

한국현대판화의 제도적 정착과 작가의 실천: 아르코미술관 소장품을 중심으로

김윤애

홍익대학교에서 판화와 예술학을 전공하고 동 대학원 미술사학과에서 『1950-60년대 한국판화 연구』 논문으로 석사 학위, 『1970-80년대 한국현대판화 연구』 논문으로 박사 학위를 취득했다. 한국 근현대 시각 문화 및 판화 매체를 중심으로 연구해 왔으며, 주요 논문으로는 「한국현대판화의 매체 확장 양상 연구: '프린트미디어'와 '내일의 판화' 그룹을 중심으로」(2026), 「판화예술을 넘어: 송번수의 판화작품 연구」(2024), 「한국과 일본의 현대미술 교류에 관한 연구: 1970-80년대 판화를 중심으로」(2022), 「1970년대 한국판화 연구: 전위적 양상을 중심으로」(공저, 2021) 등이 있다. 청주국제공예 비엔날레 큐레이터, 문화역서울 284(한국공예·디자인문화진흥원)에서 주임연구원을 역임했으며, 현재 홍익대학교와 국립경국대학교에 출강하며 학생들을 가르치고 있다.

한국현대판화의 전개는 1958년 ‘한국판화협회’의 창설, 1968년 ‘한국현대판화가협회’의 출범, 1970년 《서울국제판화비엔날레》의 개최, 그리고 1986년 《대한민국미술대전》 판화부 신설로 이어지는 제도적 성장과정과 밀접하게 연결되어 있다. 이러한 사건들은 판화가 회화의 부수적인 기법이나 인쇄의 한 방식에서 벗어나 독립적인 예술 장르로 인식되고 활동 영역을 확보하는 데 중요한 역할을 하였다. 그러나 판화의 장르적 정착은 제도의 성립만으로 이루어진 것은 아니었다. 작가들이 새로운 판법과 제작기술을 익히고, 전시와 교육·단체 활동에 참여하며, 각 판종이 지닌 물질적·기술적 조건을 새로운 조형 언어로 전환해 온 실천이 함께 축적되었기 때문이다.

이번 《소장품, 시대의 장면들》에 출품된 이항성, 강애란, 신장식, 강승희, 강동석의 작품은 이러한 제도와 작가의 실천이 교차하는 과정을 구체적으로 살펴볼 수 있는 사례이다. 이항성의 〈세느강에서〉 연작 5점은 1982년 구입을 통해 소장되었으며, 강애란의 〈생-II〉, 신장식의 〈아리랑—기쁜 날V〉, 강승희의 〈새벽 5시 30분—1991년 여름〉, 강동석의 〈목—나무 그림자 II〉는 《대한민국미술대전》 수상과 연결되어 미술관 소장품이 되었다. 특히 《대한민국미술대전》은 국가가 직접 주관하던 《대한민국미술전람회》, 이른바 국전의 폐지 이후 그 계보를 이어 출범한 공모전이라는 점에서 주목할 필요가 있다. 운영 방식과 주체는 이전의 국전과 달라졌지만, 종합미술공모전을 통해 작품을 심사하고 작가를 공인하는 제도적 기능을 이어갔으며, 그 수상작들은 당시 한국문화예술

진흥원이 운영하던 미술회관의 소장품 형성 과도 연결되었다. 이러한 소장 경위를 고려할 때, 이번 출품작을 한국현대판화 전체를 대표하는 일관된 미술사적 기준에 따라 선별된 작품군으로 보기보다는, 각각의 소장 경로와 제도적 맥락 속에서 살펴 볼 필요가 있다.

본고에서는 이번 전시의 출품작을 중심으로 한국현대판화의 제도적 정착과 작가의 실천이 어떻게 맞물려 전개되었는지를 살펴본다. 먼저 ‘한국판화협회’와 이항성의 활동을 통해 1950~60년대 판화의 초기 조직화와 장르적 독립을 위한 움직임을 살펴보고, 이어 1970~90년대 판화계의 성장과 《대한민국미술대전》 판화부의 신설, 심사제도의 변화를 검토한다. 특히 그동안 상대적으로 주목받지 않았던 《대한민국미술대전》 판화부의 수상작과 심사 내용을 함께 살펴봄으로써, 국전의 후신으로 출범한 종합미술공모전 안에서 판화의 매체적 특성과 기법적·조형적 완성도가 어떠한 방식으로 평가되고 공인되었는지를 확인하고자 한다. 마지막으로 네 수상작을 작가의 전후 작업과 비교하여 제도적으로 선택된 판화의 형식이 이후 각자의 실천 속에서 어떻게 지속되고 변화했는지를 살펴본다.

한국현대판화의 초기 조직화와 이항성의 실천

1958년 창설된 ‘한국판화협회’는 한국현대판화의 초기 조직화를 보여주는 단체이다.¹ 협회는 정기전과 공모전을 개최하고 국제교류를 추진하는 한편, 판화를 독립적인 미술 분야로 인정할 것을 지속적으로 요구하였다. 1962년 조선일보 주최 《현대작가초대전》에 판화부가

¹ ‘한국판화협회’는 박성삼, 이규호, 박수근, 최영림, 장리석, 이상욱, 변종하, 정규, 임직순, 차익, 김정자, 유강렬, 최덕휴, 전상범, 이항성으로 구성되었다. 이경성, 『한국근대미술자료』, 『한국예술총람-자료편』(예술원사무국, 1965), pp. 193-243.

신설된 것은 이러한 활동이 거둔 초기 성과 가운데 하나였다.

‘한국판화협회’는 1964년 국전에 판화부 설치를 건의했고, 이후 1968년, 1969년, 1971년에도 관계 기관에 같은 요청을 제출하였다.² 비록 당시에는 국전 판화부 신설로 이어지지 못했지만, 이러한 활동은 판화를 당시 국가 주도의 미술제도 안에 독립된 장르로 편입시키려는 지속적인 시도였다는 점에서 의미가 있다.

이 과정에서 ‘한국판화협회’의 회장이자 작가, 출판인으로 활동한 이항성(李恒星, 1919-1997)은 중요한 역할을 담당하였다. 전라북도 익산에서 태어난 그는 서양화가 권중록에게 미술 지도를 받았으며, 1938년 서울로 올라와 무대미술 일을 하였다. 1947년부터 초급 및 중등 미술교과서(검인정) 출판을 시작했고, 1951년에는 문화교육출판사를 설립해 초·중·고등학교 미술 교과서와 『서양미술사』, 『세계미술전집』 등의 미술 서적을 제작·보급하였다. 1956년에는 신미술사를 설립하고 미술전문잡지 『신미술』을 발행했으며, ‘대한미술교육협회’를 설립하는 등 미술교육과 미술문화의 확산에도 관여하였다.³

이항성은 유화와 판화를 병행했지만 활동 초기에는 특히 판화의 제작과 보급에서 두드러진 활동을 보였다. 인쇄소를 경영하면서 석판과 옅셋, 실크스크린의 제작 원리를 익힌 그는 인쇄 기술을 순수미술의 판화기법으로 전환하였다. 1958년 ‘한국판화협회’를 창립했으며, 자신의 작품뿐 아니라 이상욱, 김정자, 유강렬 등 동료 작가의 판화도 직접 인쇄한 것으로 알려져 있다. 판화 제작시설과 전문 인력이 충분하지 않았던 당시 그가 작가인 동시에 인쇄 기술자이자 제작의 매개자로 활동했다는 사실은 한국현대판화의 초기 제작 기반을 이해하는 데

² ‘한국판화협회’의 활동에 대한 구체적인 내용은 김윤애, 『1950-60년대 한국판화 연구』 (홍익대학교 대학원 석사학위논문, 2010), pp. 35-40 참조.

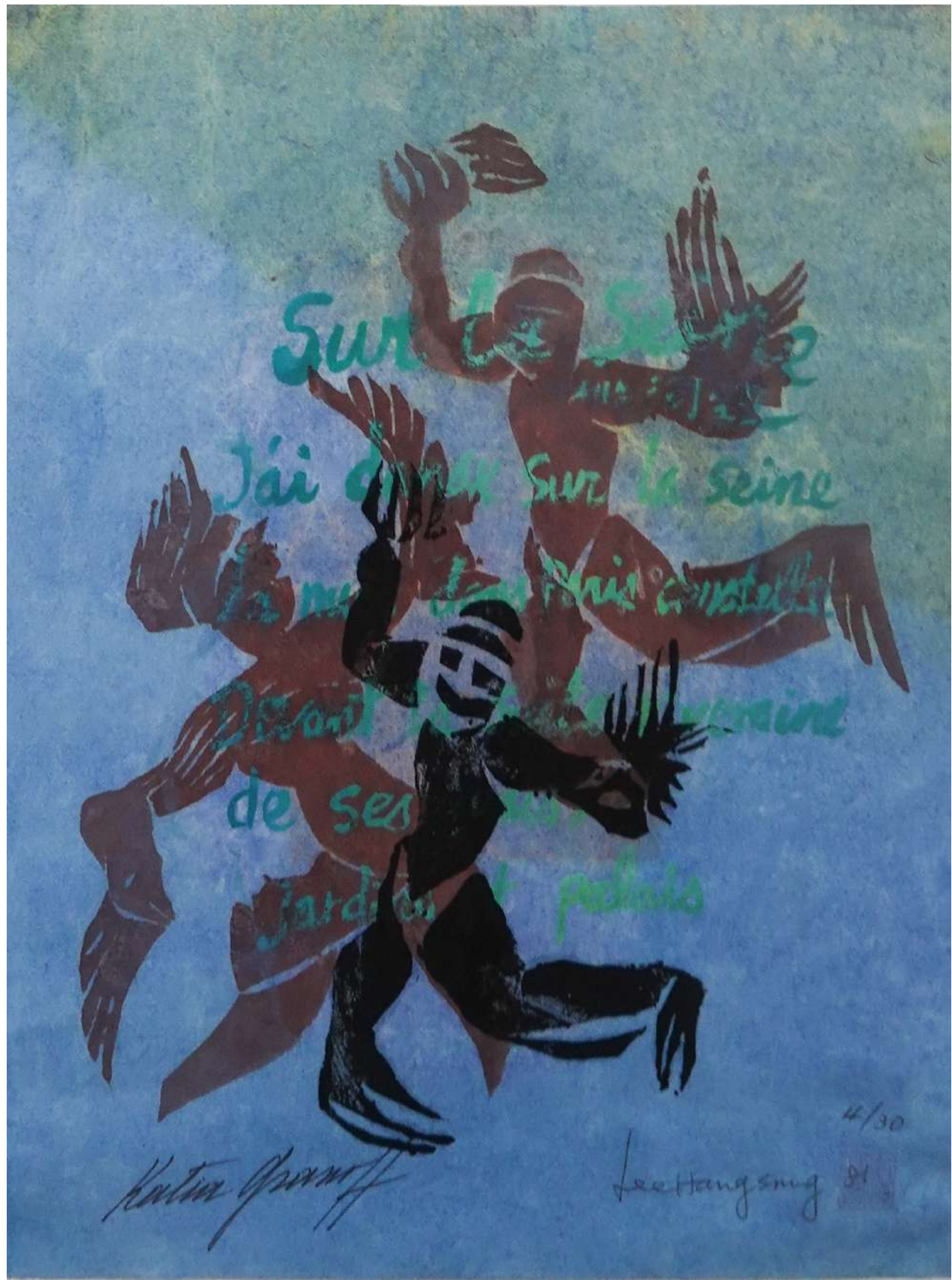
³ 한국민족문화대백과사전, 「이항성」 <https://encykorea.aks.ac.kr/Article/E0046432> (최근 검색일: 2026.08.20).

