[UCI]I804:24011-200000234728

2005년 8월
석사학위논문

현대 한국화의 추상표현에 관한연구

조선대학교 대학원
순 수 미 술 학 과
박 환 숙

현대 한국화의 추상표현에 관한 연구

The Study of Abstract Expressions in Contemporary Korean Painting

2005년 8월

조선대학교 대학원

순 수 미 술 학 과

박 환 숙

현대 한국화의 추상표현에 관한 연구

지도교수 김 대 원

이 논문을 미술학 석사학위신청 논문으로 제출함

2005년 4월

조선대학교대학원

순수미술학과

박 환 숙

박환숙의 석사학위논문을 인준함

심사위원장 조선대학교 교수 _____ (인)

심 사 위 원 조선대학교 교수 _____ (인)

심 사 위 원 조선대학교 교수 _____ (인)

2005년 5월

조선대학교대학원

-목 차-

도판 목록 i

ABSTRACT iii

I. 서론 1

II. 현대 한국화에서 추상 회화의 흐름

1. 추상화의 개념 4
2. 한국 전통회화와 추상성의 연계 6

III. 현대 한국화에서 추상회화의 도입과 변천과정

1. 해방이후 1950년대 추상 회화 유입과 표현 11
2. 1960~1970년대 추상회화의 전개 19
3. 1980년대 이후 수묵 운동과 추상표현 27

IV. 한국화에서 추상표현에 대한 분석

1. 사물의 분석을 통한 추상성 지향 31
2. 재료의 다양한 실험을 통한 추상적 시도 35
3. 전통적 매체를 통한 추상 세계 표현 40
4. 현대 한국화에서 추상표현의 의의..... 43

V.결론 45

참고문헌

참고도판

도 판 목 록

도판번호	작가명	작품명	제작년도	기법	사이즈	비고
1	몬드리안	빨강, 파랑, 노랑의 구성	1930	캔버스에 유화	50×50cm	뉴욕 아먼드 P 바르토스 부부소장
2	운보 김기창	복덕방	1953～55	종이에 수묵담채	75×96cm	
2-2	운보 김기창	성당과 수녀와 비둘기	1957	종이에 채색	239.5×119.5cm	
2-3	운보 김기창	청자의 이미지	1960～64	종이에 채색	169×139.5cm	운보갤러리
2-4	운보 김기창	청자의 이미지	1960～64	종이에 채색	165.5×111.5cm	운보갤러리
3	우향 박래현	작품1	1965	종이에 수묵담채	137.2×122cm	개인소장
3-2	우향 박래현	정물B	1963	종이에 수묵채색	58.5×81.5cm	개인소장
3-3	우향 박래현	작품6	1965	종이에 채색	135×169cm	개인소장
3-4	우향 박래현	작품17	1967	종이에 채색	121×104cm	개인소장
3-5	우향 박래현	작품20	1967	종이에 채색	170×136cm	개인소장
4	권영우	화실의 발견	1956	종이에 채색	112×153cm	개인소장
4-2	권영우	무제	1965	종이에 채색	194×140cm	개인소장
5	이중섭	흰소	1953～4년	종이에 채색	30×41.7cm	홍익대학교박물관
5-2	이중섭	흉상	1953～4년	종이에 유채	32.3×19.5cm	개인소장
6	박수근	노상	1960	캔버스에 유채	24×31.5cm	개인소장
6-2	박수근	농악3	1962	캔버스에 유채	45×53cm	개인소장
7	최영림	심청전에서	1967	캔버스에 유채토분	85×81cm	국립현대미술관
7-2	최영림	불심	1969	캔버스에 유채	116.5×91cm	국립현대미술관
7-3	최영림	두 여인	1962	캔버스에 유채	116×89cm	국립현대미술관

8	박래현	노점	1956	화선지에 먹, 채색	266×212cm	국립현대미술관
9	이응노	구성	1967	캔버스 천에 종이, 콜라주	116×81cm	
9-2	이응노	문자추상	1971	판자위에 추상	100×117cm	
10	서세옥	정오	1959	종이에 수묵	180×80cm	
10-2	서세옥	비명	1969	종이에 수묵	72×95cm	
10-3	서세옥	고목	1970	종이에 수목	65×73cm	
11	장운상	청향	1973	화선지에 먹, 채색	123×93cm	
12	민경갑	잔운	1973	수묵담채	130×200	
13	남관	폐왕의 환상	1979	패널에 한지유채	174.8×181.2cm	
14	홍석창	풍경	1986	먹, 종이	137×100cm	국립현대미술관
15	전수천	토우(1)	1994	설치		작가소장
16	이종상	원형상	1989	장지에 수묵담채	165×135cm	작가소장
17	이응노	동도하안	1938	한지에 수묵	165×135cm	작가소장
18	이응노	여름날	1939	한지에 수묵	165×135cm	작가소장
19	이응노	구성	1962	한지에 콜라주 담채	164×78cm	이응노미술관소장
20	안상철	몽몽춘	1961	종이에 돌, 수묵	242×50cm	국립현대미술관 소장
21	안상철	영-62-2	1962	종이에 돌, 채색	40×135×20	국립현대미술관 소장
22	권영우	바닷가의 환상	1958	수묵채색	120×120cm	
23	권영우	무제	1974	한지사용	120×160	

ABSTRACT

The Study of Abstract Expressions in Contemporary Korean Painting

BY Park, Hwan-Sook

Advisor : Prof. Kim, Dae-Won

Dept. of Fine Arts

Graduate School of Chosun University

Today, is breathing together and live because our surrounding surrounds to mediums each kind various sight last month. Receive field called purity art of medium plain frequently and show confused expression if treat abstraction among them and keep distance this sight last month. Even if compensation work is no deep inside measurement by own sight experience in the form aspect, if can understand work but treat abstraction that need theoretical info or modeling Sensation and esthetic sense, case that have looked away all together is much. It is only people's all inheritance which abstraction itself majors art because there is distance with usual concept as modeling language that is higher or because think that highbrow, only artist can understand .

Clear thing since 20th century within ordinary peoples' lack of understanding history of art abstraction had accomplished main current

and in case does not understand severity, it is truth that can not appreciate modern art. Moreover, abstraction may occupy big position in expression style forward as art exercise that come until present with durability that modern fad is not. One among love tokens that autumn frost is included in idea of things, or separate and stand alone some and indicate intellection of mind that make by individual target. Therefore, autumn frost can say that is basic exaggeration who all concepts and judgment consist in meaning that is wide.

′Abstraction′ vocabulary is promised universal and common terminology to call pattern of art that do not reappear nature. In the meantime, flashiness, fly ball, use terminology that is and lay regular purity abstraction art that is flashiness conversation in the 1910s. Flashiness, conversation is rain rule enemy mainly that seek direction that is purity conversation enemy and organic forms are that use. Most images in purity abstraction art are self-regulating, and almost are presented as philological invention on these flashiness. Series abstraction expression actions that begin new generation with grand transfiguration to South Korea garden along with release of 1945 were happened consecutively.

Three general classification structures of East garden which is distributed at that time were challenging or show action to inherit their paint brush to older generation by carriage that the second generation which was similar ages young man writer with writer of the first-year-old price have enumeration. When such various work was applied in modeling field, it does material to be formed from material that appear first, became that destroy first form and that urge secession in order of material going forward.

Aspect of the late 1960s that took another look at self that motion that is house volume that can be recorded in side that is external form enemy is decreasing glaringly not even first of all in writers individual side by

notable transformation that pains of inside and access that have density little more are no less in the fifties for several modernists the shell take off. Treatise that see hereupon studied special quality of work through a new modeling experiment of abstraction form by achievement age. A representative South Korea painter wishes to refer abstraction group which refer Lee eung-no and pak rae-hyeon and start "parkyanghoe" and "Mukrimhoe" that is the art organization. These show that is putting preference in the consideration and mind sex and emphasize metaphysical concept and nonobjective display to examine closely this as philosophical.

And with modeling style of definite tradition, look well will which is feeling sympathy in new stream of modern art.

The 1960s, exert wide effect to established writers as well as young twenty somethings to South Korea garden as well as West Europe and brought abstract picture strong wind to South Korea garden. Next time, could accomplish epoch-making structural change and garden's reorganization by this met South Korea garden's new first term as that one esthetics academism exists that is monotonous and that ready crab-spawn who various esthetic value can be converged because exuviate in rigidity, uniformity. Therefore, can do that have large sense abstraction expression style overcomes academism and prewar days modernism and bring spread of artistic area along with discovery of new art form that can fill life existence enemy and effect result in the 1960s.

Ⅰ. 서 론

추상(abstraction)은, 일반적으로 말하여 사물의 표상에 포함되는 징표들 중에서 하나 또는 몇 개를 분리, 독립시켜 사유의 대상으로 삼는 정신의 지적 작용을 가리킨다. 이 경우 다른 여러 징표들은 무시되거나 배제된다. 추상은 따라서 넓은 의미에서 모든 개념과 판단이 이루어지는 기초적인 과정이라고 할 수 있다.

미학적인 용어로서의 추상은 주로 모방, 재현의 부재를 의미하며, 미술에서는 대상의 묘사를 떠난 비모방적, 비재현적인 양식의 회화나 조각의 양식을 가리킨다. 그리고 이러한 측면에서 추상미술(abstract art)은 자연주의 내지 사실주의 미술과 정면으로 대립되는 것이라고 할 수 있다.

추상미술은 20세기 현대미술의 가장 중요한 사건이자 가장 중요한 측면을 이루는 것이라고 할 수 있다. 대표적인 추상표현에는 뜨거운 추상(서정적)추상과 차가운(기하하적)추상, 이 두 가지를 들 수 있다. 먼저 뜨거운 추상은 작가 자신의 내면의 감흥이나 감동을 비구상적인 형태와 색채로 표현하여 정적이고 뜨거운 느낌을 구성하는 그림으로써, 비정형의 추상이라고도 하며 주관성이 강하고 작가의 감정과 동작에 의한 강하고 열정적인 표현이 특징이다. 대표적인 따뜻한 추상화가로는 칸딘스키(Wassily Kandinsky)와 폴록(Jackson Pollock) 등을 들 수 있다. 두 번째로 차가운 추상은 선과 면의 기하학적 요소로 면의 분할, 색채의 조화를 표현하여 주지적이고 차가운 느낌으로 절제된 화면을 구성하는 표현법이다. 구도를 정하는데 있어서 수학적인 계산에 의한 기하학적인 형태를 사용하며 작품의 표현을 최소한의 형태와 색채로 나타낸다. 대표적인 화가는 몬드리안과 니콜슨 등이 있다.

오늘 날 현대 한국화에 나타난 서구 추상표현주의의 도입과 전개는 1945년 해방과 더불어, 1950년대 이후 한국화단에 수용되었고, 이러한 현상은 1960년대를 1980년대를 거치면서 확산, 전개된 서구 조형의식의 현대화를 수용하는 새로운 양상을 보이게 되었다.

한국화의 추상 표현은 초기 실험적이고 모색적인 단계를 넘어서 이제는 우리의 현대미술을 대변할 정도로 큰 세력을 형성하고 있다. 이러한 한국화에서의 추상표현이 보편화되기까지는 초기의 선구자들의 열정과 노력 그리고 대담한 시도의 결과라 할 수

있겠다.

현대 한국화의 추상 흐름을 파악하기 위해서는 우선 이러한 흐름의 원류라 할 수 있는 개화기 이후, 우리 사회가 산업사회구조를 지향함으로 나타난 전통적인 조형 관념과 새롭게 유입된 서구적 조형의식의 공존과 대립의 양상이 전개되던 시기의 사회적 분위기와 상황을 알아야 할 것이다. 근대 미술의 출발은 식민지라는 시대상황에서 서구의 새로운 조형 의식과 양식은 주로 일본을 통하여 이루어져 일본화가 심화되는 현상으로 나타나기도 하지만, 이러한 시대 상황에서도 그 시대의 미술을 창조하고 이끌어 가는 움직임이 있었다.

해방 이후 현대적인 조형정신에 의한 주체적인 회화양식을 정립하고 왜색탈피와 전통의 현대적 적립에 대한 요구가 일어나면서 한국화단 역시 새로운 모색과 실험으로 나아가기에 이르렀다. 계승과 발전이라는 새로운 측면에서 수묵산수를 현대화하고자 하는 시도가 대두되는 한편, 중견작가들을 중심으로 한 새로운 조형이념을 추구, 실험하는 경향 또한 나타나기 시작하였다.

이렇게, 해방 이후에는 한국 미술의 전통에 대한 자각과 일본적 양상의 극복이라는 커다란 과제로 대두되기 시작하여 50년대까지만 해도 전근대적인 예술관으로서 50년대 후반에서 60년대에 이르는 역사 변동기인 전후 세대들의 자기정체성의 회복이라는 의식이 싹트기 시작하여 본격적인 서구 미술이 유입, 전개되어 한국화단에도 50년대 후반에는 반자연주의 화풍이 본격적으로 전개되기 시작한다. 동・서양은 서로 다른 관점과 정신세계를 가지고 있는데 서양의 추상은 합리적이고 분석적인 방법에 의해 인간과 자연을 해석하여 왔고, 동양에서는 인간과 자연을 분리해서 보지 않고 하나의 상생(相生)개념으로 파악하고 거기에 순응하고 동화되려는 관점에서 보았으며, 중국의 노・장 사상을 기초로 한 정신세계를 중요시하여 구상에 반한 대립 개념으로서의 추상이 아니라 구상 개념 속에 추상성이 있고 추상개념 속에 구상성이 공존하는 데서 서양 추상성과는 근본적 차이를 보이 것을 알 수 있다.

분명히 추상표현은 고유한 우리만의 화풍은 아니지만, 현재 우리 미술사에서 중요한 한 부분을 차지하고 있으며 서양의 그것과는 상당히 많은 부분에서 다른, 독특한 사양을 가지고 있는 것이 사실이다.

이러한 이유로 본 논문에서는 한국화에서 추상적인 흐름과 시대적인 변천과정을 살

펴보고 동양화에 내재되어 있는 예술정신과 한국화에 서구미술이 어떻게 영향을 끼치는지를 살펴보고 오늘 날 한국화단에 나타나고 있는 다양한 현대적 추상표현을 바르게 이해함으로써 작품에 어떻게 나타나고 있으며, 새로운 조형의식의 현대화를 수용하는 양상을 보이게 되는 1950년대에서부터 1980년대 이후까지의 한국화의 추상미술의 흐름을 시대별로 나누어 현대미술의 방향성으로서 추상표현의 전개를 살펴보고자 한다.

II. 한국화에서 추상 회화의 흐름

1. 추상화의 개념

미술에 있어서 추상은 주된 표현 양식의 한 부분을 차지하고 있다. 그렇기 때문에 현대미술을 감상하기 위해서는 추상을 이해하지 못하면 힘든 부분이 상당히 많다.

일반인들이 현대 미술을 이해하는데 있어 가장 애매하고 불투명한 것으로 지적되는 부분이 추상 미술의 세계이다. 오늘날의 미술이 지배적으로 추상적 현상을 띠고 있기 때문에 이러한 추상 미술의 세계는 우리의 주요한 탐구 과제로 등장하고 있다.[1)]

추상이라는 관념을 처음 체계화한 것은 큐비즘이다. 대상을 분석적 ·구성적 ·기하학적으로 파악한 것이 이 운동이었고, 들로네의 오르피즘(orphism)도 몬드리안의(도판1) 데 스틸(De stijl)도 르 코르뷔지에의 퓌리슴(purism:순수주의)도 모두 큐비즘의 이념 없이는 생각할 수 없기 때문이다. 그 점에서 추상미술은 명백히 관념미술이며, 엄밀한 의미에서 오너먼트〔裝飾文樣〕와도 구별되어야 한다. 추상미술에는 순기하학적 ·주지주의적 경향과 낭만주의적 ·표현주의적 경향이 있다.

추상미술은 초현실주의에도 영향을 주었다. 그것은 초현실주의의 유력한 무기인 오토마티즘(automatism:자동기술법)[2)]은 설사 보는 사람이 거기에 갖가지 기지(旣知)의 영상(映像)을 찾아냈다 하더라도 제작의 과정 그 자체는 순수한 추상적 충동에 가깝기 때문이다.

추상화란 자연의 구체적 대상을 전혀 혹은 거의 재현하지 않은 색·선·형 등의 추상적

---

1) 임영방,『현대미술의 이해』, 서울대학교 출판부, 1979, p.198.

2) 오토마티즘(Automatism): 초현실주의에서 출발하였지만 "이성에 의한 통제가 없는 것"이 아닌 "의식의 조정을 거치는 자발성의 표현방법" 이라는 새로운 조형의식으로 나타난다. 로젠버그에 의하면 표현으로서의 공간을 모두 행위하는 場과 사건이라는 하나의 시간 속에 회화를 흡수시킨다는 것이다. 전통적인 스케치나 대상의 개념을 수정하고, action으로써의 동일성을 가지며 행위의 회화는 예술과 생활사이의 모든 구별을 무너뜨리고 말았다. 즉 새로운 회화는 한 마디로 행위의 흔적으로써 작품을 그린다는 행위 자체가 행위의 결과로써 무엇이 그려져 있는가의 문제가 무엇보다도 중요한 의미를 지니는 것이다.

