

한국 형상미술의 계보: 1970년대 이후 ‘그리는 것의 회복’

정서연

한국 현대미술을 연구하는 연구자이자 저술가이다. 2026년 오광수의 미술비평 연구로 박사학위를 취득하였으며, 1970~1980년대 한국 현대미술에 나타난 추상과 형상의 문제를 손(手)이라는 키워드로 메타비평하였다. 주요 연구 분야는 한국 현대미술사와 1980년대 신행상 미술이며, 탈식민주의적 관점에서 한국 현대미술을 재해석하고 있다. 2023년 제주문화예술재단의 ‘제주 공공미술의 예술성과 로컬리티 발굴을 위한 연구사업’ 연구원과 2024년 예술경영지원센터의 ‘원로작가 디지털 아카이브 연구자료 검수 용역’ 연구원으로 참여하였으며, 홍익대학교 박물관의 ‘대학박물관 진흥지원 사업 소장품 연구’에서는 작가 연구와 전시사, 아카이브 연구를 수행하였다. 주요 연구 성과로는 「성능경의 초기 사진 작업(1975-1976) 연구」(2024)가 있으며, 전주문화재단의 ‘2025 전주 예술가 지원사업’ 심의위원과 금호미술관의 ‘제23회 금호영아티스트’ 심사위원을 역임하였다. 연합뉴스 기자와 방송통신심의위원회를 거쳐 현재는 미술 전문 미디어 ‘와이아트’를 운영하며 한국 동시대미술에 관한 저술과 비평 활동을 이어가고 있다. 저서로 『요즘 미술은 진짜 모르겠더라』(21세기북스, 2023)가 있다.

한국 현대미술에서 구상미술이 차지하는 비중은 낮은 편이다. 1950년대 후반 앵포르멜 미술이 등장한 이후 추상미술과 실험미술, 전위미술을 중심으로 현대미술이 전개되었기 때문에 고전 양식으로 인식되어 온 사실주의에 대해서는 상대적으로 경시되어 온 측면이 있었다.

그러나 이러한 미술적 흐름은 1970년대 말부터 점차적으로 가라앉기 시작했다. 이른바 ‘그리는 것의 회복’ 현상이 나타나면서 구상적인 이미지에도 얼마든지 새로운 것이 있을 수 있다는 인식이 생겨나기 시작한 것이다. 여기에는 《동아미술제》와 《중앙미술대전》 같은 ‘민전’의 창설, ‘사실과 현실’, ‘시각의 메시지’ 등의 단체가 직접적인 영향을 미쳤다. 특히 1978년에 창설된 《동아미술제》가 “새로운 형상성의 추구”를 내세우면서 형상(形象)에 대한 담론이 부상하기 시작했다. 당시 비평가들은 사실주의 회화가 단일 양식으로 발전하고 내적 논리를 갖추기 시작한 것은 형상미술의 한 갈래인 ‘극사실’ 회화부터라고 본다. 물론 여기에는 한국 추상미술의 문제를 극복하려는 의욕도 스며들어 있었다. 단색화로 대변되는 한국 추상미술에 대한 문제의식은 이 시기 작가들의 존립 기반과 양식적 발판이 되어주었다.¹ 1970년대를 풍미한 환원주의적인 미니멀리즘과 개념미술이 막을 내리고, 1980년대에는 미술을 삶의 문제, 또는 사회와의 관계 속에서 보는 시각이 강해진 것이다. 1980년대를 대표하는 흐름은 단연 ‘민중미술’로 볼 수 있지만, 이 시기 ‘이미지의 회복’은 새로운 형상성, 신표현주의, 신구상 등 다양한 갈래로 나타났음을 확인할 수 있다.

이미지의 회복 현상을 논의하기 위해 먼저 용어에 대해 짚고 넘어갈 필요가 있다. 선행되어야 할 용어 정리는 ‘구상’과 ‘형상’의

차이이다. ‘구상(具象)’을 글자 그대로 풀이하면 형상(象)을 갖추었다는(具) 뜻으로 읽을 수 있으나, 1970년대 후반 이후 나타난 이미지의 회복 현상은 일반적으로 ‘형상’으로 지칭한다. 한국 미술계에 ‘구상’이라는 용어가 등장한 것은 1950년대 후반으로, 앵포르멜 등 추상미술의 대두와 함께 ‘추상’의 반대적 의미로 ‘구상’이라는 용어가 쓰였다. 대한민국미술전람회(국전)의 주류 양식이 여기에 속하며, 이 때의 구상미술은 재현적 사실주의에 가깝다고 봐야할 것이다. 이처럼 ‘구상’이 재현적 사실주의를 지칭하는 용어로 쓰였기 때문에 1970년대 후반 등장한 구상의 경향은 ‘형상미술’로 구별하며, 새로 등장했다는 의미를 덧붙여 ‘새로운 형상성’이나, ‘신형상 회화’, ‘신형상 미술’로 지칭되기도 한다. ‘신형상’은 미술비평가 이일(李逸, 1932-1997)이 미셸 라공(Michel Ragon)이 1961년 『아르(Arts)』지에서 사용한 ‘Nouvelle figuration’이라는 용어를 번역하면서 국내에 소개된 것이다.² 이일은 이 용어를 ‘구상’이나 ‘신구상’이라고 쓰는 경향을 바로잡아야 한다고 보면서 ‘신형상’은 추상에 대치되는 것으로서의 구상과는 별개의 차원이며, 그것으로의 복귀도 아니라고 설명한다.³ 즉, ‘신형상’은 형상과 이미지에로의 새로운 접근, 그리고 주제와 서술성의 우위로 이해할 수 있다. 본 글에서는 1970년대 나타난 ‘그리는 것의 회복’ 현상을 ‘형상미술’⁴이라는 커다란 범주로 다루고자 한다.

1970년대 후반 유럽과 미국을 중심으로 형상 및 이미지 운동이 일면서 한국에서도 젊은 작가들을 중심으로 공감대가 형성되어 갔다. 추상표현주의 계열 작가들, 그리고 이미지와 형상성을 자전적 이야기체로 풀어나간 작가들이 여기에 속한다. 이러한 분위기는 ‘삶의

² Michel Ragon, “À la recherche d’une nouvelle figuration”, Arts, 22 mars 1961.

³ 이일, 「새로운 ‘도상’ 을 위하여」, 『공간』, 통권 217권 (1985년 7월호), p. 36.

