미를 무화시키거나 부정하는 예술가의 몸짓 또한 의미의 반대명제를 제시함으로써 참된 의미를 소극적으로 표현하는 한 방법이다. 그래서 예술가들은 어떠한 경우에도 ‘의미’의 신봉자이다. 그러한 의미에서 모든 위대한 예술은 ‘삶의 의미내재성’의 고백이라고 했다. 한국추상미술의 미의식은 삶 속에서 의미를 찾고자 하는 정신의 변증법적 운동으로 나타난다. 그 핵심에는 항상 자연의 본질을 추구하려는 정신적 의도가 존재한다.

한국의 추상미술 또한 삶으로부터 도약하여 내적 실재를 찾으려는 정신의 강한 변증법적 운동을 보여준다. 정신은 삶의 체험으로부터 나온 정서(감각)와 분리될 수 없으며 그 체험은 근본적으로 자연과의 친화감과 일체감을 바탕으로 하고 있다. 그러므로 정신은 삶으로부터 나와 자연을 매개로 다시 삶으로 회귀한다. 자연과 정신을 추구한 한국 추상작가들의 작품세계는 의미를 삶 속에서 찾고자 하는 내재성의 미학을 바탕으로 하고 있다. 본 논문에서는 이를 살펴보기 위하여 한국추상미술의 몇 가지 주요 유형을 고찰하고자 하는데, 즉 1. 추상의 선구자로서 유영국과 김환기의 작품세계, 2. 50년대 말에서 60년대 전반기의 앵포르멜 추상, 3. 70년대의 단색조 회화를 범위로 다루기로 한다.

II. 한국추상미술에 나타난 자연관

자연은 한국민족 고유의 미의식과 깊이 연결되어 있는 어휘이다. 한국적 미의식을 단순히 소재나 양식이 아니라 심층적인 예술의욕에서 찾을 때 이론가들에 의해 가장 많이 거론되는 어휘가 ‘자연주의’이다. ‘자연주의’란 인위적이지 않고 있는 그대로를 제시하는 것이며 원초적인 것을 추구하며 그러한 미의식에 가장 높은 가치를 주는 것으로 이해된다.¹⁾ 이러한 견해는 야나기 무네요시에 이어 고유

섭, 또 김원용, 최순우 등 고유섭의 영향을 받은 미술사가들의 견해, 그 밖에도 70년대 ‘한국적 미니멀리즘’에 대한 비평가들의 논리를 통해 거듭 나타나는 바이다.²⁾

이렇게 자연주의는 전통미술 뿐만 아니라 근현대미술을 관류하는 정신적 기조로서 평가된다. 그 기조는 추상미술을 통해서도 지속되는데, 추상작품에서 자연은 외적 실재의 외관을 벗고 내적 실재로서 모습을 드러낸다. 한국의 추상화가들에게 내적 실재를 대변하는 가장 보편적인 말이 ‘자연’이다. 자연은 여러 가지 의미를 포괄한 은유어로서, 참으로 존재한다는 의미의 ‘실재’(實在)를 대변하는 의미를 종종 지닌다. 작가들과 이론가들은 자연이라는 말로 사물의 본질적 존재, 궁극적으로 존재하는 것, 생성되고 소멸되는 삶의 법칙, 도(道), 존재하는 것의 섭리, 잃어버린 고향이자 인간이 다시 돌아가야 할 유토피아, 인간의 원래 본성, 정신적 원천, 주객의 합일, 물질과 정신의 합일, 인간과 세계의 상호작용, 소통의 보편성 등을 지칭한다. 이러한 내적 실재를 포괄하여 그들은 자연이라는 용어로 불렀다. 그들의 자연관에는 한국인들의 문화적 전통, 살아온 자연환경, 자연과 대비되는 근대적 삶의 환경 등 객관현실의 온갖 요소들이 반영되어 있다.

외적 환경을 이루는 한국의 자연은 사계절이 뚜렷한 온대지역 천혜의 자연환경을 이루고 있어서 이 땅에 살아온 한국인들에게 자연친화적 정서를 심어주었다. 수많은 예술가들의 미의식도 이 자연친화적 정서로부터 나온다. 고려청자의 비색은 푸르고 맑은 한국의 하늘빛을 닮았으며 원만하고 어수룩해 보이면서도 오묘한 조화를 이루고 있는 형태는 인간이 만든 것이 아니라 자연이 만들어낸 것

1) 고유섭, 김원용은 ‘자연주의’를 한국미술을 관통하는 가장 큰 특성으로 들었다. 이 자연주의는 서양미술에서 이야기하는 ‘자연주의’(Naturalism)와는 다른 ‘한국적 자연주의’이다. 이는 ‘자연에 대한 애착’과 ‘자연 현상의 순수한 수용’을 의미한다. 김원용은 자연주의에 대하여 다음과 같이 말했다. “그것은 대상을 있는 그대로 파악·재현하려는 자연주의요, 철저한 아(我)의 배제이다” 김원용, 『한국미의 탐구』, 열화당, 1985, p. 26. 전통미술분야에서는 ‘자연주의’가 한국적 미의식을 수렴하는 개념으로 보편성을 얻었지만 자연주의에 대한 좀 더 심화되고 세분화된 연구는 속행되어야 한다고 생각한다. 자연주의가 꼭 한국미술에만 고유한 것은 아닐 것이며 타 문화권에서 나타나는 자연주의와 어떻게 차이가 있는지, 또 유사한 문화적 영향 하에 공통적인 특징을 드러내는 ‘동양적인 것’ 속에서 ‘한국적인 것’의 특징은 무엇인지, 문학, 음악, 연행 같은 다른 장르에서 나타나는 자연주의와의 연관성은 어떠한지 더 심화된 연구가 필요하다.

2) 이일, 김복영과 같은 평론가는 한국미술의 정신적 기조를 이루는 자연주의를 ‘범자연주의’(汎自然主義)라는 말로 일컫기도 한다. 김복영, 『눈과 정신』, 한길아트, 2006, p. 55 참조.

같이 보이는 작품이 많다. 한국의 미술은 자연과 가장 가까운 양태를 지닐 때 최고의 평가를 얻었다. 자연에 주어진 절대적인 가치는 자연과 반대되는 것을 무가치한 것으로 간주하게 한다. 그것은 근대화의 도입기부터 한국인들의 삶을 더욱 힘겹게 만들었던 여러 사회적·역사적 요인들이 계재된다. 즉 이는 전반적으로 인간의 작위적인 노력에 의한 물질문명을 지향하는 삶이라고 할 수 있는데, 수탈과 착취, 사회와 조직, 이데올로기와 억압 등으로 나타난다. 이를 통해 조성된 한국인들의 외적 삶의 환경은 피폐하거나, 조악하거나, 공허한 것으로 체현되었다. 주어진 삶의 환경을 초월하려는 변증법적 운동은 추상작가들로 하여금 외적 현실로부터 눈을 돌려 내적 실재로서의 자연을 추구하게 한다. 이 때 자연은 자연의 외관이 아니라 자연의 본질로 나타난다.

추상은 재현을 떠난 기법으로 자연의 본질에 접근한다. 그 기법은 일반적으로 분류되는 바와 같이 ‘기하학적 추상’과 ‘서정적 추상’으로 나뉜다. 이 두 경향은 대상에 접근하는 태도와 수용효과가 상이하다. 전자는 ‘이성적·주지적 의도’를 지니고 있고 작품은 ‘논리적인 구조체’로 볼 수 있으며, 후자는 ‘주정적 의도’를 지니고 있고 ‘감성의 전달체’라고 볼 수 있다. 그런데 이렇게 창작의도를 크게 이성적인 것과 감성적으로 나누는 것은 서구적 틀에 의한 이분법적 도식이다. 한국의 추상화가들에게 있어서 지식과 감성은 분리되지 않는 경우가 많다. 따라서 기하학적 추상기법과 서정적 추상기법이 한 작가의 작품에서 섞여 나타나는 경우도 흔히 볼 수 있다. 유영국과 김환기와 같은 추상 제1세대 작가들은 이지적이고 구축적인 화면을 구성하면서 기하학적 추상기법을 먼저 보여주었다. 그 후 이들의 작품세계는 다양하게 변모하는데, 질료감을 중요시하는 서정적 추상기법이 자주 혼용됨을 볼 수 있다. 이는, 서구 추상의 선구자로서 몬드리안이 처음에는 자연 대상의 형태를 축약해서 표현하다가 결국은 완전한 비구상 회화에 도달하여 만년까지 매우 분석적이고 이지적인 태도의 기하학적 추상기법을 고수했던 것과는 대조적이다. 김환기와 같은 경우는 칸딘스키처럼 추상에서 ‘서사’나 ‘문학적인 것’을 제거해야 한다는 강박관념을 가지지 않았다. 그는 작품 활동의 상당시기동안 삶의 내용을 환기시키는 재현적 요소를 적극적으로 끌어와서 시적 정취를 전달했다. 추상 제1세대 작가들은 단지 한 방향의 형상화기법만이 실재에 접근하는 방식이라고 생각하지 않았다. 그들은 대상의 본질에 접근하는 여러 가지 길이 있다고 생각했던 것 같다. 그러므로 한 가지 길을 택해 작업을 심화시키다가 또 다른 길

의 방향을 모색해 보는 등 작업세계는 다양하게 변모한다. 경로와 대상이 어떠한 간에 그 길은 가장 내밀한 실재에 도달하는 ‘구도적(求道的)’인 길이었다.

대체로 한국의 추상미술에서는 기하학적인 경향보다는 서정적인 경향이 지배적으로 나타난다고 평가된다.³⁾ 그 이유는 서구와는 다른 자연관이 작용했다고 보기 때문이다. 동양예술의 근저에는 자연과 인간을 대치되지 않는 것으로 보는 자연합일 사상이 존재한다. 추상작가가 자연의 질서와 법칙 등 보이지 않는 자연의 원리를 모방하려고 하는 경우 궁극적 표현대상은 자연의 실재성이다. 그리고 표현하는 나도 자연의 일부이기 때문에 나와 대상(자연)이 대립된 것이 아니라 몰아합일의 경지가 종종 표현된다. 그 표현세계 속에서 인간은 자연을 지배하고 자연 속에서 주인공이 되기 위해 존재하는 것이 아니라 자연에 순응하고 동화하기 위하여 존재한다. 주관 또한 자연이고 표현된 것도 주관의 반영이고 자연의 속성이다. 이러한 관점에서 한국 추상미술의 전반적인 속성을 ‘자연에서 출발한 서정적 추상’으로 보기도 한다.⁴⁾ 기하학적 추상에는 흔히 대상에 대한 분석적 태도가 바탕하는데 이러한 분석적 태도로부터 나온 추상성은 ‘응용’(applied)과 ‘구성’(composition)의 성격이 강했다. 이러한 성격의 추상회화는 추상 1세대 작가들이 실험적으로 보여주었으나, 그 다음세대인 앵포르멜기법을 지향한 청년작가들은 기하학적 추상이 지나치게 ‘도식적인 추상’이어서 ‘체질적으로 맞지 않는다’고 토로했다.⁵⁾

서정적 추상이 한국적인 감성에 더 적절하게 맞는 것으로 간주되는 또 다른 이유는 우리의 체질에 깊이 스며들어 있는 전통문화의 영향이다. 대표적인 예가 문인화적 전통과 ‘서체충동’이다. 시서화 일체의 전통에서 그림과 서체는 밀착해 있다. 서체는 모필을 움직여 획을 긋는 힘, 강약과 굵기가 조절된 선의 미묘한 아

3) 윤난지, 「김환기의 1950년대 그림: 한국 초기 추상미술에 대한 하나의 접근」, 『현대미술사연구』, Vol. 5, No. 1(1995), p. 91 이하 참조.

4) 이러한 면은 동양미술 일반의 자연관과 닮아있다. 山本正男은 동양미술을 통해 나타난 자연관을 다음과 같이 보고 있다. “서구에서는 자연을 극복하고 변화시키기 위한 목표에서, 동양에서는 자연에 순응하고 동화하기 위하여 형태를 추상화한다는 것이다. 동양미술에서 자연의 외형이 있고 없는 것이 별로 문제되지 않는 것도 이같이 자연을 주관의 반영으로 보고 그 외형과 의미를 동일시하기 때문이다. 이상에서 한국 추상미술의 전반적인 속성을 ‘자연에서 출발한 서정적 추상’이라고 해석할 수 있을 것이다.” 윤난지, *ibid.*, pp. 91~92.

5) 정영목, 「한국 현대회화의 추상성, 1950~1970: 전위의 미명아래」, 『조형(Form)』, Vol. 18, No. 1(1995), p. 21 참조.

름다움과 운동감 등을 통해, 기호로써의 글씨가 아니라 회화와 같은 속성을 보여 준다. 그리고 그 미적 효과는 이지적, 분석적인 것이 아니라 내면의 힘과 정서가 정신적인 것과 어우러진 서정적인 것에 가깝다. 이렇게 서체는 조형예술적 요소를 많이 간직하면서도 기호를 통해 보이지 않는 의미의 세계를 전달한다는 의미에서 추상화와 공유하는 바가 적지 않다.⁶⁾ 이론가들은 추상화된 문인화적 정신을 통해 한국적 형태가 구축되었다고 본다. 오광수는 ‘서체충동’이 우리의 문화 속에 너무나 깊이 내재되어 있기 때문에 이러한 충동은 한국의 화가들에게 일종의 ‘선협적’ 현상처럼 나타난다고 생각한다.⁷⁾ 김기창, 이응로 등의 화가들이 상형문자를 해체해서 재구성한 문자추상을 시도한 것은 우연이 아니었다.

