

모더니즘 ‘서체추상’과 이응노

문정희

文貞姬

한국미술연구소 부소장
대만 국립타이난예술대학
부교수
北京 中央美術學院
美術史學 博士
동아시아 근현대미술사

2차 세계 대전 전후 아시아 미술계에서 모더니즘의 뚜렷한 족적은 추상 회화의 수용과 발전에서 나타난다. 동아시아에서 일본은 1950년대 후반부터 유럽의 앵포르멜 사조의 유행 전후로 추상 회화를 전개시켰고, 이는 바로 한국 화단에서 한국적 모더니즘 담론이 등장하는 1950년대 후반부터 1960년대의 추상 회화 조류와 맞닿아 있다. 이 시기 이응노(1904~1989)는 세계 미술의 국제적 조류와 함께 새로운 세계를 향해 또 다른 실험 정신을 보여주는 예술로 향하고 있었다. 1960년대 이응노의 작품은 유럽의 앵포르멜과 미국의 추상표현주의 회화의 액션 페인팅보다는 오히려 ‘서체(calligraphic)’라는 동양적 근원에서 새롭게 시작되었다고 본다.

이응노는 1950년대 자신의 회화를 ‘사의(寫意)’라고 불렀던 만큼 전통 문인화의 서화동원(書畫同源)을 바탕으로 창신(創新)하고자 했고, 이러한 창작 태도로부터 훗날 또 다른 반(半)추상에서 추상으로 향할 수 있었음을 엿볼 수 있다. 이후 1960년대 들어와 본격적으로 파리 화단에 선보인 그의 콜라주 추상은 훗날 ‘문자

* 이 글은 2016년 10월 5일 이응노미술관 주최 ‘이응노와 유럽의 서체추상’ 국제학술심포지엄에서 발표한 ‘1960년대 아시아의 모더니즘 서체추상과 이응노의 내용’을 수정, 보완한 것이다.

** 필자의 최근 논저: 「신문매체로 본 경성 화가들의 아틀리에」, 『미술사논단』 43, 2016. 12; 「另類學習: 論陳澄波蒐集的視覺美術資料」, 『陳澄波全集: 第八卷·收藏I』, 臺北: 藝術家出版社, 2015; 「전람회 시대: 『京城日報』(1906~1945)의 미술자료」, 『미술사논단』 38, 2014. 6.

추상'을 수립하기 전 가장 실험적이고 전위적인 서체추상의 단계라고 할 수 있을 것이다. 그의 콜라주 작품은 서예를 기초로 한 결구(結構) 혹은 전각(篆刻)의 장법(章法)을 적절히 구사하고 있어 '서체추상(calligraphic abstraction)'¹⁾의 창작 원리라고도 볼 수 있다. 따라서 본고에서는 이응노의 서체추상을 중심으로 파리 화단의 아시아 작가들의 서체추상을 비교하고, 아울러 한국과 동시기에 앙포르멜 조류에서 새롭게 나타난 수묵화를 통해 서체추상의 서로 다른 내용과 입장을 살펴보고자 한다.

I. 1950년대 파리, 아시아 화가들의 서체추상

1945년 8월 15일 일본의 패망은 식민지 대만과 한국의 해방을 가져온 동시에 미술에 있어서도 식민지 시대 일본미술의 잔재를 탈피할 새로운 대안을 요구했다. 이는 바로 '일본화'가 가지는 일본의 정체성에 대해 그 반응을 새롭게 모색한 것이라 할 수 있다. 근대 일본이 제조한 '일본화'가 식민주의 동양화 체계 속에서 채색화의 주류적 흐름을 이끌어냈다면, 해방 후 한국과 대만에서는 채색화의 상대적 가치를 '수묵화'에 두고 전통론을 내세워 현대화하고자 했다. 특히 대만 출신 예술가들의 경우 일본 채색화(대만은 교채화(膠彩畫))는 극복의 대상이기보다는 잠재적인 대만적 정체성이기도 했다. 그러나 1949년 대륙에서 대만으로 이주한 국민당 정권은 '중국화 정통론'을 대두시켜 새로운 내부 갈등을 불러왔고, 아울러 국민당 정권 수립과 관방 체제 아래 일본화 청산과 중국화 재정립을 위해 가장 쉽게 거론된 것은 '수묵'의 민족적 통합이었다. 대만과 정치적 내부 갈등의 입장이 달랐던 한국의 경우 수묵은 일본 채색화에 대응한 민족적 자존의 회복을 한층 더 내세우면서

1 본 논문에서 '서체추상'은 미국과 유럽에서 'calligraphic abstraction'으로 불려온 용어를 그대로 번역 사용한 것으로, 특히 2016년 이응노미술관에서 개최한 《이응노와 유럽의 서체추상(Lee Ungno & Calligraphic Abstraction in Europe)》전에서 일컫는 동일한 개념을 적용한 것이다. 프랑스의 평론가 미셸 쇠포르(Michel Seuphor, 1901~1999)가 1957년에 발표한 『추상미술사전 *Dictionnaire de la peinture abstraite*』에서 '서체적 예술은 일본 전위서를 일컬어 사용한 것이다(김상호, 『2016 이응노미술관 국제전 이응노와 유럽의 서체추상: 앙리 미쇼, 이응노, 조르주 노엘』, 『이응노와 유럽의 서체추상』(이응노미술관, 2016), p.10 참조). '서체추상'은 지금까지 전위서 자체뿐만 아닌 동서양의 서체성을 갖는 추상화 전반을 일컬어 사용될 수 있다. 또한 앙포르멜과 추상 회화와 관련된 'calligraphic'을 서법 혹은 서체로 부르는 것은 중국과 한국에서 사용하는 용어의 차이를 지니는데, 중국에서는 '서법추상', 한국에서는 '서체적 추상'(김영나, 『2차대전 이후 20년의 동서미술 교류와 서체적(書體的) 추상』, 『20세기의 한국미술』(예경, 1998), p.215) 등으로 사용되어 왔다.

대두된 측면이 있다. 따라서 한국에서 수묵은 미술학교 설립과 같은 제도 안에서 동양화의 전통적 맥락으로 편입되기도 했다. 또한 일본 관전 시스템을 크게 벗어나지 않았던 대한민국미술전람회가 개설되었고, 이때 채색과 수묵이라는 이원적 체제가 병존하며 수묵의 긍정론을 향한 전통회귀의 현상까지 나타나기도 했다.

사회주의 중국과 달리 국민당 정부가 집권한 전후 대만의 미술계에서 수묵은 중국화 정통론의 핵심 의제로 치닫게 되었다. 이 가운데 정통 중국화는 현대주의라는 깃발 아래 ‘추상은 현대다’와 ‘수묵은 중국이다’라는 류귀송(劉國松)의 구호처럼 모더니즘의 표상이 되었던 점도 간과하기 어려운 부분이다.² 또한 서구 현대 추상회화의 조류 속에서 수묵 정통성이야말로 가장 큰 공신력으로 추진되는 문화 권력의 상징이 되기도 했다.

대만은 1950년대 후반부터 서구 추상을 수용하면서 수묵이 현대화되었고, 1960년대부터는 수묵추상의 활발한 창작 양상을 볼 수 있다. 이러한 추세는 서구 모더니즘 회화의 수용이라는 측면에서 대체로 서구 추상화의 직·간접적인 영향을 받았다는 사실로 지적되어 왔다.³ 특히 중국화의 현대성을 내세운 ‘오월화회’가 개최한 《현대회화 미국 전람회 프리뷰전》에 대해 평론가 위광중(余光中)은 이 회화의 성원들을 향해 “단색(單色, 모노크롬)의 발전”이라고 평했다. 여기서 단색은 바로 수묵의 흑회색조의 추상을 가리키게 된다.⁴ 위광중은 ‘단색’을 언급하며 대만화가들과 함께 전시된 이 프리뷰전에서 앙포르멜의 한스 아르통(Hans Hartung), 추상 표현주의의 잭슨 폴록(Jackson Pollock)과 프란츠 클라인(Franz Kline)의 작품들에 대해 ‘동방 취향’이라 인식했던 것이다.

여기서 언급된 ‘단색’은 동방적인 요소로서 수묵추상의 긍정적인 미래를 보여 주는 것이었고, 이러한 아시아의 추상 회화의 흐름은 일본을 선두로 대만과 한국에서도 모두 참여한 동시대적인 자유진영의 예술 사조이기도 했다. 이 가운데 특히 서체가 지닌 추상성은 동양 우월 전통이라는 인식을 가져와 한자 문명권의 고대 전통에서 정신적 뿌리와 형식을 찾기 시작한 것이라고 볼 수 있다. 한국에서 이응노가 보여준 《도불전(渡佛展)》(중앙공보관, 1958)은 적어도 동아시아의 서체추상이라

2 차이상정, 「적대적 공생: 1950-1960년대 대만 현대미술의 ‘전통’ 재구축」, 『미술사논단』46 (2018. 6), p.166.
 3 蕭瓊瑞, 『戰後臺灣美術史』(臺北:藝術家出版社, 2013), pp.165-168.
 4 余光中, 「樸素的五月」, 『文星』10:2 (1962. 6), p.71-72. 장보신, 「물체·신체·형체: 1970년대 대만 현대미술의 시각 변형」, 『미술사논단』40 (2015. 6), p.133에서 재인용.

