

1950년대 한국화의 수묵추상적 경향

김 경 연*

차 례

I. 머리말	IV. 1950년대 한국화의 수묵추상적 제경향
II. 1950년대 한국화에 있어서 수묵의 대두	1) 입체주의적 경향
III. 한국화단의 추상회화에 대한 논의의 전개	2) 미래주의적 경향
	3) 추상표현주의적 경향
	V. 맺음말

I. 머리말

1945년 8·15 광복 이후 한국화단에는 '민족미술건설'과 결부되어 전통회화의 계승과 식민 잔재 청산이 제기되었다. 이러한 문제제기들은 조선이 식민지로 전락하면서 자주적으로 근대화를 이루지 못한 상황에서 야기된 여러 문제들을 근본적으로 해결할 수 있는 기회를 의미하기도 했다. 그러나 이러한 문제들이 사회 혼란 속에서 진지하게 논의되기도 전에 한국전쟁이 일어났고 1950년대 들어서면서 서양의 현대미술이 식민지 시기에 일본을 통해 유입되던 것과는 비교할 수 없을 만큼 직접적이고도 본격적으로 들어오기 시작하자 '한국미술의 현대화'가 보다 절박한 요구로 떠오르게 되었다.

1950년대 한국 문화 전반에 걸쳐서 주도적인 흐름은 1930년대 일본을 통해 유입된 모더니즘을 계승하여 새로움을 추구하는 모더니즘 지향주의 즉 탈전통주의적 경향이었다. 여기에는 당시 사회 전체를 팽팽하게 감싸고 있던, 미국이라는 나라로 대표되는 새로운 서양문물을 수용하려는 분위기가 배경을 이루고 있었다. 따라서 탈전통주의 흐름은 곧 국제적인 문화에 대한 동시성을 강하게 추구하였다.

미술계에서도 이와 같은 흐름은 예외가 아니어서 한국미술의 '현대화'와 '세계화'를 미술계의

* 한국미술연구소 연구원

당면과제로 인식하게 되었고 서양현대미술과의 '거리의식으로 인한 초조감'을 지니고 있었다.¹⁾ 이러한 초조감이 1950년대 한국미술계에서 모더니즘이 전개되는 데 뒷받침이 되었으며 특히 1957년 이후 "현대미술가협회"의 작가들을 중심으로 일어난 서양화단의 앵포르멜 운동은 서양 미술에 대해 동시성을 추구한 적절한 예이다. 또한 본 논문에서 다룬 1950년대 한국화에서 나타난 水墨抽象的 傾向 역시 이러한 흐름 가운데 하나였다.

1950년대 한국화의 수묵추상적 경향에 대한 지금까지의 연구는 현대 한국화의 전체적인 흐름을 살펴보는 맥락에서 개설적으로 다루어진 것이 대부분이었다.²⁾ 그리고 주로 광복 이후에 성장한 젊은 작가들이 1960년을 전후로 하여 앵포르멜의 영향 아래 전개한 추상운동에 초점이 맞추어져 이들 작가들의 작품상에 나타난 양식적인 변화만을 지적하는 경우가 많았다. 따라서 이러한 글들은 대부분 서양화단을 통해 수용된 앵포르멜의 영향을 강조하는 경향이 많았다. 이에 반해 1960년을 전후로 하여 일어난 추상적 경향이 일본이나 서양, 한국이라는 지역성을 넘어서서 莊子의 미학을 근원으로 한 동양 고유의 예술관에 대한 모색을 통해 한국화의 현대화를 이루려고 한 운동이었다는 평가가 제기되기도 하였다.³⁾ 한편으로 식민지 시대 이후 형성·전개된 한국화의 구조 속에서 1950년대 수묵추상적 경향을 파악하여, 이 경향이 서양화의 현대적 조형이념과 양식을 추수하면서도 건강부회적으로 문인화를 계승한다는 명분을 내세움으로써 수묵화와 채색화라는 二元的 대결 구조가 한국화에서 전개되는 데에 일정한 역할을 하였다고 평가하기도 하였다.⁴⁾

이 글에서는 1950년대 수묵추상적 경향을 당시 사회 전반적인 모더니즘 지향의 흐름 속에서 파악하면서 동시에 양식적인 변화에 대한 주목에서 벗어나 이 운동이 그 바탕에 지니고 있었던 이념적인 토대에 대해서 자세히 분석하고자 한다. 그리고 1950년대 수묵추상적 경향은 서양화단에 앵포르멜이 유입되기 이전부터 이미 한국 서양화단에서 전개되어 왔던 서양 현대미술의 조형이념을 수용하려는 움직임이었으며 이 과정에서 1950년대 한국화단에 확산되어 있던 수묵화=민족회화라는 도식을 만족시키기 위해 전통 문인화와 연관성을 주장하였지만 전통 문인화와는 거리가 있었다는 점을 밝혀보고자 한다. 이를 위해 먼저 II장에서 광복 이후

1) 李慶成, 「陣痛期에 선 韓國美術」, 『自由公論』, 1954년 10월.

2) 1950년대 수묵추상운동에 대한 지금까지의 연구로는 오광수, 『한국현대미술사』 (열화당, 1979), 이구열, 『근대 한국화의 흐름』, 미진사, 1988, 등에 실린 개괄적인 글이 있다. 논문으로는 이성미, 「근대 한국 동양화에 미친 서양화의 영향」, 『한국 근대화 100년-21세기를 지향하며』, 1996, 제9회 한국학 국제학술회의 논문집, 한국정신문화연구원·삼성문화재단, pp. 269~287이 있다.

3) 정형민, 「서구 모더니즘의 수용과 전개에 따른 한국 전통회화의 변모」, 『造形』 제17호(서울대학교 미술대학, 1994), pp. 8~16.

4) 홍선표, 「해방 이후 한국 현대미술의 전개 - 광복 50년, 한국화의 이원구조와 갈등」, 『미술사연구』 9호 (미술사연구회, 1995), p. 317.

1950년대까지 수묵 위주의 화풍이 전개되는 과정을 통해 주로 전통회화를 계승한다는 의미에서 대두된 수묵화가 한편으로는 현대적인 조형이념과 결부되는 과정을 살펴보려고 한다. 그리고 III장에서는 한국화의 현대화를 추구하던 작가들이 수묵화에서 발견되는 이러한 현대적인 조형성을 바탕으로 서양 현대미술을 수묵을 위주로 했던 전통 문인화의 조형정신과 관련 지워 논의하는 과정을 파악해 보고, 마지막으로 IV장에서는 이러한 논의를 바탕으로 실제 작품에서 나타난 한국화의 수묵추상적 경향을 살펴보고자 한다.

II. 1950년대 한국화에 있어서 수묵의 대두

광복 이후 미술계의 가장 큰 문제는 일본화풍의 영향에서 벗어나 전통미술을 새롭게 인식하는 것이었다. 한국화의 경우 특히 일본화풍의 영향이 컸으므로 논란의 여지가 더욱 많았다. 이러한 일본화풍의 청산이라는 문제는 일본화와 한국 전통 회화 각각에 대한 성격구명이 전제가 되어야 하는 것이었으나 '하루빨리 일본화풍에서 벗어나 조선적인 회화를 부흥하려는 초조감'이 지배하고 있던 당시 미술계의 성급한 분위기 속에서 이러한 논의는 제대로 이루어지지 못했다.⁵⁾ 따라서 이 문제는 크게 두 가지 방향으로 귀결되었는데 하나는 《조선미술전람회》에서 활동한 일부 작가들을 소외시키는 미술 外的인 방법이었다. 다른 또 하나는 구체적인 작품 창작 과정에서 彩色을 배척하고 水墨을 사용하는 것이었다. 즉 회화의 재료를 통해 전통회화의 정체성을 규정하는 양상이 광복 이후 1950년대까지 두드러지게 나타난 것이다.

이와 같이 수묵화를 민족 전통회화로 규정한 바탕에는 식민지배를 받던 당시부터 水墨畵, 특히 水墨山水畵는 전통의 固陋한 踏襲에서 벗어나 寫生을 통해 새로운 경향을 추구하는 동시에 民族的인 鄉土性을 잘 표현한다는 평가가 자리잡고 있다. 반면에 彩色人物畵는 아무런 비판없이 맹목적으로 일본화를 모방한 것으로 인식되었다. 따라서 광복을 맞이하자 '한양의 畵仙紙價가 갑자기 올랐을 정도로' 급격히 수묵위주의 화풍이 전개되었다.⁶⁾ 수묵화=민족적, 채색화=반민족적 혹은 일본적으로 대별하는 이와 같은 二元的인 사고를 바탕으로 1950년대 한국화단에서는 수묵을 위주로 한 산수화와 인물화가 주류를 이루게 된 것이다.⁷⁾

더욱이 전통회화에 대한 이러한 도식적인 인식과 墨守현상은 주로 《大韓民國美術展覽會》(이하 약칭 國展)와 《大韓美協展》과 같은 대규모 공모전을 통해 더욱 확고해져 갔다. 親日

5) 김기창, 「해방과 동양화의 진로」, 『조형예술』 (1946.1).

6) 金華慶, 「東洋畵로서의 韓畵 - 東洋畵와 日本畵에 대하여」, 『경향신문』 (1949. 1. 14).

7) 홍선표, 위의 글. pp. 317~319.

作家에 대한 논란 속에서 정형산수와 사경산수를 포함한 수묵산수화 작가들이 국전 심사위원의 대부분을 차지하게 되었으며 따라서 국전의 출품작들 역시 심사위원들의 화풍을 좇아 수묵을 위주로 한 산수화가 큰 비중을 차지하게 되었다.⁸⁾ 특히 心汕 盧壽鉉, 靑田 李象範은 거의 매번 국전 심사위원을 역임하였으며 毅齋 許百鍊도 마찬가지였다. 국전에 별로 참여하지 않은 小亭 卞寬植을 포함하여 이들 四大家들은 수묵산수화가 유행하는 데 중요한 역할을 하였다.

1950년대 한국화에서 수묵화가 주류를 이루는 데에는 수묵산수화 외에 墨線을 위주로 한 인물화의 대두 역시 빼놓을 수 없다. 수묵인물화가 대두된 배경에는 당시 서울대학교 교수였던 近園 金瑑俊과 月田 張遇聖의 영향이 컸다.⁹⁾ 장우성은 수묵의 표현가능성을 함께 역설하던 김용준이 월북한 이후에도 水墨人物畫가 당시 서울대학교 미술대학의 주된 화풍이 되는 큰 역할을 하였으며 그가 國展에서 차지하는 위치로 인해 수묵인물화는 국전 입상작 중 커다란 비중을 차지하게 되었다.¹⁰⁾

제1회 국전 동양화부의 입선 및 특선작에서 현재 확인되는 여섯 작품 중 국무총리상을 수상한 徐世鈺의 〈꽃장수〉와 朴魯壽의 〈晴秋〉, 張蕓詳의 〈街頭點描〉의 세 작품이 서울대학교 학생들의 작품이었다는 사실이 이러한 정황을 잘 반영해 준다.¹¹⁾ 이들 작품은 현재 徐世鈺의 작품을 회미한 사진도판으로 볼 수 있는 경우를 제외하고는 어떠한 화풍이었는지를 정확히 알 수 없지만 〈꽃장수〉를 비롯한 모든 작품들이 식민지 시대의 極彩色 인물화에서 벗어난 간결한 墨線과 水墨淡彩 위주의 인물화였음을 알 수 있으며 역시 1회 국전에 심사위원 자격으로 작품을 출품한 장우성의 〈懷古〉(圖 1)와 비슷한 화풍이었을 것으로 짐작된다. 장우성의

8) 국전 입상자 명단과 입상작의 제목이 기록으로만 남아있는 1회~4회를 제외하고 후백도록으로나마 작품을 확인할 수 있는 5회~10회까지의 입상작과 심사위원과, 초대·추천작가들의 출품작을 정리해보면 수묵산수화가 전체 작품 중 평균 63%라는 높은 점유율을 보인다. 이러한 비중은 당시 국전에서 수묵산수화가 차지하고 있던 비중을 단적으로 나타낸다.

