한국화, 추상 담론의 가능성 탐색 *

김 백 균 **

Ⅰ. 들어가는 말
Ⅱ. ‘한국화’와 ‘추상’, 근대의 초상
Ⅲ. 추상과 구상
Ⅳ. ‘사의(寫意)’와 ‘추상’
Ⅴ. 보이지 않는 것을 그리기
Ⅵ. 나가는 말

Ⅰ. 들어가는 말

근현대 한국미술사에서 한국화는 묘하게 뒤틀린 좌표위에 놓여있다. 그 까닭은 ‘한국화’ 라는 개념의 출현이 시대적 모순에서 탄생한 것에 기인한다.[1)]

* 본 논문은 2010년 중앙대학교 교내 학술연구비 지원에 의한 것임. 본 논문은 미술사학연구회 2010년 가을 정기학술대회에서 발표한 것을 수정보완 한 것임.

** 중앙대학교 교수

1) 현재 ‘한국화’라는 용어는 ‘동양화’와 통용된다. 물론 그 함의와 탄생의 배경은 다르다. 동양화라는 용어는 서양화와 상대적인 관계 속에서 탄생했다. 일본에서 먼저 사용되었던 ‘동양화’라는 명칭이 우리나라에서 처음 사용된 것은 1920년 7월7일 동아일보에 기고한 변영로의 “동양화론”이며, 공식적으로 사용되기 시작한 것은 1922년 조선총독부주최 제1회 조선미술전람회에서부터였다. 일제 강점기에 사용되기 시작한 ‘동양화’라는 개념은 일제의 대륙침략을 위한 ‘대동아 공영권’의 이념을 구체화하는 식민정책의 일환으로 서양과의 상대성 속에서 동양의 정체성을 드러내기 위한 새로

www.kci.go.kr

개념의 탄생 자체가 이미 기형적이어서 그러한 개념아래 행해지는 모든 행위가 변태적으로 보일 수밖에 없다. 그럼에도 불구하고 우리가 여전히 '한국화'의 이름으로 어떠한 실천을 하고 있다면 이것은 현재의 문제이고 마주대하고 해결해야할 문제이다. 오늘날 한국화와 그에 관련된 문제들은 한국화의 개념과 그 쓰임의 불일치, 즉 좌표와 '정명(正名)'의 문제로부터 파생되어 나온 것들이다.

한국화에 있어서 추상의 문제도 그 중의 하나이다. 오늘날 '한국화' 개념의 모호함이나 뒤틀린 이해는 미술의 현대성 문제와 결부되어 추상 담론에서도 많은 혼선이 일어났으며, 이는 서로 다른 두 가지 상반된 입장을 통해 드러나고 있다. 그 중 하나는 '한국화'에서 추상의 문제를 다루는 것을 전면적으로 기피하는 태도이다. 이러한 입장을 견지하는 사람들은 '한국화'에서 '추상' 담론이 펼쳐지는 '사건' 자체가 근대 추상 개념의 출현과 그 전개과정을 간과한 오류에서 나왔다는 것이다. "추상화는 분명 근대의 한국화가 지니고 있는 세계와는 다른 체험을 안겨주었고……, 한국화라는 전통성 내지 정통성에 외래 요소가 수용되는 과정이며, 수용된 결과로서 한국화의 문제이다. 따라서 한국화에서 추상화의 문제는 없다."[2] 또 다른 하나는 동양회화의 '사의(寫意)' 전통을 곧바로 '추상'의 문제와 연계하여 이해하는 태도로 나타난다. 문인화 전통에서 출발한 사의의 문제를 오늘날 미술에서 현대성을 확보하는 입족점으로 삼으려는 적극적인 입장을 견지한다.

전자가 컨템포러리 미술로써 한국화에서 추상 논의의 가능성을 완전히 민멸하는 태도를 보인다면, 후자는 한국화가 근대를 통해 서구미술이 극복하고자 했던 그 지점을 직관으로 이해하고 실천하고 있었던 앞선 미술양식으로

운 신조어였다. 물론 일본에서는 '동양화'라는 명칭을 明治초년부터 사용하였다. 이 '동양화' 안에서도 일본의 그림은 '일본화'라고 따로 구분하였다. 현재 사용하고 있는 '한국화'라는 용어는 1957년 창립하여 수묵채색화의 현대화를 주장하던 <백양회> 일원이었던 김영기선생에 의해 60년대 처음 거론되었다. 전통적 방법론에 의지하여 그린 그림을 중국에서는 '국화(國畵)'라는 말을 쓰고, 일본에서는 '일본화'라고 말하며, 북한에서는 '조선화'라고 부르니 우리도 주체적인 입장에서 '한국화'라고 부르자는 동양화단 일부에서 주창한 운동의 결과이다. 그러나 서양을 상대화하여 주체적인 입장을 반영한 '한국화' 개념은 상대적 '서양화'라는 주체를 상정할 수 없기 때문에 오히려 더 비주체적 일 수밖에 없게 된다.

2) 오광수 서성록 등, 『한국추상미술 40년』, 재원. 1997년. 151-152 쪽.

www.kci.go.kr

대하는 태도를 취함으로써 양식적 우월성을 강조한다. 하나는 외부에서 촉발된 문명충돌의 역사를 단순히 수용의 측면으로 받아들이고 있고, 또 다른 하나는 형식의 유사성만을 고려의 대상으로 삼아 역사적이고 구조적인 문제를 유비의 문제로 처리하려는 태도를 보인다. 그러나 한국화에서 추상의 문제는 이처럼 외양으로 보이는 것보다 훨씬 복잡하고 미묘하다. 그것은 서구사회에서 '추상'이라는 개념 자체가 어떠한 의도 속에서 탄생하였고, 그 의도가 그들만의 전통 속에서 전복되어야 할 의미를 선점하려는 동기를 지니고 있었기 때문에, 서구사회의 '추상' 논의와 그 동기를 역사적 맥락에서 재구성하지 않으면 한국화에서 추상 논의가 형식적인 모방으로 흐를 수밖에 없기 때문이다. 따라서 본문은 한국현대미술에서 기형적 형태로 논의되는 '한국화'와 '추상' 논의의 구조적 한계를 분석하고 그 새로운 담론의 가능성을 탐색하기 위해 서구미술의 추상논의를 그 동기에서부터 이해하여 보고자 한다.

Ⅱ. '한국화'와 '추상', 근대의 초상

오늘날 '한국화'에 관한 담론은 종종 특수한 지역을 중심으로 펼쳐지는 전통의 계승이라는 수직적 문제에 관한 담론으로, '추상'에 관한 문제는 지역을 초월한 본질적인 수평적 담론처럼 간주된다. 그러나 우리가 이 두 문제를 언급하면서 종종 간과하는 것 중의 하나는 서로 다른 구조 위에 놓인 것처럼 보이는 이 두 개념이 사실은 하나의 뿌리를 공유하고 있다는 사실이다. 이 두 문제 모두 근대의 개념이며, 근대의 토양 위에서 펼쳐진 근대적 담론이다. 양자는 근대라는 공통분모 위에 놓여 있다.

