

# Art

아트인컬처  
September 2015

Feature /  
전북도립미술관 특별전  
아시아현대미술 23인

Special Artist /  
하종현, 물질성의 표면

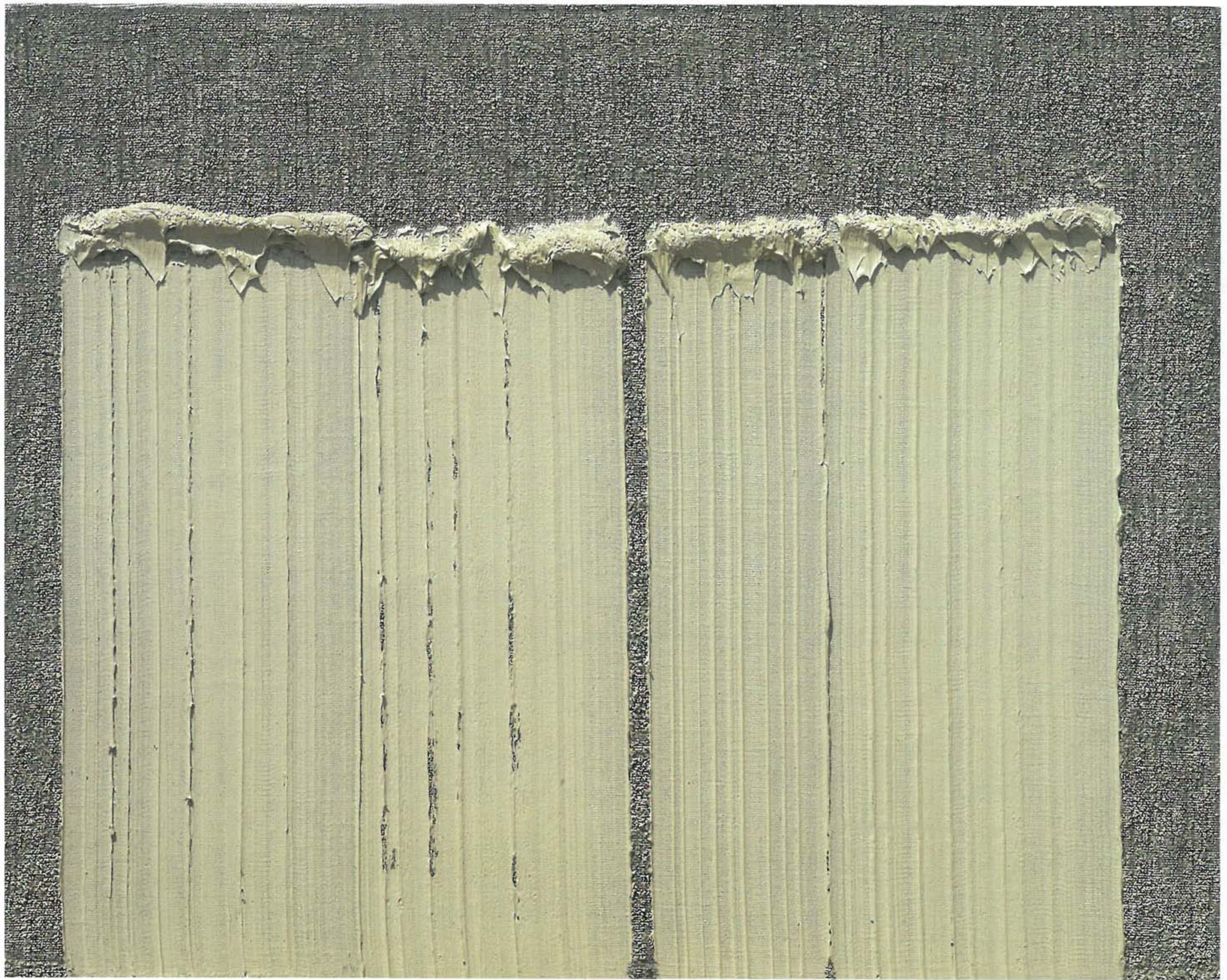
Critic /  
엘름그린&드라그셋

Hot People /  
씨킴, 나의 꿈 나의 예술

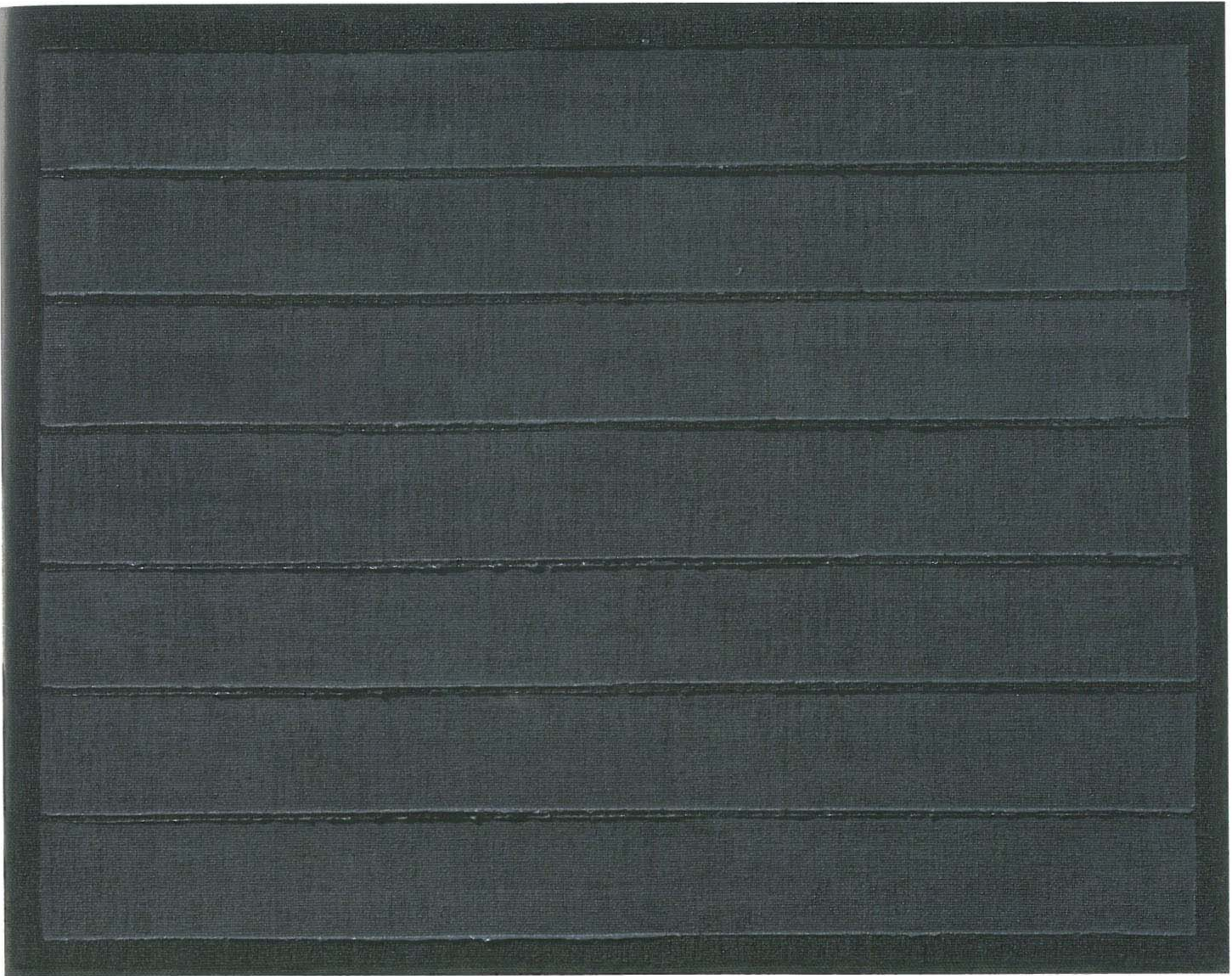
# Ha Chong Hyun

최근 한국 단색화의 재조명 열기와 함께 세계적으로 주목 받고 있는 원로화가 하종현. 2012년 국립현대미술관 회고전 이후 3년 만에 그의 국내 개인전(9. 17~10. 18 국제갤러리)이 열린다. 1960년대 앵포르멜 회화와 기하학적 추상, 1970년대 초 A.G. 그룹 활동 등 하종현의 작업 세계는 한국 현대미술사의 흐름과 궤를 같이 한다. 회화와 비회화의 경계에서 이뤄진 다양한 형식 실험 이후, 1970년대 중반부터 그는 캔버스의 뒷면에서 물감을 밀어 넣는 독창적인 기법을 시작하며 '회화'라는 '물질 그 자체'에 대한 사유를 지속하고 있다. 색과 물질, 그리고 행위가 만나는 총체적 장으로서의 회화 표면은 우리를 긴밀한 근접성의 감각으로 이끈다. 그것이 바로 하종현의 <접합> 시리즈이다.