중요하다. 한지 위에 석판과 실크스크린을 병용하거나 한문 서체를 추상적 형상으로 변형한 작품에서는 인쇄기술과 전통 이미지가 결합된 그의 작업 방식을 확인할 수 있으며, 불교와 동양 정신, 상형문자와 서체에 대한 관심은 이후에도 지속되었다.⁴

이항성이 시와 판화를 결합한 것은 파리 시기의 새로운 시도만은 아니었다. 그는 이미 1962년 시인 한하운과 판화를 결들인 시화전을 개최하고 『시화집』을 발간한 바 있다. 시인의 언어와 자신의 이미지를 하나의 작업 안에서 결합했던 경험은 이후 파리에서 다른 언어와 문화적 배경을 지닌 시인과의 협업으로 다시 이어졌다. 1972년 이항성은 파리의 폴 파케티 갤러리(Galerie Paul Facchetti)와 전속계약을 체결했고, 1976년부터 유럽을 주요 무대로 활동하였다. 국내에서 판화의 조직화와 제작 기반 형성에 참여했던 그의 활동은 이 시기 이후 유럽의 화랑과 문학 네트워크 속에서 새로운 방향으로 전개되었다. 그 구체적인 사례가 1980년대 초반에 제작된 〈세느강에서〉 연작이다. 이항성은 1980년 파리의 그라노프 갤러리에서 개인전을 개최했고, 1981년에는 파리 한국문화원에서 시와 판화를 결합한 전시를 열었다. 이 무렵 제작된 〈세느강에서〉 연작에는 프랑스에서 화상이자 시인으로 활동한 카티아 그라노프(Katia Granoff)의 시와 이항성의 판화 이미지가 한 화면에 함께 구성되어 있다.

아르코미술관은 이 연작 가운데 〈세느강에서 2(철새)〉, 〈세느강에서 6(벵갈의 장미)〉, 〈세느강에서 7(서리)〉, 〈세느강에서 8(철새)〉, 〈세느강에서 14(잔추)〉 등 5점을 소장하고 있으며, 이 작품들은 1982년 7월 일괄 구입되었다.^{도 1~5} 각 작품에는 연작의 번호와 별도의 부제가

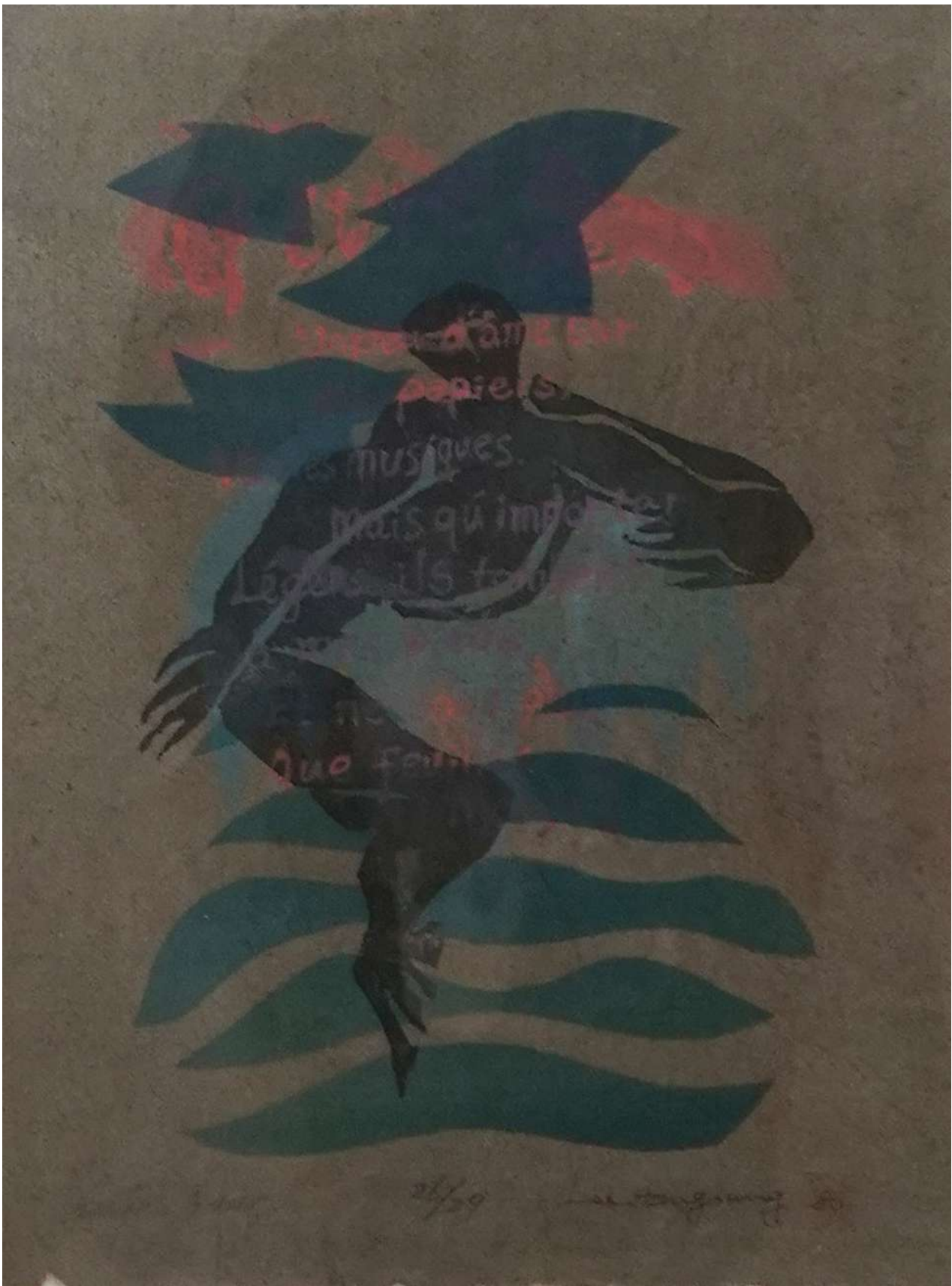
붙어있고 화면 하단에는 카티아 그라노프와 이항성의 서명이 함께 표기되어 있다. 프랑스어 시와 공동 서명이 하나의 화면에 포함되어 있다는 점에서 이 연작은 시인의 글에 작가가 이미지를 덧붙인 단순한 삽화라기보다, 문자와 이미지가 상호작용하도록 구성된 공동 작업으로 볼 수 있다.



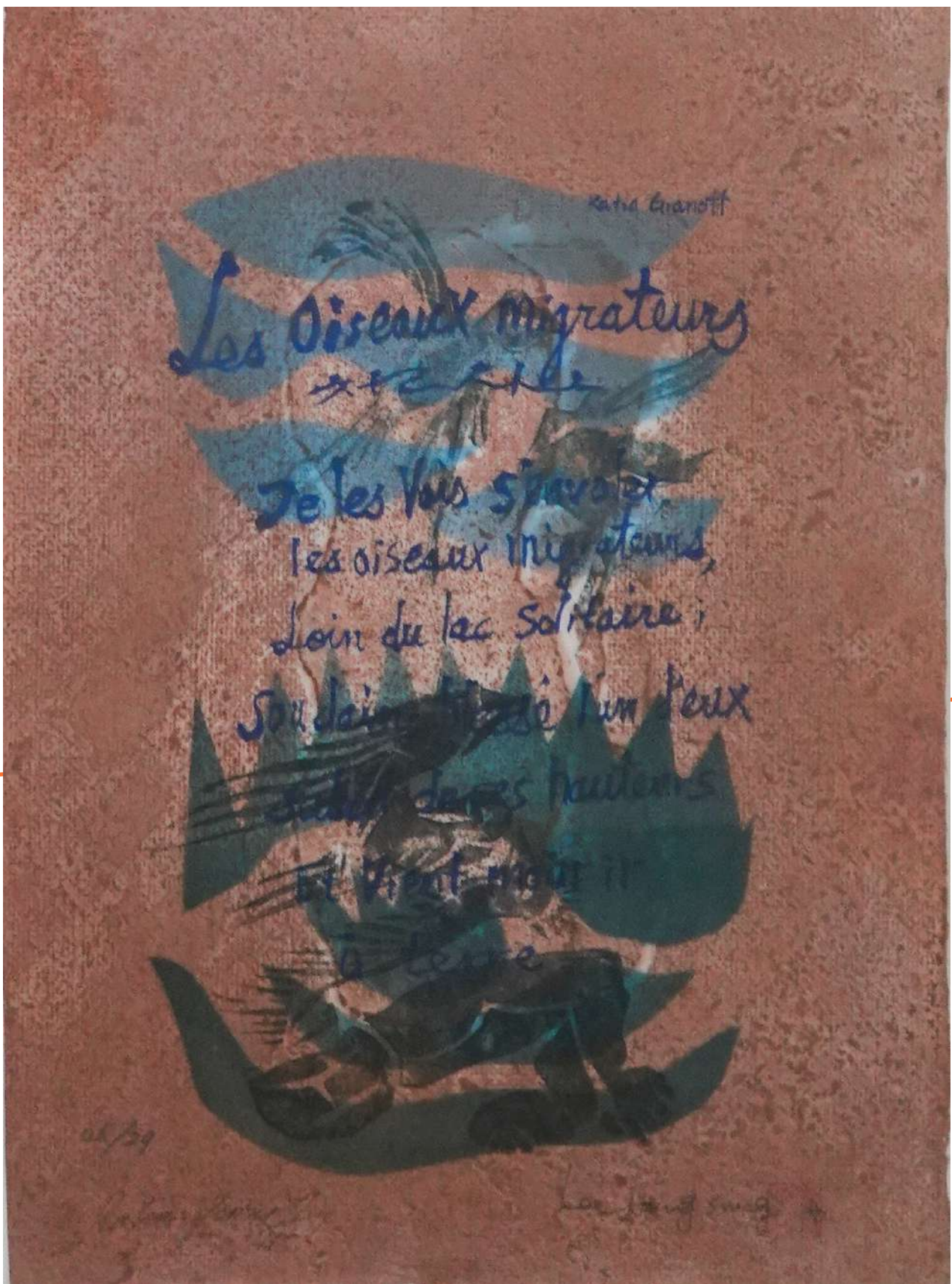
도 1 이항성, <세느강에서 2(철새)>, 1981, 종이 위에 혼합기법, 36×28cm, 아르코미술관



