

아르코미술관이 기록하는 1980년대의 한국화, 그리고 그 이후

강지은

홍익대학교 동양화과를 졸업하고, 동 대학교에서 「1970년대 현대 한국화에 대한 비평적 연구」로 미술학 박사학위를 받았다. 현재 홍익대, 이화여대, 성신여대, 제주대에서 강의를 하고 있으며, 한국화의 현대적 전개와 담론의 변화에 관심을 두고 연구하고 있다.

I. 들어가며

본 연구는 아르코미술관의 한국화 소장품을 중심으로 1980년대 한국화의 변화와 전개를 살펴본다. 다만 연구 대상을 1980년대 제작된 작품으로 한정하지는 않는다. 이번 《소장품, 시대의 장면들》의 한국화 소장품은 권영우의 1978년 작 〈작품 78-76〉에서 김호득의 1998년 작 〈바람〉에 이르기까지 비교적 넓은 시간대를 아우른다. 이들 작품의 소장은 문예진흥원 미술회관의 전시 및 공모 사업과 밀접하게 연결되어 있다. 일부 작품은 미술회관이 직접 기획한 전시를 통해 소개되었고, 대한민국미술대전의 경우 운영 주체가 한국미술협회로 이관된 이후에도 문예진흥원이 지원을 이어가며 관련 작품과 자료를 축적하였다. 따라서 오늘날 아르코미술관의 한국화 소장품은 개별 작품의 집합인 동시에 당시 미술회관이 한국화의 변화와 관계 맺어 온 과정의 흔적으로 볼 수 있다.

1970년대 후반은 한국미술에서 전통을 현대미술의 언어로 새롭게 해석하려는 시도가 이루어지는 시기이기도 했다. 이러한 맥락에서 권영우의 작업은 한지라는 한국화의 전통적 재료를 화면의 물질이자 조형적 요소로 전환함으로써 한국화의 경계를 되묻는 작업이었다. 이처럼 이번 소장전에 포함된 작품들은 재료의 물성, 채색의 위상, 매체의 범위를 각기 다른 방식으로 실험하며 한국화라는 범주 자체를 새롭게 구성해 나갔다. 본 연구는 권영우와 박생광의 개별 작업에서 출발하여, 대한민국미술대전을 통해 제도적으로 재편된 ‘한국화’의 범주가 1980년대 후반부터 1990년대에 이르기까지

어떻게 확장되었는지를 살펴본다. 나아가 이러한 흐름이 문예진흥원 미술회관(현 아르코미술관)이라는 전시공간에서 어떻게 교차하고 축적되었는지를 함께 검토함으로써 오늘날 아르코미술관의 소장품이 1980년대 한국화의 변화를 어떻게 기록하고 있는지를 밝히고자 한다.

II. 동양화¹를 다시 묻다. - 권영우

이번 전시에서 선보이는 권영우(1926-2013)의 〈작품 78-76〉(1978)은 우리가 익숙하게 떠올리는 한국화의 모습과 사뭇 다르다. 1978년 제작한 이 작업은 한지를 사용하지만, 모필로 그린 형상이나 먹의 농담이 거의 드러나지 않는다. 대신 여러 겹의 한지를 패널에 붙이고 밀어내면서 생긴 크고 작은 요철이 화면을 채운다. 한지의 겹 수와 풀의 양에 따라 달라지는 흔적은 미묘한 굴곡을 만들며 자연스러운 리듬을 형성한다.

권영우의 작업에서 눈여겨볼 점은 이 흔적들이 일정한 규칙을 이루지 않는다는 점이다. 이러한 변화는 격렬한 제스처에서 비롯된 것이 아닌 반복되는 행위의 축적으로 형성된 것이다. 한지의 겹 수와 풀의 양에 따라서 표면의 모양과 밀도가 달라지며 흔적을 만든다. 이러한 미세한 차이가 화면 전체에 반복되면서 특유의 리듬이 생겨난다. 한지의 물성은 이 과정에서 작가의 반복적인 행위를 보여주는 조형적 매체가 된다.

권영우의 한지 실험은 1962년 제11회 대한민국미술전람회까지 거슬러 올라간다. 수묵화와 인물화가 주를 이루던 당시 동양화부에 한지 자체를 전면에 내세운 작업은 매우 파격적이었다. 이후 1966년

¹ 본 연구에서는 오늘날 일반적으로 통용되는 ‘한국화’라는 명칭을 따른다. 다만 1982년 대한민국 미술대전에서 기존의 ‘동양화부’를 ‘한국화부’로 개칭하기 전까지 ‘동양화’라는 명칭이 공식적으로 쓰였다. ‘한국화’라는 용어는 그 이전에도 제안되고 사용되었으나, 1982년 대한민국미술대전에서 공식적인 부문 명칭으로 채택되고 1983년 개정 미술 교과서에서도 사용되면서 제도적으로 정착하기 시작하였다. 따라서 1982년 이전의 작가 발언과 전시명, 비평문을 인용할 때에는 당시의 용례를 살려 ‘동양화’라는 명칭을 그대로 사용한다.

첫 개인전을 거치면서 한지를 여러 겹 붙이고 손가락이나 나무 꼬챙이, 칼 등을 이용해 뚫고 찢거나 굵고 미는 방식으로 작업을 이어갔다. 이는 그의 작업에서 꾸준히 나타나는 특징이라 할 수 있다. 재료의 물성과 반복적인 신체 행위를 통해 화면을 만들어가는 방식은 1970년대 단색화의 주요한 특징과 맞닿아 있기도 하다.²

그는 동양화 전공자로서 익숙한 매체였던 한지와 전통의 회화 재료의 물성을 현대적인 추상으로 전환했다. 이처럼 그의 작업은 당시 동양화의 일반적인 표현 방식과는 다른 모습을 보여준다. 그러나 이러한 조형 방식이 동양화와의 단절을 의미한 것은 아니었다. 이러한 생각은 〈작품 78-76〉을 제작한 1978년에 『공간 Space』지에 다음과 같이 밝혔다.

