

한국화를 넘어, 송수련의 매체와 추상

이민수

I. 들어가며

李旼修

전남대학교 강사
홍익대학교 미술사학과 박사
한국근현대미술사

해방 이후, 동양화의 현대화를 추구하는 과정에서 화가들은 지필묵이라는 전통적인 매재(媒材)에 변화를 주고 그 개념을 확장하기 위해 지필묵을 포함한 다양한 재료 실험을 전개해 왔다. 대표적인 예로 이응노(1904~1989), 안동숙(1922~2016), 권영우(1926~2013), 안상철(1927~1993) 등을 들 수 있다. 오늘날 오브제, 설치, 영상 등의 매체에 자유롭게 접근하고 또 작품에 활용하고 있는 동양화/한국화 전공 동시대 작가들을 생각해 볼 때, 이들의 공은 결코 적지 않다.

이 글에서 살펴볼 송수련(1945~)은 이 두 세대의 중간 위치에 있는 작가라 할 수 있다. 대학에서 안상철과 권영우를 사사한 그는 1976년 문예진흥원 미술회관에서의 첫 개인전 이후, 현재까지 한지와 먹을 기본으로, 수성 안료와 아교, 토분, 감물, 쪽물,

-
- * 이 논문은 2025~2026년 서울시립미술관 송수련컬렉션 작가 및 작품 연구사업의 지원을 받아 수행된 연구임.
 - ** 이 글은 필자가 2025년 서울시립미술관 송수련 컬렉션 작품 해제 사업에 참여하면서 작품 및 작가 연구의 일환으로 진행한 인터뷰와 서울시립미술관에서 제공받은 자료를 토대로 작성되었다.
 - *** 필자의 최근 논저: 「오광수의 한국화 비평과 수묵화 운동」, 『미술사논단』61, 2025. 12; 「물성과 표출: 문복철의 한지 회화」, 『미술사논단』59, 2024. 12.

노끈, 연잎 등과 같은 자연재료를 활용한 독특한 작품세계를 구현해왔다. 특히 아교 등을 이용한 백발법(白拔法)과 한지 뒷면에서 칠해 들어가 은은하게 배어 나오게 하는 배채법(背彩法)은 송수련 작업의 특징점이기도 하다. 또 다른 특징은 송수련이 자연에 대한 관찰에서 출발해 그로부터 체득한 감흥과 정서를 표현하고자 한다는 점이다. 이러한 관찰자의 시선은 ‘관조’와 ‘내적시선’, 즉 내면의 시선으로 세계와 만나는 경험이며, 작가는 이를 추상의 조형 언어로 재해석한다.

송수련의 작업에서 보이는 이와 같은 특징들은 그의 스승 세대가 구현하고 또 변화시키고자 한 ‘동양화’에 한정되지 않는다. 또한 1980년대 공식용어가 되었으나 여전히 자리를 못 잡고 정체성을 규명해야 하는 ‘한국화’로도 충분히 설명되지 않는다. 따라서 이 글에서는 송수련의 작품 분석을 중심으로 그 특징을 고찰하고, 그가 활용한 매체와 추상의 방식이 어떻게 동양화와 한국화라는 고정된 범주를 넘어 동시대 미술로서 자리매김할 수 있는지 살펴보고자 한다.

II. 재료 실험과 초기 추상

송수련은 1965년 서라벌예술대학(현 중앙대학교 예술대학) 미술과에 진학하면서 본격적으로 화가로서의 길을 준비하게 된다. 당시 그가 다니던 미술과의 동양화 전공에는 전임 교수 안상철과 강사로 나온 권영우, 변관식(1899~1976) 등이 학생들을 지도하고 있었다. 각자 개성이 뚜렷한 세 명의 스승에게서 받은 영향은 송수련이 훗날 작가적 역량을 키우고 펼치는 데 밑거름이 되었다.

재학 시절 송수련을 가장 직접적으로 지도하고 영향을 준 스승은 안상철이다. 송수련에 따르면 그는 “학생 욕심이 많은 분”이었다고 한다. 방학 중에도 불러내 과제를 내곤 해 학교 연못에 핀 수련을 스케치하고 사진을 찍어 여름방학 내내 작업을 했을 정도였다. 송수련은 그런 스승에게서 프로 화가로서의 작업에 대한 의지와 인내심, 철저한 마무리 훈련 등을 배울 수 있었다고 회고했다.¹ 또한 당시 결과물 <수련>을 제15회 국전(1966)에 출품해 입선함으로써, 이때 소재로 택해 집요하게 파고들었던 수련은 훗날 송수련에게 작업이 막히거나 힘들 때 다시 돌아가게 되는 고향과도

1 박철화, 「송수련의 회화 세계: 자연의 영혼을 찾아서」, 송수련 편, 『Internal Eyes: 'Internal Insight' on the Nature』 (생각의 나무, 2009), p.98.

같은 테마가 되었다.²

송수련이 추상 작업을 하게 된 계기 역시 4학년 2학기부터 안상철로부터 추상을 배우면서였다. 안상철은 1950년대 서울대학교 미대 재학 시절 외국인 교수에게 5, 6회의 짧은 추상화 지도 수업을 받았는데, “모든 예술은 구성에서 시작한다”는 그의 말에 적잖은 영향을 받은 것으로 알려져 있다.³ 따라서 송수련은 당시 안상철 역시 추상 작업을 진지하게 고민하고 실험하는 과정에서 학생들에게 이를 지도하고 열정적으로 권유했던 것으로 기억한다.⁴

한편 송수련이 가장 오래, 많은 영향을 받았다고 밝힌 권영우의 경우는 당시 인물화와 누드화 수업 위주로 지도하면서 추상 작업과는 큰 연관이 없었다. 송수련은 오히려 그와의 인연은 1975년 권영우가 프랑스로 가면서 물려준 작업실을 몇 년 뒤부터 사용하면서 심리적으로 더 가까워졌다고 말한 바 있다. 벽에 걸린 스승의 작품들을 보며, 또한 스승이 그에게 보여준 작가로서의 자세, 엄격하고 강인한 태도를 되새기며 결혼과 출산으로 흐트러질 수도 있었던 자신을 다잡았다는 것이다.⁵ 변관식 또한 간접적으로 송수련에게 영향을 미쳤다. 송수련은 특히 그의 산수화에서 느껴지는 자연과의 교감이 매력적으로 다가왔고, 특유의 갈필법에서 “자연의 강렬한 에너지를 조형언어로 끌어들이 수 있는 가능성”을 보았다고 했다.⁶