는 맥락에서 볼 때, 모더니즘 회화의 혁신을 향한 출구이기도 했다. 이러한 추세는 적어도 프랑스 화단에서 일어난 앙포르멜 회화 전개와 매우 깊은 관련성이 있으며, 아울러 유럽에서 아시아 작가들의 회화 특성으로 서체의 조형성은 충분히 관심을 받을 수 있었다.

1958년 유럽으로 건너가 프랑스에 정착한 이응노는 일찍이 수묵추상의 새로운 경지를 개척했고, 이는 1950년대 프랑스 화단의 앙포르멜 조류에서 동시대적인 분위기를 추수해 추상미술로 나아간 행보라고 볼 수 있다.⁵ 유럽에서 앙포르멜 회화는 동방 혹은 동양의 특성을 내포한 새로운 예술로 대두되었는데, 이는 일찍이 일본과 중국의 화가들을 통해 수묵에 대한 인식이 이미 형성되었기 때문이라 생각된다. 이러한 유럽 화단의 흐름에서 미셸 타피에(Michel Tapié)와 일본의 구타이(具體)미술협회와의 밀접한 관계 속에서 '전위서(前衛書)'가 국제적으로 알려졌다. 이외에도 프랑스에서 활약한 중국과 한국의 예술가들 역시 서체를 중요한 추상화의 창작 내용으로 전개시켰는데, 이러한 행보는 당시 국제적인 추세에 대응한 것으로 보인다. 그중 1949년 도불한 자오우지(趙無極, Zao wou-ki, 1921~2013)와 1955년에 프랑스에 정착한 주더쑤(朱德群, Chu Tehchun, 1920~2014)의 경우는 가장 대표적인 추상화가로서 중국 본위의 서법과 밀접한 조형성을 발전시켰다. 이 두 화가와 훗날 1958년에 유럽으로 이주한 이응노를 비교해보면 앙포르멜 회화에서 서체에 대한 인식은 서로 다른 방식의 '동방'을 내세운 것임을 알 수 있다.

자오우지의 1950년대 앙포르멜 회화 양식을 잘 보여주는 작품 〈추상〉(1958)은 소더비가 북경에서 연 경매(2013. 12. 1)를 통해 화제가 된 작품으로 서법적 근원의 상형성을 조형화한 작품이다.^{도1} 일찍이 시카고미술관이 소장했다가 미술시장에 등장했기에 관중의 이목을 집중시켰던 이 작품은 자오우지의 초기 앙포르멜 양식의 '갑골문 시기' 작품 중 가장 대표적인 작품으로 평가된다. 1950년대 후반

1
자오우지
〈추상〉
1958
캔버스에 유채



5 제라르 슈리게라(Gérard Xurigera), 『추상미술, 그 격동이 시대: 1950년대』, 『유럽 추상미술의 거장전』 (Gallery ARTBEAM, 1991).



부터 1960년대 초반까지는 자오우지가 중국 갑골문의 상형성을 추구한 시기로 서법의 원초적 상형적 형태 속에서 추상 작업을 보여준 것이다. 그중 이 작품은 색채의 강력한 대비 속에서 고문자의 형태를 필세의 동태로 잘 드러낸 예이다.

또한 이 작품은 1958년 파리 샤프르팡티에 화랑(Galerie Charpentier)

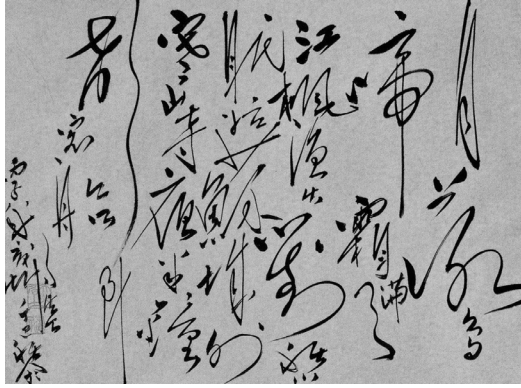
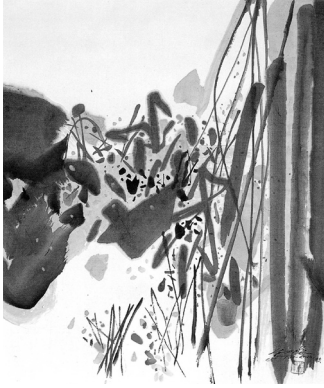
에서 기획한 《파리화파(Ecole de Paris)》전에 출품했던 것이며, 이 전시에는 한스 아르통 및 미국 추상표현주의 화가 존 레비(John Levee, 1924~2017) 등이 참가한 것으로도 유명하다. 전시는 프랑스에서 개최한 그룹 전시 중 시대적 흐름을 가장 잘 반영한 것으로, 이후 계속해서 다양한 추상화의 면모를 보여주었다. 당시 화상 피에르 로에(Pierre Loeb, 1897~1964)는 1951년 앙리 미쇼(Henri Michaux, 1899~1984)의 소개로 자오우지의 개인전(Galerie Pierre)을 개최하며 유럽 각지에 소개했다.⁶ 1957년 자오우지는 개인전(Galerie de France)을 통해 아르통과 술라주(Pierre Soulages)등과 함께 서체추상의 앙포르멜 화가들과 친분을 가졌고 또한 비구상 화풍의 르 모알(Le Moal), 술라주 등과 함께 ‘오월살롱(Salon de Mai)’에 참가해 활동을 넓히고 있었다.

파리화파에서 보여준 앙포르멜(당시 대만에서 ‘非定形繪畫’로 부름) 화풍은 대만에서 파리로 이주한 주더쥘과 같은 화가에게 다양한 추상 형식에서 상당히 충격과 감동을 주었다고 한다.⁷ 그는 1956년 파리현대미술관(Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris)에서 전시된 데 스탈(Nicolas de Staël)의 작품을 보고 “추상화가 주는 자유감”을 토로한 바 있다.⁸ 이 시기 주더쥘의 〈추상상시(抽象嘗試)〉(1956) 도2를 보면 구상과 추상을 오가며 점차 중국 서예의 운필을 강조하고 허와 실의 양괴

⁶ [http://www.zaowouki.org/biographic/en/\(2017.10.8.검색\)](http://www.zaowouki.org/biographic/en/(2017.10.8.검색))

⁷ 주더쥘은 파리화파의 앙포르멜 회화에서부터 서예주의, 묵점파, 원시미술파, 일본의 구타이 등의 서로 다른 추상 형식과 구조의 다양성에 이르는 최신의 시대감에 자극을 받았다. 潘濤, 『渾厚·燦爛 朱德群(台北: 藝術家), pp.51-52.

⁸ 추상화의 자유감은 상대적으로 구상만을 추구했던 자신의 예술세계와 매우 달랐던 새로운 시각에서 온 것이다. 王哲雄, 『朱德群』, 『美育』166(國立臺灣藝術教育館, 2008), p.56.



3
주더천
〈제4호〉
1999
종이에 수묵채색

4
주더천
〈사장계시〉
1996
서예

감이 대비되는 화면으로 구성되어 있다. 그 후 주더천은 수묵 산수화의 구도와 필촉, 농담을 유채로 표현한 작품 세계를 보였다. 그는 이러한 경험을 통해 유럽 추상의 아르통, 솔라주와 같은 서예적 구성과 자발성에 의한 선종(禪宗)과 닮은 표현 방식으로 이해해 갔다. 자오우지와 주더천에게 있어서 서예는 바로 중국 정신의 기초로서 어렸을 때부터 고대 서예를 임시(臨書)하며 익혔던 습관을 그대로 확장시켜 회화 창작에 가져온 것이다. 이는 특히 중국 항저우(杭州)의 국립예술전문학교(國立藝術專科學校)에서 수학하던 시절 린펑미엔(林風眠)과 판텐서우(潘天壽)와 같은 중서융합의 서양화와 전통주의 수묵화를 강조했던 스승들의 영향에서 비롯된 것이라 할 수 있다. 이 두 화가 모두 초기 유화로 제작한 추상화에서 중국적인 내재적 정신을 추구했고, 이들이 훗날 수묵화로 제작한 추상에서 서예성을 강조한 양식의 발전도 매우 주목을 끈다. 이를테면 1990년대 자오우지의 수묵추상 〈무제〉(1980)는 기본 서예의 필묵으로 회화에 들어가는 세계를 보여주는 반면, 주더천의 채묵 〈제4호〉(1999)^{도3}는 초서와 같은 ‘쓰기’로 그린 것인데, 이는 기본적인 서예 작품 〈사장계시(寫張繼詩)〉(1996)^{도4}와 동일한 양식을 보여줌으로써 쓰는 서예를 바탕으로 그리는 행위를 보여준다.



5
이용노
〈해저〉
1950
종이에 수묵채색

이들과 비교해서 이응노의 작품에 나타난 서체의 양상은 초기 대나무를 배웠던 죽사 시절부터 꾸준히 단련된 행초서의 필획이 두드러진다고 할 수 있다. 즉 1950년대 그의 그림에 나타난 행초서의 양식은 수묵의 농담을 서예의 자발적 즉흥성으로 승화한 것이라고 볼 수 있다. 훗날 문자 추상의 전서(篆書)와 군상 이미지에서 보이는 행초서 양식의 서체는 서체의 형상을 비형상화시켰다가 다시 형상으로 돌아오는 새로운 실험을 통해 반복적인 반추상의 세계를 왕래하고 있다고 본다. 특히 도불전에 출품한 〈해저(海底)〉(1950)⁹는 바로 행서를 기본으로 대나무 그림에서 중요한 일필의 숙련된 획으로 표현된 것으로, 이는 초서적인 구조를 갖는 조형적 이미지와는 상당히 다르다.