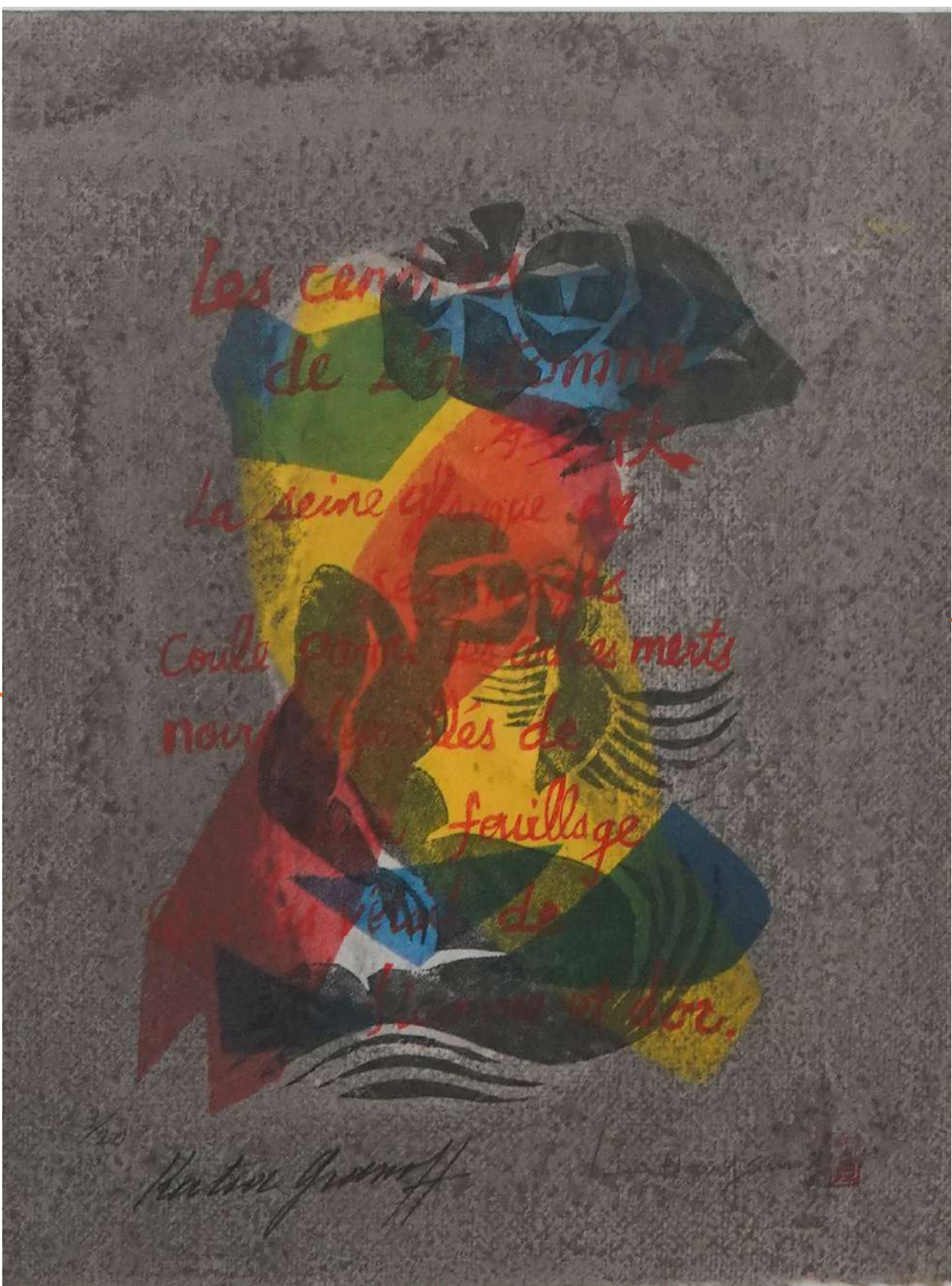
도 2 이항성, <세느강에서 6(벵갈의 장미)>, 1980, 종이 위에 혼합기법, 36×27cm, 아르코미술관



도 3 이항성, <세느강에서 7(서리)>, 1980, 종이 위에 혼합기법, 35.5×27cm, 아르코미술관



도 4 이항성, <세느강에서 8(철새)>, 1980, 종이 위에 혼합기법, 36×27cm, 아르코미술관



도 5 이항성, <세느강에서 14(잔추)>, 1980, 종이 위에 혼합기법, 35.5×27.5cm, 아르코미술관

이항성은 그라노프의 시에 등장하는 세느강, 장미, 철새, 서리, 가을 등의 모티프를 그대로 묘사하지 않았다. 대신 떠다니거나 춤추는 인물, 새와 낙엽을 연상시키는 형상, 과장된 손, 불규칙하게 중첩된 색면을 통해 시가 환기하는 이동과 귀환, 계절의 변화와 소멸의 감각을 시각적으로 변주하였다. 같은 ‘철새’를 부제로 한 〈세느강에서 2〉와 〈세느강에서 8〉이 서로 다른 인물과 새, 색면의 조합으로 이루어졌다는 점도 하나의 시적 모티프가 고정된 도상으로 번역된 것이 아니라 여러 조형적 관계로 변주되었음을 보여준다. ‘벙갈의 장미’, ‘서리’, ‘잔추’를 부제로 한 작품 역시 장미나 계절 풍경을 직접 재현하기보다 유기적 형상과 중첩된 색면, 흐려지거나 가려지는 이미지들을 통해 피어남과 시듦, 계절의 변화, 사라지고 남는 흔적의 감각을 은유적으로 나타낸다. 바로 이 연작에서 시와 판화의 관계는 내용과 삽화를 일대일 대응되기 보다는 시적 모티프가 작가의 기존 조형 어휘와 만나 새로운 이미지로 전환되는 방식에 가깝다.

특히 〈세느강에서 2(철새)〉에는 이항성이 1979년 제작한 〈무희 1〉과 〈무희 2〉에서 사용했던 인물의 판이 다시 등장한다. 도 6, 7 국립현대미술관 소장 〈무희〉 연작에서 춤추는 신체로 제시되었던 형상은 〈세느강에서 2(철새)〉에서 새와 색면, 시구와 새롭게 결합하면서



도 6 이항성, 〈무희 1〉, 1979,
종이에 목판, 콜라그래프,
38×28.5cm, 국립현대미술관



도 7 이항성, 〈무희 2〉, 1979,
종이에 목판, 콜라그래프,
38×28.5cm, 국립현대미술관

이동하고 부유하는 존재로 의미가 달라진다. 이는 이항성이 이미 완성된 판을 한 작품에만 한정하지 않고 일종의 조형 어휘처럼 보관했다가 다른 작품에서 다시 사용했음을 보여준다. 같은 판에서 나온 이미지라도 새로운 텍스트와 색면, 다른 판의 형상과 결합하면서 다른 맥락과 의미를 얻게 되는 것이다.

문자와 이미지의 배치 역시 이 연작의 중요한 특징이다. 프랑스어 시구는 이미지와 분리된 여백에 제시되지 않고, 인물과 새, 색면 아래에 부분적으로 가려지거나 그 사이에 드러난다. 이에 따라 텍스트는 작품의 내용을 설명하는 문장인 동시에 화면을 구성하는 시각적 요소로 작동한다. 이항성이 이전 작품에서 한문 서체를 추상적인 조형요소로 활용했다면, 〈세느강에서〉 연작에서는 프랑스어 시구를 또 다른 문자 이미지로 받아들여 한지와 판화 이미지, 색면의 중첩 속에 배치했다고 볼 수 있다.

제작 과정에서도 이 연작은 판의 반복과 재조합을 통한 변주 가능성을 보여준다. 이항성은 한지에 색을 입히고 목판 등으로 만든 형상을 찍은 뒤, 동일하거나 유사한 판을 서로 다른 색과 위치, 방향을 옮겨 인쇄하였다. 여러 판이 중첩되면서 먼저 찍힌 인물이나 새의 일부가 그 위에 찍힌 색면에 가려지거나 서로 다른 형상이 하나의 이미지처럼 결합되기도 한다. 이러한 방식은 동일한 판에서 비롯된 형상이 반복되더라도 다른 판과 색면, 텍스트와의 관계에 따라 새로운 조형적 맥락을 형성할 수 있음을 보여준다. 판화의 복수성을 단순히 동일한 이미지의 반복으로 활용하기보다, 판을 재배치하고 중첩하면서 이미지의 의미와 관계를 변주한 것이다.

연작의 공통 제목인 ‘세느강’ 역시 이러한 변주의 구조와 관련해 볼 수 있다. 작품에는 세느강의 구체적인 풍경이나 지형이 사실적으로

재현되지 않으며, 강은 서로 다른 시와 이미지들을 하나의 연작으로 묶는 배경이자 연결점으로 제시된다. 그 안에서 철새와 장미, 서리와 가을은 하나의 시간이나 장소에 고정되지 않고 작품마다 다른 형상과 색의 관계 속에서 반복된다. 따라서 〈세느강에서〉 연작에서 중요한 것은 특정 장소의 재현보다 파리라는 실제 장소에서 이루어진 시인과 작가의 만남이 기존의 판과 새로운 텍스트의 결합을 통해 어떻게 하나의 연작으로 전환되었는가에 있다고 할 수 있다.

이상 살펴본 것처럼 이항성은 ‘한국판화협회’를 중심으로 판화의 조직화와 제도적 독립을 추진한 초기 세대의 핵심 인물이면서, 동시에 판의 재사용과 중첩, 한지의 채색, 문자와 이미지의 결합을 통해 판화의 제작방식을 지속적으로 변주한 작가였다. 아르코미술관 소장 〈세느강에서〉 연작은 그가 국내에서 구축한 판화적 어휘가 유럽에서 시인과의 협업을 통해 새로운 방식으로 재구성된 사례이며, 한국현대판화의 제도적 기반을 마련한 작가의 활동과 개인적 조형 실천이 서로 분리되지 않았음을 보여준다.

《대한민국미술대전》 판화부와 판화의 제도적 기준

1968년 출범한 ‘한국현대판화가협회’는 ‘한국판화협회’ 이후 판화계의 중심을 새로운 세대로 확장하며 국제교류전과 신인공모전, 판화의 대중보급을 추진하였다.⁵ 1970년 《서울국제판화비엔날레》를 비롯해 1980년대에는 《공간국제판화비엔날레》, 《한국현대판화공모전》, 국·공립 미술관의 판화기획전과 대학 및 지역을 기반으로 한 판화모임이

⁵ 1968년 한국현대판화가협회는 강환섭, 김민자, 김상유, 김정자, 김종학, 김훈, 배릉, 유강렬, 윤명로, 이상욱, 전성우가 창립하였고 후에 강국진, 김차섭, 김형대, 조국정 등이 가입했다. 위의 논문, p. 40.

