■ 민족문화연구 제85호(2019.11.30), 고려대 민족문화연구원, pp.191-217.
http://doi.org/10.17948/kcs.2019..85.191

【특집2: 한국 문화의 정체성 연구】

자연과 문화의 관계에서 본 '한국 미술'*

정혜린(鄭惠仁)**

목 차

1. 머리말
2. '한국 미술'의 성립, 그리고 문화와 자연의 관계 굴절
3. 전통 한국 미술과 문화
4. 현대 한국 미술과 자연
5. 맺음말

국문초록

'한국 미술'이라는 용어는 조선 시대 이후에 등장했지만, 그 적용 범위는 용어의 탄생 이전에 이르며 내용상 소급 적용으로 인한 범주의 오류를 지닌다. 아울러 한국 미술이라는 용어는 '한국' 외적인 것을 배제하는 강한 배타적 경향성을 띠면서 사용되어 왔다. 그럼에도 역설적으로 그 논의의 저변에는 서양, 그리고 중국・일본 미술의 특징이 보이지 않는 규정 기준으로 작동하고 있다. 자연과 문화 중 전자만을 한국 미술의 정체성으로 포섭하고 자연에 근거하되 인위・정련도 추구했던 과거의 미술 현상을 외면하는 경향성에는 근대이래 서양과 일본, 한국의 시각이 누적되어 있다. 이와 같은 20세기 초이래 순수한 한국적인 것을 찾는 기획은 과거 우리 미술은 모방일 뿐이라는 문화사대론의 자기 비하 그리고 이와 정반대의 것으로 보이는 내재적 발전론과 동일

* 이 연구는 한샘DBEW연구재단의 학술연구비 지원을 받아 수행되었음.
** 서울대 미학과 강사.

한 전제, 인위와 자연의 대비 위에 전개되었다.

1970년대에 화단에서 두각을 드러낸 '단색화' 역시 이러한 경향성을 벗어나지 않는다. 단색화 작가와 비평가들은 작가의 무의도적 태도나 자연의 한 부분을 드러내는 방식으로 자연을 지시함으로써 한국 미술을 대표한다고 주장했다. 이들의 기획은 동·서양에 통용될 수 있는 자연과 문화, 동양과 서양이라는 근대의 가치관을 추상적 조형의 세계로 훌륭히 표현하여 성공한 한국 미술의 결과물임이 틀림없다. 그러나 이들은 역시 19세기까지 한국 미술의 자연과 인위 중 전자만을 선택하여 전통 한국 미술의 자연을 왜곡시키는 경향이 있으며 아울러 현대 한국 미술의 입지를 위축시키는 결과도 낳았다. 이제 한국 미술에 대한 질문은 새로운 전제 위에서 다른 관점에서 진행되어야 할 것이다.

주제어: 자연, 문화, 한국미술, 정체성, 단색화.

1. 머리말

'한국 미술'이라는 용어와 개념은 조선시대 이후 만들어진 것인데 그 적용 범위는 용어의 성립 이전 '한국의 것'이나 '미술'의 범주로 분류되지 않던 특정 현상들에 이른다. 그래서 용어의 탄생 전후로 동일한 의미를 적용할 때 한국 미술이라는 용어는 때때로 소급 적용으로 인한 범주의 오류를 범하곤 한다. 그리고 종종 한국적인 것을 고유의 것이라는 의미로 한정하여 타 국가의 미술에 대한 배타적인 성격이 강하다는 문제점도 드러내곤 한다. 당연히 한 국가로서 한국에는 국제적 문화 교류를 통해 다양한 국가의 문화들이 혼종되어 있지만, '한국 미술'을 언급하는 경우에는 다른 국가의 미술에 대한 배타적 정체성을 묻거나 전제로 하는 경우가 적지 않다. 그것도 다양한 미술 문화를 혼종시키는 '방법의 특수성'을 묻는 것이 아니라 외부의 것이 섞이지 않은 '질료(소재) 상의 순수성, 단일함'을 전제하는 경우가 많다. 그런데 한국 미술의 (배타적) 정체성 혹은 주체성을 탐색하는 질문은 역설적이게도 문화 혼성적인 성격이 뚜렷하다. 그 질문은 근대 유럽에서 시작되어 일본을 거쳐 우리나라에 도달했고, 이에 세 문화권의 시각이 겹쳐지게 된 것이다.

'단색화'라는 70년대 이래 한국 화단을 대표하는 흐름은 전통 미술로부터 순수한 한국성을 탐색하여 계승하려는 의지를 표출한다는 점에서 위에서 설

명한 한국 미술의 정체성 질문에 대한 한국 화단의 대표적인 답변이라고 할 수 있다. 본 글은 한국 미술의 정체성을 탐색하는 질문과 답변을 분석하고 현재에 유효한 한국 미술의 의미를 재구성하고자, 한국 미술의 복원지점으로 설정된 조선시대 회화 그리고 단색화로 대표되는 현대 회화, 양측이 공유하는 창작 이념인 자연(自然)을 중심으로 '한국 미술'을 재검토한다.

2. '한국 미술'의 성립, 그리고 문화와 자연의 관계 굴절

한 국가의 문화가 다른 여러 나라의 문화가 만나 혼합되는 것은 자연스러운 일이고 문화 교류가 얼마나 원활하게 이루어지는가 하는 것은 그 문화의 건강성, 탄력성의 한 척도이기도 하다. 그럼에도 불구하고 많은 사람들은 한국 미술을 언급할 때 소재(질료)상으로 외국 문화와 섞이지 않은 순수한 한국성을 상정한다. 이는 국가가 주권을 상실하고 민족이 국민의 정체성을 대신했던 경험, 민족과 그 문화를 강제적으로 제거하려는 외부의 폭력에 저항해 자국 문화를 수호하고 또 기억해내야 했던 오랜 극한투쟁이 몸에 남긴 트라우마에 기인할 것이다. 일본의 식민통치가 끝나고서도 한국전쟁을 거쳐 1980년대까지 정부와 일부 지식인들은 조국의 근대화를 내세워 국민 단결을 호소하면서 민족과 민족문화의 단일성을 허구적으로 조성해 왔다. 이에 힘을 얻어 순수한 한국성을 탐색하는 작업이 한국 문화계의 여기저기에서 추진되었다.

미술계 역시 근대화 과정에서 굴절을 피할 수 없었다. '한국적인 것'이라는 단일한 관념에 그리고 무엇보다 '미술' 개념에 그 폭력의 상흔이 남아 있다. 우선 '미술'이라는 단어를 살펴보자. '미술'(美術, art)이라는 용어와 개념은 유럽에서 탄생하여 우리나라에는 20세기 초에 등장했다. 르네상스 이래 유럽인들은 회화, 조각, 건축의 동질성을 모색하면서 이들을 'art'로 묶어냈고 18세기에 예술(fine arts)이 유포된 이후에는 그 하위 분야로 분류되었다. 'art'는 이후 1873년 빈 만국박람회에 일본이 참가할 때 처음 '美術'로 번역하였고[1] 이후 오카쿠라 텐신(岡倉天心, 1862-1913)은 이 용어를 일본의 미

1) 오오타케 마유미, 「일본 전통미의 재조명과 근대적 미의 형성」, 『미학』 제79집, 한국미학회,

술문화에 처음 적용하여 회화, 조각, 건축, 공예를 하나로 묶어 『고본일본제국미술약사』(稿本日本帝國美術略史, 1901)라는 최초의 일본 미술사를 저술하고 프랑스어로 출판했다. 이렇게 19세기까지 동북아시아에서 서로 이질적인 것으로 존재했던 회화, 조각, 건축, 공예가 '미술'이라는 이름 아래 묶이고 '서'(書)와 '화'(畵)가 결별하게 된 것은 애초 일본이 자국의 미술문화를 서구의 미술문화에 맞춰 재단하고 선전하면서 시작되었다.[2] 그리고 회화·조각·건축을 포괄한다는 미술의 외연, 미술이 예술(fine arts)의 하위에 속한다는 학문 분류법은 한국 미술에도 거칠게 적용되었다. 조선의 서와 화는 유럽의 미술 체제에 따라 서로 다른 둘로 나뉘고 그중 화(畵)는 이제까지 서로 창작의 목적, 창작/감상 계층이 다른 것으로 간주되던 조각·건축, 공예와 함께 미술에 편입되었고 다시 '동양화'(東洋畵)라는 하위분류에 배속되었다.[3]

다음 '한국적인 것'이라는 개념을 살펴보자. 문화적 정체성에 대한 미술계의 질문과 답변은 1900년을 전후로 하여 한국 외에 중국·일본에서도 등장했고 모두 심각하고 진지하게 계속되었다. 미국이나 유럽의 어느 나라에서도 진지하게 등장하지 않았던 이 질문은 20세기 초에 타율적으로 진행된 외래문화의 유입에 상해를 입는 상황에서 주체적으로 자국 문화를 서술하려 하거나 서구 열강을 향해 자국의 위상을 제고하고자 '미술' 문화를 새로 구성하고 선전해야 했던 상황들에 기인할 것이다. 중국과 일본에서 1960년대에 각각 '국화'(國畵), '일본화'(日本畵)라는 명칭이 생겨나고 뒤이어 1970년대 우리나라에서 '한국화'(韓國畵)란 명칭이 생겨난 것도 20세기 초 이래의 문제의식

2014, 46-47면. '미술'이라는 단어는 일본 정부가 빈 만국박람회에 출품할 물품을 분류하는 규정문 제22구에서 독일어 Kunstgewerbe의 번역어로서 처음 등장했다. 그런데 사또 도신에 의하면 이때 미술의 의미는 "西洋에서 音樂, 畫學, 像을 만드는 術, 詩學 등"을 포괄하니 현재의 예술 개념에 유사했고, 이렇게 현재의 예술에 해당하는 의미를 미술이라는 용어에 담는 현상은 일본에서 1880년대 중반까지 지속되었다. 사또 도신, 『'일본 미술'의 탄생』, 민속원, 2018, 51-53면.

