

서세옥의 수묵추상 전환과정과 조형의식

홍선표

I. 머리말

洪善杓

이화여자대학교 대학원
명예교수
한국미술연구소 이사장
한국회화사

산정(山丁) 서세옥(徐世鈺, 1929~2020)은 1945년 일제강점으로부터 해방된 신생 조국 ‘민족미술 건설’의 최전선에서 탄생한 ‘한국화’ 1세대의 대표 주자로 손꼽힌다. 그가 서울대학교 미술대학 동양화과의 전신인 서울대학교 예술대학 미술학부 제1회화과 4학년 재학 중에, 대한민국 정부 수립 직후인 1949년에 창설된 제1회 국전의 동양화부에서 최고상을 받은 이후의 행보와 궤적이 근대적인 ‘동양화’에서 현대적인 ‘한국화’로의 새로운 창작세계를 선도한 의의를 지니기 때문이다. 특히 제2차 세계대전 전후(戰後) 냉전 시대의 서방에서 ‘세계의 언어’로 확산시킨 추상을 서화 또는 문인화의 사의(寫意)와 수묵 사상으로 재전유하고, 이를 고유의 지필묵을 통해 현대화와 국제화를 추구함으로써 ‘한국화’에서 비구상시대의 활로를 개척한 것으로 평가되고 있다.

* 이 글은 2015년 국립현대미술관 개최 서세옥 기증작품전 도록의 원고로 청탁 되었으나, 사정으로 실지 못한 것을 수정, 증보한 것이다.
** 필자의 최근 논저: 「한국 개화기의 ‘풍경화’ 유입」, 『미술사논단』52, 2021. 6. 「고려 말기 인물화의 제 양상(1)」, 『미술사논단』51, 2020. 12.

따라서 8.15해방 후 '동양화단' 신세대 작가군의 선봉에서 전통회화의 쇠신과 현대화로의 개혁을 이끈 서세옥 회화의 실상 규명과 함께 한국 근현대미술사에서의 평가 및 위상 정립을 위해 그의 작품세계에 대한 분석과 조명이 요망된다. 특히 1950년대의 6.25 한국전쟁기와 환도기의 혼란을 거치면서 원화들이 대부분 망실되었는가 하면, 상당수의 작가들이 당시 제작연도나 창작의도에 대한 기억이 부정확할 뿐 아니라 과거의 행위를 자신에게 유리하게 해석하거나 나중에 생긴 가치관으로도 회고하기 때문에 이에 대한 실증적 파악이 필요하다. 여기서는 서세옥의 수묵 추상에 이르는 초기 작업 과정을 그 변화의 배경적 맥락과 더불어 현재 알려진 것이 대부분 인쇄된 흑백 도판이므로, 이들 자료에 주로 의거하여 1950~60년대의 양식적 추이와 조형의식을 살펴보고자 한다.

II. '동양화' 입문과 초기의 회화세계

서세옥은 대구의 한학자이며 항일지사 집안 출신이다.¹ 어려서부터 수많은 책 속에서 동양 전통문화의 정수인 한문과 서화, 그리고 민족의식을 사상적, 문화적 인자로 배양하며 자랐다. 그의 장서육과 독서열이나 선비 이미지는 집안 내력으로 체질적인 것이기도 하다. 형인 수촌(壽邨) 서경보(徐鏡普, 1923~2004)도 다섯 살 때 한시를 지었으며, 한문학 교수이자 국전 서예부에서 대상을 받은 서예가로 명망이 높았다.

청소년기에 잠시 문학에 뜻을 두기도 했던 서세옥은 글에 읽매이기보다 좀 더 자유롭게 창작할 수 있는 그림이 그리고 싶어 1946년 설립된 서울대학교 예술대학 미술학부에 동양화 전공의 '제1회화과'에 입학생들의 결원이 생김에 따라 편입학하게 된다.² 서세옥이 '동양화'를 전공하면서 작가의식과 창작세계를 육성하며 예술가

1 할아버지 야은 서광용과 아버지 석련 서장환(1890~1970)은 달성 서씨 문학절의(文學節義) 가문의 후손이었다. 특히 선친은 독립청원서를 작성해 해외에 보내고, 지하신문인 '자유신보' 발간과 동흥의숙 건립으로 항일과 민족의식 고취에 힘썼으며, 임시정부 독립공채모집위원으로도 활약하였다. 해방 후 정부에서 애국장과 건국포장을 추서한 바 있다.

2 서세옥의 미술입문은 부친과 교분이 있던 3.1운동 민족대표 33인 중 한 분인 길선주 목사의 아들이며 동경미술학교 서양화과 출신인 길진섭에게 석고 데생을 배우며 시작되었으나, 지필묵의 동양화에 관심이 있다고 하자 1930년대에 동미회와 목일회 등을 함께 조직했던 김용준을 소개시켜 주었다고 한다. 김복기, 「서세옥과 김병중의 대담」; 서세옥, 『서세옥』 (그래픽 코리아, 2005) p.232 참조. 서세옥 편입학의 경우 1946년 가을 개교하면서 이른바 국대안(國大案)파등으로 참여 학생의 제적 등에 의해 결원이 생겨 편

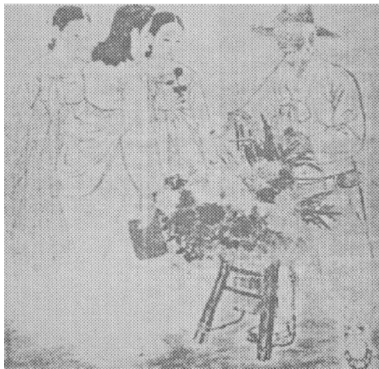
의 길을 걷기 시작한 초기의 스승을 서울대에 동양화 전공의 제1회화과 설립을 주도한 김용준(1904~1967)으로 꼽았다. 김용준은 동경미술학교(東京美術學校)에서 서양화를 전공했지만 '소박하고 건강한 수묵미(水墨美)'를 위해 동양화로 전향하고, 1930년대 이래 '대동아' 이태올로기와 결부되어 증식된 동양주의 미술운동을 주동한 화가이며 이론가였다. 특히 무목적성과 자율성의 아나키즘적 표현과 이념에서 출발하여 절친이던 이태준과 함께 서구의 물질주의에 의해 '파산된 근대'를 동양의 정신주의로 '갱생'하여 새로운 '신동양화'로 또 다른 근대를 창출하기 위해 고담(古淡)하고 졸박(拙朴)한 고전미와 선비문화의 문아미(文雅美)를 부흥하고자 했다.³

서세옥은 대학생 시절에 김용준의 이러한 서구주의를 뛰어넘어 새로운 '세계사 구상'으로서의 동양주의에 의해 조명된, 동양의 고전미술과 문인미술을 비롯해 전통 예술의 깊이와 크기를 자각하기 시작한 것으로 보인다. 그가 김용준을 통해 동양화에 대한 시대적 사명과 함께 문인화의 정수인 사의(寫意) 정신에 자극을 받으며 "그림에 눈을 뜨도록 해 주셨다"라고 회고한 것으로도 짐작된다.⁴ 서세옥이 받은 이러한 감화는 어려서부터 축적된 한문과 서화 등의 고전 사상과 문화적 기반 위에서 이루어졌기 때문에, 두 사람은 단순한 사제지간을 넘어 동양의 학예와 문예의 깊은 세

계에서 서로 교감했을 것 같다. 따라서 이들의 만남은 서세옥의 작가의식과 창작세계의 태동뿐 아니라, 1930년대 이래의 신남화 동양주의 미술론 또는 동양적 모더니즘을 계승하는 미술사적으로도 중요한 의의를 지닌다고 하겠다. 그러나 서세옥이 이러한 모더니즘을 본격적으로 추구한 것은 1953~54년 무렵이며 재학생과 졸업 직후의 작품에는 동양화 전공의 인물화 담당 교수였던 장우성(1912~2005)의 지도를 반영한 것으로 보인다.

서세옥은 4학년 재학 중이던 만 20세에 대한민국 정부 수립 다음 해인 1949년 11월에 처음 개최된 제1회 국전에 <꽃장수>를

1
서세옥
<꽃장수>
1949
제1회 국전 출품작



입생을 뽕게 되자 시험을 치르고 들어오게 된 것으로, 이때 형인 서경보가 김은호 문하에서 안면이 있던 장우성에게 인사를 시킨 적이 있다고 한다. 장우성, 『화백 인맥』(중앙일보사, 1982), p.92.