⁴ 형상미술은 당시 한국 미술계에서 추상미술과 개념미술에 대한 반동으로서 추상에 대한 구체성, 개념에 대한 일상성을 강조한 것을 말한다. 정치적 구호를 내세우지 않고, 사실적인 재현과도 거리를 두며, 실존주의적이거나 해학적인 표현으로 소외된 인간을 그리거나, 집단의 감수성과 구별되는 개인의 삶과 환상을 다룬다는 특징이 있다. 예술경영지원센터, 『한국미술 다국어 용어사전』 https://www.gokams.or.kr/visual-art/art-terms/glossary/art_view.asp?idx=672&page=1 (2026년 8월 30일 접속)

미술'이라는 이름으로 해석 및 확산되기도 했다. 현대문명의 모순을 다루고, 인체가 왜곡된 형태로 드러나며, 현대사회를 풍자하지만 민중미술과는 차이를 보인다.⁵ 가령 《소장품, 시대의 장면들》(2026)에 소개된 임철순(任哲淳, 1954-)은 극사실주의 회화 작가들처럼 보편적인 소재에 관심을 가지며, 침대와 누드, 녹슨 철물, 감귤 박스, 비상구 등을 극사실적으로 묘사했다. 현대사회라는 주제 안에서 쉽게 접할 수 있는 소재를 구체적으로 묘사한 이미지들이 눈에 띈다. 임철순은 1980년대 초반부터 구체적인 사물을 근접하게 재현하였으며, 《82현대회화전》 등 서울대학교 미술대학 출신 작가들이 중심이 되어 결성한 소그룹에서 주로 활동하면서 1980년대 중반부터는 바탕에 과감한 질감 표현과 대담한 붓질을 더해가는 모습을 보였다. 소장품 〈현대인을 위한 시그널〉(1989)은 마대 천 위에 물감을 반복적으로 쌓아 두꺼운 표면을 형성한 작품으로, 특정한 장면을 직접 재현하지는 않지만 물감이 흘러내리면서 굳은 흔적으로 긴장된 구조를 보여준다. 이와 함께 작가는 여러 사람이 밀집한 장면과 그들의 하반신을 촬영한 흑백사진을 실크스크린으로 전사해 화면에 결합하였다. 1989년에는 제8회 '대한민국미술대전'에서 대상을 수상하기도 했는데, 이 시기부터 콜라주의 부분적 도입과 생지의 마대 텍스처를 노출한 모습이 나타났다. 미술비평가 이일은 이 시기 임철순의 작업에 대해 "이미지를 포함한 화면의 물질화"로 변모하고 있다고 보면서 화면이 삶의 현장이 되고 있다고 비평하였다.⁶ 외부 현실을 기록하는 사진과 내면적 감각을 드러내는 회화적 물질이 병치되면서 현대인의 삶이 지닌 복합적인 조건이 시각화된 모습으로 이해해볼 수 있다.

임철순이 극사실화에서 추상화로 변모해 나가는 모습을 보여주었다면, 강경규(姜景奎, 1954-)와 박일용(朴一用, 1960-)은 좀더 명백하게 ‘극사실주의’의 경향을 보여주고 있다. 1970년대 후반이 되면 ‘민전’의 개막으로 사실상 ‘국전’ 시대는 막을 내리게 되는데, ‘극사실화’는 그것을 알리는 타종과 같은 것이었다.⁷ 먼저 중앙대학교에서 서양화를 전공한 강경규는 초현실적인 공간을 배경으로 형상을 탐구하며 이 시기 형상미술의 한 양상을 보여준다. 제1회 ‘대한민국미술대전’에서 우수상을 받은 소장품 <굴레>(1982)는 그의 초기작으로, 태고의 시공간을 형상화한 모습이다. 중앙 상단에는 두개골을 연상시키는 형상이 그려져 있고, 양옆에는 이를 지탱하는 듯한 신체가 표현되어 있다. 하단 중앙에는 인간의 발 형상도 보인다. 인체를 극사실적으로 묘사하면서도 상징적이고 초현실적인 이미지로 나아가고 있음을 발견할 수 있다. 강경규는 제4회 《조형전》(1982), 《서울-빠리 방법전》(1985) 등을 통해 작품을 발표하였으며, 인체와 상징적 형상을 활용해 인간의 내면과 존재 조건을 탐구했다.

1984년 대학을 막 졸업한 나이에 제3회 ‘대한민국미술대전’에서 대상을 수상하며 주목받은 박일용 또한 자연을 기반으로 한 풍경화와 정물화를 그리며 극사실주의적인 면모를 보인 화가이다. 시기별로 양상은 변화되는 모습을 보이며, 초기에는 인간의 고독이나 낭만이 곁들여진 고적한 풍경을 그렸다면, 이후에는 표현적인 풍경화를 주로 선보였다. 소장품 <상황846>(1984)은 산업문명에 대한 비판의식을 토대로 근거리 풍경을 포착한 작품이다. 주관적 서정만으로 대상을 바라보는 것이 아니라, 있는 그대로의 실재성을 풍경에 삽입하고 있다.⁸

⁷ 윤난지, 「한국 극사실화의 ‘사실성’ 담론」, 『한국 미술에서의 리얼리티 문제』, 한국 미술사 99 프로젝트, 1999, p. 67.

⁸ 이재언, 「감정의 분출과 절제의 사이, 그리고 행복한 긴장」, 『퍼블릭아트』 (2006년 10월호), p. 54.

1980년대 형상미술에 대해 미술평론가 오세권은 관찰적 구상의 형식, 주관적(관념적) 구상의 형식, 극사실의 형식, 현실 표현적 리얼리즘 형식, 표현주의적 구상형식, 초현실적 표현형식으로 나눈 바 있는데,⁹ 박일용의 작업을 대입해보면 대한민국미술대전 출품작은 ‘극사실의 형식’, 1990년대 이후에는 자연의 생명력과 감각적 경험을 강렬한 색채와 자유로운 필치로 표현하는 ‘표현주의적 구상형식’으로 이행하고 있음을 발견할 수 있다.

다음으로 이기봉(李基鳳, 1957-)은 1980년대 형상 작가들이 관심을 가졌던 문제와 비슷하게 현대문명의 복잡성과 그것이 자연과 충돌하는 지점을 탐구한다. 이기봉만의 독특한 지점은 단순히 물질문명에 대한 비판을 넘어 그것을 극복하기 위해 은유적인 깊이를 전달하고 있다는 점이다. 그의 초기 작품은 두텁고 거친 마티에르와 둔탁한 선들이 서로 만나고 충돌하면서 수다스럽고 모호한 화면을 이룬다. 완결되지 못한 형태들이 모호함을 자아내기는 하지만 요소들을 직관적이고 통일감 있게 배치하여 한편의 회화적 드라마로 만들어내는 감각을 보여준다.¹⁰ 1986년 제5회 ‘대한민국미술대전’ 수상작이자 미술관 소장품인 〈날 것-흰수건이 있는자리〉(1986)를 보면, 외부적인 세계를 있는 그대로 묘사하기보다는 그것을 바라보는 자신의 심상을 표현한 작품으로 읽힌다. 미국의 하이퍼리얼리즘이 ‘과도한 닮음’을 추구하고 팝 아트나 대중문화와 연결된 것이라면, 한국의 형상미술은 눈앞에 보이는 사태(事態)를 가장 현실적으로 묘사하면서도 그날의 심상과 ‘작가 자신’을 표현한다는 점에서 차이를 보인다. 이기봉은 이 작품을 정육점에서 선혈이 떨어지는 고기를 바라보면서 받은 생경한

느낌에서 영감을 얻었다고 회고한다. 생생하게 살아 움직이는 사물에서 역동적인 생명력을 발견하고 그 순간의 느낌을 포착하려 했다는 점¹¹은 이후 생성과 순환, 존재와 소멸의 문제를 탐구하는 그의 작업세계의 연결점으로 이해할 수 있다.