형식으로 작품을 구상하는 미술을 총칭한다. 사물의 본질적인 것을 찾아내는 조형작업으로 다분히 철학적인 개념이다. 추상은 가장 넓은 의미로는 모든 개념 ,판단이 성립하는 기초적 사고과정이다. 물론 추상과정이 세밀하고 복잡할수록, 즉 추상화의 심도가 클수록 일정한 개념· 판단은 내포가 더욱 작은 또 다른 개념·판단을 낳게 된다.

20세기 미술에서 가장 중요한 주류의 하나를 이루며 20세기 미술의 획기적인 전환은 추상미술(abstract art)의 등장으로 설명된다. 추상미술은 고대 그리스 이래 존중되어져 온 인체의 비례법칙이나 르네상스 이래 개발 되어져 온 원근법을 완전히 무용한 것으로 바꾸어 놓았다. 이러한 추상화의 출현은 20세기 추상화가 그림에다 초점은 맞추고 있지만, 엄밀한 의미에서 추상화는 선사시대부터 이미 있어 온 것임에는 틀림이 없다. 신석기 시대의 고인돌, 선돌도 모양으로 보면 일종의 추상 조각이며, 바위에 선각화된 동그라미, 세모, 네모 등 무늬와도 같은 상징적인 패턴도 추상화의 일종이다. [3] 추상화는 선과 색만으로 감정을 표현할 뿐 아니라 , 우주나 사물에 내재한 질서를 표현할 수 있다는 점에서 보다 큰 것의 고유성을 보다 작은 양으로 축약해서 나타낸 하나의 새로운 양식이 된다.

현대 미술에 있어서 가장 주된 표현은 추상 표현이라고 할 수 있다. 하지만 우리 한국화에는 이러한 추상성이 이미 내재되어 있으며 동양인의 예술관은 자연과 인간에 대한 분석적인 서구와는 달리 자연을 있는 그대로 즐기면서 사물을 보는 눈이 그 내면의 초점을 두고 있다는 것을 이해 할 수 있다. 또한 한 나라의 문화는 그 집단의 고유한 정신세계와 환경 지리적 역사적 배경에 의해 생겨난 산물인 것이다. 현대 우리미술문화인 한국화의 추상표현은 여러 가지 변천 과정을 겪으면서 독자적인 모습으로 발전하였다. 이러한 우리의 문화를 감상하고 이해하며 표현해 보는 과정에서 우리 문화에 대한 다양성을 인식 할 수 있고, 미래의 한국화에 대한 방향제시를 할 수 있겠다.

---

3) 김해성,『현대미술을 보는 눈』, 서울: 열화당 , 1997, p.56.

2. 한국 전통회화와 추상성의 연계

한 국가의 문화는 그 집단의 고유한 정신세계와 지리적 환경, 역사적 배경 및 종교 등에 따라 그 흐름도 다르고 발생 요인도 다르며 형태도 다르다. 그리고 역사적으로 볼 때 외부로부터의 자극과 영향 없이 발전해 온 문명도 없다. 이러한 외부 문화와의 교류를 통해서 독자적인 특수성과 아울러 국제적인 보편성을 지니게 된다.

우리나라의 회화는 일찍부터 중국회화의 영향을 많이 받았다. 그러나 중국 회화로부터 영향을 바탕으로 한국적인 발전을 이룩하였으며, 중국회화와는 구별되는 독특한 회화 양식을 가지게 되었음을 알 수 있다.

한국미술에 있어서 미(美) 의 성격은 시대나 분야에 따라서 변화가 있고 차이가 인정되지만 한국미술의 기본적 성격은 시간을 초월한 자연성이라 고 할 수 있다. 즉 한국의 미를 한마디로 말하면 , 그것은 '자연의 미'[4] 라고 말할 수 있는 것이다. 그 자연의 미가 한국미의 특징인 것이다. 풍류적이며 낭만적인 기질이 현대 한국화의 독창적인 추상성과 직결된다고 할 수 있다.

자연의 미를 바탕으로 한 한국인의 추상적 표현은 이미 선사시대부터 그 경향이 다양하였음을 알 수 있다. 신석기시대의 즐문토기에 시문(施文)과 암각벽화의 기하학적 문양을 비롯해서 청동기 시대의 다뉴세문경[5] 등 그 예는 사실 적지 않다.

신석기 시대의 상징과 추상은 내면세계의 외형화이다. 그리고 자연, 우주에 대한 관심과 우주적 상징은 집단무의식의 형상화이다. 이 시대에 들어서 샤먼이 등장하며 장차 기원 (起源) 전후한 고등종교의 탄생이 있게 하는 예비의 시대이다.[6]

고대인들은 그림 행위는 암각화에서도 나타난다. 천전리 암각 벽화는 기하학적 무늬

---

4) 김원룡,『한국의미 연구』, 서울: 열화당, 1996, p.47.

5) 다뉴세문경 (多鈕細文鏡): 1971년 12월 21일 국보 제141호로 지정되었다. 지름 21.2cm이며, 숭실대학교 한국기독교박물관에 소장되어 있다. 충청남도 논산에서 출토되었다. 옛 사람들은 청동으로 만든 큰 대야에 물을 담아 자기의 얼굴을 비추어 보면서 단장하였으며, 대야를 잘 닦으면 물이 없어도 얼굴이 잘 비치는 것을 깨닫게 되어 만든 것이 구리거울이다. 거울의 재료는 주석이 많이 합금된, 소위 백통〔白銅〕으로 되어 있기 때문에 빛이 더욱 잘 반사되었다. 다뉴세문경은 북방계 청동문화의 특징을 잘 보여주는 예로, 중국보다 먼저 만든 것이며, 현존 다뉴세문경 중에서 가장 정교한 것이다. 여기에 사용된 삼각형문은 주술에서는 재생을 뜻한다고 한다.

6) 김영주,『한국 미술사』, 서울: 나남출판, 1997, p.48.

로 우주와 인간의 삶을 양식화하고자 하는 의식의 선상에 놓여있다. 대곡리 암각벽화가 사람이나 동물을 중심으로 자연에 충실히 그려내려고 한 것에 반하여 천전리 암각화는 사물을 기호나 상형문자처럼 우상화하여 그 형태를 떠난 이념이나 개념 혹은 본질을 포착하려 하는 의도가 발견되는 것이다. 암각화에서 나타나는 동심원상이나 마름모꼴의 추상적인 선각모양은 선을 연결하여 어떤 원시적인 이념인 토템을 표시하는 '선각화' 로 표현되었다. 쪼은 것이 아닌 같아서 패어지게 한 것으로 그 구도 의 산만함과 무계획성을 보아 여러 번에 나누어 특정한 목적을 위해서 제작된 것으로 보인다. 동시대의 다른 지역의 기하학적 추상회화가 그러했듯이 순수한 심미적인 본능과 예술성이 아무런 부담 없이 사회행사나 종교의식을 의식하면서 표현하였을 것으로 본다.[7]

우리나라의 선사시대의 그림 행위를 통해서 본 추상표현은 한국화를 형성하고 전개해 나가는 데 중요한 부분이라고 하지 않을 수 없다.본격적으로 한국회화의 장을 열기 시작한 것은 삼국시대이다. 고구려, 백제, 신라의 회화는 서로 교섭을 하면서도 모두 제각기 다른 화풍을 형성하였다. 삼국은 많은 그림들을 그렸을 것으로 추정되나 모두 산일 (散佚)되었고 오직 무덤 내부에 그려진 벽화만이 알려져 있다.[8]

이 시대의 회화는 순수한 회화성 이외에 당시의 우주관 종교관 사상 등을 표현하는 실용적인 그림들이 대부분이다. 그러나 벽화를 만든 원인이 현세와 내세를 연장시키는 사교였기 때문에 내세에 대한 많은 상징적으로 표현하였는데 그것이 바로 고구려 회화에서 가장 많이 나타나는 추상적 표현이다.

고려시대에는 불교 회화가 특히 발달되었는데 호화스럽고 정교하여 귀족적인 아취(雅趣)가 넘쳐 청자와 더불어 이 시대 미술의 경향을 가장 잘 보여준다고 하겠다.

고려시대의 불교회화에서는 현세보다는 내세(來世)인 극락(極樂)에 보다 더 뜻을 두었기 때문에 추상적 표현이 커졌던 것인데 이는 고려시대가 내적 조형충동이 큰 비중을 차지하게 되었던 것이라 할 수 있다. 특히 불상들에서 보이는 호화스럽고 사치스러운 장신구들에서 더욱 두드러지게 보인다.

조선시대 회화는 문인화라고 하는 장르를 통하여 새로운 형태로 더욱 발달하게 된다. 조선후기에 실학에 의한 실경산수와 풍속화의 발전을 계기로 다수 지양되었다.

그밖에도 민화에서 나타나는 넝쿨모양, 불로초, 단청문, 길상문, 떡살무늬 등의 상

7) 김종태,『한국화론』, 서울: 일지사, 1989, p.5.

8) 안휘준,『한국회화사』, 서울: 일지사, 1993, p.13.

징적인 문양들은 오늘날에 들어 추상작가 뿐만 아니라 많은 작가들에게 재생되고 있다.

한국화란 전통회화를 한국 사람에 의해 그려진 회화를 총칭하는 의미이다. 그러나 일반적으로는 전통기법과 양식에 의해 그려진 회화를 말한다. 박용숙은 '한국화란 '일차적으로 동양화의 범주 안에 있으면서 중국 일본을 비롯한 다른 이웃나라의 그림과 같지 않은 어떤 것이라야 한다고 말했다.

한국화와 추상경향은 20세기 서구문화의 유입에 의한 것도 있지만 이렇게 선사시대부터 조선시대에 이르기 까지 이 땅의 미의식과 사상에 근거를 두고 다양하게 전개 되면서 자연스럽게 현대의 추상표현과 연결되고 있음을 알 수 있다

그러나 추상표현주의는 50년대 후반 한국화의 새로운 전환기를 가져오게 했다는 점에서 주목해야 한다. 전쟁은 문명을 파괴하며 인간성 또는 인간적인 모든 것은 부정해 간다. 그리하여 전쟁의 극한상황 속에서 인간은 새삼 생존의 의미를 묻고, 인간의 정체성의 회복에의 원망을 예술 속에 담으려 한다. 이러한 정신적. 시대적 상황은 추상표현을 더욱 가속화시켰다고 할 수 있다.

한국화에서 추상화는 분명 근대의 한국화가 지니고 있는 세계와 다른 체험을 안겨 주었고, 현대화의 과정에서 변모하는 여러 가지 우리 의식의 모습을 잘 보여주고 있다.

지금까지 살펴본 바에 의하면 추상화라는 것이 현대와 와서 갑자기 우리의 곁으로 다가온 곳이 아닌, 오래 전 우리의 생활과 수많은 예술 속에서 이미 자리 잡고 있었음을 알 수가 있었다.

그럼, 이렇듯 우리의 생활속에서 살아 숨쉬고 있던 추상표현이라는 것을 동양화의 관점에서 그 연계성을 살펴보도록 하겠다.

동양화의 사의는 동양화의 사유패턴을 잘 보여주는 것으로 "동·서양의 사유패턴을 구분짓는 결정적인 사상은 일원과 이원의 문제가 아니라, 유기적 사고와 실체적 사고의 문제일 것이다. 서양인들은 일(一)과 이(二)를 모든 자기 원인적인 것으로 생각하며 따라서 그것은 독립적이며 고립적이며 불변적이며 초시간적으로 전제되는 그 무엇으로 생각했다. 자기동일적 그 무엇을 주체로 전제하며, 그 주체는 초시간적이며, 항상 논리적으로 전제되는, 항상 객관에 선행되는 그 무엇이다. 다양성과 잡다성의 세계는 시간적인 것으로서 주체에 지속되는 성질일 뿐이다. 그러나 동양인들에게 있어선, 일(一) 자체가 이(二)을 내함한 것

이며 따라서 자기 원인적인 고립적인 일체가 아니 한 관계된 통합체일 뿐이다. 모든 주체는 관계로부터 발현되는 자기 동일성이며, 모든 자기 동일성은 논리적으로, 선험적으로, 초시간적으로 전제되는 것이 아니라 시간 속에서 반복되는 지속 자체일 뿐이다. 모든 불변은 불변이 아니라 변화의 지속이다. 영원은 불변이 아니라, 바로 그것이 천지의 개형에 지나지 않는 것이다. 주와 객은 단지 관점의 이동일 뿐이다."[9]

동양화의 구체성, 구상성, 혹은 형사에 얽매이지 않는 형이란 주객이 합일하는 순환성, 주객이 서로에 의지해서 발현되는 것이다. "우리 쪽에서는 추상과 사실이 대립되지 않는 것이다."[10]

주객의 유기적 관계로서 그림과 대상, 그리는 자와 매재의 관계가 통합적 사고로 나타나는 것이다. 이에 비해 서양화는 객체와 주제를 구분, 그리는 자와 매재의 분별, 그림과 대상, 조형 자체를 서로 독자적인 실체로서 설정한다. 동양화에서 사의는 사물에 내재된 운기를 나타내고자 하는 조형의지라면, 추상화는 객체를 벗어나 재료나 그리기라는 행위, 화면 자체를 독립된 실체를 보고 그 자율성을 예술미로 승화시키려는 것이지 사의의 현대 적인 이해 정도를 보이는 것도 아니다. 한국 화가들에 의하여 행해졌기 때문에 한국화의 추상화 행로 체험으로 여겨졌을 뿐임을 알 수 있다. 도리어 서양화단에서 추상화에 동양적인 정신을 읽으려는 노력들이 돋보이고 있다.

추상화는 객관세계에 매인 그림 그리기가 아니라 구체적인 물상의 간여로부터 벗어나 행위, 재료, 매체 자체의 실체를 드러내는 것으로 그것은 그 외의 객체로부터 독립된 자율로서의 그림이다. 추상이란 사물 또는 표상의 어떤 요소, 측면 또는 성질 등을 끌어내서 파악하는 사유작용을 말하는데, 이것을 반대로 보면 그와 다른 요소, 측면 , 또는 성질을 도외시하는 것이기도 하다.

현상을 지배하는 또는 현상과 분리되는 규칙, 법칙, 개념, 공식, 형식 등을 실체로 인정하는 것이다. 말하자면 서양의 추상화란 이런 이원적 사고 , 그림으로서의 실체를 전제함으로 가능한 양식이다. 그리고 그들의 사유 패턴을 그대로 들어내 주는 것이다. 동양의 사의는 그리는 자와 대상이 매재와 실체가, 대상의 외형과 내용이 처음부터 분리될 수 없는 하나이다. 서로가 서로에 의지해 발현되는 것이다. 현대라는 이름으로, 의식이라는 이름으로,

---

9) 김용옥,『기철학산조』, 서울: 통나무, 1992, p.130~131.

10) 박용숙,『현대미술에 있어서 한국성』좌담,《미술세계》통권140, 1996, p.51.

실험이나 전위라는 명분으로 다른 작가 군들과 변별화의 전략이 되었으며, 헤게모니 쟁취라는 집단성을 띠고 나타났다. 따라서 추상미술의 자체의 개인적 필연성이나 학문적, 이론적 고찰이나 천착보다 운동으로서 성격이 강했다.

추상화의 경험은 현대성의 경험과 그 궤를 같이 하지만 한국의 근대성은 주체의 포기에서 시작되어 서구화되는 과정이라 주체의 부정이나 반성에 의해서가 아니라 단절이라는 상황으로 나타난다.[11] 서구의 정신사적 맥락에 의한 근대성이나 현대성, 포스터 모더니즘이 아니다. 서구의 흐름을 한국에다 접붙여 놓은 것이다.

접목된 나무가 본체를 대신하는 것이다. 접목된 부분이 이제는 낯설지 않게 자연스럽게 어울려서 새로운 모습의 하나가 되어진 것이다. 어느 사회학자가 "모든 사회는 구조적 과잉과 구조적 궁핍에 동시에 연결되어 있다." 이 말은 어느 한곳에서만 독특한 문화가 성장하지 않고 모든 사회는 서로 어떤 부분에서라도 그 교류와 융화를 계속하고 있다는 말일 것이다. 이제 한국화에서 추상화의 논의는 한국화의 한국성이 어떻게 추상으로 나타나느냐, 어떻게 양식화되어 나타나느냐 하는 것이 아니라. 서구의 추상화가 한국에 와서 한국인의 사유를 어떻게 나타내고 있으며, 한국인은 그런 방법을 통해 무엇을 나타내고 있는가 하는 것이어야 한다. 이미 우리의 추상화는 서양의 그것과는 다른 우리만의 추상화가 되었기 때문이다.

---

11) 장 보드리야르,『소비의 사회』, 서울: 이성률 문예출판사, 1992, p.58.

III. 현대 한국화에서 추상회화의 도입과 변천과정

1. 해방이후 1950년대 추상회화 유입과 표현

서양화가 도입, 전개되는 과정이 일본에 의해서 우리나라가 식민지화 되었던 시대와 일치하는 우리나라의 화단에도 1945년, 해방과 함께 모처럼 자립적인 발전의 기회가 왔다.