II. 앵포르멜 회화와 추상표현주의 서예성

1950년대와 1960년대에 걸쳐 파리화단에서 전개된 앵포르멜 경향은 미국의 추상표현주의 회화도 소개하면서 서로 같은 흐름을 이어갔다. 1950년대 후반 자오우지와 주더천이 개인전을 가졌던 자오우지의 크뢰즈(Creuze) 화랑과 화상 피에르, 주더천의 화상인 모리스 파니에(Maurice Panier) 등은 모두 모더니즘 회화의 추상적인 면모를 추구했던 화상들로 유명하다.⁹ 또한 앵포르멜 회화의 서정추상주의(Lyric Abstraction)를 대변한 미셸 라공(Michel Ragon)과 같은 평론가도 한층 더 확대된 추상 경향을 드러냈다. 여기서 주목되는 것은 훗날 마이클 설리번(Michael Sullivan, 1916~2013)이 자오우지와 주더천과 같은 현대 중국화가들의 작업을 “도가 사상의 수준에서 또 다른 서예적인 추상표현주의 회화”라고 지적한 바 있는데, 이는 유럽의 앵포르멜 입장에서 또 다른 추상표현주의를 보여주고 있음을 지적한 것이다.¹⁰ 이러한 양식은 중국의 도가 정신인 자연과 서예의 제스처를 결합한 표현으로 미셸 라공과 같은 평론가는 이를 서정추상주의 회화로도 보았다. 이 두 화가의 화풍에서 말하는 중국적인 정신과 서예는 바로 고대 문인화 전통의 ‘대사의(大寫意)’기법이며, 이는 곧 심상의 구체적 형상을 반추상으로 나타낸 서정추상이라고 할 수 있을 것이다.

9 위의 글, p.57.

10 Micheal Sullivan, *Art and Artists of Twentieth-Century China*, (University of California Press, 1996), p.207.

여기서 또 하나 주목되는 것은 자오우지의 뉴욕 화단 진출과 1950년대 파리의 화단에 소개된 추상표현주의 회화일 것이다. 자오우지는 1957년 미국 화상 사무엘 쿠티(Samuel Kootz)와 교류하고, 아울러 미국 화가 프란츠 클라인을 비롯한 뉴욕화파의 화가들에게 매우 직접적인 관심을 보였다.¹¹ 이러한 가운데 자오우지는 쿠티 화랑을 통해 미국에서도 전시를 열게 되었다. 즉 자오우지의 갑골문 〈추상〉 작품은 추상표현주의의 서체적 선조와 다른 상형의 구상이 깔려 있어 완전한 추상으로 보기는 어렵다. 그러나 문자의 기원 자체가 주는 인류학적 형상을 추상화 과정으로 이해할 수는 있을 것이다. 결국 훗날 자오우지는 뉴욕화파의 추상표현주의 양식을 직접 경험함으로써 서체가 지닌 내재적 요소와 사의적 수묵화의 특성을 결합시킬 수 있는 수묵추상도 시도하게 된다.¹²

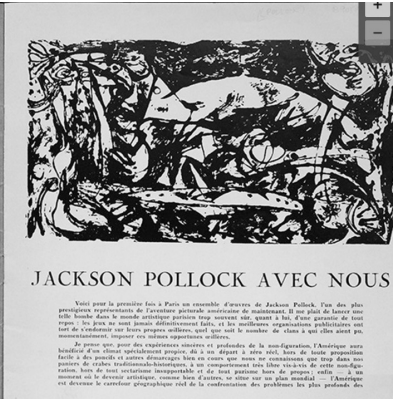
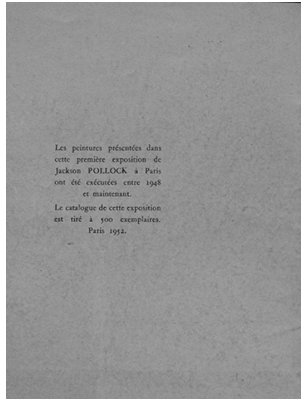
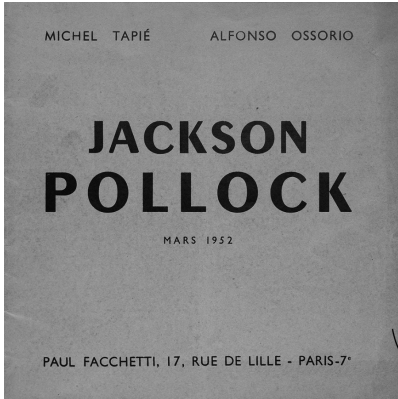
이와 달리 1962년 이응노가 파리에서 처음 개인전을 가졌던 파케티 화랑(Galerie Paul Facchetti)은 1952년 앙포르멜을 이끈 미셸 타피에와 알폰소 오소리오(Alfonso Ossorio)와 함께 《잭슨 폴록 Jackson Pollock》(1952년 3월 7일~31일) 도6전을 기획 전시한 곳이다. 화랑 주인인 파케티는 미셸 타피에를 고문으로 앙포르멜 회화의 주요 전시를 기획했고, 특히 미국 추상표현주의로 대표되는 잭슨 폴록을 프랑스에 처음으로 소개했다.¹³ 또한 추상표현주의가 미국 정부의 후원을 받아 1952년부터 세계적인 확장이 이뤄진 사실을 주지해 볼 때 파케티의 발 빠른 행보에는 기획자이자 평론가였던 미셸 타피에의 영향이 상당히 컸을 것으로 추측된다.¹⁴ 훗날 이응노의 개인전을 파케티 화랑에서 열 수 있었던 것은 앞선 《잭슨 폴

11 1957년 뉴욕에서 자오우지는 솔라주(Pierre Soulages)의 도움으로 미국화가들을 만났다. 그가 만난 화가는 클라인 외에 콘라드 마르카 렐리(Conrad Marca-Relli), 필립 거스톤(Philip Guston), 아돌프 고틀립(Adolph Gottlieb), 윌리엄 바지오희(William Baziottes), 사울 스타인버그(Saul Steinberg), 제임스 브룩스(James Brooks), 한스 호프만(Hans Hoffman) 등이 있다.<http://www.zaowouki.org/biographic/en>(2016. 9. 10 검색) 참조.

12 자오우지의 수묵 작품 도록을 앙리 미쇼가 해석 편집한 도록 참조. Henri Michaux, *ZAO WOU-KI. Encrex*, (Paris: Editions Cercle d'Art, 1980).

13 https://www.nyu.edu/gsas/dept/fineart/people/faculty/hay_PDFs/contemporary/Zao-Wou-ki.pdf (2018.10.5)

14 미국의 추상표현주의가 세계적으로 확장된 계기에 대한 견해는 미국 정부의 지원이 근간이 되었다고 밝혀진 바 있다. 그러나 미셸 타피에와 로젠버그와의 인식 교류에 대해서 확실적인 근거를 들어 설명하기는 어려운 것 같다. 김희영, 「한국 앙포르멜 담론 형성의 재조명을 통한 시대적 정당성 고찰」, 『한국근현대미술사학』(2008), p.72. 적어도 1952년 3월 타피에가 기획한 잭슨 폴록 전시가 컬렉터 알폰소 오소리오와 함께 주도적으로 파케티 화랑에서 이루어졌다는 점에서 미국 정부의 후원이 있기 전에 상업적인 성격의 화랑을 통해 프랑스에 소개되었음을 알 수 있다.



6
《잭슨 폴록》전
도록 표지

7
「잭슨 폴록 우리와 함께」
도6 도록의 p.1.

록》전과 무관하지 않다고 생각된다. 이 두 개인전의 기획자는 다를지라도 앵포르멜 회화와 더불어 추상표현주의를 수용했던 화랑 경영자로서 파케티는 새로운 추상 양식을 내다볼 수 있는 안목이 있었고 또한 미셸 타피에를 통해 서체에 깃든 동양의 특성을 나름대로 인식했던 것으로 보인다.

이 점에서 볼 때, 앵포르멜 회화를 리드한 타피에는 폴록의 회화를 파리 화단에 등단시켜 미국의 추상표현주의 회화 역시 ‘또 다른 미술’로서 자신들과 같은 방향에 있음을 제시했던 것이다. 특히 타피에는 《잭슨 폴록》전을 기획하며 「잭슨 폴록 우리와 함께(Jackson Pollock Avec Nous)」¹⁵라는 글을 실었다. 이 전시에 소개된 1948년부터 1952년까지 제작된 폴록의 드리핑 기법의 자유분방한 선조로 이루어진 작품들은 프랑스에서 활약하는 앵포르멜 화가들에게도 적지 않은 자극이 되었다. 타피에가 선적인 요소의 ‘또 다른 미술’을 찾아 기획한 폴록의 전시는 파케티 화랑이 지향하는 예술 목표와 잘 맞아 떨어졌다. 나아가 파케티 화랑은 훗날 동양 추상의 가능성을 보여준 이응노의 화풍에서 표현적인 수묵의 선조를 찾아 새롭게 혁신적인 경향을 도모했던 것으로 생각된다. 평론가 자크 라세느(Jacques Lassaingne, 1911~1983)가 주목한 이응노의 작품은 추상표현의 견지에서 볼 때 서체의 선조에서 새로운 경지로 받아들여졌고, 파케티 역시 이러한 이응노의 새로운 가능성 발견에 협업했던 것으로 생각된다.