1980년대 형상미술은 하이퍼리얼리즘과의 연관성뿐만 아니라 초현실주의와의 접점 또한 지니고 있다. 초현실주의는 본래 문학에서 온 용어이지만, 앙드레 브르통(Andre Breton)이 새로운 예술적 시도를 묘사하며 「초현실주의 선언」(1924)이라는 글을 발표하면서 초현실주의 운동을 촉발하였다. 서구의 맥락에서 나온 초현실주의를 한국미술에서 어떻게 규정할 것인지는 여전히 논쟁거리이며, 초현실주의 자체가 나타나지 않았다는 분석도 있으나, 국립현대미술관의 《초현실주의와 한국근대미술》(2025)은 이러한 미술사적 사실을 반박하면서 한국의 초현실주의 화가들을 소개한 바 있어 한국 근현대미술사의 공백을 메우려는 시도로서 유의미했다. 이 전시에서는 한국 화단에서 드물게 보이는 초현실주의적인 체질을 지닌 여섯 작가—김육규, 김종남, 김종하, 신영헌, 김영환, 박광호—를 소개하는데, 이중 아르코미술관이 소장하고 있는 김종하(金鍾夏, 1918-2011)의 〈어떤 순간의 영상〉(1969)과 〈철새들의 휴식〉(1974)이 전시되었다. 먼저 〈어떤 순간의 영상〉은 정물과 풍경을 초현실적으로 배치하여 현실과 환상의 경계를 흐리는 장면을 연출한 작품이다. 특히 검은 병과 갈매기 사이에 투명한 유리병이 떠 있는 듯 연출되어 있어 가시적인 세계 너머를 표현한 작품으로 읽힌다. 김종하는 1932년 제11회 《조선미술전람회》에 최연소로 입선한 것을 시작으로, 일본 도쿄의 가와바타미술학교와 제국미술학교에서 서양화를

배웠고, 1956년 초현실주의의 중심지였던 프랑스 파리에서 3년간 수학한 이력을 지니고 있다. 유학 이후의 작품들은 에로티시즘이 나타나는 특징을 보이며, 여성 누드를 직접적으로 묘사하기보다는 대지, 사막, 산, 바다 같은 자연물을 가슴과 둔부의 곡선이 두드러진 여성의 몸으로 표현한 모습을 볼 수 있다. <철새들의 휴식>에서 철새들은 여성의 몸을 암시하는 상징적 기호로 보이며, 자연과 육체를 결합하면서 생명의 순환을 상징하는 존재로 기능한다. 김종하의 이러한 초현실적인 작품은 사실적 재현을 통해 환상과 무의식의 세계를 형상화해온 선행 사례로 위치 지을 수 있다.

이처럼 1970년대 한국 형상미술은 ‘초현실주의 미술’뿐만 아니라, 한국 근현대미술사에 위치하는 ‘구상미술’과의 연관성 속에서 살펴볼 필요가 있다. 물론 한국의 형상미술이 서구의 경향과 비슷한 시기에 등장했다고 하더라도 그들이 자국의 전통 내에서 성립 내역을 이룩한 것과 달리 우리는 조형적 근거가 빈약한 것이 사실이다. 가령 독일의 신표현주의는 1차 세계대전 전후의 표현주의와 깊은 정신적 유대를 지니고 있을 뿐만 아니라, 1970년대 초 플럭서스의 네오 다다와도 직접적인 연관을 지니는 데 비해, 한국의 형상미술이 갖는 전통은 뿌리를 어디서 찾아야 할지 애매한 측면이 있다. 미술비평가 오광수는 한국 구상미술의 전통을 역설적으로 1960년대 초의 추상표현주의로 소급해 볼 수도 있다고 언급하면서도 1980년대 미술의 뿌리를 추상미술에 직접적으로 결부시키기에는 적지 않은 무리가 따른다고 본다.¹² 그럼에도 소장품 목록을 중심으로 한국 구상의 계보를 다시금 점검해볼 수 있다.

먼저 최영림(崔榮林, 1916-1985)의 〈하일(夏日)의 모자(母子)〉(1974)는 이른바 그의 ‘황토색 시기’의 작품이다. 황토색 시기는 캔버스에 흙분(土粉)을 바르고 난 뒤 구체적 형상으로 들어가는 방식인데, 화면에 나타나는 것처럼 향토성과 토속성을 높이는 역할을 한다. 최영림은 평양 광성고등보통학교에 재학 중이던 1935년 제14회 《조선미술전람회》에 유화로 입선하며 주목을 받았다. 1938년에 일본으로 유학을 떠나 무나카타 시코(棟方志功)에게 판화를 배우며 다이헤이요미술학교에서 수학했다. 한국전쟁으로 고향과 가족을 잃은 그는 작품 활동 초기에는 한국전쟁이라는 비극을 흑색의 주조색으로 거칠게 구성했으나, 1960년대 들어서면서 황토 작업을 본격화하면서 서민적이고 해학적인 작업을 주로 선보였다. 〈하일의 모자〉 역시 황토로 바탕을 만들고 그 위에 산속의 꽃과 풀을 배경으로 행복해하는 어머니와 아들을 묘사한 작품으로, 인물들의 둥글넓적한 얼굴과 이지러진 듯한 몸의 자태가 특징이다.

같은 평양 출신인 홍종명(洪鍾鳴, 1922-2004)의 작품도 비슷하게 황갈색의 색조가 드러나며, 새, 꽃, 과일, 인물 등의 소재를 통해 향토적인 분위기를 내고 있음을 발견할 수 있다. 홍종명은 최영림과 마찬가지로 한국전쟁으로 인한 이산의 아픔을 겪은 작가로, 본인의 경험을 작품에 그대로 투영하였다. 고향에 대한 그리움을 반구상으로 표현하여 구체적이고 사실적인 느낌보다는 다소 몽환적이고 설화적으로 담아냈다. 1956년 첫 개인전을 열었을 때만 해도 사실적인 작품이 많았으나, 1960년대 중반 들어 집중적으로 추상화를 선보였고, 1967년 ‘구상회(具象會)’¹³를 조직하여 구상성과 추상성이 혼재하는 작품으로

¹³ 구상회(단체의 공식명칭은 ‘구상전(具象展)’)는 모던아트협회, 창작미술협회 작가들이 모여 “추상 대 사실이라는 이분법적 논리를 극복하고 현대적인 구상미술을 지향”하기 위해 설립된 단체이며, 창립에는 김홍수, 권옥연, 최영림, 류경채, 이봉상, 박고석, 홍종명, 박영선, 정건모, 정규, 송경 등이 관여하였다. 조수진, 『한국적 구상』으로서의 1960-70년대 반(半)추상 회화, 『한국근현대미술사학』, no. 62 (2024), pp. 75-76.