그러나 미술계 역시 40년대 후반의 정치적 불안과 좌·우익의 세력대립에 휘말리지 않을 수가 없었다. 많은 좌·우익의 미술단체들이 결성과 해체를 되풀이 했고 미술가들은 뚜렷한 이념적 신념도 없이 이들 단체에 참여하는 경우도 많았다. 이러한 분위기는 미술가들이 작품에만 전념할 수 없게 만들었고 따라서 뚜렷한 성과를 거둘 수 없었음은 어쩌면 당연한 일이었다.[12)]

1945년의 해방과 더불어 한국화단에도 엄청난 변모와 새로운 세대의 장을 여는 일련의 움직임들이 잇달아 일어나게 되었다. 50년 사이 일제시대에는 부재했던 전문미술교육 기관인 미술대학이 서울 대학교, 이화여자 대학교, 그리고 홍익대학교에 설립되어 처음으로 미술전공 학생들을 체계적으로 가르칠 수 있게 되었다. 또한 1948년부터는 문교부 주관 하에 「국전」이 시작되었다. 「국전」은 초기에는 반일 감정이 강해서 「조선미술전람회」에서 크게 활약하였던 미술가들의 작품을 배척했다. 이러한 반일감정은 작품의 어디까지나 일본적 영향이고 어디까지가 서양의 영향인지가 불분명한 서양화나 조각보다는 동양화에서 심했다. 이렇게 되자 해방 이후의 동양화는 수묵담채 위주가 되고 채색화는 일본화풍으로 도외시하는 경향을 띠게 되었다. 그러나 1950년 6.25 동란이 일어나면서 제2회의 「국전」활동은 우리나라의 모든 문화 활동과 더불어 마비상태에 들어가 버렸다. 그러므로 해방 이후 우리나라의 미술활동이 본격적으로 재개된 것은 휴전 이후인 1950년대 중반부터라고 볼 수 있다.

6.25 전쟁 이후 남쪽의 미술인들은 다시 활동을 재개했고 문교부가 주최하는 「국전」이 중요한 활동무대가 되었다. 「국전」은 1953년 재개되어 1979년까지 계속되었다.

---

12) 김영나,『20세기 한국미술』, 서울: 예경, 1998, p.177.

당시 우리나라의 대부분의 제도가 그러했지만 「국전」은 일제시대의「선전」의 연속이었다. 비록 「국전」의 역사가 끊임없는 잡음과 우여곡절, 그리고 개혁으로 점철되긴 했지만 전통미술과 현대미술을 이어주는 큰 역할을 했던 것은 분명하다.[13] 19세기 유럽에서 아카데믹한 화풍이 주류였던 프랑스의 관전(官展)을 연상시키는데 유럽에서도 모더니즘의 발전이 주로 관전 밖에서 이루어졌듯이 우리나라 현대 미술의 전개도 주로 「국전」의 장외(場外)에서 이루어졌다고 한다. 3-40년대의 한국동양화에서는 추상화의 경향은 아직 태동하지 않았다. 해방 후 50년대 초엽부터 추상에 관심 있는 작가들이 입체파적 김기창(도판2), 박래현(도판3), 권영우(도판4), 초현실주의적(권영우) 회화양식을 시도하였으나 순수한 필묵의 조형미를 응용한 추상파 작가들을 중심으로 보자면 크게 두 경향으로 나뉘어 진다. 하나는 추상적, 두 번째는 추상 표현주의적(Abstract Expressionism)/ 앵포르멜적 (Art Informel)경향이다.

40년대 후반 이후 유럽에서 일어난 앵포르멜이나 미국의 추상표현주의에 대해 정확한 정보를 얻을 수는 없었지만 아마도 화집을 통해 보았을 것으로 추측되는 앵포르멜과 추상표현주의의 주관적 표현과 격정적이고 강한 붓의 구사, 그리고 물감의 자율성에 크게 동감하였다.

추상표현주의운동은 기법과 표현의 특징 등 모든 면에서 매우 다양한 회화적 양식들로 구성되어 있다. 그렇지만 추상 표현주의의 이 그림들은 몇 가지 커다란 특징들을 공통적으로 갖고 있다. 추상표현주의 작품은 가시세계에서 따온 형태들을 묘사한 것이 아니기 때문에 근본적으로 추상적이다.

추상(抽象)표현의 한 흐름으로 좁은 의미로서는 미국의 액션페인팅을 가리키지만 넓은 의미로는 유럽의 앵포르멜과 그 주변의 움직임을 포함하여 순수 추상과 기하학적 추상이 대립하는 경향의 명칭으로 쓰인다.

순수추상과 기하학적 추상이 차가운 추상, 이를테면 이지주의적인 순수 조형적인 경향을 나타내는데 대해 추상표현주의는 뜨거운 추상이라고 불리며, 엄격한 구성이나 조형을 버리고 직접 마티에르와 제스처에 호소하는 오토마틱한 표현을 특징으로 하고 있다. 그 격렬함이나 생명성의 긴장이 표현주의라고 불리는 이유가 되는 것이다.

이와 같이 표현행위, 그 자체를 강조하는 것으로 근대의 표현개념의 가치 전환의 계기를

13) 김영나, 전게서, 1998, p.180.

내재시킴으로써 현대미술의 새로운 출발점이 되었다. 추상표현주의는 1950년대에 미국과 유럽미술에 지대한 영향을 미쳤다. 또한 제2차 세계대전 말기, 유럽에서 일어난 비정형을 의미하는 앵포르멜[14]이라는 새로운 추상회화는 기존의 정형화 되고 아카데미즘화된 기하학적 추상에 대한 반동으로 생겨났다.

앵포르멜의 근원적 특징은 구상·비구상의 어떤 정형도 부정하는 생생한 표현에서 찾아지는데, 그것은 화면의 물질성 곧 마티에르를 무엇보다도 중요시하고, 그것으로 조형방법 그 자체보다는 인간의 생존의 의미를 다시 묻는 형태였다. 또한 이 앵포르멜은 형상이 일절 없는 세계라는 뜻이 아니라, 형상의 모든 체계를 포괄하되, 어떤 기존 관념에서도 이탈한 창조의 근원적 행위로 말하여 질 수 있다.

우리나라에서는 앵포르멜이 본격적으로 하나의 미술운동 차원에서 도입, 형성된 것은 1957~58년 무렵이다. 6.25전쟁 후 국내의 사회적 상황이 전후 서구의 사회적 상황과 흡사했다는 점에서 앵포르멜의 이념과 표현방법이 쉽게 접목될 수 있었던 것이다.

전전(戰前)세대 중에서 당시의 흐름과 상관없이 독자적인 작품 활동을 한 화가는 유영국이었다. 그는 이미 1930년대에 선구적인 추상작품을 제작하였고 50년대에도 모더니즘의 실험을 계속 하고 있었지만 이전보다 더 자연과 밀착된 작업으로 전환하고 있던 화가였다. 48년부터 그는 자신의 고향에서 가까운 설악산의 협곡, 숲, 호수, 그리고 바다가 있는 풍경화를 고집스럽게 그리고 있었다. 산의 꼭대기는 삼각형으로 ,낮은 언덕은 곡선으로, 원경은 색면으로 단순화를 시켰다. 눈부신 태양광선 아래 산과 바다의 색채는 강렬한 노랑, 초록, 파랑, 빨강, 그리고 보라로 빛나고 있는데 그의 풍경화는 작가가 자연에서 느끼는 장려한 음향의 회화적 추상이라고 말할 수 있다.[15]

---

14) 앵포르멜: 제2차 세계대전 후에 일어난 서정적 추상회화의 한 경향으로 특히 기하학적 추상에 대한 반동으로 생겨났으며, 격정적이고 주관적인 것이 특징이다. 1952년 6월 프랑스의 비평가 미셸 타피에가 파리에서 주창하고 G.A.마티유・J.P.리오펠・세르팡・J.포트리에・J.뒤뷔페・H.미쇼 등 6명의 그룹전 〈앵포르멜의 의미기호(Singnificants de I'informael)〉라는 전시를 기획하면서 이들의 미술은 '앵포르멜'로 알려지게 되었다. 'informel'은 비정형(非定型)을 의미하는 불어로 대상의 재현이나 기하적 추상미술에 반대하고 내면을 표현하는 유기적이고 추상적인 작품을 일컬으며 또한 동시대 미국의 액션페인팅(action painting)과 추상표현주의 미술에 비견되는 유럽적 양식이다. 그 기원은 1945년에 발표된 포트리에의 '인질전', 1946년 뒤뷔페의 '오트 파트전', 1947년 볼스의 전시회 등에서 찾을 수 있다. 이들은 모두 가혹한 전쟁의 피해자들로서, 이 세 전시회의 공통적인 특징은 전쟁의 경험에 바탕을 두고 억압된 인간의 극한적인 정신 구조를 다루고 있다는 점이다.

15) 김영나, 전게서, 1998, p.182.

또한 이 시대 때 독자적인 주제와 양식을 발전시킨 이중섭(도판5), 박수근(도판6), 최영림 (도판7)또한 이 시기의 주목해야 될 화가들이다. 이들은 모두 일제시대에 미술공부를 했던 해방 이전 세대들로서 셋 다 일찍부터 신문화를 받아들이는데 진보적이었던 평안도에서 남쪽으로 내려온 화가들이었다. 이들의 작품에서는 전통적인 동양적 주제나 모티프가 서양화의 기법, 양식에 의해서 새롭게 표현되었다.

이 시기에 동양화단에서는 여전히 일본화풍을 배제라는 움직임이 지속되고 있었다. 선명하고 고운 채색과 정확한 선 위주의 인물화나 화조도는 경우에 따라서는 일본화풍으로 오염되었다는 부당한 공격을 받기도 했었기 때문에 따라서 전통 수묵화가 현대 동양화의 주요 흐름이 될 수밖에 없었던 시기였다.

이러한 산수화는 고층건물이 즐비하게 들어선 환경 속에서 생활하는 도시의 미술애호가들에게 시골풍경에 대한 향수를 자아내면서 인기를 끌었다.

일부 동양화가들은 좀더 용감하게 이러한 전통 수묵화의 영역에서 벗어나 점차 추상회화를 시도하기 시작했다. 50년대 후반 여러 동양화가들은 전통적 산수화가 현대 사회에서 시대에 뒤떨어진다고 느꼈고 그 하나의 해결책으로 전통적 기법에 서양의 조형을 결합시키려고 했다. 당시 이들 동양화가들의 관심을 끌었던 서구의 양식은 주로 입체주의[16]와 추상표현주의였다. 그러나 대 부분의 경우는 서양미술을 피상적으로 모방하는데 그쳤고 그 사조의 진정한 의미를 이해하지 못했다.

일제시대 동경여자미술전문학교에서 미술을 공부한 여성화가 박래현은 역시 동양화가인 남편 김기창과 함께 당시 이러한 방향으로 작업을 한 화가 중의 선구자이다. 그는 그가 배운 일본화의 사실주의적 묘사에서 벗어나 인물이나 대상을 사선이나 곡선을 사용해 큼직큼직한 면으로 단면화 시키는 등 서양의 입체주의적 분할에 관심을 보인다. 그러나 그는 대부분의 입체주의의 추종자들처럼 기하학적 추상을 시도하지는 않았다. 입체주의의 유래된 추상회화가 기본적으로 분석적이고 이지적인 데 비해 박래현의 부드러운 곡선과 동양화 특유의 여백의 활용은 입체주의를 독자적으로 해석하고 있음을 보여준다.

그의 화면은 인체와 공간에 대한 면밀한 분석의 결과라기보다는 면을 창조해 내는 곡선과 대각선에 의해 결정되는데 1956년 작 노점(도판8)의 경우와 같이 결과적으로 매우 장

16) 입체주의: 회화에서 비롯하여 건축 ·조각 ·공예 등으로 퍼지면서 국제적인 운동으로 확대되었다. 그 특질은 무엇보다도 포름(forme)의 존중에 있으며, 인상파에서 시작되어 야수파 ·표현파에서 하나의 극(極)에 달한, 색채주의에 대한 반동으로 보인다.

식적인 효과를 이룬다.

박래현은 화면의 균형과 질서, 그리고 운율감을 조심스럽게 통제하면서 치밀하게 작업을 한다. 무엇보다 그의 작품이 당시의 다른 추상작품들보다 돋보이는 이유는 바로 이러한 화면구성의 완숙미와 선명하고 ,화려한 색채 때문이었다. 그 자신이 밝힌 바처럼 그의 작품들은 "예민한 동양의 멋"을 느끼게 하는데 있다.

먹을 매체로 하는 조형적 탐구는 오래전부터 전통회화에서 추구해왔었다. 하지만 이응노(도판9)(1905~89), 김영기(1911~), 성재휴(1915~) 등과 같은 진보적 동양화가들은 이러한 먹의 추상적 가능성을 한층 깊이 실험하게 되는데, 이 역시 서양의 추상표현주의와 앵포르멜의 영향에서 온 것으로 보인다. 김영기는 서양의 추상회화는 이제 동양화되어가고 있다고 주장하면서 중국의 남송(南宋)양식과 서구의 형식을 결합하려 했다.

문인화의 주제와 정신, 그리고 서양의 모더니즘 맥락에서 사용하는 먹의 기법은 새로운 동양화의 핵심이었다. 따라서 1952년대 후반 한국화와 관련지어져 사용되는 "추상표현주의의 영향" 이란 이처럼 넓은 범주 (앵포르멜도 포함 된)의 수용(受容)을 말하며 나아가서는 추상표현주의를 탄생시킨 초현실주의의 방법 즉, 오토매티즘[17], 프로타주[18], 데칼코마니[19] 기법 등의 수용 등도 포함시켰다.

현대 한국화에서 추상 표현주의의 수용은 6.25동란을 겪은 위기의식의 공통(共通)된 상황(狀況)하에서 그들의 방법상에 나타난 특징들을 도입하여 조형화 시킨 것이다. 즉 추상표현주의의 특징으로 나타난 우연적 효과, 자동성 행동성(gest), 마티에르[20], 동시성(同時

---

17) 오토매티즘: 자동기술법으로 초현실주의 작가들이 사용한 기법으로 무의식적 자동작용, 자동묘법이라고도 한다. 모든 습관적 기법, 고정관념, 이성 등의 배제를 통해 무념무상의 상태에서 손이 움직이는 대로 그리는 것을 말한다, 프로타주, 데칼 코마니 등이 이에 속한다. 자동기술법은 전용되어 마티에르의 처리나 필세에 있어서 무의식 적인 취급이 예기치 않은 아름다움을 만들어 낼 때, 그 우연의 효과를 가리키는 조형 일반적인 용어로 쓰이게 된다.

18) 프로타주: 문질러 나타내기 기법으로 나무 결이나 잎, 천 따위의 면에 대고 문지르면 우연한 효과를 얻게 되는 방법으로 초현실주의에서 주로 발전되었다.

19) 데칼코마니: 전사법(轉寫法)이라고 번역한다. 원래 는 도기나 유리기구 등에 그림 붙이기에 쓰는 기법이나 근대미술 이후 회화에 도입되어 전사(傳寫)의 과정에서 생기는 우연한 얼룩이나 어긋남의 효과를 이용한다.

20) 마티에르: 회화에서 비롯하여 건축 ·조각 ·공예 등으로 퍼지면서 국제적인 운동으로 확대되었다. 그 특질은 무엇보다도 포름(forme)의 존중에 있으며, 인상파에서 시작되어 야수파 ·표현파에서 하나의 극(極)에 달한, 색채주의에 대한 반동으로 보인다.

性), 공간개념 등을 형태소(形態素)로서 받아들이고 이를 조형화시키고 있다.

추상표현주의적인 이러한 경향 즉 '사의(寫意)에 의한 표현적 특질 은 동양화에 내재되어 있는 전통적인 요소와 1950년대 후반의 추상표현주의의 도입으로 전통의 새로운 재창조가 이루어지는 양상을 보이게 되는 것이다.

현대 한국화에서 추상표현주의의 영향은 "넓은 의미에서 횡적인 의미의 만남"[21]으로 여러 의미를 함축하고 있다. 조선시대 회화에 내재되어 있던 추상표현적인 요소가 일본 식민지 기간 동안 단절된 상태로 내려오다가 추상표현주의 도입으로 재인식 된 것이며 이런 특질이 현대화 모색의 매개체로서 작용할 수 있었던 것은 획기적인 사실이며 아울러 그 수용(受容)이 폭넓고 쉽게 받아들여질 수 있었던 시대적 상황도 무시할 수 없는 것이다. 즉 해방이후 일본화 잔재 극복의 문제는 "방법적인 모색으로 청(廳)대말 문인화(文人畵)의 조형과 연결되는 수묵(水墨) 의 조형성과 근대(近代)서양미술이 도달한 종합적인 방법의 원용(援用)또는 앵포르멜의 수용과 맥락에서 이루어졌다.[22]

이와 같은 복합적인 상황 하에서 전통회화의 현대성 발굴과 현대화 경향은 1950년대와 60년대 한국화에 보이는 ' 추상표현적인 경향' 과 같은 맥락 속에서 파악할 수 있는 것이다.

이와 같은 1954년의 분석적 화풍 경향은 오늘 날에 와서도 유사하게 지적 될 수 있는 전통화단의 내막이기도 하다. 다만 1950년 후반 무렵에는 서구의 순수 추상미학의 유입으로 전에는 볼 수 없던 국제주의적 조형발상과 현대적 표현사고의 비구상이 또 하나의 경향적 화풍으로 등장하는 것을 볼 수 있다.

