

오당 안동숙(吾堂 安東淑, 1922~2016)의 1960-1970년대 ‘추상’

송희경

I. 머리말

宋熹暎

이화여자대학교
조형예술대학 초빙교수
문학 박사
한국회화사

‘추상(抽象)’은 해방 이후 동양화단에서 ‘현대성’ 명제와 더불어 뜨겁게 대두된 핵심 개념이자 창작 방법론이다. 동양화 작가들은 왜색을 탈피하고, 전통 계승과 서구 미술 수용의 접점을 찾기 위해 추상에 집중하였다. 과거 동아시아권에서 오랜 기간 다루어 온 지필묵을 활용하여 서양화, 조각 등 여타 장르와 구분되는 조형성을 모색하기 위함이었다. 그리하여 일본을 거쳐 간접적으로 수입된 서구의 시각 정보를 참고하거나, 국제 미술제에서 각국의 미술 사조를 경험하며 이전 시기와 차별화된 추상을 강구하였다. 또한 1968년 대한민국미술전람회(이하 국전) 동양화 분과에 비구상부가 신설되면서 지필묵 이외의 물성을 도입하며 각자의 개성을 반영한 추상이 발표되었다.

* 본고는 2019년 대한민국 교육부와 한국연구재단의 인문사회분야 중견연구자지원사업의 지원을 받아 수행된 연구임(NRF-2019S1A5A2A01047070).

** 필자의 최근 논저: 「1960년대 동양화의 해의 체험 - 일본 전시의 참여와 그 출품작을 중심으로」, 『미술문화연구』20, 2021. 8; 「1950년대 동양화단의 민족성 담론과 그 실제」, 『미술사논단』50, 2020. 6.

본 연구는 오당 안동숙(吾堂 安東淑, 1922~2016)의 회화를 분석하여 1960-70년대 전개된 동양화단의 추상을 면밀히 고찰한다. 널리 알려졌듯이 안동숙은 일제강점기 이당 김은호(以堂 金殷鎬, 1892~1979)의 사숙인 낙청헌(絡靑軒)에서 수학하였고, 해방 이후 서울대학교에서 정규 미술 교육을 받았으며, 독립회와 국전을 통해 화가로서의 입지를 견고히 하였다. 특히 1969년 상파울루 비엔날레에 출품한 <한국의 상(象)>은 “물감 없는 동양화”라고 명명되면서 이질적 물성의 도입이라는 새로운 패러다임을 열었다.¹ 이후 안동숙은 본격적으로 추상을 제작하며 독자적인 창작 영역을 확고히 하였다. 그의 추상 회화는 일대기나 화업을 서술한 작가론과 독립회, 국전 동양화분과 비구상부를 분석한 논문에서 논의되었고, 작품 도록이나 작가 생존 당시 진행된 구술 채록에서 언급되었다.² 이들 논의에서 안동숙은 “전통에 충실한 초기 과정을 제외한 전 과정이 모색과 실험으로 점철된” 작업을 수행하였고, “지필묵에 의한 순수 조형적 접근 방식을 넘어 방법적 변화의 실천”을 보여주었다는 평가를 받았다.³

본 연구는 선행 연구 업적을 토대로 안동숙 추상 회화의 전개 양상과 그 조형적 특성을 분석한다. 안동숙은 사숙과 미술대학, 조선미술전람회(이하 조선미전)와 대한민국미술대전(이하 국전), 구상과 추상을 모두 경험한 인물이다. 그가 1960-70년대 동양화단의 추상의 정착과 변동 과정을 파악하기에 가장 적합한 작가인 이유이다. 먼저 II장에서는 안동숙의 구상이 추상으로 전환되는 상황을 살펴본다. 안동숙은 1960년대 초반, 구상과 추상의 경계에 위치한, 즉 ‘반추상성’의 회화를 다작하였다. 동양화단에서 ‘반추상’이라는 용어는 이응노(李應魯, 1904~1989)에 의해 발화되었다. 이응노는 즉흥적이고 격정적인 붓질로 당대의 풍속을 그려내며 나뉠의 반추상성을 정의하였다. 그러나 안동숙의 반추상은 치밀한 계획을 토대로 모색된 시각물이다. 이것이 바로 이응노를 포함한 여타 작가와 구별되는 안동숙의 특성이다.

1 「安東淑씨 國際展에 출품 최초의 물감 없는 東洋畫」, 『경향신문』, 1969. 4. 19 참조.
 2 박파랑, 「1950~60년대 한국 동양화단의 추상미술 수용과 전개: 전후 일본 미술계와의 관계를 중심으로」(홍익대학교 박사학위논문, 2017); 김경연, 「1970년대 한국 동양화 추상 연구」, 『美術史學』32 (2016. 8), pp.5-95; 김소연, 「吾堂 安東淑 研究: 주요작품 경향과 ‘居然我泉石’의 세계」, 『제3, 4회 월전학술포럼 논문집, 현대 韓國畫의 黎明』(이천시립월전미술관, 2016), pp.26-39; 안동숙, 『오당 안동숙』(이화여자대학교 미술대학 동양화과, 2012) 참조. 안동숙 구술, 박계리 채록, 『한국 근현대 예술사 구술채록 연구 시리즈 62: 안동숙』(한국문화예술위원회, 2005); 금성출판사 편, 『한국근대화화선집_박생광, 안동숙』12(금성출판사, 1990); 문선호 편, 『安東淑』(韓國現代美術代表作家 100人 選集 68, 금성출판사, 1977)
 3 오광수, 「회화에서 조형으로- 안동숙의 조형적 역정」, p.12; 김윤조, 「오당 안동숙 선생의 추상에 이르는 길」, 『오당 안동숙』(이화여자대학교 미술대학 동양화과, 2012), p.151.

III장에서는 안동숙이 시도한 다양한 기법과 물성을 파악한다. 안동숙은 1968년부터 지필묵 이외의 다른 재료와 기법을 도입하였다. 바로 서양화의 안료인 유성 물감과 수성 미디엄을 섞어 화판에 이미지를 만든 다음 찍어내는 방식이다. 이 과정에서 채색을 적극 활용하여 여타 추상 작가들과 다른 면모를 보여주었다. 동양화를 배운 그가 물성 실험의 새로운 장을 연 것이다. IV장에서는 안동숙의 소논문인 「동양화의 현실과 그 전망」을 분석하여 그가 서술한 해방 이후 동양화의 변동과 추상의 특성을 파악한다. 그리고 그가 호명한 '회화'의 정의와 범주를 규명한다. 이렇듯 본 연구는 안동숙의 회화를 토대로 1960-70년대 동양화단의 추상을 고찰한다. 또한 20세기 한국 미술계의 추상 전개에서 안동숙 회화의 역할과 의의를 분석한다. 본 연구를 계기로 안동숙의 작품이 재조명되고, 전통을 간직한 채 현대성의 방법을 찾고자 한 동양화 작가들의 창작 시도가 부각되기를 기대한다.

II. 구상과 추상의 경계

1

안동숙

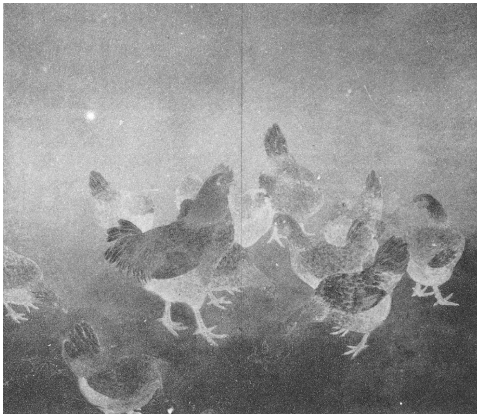
〈군계(群鷄)〉

1940

제19회 조선미전 입선 수상작

출처:

『제19회 조선미술전람회 도록』
조선사진통신사, 1940, p.1.



안동숙은 1922년 4월 4일 전남 함평 나산면 나산리에서 출생하였다. 가정환경이 어려웠던 그는 10대에 상경하여 생활고를 해결하기 위해 사과 장수를 하다가 우연히 김은호를 만나 화가의 꿈을 키우게 되었다. 그리고 체본(體本)을 베끼는 간단한 테스트를 거쳐 1936년 김은호의 사숙인 낙청헌에 들어가 그림을 배우기 시작하였고, 이곳에서 4년 동안 수학하면서 조선미전에 출품하였다. 제19회 조선미전(1940) 동양화부에서는 〈군계(群鷄)〉⁴로 입선을 차지하였고, 이후 안본동숙(安本東淑)으로 개명한 다음에도 몇 차례 참여하여 좋은 성적을 거두었다. 해방 이후 성균관대학교 예과에서 잠시 수학하였고, 1948년 낙청헌 선배인 장우성(張遇聖, 1912~2005)이 교수로 부임한 서울대학교에 입학하여 제도권 교육을 받았으나 6.25 전쟁이 발발하여 졸업장을 받지 못한 채 학창 시절을 마무리 하였다.⁴

4 김소연, 앞의 논문, pp.26-28.