동양사람이 양복을 입는다고 하여 서양사람일 수가 없는 것과 마찬가지로 말이다. 쓰여진 재료나 겉모양이 문제가 아니고 내용이라든가 정신적인 것이 문제가 되는 것이라고 생각한다. 그러기 때문에 나는 서슴지 않고 내가 하는 일을 틀림없는 동양화라고 하고 싶다.³

재료나 외형만으로 동양화를 규정할 수 없다는 그의 생각은 〈작품 78-76〉을 이해하는 중요한 단서가 된다. 그가 중요하게 본 것은 작품이 어떤 재료와 형식을 취했는가보다 그 안에 담긴 내용과 정신이었다. 그의 비유를 빌리자면 그의 작업은 ‘추상의 옷’을 입었지만, 그가 말한 동양화의 정신까지 벗어던진 것은 아니었다. 그에게 중요한 것은 전통의

² 권영우는 박서보, 정상화, 윤형근, 하종현 등과 함께 단색화의 주요 작가로 평가된다. 단색화는 단순히 하나의 색을 사용하는 회화라기보다 중성적인 색을 주색으로 재료의 물성과 평면성, 반복적인 행위를 중요한 특징으로 지닌 작업을 뜻한다. 김영나는 권영우의 1960년대 후반 작업을 김환기와 함께 단색화의 초기 정후로 설명한다. 한국적인 것을 찾으려는 당시의 움직임이 단색화로 결집되었다고 설명한다. 한편, 권영진 역시 1970년대 백색 모노크롬을 현대 미술의 형식으로 수용하면서 한국적 전통을 함께 모색한 추상회화로 보았다. 이에 권영우를 동양 미학으로 차별화된 백색 미학을 형성하는 과정의 주요 작가로 다룬다.
- 김영나, 『1945년 이후 한국 현대미술』, (2020, 미진사), pp.201-205.; 권영진, 「모노크롬 혹은 단색화, 한국적 전통을 결합한 현대적 추상의 구현」, 『한국미술 1900-2020』, (2021, 국립현대미술관), pp.229-240.

외형을 반복하는 것이 아니라 그것을 자신의 시대에 맞게 새롭게 이어가는 것이었다. 그의 작업은 전통의 단절이 아닌 동양화의 현대화를 모색한 방향에 가깝다. 이렇듯 〈작품 78-76〉은 전통의 계승을 재료나 외형으로 한정하지 않았던 권영우의 생각을 보여주며, 동양화가 현대회화의 언어를 어떻게 만들어갈 것인가를 다시 묻게 한다.

문예진흥원 미술회관(현 아르코미술관)에서 권영우를 전시해 온 방식은 이러한 문제를 더욱 흥미롭게 만든다. 권영우의 〈작품 78-76〉은 미술회관의 신축 개관 기념전이었던 《한국미술—오늘의 방법전》(1979.05.21.-6.10, 미술회관)에 출품한 작품이다. 이 전시는 “새로운 표현방법 또는 전개 형식의 실태를 압축해서 조명해보자는 기획전”⁴이었다. 미술회관은 1979년 신축 개관을 기념하여 두 차례 전시를 개최하였다. 5월 전시는 추상 경향의 작가들을, 12월은 구상 경향의 작가들을 중심으로 구성했다. 권영우는 이 가운데 추상 경향의 작가로 참여했는데, 이러한 지점은 당시 새로운 추상 표현의 흐름 속에서 그의 작업을 함께 바라보고 있었음을 보여준다.

그러면서도 1986년 《아시아현대채묵화전》(1986.8.23.~9.11, 미술회관)에서는 현대 채묵으로 권영우를 소개한다. 이 전시는 86 서울 아시안게임을 기념하는 문화예술축전의 일환으로 열렸으며, 서로 다른 지역과 배경의 작가들을 한 자리에 모아 ‘채묵화’의 동시대적 위상을 살펴보는 자리였다.⁵ 이 전시에 출품한 〈무제〉(1985)는 이번 전시에서 선보이는 〈작품 78-76〉과는 다른 모습을 보인다. 그림 1 〈작품 78-76〉은 한지 자체의 요철과 물성이 두드러졌다면, 이 작품에서는 먹의 번짐과 흘러내림이 나타난다. 화면 상단에 짙게 번진 먹은 아래로 길게

³ 권영우, 「白紙위임과도 같은 素淡한 맛을」, 『공간 Space』 (1978년 2월), p.22.

⁴ 「美術회관 21일 開館」, 『조선일보』 (1979.5.18.), p.5.

⁵ 홍콩, 일본, 말레이시아, 싱가포르, 한국 등 아시아 5개국을 비롯해 캐나다·프랑스·미국에서 활동하는 아시아계 작가를 중심으로 선정되었고, 한국 작가 54명과 외국 작가 41명이 참여했다.

흘러내리며 수직적인 리듬을 만들고,
그 사이로 종이를 뚫어낸 듯한 흰 흔적이
있다. 종이를 뚫거나 뜯어낸 흔적과
함께 한지에 대한 물질적 실험과 먹의
표현이 한 화면에서 함께 이루어진
것이다. 이는 한지와 먹을 고정된
전통의 재료로 되풀이하지 않고,
서로 다른 방식으로 조합하며 새로운
조형 가능성을 탐색했음을 보여준다.