이 시기의 추상 양식이란 대개 일본에 체제하고 있던 유학생들을 중심으로 받아 들여졌으며 당시에 국내에서는 미술의 유일한 활동 매개체가 되는 것은 선전이었는데 이 기구의 성격상으로나 국내사정상으로서나 추상미술이 본격적으로 하나의 화풍으로 정착되지는 못하였다. 아직까지는 선전에서 통용되는 경향은 경직된 아카데미즘뿐이었으며 그 점은 해방후 국전에서도 마찬가지 현상이었다. 1955년 무렵부터 미술계는 완전히 정상적 분위기를 회복하고 있었다. 각종 전람회는 물론 새로운 공동의식의 작가 단체가 잇따라 일어나기 시작한다. 1950년대 후반은 1960년대 이후의 전개되는 풍성한 미술계 동향을 예고하는 다

21) 박용숙 ,『의식 (意識) 의 확대와 재질(材質)실험』,『한국현대미술전집 』8권 , 한국일 보사, 1977, p.54.

22) 오광수 ,『현대(現代) 동양화의 한 단면 』, 공간 10월호, 1975, p.62.

채로운 의욕과 활기를 반영하고 있었다.

이 시기의 추상 양식을 이용하여 작품 활동을 했던 인물들은 대개 일본에서 체류하고 있던 유학생들을 중심으로 이루어졌으며, 당시에 국내에서 미술의 유일한 활동매체가 되는 곳은 선전이었는데 이 기구의 성격상으로나 국내 사정상으로나 추상미술이 본격적으로 하나의 화풍으로 정착되지는 못하였다.

아직까지는 선전에서 통용되는 경향은 경직된 아카데미즘뿐 이였으며 그 점은 해방 후 국전에서도 마찬가지 현상이었다. 1955년 무렵부터 미술계는 완전히 정상적 분위기를 회복하고 있었다. 각종 전람회는 물론 새로운 공동위식의 작가 단체가 잇따라 일어나기 시작한다.

이 시기의 특징으로는 당시 청년미술가들 이외에도 40대 미술가들이 자신의 창작경향을 급진적으로 전환하기 시작하였다는 사실이다. 1957년에 열린 창작미술 협회전, 모던아트 협회전, 현대미술 협회전, 신조형파전, 현대작가 초대전 등에 참가한 작가들의 상당수가 그러했다.

아무튼 이 시기의 주도적 경향은 추상표현주의 즉, 소위 뜨거운 추상의 경향이었으며 이 경향을 주도 하였던 중심적 단체인 현대미협의 지도적 이론가였던 방근택은 현대미협 창립전(1957)에서 박봉건과 현대조형 지향을 선언하였고 이어서 1959년 제 5회전에서는 " 혼돈 속에서 생의 의욕 "과 "미지에서 확신"되는 "나에 의해서 나로부터 온 세계의 출발 "을 통해 "자유를 확대한 의무"를 구현해 나가야 한다고 주장하였다.[23)]

이들은 당시 두 가지 지배적 경향이었던 복고봉건적인 미술과 식민지 지방색 미술의 경향에 새로운 영역을 구축하고, 얼마 후 국전을 교두보로 화단 세력화하는데 성공하였다. 즉, 예술지상주의 미학과 반공이념의 관료적 미술에 대응하는 현대주의 미술을 추가하여 화단을 세 가지 경향으로 갈라놓았다.

이 시기 미술에 있어 구호였던 순수 이데올로기, 자유 이데올로기 등등이 얼마나 허구적인 것이었던가는 바로 그 시대의 정치, 경제 ,문화의 부패와 타락상 및 극우 반공주의의 유일신앙화 과정으로부터 확인할 수 있다. 이 시기에 민주적이고, 자주적인 민족미술의 건설은 구호조차 밖에 될 수가 없었다.

1950년대 후반은 1960년대 이후에 전개되는 풍성한 미술계 동향을 예고하는 다채로운

---

23) 이경성,『현대 한국미술의 상황』, 서울: 일지사, 1976, p.85.

의욕과 활기를 반영하고 있었다. 해방에서부터 50년대 후반까지 거의 10년간은 어떤 새로운 사조의 도입이나 자체 내의 발전적 양식의 발견이 이루어지지 못한 일종의 답보 상태라고 해도 크게 무리는 아닐 것 같다.[24)]

24) 오광수 ,『한국 현대미술의 미의식 』, 서울: 재원미술평론 ,1995 , p.98.

2. 1960~1970년대 추상회화 전개

한국화에서 추상의 가능성이 본격적으로 추구되기 시작한 것은 60년대에 들어오면서 서세옥(1929~)(도판10), 장운상(1926~1986)(도판11), 민경갑(1933~)(도판12), 정탁영(1938~) 등 젊은 화가들이 의기투합하여 되면서 '묵림회(墨林會)' 라는 단체를 만들면서였다. 이들 그룹은 "한국 동양화단의 유일한 전위적 청년작가들의 집결체"임을 선언하고 여러 재질의 종이와 기법을 실험하면서 전통수묵의 정신적 깊이를 현대회화에 도입하려했다.

한국의 추상미술의 기점 또는 현대미술의 기점을 50년대 후반인 1957년 전후로 보는 이유는 이 시기를 분수령으로 해서 한국미술의 구조가 크게 변혁되고 있기 때문이다.

1957년 이후부터 나타나기 시작한 한국화에 있어서, 제1의 전환기인 근대의식이 싹튼 18세기 진경산수 이후에 현대로 넘어가는 제2의 전환기로서 중요한 의미를 가진다. 따라서 이 시기를 중심으로 한국화의 추상적인 표현에 대한 발전과정은 전통을 거부하며 새로운 추상적 발견을 주장하는 전문적인 미술교육을 받은 신진그룹과 초대전의 양상을 구축한 일부 청년작가들로 인해 그 변화가 이루어졌다. 한국화는 이 시기에 양식상 가장 큰 변화를 가져온 것으로 기성세대들의 자기변신과 전후 새 세대들의 의식변화로 한국화의 추상적 경향들이 다양하고 새로운 변화로 나타나기 시작하였다. 이 시기의 앵포르멜 화풍에 대한 평가는 6.25 전쟁이라는 역사적 사건을 계기로 근대 미술을 청산하게 되고 현대미술의 전환적 계기를 마련해 주었으며 한국회화의 현대적인 작업의 시작을 의미한다고 볼 수 있다.[25]

이와 같이 1950년대 후반은 여러 형태의 새로운 예술 지향의 움직임이 활기차게 나타나는데 그러한 상황은 6.25동란 체험으로 인한 가혹한 정신적 시련과 구미의 새로운 미술사조 정보의 충격과 현대적 창조정신에 자극 받은 새 세대 출현이라는 복합적 상황이 팽배해 졌기 때문이다. 식민지 시대의 '선전' 이 사실상 화가들의 활동 무대나 다름이 없었던 것처럼 대한민국 미술전람회(이하 국전) 역시 미술계의 중심에 새롭게 떠오르게 되었다.

1960년대 초기의 변화 가운데 주목할 만한 것은 전통화가들 가운데 현대주의를 적극 수용하는 경우가 늘어났다는 점과 추상표현주의 미술양식의 퇴조를 들 수 있으며 한편, 봉건적인 전통미술과 이미 고전이 되어 버린 고전적 자연주의 양식 및 인상주의 지방색 양식이

25) 오광수, 전게서, 1995, p.98.

여전히 온존된다는 점을 들 수가 있다.[26]

1960년대 후반의 특징은 새로이 성장한 청년작가들에 의해 이루어진 기하학적인 차가운 추상과 행위예술의 등장을 들 수 있다.

전후(戰後) 제기된 국전(國展)은 창조력의 빈곤과 시대의식의 결여 속에 보수적 아카데미즘의 성격이 굳혀가고 있는 것을 볼 수 있다. 이에 따라 해방의 세대를 포함한 재야 작가들의 비판과 반발도 확산되어 가는 한편[27] 기존 미술의 한계를 극복하고자 하는 진보적 조형성에 대한 모색이 다양하게 진행되었다. 여기에는 새로운 시대적인 상황과 타 지역에서의 미술경향을 수용함으로 가능하게 되었다. 이러한 움직임은 먼저 미술단체를 통한 집단적 경향으로 나타나기 시작하였다.

「창작미술가 협회」는 국전을 중심으로 활동하면서 현대적 감각을 시도한 중견작가들에 의해 결성된 단체였다. "우리는 현대미술의 새로운 창조·탐구에 전념한다."는 이념선언과 함께 출발한 「신조형파」는 비교적 뚜렷한 성격을 지닌 단체로서 구성적 추상을 비롯한 다양한 현대적 시도를 보여주었는데 건축과 디자이너 등이 참여하여 종합적 조형 운동을 지향하였다. 한편 〔모던 아트 협회〕는 이전부터 서구의 모더니즘을 받아들여 국전과 관계없이 각자의 작업을 모색하던 기성 작가들로 구성된 반(反)아카데미즘적인 단체였다.

이 시기의 한국화의 경향은 1960년대를 전후해서 비구상의 추상미술이 수용, 전개되어 현대미술의 주류로서 확산, 정착되는 시기를 맞이하였다. 50년대 말부터 일기 시작한 뜨거운 추상운동, 즉 추상표현주의의 비대상 회화가 본격적으로 파급되기에 이르렀다. 한국 동양화단에서 유일한 전위적 청년작가들의 집결체를 표방하고 나온 묵림회는 60년대 창립되어 65년까지 지속되는데 서세옥, 박세원 장운상, 민경갑, 남궁훈 등 9명이 창립멤버[28]였다. 이들은 기성세대의 가치관에 도전하는 반전통, 반조형의 기치를 들었고 재래의 매재와 방법에서 탈피하여 한국화의 전통적 관념을 타파하는 여러 기법을 구사하였다. 이러한 실험적 추세는 서양회화에서 일어나고 있던 앵포르멜의 표현주의적 추상과 정신적 유대를 지니고 있으며, 수묵재질에다 여러 현대 안료와 우연적인 효과를 곁들이는 기법을 구사하였다. 이렇게 수묵의 실험적 추상작업을 통해서

---

26) 이경성,『68년의 미술개관』, 한국예술 4권, 1968.

27) 이경성 ,"잡초원에 무슨 수확이 있겠냐", 서울: 평화신문, 1956.12.16.

28) 강선학,『현대 한국화론』, 서울: 재원, 1998, p.36.

현대 한국화의 혁신적인 전환점을 마련하였다.

한국화의 이러한 실험적인 추세는 63년에는 “청토회” “신수회”그룹이 등장하고 67년 “한국화회”가 생겨나면서 더욱 더 다양한 성격의 실험주의적 경향으로 확산되어 간다. 1960년대 후반에 이르면 한국화의 모둔 부문에서 그 뿌리 깊은 역사성과 전통성에 강력히 도전하고 주제와 소재, 매제와 기법, 사물을 보는 시각과 표현, 공간의 해석, 나아가서는 그 정신적 절대성에 이르기까지 과감하게 일탈해 가려는 몸부림으로 전개된다. 이들의 대체적인 경향은 상당수가 추상표현주의 계열의 서정적 감각의 필치를 구사하면서 정형을 파괴해 나가고 있었다. 이들은 형태 분석적인 시각의 풍경을 추상화하거나 공간구성을 위한 적극적인 의지를 추구했는데 그 예로 권영우를 말할 수 있다. 또한 구성적인 공간 해석이나 새로운 자연적 재질의 선택 실험까지 전개한 이응로의 ”문자추상“은 새로운 조형적 가능성을 모색하게 하였다. 또 다른 경향으로는 이물질을 첨가하는 콜라주의 수법까지 동원되기도 하였고 원색적인 색채화와 자전적 영상과 환상의 채색화 실험이 천경자, 박생광, 조복순 등에 의해서 나타나기도 하였다.[29] 이러한 다양한 시도와 실험정신은 여러 국제전의 참가를 통하여 더욱 확대되었고 동시에 서구 작가들과의 교류가 활발하게 전개되기도 하였다.

이와 같이 1960년대에 이루어진 한국화의 비구상의 다양한 표현으로 전통적인 답습을 벗어나지 못하던 국전을 새로운 면모로 바꾸어 놓은 계기를 마련하였다. 한국화 비구상의 새로운 잉태기라고 할 수 있으며, 이런 정신은 70년대 새로운 지평을 여는데 밑거름이 되었다.

1970년대 들어서면서 작가의 증가와 이에 따른 양식의 다변화로 한국화는 구상과 비구상의 분리현상과 아울러 조형적 체험의 확대를 통해 전통적인 양식의 새로운 해석과 인식, 현대적 소재주의의 등장, 구상과 비구상의 절충 등 다양한 모습을 띄게 된다.[30] 그러나 한국화단을 잇는 70년대는 앞 시기의 실험열기와 현대화의 의지가 잠시 주춤거린 것이 사실이다. 서양화단의 경우 69년(A.G)의 창립으로 「확산과 환원의 미학」,「현실과 실현」,「탈관념의 세계」등 일련의 전시회를 통해서 당시의 추상미술의 움직임이 생기고 새로운 조형질서가 모색된다. 이벤트, 해프닝, 프로세스 아트

29) 오광수,『이야기 한국현대미술・한국현대미술 이야기』, 서울: 정우사, 1998, p.299.

30) 오광수, 전게서, 1995, p.116.

등 실험미술이 등장하지만 한국화 화단의 70년대 전반기에는 집단적 실험은 나타나지 않고 있다.[31] 그러나 70년대 들어서면서 혁신적인 사조의 퇴조와 함께 일부에서나마 개별화, 즉 다원화 현상이 두드러졌다. 이 같은 양상의 내역을 단적으로 설명하면 70년 국전에서의 구상과 비구상의 분리 심사와 전시이다. 이는 재야의 비구상 작가들을 등용시키는 제도적인 혁신을 기했으며 하나의 양식으로서 정립할 수 있는 기반을 굳히게 하는 역할을 충분히 했을 것이다. 이것은 특히 70년대에 들어오면서 많은 신진들에 의해 거듭되는 실험적 지향이 주로 비구상 계열이었다는 점을 파악하게 하는 일면이다. 이와 같은 구상, 비구상의 분할은 현대 미술의 추세에 비추어 오히려 모순과 무리를 내포하는 것이기도 하였으나 한국화에 있어 비구상적 표현양식이 정착되는 새로운 계기가 되었다고 할 수 있다.

특히 70년대 들어 이상범, 변관식, 허백련, 노수현, 김은호, 박승무의 이른바 여섯 대가의 점차적인 타계는 이들로 대표될 수 있는 한 시대가 역사의 뒤안길로 물러나고 해방 후 세대의 의해 화단의 구조가 재편되고 있음을 시사해 주고 있다. 이는 동시에 1970년대 한국화의 미학적 특성과 가능성을 이해하고 접촉할 수 있는 계기로 삼아 정해진 소재나 매체, 기법 등에 얽매임 없이 자유롭게 표현하여 1970년대 이후의 한국화에 대한 무한한 가능성을 새롭게 추구하고자 하는 시기라고 할 수 있다.

70년대를 이끌어 온 회화양식의 화단의 주요 양상을 다섯 가지로 분류해보면 첫째, 문인화의 현대적 해석을 발판으로 출발한 행방이후 서울대 미대출신 작가들에게 가장 많이 분포되어 있는 경향으로 필(筆)을 운용함에 있어 고도로 함축되어진 최소한의 골필(骨筆)만을 사용하여 그리는 성필법과 여백의 공간적 구성 그리고 함축적인 소재의 처리를 보여주는 문인화적인 발상의 수묵담채 계열이며, 둘째로는 이상범, 변관식, 노수현 등의 실경산수의 영향을 받고 있는 작가군 들의 등장이다. 셋째로는 김기창의 구성적 조형방법에 감화를 받은 작가들로서 구성주의적 반추상화의 경향이며, 넷째로는 문인화적 발상의 수묵화계열의 점진적 경향으로 표현주의적 비구상 계열이다. 다섯째로 박생광, 천경자 등에서 만나는 채색위주의 독특한 소재의 소재주의는 수묵위주의 양식과 대립된 양상을 보여주고 있다.

이와 같은 양상 외에 일군의 작가들에 의해 시도되고 있는 오브제 및 콜라주와 3차원적 공감의 탐구로 추이되는 경향도 빠뜨릴 수 없다.

31) 강선학,『한국 추상미술 40년』, 서울: 재원, 1997, p.171.

한국화가 별다른 갈등 없이 서구의 조형기법을 수긍 할 수 있었던 것은 추상 표현주의회화의 거칠고 다이나믹한 선이 동양 전통의 선묘와 유사성을 발견할 수 있었기 때문이다. 즉 액션페인팅의 기의 충동이나 앵포르멜의 자동성 등은 동양의 서법과 상통하는 것이기 때문이다. 이러한 추상표현 주의는 50년대 후반의 현대 한국화에 많은 영향을 주었는데 특히 작품의 소재, 재료, 기법, 면에서는 추상표현주의를 탄생시킨 초현실주의 방법인 오토마티즘, 콜라쥬, 프로타쥬, 데칼코마니 등의 기법을 수용하기도 하였다. [32]

이 시기의 한국화에 있어서의 추상 표현주의 경향은 앵포르멜, 액션페인팅과 마찬가지로 예술의 있어서의 〈정신활동〉과 〈표현수단〉을 통합 하려하였고 칸딘스키로부터 구미 추상표현주의 회화가 갖고 있는 비정형이라든가 다이나믹한 생명감, 공간성은, 동양예술의 특성과 밀접한 관계가 있음을 알 수 있다. 따라서 동양의 사고 체계는 존재 자체보다는 직관적인 세계를 받아들이고자 하였으며 기하학적이고 탈 자연적인 추상 양식이 전통적인 것과 융합하면서 갈등을 해소하는 방법으로서 추상적인 경향이 형성이 되었다.