- 3 홍선표, 『이태준의 미술비평』, 『석남 이경성미술기념논총- 한국현대미술의 단층』(삶과 꿈, 2006), pp.69-75; 『한국근대미술사: 갑오개혁에서 해방시기까지』(시공사, 2009), p.255.
- 4 월북미술인으로 언급이 금지되었다가 1988년 해금된 김용준으로부터 상당한 영향을 받은 것에 대해서는 김영나, 「산정 서세옥과의 대담」, 『공간』(1989. 4), p.134에서 처음 밝힌 바 있고, 서세옥, 「나의 스승 근원 김용준을 추억하며」, 『근원전집 이후의 근원』(열화당, 2007), pp.13-15에서도 강조하였다.

출품하여 동양화부의 최고상인 국무총리상을 받았으며, 이 작품이 그의 회화세계를 말해주는 최초의 자료로 알려졌다. 그러나 이보다 5개월 앞서 5월 25일에서 31일까지 1주일간 동화회랑에서 열린 제2회 서울대학교 미술학부 학생전에 출품하여 우수작의 하나로 뽑힌 <여일(麗日)>² 도판이 폐막 다음 날인 6월 1일자 『경향신문』에 실려 있어,⁵ 서세옥의 첫 공개작품으로서의 의의를 지닌다. 도판 상태는 상당히 좋지 않은데, 조선미전의 아카데미한 서양화 좌상 구도에 형상을 명암법으로 처리한 것으로 보인다. 의자에 비스듬히 앉아 고개를 조금 숙인 인물의 자세가 장우성의 1943년 <화실> 화면 좌측의 여인상과 유사하고, 명암법 등은 1935년과 1936년의 <귀목>과 <요락>에서 볼 수 있는 서구의 사실적 기법을 활용한 사생적 리얼리즘을 복송 원체회풍과 절충하여 정밀하게 다룬 그의 신고전주의 초기 채색 인물회풍을 연상시킨다.⁶ ‘동양화’ 인물화의 기초개념으로 실기 시간에 수학한 회풍으로 그린 것을 출품한 것이 아닌가 싶다.

<여일>에 비해 <꽃장수>는 최초의 국전 출품작으로 화단 등단의 대망을 품고 준비했을 것이다. ‘대한민국’ 탄생이란 시의성과 국립대 동양화 전공의 제1회 졸업을 앞둔 엘리트 의식이 반영되었을 가능성이 추측된다. 이 작품의 원작도 6·25 때 망실되고 지금은 희미한 흑백도판만이 『동아일보』와 『자유신문』 지면에 전한다. 지계에 지고 온 꽃을 파는 노인과 이를 사기 위해 서 있는 3명의 한복 입은 젊은 여성들이 화면을 가득 채우고 있다. 모티프는 지계에 담긴 꽃을 사러 온 2명의 한복 여성을 다룬 1937년 제16회 조선미전 특선작 우노사타로(宇野佐太郎)의 <조선풍속, 춘일화매>³를 참조했을 것으로 짐작되지만, 신생 조국의 비전을 표상한 것 같은 젊고 아름다운 여성들과 정부수립의 기쁨을 가득 담은 듯한 꽃다발이 축제 분위기를 자아낸다. 화면에 비해 인물이 너무 커서 공간감이 부족하다는 김용준의 지적이 있었지만,⁷ 다른 설명적 배경 없이 인물과 꽃의 형상에



2
서세옥
<여일>
1949
서울대 미술학부 학생전
출품작

3
우노사타로
<조선풍속, 춘일화매>
1937
제16회 조선미전 출품작

5 이 자료는 한국미술연구소 황빛나 연구위원이 발굴한 것이다.

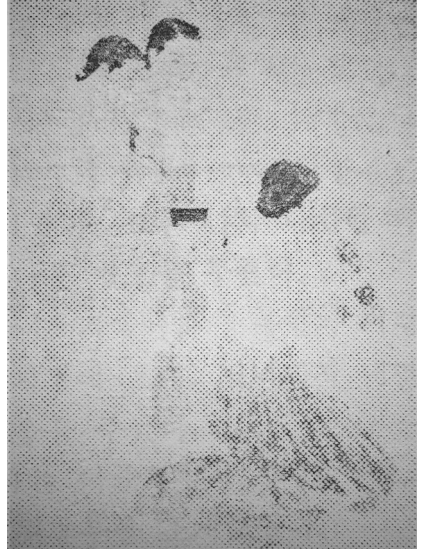
6 장우성의 신고전주의 채색인물화에 대해서는 홍선표, 「월전 장우성의 인물화」, 이천시립월전미술관 학예연구실 편, 『월전 연구의 새로운 모색-월전 장우성 100주년기념 학술대회논문집』 (이천시립월전미술관, 2012. 12), pp.10-20 참조.

7 근원(김용준), 「국전의 인상」, 『자유신문』, 1949. 11. 27. 참조.

4
 장우성
 <청춘일기>
 1942
 제21회 조선미전 출품작



5
 장우성
 <기>의 좌우 반전 이미지
 1944
 제23회 조선미전 출품작



집중시킨 무배경 구도의 배치법이 주목된다.

무배경의 구도를 비롯해 여성 이미지와 선묘로 형상성을 주도한 것 등도, 장우성의 신고전주의의 사실적이면서 명징우미한 미인상과 해방 후의 수묵 선조 강화의 신 동양화풍 경향을 연상시킨다. 그중에서도 1942년의 제21회 조선미전 동양화부에서 창덕궁상을 받은 장우성의 <청춘일기>⁴에 묘사된 정면 및 측면 여인상을 혼성화 구성과 인물 이미지에 옷주름 선묘를 인체표현의 구성요소로 강화한 것 등이 비교적 유사하다. 특히 1944년의 제23회 마지막 조선미전에 출품한 꽃을 든 여인 중심의 <기(祈)>⁵의 경우 화면을 반전시켜 보면 인물 이미지나 구도에서 유사성이 발견된다. 당시 김용준도 「민족적 색채의 태동」이란 국전 동양화부에 관한 평문에서 장우성의 출품작 <회고>가 일본화의 섬밀하고 무기력한 선조에서 탈피하여 조선화의 전통적인 모필의 필치를 새로운 현대적 감각으로 구사했다고 언급하면서 이러한 화풍이 그의 '훈도'를 받고 있는 서세옥과 박노수 등의 신진들에게 영향을 주고 있다고 증언한 바 있다.⁸ 서세옥 <꽃장수>의 최고상 수상에도 심사위원으로 참여한 지도교수 장

8 김경연, 「1950년대 한국화의 수묵추상적 경향」, 『미술사학연구』223 (1999. 9), p.68과 최열, 『한국현대미술의 역사-현대미술사전 1945~1961』 (열화당, 2006), p.230 재인용. 당시 조교수(설립 시 대학본부 교직원 명부에 기재)로 인물화 담당이었던 장우성의 지도설에 대해 작가는 실기 '대우교수'로 기억하고 있으며, 상급반에선 장우성의 강의가 제외되었다며 사제관계를 부인했다. 이러한 부인설에는 훗날 서세옥의 전임교원 임용에 장우성이 방해했다는 감정이 작용한 것으로도 보기도 한다.

우성의 의견이 크게 작용했을 것으로 생각된다.⁹

김은호의 문하에서 흥아주의와 결부하여 송대의 원채화풍을 수용한 일본화의 신고전주의 채색인물화를 배운 장우성은, 1940년대 전반기에 인물에 집중된 구도법과 철선묘적인 가는 윤곽선에 하이라이트를 덧대는 구분법(鈎粉法)을 이용하여 이중 설채와 음영 효과를 주는 세밀한 선묘 양식을 구사하다가 해방 이후 김용준의 영향으로 필선 주체의 수묵 선조가 강화된 새로운 신동양화풍을 추구하였다.¹⁰ 이러한 장우성의 변화에 대해 김용준은 “앞으로의 조선화(朝鮮畵)가 반드시 걸어가야 할 정당한 길을 처음으로 열어 놓았다”고 평하기도 했다.¹¹

장우성은 1949년 초가을의 <한국의 성모와 순교복자>를 통해 옷주름선에 부분적으로 갈필기를 섞어 문인화의 질박한 격조를 가미하려 했으며, 1950년 초여름에 그린 <성모자상>^{도6}에선 백묘화를 연상시킬 정도로 먹선 위주의 선묘로 옷주름의 근골을 나타내고 담채를 얇게 베푸는 화풍을 선보였다. 서세옥의 <꽃장수> 의습선은 대체로 장우성의 이와 같은 담채풍에 수묵 선묘미와 결부되어 선조를 강화한 경향을 반영했다고 볼 수 있다. 당시 국전 비참여파였던 이응노가 제1회 국전에 대한 좌담회에서 서세옥의 작품에 대해 “미인의 선이 좀 딱딱하였고 기법으로 말하면 개성적인 것이 없음은 필경 지도자의 손을 거쳐 내놓은 것이 아닌가 하는 느낌을 준다”고 비판한 것으로 보면,¹² 자신이 1940년대 후반에 표현력을 확장 시킨 운필력 보다 <꽃장수> 필세의 강약 변화가 약하다고 보고 이를 장우성의 영향으로 지적한 것이 아닌가 싶다.

