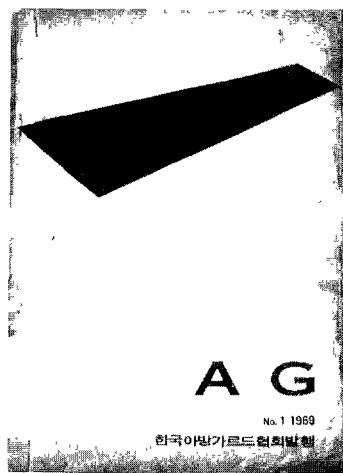


도1 AG NO1 표지 1969

도2 1960년 11월 주한 영국 대사관 입구 덕수궁벽에서 개최된 1960년 미술가 협회전 초일에
(좌로부터) 김봉태, 윤명로, 박재근, 방근태, 이구열, 최관도, 박서보, 손찬성, 유영열, 김기동, 이응찬, 김대우

도3 Cecil Beaton Irene before Jackson Pollock's Lavender Mist at the Betty Parsons Gallerly May 1951 issue of Vogue



한국 현대회화의 추상성, 1950 ~ 1970 : 전위의 미명아래

정영목 / 서울대학교 서양화과

I.

1967년과 68년이라는 연도에 한국 현대미술은 두 가지의 큰 의미를 부여한 해이다. 전자는 한국 현대 추상미술의 본격적인 발현을 유럽의 앵포르멘(Informel)이나 미국의 추상표현주의(ABSTRACT Expressionism)와의 접목이 나타나기 시작한 1957년으로 잡아 그 후로부터의 10년간의 성과를 돌아보는, 후자는 한국 신미술의 원년을 고회동이 서양화를 배우러 일본으로 건너간 1908년으로 잡고 그 후로부터의 60년간의 밭자취를 회고한다는 뜻의 해였다. 과거에의 김중과 평가, 그에 따른 미래에의 예견이라는 취지와 함께 기념행사로서, 예를 들면, [공간] 잡지사는 1967년 12월호에 "한국 추상회화 10년"이라는 특집을 내보냈고, 한국미술협회는 1968년 10월 26일 "신문화 60년 기념 미술 세미나"의 주제로 "신미술 60년과 오늘의 문제점"이라는 토론과 발표의 장을 마련하였다.

위의 예가 아니더라도 60년대의 추상회화를 점검하거나, 아니면 60년동안의 한국 근현대미술을 돌아보거나, 그 성과에 대한 비평의 태도는 대개 다음의 두 상반된 관점으로 요약된다.

그 하나는 "現代"나 "新"(근대)의 분기점의 원년이 하나같이 서양성과의 밀접한 관계 속에서 설정되어, 그래서 지나치게 외래의 사조에 의존하여 "주체성이 빈약하다는 결정적인 약점"을 가지고 있고, "뿌리깊은 보방의 연속과 전통의 수립이 불가했다"는 지적이다.¹⁾ 이러한 지적의 마지막 합류점은 항상 일본미술과의 연관성을 실태하는 것으로 끝을 끓는데, 가령 "서구의 미술을 받아들임에 있어 이념은 도외시하고 다만 방법론만을 받아들인다" 그쳐 토착화하

지 못했던 일본의 미술을 일본 유학생들이 자기비판의 안목도 없이 무분별하게 받아들였을 때부터 한국미술은 위험성을 내포"하고 있었다고 지적한 1972년 당시의 변종하는 "그러나 일본문화의 속성을 제대로 파악



2

하지 못하는 일부 신진화가들의 일본에 대한 맹종은 새로운 문제점으로 등장했다면서 그의 속성에서 벗어나는 것이 시급하다"는 비평의 예가 그것이다.²⁾

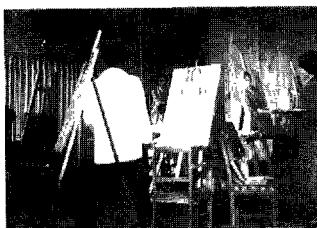
그러나 이러한 부정적인 결론과는 달리 한국미술의 "현대적인 발전을 이루하기 위해서는 무엇보다도 세계 사조와 호흡을 같이하는 일이 시급"하다며, "세계미술의 가장 첨단적인 사조의 전위적 대열에 서도록 꾸준한 노력과 전진"을 부르짖는 - 60년대 초반의 혁명적인 분위기에 걸맞는 - 적극적이고 긍정적인 태도로서의 서구미술의 도입과 수용을 예찬하기도 한다.³⁾ 또한 이러한 관점에서 평가한 1960년대의 추상미술 운동(?)은 소위 "후진 국가에서 근대화하고 사회가 근대화하는 동시에 미술이 현대화하는 단계에 있어서 우리 나라 추상작가들이 전위적인 일을 위해서 10년동안 꾸준히 노력"한 성과라고 自説自讚하기도 한



3

다.⁴⁾

이러한 상반된 평가는 결국 "세계사조와 호흡을 같



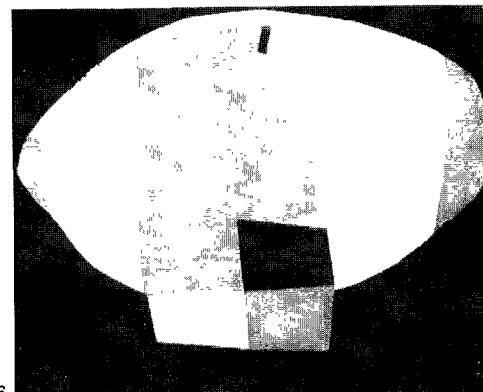
4

이하는 일"의 정 도에 관한 문제 로 집약된다. 이 "정도에 관한 문제"는 더욱 구체 적으로 여기서 논의될 것이나, 앞에서 제시한 인용구문들이 예 시하는 다음과 같은 몇몇 현상 과 문제점을 발견할 수 있다. 우



5

선, 1957년이라는 해를 旗幟로 하여 그후 10년 동안 의 - 소위, 구상성이 배제된 형식으로서의 - 순수추상 미술에 지나칠 정도의 의미를 부여하는 것은 아닌가? 그것은 곧 "보수세력에 도전하는 전위의 전진자세"로서 '57년이래 이 나라에 이식한 현대미술의 씨가 60년대 초기부터 싹이 트기 시작하여 미술계의 새로운 분포를 형성"하였다.⁵⁾ 즉 애프로드 혹은 추상표현 주의式의 "추상성"의 발현 혹은 이식을 전반적인 미술의 近代와 現代를 가르는 기준으로 또는 "前近代에서 近代로" 전환하는 시점으로 잡을 수 있는 것인가?⁶⁾



6

이러한 관점의 해석으로 말미암아, 상대적으로 그 이 전의 '추상적 경향(반추상)'의 작품들이 과소평가되어 온 것은 아닌가?

한편, 이러한 문제점과 결부된 흥미 있는 사회심리로서 당시의 조형심리와 연관된 현상은 너나 할 것 없이 조금의 짙은 識者層이라면 "전위(Avant-Garde)"라는 단어를 즐겨 쓴다는 사실이다. 가령, 1957년 11월 제1회 [현대작가 초대미술전]의 전시평문인 김영주의 "...새로운 시대의 배경과 전위적인 이데올로기

를 분명히 제시"

하겠다는 - 글을

위시로 하여,⁷⁾ "

미술 한국의 전

위," "전위정신,"

"전위작품," "전

위의 광장" 등 전

위라는 글자가

빠지면 큰일날

현대미술인 양

너도나도 전위이

더니 급기야

1969년에는 더욱 세련되어 보이는(?) 외래어의 표기

로 [AG]라는 무크지 성격의 잡지(도. 1)를 발행하고

협회를 결성하기도 한다⁸⁾ 추상성과 관련된 당시의

전위의 성격은 무엇이길래 이렇듯 전위에 매료되었을까?

