



저작자표시-비영리-변경금지 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

- 이 저작물을 복제, 배포, 전송, 전시, 공연 및 방송할 수 있습니다.

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:



저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.



비영리. 귀하는 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 없습니다.



변경금지. 귀하는 이 저작물을 개작, 변형 또는 가공할 수 없습니다.

- 귀하는, 이 저작물의 재이용이나 배포의 경우, 이 저작물에 적용된 이용허락조건을 명확하게 나타내어야 합니다.
- 저작권자로부터 별도의 허가를 받으면 이러한 조건들은 적용되지 않습니다.

저작권법에 따른 이용자의 권리는 위의 내용에 의하여 영향을 받지 않습니다.

이것은 [이용허락규약\(Legal Code\)](#)을 이해하기 쉽게 요약한 것입니다.

[Disclaimer](#)

2013년 2월
석사학위 논문

호남 앵포르멜의 수용과 전개

-양수아의 작품세계를 중심으로-

조선대학교 대학원

미학미술사학과

강 소 현

호남 앵포르멜의 수용과 전개

-양수아의 작품세계를 중심으로-

A study on informel's reception and development in the
Honam region

-Centering on Yang Su-a's painting world-

2013년 2월 25일

조선대학교 대학원

미학미술사학과

강 소 현

호남 앵포르멜의 수용과 전개

-양수아 작품세계를 중심으로-

지도교수 조 송 식

이 논문을 문학 석사학위 신청 논문으로 제출함

2012년 10월

조선대학교 대학원

미학미술사학과

강 소 현

강소현의 석사학위논문을 인준함

위원장 조선대학교 교수 김 승 환 (인)

위 원 조선대학교 교수 장 민 한 (인)

위 원 조선대학교 교수 조 송 식 (인)

2012년 11월

조선대학교 대학원

목 차

ABSTRACT

I. 서론	1
II. 앵포르멜의 개념 및 발단	6
1. 앵포르멜의 개념	6
2. 한국 앵포르멜의 태동 및 전개과정	10
1) 앵포르멜 이전의 추상화 경향	10
2) 앵포르멜의 발단과 확장	13
(1) 앵포르멜의 발단 - 4인전 · 모던아트협회 · 현대미협	14
(2) 앵포르멜의 확장 - 현대작가 초대전	20
III. 호남 앵포르멜의 전개	24
1. 1957년 이전의 호남의 추상화 경향	24
2. 1957년 이후 전개된 호남의 앵포르멜	30
IV. 양수아의 생애와 작품세계	36
1. 양수아의 생애	36
1) 일본유학시기 - 고독한 자기 성찰기	36
2) 목포시기 - 화업의 모색기	40

3) 광주시기 - 이데올로기의 좌절기	42
2. 시기별 작품 경향	44
1) 앙포르멜의 탐색기 - 파스텔기	45
2) 앙포르멜의 실험기 - 화이트기	50
3) 앙포르멜의 심화기 - 암갈색기	55
4) 자화상 시리즈 - 정체성에 대한 끊임없는 모색	59
V. 결론	61
참고문헌	63
도판목차	66
참고도판	69
부록 - 양수아 생애 연표	83

ABSTRACT

A study on informel's reception and development in the Honam region

-Centering on Yang Su-a's painting world-

Kang So Hyun

Advisor : Prof. Jo Song-Sik. Ph. D.

Department of Aesthetics and Art History

Graduate School of Chosun University

The Informel as a sign of Korean contemporary art has an important meaning as a collective art movement in the Korean art history. Korean Informel was ignited with a formation of an avant-garde group titled <Association of Contemporary Artists> in 1957 along with declation of the anti-national competition by four artists.

<Painting No.1> submitted by Park Seo-bo in the 3rd Exhibition of Contemporary Artists Association has been called the first Informel painting in Korea and critics such as Bang Geun-taek, Lee Gu-yeol, Lee Gyong-seong and Kim Young-joo prepared a theoretical base of Informel centering on Park Seo-bo and the Association of Contemporary Artists.

Meanwhile, Informel painting was attempted individually by Gang Yong-un and Yang Su-a preceeding the Informel Movement of the central painting circle in Honam Province. Abstract paintings by them from Honam painting circles which were recognized as a birthplace of concrete painting are noteworthy.

Abstract painting activities in Honam Province began with the solo exhibition of Bae Dong-sin, a western painter in 1946 followed by <Dongkingman Invitational Exhibition> where abstract paintings were exhibited centering on Gang Yong-un in 1948. At the same year, Informel paintings were introduced in Yang Su-a's solo

exhibition.

Yang Su-a had access to new trend of art while studying art in Japan when he was young. His pioneering painting world began there.

At that time, the avant garde art movement led by 'Independence Association' or ' Association of 1930 Year ' prevailed in Japan which was influenced by Fauvism or Ecole de Paris. His abstract paintings were activated since mid-1950s in Gwangju and the number of abstract paintings increased and they were getting more complete.

The artistic works which were made in mid-1960s were enthusiastic abstraction like Jackson Pollock or Jean Fautrier.

He was actively engaged in abstraction before abstraction was recognized in Honam Painting circles and nurturing the second generation of abstract artists from Gwangju Teachers' College which was separated from Gwangju College of Teachers(Opened in March, 1938).

Yang Su-a's activities began with participation in the Invitational Exhibition of Contemporary Artists which was held in Seoul in 1957. Local painters were encouraged to participate in the exhibition rather than artists from the central painting circles. Yang Su-a submitted paintings from the 2nd exhibition and published the criticism of the works of art submitted. That is, he actively participated both in creation and criticism.

From then, he sought for more violent Informel painting. He is a great and important painter in the history of Korean contemporary painting as he pioneered in realization of abstraction even in poverty and isolation. Therefore, it is meaningful to the history of Korean art that Informel of Honam was reevaluated through such pioneer.

I. 서론

호남은 예로부터 ‘예향’이라 불리며 풍부한 예술적 기질의 전통을 계승해왔다. 호남 회화의 역사는 조선 중기에 학포 양팽손(學圃 梁彭孫, 1488~1545), 조선 후기에 공재 윤두서(恭齋 尹斗緒, 1668~1715), 조선 말기에 소치 허련(小癡 許鍊, 1809~1892), 미산 허영(米山 許滢, 1861~1937), 근대에 의재 허백련(毅齋 許百鍊, 1891~1977), 남농 허견(南農 許楗, 1908~1987)으로 이어지는 남종문인화(南宗文人畫)의 산실로 자리 잡고 있다.

이와 더불어 1924년 여수 출신 화가인 김홍식을 시작으로 호남에도 서양화단 형성의 씨앗이 뿌러지기 시작했다. 이후 1930년대 오지호와 김환기 등이 일본에서 서양화를 배워옴으로써 호남 서양화단의 불씨를 당겼는데, 특히 오지호는 한국의 풍광을 바탕으로 자연주의 전통과 인상파 화법을 융합시켜 남도적이며 한국적인 예술세계를 정립시키기에 이르렀다. 오지호와 더불어 한국 초기 서양화단에 독보적인 위치를 차지하고 있는 김환기(金煥基, 1913~1974)¹⁾ 역시 남도 출신다운 풍부한 감성을 바탕으로 서정적 회화세계를 펼쳤다.

이렇듯 호남은 역사적으로 타지방에 비해 많은 미술가들을 배출해왔으며 지방미술의 한계를 뛰어 넘어 한국 미술 전체에도 큰 영향을 미쳤다. 하지만 일제의 지배하에 자유로운 표현의 제약을 받았기 때문에 새로운 예술을 적극적으로 받아들이는데 한계가 있었다. 그리하여 1945년 해방을 기점으로 시대적 전환기를 맞이하게 된다. 태평양전쟁의 혼돈기에 일본 유학을 다녀온 유학 2세대 서양화가들에 의해 미술계에서 본격적으로 화단이라는 것이 갖 형성되기 시작하였다.

식민지 시대에 습득된 구상계열의 아카데미즘에서 벗어나고 싶어 하던 이들에 의해 목포와 광주에서 많은 서양화 모임과 개인전들이 열리기 시작한다. 1946년 서양화가 배

1) 1913년 전남 신안군 기좌도(현 안좌도) 출생. 한국 근현대미술사를 대표하는 거장으로 서구 모더니즘을 한국화 했다는 평가를 받는다. 절제된 조형성과 한국적 시 정신을 바탕으로 주로 프랑스, 미국에서 활동하며 한국미술의 국제화를 이끌었다.

동신의 개인전을 시작으로 1948년 오지호의 첫 개인전, 김보현, 강용운, 양수아 등의 개성 넘치는 작품들이 발표되었다.²⁾ 이들 중 강용운의 1950년 전시에서는 당시로서는 파격적이라 할 강렬한 색채와 붓 터치들로 단순 변형시킨 반 추상 작품들이 소개되었다. 호남은 지방으로 서양화가 유입되기 어려운 여건이었음에도 불구하고 중앙화단의 추종현상이 아닌 주체의식을 고양시켜 나갔다. 이는 1950년대 후반 중앙화단에서 앵포르멜로 불리며 한국 현대미술을 상징하는 회화운동에 앞서 시도된 신호탄이 되었다.

그러나 호남이 주체적으로 추상회화를 전개했음에도 불구하고 한국 현대미술사에 있어서 크게 재평가되지 못하였다. 1966년 『공간』 창간호에 실린 박서보의 앵포르멜에 대한 최초의 체험적 증언을 시작으로, 앵포르멜의 재평가는 주로 현대미협과 박서보를 중심으로 이 시기 활동했던 이구열, 이경성, 김영주 등의 평론가의 체험적 개설의 형태로 정리되었다.³⁾

이에 비해 미술사학계에서 앵포르멜 논의가 본격화된 것은 1988년 김영나의 「한국화단의 앵포르멜 운동」⁴⁾을 시작점으로 꼽을 수 있다. 이는 그간 몇몇 작가와 평론가의 체험적 증언과 개론적 정리에 머물던 연구에서 한발 더 나아가 구미(歐美)와 일본의 앵포르멜, 추상표현주의에 대한 이해를 바탕으로, 1950년대 후반과 1960년대 전반의 한국 앵포르멜을 종합적으로 정리한 최초의 학술자료로 여겨진다.⁵⁾ 하지만 이 연구 역시 지방화가인 양수아와 강용운은 누락되어 있다.

2) 1948년 광주 미국 공보원에서 중국계 미국인 작가 동킹맨(Dong Kingman)의 초대전이 열렸다. 오지호, 김보현, 허백련, 강용운 등이 작품을 출품하였는데 이들 중 강용운은 비구상 작품을 출품 하였다. 같은 해 강용운의 주선 하에 양수아의 추상화 개인전이 열림.

3) 대표적으로 박서보, 「체험적 한국 전위미술」, 『공간』, 1966. 11, pp. 83~87, 이경성, 「추상회화의 한국적 정착」, 『공간』, 1967. 12, pp. 84~87, 김영주, 「박서보와의 대담: 추상운동 10년, 그 유산과 전망」, 『공간』, 1967. 12, pp. 88~89, 이구열, 「뜨거운 추상의 도입과 전개」, 『한국의 추상미술-20년의 궤적』, 1979, pp. 37~42, 이경성과 박서보의 대담, 「50년대 한국미술」, 『한국현대미술전집』 20권, 1979, 한국일보사, pp. 83~100, 방근택, 「50년대를 살아남은 '걱정의 대결'장」, 『공간』, 1984. 6, pp. 42~48 등이 1980년대까지 이어졌던 체험적 진술의 대표적인 사례이다. 박과량, 「1950년대 앵포르멜 운동과 방근택: 현대미협을 중심으로」, 근대미술사학회, 제35집, 2010, p. 343~344 재인용.

4) 김영나, 「한국화단의 앵포르멜 운동」, 『20세기의 한국미술』, 예경, 1998.

5) 박과량, 「1950년대 앵포르멜 운동과 방근택: 현대미협을 중심으로」, 근대미술사학회, 제35집, 2010, pp. 343~344 참조.

우리나라 현대미술에서 앵포르멜을 누가 먼저 시도했느냐에 대한 논란은 계속되고 있다. 공식적으로 1958년 현대미술가협회의 3회전으로 알려져 있으나⁶⁾ 위중은 “1953년 중국인 화가 동킵텐의 광주 환영 전시회 때 강용운과 양수아는 비구상화를 내놓아서 큰 웃음거리가 되었는데 이것이 우리나라 앵포르멜의 첫 시도였다.”⁷⁾고 증언하고 있다. 이성부 역시 “양수아, 강용운에 의해 광주에서 시도된 앵포르멜 회화는 서울보다 1, 2년 빠르며 두 사람의 1948년 추상화전까지 거슬러 올라간다면 이 두 사람은 분명 우리나라 현대미술운동의 선각자가 된다.”⁸⁾고 기술한 바 있다. 또한 양수아가 1957년 열린 「현대작가초대전」을 관람한 뒤 쓴 기사를 보면 앵포르멜이나 추상회화를 언급하고 있다.⁹⁾ 이를 미뤄 보면 1957년 이전에 중앙화단과는 별도로 앵포르멜에 대한 인식이 이루어지고 있음을 확인할 수 있다. 그리고 박과랑은 「1950년대 앵포르멜 운동과 방근택: 현대미협을 중심으로」에서 1958년을 전후하여 광주의 강용운과 양수아의 앵포르멜에 대한 인식을 확인할 수 있다고 하며 이 시기에 그들에 대한 연구가 이루어져야 한다고 밝히고 있다.¹⁰⁾ 이러한 증언들을 미뤄봤을 때 호남의 강용운과 양수아가 중앙화단보다 앵포르멜 회화를 선도해가며 앞서 있었던 것을 알 수 있다.

중앙화단과 별개로 활발한 활동을 하고 있었음에도 불구하고 그들에 대한 연구 성과는 아주 미비하다. 단지 지역 학자들에 의해서 간간히 연구되었을 뿐이었다. 조인호¹¹⁾나 김허경¹²⁾의 호남 앵포르멜연구는 많은 시사점을 주고 있다. 조인호의 연구는 남도의 예술을 선사미술부터 현대미술까지 전개하는 과정에서 막연하게 추상미술로서 앵포르멜을 언급하였기 때문에 구분이 모호하고 주요 작가들에 대한 연구가 심도 깊게 이루어지지

6) 방근택은 1958년 5월 23일 자 연합신문에 게재한 「신세대는 뭇?을 묻는가」에서 현대미협 3회전에 대하여 ‘앵포르멜의 한국적 성격을 암시하고 있다는 것이 더욱 주목할 만하다’고 언급함으로써, 이 전시의 성격을 ‘앵포르멜’이라는 용어로 규정하였다.

7) 위중, 「양수아의 생애와 작품세계」, 『양수아 회고전』, 무등일보갤러리, 1995.

8) 이성부, 「양수아, 지리산 빨치산의 중군화가」, 『가나아트』, 1990. 1.2월호.

9) 양수아, 「중앙화단에 제언 - 한 지방화가로서」, 『조선일보』, 1957.

10) 박과랑, 앞의 책, p. 375.

11) 조인호, 「광주 추상미술의 태동」, 『호남 추상의 원류를 찾아서』, 우제길 미술관, 2005, 『남도미술의 숨결』, 다지리, 2001.

12) 김허경, 「호남 앵포르멜의 미술사적 의의와 재평가에 관한 연구」, 전남대학교 대학원 미술학과 이론전공 박사학위논문, 2011.

못한 아쉬움이 있다. 이에 비해서 김허경의 논문은 호남 앵포르멜 미술을 본격적으로 논하고 있어서 큰 의의가 있는 저술이다. 다만 아쉬운 점은 이 연구에서 역시 많은 작가들을 논하고 있지만 앵포르멜의 선도자인 양수아나 그의 작품에 대해 심도 깊은 연구는 부족하다. 지역 연구가는 아니지만 이인형도 그의 논문에서 호남 앵포르멜 작가들에 대해 연구하였는데,¹³⁾ 이는 중앙화단에서 개최된 현대작가초대전에 참여하고 있는 지방 화가들로서 강용운, 양수아를 언급하면서 그들의 비구상작품들을 부각시키고 있다.

양수아의 후대 연구 성과는 그가 세상을 떠난 1972년 이후 1995년 무등갤러리와 2002년 광주시립미술관에서의 회고전과 한 두 편의 논문이 전부인 셈이다.¹⁴⁾ 양수아는 한국 앵포르멜이 대두된 1957년 이전부터 추상화를 시도했고 호남에 최초로 앵포르멜을 시도한 중요한 인물이므로 다각적인 부분에서 보다 구체적인 연구가 필요하다고 생각된다. 하지만 평탄하지 않은 삶을 살았던 인물이기 때문에 초기 작품은 많이 손실되어 전체적인 작품이 체계적으로 정리되어 있지 못했다. 하지만 그의 셋째아들인 양승찬(나인 갤러리 대표)에 의해 2005년 기획된 회고전에¹⁵⁾ 비로소 그의 작품과 생애가 체계적으로 정리되었다. 이러한 연구 성과와 양승찬과의 인터뷰를 바탕으로 그의 생애를 정리 하였다.

본 논문은 중앙화단과 호남화단을 바탕으로 호남의 앵포르멜회화를 살펴보고, 기존에 연구가 미비했던 양수아에 대해 심도 있게 조망하고자 한다. 또한 지역 연구가들과 마찬가지로 중앙화단을 중심으로 한 연구에서 벗어나고자 했다.

먼저 제Ⅱ장에서는 한국현대미술에서 서구의 앵포르멜이 어떤 과정을 통해 유입되었으며 중앙화단에서 앵포르멜이 어떤 식으로 진행되었는지를 살펴본다. 앵포르멜 형성의 시작이었던 4인전과 현대미협, 현대작가초대전을 중심으로 이해하고자 한다. 전개방식은 앵포르멜이 촉발된 1957년을 중심으로 그 이전과 이후로 나누어 전개한다. 우리나라

13) 이인형, 「1960년 전후의 한국 비정형회화 - 앵포르멜 운동을 중심으로」, 홍익대학교 대학원 미술사학과 석사논문, 1995.

14) 유명도, 「양수아론」, 조선대학교 석사학위논문, 1993. 김허경, 앞의 책, 이석우, 「역사의 격랑 속에 침몰한 낭만적 예술참여주의자」, 『예술혼을 사르다간 사람들』, 아트북스, 2004.

15) 『격동기의 초상-양수아 꿈과 좌절』, 광주시립미술관 · 부국문화재단, 2005.

라의 앵포르멜은 1957년 모던아트, 현대미협, 창작미협 등 여러 전위적인 단체들이 생겨나면서부터 성행하여 미술사조로서 유행하기 시작하였다.¹⁶⁾ 하지만 그 이전부터 분명히 소규모나 개인적으로 전위적인 추상화풍이 유행하고는 있었기 때문에 1957년 이후의 앵포르멜의 특징을 알기 위해서라도 이전의 추상화 경향을 살펴보는 것이 자연스럽다 하겠다.

제 III장에서는 중앙화단과 발 맞춰 활발하게 진행된 호남의 앵포르멜의 전개를 살펴본다. 호남화단의 앵포르멜의 수용과 전개 역시 1957년을 기점으로 그 이전의 추상화 경향, 이후의 경향으로 나누어 전자에는 대표적인 작가 강용운, 배동신, 양수아를 중심으로 전개한다. 후자 역시 일관되게 추상미술을 고집해온 강용운과 양수아를 중심으로 그들의 후대 제자들의 활동을 전개한다. 물론 호남의 앵포르멜 운동에서 1957년이라는 해의 의미하는 바가 크게 부각 되지는 않지만 그 해에 중앙화단에서 촉발된 현대작가초대전을 계기로 전국적으로 확장되었고 호남화단 역시 이 영향을 받고 있다. 또한 양수아도 역시 적극적으로 참여하고 있기 때문에 1957년 이전과 이후를 살펴보려고 한다.

그리고 마지막으로 제 IV장에서는 양수아의 치열했던 삶과 다양하게 전개되었던 작품세계를 중심으로 호남의 앵포르멜을 좀 더 심도 있게 조명하고자 한다. 양수아는 일제강점기, 한국전쟁 등 우리 현대사에 가장 암울하고 잔혹했던 시기를 그대로 통과하며 그 누구보다 치열하게 앵포르멜을 실현했다고 볼 수 있다. 그는 강용운과 함께 최초의 호남 앵포르멜 화가로 손꼽히고 목포에 추상미술의 씨앗을 뿌려준 중요한 인물이다. 그의 생애는 체류했던 지역으로 나누는 것이 용이하다고 생각되기 때문에 크게 일본시절, 목포시절, 광주시절으로 분류하여 전개한다. 작품경향은 시대별로 나타나는 대표적인 색감과 표현방식을 중심으로 파스텔기, 화이트기, 암갈색기 이렇게 세 시기로 나누었고 이 세 시기에 일관되게 나타나는 자화상시리즈는 따로 구분하였다.¹⁷⁾

16) 1957년은 앵포르멜 경향을 이끌어 온 '현대미술가협회'가 창립되면서 추상미술이 집단운동의 양상을 띠면서 공식적으로 태어난 해이다. 뿐만 아니라 입체주의, 야수주의, 표현주의 등을 주축으로 하면서 추상미술을 시도한 창작미술협회, 모던아트협회, 신조형파 등의 모더니스트 그룹들이 결성되었으며, 동양화의 현대화를 꾀한 백양회도 창립되었다. 또한 새로운 경향의 젊은 작가들의 등용문이었던 조선일보사 주최 「현대작가초대전」도 이 해에 시작되었다.

II. 앵포르멜의 개념 및 발단

1. 앵포르멜의 개념

미국의 추상표현주의와 프랑스의 앵포르멜이라는 미술사조가 나타나기 전까지 서양 추상미술은 그 근원을 낭만주의 미술의 대가 들라크루아(Ferdinand-Eugène-victor Delacroix, 1798~1863)까지 거슬러 올라 갈 수 있다. 들라크루아는 그림이 워낙 대작이어서 형태를 구분하지 못할지라도, 만일 그림의 색깔만 성공적으로 구사된다면 감상자는 그림에서 감정을 얻을 수 있을 것이라고 말했다. 그가 말한 감정이란 색깔 자체에서 나온 감정으로 기쁨, 슬픔 또는 걱정 따위를 가리켰다. 나중에 유럽의 화가들은 색깔과 형태의 표현적인 성질만 가지고도 충분히 의사를 전달할 수 있다고 여겼고, 이러한 경향은 급기야 19세기말, 20세기 초에 와서 주제는 사라지고 색깔과 형태가 강조된 미술 유파를 출현시켰다. 특히 1910년에서 1915년 사이 러시아 출신의 칸딘스키(Wassily Kandinsky, 1866~1944)를 필두로 추상 미술이 번지면서 이러한 분위기는 한층 고조되었다. 칸딘스키의 표현 및 색채 위주의 흐름과 함께 몇 년 뒤에는 몬드리안과 브라크, 그리고 피카소로 이어지는 기하학적이고 분할적인 흐름이 출현하여 유럽 화단을 달구었다.¹⁸⁾ 이렇게 회화는 자연이나 인간을 있는 그대로 모방, 모사하는 개념에서 벗어나 사물의 본질을 추구하고 인간의 내면세계를 색감이나 형태로 캔버스에 나타내는 관념적 표현의 대상으로 받아들여지기 시작했다.

우리나라 현대미술에 등장하는 ‘앵포르멜’ 역시 추상회화를 의미하지만 좀 더 정확하게 전후 유럽에서 나타난 서정적 추상회화를 지칭 한다.¹⁹⁾ 유럽에서 앵포르멜 미술이 나

17) 그의 제자인 이석우가 구분하여 전개한 방식에 연구자 역시 공감했기 때문에 많이 참조하였다. 이석우, 앞의 책, 참조.

18) 서성록, 『한국현대회화의 발자취』, 문예출판사, p. 185.

19) 앵포르멜이라는 명칭 이외에도 여러 이름들이 붙여졌는데 미셸 타피에는 이 미술은 반 미술이 아니라 처음부터 새로 시작하는 ‘다른 종류의 예술(Un Art Autre)’이라고 부르기도 하였

타나게 된 배경을 살펴보면, 1945년 제2차 세계대전이 종료된 후 전쟁에 참여했던 유럽 대부분의 나라들, 그리고 미국은 인간이 인간에게 저지를 수 있는 잔학행위와 살생에 넉더리를 치게 됐다. 이렇게 미국과 유럽인들의 갈등과 위기의식은 정치적·사회적 기존체제에 대한 회의에서 시작되어 사회의 전분야로 파급되었다. 미술계에서도 역시 위기의식과 붕괴의식은 더욱 기존의 이념 자체를 뿌리째 흔들면서 새로운 변화를 요구하였다. 젊은 미술가들은 전쟁을 일으킨 기존의 가치관에 대한 비판과 함께 새로운 가치관을 바탕으로 혁신적인 조형성을 탐구해야만 하다는 사회적 요구에 직면하게 되었다. 이러한 상황은 사르트르의 ‘실존적’ 문제와²⁰⁾ 관련되는 반체제적 태도처럼 철학적, 문학적, 예술적 고찰의 출발점이 되었다. 전후 유럽과 미국 화가들은 전쟁 후 느꼈던 허탈감을 기존의 관습에서 벗어난 파격적인 미술형태로 표현하고자 한 것이다.

유럽에서 이러한 경향의 시작은 1944년 10월 방돔 광장에 위치한 고급화랑인 르네 드루앵(René Drouin)에서 가진 장 뒤뷔페(Jean Dubuffet, 1901~1985)의 개인전에서 시작되었다. 그리고 다음해 같은 화랑에서 열린 장 포트리에(Jean Fautrier, 1898~1964)의 <인질Otage>연작과²¹⁾ 볼스의 작품, 그리고 다시 뒤뷔페의 <오프 빠뜨 Hautes Pâtes>²²⁾를 발표하면서 본격적인 움직임이 시작되었고 역사적 의미를 갖게 되었다. 이후

고, 샤를르 에스티엔느(Charles Estienne)는 물감의 얼룩(tache)이라는 의미의 ‘타시즘(Tachisme)’이라는 용어를 유행시켰다. 이외에도 구성적 추상에 반대되는 의미의 ‘서정 추상(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 사용되었다. 하지만 그 구분이 모호하고 한 화가가 여러 기법을 복합하여 사용했기 때문에 넓은 의미에서 앵포르멜은 이 여러 양식을 포괄하여 말한다.