1956년에 열린 '김기창, 박래현 부부전' 등은, 이러한 새로운 모색을 구체적으로 전개시켜 나갔다. 그 다음해인 1957년에는 조선일보사가 시작한 현대 작가 초대 전람회에서는 전통 화가로서는 이응노가 유일하게 초대되어 숲, 산을 출품하기도 했다.

이렇게 국전을 의식하면서 시도되었던 추상운동은 이미 1910년대의 서양화 바람처럼 시간이 경과하면서 젊은 세대에 널리 유행하게 되었으며 급기야는 국전으로 침투하여 그 분위기를 쇄신하게 만든다. 1960년대의 이러한 변화는 한국현대사에 중요한 획을 그었던 4·19혁명이나 5·16 군사 쿠데타와 같은 사회적인 사건과도 무관하지 않다. 이승만 독재정권을 타도하기 위해 봉기했던 4·19혁명이 민주주의에 대한 국민적인 요구의 극적인 표출이었다면, 5·16쿠데타는 민주주의에 대한 반동이며 그 반동적인 쿠데타는 역설적으로 젊은이에게 민주주의와 자유의 소중함을 한껏 자각시켜 주었다. 이미 우리의 1930년대에 잘 나가는 패션이었던 해묵은 모더니즘이 밴드를 울리면서 시가행진하게 되었던 것도 급변하는 사회적인 분위기와 무관하지 않았던 것이다. 하지만 집권에 성공한 군부세력은 이들 모더니즘에 대해서는 사실상 이해를 하지 못하고 있었다.[33]

여기서 모더니즘 회화가 평면 양식에 기초한다는 원칙을 말할 수가 있다. 이 평면양식은

32) 이종숙, "한국화에 있어서 비구상적 표현의 도입에 관한 연구", 충북대학교 대학원 석사학위논문, 1996, p.43.

33) 박용숙, 『한국현대미술사 이야기』, 서울: 예경, 2003, p.227.

낡은 사상이나 관습을 뒷받침하는 모든 표현 방식을 거부하는 전략임을 말할 수 있다. 그리고 추상양식의 등장도 이런 전략의 적극성이 가져온 결과임을 다시 한번 강조해야 한다. 그런데도 추상회화는 우리의 현상과 그 어떤 마찰도 없이 슬그머니 우리 곁에 와있었다. 1960년대 초기의 변화 가운데 주목할 만한 것은 전통화가들 가운데 현대주의를 적극 수용하는 경우가 늘어났다는 점과 추상표현주의 미술양식의 퇴조를 들 수가 있다.[34]

1960년대의 추상양식은 주로 파리에서 돌아온 화가들에 의해 진행되었다는 점도 도쿄유학 시대와는 다른 양상이다. 남관(도판13), 이성자, 김흥수, 김환기, 권옥연, 변종하와 같은 화가들은 이미 1954년에서 1959년 사이에 모두 파리로 갔으며 이들 대부분은 1930년대를 전후해서 이미 일본 유학을 통해 모더니즘을 접한 경험이 있었다. 따라서 그들의 파리행은 모더니즘의 본고장으로 직접 갔다는 점에서 주목할 만하다. 그들이 건너갔던 1960년대의 파리는 이미 세계미술의 중심지가 아니었다. 1945년대 이후 현대 미술의 무대는 뉴욕으로 옮겨졌으며 뉴욕의 구겐하임 미술관이나 모던 아트 미술관(MOMA)이 파리시대 이후의 새로운 무대가 되어 있었다. 그렇다고 하더라도 파리는 여전히 모더니즘의 발생지이고 그 자양분을 생산해내는 인문학의 터전이라는 사실에는 변함이 없었다.

지금까지 살펴본 바에 의하면 1960년대 추상미술은 분명 기하학적 추상으로 모아지고 있다는 것을 볼 수 있다. 1960년대의 미술은 해방이후부터 조금씩 그 움직임을 더해서 추상 및 다른 여러 방향에서의 발전된 형태를 나타내고 있는데, 그 중에서 앞에서도 언급한 바와 같이 이 시대의 대표적인 추상표현인 기하학적 추상, 즉 차가운 추상은 앵포르멜의 뜨거운 추상의 반대 개념으로서 볼 수 있으며 그것의 분명한 논리적 발전 위에서 추진되었다는 점에서 일종의 지적 향상성을 뚜렷하게 나타내게 된다. 차가운 추상은 어떠한 의미에서나 화면의 재인식이란 측면에서 객관적이면서도 냉정성을 나타내 보이고 있는 점을 먼저 주목하지 않을 수 없다. 1960년대 후반으로 들어서면서 새로이 성장한 청년작가들에 의해 이루어진 기하학적인 차가운 추상과 행위예술의 등장을 들 수가 있다.

대표적인 작가 이경성은 이 무렵에 " 미술에 대한 올바른 인식은 고사하고 작가다운 작가도 적고 더구나 작가를 이해할 대중의 형성은 전혀 찾아 볼 수 없는 실정" 임을 지적한 다음 "옛날부터의 미술과 신문화 수입 이후 들어온 국적불명의 유행과 같은 미술이 서로 엉키고 엉킨 채 그 저 공전하고 있으며", "화단은 무원칙으로 규합되고 정치성이나 거래를 잘

34) 박용숙, 전게서, 2003, p.229.

하는 정책가들에 의하여 독점되고 있다."고 그 실상을 설명하고 있다.[35]

결국, 핵심은 대중과의 괴리라는 점이다. 봉건사회에서 지배계급의 문인화가 어떠한 대중성도 갖지 못했던 미술전통은 일제하에서 식민지에서도 고스란히 계승되었던 것이다.

그들의 예술지상주의적 미술이 일제하에서 형성된 서울 한복판 미술전시장을 온상으로 하여 극히 제한된 문화 지식인들을 대상으로 횡행했던 것이며 더욱이 1960년대 추상미술의 여러 경향으로 볼 때 대중과 거리를 천천히 넓혀 나갔다.

이렇게 새로운 지식과 시대적 현상을 통해서 한국의 추상회화는 앵포르멜 이후 모노크롬(Monochrome)[36]이 주된 성격을 이루면서 동시에 기하학적 추상이나 옵아트(Op Art)[37]등 다양한 표현의 추상 경향 등이 그룹과 협회를 통해 나타나기도 한다. 그 뒤 앵포르멜과 기하학적 추상 등 다양한 표현의 추상화가 제작되면서 1970년대에 접어들면서 가장 인상적인 현상으로 지적할 수 있는 것은 획일적이고 관념적인 미술의 틀에서 벗어나려는 다양화경향이다. 중반에는 모노크롬 추상화, 기하학적 추상, 실험미술, 미니멀리즘 곧 단색조의 평면주의를 일컫는 개념적 성격의 추상회화가 등장한다. 서구양식의 여과 없는 한국적 미의식에 의해 부분적으로 극복되었고 한지작업이 성과물로 나타났다.

이렇듯이 1960년대에서 1970년대에 이르기까지 추상회화가 우리 화단의 지배적인 경향으로 자리 잡은 가운데, 젊은 세대들을 중심으로 사회와 단절된 추상미술의 현실에 대한 반성이 일기 시작했다. 70년대 중후반에 이르면 한국미술계는 이른바 평면주의와 탈이미지즘이 주류를 이루면서 물성(物性)과 신체성의 문제에 몰두하게 된다.

---

35) 이경성,『68년의 미술개관』『한국예술』4권, 1968.

36) 모노크롬(Monochrome): 단색 사진이나 단색 영화를 모두 일컫는 말로, 미술에서는 한 가지 색이나 같은 계통의 색조를 사용하여 그린 그림을 말한다. 단색화로 번역되며, 다색화인 폴리크롬(polychrome)과 반대되는 개념이다. 1950~60년대의 현대회화에서 이러한 모노크롬적 경향이 많이 보이는데, 색채를 통해 배어나오는 인간의 감수성을 모두 배제한 하드에지 페인팅(hard edge painting)이나, 형태와 색채의 극단적인 절제를 표명한 미니멀 아트(minimal art) 등이 대표적인 예이다.

37) 옵아트(op art): 구성주의적 추상미술과는 달리 사상이나 정서와는 무관하게 원근법상의 착시나 색채의 장력(張力)을 통하여 순수한 시각상의 효과를 추구한다. 그리고 빛·색·형태를 통하여 3차원적인 다이나믹한 움직임을 보여준다. 그러나 지나치게 지적이고 조직적이며 차가운 느낌을 준다.

전반적으로 70년대는 한국의 미술사적인 전개에 있어 결정적인 시기였으며, 이처럼 결정적이라고 하는 것은 이 시기에 우리나라의 미술이 커다란 전환을 맞이함과 동시에 이 땅에 확고히 뿌리를 내리는 시기였다고 볼 수 있기 때문이다. 이 시기에는 사회적인 움직임과 정치적인 사안이 복잡하게 공존하는 시기라고 할 수 있을 것이다. 이러한 시대적인 요소들이 미술계에도 상당한 파급효과를 미쳤을 것이다. 예술은 그 시기의 사회성과 누적되어 온 많은 것들의 영향이 지배적이라고 할 수 있기 때문이다. 추상이라는 표현방식도 이러한 이유에서 우리에게 다가온 것이고 우리의 예술세계에 뿌리를 내리기 시작했기 때문이다.

3. 1980년대 이후 수묵 운동과 추상표현

1980년대는 우선 전 후기로 그 성격을 나눠 볼 수 있고 90년대로 이어지는 단계에서 폭넓은 변화를 맞이하게 된다. 또한 손의 회복[38] 재료에 대한 새로운 자각을 불러일으키면서 외부적 자극과 내부적인 자각현상이 동반되어 한국미술은 새로운 변화를 맞이하게 된다.

"80년대 미술의 추세는 뉴 이미지 페인팅과 대단히 지역적인 색채 등으로 신민족주의의 물결을 형성"하고 있다.[39] 이렇듯 역사적 내용과 형식에 있어 기성미술 형식을 벗어난 전통적인 민중의 양식, 예컨대 민화나 무속화 등을 원용하면서 신구상이라는 시대적 흐름에 맥을 같이 한다. 이런 행보는 80년대 후반 포스트 모더니즘이라는 추세와 무관하지 않은 특징을 뵈면서 80년대 작품세계의 지각변동을 일으킨다.

그리고 1982년대 전반기에 들어서 주류를 이루었던 한국화단의 흐름은 소재주의로 불리웠던 그간의 한계성을 극복하려는 노력이 두드러진다. 그 대표적 경향으로서는 첫째로 급진적인 스타일의 '수묵 위상론'[40]을 주장하는 실험사조가 증가되었고, 중반에 들어서 수묵의 일률적 흐름속에서 차츰 채색화에 대한 관심이 확산되어 감과 동시에 채색과 수묵의 적극적인 융합을 꾀한 이른바 '채묵화'의 경향 또한 두드러진 활동을 보인다. 둘째로는 위와 같은 모든 주요 사조가 '한국화'에 대한 명명과 무관하지 않은 것인데 이는 자아로의 회귀나 자존의식의 모색으로 귀결되고 있다. 셋째로는 젊은 세대를 중심으로 하는 많은 그룹들이 결성되었고 기획전이나 테마전이 증가되었다는 사실이다. 넷째로는 서울에 있는 극소수 대학이나 작가들에 의해 리드되던 화단의 경향이 차츰 전국적으로 확산되어 학파, 학벌에 관계없이 다양하게 수용되는 수평적인 의식이 일반화되어 가기 시작했다는 점이다. 다섯째로는 국내작가들의 해외 전시 횟수가 증가하였고 중국, 대만, 일본 등 동남아시아를 중심으로 한 해외의 최근사조가 수용되기 시

---

38) 손의 회복: 서구에서 일시적이지만 유행의 싹을 보여 왔던 드로잉 작업과 연관되어 먹의 번지기와 붓의 속도감만을 강조한 결국, 한마디로 내용의 혁신없이 종래의 소재에 기법만 변추해 본다는 것이 새로운 우동으로서의 성과가 미약했다는 것이다. 그래서 손의 복권에 대한 자각이 일어난 것이다.

39) 오광수, 전게서, 1995, p.132.

40) 최병식,『현대동양회화사』, 서울: 예서원, 1994, p.210.

작했다는 점이다.

이는 다시 말하여 그간에 문제시 되었던 재료나 소재, 방법 등에 대한 개방과 함께 학연이나 자연의식들을 벗어나 회화의 원천적인 개념으로 확대 되어지려는 움직임이었다.

이러한 사조 속에서 80년대 초두에 등장하는 수묵운동은 오랫동안 관념적 세계와 소재주의에 안주해 왔던 한국화단의 침체된 분위기에서 벗어나 한국화의 새로운 계기를 마련해 주었다는 데서 그 의의를 평가해 볼 수 있다. 이 수묵화운동은 수묵화가 가지고 있는 고전적인 정신성과 현대적인 조형성이 접묵되어 훌륭한 조화를 이루어내는 송과를 기대했었다. 그러나 1980년대 중반을 넘기면서 수묵운동은 그 열기를 잃어가고 있는데 수묵이라는 제한된 매제와 그것이 갖는 고답적인 표현의 세계의 한계점을 발견했다고 할 수 있다.

이러한 가운데 80년대 후반에 들면서 채색화가 한국화단에서 활발한 움직임으로 양적팽창을 이루게 된다. 80년대 중반 경부터 채색에 대한 관심과 조명은 지금에 이르기까지 활발하게 진척되었다. 특히 젊은 세대로 내려올수록 매제에 대한 실험의 폭이 확대되어 민화에 대한 조형적 관심이 높아져 상징적 체계와 색체 구사의 전폭이 한국화의 방향모색에 적지 않은 영향을 주었다.

이렇듯 여러 가지 측면에서 80년대는 시대적 상황과 한국화에 대한 자성의 움직임이 활발한 시기였다고 할 수 있다.

김윤수는 1983년에 발표한 「한국미술의 새 단계」에서 "추상미술은 사람이 살아가는 구체적인 현실에서 유리된 예술양식인데다, 우리 추상 미술가들은 이를 심각하게 생각하지 않았으며, 그리하여 결과적으로 삶의 문제를 결부시키기를 포기했던 모더니즘의 비사회성과 반대중성을 이어받고 있다"고 주장하였다. 그는, 그러나 80년대에 들어 "우리 화단에는 서구 미술에 대한 주체적인 이해와 현실에 대한 깊은 통찰력, 비판적 시각을 갖춘 젊은 작가들이 등장하여 이 제도화된 화단과 질서에 도전함으로써 커다란 변화의 물결이 일기 시작했으며, 이러한 움직임은 앞으로 우리 미술의 방향에 근본적인 변화를 가져오게 할 것으로 예상 된다"고 전망했다.

이시기의 또 다른 현상으로는, 해방이후 우리나라의 미술가들에게는 주로 전통적인 주제나 모티브, 또는 한국적 미감이 어떻게 현대적 조형양식과 조화를 이룰 수 있는지가 주 관심사였던 것에 비해 80년대 부각된 민중 미술은 보다 직접적으로 정치적 격변의 연속이었

던 80년대의 우리 사회 속에서 태어난 미술이었다는 점에서 그 성격이 달랐다,

고속(高速)의 성장을 계속하던 우리의 경제에서 부의 부당한 분배와 독재 정치에 대한 항의적 성격을 띤 참여 예술은 처음에는 문학에서 시작되었으나 점차 미술계에는 파급되었다.

민중미술가들은 권위적, 제도적이 된 모노크롬 미술에 반발하였고 이를 서구의 형식주의의 아류라고 공격하였다. 이들은 미술의 중요성은 내용에 있으며 형식만의 미술은 공허하므로 미술가는 사회의 현실을 반영해야 한다고 주장하였다. 이들은 자신들의 의도를 전달하는 방법으로 사실주의적 양식을 주장하면서 농부나 노동자, 또는 억압받는 서민층의 모습을 권위주의적인 관리나 부유한 자본주의자들과 대조시키기도 하였다. 이러한 시회 비판적 미술운동을 경험해 본 적이 없었던 우리나라의 기존 화단에서는 민중미술을 예술성이 결여된 정치적 선전이라고 공격하는 등, 화단이 양분되다시피 한 격론과 반론을 겪어야 했으며 이러한 과정은 다양한 시각 모색의 시련과 반성을 향한 자극이 되었다.[41]

80년대 전반기의 치열한 정치적, 이념적 투쟁은 우리나라의 정치적 상황이 혼전되 동구권이 믿을 수 없으리만큼 갑자기 몰락하면서 새로운 양상으로 접어들었다. 그토록 치열하던 민중 미술의 논박도 1991년 호암미술관에서 「임옥상전」, 그리고 1994년에는 국립현대미술관에서 대규묘의 민중미술 전시회였던 「민중미술 15년, 1980~1994」이 열림으로써 완전히 역사 속에 자리 잡게 되었다. [42]

정치와 미술과의 관계는 우리나라 화단 한 편에 여전히 중요한 쟁점으로 남아 있지만 1980년대 후반에 접어들면서 성숙과 정돈을 해나가면서 우리나라 사회는 좀더 다차원적으로 변화하고 있었다. 이러한 사회적 변화를 부채질한 것은 특히 해외여행 자유화 및 올림픽 이후의 개방정책이었다. 1980년대 후반부터 외국 미술가들의 국내전이 활발하게 열리기 시작하였는데 그 중 특히 중요한 행사의 하나는 1988년 서울에서 열린 24회 올림픽을 기념하기 위한 올림픽 조각공원의 설립이었다. 세계 66개국에서 초청된 조각가들이 현지에서 제작하여 영구히 본존하게 된 작품들은 현재 서울시민들의 휴식처가 되어주고 있다.