2) 帝國博物館 編, 『稿本日本帝國美術略史』, 東京: 農商務省, 1901(明治34). 일본 國立國會圖書館 디지털 컬렉션에서 찾아보면 이 책은 현재 주 편집자가 오카쿠라 텐신이 아니라 당시 제국박물관 총장이던 쿠키 류이치(九鬼隆一) 남작으로 되어 있다. 원래 오카쿠라 텐신이 일본어 번역본 출간을 주도하다가 중간에 사임하고 쿠키 류이치가 뒤를 이어 저술을 완성한 것이다. 「序」, 같은 책 참조. 그리고 이 저술에서 공예는 '美術的工藝'로 표기되어 있다.

3) 홍선표, 「'한국화'의 현대화 담론과 이응노」, 『미술사논단』 제44호, 한국미술연구소, 2017, 60면.

이 지속된다는 점을 지시할 것이다. 한국 사회에서 통용되는 동양화・한국화는 바로 강압적인 근대화와 주권의 상실과 회복을 경험한 시기에 수립된 개념들로서 이 언어들에는 시대적 특수성, 즉 (민족 혹은 국가의) 문화적 정체성에 대한 문제의식이 가로질러 있다.

그런데 그 질문과 답변은 주체적으로 이루어지지 못했고 이에 따른 역사적 상흔을 지니고 있다. 한국의 경우 유럽과 미국, 일본에 의해 의도적/비의도적으로 축소・비하된 부분이 그것인데, 이른바 오리엔탈리즘(Orientalism)과 일본이 유럽의 오리엔탈리즘을 답습・번안해 만들어 낸 '동양주의'(東洋主義)를 토대로 그 내용이 형성된 것이다. 해방 이후 한국 미술은 그 타율적 속성을 몰아내고자 노력했지만, 세 발화 주체, 서구・일본・한국의 시각은 계속 퇴적되고 또한 서로 상충하는 의미들도 정리되지 못했다. 그리고 그렇게 탄생한 한국 미술의 정체성은 부분적으로 현재에도 통용되고 있다. 그 안에 내재한 문제점들을 검토해 본다.

일본에 의해 제공된 한국 미술의 정체성은 알려진 대로 도쿄제국대학 교수로서 조선총독부의 위촉에 따라 한반도의 고적들을 조사했던 세키노 타다시(關野貞, 1867-1935)와 그의 한국 미술론을 계승한 야나기 무네요시(柳宗悅, 1889-1961)에 의해 구성되고 널리 유포되었다. 야나기 무네요시는 1919년 『요미우리신문』에 「조선인을 생각한다」라는 연재문을 실으면서 조선 예술의 특징을 가늘고 길게 이어지는 '선의 아름다움', 그 안에 담긴 조선 백성들의 적막함, 한, 눈물, 원망이라고 규정했다.[4] 왜 야나기 무네요시가 굳이 비애를 예술정신으로 주목했는가에 대해 홍선표는 일본 헤이안 중기 이래 형성된 미의식으로서 '아와레'(あわれ) 전통, 야나기 무네요시가 선을 중시한 판화가이자 현실의 물질성을 초월한 정신적 세계를 추구한 윌리엄 블레이크(William Blake, 1757-1827)에 경도되었던 이력과 같은 상당히 설득력 있는 논의를 제시했다.[5]

한국 미술의 특징으로서 슬픔, 선의 아름다움, 흰색의 편파성은 국내 연구자

4) 홍선표, 「한국 미술 정체성 담론의 발생과 허상」, 『미술사논단』 제43호, 한국미술연구소, 2016, 292면.
5) 같은 글, 293면.

들에 의해 이미 오래전부터 반박되었다. 이에 비해 아직도 별다른 의심 없이 한국의 문화계에서 통용되는 위험한 논의가 민예(民藝), 그 자연미에 관련된 논의이다. 1930년대 이후 야나기 무네요시는 '민예'(民藝, fork art)라는 용어를 만들어 조선의 민예품의 자연미, 무작위성을 칭송했고 이 한국적 아름다움은 현재까지 예술계에서 통용되고 있는데 여기서 몇 가지 주의해야 할 것이 있다.

첫째 조선 고유의 아름다움으로 부각된 자연미, 무작위성이 유럽의 미와 미술 개념에 대비되는 사항들만을 선택적으로 부각시킨 '동양적'(oriental) 예술에서 벗어나지 못했다는 점이다. 유럽인들의 자신들을 제외한 근동, 아시아 지역의 문화에 대한 인식, 이른바 오리엔탈리즘은 동양 문화에 대해 양면적인 태도를 지니고 있다. 그들은 동양인에 대해 비합리적, 비과학적, 비위생적, 정감적이라는 열등한 특징을 부여하고 자신들에 의해 계몽되어야 한다고 주장하는가 하면, 자신들이 규정한 비합리적 정감적 예술미에 열광하는 이국주의(exoticism)적 태도도 보였다.

이국주의의 대표적인 사례가 우키요에(浮世繪)에 대한 유럽의 태도라고 할 수 있다. 덧없는 현실세계[浮世]를 다색판화로 제작한 우키요에는 일본과 무역을 하던 네덜란드로부터 시작해 영국, 프랑스, 오스트리아, 러시아, 미국으로 퍼졌는데, 특히 프랑스는 1867년 파리만국박람회를 계기로 우키요에를 접했다.[6] 뒤레(Théodore Duret, 1838-1927)의 『일본미술』(*L'Art japonalis*, 1882)에서 잘 드러나듯이, 일본 우키요에는 당시 프랑스의 고전주의 회화 화면과 대비되는 가벼운 주제, 즉흥성, 평면성과 밝은 색상, 명료하고 단순한 윤곽선, 대담한 구도로써 프랑스인들을 매료시켰고 특히 인상파들을 자극했다. 이후 일본 미술에 대한 유럽인들의 호평은 일본에 역수입되어 결과적으로 일본인들의 동양주의를 부추겼다.

오카쿠라 덴신의 『고본일본제국미술약사』가 시발점이 된 동양주의 전략은 다음 두 가지로 정리할 수 있다. 첫째 시대상으로는 우키요에로부터 고대 성무천황(聖武天皇)의 시대까지 그리고 장르 상으로는 회화, 조각, 건축, 공예

6) 김승연・신지연, 「일본의 우키요에가 19세기 후반 서양미술사에 끼친 영향」, 『기초조형학연구』 제13호, 한국기초조형학회, 2012.

작품을 미술사에 편입시키는 한편, 서구가 우키요에에 부여한 미적 특징들을 여운과 함축, 절도와 조화, 섬세함, 선(禪)적인 간결함으로 전환시켰다.[7] 둘째 일본을 중국과 인도의 고대 미술을 종합하여 미술문화를 꽃피운 나라, 동양 미술의 정수를 집대성한 나라로 변모시키고, 자국을 중심으로 한 '동양주의' 미술을 확산시키는 것이다. 야나기 무네요시가 그 주요 멤버인 시라카바하(白樺派)의 구성원들도 이에 호응하여 오카쿠라 텐신의 일본 미술론을 계승하는 한편, 서구의 낭만주의 예술과 신비주의적 종교관을 흡수하여 드디어는 일본 미술이 서구 근대의 이성주의, 합리주의의 한계 너머 인류 보편의 미 이념을 구현함으로써 인류를 구원하는 역할을 할 것이라고 주장했다.[8] 눈여겨볼 부분은 동양주의와 오리엔탈리즘이 하나의 개념축을 공유한다는 부분이다. 동양주의 미술은 세계 보편미술을 지향하고 있지만 기실 그 미술의 특징은 서구와 대비되는 특징들만으로 선정되고 부각되었다. 서구 미술이 논의의 보이지 않는 중심이 되고 일본(미술)은 서구(미술)의 타자로서 구성된 것이다. 한국 미술, 민예의 아름다움인 자연미 역시 동양주의 미술의 핵심인 비이성, 비합리의 또 다른 표현이라는 점에서 서구 미술에 대한 타자성을 지닐 것이다.

한국의 자연미 논의에서 주의해야 할 두 번째 사항은 그 토속성·특수성과 관련되어 있다. 야나기 무네요시는 민예가 "외래의 수법에 빠지지 않고 타국의 모방에 그치지 않으며, 모든 아름다움을 조국의 자연과 피에서 품어 내어 세계에서 독자적인 민족의 존재를 가장 뚜렷하게 나타낸 것"이라고, 즉 외부 문화와 교류 없이 오롯이 자국적 특성으로만 이루어진 순수함을 지향했다고 칭송했다. 그는 일본제국 내 오키나와 원주민 문화가 일본 문화의 독창적 원형으로서 일본 고유의 순수한 미의 본류, 중심이라고 강조했고, 조선과 대만의 토산품도 서양 미술보다 우월한 일본 제국의 식민국의 미술문화라고 낭만적으로 이상화시키고 숭배했다. 야나기 무네요시는 유럽의 오리엔탈리즘이 낮추어 본 동양 문화의 특징을 외래문화가 섞이지 않은 토속적 순수함으

7) 帝國博物館 編, 앞의 책; 이나가 시게미, 「'日本美術像'의 變遷—印象主義 日本觀에서 '東洋美學' 논쟁까지(1880-1940)」, 『미술사논단』 제18호, 한국미술연구소, 2004, 180-186면 참조.
8) 이병진, 「시라카바(白樺派)의 예술지상주의적 세계관」, 『비교문학』 제49집, 한국비교문학회, 2009.