그러나 <꽃장수>의 필치는 장우성의 고르고 가지런한 고아함에 비해 좀 더 사생적인 소묘풍에 가깝게 활기를 넣어 구사한 차이를 보인다. 옷주름 윤곽선에서 김용준에 의해 동양회화 고유의 특질이며 고전적 동양미의 극치로 강조된 선조의 필감에 조금 더 치중했으며, 굵고 가늘기의 비수(肥瘦)에 차이를 주어 가며 운필한 느낌을 준



6
장우성
<성모자상>
1950
종이에 수묵담채
98x71cm
성 베네딕도회 왜관수도원

9 당시 동양화부 심사위원장은 고화동이었는데, 장우성은 심사 중 의견대립이나 의사 결정을 할 때 고화동이 자신에게 의견을 묻거나 동조를 구해 진행했다고 진술한 바 있다. 장우성, 앞의 책, pp.101-102-참조.

10 홍선표, 「탈동양화와 去俗의 역정: 월정 장우성의 작품세계와 화풍의 변천」, 『근대미술연구』1 (2004), pp.120-130; 홍선표, 앞의 논문(2012. 12), pp.10-20.

11 주4 참조.

12 「제1회 국전 좌담회」, 『문예』6(1950. 1), p.274 참조.

다. 졸업 직후인 1950년 5월의 제3회 서울대학교 미술학부전에 출품한 서세옥의 〈한정(閒庭)〉은 전하는 도판이 없지만, “필치가 씩씩하고 색감이 좋으나 후면의 인물 배치가 좀 무리스러웠다”고 말한 배운성의 전시평에 의하면,¹³ 〈꽃장수〉보다 조금 더 힘차게 선묘성이 강조된 수묵담채풍이었을 것으로 생각된다. 사생으로 포착한 형체를 장우성에 비해 동양회화 고유의 골법(骨法) 선묘에 주관적인 필취(筆趣)를 가미해 온 필력을 증식하며 형상화한 것이 아닌가 싶다. 이러한 측면에서 작가는 한때 구분법의 세밀묘를 구사했던 장우성의 영향설을 부인하고 ‘몰선주채(沒線主彩)’의 서양화 또는 일본화와 가장 차별화된 것으로 간주된 수묵 선조를 사의의 차원에서 강조한 김용준으로부터의 감화를 더 기억하게 된 것인지도 모른다.

III. 사의적 표현으로의 이행

약관의 나이로 화려하게 등단한 서세옥은 졸업과 더불어 맞이한 6.25 한국전쟁의 발발로 중군화가단의 일원이 되어 창작 활동을 계속했다. 1952년 부산에서 열린 《3.1절 기념중군화가미술전》에 전쟁기록화인 〈탐색〉을 출품하면서 초대장의 「작가 언(言)·제작 여록」에 “늘 그리고 싶어 언제 어디서나 그럴 것 같다”는 ‘작가의 말’을 남겼을 정도로 창작 욕구가 절절했음을 알 수 있다. 같은 시기에 열린 제4회 《대한미협전-3.1절 기념전》에 출품한 피난살이를 그린 〈남빈(南濱)살이〉에 대해 최초의 전업 평론가인 이경성이 「미의 위도」에서 “대단한 운필력이며 구도의 활기찬 힘이 넘쳐 흘렀다”고 평한 것으로 보면,¹⁴ 형상을 점차 단순화하면서 골법용필법을 증강해 기존의 화풍을 진전시킨 것으로 짐작된다. 작가는 그 당시 “피난살이를 그리면서 대상을 생략하는 기법을 발전시켰다”고 회고한 바 있다.¹⁵

그리고 1953년 7월 휴전협정 후 11월에 열린 제2회 국전에 무감사 자격으로 출품한 〈9월〉에서도 형상의 단순화를 계속해 시도한 것으로 보인다. 이 작품도 전하는 도판은 없지만, 서양화가 도상봉이 「국전을 보고」에서 “매우 청신한 기분이 나며 작

13 배운성, 「끝없는 성장- 서울대학 미술학부 3회전을 보고」, 『경향신문』, 1950. 5. 30. 참조.

14 이경성, 「미의 위도」, 『서울신문』, 1952. 3. 13. 참조.

15 김영나, 앞의 논문, p.136.

품이 대답하여 장내를 리드하고 있다”고 했다.¹⁶ ‘매우 청신’하고 ‘대답’하여 동양화부를 ‘리드’한다는 평문에 의하면, 서세옥 회화세계의 새로운 변화가 한층 더 진전되었을 가능성이 추측된다.

사생적 리얼리즘의 범주에 속하는 〈여일〉과 〈꽃장수〉, 〈한정〉이 후 1952~3년경에 평론가 이경성과 서양화가 김병기에 의해 발화된 동양화단의 현대화, 국제화 개혁 담론을 이어 1954년부터 이응노와 장우성, 김기창, 김영기 등이 이끈 사조와¹⁷ 맥락을 같이하는 서세옥의 이러한 괄목할 변화는 현재 인쇄 도판으로 전하는 1954년의 〈기구(祈求)〉⁷와 〈운월(暈月)의 장(章)〉⁸ 두 작품을 통해 엿볼 수 있다. 1954년 중추절 밤에 그린 〈기구〉는 ‘지독한’ 가톨릭 신자였던 당시 서울대학교 미대학장 장발이 주도하여 미도파백화점 화랑에서 10월에 열린 가톨릭 성화전에 출품된 것이다. 이 작품은 대상의 시각적 객관성에 의거한 〈꽃장수〉와 전혀 다르게 변화된 것으로, 주관적 표현이 이끄는 새로운 조형 질서를 보여준다. 기해박해의 순교 성녀 골롬바(김효임)와 아녜스(김효주) 자매를 비롯해 순결의 백합과 성령의 비둘기 모티프 등,¹⁸ 성화로서의 상징성 및 상징 공간 구현의 의도도 작용했겠지만, 형체의 모방인 사실적 재현의 관습에서 탈피해 창작 주체로서의 조형의식에 의해 주도된 화면이다.

순교의 굳센 신념과 고결한 정신의 성녀 자매를 기하학에 가깝도록 깨끗하게 변형된 정면상과 측면상으로 구성했는가 하면, 농담과 비수의 대비가 심한 힘차고 수직적인 붓질로 목판화나 조각의 간경한 릴리프처럼 표현했다. 특히 형상을 확고하게 정의한 ‘행필금석기(行筆金石氣)’를 연상시키는 굳세고 명확한 선묘의 양태가 돋보인다. 사생풍의 백합에 비해, 인물을 감싼 배경 부분을 백묘법의 둥근 원과 함께 고딕 성당의 스테인드글라스를 연상시키는 모자이크식 점묘로 추상화하여 나타낸 것도 주목된다. 윤곽선뿐인 타원형이나 수운(水濶)한 선염 바탕에 가해진 작은 점들은, 점과 선을 동양회화의 원초적 조형으로 강조하며 수묵 추상으로 심화시키는 서세옥의



7
서세옥
〈기구〉
1954
가톨릭성화전 출품작

8
서세옥
〈운월의 장〉
1954
제3회 국전 출품작

16 도상봉, 「국전을 보고」, 『동아일보』, 1953. 12. 6. 참조.

17 당시 동양화단의 현대화 담론에 대해서는 홍선표, 「한국화의 현대화 담론과 이응노」, 『미술사논단』 44 (2017. 6), pp.61-67 참조.