또한 그동안 야기 되어 왔던 문제 상황이 정리 되고 새로운 국면을 맞이하고 있다는 점이다. 그러나 아직 아무도 이후에 올 미술의 정체에 대하여 점치고 있지 못하다. 그것은

41) 김영나, 전게서, 1998, p.208.

70년대 비하여 80년대 미술이 너무도 선명하게 대립되고 그 특성을 확연히 부각한데서 오는 편이다.

또 하나의 이유는, 80년대 미술이 한국현대미술사의 흐름에 있어서는 대 전환기적인 국면으로서의 (自生的)성질의 요소가 영향력을 미칠 것이 예상되기 때문이다. 이는 앞으로의 미술이 양태상의 변화를 가지더라도 그와는 상관없이 자기체험적인 특성을 반영케 될 것이므로 우리 현대 미술의 자주적인 진로에 있어서 매우 중요한 (轉機)를 80년대 미술의 변화 과정에서 찾아 볼 수 있게 된다.

1990년대에 들어서 화단의 활동은 국제적인 차원으로 확대되었다. 이제는 많은 국내 미술가들이 해외에서 전시회를 갖거나, 외국에 거주하는 교포 작가들이 국내 전시를 자주 가지는 등 국내와 국외에 거주하는 교포 작가들이 국내 전시를 자주 가지는 등 국내와 국외의 개념이 무너지고 있다. 이러한 현상은 우리나라 미술인들이 세계적인 무대에서 다른 나라 작가들에게서는 찾아 볼 수 없는 우리 것을 표현하도록 장려하였고 (도판15) 이로 인해 이제 많은 미술가들이 '가장 한국적인 것이 세계적' 이라는 인식을 갖게 되었다. 곽훈이나 이종상 (1938~)(도판16) 같은 작가들의 동양적 개념의 기(氣)나 우주에 대한 관심은 그러한 접근의 한 예이다. 더불어 그 동안 체계적인 교육을 받고 배출된 미술사학자나 평론가들의 수가 늘어나면서 최신의 해외 미술관계 서적이 활발히 번역되고 있고 미술잡지들도 세계의 미술흐름을 신속히 전달해 주고 있다.

세계의 다양한 정보를 접하면서 우리의 작가들은 그것에 대한 호기심과 지금까지의 작품 활동에 대한 고찰을 할 수 있었다. 다양한 미술서적과 논문들이 쉽게 주위에서 접할 수 있었고, 해외 전시를 통한 다양한 곳의 문화를 수용하고 이해함으로서 발전의 방향을 심각하게 모색할 수 있었던 것이다. 이것은 세계화의 물결로 우리의 것이 변질되는 것이 아닌 또 다른 창조의 방향이라고 할 수 있을 것이다. 세계적으로 공감할 수 있는 우리 것을 찾고 개발하여 더 발전된 모습의 한국화가 되는 결정적 시기라고 할 수 있겠다.

IV. 한국화에서 추상표현에 대한 분석

1. 사물의 분석을 통한 추상성 지향

추상 미술의 언어적 의미는 재현하는 대상이 없는 구체적 예술이다. 초기의 서양 추상 화가들은 단순히 사물을 그대로 받아들이지 않고 그것의 형태를 선과 면을 통해서 재해석하려는 경향으로부터 시작했다고 해도 과언은 아닐 것이다. 먼저 추상화의 시작이라고 할 수 있는 칸딘스키는 초기에 표현주의의 마티스로부터 깊은 영향을 받아서 밝고 강렬한 색채를 사용하였다. 표현주의 그룹을 이끌었던 그는 우연히 작업실에 뒤집혀있는 자신의 작품을 보고 경탄에 마지않고 급기야 내용이 되고 있는 사물의 형태에 의해 순수한 조형미가 불가능하다는 알게 되었다. 그리고 "음악은 재현적 기능이 없지만 완전히 무의미한 것이 아니다."라고 하며 미술을 음악에 비유하고 형태와 색채가 어떠한 구체적 목적이 없어도 그들 스스로의 상징 언어를 그려낼 수 있다고 주장했다. 이렇듯이 초기의 추상표현은 사물의 분석을 통해서 진행이 되어진 것이다.

이러한 분석을 통한 한국 추상화의 대표적인 작가 고암 이응노(1904~89)는 해강 김규진의 서화 연구원에 들어감으로써 그림에 입문한 이래 그림수업을 지속하면서 묵화의 기본과 묵죽법을 지도받아 선전의 사군자를 출품하여 입선하기도 하였는데 1930년대 후반 일본에 건너가 일본의 신남화에 감명을 받고 섬세하면서도 서정적인 톤이 가미된 풍경을 그리기 시작하였다. 1938년 일본 유학을 떠남으로서 종래의 작업을 현실시각의 사생과 현장체험에 입각한 풍경화 작업을 지향하고 있었음을 1938년 조선미술전 입선작(동부하안)(도판17)과 1939년작 (하일)(도판18)에서 볼 수 있었으며 사실적인 서양화법을 인용하려고 수묵화를 제작하였음을 알 수 있다. (동부하안)이란 작품은 서양 유화식의 접근방식이 보이는 새로운 형식의 한국화이다.

해방이후 그는 중견 한국 화가들과 단구미술원[43]을 조직하여 활동하면서 그로부터 10년 후 파리로 떠날 때 까지 그는 '자연사실에 대한 사의적 표현'이 지향된 작품을 하였고 이때의 자연물체의 사실주의적 탐구시대에서 필치, 용필과 용묵(用墨) 형상의 깊이와 변화 자체에 역점이 두드러진 사의적 표현 작업의 분방한 수묵화가 그 시기에 창출된 것이다.

한편 1957년 〈군상〉은 면 분할이나 대상의 해체와 재구성이 나타나지 않고 수묵의 질감보다는 운동감 있는 숙달된 선에 의해 가늘고 길게 묘사된 인물들로 화면을 구성한 작품 등으로, 작가의 추상표현주의에 대한 관심을 반영하고 있는 것을 알 수가 있다. 파리로 떠나게 되던 1958년 전까지의 그의 전통적 수묵화 작업은 파격적인 표현성과 과감하고 분방한 필묵형상으로 추구되면서 절정을 이루었다.

1950년대 후반에 이르면 이응노의 추상 의지는 보다 뚜렷하게 나타나기 시작하는 것을 알 수가 있다. 1958년 3월에 열린 도불전에 출품되었던 생맥(生脈)은 운동감 있는 필선의 흔적으로 표현된 나뭇가지로 화면이 가득 매우고 있으며, 해저(海底)역시 빠른 필치의 묵선에 의해 구성적으로 분할된 노란색 주조의 색면 위에 운동감과 운필의 흔적이 남아있는 필치로 이루어진 경쾌한 화면구조를 보이고 있는 작품이다. 붓과 먹에 의한 형태 요약과 여백의 묘를 살린 공간구성은 고암의 가장 뛰어난 장기였다.

형태가 완전히 배제된 채 전면성을 띤 화면 속에서 서로 충돌하고 융합하듯 어우러진 형태들에 작가가 보여 온 운동감이 유지되고 있는 〈콤포지션〉〈문자추상〉과 같은 작품은 당시 파리의 앵포르멜 작가들이 적극적으로 받아들이고 있던 콜라주 기법을 통해 조형적 기능성을 모색한 작품이라 할 수 있겠다.

"아마 동양화의 한 문자 자체가 지니고 있는 서예적 추상은 그 자원이 자연사물의 형태를 빌린 것과 음과 뜻을 형태로 표현한 것이니, 한자자체가 바로 동양의 추상적 바탕이 되어있는 것으로 안다. 그러나 여기서 더욱 중요한 것은 형태의 아름다움이 무형의 공간에서 만들어질 때 무형이 유형이라는 동양의 철학적 언어가 발생되며, 그것이 바로 내가 하고 있는 그림의 구상이다."

---

43) 단구미술원: 1945년 이응노 · 장우성 · 이유태 · 조중현 · 김영기 등이 주축이 되어 설립하였다. 설립 목적은 일본색을 청산하고 한국 회화의 전통성 회복이었다. 1946년 초 3·1운동 기념일에 첫 동인전을 개최하였으며, 1946년 8월 15일 2회, 1948년 3회 동인전을 개최하였다. 후진 양성에도 힘써왔으나, 미술계의 가속된 상황 변화 등으로 1948년 해체되었다. 이후 회원은 개인적으로 활동하여 화단의 중심인물이 되었다.

글씨가 아닌 획과 점이 무형의 공간에서 자유자체로 구성해 나가는 무형의 발언이다.[44]

구체적인 이미지를 탈각한 순수한 화면내의 질서와 회복이라는 점에서 당시 프랑스 화단을 풍미하고 있었던 앵포르멜 회화와 진한 공감대를 이루고 있음을 분명히 알 수가 있다. 격정의 대결로 표명되는 앵포르멜의 강화를 보이지만, 고암의 종이 콜라주는 〈종이에 채색〉 끝없는 혼돈의 표면을 유지하면서도 그것들의 응고하는 과정에서 드러나는 일정한 호흡의 리듬이 두드러지고 있다는 점을 발견할 수 있다.(도판19)

이처럼 이응노는 동양적인 회화정신에서 출발하여 서구조형의 세계를 체험함으로써 이들 두 요소의 통일을 지향함으로 한국화의 변모에 하나의 가능성을 모색한 작가라고 할 수 있다.

또 다른 작가로, 우향 박래현(1920~76)은 특유한 감정의 소유자로서 새로운 감각에 예민하게 반응하였으며 안주를 모르는 조형적 감각을 섬세한 감정과 예리한 이지를 통해서 작품으로 재창조했던 측면에서 더욱 부각되는 화가라 할 수 있다.

1956년 제5회 국전에서 대통령상을 수상한 노점(露店) (이른 아침)은 작화의 수법이나 정신이 종래의 전통적인 동양화와는 다른 실험적인 것으로 창의적인 조형으로 처리하여 새로운 미에 도달한 작품이다. 면분활에 의한 화면 구성과 단조로운 색조의 사용으로 시각의 정신성을 유발하고, 건물이나 인물의 윤곽선을 묵 또는 백으로 결정짓는 명쾌한 면이나 독특한 색채를 통하여 거친 텍스트를 조성하여 형태와 색감에 약간 이국적인 면이 있다. 또한 박래현은 여성특유의 감성을 발판으로 한 섬세한 형태 해석이 두드러진다.

박래현의 회화는 1960년대 중반부터 완전한 추상화로 들어서게 되는데 이 시기의 작품들은 적색, 황색, 흑색을 주조로 번짐 효과에 의한 형태들이 연속되거나 반복, 축척된 비정형회화이다.

70년대부터는 직조작품이 등장하게 된다. 이러한 작품에는 구체적인 모티브가 나타나기도 하고 추상적인 형태가 나타나기도 하며, 이질적인 재료를 부착하기도 하는데, 재료와 직조의 질감이나 색채에 따른 조형적 효과를 세련되게 보여주고 있다. 타피스리(Tapespry)로 재료를 전환한 작업들과 몽타쥬, 판화 등의 다양한 장르에 대한 개방 등 그는 자신이 도달한 세계에 안주할 줄 모르고 동양화가 지니고 있는 고전적인 생각에서 벗어나 매체의

---

44) 유홍준,『한국현대 미술사의 공백을 채우기 위하여~고암 이응노의 예술을 알게 되기까지』, 서울: 가나아트, 1996.

폭을 넓혔으며, 그의 판화에서는 팝적인 요소가 나타나는데 피카소의 사진 또는 화집 등을 콜라주 형식으로 실크스크린 하여 그 위에 색종이를 찢어 붙인 작품이다. 그것은 동양화의 조형적 한계가 매체에 있었다는 자기 나름의 궁극을 극복하기 위한 방편으로 다양한 매체의 체험에 빠지기 시작한 것이라고 볼 수 있다

지금까지 살펴본 두 사람의 작가들을 보면 대체로 전통적인 화풍과 회화관을 이어 받았으며 선전을 통해 활동을 시작하였다. 따라서 해방이후 이들의 과제는 일본화의 잔재를 하루 빨리 떨쳐버리고 새로운 화풍을 찾는 것이었으며, 이에 아울러 현대라는 시의성을 담아낼 수 있는 방법이 모색되어야 하는 상황이었다. 그러므로 이들이 보여준 서양화법, 또는 모더니즘 양식의 수용은 그와 같은 공통된 의도 속에 자기 독자적인 화풍을 추구하는 과정에서 이루어진 실험이었다고 볼 수 있을 것이다.

2. 재료의 다양한 실험을 통한 추상적 시도

재료는 예술적인 여러 형상을 산출해 낼 수 있는 모든 물질을 말하며 이 세상의 모든 물질들이 재료가 될 수 있다. 기법은 다양한 모든 재료를 가지고 표현하는 방법적인 면을 말한다. 현대미술은 재료와 기법을 매우 다양하게 활용하고 있으며 새로운 재료가 많이 등장하고 있다. 점, 선, 면에 의한 추상회화에서 사용되는 다양한 재료를 선택하는 것은 넓은 추상표현의 작품을 완성하는데 중요한 요소가 된다. 연필, 펜, 붓, 크레용, 목탄, 콘테, 먹물, 수채물감, 등 이러한 재료를 어떻게 다룰 것인가에 중점을 두는 것보다는 어떻게 재료로 내면을 표현할 것인가, 또는 재료의 표현가능성을 어떻게 확대시킬 것인가에 중점을 두어야 한다. 다양한 재료의 탐색을 통해 자신에게 맞는 기법을 발견하고 자신의 내면을 표현할 적당한 방법을 모색하여 재료에 따른 다양한 표현 가능성을 확대해 나가야 하는 것이다. 기법으로는 번짐 효과, 덧칠효과, 흘리기, 물감 튀기기, 드립핑, 불기, 외에 젖은 종이에 선긋기, 긁기, 사포로 갈기, 소금뿌리기, 알콜 뿌리기, 롤러사용하기, 마스킹 액으로 그리기, 양초 위에 칠하기, 찍기, 콜라쥬 기법, 등 다양한 기법을 찾아낼 수 있을 것이다. 이러한 재료와 기법으로 점, 선, 면에 대한 추상회화를 표현할 때 작가 자신의 표현주제에 가장 잘 맞는 자유로운 재료의 선택과 기법으로 작가의 내면을 표현하게 되는 것이다. 전통적인 수법의 한국화도 여러 면으로 위에서 언급한 다양한 기법에 현대적인 감각의 변화를 느낄 수 있다.

이러한 표현법에 대한 대표적인 작가는 안상철과 권영우를 들 수 있다. 우선 안상철은 잘 알려져 있다시피 국전을 통해 화단에 입성한 작가이다. 1955년 제4회 국전에 <구(丘)>로 입선, 1956년 제5회 국전에서 <전(田)>으로 문교부장관상, 1957년 제6회 국전에서 <정(靜)>으로 다시 문교부장관상, 1958년 제7회 국전에서 <잔설(殘雪)>로 부통령상, 1959년 제8회 국전에서 <청일(淸日)>로 대통령상을 수상하였다. 이렇게 화려하게 등단했던 안상철은 그러나 안정된 작가로서의 생활을 거부하고 자기만의 새로운 조형어법을 찾아 실험을 매진한 작가였다. 그는 남화와 북화 전통의 결합을 탐구한 결과로 안료를 크라프트지에 쏟아 부어 우연의 효과를 바탕으로 한 수묵담채화들을 제작하기도 하였는데 <목련 A,B>는 이러한 시도를 잘 보여주고 있다. 그러나 평생 자기변화

의 열망을 지니고 살았던 안상철은 수묵채색화의 영역에 머무르지 않았다. 말년에는 암석과 고목으로 시도한 완전한 입체조형 작품에 테크놀로지의 힘을 빌어 움직임과 빛과 음향까지 작업에 도입하려는 의지를 보여주었다. 안상철의 작품들은 별도의 설명 없이도 한 사람의 작가가 수많은 시행착오를 거치면서 궁극적으로 다다르고자 한 예술의 경지를 보여 준다. 안상철은 다작의 작가는 아니었다. 오히려 과작에 속하는 작가였지만 언제나 진일보한 조형적 탐색을 제시한 작가였다. 그가 남긴 오브제 작품을 일람해 보면 국립현대미술관이 소장하고 있는 최초의 오브제 작품인 1961년작 <몽몽춘(朦夢春)>(도판20)을 비롯해서 1962년부터 해를 거듭하면서 암석과 고목의 다양한 변이를 보여 준 <영(靈)>(도판21)시리즈가 있다. 이 작품을 통해서 안상철은 화선지와 돌을 한 화면 안에서 보여주는 과감성을 제시하였다. 자유로운 필획과 드리핑 기법으로 화면의 바탕을 만들고 그 위에 작은 돌들을 직접 붙인 이 작품을 통해 우리는 안상철이 서구 모더니즘, 예를 들어 초현실주의나 앵포르멜사조 등의 주요 개념들을 잘 이해하고 있었으며, 이 이해를 바탕으로 그가 몸담고 있는 전통회화의 전면적 혁신을 꿈꾸었음을 미루어 짐작할 수 있다. '몽롱한 봄의 경치를 꿈꾼다'는 작품 제목은 불확실성 속에서 전통 회화의 또 다른 차원을 꿈꾸려는 작가 의도의 은근한 비유법은 아니었을까?[45] 이 작품은 당시 화단에 많은 파장을 일으켰다. <몽몽춘> 이전 안상철이 국전을 통해 이룩해 놓은 수묵화가로서의 뛰어난 기량이 사장되는 것은 아닌가에 대한 부정적 우려가 대부분이었다.