이어지면서 판화는 현대미술의 주요 활동 영역으로 자리 잡았다. 해외에서 전문적으로 판화를 공부한 작가들이 귀국하고 대학의 판화교육이 확대된 것도 이러한 성장의 중요한 기반이었다.⁶

이 시기 판화계에서는 기존 판종의 기술적 심화와 매체의 확장이 동시에 진행되었다. 정통적 판화, 이른바 목판·동판·석판·스크린판 등을 비롯해 판을 제작하고 이를 통해 이미지를 전사·인쇄하는 방식은 더욱 전문화되었다.⁷ 한편 사진제판, 모노타입과 모노프린트, 종이부조, 입체 및 설치판화, 컴퓨터를 이용한 작업 등이 활발해지면서 기존의 판과 인쇄 개념을 확장하려는 시도도 나타났다.⁸ 특히 1980~90년대에는 판화의 복수성이나 평면성, 간접성 자체를 재검토하면서 무엇을 판화로 볼 것인가에 대한 논의가 활발해졌다. 따라서 이 시기의 한국현대판화는 하나의 판종이나 미학으로 수렴되기보다 정통적 제작방식과 새로운 매체적 실험이 공존하는 다원적인 양상을 보였다.

이러한 상황에서 1986년 《대한민국미술대전》에 판화부가 신설되었다. 1950~60년대 ‘한국판화협회’가 국전에 판화부 설치를 지속적으로 요구했던 사실을 고려하면, 국전의 후신으로 출범한 《대한민국미술대전》에서 판화가 독립 부문으로 설치된 것은 오랫동안 추진되어 온 판화의 장르적 독립이 제도적으로 가시화된 중요한 사건이었다. 판화만을 대상으로 하는 전문 공모전과 달리 《대한민국미술대전》은 한국화·양화·조각 등 여러 장르가 각각의 부문을 구성하는 종합미술공모전이었다. 이러한 구조 안에서 판화는 하나의 독립된 장르로 인정받는 동시에, 다른 미술 장르와 구별되는 매체적 특성과 조형적 성취를 어떻게 보여줄 것인가라는 과제를 안고 있었다. 실제로

⁶ 1970-80년대 한국현대판화계의 작가와 전시동향에 대해서는 김윤애, 『1970-80년대 한국현대판화 연구』(홍익대학교 대학원 박사학위논문, 2022), pp. 17-37와 pp. 100-155 참조.

⁷ 본고에서 사용하는 ‘정통적 판화’는 목판·동판·석판·스크린판·콜라그래프와 같이 역사적으로 확립된 판종과 판각·제판·인쇄를 중심으로 한 오리지널 판화의 제작방식을 지칭한다.

⁸ 1970-80년대 한국현대판화의 다양한 양상은 김윤애, 『1970-80년대 한국현대판화 연구』, pp. 37-90 와 155-221 참조.

《대한민국미술대전》 판화부의 수상 현황과 심사평을 살펴보면, 판화의 제작 원리와 판종별 특성, 기법적 완성도가 작품을 평가하는 중요한 기준으로 반복해서 강조되었음을 확인할 수 있다. 이러한 평가 양상과 수상 현황을 이해하기 위해서는 1990년대에 이루어진 시상체계의 변화도 함께 살펴볼 필요가 있다.

《대한민국미술대전》 시상체계는 1993년 제12회를 기점으로 크게 변화하였다. 1992년까지는 한국화·양화·판화·조각의 매체별로 대상과 우수상을 선정했으나, 1993년부터 봄에 개최되는 제1부 비구상계열과 가을에 개최되는 제2부 구상계열로 분리하였다. 이에 따라 대상 역시 더이상 판화 등 개별 매체에 배정되지 않고, 각 계열에 포함된 여러 장르를 통합하여 제1부와 제2부에서 각각 한 점씩 선정하는 방식으로 변경되었다.⁹

〈표 1〉에서 확인되듯 판화부가 처음 설치된 1986년에는 대상이 선정되지 않았으나, 1987년부터 1992년까지는 매체별 대상 제도 아래에서 판화 작품이 지속적으로 대상으로 선정되었다. 반면 1993년 이후에는 판화가 구상 또는 비구상계열에 포함되어 한국화·양화·조각 등 다른 매체와 함께 통합 대상을 두고 경쟁하게 되었다. 따라서 1993년을 전후한 대상 수상 현황은 동일한 기준으로 비교할 수 없으며, 이 시기 판화의 위치를 파악하기 위해서는 대상의 유무뿐 아니라 우수상과 특선의 수, 수상작의 판종, 심사평에 나타난 평가기준을 함께 살펴볼 필요가 있다.

⁹ 한국민족문화대백과사전, 「대한민국미술대전」 <https://terms.naver.com/%EB%AF%B8%EC%88%A0-%EC%9D%BC%EB%B0%98/%EB%8C%80%ED%95%9C%EB%AF%BC%EA%B5%AD%EB%AF%B8%EC%88%A0%EB%8C%80%EC%A0%84-5F5ogeNPjSivgdx3H6EwJN> (최근 검색일: 2026.8.6.).

회차	연도	시상체계	구분	입상자수			대상수상자·작품 (관종)
				대상	우수상	특선	
5	1986	매체별 대상		-	1	2	
6	1987			1	1	2	강애란, 〈생-II〉 (석판화)
7	1988			1	1	1	이선원, 〈변형하는 장면들〉 (콜라그래프 추정)
8	1989			1	1	2	신장식, 〈아리랑—기쁜 날V〉 (목판화)
9	1990			1	1	2	정미영, 〈快〉 (석판화)
10	1991			1	1	1	강승희, 〈새벽 5시 30분—1991년 여름〉 (동판화)
11	1992			1	1	2	김연규, 〈생존—번식〉 (석판화)
12	1993	계열별 통합 대상	비구상	-	1	3	
			구상	-	1	2	
13	1994		비구상	1	1	2	이성구, 〈자연으로부터-94심상〉 (동판화)
			구상	-	1	2	
14	1995		비구상	-	1	3	
			구상	-	-	2	
15	1996		비구상	-	1	3	
			구상	-	1	4	
16	1997		비구상	-	1	4	
			구상	-	1	4	
17	1998		비구상	-	1	3	
			구상	-	1	3	
18	1999		비구상	1	1	2	강동석, 〈목—나무 그림자 II〉 (목판화)
			구상	-	1	3	

표 1 《대한민국미술대전》 판화 부문 수상 현황(1986-1999)

표에서 또 하나 주목되는 것은 주요 대상작에서 판종과 제작방식의 특성이 비교적 분명하게 드러난다는 점이다. 1987·1990·1992년에는 석판화, 1989·1999년에는 목판화, 1991·1994년에는 동판화 작품이 대상을 받았으며, 1988년 이선원의 <변형하는 장면들>은 작품과 당시 작업 경향을 고려할 때 콜라그래프 계열의 작업으로 추정된다. 대상작만을 놓고 보면 특정 판종에 수상이 집중되는 양상은 뚜렷하지 않다.¹⁰ 당대 판화계에서 입체·설치·사진·컴퓨터 등으로 매체의 외연이 확대되고 있었던 상황과 비교하면 주요 수상작에서는 판의 물성과 제판·인쇄의 과정이 작품의 조형적 특성과 긴밀하게 연결된 작업들이 반복적으로 나타났다는 점은 주목할 필요가 있다.

심사평은 이러한 수상 경향을 이해할 수 있는 보다 직접적인 자료를 제공한다. 1988년에는 ‘시대성과 완성도’를 주요 기준으로 제시하였고, 1989년에는 판화의 기본기법에 충실하면서도 독창성과 이미지 표현의 밀도가 높은 작품을 선정했다고 밝혔다. 같은 해 심사평에서는 목판과 공판 계열의 출품이 적었던 점을 지적하고 모노프린트와 입체작품 등 다양한 실험을 기대하기도 했다.¹¹ 이는 새로운 표현방식을 배제했다기보다 판화의 기본적인 제작원리에 대한 이해를 전제로 그 안에서의 독창성과 실험성을 평가했음을 보여준다.

이러한 태도는 이후에도 이어졌다. 1991년 심사평에서는 판화가 고유한 특성을 저버리고 회화에 접근하면서 작품이 대형화되는 경향을 지적하였고, 1994년에는 조형미와 함께 동판·석판·목판·실크스크린 등 판종별 기법의 완숙미를 중요하게 평가한다고 밝혔다.¹² 한편 1997년에는 기존 판종뿐 아니라 사진과 컴퓨터 등을 이용한 ‘확장된 개념’의 판화가

¹⁰ 대상작의 판종이 비교적 고르게 나타나는 양상은 1980년대 《공간국제판화비엔날레》에서도 확인된다. 《공간국제판화비엔날레》의 경우 대상작은 여러 판종에 고르게 분포했으나, 우수상과 입선작까지 범위를 넓히면 동판화의 비중이 상대적으로 높았다. 당시 신진 작가들, 특히 모더니즘 계열에서 동판화 선호 경향이 나타났다는 점을 고려하면 《대한민국미술대전》의 전체 입상작에서도 대상작과는 다른 판종별 편중이 있었을 가능성을 생각해볼 수 있다. 다만 현재 확인되는 자료만으로는 전체 입상작의 판종별 분포를 정확히 산출하기 어렵다. 자세한 내용은 김윤애, 『1970-80년대 한국현대판화 연구』, pp. 118-126과 155-156 참조.

출품되고 있다는 사실도 언급하면서 방법적 측면과 함께 작품의 내용도 고려해야 한다고 설명하였다.¹³ 이러한 심사 언어의 변화는 《대한민국 미술대전》이 판화 매체의 확장을 인식하고 있었지만, 그 과정에서도 판종과 제작방식에서 비롯되는 매체적 특수성을 중요한 판단 기준으로 유지했음을 보여준다.

따라서 대한민국미술대전의 수상작을 1980~90년대 한국현대판화 전체의 대표적인 경향으로 간주하는 데에는 주의가 필요하다. 같은 시기 판화계에서는 ‘프린트미디어’와 ‘내일의 판화’ 등의 활동을 통해 오브제, 설치, 복사기, 사진, 컴퓨터와 같은 새로운 매체가 판화의 범위 안에서 논의되었으며, 판을 물리적인 제작도구가 아니라 이미지의 복제와 전사, 매개의 구조로 이해하려는 움직임도 나타났다.¹⁴ 이에 비해 《대한민국 미술대전》의 주요 수상작에서는 특정한 판종에 한정되기보다 판재의 물성과 제판·인쇄 과정이 작품의 형식과 긴밀하게 연결된 작업이 상대적으로 두드러졌다. 이는 《대한민국미술대전》이 실험적 판화를 전면적으로 배제했다는 의미라기보다, 종합미술공모전의 장르별 구조 속에서 새로운 경향을 선택적으로 수용하면서 판화를 다른 매체와 구별하는 기준을 지속적으로 확인해갔다는 의미로 이해할 수 있다.

