[UCI]I804:24011-200000277666

2011년 8월
석사학위논문

전후 한국 추상미술의 수용과 전개 양상

- 1950년대 후반에서 1960년대 중반을 중심으로 -

조선대학교 대학원

미학미술사학과

이 리 라

전후 한국 추상미술의

수용과 전개 양상

- 1950년대 후반에서 1960년대 중반을 중심으로 -

On the acceptance and the development of the postwar Korean abstract art

- From the end of the 1950s to middle 1960s -

2011년 8월 25일

조선대학교 대학원

미학미술사학과

이 리 라

전후 한국 추상미술의
수용과 전개 양상

지도교수 김 승 환

이 논문을 문학 석사학위신청 논문으로 제출함.

2011년 4월

조선대학교 대학원

미학미술사학과

이 리 라

이리라의 석사학위논문을 인준함

위원장 조 선 대 학 교 교수 설 헌 영 印

위 원 조 선 대 학 교 교수 김 하 림 印

위 원 조 선 대 학 교 교수 김 승 환 印

2011년 5월

조 선 대 학 교 대 학 원

목 차

ABSTRACT

제 1장 서론 ····· 1

제 1절 연구 목적과 의의 ····· 1

제 2절 연구 범위 및 방법 ····· 2

제 2장 제2차 세계대전 이후 서구 추상미술의 전개 양상 ····· 4

제 1절 냉전 이데올로기와 미국의 추상표현주의 ····· 4

1. 미국 추상표현주의 미술의 시대적 배경 ····· 5

2. 미국 추상표현주의 미술의 성격과 특성 ····· 8

제 2절 유럽의 앵포르멜과 실존주의 ····· 12

1. 유럽 앵포르멜 미술의 시대적 배경 ····· 12

2. 유럽 앵포르멜 미술의 성격과 특성 ····· 14

제 3장 한국전쟁 이후 추상미술의 수용과 전개 양상 ····· 18

제 1절 한국전쟁 이후 남한사회의 시대적 배경과 미술계 ····· 18

제 2절 1950년대 한국 추상미술의 수용 과정 ····· 20

제 3절 1960년대 한국 추상미술의 전개 양상 ····· 28

제 4장 한국전쟁 이후 추상미술의 형성에 대한 비판적 고찰 ····· 34

제 1절 한국과 서구의 추상미술 작품 비교분석 ····· 34

제 2절 한국 추상미술 형성에 대한 평가양상 ····· 41

제 5장 결론 ····· 46

참고문헌 ····· 48

도판목록 ····· 51

도 판 목 차

도판 1. 장 포트리에, <인질의 머리 no.1>, 1943 ····· 15

도판 2. 서울대학교 미술대학 실기실 풍경, 1954 ····· 21

도판 3. 하인두, <모자상>, 1958 ····· 22

도판 4. 박서보, <작품 No. 7-58>앞에서, 1958 ····· 22

도판 5. 잭슨 폴록의 드리핑 기법, 1950 ····· 24

도판 6. 마티유의 작품 제작과정, 1957 ····· 26

도판 7. 미셸 타피에와 지로 요시하라, 1958 ····· 26

도판 8. 김창렬, <작품 11>, 1959 ····· 27

도판 9. 박서보, <원형질 No. 62-3>, 1963 ····· 32

도판 10. 정상화, <작품 100>, 1966 ····· 32

도판 11. 정창섭, <작품 64>, 1964 ····· 32

도판 12. 장성순, <0의 지대>, 1961 ····· 32

도판 13. 정영렬, <작품 65-22>, 1965 ····· 32

도판 14. 이수재, <백자항아리>, 1959 ····· 32

도판 15. 박서보, <회화No. 1>, 1958 ····· 35

도판 16. 잭슨 폴록, <No. 1>, 1948 ····· 36

도판 17. 박서보, <No. 4>, 1958 ····· 36

도판 18. 박서보, <원형질1-62>, 1962 ····· 36

도판 19. 장성순, <달>, 1957 ····· 37

도판 20. 장성순, <작품 59-B>, 1959 ····· 37

도판 21. 장성순, <작품 77>, 1960 ····· 37

도판 22. 미즈에, 1960년 9월호 ····· 37

도판 23. 프란츠 클라인, <마호닝>, 1956 ····· 37

도판 24. 장성순, <작품 60>, 1960 ····· 37

도판 25. 알베르토 부리, 1952 ····· 37

도판 26. 미술수첩, 1960년 1월호 ····· 38
도판 27. 정상화, <제목미상>, 1960 ····· 38
도판 28. 정상화, <작품 65-B>, 1965 ····· 38
도판 29. 알베르토 부리, <튜터네로>, 1954 ····· 38
도판 30. 윤명로, <벽A>, 1959 ····· 38
도판 31. 윤명로, <원죄B>, 1961 ····· 39
도판 32. 안토니오 타피에스, <위대한 회화>, 1958 ····· 39
도판 33. 윤명로, <회화 M10-1963>, 1963 ····· 39
도판 34. 장 뒤뷔페, <방만한 여자>, 1961 ····· 39
도판 35. 조용익, <작품 64-612>, 1964 ····· 40
도판 36. 정영렬, <작품 No. 1-22>, 1965 ····· 40
도판 37. 미술수첩, 1961년 7월호 ····· 40
도판 38. 미즈에, 1961년 3월호 ····· 40

ABSTRACT

On the acceptance and the development of the postwar Korean abstract art - From the end of the 1950s to middle 1960s -

Lee Ri Ra
Advisor : Prof. Kim Seung Hwan, Ph. D.
Dept. of Aesthetics and Art History
Graduate School of Chosun University

The postwar Korean Abstract art was affected by American Abstract Expressionism and Europe Informal art. Korea was on the right middle of the cold war so Korea could absorb lots of information and materials about that new art. So, from late 1950s to middle 1960s, the western Abstract art affect Korean artists a lot. In this sense, this paper looked into how they made differences with the western Abstract art and accepted it on the Korea's historical and social change.

The postwar Korean Abstract art wanted to express their will like a challenge and resistance against the established artists who liked to show off their power. They also wanted to free from the representationalism art which was the mainstream of the Korea art from Japanese colonial era. Therefore, they pursued something different. These movements began to emerge in the visible,「4 Artists」was held in 1956. Also many artists made their debut from late 1950s. The biggest example was「Contemporary Artists Union」which assumed a defiant attitude against the suppression by the mainstream of the Korean artists. They wanted to make their way, which can pursue different style of the art from academy flow.

In the late 1950s, The postwar Korea abstract art was under the american abstract Expressionism and it was also affected by France Informal art a lot, by middle of

1960s. Late 1950s and 1960s' korean abstract art have something in common with America and France art those who experienced the world war 2.

American abstract Expressionism, which was the basis of the postwar korean Abstract art, was kind of surface of projection to fight to keep existential freedom and art autonomy as a human. By contrast, the postwar Korean Abstract art performed a function as a strong stimulus for the strong western civilization energy to express new era after hopeless post war era.

In the process of expending Abstract Expressionism art, the consciousness of crisis was brought to korea artists in the late 1950s, so Korean abstract artists and western abstract shared the scar of the war and recognized as companions to survive. Like this, the Abstract Expressionism was brought into Korean art artists without correct understanding. It combined with that periodic character and progressed with the term which is called Informal. Therefore, Korean Abstract art completed as a emotional and spiritual discussion which could deal with existentially uncertainty for the artists who experienced the Korea war.

The reason why they wanted to express the new type of the art was that they tried to complete korea's task through the Abstract art, at the same time, they could pursue completely different style of the art. So, Korean artists and critics accepted new type of Abstract art emotionally with their periodical experience. On that courses postwar atmosphere affected their work again so that it represented importance which could be the basis of Korean modern art.

제 1장 서 론

제 1절 연구 목적과 의의

제2차 세계대전 이후 세계질서는 미국과 소련의 양국을 주축으로 하는 상이한 이데올로기 체제로 진입한다. 한국은 바로 이러한 냉전체제의 한 가운데에 위치하게 된다. 한반도는 지정학적인 측면에서 볼 때 태평양 지역에 있어 소련과 중국에 대치되는 자본주의의 군사적 방어선으로서 중요성을 가지게 되었으며, 그로 인해 강대국에 의한 분할로 귀결되었다. 이러한 정치적 상황에서 발발한 한국전쟁은 동족상잔의 비극을 가져왔고 분단체제를 고착시켰으며, 한국인의 삶과 의식 속에 스며들어 막대한 영향을 미치게 되었다.

한국전쟁 이후 미술화단에 등장한 추상미술은 미국의 추상표현주의와 유럽의 앵포르멜 미술에 많은 영향을 받았다. 냉전체제의 한 가운데에 위치했던 한국은 이러한 새로운 미술경향에 대한 다양한 정보와 자료들을 흡수할 수 있었다. 그리하여 1950년대 후반부터 1960년대를 거치면서 서구의 추상미술은 한국의 미술화단에 주요장르로 자리 잡아 그 영향력을 행사하였다.

6·25 전쟁 이후에 등장한 추상미술은 최초의 집단적인 현대미술의 움직임이었다는 점에서 한국 미술사에 끼친 영향이 지대하다. 그러한 연유로 평론가 이경성과 이구열은 1950년대 후반에서 1960년대에 걸친 추상미술의 집단적 움직임을 젊은 세대들의 6·25 전쟁체험과 전근대적인 체제에 대한 반발로 보았다. 아울러 그들은 '앵포르멜' 이라는 회화적 양식을 서구의 새로운 미술사조의 자극과 영향의 결과로 설명하였다.[1] 그러나 이 글은 서구와 한국의 미술가들이 체험한 정신성이 어떻게 상이한 것인지에 대해서는 불투명한 채 표면적인 서술에 그치고 있다. 또한 한국에서 '뜨거운 추상' 과 '차가운 추상' 의 양상[2]이 태동한 배경과 역사적 전개과정에 대해 조명한 오광수는 각각의 작품들을 구체적으로 분석하지 못했을 뿐만

1) 이경성, 「한국추상미술 20년의 동향」, 『한국의 추상미술 20년의 궤적』, 계간미술 편, 중앙일보사, 1979, pp. 13-19. ; 이구열, 「뜨거운 추상의 도입과 전개」, 『한국의 추상미술 20년의 궤적』, pp. 37-42.

2) 이경성과 이구열, 오광수는 1950년대 후반부터 시작되어 집단적으로 공유된 추상미술 양식을 '뜨거운 추상' 으로, 1960년대 후반부터 시작된 일련의 집단적인 딱딱한 추상양식을 '차가운 추상' 으로 분류하였다.

아니라 화단의 형식적이고 표면적인 현상을 묘사하는데 머물렀다.[3] 그리고 윤난지는 서구의 추상미술 수용 과정을 맹목적인 모방이라기보다는 '시대적 요구' 와 '전통 회화관의 일치성' 이라는 점에서 능동적인 수용으로 파악하였다.[4] 이 글은 서구 추상미술의 수용에 대해 편향적인 시각을 갖지 않고 비교적 중립적으로 수용 과정을 설명하고자 했으나, 논지를 뒷받침할 근거가 부족하고 설명이 충분하지 못하다는 아쉬움이 있다.

이렇듯 그간의 많은 연구들이 한국의 추상미술 수용과 전개양상에 대한 미술사적 설명들이 실행되고 있긴 하지만, 냉전기 한국 사회의 정치·역사적 맥락에서 전후 추상미술의 수용을 언급한 글들이 미비하다는 점에서 본 연구의 필요성이 제기되는 것이다.

그렇다면 한국 추상미술의 전개양상에서 전후 세대들이 체험한 정신성은 무엇인가? 고난의 시대를 극복하고 앞으로 나아가려고 하는 젊은 세대의 의식 속에서 전후 서구 추상미술의 수용은 무엇을 의미하는가? 전쟁의 상흔과 치유의 극복이라는 점에서 공통점이 있는 서구와 한국의 추상미술은 어떠한 차이를 드러내는가? 이러한 질문에 대한 답을 찾기 위해 본 연구는 한국의 미술가들이 어떠한 사회·역사적 맥락 속에서 전후 서구 추상미술을 받아들였으며 그것을 어떠한 태도로 수용하고 전개되었는지에 대해 고찰하고자 한다.

제 2절 연구 범위 및 방법

6·25 전쟁 이후 새 시대의 미술로 선택된 추상표현주의와 앵포르멜 미술이 서구의 경우와 어떠한 차이를 드러내고 있는지를 밝히기 위해 본 연구는 1950년대 후반 한국 미술계가 새로운 화풍을 수용하는 시점으로부터 1960년대 중반까지의 전개 과정을 분석대상으로 삼았다. 한국 최초의 추상미술은 1930년대 후반 일본을 중심으로 활동하였던 유영국, 김환기, 이규상 등에 의해 시도되었다. 그러나 이후 각자의 독자적인 영역을 확보하게 되는 이들의 추상미술은 당시로서는 개인적인 차원에서 이루어졌으며 초보적인 단계였다고 볼 수 있다. 그러므로 본 연구에서는

---

3) 오광수, 「한국 추상미술, 그 계보와 동향」, 『한국추상미술 40년』, 재원, 1997, pp. 11-32.
4) 윤난지, 「한국 추상미술 태동과 앵포르멜 미술」, 『미술평단』, 1997년 가을호, pp. 51-60.

1950년대 후반을 기점으로 한국 추상미술은 최초의 집단적인 현대미술의 움직임이었다는 점에서 그 범위를 한정하였다.

본 연구를 수행함에 있어 우선적으로 고려되어야 할 자료는 1950년대 후반 한국 추상미술의 작품이다. 그러나 당시의 열악한 환경 등으로 인해 작품들이 대부분 소실되었고 사진 자료도 얼마 남아 있지 않은 상황이다. 이렇듯 작품의 직접적인 감상이 불가능하므로 대체 수단으로서 주로 신문기사에서 도움을 받아 해결하였다. 신문에 실린 도판과 전시평, 미술가들의 인터뷰와 회고는 그 당시 구체적인 출품작들의 면모를 추론할 수 있게 해 주었다. 아울러 한국과 미국의 관계를 이해하는데 정무정의 논문[5]에서 도움을 받았으며, 한국전쟁 이후 한국 추상미술의 탄생 배경과 역사적 전개 과정에 대한 이해는 김영나의 논문[6]을 많이 참조하였다.

2장을 통해서는 제2차 세계대전 이후 냉전 이데올로기가 지배하는 미국사회에 나타난 추상표현주의와 정치 이데올로기의 긴장관계를 고찰하였다. 또한 냉전시대에 유럽에서 일어난 앵포르멜 미술을 사회·정치적 긴장 관계들 속에서 살펴보았다.

3장에서는 한국 미술가들이 서구의 추상미술을 받아들인 사회적 맥락을 조명하고, 더 나아가 어떠한 태도로 수용하고 어떤 양상으로 전개시켰는지에 대해 서술하였다.

마지막 4장에서는 서구 추상미술의 수용이 한국의 젊은 작가들에게 어떠한 영향을 주었는지에 대해 살펴보기 위해, 한국과 서구의 추상미술 작품을 통해 그 영향 관계를 비교분석하였다. 아울러 한국 추상미술의 형성에 관해 비평가들의 평가 양상을 살펴보았다. 이러한 조명은 그 당시 한국의 젊은 작가들이 왜 서구의 미술사조에 주목하고 그것을 수용했는지에 대한 동기를 사회·역사적 맥락에서 고찰하는 것이다.

---

5) 정무정, 「추상표현주의와 한국 앵포르멜」,『미술사연구』, 제15호, 2001, pp. 247-262 ; 「추상표현주의와 정치 : 수정주의 관점 다시 읽기」, 『서양미술사학회논문집』 제15집, 2001, pp. 111-131.

6) 김영나, 「한국 화단의 앵포르멜 운동」, 『한국현대미술의 흐름』, 석남고희기념논총간행위원회편, 일지사, 1988, pp. 180-226.

제 2장 제2차 세계대전 이후 서구 추상미술의 전개 양상

제 1절 냉전 이데올로기와 미국의 추상표현주의

전후 미국 미술과 정치 이데올로기와의 관계에 대해 최초로 언급한 막스 코즐로프(Max Kozloff)에 의하면 추상표현주의 미술은 미국의 정치·경제적 위신에 걸맞은 문화 상품의 일환으로 만들어진 것이었다. 아울러 그는 미국 해외 정보국(United States Information Agency, 이하 : USIA)과 뉴욕현대미술관(The Museum of Modern Art, 이하 : MoMA)산하의 국제위원회(International Council)가 그러한 역할을 담당하였다고 보았다. 코즐로프에 따르면 추상표현주의자들이 강조한 실존적, 개인주의적 자유와 냉전의 수사학으로서의 자유도 우연의 일치에 불과한 것이었다.

에바 칵크로프트(Eva Cockcroft)는 일정한 역사적 시기에 특정한 미술 운동이 성공한 이유를 알기 위해서는 후원자나 권력층의 이념적 요구를 검토할 필요가 있다고 주장하였다. 그녀는 공적인 미술의 후원자로서의 MoMA의 활동, 정부 내 록펠러 가문의 인맥, 의도적으로 해외에서 개최된 추상표현주의 작품전 등을 상세히 열거하면서 자신의 주장을 뒷받침하였다. 아울러 추상표현주의와 당대의 정치적 상황인 냉전체제 사이에는 MoMA의 국제위원회를 매개로 한 긴밀한 정치적 관계가 형성되어 있었으며, 문화 선전의 관점에서 볼 때 정부기관과 MoMA의 국제위원회의 기능은 거의 유사한 것이었다고 결론짓는다.

이후 마이어 샤피로(Meyer Schapiro)는 문화 선전을 위해 중앙정보국(Central Intelligence Agency, 이하 : CIA)이 추상표현주의 미술을 알리기 위해 적극 지원했다는 주장을 폈다. 세르주 길보(Serge Guilbaut) 역시 칵크로프트의 주장을 인정하면서, 추상표현주의의 성격이 비평과 제도권의 역할을 통해 이데올로기의 도구로 변화하는 과정을 추적하여 추상표현주의와 냉전 이데올로기 사이의 긴밀한 연관성을 지적하였다.[7)]

---

7) Max Kozloff, 「American Painting During the Cold War」, 『Artforum』, XI, 9 (May 1973), pp. 43-54. ; Eva Cockcroft, 「Abstract Expressionism, Weapon of the Cold War」, 『Artforum』, XII, 10 (June 1974), pp. 39-41. ; David and Cecile Shapiro, 「Abstract Expressionism : The Politics of Apolitical Painting」, Prospects 3 (1977), pp. 175-214. 정무정, 「추상표현주의와 정치 : 수정주의 관점 다시 읽기」 앞의 책, p. 113에서 재인용

그러나 데이빗 크레이븐(David Craven)은 추상표현주의가 단지 특정 이데올로기를 반영하고 있는 것이 아니라, 이와 연관된 작가들의 다양한 이념적 가치와 그에 대한 실천의 한 가능성임을 주장하고 있다.[8)]

이처럼 추상표현주의를 바라보는 시각에 있어서 상반된 관점을 보여주고 있다. 전후 추상표현주의의 부상이 지배 계급의 이데올로기와 밀접한 관계를 맺고 있다는 관점과 추상표현주의자들이 좌익 이념을 갖고 있었다는 관점이다. 이렇듯 앞서 살펴본 미술사가들의 주장은 그것이 생산된 사회·정치적 맥락의 중요성을 일깨우는 데 결정적인 역할을 하였기에 그 관련성을 고려하여 절충의 입장에서 다음의 논의를 풀어가도록 하겠다.

1. 미국 추상표현주의 미술의 시대적 배경

서구 민주주의가 유럽의 혼란한 정치상황과 경제공황의 어려움에 허덕이고 있었던 1930년대에 미국의 진보적 지식인들과 예술가들은 일련의 정치적 사건들을 목격하게 된다. 소련의 지식인들과 예술가들이 사실상 공산정권에 의해 통제되고 정치적 프로그램을 통해 공산당이 문화를 왜곡시키고 있었다. 아울러 1934년 제1차 소비에트 작가회의에서는 사회주의 리얼리즘을 마르크스 레닌주의의 미학으로 선언하였다. 1936년에 스탈린은 지식인들의 좌우파 반대세력을 대대적으로 숙청하기 시작했고, 1939년에는 히틀러의 나치즘과 손을 잡았다. 이러한 공산주의와 파시즘의 협조는 많은 마르크스주의자들을 환멸로 이끌기에 충분한 것이었으며, 진보적 지식인들과 예술가들은 미술과 이념, 그리고 사회와의 관계를 재정립하지 않으면 안 되는 상황에 빠져들었다. 예술이 소련에서처럼 정치적 이념의 도구로 전락하지 않으면서 어떻게 혁명적 이상을 추구하고 동시에 예술적 조형실험을 계속할 수 있을까라는 고민은 사회에서의 예술가의 역할이 무엇인가에 대한 심각한 질문으로 연결되었다. 그리하여 많은 지식인들과 예술가들은 사회에 대해 좌파적 관점을 가지고 비혁명적인 노선을 택하였다.