전위의 분위기는 혁명의 계절에 싹터 혁명과 함께 무르익는다. 설혹, 그것이 당대의 정치적 갑작과 무관 했더라도 혁명의 느낌은 자취하지 않는다. 그것이 4. 19 혁명이건 5. 16 쿠데타적 혁명이건 전위의 갑작과 뉘앙스는 혁명의 사회심리와 정확하게 일치한다. 가령, 1960년 10월 덕수궁 돌담의 벽에 작품을 전시했던 [60년미술가협회전](도. 2)에 대한 회고의 평가로昔 度輪은 그들을 "이를테면 4.19적인 時代特徵에서 胚胎된, 變革의 계절을 본받아 보려고 한, 期待半 反感 半의 영지 제너레이션의 反撥態勢 그것"이라고 실파한 것이다. 아니면 절대권력의 군사정권 안목에 퇴폐의 그림으로 비쳐질 수도 있는 격정의 추상성이 한 시대를 풍미했던, 오히려 장려되었던 이유는 단순히 그들의 작품성 때문일까? 돌이켜보건 대 전위의 미명아래 60년대 이후의 한국 현대 추상회화의 "추상성"과 혁명의 "정치성"은 같은 목소리의 음정과 박자를 갖추지 않았는가?

기성화단에 대한 반발, 변혁의 계절이라는 사회심리, 그리고 격정의 추상성이 일치하는 지점에서 사회의 전반에 걸친 물리적인 빈곤감과 그것으로 인한 창작에의 제약이라는 현실이 있었음에도 불구하고, 역설적으로 그들의 예술에 대한 갈증의 정신적 욕구는 더욱 강했을 것이다. 그러나 그들의 갈증을 시원하게 해소할만큼의 미술의 역량이 국내에는 여유모로 부족했었고, 자연히 그들의 관심은



7



8

도4 동숭동 미술대학 실기실, 1954
(서울大 미술대학사)

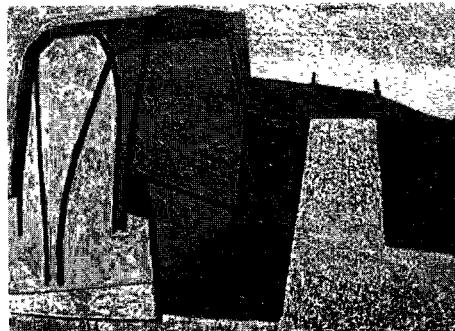
도5 응미파 수업과정 (故 이순석 교수), 1954 (서울大 미술대학사)

도6 김환기 '무제' 1937

도7 유영국 작품 1940

도8 김환기 Sun and Moon 1959

도9 유영국 작품 1957



9



10



11

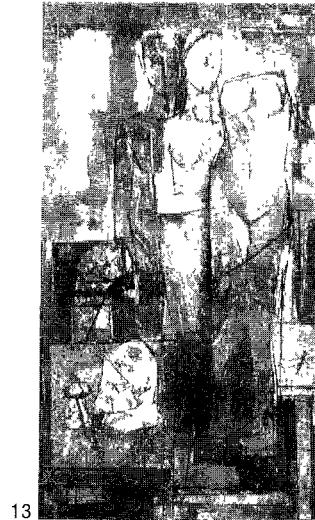


12

그들의 작품성 때문인 것이다. 그래서 외부의 영향과 사생성이 걸려되었음이 분명할지라도 거기에 "한국적" 앵포그릴 또는 "한국적" 미니멀리즘이라는 용어를 거의 가장 사실처럼 사용한다. 이것은 비록 외국의 형식에 영향을 받았지만 그만큼 "한국적" 요소나 성격을 띠 있기 때문에 붙여진 이름이라고 생각해야지, 단순히 "한국"이라는 지역에서 또는 "한국적"에 의하여 세작된 작품임을 끗하지는 않는다. 그러니 실상 그들의 작품에서 구체적으로 무엇이 "한국적"인지 하는 식 연체 않은 문제가 남아있으며, 빛빛 작가들의 작품에서는 "한국적"이 보다는 오히려 자발적으로 "日式趣味"을 시호하는가 하면, 일본에 앞서 머문 서구사조의 형식과 기법을 뒤늦게 수용하는 경우가 대부분이나 40년이 지난 현재의 시점에서 한국 현대미술사를 이 부분에 과연 얼마만큼의 독창성을 인정해주어야 하는가? 독창성을 강조하는 것 자체가 지나친 서구미학의 영향일 수도 있다. 그렇다면 그것에 우선하는 평가의 장태

도서 그들의 작품은 과연 어느 정도의 소형에 관한 신실성 - 진지성, sincerity - 을 내포하고 있는가? 사람들이 보여 하는 일에 징거가 개입될 수 밖에 없는 것처럼 미술도 그 애와 일 수는 없다. 특히, 1950년대부터 70년대 까지 구상이냐 추상이냐 아니면 "반·추상"이냐 하는 순수한

- 도10 박서보 자화상 1957
 도11 윤명로 인물 1958
 도12 김봉태 여인네들 1959
 도13 정창섭 아틀리에(공방)
 1955
 도14 정창섭 백자 1956
 도15 정창섭 Form 1957



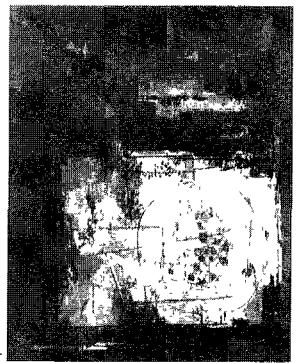
13

지극히 한정된 정보망을 통하여 일본과 미국, 그리고 유럽의 칠지난 현대미술을 유행처럼 습득했다. 이러한 관점에서 1957년 이후의 순수추상미술에 현상과 길파에 비하여 기대이상의 가치를 부여하는 이유는

그들이 외부의 영향과 사생성이 걸려있음이 분명할지라도 거기에 "한국적" 앵포그릴 또는 "한국적" 미니멀리즘이라는 용어를 거의 가장 사실처럼 사용한다. 이것은 비록 외국의 형식에 영향을 받았지만 그만큼 "한국적" 요소나 성격을 띠 있기 때문에 붙여진 이름이라고 생각해야지, 단순히 "한국"이라는 지역에서 또는 "한국적"에 의하여 세작된 작품임을 끗하지는 않는다. 그러니 실상 그들의 작품에서 구체적으로 무엇이 "한국적"인지 하는 식 연체 않은 문제가 남아있으며, 빛빛 작가들의 작품에서는 "한국적"이 보다는 오히려 자발적으로 "日式趣味"을 시호하는가 하면, 일본에 앞서 머문 서구사조의 형식과 기법을 뒤늦게 수용하는 경우가 대부분이나 40년이 지난 현재의 시점에서 한국 현대미술사를 이 부분에 과연 얼마만큼의 독창성을 인정해주어야 하는가? 독창성을 강조하는 것 자체가 지나친 서구미학의 영향일 수도 있다. 그렇다면 그것에 우선하는 평가의 장태

도서 그들의 작품은 과연 어느 정도의 소형에 관한 신실성 - 진지성, sincerity - 을 내포하고 있는가? 사람들이 보여 하는 일에 징거가 개입될 수 밖에 없는 것처럼 미술도 그 애와 일 수는 없다. 특히, 1950년대부터 70년대 까지 구상이냐 추상이냐 아니면 "반·추상"이냐 하는 순수한

작품의 사조나 형식에 관한 문제가 그 때만큼 정치적으로 심각하게 부각되 시기도 없을 것이다. [한국미술협회]와 [국전]을 둘러싼 미술계의 정치적 양상에 있어서 흥미로운 현상은 인연과 협인보다 작품의 형식과 그 형식을 뒷받침하는 조형이념이 더욱 중요한 요소로 작용한나는 사실이다. 때문에 예를 들어 서울대 출신이나 홍대 출신이냐의 중요성보다 구상이냐 추상이냐의 형식에 의한 그룹간의 유대관계가 오히려 돋보였던



14

시기였다. 그러나 창작에 대한 깊은 열정이 누구보다도 순수했던 그 세대도 [국전]이라는 제도의 틀 자체에 대한 반발에서부터 추상의 전보주의적 관점 - 상대적으로 구상은 보수주의적 형식이 됨 - 을 유지했으나 그것도 70년대 이후부터는 어느 정도의 기득권의 세력으로 자의반 타의반 인정되면서 오히려 주상미술 자체가 세도권의 형식으로 안주하는 동시에 점차 아카데미화하는 구태의연한 보습을 띠기 시작한다. 이러한 구조적인 보수화 함께 그래도 초기에는 신선했던 추상미술의 열풍이 오를날 오히려 미술의 다양한 시각을 제한한 부정적인 결과로 비쳐지는가? 또한 보는 것을 혁명식으로 재취해야만 했던 그 시대 삶의 심리적인 유물이 아직까지 한국의 미술계에 반영해 있지는 않는가?