9) 당시 서울대학교의 동양화과에 재직하던 교수 중 장우성은 수묵인물화를 주로 가르쳤으며 노수현은 수묵산수화를 지도했었다. 당시 서울대학교 출신 작가들에게 김용준과 장우성에 비해 노수현의 영향은 상대적으로 소극적이었던 것으로 회상된다. 吳光洙, 『西山 民庚甲論』, 『選美術』(1982. 가을), p. 9.

10) 장우성은 1949년 제1회 국전부터 1960년 제9회 국전까지 8회에 걸쳐 동양화부 심사위원을 역임했다. 이 횟수는 심산 노수현이 9회 모두 심사위원을 역임한 것 다음으로 많은 경우로 국전 동양화부에서 수묵인물화가 큰 비중을 차지하는 주요 원인이 되었다. 인물화 외에도 이러한 현상은 마찬가지였다. 수묵산수화가 중에서 노수현 이외에 春谷 高羲東과 이상범, 장우성, 齋堂 襄謙이 각각 8회, 허백련이 6회에 걸쳐 참여하여 채색 인물화가었던 金殷鎬, 崔禹錫 등이 3회, 金基稔이 1회를 참여한 것에 비해 심한 불균형을 이루었다.

11) 이러한 경향은 2회, 3회 국전에서도 마찬가지여서 제2회 국전 동양화부 17점의 특선 및 입상작 중 국무총리상을 수상한 朴魯壽의 〈淸想賦〉와 특선을 차지한 張蕓詳의 〈새벽길〉을 합하여 모두 7점이 서울대학교 출신 작가들의 수묵인물화였으며 제3회 국전에서도 전체 16점 중 徐世鈺의 〈暈月の章〉과 朴魯壽의 〈雅〉를 비롯하여 7점이 수묵인물화였다. 이후에도 국전에서의 수묵인물화는 계속해서 입상작 중 큰 비중을 차지하였다.

이 작품 역시 유실되어 지금은 사진도판만으로 화풍을 짐작할 수밖에 없지만 그의 식민지 시대 채색인물화와는 달리 필선을 위주로 하면서 담채를 절제하고 있음을 알 수 있다. 광복 직후 이와 같이 탄력있고 자유로운 線條를 강조하는 장우성의 인물화풍은 이후 그의 서울대학교 제자들에게 영향을 끼쳐 앞서 말한 서세옥의 〈꽃장수〉 외에도 박노수의 제2회 국전 수상작인 〈淸想賦〉나 제4회 수상작인 〈仙蕭韻〉, 장운상의 제4회 국전 입상작인 〈첼로와 여인〉 등을 비롯한 많은 작품들이 수묵과 필선을 강조하는 인물화였다.

국전에서의 수묵산수화와 수묵인물화의 유행을 통해 수묵화가 주류를 이루는 한편으로 민족 전통 회화로서의 수묵화에 대한 이론적인 토대를 마련해 준 인물이 한국전쟁 와중에 월북하기는 했지만 장우성과 함께 서울대학교 교수로 재직했던 近園 金瑑俊(1904~1967)이다.

수묵화에 대한 김용준의 관심은 이미 식민지 시대부터 드러난다. 그는 1930년대 초부터 일체의 색채를 배제한 채 수묵만을 사용하는 書藝와 四君子가 사물의 사실적인 묘사보다 작가의 주관적인 정신성을 중시하며 특히 寫意性和 氣韻生動이라는 추상적인 화법 속에서 대상의 생명을 명확하게 표현하기 때문에 서양의 표현주의와 동일한 정신을 지닌다고 여겼다.¹²⁾ 水墨만을 사용하는 서예와 사군자에서 오히려 서구 미술의 근대성을 발견할 수 있다는 김용준의



圖 1. 장우성, 〈회고〉, 1949년, 제1회 국전 출품작

12) 金瑑俊, 「書畫協會의 印象」, 『三千里』(1931. 11), pp. 221~222. 동양 전통 회화 특히 문인화와 서양 표현주의가 동일한 회화관과 형식을 지니고 있다고 보는 이러한 인식은 김용준을 비롯하여 1920년대 후반 일본을 통해 표현주의적인 회화경향을 수용하였던 일군의 작가들에게서 나타나는 공통된 경향이었다. 심영섭은 몽크나 고흐 등의 작품을 통해 線 자체가 절대적, 주관적 자유와 생명의지의 창조를 지니고 있음을 알 수 있으며 이러한 표현주의 회화는 線을 중시한 동양 전통 회화와 일치한다고 주장하였다. 구본웅 역시 서양의 회화가 동양적 정신의 위대성을 지향하여 획기적인 변화를 일으키고 있으며 여러 서양 모더니즘 회화에서 동양적 색채와 線의 감흥을 느낄 수 있다고 하였다. 선화를 중시하는 書와 四君子의 몰락은 곧 동양전통회화의 몰락이라는 문화가 이태준의 주장도 동일한 맥락에서 나온 것이라고 할 수 있다. 沈英燮, 「亞細亞主義 美術論(十三)」, 『東亞日報』(1929. 9. 4). ; 李泰俊, 「제9회 協展印象」, 『中外日報』(1929. 10. 30). ; 具本雄, 「靑丘會展을 보고」, 『東亞日報』(1933. 11. 5). 이러한 주장에서 이들이 말하는 동양 전통 회화와 서양 표현주의 회화의 공통점이란 회화관에 있어서 표현주의의 주관성과 동양회화의 사의성을, 형식적인 면에 있어서는 사실적인 형상의 무시와 강렬한 선묘의 강조라는 점을 알 수 있다.

논리는 1920년대 후반부터 전통화단에서 書와 四君子는 비전문적이며 순수예술이 아니므로 書와 畵를 별개의 것으로 취급해야 한다고 주장한 것¹³⁾과는 정반대되는 것이었다.

서와 사군자가 지닌 근대적인 조형성에 대한 주목에서 시작된 수목화에 대한 김용준의 관심은 이후 '조선적인 회화'에 대한 규명에서 점차 구체화된다. 김용준은 조선적인 회화의 참된 정서는 '고담한 맛'으로¹⁴⁾ 이러한 정서를 가장 잘 구현한 회화는 조선시대의 회화라고 주장하였다. 즉 그는 "조선 회화의 고전을 찾는다면 역시 이조회화를, 잊을 수 없는 전통적인 면모를 찾으려 해도 역시 이조회화를 보는 수밖에 없다."고 하여 조선시대 회화 전통의 계승을 통해 조선적인 회화를 이루고자 했던 것을 알 수 있다.¹⁵⁾ 그리고 구체적으로 그가 제시한 조선적인 회화의 典範은 작가의 주관성과 수목의 표현력이 강조된 조선시대 문인화였다. 김용준의 이러한 생각은 그가 식민지 시대 장식적인 색채를 중시한 인물화보다 수목과 필치를 강조한 산수화를 더 높이 평가한 데에서 잘 드러난다. 일례로 그는 청전 이상범의 수목산수화를 평하면서 옛날 서당

취미를 연상하게 되거나 혹은 도포자락을 길게 늘인 선 비님을 만난 듯한 순수한 조선적인 감정을 느낄 수 있다고 하였다.¹⁶⁾

원래 서양화가였던 김용준은 자신의 이러한 논리를 스스로 형상화하기 위하여 전통화가로 전향하였다. 그는 화보풍의 산수화나 괴석도, 문방사우도, 난초나 매화 등을 즐겨 그렸는데 그가 그린 〈수선화〉(圖 2)도 동양적인 정신을 대변하는 소재로 여겨지는 수선화와 괴석을 소재로 하고 있다. 갈필과 습필을 함께 사용하여 필선이 두드러지는 것이 이 그림의 특징이며 괴석에서 볼 수 있는 수목의 풍부한 변화나 절제된 담채의 사용 등은 일본화의 영향을 받은 조선미전 출품작들과 대조를 보인다. 특히 김용준은 화면 오른쪽에 제발을 넣어 문인화의 書畵同源論을 충실히 따르고자 하였음을 알 수 있다.

광복 이후 김용준은 민족 회화의 전통과 특질에 대한 여러 편의 글을 통해 문인화가 지닌 수목의 표현력을 계



圖 2. 김용준, 〈수선화〉, 1940년대

13) 李漢福, 「東洋畵 漫談」, 『東亞日報』 (1928. 6. 23~6. 25).

14) 金塔俊, 「繪畵로 나타나는 鄉土色의 吟味」, 『東亞日報』 (1936. 5. 3).

15) 金塔俊, 「傳統에의 再吟味」, 『東亞日報』 (1940. 1. 14).

16) 金塔俊, 「靑田 李象範論」, 『文章』 (1939. 9), p. 165.

승하자고 주장하였다. 그는 조선미술의 특질은 '典雅하고 溫順하며 純白함'이며 '線條를 중심으로 한 餘裕의 美'로서 그 가운데서도 선을 중심으로 이루어진 문인화는 상징성과 정신성이 강하다고 주장하였다.¹⁷⁾ 나아가 보다 구체적으로 그는 수묵과 담채의 표현을 과학적으로 해부하고 재음미할 것을 주장하였다.

끈적끈적한 유채와 모지라진 브러쉬로 형겅쪽에 척척 칠을 붙이는 마치 토역꾼이나 하는 직업같은 油畫만이 그림인 줄 아는 오늘날 얽은 仙紙와 흥청거리는 洋豪長鋒과 水墨과 淡彩로서 너무나 비현대적인 것 같은 詩情的인 그림 - 동양 수묵화의 까무라져 가는 운명을 생각할 때 민족과 풍토와 기질과 전통이 한꺼번에 암흑의 구렁텅이로 거꾸로 박히는 듯한 느낌을 지울 수가 없다. ...단순한 듯한 수묵담채화의 세계가 얼마나 무궁무진하게 전개될 가능성이 있다는 것을 보여주어야 한다.¹⁸⁾

전통회화의 특질이 담담하고 서정적인 수묵화에서 드러난다는 김용준의 주장은 광복 이후 전통회화 중 초상화와 풍속화의 리얼리즘 정신으로 돌아갈 것을 주장한 윤희순¹⁹⁾이나 1930년대 말부터 필선을 중요시하는 회화는 사실성이 부족하므로 현대 동양화는 선과 색이 함께 조화를 이루어야 한다는 이여성의 주장²⁰⁾과는 대조를 이룬다. 윤희순의 이른 타계(1946년)와 이여성의 월북으로 인하여 이들의 주장이 별다른 호응을 얻지 못한 데 반해 김용준은 서울대학교의 교수로 재직하면서 전통회론과 한국미술사 강의를 통하여 자신의 문인회론을 학생들에게 가르쳤고 그의 문인회론은 채색화에 대한 한국화단의 거부감과 수묵을 사용하고 필선을 중요시하는, 창작과정에 곧바로 적용될 수 있는 구체적인 방법론으로 인해 쉽게 영향을 끼치게 되었다. 앞에서 살펴본 것처럼 1949년 제1회 국전 동양화부 출품작들에서부터 수묵의 사용은 두드러지게 나타났는데 그는 이 전시회에 출품된 작품들에 대한 평에서 수묵과 필선을 강조하는 이러한 경향에 주목하고 수묵화가 서세옥을 비롯한 서울대학교 학생들 사이에서 확산되어 가고 있음을 긍정적으로 평가하였다.