마크 로스코(Mark Rothko)는 1934년에 세워진 조직이자 당시 미술가들이 좌파 정치에 참여했던 채널인「미술가 노조(Artist' Union)」에서 활동하였다.[9)] 또한 전쟁

8) David Craven, 『Abstract Expressionism As Cultural Critique』, Cambredge University Press, 1999, pp. 79-104. 오현미, 「전후 한국 추상미술에 대한 비판적 고찰 - 냉전기 추상회화의 이념과 방법을 중심으로」, 영남대 대학원, 석사논문, 2003, p.14에서 재인용

과 파시즘에 반대하기 위해 창립된「미국 예술가회의(American Artist' Congress, 이하 : AAC)」의 구성원이기도 했지만, 스탈린주의의 정치, 문화 정책들에 대해서는 비판적 입장이었다. 결국 그는 스탈린주의가 공개 재판, 독일-소련 조약 같은 비도덕적인 사건들을 행하는데도「AAC」가 계속해서 옹호하는 입장을 취하자 1940년대 초 샤피로, 고틀리프 등 일군의 예술가들과 이 단체를 탈퇴하여「현대 회화·조각 연맹(Federation of Modern Painters and Sculptors, 이하 : FMPS)」을 창설하였다. 이 단체는 '자유롭고 진보적인 미술의 번영' 을 목표로 한다고 선언하고, 미술의 정치화에 반대할 것을 결의하였다.

바넷 뉴먼(Barnett Newman)은 "인간을 파괴자로 만드는 것은 제도이다…오직 제도에서 생성된 가치들로부터 자유로운 사람만이 자유로운 것이다. 그리고 그것이 무정부주의가 하고자 하는 모든 것이다."[10]라고 말하며 항상 무정부주의적 개념을 가지고 있었다.

로버트 마더웰(Robert Motherwell)은 1938년 파시스트에 의해 패배한 스페인 좌파진영을 위해 1948년부터 <스페인 공화국의 애가> 시리즈를 제작하였다. 그가 스페인 좌파를 위해 이 시리즈를 계속 제작하는 동안, 아이젠하워 대통령은 1953년에 '공산주의' 에 대한 방파제로서 스페인에 미국군대를 보내겠다는 협력조약을 맺었다. 이에 마더웰은 1959년 『아트 뉴스』에서 스페인을 '프랑코의 우울하고 억압적인 스페인' 이라고 표현을 하였다.

이렇듯 추상표현주의 미술가들은 1940년대 이후 불황기에 특징적이었던 정치적·예술적 참여가 막을 내린 후에 새롭게 등장하는 양식에 대한 열망을 가지고 있었으며, 미국사회의 정치적 논쟁을 통해 다양한 방식으로 연관을 맺었다.

제2차 세계대전은 이러한 상황을 급속도로 변화시키는 계기로 작용하였으며 전쟁 이후 정치적·문화적 위기가 유럽에 엄습했을 때, 유럽의 전통적인 역할이 미국으로 넘어가리라는 것은 분명해졌다. 새로운 정치·문화의 중심지로 부상하기 시작한 미국은 이제 서구 문명의 선도자로 자임하게 되었고, 전쟁이 야기하는 유·무형의 파괴를 경험한 미국의 지식인들과 예술가들 사이에 일종의 위기의식을 불러일으켜 정치·경제적 위상에 걸맞은 서구문화의 수호를 역설하였다. 이러한 위기감

---

9) 미술가 노조(Artist' Union)는 취업진흥청(Wokers Progress Association, 이하 : WPA) 산하의 연방예술사업(Federal Art Project, 이하 : FAP)에 속해있는 단체로써 FAP프로그램을 통해 국가에 고용된 미술가들이 더 나은 조건을 위해 국가와 협상할 수 있도록 조직되었다.

10) 오현미, 앞의 글, p. 14

은 미국 문화가 유럽에 비해 단순히 시간적으로 뒤처졌다는 사실에서 나온 것이 아니라 초강대국으로서 자신의 새로운 위상을 인식하게 된 미국문화의 반작용의 결과였으며, 종전 이전부터 미국 지식인들 사이에서 전반적으로 공유되던 인식이었다. 그리하여 미국 정부는 미국인을 심리적으로 단합시키고 한편으로 민주주의와 자본주의 경제 이데올로기를 세계적으로 파급시키는데 '새로운 미국을 반영할 예술' 을 사용하는 것이 평화적이면서도 효과적인 방법임을 인식하게 되었다.

1947년 4월 파리에서 개최한「미국 작가 6인전」을 기점으로 새로운 미국 미술을 소개함으로써 미국의 세력을 세계적으로 확장하는데 미술은 하나의 효율적인 문화 매체로 대두되었다. 이후 1948년 베니스 비엔날레에서 윌렘 드 쿠닝(William de Kooning)의 작품이 미국을 대표하는 작품으로 소개되었고, 뒤이어 1950년에는 아실 고르키(Arshile Gorky)와 잭슨 폴록(Jackson Pollock)의 작품이 소개되었다. 1950년대에 들어 미국 정부는 문화정책에 적극적으로 개입하였다. 아울러 1950년대 초반의 냉전 시기에 공산주의의 위협에 극단적으로 대항한 맥카시 정책이 자유로운 예술적 표현이라는 예민한 문제를 능숙하게 다루지 못했던 상황에서 MoMA는 국제 예술계에 미국의 현대미술을 소개하는 미국의 외교적 정책에 있어서 결정적인 역할을 수행하였다. 1951년에는 추상표현주의 작품이 미국의 아방가르드 미술을 대변하여 상파울로, 베네주엘라, 인도, 일본 등의 다양한 국제전에 소개되었다. 국제적인 문화적 활동을 지원함으로써 미국정부는 미국을 자유로운 사회라는 이미지로 세계에 알리고자 하였다.[11] 이후 MoMA에서 추상표현주의 작가 12명으로 이루어진「미국의 현대미술전」을 기획하여 1956년까지 유럽의 8개 국가에서 순회전을 가졌다.[12] 또한 1958년과 1959년에 걸쳐「새로운 미국회화(New American Painting)」전이 MoMA에 의해 대대적인 해외전시로 기획되어 유럽을 순회하였으며,[13] 이 전시로 인해 미국 미술은 유럽미술계에 성공적으로 공인 받게 된다.

추상표현주의가 문화적으로 미국의 이데올로기를 대표하는 미술로 인식되게 한 이 전시의 배후에는 당시 MoMA의 관장인 알프레드 바(Alfred H. Barr, Jr.)의 힘

11) 김희영, 「한국 앵포르멜 담론 형성의 재조명을 통한 시대적 정당성 고찰」, 『한국근현대미술사학회 논문집, Vol.19, 2007, p. 72.

12) Basiotes, Gorky, Guston, Hartigan, de Kooning, Kline, Motherwell, Pollock, Rothko, Stamos, Still and Tomlin, Cockcroft는 「Modern Art in the U.S.」에 소개된 작가들이다.

13) 이 전시는 17명이 참여하였다. 윌리엄 바지오츠, 제임스 부르크, 샘 프란시스, 아쉴 고르키, 아돌프 고틀리프, 필립 거스톤, 그레이스 허티건, 프란츠 클라인, 윌렘 드 쿠닝, 로버트 마더웰, 바넷 뉴만, 잭슨 폴록, 마크 로스코, 테오도르 스타모스, 클리포드 스틸, 브래들리 워커 톰린, 잭 트워커브 등이었다.

이 컸다. 전시도록 서문에서 알프레드 바는 그들의 회화를 “자아나 현실을 발견하려는 완고하고 힘들며 심지어는 절망적이기까지 한 노력이며, 인격체 전체가 저돌적으로 투입되어야 하는 노력”[14]이라고 기술하였다. 이 의미는 냉전 시기 실제적 삶이 경제적, 정치적으로 잔인하게 규정되는 데에 반발하여 등장하였던 추상표현주의 회화가 이제 ‘자율적’ 이며 동시에 서구 자본주의적 민주주의에 대한 소련의 위협에 맞서는 ‘자유 미국’ 에 특징적인 자유롭고 창조적인 문화적 실천을 상징하는 것으로 묘사되고 있었다. 이러한 논리는 해외에서 미국의 체제에 고유한 자유의 상징으로, 소비에트 체제하의 미술가들에게 부가된 제약과 대조를 이루는 것으로 비춰졌다. 소련과 기타 공산권 사회에서는 예술가들이 탄압을 받고 검열을 당하는 반면, 미국의 체제는 인간의 자유와 국민의 복지를 가져다준다는 담론을 통해 ‘개인의 자유’ 를 표현하는 미국적 가치로 비춰진 것이다. 역설적이게도 추상표현주의 미술가들의 회화에 담겨져 있는 비판적 정신과 자본주의 사회에 대한 부정으로서의 의미들은 희석되었으며, 오히려 미국적 가치의 효과적인 선전물로서 기능하게 되었다.

다음으로 미국적 가치로 비춰진 추상표현주의 미술의 특성이 어떠하며, 이것이 본질적으로 ‘미국적’ 인 동시에 국제적으로 ‘새로운 미국을 반영할 예술’ 로서 인식되는 제도적 맥락을 살펴보도록 하겠다. 아울러 잭슨 폴록(Jackson Pollock)의 작품을 통해 상반된 관점을 갖고 있는 클레멘트 그린버그(Clement Greenberg)와 해롤드 로젠버그(Harold Rosenberg)의 관점이 어떻게 추상표현주의의 성격을 규정하고 있는지에 대해 고찰하도록 하겠다.

2. 미국 추상표현주의 미술의 성격과 특성

추상표현주의 미술가들의 거대한 캔버스는 더 이상 벽화미술의 사회주의 리얼리즘의 내용을 갖지 않지만, 그 캔버스는 여전히 벽화의 힘과 가시성의 영향력을 간직하고 있었다. 그들은 더 이상 현대성이 과거와 같은 방법으로는 표현될 수 없다고 느끼고 이 거대한 캔버스를 통해 현대성에 ‘만연한 우려와 공포’ 를 표현하고자 하였다.

---

14) 폴 우드 외, 정성철・조선령 옮김, 『재현의 정치학 : 40년대 이후의 미술』, 시각과언어, 1997, p. 86.

이러한 맥락에서 잭슨 폴록의 작품은 자유주의자들이 주창했던 '새로운 미국을 반영할 예술' 이라는 이념에 잘 들어맞는 것이었다. 폴록의 작품은 내용과 의미에 대해 명시적으로 드러나 있지 않지만, 오직 화가 자신과의 끊임없는 대화를 통하여 자신의 갈등과 조바심, 투쟁, 그리고 도전의 흔적이 강조되어 나타났다. 작품의 제작에 있어서도 틀에 끼우지 않은 대형 캔버스를 마루바닥에 펼쳐 놓은 채 캔버스의 사방과 양옆, 또는 캔버스 안에서 물감을 뿌리고 흘리는 작업을 하였다. 신체의 움직임이 진행되는 가운데 형성된 화면은 물감이 겹치고 합쳐지면서 흘러내리고, 구불거리며 섞여진다. 그러나 화면은 이러한 혼란함 속에서도 통일된 리듬감이 형성되어 격동하는 에너지를 보여주었다.

이러한 잭슨 폴록의 작품에 대하여 그린버그는 다음과 같이 평하였다.

> "미국 미술가들이 발전시켜야 할 적절한 양식은 무엇인가에 대해 : 오늘날 회화에서 도시적인 미술은 큐비즘에 그 기원을 둔다. 특히 주목해야 할 점은, 현대 미국에서 가장 영향력 있는 화가이자 거장으로서의 기량이 보이는 화가는 괴기하고 극단적인 방법으로 피카소의 큐비즘과 미로의 후기 큐비즘을 구사한다. 그는 또한 칸딘스키와 초현실주의의 영향을 받았다. 그의 이름은 잭슨 폴록이다 … 그 괴상한 특징에도 불구하고, 폴록의 그림은 즉흥적인 감각, 충동, 의지의 혼란 속에서 외로이 탄생한다. " [15]

그린버그가 1940년대와 1950년대에 추상표현주의 미술가들의 작품에 영향력을 행사했던 유일한 비평가는 아니었다. 그러나 그린버그의 모더니즘 미술사에 대한 그의 해석이 1960년대까지 북미와 서유럽 비평 및 미술교육 내에 확산된 정도를 고려해볼 때, 추상표현주의의 성격을 규정하고 정립시킨 그의 역할이 지대했음은 의심의 여지가 없을 것이다. 이러한 이유에서 이 시기 그린버그의 평론은 개인적인 미적 관점의 표명을 넘어 추상표현주의에 대한 성격을 규정하는 역할을 하였다고 볼 수 있다.

---

15) 양희정, 「냉전 이데올로기와 미국 미술계 :1940년대 '추상표현주의' 의 등장배경을 중심으로」, 『진보평론』 제8호, 2001. 여름, pp. 374-375.

"제2차 세계대전 직후 적극적인 사회적, 정치적 참여로부터의 후퇴는 일체의 야심만만한 예술의 생산에 필연적인 조건이다. 소외와 고립만이 우리 시대의 참된 현실을 경험하는 것을 가능케 한다. … 따라서 위대한 예술을 생산하기 위해서는 이 현실을 경험하는 것이 필요하다."[16]

위의 글에서 엿볼 수 있듯이, 그린버그는 추상표현주의 미술을 옹호하지만 그것이 생산된 사회적, 정치적, 이데올로기적 조건들, 즉 냉전 시기 실제적 삶이 경제적, 정치적으로 잔인하게 규정되는 데에 반발로서 등장한 추상표현주의의 계기에 대해서는 결정적으로 모호한 태도를 취하고 있다. 더 나아가 그린버그는 역사적 상황과는 무관한 미술의 '자율성'을 주장한다.

예술작품이 더 이상 예술양식의 진보를 증명해 주는 증거물이 아니고 예술가의 실존을 증명하는 결과물이라고 주장하는 로젠버그는 그린버그가 주창한 삶의 경험까지 배제한 예술의 순수성에 대항하여 새로운 추상예술을 설명하고자 하였다.

1947년 파리에서 개최한「미국 작가 6인전」서문에서 로젠버그는 작가들 개인의 실존적 고뇌에 주목하면서 다음과 같은 글을 기술하였다.

"이 작가들은 어떤 공동체나 혹은 서로에게도 소속되지 않고 심오한 경지에 다다른 고유한 고독감을 경험하고 있으며 이것은 아마도 다른 어떤 곳에서도 경험되기 힘든 경지일 것이다."[17]

예술을 실존주의적 시각에서 이해하는 로젠버그의 입장은 1952년『아트 뉴스』에 발표된「미국의 행동화가들」이라는 글에서 표명되었고, 이 글에서 그는 예술을 실존적인 행동(action)으로서의 '행동회화(Action Painting)'라는 용어를 정의하였다.

16) 양희정, 위의 글, p. 376

17) Harold Rosenberg, 「Introduction to Six American Artists」, 『Possibilities』, No. 1 (winter 1947. 8), p. 75. 파리의 매그 화랑(Galerie Maeght)에서 1947년 봄에 전시할 때 저술한 전시 도록의 평문. 참여 작가는 William Baziotes, Romare Bearden, Byron Browne, Adolph Gottlieb, Carl Holty, Robert Motherwell 이었다.

"미국 화가들에게 있어서 캔버스는 어느 한 순간 행동하는 장(arena)으로 간주되었다. 캔버스에서 만들어지는 것은 그림이 아니라 사건(event)이다. 화가는 손에 쥐고 있는 물질을 가지고 자신 앞에 놓인 다른 물질과 대면하게 되었다. 캔버스에 만들어지는 형상은 이러한 물질과의 만남의 결과이다."[18]

로젠버그가 제시한 행동의 개념은 창작할 수 있는 상황을 은유적으로 지칭한 '장(arena)' 이라는 개념과의 연관성 안에서 이해되어야 한다. 로젠버그는 예술작품을 예술가가 상황과 상호작용하는 가운데 만들어지는 부산물로 설명하였다. 그는 결과물로서의 예술작품보다는 예술가가 대응하는 '상황' 에 관심을 전이시켰다.

그는 진정한 창조의 자유를 추구하기 위해서는 예술가들이 미리 결정된 원리들로부터 자신을 분리시킬 것을 권고하였다. 미국의 행동 화가들이 '정치적, 미적, 도덕적인 가치로부터의 해방' 을 추구해야 한다고 주장하였다. 여기서 로젠버그가 강조하는 가치로부터의 해방은 개인의 행동을 제어하는 제도적, 정치적 권위에 대한 개인적인 저항을 의미한다. 이것은 예술가들이 현실에서 유리(遊離)되어야 함을 의미하기보다는 진정한 자유를 위한 개인의 실존적인 해방을 강조한 것이다. 예술가가 상황과 상호작용 하면서 창작 활동을 진행한다는 것은 예술가의 행동이 사회를 변혁시키는 것을 목표로 하기보다는, 예술가가 자신이 개별적으로 직면하는 모순을 포용해 가는 것을 의미하고 있다.

이러한 추상표현주의 미술의 특징은 1930년대 이후 소련의 정치 선전적 이미지, 즉 설명적이고 선동적인 리얼리즘 계열 화풍과 대척점에 있는 것으로 받아들여졌다. 아울러 미국 지식인들과 예술가들이 주장하는 정치적으로 '자유로운', '중립적인' 개인이라는 개념은 정치가들에 의해 차용되어 공격적인 자유주의 이데올로기를 형성하는 근거가 될 수 있었다. 더 나아가 이러한 미술은 정치적인 의제들을 문화적인 것들로 대치하였던 전후 시기의 문화적, 정치적인 분위기를 반영하는 것이었다.

---

[18] Harold Rosenberg, 「The American Action Painters」, 『Art News』, 51(December 1952), p. 22. 김희영, 앞의 글, p. 74에서 재인용

제 2절 유럽의 앵포르멜과 실존주의

1. 유럽 앵포르멜 미술의 시대적 배경

제2차 세계대전을 겪은 이후 유럽인들은 지금까지 쌓아온 합리적 전통에 대하여 심각한 절망과 좌절을 느꼈다. 아울러 인간의 이성과 지식, 기술의 발달에 대한 자신들의 믿음에 심각한 회의를 갖게 되었다. 이러한 시대적 분위기는 미술계에도 반영되었다. 유럽의 화가들은 기존의 가치와 질서의 붕괴로 말미암아 허탈감에 빠졌고, 그러한 느낌을 관습에서 벗어난 새로운 표현 양식과 기법으로 표현하고자 하였다.

제2차 세계대전 이후 유럽의 미술계는 뉴욕에 비해 상대적으로 주목을 받지 못하였다. 서부 유럽이 새로운 문화적 주체성을 확립하고자 노력했던 반면, 동쪽에 있는 러시아의 위성국가들은 러시아의 사회주의 사실주의(Social Realism)의 질식할 듯 한 그늘에서 벗어나려는 다양한 시도를 하였다.[19]

전후 앵포르멜 회화의 중심지인 프랑스의 정치적 상황은 레지스탕스시기에 대중적 지지기반을 얻은 프랑스 공산당이 강력한 영향력을 행사하고 있었다. 1947년 이후 공산당은 프랑스 문화의 재건에 영향을 주고자 이전까지 보여주던 개방적인 전후 정책을 수정하였다. 프랑스 공산당이 부르주아 추상주의라고 불렀던 전전(戰前) 추상미술에 대한 견제의 수단으로서 1930년대 유행했던 사회주의 사실주의가 되었다.

프랑스 공산당의 영향 하에 추진되었던 사회주의 사실주의는 1953년까지 예술에 대한 담론을 독점할 수 있었으나, 이후 이러한 정치적 상황에 반대하던 작가들에 의해 도전을 받게 되었다. 그들은 인간 존엄성에 대한 인식과 함께 감정의 자유로운 표출을 존중받고자 하였다. 또한 새로이 재편된 시대를 표현하는 수단으로서 미술가들은 인간정신을 해방시키는 역할을 수행하기 위한 시도를 하였다. 그들은 계속적으로 전통적 규범과 표상을 해체시키고, 작품의 속성을 끊임없이 변화시키기 위한 새로운 조형이념에 대한 열망을 가지고 있었다.[20]

이에 1948년 7월 미셸 타피에(Michel Tapié)와 자게르의「흑과 백」이라는 전시

---

19) 노버트 린튼, 윤난지 옮김, 『20세기의 미술』, 예경, 2003, p. 257.
20) 김현화, 『20세기 미술사 : 추상미술의 창조와 발전』, 한길아트, 1999, p. 284.

를 통해 전후의 새로운 정서적 현실을 표현하고자 하는 열망을 선언하였다. 그리고 새로운 현실에 관한 이론을 좀 더 상세히 언급하면서 다음과 같이 기술하였다.