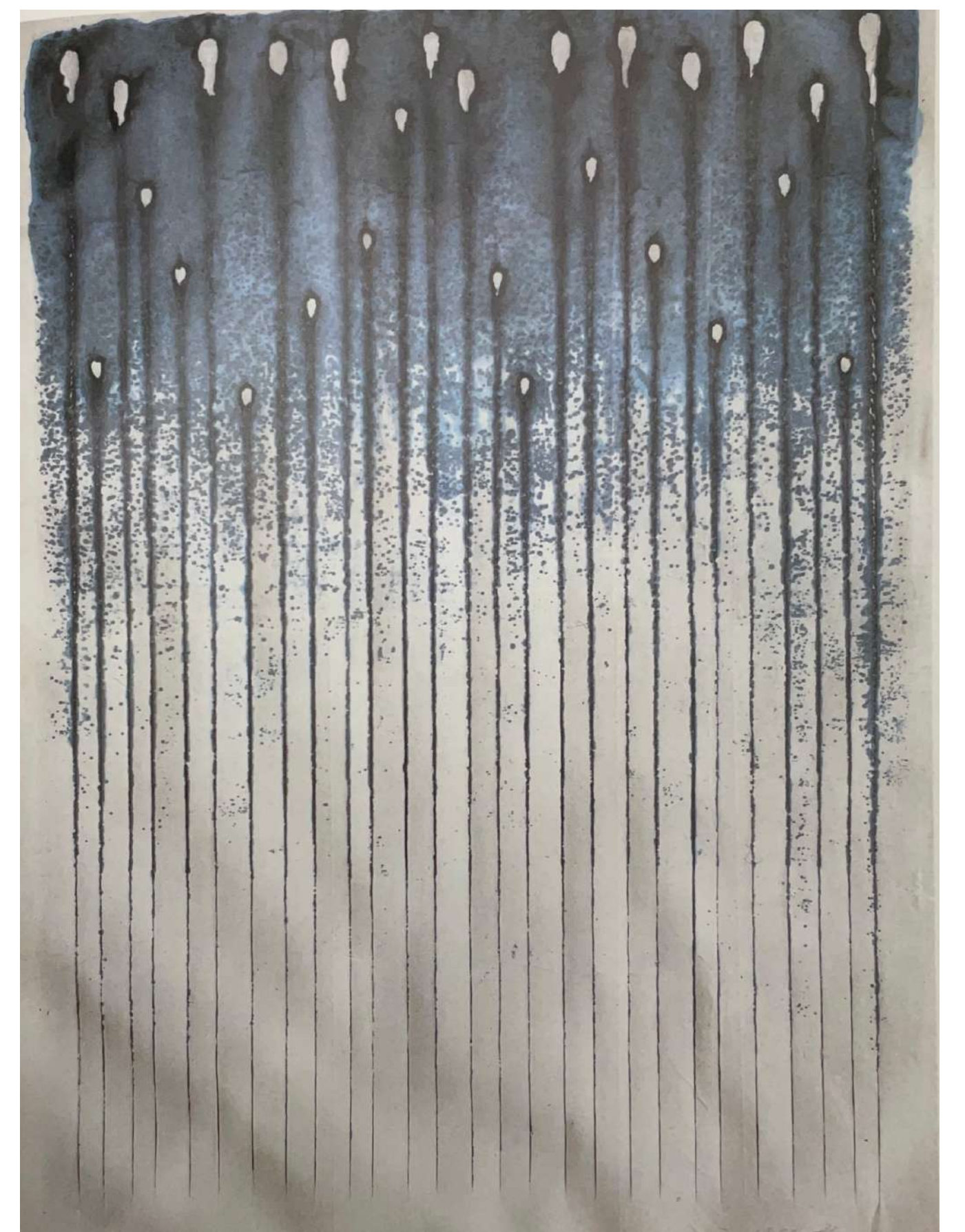


그림 1 권영우, 〈무제〉, 종이에 먹, 과슈, 224×170cm, 출처-《아시아현대 채묵화전》(1986) 도록

두 전시는 그의 작업이 현대미술의
추상적 실험과 동양화의 변화가 만나는
지점에 놓여 있었음을 보여준다. 이렇듯

권영우는 전통적인 재료를 그대로 계승하는 데 머물기보다 재료의
물성과 방식을 전환하며 동시대 회화의 언어로 확장해 나갔다.

III. 채색의 새로운 가능성 - 박생광

해방 이후 한국화 화단에서 채색화는 오랫동안 ‘왜색 논란’에서 자유롭지
못했다. 일제 강점기 일본화의 재료와 기법을 익힌 작가들이 채색화단의
주요한 축을 이루면서 채색은 식민지 미술의 잔재로 인식되었다.⁶

이러한 인식은 해방 이후 채색의 전개를 제약하는 요인이었다. 일본에서
유학하고 활동했던 박생광(1904-1985) 역시 오랜 시간 중앙 화단에서
충분한 평가를 받지 못했다.

⁶ 해방 이후 채색화는 일제강점기 일본화의 영향과 결부되면서 이른바 ‘왜색 논란’에서 자유롭지 못했다. 당시 전래적인 도제식 방법을 제외하면 일본의 미술학교에서 동양화 교육이 이루어졌다. 보통 일본화의 장식적 채색 체계와 진채 기법을 중심으로 교육하였다. 해방 이후 화단에서는 이러한 일본화의 기법과 감각을 식민지 미술의 잔재로 인식하고 이를 극복하려는 움직임이 나타났다.
- 오광수, 『한국현대미술사 증보판』 (2013년, 열화당), pp.111-117에서 참조.

그러나 1970년대 후반 박생광의 작업에는 뚜렷한 변화가 나타났다. 그는 1977년부터 샤머니즘, 색채, 불교의 탱화, 사찰의 단청 등을 비롯한 전통문화에 관심을 기울였다.⁷ 특히 주목할 점은 1980년에 들어서면 얇은 세필의 먹선 대신 붉은 계열의 굵은 윤곽선이 화면에 등장한 점이었다. 자칫 혼란스러울 수 있는 원색의 화면을 감각적으로 정리할 뿐 아니라 긴장감과 격동적인 분위기를 창출하였다. 박생광은 강한 선과 화려한 오방색을 바탕으로 전통적인 시각문화와 소재를 조합하며 자신만의 조형언어를 만들었다.