II.

한국의 내학에서 미술교육을 받은 첫 세대로서 당시의 청년작가들은 일본, 유럽, 미국 등에서 수학한 그들의 선배나 스승과 무언가 다르다는 또는 달라야 한다는 인식을 많이 했을 것이다. 그러나 그들에게 주어지는 교육은 그 다음의 인식을 구축할 만큼의 보람찬 것은 아니었다. 특히, 2차 세계大战 후 1950년을 전후하



1



여 유럽과 미국, 그리고 가까운 일본까지도 앵포르멜과 추상표현주의의 결정적인 추상미술이 선 풍적으로 일고 있다 는 사실을 미국의 [라이프, Life] 잡지나 [보그, Vogue] (도. 3).⁹⁾

일본의 [미술수첩] 등을 통하여 익히 알고 있음을에도 불구하고 그들의 실기교육은 지극히 전통적인 일본식의 아카데미 방식을 답습하는 정도였다. 가령, 1954년 동숭동 시절의 서울대학교 미술대학 실기실(도. 4)의 풍경은 한복의 모델 여인을 그려나가는 사실묘사 위주



의 당시의 아카데미한 전통의 분위기를 느끼기에 충분하다.

당시의 학생들에게 그나마 자연 대상물이나 인물등을 추상화해 나가는 과정에서의 형상성이 완전히 배제되지 않은 상태에서의 "반추상" 정도의 학습은 오히려 응용미술과 도안과 등에서 이루어졌다. 가령, 1954년 이순석 교수의 지도하의 서울대학교 응용미술과의



실기 수업 광경 (도. 5)에 나타난 학생들의 작품에 서 그러한 경향을 엿볼 수 있다. 이러한 경향은 다분히 일본식 교육의 연장선상에서 일어난 결과이기도 하다. 한 예로, 이미 해방전 일본 유학시절부터 추상미술을 익혔던

김환기의 1937년 작품(도. 6)이나 유영국의 1940년 작품(도. 7)에 나타난 추상성은 다분히 입체주의나 칸딘스키, 또는 러시아 아방가르드나 몬드리안식의 기하학적 스타일의 추상에서 그것을 응

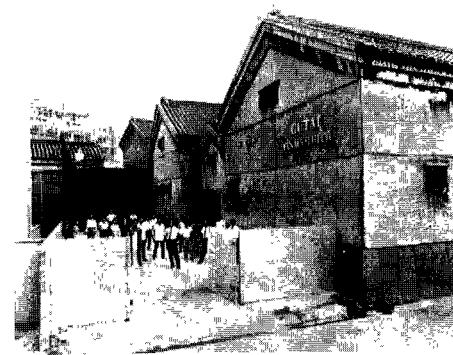
용한다는 측면에서 인체의 형상성을 추상화하거나, 아니면 순수한 색면의 조합이 연출해내는 선과 색의 구성과정을 추상화화의 방법으로 습득한 것이다. 즉, 그들의 추상성은 "응용(applied)"과 "구성(composition)"의 성격이 강한 추상화화였다.

이러한 연장선상에서 1950년대 김환기, 유영국, 장욱진, 박수근등의 작품에 나타난 자연과 인물이 기하학적으로 추상화되어가는 경향이 순수화뿐만 아니라 여타의 응용미술이나 디자인 분야에 강한 영향을 미친 것 또한 사실이다. 이 가운데에서도 특히 유영국이 한때 서울대학교 미술대학의 응용미술과 교수로 활동하고 그 분야의 후진들에게 많은 영향을 미친 사실이 당시의 추상적 경향의 성격을 반영해주는 좋은 예이다. 또한 이러한 경향의 연속으로서 1957년 김환기의 [해와 달](도. 8)이나 유영국의 작품(도. 9)에 나타난 "응용"과 "구성"의 추상성을 그 다음 세대의 청년작가들은 지나치게 "圖式的인 추상"이어서 "체질적으로 맞지 않는다"고 토로하는 것.¹⁰⁾ 역시 이런 측면에서 남독할만하다. 체질적으로 좀더 표현적이고 결정적인 스타일의 회화를 추구하고자 하는 젊은 욕구가 강했던 그들이 이러한 반응을 보인 것은 당연하다.

정확히 말해서 당시의 젊은 작가들이 반발한 것은



어떠한 대상을 추상화해나가는 과정에서의 "응용"과 "구성"의, 이성적인 사고와 행위, 즉 "차가운 추상"에 대한 것이었다. 이러한 경향은 1957년과 60년 사이에 제작된 그들의 작품에서 여실히 드러난다. 가령, 박서보의 1957년 [자화상](도. 10), 윤명로의 1958년 [인



도16 정창섭 심문(心紋) 1958

도17 윤명로 Wall B 1959.

도18 미술수첩. p107 1957. 12월

도19 Yoshihara and Gutai members outside the Gutai

Pinacotheca Osaka, 1962.

도20 Yoshihara and Tapié at the "International Art of a New Era" Informal and Gutai exhibition at the Takashimaya Department Store, Osaka 1958 4月.

도21 박서보 1957~8

도22 박서보, 작품 NO7. 1958 (사진 Korean Republic紙 1958 12月 3日)

도23 김봉태 60년 미협전 덕수궁
벽 1960

도24 NO 332 표지 1954 10월

도25 アトリエ NO 358 표지
1956 12월

도26 アトリエ NO 358 p37
1956 12월 위: 街 1952 송길: 街
建物のテナント 아래: 街 建物
のテナント

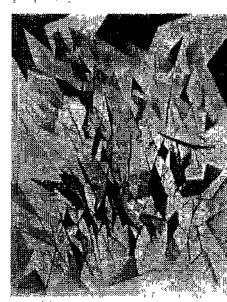
도27 アトリエ NO 358 p66
1956 12월 胎動A (1956 8號)

도28 アトリエ NO 358 p63
1956 12월 위: 化石B (1995)
아래(左) 化石のテナント 아래(右) 化
石のテナント

도29 박시보 Primordialis 3 세기
문화 자유회의 초대전 1963



24



25 차교수 및 학생사물교류신을 가셨을 때에도 소위 주상의 “原諱”을 사용할 수 있었던 간식의 순간이 있었

이 셋은 1950년대 초반에 활동한 세 사람이다.

내고 완니⁽¹⁾ 또한 1960년 개원한 미술대학의 교과과정 중 각학과의 선공필수 과목이었던 “構成” 시간에 미술에서 미술대학 학부를 졸업하고 낫 귀국한 김성자 교수에게서 처음으로 미태상과 미술상으로서의 순수



28

주상은 비교적 체계적으로 배웠으나 문학주의적 성향에 심취했었던 당시의 학생들에게 기대만큼의 인기를 끌지 못한 점으로 미루어보아 순수주상에 대한 세월의 여진이 성수되지 않은 것 같다.

서구 현대미술의 동향을
대학 교육이 외의 한계의
정보로서 그 당시 가장 많
자서는 아마도 일본에서 일
이나 [아틀리에]일 것이다.
특히 [미술수집]이 국내
내난한 것이었고 이미 일
는 시의 낭만한 반응이다.
실되었어도 1953-4년 상
우동년도 신사 가령 신우



29

23

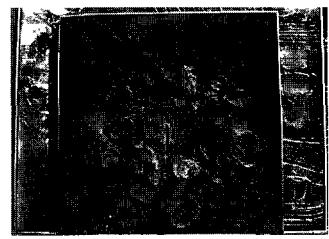
(Rouault) 수년(Soutime) 동안 법원의 표현주의적 색채가 상위 시장에 시가 1%에 개인 시장에 심취하기도 했다.