조선미전 출품작을 포함한 안동숙의 1940년대 회화는 '채색의 조화를 얻었으며 중도법(重塗法)을 이용하여 양(量, 입체감)을 표현'한 화조 영모화와, 전시(戰時)와 관련된 <작업의 훈화> 등으로 압축된다.⁵ 이 시기에는 채색뿐만 아니라 일부 수묵 담채도 구사하였던 듯, 나뭇가지에 앉은 부엉이를 그린 <월하>(1944)도 전해진다. 그러나 '일제시대 선전에서 흔히 볼 수 있는 일본화를 연상케 하는' <봄날>(1950) 등으로 미루어, 그가 해방 이후에도 한동안 낙청헌 양식의 그림을 양산한 것으로 추정된다.⁶ 당시 미술계의 가장 큰 과업인 '왜색 탈피'를 위해 '아츠누리, 두껍게 바르는 일본 화풍'에서 벗어나려 하였으나 '그 방법은 제시된 게 없는 상태'였던 것이다. 그리하여 그는 서울대학 재학 시절에 '채색화를 하지 말라는 이야기는 어느 누구도 하지 않았으나', '될 수 있으면 일본화처럼 하지 않으려고' 노력하였다고 고백하였다. '새 시대 새로운 작업을 창출하지 않으면 살길이 없으니까 몸부림 속에서 상당한 세월을 보낸' 셈이다.⁷

안동숙의 회화는 1950년대 후반부터 변화한다. 우선 그는 수묵 위주의 동양화를 양산하였다. 예컨대 <휴식>(1958)²에서는 리어카와 지게를 세워 둔 채 웅크리고 있



2
안동숙
<휴식>
1958
종이에 수묵담채
90×68cm
개인소장

3
안동숙
<망(望)>
1959
종이에 수묵담채
105×65cm
개인소장

5 김영기, 「第十九回 朝鮮美展評 東洋書部 下」, 『조선일보』, 1940. 6. 15, p.3.
6 배운성, 「끝없는 成長」, 『경향신문』, 1950. 5. 30, p.2. 참조: 김소연, 앞의 논문, pp.26-27.
7 삼성미술문화재단 편, 「해방이후 한국화 화단의 변화(1)- 수묵담채와 계열 1세대, 6. 안동숙」, 『한국미술 기록보존소 자료집』1 (삼성미술관, 2003), pp.134-135.



4
안동숙
〈서운(瑞韻)〉
1962
종이에 수묵담채
66×55cm
개인소장

는 청년의 모습을 윤묵, 담필, 담채로 표현하였다. 그리고 배경을 생략하고, 원근법을 도입하였으며 리어카, 지게, 청년의 형상을 사각형, 삼각형, 원의 도형으로 단순하게 처리하였다. 이듬해 그린 〈망(望)〉(1959)도³에서는 아교를 충분히 섞은 담묵, 담채로 윤곽선을 배제한 채 돌조각의 질감과 실루엣을 드러내었고, 틀에 앉아 있는 꽃사슴 무리를 포착한 〈양지〉(1965)에서는 사슴 무늬를 위해 먹과 자색의 얼룩을 활용하였다. 아교로 인한 번짐, 붓질 흔적의 최소화, 윤곽선의 생략은 국전 출품작을 포함하여 1960년대 초반 그의 회

화에서 쉽게 발견되는 기법이다. 동시에 안동숙은 다른 조형성의 작품도 제작하였다. 〈꿈〉(1960), 〈서운(瑞韻)〉(1962)도⁴에서는 같은 소재를 반복 나열한 채 열은 색을 칠한 다음, 불완전한 형상을 재현하였고, 사물 일부에 윤곽선을 구사하였다.

이 시기 안동숙 회화에서는 구상성과 추상성이 공존하는, 이른바 반추상성이 목격된다. 널리 알려졌듯이 1950년대 동양화단은 왜색 탈피를 위해 채색이 아닌 수묵에 주목하였고, 현대성 담론에 부합하는 ‘시대성’과 ‘현실적인 모티프’에 집중하였다.⁸ 이에 ‘앵포르멜’, 즉 ‘추상’이 현대성의 대안으로 제시되었고, 이를 민족성과 연결하기 위해 필선 위주의 수묵이 선택되었다.⁹ 특히 이응노는 자율적인 조형 가치를 강조한 야수파의 감각을 수용하면서 즉흥적이고 격정적인 붓질로 당대 풍속을 표현하였다. 그리고 속필, 윤묵, 담채로 대상을 간략하게 처리한 시각물을 ‘반추상’의 영역에 포함하였다. 그가 정의한 반추상은 사생(寫生)과 사의(寫意)가 결합된 상태로서, “사생적인 이념을 약화(略化)한 미의 표현이자 지적 의도의 암시”였다.¹⁰ 이러한 담론과 더불어 제10회(1961) 국전 서양화부의 분과가 구상, 반추상, 추상으로 분리되자 반추상의 개념이 더욱 부각되었다. 예컨대 이순석(李順石, 1905~1986)은 ‘결과적으로 형상성을 지니게 되는’, ‘세미 앵스트랙트(semi-abstract)’에 대해 ‘완전 추상의 양식성의 함정보다는 작가들이 몸에 붙일 수 있는 자연스러운 경지’라고 해석하였다. 그럼에도 “자기의 작품 세계를 반추상으로 주장하는 작가가 몇이나 있겠느냐”고 반

8 김영기, 「새로운 의기의 진전-동양화실을 둘러보고」, 『경향신문』, 1954. 11. 7, p.4.

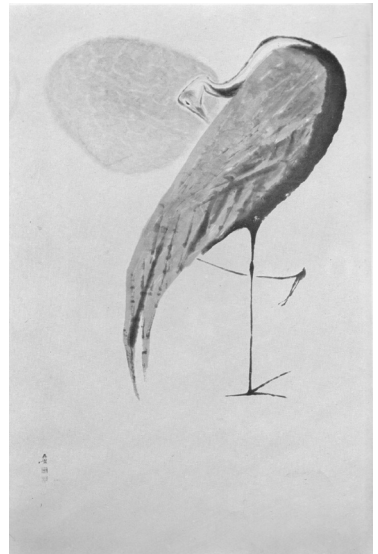
9 송희경, 「1950년대 동양화단의 민족성 담론과 그 실제」, 『미술사논단』50 (2020. 6), pp.306-317.

10 이응노, 『동양화의 감상과 기법』 (문화교육출판사, 1956), p.43.



문하였다.¹¹ 그러나 이응노는 '반추상'을 전통 재료인 수묵, 시대성을 표상하는 소재, 단순화 된 대상이 결합된, '동양화 현대성'의 적절한 해법으로 보았다. 이렇듯 도불 직전까지 진행된 이응노의 반추상도5은 동양화단에 파장을 일으키며 안동숙을 포함한 적지 않은 작가들에게 영향을 미쳤다.

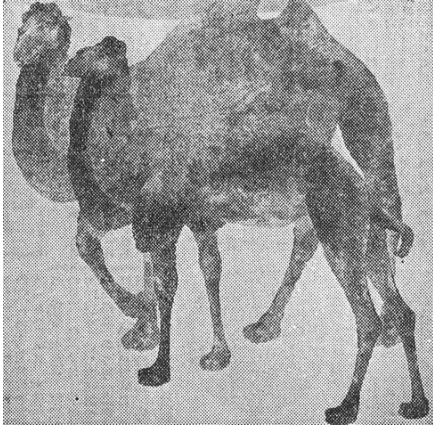
안동숙의 그림에서도 반추상성이 목격된다. 그러나 이응노가 거친 붓질과 발묵으로 인한 우연 발생의 흔적에 집중한 반면, 안동숙은 철저하게 계산된 번짐과 얼룩이 형성하는 이미지에 주력하였다. 이러한 안동숙의 반추상성은 그의 목림회 작품에서 확인된다. 널리 알려졌듯이 목림회는 1960년 서세옥(徐世鈺, 1929~2020)이 서울대학교 동양화 전공 후배, 제자들과 함께 결성한 모임이다.¹² 안동숙은 본인이 목림회 발족부터 가담하였고, 앞서 언급한 〈휴식〉, 〈망〉도 목림회 전시작이라고 진술한 바 있으나, 5회 소품전(1961)에 첫 출품한 것으로 확인된다.¹³ 이 전시에서 소개된 〈한월(寒月)〉도6은 달과 학의 형상을 타원, 직선으로 단순화하고, 이를 담채, 담묵의 면으로 처리한 수묵담채화이다. 이른바 기하추상의 양식이 도입된 회화인 셈이다.



