

추상, 우리에게 어떤 의미가 있는가?

오광수

중앙대 예술대학원 초빙교수

1. 우리 추상미술의 태동-해방 전후
2. 앵포르멜-이식과 수용의 논리
3. 서체 총동과 문자추상
-우리 추상미술이 걸어온 길

1. 우리 추상미술의 태동-해방 전후

우리 미술에서 추상은 두 가지 측면에서 접근하고 고찰할 필요가 있다. 추상미술이 어떻게 받아들여졌는지 확인하는 것이 그 하나이며, 우리의 전통적인 회화적 사고 속에 추상적 요인이 얼마나 내재되어 있는가를 살펴보는 것이 또 다른 하나다. 전자는 '수용과 이식'의 문제이며, 후자는 '내재적 추상성'에 관한 탐구의 문제다.

먼저 우리가 추상미술을 수용하고 이식한 시도에 대해서는 크게 두 시대로 나누어 고찰할 수 있다. 해방 전 신감각의 예술로서 추상미술이 일부 모더니스트들에 의해 추진되었다. 해방 후에는 1950년대 후반 젊은 작가들에 의해 전개된 이른바 '뜨거운 추상'의 불결이 전개되었다. 해방 전 추상미술의 수용이 극히 한정된 몇몇 작가들에 의해 개별적인 단위로 이루어진 것에 비해 1950년대 후반의 추상미술은 전체적이고 대단위적인 성격으로 대별되는 양상을 보여준다.

최초의 추상미술은 1937년 일본 《자유미술가협회전》에 몇몇 한국인 작가들이 참여하면서 시도되었다. 김환기, 문학수, 유영국, 이규상, 이종섭, 박생광 등 10여 명의 한국인 작가들이 그들이다. 이 가운데서 순수한 추상을 시도했던 경우는 김환기, 유영국, 이규상 정도이고 나머지는 야수파적,

표현파적 경향이었다. 문학수, 이중섭은 구체적인 모티프에 다분히 문학적, 설화적 내용의 작품을 출품했다.

이 세 작가들의 경향은 넓게 보아 기하학적 패턴의 추상이었다고 할 수 있다. 김환기가 자연적 이미지에서 출발하여 점차 추상의 관념으로 이행해 간 반면, 유명국과 이규상은 애초에 기하학적 도형에 의한 구성을 시도했다. 1930년대에 결성된 <추상-창조협회>의 분류 개념에 따르면 전자가 추상적 경향이고 후자는 창조적 경향이라 지칭할 수 있다. 이들의 작품을 통해 당시 일본 화단의 추상미술의 수준을 어느 정도 유추할 수 있는데, 입체파와 미래파 또는 구성주의가 혼합된 양상으로 떠오르고 있음을 파악할 수 있다. 계기적인 수용이 아니라 종합적인 수용의 결과다.

일본의 전위미술 운동은 1920년대부터 싹트기 시작해 1930년대 후반에 절정에 이른 느낌을 준다. 추상미술을 대변하는 《자유전》과 초현실주의를 표방한 《문화미술전》은 그 가운데서도 가장 앞선 것이었다고 할 수 있다. 그러나 일본의 전위미술은 곧 닥쳐온 군국주의 침략 전쟁으로 인해 바로 소멸되고 만다. 군국주의 일본은 일체의 자유사상을 탄압했을 뿐만 아니라 전위적인 미술 활동도 금지시켰다. '자유'란 명칭까지도 기피하게 되어 《자유미술전》이 《창작미술전》으로 바뀐 것은 당시의 분위기를 실감케 하는 대목이다. 많은 미술가들이 보국 체제에 호응하여 전쟁 기록화를 그려야만 했다. 군국주의자들의 보국 체제에 참여하거나 붓을 꺾거나 하는, 두 가지 선택의 길밖에 없었다. 당시 조선 화단에도 보국 체제가 강요되어 《조선미술전》에서 시국성을 강요한 것은 말할 나위도 없고 《결전미술전》《충후미술전》 같은 전쟁 분위기를 고취하는 전시들이 급조되었다. 당시 국내에 활동하고 있던 미술가들이 여기서 자유로울 수 있는 길은 별로 없었다.