> "현실(REALITY)에 견주었을 때 그 즉시 붕괴하지 않을 체계는 없었다. 현실은 있는 그대로 볼 수 없게 하는 방편으로서 자신을 사용하도록 마음을 유혹하는 변형된 종류의 리얼리즘을 제거해왔다…조직, 규율, 계산, 이 모든 것이 예술의 시적 잠재력을 구속하는 것이다…모든 교실과 병원을 열어 젖히고, 공기와 작은 생물들, 모순되고 미완성의 영역에 거하는 모든 것들을 풀어주어라. 그들이 화가들의 회화적 고정틀로 밀고 들어가 폭탄처럼 터져 버리도록."[21]

위의 글에서 '불일치' 와 '미완결' 이라는 개념이 사용되는데, 이것은 1920년대 조르주 마티유(Georges Mathieu)가 '앵포름(무정형)' 이라 이름 붙인 것에서 유래하였다. 타피에는 이것을 새로운 예술의 상징으로 받아들였다. 앵포름의 임무는 각각의 사물이 정해진 형식을 보유한다는 생각을 부인함으로써 정확한 형태들을 없애는 것이라고 보았다.

경제재건 프로그램으로서 미국이 발표한 마샬 플랜은 미국 대외정책에 결정적인 영향력을 행사했을 뿐 아니라, 문화적인 발전에 방향을 제시해 주었다. 마샬 플랜은 대소 방위 전략에 따라 냉전의 서방측 주둔지로 선택된 프랑스의 경제적 상황을 호전시켰음에도 불구하고 프랑스내의 정치적 긴장은 고조되었다. 전후 프랑스 내 정당들 간의 정권 장악을 위한 권력 투쟁은 미국의 대소 전략과 얽혀있었으며, 마샬 플랜의 발표를 기점으로 정치적·사회적 분위기는 경직되어 국가전복 위협에 대한 두려움이 확산되기도 하였다. 하지만 1947년 미국의 트루먼 대통령이 전 세계적인 공산주의 봉쇄 정책을 펴자고 주장한 이후로, 프랑스 정당들은 2개의 냉전 진영 중에서 어느 한쪽에 서야했다. 프랑스 공산당의 분노를 샀지만, 이로 인해 프랑스는 미국으로부터 경제회복에 절대적으로 필요한 마샬 플랜의 원조금을 획득할 수 있었다. 이러한 정치적 긴장 상황은 정치적 견해에 대해 표현방법과 규칙을 거부하는 것만으로도 프랑스 미술가들을 정치적 논쟁에 휘말리게 하는 것이었다.

전후 프랑스 미술계의 지대한 역할을 했던 사르트르(Jean-Paul Sartre)와 시오랑(E. M. Cioran)의 사상은 예술가들이 정치적 조직에 연루되지 않으면서도 사회와 전적으로 단절되지 않을 수 있는 통로를 제시해 주었다. 시오랑의 다음과 같은 글은

---

21) 오현미, 앞의 글, p. 22에서 재인용

프랑스 앵포르멜 미술가들과 이들의 지지자들이 지향하는 것을 잘 알려줄 것이다.

> “신을 광신하는 자는 다른 이들이 신을 사랑할 것을 강요하고, 그들이 거부한다면 그들을 멸망시키려고 한다…만일 사람이 정치나 종교 따위에 대해 냉담할 수 있는 능력을 잃는다면 사실상 암살자가 되어버릴 것이다.…왜냐하면 믿음은 테러를 행하게 만들기 때문이다. 가장 큰 박해자는 아직 목이 잘리지 않은 순교자들 중에서 발견되는 것이다.” 22)

이러한 의미는 정치적 조직에 직접적으로 연관되는 것에 대한 거부이기도 하지만, 예술작품이 이데올로기적 갈등과 관련한 양상에 대한 통찰을 놓치지는 않고 있다는 당시 프랑스 추상주의자들의 조심성을 반영하는 것이기도 하였다. 이러한 움직임 속에서 지난날의 전통과는 완전히 결별하고 전적으로 새로운 또 다른 하나의 예술을 창조하고자 앵포르멜 운동(Art informel)이 전개되었다.

다음의 장에서는 냉전기 속에서 프랑스 미술가들이 전체주의의 암흑기에 대한 갈등의 경험을 어떻게 표현했으며, 시각적 표현의 수단으로 선택했던 추상미술은 어떠한 의미를 지니고 있는지에 대해 작품과 비평가들의 언급을 통해 살펴보도록 하겠다.

2. 유럽 앵포르멜 미술의 성격과 특성

냉전기 속에서 유럽의 미술가들이 전체주의의 암흑기에 대한 갈등의 경험을 시각적으로 표현하고자 했지만, 서구의 합리주의를 바탕으로 화면을 논리적으로 구성해간 입체주의, 드 스틸, 구성주의, 혹은 에꼴 드 파리의 기하학적 경향의 추상미술 형식으로는 그들의 전쟁 경험과 정신적인 심리상태를 담아낼 수 없었다. 당시 유럽 화단의 미술가들과 비평가들 또한 전통적인 프랑스 미술에 맞서 이전의 전통과는 완전히 결별한 전적으로 새로운 유형의 예술을 규정하고자 하였다. 아울러 예술가들은 또 다른 하나의 예술을 창조하고자 하는 열망으로 차있었다.

전후 유럽의 파리 화단을 중심으로 기하학적 추상미술에 대한 반발의 움직임은 1945년 르네 드루앵(René Drouin) 화랑에서 열렸던 장 포트리에(Jean Fautrier)의

22) 위의 글, p. 23에서 재인용

「인질전」과 그 이듬해인 1946년에 열린 장 뒤뷔페(Jean Dubuffet)의「오뜨 빠뜨전」으로부터 비롯되었다.

포트리에는 독일의 나치에게 무차별로 잡혀 처형되기를 기다리는 인질들의 얼굴 <인질의 머리 no.1>(도판 1)을 제작하면서 그의 오랜 실험의 결과라 할 수 있는 독자적인 수법(채색하기 전 거칠고 두툼한 재질감을 주는 재료로써 독특한 부조적 마티에르의 화폭을 만들어 그 위에 데생을 하고 색을 얹는 방법)으로 새로운 추상회화를 보여주었다. 그는 두터운 마티에르의 질감 표현을 통해 참혹한 현실이 가져다 준 인간의 고통을 비극적인 이미지를 통해 극명하게 전달해주었다. 이러한 표현기법은 지금까지 거의 기하학적 성격만을 띠어왔던 프랑스의 추상개념에 변화를 불러일으켰다. 이에 뒤뷔페는 튜브에 든 유화물감 이외에 모래, 자갈, 아스팔트 등이 응집된 단색조의 마티에르로 된 '오뜨 빠뜨' 라는 명칭의 거친 형상들을 표현해냈다. 그리하여 그는 거칠고 다듬어지지 않은 본능을 주로 새로운 재료들의 실험에 몰두하면서 새로운 양식을 찾고자 하였다. 전쟁 이후 뒤뷔페의 초상과 여인의 신체가 지닌 상처입고 유린당한 표면은 그로테스크하게 왜곡된 인간의 형태를 창조하여 인간의 위기의식과 극한적 상황을 전달하려고 하였다. 반문화적인 성향이 짙은 이 두 전시회를 출발점으로 규제보다는 본능을, 훈련과 구성보다는 무계획적인 자연스러움을 특징으로 하는 미술활동이 프랑스 뿐 아니라 독일, 스페인, 이탈리아 등 유럽 각지에서 동조자를 얻기 시작하였다.[23]

이후 아르 브뤼(L' art brut)라고 불리는 코브라(Cobra)그룹 작가들인 피에르 알레친스키(Pierre Alechinsky), 아스거 욘(Asger Jorn)등은 거칠고 다듬어지지 않은 본능을 원색과 거친 재료로 표현하면서 새로운 양식을 찾았다. 다른 한편에서는 한스 아르퉁(Hans Hartung), 제라드 슈네데르(Gérard Schneider), 피에르 술라주(Pierre Soulages), 프란츠 클라인(Franz Kline), 조르주 마티유 등은 신체 제스처를 이용한 행위주의의 성향에 몰두하였다. 이 작가들의 표현기법은 달랐지만 공통적으로 정신의 풍요로운 자유와 본능의 자발성에 의해 무정형의 형태에 도달하였고, 이를 통해 인간의 존엄성을 되찾고자 하였다.[24]

회화의 모든 구성적 요소를 부정하고 나선 이들의 전시는 기하학적 구성주의에 충격을 주면서 회화의 비합리성을 강조하는 일군의 세력을 서서히 형성해 나갔다. 또한 이들의 전시에서 타피에는 앵포르멜 미학을 창안해 내어 1952년 파케티

23) 김영나, 『20세기의 한국미술』, 예경, 1998, p. 254.
24) 김현화, 앞의 책, p. 285.

화랑(Studio Facchetti)에서「앵포르멜이 의미하는 것」전을 기획하였다. 아울러 이러한 움직임에 대해 앵포르멜이라고 칭하였고, 그 이념과 방향을 밝힌「또 하나의 미술」이라는 글에서 앵포르멜을 다음과 같이 설명하였다.

> 앵포르멜이란 "앵포름 'informe(부정형, 형을 만들지 않음)'이라는 소극적이고 엄밀하지 않은 의미와는 반대로, 피안의 추상적 세계를 나타내는 극히 보편적인 용어"로, "형식을 사랑하는 사람들에게 영향을 주려는 올가미가 바로 무질서 아카데미즘"이며, "아포리오리한 의미 문제를 제시하지 않는다."[25]

즉, 앵포르멜이란 어떤 이념 혹은 방법론을 지닌 집단적 운동도 아니었고, 통일된 양식을 가지고 있는 것도 아니다. 타피에의 다음과 같은 발언은 앵포르멜 미학이 지닌 개체적이면서도 역사적인 성격을 잘 드러내고 있다.

> "생성하는 온갖 실재처럼, 수많은 망설임과 표면의 변혁을 겪은 후에, 다다의 활발한 청산(淸算) 작업인 무질서한 따블라 랏사에 의하여 예술은 전복되어 버려야 마땅하다. 그러나 광영(光榮)에 굳어진 매너리즘의 지적 안일 속에서 얻은 습관 때문에 부패된 타성의 힘은 화가의 참다운 창조정신과 예술 애호가의 창조적 윤리를 모조리 경화시켜 버렸다. 이 때문에 이미 현재의 작품들에 나타난, 다른 것으로 향한 전진과 거기에서 끌어낸 뜻밖의 결론은 그 깊고 예기치 못한 새로움과 그 절대적인 계시로 우리를 경탄시킨다. 우리는 그것을 자랑스럽게 여긴다. 그리고 이런 사실에서 우리는 그들을 확인하고 등록하고 적어도 거기에 복종할 따름이다. 그러나 우리를 미혹에 빠뜨리고, 두렵게 하고, 상처받게 하는 것은 우리를 반대하는 결말(結末)과 또 우리들 개인적 윤리와는 상관없는 오만한 침입이다. 이것은 우리의 습관인 이론(異論)의 여지없는 상습(常習)이 가져다 준 반사적인 길들여짐을 분쇄해 버린다. 그러나 우리는 그들 작품이 존재하고 틀림없이 획득된 것을 느끼기 때문에 이에 대한 깊은 지식을 바라는 것이다."[26]

또한 평론가 샤를르 에스티엔느(Charles Estienne)는 물감의 얼룩(tache)이라는 의미의 '타시즘(Tachisme)'이라는 용어를 유행시켰으며, 구성적 추상에 반대되는

---

25) Michel Tapié, 「d'une esthetique autre」, 『미즈에』, 1956년 12월호. 이인형, 「1960년 전후의 한국 비정형 회화 : 앵포르멜을 중심으로」, 홍익대 대학원 석사논문, 1995, p. 21에서 재인용.

26) 김한, 「한국에 있어서 앵포르멜(Informel)운동의 정착과 그 전개에 관한 연구」, 홍익대 대학원 석사논문, 1974, p. 6.

의미의 ‘서정추상(Lyrical Abstraction)’ 이나, 미국의 액션 페인팅(Action Painting)에 대응하는 의미의 ‘제스처 회화(Gesture Painting)’, 그 밖에 ‘물질회화(Matter Painting)’ 나 ‘직접회화(Direct Painting)’ 라는 용어들이 나왔다. 그러나 이 용어들 간의 구분이 모호하고 한 화가가 여러 기법을 복합하여 사용했기 때문에 넓은 의미에서 앵포르멜은 이 여러 양식을 포괄하여 지칭하였다. 타피에는 앵포르멜을 비정형의 체계로서 모든 형태를 부정하고, 새로운 생성의 에너지를 스스로 구현시키는 내재적 구조를 강조하였다.

앵포르멜 화가들에게서 보이는 강렬한 원색대비의 원시적 인간형태의 표현이나 풍부한 마티에르로 물질성을 드러내는 작업, 에너지 넘치는 서예적 붓의 흐름은 모두 조금씩 방법을 달리하고 있었다. 이러한 앵포르멜의 성격은 바로 이제까지 과거로부터 물려받은 모든 미술을 부정하는 것으로 새로움을 창조하는 것이었다. 시각적 환상보다는 물질성이 갖는 표현의 가능성에 주목하는 점, 원천적인 생성의 에너지로의 환원을 통해 인간을 원초적 상태에서 재확인하려는 앵포르멜의 시도를 추구하고 있는 것이었다.

이와 같이 프랑스 앵포르멜 미술은 여러 정치적 프로파간다 속에서 문화적 자유와 개인의 자유에 대한 새로운 인식을 가지고, 자신이 경험하고 있는 불합리한 세계를 놓치지 않으려고 하였다. 아울러 이성보다는 개인의 감정에 몰두함으로써 그에 맞는 새로운 시각형식을 추구하려고 하였다.

제 3장 한국전쟁 이후 추상미술의 수용과 전개 양상

제1절 한국전쟁 이후 남한사회의 시대적 배경과 미술계

3년에 걸쳐 동족간에 격렬하게 치러진 한국전쟁은 정치·경제·사회 등 삶의 모든 부분을 파괴하며, 전 국토를 피폐하게 만들었다. 전쟁은 단순히 물리적인 파괴차원에 머무르지 않고 남한사회는 절대적 이분법과 흑백논리, 거의 종교적 신념에 가까운 반공주의로 북한을 죄악시했다. 또한 국가는 여러 사회적 장치들을 활용하여 전쟁을 일상화시키고 대립을 억제하는 힘으로 작용하였다. 이러한 상황은 사회성원들에게 '냉전적 세계관'을 내면화시킨 결정적 계기로 작용하였다.

제1공화국인 이승만 정권은 자본주의와 민주주의를 기치로 삼고 있는 미국을 배경으로 하고 있었다. 미국의 경제원조와 강한 반공 이데올로기는 장기집권을 가능하게 한 중요한 요인으로 작용하였다. 아울러 자유당의 지배 엘리트들은 주로 일제강점기에 훈련받은 행정·기술 관료였으며, '관료·기업·정당의 과두지배 체제'의 경향을 보여주었다. 한국전쟁 이후 남한사회에서 행해진 국가보안법 개정과 언론탄압에서 볼 수 있는 기본권 억압은 이런 과두지배체제의 직접적인 결과물이었다.[27] 이러한 상황의 분위기는 전후 전리품 분배를 둘러싸고 논공행상의 과정을 통해 나타났다. 전전 지식층은 기득권세력으로 자리 잡고, 학술원·예술원 회원자리와 국전 심사위원 자리 등을 둘러싼 격렬한 갈등에 빠져들었다. 그들은 젊은 층의 실험적인 시도들을 배제 내지 격하하고, 이승만과 자유당의 독재에 야합하는 모습을 보였다.

1950년대 전반의 한국 미술은 이러한 현실 속에서 구상미술 중심의 아카데믹한 인상주의풍이 중심을 이루었다. 고희동, 이종우, 도상봉 등 국전 아카데미즘의 전형적인 작품들이라 불리는 당시의 작품들이 그 실례이다.

'정치적 안정과 미술계 본연에의 자각'을 독려하기 위해 1949년부터 시작된 「대한민국미술전람회」(이하 : 국전)는 그 출발부터 일본 식민지하에서 일제의 안정적 통치를 위해 마련되었던 「조선미술전람회」(이하 : 선전) 를 그대로 답습하였다. 이것은 식민지 통치를 일제에 유리한 방향으로 이끌어 가려고 했던 논리가 미

27) 김인걸 외 편저, 『한국현대사 강의』, 돌베개, 1998, p. 162.

술계에서도 그대로 이어짐을 뜻하기도 했다. 심사위원 또한「선전」의 특선작가 출신들[28]이 주를 이루었고, 그에 따라 입상작들도 일제 강점기 동안 주류를 이루었던 사실주의를 중심으로 한 아카데미즘류였다.

화가로서 이렇다할 다른 등단 통로가 없었던 한국의 미술계에서「국전」은 당시 유일하게 화단으로 등단할 수 있었던 통로였다. 아울러 그에 따라 얻어지는 이권을 차지하기 위해「국전」은 해가 갈수록 화단의 헤게모니를 놓고 벌이는 각축장[29]이 되어갔으며, 이러한 미술 화단의 정치로 운영되는「국전」은 몇몇 원로급 작가들에 의해 좌지우지되었다.[30] 이렇게「국전」은 이들의 안목에 의존해 편파적인 심사로 나아갔고 '나부', '풍경화', '좌상', '정물화' 등의 단조로운 구성이 등단의 거의 유일한 화풍이 되었다.

이렇듯 화단을 지배하고 있는「국전」류의 미술은 전쟁을 통해 미국을 접하면서 서구의 발달한 자본주의 문화를 직접 접하기 시작한 새로운 세대들에게는 시대에 뒤떨어진 구시대의 낡은 유물로 인식되었다. 신예작가들은「국전」과는 구별되는 다른 어떤 미술을 추구하고자 하였다. 이러한 움직임이 가시적으로 드러나기 시작한 것은 1956년 동방문화회관에서 개최된「4인전」에서 나온 '반국전 선언'이었다. 박서보, 김영환, 김충선, 문우식에 의한 것으로 "국전과의 결별과 기성화단의 아집에 철저한 도전과 항전을 감행할 것과 적극적이며 개방적인 조형 활동을 통하여 창조적인 시각개발에 집중적으로 참여한다."[31]는 내용의 선언문을 발표하였다. 이 선언은 기존 화단에 정면으로 맞선 것으로 당시 기성 화가들에게도 큰 파급을 끼쳤다.[32]「4인전」의 '반국전 선언'은 폐쇄적으로 화단의 권력을 독점한 기성세대의 행태에 대한 도전을 의미하는 것이었다. 아울러 동시에 식민지 시대부터 국내

---

28) 「선전」의 추천작가이자 심사에 참여했던 이인성은 제1회 국전의 심사위원으로도 위촉되었다.

29) 1955년 제5회「국전」거부사태가 가장 극명하게 드러난 실례이다. 당시 문교부가 발표한 심사위원 명단에서 서울대 미대의 고희동을 주 축으로 한「대한미협」보다 홍익대 미대의 장발을 중심으로 한「한국미협」이 더 유리하다는 이유로「대한미협」측이 항의를 하였으나 그것이 관철되지 않음으로 인해 당시 수적으로 우세한「대한미협」이 국전을 거부하였다. 이것은 특별한 예술 이념상의 차이 때문에 생긴 것이 아니라, 학연과 이권 때문에 발생한 것이었다.

30) 「국전」의 심사위원으로 동양화부에서 고희동은 8차례(1-8회), 이상범은 7차례(2-8회) 등 이었고, 서양화부에서 이종우가 7차례(1-7회), 도상봉이 6차례(1-6회), 장발 6차례(1-3, 5, 7-8회) 등 이었다. 이것은 원로작가들의 심사위원을 독점한데서 알 수 있다.

31) 서성록, 『한국의 현대미술』, 문예출판사, 1994, p. 113.

32) 당시 기성작가의 한 사람이었던 이봉상은 "우리 화단의 자극제라 할 수 있었으며, 젊은이가 선배에게 촉구하는 각성의 종과도 같았다." 연합신문, 1956년 12월 25일자. (윤진섭, 「격정의 대결 : 1950-1960년대 한국의 앵포르멜 운동」, 『한국 모더니즘 미술 연구』, 재원, 2000, p. 24에서 재인용)

화단의 주류로 자리해온 구상 계열의 아카데미즘에서 벗어나고자 하는 의지를 보여주고자 한 것이었다.

이러한 분위기 속에서 여러 미술 단체들이 1950년대 후반부터 속속 등장하게 된다. 대표적인 것으로 1957년의「모던아트협회」[33],「4인전」의 작가들과 함께 결성된「현대미술가협회」[34](이하 : 현대미협),「창작미술가협회」[35],「신조형파」[36], 1958년의「실존미협」[37], 그 외에도 일본 제국미술학교 동창회인「백우회」와 홍익대 동창모임인「신인회」등 이었다. 이러한 단체들의 출현은 화단을 장악한 작가들의 억압적 통제력에 대한 반작용적 성격을 지니고 있었다. 그것은 국전 아카데미류의 그림이 아닌 다른 화풍의 그림을 추구할 수 있는 통로를 각자의 집단을 통해서 마련하고자 한 것이었다. 아울러 한국화단에 전후 서구의 추상미술을 적극적으로 수용하면서「국전」의 구상 위주의 미술을 거부했으며, 전위의 이름으로 현대미술을 표방하면서 추상미술을 전개해 나갔다.