변모한다. 제15회 ‘국전’에서 문교부 장관상을 받은 〈만추〉(1966)의 경우 그의 추상화를 대표하는 작품 중 하나이며, 구체적인 사물이 배제된 채 어두운 갈색조와 검은 톤의 얼룩으로 표현된 모습을 볼 수 있다. 소장품 〈새와 같이〉(1975)와 〈새야새야〉(1979)는 그가 ‘한국적인 것’을 추구하는 가운데 나온 작품으로, 서양화에 동양화적 느낌이 가미되어 있다. 고구려 벽화를 연상시키는 흙색을 사용하였으며, 소담스럽고 정겨운 고향의 풍요를 느끼게 하는 ‘새’라는 소재를 도입하였다. 독실한 기독교 신자였던 홍종명은 ‘새’와 같은 자연적 요소를 화면으로 가져옴으로써 작품에 신앙적인 의미를 담아내고 있다. 그는 작품에 성경구절을 인용한 제목을 붙이기도 하였으며, 성서의 구절을 동양적인 세계와 결합하여 독특한 종교관과 자연관을 보여주었다.

황용엽(黃用燁, 1931-) 또한 평양 출생으로, 평양미술학교 2학년 때인 1950년 6·25전쟁을 피해 월남한 후, 1957년 홍익대학교를 졸업하였다. 이 시기 한국화단은 앵포르멜이 전위미술의 한 형태로 등장한 때인데, 황용엽은 이러한 집단적인 운동과는 거리를 둔 채, ‘인간’을 화두로 삼아 독자적인 형상회화를 구축하였다. 1960년대의 작품은 시대의 암울함을 반영하듯 검붉은 색이 뒤섞인 어두운 색채로 나타나며, 인간의 형태는 마치 전쟁의 무자비함에 노출된 듯 절박하게 표현되어 있어 ‘인간의 실존’에 대한 고민을 담아낸 것으로 읽힌다. 이와 비교해 1970년대의 인간 형상은 회색 톤의 단색조 배경으로 표현되어 있으며, 감옥과 같은 좁은 공간 속에서 자유를 박탈당한 수형자의 모습으로 나타난다. 소장품 〈인간(II)〉(1978)은 한계 상황에 처한 인간상을 형상화한 작품으로, 뻑뻑하게 그어진 선묘를 배경으로

하며, 인간의 형상은 해체된 채 윤곽선으로 묘사되어 있다. 인간상을 감싸는 검은 선이 허공을 가로지르는 형태는 1976년부터 나타난 변화로서, 인간상이 고공에서 아슬아슬한 줄타기를 하는 모습이 인간을 움아매는 형태처럼 다가온다.¹⁴ 미술평론가 김인환은 황용엽의 〈인간〉 연작에 대해 “인간을 그리되 그것을 소재적인 측면으로 유도하는 것이 아니라, 인간의 현존적 실태를 회화가 지닌 표현적 특성을 살려 은유적으로 바꾸어 놓는 것”¹⁵이라고 언급한 바 있는데, 이처럼 황용엽은 개인적 삶의 경험에서 유래된 비극적 상황을 인간 실존에 대한 고민으로 승화시키면서 자신만의 조형언어를 확립해나갔다. 1989년 ‘제1회 이중섭 미술상’을 수상하였으며, 1990년대에는 한계상황 속 절박한 인간들의 모습에서 벗어나 구도자(求道者)의 인간 모습을 통해 관조적 시선으로 나아갔다.

‘인간’에 대한 관심은 김영주(金永周, 1920-1995)의 화면에서도 뚜렷하게 나타난다. 김영주는 구상보다는 추상의 계보에서 언급되는 경우가 대부분이지만, 작품 전반에 인간 얼굴 형상이 드러난다는 점, 추상과 구상을 넘나들며 색채와 형태를 실험했다는 점, 거칠면서 자유로운 선묘를 통해 동양의 전통을 추구하고 있다는 점 등으로 미루어봤을 때 형상미술의 영역에서도 참고할 부분이 있다. 김영주는 현대미술운동의 주축이었던 《현대작가초대전》(1957-1969)과 한국미술평론가협회(1956-1962)의 창립 멤버였으며, 이론 작업을 병행하여 당대 미술비평을 이끌어갔다. 김영주의 비평과 작품을 보면 서구 실존주의를 수용한 것으로 보이는데, 6·25전쟁을 겪으며 이러한 시대의식이 보다 내면화되었다.¹⁶ 그는 전통에 반하고 낡은 형식에

¹⁴ 김복기, 「황용엽의 삶과 예술: “자신의 삶을 표현하고 자기만의 포름을 만드는...”」, 『아트인컬처』 (2015년 12월호), p. 110.

¹⁵ 김인환, 「가열한 체험, 극한 속의 인간」, 『계간미술』 (1985년 봄호, 통권 33호).

¹⁶ 기혜경, 「김영주 미술비평에 나타난 시대의식」, 『한국근현대미술사학』, no. 17 (2006), pp. 100-101.

저항하는 방법론으로서 추상을 추구하면서 ‘현대성’을 모색해 나갔다. 1950년대 후반 앵포르멜 실험에서 출발해 1960년대 추상, 1970년대 인간과 도시의 형상, 그리고 말년의 <신화시대> 연작에 이르기까지 계속해서 새로운 조형 언어를 모색하였지만, 그 중심에는 언제나 ‘인간’에 대한 질문이 자리하고 있었다. 소장품 <인간들의 이야기>(1971-1973)는 규칙적인 사선의 기하학적 패턴이 화면 하단에 삽입된 작품으로, 상단에는 얼굴 형상과 형형색색의 선묘, 한글과 영어 글자가 어지러이 쓰여 있다. 글자는 “인간들의 이야기”, “여기서부터 사람들의 歷史”, “서울”, “달”, “CROWD MIND” 등이며, 김영주의 후기 작품에서 나타나듯 이러한 글자들은 산업화와 도시화로 변모한 서울의 모습을 담고 있는 것으로 읽힌다.