시급의 대상성은 살펴볼 수 있고, 나중에 그걸로 26

지만하기가 거의 불가능한 상황의 순수주장에 사업개
방화학과 같은 정립의 경우 더욱 확실하게 진행되
있음은 볼 수 있다. 가령, 1955년 [용광](p. 13)
과 56년 [백사](p. 14)는 김환기나 유양우 등의 시파
기하학적 형태로 “옹용”되었거나 “구성”된 반주정자 경
영이 확인하게 되었는데, 57년의 [Form](p.
15)에서는 선에 의한 그어진의 구조적인 이윤은 아직
도 남아있으나 대상은 보다 확장되는 성격이 원선히 나타
졌고, 58년의 [워크B](p. 16)에서는 거의 확인할 수
없을 정도의 외연화 은식의 형상성과 함께 기질은 표
면에 무지위적인 실감의 흐름을 발휘하였다. 소위, 앵
포드멘식의 추상성의 외연가 확장하게 보인다. 유명로
의 경우도 비슷한가지로, 58년의 작품과 비교하여
비슷해보이던 때의 작품인 1959년의 [Wall B](p.
17)에서 세 사람의 얼굴을 그려 넣었으나 그 형상성
을 알아 차리기 힘들 정도로 표현성이 강한 채색과 기
질은 전개으로 산증이 빠졌다.

어쨌든 1950년대 후반의 학생회 실무는 시가들이 비

34



35



일본을 통한 유럽의 앵포르멜의, 그와 동시에 미군/미국을 통한 추상표현주의의 영향을 흡수했다.

"체험을 통해 본다면 57년서부터 60년까지는 일반적으로 아메리카나이즈되었다"고 회고하는 박서보가 당시 앵포르멜의 경향을 미국의 애선 페인팅에서 보다 많은 자극을 받았다고 술회한 것이나, 윤명로 역시 미국 추상표현주의의 영향이 강한 한국의 앵포르멜 추상에 "앵포르멜"이라는 용어를 사용하는 자체가 적절하지 않다고 이야기한다.¹³⁾ 박서보의 경우 그의 1958년 [작품 No.2-58] (도 21)에 여실히 드러나는 폴록(Jackson Pollock)의 "뿌리기(dripping)" 기법이나 사진으로 알려진 같은 해의 [작품 No.7-58] (도 22)

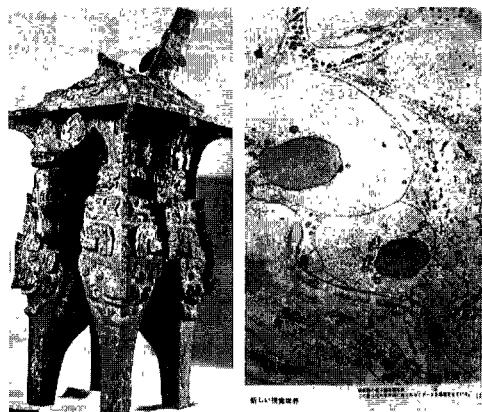
에 나타난 작가의 액설으로서의 포즈는 가히 미국의 "액션 페인팅(action painting)"의 영향에 더욱 가까우며, 박서보의 영향이 어느 정도 느껴지는 김봉태의 1960년 덕수궁 벽전의 작품(도 23) 역시 추상표현주의적 경향이 더욱 짙다.¹⁴⁾

그러나 전반적으로 한국의 앵포르멜 추상에 참여했던 작가들의 대부분은 유럽의 앵포르멜 영향을 부정하면서 오히려 1961년경을 지나서야 자신들의 경향이 유럽에서 앵포르멜이라고 불리워진다는 사실을 알았다고 술회하거나 미국의 추상표현주의의 간접적인 영향을 시인하면서 정작 가장 직접적인 수 있는 일본 앵포르멜의 영향에 대해서는 언급하지 않는다.

무릇, 회화의 형식적인 구조 자체를 단순히 구상과 추상의 대립 혹은 기법상의 발전/연관관계로 해석한 - 앵포르멜식의 순수추상 회화가 출현할 1956년 이전의 - 일본의 영향이 사실은 한국의 "반추상" 경향에도 직접적인 영향을 미쳤다. 예를 들어, 1954년 10

Art Informel
이 미국과 유럽의 영향을 얼마 만큼 받았으며, 그들의 자생력은 또한 얼마 만큼 인가 하는 질문과 같다. 일본의 경우 이러한 움직임은 요시하라 치로를 중심으로 1954년 창립된 "구타이(具體)" 그룹(도 19)의

30



파악할 수 있는 중요한 정보학술지의 역할을 톡톡히 했다. 가령, [미술수첩] 1957년 12월호의 127페이지(도 18)에는 그 당시 송병돈 교수의 "Informel"이라는 편집과 글의 중요한 부분에 밑줄까지 차가며 공부한 것으로 미루어보아도 이 미술잡지의 영향력은 대단했을 것으로 사료된다.

III.

1957년末 또는 1958년부터 시작된 것으로 믿어지는 한국의 앵포르멜 추상이 미국과 유럽, 그리고 일본으로부터 얼마만큼의 영향을 받았고 얼마만큼 자생적 이었느냐에 관한 질문은 일본의 앵포르멜(Japanese Abstract Art)에 대한 이해를 위한 첫 번째 주제이다.

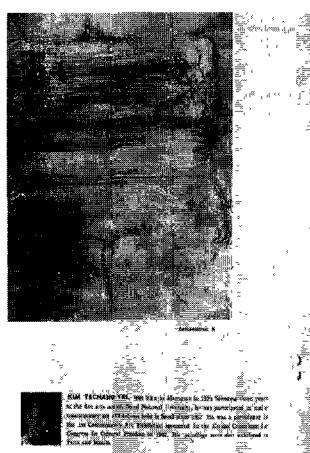


32

"집단개성"에서 출발하여 당시 프랑스의 명망있던 비평가인 태피에(Michel Tapie) (도. 20)의 후원에 힘입어 어느 정도의 국제적인 명성을 얻기도 했다.¹²⁾ 개념성의 행위미술의 활동이나 회화, 조각 등 작품의 다양한 양상을 띠었던 具體 그룹과는 달리 회화에 치중되었던 한국의 앵포르멜 추상은 직접적인 유럽의 영향보다는 가장 직접적으로는 일본의 앵포르멜의, 또는

도30 미술수첩 p33 1958 2月
도31 アトリエ 1958 10月 新しい視覺世界 암세포를 전자현미경으로 촬영

도32 윤명로 Manifesto VII-II 세계문화 자유회의 초대전 1963
도33 미술수첩 p110 1960 1月 위) 작품(1955) 아래)公園の罪
도34 윤명로 1963
도35 미술수첩 p106~107 1960 1月
도36 김창렬 Composition A 세계문화 자유회의 초대전 1963

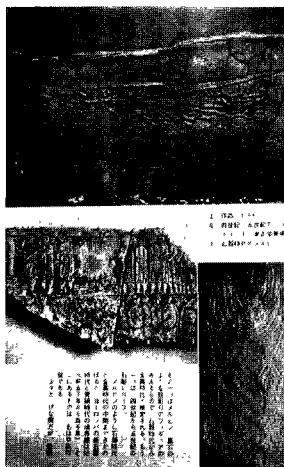


36

도37 미술수첩 p109 1960 1月
 도38 정창섭 白의 집결 1961
 도39 정창섭 心紋 R 1962
 도40 Geores Mathies dressed in Kimono demonstrating "action painting" Daimaru Dep Store Osaka 1957 9月
 도41 Shiraga ka'uo painting with his feet at the 2nd Gutai Art Exhibition Ohara kaikan hall Tokyo 1956 10月
 도42 Kanayama Akira performing The Giant Balloon in "Gutai Art on the Stage" Sankai kaikan hall Osaka 1957 5月 7月



39



37

의 기법에 관한 예[例]시 [駕動A](도. 27) 또는 [化石B](도. 28)의 같은 일본 작가들의 작품을 소개한다. 일본의 이러한 예들은 “번주상”에서 앵포르멘식의 추상으로 변화하는 한국의 전초기시 같다. 특히 재미있는 현상은 앵포르멘식의 거칠고 석장적인 질감의 추상성에 봄이 있는 주제로서 “내동”, “화석” 등 문명의 때가 타



38

지 않은 어떠한 始原의 이거나 본명이 전의 본^本에 충실했던 화귀본^本의 정서가 깃든 세복을 선호하는 것조차 한-구 작가들의 경우 외 나부 흡사하다. 가령, "primodial"의 뜻을 의미하는 박서보의 "原型質," 김창업의 "상흔," 유흥로의 "석기시대," 하종희의 "부적" 등 그들이 추상적 정서에 이러한 "원초적 본^本"이 새唳는 것 역시 영향이 아닌 우연의 일치이거나, 2차 세계 대전과 6·25 동란을 치른 젊은 세대들에게서 나타나는 세계적인 공통 현상인가? 작가는 체험적으로 아는 바를 노끼고 본성을 실상하기 마련이다.