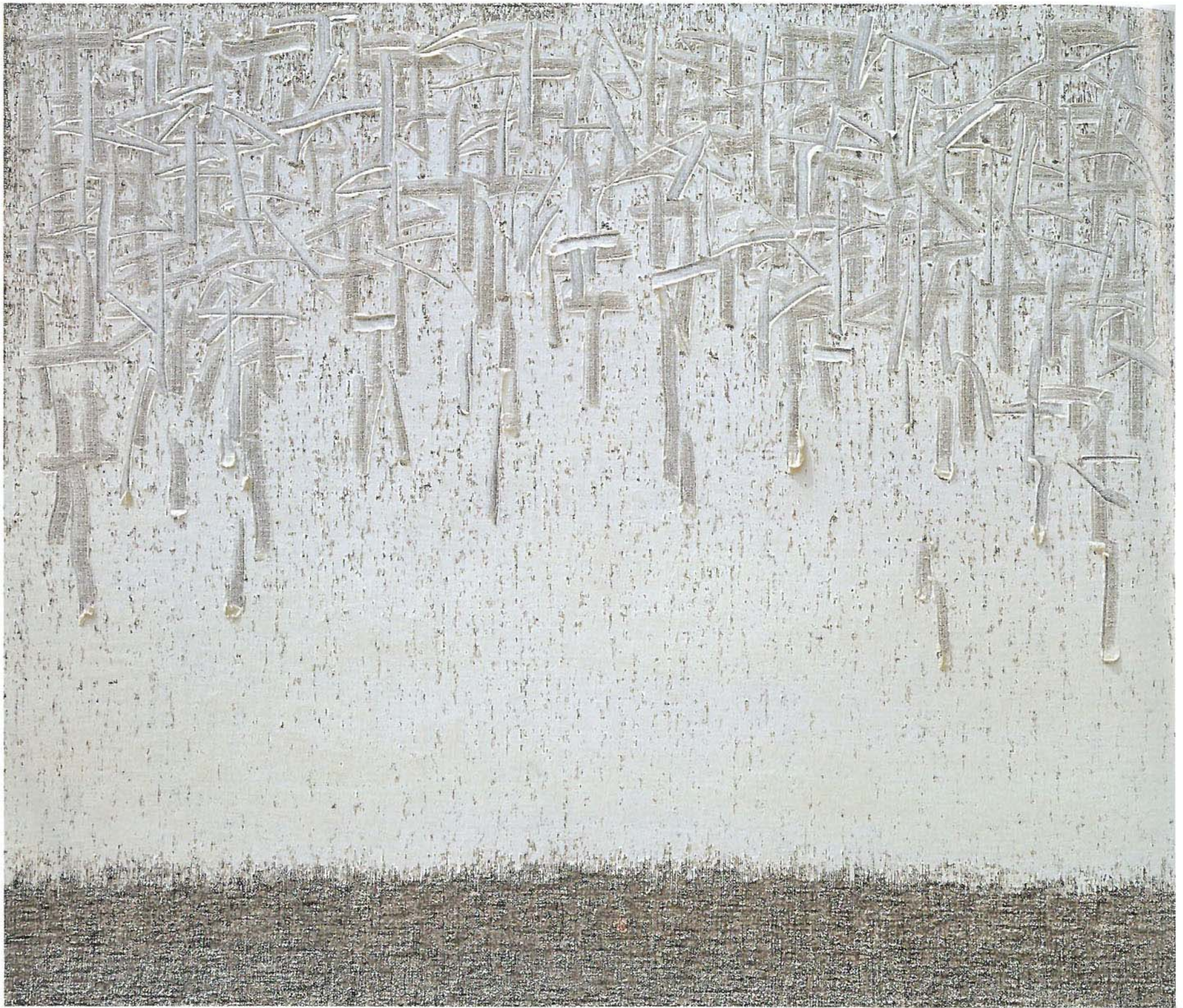




〈접합 14-5〉 마포에 유채 73×92cm 2014 / 오른쪽 페이지 · 〈접합 15-04〉 마포에 유채 194×259cm 2015 / 이전 페이지 · 〈접합 92-59〉 마포에 유채 81×100cm(부분) 1992