18 정수경, 「숨은 성미술 보물을 찾아서- 서세옥의 〈祈求〉」, 『가톨릭평화신문』, 2019. 5. 24. 참조.

창작세계를 예감하는 작례로도 각별하다.

이처럼 단순화된 형상성과 함께 배경의 추상 양식을 혼성한 화면은, 1952년 후 반경에서 1953년의 환도기이래 김기창(1913~2001)과 박래현(1920~1976)이 입체 파의 조형 의식을 차용하여 단순화된 기하학 선으로 분할하여 환원된 평면적인 형상으로 구성한 것이나, 1954년 무렵부터 이응노(1904~1989)와 박봉수(1916~1991)가 선의 순수하고 자율적인 조형가치를 강조한 야수파적인 조형 감각으로 즉흥적이고 격정적인 붓질을 통해 현대화를 추구하던 동양화단의 전위적인 개혁 풍조와 맥락을 같이 한다.¹⁹ 특히 1940년대 말 1950년대 초 무렵부터 각종 문예지의 표지화나 컷은 대상을 단순화하고 재구성한 반(半)추상 경향이 대세를 이루기 시작했다.

1954년 11월에 열린 제3회 국전 동양화부에 출품하여 다시 또 최고상인 문교부장관상을 받은 <운월의 장>_{도8}은 <기구>_{도7}보다 한층 더 심화된 변화를 보여준다. 이 작품도 원작이 망실되어 인쇄된 흑백 도판을 통해 작품을 살펴볼 수 있다. 화면은 형상과 구도 모두 사실성과 재현성이 배제되고 양감이 제거된 단순화와 재구성으로 이루어졌다. 심사위원이던 장우성은 이 작품에 대해 「믿음직한 표현력- 3회 국전 동양화부」라는 글에서 “대상의 묘사만을 피하는 동양화의 고정관념을 박차고 표현에 성공한 것으로”, “현대미술이 지향하는 이지적 차원에서의 추상과 구상의 결합적 과제에 암시를 주었다”고 평한 것으로도 알 수 있다.²⁰

그런데 <운월의 장>은 입체파나 야수파와 관련된 김기창과 이응노 등의 이른바 반 추상 화풍과는 다소 다른 경향을 보여준다. 김기창, 이응노 등이 일상의 현실적 제재를 전전(戰前)의 서구 급진 모더니즘 조형 형식으로 구현한 것에 비해 서세옥의 작품은 심상 표현의 성격이 강하다. 달무리 진 밤에 나무 밑에서 얼굴을 파묻고 측면으로 앉아있는 소복 입은 여인과 검은 고양이를 통해 6.25가 남긴 민족적 불행감과 시대적 불안감을 표현하려 한 것으로 보인다. 한을 품은 달밤의 소복 여인과 섬뜩하게 두 눈에 불을 켜 붙일듯한 검은 고양이의 상징화된 형상과 비현실적 구성을 통해 내면의 분출과 함께 시대적, 사회적 의경(意境)을 나타내려 한 것이 아닌가 싶다. 상징적 형상으로서의 고양이 모티프 경우, 장우성의 1942년 작 <청춘일기>_{도3}에도 다루어져 있어 흥미롭다.

이러한 심상 또는 의경을 사의적 수묵 기법의 원류인 남송의 시적이고 주정적 화

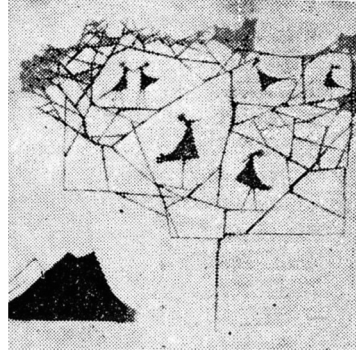
19 1950년대 동양화단의 반추상과 추상에 의한 전위적 조류에 대해서는 김경연의 연구에 이어 정형민과 박파랑, 황빛나, 이민수 등에 의해 천착되었다.

20 장우성, 「믿음직한 표현력」, 『서울신문』, 1954. 11. 4. 참조.

풍을 연상시키는 반변(半邊)의 수하(樹下)인물 구도에, 서양회화에서 주목도가 높아 중시하는 중앙 공간을 여백에 가까운 담묵으로 처리했는가 하면, '묵묘필정(墨妙筆精)'의 필묵미에 토대를 두고 간결한 선조와 짙은 묵면의 대비 효과를 극대화하여 표현했다. 단순화된 형태나 구도 모두 서구적 맥락에서의 재현회화에 대한 반발에 따른 해체나 변형에 목적을 둔 것과 궤도를 같이하면서도 다른 조형의식을 보여준다. 형식성보다 주제성 구현을 위해 흥중의 사의적 '소산(疏散)'함과 '고적(孤寂)'함을 태초적이며 시원적 조형의 '간고(簡古)'와 '고졸(古拙)'로 추구한 팔대산인(八大山人) 유형의 표현성 짙은 문인화풍 또는 목계(牧谿)나 옥간(玉澗) 계열의 선여화풍에 더 가깝게 느껴진다. 1930년대부터 동양적 모더니즘에 의해 서구의 표현주의 양식의 선구로 인식된 '감필(減筆)' 또는 생필(省筆)로 요약된 '사형전신(捨形傳神)'의 간소한 사의적 회풍을 부활하여 흥중의 심상을 표출하려 한 것으로 생각된다. 사의를 모더니즘 형식으로 재전유한 반추상 경향과 달리 내용과 형식을 통일한 조형의식으로 추구한 것이 아닌가 싶다. 서세옥이 이룩한 사의적 표현 경향을 대표하는 초기의 예술적 성과로 손꼽을 만하다.

국전을 통해 뛰어난 신진작가로 주목받은 서세옥은 1954년부터 모교 동양화과에서 시간강사로 후배들을 가르치는 신세대의 지도자가 된다. 1955년에는 흥대파 주도의 대한미술협회와 분열하여 서울대파 중심으로 창립한 한국미술가협회 동양화부 발기인으로 활동했으며, 다음 해 9월에 휘문고교 강단에서 열린 제1회 《한국미술가협회전》에 〈부락(部落)과 밤과 후조(候鳥)〉 9를 출품하였다. 김영주는 “여백과 상징성이 어우러져 조형적인 움직임은 잘 견잡은 작품”이라고 평했다.²¹

희미한 인쇄 도판으로 보면, 피난살이의 유목 생활을 상징하는 듯한 삼각형의 작은 천막과 거미줄 모양의 기하학 구조물처럼 생긴 나무에 포섭된 모습으로, 솟대의 영매 새를 연상시키는 떠돌이 철새들이 〈운월의 장〉에서 보다 한층 더 태초적이고 상징적인 조형으로 심화되어 있다. 5개월 전의 4월 1일 자 『동아일보』에 실린 박목월 시에 그린 서세옥의 컷도¹⁰에도 같은 유형으로 축약된 행려 이미지를 다루었는데, 대



9
서세옥
〈부락과 밤과 후조〉
1956
제1회 한국미술가협회전
출품작

10
서세옥
1956. 4. 1.
『동아일보』 수록
박목월 시
「먼 산마루에 구름이
걸릴 듯, 컷

21 김영주, 「행동이념을 밝히라- 한국미협전」, 『신미술』2(1956. 11) 참조.

상물의 기본특징을 단순화시켜 표상화 한 선사시대 암각화 양식과 유사하다. <부락과 밤과 후조>의 나무와 새는 한대 화상석 등에 보이는 복잡하게 얽힌 연리지(連理枝) 모양의 우주목에 영모류가 깃든 도상을 연상시키기도 한다. <운월의 장>에 이어 기하학적으로 환원된 날카로운 선조의 양태는 명말 청초의 안휘파나 조선 말기의 신감각 이색화풍 중 윤곽선 위주의 양식을 기하학 선으로 재조한 것으로도 보인다. 이러한 선조와 검은 묵면의 대비가 6.25의 상흔이 남긴 영혼의 불안한 정적을 표상한 듯한 기하학적 조형으로서의 구조와 함께 현대적 감각을 풍기면서 수묵 추상으로서의 전환을 예고한다.