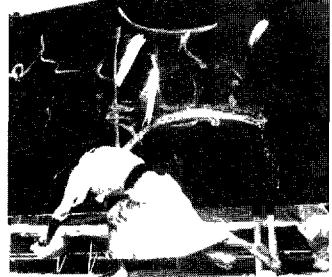
파리에서 1년간의 체류를 끝내고 돌아온 바서보는 1962년 10월 “원형질人”이라는 나이틀을 걸고 귀국선을 찾는다.¹⁵⁾ 그의 원형질 시리즈는 부명 그 이전의 “액신”의 느낌이 강한 추상표현주의적 작품과 대비되며 파리에 체류하면서 달라진 경향으로 빛어지는 이러한 작품들도 그가 파리로 가기 전 이미 일본 애포르맹 정

원호, [아들리에]의
표지(도 24)와 복
차는 “사실과 추상”
에 관한 여러 기법상
의 실례를 분석적인
글과 함께 수록하고
있으며, 같은 짐지의
1956년 12월호(도
25)에는 ‘구상 - 비
추상 - 추상’으로 이
이지[이지] 형식의 다양
한 예(도 26)와 힘
께 소위 에포크메신



40

개문화자유회의 초대선에 출품된 박서보의 [원형질 3](도 29)은 일본 앵포트멘 추상성의 始原的인 아이디어와 기법상의 시작적인 예로서 1958년 [미술수첩] 2월호에 제시된 중국고대 은시대의 향로(도 30)와의 인관성을 추정할 수 있고, 아니면 그것이 신화이전의 생물체에 관심이라면 역시 같은 맥락에서 혼미경으로 광활한 세포들



41

있다¹⁶⁾ 이런 축민에서 1961년 서울 평론가 이 일이
파리에 머무를 때에 그를 방문한 박서보와 함께 지내
면서 “그(박서보)는 파리에 올때, 이미 그 당시 우리나라의 전위 운동을 풍미한 뜻이 보이는 이 과격한 표
현 양식의 새래를 빙고 온듯 싶다”고 회상한 것은 시국
히 단언하나¹⁷⁾

윤명로, 정창십, 김창열의 경우도 마찬가지다 빠에 대한 추상성을 타피에스(Antoni Tapies)의 작품과

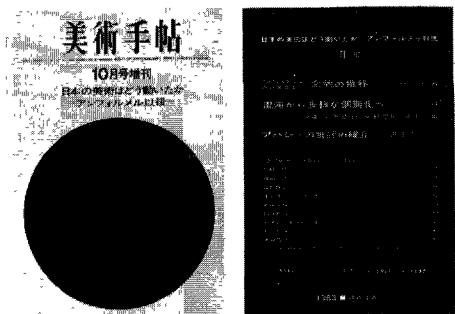


42



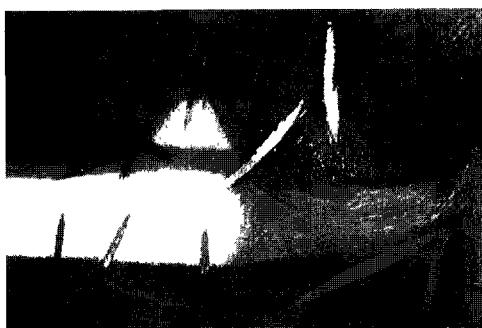
43

비교분석한 특집의 1960년 [미술수첩] 1월호는 특히 주목할만 하다. 1963년 세계문화자유회의 초대전에 출품한 윤명로의 [Manifesto VI-II] (도. 32)는 타피에스(도. 33)의 직접적인 기법상의 영향을 읽을만 하고, 같은 판점에서 거칠은 표면 질감의 원의 형태가 드러나는 1963년경의 작품(도. 34)도 같은 잡지에 소개된 타피에스의 1957년 [무제](도. 35)와 비교할만하다. 윤명로와 같은 초대전에 출품한 김창열의 [Composition A] (도. 36)도 벽의 우연적인 균열의 질감에 원시적 추상성을 곁들인 타피에스의 작품(도.



44

37)과 비교되며, [미술수첩]이 이러한 타피에스의 작품도 위와 같은 자연의 소재에서 얻어진 영감과 방법이라는 사실을 - 적어도 그들이 타피에스의 작품에 직접적으로 영향받지 않았다 하더라도 - 윤명로나 김창열 이외의 작가들도 잘 알고 있었을 것이다. 좀더 강각적이며 정적인 여백에서의 우연의 질감을 선호한 정창섭의 1961년의 [백의 集結] (도. 38)이나 1962년의 [心紋 R] (도. 39)도 위에서 언급한 [화석 B] (도. 28)



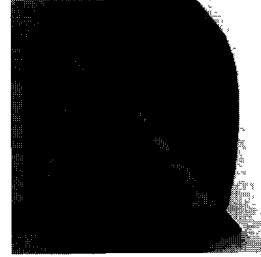
45

참조)와 유사한 아이디어에서 출발했을 것이다.

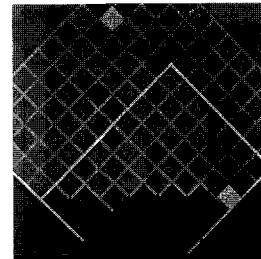
박서보가 주장하는 1957년과 60년 사이의 추상표현주의적인 "액션" 또한 미국에서의 간접적인 영향이라기 보다는 일본의 직접적인 영향이 먼저 있었을 것으로 판단된다. 가령, 행위미술까지 가지는 않았지만 1958년의 사진(도. 22 참조)에 나타난 그의 액션은 1957년 9월 일본의 다이마루(Daimaru) 백화점에서 기모노 차림의 마티유(Georges Mathieu)가 벌였던 "액션 페인팅"의 행위(도. 40)나 그 이전 [具體] 그룹의 작가들이 보여주었던 회화에 관한 여러 행위, 가령 시라가 가초오(Shiraga Kazuo)의 발로 그리는 1956년의 표현적 제스처(도. 41)나 같은 개념의 다른 양상으로 거대한 풍선에 낙서하듯 그려나가는 가나야마 아키라(Kanayama Akira)의 1957년 5월의 퍼포먼스(도. 42)등의, 일본에서 [具體]와 함께 급격히 부상한 미술의 행위적인 개념과 제스처들에 박서보는 상당히 고민되었을 것이다. 또한 같은 맥락에서 [60년 미술가협회展]이 1960년 10월 5일 덕수궁 돌담의 벽을 이용한 것이나,¹⁸⁾ 그보다 닷새 앞서 김형태를 위시한 서울대 재학생의 [벽동인회]가 당시 경기여고에서 법원으로 이어지던 정동고개에서 [壁展] (도. 43)을 가졌던 것도 일본에서 부상한 미술의 행위 개념과 무관하지 않을 것이다.¹⁹⁾