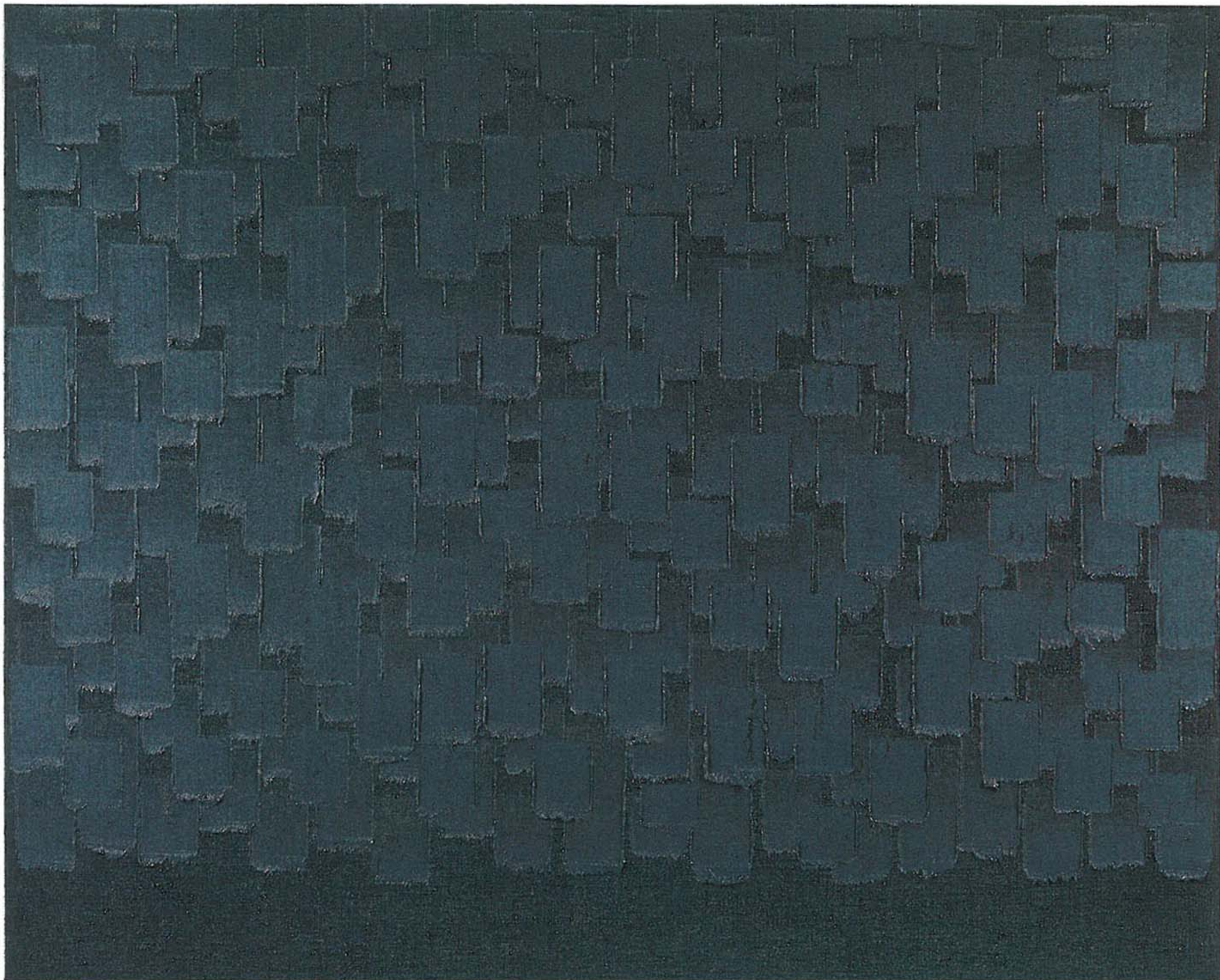


하종현의 기법은 작가의 행위가 재료를 결정하지 않고 재료가 행위를 결정하게 만든다. 긴장된 물감의 서리가 내린 지면을 쓰다듬어 만든 듯한 그 표면. / 미네무라 토시아키



〈접합 06-011〉 마포에 유채 194×260cm 2006 / 오른쪽 페이지 · 〈접합 97-040(B)〉 마포에 유채 260×194cm 1997





<접합>은 시각적인 요소뿐만 아니라 촉각적 요소가 중요하다. 우리가 이 작품들을 시각적으로 보고 지각할 때, 그 물질적 특징들은 우리가 손 끝으로 느낄 때 더욱 가깝게 다가온다. / 필립 다장





〈접합 04-3〉 마포에 유채 194×260cm 2004 / 왼쪽 페이지 · 〈접합 96-006〉 마포에 유채 182×227cm 1996 / 다음 페이지 · 〈접합 78-78〉 마포에 유채 120×220cm(부분) 1978



## 물질성의 표면

/ 조앤 기

하종현은 많은 것에 열려 있는 작가다. 그의 열린 태도는 존경스러운 만큼 곤혹스럽기도 하다. 끊임없이 전개되는 미술사 속에서 놀랄 만큼 다양한 그의 결과물을 이해하려는 관람자들에게는 특히 곤혹스러운 것이다. 1980년대 이래로 하종현은 주요 단색화 미술가로, 즉 형언할 수 없을 만큼 불분명한 중간 색조들을 늘어 놓은 사각의 모노크롬을 그린 한국 화가로만 알려져 왔다.<sup>1)</sup> 그런데 놀랍도록 다양한 그의 작업들을 고려해 본다면, 앞의 요약은 훨씬 폭넓은 이야기를 흘깃 훑어보게만 만드는 절충적이고 상투적인 규정으로 느껴진다. 여기서 그 이야기는 반세기를 아우르는 서사시이며, 그 주된 테마는 회화 그리고 회화의 물질적 가능성에 대한 열정적인 추구에 대한 것이다.

하종현은 1936년 경상남도 산청에서 태어났다. 일본이 제국주의를 앞세우며 한국을 합병한 지 사반세기가 지났을 무렵이다. 강제로 문화를 동화하려는 일제 치하에 살았던 많은 한국인들과 마찬가지로 하종현도 유년기의 일부를 일본에서 보냈는데, 그가 거주한 곳은 모지(門司, 현재 기타큐슈의 7개 행정구 중 하나)였다. 1945년 일본이 2차 세계대전에서 패망한 후 한국에 돌아온 그는 학업을 이어 나가 홍익대에서 학위를 마쳤다. 하종현이 졸업하기 직전인 1959년, 전후 한국 미술가 1세대라 불리게 될 이들 사이에서는 제스처가 강조된 추상이 유행했다. 조르주 마티외(Georges Mathieu)와 잭슨 폴록(Jackson Pollock)을 참조한 박서보와 김창열 같은 미술가들은, 표시와 흔적, 행위와 전면성을 내세우며 새롭게 부상한 국제적 미술 네트워크에 한국을 편입시키고자 했다. 대학 3학년 무렵부터 추상을 그리기 시작한 하종현은 그 왕성한 열기를 누그러뜨리며 납작한 평면에 얼룩덜룩한 색상을 입혔는데, 이것은 장 포트리에(Jean Fautrier)와 볼스(Wols)의 작품과 강한 친연성을 맺고 있었다.

그의 초기 회화는 전후 한국미술 1세대로 이뤄진 유명한 미술가 그룹 중 하나인 신상회가 후원하는 연례미술상에서 최우수상을 수상하는 등 호평을 받았다. 그런데 그가 1965년 파리비엔날레의 한국 대표 중 한 명으로 첫 해외 전시에 참여한 지 얼마 지나지 않아 그의 작품에 변화가 생겼다. 서울에 돌아오자마자 채도가 높은 색조를 이용한 기하학적 추상으로 급 전환한 것이다. 1960년대 초 한국적 앵포르멜이라고 불리던 회화의 어두침침한 색상과 노골적으로 다르다는 점에서 이 작품들은 앵포르멜에 대한 거부처럼 느껴졌다. 하종현은 “당시 사회 전반적인 분위기가 그랬듯이 앵포르멜은 암울하고 어두웠는데, 오히려 철저히 계산적이고 명확하게 느껴지는 기하학적 추상이 매력적이었다”고 언급한 바 있다.<sup>2)</sup> 분명 그는 밝은 색조를 즐겼던 것으로 보이는데, 예컨대 무지개 색으로 배치된 기하학적 파편들이 만들어 내는 시각적 불협화음에 특별한 흥미를 느꼈던 것으로 보인다.

하종현이 1960년대 중엽 과장된 추상으로 경직되어 버린 한국 앵포르멜 추상에 대한 충성심을 철회한 까닭은 무엇인가? 제자 김재관이 어느 글에서 썼듯이 앵포르멜이 “매너리즘”에 빠져버렸다고 느낀 건가?<sup>3)</sup> 전후 한국 추상의 첫 번째 주요 사조는 이제 경직된 것이 되어 버렸다. 무조건 표면은 거칠어야 했고, 모든 색은 제거된 채 평론가 이일이 “마른 오징어 색”이라고

1) 한국의 모노크롬 회화로 알려진 단색화는 1960년대 중반부터 1970년대 중반까지 한국 미술가들이 그린 하얀색, 검정색, 갈색 등의 중간색조로 이루어진 추상화들을 느슨하게 한데 묶어 부르는 말이기도 하다. Joan Kee, *Contemporary Korean Art: Tansaekhwa and the Urgency of Method*, Univ. of Minnesota Press, 2013; Joan Kee, *From All Sides: Tansaekhwa on Abstraction*, Blum & Poe, 2015 참고.

2) 김진업, <실림, 그 영원 자기 부정>, 《미술세계》, 1997년 8월호, p. 51.

3) 김재관, <내가 본 하종현>, 《선미술》, 1989년 겨울호, p. 20.

4) 이일, <하종현 - '비회화적' 회화에 대하여>, 《하종현》, 서울: 현대화랑, 1984, 페이지 번호 없음. 이일이 처음 하종현의 작업을 본 것은 1965년 파리에서였고, 파리에서 돌아온 10월에 작가를 처음 만났다. 하종현과의 만남과 그의 작업에 대한 첫 인상은 이일, <하종현, 그 체취와 작품>, 《화랑》, 1984년 여름호, pp. 33~40 참고.

5) 이일, <작품전에 즈음하여>, 《하종현》, 명동갤러리, 1974, 페이지 번호 없음.

6) 위의 글.

7) 하종현, <1975년도 공간미술대상 수상자 하종현>, 《공간》, 1975년 9월호, p. 60.