송수련은 대학교 4학년에 재학중이던 1968년, 제1회 동아국제미술전 동양화부 수석상을 받으면서 촉망받는 화가의 길로 들어섰다. 1966년 제15회 국전에서 첫 입선 이후 수차례 입선과 특선, 그리고 제27회(1978) 국전에서는 마침내 문공부장관상을 거머쥐고, 같은 해 제1회 중앙미술대전에서 특선하는 등, 1970년대 송수련은 화려한 수상과 함께 작가로서 실력 또한 인정받았다. 더불어 학창시절 세 스승의 영향은 그녀만의 독창적인 화풍에 녹아들고 다져지면서 다시 빛을 발하고 있었다.

2 최지나, 「송수련 작가 인터뷰 녹취록」, 2025. 6. 26, 서울시립미술관.

3 당시 외국인 교수는 미군 군속 신분의 존 엘 프랭크(John Frank)로, 잡지를 뜯어서 붙이거나 백지 위에 선들을 그어 나가면서 공간개념을 모색하게 하거나, 몬드리안과 칸딘스키 등의 점, 선, 면 등에 관해 가르쳤다고 한다. 정유리, 「안상철의 탈동양화 실험: 1950~70년대 평면작품을 중심으로」, 『미술사연구』39, 2020, pp.249-250 참고.

4 박철화, 앞의 글, p.98; 안상철이 1950년대 중반 이후 국전에서 연속 특선한 수묵풍경화에서 1960년 국전 추천작가 작품작 〈만염몽(滿艷夢)〉을 기점으로 전환된 추상 실험 및 조형 방식의 특징에 관해서는 김정연, 「탈동양화의 경계에서 추구한 영(靈)의 세계」, 『한국근현대미술사학』32, 2016을 참고.

5 박철화, 앞의 글, pp.98-99.

6 위의 글, p.99.

예를 들어 <동녘의 아침 I>(1972)¹⁾은 송수련이 이직한 안상철을 따라 성신여대 대학원에 진학 후 국전을 통해 작가 역량을 키워나가던 시기의 작품으로, 1975년 제24회 국전 입선작이기도 하다. 당시 그는 재료실험에 한창 열중해 있었는데, 이 작품에 사용된 종이는 포장용 종이의 일종인 크라프트지(Kraft paper)이다. 이는 안상철이 종이 실험을 통해 먼저 발견한 것으로,⁷⁾ 이 시기 송수련 또한 흡수성이 적고 강도가 뛰어난 크라프트지 작업을 선보였다.⁸⁾ 그녀는 이 종이 위에 아교를 접착제 삼아 흰가루와 호분, 톱밥 등 다양한 재료를 여러 겹 쌓아 올리고 닦아내는 과정을 반복해 단단하면서 투박한 질감을 얻어냈다. 여기에 언젠가 작업실에서 경험한, 뿌옇게 흐려진 창 너머 어스름한 새벽을 가르며 떠오르는 해를 보았을 때 느꼈던 감정을 곡선과 직선의 추상적인 형태로 표현해냈다.



공교롭게도 1971년에 시행된 국전 동양화부의 추상과 구상 분리 심사제도는 송수련으로 하여금 “추상 작업을 좀 더 확실하게 밀고 나가는 계기”가 되었다.⁹⁾ 그는 1976년 6월에 첫 개인전을 열고, 1973년부터 1976년까지 작업한 31점의 추상계열 작품들을 대거 선보였다.¹⁰⁾ 도록의 서문에서 유준상은 “그의 예술세계는 한마디로 말해서 정신과 물질의 맞닥뜨림 속에서 현현되는 세계로서 전통적인 동양화의 기법을 현대적인 감각으로 확장시켜 새로운 시도를 화면 가득히 보여주고 있다.”라고 평했다.¹¹⁾ 1974년에는 동양화의 재료 실험과 혁신을 위해 모인 ‘현대화회(現代畵會)’ 그룹의 창립 회원으로 참여하기도 했다.¹²⁾

1
송수련
<동녘의 아침 I>
1972
162.2×130.3cm
종이에 채색
혼합매체
서울시립미술관

7 김경연, 앞의 논문, pp.297-298, 도9 참고.

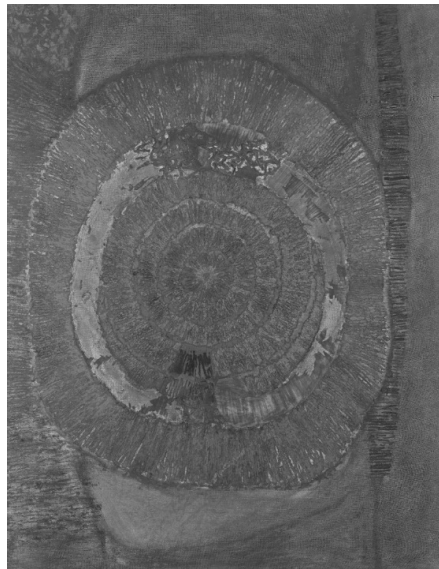
8 서울시립미술관 학예연구사 최지나와 송수련 작가와의 인터뷰에서 송수련은 당시 안상철이 미제 크라프트지 등을 먼저 사용해보고, 학생들에게도 종이 실험을 시켰다고 밝혔다. 최지나, 앞의 글, p.3.

9 박철화, p.101.

10 『송수련 작품전』, 전시도록 (미술화관, 1976).

11 유준상, 「송수련 작품전에 붙여」, 『송수련 작품전』, 전시도록, 1976, 페이지 없음.