이번 전시에 공개한 1980년 작 <이조(李朝)>는 박생광이 1980년대에 전개했던 작품세계를 예고하는 초기작이라는 점에서 중요하다. 화면에는 민화와 전통 설화에서 가져온 여러 이미지를 조선 시대 여인의 뒷모습과 함께 병치하였다. 붉은색과 청색을 대비적으로 배치하고 굵은 붉은 윤곽선과 함께 화면 전체를 강렬하게 이끈다. 또한 하나의 전통 도상을 그대로 옮기기보다 서로 다른 이미지들을 한 화면에 끌어들여 새롭게 구성했다. 이렇듯 평면적인 색면과 장식적인 구성, 강한 색채의 대비가 두드러진다. 이러한 특징은 이후 그의 대작에서 나타나는 보편적인 조형 방식이다. 이후 불화, 샤머니즘, 고구려 벽화뿐 아니라 명성황후, 헤초스님, 전봉준 등 역사적 인물까지 포괄하며 역사와 초월적 세계를 넘나들었다.

이러한 변화는 1984년 4월 문예진흥원 미술회관에서 개최한 개인전에서 포착할 수 있다. 그의 세 번째이자 생전 마지막 개인전이었던 《박생광 전》(1984.4.20.-25, 미술회관)은 채색을 새롭게 평가하는 계기가 되었을 뿐 아니라 당시 한국화에서 ‘전통’을 바라보는 범위를

⁷ 그는 생전 박정과의 인터뷰에서 “샤머니즘의 색채, 이미지, 무당, 불교의 탱화, 절간의 단청, 이 모든 것이 서민의 생활과 직결되어지는 그야말로 ‘그대로’가 나의 종교인 것 같다.”라고 밝혔다. - 박정, 『내가 만난 朴生光』, (1988년, 미술세계), p.276.

다시금 묻게 한 전시였다. 전시 도록의 서문⁸에서 이경성은 민중 회화에서 전통의 맥을 찾고, 그의 색채, 구도, 주제가 이 흐름을 새롭게 이어간다고 평가했다. 오광수 또한 민화와 무속, 불교 등에서 가져온 이미지와 원색적인 색채 감각에서 전통성을 찾으면서도 이를 해체하고 재구성하는 방식과 화면의 평면화, 색채의 자율성을 현대적인 조형성으로 읽었다.⁹

이러한 평가는 당시 원동석의 비평에서도 확인할 수 있다. 그는 근대 이후 문인화와 수묵담채를 전통의 중심으로 여겨 온 화단의 인식을 비판하면서 불화, 민속화, 고구려 벽화 등에서 이어진 진채의 전통이 충분히 계승되지 못하였다고 지적하였다. 이러한 문제의식 속에서 박생광의 작업을 “진채화의 진면목”을 보여주는 사례로 평가하였다. 특히 단청, 탕화, 민화에서 비롯된 강렬한 색채와 장식적 평면 구성은 기존 수묵담채와는 다른 조형성을 보여주었고, 전통 채색을 현대적으로 새롭게 풀어냈다고 보았다. 그러면서 민화, 불교, 샤머니즘, 근대사 등에서 차용한 소재를 강렬한 색채와 화면 구성을 통해 생명감과 율동감을 드러내며 현재의 이미지로 재구성하고 있다고 강조했다.¹⁰ 1984년 《박생광 전》은 한국화에서 축소되었던 전통의 범위를 진채와 민속적, 종교적 이미지로 넓히고, 이를 현대적인 표현으로 전환했다는 점에서 의의가 있다.

당시 비평이 박생광의 작업에서 진채의 새로운 가능성을 발견했다면, 이후 김찬동은 1984년의 《박생광 전》이 그의 작품을 재평가하는 계기가 되었다고 제시했다. 그는 이 전시를 통해 오랫동안 ‘왜색’이라는 편견으로 제대로 평가받지 못했던 채색에 대한 관심을

촉발했다고 보았다. 또한 <이조>를 비롯한 1980년대 박생광의 작업을 전통의 소재 및 우리의 근대사가 겪었던 질곡의 역사와 인물의 미감을 채색의 양식을 통해 현대적으로 구현하였다고 평가하였다.¹¹

1984년 미술회관 개인전은 박생광의 작품세계를 새롭게 알린 데에 그치지 않는다. 이 전시는 문인화와 수묵담채에 치우쳐 있던 전통의 범위를 진채와 민속적·종교적 시각문화로 확장해 바라보는 계기가 되었다. 동시에 박생광이 전통의 소재와 색채를 그대로 되풀이하기보다 이를 자신의 화면 안에서 새롭게 구성하고 있음을 부각했다. 이러한 점에서 그의 작업은 단순한 채색의 복원이나 수묵에 대한 반작용으로 보기보다, 1980년대 한국화가 전통의 범위와 표현 방식을 새롭게 모색하는 과정의 한 양상으로 이해할 수 있다.

IV. 아르코미술관에 모인 한국화, 그 변화의 궤적

IV-1. 대한민국미술대전과 새로운 ‘한국화’의 범주

1981년 제30회를 끝으로 대한민국미술전람회(이하 ‘국전’)가 막을 내리고, 이듬해 대한민국미술대전¹²이 새롭게 출범했다. 이 과정에서 그동안 관용적으로 사용해온 ‘동양화’ 대신 ‘한국화’가 제1부 회화의 명칭으로 채택되었다. 이러한 변화는 단순히 용어를 바꾸는 데 그치지 않았다. 국전 이후 새롭게 출범한 공모전에서 무엇을 ‘한국화’로 호명하고 수용할 것인가라는 문제와 맞물려 있었기 때문이다. 특히 초기 대한민국 미술대전의 대상작은 새롭게 설정된 한국화의 범주가 처음부터 하나의 형식이나 양식으로 고정되어 있지 않았음을 보여준다.