이러한 점에서 《대한민국미술대전》 판화부는 국전의 후신으로 출범한 종합미술공모전 안에서 판화의 장르적 독립이 제도적으로 가시화된 결과인 동시에, 공모전 제도가 어떠한 작품을 판화의 성취로 선택하고 공인했는지를 보여주는 장이었다. 특히 심사평과 수상작을 통해 확인되는 판종의 특성, 제작 과정, 기법적 완성도에 대한 지속적인 강조는 당시 제도권 공모전 안에서 판화를 판단하는 하나의 기준이 어떻게 형성되고 작동했는지를 보여준다.

¹¹ 한국미술협회, 『80년대 대한민국미술대전 한국화·양화·판화 수상작품도록』(고려서적주식회사, 1990), p. 281.

¹² 한국미술협회, 『90년대 대한민국미술대전 수상작품:도록(제9회 1990~제15회 1996): 한국화·양화·판화·조각』(고려서적, 1997), pp. 17-20.

¹³ 한국미술협회, 『제16회 대한민국미술대전도록: 한국화, 양화, 판화, 조각』(고려서적, 1998), pp. 8-9.

¹⁴ 1980~90년대 ‘프린트미디어’와 ‘내일의 판화’ 그룹이 주도한 한국현대판화의 확장 양상에 대한 자세한 내용은 김윤애, 「한국 현대판화의 매체 확장 양상 연구: ‘프린트미디어’와 ‘내일의 판화’ 그룹을 중심으로」, 『한국근현대미술사학』 51집(한국근현대미술사학회, 2026), pp. 293-326 참고.

아르코미술관 소장작품과 작가의 실천

아르코미술관에 소장된 강애란의 〈생-II〉, 신장식의 〈아리랑—기쁜 날V〉, 강승희의 〈새벽 5시 30분—1991년 여름〉, 강동석의 〈목—나무 그림자 II〉는 이러한 제도적 기준 속에서 선택된 작품들이다. 네 작품은 석판·목판·동판 등 서로 다른 판종으로 제작되었지만, 각 판종의 제작 원리와 판의 물성, 인쇄 과정이 작품의 조형적 특성과 긴밀하게 연결되어 있다는 공통점을 지닌다.

그러나 수상작만으로 각 작가의 작업을 설명하기는 어렵다. 강애란은 석판에서 출발해 책과 디지털 이미지, 설치로 매체의 범위를 확장했고, 신장식은 동판에서 목판으로 판종을 전환하면서 전통 이미지와 역사적 장소로 주제를 넓혀갔다. 강승희는 동판을 지속하면서 그 내부의 기법과 표현을 심화했으며, 강동석은 목판의 판각 과정에 즉흥적인 신체 행위와 반복적인 노동을 결합하였다. 따라서 여기에서는 미술대전이 선택한 한 시기의 작품을 각 작가의 전후 작업 속에 다시 돌아봄으로써, 수상작에서 드러난 성취가 이후의 실천 속에서 어떻게 지속되거나 변화했는지를 살펴보고자 한다.

1) 강애란: 석판의 물성에서 책과 설치로

강애란(1960-)은 1983년 이화여자대학교 미술대학 서양화과를 졸업한 뒤 일본으로 건너가 1987년 타마미술대학 대학원을 졸업하였다. 이화여대 재학 중 판화를 접한 그는 김형대와 윤명로의 권유를 받아

일본에서 본격적으로 판화를 공부하였다. 타마미술대학에서는 일본의 현대목판화가 후카자와 유키오(深沢幸雄)에게 목판화를 배우기도 했으나, 여러 판종 가운데 직접 그리는 행위와 가까우면서 다양한 질감을 표현할 수 있는 석판화에 매력을 느껴 이를 주요 매체로 선택하였다. 1985년 《한국현대판화공모전》 우수상, 1987년 《대한민국미술대전》 대상, 1988년 《서울국제판화비엔날레》 대상 등을 연이어 수상하면서 1980년대 후반 판화계의 주요 작가로 부상하였다.¹⁵



도 8 강애란, 〈오브제 85-VI〉, 1985, 종이에 석판, 58×44cm (출처-한국현대판화공모전 팜플렛, 1985)



도 9 강애란, 〈생-II〉, 1987, 종이에 석판, 52.7×69.7cm, ed. 2/8, 아르코미술관



도 10 강애란, 〈현실 & 가상현실 IV〉, 1999, 실버 페이퍼 위에 잉크젯 프린트, EL 백라이트 패널, 264×240cm (출처-오프프린트 리플릿, 1999)

1980년대 강애란의 석판화에서 반복적으로 등장한 소재는 책이나 물건을 싸놓은 ‘보따리’였다. 작가의 어린 시절 기억에서 비롯된 보따리는 무엇인가를 담고 있으면서도 내부를 직접 드러내지 않는다는 점에서 기억과 내밀한 이야기를 환기시키는 모티프이다. 1985년 《한국현대판화 공모전》 우수상 수상작 〈오브제 85-VI〉^{도8}에서는 나무 벽을 배경으로 보따리가 걸려 있으며, 작가는 보따리의 형태와 무늬를 석판용 연필로 세밀하게 묘사하는 한편 배경에는 토너 가루를 사용하여 불규칙한 질감을 만들었다. 알코올에 녹인 토너가 판 위에서 증발하면서 형성하는 우연적인 흔적은 연필이나 붓으로 직접 그리는 방식과는 다른 효과를 만들어 냈다. 강애란은 판 위에서 재료가 반응하고 고착되는 과정에서 작가가 완전히 통제할 수 없는 우연성을 석판의 중요한 표현 가능성으로 활용하였다.¹⁶

1987년 《대한민국미술대전》 대상작 〈생-II〉^{도9}는 이러한 보따리 연작과 석판의 재료적 실험이 집약된 작품이다. 여러 개의 보따리가 두 개의 기둥에 묶여 있고, 각각의 보따리에는 서로 다른 색과 무늬가 표현되어 있다. 구체적으로 묘사된 보따리와 달리 배경에는 토너 등의 재료가 판 위에서 반응하면서 생긴 불규칙한 흔적이 펼쳐져 있어, 석판화의 세밀한 묘사력과 화학적 제작과정에서 발생하는 우연성이 한 화면에 공존한다. 보따리는 내부가 보이지 않는다는 점에서 기억과 삶의 시간을 담는 용기로 읽을 수 있으며, 이러한 기억이 축적된 시간을 더욱 강조한다.

〈생-II〉가 대상으로 선정된 사실은 앞서 살펴본 《대한민국미술대전》 판화부의 성격과도 연결된다. 1987년 판화부 심사에서는 판화의

표현영역을 다양화하고 심화하려는 경향과 높은 제작 의욕이 긍정적으로 평가되었다.¹⁷ 〈생-II〉는 석판의 세밀한 묘사와 토너를 활용한 표면의 우연성을 결합했다는 점에서 이러한 평가 기준과 맞닿아 있다. 그러나 주목할 점은 강애란이 석판화로 인정받던 시기부터 판화의 매체 범위를 재검토하는 활동에도 참여하고 있었다는 사실이다. 그는 1987년부터 ‘프린트미디어’ 회원으로 활동하고 1988년 한·일 교류전 《프린트·엔카운터》에 참여하였다. 이 그룹은 프로타주와 오브제, 새로운 지지체 등을 활용하면서 판화를 특정 판종에 한정되지 않는 열린 매체로 이해하려는 논의를 전개하였다.

1990년대 이후 강애란의 작업은 이러한 관심을 보다 다양한 재료와 기술로 확장하였다. 모노타입을 통해 판화의 우연성과 물질적 효과를 지속적으로 탐구하는 한편 컴퓨터를 새로운 이미지 생산 방식으로 도입하였으며, 소재 역시 보따리에서 그 안에 싸여 있던 ‘책’으로 이동하였다. 종이와 알루미늄 캐스팅을 통해 책은 평면의 이미지에서 독립된 오브제로 변화했고 다시 전시 공간을 구성하는 설치의 중심 요소가 되었다. 또한 1995년 창립된 ‘내일의 판화’에 참여해 1997년까지 세 차례의 전시에 출품하면서 설치·복사매체·컴퓨터 등으로 확대되던 판화의 매체 확장 논의에 지속적으로 참여하였다.

1999년 《판화의 모험》과 《오프 프린트》에 참여하면서 이러한 방향은 더욱 분명해졌다. 같은 해 제작한 〈현실 & 가상현실 IV〉^{도 10}은 실버 페이퍼에 잉크젯으로 출력한 이미지를 전기발광(EL) 백라이트 패널과 결합한 작품으로, 이 시기 강애란은 투명한 책 오브제와 영상, 빛을 이용한 설치도 함께 선보였다. 여기에서 판화는 더 이상 종이 위에

인쇄된 평면 이미지에 한정되지 않는다. 그러나 이미지의 전사와 반복, 정보의 저장과 전달에 대한 관심이 지속된다는 점은 판화를 폐기한 것이 아닌 판화에서 출발한 사고를 새로운 기술과 공간으로 확장한 것으로 이해할 수 있다.¹⁸

아르코미술관 소장 <생-II>는 강애란의 작품세계에서 판 내부의 물성과 우연성을 탐구하던 작업이 책과 오브제, 디지털 이미지와 설치로 확장되어 가는 과정에 놓인 작품이다. 《대한민국미술대전》이 석판의 제작방식과 물질적 특성을 활용한 작품을 선택하던 시기에 작가 자신은 이미 판화의 경계를 확장하는 실천을 병행하기 시작했다는 점에서, 강애란의 작업은 1980~90년대 ‘기존 판종의 심화’와 ‘매체의 확장’이 서로 분리된 단계가 아니었음을 잘 보여준다.