이와 같은 서세옥의 사의적 표현은, 1970년대 전반 무렵부터 시대적, 사회적 문제의식에서 벗어나 시서화가 융합된 '유어예(遊於藝)'와 '자오(自娛)'의 차원에서 특유의 친자연적이고 탈속 목가적인 화제로 서체 또는 선묘 추상화와 더불어 창작의 이중성을 이루며 지속된다.²² 치바이스(齊白石, 1860~1957)의 영향을 받으며 중국화의 현대적인 사의풍 구상화를 대성시킨 리커란(李可染, 1907~1989)과 우관중(吳冠中, 1919~2010)에 비견되는 '산정양식'의 또 다른 개성을 이루면서 애호가들의 인기를 끌었다.²³

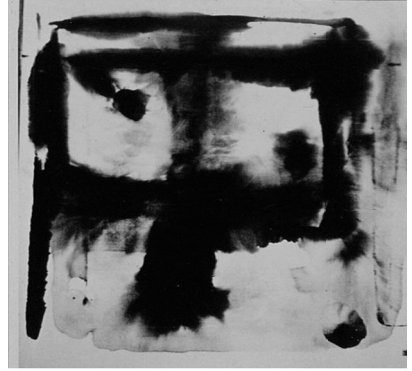
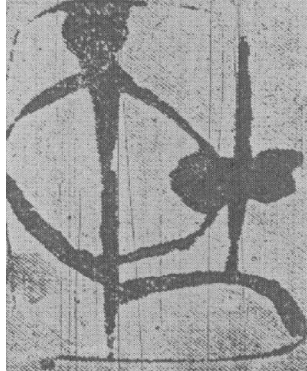
IV. 수묵추상으로서의 전환과 생성론적 조형의식

서세옥은 1956년 11월에 개최된 제5회 국전에 <낙조>와 <야시>를 출품했으나, 홍대파와 서울대파로 갈린 대한미협과 한국미협 두 단체 간의 대립에 의해 야기된 갈등으로 무단반출을 시도한 이후 '출품정지'의 징계를 받자 5년간 보이콧 했으며,²⁴ 이

22 당시 동양화단에서의 작품의 용도에 따른 창작의 이중성에 대해서는 홍선표, 「제당 배림: 문인풍 수묵산수의 모범」, 이구열 등 편, 『한국근대회화선집』10(금성출판사, 1990), pp.79-83 참조.

23 1974년 현대화랑에서 열린 서세옥전에 출품된 이러한 '명경지수(明鏡止水)'와 같은 고요하고 깨끗한 탈속의 사의적 표현에 대해 미술사학자 문명대가 1974년 6월호 『공간』에 기고한 「한국회화의 진로문제-산정 서세옥론」에서 사상적 이념성과 현실성이 결핍된 꿈의 세계에 안주한 것으로, 일본에서 인기 있었던 齊白石 화풍과 일본화의 번지기를 차용한 '모방작가'로 비판하여, 서울대 동양화와 출신 작가들의 격렬한 집단 반발로 『공간』지 회수가 요구되고 필자는 '협박'을 당하며 '동양화 논쟁'을 일으키기도 했다.

24 서세옥과 박세원 김세중 등 서울대파 작가들의 무단반출 사건에 대해 11월 5일에 열린 국전 심사위원회에서 해당자들을 2년간 국전 출품 정지를 만장일치로 가결하여 문교부장관에게 통보한 바 있다. 「의혹에 싸인 국전」, 『조선일보』, 1956. 11. 8. 참조. 당시 국전에서의 작품 무단반출과 이후 5년간의 보이콧에 대해 작가는 몇 사람들에 의한 기형적 운영에 대한 반발이라 했고, 친일작가 위주의 국전 구성을 거부한 것



시기를 통해 '세계의 언어로서의 추상'을 모색하며 동양화단의 아성을 깨는 현대화의 변혁에 박차를 가하게 된다. 이유야 어쨌든 간에 그는 주류 제도인 국전 보이콧 기간에 근대적인 사생적 리얼리즘에 토대를 둔 기성 '동양화'의 타파와 혁신의 전위로서 활동하였다. 평론계에서 한국 현대미술의 기점으로 보는 이 시기를 통해 묵림회(墨林會) 결성을 계획했는가 하면, 수묵추상으로의 전환을 모색하게 된다. 이는 박서보(1931~)를 위시해 1956년 5월 '반(反)국전선언' 이후 1957년부터 화단의 개혁 운동으로 단체를 만들어 적극 추진한 것이나, 앵포르멜 또는 추상표현주의와 같은 비정형 미술을 본격적으로 시도한 추세와 맥락을 같이 한다.

서세옥의 수묵추상 전환 시기에 대해서는 박서보의 앵포르멜 자생설을 비롯해 작가와 연구자의 의견이 맞지 않은 부분이 적지 않다. 서세옥의 경우 앞에서 언급했듯이 1953년 무렵부터 시도하여 1954년의 <기구>와 <운월의 장>, 1956년의 <부락과 밤과 후조>에 걸쳐 현상적인 사물의 외관적 형태를 벗어나 심상 표출의 사의적 표현을 탐구하던 시기 이후, 즉 1957년 이래 국전 중심의 제도권에 대한 반발 또는 항거 기간에 수묵 추상으로의 전환을 추구하고 1960년 초에 처음 발표한 것으로 보인다. 그런데 작가의 기억은 국립현대미술관에 기증한 <영변지의 황혼>^{도11}을 1955년에 그린 것으로 기억하였다. <영변지의 황혼>은 같은 제목으로 1960년 제1회 <묵림회전>에 출품한 양식과 유사한데,^{도12} 번지기에 의한 필묵의 추상화는 1961년 2월, 묵림회 소품전의 <채무>와 4월의 제3회 <묵림회전>의 <도심>^{도13}과 같은 화풍으로 이

11
서세옥
<영변지의 황혼>
1960년대 초 추정
종이에 수묵
크기 미상
국립현대미술관

12
서세옥
<영변지의 황혼>
1960
제1회 묵림회전 출품작

13
서세옥
<도심>
1961
제3회 묵림회전 출품작

이라고도 했으나, 국전을 주도하던 흥대파인 대한미협과 서울대파 한국미협 간의 갈등과 관련된 것으로 보인다.



14
서세옥
〈정오〉
1957~59
한지에 수묵
180x80cm
개인소장

시기에 그린 것으로 연구된 바 있다.²⁵

국립현대미술관 기증의 〈영번지의 황혼〉을 1955년 작으로 기억한 것은, 아마도 1930년대의 전위미술론과 함께 소개된 추상미술이 환도기 이후 본격적으로 담론화되고, 1955년 무렵부터 서방의 현대미술을 동시적으로 흡수하여 북한의 사회주의 리얼리즘과 대척점에서 국제현대미술계의 일원이 되고자 하는 강한 욕구, 특히 자유와 혁신을 상징하는 문화기표로서 앵포르멜과 추상표현주의와 같은 구미의 비정형미술이 유입되어 현대미술로의 개혁 기운이 크게 확산되던 동향과 결부하여 형성된 것이 아닌가 싶다.²⁶ 그렇지 않으면 수묵 추상과 비정형미술과의 관련성을 부인하는 자신의 미학적 논리를 합리화하기 위해 그 제작 시기를 올려 잡으려고 한 것은 아닌지 모르겠다.

특히 앵포르멜이나 수묵추상의 자생설 등이 작가의 입에서 나오게 된 것은, 서세옥이 1989년의 대답에서 서양 액션페인팅의 붓의 동세 작업을 동양의 서예에서 본 것이라고 하면서 “우리가 피우던 담배꽂초를 주워 피는 것이다”라고 했듯이,²⁷ 1950년대 초부터 일본에서 서양 현대의 추상표현이나 앵포르멜이 동양의 서예와 선(禪), 수묵에서 영감을 얻어 발생했다는 선행설에서 기인된 것으로 생각된다. 이러한 추상화의 동양 자생설은 명말청초에 유입된 서학을 그 기원이 중국에 있다고 본 서기(西器) 원류설과, 남종화 또는 남화가 서구의 표현주의에 앞서 전개되었다는 동양주의 우월론과 같은 시각으로, 서구 문화 수용을 정당화하고 자기화하려는 의도가 반영된 것으로 보인다.

아무튼 서세옥이 처음 시도한 수묵 추상을 발표하기 시작한 것은 서울대 동양화와 출신의 후배 및 제자들과 ‘동양화’의 혁신을 위해 결성한 독립회의 1960년 3월, 제1회 전시회에 출품한 〈영번지의 황혼〉^{도12}부터이다. 그런데 이때 함께 전시된 〈정오(正午)〉^{도14}는 비상하는 듯한 철새의 비연(飛燕) 이미지를 극도로 단순화한 것으로,

25 박파랑, 「동양화단의 추상연구- 독립회를 중심으로」(홍익대학교 석사학위논문, 2006. 12) 참조.