¹¹ 김찬동, 「박생광 한국적 차원의 진정한 동양화를 꿈꾸었던 자유인」, 『문화예술』 (2004년 8월호), pp. 98-99.

¹² 대한민국미술대전은 1982년부터 1985년까지 문예진흥원이 직접 주관하였고, 1986년부터는 한국미술협회가 운영을 맡되 문예진흥원은 예산 지원의 형태로 계속 관여하였다. 문예진흥원 산하 기관이었던 미술회관(현 아르코미술관)은 미술대전의 도록 및 자료와 수상작과 수상 작가의 작품을 다수 소장하고 있다.

제1회 대상작인 전래식의 <여정>(1982)은 이러한 변화의 출발점에 놓인다. 종이에 수묵담채로 제작된 이 작품은 구체적인 대상을 사실적으로 묘사하기보다 사각형과 불규칙한 형상을 분절하고 중첩해 화면을 구성한다. 화면 중앙에는 짙고 얇은 먹의 면들이 포개지며 밀도 높은 구조가 만들어지고, 주변으로 갈수록 형태와 먹빛이 흐려지면서 여백으로 확산된다. 먹의 농담과 담채의 중첩 역시 대상의 윤곽을 명확하게 구획하기보다 여러 형상을 겹치면서 화면에 깊이를 만든다. 현실의 형상을 완전히 지우지는 않지만 이를 분절하고 다시 구성하면서 재현보다는 화면 자체의 조형적 질서를 강조한 것이다. 이러한 비구상적 작업이 ‘한국화’라는 새로운 명칭을 내건 첫 대한민국미술대전의 대상작으로 선정되었다는 점은 주목할 만하다. 국전에서는 구상과 비구상을 구분해 심사와 수상을 진행한 것에 반해¹³ 대한민국미술대전은 새롭게 설정된 한국화의 범주 안에서 이를 포괄한 셈이다. 특히 제1회 대상작으로 전래식의 비구상적 작업을 선택한 것은 당시 추상적 조형 실험이 한국화의 현대화를 모색하는 하나의 가능성으로 받아들여지고 있었음을 보여준다. 다만 대한민국미술대전이 제시한 한국화의 새로운 방향이 비구상적 표현으로만 이어진 것은 아니었다.

이듬해 제2회 대상작에서는 다시 구체적인 인물과 현실의 장면이 화면의 중심에 등장한다. 홍순주의 <어느 오후>(1983)는 일상의 인물과 그들이 머무는 공간을 화면에 담은 작품이다. 홍순주는 풍속화의 전통을 기반으로 하면서도 과거의 풍속을 재현하기보다 자신이 살아가는 현재의 인물과 일상을 화면으로 끌어들었다. 따라서 그의 작업을 제1회 대상작에서 나타난 비구상적 경향이 다시 구상으로 되돌아간 사례로만

¹³ 1946년 시작된 대한민국미술전람회는 1970년 19회부터 동양화, 서양화, 조각을 구상과 비구상 부문으로 나누었다. 이러한 이유로 전통적인 구상 계열의 작품과 새로운 추상 미술의 수용과정을 확인할 수 있었다. 이후 1979년부터 국전의 운영 업무가 국가행정기관인 문공부에서 한국문화예술진흥원으로 이관되었고, 1981년 제30회를 마지막으로 완전히 민영화가 이루어졌다. - 조은정, 「전후 현대미술가의 관심과 국전」, 『한국미술 1900-2020』 (2021, 국립현대미술관), pp.145-146.

보기는 어렵다. 오히려 전래식이 형상의 해체와 재구성을 통해 한국화의 현대성을 모색했다면 홍순주는 전통적인 회화의 형식 안에 동시대의 삶을 담아내면서 다른 방향으로 현재성을 확보했다.

제1회와 제2회 대상작의 차이는 초기 대한민국미술대전에서 한국화의 현대화가 하나의 조형 방식으로 수렴되지 않았음을 보여준다. 비구상적 화면으로 전통적인 재현의 틀을 벗어나는 것과 전통적인 풍속화의 형식을 바탕으로 현재의 삶을 그리는 것은 서로 다른 방법이었지만 모두 기존의 한국화를 동시대의 회화로 전환하려는 시도라는 점에서는 맞닿아 있었다. 새롭게 명명된 ‘한국화’는 출발부터 비구상과 구상 가운데 하나를 선택하기보다 서로 다른 방식으로 전통과 현재의 관계를 다시 설정하는 작업을 함께 포괄하고 있었던 셈이다.

이러한 흐름은 1986년 제5회 대상 수상자인 조환의 작업에서 다시 한번 변화를 보인다. 조환의 〈도시한담〉(1986)은 도시 공간과 그 안을 오가는 사람들의 모습을 담고 있다. 도시라는 동시대적 소재를 다루는 동시에 먹의 빠른 필치와 반복적인 붓질을 통해 도시의 분주한 움직임과 리듬을 화면에 드러냈다. 여기서 먹은 대상을 재현하는 전통적 매체에 머물지 않고, 현대 도시의 속도와 감각을 전달하는 조형 언어로 확장된다.

전래식과 홍순주, 조환으로 이어지는 초기 대상작의 변화는 ‘한국화의 현대화’를 하나의 방향으로 설명하기 어렵다는 사실을 보여준다. 전래식은 비구상적 화면을 통해 재현의 틀을 벗어나 화면 자체의 조형적 질서를 탐구했고, 홍순주는 풍속화의 전통을 바탕으로 동시대의 일상을 그렸다. 조환은 도시와 현대인의 삶에 주목하면서

먹의 운용을 통해 도시의 움직임 표현했다. 비구상적 조형 실험과 전통의 현대적 변용, 동시대 현실의 포착과 매체적 실험은 서로 다른 방식이었지만 모두 새롭게 명명된 ‘한국화’가 무엇을 담을 수 있는지를 넓혀갔다.