로 고양시키고 그 국가를 대표하는 미의식으로 내세운 것이다. 이러한 태도는 국제 문화 교류를 경험할 수 없었던 계층의 정련되지 않은 소박한 미의식으로 한 국가의 조형적 미의식을 축소시키고 동시에 외래 문화와 접촉하여 자신의 문화를 변형, 재생산한 지배계층의 문화혼종적이고 정련된 미술을 제외하는 결과를 낳았다. 이렇게 민예론을 통해 구성된 조선 미술론은 과거 조선 미술을 비문화적 비합리적 자연주의로 축소・변형되었다.

요컨대 공예품의 자연미는 유럽인들이 만들어 낸 오리엔탈리즘, 이를 일본과 조선의 관계에 응용한 두 단계의 왜곡이 만들어 낸 것으로서 서구 미술을 중심으로 이에 대비되는 특징으로 축소・왜곡된, 그래서 타율적으로 형성된 한국 미술의 정체성인 것이다. 그러나 그 정체성 내지 그 정체성 논의의 여파는 일제 식민통치가 끝나고도 쉽게 사라지지 않았고, 1970년대 이래 민족주의, 민족문화의 부흥 열기에 편승한 이래 현재까지도 과거의 정체성에 대한 담론 그리고 이를 어떤 방식으로든 계승하려는 창작 모두에서 지속된다. 이하에서는 20세기에 등장한 주장, 한국 미술이 '자연'(自然)을 추구하고 무작위(無作爲)의 특징을 갖는다는 명제가 그 발언 이전으로 소급될 수 없다는 점을 조선시대 몇몇 회화 문화의 생장과정과 자연관으로부터 논의해 본다.

3. 전통 한국 미술과 문화

소중화(小中華), 동도서기(東道西器), 단색화, K-POP. 이 어휘들은 역사상 긴 시간의 간격을 두고 등장했지만 동일한 상황을 지시한다. 외래문화의 수용과 자기화가 그것이다. 문화가 국내 혹은 국외로 이동하면서 변화・성장하는 과정을 크게 원본(혹은 원류)과 이에 대한 재가공(혹은 성숙・심화)으로 나누자면 위의 현상들은 후자 쪽에 해당하는 것들이다. 혹 원래의 것, 순수주의, 일차적 창조에 지나치게 가치를 둘 경우 후자의 역할을 담당했던 것에 대해 문화사대주의라는 관념을 떠올리면서 자괴감을 느낄 수도 있고, 내재적 발전론처럼 얼핏 감성적으로는 이 자괴감과 정반대의 것으로 보이지만 사실상 동일한 가치관에서 도출된 논리를 전개할 수도 있다. 2000년대 이후 이

러한 논의들을 극복하고자 하는 노력들—문화 사대주의, 내재적 발전론 외에 이들 논의의 기저를 구성하는 민족주의, 유럽식 근대주의에 대한 비판이 지속되었다.[9] 이들 비판을 염두에 두면서 문화사대주의와 내재적 발전론 양자 모두가 잊고 있는 사항은 다음과 같이 정리해 본다.

조선 시대에 중국의 문화는 동북아시아의 '보편문화'였으며 중국의 문화를 수입한다는 것은 현재 우리가 외국의 새로운 기술 혹은 가치 있는 학문성과를 수입하는 것만큼이나 당연한 문화적 생존전략이었다는 점이다. 한국이 중국과 동등한 주권이 있다는 관념, 나아가 모든 국가에게 동등한 주권이 있다는 관념은 1897년 대한제국의 성립과 윌슨(Woodrow Wilson, 1856-1924)이 발표한 민족자결주의 원칙으로부터 자극을 받아 한국에서 각성되었다. 그 이전 조선에서 중국이라는 외국의 문화에 대한 자국 문화의 가치는 20세기 이후와 같은 관점에서 사유되지 않았다. 조선은 중국을 섬긴다는[事大] 대외적인 외교 정책을 펼쳤고 중국 문화를 수용하여 동북아시아 문화권 내 생존을 위한 고급의 문화 인프라를 도모한 것이다. 물론 청이 건국되고 18세기 중반 즈음에 이르면 이제까지의 중국과 다른 조선 문화에 대한 인식, 즉 지리·언어·풍습상의 차이 인식을 넘어 홍대용(洪大容, 1731-1783), 박지원(朴趾源, 1737-1805) 등이 이기론에 근거해 개체(중국·조선)들의 동등한[均, 一] 가치를 자각하기에 이른다.[10] 그러나 그 각성이 중국이라는 경제·정치

9) 고미숙, 「18세기에서 20세기 초 민족담론의 변이양상」, 『현대 문학의 연구』 제13호, 한국문학연구학회, 1999; 강명관, 「한국 한문학 연구의 반성과 새 방향」, 『한국학논집』 제29집, 계명대 한국학연구원, 2002; 임형택, 「19세기말 20세기초 동아시아, 세계관적 전환과 지식인의 동아시아 인식」, 『대동문화연구』 제50집, 성균관대 대동문화연구원, 2005; 高橋博已, 『東アジアの文芸共和国』, 東京: 新典社, 2009; 강상순, 「한국 고전문학 연구에 수용된 탈근대·탈민족 담론에 대한 비판적 고찰」, 『민족문화연구』 제53호, 고려대 민족문화연구원, 2010; 정민, 「18, 19세기 조선 지식인의 병세의식(幷世意識)」, 『한국문화』 제54집, 서울대 규장각한국학연구원, 2011; 『18세기 한중 지식인의 문예공화국』, 문학동네, 2014; 진재교, 「방법으로서의 동아시아와 신고증학(新考 證學)」, 『인문논총』 제72권 2호, 서울대 인문학연구원, 2015; 강명관, 「국문학과 '근대'에 관한 몇 가지 생각」, 『泮矯語文硏究』 제39집, 반교어문학회, 2015 등이 대표적이다.

10) 洪大容, 「毉山問答」, 『湛軒書』 內集 卷四. "實翁仰首而笑曰, 爾誠人也. 五倫五事, 人之禮義也, 羣行呴哺, 禽獸之禮義也, 叢苞條暢, 草木之禮義也. 以人視物, 人貴而物賤, 以物視人, 物貴而人賤, 自天而視之, 人與物均也. (…) 實翁曰, 天之所生, 地之所養, 凡有血氣, 均是人也. 出類拔華, 制治一方, 均是君王也. 重門深濠, 謹守封疆, 均是邦國也. 章甫委貌, 文身雕題, 均是習俗也. 自天視之, 豈有內外之分哉. 是以各親其人, 各尊其

적 문화적 강대국의 문화 수용 자체의 거부를 의미하는 것은 아니었다.

조선 화가들에게서 역시 중국이라는 외부 미술 문화를 수입한다는 것 자체에 대한 자괴감은 기대하기 힘들다. 다만 회화는 경학(經學)뿐 아니라 시문·서예보다 문화적 위상이 낮았던 까닭에 경학이나 문예 분야만큼 체계적으로 학습된 흔적은 찾기 힘들다. 적어도 조선에서 19세기 중반 김정희의 활동 이전까지 회화를 체계적으로 학문적으로 접근한 흔적은 찾기 쉽지 않다. 그럼에도 조선의 화가들은 중국과 다른 문화 토양 위에서 원본과 다른 미술문화를 생성했다. 이하에서는 그 원본 변화의 기제(機制)를 조선 시대를 풍미했던 두 회화 유파, 절파(浙派) 회화와 남종문인화(南宗文人畵)의 사례를 통해 살펴본다.

1) 조선 중기 절파의 중국 회화 수용 태도

조선 중기 문인들은 중국 명대 초기에 발흥한 직업화가의 화풍인 절파(浙派) 화풍을 수입하여 창작 규범으로 삼았다. 조선 초 강희안(姜希顔, 1419-1464)을 비롯해 조선 중기 김시(金禔, 1524-1593), 이경윤(李慶胤, 1545-?) 등은 왜 스스로 문인이면서 중국 직업화가인 절파 화풍을 받아들였을까. 강희안의 경우 강하고 거친 필력과 묵법을 보이는 중국의 회화 작품을 선호했다는 기록은 있지만[11] 그 작품들이 어떤 유파, 어떤 화가의 것인지에 대한 기록은 보이지 않는다. 강희안이나 강희안의 심미안을 기록한 자 모두 중국 회화에 대한 정보를 기록할 필요를 못 느꼈으며 회화문화의 원류 탐구에 대한 의지가 미약했다고 할 수 있다. 이후 조선 중기의 대표적인 화론서인 김안로(金安老, 1481-1537)의 『용천담적기』(龍泉談寂記)를 살펴보자. 김안로는 절파 문인화가인 김

君, 各守其國, 各安其俗, 華夷一也."; 朴珪壽, 「與溫卿」, 『瓛齋集』 권8. "輒稱禮義之邦, 此說吾本陋之, 天下萬古, 安有爲國而無禮義者哉, 是不過中國人嘉其夷狄中乃有此而嘉賞之曰禮義之邦也, 此本可羞可恥之語也, 不足自豪於天下也."; 朴趾源, 「嬰處稿序」, 『燕巖集』 卷7 別集. "今懋官朝鮮人也, 山川風氣地異中華, 言語謠俗世非漢唐. 若乃效法於中華, 襲體於漢唐, 則吾徒見其法益高而意實卑, 體益似而言益僞耳. 左海雖僻國, 亦千乘, 羅麗雖儉, 民多美俗, 則字其方言, 韻其民謠, 自然成章, 眞機發現, 不事沿襲, 無相假貸, 從容現在, 卽事森羅, 惟此詩爲然."