제 2절 1950년대 한국 추상미술의 수용 과정

신세대가 '창조적인 시각개발에 집중' 하겠다고 선언한지 약 2년 후에야「국전」류의 그림과는 완전히 다른 양식인 전후 한국 추상미술이 출현하게 된다. 한국 최초의 추상미술은 1930년대 후반 일본을 중심으로 활동하였던 유영국, 김환기, 이규상 등에 의해 시도되었다. 그러나 이들의 추상미술은 당시로서는 개인적인 차원에서 이루어졌으며, 초보적인 단계였다고 볼 수 있다. 또한 이들은 입체주의나 야수주의적인 경향을 띠고 있었기에 보수적인「국전」에서는 배척받는 실정이었다.[38]

1950년대 이후 한국 추상미술운동의 중심에는「현대미협」이 자리하고 있다. 이들은 20대의 젊은 신진작가들로 해방 후 설립된 대학이 배출한 첫 졸업생이자 유년기부터 국난 격변의 소용돌이 현장을 직접 체험한 세대이기도 하다. 그들이 한

33) 1957년 창립, 참여작가 - 한묵, 정규, 문신, 이선종, 박고석, 유영국, 이규상, 황염수, 정점식 등.
34) 1957년 창립, 참여작가 - 김서봉, 나병재, 이명의, 이양로, 박서보, 안재순, 전상수, 조동훈, 김창렬, 김청관, 이철, 장성순, 하인두 등.
35) 1957년 창립, 참여작가 - 이봉상, 이준, 류경채, 장리석, 최영림, 황유엽 등.
36) 1957년 창립, 참여작가 - 김관현, 변영원, 변희천, 손계풍, 이상순, 황규백, 조병현 등.
37) 1958년 창립, 참여작가 - 김영주, 김훈, 한봉덕, 문우식 등.
38) 김영나, 「전후추상과 우리나라의 앵포르멜 미술」, 『한국과 서구의 전후추상미술 : 격정과 표현』, 호암갤러리, 2000, p. 27.

국의 대학에서 미술교육을 받은 첫 세대이기는 하지만 당시 그들의 미술 교육은 일제 강점기하에서 이루어지던 교육과 크게 달라진 것은 아니었다. 가령, 1954년 동숭동 시절의 서울대학교 미술대학 실기실의 풍경(도판 2)은 한복의 모델 여인을 그려나가는 사실묘사 위주의 아카데믹한 교육 방식이었다.[39] 이러한 분위기 속에서 「현대미협」이 1957년 5월 1일에 개최한 제1회전과 같은 해 12월에 개최한 제2회전에 출품한 작품은 구상과 추상이 절충된 반추상화 된 형식이었다.[40] 반면 그들이 발표한 창립전 서문[41]은 '변해야 한다' 라는 의욕과 봉건적 요소를 거부하고자 하는 의지를 표명하고 있다. 창립전 서문에서 보이는 '과거' 와 '오늘' 이 달라야 한다고 당위성을 부여함에도 불구하고, 달라져야 하는 이유에 대한 기본 관점은 나타나 있지 않고 있다. '집단적 반발' 은 부패한 기성세대에 대한 용감한 도덕적 분노와 감정적 반발의 수준에 머무르고 있는 상태인 것이다.

제3회전은 1958년 5월 15일부터 5월 23일까지 화신화랑에서 개최되었다. 당시의 출품작가는 김창렬, 김청권, 이철, 장성순, 하인두, 김서봉, 박서보, 이양로, 전상수, 조동훈, 나병재 등 이었다. 하인두는 "제3회「현대전」에서 본격적인 앵포르멜 회화는 박서보가 선도하였고, 김청권과 나병재가 뒤따랐으며, 김창렬은 반쯤 형태가 부서지기 시작하고 있었다."[42]라고 술회하였다. 이경성도 "서보는 어느덧 절망의 광야에서 비형상의 세계로 이입하였다. 청권의 경우도 마찬가지로 비형상의 세계로 옮기었다."[43]라고 술회하면서 비형상 회화로 박서보와 김청권을 언급하였다. 아울러 방근택은 "바로 앵포르멜의 한국적 성격을 암시해주고 있다는 데에 주목한다."[44]라고 언급함으로써 이들의 미술을 '앵포르멜' 과 연결시켰다.[45] 당시의 신

---

39) 정영목, 「한국 현대 회화의 추상성, 1950 ~ 1970 : 전위의 미명아래」, 『조형』 제18호, 서울대 미술대학 조형연구소, 1995, p. 21.

40) 「현대미협」은 제2회전에서 「현대전」으로 개칭하였다. 당시 출품된 작품 명제는 <탁상정물>(장성순), <정물A>(문우식), <벽>(박서보), <언덕에서><월녀>(정건모), <우연을 산출한 여인들> <황혼의 2인>(이철), <마을>(김창렬) 등 이었다.

41) "우리의 작화와 이에 따르는 회화운동에 있어서 작화 정신의 과거와 변혁된 오늘의 조형이 어떻게 달라야 하느냐는 문제를 숙고함과 동시에 문화의 발전을 저지하는 뭇 봉건적 요소에 대한 '안티테제' 를 '모랄' 로 삼음으로써 우리의 협회기구를 가지게 된 것이다. 비록 우리의 출발이 두 가지의 절박한 과제의 자각 밑에서 이루어졌다고 하더라도 우리의 작품의 개개가 모두 이 이념을 구현하고 현대조형을 지향하는 저 '하이브로우' 의 제정신과 교섭이 성립되었느냐에 대한 해명은 오로지 시간과 노력과 현실의 편달에 의거하리라고 믿는다." 「현대미협」 제1회전 서문. 서성록, 앞의 책 p. 117에서 재인용.

42) 하인두, 「애증의 벗, 그와 30년」, 『선미술』, Vol.27, 1985년 겨울호, p. 29.

43) 이경성, 「환상과 형상」, 『한국일보』, 1958년 5월 20일자.

44) 방근택, 「신세대는 뭣?을 묻는가」, 『연합신문』, 1958년 5월 23일자.

45) 여기서 잠시 '앵포르멜' 로 불리고 있는 전후 한국 추상미술은 그 용어 사용에 대해 짚고 가

문에 난 사진을 통해 보면 하인두의 <모자상>(도판 3), 이양로, 전상수의 작품이 구성 위주의 화면이었으며, 박서보의 <No.1>은 잭슨 폴록의 드리핑 기법을 강하게 연상시키는 비구상의 화면을 나타내고 있음을 알 수 있다.

그러나 1958년 11월 28일에서 12월 8일까지 덕수궁 미술관에서 열린 제4회 「현대미협」 전에 이르러서 추상미술이 대거 나타나게 되었다. 참여 작가로는 김서봉, 김창렬, 김청권, 나병재, 이명의, 이양로, 박서보, 안재후, 장성순, 전상수, 조동훈, 하인두 였으나, 그들의 작품들은 거의 소실되고 없는 상태이다. 신문의 평[46]을 통해 당시 출품작들을 추론하면, 작품의 크기는 대부분 100호 내지 300호의 대작들이고 행위성이 강조된 화풍이었음을 알 수 있다. 한국일보와 영자지『The Korean Republic』에 실린 박서보의 사진은 500호의 대작인 <작품 No. 7-58>(도판 4) 앞에서 붓을 들고 작업 중인 모습 역시 이들의 경향을 보여준다. 이경성은 제4회전에서 받은 인상에 대해「미의 전투부대」라는 제목으로 "놀라운 힘의 집단, 놀라운 미의 잔학행위"[47]라는 표현을 하였다. 이에 비해 평론가 천승복은 좀 더 구체적으로 " 두터운 물감 사용이 눈에 띄지만 아직도 기하학적 추상, 또는 야수주의적 표현이 남아 있다."[48]라고 언급하였다.

이렇듯 고난의 시대를 극복하고 앞으로 나아가려고 하는 젊은 세대들의 의식 속에서 나타난 급작스런 화풍의 변화는 어떻게 형성되었던 것일까? 이러한 변화 뒤에는 많은 요인들이 있다. 우선 그들의 증언을 토대로 살펴보자.

자면, 전후 한국 추상미술로 처음 나타났다고 거론되는 박서보의 <회화No.1>은 그것이 프랑스 앵포르멜의 경향이 아니라 미국 추상표현주의의 경향임에도 불구하고, 방근택은 이를 '앵포르멜' 이라는 용어로 지칭하고 있다. 아울러 이후 전후 한국 추상미술을 언급하는 이름으로 사용되고 있다. '앵포르멜' 이라는 사조를 처음 사용하고 주도한 것이 평론가 방근택으로 흔히 알려져 있지만, 1950년대의 신문자료를 살펴보면 이미 1956년 3월 13일자 조선일보에서 '앵포르멜' 이라는 용어가 김영주에 의해 사용되었다. 또한 서구미술에 대한 주요 정보지였던 일본의『미술수첩』이 1957년 1월호부터 '앵포르멜' 과 '추상표현주의' 에 대해 소개하기 시작했으며, 서울대학교 송병돈 교수에 의해 기증된 1950년,60년대『미술수첩』과 『미즈에』 등의 잡지에는 서구 추상미술에 대해 공부한 흔적들이 남아 있다. 이것은 당시 '앵포르멜' 이나 '추상표현주의' 에 대한 인식이 한국에서 싹트고 있었음을 알려준다. (정무정, 「추상표현주의와 한국 앵포르멜」,『미술사연구』, 제15호, 2001, pp. 254-255)

46) "색조에 회색과 흑선이 엇갈리고 투명한 여백에 독백처럼 찢어진 엄버덩어리가 흩어진" (김서봉), "엿처럼 늘어진 드라이 한 회백색 형태 위에 맑지 않은 청색" (김창렬), "청, 적, 흑 등으로 국한된 강렬한 대조와 육체를 동원한 명확한 작업에서 원시적인 생명감이 압도하는" (박서보), "백색이 많이 섞인 혼탁한 안료와 신경질적인 철선과 굵직한 흑선이 마루 발작적으로 시종한 화면" (하인두). 윤진섭, 앞의 책, p. 30.

47) 이경성, 「미의 전투부대」, 『연합신문』, 1958년 12월 8일자.

48) 천승복, 「Local Painters Reveal Pointed Paradoxes in Exhibit Works」, 『The Korean Republic』, Dec. 3. 1958.

체험을 토대로 애기하자면 저희들이 꼭 추상이 되어야 하겠다는 것은 없었거든요. 그림을 그리다보니까 결국 그렇게 된 것 같아요 … 욕구불만과 불안, 방황 이런 어쩔 줄 모르는 시기에 있어 또 하나의 계기가 된 것은 유엔군의 군화에 따라온 문화, 이런 것이 직접적인 자극을 주지 않았나 생각해요. 다시 말하자면 그 무렵의 도식적인 추상은 도무지 체질적으로 맞지 않고 그와 반대되는 것을 해야겠는데 하지 못하고 쩔쩔매는 판에 이 서구문명의 강열한 에네르기가 우리들에게 직접 부딪쳐온 것이지요. 당시의 앵포르멜운동이 구라파적인 앵포르멜이기보다는 오히려 미국적인 액션페인팅이 보다 강렬한 자극을 주지 않았나 생각해요 … 체험을 통해본다면 57년부터 60년까지는 일반적으로 아메리카나이즈 되었다고 봐요.[49]

뉴욕 중심의 추상표현주의작가들, 폴록, 데 쿠닝, 마더웰, 로스코 등의 작품이 특집으로 소개되던『라이프』나『타임』등의 잡지에서 찢어낸 원색 도판이 그들의 지저분한 작업실 탁자와 벽면에서 흔히 목격되었던 것을 나는 기억한다.[50]

이들의 언급에서 추상표현주의에 대한 정보원으로서 미국잡지가 거론되고 있다. 평론가였던 방근택도『타임』,『라이프』,『아트 뉴스』등의 잡지가 미국미술에 대한 주요 정보원이었다고 진술한 바 있다.[51] 이것은 한국 내에서 미국 잡지들을 구하는 것이 어려운 일이 아니었음을 의미한다. 또한 방근택은 1955년 10월 광주미국공보관 전시실에서 열린 자신의 개인전이 한국에서의 첫 액션 페이팅 혹은 앵포르멜 회화의 효시였다고 주장하기도 했다. 이미 1950년대부터 미정보 교육 교환기금(USIE)으로『타임』,『라이프』,『뉴스위크』등의 잡지가 주요 기관과 개인에게 무료로 배포되고 있었고, 1957년경에는『타임』과『뉴스위크』가 각각 3,200부,『라이프』가 2000부씩 정기 구독되고 있었다.[52]

그렇다면 과연 미국잡지에 추상표현주의를 어떻게 다루고 있으며, 어떤 측면이 부각되었을까? 미국잡지가 추상표현주의에 대한 주요 정보원이었던 한국의 상황에서 미술가들에게 추상표현주의가 어떤 모습으로 비추어졌을까? 미국잡지의 분석을 통해 그 면모를 살펴보자.

사진을 위주로 한『라이프』는 추상표현주의에 대해 별로 중요하게 다루지는

49) 박서보와 김영주의 대담, 「추상운동 10년 그 유산과 전망」, 『공간』, 1967년 12월호, p. 88.
50) 이구열, 『근대한국미술사의 연구』, 미진사, 1992, p. 491.
51) 방근택, 「50년대를 살아남은 격정의 대결장」, 『공간』, 1984년 6월호, pp. 42-43.
52) 「외국신문잡지를 우리는 얼마나 읽나」, 『한국일보』, 1957년 12월 4일자. 이들 잡지의 구독 부수는 1959년에『타임』6000부, 『뉴스위크』4000부, 『라이프』8000부로 증가하여 일본보다 높은 보급율을 보였다. (「체계없는 외서도입」, 『서울신문』, 1959년 11월 27일자 참조)

않았다. 기사들은 잭슨 폴록의 드리핑 기법(도판 5)을 중심으로 다루고 있으며, 추상표현주의의 기법을 새로운 시대를 표현하기 위한 수단으로써 부각시켰다.『타임』은 추상표현주의에 대해 지속적인 관심을 보여 왔는데, 여기에서도 추상표현주의의 비전통적인 기법에 많은 관심을 보이고 있다. 아울러 추상표현주의에 대한 정치적 가치가 인식되면서 더욱 옹호의 태도를 보여주고 있다. 그러나 시각적인 면에서는 크기도 작고 흑백이 많아서『라이프』보다 못했을 것이다. 『아트 뉴스』는 추상표현주의에 대해 우호적인 태도를 보이고 있으며, 그린버그의 형식주의 비평보다 로젠버그의 액션 페인팅 개념을 강조하는 경향을 지녔다. 그러나 로젠버그의 개념도 그의 40년대 평문에 대한 인식 없이는 행위와 동작을 강조하는 기법상의 측면으로 부각될 소지가 많다.[53]

이렇게 볼 때, 한국 미술가들이 미국잡지를 통해 접할 수 있었던 추상표현주의는 비전통적 기법이 강조되고, 그 기법에 과거와 단절된 새로운 시대의 표현이자 자유라고 하는 이념적 가치의 구현이라고 할 수 있다. 이러한 추상표현주의가 한국전쟁 이후 추상미술의 출현에 어느 정도의 영향을 주었는지는 남아 있는 작품의 부재로 알 수 없다. 또한 한국 미술가들이 영어로 된 미국잡지에서 그러한 추상표현주의의 모습을 제대로 읽어냈을 지에 대해 회의적이다.

다음으로 전후 미국과 한국의 문화교류의 양상에 대해 살펴보도록 하겠다. 미국과 한국의 문화교류에 대한 중요한 특징은 국가 간의 미술 교류가 주로 전시회의 형식을 통해 이루어졌다는 점이다. 여기서 다루어야 할 중요한 사항은 이러한 미술 전시교류가 한국 미술가들에게 어떠한 영향을 주었는지에 대한 여부이다.

1956년 11월 1일 서울대에서 열린「미국 미대 학생전」은 315점에 달하는 미국 대학생들의 작품을 전시함으로써 학생들이 미국 젊은 화가들의 경향을 직접적으로 감상할 수 있도록 하였다. 또한 1958년 5월 23일부터 5월 31일까지 서울대에서 열린「미네소타 대학의 작품전」은 교수 및 학생 작품 교류전이었다. 아울러 1958년 10월 22일에서 11월 5일까지 서울 개풍 빌딩 갤러리에서 열린「금세기 미국회화전」을 통해 미국 미술의 경향을 파악할 수 있는 계기였다.

한편, 미국공보원의 후원으로 순회 전시된「미국 현대회화조각 8인전」은 1957년 4월 9일부터 4월 21일까지 서울국립박물관에서 개최되었다. 이 전시는 한국 화단에 미국 추상미술이 소개될 수 있었던 또 다른 계기였다. 당시 미국의 서북화

53) 정무정, 「추상표현주의와 한국 앵포르멜」, 앞의 책, pp. 249-254.

파[54]의 중요 화가들이 포함되어 있었으며,[55] 특히 토비, 그레이브스, 헤어, 립튼은 그 당시 미국 미술사에서 중요한 위치를 차지하고 있던 작가들이었다. 전시의 반응은 좋았으나 미술계에 국한된 것이었고 언론매체에서는 그리 크게 다루지 않았다.

미국공보원이 후원한 또 다른 중요한 전시는「인간가족전」으로 1957년 4월에 경복궁 미술관에서 개최되었다. 68개국의 사진작가 273명의 작품 501점이 포함되었던 이 전시는 일반인들을 대상으로 하여 인간에 대한 신뢰와 순수함을 깨닫게 하는 전시였다고 전해진다. 이렇듯 미국 미술의 전시회 개최는 민간차원에서 였다기보다, 미국공보원이나 MoMA, 국립박물관과 같은 정부기관이나 학교단체를 통해서 이루어졌다. 이로써 당시 미국 미술의 한국 전시는 한국 추상미술 작가들에게 직접적인 계기를 주었다기보다, 문화를 앞세운 외교적 측면의 미술 전시 교류였다고 볼 수 있다.

또 다른 한 요인에 대해 한국미술의 새로운 대안으로 '앵포르멜' 을 제시했던 방근택의 관점이다. 그렇다면 방근택과 한국 추상미술 작가들과는 구체적으로 언제부터, 그리고 어떤 방식으로「현대미협」에 투사되었던 것일까? 방근택이 추상미술 운동 과정에 대해 직접 언급한 것은 1984년 6월 『공간』에 실린 기사를 통해서이다. 여기서 1958년도「현대미협」제3-4회전 당시의 자신과 박서보, 그리고「현대미협」과의 관계를 상세히 기술함으로써 한국 추상미술 운동의 전개 근간과 배경을 이해하는 데 도움을 주고 있다.[56]

방근택에 따르면 박서보와의 첫 만남은 전라남도 광주에서 군 복무하던 시절

---

54) 미국 서북화파란 약 1940년경부터 시애틀을 중심으로 활동하던 일련의 화가들을 일컬어 붙여진 이름이다. 캘리포니아를 중심으로 영향을 미친 클리포트 스틸, 마크 로스코와 더불어 넓게는 뉴욕화파와 대응하는 태평양화파로 불려지기도 했다. 이 태평양화파란 명칭은 미국 미술사학계에서는 특별히 화파로 불릴 만큼의 공통분모가 없다는 이유로 거의 사용되지 않고 있으며, 오히려 유럽 미술계에서 자주 사용하는 용어이다. 이 서북지역의 미술가들은 동양문화와 밀접한 관계를 가지며 동양철학이나 인간과 자연에 깊은 관심을 가졌으며 조용하고 선험적이거나 낭만주의적 경향의 작품을 많이 제작하였다. (김영나, 『20세기의 한국미술』, 앞의 책, p. 269.)

55) 마크 토비, 모리스 그레이브스, 케네스 켈라한, 가이 앤더슨 등의 회화작품 30점과 데이비드 헤어, 시무어 립튼, 어지오 마테에리, 라이스 카판 등의 조각작품 10점을 전시했다.

56) 방근택, 「50년대를 살아남은 격정의 대결장」, 앞의 책, pp. 42-48. 그는 글의 서두에서 한국 앵포르멜이 일부 작가와 평자 등에 의해 자기중심적으로 왜곡되어온 사실을 바로잡고 사료정리의 정확성을 전제로 글을 쓰고 있다고 밝히고 있어, 당시 앵포르멜과 관련한 일련의 잡음을 유추하게 한다. 애초에 3회에 걸쳐 쓰기로 했던 이 기획 기사는 어떠한 이유에서인지 단발성에 그치게 되는데, 이후 90년이 되어서야 하나의 완결된 묶음으로 나오게 된다. 방근택, 「격정과 대결의 미학: 표현추상화-1950년대 말에서 60년대 중반까지」,『미술평단』, 16호, 1990, 봄호, pp. 10-21; 방근택, 「한국 현대미술의 출발 - 그 비판적 화단 회고 1~6」,『미술세계』, 1991. 3~1992. 1이 그것이다.