그렇지만 안상철은 <몽몽춘>을 통해 기존의 수묵화가 지닌 수구적 전통과 관념에서 탈피하여 오브제를 이용한 물질 자체의 형상화를 꾀했으며 이를 통해 이차원의 평면공간을 삼차원의 입체공간으로 전환시킨 최초의 획기적 계기를 우리 전통 화단에 마련해 주었다.

권영우(1926~)는 1951년 서울대미를 졸업하고 제2회 국전에서 〈여름의 인상〉으로 첫 입선하면서 해마다 출품, 입선하였다. 1950년대 후반부터 구도와 모티브에서 서양적인 시각의 작품을 제작하게 되었다.

시각과 구성이 전래의 동양화적인 관념을 저 만큼 벗어나 보다 서양화에 밀착되어 있음을 발견할 수 있는데, 권영우의 작품에서는 여백을 남긴다거나 그려진 사물의 그림자를 그

45) 최병식,『안상철의 생애와 예술』, 서울: 예서원 , 1993, p.10.

리지 않는다든가 하는 몇 가지 동양화의 화법 외에는 그 모티브나 구도가 완전히 서양화의 그것이다. 이 같은 실험적 추세는 전통적인 맥락에서 본다면 극히 반 전통적인 입장을 취하는 것을 알 수가 있다. 이러한 작품들은 1950년대의 후반에 한국화의 새로운 가능성을 제시한 작품들이다.

데뷔 초기 그의 대표적인 작품 〈바닷가의 환상〉 (도판22)은 구상적인 것과는 달리 전통적인 실경산수나 수묵이 주조를 이루던 1950년대의 후반의 한국화의 새로운 가능성을 제시한 작품이다. 일상적인 생활의 공간감을 무시한 초현실주의적인 경향의 그림인데 바닷가를 상징하는 사물들로 소라껍질, 어선, 닻, 조개껍질들을 소재로 한 작품으로 비현실적인 비례와 배치로 회화적으로 재구성한 작품이다.

그 후 그는 이러한 시각을 바탕으로 하여 한지와 먹과 붓이 나타내는 독특한 표현성을 여러 가지로 실험하면서 줄을 긋거나 형태를 그리거나 하여 비대상적인 추상화를 제작하였다.

60년대 들어서면서 그의 수묵의 세계는 한층 집약적인 것이 되어가며 필묵의 획 자체의 변화가 작품의 기본 테마를 이루면서 거의 형상이 없는 캘리그래픽적 추상구성으로 이행해 가는 것을 볼 수 있다. 수묵이 가장 절대적인 순수성에 도달했을 때 그것은 그에게 있어서 무채색으로 환원되며 원상태의 종이의 질감, 그 자체가 그의 조형 언어의 기본어휘가 되는 것이었다. 그리하여 그는 62년을 전후하여 마침내 필묵을 다 같이 버리고 완전한 추상의 세계 회화에 있어서의 동서양의 한계를 완전히 초극한 순수회화로의 결정적인 전환을 이룩하게 된다.

그는 1960대 후반부터는 전통적인 표현의 틀과 재료의 개념을 벗어나 한지만을 사용하는 조형적인 실험 작품을 거듭하기에 이른다. 그는 1970년을 전후하여 마침내 그리는 것을 그만두고 한지를 겹치거나 뚫고, 찢고, 긁는 등의 방법으로 우연성과 행위가 개입된 추상작업을 발표하게 된다. 그의 작품을 살펴보면 70년대 중반부터는 이런 효과들이 강조되어 나타나게 되는 것을 알 수가 있다.(도판23)

“나의 작업은 화선지로 캔버스를 만드는 일부터 시작한다. 한 장, 두장, 또는 여러 장을 겹쳐 바른 후 그것을 찢고, 뚫고 그리고 채색한다. 겹치는 화선지의 수도, 바르는 풀도 일정하지 않기 때문에 그것들이 찢기고 뚫릴 때 그 상황이 각각 다르고, 채색을 할 때 채색의 정도가 달라진다. 그것은 그때그때 새롭게 또는 우연히 나타나는 현상을 기대하고 발견하

고자 하기 때문인 것이다."[46]

동양화가 권영우의 그림이 붓을 사용하지 않았지만 동양적이란 것은 자명하다. 한지와 먹물의 사용 때문만이 아니라(종이에 상처를 내는 도구들은 동서양의 구별이 없다고 본다), 서양적인 직선의 반복에서 오는 리듬감이 서양적인 미학에 속하지만 동양화에서 말하는 기와 같을 것을 느낄 수 있기 때문이다. 1980년경에 소위 '패턴페인팅' 이라 일컬어진 새로운 개념의 추상회화가 나타나게 된다. 예를 들면 구상적인 꽃무늬나 꽃잎무늬는 현실적인 의미가 없었으므로 추상으로 확대 해석할 수 있다는 것이다. 오브제도 추상적인 오브제라면 구상이 아니라 추상으로 간주할 수 있지 않겠는가.[47]

권영우의 작업에서는 한국의 대쪽같은 선비 정신과 자연에 안착하고자 하는 분위기가 깃들여 있는 동시에 현대적 조형어법으로 화면의 형식을 갖추고 있음을 볼 수가 있다. 그는 종이의 질감 자체를 조형언어의 기본으로 삼았고 흰색의 애정과 철학적인 깊이를 찾아내는 게 궁극적인 목표였다.

흰색의 종이는 단조로울 것 같으면서도 공간적으로 입체감을 줄뿐 아니라 시각적으로도 다양한 색감으로 변모하는 게 특징이고 평면의 종이가 리듬을 지니고, 흰색 자체는 무한한 공간으로 확대된다. 또한 동양적인 여백의 이미지를 형성하기도 한다. 또한 권영우는 행위의 흔적이 퇴적하는 종이의 질적 특성에 주목함으로써 전위적인 한국화한 경향을 주도했고 이때의 특성은 오늘까지 계속되고 있다.

---

46) 이준, 『한국 추상회화의 정신』, 서울: 가나아트, 1996, p.98.

47) 정준모, 『98 올해의 작가 -권영우를 선정하고 나서』, 서울: 학문사, 1998.

3. 전통적 매체를 통한 추상 세계 표현

한국화단이 1962년경부터 실험적인 방법과 태도로 전통적인 회화의 관념을 파기해 가기 시작하였다. 이것은 한국화단에서도 1950년대 전반은 일부 한국 화가들이 현실적 소재의 도입과 대상의 해체, 재구성을 통하여 조형적 실험을 보이고 있던 시기로, 현대 서양화의 다양한 기법을 서용하여 실험적 성격을 보다 적극적으로 도입함으로써 과거의 회화 관념으로부터 일탈하여 현대적인 한국화를 모색한 시기이기 때문이다. 50년대 말부터 일기 시작한 뜨거운 추상운동, 즉 추상표현주의가 본격적으로 파급되기에 이르렀다.

한국화단에 일기 시작한 새로운 회화에 대한 실험적 모색은 1960년대 후반에 이루면 화단의 뚜렷한 세력으로 부각하게 되는 모습을 볼 수 있다. 1960년대에 이루어진 현대적 조형 실험이 점차 확산되면서 1970년대에 들어서면서 작가의 증가와 이에 따른 양식의 다양화로 한국화는 구상과 비구상의 분리 현상과 아울러 조형적 체험의 확대를 통해 전통적인 양식의 새로운 해석과 인식, 현대적 소재주의의 등장, 구상과 비구상의 절충 등 다양한 모습을 띄게 된다.[48]

선묘와 담묵 위주로 기하학적인 도형으로 대상을 재해석하기도 하였고, 필획의 역동적인 흔적을 다양한 농담을 가진 선과 묵면으로 표현함으로써 추상 표현주의의 회화를 시도를 하였다.

동양화에서의 획(劃)은 서양화에서 형태를 그리고 윤곽을 잡기 위한 선과 비교될 수가 없다. 동양화의 획은 서양의 선이 주는 형태의 단순한 규정이나 윤곽선의 개념 또는 단순한 대상의 재현을 넘어 사물의 내적인 것을 포함하여 그것을 활성화시키는가 하면 형태 자체를 규정하여 본질을 보여주는 데에 있다. 그런 의미에서 한국 추상회화에 있어서 단색이나 선묘의 두드러진 동양적 시각으로 보면 모든 형태나 행위의 근본으로 되돌아가 나온 것이라고 할 수가 있다.[49]

구체적인 대상은 완전히 사라지고 번지기에 의한 묵선의 흔적만이 남아 있는 전형적인

---

48) 오광수,『 앞으글 .아 굴애소 필자는 1970년대 한국화의 주요한 양식적 흐름을 분류하고 있다』.

49) 김해주,『1945년 이후의 서양화단에 나타난 서체적 경향 』『현대 미술논집』제 3집, 이화현대미술연구회 ,1993, p.129-143.

추상 표현주의의 비정형(非情形) 화면구성과 재질감의 표현이 시도되었다. 조형적 실험은 묵림회(墨林會)의 분위기를 벗어나, 수묵이라는 전통적인 재료를 버리고 서양화의 안료를 적극적으로 사용하면서 현대적 감각을 추구해 가고 있었던 것이다.

한국화라는 전통의 맥락에 의식은 어쩌면 시대적 사명이었고 한국화의 현대화, 또는 현대적인 한국화라는 의식의 굴레이다. 어떤 면에서는 전통적인 맥락에서의 한국화와는 상당한 거리를 두게 되고 만 것이다. 즉 포괄적인 개념에 서의 회화이자 동양전래의 회화와는 먼 거리를 떨어져 나오게 된 것이다.

1970년대 이후 서양화단은 물론 한국화단에서도 실험의 열기가 냉각되면서 전통적인 매체로 복귀하여 그 범주 안에서 현대적인 한국화를 재 모색하는 수묵운동 등이 출현할 것은 전통과 현대성의 발전적 합일이 작품에서도 이루어지지 못했음을 감지할 수 있었기 때문이라고 할 것이다. 이러한 화풍의 대표 작가로는 이종상을 들 수 있다.

이종상은 회화에 있어서의 이원적 양식구분, 즉 구상과 추상의 양 영역을 섭렵하면서 기운생동(氣韻生動)한 세계를 추구해 왔다. 소묘를 통해 터득한 묘사력을 기반으로 한 수묵화를 필두로 여러 재료와 매체를 활용하면서 새로운 분야를 개척하기도 하였다. 예컨대 판화, 닥지화, 장지화(壯紙畵) 동유화 벽화 등 작업영역을 확대하면서 까다로운 공정과 매제에 대한 다각적인 실험을 거치기도 하며 일종의 장인적 경지까지를 총괄한다. 그리고 이 대단원의 결실은 1980년대 말과 90년대 초에 나타나기 시작한다.

닥지화나 장지화는 지 필. 묵으로 종이가 주체가 되었던 동양 전래의 재료 개념에 어필하며 거기에 수묵과 천연물감을 사용하여 자유분방한 운필의 효과를 최대한 활용한 그림이다. 유동하며 침윤하고 소용돌이로 먼지는 비정형의 형상은 이윽고 절제된 수묵의 색면을 뚫고 포효하는 색무리에 의해 현란하게 전개된다. 때로는 단순하고 투박한 기하학적 형태의 요철로 모노톤을 이루는 상반된 경지를 보이고도 있다. 닥종이와 장지의 재질에 따라 구현되는 표상은 다양하다.

이종상 작품의 특이성은 그가 창안한 독특한 산수로도 요약된다. 기호화된 산자락의 모습이 도상적으로 펼쳐지며 마치 우리 옛 지도를 방불케 하는 부감도로 다가오는 테마의 작품은 요컨대 풍수지리설에 착안하여 '지기(地氣)의 개념을 형상화한 것이다.

화가의 창작의욕은 점차 대형화되어 가는 작품규모에 의해서 활달한 필력과 정연한 논리를 바탕으로 거기에 왕성한 실험정신을 융합시켜 새로운 분야를 개척하는 쪽으로

선회한다. 동판이나 칠보의 기법을 응용하여 조성한 '동유화' 라는 장르는 순전히 그에 의해서 열려진 길이다. 대형 화면에 필과 묵으로 운필과 형상을 조화시키면서 혹은 유동적인 비정형으로 혹은 산자의 표의문자로, 원형상의 포치는 바둑판처럼 정연하게 구획지워진 부분의 조합에 따라 장대하게 펼쳐진 벽화로 이어진다. 그것이 물론 흙과 불이 소성관계로서 함께 참여한 고정의 결과임은 더 말할 나위가 없다. 동양의 화가들은 예부터 자연의 배후에 있는 더 큰 것. 초연한 우주의 원리를 생각하고 그것을 그림 속에 끌어들이려는 노력에 집중해 왔다. 플라톤의 '이데아' 개념에 비견될 이(理)와 또 다른 기(氣)의 개념은 강력한 필세에 의해 통합적인 화면의 기본원리인 골법(骨法)속에 용해된다. 이러한 화면의 결집 가운데서 생동하는 리듬의 상호 작용이 생긴다.

비교미학과 동양철학의 연구선상에서 동양의 화론에 탐닉적으로 몰입했던 화가는 무엇보다도 이 절대적인 명제를 작품세계의 기본 축으로 삼으려 했을 것이다.

지극히 정돈된 사고방식과 완결성을 선호하여 결벽증에 가까울 정도로 완벽주의를 지향하는 화가의 또 다를 특성은 동양의 회화사상에 근원을 두고 다소 변칙적인 흐름을 야기 시키기도 했다.

오늘날 우리가 겪는 미술 문화적 혼미(昏迷)도 서구 미술의 무비판적인 도입으로 우리의 순수한 전통미술의 손실을 가져왔기 때문이다. 이러한 사실만 보더라도 전통미술과 주체성이 확립되었을 때 외래문화의 섭취가 가능한 것이다. 전통미술의 계승이란 고전양식(古典樣式)의 재현이나 부정이 아니다. 고전양식은 현시점에서 이미 의미를 잃게 되는 것이므로 조형양식적인 면보다 오히려 조형의지와 조형 정신적 면에서 오늘의 문제를 푸는 열쇠를 찾아야 할 것이다. 전통미술은 또 고정되거나 지속되는 것이 아니라 시대와 환경과 상황에 따라서 변천된다. 여기서 문제시되는 것은 새로운 시대의 가치관으로 과거의 조형 가치를 비판하고 이것을 현시대에 맞게 창조해 나가는 안목이 중요하다. 그렇기 때문에 전통은 비판적인 자세로 수용해야 하며 전통과 변혁(變革)은 새 문화 창조의 바탕이 되는 것이다.

4. 현대한국화에서 추상표현의 의의

추상미술이라 하면 지역과 시대를 초월한 모든 조형예술 속에서 발견되는 기하학적 문양을 그 원류라 할 수 있는데 이것은 인간에 내재하는 일반적 능력으로써 이러한 문양화를 창조능력이라고 보고 있으며, 이 점에 있어서 오늘날 추상미술 존재의 정당성을 뒷받침해 주고 있다.

제1차 세계대전에서 비롯한 전쟁의 참화와 파괴로 말미암아 전통적인 유럽적 가치에 대한 불신이 시작 되면서 문명을 부정하고 기성의 모근 사회적 도덕적 속박에서 정신을 해방시키고 개인의 진정한 욕구에 충실하고자 하는 운동이 유럽을 휩쓸고 지나갔다.

이후 다시 일어난 제 2차 세계대전을 계기로 다다이스트로들에 의해 제기된 반문명 반합리 주의를 주장하는 부정의 미학의 열기가 다시 불붙으면서 전후의 뜨거운 추상회화 열풍이 구미를 중심으로 확산되어 있었다.

1950년대 서구뿐만 아니라 한국화단에도 젊은 신세대들뿐만 아니라 기성작가들에게도 폭넓은 영향을 미처 한국화단에 추상화 열풍을 가져왔다. 이들의 의한 추상의 급격한 상승분위기는 이들의 세력화를 견제하기 위한 구상계열의 결속과 더불어 추상과 구상의 치열한 논쟁을 불어 일으켰다, 결국 보수 세력의 아성으로서 경화된 아카데미즘을 고수하던 권위적인 국전은 이들의 힘에 타격을 입으면서 변화해 갈 수 밖에 없었으며 서정적 묘사적 리얼리즘으로 대변되던 국전에 추상경향의 작품이 수용되는 제도 개혁이 점진적으로 이루어지게 되었다. 국전이 한국의 전체 화단을 잠식하고 있던 양상에서 국전을 도외시하 일부 기성세대와 신세대에의 한 재야 세력이 형성됨으로서 한국의 화단은 그 구조적 변혁을 이룰 수 있었으며 이에 따른 화단의 재편성은 아카데미즘이란 하나의 미학이 존재하던 단조로움과 경직성, 획일성에서 탈피하여 다양한 미적 가치가 수렴될 수 있는 장을 마련함으로서 한국화단의 새로운 전기를 맞이하게 되었다. 새로운 미술은 그 시대의 사회적 변화에 따른 의식의 변천으로 새로운 가치를 지니게 되는 것이다.