1957년 미국 뉴욕의 월드하우스 화랑(World House Galleries)에서 개최된

15 이 카탈로그는 Michel Tapié, Alfonso Ossorio, *Jackson Pollock*, (Paris: Paul Facchetti, 1952) 참조.

《한국현대회화(Contemporary Korean Paintings)》전은 이응노의 작품이 해외에서 평가받게 된 중요한 전시였다. 이 전시를 통해 이응노의 작품 〈출범〉과 〈산〉은 록펠러 재단에서 구입해 뉴욕현대미술관에 기증되었다.¹⁶ 여기서 이응노는 국제적인 평가를 받아 평론가 라세느의 관심을 받아 프랑스로 초청되지 않았을까 추측된다.¹⁷ 원래 평론가 라세느는 추상미술을 전공한 연구자로서 독일 뮌스터에서 전시된 《추상 창조 *Abstraction Création 1931-1936*》전을 파리근대미술관에서 재전시할 때 카탈로그를 저술 편집했다.¹⁸ 그는 미국의 추상표현주의 흐름과 달리 프랑스에서 일어난 ‘추상 창조(*abstraction création*)’ 그룹 운동을 재조명하는 입장에서 전시를 기획한 평론가로서 동양의 이응노가 프랑스의 앵포르멜적인 추상과 비교되며 재해석되는 중요한 역할을 했다고도 생각할 수 있다.

특히 1962년 파케티 화랑에서 개최한 이응노의 개인전 서문 「오브제에 담긴 동양정신」에서 라세느는 이응노에 대해 “동양화 전통기법을 모두 섭렵하고”, “동양화와 서양화의 접목을 시도하기 위해 프랑스행을 결정했다”라고 서두를 열면서 그는 이응노가 사용한 종이 오브제 콜라주 작품에 대해 매우 독창적인 수준이라고 평했고, 아울러 중국과 일본에 조예가 깊은 또 다른 ‘동양화’로서 이응노를 높게 평가했다.¹⁹ 파케티 화랑과 계약을 맺은 1년 후 개최한 이 개인전은 프랑스 앵포르멜 운동을 등장시킨 권위 있는 화랑이 파리 화단에 소개한 전시였다. 화랑 경영자이자 사진예술가 파케티는 동양의 서체에 대해 미셸 타피에의 견해를 따른 것이라고 생각된다.

타피에의 저서 『또 다른 예술 *Un Art Autre*』에서 그는 앵포르멜을 새롭게 정의하고 이론화하고 있는데, 특히 “또 다른 예술”이라는 개념은 앙드레 말로(André Malraux)의 아시아 예술에 대한 개념에서 형성된 것이었다. 기하학적 추상과 신구성주의에 반대하는 초월된 형상, 즉 ‘앵포르멜’이라는 용어아말로 일본의 서예 예술에서 비롯된 형상의 부정 개념이 들어가 있었던 것이다.²⁰ 아시아 혹은 극동 아

16 1957년 현대한국미술전은 월드하우스갤러리의 부탁으로 푸셋여사가 기획한 것으로 소개된다. 「고암 이응노 연보」, 『이응노』(삼성미술문화재단, 1994), p.232

17 《고암 이응노 서거 20주기 특별전: NON-PAINTING》(대전광역시 이응노미술관, 2009), pp.156-157.

18 카탈로그 Jacques Lassaigne, *Abstraction Création 1931-1936*, (Paris: Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, 1978) 참조.

19 자크 라세뉴, 「오브제에 담긴 동양정신」, 『UNGNO LEE』(가나아트, 1992), p.382.

20 미셸 타피에가 『또 다른 예술』에서 앵포르멜을 정의하고 이론화한 데에는 앙드레 말로의 영향이 지대하다. 타피에가 극동아시아를 발견하고 예술가들을 영입할 수 있었던 점에 대해서는 줄리엣 에브자르, 「동양

시아의 서에는 앵포르멜 개념 형성에 매우 중요한 역할을 했다고 볼 수 있다. ‘또 다른 예술’의 기원이 장 포트리에(Jean Fautrier)의 〈인질들 *Les Otages*〉이 아닌 미국 서부화가 마크 토비(Mark Tobey)의 〈화이트 라이팅 *White Writings*〉(1942)에서 시작되었다는 줄리에트 에브자르(Juliette Evezard)의 지적은²¹ 프랑스 화단의 추상표현주의와 앵포르멜 사이의 밀접한 관계와 영향에 관한 관점을 보여준다는 점에서 의의가 있다. 1945년부터 1962년까지 앵포르멜 회화가 전개될 때 파리 화단에 소개된 미국의 화가 가운데 마크 토비와 잭슨 폴록은 큰 비중을 차지하고 있었다. 프랑스에서 1956년 전까지 잭슨 폴록의 전시가 단연 큰 비중을 차지했다면, 1956년 후부터 마크 토비는 폴록을 넘어서 배가되는 전시 회수를 나타내며 프랑스 화단의 열렬한 반응을 이끌어냈다.²² 당시 파리 화단의 특성상 중국과 일본의 아시아 예술이 널리 수용되었던 배경에서 볼 때, 선적인 추상 화가 마크 토비가 인기를 끌 수 있었던 것이 아닌가 생각해 볼 수 있다.

1952년 파케티 화랑의 《잭슨 폴록》전이 개최되기 1년 전인 1951년 일본에서는 제3회 《요미우리(讀賣) 양데팡당》(도쿄도미술관)전에 폴록의 작품 2점이 출품되면서 미국 추상표현주의 회화가 소개되었다. 그중 〈넘버 11 *Number 11*〉(1949)이 미술잡지 『미즈에(みづゑ)』 547(1951. 4)의 표지화로 실렸던 사실은 매우 유명한 일이다.²³ 지난 2012년 도쿄국립근대미술관에서 개최한 《탄생 100년 잭슨 폴록》전 도록에서 오시마 데쓰야(大島徹也)의 「잭슨 폴록과 구체미술협회」라는 글은 일본에서의 폴록 회화의 수용적 과정을 잘 밝히고 있다. 이 글에서는 좌담회 형식의 대답을 인용하고 있는데, 그는 도쿄도미술관전과 함께 《아메리카·프랑스 현대회화전》(오사카시립미술관)에 대해 “추상회화가 세계 공통의 조형언어로 명확하게 수긍될 것이다”²⁴라는 소감을 밝혔다. 이는 당시 일본에서 유럽과 미국의 추상회화에 대한 관심과 긍정을 표시한 것으로 풀이된다.

의 유희: 미셸 타피에가 극동아시아를 생각할 때(The Temptation of the East: When Michel Tapié thinks about the far East), 이응노미술관, 앞의 책(2016), p.92 참조.

21 줄리에트 에브자르, 앞의 글(2016), p.92.

22 Catherine Dossin, *Quand Paris s'enthousiasmait pour Mark Tobey, 1945-1962*, Kirchner, Thomas et al. (Hrsg.), *Les Arts à Paris après la Libération: Temps et Temporalités*, Heidelberg: arthistoricum.net, 2018, pp.50-51. <http://books.ub.uni-heidelberg.de/arthistoricum/catalog/book/324>(2018. 10. 20 검색).

23 大島徹也, 「ジャクソン・ポロックと具體美術協會」, 『生誕100年 ジャクソン・ポロック展 Jackson Pollock A Centennial Retrospective』(東京: 讀賣新聞 The Yomiuri Shimbun, 2011), p.158.

24 위와 같음

또한 구타이미술험회를 이끌었던 요시하라 지로(吉原治良, 1905~1972)는 1952년 보쿠진카이(墨人會)의 모리타 시류(森田子龍, 1912~1998)와의 좌담회를 통해 “클라인의 묵류(墨流)의 아름다움과 폴록의 에나멜이 흠어지는 방울은 모두 난텐보(南天棒) 서(書)의 먹이 흠어지는 것”이라고 평한 바 있다.²⁵ 요시하라 지로가 클라인과 폴록의 추상에서 메이지(明治) 시기 승려 서예가 나카하라 난텐보(中原南天棒, 1839~1925)의 선종풍의 서예와 같은 양식을 발견한 것이라고 할 수 있다. 이는 추상 화가 요시하라가 보쿠진의 활동을 통해 서예가와 만나 서로 교류한 데서 나온 것이다.²⁶ 보쿠진카이의 교류는 전시 형태가 아닌 『보쿠비(墨美)』(1951년 창간)의 지면을 통해 이루어진 것이다.²⁷ 따라서 보쿠진 회원들의 서예는 추상화를 지향하며 ‘전위서(前衛書)’에 도전해 예술의 경지를 이루려고 한 것이다. 이 잡지는 요시하라의 평문과 프랑스 추상을 수용한 하세가와 사부로(長谷川三郎, 1906~1957)의 작품 선평을 신는 형태로 편집되었는데, 이는 서예가와 추상 화가의 공통된 교감을 이뤄 새로운 논의의 확장을 보여준다. 보쿠비의 창간호 표지에 전위서 작품이 아닌 프란츠 클라인의 작품을 선택한 것은 하세가와였다. 또 그는 모리타와 클라인을 연결시킨 동시에 이 잡지 지면을 통해 미국과 유럽의 추상 화가들을 소개했다.²⁸

그 후 1953년 하세가와는 『미술수첩』 특집인 “지상(誌上) 현대미술관”에서 유럽과 미국 예술의 “회화·추상과 비구상”부분의 해설을 맡았고 그중 폴록 작품을 두고 ‘광초와 같은 서체성에 대해 설파했다.’²⁹ 이 역시 하세가와, 요시하라 모두 동양우월론의 입장에서 폴록의 추상이 이미 일본의 서예에 존재하고 있음을 강조한 것이다. 보쿠비에서 특집으로 다루었던 좌담회 「서와 추상회화(書と抽象繪畫)」는 서예의 논리와 회화의 인식을 구체화시키는 역할을 했음은 물론이며, 전시라는 형

25 吉原治良, 「座談會—南天棒の書」, 『墨美』4(1952. 7), p.6. 이 글은 大島徹也의 위의 글, p.163에서 재인용.