실제 '한국화'에서 추상적 표현이 문제가 되기 시작하는 것은 1957년 결성된 <백양회>와 1960년 결성된 <묵림회>를 통해서였다. 바로 이 <백양회>에서 해외전시를 계기로 당시까지 보편적으로 사용되었던 동양화의 명칭에 대해 '한국화'라는 명칭을 사용하자고 최초로 거론[3]한 것만 보아도 '한국화'의 개념이 바로 '해외전시'의 경험을 통한 근대적 타자를 인식하는 지점에서

3) 앞의 책. 157 쪽.

www.kci.go.kr

설정된 근대적 개념임을 인지할 수 있다. '한국화' 개념은 그 탄생의 순간부터 근대적 타자의 문제와 서로 떼어 생각할 수 없는 불가분의 밀접한 연관을 지니고 있다. '재현'이라는 플라톤주의의 극복을 위해 터져 나온 '추상' 개념이 서구 근대미술의 시작임을 전제할 때, 한국의 현대미술 나아가 보다 좁은 의미의 '한국화' 역시 그 근대성 혹은 동시대성을 '추상'양식에서 찾을 수밖에 없었을 것으로 생각된다. 그러므로 '한국화'에서 추상에 대한 담론은 그것이 곧 시대정신의 산물이라는 점에서 추상적 사유와 직접적으로 연관이 되어 있든 혹은 그 반대의 지점에 위치하든 어떠한 식으로든 '추상'의 문제에서 자유롭지 않다.

'한국화'의 개념 출현은 주로 두 가지 문제를 해결하려는 것에 있었다. 하나는 전통의 문제이다. 옛 전통을 닦아 자신의 작업 기틀을 마련하고 수련하는 것이야말로 작가로써 예술의 길에 입문하는 가장 기본적인 문제에 속한다. 그러나 전통의 문제는 단지 그 기예를 잘 연마하는 것에서 끝나는 것이 아니라, 언제나 전통에 대한 혁신의 문제로 이어진다. 예술에 있어서 전통은 언제나 그것을 넘어서야 한다는 궁극의 과제를 안고 있다. 전통의 습득은 자신의 세계를 구축하는 기초일 뿐이며, 종국에는 전통을 넘어선 자리에서 자신만의 세계를 보여주는 것이야 말로 예술이 지향하는 바이기 때문이다. 전통은 끊임없이 재해석되고 새롭게 태어날 때만이 전통으로서의 생명력을 지닐 수 있다. 둘째는 근대에 출현한 민족국가로서의 '한국'이라는 정체성의 문제이다. 근대이후 서구의 합리주의, 자본주의에 기초한 민족주의의 물결 속에서 자아의 인식, 즉 한국적인 고유색을 어떻게 확보할 수 있을 것인가라는 문제이다. 현대미술에서 전통의 문제가 전통을 넘어서야 한다는 통시적(通時的)으로 진행되는 예술적 과제를 안고 있다면, 정체성의 문제는 공시적(共時的)인 속성을 지닌 타자와 구별되는 속성을 어떻게 드러낼 것인가라는 문제이다. 하나는 근대를 통해 형성된 민족개념 '안'의 문제이고, 또 다른 하나는 민족개념 '밖'의 문제이지만, 기실 이 문제는 하나의 현상에 대한 두 가지 시선일 뿐이다. 전통과 정체성이란 이분법은 분석의 편의를 위하여 하나의 현상을 두 가지 관점으로 나누어 보는 것이지, 두 문제가 따로 따로 존재하는 것은 아니다.

www.kci.go.kr

여기에서 강조하고자 하는 것은 '한국화'에서 해결하려는 이 두 문제에 대한 물음 자체가 근대정신의 표출이라는 것이다. 전통이라는 물음은 공동체의 결속과 정체성의 확보라는 의도 속에서 드러난다. 랑거의 말처럼 전통에는 항상 전통이 아니었거나 단절되었던 특정 현상을 전통으로 표방하는 '전통의 창출 또는 날조' 의식이 숨어 있을 수밖에 없다. 물론 전통 자체도 고정적 실체를 가지고 있는 것은 아니다. 들뢰즈나 가타리의 언급처럼 '탈영토화'와 '재영토화'가 동시에 이루어지는 것이기도 하다. 그렇다면 근대에 제기된 '한국화'란 개념이 단순히 과거의 방법론을 답습하는 형식에 국한된 의미로 제한될 수는 없다. 그러므로 '한국화'라는 개념 또한 동시대성이라는 고민 속에서 새로운 사상으로 과거 회화전통의 재맥락화(recontextualization)를 위한 개념일 수밖에 없다. 근대이후 우리사회가 전면적 서구화를 거친 것처럼 근대의식이 투영된 개념인 '한국화'에서 동시대성의 고민이란 서구 근대미술의 고민과 맥을 같이 할 수밖에 없었으며, 그것은 바로 '추상'이라는 문제로 귀결되었다.

서구의 미술사에서 '추상(abstraction)'의 문제는 플라톤주의의 핵심 개념인 '재현(representation)'의 믿음이 끝나는 순간 출현하였다. "미술의 종말"을 주장한 단토 역시 '재현'과 '모방'을 기준으로 예술을 시대구분하고 있다.[4] 즉 그는 서양미술사에서 개념미술의 출현으로 '모방'과 '재현'의 역사로 이루어진 미술이 종말을 고하고 전과 전혀 다른 새로운 방식으로 표현되는 미술이 출현했다고 말한다. '추상'문제의 출현은 바로 '모방'과 '재현'의 문제를 둘러싸고 벌어지는 담론이다.

---

4) 단토는 '재현'과 '개념'으로 미술사를 세 시기로 구분하고 있다. 단토의 예술종말론에 의하면 미술의 역사는 크게 '예술시대 이전의 예술'시대, '예술시대의 예술'시대, '예술시대 이후의 예술'시대로 재구성 된다. 좀 더 자세히 말하면, 첫 시기는 라스코 벽화와 같은 원시시대미술에서 르네상스 중반까지의 미술을 의미하고, 두 번째 시기는 마네의 그림부터 워홀의 작품 이전까지, 즉 모더니즘시대를 말하고, 세 번째의 시기는 워홀이후 포스트모더니즘 예술시대를 말한다. 그에 의하면 첫 시기는 예술을 다른 양식들과 구별할 수 있는 예술개념이 부재했던 시기이고, 둘째 시기는 예술을 자각하고 예술의 정체성을 추구했던 시기였으며, 셋째 시기는 기존의 예술 규범으로부터 벗어나 진정한 예술의 본질을 찾아가는 시기로 정의된다. 재현이 모방에 의한 것이고 환영주의를 지향한다는 점에서 구상적 표현의 성격을 가지고 있다면 재현으로부터 벗어나고자 했던 모더니즘이 추상적 성격을 지니게 된다고 정의할 수 있다.

www.kci.go.kr

예술은 무엇인가라는 질의에 대한 가장 오래된 답변은 모방론이다. 플라톤은 『국가(Republic)』에서 화가와 목수를 비교하면서 화가를 본질인 이데아의 모방품인 현상만을 모방하는 존재로 규정한다. 예술가의 목표는 예술작품을 실물과 닮게 만드는 것이었으며 르네상스시기 레오나르도 다 빈치의 언급처럼 "재현되는 사물을 가장 닮게 그리는 그림이 가장 훌륭한 그림"[5]이 되었다. 시각예술에서 모방과 재현의 문제는 르네상스시대 상대적 크기를 그리드(grid) 안에 집적하는 선원근법을 발견함으로써 마침내 모방이론의 완성이라 할 수 있는 '환영주의'의 성취에 이르게 된다. 그러나 역사적 진보에 따라 '시각적 외관의 정복'이 더 능숙해진다는 르네상스 시대의 믿음은 미디어의 발전으로 사라졌다. 단토에 의하면 "실재를 묘사하는 데 있어서 동영상이 회화보다 훨씬 낫다는 사실이 증명되자"[6] 회화에서 재현의 문제는 종말을 고하게 되었다는 것이다.