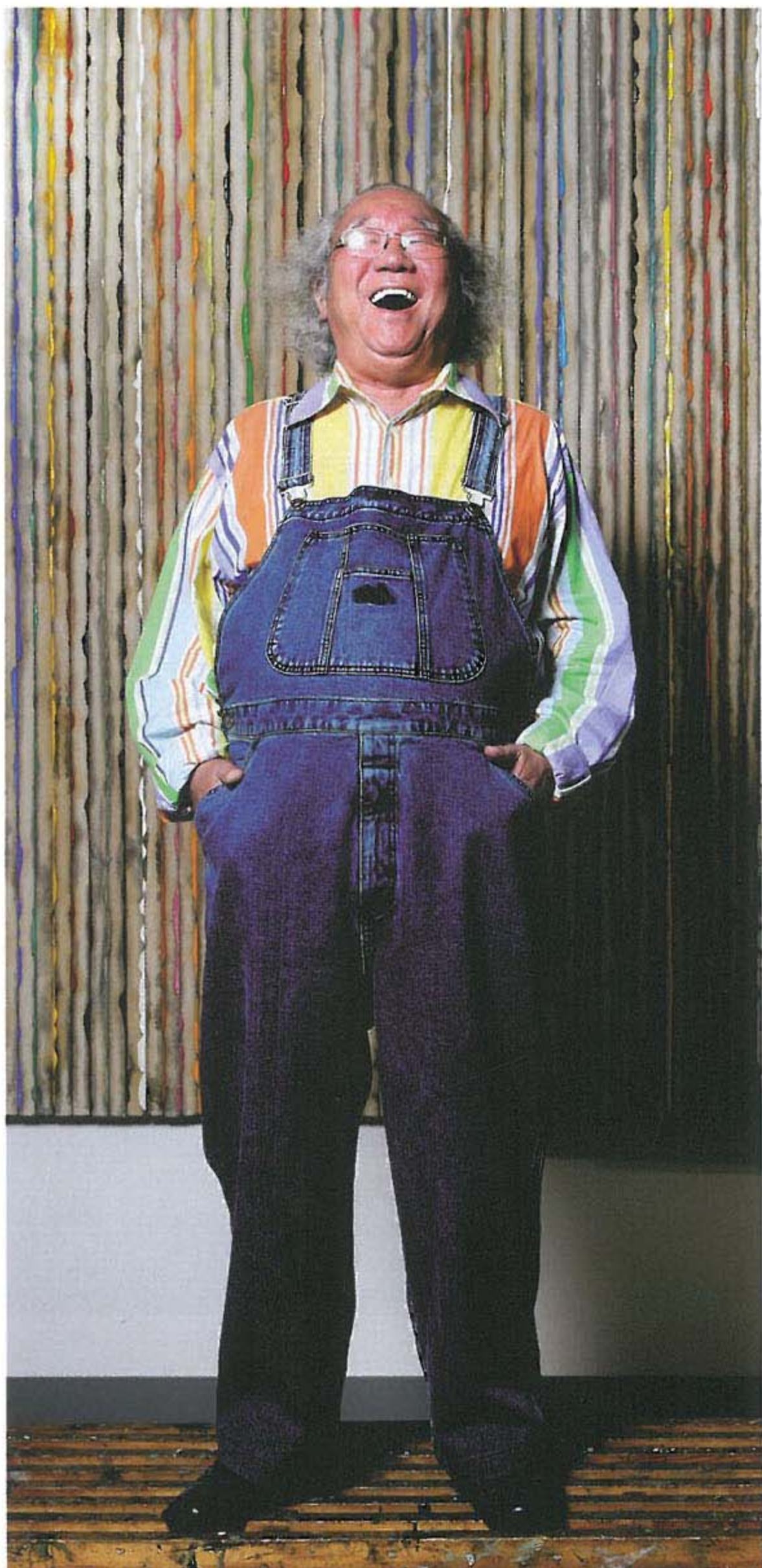
8) 이우환, <일본 현대 미술의 동향>, 《공간》, 1969년 7월호, pp. 78~82.

9) 김복영, <물성에서 신체로: 하종현의 후기 접합 시대>, 《미술세계》, 1997년 8월호, p. 46에서 인용.

10) 미네무라 토시아키, <하종현의 회화에 있어서의 반자연주의>, 《하종현》, 앞의 책, 페이지 번호 없음. 1979년 무라마츠갤러리에서 열린 하종현 개인전을 위해 일본어로 출간되었던 글.

11) 비록 한국에서는 회화의 '종말'과 '죽음'에 관해 논하는 글이 거의 없었지만, 여러 비평가들은 회화 매체에 특별히 매진한

오른쪽 페이지  
 위 · 〈탄생 67-1,2〉 캔버스에  
 유채, 콜라주 200×300cm  
 1967(2000년 제재작)  
 아래 · 〈도시계획백서 67〉  
 캔버스에 유채 112×112cm  
 1967



경멸했던 것만이 남았으며, 마치 표면에 집중하는 것만이 작업을 살리는 유일한 방법인 것처럼 표면에 과도하게 의존했던 것이다.<sup>4)</sup> 무엇보다도 한국적 앵포르멜은, 1950년대 말에서 1960년대 초에 원숙기에 접어든 많은 미술가들의 상상력을 그토록 손쉽게 사로잡았던 자연스러움을 상실했던 것이다.

하종현이 자신이 알게 된 모든 것을 버린 것은 아니다. 그러나 그는 회화가 어떻게 만들어지는지 스스로 다시 배우고자 했고, 이는 그에게 가장 중요한 질문으로 남게 되었다. 하종현의 첫 번째 주요 전환기는 1967년경으로, 그의 옹호자였던 이일에 따르면 “당시에 그는 텅 빈 집단적 제스처로 굳어져 가고 있던 앵포르멜과 과감하게 거리를 뒀다.”<sup>5)</sup> 하종현은 〈탄생〉이라는 절묘한 제목을 붙인 작업에서 캔버스를 길쭉한 가닥들로 잘라 그것들을 엮어서 돛자리 같은 표면으로 만들었다. 마치 캔버스의 경도와 장력, 탄력과 반발력 등 캔버스의 본성에 대해 스스로 확신을 얻으려는 것 같았다.

올을 엮는 〈탄생〉의 작법은 텍스타일 디자인에서 가져온 듯한데, 여기서 하종현의 작업과 산업적, 상업적 시각 문화의 관계에 대한 질문이 제기된다. 가속화된 산업화 속에는 마치 영광스러운 유물처럼 받아들여진 농업 경제의 자취가 동시에 자리하고 있었다. 질그릇, 초가지붕, 사찰 건축 같은 소재는 모두 1960년대 말에서 1970년대 초까지 당시 한국에서 가장 영향력 있던 문화저널 《공간》지에서 스타 대접을 받았다. 이런 요소들의 융합이 〈탄생〉 작업에 반영되어 있다. 하종현은 상업 문화 그 자체의 가치를 매기는 일에는 관심이 없었다. 결국 서구와 일본에서 팝아트가 출현하는 데 사실상 전제조건이 되었던 산업화는 1960년대 말 한국에는 존재하지 않았다. 그럼에도 불구하고 이 시기 한국의 문화적 기후 속에서 많은 미술가들은 최첨단의 산업화를 열망하는 세계를 그려 보려는 사회적 욕구를 품고 있었으나, 동시에 이들은 그 산업화의 가능성과 효과에 대해 대단히 회의적이었다.