26 오사키 신이치로에 의하면 『보쿠비』와 『구타이』는 해외 전파 전략으로 각각 프랑스어와 영어로 설명된 요약문을 실었는데, 이는 보쿠비 창간호부터 ‘서를 세계적인 규모로 확대한다’는 항목에서 발견된다고 지적했다. 尾崎信一郎, 「書はモダニズムならず：1950年代、日本における実践」, 『이응노와 유럽의 서체추상』(이응노 미술관, 2016), p.85.

27 보쿠진카이는 1952년 井上有一·江口草玄·関谷義道·中村木子·森田子龍 등 5명에 의해 교토에서 결성된 서예단체이다. 滝川絵奈, 「墨人：書と抽象繪畫の狭間で」, 『人文論究』52:2(關西學院大學リポジトリ, 2002), p.104.

28 尾崎信一郎, 앞의 글, pp.85-86.

29 長谷川三郎, 「第一室 繪畫·抽象と非具象」, 『誌上 現代美術館』, 『美術手帖』64(1953. 1), pp.3-22. 홍선표, 「한국화의 현대화 담론과 이응노」, 『미술사논단』44(2017. 6), p.65에서 재인용.

태가 아닌 잡지의 지면을 통해 유럽과 미국의 추상화와 교류했다는 점에서 주목할 만하다. 이와 관련해 1950년대 후반부터 한국에도 유행을 가져온 앵포르멜 회화 역시 이미 일본에서 논의된 서예와 추상화에 관한 동양우월론의 영향을 받았다고 볼 수 있을 것이다.

일본에서 서구 추상표현주의 회화와 동양 서예의 동질성에 대한 발견과 논지는 미술잡지나 신문 매체를 통해 널리 알려졌기 때문에, 한국에서도 이와 같은 논의를 쉽게 접할 수 있었다고 생각된다. 따라서 '앵포르멜'과 함께 추상표현주의 작가를 인식했던 한국에서 구체적인 논의가 어려운 가운데³⁰ 모더니즘 회화로서 일본의 추상회화 담론을 참고해 수용했을 가능성도 배제하기 어렵다.³¹ 일본의 전위 서가 국제적으로 알려지면서 한국 화단에서도 서체적인 회화에 대한 인식이 드러나게 되었고, 이러한 흐름에서 1958년 이응노의 《도불전》은 서예와 추상회화 논의를 본격적으로 드러내 보인 전시라고 볼 수 있다. 이 전시를 보고 김영주는 이응노의 작품에 대해 “앵포르멜로 통하는 현대미술의 허무로 달음박질하는”, “초서(草書)와도 같은 경지”라고 평했는데,³² 이는 일본 미술수첩에서 소개된 추상회화의 논지, 즉 현대미술로서 이해되는 추상화에 대한 일본의 논지를 그대로 가져온 것이라고 할 수 있다. 1950, 60년대의 앵포르멜 수용과 유행이라는 전후 맥락을 살펴보면, 서예와 같은 추상은 국제적 양식으로 공인된 모더니즘 회화라는 인식에 기반하고 있음을 알 수 있다.

1958년 이응노가 《도불전》에 출품한 〈해저〉와 〈생맥〉과 같은 작품에서 서예적 요소를 얘기하려면, 우선 이 시기 이응노 스스로 문인 사의화(寫意畵)를 강조했던 것과 관련해 다루어 봐야 할 것이다. 따라서 그의 작품에 나타나는 서예성은 과연 무엇인지 살펴 볼 필요가 있다. 한국의 미술계가 앵포르멜 용어를 사용하며 추상화를 전개시켰던 시대적 배경 아래서 이응노는 서예적 기본 필세가 드러나는 새로운 양식으로 전환하고 있었기 때문이다.

30 한국 미술계의 '앵포르멜' 용어의 사용과 일본 평론의 번역에 관해서는 김희영, 「한국 추상회화 형성기의 미술비평에 대한 비판적 성찰」, 『미술사논단』 37 (2013. 12), pp.284-285 참고.

31 일본의 신문이나 미술잡지를 통해 파악된 앵포르멜 정보와 담론에 관해서는 홍선표, 위의 논문, pp.64-65 참조.

32 김영주, 「동양화의 신영역: 이응노씨 도불전평」, 『조선일보』, 1958. 3. 12; 김하량, 「이응노 회화 연구」(명지대학교대학원 미술사학과 박사학위논문, 2014), p.109에서 재인용.

Ⅲ. 모더니즘 광초(狂草)와 전서(篆書)의 추상

앞서 하세가와가 폴록의 작품을 마치 ‘광초’와 같다고 표현하고, 그 후 김영주가 이응노 작품을 ‘초서의 경지’라고 한 평들은 모두 추상적인 회화에서 서예성과 연관된 새로운 표현성을 내세운 언급이다. 평의 대상인 전자는 미국 추상회화이고 후자는 엄밀히 말해 동양의 반추상이라 할 수 있다. 하세가와가 말한 광초와 같다는 것과 김영주가 말한 초서의 경지와 같다는 말에는 그 대상에 따라 서예적 내용에서 볼 때 상당히 큰 차이가 존재한다. 먼저 일본의 전위서로 대표된 보쿠진 회원들의 서예는 일본 초서의 특색, 즉 문자성을 벗어나지 않는 범위에서 조형성의 강조였다. 이는 일본 근대서예가 지니는 역사적 특질로서 중국이나 한국과 다른 일본적인 초서의 특성임을 인식할 필요가 있다.

일본의 근대서예에는 중국 한자파(漢字派)와 일본 가나(かな)파라는 두 흐름으로 전개되었다. 전자는 청대 고증학의 영향을 받아 정통서법에서 개성을 추구하는 경향을 보이는 반면에 후자인 가나파는 일본에 전하고 계승되는 고전을 통해 의고전(擬古典)적인 고전 임시(臨書)의 개성을 추구하는 것이었다.³³ 이러한 근대서예 발전과 함께 전후 일본에서 현대서예의 아버지로 불리는 히다이 덴라이(比田井天来, 1872~1939)와 그의 제자 우에다 소큐(上田桑鳩, 1899~1968)는 교토에서 한파를 이루었다. 우에다는 과거의 인습에서 해방되고자 게이세이카이(奎星會)의 결성했고, 또 다시 새로운 젊은 세대 서예가들에 의해서 보쿠진카이가 결성되기에 이른다. 보쿠진카이는 전대보다 더 인습적인 서예관을 탈피해 회화와 같은 순수미술과 조형미술을 확립하려는 공동의 목표를 내세웠다.

보쿠진 회원 5인 중 대표적인 서예가 이노우에 유이치(井上有一, 1916~1985)와 모리타 시류 등은 자신들의 작품에서 다양한 서체를 통해 회화의 조형성을 지향했고, 특히 초서에서 더욱 근대 중국 서법과 다른 일본의 개성 표현을 중시했다. 이러한 점은 근대 일본서예의 특징으로서 중국 한자파의 금석 취향과 명말 왕탁(王鐸, 1592~1652)의 장조폭(長條幅)이라는 전에 없던 긴 종이 사이즈를 통해 광초적인 표현성의 영향을 받게 된다.³⁴ 특히 왕탁의 광초는 전후 현대서예에서도 연

33 關口研二, 「近代の書法の成果と臨書」, 『美術フォーラム21』 31(2015), pp.83-84.

34 여기서 광초는 二王(王羲之·獻之) 임시를 통해 익혀온 고전이며, 특히 왕탁의 광초의 특성에 대해서는 下野健兒, 「書における手本を寫すことの意味: 臨書と摹書の構造について」, 『美術フォーラム21』 31(2015),

구되며 각광 받는 조형성으로서 대우 받게 되는데 이는 근대 중국서예가 위비(魏碑)로 회귀했던 현상과 매우 다른 점이라고 할 수 있다.³⁵ 뿐만 아니라 선종의 승려들의 서예가 애호되며 멀리 당대 회소(懷素)의 광초가 고전으로 애호되었던 점도 근대 일본서예의 또 다른 면모이기도 하다. 결국 전위서로 대표되는 이노우에와 모리타의 서예는 문자성을 벗어나지 않고, 그 안에 내재한 시간을 회화처럼 조형화한 것이라고 볼 수 있다. 이 때 초서적인 조형 역시 가독되는 문자성을 통해 가시성이 드러나는 것이다. 따라서 보쿠진 회원들과 교류했던 추상화가 하세가와가 표현한 광초와 같다는 표현은 미국의 추상표현주의에 대해 동양의 우월적인 시각을 설파하려는 측면이 크다.

