조형교육 86집, 2023
Art Education Review, No.86

http://dx.doi.org/10.25297/AER.2023.86.161

1960년대 한국 기하학적 추상미술의 지형도 연구*:
국제성과 특수성의 교차를 중심으로

A Study on the Geography of Korean Geometrical Abstract Art in the 1960s:
Focusing on the Intersection of Internationality and Specificity

최정주**
Jeongju Choi

초 록

본 연구의 목적은 세계 미술계의 대전환이 이뤄진 1960년대 네오 아방가르드 현상 중에서도 시대의 변화를 급속하게 수용한 국제 기하추상의 다양한 양상 속에서 한국 기하학적 추상의 특수성과 차별화된 위치를 고찰하기 위한 것이다. 이를 위해 2장에서는 20세기 초부터 1960년대까지 서구 기하추상의 조형성과 미의식의 변모 과정 및 특성을 확인했다. 3장에서는 1930년대 한국화단에 처음 유입된 기하추상이 1950년대까지 국제현상과의 상관관계와 내적 논리 속에서 반추상과 같은 한국 모더니즘의 특수성을 형성해 나간 상황을 파악했다. 4장에서는 1960년대 한국 기하학적 추상의 특성을 분석하기 위해, 4.19세대가 전후 아방가르드 현상인 옵아트, 색면 추상, 하드 에지 등의 진화된 기하추상의 양식을 수용하여 기성미술인 앵포르멜에 대적하는 전위적 흐름을 형성하고, 소수가 주도한 한국 기하추상의 전통 위에 다변화된 기하추상의 갈래를 확장해 나간 여정을 추적했다. 연구 결과, 1960년대 한국 기하학적 추상은 그때까지의 전통 위에 당대의 산업화의 미감을 반영한 선명한 색감, 대상을 밀어낸 순수 기하학적 조형성, 캔버스에 밀착한 평면성의 종합적인 성과를 최초로 발의해 한국화단에 새로운 미감을 제시하고, 단색화로 이어지는 회화의 고유성을 예고했으며, 국제성과 특수성의 교차를 통한 한국 현대회화의 발전에 기여한 것으로 나타났다.

주제어: 한국 기하학적 추상, 기하추상, 옵아트, 하종현, 오리진

ABSTRACT

This paper studies the unique character and distinctive position of Korean geometric abstraction within diverse aspects of international geometric abstraction, which rapidly adapted to the times during the Neo-Avant-Garde era of the 60s. Section 2 examines the morphology and transformation of western geometric abstraction and its aesthetics from the early 20th century to the 60s. Section 3 studies the incursion of geometric abstraction into Korean art scenes in the 30s and how it formed unique characteristics of semi-abstract in Korean modernism, within its internal logic and correlation with world trends until the 50s. Section 4 analyses the distinct features of Korean geometric abstraction during the 60s and traces its evolution as it assimilates advanced avant-garde styles: op art, color-field abstract, and hard edge while opposing informalism. The study proposes Korean geometric abstraction in the 1960s as a comprehensive achievement of bright industrial colors, pure geometric formality without subject, and flatness close to the canvas presenting a new aesthetic sense to the Korean painting scene and a great contribution to the development of Korean contemporary painting.

KEY WORDS: korean geometric abstract, geometric abstraction, op art, Ha Chonghyun, group origin

* 이 연구는 2022년 한국근현대미술연구재단의 지원을 받아 수행되었음.

** 홍익대학교 대학원 미술사학과 박사, 전 제주도립미술관장
jeje315@naver.com

I. 들어가며

세계미술사에서 1960년대는 미술의 내적 표현에 천착했던 모더니즘과 그 성벽 바깥의 실재에 상호교접하고자 했던 네오 아방가르드의 경합 속에서 기성미술에 대한 전복과 혁신, 미적 성과에 대한 反미학적 재편 구도가 갈등하고 교차했던 대전환기였다. 한국미술사에서 1960년대는 일제강점기의 非주체적 모더니즘과 한국전쟁기의 미적 공백이 야기한 미의식의 부채를 청산하고, 군사혁명 이후의 사회적 재건에 대한 현실 인식을 바탕으로 한국형 네오 아방가르드 미술문화의 형성에 주력한 또 다른 전환기였다. 이 시기의 변화된 움직임은 민족문화 창달에 부응하는 전통의 현대적 복귀를 비롯하여, 동시대의 아방가르드와 네오 아방가르드 미술의 체화를 통한 추상의 갱신으로 한국 미술의 구도를 재편성하고자 한 것이었다.

그중에서도 1960년대의 기하학적 추상은 이러한 미술계의 위상 변화를 극명하게 드러낸 전위미술 현상의 한 갈래였다. 서구에 기원을 둔 기하추상은 1930년대 중반의 조선화단에 선진미술의 한 방식으로 도입된 이후, 1960년대에 두 번째 접촉을 통해 달라진 미의식과 조형성으로 새로운 전환을 이끌었다. 즉, 초기에는 자연의 이미지를 기하학적 형태로 단순화한 반추상 계열과 내적 정서를 반영한 서정 추상의 계보를 이어간 것이었으나(김영나, 1992; 노강희, 1999), 1960년대 후반부터 1970년대 초까지 이어진 현상은 재현의 탈피와 현대적 미감을 극강으로 발현하여 한국 추상미술의 이례적인 현상으로 평가되어왔다(유재길, 1997; 서성록, 2006).

1960년대 기하학적 추상은 사회환경의 변화와 4.19세대로의 교체 속에서, 표현주의 추상 이후의 팝아트, 누보 레알리즘, 옵아트, 네오 다다 등의 전후 국제미술이 지향하는 미학적, 조형적 준거의 하나로 등장했다. 그러나 이러한 신세대들의 도모는 1950년대의 표현주의 추상과 1970년대의 단색화 사이의 단발적 현상, 즉 과도기, 혼미와 모색기, 주류 없는 침체기 속의 일시적 실험이라는 총체적 진단 속에서 극히 협소화된 가치로 해석되어왔다(오광수, 1979; 이일, 1985). 그에 대한 근거는 기하추상 자체의 역사성의 부재와 내적 필연성의 한계에 따른 국제미술의 모방적 창작이라는 혐의에 기인했다. 그러나, 2000년대 이후의 연구에서 1960년대 미술을 전위적 실험미술의 역사로 재평가(김미경, 2003a; 김미경, 김홍희, 윤범모, 2000)하는 한편, 이때의 기하학적 추상을 민속과 무속 모티프의 발현으로 조명(김미정, 2005)하거나, 도시 문명화의 참여로 분석(신정훈, 2014)한 논문들이 나와 한국 기하학적 추상의 단면을 다층적으로 들여다보게 했다.

본 논고는 지금까지의 연구 성과에서 더 나아가, 1960년대 한국 기하학적 추상이 형성한 본질과 특수성을 규명하고 국제적 현상 속에서 차지하는 차별화된 위치를 살피기 위한 시도이다. 이는 1960년대 기하학적 추상에 드리운 외래주의(exotism)적 평가를 재고하는 한편, 내면에서 현실로 전환되는 국제미술의 패러다임에 직면한 4.19 세대가 동시대적 조형을 통한 미술의 현대화, 일상과 호흡하는 전위, 전통 및 내적 필연에 입각한 주체성의 쟁점들을 개별 논리 속에서 정당화해 나간 과정을 추적하는 방식으로 파악될 것이다. 또한, 서구 기하추상의 발전

논리가 한국 안에서 지역화된 특수성을 살피고, 1960년대 전위미술을 이끈 기하학적 추상이 한국미술의 생존에 기여한 실체를 바로 볼 것이다. 이러한 시도를 통해 주류적 담론과 집단적 사고의 틀을 거부하는 개성적인 주창들이 한국미술에 새로운 반예술의 역사를 형성하며 미의식의 개방성과 실험성의 동시대적 비전을 배태해 나갔음을 확인하고, 이것이 한국미술의 다면적인 현재와 세계 속의 K-Art의 현상을 잉태한 원류적 지형도임을 확인하고자 한다.

Ⅱ. 서구 기하추상의 다변화 : 모더니즘의 '내면'에서 네오 아방가르드의 '실제'까지

추상은 재현의 역사를 전복한 혁명적 등장 이후, 양차 세계대전의 여파 속에서 당대의 현재와 시대정신을 극명하게 발의한 현실 언어로서 자체의 역사를 교체해 나갔다. 추상의 출발은 20세기 초의 혼란, 즉 신성을 중심으로 한 기존 신념의 붕괴(다윈의 자연 종의 기원 주장, 니체의 인간 의지의 강조, 프로이트의 인간 무의식의 분석 등), 과학의 발전에 의한 관습의 전복(아인슈타인의 상대성 원리의 발견, 러더퍼드의 원자 붕괴설 등), 산업화와 자본주의의 성장에 따른 갈등의 증폭(사회주의의 등장, 러시아 프롤레타리아 혁명 등) 속에서 발화되었다. 특히, 제1차 세계대전마저 발발하자 더이상 불확실한 세계의 형태에 의존하기보다는 본질적 구조와 법칙, 그리고 영원불변한 정신의 세계로 나아가 새로운 미래 비전을 만들자는 시대의 흐름을 수렴한 것이었다(Moszynska, 1998).

당대의 사상가 및 예술가들 사이에 만연한 대재앙의 종말론과 그 돌파구로서, 물질 파괴 이후의 위대한 정신의 시대를 예측한 신지학(Theosophy)은 인간의 내적 소리와 사유에 대한 탐색을 시대의 신념으로 앞세우게 했다. 『예술에 있어서 정신적인 것에 대하여』(1912)를 통해 추상 이론을 정립한 칸딘스키(Wassily Kandinsky)가 회화의 내적 필연성을 강조하면서, 색채와 형태는 자연의 재현이 아닌 인간의 사유작용을 상징해야 한다고 주장한 것은 그에 대한 조형적 대응이었다. 몬드리안(Piet Mondrian)이 1914년경부터 정립한 신조형주의도 도덕적, 미학적 가치를 수직과 수평, 삼원색과 무채색과 같은 순수조형을 통해 불변의 내적 질서로 구축한 것이었다. 또한, 말레비치(Kazimir Malevich)는 「절대주의 기본요소:사각형」(1913)에서 선언했듯이, 러시아 볼셰비키 혁명 정부의 예술에 대한 과격한 변혁의 요청 앞에서, 신비주의와 허무주의에 근거한 사차원[1]의 독립된 회화 공간을 제시하여 절대 순수한 감성과 범우주적 에너지와의 교감을 실현하고자 함으로써 시대적 흐름에 공명해 나갔다.

이처럼 시대의 위기의식 속에서 추동된 추상에의 탐구는 제1차 세계대전의 충격을 무질서

1) 사차원의 개념은 제1차 세계대전 이전에 러시아에서 유행하던 대화와 연구의 주제였다. 러시아 신비주의 이론가들은 사차원을 시간으로 해석하기보다는 일종의 '새로운 의식'의 동의어로 보았다(Moszynska, 1998, p. 45).

로 파악하고 질서 잡힌 유토피아의 꿈을 담은 기하학적 추상의 세상을 열었고, 이는 1940년대까지 보편적인 형태 언어로 자리 잡으며 국제화의 기류를 형성해 나갔다. 예컨대, 독일의 미술학교 바우하우스(Bauhaus, 1919-1933)는 위대한 유토피아의 건설을 현실화하고자, 모홀리-나기(Laszlo Moholy-nagy), 알버스(Josef Albers) 등의 추상 미술가들에 의한 종합예술교육으로 삶과 예술을 결합하는 기하추상의 국제화를 이끌었다. 또한, 1930년대의 파리는 독일 나치와 러시아 공산주의의 박해를 피해 모여든 유럽 예술인들의 연대로 기하추상의 집결지가 되어 국제화의 뜨거운 현장이 되었다. 대표적인 현상으로, 몬드리안을 추종한 다국적의 젊은 작가들이 모여 추상의 다양한 경향을 통합하기 위해 결성한 「원과 사각형(Cercle et Carré)」(1929), 그리고 그와 연계된 「추상-창조(Abstraction-Création)」(1932) 그룹은 회원수가 각각 80여 명, 400여 명의 규모를 이루어 기하학적 추상의 양적 팽창을 증거했다(김현화, 1999). 그러나 이들 2세대의 기하추상은 새로운 표현적 추상의 근원이 되는 초현실주의와 대치하는 형국 속에서, 1세대 기하추상의 위상을 넘어서는 조형적, 미학적 성과를 이루지 못했다.