《자유전》에 참여한 한국인 작가인 김환기, 유명국은 귀국하여 한동안 붓을 놓고 있었다. 유명국은 고향에 돌아와 집안의 농사일을 거들었다고 회고하면서 해방이 늦게 왔거나 아예 오지 않았다면 자신은 미술가의 길에 들어설 수 없었을 것이라고 말한 바 있다. 이들이 일본에서 활동하던 시기의 추상 작품이 몇 점 남아 있다. 유명국은 생존 당시 일부분실된 작품을 사진 도판에 의지해 다시 제작해 놓았다. 이들 작품은 해방 전 추상 작품의 수준을 파악할 수 있는 귀중한 사료적 가치를 지닌다.

김환기는 통상적인 추상의 도정인 자연에서 출발하여 입체파, 미래파를 체험한 작가답게 해체와 재구성의 작업을 펼쳐 보였다. 그의 《이과전(二科展)》 첫 입선작인 <종달새 울 무렵>(1935년)에는 아직도 입체파와 미래파의 체험이 선명히 남아 있음을 엿볼 수 있다. 그러나 《자유전》에 회우로서 참여한 1937년에 오면 이미 화면에선 구체적인 이미지는 찾을 수 없다.

유영국은 이 같은 추상의 과정을 거치지 않고 처음부터 기하학적 구성 패턴을 시도했다. 그는 캔버스 작업뿐 아니라 나무판 위의 콜라주 같은 폭넓은 실험을 자주 시도하곤 했다. 그러나 불행하게도 이규상은 작품을 남기지 못했다. 몇 점의 도판에 의해서만 당시의 작품을 떠올릴 수 있을 뿐이다.

해방이 되면서 이들 《자유전》 참가 작가들이 1947년에 〈신사실판〉라는 동인 모임을 구성하여 3회에 걸쳐 전시를 열었다. 그러나 이들의 작품 경향은 해방 전과는 상당히 다른 양상으로 변모되어 있었다. 이규상이 기하학적 추상 작업을 더욱 단순화시킨 기호적 추상으로 심화해 가고 있었고, 김환기와 유영국은 부분적으로 구체적 이미지를 추상적 구성 패턴에 원용하는 다소 절충적인 경향으로 나아가고 있었다. 유영국에 비해 김환기는 훨씬 구체적인 이미지를 끌어들이는 편이었다. 김환기가 자연에서 출발하여 점차 추상적 단계에 이른 점을 감안하면 누구보다도 쉽게 자연적 이미지를 원용할 수 있었을 것으로 보인다. 유영국의 작품은 산, 공장, 호수 등 자연적 이미지를 사용했지만 엄격한 구성 인자들이 화면의 기초를 강하게 형성하고 있는 것이 눈에 띈다. 그만큼 설명적인 요소를 지워내고 있는 것이다. 김환기가 변화의 소지를 풍부히 내장한 반면, 유영국은 변화의 내재적 요인이 그만큼 제어되어 있다고 할 수 있다. 이후 이들 작품의 변모를 살펴보면 이 점이 확연히 드러나고 있음을 발견할 수 있다. 김환기는 뉴욕으로 건너가면서 점, 선, 면에 의한 순수 추상으로 경도되었다가 마침내 전면 점화의 세계에 도달하게 된다. 그러나 유영국은 만년까지 엄격한 기하학적 도형의 기초에서 벗어나지 않았다.

2. 앵포르멜—이식과 수용의 논리

50년대 후반에 이르기 전까지 우리 미술에 나타난 추상의 경향은 김환기, 유영국, 이규상을 제외하면 입체파에서 약간 진전된 해체와 재구성의 방법을 추구하는 작가들로 대표된다 해도 과언이 아니다. 실험적 시도가 장려되는 창조적 분위기가 조성되지 못했다는 사실이 어쩌면 추상미술의 새로운 진전을 가로막은 주요인이었을지도 모른다. 무엇보다도 해방과 더불어 찾아온 이데올로기 대립은 화단의 질서를 무너뜨리고 창작 활동을 숨죽이게 만든 것이다.

새로운 기운이 싹트기 시작한 것은 동란을 거친 이후인 1950년대 후반에 와서다. 1957년에 출범한 〈모던아트협회〉 〈창작미술가협회〉 〈신조형파〉 〈백양회〉 〈현대미술가협회〉 등 조형 이념을 표방한 단체들의 출현을 계

기로 비로소 미술계에 주의 주장에 의한 건전한 창작의 분위기가 조성되기 시작했다.