이와 반대로 서예의 기본 요소를 가지고 사의적 회화 세계를 구축한 이응노의 도불전 작품에 대해 “초서와 같은 경지”라고 할 때, 여기서 말하는 초서는 추상이 아닌 구상과 같은 형상의 존재로 보아야 한다. 왜냐하면 초서는 한 획이라도 잘못되면 읽을 수 없기 때문에 구체적인 형상을 지니고 있다. 만일 이 초서를 추상이라고 한다면 그 문자성을 잃게 되기 때문이다. 기본적으로 서예의 필을 가지고 그림을 그린 이응노의 경우를 두고 초서 혹은 초서와 같다는 표현은 잘못된 것이다. 설령 그의 회화를 “초서와 같은 경지”에서 행위적 표현성에 중점을 둔 것이라 이해한다 해도 폴록과 같은 액션페인팅은 아닌 것이다. 따라서 이응노의 작품을 이와 같이 초서에 비유한다는 것은 매우 부적절하다고 할 수 있다. 김영주가 이해한 초서는 문자성의 속성인 시간성도 존재하지 않는 단지 표현적인 이미지에 불과한 것일 수 있다. 그가 일본의 평론을 빌려와 표현할 수는 있겠으나 그 대상에 대한 재고가 없었던 점은 매우 아쉬운 부분이라고 생각된다. 서화동원의 입장에서 회화를 창작하는 이응노에게 초서는 분명히 문자적 의미(가독성)가 확실한 서체였고, 이 시기 그가 강조한 사의성은 바로 서구와 다른 내면의 형상을 표출하는 것이었기 때문에 이는 대상을 지워버린 추상과 달리 대상을 간략화한 반추상 회화로 보는 것이 타당할 것이다.

따라서 이 시기 이응노의 작품에 대해 미국의 추상표현주의 양식에 나타난 선

pp.67-68 참조.

35 왕탁의 광초에 대해서는 히다이 덴라이의 차남 히다이 난고쿠(比田井南谷)가 현대서예가로서 아버지의 뜻을 이어 天來書院을 계승해 중국 서법을 간략해 정리한 『中國書道史事典』(東京: 天來書院, 2008)에서 잘 설명하고 있다.

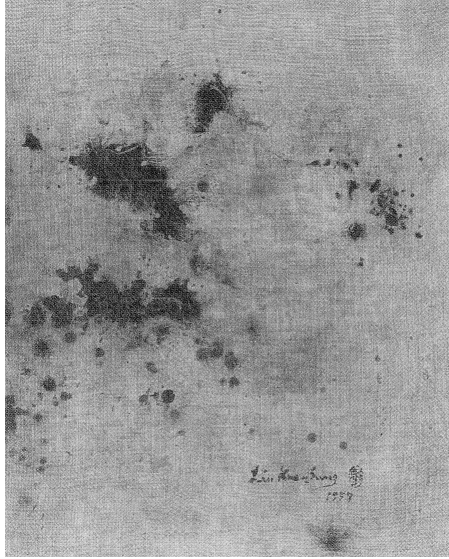
적인 요소를 언급할 수는 있지만 서예성을 논의하기에는 무리가 따른다. 1962년부터 파리 파케티 화랑과 전속 계약으로 개인전을 가졌던 이응노는 콜라주와 수묵을 병행하면서 자신의 독창적 세계를 개척해 나갔다. 이응노보다 앞서 파리에 정착한 자오우지나 주더쥬이 캔버스에 유채라는 미디엄을 가지고 중국의 서예와 같은 정신성을 강조했다면, 동양의 전통적인 종이, 붓과 먹이라는 전통 오브제를 가지고 서예성을 발휘한 것이 이응노의 문자적인 콜라주 작품이라고 할 수 있다. 유럽 화단에서 중국화가들이 보여준 추상이 중서융합의 형태에서 서예적 필세와 가속성을 발전시켰다면, 이응노의 회화는 이들과 달리 전적인 새로운 조형으로 혁신적인 동양의 정서를 드러냈다고 할 수 있을 것이다. 즉 중국의 전통수묵화 양식과는 다른 현대화된 새로운 조형성이라고 볼 수 있다.

특히 대만에서 이주한 주더쥬의 경우 중국화의 모더니즘 회화의 세례를 받고 프랑스로 이주한 경우인데, 그를 통해서 보면 대만 중국화의 현대화 운동은 한국보다 빠른 1950년대 초반에 시작된다. 국민당 정권이 이주한 1949년 이후 대만의 미술계는 서구 모더니즘 계열의 회화 양식을 수용하면서 1960년대 이르러 서구 추상회화의 수용이라는 큰 조류를 형성하게 된다. 한국미술계의 앵포르멜 유행과 비교하면 현대회화 운동이라는 면에서 대만에서는 훨씬 더 큰 단체들이 조직되어 현대화를 추진했는데, 그중 그룹 ‘오월’과 ‘동방’이 가장 대표적이다. 특히 중국화의 혁신을 주장했던 ‘오월화회’(1957년 창립)는 자오우지가 파리에서 참가해 활동한 ‘오월살롱’에서 영향을 받아 현대회화의 전위성을 앞세워 창설한 것이다. 여기에는 이 시기 프랑스에서 일어난 앵포르멜에 관한 정보와 자오우지의 추상화에 대한 국제적 인지도 역시 큰 영향을 미쳤으리라 짐작된다.

‘오월화회’의 핵심 멤버였던 당시 젊은 청년화가 류귀송(劉國松, 1932년생)과 장저(莊喆, 1934년생)는 가장 대표적으로 혁신적인 수묵추상 화가라고 할 수 있다. 중국화 정통론의 입장을 대변한 류귀송은 1970년대부터 대만은 물론 홍콩, 미국 등지에서 앞 다투어 소개되고 작품이 소장되었는데, 최근 10여 년 전부터는 중국전통으로 회귀한 모습을 보여준 수묵추상의 대표 화가라고 할 수 있다.³⁶ 그의 초기 수묵화는 종이 아닌 캔버스에 석고와 유화 안료 등을 혼합한 기법으로 전통수묵화의 간일하고 소산

36 베이징 중국미술관에서 개최한 《류귀송 창작 대전(劉國松創作大展)》(2011. 3. 11.~4. 4)은 현대수묵화의 혁신이라는 의미보다는 중국화의 전통적 측면을 강조하고 있어 대만과 중국과의 긴장 관계에서 예술의 위상이 전지되는 현상을 보여준다.

류귀송
 〈하늘이 감정이 있다면 세월 따라 늙어간다〉
 1959
 캔버스 위에
 석고, 유채, 망사



한 효과를 나타내고 있다. 그의 작품 〈하늘이 감정이 있다면 세월 따라 늙어간다(天若有情天亦老)〉(1959)^{도8}는 서구의 재료를 가지고 중국 고화(古畵)를 표현하려는 행위에 중점을 둔 것이다. 이후 그는 1960년대 들어와 본격적인 전통서화의 '수·묵'을 주요 창작 미디엄으로 사용하면서 추상화의 세계를 펼쳐왔다. 여기서 그는 먼저 재료에 있어서 거칠고 섬세한 섬유질을 살린 특수한 종이를 제작해 사용했고, 이 종이 위에 먹으로 그림을 그리

면 먹의 침투에 따라 종이 표면의 효과가 달라지고, 큰 필획 뒤에는 먹에 묻지 않은 아주 가는 흰 선이 불규칙적으로 드러난다. 이는 작품의 선조에 주목해 수묵이 지닌 효과를 모색한 것으로, 바로 전통 서화에서 사용한 모필의 한계에 도전한 것이라고 할 수 있다. 이러한 그의 작품은 오일화회를 통해 수묵의 혁신이 추상 회화의 가능성을 열게 한 새로운 모색으로 받아들여져 대만 현대미술 화단에 큰 영향을 미쳤다.³⁷

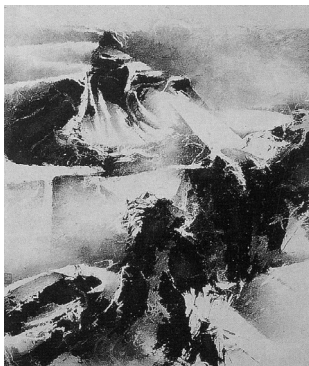
수묵추상의 실험과 도전의 선구자였던 류귀송은 1960년대부터 본격적으로 서구에 대응한 중국화의 현대화를 내세워 “중국 의식 속에서 우국(憂國)과 향수(鄉愁)”³⁸로서 예술의 주체성을 강조하게 된다. 이러한 중국 의식에서 ‘수묵’의 민족성을 드러낸 류귀송은 과거 문인 전통의 서예에서 중봉의 새로운 역사적 의제를 띠고 ‘중봉의 혁명(革中峯命)’을 외쳤던 화가로 유명하다. 과거 고대 문인의 서화에서 서법의 요체를 가지고 회화작품을 창작하는, 즉 서예를 익혀 그림을 그리는(立書入畵) 것에 대해 서구의 장점을 융합한다는 의미에서 중봉을 해체시키는 혁명을

37 장보신, 앞의 글, p.138.