'재현'의 시대에서 이어지는 모더니즘 예술론은 실재에 대한 존재론적인 성찰과 결부되어 나타났다. 클레멘트 그린버그(Clement Greenberg)는 미술의 본질을 미술매체의 물질적 조건 속에서 찾았다. 그는 회화의 원리를 평면 안에 입체를 구현하려고 했던 르네상스시대 회화의 이상이 아닌, 회화매체의 물질적 조건을 적극적으로 드러내는 평면성(flatness)에서 찾았다.[7] 평면성의 강조는 회화에서 환영주의의 포기를 뜻한다. 이로부터 회화는 환영주의로부터 멀어져 '추상'의 문제로 나아갔다. 회화에서 재현의 포기는 이제 '추상'이라는 개념으로 일반화 되었다. 근대의 추상회화는 사물의 형태에서 구체성을 제거하며 본질에 다가서려는 노력으로 나타났다. 그러므로 '추상'은 전체 구성요소에서 생략하고 정리하고, 제거하는 단계를 거쳐 완성되는 것으로 이해되었다. 모더니즘 예술에서 추상으로의 전환은 결국 회화자체의 자족적 원리, 즉 회화의 정체성에 관한 모더니즘적 담론에서 기인한다. 마치 데카르트가 근대적 자아의 인식을 주체로 확신하듯 회화라는 객체를 근대적 자아의 틀에

---

5) Goldwater and Treves, eds., *Artists on Art*, New york: Pantheon. 1945. p.54. 에서 재인용

6) Arthur C. Danto, *After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History*, Princeton University Press. 1997. p.125.

7) 그린버그 저, 조주연 역, 『예술과 문화』, 경성대학교 출판부, 2004년. 332쪽.

www.kci.go.kr

서 독립적이고 자기동일적 회귀의 존재로 인식하는 것이다.

‘한국화’와 ‘추상’의 문제는 이처럼 근대의 담론 안에서 서로 떼어 이야기할 수 없는 근대의 초상과 같은 것이다. ‘한국화’ 개념 역시 근대의 속성인 정체성을 확보하기 위한 노력의 소산이며, ‘추상’의 문제는 근대 미술의 시대정신이다.

Ⅲ. 추상과 구상

오늘날 모더니즘 미술에서 ‘추상’ 개념은 ‘구상’의 대립개념으로 사용되고 있다. 그래서 ‘추상’미술 개념의 출현이 ‘구상’미술 개념에 대한 반발로 느껴지지만, 사실은 구상이라는 용어가 추상에 대한 반발로 나타난 것이다. 구상이라는 용어는 제2차 세계대전 후 추상미술의 유행 속에서 그에 대한 대항으로 나타났으며, 재현적 성격의 자연주의 경향의 작품과도 차별하여 사용되어 왔다. 추상의 출현이 진정으로 상대하려 했던 것은 구상이 아니라 재현이나 모방을 위한 자연주의의 전통적 아카데미즘 미술이었다. 이것을 또 다른 의미에서 ‘구상(concreteness)’[8]적 의식이라고 부를 수 있다면, ‘추상’미술의 출현은 ‘모방’이라는 의식에 철저히 침잠해 들어가지 않았거나 그것으로부터 빠져나오려는 시도가 없었던 문명권에서 ‘추상’의 문제가 겉으로 표출되어 나올 수는 없었을 것이다. ‘추상’이 하나의 이슈로 부각될 수 있는 것은 ‘모방’이라는 플라톤주의의 세례에 기인한다. 따라서 플라톤식 모방론이 부재했던 한국미술의 전통에서 ‘추상’의 문제를 자생론적 시각에서 언급할 수는 없을 것이다. 이는 여타 근대의식과 마찬가지로 이식된 문제의식이다.

기실 미술도 하나의 인류의 인식과 사유의 표출방식이라는 것을 인정하면, 예술표현에 있어서도 개념화나 추상화는 피할 수 없는 일이다. 이 말은 우리가 대상을 아무리 구체적이며 사실적으로 표현한다고 할지라도 그 대상 자체를 아무런 생략이나 변형 없이 현실 모습 그대로 인식하거나 표현하는 일은

8) 본문에서 ‘구상’은 논술의 편의를 위해 ‘figurative’의 의미가 아니라, ‘concreteness’의 의미로 진행될 것이다. 따라서 이때 구상은 재현과 모방의 원리에 충실한 미술을 의미하게 된다.

www.kci.go.kr

불가능하다는 것을 말한다. 이러한 의미에서 모든 표현은 어느 정도 '추상적'일 수밖에 없다.[9] 또한 우리의 인식과 표현의 목표가 사물의 총체적 표상을 드러내는 것이라고 한다면 그 지향은 추상화(抽象化) 너머의 대상 그 자체로의 회귀이거나 그 온전함을 드러내는 느낌으로 환원될 수밖에 없을 것이다. 그것을 '사실(real)'이라는 세계로 상정하고 나면 모든 표현은 실제를 지향하게 된다. 비근한 예로 절대주의 회화를 통해 현상적 세계의 외적 재현으로부터 멀어져간 말레비치가 자신의 예술을 '사실주의(Realismus)'[10]라고 부른 것 또한 실제에 대한 깊은 관심의 표출이다.

그렇다면 '추상'의 세계 역시 우리가 '구상'을 통해 다가서려는 세계와 변별력이 없어진다. '구상'이 의도하는 바가 그 어원인 라틴어 'con-crescere'에서처럼 어떤 대상의 모든 요소가 함께 상생하고 서로 어울려 하나의 혼연한 전체를 형성하는 것[11]이라면 그 자체로 완결된 총체를 지향하게 된다. 예술작품이 이러한 구상적 형상에 의해 비로소 미적대상으로 성립한다면 결국 미적 이상이란 추상을 통해 구상을 지향하는 것을 의미한다. 가장 구상적 작품 역시 추상화 되어있다는 점을 인정하면 모든 예술작품은 추상적이며 구상이란 언제나 마음속에 형성된 이미지로만 감지될 뿐이다. 그러므로 '추상'과 '구상'이라는 개념은 궁극적 표현의 문제가 아니라 그것을 바라보는 태도의 문제로 환원된다. 구상이나 추상이 표현양식에 의해 구분되지 않는다면 그것을 바라보고자 하는 사람의 태도에 의해 구상과 추상으로 나뉠 수 밖에 없다. 즉 '추상'과 '구상' 양식은 그것을 대하는 인식론적 태도에 의해서만 설명될 수 있다. 이처럼 '추상'의 문제를 개념과 양식의 문제로 나누어 이해하고, 20세기 전반에 걸쳐 실제 일어났던 추상양식의 문제를 그것을 바라보는 태도의 문제로 환원하여 보았을 때만 근대 '추상'의 문제가 비로소 설명될 수 있을 것이다.

