

Art

아트인컬처
December 2014

Special Feature /
한국의 회화 13인×13인
Matching & Mapping

Abroad/
요코하마트리엔날레
타이베이비엔날레

Market/
런던 Frieze, 파리 Fiac

Theme/
독립 출판, 세계 지형도
생산부터 유통까지

Essay/
단색화 '촉각적 보기'

단색화 촉각적 '보기'

Art는 2014년 키워드로 'Remapping Asia'를 채택한 바 있다. 그 종착점, 혹은 또 다시 시작하는 출발점은 바로 '우리'다. 올 한 해 단색화를 집중적으로 조명하는 국제 기획전에서부터 영문 출판물 발간, 아트마켓의 러브콜이 이어졌다. 바야흐로 '단색화 열풍'이 부는 지금, 단색화를 어떻게 볼 것인가? 과연 단색화는 서구 모더니즘의 부산물인가? 영국 출신의 필자는 서구 모더니즘에 누락된 촉각적 가치를 한국의 단색화를 통해 새롭게 제시한다. '반죽하는 코기토', 즉 물질과 직접적으로 접촉하며 창의성이 발현되는 관점을 호출해, 손으로 물질을 다루는 회화의 본질을 주목한다. / 사이먼 몰리

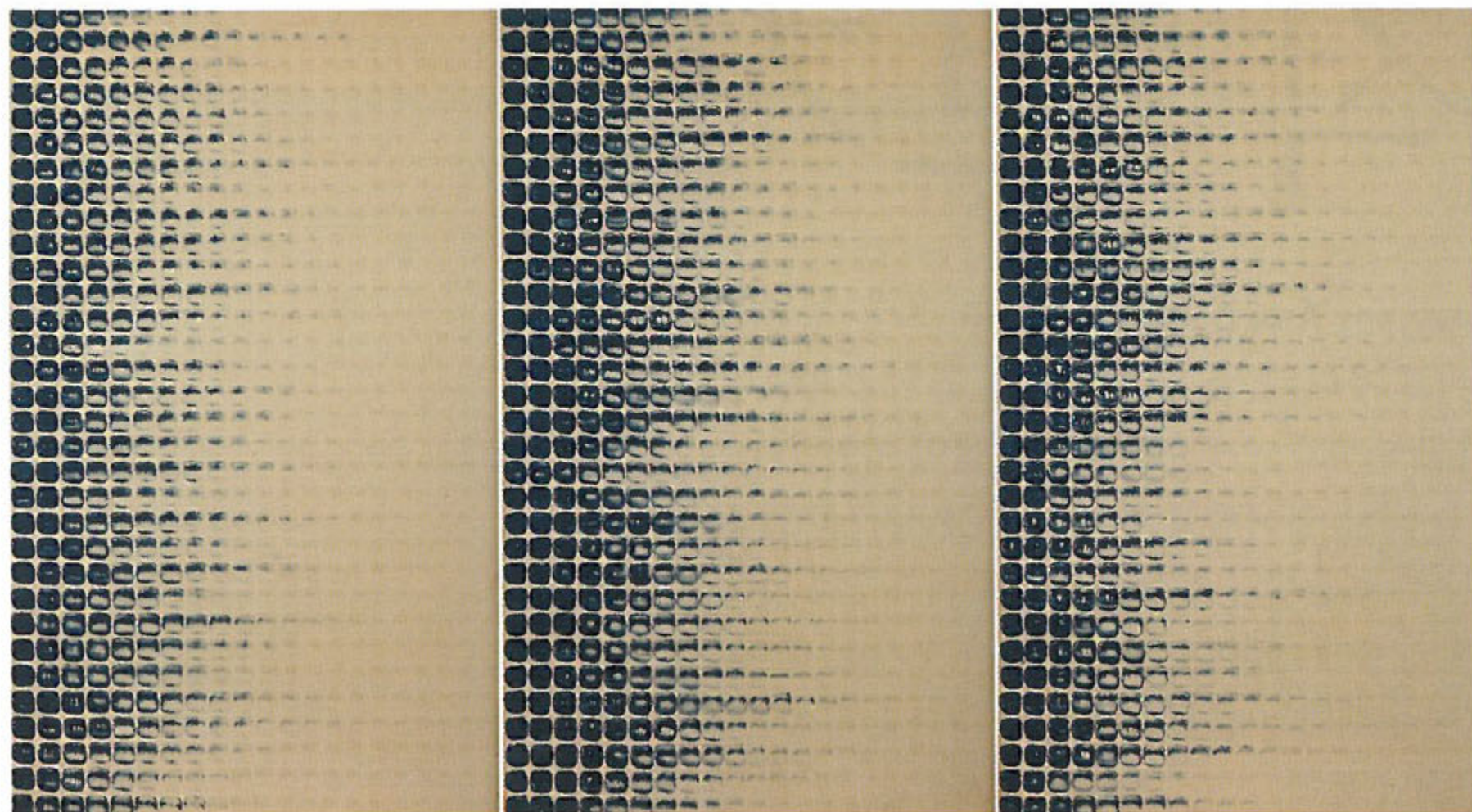
2012년 국립현대미술관 과천관에서 열린 <한국의 단색화>전(2012. 3. 17~5. 13)에서 처음으로 단색화 작품들을 한꺼번에 보았다. 최근에는 국제갤러리에서 <단색화의 예술>전(2014. 8. 28~10. 19)을 관람했다. 무엇보다도 단색화의 표면이 서양 모노크롬 회화의 그것과는 매우 다르다는 사실에 놀라지 않을 수 없었다. 단색화의 표면은 날것의 물질성과 촉각성을 자아냈고, 단색화 작가들은 창작자와 관람자 모두의 위치, 자세, 균형, 내적 조건에 관련된 고유 수용성 감각(proprioception)을 침례하게 의식하며 소통하고 있는 듯했다. 마치 단색화의 물성, 가공된 색면, 부드럽거나 딱딱한 표면이 내게 시각적 상상력이 아니라 촉각적 상상력을 요구하는 것 같았다. 나는 눈앞에 펼쳐진 색채와 형태의 유희를 즐기거나 어떤 상징적인 내용, 아이디어, 이론적 맥락을 해석하기보다는 손을 실제로 놀리고 사용하는 강렬한 감각을 체험하게 되었던 것이다.