38 謝里法, 「從意識形態談臺灣近五十年美術的歷程」, 『時間的角度:臺灣美術戰後五十年作品展』(桃園:長流美術館, 2004), pp.33-34.

주장했다.³⁹ 그는 중봉의 혁신 전에 이미 수묵추상화에서 중국의식과 함께 새로운 조형의 창작태도를 보이고자 노력했는데, 서예의 ‘광초’를 가지고 그림의 전통을 발양시키기로 결심했고, 광초의 서예성을 강조해 추상화를 그리고자 한다“고 밝힌 바 있다.⁴⁰ 이 발언은 제 7회 오월화회 전람회 전에 송대 선승(禪僧)화가 석각(石恪)의 인쇄 모본 〈이조조심도(二祖調心圖)〉(도쿄국립박물관장)를 보고 추상표현주의 화가 이브 클라인의 작품과의 상통점과 상이점을 관찰하면서 자신의 창작의지를 나타낸 것이다.⁴¹ 그의 작품 〈한산설제(寒山雪霽)〉(1962)_{도9}는 수묵추상에서 자신이 결심한 초서의 하나인 광초라는 서예성을 강조한 창작이념을 나타낸 것으로, 광초의 보다 즉발적이고 일회적인 행위성과 종이 표면의 먹의 흔적을 갈필의 마찰에서 일어나는 듯한 비백의 효과로 드러냈다. 이러한 수묵추상은 중국이라는 의식과 전통회귀의 서화일치 사상을 내세운 것으로, 서구 추상표현주의 회화에서 보여준 액션에 대응한 필의 제스처로도 볼 수 있다.

이와 비교해서 한국화에서 수묵추상의 혁신적이며 선구적인 면모는 단연 이응노의 1958년 도불전에서 나타났다. 그를 모더니즘 회화의 혁신적인 입장에서 류귀송과 비교해볼 수 있을 것이다. 이응노의 도불전이 보여준 작품들 속에 수묵추상의 초기적 양상은 매우 다른 창작 과정을 보여준다. 도불전에 출품한 〈해저〉는 이응노가 서예성을 지닌 회화로서 그때까지 화업을 통해 쌓아온 창작의 태도를 보



9
류귀송
〈한산설제(寒山雪霽)〉
1962
종이에 수묵채색

10
이응노
〈산촌〉
스케치
연도미상

39 劉國松, 「我的思想歷程」, 『現代美術』(台北市立美術館: 1990. 4), p.22.

40 류귀송 광초추상 시리즈는 <http://www.liukuosung.org/index.php?lang=tw>(2018. 10. 5 검색); 1963년부터 1969까지 광초추상 시기에 대해서는 <http://www.zgwypl.com/show-202-35692-1.html>(2018. 10. 5 검색)

41 劉國松, 『永世的癡迷』(齊南: 山東畫報出版社, 1998), p.18.

여준 것이다. 그에게 있어서 수묵이 보여준 추상은 방일(放逸)하고 자유로운 선조의 리듬감을 앞세워 과거 행초서의 서체가 바탕이 된 필세의 속도감을 보여준다. 원래 해강 김규진 문하에 들어가 대나무 그림을 익혔던 이응노는 아마도 스승의 문인서화의 기초해 서예에 입문했고, 또 스승의 작품을 마주하면서 더욱 서화학습의 폭을 넓혔을 것으로 본다. 특히 1930년대 죽사(竹史) 시절의 대나무 그림에서 보여준 필묵은 해행서의 기초에서 나온 것이다. 그의 조선미전 입선작을 통해 감지할 수 있는 필획은 해서를 통해 행서를 철저히 단련해 형성한 것임을 알 수 있다. 그러나 1935년부터 일본에서 신남화와 서양화를 습득한 이응노는 사생을 통한 해서체와 같은 반듯한 규율과 수묵의 자율적 방일한 서체인 초서를 동시에 다루게 되었다고 본다.

특히 그의 해행서는 1940년 일본 여행 스케치에서 보여준 정확한 사생의 몰골 기법의 담채수묵의 제기에서 쓴 글씨체로 볼 때 직하로 내려 굿는 획과 횡으로 굿는 획이 일정하게 끝은 선을 보여준다. <무제>(1940)에서 보여준 이러한 서체는 한층 더 강약의 떨림으로 쓴 ‘一’과 같은 표현에서 일획의 <산춘>_{도10} 스케치와도 비교된다. 이 작품에서 드러난 풍경 스케치 맨 마지막에 먹선으로 처리한 속필을 볼 수 있는데, 여기서 그는 서예의 기본인 빠침과 수직 등의 측봉과 중봉 등을 자유롭게 구사하고 있다. 또한 이러한 필선은 바로 서예적 선조의 노련함으로 회화 창작으로 이어진다.

이응노에게 있어서 서예의 기법 형성은 크게 해강 김규진 문하 시절과 전주에 정착해 간판업 개척사를 경영한 시절로 나뉘 볼 수 있을 것이다. 김규진 문하에서 대나무 그림을 익혔던 시절은 행서의 특성을 더욱 잘 나타냈다고 볼 수 있다. 김규진은 초서가 특이했던 장인 이희수에게 서예를 배워 행초서 양식의 개성을 보여준다. 이러한 김규진에게 서예와 대나무 그림을 배웠던 이응노는 표일(飄逸)한 빠른 속도감의 필을 강약으로 드러나는 대나무 그림에 그대로 옮겨 왔던 것 같다. 한편 전주로 내려가 간판업을 하며 효산(曉山) 이광열(李光烈)과의 교류를 통해 그의 전서의 강건한 서체에도 영향을 받았을 것으로 짐작된다. 이광열은 조주승(趙周昇)과 정학교(丁學敎)에게 서예를 사사했고 현재 여러 편액이 남아 있어 대략의 서체 양식을 볼 수 있다. 그의 편액에서는 추사체의 양식적 영향을 볼 수 있어 이러한 이광열의 서체 양식을 이응노 역시 수용한 것으로 보인다.

이응노는 일본으로 유학을 떠나기 전 해서와 행초서의 숙련은 물론 전주 시절 전서와 전각을 두루 익혔다. 이러한 서예의 기초는 훗날 1960년대의 유럽 회단에서 보여준 활달한 필치 가운데 몽뚝한 필 속에 강건한 골격을 숨긴 서체 형태에

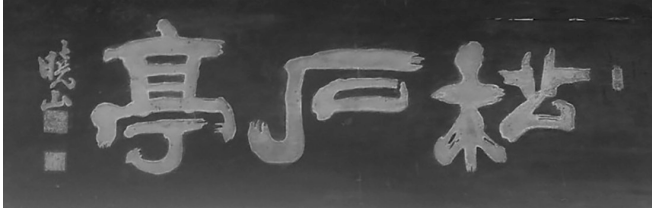
서 드러난다. 아울러 이응노의 대나무 그림은 그의 화업에서 가장 핵심적인 필획의 근원으로 파악해 볼 수 있다. 즉 《도불전》에서 보여준 1950년대의 수묵추상은 이응노가 해서, 행서, 초서의 서체를 두루 단련하고 전예(篆隸)서체의 특징을 가지고 서체적인 표현을 특징으로 한 회화 작품이다. 그러나 이응노에게 일본 전위서와 같은 개성 강한 서체는 찾아보기 힘들며, 오히려 근대 중국 서예풍을 구사하고 있어 해행서에서 전예서로 이행하는 조형감을 보여준다. 특히 이응노의 전예서체의 관련성은 1960년대 들어와 콜라주 작품에서 본격적으로 드러난다고 볼 수 있다.

1962년 파케티 화랑에서 개최한 이응노의 개인전은 《도불전》 작품에서 보여준 행초에서 전예서로 이어진 추상표현이 핵심이라고 할 수 있다. 파리에서 가졌던 첫 번째 1962년의 개인전은 실험과 전위 정신으로 도전한 콜라주 작품이 단연 돋보였고, 이는 앙포르멜 양식의 물성이라는 매재적 성격에서 쉽게 이해된다. 그러나 물성을 떠나 콜라주 작품의 내용적인 측면은 앞서 보여준 광초의 양식에서 전예서체의 조형언어로서 파악해 볼 수 있다. 이 전시에 출품한 콜라주 작품들에 대해서는 앞서 자오우지와 주더천 추상에 대해 평론한 바 있던 미셸 라공의 평문에서 알 수 있듯이, 중국과 일본 작가들과 달리 이응노의 콜라주가 주는 동아시아 회화의 비전을 높이 평가하고 있다.⁴² 또한 이응노를 프랑스로 초청한 자크 라센느 역시 1963년 기고에서 “파리 화단에 새로운 활력을 불어 넣으며”라고 기존의 양식들과 다른 새로운 표현양식으로 평하고 있다.⁴³ 이 모두 이응노의 콜라주 기법의 혁신적인 실험 정신과 조형 능력이 높이 평가한 것으로 생각할 수 있다.