한봉덕(韓奉德, 1924-1997)은 김영주, 김병기(金秉期) 등과 함께 ‘현대작가초대전’을 조직한 화가로, 만주 신징미술학교(新京美術學校)를 졸업한 후 미술 교사로 지내다가 한국전쟁 때 월남했다. 한국에서 앵포르멜이 나타났던 때에 한봉덕은 국전파에 반기를 들고, 고루한 전통과 기존질서에 저항하는 새로운 조형어법을 보여주었으며, 1950년대 초부터 1960년대까지는 조선일보 문화부 미술기자를 겸하기도 하였다.¹⁷ 또한 1962년에는 신상회(新象會)¹⁸ 창립에 참가하였다. 소장품 <숲>(1972)은 1973년 스웨덴 스톡홀름으로 이주하기 전 제작한 작품으로, 초록색을 주조로 하여 숲을 표현한 모습이다. 한봉덕은 속도감 있는 필선을 구사했으며, 심장생도, 불교의 선심 등 동양적인 것에서 본질을 찾았다. 1989년 귀국한 뒤에는 추상회화의 한계를 느끼고 반구상의 조형세계로 서서히 회귀하였으며,

¹⁷ 김남수, 「한국의 얼 심는 한봉덕의 조형어법」, 『미술세계』 (1992년 3월호), pp. 68-69.

¹⁸ 1962년 한국 화단에서는 추상회화를 탐구하는 두 단체가 결성되었는데, 하나는 박서보를 중심으로 현대미술가협회와 60년미술가협회가 연합해 결성한 ‘악뫼엘’이고, 다른 하나는 모던아트협회, 신조형파, 창작미술협회 출신의 중견 작가들이 모여 결성한 ‘신상회’이다. 이들은 1968년까지 《신상전(新象展)》을 개최하며 구상과 추상의 경계를 넘나드는 반추상 회화를 발표하였다. 조수진, 「‘한국적 구상’으로서의 1960-70년대 반(半)추상 회화」, 『한국근현대미술사학』, no. 62 (2024), p. 68.

이때는 학(鶴)과 같은 한국적인 소재를 등장시켜 반구상성의 구현을 시도하였다.

한국 현대미술의 전개과정에서 작가들에게 중요했던 점은 ‘한국성’의 발견이었다. 한국적 정서를 어떻게 현대적으로 번역하는지에 집중하면서 한국적 모더니티를 추구해나간 것이다. 한국 모더니즘 미술의 전개 과정은 서구미술에 대한 무조건적인 반대나 맹목적 수용이라는 양극성을 피해 어떻게 한국적인 것을 승화시켜 나가는지에 초점이 맞춰져 있다. 이는 시기를 불문하고 작가들의 작업에서 계속해서 나타나는데, 가령 신범승(辛範承, 1942-)은 한국성을 탐구하면서 자신만의 조형언어를 재구성한 작가로 꼽힌다. 제11회 ‘대한민국 미술대전’에서 대상을 받은 〈아—산실92〉(1992)는 도자기를 굽는 가마를 그린 구상화이다. 미묘한 색감과 활달한 필체가 나타나며, 독특한 분위기를 풍기고 있다. 화면에는 좁고 어두운 공간, 벽과 기둥, 가마의 흔적, 여러 도구와 사물이 사실적으로 그려져있다. 그런데 공간이 원근법에 따라 명확히 정리되기보다는 황토빛의 색채와 마티에르가 공간의 경계를 흐리면서 가마 내부가 추상적인 공간처럼 표현되어 있다. 작품의 구상성은 실재하는 공간을 알아볼 수 있을 정도로 유지하면서 그 공간의 정서와 물질적 감각을 확대하는 방식이다. 흙을 빚어 가마에 넣은 뒤 도공이 할 수 있는 일은 제한적이다. 작가는 이를 작품 제목에서 볼 수 있듯 인간의 탄생과 연결했다. 화면 안에 여러 십자가가 보이는 것처럼, 도공의 행위와 인간의 탄생을 초월적 질서와 연관지은 것이다. 가마는 사물을 굽는 산업적 장소인 동시에 새로운 존재가 태어나는 ‘산실’이 된다. 신범승에게 한국성은 전통적 모티프를 단순히 나열하는

것이 아니라, 우리 삶의 공간과 자연, 그 안에서 축적된 정서와 감각을 발견하는 것이었다. 시골의 담벼락, 옹기, 장독대, 남한강, 산천 같은 평범한 주변 환경이 중요한 대상으로 제시되며, 그것을 사실과 추상이 공존하는 표현적 형상으로 변환한다.

전병현(田炳鉉, 1957-)의 경우에도 한국적 요소를 깊게 탐구하면서 한국성을 구현한 작가로 읽을 수 있다. 특히 그는 한지를 주재료로 삼아 기존의 회화적 개념에서 벗어난 독창적인 작업 방식을 선보였다. 한국을 상징하는 ‘백자’나 일상에서 자주 접할 수 있는 ‘꽃’ 등이 그가 주로 도입한 소재이다. 한지라는 전통적 매체를 꾸준히 탐구해온 것이지만, 초기에는 캔버스에 유채로 현실의 풍경과 사물을 사실적으로 묘사하는 구상회화에서 출발하였다. 제1회 ‘대한민국미술대전’ 대상작인 〈흔적-5〉(1982)가 대표적인 사례로, 폐선과 황량한 풍경의 구체적인 실재를 포착하면서도 작가의 정서를 투영한 화면을 보여준다. 이후 파리 유학을 거치며 한국적 정체성에 대한 관심이 심화되었고, 이는 한지와 백자, 전통 안료 등 한국적 재료와 소재를 적극적으로 수용하는 작업으로 전환되었다.

한편, 한국 현대미술에서 ‘드로잉’은 그 자체로 최종 작품으로서의 가치를 지니기보다, 회화의 일부이거나 작품 제작을 위한 밑그림 정도로 여겨져 왔던 것이 사실이다. 이는 서양에서 드로잉이 하나의 독립적인 예술 장르이자 완결된 작품으로 발전해온 역사와는 대조적이다. 그럼에도 작가들은 수많은 드로잉을 남기곤 했는데, 특히 1980년대 이후 전 세계적으로 나타난 ‘그리는 것의 회복’ 현상과 더불어 이 시기부터 ‘드로잉’에 대한 주목이 나타났다.