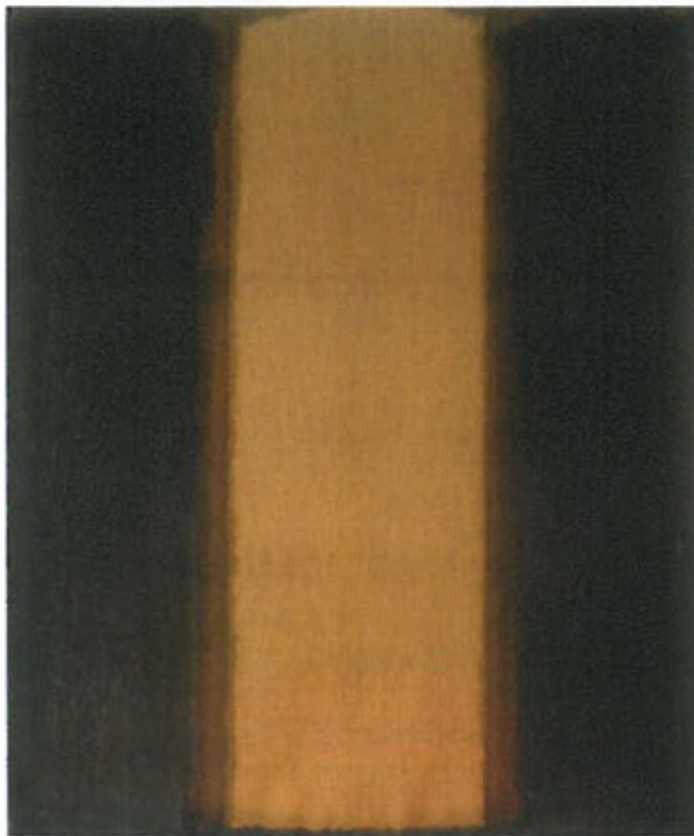
서구 회화에 촉각적 성질이 부족하다고 말하려는 것은 전혀 아니다. 티치아노의 후기 작업에서 등장한 '회화적' 양식은 그림 표면의 물성을 강화하는 유화의 잠재성을 활용한다. 인상주의 이후, 특히 제2차 세계대전 이후의 타시즘과 추상표현주의, 또는 보다 최근의 안토니 타피에스나 로버트 라이먼 같은 작가의 회화에서는 손으로 만져질 듯한 견고한 물성이 뚜렷이 드러난다. 이런 예들에서 강조된 회화 표면의 만들새는 폭넓은 관점에서 다음의 네 가지 사실과의 관련성을 함축한다. 첫째, 시각적 대상에 대한 보다 유동적이고 역동적인 경험을 전달하려는 욕망. 둘째, '날것'의 텍스처를 강조함으로써 '웰메이드' 회화를 비판하기. 셋째, 작품의 사물성(회화 평면의 이차원성)을 다시금 주장하기. 끝으로, 지표 기호(indexical signs)를 전면 배치해 작품의 창작자에 대한 주의를 환기시키기.

또한, 단색화에서 발견되는 전면적인 모노크롬 효과는 20세기 초 이래의 서구 회화에서도 매우 분명히 보인다. 이런 경향은 정면으로 대립하는 두 개의 방향을 향하는 듯하다. 로잘린드 크라우스가 말한 것처럼, "시각적 프로세스 자체의 팽창과 박동을 인식할 수 있도록 정신에 일종의 비밀스런 문을 열어 두는"¹⁾ 방향, 또는 "의미는 더 이상 표면의 '내부'나 '배후'를 상상하는 일종의 환영과 관련되지 않는다"고 주장하는 방향이 그것이다. 달리 말하면, 초월성을 함축하는 모노크롬이 있고, 물리적 사물성으로서의 모노크롬이 있다.