더욱 나아가서 전위의 이념과 함께 그룹이 결성되고 자신들의 조형이

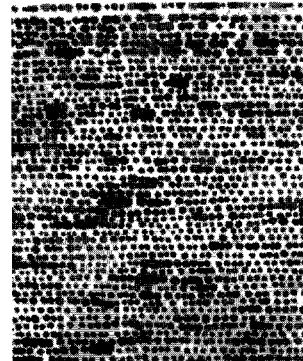
념과 성격을 공표하기 위한 강한 어조의 선언문이 유행했던 것이다. 그와 함께 어떠한 집단으로서의 개성을 표출하고자 한 "전위=힘=변혁"의 힘수관계 역시 일본의 영향은 아닌가? 특히 그 당시 요시하라 지로(Yoshihara Jiro)의 동양식/가미가제식 리더십 (도. 19, 20 참조)과 함께 강력한 전위의 힘을 행위의 전시효과와 함께 보여주었던 "구타



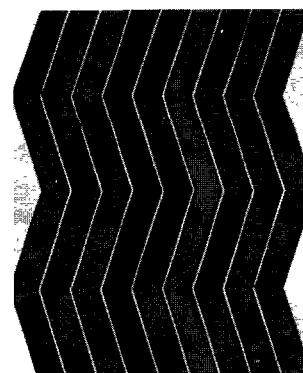
46



47



48



49

도44 미술수첩 NO 227 표지와 목록 페이지 1963. 10月

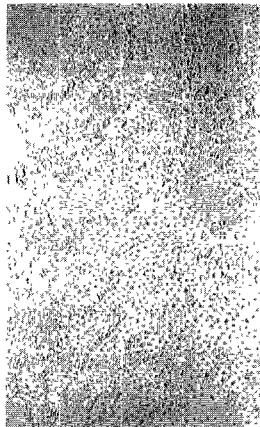
도45 유영국 1961

도46 유영국 1968

도47 유영국 1971

도48 김환기 어디서 무엇이되어 다시 만나라 1970

도49 김영주 서울 68-19



도51

도50 박서보 유전질 NO 8~68
도51 Kusama Yayoi NO A B
From the Infinity Nets series
1959
도52 Miyamaki Aiko Black
1964
도53 이우환 From point 1977



50

주상에 관한 “집단 개성.” 성격으로나 실리로나 이미 한국의 묘사하나를 끌어들인 듯 한 그때로부터 시작된 것은 아닌가?

IV.

1963년 [미술 수첩] 10월호(도 44)는 “앵포르멘 이후 일본 현대미술의 동향”이라는增刊 특집을 내보내면서 그 중의 대니 페퍼그레인으로 “흔들과 다양한 개별화”의 현상을 보여주는 일본미술의 현주소를 신단한다. 이러한 양상은 정확하게 23년후에 찾아오는 한국의 상황과 나무나 휴사하다 그로나 일본의 경우 앵포르멘 이전부터 이미 진위의 다양한 양식이 존재해왔으나 (1959)에 의해 앵포르멘의 힘에 의하여 표면상 무각되지 않았던 것들이 무장하는 현상인 면면에, 한국의 경우는 앵포르멘의 확인성이후 그것을 대체할만한 이명나할 뿐만한 대안없이 표류하는 양상을 보여왔다. 왜나하면 앵포르멘이 저나치게 획일적이었기 때문이다.

1966년 이 일은 중앙일보에서 주최한 [한국 현대회화전]에 관한 평론으로 한 일간신문에 “너도 나도 추상이면 새로운 것인 수 있었던 때의 상식적인 작품



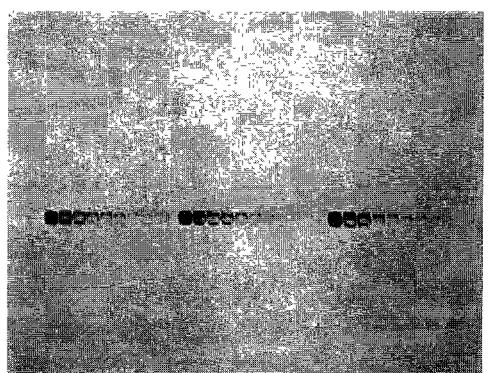
52

이(1959)” 그림은 한국의 심은 작가들에게 “심니 개성”的 신신한 이미지로 부각되었을 것이다. 강우와 형태가 다른 그 후의 일이겠지만 “마서보사니”으로 불리워지는 바서보의

들, 하도 혼해 이세는 보기만 해도 멀미가 나는 작품들 “이 출품된 당시의 기획전은 비평하면서, 역시 그 전시회에 출품한 박서보의 작품에 대해서 “그 이유아 어떻든간에 作의 展覽이라는 삼가해야 한다”는 작품보다는 작가로서의 양심에 관한 비평을 가한다²⁰⁾ 이러한 때에 결맞게 1967년 [공간] 특집으로 “한국 추상화회 10년”을 기념하는 김영주와의 대담에서 박서보는 다음과 같이 토로한다

요. 빛난 동안 화나에 굉장히 무서운 침묵이 계속되고 있는 것 같아요.
이러한 침묵이 어디서 오는 것인가 하면 역시 과거에 앵포르멘운동을 하던 사람들이 그 다음 낸 게로 넘어가는 필연적인 계기를 발견치 못한네 있는 것 같아요²¹⁾

그 침묵이 박서보로 하여금 구상을 재전시하게 만들었거나, 아니면 그가 새로운 모색의 계기를 마련하는 와중의 시기였으리라



5

그 와중의 새로운 모색 역시 전위의 미명아래 결국은 1970년대 “한국적 미니멀리즘”的 추상성으로 나타난 것이고 그 와중에는 知命의 유희 아트(Op Art)나 팝 아트(Pop Art), 개념 미술, 또는 기하학적인 모노크롬의 회화가 한국에도 흔들과 다양성으로 형식에 관한 자생적인 의지와는 전혀 상관없이 찾아오고 사나간다. 한 가지 흥미로운 현상은 미니멀리즘으로 넘어가는 중간 형식의 역할로서 일이나는 공통의 성격으로서 일정한 형태의 반복성이 하나의 추상성으로 등장한다는 사실이다.

예를 들이, 앵포르멘의 영향이 엇보이나 그래도 독자적인 서정성의 추상(도 45)에 미불렸던 유영국이 1968년의 기하학적인 모노크롬(도 46)을 거쳐 1971년에 기하학적인 빈복의 패턴(도 47)으로 넘어가는 과정은 김희기의 경우(도 48)도 마찬가지다. 이러한



경향은 당시의 전위적인 스타일에 더욱 가까웠던 김영주(도. 49)나 박서보(도. 50)의 1968년 작품에 서도 반복의 패턴이 등장한다는 측면에서 역시 같다. 그러나 경우와 기법

상의 형태는 다를지라도 이러한 반복의 패턴이 형식의 주류를 이루는 한국적 미니멀리즘의 전조 역시 너무나 흡사하게 일본 작가들에게 먼저 나타나는 것을 어떻게 해석해야 할 것인가? 가령, 쿠사마 야요이(Kusama Yayoi)의 1959년 작품(도. 51)이나 미야와키 아이코(Miyawaki Aiko)의 1964년 작품(도. 52)은 이미 한국적 미니멀리즘을 예견하고 있는 것 같은 착각을 불러 일으키고, 일본과 한국 - "모노하(Mono-ha)"와 한국적 미니멀리즘 - 의 견인차 역할로서, 한국에 일본 취향적 추상성을 충실히 심어준 이우환의 작품(도. 53) 역시 이론의 능란함이 앞서 그 형식의 개인적 독창성에서 일본 취향의 냄새를 지우지 못했으며, 그것의 일상한 미학 - 가령, 무라카미 사부로(Murakami Saburo)의 1954년 작품(도. 54)등에서 풍기는 - 은 "동양정신"으로 둔갑해 한국적 미니멀리즘의 정신적인 지주처럼 헹세한다.

V.