김을(金乙, 1954-)이 본격적으로 드로잉 작업을 하기 시작한 것은 2002년 ‘드로잉 프로젝트’를 기점으로 하지만, 회화 작업은 1986년부터 선보였다. 이전에는 금속공예를 전공하고 주얼리 디자이너로 일했다. 김을은 1994년 금호갤러리에서 첫 개인전을 열었으며, 그의 대표적인 회화 작품으로는 패널에 동판과 유채로 완성한 자화상이 떠오른다. 그는 ‘나는 누구인가’라는 정체성의 문제를 자화상과 인물, 가족사, 장소의 기억으로 다루었다는 점에서 당시 형상회화의 흐름과 접점을 찾을 수 있다. 1980년대 형상미술 작가들 역시 도시 안에서 불안을 느끼는 인간 군상을 제시했기 때문이다. 물론 김을은 활동의 시차가 있으며, 사회 현실의 직접적 재현보다는 자전적 정체성과 혈연, 개인사를 다루는 실존적 형상 회화에 가까웠다고 보는 편이 좋을 듯하다. 김을은 이처럼 1980년대 중반 형상회화에서 출발해 2000년대 초부터 드로잉으로 본격 전환하였으며, 이후 드로잉을 예비적 밑그림이 아니라 삶과 사유를 즉각적으로 기록하는 독립적 태도이자 확장된 예술 형식으로 발전시켰다. 소장품 <지적도 등본>(2002)과 <임야도>(2002), 그리고 <드로잉하는 기계>(2006)는 이러한 전환의 성격을 잘 보여준다. 먼저 <지적도 등본>과 <임야도>는 선과 문자, 반복되는 흔적을 중첩하여 하나의 장면을 구성한 작업으로, 드로잉이 대상을 재현하는 수단에서 벗어나 작가의 생각과 감각이 축적되는 장으로 변화하고 있음을 보여준다. 특히 화면을 채운 수많은 선과 기호는 특정 대상을 정확하게 묘사하기보다 사유의 흐름과 시간의 축적을 가시화한다는 점에서, 김을이 말한 ‘삶과 사유의 기록’으로서의 드로잉에 가깝다. <드로잉하는 기계>는 이러한 드로잉 개념을 더욱 급진적으로 확장한 작업이다.

작가는 드로잉을 반드시 작가의 손으로 종이 위에 선을 긋는 행위로 한정하지 않고, 기계장치를 통해 관람자가 직접 드로잉 행위에 개입하도록 만들었다. 이 작업에서 중요한 것은 완성된 이미지보다 ‘그리는 행위’ 자체이며, 드로잉은 작가 개인의 표현을 넘어 관람자의 참여와 우연, 반복되는 행위가 결합된 과정으로 전환된다. 김율이 드로잉을 평면 작업뿐 아니라 오브제와 설치, 입체적 구조까지 포괄하는 개념으로 확장했다는 점에서 드로잉의 전통적인 매체적 경계를 해체하고 그 가능성을 실험한 대표적인 사례라 할 수 있다.

지금까지 1980년대를 ‘이미지의 회복’이라는 큰 틀에서 살펴보았지만, 사실 이 시기는 미술을 삶의 문제, 또는 사회와의 관계 속에서 보는 시각이 강해진 때이기에 1980년대의 대표적인 흐름은 단연 ‘민중미술’로 볼 수 있다. 잘 알려져 있다시피, 민중을 중심으로 한 문화운동은 본래 문학에서 먼저 시도되었다. 1978년에 발표된 조세희의 『난장이가 쏘아올린 작은 공』과 같은 작품을 비롯해 김지하의 시 「오적」, 노동자를 주제로 하는 문학 등이 널리 읽히는 등 고유한 민족문화를 추구하는 움직임이 거세진 시기였다. 1980년 광주 민주화운동으로 이러한 추세가 더욱 강해졌다.

미술계에서는 1979년 12월에 결성된 ‘현실과 발언’을 민중미술의 시초로 본다. ‘현실과 발언’의 전신은 1969년에 결성된 ‘현실동인’이었다. ‘현실동인’은 서울대에 재학 중이던 오윤, 임세택, 오경환이 「현실동인 제1선언」을 발표하면서 시작되었으나, 활동을 지속하지는 못했다. ‘현실과 발언’의 첫 전시는 1980년 10월 문예진흥원 미술회관(현 아르코미술관)에서 개최할 예정이었는데, 전시 개막일에 미술회관

측에서 시국에 맞지 않는 전시라는 이유로 취소를 시키고 전기를 꺼버리자 촛불을 켜고 작품을 관람하기도 했다. ‘현실과 발언’ 그룹의 작가들은 1970년대를 풍미한 ‘단색화’가 현실을 도외시하고 삶을 반영하지 못하기 때문에 위선이라고 주장했다. 그러면서 이들은 산업화와 도시화로 피해를 입은 농촌에 주목하고, 급속도로 성장한 한국 사회의 이면을 보여주려고 했다. ‘현실과 발언’ 작가들은 기존의 유화 외에 포스터, 만화, 사진, 벽화, 판화, 사진 몽타주 등을 활용해 대중 속으로 파고들었다. 이들의 작업에서 보이는 투박하고 사실적인 묘사는 단색화에 익숙했던 사람들에게는 커다란 반전으로 다가왔다.

‘현실과 발언’ 작가 중 한 사람인 신학철(申鶴澈, 1943-)은 ‘한국 근대사’와 ‘한국현대사’를 제목으로 하는 서사적인 연작을 주로 제작한 것으로 잘 알려져 있다. 수직적인 구성을 보여주는 그의 작품은 정치 억압, 사회적 격동, 자본주의적 소비 등을 주제로 한다. 사실 신학철은 작품 활동을 시작한 1970년대 초에는 한국아방가르드협회(AG)에 속해 ‘실험미술’을 선보이기도 했다. 국립현대미술관이 소장한 〈계시〉(1974)나 〈가위〉(1974) 같은 작품을 보면, 이후의 역사적 이미지와 전혀 다른 조형언어를 보여주고 있어 같은 작가의 작품이라고 짐작하기 어려울 정도다. 1980년대 들어 작가는 신군부 독재 체제를 비판하며 사회적 소통과 발언을 위한 미술을 선보였다. 특히 한국 근·현대사의 주요 사건을 극사실주의 기법과 포토몽타주 기법을 이용하여 제작한 〈한국근·현대사〉 연작이 대표적이다. 신학철은 사진 몽타주나 콜라주 기법으로 대중문화 및 소비사회 이미지의 단면을 적극적으로 묘사했다. 산업화와 자본주의로 점철된 사회의 암울한 상황을 풍자적으로 담아낸