20세기 추상양식의 형태는 두 가지 방향으로 나타났다. 그중 하나는 사물의 형태에서 비본질적 요소를 제거가면서 표현하는 방식이다. 칸딘스키나 몬

9) 민주식, 「추상미술의 미학적 원리」, 『미술사학보』 제 34집. 2010년. 5-6쪽. 참조
10) 윤희경, 「본원적 실재에 관한 인식화로서의 말레비치의 추상화」, 『미술사학보』 제 34집. 2010년. 332쪽.
11) 민주식, 「추상미술의 미학적 원리」, 『미술사학보』 제 34집. 2010. 7쪽.

www.kci.go.kr

드리안처럼 사물의 형태에서 구체성을 빼는 양식을 예로 들 수 있다. 이러한 방식은 생략화의 과정을 통해 인식의 혼돈을 최소화하여 의식을 간략한 형식에 집약시키려는 노력 속에서 나타난 것이다. 또 다른 방향은 잭슨 폴록과 같이 "선들과 카오스적 구조의 흐름에서 모든 형식들을 해체함으로써, 재현을 뛰어 넘는"[12] 혼돈을 극대화하는 추상표현주의와 같은 비형태적 추상이다. 물론 첫 번째 방식의 추상을 논하는 사람들에게 있어 미국의 추상표현주의와 같은 비형태적 추상은 추상으로 간주되지 않았다. 피카소가 뉴욕에서 보여줬던 소의 추상화(抽象化) 과정은 당시 유럽인들이 추상화(抽象畵)에 대해 가지고 관념을 극단적으로 보여준다. 따라서 추상표현주의의 추상은 유럽식 추상에 대항한 미국식 새로운 추상개념으로 이해할 수 있을 것이다. 다만 폴록이 추상형식을 구체적 대상의 재현이 아니라 선과 색의 카오스적 구조와 흐름에서 모든 형식을 해체함으로써 재현을 넘어가며[13] 비형태적 요소 속에서 형상을 추출하고자 했다면, 그 아카데미즘이 지닌 '재현'의 패러다임을 넘어선 지점에서 그의 회화를 다룰 수 있는 여지가 있다고 생각된다.

그러나 이러한 모든 양식적 실험 자체가 결과적으로 보면 형태의 제거와 변형 왜곡이라는 양식의 문제를 추상이라는 개념의 문제 구조 안으로 끌어들여 논의의 정당성을 확보하려는 시도에 불과하다. 우리의 모든 인식과 표현이 대상을 실재 그대로 '반복' 하는 것이 아니라 추상화를 통해 이루어진다는 것을 전제하면 근대 추상의 문제는 실제 추상양식이 어떠한 모습으로 보이느냐의 문제보다 재현적 태도 혹은 재현에 대한 믿음의 구조를 어떻게 밝히느냐에 있다. 그렇다면 우리는 이러한 논의를 바탕으로 우리의 시선을 세계에 대한 인식과 표현 그리고 소통이라는 예술에 있어서 보다 더 근본적 문제로 돌려야 한다. 추상과 구상 모두 '리얼'을 꿈꾸지만, '리얼'은 언제나 인식의 틀 안에서 관념으로만 작동한다. 만약 '추상' 논의가 구체적 감각을 통하여 사물의 총체적 느낌을 표상한다는 전제가 없다면, '추상' 논의 자체는 아무 실제적 의미를 지니지 못하는 쓸데없는 이야기 구조로만 남게 될 것이기 때

12) 김영희, 「들뢰즈 예술론에 관한 연구」, 『동서철학연구』 제 36집. 2005. 163쪽.
13) Daniel W. Smith, "*Deleuze's theory of senstion: Overcoming the Kantian Duality*", in Deleuze: Critical Reader, Edited by Panl Patton, Blackwell Publishers, 1996. p. 43.

www.kci.go.kr

문이다.

이러한 논의는 예술작품에도 그대로 적용된다. 삶의 본질과 풍부한 느낌의 전달이라는 전제가 빠진 양식화된 '추상' 예술작품은 어떠한 의미도 지니지 못한 형해만 남기게 될 것이다. 형체제거 추상의 전제는 감각을 통해 간략화된 형식이 대상의 총체를 복원할 수 있다는 신념이 있을 때만 가능한 것이며, 오늘날 양식화된 미니멀리즘의 허점도 바로 여기에 있다. 간략화 되는 것이 어떤 목적이 되는 것이 아니라, 간략한 표현이 간략화 할 수밖에 없는 어떤 당위성 속에서 드러나야 하기 때문이다. 따라서 '추상' 논의가 보다 더 진지해지려면 근대를 통해 형성된 '이즘'으로써의 '추상'이 해체되어야 한다.

Ⅳ. '사의(寫意)'와 '추상'

'한국화'에서 추상의 논의를 단순히 20세기 초에 시작하여 미니멀리즘을 향해 나아갔던 형태제거의 양식화 된 추상에 국한하여 논의하게 되면 우리가 여기에서 말할 수 있는 범위는 상당히 제약을 받게 될 것이다. 그러나 앞서 언급한 것처럼 '추상'의 문제가 표현의 문제가 아니라 태도의 문제라면 한국화에서 추상을 언급할 수 있는 영역은 좀 더 넓어질 수 있다. 추상이 단순히 형상의 단순화나 변형이 아니라 본질에 접근하는 수단으로 인식된다면 또 누구나 추상적 사유에서 자유로울 수 없다면 추상이란 하나의 관념형태(Ideologie)가 된다. 현대미술에서 추상이란 구상과 추상의 형태로 나타나는 것이 아니라 '재현'의 의도를 지니고 있었는지 혹은 그렇지 않은지 태도의 문제로 귀결되기 때문이다.

'한국화'와 '추상'의 문제가 근대의식을 공유하고 있다할지라도 양자가 서로 직접적으로 연결되어 있는 것은 아니다. '한국화'에서 추상에 대한 문제의식은 '한국화' 내부에서 자생적으로 생성된 것이 아니라 근대적 타자의 설정과 동시대성이라는 외부의 자극에 의해 밖에서 던져졌다. '한국화'에서 '추상' 문제가 보다 더 적극적으로 수용되기 시작하는 까닭도 여기에 있다. 외부의 자극이 내부의 자각보다 더 직접적이기 때문이다. 근대적 타자의 설정이란

www.kci.go.kr

곧 나의 정체성에 대한 이해에서 출발한다. 나를 규정하는 나에 대한 기준이 '내' 내부에 있는 것이 아니라, 타자의 눈을 통해 의식화 되었을 때 정체성에 대한 관념이 생겨난다. 이 때 타자의 눈 또한 내 내부의 의식으로 자리 잡는다. 따라서 그 타자의 눈이란 곧 주체의 미러 이미지가 되는 것이다. 김기창이나 박래현, 김영기등 <백양회>의 회원들은 모두 해외전시가 많았던 작가들이었다. '한국화'라는 명칭이 <백양회>의 '해외전시'의 경험을 통해 제기되었다는 것은 바로 해외전시에서 외부의 시선을 의식했다는 것을 의미한다. 따라서 그들은 당시 서구의 미술 더 나아가 가장 보편화된 미술로써 시대정신의 반영이나 현대성이라고 여겨졌던 '추상'을 적극 수용하게 되었을 것이다.