따라서 대한민국미술대전의 출범과 함께 공식적으로 사용되기 시작한 ‘한국화’라는 명칭은 기존의 ‘동양화’를 대체하는 데에만 그 의미가 한정되지 않는다. 새롭게 명명된 한국화의 범주 안에서는 전통을 현재와 연결하는 방식, 동시대의 경험을 회화적으로 해석하는 방식, 전통 재료의 표현 가능성을 확장하는 방식이 서로 다른 방향에서 모색되고 있었다. 초기 대한민국미술대전의 대상작들은 이러한 다양한 시도가 새롭게 형성되는 ‘한국화’의 범주 안에서 함께 수용되고 있었음을 보여준다.

IV-2. 매체와 조형 언어의 확장

앞 절에서 살펴본 초기 대한민국미술대전의 대상작은 비구상적 표현과 동시대의 일상, 도시의 풍경을 통해 새롭게 명명된 ‘한국화’가 무엇을 담을 수 있는지를 보여주었다. 1980년대 후반에 이르면 변화의 양상은 조금 달라진다. 먹과 채색을 어떻게 사용하고, 서로 다른 형상을 어떻게 한 화면 안에 조직할 것인가가 중요한 문제로 나타난다. 특히 1989년 제8회 대상작인 이만수의 <봄봄>을 시작으로 1991년 차대영의 <옛 이야기>, 1992년 임종두의 <생토>는 모두 종이에 채묵으로 제작되었다. 이들 작품에서 먹과 채색은 서로 구분된 표현 방식으로 머물지 않고 한 화면 안에서 중첩되며 새로운 조형 관계를 만든다.

이만수의 <봄봄>(1989)은 이러한 변화를 잘 보여준다. 화면에는 인물과 식물, 일상의 사물을 떠올리게 하는 여러 형상이 겹쳐 있다. 각각의 형상은 하나의 장면을 사실적으로 재현하기보다 서로 다른 크기와 색, 선의 층위로 중첩된다. 검은 먹의 면과 선 사이로 청록색과 붉은색을 비롯한 색채가 들어오고, 화면 곳곳의 형상은 서로의 경계를 침범하며 하나의 장면을 만든다. 여기에서 채색은 먹으로 그린 형상에 색을 덧입히는 보조적인 수단에 머물지 않는다. 먹과 색, 인물과 사물의 형상이 함께 화면의 구조를 만드는 조형 요소로 작동한다. 앞선 수상작에서 비구상적 조형 실험이나 동시대적 소재의 선택이 두드러졌다면, 이만수의 화면에서는 서로 다른 형상과 재료를 어떻게 조직할 것인가가 한층 중요한 문제로 나타난다.

1991년 제10회 대상작인 차대영의 <옛 이야기>에서도 먹과 색의 관계는 화면 구성의 중요한 요소가 된다. 작품 중앙에는 붉은 지붕을 얹은 집이 비교적 분명한 형상으로 자리하지만, 그 주변은 다양한 색과 불규칙한 붓질이 겹치면서 경계를 흐린다. 청색과 녹색, 적색을 비롯한 색채는 사물의 고유색을 재현하기보다 화면 전체에 층위를 만들며, 집의 형상 역시 그 색과 질감 속에 일부 흡수된다. 구체적인 대상을 유지하면서도 그것을 둘러싼 공간을 색과 흔적의 중첩으로 구성한 것이다. 여기에서는 구상과 비구상, 먹과 채색을 명확히 분리하기 어렵다. 서로 다른 조형 요소가 한 화면 안에서 겹치면서 작품을 이룬다.

이러한 경향은 이듬해 제11회 대상작인 임종두의 <생토>(1992)에서 더욱 복합적으로 나타난다. 화면에는 여러 인물이 겹쳐 등장하지만 각각의 형상을 독립된 인물로 명확하게 분리하기

어렵다. 앞뒤의 인물이 서로 포개지고 일부 형상은 먹빛 속에 묻히면서 하나의 집단적인 이미지로 이어진다. 여기에 붉은색과 주황색, 회색과 검은색이 넓은 면으로 들어오면서 인물의 형태와 화면의 색면이 서로 중첩된다. 이처럼 임종두의 화면에서 먹과 채색은 대상을 묘사하기 위한 서로 다른 수단이라기보다 인물의 형상을 분절하고 다시 연결하는 조형 언어로 기능한다.

이만수와 차대영, 임종두의 작품은 서로 다른 소재와 화면 구성을 보여주지만 모두 ‘채묵’이라는 재료적 조건 안에서 먹과 색의 관계를 새롭게 조직했다는 점에서 연결된다. 이들에게서 채색은 수묵에 부가되는 요소가 아니며, 먹 역시 화면을 지배하는 유일한 중심이 아니다. 먹과 색, 선과 면, 구상적인 형상과 비구상적인 흔적이 한 화면 안에 함께 놓이면서 한국화의 화면은 더욱 복합적으로 구성된다. 이는 1980년대 이후 한국화의 변화가 비구상이나 새로운 소재를 받아들이는데 그치지 않고, 전통적으로 사용해온 재료와 그것이 만들어내는 조형적 효과의 관계를 다시 설정하는 방향으로 이어지고 있었음을 보여준다.