11) 成俔, 「題如晦淸翫潑墨畫帖」, 『虛白堂文集』 卷九. "右畫山水屋宇竹樹花鳥人物十七帖. 不知何代誰氏之筆. 其始, 子野公購得於中朝, 以示仁齋. 仁齋愛其筆法遒健, 模寫十二而歸之. 因留其本, 常手之而不能釋."

시의 아버지이자 서화수장가로 명성이 높았다. 『용천담적기』는 그의 명성에 걸맞게 중국 회화에 대한 상당한 지식, 위진 이래 북송대까지의 화가들에 대한 기록을 중국의 화론서들로부터 발췌한 정보들로 구성되어 있다. 그런데 현대 연구자들을 갸우뚱하게 만드는 부분은 문헌 어디에도 특정 중국화론서를 신뢰하는 이유나 화가들에 대한 서술 기준을 명시하지 않았을뿐더러 동시대 최신의 명대 회화 작품이나 이론서를 입수한 흔적은 보이지 않는다는 점이다.

애초 조선의 문인들은 절파화풍 작품들을 문화선진국의 회화로서 수입하고 보편문화로서만 인식했을 가능성이 크다. 그들이 '최신'이나 '유파', '정통'을 의식한 흔적은 전혀 보이지 않는다. 예컨대 조선의 문인이라면 관심있을 법한 오파(吳派) 문인화가 절파보다 뒤늦게 조선의 문헌에 등장했을뿐더러 17세기까지는 절파 회화와 문인화가 보이는 품격이나 조형상의 차이를 비교한 흔적이 없다. 그들이 '유파'를 인지하지 못했던 것은 아닐까.[12] 그들은 아직 회화 작품을 비평하지 않고 감상했으며 또한 회화 작품을 감상한 결과를 대부분 산문이 아닌 시(詩)로 남겼는데, 이는 소식(蘇軾) 등 북송대 사대부들의 회화에 대한 태도를[13] 그대로 유지한 결과라고 보인다. 차이점이 있다면 그들은 소식의 북송대 송시풍이 아니라 명 중엽 이후 풍미한 전후칠자(前後七子)의 당시풍(唐詩風)을 통해 감상했다는 점이다. 이 17세기 조선 시단을 지배한 당시풍을 통해 그들은 회화 화면에서 그 시풍의 특징인 서정성, 명확한 근경과 아득한 원경, 문인의 기풍을 확인하고 감상했지만, 거친 필묵법이나 명암의 대조, 변각(邊角) 구도와 같은 절파 회화 고유의 특징은 여전히 그들의 감상 범위에 들어오지 못했다.[14] 아울러 중국 절파 화가들이 양명학(陽明學)이 풍미하고 개성・거칠고 강함・욕망이 긍정되던 명대 중기에 세속적인 소재는 다루던 것과 달리, 조선의 절파 화가들은 16세기 중반 이래 조선 사상계를 주도한 주자학(朱子學)적 기풍 아래 도덕적으로 절제된 자신들의 내면세계를

12) 정혜린, 「조선 중기 회화관 연구: 浙派 山水畵와 詩畵合一의 관계를 중심으로」, 『인문논총』 제62집, 서울대 인문학연구원, 2009.
13) 정혜린, 「북송대 문인화-사대부 문화의 시각화—소식(蘇軾)의 논의를 중심으로—」, 『인문과학』 제112집, 연세대 인문학연구원, 2018 참조.
14) 정혜린, 앞의 글, 2009.

회화 화면에 기탁하였다. 중국에서는 풍미한 시대가 서로 달랐던 특정 회화 감상방식, 시풍, 사상이 조선에서는 한 시기에 공존함으로써 절파라는 회화 양식은 자연스럽게 중국과 조선 양국에서 상이한 화면으로 드러났고, 이들에 대한 감상 기준 역시 양국에서 매우 달랐다. 조선 중기 절파 회화가 드러낸 바 조선 화단이 중국 회화를 체계 없이 수입하는 문제점은 19세기 중반 추사 김정희에 의해 지적되었다.

2) 김정희의 중국 회화 수용 태도

19세기 전반기에 활동한 추사(秋史) 김정희(金正喜, 1786-1850)는 조선의 이전 문인들과 달리 중국 회화에 체계적인 학습을 역설하고 동시대 최신의 회화 정보를 얻어냈다. 김정희의 학문 세계는 20세기 이전 한국에서 외국과의 교류를 통해 학문의 선진화・정련화를 추진한 가장 탁월한 사례에 속한다고 할만하다. 그의 『완당전집』(阮堂全集)에 등장하는 중국 화가에 대한 정보는 동시대적이고 방대하다. 명말 동기창(董其昌)에 의해 제시된 남종문인화가(왕유・거연・조맹부・황공망・예찬・왕몽・오진・심주・문징명), 이후 동기창의 이론을 계승한 청초의 사왕오운(四王吳惲) 계열(왕휘・왕원기・왕시민・왕감・운수평), 명말청초의 이른바 일민(逸民) 화가(석도・진원소・팔대산인・백정)와 역시 명말청초에 활동했으나 일민화가군으로는 분류되지 않는 진홍수, 홍인을 계승한 신안파(新安派)의 소운종(蕭雲從), 청 중엽 양주팔괴(揚州八怪)라고 불리는 개성파 화가들(팔대산인・김농・정섭・나빙), 정소남과 조맹견 이래 청대 묵난화의 대가들(정섭・전택석・나빙), 청대 지두(指頭) 화가들(고기패・주윤한・몽선), 그 외 청 중반기에 특정 화파에 속하지 않는 문인화가들(주학년・오숭량・동옥・장도악)로 묶어 볼 수 있다. 그중 김정희가 중국 회화를 수용하는 태도를 잘 드러내 주는 그룹으로는 청초 사왕오운까지의 남종문인화가 그룹, 묵난화가와 양주팔괴 그룹, 지두화 그룹을 꼽을 수 있다.[15]

15) 두 번째 그룹의 두 부류의 화가들은 부류 간 구성원들이 겹치고 아울러 첫 번째 그룹이 온건하게 전통에 기반하는 것을 중시하는 데 비해 창신의 경향성이 두드러져 하나로 묶었다.

김정희는 남종 문인화(南宗文人畵)건 묵난화(墨蘭畵)이건 조선의 화단이 이를 제대로 받아들인 적이 없다고 본다. 그가 판단하기에 남종 문인화의 이념과 기법은 비체계적으로 조각조각 조선에 흘러들어와 불완전하게 실천되고 있었다. 김정희의 조선 후기 남종문인화풍에 대한 시각은 허련(許鍊, 1809-1892)에 대해 남긴 몇몇 평가들 속에서 단적으로 드러난다. 그는 허련이 자신의 문하에 들어오기 전에 폐기해야 할 누습인 윤두서(尹斗緖)의 화풍을 따랐으나 자신의 지도 이후 원말사대가(元末四大家)의 기풍을 배워 비로소 조선의 한계를 벗어났다고 평가했다.[16] 더군다나 중국에서도 대가를 찾기 어려운 묵난의 경우, 이하응(李昰應, 1820-1898) 이전에 활동한 조선 화가 중 그의 칭찬을 받은 이는 정소남(鄭所南)의 필의를 갖추었다고 한 선조(宣祖) 정도이다.[17] 묵죽에서는 이정(李霆)과 이징(李澄), 그리고 포치(布置)가 판에 박은 듯한 흠이 있으나 힘과 고졸함을 갖춘 유덕장(柳德章) 정도를 꼽을 수 있을 뿐이고, 이들 이후 조선후기에서는 묵죽에서 볼 만한 화가가 없다고 한다.[18] 김정희는 조선의 선진(先進) 화단의 빈약함을 극복하고 동시대 화단 발전의 토대를 마련하고자 방대한 정보를 바탕으로 한 체계적인 학습을 누누이 강조했다.

그는 문인들의 회화 창작·감상에 대해 학문적 체계적 이해를 바탕으로 하지 않는다는 점을 비판했다.

> 대체로 이 일[회화 창작]은 단지 하나의 작은 기예이지만 그 전심하여 공부하는 것은 성문(聖門)의 격물치지(格物致知)의 학문과 다를 것이 없습니다. 그래서 군자의 일거수일투족 어느 하나도 도가 아닌 것이 없다고 하는 것입니다. 이와 같이 한다면 완물상지(玩物喪志)의 경계를 어찌 논하겠습니까 (…) 흉중 오천 권과 팔뚝 아래 금강저와 같은 것은 모두 이로써 들어가는 것입니다.[19]

---

16) 金正喜, 「與申威堂觀浩」, 『阮堂全集』 권2; 「與草衣」 13, 『阮堂全集』 권5; 「與草衣」 18, 『阮堂全集』 권5.