그러나 단색화에선 무언가 다른 일이 벌어지고 있다는 느낌을 받았다. 내가 촉각적 '보기'라고 부르는 것이 무엇인지, 그리고 그것이 단색화와 맺는 관계에 대해 구체적으로 고찰해 보고자 한다. 나는 서구의 예술 관념을 지배하는 인식론적, 존재론적 패러다임에 도전하거나

- 1) Rosalind Krauss, "Overcoming the Limits of Matter: On Revising Modernism", in John Elderfield, ed. *American Art of the 1960's* (New York: MOMA, 1991), p. 123.
- 2) Paul Virilio, *A Landscape of Events* (Cambridge: MIT Press, 2000), p. 32
- 3) 같은 책, p. 10.
- 4) Dufrenne, Mikel, *In the Presence of the Sensuous: Essays in Aesthetics*, Mark S. Roberts and Denis Gallagher, eds. (Atlantic Highlands, NJ: Humanities Press International, Inc., 1987), p. 80.
- 5) Steven Connor, *The Book of Skin* (London: Reaktion, 2004), p. 233.
- 6) Gilles Deleuze, *Francis Bacon: The Logic of Sensation*, trans. Daniel W. Smith (London: Continuum, 2003), p. 123.





위 · 브라이스 마덴(Brice Marden) 〈For Pearl〉 캔버스에 유채 2,430×2,430cm 1970_가수 재니스 조플린의 죽음을 형상화한 '초상화'. 피부 표면 아래 삶과 죽음이 뒤엉켜 있는 모습을 오렌지, 빨강, 검정 세 컬러로 미니멀하게 표현했다. 작가는 이 초기작 이후 서예를 비롯한 동양 문화에 감화되어 즉흥적인 터치로 선을 반복해 그리는 선화(線畵) 연작을 선보인다.

아래 · 윤형근 〈Burnt Umber & Ultramarine Blue〉 리넨에 유채 160×130cm 1978_합치면 검정색을 만드는 유화 물감 '번트 엄버'와 '울트라마린'을 테레빈유에 섞어서 묽게 탄 후, 두꺼운 붓으로 번지게 했다. 자연의 단순한 아름다움을 담아내고자 최소한의 붓질로 표현했다.

왼쪽 페이지

이우환 〈선으로부터〉 캔버스에 안료 194×259cm 1977_대형 캔버스에 베이지색 밀칠을 칠한 후, 한국화의 석채 안료를 가지고 청색 선을 반복적으로 그려 나간 작업. 선을 긋는 행위는 작가에게 자아를 초월하고자 하는 수행(隨行)이기도 하다.

이전 페이지

하중현 〈Conjunction09-015〉 대마천에 유채 162×130cm 2009_대마천으로 만든 캔버스 위에 하얀 유화 물감을 문헌 붓을 강하게 쓸어 올리며 캔버스에 물감이 형성하는 형태를 쫓아간 작업. 시각 뿐 아니라 촉각에 의지하며, 유화라는 물질과 작가 자신과의 대화를 추구했다.

그것을 재맥락화시키기 위해 문화를 교차시키고 비교하는 서구의 사상가들을 동원할 것이다. 이런 맥락에서 강조해 뒤야 할 것은 내가 단색화를 사용하여 서구인에게 친숙하며 제국주의적으로 널리 퍼진 문화적 규범들을 상대화시키고자 한다는 사실이다. 나는 서구의 문제에 해당하는 것에 관심을 두고 있지만, 내가 언급하는 것이 한 문화에만 해당되는 것은 아니다. 인간 의식의 골치 아픈 측면이 있다면, 그것은 어디서나 동일하면서도 불균등한 갈래를 따라 특정한 문화적 형태로 드러난다는 점이다.

반죽하는 코기토

역사적으로, 서구인의 우월감은 그들이 우월한 기술을 소유하고 있다는 믿음에서 비롯되었다. 그 결과, 폴 비릴리오가 말한 것처럼, 그들은 “바깥 세계를 다만 그들의 뜻대로 처분하게 되어 있는 대상으로서만 다루기로 결정”²⁾을 내렸다. 이러한 과대망상은 어떤 특정한 환상에서 비롯된다. 그것은 자연의 무소불위한 권력에서 벗어날 수 있다는 환상, 테크놀로지가 건넨 약속에 의해 부풀려진 환상이다. 오늘날 참으로 서구(화된) 주체는 테크놀로지에 긴밀하게 결합되어 있고 시각과 언어를 통한 소통의 속도와 효율성에 너무나 집착하고 있어서, 비릴리오가 말하는 것처럼 “인간은 극도로 터무니없는 영향권을 차지하고 있으며, 지구는 자신의 한계를 드러내고 있다.”³⁾