17) 金塔俊, 「光彩나는 傳統」, 『서울신문』 (1947. 8. 9).

18) 金塔俊, 「淡彩의 神秘性 - 月田 張遇聖의 個展을 보고」, 날짜 미상. (장우성이 간직하고 있는 신문 스크랩에 실린 자료이다.)

19) 尹喜淳, 「造形藝術의 傳統과 그 繼承發展의 問題」, 『朝鮮美術史研究』 (서울신문사, 1946). (동문선, 1994). p. 210. 尹喜淳은 南宗文人畫는 文氣를 돈우어서 예술정신을 높여주었다고 일정한 의미를 부여하면서도 現實探究에서 遊離하여 회화의 事實性을 배제하였다고 비판하였다. 따라서 그는 광복 이후 한국화가 나아가갈 길로 조선시대의 文人水墨畫의 높은 정신성과 동시에 風俗畫와 肖像畫의 寫實主義를 제시하였다.

20) 李如星, 「鑑賞法 講座 - 東洋畫科」, 『朝鮮日報』 (1939. 4. 15~21). 이여성은 이 글에서 전통 동양화는 사생을 하지 않고 臨模나 혹은 순간적인 기억에 의하여 그림을 그렸기 때문에 線 그 자체만 볼 때는 가치가 있기도 하지만 회화성은 얻기 힘들었다고 평가하였다. 따라서 現代의인 東洋畫는 '現實의 感覺'을 살리기 위해 이전의 線條 위주의 화면에서 色과 線이 조화를 이루는 화면으로 변모해야 한다고 주장하였다.

장우성씨의 〈탄금〉²¹⁾은 이번 전람회의 큰 수확이었다. … 氏는 從來의 日本畫의 領域에서 완전히 脫殻하였다. 日本畫의인 印象을 주기 쉬운 胡粉의 濫用도 없고 日本畫 線條의 無氣力하고 抑揚을 잃은 그러한 線條도 없고 衣文의 處置, 體軀의 暈染, 結構의 虛實, 賦彩의 淡雅, 그리고 落點運劃이 모두 그 자리를 얻었다. … 이 畫風은 벌써 그 訓導를 받고 있는 徐世鈺, 朴魯壽 외 몇몇 新進들에게도 影響을 던지고 있거니와 앞으로 우리나라의 水墨畫는 반드시 이러한 길로 걸어가야 될 것이요, 이러한 일이야말로 日本色도 逐出하는 唯一한 길이 될 것이다.²²⁾

지금까지 살펴본 것처럼 광복 이후 일본화에 대한 대안으로서 김용준은 수묵에 주목하였고 수묵을 위주로 한 문인화를 전통 회화의 주류로서 제시하였다. 한편으로 김용준이 식민지 시대 처음 사군자와 서예에 관심을 기울이게 된 이유가 바로 수묵과 강한 필선에서 서구 표현주의와 유사성을 발견하였기 때문인 데에서도 알 수 있듯이 광복 이후 그가 수묵의 표현 가능성을 역설한 것은 수묵이 지닌 풍부한 현대적인 조형성 때문이었다고 할 수 있다. 따라서 문인화에 대한 김용준의 논의는 전통지향적인 성격을 띠고 전통 미학으로 눈을 돌리는 계기를 마련해주기도 하였지만, 한편으로는 수묵을 통해 표현주의를 비롯한 서구 현대미술이 적극적으로 추구될 수 있는 가능성을 열어주는 역할을 한 것으로 평가될 수 있다. 그의 주장이 가지는 後者의 성격은 이후 1950년대 중반부터 한국화의 현대화를 추구한 작가들에 의해서 보다 구체화되어 서구 추상회화가 문인화와 결부되어 이해되는 토대를 마련해주었다고 할 수 있다.

Ⅲ. 한국화단의 추상회화에 대한 논의의 전개

1950년대 중반에 들어서면서 한국화단에는 국전을 무대로 수묵산수화와 수묵인물화의 몇몇 획일적인 작품 경향만이 유행하는 데에 대한 비판이 제기되면서 점차 새로운 흐름이 나타나기 시작하였다. 이러한 흐름은 서양화단에서 활발하게 수용되고 있던 서양 현대미술의 영향을 받아 본격화 되어 한국화에서도 국제적인 미술로 부터의 고립에서 벗어나 현대화를 추구해야 된다고 주장하였다. 그리고 이러한 주장과 함께 서양 추상회화의 성격을 규명하고자 하는 논의가 한국화가들 사이에서 활발하게 이루어지기 시작하였다.

한국화의 현대화를 주장하던 작가들은 주로 광복 이후 '친일작가'로 지목되어 국전 등에서 배제되었던 작가들이었다. 이들은 획일적인 국전 아카데미즘을 비판하면서 시대정신을 구현한

21) 이 작품은 제1회 국전에 대한 다른 기록들을 근거로 볼 때 제목이 〈懷古〉임을 알 수 있으며 김용준의 착오로 여겨진다. 김용준의 평문과 함께 실린 작품 사진에도 역시 제목이 〈懷古〉로 명시되어 있다.

22) 金瑑俊, 「民族的 色彩 胎動 - 全體의으로 沈滯低廻」 (1949). 일간지와 날짜미술.

새로운 회화의 창조를 요구하였다. 국전에 비판적이었던 작가들은 '현대 한국화의 모색'과 '시대적 예술의 개척'이라는 목적²³⁾ 아래 1957년 白陽會를 결성하고 反國展運動의 구심점 역할을 하였다. 백양회는 국내미술단체로는 최초로 서울의 중앙전 이외에 국내 지방전과 해외전, 일반 공모전의 개최를 시도하여 화단에 다양한 활기를 불어넣고자 하였다. 특히 이들은 백양회의 해외 전시회에 식민지 시기부터 일반적으로 사용되던 '동양화'라는 용어대신 '한국화'라는 명칭을 처음으로 사용하여 '한국화'란 명칭에 대한 논의가 제기되는 계기를 만들기도 했다.²⁴⁾ 이러한 단체전 외에도 1950년대 수묵화의 새로운 경향을 모색하던 화가들이 개인전을 통해 자신들의 조형적 실험을 개인전을 통해 활발히 발표하여 기존 화단의 큰 관심을 불러일으키기도 하였다.²⁵⁾

국내에서 활동 영역이 점차 다양해져 가는 것과 동시에 한국화가들의 국제 회화에 대한 관심도 높아졌다. 특히 백양회가 해외전을 계획한 이후 구체화되어 개개의 작가들이 해외전시회에 출품하기 시작하였으며 이러한 움직임은 1960년대에 들어서면서 더욱 활발해졌다.²⁶⁾ 한편 이응노와 같은 한국화가가 유럽으로 유학을 가는 경우도 나타났다. 이러한 상황들은 결국 한국화가들이 국제적인 미술사조와의 활발한 접촉을 통해 새로운 한국화를 수립하고자 한 화단의 경향을 반영하는 것이었다.

한국화가 시대적인 조류에 부응해야 한다고 주장하던 작가들은 시대성을 반영하는 세계적인 표현양식으로 서구의 추상회화를 제시하였다. 이들은 "지금은 抽象藝術의 盛行이 세계적인 한 개의 風潮로 되어있는 이상 비단 우리만이 케케묵은 깊숙한 상아탑 속에 앉아있기만 할 수는 없다."²⁷⁾고 하여 추상회화를 지역과 시대를 초월하는 보편적인 회화로 인식하고 이를 수용할 것을 역설하였으며 앵포르멜이 수용되면서부터는 한국화가들도 "앵포르멜 작가들이 하

23) 金靑江, 「白陽會 1回 巡迴展을 마치고」, 『東亞日報』 (1959. 2. 11).

24) 이들은 자신들의 새로운 화풍을 '現代 韓國畫', '現代東洋畫', '新東洋畫', '國畫' 등으로 불러 기존의 동양화와의 차별성을 부각시키고자 하였다. 金永基, 「東洋畫보다 韓國畫를」(上)(下), 『京鄉新聞』, 1959. 2. 20~21 : ____ , 「開拓되는 現代韓國畫」, 『東亞日報』 (1956. 5. 16). : ____ , 「現代 東洋畫의 性格-時急한 韓國國畫의 成立」, 『서울신문』 (1954. 8. 5).

25) 당시 열린 개인전 중 화단에 큰 관심을 불러일으킨 대표적인 전시회로 金基昶, 朴峽賢의 夫婦展, 1953년부터 1958년까지 4회에 걸쳐 열린 李應魯의 개인전, 1955년 5월 13일부터 20일까지 동화백화점 화랑에서 열린 金永基의 개인전, 1959년 11월 15일부터 11월 20일까지 동방문화회관에서 열린 成在休의 개인전 등이 있다.

26) 한국화가로는 최초로 1958년 유네스코 미국위원회가 샌프란시스코에서 주최한 《東西美術展》에 김영기, 성재휴가 참가하였으며 역시 같은 해에 뉴욕의 월드 하우스 갤러리에서 《한국현대회화전》이 열려 김기창, 박래현, 이응노, 장우성, 박노수, 김영기, 이석우, 성재휴, 배림 등이 출품했다. 1962년의 《사이공 국제전》에 서세옥, 민경갑, 박노수, 박래현, 이종상이 출품하였으며 1963년에는 《상 파울루 비엔날레》에 서세옥과 김기창이 초대되었다.

27) 金基昶, 「現代東洋畫에 대한 所感」, 『서울신문』 (1955. 5. 18).

는 일이 서구에서 화제가 되고 있듯이…전통의 억압에서 탈피해야”²⁸⁾ 하였다.

이들은 서구 추상미술이 가진 이와 같은 보편성을 근거로 동양의 전통적인 문인화의 세계 역시 서양의 추상회화와 동일하다고 이해하였다. 즉 寫意에 토대를 둔 문인화의 조형정신을 서구 추상회화의 주관주의와 동일하다고 파악함으로써 전통적인 문인화가 서구 추상회화에 상응하는 현대성을 지녔으며 문인화의 계승을 통해 현대성에 대한 한국화의 요구를 충족시킬 수 있다고 이해한 것이다.

수묵과 서법적인 필획을 강조하는 문인화에서 서구 현대미술에서 볼 수 있는 현대적인 조형성을 발견할 수 있다는 이러한 논리는 앞에서 살펴본 바와 같이 이미 식민지 시대부터 김용준이 주장한 것이다. 나아가 1950년대에 서구 추상회화의 수용을 주장했던 한국화가들의 논의에서도 일관되게 나타나는 특징이다. 장우성은 “現代 人類文化的 歸趨가 客觀的 寫實主義의 倦怠에서 차츰 理想主義의 憧憬으로 轉換하는 단계”에 있으며²⁹⁾ 이러한 이상주의로의 전환은 곧 남중문인화로의 접근을 의미한다고 하였다.³⁰⁾

원래 동양화는 寫實主義가 아니고 表現主義와 超現實的 主觀의 세계를 전개하는 것이 동양화의 정신이다. …현대미술 사상의 主流가 되어 있는 抽象主義 회화이념에 있어서 그 主知主義의 構成과 唯美的 單純化的 構成성은 印象派 이후 野獸, 立體, 超現實 등 諸各派를 거처온 오늘에 있어서 서양회화예술의 새로운 前衛로 등장했거니와 이 文化史的 觀點에서 본 客觀主義에서 主觀主義로, 模倣再現에서 創作構成으로 變遷한 현대 서양화의 발전 경로는 결국 동양화의 唯心主義的 根本 理念과도 접근하는 것이다.³¹⁾

서양의 모더니즘 미술이 동양 전통회화의 세계를 지향하고 있으며 따라서 전통 문인화에서 현대 서양미술의 특징을 볼 수 있다는 논리는 식민지 시기 김용준의 글을 떠올리게 한다.

