한국 현대水墨畵의 繪畵性에 대한 연구

- Identity적 觀察을 중심으로 -

장 준 석*

Ⅰ. 들어가는 말
Ⅱ. 현대 수묵화의 발견
1. Identity의 재발견
2. 筆墨의 재발견
Ⅲ. 수묵화의 인식과 방향
1. 구시대의 산물과 전통
2. 수묵화의 특성과 방향
Ⅳ. 관찰을 바탕으로 한 현대성
1. 내재된 한국성
2. 觀察을 통한 Identity
Ⅴ. 현대 작품을 통한 한국의 조형
Ⅵ. 나오는 말

요 약

수묵화는 동양뿐만 아니라 우리 미술을 대표하는 중요한 축 가운데 하나로서 한국 미술의 얼굴이자 현대 미술과도 불가분의 관계를 갖고 있다. 그런데 서양 현대회화의 다양함이나 실험성, 생경함 등에 밀려 구시대적 유물 정도로 인식되고 있는 듯 하며, 제대로 된 이론적 바탕을 완벽하게 마련하지 못하고 있다.

현대 수묵화는 한국 미술의 여느 분야보다도 훌륭한 한국성과 예술성 및 정신성을 지니고 있으며 미적인 독창성을 구축하기 위해 노력해야 할 것이다. 이를 위해서는 대상에 대한 진지한 관찰, 수묵화의 여러 특성이나 예술성, 한국인의 삶과 현장

* 충북대 강사

성, 또는 그림의 양식에서 나타나는 기호적인 선이나 형상을 바탕으로 한 접근 등이 필요할 것이다. 더 나아가 보다 독창적인 한국의 수묵화를 창출하고 미의 상징성을 확보하기 위해서는 우리의 경험과 시각에서 대상의 본질을 파악하는 것이 무엇보다 중요할 것이다.

이처럼 열악한 한국의 현대 수묵화를 보다 세계적인 미술로 승화시키는 것은 한국 미술의 발전을 위해서도 중요한 문제라 할 수 있다. 한국 미술의 Identity를 확립하는 것은 곧 한국 미술의 발전을 위해서도 중요한 문제가 될 것이다.

Ⅰ. 들어가는 말

한 사회를 대변할 수 있는 여러 가치들은 그 시대를 표현하는 가장 뚜렷한 사상이나 문화적 흐름과 어느 정도 궤를 같이 할 수밖에 없지만 그 지역의 문화적 구조나 이미지와도 함께 할 수밖에 없을 것이다. 왜냐하면 이들에서는 사고와 행위, 그리고 문화적 동질성이 서로 교차할 뿐만 아니라 더 나아가 하나의 묵시적인 일치성(Conformity)이 추출되기 때문이다. 여기에는 미적 취미의 구조 분석뿐만 아니라 사상적, 시대적, 지역적 배경 등도 큰 역할을 하게 됨은 말할 것도 없다. 비록 그것이 순간적이고 우연한 것이라 하여도 한국 미술 문화를 배경으로 하는 예술은, 보르레르(C.Baudelaire)의 이론에 비추어 본다면 절반은 영원한 예술성을 지니고 있고 절반은 적어도 순수한 예술적 가치라도 가지게 될 것이다.[1] 비록 지역적인 한계를 지닌다 할지라도 예술이 지닌 특성은 지역성을 극복할 수가 있는 것이다. 여기에는 심미적, 상징적인 측면에서 한국적인 의미와 예술적인 특성들이 함께 공유하고 있음이 분명하다.

수묵화는 주지하다시피 이러한 특성들을 지닌 동양의 대표적인 회화 매체 가운데 하나이며, 한국 미술의 중심 회화로서 다양한 회화적 방법과 장르를 지니게 되었다. 더 나아가 수묵화는 커다란 미술 문화의 역사적 흐름에서 볼 때, 우리 미술을 대표하는 중요한 축 가운데 하나로서 한국 미술의 중심에 서 있을 뿐만 아니라, 현대 미술과도 불가분의 관계를 갖고 있는 한국 미술의 얼굴이라 할 수 있다. 이는 서양인

1) C. Baudelaire, *The Painter of Modern Life*, Baudelaire selected writings on art & artists, trans. Cambridge University Press, 1988, p. 408.

들의 시각에서 볼 때 더욱 그러하다.

그런데 한국의 현대 수묵화는 20세기와 21세기 회화의 주된 표현 방식이 될 수 있었음에도 불구하고, 서양 현대 회화의 다양함이나 실험성, 생경함 등에 밀려 매우 소원한 구시대적 유물 정도로 인식되는 경우가 있는 것 같다. 이는 매우 아쉬운 일로서 수묵화에 대한 무관심이나 무지 등에서 초래된 결과라고 생각된다. 다행히도 뜻 있는 화가들에 의해서 수묵화에 대한 현대적 실험이 전개되고 있으나, 그에 대한 예술론적 방향 제시나 현대적 논리 전개가 미흡하여 객관적인 설득력을 지니기에는 다소 어려움이 있는 듯 싶다.

따라서 본고에서는 이러한 점을 염두에 두고, 우리의 수묵화가 지니는 장점이나 위상에 대해 살펴보고자 한다. 이는 우리의 수묵화에 대해 애정과 관심을 불러일으키고자 함이며, 세계 미술 속에서 미술 문화의 역할을 제대로 수행하기 위한 하나의 방법 제시이기도 하다.

Ⅱ. 현대 수묵화의 발견

1. Identity의 재발견

한국 수묵화가 지니는 미적 특성들을 합리적으로 분석해 보기 전에 먼저 과거의 한국 미술의 이론과 특성에 대해 살펴볼 필요가 있을 것이다. 반 미터 에임스(Van Meter Ames)는 "모든 일반적인 인간의 흥미는 예술적인 표현을 통해 정신적인 단계를 얻을 수 있다. 예술의 정신적 가치란 이미 존재하고 있는 가치들을 명료화하고 더욱 더 수준을 높이는 과정에서 이루어진다"라고 하였다.[2] 에임스의 이론에 비추어 볼 때, 우리는 이미 우리에게 존재하고 있는 미적 가치들을 더욱 분석하고 체계있게 연구하는 자세가 필요할 것이다. 더 나아가 과거 전통적인 미술 문화에 더욱 많은 관심을 가져야 할 것이다. 이는 한국 현대 수묵화의 미래를 여는 데 중요하고도 의미 있는 일이 될 것이다. 그러나 이처럼 한국 미술의 전통적인 특성을 살펴봄은 반드시 객관적이라고 할 수만은 없겠지만, 수묵화의 전통적인 특성들은 분명 존

2) Van Meter Ames, *Aesthetic Valuenin the East and East*, J.A.A.c, fall, 1960, p. 3.

재하고 있다. 다시 말해 객관적으로 과학적이지 않으면서도 객관적인, 또한 주관적이지 않으면서도 주관성이 결여되지 않은 보편적 차원의 현대 수묵화의 논리적 설정이 필요한 것이다.

예를 들자면, 수묵화에서 흔히 사용되는 線과 餘白은 우리나라의 그림에서도 쉽게 찾아볼 수 있는 보편성을 확보하고 있다. 우리는 흔히 鄭敾의 〈인곡유거도〉를 보면서 지극히 우수한 한국 회화로서의 미적 감흥에 젖어들 수 있다. 많은 사람들은 이 그림을 보고 보편타당한 한국적인 미를 느낄 수 있다. 그럼에도 우리가 중요시해야 할 점은 과거의 훌륭한 미술 양식으로부터의 재발견이 단순히 흉내 차원의 재발견만은 아니라는 점이다. 우선 이 재발견은 재발견된 본질적인 Identity를 필수적으로 담고 있는 순수한 한국성을 지닌 예술이어야 한다. 또한 반드시 우리 문화와 삶의 모습이 담긴 정신성을 추구하여야만 한다. 우리는 세계 어느 곳에 내놓아도 손색이 없는 高句麗 舞踊塚의 〈狩獵圖〉를 통해서도 여느 나라의 그림에서 느낄 수 없는 한국적인 미적 감흥을 느낄 수 있다. 여기에는 시각적 영상 표현의 새로운 형태의 도출 가능성이 무궁무진하게 내재될 수 있는 것이다. 우리는 이를 한국의 미감을 통하여 살펴볼 수 있으며, 이는 과거 단순한 것으로부터의 재생이 아닌 우리들의 과거로부터 추출되는 우리 현대인의 새로운 미적 영역 차원에서 전개해 볼 수 있다. 더 나아가 한국 현대 미술이 세계적 미술이 되는 첫 시발점이 될 수 있다.