여러 추상 작가들은 서양화의 매체를 사용하더라도 동양의 서체가 보여주는 미의식과 유사한 정서를 회화를 통해 추구한다. 60년대를 전후로 앙포르멜 작가들이 힘있는 필치를 통해서 이를 보여주었고 70년대 작가들의 작품에서도 흔히 볼 수 있다. 예컨대 수묵화와 같이 극히 절제된 색채, 선을 긋는 행위의 반복에 의해 그림이 그려진다는 점에서 박서보의 ‘묘법’을 현대적 문인화로 보기도 한다. ⁸⁾ 이렇게 한국의 추상화가들은 무심히 그은 듯 보이는 필획 하나에도 절제된 정신을 표현하고 있다. 일부러 의도하지 않고 우연에 몸을 맡기는 것은 오히려 자연의 법칙에 따르는 것으로써 고도의 지적 깨달음을 얻는 길이기도 했다. 이렇게 자연이라는 큰 모태 안에서 주관과 객관, 지성과 감성이 분리되지 않는 합일사상이 한국추상미술의 정신적 토대가 되고 있다.

추상작가들이 삶에 대해 취하는 태도에 따라 이 ‘의미’가 삶 속에 내재해 있다고 보는가 아니면 초월해 있다고 보는가에 따라서 내재성과 초월성이라는 두 가지 관점으로 나뉜다. 내재성은 삶을 긍정하고 그 속에서 의미를 찾는 현세적인

6) “서체란 선조(線條), 추상, 운동과 같은 속성으로 인하여 추상 회화와 유사성을 띠며 이는 자연 대상에서 영감을 받은 일부 작가들에게 창조적 원천으로 받아들여졌다. ... 여기서는 일필휘지, 기운 생동의 호쾌한 필법, 필선이 유독 강조된다.” 서성록, 『한국현대회화의 발자취』, 문예출판사, 2006, p. 499.

7) “한국의 일부 현대 작가들에게서 발견되는 서체 충동은 어떤 의미에선 원형적이라 할 수 있을 뿐 아니라 넓은 의미에선 선협적인 것이라 할 수 있다. 그들의 조형 유전자 속에 잠재되어 있을 뿐 아니라 그들의 문화 속에 내재되어 수시로 접할 수 있기 때문이다.” 오광수, 「추상, 우리에게 어떤 의미가 있는가?」, 『미술이론과 현장』, Vol. 3(2005), p. 115.

8) “작가 자신도 문인으로 자신을 정체화하여 ‘문인정신’에서 예술적 영감을 받는다고 한다.” 신지영, 「한국 현대미술의 모더니즘 담론과 추상미술의 성별 정치학」, 『한국여성학』 Vol. 22, No. 4(2006), p. 280.

세계관으로 나타나고 초월성은 감각적인 삶의 한계를 뛰어넘으려는 관념적·신비적, 때로는 종교적인 세계관을 이룬다. 의미의 내재성을 표현하는 예술은 삶 속에서 소재를 길어와 형식으로 가공하고 그 감각적 성취를 다시 삶으로 돌려 보내 삶을 풍부하게 만든다. 이러한 태도는 예술과 삶, 형식과 내용의 원환적 관점을 취한다. 의미의 초월성을 표현하고자 하는 예술은 감각적인 것을 소재로 사용하지만 감각적인 것이란 더 높은 정신적인 것으로 도약하기 위한 하나의 발판에 불과하다. 이러한 태도는 구체적 삶과 정신적인 것이 분리되는 이원적 관점을, 또 정신적인 것을 더 우위에 두는 위계적 관점을 이룬다. 추상은 보이는 것을 넘어선 다른 실재를 암시한다는 의미에서 초월성으로 인도하는 강한 힘이 있다. 비록 그 본질상 예술이 궁극적으로 내재적 실재를 목표로 한다고 하더라도 추상미술이 추구하는 실재의 해석에는 언제나 내재성과 초월성의 변증법적 긴장이 존재한다. 서구 추상미술의 표현충동에 관해서는 초월적·종교적 관점의 해석이 종종 개입되어왔다.

한국작가들의 자연관은 대체로 내재적인 원리로 환원된다. 즉 자연을 존재의 근원이자 또 존재가 회귀해 들어가는 고향처럼 생각하는 것이다. 이러한 태도는 자연 속에 조화롭고 질서 잡힌 근원적 실재가 존재한다고 생각하고 예술을 통해 이에 접근하려는 낙관적 세계관으로 나타난다. 자연을 때 묻지 않은 것으로 생각하고 인간이 변형시키지 않은, 있는 그대로의 자연에 높은 가치를 둔다. 인간의 삶이 이러한 자연과 조화를 이룬 상태를 추상미술이 반영할 때 그 세계관은 현세적이다. 추상화된 조형요소들을 통해 질서와 조화, 리듬감, 균형 등이 나타난다. 이들은 자연 속에서 보편적 원형상을 추출하고자 한다. 미와 추, 어둠과 밝음 등 서로 대조되는 것을 자연의 섭리로 생각하고 관조적으로 바라보는 정신이 지배한다. 현상은 사실상 보이지 않는 자연의 원리가 발현된 것으로 보고 이 속에서 그 원리와 질서를 찾으려 한다.

III. 추상의 선구자들: 내적 실재로서 자연의 본질

유영국과 김환기는 한국추상미술의 1세대를 대표하는 작가들이다. 이들의 미의식은 자연을 내적 실재로서 간주하고 자연과 조화를 이룬 삶의 정서를 통해 이를 표현하는 데서 나타난다. 그들이 선택한 소재, 형태와 색채 감각, 비례, 질서, 균형미 등은 자연과 삶 속의 본질을 추출하여 조형적 요소로 바꿔서 보여준 것이다. 이들은 내적 리얼리티를 표현하는 방법을 다각적으로 모색했다. 그 방법은 다음과 같은 몇 가지로 나뉜다. 첫째, 자연의 본질적 원리를 추출해서 순수한 조형 요소만으로써 표현하고자 했다. 이를 통해 나타나는 미의식은 구조, 질서, 조화, 법칙, 비례의 미이다. 초기에 이들은 대체로 구성적·기하학적 추상의 기법을 적용했으나 그들의 전 작품세계에서 서정적 추상과 기하학적 추상이 명확히 구분되는 것은 아니다. 그들이 산, 달, 새 등 자연의 소재를 반추상의 형태로 접근할 때, 그것은 구체적인 대상을 재현한 것이라기 보다는 이념적 실재를 표현한 것에 더 가깝다. 그러나 그 실재는 한국인들의 정서와 의식 속에 보편적으로 담겨있는 실재이므로 완전한 주관성으로 흩어져 버리는 것이 아닌 소통의 보편성을 갖는다. 그들은 객관현실의 내용을 주관적으로 전유하여 형식이라는 완결된 세계 속에 재구성해 냈다. 작품은 객관현실로부터 독립된 자율적인 현실을 이루고 있다.

1. 유영국

유영국은 절제된 순수조형의 길을 일찍부터 걸었다. 그는 1930년대 후반 식민지 조선의 삶의 모습을 구태의연한 방식으로 재현하기를 거부하고 주로 기하학적인 형식으로 이루어진 순수 추상이라는 ‘침묵’의 발언을 택했다. 이는 삶과 예술에 대한 자신의 태도를 표현하는 일종의 간접적 ‘재현’방식으로 볼 수 있다.⁹⁾ 외부세계의 재현으로부터 눈을 돌려 작품 속에서 순수한 내재적 질서와 조화를 찾으려는 이러한 시도는 외적 현실의 불유쾌함에 대한 반작용으로 볼 수 있다. “순수하게 기하학적인 합법칙성으로 이루어진 단순한 선과 그 선의 발전은 불명료하

9) 이인범, 「추상, 그 미학적 담론의 초기 현상-1930년대 한국의 경우」, 『미술이론과 현장』 Vol. 3(2005), pp. 151~152 참조.

고 혼란된 현상에 의해 불안하게 된 인간을 위해 큰 행복감을 제공한다.”¹⁰⁾ 라고 보링거는 추상충동에 대해 밝힌 바 있다. 그의 영향을 받아 추상미술의 내적 필연성을 정당화시킨 칸딘스키에게 와서도 추상이 삶의 내용에 대한 불만족을 표현하는 간접적 발언임을 더욱 확실히 엿볼 수 있다. 칸딘스키는 당시 20세기 초엽의 상황을 물질적인 시대로 간주하고 이를 부정적으로 평가함으로써 “삶을 불행과 무의미한 유희로 이끄는 물질주의의 악몽”¹¹⁾을 거부하기 위하여 외적인 것을 재현하는 모방의 원리를 거부하고 대신 관조자에게 유사한 감정을 환기시키는 내적인 요소를 중시하였다.

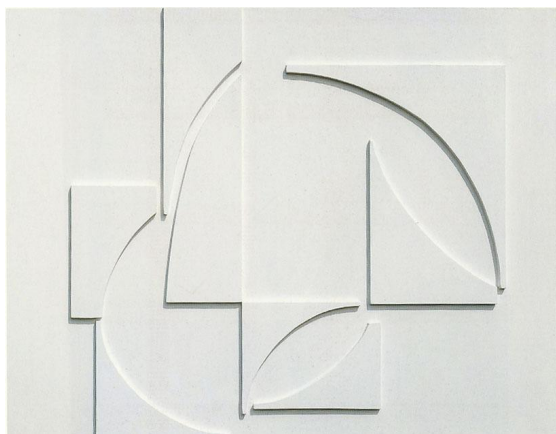


그림 1. 유영국, <작품4 (L24-39.5)>, 1939(1979년 재제작), 나무에 유채, 70x90cm

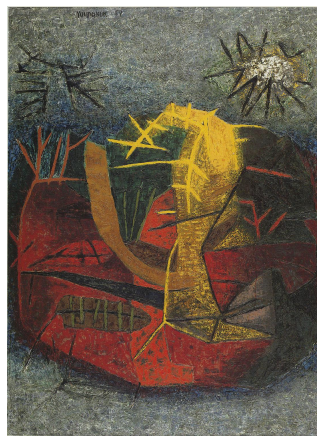


그림 2. 유영국, <바다풀>, 1959, 캔버스에 유채, 130x96cm, 용인 호암미술관

유영국의 전 생애에 걸친 작품세계도 정신의 변증법적 운동을 거친다. 유영국은 초기에 구성주의적 추상을 통해 자연의 에센스를 조화와 질서의 세계로 재구축한 작품을 보여주었다(그림 1). 이어 그는 사회와 외적 자연으로 눈길을 돌려 그가 안주하던 건축적인 구성공간을 떠난다. 주관의 외화과정을 통해 그는 그가 체험한 객관현실의 분위기를 다소 재현적 기법으로 암시한다. 자연 속에서 힘든

10) Wilhelm Worringer, *Abstraktion und Einfühlung: Ein Beitrag zur Stilpsychologie*, Piper: München, 1976, p. 54 이하 참조.

11) 칸딘스키, 『예술에 있어서 정신적인 것에 대하여』, 권영필 역, 열화당, 1995, p. 18.

노동의 체험은 거친 마티에르, 날카로운 터치, 깊고 어두운 그림자 등을 통해 나타나며(그림 2), 검고 투박한 윤곽선으로 둘러쳐지고 어두운 색채로 표현된 평범한 도시의 풍광도 나타난다(그림 3). 이러한 작품들은 냉정한 삶의 터전으로서 자연과 사회 속에서 그가 온몸으로 살았음을 전달하는 외화의 단계에 해당한다. 그러나 그는 다시 자연의 본질로 회귀하며 모든 것을 화해시킨다. 그의 전 생애 작품을 통해 광휘를 발하는 내적 실재는 ‘산’으로 상징되는 자연의 본질이다(그림 4). 세잔이 <생트 빅토와르 산>의 연작을 통해 자연과 인간이 근원적으로 만나는 현상 그 자체를 시각언어로 옮겨 놓으면서 이를 통해 감상자 내부에서 그 현상이 다시 솟아오르게 한 것처럼, 유영국은 산 연작을 통해 우리 내부에서 자연의 실재를 진정으로 경험하게 해준다. 지금까지 리얼리티를 전달해주는 가장 견고한 방법이라고 생각했던 재현을 해체하면서, 즉 리얼리티에 이르는 방법을 떠나서 리얼리티를 전달한다. 이는 보이는 것의 재현이 아니라 내면 속에 있는 산의 실재를 ‘구현’(realisation)하는 것이라고 볼 수 있다. 이를 위하여 자연의 외적 형상은 살짝 암시만 되거나 기하학적 질서로 바뀌어서 나타난다.