20) 사르트르(Jean-Paul Sartre, 1905~1980)는 역사적인 결정론과 진보주의를 거부하고 인간의 주체성을 행동의 원동력으로 주장했다. 절대적 권위를 부정하고 개인의 가치를 정당하게 옹호하고자 한 사르트르의 주장은 전후에 가치기준을 상실하고 혼란 속에 있던 미국의 지식인들과 예술가들에게도 중요한 영향을 미쳤다.

21) 1942년 시작된 <인질 Otage>연작은 회화적 마티에르의 표현성을 주제로 한 오랜 시험의 결과로 진한 폴로 초벌 한 종이 위에 포트리에의 화폭의 살이라 할 수 있는 질감을 자유롭게 표현한다. 그가 표현한 모호하고도 물질적인 이미지들은 포트리에가 목격했던 끔찍한 광경의 자세한 묘사를 거치지 않고 깊은 감동을 곧바로 전해준다. 이러한 대담함과 자유로운 형태, 색채, 마티에르의 표현방식은 미국인들을 매료시켰다.

22) 전통적인 회화의 재료들을 거부하고 캔버스 위에 모래, 석회, 자갈, 아스팔트들이 응집된 단색조의 마티에르로 화면을 표현. 새로운 재료들의 실험에 몰두하면서 두터운 마티에르 위에 어린이와 같은 데생을 보여줌.

1952년 프랑스의 평론가 미셸 타피에가 파케티 화랑(Studio Facchetti)에서 「앵포르멜의 의미(Significants de l' informel)」라는 전시회를 기획하면서 이 운동을 앵포르멜 미술(Art Informel)이라 공식적으로 명명했던 것이다.

불어의 Informel이란 단어의 뜻은 영어에서는 informal보다는 nonformal에 더 가까운, 즉 뚜렷한 형태가 없다는 의미이다. 다미슈는 앵포르멜 화가가 거부하는 것은 그림이 하나의 사실이나 모델, 혹은 에스키스의 반영이라는 회화에 대한 고정관념이라고 말하고 있다. 즉 앵포르멜은 원칙상 모든 재현적 형태, 묘사, 다투는 것을 거부하는데 만일 하나의 형상이 작업과정 끝에 나타난다고 해도 이 형상은 하나의 묘사나 초상과는 아무런 관련이 없는 것이며 새로운 의미의 유사성이라는 것이다.²³⁾

이들은 잘 다듬어지고 훈련된 미술보다 도전적인 방법으로 자신의 감정에 충실하고 싶은 욕망을 느꼈고 인간 실존의 갈등을 시각적으로 표현하고 공감하고 싶었던 것이다. 야성적인 형상을 구현하는 네덜란드 화가 카렐 아펠(Karel Appel, 1921~2006)은 “그림은 더 이상 이젤 화에 제한하지 않는 하나의 고함이었고 삶의 덩어리였으며 밤이고 어린 아이와 같은 것이었고 창살 뒤의 호랑이었다.”라고 말했다. 또한 미국의 에이돌프 고틀리브는 “당시 상황은 너무나 나빴기 때문에 나는 아무리 말이 안 되는 것처럼 보이는 그 어떠한 것도 시도될 수 있음을 알았다.”라고 회고 했으며 바넷 뉴만(Barnett Newman, 1905~1970)은 이렇게 덧붙였다. “그것은 처음부터 시작하는 것, 마치 그림이 전혀 존재하지 않았던 것처럼 그리는 것이었다.”²⁴⁾

비슷한 시기에 뉴욕에서도 잭슨폴록(Paul Jackson Pollock, 1912~1956), 윌렘 드 쿠닝(Willem de Kooning, 1904~1997), 프란츠 클라인(Franz Kline, 1910~1962) 등이 완성된 작품보다는 자신의 감정과 본능적 에너지를 표현하려는 창조적 과정 자체를 중요시하는 운동을 시작했다. 이들 역시 유럽의 앵포르멜 화가들과 마찬가지로 전후(戰後)의 원자폭탄과 전쟁의 악몽을 잊을 수 없었던 세대였다. 하지만 표현 방법에 있어서는 훨씬 더

23) 장-뤽 다발, 『추상미술의 역사』, 미진사, 1990, pp. 109~110 참조.

24) Edward Lucie-Smith, 『Art Today, From Abstract Expressionism to Superrealism』, Oxford: phaidon, 1983, 김영나, 앞의 책, 재인용.

과격했다. 그때까지의 전통적인 화가와 캔버스와의 관계를 바꾸어 버렸으며 폴록의 경우에는 미리 계획된 구상으로 작업하지 않고 틀에 끼우지 않은 대형 캔버스 안에서 물감을 뿌리고 흘리는 작업을 했다. 캔버스 화면과 화가 자신과의 끊임없는 대화를 통하여 화가의 감정을 전달하고 개인의 갈등과 조바심, 투쟁 그리고 도전의 흔적을 나타내는 것이라는 개념을 지닌다. 평론가 해롤드 로젠버그(Harold Rosenberg)는 1947년 미국 작가들의 작품을 파리에 소개하는 「미국작가 6인전」 서문에서 작가들 개인의 실존적 고뇌에 주목하면서 어떤 공동체나 서로 소속되지 않고 심오한 경지에 다다른 고유한 고독감을 경험하고 있으며 이것은 아마도 다른 곳에서도 경험되기 힘든 경지 일 것이라고 기술하고 있다.²⁵⁾ 예술을 실존주의적 시각에서 이해하는 로젠버그의 입장은 1952년 『아트뉴스 Art News』지에 발표된 「미국의 행동화가들」이라는 글에서 표명되었고, 이 글에서 그는 예술을 실존적인 행동(action)으로 정의하였다.

“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. (캔버스에서 만들어지는) 형상은 이러한 물질과의 만남의 결과이다.”

화면은 더 이상 대상을 재현하는 공간이 아니라, ‘행동하는 장(場)’이라고 하여 액션 페인팅이라는 용어를 만들어 냈으나 이 미술운동을 좀 더 역사적인 흐름 안에서 보려는 추상표현주의(Abstract Expressionism)라는 용어가 더 널리 사용되고 있다.²⁶⁾

전쟁의 파괴를 경험하고 냉전시대를 살고 있었던 동시대의 비평가인 로젠버그와 타피에가 주창한 ‘행동회화’와 ‘다른 종류의 예술’은 개인의 주체성과 개인의 자유로운 표현

25) Harold Rosenberg, "Introduction to six America Artist" Possibilities, no.1(winter 1947/8), p. 75. 이 글은 다음의 작가들의 1947년 봄 파리의 Galerie Maeght에서 전시할 때 저술한 전시 도록의 평문이다. 이 전시에서 소개된 작가는 William Baziotes, Romare Bearden, Byron Browne, Adolph Gottlieb, Carl Holty, Robert Motherwell이었다. 김희영, 「한국 앵포르멜 담론 형성의 재조명을 통한 시대적 정당성 고찰」, 『한국근현대미술사학회 논문집』 vol.19, 2007. p. 74 재인용.

26) 김영나, 앞의 책, p. 256.

을 강조하면서 결정적인 규범에 저항하는 실존주의적 입장을 표방하였다.²⁷⁾

이러한 서구의 체계적인 추상미술의 형성 과정에서 우리나라는 서구의 모더니즘 전통에 대한 연구가 체계적으로 이루어지지 못한 채, 유럽의 앵포르멜과 미국의 행위적 추상이 서구의 아방가르드로 특별한 구별 없이 유입되었다.

2. 한국 앵포르멜의 태동 및 전개과정

1) 앵포르멜 이전의 추상화 경향

앞서 살펴본 바와 같이 유럽과 미국화단이 추상의 절정에 다 달아 있을 때 우리나라의 모던 아트는 아직 초보적인 상태였다. 일본 아카데미즘을 답습할 따름이었고 모던 아트는 지지부진한 상태를 면치 못했다.

하지만 1930년대 후반에 오면서 서양화단의 인적 구성은 1920년대까지의 동경미술학교 출신들에서 벗어나 점차 다양한 색채를 이어 갔다. 가령 제국미술학교, 문화학원, 일본미술학교, 일본대학 예술과, 태평양미술학교, 여기에다 각종 미술연구소 출신들까지 합쳐 수적인 급증을 보여주었다. 이러한 구성인원의 변화는 지금까지의 아카데미한 동경미술학교 중심의 화단에서 벗어나게 했으며, 다양한 표현방법을 시도할 수 있는 배경이 되었다.

또한 이 시기가 되면 「선전(鮮展)」을 중심으로 한 관전을 외면하고 주로 일본의 재야적인 단체에 가담하고 있는 작가들 수가 늘어나는 현상이 나타났다. 표현파적인 경향을 띠고 등장했던 이중섭 역시 한국에서보다 주로 일본의 재야전인 「독립전」²⁸⁾과 「자유전」²⁹⁾을 통해 활동한 작가이다. 그와 같은 무렵에 일본서 활동했던 김환기, 유영

27) 김희영, 앞의 책, p. 73.

28) 1931년 발족된 단체로 1926년 창립된 좌익계 1930년 협회와 더불어 반관관파인 이과회에서 파생되었다. 그들의 화풍은 일본식 인상주의에 대응하는 야수주의, 입체파적 성향을 띠었다.

29) 일본의 대표적인 추상화가인 하세가와 사부로, 오오츠다 마사도요, 쓰다 세이슈, 무라이 마사 나리등을 중심으로 1937년 결성된 그룹이다. '자유미술가협회'라는 이름이 의미하듯, 어떤 '이

국, 송혜수, 김병기, 문학수 등도 우리나라 최초의 재야작가라고 할 수 있다.³⁰⁾

이렇듯 우리나라에서 최초의 전위적 경향의 미술운동은 한국에서보다는 일본에서 유학하고 있던 이들에 의해 시작되었다. 즉 이들이 일본 유학을 마치고 귀국하면서부터 우리나라의 추상미술이 시도되었다고 할 수 있다. 시기적으로 1930년대 후반에서³¹⁾ 1940년대 초반인데 이 시기의 모던 아트는 대체로 두 경향으로 분류된다.

자연 대상에 충실한 자연주의적 수법을 극복하려는 표현주의적 경향, 즉 표현과와 야수파가 그 하나이고 자연대상을 화면에서 완전히 배제한 순수한 조형 논리의 구성파, 추상파가 다른 하나의 경향이다. 표현파, 야수파 계열의 구본웅, 이중섭, 그리고 추상파 계열의 유명국, 이규상, 김환기, 그 외에 이과전, 독립전, 자유전 등과 같은 단체에 참여했던 재야 미술인들은 국내의 경화된 아카데미즘과 대립하는 ‘최초의 반 아카데미즘’ 세대로 할 수 있다.³²⁾ 즉 아카데미즘에서 탈피, 해방, 새로운 재료와 형식의 도입, 형상의 재현으로부터 추상으로의 전이 등이 1930년대 후반 우리미술계의 모더니즘을 구성하는 주 내용인 것이다.³³⁾

1940년대로 들어서면서 모든 미술이 전시 체제에 돌입하게 되었다. 이에 따라 자유를 갈망하는 추상미술 작가들의 활동 여건은 날로 악화되었고 작품을 중단해야 할 위기에 처했다. 군국주의의 감시 체제 하에서 자유로운 창작이란 엄두조차 낼 수가 없었다. 이 같은 전시체제하에선 특히 자유주의적 미술사조는 기교, 퇴폐, 불건강한 것으로 낙인되었으며 또 국제주의에로 통한다는 이유로 매도되었다. 대부분의 전위적 미술가들이 한동안 붓을 놓지 않으면 안 되었던 상황은 심한 정신적 위축을 반영해 주고 있다.³⁴⁾

즘’을 주장하기보다는 자유로운 창작 분위기를 존중하려는 생각에서 결성된 단체로 미술인은 자유인이라는 점을 강조했다기 때문에 각자의 독자적 양식을 포용하려고 노력했다. 대체적인 경향은 순수조형의 구성적 기하학적 추상이었다.

30) 오광수, 『한국현대미술사』, 열화당미술책방 증보판, 2004, pp. 94~95 참조.

31) 이때가 되면 ‘추상’이라는 말이 지면에 오르기 시작했다. 「이규상 개인전」(1937), 「양화극현사전」(1937), 「조우식·이범승 2인전」(1939), 「김환기 개인전」(1941), 「신미술전」(1943) 등이 열리면서 ‘추상’이 장안의 화제로 떠올랐다.

32) 서성록, 앞의 책, p. 187.

33) 천경자, 「서구 모더니즘 회화의 유입과 한국 현대 추상미술 전개에 관한 연구」, 홍익대학교 미술대학원, 2003, p. 4.

34) 오광수, 앞의 책, p. 105.

우리나라 추상 회화가 본격적으로 출범할 수 있었던 시기는 광복 이후부터라고 할 수 있을 것이다. 서성록은 정규의 말을 인용하여 유영국, 김환기, 이규상 등 대표적인 추상풍의 화가들이 본격적으로 작품 활동을 펼치는 시기는 1945년 이후라고 이야기하고 있다.³⁵⁾ 사실 그렇다고 해서 1945년 광복한 후 마음껏 창작활동에 힘쓸 수 있는 분위기 조성이 된 것은 아니었다. 서성록은 이 시기의 미술을 한마디로 극심한 사회·정신적 혼란 속에서 새 국가의 문화 건설을 위한 여러 주의·주장이 분출된 시기로 요약하였다.³⁶⁾

실제적으로 추상미술이 한국 화단에 등장하기 시작한 것은 그로부터 3년 후인 1947년 신사실파³⁷⁾의 결성에서부터이다. 유영국에 의하면 김환기가 주장했다고 하는 ‘신사실파’라는 명칭은 추상을 목적으로 하더라도 그 바탕이 되는 모든 형태는 ‘사실’이라는 조형의식을 표방하였다 했다. 즉, 이들은 자연형태를 거부하지 않고 새로운 시각으로 대상의 본질을 파악하고자 한 것이다.

그 당시 출품상황은 자료의 부족으로 알아낼 수가 없으나 이경성의 신사실파 회고전에 따르면, 장욱진은 동심어린 세계에서 프리미티브한, 아름다움을 추구하는 태도이고 유영국은 마치 항공사진과 같은 구도로서 추상세계를 탐구하고 있으며 이규상은 순전히 상상의 조형인 기하학적인 형태를 화면에다 실현하고 김환기는 한국적 아름다움이 서려 있는 문학적 주제를 조형적으로 다루고 있었다고 한다.³⁸⁾ 1948년 1회전을 개최하고 다음 해인 49년에 2회전을, 3회전은 1953년에야 비로소 피난지 부산에서 개최되게 되는데 6.25 동란으로 인한 혼란 때문에 모든 활동이 정지 상태에 빠지게 된 것이다. 그 후 4회전을 모색했으나, 중심세력이었던 김환기의 도불 이후 실현되지 못한 채 역사 속에 사라졌다.

35) 서성록, 앞의 책, p. 194.

36) 오광수, 서성록, 『우리미술100년』, 현암사, 2001, p. 139.

37) 1948년 창립되어 1953년까지 3회 전시를 끝으로 막을 내림. 창립 회원은 김환기, 유영국, 이규상으로 2회전에는 장욱진이 새로 가담했고, 3회전에는 이규상이 빠지고 이중섭과 백영수가 추가되었으나, 이중섭은 명단에만 올라있고 작품은 출품하지 않았다고 한다. 이들 동인 대부분이 해방 전부터 새로운 조형운동에 참여했고, 신사실파라는 그룹의 명칭에서 자신들의 색채를 명확히 제시하고 있다. 또한 넉넉한 집안에서 일본 유학을 다녀온 이들은 예술적 환경이나 생활태도에 있어서 동질성을 가지고 있었다. 그래서 작품의 경향을 떠나서 인간으로서 하나의 그룹을 형성할 수 있었다.

38) 이경성, 「초기 추상미술의 비평적 재조명」, 『신사실파 회고전』, 오상길, 『한국현대미술 다시 읽기 IV』, p. 53

해체 후 유명국에 따르면, 이규상, 유명국, 문신, 박고석, 정규, 한묵 등이 중심이 되어 모던 아트협회로 확대, 발전되었다고 슬회한다.³⁹⁾ 추상미술이 신사실파의 대두로 본격화 되었다고 할 수 있지만 아직까지 앵포르멜이라는 전위적 추상 미술운동이 나타나고 있지 않았다.

신사실파가 해체된 후 1950년대의 우리나라의 상황은 전쟁으로 인해 정치·경제·사회 등 모든 부분이 파괴되어 그 기능을 발휘할 수 없었다. 전쟁은 물리적인 파괴에서 머무르지 않고 민족 간에 서로에 대한 이념적 갈등을 드러내고 있었다. 이 시기를 전후로 하여 “청년문화는 반항적이며 자학적인 친미주의, 실존주의, 개인주의가 풍미하게 되었다.”⁴⁰⁾ 이런 시대적 상황에서 한국화단 역시 혼란과 격동기로 극심한 창작의 위축과 창조적 활동의 위기의식이 커져만 가고 있었다. 하지만 이러한 전쟁의 폐해와 죽음의 공포는 ‘앵포르멜’이라는 한국의 아방가르드 예술이 형성될 수 있는 정신적 기반을 제공하였다.

2) 앵포르멜의 발단과 확장

대부분의 이론가들은 본격적인 앵포르멜의 등장을 1957년으로 보고 있는데⁴¹⁾ 그 발단에는 당당하게 반 국전을 표명한 「4인전」의 개최가 있었다. 4인전을 시작으로 1950년대 후반에 여러 전위적 단체들이 성행하게 되는데 크게 두 가지 계열로 전개된다고 볼 수 있다. 첫 번째로 신사실파를 계승한 중견 작가들로 이루어진 ‘모던아트협회’이고 두 번째는 이제 막 대학을 졸업한 신세대 작가들로 이루어진 ‘현대미술가협회’이다. 전자는

39) 이원화, 「한국의 신사실파 그룹」, 『홍익』 13호, 1971, p. 68, 오광수, 서성록, 앞의 책, p. 144 재인용.

40) 오광수, 앞의 책, p. 121.

41) 1957년 이전에도 추상미술에 대한 시도와 수많은 흐름들이 있었지만 소수 작가들에 의해 시도되었기 때문에 수명이 길지 못하고 단명하였다. 1957년이 되면 아카데미즘과 국전에 대항한 재야 의식이 결집되고 진취적인 젊은 의식이 급격히 대두하여 주류를 이루게 된다. 이 해에만 5개의 단체들이 형성되기 이르는데 ‘모던아트협회’, ‘창작미술협회’, ‘현대미술가협회’, ‘신조형파’, ‘백양회’이다.

우리나라 현대미술의 1세대 중견작가들로 구성된 재야단체이고, 후자는 전쟁을 몸소 겪고 우리정부에 의해 설립된 대학의 미술과를 졸업한 20대의 패기만만한 작가들이었다. 이들은 모두 안일한 국전류의 화풍을 지양하고 현대풍의 신 미술을 선보인다는 공통점을 가지고 있다. 앵포르멜의 발단에는 이러한 여러 단체들의 노력이 있었고, 앵포르멜이 전국적으로 확장되는 계기에는 현대작가초대전이라는 전시가 큰 역할을 한다. 중앙화단 중심의 전개에서 벗어나 지방 화가들의 참여를 독려했던 중요한 전시였으므로 현대작가초대전 역시 자세히 살펴볼 필요가 있다.

(1) 앵포르멜의 발단: 4인전 · 모던아트협회 · 현대미협

앞서 살펴본 바와 같이 모던아트협회와 현대미협이 결성되기 이전에 네 명의 젊은이가 너무도 당당하게 기성세대에 대한 반항의 전시회를 열었다. 당시 화단은 국가에서 주도하여 아카데미 미술을 주도해 오던 국전에 대한 온갖 시비가 끊이지 않고 일어나고 있었다.⁴²⁾ 1956년 동방문화회관에서 열린 「4인전」(박서보, 김영환, 김충선, 문우식/ 5.16~25)의 개최와 맞물려 공표된 ‘반 국전 선언’은 한마디로 충격이었다. “국전과의 결별과 기성 화단의 아집에 철저한 도전과 향전을 감행할 것과 적극적이며 개방적인 조형 활동을 통하여 창조적인 시각 개발에 집중적으로 참여한다.”⁴³⁾라는 반 국전을 표명하는 내용의 선언으로 추상의 모습을 드러내기 시작했다.

누구도 공식적으로 이의를 제기하지 않았던 국전에 보낸 이 결별 선언은 화가로서의 장래를 포기하겠다는 각오 없이는 불가능했을 것이다. 국전에 큰 불만을 가지고 강한 비판을 했던 박서보는 1968년 월간중앙에 국전에 대한 언급을 했다. 그 내용을 살펴보면,

42) 국전의 심사권이라는 기권 싸움에 연유한 서울대 장발 중심의 ‘한국미술가협회’와 고회동과 윤희중이 주도하는 ‘대한미술협회’의 갈등은 1961년 통합 될 때까지 지속되었다. 이들의 분쟁은 이승만 정부와 밀착하였던 고회동에 대하여 장발이 민주당 총수 장면의 동생이라는 점이 연루되어 1공화국 정치싸움의 연장으로까지 비화되고 있었다. 이규일, 『뒤집어 본 한국미술』, 시공사, 1993, p. 28.

43) 이마동, 『한국예술지』, 제1권, 대한민국예술원, 1966, p. 175.

“국전은 구성 자체가 선전(일제 시 조선 총독부가 식민지 문화 정책의 일환으로 만든 조선미술전람회)을 본떠 만들었고 선전에 참여했던 한국인 화가들을 중추 세력으로 인적 구성을 했기 때문에 일본인들이 서구에서 수입한 아카데미즘을 그대로 재수입했다. 때문에 어설픈 그지없고 선전 당시 핵심 세력들에 의해 ‘미적 기준’, ‘평가 기준’이 기반을 굳히게 되어 묘사 위주의 화법은 관(官)을 배경으로 미에 대한 안목을 일방적으로 오도하는 그릇된 결과를 낳았다”⁴⁴⁾

위의 언급에서 보듯이, 해방이 되었는데도 일제가 남긴 전근대적 기구를 가지고 있었으니 20대의 젊은 작가들이 불만을 가지고 나선 것이다. 대학을 갓 나왔거나 재학 중인 네 명의 젊은이들이 주동이 된 이 전람회는 적극적인 의욕에 비해 작품의 내실은 다소 부실했다고 한다. 아마도 전후의 혼란스러운 와중에 정상적인 예술 활동은 기대하기 어려웠을 것이다. 그러나 이 전시는 기대 밖의 성과를 거두었다. 국전에 눌러 의기소침해 있던 화단 안팎에 큰 자극을 주었기 때문이다. 그들의 행동으로 신사실과 이후 소강상태에 있던 재야의 그룹 활동을 촉진시켰으며 그럼으로써 재야 미술인의 결속을 가져왔다.⁴⁵⁾

4인전의 선언발표의 여파는 쉽게 가라앉지 않았다. 선배들을 자극하여 모더니즘 성향의 「모던아트협회」의 출범을 유발하게 되었고, 청년작가들의 단체인 「현대미술가협회」의 탄생을 촉진시켰다. 4인전이 일어났던 1950년대 후반에는 여러 미술단체가 속속 등장하는데⁴⁶⁾ 이들 중 비교적 명료한 이념을 표방했던 단체는 모던아트협회와 현대미술가협회이다.

44) 박서보, 「국전의 검은 백서」, 『월간중앙』, 1968. 11, p. 307.

45) 오광수, 서성록, 앞의 책, pp. 165~166 참조.

46) 한국수채화협회(1956년 9월 창립, 참여 작가는 이경희 등 9명), 모던아트협회(1957년 창립, 참여작가는 한묵, 정규, 박고석, 문신, 유영국, 이선종, 황염수, 정점식 등), 현대미술가협회(1957년 창립, 참여 작가는 김서봉, 김창렬, 김청관, 나병재, 이명의, 이양로, 박서보, 안재순, 장성순, 전상수, 조동훈, 하인두 등), 신조형파(1957년 창립, 참여 작가는 변영원 등 7명), 창작미술가협회(1957년 창립, 참여 작가는 이봉상, 이준, 유경채, 장리석, 최영립, 황유엽 등), 백우회(일본 제국미술학교 동창회), 신인회(홍익대 동창 모임)등등.

1957년에 결성된 모던아트협회는 신사실파에서 활동했던 유영국과 이규상, 재야에서 활동했던 한묵, 황염수, 정규, 박고석, 문신, 이선종, 임완규, 천경자, 정점식, 김경 등 중견 작가들로 이루어졌다. 이들은 국전의 아카데미한 소재 중심 미술과 구별되게 현대미술을 선보인 우리나라 현대 미술의 제 1세대들이다. 흐지부지하게 끝난 신사실파의 그룹 운동을 계승하였다는 의미에서 모던 아트의 기초를 이어 갔다고 볼 수 있다. 그러나 회원 구성에서 유영국, 이규상, 정점식, 임완규 등 추상계열의 작가 뿐 아니라 천경자나 문신, 황염수, 김경 등 감각적인 사실주의 작가들 또한 포함돼있어서 호흡이 잘 맞지 않았으며 “순수한 행동 이념을 현대 미술의 새로운 방법과 결부시킴으로써 당면 과제를 공동으로 밝히려는 데 협회의 취지”를 두었지만 취지에 비해 내용이 빈약했다.⁴⁷⁾ 그러나 이경성은 “그것은 어느 하나의 양식이나 경향을 의미하는 것이 아니고 현대미술전반에 걸쳐 움직이고 있는 「모더니티-」의 총칭인 것이다.”⁴⁸⁾라고 이야기하며 서로 다른 회화 경향을 문제시 하지 않고 있다.