인 1955년으로, 전역 후 1957년 여름에 상경한 그는 58년 2월 안국동 이봉상 연구소에서 일하던 박서보와 재회하게 된다. 실상 미술평론가로서의 방근택의 데뷔는 박서보에 의한 것으로, 당시 평론가로 영향력이 있던 이봉상에게 방근택을 '직업적인 평론가'로 소개한 것도 박서보였다. 방근택은 이봉상을 통해 1958년 3월 연합신문에 본격적인 시평인「회화의 현대화 문제」를 연이어 게재하게 된다.[57] 재회 후 불과 한 달 만에 이루어졌던 일련의 일을 통해 이 시기 두 사람의 관계나 이론가 방근택에 대한 박서보의 신뢰를 가늠할 수 있는데,「현대미협」회원들에게 방근택을 소개한 것도 박서보였다. 아울러 제3회전을 즈음하여「현대미협」회원들과 잦은 모임을 갖고, 최근의 미술 화단 이야기나 현대 추상미술에 대한 광범위한 토론으로 시간을 가졌다고 술회한다.[58] 그는 1956년과 1957년의 근착의 신간 일본『미즈에』잡지와 화집들을 구해서 젊은 미술가들에게 보여주었고 앵포르멜과 추상표현주의 미술에 대해 설명하면서 열띤 논쟁을 벌였다고 한다. 아울러 그 결과가 제4회전에 나타났다는 것이다.[59]

이것은 일본을 통한 유럽 앵포르멜과의 만남을 의미하기도 한다. 당시 일본에서는 이미 미국과 유럽의 현대미술이 적극적으로 수용되고 있었다. 1951년에는「살롱 드 메, 동경전」에 슈네데르, 아르퉁, 슐라주 등이 초대되었고, 같은 해 동경 현대미술관에서 열린 제 3회 일본「앙데팡당전」에는 프랑스 작가들 이외에도 폴록, 로스코, 스틸, 라인하르트의 작품이 포함되어 있었다. 1956년에는 타카시마야 백화점에서 열린「세계 금일의 미술전」에 포트리에, 뒤뷔페, 아펠, 마티유, 아르퉁, 자오 우키, 알레친스키 같은 앵포르멜 작가와 드 쿠닝, 고틀리프 등의 추상표현주의 작가 다수가 포함되었다. 1957년에는 재불 일본화가인 이마이 도시미츠가 타피에, 샘 프란시스(Sam Francis), 조르주 마티유와 함께 일본에 왔는데, 마티유는 일본 기모노를 입고 직접 작품 제작과정(도판 6)을 실연해 보임으로써 작품에 대한 열정을 과시했다. 또한 타피에는 약 1개월 정도를 체류하면서「세계현대예술전」을 기획(도판 7)하기도 했다. 한국 미술가들은 이러한 일본의 '앵포르멜' 열기를『미술수첩』이나『미즈에』와 같은 일본 잡지에서 접할 수 있었을 것이다. 아울러 일본 잡지들은 서구의 전후 추상미술에 대하여 1956년 말에서 1957년 초에 가서야 본격적

57) 위의 글, p. 45.
58) 하인두 또한 그 당시 상황을 전하면서, '방근택이 빠짐없이 우리들 모임에 가세돼 앉았고, 한국일보 문화부 기자였던 이명원이 자주 우리 모임에 합석했다'고 적고 있다. 하인두, 앞의 책, p. 29.
59) 방근택,「50년대를 살아남은 격정의 대결장」, 앞의 책, p. 48.

으로 소개하기 시작하였다.

『미술수첩』은 1955년에서 1956년말 까지 주로 초현실주의와 서구의 전전 추상미술에 대해 소개하고 있으며, 1956년 12월호에 가서야 미국 추상표현주의가「해외통신」이라는 기사로 소개되기 시작했다. 1957년부터는 거의 매월[60] 프랑스 앵포르멜과 추상표현주의에 대한 내용을 연속적으로 흑백과 칼라 도판으로 게재하였다. 일본 화단에서도 전후 서구 추상미술 양식이 주요한 작품 경향이 되어갔으며, 1958년으로 가면 미국의 추상표현주의나 프랑스 앵포르멜 미술은 일본화단을 장악하게 되었다.『미술수첩』은 1959년도부터 1961년도와 1962년, 1963년도 동안 주로 프랑스 앵포르멜 작가와 작품을 중점적으로 다루고 있으며, 작품 제작방법이나 화면효과에 대해 상세하게 언급하고 있다.[61] 『미즈에』도 칼라 도판과 함께 추상표현주의와 앵포르멜에 대한 내용을 다루었는데 1960년대 초로 들어가면『미술수첩』과 같이 프랑스 앵포르멜을 더 많이 다루고 있다. 그렇기 때문에「현대미협」제4회전에서 나타나는 추상미술은 유럽 앵포르멜의 영향보다는 미국 추상표현주의의 영향을 보이고 있음을 추론할 수 있다.

아울러 1959년 11월 제5회「현대미협」전에 어떤 작품들이 출품되었는지는 확실하지 않지만, 1959년에 제작된 김창렬의 <작품 11>(도판 8)을 통해 당시의 지배적인 양식을 짐작할 수 있다. 작품에서는 중앙의 강한 붓질과 양쪽의 밝은 부위에서 보여 주듯이 전체적으로 화면은 붓자국의 행위성을 강조하고 있다. 또한 방근택의 제5회전의 제1 선언문을 통해 당시 화단의 시대적 상황을 알 수 있다.

---

60) 1957년도 1,2,6,7,10,11,12월호에는 미국 추상표현주의와 유럽 앵포르멜이 상세하게 소개되고 있다.

61) 『미술수첩』1959년 2월호 pp. 96-99에는 칼라도판과 더불어 앵포르멜적 마티에르 제작방법 소개; 1960년 1월호 pp. 102-110에는 포트리에를 중점적으로 소개하면서 포트리에 작품에서 보여지는 표면 처리가 어디에서 기원했는지를 사진과 함께 소개; 1960년 2월호 pp. 120-128에는 부리가 중점적으로 다뤄짐; 1960년 8월호에는 볼스가 중점적으로 다뤄짐; 1961년 11월호 pp. 49-84에는 뒤뷔페가 중점적으로 소개됨. (정영목, 앞의 책, pp. 22-27에서 참조)

> 우리는 지금의 이 혼돈 속에서 생(生)에의 의욕을 직접적으로 밝혀야 할 미래에의 확신에 건 어휘를 더듬고 있다. 바로 어제까지 수립되었던 빈틈없는 지상체계의 모든 합리주의적인 것들을 박차고 우리는 생(生)의 욕망을 다시없는 '나' 에 의해서 '나' 로부터 온 세계의 출발을 다짐한다. 세계는 밝혀진 부분보다 아직 발 들여놓지 못한 보다 광대한 기여(其餘)의 전체가 있음을 우리는 시인한다. 이 시인은 곧 자유를 확대할 의무를 우리에게 주고 있는 것이다. 창조에의 불가피한 충동에서 포착된 빛나는 발굴을 위해서 오늘 우리는 무한히 풍부한 광맥을 짚는다. 영원히 생성하는 가능에의 유일한 순간에 즉각 참가하기 위한 최초이자 최후의 대결에서 모험을 실증하는 우연에, 미지의 예고를 품은 영감이 충일한 '나' 의 개척으로 세계의 제패를 본다. 이 제패를 우리는 내일에 걸 행동을 통하여 지금 확신한다.[62]

「현대미협」은 1960년 12월 4일부터 12월 20일까지 제6회전을 가졌고 전상수, 김용선, 김창렬, 이명의, 박서보, 이양로, 장성순, 정상화, 조동훈, 조용익이 출품하였다.

1950년대 말에 들어온 미국 추상표현주의는 한국 화단에서 완전히 새로운 패러다임을 제공한 미술로 수용되었다. 추상표현주의의 드넓은 화면 위에 자유롭고 반항적인 행위를 기록할 수 있는 혁명적인 미술양식은 당시 기성 화단에 반항의 몸짓으로 시작된 신세대들에게 새로운 세계를 겪게 한 개인의 경험으로 작용했기 때문이다. 또한 이러한 바탕에는 무엇보다도 한국전쟁 이후 현대화를 미국화와 동일시하고 있었던 우리의 구미선망의식이 내재해 있던 것이다.

제 3절 1960년대 한국 추상미술의 전개 양상

1950년대의 정치・경제・사회, 미술계에서 변화의 기점을 6・25라는 전쟁체험으로 본다면, 1960년대 한국의 근대적 문화지형은 4・19혁명과 5・16 군사혁명을 통해 형성되었다고 할 수 있다. 4・19혁명으로 인해 미술가들에게는 전위 미술의 진출에 정신적 기조가 되었으며, 5・16 군사혁명을 계기로 미술 화단은 새로운 시대에 맞추어 새로운 자각과 노력을 하게 되었다. 이러한 점에서 혁명과 미술의 관계는 재현을 숙명적 과제로 삼는 사실적인 경향의 작가들보다, 오히려 현실의 직접

62) 이구열, 「뜨거운 추상의 도입과 전개」, 앞의 책, p. 41.

적인 재현을 부정하고자 했던 추상경향의 작가들에서 보다 분명히 드러났다. 혁명이라는 시대적 화두에 민첩하게 감응하는 양상을 드러냈던 미술가들은 물적 조건보다는 정신적 징후나 시대정신을 쉽게, 그리고 짙게 반영하기에 용이했으며, 특히 이 시기 추상미술 그룹은 부정성에 입각한 혁명정신을 작품 활동과 제도 개혁에 적극적으로 반영하고 있었다.

1979년 한국의 추상미술을 회고하는 글에서 이경성은 "1961년 4·19혁명과 5·16 군사혁명은 미술계에도 제2의 전환점을 가져왔다. 구질서를 파괴하고 신질서를 세우려는 사회기풍이 미술계에도 파급되었다. 그래서 산발적으로 시도되었던 현대미술의 실험인 50년대의 전위운동은 마침내 사회적인 뒷받침을 얻었던 것이다.… 즉, 50년대에 현대미술의 운동이 부정에서 시작해서 부정에서 끝났다면 60년대 초기의 전위운동은 긍정을 지향하는 것으로 방향이 전환됐다는 것을 들 수 있다."[63]고 지적하였다. 이렇듯 정치적 변동과 연계되어 함께 형성된 전후 한국 추상미술은 1960년대에 이르러 미술 화단에서 확고한 위치를 점하기 시작하였다.

60년대 추상미술의 전개 양상을 구체적으로 살펴보면, 먼저 1960년 10월 1일에서 10월 15일까지 개최된「벽전」[64]과 1960년 10월 5일에서 10월 14일까지 열린「60년 미술가협회전」(이하 : 60년미협)[65]이 우리의 주목을 끈다. 미술대학을 갓 졸업한 20대 초반의 젊은 작가들이 주축이 된 이 전시는 수백 호에서 1000호에 가까운 대형 캔버스들을 덕수궁 벽에 가두 전시함으로써 시위전의 성격을 띠었다. 이들은 국전에 대한 거부, 야외 전시라는 형식, 그리고 무정형의 회화로서 수백 호 규모의 거대한 작품들을 내세워 개혁의 지체에 답답해하던 시민들에게 화제를 불러 모았다.

이들은「현대미협」의 작가들보다 5~6세 정도 더 어린 후배들로 이들 중 윤명로, 김봉태, 김종학, 손찬성 등은 1956년경부터 박서보가 운영하는 미술연구소에 드나들어 대체로「현대미협」에 동조적인 입장에 있었다. 아울러「현대미협」이 수용하기 시작했던 전후 추상미술의 강한 영향 하에 있었다. 실제로 이들의 양식은 주로 '두터운 표면효과와 격렬한 붓 사용, 과감한 원색대조를 실험'[66]한 것이었다.

이들의 작품전은 민주혁명의 열기 속에서 추상미술의 액션페인팅 경향이 두드

63) 이경성, 「한국추상미술 20년의 동향」, 앞의 책, p. 17.
64) 참여작가 : 김익수, 김정현, 김형대, 박병욱, 박상은, 유병수, 유황, 이동진, 이정수 등
65) 참여작가 : 김대우, 유영렬, 김봉태, 최관도, 이주영, 김응찬, 박재곤, 김기동, 손찬성, 윤명로, 김종학, 송대현 등
66) 서성록, 앞의 책, pp. 127-128.

러진 점에서 한편으로는 구제도를 겨냥했다는 정치적 의도가 엿보인다. 그렇지만 무엇보다도 그들의 행동은 예술상의 혁신을 공고히 하는 데 기여했다는 점에서 평가할 만하다.[67] 이후 이들은「60년미협」과「현대미협」의 연립전을 1961년 10월 1일에서 10월 7일까지 경복궁 미술관에서 개최하면서 제2 선언을 발표하였다.

> 그러니까 그것은 모든 것이 용해되어 있는 상태다. 어제와 이제, 너와 나, 사물, 모든 것이 철철 녹아서 한 곳으로 흘러 고여 있는 상태인 것이다. 산산이 분해된 나의 제분신(諸分身)들은 여기저기 다른 곳에서 다른 성분과 부딪쳐서 뒹굴고들 있는 것이다. 아주 녹아서 없어지지 아니한 모양끼리 허우적거리고들 있는 것이다. 이 행위가 바로 '나'의 창조 행위의 전부인 것이다. 그러니까 고정된 모양일 수가 없다. 이동과정으로서의 운동 자체일 따름이다. 파생되는 열과 빛일 따름이다. 이는 '나'에게 허용된 자유의 전체인 것이다. 이 오늘의 절대는 언젠가는 결정되어 핵을 이룰지도 모른다. 지금 '나'는 덥기만 하다. 지금 우리는 지글지글 끓고 있는 것이다.[68]

위의 선언문에서 '나는 덥기만 하다. 지금 우리는 지글지글 끓고 있는 것이다'라는 표현을 통해 그들의 의욕을 느끼게 해주며,「현대미협」전에서 비롯된 추상양식은 이후 연립전에서도 계속되었다. 아울러 이들은 1962년「악튀엘」을 결성[69]하고, 1962년 8월 18일에서 8월 24일까지 중앙공보관 화랑에서 전시회를 개최하며 제3 선언문을 발표하였다.

> 해진 존엄들, 여기 도열한다. 그리하여 이 검은 공간 속에 부둥켜안고 홍조한다. 모두들 그렇게도 현명한데, 우리는 왜 이러하게 전신이 간지러운가. 살점을 깎으며 명암을 치달아도 돋아오는 마당엔 언제나 빈손이다. 소득이 있다면 그것은 광기다. 결코 새롭지도 희한하지도 않은 이 상태를 수확으로 자위하는 까닭은 그것이 이른바 새로운 가치를 사정할 수 있는 기본적인 생리이기 때문이다.[70]

서성록은「현대미협」에서 이어지는 선언문을 두고 "대체로 전통파괴와 비합리성의 옹호 같은 허무주의적 색채를 저변에 깔고 있었던" 것으로 보았다. 이들의

---

67) 방근택,「1960년의 격동 속에서」,『미술세계』, 1991년 6월, p. 46.
68) 이구열,「뜨거운 추상의 도입과 전개」, 앞의 책, pp. 41-42.
69)「현대미협」과「60년미협」이 1961년 연합전을 가진 뒤「악튀엘」로 합쳐져 1962년(중앙공보관), 1964년(경복궁 미술관)의 총 2회 전시를 가졌다.
70) 이구열,「뜨거운 추상의 도입과 전개」, 앞의 책, p. 42.

행동이나 언술은 다분히 부정적이면서도 시니컬한 내면을 지닌 것이었다. '결코 새롭지도 희한하지도 않은 이 상태' 란 표현에서 알 수 있듯이, 이전에 원초적인 충동성에서 발전된 형상이 그들 스스로의 내면에서 정형화되었기 때문에 더 이상 집단적인 운동이 아닌, 개인의 미적 발전을 토대로 나아가고 있음을 보여준다.

이후「악튀엘전」은 1964년 4월 18일에서 4월 26일까지 경복궁에서 제2회전을 가졌다.[71] 그들은 전후 한국의 추상미술을 양식화하고 자기화 하여 각기 자신의 조형세계를 구축하고 있었기 때문에 1963년을 전후해서 자연히 발전적 해체가 이루어지기 시작했다. 이 시기가 되면 한국 추상미술은 또 다른 추상 아카데미즘을 형성한 구태의연한 것이 되어 1960년대 중반에 들어서기도 전에 이미 양식의 식상함에 대한 혐의를 들어 비판받기 시작한다.[72] 제2회「악튀엘전」의 출품작은 직접 확인 할 수 없으나, 당시 참여했던 몇몇 작가들의 전후 작품들을 전제로 추론해 볼 수 있다. 1960년대에 들어오면 한국 추상미술은 격정적이고 반항적 성격에서 조금씩 벗어나 좀 더 차분해지고 마티에르를 중심으로 하는 유럽 앵포르멜 경향을 보여준다.

1950년대 후반 추상미술을 주도하였던「현대미협」작가들도 1959년부터는 조선일보사 주최의「현대작가초대전」에 참여하였다. 또한 1962년부터 한국문화자유회의 주최로 열린「문화자유초대전」에서도 이미 지명도가 확고한 박래현, 김기창, 유영국, 김영주, 권옥연과 더불어 박서보, 정영렬, 김종학, 윤명로 등이 초대되었다. 또한 그들은 '미의 유목민' 이나 '미의 전투부대' 의 이미지에서 벗어나 기성 작가로서의 위치를 굳혀가기 시작했다. 이들은 또한 1961년 제2회 때부터 참가하게 되는 35세 미만 작가 중심의 파리비엔날레와 1953년부터 창립된 상파울로 비엔날레에도 참여 작가로 뽑혀 점차 한국의 현대미술을 대변하게 되었다.

1961년 1월 유네스코 세계청년화가 파리대회에 한국대표로 참여한 박서보는 파리에 약 1년을 머물게 되었다. 평론가 이일에 의하면 그는 스페인계 앵포르멜 화가들인 안토니 타피에스(Antoni Tapies)와 미야레스(Manolo Milares)에 감동을 받았다고 전해진다.[73] 또한 뒤뷔페 전시를 비롯해서 그곳에서 열리고 있는 전시회의 기

71) 참여작가 : 김응찬, 김창렬, 박서보, 나병제, 문미애, 민병영, 석란희, 원대정, 이양노, 임상진, 장성순, 전상수, 정상화, 정영렬, 조용익, 하인두 등. 아울러「60년미협」의 회원으로 김대우, 김봉태, 김종학, 손찬성, 유영렬, 윤명로 등이 참가하였으며, 이들 중 정창섭, 정영렬은 새로 영입한 회원이다.

72) 방근택,「모방의 홍수기」,『민국일보』, 1962년 5월 28일자.

73) 이일,「한국 추상미술 10년 특집 중에서-박서보론」,『공간』, 1967년 12월호, p. 79.

사를 한국의 신문에 송고하기도 하였다. 이후 파리에서 귀국한 박서보는 유럽 앵포르멜 영향을 보여주듯 마티에르를 강조하며, 검은색 위주로 인체를 변형한 듯 한 형상의 <원형질 No. 62-3>(도판 9) 연작을 제작하게 된다.

1965년의 제4회 파리비엔날레에 출품하는 등 활발한 활약을 했던 정상화의 경우「문화자유초대전」에 참여하였다. 1966년「문화자유초대전」에 출품된 <작품 100>(도판 10)은 그가 타피에스나 알베르토 부리(Alberto Burri)의 표면처리에 크게 영향을 받고 있음을 보여준다. 작품의 화면은 큼직한 면으로 분할되어 면과 면의 배치가 세심히 고려되었다. 또한 윗부분의 원형 형태는 껍질처럼 보이며 표면이 돌출되고 우둘투둘 하다. 이와 같이 쭈글거리고 비틀린 껍질의 표면은 정상화뿐 아니라 이 시기의 다른 앵포르멜 작가들에게서도 발견되는 특징이다. 아울러1961년 조선일보사 주최의「현대미술초대작가전 및 공모전」을 결산하는 좌담회에서 방근택은 “둘째 단계의 것, 즉 앵포르멜 탓쉬즘은 여기에 일대중심경향을 이루고 있어요”[74]라고 언급하며 당시의 상황을 설명해 준다.

이와 같이 1960년대에 들어와서는 앵포르멜 작가들의 두드러지는 작품 경향이 박서보나 정상화의 예에서처럼 미국 추상표현주의의 경향보다는 유럽 앵포르멜 경향을 더 많이 보여주고 있다. 이즈음이 되면 이미 한국 화단에는 전후 서구 추상미술이 주된 경향이 되었다. 1950년대 후반에 보여주었던 격정적이고 반항적 몸짓과는 달리, 1960년대에 들어와서는 정적이며 화면내적인 조정과 구성, 마티에르 표현에 더 치중하는 것으로 바뀌게 된다.

아울러 김창렬, 장성순, 정창섭의 작품도 이전에 비해 조용해지고 제스처보다는 화면의 표면효과를 더 부각시켜갔다. 정창섭의 <작품 64>(도판 11)나 장성순의 <0의 지대>(도판 12), 정영렬의 <작품 65-22>(도판 13)에서 나타나는 공통점 역시 표면의 유럽 앵포르멜적인 마티에르 효과를 중요시하면서 차분하면서도 정적인 감을 주고 있으며, 각자 자신에 맞는 경향을 취사 선택적으로 받아들이고 있던 것이다.