17) 金正喜, 「題石坡蘭帖後」, 『阮堂全集』 권6. "惟我宣廟御畵墨蘭, 有所南筆意, 非人人所可規仿 (…) 石坡蘭法, 夫脫臼窠, 書以貽之."

18) 金正喜, 「김정희의 제발이 있는 묵죽도(墨竹圖)」, 『秋史 김정희 學藝일치의 경지』, 국립중앙박물관, 2016, 296-297면. "岫雲竹勁蒼古拙, 腕下具金剛杵, 當於灘隱遜一籌, 至於近日淺徒皆懸絶, 不可批擬. 但其布置窘於八幅, 稍欠板刻."; "嘗見虛舟畵竹勁健古雅, 與石陽似爲甲乙. 岫雲竹法, 是虛舟石陽一派相傳者."

19) 金正喜, 「與石坡興宣大院君」 2, 『阮堂全集』 권2. "大抵此事直一小技曲藝, 其專心下工, 無異聖門格致之學, 所以君子一擧手一擧足, 無往非道. 若如是, 又何論於玩物之戒. (…) 至如胸中五千卷, 腕下金剛, 皆從此入耳."

문인의 창작이라면 학문에서 그런 것처럼 격물치지(格物致知)와 같이 도를 향한 치밀한 규범의 실천으로 나아가야 한다. 그럴 때 회화와 관련된 오랜 금칙인 완물상지, 즉 회화에 대한 단순한 유희에 머물러 자신의 올바른 의지를 상실하게 되는 위험에서 벗어날 수 있다. 그는 격물치지적인 화학(畵學)의 단계에 관해, 보다 구체적으로 남종문인산수화와 묵난의 계보, 학문과 인격이라는 작가의 전제조건, 사의(寫意)와 필묵법, 법과 그 너머의 영역을 구비한 창작이념, 이 조항들에 대한 학습과 학습을 통한 깨달음 등 문인화의 주요 개념을 조목조목 주시했다.

그러나 김정희의 언급 중에는 동기창 이래 태창화파와 정섭의 이론 체계로부터 누락된 것과 강조된 것들이 있다. 김정희와 중국의 화가들, 양측은 시공상으로 서로 다른 문화 지형 위에 있으므로 자신들이 속한 화단에 대한 문제의식과 문제에 대한 해법에서 동일하지는 않은 것이다.

묵난화에 대한 그의 발언을 살펴보자. 김정희가 언급한 묵난화가의 계보와 서화용필동론의 무게는 거의 판교(板橋) 정섭(鄭燮, 1693-1765)으로부터 온 것으로 보인다. 절친인 권돈인(權敦仁, 1783-1859)에게 백정(白丁, 1626-?)의 난을 보여주면서 그 필의를 따르게 한 기록을 보면, 김정희는 정섭이 언급한 중국 묵난의 계보를 주변에 전파하여 이에 대한 체계적인 학습을 유도한 행적이 보인다.[20] 그러면서도 김정희는 정섭의 창작론을 거의 언급한 적이 없다. 김정희의 묵난첩인 〈난맹첩〉(蘭盟帖)의 경우 정섭의 시 여섯 수를 제시로 인용했지만 이 시들에는 묵난의 이념이나 기법에 대한 내용이 없다. 모두 난을 대상으로 한 단순한 감상투의 영물시(詠物詩)이다. 왜 김정희는 정섭을 묵난의 대가로 꼽으면서 정섭의 창작 원칙들을 언급하지 않았을까.

정섭 앞에는 탄탄한 묵난의 전통이 존재했다. 그에게 주어진 과제는 정소남으로부터 석도(石濤)·백정에 이르기까지 축적된 성과를 기반으로 새로움을 발견하는 것이었다. 그는 명말 이래의 상업과 속문화(俗文化)의 성장, 신운파(神韻派)나 성령파(性靈派)와 같이 개인을 내세우는 예술계의 분위기 속에서 활

20) 權敦仁, 「墨蘭題詩」, 『阮髯合璧帖』. "如此石室, 冬日仿白丁筆意. (…) 昔在樊上, 秋史携來白丁師蘭畵小幀, 相與歎賞."; 국립중앙박물관 편, 앞의 책, 66-68면에서 재인용.

동했고, 그 문화가 부각시킨 '개인'에 대한 강렬한 자의식을 토대로 전통의 계승보다는 그 훌륭한 전통으로부터 어떻게 창신의 길을 마련하는가를 고심했다. 반면 김정희가 볼 때 조선에서 난의 전통은 너무 미미했고 따라서 아직 학습에 주력할 단계이지 창신을 논할 단계가 아니었다. 김정희는 자신의 아들에게 사난(寫蘭)의 기초에 대해 언급하는가 하면 당대 사난의 최고였던 이하응에게도 인공미를 넘어 깨달음의 경지에 도달하는 마지막 단계는 허락하지 않았다. 〈불이선난도〉(不二禪蘭圖)의 제시(題詩) 역시 서화용필동론의 적용과 창작의 우연성을 적었을 뿐 창신에 대한 언급이 없다는 점에 주목할 필요가 있다. 자신을 포함한 학습이 탄탄한 서예가들에게 기(奇), 개성을 역설(力說)했던 상황을 염두에 두자면, 그가 학습이 탄탄하지 않은 조선의 화가들에게 아직 창신을 언급할 단계가 아니라고 판단했을 것이라는 점은 더욱 분명해 보인다.

둘째, 정섭이 제화시에서 『초사』(楚辭) ·『사기』(史記) 전통의 울분을 대입하는 데 대해 김정희가 반응하지 않았다는 점도 무심히 지나칠 수 없다. 〈난맹첩〉에서 인용된 시들은 유가전통의 정서적 중용을 벗어나지 않는 것들로 선정되어 있다. 정서의 중용에 대한 김정희의 입장은 '궁이공론'(窮而工論)에 대한 논의에서도 확인할 수 있다. 시인은 곤궁을 겪어야만 비로소 뛰어난 시를 지을 수 있다는 이 명제에 대해, 김정희는 곤궁에 대한 울분의 표출이 '시언지'(詩言志)의 지(志)가 의미하는 윤리적 올바름, 즉 중용을 유지하는 데 약점을 지닌다고 보고 시인의 시적인 재능[性靈]을 형식적 윤리적 체제[格調]로써 절제해야 한다고 주장한다. 요컨대 김정희는 전통적 유가자(儒家者) 문인의 인품을 확신했고 그래서 정섭이 주목한 굴강(屈强)이나 울분의 정서에 별다른 지지를 보이지 않았던 것이라고 짐작된다. 양자에게서 서화용필동론이라는 동일한 사의(寫意)의 수단은 실제 서로 다른 자아를 표현하는 수단이었던 것이다. 이는 회화창작의 윤리적인 측면에서 김정희가 정섭의 관점보다는 오히려 동기창에서 태창화파로 이어지는 계통에 더 신뢰를 두었을 수도 있다는 점을 지시할 것이다. 물론 김정희는 이 정통 계보 수용에 그치지 않고 정섭을 비롯한 여러 개성파 화가, 최신의 회화 기법에 적극 호응했다.[21]

김정희는 중국의 특정 인물이나 이론에 전적으로 의지한 흔적을 보이지 않

았다. 그는 기존의 명・청대 회화 현상과 다른 제3의 길을 모색했다고 보인다. 김정희는 중국의 여러 회화 이론을 검토한 후 중국과 다른 조선의 현실에 유효한 담론으로 재구성한 것이다. 사실 그는 회화 이론에서뿐 아니라 동시대 중국의 경학, 문학과 서예, 기타 문화 정보를 조선의 그 누구보다 잘 알고 최신의 그리고 최다의 고급 정보를 갖추었으며, 무엇보다 중국 자료의 섭렵과 충분한 이해를 거듭 강조하고 청의 '방대한 학술 성과를 일정한 기준 아래 절충하는 방법론[必有所以定針而折中者]'을 자신의 학문적 지표로 내걸었다. 그는 20세기 이전 동아시아 문화 유통 상황에서 문화의 재생산, 심화와 응용, 전통의 변형에 힘쓰는 것을 중화문화권의 문화지형도상에서의 자신의 소임으로 규정하고 이에 충실했으며, 또 서예론에서는 부분적으로 그 실현에 성공했다.[22] 그의 회화론에서 민족 혹은 국가의 문화적 회화적 정체성에 대한 담론은 등장하지 않는다. 그에게 중국의 회화는 보편문화이자 선진적인 것으로서 흡수해야 할 대상이었고 동시에 체계적 학습을 바탕으로 변형해야 할 대상이었다.

김시에서건 정선 혹은 김정희에서건 우수한 선대(先代)의 유산을 학습하고 동시대의 문화적 요청에 따라 이를 변모시키는 선진(先進)적 지식인의 책무는 동일했고 또 실천되었다. 그들 모두에게 미술 문화란 국가 간 주고받음을 통해 번영해가는 것이었고 외부 문화를 받아들이지 않은 순수함이란 고립과 비문화, 무지를 의미했다. 물론 독창성은 두 나라에서 모두 중요한 예술 창작의 덕목이었고 그 논의는 전통과 개인 간 긴장 관계에서 혹은 중국과 한국 간 문화 풍토의 차이 위에서 진행되었다는 차이는 있었지만 타 문화에 배타적인 국내적 자기 발전은 고려의 대상이 아니었다.