우리는 張承業의 그림이나 金弘道의 수묵화를 보고 말로 설명하기 어려운 독특한 한국미를 느낄 수 있고 이를 서로 공감할 수 있는 감성적 취미판단이 존재하며 우리만의 취미와 기호성을 느낄 수 있다. 高裕燮이 한국 미술을 규정하여 '구수한 큰 맛'이니 '무기교의 기교'니 하는 것도 수묵화의 보편타당한 미적 감흥이라 할 수 있다. 이처럼 한국성을 지닌 우리의 수묵화는 작가 개개인들의 수묵화에 대한 많은 관심에서부터 비롯될 수 있다. 이는 곧 한 개인의 수묵화가 여러 가지 상황을 담은 하나의 메시지로 변화할 수 있다. 여기에는 단순하게 한 작가의 취미 판단적인 예술성도 존재하지만, 이외에도 당시의 문화적 환경이나 정치, 경제, 철학사상 등에 직접, 간접적으로 영향을 주게 된다. 우리의 수묵화가 다양하게 전개되는 과정에서 당시 사회나 문화, 정치적 상황 등이 자연스럽게 가미된 독창적인 한국 미술 문화의 특징들을 여러 작품들 속에서 추출해 낼 수 있는 것이다.

주지하다시피 수묵화는 선과 먹, 여백 등의 구성 요소로 구축되어 있다. 이러한 구성 요소들 가운데 한국적인 현대 수묵화의 근원이 될만한 부분들은 반드시 존재

할 수밖에 없을 것이다. 또한 각 지역의 문화나 일반적인 가치, 사상에서 기인된 수묵 작품은 각 지역의 특성에 따라 하나의 형태나 이미지의 집합체로 해석되고 이해될 수 있을 것이다.

2. 筆墨의 재발견

우리의 수묵화는 서양의 회화와는 달리 전통성을 견지한 柔順하고 정적인 회화라 할 수 있는데, 이는 道家的인 면이나 혹은 佛家, 儒家的인 思想을 토대로 하고 있기에 더욱 그러하다. 따라서 우리의 수묵화는 서양의 미술처럼 격정적이거나 반항적이지 않을 뿐더러 격변하지도 않는, 그야말로 자연의 섭리에 따라 순응하는, 자연에서 도출된 자연의 회화라는 특징을 지녔다. 따라서 수묵화는 서양의 회화와는 달리 점진적으로 조금씩 변화하는 회화라 할 수 있다. 이러한 시각에서 볼 때, 한국의 수묵화는 가히 세계에 내놓아도 손색이 없는 회화적 바탕을 지닌 우수한 양식으로서 하나의 독립적인 회화라 할 것이다.

이처럼 우수하고 무한한 가능성을 지닌 우리의 수묵화의 발전적인 전개를 위해서는 먼저 筆墨의 중요성을 인식해야 할 것이다. 筆墨은 곧 동양화의 핵이라고 할 만큼 중요한 의미를 지닌다.[3] 이러한 筆墨에서 나오는 선과 먹색은 주지하다시피 수천 가지의 빛깔과 색감을 지니고 있다. 게다가 먹색의 바탕에는 동양 고유의 陰陽思想이 배여 있다. 이는 더 나아가 태극기의 제작 원리인 태극의 사상과도 밀접한 관련이 있다. 이러한 모든 것의 기본은 반드시 筆墨으로부터 시작되지 않으면 안 된다. 필묵이 창출해 내는 미감은 그 어떠한 회화 양식과도 비교될 수 없을 정도로 무궁무진하고 신비롭다. 게다가 필묵은 우리 한국화의 중심이라 할 정도로 중요하며, 거기에는 한국화의 체계적인 제작 방법과 審美範疇가 내재되어 있다. 이처럼 수묵의 필묵이 지니는 의미는 크다고 할 수 있는데, 이는 가장 한국적일 수 있으면서도 세계의 미술 시장에서 호평을 받을 수 있는 저력을 지녔기 때문이다.

통시적으로 볼 때, 세계의 미술에서 우리의 수묵화는 하나의 독립적인 장르를 지니고 있다. 우리는 전통적으로 우주에 대한 이해나 사상적인 哲理를 자연에 순응하는 쪽으로 정리하여 왔기에, 서양의 철학이나 우주관처럼 다부지고 적극적이기보다

3) 이동주, 『우리 옛 그림의 아름다움』, 시공사, 2004, p. 15.

는 인간적이고 자연적이다. 이러한 특성은 곧 수묵화에도 그대로 반영되어 수묵화에는 특히 寫意性이 강하게 내포되어 있다. 寫意라는 것은 곧 우주 자연에 대한 섭리를 파악하고자 하는 의도를 그림으로 나타내려는 意味를 담고 있는 것이다. 따라서 이 寫意에는 깊은 철학적, 학문적, 인격적 기품이 자연스럽게 스며 있기도 하다. 그러므로 수묵화 체계의 독립성을 긍정적으로 보는 시각과 함께, 水墨이 지니는 독특한 회화적 의미에 깊은 관심을 지니는 자세가 필요하다. 이는 寫意水墨畵가 가장 진솔하고 친근함을 줄 수 있는 예술이기 때문이기도 하다.

그러나 우리는 수묵화를 선조의 진부한 유산 정도로 치부해 버리지는 않는지, 우리 자신을 돌아볼 일이다. 혹자는 수묵화를 이미 붕괴된 장르나 중국 회화의 아류처럼 인식하는 경우도 있지만, 이는 한국 미술에 대한 애정이나 학문적인 연구 등이 부족한 때문이라 할 수 있다. 근대기에 서양화를 상징적으로 대변하였던 화가이자 비평가인 鄭圭는 "이조 오백 년의 회화사가 거의 전부 중국 회화에 시종하였다"라고 주장하며 서양화의 부흥을 유도하기도 하였지만, "동양화나 서예에 있어서는 엄연한 우리의 자존도 있었다"라고 실토하였다. 여기에서도 알 수 있듯이 한국화 특히 수묵화는 우리의 전통회화로서의 자존심을 걸기에 충분한 회화적 장르라 하겠다.[4)]

만약 우리의 수묵화가 진부하여 곧 소멸될 회화라면 독자적인 변화 또한 있을 수 없을 것이다. 그러나 우리의 수묵화는 지금까지의 전개 양상에서 볼 때 그 나름대로의 발전을 이룩하여 왔으며, 결코 정지된 흐름의 연장선상에 있지는 않다. 이는 현대의 한국 수묵화가 중국의 현대 수묵화와는 다른 양식으로 전개되고 있음에서도 분명히 알 수 있다. 그럼에도 서양의 예술적 흐름과 타성에 젖은 많은 예술가들은 서양 미술처럼 커다란 변화나 굴곡을 우리의 수묵화에도 요구하거나, 혹은 우리의 수묵화를 중국 수묵화의 아류 정도로 인식하는 경우가 간혹 있는데, 이는 아쉬운 일이 아닐 수 없다. 이는 우리의 수묵화가 어떠한 과정을 거쳐 형성되었고, 어떠한 예술적 사유를 하고 있는지를 간과하는 데서 비롯된 결과라 할 수 있다.

따라서 우리의 수묵화가 보다 한국적이기 위해서는 더욱 독창적이고 다양한 방법으로 진행, 연구되어야 하며, 반드시 필묵을 중심으로 전개되어야 한다. 이를 위해서 우리는 선조의 필묵을 연구할 필요성이 다분히 있으며, 한국의 수묵화라는 큰 틀을 고양 · 발전시키는 데 힘을 모아야 함은 물론이고, 이러한 체계의 특성과 장점을

4) 鄭圭, 「鮮展의 來歷과 우리 美術家」, 『신태양』, 1957년 6월.