26 전후 추상화와 관련된 1955년도 작품은 모두 정밀 검증을 요하지만, 서양화에서 남관의 타쉬즘 기법을 채용한 앵포르멜 경향의 〈밤〉과 동양화에서 김기창의 서체추상인 〈작품II〉, 박봉수의 발목풍 선묘의 표현추상인 〈환원〉 등이 도판 캡션에 이러한 제작년도로 표기되어 있다. 1999년 고려대박물관의 ‘근대 한국화의 탐색 1850~1950’ 특별전 도록에는 이응노의 추상표현주의 〈창조〉를 1950년 작품으로 수록하고 “한국화가로 1950년에 이런 작품을 그렸다는 것은 놀라운 일이다”는 설명문을 적어 넣기도 했지만, 이응노는 드리핑 기법을 활용한 1956년의 〈산촌〉이 그의 추상화로 가장 이른 작품이다.

27 김영나, 앞의 논문, p.137.

1956년의 〈부락과 밤과 후조〉에 비해 짙은 묵면 이미지가 화면의 주체가 되어 선조와 대비를 이룬 변화를 통해 수묵 추상으로 향한 한 단계 더 진전된 조형 의식을 보여준다. 작가의 기억대로 〈부락과 밤과 후조〉 직후인 1957년 무렵 작품일 가능성이 있다.

〈정오〉는 현존하는 서세옥의 원화 가운데 가장 이른 시기 작품으로 생각되는데, 화면 왼쪽 아래에 날인된 백문방인의 '서옥화기(徐鈺畵記)'도 1960년 전후에 주로 사용하던 것이다. 새의 눈에 반짝이는 금색 점을 일일이 찍어 넣는 등, 수묵 추상으로 전환하기 직전의 형상성이 남아 있는 사의적 표현의 마지막 과정으로 보인다.²⁸ 이 작품은 1975년 간행의 『한국현대미술대표작가100인선집-서세옥(금성출판사)』과 1977년 출간 『한국현대미술전집』9 (한국일보사)에는 각각 1959년과 1958년으로 표기되어 있다. 오광수도 1989년에 쓴 서세옥론에서 이 작품의 제작년대를 1959년으로 기재한 것으로 보아 수묵 추상의 직전 단계로 인식했음을 알 수 있다.²⁹

그런데 서세옥의 수묵 추상을 보여주는 최초의 작례로 작가에 의해 1959년 작품으로 도판 캡션에 표기된 〈점의 변주〉와 〈선의 변주〉^{도15}가 1996년과 2005년, 2015년에 간행된 화집에 수록되어 있다. 1975년과 1977년 출간의 화집에는 실려있지 않다. 서세옥은 국립현대미술관에서 1950년대 '동양화'를 총정리하기 위해 1979년부터 작고 작가와 현존 대가 및 중진 40명의 작품을 '어렵게' 모아 1980년에 개최한,³⁰ '한국현대미술-1950년대 동양화' 전시회의 추진위원으로 최순우, 김기창, 이경성, 오광수와 함께 참여했는데, 한 점도 출품하지 않아 전시 도록에서 이러한 1950년대 작품들을 볼 수 없다. 추진위원을 같이 한 김기창은 반추상 계열 6점을 출품했으며, 후배인 민경갑(1933~2018)까지를 선정 대상으로 했기 때문에 그의 앵포르멜 비정형 계열의 1959년도 추상화 〈작품〉이 출품되어 도록에 수록되었다. 당시 출품할 서세옥

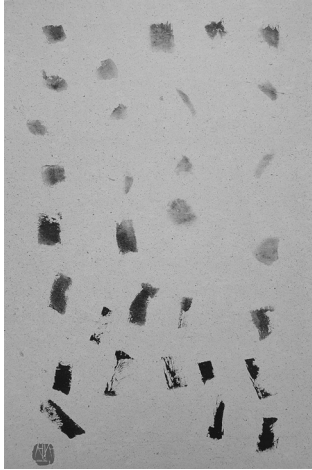


15
서세옥
〈선의 변주〉
1960년대 후반 추정
닥피지에 수묵
74×94cm
개인소장

28 이 시기의 창작 경향을 추적할 수 있는 자료로 1957년 11월에 개최된 조선일보사 주최 〈제1회 현대작가 초대미술전〉에 당시 전위적인 작가 36명 가운데 동양화부의 4명 중 1명으로 초대받아 출품한 작품을 꼽을 수 있는데, 도판이 전하지 않아 파악할 수 없다.

29 오광수, 「서세옥- 함축된 의미와 형상의 신화」, 『월간미술』 (1989. 4); 『20인의 한국 현대미술가』1 (시공사, 1997) 재록 p.136 참조.

30 윤치오, 「인사말씀」, 국립현대미술관 편, 『한국현대미술- 1950년대 동양화전』 (고려서적주식회사, 1980), p.3 참조.



16
서세욱
<비명>
1968
닥피지에 수묵
97.7×67cm
개인소장



17
서세욱
<작품>
1961
제10회 국전 출품작

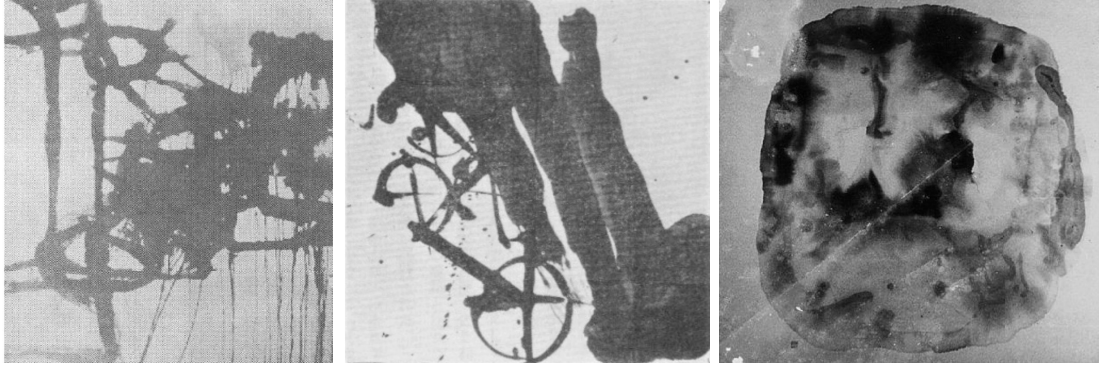
18
서세욱
<영변지의 황혼>
1960년대 추정
1975 『한국현대미술
대표작가100인선집-서세욱』
권두화 수록



의 1950년대 현존작이 없었던 것인지, 있었는데 기억을 못한 것인지 알 수 없다.

붓질에 의해 진동하는 필도 자체의 에너지와 이미지를 실험한 듯한 <선의 변주>는 작가가 1989년의 인터뷰를 통해 1960년대 초의 독립회 시절을 회고하면서 점과 선을 동양회화의 원초적 조형으로 보고 수없이 찍거나 그어보았다고 후술한 것이나, 1960년대 초에서 1970년대 초에 주로 사용한 닥피지에 그려진 것 등으로 보아 1960년대 작품으로 추측된다. <점의 변주>도 1975년과 1977년의 화집에 1969년도 작품으로 표기했다가 1996년 화집에는 1968년으로 기재한 <비명(碑銘)>^{도16}과 유사한 조형 의식으로 이루어졌다. 뒤에서 언급하겠지만, 서세욱이 1961년 개혁 국전의 심사위원이 되어 출품한 <작품>^{도17} 이후 몇 년간 지속된 비정형 양식에서 점과 선을 원초적 조형으로 재인식하며 선묘 또는 서체 추상으로 이행을 모색하던 1960년대 후반 무렵의 작품을 1950년대 후반에 제작한 것으로 기억했을지도 모른다.