그 결과, 내밀한 ‘촉각의’ 인식은 점차 평가절하 된다. 자연적인 것과 유기체적인 것보다는 합성적인 것, 가상적인 것, 비물질적인 것에 친밀함을 느끼게 되고, 우리는 사물과의 직접적 접촉에서 점점 더 멀어지고 만다. 우리는 만질 수 있는 물질적 세계와의 접촉을 통해 어떻게 창조적 에너지와 상상력 풍부한 삶이 자라나는지 망각할 위험에 처해 있다. 우리는 철학자 가스통 바슐라르가 “반죽하는 코기토”⁴⁾라고 일컬었던 가치를 잃어 가고 있다. ‘반죽한다’는 것은 손을 이용해 무언가를 만들고, 주무르고, 매만지고, 다지고, 쥐어짜는 것을 의미한다. 이것은 주로 빵과 같은 음식을 만들거나 도자기를 만들려고 흙을 빚는 것을 연상시킨다. 스티븐 코너가 바슐라르를 논하며 쓴 것처럼, “중립적 코기토의 단순한 자아 인식, 그리고 ‘반대의 현상학’ 즉 사물에 맞서 고군분투하는 감각을 통해 등장하는 보다 능동적인 자아 인식 사이 어딘가, 또는 아마도 이 두 자아 인식 이전에 ‘반죽하는 코기토’가 존재한다.”⁵⁾ ‘반죽하는 코기토’는 바슐라르가 원초적 ‘반죽’이라고 부르는 것, 즉 상상력을 발휘하는 작업 속에서 물질적 저항과 연성(延性)의 생명적 조합을 가리키는 원형적 상징에 친숙하게 만들어 준다. 이제부터 다루고자 하는 것은 ‘반죽하는 코기토’가 촉각과 맺는 관계이다.

회화, 촉각적 관계 맺기

회화의 경우, 촉각적 또는 촉감적 접근법은 근거리에서의 지각을 수반하는 반면, 시각은 어느 정도 거리를 두고 작품을 보아야 반응을 일으킨다. 질 들뢰즈가 말한 것처럼, ‘촉감적’ 상상력을 동원할 때 “형상과 바탕이 표면의 동일한 장소에 놓여 서로 접근하고 우리 자신에게 접근한다.”⁶⁾ 목전에서 가깝게 보는 것이 본질적이며, 그 결과 눈과 손이 직접적으로 연결된다. 손가락의 촉각을 통해 우리는 모양과 표면을 내면화하며, 접촉과 관련된 두 개의 신체적 기능은 촉각과 근감각이다. 촉각은 직접적인 물리적 접촉을 통해 장소, 표면, 진동, 온도에 관한 정보를 제공하며, 근감각은 위치, 방향, 힘에 대한 인식과 관련된다.

어떤 대상과 물리적으로 접촉한다는 것은 실제로 명석함을 획득하는 일인데, 왜냐하면 만진다는 것은 무언가를 확실하고 분명하게 만드는 일이기 때문이다. 촉감을 통해 얻은 인식을 축적하는 일은 시지각을 경유하는 것보다 더딜 수 있지만, 촉각은 속이기가 더욱 어렵다. 시각은 대상과의 공간적 거리를 알려 줌으로써 개념적인 지식을 만들어 내는 반면, 촉각은 긴밀한

접촉을 통해서 개별적인 지식을 내밀하게 드러낸다. 촉각은 3차원의 시간적 세계에 대해 시각보다 더 강력하고 진정성 있는 깨달음을 준다. 건축 이론가 주하니 팔라스마는 “시각을 포함한 모든 감각들은 촉각의 연장”이라고 말한 바 있다.⁷⁾ 그는 다음과 같이 말한다. “감각은 피부 조직으로부터 온전하게 인지되며, 모든 감각 경험은 접촉의 방식을 수반하므로 감촉성과 관련된다. (중략) 촉각은 세계에 대한 우리의 경험을 우리 자신에 대한 경험과 통합시키는 감각 방식이다. 심지어 시지각도 자아가 연속적으로 느끼는 감촉과 융합되고 통합된다. 내 신체는 내가 누구이며 세계의 어디에 위치하고 있는지 기억한다.”⁸⁾ 그러므로 촉각적 ‘시선’은 신체가 움직일 때 받는 자극—더욱 심화된 차원에서의 위치, 자세, 평형 등과 관련한—에 대해 보다 많은 정보를 준다. 또한 감각 전반의 가변적, 다면적이면서도 공감각적인 본성에 대해서도 깨닫게 한다.

철학자 미켈 뒤프렌은 다음과 같이 강조한다. “모든 지각이 공감각이다. 살갓은 다수의 형태와 기능을 지니고 있다. 감각은 스스로 복수화(複數化)되어야 한다.” 그러나 들뢰즈가 말했듯, 접촉은 일종의 ‘암흑’ 속에서 발생하므로 촉감은 서구의 세계관 속에서 의심 받고 모욕 받게 된다. 서구의 세계관은 “판명 가능한 지식”의 축적에 기반을 둔 코기토, 즉 들뢰즈가 데카르트를 인용하며 말했듯이 “단순히 자아를 인식하는 중립적 코기토”⁹⁾에 무엇보다도 부합하기 때문이다.