지속적으로 연구 · 발전시켜야 할 것이다. 여기에는 고정되고 정체된 것이 아닌 오직 새로운 실험 정신과 변화가 필요한데, 앞서도 잠깐 언급하였듯이 반드시 필묵이 바탕이 되어야 한다. '筆'은 곧 '線'을 말한다고도 할 수 있는데, 서양인의 시각에서 볼 때 '線'은 매우 추상적인 의미를 지닌다. 그들은 명암으로 대상을 재현해내는 데 매우 익숙해 있기에, '線'은 그저 부수적인 측면에서 사용해 왔던 게 사실이다. 그러나 동양에서의 '선'은 그야말로 회화의 중심이라 할 만큼 중요한 의미를 지닌다. 여기에서 사용되어 온 '선', 다시 말해 '필'은 '묵'과 더불어 수묵화의 근간을 이룬다고 할 수 있을 것이다. 이처럼 수묵화는 필묵을 바탕으로 하여 왔다는 사실과, 이를 바탕으로 변화 · 발전되어 왔다는 점을 간과해서는 안 될 것이다. 필묵은 수묵화의 근본일 뿐 아니라 동양 사상을 회화로 표현하는 기본이 되기 때문이다. 이러한 수묵에는 오직 새로운 실험과 시대에 따라 변화 · 발전하는 예술 정신만이 있을 따름이다. 지금까지 뜻 있는 뛰어난 화가들이 자신만의 예술적 체험으로 수묵화의 발전을 위하여 새로운 실험들을 시도하였음은 높게 평가될 부분이다.

그 동안 한국 미술계는 근대화의 물결을 타고 갑작스럽게 들어온 서양화에 크게 호응하였던 반면에, 세계화의 근간이 될 수 있는 가능성을 지닌 수묵에 대한 관심과 애정 면에서는 미흡하였던 게 사실이다. 그럼에도 다행스러운 것은 우리의 전통문화 유산에 대해 일반인들의 관심과 호응도가 갈수록 높아져 가고 있다는 점이다. 이를 바탕으로 우리의 전통 회화를 재충전할 계기를 마련해야 하며, 더 나아가 이를 수묵화에 대한 관심을 한 단계 높이는 기회로 삼아야 할 것이다. 근대화 이후 우리가 관심을 주지 않았던 수묵이 미래에 한국 미술을 고양시킬 수 있는 중요한 근간 중 하나라는 점을 새롭게 인식할 필요가 있다.

Ⅲ. 수묵화의 인식과 방향

1. 구시대의 산물과 전통

우리의 미술에서 근대기는 예술 정신의 부재의 시대였다고 해도 과언이 아닐 것이다. 당시 일본으로 유학을 떠났던 吳之湖를 비롯한 적지 않은 근대의 화가들이 서양화를 그려내는 데 몰두하였었다. 吳之湖는 우리 미술 문화나 한자, 언어학 등에

박식하였으며, 우리 문화 미술사에 대해 지대한 관심을 가진 선각자적 화가였으나, 그림이라는 한 틀을 가지고 볼 때는 서양의 인상파를 한국적 색감으로 변화시켜보려고 노력하였던 화가로 정리할 수 있다.[5] 그러나 그는 한국 전통 회화의 발전에 많은 기여를 할 수 있는 능력을 갖추었음에도 불구하고, 서양의 인상파의 한계를 극복하지 못하고 화력을 마감하여 아쉬움을 남겼다.

이들 유학파 화가들은 아쉽게도 한국의 회화에 대한 큰 틀을 짜는 데에 무관심했거나 소홀하였다. 이들 여러 화가들은 자신들이 외국에서 배운 서양적 회화 수법들을 한국의 전통 회화를 계승 · 발전시키는 데에 사용하기보다는 그저 서양화 그 자체를 그려내는 데 몰입하였는데, 이는 결국 훗날 전통 한국화가 세계적 회화로서 거듭나는 데에 커다란 걸림돌이 되었다고 간주된다. 다시 말해 이들이 견지하였던 창작의 기본 입장은 전통의 계승 · 발전이 아니라 서양화에로의 轉移였다고 생각된다. 이는 훗날 한국 근대 미술에 있어 서양화의 도입이라는 의의를 지니기도 하나, 한편으로는 한국 전통 회화가 열악한 상황으로 내몰리게 되는 원인이 되기도 하였다. 따라서 한국 미술에서 근대기는 매우 무미건조하며 열악하기 그지없다. 이러한 서양화 위주의 해외 유학파가 수묵화의 발전에 어떠한 영향을 미쳤는가는 앞으로도 연구 과제가 아닐 수 없다. 여기에 대한 해답은 직접적이지는 않지만, 이일 선생의 다음의 글로 어느 정도 감지될 수 있을 것이다.

"왜냐하면 한국 미술은 전통적으로 서구의 논리적 · 분석적 조형사고의 패턴을 일찍이 가져 본 적이 없기 때문이다. 따라서 우리나라의 기하학적 추상의 발상과 그 방법을 반드시 서구적인 맥락에서 파악할 필요는 없을 것으로 생각되는 것이다. 오히려 그것을 우리는 우리 나름의 방식에서 찾아야 할 것으로 생각된다."[6]

이들 근대기의 해외 유학파 중 다수는 한때 한국 화단에서 서양화의 부흥과 함께 많은 화가 및 일반인들에게 영향을 주었다고 볼 수 있는데, 이는 한국 근대기의 특수한 상황과 이후의 현실적인 원인들이 부합되었기 때문일 것이다.

20세기는 한국의 경제사에서 커다란 변화와 발전의 시대였으며, 이에 힘입어 많은 예술가와 일반인들은 전통 수묵화에 대해 불만족하며 서양화에 더욱 관심을 가지게 되었다. 이러한 상황 아래서 일부 화가들에 의해 서양의 명암법과 소묘법으로

5) 朴容淑, 「洋畵를 韓國的 感性으로 消化」, 『芝山洞 草家와 畵堂』, 미진사, 1992, p. 91.
6) 李逸, 『현대 미술에서의 환원과 확산』, 열화당, 1991, p. 98.

수묵화의 부족한 점을 보완하려는 경우도 간혹 생기게 되었다. 이러한 시도는 한국 미술의 발전을 위해서 그다지 부정적으로 여겨지지는 않는다. 하지만 이러한 시도 역시 수묵화의 예술 철학을 잘 모르는 데서 기인한 것이라고 하겠다. 더 큰 문제는 많은 미술인들이 수묵화라는 큰 틀을 과거의 유산 정도로 치부하고 관심을 두지 않았다는 점이다. 이들의 대다수는 서양의 미술 이론과 실기에는 밝으나, 그 지적 수준이 미흡하여 한국 수묵화의 깊은 매력을 이해하지 못하였다. 따라서 이들의 편협한 지식과 시야는 한국의 전통 수묵화의 매력이 무엇인지, 어떠한 깊은 맛을 지니고 있으며, 장점이 무엇인지, 세계 화단에서 어떠한 가능성을 지니는지 등을 감지할 수 없을 정도로 異國化되어 있었기에, 서양 미술의 아류로 전락하는 데에 일조를 하였다. 분명한 것은 서양화 조형 훈련을 받은 많은 화가들이 그려낸 그림들은 한국의 전통적인 품위와 정서를 표현하고 느끼기에 충분하지 못하였으며, 형식에서부터 정신성에 이르기까지 대부분이 예술적 매력이 부족하였다는 점이다. 이러한 면들을 극복하기 위해서 우리는 우리의 정서로 계승 · 발전시켜 온 전통 수묵화에 대해 더욱 많은 관심을 갖고 연구에 열의를 쏟아 부어야만 할 것이다. 이제 서양의 회화는 우리에게 크게 색다른 감흥을 주지 못하는 구시대의 산물이 되어가고 있다.