결국 '추상' 담론에 대한 제기는 한국화 내부의 양식적 필연성에 의해 나타기보다 당시의 세계적 유행이었다는 이해가 더 빠를 것이다. 그러나 한편으로 그들이 '추상'을 받아들이는 이면에는 동북아시아 회화의 '사의(寫意)'의식이 자리함으로써 보다 쉽게 의식적 저항 없이 수용되었을 것이라고 생각된다. 또한 여기에서 '추상'과 '사의' 사이의 표현의 유사성은 의식의 유사성으로 전도되어 나타난다. 따라서 '한국화'의 '추상'은 이미 '사의'와도 작별하고 서구적 '추상'과도 다른 뒤틀린 의식 속에 놓이게 된다.

예를 들면 김기창이나 박래현의 50년대 후반 작품의 경우, 화면상에서 대상과 대상사이의 형태가 주는 긴장감과 공간분할, 선조와 색상의 관계들이 고려되며 입체적인 반추상의 회화 양식을 보이고 있음에도 불구하고, 그것이 서구의 입체파나 근대 차가운 추상의 양식적 고뇌와는 직접적 연관을 맺고 있는 것처럼 보이지는 않는다. 이러한 경우가 개념에 대한 오해가 새로운 창작의 동력으로 작용하는 대표적인 예인데, 그 성공적 사례를 서세옥에서도 찾아볼 수 있다. 섬세한 묵선의 사용과 고운 담채를 통한 인물화에서 화면의 조형성을 추구하는 추상으로 작업의 방향을 선회한 서세옥은 1954년에 이미 <暈月의 章>에서 구체적 표현을 벗어난 감필과 간략한 선묘로 추상화의 경향을 선보였다. 그러나 곧이어 이어지는 그의 작업은 20세기 서구에서 출현하였던 사물의 번잡한 요소를 제거하고 가장 본질적인 형태만 남기는 차가운 '추상' 양식과는 전혀 다른 기초 위에 서게 된다. 기본적으로 먹의 삼투적 효과가 즉물적으로 일어나는 화선지 위에서 정확한 계산을 토대로 이루어지는

www.kci.go.kr

차가운 추상이란 원래부터 성립 불가능한 것이었다. 먹의 운용은 순간의 스침과 우연이 표현의 더 큰 계기로 작동하기 때문인데 그 기본적인 발상이 역시 동북아시아의 전통적 '사의' 개념일 수밖에 없는 것이다. 그럼에도 불구하고 이러한 표현이 서구근대 '추상'을 지향하는 조형관에 의해 발산됨으로서 '사의'와도 서구근대의 차가운 '추상'과도 다른 근대 '한국화'만의 새로운 '추상'양식과 그 담론이 출현하게 되는 것이다.

'한국화'의 '사의'를 '추상'과 표현의 유사성 속에서 이해하려 했던 초기 한국화가들의 노력은 '추상'이 모방의 대척점에 서 있다는 것을 간과하였거나 혹은 아카데미즘 회화가 '재현'의 이상 속에 이루어졌음을 무시했거나, '사의'를 '사실(寫實)'과 상대적인 것으로 보았던 오해에서 기인한다. 기실 근대이전 '사의'와 '사실'은 본질적으로 차이가 없는 같은 의미로 쓰였다. '사의'적 표현 또한 대상에 대한 진정을 얻기 위한 방법이며, 그 진정을 실제에 대한 느낌이라고 한다면 '사의'의 전통 또한 실제를 인식하고 표현하기 위한 하나의 방법에 불과하기 때문이다. '사의'나 '사물(寫物)', '사실', '사생'은 모두 오늘날 우리가 머리에 떠올리는 '구상'이나 '추상'적 표현과는 관계없는 말로 이 모두 '그림'을 지칭하는 총칭이었다. 그러나 이것을 오늘날 '추상' 논의와 대입시켜 이해해보면, '추상'적 담론 역시 비슷한 오류 속에서 사유하고 전개되고 있는 것을 발견할 수 있을 것이다. 즉 현상적 측면에서 구상적 표현의 상대어가 추상적 표현이라는 것이지, '구상' 개념의 상대어가 '추상'이 아니라는 것이다. 이는 예술의 본질을 논하는 것과는 별 관계가 없다.

동북아시아 사유체계의 전통으로 보았을 때 인식은 언제나 구체적인 것을 지향할 수밖에 없는 '구상'적인 것이었지만, 표현은 한정적일 수밖에 없었다. (근대용어로 바꾸어 말하면 추상적이라고 할 수 있을 것이다) 『주역·계사전(周易·繫辭傳)』의 "글이란 말의 표현을 다 드러낼 수 없으며, 말은 마음에 담긴 뜻을 모두 나타낼 수 없다(書不盡言, 言不盡意)"는 말처럼 표현(문자와 언어/기호)과 실제(의미/내용) 사이에는 언제나 간극이 생긴다. 그래서 동양적 사유구조 안에서 예술적 표현은 언제나 경계의 문제 즉 형식은 이미 완결되었음에도 불구하고 아직 그 의미가 끊임없이 새롭게 여운으로 남아 있는 '흥'의 구조로 설명되어지는 것이다.[14] 이 경우 '흥'은 추상과 구상 사이의 인식

www.kci.go.kr

과 표현의 간극을 메우는 매개로 작용한다.

물론 동북아시아 예술에 있어서도 왕소군의 일화처럼 사물의 닮음, 형사를 추구하기도 하지만[15], 그 사건의 중심 전개에서 드러나는 닮음에 관한 추구는 공리적 판단의 기준을 세우기 위한 것이지 심미적 쾌감과 감각의 작용으로써 예술적 효과를 다루고 있는 것은 아니다. 비록 사혁(謝赫)의 화육법에서 '응물상형(應物象形)'과 같이 사물을 정확히 묘사해야 한다는 기준이 제시되는 경우가 있을지라도 그것은 플라톤주의와 같은 사물의 완벽한 모방에 다가서고자 하는 노력에서가 아니라 '기운생동(氣韻生動)'의 예술적 효과를 최대한 발휘하기 위한 전제로써만 작동한다. '사의'와 '추상'을 단순히 형태상의 유사점만으로 함께 거론할 수 없는 부분이 여기에 있다.

'한국화'에서 추상의 문제를 논의할 가능성이 있다고 한다면 서구에서 논의 되는 닫힌 구조의 양식적 추상이 해체되고 동양에서 논의되는 양식적 사의가 해체되어 새로운 의미의 장에서 이 양자가 조우하게 될 때, 즉 사의가 단순히 사실과의 대척점에 서있는 양식으로 읽히는 것이 아니고 또 서구의 추상담론이 모방과 재현의 플라톤주의와 그 반동으로 나타난 형태제거의 양식으로서의 '추상'논의를 극복하는 지점에서 만나야 의미 있는 논의를 시작해 볼 수 있을 것이다.