1957년 4월 9일을 첫 전시부터 1960년 7월 16일 마지막 전시까지 총 여섯 차례나 개최했으나 자신들의 예술 성격의 방향성을 뚜렷하게 드러내지 못하였다. 하지만 모던아트협회의 등장으로 신사실파 이후 소강상태에 빠졌던 현대 미술에 활기를 불어넣고 그 정착에 이바지 했다고 볼 수 있다.⁴⁹⁾

모던아트협회가 비교적 온건하게 모더니즘을 전개했다면 현대미협은 과격한 태도를 보여 주었다. 아직 기성 화단에 발을 들여놓지 않은 20대의 젊은 작가를 중심으로 이루어져 있었기 때문에 자신들의 성격이나 생각을 당당하게 주장할 수 있었을 것으로 간주된다. 이들은 우리 정부에 의해 설립된 대학이 배출한 첫 졸업생들이었고, 더욱이 그들은 일제식민치하부터 태평양전쟁, 해방, 남북분단, 한국전쟁으로 이어지는 국난격변의 소용돌이 현장을 직접 체험한 장본인들이었다.⁵⁰⁾ 그들이 겪은 이러한 시대의식은 작품 속에

47) 오광수, 서성록, 앞의 책, p. 175.

48) 이경성, 「불안한 자세, 대중과의 괴리에 앞서는 문제 - <모던·이아트>협회전을 보고」, 『서울신문』 1957. 4. 14, 오광수, 서성록, 위의 책. p. 175 재인용.

49) 오광수, 서성록, 앞의 책. p. 177.

50) 김인환, 「하인두, 추상표현의 탈회화적 편력」, 『공간』, 1983. 5, p. 33.

그대로 녹아내려있다.

이 세대들은 이차대전 이후 유럽미술과의 관계와 비교되곤 하는데 6.25 직후와 이차대전 직후의 유사했던 정신적 풍토가 미술에 반영되어 거의 동일한 방식으로 표현되었기 때문이다.⁵¹⁾ 즉, 6.25전쟁의 소용돌이와 그 후의 혼란으로부터 형성된 불안과 방황, 그러한 부정적인 태도는 인간성에 대한 신뢰감의 붕괴, 그에 따른 형이상학적 불안, 다다정신의 부활 등으로 특징 지워지는 유럽과 미국에서의 2차 세계대전 전후의 상황과 유사한 것으로 곧 앵포르멜, 혹은 추상표현주의의 정신적 기조가 되어 주었던 것이다.⁵²⁾

전쟁을 겪지 않은 세대가 주검의 냄새를 맡으며 살아온 이들의 삶과 미술을 이해하기는 불가능할 것이다. “포성 앞에 지불된 핏발들”, “발을 굴러도 머리를 조아려도 뉘 앞에 통곡을 해도 영영 되살아오지 않는”⁵³⁾ 지독한 고통을 겪지 않았기 때문이다. 생존의 기본권마저 위협하는 전쟁에 대한 쓰라린 기억, 그리고 고난과 시련, 불운을 연속적으로 답습해야 했던 젊은 세대의 의식, 그러면서도 “유산 상속적인 태도를 지양하고 가치 있는 반동으로 전통을 창조”하겠다는 전후파적 행동 양식을 엿볼 수 있다. 1957년 발표된 창립전의 서문을 보면 현대미협 결성 이유를 자세히 알 수 있다.

“우리는 작화와 이에 따르는 회화운동에 있어서 작화 정신의 과거와 변혁된 오늘의 조형이 어떻게 달라야 하느냐는 문제를 숙고하고 동시에 문화의 발전을 저지하는 못 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.”⁵⁴⁾

51) 이일, 「한국 현대미술의 형성과 전개」, 『현대 미술에서의 환원과 확산』, 열화당, 1991, p. 92.

52) 이인형, 앞의 책, pp. 17~18 참조.

53) 『연합신문』, 1956. 6. 14. 오광수, 서성록, 앞의 책, p. 185 재인용.

54) 「현대미협 제1회전 서문」, 오광수 외 9명, 「전통의 파괴 현대의 모험 - 앵포르멜 미술의 전후-」, 『한국추상미술 40년』, p. 43 재인용.

이 서문에서 알 수 있듯이 이들은 과거의 아카데미 미술을 청산하고 오늘의 조형이 어떻게 달라야 하느냐는 문제를 숙고하였다. 또 현대조형을 지향할 것을 내세웠지만, 자신들의 뚜렷한 정체성을 정리하지는 못했다. 하지만 이경성은 사색보다는 행동이 있고 정리보다는 개척이 있고 안정보다는 전진이 있고 완성보다는 확대가 있는 그들의 그림에서 청결감과 투명한 금속성을 느낄 수 있다고 평하였다.⁵⁵⁾ 이들은 확실한 정체성은 보여주지 못하였지만 현실문제에 대한 응시와 용기가 있었다.

그 뒤 제2회전은 같은 해 12월에 화신화랑에서 열렸다. 1회전의 창립 구성원이었던 문우식, 조용민이 탈퇴하고 박서보, 전상수, 김태, 정준용 등이 새로 가담하였다. 이때까지만 해도 앵포르멜이 현저하게 나타나거나 두드러진 변화가 나타나지는 않았던 것으로 보인다. 이봉상은 서울 신문에 “정상화된 『그룹』 행동 - 현대전을 보고”라는 제목으로 제2회전 전시 평을 기재했는데 그가 국전의 초대작가에 심사위원까지 지냈음에도 불구하고 1회전보다 상당한 비약을 가져왔고 신뢰감 또한 가질 수 있다며 그들을 독려하는 글을 게재하였다.⁵⁶⁾

실질적으로 뜨거운 추상이 현저하게 드러난 것은 1958년 5월 15일부터 열린 제3회전부터이다.⁵⁷⁾ 이때는 크기도 대형화되고 명제도 <회화>, <작품>, <구도>등으로 붙여져 추상성이 의식적으로 강조되었다.⁵⁸⁾ 이러한 변화에는 몇가지 계기가 있었다. 1957년 말엽에 이루어졌던 평론가 방근택과 현대전 멤버들과의 만남, 그리고 그 당시 열렸던 「미국현대8인작가전」이 그것이다. 특히 방근택의 이론작업이 병행됨으로써 앵포르멜은 운동으로서의 성격이 강화되기 시작하였다.

하인두는 “본격적인 앵포르멜 회화는 3회 현대전에서 박서보가 선도하였고 김청관,

55) 이경성, 「미를 극복하는 힘- 현대미술가협회전 평」, 『조선일보』, 1957. 5. 11. 오상길, 앞의 책, p. 135 재인용.

56) 이봉상, 「정상화된 『그룹』 행동 - 현대전을 보고」, 『서울신문』, 1957. 12. 18, 오상길, 앞의 책, p. 138 재인용.

57) 김영나는 「한국화단의 앵포르멜 운동」에서 3회전시회는 앵포르멜 운동에의 중요한 출발점으로 주목받고 있다고 했으며, 앞의 책, p. 261 참조, 또한 서성록 역시 『한국현대회화의 발자취』에서 3회전부터 실질적인 뜨거운 추상이 현저하게 드러나고 있다 말하고 있다. 앞의 책, p. 367.

58) 윤난지, 「한국 추상미술의 태동과 앵포르멜 미술」, 『미술평단』, 1997. 9, 참조.

나병재가 뒤따랐고 김창렬은 반쯤 형태가 부서지기 시작하고 있었다.”⁵⁹⁾라고 증언한다. 3회전에 출품했던 박서보의 <회화 no.1>(도판1)을 보면 작품의 크기는 작으나 형상이 완전히 사라졌다.

이경성은 제3회 현대전평에서 박서보의 조형세계에 대해 어느덧 절망의 광야에서 비형상의 세계로 이입하였다고 말하고 있다. 또한 김청관에 대해서는 박서보와 마찬가지로 비형상의 세계로 옮겨갔고 박서보에 비해 그의 고뇌는 더욱더 컸으며 선도 면도 형태도 거부하여 오직 생성하는 유동만으로 미를 창조하려 하였다. 있는 것은 신음과 오뇌와 탐구만이 있었다고 증언하고 있다.⁶⁰⁾ 김청관의 작품은 확인할 수 없지만 이경성의 말에 의하면 박서보와 함께 완전한 비구상의 세계로 진입했을 것으로 생각된다.

1958년 4회전에서는 전 작품이 앵포르멜로 나타나게 되어 앵포르멜은 현대미학을 대표하는 미술경향이 되었다. 제4회전은 덕수궁 미술관에서 1958년 11월 28일부터 12월 8일까지 열렸다. 김서봉, 김창렬, 김청관, 나병재, 이명의, 이양로, 박서보, 안재후, 장성순, 전상수, 조동훈, 하인두가 참여하였고, 3회 때 참여했던 정건모, 김영환, 김충선은 탈퇴했다. 출품작들이 대부분 100호 내지 300호의 대작들이었으며 그들의 열기와 에너지로 육중한 전시장을 가득 채웠다. 또한 한국화단 사상 처음으로 화제를 모은 연출을 피했는가 하면 유료 입장 제도를 도입하기도 했다는 것을 알 수 있다. 박서보는 『한국일보』와 영자지(英字誌) 『더 코리아 리퍼블릭(The Korea Republic)』에 500호의 대작 위에 붓을 휘두르고 있는 모습이 실리기도 했다. (도판2) 이경성은 ‘미의 전투부대’라는 제목으로 4회전 평을 쓰기도 했는데 “놀라운 힘의 집단, 놀라운 美의 자살 행위, 그러나 그것들은 단순한 자기 확대나 美의 모독이 아니다. 그것은 일체의 권위를 일단 부정하고 0에서 새로이 출발하려는 그들이 순수한 심적 동기와 청년의 용기의 소산인 것이다.”라고 썼다.⁶¹⁾

59) 하인두, 「애증의 벗, 그와 30년」, 『선미술』, 제27호, p. 29, 김영나, 앞의 책, p. 299 재인용.

60) 이경성, 「환상과 형상」, 제3회 현대미전평, 1958. 5. 20, 『한국일보』, 오상길, 앞의 책, p. 140.

61) 이경성, 「미의 전투부대」, 제3회 현대미전평, 1958. 12. 8, 『연합신문』, 오상길, 앞의 책, p. 153.

제4회 전시가 끝나자 박서보의 독주에 불만을 품은 회원들이 들고 일어나 투표 끝에 그를 탈퇴시켰다. 그 후 정상화, 조용익, 김용선, 이용환, 이상우가 새 회원으로 가담하여 1959년 11월 11일부터 18일까지 제 5회전이 열렸다. 그리고 방근택이 초안을 잡은 제1 선언문을 발표했다.⁶²⁾

제5회 전시 카탈로그에 실린 이미지들을 살펴보면 김서봉, 이명의, 조용익, 김창렬(도판3)등이 앵포르멜의 서예적인 특징을 소화하고 있는 것을 볼 수 있다. 현대미협이 마지막 전시가 된 제6회 전시에서는 베니스 비엔날레 한국관 건립의 기금모금을 겸하여 베니스에 출품했던 아펠과 타피에스를 포함한 6명의 외국작가의 작품의 원색복제화를 함께 전시했다. 우여곡절 끝에 박서보가 다시 들어오고 전상수, 김용선, 김창렬, 이명의, 이양로, 장성순, 전상수, 정상화, 조동훈, 조용익이 출품했다.⁶³⁾ 장성순의 출품작 <작품7>(도판4)을 보면 김창렬과 마찬가지로 서예적 획을 역동적으로 사용하고 있음이 보인다. 검은 획은 구미작가 중에서 아르통, 술라주(도판5), 프란츠 클라인(도판6)의 작품에서도 서예에서 유래한 듯 한 형태와 선을 사용하는데 이들의 작품에서 느껴지는 동양적인 붓의 사용이 우리나라 앵포르멜 작가들로 하여금 이들의 미술에 쉽게 접근할 수 있도록 공감을 주었던 것으로 보인다.

(2) 앵포르멜의 확장: 현대작가 초대전

창작미협, 모던 아트협회, 신조형파, 현대미협 등 많은 그룹들이 1957년 한 해 동안

62) 우리는 이 지금의 혼돈 속에서 생애의 의욕을 직접적으로 밝혀야할 미래에의 확신에 걸은 어휘를 더듬고 있다. 바로 어제까지 수립되었던 빈틈없는 지성체계의 모든 합리주의적인 것들을 박차고 우리는 생의 욕망을 다시없는 “나”에 의해서 “나”로부터 온 세계의 출발을 다 집한다. 세계는 밝혀진 부분보다 아직 발 들여 놓지 못한 보다 광대한 기여의 전체가 있음을 우리는 시인한다. 이 시인은 곳 자유를 확대할 의무를 우리에게 주고 있는 것이다. 창조에의 불가피한 충동에서 포착된 빛나는 발걸을 위해서 오늘 우리는 무한히 풍부한 광맥을 집는다. 영원히 생성하는 가능에의 유일한 순간에 즉각 참가기 위한 최초이자 영위에 충일한 “나”의 개적으로 세계의 제패를 본다. 이 제패를 우리는 내일에 걸은 행동을 통하여 지금 확신 한다. 이구열, 「뜨거운 추상’의 도입과 전개」, p. 41, 김영나, 앞의 책, p. 272 재인용.

63) 김영나, 앞의 책, p. 273.

발족하였다.⁶⁴⁾ 이들의 반 국전 움직임은 현대미술운동으로 확대·심화 되어져 갔는데 이러한 개별적인 그룹 활동과 개인 활동을 하나의 공동의식으로 묶어주는 역할을 한 전시회가 같은 해에 개최된다. 바로 조선일보사예의 「현대작가 초대전」이다. 이는 기성과 젊은 세대를 막론하고 새로운 실험을 시도하는 혁신적 작가들을 한데 모아 추상의 주류를 형성하는데 큰 역할을 하였다. 1957년 11월 덕수궁 미술관에서 창립 전을 가졌으며 1965년까지 총 9차례의 전시를 개최하였다.

이들이 내건 성격 규명은 “전위화가들의 활동무대를 마련하여 언제나 새로움을 창조하는 예술을 도와 세계미술에 이르는 길을 닦고자 …… 한국미술로 하여금 세계미술의 가장 첨단적인 사조의 전위적 대열에 서도록” 목표를 세우고 있다.⁶⁵⁾

1회전에는 20여명의 증견, 신진 작가들의 70여점의 작품을 출품되었다. 초기에는 개별적인 작가 단위로 초청하고 있어(나중에는 그룹 단위로 초청하는 제도도 나왔다) 기성 작가들과 젊은 작가 군들이 혼성되면서 회화를 하나의 시대정신으로 심화시키는 작업을 보여주었다. 한꺼번에 이렇게 많은 현대작가들의 작품이 전시되는 것은 처음이었기 때문에 이에 대한 관심이 폭발적 이었다.

이정성은 오랜 방황과 모색의 여로에서 권태만을 맛보았던 한국현대미술이 드디어 하나의 이정표를 세웠으며 작품의 자세와 전시회의 전시방법이 호흡이 맞아 순수하게 작품과 대할 수 있는 전시회는 처음이었다고 평하고 있다. 또한 여기에 참여하고 있는 작가들은 ‘미술과 사회’라는 전제 아래, ‘리얼리티’를 탐구하고 전진하는 창조정신과 재야정신을 갖추었으며, 이들의 예술은 현대예술 전개의 근원적 계기인 ‘저항과 부정’의 작가상에서 창조되었다. 따라서 현대에의 전개라는 미술사적 계기를 마련하였고, 거기서부터

64) 1956년 「한국수채화협회」: 9월 창립, 참여작가는 이경희 등 9명.

1957년 「모던아트협회」: 동화, 화신화랑에서 각각 협회전을 열었으며, 참여 작가는 한묵, 정규, 박고석, 문신, 유영국, 이선중, 황염수, 정점식 등.

1957년 「현대미술가협회」: 참여작가는 김서봉, 김창렬, 김청관, 나병재, 이명의, 이양로, 박서보, 안재순, 장성순, 전상수, 조동훈, 하인두 등.

1957년 「신조형파」: 참여작가는 변영원 등 7명.

1957년 「창작미술가협회」: 참여작가는 김영주, 김훈, 한봉덕, 문우식 등.

이외 동창회 성격을 띠고 창립된 「백우회」, 「신인회」 등이 있다.

65) 오광수, 앞의 책, p. 149.

한국미술은 현대적 자세를 갖추어 이제 출발하였다는 것을 의미한다고 하였다.⁶⁶⁾

또한 김홍수의 작품에 대해서 그림이란 그리는 것이지 칠하거나 바르는 것이 아니라는 좋은 시각예술의 교훈을 지니고 있다며 <나부좌상>, <몽마르트르 풍경>, <풍경>을 모두 감성과 지적 배경이 혼연일치된 경지의 작품이라고 평하고 있다. 또 나병재의 <정물>, 이세득의 <새장 있는 풍경>, 이응노의 <숲>, <산>에 대하여 좋은 평을 하고 있다.⁶⁷⁾

2회전부터는 지방에서 활동하고 있는 작가들도 초대되고 있을 뿐 아니라 작가 수도 대폭 증대되고 있는데 광주에서 활동하던 양수아 역시 강용운과 함께 작품을 출품하게 된다. 이 밖에도 강영재, 김상대, 유영국, 이명의, 이일영, 이종학, 장석수, 황용엽, 김영언, 김종휘, 차주환, 정점식, 안영목, 하인두, 장성순, 정상화, 김창열, 박서보, 김일청, 신석필, 박수근, 조태하, 금동원, 박인경, 박봉수, 성재휴, 윤영, 이희세 등이 참여하고 있다. 중앙화단을 중심으로 이뤄지고 있던 현대미술의 흐름이 지방 화가들의 참여를 이끌어 내며 전국적으로 확산될 수 있었던 기회였음을 알 수 있다.

3회전부터 젊은 작가의 대거 참여로, 이들을 중심으로 한 시대정신과 밀착된 조형운동으로서 뚜렷한 의식을 심을 수 있었다. 여기에는 젊은 세대의 집단인 현대미협이 활동이 두드러졌다. 이들의 표현에 대한 열망은 「현대작가초대전」을 통해 확산되었고, 모더니즘의 방향을 시대정신의 미학이라는 커다란 명분으로 묶을 수 있게 했다.⁶⁸⁾ 특히 4회전에서는 서양화부 74명, 동양화부 43명, 조각부 25명이 참여, 200여점의 작품을 전시하며 큰 규모를 갖추게 된다.

5회전에서 열린 좌담회를 통해 김종업은 김영주, 유영국, 한봉덕 등 40대 기성 화가들의 화풍이 많이 달라졌다고 평하며 이들이 점차 앵포르멜의 흐름에 동참하고 있었다는 사실에 주목하고 있다.⁶⁹⁾

66) 이경성, 「현대작가초대미술전 평(上) - 한국현대미술의 이정표」, 『조선일보』, 1957. 11. 27, 오상길, 『한국현대미술 다시 읽기Ⅳ』(vol.1), ICAS, 2004, pp. 222~224 참조.

67) 이경성, 「현대작가초대미술전 평(下) - 한국현대미술의 이정표」, 『조선일보』, 1957. 11. 30, 오상길, 앞의 책, pp. 229~231 참조.

68) 오광수, 앞의 책, 2004, p. 139.

1960년대에 들어가면서 초대전과 공모전을 병행하여 신진작가의 발굴에도 일익을 했다. 1962년 경복궁 미술관에서 열린 제6회전에는 많은 관람객의 내왕으로 활기를 띠었는데 같은 공간에서 열린 혁명 1주년 산업박람회(1962. 4. 20~6. 2)와 하나의 코스를 이루어 인기리에 진행되었다. 이때가 되면 역사적인 분위기를 반영하는 서사적이며 은유적인 느낌의 작품들이 많아지면서 일반적으로 후기 앵포르멜 양식이라 일컬어지는 서정추상으로 수렴되었다.⁷⁰⁾ 초기의 격동적인 효과를 중시하던 앵포르멜 미술이 1960년대 초반에 이르러 화면이 많이 정리되었다. 이전에는 액션이나 제스처를 강조하였다면 앵포르멜 후기에는 굵직한 벽면이나 퇴적물을 연상시키는 재료의 물질적인 느낌이 강조되고 있다.

이때쯤이 되면 현대적·전위적인 이념은 점차 퇴색하면서 연례행사로 전락해 갔다. 그러나 이 초대전이 1960년대 이후 활발해지는 현대미술운동의 기틀을 잡는 데 크게 기여했음은 부정할 수 없다. 1957년부터 1960년대 초반 이르는 시기는 우리의 현대미술이 최초로 결집되어 집단적인 운동형식을 띠어간 때로, 그 틀과 방향이 이루어지고 모색되었다. 이러한 의미에서 현대작가초대전은 개별적, 소그룹 단위의 현대작가들을 일당에 모음으로서 한결 그 결집력을 상승시켰으며 이른바 세력화의 구심적 역할을 다했다. 국전일변도의 경직된 화단에 신선한 기운을 불어넣어 새로운 가치와 미학의 정립이 비로소 이루어질 수 있었던 것도 현대작가초대전이 있었기 때문에 가능했다는 것은 과장된 표현이 아니다.⁷¹⁾

69) 1961. 4. 22. 열린 제5회 현대작가초대전 좌담회 내용 중, 오상길, 앞의 책. pp. 311~312 참조.

70) 1950년대 중반까지 주로 <귀로>, <낙조>, <황혼>등과 같은 재현적인 서정성이 두드러졌다면 1950년대 후반에는 정치적인 불만과 젊은 세대들의 실존적인 허무의식이 중첩되어 <이단>, <순교>, <벽>등과 같은 좌절과 희생을 강조하는 제목들이 등장하였다. 김미정, 「한국 앵포르멜과 대한민국미술전람회- 1960년대 초반 정치적 변혁기를 중심으로」, 한국근대미술사학 제12집, 2004, p. 324.

71) 오광수, 「격정의 불꽃과 건강한 내면」, 『강용운』, 전일실업, 2006, p. 10.

Ⅲ. 호남 앵포르멜의 전개

1. 1957년 이전 전개된 호남의 앵포르멜

중앙화단에서 앵포르멜이 본격적인 열풍이 불기 시작한 것은 앞서 논의한 바와 같이 1957년 여러 전위적인 단체가 생겨나면서부터이다. 모던아트나 현대미협 등 중앙화단 중심으로 전개되었던 앵포르멜이 호남화단에 본격적으로 등장하게 된 것은 언제부터일까? 그것은 아마도 1957년 현대작가초대전의 발족과 함께 시작되었다고 볼 수 있을 것 같다. 이 당시 현대작가초대전은 중앙화단의 작가선정은 지양하고 범위를 전국적으로 확대하면서 많은 지방 화가들이 중앙에 소개될 수 있었던 계기가 되었다.⁷²⁾

호남에서는 1957년 이전에도 강용운, 양수아, 배동신 등에 의해 개별적인 추상화 작업이 활발하게 이루어지고 있었지만 이것은 집단적인 성격이 아닌 소규모 그룹의 성격이었다. 지방화가인 이들의 활동이 개별적인 성격에서 중앙화단과 어깨를 나란히 하며 수면위로 나타난 것은 1957년 이후부터라고 할 수 있다. 1957년은 중앙화단에서 현대미술이 태동한 시점이지만⁷³⁾ 호남화단 역시 1957년 현대작가초대전의 발족과 함께 강용운, 양수아가 실험적인 작품을 출품하고 있고 양수아는 지면에 글을 게재하는 등 적극적으로 참여하고 있기 때문에 이 해는 중요한 의미를 지닌다.

1957년 이후 호남의 앵포르멜을 이해하기 위해서는 그 이전의 추상화 경향을 살펴보는 것 또한 중요하다. 따라서 본고는 1957년 현대작가초대전을 기점으로 1957년 이전과

72) 광주에 양수아, 강용운, 대구의 정점식, 장석수, 춘천의 변희천 등이 대표적인 예이다.

73) 오광수·서성록, 앞의 책, p. 34, 서성록 외 9명, 앞의 책, p. 42, 이경성, 『한국현대회화전』 카탈로그 서문에서 한국의 현대회화의 기점을 1957년으로 서술, 박서보, '1956년을 역사가 새로운 회화운동을 잉태한 해라고 한다면 57년은 새로운 회화운동을 분만한 해'라고 함, 『공간』, 1966. 11. 등 많은 비평가들이 한국현대미술의 시점을 1957년으로 상정하고 있는데 이는 일제의 영향 하에 있던 국전이나 아카데미즘 화풍에 대항하여 재야의식이 결집되고 새로운 창작논리가 전개되는 시기이기 때문이다. 이 시기부터는 집단적 성격의 추상회화가 시작되었고, 많은 전위적 단체가 출범하였다.

이후의 활동을 구분해서 전개하고자 한다.

남화의 전통이 뿌리 깊은 호남은 소치, 미산에서 남농, 의재로 이어지는 남화산수의 맥과 인상주의 예술을 받아들여 한국의 자연에 접맥시킨 오지호와 그 추종자들로 형성된 자연주의 서양화 계열, 이 두 개의 커다란 맥으로 구성되고 있다고 해도 과언이 아니다. 이러한 보수적인 예술 경향이 두드러지는 호남에서 현대미술이라는 이질적 경향과 사고가 자리 잡기 어려웠다. 가령 오지호도 추상에 대해 강하게 반발한 이유도 이러한 지역적 성격이 많은 영향을 미쳤을 것이다.⁷⁴⁾ 하지만 이렇게 어려운 상황에서도 개별적이기는 하지만 중앙화단에 못지않은 왕성한 열기를 보이며 그 위상을 확보해가고 있음을 알 수 있다.