제2차 세계대전의 강력한 파괴력은 사회, 경제, 문화 등 기존의 모든 가치를 흔들며 절대적인 논리로 신봉되어온 냉철한 이성과 과학기술, 인간의 존엄성에 대한 불확실성을 야기했다. 그로 인해 모더니즘의 성벽 안에서 권위를 누리며 확산일로에 있던 전쟁 전의 기하추상의 행보는 단절에 가깝게 멈추었고, 보다 새로운 변화를 향한 암중모색이 미국과 유럽의 양자 구도 속에서 재편되었다. 전장으로부터 멀었던 미국 뉴욕으로 유럽 예술인들이 이주해오면서 뉴욕은 야수파, 입체파, 표현주의, 기하추상, 초현실주의에 이르는 20세기 초의 혁명적 예술 언어들이 총체를 이룬 국제 양식의 용광로가 되었다(김현화, 1999; 조주연, 2017). 이는 미술의 전통에 기댈 바가 없던 젊은 미국 작가들에게 동시대 미술과의 접속, 새로운 미국 미술의 형성, 세계미술의 패러다임 주도에 이르는 기회와 성과를 열어주었다.

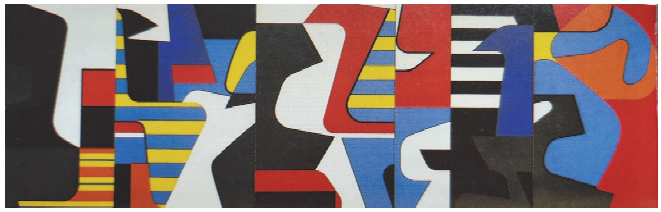
그중에서도 이성의 지배를 받지 않고 인간의 무의식과 본능에 집중한 초현실주의의 예술적 기치와 자동기술법, 그리고 개인의 내적 체험의 깊이를 분석하는 프로이트와 융의 정신분석학은 미국 추상표현주의의 등장에 직접적인 영향을 미쳤다. 그 결과, 폴록(Jackson Pollock), 데쿠닝(Willem de Kooning) 등은 외적 세계나 특정 대상과 무관한 정신의 자발성을 대형 캔버스 전면에 신체 행위로 표출하는 액션 페인팅(Action Painting)을 발화했으며, 로드코(Mark Rothko), 뉴먼(Barnett Newman) 등은 1950년대부터 절제를 통한 감정의 내적 정화에 회화적 의미를 두고, 미국의 대지를 연상케 하는 거대한 평면에 단색조의 순수한 색면을 펼쳐 명상과 사색, 초월적 감동을 불러일으키는 색면추상(Color-Field Abstract)을 확립했다. 전통에 없던 외래 양식을 수용하여 미국식 정서와 역사·지리적 환경을 재해석한 추상표현주의는 모더니즘의 미국식 해석을 통한 모더니즘 이후의 추상의 탄생과 다변화를 제안한 것이었다. 미국적인 힘을 표상한 추상표현주의는 비평계의 절대적 지지와 미디어의 호응, 마셜 플랜 등의 제도적 지원 속에서 세계화의 신기원이 되었고, 미술의 또 다른 중심축으로 부상했다(조주연, 2017).

한편, 전쟁의 격변 이후에도 파리는 여전히 미술의 중심지로 남아 전쟁으로 인한 의식의 붕괴를 수습하고 인간성 회복에 조력할 새로운 아방가르드 미술을 탐색했다. 추상은 다양한 경향으로 분화되었으나, 기하추상 계열이 선도적으로 도열을 형성해 나갔다. 1945년 드루엥 화랑(Galerie Drouin)에서는 도멜라(Cesar Domela), 에르뱅(Auguste Herbin), 몬드리안 등의 기하추상 대가들의 회고전인 《구체 미술(Concrete art)》전을 열어 기하추상의 미술사적 정리를 도왔다. 또한, 드니즈 르네(Denise René) 화랑은 바자렐리(Victor Vasarely), 드완느(Jean Dewasne) 등의 전후 기하추상을 이끌 차세대의 발굴을 주도했다. 그 외에도, 1946년에는 추상미술, 구체미술, 구성주의, 비구상미술을 지향한 「살롱 데 레알리테 누벨(Salon des Réalités Nouvelles)」이 창설되어 기하추상의 정체성 확립과 국제적 흐름을 이어갔다.

그러나 기하추상의 물결은 1950년대에 이르러 표현주의적 추상의 확산으로 인해 소강상태에 들어갔다. 장 포트리에(Jean Fautrier) 등의 신세대 미술인들은 전쟁이 말살한 인간성 회복을 지향하면서 논리, 이성, 규범, 유토피아적 이상과 같은 기하추상의 전통적 가치를 외면하고, 예측불허의 현상이나 내면의 자발성, 본능적 충동 등에 의한 감정적 분출과 우연적 효과를 표출하는 비정형의 표현적 추상, 즉 앵포르멜(Informel) 미술운동을 전개하며 국제적 흐름을 형성했다(Moszynska, 1998). 그러한 흐름 속에서 기하추상 계열도 세대교체를 통해 시대 변화를 흡수해 나갔다. 예컨대, 몬드리안과 구체미술을 계승한 제오메트리즘(Géometrisme)은 전후 기하추상의 새로운 탐색의 한 갈래였다. 바우하우스의 학생이었던 빌(Max Bill)과 드완느가 전개한 이 흐름은 순수형태와 색채의 관계를 현대 과학기술과 수학 이론의 이성적이고 공리적인 체계로 탐구하여 2차원의 회화 공간을 무한히 확장하고자 했다. 특히, 드완느는 살아있는 예술 창조를 위해 동시대의 감수성을 대변하는 산업과 기술을 채택해야 한다고 보았다. 그런 이유로 그는 전통적인 유채 물감보다는 산업화의 분위기를 낼 수 있도록 매끄럽게 정리되고 강렬한 인상을 주는 에나멜 도료의 일종인 리폴린(ripolin)을 선호했다. 또한, 역사적 인물을 기하추상으로 해석한 <마라 예찬>(그림 1)에서 처럼, 대상에 담긴 감동을 영원하고도 보편적인 기하학적 개념을 통해 전하고자 했다. 이처럼 당대의 현실 안에서 자유롭게 주제를 선택하고 동시대의 신기술과 표현방식을 적용하는 태도는 1세대 기하추상 화가들이 회화의 주제를 버리고 정신적 가치의 표현에 치중한 것과 달리, 기하추상의 본위를 주체적으로 해석하려는 시각과 함께 그 의미를 현실과의 접점을 통해 확산하려는 시도였다(김현화, 1999).

1960년대는 식민지들의 투쟁과 해방, 중국 문화대혁명, 소련 개혁, 쿠바 혁명, 프랑스 68혁명, 달 착륙, 청년세대의 등장 등의 역사적 키워드가 지시하듯, 구체제와의 결별과 자유로운 정신을 구가한 세계사의 급변과 대전환의 시기였다(김경집, 2022). 미술에 있어서도 1960년대는 현대미술의 직접적인 원류로 파악되는 제2의 예술 혁명기였다. 즉, 외부 세계와의 단절을 지향한 모더니즘 이후의 아방가르드 현상의 관성적 전개, 그리고 그 헤게모니에 대한 반동으로 물리적 현실과 창작 주체에 주목한 네오다다와 팝아트, 옵아트, 미니멀리즘, 개념미술, 누

보 레알리즘, 플럭서스 등과 같은 네오 아방가르드 미술의 급격한 등장과 강세로 설명된다(조주연, 2017). 이러한 변화는 전쟁의 여파를 벗어난 산업화의 활기와 우주시대의 가능성 등의 사회적 진보가 급속하게 전개된 시대의 분위기에서 비롯되었다. 또한, 이는 미술 인구의 증가와 미술의 일상화, 국제화 현상의 증폭, 출판물 등의 광범위한 정보 공유가 이뤄지는 가운데, 독단적인 개성을 거부하고, 형식과 개념을 자유롭게 넘나드는 새로운 반미학과 반예술의 다선적인 양상들이 경합하듯 창출된 데에 따른 것이었다.



〈그림 1〉드완느, [마라 예찬], 1951, 캔버스에 유채, 950×250cm, 파리 국립현대미술관

〈그림 2〉루이스, [알파 파이], 1961, 캔버스에 아크릴, 260×460cm, 뉴욕 메트로폴리탄미술관

1950년대 후반부터 1960년대 미술계에서 기하추상은 전쟁 전의 복고적 가치뿐만 아니라, 회화에서 조각으로의 장르적 확장, 사회적 실재와 접속을 시도하는 양식의 분화를 통해 시대의 변화에 다각적으로 스며들었다. 제2차 세계대전 직후 유럽 모더니즘을 미국식 추상으로 수용 개발한 추상표현주의는 세계 미술계에서 맹위를 떨치며 1950년대에 국제적 언어로 통용되는 가운데, 평론가 그린버그가 정립한 미국형 모더니즘 이론을 미학적 준거로 하여 자체의 고유성을 확보해왔다. 그린버그가 고수한 모더니즘의 규범은 예술 매체가 갖는 고유의 형식과 절대적 본성을 향해 끊임없이 파고들어야 한다는 순수주의의 논리로서, 회화의 고유성인 2차원의 평면성을 지키기 위해 일체의 문학적, 조각적, 촉각적인 재현 요소들을 철저히 배제해야 한다는 것이다(Greenberg, 2019). 그러나 환원 불가능한 내재적 본질을 규명해야 하는 순수성과 형식주의의 과업은 쉽게 달성되지 않았다. 예컨대, 폴록의 탈중심적 전면회화에서도 물질적 환영감이, 라인하르트의 기하학적 요소의 단순함과 최소화된 색차에서도 형상에 대한 암시가 드러나는 구성적 환영감이 남았던 것은 평단의 찬사 뒤의 한계로 지적되곤 했다.

1960년대에 들어 액션페인팅이 자아내는 급진성과 촉각적 물질성에 반감을 가진 신세대, 즉 2세대 추상화가들의 합류는 교착상태에 있던 추상표현주의에 새 방향을 트는 지렛대로 작동했다. 1964년 LA 주립미술관에서 선보인 《후기 회화적 추상(Post-Painterly Abstraction)》전에서 후기 색면추상 화가들로 공식 인정된 루이스(Morris Louis), 놀랜드(Kenneth Noland), 프랑켄탈러(Helen Frankenthaler), 켈리(Ellsworth Kelly) 등은 선배세대인 로스코와 뉴먼이 획득한 색채의 자율성과 탈촉각성을 더욱 밀고 나갔다. 즉, 화면의 공간감을 용납하지 않는 평평한 캔버스 표면과 더불어, 색채를 매개로 한 화면의 개방성 및 철학적 사유에 더욱 집착하는 자기심화 현

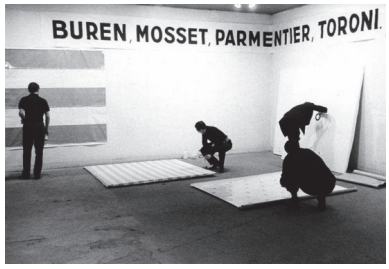
상을 보여주면서 1960년대 후반까지 그 영향력을 지속해 나갔다(김현화, 1999; Crow, 2007).

그중에서도, 프랑켄탈러가 개발한 착색 회화(Stainted Painting)는 초벌칠을 안 한 두꺼운 면포에 묽은 물감을 곧바로 스미게 하여 캔버스와 색채가 하나로 합체되는 강력한 평면성을 구현한 것이었다. 루이스는 이를 더욱 발전시켜 <펼침(unfurled)>(그림 2) 연작에서 거대한 면직 캔버스가 강렬한 색채 덩어리와 동일시되는 평면성에 도달했다. 또한, 이는 가장자리의 색선과 중앙의 빈 공간이 구성 개념이나 표면 대립이 거의 없는 중립적인 화면을 이루어 개방성과 절대성, 명료함을 보여주었다. 이들의 거대한 색면추상화는 신체적 경험을 암시하는 점에서 시각적 환영을 완전히 극복하지는 못했으나, 현실 세계를 차단한 순수한 시각적 회화 공간의 개념을 부각함으로써 순수 기호의 탄생에 기여한 전성기 모더니즘에서의 기하추상의 위상을 한 단계 진척시켰다.

다른 한편으로, 그린버그의 형식주의 모더니즘이 고착해온 시각 중심주의 교리와 미적 자율성의 장막 안에서 고급문화로 안착해 있던 추상표현주의는 사회변동에 따른 현실 인식과 함께 등장한 또 다른 네오 아방가르드 세대의 전복 의지 속에서 와해 되어갔다. 그중에서 기하학적 조형원리가 개입된 미니멀리즘은 회화에서 완전한 평면성을 얻지 못한다면 차라리 3차원의 사물로 전향하겠다는 의지를 드러낸 것이었다(전혜숙, 2008). 이미지이자 오브제인 존스(Jasper Johns)의 <깃발(Flag)>과 스텔라(Frank Stella)의 <깃발을 높이!(Die Fahne Hoch!)>에서 제기된 회화의 평면성의 문제(Fried, 1966)는 모리스(Robert Morris)와 저드(Donald Judd) 등이 기하학적이고 단순한 입방체의 구조물을 3차원 공간에 배치하는 도전 속에서 모더니즘의 전통을 극복한 탈모더니즘의 성과로 나아갔다(조주연, 2017). 저드(1965)는 회화의 환영 및 구성적 전통을 쇄신할 특수한 대상은 회화도 조각도 아닌 제3의 매체로서, 형태, 이미지, 색채, 표면 등의 부분들이 “하나의(one), 유일한(single), 단순한(simple)”(pp. 181-189) 형상으로 압축되어, 실재하는 3차원에 존재해야 한다고 선언했다. 모리스 또한 전체가 지배하는 강력한 게슈탈트(gestalt) 감각을 창출하는 단일한 형태의 사용을 지지했다. 이러한 시도는 산업적 제작방식으로 인해 작가의 손길을 떠난 탈개성화와 원본 개념에서 벗어나 있고, 작품이 놓인 장소나 위치에 따라 관람자가 다양한 의미로 해석하는 방식으로 나아가, 추상표현주의의 “초월성, 정신적 가치, 영웅적 규모, 지적인 구조”(조주연, 2017, p. 247) 등을 무너뜨린 반미학의 포스트모더니즘에 당도한 것이었다. 이로써 기하학적 추상의 절대적이고도 초월적인 기의는 완전히 투명한 개념이 되어 즉물적인 실재에 존재했다.