5
이응노
〈취야〉
1955
출처: 이응노,
『동양화 감상과 기법』
문화교육출판사, 1956, p.43

6
안동숙
1958
〈한월(寒月)〉
종이에 수묵담채
100×67cm
한평군립미술관

11 이순석, 「제10회 국전을 이렇게 본다」, 『동아일보』, 1961. 11. 19, p.4.
12 목림회에 관한 전반적인 논의는 박파랑, 「동양화단의 추상: 1960년대 목림회를 중심으로」, 『미술사학』24 (2010. 8), pp.105-113; 김철효, 「목림회 화가들이 말하는 목림회」, 『한국근현대미술사학』22 (2011. 12), pp.111-136; 이민수, 「한국화의 형상 표현과 현실 인식의 재조명: 1930년대 이후 국내화단의 구상추상 논쟁을 중심으로」 (홍익대학교 박사학위 논문, 2019), pp.36-49.
13 삼성문화재단 편, 앞의 책, pp.138-139.



7
안동숙
<무제>
1962
제11회 국전 문교부장관상
수상작
출처: 『동아일보』, 1962. 10. 6(4)

안동숙의 기하추상은 여타 목림회 회원의 수목 추상과 차이를 보인다. 안동숙은 1960년대를 ‘막 휘둘리고, 번지고, 때로는 발로 그리고 내던지기도 하고 어떤 자유로운’, ‘구성의 목표를 여유와 자유 속에서 찾으려는 시대’라고 증명하였다. 각자 추상성을 고안하며 ‘묵상(墨想)의 추상 표현 운동을 전개한 것이다.¹⁴ 예컨대 서세옥은 일본 전위서에 실린 서도 예술을 수용하되 서예의 선명한 필획과 발묵의 번지고 흐르는 효과를 살린 사의적 수목을, 민경갑(閔庚甲, 1933~2018)은 “종이를 침봉으로 두드리고 짓이기는”, 마티에르에 집중한 비정형을, 정탁영(鄭卓永, 1937~2012)은 발묵으로 인한 형상

의 해체를, 차평리(車平里, 1935~)는 사람의 형상을 간략화한 “구상적 수목 드로잉”을 선보였다.¹⁵ 따라서 모필의 획과 면 분할을 혼용한 안동숙의 기하추상은 여타 목림회 회원의 창작 방법과 차이를 보여준다.

물론 안동숙은 이 시기에 기하추상만 발표하지 않았다. 특히 국전에는 일제강점기의 주요 제재였던 화조 영모를 수목담채로 처리하거나, 산수 풍경을 실루엣 위주로 처리한 작품을 출품하였다. 제10회 국전의 <귀로>(1961, 특선)에서는 소 등에 올라 탄 목동을, 제11회 국전의 <무제>(1962, 문교부장관상)¹⁷에서는 200호 크기의 화면에 낙타 세 마리를, 제12회 국전의 <양지>(1963, 무감사)에서는 날개를 활짝 펼친 칠면조를 그렸다. 이는 아교 번짐에 섬세한 붓질과 채색을 가미하여 동일한 대상을 중첩하였으나 그 형상을 완전히 드러내지 않은, 추상의 영역에서 다소 벗어난 작품군이라 할 수 있다.¹⁶ 이로써 그가 목림회에서는 기하추상을 발표한 반면, 국전에서는 구상성을 살린 수목담채화를 출품하였음이 확인된다. 관전과 여타 기획전을 구분하여 다른 경향의 창작을 전개한 것이다.

14 안동숙 구술, 박계리 채록, 「제5차, 소장 작품과 함께」, 앞의 책, p.168; 김남수, 「석리법 개발한 화단의 증진-오당 안동숙」, 『미술세계』37 (1987. 10), p.51.

15 홍선표, 「서세옥의 수목추상 전환과정과 조형의식」, 『미술사논단』53 (2021. 12), pp.35-36; 민경갑 구술, 문정희 채록, 「제1차 1950년대 서울미대 시절과 1960, 70년대 한국화단」, 『민경갑』 (한국문화예술위원회, 2008), pp.296-297.

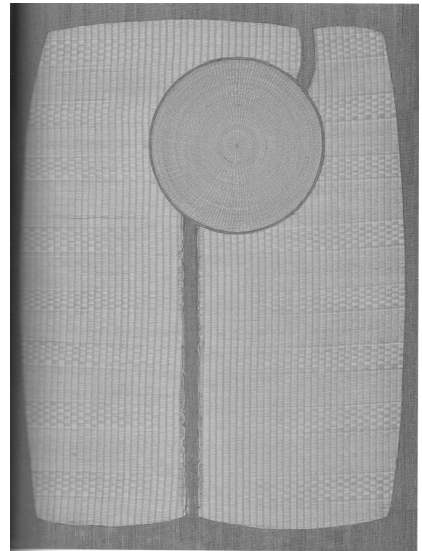
16 박파랑, 앞의 논문(2017), pp.185-186.

Ⅲ. 다양한 기법과 물성의 도입

안동숙은 1960년대 후반 국전에서 연이어 특선을 수상하였고, 제17회(1968) 국전에서 추천작가상을 받은 다음, 추천작가와 심사위원을 역임하게 되었다. 뿐만 아니라 국내외 전시에 활발히 참여하며 화가로서의 입지를 견고히 하였다. 대표적인 국내 참여 전시에 <현대작가초대전>이 있다. <현대작가초대전>은 국전에 반대하는 젊은 세력들이 규합한 반이카데미 성격의 재야전이였다. 제1회 대회에는 이응노, 박생광, 서세옥, 권영우(權寧禹, 1926~2013) 등의 동양화 작가들이 동참하였고, 제2회 대회부터 동양화부가 독립되어 더 많은 작가들에게 작품의 기회가 부여되었다. 안동숙은 제4회(1960) 대회에서 <월광>을 전시하며 이 행사와 인연을 맺었다. 그리고 제6회(1962) 대회에 50호 크기의 <동화>와 <꿈>을, 제7회(1963) 대회에 <소밀(疏密)>을 출품하였다. 김기창은 제6회 대회 동양화부의 출품작이 '전위 대열'에 합류하였으나, '강렬한 마치엘로 짓이겨진 서양화의 튼바구니마다 한두 장 씩 끼어있고', '정신의 빈곤, 기초 부족에서 오는 부족화'가 있기 때문에 '앵포르멜 운동의 정신을 정확히 이해하고 많은 경험을 토대로 연구'해야 함을 당부하였다. 나아가 안동숙을 포함한 젊은 세대가 회화 정신, 기술 연마, 기초 공부에 더욱 노력해야 한다고 조언하였다.¹⁷ 김기창의 언술로 안동숙의 출품작도 추상성 강한 회화임을 짐작할 수 있다.

안동숙의 본격적인 추상은 국립회 해체 이후인 1960년대 중반부터 시작된다. 우선 그는 동아시아 창작의 근간인 지필묵이 아닌, 다른 재료로 시선을 돌렸다. 그리하여 1969년 개최된 제10회 상파울루 비엔날레에 돛자리, 화문석, 대방석, 알루미늄 새시(sash) 등을 혼합하여 제작한 100호 크기의 <한국의 상> 도8을 출품하였다.¹⁸ 이 작품은 '최초의 물감 없는 동양화'로 명명되며 국내 미술계에 파장을 일으켰다. 당시 서양화단의 일부 작가들이 옵아트에 민속적 모티프를 혼성하여 한국적 기하추상을 모색한 것처럼, 안동숙의 작품 역시 "서양 전위 예술의 일

8
안동숙
<한국의 상(태고의 정 1)>
1969
혼합재료
168.5×122.5cm
국립현대미술관



17 「前衛隊列에 參加한 東洋畫 現代作家招待公募展評」, 『조선일보』, 1962. 4. 16, p.4.

18 현재 이 작품은 <태고의 정 1>이라는 제목으로 국립현대미술관에 소장되어 있다. 그러나 본 연구에서는 상파울루 비엔날레 출품 당시의 제목을 따라 <한국의 상>이라고 명명한다.