12 ‘현대화회’는 1974년 안상철의 제자들 중심으로 결성된 동양화 비구상계열 단체이다. 창립회원으로 김수길, 이설자, 이왕중, 최영애, 박선희, 현인순, 오현주, 김계현, 성장경, 송수련, 선헌균이 참여했다. 이들은 “동양화 자체가 내포하고 있는 추상성에 현대감각을 가미, 내면세계가 깃들인 작품을 모색”한다는 취지를 내세워 작품재료에도 화선지 대신 장판지와 캔버스를 사용하고 팽주리, 갈대, 동전, 철사, 돛자리 등 오브제를 붙인 작업을 선보이며 주목을 받았다. 1976년에 ‘현대차원회(現代次元會)’로 명칭을 바꿔 2003



2
송수련
〈관조 77-2〉
1977
160×120cm
한지에 채색
혼합매제
서울시립미술관

3
송수련
〈관조 78-5〉
1978
145×112cm
캔버스에 채색
혼합재료
서울시립미술관

이처럼 동양화 재료 확장을 위한 실험적 태도에서 한지와 아교, 반복적 행위를 통해 화면의 구조와 질감을 구축하는 송수련의 작업 방식은 1970년대 후반까지 이어졌다. 〈관조 77-2〉(1977)^{도2}에서 볼 수 있듯, 송수련은 한지를 여러 차례 덧붙인 바탕 위에 아교를 바르고 노끈을 부착한 뒤 채색하고, 다시 노끈을 떼어내 자국을 만들었다. 그 위에 물감을 칠하고 물로 닦아내고 다시 덧입히는 과정을 반복함으로써 화면에는 수직과 수평의 흔적이 교차하고, 색은 스며들고 제거의 흔적으로 남는다. 송수련은 자신의 집, 아파트에 햇빛 가리개로 걸어 놓은 갈대 발(簾)에서 영감을 얻었다고 했는데, 이를 노끈을 여러 번 붙였다 떼어서 만든 가로줄무늬로 대신해, 조형과 정서가 결합된 장면으로 나타났다. 이후 가로줄은 그의 작품에서 주요 테마가 되었다.

〈관조 78-5〉(1978)^{도3} 역시 캔버스 천에 노끈을 붙였다가 떼어내면서 생긴 자국을 화면의 주요 요소로 삼은 작품이다. 화면 속 이미지는 나무의 나이테를 형상화한 듯 보이지만 실제로는 노끈이 남긴 흔적과 번짐이 만들어낸 우연의 효과이다. 송수련은 어린 시절부터 애매하고 모호한 분위기, 설명하기 어려운 신비스러운 감각에 끌려

년 제33회전까지 개최했다. 「30대 동양화가 현대화회 창리전 “추상 토대 현대 감각 살려”」, 『경향신문』, 1974. 6. 26, p.5; 최은주, 「한국 실험미술 맥락에서 살펴본 안상철의 오브제 미술」, 『현대미술관연구』14, 2004 참고. 다만 송수련은 대학원 진학 후 점차 자신만의 작업을 고민하게 되면서 탈퇴했다. 최지나, 앞의 글, pp.5-6.

왔으며, 작품을 통해 그러한 감응을 표현하고 싶었다고 밝힌 바 있다.¹³ 즉, 이 시기 송수련 작업의 주제는 문학을 통해 상상한 세계부터 작가 본인에게 인상 깊었던 풍경이나 사물에 대해 느끼는 감정, 눈에 보이지 않는 심리적이고 감각적인 층위를 물성이 드러나는 재료와 방법을 통해 추상의 형식으로 표현한 것이었다.

III. 매체와 추상의 탐구

1978년 제27회 국전에서 <관조78-7>⁴로 문공부장관상을 수상하면서¹⁴ 송수련은 작가로서 큰 책임감과 함께 작업에 관한 보다 진전된 고민들을 전개하게 된다. 특히 서라벌예대 재학시절과 성신여대 대학원 진학 초기에 해당하는 1970년대 중반까지는 스승 안상철의 영향으로 기존 전통회화의 지·필·묵 중심에서 벗어나 여러 가지 재료 실험과 이에 따른 표현의 가능성을 타진하던 시기였다. 여기엔 송수련 본인의 의지보다는 다분히 스승 안상철의 지도와 열의가 주요했던 것으로 보인다. 송수련은 훗날 문학평론가이자 중앙대학교 교수 박철화와의 인터뷰에서 다음과 같이 말했다.



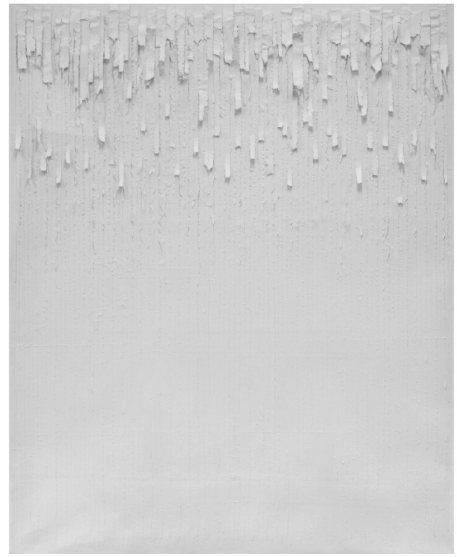
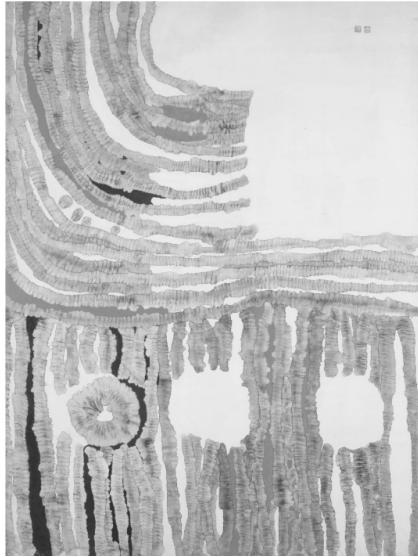
4
송수련
<관조 78-7>
1978
패널
한지에 색
145.3×110.3cm
국립현대미술관

이 시기에 재료에 대한 실험에서 벗어나 절제와 구성에 대한 탐구를 본격적으로 할 수 있었어요. 사실 전통회화에 추상이라는 것 자체가 없었기 때문에 처음에는 종이나 먹과 같은 재료가 어떤 조형효과를 낼 수 있을지 알아보는 일이 중요했어요. 그래서 자연에 대한 관찰에서 시작하여 대상을 추상화시키는 훈련을 했지요. 마침 우항 박래현 선생님과 권영우 선생님께서도 추상 작업을 하고 계셨기 때문에 그분들에게서 자극을 받으며 외롭지 않게 추상에 뛰어들 수 있었습니다.¹⁵

13 《송수련 작가 인터뷰 동영상》, 2025. 7. 16, 서울시립미술관.