촉각과 여러 세계관들

사회심리학자 리처드 E. 니스벳은 《사유의 지리학》(2003)에서 서구와 동아시아를 구분하는 두 가지 세계관 혹은 두 가지 ‘인지적 양식(cognitive styles)’을 식별할 수 있다고 주장한다. 세계관은 문화적 전통에 깊이 새겨진 사고와 존재의 방식들이며, 이는 (명백한 혜택을 보장하기에) 계속해서 반복된다. 두 가지 세계관에서 촉각에 대한 평가는 근본적으로 서로 다르다. 서구적 모델은 니스벳이 ‘분석적 사고’라고 부르는 것을 우선시한다. 이 사고는 모든 감각 위에 시각을 놓고, “세계를 몇 가지 제한적인 대상으로 분할하는데, 각각의 대상은 명료하게 범주화될 수 있는 속성을 지닌다.”¹⁰⁾ ‘분석적 사고’는 이원론적이며, 인식을 지각에서 분리해 내고, 사고를 감정에서 분리해 낸다. 이와 대조적으로, 동아시아에는 니스벳이 ‘전체론적 사고’라고 부르는 것이 존재한다. 이 사고는 신체의 시공간적 위치 파악으로부터 파생된 자료들을 인식의 과정에 통합하려 한다. ‘전체론적 사고’는 비-이원론 또는 일원론적이며, 자아는 사물의 외부가 아니라 그것들 한가운데 실존한다고 믿는 개념이다.

이런 세계관의 차이로 인해 서구 예술에서는 주체의 창조적 태도가 독려되고 자아는 독립적이고 자율적인 개체로 설정된다. 또한 시각이 우세하기 때문에 지각된 세계로부터 분리된 태도가 채택되고, 예술이 과정 혹은 정신의 움직임과는 연관되지 못하게 된다. 예술이 인위적으로 만들어진 것이라는 사실은 예술이 지성 혹은 언어적인 구조와 맺는 관계보다 덜 중요하게 취급된다. 이렇듯 시각에 편향된 협소한 문화의 영향력 탓에 서구의 관객은 ‘저급한’ 감각들을 숙고하는 데 의식적으로 많은 시간을 할애하지 않을 것이며, 촉각, 미각, 후각이 상상력과 맺는 관계에 대해서도 숙고하지 않을 것이다.

이와 대조적으로, 동아시아 문화에서 창조성은 상호작용을 통해 생겨나는 것으로 이해되었고, 신체는 자아와 세계를 매개하는 데 핵심적인 역할을 맡았다. 이러한 방식 속에서 예술작품은 분할되고 분석되어야 할 개별적 부분의 집합이 아니라, 작가와 관객을 연결시키는 하나의 덩어리로 이해된다. 동아시아의 전통적 회화는 세계를 먼저 시각의 대상으로 이해하지 않고 어떤 몰입의 감각을 표현해 냈다. 예술가들은 손과 눈의 역할을 모두 강조했고 단지 시각뿐만 아니라 신체적 지각 일반을 통해 획득한 지식을 염두에 뒀다. 회화는 역동적인 에너지(기, 氣)의 영역을 향해 열린 것으로 여겨졌다. 동아시아 예술가들이 사용한 기교는



정창섭 <묵고 No.93693-B> 캔버스에 닥 244×122cm 1993_풀로 반죽한 닥종이를 캔버스 위에서 손으로 펴 발라 접합시켰다. 작가의 조형 의지를 버리고 닥종이의 자발적인 표현을 기다리는 것이 작업의 주된 과정이다. 닥종이가 스스로 만들어 낸 주름과 실선 등이 모여서 작품이 완성된다.