면도 보이면서 동양화의 선과 정적 특징”을 간직함이 주목을 받은 것이다.¹⁹ 안동숙도 지필묵을 배제하고 한국의 전통 재료를 활용하여 ‘안방과 사랑방의 골동품적 예술에서 탈피’하고자 했음을 피력하였다. 국제 미술제에서 서양화나 조각이 주를 차지하고, 추상 계열이 선호되는 실정을 감안하여, 동양화 작가로서 동양성, 현대성, 한국성의 코드를 모두 실현하려는 의지를 〈한국의 상〉으로 보여준 셈이다.²⁰ 그러나 세간의 비판도 적지 않았던 듯, 안동숙은 “이당 선생님이 미친 짓이라고 꾸짖을 것”이라 하며 불편한 속내를 드러내었다.²¹ 어쨌든 상파울루 비엔날레 작품작은 또 다른 해외 전시를 견인하였다. 몇 달 뒤 이탈리아에서 열린 제1회 국제 회화 비엔날레의 지명을 받아 참여하였고, 1971년 프랑스 외무성 초청으로 성사된 《한국현대회화전 (Peintures Coréennes Contemporaines)》에도 출품하였다.²²

물론 동양화 분야의 물성 실험은 이응노의 도불 전후인 1950년대 후반부터 서서히 발화되었다. 이응노는 《도불전》 즈음에 마련된 이항성(李恒星, 1919~1997)과의 대담에서 ‘동양화의 동시대성을 확보하기 위한 요건으로서 매체의 관례를 혁신해야 한다’고 주장하였다. 그리고 이를 ‘용구의 혁명’이라 명명하며 ‘근대가 요구하는 새로운 지성’이라고 부언하였다. 파리 정착 직후에는 궁핍한 생활을 이어가면서 “뜰에 버려진 낡은 컬러판 잡지를 주워와 그것을 … 조각조각 뜯어 붙인” 콜라주를 완성하였고, 1960년대 초반부터 얇은 한지를 찢어 겹겹이 붙이는 작업을 선보였다.²³ 안동숙의 서울대학교 선배들도 물성 실험에 착수하였다. 예컨대 민경갑은 양동이에 죽을 쑤고 닳지를 풀어 바르고, 권영우는 화판에 여러 겹 종이를 바르고 화선지를 입힌 위에서 그리게 되며, 몇 번 그리고 나면 물감이 배고 축축해져 뜯어내고 다시 붙였으며, 안상철(安相喆, 1927~1993)은 가벼운 붓놀림과 드리핑의 바탕 위에 작은 돌을 부착하였다.²⁴ 특히 안상철은 연구자 김경연의 지적대로 서양화단에서 오브제를 적극 사용한 악튀엘이 채 결성되기도 전에 돌, 나무, 화판 등을 붙이는 콜라주를 시도한 인물

19 김미정, 「1960년대 한국미술에 나타난 민속(民俗)과 무속(巫俗) 모티프」, 『한국근대미술사학』16 (2006. 8), pp.193-200.

20 김경연, 앞의 논문(2016), p.82. 이 논문은 서양화단의 기하추상이 민속적인 것에서 점차 빛, 소리, 전기 등, 도회적 이미지로 전환되는 반면, 동양화단의 기하추상은 번짐 위주의 색면을 보여준다고 논의하였다.

21 「安東淑씨 國際展에 출품 최초의 물감 없는 東洋畵」, 『경향신문』, 1969. 4. 19, p.5.

22 「韓國作家 5人 초청 伊서 國際繪畵展에」, 『매일경제』, 1969. 6. 3, p.8.

23 김학량, 「이응노의 초기 추상(1959-1964): “용구의 혁명”과 “구성”」, 『미술이론과 현장』24 (2017. 12), pp.168-171.

24 삼성문화재단, 앞의 책, p.150; 「작업실, 동양화가 권영우 화백」, 『매일경제』, 1982. 5. 14, p.9.

이다.²⁵ 이렇듯 안동숙 이전부터 동양화단의 물성 실험이 일부 시행되었으나, 지필묵을 완전히 배제한 채 이질적인 재료만으로 완성된 〈한국의 상〉은 추상 분야에 색다른 전기를 마련하였다.

다음은 안동숙의 국전 참여 현황이다. 우선 출품작의 제목을 살펴보면, 1960년대 초반에는 구체적인 상황을 암시하는 명사가, 1960년대 중후반에는 추상 명사가 주로 채택되었다. 1970년대 초반에는 ‘회고’, ‘태고’, ‘태화’ 등 과거의 기억, 만물의 근원, 자연으로의 회귀를 암시하는 단어가 사용되었고, 이후에는 독실한 기독교 신자의 신앙 고백을 담아낸 상념, 은총 등의 용어가 자주 등장하였다.²⁶ 추상 회화에 부합하는 관념의 언어가 작품명으로 선정된 것이다. 작품명의 변화는 그의 창작에서도 목격된다. 안동숙은 제14회 국전 출품작인 〈얼룩진 기사〉(1965, 추천작가)에서부터 구상에서 추상으로 전환하면서 제16회 국전까지 비정형의 추상(1967, 추천작가)²⁹을 출품하였다. 국전 도록에 실린 흑백 도판으로 미루어, 이 시기에는 수묵의 흘림과 번짐, 파필과 발묵 기법이 응용되었음을 유추할 수 있다. 즉 목림회 시기에는 기하 추상을 시도하였으나 이후에는 추상 표현에 집중한 것이다.

안동숙 추상이 재도약하게 된 계기는 1968년 17회 국전 동양화 분과의 비구상부 신설이다. 안동숙은 이때부터 물성 실험에 박차를 가하여 여러 재료와 기법을 적극 사용하였다. 특히 유화 물감을 활용한 평판화, 즉 모노타이핑(monotyping)을 시도하였다. 그의 모노타이핑은 플라스틱 패널 위에 석유에 섞은 유화 물감으로 이미지를 그린 다음 종이로 찍어내는 공정 과정을 거친다. 유성이 아닌 수성 미디엄을 사용하여 안료의 완전한 발색을 방지하고 유화 물감의 번쩍거림을 피하였다. 수묵의 차분한 분위기를 연출하기 위함이었다.²⁷ 유화 물감과 수성 미디엄의 사용, 모노타이핑의 시도로 압축되는 물성 실험은 앞서 기술한 〈한국의 상〉보다 먼저 착수되었다.



9
안동숙
〈작품〉
1967
제16회 국전 추천작가 출품작
개인소장
출처: 『제16회 국전 도록』,
문화공보부, 1967, p.14

25 김경연, 「탈동양화의 경계에서 추구한 '靈'의 세계 : 然靜 安相喆 작품 연구」, 『제3, 4회 월전학술포럼 논문집, 현대 韓國畫의 黎明』(이천시립월전미술관, 2016), p.103.

26 김경연, 위의 논문(2016), p.87.

27 안동숙도 모노타이핑의 공정 과정을 설명한 바 있다. 평소 그림을 그리는 화판에 묻은 물감을 긁어모아 그 위에 종이를 얹어 찍는 기법을 활용했다는 증언이 그러하다. 안동숙 구술, 박계리 채록, 앞의 글, pp.69-172.

10
 안동숙
 <환상>
 1969
 종이에 혼합재료
 190×130cm
 18회 국전 추천작가상 수상작
 개인소장



안동숙이 모노타이핑을 도입한 1960년대 후반은 판화가 현대 미술의 한 장르로 인정받게 된 시기였다. 인쇄로 대량 생산이 가능한 시각물, 예컨대 만화, 광고, 포스터 등이 신성한 대중문화로 각광받을 무렵, 판화의 기능과 조형성도 부각된 것이다. 특히 1966년 도쿄 국제 판화 비엔날레가 개막되자 국내 작가들이 적극 참여하였고, 이러한 분위기에 힘입어 판화가 새로운 매체를 실험하는 상징물로 인식되었다.²⁸ 그러나 안동숙의 모노타이핑은 여느 판화와 다른 성질을 보여준다. 물론 판화 공정의 속성인 시간성, 순차성, 계획성은 지니고 있으나, 복제가 불가능한 일회성 결과물이자, 페인팅이나 콜라주를 위한 기초 작업이기 때문이다. 즉 그의 모노타이핑은 또 다른 완성을 위한 과정 단계였던 것이다.²⁹

프레스와 페인팅이 공존하는 기법은 그의 국전 출품작에서 확인된다. 예컨대 제18회 국전에서 추천작가상을 받은 <환상>(1969)도¹⁰에서는 하양과 검정이 뒤섞인 곡선을 모노타이핑하여 수묵 톤을 연출하였고, 붓질을 가미한 다음 붉은 색 형상의 종이를 부착하였다. 이는 판화, 페인팅, 콜라주가 혼합된 방식이다.³⁰ 모노타이핑을 토대로 한 콜라주와 페인팅은 그의 해외 전시 출품작에서도 발견된다. 안동숙은 1971년 프랑스 외무성의 초청을 받아 파리에서 열린 《한국현대회화전》에 참여하여 <지나간 사연(Récit au Passé)> 시리즈를 발표하였다.³¹ 총 6점의 출품작은 1969년에서 1971년 사이에 완성된 100호 정도 크기의 추상 회화인데, 전시 도록에 실린 흑백 도판으로 미루어볼 때 앞서 언급

28 정연심, 「강국진의 초기(1964-1974) 작업에 나타난 전위성 연구」, 『현대미술사연구』44 (2018. 12), p.31.
 29 안진국, 「강국진 초기 판화의 행위성과 산업주의」, 『한국근현대미술사학』41 (2021. 7), p.169.
 30 안동숙은 <환상>의 수상으로 국전 추천위원이 되었고, 유럽 항복 여비와 3개월의 파리 체류비를 지급받았다. 현재 <환상>은 국전 도록과 『조선일보』, 1969년 10월 28일자 신문에서 확인할 수 있다. 그러나 두 이미지에는 차이가 있다. 도록 이미지를 기준으로 신문에 실린 흑백 도판은 180도 회전되었고, 중앙에 붉은 형상도 배제된 상태이다. 작품 제작 이후에도 보필과 수정을 거듭하는 안동숙의 창작 습관으로 미루어, 수상 이후 도록에 게재할 때 원래 이미지를 회전하였고, 중앙에 붉은 형상을 오려 붙인 것으로 판단된다. 문선호 편, 『安東淑』(韓國現代美術代表作家 100인 선집 68, 금성출판사, 1977)의 표지에도 국전 도록 게재작이 180도 회전된 상태로 실려 있다. 「国展推薦作家賞에『幻想』」, 『조선일보』, 1969. 10. 28, p.7.
 31 1971년 열린 파리비엔날레와 더불어 열린 이 행사에는 안동숙을 포함한 김기창, 박서보, 최영림, 서세옥, 김영주, 남관, 권옥연 등의 국내 작가가 참여하였다. 「파리서好評, 한국現代畫展示」, 『경향신문』, 1971. 12. 11, p.5.