2) 신장식: 동판에서 목판으로, 전통 이미지의 전환

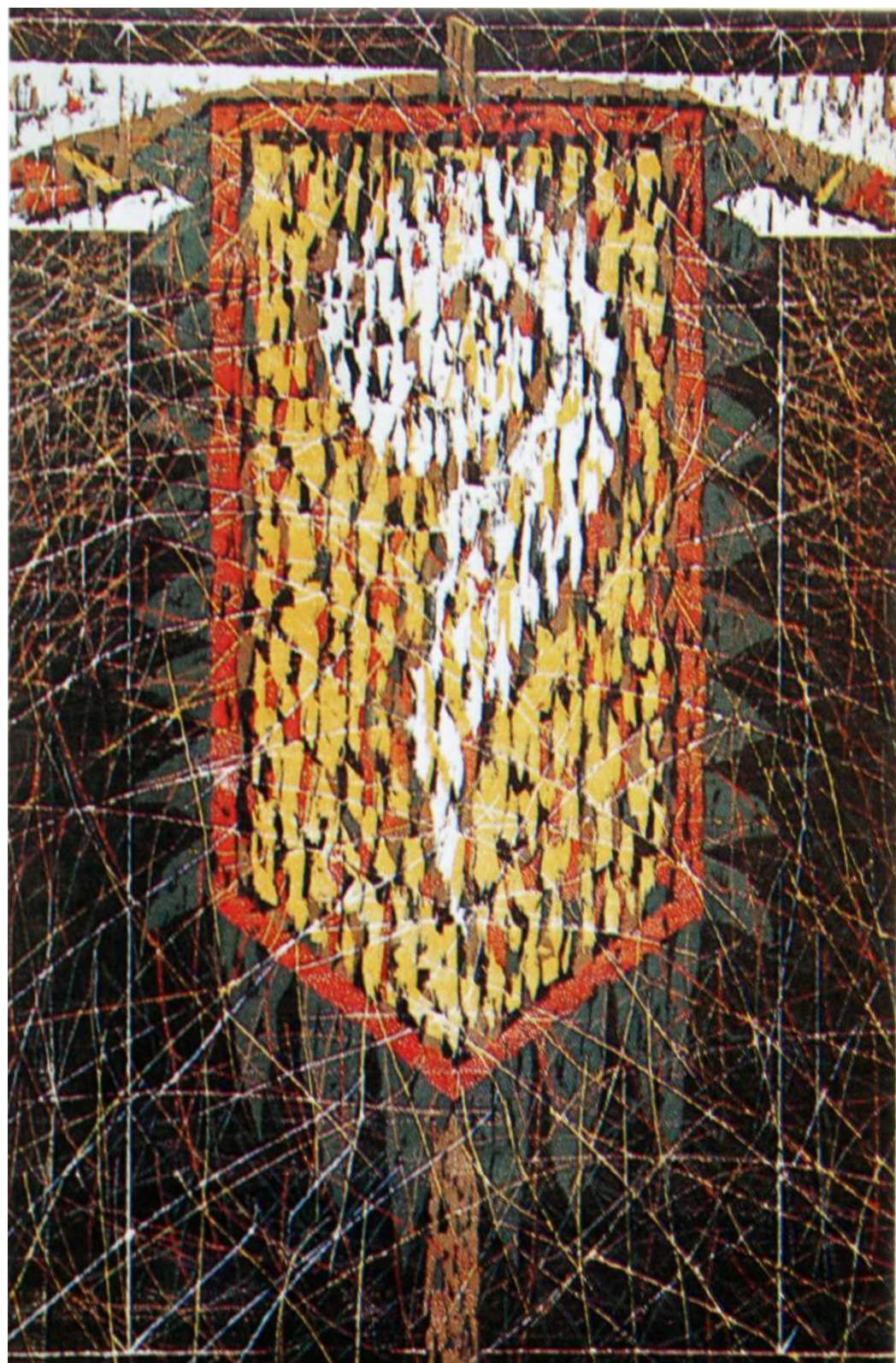
신장식(1959-)은 1982년 서울대학교 미술대학 회화과, 1984년 동대학원 회화과를 졸업하였다. 서양화를 전공한 작가는 1980년대 전반부터 판화작가로 활발하게 활동하며 1983년 《동판화 10인전》과 《청년판화 20인전》, 서울대학교 동문들을 중심으로 결성된 ‘서울판화’ 창립전 등에 참여하였다. 1982·1984·1986년 《공간국제판화비엔날레》와 1985·1987년 《서울판화》전에 출품한 작품들은 주로 에칭과 애쿼틴트를 이용한 동판화였다. 이후 <아리랑> 연작을 통해 목판에 주목하기 이전까지 신장식은 동판의 부식과 농담을 활용한 작업을 지속했다.¹⁹

신장식은 1988년 서울올림픽을 전후하여 중요한 변화를 맞는다.

¹⁸ 김윤애, 「한국 현대판화의 매체 확장 양상 연구: ‘프린트미디어’와 ‘내일의 판화’ 그룹을 중심으로」, pp. 317-318.

¹⁹ 김윤애, 『1970-80년대 한국현대판화 연구』, p. 174.

작가는 서울올림픽조직위원회 개·폐회식 미술제작단에 참여하면서
 깃발과 청사초롱을 비롯한 한국의 전통적인 시각문화에 관심을 갖게
 되었고, 이를 계기로 ‘가장 한국적인 것’을 자신의 작업 안에서 모색하기
 시작하였다. 특히 폐회식에서 사용된 청사초롱은 이후 <아리랑> 연작의
 중요한 모티프가 되었다. 이와 함께 동판에서 목판으로 주요 판종을
 전환하였는데, 작가는 목판을 선택한 이유를 나무 자체가 지닌
 ‘생명력’과 연결하여 설명하였다.²⁰



도 11 신장식, <기-생명력 V>, 1989, 종이 위에 목판, 65×45cm



도 12 신장식, <아리랑-영혼III>, 1989, 종이 위에 목판, 33×33cm



도 13 신장식, <아리랑-기쁜날V>, 1989, 종이 위에 목판, 79×115cm, 아르코미술관

1988년부터 본격적으로 전개된 <아리랑> 연작에는 청사초롱을 비롯해 깃발, 장고, 색동, 태극, 촛불, 연화문 등 한국의 전통문화와 축제를 환기하는 소재들이 반복적으로 등장한다.²¹ 그러나 이러한 소재의 사용은 전통적인 이미지를 그대로 복원하거나 민속적인 장면을 재현하기 위한 것이라기보다 그 안에 담긴 의미를 동시대적으로 해석하려는 시도에 가까웠다. 신장식은 ‘아리랑’을 한민족의 한(恨)을 표상하는 노래로만 이해하지 않고, 현실의 어려움을 극복하고 앞으로 나아가려는 희망과 의지를 담은 노래로 바라보았다.²¹

1989년 제8회 《대한민국미술대전》 판화부 대상작 <아리랑—기쁜날V>²²는 이러한 변화가 집약된 작품이다. 화면에 반복되는 청사초롱은 1988년 서울올림픽 폐회식에서 출연자와 관객들이 성공적인 올림픽을 기념하며 흔들었던 초롱에서 비롯된 것으로, 밝은 색채와 반복적인 배열을 통해 축제와 기쁨의 분위기를 형성한다. 제작에는 여러 색을 위해 각각의 판을 만드는 대신 하나의 판을 밝은 색에서 어두운 색의 순서로 계속 깎아가며 인쇄하는 소멸법이 사용되었다.²² 소멸법으로 제작된 판화에는 한 번 깎아낸 부분을 되돌릴 수 없기 때문에 판각과 인쇄의 순서가 화면에 시간적으로 축적된다. 따라서 <아리랑—기쁜날V>의 밝은 색채와 반복되는 이미지는 판의 제작 단계에서부터 색의 중첩과 인쇄 순서를 치밀하게 고려해야 하는 소멸법의 특성과 밀접하게 연결된다. 이러한 제작상의 치밀함은 1989년 《대한민국미술대전》 판화부 심사평에서 판화의 기본기법에 대한 충실성과 독창성, 이미지 표현의 밀도를 강조한 것과도 맞닿아있다.²³

²¹ 1989년 작가노트에서 신장식은 아리랑의 ‘한’보다 ‘아리랑 고개를 넘어가는 희망과 의지’를 표현하고자 했다고 밝혔다. 신장식 작가 홈페이지 <https://sjsart.com/archive/ar-1989-001/> (최근 검색일: 2026.08.21).

²² 김윤애, 『1970-80년대 한국현대판화 연구』, pp. 173-174.

²³ 한국미술협회, 『80년대 대한민국미술대전 한국화·양화·판화 수상작품도록』, p. 281.

한편 동판에서 목판으로 판종이 바뀌고 소재가 전통문화로 전환되었다고 해서 <아리랑>을 이전 작업과 완전히 단절된 결과로 보기는 어렵다. 신장식은 동판화 시기부터 화면을 격자 형태로 구획하고 그 안에 개별적인 이미지를 배열하는 구성을 사용했으며, 이러한 조형질서는 목판화에서도 지속되었다.²⁴ 즉 <아리랑—기쁜날V>는 기존 작업에서 형성된 화면구성을 유지하면서 목판이라는 새로운 판종과 한국의 전통적 이미지를 결합함으로써 작품세계를 전환한 결과라고 볼 수 있다.

<아리랑>에서 시작된 전통에 대한 관심은 1990년대 초반까지 이어졌다. 신장식은 청사초롱뿐 아니라 오방색과 색동, 깃발, 태극, 비천상과 연화문 등 전통적인 생활·종교 이미지를 작업에 도입하면서 현실의 어려움을 넘어서는 생명력과 희망을 표현하였다. 이러한 작품들은 1991년과 1993년 와카야마 국제판화비엔날레에서 연속으로 수상하고, <아리랑> 연작 일부가 1991년 대영박물관에 소장되는 등 국제적으로도 소개되었다.

《대한민국미술대전》대상 수상 이후에도 신장식은 ‘한국적인 것’에 대한 관심을 지속하였다. 1990년대 초반까지 <아리랑> 연작을 이어간 그는 1993년부터 금강산에 관한 자료를 수집하며 <금강산> 연작을 제작하기 시작하였다. 깃발, 청사초롱, 색동 등 전통적인 소재를 통해 민족적 생명력과 희망을 표현한 <아리랑>에서 금강산을 비롯한 한국의 자연과 역사로 관심의 범위가 확대된 것이다. 이후 그의 작업은 판화보다 회화를 중심으로 전개되었지만, 1988년 서울올림픽을 계기로 형성된 한국의 전통과 민족적 정체성에 대한 관심은 작품세계의 중요한 축으로 지속되었다.

강애란이 석판에서 출발하여 판화의 물리적인 경계를 디지털 이미지와 설치로 확장해 갔다면, 신장식의 변화는 판화 내부에서 동판과 목판이라는 판종을 전환하고 그와 함께 작품의 주제를 확장하는 방식으로 나타났다. 아르코미술관 소장 <아리랑—기쁜날V>는 이러한 변화의 중심에서 목판의 판각과 다색 인쇄라는 매체적 특성, 그리고 전통문화에 대한 작가의 새로운 관심이 결합된 작품이다.

3) 강승희: ‘새벽’과 동판의 지속적인 실험

강승희(1960-)는 제주 출신으로 홍익대학교에서 회화를 전공하면서 판화 수업을 통해 동판화를 접했다. 1986년 《한국현대판화공모전》 특선과 《공간국제판화비엔날레》 가작을 시작으로 1987년 《대한민국 미술대전》 특선, 1988년 제5회 《공간국제판화비엔날레》 대상, 1991년 《와카야마국제판화비엔날레》 2등상과 《대한민국미술대전》 대상 등을 연이어 수상하면서 판화가로서 입지를 확립하였다. 특히 1988년 《공간국제판화비엔날레》 대상작 <새벽 3시 30분-8871>에서는 에칭과 애쿼틴트 특유의 깊은 흑색과 세밀한 농담을 이용해 인적이 사라진 새벽의 도시를 표현하였다.