다섯 단계 가운데 미술계의 신참이라고 할 수 있는 젊은이들에 의해 결성된 것이 〈현대미술가협회〉였다. 이들은 그 출발에서부터 과격한 저항적 제스처를 보여주었는데, 그것은 기존의 가치와 제도에 대한 거부뿐만 아니라 자기 자신들에 대한 실존적 물음을 동반한 것이었다. 그 저항적 몸짓에 수반된 격정적 창작 태세는 온몸을 던져 창작한다는 수식이 어울릴 정도였다. 이들은 자신들의 방법을 '앵포르멜'이라 불렀다. 1950년대 초반 프랑스를 중심으로 전개된 '뜨거운 추상'을 비정형이란 의미의 '앵포르멜'이라고 불렀는데, 그것이 일본에 전해지고, 그 여파가 이 땅에도 미친 것이라 할 수 있다. 그럼에도 불구하고 비정형을 시도한 대부분의 작가들은 수직적인 영향 관계를 부정하고 있다. 자신들의 방법과 저들의 방법의 유사성은 어디까지나 우연의 일치에 지나지 않는다는 것이다. 물론, 이를 의식의 견인 현상으로 이해할 수도 있다. 그러나 어떤 투트였던 부분적인 정보의 이입은 부정할 수 없을진대, 무언가 내부에서 끓어오르고 있는 것이 외부의 자극에 의해 분출한 것으로 보는 것이 타당할 것이다. 이미 내부에선 그러한 절실성이 내재해 있었는데 그것이 외부의 충격에 의해 폭발한 것이라고 할 수 있다.

이들의 방법은 단순히 비정형이라는 양식적인 측면에서만이 아니라 격렬한 행동 방식에 있어서 액션 페인팅의 방법에 더욱 어울린다. 앞서 언급했듯 흔히 '뜨거운 추상'으로 불리는 이 경향은 급속한 파급력으로 이 시기를 물들여 나갔다. 서양화에 머물지 않고 주변 장르에까지 폭넓게 영향을 미친 것이다. 1960년에 등장한 동양화가들의 모임인 〈묵림회〉 회원들은 구체적인 이미지를 불식한, 격렬한 운필과 그 흔적으로 이루어지는 묵적과 파묵, 그리고 선염의 변화를 적극 구사하기 시작했다. 서양화처럼 질료의 밀도와 채색의 변화는 찾을 수 없으나 수묵이 중심이 된 화면의 심오한 깊이는 동양화의 고유한 화면 분위기에 상응했다. 일부 동양화가들은 자신들의 방법이 서양화의 영향에서 온 것이 아니라 '내재적 추상성'의 개발이라는 논리로 자신들을 옹호했다. 동양화의 방법 자체가 강한 추상성을 지닌 것이라는 설명은 분명 타당하다. 그러나 당시의 화단 분위기로 보아선 서양화의 '뜨거운 추상'에 영향을 받은 사실을 부정할 수 없을 것 같다. 이쯤에서 내재적 추상성의 측면을 살펴보자.

3. 서체 총동과 문자추상—우리 추상미술이 걸어온 길

필플린은 회화를 '선적 회화(Linear painting)'와 '회화적 회화(Painterly painting)'로 구분한 바 있다. 선적 회화는 '그린다는' 드로잉의 방법에 지지된 반면, 회화적 회화는 '칠한다는' 방법에 속한 것을 지칭했다. 이 분류는 동양과 서양의 회화의 방법에도 고스란히 대입시킬 수 있다. 동양의 회화가 필선을 중심으로 한 선적 회화라 한다면 서양의 회화는 안료를 발라 올리는 구축적인 방법으로 인해 다분히 칠하는 작업과 상응한다고 할 수 있기 때문이다.

물론 동양 회화가 선적 회화로 통일되는 것은 아니다. 원래 회화(繪畵)란 명칭은 '회(繪)'와 '화(畵)'가 결합된 말이다. '회'는 칠한다는 뜻이고 '화'는 그린다는 뜻이 있다. 동양의 그림 가운데서도 특별히 장식적인 그림은 다분히 '회'의 방법에 의한 것이다. 그러나 동양 회화의 오랜 흐름을 찬직해볼 때 주류는 단연 선적인 회화, 즉 그리는 회화라 할 수 있다. 동양화의 매체가 모필과 수묵이 중심이었다는 점에서 선적 회화는 동양화의 출발에서부터 이미 결정적이라고 해도 과언이 아니다. 동양에서는 오랫동안 서(書)와 화(畵)가 구분되지 않고 그냥 서화(書畵)로 통용되어 온 것도, 그리는 것과 쓰는 것이 같은 매체로 이루어졌기 때문이다. '서화는 이명동체(異名同體)'란 말이 여기서 생겨난 것이다.