그림 3 유영국, <풍경>, 1955, 캔버스에 유채,
25.5x35.5cm, 개인 소장

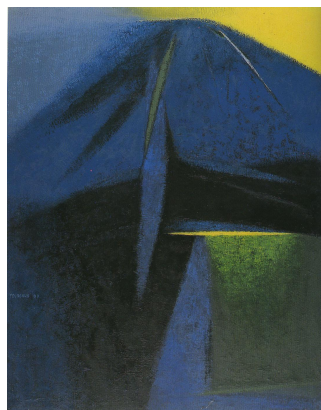


그림 4 유영국, <산>, 1966,
캔버스에 유채, 162x130cm, 용인
호암미술관

50년대 후반에서 70년대까지 앵포르멜 경향에 뒤이어 미니멀리즘이 풍미했던 시기를 살아가며 일관성있게 추상을 지속했던 유영국은 특히 정서에 깊은 울

림을 가져오는 빛나는 색채를 한 번도 포기한 적이 없다. 앵포르멜 경향의 작가들이 어둡고 탁한 색채, 또는 강한 부조화의 색채를 사용하거나 미니멀리즘 경향의 작가들이 극히 무덤덤한 단색조의 색채를 사용하면서 감각적인 것을 축소시켰던 것과는 대조적이다. 60년대에 제작했던, 마티에르가 두드러지며 앵포르멜 기법의 영향이 엿보이는 시기의 작품들에서도 삶에 대한 비관적·실존적 태도보다는 현실에 대한 관조적 태도와 자연의 실재에 깊이 공감하는 내적 정서를 느낄 수 있다. 재현적 형상을 암시했는가 싶으면 사라지기도 하는 반추상과 추상의 기법을 병행하여 유명국은 자연의 본질을 빛과 그림자, 색채의 울림과 메아리로 표현했다. 그리하여 그가 마음에 품었던 내적 실재를 보는 이의 마음 속에 솟아오르게 해주었다.

2. 김환기

김환기는 대상을 단순화시키고 기본적인 형태로 환원시키면서 불변하는 자연의 실체를 보여주고자 했다. 그에게 영향을 미친 서구미술의 영향은 입체파, 미래파, 러시아 아방가르드, 추상미술 등 서구 모더니즘의 대표적인 영향들이 지적된다. 1930년대 후반에 순수추상작업을 시도했던 그의 회화의 특징은 평면 위의 기하학적 형태들의 역동적 관계로 나타난다. 초기 추상의 대표작 <론도>(1938) (그림 5)와 같은 작품에서는 피아노와 인물들의 소개가 암시는 되나 구체적으로 재현되지 않고 주로 단순화된 선과 형태 같은 추상적 요소로 작업했다. 기법적으로 유연한 곡선을 많이 쓰며 둥근 형태의 겹침 효과는 반복되는 부드러운 운율을 느끼게 한다. 작품 제목으로 그는 ‘론도’, 즉 주제가 반복적으로 나타나는 음악형식을 지칭하는 용어를 써서 순수한 조형언어의 효과가 음악적 효과와도 상응할 수 있음을 표현했다. 이는 조형예술의 본질을 음악



그림 5. 김환기, <론도>, 1938, 캔버스에 유채, 60.5x72cm, 국립현대미술관

과 비교하여 그 유사성을 논했던 칸딘스키의 논리와도 상응한다.¹²⁾ 그는 대상을 기하학적으로 재구성하며 평면의 2차원성을 중요시한다. 작품 속에서 복잡한 것을 단순한 것으로 생략하여 표현하는 환원의 논리가 두드러진다. 즉 사물의 모든 것을 점과 선이라는 기본적 조형으로 축소하면서 색조에 있어서도 기본적인 색가(色價), 이를테면 빨강, 파랑, 노랑 등에 주목하고 있다. 그러나 그 이후 50년대까지 이어지는 대개의 작품에서는 자연의 재현이 완전히 사라지는 것이 아니다. 그의 작품은 자연에서 유래된 형태와 선으로 채워지는 특징적인 서정성을 가지고 있다.

초기에 주로 구성적 추상을 하던 김환기는 50년대의 작품에 와서는 이전보다 더 적극적으로 자연과 현실의 모티브를 끌어들이는데, 이는 자연과 결부된 삶의 정서를 좀 더 적극적으로 환기시키기 위해서이다. 그가 근본적으로 갖고 있는 낙천적인 세계관은 어두운 현실의 체험도 작품을 통해 밝게 승화시킨다. 예컨대

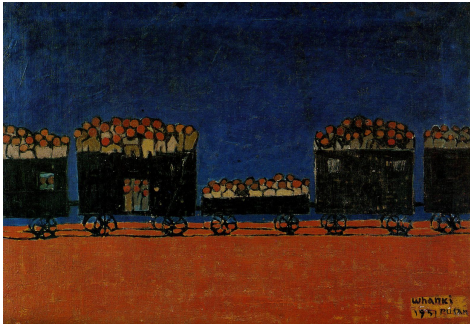


그림 6. 김환기, <피난열차>, 1951, 캔버스에 유채, 37.5x53cm, 개인 소장

그의 <피난열차>(1951)(그림 6)는 피난 가는 사람들의 삶의 처절함이 느껴지는 것이 아니라 모든 대상이 유사한 질서를 가진 아지자기한 기하학적 형태로 단순화되어 있다. 이 작품에서는 참담한 현실을 초극하려 하는 그의 반어적인 정신을 느낄 수 있다.¹³⁾ 이후 50년대를 통하여 그가 줄곧 작품 속에 소재로 끌어들이었던 것은 한국인들의 삶에 친숙한 정서를

- 12) 칸딘스키는 추상미술이 유포되는 이론과 실천에 있어서 중요한 선구자였다. 그는 조형예술의 순수한 효과는 음악적 효과와도 유사할 수 있다는 생각을 가지고 있었다. 즉 그는 음악과 회화가 “각각의 음향과 협화음이 내적 필연성에 근거를 두고 있을 때에는 (합목적적으로) 아름다운 것”이라고 하며 음악과 회화의 유사성을 지적한다. 칸딘스키, 『예술에 있어서 정신적인 것에 대하여』, 권영필 역, 열화당, 1995, p. 107.
- 13) 김환기 자신은 1954년의 어느 글에서 “저항의 정신’이란 결코 침울하거나 우울한 것은 아닐 것이다. 현실을 극복하는 정신, 내일로 향하는 정신이라면 어찌 태양처럼 밝고 강한 것 이어야 하지 않을까. 화가란 어느 시대를 막론하고 낙천가이다. …”라고 말한 바 있다. 김환기, 『제3회 국전의 명량성』, 『동아일보』, 1954. 12. 2, 김영나, 『20세기 한국미술』, 예경, 1998, p. 346.

블러일으키는 자연과 기물이다. 즉 산, 달, 새 등의 자연대상과 조선도자, 여인, 물동이, 돌담 등의 소재를 윤곽선을 요약하여 단순화시켜 표현하면서 한국인만이 느끼는 정감어린 분위기를 창출해내고 있다(그림 7). 이 시기 그의 작품을 엄밀한 의미에서 추상미술이라고 볼 수 없는데도, 추상미술이라고 일컫는 것은 형태상의 특징에서가 아니라 대상에 대한 주관적인 해석과 변형이 강하기 때문이다.¹⁴⁾

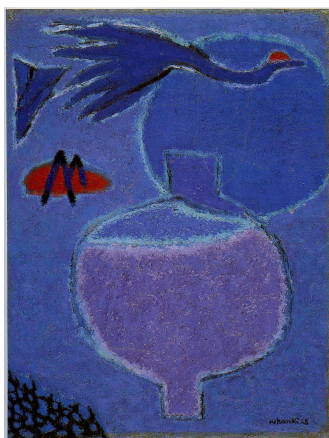


그림 7. 김환기, <새와 향아리>, 1958, 캔버스에 유채, 52x40cm, 개인 소장



그림 8. 김환기, <산>, 1958, 캔버스에 유채, 65x81cm, 개인 소장

그에게서 한국의 자연은 서구적인 기법을 사용하더라도 한국의 정신성과 정서를 표현할 수 있는 내적실재로 나타난다. 특히 산과 달의 형상은 기호적인 표현으로 나아가기까지 요약되고 단순화된다. 50년대 후반에 <산>을 그린 작품들에서 보이는 윤곽선의 표현은 동양의 서체에서 보이는 힘 있고 운율감 넘치는 화면을 창출한다(그림 8). 이후 작품의 주된 색조가 되는 깊은 푸른색은 맑고 푸른 한국의 하늘과 바다색을 상징한다. 60년대 중반 이후의 뉴욕 체류시기에도 김환기는 사계절의 풍광이나 자연의 분위기를 연상시키는 작품을 많이 제작했다. 가장 원숙한 시기로 일컬어지는 70년대에 그는 구체적 형상이 거의 사라지고 점과 선

14) “그의 그림에 나타나는 사실성 역시 추상성과 마찬가지로 사물의 형태에 대한 객관적인 접근의 귀결이라기보다 주관적인 해석의 결과이다. 근본적으로 세계를 내면세계의 투영으로 보기 때문에 사물의 외형을 배제하지 않은 것이다.” 윤난지, *ibid.*, p. 103.

만으로의 완전한 비대상회화를 이루었다. 그 속에서 자연은 우주적 질서와 화음으로 이루어진 내적 실재로 존재한다. 그는 별이 가득한 밤하늘을 점을 찍어 은유적으로 표현하면서 광대한 우주의 무한으로 열린 공간을 신비스럽게 표현했다

(그림 9). 이를 통해 내적으로 자연과 우주의 본질을 나누어 갖고 있는 인간의 본질을 표현하며 동양적인 사고와 우주관을 반영하고 있다. 이와 같이 김환기가 표현하고자 했던 내적 실재는 자연의 본질이었다.

김환기의 작품세계는 형식은 서구적이거나 내용은 동양적이라는 관점에서 서구적 형식주의와 동양적 예술관이 종합되었다고 보고 있다.¹⁵⁾ 이론가들이 김환기의 작품에서 한결같이 높이 평가하고 있는 것은 한국적 삶의 정서이다. 일찍이 정규는 김환기의 작품이 현대성을 추구하면서도 “단순화된 양식에는 늘 결백하고 아담한 우리나라 민족의 마음씨가 들어가 우리들로 하여금 더욱 정다운 우리 살림의 공감을 느끼게 한다.”¹⁶⁾ 고 평가하며 그의 작품이 가지는 친근함에 관한 호감 및 전통과의 교감을 높이 샀다. 이렇게 김환기와 같은 초기 추상화가들에게서 나타나는 미의식은 자연친화적 정서, 또 자연과 결부되어 있는 삶의 정서를 통해 나타난다.

지금까지 살펴본 바와 같이 추상 1세대 작가들은 대체로 과학적·분석적인

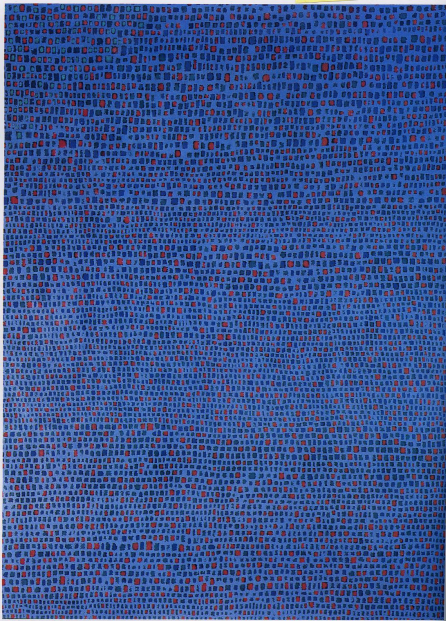


그림 9. 김환기, <작품(16-IV-70, #166)>, 1970, 캔버스에 유채, 236x172 cm, 개인 소장

15) 윤난지, *ibid.*, p. 96 참조.

16) 정규, 「김환기씨의 개인전을 보고」, 『동아일보』, 1954. 2. 15.

다른 글에서도 김환기의 “그림의 세계는 우리의 전통적인 생활 양식이 빚어내는 높은 흥(興)”을 지니고 있으며 “세련된 지적인 설계는 우리 살림의 높은 흥취(興趣)를 조형하고 있다.” 고 함으로써 그의 작품이 전통미감에 접목된 것임을 다시 한 번 확인했다. 정규, 「<멋과 흥의 지적 구성>, 김환기 씨 도불미술전, 『조선일보』, 1956. 2. 7.

태도보다는 종합적·관조적인 태도로 자연에 접근하는 미의식을 보여주었다. 그들의 초기 작품에서는 비례, 균형, 조화, 리듬감과 같은 조형의 원리는 추상적 형태와 색채의 미로 나타난다. 그런데 이 원리는 자연의 요소들을 정돈하고 재구축해서 만든 것으로 주로 구성적인 미로 평가된다. 이러한 태도에는 이지적이고 관조적인 정신이 바탕하는데, 특히 유영국의 초기 작품에서 대표적으로 나타난다. 그의 초기 추상에서는 주어진 실제 삶을 초극하여 예술적 형식 속에 내재한 실재 속에서 유토피아를 찾으려는 초월성의 운동이 존재한다. 그러나 초월성은 관념의 세계로 나아가는 초월성이 아니라 숨겨져 있는 실재의 참모습을 추출하여 개시하면서 그 미적 효과가 다시 삶에 적극적으로 작용하게 한다는 점에서 내재적 실재성이다. 김환기 또한 순수추상을 시도하면서 삶 속에 내재한 질서와 리듬감을 형상화해냈다. 자연의 이미지를 적극적으로 끌어들이던 50년대의 작품에서 단순화된 형태의 자연이미지는 거의 반추상의 성격을 띠고 있다. 그가 추구한 자연대상이 실제 산이나 달과 같은 구체적인 대상이 아니라 보편적 실재라고 해도 그 실재는 한국인들의 정서에 녹아있는 내재적 실재로서의 자연의 본질을 추구한 것이다. 김환기의 색채, 형태 감각은 한국인의 삶과 정서 속에서 빚어져 내면에 보편적 울림을 가져오는 내재성의 미의식을 바탕으로 한다.