전통적인 수묵화는 많은 가능성과 잠재력을 지니고 있다. 어떤 이들은 앞서도 언급하였듯이 수묵화를 구태의연하고 이미 그 바닥이 드러나 버린 것으로 생각하는 경우도 있으나, 이들의 생각처럼 수묵화는 이미 끝난 구시대의 산물이 아닌 것이다. 우리는 필묵의 연구나 수묵의 현대화에 대한 고찰 등으로 새로운 수묵의 부흥기를 창출해 낼 수 있을 것이다. 전환기에 놓인 한국 미술이 풀어야 할 과제가 많은 만큼 새로운 전통에 대한 기대감 또한 크다 할 것이다. 우리는 과거의 전통을 수용하여 발전적으로 변모시키면서도 현대적인 시대성과 필묵에 대한 정신 등을 더욱 중시하여 보다 실험성이 강한 수묵화로 발전시켜야 한다. 즉 과거의 수묵화를 바탕으로 새로운 현대의 수묵을 창출해 내는 것이다. 여기서 우리가 가장 주의해야 할 점은 서양식의 추상과 병행된 수묵화의 추구라 할 수 있다. 수묵이라는 회화적 장르는 두말할 것도 없이 서양의 회화와는 그 시작도 끝도 다르기 때문이다.

2. 수묵화의 특성과 방향

수묵화는 중국과 한국의 대표적인 회화의 한 영역이라 할 수 있다. 특히 한국의

수묵화는 중국의 수묵화에 비해 담박하고 투박하여 더욱 그 맛이 깊고 오묘하다. 이러한 담박함은 하루아침에 이루어진 것이 아니다. 이는 우리 선조의 삶에서 비롯된 우리의 미감이라 할 수 있다. 예를 들어, 특히 백자는 조선 왕조 전 시대를 통하여 만들어졌는데, 소박하고 은은한 색감은 선조의 서민적 정취를 느끼게 한다.[7] 이처럼 우리 문화는 다분히 서민적인데, 이는 화강암을 투박하게 쪼아 내거나 혹은 아가리가 잘 맞지 않는 사발에 텁텁한 막걸리를 부어서 마른 목을 적시는 데서도 알 수 있다. 이러한 삶의 배경들이 은연중 수묵이라는 하나의 매개체를 통해 그림으로 승화되었다고 볼 수 있다. 따라서 수묵은 이미 조선 후기에 들어오면서 謙齋 鄭敾 등에 의해 한국화된 전통의 회화 가운데 하나로 볼 수 있다. 이후 한국적 수묵은 姜熙彦 등 여러 화가들에게 영향을 주었다.[8] 여기에는 물론 우리 민족이 자연을 아끼고 사랑하며 세계를 관찰하는 순수미의 방식이 내재되어 있음이 분명하다. 이처럼 우리에게는 근대 이전부터 한국적인 수묵의 문화가 존재하여 왔었고, 담박함을 지닌 우리의 수묵은 선비 그 자체로 대변되는 중국의 수묵화와는 또 다른 감흥을 불러일으키기에 충분하였다. 이러한 요인들이 한국의 수묵화가 형성되기 시작하는 데에 중요한 원동력이 되었음은 분명하다.

이러한 수묵화는 근 · 현대에 이르러 변화의 소용돌이에 휘말리게 되었다고 할 수 있는데, 주지하다시피 과학적이고 보다 분명한 회화적 요소들을 지닌 서양화의 유입이 그 원인이었다. 따라서 오늘날에도 많은 화가들과 비평가, 이론가들은 서양의 예술론과 미술 양식에 관심을 가지게 되었으며, 이후 한국의 수묵화는 매우 어려운 상황으로 치닫게 되었다. 좋은 토양과 제재를 지녔음에도 많은 사람들로부터 외면을 당하게 된 수묵화는 서양화와는 반대로 매우 어려운 행보를 할 수밖에 없었다. 그럼에도 현대의 수묵화는 그 나름대로 끊임없이 활로를 모색해 왔다고 평가되는데, 이는 열악한 상황이지만 그나마 다행스러운 일이 아닐 수 없다.

이처럼 열악한 상황 속에서도 수묵화의 발전에 뜻을 둔 작가들은 수묵에 대한 예술론을 전개시키며 거기에 걸맞은 작업을 하기보다는, 자신의 작품에 대한 간략한 지론 정도를 피력하면서 보다 실험적인 작품을 전개시키려는 경우가 대부분이라 할 수 있다. 본래 고대 수묵의 중요한 특징 가운데 하나는 文氣와 예술 철학이 내포되어 있다는 데 있다. 따라서 수묵을 즐기는 선인들의 경우는 대개 學德과 風格을 겸비한

7) 李離和, 『우리나라 역사』, 려강출판사, 1987, pp. 106~107.
8) 安輝濬, 『韓國繪畵史』, 일지사, 1995, pp. 256~266.

경우가 많았다. 전문 화공들이 상당한 인덕과 학식을 갖춘 경우도 적지 않았던 것은 수묵이 지니는 특성이 다른 그림에 비해 철리적이며 고고할 뿐만 아니라 靜雅하고 知的이기 때문일 것이다. 그러면서도 우리의 수묵에는 가난한 선비들이 텁텁한 막걸리 한 사발을 마시면서 즐길 수 있을 정도로 소박하고 구수함이 배여 있다. 여기에 비해 현대의 작가들이 그려내는 수묵은 시대의 변화에 따라 점점 다변화하고 과학적이면서도 복합적으로 변모하면서 다소 냉철해지고 섬세해져 필묵이 더욱 경직된 경우가 적지 않은 것 같다. 이는 삭막한 현대인의 정서에서 기인된 당연한 결과라 생각되기도 한다. 이러한 측면에서 볼 때, 현대 수묵은 분명 과거 우리 선조가 행했던 고대 수묵과는 많은 차이를 지닐 수밖에 없다. 따라서 현대 수묵은 고대 수묵이 지니는 학덕과 풍격 있는 특성을 추구한다기보다는 보다 자아 중심적이며 무의식적이고, 자율적, 실험적이다. 따라서 현대 수묵화는 고대 수묵화와 다른 이러한 특성들을 바탕으로 새로운 시도를 전개해 나가는 데서 그 가능성을 확보할 수 있다.

현대 수묵화는 그 장르가 다양하게 전개될 수 있다. 그만큼 고대 수묵화와는 다른 새로운 틀을 지닌 것이다. 이제 중요한 것은 수묵의 文氣를 추구하는 것도 아닐 수 있으며, 시적 · 언어적 창출도 아닐 수 있다. 다시 말해 현대 수묵화에서 중요한 것은 고대 수묵화를 대신할 수 있는 폭넓은 소재의 발굴과 자유성의 발현, 즉 자유스러운 사고방식과 정신성, 창의성의 창출 등이다. 예를 들어, 현대 수묵은 전통 수묵 · 추상 수묵 · 변형된 관념 수묵 · 실험 수묵 · 매체를 수반한 수묵 등 다양한 양식으로 전개될 수 있을 것이다. 물론 필묵의 정신이 그 바탕이 되어야 함은 분명하다.

다양한 수묵화의 장르 실험은 매우 빠르게 변화하는 현대화 · 전문화 시대에 부응하기 위한 하나의 자구책으로 볼 수 있다. 전 세계가 하나로 되는 세계화의 구호 속에서 각 지역의 특성을 살리기 위해서 우리는 자의 반 타의 반으로 한국화라는 호칭을 사용하게 되었다. 이는 중국화나 일본화 역시도 마찬가지이다. 그러나 중국의 경우는 우리와는 달리 자신들의 전통 회화를 잘 활용하여 나름대로 세계적인 미술의 반열에 올랐다는 것이 그들의 자체적 평가이며 지배적인 분위기이다.[9] 우리는 중국과는 상황이 다르나, 우리 나름대로 서양 미술을 흡수하여 한국적인 미술에 융화시키려는 노력을 지속적으로 하는 등 여러 가지 노력을 강구하여 왔다. 이러한 흐름 속에서 우리의 현대 수묵은 예전에 비해 많은 발전을 해 왔다고 평가되며, 특히 현

9) 邵大箴, 「多元的審美觀與多元的價值觀」, 『現代水墨畵研究』, 上海書畵出版社, 1999, p. 11.

대 수묵의 경우는 한국적 특성을 나름대로 유지 · 발전시켜 왔다.