서와 화의 혈연성은 현대에 와서도 때때로 회귀의 양상으로 떠오르고 있다. 문자에 의한 추상화 또는 필법에 의한 표현성 등은 이들이 애초에 뿌리를 같이 했음을 증명하는 것이다. 그린다는 것과 쓴다는 것이 다같이 핸드라이팅에 의존한다는 사실은 동양의 회화가 구체적인 상형에 얽매이기보다 표의성에 더욱 밀착될 수 있는 여지를 보이기 때문이다. 칠한다는 것이 반복성을 요구하는 만큼 사실적인 표현에 유리한 반면, 일회적인 모필을 구사하는 선적 회화는 사물의 실사보다 형상에 앞서는 의도가 언제나 우위를 점할 수밖에 없다. 말하자면, 대상을 구체적으로 구현해 내는 사실적인 방법보다는 대상에 미치는 작가의 의도와 내적 반응을 더욱 중시하게 되는 것이다. 윤필에 의한 일회적인 작동은 직관적인 토로의 형식에 걸맞은 반면, 칠한다는 것은 그만큼 사물에 다가가는 방식에 있어 논리적이고, 합리적인 요건을 갖출 수밖에 없다. 동양화가들이 동양화의 내재적 추상성을 강조한 근거가 여기에 있다.

직관적인 토로의 형식은 비단 동양화가들에 국한되지 않고 적지 않은 서양화가들의 방법에서도 발견된다. 결국 이러한 형식이 동양화 장르에 국한되는 것이 아니라 한국인들이 지닌 어떤 보편적 정서의 문제라고 보는

것이 옳다. 서양화의 추상적 방법에 등장하는 일종의 '서체 총동'은 곧 토로의 형식에 밀착되고 있다. 서체 총동이란 오랜 문방 문화(文房文化)의 전통에 기인한 것으로, 우리 속에 아직도 문방 문화의 잔재가 이어지고 있음을 반영한다. 모필로 글씨를 썼던 오랜 관습이 아직도 우리 내면에 잠겨 있다. 전혀 다른 매체 속에 구현되고 있는 것이다.

서체 총동은 모필에 의한 생활에 이르는 정도 익숙한 세대에 두드러진 하나 젊은 세대의 작가들에서도 빈번히 만나게 된다. 오히려 이들의 경우 서체 총동이란 일종의 선형적인 것이라 할 수 있다. 현대 작가들 가운데 두드러진 예는 김환기, 장욱진, 남관, 김영주, 변중하, 이세득, 이상욱, 김창열, 박서보, 윤명로, 이우환, 이강소, 오수환, 석란희, 이정지 등을 들 수 있다. 이들의 작품에는 직접적인 서체 총동의 구현과 간접적인 서체의 방법적 원용을 엿볼 수 있다.

1950년대 김환기의 작품에서는 예서를 방불케 하는 고단한 선조의 구성이 자주 복제된다. 장욱진의 후반기 작품 가운데는 모필로 그린 듯한 표현이 중심을 이룬다. 선조의 구현에서 나타나는 일회적인 방법과 선염을 방불케 하는 번짐의 효과는 동양화를 연상시킨다. 그의 작품에 두드러진 서체 총동은 그로 하여금 일련의 먹그림으로 나아가게 한 동인이었을 것이다. 남관의 만년 작품에서도 강한 서체 총동을 발견할 수 있다. 문자를 해체해서 재구성하는 원천적인 조형 요건에서도 그렇거니와 일회적인 윤필의 작동과 우연적인 번짐의 효과를 적극적으로 끌어들이고 있는 방법이 서예와의 깊은 관계를 떠올리게 한다.

김영주, 변중하, 이세득, 이상욱의 작품에서 발견되는 서체 총동은 이들이 문방 문화의 체험을 지닌 세대란 점에서 쉽게 수궁이 간다. 이 가운데 김영주는 많은 먹 그림을 남기고 있다.