---

14) 김백균, 「'흥', 그 우연성과 진정성에 대한 고찰」『철학탐구』, 중앙철학연구소, 2007년, 72쪽.

15) 왕소군의 일화가 여기에 해당한다. 한(漢) 원제(元帝) 건소(建昭) 원년, 황제는 수천 명에 이르는 궁녀들의 신상을 일일이 파악할 수 없었기 때문에, 먼저 화공 모연수(毛延壽)에게 한 사람 한 사람의 초상화를 그려 바치게 했다. 모연수는 뇌물을 바치지 않은 왕소군의 용모를 평범하게 그린 다음 얼굴 위에 큰 점을 하나 찍었다. 원제는 왕소군의 초상을 보았지만 그녀의 모습을 안중에도 두지 않았고 왕소군은 입궁한지 5년이 흘러갔지만 여전히 궁녀 신분에 머물러 있었다. 한(漢) 원제(元帝) 경녕(竟寧) 원년(BC 33), 남흉노(南匈奴)의 선우호한야(單于呼韓邪, 재위 BC 58~ BC 31)가 원제를 알현하기 위해 장안(長安)으로 왔다. 호한야는 모피와 준마 등 많은 공물을 가지고 장안으로 와서 원제에게 매우 공손하게 문안을 올렸고 원제는 성대한 연회를 베풀어 호한야를 환대하였으며 공주와의 결혼을 약속했다. 연회에서 왕소군을 발견한 호한야는 공주대신 궁녀 한명을 원한다고 말했고 원제는 승낙했다. 원제가 왕소군을 보는 순간 왕소군의 미모에 원제도 그만 반하고 말았지만 황제로서 한 번 내린 결정을 다시 번복할 수도 없었다. 연회가 끝난 후 원제는 급히 후궁으로 돌아가서 궁녀들의 초상화를 다시 대조해 보았다. 그림과 실물이 다름을 발견한 순간 원제는 화공 모연수에 대한 분노가 치밀어 올라 진상을 철저하게 조사하도록 명령하였다. 진상이 밝혀지자 모연수는 결국 황제를 기만한 죄로 참수되었다.

www.kci.go.kr

Ⅴ. 보이지 않는 것을 그리기

이 논의와 관련하여 새로운 돌파구를 찾을 수 있는 시사점을 던지고 있는 것이 들뢰즈의 추상에 관한 담론이다. 20세기 추상논의가 형태의 구체성을 버리는 것에서부터 시작했다면 들뢰즈는 '형상(Figure)' 개념을 통해 고립과 변형을 통한 확장의 추상을 제안한다. 물론 들뢰즈가 『감각의 논리』에서 베이컨의 회화를 가지고 무한히 확장해 가는 감각의 생성을 논의하는 것은 예술적 추상의 의미를 밝히기 위한 것이라기보다는 회화에서 일어났던 재현에 대한 비판을 차용하여 자신의 철학적 기반을 확보하기 위한 노력이다. "사유의 이론은 회화와 마찬가지다. 사유의 이론은 예술이 재현에서 추상으로 이행하도록 하는 변화가 필요하다"[16] 들뢰즈는 베이컨의 회화를 예로 들어 회화가 지향해야 할 방향성을 제시하고 있으며, 그 방향성이란 감각의 생성을 통한 의식의 확장에 있다. 들뢰즈에게 있어서 예술이 갖추어야 할 조건은 구상적인 요소를 버리는 것이었다. 그러므로 회화는 구상적인 것으로부터 형상을 끄집어내어 그로부터 벗어나게 해야 한다고 주장한다.[17]

들뢰즈에게 있어서 형상(Figure)이란 구상적인 것과 반대되는 것이다. 표상은 사물과 일대일로 대응하면서 스토리를 만들어 나간다. 따라서 회화에서 스토리의 제거는 회화가 독자적으로 움직일 가능성을 확보하는 것이다. 좀 더 주목해서 보아야 할 점은 들뢰즈가 '구상'의 대척점에 놓고 있는 것은 우리가 일반적으로 사용하고 있는 형태의 제거를 통해 간략화 된 '추상'이 아니라 형상이라는 점이다. 들뢰즈가 제안하는 추상이란 형상과 아플라의 우발적 만남에 의해 발생하는 변형이며, 지속적인 탈영역화와 끊임없이 생성하는 구근, 리좀의 모습을 취한 합성과 구성을 의미한다. 따라서 그가 베이컨의 회화를 예로 들어 말하고 있는 형상이란 동일자가 빠진 다양체이며, 무엇도 될 수 있는 구성의 평면이다. 구체가 제거됨으로써만 그 자체를 통한 의식운동에 의해 의미가 확대된다. 형상은 감각기관을 통해 느낄 수 있는 것이며, 수축과 팽창의 운동에 의해 변형되고 왜곡되는 구성의 장으로 어떤 것도 될 수

16) 들뢰즈, 김상환 역, 『차이와 반복』, 민음사. 2004. pp. 579-580.
17) 들뢰즈, 하태환 역, 『감각의 논리』, 민음사. 1995. 18쪽.

www.kci.go.kr

있는 비결정성의 영역이다. 따라서 들뢰즈의 형상을 통한 '추상' 논의는 구상과 추상을 넘어서 새로운 감각의 논리를 말하고자 하는데 있으며, 우리가 '추상'에 대해 논의할 때 간과할 수 있는 본질논의에 대한 근원적 물음에서 출발하여 추상논의를 추상의 구조 안에서 밝히려고 했던 노력이다.

'추상'에 대한 들뢰즈의 새로운 이해의 목적은 감각에 대한 환기이다. 예술이 개념에 의해 이루어지는 것이 아니라 감각에 의해 드러나는 것이라는 속성을 강조하는 것이며, 근대 추상의 담론을 매체의 정체성이라는 함정에서 구출하는 것이다. 때문에 그에게 있어서는 어떤 예술도 구상적이 될 수 없으며 "회화의 임무는 보이지 않는 힘을 보이도록 하는 시도"로[18] 정의된다. 그가 말하는 힘은 감각과 밀접한 관계가 있다. "감각이 있기 위해서는 힘이 신체, 즉 파동의 장소위에서 행사되어야 한다. 하지만 힘이 감각의 조건이라고 해도 실제 느껴지는 것은 힘이 아니다. 감각은 그의 조건인 힘으로부터 출발하여 힘과는 전혀 다른 것을 '주기' 때문이다."[19] 보이지 않는 것을 그리는 것, 바로 힘의 포착은 모든 예술 공통의 문제이다.