백양회의 중심인물로서 ‘동양화’ 대신 ‘한국화’란 용어를 사용할 것을 적극적으로 주장하였던 晴江 金永基(1011~) 역시 문인화와 서양 모더니즘을 동일한 회화양식으로 이해한 대표적인 작가이다.

그는 전통 문인화의 詩나 題跋이 생략되고 寫意性 혹은 ‘印象的’인 화풍이 강조된, 그림만 남은 문인화를 現代의인 ‘新文人畫’라고 하였다.³²⁾ 그리고 이렇게 시나 제발이 빠진 채 회화만 남은 新文人畫는 세잔는 이후 서양 표현주의와 유사하게 발전되어 갈 것이라고 주장하였다.³³⁾

28) 朴魯壽, 「新東洋畫를 위한 摸索」, 『東亞日報』(1958. 2. 13).

29) 張遇聖, 「現代 東洋畫의 歸趨」, 『서울신문』(1955. 6. 14).

30) 張遇聖, 「藝術의 創作과 理念」, 『京鄉新聞』(1955. 10. 12).

31) 張遇聖, 「東洋文化的 現代性」, 『現代文學』(1955. 2), p. 33.

32) 金晴江, 「東洋의 文人畫 藝術論」, 『思想界』(1958. 3), pp. 74~75.

나아가 김영기는 서양의 인상주의 이후의 모든 추상회화는 문인화의 書法的인 표현방법을 서양의 재료로 나타내고자 하는 '東洋畫해가는 西洋畫'로 규정하였다.³⁴⁾ 곧 서양의 현대미술과 동양의 문인화는 서로 근접하고 있으므로 서양 현대미술을 수용하는 것은 동양 문인화를 계승하는 것이라는 논리가 성립되는 것이다. 문인화에서 서양 표현주의와 동일한 현대적인 조형성을 발견할 수 있다는 김영기의 소위 新文人畫論은 앞서 언급한 金瑢俊이나 張遇聖의 논지와 같은 맥락임을 알 수 있다. 마찬가지로 현대 서구 미술사조를 적극적으로 수용하였던 金基稔이 미로나 피카소, 마티스 등 서구의 작가들이 전통 동양회화의 線과 餘白이라는 독특한 표현형식을 이용하여 현대 추상회화를 이룬 것처럼 한국화의 현대화 역시 전통회화가 지닌 현대성을 다시 음미함으로써 이루어질 수 있다고 주장한 것 역시 동일한 논리적 토대 위에서 나온 것이라고 할 수 있다.³⁵⁾

이와 같이 서양의 추상회화와 전통 문인화는 동일한 표현양식을 지녔다는 한국화가들의 인식은 비단 한국화단뿐 아니라 1950년대 한국 미술계 전반에 과급되어 있었다.

金秉驥는 한국미술의 조형적 특질이란 다름아닌 리드미칼한 線條인데 지금까지는 이러한 線條에 대하여 西歐的인 視覺에서만 해석하여 조형요소로서는 불충분하다고 여겨왔다고 하였다. 그러나 "특히 西歐的인 合理主義가 非合理主義的 領域으로 轉換되는 오늘의 狀況에서...限定된 空間에서 無限空間으로, 幾何學的인 面的 抽象에서 非幾何學的인 筆勢의 抽象으로 바뀌어져 가고 있다"고 주장하였다.³⁶⁾ 李慶成 역시 "西洋作家들이 東洋의 것을 추구하고 東洋作家들은 西洋의 것을 추구하는 사이에 어느새 混和되어 남은 것은 傳統과의 對位問題뿐"³⁷⁾ 이라고 하였다. 1950년대 당시 비교적 활발한 평론활동을 하던 이들의 이와 같은 인식은 당시 화단 전반의 분위기를 대표하는 것이었다.

그러나 서양과 동양의 회화가 동일한 회화양식이라는 이러한 시각은 어디까지나 서양 추상회화의 시각에서 동양 전통문인화의 양식적인 측면만을 이해한 것으로 볼 수 있다. 예를 들어 전통적인 동양의 문인화에서 볼 수 있는 서법적인 필획과 서구 추상회화의 격렬한 필치는 서로 구별되는 것으로 생각한다. 문인화는 객관적인 대상을 그대로 재현하기 보다는 대상을 통해 문인들의 감흥과 정취를 표현하는 데에 보다 의미를 부여하였고, 따라서 일체의 굳더더기

33) 김영기, 위 글, p. 79.

34) 金永基, 「接近하는 東西洋畫」, 『朝鮮日報』(1955. 12. 10).

35) 金基稔, 「현대 동양화에 대한 소감」, 『서울신문』(1955. 5. 18).

36) 金秉驥, 「傳統과 現代性的의 調和」, 『서울신문』(1960. 1. 15).

37) 좌담회, 「미술인의 당면과제」, 『신미술』 제2호(1956. 11), p. 27. 이 좌담회에 참석한 사람들은 金重業, 李慶成, 千鏡子, 金秉驥, 金永周 등이었다. 동·서양미술이 서로 접근하고 있다는 인식은 이 좌담회에 참석한 미술인들 사이에서 공감대를 형성하고 있었다.

를 제거하고 꼭 필요한 만큼의 붓질로 대상의 중요한 부분만을 표현하고자 하였다. 그림의 붓질에서 서예적인 상태를 추구하는 이러한 형식은 간결하고 소박한 분위기를 중시하는 문인화의 경향 속에서 애용되었으며 서화동원론이나 서화일체의 풍조 위에서 이해될 수 있는 것이다.³⁸⁾ 이렇듯 문인화는 객관적인 대상의 묘사 자체를 부정하지 않는 반면 서구 추상회화는 객관적인 대상의 존재 자체를 필요로 하지 않고 작가의 주관적인 의식세계가 주된 작품 창작의 근원이 된다. 그리고 작가의 감정을 있는 그대로 드러내는 표현성 강한 필치가 강조되는 것이다.

문인화와 서구 표현주의의 필획이 지니는 이러한 차이점을 고려하지 않고 외형적인 형식의 유사성에만 주목하여 이들 회화양식을 동일시한 것은 1950년대 한국화가들이 서양 추상회화를 수용하면서도 전통 문인화를 계승한다는 논리를 내세우고자 한 것으로 보인다.

이러한 성격은 문인화의 寫意性을 서양 추상회화적 관점에서 파악한 顧庵 李應魯에서도 드러난다. 그는 1956년 일반 독자들을 위해 동양화 감상의 입문서격인 『東洋畫의 鑑賞과 技法』을 저술하였다. 이응노 자신의 작품 세계를 설명하는 데에 상당부분을 할애하고 있는 이 책에서 그는 자신의 작품 경향을 초기의 문인화, 제2기의 寫生 중심, 그리고 현재는 寫意를 중심으로 현대동양화 모색기로 나누었다.³⁹⁾ 이응노가 현대동양화에 대한 모색기로 구분한 시기는 그가 1958년 프랑스로 떠나기 이전까지로, 아무럼 그의 화풍은 대상에 대한 자세한 묘사보다는 자유로운 필선과 강한 먹을 통해 붓과 수묵의 표현 효과 자체를 강조한 것이었다. 이응노는 이러한 자신의 작품들을 寫意를 추구하는 작품이라고 설명하였으며 半抽象畫라고 정의하였다.⁴⁰⁾

半抽象畫란 이응노가 정의한 바에 의하면 寫生과 寫意가 일치된 그림으로 寫意=抽象이라는 그의 인식을 보여주는 용어이다. 다시 말해 대상에 대한 사실적인 묘사에서 출발하기는 하지만 대상을 그대로 재현하기 보다는 대상이 지닌 이미지는 존속시키기 위하여 형태를 단순화하면서 작가의 주관적인 조형의도를 더 강조하는 그림이라는 뜻이다. 이응노 역시 사의를 강조하는 문인화와 추상회화를 동일한 논리를 지닌 회화양식으로 이해하였으며 따라서 뛰어난 전통 문인화에서 “오늘날 소위 모더니크하다고 떠드는 그림의 모습을 여기서 발견할 수 있다.”고 주장하였던 것이다.⁴¹⁾

38) 홍선표, 「朝鮮 末期 閭巷文人들의 회화활동과 창작성향」, 『朝鮮時代 繪畫史論』 (문예출판사, 1999), pp. 356~357.

39) 李應魯, 『東洋畫의 鑑賞과 技法』 (문예출판사, 1955), p. 10.

40) 이응노, 위 책, p. 43.

41) 이응노, 위 책, p. 32.

그러나 문인화의 서법성에 대한 논의에서와 마찬가지로 문인화의 사의와 서양 추상회화의 추상은 서로 다른 개념으로 여겨진다. 조선시대 문인화에서 드러나는 사의는 대상물의 재현보다 작가 자신의 마음의 표출을 더 중요하게 여기지만 자신을 둘러싼 객관세계 자체와 전통적인 인식체계를 부정하고 개인의 독자적인 감정을 더 중시하는 서양의 표현주의와는 다르다.⁴²⁾ 즉 전통회화의 사의는 어디까지나 그려진 대상을 통해 탈속이나 은일과 같은 문인들의 격조높은 인품을 드러내고자 하기 때문에 사물의 구체적인 형상 자체를 거부하지 않는다. 따라서 대상의 사실적인 재현에 반대되는 개념으로서의 이응노의 '사의'는 전통적인 문인화에서 나온 개념이라기 보다는 서양 현대회화의 시각에서 파악한 '추상'에 더 가까운 개념이다.

이와 같은 문인화에 대한 자의적인 해석은 문인화의 회화관에 대한 이해에서도 보인다. 김기창은 문인화의 서법적인 필치가 지닌 현대적인 조형성은 강조하면서도 전통 문인화가 “유생들의 붓장난이나 … 개인취미의 풍류적 완상물로 즐기기 위한 모방 이외에 딴 의미가 없었고 … 예술적 가치있는 그림이 나오지 못하게 하였다”고 하여 문인화의 유희적 회화관을 비판하였다.⁴³⁾ 이러한 태도는 결국 서화일치사상이나 사의와 같은 문인화의 회화관에 대한 이해 없이 그 형식적인 특징만을 중요시하였기 때문에 나오는 결과이다. 즉 문인화는 직업화가 대상의 객관적인 형태 묘사에 매달리는 것과 달리 어디까지나 창작의 주체인 문인들의 자기 만족적인 행위의 산물이란 회화관에서 배태된 것이며 이 과정에서 작가의 내면, 즉 사의가 중요시된 것이다. 그럼에도 불구하고 김기창이 문인화의 회화관을 부정시하면서 문인화의 서법적인 필치를 강조한 것은 형식적인 측면에서만 문인화의 계승을 주장하는 모순된 태도를 보이는 것이다.