한국 근대 미술이 젊은 작가들의 일본 유학을 통해서 본격적으로 시작되었듯이, 호남 역시 마찬가지이다. 해방 직전까지 일본에 미술 유학을 떠난 전남 출신 화가는 무려 20여명에 이르는데 그 중 호남 최초의 서양화가 김홍식은 동경미술학교에서 수학하였다.⁷⁵⁾ 그 당시 동경미술학교는 일본의 유일한 국립 미술기관으로써 본격적인 서구적 조형양식을 도입, 미술 인재를 양성하는 교육기관이었다. 특히 조선, 중국, 대만 등 식민지의 외국인 학생들을 선택적으로 받아들여 대식민지 정책의 일환으로 별도의 입학제도와 교육방식으로 지도하였다. 고희동을 비롯한 여러 화가들이 동경미술학교에서 유학 후 귀국하여 우리나라 근대화단의 시작을 했다고 해도 과언이 아니다.

호남의 서양화단은 김홍식, 오지호, 김환기, 박근호, 김두제 등 1세대 서양화가들에 이어 태평양전쟁의 혼돈기에 일본 유학을 다녀온 이른바 유학 2세대 서양화가들에 의해 모양새를 갖췄다고 볼 수 있다.⁷⁶⁾ 이들 2세대들 가운데 호남의 실질적인 추상미술의 토

74) 당시 오지호가 추상을 강하게 비판하며 강용운과 지상 논쟁을 벌인 것 또한 중요한 사건이다. 이에 대해서는 뒷부분에서 좀 더 자세히 살펴본다.

75) 당시 동경미술학교 뿐만 아니라 일본의 여러 교육기관에서 수학 하였지만 수적으로나 영향력에 있어서 동경미술학교 출신들이 많은 기여를 한 것이 사실이다. 동경미술학교 졸업 동문 화가들은 '동미전'을 열고, 한국 신예 화가들의 화단 등단의 창구라 할 수 있는 공모전인 '선전(鮮展)'을 창설해 운영을 주도하는 등 한국 근대미술사에 있어서 중요한 역할과 영향력을 발휘하였다. 해방 후 서울대와 홍익대, 조선대 등 미술인재 양성을 위한 대학미술교육기관이 설립되자 동경미술학교 출신의 서구적 조형양식을 체득한 화가들이 대다수 교수진으로 포진, 후학양성에 매진하였다. 김옥조, 「전남지역 서양화가의 자화상 연구」, pp. 61~62 참조.

대를 닮았다고 평가되는 인물들인 강용운, 양수아, 배동신이라 할 수 있다.⁷⁷⁾ 이 세 인물들은 1939년 일본에서 유학하여 신학문을 접한 선각자들이었다. 이들은 1950년대 말 한국 화단을 휩쓸었던 앵포르멜 운동에 앞서 이미 비정형 반 추상 형식을 선보인 선도자들과 비교 평가받고 있다.⁷⁸⁾ 세 인물 모두 초기부터 순수 추상을 한 것은 아니고 초기작품은 대체로 당시 관전이었던 조선미술전람회에 반해 생겨난 야수파적인 반 추상 형식이라고 볼 수 있다.

양수아가 했던 초기 드로잉 같은 경우 추상으로 진행하기 직전의 실험적인 경향을 보이고 있기는 하나, 안동이나 목포시절 초기 작품들은 대부분 구상계열이 주종을 이루고 있다. 강용운 역시 1940년대 일본 수학시절 작품성향은 구상을 근간으로 출발하고 있다. 하지만 대상을 평명하게 묘사하는 것이 아니고 요약과 변조로 다분히 표현파적인 추상의지가 작용하고 있었다. 배동신 또한 일본 유학시절 제7회 <자유미술가협회전>(1943. 3. 25.~4. 2.)에서 <소녀>라는 작품으로 입상했지만 당시에 신사조로서 받아들여졌던 야수파적인 작품으로 예상된다. 「자유미술가협회전」은 총 7회전이 개최되었는데 배동신은 7회에 참여하여 입상하였다.

배동신이 입상했던 「자유미술가협회전」을 잠깐 살펴보면 이 당시 ‘자유미술가협회’는 어떤 ‘이즘’을 주장하기보다는 자유로운 창작 분위기를 존중하려는 생각에서 결성된 단체로 미술인은 자유인이라는 점을 강조하였기 때문에 각자의 독자적 양식을 포용하

76) ·1939년: 강용운(광주, 동경제국미술학교), 문원(목포, 일본유학), 배동신(광주, 천단화미술학교), 양수아(보성, 천단화미술학교), 백영수(목포, 태평양미술학교), 백홍기(목포, 태평양미술학교)
 ·1940년: 고화흠(구례, 동경 녹음사화학교), 김동수(목포, 태평양미술학교), 김수호(목포, 일본미술연구소), 문동식(영암, 태평양미술학교), 양인옥(제주, 일본미술학교), 윤재우(강진, 대관미술학교), 천병권(목포, 일본유학) 등
 · 1942년: 김인규(장성, 태평양미술학교), 신재호(광주, 천단화미술학교)
 · 1943년: 이씨(진도, 대관미술학교), 김영자(목포, 동경 상야미술전문대학)
 · 1944년: 손동(광주, 천단화미술학교)

77) 이 세 사람에 대한 연구 성과는 조인호, 『남도미술의 숨결』, 다지리, 김허경, 「호남 앵포르멜의 미술사적 의의와 재평가에 관한 연구」, 전남대학교 박사학위논문 등이 있다.

78) 오광수가 쓴 「양수아의 예술」이나 조인호의 『남도미술의 숨결』, 위중의 「양수아의 생애와 작품세계」 등 많은 이론가들의 글에서 확인할 수 있다.

려고 노력하였다. 이 그룹의 회원인 모리 요시오 화백은 당시 ‘자유미술가협회’는 각 민족의 특성을 발견하고 서로간의 교류를 통하여 동양의 새로운 예술을 모색하고자 하였고 회고 했다. 이러한 그룹의 이념에 따라 「자유미술가협회전」에는 구상적 작품도 많이 포함되어 있었지만 대체적인 경향은 순수조형의 구성적 기하학적 추상이었다.⁷⁹⁾

‘자유미술가협회’가 구성되고 나서부터 이 단체의 회원들은 비구상회화를 대거 제작하기 시작했고 추상회화라는 용어도 이들이 처음 사용하기 시작했다. 「자유미술가협회전」의 또 다른 특징은 기존의 단체전과는 달리 유화, 수채화, 판화, 소묘, 콜라주, 오브제, 사진 등 7종목을 두었다는 점인데, 특히 에이 큐(1911~1960)가 사진을 출품하고 대담한 여러 오브제 작업들이 선을 보여 신선한 자극을 주었다.⁸⁰⁾ 한국 작가들도 많은 참여를 하여 입상하기도 했는데 우리나라 화가로서 창립 때부터 관련한 화가는 김환기가 있었고, 유영국은 입체릴리프를 이용한 새로운 재료를 시도하고 있었다.

그 당시 배동신이 입상한 <소녀>라는 작품은 전해지지 않기 때문에 그 양식을 분석하기 어렵지만 1954년 제작된 <여인상>(도판7)이나 1964년 제작된 <소녀상>(도판8)이라는 작품을 미루어 봤을 때 이와 크게 다르지 않는 반 추상에 개성 넘치는 작품일 것으로 짐작할 수 있다. 해방이 된 이후 광주로 돌아와 1946년 10월 광주도서관에서 첫 개인전을 가지게 되는데 주관적 감흥과 표현성이 강조된 <해바라기> <시골풍경>등 유화와 수채화를 선보였다.⁸¹⁾

양수아 역시 초기의 작품 중 추상화는 보기 어렵다. 추상성이 짙은 드로잉 작품이(도판9), (도판10) 몇 점 있지만 그것만 가지고 추상화를 지속적으로 시도하고 있다고 보기는 어렵다. 하지만 그는 구상화를 ‘위조지폐’라고 몰아세우며 구상화를 하는 자신을 늘 못마땅하게 여겼다고 한다. 구상화의 뿌리가 깊었던 호남화단에서 어쩔 수 없이 전람회장에서는 구상화와 비구상화를 함께 내놓았고, 때로는 구상화의 숫자가 추상을 앞지르는 모순을 드러내곤 했다.⁸²⁾ 이러한 열악한 시대적 상황에 순응해가는 자신의 모습을 무척

79) 김영나, 앞의 책, p. 75.

80) 김영나, 앞의 책, p. 77.

81) 조인호, 앞의 책, p. 174.

이나 힘들어했고 항상 그곳에서 빠져나오고 싶어 했다고 한다.

강용운은 단순 형태변형과 주관화된 형식으로 반자연주의적인 태도를 띠면서 광주 사범학교를 거점으로 지역미술계의 또 다른 화맥을 일구어 나갔다. 형태의 과감한 단순 변형, 검은 선들과 주제의 이미지를 함축시켜낸 원색조의 화면, 자유로운 선들로 추상이 라는 현대적 조형성을 모색하고 있었다.⁸³⁾

그는 1939년 18세 때 일본으로 건너가 동경제국미술학교 서양화과에 입학하여 1944년에 졸업하였다. 동경제국미술학교 3학년 재학 당시 교수를 선택할 수 있는 기회가 주어졌을 때 프랑스에서 유학을 마치고 돌아온 가와구치 기가이 교수를 선택하여 현대적 조형 감각을 지도 받았다. 가와구치 기가이는 그 당시 프랑스의 현대 추상미술에 대한 폭넓은 교양과 이론, 그리고 새로운 회화 기법을 배워온 선구자였다. 그는 강용운에게 "입체적 대상을 평면적 화면으로 옮겨올 때는 불가불 추출의 작업이 필요하다. 그러므로 미는 감각으로 느끼는 순간 이미 추상이다. 이 추상의 세계를 예리한 예성(藝性)으로 펼쳐는 것이 바로 미술이다."⁸⁴⁾라고 말하기도 했다.

이후 그는 1942년 추상성이 강한 일본의 대표적 권위의 출품전인 사조회(四潮會)⁸⁵⁾에 <바다의 환상>이라는 80호짜리 반 추상 작품을 출품해 특선의 영예를 안았다. <바다의 환상>이라는 작품은 확인이 되지 않으나 사조회라는 출품전의 특성상 추상성이 강한 작품으로 간주된다. 이로써 양수아, 배동신보다는 좀 더 강한 추상 작업을 했던 것을 알 수 있다.

1943년 귀국 후 별다른 활동 없이 지내다가 1947년 전남여교 미술교사를 맡으면서 부터 본격적인 활동을 시작한다. 그해 6월 <새교육전람회>(6월, 중앙초등학교강당)에서 교사·학생의 천 여 점 작품이 전남도 학무국 주최로 전시되었는데 종이에 유채로 그린

82) 이석우, 앞의 책, p. 232.

83) 조인호, 앞의 책, pp. 188~189 참조.

84) 김현석의 남도 예술100년, 『남도일보』

85) 「사조회」는 「미술창작가협회」와 유사한 전위적 단체로 알려져 있었다. 당시 이중섭은 <미술창작가협회전>에 출품했는데 두 단체는 양식상 추상성격이 뚜렷하다는 공감대를 형성하고 있다.

것으로 광주 전남화단의 첫 추상작품으로 알려져 있는 「봄」(도판11)을 출품하였다.⁸⁶⁾ 강용운의 대표작으로서 봄을 주제로 한 화려한 색채가 돋보이는 작품이다. 자유로운 면과 색감, 선의 사용이 구상회화에서 완전히 벗어난 순수추상 작품인 것을 확인할 수 있다. 마티에르를 두텁게 사용하여 앵포르멜 회화의 특징을 보여주며 호남의 앵포르멜의 시작을 알리고 있는 작품이라 할 수 있다. 배동신의 같은 시기의 작품들과 비교해봤을 때 확연히 추상성이 짙은 작품이라는 것을 알 수 있다.

이 작품을 평한 제자 박남의 글을 소개하자면

“50호 정도의 가로로 편 화폭에는 … 가히 처음 보는 그림이었고, 신비스런 느낌과 함께 환상적이면서도 상징성이 강한 표현세계를 느끼게 했다. 그것은 계절적으로 봄인가 싶기도 하고, 아니 가을인가 싶게 노랑과 연두와 보라색조로 가락을 다듬은 부드러운 화면이었다.” “원근이나 음영의 대비나 찰나적인 빛의 변화, 사물의 변조되는 색조 따위와는 무관했고 사물에의 관조와 명상, 때로는 그러한 주관적 인식에서 비롯되는, 직관력에 의한 충동을 차분히 걸러낸 것들이었다. 성생님의 그림을 보고 있으면 즉흥적인 감흥의 발단이 무엇이나를 보는 이로 하여금 생각게 한다. 실제로 선생님의 작업실에서 본 과정은 몰아지경에 이른 순간적인 무아의 경지에 들고 있었던 것으로…”

그는 이후 1950년 첫 개인전(4. 10~17, 광주 미국 공보원)에서도 <불사조>, <봄>, <살로메와 요하네>등 36점을 전시하였는데 광주에서 최초의 추상화 전시회로 알려져 있다. 그 중 20여점이 반 추상 또는 비구상이었다. 이는 중앙화단에서 ‘앵포르멜’이 소개되기 이전에 이미 이와 유사한 추상양식에 접근해 갔음을 증명해준다. 중앙화단이 아닌 지방인 광주에서 추상 작품이 전시되었다는 것은 놀랄 만 한 일이었다. 또한 당시 조선 일보사가 새롭게 확산되는 재야세력의 의식을 한층 고취시키기 위해서 주최했던 「현대작가초대전」에 2회전부터 양수아와 함께 출품하였다. 이런 점들을 미뤄봤을 때 이들은

⁸⁶⁾ 조인호, 앞의 책, p. 189.

후일 한국 추상화의 토대를 닦은 장본인들인 것은 확실하다.

이들의 활동은 한국전쟁의 영향으로 다소 위축된다. 양수아는 1953년 초까지 빨치산 활동을 했으며, 강용운은 김보현, 천경자, 김영태, 김인규, 조복순, 최용갑 등과 함께 중군화가 단 활동에 참여했다. 하지만 6.25전쟁의 처절한 체험은 추상화를 지향하던 몇몇의 작업과 맞물려 그들만의 특유의 조형언어를 탄생시켰다. 서양화 도입 초기에 일본의 자유전에 입상하면서 독창적인 회화세계를 펼쳐가던 배동신은 강용운, 양수아와는 다르게 한결같은 수채화를 고집하며 활발한 활동을 이어간다. 강용운과 양수아는 1950년대 후반부터 추상에 대한 물이해와 소외적인 상황을 이겨내고 추상미술 활동에 더욱 박차를 가했다.

2. 1957년 이후 전개된 호남의 앵포르멜

1950년대 중반이 되면 잭슨폴록, 윌렘 드 쿠닝, 조르주 마티유(Georges A. Mathieu, 1921~), 프란츠 클라인 등에 의해 추상표현주의가 당대 전위미술로 인식이 되고 있던 시기이다. 이와 같은 미국 미술계의 작품과 소식, 비평 등을 광주에서는 미국공보원(美國公報院, United States Information Service)이 담당하고 있었다.

이곳은 워싱턴발 ‘미국의 소리’(VOA) 라디오 방송을 받아 전하는 등 미국문화를 전파하는 전초기지 노릇을 했다. 1950년대 중반 이후 미국의 문화를 한국에 적극적으로 소개하기 위한 문화정책이 진행되면서 영어교육, 영상물 상영과 출판, 전시 등을 주요 업무로 담당했고, 부설 도서관에는 미 정부의 인문·사회·자연 분야의 서적과 간행물이 있어 젊은 사람들의 발길이 잦았다고 한다.⁸⁷⁾ 서구 문화와 미술 관련 자료 제공 처 또는 마땅한 전시 공간 하나 없던 광주에 현대미술이 본격적으로 전개될 수 있는 적지 않은 영향력을 미쳤을 것으로 간주된다. 실제로 광주의 추상미술을 이끈 양수아, 강용운, 김보현 등의 전시가 이루어졌으며⁸⁸⁾ 당시 상무대 보병학교 장교로 광주에 머물고 있었던 방근택

87) 김허경, 앞의 책, p. 33.

의 개인전도 열렸다.

그에 의하면 미국공보원의 후원으로 자신이 광주에서 기획한 전시회에(1955. 10. 18. ~24) 출품했던 60점의 작품 중 11점이 최초의 앵포르멜 발표였다고 주장했다.⁸⁹⁾ 이와 같은 주장에 오광수는 방근택이 50년대 중반 경 광주에 있었던 보병학교 장교로 복무하고 있었던 시기가 광주의 일각에서 시도되고 있었던 비정형회화의 시점하고 일치하다는 점에 주목하고 있다. 그 당시 양수아와 강용운의 전시를 보았거나 단편적으로 이들의 작품을 대했을 개연성이 높으며 거기서 자극받아 비슷한 작업을 시도했을 가능성을 제기한 것이다.⁹⁰⁾ 시기가 어찌됐든 방근택과는 달리 강용운과 양수아는 일본유학시절부터 생을 마감할 때까지 비정형 회화를 통한 일관된 작품세계를 구축했다는 점이 중요하다.

강용운은 1950년, 첫 개인전이후 더욱 활발한 활동을 전개해 나간다. 51년부터 당시 그의 자택은 ‘도깨비대학’이라 불리며 화가, 문인들이 모여 열띤 토론과 교류를 벌이던 곳이었다. 이 시기부터 미문화원을 드나들면서 서구의 현대미술의 동향에 대한 정보를 얻는 한편, 추상미술에 대한 자신의 이론을 다지기 시작했다. 1960년 전남일보 지상에 발표된 오지호의 <현대회화를 논한다 - 구상회화와 비구상 회화에 대하여 1960. 1. 7.~1. 18, 총 11회, 전남일보>에 대한 반론으로 발표한 <현대 회화론 - 그 사조의 의미와 금일의 예술상황, 1960. 2. 11.~3. 1, 총19회, 전남일보>는 중앙에서도 좀처럼 보기 힘든 본격

88) · 1947년 4월 광주미공보원개원

· 1948년 <동킹맨(Dong Kingman) 초청전> - 김보현, 허백련, 오지호, 강용운 등 출품

김보현 <소품전>, <개인전>

양수아 <개인전>

· 1949년 이경모 <사진전>, 김인규 <개인전>

· 1950년 강용운 <제1회 개인전> (4.10~17)

· 1951년 <중군화가단전> - 강용운, 천경자, 김인규, 김영태, 조복순, 최용갑, 김보현 출품

· 1952년 천경자, 조복순, 김보현, 이경모 <4인전>

· 1954년 강용운 <제2회 개인전>(9. 20~25), 김찬식 <개인전>(조각)

· 1955년 강용운, 양수아, 김인규 <3인전>(6. 16), 방근택 <개인전>(10. 18~24)

89) 방근택, 「50년대를 살아남은 ‘격정의 대결’장」, 『공간』, 204호, 1984. 6, p. 43.

90) 오광수, 「양수아의 예술」, 『격동기의 초상- 양수아의 꿈과 좌절』, 광주시립미술관, 2005, p. 22.

적인 회화론의 개진이라 평가받고 있다. 이러한 이론적 기반을 바탕으로 전개된 그의 작품은 1950년대의 격렬하고 어두웠던 시대의 상황을 뜨거운 제스처로 표현해내고 있다.

그는 1958년(2회)부터 1969년(13회)까지 「현대작가초대전」에 참여하였는데 작품 중 캔버스 위의 물감에 불을 붙여 흘러내리게 하고 장판 위에 찍고 눌러 마티에르 효과를 내고 금분, 은분을 사용하는 독특한 앵포르멜 실험 작품을 출품하기도 했다. (도판12) 단순한 비형상적 작품이 아닌 다양한 매체를 통해 적극적인 앵포르멜을 구사하고 있음을 알 수 있다. 비슷한 시기에 제작된 <부활>(도판13)은 원색과 검정 필선들을 교차시키고 있는데 화면은 갈색, 청색, 황적색, 붉은 색 등을 빠른 붓질로 합판위에 표현하여 피에르 솔라주의 작품과도 유사한 느낌을 주고 있다. (도판6) 이렇듯 그의 작품에서는 물감의 흘러내림, 마티에르의 우연한 효과, 얼룩에 의한 표현 등 ‘타시즘’이 나타나고 있다. 이는 의식을 초월한 형태와 색의 우연성을 화면에 도입한 것으로 자유롭게 순수한 내면세계를 형상화한 것이다.⁹¹⁾

1950년대 후반 양수아는 광주로 오면서 비구상 작업에 더욱 몰두한다. 태평양전쟁, 일제치하, 만주사변, 해방, 제주 4·3사건, 6.25전쟁, 쫓기 듯 들어간 지리산 입산부터 자수해방까지 시대의 격변기를 통과한 양수아의 인생은 작품 속에 그대로 녹아내렸다. 그가 겪은 시대적 상황과 자유롭고 낭만적인 인간적 기질이 만나 50년대 말부터 60년대까지 그의 독창적인 작품세계를 형성하게 된다. 구체적인 양수아의 작품은 IV. 양수아의 생애와 작품세계에서 더 자세히 살펴보기로 한다.

1960년대 사회적인 분위기는 전쟁의 충격에서 어느 정도 벗어났을 뿐 아니라 이전 시대에 비해 적극적이고 자유로운 분위기가 문화전반에 흐르고 있었다. 특히 호남의 미술인구가 전국에서 두 번째로 많았다는 사실은 서양화단의 비약적인 발전을 예고하는 가능성을 보여줬다.⁹²⁾

구상 중심의 지역화단에 맞서 창작활동을 하면서 학생들에게 비구상 미학을 일깨운

91) 김허경, 앞의 책, pp. 53~54 참조.

92) 손정연, 「전남양화50년」, 『전남매일신문』, 1977. 1. 11.

장본인들이 바로 강용운, 양수아이다. 광주사범학교에서 그들이 길러낸 제자들은 정영렬, 박남, 최종섭, 우제길, 최재창, 김영길, 그리고 김종일 등이다. 강용운, 양수아가 광주·전남 비구상미술운동의 1세대라고 하면 그들 문하의 광주사범(1938. 3월 개교)과 1956년 별도로 분리된 광주사범대학 출신의 비구상 미술인들을 2세대로 볼 수 있다.

이들 중 1954년 정영렬, 박행남(박남)과 1957년 최종섭, 조옥순 등 50년대 졸업생, 그리고 우제길, 최재창 등도 재학시절부터 비구상작품 활동을 펼쳐 이후 국내 추상화단의 주역들로 성장했다. 특히 최재창과 김영길은 1961년 제10회 국전에서 비구상으로는 이 지역 처음으로 입선을 기록하기도 했다.⁹³⁾ 광주에서 추상작품으로 맨 처음 관전에 입선한 김영길의 <떨어진 태양>은 주로 대담한 붓질 위주의 작업이었고, 최재창의 <생>(도판14) 역시 표현주의적 추상이었다. 이들 작품에 대해 조인호는 “이와 같은 전반적인 작품경향들은 중앙화단에서 진행되고 있던 앵포르멜 작품들과는 일정한 차별성을 지니고 있어 굳이 수도권의 문화를 추종하거나 뒤쫓는 입장이라 볼 수 없다”고 평했다.⁹⁴⁾

이렇듯 무르익어 가는 인적자원을 바탕으로 1963년 「제1회 창작동인전」과 이듬해 「비구상3인전」, 그리고 구상과 비구상에 대한 미술논쟁과 초기 비구상 활동의 근거지가 되었던 호남의 대표적인 전위단체 그룹 에쁘끄(EPOQUE, 모두가 평등하다는 원칙하에 회칙과 총무만 있는 신기원-신세계의 뜻)⁹⁵⁾의 창립으로 이어졌다. (도판15), (도판16) 에쁘끄는 1940년대 후반부터 1950년대까지 개별적으로 추구했던 양수아와 강용운의 앵포르멜을 모태로 삼아 최종섭, 박상섭, 명창준의 ‘비구상 3인전’⁹⁶⁾이 직접적인 계기가 되어 만들어졌다. 그 후 서울의 오리진(1958년 창립), 부산의 혁동인(1963년 창립)과 함께 한국 비구상미술운동의 대표적인 그룹으로 자리 잡는다. 김종일은 “새로운 시대에, 새로운 세대들이 새로운 예술 활동을 전개해 가는 새로운 기원이 되어야 한다는 시대적 사명

93) 김옥조, 「한국현대미술 꽃피운 에쁘끄의 성장과 활동」, 『호남 추상미술의 원류를 찾아서』, 2005, p. 163.

94) 조인호, 「앵포르멜, 회화와 신세대 해체추상」, 『예술광주』 창간호, 1993.

95) 창립 회원은 최종섭을 비롯한 이세정, 김용복, 조규만, 최종섭, 명창준, 김종일, 박상섭, 엄태정 등 모두 8명이었으며 이들 중 박상섭과 엄태정은 그 해 출품하지 않아 출품 작가는 6명이었다. 창립 이후 우제길, 최재창, 박봉화 등 신입회원들이 참여해 창작의 열기가 더해졌다.

96) 1964년 2월 당시 YMCA 2층 강당에서 개최.

감을 몸으로 실천해가는 새 세대가 되자는 각오와 패기로 뭉쳐진 것”이라고 회고했다.⁹⁷⁾ 에뽀끄가 한국현대미술사에서 중요한 부분을 차지하는 이유는 국전과 아카데미즘을 거부한 시대적 분위기와 한국 전쟁이후 팽배했던 전위적 상황을 신진작가들에 의해 광주·전남지역에서 집단적으로 전개했다는 점과 그에 따른 심리적 위기감을 앵포르멜 작품으로 반영했기 때문이다.