것이다. 그는 사진에서 차용한 이미지로 한국 근대사의 내러티브를 만들어냈다. 특히 그는 한국 근·현대사에서 소외되어온 민중의 사회적 문제에 천착했다. 그가 가진 이러한 시대적 소명의식은 현실의 문제를 잉태하고 있는 한국근·현대사의 역사적 과정들을 미술로 형상화하려는 역사화의 출현으로 이어졌다. 〈한국근대사〉 연작은 총 23점으로 1980년과 1985년 사이에 그려졌고, 〈한국현대사〉 연작은 총 12점이다. 〈한국현대사〉 연작은 1987년 6월 항쟁을 소재로 한 작품과 1990년대 이후의 〈초혼곡〉 작품으로 나뉜다. 먼저 그는 6월 항쟁의 좌절 과정에서 드러난 중산층의 속물근성을 폭로하는 작품을 선보였다. 사자(死者)가 된 민중의 얼굴들이 마치 상품광고처럼 올라와 있는 모습이 강렬하게 묘사된 작품이다. 작가는 당시 〈모내기〉 작품이 압수되고 구속되는 사건을 겪으며 중산층들의 허위의식에 더욱 분노한 듯하다. 소장품 〈한국현대사 802〉가 바로 〈초혼곡〉 연작으로 분류될 수 있는 작품이다. 작가는 분단 이후 한국 현대사의 폭력과 상처를 서로 다른 시간대의 이미지들이 충돌하는 몽타주적 화면으로 압축하였다. 〈초혼곡〉은 역사적 사건들에서 희생된 민중들을 철저하게 사실적으로 그려내어 아직도 끝나지 않은 고통의 기억을 복원시키려는 전략에서 제작되었다. 고문 당하고 있는 얼굴들을 통해 현실 권력을 비판한다. 이 작품의 사실성은 현실을 그대로 복제하는 데 있기보다, 기록사진의 구체성과 몽타주의 비선형적 구성을 결합하여 집단적 역사 경험을 하나의 응축된 이미지로 재구성한다는 데 있다.

신학철이 대중문화의 이미지를 전유해 민중 미학의 우상을 산출했다면, 최민화(崔民花, 1954-)는 대중매체와 일상문화 속에서

널리 공유되는 통속적 이미지를 해체하고 재구성함으로써 새로운
조형적 의미를 생산했다.¹⁹ 최민화의 본명은 최철환(崔哲煥)이지만,
1982년부터 ‘민중은 꽃이다’라는 뜻으로 ‘민화(民花)’라는 예명을
사용하기 시작했다. 1987년 이한열 장례 행진을 위해 8m가 넘는
대형 걸개그림 〈그대 뜬 눈으로〉를 제작한 바 있다. 이 시기 작가는
〈광주 기념비 연구〉 연작을 통해 5·18 민주화 운동에서 희생당한 이들을
그렸으며, 작품은 미공개로 남아 있다가 2018년 국립아시아문화전당에서
열린 《베트남에서 베를린까지》에서 처음 공개되었다. ‘군상’ 이미지를
통해 역사를 신화적 상상력과 결합하여 주황색 모노톤으로 담아낸
작품이다. 1980년대 작품이 대체로 현실과 맞닥뜨린 격렬한 감정을
반영한 것이라면, 1990년대에는 〈분홍〉 연작 등을 통해 1980년대를
거쳐온 젊은이들의 상처와 열정, 황폐한 내면을 담아냈다. 소장품
〈분홍-양아치〉(1993)에서 화면을 채운 분홍빛은 분노와 허탈, 반항과
비애, 아름다움과 슬픔을 형상화한다. ‘양아치’, ‘부랑아’와 같은 소재는
거대한 구조 앞에 무기력함을 느끼는 젊은이들을 가리킨다. 인간과
세계에 대한 외재적 비판에서 출발한 작가는 점차 자기 내면과 존재
조건에 대한 성찰로 나아가며, 이를 통해 소외된 이들과의 연대를
시도한다. 소장품 〈마로니에공원 4〉(2003)는 대학로 마로니에공원이라는
실제 장소를 무대로, 걸거나 앉아 있는 사람, 공연하거나 노는 사람,
구경하는 사람 등 수많은 도시인의 행동을 담아낸 작품이다. 이전
작품에서는 역사적 사건 속 군중을 그렸다면, 2000년대 작품에서는
도시에서 살아가는 평범한 사람들의 복수적 군상을 담아낸다.
또한 2000년대 이후에는 한국의 고전 설화를 모티프로 하여

구지가, 헌화가, 공무도하가 등의 장면을 그림으로써 고대의 민족적 이미지를 구현하는 작업으로 나아갔다.²⁰

다음으로 ‘현실과 발언’ 창립 멤버였던 민정기(閔廷基, 1949-) 또한 민중미술의 주요한 흐름을 만들어낸 작가이다. 민정기는 소위 ‘이발소 그림’으로 유명해졌다. ‘이발소 그림’은 동네 이발소에 있을 법한 싸구려 액자에 끼워진 복제품을 일컫는데, 민정기는 이를 하나의 조형어법으로 만들어내면서 허위의 전통과 미술적 권위를 거부하였다. 앞서 신학철이 ‘몽타주’ 기법을 사용했다면, 민정기는 몽타주를 직접적으로 활용하기보다는 서로 다른 맥락의 기성 이미지를 충돌시키는 방식을 사용해 ‘몽타주적 회화’를 선보였다. 이미지를 병치함으로써 마치 영화의 샷처럼 보이도록 일종의 몽타주 효과를 발생시킨 것이다. 가령 1980년 《현실과 발언》 첫 전시회에 출품했던 〈잉어〉(1980)는 민화의 잉어그림에 폐수가 흘러넘치는 하수도 도관입구를 결합한 작품이다. 한국인들의 소박한 꿈과 집단 무의식을 상징하는 잉어 그림의 도상에 도시적 공해 이미지가 충돌하는 장면을 병치함으로써 하나의 회화적 평면을 복수의 평면으로 읽게 만들었다. 소장품 〈풍요의 거리〉(1981)는 제9회 《십이월전》(문예진흥원 미술회관, 1981.8.14.-8.19.)에서 선보인 작품으로, 경제성장과 소비문화의 확산, 정치권력과 대중매체의 이미지를 하나의 화면에 병치하여 당시 도시사회의 풍경을 풍자적으로 재구성한 모습이다. 여성 누드와 상품화된 신체, 정치인의 초상, 국기와 군중 등의 이질적인 이미지가 충돌하면서 화면은 하나의 실제 공간이라기보다 대중매체와 정치 선전, 소비문화가 뒤섞인 시각적 몽타주로 구성된다. 제목의 ‘풍요’는 물질적 번영을 긍정적으로

찬양하기보다, 그 이면에 존재하는 권력과 욕망, 인간의 상품화를 드러내는 역설적 의미를 지닌다. 이처럼 민정기는 현실을 그대로 재현하기보다 동시대의 시각이미지를 해체하고 재조합함으로써 1980년대 한국사회의 복합적인 현실을 비판적으로 형상화하였다. 민정기는 1990년대에 접어들며 풍경을 인간의 삶과 역사, 기억이 축적된 장소로 인식하면서 현실을 바라보는 또 다른 형상 언어를 구축하였다. 소장품 <통방산>(1992)은 특정 지역의 산세와 마을을 사실적으로 묘사하면서도, 단일한 시점의 풍경 재현을 넘어 장소의 지형과 생활의 흔적을 하나의 화면에 집약한 작품이다. 겹겹이 이어지는 산의 능선과 계곡, 그 사이에 자리한 마을은 자연과 인간의 삶이 분리되지 않은 생활공간으로 제시된다. 또한 정면적 시점과 부감적 조망이 혼재하는 화면 구성은 실제 풍경을 그대로 옮기기보다 현장 경험과 기억을 바탕으로 장소를 재구성한 것으로 볼 수 있다.