이와 같이 1950년대 한국화의 현대화를 추구하였던 작가들은 서양 추상회화를 사의와 서화일치론을 바탕으로 한 문인화와 동일한 회화양식으로 이해하였다. 서로 상이한 두 회화를 형식적인 유사성에 주목하여 동일시한 것은 서양 추상회화를 수용하면서도 전통 문인화의 주관주의적인 조형정신을 계승한다는 논리를 내세우고자 하였기 때문일 것으로 생각된다. 그리고 그 바탕에는 서양 추상회화가 동양 전통 문인화의 형식을 수용한 '東洋畫해가는 繪畫'로서 지역과 시대를 초월하는 보편적인 회화라는 인식이 깔려 있었다. 이들은 서양 추상회화의 이러한 보편성을 강조하고 구체적으로는 서양 추상회화의 주관주의와 강한 필치를 전통 문인화의 사의 및 서법성과 동일하다고 주장하여 한국화단에서 서양 추상회화를 수용할 수 있는 논리적 바탕을 마련한 것으로 생각된다.

42) 洪善杓, 위의 글, pp. 349~355.

43) 金基稔, 「山水畫가 아닌 東洋畫를」, 『서울신문』 (1959. 2. 8).

IV. 1950년대 한국화의 수묵추상적 제경향

1950년대 한국화가들이 서양 추상회화에서 전통 문인화의 주관주의와 서법적인 필치를 발견할 수 있다는 인식은 작품 경향에도 직접 영향을 미쳤다. 1950년대 수묵추상적 경향은 서양 추상회화를 수용하면서 비롯되었다. 그러나 서양 미술사조를 직접적으로 수용했다기 보다는 한국의 서양화단에서 유행하고 있던 현대 미술을 재수용했다고 할 수 있다. 따라서 당시 한국화의 새로운 경향에는 한국 서양화단에서 수용되었던 여러 가지 미술사조가 혼재되어 있었다. 입체주의적, 미래주의적, 추상표현주의적 경향과 같은 1950년대 한국화의 다양한 수묵추상적 경향들이 공통적으로 지니는 특징은 대상에 대한 재현보다는 주관적인 표현을 중요시하고 강한 필획을 강조하는 것이었다. 이러한 특징은 앞서도 살펴보았듯이 이들 경향들이 서구 추상회화 중에서 전통 문인화와 유사한 조형성에 주목하였기 때문으로 여겨진다.

1) 입체주의적 경향

수묵화의 새로운 흐름은 입체주의적 경향을 수용한 데에서 비롯된다. 입체주의적 경향을 수용한 것은 1950년대 중반까지 한국 서양화단에서 입체주의가 유행한 것과 관련이 있다. 서양화단의 영향 아래 半추상적인 화풍들이 한국화에서도 나타나기 시작한 것이다.

입체주의의 경향을 드러내는 초기의 예로 볼 수 있는 작품은 金基稔의 1952년작 〈복덕방〉



圖 3. 김기창, 〈복덕방〉, 1953년. 종이에 수묵담채, 100×78cm, 개인소장

(圖 3)이다. 무대장치와 같은 기와 집을 배경으로 원과 기둥으로 이루어진 나무와 눈, 코, 입 등이 생략된 인물은 극히 단순화되어 있으며 의복의 표현 역시 굵은 직선을 사용하여 기하학적인 도형으로 단순화되어 있다. 이러한 기하학적인 단순화는 대상을 기하학적인 입체들의 집합으로 이해한 서양 입체주의의 영향 때문이라고 할 수 있다. 그러나 서양 입체주의와는 달리 대상을 단순히 기하학적으로 단순화시킨 데 불과



圖 4. 김기창, 〈群像〉, 1957년, 종이에 수묵, 135.5×69cm, 개인소장

하며 멀리 있는 집에서 알 수 있듯이 전통적인 공간감은 여전히 남아 있다. 이러한 경향은 입체주의의 영향을 받은 한국의 서양화에서도 동일하게 나타난다. 즉 김기창은 서양의 입체주의 보다는 한국 서양화단의 입체주의 경향을 간접적으로 재수용했음을 알 수 있다.

이와 같은 입체주의적 경향을 바탕으로 김기창은 점차 동적인 구성과 속도감있는 필선을 강조하는 방향으로 나아갔다. 그의 1950년대 후반기의 작품들인 〈農樂〉, 〈群馬〉, 〈鬪牛〉 등은 소재 자체가 격렬한 움직임을 보여주는 대상이 주를 이루며 역동적인 필치가 강조되고 있다. 1957년에 그린 〈群像〉(圖 4)은 〈복덕방〉과는 달리 배경을 생략하여 굵고 활달한 필선이 더욱 두드러지는데 중첩된 인물의 표현과 과장된 굴절, 단순화된 인물의 형태는 입체주의의 영향을 여전히 보여주고 있다. 그러나 강렬한 선묘의 빠른 처리는 직관적인 느낌을 자아낸다. 대상을 구획해주던 선에서 점차 선 자체의 조형성이 부각되기 시작한 것이다.

이러한 김기창의 필선에 대해서 당시 비평가들은 “革新의 契機를 건잡고자 現代 造形理念과 交流하여 비록 形式에 依據한 方法을 擇하였으나 한편으로 罔연히 동양화의 전통형과도 호응하고 있는 것으로 이를테면 雲甫의 作品은 그 태반이 書畫同源의 古代의 線條에 의한 論理的인 解釋을 바탕으로 하고 있다.”고 하여 1950년대 당시 문인화의 서예성을 현대적으로 되살려 낸 것으로 평가되고 있었음을 알 수 있다.⁴⁴⁾ 김기창 스스로도 자신의 이러한 작품에 대해서 입체주의의 수용이라기보다는 전통회화의 계승이라는 측면을 더욱 강조하였다. 즉 앞에서도 살펴보았듯이 피카소, 마티스 등의 작품이 동양회화를 수용하여 이루어진 것이기 때문에

44) 金永周, 「革新에의 抵抗精神 - 金基稔·朴峽賢 夫婦展評」, 『韓國日報』(1956. 5. 26).



圖 5. 박래현, 〈李朝女人像〉, 1959년, 종이에 수묵담채, 180×240cm, 호암미술관 소장

입체주의를 수용하는 것이 역설적으로 서예적인 필선을 중요시하는 전통회화를 되살리는 것이라는 주장이 성립되는 것이다.⁴⁵⁾

결국 김기창에게 입체주의적 경향의 실험은 생동감있는 선 자체를 중시하는 화풍으로 나아가는 계기를 마련해 준 것이다. 이러한 김기창의 변모는 동시기에 역시 입체주의를 수용한 박래현과 대조를 보인다.

박래현은 입체주의적 면분할에 의해 장식적인 공간을 구성하는 데 치중하였다. 그녀가 1959년에 그린 〈李朝女人像〉(圖 5)은 트레이머리를 한 여인들, 백자 항아리, 三足鳥와 같은 전통적인 모티프를 사용하였는데 현실장면이 아닌 관념적인 주제 때문인지 김기창과는 달리 공간감을 찾아볼 수 없다. 오히려 평면성이 강조되어 있는데 색면과 색면의 경계를 김기창처럼 투박한 필선으로 처리하기 보다는 하얀 경계선을 그대로

남겨 두고 있고 이러한 흰 선들로 인해 매우 장식적인 느낌을 받는다. 즉 김기창과 달리 박래현은 입체주의를 통하여 형태의 왜곡과 장식적인 화면구성으로 나아간 것이다.

이들 작품처럼 적극적이지는 않지만 입체주의적 경향을 부분적으로 보이는 작품이 金永基의 〈古都의 印象〉(圖 6)이나 〈慶州의 印象〉, 서세옥의 〈暈月の 章〉, 〈밤과 부락과 후조〉(圖 7)이다. 김영기가 1955년에 그린 〈고도의 인상〉은 작가 스스로 고분은 반원으로, 고분을 둘러싼 나무들은 빗살 모양으로, 그리고 바람은 갈짓자 모양으로 단순화 시키고자 노력한 작품이라고 설명하였다.⁴⁶⁾ 이러한 기하학적인 단순화는 서세옥의 그림에서도 마찬가지이다. 〈운월의 장〉의 나무나 사각형의 인물, 〈밤과 부락과 후조〉의 나무와 삼각형의 새들에서 입체주의의 영향을 어느 정도 감지할 수 있다.

당시 화단에서 김영기의 이러한 화풍에 대해서 그가 추구한 동서양미술의 융합을 보여주는 것이라는 평이 있었는데⁴⁷⁾ 아마도 이때의 서양미술양식이란 입체주의적 경향일 것이다. 물론

45) 주 35)와 동일.

46) 『晴江 金永基 畫集』 (예경출판사, 1989), p. 32.

47) 아더.J 맥테거트, 『東西洋의 手法綜合』, 『東亞日報』 (1955. 5. 19).



圖 6. 김영기, 〈古都의 印象〉, 1955년, 종이에 수묵담채, 81×63cm, 개인소장



圖 7. 서세옥, 〈밤과 부락과 후조〉, 1956년 제1회 한국미술가협회 출품작

이렇듯 대상을 기하학적으로 단순화하는 방식은 입체주의의 원래 조형방식과는 거리가 멀다. 입체주의가 원래 추구한 대상의 기하학적인 분석은 多視點에 의해 대상을 기하학적인 입체들의 집합으로 이해한 것이기 때문이다. 김영기나 서세옥과 같은 1950년대 한국화가들의 작품에서 입체주의의 영향이 이와 같이 형태의 기하학적인 단순화로 나타나는 것은 당시 한국 서양화단의 흐름과도 유사한 것이다.

김영기의 1950년대 작품을 광복 이전의 그의 작품과 비교해 보면 강한 필선이 두드러지는데 이러한 필선의 추구는 광복 직후부터 나타난다. 그가 1948년에 그린 〈향가일취〉(圖 8)는 수세미의 잎사귀와 넝쿨을 투박한 먹선으로 그려 풍성한 농담의 변화를 보여주고 있으며 작은 꽃들의 노란색 담채가 다양한 묵색과 어울려 활달한 생명감을 보여 주고 있다. 김영기의 〈향가일취〉는 그가 1920년대 북경에서 배운 오창석, 제백석의 신문인화의 영향을 보여준다. 즉 잎사귀의 표현에서 담묵을 칠한 후 그 위에 투박하게 그은 먹선이나 거칠은 넝쿨의 표현, 줄기의 끝과



圖 8. 김영기, 〈鄉家逸趣〉, 1948년, 종이에 수묵담채, 90×170cm, 국립현대미술관 소장

땅이 잇닿는 부분을 단순한 몇개의 점으로 표현한 점 등에서 그 영향을 알 수 있다. 광복 이후 일본화풍의 반성이 일어났을 때 김영기는 청대 말 상해파의 신문인화풍을 수용하여 일본화풍에서 벗어나고자 했던 것으로 여겨진다. 또 그가 상해파의 신문인화를 수용한 것은 상해파의 그림이 지닌 서예적인 강한 필선 때문일 것이다. 김영기가 입체주의 같은 서양현대회화를 수용하면서 이처럼 필선을 강조하는 경향은 더욱 강해지기 시작하였다고 볼 수 있다.

이와 같이 수묵추상운동에서 입체주의적 경향을 보이는 작품들은 입체주의의 본래 조형이념을 이해하기 보다는 기하학적으로 대상을 단순화시키는 정도에 머무르고 있다. 그 보다 이들은 입체주의를 수용함으로써 거침없고 빠른 붓질을 강조하는 표현 방식을 획득하는 데에 더욱 중점을 두었던 것으로 보인다.