대략 1967년에서 1969년 사이에 하종현은 〈도시계획백서〉 연작을 제작한다. 호기심을 불러일으키는 이 제목은 이일이 제안한 것으로, 전후 서울의 재건에 수반된 온갖 이상적인 확신을 간직한 것이다. 하종현의 작업에도 새 출발에 대한 염원이 뚜렷이 나타나고, 이 염원을 공유한 이일은 하종현의 연작을 “구축주의로의 회귀”라고 묘사했다.<sup>6)</sup> 앵포르멜 혹은 비정형에 걸맞은 작업을 제작해야 한다는 압박, 늘 그의 마음을 불편하게 했던 그 압박에서 벗어나기 위해 하종현은 지도 구획처럼 뚜렷하고 설사 불규칙적이더라도 기하학적인 모양을 구상하며 피난처를 찾았다. 그의 정사각형 캔버스는 사다리꼴, 마름모꼴, 팔각형으로 채워졌다. 때때로 그는 경직된 사각형을 거부하면서 마치 손때 묻은 책장을 접듯 기하학적 형태의 가장자리를 구부리기도 했다.

그러나 하종현의 기하학적 추상에 대한 이상적인 열정은 거의 시작과 동시에 식어 버린다. “[1969년 무렵] 나는 (...) 무언가 그려야 한다는 충동을 파괴하려고 시도했다.”<sup>7)</sup> 이는 아마도 그가 10년 전 한국 앵포르멜에 대해 의구심을 품었던 것과 마찬가지로 이 작업들 또한 계산된 매너리즘으로 여겨졌기 때문일 것이다. 1969년은

일본에서 활동하던 이우환이 <일본 현대미술의 동향>이라는 글을 《공간》지 7월호에 게재하며 한국 미술비평계에 데뷔한 해이기도 하다.<sup>8)</sup> 일본 미술의 새로운 발전을 논평하는 이 글은 모노하(物派)와 관련된 이우환의 다른 글들과 마찬가지로 시각적 경험을 조작할 권리를 내려 놓은 작가들에 기반을 둔 '재료들 사이의 만남'이라는 개념을 강조했다. 이 글은 마침 한국 미술가들의 재료에 대한 생각이 '매체'라는 경직된 범주에서 벗어나던 시기와 일치한다. 특히 미술가와 비평가들이 모여 결성한 그룹 A.G.(한국아방가르드 협회)는 짧은 기간만 지속되었지만 각기 다른 매체를 넘나드는 깊이 있는 사고를 보여 줬다. 1969년 겨울에 창립된 이 그룹의 대표는 하종현이 맡았고, A.G.는 대규모의 연례 그룹전 주치는 물론 단체명과 동일한 제목의 잡지를 출간하며 루치오 폰타나(Lucio Fontana)와 크리스토(Christo) 같은 작가들을 집중적으로 조명했다.

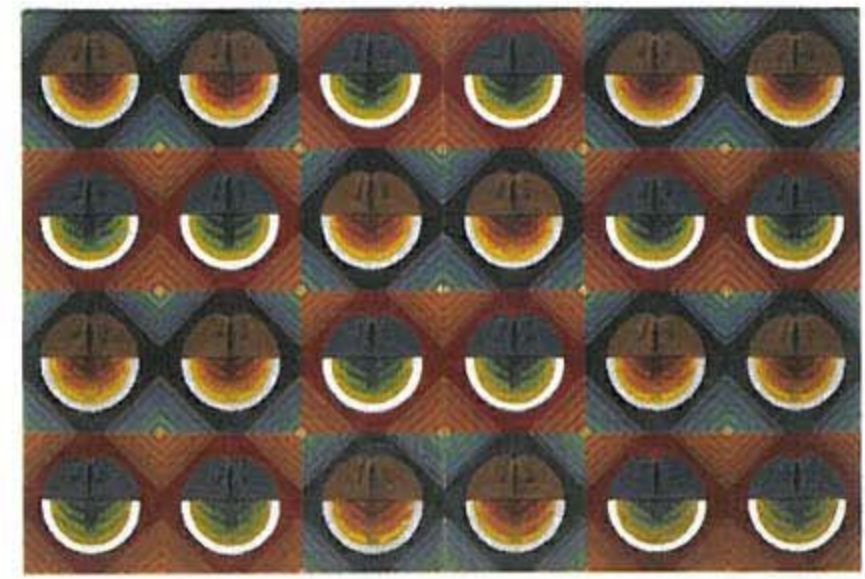
### 추상에서 오브제, 다시 추상으로

A.G. 시절인 1969년에서 1974년 사이, 하종현은 미술 영역이 어떻게 산업적, 상업적 세계에 관여할 수 있는지 그 가능성을 고민했던 초창기 시절의 관심으로 되돌아간다. 그는 검정색 모노크롬 사각 캔버스에 철조망을 두르거나, 캔버스 전체에 가시가 달린 철조망을 둘러서 부드러운 표면에 철사를 박은 작업을 선보였다. 이는 모더니즘적 그리드를 활용해 화면과 유희하는 동시에 촉각에 대한 작가의 관심을 보여 준다. "철망의 가시에 손이 찢리거나 불에 데었을 때 내가 작품 중에 있다는 것을 알았다."<sup>9)</sup> 같은 시기 제작한 <Work 72 -7>은 두루마리 휴지가 칼로 아무렇게나 반쪽 나 있는 작업이다. 휴지가 벗겨지고 남은 카드보드 껍데기가 마치 왕좌를 차지한 것처럼 휴지 더미 꼭대기에 장엄하게 놓여 있다. 흑백 사진 속에 담긴 하늘하늘한 두루마리 휴지의 절단면이 영묘해 보이기도 한다. 휴지가 실제 기능을 잃었기 때문만이 아니라, 그 쓸모없음 자체가 본질적으로 가치 있는 것처럼 기념되고 있기 때문이다.

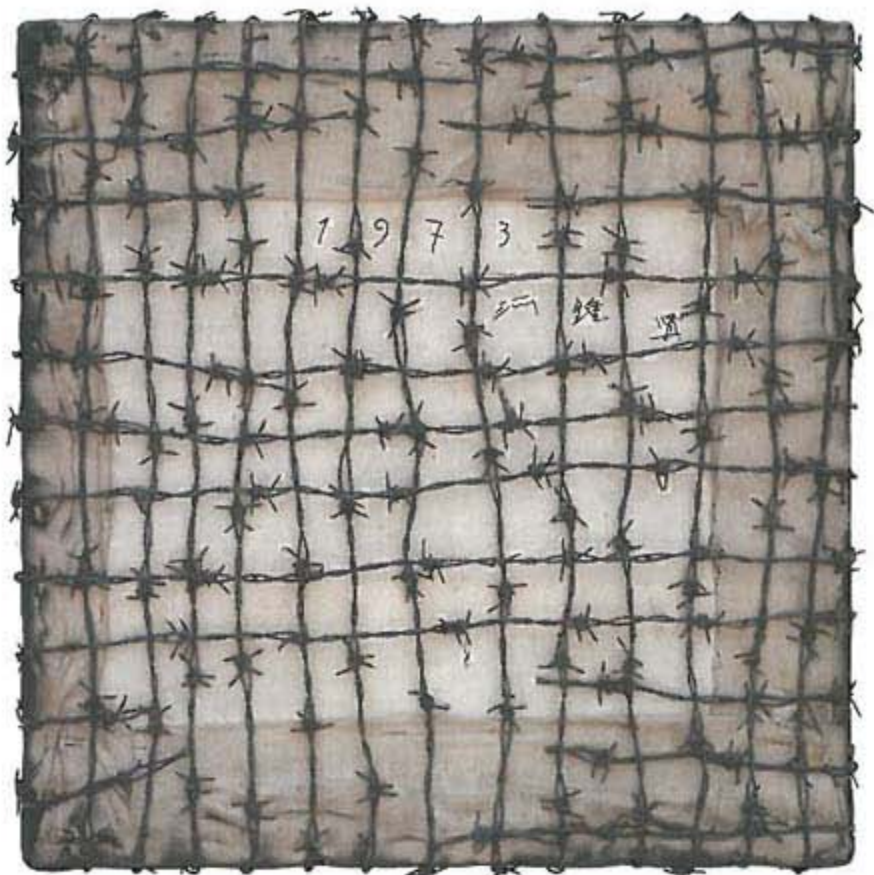
이런 작품에서 모노하와의 관련성을 파악한 미네무라 토시아키 같은 일본 비평가는 열광적으로 반응했다. 하종현의 "테크닉이 자연적인 것과 인간이 만든 것을 연결"할 뿐만 아니라, 작가의 행위가 재료를 결정하지 않고 재료가 행위를 결정하게 만든다는 것이다.<sup>10)</sup> 그중 가장 중요한 작품은 <관계 72-1>로, 1974년 명동화랑에서 열린 하종현의 첫 번째 개인전 카탈로그의 표지에 실린 작품이다. 너털너털한 얇은 철조망이 나무 프레임의 정중앙을 가로지르며 걸려 있다. 철조망의 풀어진 타래는 엔트로피가 임박한 것 같은 인상을 주며, 그로 인해 관람자의 시간 의식이 고조된다. 녹슨 철조망은 온갖 드라마를 자아내지만 그보다 흥미로운 것은 프레임의 경직성이다. 앞뒤로 뚫려 있음에도 불구하고 마치 담을 두른 것처럼 보인다.