김창열과 박서보는 각각 현대미술운동을 펼친 작가들이다. 이들에게서 서체 총동은 직접적이라기보다는 간접적인 방법으로 나타난다. 물방울을 모티프로 한 일련의 작품에다 어느 시기에 와선 바탕에 일정한 서체를 새겨 넣기 시작한 김창열의 화면에서 서예 문화가 지닌 오랜 전통의 그림자를 떠올리게 한다.

박서보는 <묘법> 시리즈에 와서 핸드라이팅이 두드러지는데, 그 자체가 서체와의 유사성을 지닌다기보다 윤필의 작동 자체가 서체 총동의 간접적인 구현이라고 할 수 있다. 이외에 윤명로, 이우환, 이강소, 오수환, 석란희, 이정지 등에서는 더욱 직접적으로 서체 총동을 발견할 수 있다. 이 가운데 이우환, 오수환은 오랜 서예의 체험이 있는 것으로 알려져 있다.

서체 총동은 서예와 회화의 일체화 현상에서도 만나게 된다. 이용로,

김기창, 서세옥의 방법은 어떤 의미에서 부단히 서화가 한몸이었던 원형적 상태로 돌아가고자 하는 의욕을 드러낸 예들이다. 이응로와 김기창은 상형 문자를 해체해서 재구성한 일종의 '문자추상'을 시도했다. 문자가 뜻을 전달하는 기능 외에 그 자체가 훌륭한 예술 형식으로 남는 것이 동양 고유의 서예임은 주지하는 바다. 이응로와 김기창이 시도한 문자추상은 자획이 반드는 결구의 독특한 아름다움을 극대화한 것이자 자획 속에 내재한 상형의 원형을 유추하게 하는 매력을 동시에 지니고 있다. 이응로의 만년 작품들인 <군상> 시리즈는 때 지어 달리는 인간군상을 표상한 것이자 동시에 변형된 상형문자이기도 하다. 이응로만큼 문자와 그림이 분리되지 않고 부단히 일체화하는 예도 없을 것이다. 그만큼 서체 총동이 왕성하게 발휘되고 있다는 증거이기도 하다.

김기창 역시 때때로 문자추상을 시도한 바 있다. 계기적이라기보다는 다분히 충동적인 변을 지낸다. 아마도 그의 내면에서 일어나는 걱정을 담을 수 있는 방법으로 선택한 것이 아니가 생각된다. 만년에 시도했던 봉걸레에 의한 추상 작업에서 특히 그러한 인상을 강하게 주고 있다.

최근 덕수궁 미술관에서 회고전을 연 바 있는 서세옥의 작품에서도 서화 일치와 강한 회귀 의식을 짐작하게 한다. 많은 작품들이 그림이자 동시에 글씨라고 할 정도로 구획이 애매하다. 그림이 글씨를 닮아간다고 할까, 아니면 글씨가 그림을 닮아간다고 할까, 그러한 미묘한 간극에서 있는 느낌이다. 그의 예술이 갖는 매력이라면 어쩌면 이 어디에도 치우치지 않는 중성적 입지일 것이다.

캘리그래픽한 추상 작품은 일부 서양 작가들에서도 드문드문 발견할 수 있다. 그러나 이들이 구사하는 서체적 추상은 어디까지나 학습에 의한 것이지 선형적인 것이 아니다. 특히 미국 서부 지역에서 이 같은 현상이 많이 발견되는데, 그것은 지역적으로 동양의 문화를 접할 수 있는 매우 유리한 입지이기 때문이다. 한국의 일부 현대 작가들에게서 발견되는 서체 총동은 어떤 의미에선 원형적이라 할 수 있을 뿐 아니라 넓은 의미에선 선형적인 것이라 할 수 있다. 그들의 조형 유전자 속에 잠재되어 있을 뿐 아니라 그들의 문화 속에 내재되어 수시로 접할 수 있기 때문이다.

'우리에게 추상은 무엇인가'라는 화두로 몇 가지를 논했다. 결론적으로 우리의 추상은 논리적, 합리적 사유의 산물인 방법적인 추상이 아니라 직관적, 정서적 토로의 형식으로서의 추상이다. 또한 그러한 추상 작용 가운데 서체 총동이야말로 가장 특징적이고 가장 강력하게 작동해 온 요소임을 볼 수 있다.

□□주제어

추상미술(abstract art), 권력(power), 내재적 추상(intrinsic abstract), 서체 충동
(calligraphic drive), 이식과 수용(transplantation and acceptance), 문자추상
(abstraction of letters)