2) 미래주의적 경향

1950년대 수묵추상운동에서 미래주의적 경향을 보이는 작품들은 많지 않으며 입체주의적 경향과 뚜렷한 차이를 보이지도 않는다. 그러나 이 시기에 그려진, 속도감과 역동성을 강조하는 미래주의의 성격이 두드러지는 작품들은 당시 수묵추상운동을 벌인 화가들의 다양한 조형 실험을 엿볼 수 있게 한다.

1950년대에 미래주의적 경향의 작품을 제작한 작가들로 김영기와 신성식을 들 수 있다. 이 중 김영기는 입체주의적 경향과 마찬가지로 미래주의적인 작품에서도 강한 운필을 되살리는

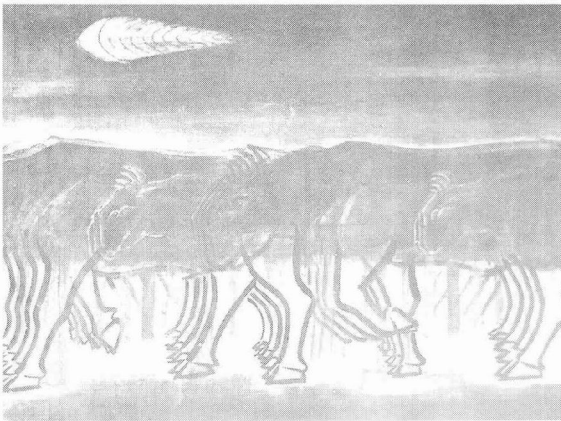


圖 9. 김영기, 〈새벽의 행진〉, 1958년, 종이에 수묵, 125×75cm, 개인소장

데에 일관되게 초점을 맞추고 있다. 1958년작 〈새벽의 행진〉(圖 9)은 작가 스스로 미국 공보관에서 본 독일 화집 속의 미래주의 작품에서 영감을 얻어 그렸다고 설명한 작품으로⁴⁸⁾ 특히 자코모 발라(Giacomo Balla, 1871~1958)의 〈뛰인 개의 움직임〉(圖 10)과 매우 유사하여 그의 설명을 뒷받침해 준다. 그런데 발라의 작품에서는 개의 다리가 거의 알아 볼 수 없지만 김영기의 작품에서는 소의 다리를 표현한 강한 필선이 역동적인 느낌을 강조하고 있다. 수많은 소들이 일으키는

48) 『晴江 金永基 畫集』(예경출판사, 1989), p. 37.

동세에 주목하여 필선을 위주로 표현하는 이러한 형식은 1955년 〈우시장〉에서 이미 나타난다. 〈우시장〉은 소 잔등을 연속적으로 그린 파도 모양의 율동적인 선을 통해 움직이는 소들이 움직이면서 일어나는 거대한 동체의 흐름을 적절히 표현하고 있다.

신성식의 〈혁명의 잔상〉(圖 11)은 4·19 다음 해에 국전에 입상한 작품으로 국전에서도 추상회화가 수용되는 등 변화의 조짐이 있었음을 보여주는 작품이다. 이 그림의 구성은 지노 세베리니(Gino

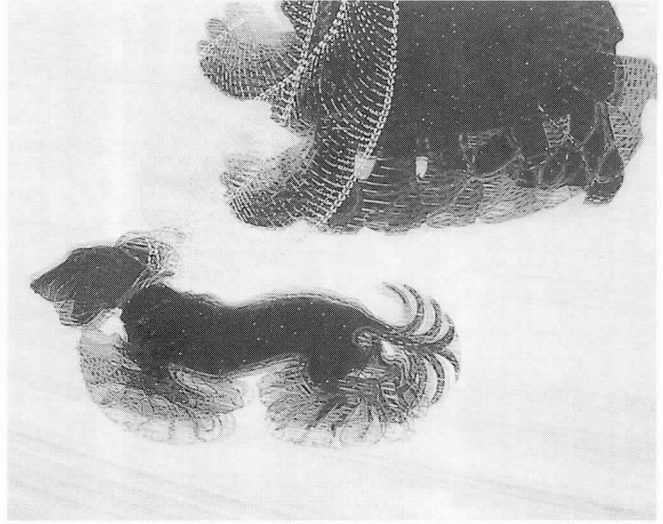


圖 10. 자코모 발라, 〈곤에 매인 개의 역동감〉, 1912년, 캔버스에 유채, 110×90cm, 버팔로 알브라이트-녹스 아트 갤러리 소장

Severini, 1883~1966)의 〈발 타바린의 動的인 움직임〉(圖 12)과 같이 입체주의의 면분할에 기초하여 무용수의 빠른 움직임을 표현하고 있다. 4·19 자체가 혁명과 전쟁 같은 역동성을 추구하는 미래주의의 성격에 적합한 주제이며 형식적으로도 운동하는 물체를 끊임없이 변형시켜 대상과 배경이 혼합되어 명확한 구별이 어려운 점 등으로 보아 미래주의 작품에 대한 어느 정도의 이해를 바탕으로 이루어진 작품으로 보인다.

이렇듯 미래주의의 영향을 뚜렷하게 보여주는 작품들 외에 권영우의 〈섬으로 가는 길〉(圖 13)처럼 시간의 동시성이라는 측면에서 그 영향을 일부 감지할 수 있는 작품도 있다. 이 작품에서 배는 기하학적으로 단순화되어 있으며 화면은 굽은 선묘로 가득 채워져 있다. 작가는 돛을 중첩시킴으로써 시간의 흐름과 동시성을 느낄 수 있게끔 의도하였으며 바람을 타고 나아가는 배의 움직임을 표현하고자 하였다.⁴⁹⁾

1950년대 수목추상운동에서 미래주의적 경향을 보이는 작품들은 많지 않다. 그러나 작가들의 다양한 성향을 보여준다는 점에서 일정한 의미를 지닐 것이다.

49) 권영우, 「체질화한 고독한 작업 - 작가와의 일문일답」, 『계간미술』 (중앙일보사, 1982, 여름), p. 143.

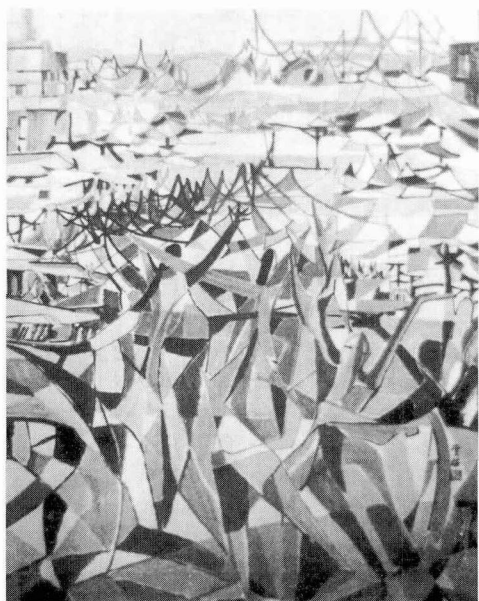


圖 11. 신성식, 《革命的 殘像》, 1961년 제10회 국전 출품작



圖 12. 지노 세베리니, 《발타바린의 動的인 상형문자》, 1911년, 캔버스에 유채, 280×400cm, 파리 국립현대미술관 소장

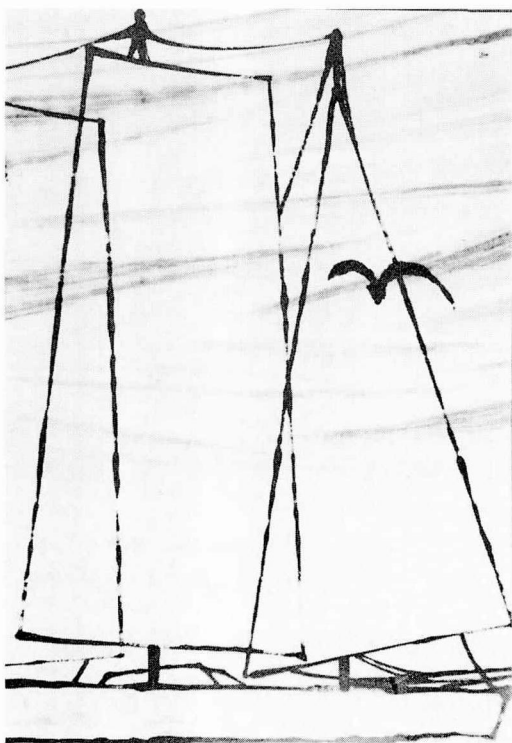


圖 13. 권영우, 《섬으로 가는 길》, 1959년 제8회 국전 출품작

3) 추상표현주의적 경향

한국에서의 앵포르멜 운동은 1950년대 후반 '反國展'을 내세우고 미술계의 전위세력을 자처한 '현대미술가협회' 작가들을 중심으로 일어났다. 1957년부터 조선일보사가 주최한 《현대작가미술전》에 박서보, 정영렬, 윤명로 등 젊은 작가들은 기존의 입체주의적 경향에서 벗어난 비정형의 추상회화들을 대거 출품하였는데 전반적으로 구체적인 형상이 완전히 사라지고 행위성을 부각시키며 서예적인 힘찬 필치를 강조하고 있었다. 이러한 필치의 강조는 동시기 한국화가들에게 전통 문인화가 지닌 서법성과 연관짓게 함으로써 한국화단에서 추상표현주의를 신속하게 수용하는 데에 중요한 역할을 하였다.

1950년대 수묵추상운동에서 추상표현주의적 경향을 보이는 작가들은 크게 두 흐름으로 나눌 수 있다. 첫 번째는 김영기, 이응노와 같이 추상표현주의 이전부터 강한 필획을 중시하는 표현 방식을 추구한 작가들이다. 두 번째 흐름은 광복 이후 전문적인 미술대학교육을 받고 성장한 젊은 작가들로서 徐世鈺, 閔庚甲, 鄭卓永, 宋英邦 등이다. 이들 젊은 작가들은 주로 서울대학교 출신들로서 김용준, 장우성의 영향 아래 추상표현주의적 경향을 보이면서도 1950년대 수묵인물화에서 볼 수 있었던 간결한 線描를 위주로 깔끔하고 고답적인 느낌을 추구하였다.

① 김영기, 이응노의 추상표현주의적 경향

입체주의나 미래주의적인 경향의 작품을 통해 필선의 효과를 추구하던 김영기는 추상표현주의의 영향을 받아서도 일관된 성격을 보여주었다. 그의 작품 〈壽如南山〉(圖 14)이나 〈百花〉(圖 15) 등은 초서체를 변형시켜 짙은 농묵으로 한번에 내리 그은 필치가 강한 인상을 준다. 壽자나 百자 등의 한자는 의미를 알아보기 힘들게 변형되어 있고 액션 페인팅에 비교할 수 있는 대담하고 율동적인 필선과 흩뿌린 수많은 점들이 화면에 가득차 있음을 볼 수 있다. 이러한 작품에 대해서 그는 '字化美術'이라고 정의하였는데 문인화의 書畫一致에 바탕을 두고 漢字의 조형성을 현대적으로 재해석한 회화라는 의미이다.⁵⁰⁾

이러한 정의는 이미 III장에서 살펴보았듯이 그가 주장하는 新文人畫가 서양 회화의 조형성을 수용하면서 형성되었음을 보여준다. 즉 전통 문인화에서 서화일치가 지닌 의미는 書와 繪畫 모두 文人의 정신성을 반영한다는 의미에서 동일한 예술이라는 뜻으로 글자 자체의 조형적인 탐구가 목적은 아니었다. 그러나 김영기는 추상표현주의의 영향 아래 글자의 조형성을 강조하는 그림을 추구한 것이다. 따라서 그의 신문인화가 의미하는 서화일치란 원래의 정신적인 측면

50) 김영기, 「서예와 현대미술」(1967). ; 『동양미술론』(1980), 우일사에 재수록, pp. 473~478.