물론 서양 회화가 대세를 이루는 지금의 한국 화단의 분위기로 볼 때 한국의 현대 수묵화의 전개는 매우 어려운 환경 속에 처해 있기는 하지만, 그렇다고 서양화의 관점에서 보아진 서양적 회화를 의식한 인준을 받을 필요는 없는 것이다. 우리는 우리의 전통적인 예술 체계를 추구하여 그 가능성을 모색하고 찾아내면 그만인 것이다. 그러나 간과할 수 없는 것은 여전히 서양의 회화의 폭넓은 포용력이 현대 수묵화의 진로에 영향을 줄 수 있다는 점이다. 서양의 현대 회화는 다양한 실험정신과 새로움을 무기로 수묵이 지니는 강점을 희석하기도 하고, 다른 한편으로는 우리가 의식하지 못하는 부분에조차 영향을 줄 수 있다. 이러한 영향을 굳이 배척할 필요는 없다고 생각한다. 이는 삶의 양식 변화와 환경의 변화, 사상의 변화 등에서 기인된 자연스러운 산물이기 때문이다. 우리는 우리의 현대 수묵화가 지니는 강점과 필묵 운용에서 생기는 다양한 회화적 방법들에 대해서 자부심을 가져야 할 것이다.

Ⅳ. 관찰을 바탕으로 한 현대성

1. 내재된 한국성

주지하다시피, 수묵화는 예로부터 동양권이라는 문화의 굴레 속에서 존재하여 왔다. 그뿐 아니라 서양의 미술 문화가 들어오기 전까지 한국의 미술의 중심에는 수묵화가 큰 역할을 하였으며, 지속적으로 중국의 미술과 밀접한 유대 관계를 유지하면서 성장 · 발전해 왔다. 특히 수묵화는 다른 나라의 미술과 달리 독창적인 미술로서 그 역할을 다 하고 있다. 이처럼 수묵화가 다른 지역의 미술과 뚜렷하게 구분되는 특성을 지닐 수 있는 것은 먼저 관찰의 진지함에서부터 시작된다고 할 수 있을 것이다. 특히 전통적으로 立意를 중시하는 수묵화는 산수화가 되었든 인물화가 되었든 그 무엇이든 대개 만물을 생성하는 본질적인 이치와 근원을 중시하는 데서부터 시작되어 왔다. 이는 곧 세계적인 미술의 독창성을 확보할 수 있는 것으로서, 낙후된 한국 수묵화의 발전을 위하여 반드시 필요한 일이다. 다시 말해, 한국 수묵화의 발전은 단순한 외관의 관찰이 아닌 만물의 본질의 이치와 근원에 따른 관찰에서부터 비롯될 수 있다. 이처럼 갈수록 열악해지는 수묵화의 발전을 위하여 하나의 대안으

로 상정할 수 있는 것은 대상에 대한 진지한 관찰이다. 여기서 말하고자 하는 관찰은 서양의 미술처럼 대상의 외관만을 관찰하는 것은 아닌 것이다. 흥미로운 면은 서양의 미술도 15세기 바자리(G. Vasari) 등의 線에 대한 관심 등으로 동양처럼 대상의 내적 미에 대한 관심이 발생하기도 하였다는 점이다. 파노프스키(E. Panofasky)는 이를 일종의 정신적인 이미지로 보고 동양적 의미를 환기시키기도 하였다.[10] 또한 프랑스의 사상가 볼테르(Voltaire)는 관대한 아시아에서 배워야 한다는 주장을 하였다. 그는 동양의 문화권을 매우 수준 높은 인격과 도덕을 구사하는 지역으로 생각하였던 것이다. 그는 이러한 동양에 대해 말하기를 "만약 이 지구상에서 철학자들처럼 이 세상에서 발생한 것에 대해 배우기를 원한다면, 우리는 먼저 서양의 문화에 모든 방면에서 도움을 주는 모든 예술의 요람인 동양에 눈을 돌려야만 할 것이다" 라고 말하였다.[11] 이처럼 동양의 미술 문화는 서양의 미술과는 달리 대상에 내재된 정신성을 매우 중시하였다. 내재된 정신성은 대상을 관찰하는 것으로부터 시작되는데, 여기에는 현대 수묵화의 나아갈 방향이 담겨져 있다.

문헌 등을 통하여 볼 때, 우리 선조들은 對象을 오랜 시간에 걸쳐 관찰하며 그 본성을 파악하는 데 최선을 다하였다.[12] 이는 곧 우리 한국 미술을 보다 한국적으로 Identity화하는 의미가 있는 일이었다. 보다 진지한 관찰은 다른 그 어떠한 거추장스러운 것도 가장 빠르고도 정확하게 걷어낼 수 있는 지름길이 될 수 있기 때문이다. 특히 高麗時代에는 보다 진지한 창작을 성공적으로 진행하기 위해 대상을 오랜 시간에 걸쳐 살피고 거르는 창작의 자세가 중요시되었다. 李奎報는 『東國李相國集』에서 鄭得恭이 그린 물고기의 그림을 보고 물고기의 생태를 오랜 동안 정확하게 관

10) E.Panofasky, *Idea: A Concept in the Art Theory*, New York, 1968, pp. 60~69.

11) Louise wallace Hackney, *Guide-post to the Chinese Painting*, Boston and New York: Houghton Mifflin Company, 1929, p. 192.

12) 중국의 경우를 살펴보면, 중국의 전 미술사를 통틀어 미술이 가장 왕성하게 일어났을 때는 宋代라 할 수 있다. 이 시대에는 蘇軾이나 米芾, 李公麟 李成, 郭熙와 같은 훌륭한 작가들이 배출되었다. 이 시대에 오면서 대상에 대한 진지한 관찰은 완벽하게 이루어졌고, 이를 토대로 작품을 제작하는 경우가 많아지게 되었다. 李公麟이나 米芾과 같은 경우도 대상에 대한 진지한 관찰을 한 대표적인 경우이다. 그럼에도 이들 작가들의 목적은 대상을 똑같이 재현해내는 데에 있는 것이 아니었다. 반드시 자신의 심성에서 표출되는 정신세계를 중시하였다. 이는 가장 중국적인 회화가 형성되는 데에 중요하게 작용하였다. 특히 李公麟과 같은 경우는 황제의 말을 관리하던 騎驥院에서 수년 동안 종일토록 말을 관찰하였다. 그는 진짜 말을 스승으로 하여 그림을 그렸기에 가장 중국적인 말 그림을 그린 화가 가운데 한 사람이 되었다. 그는 이러한 관찰을 바탕으로 하여 가장 중국적인 線描 회화인 白描畵를 창출해낼 수 있었다.

찰하였기에 자유자재로 그려냄을 언급했다.[13] 여기에서의 지속적인 관찰의 끝은 사물이나 대상을 觀照하는 마지막 本性의 세계와 照應함을 의미한다. 이 상태는 無慾의 상태로서 개인적으로는 鄭得恭의 예술 혼이 그대로 내재되며 보다 한국적인 기운이 중심에 자리하게 된다. 더 나아가서는 한국 미술의 본질의 일부분이 형성되는 것이라 할 수 있다. 또한 그는 吳師가 그린 전나무 그림을 보고, '청산 옆에 집을 짓고 엄청나게 큰 소나무를 대하고 앉아 밤낮으로 눈의 기력이 다할 때까지 응시한 후 그림을 그린다' 라고 하였는데, 이 기록으로 보면 조형에 대한 기초적인 분석이 완벽하게 이루어졌음을 알 수 있다.[14] 이처럼 사물에 대한 기본적인 진지한 관찰은 예술작품을 창작하는 데 있어 매우 중요한 일일뿐만 아니라 한국적인 수묵화를 창출해 내는 데 있어서도 기초가 되므로 의미 있는 일이다. 이처럼 대상을 진지하게 관찰하여 작품을 제작하는 경우는 조선시대에 와서 더욱 다양하게 이루어졌다. 대상에 대한 진지한 관찰은 그 시대의 독특한 한국적인 미를 創出한다고 하겠다. 어느 시대를 막론하고 그림과 미술 문화가 가장 훌륭하게 結實을 맺을 때는 대체적으로 예술 창작을 하는 데 있어 일차적으로 대상에 대한 진지한 관찰을 바탕으로 하는 경우가 많음을 알 수 있다. 하지만 대상에 대한 진지한 관찰이 곧 대상의 外樣을 그대로 재현해 내는 것은 아니다. 만약 대상을 그대로 재현해 내는 경우라면 그 외관의 재현에 치중한 나머지, 대상에 대한 本質은 흐려질 수밖에 없을 것이다.