이상과 같이 추상 1세대 작가들은 주관적으로 전유한 자연의 본질을 감각적인 아름다움으로 표현했다.¹⁷⁾ 자연의 본질은 그들의 내적 실재이자 이상향이었다. 삶으로부터 길어낸 형식의 가상공간은 그들이 찾아낸 진정한 실재이자 실제 삶의 불유쾌함과 부조리함을 잊을 수 있게 하는 안식처 역할을 했다. 초기에 삶의 소재를 정돈할 수 있는 여러 형식을 모색하는 데 열중하면서 서구 모더니즘 미술의 다양한 경향을 접목시키던 그들은 곧 자신에게 적합한 기법을 찾아내면서 원숙한 자기만의 세계를 이룰 때까지 여러 단계로 변모되는 작품세계를 보여주었는데, 그 중심에는 늘 자연이 있었다. 자연은 체험현실의 반영으로써, 이상향으로써, 세계와 우주의 원리로써 존재하는 내적 실재였다.

17) 조각의 분야에서도 김종영(1915~1982)과 같은 선구적 작가가 독자적인 추상의 세계를 선구적으로 개척했다. 그의 추상작품들은 큼직큼직하게 대상의 에센스만을 추출해낸 형태감각을 통해 자연의 보편적 이미지를 연상시킨다. 그는 돌, 나무, 철 등의 재질감을 최대한도로 살리고 자연대상을 단순한 형태로 환원시키면서 이를 통해 자연의 본질을 표현했다.

IV. 앵포르멜: ‘제2의 자연’과 내적 실재의 모색

한국 모더니즘 미술사의 중요한 한 획을 긋는 앵포르멜 운동¹⁸⁾은 그 어떤 시기의 추상보다도 시대정신을 반영하는 주관의 정서를 강하게 표출하고 있다. 이 경향의 미술을 주도한 미술가들의 단체는 1957년에 결성된 <현대미술가협회>(현대미협)이다.¹⁹⁾ 이들은 후기 인상과 이후에서 추상파에 이르는 모더니즘의 다양한 경향에 영향을 받은 작가들이 속해있다. 그들은 김창렬, 장성순, 나병재, 김청관, 박서보, 하인두, 정건모, 문우식, 김서봉, 정상화, 조용익 등이다. 대부분 20대 후반에서 30대 초반에 이르는 젊은 세대로 구성된 화가들은 새로운 것을 적극적으로 추구했으며 구시대미술을 답습하지 않으려 했다(그림 10~11). 이들은 1958년 덕수궁 전시부터 대형화폭에 앵포르멜 경향의 작품들을 선보였다.

앵포르멜은 말 뜻 그대로 비정형적인 형태로 이루어지는 추상미술로서 조화와 균형미를 부정하는 혼돈의 미학을 표현하고 있다. 빠르고 불규칙한 붓놀림, 강한 색채, 거칠고 두터운 재질감으로 격렬한 정서를 표출할 수 있기 때문에 ‘뜨거운 추상’이라는 말로도 흔히 불린다.²⁰⁾ 앵포르멜 추상이 집단적으로 나타나게 된 원인에 대해서는 외적인 자극과 내적인 표출충동이 서로 조응했다고 보는 견해가 일반적이다.²¹⁾ 앵포르멜은 전쟁을 경험한 젊은 세대의 정신적 공황상태, 기성세

18) 한국 현대 미술사에서 앵포르멜 경향의 기법이 두드러지게 나타났던 1957년의 현대미협전이 한국현대미술의 ‘원년’(오광수)으로 기록될 정도로 50년대 말에서 60년대 초엽의 앵포르멜 미술은 한국현대미술사에서 중요한 위치를 차지한다. 신지영, *ibid.*, p. 275.

19) 현대미협의 전시회에 참여한 작가들; 1957년 창립전: 김창렬, 장성순, 하인두, 문우식, 나병재, 이철, 김성봉, 조용익, 조동훈, 김충선 등이 출품 / 1957년 2회 전시: 문우식이 탈퇴하고 박서보, 정건모, 이양로, 김태, 이수현, 전상수 등이 새로 참가 / 1958년 5월 3회 전시: 박서보, 김창렬, 장성순, 하인두, 전상수, 김청관, 김서봉, 나병재, 이양로 등이 참가, 김영나, 「한국화단의 앵포르멜 운동」, *ibid.*, 예경, 1998, pp. 250~260 참조

20) 역동적인 제스처와 자유분방한 원색구사를 통하여 뜨거운 추상을 실천했던 작가들은 50년대부터 활동했던 박고석, 변종하, 문학진, 정점식, 이세득, 서세옥, 조용익, 하인두, 김창렬, 박서보, 정상화, 정창섭, 윤명로, 김종학, 김봉태, 김형태, 이봉열, 정영렬, 장석수, 최기원, 최만린 등이 있다. 넓게 보면 앵포르멜은 2차세계대전 이후의 서정적 추상회화에 속한다. 우리나라에서는 50년대 말 이후 질료감을 두드러지게 강조한 격정의 미술을 잠정적으로 앵포르멜이라고 부른다. 격렬한 행위, 두터운 질료적 표현이 기법적 특징으로, 감성의 표출과 미에 대한 개혁의식이 내용적 특징으로 나타난다. 서성록, 『한국의 현대미술』, 문예출판사, 1994, pp. 106~142참조.

21) “40대의 모더니즘 그룹의 중진작가들이 시도해온 구성적 추상에 비교하여 20대의 아방가

대의 구태의연한 화단분위기에 대한 반항 정신 등 주·객관적 삶의 내용을 반영한다. 앵포르멜 작가들은 그들이 겪은 삶의 내용을 담아내기에 기하학적 추상이 체질에 맞지 않는다고 고백했다. 관조적인 시각으로 세계를 재구성하는 기하학적 추상은 삶의 어두운 체험과 피폐한 현실을 반영하기 어렵다. 기하추상은 카오스 속에서 질서를 가지고 있는 세계, 즉 코스모스를 추구한다. 그런데 우리가 몸담아 살고 있는 현실이 바로 그렇게 조화롭고 질서있는 현실로 환원되기 어려운 경우가 많다. 뒤얽힌 삶의 문제를 단순한 조형적 단위로 코드화시키기에는, 즉 몬드리안만의 작업방식에 대한 들뢰즈의 지적처럼 ‘혼돈’을 간단히 뛰어넘어 버리기에는 현실의 문제가 그렇게 간단치 않다.



그림 10. 박서보, <회화 NO. 1>, 1957, 캔버스에 유채, 95x82cm



그림 11. 장성순, <0의 지대>, 1961, 캔버스에 유채, 81x101 cm, 작가소장

르드 정신에 고취된 젊은 작가들은 바깥으로는 반국전 표명을 통한 봉건적이고 진부한 구상미술의 청산과 안으로는 기성 모더니즘 그룹의 미온적 태도에 반발하여 ‘새로운 미적 현실을 구축’ 하기 위한 다른 하나의 방안으로 뜨거운 추상미술을 택했던 것이다. 그리고 자신들의 추상미술이 프랑스에서 풍미하고 있었던 앵포르멜 운동과 동일한 것임을 그간의 학습결과 뒤늦게 깨달았다고 볼 수 있다.” 서성록, *ibid.*, p. 136.

“자신들의 방법과 저들의 방법의 유사성은 어디까지나 우연의 일치에 지나지 않는다는 것이다. 물론, 이를 의식의 견인 현상으로 이해할 수도 있다. 그러나 어떠한 루트였건 부분적인 정보의 이입은 부정할 수 없을 진대, 무언가 내부에서 끓어오르고 있는 것이 외부의 자극에 의해 분출한 것으로 보는 것이 타당할 것이다.” 오광수, 「추상, 우리에게 어떤 의미가 있는가?」, 『미술이론과 현장』 Vol. 3(2005), p. 112.

앵포르멜 작가들은 자연의 본질을 추구하며 삶의 의미를 구하기보다는 현실의 의미에 대한 좀 더 직접적인 발언을 통해 내적 실재를 표현해냈다. 삶에서 의미의 문제에 대해 강하게 의문을 제기한 이들의 태도에는 일종의 ‘안티’를 통해서 미술에서 허구적인 것을 해체하고 가식적인 현실과 타협하지 않으려는 태도가 존재한다. 이러한 의식은 자연으로부터 이탈한 ‘제2의 자연’ 속의 인간 상황을 재현하고 있다.

이들이 작품 속에 담아내고자 했던 내용은 전후사회의 정신적 허무와 실존적 좌절, 치열한 삶의 의식이다. 이 뜨거운 추상의 표출원인에 대해 미술사가들과 비평가들은 당시 작가들에게는 실존주의적 세계관이 부합했음을 지적하고 있다. 실존주의 철학의 유행에 큰 영향을 미쳤던 사르트르는 개인의 주체성으로부터 철학의 출발점을 찾으며 인간이 기존의 모든 규범으로부터 탈피할 것을 역설했다. 그는 “인간의 본성이란 있을 수 없다.”고 한다. 왜냐하면 인간은 자유스러운 것이요, 기반으로 삼을 만한 하등의 인간성이라는 것이 없기 때문이다. 실존주의가 전체적으로 비관론의 철학이라고 하지만 사르트르는 실존주의가 기본적으로 행동과 참여(앙가주망)의 모랄을 강조하기 때문에 낙관론이라고 주장한다.²²⁾ 여기에서 객관현실을 부조리한 실재로 보고 내적 실재를 ‘참된 것’으로 보는 이러한 태도에는 주관적 의미를 삶 속에 심으려는 내재성의 미의식으로 나타난다.

미술이란 아름다움을 구현하는 형식이기 전에 ‘실존을 묻는 형식’이라는 견해는 앵포르멜 미술에 가장 적합하게 상응하는 것이었다.²³⁾ 앵포르멜을 이끌었던 작가들과 이를 이론적으로 뒷받침했던 비평가들의 발언을 살펴보면 이들이 한결 같이 강조하는 것은 삶, 자아, 주관성, 근원적 에너지 등이다. 방근택의 선언문에는 삶의 환경을 ‘혼돈’으로 보고 ‘합리주의’를 거부하고 ‘자아’로부터 출발하는 ‘생의 욕망’²⁴⁾이 부각되고 있다. 여기에서 ‘나’(자아)는 사회적 존재로서의 의미보다

22) Jean-Paul Sartre, *L'existentialisme est un humanisme*, Shina-sa, 1982, p. 32, pp. 37~38.

23) 오광수는 추상의 리얼리즘적 성격에 대해 다음과 같이 말한다. “그림이란 어떤 아름다운 대상을 구현하는 것이 아니라 자신의 실존을 묻는 형식이 되지 않을 수 없었으며, 그림이란 수단을 통해 삶의 의의를 부여하지 않으면 안되었다.” 오광수, 『한국현대미술의 미의식』, 재원, 1995, p. 44.

24) “우리는 지금의 이 혼돈 속에서 생의 의욕을 직접적으로 밝혀야 할 미래의 확신에 건 어휘를 더듬고 있다. 바로 어제까지 수립되었던 빈틈없는 지성 체계의 모든 합리주의적 도화극을 박차고 우리는 생의 욕망을 다시없는 ‘나’에 의해서 ‘나’로부터 온 세계의 출발을 다짐한다.” 방근택, 「제1선언문」, 1959, 유인수, 「한국 추상미술의 진실성」, 『상명대학교

는 사회 속에서 방향을 상실한 실존적인 의미의 ‘나’로 해석된다.²⁵⁾ 부조리하다고 생각되는 현실에 대한 반항정신이 표현적 성격이 강한 추상을 통해 나타났다고 보는 것이 일반적인 해석이다. 작가 박서보는 모든 것이 파괴된 부조리한 상황에서는 함부로 굶고 뿌리는 반예술이 더 적합하다고 한다.²⁶⁾ 그 방향은 두 가지로 나뉘는데, 사회에 대해서는 반항정신으로, 작가 자신에 대해서는 내적 실재를 찾으려는 모색으로 나타났다. 이는 곧 삶의 의미에 대한 물음이기도 했다.

현실 속에서 의미를 찾을 수 없다는 불행한 의식, 방향상실감 등은 전후 세대의 젊은이들에게 큰 영향을 미쳤다. 이러한 정서가 호소력 있게 다가온 이유는 사실상 객관현실의 변화가 낳은 것이다. 이데올로기의 분쟁과 전쟁의 참상, 사회의 복잡한 갈등 구조, 부패한 정치 등은 자연의 본성으로부터 떨어진 삶의 환경을 이룬다. 이를 루카치는 ‘제2의 자연’이라는 표현으로 일컬었다.²⁷⁾ ‘제1의 자연’은 인간의 공동체적 삶의 토대이자 또 원리가 되는 자연이다. 제2의 자연은 인간이 만든 구조물이다. 이 구조물은 인간 스스로가 만든 환경이 인간에게는 이제 그들이 ‘안주할 고향’이 아니라 ‘감옥’이 되어버린 상황을 이룬다. 이러한 세계에서 요구하는 필연성은 ‘의미’와는 거리가 멀고, 그 속에서 인간은 자신의 진정한 실체를 파악하기 어렵다. ‘제2의 자연’은 의미로부터 멀리 떨어져 있다. 루카치는 이러한 환경 속에서는 운문으로 노래하는 서정시의 시적 감정이 나올 수 없으며 무미건조한 ‘산문’(에세이)이 적절한 표현수단이 된다고 했다.²⁸⁾ 이와 유사하게 앙포르멜작가들은 추상 1세대가 보여주었던 자연친화적 서정성보다는 거칠고 무미건조한 표현을 더 적절한 조형언어로 선택했다.

제1의 자연은 인간 자신이 그 자연의 일부가 되어 살아가면서 삶의 의미와

논문집』 Vol. 17(1986), p. 19에서 재인용.