圖 14. 김영기, 〈壽如南山〉, 1961년.
종이에 수묵, 개인소장



圖 15. 김영기, 〈百花〉, 1961년, 종이에 수묵담채,
30×45cm, 개인소장

보다는 조형적인 성격이 더 강하다고 할 수 있다.

이응노의 경우 추상표현주의의 영향은 1958년 프랑스로 가기 직전 열린 개인전에 출품한 작품들에서 드러난다. 이 전시회에 출품된 〈해저〉(圖 16)와 〈생맥〉(圖 17), 〈비원〉과 같은 작품들에는 구체적인 형상이 사라져 있고 “거미줄같이 엉킨 율동적이며 곡선적인 표현방식”을 사용하여 자유분방한 리듬과 운동감을 자아내고 있다.⁵¹⁾ 미국의 추상표현주의 작품(圖 18)에서 볼 수 있는 무작위적이고 열정적인 필획의 영향을 보이는 이와 같은 작품들은 광복 이후 이응노가 보여준 일련의 조형실험이 심화된 것이라고 할 수 있다.

이응노가 1956년에 발행한 『동양화의 감상과 기법』에 실린 〈영차영차〉(圖 19), 〈夜景〉, 〈아침〉

51) 金永周, 「東洋畫의 新領域」, 『朝鮮日報』(1958. 3. 12).



圖 16. 이응노, 〈海底〉, 1958년
도불기념전 출품작, 종이에 수묵
담채, 68×133cm, 개인소장

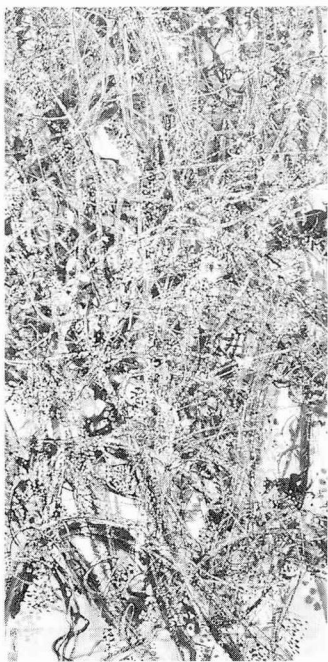


圖 17. 이응노, 〈生脈〉, 1958년
도불기념전 출품작, 종이에 수묵
담채, 68×133cm, 개인소장

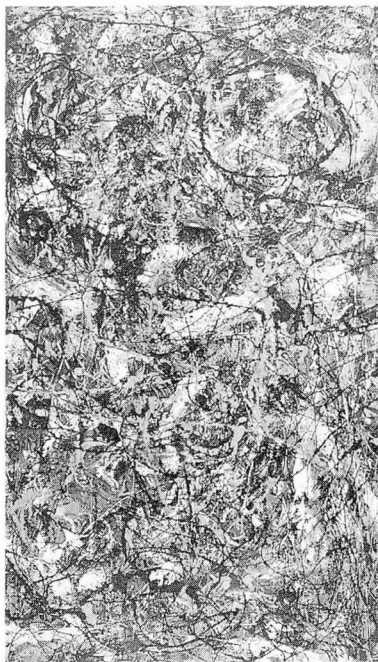


圖 18. 잭슨 폴록, 〈Full Fanthom Five〉,
1947년, 캔버스에 혼합재료,
77×127cm, 뉴욕현대미술관 소장



圖 19. 이응노, 〈영차영차〉, 1954년, 종이에 수묵담채, 1955년 개인전 출품작

등은 작가 스스로 寫意를 바탕으로 이루어진 半抽象化라고 정의한 작품들이다. 이 중 〈영차영차〉를 그가 광복 이전에 그린 작품들과 비교해 보면 광복 이전에 그린 작품들이 치밀한 갈필을 주로 사용한 데 반해 〈영차영차〉는 거칠고 대담한 필치가 눈에 띈다. 또한 배경을 생략하여 주제를 뚜렷히 부각시키며 노동으로 단련된 인간의 육체를 활달하고 거친 붓질로 단숨에 그려내어 화면에 긴장감과 밀도를 더하고 있다. 이러한 이응노의 작품에 대하여 당시 한국화단에서는 “南畵의 文人畵的 感興을 잃지 않고 市井에서 눈에 띄는 모든 것을 抒情詩로 變化시켰으며 事物에 對한 卽興의인 感興 아래 文人畵的 風月趣味로 붓을 휘둘러 만들었다.”고 평가하였다.⁵²⁾ 대상에 대한 사실적인 재현에서 벗어난 이러한 작품을 문인화와 연관지우면서 동시에 半추상화라고 한 데에서 앞 장에서도 살펴본 것처럼 문인화의 형식에 우선하여 주목하였음을 알 수 있다. 이와 같은 거칠고 대담한 표현방식이 밑바탕이 되어 추상표현주의적인 작품이 나타났다고 여겨진다.

이와 같이 김영기, 이응노를 중심으로 전개된 추상표현주의적 경향은 이들이 광복 이후부터 추구해 왔던 여러 가지 조형실험들—김영기의 입체주의나 미래주의적 경향, 이응노의 반추상화 등—을 바탕으로 이루어졌다. 그리고 이들의 작품은 모두 서예의 초서체를 연상시키는 분방한 필획을 강조하였으며 전통 문인화와 연관지었다는 점에서 공통점을 보인다.

② 서울대학교를 중심으로 한 수묵추상운동

이응노와 같이 광복 이전에 작가로서 이미 활동을 벌였던 작가들에 비해 광복 이후 전문적인 미술대학 교육을 받았던 작가들은 추상표현주의적 경향에서 또 다른 면모를 보여준다. 주로 김용준과 장우성의 영향으로 수묵담채와 깔끔한 필선을 강조하는 인물화를 주로 그렸던 서울대학교 출신 작가들은 추상표현주의의 영향을 받으면서 이응노나 김영기 등의 역동적인 필선보다는 극히 절제된 필선으로 묵의 흔적만을 남기는 형식을 주로 보여주었다.

추상표현주의의 영향을 강하게 보여준 작가들은 徐世鈺, 閔庚甲, 宋英邦 등 주로 1960년 결성된 젊은 한국화가들의 단체 墨林會를 중심으로 한 작가들이었다.

墨林會의 가장 중심인물이었던 서세옥은 앞에서도 살펴보았듯이 추상표현주의가 유입되기 이전에는 제3회 국전에서 문교부장관상을 수상한 〈운월의 장〉(圖 20)이나 〈부락과 밤과 후조〉와 같이 기하학적으로 단순화된 대상표현과 날카로운 선조 위주의 작품을 그렸었다. 〈운월의 장〉에서 웅크리고 있는 여인은 간결하고 단순한 몇 개의 선으로만 묘사되어 주변 여백과 팽팽한 긴장감을 보여준다. 작품에서 간결한 필선을 강조하는 이와 같은 형식은 김용준이나 장우성의 단아한

52) 金基昶, 「五彩의 墨이 生動」, 『서울신문』 (1955. 7. 5).

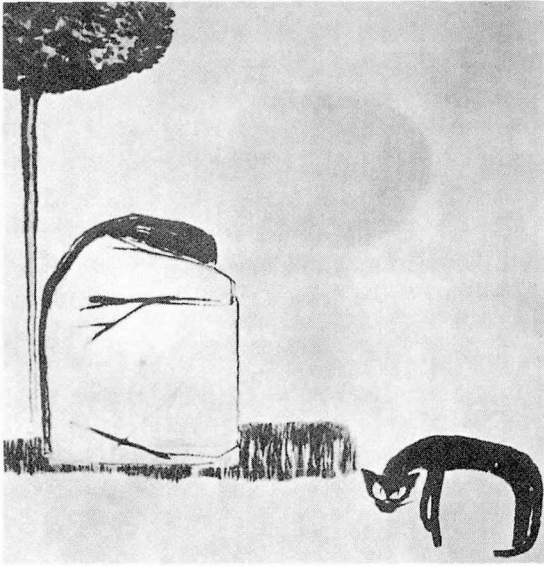


圖 20. 서세옥, 〈暈月の章〉, 1954년, 제3회 국전 출품작

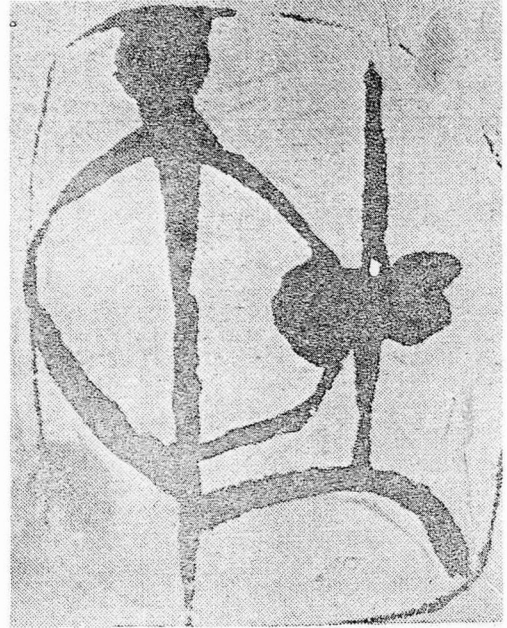


圖 21. 서세옥, 〈0番地の 황혼〉, 1950년대 후반
(사진: 『세계일보』, 1960. 3. 25.)

필선을 강조하던 화풍의 영향때문일 것이다.

간결한 선조를 위주로 하던 그의 화풍은 1955년 작 〈영번지의 황혼〉(圖 21)에서와 같이 화면에서 구체적인 형상이 사라지면서 변화를 보이기 시작한다. 이 작품은 사각의 틀 속에 얽매어 있는 남녀의 나신을 상징적으로 그린 것으로 〈운월의 장〉에서 보여준 예리한 선묘와 달리 굵은 먹선이 화선지 위를 지나갈 때 먹이 바탕에 스며들면서 생기는 번지기 표현에 더 치중하고 있다. 필선과 수묵이 보여줄 수 있는 표현 자체에 관심을 기울이기 시작한 것이다. 이러한 경향은 1959년 작 〈선의 변주〉(圖 22)에 이르면 더욱 강화된다. 다양한 필선만으로 이루어진 이 작품의 선들은 마치 인간과 같은 여러가지 형상을 연상시키기도 하지만 구체적인 대상은 완전히 사라졌다. 이 작품에서 두드러지는 것은 부드러운 모필이 종이 위를 지나면서 만들어내는 표현효과 그 자체인 것이다. 이후 그의 화면에서는 추상적인 경향이 심화되어 1962년 작 〈작품〉은 완전히 비정형의 화면으로 어떠한 구체적인 이미지도 찾아볼 수 없으며 선묘 역시 거의 스며들어 알아볼 수가 없다. 단지 화면 전체에 선묘에 의한 먹의 흔적과 번지기 기법만이 두드러진다. 먹과 붓, 화선지가 가진 고유한 성질과 번지기 기법으로 이루어진 화면은 서양 추상표현주의 작품의 특징인 마티에르 효과를 표현하고자 한 것으로 보인다.