민중미술운동은 남성 작가 중심으로 전개되어 왔지만, 1980년대는 한국 미술 속 페미니즘에 대한 논의가 시작된 시기이기도 하다. 이러한 변화의 중심에 있던 작가 중 한 사람으로 정정엽(鄭貞葉, 1962-)을 꼽을 수 있다. 정정엽은 민중미술 그룹 ‘두렁’에 참여하면서 현장미술 활동을 시작하였고, 남성 민중미술 작가들과 함께 활동하며 ‘삶의 미술’에 집중하게 된다. 이 시기 여성미술은 민중미술의 큰 흐름 안에서 하나의 종류로 여겨졌지만, 정정엽은 여성문화단체 ‘또 하나의 문화(또문)’에 참가하며 자신만의 여성적 시각을 정교화해 나간다. ‘또문’이 기획한 《우리 봇물을 트자: 여성해방시와 그림의 만남》(1988)은 여성 문제의 주요 원인으로 가부장제를 꼽고, 이러한 분위기를 극복하기 위한

대안으로 ‘또 하나의 문화’를 제시했다. 정정엽은 《우리 봇물을 트자》에 〈감자꽃〉, 〈이불을 꿰매며〉 등 3점을 출품하였으며, 강인한 어머니의 모습과 남성과 여성을 화합시키는 관점을 내세웠다. 정정엽은 1990년대부터 작품 속에 ‘팔’을 도입하였는데, 이는 ‘살림의 미학’ 혹은 ‘여성적 시선’으로 읽을 수 있다. 작품에 등장하는 붉은 팔은 살림과 농사의 반복적 노동, 축적된 시간, 생명의 에너지와 저항의 의미를 동시에 응축한 일상적이면서도 상징적인 소재이다. 정정엽은 생명을 낳고 기르는 여성의 역할에 주목하면서 점차적으로 나물, 나방 같은 동식물을 화면에 함께 배치해 생명에 대한 포용을 보여주기도 했다. 소장품 〈박쥐〉(2006)는 인간에게 낯설거나 혐오의 대상으로 여겨지는 비인간 생명을 화면의 중심에 크게 제시함으로써, 인간 중심의 위계적 시각을 흔들고 주변화된 존재에 대한 공감과 포용을 드러낸다. 이러한 작업은 여성에서 자연과 동식물로 관심을 확장하며 수평적이고 관계적인 생태 공동체를 지향한 정정엽의 ‘포용적 세계관’을 잘 보여준다.²¹

이제 1980년대를 지나 1990~2000년대로 오면 변화하는 동시대의 시각환경 속에서 새로운 구상의 가능성을 탐구하는 작품들이 등장하기 시작한다. 가령 최진욱(崔震旭, 1956-)은 디지털 이미지가 범람하는 상황에서 대상과 지각, 이미지와 화면 사이의 관계를 탐구한 작가이다. 그는 1990년대 초 스스로 ‘그림의 시작’이라는 화두를 부여하고, 화실에서 그림 그리는 화가의 모습을 초대형 흑백 화면에 담아 이목을 끌었다. 포스트모던의 시작점에서 ‘그림의 시작’, ‘리얼리즘의 시작’을 이야기하는 것이 의아하게 느껴질 수도 있지만,²² 최진욱의 자기성찰적

리얼리즘은 화면 속 화면, 거울, 문자와 전시공간 등으로 확장되며 동시대미술의 다양한 매체 환경 속에서 회화가 취할 수 있는 새로운 위치를 모색했다는 점에서 의의가 있다. 소장품 〈232. 해수욕장—화실〉(2005)을 보면, 화실이라는 공간 안에 다시 해수욕장 그림이 등장하고, 그 그림 속에 또 하나의 현실이 들어오는 식으로 묘사되어 있다.

해수욕장이라는 외부 풍경과 그림이 제작되는 화실을 한 화면 안에 중첩시켜 현실을 바라보는 행위와 그것이 회화로 전환되는 과정을 함께 드러내는 것이다. 최진욱에게 리얼리즘은 대상과 마주하는 과정에서 발생하는 지각과 감정을 화면 위에 다시 구성하는 일이었다. 따라서 이 작품에서 화실은 단순한 작업공간이 아니라 ‘보는 현실’과 ‘그려진 현실’이 교차하는 자기성찰적 공간으로 기능한다. 이는 이미지가 범람하는 동시대의 시각환경 속에서도 손으로 그리는 회화가 현실을 새롭게 경험하게 할 수 있는 가능성을 탐구한 작업으로 볼 수 있다.

최진욱의 문제의식에서 더 나아가 “나는 보이는 것이 전부라고 믿는다”²³는 정수진(鄭秀珍, 1969-)은 ‘시각’과 ‘인식’ 사이에 존재하는 수많은 차원들을 회화라는 매체로 옮겨내고 있는 작가이다. 정수진은 현실의 사물과 인물을 구체적으로 묘사하면서도 전통적인 원근법과 주종관계를 해체하여 다차원적인 회화 공간을 구축하고 있다.

소장품 〈무제〉(2002-2003)는 술병과 캔, 인물과 동물, 테이블 등 일상적이면서도 서로 이질적인 형상들을 화면 가득 병치함으로써 기억과 감각, 연상과 사고가 동시에 작동하는 의식의 공간을 만들어내고 있는 작품이다. 각각의 사물은 독립적인 존재감을 유지하면서도 서로 충돌하고 연결되며 새로운 질서를 형성하고, 이는 현실을 그대로

재현하기보다 시각과 인식 사이에 존재하는 여러 차원을 회화적으로 탐구하려는 작가의 태도를 보여준다. 이러한 작업은 1990년대 이후 한국 동시대미술에서 구상회화가 단순한 재현을 넘어 개인의 인식과 상상, 다원적인 세계관을 담는 형식으로 확장되는 양상을 잘 보여준다.

지금까지 살펴본 것처럼 한국 형상미술은 여러 갈래로 나뉘어 다층적인 모습을 보여주었다. 1970년대부터 지금까지 한국미술계의 분위기는 《아르코미술관 소장품 특별전》에 출품된 작품들을 통해 계보적으로 추적해볼 수 있다. 각 작가들은 시대적 배경 안에서 개인 활동과 동인 활동을 병행하며 작품을 발표해 나갔으며, 이러한 흐름 속에서 형상미술은 단일한 양식이나 이념으로 수렴되기보다 현실 인식과 개인적 감각, 역사와 일상, 사회적 발언과 내면적 사유를 가로지르며 끊임없이 변주되어 왔다. 결국 이번 소장품전은 한국 형상미술의 변화가 곧 한국 현대미술이 현실과 관계 맺어온 방식의 변화였음을 보여준다.