전위의 미명아래 1950년대 후반부터 70년대까지 한국 추상화화의 추상성은 이러한 둔갑을 어렵잖게 반복해왔다. 1963년 이 열모는 "추상은 예술이 아니다"라는 다소 극단적인 제목의 글에서 당시의 앵포르멜 열풍의 추상화화를 다음과 같이 비판한다:

우리는 현대미술에 대한 투철한 의식도 없이 그들의 단순한 표현형식의 영향에서 또는 모방에서 연연하고 독창성없는 추종을 일삼으면서 최첨단을 견는 전위의 행세를 하니 어처구니없는 일이아닌가. 나는 아직도 우리 전위작가들로 부터 추상을 하지 않으면 안된다는 통절한 의식하에 이 혁명에 가담했노라는 말을 들어 보지 못했다. 한낱 불란서의 사조가

이렇고 폴록이나 미셀 라공의 말이이려니... 하는 식의 독창성없는 넋두리뿐이다.²²⁾ 이 열모의 비평에 등장하는 젊은 전위작가들이 인기의 기성작가가 된 즈음의 1972년, 유근준은 한 세미나에서 그들을 이렇게 비평한다:

외국문물의 도입과정에서 짚을 때는 기술적 기교적인 면의 추종에 급급하다가 기성이 되어서는 사상적인 바탕을 닦기보다는 자신이 이미 습득한 기술을 합리화시키려는데 급급하다.²³⁾

이러한 비평들은 모두 당시의 自稱이건 他稱이건 전위의 대열속에 있던 작가들이 자신의 스타일에 대한 투철한 의식이나 책임감이 결여되었었다는 지적이다. 그러한 현상은 조형에 관한 형식을 지나치게 기법적인 측면에 의존하려 했으며, 첨단과 새로움이라는 전위의 개념을 지나치게 변혁의 합리성으로 이용한 측면이 있다. 추상 역시 지나친 형식의 기법적인 측면에 매달려



도54 Murakami Saburo. Work painted by throwing a Ball
1954.

도55 박서보 허상 평면과 입체를 대립 주간조선 p24 1969 7

결국에는 반복의 지루함과 갑작의 피상성에 스스로 지쳐버린 경우가 되었고, 추상성 역시 지나친 형식의 개념으로 풀어버려 형식만 바꾸면 조형의 모든 문제가 해결될 것처럼 믿었던 것이나, 때문에 가장 순수해야 할 형식이 스스로 정치적인 도구로까지 전락하는 모순을 지나게 되었다

마지막으로 1969년 박서보는 조선일보 주최의 제13회 [현대작가초대미술전]에 평면과 입체를 대립시킨 입체의 [虛像]과 평면의 [전화를 받는 虛像](도. 55)의 일종의 설치적 아이디어와 개념미술, 그리고 팝아트의 아이디어를 혼합한 작품을 출품했다.²⁴⁾ 과연 이 작품은 전위정신이 투철한 박서보의 실험의식이 드러나는 작품인가, 아니면 전위의 미명아래 형식을 수시로 바꾸는 작가의 설익은 출작인가? 이러한 질문은 언제, 어디서나, 누구에게나 해당되고 물을 수 있는 질문이다

주

- 1 오광수, "미술 60년의 발전과정과 미술계의 문제," [신문화 60년 기념 미술 세미나· 주제 - 신미술 60년과 오늘의 문제점] 1968년 10월 26일 발표, 8쪽
- 2 "60년대이후의 한국미술: 미대 조형학회 세미나에서," ([서울대학교]大學新聞), 1972년 10월 9일, 8면
위의 인용구문은 세미나에 참석한 당시의 신문기자 가 요약한 기사로 원발표자의 발표내용과 일치할 것이라는 전제하에 인용한다
3. "제6회 현대작가 초대 미술전 선언문," 조선일보사 주최, 1962년 4월 10~5월 7일
- 4 "추상운동 10년 그 유산과 전망: 김영주와 박서보의 대담," [공간], "특집 - 한국 추상화회 10년" 中에서, 1967년 10월 21일, 89쪽
- 5 이경성, "終章의 문턱서 되돌아본 60년대 미술 前近代서 近代로," (동아일보), 1969년 11월 15일.
- 6 여기서 60년대를 전후하여 시대의 성격을 구분하는 이중구조의 현상이 나타난다 즉, 그 시기를 전후한 미술의 시대구분에는 近代/現代라는 어휘를 사용하지만 사회적 현상의 변화에 대해서는 前近代/近代, 또는 "근대화"라는 어휘를 자주 사용하는 것으로 보아, 아마도 미술에서는 전위(Avant-Garde)라는 용어조차도 수입되어 유행한 탓에 그에 걸맞는 첨단으로서의 "現代"라는 시대설정이 이루어진 듯 하다.
- 7 김영주, "현대작가초대미전에 붙여," (조선일보), 1957년 11월 23일.
- 8 (AG)는 "Avant-Garde"의 약자이며 한국야방가르드협회는 1969년 9월 제1집을 발행하며, 그들의 모토로 "전위예술에의 강한 의식을 전제로 빛은 빈곤의 한국화단에 새로운 조형질서를 모색 창조"한다고 선언함.
- 9 이 도판은 세실 비튼(Cecil Beaton)의 (잭슨 폴록(Jackson Pollock)의 Lavender Mist 앞에 포즈를 취한 아이린(Irene))으로 1951년 5월호의 (보그)지에 실렸던 사진이다 1949년 (라이프)지가 폴록을 소개한 뒤부터 "뿌리기(dripping)"기법과 함께 그의 명성이 세상에 알려지기 시작했으며, 이 사진과 함께 폴록의 명성은 더욱 대중적일 수 있었다 한국의 작가들도 그 당시 이미 이를 잡지를 통하여 폴록을 위시한 추상 표현주의 경향을 알고 있었을 것으로 추정된다
- 10 "추상운동 10년 그 유산과 전망' 박서보와 김영주의 대담," [공간], 1967년 12월호, 79쪽
- 11 (서울대학교 미술대학사, 1946-1993), 서울대학교 미술대학, 1993년, 17쪽 또한 1958년에는 미국

- 조지아대학의 미술부장이었던 닷드 교수가 미국학생들의 작품을 슬라이드로 보여주면서 동 서미술 교류의 필요성에 대해 강연하였다고 한다(19쪽) 외국미술의 일반적인 정보출처에 관한 자료로서 김영나, "한국 화단의 앵포르멜 운동," (한국 현대미술의 흐름), 석남 이경성선생 고회기념논총, 일지사, 1988년, 180-226쪽 을 참조할 것
- 12 일본의 앵포르멜에 관하여 여기서 세세히 논할 계제는 아니나 앞으로 좀더 구체적인 한국과의 비교연구가 필요하다. 최근 2차 세계대전 이후 일본의 현대미술의 동향을 심도있게 다룬 서적으로서 Alexandra Munroe, (Japanese Art after 1945 Scream against the Sky), New York Harry N Abrams, 1994 를 참조할 것. 이 책은 뉴욕의 소호 구겐하임 미술관과 샌프란시스코 현대 미술관에서 1994년 9월부터 1995년 8월 사이에 열렸던 일본 현대미술 전시회의 일환으로 발행되었다
13. "추상운동 10년 그 유산과 전망 김영주와 박서보의 대담," [공간], 1967년 12월호, 88쪽. 1995년 9월 24일 필자와 윤명로와의 대담중에서
14. 김봉태의 경우 이봉상 미술연구소를 통하여 선배인 박서보의 작품 경향을 익히 알았을 것이다 그러한 영향도 있었겠지만 작가 스스로는 오히려 루오의 굵은 검은색의 운곽이나 어둡고 거칠은 색감에 더욱 심취되었었다고 회고한다(1995년 10월 7일 필자와 김봉태의 대담중에서).
15. "박서보 개인전," (경향신문), 1962년 10월 23일, 3면 "어떤 생명물질의 진화이전의 형태를 표현하려 했다는 알듯모를듯한 명칭인데 다분히 원시성을 내포하면서도 그들의 표현발언은 현대의 급박한 불안과 그 내부를 해쳐 놓은듯한 포름을 갖는다"
16. 도. 31은 추상을 위한 "새로운 시각세계"의 예로서 1958년 (아틀리에) 10월호에 실린 사진이다
17. 이일 "한국 추상미술 10년 특집중에서 - 박서보론," [공간], 1967년 12월호, 79쪽
18. 창립회원으로 참여했던 김봉태는 당시의 상황을 짚은 열기에 전시 장소는 생각않고 무조건 크게 그려놓고 보니 막상 그렇게 큰 작품들을 전시할 공간이 없어 할 수 없이 덕수궁 돌담 벽을 생각하게 되었는데, 거기에 시위의 효과가 가미된 것이라고 술회한다.
- 19 정준모, "한국 현대미술 격정과 도전의 세대: 1960년대의 한국 현대미술의 상황," (한국 현대미술 격정과 도전의 세대), 전시회 도록, 토탈 미술관, 1993년, 6쪽.
- 20 이일, "너무나 틀에 잡힌 추상화 - 한국 현대화화