14 이번 지면을 빌어 필자의 오류를 바로잡는다. 이민수, 「비주류의 주류: 국전 동양화부 여성 작가 수상작을 중심으로」, 『한국근현대미술사학』48, 2024. 12, p.114에 실린 도판10은 제27회 국전 문공부장관상 수상작 <관조78-7>이 아니라 <관조78-1> 작품으로, 도판 오류이다.

15 박철화, 앞의 글, p.103.



5
박래현
〈작품〉
1966년경
174×129.3cm
종이에 색
국립현대미술관

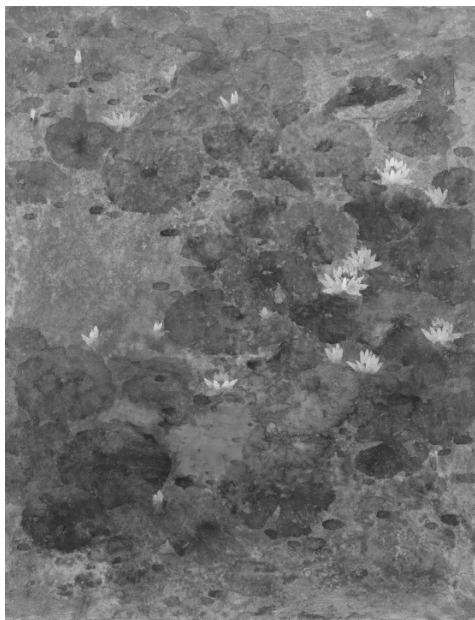
6
권영우
〈무제〉
1980
163×131cm
종이
국립현대미술관

송수련의 언급에서도 알 수 있듯이, 그녀의 작품은 어느 정도 1960년대 이후 박래현의 작품도⁵ 화면을 연상시키는 형태적 유사성과 권영우의 종이 작업도⁶에서 영향 받은 듯한 기법적 유사성을 동시에 지닌다. 동양화가 현대회화로 나아가기 위해 모색했던 여러 방법 가운데 어찌면 ‘추상’은 가장 안전한 방법이었을 것이다. 그러나 여기엔 나름의 정당함도 있었다. 국제적으로 미술계에서 ‘종이’라는 매체에 대한 관심이 증가하면서 예술 매체로서 종이에 대한 인식이 확산되던 때였다.¹⁶ 이러한 상황에서 송수련을 비롯한 동양화가들이 현대미술의 조건으로 한지와 추상을 결합시킨 것은 적절한 선택이었다.

이런 가운데 송수련은 동양화가 안동숙과 서양화가 정문현의 추천으로 1983년에 국립경상대학교 교수가 되면서 진주로 내려가게 된다. 송수련으로서는 아이들이 어린 데다 낯설고 의지할 데 없는 곳에 가서 산다는 것이 두려우면서도, 한편으로는 자연의 체취를 느낄 수 있는 곳에 대한 동경도 있었다.¹⁷ 그러나 무엇보다 그녀에게 자극이 된 것은 익숙함을 버리고 훌쩍 파리행을 택한 권영우의 도불이었다. 더욱이

16 이민수, 「물성과 표출: 문복철의 한지 회화」, 『미술사논단』59, 한국미술연구소, 2024. 12, pp.175-178 참고.

17 위의 글, p.105.



1981년부터 1985년 사이에 스승이 물려준 작업실에 들어가 그림을 그릴 수 있었던 경험은 작가로서 송수련을 더욱 성숙하게 만들었다.

1983년부터 1987년까지 경상대학교 교수로 재직하며 송수련은 진주에서 지냈다. 가족과 떨어져 지내는 낯선 타지에서의 생활은 작가로서 새로운 도전이었다. 그는 당시 학교 근처에 있는 연못의 분위기에 반해 계절마다 가보곤 했는데, 그 영향으로 1980년대 수련을 소재로 한 작품들이 등장했다. 〈수련〉(1984)^{도7}은 바로 이 시기에 제작된 작품으로, 송수련이 처음 수련을 그렸던 미대 재학의 작업을 연상시킨다. 아마도 초심으로 돌아가 당시의 열정을 떠올리며 손을 풀어야 할 상황에서 다시 수련을 그렸던 것으로 추측된다.

또 다른 작품 〈관조〉(1987)^{도8}는 송수련이 서울로 옮겨오기 전, 진주에서의 마지막 해에 제작한 것으로, 화면에는 질감과 효과를 내기 위해 사용된 노끈의 흔적과 함께 향아리 형상이 뚜렷하게 부각되어 있다. 이 시기에 자주 등장하는 노끈과 향아리라는 두 가지 주요 모티프는 작가가 경상대에 부임한 첫해 교내에서 주워다 놓은 금이 간 향아리에 노끈을 매어 썼던 경험을 반영한 것이다. 송수련에게 향아리는 어릴

7
송수련
〈수련〉
1984
145.5×112cm
캔버스에 유채
혼합매체
서울시립미술관

8
송수련
〈관조〉
1987
118×116.5cm
한지에 채색
서울시립미술관

적 아버지의 서재에 놓여 있던 깨지고 금이 간 항아리의 기억을 떠올리게 했다.¹⁸ 작품 속 화면 상단부의 선적인 형상은 단지 흔적임에도 실제 노끈을 붙여둔 것처럼 생생하다. 또한 그 아래 항아리 역시 스펀지로 찍은 자국이지만 마치 형태를 그린 듯한 효과를 낸다.¹⁹

1987년 9월, 송수련은 경상대학교에서 모교인 중앙대학교 회화과로 직장을 옮기게 된다. 그가 옮겨온 직후 학과는 한국화와 서양화로 분과되었다. ‘한국화’라는 학과 명칭에서도 드러나듯이, 1980년대는 우리나라가 국제적으로 위상을 높일 수 있는 여러 기회가 주어진 때였다. 1986년 아시안게임과 1988년 서울올림픽 개최는 그 대표적인 예이다. ‘한국’이라는 단어가 중요해지면서 오랫동안 그 명칭을 유지해온 ‘동양화’가 공식적으로는 ‘한국화’로 대체되었다. 이제 ‘한국화’는 전통적이면서 동양적인, 그러면서 국제적인 현대미술의 면모를 갖춰야 할 때였다. 이와 관련해 송수련 작가를 인터뷰한 박철화 교수의 언급을 인용하면 다음과 같다.