'오브제를 모든 방향에서 바라본다'는 하종현의 아이디어는 그가 캔버스로 회귀하고 나서도 이어졌다. 그는 캔버스의 가장자리를 가시 철조망으로 감싸거나 캔버스를 뒤집어서 세상을 등지게 만들었다. 그는 <Work 73-13>에서 작업실 바닥재로 사용했던 거친 천을 수직으로 세워 말 그대로 땅 먼지를 들어올렸다. 의도적으로 수직으로 세운 캔버스에 작업함으로써 하종현은 자신의 의도를 명확하게 드러낸다. 세계 곳곳에서 매체에 대한 반감이 표명되었지만, 이와 대조적으로 하종현은 결코 회화와 결별하지 않았던 것이다.<sup>11)</sup> 훗날 인터뷰에서 그는 이렇게 밝혔다. "처음에는 회화만으로 내 생각을 담기에 부족하다고 생각했다. 그래서 점차 다양한 재료를 도입했는데, 실험적 성격이 강한 입체에 이르기까지 작업 영역을 확대했다. 그러나 역설적으로 하나의 표현 형식으로도 다양한 재료와 형식을 담을 수 있다는 생각을 하게 되었다."<sup>12)</sup> 회화와 비회화의 경계는 여전히 그리고 다행스럽게도 확정되지 않았던 것이다.

1974년 하종현은 훗날 <접합> 연작이라고 불리게 되는 작업을 처음 만든다. 이는 향후 30년 간의 작업을 결정짓게 한 시도였다. 애초엔 <Work 74-A>라고 불렀던 이 작업은 나무

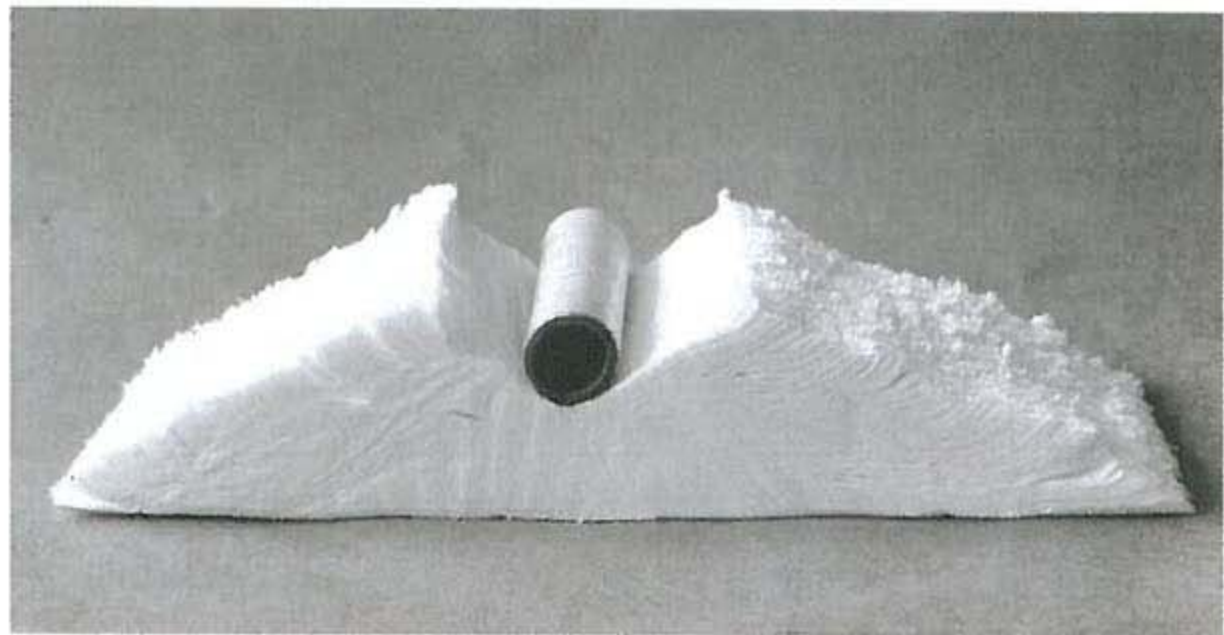


하종현 / 1935년 경상남도 산청 출생. 1959년 홍익대 회화과 졸업. 1972년 도쿄 긴화랑에서 첫 개인전을 가진 후 명동화랑(1974), 도쿄 무라마츠화랑(1979), 파리 에스파스폴리카르(1999), 밀라노 무디마현대미술재단(2003), 국립현대미술관(2012), 뉴욕 블럼앤포겔러리(2014) 등 국내외 주요 공간에서 30여 회 개인전 개최. 파리비엔날레(1961), 상파울로비엔날레(1967, 1977), 베니스비엔날레(1995) 등 해외 주요전시에 한국 대표작가로 참여해 왔으며, 최근 홍콩, 뉴욕, L.A, 베니스에서 열린 <단색화>전에 초대됐다. 서울시립미술관장(2003~06), 홍익대 미술대학 학장(1990~94), 한국미술협회 이사장(1986~89), 베니스비엔날레 커미셔너(1988), 한국아방가르드협회 회장(1969~74) 등 역임. 은관문화훈장(2009), 프랑스문화훈장(2007), 서울시문화상(1999), 대한민국문화예술상(1987) 등 수상. 국립현대미술관, 서울시립미술관, 광주시립미술관, 삼성미술관 리움, 뉴욕 MoMA, 후쿠오카미술관, 도쿄미술관, 히로시마현대미술관, 홍콩 M+ 등 국내외 주요 미술관 및 기관에 작품이 소장돼 있다.



〈작품 73〉 패널에 철조망  
60×60cm 1973  
가운데 · 〈작품 72-5(A)〉 패널에  
철조망 182×273cm 1972  
아래 · 〈작품 72-7〉 종이  
가변크기 1972

다음 페이지  
〈대위〉 신문 가변크기 1971



조각들을 갈색 포장지로 감싸고, 그것들을 물감으로 채운 바닥에 눕혀서 만든 것이다. 하종현은 물감이 나무 조각 사이사이로 스며 나올 때까지 막대기로 힘껏 눌렀다. 그 결과물에 매료된 하종현은 느슨하게 엮은 캔버스를 4개의 책상 다리 위에 펼쳐 놓은 다음 그 밑에서 물감을 가하는 방식으로 작업하기 시작했다.