25) “산산히 분해된 <나>의 제 분신들은 여기저기 다른 곳에서 다른 성분과 부딪혀서 덩굴고 들 있는 것이다. 아주 녹아서 없어지지 아니한 모양끼리 서로 허우적거리고 들 있는 것이다. 이 행위가 바로 <나>의 창조행위의 전부인 것이다.” 이구열, 『현대의 추상미술』, p. 41, 유인수, *ibid.*, p. 104.

26) 신지영, *ibid.*, pp. 275~276 참조

27) Georg Lukács, *Die Theorie des Romans*, Berlin, 1920, S.53~57 참조.

28) “인간이 만든 구조물인 제2의 자연은 서정적 실체성을 갖고 있지 않다. 그 형식은 상징을 창조하는 순간에 자신을 적응시키기에는 너무 경직되어 있다. 그리고 제2의 자연의 법칙의 내용은, 서정시를 에세이적인 것으로 만들 수 밖에 없을 정도로 확고한 성격을 지니고 있다.” Georg Lukács, *ibid.*, S. 54, G. 루카치, 『소설의 이론』, 반성완 옮김, 심설당, 1989, pp. 81~82.

원리를 구하던 고향과 같은 자연이었다. 인간을 비본질적 존재로 만드는 사회적 구조물인 제2의 자연과 제1의 자연 사이의 심연은 바로 인간의 ‘소외’로서 표현되는데 이를 예술로서 표현하는 것은 정신의 역사철학적 객관화이다. 한국 앵포르멜 미술은 바로 한 시대의 예술가들의 정신을 역사철학적으로 객관화시킨다. 내면화된 객관현실은 다시 정서로 표출되면서 외화(外化)된다. 앵포르멜 작가들에게 캔버스는 참된 실재의 모색을 위한 일종의 ‘행동의 장’이다. 이렇게 앵포르멜은 다다의 반항정신을 출발점으로 삼고, 캔버스를 ‘행동하는 장’으로 간주하는 ‘행동회화’의 개념을 지니고 이를 통해 현실의 경험을 포용하는 의미를 지니고 있었다. 이러한 점에서 앵포르멜은 추상표현주의에 심미적인 관점으로 접근하는 그린버그식의 이론보다는 추상표현주의가 내포한 위기상황에 대한 인식을 고무시킨 로젠버그의 입장을 더 호소력있게 받아들였다.²⁹⁾

한국화분야도 앵포르멜 작품과 외형적 친근성을 가진 작품들이 나타났다. 이는 특히 서세옥을 중심으로 결성된 <목림회>작가들의 작품을 통해 드러났다.³⁰⁾ <목림회>는 수묵채색화의 현대화 운동을 주도한 작가들이 결성했으며, 수묵채색화의 현대화를 전통적 맥락 속에서 찾고자 했다. 또한 표현주의적이고 강렬한 필치를 전통문화의 사의(寫意)와 서화일치론(書畫一致論)에 결부시켜 당대의 추상운동의 조형 이념과 맥을 같이 했다.³¹⁾ 민족미술을 논함에서도 기층민중의 미학보다는 문민화와 수묵화 등 사대부들의 미의식이 대표적인 한국적 미의식으로 나타났다.

조각분야에서도 앵포르멜 회화적 기법과 유사한 비정형의 추상조각들이 나타났다. 이러한 작품들은 전쟁의 체험, 황폐화된 환경과 존재일반의 상황을 반영하는 어두운 정서를 보여준다. 특히 이는 철의 거친 재질감을 부각시킨 철제용접 조각을 통해 두드러지게 나타났다. 박종배, 오종욱, 엄태정, 박석원, 송영수, 고영수 등의 작품을 통해 나타나는 불규칙하고 거친 마티에르, 표면이 패인 비정형의 형상들은 외적으로는 그 어떤 것도 사실적으로 재현하고 있지 않지만 비합리적인 현실에 대면한 인간의 고통과 분열적인 정서를 내적으로 담아낸다³²⁾(그림 12). 즉

29) 김희영, 「한국 앵포르멜 담론 형성의 재조명을 통한 시대적 정당성 고찰」, 『한국근현대미술사학』 19집(2007. 12), pp. 60~70 참조.

30) 목림회 회원들 - 서세옥, 박세원, 장운상, 장선백, 안동숙, 신영상, 정탁영, 민경갑.

31) 김형숙, 「전시와 권력: 1960년대~70년대 한국현대미술에 작용한 권력」, 『미술이론과 현장』 Vol. 3(2005), p. 20.

이들 작가들의 작품들은 삶의 체험으로부터 나온 정서와의 내적 유사성을 가진다.

이상과 같이 앵포르멜 미술에서 표출된 정서는 객관현실이 반영된 내적 실재이다. 그러나 그 안에서 구체적인 의미는 추상적 조형언어의 특성상 다의적으로 읽힐 수 밖에 없다. 추상 미술에서 해석의 모호함과 다의성은 가능성이자 한계이다. 이론가들은 앵포르멜 경향의 작품들은 저항과 분노, 실존적 정서를 재현하는 것으로 흔히 언급해왔다. 격렬한 붓질, 강하고 어두운 색채, 거친 질감을 통해 당대 작가들이 가졌던 우울하고 반항적인

정서를 공감하는 것은 어렵지 않다. 그러나 그러한 정서의 표출방향이 구체적으로 무엇을 향한 것인가는 모호한 경우가 많으며 그 내용이 일의적으로 해석되어서도 안 될 것이다. 조화와 균형미를 부정하는 혼돈의 미학을 표현한 앵포르멜이 기법적으로나 내용적으로 새롭고 힘 있는 미술을 보여준 것은 사실이다. 그러나 앵포르멜의 집단적 미술운동을 일부 해석처럼 ‘혁명’의 ‘정치성’과 일치시키는 것은 다양한 해석가능성 중의 하나일 뿐이다.³²⁾ 이러한 경향의 작품을 통해 한 작가가 당대의 정치적·사회적 사건에 대한 구체적 입장을 반영했다고 보기는 어렵다. 작가들이 재현하려고 했던 리얼리티는 그렇게 단선적으로 드러나지도, 또 소박하게 드러나지도 않는다. 오히려 작가들이 표현수단으로 추상을 선택했다는 데에서 그들이 처한 상황의 리얼리티를 발견할 수 있다. 즉 현실에 대한 발언을 그렇게 간접적으로 할 수 밖에 없고 여러 가지 방향으로 다의적으로 해석되는 조형언어를 선택했다는 것이 바로 정치적으로 억압되었던 현실의 리얼리티를 재현하



그림 12. 박석원, <초토>, 1968, 철, 133x112x30cm, 국립현대미술관

32) 오종욱, <이단자>(1960, 61), 박종배, <역사의 원>(1965), 엄태정, <절규>(1967), 박석원, <초토>(1968), <비우>(1969), 송영수, <순교자>(1967), <새>(1969), 고영수, <잉여인간>(1970), <아, 가련한 인간들이>(1970), 김이순, 『한국의 근현대미술』, 조형교육, 2007, pp. 136~184 참조.

33) “전위의 미명아래 60년대 이후의 한국 현대 추상회화의 ‘추상성’과 혁명의 ‘정치성’은 같은 목소리의 음정과 박자를 갖추지 않았는가?” 정영목, *ibid.*, p. 19.

고 있다고 보인다. 앵포르멜 특유의 조형언어를 통해 작가들이 당대의 정신적·정서적 분위기를 재현했다고 보는 것이 적절하다. 추상미술을 통한 현실반영의 특성은 마치 음악이 시대적 정서를 반영하는 것과 같이 내면을 통해 울린다. 그렇지만 개별 작품들의 해석에 있어서 그 내용은 개인적·사회적 체험으로부터 나온 다양한 정서로 얼마든지 다의적으로 해석될 수 있다. 다의적 해석 가능성을 하나의 의미로 고정시키는 것은 작품 내용의 풍부한 상징성을 위축시킨다.

60년대로 접어들며 뜨거운 정서로 표출되었던 의미에 대한 물음은 인간이 처한 실존상황이 자연과 어떤 근원적 관계를 갖는가 하는 물음으로 바뀌며 좀 더 차분하게 가라앉는다. 이 시기 한국의 앵포르멜은 원초적이며 문명이전의 것을 상기시키는 회귀본능의 정서를 보여준다.³⁴⁾ 이러한 내용은 박서보의 <원형질> 연작을 통해 특히 잘 나타난다.³⁵⁾ <원형질>(그림 13)을 보면 인체의 뼈대 같기도 하고 해체된 신체의 일부 같기도 한 형상이 불분명하게 떠오른다. 어둡게 가라앉은 색채를 통해 암울하게 다가오는 정서는 벌거벗겨진 자아의 불안한 실존의식과 상통한다. 감각적인 현상의 껍질을 벗겨버리고 실존의 밑바닥까지 들여다본 처절함, 모든 생명체의 근본조건을 제시한 듯, 불투명하게 떠오르는 형상에는 태고적 향수가 담겨있다. 삶의 문제를 자연과의 친화감정으로 더 이상 표현할 수 없었던 세대들은 인간존재를 벌거벗고 해체된 자연으로서 표현했다(그림 14). 그림에도 추상 제2세대 작가들에게 있어서 자연은 의식의 밑바닥에 가라앉아 있다. 이 자연은 외화의 장으로 뛰어나갔던 그들을 다시 돌아오게 만드는 힘으로 작용한다.

34) 당시 작가들의 작품 제목으로는 원시적이거나 문명이전의 본능에 충실한 회귀본능의 정서가 깃든 제목들이 자주 등장한다. 박서보의 <원형질>, 김창열의 <상흔>, 윤명로의 <석기시대>, 하중현의 <부적> 등이다. 정영목, *ibid.*, p. 24 참조.

35) <원형질 No. 1-62>, 1962/ <원형질 No. 3-62>, 1962 / <원형질 No. 4-63> 1963 / <원형질 No. 13-63-64>, 1964-65 / <원형질 No. 21-64-65>, 1964~65.

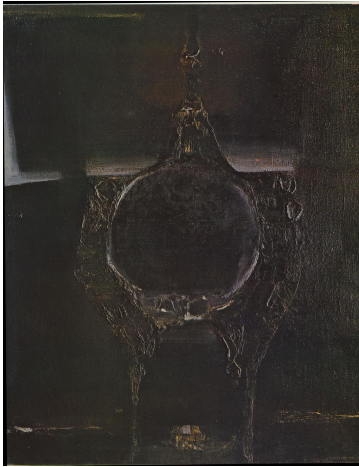


그림 13. 박서보, <원형질 No.3-62>, 1962, 162x130cm, 작가 소장

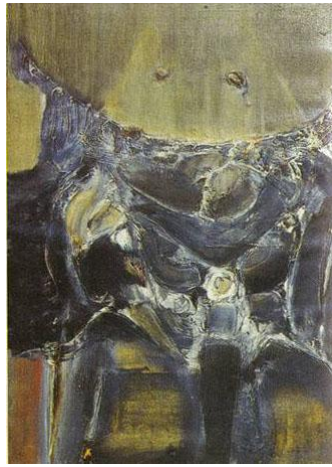


그림 14. 조용익, <작품 64-612>, 1964, 마포에 유채, 145.5x112.1cm, 작가소장

V. 단색조회화: 자연을 통한 정신의 자기회귀

60년대 말부터 한국추상미술은 새로운 기법과 내용을 보여주기 시작했다. 종래 앵포르멜에서 보였던 비정형적 형태로부터 벗어나 정형적인 형태감과 구성적 질서가 다시 나타났다. 특히 역사적·사회적 삶을 환기시키는 정서보다는 존재 일반의 근본 조건에 대한 정신적 성찰이 두드러졌다. 그 방법으로 일루전을 배제하고 원초적인 것을 드러내는 형태감을 보여주었다.³⁶⁾ 이들의 작품경향이 대체로 단순하고 절제된 조형언어를 사용하고 있어 서양의 미니멀리즘적인 경향과 닮았으므로 이 시기의 한국추상미술을 ‘한국적 미니멀리즘’이라고 한다. 평론가들은 70년대의 추상미술은 일체의 감각·정감으로부터의 탈피, 일종의 무지(無地)에로의 환원, 그리고 평면과 공간, 또는 색채와 마티에르의 완전한 일의성 등으로 특성 짓고 있다. 이러한 최소한의 조형언어를 써서 가장 원초적이고 근원적인 정신적 내용을 지향하는 태도를 ‘환원(還元)’이라는 용어로 대변한다. 일루전이 사라

36) 대표적인 작가들이 서승원, 최명영, 하종현, 하동철, 이승조, 엄태정 등이다.

지고 남은 실재는 그림을 가능하게 하는 물리적 실재, 평면과 캔바스의 바탕천, 물감의 재질감이다. 그림으로부터 모든 허구를 배제한 뒤에 작가는 조형 언어를 써서 실재의 본질과 근원에 대한 궁극적 질문을 제기하고자 한다. 이렇게 70년대의 추상작가들은 인간의 정신과 미술을 이루는 근본적인 조건(물질)과의 만남을 통해 존재와 행위에 대한 근원적 물음을 제기하고 있다.