이수재, 전성우, 최욱경 그리고 1964년 이후의 김봉태는 미국 유학을 경험한 작가들이다. 이수재 <백자항아리>(도판 14)의 경우는 콜로라도 주립대학에서 수학하면서 칼 모리스(Carl A. Morris)의 지도를 받았다. 칼 모리스는 미국 서북화파의 한 사람이며, 이수재의 작품도 서북화파적 영향을 보여주고 있음을 알 수 있다.

전성우는 일찍 유학을 떠나 10여년을 미국에서 머물렀다. 그의 작품은 미국 추

74) 「질적비약 꾀한 현대미술-제15회 ‘현대미전’을 결산하는 좌담회」, 『조선일보』, 1961년 4월 25일자.

상표현주의 2세대인 프란시스의 작품을 연상시키는 듯하다. 그의 작품에서는 옅게 채색된 물감과 밝은 색채를 드러내는 흰 공간의 처리에서 엿볼 수 있다.

이와 같은 변화는 이들 화가들이 1950년대에 들어오면서부터 1940년대에서와 같이 절박한 상황의 표현적 필요를 느끼지 못했고 전반적으로 현실과 조직에 맞추려는 사회 분위기에서 '무엇' 보다는 '어떻게' 세련되고 감각적인 화면을 창조하느냐에 더 관심을 가졌기 때문이다. 이들은 순수한 색채의 강렬도를 유지하면서 색면과 선의 비례를 세심하게 조절하여 거의 종교적인 숭엄감과 깊고 강렬한 색면을 창조하고자 했던 것이다.[75]

이러한 관점에서 볼 때 전후 서구 추상미술 수용의 전개 양상에서 1950년대 후반은 전후 서구 추상미술의 도입기라고 볼 수 있다. 도입기에는 주로 미국의 추상표현주의의 강한 영향 하에 있었다는 것을 알 수 있었으며, 1960년대 중반까지는 수용의 본격적인 전개시기라고 볼 수 있다. 이 시기는 미국의 영향보다는 프랑스 앵포르멜의 영향을 강하게 드러내고 있었다. 이렇듯 1950년대 후반부터 1960년대를 거치면서 한국 미술화단에 주요 장르로 자리 잡은 추상표현주의와 앵포르멜 화풍에 심취하도록 만든 이유는 무엇일까? 그들에게 더 나아가 1950년대 후반의 한국에서 추상미술은 무엇을 의미했을까? 이러한 질문의 답을 찾기 위해 다음의 장에서는 서구와 한국의 사회·역사적 맥락 속에서 작품의 영향 관계를 구체적으로 분석하고, 그 성격을 규명해 보도록 하겠다.

75) 김영나, 『20세기의 한국미술』, 앞의 책, pp. 285-287.

제 4장 한국전쟁 이후 추상미술의 형성에 대한 비판적 고찰

제 1절 한국과 서구의 추상미술 작품 비교분석

6·25 전쟁체험과 한국미술과의 관계는 제2차 세계대전과 유럽미술과의 관계에서 비교된다. 사실 미국의 추상표현주의나 유럽의 앵포르멜은 한국과 비교했을 때 약 10여 년의 시차가 있기는 하다. 그러나 제2차 세계대전 직후 서구의 정신적 풍토는 6·25 직후 젊은 세대 사이에서 팽배했던 정신적 허무감이나 방황이 한국과 거의 일치했다.[76] 즉, 6·25 전쟁의 혼란으로부터 형성된 불안과 항거라는 부정적인 태도는 인간성에 대한 신뢰감의 붕괴로 말미암아 허탈감에 빠지게 하였다. 이러한 시대적 상황은 한국 미술가들의 작품에 투영되어 새로운 추상을 감성적으로 표현하였다.

> 그들은 사춘기에 한결같이 겪어야 했던 가장 비극적인 전쟁, 잿더미로 화한 기성질서나 가치에 대한 신뢰의 상실과 또 이에 잇닿은 이성의 위기에 있었던 것이다. 사실에 있어 빈곤과 기아는 그들의 모든 꿈을 앗아갔고 그들은 현실적인 생존의 포기를 강요당해 왔다. … 한국의 근대는 통제당한 그리고 울분에 찬 또한 구역질을 참아내야 했던 역사다. 그것은 36년간을 남의 통치에 속박당해 살아야 했고 또 그들의 조국을 되찾았던 기쁨이 미처 표정짓기 전에 또 하나의 민족적 시련이자 세기말적 비운을 특징짓는 한 산 증거로 나타났던 것이다. 그것은 누적된 정신적 부채에 대한 아주 깊은 자각에 도달케 했다. … 예술이 어떠한 의미로나 그 시대의 증인으로서의 자부(自負)에 그 생존의 의의를 베푼다면 또한 예술에 있어서의 '현실적인 것' 이 시대적 의의를 베푼다면, 그들은 그들의 2차적 체험에 대한 증언을 하게 된다. 그들은 그들의 피의 교훈 속에 있는 인간의 새로운 가치의 발견 그리고 가능한 보호에 대한 날카로운 의식을 지니고 있으며 또한 그들의 일상생활 속에 있는 부조리의 내재성을 인정하지 않을 수 없게 되었다. … 때문에 이들의 조상이 신봉했던 하늘도, 땅도 그리고 어떠한 사실도 믿지 않으려는 전 세대적 가치관에 대한 불신은 전중 또는 전후 사조와 어울려 고조 되었으며 이러한 것들은 마침내 누적된 정신적 부채에 대한 아주 깊은 자각을 일깨우기에 이르렀던 것이다.[77]

---

76) 이일, 「한국 현대미술의 형성과 전개」, 『현대미술에서의 환원과 확산』, 열화당, 1991, p. 92.
77) 박서보, 「한국의 젊은 예술의 현실」, 『경향신문』, 1962년 1월 29일자.

위의 글에서 보면 생존의 기본권마저 강탈한 전쟁에 대한 기억, 그리고 고난과 시련, 불운을 연속적으로 답습해야 했던 한국의 역사를 바라보는 무거운 마음, 그러면서도 "유산 상속적인 태도를 지양하고 가치 있는 반동으로 전통을 창조"[78]하겠다는 진취적 사고를 엿볼 수 있다.[79]

이 시기의 작품에 대해 박서보는 "대량학살, 집단폭력으로부터의 희생, 정신적 핍박, 부조리, 불안과 고독 그리고 미래가 보이지 않는 암담함 속에서 자폭하듯 그렇게 결행한 실천의 산물이 57년에 제작된 소위 '앵포르멜' 이라고 불리는 나의 그림이었다."[80]고 술회한 바 있다. 이러한 삶과 전쟁이라는 이중고를 겪으면서 형성된 전쟁 세대의 체질은 그들의 작품에도 반영되기 시작하였다. 물론 추상표현주의 경향이 집단적인 움직임으로 발흥한 시기는 1958년에 가서야 시작되지만, 그 이전에도 그들의 체질은 아직 정련되지 않은 모습으로나마 드러나고 있었다.

먼저「현대미협」제3회전에서 비대상의 추상미술을 보여주었던 박서보의 작품을 통해 서구의 전쟁체험 의식과는 어떻게 다른 양상으로 표현했는지 비교 분석해 보도록 하겠다.

박서보의 <회화No.1>(도판 15)은 1958년 5월 제3회「현대미협」전에 출품된 것으로 당시 신문기사를 보면 <No.4>등과 같은 작품들도 같이 출품되었다. <회화No.1>은 캔버스의 크기는 작으나 형상이 완전히 사라진 화면을 보여준다. 거칠게 그어진 수직과 수평의 굵고 검은 획이 주조가 되고 있으며, 그 위에는 빨강, 노랑, 흰색 등이 거칠게 채색되었다. 아울러 그 주위에는 운율감 있는 가는 선이 뿌려지고 복잡하게 겹쳐져 있으며, 화면은 작가의 행위성을 강조하고 있다. 화면을 가로로 반 정도 나뉘어져서 왼쪽은 검은 색조이고, 오른쪽은 상대적으로 밝은 화면을 유지하고 있다. 또한 화면에서 행위성이 강조되기 이전에 노랑 색조들은 그 행위를 이젤에 올려놓고 작업을 했거나 혹은, 바닥에 뉘어서 작업을 하다가 안료가 마르기 전에 그 안료의 자체의 유동성을 높이기 위해서 세워 놓았다. 이렇듯 그의 작업 방식은 물감 자체의 유동성과 질료의 모습을 작가의 행위만큼이나 의미를 두고 있는 것으로 볼 수 있다. 이 작품은 잭슨폴록의 회화 제작방법을 강하게 상기시키지만, 소극적으로 드리핑 기법을 사용하고 있다. 박서보의 작업은 추상표현주의 방식의

78) 『연합신문』, 1956년 6월 14일자.
79) 서성록, 『박서보-앵포르멜에서 단색화까지』, 재원, 2000. pp. 32-33.
80) 한국 앵포르멜 미술의 형성과 전개, (좌담회) 『한국과 서구의 전후 추상미술 : 격정과 표현』 전 (호암미술관, 2000. 3. 17~5. 14)도록, p. 183.

행위성은 강조가 되어 있으나, 근원적인 면에서는 물감과 작가의 그리는 움직임을 강조하기보다 화면 자체의 점성이 있는 질감에 우선된 표현을 볼 수가 있다. 또한 그의 작품에는 구획이 먼저 되어 있는 점도 큰 특징으로 들 수가 있다. 이것은 가늘고 검은 선들이 화면 바깥으로 확장되지 않고, 오히려 굵고 거친 검은 획이 작품의 모서리를 막고 있는데서 나타난다. <회화No. 1>에서는 폴록의 회화가 보여주는 공간감이 존재하지 않는다. 폴록의 <No. 1>(도판 16)은 황토빛의 바탕에 검은 선과 흰 선이 가늘고 길게 얽혀들면서 공간감을 주고 있는 반면, 박서보의 <회화No. 1>은 주조를 이루는 거친 흰 면이 오히려 검고 가는 선을 밖으로 밀어버려 공간감이 없는 둔탁한 화면 구성으로 만들고 있다. 즉, 이 작품의 드리핑 기법은 서구의 새로운 기법으로 소개된 것을 새로움의 표상으로서 적극적으로 받아들였으나, 이 작품은 새로운 기법을 실험하는 단계라고 할 수 있겠다. 이것은 <회화No. 1>과 같이 그 해에 출품된 <No. 4>(도판 17)의 양식변화를 통해 나타나기 때문이다.

<No. 4>는 <No. 1>와 달리 폴록의 드리핑 기법이 보이지 않고 있으며, 넓고 거칠게 구성된 화면과 물감을 묽게 해서 흘러내린 자국이 보인다. 이 작품을 보면 아직 박서보가 표현주의적 붓자국과 구성적 경향에서 벗어나지 못하고 체질의 정련되지 않은 모습으로 드러난다. 이것은 한국의 추상미술 출현자체가 서구 회화사조의 계속적인 이식선상에서 스스로의 현실에서 회화적 논리를 발전시켜가지 못한 한국의 사회·역사적 맥락에서 보면 앞서 살펴보았던 미국의 추상표현주의나 유럽의 앵포르멜이라는 양식의 출현과는 다른 출발선에 있음을 알 수 있다.

한국전쟁 이후 추상미술의 정신적 기조가 되었던 미국의 추상표현주의는 냉전이데올로기가 지배하는 미국의 자본주의 체제 하에서 가장된 자유주의와 획일화, 비인간화, 그리고 물신주의의 현실 속에서 나타났다. 추상표현주의 미술가들은 인간으로서 실존적 자유와 예술의 자율성을 지키기 위해 고투하며, 그들의 세계관이 투영된 장이었다. 그에 반해 한국에서 발발한 추상미술은 전쟁의 암담한 시대를 겪고 새로운 시대를 표현하기 위한 새로운 표현으로써 '서구문명의 강렬한 에너지'의 '강렬한 자극'으로 기능하였음을 시사한다.

또한 1961년 1월 유네스코 세계청년화가 파리 대회에 한국대표로 파리에서 1년간 체류했던 박서보는 한국으로 돌아와 1962년 10월에「원형질전」을 갖게 된다. 이 원형질 연작은 그가 파리로 가기 전에 발표했던 작품들과는 현격히 다른 경향의 것들이다. 이전의 그가 액션을 위주로 한 화풍에서 변화하여 훨씬 차분해지고 마티에르 표현을 중심으로 하는 프랑스 앵포르멜 화풍으로 가게 된다. <원형질

1-62>(도판 18)는 검고 어두운 배경에 형태가 거의 중심부에 자리 잡혀 있다. 중심부에 자리한 형상은 그 윤관선이 거의 부조 같이 질감을 쌓아올리고 있는데, 쌓아올린 질감은 형태를 강조하였다. 아울러 도구를 사용하여 두텁게 바른 후, 깎거나 자국을 내고 있다. 하단부는 마대를 붙여서 화면의 질감을 다양화하고, 질감으로 형상의 의미를 주거나 마치 크게 곪은 상처가 아물어가는 과정을 표현한 듯 한 둥근 홈을 부분적으로 만들면서 마티에르 효과를 강하게 주고 있다. 인체의 변형인 듯한 형상의 표현은 뒤뷔페의 작품에서 많이 다루어졌다. 뒤뷔페의 작업이 평면성을 강조하며, 질감의 표현을 원초성에 가깝게 표현했다면, 박서보의 형태는 검은색 배경에서 서서히 드러나며, 정적이고 관람자에게 사색적 집중을 요구한다. 이것은 그가 미국 추상표현주의의 영향에서 프랑스 앵포르멜 영향을 흡수하고 있음을 나타내며,「현대미협」의 다른 추상계열 작가들의 작품들에서 공통적으로 나타나는 현상이기도 하다.

장성순의 <달>(도판 19)에서 보여지는 화면은 입체파적으로 해체한 구성이 강하게 나타나고 있다. 그러나 1959년 작품인 <작품 59-B>(도판 20)는 박서보의 <회화 No. 1>과 같이 추상표현주의의 영향을 보여주고 있다. 흰색과 청회색, 노랑이 겹겹이 거칠고 얇게 칠해진 바탕 위에 묽은 검은 안료를 가로로 그은 선에서 검은 물감이 그대로 흘러내리도록 하고 있다. 이것은 우연적 효과를 통한 무언가를 방출하려는 듯 그린다는 행위 자체가 부각되고 있으며, 우연을 만들어 내기 위한 흘리기 기법이 도입되고 있는 것이다. 또한 만국일보에 게재된[81] <작품77>(도판 21)은 술라주(도판 22)나 클라인(도판 23), 슈네데르 같은 서체적 기법을 많이 쓰고 있는 작가들의 영향을 보여주듯 그 기법을 도입하였다. 작품에서는 빠르게 그어진 굵은 붓자국이 그린다는 행위의 자취로 더욱 뚜렷이 나타내고 있다.

이러한 격정적 화풍과 함께 같은 해에 제작된 작품인 <작품 60>(도판 24)에서는 그와는 다른 화풍을 보여주고 있다. 작품이 전반적으로 구획적인 구성이지만 적갈색과 흰색, 그리고 붉은 색이 강렬하게 대비되고 있다. 아울러 화면의 표면에 거친 붓질의 효과와 함께 거즈와 같은 천을 화면 위에 덧붙여 부리의 화면처리(도판 25)에서 영향 받았음을 상기시키고 있다. 이 시점부터 더욱 정적이고 마티에르를 추구하는 화풍으로 옮아가게 된다. 1961년 파리비엔날레에 출품되었던 <0의 지대>는 황갈색을 주 바탕색조로 하여 화면 중단부에 암갈색이 가로로 널찍하게 칠해져 있

81) 민국일보, 1960년 12월 9일자.

다. 그림 표면은 전반적으로 주름이 졌으며, 특히 암갈색의 부분에서부터 하단으로 주름이 더 심하게 잡혀있다. 이것은 당시 1959년도와 1960년도『미술수첩』(도판 26)이 유럽 앵포르멜 화가들을 다루면서 그들의 마티에르 제작방법까지 같이 소개하고 있던 것에서 약 몇 개월 정도 더 늦은 시차를 두고 보여 지는 변화들이다. 특히 1960년도『미술수첩』1월호에서 포트리에를 소개하는 기사에서 더욱 확실히 드러난다. 이 기사는 포트리에의 작품에 대해 소개하면서 제작방법과 이러한 표면처리가 어디에서 연유했는지를 보여주는 사진들이 상세하게 실려 있다. 1957년과 1959년 그리고 1960년대로 오면서 장성순이 보여주고 있는 화풍의 변화는 당시 그가 추상표현주의와 앵포르멜을 구분해서 그 두 양식의 차이를 인식했다기보다, 서구 추상미술 이론에 대한 체계적이고 정확한 이해가 부족한 상태에서 양식을 습득했음을 추론할 수 있다.

정상화의 1960년도에 제작된 제목미상의 작품(도판 27)은 장성순의 1960년도 작품 <작품 77>과 많이 비슷하다. 불규칙하게 그은 선에서 발생한 수많은 사각형들을 덧칠하고 지우는 반복행위를 통하여 마티에르가 지닌 물질성을 화면에서 제거함으로써 비물질화의 독특한 방식을 확보하고 있다. 정상화의 이 작품 역시 클라인이나 슈네데르 화풍의 영향을 보여주는 속도감 있는 붓자국을 느끼게 한다.

<작품 65-B>(도판 28)는 1960년대 중반 무렵 방근택이 명명한 '앵포르멜 2기'라는 조형의 세계를 단적으로 보여주는 작품이다. 화면은 갈색이나 자주색과 같이 어두운 색조로 표현되어 있다. 아울러 화면 중앙으로 길게 검은 기둥이 화면을 좌우로 나누고 있으며, 그 검은색 바탕 위로 천을 아래로 잡아 당겨서 생겨나는 주름의 마티에르 효과가 두드러지게 나타나고 있다. 이렇게 구획된 화면 위에 커다란 색면들과 화면 중앙을 가로지르는 주름진 표현, 그리고 구멍이 뚫린 속으로 보이는 빨간색의 처리는 부리의 화면처리(도판 29)와 많이 흡사하다. 부리가 1952년부터 줄곧 작품에 사용하는 너덜한 삼베와 천의 구멍사이로 보이는 상처와 같은 색은 부리의 전쟁 경험에서 기인한 것으로 알려진다. 이것은 제2차 세계대전 중에 북아프리카 포로수용소에서 의사로 일하면서 자신이 치료하던 거칠게 붕대를 감은 부상자들에게서 영감을 받은 것이라고 전해진다. 하지만 정상화의 <작품 65-B>와 같은 경우는 부리의 화면에서 영향을 받은 것이지만, 그 스타일만이 남아서 더욱 정제되어 있는 표현으로 추상되어 있다.

윤명로는 1959년작인 <벽A>(도판 30)와 같이 거칠고 두꺼운 질감과 어두운 분위기로 물감을 마구 바른 듯한 경향의 추상미술을 보여주다가 1960년 중반으로 접

어들면서 어두운 색조와 두터운 질감을 강조하는 마티에르의 물질성으로 변화한다. <원죄B>(도판 31)는 1961년 작품으로 타피에스의 1958년 작인 <위대한 회화>(도판 32)와 상당 부분 흡사하다. 화면 효과에서 보면 타피에스의 <위대한 회화>가 넓고 두터운 노란색 위로 세로줄과 가로줄을 눌러 그어서 화면을 구성해 나가고 있는데, 윤명로의 <원죄B>도 두터운 짙은 색 안료 위로 세로줄을 눌러 그어서 화면을 구획 짓고 있다. 또한 타피에스가 중앙부에 원을 내어 공허한 공간이 존재하는 듯한 검은 바탕을 드러내고 있으며, 윤명로 역시 군데군데 원을 만들어 주황색을 드러내는 시도를 하고 있다. 전반적으로 두터운 물감 층이 중앙부로 넓게 자리하고 있는 것과 노란색이 주조가 되고 있는 것에서도 타피에스의 영향을 볼 수 있다. 1960년도가 지나면서 당시 추상미술운동을 일으켰던 작가들이 프랑스 앵포르멜 경향의 마티에르 중심적이며, 좀 더 차분한 구성을 시도하는 화풍을 보여주고 있는데 윤명로 역시 같은 경향을 보여주고 있다.

「60년미협」의 일원이었던 윤명로는 처음부터 화면에서의 두터운 질감을 강조하였으며, 이것은 구체적인 형상이 나타나는 1963년 작인 <회화 M10-1963>(도판 33)에서도 사라지지 않는다. <회화 M10-1963>은 제3회 파리비엔날레 출품작으로 석고와 접착제를 사용하여 저부조의 느낌을 주는 표면처리를 하였다. 아울러 그 위에 은색, 군청색 등을 입혀 마치 은박이 얹어 점토 같기도 한 금속의 질감을 보여준다. <회화 M10-1963>은 1961년도 11월호 『미술수첩』에 실린 뒤뷔페의 1946년 작인 <방만한 여자>(도판 34)를 생각나게 하지만, 작가 자신은 직접적인 영감을 고대 중국의 청동기에서 오는 것이라고 전했다.

「현대미협」을 중심으로 한 젊은 세대들은 1950년대 말부터 1960년대까지는 주로 미국의 추상표현주의를 재빨리 흡수하는 양상을 띠고 있다. 이 시기 그들의 작품에서는 공통적으로 드리핑 기법이 많이 실험되고 있으며, 행위를 드러내는 과격한 붓질의 대작이 많기 때문이다.