2. 觀察을 통한 Identity

조선시대의 미술에서도 이러한 특성들은 매우 중시되었다. 특히 조선시대 후기에 오면서 중국의 영향을 받지 않은 회화들이 점차적으로 많아지면서 보다 수준 높은 한국화들이 나타남을 볼 수 있다. 후기의 尹斗緖의 〈石工圖〉라든가 〈自畵像〉, 〈採艾圖〉를 필두로 하여 나타나는 한국적인 조형성들은 주목된다. 특히 예리한 觀察을 중시한 尹斗緖의 묘사 실력은 대단하였다.[15] 이는 곧 단순한 묘사 차원의 그림이 아닌 傳神의 세계라 할 수 있다. 傳神은 곧 예술의 본질을 표현하는 것으로서 한국 화가에 의해 진정한 傳神寫照가 이루어진다면 이는 곧 한국적 정신세계의 표출이라 할

13) 李奎報, 『東國李相國集』, 卷 13.
14) 李奎報, 『東國李相國集』, 卷 7, "何人結宇靑山旁 坐對孤松萬丈長 日看月賞眼力盡"
15) 안휘준, 『한국회화사』, 일지사, 1995, p. 215.

수 있다. 傳神은 사물의 본질을 통하여 진리와 交融되는 것인데, 이는 어떠한 미술적 양식의 영향을 받기 이전의 단계로서 진리 그 자체이다. 따라서 관찰을 통한 傳神寫照가 제대로 이루어진다면 그 어떠한 작품의 영향도 받지 않는 가장 한국적인 Identity가 이루어질 수 있을 것이며, 이는 곧 수묵화의 발전으로도 이어짐은 물론이다. 尹斗緖가 활동하던 무렵은 實學思想이 매우 활발하게 이루어졌다. 이는 대상을 실질적으로 관찰하고 보다 적극적으로 파악하는 데 일조하였다. 실경을 바탕으로 하는 鄭敾의 〈仁王霽色圖〉나 〈金剛山圖〉, 金弘道의 〈씨름도〉나 〈書堂圖〉, 申潤福의 〈美人圖〉, 〈蓮塘野遊圖〉, 金得臣의 〈破寂圖〉 등은 보다 한국적인 조형성을 확보한 경우이다. 이들은 모두 대상에 대한 진지한 관찰을 바탕으로 하여 대상의 본성을 표현한 것으로서 한국성이 매우 자연스럽게 표출되었다.

鄭敾의 회화 특히 수묵산수화를 우리는 眞景山水라고 부른다. 그만큼 鄭敾의 산수 그림에는 중국이나 서양의 그림에서는 볼 수 없는 독특한 그림의 화풍이 형성되어 있다. 이전 조선의 초·중기의 그림들에서 중국화된 특징들을 살펴보는 데는 그리 힘들지 않다. 예를 들어, 조선 초기부터 유행하는 명대 절파계의 특징인 거친 외곽선과 산수를 그릴 때 이단의 구도 가운데 운무나 안개가 배치되는 것이나, 남송원체화풍에서 볼 수 있는 변형된 변각구도 등이 그것이다.[16] 그러나 鄭敾의 〈仁王霽色圖〉나 〈金剛全圖〉 등에서는 그 어떠한 중국의 대가나 한국의 선배 화가들의 화풍의 영향도 구체적으로 볼 수 없다. 이는 鄭敾 자신이 그림의 바탕을 仁王山이나 金剛山 등 실제 산을 스승으로 하여 그렸기 때문이다. 실제로 정선이 그린 산의 조형적 형태는 중국이나 서양의 그 어느 그림에서도 보거나 느낄 수 없는 獨自性을 지니고 있다. 실제 산을 대상으로 하였기에 그 산을 그리는 데 적합한 기법들이 그때 그때 구사되었으므로 중국의 대가나 전임 화가들의 화풍의 특성을 좀처럼 찾아볼 수 없는 것이다. 산의 봉우리의 모습이나 구도, 그리고 대상의 진지한 느낌을 전달하기 위하여 나름대로 산의 형상들을 변형시키는 것 등이 정선의 그림의 격을 더욱 높여준다. 금강산도에서 볼 수 있는 수많은 봉우리들은 중국의 한국적인 獨創性을 지니며, 필선 하나하나가 그 산의 조형 수법에 맞게 구사되었다. 더 나아가 정선은 산의 외관을 그린 것이 아닌 관찰을 통한 산의 본질을 그리는 데 최선을 다하였다. 이는 곧 한국의 수묵 산수화가 더욱 높은 수준에서 창출되었음을 의미한다.

16) 單國强, 『中國巨匠美術叢書 戴進』, 文物出版社, 1998, pp. 4~25.

金弘道의 인물그림에도 독창적인 한국적 조형성이 담겨 있다. 특히 金弘道의 〈書堂圖〉나 〈씨름도〉는 구도나 인체 표현, 여백의 활용 등에서 한국성을 찾을 수 있다. 김홍도가 두 작품에서 구사한, 중앙에 주제를 놓고 둥글게 시선을 모을 수 있도록 인물을 배열하는 수법은 당시로서는 매우 획기적인 새로운 구도였다. 이 무렵 중국의 회화에서도 볼 수 없는 이러한 구도법은 대상에 대한 진지한 관찰로부터 기인된 것으로 볼 수 있다. 또 하나 주목되는 것은 김홍도가 구사한 선묘이다. 〈書堂圖〉나 〈씨름도〉에서 볼 수 있듯이 그가 구사한 선묘는 대단히 부드럽고 텁텁하다. 高裕燮이 한국의 미를 '구수한 큰 맛'이라고 규정한 것을 연상시키는 선의 묘사를 金弘道의 그림에서 볼 수 있는 것이다. 이처럼 김홍도의 선은 중국의 여느 화가와는 달리 더디면서도 여유가 있는 선이라 생각된다. 당시 대부분의 중국화가들은 인물 그림에서 선들을 날카롭고 강하게 구사하거나 세련되고 정제되게 구사하는 게 일반적이었다. 이에 비한다면 김홍도의 선묘는 분명 한국적인 독창성을 지닌다. 이뿐만 아니라 申潤福의 〈美人圖〉 혹은 金得臣의 풍속화적 그림 등에서도 그 나름의 한국적 독창성을 찾을 수 있다.

Ⅴ. 현대 작품을 통한 한국의 조형

현대 한국의 회화는 많은 변화를 보이고 있다. 과거 우리 문화의 특수성상 외국의 문화가 팽배하여 한국의 미술에 많은 영향을 주었듯이, 오늘날에도 많은 서양의 미술들이 한국의 현대 미술에 영향을 주고 있다. 그럼에도 적지 않은 작가들의 그림들은 독창적이고 보다 한국적인 회화미술을 전개시키고 있다. 현대의 한국화 작가라고 볼 수 있는 朴大成이나 吳龍吉, 王亨烈, 河喆鏡, 文鳳宣 등의 그림에서 나타나는 선들과 형태들은 투박하고 수묵적인 맛이 담긴 淡雅함으로 이루어져 있으면서도 한국인의 미감에 적합한 形態美를 이루고 있다. 이것은 단순히 하나의 그림이기도 하지만 이를 통하여 한국적 정신성을 확보하고 있는 것이라 생각된다. 이는 곧 우리에게는 하나의 한국 정신을 담은 상징적 체계를 통한 對象에의 이미지 확보를 선물한다. 주지하듯이 평범한 한국인의 모습을 소박하게 담은 박수근의 인물은 비록 수묵화의 작업은 아니지만 가까운 동양의 어느 작가의 작품에서도 볼 수 없는 한국적인 독창성을 지니는데, 특히 그가 구사한 한국의 花崗巖과도 같은 才質의 마티에르의

표현은 지극히 한국적인 분위기를 자아낸다. 이러한 형태와 조형의 미는 하나의 기호적인 의미를 확보하며 이는 곧 우리 현대 한국미의 양식상의 특성이 될 수 있는 것이다. 이러한 면 역시도 한국의 현대 수묵화에 방법적인 면에서든 형태적인 면에서든 직접적 혹은 간접적인 좋은 영향을 줄 수 있을 것이다.