한편, 전후 프랑스의 문화예술계는 문화적 패권을 찾는 데에 실패한 드 골 정권의 무능함에 반발한 신세대들의 주도 아래, 실존주의와 휴머니즘의 지성적 흐름에 더이상 의존하지 않고 구조주의와 해체주의로 전환하여, 후기 자본주의 체제의 분열된 현실과 혼란에 전면적으로 항거해 나갔다. 이들의 전통에 대한 단절과 혁신을 통한 패러다임의 전환 의지는 미술에서 기하추상의 전통을 구조적 탐구로써 재생한 옵아트, 키네티시즘, 그리고 탈회화적 인식을 시도한 B.M.P.T 그룹과 쉬포르 쉬르파스(Support Surfaces) 그룹 등과 같이 새롭게 변모된 네오 아방가르드 현상으로 집약되었다.

〈그림 3〉라일리, [흐름], 1964, 판지에 아크릴, 135×150cm, MoMA



〈그림 4〉제1회《청년회화전》퍼포먼스, 1967.1.3, 파리 시립현대미술관

옵티컬 아트(Optical Art), 망막의 예술(Retinal Art), 지각적 추상(Perceptual Abstraction) 등으로 불렸던(Arnason & Prather, 1998) 옵아트(Op Art)는 앵포르멜에 대한 강한 반발과 함께, 기하학적 흐름을 계승하는 한편 기술 발전에 의한 유토피아적 희망과 시대의 진보의식을 반영했다(Moszynska, 1998). 평행선, 격자무늬, 동심원 등의 단순한 기하학적 형태의 착시효과나 보색 병렬 등의 색채 장력(張力), 빛 반사 등으로 시각적 자극을 일으키는 옵아트는 감상자의 사고체계와 무관하게 망막에서만 순간적인 일루전을 경험하게 하는 순수시각적 지각을 도모했다. 바자렐리, 소토(Jesús Raphael Soto), 라일리(Bridget Riley)(그림 3)등의 개별 탐구를 통해 산발적으로 전개되었던 옵아트는 1961년의《뉴 텐덴시(New Tendency)》전,《파리 청년비엔날레(Biennale de Paris)》등의 국제전을 통해 조망되기 시작했다. 이후, 1965년 상파울루 비엔날레에서 바자렐리의 대상 수상으로 주목되었으며, 1965년 뉴욕 MoMA의《반응하는 눈(The Responsive Eye)》전을 통해 세계적인 붐을 이루었다(Barrett, 1987).

기하학적 추상회화의 또 다른 변용과 확장은 프랑스를 중심으로 전개된 B.M.P.T와 쉬포르/쉬르파스의 활동에서 찾을 수 있다. B.M.P.T는 1960년대 초에 미술학교를 졸업한 신세대 뷔렌(Daniel Buren), 파르망티에(Michel Parmentier), 모세(Olivier Mosset), 토로니(Niele Toroni)의 4명이 1966년 12월에 결성한 그룹이다. 이들은 1967년 1월《청년회화전(Salan de Jeune Peinture)》(그림 4)전에서 그리기를 포기하고 줄무늬 천을 잘라 걸거나, 작가의 개입을 최소화하여 수평 띠, 원, 점만을 그린 그림을 나열하는 방식을 통해 회화의 폐기를 선언했다. 또한, 관람객이 지켜보는 가운데 작품 제작과정을 보여주어 작가와 창작의 신비감이 허구임을 드러내고, 폐관시 작품을 회수하는 퍼포먼스로 기성미술을 선호하는 미술관의 배타적 정책과 제도적 권력에 저항하는 의지를 표명했다(서영희, 2006).

쉬포르/쉬르파스 그룹은 미술관이나 미술시장의 틀에 갇혀 있던 미술작품을 들판이나 계곡, 강변 등과 같은 열린 장소에 매번 다른 방식으로 전시하여 미술관이나 화랑의 통제 방식을 교란시키고, 그들의 권력 구조와 상업성에 항거했다. 이들은 회화(일루전)를 떠받치는 받침대를 지시하는 Support와 화면을 뜻하는 Surface의 구분을 통해 회화의 전통적 구조인 타블로의 해체를 이루었다. 즉, 이들은 천(support), 색(물감), 형태(원, 점, 선)라는 재료적 요소와 함께, 칠하고 자르고 접고 펼치고 찍는 등의 행위적 요소만 남기고 서사적 장치가 모두 폐기된 회화를 통해 담론의 장으로서의 회화의 전통성을 무화하는 역설을 보여주었다. 이들이 성취한 타블로의 해체는 이후 다양한 유사실험의 등장을 이끌며 1970년대 새로운 회화 흐름의 물꼬를 열었

고, 예술의 종말론적인 네오 아방가르드의 폭풍 속에서 회화의 가능성을 재가동시켰다.

이상과 같이, 1960년대까지의 세계 미술계에서 기하추상은 모더니즘과 아방가르드, 네오 아방가르드의 전복과 혁신의 물결 속에서 고유의 내적 전통과 국제화의 외적 영향이 수렴·발산, 교차·반복하고, 동시에 시대의 요구에 밀착하면서 근현대회화의 근간과 주류를 형성한 것이었다. 가장 본질적인 가치와 형식에 대한 탐구를 통해 눈에서 정신으로의 혁명을 이끌어낸 기하추상은 1960년대의 대전환의 기치에 직면하여 내적 탐구에서 현실과의 접점을 찾는 기표와 기의의 변용을 거치며 예술의 경계 밖인 생활 속으로 기민하게 파고들었고, 1970년대 이후의 새로운 미술의 패러다임 안에서 또 다른 전통으로서 그 역사성을 이어갔다.

Ⅲ. 1950년대 한국적 모더니티로서의 기하학적 반추상회화

전후 한국 현대미술의 출발이 냉전체제 한가운데 있었던 한국의 지정학적 요인으로 인해 미국과 유럽에서 전개된 추상미술의 영향을 받으며, 뜨거운 추상에서 차가운 추상으로 이어지는 추상미술의 집단적 현상에 의해 추동되었음은 잘 알려진 사실이다. 국제미술을 상징했던 추상의 두 경향은 한국 현대미술의 역사에서 현실 인식을 바탕으로 한 최초의 저항 미술로 정의될 수 있다. 다만, 1950년대 한국의 정치·사회적 현실과 연계되는 뜨거운 추상이 근대적 예술에 대한 저항을 통해 예술 안에서의 개혁을 지향한 한국형 아방가르드의 첫 시도였다면, 그에 대한 반작용으로 등장한 1960년대의 차가운 추상은 한국과 세계의 변화된 현실을 인지하고 이를 예술의 현장으로 끌어들여 예술의 반경을 확장하고자 한 점에서 동시대 국제미술의 반모더니즘과 네오 아방가르드의 다층적 특성을 복합적으로 제시한 것이었다.

1950년대의 한국 사회는 폐허와 혼돈으로 압축된다. 제1공화국의 이승만 정권이 미국의 경제원조와 강력한 반공 이데올로기로 장기집권을 이어가는 가운데, 국민은 국가보안법 개정과 언론탄압 등에 의해 기본권을 억압당하고, 일제강점기의 관료층과 지식층은 또다시 기득권 세력이 되어 세력 다툼으로 사회적 혼란을 야기했다. 또한, UN 원조체제에 따라 경제, 문화, 교육 등의 전반적인 사회구조가 서구화되면서 문화적 충격 및 가치관의 혼란이 만연해 있었다. 이러한 정치·사회의 무질서와 신세대를 배제한 갈등구조는 1950년대 미술계에도 영향을 미쳐 대한민국미술전람회(이하 국전)을 위시로 한 권력 경쟁과 조선미술전람회를 답습하는 메커니즘이 횡행했다. 그에 따라, 개성적이고도 자유로운 창작실험과 자의식의 발현을 위한 분위기 조성 및 실질적인 제도적 지원은 뒷받침되지 못했다. 예컨대, 일제 잔재의 청산과 민족미술의 정립을 위한 미술정책은 아카데믹한 인상주의 화풍이나 사실주의적 구상회화만이 집단화되어 국전의 제도적 안전장치 속에서 양산될 수 있었고, 이는 결국 탈근대화, 시대정신의 수렴, 국제화의 편승을 지향한 한국 현대미술의 출발을 지연시킨 주요한 요인이 되었다.

이러한 사정으로 인해 미술계의 개혁은 구상 위주의 보수적인 아카데미즘에 대항하는 反국전의 기치와 모더니즘의 현대적 조형성을 지시하는 추상을 통해 감수성의 혁신을 체득하는 행보로 시작되었다. 이러한 출발이 가능했던 것은 해방공간기에 결성된 신사실파(新寫實派, 1947-1953)의 주체적 인식에 따른 기하추상의 표방이 전후 화단에도 지속적으로 영향을 미쳤기 때문이다. 신사실파는 1930년대에 일본 자유미술가협회의 신감각운동에 참여해 한국 최초로 기하추상을 접한 김환기, 유영국, 이규상이 주축이 되어, 어수선한 정치색을 뒤로 하고 미술 본연의 순수 조형이념에 충실하려는 작가적 양심의 충동으로 결성된 단체였다(이경성, 1978). 이들은 자연적 대상에 대한 객관적이고 현실적인 재현이 아니라 대상의 본질을 조형적으로 단순화하거나 순수한 창조적 변용을 통해 주관적으로 새롭게 사실(新寫實)하자는 추상의 기치를 내세웠다(박장민, 2012; 오광수, 1978; 이구열, 1996).

김환기는 1939년에 현대미술의 주류로서의 추상예술론을 펼치며 “회화의 전요소가 되었던 자연주의적, 문학적, 설명적, 삽화적 등의 직관적 또는 감각적 향락을 타블로 상에서 추방하고 배격하는 동시에 비상형(non-figuratif)의 관념에 도달하여 추상에로의 회화적 순수성을 추구하는 예술의 행동을 즉 창조라 하겠다.”(김환기, 1939.6.11)고 하여 추상의 본질과 창조의 순수성을 종합적으로 수용하는 비상형의 추상개념을 드러낸 바 있다. 이는 1930년대의 일본 화단에서 전위미술로 주목(오상길, 2004; 大態敏之, 2005)한 추상-창조 그룹의 지향점과 상통하는 것으로, 1932년『추상-창조』제1호에 실린 선언문에서, “비구상(non-figuratif)은 설명, 일화, 문학, 자연 등의 모든 요소를 배제한 순수조형 의식”을 말하는데, “추상화는 자연의 형태를 점진적으로 추상화하여 비구상의 개념에 도달했고, 창조는 순수 기하학적 요소나 원, 면, 막대, 선과 같은 추상적 요소만으로 비구상에 도달했다”(Harrison & Wood, 2003, p. 374)고 규정했다. 이는 자연형태의 점진적인 추상화(abstraction), 자연과 무관한 창조(creation)의 두 가지의 넓은 조형 원리로 비구상에 도달하여 다양한 추상 경향을 아우르고자 한 것이다. 김환기는 그중 추상 원리에서 추출한 주관화로 나아가, <백자와 꽃>(1949) 등에서 보듯, 한국적 아름다움을 담은 문학적 주제를 자연형태가 남아 있는 비구상 즉, 반추상의 조형어법으로 단순화하여 자연과 기하학적 조형성을 종합해 나갔다(박장민, 2012).