한편 광주사범대를 졸업 후 상경하여 중앙대학교에 적을 두고 왕성한 활동을 펼쳤던 정영렬(鄭永烈, 1935~1988)은 비회원으로 에뽀끄의 창립에 많은 영향을 미치면서 1960년대 중반기부터 광주지역과 중앙화단의 상호교류를 적극적으로 구축해 나갔다. 조인호는 정영렬을 20세기 후반 한국 현대미술에서 추상미술의 일반흐름을 단적으로 대변해 주는 예라고 말하고 있다.⁹⁸⁾ 1950년부터 1960년대 전반까지 광풍처럼 몰아쳤던 앵포르멜 운동에 적극 합류하고 이후 단색조 회화 등 동세대들의 문화와 호흡을 함께한 것이다. 그는 20대의 어린 나이에 1959년부터 1969년까지 「현대작가초대전」에 지속적으로 참여하며 전위세대의 작가로서 입지를 구축하고 있었다. 그의 작품 경향은 미국의 추상표현주의보다는 질료의 표현 효과에 비중을 두어 묵직한 깊이와 두터운 화면 효과가 돋보이는 프랑스 앵포르멜 계통의 형식에 가깝다고 볼 수 있다.⁹⁹⁾ 이일은 파리에서 보았던 정영렬의 작품에 대해 다음과 같이 말했다.

“개인적인 이야기부터 하자면 정영렬의 작품을 내가 처음 대한 것은 1965년 제4회 파리비엔날레에서이다. 그때까지 나는 파리에 머물러 있었고, 따라서 화가 정영렬을 알기 이전에 작품부터 먼저 알게 된 셈이다. 그때의 그의 출품작에 대한 기억을 되살릴 길은 없으나, 연대적으로 60년대 중반이라는 시점과 또한 당시의 우리나라 화단의 상황으로 미루어 볼 때 필시 이른바 「앵포르멜 풍」 작품이었을 것이 분명한 듯하다.”¹⁰⁰⁾

97) 김종일, 「회환의 물결을 되돌리면서」, 『호남 추상미술의 원류를 찾아서』, 2005, p. 106.

98) 조인호, 앞의 책, p. 196.

99) 조인호, 앞의 책, p. 196.

100) 이일, 「1960년대의 한국앵포르멜의 미술」, 『한국미술의 시각』, 미진사, p. 338.

당시 일련번호를 갖는 <작품>연작으로(도판17),(도판18) 「현대작가초대전」이나 「파리비엔날레」(1965), 「상파울로비엔날레」(1967) 출품작들에서 나타나듯이 주로 암갈색조나 회갈색 등 단색조 화면에 물감의 두터운 재질감을 살려 구멍 같은 반점들의 배열이나 짧고 굵은 붓 터치 등 촉각적 마티에르 효과로 바탕의 매끄러운 여백과 대비시키는 방법들을 주로 사용했다. 마치 오랜 역사의 파흔이나 삭혀가는 묵은 상처, 공허 속 내적 에너지의 파열과도 같은 느낌을 주는 작품들이다.¹⁰¹⁾

¹⁰¹⁾ 조인호, 앞의 책, pp. 196~197 참조.

IV. 양수아의 생애와 작품 세계

1. 양수아의 생애

양수아의 생애는 그의 셋째 아들인 양승찬과 제자인 이석우에 의해 정리된 자료와 인터뷰를 참고하여 정리하였다. 양수아는 1920년 전남 보성에서 양계환(梁桂煥)와 박순례(朴順禮) 사이의 3남 2녀 중 장남으로 태어났다.

가계에서 미술가적 전통을 추적해가면 15대 조부는 학포 양팽손(學圃 梁彭孫, 1488~1545)에까지 미칠 수 있다. 양팽손은 정암 조광조 등과 신진사림 가운데 이름을 떨치다가 기묘사화(己卯士禍, 1519)에 연루되어 벼슬을 빼앗기고 화순으로 낙향하게 된 인물이다. 기묘사화 때 조광조가 사사되었을 때 시신을 염습할 만큼 강직한 성품을 가지고 있는 인물이었다. 그 후 화순에 학포당을 짓고 학문과 시문을 즐기며 은거하였는데 원림문화의 선례이자 유유자적한 자연주의 풍류문화를 정착시키기도 했다.¹⁰²⁾ 그의 회화세계는 바깥 세상살이와 일정한 거리를 두면서 자연 속 호연지기와 내적 성정을 담아내고 있다. (도판19) 양수아의 제자인 이석우에 따르면 그의 아버지 역시 면사무소에 근무하며 고지식했지만 풍류객의 멋을 지닌 사람이었고 근대적 사고를 지니고 있었다고 한다.¹⁰³⁾

양수아는 전남 보성에서 태어났지만 소학교부터 기본적인 교육은 일본에서 받았으며 주로 작품 활동을 한 지역은 목포와 광주이다. 그의 일생을 정리하기에 체류했던 지역으로 나누는 것이 용이하다고 생각되기 때문에 크게 일본시절, 목포시절, 광주시절으로 분류하여 전개하고자 한다.

1) 일본유학시기 - 고독한 자기 성찰기

102) 자세한 내용은 박종석, 『부러진 대나무 - 양팽손의 삶과 예술』, 개미사, 2003 참조.

103) 이석우, 「예술낭인 양수아-역사의 상흔조차 잠재울 수 없었던 예술투혼」, 『격동기의 초상 -양수아 꿈과 좌절』, 광주시립미술관 · 부국문화재단, 2005, p. 28.

양수아의 일본 유학은 1932년 소학교 5학년 때부터 1946년 보성으로 돌아오기 전 까지 이다. 어린 시절 긴 유학생살이 그의 자유분방한 작품세계에 많은 영향을 미쳤을 것으로 생각된다. 그가 유학을 결심하게 된 동기는 어린 시절부터 그림에 남다른 재질을 눈 여겨 보았던 검백공립보통학교 일본인 교장의 역할이 컸던 것으로 보인다. 그림에 대한 정열이 누구보다 깊었던 미가미(三上勳一)교장은 양수아가 천성적으로 그림 재주를 타고 났음을 일찍이 간파하고 그림 공부 시킬 것을 양수아의 아버지에게 권했다. 당시 양반의 자손으로서 비천한 화가의 길에 들어선다는 것은 엄두도 내기 힘든 일이었지만 아버지는 이를 기꺼이 받아들인 것이다.

1932년 소학교 5학년 때 일본 유학을 떠나 시모노세끼(下關) 히코시마(彦島) 소학교에 편입하여 졸업한 후 시모노세끼(下關) 공립중학교에 입학했다. 그의 본격적인 미술활동은 중학교를 졸업하면서부터였는데, 당시 중농의 가정경제로 더 이상 상급학교 진학은 불가능 하였다. 그리하여 고향인 보성으로 돌아와 그 다음해인 1939년 자립하여 고학할 것을 결심하고 동경으로 향했다. 양수아는 삽화가가 되는 것이 꿈이었기 때문에 그가 좋아하는 삽화가 미야모토 사부로(宮本三郎)를 찾아가 문하로 받아줄 것을 간청했다. 미야모토는 그의 미술 솜씨를 테스트 해 보고 제자로 받아 주었지만 삽화보다 순수 회화를 권장하며 가와바타 미술학교(川端畫學校)¹⁰⁴를 소개시켜줬다.

양수아의 나이 20살이 되던 1939년에 미술 전문학교인 가와바타에 입학하게 되었고, 그곳에 다니면서 미야모토 문하에서 삽화 수업을 곁들여 받게 되었다. 요시모토 테이아, 마쓰다 조지 등의 이름으로 신문, 잡지 등에 삽화를 그리면서 학비를 조달하기도 했다. 그 당시 가와바타에는 우리나라 화단의 중진인 박길석과 수채화가 배동신이 다니고 있었지만 양수아는 배동신을 전혀 알지 못했다고 한다. 같은 해 입학한 배동신과 서로 알고 지내게 된 것은 훨씬 이후의 일이었다고 한다. 서로 생활 환경이 달랐고, 학교에서 수업 받는 시간이 달랐기 때문이다.

¹⁰⁴ 1909년 설립. 가와바타 료큐쇼가 세운 일본의 유명한 사립미술학교로 일제 강점기 때 오지호, 배동선, 박길석 등 우리나라의 많은 미술가들이 유학하던 곳이었다. 태평양 전쟁 중에 폐교되었다.

그렇다면 양수아가 학습 받았던 일본현대미술의 분위기는 어땠을까? 그 당시 동경 화단은 재야세력이 중심이 되어 형성된 「이과전(二科展)」¹⁰⁵⁾ 이후 이과전에 만족하지 못했던 신진 세력들에 의해 전위 미술운동이 일어나고 있었다. 그 첫번째로 1926년 설립된 '1930년 협회'와 그 후의 '독립미술협회'였다. 밝은 화면과 단순화된 색면 구성으로 야수주의나 에콜 드 파리의 영향을 받았던 이들 그룹은 한때 그 영향력이 컸고 구본웅, 김만형, 송혜수, 오점수(오지호), 김웅건, 김웅구 같은 우리나라 화가들이 여기에 출품하였다.

두 번째로는 거의 알려지지 않은 신인이거나 미술학교를 갓 졸업한 화가들로 이루어진 소규모 그룹 활동이다. 이들은 이과전이나 독립미술협회전이 권위적으로 되어 가고 끊임없는 세력다툼에 염증을 느껴 소규모 동인전을 결성하기 시작하였던 것이다. 이들은 우에노를 벗어나서 긴자의 화랑가를 중심으로 전시활동을 벌였다. 그 중 가장 대표적인 그룹으로 1937년 창립된 기하학적 추상계열의 '자유미술가협회'와 1939년 결성된 초현실주의 경향의 '미술문화협회'였다. 순수추상을 추구하였던 자유미술가협회는 1940년 자유라는 단어가 군국체제와 맞지 않는다는 이유로 「미술창작가협회 京城展」부터 '미술창작가협회'로 이름이 바뀌었다. 1944년까지 모두 8번의 전시회를 열었으며 여러 한국작가들도 참여했다.¹⁰⁶⁾

한편, '미술문화협회'는 초현실주의 미술을 대변하던 그룹으로 1939년 결성되었다. 유럽에서 앙드레 브르통(Andre Breton, 1896~1966)에 의해 선언된 초현실주의가 일본에 유입된 것은 1925년경 문학에서부터였고 1930년을 전후로 「이과전」에서 초현실주의적 경향의 작품이 하나 둘씩 선을 보이기 시작했다. 후쿠자와 이치로가 파리에서 귀국하여 조르지오 데 키리코(Giorgio De Chirico, 1888~1978), 막스 에른스트(Max Ernst, 1891~

105) 1914년에 시작됨. 「문전」이 열리는 가을에 우에노에서 동시에 개최됨으로써 「문전」에 대항하는 재야 세력의 중심이 되었다. 인상파적 아카데미즘에서 벗어나 후기 인상주의, 입체주의, 야수주의 같은 새로운 양식을 받아들이면서 그 후 많은 진취적인 작가들을 배출하였는데 우리나라 화가로는 구본웅, 김환기, 이쾌대, 김종찬, 박상욱 등이 이과전 출신이다. 김영나, 앞의 책, p. 72.

106) 김영나, 앞의 책, pp. 73~74 참조.

1976) 등의 영향을 받은 것으로 보이는 작품을 발표하면서 곧 젊은 화가들의 열기를 불러일으켰다. 추상회화를 넘어서는 인기를 누리며 1940년 4월에 1회전을 가졌으나 2회전을 갖기 전 초현실주의를 위협한 사상으로 여긴 경찰은 치안법 위반으로 후쿠자와 이치로와 평론가 다키구치 슈조를 검거하였다. 3회전에서는 전쟁화를 ‘과제課題작품 특별진열’이라는 이름으로 전시하는 등 사실상 전위적인 색채는 사라졌다. 우리나라 화가들로는 김종남(金鐘南, 1915~?)¹⁰⁷⁾, 김영주(金永周, 1920~95), 김하건이 「미술문화협회전」에 출품한 것을 알 수 있다.¹⁰⁸⁾

이러한 일본 화단의 분위기 속에서 양수아 역시 새로운 예술 사조를 받아들이고 연구하였다. 후에 그가 앙포르멜 운동에 매료되었던 것도 이 시절의 영향과 연결 될 수 있을 것 같다. 사실 어린나이에 부모의 슬하를 떠나 이국에서의 삶을 시작했기 때문에 일본적 풍토 속 일본 교육의 영향을 많이 받았던 것은 당연하다. 때문에 그의 정신세계 형성의 상당부분이 일본화 되었을 것이라 추측해 볼 수 있다. 그럼에도 그가 당시의 어두운 일본화풍을 털어 버리고 사찰 등을 돌아보며 무엇인가 한국적인 미를 찾으려고 노력한 점은 주목할 부분이다.¹⁰⁹⁾

1940년 일본 제국주의는 ‘조선’ 사람들의 실상 생활까지를 더욱 감시 통제하였다. 동경 유학 중이던 양수아 역시 이러한 시대적 상황에서 자유롭지는 못했을 것이다. 하지만 자유로운 전위미술을 체득했던 그는 동경 은좌銀座 국옥菊屋 갤러리에서 「신창생파新創生派 창립전」에 참여하였다. 또한 “항시 전진하는 태도는 작품 생활을 하는 사람에게 절대적인 문제”라고 규정하면서 “변화한다는 것은 발전을 의미한다. 새로 포착한 것이기 때문에 소화는 안됐지만 언제든지 완성을 향해 달리는 것인 만큼 높이 평가하지 않

107) 1915년에 태어나 1929년 14세의 나이로 일본에 건너갔다. ‘미술문화협회’가 생기기 전 후쿠자와 이치로의 연구소에 다닌 인연으로 「미술문화협회전」에 출품한 것으로 보인다. 「미술문화협회전」에서도 협회상을 받는 등 높은 수준의 정밀한 초현실주의 작품을 그린 것으로 보인다. 김영나, 앞의 책, p. 101.

108) 김영나, 앞의 책, p. 101.

109) 그 무렵 양수아는 불국사 석굴암의 불상이나 화엄사의 쌍사자 석등에서 깊은 한국적 미감을 발견하였다. 또한 절의 새로 수리하여 갈아 낀 기둥부분의 미적 부조화를 지적할 만큼 한국미에 대한 안목도 예리하게 닦여져 있었다. 이석우, 앞의 책, p. 29.

을 수 없다.”고 서술한 바 있다.¹¹⁰⁾ 나날이 변화되고 새로운 것을 찾는 시대적인 분위기 속에서 그 역시 변화와 발전을 추구하며 전진해 나아가고 있었던 것이다.

1941년 일본 제국주의가 태평양전쟁 준비로 광분하면서 ‘징용’이 대대적으로 강행되면서 동경 유학생들에게까지 확대되고 있었다. 양수아는 학교를 졸업한 후 징용을 피해 북경을 향해 떠난다. 하지만 중일전쟁으로 인해 그가 그리던 북경 땅을 밟아 보지도 못하고 돌아서야했다. 그는 만주로 가서 안동신문 기자 생활을 하며 정착하게 된다. 이때까지만 해도 술, 담배를 거의 입에 대지도 않고 가장 안정되었던 시기였다. 여기서 일본인 여자 아베 에스코를 만난 것으로 알려져 있는데 해방 직후인 1946년 10월에 그녀와 함께 고향인 보성으로 돌아와 아들 현승을 낳았다.¹¹¹⁾ 해방은 민족적으로 다행이고 기뻐할 일이나, 개인적으로 보면 갑자기 바뀐 현실 앞에서 적응하는데 개인적 희생이나 시련 속에 시달리는 시간이 불가피했다. 양수아의 궁극적 비운과 소외는 이 때 이미 잉태하고 있었다. 이 시기는 우리 현대사의 가장 암울하고 잔혹했던 시대였던 만큼 그 역시 자수해방(1952년 또는 53년까지)까지의 기간은 양수아 인생의 일대 전환이자 수난기였다.¹¹²⁾

2) 목포시기 - 화업의 모색기

가와바타 동창이었던 배동신의 소개로 재직했던 전라남도 문교사회국 학무과 교사직을 그만두고 1948년 목포 문태중학교 미술교사로 자리를 옮겼다. 이때부터 56년 광주로 떠날 때까지 8년간의 목포 시절이 시작된다. 당시 목포는 전라도에서 가장 큰 도시로 일본인들이 많이 거주했고, 항구도시이기에 외국 문물과의 교류도 빈번한 활력의 도시였다. 해방이 되자 예향 호남의 전통과 어우러져 작가들이 모여들고 미술애호가나 예술 지망생들이 많아 문화적 열기 같은 것을 느끼게 하는 곳이었다.

이 당시 양수아는 미 군정기인 1948년에 발생한 제주도 4·3사건 때문에 구금된 동생

110) 『격동기의 초상-양수아 꿈과 좌절』, 광주시립미술관 · 부국문화재단, 2005, p. 193.

111) 이석우, 앞의 책, p. 29

112) 이석우, 앞의 책, p. 30.

양회천의 면회 차 서울을 자주 왕래하다가 제 1회 대한민국미술전람회를 관람하였다. 국전을 본 후 ‘질량質量과 빈약’이라는 비평을 동아일보에 게재하였다.(12월 2일) 그 후 1950년 목포여자 중학교로 직장을 옮겼다. 같은 해 6.25전쟁이 일어났고, 전주교도소에 수감 중이던 동생이 후퇴하던 국군에 의해 희생되었다. 태평양전쟁, 일제치하, 만주사변, 해방, 제주4·3사건, 6.25전쟁까지 한국 역사를 관통하는 파란만장을 삶을 살았던 그의 인생 중 가장 사랑했던 동생의 죽음은 그가 가장 심적으로 무너졌던 시기였다.¹¹³⁾

이때 양수아는 목포지역 예술동맹위원장을 맡았던 것으로 전해진다. 그리고 국군이 다시 회복할 때 몸을 피하여 지리산으로 입산하는 빨치산이 되었다.¹¹⁴⁾ 그의 입산 이후 가족들은 계속되는 조사와 고문으로 풍비박산이 되어 가고 아내인 아베 에스코는 아들 현승을 데리고 일본으로 돌아가고 말았다. 이중섭 역시 생활고를 못 이기고 일본인 아내와 생이별을 했던 것을 생각하면 가정과 사회의 아픔을 동시에 겪어야 했던 양수아의 고통은 더했을 것으로 짐작할 수 있다.

그 후 그는 ‘포로’로 수용되었다가 얼마 후 무죄로 석방되었는데 그 때가 1952년 말에서 1953년 초 쫓이라고 한다. 6.25전쟁 이후 그가 다시 목포로 돌아올 때 쫓 작품세계의 변모가 시작되었다. 그가 받았던 정신적 상처와 고통을 표현하는데 있어 사물을 표면적으로만 파악하는데 만족하지 못하는 것은 당연한 현상인 것이다. 그리고 그 해 제자였던 곽아미와 결혼도 하였다.¹¹⁵⁾ 결혼한 뒤 목포 중학교 미술교사로 부임하였고, 그의 집은 ‘양수아 양화연구소’로 그림을 배우고자 하는 모든 학생들에게 열려있었다. 학생들에게 루오, 고흐, 고갱, 피카소, 브라크, 로트렉, 세잔느, 마티스 등을 자주 말했으며 그중 특

113) 아들 양승찬씨와의 인터뷰 중. (2012. 6. 14.)

114) 조선인민유격대 독립 제4지대, 남한 최초의 조직적 좌익 게릴라 부대, 바로 남부군에서 생활하였다고 한다. 그 당시 함께 활동했던 이태 선생은 자신의 빨치산 수기 『남부군』에서 “일본 미술학교 출신 양수아는 매우 유능한 화가였다. 과업 때문이기도 했지만 그는 그런 생활 속에서도 도화지와 그림물감 등을 잘 간수하고 다녔다. 한번은 정치위원의 지시로 내가 구상하고 그가 그림을 그려 몇 편의 그림 극(일본의 가미시바이)을 만들어 마을에 내려갈 때 마을 사람들에게 구경시킨 일도 있었다. 그는 또 기억력이 뛰어나 일본의 장편 검객소설 『미야모토 무사시』를 처음부터 끝까지 외고 있어 심심할 땐 그것으로 시간을 잊게 했다.”라고 양수아에 대해서 회고하고 있다. 『격동기의 초상-양수아 꿈과 좌절』, 광주시립미술관, 2005, p. 200.

115) 이석우, 앞의 책, p. 32.

히 고희의 삶에 관해 많은 애정을 갖고 있었다. 그리고 마티스의 포비즘이나 표현주의와 같은 현대 미술운동에 관해서 가끔 언급하였다고 한다.¹¹⁶⁾ 그는 서구의 미술 흐름과 운동에 대해서는 일본을 통해 계속 정보를 얻고 있었다. 당시 목포항에는 일본 외상선이 들어오곤 했는데, 그 배의 선장이 물감이나 『미술수첩』¹¹⁷⁾을 가지고 와서 양수아에게 전해주곤 했다. 이러한 경로를 통해 이미 서구의 앵포르멜 운동을 접촉하고 있었을 것이다. 앵포르멜 회화가 2차 세계대전 후 상실된 인간상과 절망적인 상황에서 분출되는 감정의 표현이라면 전쟁의 상처가 짙게 파인 양수아에게는 강한 호소력으로 다가왔을 것이다.¹¹⁸⁾

목포 미네르바 다방에서 「이목離木 기념 전시회」를 부부전(56년 4월 3일~9일까지)으로 가진 후 광주로 가게 되었다. 강용운과 다른 지인들의 도움으로 광주사범학교 미술교사로 부임하게 된 것이다. 양수아가 광주로 떠난 1956년은 한국 현대 미술에 있어서도 큰 변화가 오고 있었다. 그리고 양수아 인생에서도 큰 변화가 시작되었다.¹¹⁹⁾

3) 광주시기 - 이데올로기의 좌절기

1956년 양수아의 광주 생활은 한국 현대 미술의 태동과 때를 같이 하였다. 박서보는 '1956년을 역사가 새로운 회화운동을 잉태한 해라고 한다면 57년은 새로운 회화운동을 분만한 해'라 하였다. 1957년은 우리 미술에서 그룹 활동이 가장 왕성한 시기¹²⁰⁾기도 했고 새로운 미술사조인 앵포르멜이나 액션페인팅, 그리고 네오 다다이즘 등이 유행되었던 해이기도 하다.

116) 이석우, 『예술혼을 사르다간 사람들』, 가나아트 편집부, p. 187.

117) 1948년 창간. 일본에서 월간으로 간행되고 있는 예술 전문 비평 잡지. 근 현대 미술을 중심으로 국내외의 미술 동향을 소개함.

118) 이석우, 「예술낭인 양수아-역사의 상흔조차 잠재울 수 없었던 예술투혼」, 『격동기의 초상 - 양수아 꿈과 좌절』, 광주시립미술관, p. 33.

119) 이석우, 「역사의 격랑 속에 침몰한 낭만적 예술참여주의자」, 『예술혼을 사르다간 사람들』, 아트북스, 2004, pp. 224~227 참조.

120) 모던아트협회, 현대미술가협회, 신조형파, 창작미술가협회 등이 일제히 그룹을 결성하여 자신들의 색깔을 분명히 드러냈다.

이 당시 양수아는 이때 중앙화단으로부터도 인정을 받아 1957년 『조선일보』가 주최하는 제2회 「현대작가초대전(1958년)」에 강용운과 함께 초대되어서 작품을 출품하기도 했다. 또한 조선대학교 교수로 재직 중이던 오지호와 양수아와 함께 사범학교에 몸담고 있던 강용운, 배동신, 임직순, 등 선배, 친구들과 어울리며 구상·비구상 논쟁을 끊임 없이 벌였다. 전후 파리를 중심으로 전개된 바 있는 구상과 추상의 대립은 1960년대 초반 우리나라에서도 재연되었다. 이러한 뚜렷하게 대립상이 나타난 것은 추상의 대두가 급격해지면서 구상계열의 견제가 나타나기 시작했다는 것을 시사하고 있다. 추상 계열의 양적인 비대의 원인은 1960년을 전후로 배출된 각 미술대학 출신의 신예작가들 태반이 추상을 시도하고 있었다는 데서 찾을 수 있다. 그리고 이들이 미협에 그 세력을 펼쳐 나가면서 어느덧 추상 계열이 화단의 중심적인 세력으로 부상하기에 이르렀다.¹²¹⁾

이러한 중앙화단의 흐름 속에서 『전남일보』 지면에서 진행된 오지호와 강용운의 구상과 추상의 논쟁은 광주가 중앙화단과 어깨를 나란히 하며 미술계를 주도해 갔음을 알 수 있다. 광주 사범학교에서 강용운과 양수아의 그 문하에서 지도 받았던 제자들과 오지호와 임직순의 지도를 받았던 조선대학교 제자들은 호남 미술계에 구상과 추상 양측을 이루며 대세를 이뤄갔다.

그러나 1961년 광주사범과 광주사대가 교육대학으로 개편되면서 양수아는 광주사범대학의 시간강사와 광주사범의 미술과 교사를 그만둔다. 자신은 자유로운 작품 활동을 하기 위해서라고 말하고 있으나, 자신의 내적인 반란과 사회적 여건들이 어느 형태로든 충돌하고 있었을 것이다.¹²²⁾ 전업 작가로 작품을 팔아서 살아가기 힘든 세대에서 공격적 생활을 그만 둔 것은 그의 삶과 예술세계를 압박하는 힘겨운 요인이 되었을 것이다. 사실 부역자라는 꼬리표 때문에 교직 생활에 있었음에도 봉급 한번 제대로 받을 수 없었다고 한다.¹²³⁾ 가난은 그를 늘 떠나지 않았던 것이다. 양수아가 끝까지 미술의 삶을 살다가 쓰러져간 것도 부인 곽옥남의 헌신적 뒷받침이 있었기 때문이다.

121) 오광수, 앞의 책, p. 205.

122) 이석우, 앞의 책, p. 232.

123) 양승찬 대표와의 인터뷰 중. (2012. 6. 14.)