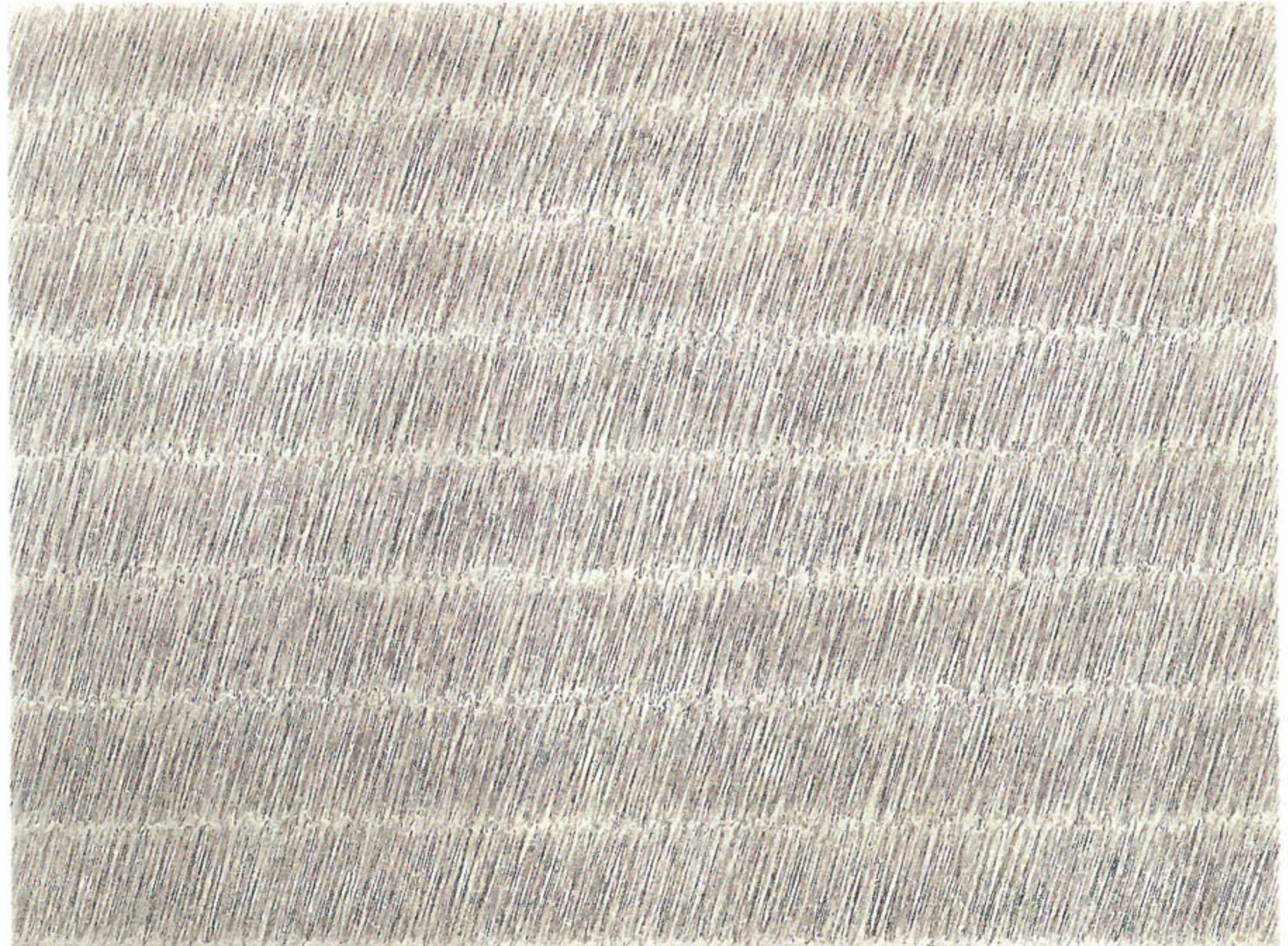
오른쪽 페이지 박서보 <묘법 No. 33-77> 마포천에 유채, 연필 194×259cm 1977_캔버스에 흰 물감으로 밀칠한 후, 칠이 다 마르기 전에 연필로 선을 그었다. 그 위에 다시 물감을 칠해 선을 지우고, 그 위에 또 다시 선을 그렸다. 그리고, 지우는 행위의 반복 그 자체가 작품이다.

서구적 관점에서는 명백히 제작 과정을 강조하기 위해 고안된 것처럼 보이며, 심지어 의식의 통제를 단념한 것처럼 보이기도 한다. 이들은 도가에서 말하듯이 '무예술의 예술'을 창조한다고, 또는 '무기교의 기교'를 사용한다고 주장했다. 관객이 상상력을 발휘해 작품 속으로 더 잘 들어오도록 하기 위해, 회화는 종종 암시적인 생략과 여백을 사용했고 이질적, 대조적, 불완전한 요소들을 병치시킴으로써 관객이 작품을 '완성'할 것을 요청했다. 동아시아 미술은 '눈으로' 보는 것보다는 '몸을 통해' 보는 일종의 간접적인 관찰을 전개하는 데 더욱 중점을 두었다. 이런 세계관은 회화를 자아와 타자가 속한 세계의 자연스러운 중첩을 표현한 것으로 바라보는 태도를 길러 냈고, 정조와 분위기에 흡수되는, 혹은 세계와 긴밀하게 촉각적, 촉감적으로 접촉하는 공감각적 경험을 불러일으키려 했다.

단색화, 동아시아와 서구의 이중교배

이처럼 폭넓은 비교문화적 맥락으로 접근할 때, 단색화는 서구 모더니즘의 특성들을 차용하면서도 동아시아, 특히 한국의 전통적 개념을 통해 서구 모더니즘을 우회하는 이중교배라고 할 수 있다. 단색화에 쓰인 서구인에게 생소한 기법을 보면, 한국의 단색화 작가들이 동아시아 전통 미술과 서구 모던 아트와의 관계 속에서 어떤 실천을 전개했다는 점이 분명히 드러난다. 여기서 회화의 '촉각적' 차원은 서로 다른 인지 패러다임을 가지고 접근할 수 있다. 서구에서 회화 속 경험과 의미에 관련한 개념적 은유는 시각이 지배적으로 말이다. 반면, 단색화에서 그것은 촉각이나 반죽에 해당되는 감각으로 보충하게 된다. 단색화는 보는 것만큼이나 만드는 것에 관한 미술인 것이다.

단색화 작가들이 재료, 촉각적 대상, 작품 제작의 수행적 차원에 주안점을 두었다는 사실은, 이들이 동아시아의 전통적 관습을 갱신하는 동시에 서구의 세계관을 해체하려는 목적을 가지고 '저항'의 지점을 만들려 한 것으로 보인다. 세계에 대한 '촉각적' 관계라는



7) Juhani Pallasmaa, *The Eyes of the Skin: Architecture and the Senses* (Chichester: John Wiley & Sons, 2005), p. 10.