유영국은 이와 달리, 창조 원리에 입각한 순수조형 요소에 집중하는 창작 태도를 보였다(오광수, 2009). 그는 <작품4(L24-39.5)>(1939)와 같이, 일본 신흥미술 운동의 대표 경향이었던 러시아 구축주의에 관심을 두고(유영아, 2010), 팍튜라(factura:textile)와 구축(construction)의 개념에 근거한 재료의 물질적 속성과 그것의 유기적 결합 및 관계성을 통한 유토피아니즘을 표현했다. 또 다른 한편으로, <작품404-D>(1940)에서처럼 추상-창조 그룹의 니콜슨(Ben Nicholson)에 의한 백색 부조나, 기하학적 조형의 조화와 균형감에서 착안한 작품들을 선보였다(박장민, 2012). 그러나 유영국의 엄격한 조형 감각의 비구상은 “실내장식과 같은 극히 유행적인 무내용(無內容)한 것”(김환기, 1940, p. 220)이라는 언급처럼 조선화단에서는 환영받지 못

했다. 이는 기하학적 형태의 분석과 추출의 조형 원리를 과학과 기계를 추수하는 서구 물질사회의 근간으로 규정했던 시각과 함께, 군국주의에 시달리던 한국 토양에서는 신흥미술을 야만적이고 불완전한 미술로 취급했던 평단의 시각에서 설득력을 얻지 못했기 때문이다(윤희순, 1931.10.28; 이경성, 1974). 이후 그는 한국의 자연과 현실에서 환원된 순수조형의 독창적인 추상 양식을 정립해 나갔다(오광수, 2012).

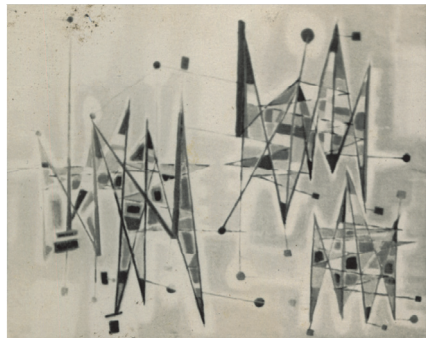
이처럼 신사실파가 제시한 비구상의 논리는 서구의 추상-창조 그룹에 연원하는 기치를 주체적으로 수용하고, 한국의 전통과 자연, 동시대의 삶과 유리되지 않는 주제와 소재를 취해 이를 보편적 형태로 형상화하여 화면의 내적 질서 및 순수한 시각효과에 천착한 것이었다(박장민, 2012). 이는 자연의 이미지와 결별한 비구상을 목표로 했던 서구의 기하추상과는 다른 방향으로 나아간 한국적 상황의 논리와 선택에 따른 특성이었다. 즉, 좌익계열의 공리적 리얼리즘이 우선시되었던 해방공간에서 “내용 없는 형식”(박문원, 1947)으로 배척되었던 추상미술을 “스스로 구하는 자기성찰, 자연과 인생에 대해서 구체적인 표현”(김환기, 1940, p. 220)으로 전유한 한국형 기하추상으로 안착시킨 것이었다. 주체적인 모더니티의 형성에 부응한 신사실파의 성과는 한국전쟁의 발발과 김환기의 도불로 피란기 부산에서의 3회전에 멈추었으나, 전후 미술계에 지속적으로 영향을 주었다.

전쟁으로 초토화된 한국미술계에서 세계 조류로부터 소외되었다는 위기의식은 反국전을 넘어서서 현대화, 세계화, 합리화의 성취를 향한 갈망(이경성, 1956)으로 표출되어, 동서화단의 구분 없이 추상을 중심으로 한 창조의 도정을 부추겼다. 기하추상은 전쟁 전의 배격과 달리 이러한 기대를 꽃피울 현대적 언어로 환영되었다. 이는 김환기가 1953년부터 2년간, 한묵이 1955년부터 7년간 홍익대학교 강단에 섰던 영향 관계, 『신미술』 등의 문예잡지가 출간되어 후기 인상주의 이후의 입체파 등 서양 현대미술이 대거 다뤄진 상황(김영나, 2005), 그리고 모던아트협회(1956-1960), 신조형파(1957-1959) 등의 추상 단체의 결성에 의한 모더니티의 실험으로 더욱 가속화되었다.

모던아트협회는 표현주의적 구상과 기하학적 (반)추상 등, 유파를 초월한 전위적 방법과 표현(김영주, 1957.12.21)을 자유롭게 포괄하며 “내일의 한국화단을 약속해줄 수 있는 귀한 존재”(김동선, 1957.4.10)라는 기대 속에 등장했다. 그중에서 한묵, 박고석, 유영국은 기하추상의 조형성을 지속적으로 탐구(전상아, 2020)했는데, 이는 신사실파의 성과에서 벗어나지 않는 자연과 현실의 순수 조형적 해석에 따른 것이었다. 그러나 한묵은 여기에서 더 나아가 큐비즘을 개인적인 방식으로 소화(Cambon, 2012)하는 예술관을 피력함으로써 기하추상의 주체적 확장에 한층 더 다가섰다.

한묵은 1950년대의 글에서 “입체파는 현대회화를 낳게 한 중요한 통로”이며 “입체파의 회화정신은 현대 회화정신의 바탕이 되어 성장하고 있다.”(한묵, 1954, p. 140)고 하여 국제적 미술로서의 추상, 추상의 원류로서의 입체파에 주목하고, 그 분석의 결과를 자신의 작품에 적용

〈그림 5〉한묵, [흰 그림], 1954, 캔버스에 유채, 72.5×60.5cm, 개인소장



〈그림 6〉변영원, [직기 공장의 백주], 제1회 신조형파전출품작, 이상순 소장 사진

해 나갔다(강은아, 2019; 한묵, 1953.5.31). 그는 입체파의 완성이 자연을 원, 원주, 원추로써 파악한 세잔의 영향 속에서 일체의 복잡한 것을 생략하고 단순한 기하학적 형태로 분해한 성과와 함께, 대상을 일정한 거리와 위치에서만 파악해야 한다고 믿어왔던 공간 관념에 커다란 혁신을 가져왔기 때문이라고 보았다. 이러한 신념은 <흰 그림>(1954)(그림 5) 등에서 단순화된 기하학적 형태와 공간의 압축을 통한 평면성의 부각으로 반영되었다. 특히, 그는 피카소의 입체파가 "대상의 외형보다는 화가 자신의 사상과 감정을 통하여 대상물을 파악하는 정신"을 중시하는 "주관주의 예술"(한묵, 1957, pp. 226-229)이라고 정의했는데, 이는 그의 작품들이 입체파의 조형 요소를 취하면서도 자신의 감성을 반영하는 근간으로 작용되었다. 이러한 논리는 김환기, 유영국 등이 추구한 자연과 현실에서 연원하는 환원의 맥락과 상통하면서도, 입체파와 추상에 대한 집요한 분석을 통해 자신의 내적 논리를 스스로 개간하여 개성적 양식을 발현시킨 독특한 사례라고 할 수 있다. 이처럼 입체주의를 근간으로 한 기하추상은 신선한 감각으로 수용되어 함대정, 김흥수, 박래현, 임완규, 정규 등의 전위의식을 가진 작가들 사이에 널리 공유되었다. 이들의 다시점에 의한 입체주의적 해석과 기하학적인 조형의 단순화는 공간과 대상을 서로 분리하여 분석과 침투로서 재구성한 분석적 입체주의가 아닌, 형태감과 새로운 공간감을 부활시킨 종합적 입체주의에 비견되는 것이었다. 그러나 공간의 내부 구조에 파고드는 원근법의 구사와 주제 의식의 부각으로 자연 대상과의 친연성 및 정제된 서정을 유지한 점은 한국 안에서 형성된 특성이었다.

한편, 1957년에 결성된 신조형파는 화가, 건축가, 인테리어 디자이너 등, 다방면의 기성 및 신진 시각예술인들이 모여 바우하우스의 순수 조형의식을 표방(이활, 1957.7.15)하고 민족미술의 창조적 전통성 계승, 현대미술의 새로운 창조 탐구, 현대미술의 생활화를 추상미술의 융합을 통해 구현하겠다는 움직임이었다(오상길, 2004). 변영원은 초현실주의와 다다가 모두 추상에 융합되고 있다는 논리를 통해 추상미술을 현대미술의 새로운 창조방법으로 규정했다(변영원, 1959.4.14~16). 그는 로켓포탄, 제트기 등 모든 신조형품이 새로운 과학의 영향으로, 기술과 추상미가 종합되어 있음을 강조했다. 또한, "서구 선진 제국이 금일의 부흥을 일으키게 된 각국의 바우하우스 운동과 그 정신"에 입각하여 "도시계획에서 건축, 실내장치, 상품, 공업품, 기계 모든 조형물에까지 추상이 응용되어 사회적으로 생활화되게 제반 시책"(변영원, 1959,

pp. 50-53)을 구체화해야 한다고 주장했다. 이처럼 생활 현실과 미술의 결합에 대한 의지는 공장의 역동성을 다룬 변영원의 <직기 공장의 백주>(그림 6)를 비롯하여, 건축자재로 만든 김관현의 <철근가구>, 대전역의 설계도면을 제시한 이상순의 <모역시안(某驛試案)> 등으로 다양하게 표출되었다.

또한, 변영원은 자연의 원리를 선과 색으로 환원하는 추상이 원자시대에 걸맞는 현대예술이기 때문에, 신흥 한국의 발전을 위해 기하추상의 순수조형으로 미래를 건설해야 한다고 강조했다(변영원, 1959.4.14.~16; 변영원, 1960). 그는 모든 물체와 형체는 자체의 합리성을 지녔기 때문에 선과 색의 재구성은 정감과 신비성이 추방된 기하학적 정신하에서 물리적으로 환원되어야 한다고 보았는데, 이러한 미의식은 1회전에 출품한 변영원, 김관현, 황규백, 변희천 등의 기하추상 작품에 반영되었다. 그러나 2회전부터는 표현주의적 추상의 유입에 따라 서정적 감성이 반영된 다양한 추상 양식들이 "각종각양의 特長을 구사"(김영삼, 1959.8.6)하며 3회전을 끝으로 해체의 수순을 밟았다. 이처럼 신조형파의 활동은 미술의 사회적 역할을 고민하며 기하추상을 통한 현실반영과 생활화로 민족미술의 창의적 계승과 현대성을 종합적으로 추구한 최초의 시도였다.

이와 같이, 해방공간과 1950년대에 확산된 기하추상은 근대문명의 합리적 정신을 수렴한 국제언어라는 점에서 한국미술계의 모던화의 전략으로 선택되었다. 그것은 세잔과 큐비즘의 계보에 닿는 이지적 조형에서부터 바우하우스의 현실 밀착의 방식에 이르기까지 다양한 조형적 용법에 한국적 모티프를 결합한 새로운 질서를 구현한 것이었다. 즉, 이는 서구 기하추상의 본질과 달리, 한국미술계 안에서 형성된 동양적 정서와 내적 논리에 따라, 자연과의 경계를 허물고 서정을 함축하는 재현적 추상, 구상적 추상으로 토착화를 이룬 성과였다.

1950년대 말의 또 다른 모던화의 전략은 1956년 김영주가 "현대미술이란 전쟁 이후의 시대성, 현실감, 현대성을 다루는 것"(김영주, 1956.3.13.)이라고 강조했듯이, 전쟁 체험세대들이 직시한 한국사회의 현실, 즉 사회적 불안과 비합리, 혼돈을 함축한 격정적인 표현주의 미학의 수용과 발현이었다. 박서보 등에 의해 산발적으로 시도되었던 이 경향은 1958년《현대미술가협회전》3회와 4회부터 동란 후의 해방감과 불안이 뒤섞인 공기를 수 백호의 괴이한 "앵훠르멜 경향과 대작주의"(한국일보, 1958.11.30)로 되살리며 새로운 전위미술의 포문을 열었다. 서구의 앵포르멜은 전후 구라파의 절망적이고 해체적인 사회 분위기에 저항하는 인간 의식의 회화적 표현이었지만, 한국의 경우는 서구와 똑같은 해체화 과정은 아니더라도 "우리를 에워싼 사회상황이 암담한 것을 생각하면 한국적 축소판 앙훠르멜이 창궐할 사회 배경은 있는 것"이었고, "전후라는 계절, 거기에 살고 있는 사람의 육성 같은 것"(한국일보, 1958.11.30)이 요구되는 사회적 동의와 뒷받침이 형성된 것이었다.

Ⅳ. 1960년대 4.19세대의 등장과 네오 아방가르드적 기하추상의 현실 인식 및 특수성

1950년대의 한국 사회가 전쟁의 여파를 수습하고 사회적 구조를 재건하는 혼란기였다면, 1960년대는 정치·사회·경제의 체제 전환에 의한 또 다른 격동기였다. 즉, 정치적으로는 1960년 4.19혁명 발발로 이승만 정권의 하야와 1961년 5.16 군사정변을 시작으로 소요와 불안이 지속되었으나, 경제적으로는 박정희 정권의 국가경제개발 5개년 계획에 따른 외자 유치와 건설 붐으로 비약적인 성장이 이뤄졌고, 사회적으로는 전체주의와 국가주의에서 개인주의와 자본주의로 이행되는 세대교체 및 의식의 변화로 활기찬 모색이 전개되었다. 반면, 개인의 현실은 서구 편향의 제도 이식과 문화적 충격에 의한 가치관의 혼란이 여전히 지속되었다.