6.25 이후 입에 대지도 않던 술, 담배를 많이 하면서 1968년 무렵부터는 서서히 알콜 중독의 기미를 보이기 시작하였으며, 불행히도 그의 작품제작의 리듬마저 잃어가고 있었다. 그럼에도 불구하고 그의 마지막 재도전(再挑戰)의 몸부림이 그가 세상을 떠나기 3년 여 사이에 시도된다. 이 무렵 시인 위중과 가까이 지냈는데 이들은 뜻이 통하여 위중의 시에 양수아의 그림, 그리고 송곡 안규동의 글씨로 「유목민의 본적지」라는 시화전을 열었다. 전시는 성공적이었고 당시 시인 권일송은 ‘정신토혈과 방황하는 영혼 편력이 성숙한 이미지로서 형상화에 성공한 전시회’라고 평하고 있다.

이는 양수아에게 큰 제기의 용기를 주어 마침내 서울 전시회 계획까지 세우기에 이르렀다. 서울 전시회는 그의 평생 숙원이었고 흐트러져 가는 자기 삶의 혼을 되찾아보려는 최후의 안간힘이었다. 그러나 1971년 9월 15일까지 국립공보관 화랑에서 열렸던 이 전시회는 양수아에게 회복할 수 없을 만큼 결정적인 좌절을 안겨주었다. 그는 작가로서 인정받는 데는 성공했지만 단 2점의 작품밖에 팔지 못하였다. 추상화에 대한 미술 애호가들의 외면은 너무도 역력하였고 지방과 중앙의 장벽은 아직도 너무 높았던 것이다. 서울 전시회의 실패는 자기존재 의미의 파손을 의미했으며, 예술가로서 지켜오던 마지막 자존심과 소망마저도 송두리째 빼앗겨버린 것이다. 그의 생애 마지막 전시가 되어버린 1972년 10월 여수 전람회가 열리는 동안 광주로 돌아왔으나 그 다음날인 72년 10월 13일 오전 7시 양수아는 그 파란만장한 삶을 마감하였다. 당시 『전남일보』는 “오직 예술을 위해 태어났고 예술에서 몸부림치다 떠나간 양씨는 예술 이외의 것엔 어떠한 욕망도 없었던 불운한 화가”라고 안타까워했다. 또 위중은 “예술을 빼면 그의 인생은 착오”라고 슬퍼했다.¹²⁴⁾

2. 시기별 작품경향

양수아의 작품세계를 시기별로 정리해놓은 선행 자료를 따르면 크게 초기, 중기, 후

¹²⁴⁾ 이석우, 앞의 책, pp. 240~241

기로 나누고 있다. 이는 다시 구체적으로 1950년대부터 56년까지 목포에서 작품 활동을 시작하며 나타나는 파스텔화 시기를 초기, 1950년대 후반부터 60년대 중반까지로 이어지는 화이트계통의 시기를 중기, 그리고 마지막으로 1960년대 후반부터 죽을 때까지 즐겨 사용했던 암갈색 시기를 후기로 구분하고 있다.¹²⁵⁾ 물론 목포로 오기 이전에 보성이나 일본 유학 시절에도 여러 작품 활동을 하였지만 남겨진 작품이 거의 없고, 또한 이는 화가로 입문하기 이전의 학습기로 볼 수 있기 때문에 크게 구분하지 않았다.

시기별로 그려진 작품 경향을 보면, 초기에 그려진 다수의 작품들은 파스텔이나 크레용, 콘테 등을 사용한 구상화가 주로 차지하고 있다. 초창기 그의 작품세계 중 또 다른 특징 중 하나는 자화상이 많이 나타난다. 중반기로 가면서 전혀 나타나지 않고 후반기에 추상적인 자화상 한 점을 제외하고는 나타나지 않은 것을 보면 초기의 두드러진 특징임을 알 수 있다. 양수아 작품세계에서 중요한 부분을 차지하고 있는 자화상은 (4)장에서 따로 살펴보도록 한다. 중기로 가면서 유화를 중심으로 한 구상화와 추상화가 공존하고 있는데, 화면의 주조가 화이트로 메워지고 있기 때문에 화이트시기로 부르기도 한다. 후기로 갈수록 앵포르멜 경향이 더욱 심화되어 간다. 화면위의 색감이 청색, 갈색 등 어둡고 슬픈 색이 주조를 이루고 있기 때문에 암갈색기로 지칭한다.

1) 앵포르멜의 탐색기 - 파스텔기 (1940년대 후반 ~ 50년대 중반)

6.25전쟁 이후 목포 시절부터 나타나기 시작하는 파스텔화 시기이다. 이석우에 의해 파스텔화 시기로 명명되었지만 파스텔 이외에 콘테나 크레용, 유채, 수채 등 다양한 재료를 사용하고 있다. 이 시기는 앵포르멜을 탐구하고 모색하는 단계이다. 구상회화가 주류를 이루고 있던 호남 미술계에 개성 있는 화풍의 추상 화가로서 후대에 손꼽힐지라도 양

125) 이석우가 쓴 「양수아, 예술혼을 사르다간 사람들」에서 구분한 작품시기 구별을 오광수 역시 「양수아의 예술」에서 그대로 참고하고 있다.

수아의 초기 작품을 보면 추상화보다는 풍경화나 인물화와 같은 구상화가 주를 이루고 있다. 하지만 이석우에 의하면 “사실 구상화도 나름대로의 높은 경지에 이르러 있음에도 그는 구상화를 하고 있는 자신을 늘 못마땅하게 여겼으며 그 곳에서 빠져나오고 싶어 하는 내면의 소리를 거부하지 못했다”고 말했다.¹²⁶⁾ 이 이야기를 통해 짐작해 보건데 당시 추상화를 받아들이지 못하는 지방화단의 상황도 있었지만 아직까지 추상화에 대한 자신의 신념도 부족했던 것 같다.

그의 초기작 가운데 다수를 차지하는 구상화들을 먼저 살펴보면 인물드로잉, 풍경화, 야수파적 색감의 인물화와 정물화 등 다양한 작품 경향을 보이고 있다. 그중 가장 비중이 많이 차지하는 것은 인물화와 풍경화이다. 그가 일본 유학시절 크로키의 대가인 미야모토 사부로 문하에서 삽화수업을 받았고 1943년 안동에서 신문 기자로 신문 삽화를 그렸던 경력으로 사생에 의한 현장 감각이 뛰어났음을 짐작케 한다. 그의 인물드로잉이나 인물화들을 살펴보면 순간을 포착하는 데생 능력이 뛰어난 것을 알 수 있다. (도판20), (도판21), (도판22) <아코디언 연주자>(도판20)의 인물표현을 보면 아코디언을 들고 서 있는 남자의 자세나 손놀림, 얼굴 표정, 옷의 구김 등이 굉장히 사실적으로 표현된 것을 볼 수 있다. 또한 특히 교사라는 직업적 특성 때문인지 여학생들을 소재로 많이 그렸다. (도판23), (도판24), (도판25), (도판26) 소재는 같지만 표현방식이 여러 가지로 나타나는데 <여학생들>(도판24)의 여학생들은 연필 스케치 후 수채화 물감을 이용하여 가볍고 투명한 물맛을 잘 표현하고 있고, 물감의 농도를 조절하여 근경과 원경의 느낌도 확실하게 표현하고 있다. <인물(여학생)>(도판23)의 여학생은 크레용을 이용하여 입체파적인 색면 구성과 화려한 색감이 특징적으로 나타나는데 이러한 색감의 표현은 (도판27), (도판28)에서도 볼 수 있다. <선인장>(도판27)은 선인장을 주제로 하여 그린 그림인데 역시 크레용을 이용하고 있다. 화려하고 감각적인 색채를 사용하였고 배경은 색면 추상의 방식이 가미된 것을 알 수 있다. 이러한 색감의 사용이나 표현방식은 야수파의 모습을 보이고 있는데 일본 유학에서 습득해 온 것으로 추측된다.

¹²⁶⁾ 이석우, 앞의 책, p. 232.

그의 초기 구상화 중 대표적인 작품은 1950년대 중반에 그려진 <강강수월래>(도판 29)라고 할 수 있다. 밝은 달 아래 키가 훗칠한 여인들이 원을 그리며 뛰고, 왼편에는 아기 엷은 아낙네들이 서서 이를 바라보고 있는 그림이다. 완성도가 높은 이 작품은 큰 원을 중심으로 근경에 사람들을 배치함으로써 파격적인 구도를 형성하고 있다. 주제는 ‘강강수월래’ 라는 한국전통 놀이를 주제로 하고 있지만 여인들의 모습은 키가 크고 팔도 늘어져 있다. 이 모습을 이석우의 모델리니아의 작품에 등장하는 여인의 모습과 비유하여 표현하고 있다. 조용하면서도 율동감이 있는 이 작품은 인기가 있어서 몇 번 더 그릴 수밖에 없었고 후에 이 작품의 위작까지 나왔다고 한다.¹²⁷⁾

초기부터 후기까지 꾸준히 등장하는 풍경화는 자신이 사는 목포의 풍경이나 나무, 등을 즐겨 그렸는데 <목포풍경>(도판30)은 색감이나 구도적인 면에서 호남구상화의 대가인 오지호의 작품과도 흡사한 모습을 보인다. 1956년 광주로 이동하면서 풍경화의 소재는 광주의 대표적인 산인 무등산이 가장 많이 나타난다. 그의 이러한 구상화 작품들을 보면 선명한 색감의 표현이나 형태, 구도의 완벽한 조화 등 특유의 경지를 개척하고 있음을 확인할 수 있다.

그가 초기에 시도했던 추상화들은 1948년에 비정형을 시도했다는 증언은 있지만 이를 뚜렷하게 확인할 수 있는 작품은 찾을 수 없다.¹²⁸⁾ 완성도 높은 작품은 남겨져 있지 않지만 이 시기에 볼 수 있는 드로잉(도판9), (도판10), (도판31), (도판32)들을 보면 구상과 추상을 넘나들면서 끊임없이 새로운 것을 시도한 흔적을 확인할 수 있다.

남겨진 네 작품 모두 추상 드로잉이다. 하지만 <모리배 謀利輩>(도판9), <따진다·질투>(도판10)을 상세히 비교해보면 <모리배>는 기하학적인 형태로 재구성되어 입체과적인 모습을 보이고 있다. <모리배>라는 제목으로 알 수 있듯이 온갖 수단과 방법으로 이익을 꾀하는 어떤 사람의 모습을 추상적으로 표현했다. 욕심이 많은 사람의 상징적인 표현인 배가 부른 모습이라든지 나비넥타이, 지팡이를 비교적 추상적인 모습으로 표현하고

127) 이석우, 앞의 책, p. 223.

128) 오광수, 「양수아의 예술」, 『격동기의 초상- 양수아 꿈과 좌절』, 광주시립미술관, 2004, p. 24.

있다. 어떤 특정 한 사람의 모습을 표현했다고 하기 보다는 그 시대의 집단이나 사회를 풍자하고 비판한 것이라고 할 수 있다.¹²⁹⁾ 반면 <따진다·질투>는 제목이나 표현된 얼굴 표정으로 알 수 있듯이 감정을 직접적으로 표현하고 있다. 눈, 코, 입을 몇 번 안 되는 시원한 선으로 그렸고, 가운데 선을 그음으로서 형태를 해체하고 있다. 이것은 표현주의적인 경향이라고 할 수 있다. 가볍고 경쾌한 선으로 그려진 이런 드로잉들은 추상으로 진행하기 이전의 실험적인 표현으로 보여 진다.

이러한 다수의 구상화와 몇 점의 추상화 드로잉 가운데 <작품>(도판33)에서 볼 수 있는 마티에르의 느낌이 강한 앵포르멜의 시도가 주목할 만하다. <작품>은 그의 전해지는 작품들 중 가운데 가장 이른 시기에 제작된 앵포르멜이라고 볼 수 있다. 붉은 색과 흰색의 대비가 강렬하고 물감이 두텁게 발려 마티에르가 돋보이는 작품이다. 어떤 구체적인 설명을 배제한 <작품>이라는 제목을 사용함으로써 작품 자체로서만 해석을 가능케한 일련의 추상화 경향을 따른 것이라고 볼 수 있다.

그가 작품을 제작하는데 사용하는 재료들을 살펴보면 크레용, 크레파스, 파스텔, 수채 등 다양한 재료들이 눈에 띈다. 이는 재료가 가지고 있는 특별한 의식의 작용보다 유희의 대응이란 인상이 강하다. 50년대면 미술가들이 재료 난에 봉착해 있었던 시절이었고 국산 물감이 생산되지 않았던 시대이고 주로 일본에서 밀수입해 들어오던 물감을 구입할 수밖에 없었던 처지였기 때문이다. 50년대 현대미술가협회의 젊은 작가들이 동대문 시장에서 미군부대에서 흘러나온 천막지를 사다가 캔버스를 메웠으며 에나멜과 같은 도료를 유채대용으로 사용했다는 것은 이 시대의 정황을 실감 있게 전해주고 있다. 서울이 이런 사정이었으면 지방은 더욱 어려웠을 것임을 짐작할 수 있다.¹³⁰⁾

이렇듯 구상화를 주로 하면서도 추상화를 끊임없이 시도하는 도중에 1948년 광주 미국 공보원에서 중국계 미국인 작가 동킹맨(Dong Kingman)의 초대전이 열리게 되었다. 이 당시 오지호, 김보현, 허백련을 비롯한 강용운 등의 작가들의 작품이 초대되었는데 강

129) 그 당시 국전을 관람하고 '질량質量的 빈약'이라는 비평을 동아일보에 기재하기도 했다.

130) 오광수, 앞의 책, p. 24.

용운의 비구상작품이 출품되었다. 양수아는 이 때 강용운을 알게 되었다고 한다. 이때 인연으로 강용운의 주선 하에 광주 미국 공보원에서 그의 첫 번째 추상화 개인전을 열게 되었다. 전시 작품은 대부분 파스텔화였다고 한다.¹³¹⁾ 이 개인전은 우리나라 현대미술회화사의 미술사적 사건으로, 해방 후 국내에 소개된 최초의 비구상 작품인데다 국내 첫 비구상전이라는 의의를 갖고 있다.¹³²⁾

「양수아의 생애와 작품세계」¹³³⁾를 쓴 위증에 따르면 같은 시기 1948년 12월 서울 화신백화점에서 김병기, 유영국, 이규상, 장육진 등의 신사실과전에서 유영국, 이규상이 대담한 추상화를 시도했지만 이것은 광주에서의 강용운과 양수아의 작품 발표 시기에 뒤지는 것이며 더구나 이 신사실과전은 김병기, 장육진 등의 순수표현주의와의 합동전이라는 점에서 양수아의 비구상 작품만을 발표한 개인전은 더욱 특별한 의미를 지니는 것이다.

목포 미네르바 다방에서 1956년 4월 3일부터 9일까지 부부합동전시를 가진 후 광주로 떠나게 되는데 이 전시를 보고 『목포일보』에 「양수아 이목전을 보고」라는 제목으로 일월음생이란 가명의 글이 실렸다.

“…… 일부에서는 낡은 자연주의적 사생화 경향에 급급하고 있는 것…… 그런데 형은 일찍이 각성하여 현대회화 이념의 확립 단계에서 무한히 노력하고 있으며, 또한 ‘추상회화’를 통해 더욱 이념의 발전을 가져오게 했다. 전시된 작품에서 우리는 재목초기在木初期와 근대, 그리고 현재의 3단계로 구분하여 볼 수가 있는데, 초기에 속한 「강강수월래」를 비롯하여 「정물B」, 「자수」 「화장」 「나부裸婦」 등의 부드러운 색채와 필촉, 명암의 뉘앙스로 낭만적인 감흥을 주고 있다. 그리고 제2단계인 근대작품은 강한 대조의 포비즘적인 색채와 변형(Deformation)에서 나온 「풍경AB」 그리고 「정물B」 「산풍경」 「황토」 등 서정적인 풍경 등은 개성적이면서도 명량한 색채의 표현에 독특한 냄새를 풍기는 작품이라 하겠다…… 문제의 초점인 3단계 현재는 당연한 현대의식에서 나온 순수성과 합리성, 지성적인 화면구성은 그가 비록 시골이란 제도 밑에서 작화하고

131) 이석우, 앞의 책, p. 228.

132) (사)한국미술협회 광주광역시지회, 『광주 전남 근현대미술총서(Ⅰ)(구한말~1945년)』, 전일출판사, 2007, p. 152.

133) 위증, 「양수아의 생애와 작품세계」, 무등 갤러리 개관기념 양수아 회고전서문

있지만, 세계적인 사조의 확고한 파악에서 나온 것으로 보이며 작품 「A,B,C,D, E」는 그가 앞날의 작화를 예언하는 것으로 본다…….”¹³⁴⁾

이 평은 그의 목포에서의 작가생활을 정리해주는 좋은 글이다. 이 글에서 그의 작품 세계를 초기, 중기, 후기로 나눠 초기에는 그의 구상화를 예를 들고 있다. 부드러운 색채와 필촉, 명암의 뉘앙스로 낭만적인 감흥을 주고 있다고 이야기하고 있지만 오광수나 이석우의 증언을 따르면 이미 1948년 추상화 개인전을 통해 추상작품을 시도했기 때문에 이 가명의 글처럼 작품세계가 뚜렷하게 구분된 것은 아니고 모든 작품들이 동시에 시도되고 있다고 봐야한다. 때문에 포괄적으로 살펴봐야 한다.

총괄적으로 초기작품의 경향을 이야기 하자면, 후기인상주의, 표현주의 풍의 구상화가 중심을 이루고 있고 완성된 작품으로는 확인할 수 없지만 그의 비구상 드로잉이나 지인들의 증언을 토대로 한다면 추상화를 시도 하고 있음을 유추해 볼 수 있다.

2) 앵포르멜의 실험기 - 화이트기 (1950년대 후반 ~ 60년대 중반)

중기는 목포에서 광주로 이동해 온 1950년대 후반부터이다. 이때부터 1960년대 중반까지로 구분하고 있는데 화이트계통의 색감을 주로 사용하고 있다. 이 시기에 작품 활동이 가장 활발하고 주위의 평가도 높았다고 한다. 초기보다 추상작품들이 많이 나타나고 있지만 아직까지 구상화를 완전히 떨쳐버리지 못하고 산이나 나무를 주제로 한 풍경화나 정물화를 많이 제작하고 있다. 이 시기 역시 구상화와 추상화가 공존하고 있으면서 다양한 화풍을 시도하고 있다. 초기에 비해 추상작품은 수가 많아지고 완성도가 높아진다.

색감은 전체적으로 화이트 계통의 색감이 많이 나타나고 있는데 이런 백색에 대한 애착은 이석우에 따르면 지난날의 만주 시절에 즐겨 보았던 드넓고 무한대한 설원의 이

¹³⁴⁾ 이석우, 앞의 책, pp. 225~226.

미지가 되살아난 것이라고 한다. 백색에 대한 작가의 언급을 보면

“지금까지의 액션페인팅, 즉 오토매틱한 것을 지양하고, 이러한 다이내믹한 것을 속에다 숨겨두고 백색에의 향수를 그려보려고 …… ‘만조니’의 말대로 그것은 백이긴 하지만 주지의 풍경도 아니고 감동상징이라는 것도 아니다. 그것은 백의 화면 이외에 아무것도 없다. …… 확대하는 단색의 공간이 말하는 것은 ‘기히 있는 것’에서가 아니고, 될 수 있는 대로 자유스럽게 되려는 표출이다. 그러나 현실에서 자유롭게 된다는 것은 가장 현실의 필연성을 통찰한 위에서가 아니면 안 된다.”(『전남일보』)¹³⁵⁾

백색이 주조가 되기 직전에 액션페인팅, 오토매틱하고 다이내믹한 것을 한동안 지속했음을 알 수 있다. 이러한 것들을 거부하고 백색을 많이 사용한 것은 그것을 통해 자기 해방을 시도했었던 것으로 보인다. 절대주의자들은 색이란 정감을 넣게 하는 것이기 때문에 가능하면 그것조차 배제하려고 한다. 양수아 역시 추상화를 본격적으로 시도하는 60년대 초에 백색 시리즈를 시작한 것은 정감이나 일루전을 배제하려는 해방의 시도였고 이것은 자신의 내면에 흐르는 감성에 대한 저항이라고 볼 수 있다. 그 예로 1960년대 중반에 제작된 <작품>(도판34)을 보면 흰색으로 덮여져 있어서 자세히는 보이지 않으나 붉은 색감의 추상화 위에 흰색으로 덧입힌 것을 알 수 있다. 이것 또한 작품에서 자신의 감정을 억제하려는 노력으로 보인다.

그의 백색 시리즈가 작품으로 성공했는지 모르나, 그것은 감성이 풍부한 자신의 심성을 거역한 것이라고 볼 수 있다. 그는 체질적으로 감성의 작가였다. 인간관계에서 풍기는 체취가 그렇거니와 초기 작품 드래프트나 후기의 작품 제목에서도 이 같은 성향을 짙게 보이고 있다. 1950년대 말의 스케치북에는 많은 추상화의 밑그림이 그려져 있는데, 제목이 <사랑>, <그리움>, <홍수>, <불만>, <석별>, <애정>(도판35), (도판36)과 같은 단어가 주종을 이룬다. 그의 작품은 머지않아 감성의 작품으로 바뀌지 않을 수 없었다.¹³⁶⁾

¹³⁵⁾ 이석우, 앞의 책, p. 230.

이 시기 그의 비구상 작품들의 방법적인 특성을 살펴보면, 전후 미국과 동아시아의 교류에서 생겨난 서체적 추상의 영향을 많이 받은 것으로 보여 진다. 당시 잭슨폴록, 윌렘 드 쿠닝, 프란츠 클라인, 에이돌프 고틀리브(Adolph Gottlieb, 1903~1974), 로버트 마더웰(Robert Motherwell, 1915~1991), 데이비드 스미스(David Smith, 1906~1965) 등 미국의 추상표현주의 작가들이 동양의 사상과 미술에 관심을 가지고 접근했다는 것은 잘 알려진 사실이다. 이들 작품에서 보여 지는 드리핑을 통한 물감을 튀기는 효과, 여백을 효과적으로 사용하는 점, 다양한 선으로 표현하는 기법 등의 표현 방식들은 서예에서 많은 영향을 받은 것으로 판단된다.

양수아의 작품을 보면 <작품>(도판37)과 <작품>(도판38)에서 보여지듯이 붓의 압력과 속도의 변화를 주면서 자유롭게 종이에 흘러 쓰거나 강한 터치를 주는 등의 필세의 효과가 느껴진다. 또한 위에 희색 물감을 흘리고 뿌리는 표현으로 인해 흑백의 대담한 대조도 눈에 띈다. 액션페인팅의 창시자인 잭슨폴록의 작품과(도판39) 유사한 점을 보이는데 뿌리거나 흘리는 표현기법이나 세 가지 색감(폴록- 검은색, 흰색, 노란색/ 양수아- 검은색, 흰색, 붉은색과 검은색, 흰색, 파란색) 대조하여 표현하고 있는 점 또한 유사하다. 이러한 양수아의 표현 기법들은 전후 미국이 동아시아의 서예적 요소를 추상 미술에 접목시켜 만들어낸 추상을(도판39), (도판40) 다시 받아들여 유행시킨 예라고 볼 수 있다.¹³⁷⁾

이런 액션페인팅 작품이 제작되기 이전 1950년대 후반에 제작된 작품에서 또 다른 시도를 하고 있는데 <작품>(도판41)은 캔버스에 유채를 한 후 뽀족하고 날카로운 것들로 긁어서 표현하고 있다. 이는 장 포트리에가 종이나 석고를 바른 후 칼등으로 긁고 그 위에 채색을 하는 방식이나(도판42) 장 뒤뷔페가 화면에 아스팔트나 풀, 석고, 석탄가루

136) 이석우, 앞의 책, p. 230.

137) 상당수의 추상표현주의 작가들이 동양의 사상이 미술에 관심을 가지고 접근했다는 사실이 당시 화가 들의 증언으로도 뒷받침되고 있고 그들의 작품에서도 분명한 흔적을 남기고 있다. 폴록, 드쿠닝, 클라인, 에이돌프 고틀리브(Adolph Gottlieb, 1903~74), 로버트 마더웰(Robert Motherwell, 1915~91), 데이비드 스미스(David Smith, 1906~65) 등의 작품에서 서예가 추상표현주의에 상당한 영향을 준 것으로 판단된다. 김영나, 「2차대전 이후 20년의 동서미술 교류와 서체적(書體的 추상)」, 앞의 책, p. 230~231 참조.

등 산업재료를 사용하여 그 위를 막대기로 긁어 그로테스크하게 왜곡된 인간의 형태를 창조하여 표현했던 방식과도 유사한 모습을 보인다. 실제로 양수아가 그런 산업재료를 사용한 것은 아니지만 표현하는 방법에 있어서 도구를 이용해 긁고 왜곡하는 방식은 많은 영향을 받은 것으로 보인다. 이렇게 초기에 나타나는 드로잉들 보다 완성도가 높은 작품들이 나타나고 있지만 구상화가 완전히 사라지는 않고 함께 나타나며 공존하는 모습을 보인다.

이 시기에 나타나는 구상화들의 모티브는 <복숭아>(도판43), (도판44) <굴비>(도판45), <소라>같은 정물과 <무등산>(도판46), (도판47), <백두산 천지>(도판48), <해변>(도판49)같은 풍경들이 대부분이다. 남겨진 정물화들 중 가장 많이 그려지고 있는 주제는 복숭아다. (도판43)의 복숭아는 뒤에 있는 도자기와 술병과 함께 굉장히 사실적으로 묘사된 것을 알 수 있다. 도자기의 반짝거리며 빛나는 재질감이나 그림자 표현까지 자세한 묘사가 이루어져 있다. 하지만 같은 시기에 그려진 (도판44)의 복숭아는 사실적이기는 하나 색감 표현이나 터치감이 좀 더 투박스럽고 입체과적인 묘사 방식을 보이고 있다. 같은 주제에 있어서도 방식을 다르게 하여 여러 가지 시도를 하고 있음을 알 수 있다.