- 전,”(동아일보), 1966년 4월 26일, 9면.
21. “추상운동 10년 그 유산과 전망,”(공간), 1967년 12월호, 88쪽.
22. 이열모, “추상은 예술이 아니다,”(세대), 1963년 11월호, 251쪽
23. “60년대이후의 한국미술 - 미대 조형학회 세미나에서 -,”(대학신문(서울대학교)), 1972년 10월 9일, 8면.
24. “현대 전위미술 - 13회 초대전에 붙이는 대담,”(주간조선), 1969년 7월 6일, 24면.

한국 현대회화의 추상성, 1950-1970 : 전위의 미명아래에 대한 질의

김영호 / 중앙대학교 서양화과 교수

I. 근대와 현대의 규정

한국 현대미술의 추상성에 대한 재정리를 위하여 마련된 본 심포지움은 그동안 개별적으로 언급되어 오던 부분들에 대해 본격적인 비평과 미술사적인 측면에서 연구 검토하여 그 결과를 공적(公的)으로 제시하자는 데 기본 취지가 있는 것으로 알고 있다. 한국의 현대미술을 논의 할 때 우선 짚고 넘어가야 할 기본적 요소는 우리가 자주 사용하고 있는 용어인 “현대”에 대한 정의가 명확하게 규정되어 쓰여지고 있는가 하는 점이다.

이는 비단 한국 근현대미술사의 정립이나 미술비평의 측면에서 뿐만 아니라 활발히 전개되기 시작한 미술행정과 미술관업무 그리고 화상들의 미술품 유통구조를 명백히 하는데 많은 도움이 될 것으로 본다. 심포지움이 지난 역할의 하나가 문화계에 이미 파다하게 거론되고 있는 각각의 논의들을 종합 정리하는 것이라면 오랫동안 제기되어오던 “근대”와 “현대”的 시기설정과 그 구분의 근거를 마련함으로써 용어사용에서 빚어지는 혼란을 최소화하고 연구활동의 불필요한 논란을 해소시켜야 될 것으로 생각한다.

“한국 현대회화의 추상성”에서 다루고 있는 내용에 근거하여 다음과 같이 질의를 제시하고자 한다. 한국 신미술의 원년을 고희동이 서양화를 배우러 일본으로 건너간 1908년으로 잡고, 유럽의 앵포르멜과 미국의 추상표현주의가 국내로 도입 되었다는 1957년을 한국 현대 추상미술의 본격적 발현의 시기로 집는데 이의가 없다면 이들 시기를 각각 서양화의 경우 “근대미술”과

“현대미술”的 용어를 적용시켜 사용하는 것이 타당하다고 보는지 듣고싶다. (동양화, 조각, 공예, 디자인의 경우는 일단 상기의 질의에 포함되고 있지 않다.)

II. 추상미술의 도입기의 문제

전후(戰後) 신세대 작가들에 의해 주도된 한국의 비정형적 추상미술운동이 유럽의 앵포르멜과 미국의 추상표현주의 미술양식에 직접적인 영향을 받았거나 부분적으로 일본 문화와의 연계과정 속에 도입되었다는 것은 부정할 수 없는 사실이다. 이러한 맥락에서 태동된 한국 현대추상미술의 전개과정에서 드러나고 있는 두가지 문제점은 정영목 교수가 지적하듯이 외래사조의 수용자였던 신세대 작가들의 작품을 둘러싼 형식과 내용의 “독창성”과 “진실성(진지성)”에 집중되고 있다.

그러나 여기에서 고려해 볼 것은 50년대말 예술작품의 비평에 적용되는 논쟁은 예술작품의 독창과 진실의 미학적 근거위에 거론될 수 없는 부분들이 있다는 점이다. 그것은 변혁과 혁명의 시기를 거치며 형성된 실존적 삶의 원리를 본능적으로 받아드린 예술 이전의 삶에 대한 문제였다고 볼 수 있지 않을까? 이러한 측면에서 앵포르멜의 수용은 동서(東西)의 지리적 차이를 넘어 진행되는 인간의 존재와 삶에 대한 물음에 적극 참여하려는 내적 펼연의 결과로 인정할 수 있을 것이다.

1950년대 후반과 1960년대 전반의 문제점은 차라리 신세대가 수용한 외래사조가 뿌리를 내릴 땅이 아직 굳지 못했던 데에서 비롯되고 이에따라 화단구조의 대립(추상과 구상)이나 파벌 형성(전위파와 국전파)은 미술의 발전에 부정적인 요인들 이었다. 양분된 화단의 구조와 미술인들의 주도권다툼은 예술의 본질이나 미학적 연구에 국한된 것이라 볼 수 없기 때문에 60년대에 들어오면서 양적으로 커진 추상의 세력과 이에 대한 구상계열의 견제 사이에 벌어진 다양한 논쟁에 초점을 맞춰 정리되는 것이 옳지 않을까 생각한다.

III. 1970년대 한국 현대회화의 추상성

1960년대 후반부터 70년대 전반의 상황은 그 이전과 다르게 나타나고 있다. 이 시기는 유입의 혼란을 거쳐 형성된 미술형식에 우리의 고유한 정신과 미적 특질을 드러내야 한다는 의식이 화단전체에 강하게 떠올랐기 때문이다. 추상성을 대표하는 앵포르멜의 결정성은 이른바 미니멀리즘을 중심으로 발전하여 그에 대한 한

국적 내용에 관심을 기울이게 되었고, 「상적 성향의
작가들도 사이에 마팅을 두면서도 내적 조형질서와의
조화를 강조하는 「상현(具象展)」의 발족(1967) 등은
개기로 한국적 성서 표현의 새로운 분위기를 불어넣었
나

이러한 화단의 노력은 결국 한국의 고유한 사상과
전통문화에 대한 해석으로 집약되어 나니나고 있다.
문화적인 특수한 대응의자로 봐야될 70년대의 화단에
대한 기본이 사실 한국 현대미술의 추상성을 분석할
수 있는 시기로 볼 수 있음을 것 같다. 70년대에서 간파
될 수 없는 현상이라 알려진 이른바 한국적 미니멀리
즘은 내세우는 우리의 자유한 심신문화에 대해 살펴보
나는 것은 보다니즘 미술에 나타난 추상성이 고유성으
이해한다. 차원에서 도움이 된다고 볼 수 있기 때문
이나

성양석 교수가 지적한 한국미술의 「자성과 진지의
개념」에 설정된 진실성도 사실은 60년대 후반부터
70년대의 미술에 나타난 추상성을 분석하는 것에 그
시기적 기준을 두어야 더 당황하게 아닌가 한다. 1967년
과 1968년은 한국 현대미술에 큰 의미의 해로 보이며,
과거 10년의 「민자취」를 감증하고 평가하는 기준을 애
로드맵과 추상표현주의에 대한 시각을 다루나 보니 그 비
평의 시작은 서서스럽게 「자성과 진실성」의 걸어보일
경될 수 밖에 없었나라고 본다. 70년대 한국의 현대미술
에 있어서 미니멀리즘적 성향에 나타난 추상성이 시니
독창성과 신실성에 대한 발제사의 견해를 들고 싶나