하종현은 이 새로운 작업이 과거와 단절되는 것이라고 생각하지 않았다. 1974년 명동화랑 개인전에는 〈Work 72-7〉과 같은 초기 접합 작업 몇 점이 전시되었다.<sup>13)</sup> 그는 1970년대 초의 작업이 〈접합〉의 기원이라고 말한다. 〈접합〉 연작은 “캔버스를 요리조리 살피다 캔버스의 뒷면으로 가게” 된 결과물이었다.<sup>14)</sup> 물감이 충분히 스며들면 캔버스를 수직으로 세워 물감을 바른 표면이 캔버스의 뒷면이 되도록 설치한 것이다. 여기서 회화는 납작한 평면인 동시에 조형성을 갖춘 공간적 명제다. 이일은 1974년 명동화랑 카탈로그에 실린 글에서 이 회화들을 일컬어 “공간을 실체화하는 (...) 단위들”이라고 했다.<sup>15)</sup>

〈접합〉에서 하종현이 보여 준 또 다른 교훈은 재료의 물리적 특성을 존중한다는 점이다. 다른 동년배 화가들과 달리 그는 빨리 마르는 아크릴 물감의 유혹을 뿌리치고 오직 유화 물감만을 사용했다. 아크릴은 현실적이고 지각적인 진중함이 결핍되어 있다고 생각했기 때문이다.<sup>16)</sup> 그는 “입체 실험에서의 효과를 어떻게 그대로 평면에 옮겨 놓을 수가 있을까”라는 질문을 던진 바 있고,<sup>17)</sup> 이후 한 인터뷰에서는 이렇게 덧붙였다. “보통 캔버스는 화면을 담는 밑칠의 도구다. 그러나 나는 마대를 보통의 캔버스 기능보다, 마대의 울과 물감의 물성을 중시하는 작업을 했다.”<sup>18)</sup> 이처럼 작가는 다른 종류의 표면을 찾기 위해 애썼다. 그 표면은 관람자로 하여금 캔버스 표면의 평면성과 동시에 그 위로 솟아오른 3차원적인 물감의 방울들까지 보게 만드는 것이다.

### 색채, 물감, 행위

〈공간〉지가 제정한 미술상의 첫 번째 수상자로 지목되었을 때 하종현은 인터뷰에서 묘한 말을 남겼다. “신작은 보시다시피 캔버스를 마대로 하였고, 그 마대 뒤에서 화이트를 밀어붙였다.”<sup>19)</sup> 여기서 그가 “화이트”라고 일컫은 것은 물론 하얀색 물감이지만, 물감이라는 단어를 빠트린 것은 그가 색상 그 자체를 물리적 실체로 의식하고 있음을 암시한다. 이런 사실을 알아차린 비평가 김복영은 하종현의 작업이 통상적으로 강조되지 않는 물질적 특성을 식별하게 만든다고 서술했다. 예컨대 이제 날것의 마대는 보다 즉각적으로 “황토색”으로 여겨지는 것이다.<sup>20)</sup>

1970년대 말 하종현은 색채에 대한 문제에 더욱더 몰두했다. 1970년대 중후반 제작한 작업에서는 여러 색조들을 혼합하여 스스로 “마대색”이라고 부르는 색상을 만드는 데 주력했다. 마대 위에 그와 유사한 마대색의 물감이 놓이자 “재료와 재료에서 오는 어려움이 용해되어 서로 거부하지 않는 상태에서 자연스럽게 만난다.” 당시 그의 목표는 “마대도, 물감도, 행위도 그 어느것 하나 독단적으로 돋보이는 것이 아니라 자연스러움을 거기에 존재케” 하는 데 있었다.<sup>21)</sup> 이후

하종현은 1984년 현대화랑에서 열린 네 번째 개인전에서 선보인 <접합> 작업에 남색, 회색, 암갈색 등의 어두운 안료를 써서 검은 색이 배어 나오도록 했다.

색채의 문제는 1980년대 초 하종현이 모노크롬으로 전향하는 것으로 수렴된다. 이 시기의 작업에서 표면은 하얀색이나 그 비슷한 계열의 온전한 단일 색상으로 이루어진다. 어떤 작업에서는 표면이 너무나 균질적이고 부드러워서 직물 사이로 물감을 밀어 넣는 어려운 과정이 완성 단계에 다다른 것처럼 보인다. 하종현은 표면에 붓질을 더했고, 이는 하얀 벽에 캔버스를 전시하는 방식에 이미 내재된 평면성의 아이디어를 강조하는 것이었다. 그리고 초기 작업에 명백히 보였던 퍼포머티브한 측면은 제거했다. 어떤 평자들은 이를 '전면성'에 대한 복종으로 여겼고, 김복영은 마대가 물감의 물성을 지배하여 금속적이고 정태적인 고요한 정적의 세계를 이뤄냈다고 보았다.<sup>22)</sup>

한편으로 하종현이 완전한 모노크롬 기법으로 귀환한 것은 모더니즘과 추상의 가장 대표적인 수사법을 통해 그 특수한 역사에 맞서려는 시의적절한 시도였다. 서구에서 불거져 나오고 있던 '회화의 죽음'이라는 수사학적 주장은 환원이나 부정의 틀 바깥에서 모노크롬을 생각하는 것을 거의 불가능하게 만들었지만, 하종현은 이에 영향받지 않았다. 그에게는 '종말'에 대한 강박이 없었다. 미네무라 토시아키는 1980년대 이래로 하종현의 작업들이 "[표면으로 돌아가서] 긴장된 물감의 서리가 내린 지면을 쓰다듬어" 만든 것 같았다고 말하며, 지나치게 점잖은 인상을 주는 그 작업들의 "고요한 평정"에 대해 궁금해 했다.<sup>23)</sup>

하종현은 은폐 또는 노출의 역할을 수행하는 모노크롬에 내재한 능력에 대해 계속 파고들었다. 캔버스는 붓질로 빼곡한 패턴을 넣어 전면성을 띠고 있었다.(<접합 92-99>, <접합 98-23>) 1994년 일본 가마쿠라화랑에서 열린 개인전을 포함하여 1990년대에 열린 여러 전시회에서 하종현이 선보인 회화는 미니멀리즘에 대한 회화적 응답으로 오인되기도 하지만 사실 이는 축적된 노력의 결실이었다. 펴고 비우고 지우는 것은 오랜 물리적 노력의 결과라고 할 수 있다. 그의 회화 표면은 애드 라인하르트(Ad Reinhardt)나 브라이스 마든(Brice Marden)의 것과 달리 부드럽지 않다. 실로 이 시기 하종현 작업의 강점은 균질함을 거부했다는 데 있다. 그가 가장 부지런하게 색칠한 모노크롬 작업조차도 헤어져 있었고 그 캔버스의 바탕이 보일 정도였다.

하종현은 붓 자국 흔적을 남긴 작업을 고집하며 모노크롬이 레디메이드에 연관되는 것을 지혜롭게 피해 갔다. 하종현은 물감을 충분히 혹은 과할 정도로 바르고 칠하고 갈아엎었다. 그 효과는 장식적이 되는 것을 피하기 위한 것으로, 하종현은 특정 모더니스트 진영과 마찬가지로 장식적인 것을 강력하게 혐오해 왔다. 수많은 붓질은 마치 중력이 작용하는 것처럼 관람자의 눈이 특정 방향으로 향하게 한다. 회화는 우리가 그 표면 혹은 우리 내면을 바라보도록 요청하는 것처럼 보인다. 그러나 <접합 97-023>와 같은 작업들은 그 대신 작가가 들인 노동을 보게 하며, 붓질 없이 남겨 둔 표면은 마치 작가가 잠시 중단하고 자리를 뜬 상태, 아직 진행 중인 작업처럼 보인다. 여기서 회화는 관람자가 기다려야 하는 장소가 된다.