이러한 변화가 대한민국미술대전의 수상작에만 나타난 것은 아니다. 미술대전의 수상작은 아니지만, 아르코미술관이 소장한 김호득의 〈바람〉(1998)은 재료와 조형 언어의 관계가 1990년대 후반 어떻게 확장되는지를 보여주는 또 다른 사례다. 김호득은 이 작품에서 포장지에 가루를 사용했다. 두 점으로 이루어진 화면에는 검은 물질이 한곳에 응축되어 있고, 그 주변으로 미세한 흔적이 퍼지고 흩어진다. 넓게 비워둔 바탕과 밀집된 검은 흔적의 대비는 화면에 강한 긴장을 만든다. 여기에서 주목할 것은 새로운 재료를 사용했다는 사실 자체보다

그것이 만들어내는 효과다. 검은 가루는 한 지점에 모였다가 바깥으로 퍼지고, 미세한 입자는 중심에서 멀어질수록 흩어진다. 이러한 모습은 먹이 종이에 번지고 스며들면서 만들어내는 흔적을 떠올리게 한다. 이는 수묵의 번짐과 응축, 여백과 흔적을 연상시키는 조형적 효과를 다른 재료를 통해 만들어낸다. 오히려 먹의 번짐과 퍼짐, 여백과 흔적처럼 수묵이 축적해온 조형적 감각이 다른 물질과 방법을 통해 새롭게 나타난다. 이만수와 차대영, 임종두가 먹과 채색을 한 화면 안에서 적극적으로 중첩하며 전통 재료의 사용 방식을 넓혔다면, 김호득은 그러한 조형적 효과가 기존의 재료에서만 가능한 것인지를 되묻는다. 한국화의 변화가 재료의 추가나 교체에만 있던 것이 아니라, 전통적인 재료와 조형 언어 사이의 관계를 다시 설정하는 과정이었음을 보여주는 지점이다.

이처럼 1980년대 후반부터 1990년대에 이르는 작품들은 한국화를 구성해온 재료와 표현 방식의 경계가 점차 유동적으로 변해가는 모습을 보여준다. 먹과 채색은 서로 다른 영역으로 나뉘기보다 한 화면 안에서 결합했고, 이후에는 전통적인 재료를 사용하지 않으면서도 수묵의 조형적 감각을 이어가는 작업이 나타났다. 이는 ‘무엇이 한국화의 재료인가’라는 질문을 넘어 “무엇이 한국화의 조형 언어를 이루는가”라는 문제로 이어진다. 이러한 변화는 개별 작품 안에서만 전개된 것은 아니었다. 같은 시기 미술회관에서는 작가단체의 전시와 수묵화 운동의 전시, 문예진흥원의 기획 사업이 서로 다른 방식으로 이어지며 한국화의 변화가 논의되고 공유되었다. 다음 절에서는 이러한 흐름이 미술회관이라는 전시공간에서 어떻게 교차했는지를 살펴보고자 한다.

IV-3. 미술회관에서 교차한 한국화의 흐름

앞에서 살펴본 한국화의 변화는 개별 작품이나 대한민국미술대전이라는 제도 안에서만 이루어진 것은 아니었다. 1980년대 미술회관은 여러 세대와 성향의 한국화 작가들이 지속적으로 작품을 발표하고 서로 다른 흐름을 형성하는 주요 전시공간이었다. 이곳에서는 한국문화예술진흥원이 직접 주관한 전시뿐 아니라 작가와 단체가 주도한 대관전, 수묵화 운동의 대규모 전시 등이 서로 다른 방식으로 이루어졌다. 비교적 낮은 대관료는 작가와 단체가 지속적으로 전시를 이어갈 수 있는 조건이었다.

1986년 《아시아현대채묵화전》은 한국문화예술진흥원이 직접 주관한 전시라는 점에서 미술회관에서 열린 다른 전시들과 또 다른 성격을 지닌다.¹⁴ 이번 전시의 작가 중에는 권영우와 전래식, 홍순주가 함께 참여했다. 세 작가는 한지의 물성, 비구상적 화면, 동시대의 일상이라는 서로 다른 방향에서 작업을 전개했지만, 이 전시에서는 ‘채묵’이라는 이름 아래 함께 제시되었다. 이는 당시 현대 한국화가 하나의 양식으로 수렴되기보다 서로 다른 조형적 실천을 넓은 범주 안에서 포괄하고 있었음을 보여준다. 동시에 앞서 살펴본 권영우의 작업과 대한민국미술대전의 대상 수상자인 전래식과 홍순주가 하나의 국가적 전시 안에서 다시 만났다는 점에서도 의미가 있다.

한편 전래식이 참여한 창림회, 홍순주의 이원전, 차대영의 시공회 등은 미술회관을 주요 활동 공간으로 삼았다. 이들 전시는 문예진흥원이 특정한 경향을 직접 선택해 제시한 결과라기보다 작가와 단체의

¹⁴ 이 전시의 추진위원 대표였던 김기창은 급격한 현대화 속에서 동양회화의 전통을 되돌아보고, 이를 동시대적 회화로 계승하고자 마련한 전시라고 취지를 밝혔다. 이에 아시아 각국의 작가들을 한 자리에 모아 서로 다른 해석과 표현 방식을 교류함으로써 동양의 전통을 국제적인 현대미술의 언어로 확장하는 것을 목표로 했다. -김기창, 「아시아 현대 채묵화전에 부쳐」, 《아시아현대채묵화전》 도록(1986, 한국문화예술진흥원), p.6.

자발적인 활동이 공공 전시공간 안에서 지속될 수 있었음을 보여준다.