한국의 수묵화를 제대로 한 그림, 다시 말해 대상을 진지하게 관찰하는 데서부터 이루어지는 한국의 수묵화는 칸트의 이론에 입각해 보자면 충분히 취미판단적인 보편타당성을 확보한 경우라 생각된다. 이는 이미 우리 한국의 화단에서 취미판단적 합목적성을 얻었기에 더욱 그러할 것이다. 이처럼 취미판단의 합목적성은 하나의 심미적 상징성을 확보할 수 있다. 이는 인식적 차원에서 미적 공유의 부분이 가능하기 때문이다. 그러기에 이들 수묵화는 우리에게 보다 한국성을 확보한 장르로 인식되고 있다. 한국의 수묵화에는 우선 선과 먹색, 그리고 형태에 있어서 드러나는 한국 고유의 정감이 내재되어 있음을 간과할 수 없는 것이다.

한국인의 문화와 성격은 高裕燮이 주장하였듯이 무기교의 기교에 있다. 한국 사람들은 사발 하나라도 아가리가 제대로 맞지 않는 투박함을 선호한다. 추사 金正喜가 형태를 나타내는 데 사용한 단조롭고 허점이 많은 듯한 선이나, 朴生光이 주로 구사하였던 형상의 외곽을 둘러싼 강렬한 색감의 외곽선은 구수한 큰 맛을 느낄 수 있는 수묵화적 상징성을 확인해 볼 수 있다. 이는 吳潤의 판화 그림에서도 유사한 면을 찾아 볼 수 있다. 그의 작품 〈아라리요〉나 〈소리꾼〉 등은 모두 투박하고 단조로운 선을 바탕으로 한 단순한 형상성을 보여주고 있는데, 특히 線에서 느껴지는 둔탁함이나 形態는 한국성을 확보했다는 데 의미를 지닌다. 민중의 일상을 소재로 한 그의 작업들은 金弘道의 風俗畵와 맥이 닿을 수 있는 것이다.[17] 이는 곧 기호에서 우리가 느낄 수 있는 이미지 전달을 공유하는 것과 유사함을 지닌다. 한국 미술에는 분명 기호학적으로 해석 가능한 형태의 양식이 공존하고 있다. 金弘道의 그림이나 申潤福의 그림에서 사용되는 담담한 수묵선의 감각이 보여주는, 보다 독창적이고 당시로서는 투박한 선은 가장 한국적인 특성을 확보하였던 것이다. 물론 한국성을 추구하기에 나타나는 예술적 상징성은 다양할 수 있다.

최근에 철망을 사용해 작품을 제작하는 朴成泰는 또 다른 한국적 Identity를 확보한 경우이다. 그의 작업은 일단의 인체들이 군상의 형태로 복합적이면서도 다양하

17) 고충환, 「총체적 사실성, 한과 힘의 정서로부터」, 『오윤』, 갤러리 아트사이드, 2002.

게 드러난다. 역사로부터 실존의 문제로 전이를 시도한 그의 일련의 작품들은 일단은 한국화의 연장선상에 있다.[18] 실존적 군상의 허상들이 느껴지는 환영의 형상들은 지극히 독창적인 이미지를 보여 준다. 우주 존재의 절대적 진리의 상징인 빛을 인체에 투영시켜 인간 본연의 모습을 찾으려는 그의 작품세계는 서양의 미술을 보다 한국적인 감각으로 변형시킨 경우라 하겠다. 그의 작품에서는 한국적인 소재라든가 金正喜나 朴生光, 吳潤과 같은 선묘나 형태 등을 찾을 수 없다. 그럼에도 박성태의 작품에는 한국적인 조형미가 존재한다. 어떠한 서양의 미술과도 접목되지 않은 예술 작품의 진리를 담고 있는 것이다. 한국화를 꾸준히 연구하면서 얻은 박성태의 작업 세계는 한국의 수묵화를 새로운 매체를 활용하여 새로운 언어로 선보인 경우이다. 한국화에서 흔히 사용되는 餘白이나 飛白이, 그의 인체나 말을 소재로 한 작품에서는 더욱 절대적인 빛으로 투과된 여백의 공간으로 표현되고 있다. 마치 먹의 세계를 빛에 투과한 것처럼 겹쳐져 보이는 다양한 형상들은 더욱 다양하고 무궁무진한 수묵적인 상징성들을 표출하면서 한국 미술의 무궁한 가능성을 예시하였다.

朴大成 역시 수묵화를 독창적 현대적으로 변형시켜 또 다른 방향의 조형성을 미적으로 확보한 경우이다. 그의 관찰을 바탕으로 한 수묵 작업은 기존의 구식의 틀에서 벗어난 작품들로서, 현대적 감각을 바탕으로 새로운 형태미를 창출하였을 뿐만 아니라, 오늘의 산하 등 우리의 현실적인 소재들을 통하여 한국적 수묵의 미를 전달하는 경우이다.

王亨烈은 수묵의 정신성을 펼치는 여백을 활용한 경우이다. 그의 작품 세계는 수묵화의 특징인 여백을 현대적으로 재해석해 내는 데에 어느 정도 성공하였다. 캔버스 천 등에 훌훌 털어내듯 펼쳐지는 여백은 마치 飛白이 펼쳐지는 듯하다. 여기에 등장하는 학과 같은 새들은 여백을 상징으로 한 무한 공간에서 날개를 펼치듯이 활주한다. 여기에서는 오늘날 현대 회화의 상징적인 성향이 더욱 다양하게 전개되면서도 한국적 Identity가 여전히 독창적으로 나타남을 볼 수 있다.

김호득 역시 관찰을 바탕으로 한 수묵의 정신성을 현대적으로 변환시키는 데 어느 정도 성공한 작가이다. 물론 앞으로도 어떠한 작업이 계속될지 더 두고 봐야겠지만 그의 작업 세계 역시 한국의 수묵 정신을 바탕으로 진지한 관찰을 통한 관조, 혹은 취미판단적인 보편타당성 속에서 나타나는 미적인 상징성을 통한 접근 방법은

18) 최태만, 「죽음을 넘어서」, 『박성태』, K · C기획, 2003, p. 23.

높게 평가된다. 이처럼 한국성을 추구하고 있는 몇몇 작가들에게서 살펴보았듯이 독창적인 수묵정신을 담은 한국화는 세계의 미술 속에 우뚝 설 수 있는 중요한 모티브임에 틀림없으며, 한국적인 현대 회화가 무엇인지를 우리에게 새롭게 인식시켜 줄 수 있다.

Ⅵ. 나오는 말

수묵화는 오늘날 한국 현대 미술의 한 면을 볼 수 있는 회화적 산물이라 할 수 있다. 그 뿐 아니라 서양의 예술 문화 사상과는 근본이 다른 우리 정서를 대변하는 그림이라고 할 수 있다. 그러기에 수묵화는 과거 조선 중후기 이후부터 근대에 이르기까지 한국성을 가장 농후하게 담아내는 대표적인 畵科라 할 수 있다. 이처럼 한국의 중심 회화로서 손색이 없는 수묵화가 최근 들어 서양의 미술들이 활발하게 전개되면서 소홀히 되었음은 우리 회화사에서 커다란 손실이 아닐 수 없다. 이제 우리의 수묵에서 한국적인 요소들을 걸러내어 재평가하는 작업이 필요하다. 아울러 수묵이 지니는 한국적인 요소와 장점들을 바탕으로 우리의 수묵화가 보다 현대적이며, 한국적인 회화로 거듭날 수 있도록 많은 관심을 가져야 할 것이다.