결국 들뢰즈의 '추상' 개념은 서구 근대의 이원론적 '추상' 개념을 그 안에서 깨뜨리고 새로운 '추상' 개념을 도입하려는 시도로 개념의 덫에 걸린 예술을 예술 자체의 위치로 되돌리려는 시도로 읽힌다. 이러한 논의를 위해 그가 도입하고 있는 '추상기계'나 '기관 없는 신체' 역시 재현이나 반복이 아닌 '차이'를 설명하고자 하는 의도를 가지고 있다. 그가 보는 베이컨 회화의 인물형상은 불확정적이고 비결정적인 영역에 있다. 베이컨 회화에 등장하는 인물은 동물인지 인간인지 구별할 수 없고 인간의 얼굴은 회화의 히스테리에 의해 지워진다. 따라서 베이컨의 회화에서 신체는 '동물-되기(le devenir-animal)'의 과정이며 기관 없는 신체다. 항상 다른 것으로 되어가는 잠재성의 상태에 있다. 그에게 있어서 "기관 없는 신체의 적들은 기관이 아니다. 바로 유기체가 적이다."[20] 기관 없는 신체란 특정 기관으로 분화되지 않은 신체를 말한다. 유기체란 그 자체로 순환되는 생명, 내적으로 소통하고 있지만 외적으로는 닫힌 형식을 지닌다. 따라서 유기체는 무한히 열린 기관 없는 신체의 적

18) 앞의 책. 88쪽.
19) 앞의 책. 88쪽.
20) 들뢰즈, 김재인 역, 『천의 고원』, 새물결. 2001년. 304쪽.

www.kci.go.kr

이 되는 것이다. 들뢰즈가 말하는 예술에 있어서 의미의 생성은 이처럼 기관 없는 신체에 의해 일어난다. 의미는 살아있지만 비유기적이며 감각과 관련된 강도 높은 신체의 힘에 의해 추동된다. 힘은 형상을 통해 감각적으로 드러나므로 예술에 있어서 신체가 강조되는 것이다.

'한국화'에서의 추상논의도 플라톤주의적 이원론에 발을 딛고 서는 것이 아니라 바로 이러한 '추상' 본질의 문제에 대한 반성적 접근 방식을 통해 자신의 '추상'성을 확보해 간다면 '한국화'에서 '추상' 담론 또한 그 논의의 가능성이 드러날 수 있을 것이다. 추상논의의 핵심이 태도의 문제이고 보이지 않는 것을 보이게 하는 '힘'이라는 예술본질의 문제로 돌아선다면, '한국화'에서도 충분히 '기운생동'같은 동양예술론의 핵심 개념으로부터 출발하여 오늘날 '한국화'의 추상문제를 '사의'의 예술효과의 측면에서 다시 말해볼 수 있는 단서를 찾을 수 있을 것이다.

위진시대 남제의 사혁이 그의 저서 『고화품록(古畵品錄)』에서 그 이전의 화가 27인의 그림에 대해 품평하면서 그림의 성패에 대한 기준으로 제시한 '화육법' 중 '기운생동'은 나머지 다섯 가지 법칙을 아우르는 총칙이다. 이것은 구체적 양식의 문제를 다루는 개념이 아니라 예술적 효과를 표현하는 말이다. '기운(氣韻)'이란 대상의 기질과 기세 등, 대상의 특징을 포함한 말로 대상으로부터 발생한 느낌의 부단한 확장을 나타내는 말이다. 비유로 말하면 고요한 수면에 떨어진 돌멩이와 같다. 수면에 떨어진 돌멩이는 물 밑으로 가라앉고 수면에는 파장만 남는다. 그 수없이 진동하는 수면의 물결이 바로 예술적 효과다.

'한국화'의 '사의'는 바로 이러한 파장을 최대화 시키는 장치로 고안된 것이다. '사의'에 관한 논의는 문인화 이론을 통해 드러난다.

> 그림을 형사로 논하는 자는 그 식견이 어린아이와 같고, 시를 지을 때 반드시 이러해야만 한다고 하는 사람은 틀림없이 시를 모르는 사람이다. 시와 그림은 본래 하나의 법칙으로써 천공의 기예와 참신한 풍격을 필요로 하는 것이다. (당대의) 변난이 그린 참새 그림은 살아있는 듯 하고 조창이 그린 꽃 그림은 그 신묘함을 전하여 준다. 어떻게 하여야 이 두 그림과 같이 될 수 있겠는가? 그

www.kci.go.kr

것은 소담하면서도 그 안에 정밀하고 세밀함이 담겨져 있기 때문이다.[21]

문동(文同)의 대나무 그림을 평하면서 "형사로서 그림을 논하면 그 견해는 아동과 같다"는 소식의 주장이 '사의'의 이론적 근거를 뒷받침하는 것이라면 그 궁극적 추구는 바로 '신사(神似)'를 향한다. '신사'란 대상의 정신적 특질이나 내재적 본질을 드러내는 것이고, 대상의 내재적 본질은 단지 그 대상에 대한 모습의 표현에서 그치는 것이 아니라 그 본질로부터 파생되는 또 다른 세계를 향해 열린다. 그래서 '신사'는 '신운(神韻)'을 향해 내닫는 것이며, 결과적으로 회화의 궁극적 목적은 모든 사유의 가능성을 여는 '창신(暢神)'[22]일 수밖에 없다. 그 경험과 느낌의 무한한 확장, '창신'에 다가서기 위해 작은 화면에 '천리만리의 세(勢)'[23]를 담는 개념화(槪念化)와 추상화(抽象化)가 이루어지는 것이다.

동양회화에서 이러한 형태의 추상화(抽象化)가 더욱 진행되면 이제 매체의 추상화로 나아간다. 그 극단적 표현이 바로 '묵구오채론(墨俱五彩論)'이다. 동북아시아 예술론에서 거론되는 묵이란 관념의 색이다. 먹이 우주의 총체로써의 검음으로 상징화되고 알 수 없는 세계 그 '현(玄)'을 본체로 인식하는 '표현'의 추상화에 멈추지 않고 매체 그 자체를 추상화 하는 방식이야말로 말로 미니멀리즘의 극이다. 감각적으로 현현되는 색을 넘어서 그 모든 걸 포함하고 있다는 생각 자체가 관념적이고 추상적이기 때문이다. 그러나 '한국화'의 추상 담론이나 사유의 기본전제가 재현이나 모방 그리고 그 반동적 태도를 담지하고 있지 않다는 점에서 근대 서구의 '추상' 담론과 직접적 비교를 할 수는 없다. 그러나 이미 우리가 들뢰즈를 통해 살펴보았듯이 서구에서 추상에 대한 형식적인 논의가 극복되는 지점이라면 우리는 예술의 본질에 대한 입장에서 '한국화'와 '추상'의 문제에 대한 담론의 가능성을 발견할 수 있을 것이다.

---

21) 蘇軾, "論畵以形似,見與兒童鄰.賦詩必此詩,定非知詩人.詩畵本一律,天工與淸新.邊鸞雀寫生,趙昌花傳神.何如此兩幅,疎淡含精均."「書鄢陵王主簿所畵折枝二首」

22) 宗炳, 「畵山水序」, 劉劍華, 『中國畵論類編』. 華正書局, 1974년. 584쪽.