따라서 서세욱이 수묵 추상으로의 전환을 시도하여 처음 공개 발표한 작품은 앞에서 언급한 1960년 3월에 열린 제1회 《독립회전》에 출품한 <영변지의 황혼>이다.^{도12} 이 작품은 『조선일보』 1960년 3월 26일 자에 수록되어 흑백 인쇄 도판으로 전한다. 갈 곳도 머물 곳도 없는 영변지의 석양이란 명제를 통해 4.19혁명 발발 직전의 암울하고 방황하는 시대상을 은유한 것으로 추측되는데, 에스키스로 보이는 또 다른 <영변지의 황혼>^{도18}에는 사람과 새를 합성한 듯한 거의 기호화된 이미지로 다루어져 있어 이를 재구성한 것이 아닌가 싶다. 그리고 굵은 먹선과 커다란 먹점을 조합하여 어떤 이미지를 암시하며 구성된 이러한 화면은 서(書)와 상(像) 사이를 부유하는 상태



로, 『묵미(墨美)』 창간을 비롯해 1950년대 초에 대두되어 1955년 무렵 일본 미술계에 부상된 '묵상(墨像)'을 포함한 '전위서도(前衛書道)' 또는 '전위서'와 유사한 조형의식을 보여준다.³¹

특히 1960년 12월에 열린 국립회 제2회전에 출품한 〈기우제〉^{도19}는 오카베 소후(岡部蒼風, 1910~2001)의 1953년 〈뇌신(雷神)〉^{도20}에서 영감을 받았을 가능성이 크다.³² 그러나 서예가로 유명한 오카베가 1952년 무렵부터 '전위서도'의 기수로 강력한 필력 위주로 구사한 것에 비해 서세옥은 〈영변지의 황혼〉에서처럼 자연에서 충동된 이미지를 암시하는 '묵상'의 성격이 강하다. 1961년 4월에 개최된 제3회 《국립회전》에 출품한 〈도심〉^{도13}과 〈계절〉^{도21}도 이러한 '묵상'의 맥락에서 이루어진 것이다.

서세옥의 국립회 출품작을 당시 '묵상'의 조형 의식으로 본 것은 '한일자(寒逸子)'라는 아호를 필명으로 사용한 미술평론가이며 서화가고 조각가인 석도륜(昔度輪, 1923~2011)이었다. 그는 제3회 국립회 전시평인 「주목할 만한 묵상 도심」에서 〈계절〉에 대해 "필촉이 극도로 억제된 공간 추상을 시도한 작품으로 번지는 물결 모양의 묵상 공간은 자연의식에서 충동된 기능주의가 심리작용에 동화되고 있다"고 평했다.³³ 유아 때 일본인 가정에 입양된 석도륜은 최고 명문 도쿄대학교 예과 전신인 '제1고교' 출신이며, 해방 후 귀국하여 해인사에서 승려 생활을 하다가 1960년 상경하여 미술평론가가 되어 '석현(昔顯)', '석한자(昔寒子)' 등의 필명으로 이경성, 방근택

19
서세옥
〈기우제〉
1960
제2회 국립회전 출품

20
오카베 소후
〈뇌신〉
1953
초인회(草人會) 출품작

21
서세옥
〈계절〉
1961
제3회 국립회전 출품작

31 1950년대 후반 동양화단의 추상표현 경향과 서세옥의 초기 수묵추상에 미친 일본 前衛書의 영향에 대해서는 박파랑, 「1950-60년대 한국 동양화단의 추상미술 수용과 전개- 전후 일본 미술계와의 관계를 중심으로」(홍익대학교 박사학위논문, 2017. 2) 참조.

32 위의 논문, p.199.

33 한일자(석도륜), 「주목할 만한 墨像 都心」, 『경향신문』, 1961. 5. 1. 참조.



22
서세옥
〈작품〉
1963
한지에 수목
54.7×46.5cm
국립현대미술관

과 더불어 한때 활발하게 활동한 인물이다. 이 시기에 일본사회사상연구소의 회원이기도 했던 석도륜이 1961년 12월에 쓴 「피상적인 변혁정신」이란 평문을 통해 당시 김기승의 '전위서예'의 예술성에 대한 논쟁의 맥락에서,³⁴ '묵상'에 대해 일본에서 패전 후 "서예형식을 가차(假借)한 조형운동"이라고 말한 설명을 통해서도,³⁵ 그가 '묵상'을 정확하게 파악하고 있었고, 서세옥의 묵림회 작품작을 이와 같은 조형 범주로 평가했음을 알 수 있다.

그러나 서세옥은, 일본의 '묵상'이나 '전위서'가 대부분 대형 붓으로 운필의 격렬한 움직임과 농묵을 파열시키듯 뿌리거나, 형크러진 모필에 먹줄이 끌리며 갈라진 양태 등 필력과 필세의 신체성에 치중하는 것과 다른 양상을 보였다. 점과 선을 발묵풍으로 좀 더 번지게 하여 지면에 저절로 스미게 하면서 공간 구조를 암시하는 재구성을 통해, 서구의 물질성과 다른 차원에서 지필묵 자체의 '자생자화(自生自化)'하는 자연성을 조형화하려는 성향이 강하다. 〈계절〉과 〈도심〉의 무위성과 인위성을 자연적이고 사회적 존재로서의 본원으로 인식하고 그 심상의 이미지를 만색을 함유한 수묵의 '무궁지취(無窮之趣)' 즉 무한한 잠재력으로 드러내고자 한 것으로 보인다.

서세옥은 1961년 5.16쿠데타로 야기된 기성 정치와 사회에 대한 '혁명' 분위기에 수반되어 일어난 문화 분야의 쇄신 풍조에 따라 11월에 열린 제10회 '개혁' 국전의 초대작가 및 심사위원과, 1962년 장우성의 타의에 의한 퇴임으로 서울대 동양화과 전임교수가 되어 위상이 크게 높아지면서 국전 동양화부에 비구상 부문 신설을 주도하고 수묵 추상의 강도를 한층 더 증진시킨다. 국전 보이콧 5년 만에 초대작가로 출품한 〈작품〉도22에선 화면 전체를 질고 얽게 번지고 퍼진 묵흔으로 뒤덮었다. 운필 자국이 거의 없이 먹물이 스스로 번지거나 흘러내린 흔적만 보일 뿐이다. 석도륜은 "드리핑을 한 것"이라고 했으며, 오광수는 "거기엔 어떤 것이 있기도 하고 동시에 없기도 하다"고 했다.³⁶ 지필묵으로 비정형의 추상표현주의를 추구한 것이며, 재료가 만든 자화(自化)의 흔적이 이미지가 되고 물감이 뒤섞이는 현상 자체를 작품화하는 작

34 「전위서예의 예술성, 그 가결론을 중심으로-문자 속에 회화성 구현」, 『조선일보』, 1961. 12. 11. 참조.

35 석도륜, 「피상적인 변혁정신」, 『한국일보』, 1961. 12. 21. 참조.

36 한일자(석도륜), 「제10회 국전평- 동양화부」, 『경향신문』, 1961. 11. 2.; 오광수, 「함축된 의미와 형상의 신화- 서세옥론」, 『월간미술』 (1989. 4), 참조.

업은 1963년의 <운(韻)>과 <작품>^{도22}, 1965년의 <작품>으로 계속되었다.

서세옥의 추상표현주의 계보의 수묵 추상은 상파울루비엔날레와 칸느회화제 등에 한국을 대표하는 작가로도 활동하면서 1960년대 후반의 <비명(碑銘)>^{도16}을 통해 새로운 경지를 추구한다. 내구성이 강한 비석에 새겨진 금석문을 점과 선으로 환원시킨 것이다. 여기서 반복적으로 나타난 점과 선은 조형의 기본 요소로 구사된 것이 아니라, 극기와 각고의 노력으로 이룩된 붓질 자국의 조형화로 보인다. 석도의 일획론과 조희룡의 일자론에 토대를 두면서도 최초의 붓질이 최후의 붓질이 되게 하여 우주 만물의 질서와 조화를 함유한 역상(易象)의 원천으로 추구한 것이 아닌가 싶다.

서세옥은 1968년 필묵 주체의 '묵화 사상'에 대한 이론을 개진한 바 있다.³⁷ 고려 중기이래 한국의 증근세 회화관으로도 내면화된 당송원대의 화론을 인용하면서, 만유 현상의 본체는 자연의 천의(天意)로 연역되고, 이러한 대우주의 호연한 생명의 본질과 고동을 자아 정신으로 창조해야 하며, 이를 표현하는 필묵을 본질적이고 이상적인 영원미와 절대미 구현의 최고 매체로 강조하였다. '무극(無極)'의 진상을 함유한 우주만물의 정기와 에너지를 지필묵의 극점으로 환원하여 드러내고자 했던 '점과 선의 변주'라는 붓질 자국의 조형 정신으로 표명한 것이다. 사물의 물질적 본질로서의 존재론적 환원이 아니라, 만물의 창생적 모태로서의 생성론적 환원을 추구한 조형의식의 발로가 아닌가 싶다.