8) 같은 책, p. 11.

9) Rosalind Krauss, 같은 책, p. 155.

10) Richard E. Nisbett, *The Geography of Thought: How Asians and Westerners think differently...and why* (New York: Free Press, 2003), p. 157.

개념 속에서 정신적으로 체화된 본성은 더욱 분명히 인식된다. 이 개념이 전달하는 다감각적 친밀성은 단색화 작가들이 참고하는 동아시아의 전통적 사상의 핵심에 해당한다.

단색화 작가에게 있어서 서구의 모던 아트란, 예컨대 프랑스의 타시즘과 미국의 추상표현주의처럼 주로 텍스처의 구조에 주목한 미술을 의미했다. 단색화 작가들은 회화가 가진 잠재력을 전유(專有)하면서 물질의 만질 수 있는 '촉각적' 성질을 피력했지만, 그 물질성이 함축하는 바에 대해서는 전혀 다른 감성을 가지고 서구의 모던 아트를 우회했다. 동아시아 미술가들에게 캔버스의 씨실과 날실 위에 두껍게 칠해진 서구의 유화는 공공연하고 완고하게 물질성의 회화를 만들어 내는 것으로 다가왔다. 이처럼 손으로 물질을 다루는 회화의 지위에 대한 주목은 또한 전통적 장인정신과도 연결된다. 이를 통해 단색화가 동아시아의 '문인화' 전통에서도 벗어나고 서구 미술이 몰두한 미메시스적 전통에서도 벗어나는 맥락이 파생됐다. 그와 동시에 당시 한국에 점차 알려지는 중이던 서구 모더니즘의 형식주의와 유사한 몇몇 측면을 갖게 됐다. 단색화 작가들은 의식적으로 공감각적 신체와 인지적 과정의 관계에 대해 긍정적인 태도를 가지고 작업을 해 나갔다.

단색화 작가들이 현대 회화의 전개에 가져 온 또 다른 감성은 신체의 절제된 움직임—사유와의 조화 속에서 신체, 특히 손의 움직임을 정확히 활용하는—을 명백히 강조한 점이다. 따라서 단색화의 표면에 나타난 모습은 신체의 운동 감각에 대한 더욱 폭넓은 인식을 통해 보다 '어두운', 즉 주관적, 감정이입적, 일시적인 인지 과정의 결과이다. 이는 한국과 동아시아의 전통 문화에서 핵심적인 전체론적 변증법에서 비롯된 '촉각적' 혹은 '촉감적' 특성이다. 그 결과 단색화 작가들은 서구 작가들에서는 전례를 찾을 수 없는 방식을 창안해 재료를 다루고 표면을 채웠다. 한편 이들의 작업은 동시대에 세계적으로 주도권을 행사하던 서구 미술계의 무대 위에서도 활약하면서 서구 미술과 만나고 교차하게 된다.

단색화 작가 가운데 한 명인 이우환은 단색화를 보여 주는 데 있어서 '만남'이라는 개념을 제안했다. 이는 관객과 작품 사이의 활기찬 공간에서 발생하는 접선이나 대화를 의미한다. "내 작품이 나를 정의하거나 내가 내 작품을 정의하는 것이 아니다. 다른 무언가가 상호적인 작용과

11) Lee Ufan, *Selected Writings by Lee Ufan, 1970-96*, edited by Jean Fisher, (London: Lisson Gallery, 1996), p. 120.

사이먼 몰리(Simon Morley) / 미술사가, 작가. 단국대 예술학과 교수로 재직 중. 영국 옥스퍼드대 근대사 학사, 골드스미스대 파인아트 석사. 저서로 《Writing on the Wall》《L'Art Les Mots》등. 아트링크갤러리(2011), 도쿄 타구치파인아트(2010), 프랑스 디종현대미술관(2010) 등에서 다수의 개인전 개최. <유니버설 스튜디오 서울>(2014), <Guest from the Future>(2011) 등 다수의 단체전 참여.





위 · 정상화 <무제 08-02-13> 캔버스에 아크릴릭 130×130cm(부분)_아크릴 물감을 이용해 화면 전체에 바둑판 모양의 사각형들을 채워 넣은 다음, 그 사각형을 하나하나 뜯어 내고 그 자리를 다시 물감으로 메우는 작업을 수없이 반복해 완성했다. '자기 수행'이라는 동양적 정신성을 강조했다.

아래 · 김환기 <산울림19-II-73 #307> 캔버스에 유채 206×213cm 1973_작품을 시작할 때부터 공간을 분할하는 네모 모양의 여백을 남겨 놓고 화폭에 청색의 점을 찍어나가, 캔버스가 가득 찰 때까지 반복한 작업이다.

왼쪽 페이지

권영우 <무제> 한지 163×131cm 1980_ 한지라는 전통적 소재에 '뚝기'라는 추상적 행위를 가미했다. 한지 본연의 색채와 질감을 유지함으로써 종이 자체를 작품의 주요 요소로 삼았다.