미니멀리즘이 국내외적으로 확산되는 가운데, 단색 위주의 올 오버 페인팅이 집단적으로 나타났는데 이를 단색조 회화, 또는 모노크롬회화라고 일컬었다.³⁷⁾ 박서보, 윤형근, 하종현, 최명영, 권영우 등으로 대표되는 단색조 회화는 1960년대 말에 탄생하여 한국 화단의 주류로 군림했으며 1980년대까지 영향을 미쳤다. 단색조회화는 화면에서 형상이 배제되고 배경과 대상의 구별이 없이 화면이 하나의 평면처럼 취급되며 주로 흰색이나 무채색, 중성적인 색채가 단일하게 칠해지는 양태로 나타났다. 여러 작가들이 비슷한 경향의 작품을 동시에 선보였기 때문에 단색조회화를 ‘집단개성의 미술’이라고 한다. 단색조 회화는 동시대 서구미술과 유사한 형식을 보이면서도 작품의 높은 완성도와 독특한 동양적 정서를 보여주고 있어 한국 모더니즘 미술의 전성기를 구가했다. 하지만 이러한 유형의 미술은 삶의 구체적 현상을 환기시키지 못했다는 점에서 비판을 받았다. 또 단색조회화는 순수추상의 평면성을 고수하는 형식논리를 탈피하지 못했기 때문에 서양모더니즘의 형식주의를 반영하는 것으로 평가되기도 한다.³⁸⁾

60년대의 앵포르멜 작가들이 내적 실재를 정서를 통해 표출했다면 70년대의 추상작가들은 미술을 통해 정신적인 것을 드러내고자 한다. 그 결과 시각적으로 나타난 것이 그 자체를 의미하는 것이 아니라 보이는 것과는 다른 정신적 요소를 함축한다. 조형의 요소가 최소한으로 축소, 절제되어 나타나면서 실재를 암시하는 경우가 많다. 작품이 보여주고자 하는 것은 시각적 대상 그 자체를 추구하는 것이 아니라 시각적인 것 너머에 있는 것을 암시한다. 이러한 의도를 통해 작가는

37) 백색 모노크롬회화가 집단적으로 나타난 전시회는 탈 이미지론에 입각한 흰색 일색의 평면작업이 중심이 된 《에콜 드 서울》전(1975)과 도쿄에서 개최된 《한국 5인의 작가-5개의 백색전》(1975)이 대표적이다. 백색이 주된 색채가 된 이유는 “대부분의 작가들이 백색을 민족 고유의 미적 체험으로 용인한 결과”로 해석된다. 이인범, 「백색담론에 대하여: 한국인의 미의식 논의에 대한 비판적 고찰」, 『미학·예술학연구』 19집(2004), p. 220.

38) “모노크롬 미술은 우리의 역사, 사회, 또는 일상적 삶을 배제하고 화면을 순수추상의 평면으로 고집했다는 점에서 넓은 시각에서 보면 서양 모더니즘의 형식주의를 반영하는 것이 사실이다.” 김영나, *ibid.*, p. 321.

작품에 알레고리적 의미와 정신성을 담으며, 그 의미는 언어와 개념으로 더 적확하게 표현될 수 있다. 종종 재현하기 어려운 실재, 보이지 않는 실재를 암시하는 방식으로 많이 쓰인다. 한편으로는 미술을 이루는 조건에 대한 철학적 성찰이 두드러지게 나타나는데 이러한 경향에서는 재료의 물질성을 통해 미술의 근본적 실재를 제시한다.

70년대의 미술에서 감각적 매체가 되는 물질은 어떠한 가상을 위해 쓰이는 것이 아니라 물질의 성질이 그 자체로 드러난다는 이른바 ‘물성’이 강조되었다. 그렇지만 이러한 물질은 ‘비물질화’를 위해서 쓰였다는 것이 일반적 해석이다. 그렇다면 물질은 정신으로 가기 위한 단초에 불과하다. 이는 물질만능주의에 도전하려는 의지의 표명으로 해석되기도 한다. 지금까지의 재현예술에서 정신이 물질을 순화시키며 스스로를 표현했다면 물성 회화에서는 물질 그 자체가 정신을 유인한다. 주체를 무화시켜 물질(자연대상물)과의 합일에 이르게 하려는 매개자로서 작가가 존재하며 그는 물질과 관람자와의 만남의 공간의 장을 열어준다. 결국 여기에서도 중요한 것은 작가의 정신적 의도이며 물질과 관람자의 정신성과의 조응이다. 이러한 맥락에서 단색조 회화의 물성의 특성을 칭하기 위하여 ‘물질의 비물질화’란 표현이 흔히 쓰인다.³⁹⁾ 회화의 가장 기본적인 조건인 평면의 물질적 구조를 고수하면서도 색채는 정감을 배제한 중성적인 색채를 사용함으로써 사색적인 공간구조를 취하고 있어 ‘중성구조’라는 표현을 쓴다.⁴⁰⁾ 이 시기 추상작품들은 가장 감각적인 물성을 바탕으로 하면서도 그 어느 시대의 추상보다도 감각적인 것을 초월하려는 욕구를 강하게 나타내는 것으로 보인다. 왜냐하면 작가들은 각자 독특한 방법에 의하여 회화를 이루는 물질적 실재와 물리적 구조에 충실하면서도 물질에 침투하거나 물질을 변화시키는 정신의 차원을 보여줌으로써 회화를 비물질적 차원으로 끌어올리고 있기 때문이다. 이렇게 평면의 비물질화는 서구의 후기 미니멀리즘이나 개념주의의 탈물질주의와 비슷하게 보이지만 차별화되어야 한다고 생각한다. 왜냐하면 그 정신적 기조가 자연을 바탕으로 하고 있다고 보기 때문이다.⁴¹⁾ 평론가들은 모든 자연현상을 포괄하는 더 큰 자연이자 자연의 근원

39) 70년대 작가들이 추구했던 정신적 기조로서 중요한 것이 ‘비물질주의’(immaterialism)와 ‘범자연주의’(pannaturalism)로 평가된다. ‘비물질주의’는 서구의 ‘탈물질주의’(dematerialism)과 비교될 수 있는 개념이다.

40) 이일, 「평면 속의 선묘와 색면」, 『공간』, 1980, p. 8, 김복영, *ibid.*, p. 51 참조.

41) “이일은 1970년대의 비물질주의는 한국 고유의 근원 정신인 범자연주의의 현대적 발현으

적 원리를 일컬어 ‘범자연주의’(汎自然主義)라는 말을 사용한다. 이와 같이 자연을 정신적 기조로 보는 것은 단색조회화가 갖는 동양적 정신성을 강하게 부각시킨다.

단색조회화에서 강조되는 것은 물질을 초극하는 ‘정신성’이다. 작가들은 단색조회화가 보여주는 ‘사색적, 명상적’ 성격으로 말미암아 ‘물성과 정신성이 하나가 된 생성적 공간으로 서양의 물질문명에 대한 동양문명의 정신적 표현이라고 주장’했으며 평론가들도 “모노크롬 회화는 기하학적 추상의 궁극적 결과인 미니멀리즘과 다르다고 주장”했다. 42) 단색조 회화는 여러 비평가들에 의해 동양적 정신성을 바탕에 깔고 한국적 정서를 드러내는 회화로, 또 탈주관적이고 평면성과 재료의 물질성을 추구하는 회화로 평가되었다. 43) 이러한 맥락에서 단색조(모노크롬)회화는 ‘미니멀 아트를 한국적으로 변형시켜 만든 순화된 형식’의 회화로서 우리 정서에 맞는 미적 유형으로 평가된다. 44)

이러한 70년대의 미술은 감각적인 것 그 자체를 넘어서는 경계선상에 존재한다. 미술이 정신적인 것을 감각적인 것으로 표현할 수 없으면 개념으로 넘어간다. 개념미술을 미니멀의 논리적 귀결로 보는 것은 그러한 이유이다. 그러나 미술의 본래 소임은 감각적인 것을 통해 정신적인 것을 드러내는 것이다. 추상미술 또한 ‘극도의 추상성’과 ‘절대적 추상성’을 통해 정신적인 것을 끌어내는 경우에도 그 매체는 감각에 호소하는 조형언어이다. 감각적인 것 그 배후에 무엇이 있는가를 명확히 표현하기는 어렵다. 유물론자들이 주장하는 것처럼 사실상 아무 것도 없던지, 우리가 알 수 없는 것, 또는 그것에 대해 함부로 이야기할 수 없는 것이다. 감각적인 것이 정신적인 것으로 넘어가는 경계까지 도달한 추상작가들은 그 너머의 세계에 대해 결코 말할 수 없음을 조형언어로 전달한다. 그 깨달음에 도달하기까지의 과정과 인간의 노고를 조형적 흔적으로 남겼다. 무심히 반복되는

로 이해한다.” *ibid.*, p. 55.

42) 김영나, *ibid.*, p. 321.

43) “단색조 회화는 김복영, 오광수, 이일, 서성록 등의 평론가에 의해 ‘평면성’, ‘재료의 물질성’, ‘행위성’, ‘탈주제’, ‘탈주관성’과 ‘동양적 정신성’, ‘한국적 정서와의 결부’ 등으로 비평의 진영에서 해석되어 논의되었다.” 김형숙, *ibid.*, p. 27.

44) “미니멀 아트가 과학적 사고의 소산이라면 모노크롬은 집단적 정서의 소산이다. 일부러 꾸며내서 조성된 것이 아니요 한국 사람들의 핏줄에 흐르고 있던 정서가 자연스럽게 작품 속에 녹아내려 우수한 예술적 산물을 낳았다. 모노크롬은 단아하고 수수하며 지나침이나 부족함이 없다. 뿐더러 적당한 절제가 지켜지고 겸양이 있으며 내재적인 질서의 아름다움이 있다.” 서성록, 『한국현대회화의 발자취』, p. 453.

듯 보이는 잔 사진(박서보)(그림 15), 로울러로 물감층을 겹겹이 쌓아가며 깊어지는 색채와 질료적 효과(최명영), 우연처럼 생긴 희미한 얼룩효과나 빛 바랜 희끄무레한 백색(허황)(그림 16), 바탕자체와 마티에르의 일체감(하중현)등 작품에는 보이는 것을 넘어선 존재의 근원에 다가가려는 겸허한 자세가 느껴진다. 이를 지배하는 금욕적인 정신을 표현하기 위하여 화가들은 화려한 색채를 피하고 무채색을 선택했다.

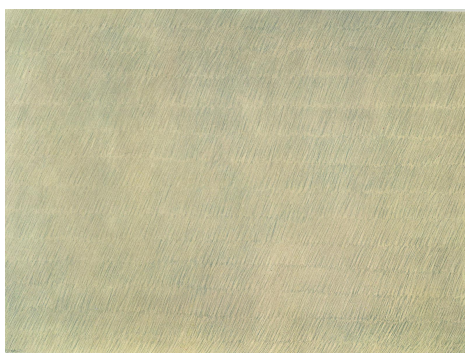


그림 15. 박서보, <묘법 No.10-73>, 1973, 260x195cm, 작가소장



그림 16. 허황, <가변의식 78-J>, 캔버스에 유채, 15호

단색조 회화에서 추구된 실재로서의 자연은 내재성과 초월성의 모호한 중간 지대에 있는 것처럼 보인다. 왜냐하면 주체는 무화되고 해체되는 것에 의해 자연에 다가가면서 자연은 절대타자로 상정되기 때문이다. 이는 예술이 가지는 근본적인 내재적 태도와는 위배되는 것이다. 그런데 무화된다는 것은 절대 초월의 의미로 해석될 수 있다. 그렇다면 예술은 다시 삶으로 회귀하는 것이 아니라 삶을 초월해 버리는데 그 목표는 관념적인 절대 ‘무’(無)의 공간이다.⁴⁵⁾ 박서보나 단색조 회화에 큰 영향을 주었다고 평가되는 이우환의 언급에서 ‘무’(無)라는 말이 빈번히 언급되는 것이 우연은 아니다. “현실의 시공을 초월한 무상의 행위에 의해서 세계는 드디어 선명하게 스스로를 무의 바다로 열어갈 것이다.”(이우환)⁴⁶⁾ 단색조

45) 루카치는 관념론이 궁극적으로 목표하는 것은 ‘무’(無)의 공간이라고 했다.

46) 강태희, 「이우환과 70년대 단색회화」, 『한국현대미술 197080』, 학연문화사, 2004, p. 152에서 재인용.

회화의 특징을 표현하는 데 쓰이는 흔한 표현들은 ‘탈이미지’, ‘탈표현’(김복영), ‘무목적성’, ‘무위순수’(박서보) 등인데 여기에서 계속되는 접두어는 ‘탈’(脫)과 ‘무’(無)자이다. 즉 벗어나고 없어진다는 뜻이다. 현실과 삶에서 도약하나 다시 삶으로 회귀하지 않고 이념의 세계로 초월한다는 의미로 해석될 수 있다. 그러므로 단색조 회화의 작가들에게 내적 실재로서의 자연은 내재성과 초월성의 모호한 중간지대에 놓여있는 것처럼 보인다. 그러나 70년대의 작가들이 추구한 정신성은 자연의 내재적 본질이었다. 박서보는 다음과 같이 말한다. “내가 나를 무명성으로 지워버린채 살고자 한다. 이제야 나는 자연과 더불어 자연과 산다.”⁴⁷⁾ 주체의 무화에 의하여 이루어진 자연과의 합일은 주체를 다시 삶으로 복귀시킨다. 주체는 원래 자연에 귀속되어 있던 것이다.