이경성의 회고처럼, 1961년 4·19혁명과 5·16 군사혁명은 미술계에도 제2의 전환점을 가져왔다(이경성, 1979). 식민 말기에 태어나 소년기에 해방과 한국전쟁을 겪으며 침묵으로 일관했던 청년세대가 4.19혁명을 통해 자기증명에 성공하면서(권보드래, 천정환, 2012) 새로운 질서와 자유를 열망하고 추수하는 사회문화의 주체가 되어갔던 것이 가장 큰 변화의 동력이 되었다. 이들 4.19세대 미술인들은 시대의 활기에 발맞춰 참여적 예술을 기반으로 한 다양한 창작 태도와 실험 방식을 적극적으로 수용하며 전위의 기조를 형성했다.

1960년대 미술계는 한국 현대미술의 외연 확장과 내부 쇄신에 대한 기대에 부응하며 주요한 변곡점이 된 앵포르멜의 급속한 저변 확대로 시작되었다. 제3회 《현대작가초대전》(1959.4.24.-5.13), 《벽전》(1960.10.1.-15), 《60년 미술가협회전》(1960.10.5.-14) 등은 무정형의 반예술을 공식화했다(김환기, 1960.12.23; 이리라, 2011). 또한, 그 반향은 국전의 운영방식에도 반영되어 서양화부에 반추상과 추상이 분리 심사되면서 추상미술이 적극적으로 주류화되었으며, 《파리비엔날레》(1961)에도 한국을 대표하는 작품들로 소개되었다. 이 경향은 1950년대 중반부터 유입된 『미술수첩(美術手帖)』, 『미즈에(みずえ)』, 『아틀리에(アトリエ)』, 『아트 인 아메리카(Art in America)』, 『타임(TIME)』, 『라이프(LIFE)』 등의 해외잡지에 수록된 제한된 정보를 통해, 서로 미학적 거리가 있는 미국 추상표현주의와 유럽 앵포르멜이 동시에 수용되어 유사 형식으로 전개된 것으로, 화려하고 강렬한 서구의 양식과 달리 어두운 무게감이 강조되었다(최정주, 2018). 이는 화면에서 조형적 요소들을 몰아내면서도 전쟁이라는 외적 현실과 연계된 은유적 표현(신정훈, 2022)이었던 점에서 구상적 지시성을 지닌 것으로, 기하추상의 구상적 계보와 교차되는 한국적 특성이 반영된 것이었다. 이 흐름은 박서보, 정상화, 정창섭, 장성순, 정영렬 등이 반문화와 신예술의 통로로서 주도했다. 그러나, 1960년대 중반에 이르러 과포화, 정형화되면서 청산의 대상(송수남, 김기동, 1963)이 되었고, 1964년 「악튀엘」 2회전을 기점으로 발전적 해체로 이어졌다. 한국의 표현주의적 추상은 한국 현대미술의 토대를 다진 공이 컸으나, 서구의 양식을 10여 년의 간격을 두고 뒤쫓는 형국 속에서 전쟁이라는 집단기억을

1950년대 후반에야 소환함으로써 당대의 변화된 현실과 괴리(강혜승, 2022)되는 기의적 시차를 드러낸 것이었고, 계몽기의 획일화 양상처럼 새로운 외래 언어에 대한 지나친 집단화와 맹목화로 인해 기표의 이식과 같은 형식주의적 추상으로 자멸해 간 한계를 보여주었다.

표현주의적 추상을 대체할 새로운 전위는 유럽의 누보 레알리즘, 옵아트, 미국의 팝아트, 네오다다 등과 같은 유럽 및 구미 화단의 네오 아방가르드 현상과 흐름을 같이 했다. 팝아트와 옵아트를 주축으로 하여 실제의 현실과 연관되는 형상, 오브제, 환경 등의 즉물적인 요소들을 중심에 둔 이 흐름은 1960년대 초부터 매체 보도를 통해 국내에 지속적으로 전해졌고,[2] 1961년 《파리비엔날레》와 1963년, 1965년 《상파울루비엔날레》, 《파리비엔날레》에 한국이 참가하면서 국내 화단에 신속히 공유되었다(신정훈, 2022; 최정주, 2018).

또한, 파리 주재의 평론가 이일이 1965년 11월에 귀국한 후, 홍익대학교 미술대학 교수로 임용되어 세계미술의 변모를 알린 것도 4.19 세대에게 큰 힘으로 작용했다. 그는 1965년 「현대예술은 항거의 예술 아닌 참여의 예술」에서 사양길에 들어선 뜨거운 추상의 박멸과 혁신의 과업을 짊어진 서구의 젊은 세대들이 일상적인 것을 하나의 현대적 신화로 변모시키려는 가장 혁신적인 시도로서 “팝아트와 서술적 형상(La Figuration arrative)”, 그리고 기하학적 추상과 계보를 같이 하는 “키네티즘(Kinetism) 또는 옵아트(Op Art)의 시도”(이일, 1965.11.15)라고 전했다. 또한, 동시대의 미학이 물질은 곧 에네르기라는 즉물적 양상으로 변화된 점에서 현실 참여적 미술의 중요성을 강조했다.

변모된 기하추상과 옵아트 계열은 1965년을 전후로 국내 화단에 급속히 알려졌다. 1964년 10월 TIME을 통해 최초로 소개된 옵아트는 1965년 3월 13일 경향신문의 「최근의 해외 문화」란에 미국의 새로운 운동인 오프·아트로서 국내에 처음 소개되었고, 곧이어 옵아트의 세계적 열풍 소식이 쏟아졌다. 뉴욕에서 김환기와 김향안은 과학에 가까운 예술인 오프·아트가 한창 기세이며(뉴요크서 만난 두 화가 1965.7.28; 김향안, 1965.5.22), 브라질에서 김병기는 제8회 《상파울루 비엔날레》를 보고 세계미술은 광학미술과 기하학적 추상으로 흐르고 있고(상파울루 비에날레, 예찬 받는 미술한국보, 1965.9.28), 이일도 제4회 《파리비엔날레》의 또 하나의 스타는 “오파아르(Op’a-t. Art Optique-즉 시각예술)라 일컬어지는 움직이는 기하학적 추상작품”(이일, 1965.10.28)임을 알려왔다. 또한, 1965년 『미술수첩』 5월호에는 1965년 뉴욕 MoMA에서 개최된 《반응하는 눈(The Responsive Eye)》 전의 소개와 나카하라 유스케(中原佑介)의 「옵아

2) 영국화단의 상황, 네오 리아리즘이 주동적(동아일보, 1960.8.4); 전위예술-종합된 조각·회화, 현대미술의 모험아 구립빠(동아일보, 1960.9.9); 문화프론티어-그림 없는 그림, 단색파 미술(조선일보, 1961.2.1); 인체를 붓 삼은 푸른 회화(조선일보, 1961.2.14); 운동을 묘사한 전위예술전, 1963년에는 파리(동아일보, 1961.3.19); 폐물로 된 예술, 네오다다 운동(동아일보, 1962.4.19); 예술의 실용화, 오브제와 대결하는 제2회 안따고니슴전(조선일보, 1962.5.29); 전위예술-미 화가 니키 여사, 액숀, 총 쏘아 그림 그리기(동아일보, 1963.1.9); 사진으로 본 전위예술-이색화가 크라인(그림동아, 1963.1.11); 해외문화-미국의 전위조각(서울신문, 1963.2.18); 침묵의 음악 죤·케이지(동아일보, 1963.1.18); 추상화 차차 자취 감추고 신조형주의 싹터, 화가 변종하씨 해외 견문담(서울신문, 1964.11.19.); 독일 전위작가 욘손 두가지 견해로 또 화제(동아일보, 1965.11.9.) 등.

트의 출현과 가능성(オプ·アートの出現と可能性)」이 실렸고(中原佑介, 1965), 1966년『공간』12월호에도 제33회《베니스 비엔날레》의 대상 수상자인 르 파르크(Julio le parc)가 다뤄지는 등, 기하추상의 변화된 흐름이 국내에 시차 없이 공유되었다(최정주, 2018; Levain, 1966).

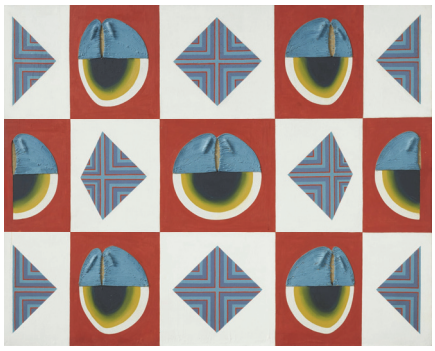
한국미술계에서 전후 기하추상의 변모를 나타낸 사례는 해외 체류를 통해 이 경향을 직접 수용한 전성우, 이성자의 활동에서 먼저 확인되었다. 이들은 1965년 봄, 가을에 잇달아 귀국전을 개최해 동서 융합의 기조를 성공적으로 자기화한 성과를 국내에 소개했다. 간송 전형필의 아들 전성우는 1953년에 샌프란시스코에서 유학하면서 폴록의 추상표현주의와 놀랜드, 모리스 등의 올오버 색면추상의 영향을 받아 이를 동양적인 만다라의 우주관에 접목하여 독자적인 해탈의 세계관을 펼쳤다. 귀국 전시(4.18-25)에서 선보인 <진기 만다라>, <시 만다라>(그림 7), <향토 만다라> 등의 만다라 연작 21점에 대해 이구열은 "최근 몇 해 동안 우리가 볼 수 있었던 가장 좋은 것의 하나"(이구열, 1965.4.21)라고 강조하면서, 캔버스를 눕히고 만든 그의 그림에서 극히 아름답고 투명한 색깔은 화선지에 번진 물감처럼 신선한 담청의 숭고미를, 부드러운 포름들은 성운처럼 우주적인 질서를 품은 상징적인 원형이며, 이는 동양적인 이미지의 밝고 깊숙한 시(詩)의 세계로 통하는 완전한 추상, 즉 독창적인 추상 자연주의를 이뤘다고 찬평했다. 이경성도 나이브한 색의 대비와 색가를 아끼면서 형체감을 집약하고, 관조를 넘는 투입과 자연의 거시적인 모습이 구현된 점에서 동양의 묵상과 훈염법을 거쳐서 도달한 추상, 즉 동양적 감성과 기법이 서구 추상에 성공적으로 안착한 사례로 주목했다(이경성, 1965.4.20). 그는 이후에도 <색동 만다라> 등을 통해 동양적 모티프를 지속적으로 확장해 나갔다.

이성자는 1951년에 도불한 후 1954년에 미술로 전향하여 줄곧 파리에서 활동한 재불 작가로, 1960년대 초부터 파리 활동 소식을 국내에 알리며 화단과의 연계를 이어갔다. 이성자는 유화, 판화, 도자기 등에 부드럽고 온화한 동양의 감성을 반영하여 일찍부터 누벨 에콜 드 파리(Nouvelle École de Paris)의 유일한 한국인 화가로 현지의 주목을 받았다. 1950년대 말부터 앵포르멜, 타시즘(Tachisme), 코브라(CoBrA), 서정 추상(Abstraction Lyrique) 등의 다양한 추상미술이 혼재된 상황에서 이성자는 기하추상을 선호했으며, 음과 양, 동양과 서양, 죽음과 생명 등의 대립 관계를 조화와 융합으로 표현하고, 자유로운 자연과의 합일을 추구했다(박신영, 2019). 1965년 귀국전에서 소개된 <오작교>(그림 8) 등의 유화 37점과 목판화 40점(이성자 작품전 개막 서울대교수회관서 10일까지, 1965.9.1)은 대지와 여성, 고국의 정취와 그리움을 담은 것이었다. 이미 파리에서 평론가 부다이유(Georges Boudaille)가 서정적인 동양주의로 정평했듯이(오세진, 2016), 국내에서도 이성자의 작품에 담긴 한국적 원형과 정서에 감흥했다. 이경성은 한국 민속품에서 느낄 수 있는 전통적 조형 형태를 부드럽고 고운 색조와 집약된 공간에 세련된 추상 방법을 적용해 엑조틱한 분위기를 자아내고 한국의 전통적 조형감을 정착시켰다고 갈채를 보냈다(이경성, 1965.8.28). 또한, 류경채는 미국풍이나 유럽풍을 닮은 무질서, 무책임한 모방과 달리 뚜렷한 자기확립과 격조 높은 기법으로 로칼리즘의 모던화와 세계화가 이

어진 성과로 극찬했다(류경채, 1965.9). 그 외에도 색동 옷같은 색조들이 규칙적인 리듬을 지니고 몬드리안의 구성처럼 가늘고 고운 바둑무늬들이 자연감을 전해준다(추상구성의 판화, 15년만에 귀국한 이성자 여사, 1965.5.20)는 등의 호평이 잇달았다. 이성자의 작품은 기하추상의 한국적 변용을 서정 추상의 가능성에서 찾고자 하는 작가들에게 많은 영향을 주었다.