1980년대까지의 투사적 민족주의의 열기는 물론이고, 1990년대 이후의 경제적 성장에 걸맞은 민족주의적 자부심은 우리 미술에 한국적 정체성을 강하게 요구했다. 특히 한국화는 서양미술과는 다른 정체성을 필요로 했고, 그것은 ‘동양’ 또는 ‘한국’이라는 수식어의 의미를 명료하게 하는 것이었다. 물론 이 질문은 미술만의 몫이 아니다. 그것은 인문·사회과학을 포함한 우리의 근대학문 전체가 함께 풀어야 할 어려운 문제다. 하지만 한 가지, 회화에서 추상이 현대적인 작업이라고 할 수 있다면, 한국화에서의 추상은 전통과의 단절이 아닌 ‘전통의 감싸기’여야 한다는 점만큼은 부인할 수 없다.²⁰

1980년대 한국은 국제화를 지향하는 가운데 경제적인 성장과 함께 사회 전반적으로 활기를 띠었다. 다만, 정치적으로는 군부독재에 맞선 격렬한 민주화 운동으로

18 송수련의 아버지는 연희전문을 졸업하고 도쿄 릿쿄 대학교에서 경제학을 전공했지만, 도자기와 고서화 등 소소한 컬렉션을 서재에 두고 있었다. 박철화, 앞의 글, p.95.

19 작가가 언급한 바는 없지만, 붙이고 흘리고 찍고 긁어내는 기법과 그 흔적을 활용하는 방식은 초현실주의 기법을 떠올리게 한다. 이는 아마도 작가가 기억을 반추상적인 이미지로 구현하는 과정에서 효과적으로 나타내기 위한 선택이었을 것으로 보인다.

20 박철화, 앞의 글, p.109.



격동의 시기였다. 송수련의 작품 〈관조〉(1988)⁹는 이러한 혼란했던 사회 분위기에 대한 작가의 경험과 사유가 반영된 작품으로, 스크린에 비친 그림자처럼 여러 개의 흐릿한 형태들로 구성되어 있다. 송수련은 중앙대학교 예술대학 교수로 재직하며 시위 현장을 마주하는 것이 일상이었고, 이 작품은 작업실 창문 밖에서 벌어진 시위대와 경찰 충돌의 장면을 떠올리며 작업한 것이라고 밝혔다.²¹

한동안 송수련은 작업을 이어가는 것이 어려웠다고 했다. 이후 송수련의 작업은 다소 변화하는데, 화면에 인물 형상이 종종 등장하는 것과 1980년대 말에 접어들수록 색채의 사용이 두드러진다는 점이다. 빨강, 파랑, 노랑 등 오방색을 떠올리게 하는 한국적인 색채를 비롯해 한국적인 소재, 예를 들어 탈춤 장면을 소재로 삼기도 하면서 화면 자체가 밝고 화사한 분위기로 바뀌었다.²²도10 그리고 이러한 기조는 1990년대 초까지 이어지게 된다.

9
송수련
〈관조〉
1988
194×328cm
한지에 채색, 먹
서울시립미술관

10
송수련
〈관조〉
1989
130×97cm
광목에 채색, 먹
서울시립미술관

21 《송수련 작가 인터뷰 동영상》, 2025. 7. 16, 서울시립미술관.

22 송수련은 1985년 이후 한국화 여류화가 그룹인 '가락지' 동인으로 합류했다.가락지회는 국전 동양화부 수상자 출신 여성 작가 5인(심경자, 원문자, 이숙자, 이인실, 주민숙)으로 1983년에 결성되었다. 1986년부터는 이숙자가 탈퇴하고 송수련이 멤버로 들어갔다. 이러한 활동의 변화 역시 1980년대 후반 송수련의 작품 분위기가 달라진 데에 하나의 요인으로 볼 수 있다.

IV. ‘분청사기’와 회화 표면

1990년대 전개된 송수련의 작업은 1980년대 말의 작품 경향이 이어지면서 다양한 색채가 등장한다. 작가에 따르면 “색의 감성을 탐구”한 것이라 할 수 있는데, 그는 다음과 같이 말했다. “제 속의 열정과 함께 형언할 수 없는 것에 대한 감정이 색을 통해서야 비로소 모습을 갖추었습니다. 그래서 제 자신을 치유한다는 차원에서 색깔에 대한 애정이 솟아나는 것이었습니다.”²³ 확실히 이 시기 작품들에 사용된 색채는 1980년대의 정치·사회적으로 혼란스러웠던 상황을 딛고 전환의 분위기를 마련하고자 했던 한국사회와 닮아 있다.

한편으로 이 시기 송수련은 결혼 후 의지했던 시어머니의 죽음으로 인해 심적으로 동요될 수밖에 없었다. <관조>(1991)^{도11}은 그에 따른 애도의 분위기를 담아낸 작품이다. 이처럼 사회적인 사건과 개인적인 사건이 한 화면에 혼성되어 있는데, 작가는 이를 색채를 통해 드러내고자 했다. 기법적으로는 진한 아교칠 위에 노끈을 붙였다 떼서 자국을 내고, 채색을 더해 화면을 구성하는 등, 작가만의 고유한 방식으로 시각적 효과를 더했다.