1980년대 수묵화 운동의 전개 과정에서 문예진흥원 미술회관은 중요한 전시공간으로 기능하였다.¹⁵ 이들 전시는 한국화의 현재와 새로운 방향을 지속적으로 모색하는 장이었다. 1983년 《한국화 오늘의 상황전》이 당시 한국화가 마주한 시대적 과제와 그 향방을 점검하는 데 초점을 두었다면, 이후 《한국화 단면전》(1984), 《한국화 동향전》(1985)을 거쳐 1986년 《한국화 그 다변성전》과 1987년 《이 시대의 한국화 신표현전》에서는 ‘다변성’과 ‘신표현’이 전면에 등장하였다.¹⁶ 특히 1980년대 중반 이후에는 수묵에 한정되지 않는 다양한 표현 방식이 점차 두드러졌다. 1980년대 초반까지 수묵화 운동이 한국 화단의 주요한 흐름을 형성했다면, 중반 이후에는 수묵과 채색, 현실과 추상 등 다양한 방법이 공존하는 양상이 뚜렷해졌다고 평가하였다.¹⁷ 이는 수묵화 운동이 하나의 표현 방식으로 고정되기보다 한국화의 다양한 조형적 가능성을 포괄하는 방향으로 전개되었음을 보여준다. 이러한 문제의식은 1990년대에도 이어졌다. 1991년 《한국화, 물성과 시대정신전》에 이르면 관심은 재료의 물성과 그것이 놓인 시대적 조건으로까지 확장된다. 문예진흥원 미술회관은 이처럼 한국화의 새로운 흐름이 제시되고 논의되는 주요한 공간이었다.

이처럼 1980년대 미술회관에서는 작가단체의 자발적인 활동, 수묵화 운동을 비롯한 새로운 한국화의 흐름, 문예진흥원이 직접 관여한 국가사업이 서로 다른 층위에서 교차했다. 이러한 관계는 1990년대에도 이어지면서 한국화의 ‘상황’과 ‘물성’, 나아가 그 범위와 정체성을 다시 묻는 문제로 확장되었다. 미술회관은 이를 하나의 방향으로 이끈

¹⁵ 미술회관에서 개최된 수묵화 운동의 대규모 전시들은 1983년 《한국화 오늘의 상황전》을 시작으로 《한국화 단면전》(1984), 《한국화 동향전》(1985), 《한국화 그 다변성전》(1986), 《이 시대의 한국화 신표현전》(1987), 《오늘의 서울전》(1989), 《90년대 한국화 전망전》(1990), 《한국화 물성과 시대정신전》(1991), 《어제로부터 오늘 그리고 내일전》(1992), 《자연, 그리고 한국화 정신전》(1993)이 있다.

¹⁶ 《이 時代의 韓國畫 新表現展》의 작가 선정 기준은 ‘신표현’이 의미하는 바를 보다 구체적으로 보여준다. 도록에서는 “소재나 재료에 다양한 방법으로 채색, 수묵, 실경, 사경과 활발한 실험작가”까지를 선정 대상으로 제시하였다. -『이 時代의 韓國畫 新表現展』, 《90年代 韓國畫 展望展》 도록 (1990), 페이지 표기 없음.

¹⁷ 오광수, 『오늘의 서울전』, 《90年代 韓國畫 展望展》 도록 (1990), 페이지 표기 없음.

공간이라기보다 서로 다른 문제의식과 조형적 실천이 지속적으로 만나고 축적되는 장이었다.

오늘날 아르코미술관에 남아 있는 소장품과 전시 기록은 이러한 과정을 다시 살펴볼 수 있게 한다. 현재의 소장품은 개별 작가의 작업을 보여주는 동시에 그 작가들이 미술회관이라는 공간에서 어떤 전시와 활동을 이어왔는지를 연결하는 자료이기도 하다. 따라서 1980년대 미술회관의 전시사를 살펴보는 일은 당시 한국화의 흐름을 복원하는 데 그치지 않는다. 서로 다른 한국화의 실천이 어떻게 한 공간에서 교차했고, 그 변화가 1990년대 이후까지 어떻게 이어졌는지를 오늘날 아르코미술관의 컬렉션을 통해 다시 읽는 과정이기도 하다.

V. 나가며

지금까지 살펴본 것처럼 아르코미술관이 소장한 1980년대 전후의 한국화 작품들은 당시 한국화의 현대화가 특정한 양식이나 하나의 방향으로 수렴되지 않았음을 보여준다. 오히려 무엇을 전통으로 볼 것인지, 전통을 현재와 어떻게 연결할 것인지, 어떠한 재료와 표현을 한국화의 조형 언어로 받아들일 것인지에 대한 기준이 점차 다양해지는 과정에 가까웠다. 여기에 동시대의 일상과 도시, 역사와 사회의 경험을 어떻게 화면 안으로 끌어들이는 것인가라는 문제도 함께 놓여 있었다. 작가들은 서로 다른 방식으로 이러한 질문에 답했고, 그 과정에서 한국화의 범위와 표현 가능성은 지속적으로 확장되었다.

문예진흥원 미술회관은 이러한 서로 다른 답이 한 공간에서

제시되고 축적되는 중요한 장이었다. 문예진흥원이 직접 기획한 전시와 대한민국미술대전, 작가단체의 자발적인 전시와 수묵화 운동의 대규모 전시가 각기 다른 층위에서 이어지면서 서로 다른 세대와 성향의 작가들이 이곳에서 작품을 발표했다. 미술회관은 특정한 한국화의 방향을 일방적으로 제시하기보다 한국화를 둘러싼 다양한 문제의식과 조형적 실천이 만나고 교차할 수 있는 공간으로 기능했다.

오늘날 아르코미술관에 남아 있는 소장품과 전시 기록은 이러한 과정이 축적된 결과이기도 하다. 따라서 이번 소장전은 개별 작가와 작품을 다시 소개하는 데 그치지 않는다. 현재의 컬렉션을 통해 1980년대 한국화가 전통과 현재, 재료와 조형 언어의 관계를 어떻게 새롭게 설정해 나갔는지, 그리고 그 과정에서 한국화라는 범주가 어떻게 변화하고 확장되었는지를 다시 살펴보는 자리라 할 수 있다.