이러한 생각은 한국적 미의식의 정체성을 드러내고자 집단적으로 표출되었던 백색 모노크로미즘에서 더 두드러지게 보인다. 작가들은 백색을 민족 고유의 색으로 용인하면서 민족적 정체성을 찾았다. 한국인들은 원래 백색을 좋아했는데, 그 원인으로서는 태양빛을 신성하게 생각했던 문화적 전통이 있으며⁴⁸⁾, 또 삼베, 무명 등 우리 민족의 삶과 밀착된 소재 중 원재료가 갖는 원색의 자연스러움을 좋아했기 때문이다.⁴⁹⁾ 회화에서 백색은 그 위에서 모든 색채를 포용할 수 있는 바탕색이 되는 색채이다. 그래서 이일은 “백색 모노크롬은 차라리 세계를 받아들이는 비전의 제시”라고 했다.⁵⁰⁾ 또 그 속에는 ‘무위자연’의 동양적 정신성이 깃들어 있다고 간주되었다.⁵¹⁾ 백색 모노크로미즘에서는 ‘무위자연’이란 인위적인 노력을 가하지 않은 있는 그대로의 자연의 상태를 지향하는 태도를 말한다. 예술은 자연

47) 박서보, 「단상노트」, 『공간』, No. 125(1977), p. 47.

48) 최남선(崔南善)은 태양과 하늘을 숭배하던 한국을 중심으로 동북아시아 일대에 확산되어 있는 ‘밝사상’이라는 신화적 기원이야말로 한국인들의 백색선호의 기원이라 본다. 그리고 이를 ‘불함문화론(不咸文化論)’으로 펼쳤다. 백색이라는 지각현상을 ‘빛’이라는 근원적인 고대 신화적 모티브로 이해한 것이다. 이인범, *ibid.*, pp. 216~217 참조, 김지하 또한 백의 의미를 태양숭배와 연관시켜 해석한다. “백(白) - 백두산의 백, 백의민족의 백, 붉이라고 한다. 우리나라는 이미 한인 때부터 광명을 지향했다고 한다. 태양 숭배, 새 토텐인데 바로 이 ‘붉’이라는 것이 이것이다.” 김지하, 『예감에 가득 찬 숲 그늘』, 실천문화사, 1999, p. 34.

49) “한국인은 전통적으로 백색을 좋아했다. 그것은 백에 대한 동경이라기 보다 무장식에 대한 사랑이었다. 삼베고 무명이고, 그저 원재료가 가지는 원색을 즐겼던 것이고, 그 인공 장식 없는 조용하고 평화롭고 자연스러운 분위기를 좋아했던 것이다.” 김원용, *ibid.*, p. 25.

50) 김형숙, *ibid.*, p. 28.

51) 백색모노크로미즘 속에는 無爲自然의 정신이 들어있다고 평가된다. 이인범, *ibid.*, p. 359.

이 아닌 인위적인 활동의 산물이지만 자연답게 보여야 한다. 그러므로 자연을 흉내내야 한다. 가장 자연스럽게 보이기 위해서는 오히려 고도의 기교가 필요하다. 도공이 만든 것이 아니라 그냥 탄생한 것이라는 견해는 예술이 지향하는 최고의 경지이다. 자연은 원래 주체와 분리되었던 것이 아니라 주체와 하나였다. 한국의 작가들이 자연과 조우하기 위해 사용한 물질은 닥종이, 마대 등 우리 민족의 삶과 밀착된 소재인데, 이는 삶의 체험을 통해 축적된 보편적 감성에 호소하는 재료이다.⁵²⁾ 또 이들이 흔히 사용한 형상화기법으로서 무심한 반복성은 자연의 리듬과 닮아 있다. 서구 관념론의 시조인 플라톤에게서 이념의 추구가 그 최고의 단계에서 초월의 영역을 넘어가 버리고 삶에는 단지 그림자만이 드리우는 것과는 달리 한국의 추상작가들이 추구한 자연의 원리는 삶의 체험에서 나와 정신적인 것으로 도약하고 다시 삶으로 회귀한다. 정신은 내적 실재로서 자연을 품고 있다.

이상과 같이 단색조 회화는 인간과 삶, 물질과 정신의 관계 등에 대한 작가들의 사색을 조형언어로 풀이해내면서 정신과 자연의 합일이라는 보편적 가치를 추구했다. 그러나 그 정신성은 우리의 역사와 사회, 일상적 삶을 드러내지 못한 관념론적 한계를 갖고 있다는 비판이 제기되었다. 이러한 경향의 추상을 이론적으로 뒷받침했던 이론가들의 사이에서도 ‘지나친 관념론에 경도’되었다는 평가를 얻었다.⁵³⁾ ‘현실에 대한 적극적 참여보다는 관조하는 입장’, ‘주관성의 승리’, 현실도피적 노자해석 등이 지적된다.⁵⁴⁾ 평론가 김복영은 단색조회화의 현실반영적 특성을 논하면서, 단색조회화가 이중으로 억압당한 사회적 상황을 반영했다는 견해를 피력했다.⁵⁵⁾ 작가들이 화면에서 말을 아낀 것은 “말해야 할 것이 전혀 없다는 의미의 ‘부재’를 뜻하는 것이 아니라 반대로 할 말이 더 많다는 것을 뜻한다. 동시에 그럼에도 불구하고 총체적 억압 내지는 이중 억압의 하중 때문에 은폐의 방법

52) 동시대 미니멀 조각의 경우에도 서구작가들이 근대적 산업재료인 강철, 유리, 형광등과 같은 재료를 사용한 것과는 달리 한국의 작가들은 돌, 나무 등의 자연재료를 사용했다.

53) 강태희, *ibid.*, p. 135 참조

54) 김수현, 「모노크롬회화의 공간과 정신성」, 『한국현대미술 197080』, 학연문화사, 2004, p. 50.

55) 김복영은 작가들이 사회현실로부터 거리를 두고 침묵했던 것은 사실상 70년대 ‘거족적 발전논리가 지배하는 강압적 분위기’로 인한 ‘표현의 총체적 억압상태’로 인한 ‘은폐’의 방법으로 해석한다. “자연주의의 모노크롬평면은 이중억압의 전형이자 극한으로 정의된다. 이중억압은 문자 그대로 작가가 무엇인가를 표현하고 발언하려는 의지를 총체적으로 억압하고 정지시킬 뿐만 아니라, 표현하고자 하는 내용을 모조리 은폐하도록 강요한다.” 김복영, 「전일주의의 예술사회학적 배경과 방법론」, *ibid.*, p. 368.

을 택할 수 밖에 없었다는 것을 시사한다.”⁵⁶⁾ 작가들은 현실로부터 거리를 두고 독자적인 공간을 찾아 은둔하며 깨달음을 얻고자 했는데 그것은 ‘자연의 순리’에 도달하는 것이었다. 물성과의 만남은 자연에 귀일하는 것이고 이를 작품에 성취하여 자연의 ‘권화(勸化)’라는 지위를 갖게 함으로써 사회현실로부터의 억압을 상징적으로 공격하고자 했다는 것이다. 자연은 “자연 이상의 것이요, 서로 의지하고 소통할 수 있는 보편성의 지주”⁵⁷⁾로 해석된다. 작가들이 도달했던 세계는 선조들이 계승해온 자연주의의 문화적 맥락을 현대적 시점에서 재발견한 세계라고 한다.⁵⁸⁾

단색조회화가 깊이 나아갔던 관념성은 소통의 측면에서 많은 문제점을 야기했다. 미술이 관념의 세계로 갈수록 그 의미의 추상성으로 말미암아 대중과의 소통이 어렵게 된다. 또 추상이 가진 다의적인 해석가능성은 작가들이 세계에 대해 어떤 태도를 취하는가를 매우 모호하게 해석하게 만든다. 또한 70년대 후반의 추상미술이 ‘주류를 쫓는 조형사조의 획일화’를 낳았다는 비판이 반성적으로 제기되었다.⁵⁹⁾ 표현이 극히 절제되어 있거나 단순한 필치의 반복 등 대개 비개성적인 특징을 가지고 있어 손쉽게 모방될 수 있는 단색조 회화는 아류들에 의해 유사한 경향의 미술을 양산해 냈다. 대상에 대한 ‘판에 박힌’ 해석을 하는 것에 저항했던 현대미술에서 판에 박힌 모방은 오히려 이러한 추상의 영역에서 손쉽게 이루어질 수 있다. 들뢰즈는 장인정신이 결여된 모사자들이 오히려 추상미술의 영역에서 더욱 은밀한 거처를 찾을 수 있었다고 비판한다.⁶⁰⁾

치열한 정신성과의 대결이 감각을 통해 승화되지 못한 추상작품은 작가의

56) *ibid.*, p. 368.

57) “자연은 궁극적으로 ‘안’과 밖이 상호침투된 한국 고유의 은유요 상징의 세계로 이해되었으며 결코 보이는 외부세계에 한정된 것이 아니었다. 그것은 안과 밖의 세계를 공유하는 데서 찾아진다고 믿어졌다.” *ibid.*, p. 380.

58) *ibid.*, p. 53, “두말할 것도 없이 이는 전래의 자연관과 밀접한 관계가 있으며 자연에의 순응, 자연과의 물아적 조응에서 유래된 것으로 생각된다.” 이일, 「한국미술의 오늘의 얼굴」, 『공간』, pp. 184~185, 김복영, *ibid.*, p. 529에서 재인용.

59) *ibid.*, p. 135 참조.

60) “판에 박힌 것에 대한 저항마저도 판에 박힌 것들을 양산해 냈다. 추상 예술조차도 자신의 판에 박힌 것들을 생산해 내는 데에 있어 최종적이지는 않았었다. ... 모든 복사자들은 판에 박힌 것으로부터 해방된 그것으로부터 언제나 다시 판에 박힌 것을 재탄생하도록 하였다.” Deleuze, Gilles, *Francis Bacon: Logique de la sensation*, Bd. 1, 2, Paris, 1994, p. 58.

측면에서는 단지 지적 유희에 그치고 말 것이다. 수용자가 그 정신성에 다가가지 못한다면 수용자에게 작품은 단지 장식적인 것에 그칠 수 있었다. 아도르노는 추상미술이 나름의 혁신적인 기법으로 충격을 주며 사회현실의 참모습을 미메시스적으로 드러냈다고 높이 평가한 바 있다. 그러나 아도르노에게 있어서도 단지 감각적인 만족을 위해 제작된 추상은 우리정신의 참 실재에 호소하는 것이 아니다. 그는 추상회화가 새로운 복지 사회의 ‘벽장식’으로 쓰이기 위해 제작된다면 그러한 회화는 관리되는 사회의 총체적인 중화를 거치며 거짓된 화해를 이루게 된다고 보았다.⁶¹⁾ 단색조 회화가 70년대 말 이후 부상하던 신흥중산층의 차별화된 새로운 미의식을 반영하면서 미술시장에서 거대되기 시작하던 상황은⁶²⁾ 단색조회화가 추구하던 정신성을 ‘쾌적인 것’의 차원으로 격하시킬 수 있었다.

VI. 맺음말: 자연과 정신의 변증법적 운동

정신의 자기모색과정은 변증법적이다. 그 과정은 한 민족의 역사적 삶, 한 시대의 미의식, 또 한 작가의 생애를 관통한다. 정신은 즉자적인 상태에서 외화되고 다시 자기 회귀하는 원환운동을 한다. 이 변증법적 운동은 한국 추상미술을 대표하는 주요 세 단계를 통해 나타난다. 첫째는 추상 제1세대 작가들(유영국, 김환기)인데 이는 ‘즉자’의 단계에, 두 번째는 50년대 말에서 60년대 전반의 앵포르멜 회화로 ‘외화’의 단계에, 세 번째는 70년대의 단색조 회화로서 ‘자기회귀’의 단계에 해당한다. 즉자의 단계에서 정신은 자연과의 조화를 잃지 않고 조용히 자기 자신에 머물러 있다. 여기에서의 자연은 공동체적 삶의 토대가 되는 원형(原形)적이고향이다. 이 자연의 세계로부터 걸어 올린 ‘본질’을 재구성해서 만들어진 작품은 총체적인 완결된 세계를 이루고 있다. 사회적인 것의 불협화음은 아직 이 자율적 세계를 뚫고 들어오지 못한다. 외화의 단계에서 정신은 자연을 떠나 사회로 이행

61) “총체적인 중화(Neutralisierung)가 이루어지는 시대에는 물론 극단적으로 추상적인 회화의 영역에서도 마찬가지로 거짓된 화해가 이루어진다. 즉 비 대상적인 작품이 새로운 복지 사회의 벽장식으로 된다.” Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Suhrkamp, Frankfurt a. M., 1970, S. 339f.

62) 권영진, 「‘한국적 모더니즘’의 창안: 1970년대 단색조 회화」, 『미술사학보』 35집(2010. 12), pp. 91~93 참조.

한다. 주·객의 대립이 이루어지는 단계이고 자연의 본성을 이탈한 사회에서 주관이 느끼는 불행한 의식은 과격한 정서, 실존감, 불안감 등으로 표출된다. 자기회귀의 단계에서 정신은 곧 자연임을 깨닫고 다시 자기 자신으로 귀환한다. 여기서 주관과 객관, 자연과 정신, 물질과 정신의 합일이 이루어진다.

한국 추상작가들에게서 정신의 근원적 토대인 자연은 주관과 분리된 것이 아니며 궁극적으로 삶의 내재적 원리이기 때문에 초월적 요소를 내재성의 관점에서 재해석하면서 삶으로 회귀시킨다. 추상작가들이 추구했던 정신적 의도, 즉 자연과 삶 속에 내재한 불변의 원리를 찾으려는 태도는 내재성과 초월성의 원환적 이중 운동을 하면서 그 외화의 성과물을 다시 삶으로 끌어들이 삶을 풍부하게 만든다. 그 내재성은 자연의 모든 목적을 일신론적 종교관의 초월성에 두는 것이 아니라 운동과 정지, 생성과 소멸의 반복과정을 거치며 스스로를 개화시키는 일원론적 자연관에 기인한다. 추상작가들은 현상 속에서 본질을, 삶의 원리나 질서를 추출하거나 인간 속에 내재한 자연의 속성을 드러내면서 자연을 내적 실재로 표현했다. 또 그들은 감상자들이 작품을 보며 그들의 내적 실재를 끌어오는 길을 열어주었다. 작품의 의미는 열려져 있기 때문에 그만큼 다양한 내적 실재의 해석 가능성이 존재한다.