23) 같은 책. 583쪽.

www.kci.go.kr

Ⅵ. 나가는 말

‘한국화’라는 용어 자체가 이미 시대적 모순에 의해 의미가 뒤틀린 개념이지만, ‘한국화’라는 이름으로 어떠한 행위가 이루어지고 있다면 그것은 현재진행형인 지금 여기의 문제다. 오늘날 한국현대미술의 현대성에 대한 담론이 ‘추상’의 문제를 통해 이루어지고 있다면 ‘한국화’ 역시 오늘의 문제라는 점에서 ‘추상’담론으로부터 자유로울 수 없는 것은 당연하다. 그러므로 ‘한국화’의 사유와 표현의 구조가 서양의 모방과 재현의 이분법적사유로부터 출발하지 않았다고 하여 ‘한국화’에서 추상적 논의의 핵심이나 본질에 관한 문제를 말할 수 없다는 논리는 어떠한 가능성도 남겨두지 않은 채 사고를 닫아버리는 시각으로 여겨진다. 다만 이질적 구조를 지닌 문제가 하나의 지평에서 논의되기 위해서는 양식적 유사성의 차원이 아닌 좀 더 본질적 접근이 필요하다고 생각된다.

우리에게 근대화란 비록 서구화를 의미하는 것이기는 하지만 우리사회가 서구의 담론을 받아들일 때 그것을 양식의 문제로, 형식의 닫힌 구조로만 이해하게 된다면 우리에게 그것이 재해석되어 새로운 창조로 나아갈 길이 막히게 된다. 자생성은 언제나 열린 의미로 향할 때 그 가능성이 확보된다. 전혀 다른 역사적 구조와 맥락을 지닌 이질 문화가 하나의 문제를 중심으로 서로 충돌 교섭 융화하는 과정에서 펼쳐지는 교배의 장은 한 차원 높은 곳에서 일어나야 상승작용이 일어난다.

근대의 지평위에서 ‘한국화’의 추상 논의가 생산적이기 위해서는 먼저 양식의 문제로 구조화된 추상이 해체되어 의미론의 입장에서 추상이 드러나야 하며, 그 다음으로는 양식화된 ‘사의’의 의미가 해체되어 형식의 유사성을 추상문제와 결부하여 이해하려는 유비구조를 끊어야 한다. 본 논문에서는 양식화된 ‘추상’논의의 극복 틀로 들뢰즈의 추상논의를 제시하고 그가 주장하는 “기관 없는 신체”라는 예술본연의 의미를 상정하였으며, 양식화된 ‘사의’의 극복 틀로 ‘기운론’을 제시하고 그 예술적 효과로 ‘창신’을 예로 들었다. 오늘날 ‘한국화’의 ‘추상’ 담론에서 가장 핵심적인 이 두 개념이 원론적 입장에서 다시 재조명되지 않으면 한국화에서 추상논의는 단지 서구사회의 논조를 따

www.kci.go.kr

라갈 수밖에 없고, 예술실천에 있어서도 서구의 추상미술의 유행양식만을 따라 모방하는 것에 지나지 않을 것이다.

들뢰즈의 논리가 서구의 관점에서 보면 이단일수 있겠지만, 이단이 보다 많은 설득력을 지니고 있다면 정통으로 새로운 자리를 확보할 수 있을 것이다. 들뢰즈의 담론이 가치 있게 들리는 까닭은 플라톤주의의 핵심 개념인 '재현주의'를 플라톤적인 이분법의 목소리로 부숴나간다는 점에 있다. 예술본질에 대한 근원적 물음으로 돌아가서 추상을 바라보려는 그의 시도는 '한국화'의 추상문제를 예술 본질의 문제로 환원하여 바라볼 수 있는 단서를 제시한다. 양식적 태도에 얽매인 추상담론을 해체하고 예술 본질의 문제에서 재구성 할 때, '한국화'에서 '추상'문제 담론의 가능성에 대한 문제뿐만 아니라, 근대 추상의 실체를 보다 분명하게 볼 수 있지 않을까 생각한다. 예술 본질론의 입장에 설수 있다면 우리는 동시대성을 담보한 '한국화'의 개념과 '추상'에 대한 담론을 이제부터 시작할 수 있을 것이다.

www.kci.go.kr

www.kci.go.kr

주제어 Key words :

한국화	Korean painting
추상미술	abstract art
사의	'*xieyi* (寫意)'
현대미술	contemporary
재현	representation

참고문헌

들뢰즈, 하태환 역, 『감각의 논리』, 민음사. 1995.

들뢰즈, 김상환 역, 『차이와 반복』, 민음사. 2004.

들뢰즈, 김재인 역, 『천의 고원』, 새물결. 2001.

김백균, 『동양인의 심미의식과 예술론』, 중앙대학교 출판부. 2008.

劉劍華, 『中國畵論類編』. 華正書局, 1974.

蘇　軾,『蘇東坡全集』, 中國書店, 1997.

오광수 서성록 등, 『한국추상미술 40년』, 재원. 1997.

김영희, 「들뢰즈 예술론에 관한 연구」, 『동서철학연구』 제 36집. 2005.

민주식, 「추상미술의 미학적 원리」, 『미술사학보』 제 34집. 2010.

윤희경, 「본원적 실재에 관한 인식화로서의 말레비치의 추상화」, 『미술사학보』 제 34집. 2010.

Daniel W. Smith, "*Deleuze's theory of senstion: Overcoming the Kantian Duality*", in Deleuze: Critical Reader, Edited by Panl Patton, Blackwell Publishers, 1996.

Arthur C. Danto, *After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History*, Princeton University Press. 1997.

www.kci.go.kr

www.kci.go.kr

Abstract

To understand The Possibility of Discourse on Abstraction in Korean Painting

Kim Baikgyun
(Professor, Chung-Ang University)

Korean painting lies within a strangely distorted landscape within modern and contemporary history. This is mainly because the concept of Korean painting came into being amid general historical contradictions, so all activities under this concept are distorted. But if we practice in the name of Korean painting itself, this practice is an attempt to face and solve present pending issues.

In Korean-style painting, abstraction is one of such problems. The vague concept and distorted understanding of 'Korean painting' today is associated with the problem of modernity. There is much confusion about abstraction, sustaining two confronting attitudes: one avoids abstraction in Korean painting altogether. Those who maintain this position say discourse on abstraction derives from our misunderstanding of the concept and evolvement of modern abstraction.

"It is obvious abstract painting offers experience different to the world of modern Korean painting. -- Abstraction in Korean painting refers to embracing an external element, and is a problem of Korean painting as a result of this embracement. Therefore, abstraction is insubstantial in Korean painting." The second attitude is understanding

www.kci.go.kr

the tradition of '*xieyi*(寫意)' - emphasizing meaning of a painting, and expressing the spirit of the painter, rather than accurate representation of form - in Oriental painting, in connection with abstraction. This attitude accepts '*xieyi*' as stemming from literati painting as the departure point for modernity in art.

The first attitude erases all possibility of Korean painting as contemporary art, while the second presents an advanced art style, aligned with Western art, and underlines its own superiority. One embraces the history of clashes among civilization, but the other show an attitude to address historical, structural problems as the matter of analogy. The problem of abstraction in Korean painting is thus complex and subtle. This essay will address possibilities of a new discourse on 'Korean painting' and 'abstraction' that has been so far discussed in an abnormal manner.

논문투고일 2010.10.03. | 심사(수정)일 2010.10.20. | 게재확정일 2010.10.25.

www.kci.go.kr