한 〈환상〉과 유사한 기법이 활용되었을 것으로 판단된다.³² 이 시리즈는 프랑스 현지에서 “빛이 깔린 공간에서 강렬한 추상적인 움직임이 보여, 잠재의식의 깊이와 다양한 감각의 해방”이 감지된다는 평가를 받았다.³³

안동숙의 모노타이핑은 점점 진화하였다. 〈환상〉, 〈지나간 사연 489〉(제19회 국전, 1970, 심사위원)에 구사된 곡선의 겹침은 〈회고의 정〉(제20회, 1971)^{토11}에서 농묵의 거친 파필과 비백을 연상시키는 검은 흔적으로 대체되었다. 반면 〈태고의 설운 73〉(제22회 국전, 1973, 심사위원), 〈태화의 정감〉(제23회 국전, 1974, 초대작가)에서는 반복된 모노타이핑과 보필이 발견된다. 이러한 형식과 양식의 추상 회화는 1972년 신세계 화랑에서 개최된 세 번째 개인전에서도 소개되었다. 그리고 “동양화에서 탈피, 화제와 화법, 조형감각을 과감히 타파”하고 “필묵을 의식적으로 거부하여 서양화 또는 판화적 화법을 시도”한 회화라는 평가를 받았다.³⁴ 미술평론가 유근준(劉謹俊, 1934~)과 이구열(李龜烈, 1932~2020)은 안동숙을 “앱스트랙서니스트”로 규정하고, “서양과는 달리 상징적, 객관적”으로 그려 마음을 표현하였다고 보았다.³⁵ 그가 추상 회화 작가로 인정받았음을 알려주는 단서들이다.

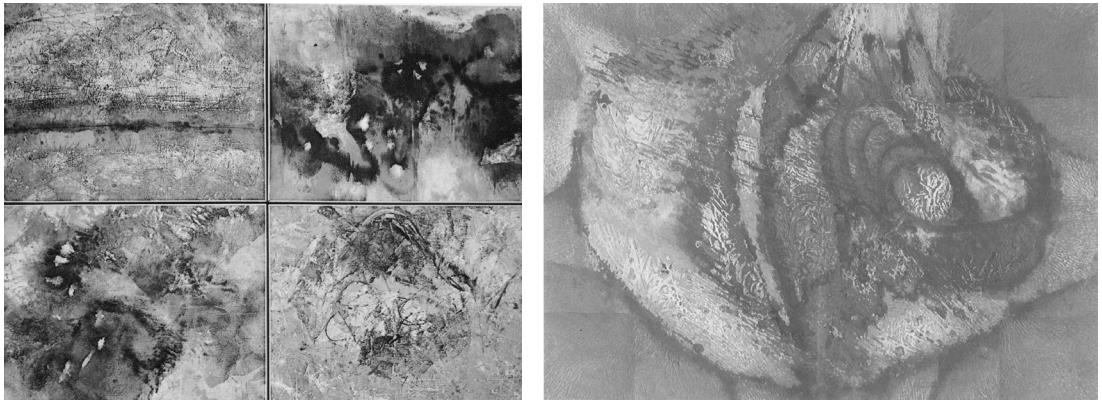
제25회 국전 출품작인 〈상념〉(1976, 초대작가)^{토12}에서부터 마치 균열된 틈을 연

11
안동숙
〈회고의 정〉
1971
제20회 국전 초대작가 출품작
개인소장

출처: 『제20회 국전 도록』,
문화공보부, 1971, p.78

12
안동숙
〈상념〉
1976
제25회 국전 초대작가 출품작
개인소장

출처: 『제25회 국전 도록』,
문화공보부, 1976, p.86



32 *peintures coreennes contemporaines*, Cité internationale des arts, 1971 참조.
 33 “Peintures coréennes contemporaines, Par GALY-CARLES Henry”, *Les Lettres françaises*, A-128 1971. 12. 1-6.
 34 「닷새간 신세계화랑서 安東淑씨 세 번째 東洋畵展 필묵거부, 版畵技法시도」, 『동아일보』, 1972. 10. 31, p.5.
 35 유근준, 「安東淑 個人展을 보고」, 『동아일보』, 1972. 11. 4, p.5; 이구열, 「獨自性의 모색 安東淑 作品展」, 『경향신문』, 1972. 11. 4, p.5.

상시키는 가늘고 긴 흰색 문양대가 등장하였다. 안동숙은 갈라진 고목과 벌레 먹은 잎사귀에서 힌트를 얻어 나이트나 지문과 같은 문양을 고안하였다고 설명한 바 있다. 선을 집약하되 “굵게 그리는 선”을 최대한 배제하고, “잔 선을 겹치고 겹쳐서 하나의 구성을 시도”하였다는 증언이다.³⁶ 점의 연장이 선이고, 선이 하나의 형상을 만들기 때문에 동양화의 선이 회화의 기본이라는 입장을 표명한 것이다.³⁷ 수를 놓듯이 일일이 흰 선을 그어 쌓아 올린 꼬불꼬불한 문양대는 안동숙 회화 특유의 질감 표현으로 자리 잡았다. 안동숙은 그 기법을 육리법이라 명명하며 다음과 같이 설명하였다.

나는 독창성 있는 화면을 만들기 위해 여러 가지 실험에 몰두했다. 그러다가 그 당시의 흐름과는 대조적으로 소위 육리법(肉理法)이라는 아주 섬세한 극세필 기법의 추상화를 작업하게 되었다. 이것은 얼굴 피부의 흐름을 관찰하다가 찾아낸 아이디어였는데, 세필 초상화가들이 피부의 흐름을 따라 얼굴의 명암을 그리는 것과 같은 이치였다. 나는 시간과 공력이 무척 많이 드는 이 작업을 꽤 오랫동안 지속했다. 그러다가 이 작업이 분출하는 나의 예술적 영감을 소화하는데 너무 소모적이라고 판단, 그 후에는 추상미술의 기초를 유지하면서 다양한 기법 실험들을 했고 작품의 성격을 바꾸어 나갔다.³⁸

위 인용문에 언급된 육리법이란 조선시대 초상화의 얼굴 묘사에서 짧고 가는 선을 한 방향으로 긋는 기법을 뜻한다. 그러나 안동숙은 이를 돌 표면의 거친 느낌과 입체감 표현에 활용하였다. 그는 “무인도에 배를 타고 가서 돌을 수집할 정도로” 수석에 심취한 애호가였다.³⁹ 수석이 ‘자연의 축소된 핵심’이므로 돌 하나에 산 전체의 이미지가 담겨있다고 생각한 것이다. 그리하여 삼라만상을 품은 돌의 속성을 표출하고자 “유성 안료와 로울러의 사용으로 대담한 구성”을 한 다음, 육리법을 적극 구사하였다.⁴⁰ 이러한 방식의 결과물은 1976년 동산방에서 열린 개인전에서 확인된다. 후대

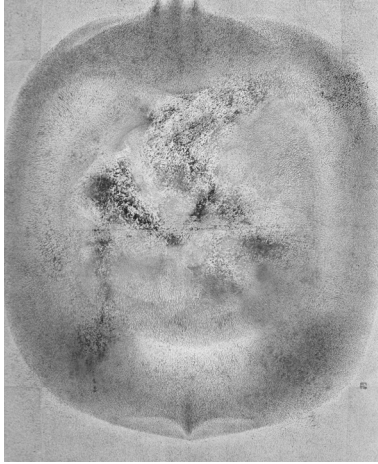
36 안동숙 구술, 박계리 채록, 앞의 글, pp.167-168.