그러나 1960년대로 넘어가면 프랑스 앵포르멜이 주도적 경향을 이룬다. 하지만 그것이 주로 일본을 통한 유럽 앵포르멜로 화면의 표면처리가 일본 잡지들에서 많이 나오는 도판인 타피에스, 포트리에 등의 마티에르가 많이 적용되고 있다. 아울러 앵포르멜의 거칠고 격정적인 질감의 작품에 붙이는 제목이나 주제로 '태동', '화석' 등 문명의 때가 타지 않은 어떠한 시원적이거나 문명이전의 원시적 상태를 원하는 듯 한 정서가 깃든 제목을 선호하는 것도 그러하다. 가령, 1960년대 들어 '원형질' 이라는 박서보의 작품명제, 김창렬의 '상흔', 윤명로의 '석기

시대’ 등 그들이 사용하고 있는 제목의 추상적 정서에 이러한 시원적인 상태가 개입된 것에서 그 영향을 보여준다. 또한 방근택의 평문에서 “작년에 파리 거주의 서반아의 신인 안토니 타피에스가 앵포르멜의 2단계를 암시하는 고고학적 시간성을 망망하게 그려, 「제1회 록펠러 국제전」에서 수상한 것을 비롯하여 금년 5월에 예술의 수도 파리에서 기획 실현시킨 국제 파리 비엔날레에서도 30대 신인들의 압도적 대세가 ‘앵포르멜’의 휴머나이즈였다는 것은 바로 앞으로 미술의 출발점을 암시해 주는 것이라 하겠다.”[82]라고 쓰고 있다.

이 글에서 언급된 ‘앵포르멜의 2단계’로 분류된 작품 경향이 이후 한국 앵포르멜 작품에서 이 기사와 거의 일치하여 변화하기 때문이다. 또 한 가지는 프랑스 앵포르멜 작가들이 보여주는 다양한 작품에 영향을 받은 화풍이라기보다는『미술수첩』,『미즈에』에서 볼 수 있는 앵포르멜 도판들에서 한국 작가들의 그것과 유사함을 더 많이 발견할 수 있기 때문이다. 그 예로 조용익의 작품에서 화면 중앙부에 천을 밀어 만들거나 물감을 두텁게 발라 밀어서 생긴 원들이 출현하는 것(도판 35)과 정영렬의 화면에서 보여지는 마대를 붙여 만든 마티에르 효과들, 아울러 두터운 물감 층에 원을 내어 바탕의 색을 드러내는 것(도판 36) 등은 일본잡지들에서 소개된 포트리에와 타피에스, 부리 등의 작품(도판 37), (도판 38)에서 주로 볼 수 있다. 즉, 1960년대 들어 한국 추상작가들이 국제비엔날레에 출전하기 시작하면서 프랑스 앵포르멜을 직접 접할 수 있는 기회를 갖게 되었지만, 실제로는 국내에서는 프랑스 앵포르멜 작가들의 화집이 거의 소개되고 있지 못하였고, 한국 작가들은 손쉽게 구할 수 있는 일본의『미술수첩』,『미즈에』등의 잡지들에서 프랑스 앵포르멜을 만나게 된 것으로 판단된다.[83]

82) 방근택, 한국일보, 1960년 9월 21일자.

83) “한국의 현대미술은 어쨌든 일본을 통해서 국제화된 것 같다. 그 때문에 약점이 있으며, 따라서 앵포르멜도 오프도 감각적으로 밖에 받아지지 않고 있다.”(1968년 일본 동경에서 한국현대회화전에 대한 요미우리신문의 한 비평). 오광수, 「한국미술의 비평적 전망」, 『AG』, 3호, 1970, p. 40에서 재인용

제 2절 한국 추상미술 형성에 대한 평가양상

한국전쟁 이후 집단적인 미술운동 양상을 보인 한국 추상미술에 대한 미술비평과 미술사의 연구들은 대부분 예술가와 예술작품이라는 구체적 대상에 관한 비판적 가치를 규명하는 일보다, 서구 미술사조에 대한 형식주의적 비평이 행해져 왔다. 이러한 미술비평은 추상미술 이면에 존재하는 사회·역사적 맥락에서 벗어나거나, 그 관계들을 끼워 맞추려는 무리를 범할 수 있다. 특히 한국전쟁 이후 집단적 추상미술운동의 출현은 마치 국제 사회로의 진입의 상징적 신호이자, 국지적 입장을 벗어나고 있는 청신호로 여겨졌다. 이것은 당시 화단의 극심한 부패와 일제시대의 잔존적 억압이 구조적인 모순 속에서 심화되어 갔던 연유로 새로운 젊은 세대가 일종의 화단 세력에 반발한 것에 대한 환영이기도 했다.[84]

그러므로 이 장에서는 한국 추상미술 형성에 대해 서로 다른 관점을 가지고 있는 평론가들의 비평 양상을 중심으로 살펴보도록 하겠다. 이와 관련하여 확연히 다른 관점을 가장 명확하게 드러내고 있는 이경성과 김윤수의 비평을 통해 한국 추상미술의 문제점과 한계점이 무엇인지 알아본다.

먼저 평론가 이경성은「한국 현대미술 20년의 동향전」의 평문에서 1950년대 후반의 추상미술 전개 양상에 대해 한국 미술가들이 전후 서구 추상미술에 대한 인식이 없이 감정적 수용에 그치고 있다는 비판으로 기술하였다.

> 그러나 한국의 앵포르멜은 그러한 추상표현주의의 변혁적인 의의를 충분히 인식한 것이 아니고 자기 내부에 도사리고 있는 전통이라는 고질을 부정하기 위한 방법으로 사용했던 것이다. 그로 인해 감정적인 것에 탐닉하거나 부정형의 충동적인 형태를 감정표현으로써 자기 만족하는데 지나지 않았던 것이다.[85]

그는 이 문장에 앞서 한국전쟁 이후의 추상미술을 비판하기 위한 전제로 추상표현주의를 설명하였다. 그리고 추상표현주의의 의의를 '오토마틱한 표현행위 그 자체나 물질로서의 마티에르 그 자체를 중요시하고 강조하여 현대에 있어서의 표현이라는 개념을 크게 변혁한 것' 으로 정의하였다. 따라서 그가 한국 작가들에 대해 지적하고 있는 것은 서구 추상미술의 이론에 대한 인식 없이 '전통이라는 고질

84) 오현미, 앞의 글, pp. 57-61.
85) 이경성, 「한국추상미술 20년의 동향」, 앞의 책, pp. 13-19.

을 부정하기 위한 방법’ 으로 추상미술을 수용한 점이다.

아울러 글의 결론에는 ‘감정적으로 받아들여 자기만족에 그치고 있다’ 라는 비판적 서술이 ‘단순히 받아들여진 모방이 아니고 한국 미술 자체 속에 쌓이고 쌓인 전근대적인 것이 자발적으로 폭발하여 자기 부정을 하고 그 부정 끝에서 또 하나의 미학을 발견’ 하는 미술로 ‘자율적인 미술의 변혁’ 으로 그 의의가 설정되어 서론에서 언급했던 전후 서구 추상미술 수용에 대한 비판적 언급을 모호하게 하며 논리적으로 모순된 구조를 이루는 것이다.

즉, 그는 한국 추상미술의 미적 특질을 ‘부정의 미학’ 이라 정의함으로써 이 미술에 정당성을 부여함과 동시에 긍정적 평가를 내리고 있는 것이다. 이경성은 한국전쟁 이후 수용된 서구 추상미술을 전쟁 경험이라는 부정의 시대에 전근대적인 봉건 잔재에 대한 폭발로 바라보고 있다. 아울러 한국 추상미술 자체를 권위에 대한 반항 내지는 파괴운동으로서의 ‘부정’ 이라는 개념으로 설정하였다.

또한 한국 추상미술의 형성을 평가하기 위한 이경성의 전제는 형식에 대한 개념 변화에 있는데, 이것은 그 전제 자체로도 비역사적인 관점을 드러내고 있는 것이다. 추상표현주의의 의의를 단지 표현에 대한 개념을 변화시킨 것만으로 본다면, 추상미술과 그것을 가능하게 했던 조건이라는 중요한 연관관계가 단절된 채 표면적인 서술에 그치게 된다.

따라서 그의 평문에 빈번히 나타나는 이러한 논리적 모순은 한국의 사회·역사적 상황에서 이해하려 하지 않고 단지 ‘변혁’ 만을 내세워 추상미술의 수용과 전개 양상에 대해 옹호하는 입장일 뿐이다. 이것은 추상미술의 출현을 시대의 변화 따라 당연히 나타날 것으로 생각케 하기 때문만이 아니라, 추상미술이 가지는 여러 힘들의 작용과 그 분야의 상황을 무시함으로써 한국 추상미술이 가지는 자체의 한정된 의의도 제대로 드러내고 있지 못하기 때문이다.

이후 한국 추상미술의 수용에 관해 긍정적으로 평가하고 있는 글들은 대게 이러한 형식주의적 입장을 배경으로 하고 있으며, 전쟁 체험과 추상미술의 형식을 연관 지으면서, 기성 화단의 부패에 대한 반발에 큰 의의를 두고 기술된다.

오광수의「한국 미술의 60년대」[86]는 박서보의 증언[87]을 이론적으로 정립해주

---

86) 오광수, 「한국 미술의 60년대」, 『공간』, 1993년 4월호, pp. 66-67.

87) “다시말하자면 그 무렵의 도식적인 추상은 도무지 체질적으로 맞지 않고 그와 반대되는 것을 해야겠는데, 하지 못하고 쩔쩔매는 판에 이 서구문명의 강렬한 에네르기가 우리들에게 직접 부딪혀 온거지요. 내적인 표현욕구와 외적인 계기가 일치하여 하나의 환경을 조성한 것이지요.” 박서보와 김영주의 대담, 「추상운동 10년 그 유산과 전망」, 앞의 책, p. 88.

는 글로 기술되었다. 그는 먼저 박서보의 증언에 나오는 '내적인 표현욕구' 를 전후 한국 사회의 힘든 상황과 그 속에서 자신의 존재와 정체성에 대한 물음에 답하는 미적 형식을 절실하게 구하는 내부적 요인으로 설정하였다. 이러한 '내적인 표현욕구' 를 칸딘스키의 '내적 필연성' 에 대조시킨다. 그는 표현을 향한 '내적 필연성' 이 추상표현주의와 같은 '외적 계기' 를 만남으로서 기성 화단의 구상양식과는 새로운 양식의 미술을 만들어낸 것으로 설명하면서 추상미술의 발생에 이론적 근거를 마련하였다. 아울러 그의 글은 전후 서구 추상미술의 수용에 대한 모방이라는 비난에 대해 자생적으로 발생한 미술로 한국 추상미술을 적극적으로 방어하는 기능을 하고 있다.

오광수와 같은 맥락에서 나타나는 서성록의 글[88]은 '외부의영향이 작용했던 것은 분명한 사실이지만, 전후 사회의 허무와 실존적 좌절을 주어담는 미적 형식으로 그 의미공간을 확보할 수 있다는 것' 으로 외래 양식의 수용에 대해 비판없이 받아들였다는 논란에서 방어하는 역할을 해준다.

전쟁 체험과 화단의 폐쇄성, 그리고 기성세대 작가들의 부패 앞에서 젊은 작가들은 절망스러운 심정이었을 것이라는 점은 부인할 수 없다. 그러나 이러한 심리적 방황이나 불안이 추상미술을 하는 것에 대한 충분한 이유가 되기에는 불충분하다. 왜냐하면 미국 추상표현주의의 발생은 이러한 감정적 폭발이나 전적으로 개인 내적인 표현 욕구에서 비롯된 것이 아니라, 냉전이라는 정치적 경직 구도 속에서 발생하는 모순과 질곡에 대한 미술가들의 비판적 태도와 깊은 연관이 있기 때문이다.[89] 즉, 어떠한 서구 미술 양식을 수용하는 태도는 작가의 결정에 의한 것으로 이러한 결정 뒤에는 작가의 의지와 가치관이 투영된다. 따라서 미국 추상표현주의 미술가들의 의지와 가치관의 중층적 성격을 보지 않고, 정황적이고 심정적인 이유로만 수용의 당위성을 인정한다는 것은 그 자체로 논리적 모순을 초래할 수 있다.

따라서 이러한 평가들은 한국전쟁 이후에 발발한 추상미술의 내적 한계를 드러내지 않은 채 새로운 세대의 미술가들이 도전과 저항으로써 기성 화단에 맞섰다는 평가를 내릴 수 있다. 아울러 작품 화면에 나타나는 어두운 색조와 두터운 질감에서 나타나는 전쟁 체험이 반영되었다는 것을 부각시키고자 한 것이다. 이것은 한국 추상미술에 정황적 정당성을 부여한 것에 지나지 않는 평가인 것이다.

이와는 반대 입장에서 정영목은「현대 회화의 추상성, 1950～1970 : 전위의 미

88) 서성록, 『한국의 현대미술』, 앞의 책, pp. 141-142.
89) 오현미, 앞의 글, pp. 82-83.

명아래」[90] 라는 글에서 한국 추상미술의 수용과정을 비판하고 있다. 그는 한국 추상미술을 수용한 미술가들이 첨단과 새로움의 의미를 내포하고 있는 '전위'를 앞세워 서구 첨단 사조를 유행처럼 습득해갔음에 대해 비판하였다. 아울러 한국전쟁 이후 발발한 추상미술은 일본을 통해 '앵포르멜'을 받아들였음을 지적하면서 독창성과 자생성을 결여한 미술로 기술하였다.

그러나 그의 비판이 객관성을 다소 잃고 있는 것은 그가 사회적 맥락 속에서 추상미술을 비판하기보다는 한국의 추상미술이 국내 화단의 권력다툼에서 또 하나의 세력을 형성하면서 기성 세대의 미술 화단 구도와 비슷한 구조를 만들어간 현상을 위주로 비판하고 있기 때문이다. 하지만 전쟁 세대가 일본을 통해 프랑스 앵포르멜을 모방한 경로에 대한 언급은 1960년대 이후 전후 한국 추상미술의 변화된 화풍에 대한 원인에 대해 다른 시사점을 던져주고 있기도 하다.

위에서 언급한 이경성의 글과 다른 관점을 가지고 있는 김윤수의「한국 추상미술의 반성」[91]은 자신의 비판적 시각을 명료하게 드러낸 글이다. 이 평문은 한국 추상미술을 당시의 사회적 맥락 속에서 분석하고 서구 추상미술을 수용했던 작가들이 주체적 수용태도를 결여하고 무비판적으로 수용했던 비역사주의에 대해 비판한 것이었다.

한국 추상미술 형성에 대한 김윤수의 전제는 미술이 현실을 반영하는 동시에 자본주의 사회체제의 산물이라는 비판적 관점에서 비롯된 것으로 보인다. 즉 현실의 모순에 대해 아무것도 나타내지 않음에 대한 비판인 것이다. 따라서 '현실을 거부한 것으로서의 추상미술이 어떻게 현실을 회복하자는 4·19 혁명기에 성행할 수 있으며 5·16 이후 혁명정신의 급속한 퇴조 속에서 추상미술이 오히려 확대·재생산되어간 것'을 모순으로 보았다. 아울러 이러한 시대적 현상을 당시 작가들의 예술 순수주의 이데올로기에서 기인하는 비역사주의적 태도의 결과로 규정하고 있다.

> 이런 현상은 흔히 말해지듯 작가들의 모방 풍조나 외세주의(좋은 말로 국제주의)에도 기인하는 바 없지 않지만 더 근본적으로는 서구사회와 추상미술, 서구사회와 우리의 현실, 우리 현실과 추상미술 사이에서 생기는 모순관계를 보지도 보려고도 하지 않는 비역사주의에 기인한다.[92]

---

90) 정영목, 앞의 책, pp. 18-30.
91) 김윤수, 「한국 추상미술의 반성」, 『계간미술』, 여름호, 1979, p. 87.
92) 위의 책, pp. 80-90.

이러한 비판은 당시 한국 사회의 민주화에 대한 요구에 대응한 한국의 미술가들의 무관심과 예술과 현실이 별개라는 '순수주의 이데올로기' 에 대한 것으로 보는 것이 더 타당하다. 일제시대부터 심어진 순수주의를 앞세워 미술가들이 역사적 요청에 대해 반동적 입장을 서슴없이 취하면서 스스로들을 정당화시킬 수 있었던 것이다. 아울러 이러한 상황은 미술 화단의 권력을 장악해나갈 수 있었으며 한국에서 정치권의 비호와 더불어 승승장구할 수 있었던 것이다.

김윤수의 이 평문은 한국전쟁 이후 한국 추상미술의 형성에 관해 비판적 관점을 이어줄 수 있는 글로써 중요한 가치를 가진다고 볼 수 있다. 비록 추상표현주의가 가진 정치적 함의에 대한 통찰로 이어지진 못했지만, 한국 추상미술을 사회·역사적 맥락에서 봄으로 인해 추상미술의 수용의 전개에 있어서 기존의 비평양상에 관한 논리적으로 모순된 구조를 극복해 줄 수 있는 발판을 제시하였다.

제 5장 결 론

한국전쟁 이후 한국 미술화단에 등장한 추상미술은 미국의 추상표현주의와 유럽의 앵포르멜 미술로 부터 많은 영향을 받았다. 냉전체제의 한 가운데 위치했던 한국은 이러한 새로운 미술경향에 대한 다양한 정보와 자료를 흡수할 수 있었다. 1950년대 후반에서 1960년대 중반을 거치면서 서구의 추상미술은 한국의 미술화단에 주요장르로 자리 잡아 그 영향력을 행사하였다. 아울러 한국 추상미술은 최초의 집단적인 현대미술의 움직임이었다는 점에서 더욱 중요성을 띤다.

이러한 움직임이 가시적으로 드러나기 시작한 것은 1956년 개최된「4인전」에서 나온 '반국전 선언' 이었다. 박서보, 김영환, 김충선, 문우식에 의해 표방된 이 선언은 화단의 권력을 독점한 기성세대의 행태에 대한 도전을 의미하는 것이었다. 아울러 동시에 식민지 시대부터 국내 화단의 주류로 자리해온 구상 계열의 아카데미즘에서 벗어나고자 하는 의지를 보여주고자 한 것이었다. 이러한 분위기 속에서 여러 미술 단체들이 1950년대 후반부터 속속 등장하는데, 그 대표적인 것으로 1957년「4인전」의 작가들과 함께 결성된「현대미협」이다. 이러한 단체들의 출현은 미술화단을 장악한 기성세대들에 대한 반작용의 성격을 지니고 있었으며, 국전의 구상위주의 미술이 아닌 새로운 화풍의 그림을 추구할 수 있는 통로를 각자의 집단을 통해서 마련하고자 하였다. 그러나 전쟁의 암담한 시대를 겪고 새로운 시대를 표현하기 위한 새로운 표현으로써 '서구문명의 강렬한 에너지' 의 '강렬한 자극' 으로 기능한 추상미술은 궁극적으로 상이한 면모를 찾아볼 수 있다.

1950년대 후반은 주로 미국의 추상표현주의의 영향 하에 있었으며, 1960년대 중반까지는 프랑스 앵포르멜의 영향을 강하게 드러내고 있었다. 1950년대 후반부터 1960년대를 거치면서 한국 미술화단에 주요 장르로 자리 잡은 추상미술이 제2차 세계대전을 경험한 미국과 프랑스의 영향을 받았다는 것은 공통점을 지니고 있다. 그러나 그 이면에는 일관성이 결여된 모습을 보여준다. 그 실례로 박서보와 잭슨 폴록의 작품을 통해 살펴볼 수 있었다. 뿌리기 기법의 차용, 액션의 흔적이 있는 붓 터치, 평면성, 추상적 형태, 그리고 'NO. 1' 이라는 작품 명제를 통해 알 수 있듯이 박서보의 작품은 미국 추상표현주의와 직접적으로 연결된 미술임을 알 수 있

다. 그러나 박서보의 작품과 비교되는 잭슨 폴록의 ‘NO. 1’ 은 부려지고 흘러내린 선이나 색의 범위는 유사하지만, 작품의 기념비적 크기, 뿌리기의 전체적, 전면적 과감한 사용, 제스쳐와 액션의 거침 등이 박서보의 작품과 분명 구별된다.

한국의 추상미술 전개 양상에 관하여 전후 서구 추상미술의 수용이 갖는 의미는 전후 세대로서 공유하는 위기의식이 1950년대 후반의 한국 미술가들에게 전달되었으며, 그들은 서구 추상미술의 작가들을 전쟁의 상흔을 공유하고 생존하기 위해 노력하는 동시대의 동반자로 의식하였으리라 여겨진다. 서구의 추상미술이 유입되기 시작한 1950년대 전후의 피폐한 상황 속에서 서구의 예술이 일관성 없이 도입되는 과정을 경험하는 가운데 한국 미술가들은 외부의 자극을 내부적으로 절박하게 직면해 있던 사회・역사적인 상황과의 관계 안에서 수용하였다. 그리하여 한국 미술가들은 새로운 예술을 주체적으로 전개하고 발전시키고자 노력하였다.