‘새벽’은 이 무렵부터 강승희의 작품세계를 관통하는 핵심적인 주제로 자리 잡았다. 제주에서 성장한 작가에게 서울은 처음에는 고층 건물과 거리의 시위, 최루탄으로 기억되는 낯설고 혼란스러운 공간이었다. 그러나 아직 해가 떠오르지 않고 사람의 움직임도 드문 새벽에 바라본 도시는 다른 풍경으로 다가왔다. 어둠 속에서 건물과

하늘의 경계가 희미해지자 거대한 도시의 윤곽은 작가에게 고향의 한라산처럼 하나의 덩어리로 보였고, 그는 이 순간 도시를 새로운 자연의 풍경으로 인식하게 되었다고 회고하였다.²⁵ 따라서 강승희의 초기 ‘도시의 새벽’은 실제 도시경관을 객관적으로 재현한 것이라기보다 낮선 서울의 풍경을 제주에서의 기억과 자신의 감각을 통해 내면화한 결과로 볼 수 있다.

아르코미술관이 소장한 1991년 《대한민국미술대전》 대상작 〈새벽 5시 30분—1991년 여름〉^{도 14}은 이러한 ‘도시의 새벽’ 연작이 전개되던 시기의 대표적인 작품이다. 화면은 건축물과 거리, 신호등과 가로시설 등 도시의 여러 장면을 단편적으로 나누어 중첩하고 병치하는 방식으로 구성되어 있다. 중앙의 넓고 밝은 황갈색 면과 좌우의 어두운 공간이 강한 대비를 이루며, 화면 하단에는 흑백에 가까운 도시 풍경이 별도의 화면처럼 삽입되어 있다. 오른쪽의 건축물과 곳곳에 남겨진 가는 선, 신호등의 작은 색점 역시 서로 다른 시간과 장소에서 포착한 도시의 기억을 한 화면에 불러들이는 요소처럼 보인다. 에칭의 세밀한 선과 애쿼틴트의 면적인 농담은 건축물의 구체적인 형태를 드러내는 동시에 이를 부분적으로 지우거나 겹치면서 현실의 도시를 낮선 심리적 풍경으로 전환한다. 그러므로 이 작품에서 ‘새벽’은 밤에서 아침으로 넘어가는 대기의 변화를 사실적으로 묘사한 시간이라기보다, 도시의 여러 인상과 작가의 기억이 겹쳐지는 내면적인 시간으로 이해할 수 있다.

이 작품의 대상 선정은 당시 《대한민국미술대전》 판화부의 심사평과 연결해 살펴볼 수 있다. 1991년 심사에서는 판화가 고유한 특성을 잃고 회화에 접근하면서 대형화되는 경향에 대한 우려가

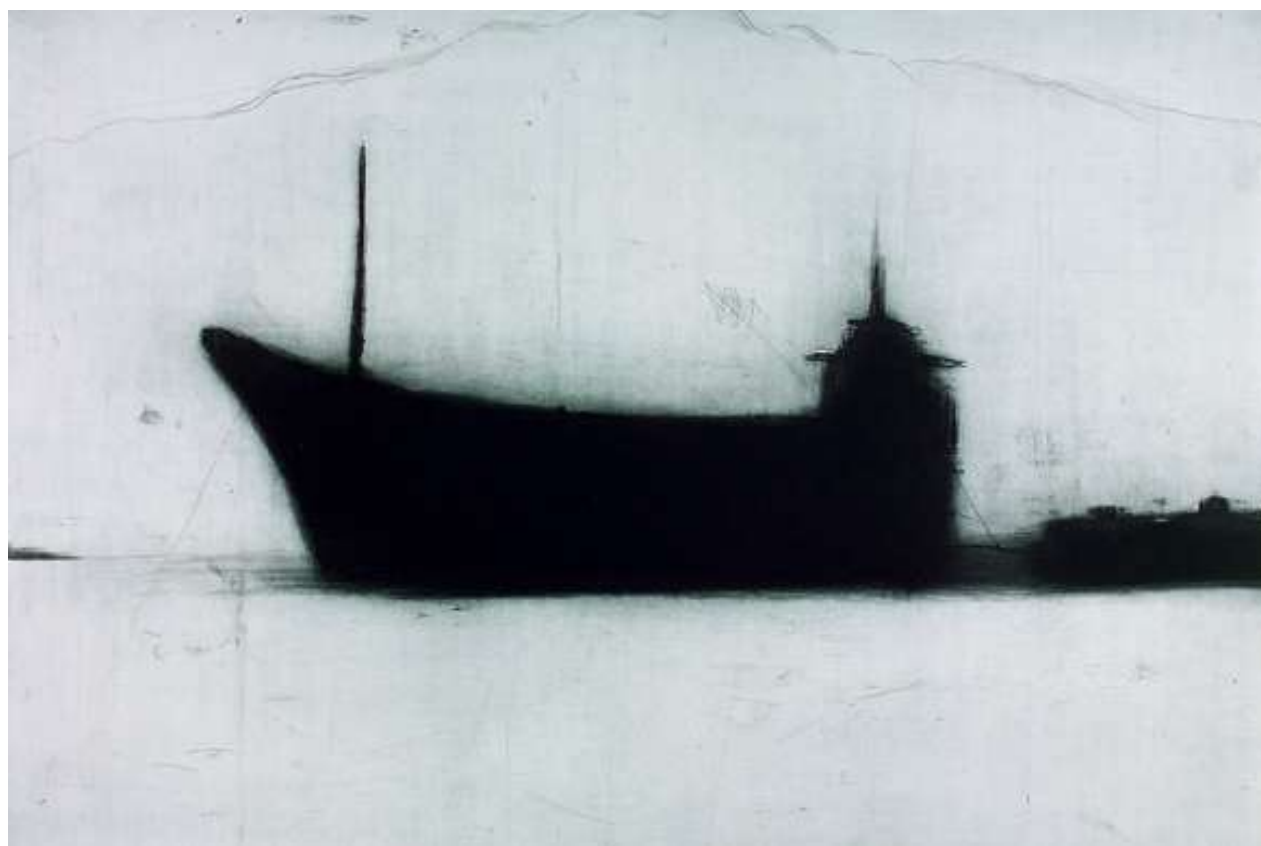
제기되었다.²⁶ 이러한 가운데 선정된 〈새벽 5시 30분—1991년 여름〉은 에칭과 애쿼틴트 특유의 표현성을 활용해 도시의 풍경을 분절하고 중첩한 작품으로, 동판의 매체적 특성을 독자적인 조형언어로 전환한 사례라 할 수 있다.

강승희는 작업 전반에 걸쳐 거의 동판에 집중하였다. 그러나 이는 이미 확립된 기법과 표현을 반복했다는 의미라기보다, 다른 판종으로 이동하지 않고 동판의 표현 가능성을 지속적으로 탐색해왔다는 점에서 의미가 있다. 에칭과 애쿼틴트를 바탕으로 한 깊은 흑색과 세밀한 농담은 초기의 도시 풍경에서부터 이후의 자연 풍경에 이르기까지 그의 작업을 특징짓는 중요한 요소로 이어졌으며, 주제의 변화와 함께 동판을 다루는 방식 역시 점차 달라졌다.

초기의 ‘새벽’ 연작에서는 고층 건물과 도로 등 도시의 공간이 어둠과 빛의 경계 속에서 낯선 심리적 풍경으로 전환되었다. 그러나 1990년대를 지나면서 화면에는 들판과 물가, 나룻배, 그네 등 작가의



도 14 강승희, 〈새벽5시30분—1991년 여름〉, 종이 위에 에칭, 애쿼틴트, 77.5×119.cm, ed. 11/20. 아르코미술관



도 15 강승희, 〈새벽-9664〉, 1996, 종이 위에 에칭, 애쿼틴트, 50×70cm



도 16 강승희, 〈새벽-21415(Day break-21415)〉, 2014, 종이 위에 드라이포인트, 30×45cm

유년기 기억과 연결되는 자연의 모티프가 등장하기 시작했다. ^{도 15}
 대상은 도시에서 자연으로 옮겨갔지만 ‘새벽’이라는 시간은 지속되었다.
 어둠 속의 풍경이 기억과 내면의 이미지로 전환된다는 점에서 새벽은
 서로 다른 시기의 작업을 연결하는 구조로 기능하였다. 이후의 ‘자연의
 새벽’ 연작에서는 나룻배나 들판과 같은 몇몇 사물이 축소되어 배치되고
 주변의 자연은 흐릿한 농담과 번짐 속에 잠긴다. 실제 풍경을 바탕으로
 하면서도 정확한 지형이나 대상을 재현하기보다 기억 속에 남은 인상과
 정서를 화면에 옮긴 것이다. 고충환은 이러한 풍경을 실경의 객관적인
 재현보다는 작가의 감정과 사유가 투영된 ‘심의적 풍경’으로 설명하였다. ²⁷
 초기의 도시와 이후의 자연은 소재에서는 차이를 보이지만, 기억과
 감각을 통해 내면화한다는 점에서 서로 연결된다.

이러한 주제의 변화는 동판 기법의 변화와도 맞물렸다. 초기에는
 에칭과 애퀴틴트를 통해 도시의 구조와 깊은 흑색, 세밀한 농담을
 강조했다면, 이후에는 드라이포인트와 노출부식(spitbite) 등을 활용해
 수묵의 번짐을 연상시키는 효과와 어슴푸레한 농담을 구현하였다.
 최근에는 리프트 그라운드(lift ground)를 이용해 붓으로 그린 듯한
 자유로운 선과 농담을 표현하고 있다. ^{도 16} 또한 원하는 깊은 흑색을 얻기
 위해 여러 색의 잉크를 배합하는 등 판의 제작뿐 아니라 인쇄 과정까지
 표현을 결정하는 중요한 요소로 다루어왔다. ²⁸ 도시에서 자연으로
 풍경의 성격이 변화하는 동안에도 동판이라는 매체는 유지되었지만,
 부식과 선, 농담, 인쇄의 방식은 계속해서 달라졌다. 강승희의 작업에서
 변화는 판종의 전환보다는 하나의 판종 안에서 표현의 범위를 확장하는
 방식으로 이루어진 셈이다.

²⁷ 고충환은 강승희의 풍경이 실제에 기반하고 있지만, 실경의 재현보다는 작가의 감정과 사유가 투영된 심의적 풍경으로, 작가의 정체성이 이입된 상징적 발현처럼 보인다고 분석했다. 고충환, 「자연의 원형, 존재의 원형」, 『미술세계』 288(더원미술세계, 2008.11), p. 64.

²⁸ 강승희는 적, 청, 녹, 흑, 백을 모두 섞은 블랙 30%와 순수한 블랙 70%를 철판에 끓인 후 특별한 ‘다이아몬드 블랙’을 만들어 쓴다. 이화순, 「동판화 연금술사 강승희, 갤러리포레서 <블랙예찬> 성료」, 『시사뉴스』(2023.12.20.) <https://www.sisa-news.com/news/article.html?no=239735> (최종 검색일: 2026.8.22).