이러한 경향은 풍경화에서도 나타나는데 무등산을 주제로 한 작품과(도판47) 백두산 천지를 주제로 한 작품(도판48) 역시 차이가 있다. 백두산천지는 나무나 산의 모습, 호수까지 비교적 사실적으로 묘사한 반면 무등산은 색감이나 터치하는 방식이 야수파를 연상시킨다. 이러한 풍경화의 표현 방식은 세부적인 묘사는 거의 배제하고 큰 면으로 대상을 그려내는 기법으로 자연을 관조적으로 보려고 하는데서 연유된다. 대상에서 보다 바라보는 사람의 감흥에 무게를 두었을 때 생겨나는 방법이다. 이 같은 방법은 자연스레 비구상회화로 연계될 수 있는 개연성을 함축하고 있다.

특히 이 시기는 그의 작품세계에 있어서 큰 변화가 나타나는데 그것은 바로 중앙화단과의 교류가 나타나기 시작한 것이다. 그가 중앙화단에 모습을 드러낸 것은 1958년 『조선일보』가 주최하는 제2회 「현대작가초대전」에 강용운과 함께 초대되면서부터이다. 그 당시 출품했던 작품은 전해지지 않으나 그들이 내건 성격 규명으로 미뤄보면 비

슷한 시기에 제작된 (도판33)과 비슷한 작품일 것이라 추측해 볼 수 있겠다. 또한 2회전부터 작품은 하였지만 1회 전시를 보고 「중앙화단에 제언 - 한 지방화가로서」, 『조선일보』(1957. 11. 30.)에 글을 게재하여 추상미술에 대한 이론도 확고한 것을 알 수 있다. 이러한 전시관람 후 쓴 글들은 1942년부터 해방 때까지 만주 안동신문사에서 기자로 근무했던 영향으로 판단된다.

양수아가 조선일보에 「중앙화단에 제언 - 한 지방화가로서」라는 제목으로 게재한 글을 빌려오면

지상으로서 「모단·아트」전과 조선일보사의 현대작가초대전이 있다는 것에 흥미가 돌아 오랜만에 서울에 왔었는데 「모단·아트」전은 끝난 뒤라 보지 못하고 현대작가전만을 보았다. 기대하던 바와 같이 약동하는 한국의 현대적 감각이 충일해있는 데에서 공감과 쾌재를 부르면서 이 기회에 지방작가로서 중앙화단에 대해 몇 가지 제언코자 하는 바이다.

나의 보는 바로서는 한국의 현 화단은 아주 기형적이고 과도기도 아닌 초창기에 속한 것이라고 생각된다. 오늘의 이 마당에 있어서 「아브·스트레이크」를 운운하며 그를 부정하려는 것은 희극도 못된다. 벌써 수 십 년 전부터 시작되어 가지고 전 세계적인 조류로 되어 상식화되어 있는 이 화풍을 선진국에 비해서 한국적이 아니니 모방이니 하여 무슨 말인지 도대체 모를 말들이 많다. 이러한 말을 중앙화단에까지 와서 들을 줄은 예기치 않았다. 자기의 경험의 누적과 감정을 추출해놓은 선과 색이 어이하여 모방이란 말이고 어이하여 한국적이 아니란 말인가. ……

과도기이면 과도기로서 「크루비」전이 더욱 활발히 전개되어가지고 주장을 해나가면서 그러한 힘들어 또 뭉쳐서 화단의 세력분포에도 큰 역할을 하게 되어야 할 것이다. 「크루비」전이란 사실상 현대에 있어서는 그 의의가 미약한 것이지만 과도기로 들어선 우리 화단에 있어서는 가장 중요한 문제이라고 본다.

그리고 또 한 가지는 이와 병행하여 한국에도 「앙데판탕」전이 있어 주었으면 한 것이다. 일본 같은 데만 하더라도 두 개의 「앙데판탕」이 있는데 우리에게서 그러한 기운조차 없는 것이다. 여기에는 물론 애로가 많은 것이다. 그러나 미술평론가협회도 되어 있고 이번 초대작가전과 같이 언론기관에서도 현대적인 것에 후원을 하고 있으니 만큼 가능성 있는 것이 아닐까 생각된다. 그리고 국제적인 교류에 적극성을 보여주었으면 한다. 이것은 대한·한국 양 미협에서 약속대로 이행해주었으면 한다. 이러한 모든 문제 등은 중앙의 선배 동지제씨의 강력한 추진이 있으면 모두 다 가능한 문제들이라고 본데서 이 기회에 부탁하는 바이다.

양수아는 지방작가이지만 추상미술에 대한 확고한 자신의 신념과 가치관을 엿볼 수 있다. 한국의 화단이 과도기는커녕 초창기에 속한다고 일갈하며, 추상회화에 대해 한국적이지 못한 선진국의 모방이라며 부정하려는 것은 희극도 못된다며 비판하고 있다. 이 글을 미뤘을 때 중앙화단과는 별개로 광주에서도 양수아를 중심으로 추상미술이 활발하게 전개되고 있음을 확인할 수 있다.

3) 앵포르멜의 심화기 - 암갈색기 (1960년대 중반 ~ 1972년)

1960년대 중반 이후, 그의 작품은 어두워지고 삶 또한 난조를 거듭한다. 비록 그가 세상을 떠나기 전의 짧은 시기지만 활발한 작품 활동을 통해 다작을 했던 시기이다. 이 시기 작품 경향을 살펴보면 크게 인물화, 풍경화, 추상화로 나타난다. 인물화 중 대표작으로는 <모자>(도판50)를 꼽을 수 있는데 이 작품은 야수파의 강렬하고 원색적인 색감을 사용하고 있으며 여인의 모습은 마르크 샤갈의 여인이 떠오르게 한다. 샤갈이 아내와 행복했던 시절을 작품 속에 표현했듯이 양수아 역시 아내와 아이들에 대한 남달랐던 애정을 작품 속에 표현한 듯 보인다. 같은 시기에 제작된 다른 작품인 <재봉틀 질 하는 여인>(도판51)은 1960년대 후반 흔히 볼 수 있는 여공을 주제로 하여 그렸다. 그 당시 열악한 작업환경과 고된 일에 힘든 상황을 어두운 색감과 거친 붓 터치로 표현하고 있다. 배경과 인물은 거의 구분되지 않으며 재봉틀 주위로 붉은 색감이 눈에 띈다. 어둡고 우울한 색감과 여인의 무표정한 얼굴은 고된 노동으로 지친 삶이 녹아 있다.

이 시기에 나타나는 풍경화들은 이전의 풍경화들과 비슷하게 세부적인 묘사는 배제하고 큰 면으로 표현하고 있다. <풍경>(도판52)은 화려한 색감과 자유로운 붓 터치가 돋보이며 추상화로 이행되기 바로 직전의 모습을 보이고 있다.

추상화들은 백색의 구조에서 차츰 암갈색의 우울하고 침울한 분위기로 바뀌어갔다. 때로는 ‘그로테스크하리만큼 살벌한, 어느 뎨 핏자국 냄새마저 나는 작품’도 나타나기 시

작했다. 공허함과 갈등으로 가득 찬 인간의 모습을 응집시켜놓은 듯 한 작품상을 보여주고 있는데 그것은 죽음의 예감마저 느끼게 할 정도로 처절해 보인다.¹³⁸⁾ 위중 역시 양수아의 작품 세계를 “그는 사실로서의 회화가 아닌 느낌으로서의 회화를 추구했다. 사랑이라든가, 고독이라든가, 혹은 꽃잎이 흩날리는 소리, 늦은 봄의 나른하고도 달콤한 빗소리, 걱정과 환희 등을 색채의 리듬을 통해 표현하고 싶었던 것이다. 따라서 그는 선이나 원근과 명암의 회화적 율법에 구애받지 않으려고 했으며 오히려 이를 부정했다.” 라고 표현하고 있다.¹³⁹⁾ 그의 일화 중 어느 날, 능금과 배를 놓고 정물화를 그리고 있었는데, 이를 갑자기 쓸어버리고 그 대신에 신문지를 주먹만한 크기로 구겨서 사과와 배 대신 놓고 그렸다는 에피소드는 잘 알려져 있다. 이 같은 방법을 통해 그는 대상에 구애 받지 않고 자유자재로 ‘이미지’를 화폭에 옮기려고 하였다.

이시기 작품에서 많이 나타나는 색깔이 암갈색인데 오래된 핏자국을 연상시키며 섬뜩하다. 이석우가 설명한 작품상과 가장 유사하다고 생각되는 작품은 1970년에 그려진 <작품>(도판53)이다. 이 작품은 시화전에 출품했던 작품인데 그림 옆에 시인 위중의 <그리움>이라는 시가 함께 있다.

옛 부터 나를 휘감은 당신은
 살여울 지는 물이랑 인가
 그 하염없는 회오리바람 속에
 다시 기어올라
 나를 깨우고 자리 잡는다.

이 시 때문에 다른 추상 작품보다 해석이 수월한 작품이다. 검은색 계통의 무채색으로 70%이상을 표현하고 그 위에 암갈색과 붉은색으로 표현했는데 그 안에 흰색의 작가

138) 이석우, 앞의 책, p. 230.

139) 『예향』, p. 249, 앞의 책, p. 233 재인용.

자신이 있는 듯하다. 작가 자신의 휘감고 있는 그리움을 어두운 색감으로 추상적으로 표현하고 있다. 이 시기에는 이와 비슷한 색감의 작품들이 많이 등장한다. <잉태>(도판54)라는 작품은 제목에서 알 수 있듯이 잉태된 태아의 모습을 형상화한 작품이다. 그것이 사람인지 동물인지 알 수는 없으나 암갈색의 색깔로 원과 사각형 기호 안에 추상적인 형태로 태아를 묘사하고 있다. 이시기에 비슷한 주제로 <태동>(도판55)이라는 작품도 그려졌다. 정신적으로나 건강상으로 암울했던 시기였지만 작품에 대한 열의만은 뒤지지 않고 재도전의 희망을 내포하는 작품들이 아닌가 싶다.

이 시기에 그려진 추상화 형식은 크게 두 가지이다. 중기회화에서도 나타나는 드리핑을 통한 물감을 튀기는 방법과 여백을 효과적으로 사용, 다양한 선으로 표현하는 서체적 추상이 하나이고, 또 하나는 장 포트리에와 같이 마티에르를 부각 시키며 물감을 캔버스에 짓이겨 표현하는 방식이다.

전자의 대표적인 작품은 그림 <자유>(도판56), <작품>(도판57), <작품>(도판58)인데 세 작품 모두 중첩된 마티에르의 느낌보다는 흰색의 붓 터치를 비교적 넓게 사용하여 시원한 느낌을 주고 있다. 또한 재료상의 특징이 나타나는데 유채와 수채를 함께 사용하고 있다.(도판56), (도판57) 두 재료가 서로 섞일 수 없음에도 불구하고 그 나름의 조화를 이루고 있다. 특히 (도판56)은 한지에 수채와 유채를 하고 있는데 모두 다 어울리지 않는 재료임에도 불구하고 <자유>라는 제목 그대로 재료에 얽매이지 않는 자유로운 작품세계를 표현하고 있다.

후자의 대표적인 작품은 <작품>(도판59), <작품>(도판60), <작품>(도판61)이다. 이 방식의 작품들은 그 이전 작품들보다 훨씬 더 밀도가 있고 깊은 내면의 감정을 표현하고 있다. 오광수는 양수아가 남긴 <질투>, <애정>, <불신>, <석별>등의 드로잉 제목에서 인간의 얼굴을 통해 나타나는 감정표현을 추상화한 것들이므로 다른 작품들도 얼굴의 형태를 유추해 볼 수 있다고 한다.¹⁴⁰⁾ 이 점에선 얼굴이나 신체의 어느 부위를 반죽을 하듯

140) 오광수, 「양수아의 예술」, 『격동기의 초상- 양수아 꿈과 좌절』, 광주시립미술관, 2004, p. 25.

짓이겨 절규하는 인간의 실존적 상황을 구현해주었던 장 포트리에의 방법을 연상시키며 양수아 자신이 처한 상황, 자신이 체험한 부조리한 상황이 나치점령하의 프랑스인들이 겪었던 고통에 찬 현실에 비유하고 있다. 한마디로 두 작가가 처한 상황은 다르지만 궁극적으로 표현하고자 하는 건 같다. 두 작가의 작품 모두 인간의 육신은 이미 의미를 잃은 채 껍데기만 남겨져있다. 재현적인 이미지나 형태는 사라지고 표현성이 강조된 인간 내면의 색채라고 해석된다.

그의 고집과 미술에 대한 집념에도 불구하고 가난과 소외감이 그를 서서히 붕괴시키고 있었다. 1968년 무렵부터 알코올 중독의 기미를 보이기 시작하여, 작품 제작의 리듬마저 잃어가고 있었다. 그럼에도 불구하고 그의 마지막 재도전의 몸부림이, 세상을 떠나기 3년여 사이에 시도된다.¹⁴¹⁾ 70년 5월18일부터 27일까지 광주 금남로 1가 Y짜룽에서 「유목민의 본적지」이라는 시서화전이 열렸다. (도판63), (도판64), (도판65), (도판66)

양수아는 캔버스 대신 한지와 장판을 사용하였다. 특히 한지의 동양화적 여백은, 소용돌이치는 앵포르멜의 어지러운 색상들과 수수께끼 같은 양상불을 이루고 있었다. (도판62) 하얀 여백과 어두운 색감 때문에 유화라는 느낌보다는 수묵화의 느낌이 든다. 이 작품이 어떤 시와 어울려졌는지 알 수는 없지만 작품이 완성 되면 안규동과 서희환이 글씨를 썼다. 전람회로서 뿐만 아니라 양수아를 돕는다는 뜻이 더해져 기대 이상의 성공을 거두었다.¹⁴²⁾ 「유목민의 본적지」의 성공에 자신감을 얻은 양수아는 그때 시도했던 한지와 장판지 소재의 작품을 본격화하여 서울 전시회를 계획하고 있었다.

71년 9월15일부터 21일까지 서울국립공보관화실에서 양수아 작품 전시회가 열렸다. (도판67), (도판68) 서울에서의 첫 전시회이자 그의 22회 작품전이 되는 이 전시회에는 서울 비구상 화단의 많은 관심을 모았다. 출품된 작품은 40점이었는데 <炸裂>, <激烈>, <슬픈 피에로>등 감정적이고 자극적인 제목이 눈길을 끈다. 메스컴도 비상한 반응을 보여 주요 일간지들이 문화면을 할애했다. 그는 주간여성의 지상대담에서 시인 이성부에게

141) 이석우, 앞의 책, pp. 234~236.

142) 위중, 「앵포르멜의 생애의 마지막 모서리(그 맹렬한 붕괴, 목 선 함성)」, 『격동기의 초상- 양수아 꿈과 좌절』, 광주시립미술관, 2004, p. 42.

“이 전람회를 계기로 그동안의 여러 실험과 의도가 일단 정리되는 셈입니다. 의식과 무의식 세계를 넘나드는 상상력의 갈등, 현실과 이상사이의 비좁고도 넓은 격차, 말하자면 시간과 공간의 그 격차를 포착해보고자 한 것들입니다.”라고 말했다. 그는 서울 전시회를 통해 자신의 작품세계를 어느 정도 정리 했다고 생각했고, 이러한 노력이 성공한 것으로 여기고 있었다.

이렇듯 작가로서 인정받는 데는 성공했지만 단 2점의 그림을 팔았을 뿐이다. 서울 전시회의 실패는 자기 존재 의미의 파손을 의미했으며, 예술가로서 지켜오던 마지막 자존심과 소망마저도 송두리째 빼앗아 가버린 것이었다.

4) 자화상 시리즈 - 정체성에 대한 끊임없는 모색

자화상이란 화가에게 있어서 자기 자신의 본질을 깨닫기 위해서 시도된다. 양수아의 작품 중 자화상이 많다. 이념의 갈등에서 소외받은 그는 고독했고, 고독했다는 것은 내면 세계에 너무나도 깊은 상처가 있음을 의미한다. 그러기에 양수아는 자화상을 많이 그렸고 스스로 내면의 상처를 치유하고자 했다.

그의 자화상들을 살펴보면 변화되는 작품세계가 그대로 나타난다. 초기에 사실적인 묘사를 중심으로 구상화가 주를 이루었듯이 초기에 그려진 자화상들 역시 객관적이고 사실적인 묘사가 이루어지고 있다. 그의 일본유학시절부터 1940년대 말까지 제작된 초기 자화상들을 살펴보면 시원시원한 선이 돋보이며 그가 인물묘사나 소묘력이 뛰어났음을 알 수 있다. (도판69), (도판70), (도판71), (도판72), (도판73) 특히 1937년 일본 유학 시절에 그려진 초상화는 어린 나이가 믿기지 않을 정도로 화면 구성이 시원하고 선의 강약이 잘 조절되었다. 비록 채색도 되지 않은 연필 드로잉이지만 완성작 못지않게 뛰어난 작품이다. 재료는 주로 연필이나 크레파스, 수채물감을 사용했다. 각각 재료의 특성에 맞게 질감 표현이 탁월하다.

자화상이 가장 많이 제작된 시기는 1940년대 말부터 1955년까지이다. 이때는 목포fh

이동해온 시기이다. 이는 1950년 6.25 전쟁 이후 위증이 말한 ‘내부의 끔찍한 반란’이 시작되면서 심적으로 변모된 자신을 자화상으로 표출한 것으로 보인다. 크레파스, 수채, 유채, 펜 등 다양한 재료로 사용하고 있으며 야수파적인 강렬한 색감이 특징적으로 나타나고 있다. (도판74), (도판75) 1955년에 제작된 <자화상>은 (도판76), (도판77), (도판78) 1953년에 제작된 작품 <여학생>(도판23)과 흡사한 모습을 보이는데 빨강, 파랑, 노랑 등 강렬한 야수파적 강렬한 색감을 사용하면서도 입체파적 화면 분할이 나타나고 있다. 이 시기에 나타난 자화상은 대부분 객관적이고 사실적인 묘사보다는 서정적인 색감 표현이 주를 이루고 있어 내면의 감정을 표현했다. 같은 시기에 그려진 <자화상>(도판79)은 수채를 했는데 몇 번 되지 않는 큰 붓 터치와 뚜렷한 색감으로 인물의 특징을 잡아내고 있다. 재료는 다르지만 내면의 자아를 표현하고자 하는 기법적인 방법은 비슷하게 나타난다.

1950년대 후반, 광주로 이동하면서부터는 자화상이 제작되지 않다가 앵포르멜 경향이 심화될 때 자화상이 등장한다. 1967년에 제작된 이 자화상을 보면 눈, 코, 입이라고 추측되는 형태만 보일 뿐 전체적인 형태나 색감이 모두 무너진 완전한 비구상의 모습을 볼 수 있다. (도판80) 두껍게 발라진 마티에르만이 느껴질 뿐이다. 그의 생애를 미뤄 짐작해 볼 때 심리적인 불안감과 알콜 중독 증세로 무너지고 있던 자신의 모습을 표현한 것으로 보인다.

V. 결론

한국 현대미술의 대동인 앵포르멜은 한국미술사에서 일어난 집단적인 미술운동으로 의미가 중요하다. 한국 앵포르멜은 4인전의 ‘반 국전 선언’과 함께 1957년 <현대미술가협회>라는 전위적 단체의 성립으로 불씨가 당겨졌다. 또한 현대미술가협회전 3회전에 출품한 박서보의 <회화no.1>이 한국 최초의 앵포르멜회화라 일컬어지며, 박서보와 현대미술을 중심으로 하여 방근택, 이구열, 이경성, 김영주 등의 평론가들의 체험적 개설의 형태로 앵포르멜의 이론적 토대를 마련했다.

한편, 호남에서는 중앙화단의 앵포르멜 운동에 앞서 앵포르멜회화가 강용운과 양수아에 의해 개인적으로 시도되었다. 1930년대 후반 일본 유학과들로 미국이나 유럽의 신미술을 빠르게 접할 수 있었던 이들은 오지호를 중심으로 한 호남 구상회화에 대한 또 다른 경향을 시도한 것이다.

호남에서 구체적인 추상 활동은 1946년 서양화가 배동신의 개인전이 시작되었고, 1948년 <동킹맨(Dong Kingman)초청전>에 이어져 강용운을 중심으로 한 추상작품이 발표되었다. 그리고 같은 해 양수아의 개인전에서 비정형회화가 시도되고 있다. 1950년 강용운의 개인전에서 당시로서는 파격적이라 할 강렬한 색채와 붓 터치들로 단순 변형시킨 반 추상 작품들이 소개되었다.

양수아는 일찍이 어린 나이에 일본 유학을 떠나 신 미술을 접하였다. 후대 그의 선구자적 회화세계의 성립은 어린나이의 일본 유학에서 시작되었다. 이 당시 일본화단에서는 밝은 화면과 단순화된 색면 구성으로 야수주의나 에콜 드 파리의 영향을 받았던 ‘독립협회’나 ‘1930년 협회’등의 전위미술운동이 유행하고 있었는데, 이런 회화들은 그의 작품세계에 많은 영향을 끼쳤다.

그가 일본 유학에서 돌아온 뒤 그린 초기작품에서는 야수파나 입체파적 작품들과 비구상 드로잉들이 나타나고 있다. 이 시기에는 파스텔이나 콘테, 크레용, 유채, 수채 등 다

양한 재료들을 사용하여 추상화풍을 탐구하고 모색하고 있다. 이때는 추상화를 시도하는 초기 단계로 풍경화나 인물화 등의 구상화가 수적으로 우의를 차지하고 있지만 구상화를 하고 있는 자신을 늘 못마땅하게 여기며 추상화에 대한 애착을 놓지 못하고 있다.

그의 추상화 작업들은 광주로 옮겨온 1950년대 중반 이후부터 본격화되기 시작했다. 구상화와 추상화가 공존하고 있는 시기로 다양한 작품 경향이 나타난다. 추상화들은 수가 많아지고 초기작보다 좀 더 완성도가 높아졌다. 1960년대 중반에 제작된 작품들에는 서구의 잭슨폴록이나 장 포트리에의 작품과 흡사한 모습을 보이며 격정적인 추상이 나타난다. 구상이 중심인 호남화단에서 추상화에 대한 인식이 성립되기 이전에 그는 중앙화단 못지않은 적극적인 추상 활동을 펼친 것이다. 이렇게 호남에 추상회화의 발판을 형성하며 추상 1세대로서 적극적인 활동과 더불어 광주사범(1938년 3월 개교)과 1956년 별도로 분리된 광주사범대학 출신의 비구상 미술인들을 2세대를 길러내면서 호남 추상의 맥을 굳건히 할 수 있었다.

양수아의 중앙화단에서의 본격적인 활동은 1957년 서울에서 개최된 현대작가초대전의 참여이다. 이 전시는 중앙화단중심의 작가선정을 지양하고 지방작가들의 참여를 독려하여 많은 지방작가들이 참여할 수 있게 하였다. 양수아는 2회전부터 작품을 출품하였는데 이에 앞서 1회전을 보고 조선일보에 전시 평을 게재하기도 했다. 즉, 그는 창작과 이론을 병행하며 적극적으로 참여하였다.

이로부터 더욱더 격정적인 앵포르멜 회화로 나아가기 시작한다. 60년대 중반이후, 그의 작품은 어두워지고 삶 또한 난조를 거듭한다. 알코올 중독에 이르기까지 몸과 마음이 서서히 붕괴되고 있었지만 「유목민의 본적지」, 서울에서 열린 개인전 등 활발한 작품 활동을 통하여 다작을 했다. 가난과 소외 속에서도 한결같이 비구상회화를 실현해가며 선구자적인 면모를 보인 양수아는 호남화단에서도 큰 역할을 한 인물이지만, 한국 현대 회화사에서도 빠질 수 없는 중요한 인물임에 틀림없다. 따라서 이런 선구자를 통해 호남의 앵포르멜을 다시금 재평가해 보는 일은 한국 미술사에 있어서 의미를 지닌다 하겠다.

참고문헌

단행본

- 김영나, 『20세기의 한국미술』, 예경, 1998.
- 김영나, 『20세기의 한국미술2』, 예경, 2010.
- 박종석, 『부러진 대나무- 양팽손의 삶과 예술』, 개미사, 2003.
- 서성록 외 9명, 『한국추상미술 40년』, 재원, 1997.
- 서성록, 『한국현대회화의 발자취』, 문예출판사, 2006.
- 오광수·서성록, 『우리미술100년』, 현암사, 2001.
- 오광수, 『한국현대미술사』, 열화당 미술책방 증보판, 2004.
- 오상길, 『한국현대미술 다시 읽기4』 (VOL.1), ICAS, 2004.
- 오상길, 『한국현대미술 다시 읽기4』 (VOL.3), ICAS, 2004.
- 윤진섭, 『한국 모더니즘 미술 연구』, 재원, 2000.
- 이석우, 『예술혼을 사르다간 사람들』, 아트북스, 2004.
- 이규일, 『뒤집어 본 한국미술』, 시공사, 1993.
- 이일, 『한국미술의 시각』, 미진사.
- 이일, 『현대 미술에서의 환원과 확산』, 열화당, 1991.
- 장-뤽 다발, 『추상미술의 역사』, 미진사, 1990.
- 조인호, 『남도미술의 숨결』, 다지리, 2001.
- 최열, 『한국근현대미술사학- 최열미술사전서』, 청년사, 2010.

학위논문

- 김미경, 「<벽전>에 대한 小考: 한국 앵포르멜의 전개과정에 대한 의

문」, 2004.

김옥조, 「동경유학파의 근대문화운동 연구- 김홍식, 오지호, 김환기의 활동을 중심으로」, 1999.

김허경, 「호남 앵포르멜의 미술사적 의의와 재평가에 관한 연구」, 전남대학교 대학원 미술학과 이론전공 박사학위논문, 2011.