사실 송수련이 작품에 색채를 도입하게 된 또 다른 이유는, 그러면 그릴수록 세계와 삶 그리고 그린다는 행위 자체의 본질에 대한 근원적인 물음에 직면했기 때문이었다. 이는 작가로 하여금 백색 화면에 대한 두려움을 갖게 만들었다. 그는 자신이 그리는 것, 그리는 행위가 과연 본질에 가까운 것인지 의구심을 들고, 이것이 증폭되면서 붓을 들기 어려웠다고 토로했다. 이에 작가가 찾은 방법은 종이에 우선 밀작업으로 마티에르를 만든 후, 작업을 시작하는 것이었다. 이처럼 거칠게 밀작업을 한 뒤에 색으로 덮고, 그것을 긁어내는 방식으로 그는 부담감을 털 수 있었다.²⁴

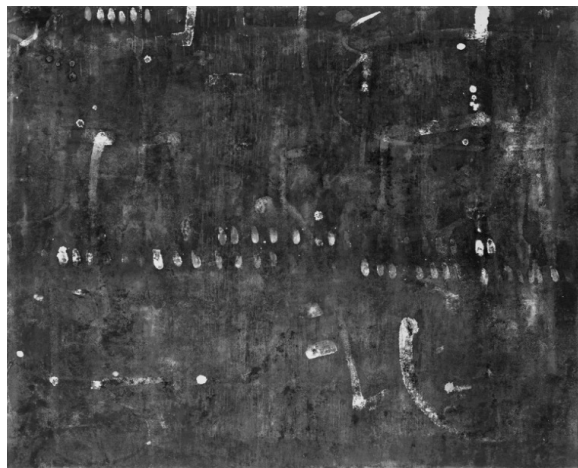
이러한 작업에 도움 준 계기가 바로 1993년 호암미술관에서 열린 《분청사기 명품전》이다. 송수련은 전시 관람을

11
송수련
<관조>
1991
162.2×130.3cm
한지에 채색
서울시립미술관



23 박철화, 앞의 글, p.108.

24 위와 같음.



계기로 분청사기의 상감, 인화, 귀얄과 같은 장식 기법에 매료되었다. 특히 귀얄문과 인화문에서 특징적으로 관찰되는 자유로운 선, 반복적인 무늬와 같은 조형 요소에 주목하게 되었다고 했다. <관조>(1994)¹²에 나타나 있는 반복적인 흰 점과 짧은 선, 굵은 듯한 흔적은 이들 조형의 요소를 응용한 것이다. 그는 화면 위에 점을 찍는 과정에서 전통미술의 기법인 백발법(白拔法)과 배채법(背彩法)을 사용했다.

12
송수련
<관조>
1994
97×137cm
한지에 채색, 먹
토분
서울시립미술관

먼저, 아교나 달걀 흰자를 개어 만든 투명 물감으로 한지 화면 위에 점을 찍고(백발법), 다음으로 종이의 뒷면을 채색하면서 앞면으로 서서히 색이 배어 나오게 하는 식이었다(배채법). 백색의 종이 위에 무수히 투명한 점들을 찍고, 원하는 농도의 색이 배어 나올 때까지 수십 번에 걸쳐 뒷면을 칠하는 행위는 도공이 하나의 도자기를 만들기 위해 거치는 긴 과정을 환기시킨다. 그 결과 평면 회화임에도 불구하고 분청사기 표면에 버금가는 깊이와 밀도를 지닌 화면이 만들어졌다. 이를테면 눈앞의 결과물보다 그것이 탄생하기까지 거쳐야만 하는 지난한 노동의 행위에 가치를 부여한 것이었다. 토분과 호분을 적절히 섞어 칠한 화면은 분청사기의 은은한 회백색 표면과 유사했다.

13
송수련
<관조>
1997
130.5×162cm
한지에 먹, 채색
서울시립미술관

앞에서 다뤘듯이, 작가가 항아리에 관심을 갖게 된 것은 어릴 적 아버지의 서재에서 본 도자기에 대한 기억 때문이었다. 금이 가고 깨진 그 도자기들에서 조형미를 발견하고, 그것이 바로 자신의 조형언어임을 어렵פות이 확인할 수 있었다고 한다.²⁵ 이후

25 위의 글, p.110.

그가 경상대학교 교수를 맡아 진주로 내려갔을 때도 당시 금이 간 항아리를 주워다 노끈을 감아 쓰면서 그 둥근 형태에 이끌렸는데, 이후 서울로 와서도 버려진 항아리를 주워오곤 했다. 분청사기에 매료된 것도 이러한 어릴 적 경험의 연장선이라 할 수 있었다.

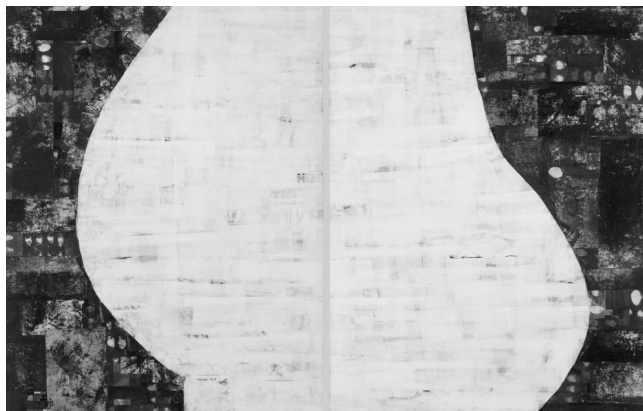
1990년대 후반 들어 송수련의 작업은 항아리 등의 형상을 탈피하고 점·선·면을 활용한 추상적 전면화의 양상으로 변화하게 된다. 〈관조〉(1997)도¹³는 그 본격적인 시작을 알리는 작품이다. 그가 1980년대 말부터 1990년대 초반까지 선보인 작품들은 형상성을 완전히 제거하기보다는 어느 정도 유지하면서 주로 면 구성이 두드러지는 작업이었다. 그러나 이 작품에서는 아교를 이용해 백발법으로 찍은 점이 중심이 되고, 여기에 자유분방한 선이 더해져 화면에 변화를 주는 역할을 한다. 이후 점은 화면 전체로 확산되면서 2000년대 ‘내적시선’ 시리즈로 이어지게 된다.