37 안동숙·원문자, 「돌의 형태와 조직에서 석리법 개발」, 『미술세계』25(1986. 10), p.96.

38 안동숙, 「나의 삶, 나의 예술」(후소회 세미나, 경기도 광주읍 쌍령리 안동숙 자택, 2004. 6. 27). <https://m.cafe.daum.net/hoosohoi/Vk23/5> (2022. 3. 13 검색).

39 안동숙의 일화와 회화의 공정 과정을 알려주신 이화여대 오용길 명예교수님과 오숙환 명예교수님께 깊이 감사드린다.

40 안동숙 구술, 박계리 채록, 앞의 글, pp.169-172.



13
안동숙
〈은총〉
1976
종이에 혼합재료
102×99cm
개인소장

14
안동숙
〈지나간 사연〉
종이에 혼합재료
66.5×68cm
개인소장

15
안동숙
〈은총〉
종이에 혼합재료
147×107.5cm
개인소장

의 비평가는 “섬유질을 직조하듯이” 돌의 요철과 구멍을 표현하는 극세필의 증첩을 ‘석리법(石理法)’이라 명명하였다.⁴¹ 안동숙은 점차 거친 농묵의 파필 흔적을 지우면서 짧고 가는 선을 차곡차곡 쌓아 올려 둥근 형상을 만들었다. 부드러운 질감을 드러낸 〈은총〉¹³ 시리즈와 〈회고(懷古)의 정〉 시리즈가 이에 해당된다. 이 작품군은 독실한 기독교 신자인 그의 신앙 고백이 표출된 추상 회화이다. 더욱 섬세하고 촘촘하게 축적된 육리문은 돛자리 추상의 왕골 짜임새를 연상시키며 십자가의 윤곽을 드러내거나 열두 사도와 삼위일체를 형상화 하였다.

그러나 육리법에 의한 질감 표현은 1980년대 이후 서서히 감소하였다. 위의 인용문에 기술되었듯이, 에너지 소모가 많은 공정 과정을 멀리하고 액션 페인팅에 집중한 것이다. 안동숙의 1980년대 추상은 화폭의 크기에 따라 표현 방식이 달라진다. 우선 작은 화폭은 모노타이핑을 하되 여백을 남긴 다음, 수묵과 채색의 변집과 울동감을 연출한 추상 소품¹⁴이다. 반면 큰 화폭은 모노타이핑을 중복한 다음, 육리법으로 색상을 계속 쌓아올린 채색 추상¹⁵이다. 전자가 산뜻한 드로잉의 느낌을 전달한다면, 후자는 오랜 제작 시간으로 축적된 밀도와 깊이를



41 김남수, 앞의 글, pp.50-52.

선사한다. 이렇듯 안동숙의 추상은 다양한 재료와 기법의 섭렵으로 더욱 진화하였다. 그의 회화에서 축적된 창작 경험과 치밀한 계획이 발견되는 이유일 것이다.

IV. 「동양화의 현실과 그 전망- 현대화 과정을 위한 제언」

안동숙은 이화여대 미술대학 동양화과 교수로 재직할 당시 학과에서 발행하는 『채연(彩研)』에 「동양화의 현실과 그 전망- 현대화 과정을 위한 제언」을 기고하였다.⁴² 그는 200자 원고지 50매 분량의 소논문에서 동양화의 역사적 맥락과 해방 이후의 전개 양상을 일목요연하게 서술하였다. 그리고 동양화단의 구세대와 신세대를 구분하였고, 비구상 문제를 본격적으로 논의하였다. 우선 안동숙은 일제강점기가 시작되면서 동양화의 혼란과 경화가 가중되었다고 보았다. 그러나 식민지시기에 형성된 “새로운 개념의 인식”이 “그 나름대로 주요한 의의를 내포”한다고 평가하였다.⁴³ 서(書)와 화(畵)의 분리, 근대적 미술 제도의 신설, 동양화라는 용어의 등장과 정착이 일제강점기에 이룩된 만큼, ‘떴어지지 않지만 일본화의 영향을 인정해야 한다.’는 논리이다.

이러한 안동숙의 발언에서 일제강점기의 사숙과 해방 이후의 정규 미술 교육을 모두 경험한 화가의 고민과 성찰이 발견된다. 김은호의 문하에서 채색화를 배우며 화가로 성장한 만큼 일본화의 영향을 완전히 부정할 수 없었을 것이다. 무엇보다도 안동숙이 언급한 ‘새로운 개념의 인식’에서 채색의 타당성을 설득하려는 모습이 엿보인다. 왜색 탈피와 현대성 모색의 대안으로 수묵 추상이 부각되는 상황이므로 안동숙 자신도 묵림회 시절 담묵, 담채의 기하 추상을 발표하였지만, 채색의 매력을 거부하지 못한 것이다. 여타 낙청헌 동문들도 채색의 중요성을 제기한 바 있다. 김화경(金華慶, 1922~1979)은 ‘한화(韓畵)’ 용어의 사용을 주장하며, “채색의 인색이 담백 초연한 우리의 민족성 표현은 못될 것”이라고 경고하였다.⁴⁴ 김기창도 국전에서 채색화가 낙선되는 풍조에 개탄하며 색과 먹을 구별하지 않고 폭 넓게 다루어야 한다고 조언하

42 안동숙, 「東洋畵의 現實과 그 展望_現代化科程을 위한 提言」, 『彩研』2 (이화여자대학교 동양화과, 1974), pp.31-37.

43 안동숙, 위의 글, p.32.

44 김화경, 「동양화로서의 한화」, 『경향신문』, 1950. 1. 14, p.2.

였다.⁴⁵ 그리고 1963년 상파울루비엔날레 출품작인 〈유산〉을 포함하여 마티에르를 부각한 추상 회화에도 채색을 도입하였다.⁴⁶

물론 안동숙은 채색의 중요성을 구체적으로 언술하지 않았다. 그러나 1960년대 중반 다양한 재료를 섭렵하면서도 채색을 외면한 적이 없었다. 오히려 채색을 근간으로 한 물성 실험을 착수하여 독특한 추상성을 창출하였다. 다만 그는 명도, 채도가 높은 원색을 기급적 피하였고, 무채색과 수성 미디엄이 생성하는 중간 색조로 수묵 분위기를 연출하고자 하였다. 이러한 작업 태도에서 해방 직후 김용준(金容俊, 1904~1967)이 언술한 민족색 담론과 '간색(間色)'이 연상된다. 김용준은 일제강점기부터 전개된 고급문화의 간색이 일본색을 극복할 민족의 색채라고 주장한 바 있다.⁴⁷ 물론 김용준이 제시한 간색은 수묵 담채에서 비롯된 조형성이다. 안동숙도 수묵 담채의 간색을 이해하였으나, 이에 부재한 강렬한 조형성을 보충하기 위해 여타 재료를 사용하였을 것이다.

안동숙은 이 논문에서 동양화단의 세대를 나누면서 연령과 상관없이 구세대를 의식 구조에 따라 전승의 서화 사상을 고수한 부류로, 신세대를 동양화를 회화로 간주하고 실험적 경향을 추구하는 화가 집단으로 규정하였다.⁴⁸ 그리고 후자를 자연스럽게 추상과 연결하며 세 범주로 분류하였다. 첫 번째에 해당하는 '포지(布地)를 최대한으로 응용하여 여백을 강조하는 경향'은 '선미(禪味)와 금욕주의를 바탕으로 한' 이른바 선종화 계열을, 두 번째에 해당하는 '선과 여백을 융화한 수묵의 경향'은 문인화의 필법에서 추상성을 찾으려는 사의의 회화를 연상시킨다. 특히 두 번째 범주는 이듬해 발표된 송수남(宋秀南, 1938~2013)의 「동양화에 있어 추상성 문제」에서 더욱 진전되었다. 송수남은 동양화의 추상성을 문인화론의 '사의', 즉 뜻을 그리는 과정과 일치한다고 보았다. 즉 동양인의 사고방식 자체가 추상이므로 구상과 추상을 분리할 수 없으니 동양에서 면면히 내려오는 추상적 사고가 문인화의 선으로 표출된다는 의

45 김기창, 「국전유감-특히 동양화부 후진을 위하여」, 『경향신문』, 1955. 11. 10.

46 필자는 2021년, 「1960년대 동양화의 해외 체험」을 발표할 때 김기창의 〈유산〉(1960)을 수묵 추상으로 상정하였다. 그러나 본 연구를 진행함에 따라 〈유산〉이 거친 마티에르가 수묵이 아닌, “朱, 褐, 灰, 黃, 靑”의 채색 회화임을 확인하였다. 이에 본 연구의 지면을 빌려 이전 논문의 오류를 정정하고자 한다. 송희경, 「1960년대 동양화의 해외 체험- 일본 전시의 참여와 그 출품작을 중심으로」, 『미술문화연구』20 (2021. 8), 각주 20번 참조.