이처럼 정확한 이해가 부족한 상태에서 추상표현주의가 한국 미술계에 도입되었고, 한국의 시대적 상황과 재결합하여 ‘앵포르멜’ 이라는 용어로 지칭되고 전개된 것으로 볼 수 있다. 분절된 의미로서 한국에 소개된 추상표현주의와 앵포르멜은 6・25를 경험한 세대의 실존적인 불확실함을 다룰 수 있는 감정적이고 정신적인 요인들이 재결합되어 작용한 결과라고 할 수 있다.

요컨대 한국사회 전반의 문제건 미술계 내부의 문제건, 자신들을 옭아매는 현실의 고통을 극복하고자 했던 젊은 미술인들에게 서구의 추상미술이 상징하는 가치는 실로 그들이 바라는 이상적인 대안이었다고 볼 수 있다. 또한 추상표현주의가 상징하는 가치를 통해 전후의 새로운 미술을 개척한다는 시대적 과업을 해결하고자 하였다. 아울러 동시에 기성세대가 지켜온 가치와는 정반대의 극단을 추구할 수 있었기에 그들은 새로운 예술양식을 표현하고자 했던 것이다. 그 전개 과정에서도 전후의 분위기는 그들 작품에 다시금 영향을 미쳐 한국의 당시 현실이 반영된, 한국 현대미술의 발판이 되는 중요성을 제시해 주었다.

이러한 의미에서 본 연구자는 사회・역사적 맥락에서 전후 한국 추상미술의 수용과 전개양상에 대해 비판적으로 접근하고자 하였으며, 추상미술에 대한 형식주의적 차원을 넘어 다각적으로 고찰하고자 하였다. 반면 그 당시의 열악한 환경 등으로 인해 작품들이 대부분 소실되었고, 사진 자료도 얼마 남아 있지 않은 상황에서 작품 비교분석이 부족했음을 확인할 수 있었다. 차후 전후 한국 추상미술의 결을 좀 더 섬세하게 드러낼 수 있도록 당시 개별 작가들에 대한 깊이 있는 연구를 기대해본다.

참고문헌

단행본

김영나, 「한국 화단의 앵포르멜 운동」, 『한국현대미술의 흐름』, 석남고희기념논총간행위원회 편, 일지사, 1988.

---------, 『20세기의 한국미술』, 예경, 1998.

김인걸 외 편저, 『한국현대사 강의』, 돌베개, 1998.

김현화, 『20세기 미술사 : 추상미술의 창조와 발전』, 한길아트, 1999.

노버트 린튼, 윤난지 옮김, 『20세기의 미술』, 예경, 2003.

서성록, 『박서보-앵포르멜에서 단색화까지』, 도서출판 재원, 2000.

---------, 『한국의 현대미술』, 문예출판사, 1994.

오광수 외, 『한국 추상미술 40년』, 도서출판 재원, 1997.

오상길, 「초기 추상미술의 비평적 재조명」, 『한국현대미술 다시 읽기 Ⅳ』, vol. 1・2・3, ICAS, 2004.

윤진섭, 「격정의 대결 : 1950-1960년대 한국의 앵포르멜 운동」, 『한국 모더니즘 미술연구』, 도서출판 재원, 2000.

이 일, 「한국 현대미술의 형성과 전개」, 『현대미술에서의 환원과 확산』, 열화당, 1991.

이경성, 「한국추상미술 20년의 동향」, 『한국의 추상미술 20년의 궤적』, 계간미술 편, 중앙일보사, 1979.

이구열, 「뜨거운 추상의 도입과 전개」, 『한국의 추상미술 20년의 궤적』, 계간미술 편, 중앙일보사, 1979.

---------, 『근대한국미술사의 연구』, 미진사, 1992.

폴 우드 외, 정성철・조선령 옮김, 『재현의 정치학 : 40년대 이후의 미술』, 시각과 언어, 1997.

한국예술연구소 엮음, 『한국현대예술사대계Ⅱ-1950년대』, 시공사, 2000.

한국예술연구소 엮음, 『한국현대예술사대계Ⅲ-1960년대』, 시공사, 2001.

한국정신문화연구원 편, 『한국전쟁과 사회구조의 변화』, 백산서당, 1999.

한국현대미술전집, Vol. 20, 한국일보사, 1979

전시도록 및 화집

『한국과 서구의 전후추상미술 : 격정과 표현』, 호암갤러리, 2000.

『한국현대미술 격정과 도전의 세대』, 토탈미술관, 1993.

『한국현대미술의 시원』, 국립현대미술관, 2000.

학회지

김윤수, 「한국 추상미술의 반성」, 『계간미술』, 여름호, 1979.

김희영, 「한국 앵포르멜 담론 형성의 재조명을 통한 시대적 정당성 고찰」, 『한국근현대미술사학회 논문집』, Vol.19, 2007.

박서보와 김영주의 대담, 「추상운동 10년 그 유산과 전망」, 『공간』, 12월호, 1967.

방근택, 「1960년의 격동 속에서」, 『미술세계』, 1991년 6월호.

---------, 「50년대를 살아남은 격정의 대결장」, 『공간』, 1984년 6월호.

---------, 「방근택 평론 모음집」, 『미술평단』, 1993년 봄 28호.

양희정, 「냉전 이데올로기와 미국 미술계 : 1940년대 '추상표현주의의' 등장배경을 중심으로」, 『진보평론』 제8호, 여름, 2001.

오광수, 「한국미술의 비평적 전망」, 『AG』, 3호, 1970.

---------, 「한국 추상미술 60년대」, 『공간』, 1993년 4월호.

윤난지, 「한국 추상미술의 태동과 앵포르멜 미술」, 『미술평단』, 1997년 9월호.

이 일, 「한국 추상미술 10년 특집 중에서-박서보론」, 『공간』, 1967년 12월호.

정무정, 「추상표현주의와 정치 : 수정주의 관점 다시 읽기」, 『서양미술사학회 논문집』 제15집, 2001.

---------, 「추상표현주의와 한국 앵포르멜」, 『미술사연구』, 제15호, 2001.

정영목, 「한국 현대회화의 추상성, 1950~1970 : 전위의 미명아래」, 『조형』, 제 18호, 서울대 미대부설 조형연구소, 1995.

천승복, 「Local Painters Reveal Pointed Paradoxes in Exhibit Works」, 『The Korean Republic』, Dec. 3, 1958.

하인두, 「애증의 벗, 그와 30년」,『선미술』, Vol. 27, 겨울호, 1985.

학위논문

김 한, 「한국에 있어서 Informel 운동의 정착과 그 전개에 관한 연구」, 홍익대학교 대학원 석사논문, 1974.

김영규, 「앵포르멜(Informel) 회화의 성립과 그 논리적 모순」, 원광대학교 대학원 석사논문, 1991.

양성옥, 「앙포르멜(Informel)정신의 관점에서 본 전후(戰後) 한국미술의 변화에 관한 연구」, 영남대학교 대학원 석사논문, 2000.

양준호, 「현대 한국미술의 전개와 표현연구 : 앵포르멜운동, 실험미술, 단색조회화를 중심으로」, 대구가톨릭대 대학원 석사논문, 2006.

오현미, 「전후 한국 추상미술에 대한 비판적 고찰 : 냉전기 추상회화의 이념과 방법을 중심으로」, 영남대학교 대학원 석사논문, 2003.

우종관, 「한국전쟁 이후 국내 현대미술의 태동과 변화에 대한 연구」, 서원대학교 교육대학원 석사논문, 2008.

이인형, 「1960년 전후의 한국 비정형 회화」, 홍익대학교 대학원 석사논문, 1995.

이정호, 「앵포르멜회화의 한국적 표현 성격에 관한 연구」, 경남대학교 교육대학원 석사논문, 2007.

최은영, 「한국 앵포르멜 회화에 관한 연구」, 충남대학교 대학원 석사논문, 2004.

도 판 목 록

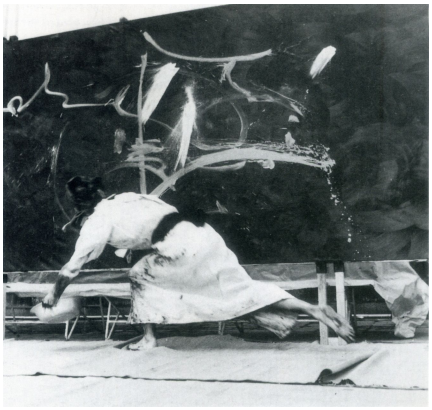
도판 1) 장 포트리에, <인질의 머리 no.1>, 1943, 쥬제페 판자 디비오모 소장.

도판 2) 서울대학교 미술대학 실기실 풍경, 1954.

도판 3)
하인두, <모자상>, 1958, 소재 미상.

도판 4) 박서보, <작품 No. 7-58>앞에서, 1958, 캔버스에 유채, 개인 소장.

도판 5)
잭슨 폴록의 드리핑 기법, 1950.

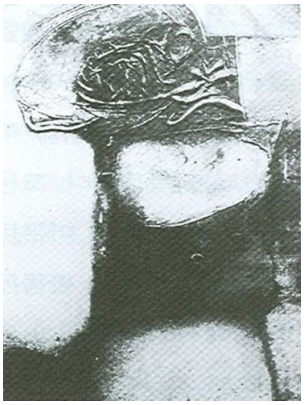


도판 6)
마티유의 작품 제작과정, 1957.

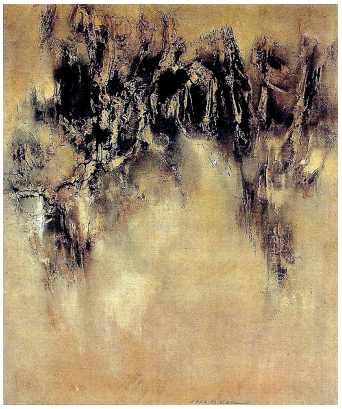
도판 7) 미셸 타피에와 지로 요시하라, 1958년 4월.

도판 8) 김창렬, <작품 11>, 1959, 소재 미상.

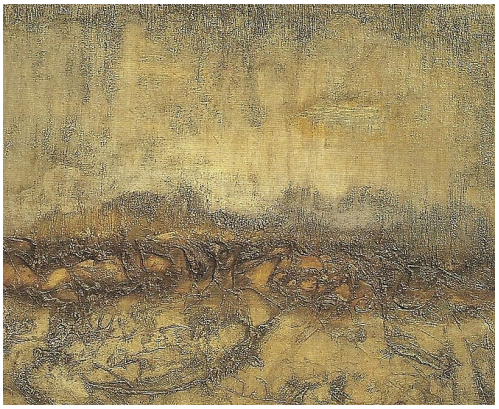
도판 9) 박서보, <원형질 No. 62-3>, 1962, 캔버스에 유채, 162×130cm, 한화그룹 소장.



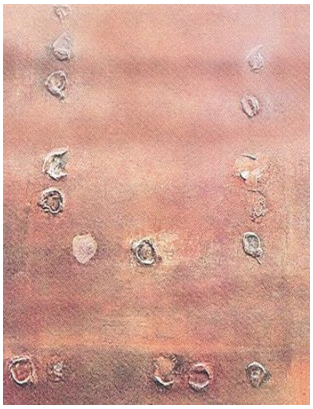
도판 10) 정상화, <작품 100>, 1966, 캔버스에 유채.



도판 11) 정창섭, <작품 64>, 1964, 캔버스에 유채, 163×130cm.



도판 12) 장성순, <0의 지대>, 1961, 캔버스에 유채, 90×72.7cm, 개인 소장.

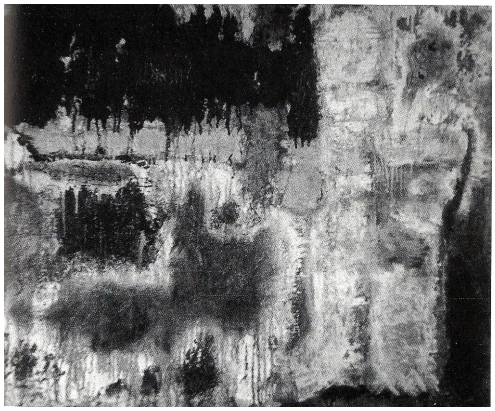


도판 13)
정영렬, <작품 65-22>, 1965.

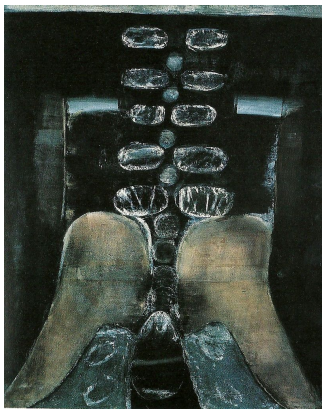
도판 14) 이수재, <백자항아리>, 1959, 캔버스에 유채, 59.8×95cm, 국립현대미술관.

도판 15) 박서보, <회화NO. 1>, 1958, 캔버스에 유채, 95×82cm, 개인 소장.

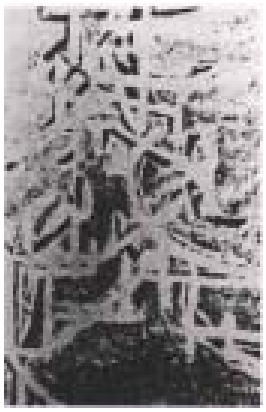
도판 16) 잭슨 폴록, <No. 1>, 1948, 혼합재료, 276×545cm, 뉴욕 메트로폴리탄 미술관.



도판 17) 박서보, <No. 4>, 1958, 캔버스에 유채, 82×100cm, 개인 소장.



도판 18) 박서보, <원형질1-62>, 1962, 혼합재료, 161×131cm, 임창욱 소장.



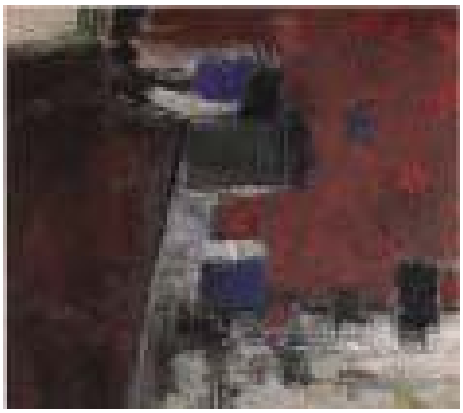
도판 19)
장성순, <달>, 1957, 소재 미상.

도판 20) 장성순, <작품 59-B>, 1959, 72.5×97.5cm, 캔버스에 유채, 개인 소장.

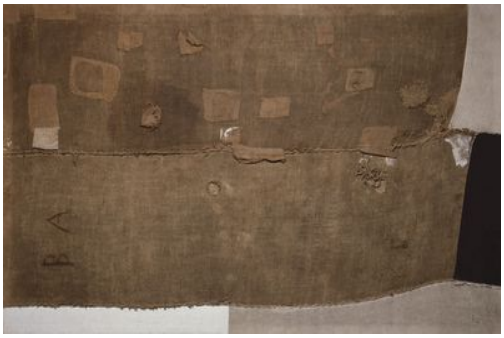
도판 21)
장성순, <작품77>, 1960.

도판 22)
미즈에, 1960년 9월호.

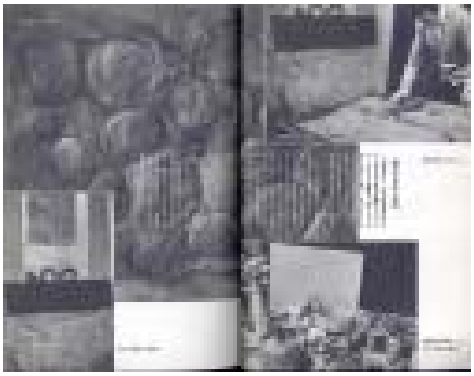
도판 23) 프란츠 클라인, <마호닝>, 1956, 캔버스에 유채, 204×250cm, 뉴욕 휘트니 미술관.



도판 24)
장성순, <작품 60>, 1960.

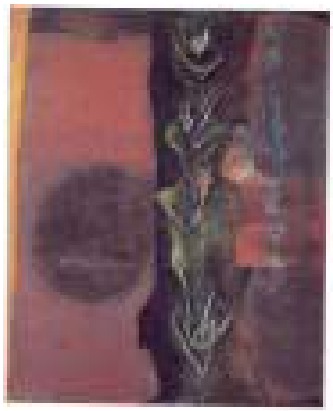


도판 25)
알베르토 부리, 1952.

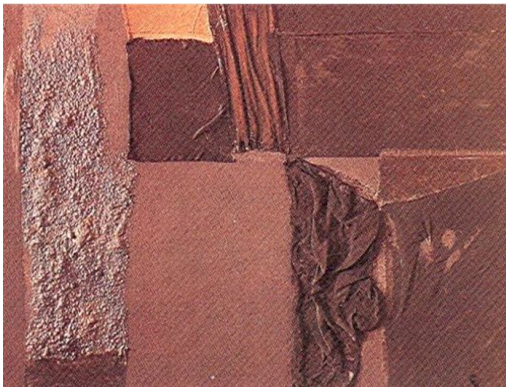


도판 26)
미술수첩, 1960년 1월호.

도판 27) 정상화, 제목미상, 1960,
캔버스에 유채, 개인 소장.

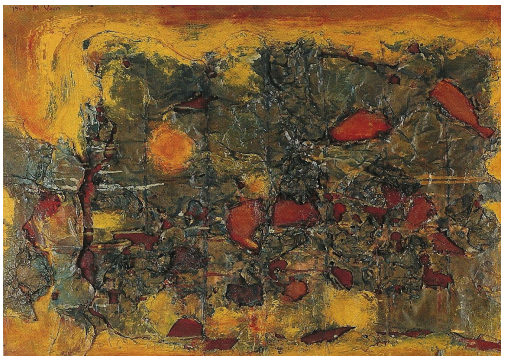


도판 28)
정상화, <작품 65-B>, 1965.



도판 29)
알베르토 부리, <튜터네로>, 1954.

도판 30) 윤명로, <벽A>, 1959,
85.5×116cm, 혼합재료, 개인 소장



도판 31) 윤명로, <원죄B>, 1961, 캔버스에 유채, 122×91cm, 개인 소장.

도판 32)
안토니 타피에스, <위대한 회화>, 1958.

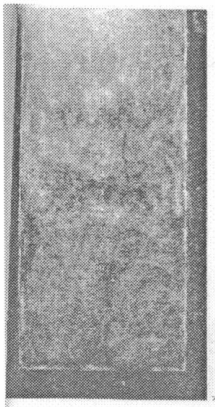
도판 33) 윤명로, <회화 M10-1963>, 1963, 캔버스에 유채, 162×130cm, 서울 워커힐 미술관.

도판 34)
장 뒤뷔페, <방만한 여자>, 1964.

도판 35) 조용익, <작품 64-612>, 1964, 캔버스에 유채, 145.3×112cm, 국립현대 미술관.

도판 36) 정영렬, <작품No. 1-22>, 1965, 캔버스에 유채, 145.5×112cm, 국립현대 미술관

도판 37)
미술수첩, 1961년 7월호.



도판 38)
미즈에, 1961년 3월호.

저작물 이용 허락서

학 과	미학미술사학과	학 번	20084738	과 정	석 사
성 명	한글: 이 리 라 한문 : 李 리 라 영문 : Lee Ri-ra				
주 소	광주광역시 동구 지산동 464-4번지				
연락처	leerira777@naver.com				
논 문 제 목	한글 : **전후 한국 추상미술의 수용과 전개 양상** 영문 : **On the acceptance and the development of the postwar Korean abstract art**				

본인이 저작한 위의 저작물에 대하여 다음과 같은 조건아래 조선대학교가 저작물을 이용할 수 있도록 허락하고 동의합니다.

- 다 음 -

1. 저작물의 DB구축 및 인터넷을 포함한 정보통신망에의 공개를 위한 저작물의 복제, 기억장치에의 저장, 전송 등을 허락함
2. 위의 목적을 위하여 필요한 범위 내에서의 편집·형식상의 변경을 허락함. 다만, 저작물의 내용변경은 금지함.
3. 배포·전송된 저작물의 영리적 목적을 위한 복제, 저장, 전송 등은 금지함.
4. 저작물에 대한 이용기간은 5년으로 하고, 기간종료 3개월 이내에 별도의 의사표시가 없을 경우에는 저작물의 이용기간을 계속 연장함.
5. 해당 저작물의 저작권을 타인에게 양도하거나 또는 출판을 허락을 하였을 경우에는 1개월 이내에 대학에 이를 통보함.
6. 조선대학교는 저작물의 이용허락 이후 해당 저작물로 인하여 발생하는 타인에 의한 권리 침해에 대하여 일체의 법적 책임을 지지 않음
7. 소속대학의 협정기관에 저작물의 제공 및 인터넷 등 정보통신망을 이용한 저작물의 전송·출력을 허락함.

동의여부 : 동의( ) 조건부 동의(○) 반대( )

2011년 8월

저작자 : 이 리 라 (서명 또는 인)

조선대학교 총장 귀하