파케티 화랑의 전시 도록을 통해 알 수 있듯이, 이응노의 콜라주 작품들은 대체로 한지와 같은 종이를 구겨서 찢고 뭉쳐서 채색하여 선조미를 나타낸 것이다. 이러한 독특한 기법은 앙포르멜의 마티에르와 같은 재질의 물성 요소를 종이로 실험한 것들이다. 이는 상당히 선구적인 종이 조형의 새로운 경지를 보여준 것으로, 동서양의 융합과 아울러 직면한 현실과 과거의 정신을 한 곳에 모으는 것이기도 했다. 또한 1960년대 대만에서 앙포르멜 운동의 전위적 양상과 비교해 보더라도 이응노의 콜라주는 전통과 현실의 반복과 교차를 꾸준히 예술로 승화시킨 것으로 보인다. 대만에서 추상회화의 선구자 리중성(李仲生, 1912~1984)이 앙포르멜 양식

42 Michel Ragon, “Du cubisme à l’ésotérisme,” *ARTS*, (1962), pp.23-29, 《고암 이응노 서거 20주기 특별전: NON-PAINTING》도록, p.138에서 재인용.

43 Jacques Lassaigue, “Ung-no-lee,” *Quadrum*14, (1963. 6), 위의 도록 pp.141-142에서 재인용.



11
이광열
편액
〈송석정〉

12
이응노
〈난화〉 부분
1980

을 ‘현실회귀’의 문제로⁴⁴ 대두시켜 반전통의 정신을 표방했던 점과도 비교된다.

이러한 점에 있어서 이응노의 콜라주는 매재의 선택에서 직면한 현실성을 부여받지만, 조형의 기본적 형태는 고대 예서와 같은 서체의 구성이 고려된 것으로 생각된다. 아마도 이응노는 전주 시절 서화가 이광열과의 교류 및 1935년 한묵회(翰墨會)의 결성 등을 통해 전·예서와 해서에 대해 또 한 번의 일신을 꾀했던 것으로 볼 수 있다. 이광열의 스승 조주승 역시 서예가로 현액과 대액을 남겼고, 이러한 전통은 이광열 역시 현액 〈송석정(松石亭)〉^{도11}에서 보이듯 뛰어난 해서체의 기량으로 이어진다. 이응노의 서예만을 드러낸 작품이 적어 그림에 들어간 제기를 볼 때 〈난화〉(1980)^{도12}의 ‘향난수석’ 중 ‘石’자의 시작 획의 평행과 왼쪽의 빠침 획을 수



13
이응노
〈콜라주〉
1962

직에 가깝게 내려 굵고 양식은 이광열의 ‘송석정’의 ‘석’과 비교해 볼 때 글자의 결구에서 유사점이 발견된다. 이는 특히 상해화파의 푸화(浦華)의 서예와 유사한 데 김규진의 혹은 근대 중국 서예의 영향이라 할 수 있다. 결국 이응노의 〈콜라주〉(1962)^{도13}에서 수직과 평행의 선조는 예서와 해서풍의 전각을 연상케 하며, 적어도 전각을 경험한 이응노에게 콜라주는 전각의 장법(章法)에서 파격(破格)을 구사한 것으로 보인다.

따라서 1960년대 초반 파리 개인전에서 보여준 이응노의 콜라주는 서구의

44 李仲生, 『戰後繪畫的新趨向: 反傳統的現實回歸』, 『前衛』2(1966.3.), p.2.

앵포르멜 형식의 현실적 실험과 전통서예의 예서와 해서의 결구를 가지고 조형화한 것으로 볼 수 있다. 이러한 작품은 1950년대 말 《도불전》에서 보여준 사의로서 광초서의 서체추상을 거친 후에 나온 것이며, 또한 1970년대 전서체의 문자 추상 작업 전에 보여준 것이라고 할 수 있다. 다시 말하면 이응노는 1920년대 죽사 시절의 행초서의 필묵을 바탕으로 대나무 그림을 그렸고, 이후 전주 시절 예서와 해서에 새로운 서예풍을 수립한 것으로 추측되는데, 1960년대 콜라주 작품에서 서화가 융합된 서체의 골격은 강골한 용묵의 세계를 보여준다.

결국 1960년대 아시아 추상회화 운동에서 모더니즘은 유럽의 앵포르멜 회화의 수용과 함께 공통된 국제화 조류였다고 할 수 있다. 이러한 시대적 조류에서 이응노의 1960년대 콜라주 작품은 이미 1958년 《도불전》에서 보여준 서예와 같은 회화로서 추상표현주의 회화의 세계 조류와의 관계에서 이해할 수 있고, 이는 프랑스 미술계의 앵포르멜 추이에서 새로운 자극과 서예적 선조의 이색적인 조형미의 발견이라 할 수 있을 것이다. 파리 화단에서 이응노보다 먼저 파리화단에 등단해 활약했던 자오우지와 주더천과 비교해 볼 때, 그들의 전통 서예관은 고대 금문과 갑골문과 같은 상형성을 내세웠던 것이며 자오우지와 더불어 초서적인 서체추상의 단면이 일찍이 일본의 전위서가 표방한 추상화를 통해 서구에 알려지게 된 것이었다. 또한 수묵의 서체추상이 현대주의 추상의 대가 류귀송의 현실적 재료와 함께 서화 전통의 회귀를 보여주었다고 한다면 이응노의 서체추상에서 드러난 사의적인 맥락은 유럽에서 독특한 화풍을 수립하는 데 매우 큰 역할을 한 것으로 판단된다.

주제어 keywords

앵포르멜 Informel, 추상표현주의 Abstract Expressionism, 이응노 Lee Ungno, 잭슨 폴록 Jackson Pollock, 폴 파케티 화랑 Galerie Paul Facchetti, 전위서 前衛書 avant-garde calligraphy, 초서 草書 cursive calligraphy, 자오우지 趙無極 Zao Wou-ki, 류귀송 劉國松 Liu Guosong

투고일 2018년 8월 31일 | 심사일 2018년 9월 12일 | 게재확정일 2018년 10월 30일

- 김희영 Kim, Heeyoung, 「한국 추상회화 형성기의 미술비평에 대한 비판적 성찰 A Critical Study on Korean Art Criticism during the Formative Period of Korean Abstract Painting」, 『미술사논단 *Art History Forum*』37, 2013.
- 에브자르, 줄리에트 Evezard, Juliette, 「동양의 유혹: 미셸 타피에가 극동아시아를 생각할 때 The Temptation of the East: When Michel Tapié thinks about the far East」, 『이응노와 유럽의 서체추상 *Lee Ungno & Calligraphic Abstraction in Europe*』, 대전: 이응노미술관 Daejeon: Leeungno Museum, 2016.
- 왕가치 Wang, Chia Chi Jason 「20세기 중국과 대만 예술의 현대성 정황 The Condition of Modernity in 20th Century China and Taiwan Art」, 『미술사논단 *Art History Forum*』44, 2017.
- 『이응노와 유럽의 서체추상 *Lee Ungno & Calligraphic Abstraction in Europe*』, 대전: 이응노미술관 Daejeon: Leeungno Museum, 2016.
- 장보신 Chiang, Poshin, 「물체·신체·형체: 1970년대 대만 현대미술의 시각 변형 Object, Body and Figure: Visual Transformation of Taiwanese Modern Art in the 1970s」, 『미술사논단 *Art History Forum*』40, 2015.
- 홍선표 Hong, Sunpyo, 「한국화의 현대화 담론과 이응노 A Discourse on the Modernization of “Traditional-Style Korean Painting” and Lee, Ungno(1904-1989)」, 『미술사논단 *Art History Forum*』44, 2017.
- 蕭瓊瑞 Xiao, Qiongrui 『東方與五月: *Fifth Moon Group and Dong Fang Group*』, 臺北: 東大圖書 Taipei: Dongdatushu, 1991.
- 『生誕100年 ジャクソン・ポロック展 *Jackson Pollock A Centennial Retrospective*』, 東京: 讀賣新聞 Tokyo: The Yomiuri Shimbun, 2011.
- 關口研二 Sekikuchi, Kenji, 「近代の書法の成果と臨書 Modern Calligraphy and Writing from a Model」, 『美術フォーラム21 *Bijutsu Forum 21*』31, 2015.
- Sullivan, Micheal, *Art and Artists of Twentieth-Century China*, Berkely and Los Angeles: University of California Press, 1996.
- Lassaigne, Jacques, *Abstraction Création 1931-1936*, Paris: Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, 1978.
- Michaux, Henri, *Zao Wou-ki Encre*, Paris: Cercle d'Art, 1980.
- Tapié, Michel, Alfonso Ossorio, *Jackson Pollock* Paris: Paul Facchetti, 1952.

Calligraphic Abstraction of Modernism and Lee, Ungno

ABSTRACT

Moon, Junghee

In the post-WWII world of art in Asia, the legacy of Modernism can be observed in the development of abstract painting, with the abstract art movement reaching its heyday in the 1960s after Art Informel from Europe began to be more widely accepted in the late 1950s. During this period, Lee, Ungno made powerful achievements with experimental artworks presented to the world along with the global art trends. His artworks produced in the 1960s best reflect the art of “calligraphy” from the perspective of the European Informel and the American Abstract Expressionism. Lee, Ungno who described the 1950s paintings as “Xieyi (寫意),” attempted to deliver creative works based on a combination of calligraphy and paintings of the traditional literary painting style, and the collage abstraction he began to present to the art circles in Paris in full swing in the 1960s can be described as the most experimental and avant-garde works of his prior to the Letter Abstract. His collages, which have been created using the calligraphy-based structure or engraving method, are regarded as the key to calligraphic abstraction. Accordingly, this paper will compare the calligraphic abstraction presented by Asian artists among Paris painters, centering on that of Lee, Ungno and examine the different content and views of calligraphic abstractions through the ink-wash paintings that newly emerged from the Informel movement simultaneously as in Korea.