유영도, 「양수아론」, 조선대학교 석사학위논문, 1993.

이인형, 「1960년 전후의 한국 비정형회화 - 앵포르멜 운동을 중심으로」, 홍익대학교 대학원 미술사학과 석사논문, 1995.

천경자, 「서구 모더니즘 회화의 유입과 한국 현대 추상미술 전개에 관한 연구」, 홍익대학교 미술대학원 석사학위논문, 2003.

전시도록

『강용운』, 전일실업, 2006.

『격동기의 초상 - 양수아 꿈과 좌절』, 광주시립미술관 · 부국문화재단, 2005.

『양수아 회고전』, 무등일보갤러리, 1995.

『호남 추상미술의 원류를 찾아서-회복』, 우제길 미술관, 2005.

학회지

김미정, 「한국 앵포르멜과 대한민국미술전람회- 1960년대 초반 정치적 변혁기를 중심으로」, 한국근대미술사학 제12집, 2004.

김옥조, 「전남지역 서양화가의 자화상 연구- 김홍식, 오지호, 박근호, 김두제를 중심으로」, 전남대학교 예술연구소 예술논집 제4집, 2001.

김인환, 「하인두, 추상표현의 탈회화적 편력」, 『공간』

김희영, 「한국 앵포르멜 담론 형성의 제조명을 통한 시대적 정당성 고

찰」, 『한국근현대미술사학회 논문집』 vol.19, 2007.

박서보, 「국전의 검은 백서」, 『월간중앙』

박과량, 「1950년대 앵포르멜 운동과 방근택: 현대미협을 중심으로」, 근대미술사학회, 제35집, 2010.

방근택, 「50년대를 살아남은 ‘걱정의 대결’장」, 『공간』, 204호, 1984. 6

이성부, 「양수아, 지리산 빨치산의 종군화가」, 『가나아트』 1990.

이마동, 『한국예술지』, 제1권, 대한민국예술원, 1966.

윤난지, 「한국 추상미술의 태동과 앵포르멜 미술」, 미술평단, 1997.9.

원동석, 「풍부한 예술적 풍토, 전남화단」, 『계간미술』, 1985.

조인호, 「앵포르멜, 회화와 신세대 해체추상」, 『예술광주』 창간호, 1993.

신문기사

손정연, 「전남양화50년」, 『전남매일신문』, 1977. 1. 11.

김현석의 남도 예술100년, 『남도일보』

도판 목차

도판 1. 박서보, <회화 no.1>, 1957	19
도판 2. 김창렬, <현대미협 제5회 전시 카탈로그> 1959	19
도판 3. 김창렬, <현대미협 제5회 전시 카탈로그>, 1959	20
도판 4. 장성순, <작품77>	20
도판 5. 프란츠 클라인, 마호닝(Mahoning), 캔버스에 종이콜라주와 유채, 1956	20
도판 6. 솔라주, <무제>, 1954	20
도판 7. 배동신, <여인상>, 1954	27
도판 8. 배동신, <소녀상>, 1964	27
도판 9. 양수아, <모리배>, 1940년대 말	27
도판 10. 양수아, <따진다·질투>, 1940년대 말	27
도판 11. 강용운, <봄>, 1947	29
도판 12. 강용운, <秘>	32
도판 13. 강용운, <부활>	32
도판 14. 최재창, <생>, 1961	33
도판 15. 에뽀끄전 팜플렛 표지. 1965	33
도판 16. 에뽀끄전 출판작가 목록. 1965	33
도판 17. 정영렬, <작품 65>, 1965	35
도판 18. 정영렬, <작품 22>, 1965	35
도판 19. 양평손, <산수도>, 제작연도 미상	36
도판 20. 양수아, <아코디언 연주자> 1946	46
도판 21. 양수아, <버스를 기다리는 사람들>, 1940년대 말	46
도판 22. 양수아, <남자>, 1940년대 말	46
도판 23. 양수아, <인물(여학생)>, 1953	46
도판 24. 양수아, <여학생들>, 1950년대 초	46
도판 25. 양수아 <여학생>, 1955	46
도판 26. 양수아, <인물소묘>, 1953	46
도판 27. 양수아, <선인장>. 1940년대 중반	46
도판 28. 양수아, <고양이>, 1940년대 중반	46
도판 29. 양수아, <강강수월래> 1950년대	47
도판 30. 양수아, <목포풍경>, 1940년대 말	47
도판 31. 양수아, <불만>, 1940년대 말	47
도판 32. 양수아, <질투>, 1940년대 말	47
도판 33. 양수아, <작품>, 50년대 중반	48

도판 34.	양수아, <작품>, 1960년 중반	51
도판 35.	양수아, <사랑>, 1950년대 말	52
도판 36.	양수아, <그리움/내아들음악교실>, 1950년대 말	52
도판 37.	양수아, <작품>, 1966	52
도판 38.	양수아, <작품>, 1960년대 중반	52
도판 39.	잭슨 폴록, <yellow, grey, black>, 1948	52
도판 40.	로버트 마더웰, <바닷가에서>, 1962	52
도판 41.	양수아, <작품>, 1950년대 후반	53
도판 42.	장 포트리에, <인질 연작>	53
도판 43.	양수아, <복숭아>, 1960년대 초	53
도판 44.	양수아, <복숭아>, 1960년대 초	53
도판 45.	양수아, <굴비>, 년대 미상	53
도판 46.	양수아, <무등산>, 1950년대 후반	53
도판 47.	양수아, <무등산>, 1960년대 초	53
도판 48.	양수아, <백두산 천지>, 1960년대 초	53
도판 49.	양수아, <해변>, 1950년대 말	53
도판 50.	양수아 <모자> 1960년대 후반	55
도판 51.	양수아, <재봉틀 질 하는 여인>, 1968	55
도판 52.	양수아, <풍경>, 1960년대 말	55
도판 53.	그림- 양수아, 시- 위중, 글- 송곡 안규동 <시화전 작품>, 1970	56
도판 54.	양수아, <잉태>, 1969	57
도판 55.	양수아, <태동>, 1960년대	57
도판 56.	양수아, <자유>, 1960년대 중반	57
도판 57.	양수아, <작품>, 1971	57
도판 58.	양수아, <작품>, 197	57
도판 59.	양수아, <작품>, 1960년대 말	57
도판 60.	양수아, <작품>, 1970년대 초	57
도판 61.	양수아, <작품>, 1972	57
도판 62.	<유목민의 본적지 팜플렛 표지>, 1970	58
도판 63.	<유목민의 본적지 작품 목록>, 1970	58
도판 64.	<유목민의 본적지 위중의 시>, 1970	58
도판 65.	<유목민의 본적지 위중의 시>, 1970	58
도판 66.	양수아, <작품>, 1970년경	58
도판 67.	양수아, <서울 개인전 팜플렛 표지>, 1971	58
도판 68.	양수아, <서울 개인전 작품 목록>, 1971	58
도판 69.	양수아, <자화상>, 1937	59

도판 70.	양수아, <자화상>, 1946	59
도판 71.	양수아, <자화상>, 1940년대 말	59
도판 72.	양수아, <자화상>, 1940년대 말	59
도판 73.	양수아, <자화상>, 1940년대 말	59
도판 74.	양수아, <자화상>, 1952	60
도판 75.	양수아 <자화상>, 1953	60
도판 76.	양수아, <자화상>, 1955	60
도판 77.	양수아, <자화상>, 1955	60
도판 78.	양수아, <자화상>. 1955	60
도판 79.	양수아, <자화상>, 1955	60
도판 80.	양수아 <자화상>, 1967	60

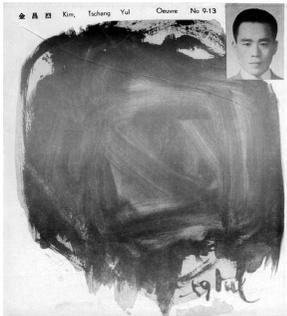
참고 도판



도판1. 박서보, <회화 No.1>, 1957, 95×82 cm, 개인 소장.



도판2. 박서보, <작품 No.7>, 1958, 제4회 현대전출품작.



도판3. 김창렬, <현대 미협 제5회 전시 카탈로그>, 1959.



도판4. 장성순, <작품 77>, 1960, 제6회 현대전 출품작.



도판5. 프란츠 클라인, 마호닝 (Mahoning), 캔버스에 종이 콜라주와 유채, 203×254cm, 1956, 휘트니미술관.



도판6. 솔라주, <무제>, 1954.



도판7. 배동신, <여인상>, 1954, 13×21cm.



도판8. 배동신, <소녀상>, 1964, 45×40cm.



도판9. 양수아, <모리배>, 1940년대 말, 콘테, 18.5×25cm, 개인 소장.



도판10. 양수아, <따진다·질투>, 1940년대 말, 콘테, 18.5×25cm, 개인 소장.



도판11. 강용운, <봄>, 1947.



도판12. 강용운, <秘>, 유지에 유채, 65.2×53cm.



도판13. 강용운, <부활>.



도판14. 제10회 국전입선작, 최재창, <생>, 1961.



도판15. 에쁘끄전 팜플렛 표지. 1965.



도판16. 에쁘끄전 출판작가 목록. 1965.



도판17. 정영렬, <작품 65>, 1965년, Oil on Canvas.



도판18. 정영렬, 1965년 파리 비엔날레 출판작, <작품 22>, Oil on Canvas, 국립현대미술관 소장.



도판19. 양팽손, <산수도>, 제작연도 미상, 수묵채색화, 88.2×46.5cm, 국립중앙박물관 소장.



도판20. 양수아, <아코디언 연주자> 1946, 종이에 콘테, 24.5×34.5cm.



도판21. 양수아, <버스를 기다리는 사람들>, 1940년대 말, 연필, 47×25.2cm, 개인 소장.



도판22. 양수아, <남자>, 1940년대 말, 연필, 25.2×17cm, 개인 소장.



도판23. 양수아, <인물(여학생)>, 1953, 종이에 크레파스, 19×25cm, 광옥남 소장.



도판24. 양수아, <여학생들>, 1950년대 초, 종이에 수채, 20.5×26.8cm, 개인 소장.



도판25. 양수아, <여학생>, 1955, 종이에 크레파스, 15.2×22cm, 광옥남 소장.



도판26. 양수아, <인물소묘>, 1953, 종이에 연필, 19.2×26cm, 광옥남 소장.



도판27. 양수아, <선인장>, 1940년대 중반, 크레용, 13.5×18.5cm, 개인 소장.



도판28. 양수아, <고양이>, 1940년대 중반, 크레용, 13.5×18.5cm, 개인 소장.



도판29. 양수아, <강강수월래> 1950년대, 종이에 유채, 56.5×73.5cm, 개인 소장.



도판30. 양수아, <목포 풍경>, 1940년대 말, 캔버스에 유채, 37×44.5cm, 개인 소장.



도판31. 양수아, <불만>, 1940년대 말, 콘테, 18.5×25cm. 개인 소장.



도판32. 양수아, <질투>, 1940년대 말, 콘테, 18.5×25cm. 개인 소장.



도판33. 양수아, <작품>, 50년대 중반. 종이에 유채. 30×21.7cm. 개인 소장.



도판34. 양수아, <작품>, 1960년 중반, 종이에 유채, 37.5×26.6cm, 광주교육대학교.



도판35. 양수아, <사랑>, 1950년대 말, 크레용, 19.2×26.5cm, 개인소장.



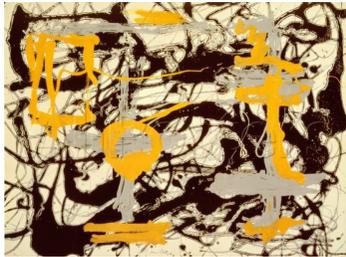
도판36. 양수아, <그리움·내아름은 앞길>, 1950년대 말, 19.2×26.5cm, 개인 소장.



도판37. 양수아, <작품>, 1966, 천에 유채, 73×53.5cm, 개인 소장.



도판38. 양수아, <작품>, 1960년대 중반, 종이에 유채, 32×40.5cm, 동강미술관.



도판39. 잭슨 폴록, <yellow, grey, black>, 1948.



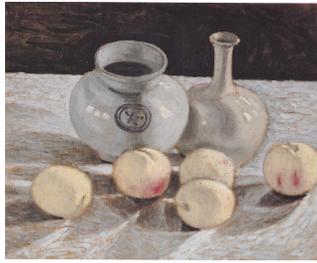
도판40. 로버트 마더웰, <바닷가에서>, 1962, 73.7×58.4cm, 종이에 유채.



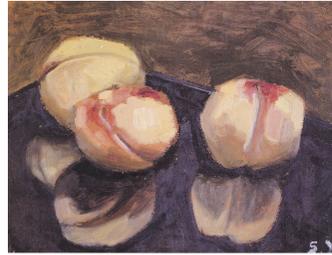
도판41. 양수아, <작품>, 1950년대 후반, 캔버스에 유채, 38×45.5cm, 위증 소장.



도판42. 장 포트리에, <인질 연작>.



도판43. 양수아, <복숭아>, 1960년대 초, 종이에 유채, 45.5×52.5cm, 광주교육대학교.



도판44. 양수아, <복숭아>, 1960년대 초, 종이에 유채, 22.8×29cm, 조대미술관.



도판45. 양수아, <굴비>, 년대미상, 종이에 유채, 26×42cm, 신양식 소장.



도판46. 양수아, <무등산>, 1950년대 후반, 종이에 유채, 32×41cm, 개인 소장.



도판47. 양수아, <무등산>, 1960년대 초, 종이에 유채, 32×41cm, 조대미술관.



도판48. 양수아, <백두산 천지>, 1960년대 초, 캔버스에 유채, 30.5×40cm, 부국문화재단.



도판49. 양수아, <해변>, 1950년대 말, 캔버스에 유채, 37×44.5cm. 개인소장.



도판50. 양수아, <모자> 1960년대 후반, 종이에 유채, 30.4×39.6cm, 개인소장.



도판51. 양수아, <재봉틀 질 하는 여인>, 1968, 캔버스에 유채. 45×37cm, 개인 소장.



도판52. 양수아, <풍경>, 1960년대 말, 종이에유채, 41.2×32cm, 광주 교육대학교.



도판53. 그림- 양수아, 시- 위중, 글- 송곡 안규동 <시화전 작품>, 1970, 장지에 유채, 23.2×29cm, 손광은 소장.



도판54. 양수아, <잉태>, 1969, 캔버스에 유채, 72.3×71cm, 전남대학교병원 소장.



도판55. 양수아, <태동>, 1960년대, 캔버스에 유채, 43.5×50cm, 양회기소장.



도판56. 양수아, <자유>, 1960년대 중반, 한지에 유채·수채 37.5×26.6cm, 광주대학교.



도판57. 양수아, <작품>, 1971, 종이에 유채·수채, 60×60cm, 국립현대미술관.



도판58. 양수아, <작품>, 1970, 종이에 유채, 71×64cm, 개인 소장.



도판59. 양수아, <작품>, 1960년대 말, 장지에 유채, 28.5×24.5cm, 개인 소장.



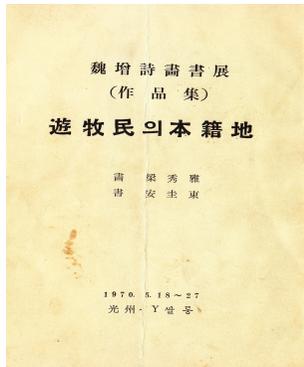
도판60. 양수아, <작품>, 1970년대 초, 장지에 유채, 23×32cm, 광옥남 소장.



도판61. 양수아, <작품>, 1972, 종이에 유채, 30×39.5cm, 개인 소장.



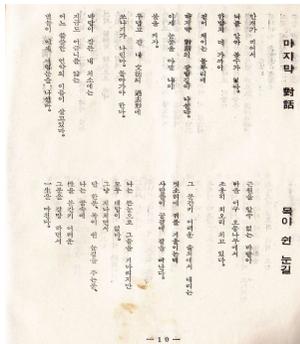
도판62. 양수아, <작품>, 1970년경, 한지에 유채, 60×49cm, 위증 소장.



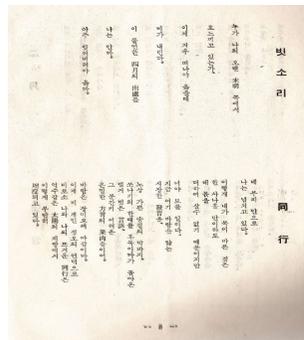
도판63. <유목민의 본적지 팜플렛 표지>, 1970.

作 品	
① <遊牧民>에서	書 張秀雅·書 安圭東·頁
② 二月 7
③ <山麓의 雜詩>에서 8
④ <遊牧民의 雜詩>에서
⑤ 詩行	書 徐高徳· 8
⑥ 悲憤의 나무	書 張秀雅 9
⑦ 秋의 詩 雜詩 10
⑧ 秋의 詩 雜詩 11
⑨ 秋의 詩 雜詩 12
⑩ 秋의 詩 雜詩 12
⑪ 秋의 詩 雜詩 13
⑫ 秋의 詩 雜詩 13
⑬ 秋의 詩 雜詩 14
⑭ 秋의 詩 雜詩 14
⑮ 秋의 詩 雜詩 16
⑯ 秋의 詩 雜詩 16
⑰ 五月曲終 17
⑱ 日誌 17
 18

도판64. <유목민의 본적지 작품 목록>, 1970.



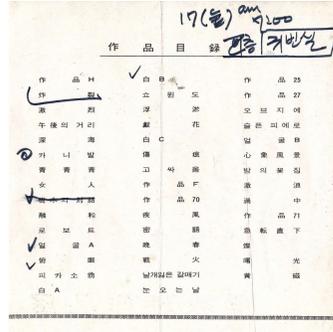
도판65. <유목민의 본적지 위증의 시>, 1970.



도판66. <유목민의 본적지 위증의 시>, 1970.



도판67. 양수아, <서울 개인전 팜플렛 표지>, 1971.



도판68. 양수아, <서울 개인전 작품 목록>, 1971.



도판69. 양수아, <자화상>, 1937, 연필, 28×21cm, 개인 소장.



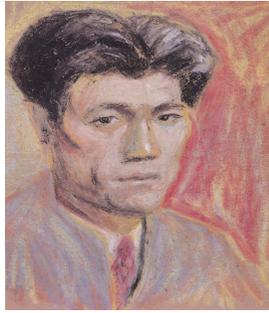
도판70. 양수아, <자화상>, 1946, 연필, 24.5×19.5cm, 개인 소장.



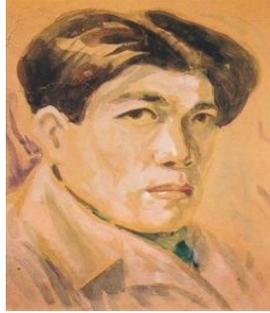
도판71. 양수아, <자화상>, 1940년대 말, 연필, 25.2×17cm, 개인 소장.



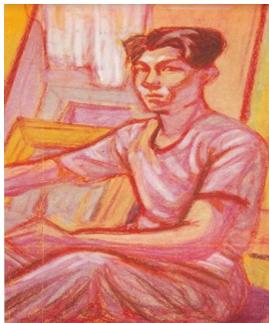
도판72. 양수아, <자화상>, 1940년대 말, 종이에 연필, 33×20.5cm, 개인 소장.



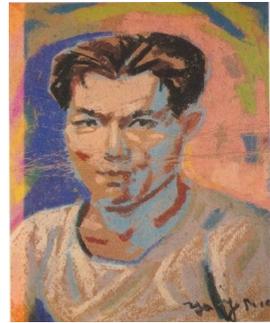
도판73. 양수아, <자화상>, 1940년대 말, 크레파스, 27.5×19.8 cm, 개인 소장.



도판74. 양수아, <자화상>, 1952, 종이에 유채, 19×25cm, 양승찬 소장.



도판75. 양수아, <자화상>, 1953, 종이에 크레파스, 19.3×33 cm, 광옥남 소장.



도판76. 양수아, <자화상>, 1955, 종이에 크레파스, 15.2×22 cm, 광옥남 소장.



도판77. 양수아, <자화상>, 1955, 종이에 크레파스, 31×19cm, 개인 소장.



도판78. 양수아, <자화상>. 1955, 종이에 크레파스, 33×23cm, 개인소장.



도판79. 양수아, <자화상>, 1955, 종이에 수채, 33×20cm, 개인 소장.



도판80. 양수아, <자화상>, 1967, 캔버스에 유채, 24.2×33.3cm, 조용근 소장.

부록 - 양수아 생애 연표

1920.	1월 13일 전라남도 보성군 은덕면隱德面 덕음德音 마을에서 양계환梁桂煥 공과 박순례朴順禮 여사의 3남 2녀 가운데 장남으로 출생.
1924.	보성군 검백면 석호리 516번지로 이거移居.
1927.	보성검백공립보통학교(검백초등학교)에 입학.
1931.	검백초등학교 졸업. 이후 시모노세끼下關 히꼬시마彦島초등학교 5학년에 편입.
1933.	시모노세끼 히꼬시마 제2초등학교(下關彦島第二公立尋常小學校) 졸업, 시모노세끼(下關) 공립 중학교에 입학.
1938.	시모노세끼(下關) 공립 중학교를 졸업한 후, 고향으로 돌아옴.
1939.	다시 동경으로 감. 미야모토 사부로를 찾아가 제자가 됨. 가와바다(川端畫學校) 미술학교에 진학함.
1940.	동경 은좌銀座 국옥菊屋갤러리에서 신창생과新創生派 창립전 개최.
1941.	가와바다 졸업. 동경 은좌 국옥 갤러리에서 백어회白魚會전을 가짐.
1943.	부산을 통해 귀국한 뒤 고향으로 돌아옴. 4월에

	만주로 향함. 지인을 통해 안동신문사 문화부 기자직에 몸담음.
1945.	일본인 처녀 아베에스코(安部悦子)를 만남.
1946.	아베에스코와 선생 사이에서 아들 현승이 태어남. 10월에 아베에스코와 현승과 함께 귀국하여 고향을 돌아옴. 배동신과 함께 서울에서 열리고 있는 오지호, 김주경, 남관, 박영선, 이인성의 합동전을 관람. 배동신의 알선으로 전라남도 문교사회국 학무과 교사직을 신청함. 이 무렵부터 수아라는 이름을 쓰기 시작함.
1948.	목포 문태중학교 미술교사로 자리를 옮김. 김보현의 목포 전시회에서 강용운을 만남. 광주미국공보원에서 강용운과 비구상非具象 합동전을 가짐. 호남동 대동병원 2층에 양수아 미술 연구소를 개설. 제주 4·3사건으로 인해 동생 양희천이 체포되어 무기징역에 언도됨.
1949.	12월 제1회 대한민국미술전람회(국전)를 관람한 후 ‘질량質量的 빈약’이라는 비평을 동아일보(12월 2일자)에 게재.
1950.	목포여자중학교로 직장을 옮김. 6.25 전쟁 발발. 7월에 전주교도소에 수감 중이던 동생 양희천이 후퇴하던 국군에 의해 희생됨. 후퇴할 때 대열에서 떨어져 나온 인민군과 여기에 합류한 좌익세력 및 피난민들을 따라 입산함.

1951.	남한 최초의 조직적 좌익 계렬라 부대인 ‘남부군’에서 생활. 아베에스코는 현승을 데리고 일본으로 떠남.
1952.	포로로 수용되었다가 무죄로 석방됨.
1953.	2월에 곽옥남을 만나러 부산으로 향함. 5월 곽옥남과 결혼. 목포 미네르바 다방에서 개인전. 목포 중학교 미술교사로 부임. 6월 ‘양수아 양화연구소’개설.
1954.	1월 첫째 아들 승철이 태어남.
1955.	6월 16일에 광주미국문화원에서 ‘양화전’을 가짐. 11월 22일에 ‘양수아 양화연구소’에서 공부했던 제자들의 제1회 전시회가 열림.
1956.	4월 3일부터 9일까지 ‘이목離木기념 전시회’를 미네르바 다방에서 부부전으로 가짐. 5월1일 강용운의 소개로 광주 사범학교로 자리를 옮김. 8월 둘째 아들 승훈이 출생.
1957.	이 무렵, ‘느낌으로서의 회화’를 자유롭게 추구함. 오지호, 강용운, 배동신, 임직순, 최용갑 등 선배, 친구들과 구상·비구상 논쟁을 벌임.
1958.	조선일보사가 주최한 제2회 ‘현대작가 미술전’에 초대됨. 백색 계통의 앵포르멜을 본격적으로 추구함. 셋째 승찬이 태어남.
1960	6월 외동딸 희숙이 태어남. 같은 달 광주 아카데미 다방에서 개인전을 가짐. ‘백색을 위하여’, ‘한

	일閑日’, ‘강강술래’, ‘연 날리는 소년’, ‘고향에서’ 등 30여점 발표.
1961.	10월 작업에 전력을 쏟고자 광주사범학교 미술 교사를 그만 두고 광주 중앙로에 ‘양수아 화실’을 개소함.
1962.	9월 개인 유화작품전을 가짐.
1963.	9월 넷째 아들인 승걸이 태어남. 10월 제7회 전라남도 문화상 수상.
1965.	한 신문의 지면에 ‘실락원失樂園의 시공時空’이라는 제목으로 글과 그림 게재. 미술인협회 전남 지부장에 피선됨.
1966.	개인전 가짐.
1969.	제18회 ‘대한민국 미술전람회(국전)’ 입선작 전시를 보고 ‘국전 심사를 심사’하는 글을 신문에 기고함. 양화 개인전을 가짐.
1971.	9월 첫 서울 개인전을 국립 공보관 화랑에서 열림.
1972.	7~8월 제 23회 개인전을 광주 Y씨롱에서 가짐. 9월에 여수에서 제 24회 개인전을 가짐.

※ 양수아 생애 연표는 그의 셋째 아들인 양승찬에 의해 정리된 『격동기의 초상 양수아 꿈과 좌절』의 연표를 간추려서 정리함.