이렇듯 우리나라의 시대적, 정신적 상황을 바탕으로 한 심각한 위기의식은 이러한 자각을 낳았으며 그 자각은 우리의 역사적 현실에 대한 각성과 국제적 동향에 대한 욕구를 일으켰다. 이 시기에서 보여준 현실을 담아내지 못하는 공허한 종래의 미적 가치

체계와 미의식에 대한 과감한 실험정신과 여기에서 싹터 나온 전위의식은 작가적 정신을 고취시킴으로서 화가의 단수한 면을 부정하고 사고의 일대 변혁을 꾀하게 하였다. 이것은 이후 세대에서 앙데팡당[50] 정신이라고 할 수 있는 작가적 정신세계를 확립하게 하였다. 이로써 이후의 한국현대미술은 기존의 것에 안주하지 않고 항상 시대정신을 담을 수 있는 새로움을 추구하게 됨으로서 그 변증법적인 변화를 전개해 나갔다.

결과적으로 1950년대 이후의 한국추상화운동은 동양화단의 아카데미즘과 전전 모더니즘을 극복하고 실존적 삶을 담을 수 있는 새로운 미술 양식이라는 표현 영역의 확산을 가져왔다는데 의의를 가진다고 할 수 있겠다.

50) 앙데팡당: 1661년경부터 프랑스 미술의 교육·전시를 전적으로 담당하던 관선 단체 프랑스미술가협회는, 엄격한 심사를 거친 '살롱 데 자르티스트 프랑세'를 개최하고 있었다. 그런데 19세기 후반부터 프랑스의 미술계에는 자유로운 상상력을 바탕으로 한 새로운 미술이 발전하고 있었다. 새로운 미술을 추구하던 진보적 미술가들은 살롱 데 자르티스트 프랑세에 반발하여 '독립예술가협회'를 창설하였다. 그리고 1884년 5월 심사나 시상식 없이 참가비만 내면 그림을 전시할 수 있는 '앙데팡당(salon des indépendants)'을 개최하였다. 제1회 의장은 뒤부아 피이에(Dubois-Pillet)였다.

Ⅳ. 결 론

본 논문에서는 한국화의 추상적 흐름에 변천과정과 개념의 의미를 우리나라의 근대로부터 현대에 이르는 화단(畵壇)의 발전과정과 한국화에 수용된 현대화의 표현 및 대표 작가를 중심으로 고찰해 보았다.

한국에서 근대적인 의미에서 추상미술이 처음 시도된 것은 1930년대부터이다. 이시기는 일제의 식민지하였던 만큼 한국의 화단은 일본화단의 연장선에 있었고 일본 근대미술의 영향을 벗어날 수 없었다. 이것은 향후 몇십년 동안 우리나라 화단을 지배하는 중심사상이기도 하였다.

따라서 일본 모더니즘 회화 운동의 주변현상으로서 추상미술이 몇몇 젊은 작가에 의해 시도된 것이 우리나라 추상미술의 발단을 이루었다.

서양화법을 접촉해온 우리나라는 합방 이후 일본의 식민지정책 아래 왜곡된 서양미술을 받아들이게 된다. 이 시기에는 미술과 관련된 근대적인 제도가 마련되고 전래의 서화일치사상(書畵一致思想)이 붕괴됨으로써 '화(畵)는 비로소 회화라는 근대적인 예술장르로 변모되었다.

서구 열강의 제국주의 정책으로 문호를 개방하고, 결국 일제의 식민지로 전략한 우리나라는 주체적인 근대화 기회를 빼앗겼을 뿐만 아니라 간접적인 서구문화 접촉이라는 폐해를 겪어야 했다.

해방 이후 일본화풍의 잔재를 씻고 시대정신에 입각하여 전통을 발전적으로 계승함으로써 세계적인 조류에 동참할 수 있는 새로운 화풍을 모색해 온 한국화단은 1950년대에 들어서면서 서구적인 조형실험을 시도하기 시작하여 1950년대 중반에는 다양한 서양회화사조의 실험이 이루어지게 된다.

한국화가 전통을 이탈하여 '조형성(造形性)'에 적극적으로 관심을 표명하게 된 것은 1950년 말 서양화단에서 일어난 앵포르멜운동 이후였다. 이후 한국화단은 젊은 세대 작가들을 중심으로 전통적인 재료와 기법에 벗어난 전위적 조형 실험을 보이게 된다. 한국화단의 이러한 경향은 서구화, 현대화라는 시대적인 명제의 확산에 따라 전례의

화풍과 일본적 색채를 벗어나려는 조급함을 반영하는 것이기도 한데, 이러한 점에서 이질적인 문화의 체계적인 이해 없이 외적 형식만을 수용했다는 문제점이 지적되고 있다.

우리나라 한국화의 추상 경향은 1950년대 후반에 기성작가들의 자기 변신과 새 세대들의 의식변화 욕구가 서양표현주의의 도입에 자극되어 자연스럽게 수용되었다. 그리하여 한국화의 추상 실험 경향이 두드러지기 시작하는 과정에서 서양에서 전개된 추상회화에 대한 체계적인 이해가 없는 상태에서 수용되었기에 모방적이라 할 수 있으나, 일부 작가는 새로운 시대감각에 맞는 재료와 실험을 통하여 독자적인 화풍을 창조하려는 노력을 보인다. 이러한 움직임의 태동으로 전통적인 한국화 표현에서 벗어나 1970년을 시점으로 현실적인 시각과 소재를 사용하기 시작하여 그 이후 화선지나 수묵 대신에 과감한 색채를 사용하기도 하며, 콜라주를 하거나 기법 면에 있어서도 그림 차체보다 그리는 행위를 중요시하여 긋거나, 찢거나, 붙이거나, 뿌리기, 번지기 등과 함께 화면의 물성과 마티에르 등은 서양 추상표현주의의 영향이라고도 볼 수 있겠다.

한국화에 도입된 서구의 모던이즘은 1960년대와 1980년대를 거치면서 점차 다양한 양식상의 전개를 보이면서 확산되어 오늘날에 이르고 있다. 그러나 그 한국적 정착이나 현대의 한국화가 보여주어야 할 정체성의 확립과 같은 과제는 여전히 그대로 남아있다. 오랜 전통의 근간을 둔 한국화가 서양화의 이질적인 회화이념을 도입함으로써 이루어진 변모의 의의와 오늘날 한국화의 모습에 대해서는 보다 폭넓은 연구가 필요하다고 할 것이다. 이러한 흐름은 한국화가 지니는 표현적인 특성을 현대화시켜 주는데 큰 역할을 했고 현대 한국화의 추상흐름에 두드러진 역할과 영향을 주었다할 수 있다.

추상회화가 존재하고 발전하려면 작가의 내면세계에 있는 감수성과 체험, 창조적 직관력을 가지고 현시대에 맞는 표현의 개화와 우리 전통 회화가 주는 한국적 정신이나 표현적 특성을 추출해 내고 연구하여 한국화 추상 흐름을 파악해야 할 것이다.

단순히 전통적인 것에서만 우리의 정체성과 발전을 기대할 수는 없을 것이다. 새로운 것을 받아들이고, 물론 단순히 수용만 한다고 하면 그것은 모방밖에는 될 수 없겠지만, 우리의 것과 융합시켜 새로운 발전을 창조한다면 더욱 발전된 우리의 새로운 전통이 될 것이다.

참 고 문 헌

【참고서적】

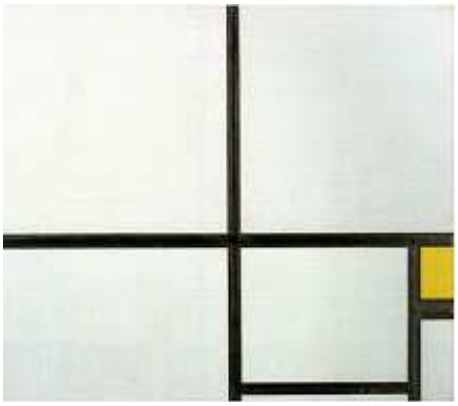
* 강선학,『현대 한국화론』, 서울: 재원, 1998.
* 장석원, 미술평론집『80년대 미술의변혁』, 서울: 무등방, 1988.
* 최열,『한국 현대 미술 운동사』, 서울: 돌베게, 1994.
* 김영나,『20세기의 한국미술 』, 서울: 예경, 1998.
* 박용숙,『한국현대 미술사 이야기』, 서울: 예경, 2003.
* 오광수, 서성복,『우리미술100년』, 서울: 현암사, 2001.
* 노경상,『한국화 백문백답』, 서울: 금호문화, 1995.
* 유재길,『추상화 감상법』,서울: 대원사, 1998.
* 이승우,『현대미술의 이해와 감상』, 서울: 학문사, 1998.
* 김해성,『현대미술을 보는 눈』, 서울: 열화당, 1997.
* 임영방,『현대미술의 이해』, 서울대학교 출판부, 1979.
* 박용숙,『 현대미술에 있어서 한국성』, 미술세계 통권140, 1996.
* 장보드리야르,『소비의 사회』, 서울: 이성률 문예출판사, 1992.
* 이경성,『현대미술의 상황』, 서울: 일지사, 1978.
* 조명준,『한국현대미술의 반성』, 한겨레 비평총서, 1988.
* 김원룡,『한국의미 연구』, 서울: 열화당, 1996.
* 김종태,『한국화론』, 서울: 일지사 , 1989.
* 안휘준,『한국회화사』, 서울: 일지사, 1993.
* 최병식,『안상철의 생애와 예술』, 서울: 예서원, 1993.
* 김영주,『한국 미술사』, 서울: 나남출판, 1997.
* 김용옥,『기철학 산조』, 서울; 통나무, 1992.

* 오광수, 『이야기 한국현대미술, 한국현대미술이야기』, 서울: 정우사, 1998.
* 강선학, 『한국 추상미술 40년』, 서울: 재원, 1997.
* 최병식, 『현대동양 회화사』, 서울: 예서원, 1994.

【참고 논문 및 간행물】

* 오광수,『현대 동양화의 한 단면』공간 10월호, 1975.
* 이경성,『68년의 미술개관』『한국예술』4권, 1968.
* 이종숙,『한국화에 있어서 비구상적 표현의 도입에 관한 연구』, 충북대학교 대학원 석사학위논문, 1996.
*『한국현대 미술사의 공백을 채우기 위하여~ "고암 이응노의 예술을 알게 되기 까지"』, 서울: 가나아트, 1996.
* 이준,『한국 추상회화의 정신』, 서울: 가나아트, 1996.
* 정준모,『98 올해의 권영우를 선정하고 나서 』, 1998.
* 김해주,『"1945 이후의 서양화단에 나타난 서체적 경향"』『현대 미술 논집』제3집, 이화현대미술연구회, 1993.
* 백은이,『현대한국화의 추상흐름 -근대이후 중심으로』, 조선대학교대학원, 석사학위논문, 2000.
* 유홍준,『한국현대 미술사의 공백을 채우기 위하여- 고암 이응노의 예술을 알게 되기까지 』, 서울: 가나아트 1996.

도 판



도판 1. 빨강, 파랑, 노랑의 구성
1930, 50×50cm

도판 2. 복덕방
1953~55, 75×96cm

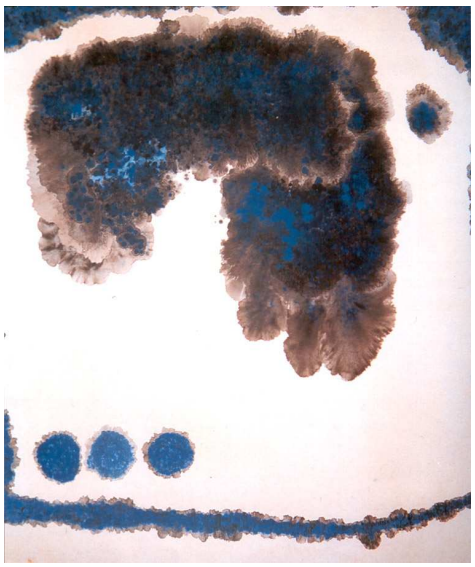
도판 2-2. 성당과 수녀와
비둘기
1957, 239.5×119.5cm

도판 2-3. 청자의 이미지
1960～64, 169×139.5cm

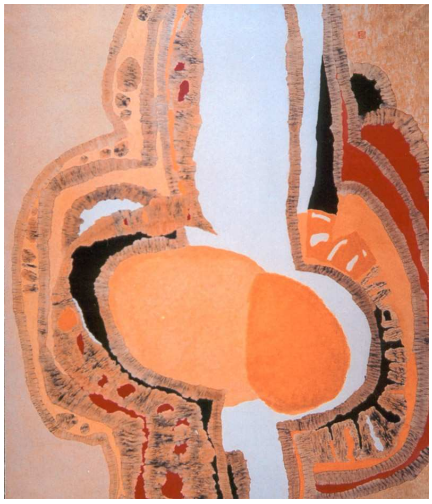
도판 2-4. 청자의 이미지
1960~64, 165.5×111.5cm

도판 3. 작품1
1965, 137.2×122cm

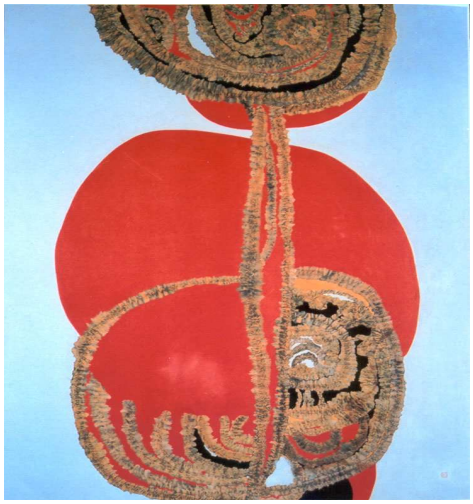
도판 3-2. 정물B
1963, 58.5×81.5cm



도판 3-3. 작품6
1965, 135×9cm



도판 3-4. 작품17
1967, 121×104cm



도판 3-5. 작품20
1967, 170×136cm

도판 4. 화실의 발견
1956, 112×153cm

도판 4-2. 무제
1965, 194×140cm

도판 5. 흰소
1953~54, 30×41.7cm

도판 5-2. 흉상
1953~54, 32.3×19.5cm

도판 6. 노상
1960, 24×31.5cm

도판 6-2. 농악3
1962, 45×53cm

도판 7. 심청전에서
1967, 85×81cm

도판 7-2. 불심
1969, 116.5×91cm

도판 7-3. 두 여인
1962, 116×89cm

도판 8. 노점
1956, 266×212cm

도판 9. 구성
1967, 116×81cm

도판 9-2. 문자추상
1971, 100×117cm

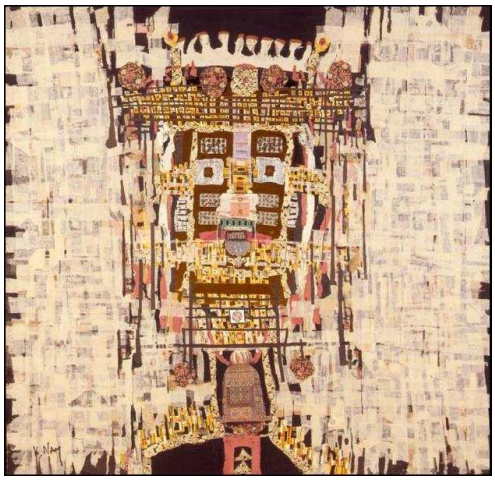
도판 10. 정오
1959, 180×80cm

도판 10-2. 비명
1969, 72×95cm

도판 10-3. 고목
1970, 65×73cm

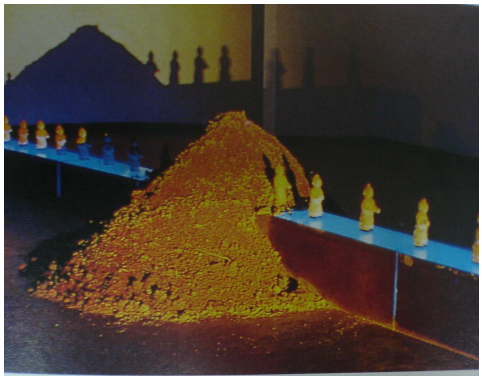
도판 11. 청향
1973, 123×93cm

도판 12. 잔운
1973, 130×200cm



도판 17. 폐왕의 환상
1979, 174.8×181.2cm

도판 14. 풍경
1986, 137×100cm



도판 15. 토우1
1994

도판 16. 원형상
1989, 165×135cm

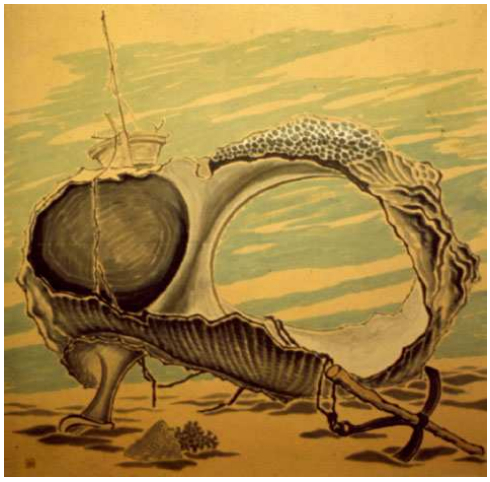
도판 17. 동도하안
1938, 165×135cm

도판 18. 하일(여름날)
1939, 165×135cm

도판 19. 구성
1962, 164×78cm

도판 20. 몽몽춘
1961, 242×50

도판 21. 영
1962. 40×135×20



도판 22. 바닷가의 환상
1958, 120×120cm

도판 23. 무제
1974, 120×160cm