하종현에 대한 평가, 그리고 단색화 미술가 일반에 대한 평가들은 그의 작업이 근본적으로 지닌 유물론적인 본성을 적절히 언급하는 대신에 선불교, 서예 또는 자연을 애매하게 내세우면서 진을 뺀다. 내가 보기에는 이것이 바로 하종현이 그토록 단호하게 캔버스의 뒷면에 물감을 밀어 넣은 이유이다. 이 움직임은 순수한 전략으로 '지표적 흔적'의 의심을 모조리 지워버린다. <접합 96-014>에서 흔적들은 실제 캔버스의 모서리 모양을 흉내 내며 코너를 돌아 서로 교차한다. 이는 우리가 무엇을 보고 있는지 환기시킨다. 그것은 명확한 끝이 있는 캔버스이자 경계가 분명한 기하학적 오브제다. 그러나 하종현이 짧고 납작한 나무 막대기로 물감을 발라 만들어 낸 효과는 마치 손가락으로 물감을 긁어 낸 것 같기도 하다. 비평가 나카하라 유스케는 하종현의 붓질이 "손가락 같은" 것이라고 독해하며, 접합이라는 제목이 "유화 [물감]과 [작가의] 손가락의 결합"을 지시한다고 주장한다.<sup>24)</sup> 다른 작업들은

미술가들에게 관심을 보였다. 하종현의 가까운 작가 심문섭은 프랑스 미술가 그룹 쉬포르/쉬르파스(Support/Surface)의 활동에 대해 한국 미술가들이 관심을 가졌다고 말했다. 심문섭, <60년대의 현대 미술>, 《한국 현대 미술 전집 20》, 한국일보사, 1979, p. 134. 《공간》지 편집자 박용숙은 쉬포르/쉬르파스 미술가들이 "회화의 회화성을 강조"하려 했다는 이유로 높이 산 바 있다. 같은 책에서 인용.

12) 이근용, <재료와 재료의 만남>, 《월간미술》, 1997년 7월호, p. 128.

13) 이 전시에서 선보인 초기 접합 작업 중 하나가 <Work 74-07>이다.

14) 김진엽, <실험, 그 영원 자기 부정>, 앞의 글, p. 51.

15) 이일, <작품전에 즈음하여>, 앞의 글.

16) 하종현, 필자와의 인터뷰, 2014년 12월 26일.

17) 하종현, <1975년도 공간미술대상 수상자 하종현>, 앞의 글, p. 60.

18) 김진엽, <실험, 그 영원 자기 부정>, 앞의 글, p. 51.

19) 하종현, <1975년도 공간미술대상 수상자 하종현>, 앞의 글, p. 60.

20) 김복영, <물질과 신체의 현상학>, 《공간》, 1984년 5월호, p. 105.

21) 하종현, <자연스러움을 찾아서>, 《공간》, 1982년 5월호, p. 37.

22) 김복기, <작가를 찾아서: 8년 만의 개인전, '접합' 시리즈를 결산하는 하종현>, 《월간미술》, 1992년 10월호, p. 99.

23) 미네무라 토시아키, <대초원과 폭풍우>, 《하종현》, 가마쿠라갤러리, 1994, p. 50.

24) 나카하라 유스케, <하종현의 회화에 대하여>, 위의 책, p. 7.

25) 윤명로, <하종현>, 《뿌리깊은 나무》, 1977년 5월호, 페이지 번호 없음.



점토판을 굽어서 생긴 부스러기들 또는 거대한 제설기가 지나간 벌판을 닦았다(〈접합 09-52〉). 그 표면은 진흙, 시멘트, 눈, 회반죽, 심지어는 카펫 같은 질감을 연상시키는데, 이런 묘한 흔적은 하종현의 동료인 이우환의 엄격하게 정제된 우아함이나 박서보의 스펙터클하게 금속적인 절제와 대조를 이룬다.

#### 정착과 타성의 거부, 지속되는 실험

2008년 무렵 하종현은 자신의 작업을 〈이후접합〉이라고 부르기 시작하며 또 다른 변화를 알렸다. 〈이후접합〉의 의미를 이해할 수 있는 작업은 〈접합 08-101〉으로, 그동안의 작업을 대표하는 과거의 캔버스들을 선별해서 구성한 것이다. 선택한 캔버스들을 뒤집어 더 큰 캔버스 위에 놓은 뒤 가시철사로 칭칭 감아서 말 그대로 시야로부터 봉쇄시켰다. 메시지는 매우 명확하다. ‘접근금지, 진입금지’. 어쩌면 하종현은 2000년대 중반 이후 한국 현대미술사라는 건축물의 기둥으로 확고하게 자리매김된 단색화 운동이 연상시키는 이데올로기적 무게를 벗어던지려 시도했던 것인지도 모른다. 그러나 이 ‘끝맺음’의 의미는 그 이후의 작업들이 이전의 아이디어들을 다시 가져옴으로써 사라졌다. 〈이후접합 2011-101〉을 보자. 사각 캔버스에 동그라미 모양의 칼집을 내고 조명에 따라 검은색으로 보일 법한 물감을 그 동그라미의 경계면에 칠했다. 초창기 접합 작업에서처럼 물감이 캔버스 뒷면에서 스며 나오면서 지나간 자리에 넓은 후광을 남긴다. 하종현은 캔버스 표면으로부터 스며 나온 물감을 치덕거리면서 관람자가 보고 있는 동그라미가 하나의 형상이 아니라 그림에 맞물린 별개의 오브제라는 것을 상기시킨다. 이런 식으로 하종현은 〈관계 72-1〉에서 얻은

아이디어를 가져왔다. 〈관계 72-1〉에서 그는 구축된 프레임 안에 끈을 덧붙이면서 프레임의 고유한 내부성을 뚜렷하게 인식한 바 있었다.

하종현에게 모든 발상의 가치는 어느 정도 그 잠재성이 소진되지 않고 재사용될 수 있느냐에 달려 있다. 초기 접합 작업에 사용된 하얀색 물감에 대해 이야기하면서 물감이라는 단어를 의도적으로 생략했던 것을 떠올린 하종현은 〈이후접합 2011-5〉에서는 매우 다양한 색상을 사용하면서 각각의 색상이 다른 색상들과 구별되는 특정한 물질성을 지니고 있는지 실험했던 것으로 보인다. 가령 하얀색은 빨간색, 선황색, 남색과 다르게 나타나는가? 동시에 물감의 흐름은 그의 작업을 거의 분자적인 수준에서 보는 것이 중요하다고 강조한다. 2014년 말 무렵부터 하종현은 캔버스 뒷면에서 물감을 밀어 넣는 독특한 기법에 한 단계를 더 추가했다. 나무 막대기의 끝을 면포로 감싼 후 그것에 불을 붙여 태운다. 여기서 나온 까맣게 탄 가루를 미리 하얀색 물감을 먹여 놓은 화폭의 앞면 전체에 바른단. 이렇게 일단 표면을 검댕으로 덮은 후 그것을 다시 긁어 내 여러 기하학적 형상들을 만들어 낸다(〈이후접합 2015-1〉). 별로 특이할 게 없어서 음영처럼 보이는 이 회갈색은 삭막한 하얀색 띠를 부각시킬 만큼 어둡긴 하지만 명도 대비가 회화의 주제가 될 정도로 어둡지는 않다.

여기저기로 뻗어나가는 호기심을 지닌 하종현, 그의 작업은 미술에 대한 다양한 사고방식이 유쾌하게 뒤섞인 결과일 것이다. 분명 그의 작업은 우리가 안다고 생각하는 추상의 도식에 부합하지 않는다. 수정에 수정을 거듭하는 생산적인 불만족을 하종현의 특징으로 꼽을 수 있다. 아마도 그의 이런 불만족을 가장 잘 요약한 사람은 이일일 것이다. 이일에게 하종현은 영원히 결심을 내리지 못하는 사람이었다. 이일이 보기에 하종현의 작업의 핵심에 놓인 질문은 “그림의 물질성을 있는 그대로 받아들이느냐, 아니면 그것을 완전히 소멸시키느냐”라는 것이었다.<sup>25)</sup> 그러나 이 망설임은 의도된 것이었다. 하종현이 끝없이 방랑하는 것으로 보였다면, 그것은 그가 타성에 젖어 관람자들로부터 불확실성의 기쁨을 박탈하지 않기 위한 것이었다. 비록 목적지는 그렇지 않았다 하더라도, 나아갈 길은 언제나 명확했다.

\*이 글은 2014년 하종현 개인전(11. 7~12. 20 Blum & Poe 뉴욕) 도록에 실린 글을 번역한 것이다.