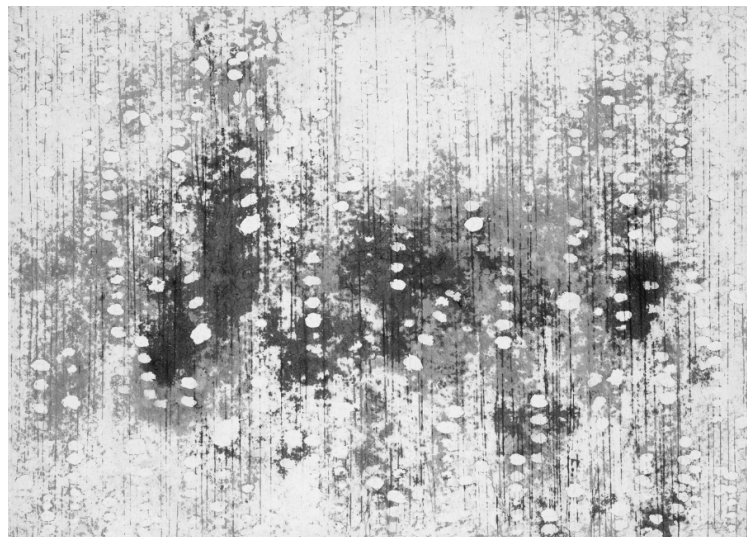
V. ‘관조’에서 ‘내적시선’으로

2000년대 들어 송수련은 1970년대부터 30여 년 동안 지속한 ‘관조’라는 제목에서 ‘내적시선’으로 전환했다. 그러나 의미와 그 주제 의식은 다르지 않기에, 이후로도 종종 제목에 ‘관조’가 등장하곤 한다. ‘내적시선’의 형식적 특징은 이전 작업에서 활용한 모티프와 기법 및 작품의 일부를 재활용하는, 이른바 자기 참조에 기반한 혼

성 기법을 적극 도입했다는 점이다. 예를 들어 〈내적시선〉(2002)도¹⁴은 이전의 작업 과정에서 나온 파지 조각들을 붙여 화면의 바탕을 구성하고, 그 위 절반의 화면에 한지를 붙이고 호분으로 마무리한 작품이다. 먹색 바탕에 한지의 뽀얀 유백색 면이 흑과 백의 대조를 이루며, 그 형태는 인체를 닮은 듯도 하고 그가 매료되었던 분청사기와 항아리를 연상시키기도 한다.

14
송수련
〈내적시선〉
2002
117×91cm(×2개)
한지에 먹
서울시립미술관





이러한 자기 참조의 기법을 지속하며 2006년에 송수련이 선보인 작품은 〈관조〉(2006)¹⁵에서 볼 수 있듯, 마른 연잎과 줄기를 한지와 함께 화면에 붙여 구성한 것이었다. 그는 화려한 꽃을 다 지우고 가을 물가에 고개를 꺾고 있는 연잎을 주워다 말렸고, 거기서 자연의 순리를 보았다고 했다. 마른 연잎을 직접 화면에 붙이는 행위는 “본질만 남은 자연의 구상성을 통해 무한한 추상을 표현해보고자” 하는 작가의 의도를 담고 있다.²⁶

이후 작가는 한지에 백발법으로 일련의 점을 찍고 배채법으로 선염해 일종의 바탕을 조성한 뒤, 여기에 먹이나 색을 진하게 올린 한지를 덮어 선과 글씨를 새겨 넣거나, 자르고 찢은 한지 조각 또는 종이죽을 붙여 특유의 밀도 있는 화면을 전개했다.²⁷ 16 오랜 시간과 무수한 행위의 축적으로 구현된 송수련의 이 시기 작업을 두고 비평가 오광수는 재료와 기법이 주는 “푸근하면서도 담백한 여운”에 주목하는 한편, “한국화라는 특정한 유형으로만 묶을 수 없는 보편적인 현대적 의식”이 담겨 있다고 보았다.²⁷

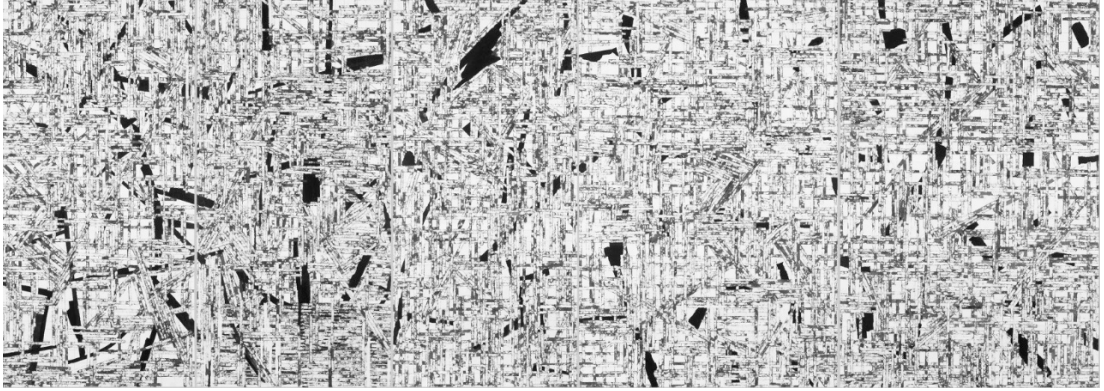
중앙대학교 한국화학과 교수를 퇴임한 2010년부터 송수련에게 작업은 일상이 되었다. 그렇게 꼬박 10년 뒤 선보인 시리즈 〈내적시선-조용히 바라보다〉(2019)¹⁷

15
송수련
〈관조〉
2006
112×100cm
한지에 연잎, 풀라주
서울시립미술관

16
송수련
〈내적시선〉
2009
142×198cm
한지에 먹
서울시립미술관

26 송수련, 「텅 빈 충만」, 『Internal Eyes: 'Internal Insight' on the Nature』(생각의 나무, 2009), p.139.

27 오광수, 「관조의 본질: 송수련의 근작에 대해」, 『송수련: 내적 시선』, 전시도록, 금호미술관, 2009, 페이지 없음.



17
송수련
〈내적시선- 조용히 바라보다〉
2019
180×510cm
180×90cm(×3개)
180×120cm(×2개)
한지에 먹, 콜라주
서울시립미술관

는 송수련의 이전 작업 ‘관조’와 ‘내적시선’ 시리즈를 아우른다는 점에서 그의 지난 50년 동안의 예술 세계가 총체적으로 녹아든 작업이다. 이 시리즈에서 작가는 먹 또는 수성 안료로 미리 작업한 한지의 결을 살려 길게 자르고, 그 조각을 전면에서 마치 직조하듯 이어 붙여 화면을 구성했다. 제작 과정에서 애초의 형태는 해체되고, 잘린 조각의 부분적인 형태와 색채의 일부만으로 재조합된 화면은 한편으로 숙련된 장인의 공예 기술과 같은 느낌을 준다. 과거 그는 박철화 교수와의 인터뷰에서 다음과 같이 말한 적이 있다.