4. 현대 한국 미술과 자연

20세기 이후 창작 진영에서 널리 퍼져있는 '한국 미술'의 개념은 조선시대

21) 정혜린, 「19세기 중반 조선에 등장한 남종문인화론의 새 단계: 추사 김정희에 의한 관념적 예술미의 강화와 저변 확대」, 『인문학연구』 제40호, 경희대 인문학연구원, 2019 참조.
22) 정혜린, 「추사(秋史) 김정희(金正喜)의 청대(淸代) 서파(書派) 수용과 절충」, 『미학』 제73집, 한국미학회, 2013 참조.

회화 이념 중 무엇을 계승했을까, 현대 작가들은 그들이 의도한 대로 서구인들이 자신들과의 차이점, 열등함만으로 구성한 동양적 특징, 그리고 일본인들에 의해 한 차례 더 비하된 조선적 특징으로부터 벗어났을까.

일본의 식민통치 시기에 한국 고유의 것은 일본 통치 전략에 따라 토속적인 것, 도회가 아닌 농촌의 풍경, 자연으로 강제되었고[23] 해방이 되고서도 한국 화단에서는 무속신앙, 자연, 질박함, 문명의 때가 묻지 않은 순수함이 한국적인 것의 주력 브랜드로 지속되었다.[24] 이들 특징은 모두 한국 미술에서 정화(精華)라고 불릴만한 것, 합리적인 것, 고도의 정련, 세련됨, 발전적 변화를 도모했던 의지와 노력들을 삭제한 것으로 구성되었다. 광복 이후 한국 화단은 일본 미술의 잔재를 제거하고자 노력하면서 한국적인 것이 무엇인가라는 질문에 대한 답변을 모색해 왔지만, 아직도 서구와 일본이 설정한 문화와 자연의 대립항이라는 기준으로부터 완전히 벗어나지 못한 것은 아닌가. 1970년대 한국 화단을 선도하고 지금도 한국 화단을 대표하는 단색화 역시 이 경향에서 벗어났다고 하기는 힘들다.

한국의 앵포르멜과 단색화는 서구의 앵포르멜, 추상 표현주의, 액션 페인팅, 미니멀리즘 등을 수용한 의미 있는 회화사적 사건들이다. 조선 시대에 그랬듯이 한국은 서구를 중심으로 한 세계 문화지도에서 변방에 있었고, 적어도 미술문화의 측면에서 동시대성을 확보하기 위해 서구의 미술문화를 수용하고자 힘쓰는 것은 문화생존 전략상 너무나 당연했다. 자본주의와 자유주의 이념을 내세운 미국 등 선진 국가의 미술 조류는 막 한국전쟁을 끝낸 한국인들에게 역시 수용해야 하는 선진 문화를 의미했다. 그중 단색화는 앵포르멜과 달리 한국의 회화 전통도 강하게 의식했는데 그들은 한국의 미술을 어떻게 이해하여 그 새로운 미적 취향을 제안하게 되었을까.

김환기(1913-1974), 이우환(1936-), 박서보(1931-), 윤형근(1928-2007), 정상화(1932-), 정창섭(1927-2011), 하종현(1935-), 이동엽(1946-), 박장년

23) 홍선표, 『한국근대미술사』, 시공사, 2009, 138-144면.

24) 유영국이 일찍이 1930년대부터 프랑스와 미국의 추상미술의 조류를 일본과 한국에서 실험・구현한 것은 당시 한국 화단의 상황에 비추어 매우 예외적이다. 이인범, 「유영국의 후기추상 연구: 국민국가정체의 형성과 미적 모더니티」, 『미학예술학연구』 제53집, 한국미학예술학회, 2018 참조.

(1938-2009), 김창렬(1929-), 이건용(1942-) 등 단색화 계열로 분류되는 작가들에게서 공통적으로 보이는 것으로는 흑백이나 단색 혹은 저채도・저명도의 단순한 색채 계열, 비구상적인 화면 내 형태들, 반복적인 형상의 출현 등을 꼽을 수 있다.

1960년대 이들은 스스로 미니멀리즘(minimalism)의 영향을 받았지만 미니멀리즘과는 다른 회화라고 밝혔다. 부언하자면 미니멀리즘 작가들과는 추상의 방식뿐 아니라 목표도 다르다고 할 수 있다. 미국의 미니멀리즘은 1963년 로버트 모리스(Robert Morris)와 도널드 저드(Donald Judd)가 '미술은 무엇인가', '회화란 무엇인가'와 관련해 전통에 대해 공격적인 질문들 던진 전시회를 열면서 시작되었다. 미니멀리즘은 이른바 순수 미술의 구축을 거부하면서 건축자재와 같은 예술적이지 않은 재료를 사용하여 일상 사물과 미술품의 구분을 없앴고, 작품 제작에 아이디어만 제시하여 작품이 작가의 창작물임을 부정하는 기획을 마련했다. 월하임(Richard Wollheim)은 이들이 '작품 전체를 제작'한다는 관념을 거부하고 '아이디어를 결정'했으며, '예술작품임을 보증하는 예술적 장치를 구성'하는 것을 공격하면서 '예술작품이 아닌 일상 사물이 되고자 예술적 장치를 제거'하기를 선택했다고 정리했다.[25]

그러나 미니멀리즘과 달리 많은 한국의 단색화 작가들은 작품이 작가의 창작물임을 부정하거나 미술품과 실재 사물의 구분을 지우는 것을 목표로 삼지 않았다. 우선 단색화 작가들은 작품을 통해 일정한 의미를 제시하고자 했고 제작품이 예술작품이라는 점을 부정하지 않았다. 그들은 미니멀리즘과 달리 자연(의 한 속성이나 한 부분)을 표현대상으로 삼고 미술작품들이 관행적으로 사용하는 프레임이나 캔버스, 받침대를 남겨두어 일상 사물이 아닌 예술작품이라는 점을 명시했다. 물론 이제까지 미술작품의 재료로 잘 쓰이지 않던 마대나 흙(고령토) 등을 사용하여 얼핏 보면 일상 사물과 가깝지만, 작품의 내용에 대한 작가의 의도, 화면 구성의 의도는 부정되지 않고 엄연히 존재하며 작품은 처음부터 끝까지 작가에 의해 직접 제작되었다.

25) 조주연, 『현대미술 강의』, 글항아리, 2017, 238-235면.

보다 구체적으로 박계리가 대표적인 단색화 작가로 꼽은 이들의 창작 목표와 방법을 살펴보자. 박계리는 박서보, 권영우, 정상화 등의 작품을 '무아(無我)적 단색화'로 분류하고 윤명로, 하종현, 정창섭 등의 작품을 '무위(無爲)적 단색화'로 분류했다.[26]

전자의 경우 이들 작가들은 연필이나 펜, 해먹, 손가락 등을 사용하여 서로 유사해 보이는 선을 무수하게 긋거나 규칙적으로 화면을 긁어내는 단순하고 반복적인 행위의 흔적을 화면에 남긴다. 단순하고 반복적인 행위들은 거의 기술에 가까워 보이는데 예술적 구성을 의도하지 않았다는 것을 보여주도록 구상된 것이다. 이러한 행위에 대해 박서보를 비롯한 몇몇 작가들은 조선시대 막그릇을 만들던 도공들이 그랬듯이 반복적 행위를 통해 무심(無心)함을 실천했고, 이는 곧 정신 수양이라고 했다.[27] 그런데 이들 스스로 밝힌 창작 이념에는 두 가지 무심함이 겹쳐져 있다. 하나는 정신 수양과 무관하게 민예품 질그릇을 만드는 도공의 '일상적인 무심한 마음'이며 다른 하나는 『장자』에 등장하는 바 '도에 깨달은 경지에 도달한 마음'이 그것이다.[28] 요컨대 이들 계열의 작가들은 두 종류의 무심함을 결합시켜 의도함 없이 무심하게 반복적인 작가의 행위로부터 자연의 한 속성—비의도성을 지시하려는 전략을 가지고 있었다고 정리할 수 있다.

후자의 계열은 우연적으로 드러나는 사물의 속성, 상황을 통해 자연의 한 현상을 지시하고자 한다.[29] 종이 가장자리를 손으로 거칠게 찢어 종이의 물

---

26) 박계리, 「1970년대 한국 모노크롬의 기원과 전통성」, 『미술사논단』 제15호, 한국미술연구소, 2002.

27) 몇몇 단색화 작가들이 정신 수양과 작품 제작을 동일시한다. 박서보 외에도 정창섭은 "나의 작업은 (…) 종이의 재질 속에 나의 숨결, 그리고 혼과 체취가 녹아들어 마침내 하나가 되게 하는 과정인 것이다", "도의 길을 걷는 사람들이 선의 세계를 맛보는 것처럼 동양적 정신과 물질의 조화를 나는 적막한 내 작업을 통해 이루려 하는 것."이라고 하였다. 「화가와 풍경—'비움의 미학' 완성한 박서보 화백: 그림은 나를 비우는 마당」, 『ktx매거진』 2013년 09월호, 2013.9; 「혼과 체취로 종이에 기억의 잔상을 표현, 1세대 화가 정창섭의 '명상'」, 아트인포, 2018.1.7, http://www.artinfo.kr/news/articleView.html?idxno=577(2019.09.30 검색).

28) 박계리는 이들이 반복적 작업을 통해 무아의 경지에 도달하고 이를 통해 작품 재료의 순수한 물성(物性)을 드러내니, 작가의 무아적 행위와 물성이 합일된 경지로 나아가는 것이라고 평가했다. 그러나 이들의 행위를 무아적 행위라고 표현하면 작가가 의도한 일상적 무심함의 측면을 제대로 포함할 수 없다.