당시 추상표현주의 작품의 거친 마티에르는 한국화가들에게 매우 강렬한 느낌을 주어 “強烈한 마티엘로 짓이겨진 서양화의 틈바구니마다 끼어있는 동양화에서 먼저 느껴지는 점이 精神面



圖 22. 서세옥, 《선의 변奏》, 1959년, 종이에 수묵담채, 94×74cm, 개인소장

의 貧困"이라고 여기게 하였다.⁵³⁾ 따라서 많은 한국화가들이 유화의 특성상 필선이 스며들지 않고 중첩되면서 생기는 마티에르를 수묵을 사용하여 표현하고자 하였다. 이들은 단일한 묵색을 가지고 얼룩진 표현을 추구하거나 또는 화선지를 짓이겨 '마티엘'의 느낌을 내고자 하였으며⁵⁴⁾ 이러한 표현방법을 통해 "새로운 이미지, 새로운 마티엘 그리고 새로운 화면구성에서 현대감각이 느껴지는 솔직하고도 대담한 발언"을 할 수 있다고 여긴 것이다.⁵⁵⁾

서세옥과 같은 목림회의 창립회원이었던 민경갑도 1959년의 <작품>에서 색채의 번지기 기법을 실험하는 경향을 보여준다. 서세옥과 마찬가지로 그 역시 추상표현주의 이전부터 대담한 필선을 강조하는 작품을 그렸었다. 1959년 작 <童悅>(圖 23)은 여러 아이들이 손을 맞잡고 기뻐하는 모습을 그린 주제가 그가 1957년에 그린 <강강수월래>(圖 24)와 연관성이 있다. 마티스의 <춤>을 연상시키는 <강강수월래>가 필선보다는 형태를 단순화한 것에 더 신경을 쓴 반면, 2년 후에 그린 <동열>은 구체적인 형상보다 강렬한 필선이 보다 두드러진다. 따라서 이들 서울대학교 출신 작가들이 추상표현주의를 수용하기 이전에는 구체적인 대상보다는 몇 개의 필선으로 대상을 표현하는 데 더 치중하고 있었음을 알 수 있다. 그리고 절제된 필선을 강조하는 이러한 화풍을 바탕으로 목림회 작가들의 추상표현주의적 경향이 나타나기 시작한 것으로 여겨진다.

민경갑이 1961년에 제작한 <派生>(圖 25)은 서세옥과 마찬가지로 필선이 화선지 위를 지나감에 따라 생기는 유연한 느낌이 강조되어 점차 이러한 경향이 목림회 작가들 사이에 일반화되기 시작하였음을 보여준다. 이러한 면은 김영기나 이응노가 추상표현주의의 영향을 받아 강렬하고 속도감 있는 필치의 효과를 중시한 것과 대조를 이룬다. 민경갑의 작품은 당시 서양화단에서 추상표현주의의 영향을 보여주었던 金昌烈의 1959년 작 <작품11>(圖 26)과

53) 金基昶, 「前衛隊列에 參加한 東洋畫」, 『朝鮮日報』(1962. 4. 16).

54) 全相範, 「抽象과 具象의 世界」, 『朝鮮日報』(1962. 3. 20).

55) 全相範, 「清新한 作業 - 墨林會展을 보고」, 『조선일보』(1961. 2. 7).



圖 23. 민경갑, 〈童悅〉,
1959년 제8회 국전 출품작

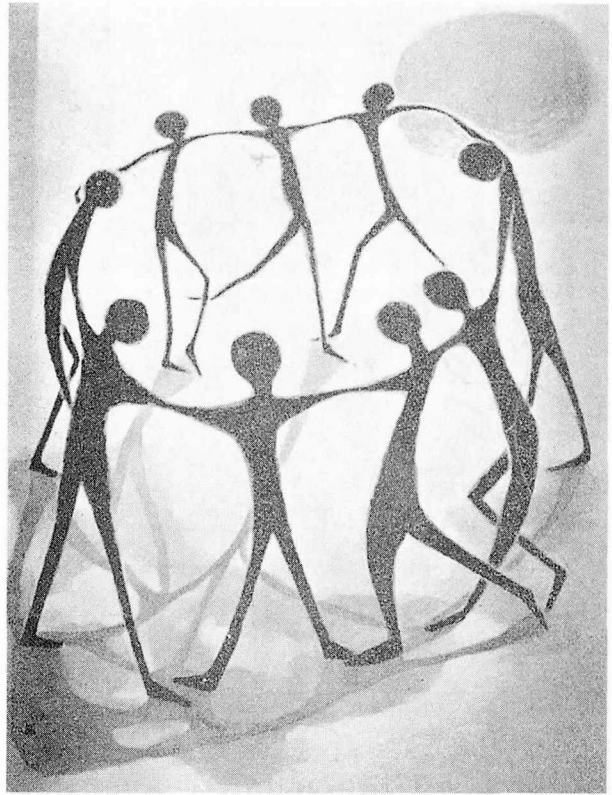


圖 24. 민경갑, 〈강강수월래〉, 1957년 제6회 국전 출품작

매우 흡사하다. 김창열의 작품에서 나타나는 필획은 속도감 보다는 천천히 수직·수평의 균형을 유지하는 성격을 띤다. 이러한 섬세한 성격이 서세옥이나 민경갑의 작품에서 안으로 스며드는 듯한 선과 비슷한 성격을 지닌다.

서세옥이나 민경갑에 비해 송영방은 그의 1961년 작 〈작품〉(圖 27)과 같이 흩뿌린 듯한 필선을 보여주어 운동감이 엿보이나 역시 수묵의 우연적인 효과를 보여주고 있다.

이와 같이 묵림회 중심 작가들의 추상표현주의적 경향은 1950년대 말부터 나타나기 시작하였다. 이들의 작품들은 대상의 사실적인 표현을 떠나 비정형의 추상회화를 추구하였으며 형식적으로 필선의 움직임에 따른 묵의 흔적과 번지기 효과를 주로 사용하였다. 그리고 절제된 필선에 대한 추구는 이들이 추상표현주의 이전부터 그려온 담백한 필선 위주의 화풍에서 비롯된 것으로 보인다.



圖 25. 민경갑, 〈派生〉, 1961년,
제10회 국전 출품작



圖 26. 김창열, 〈작품 11〉, 1959년
(사진: 『공간』, 1967, 12.)



圖 27. 송영방, 〈작품〉, 1961년, 제10회 국전 출품작

V. 맺음 말

지금까지 1950년대 한국화가 서양 현대미술을 본격적으로 수용하면서 나타나는 수묵추상적 경향에 대해서 살펴보았다. 이 수묵추상적 경향은 광복 이후 전통회화의 계승이라는 측면에서 대두된 수묵화의 유행과 한국화의 현대성 추구라는 요구가 맞물려 나타나게 된 것이다. 따라서 서양화의 조형이념과 양식을 수용하면서도 수묵을 위주로 한 전통 문인화의 계승을 함께 주장하는 일견 모순된 모습을 보이기도 하였다. 1950년대 사회의 전반적인 서구지향주의와 탈전통주의의 흐름 속에서 한국화의 '현대화'와 '세계화'가 강하게 요구되었지만 이러한 현대화가 한편으로 寫意와 書畫一致를 바탕으로 하는 전통 문인화와 결부된 것은 서양화단과 달리 한국화단이 지녀온 오랜 회화 전통 때문이었을 것이다. 한국화의 현대화 경향이 전통 문인화의 寫意와 書法性을 계승한다는 논리 아래 보다 활발하게 확산되었던 것이다.

결과적으로 1950년대 수묵추상적 경향은 서양 추상회화와 전통 문인화를 동일한 회화로 인식하면서 전통적인 문인화 개념이 변모되는 계기로 작용하였다. 이미 문인계급이 사라져 제작계층으로서의 문인이 지녔던 인문학적 소양이나 제작이념은 탈각된 채 대신 수묵을 사용하거나 필선을 중요시하는 문인화의 형식적인 측면에만 주목하는 결과를 가져오게 된 것이다.

또한 이 수묵추상적 경향은 한국화에서 실험적 경향이 본격화되는 분기점이 되었다. 즉 이 수묵추상적 경향은 한국화가들이 다양한 서양 현대미술 사조를 보다 적극적으로 수용하는 계기를 마련해 주었다. 그리고 이러한 여러 미술사조를 통해 작가 개인의 주관적이고 독자적인 양식을 추구하였으며 수묵의 표현성도 새롭게 인식하기 시작하였다. 이러한 수묵의 표현성은 형식미를 실험하는 가운데 두드러졌는데, 이는 광복 이전 일본화가 보여준 색채의 표현이나 서양화가 지닌 질감의 표현과는 또 다른 수묵 자체의 변지는 특성을 되살려 낸 것이다. 따라서 1950년대 수묵추상운동은 이후 한국화에서 다양한 조형운동이 나타나는 바탕이 되었다고 할 수 있을 것이다.

[ABSTRACT]

The Trend of Abstractionism in Ink-Monochrome Paintings of Korea during the 1950s

Kim, Keong-eyun

This paper examines ink-monochrome paintings in Korea during the 1950s, the period when the Western style became increasingly influential after the Korean War. The 1950s witnessed the coexistence of traditional Korean-style paintings and modernized ink-monochrome paintings influenced by the Western style. Liberation from the Japanese colonial rule made it possible to establish colleges of fine arts and found the National Exhibition. Along with this, a movement started, which aimed at the independence from the Japanese style dominant since the colonial period. It was in this context that great attention was paid to ink-monochrome paintings, which meant a revival and development of the traditional Korean style. These efforts were made in two different ways. On the one hand, painters tried to succeed the spirit of the calligraphic painting of the Southern Literati school of the Chosŏn dynasty in the manner of ideal landscape painting. On the other hand, such painters as Yi Sang-bŏm and Pyŏn Kwan-sik, who represented typical Korean landscape painting, focused on the depiction of the true view in Korea. Also, influenced by the abstract style of the West, a movement, which sought the spirit of the age in ink-monochrome paintings, started. The result was an abstract style in ink-monochrome, which could be classified in two different modes. On the one hand, Korean ink-monochrome paintings during the first half of the 1950s showed influence from modernist paintings of the West. On the other, the influence of Abstract Expressionism was dominant after 1958. The reception of the modernist mode of expression centered around cubism, which was shown in the paintings by a small number of artists such as Kim Ki-ch'ang and Pak Nae-hyŏn. By contrast, the influence of Abstract Expressionism was prevalent. This could be seen in the paintings of a number of artists including Kim Yŏng-gi and Yi Ũng-no, who painted the atypical, informal works with powerful calligraphic touches.

The most noticeable characteristic of abstractionism in ink-monochrome paintings in this period was that the painters understood the ideas and techniques of abstractionism in Western paintings in the light of the traditional calligraphic painting of the Southern Literati school. The spirit of literati painting and the calligraphic expression in the Southern school were assimilated with the subjective character and abstract form of the Western abstract paintings. Such an understanding about abstractionism made it possible for ink-monochrome paintings to receive more readily the abstractionism of the Western style.

To sum up, the trend of abstractionism in ink-monochrome paintings during the 1950s produced various positive achievements in Korean painting: the vital experiment in ink-monochrome, the emphasis on individual expression of artists, a reassessment of the importance of the medium of ink-monochrome and the calligraphic method, and a positive reinterpretation of the Eastern style, contrasted with the Western style.