... 도공의 마음과 자세를 되새기면서 발같이 하는 농부의 심정으로 점을 찍은 뒤 그림을 그리기 시작했어요. 무언가 그려넣어야 한다는 백색의 공포를 농부의 노동처럼 자연스러운 행위로 극복한 것이죠. 지금도 저는 제 작업이 농부의 노동과 같은 것이라고 생각해요. 농부에게는 땅과 생명이 전부이듯 저에게는 하얀 화포와 색이 전부거든요.²⁸

이는 그가 지속적으로 선보인 ‘점’을 테마로 한 작업에 관한 설명이지만, 한편으로는 송수련의 작업 전반을 아우르는 특징과도 연관된다. 신체성을 동반한 반복적인 행위, 그리고 섬세함을 필요로 하는 장인적인 스킬, 송수련의 〈내적시선-조용히 바라보다〉 시리즈를 통해 더욱 두드러지는 특징이라 할 수 있다.

28 박철화, 앞의 글, p.110.

‘재료(material)’가 작품을 물리적으로 구성하는 물질적 요소라면, ‘매체 (medium)’는 그 재료를 활용해 예술적 의미를 전달하는 표현의 수단, 또는 형식이라 할 수 있다. 따라서 송수련이 작업에 활용한 독특한 재료들은 그가 ‘관조’ 혹은 ‘내적 시선’이라 명명한, 작가 존재의 내면을 통해 바라보고 만나게 된 세계의 내면을 구성 하고 있는 물질이다. 그는 이러한 물질에 담긴 자연의 숨결, 사물의 에너지를 추상이 라는 형식으로 변환해 전달한다.

주제어 Keywords

송수련 Song Soo Ryun, 매체 medium, 추상 abstraction, 《관조》 *Contemplation*, 《내적시선》 *Internal Insight*

투고일 2026년 3월 21일 | 심사일 2026년 4월 5일 | 게재확정일 2026년 5월 2일

- 김경연 Kim, Keongyeon, 「탈동양화의 경계에서 추구한 영(靈)의 세계 The World of the Spirit(靈), Sought in the Boundary of Deorientalization of Korean Oriental Painting: A Study on the Artworks of Ahn Sang-chul」, 『한국근현대미술사학 *Journal of Korean Modern & Contemporary Art History*』32, 2016, pp.285-310.
- 박철화 Park, Chulhwa, 「송수련의 회화 세계: 자연의 영혼을 찾아서 Song Soo Ryun's Pictorial World: In Search of the Spirit of Nature」, 송수련 편, 『내적시선 *Internal Eyes: 'Internal Insight' on the Nature*』, 서울: 생각의 나무 Seoul: Tree of Thoughts, 2009, pp.87-111.
- 오광수 Oh, Kwang-su, 「관조의 본질: 송수련의 근작에 대해 The Essence of Comtemplation: On the Latest Work of Song Soo Ryun」, 『송수련: 내적 시선 *Song Soo Ryun: Internal Insight*』, 서울: 금호미술관 Seoul: Kumho Museum of Art, 2009.
- 이민수 Lee, Minsoo, 「물성과 표출: 문복철의 한지 회화 Materiality and Its Surfacing: Moon Bok-cheol's Hanji Painting」, 『미술사논단 *Art History Forum*』59, 2024. 12, pp.175-189.
- 정무정 Chung, Moojeong, 「1950-1970년대 권영우의 작품과 '동양화' 개념의 변화 Kwon Young-woo's Works of the 1950-70s and the Transformation of the Concept 'Eastern Painting」, 『한국근현대미술사학 *Journal of Korean Modern & Contemporary Art History*』32, 2016, pp.311-337.
- 최석원 Choi, Seokwon, 「1970년대 한국적 추상의 모색과 심경자, 송수련의 '자연 추상' Pursuing Korean Abstraction in the 1970s and the 'Nature Abstraction' of Shim Kyungja and Song Sooryun」, 『한국근현대미술사학 *Journal of Korean Modern & Contemporary Art History*』48, 2024, pp.129-156.

기타자료

- 이민수 Lee, Minsoo, 「송수련 작가 인터뷰 녹취록 Transcript of Interview with Artist Song Soo Ryun」, 2025. 8. 7, 서울시립미술관 Seoul Museum of Art.
- 최지나 Choi, Jina, 「송수련 작가 인터뷰 녹취록 Transcript of Interview with Artist Song Soo Ryun」, 2025. 6. 26, 서울시립미술관 Seoul Museum of Art.
- 《송수련 작가 인터뷰 동영상》, 2025. 7. 16, 서울시립미술관 Seoul Museum of Art.

Beyond Hangukwa (Korean Painting)

ABSTRACT

Song Soo Ryun's Medium and Abstraction

Lee, Minsoo

Song Soo Ryun (b. 1945) studied under Ahn Sang-chul (1927~1993) and Kwon Young-woo (1926~2013) at university. Since her first solo exhibition at the Art Center of the Korean Culture and Arts Foundation in 1976, she has developed a distinctive body of work characterized by its particular use of medium, based primarily on hanji and ink while incorporating natural materials such as water-based pigments, animal glue, clay powder, persimmon dye, indigo dye, rope, and lotus leaves. Two major characteristics can be identified in the medium and expression of Song's work. The first is her use of techniques such as baekbalbeop (白拔法), a white-reserve technique using animal glue and related materials, and baechae-beop (背彩法), a back-coloring technique in which pigment is applied to the reverse side of hanji so that it subtly permeates through to the front. The second characteristic is that Song begins with the observation of nature and transforms the sensations and emotions internalized through this process into abstract images. The artist has explored this approach through her series 'Contemplation' and 'Internal Insight'.

However, these characteristics cannot be confined to the existing category of Dongyanghwa (Oriental painting). Nor can they be sufficiently explained by the concept of Hangukwa (Korean painting), a term that became official in the 1980s but still requires further clarification in terms of its position and identity. Focusing on an analysis of Song Soo Ryun's works, this study examines these characteristics and considers how her use of medium and her mode of abstraction move beyond the fixed categories of Dongyanghwa and Hangukwa, thereby positioning her practice within the field of contemporary art.