이처럼 한국 회화에 있어서 한국적인 Identity를 가장 많이 담고 있다고 판단되는 우리의 수묵화는 현실에 있는 대상들의 진면목을 파악하는 데서 더욱 단단해지고 발전될 것이다. 그럼에도 한국의 회화에 나타나는 현대 수묵화는 아직 제대로 된 이론적 바탕을 깔고 있는 것 같지가 않다. 그러나 한국의 수묵화에는 한국의 미술의 여느 분야보다도 훌륭한 한국성을 지닌 예술성과 정신성이 존재하고 있다. 이러한 부분을 보다 구체적으로 체계화시키고 객관화시킬 수 있는 방법 가운데 하나는 대상에 대한 진지한 관찰을 통하여 미적 독창성을 구축하는 것이다. 근대의 최고의 미술 이론가인 高裕燮은 한국미의 특징을 '구수한 큰 맛', '무기교의 기교' 등으로 규정하였다. 이러한 미적 규정은 취미판단적인 미적 규정으로서 무관심적인 관조 상태로 볼 수 있다. 이러한 미적인 특징들은 여러 회화의 장르 가운데서도 수묵화에 가장 많이 담겨져 있다고 생각된다. 우리가 實質的이며 具體的으로 회화 미술에서 無技巧의 技巧를 파악하고 느끼는 기준은 어찌 보면 수묵화의 여러 특성이나 예술성을 통하여 접근이 가능할 것이다. 여기에는 물론 한국인의 삶과 현장성 등이 중심

이 되겠지만, 그림의 양식에서 나타나는 기호적인 선이나 형상을 바탕으로 한 접근도 필요할 것으로 본다. 더 나아가 보다 독창적인 한국의 수묵화를 창출하고 미의 상징성을 확보하기 위해서는 우리의 경험과 시각에서 대상의 본질을 파악하는 것이 무엇보다 중요한 일이 될 것이다. 대상의 본질을 투영시키며 작품을 제작한다는 것은 다른 작품들을 모방하는 것이 아니고 대상의 본질을 자신의 영감을 통하여 독창적으로 창출해 내는 것이다. 이를 통하여 가장 한국적인 수묵회화가 성립되지 않을까 생각된다.

朝鮮時代 鄭敾이나 金弘道, 尹斗緖, 申潤福 등 다양하고 적지 않은 작가들이 실학을 바탕으로 하여 창작한 작품들은 보다 진지한 대상의 관찰에서부터 시작되었다. 이처럼 대상에 대한 진지한 관찰은 한국적인 Identity를 확보하는 최선의 길 가운데 하나일 것이다. 현대의 많은 작가들 중에도 보다 한국적인 미적 가능성을 염두에 두고 작업을 하는 작가들이 적지는 않다. 그 가운데서도 朴成泰의 철망 작업이나 朴大成의 한국의 자연을 모티브로 한 작업, 필의 힘을 보다 새롭게 변용시키며 수묵의 현대화에 앞장서는 文鳳宣, 餘白과 飛白의 구현으로 한국화의 정신성을 현대적으로 해석하는 王亨烈의 작업 등은 서로 다른 방향의 작업 전개를 보여주면서도 한국의 미감을 잘 구현시킨 경우라 할 수 있다. 이외에도 많은 작가들이 있는데, 한국의 전통 불화에서 차용한 달마도를 다양한 시각에서 변용시키는 金浩然, 우주의 본질을 한국적 이미지로 표현하는 姜吉成의 수묵 작업, 산수 자연을 현대적 시각에서 보다 적극적으로 시도하는 河喆鏡 등이 이에 해당되는 작가들이라 할 수 있을 것이다.

이제 우리는 수묵이라는 전통 회화를 통하여 가장 세계적이며, 독창적인 회화적 가능성을 찾을 수 있을 것이다. 한국 화가들에 의해 한국적 전통 수묵이 새롭게 현대적으로 모색되며 전개되고 있다. 그러나 보다 다양한 회화적 전개와 세계화를 위하여 과거 우리의 전통 미술에서 그 모티브를 찾는 지혜가 필요할 것이다. 더 나아가 장르를 너무 구분하지 말고 보다 적극적으로 공감할만한 한국성을 찾아내는 것도 필요하다. 그렇지만 서양의 미술에서 방법적 발상을 얻어내는 것은 매우 위험한 일이다. 이는 곧 가장 저속한 미술적 아류를 생산할 뿐이다. 전통적으로 필묵을 중시하는 수묵은 우리 한국 미술의 적자(嫡子) 중의 하나로서 세계의 무대에서 대접받기에 전혀 손색이 없는 우리의 자존심이라 할만하다. 최근 우리 주변에서는 '세계화' 라는 말을 많이 듣는다. 이러한 세계화는 오히려 지역주의적 문화가 존재할 때 가능한 이야기이다. 정신까지 서양화되어버린 적지 않은 한국의 미술들은 한국 사

람이 그렸다는 것 외에는 전혀 세계적이거나 창의적일 수 없을 것이다. 따라서 한국의 미술을 세계에 소개하고, 세계화 속에 동참하기 위해 우리는 수묵화를 더욱 높은 수준으로 끌어올릴 필요성이 있다.

■ 참고문헌

고유섭, 『미학미술사논교』, 통문관, 1970.
권덕주, 『중국미술사상에 대한 연구』, 숙대출판부, 1987.
김기창 외, 『지산동 초가와 화당』, 1992.
김홍호, 『노장사상과 무문관』, 풍만, 1982.
박상선 편, 『포스트모던 예술과 철학』, 열음사, 1992.
單國强, 『中國巨匠美術叢書 戴進』, 文物出版社, 1998.
서성록, 『한국미술과 포스트모더니즘』, 미진사, 1992.
안휘준, 『한국회화사』, 일지사, 1995.
오광수 · 서성록, 『우리 미술 100년』, 현암사, 2001.
오광수, 『한국 현대 미술사』, 열화당, 1987.
오지호, 『알파벳문명의 종언』, 1979.
윤진섭, 『현대 미술의 쟁점과 현장』, 미진사, 1997.
윤범모, 『한국근대 미술』, 한길사, 2002.
왕형렬, 『닮음과 닮지 않음』, 다빈치, 2004.
이구열, 『근대한국미술논총』, 학고제, 1992.
이동주, 『우리 옛 그림의 아름다움』, 시공사, 2004.
이이화, 『우리나라 역사』, 려강출판사, 1987.
이일, 『현대미술에서의 환원과 확산』, 열화당, 1991.
李奎報, 『東國李相國集』, 卷 7.
장준석, 『중국회화사론』, 학연문화사, 2002.
_____, 『21세기 새로운 한국 현대 미술의 단상』, 학연문화사, 2000.
최순우, 『무량수전 배흘림기둥에 서서』, 학고제, 1994.

최태만, 「죽음을 넘어서」, 『박성태』, K · C기획, 2003, p. 23.
홍가이, 『현대 미술 문화 비평』, 미진사, 1989.
邵大箴 외, 『現代水墨畵研究』, 上海書畵出版社, 1999.
고충환, 「총체적 사실성, 한과 힘의 정서로부터」, 『오윤』, 갤러리 아트사이드, 2002.
Jean-Frangois, *The Postmodernism Condition*, University of Minnesota press, 1984, 『신태양』, 1957. 6.
C. Baudelaire, The Painter of Modern Life, *Baudelaire selected writings on art & artists*, trans. Cambridge University Press, 1988.
E.Panofasky, *Idea: A Concept in the Art Theory*, New York, 1968.
Frantz Fanon, On
Louise wallace Hackney, *Guide-post to the Chinese Painting*, Boston and New York: Houghton Mifflin Company, 1929.

■ Abstract

A Study about Shui-Mo(水墨) painting of Korea today

Chang, Jun-Seok

This is the one concept of the Korea paintings which defines the korea Art sprite. The line of korea painting is very important. It is impressions, korea artist had mastered the difficult art line of representing movement. That offers the important motive, that is discovery of Identity. this korea painting's line is like to meditation. To meditate is to think and ponder about the same holy truth for many hours on end, to fix an idea in one's mind and to look at it from all sides without letting go of it. That is the purpose behind the greatest of the korean landscape paintings. Futhermore that is the purpose Shui-Mo paint-

ings. This is the most important. What the korean value most highly in art.

There is something wonderful in this restraint of Korea art, in its deliberate limitation to a few simple motifs of nature. But today, anyone did not interested in this motif. So that Shui-Mo paintings did not concerned too. Therefore, we consider it childish to look for details in pictures and then to compare them with the real world. We masters to acquire such a facility in the handling of brush and ink that write down their vision while their inspiration was still fresh.

Keywords : 한국성(Korea-Identity), 수묵화(Shui-Mo painting), 한국예술정신(Korea Art sprite), 관찰(Observation)