47 김용준, 「담채의 신비성- 월전 장우성의 개인전을 보고」, 『경향신문』 1950. 3. 18, p.2 (『近園 金容俊 全集』5, p.299).

48 안동숙, 앞의 글(1974), p.33.

견이다. 나아가 송수남은 “동양화의 추상이 동양화이기 전에 국제 공통의 언어”라고 까지 주장하였다.⁴⁹ 그러나 안동숙은 ‘사의’ 범주에서 논의되는 추상성의 한계를 지적하였다. 1957년 무렵부터 동양화단이 서구 미술의 영향으로 추상에 경도되어 화선지, 수묵의 우연 효과에 지나치게 집착한다는 것이다. 그리하여 동양화 영역에서 벗어난, 서양화의 재료까지 혼합된 세 번째 상태인 ‘재질의 표현성을 최대한 추구하는 경향’을 적극 제안하였다. 나아가 허버트 리드(Herbert Read, 1893~1968)의 언술을 인용하여 서구의 액션 페인팅과 동양의 기운생동의 공통점을 찾거나, 다양한 재료의 섭렵이 필요함을 부연하였다. 즉 서화나 동양화가 아닌, ‘회화’라는 용어가 타당하다는 주장이다.⁵⁰

또한 안동숙은 구상 능력이 없어 추상을 선택한다는 선입견과, 추상을 예술로 보지 않은 세간의 편견에 불만을 드러내었다.⁵¹ 추상에 대한 선입견과 편견은 당시 동양화단에서 만들어진 추상 폼하의 분위기를 증명한다. 평생 실경산수화를 그린 이열모(李烈模, 1933~2016)는 1960년대 초반 상파울루 비엔날레와 파리 비엔날레의 출품작 선정이 잘못되었음을 지적하였다. 조직위원회가 매우 권위적이고 파벌을 조성할 뿐만 아니라 동양화를 경시한다는 주장이다.⁵² 특히 출품작의 경향이 ‘너무 순수 추상으로 기울어 진 것은 외국 사조만 쫓아가는 경향’이라고 일침을 가했다. 또한 이열모는 1963년 소논문인 「추상은 예술이 아니다」에서 예술 외적인 것, 즉 순수 기하학, 근대 공간, 무의식에 있는 것을 예술이라 할 수 없다고 단언하였다. 추상이 자연을 무시하고 인간적 요소를 파괴하는 것에서 시작되었고, 회화의 중요한 요소인 묘사를 부정한다는 것이다. 또한 추상은 ‘꿈속과 같은 불확실한 세계를 즐기고 지각보다도 표상을 사랑하는 취미 예술이고, 자연이나 인간을 배려하지 않으며, 주제가 없다’고 강조하였다.⁵³ 그러나 안동숙은 오히려 추상에서 순수한 예술성이 발견된다고 역설하며 추상과 구상 작가를 나눌 필요가 없다고 강조하였다. 이러한 태도를 입증하듯 그는 추상을 꾸준히 발표하면서도 낙청헌에서 익힌 기명절지, 도석인물을 수묵 담채로 표현하거나, 이화여대 재직 시절 김활란 총장을 중심으로 결성된 금란묵회에 참여하는

49 송수남, 「동양화에 있어서 추상성 문제」, 『홍익미술』(홍익대학교 미술대학, 1975), pp.55-62.

50 안동숙, 앞의 글(1974), p.34.

51 안동숙, 위의 글, p.35.

52 「反響」, 『동아일보』, 1963. 5. 10, p.5.

53 이열모, 「추상은 예술이 아니다」, 『세대』(1963. 11), p.245.

등, 화제, 관서, 인장이 공존하는 전통 서화도 틈틈이 양산하였다.⁵⁴

마지막으로 안동숙은 재료의 중요성을 논의하였다. 즉 “동양화의 현대화 과정은 재질 실험을 통해 가능하다”고 강조하면서, “수묵과 화선지에 국한할 필요는 없다”라고 단언하였다.⁵⁵ 그러나 안동숙을 포함한 동양화 작가의 물성 실험은 주변의 쓴 소리를 들어야 했다. 김인환은 “동양 전래의 재료와 기법이 서양적인 것으로 탈바꿈하였을 뿐 내면적인 변혁은 없다”고 비판하며, 그 이유를 서구 정신에 기초를 두지 않은 채 보수적인 태두리 안에서 이입 작업만 시도하였기 때문이라고 지적하였다.⁵⁶ “각각 토양을 달리하는 두 개의 나무에서 자란 두 개 나무의 접목 같은, 불가능을 가능으로 이끄는 어려움”이 있어, 어설픈 양식적 혼용은 피해야 한다는 논리이다.⁵⁷ 1970년대 후반부터 수묵화 운동을 촉발한 송수남도 서양 물성의 사용을 다음과 같이 비판하였다.

동양화 비구상 경향의 작가들이나 서양의 비구상 작가들이나 심지어 일반 대중으로부터 까지 흔히 동양화가 서양화에 비해 그 표현성이 나약하다는 말을 듣게 된다. 특히 추상 표현주의의 강렬한 표현 언어에 견주어, 동양화 비구상은 너무나 미약하다는 것이다. 다시 말하면, 유화의 안료가 갖는 강렬한 원색도와 끈적끈적한 마티에르의 구사는 화선지 위에 묵으로서 처리되는 동양화에 비해 그 표현적 전달이 훨씬 강하다는 말이기도 하다. 우선 재료상의 차이에서 오는 느낌은 부정할 수 없는 것이다. ...서양화의 특성에 기준을 두고 동일 선상에서 비교하려고 하기 때문에 자연 동양화 비구상이 서양화 비구상을 모방하려는 경향을 촉진시킬 수밖에 없다.⁵⁸

이에 송수남은 동양화단에서 전개된 서양화 기법의 남용, 예컨대 이물질 부착의 빠삐에 콜레, 유화 안료의 도입은 ‘콤플렉스에서 빚어진 결과’라고 강렬하게 비판하였다. 이 밖에 여러 이론가들도 구상과 추상의 경계, 서양화와 동양화의 경계의 모호

54 안동숙의 문인화 전개 양상은 김소연, 앞의 논문, pp.33-38; 이화여자대학교박물관 편, 『吾堂 安東淑』(이화여자대학교박물관, 1999) 참조.

55 안동숙, 앞의 글(1974), pp.36-37.

56 김인환, 「捕縛당한 美學-한국 現代美術, 그 非實在의 과정」, 『홍익미술』1 (홍익대학교 미술대학, 1972), p.49.

57 김인환, 「동양화의 현대적 정착」, 『홍익미술』4 (홍익대학교 미술대학, 1975), pp.34-40.

58 송수남, 앞의 글, pp.61-62.

함을 지적하였다. 즉 동양화단의 주요 임무인 전통과 시대성 모색이 결여된 상황에서, 오로지 양식적 효과에만 집착해서는 안 된다는 경고이다.⁵⁹ 안동숙과 동시대에 활동한 일부 동양화 작가도 지필묵에 한계를 느껴 유화 재료를 사용한 바 있다. 대표적인 인물이 바로 박래현(朴來賢, 1920~1976)이다. 박래현도 1950년대 중후반 “날카롭고 아름다운 색채로 여성다운 세련된 감각적인” “반추상적 입체적” 작품을 양산하였다.⁶⁰ 그리고 테레핀유에 먹과 안료를 섞어서 녹슨 청동기의 부식된 표면이나 고동 유물의 고색창연한 재질을 표현하고자 하였다.⁶¹ 그러나 박래현은 “유회식(油繪式)인 시류적 기법을 거꾸로 운반”하여 “눈살미나 손끝으로 절충”한다는 비난에서 자유롭지 못하였다.⁶² 결국 물성 실험에 한계를 느꼈던 듯, “종합 예술을 작성하기 위해 화면 재질 도입을 하는 방법, 즉 화면에 돌, 모래, 목재 등을 사용하는 방법도 계속되고 있으나 지나치면 병적인 표현을 하기 쉽다”고 고백하기도 하였다.⁶³

그러나 안동숙은 1980년대까지 유화 물감을 활용한 추상을 지속하였다. 그가 다양한 물성을 사용한 까닭은 독특한 재질, 즉 마티에르를 탐구하기 위함이다. 동양화 지필묵의 구사가 ‘자유분방한 서양화에 비해 너무 빈약’하여, 새로운 표현 방식을 찾고자 한 것이다. 이는 끊임없이 새로운 조형성을 추구한 안동숙의 예술적 기질에서 비롯된 결과로 볼 수 있다. 이렇듯 안동숙은 특정 관념의 시각화를 위해 여러 물성과 기법을 도입하였고, 치밀한 계획 하에 섬세한 필법과 중후한 채색을 구사하여 작가 특유의 독특한 질감을 완성하였다. 이것이 안동숙 추상 회화의 특성이라 할 수 있다.