반응 속에서 자라다가 갑자기 실존하게 되는 것이다.”¹¹⁾ 이러한 '만남'은 촉각에 의해 독려된다. 만남은 서로 다른 두 부분을 더욱 긴밀하게 접촉시키는 것이다.

단색화의 딜레마와 변증법

단색화 작가들이 이처럼 명백히 촉각적인 종류의 회화를 탐구하는 동안, 한국은 전례 없이 급속한 사회적 변화를 겪었고 농업 경제에서 산업자본주의 경제로 변화했다. 1944년 도시 인구의 비율은 13.2%였으나, 2000년에는 80%의 한국인이 대도시권에 거주했고, 오늘날 한국은 전 세계에서 가장 인구밀도가 높은 국가에 속한다. 근대화 계획은 도구적, '분석적' 목표를 내세운 한국 사회의 합리화를 의미했다. 이 시기는 억압적인 군부가 나라를 통치했던 때였고, 직접적 비판이나 반대 의견을 표명하기 어려운 때였다. 이런 의미에서 단색화 작가들은 명시적인 항의의 제스처보다는 일종의 침묵을 선택했다고 말할 수 있다. 그러나 이 시기의 사회적, 경제적, 정치적 변화는 너무나 빨랐던 것이 사실이다. 이들은 치욕스러운 일제 강점기, 6.25 전쟁의 공포와 남북 분단, 농경 사회에 여전히 한 발을 담그고 있었고, 다른 한편으로는 서구 현대미술의 해방적인 사례를 보면서 전통을 깨부수고자 하는 담력을 키우기도 했다. 따라서 단색화는 특정한 딜레마의 맥락 속에서 고려할 수 있을 것이다. 급속한 서구적 근대화와 자유화, 그리고 냉전 정치가 야기한 딜레마 말이다.

1970년대 특히 한국에서 단색화가 등장했다는 사실은 어떤 맥락을 암시한다. 그 맥락 속에서 일부 한국 미술가들은 서구 모더니즘과 조우했고, 그들 자신의 유산과 단절되고자 했으며, 서구 모더니즘 양식을 흡수하고 모방하려 했다. 이런 의미에서 한국의 모노크롬 회화는 전 세계적으로 여러 나라에서 각기 다른 기간에 나타난 여러 징후들 가운데 하나로 생각해 볼 수 있다. 토착미술 및 토착문화의 종말을 알리는 징후 말이다. 한국의 토착미술 가운데는 반복, 모방, 규범으로부터 벗어나기, 그리고 오감을 가지고 대상의 전체를 구현하는 특징이 있었다. 그러나 단색화 작가들은 서구의 '분석적' 전통, 즉 미술을 예술적 자율성을 통해 고도로 주관적인 것으로 바라보거나 표현의 자유를 지나칠 정도로 표현하는 규정하는 방법과 가정을 받아들였다. 다른 한편, 그들은 빠른 속도로 사라져가고 있던 한국 전통 문화의 '전체론적(holistic)'인 성격 또한 풀어 내고자 했다. 단색화의 거칠고 세속적인 특성은 자연으로의 몰입과 땅을 다루는 일이 중요했던 농경 사회의 기억을 불러일으킨다. 바로 이 지점에서 우리는 바슐라르가 말한 '반죽하는 코기토'의 기원을 찾아 보아야 할 것이다. 정신의 인식을 물리적 세계의 '육체'에 구현된 무언가로서 바라보는 것 안에서 말이다.

리처드 E. 니스벳을 비롯한 여러 사회심리학자들이 실증적 연구를 통해 보여준 바와 같이, 세계화의 흐름에도 불구하고 아시아와 서구의 인지적 양식 차이는 지속되고 있다. 동아시아가 농경 사회에서 도시 사회로 변화하면서 그 세계관이 자연 세계에서 기술적 세계로 이식되었음에도 불구하고, 그 골은 여전히 깊고 결과를 파악하기 힘들다. 한 가지 확실한 것은, 서구적 '이상'에 바탕을 둔 자본주의 양식 안에서의 발전을 미친 듯이 물신숭배하는 사회에서, 단색화 작가들이 탐구했던 섬세하고 변증법적인 노력이 지속될 수 있다는 것은 지나친 희망으로 드러났다는 사실이다. 백남준은 이런 사실을 벌써부터 인지하고 있었던 것으로 보인다. 그래서 그는 1960년대에 이미 테크놀로지의 소용돌이 한가운데로 투신해, 그 과정에서 비디오아트를 발명해 낸 것이리라.

* 이 글은 작가 겸 미술사가 사이먼 몰리가 올해 10월 8일부터 16일까지 국립현대미술관 서울관 및 라마다프라자 수원에서 열린 국제미술평론가협회(AICA) 학술대회 <미궁에 빠진 미술비평> 중 '아시아 현대미술에 대한 담론들' 섹션(10. 13)에서 발표한 <Cogito of Kneading: Tactile 'Seeing' and Dansaekhwa>를 요약 및 번역한 것이다.