〈그림 7〉전성우, [시 만다라], 1961, 캔버스에 유채, 170×145cm, 국립현대미술관

〈그림 8〉이성자, [오작교], 1965, 캔버스에 유채, 146x114cm, 개인소장



〈그림 9〉하종현, [탄생 A], 1966, 130×162cm, 캔버스에 유채, 실, 국립현대미술관

다른 한편으로, 옵아트의 국내 상륙처럼 평가된 하종현의 작품은 색가에 대한 전에 없는 시도를 통해 주목되었다. 그는 1961년과 1965년 《파리 청년비엔날레》에 참여하면서 세계 미술계의 변화를 느끼고, 1966년 조선일보 주최의 제10회 《현대작가초대미술전》(9.4-13, 경복궁미술관)에 100호 크기의 <탄생 A>(그림 9)와 <탄생 B>를 출품했다. 이는 종래의 표현주의적 추상 화풍에서 완연히 벗어나 캔버스에 돗자리 조각, 실오리, 마포 등을 붙이고 색동 같은 원형들을 연속적으로 배치한 것(현대작가초대미전에의 초대, 1966.9.8)으로, 규칙적인 화면 구획과 한·난의 대비가 뚜렷한 밝은 원색, 촉각적 효과를 걷어낸 평면화, 둥근 형상과 격자무늬의 반복적인 패턴 구성 등의 정제된 기하추상을 제시한 것이었다. 이러한 시도에 대해 화단은 "오프 또는 포프라고 하는 남의 나라 류(流)스러운 아이디어"(이일, 1966.9.10)를 바탕으로 한 돌연변이로서, 시각적 반응을 짙게 나타내 보이는 옵아트 계열로 파악했다(오광수, 1979). 당대의 시각은 옵아트의 세계적 추세를 의식한 견해였으나, "기하학적인 미술을 수용하더라도 이왕이면 한국적인 느낌을 주는 패턴을 모색한 결과"(김미정, 2005, p. 195)라고 하종현 스스로 언급했듯이, 이는 옵아트의 기계적이고 광학적인 특성보다는 기하추상의 명료한 구성과 색채의 대비를 통한 밝고 분명한 색감에 착안하여 민속적 모티프와 연결한 선택이었음을 알 수 있다(김미경, 2003b). 이후 그는 색동 모티프를 더욱 발전시켜 <도시계획백서>(1970) 등에서 도시 산업화의 미감에 적용하는 행보를 보여주었다.

이처럼 토착적인 것에 대한 재고와 국제언어화의 기조는 1960년대 정부가 내세운 민족문화

창달에 대한 시대적 요청(김미정, 2005)과 앵포르멜의 공백을 대체할 새로운 국제화의 의지에서 비롯된 것이었고, 이는 작가마다 개별적인 고심과 탐색 속에서 다채로운 양상으로 펼쳐졌다. 예를 들어, 앵포르멜을 이끈 박서보는 새로운 모티프의 제안으로, 1965년 9월에 굿놀이, 신풀이 등의 무속을 주제로 한《무제전》을 개최할 계획이라고 신문 지상에 밝히며, 현실 감정에의 변천에 따라 어릴 때 감화를 받았던 토착사상들, 잊었던 서민 감정들이 강렬하게 사무쳐 왔기 때문이라고 설명했다(무제전 갖는 박서보씨, 1966.9.13). 전시는 불발되었지만, 그는 1960년대 후반 내내 전통적인 것에 대한 탐색을 이어갔다. 권영우도 한지의 반투명성을 드러내는 첫 개인전을 열어 민족적 정서를 환기하고자 했다(김미경, 2003b). 이처럼 색동과 단청, 오방색, 돗자리 무늬, 한지, 토착사상 등의 전통적 요소와 생활환경에 근간을 둔 다양한 주제 및 기법 개발은 한동안 화단의 공동과제로 이어졌다.

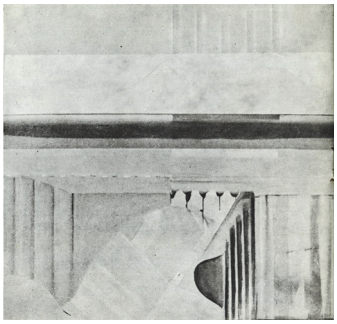
미술계의 물밑 탐색은 1967년 신세대의 다면적인 조형 실험이 폭발적으로 쏟아져나오면서 가시화되었다. 이는 같은 해에 김차섭, 임상진, 전성우, 최명영, 박석원, 최만린 등의 신세대 작가들이 처음으로 대형 국제전인《파리비엔날레》에 대거 참가(더욱 뚜렷해진 개성들, 1967.5.16)하면서 추동된 것으로 보인다(정무정, 2005). 특히, 홍익대학교 서양화과 선후배 동창 단체인「무동인」,「오리진」,「신전」동인이 연합한《한국청년작가연립전(이하 연립전)》[3](1967.12.11.-16, 중앙공보관)은 "화단 현실의 무위와 타성을 벗어나 의식의 혁신에서 새로운 조형 모럴을 창조한다."(오광수, 1967.12.14)는 기치, 즉 앵포르멜에 대한 반동과 함께 새로운 돌파구를 찾기 위한 신세대들의 전위의식을 전시와 강연, 가두행진 등의 총체적인 행동 양식으로 제시한 것이었다.

이들은 전시 개최 한 달 전에 '추상미술 이후 세계미술의 동향'이라는 주제로 개최한 세미나에서《파리비엔날레》,《상파울루 비엔날레》의 출품작들을 살펴보았다. 주된 내용은 국제미술계는 앵포르멜을 지나 오브제, 일렉트릭 아트, 옵티컬, 미니멀 아트, 해프닝 등의 추세에 있고, 한국의 기성화단이 앵포르멜의 침체에 4-5년 동안 갇혀 있었으나, 예술이 동시대성에 어두울 수는 없으며 새로운 미술운동이 펼쳐져야 한다는 것이었다(현대서구미술의 경향-한국청연작가연립전의 <지방순례강좌>초, 1968.2.14). 이러한 연대의식 속에서 이들은 곽성냥, 연탄, 연통 등의 생활 오브제(무동인)를 비롯하여 거대한 입술, 여성 신체, 구체음악(신전), 기하추상(오리진), 해프닝 등이 집약된 작품들을 선보여, "오늘의 국제적 경향이 종합적으로 강하게 나타나기는 한국에서 처음"(이구열, 1967.12.13)인 강력한 인상을 남겼다.

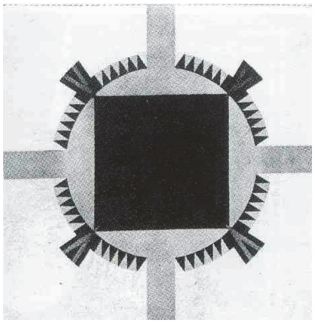
전후 기하추상의 변모는 밝은 원색과 점·선·면의 기하학적 조형을 차분하고 이지적인 구성으로 제시한「오리진」의 시도에서 전격화 되었다(최정주, 2018). 서승원은 삼각형과 사각형에 빨강, 노랑, 파랑의 선명한 색면을 강조한 <동시성1-4>, <동시성 67-3>(그림 10)을 선보였다.

3) 무동인의 최붕현, 김영자, 이태현, 문복철, 진익상, 임단(임상진), 오리진의 신기옥, 김수익, 서승원, 이승조 최명영, 신전동인의 강국진, 양덕수, 정강자, 심선희, 김인환, 정찬승 등이 참여했다.(김미경, 2003, p. 43)

〈그림 10〉서승원, [동시성 67-3], 1967, 캔버스에 유채, 162×130cm, 국립현대미술관



〈그림 11〉최명영 [오(悟)], 1967, 캔버스에 유채, 크기 불명, 소재 불명



〈그림 12〉이승조 [핵 1] 1967, 캔버스에 유채, 크기 불명, 소재 불명

그는 어린 시절에 살았던 한옥의 기하학적 문살 모양과 흰색 창호지, 그리고 한국미술사 강의에서 접한 민화의 강한 색채에서 모티프를 가져왔고, 테이프를 붙이거나 떼어내는 조형적 개성을 드러냈다(오상길, 2001; 최정주, 2018). 또한, 최명영은 원형, 삼각형, 사각형을 유기적으로 연결한 기하학적 구성의 <오(悟)> 연작(그림 11)에서 도시 산업화의 분위기와 정치·사회적 통제 및 질서를 은유했다(최정주, 2018). 이승조는 자를 대고 정밀하게 그린 기하학적 도형을 완벽한 대칭으로 배열한 <핵> 연작(그림 12)에서 기계문명의 비정하고 획일적인 특성을 투사한 원자핵과 인간의 유기적 관계를 소명했다(신항섭, 1982).

이들의 새로운 추상은 "어떻게든 앵포르멜 경향에서 벗어나는 것이 일차적인 과제"(최정주, 2018, p. 40)였던 점에서 앵포르멜의 감정 과잉의 태도, 어둡고 둔탁한 색조와 마티에르 등에 대척하는 절제된 접근, 분명한 형상과 질서 잡힌 구성, 물질감을 밀어낸 평면화, 전에 없이 밝고 명료한 원색을 표현한 것이었다. 이에 대해서는 "일찍이 우리나라 추상 운동에서 햇볕을 보지 못했던 기하학적 추상, 내지는 순수 추상"의 표방(이일, 1974, p. 251)으로서 뜨거운 추상의 反개념을 성취한 것이며, 화면의 논리적 재구성이라는 조형 체험의 한 장을 마련한 지적 향상성과 "색채에 대한 새로운 체험"(오광수, 1979, p. 74)을 획득한 것이라는 지지 속에서 일견 미래 비전과 기대감을 야기하는 것이었다. 그러나 새로운 미감의 기하추상에 대한 화단의 인정은 오래가지 못했다. 이일은 1968년 도쿄국립근대미술관에서 개최된 《한국현대회화전》(7.19-9.1)[4]에서 기하추상과 옵아트 양식이 대세를 이룬 추이를 놓고 한국의 "오프적 경향은 논리적인 인식의 과정이나 명확한 의식이 수반됨 없이 감각적으로 받아들여지고 있다"는 일본 측의 의견을 들면서, 이는 "논리적 의식화의 훈련이 부족하다는 말로 귀착된다."(이일, 1974, pp. 260-262)고 덧붙였다. 이후 그는 우리나라에는 기하학적 추상의 전통이란 전혀 없다. 한

4) 평론가 최순우, 이경성, 임영방, 이일, 유준상에 의해 선정된 회화작가 15명(김환기, 남관, 이수재, 백남준, 곽인식, 이우환, 유영국, 권옥연, 김영주, 이세득, 김훈, 박서보, 변종하, 전성우, 정창섭, 최영림, 하종현) 판화작가 5명(이성자, 유강렬, 김종학, 윤명로, 김상유)이 참여했다(경향신문, 1968.5.29.).

사람의 몬드리안, 말레비치도 갖지 못하고, 바우하우스를 통한 구성주의적 조형의 체험도 없다고 전제하면서, 오리진의 시도는 “순수하고 명석한 시각적 명료성에의 갈증”에 의해 “모든 경향을 거의 감각적으로 동시에 받아들”인 “자기 투사의 한 표현에 그치는”(이일, 1974, pp. 242-246) 것이었다고 일축했다.

이일이 제기한 역사적 근간에 대한 전제는 제2차 세계대전 직후의 기하추상이 추상의 전통이 전혀 없었던 미국 화단에서 전위적 의지와 평단의 지지, 문화정책의 지원 등에 힘입어 색면추상과 하드 엣지, 미니멀리즘 등의 출현으로 이어진 점을 상기할 때, 다분히 배타적인 관점이었을 뿐만 아니라, 신사실파, 모던아트협회, 신조형파 등의 기하추상 작가들의 선구적 행보를 고려하지 않은 서구 중심적 분석이었다. 또한, 옵아트를 “장난”(김향안,1965.5.22.)이나 “유행”, “까분다”(서세옥, 정창섭, 최만린, 윤명로, 1966, p. 40) 등으로 언급했던 태도에서 알 수 있듯이, 유난히 가벼운 예술로 취급하면서도 세계적 조류로서의 현상을 의식했던 평단의 이원적 시각이 자리하면서, 오리진의 시도는 옵아트로 단정되었고 창작 의도와 어긋난 분석들이 대입되었다. 예컨대, “오리진 동인들은 서로 약속이나 한 듯이 모두가 포프와 오프 일색”(방근택, 1967.12.17.), “신기옥, 김수익, 서승원, 최명영 들의 오프 아트 계열의 작품들”(이일, 1967.12.1.), “김수익의 초록과 빨강이 이루는 눈부신 반점의 오프”(이구열, 1967.12.13.) 등이 그것이다. 이에 최명영은 “우리 작품을 오프 아트로 규정해버리는 데는 반대합니다. 우리는 다만 밝고 분명한 형태만을 추구했으니까요.”(특집, ‘67 화제작 미술, 청년작가연립전, 1967.12.17)라고 강조하며, 감상자의 사고체계를 거치지 않고 망막에서만 일루전을 경험하게 하는 옵아트의 시각적 착각과는 거리를 두었다(최정주, 2018).