리적 속성을 보여주거나 안료를 떨어뜨려 흐른 자국을 화면에 제시하여, 사람의 의도와 행위가 미치지 않은 상태의 자연의 한 속성/상황에 감상자들이 집중하도록 하는 것이다.[30] 전자 계열의 작가들이 인간의 무의도성으로써 자연의 무의도성을 은유했다면 후자 계열의 작가들은 자연의 한 부분을 통해 자연 전체를 환유적으로 제시했다고 할 수 있다.

단색화 작가들은 미니멀리즘에서 등장한 일상적인 사물의 비서사적 추상성, 단순함을 자연의 속성이나 한 부분의 단순함을 표현하는 데 전용(轉用)했고 그들이 가진 예술과 자연의 관계에 대한 관념은 19세까지 많은 조선의 화가들이 가졌던 그것과 매우 유사해 보인다. 이에 일반적으로 단색화 화가들은 자연이 미술작품의 표현 대상이자 창작의 근본 원칙이라는 오랜 전통의 미술 창작이념을 추구하면서 동시대의 새로운 시각적 조형을 응용했다고 평가된다.

이 글이 다시 묻고자 하는 것은 그들이 이해한 자연이 과연 19세기까지 한국의 화가들이 생각했던 자연과 동일한가하는 점이다. 그들은 자연의 무의지성, 우연성을 주로 강조했다. 이러한 선택은 선택된 속성과 대비되는 현실의 구체성, 다양성, 규범, 이성, 정제(精製) 등을 자연스럽게 제외하게 했다. 단색화 화가들과 조선의 화가들은 다음의 두 가지 측면에서 자연에 대한 이해와 표현의 초점이 다르다.

첫째 제작활동의 측면에서 조선시대 한국 미술은 근현대 한국인들이 단편적으로 떠올리는 것처럼 외래 미술문화에 대해 순수한 단일함을 추구하지 않았다는 점이다. 조선의 문인들은 선진 문화인 중국 문화를 끊임없이 적극적으로 수용했다. 고려(高麗) 문인들의 도서구입열에 대해 송의 문인들이 '소중화'(小中華)라고 높이 평가했다거나 조선 문인들이 청의 수도 북경의 유리창

29) 박계리는 후자 계열의 작가들이 주체 의식의 망각보다는 행위의 인위성, 작위성을 부정하여 자연으로 환원되고자 한다고 해석했다. 박계리, 앞의 글, 302-306면.

30) 물론 모든 단색화 작품들을 행위를 강조하는 계열과 물성을 강조하는 계열로 나눌 수 있는 것은 아니다. 예컨대 하종현의 〈접합〉 시리즈에서는 물성을 드러냄이 동일한 행위의 반복과 동시에 드러나고 있으며, 작가 스스로도 "반복된 수행"을 강조한 바 있다. "가식없는 본질을 단조로운 색, 그러나 반복된 수행을 통해 드러낼 뿐이다."라고 하였다. 「[단색화가 하종현, 이우환, 정상화] 하나의 색이 아니라오」, 월간 쿠나, 2015.2, https://m.blog.naver.com/PostView.nhn?blogId=kyounakim&logNo=220669283800&proxyReferer=https%3A%2F%2Fwww.google.co.kr%2F(2019.09.30 검색).

거리에서 수많은 도서를 구입해 왔다는 것은 한국 지식인 계층이 선진 문화를 흡수하여 자국의 문화 수준의 상승을 끊임없이 도모했다는 것을 알려준다.

현대인의 눈에는 수묵, 붓과 먹, 선지라는 재료가 늘 동일하게 보일 수 있지만, 이는 중화문화권이라는 어쩔 수 없는 시대적 환경적 제약을 의미할 뿐 그 안에서 화가들은 새로운 중국의 미술양식, 나아가 서양화 기법을 수용할 정도로 능동적이고 개방적이었다. 정선(鄭敾, 1676-1759)은 명대 남종문인화(南宗文人畵)나 인쇄물의 삽화, 서양화까지 학습하고 그 변형을 추구했고, 그래서 그의 필묵법은 그때까지 존재하던 기법의 명칭으로 부르기에 적합하지 않았다.[31] 외래문화를 배제한 우리 문화의 고유성 혹은 인위와 대립적인 자연의 질박함은 적어도 뛰어난 조선 화가들이 의도해 본 적이 없는 창작 이념이다.

둘째 제작 이념의 측면에서 무기교의 기교, 무작위 등의 개념들은 19세기까지 동북아시아의 자연에 대한 이해와 상당한 편차를 지닌다. 유가에서건 도가에서건 자연은 무위이위(無爲而爲, 인위적이지 않게 작동함)의 원칙만을 가리키는 것이 아니라 현실의 존재자들[有爲]을 포괄한다. 『도덕경』 1장에서부터 분명히 제시하기를, 자연은 명명할 수 있는 구체적인 존재자가 아니기도 하지만[無名] 만물[有名]의 생장소멸의 근원이기도 하다.[32] 자연이라는 개념은 '구체적인 존재자들에 대해' 의미를 지니기 때문에 인간-세계를 이해할 때 중시되고 언급되는 것이다. 주희(朱熹) 역시 "만물의 개별적 차원에서 말하자면 만물의 각 개체 안에 유일하고 궁극적이며 보편적인 태극(太極)이 실재한다.[萬物言則萬物中各有太極]",[33] "궁극의 원리이자 구체적인 존재자들 각각의 개별적인 리와 존재자를 생성・소멸시키는 질료로서의 기는 서로 떨어질 수 없다.[理氣不相離]"는 점을 누누이 강조했다. 19세기까지 전통 사회에서 문화・인위와 대립적이거나 이들을 배제한 무・무위・무의도성은 화가들에게서도 기대할 수 없다. 그들의 제작원칙은 자연과 인위의 조화 구현에 있었다.

---

31) 강관식, 「謙齋 鄭敾의 天文學 兼教授 出仕와 〈金剛全圖〉의 天文易學的 解釋」, 『美術史學報』 제27집, 미술사학연구회, 2006; 박은순, 「謙齋 鄭敾의 寫意山水畵 연구」, 『美術史學』 제34호, 한국미술사교육연구회, 2017 등.

32) 『도덕경』 1장, "無名, 天地之始, 有名, 萬物之母."

33) 『朱子語類』 卷1.

아울러 자연은 조선뿐 아니라 중국에서부터 선진(先秦)시기 이래 늘 재해석되면서 그 시대의 세계관, 자연관, 가치관을 반영해왔다. 주자학은 세계가 변화할 때 리(理)는 변화하지 않는다고 리의 현실에 대한 초월성이 강조했고, 청대 고증학(考證學)은 주자학이 강변한 이치의 궁극으로서 태극(太極)이 본래 선진(先秦) 시기에는 북극성(北極星)을 의미했을 뿐 현실에 대한 초월성을 지니지 않았다고 주자학을 비판했다.[34] 동북아시아에서 자연은 이해하고 따라야 할 대상이기도 했지만 시대마다 다른 지적 요구와 관심사에 따라 재해석되어야 할 대상이기도 했다.

단색화 작가들은 과거 한국 미술의 제 특징 중 자연을 선택했고 그것도 이성, 현실, 세련됨 등을 배제한 채 무(無), 단순함, 무의도 등을 통해서만 표현하고자 했다. 조선의 화가들의 자연관이 중국 문화・성리학・고증학 등을 배경으로 형성되었다면 단색화 작가들의 자연관은 이에 더해 오리엔탈리즘, 그리고 식민통치기간 일본이 제시한 동양주의와 동일한 논리인 문화와 자연의 대비축, 그리고 민족주의를 배경으로 형성되었다. 서구인들이 동양을 규정하는데 적용했던 자연과 문화의 개념축, 단순함과 복잡함, 무의도와 의도, 야만과 문명의 대비라는 보이지 않는 논리의 축이 다시 일본의 한국문화 규정에 응용됨으로써 일제 식민통치 기간 태어나고 교육받은 세대들에게 전달되었고, 민족주의가 강력한 힘을 발휘하던 시대를 거치면서 강화된 채 현재까지도 한국 미술의 정체성 논의에서 작동하는 것으로 판단된다.

조선의 화가들이 자신들의 세계관을 전제로 자연을 끊임없이 해석하여 구체적인 존재자들을 표현했던 것처럼, 단색화 작가들은 전통을 계승한다고 했지만 사실상 조선의 화가들과 다른 근현대라는 시간적 환경, 대한민국이라는 공간적 환경 속에서 조선시대의 그것과는 다른 자연관, 그리고 민족문화, 민족 미술이라는 이전에 없던 새로운 문화 이념을 구현했다. 현재의 작가들은 다시 이전 세대인 단색화 작가들이 딛고 있는 오리엔탈리즘과 동양주의, 민족주의의 사회—자연의 관계를 지양하고 이들과는 다른 사회—자연의 관계

34) 阮元, 「太極乾坤說」, 『揅經室集』 권2.

위에서 또 다른 미술작품을 모색해야 할 것이다.

5. 맺음말

한국은 근대화 시기 주권의 상실과 회복을 거치면서 미술을 포함한 문화 역시 외부의 문화에 의해 침범당하거나 비하되는 시간들을 체험했다. 외부로부터 내부의 미술 문화를 지켜내는 과정에서 주체성을 지켜야 하는지 외부에 대해 고립적인 단일함을 지켜야 하는지 혼동하기도 했다.