V. 맺음말

안동숙은 일제강점기 김은호의 문하에서 그림을 처음으로 배웠고, 채색의 화조 영모화를 조선미전에 출품하며 화가로 성장하였다. 해방 이후에도 잠시 낙청현 양식

59 김경연, 앞의 논문(2016), pp.85-86. 이 논문은 당시 동양화단에 확산되는 물성 활용의 추상성을 “마티에르가 곧 동양화의 현대성을 담보하는 언어인양 확산되는 현상”으로 보았다.

60 김기창, 『나의 사랑과 예술』 (정우사, 1977), pp.178-179.

61 김경연, 「고대와의 대화: 한 코즈모폴리탄 예술가의 작품세계」, 『박래현, 삼중통역자』 (국립현대미술관, 2020), p.167.

62 「第十回 白陽會 展評 創造의 感動 드물다」, 『경향신문』, 1961. 12. 9, p.4.

63 박래현, 「동양화의 추상화- 자전적 미술론」, 『사상계』 (1965. 12) p.204.

을 계승하였으나 서울대학교에 입학 후 왜색 탈피의 해법을 찾고자 아교를 활용한 수묵 담채화를 꾸준히 발표하였다. 특히 번짐, 얼룩을 토대로 한 기법은 묵림회 시절 전개된 기하 추상의 근간이 되었다. 안동숙 회화는 1960년대 중반을 기점으로 반추상성에서 벗어난 추상의 물성 실험으로 변화하였다. 그는 유성 안료와 수성 미디엄을 섞어 화면에 이미지를 그린 다음 종이로 찍어내는 모노타이핑과, 섬세한 붓질을 중첩하는 육리법을 고안하였다. 프레스와 페인팅을 혼용하여 은은한 색상과 질감으로 승부하는 추상 회화를 완성한 것이다.

무엇보다도 안동숙의 물성 실험은 드로잉과 페인팅의 재료가 아닌, 여타 물성을 콜라주 한 〈한국의 상〉에서 절정을 이루었다. 이는 1950년대 중반 현대성 명제와 맞물린 동양화단의 추상이 한 단계 도약하는 계기를 마련하였다.⁶⁴ 안동숙의 영향으로 적지 않은 작가들이 다양한 재료 실험에 착수한 것이다. 예컨대 심경자(沈敬子, 1944~)는 “토막나무나 떡살 다식판 등, 목각을 탁본한 도상을 화면에 배치”하였고, 송수련(宋秀璉, 1945~)은 다, 마, 종이 노끈 등, 이질적인 재료를 화면에 붙여 색다른 질감을 표현하였다.⁶⁵ 이 밖에도 장판지 캔버스에 광주리, 갈대, 동전, 철사, 돛자리 등을 활용한 “파격적이고 이색적인” 추상이 속출하였다.⁶⁶ 안동숙의 물성과 재질 실험이 당시 동양화단에 또 다른 포문을 연 것이다.

평생 새로운 화법과 조형성 탐구에 몰두한 안동숙은 1960-70년대에 독자적인 추상영역을 확고히 하였다. 동시에 여전히 전통의 영역이라 할 수 있는 수묵 담채의 서화도 꾸준히 양산하였다. 그리고 구상과 추상을 굳이 분리할 필요가 없음을 역설하며 ‘회화’라는 용어의 타당성을 피력하였다. 이는 안동숙 자신이 사숙과 정규 미술대학의 교육, 조선미전과 국전, 수묵과 채색, 구상과 추상, 지필묵과 여타 물성을 모두 경험하였기 때문에 가능한 의견이다. 이렇듯 안동숙의 추상 회화는 1960-70년대 동양화단의 변동과 담론을 증언하는 시각물이라 할 수 있다. 그의 예술적 실험을 추적하고 작품의 조형성을 면밀히 분석해야 하는 이유가 아닐까 한다.

64 김경연, 앞의 논문(2016), p.77.

65 『東洋畫』, 『동아일보』, 1971. 10. 13, p.5; 오세권, 「1970년대 한국화의 오브제 표현에 대한 연구」, 『기초조형학연구』15:3 (2014. 6), p.217.

66 「30代 東洋畫家 現代畫會 창립전 “抽象 토대 現代 감각 살려」, 『경향신문』, 1974. 6. 26, p.5.

주제어 Keywords

안동숙 Ahn Dong Sook, 1960년 1960s, 1970년 1970s, 동양화 Oriental painting, 추상 abstract, 모노타이핑 monotyping.

투고일 2022년 3월 28일 | 심사일 2022년 4월 20일 | 게재확정일 2022년 5월 2일

- 김경연 Kim, Keongyeon, 「1970년대 한국 동양화 추상 연구- 국전 동양화 비구상부문을 중심으로 A Study on Korean Oriental Abstract Painting of the 1970's- On the Role of the Non-figurative in National Art Exhibitions of Oriental Art」, 『美術史學 Art History』32, 2016, pp.75-100.
- 김소연 Kim, Soyeon, 「吾堂 安東淑 研究: 주요작품 경향과 ‘居然我泉石’의 세계, A study of Odang Ahn, Dong Sook : Major works trends and the world of the ‘Geyeonacheonsuk」, 『제3,4회 월전학술포럼 논문집, 현대 韓國畫의 黎明, Proceedings of the 3rd and 4th Woljeon Academic Forum, The Dawn of Modern Korean Painting』, 이천: 이천시립월전미술관 Icheon: Woljeon Museum of Art Icheon, 2016.
- 김학량 Kim, Hak-lyang, 「이응노의 초기 추상(1959-1964): “용구의 혁명”과 “구성” Ungno Lee’s Early Abstract Paintings of 1959 to 1964: Pursuit of Innovation of Media and Composition」, 『미술이론과 현장 The Journal of Art Theory & Practice』24, 2017, pp.163-188.
- 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.
- 송희경 Song, Heekyung, 「1950년대 동양화단의 민족성 담론과 그 실제 Discourses on National Characteristics within the Oriental Painting World in the 1950s and Its Substance」, 『미술사논단 Art History Forum』20, 2020, pp.299-321.
- 송희경 Song, Heekyung, 「1960년대 동양화의 해외 체험- 일본 전시의 참여와 그 출품작을 중심으로 Foreign experience of Oriental painting in the 1960s: As participants and entries in Japanese exhibitions」, 『미술문화연구 The Journal of Art and Culture Studies』20, 2021, pp.117-142.
- 안동숙 구술, 박계리 채록 Ahn Dong sook, Park Carey, 『한국 근현대 예술사 구술채록 연구 시리즈 62: 안동숙 A Study on Oral Records in Korean Modern and Contemporary Art History Series 62: Ahn Dong Sook』, 한국문화예술위원회 Arts Council Korea, 2005.
- 안동숙 Ahn Dong Sook, 「東洋畫의 現實과 그 展望_現代化科程을 위한 提言 The reality and prospects of oriental painting, Suggestions for the modernization process」, 『彩研 Chaeyeon』2, 이화여자대학교 동양학과 Ewha Womans University Department of Oriental Painting, 1974.
- 홍선표 Hong, Sunpyo, 「‘한국화’의 현대화 담론과 이응노 A Discourse on the Modernization of ABSTRACT ‘Traditional-Style Korean Painting’ and Lee, Ungno(1904~1989)」, 『미술사논단 Art History Forum』44, 2017, pp.59-77.
- 홍선표 Hong, Sunpyo, 「1950년대의 한국 미술(1), 제1공화국 미술의 태동과 진통 Korean Art of the 1950s(1), Beginning and Pain of the First Republic’s Art」, 『미술사논단 Art History forum』40, 2015, pp. 7-27.

‘Abstract’ in the 1960s and 1970s of Ahn Dong Sook (1922-2016)

Song, Heekyung

Odang Ahn Dong Sook is a painter who has experienced variously in private school and regular art college education, Joseon Art Exhibition and National Art Exhibition of The Republic of Korea, ink and coloring, figuration and abstraction, paper brush ink and other physical properties. During the Japanese colonial period, as a Kim Eun-ho's student, he mainly painted colored flowers and birds, and after liberation, he steadily published ink-and-wash paintings using glue. In particular, during the Mukrimhoe period, he presented geometric abstractions based on smears and stains. Since the mid-1960s, he tried to experiment with the physical properties of the abstract, and devised a method of superimposing monotyping using oil-based pigments and water-based medium and delicate brush strokes. By mixing press and painting, he completed an abstract painting that competes with subtle colors and textures. The experiment on material properties and materials started by Ahn Dong Sook opened a new paradigm for the oriental painting at the time. In this way, Ahn Dong Sook, who devoted his life to exploring new ways of speaking and formativeness, established his own abstract domain among the oriental painters of the 1960s and 1970s. He emphasized that there is no need to separate figurative and abstraction, and demonstrated the validity of the term 'painting'.