* 논문투고일 : 2011년 2월 28일 / 심사기간 : 2011년 3월 2일-4월 14일 / 최종게재확정일 : 2011년 4월 16일.

참고문헌

- 강태희, 「이우환과 70년대 단색회화」, 『한국현대미술 197080』, 학연문화사, 2004.
- 구승희, 「자연이란 무엇인가? 자연에 대한 철학적 이해와 그 역사」, 김형철 외, 『한국인의 자연이해; 한국인의 원형을 찾아서』, 1996년도 교육부 인문사회 과학 중점연구비 1년차 보고서.
- 권영진, 「‘한국적 모더니즘’의 창안: 1970년대 단색조 회화」, 『미술사학보』 35집 (2010. 12).
- 김미정, 『한국앵포르멜과 대한민국미술전람회-1960년대 초반 정치적 변혁기를 중심으로』, 『한국근현대미술사학』 12집(2004. 6).
- 김복영, 『눈과 정신』, 한길아트, 2006.
- 김수현, 『모노크롬회화의 공간과 정신성』, 『한국현대미술 197080』, 학연문화사, 2004.
- 김영나, 『20세기 한국미술』, 예경, 1998.
- 김이순, 「‘한국적 미니멀 조각’에 대한 재고찰」, 『한국근현대미술사학』 16집(2006. 6).
- 김향숙, 「빌헬름 보링거의 추상과 감정이입: 양식 심리학의 조건」, 『미술사학보』 제34집(2010. 6).
- 김형숙, 「전시와 권력: 1960년대~70년대 한국현대미술에 작용한 권력」, 『미술이론과현장』, Vol. 3(2005).
- 김희영, 「한국 앵포르멜 담론 형성의 재조명을 통한 시대적 정당성 고찰」, 『한국근현대미술사학』 19집(2007. 12).
- 민주식, 「한국미술과 자연성의 미학」, 『미술사학보』 Vol. 6(1993).
- _____, 「추상미술의 미학적 원리: 개념과 장르적 특성을 중심으로」, 『미술사학보』 제34집(2010. 6).
- 박계리, 「박서보의 1970년대 <묘법>과 전통론 - 야나기 무네요시와 박서보 사이의 지도 그리기」, 『한국근현대미술사학』 18집(2007. 6).
- 서성록, 『한국의 현대미술』, 문예출판사, 1994.
- _____, 『한국현대회화의 발자취』, 문예출판사, 2006.
- 신지영, 「한국 현대미술의 모더니즘 담론과 추상미술의 성별 정치학」, 『한국여성

- 학』 Vol. 22, No. 4(2006).
- 오광수, 『한국현대미술의 미의식』, 재원, 1995.
- _____, 『한국현대미술비평사』, 미진사, 1998.
- _____, 「추상, 우리에게 어떤 의미가 있는가?」, 『미술이론과 현장』 Vol. 3(2005).
- 유인수, 「한국 추상미술의 진실성」, 『상명대학교 논문집』 Vol. 17(1986).
- 윤난지, 「김환기의 1950년대 그림: 한국 초기 추상미술에 대한 하나의 접근」, 『현대미술사연구』 Vol. 5, No. 1(1995).
- 이인범, 「유영국, 한국 추상미술 재해석의 단서」, 『한국근현대미술사학』 Vol. 10(2002).
- _____, 「백색담론에 대하여: 한국인의 미의식 논의에 대한 비판적 고찰」, 『미학 · 예술학연구』 19집(2004).
- _____, 「추상, 그 미학적 담론의 초기 현상-1930년대 한국의 경우」, 『미술이론과 현장』 Vol. 3(2005)
- 이인범 편, 『신사실과』, 유영국미술문화재단, 2008.
- 이일, 『미술비평일지』, 미진사, 1998.
- 장미진, 「현대추상미술에 있어서의 Worringer적 추상론의 의의」, 『미학』 Vol. 4, No. 1(1977).
- 정영목, 「한국 현대회화의 추상성, 1950~1970: 전위의 미명아래」, 『조형(Form)』 Vol. 18, No. 1(1995).
- Adorno, Theodor W., *Ästhetische Theorie*, 전집 제7권(Frankfurt a. M., 1970).
- Bann, Stephen, *Abstract art - a language? in Towards a New Art: essays on the background to abstract art 1910-20*, The Tate Galley, London, 1980.
- Benjamin, Walter, *Lehre vom Ähnlichen*, “Über das mimetische Vermögen”, in W. Benjamin, *Gesammelte Schriften II-1*, Suhrkamp, Bru, Charles-Pierre, *Esthétique de L'abstraction*, Presses Universitaires de France, Paris, 1955.
- Daval, Jen-Luc, *Histoire de la peinture abstraite*, Hasan, Paris, 1988.
- Deleuze, Gilles, *Francis Bacon: Logique de la sensation*, Bd. 1, 2, Paris, 1994.
- Eco, Umberto, *Das offene Kunstwerk*, Frankkurt a. M., Suhrkamp, 1973, 움베르토 에코, 『열린 예술작품: 카오스모스의 시학』, 조형준 옮김, 새물결, 1995.

- Greenberg, Clement, The Case for Abstract Art, in: *The Collected Essays and Criticism*, Vol.4, ed. by John O'Brian, The University of Chicago Press, 1993.
- Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst*, Benteli Verlag, Bern, 1970.
- Lukács, Georg, *Die Theorie des Romans*, Berlin, 1920, G. 루카치, 『소설의 이론』, 반성완 옮김, 심설당, 1989.
- , Werke Bd. 11 / Bd. 12. *Die Eigenart des Ästhetischen*. 2 Halbbände (Luchterhand Verlag, Darmstadt und Neuwied), 1963.
- Seuphor, Michel, *l' art abstraite*, Bd. 1-4, Maeght Editeur, Paris, 1971.
- Worringer, Wilhelm, *Abstraktion und Einfühlung: Ein Beitrag zur Stilpsychologie*, Piper: München, 1976.

국문 초록

본 논문에서는 한국추상미술이 추구했던 실재와 미의식을 살펴보고자 한다. 한국의 추상작가들에게 실재란 외적인 것을 모방하는 데서 드러나는 것이 아니다. 그들에게 실재는 내면을 통해 전유된 객관적 실재이고 작품은 그 실재에 대한 해석이다. 추상은 삶의 현상과 자연과의 외적 유사성을 상실하지만 작가들이 추구한 내적 실재와 닮아있다.

추상미술은 실재에 대한 내적 유사성, 비감각적 유사성 등의 두 가지 범주를 주로 활용하면서 주로 내적 정서와 정신성과의 닮음을 표현해냈다. 서정적 추상의 경향에서는 주관적 정서를 표출하면서 자연과 삶의 근원적 토대, 인간의 내면적 실재를 추구한다. 기하학적 추상의 경향에서는 자연의 구조적 질서, 수적 원리를 구현하며, 이성적·관조적인 미학을 보여준다. 미의식은 정서를 통한 내적 현실의 표출, 구조, 환원, 물성의 극대화, 물질의 변용, 자연의 내재적 조율, 조형요소의 단순한 반복을 통한 행위의 흔적 등 주로 작가들의 정신적 의도로 나타난다. 작가들에게는 미술을 이루는 조건에 대한 물음이 제기되는 경우가 많으며 삶의 문제에 대한 철학적 성찰이 시각기호를 통해 암시된다.

한국추상미술 전개 of 주요 3단계는 자연과 정신의 변증법적 운동으로 나타난다. 첫째는 추상 제1세대 작가들(유영국, 김환기)인데 이는 ‘즉자’의 단계에, 두 번째는 50년대 말에서 60년대 전반의 앵포르멜 회화로 ‘외화’의 단계에, 세 번째는 70년대의 단색조 회화로서 ‘자기회귀’의 단계에 해당한다. 즉자의 단계에서 정신은 자연과의 조화를 잃지 않고 조용히 자기 자신에 머물러 있다. 여기에서의 자연은 공동체적 삶의 토대가 되는 원형(原形)적 고향이다. 이 자연의 세계로부터 길어 올린 ‘본질’을 재구성해서 만들어진 작품은 총체적인 완결된 세계를 이루고 있다. 사회적인 것의 불협화음은 아직 이 자율적 세계를 뚫고 들어오지 못한다. 외화의 단계에서 정신은 자연을 떠나 사회로 이행한다. 주·객의 대립이 이루어지는 단계이고 자연의 본성을 이탈한 사회에서 주관이 느끼는 불행한 의식은 과격한 정서, 실존감, 불안감 등으로 표출된다. 자기회귀의 단계에서 정신은 곧 자연임을 깨닫고 다시 자기 자신으로 귀환한다. 여기서 주관과 객관, 자연과 정신, 물질과 정신의 합일이 이루어진다.

추상작가들이 추구했던 정신적 의도, 즉 자연과 삶 속에 내재한 불변의 원

리를 찾으려는 태도는 내재성과 초월성의 원환적 이중 운동을 하면서 그 외화의 성과물을 다시 삶으로 끌어들이며 삶을 풍부하게 만든다. 그 내재성은 운동과 정지, 생성과 소멸의 반복과정을 거치며 스스로를 개화시키는 일원론적 자연관에 기인한다. 추상작가들은 현상 속에서 본질을, 삶의 원리나 질서를 추출하거나 인간 본성의 본질적 속성을 드러내면서 자연을 내적 실재로 표현했다. 또 그들은 감상자들이 작품을 보며 그들의 내적 실재를 끌어오는 길을 열어주었다. 작품의 의미는 열려져 있기 때문에 그만큼 다양한 내적 실재의 해석가능성이 존재한다.

핵심어

한국근현대미술, 미의식, 재현, 실재, 내적 유사성, 비감각적 유사성, 인간, 자연, 자연주의, 정신, 추상미술, 서정적 추상, 기하학적 추상, 내적 정서, 앵포르멜 미술, 단색조 회화

ABSTRACT

The Aesthetic Consciousness in Korean Abstract Art : The Nature and The Spirit as the Inner Reality

Joo-Young Lee*

The study aims to look into the reality and the aesthetic consciousness that Korean abstract art has pursued. Abstract artists in Korea consider the reality as not revealed by imitating outer resemblance. They look upon the object reality as possessed through the inside, whereas their works of art are the interpretations of this reality. Abstract art loses the outer resemblance to phenomena of life and nature but resemble inner realities that artists pursued.

Abstract art, using 'the inner resemblance' and 'the unsensible resemblance', is focused to express strongly the resemblance to the inner emotion and the spirituality. Artists, who are inclined to lyrical abstract, express their subject emotion, pursuing the inner reality of human. On the contrary artists who are tended to geometric abstract realize the structural order of nature and the numerical principle. The aesthetic consciousness of abstract art appears generally in the form of the spiritual intention. In this case the spiritual intention is expressed in those like the expression of inner reality, structure of nature, reality reduced to the basic element, transformation of materiality, expression for rhythm of life through simple repetition of lines, forms, and colors. By visual signs artists try to allude to their philosophical

* Researcher of Research Institute for a Creative Future in Seowon University

This work was supported by the Korea Research Foundation Grant funded by the Korean Government(KRF-2008-327-G00014).

introspection for life's problems.

The important three phases in development of Korean abstract art is characterized by movements between nature and spirit. Its first phase belongs to the first generation of abstract artists that is represented by Yoo Young-kuk and Kim Whan-ki. The first generation of Korean abstract artists have distinctive feature of 'in itself' in dialectical process. In these phases, the spirit process peacefully in itself without losing harmony in nature. In this process this nature is the prototype that basis of community life roots in. The works of art, made by reorganizing 'the essence' from nature world, mirror real world and reconstruct a total completed world. The dissonance of social circumstance cannot affect this autonomous world. On the phase of 'for itself', the spirit moves to the society, leaving the nature. The second phase from the end of 50s to the beginning of 60s is characteristic of 'Informel painting'. Its feature is represented by 'for itself'. In these processes subject and object are confronted with each other. The subject gets out of the nature in itself, thus subjective consciousness become unhappy in the society, being expressed as extreme emotion, existential consciousness and a feeling of uneasiness. 'Monochrom painting' in the third phase of Korean abstract art is distinct by 'self regression'. In this process, the spirit cognizes itself as nature and returns to itself, where the unity of subject and object, nature and spirit, material and spirit is reached.

Abstract artists seek after the fundamental truth in nature and life, and their Intentions performs double circular motions between immanence and transcendence and enriches all our lives, bringing the product created in dialectical processes to life. This immanence comes from the monistic concept of nature, blooming itself through repeated cycle of movements and quiescence, creation and extinction. Abstract artists express the nature as a inner reality, extracting essence in phenomenon, principle and order of life, or revealing the intrinsic attribute of human nature. And Abstract artists also help appreciators to open the way to use their inner reality for understanding watched abstract

art works. As their meanings are opened, there are many possibilities of interpretation for inner reality.

Key Words

korean modern and contemporary art, aesthetic consciousness, representation, reality, the inner resemblance, the unsensible resemblance, human, nature, naturalism, spirit, abstract art, lyrical abstract, geometric abstract, inner emotion, Informel Art, monochrome painting