하종현의 시도와 오리진이 기여한 것은 다면적인 지점에서 파악된다. 우선 조형적으로, 미국의 하드 에지에서 발견되는 시원하고 단순한 색채처럼, 한국 추상에서 볼 수 없던 밝고 분명한 색채와 탈물질화한 평면화라는 최초의 시각 체험을 제안한 점이다. 이는 색가를 지닌 색면만으로 회화적 환영을 최소화하여 2차원의 평면성으로 나아간 성과로(신정훈, 2022), 서사적 요소에 대한 관찰보다는 조형적 특질에 주목하는 인식의 전환을 야기한 것이다. 이는 그린버그가 제기한 회화의 평면성과 색채론에 부응하는 미학적 변화를 배태한 태도였다. 실제로, 1969년에 국내에 소개된 그린버그의 모더니즘 이론(Greenberg, 1969)은 1970년대에 단색만 부유하는 평면성을 취한 단색화의 흐름에 영향을 미쳤고, 화면 내 잔상 제거의 문제를 부각시켰다. 예컨대, 최명영도 1969년에 결성된 한국아방가르드협회(이하 AG)의 협회지에 「새로운 미의식과 그 조형적 설정」에서 조형 요소의 “중층작용은 심층작용을 강요하고, 서술적이기 때문에 중심과 주변, 형상과 배경 사이의 위계를 제거해야 함”(최명영, 1969, pp. 16-19)을 강조한 바 있다. 이처럼 이들의 도모는 회화의 근본 요소인 색채와 평면성에 대한 본위를 선험적으로 자각하여 회화의 내적 특수성에 대해 성찰하는 모더니즘의 극단을 체험하고, 단색화의 맑은 색감과 투명한 회화적 공간 수립에 조력한 것이었다.

이들의 또 다른 기여는 누보 레알리즘, 팝아트, 네오다다 등의 당대 예술이 추구한 예술의 현실 인식과 참여에 대한 회화적 해법을 찾고 그 독자적인 계통을 수립해 나간 점이다. 이들의 회화는 전쟁 체험세대가 지나간 집단기억을 소환하여 그 시차 위에 동시대의 국제언어를 투사한 행보와 달리, 자신들이 생활 속에서 마주하는 도시산업화의 현실 모습과 환경, 스스로 체화한 전통에 대한 감성과 정서적 시각을 모티프로 한 것이었다. 그러한 현실 인식 속에서 산업화에 따른 밝고 명료한 새것의 분위기나 색동을 연상시키는 전통적 색감을 아우르며, 동시대적 감각과 민족미술의 현대화의 요청을 접목해 나간 것이었다. 이러한 시도는 국제언어가 지역에 밀착하여 자체의 특수성을 형성해 나가는 중요한 변곡점을 제시한 것으로 평가할 수 있는 대목이다.

또한, 조형적 표현방식에서는 종래의 한국 추상이 지녀왔던 외부 대상과의 연계성에서 벗어나려는 의도를 보이면서도, 내적 모티프의 발현에서는 앞 시기 기하추상의 특질처럼 다채로운 주제를 동기화하고 현대화했다. 이는 당대까지의 모든 주제를 자유롭게 다루고, 기술적 진보를 적용하여 동시대적 사고와 가치관을 반영해야 한다고 주장한 제오메트리즘의 창시자, 장 드완느의 행보에 비견되는 동시대적 비전의 제시로 볼 수 있다는 점에서, 전통과 동시대의 양상을 지역적 특수성으로 확보한 지점으로 파악된다. 또한, 이들의 기하추상에 반영된 산업화, 도시화, 전통에 대한 현실 인식과 현대화는 1970년대 초 한국 네오 아방가르드를 이끈 AG의 주요한 예술실천으로 확대된 점에서 또 하나의 가능성을 계승한 행보로 분석된다.

이후 기하추상은 포스트 앵포르멜의 세력으로 확장되어 1970년대 초반까지 국전을 비롯한 화단 전체에 큰 파급효과를 미쳤다. 그러나 이들의 활동은 연립전에서 의도했던 집단화된 운동으로서가 아닌 개개인의 모색 속에서 자유로운 표현방식을 통해 전개되었다. 예컨대, 서승원, 최명영, 조병현, 함섭 등이 이어간 색면추상 계열과 하종현, 최창홍, 하동철, 김홍석, 이준 등의 옵아트 계열, 박길웅, 김인환 등의 민속적 모티프를 강조한 계열, 분석적 구성의 이중적 구조를 독자적으로 추구한 이승조 등과 같이 다면적으로 표출되었다. 또한, 하종현, 박서보, 김영주와 같이 표현주의 계열의 기성작가들이 기하추상으로 선회한 경우도 종종 발생했다.

이처럼 1960년대 후반부터 1970년대 초반까지 4.19세대의 주도로 세를 이룬 기하추상의 양상은 당대 평단이 과도기적 실험으로 축소했던 관점과 달리, 전후 기하추상의 국제적 양식을 조형적으로 추출하고 한국 기하추상의 전통에서 형성해온 내적 모티프를 반영하여 한국 산업사회의 현실과 전통의 현대화를 충족해냄으로써 한국 추상미술의 진화에 기여한 것이었다. 1960년대의 한국 기하학적 추상은 내적인 감정을 털어놓는 표현적 도구로서의 가치에 머물렀던 그때까지의 재현적 의미의 반추상의 경계를 허물고, 사물의 본질을 포착하여 이를 현대적 기술 방법으로 추상화하는 보다 진일보한 논리적 성장 과정을 보여준 것이었다. 이러한 성과는 오브제 설치미술의 전방위적 실험의 행보를 잠재우고, 다시 평면의 단색화 흐름이 자생하는 데에 교두보가 되었다.

V. 나가며

미술에서 고유성 및 특수성은 미술이 존재하는 근본적인 이유이며, 새로움은 불가결한 필요조건이다. 그러나 고유성 및 특수성은 스스로 자라나지 않기에 전통에 대한 필연적인 부정과 새로움의 모방을 시대의 스타일에 맞게 엇감아 한 줄로 세우는 일이기도 하다. 1960년대의 세계미술과 한국미술은 전쟁이라는 파국 속에서 가까스로 빠져나와 저마다의 특수성을 정립하기 위해 어느 때보다도 그러한 경계의 문제를 치열하게 고심하고 엇감기를 맹렬하게 가속화 했던 시기이다.

서구의 기하추상이 정신의 문제에 대한 고심 속에서 태동한 것과 제2차 세계대전 이후의 변화된 사회환경을 수용하면서 현실의 문제로 미의식의 전환을 이룬 것은 모두 시대의 요청과 변화에 대한 대응이었다. 1960년대의 기하추상은 그러한 현실 인식의 미의식에서 파생된 수많은 양식의 분화를 통해 지역화되고, 저마다의 특수성을 확보하며, 다양성의 지형을 형성했다. 그것은 추상의 본위가 변질이 아닌 확장을 통해 현실 언어로 귀착된 여정을 표징한다.

이러한 양상은 한국화단의 상황에서도 명징하게 나타났다. 1960년대 한국 기하학적 추상은 앵포르멜과 단색화를 잇는 한시적 실험, 모방적 창작이라는 더께 속에서 그 본질과 성과가 가려진 채 지금껏 흘러왔으나, 그 실체는 전통과 현대, 정신과 실제의 문제를 동시대적 비전으로 엇감아 한국미술의 고유성과 특수성을 세우는 데에 기여한 바가 큰 것이었다. 즉, 전쟁 체험세대가 주도한 표현주의 추상의 소멸과 함께 미의식의 공황 상태에서 4.19세대에 의해 발의된 기하학적 추상은 매너리즘에 빠진 화단의 구원, 민족미술의 복귀, 국제미술의 흡수라는 당대의 과제를 동시대 추상 이후의 미술의 가치에 공명한 것이었다. 이는 한국 내의 추상 이후의 추상에 대한 대응으로, 색동과 산업화의 미감을 반영한 선명한 색감, 대상을 밀어낸 순수한 기하학적 조형성, 캔버스에 밀착한 평면성의 성과를 제시한 것이었다. 이는 김환기, 유영국, 한묵, 변영원 등의 1세대 기하추상 작가들이 모던화의 전략으로 줄기를 이룬 구상적 추상의 전통을 정신적으로 계승하되 조형적으로 극복한 의미로서, 한국 내의 특수성을 형성한 것이다.

그때까지의 한국 기하추상의 전통은 서구의 기하추상의 논리로부터 자체의 역사를 형성하고 추상의 갈래를 분화한 것이었다. 예컨대, 김환기는 추상-창조 그룹의 자연의 추상화와 기하학적 요소에 의한 비구상의 논리에서 자연 형태의 점진적 추상화에 방점을 찍고 이를 동양적 정서와 내적 논리를 수렴한 반추상으로 나아가는 주관화의 길을 텄다. 또한, 한묵은 피카소와 입체파의 조형적 특성에서 작가의 사상과 감정이 투영된 주관주의 예술의 가능성을 확인하고 자연과 현실에서 연원하는 내적 논리를 지속적으로 확장하면서 서정을 놓지 않는 구상성의 전통을 다져나갔다. 반면, 바우하우스의 정신을 계승한 변영원은 회화 밖의 현실로 눈을 돌려 기하추상의 생활화를 시도하며 사회적 동의를 구하고자 했다.

이러한 기하추상의 전통을 이은 1960년대의 신세대들은 생활 속에서 발견한 전통적 모티프, 혹은 도시사회의 현대적 모티프를 함의하면서도 구체적 대상으로의 환원이 아닌, 기하학적 조

형의 순수성과 회화 본연의 평면적 특성에 귀의하는 양가성으로, 한국 기하추상의 전통 안에 녹아있는 내적 논리를 계승하는 한편, 반추상적 재현의 역사를 뒤집는 조형석 혁신을 이룬 것이었다. 또한, 이들의 기하추상이 구현한 평면성과 순도 높은 색채 감각은 한국화단에서는 최초로 등장한 기류였으며, 그린버그의 형식주의 모더니즘이 추구한 회화 본연의 2차원적 평면성과 색채의 문제를 숙고하는 기회가 된 점에서 한국 회화의 내적 성장에 다가서는 마중물이 되었다. 즉, 이들의 회화적 결실과 한계는 단색화에서 추구한 단일한 색가의 가치와 독립된 회화적 공간의 탄생을 예고하여 추상회화의 연대기적 발전에 이바지한 것으로 평가할 수 있다.

1960년대 한국 기하학적 추상의 행보는 제2차 세계대전 이후의 기하추상이 조형의 논리를 넘어서서 시대적 해석과 변용을 통해 당대의 현실 안으로 들어간 양상들, 예컨대, 산업화 및 과학기술의 현실과 접점을 찾은 옵아트, 지리적 환경의 현실을 내적 논리로 발전시킨 색면추상, 모티프와의 결별이 아닌 친화를 동시대적 가치관으로 삼아 기술적 진보를 적용한 제오메트리즘, 제도적 현실에 항거하는 원리로 활용한 B.M.P.T, 캔버스의 경계를 현실로 확장한 하드 에지, 회화의 평면성의 문제를 실제의 공간에 펼친 미니멀리즘 등과 같이 현실 인식의 문제로 나아간 동시대의 미의식을 한국적 상황 속에서 형성해 나간 것이었다.

이상의 논리에서, 1960년대 한국 기하학적 추상에 드리운 몇 가지의 단정들, 예컨대, “한 사람의 몬드리안이나 말레비치도 갖지 못하고 기하추상의 전통은 없다”(이일, 1976, pp. 42-48), “논리적 훈련 없는 감각적인 자기 투사에 그친 일회적 실험이었다”(이일, 1974, pp. 242-246)와 같은 자조적인 시각은 이제부터 바로 잡혀야 할 것이다. 즉, 1960년대 한국 기하학적 추상은 내적 모티프를 중심에 둔 1세대 기하추상의 전통 위에 순수조형의 논리와 현실 인식을 탑재한 동시대적 현실 언어로 진화한 뚜렷한 성과였다. 다만, 이들의 도모가 장기간 집단화되지 못하고, 개별적인 실험을 통해 존속되거나, AG 등의 전위적 창작, 혹은 단색화의 흐름 안으로 이행된 데에는 전위의 보폭을 늘리고자 형식적 모방을 취한 몇몇 혐의와 그에 대한 평단의 차가운 시선, 그리고 동시대의 다면적인 미의식의 도입과 또 다른 변화의 요청이 동시에 작동했던 까닭일 것이다. 미국의 추상표현주의가 형식주의 모더니즘의 시각에서 평면성의 한계에 대한 지적에도 불구하고, 국제적 언어가 될 수 있었던 것은 평단의 지속적인 지지와 제도적 지원이 뒤따른 데에 있었음을 상기할 때, 1960년대 한국 기하학적 추상은 당대 평단과의 거리감 속에서 고독한 질주로 소진되어간 아쉬움을 품은 것이었다.