그리고 그 단일함은 서구로부터 일본을 거친 동양주의의 담론 속에서 '자연', '무작위', '소박함' 등으로 구체화되었다. 비애의 미나 곡선의 아름다움에 비해 자연 계열의 관념들은, 외부로부터 강제적으로 주어진 정체성을 검열하려 민족문화를 강화하는 중에도 지속되어 한국 미술의 정체성으로 침착되었다. 자연은 서구와 일본이 한국 문화 일반에 대해 보내는 비하와 열광의 양면성을 지녔고 서구와 일본이 도외시한 정련되고 세련된 미술문화, 외부 문화가 끊임없이 성대하게 교류하고 변모하던 장소로서의 한국과 순수한 한국성, 질박한 자연미를 추구하는 한국은 서로 조정되지 않은 채 때로 논의되었다. 결과적으로 서구·일본을 논의의 축으로 삼고 이들과 다른 특징들만으로 우리의 한국 미술을 구성하여 축소·왜곡시키는 경향은 별다른 자기반성 없이 지금도 한국 미술계의 한 켠에서 지속되고 있다. 자연과 더불어 이와 상대하는 또 다른 축, 다양함의 혼종성과 정련, 성숙 등을 한국 미술의 정체성 속에서 함께 고려함으로써 근대 서구에서 발원한 자연관을 벗어나는 것, 아직 일소되지 않은 동양주의적 자연관의 잔재를 벗어나는 것이 우리 시대의 과제일 것이다.

현재는 한국의 국가와 민족이 결합해야 했던 시기에 채 의식하지 못했던 포스트모던, 디아스포라, 다문화 등의 이념을 수용하고 내면화하는 중이다. 한국 미술에 대한 질문 역시 20세기 초 이후 70년대까지 제기되었던 질문들과는 다른 조건과 가설 위에서 그리고 다른 각도에서 제기되어야 할 것이다.

▮ 참고문헌

『道德經』.
『朱子語類』, 北京: 中華書局, 1999.
金正喜, 『阮堂全集』 天・地・人, 과천문화원, 2005.
朴珪壽, 『瓛齋集』, 한국문집총간 312.
朴趾源, 『燕巖集』, 한국문집총간 252.
成 俔, 『虛白堂文集』, 한국문집총간 14.
阮 元, 『揅經室集』, 中國基本古籍庫.
洪大容, 『湛軒書』, 한국문집총간 248.

강관식, 「謙齋 鄭敾의 天文學 兼敎授 出仕와 〈金剛全圖〉의 天文易學的 解釋」, 『美術史學報』 제27집, 미술사학연구회, 2006, 137-194면.
강명관, 「한국 한문학 연구의 반성과 새 방향」, 『한국학논집』 제29집, 계명대 한국학연구원, 2002, 83-105면.
_____, 「국문학과 '근대'에 관한 몇 가지 생각」, 『泮矯語文硏究』 제39집, 반교어문학회, 2015, 17-33면.
강상순, 「한국 고전문학 연구에 수용된 탈근대・탈민족 담론에 대한 비판적 고찰」, 『민족문화연구』 제53호, 고려대 민족문화연구원, 2010, 101-155면.
고미숙, 「18세기에서 20세기 초 민족담론의 변이양상」, 『현대문학의 연구』 제13호, 한국문학연구학회, 1999, 43-68면.
국립중앙박물관 편, 『秋史 김정희 學藝일치의 경지』, 국립중앙박물관, 2006.
김승연・신지연, 「일본의 우키요에가 19세기 후반 서양미술사에 끼친 영향」, 『기초조형학연구』 제13호, 한국기초조형학회, 2012, 51-60면.
박계리, 「1970년대 한국 모노크롬의 기원과 전통성」, 『미술사논단』 제15호, 한국미술연구소, 2002, 295-322면.
박은순, 「謙齋 鄭敾의 寫意山水畵 연구」, 『美術史學』 제34호, 한국미술사교육연구회, 2017, 63-96면.
사또 도신, 최석영 옮김, 『'일본 미술'의 탄생』, 민속원, 2018.
오오타케 마유미, 「일본 전통미의 재조명과 근대적 미의 형성」, 『미학』 제79집, 한국미학회, 2014, 29-68면.
이나가 시게미, 「'日本美術像'의 變遷—印象主義 日本觀에서 '東洋美學' 논쟁까지(1880-1940)」, 『미술사논단』 제18호, 한국미술연구소, 2004, 171-197면.
이병진, 「시라카바(白樺)派의 예술지상주의적 세계관」, 『비교문학』 제49집, 한국비교문학회, 2009, 199-220면.
이인범, 「유영국의 후기추상 연구: 국민국가 정체의 형성과 미적 모더니티」, 『미학예술학연구』 제53집, 한국미학예술학회, 2018, 225-251면.
임형택, 「19세기말 20세기초 동아시아, 세계관적 전환과 지식인의 동아시아 인식」, 『대동문화연구』 제50집, 성균관대 대동문화연구원, 2005, 1-27면.

정 민, 「18, 19세기 조선 지식인의 병세의식(幷世意識)」, 『한국문화』 제54집, 서울대 규장각한국학연구원, 2011, 183-204면.
_____, 『18세기 한중 지식인의 문예공화국』, 문학동네, 2014.
정혜린, 「조선 중기 회화관 연구: 浙派 山水畵와 詩畵合一의 관계를 중심으로」, 『인문논총』 제62집, 서울대 인문학연구원, 2009, 169-202면.
_____, 「추사(秋史) 김정희(金正喜)의 청대(淸代) 서파(書派) 수용과 절충」, 『미학』 제73집, 한국미학회, 2013, 1-41면.
_____, 「북송대 문인화-사대부 문화의 시각화—소식(蘇軾)의 논의를 중심으로—」, 『인문과학』 제112집, 연세대 인문학연구원, 2018, 231-263면.
_____, 「19세기 중반 조선에 등장한 남종문인화론의 새 단계: 추사 김정희에 의한 관념적 예술미의 강화와 저변 확대」, 『인문학연구』 제40호, 경희대 인문학연구원, 2019, 381-414면.
조주연, 『현대미술 강의』, 글항아리, 2017.
진재교, 「방법으로서의 동아시아와 신고증학(新考證學)」, 『인문논총』 제72권 2호, 서울대 인문학연구원, 2015, 545-558면.
홍선표, 『한국근대미술사』, 시공사, 2009.
_____, 「한국 미술 정체성 담론의 발생과 허상」, 『미술사논단』 제43호, 한국미술연구소, 2016, 289-297면.
_____, 「'한국화'의 현대화 담론과 이응노」, 『미술사논단』 제44호, 한국미술연구소, 2017, 59-77면.

高橋博已, 『東アジアの文芸共和国』, 東京: 新典社, 2009.
帝國博物館 編, 『稿本日本帝國美術略史』, 東京: 農商務省, 1901(明治34).

国立国会図書館デジタルコレクション, http://dl.ndl.go.jp/.
「[단색화가 하종현, 이우환, 정상화] 하나의 색이 아니라오」, 월간 쿠나, 2015.2, https://m.blog.naver.com/PostView.nhn?blogId=kyounakim&logNo=220669283800&proxyReferer=https%3A%2F%2Fwww.google.co.kr%2F(2019.09.30 검색).

【Abstract】

Korean Art in response to the opposition between Nature and Culture

Jung, He-Rin*

A term, 'Korean art' usually covers art works from Joseon Dynasty to today though it appeared after Joseon Dynasty. The anachronistic appliance of the term often leads category mistake upon meaning of it, painting, architecture, sculpture and craft in Joseon Dynasty never considered to share one idea or purpose. Far from the modern category, painting has long had strong kinship to calligraphy sharing same media, brush and ink and same techniques amused by literati who have never participated in labouring for architecture, sculpture and craft for themselves. The new classification was set according to European system of arts prevailed in 18th along with two steps of Orientalism by European and Japanese.

And more Korean art was given its identity of strong inclination to admire nature whereas European and Japanese ones to culture, which contrasts two peoples in double cases, Korean and Japanese, oriental and occidental and maching the formers to nature and the latters to culture.

After suffering their culture impeded and humiliated by foreigners along with deprivation of their sovereignty by Japan until Liberation in 1945, Korean struggled to censor the identity cast by others. Although, they were confused with what is their cultural identity and reduced it to individuality not intermingled with other cultures, so called nature-like, unfinessed and involuntary features, Behind the judgement European criteria still runs as invisible hand. Those ideas were not criticized even when nationalism raged for encouraging economy development in 1970's after Korean War.

Dansaekhwa artists, the representative Korean painting group also has shown the blassed inclination to nature. They have pursued to indicate Nature with traits though simple and repeating activities or with accidentally happened situations on canvas. they exclude fineness, artificiality on the ground of nature-culture relationship given by other tradition not the one existed till 19th Korea which they fail to inherit.

* Lecturer, Dept. of Aesthetics, Seoul National Univ.

Contemporary artists in Korea should show their own idea of Nature based on todays' information on Nature not just unfinessed and involuntary side by modernism of the preceding generation, Dansaekhwa artists.

Keywords: nature, culture, korean arts, identity, Dansaekhwa.

접수일: 2019.09.30. ‖ 심사일: 2019.10.08. ‖ 게재확정일: 2019.11.01.