V. 맺음말

8.15해방 이후 국내에 처음 설립된 미술대학 '동양화' 전공의 1세대 선두주자로서 기성 동양화단의 혁신을 선도한 서세옥은 초기의 신동양화풍에서 1954년 전후하여 사의의 현대적 조형을 추구하며 변혁을 시도했으며, 1957년 무렵부터 수묵 추상주의의 전환을 모색하고 이를 자신이 주동하여 결성한 묵림회를 통해 1960년 초부터 발표하기 시작했다. '묵상'의 계보에서 1961년 후반 무렵부터 추상표현으로 심화했다가 1960년대 후반 경 필묵의 점과 선을 창생적 창작의 모태로 재인식하면서 유한한 존재적 세계와의 대결이 아니라, 무한한 생성적 세계에 동참하여 수묵 추상에서

37 서세옥, 『墨畫의 사상』, 『사상계』181 (1968. 5), pp.294~299.

특유의 산정양식을 이룩하게 된다. 1970년 전후하여 <태양을 다루는 사람들>과 <장생> 등을 통해 고졸한 상형 추상을 시도한 후, 1970년대 후반부터 지필묵을 창작의 진정한 주제로 삼아 우주만물의 중심인 인간 또는 군상들의 천변만화(千變萬化)를 '서화동원(書畫同源)' '서화동법(書畫同法)'의 붓놀림과 '묵희(墨戲)'의 경지에서 서체추상으로 무수히 창출하게 된다. 이러한 인간 시리즈를 계속하며 서세옥은 그림이란 "붓끝에서 번개가 번쩍하고 일어나고 낙뢰가 광하고 떨어져야 한다"고 하면서 "그래야지 모든 것이 확 배설되는 즐거움을 누리고 이때 우주는 내 손안에 들어오게 된다"고 했다.³⁸ 이는 천지만물의 창생력을 획득하여 우주적 창조 의 뜻을 지닌 흥중의 일기(逸氣)를 손에 의탁해 번개처럼 순식간에 배출하는 천기론적(天機論的) 창작관을 표명한 것으로,³⁹ 이러한 조형 의식으로 '한국화'의 창신력 확장에 크게 기여했다.

주제어 Keywords

서세옥 Suh Se-ok, 한국현대미술 Korean contemporary art, 동양화 Oriental painting, 한국화 Korean painting, 수묵추상 ink abstract painting, 묵림회 Mukrimhoe

투고일 2021년 9월 5일 | 심사일 2021년 10월 2일 | 게재확정일 2021년 10월 27일

38 김복기, 앞의 글, p233.

39 천기론적 창작관에 대해서는 홍선표, 「조선후기 회화의 창작태도와 표현방법론」, 『조선시대 회화사론』 (문예출판사, 1999), pp.259-266.

논저

- 김경연 Kim, Keongeyun, 「1950년대 한국화의 수묵추상적 경향 The Trend of Abstractionism in Ink-Monochrome Paintings of Korea during the 1950s」, 『미술사학연구 *Korean Journal of Art History*』223, 1999. 9, pp.61-91.
- 김영나 Kim, Youngna, 「산정 서세옥과의 대담 A dialogue with Sanjeong Suh, Se-ok」 『공간 *Space*』, 1989. 4.
- 김영주 Kim, Youngjoo, 「행동이념을 밝히라- 한국미협전 Reveal Your Ideology in Action: Korean Fine Arts Association Exhibition」, 『신미술 *New Art*』2, 1956. 11.
- 김용준 Kim, Yong-jun, 서세옥 Suh, Se-ok, 「나의 스승 근원 김용준을 추억하며 Remembering My Master Kim Yong-jun」, 『근원전집 이후의 근원 *Geunwon After Geunwon's Complete Works*』, 서울: 열화당 Seoul: Youhwadang, 2007.
- 박파랑 Park, Parang, 「동양화단의 추상연구- 독립화를 중심으로 Abstractionism of Korean Ink-painting Tradition: Focusing on "MukrimHoe"」, 홍익대학교 석사학위논문 M.A. Thesis, Hongik University, 2006. 12.
- 박파랑 Park, Parang, 「1950-60년대 한국 동양화단의 추상미술 수용과 전개- 전후 일본 미술계와의 관계를 중심으로 Abstract Ink Painting in 1950-60s Korea and Post-War Japanese Art」, 홍익대학교 박사학위논문 Ph.D. diss., Hongik University, 2017. 2.
- 서세옥 Suh, Se-ok, 「墨畫의 사상 Thoughts of Ink and Wash」, 『사상계 *Sasang-gyae*』181, 1968. 5.
- 서세옥 Suh, Se-ok, 『서세옥 *Suh Se-ok*』, 서울: 그래픽 코리아 Seoul: Graphic Korea, 2005.
- 오광수 Oh, Kwangsoo, 「서세옥-함축된 의미와 형상의 신화 Suh, Se-ok: Myths of Implications and Forms」, 『월간미술 *Monthly Art*』, 1989. 4.
- 오광수 Oh, Kwangsoo, 『20인의 한국 현대미술가 *20 Korean Contemporary Artists*』1 서울: 시공사 Seoul: Sigongsa, 1997.
- 장우성 Jang, Woosung, 『화맥인맥 *Hwamaek Inmaek*』, 서울: 중앙일보사 Seoul: Jungang-ilbosa, 1982.
- 최열 Choi, youl, 『한국현대미술의 역사- 현대미술사전 1945-1961 *History of Korean Contemporary Art- Contemporary Art Dictionary 1945-1961*』, 서울: 열화당 Seoul: Youhwadang, 2006.
- 홍선표 Hong, Sunpyo, 「이태준의 미술비평 A Study of Lee Tae-jun's Art Criticism」 『석남 이경성 미수 기념 논총- 한국현대미술의 단층 *Commemorative in Honour of Seoknam Lee Gyeong-seong: Faults in Korean Contemporary Art*』, 서울: 삶과 꿈 Seoul: Life and Dreams, 2006.
- 홍선표 Hong, Sunpyo, 『한국근대미술: 갑오개혁에서 해방시기까지 *Modern Art History of Korea: from the Gabo Reform to the Liberation Period*』 서울: 시공사 Seoul: Sigongsa, 2009.
- 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. 6, pp.61-67.

홍선표 Hong, Sunpyo, 「조선후기 회화의 창작태도와 표현방법론 Creative Attitudes and Expression Methodology of Paintings in the Late Joseon Dynasty」, 『조선시대 회화사론 *Historical Theory of Painting in the Joseon Dynasty*』, 서울: 문예출판사 Seoul: Moonye Publishing Co., Ltd., 1999.

The Transition Process and Formative Awareness of Suh Se-ok's Ink Abstract Paintings

ABSTRACT

Hong, Sunpyo

Suh Se-ok (1929-2020) is the first-generation main actor of Korean Painting(韓國畫), generated at the forefront of the 'establishment of national art', which was a newly born fatherland liberated in 1945. His performances after being nominated for the greatest award by the oriental painting session, a unit of the very first National Art Exhibition established in 1949, possess significance of leading a new world of creation as a shift from modern 'Oriental paintings(東洋畫)' to contemporary 'Korean paintings'. Especially, he remonopolized abstract image, spread as a 'global language' in Western regions under cold war after the end of World War II, to Seohwa(書畫), XieYi(寫意) of literary painting, and the idea of ink painting. Furthermore, Suh utilized original paper, brush, and ink to pursue modernization and globalization, leading a pathway from 'Korean painting' to a non-figurative generation. Under the context of radical change to ink abstract painting in fellow artist groups, Suh Se-ok sought for a more phased process of shift. Suh, in the initial stage of the new painting style in East Asia, amongst the period of 1954, possessed an attempt of reformation by pursuing a contemporary formation of XieYi. By the time of 1957, he sought for the transition to ink abstract painting and proposed it since early 1960 at 'Mukrimhoe' which he led to organize on his own. By the end of 1961, under the pathway of 'muksang(墨像)', it was developed into abstractive expression. Then, around the end of the 1960s, Suh created calligraphic abstraction by producing an image of mankind, passing through pictographic abstraction originating in rediscovered dots and lines of brushes and ink as an origin of creation. Thereby, he accomplished a distinctive method.