이러한 추적 속에서 파악된 1960년대 한국 기하학적 추상은 국제적 기하추상의 특성을 수용하면서도 자체의 지역적 위상과 고유성을 확보한 것이었고, 세계 기하추상의 지형도에서도 한국적 특수성을 분명하게 형성한 것이었다. 이와 함께, 오늘날 미술의 다변화와 개인을 단위로 한 자기화의 논리가 1960년대의 기하학적 추상이 이룬 관점의 분화와 특수성의 정립에서 자라난 가치였음을 파악하면서, 1960년대의 미술이 현대미술의 직접적인 원류임을 확인할 수 있었다.

참고문헌

강은아(2019). 한묵의 입체파 인식과 변용-1950년대 한묵의 예술관과 작품을 중심으로. 한묵 연구. 서울: 서울시립미술관, 8-25.
강혜승(2022). 한국 아방가르드 미술, 그 담론의 균열: 1960-1970년대 미술운동을 중심으로. 박사학위논문. 홍익대학교.
권보드래, 천정환(2012). 1960년을 묻다-박정희 시대의 문화정치와 지성. 서울: 천년의 상상.
기성화단에 홍소하는 이색적 작가군(1958.11.30). 한국일보.
김경집(2022). 진격의 10년, 1960년대 비틀스에서 68혁명까지. 김경집의 현대사 강의. 서울: 동아시아.
김동선(1957.4.10). 한국화단의 사적의미-모던아트전에 기대하며. 연합신문.
김미경(2003a). 한국의 실험미술. 서울: 시공아트.
김미경(2003b). 한국현대미술자료 약사(1960-1979)-정치·경제·사회와 함께 보는 한국현대미술. 서울: 도서출판 ICAS.
김미경, 김홍희, 윤범모(2000). 실험미술과 사회. 한국근현대미술사학, 8, 270-274.
김미정(2005). 1960년대 한국미술에 나타난 민속과 무속 모티브-한국 현대미술에서의 국제성과 지역성의 문제에 관하여. 한국근대미술사학, 16, 189-22.
김영나(1992). 1930년대 동경 유학생들-전위그룹전의 활동을 중심으로-. 근대한국미술논총 (pp. 273-319). 서울: 학고재.
김영나(2005). 한국미술과 큐비즘, 아시아 큐비즘-경계없는 대화. 서울: 도서출판 에이앤에이 주식회사.
김영삼(1959.8.6). 전위적 '다이나믹'한 현대감: 제3회 신조형파전 평. 세계일보.
김영주(1956.3.13). 현대미술의 방향 (상). 조선일보.
김영주(1957.12.21). 과도기에서 신개척지로-정유년의 미술계. 조선일보.
김향안(1965.5.22). 뉴욕의 미술. 동아일보.
김현화(1999). 20세기 미술사-추상미술의 창조와 발전. 파주: 한길아트.
김환기(1939.6.11). 현대의 미술: 추상주의 소론. 조선일보.
김환기(1940). 구(求)하던 일년: 화단. 문장, 12, 220.
김환기(1960.12.23). 이해에 한마디 (8)미술. 동아일보. 1면.
노강희(1999). 한국 현대미술에 나타난 기하학적 추상 연구. 석사학위논문. 성균관대학교.
뉴요크서 만난 두 화가(1965.7.28). 경향신문.
더욱 뚜렷해진 개성들(1967.5.16). 조선일보.
류경채(1965.9.날짜불명). 전시회. 동아일보.
무제전 갖는 박서보씨(1966.9.13). 서울신문.
박문원(1947). 중견과 신진. 백제, 2.
박신영(2019). '누벨 에콜 드 파리'와 1950-1960년대 이성자의 미술. 미술이론과 현장, 28, 85-115.
박장민(2012). 신사실파의 추상개념: 기하추상의 주체적 재인식. 미술사학보, 38, 1-37.
방근택(1967.12.17). 현대미술의 새로운 전환-한국청년작가 연립전을 보고. 일요신문.
변영원(1959.11). 한국미술계의 재건론: 국전과 현실을 중심을 한 제의. 민족문화, 4(11), 50-53.
변영원(1959.4.14.~16). 회화운동과 추상문제:근일의 각 양화전을 중심으로. 세계일보.
변영원(1960). 추상예술론: 선과 색의 신조형. 변영원 개인전 작품목록(1956.12). 서울: 국립도서관화랑.
상파울루 비에날레, 예찬 받는 미술한국(1965.9.28). 조선일보.
서성록(2006). 오리진의 어제와 오늘. 현대미술의 환원과 확산-오리진회화협회편. 서울: 아트나우, 11-39.
서세옥, 정창섭, 최만린, 윤명로(1966). 좌담회: 국제전 참가의의와 그 전망. 서울대 미대학보, 1, 40.

서영희(2006). 1960-1970년대 프랑스 현대미술의 단면: B.M.P.T와 쉬포르/쉬르파스. 서양미술사학회논문집, 26, 30-39.
송수남, 김기동(1963.6.14). 앙·폴멜 유산의 청산. 홍대신문.
신정훈(2014). 1960년대 말 한국미술의 도시문명에의 참여. 미술사학, 28, 189-217.
신정훈(2022). 1950-70년대 한국 미술에서의 추상. 김이순, 송희경, 신청후, 정무정(편), 한국미술 다시보기 1: 1950년대-70년대 (pp. 94-114). 서울: 현실문화.
신항섭(1982). 한국현대미술 12인의 작품론-현대미술의 위상. 서울: 화성문화사.
앵훠르멜 경향과 대작주의(1958.11.30). 한국일보.
오광수(1967.12.14). 현대미술의 모럴 제시-한국청년작가연립전을 보고. 대한일보.
오광수(1978). 신사실파 회고전이 보여준 것. 공간, 11.
오광수(1979). 냉각된 열풍-혼미와 모색(1966-1970). 계간미술(편). 한국추상미술 20년의 궤적 (pp. 46-77). 서울: 중앙일보·동양방송.
오광수(2009). 사실파 연구. 현대미술과 미술관: 서울시립미술관 연구논문집 창간호.
오광수(2012). 삶과 창조의 지평: 한국 최초의 추상 미술가 유영국. 서울: 마로니에북스.
오상길(2001). 한국현대미술 다시 읽기Ⅱ Vol.2. 서울: 도서출판 ICAS
오상길(2004). 한국현대미술 다시 읽기Ⅳ Vol.1. 서울: 도서출판 ICAS.
오상길(2004). 한국현대미술 다시 읽기Ⅳ Vol.3. 서울: 도서출판 ICAS.
오세진(2016). 이성자의 회화 연구. 석사학위논문. 홍익대학교.
유영아(2010). 유영국의 초기 구성주의: <랩소디>(1937)에서 나타난 유토피아니즘. 미술이론과 현장, 9, 99-102.
유재길(1997). 한국의 기하학적 추상과 옵아트. 오광수(편), 한국의 추상미술 40년 (pp. 70-94). 서울: 도서출판 재원.
윤희순(1931.10.28). 일본미술계의 신경향의 단편(2):초현실주의, 계급적 추세, 기타. 조선일보.
이경성(1956). 생활을 기반으로 하는 미술-한국미술의 현대적 과업. 새벽, 5월호, 80-82.
이경성(1965.4.20). 만다라의 세계. 조선일보.
이경성(1965.8.28). 전통적인 한국의 조형형태 이성자씨의 작품전을 앞두고. 동아일보.
이경성(1974). 한국근대미술연구. 서울: 동화출판공사.
이경성(1978). 신사실파 회고전(1978.9.23.-30). 원화랑.
이경성(1979). 한국추상미술 20년의 동향. 계간미술(편). 한국의 추상미술-20년의 궤적(pp. 13-19). 서울: 중앙일보·동양방송.
이구열(1965.4.21). 만다라의 추구 전성우 작품전. 경향신문.
이구열(1967.12.13). 파격적인 용기 한국청년작가연립전. 경향신문.
이구열(1996). 자주적 전개와 현대적 지향. 한국서양화대관 2. 서울: 미술평론사.
이리라(2011). 전후 한국 추상미술의 수용과 전개 양상-1950년대 후반에서 1960년대 중반을 중심으로. 석사학위논문. 조선대학교.
이성자 작품전 개막 서울대교수회관서 10일까지(1965.9.1.). 동아일보.
이일(1965.10.28). 새로운 예술의 시험장 현지서 본 파리 비엔날레. 조선일보.
이일(1965.11.15). 현대예술은 항거의 예술 아닌 참여의 예술. 홍대신문.
이일(1966.9.10). 현대작가 초대미술전 - 판화 부문에 많은 일품. 동아일보.
이일(1967.12.1). 괴상한 것들의 건강한 도전, 공보관서 한국청년작가연립전. 조선일보.
이일(1974). 이일 미술평론집:현대미술의 궤적. 서울: 동화출판공사.
이일(1976). 변화와 모색 그리고 실험: 한국 현대 회화10년사. 공간, 11, 42-28.
이일(1985). 한국현대미술, 그 10년의 발자취. 정연심, 김정은, 이유진(편). 비평가, 이일 앤솔로지 (pp.

341-343). 서울: 미진사.
이활(1957.7.15). 회화 데자인의 출현-신조형파 미술전을 보고. 조선일보.
전상아(2020). 1950년대 후반 한국화단과 <모던아트협회> 연구. 석사학위논문. 홍익대학교.
전혜숙(2008). 미술개념의 변화와 미국의 1968년: 개념미술의 등장을 중심으로. 미국사연구, 28. 149-178.
정무정(2005). 파리비엔날레와 한국현대미술. 서양미술사학회논문집, 23, 245-282.
조주연(2017). 현대미술 강의-순수 미술의 탄생과 죽음. 서울: 글항아리.
최근의 해외 문화(1965.3.13.). 경향신문.
최명영(1969). 새로운 미의식과 그 조형적 설정. AG 1호, 16-19.
최정주(2018). 이승조의 핵(核) 연작:기하학적 추상의 다면성. 박사학위논문. 홍익대학교.
추상구성의 판화, 15년만에 귀국한 이성자 여사(1965.5.20). 조선일보.
특집, '67 화제작 미술, 청년작가연립전(1967.12.17). 주간한국.
한묵(1953.5.31). 피카소의 예술-그 난해성에 대하여. 서울신문.
한묵(1954). 현대회화의 추성성 문제-그 발전과정과 현대적 의의. 현대공론, 11. 140.
한묵(1957). 피카소의 화풍과 인간. 여원, 9, 226-229.
현대서구미술의 경향-한국청연작가연립전의 <지방순례강좌>초(1968.2.14.). 매일신문.
현대작가초대미전에의 초대(1966.9.8.). 조선일보.
大態敏之(2005). 1930년대의 일본 추상회화: 해외 동향의 소개와 그 영향에 대한 고찰. 유영국미술문화재단(편), 유영국 저널 제2집 (pp. 80-85). 서울: 미술문화.
中原佑介(1965). オプ·ア-トの出現と可能性. 美術手帖, 254, 5, 57-68.
Arnason, H. H.. & Prather M. F. (1998). *History of Modern Art*(pp. 566-567). Prentice Hall.
Barrett, SJ. C. (1987). 옵 아트(*Op Art*) (정미희 역). 서울: 미진사.
Cambon, P.(2012). 한묵, 우주의 화가-서예와 회화-큐비즘에서 에크리튀르로, 단어들의 역할(HAN MOOK, un Peintre du Cosmos Calligraphies et Peintures – Du Cubisme à l'Écriture, La Mécanique des Mots). 한묵 (pp. 7-13). 서울: 마로니에북스.
Crow, T.(2007). 60년대 미술-순수미술에서 문화정치학으로(*The Rise of the Sixties*) (전혜숙 역). 서울: 현실문화. (원저 1996 출판).
Fried, M.(1966). *Shape as Form: Frank Stella's New Paintings*(pp. 18-27). Artforum, 42.
Greenberg, C.(2019). 예술과 문화(*Art and Culture: Critical Essays*) (조주연 역). 부산: 경성대학교 출판부 (원저 1961 출판).
Greenberg, C.(1969). 현대미술의 비평적 전망: 그린버그와의 인터뷰. 공간, 34, 77-81.
Harrison, C., & Wood. P.(2003). *Abstraction-Création: Editorial Statements to Cahiers nos. 1, 1932 and 2, 1933, Art in Theory, 1900-2000: An Anthology of Changing Ideas*. Malden, MA: Blackwell Publishing Ltd.
Judd, D.(1975). *Specific Objects. Arts year Book 8 Complete Writing*(pp. 181-189). New York and Halifax: The Press of the Nova Scotia School of Art and Design.
Levain, M. A.(1966). 제33회 베니스 비엔날레 평 (이일 역). 공간, 12. 89.
Moszynska, A.(1998). 20세기 추상미술의 역사(*Abstract Art*) (전혜숙 역). 서울: 시공아트.

논문접수 2023년 04월 15일	논문심사 2023년 04월 30일	게재승인 2023년 05월 10일