이러한 작업은 1990년대 판화계에서 전개된 매체 확장의 움직임과 함께 살펴볼 필요가 있다. 강승희는 1995년과 1996년 《내일의 판화》전에 참여하였으며, 이 그룹은 변화하는 시각문화 환경 속에서 판화의 새로운 위상과 가능성을 모색하였다. 강승희가 참여한 초기 전시에서도 대형화를 통해 판화를 소품으로 인식하던 관념에서 벗어나려는 시도 등이 나타났다.²⁹ 그러나 그의 작업은 이후 디지털 이미지와 설치로 매체의 영역을 확장한 강애란과는 다른 방향으로 전개되었다. 강승희는 동시대 판화의 변화에 관심을 두면서도 동판을 지속적으로 사용하였으며, 인쇄 이후 화면에 별도의 수정을 가하지 않고 에디션을 관리하는 등 오리지널 판화의 제작원칙을 묵묵히 지켜왔다. 그의 실험은 판화의 물리적 경계를 넘어가기보다 동판이라는 매체 내부에서 기법과 표현을 확장하는 데 집중됐다.

이러한 작업의 전개 속에서 아르코미술관 소장품 〈새벽 5시 30분—1991년 여름〉은 ‘새벽’ 연작의 한 시기를 보여주는 작품이면서, 이후 수십 년간 이어질 주제와 동판의 기술적 탐구가 함께 나타나는 중요한 지점으로 볼 수 있다. 강애란이 판화에서 출발해 새로운 매체와 공간으로 작업의 외연을 넓히고, 신장식이 동판에서 목판으로 판종을 전환하며 새로운 주제와 표현을 모색했다면, 강승희는 동판이라는 하나의 판종을 지속하면서 그 내부의 기법과 표현방식을 변화시켜왔다. 이러한 작업은 판화의 매체적 고유성을 유지하는 것과 새로운 표현을 모색하는 것이 반드시 상반되는 것은 아니며, 하나의 판종 안에서도 지속적인 기술적 실험과 조형적 변화가 가능했음을 보여준다.

4) 강동석: 목판의 판각과 신체적 노동

강동석(1963-)은 홍익대학교 판화과에서 학부와 석사과정을 졸업하고 목판화를 중심으로 작업해 왔으며, 현재 부산을 기반으로 활동하고 있다. 1998년 제17회 《대한민국미술대전》 제1부 판화 부문에서 특선을 수상한 데 이어 이듬해인 1999년 제18회 《대한민국미술대전》에서 목판화 〈목—나무 그림자 II〉로 대상을 수상하였다. 이후에도 목판의 판각과 흑백의 대비를 중심으로 작업을 지속해 왔으며, 2023년에는 송혜수 미술상을 수상하였다.³⁰



도 17 강동석, 〈목—나무 그림자 II〉, 1999, 종이 위에 목판, 127.7×164cm, 아르코미술관

아르코미술관이 소장한 〈목—나무 그림자 II〉^{도 17}는 강동석이 목판의 물질성과 회화적인 표현을 결합한 방식을 보여주는 작품이다. 화면 중앙에는 옆모습의 거대한 새가 강한 흑백 대비 속에 자리하며, 머리와 몸체를 이루는 짙은 검은 면이 화면에 강한 시각적 무게를

형성한다. 몸체 내부에는 가늘고 반복적인 판각선이 촘촘하게 남아 있고, 화면 하단에는 비스듬히 교차하는 선들이 넓게 펼쳐져 정적인 형상에 긴장과 운동감을 더한다. 오른쪽 배경에 흩어진 점과 짧은 선들은 먹물이 튼 듯한 인상을 주며 왼쪽의 여백과 대조를 이룬다. 이러한 선과 면은 붓과 먹으로 그린 듯 자유롭고 즉흥적인 인상을 주지만, 목판을 새기고 인쇄하는 과정을 거쳐 형성되었다는 점에서 회화적 표현과 판화의 물질성이 함께 드러난다.

이러한 특징은 강동석의 작업과정을 통해 보다 구체적으로 이해할 수 있다. 이후 그의 작업을 기록한 영상에서는 목판 위에 먹을 뿌리고 여러 도구와 신체를 이용해 자유롭게 흔적을 만든 뒤, 이를 따라 판을 반복해서 새기는 모습을 살펴볼 수 있다.³¹ 이러한 제작방식이 〈목—나무 그림자 II〉도 적용되었다면, 그의 작업방식은 목판화에서 즉흥적인 드로잉과 장시간의 판각이 결합됨을 보여준다. 바로 순간적인 움직임으로 만들어진 흔적은 목판의 저항과 칼의 움직임을 거치며 다시 조직되고, 그 과정에서 최초의 드로잉과는 다른 선과 표면으로 변환된다.

강동석에게 판각은 이미지를 만들기 위한 기술적 절차에만 머물지 않는다. 그는 수없이 칼질을 반복하는 목판 작업을 노동에 가까운 신체적 행위로 설명하며, 오랜 판각 과정에서 정신이 맑아지고 노동을 견딘 뒤 성취감을 얻게 된다고 말한 바 있다.³² 완성된 화면에서 그 시간과 노동을 직접 확인할 수는 없지만, 반복해서 새겨진 선과 판면의 흔적은 제작과정에 투입된 신체적 행위와 시간을 간접적으로 환기한다.

이후 강동석의 작업에서는 ‘얼굴’이 주요한 모티프로 나타난다. 얼굴은 특정 인물의 외모를 재현하는 초상이라기보다 삶의 압력과

³¹ 강동석 작가 영상([KBS 부산] 문화산책 - 판화로 본 사유의 세계 목판화가 강동석)
<https://www.youtube.com/watch?v=x7ckaoZwvZQ> (최근 검색일: 2026.08.22.).

³² 위와 같음.

내면의 감정, 인간관계에서 발생하는 긴장을 드러내는 형상으로 다루어진다. ³³ 소재가 새에서 인간의 얼굴로 확대된 뒤에도 강한 흑백의 대비와 반복적인 판각을 통해 대상의 내적인 에너지를 드러내려는 태도는 지속된다. 이러한 점에서 〈목—나무 그림자 II〉는 이후 작업으로 이어지는 강동석 목판화의 조형적 특징을 비교적 이른 시기에 보여주는 작품이라 할 수 있다.

〈목—나무 그림자 II〉는 1990년대 말 한국 판화계의 상황과 관련해서도 주목할 만하다. 당시 설치·사진·컴퓨터 등으로 판화의 범위를 확장하려는 실험이 활발하게 이루어지는 가운데, 이 작품은 판각과 인쇄라는 목판의 기본적인 제작원리를 유지하면서도 자유로운 선과 강한 신체성을 화면에 끌어들었다. 이는 새로운 매체로 이동하지 않고도 정통적 판화 내부에서 표현의 범위를 확장할 수 있음을 보여주는 사례로 볼 수 있다.

네 수상작은 서로 다른 판종과 조형방식을 보여주지만, 제작과정과 판종의 물질적 특성이 비교적 분명하게 드러난다는 공통점을 지닌다. 그러나 수상 이후의 작업은 매체의 확장, 판종의 전환, 하나의 판종 내부에서의 기법적 심화 등 서로 다른 방향으로 전개되었다. 이는 《대한민국미술대전》에서 공인된 판화의 형식이 작가의 실천을 고정한 것이 아니었음을 보여주는 동시에, 1980~90년대 한국현대판화의 변화를 기존의 판과 인쇄를 벗어나는 ‘확장’만으로 설명하기 어렵다는 점을 보여준다. 판화의 변화는 새로운 매체로 경계를 넓히는 방식뿐 아니라 판종을 전환하거나 하나의 판종이 지닌 기술적·물질적 조건을 지속적으로 재해석하는 방식으로 이루어졌다.

한국현대판화가 독립적인 예술 장르로 자리 잡는 과정은 판화단체와 전시, 국제교류, 교육, 공모전이 함께 축적되어 온 과정이었다. 1958년 ‘한국판화협회’의 창립 이후 판화를 독립된 미술 분야로 인정받기 위한 활동이 이어졌고, 이항성은 단체의 운영뿐 아니라 자신의 인쇄기술을 판화 제작에 활용하고 동료 작가들의 작품을 직접 인쇄하면서 초기 제작 기반의 형성에도 관여하였다. 이후 〈세느강에서〉 연작에서 기존의 판을 다시 사용하고 카티아 그라노프의 시와 이미지, 한지와 색면을 중첩한 것은 이러한 제작 경험이 개인적인 조형 실천 속에서 지속적으로 변주되었음을 보여준다.

1986년 《대한민국미술대전》에 판화부가 신설된 것은 판화가 명실상부 예술의 표현매체로 자리매김함을 보여준다. 심사평에서는 판화의 기본기법에 대한 충실성, 판종별 특성에 대한 이해와 완성도 등이 반복해서 강조되었으며, 한편으로는 입체, 사진과 컴퓨터 등 판화의 범위를 넓히는 새로운 표현에 대한 관심도 나타났다. 그 흐름 속에서 아르코미술관에 소장된 네 작품은 당시 《대한민국미술대전》이 수상작으로 선택한 판화의 구체적인 사례를 보여준다. 그러나 이 작품들이 각 작가의 이후 작업을 하나의 방향으로 규정한 것은 아니었다. 강애란은 석판에서 디지털 이미지와 설치로 매체를 확장했고, 신장식은 동판에서 목판으로 판종을 전환하면서 전통문화에서 자연과 역사로 주제를 넓혔다. 강승희는 동판을 지속하면서 하나의 판종 내부에서 기법과 풍경의 의미를 심화했으며, 강동석은 목판의 판각과 인쇄를

바탕으로 회화적인 표현과 신체적·노동적인 제작과정을 지속적으로 탐구하였다.

이러한 차이는 판화가 제도권 안에서 독립된 영역을 확보해 가는 과정과 작가들의 작업이 반드시 하나의 방향으로 수렴하지 않았음을 보여준다. 제도는 판화를 독립된 장르로 발표하고 평가하며 소장할 수 있는 기반을 마련했지만, 작가들은 그 안에서 판종을 전환하고 기존 기법을 심화하거나 새로운 매체로 범위를 확장하면서 판화의 의미를 계속해서 재구성하였다. 따라서 아르코미술관의 판화 소장품은 한국현대판화 전체를 균등하게 대표하는 표본이라기보다 서로 다른 수집과 제도적 선택을 통해 형성된 기록으로 이해할 필요가 있다. 그 기록을 작가들의 전후 실천과 함께 살펴볼 때, 한국현대판화의 역사는 제도의 정착과 작가의 실천이 서로 영향을 주고받으며 판화의 경계와 가능성을 지속적으로 변화시켜 온 과정으로 이해할 수 있다.