

한국회화의 현대화 문제

이종삼 개인전(가나화랑, 1991. 11. 4~11. 13)

I. 한국회화의 현대화문제

일랑의 진경정신같은 현장성은 다양성을 동반한다. 그것은 작품내용을 비롯 재료나 기법 등의 다양성을 일컫는다. 초기의 '작업'과 같은 사실적인 작품에서부터 최근의 '근원형상(根源形象)' 시리즈의 추상계열까지 그 변모의 다양성은 매우 크다. 재료사용에서도 그렇다. 전통벽화에 관한 연구는 가히 독보적일 만큼 일가견을 이루고 있다. 그것은 몇 편의 논문과 함께 실제의 창작까지, 가령 벽화부문에 있어서의 '남다름'은 간과할 수 없게 한다. 벽화 뿐만 아니라 전통기법의 초상화 분야에 있어서도 활발한 활동을 했다. 채색의 북종화(北宗畫)를 비롯 한반도의 옛 기법까지 섭렵해서 많은 기록화나 영정(影幀) 등을 제작했다. 물론 기록화나 영정같은 것을 제작하기 위해 일랑은 전국 각지를 여행하며 관계 자료를 수집했다. 또한 그는 장지기법이라든가 특히 우리네의 온돌방에서 쓰고 있는 실제의 장판지를 사용하여 그림을 그렸다. 그는 종이 자체도 스스로 만들어 사용할 정도였다. 어쨌든 일랑의 미술재료학에 관한 경지는 단연 돋보일 정도이다. 그와 같은 다양한 재료실험은 그의 예술세계를 풍요롭게 하는 훌륭한 주춧돌 역할을 하게 된다. 그것은 또 전통미술의 현대화 작업과도 연결된다.

일랑에게 있어 현대성은 매우 중요하다. 그는 구시대의 낡은 양식에 연연하는 작가가 아니기 때문이다. 항상 실험하고 새로운 양식을 창출하려는 그의 자세가 복고주의를 배격케 한다. 매너리즘에의 반기도 그 중 하나이다. 그는 이런 인습을 지적한다. '기억작용에 의한 되풀이, 관념적 소재의 한계성, 회고주의적 안일성, 저항정신의 빈약성 등과 넓은 의미에서는 현시대에 맞지 않는 논리관, 사회적 폐습, 인간의 고질적

습벽 등'을 정신적 관성작용으로 보았다. 물론 현대성은 위와 같은 병폐의 척결 이후에야 성취된다.

“현대성이란 통시적 개념으로서의 항존성(恒存性)을 유지한다. 이것이 중요하다. 우리가 낡았다고 저항하는 고전적 전통도 알고보면 결국 현대성이란 햇순 밑에 떠받쳐주고 있는 묵은 가지와 등치, 뿌리에 해당되는 하나의 나무에 다름아닐 것이다. 더구나 우리에게 이미 18세기로부터 자생적 근대성의 가능성이 제고되어졌기 때문에 현대적 문화가 자생적으로 뿌리를 내리지 못할 이유가 없다. 현대성이란 기실 역사의 묵은 가지를 딛고 새로운 공간을 찾아 발아하려는 문화적 성장의지이며 시대정신의 원리일 뿐이다. 그것은 끊임없이 비판하고 부정하며 생성해가는 발전의 원리이지 고착된 양식이 아니다. 현대미술은 바로 이런 양식의 거부정신으로부터 비롯되며 분방한 예술적 자유혼으로부터 잉태되어지는 그 무엇이라고 나는 믿는다. 현대회화의 '현대성(現代性)'이 반드시 수입에 의존해야만 되는 서구미술의 전유물일 수 없다는 양심적 자각이 생기는 이유가 여기에 있는 것이다.(……) 현대 한국회화의 논리는 유묵(儒墨)의 시비에 교조적으로 묵인 채 형식의 잔해 속에 안주하며 전통의 정신성이 아닌 양식만을 묵수하고 있는 국수적(國粹的) 배타성에 대한 반성과 비판정신으로부터 시작되어야 하는 이유도 여기에 있다. 현대는 양식이 아닌 속성과 정신 속에 있기 때문이다. 한국적 미감과 민족의 사상적 '얼'을 바탕으로 하여 그동안 우리의 수족을 묶고 시야를 가렸던 녹슬은 족쇄를 풀고 넓은 형식의 담장을 뛰어 넘어 무한대로 열려진 가능성을 향해 비판과 저항과 고민 속에서 새로운 역사의식으로 태어난 예술이라면 수묵으로

그렇던, 유화로 그랬던, 양식과 매체에 관계 없이 이것이 참다운 현대 한국의 회화, 곧 한국화(韓國畫)가 될 것이다. 가장 지역적·민족적 특수성을 이 시대 역사 앞에 자랑하면서 국제적 보편성을 획득하는 길이 현대회화로서 한국화가 가야될 방향이라고 나는 평소에 늘 생각해 왔다.”

저항정신의 결여는 현대성을 획득할 수 없다. 옛 것을 버리지 않고 새것을 얻을 수 없기 때문이다. 하지만 얻는 것도 문제이다. 대부분의 경우 현대화는 곧 서구화와 같은 의미로 통해 왔다. 우리의 미술계 역시 마찬가지였다. 심한 경우는 전통화 부문에서도 서구화만이 곧 현대화인 것으로 간주될 정도였다. 물론 폐쇄적인 국수주의를 우린 용납할 수 없다. 반면에 무조건적인 외세지향주의 역시 용납할 수 없다. 선진문명국이라는 데에서는 ‘참고자료’ 정도를 얻을 수 있다면 좋을 것이다. 그러나 맹목의 흉내는 커다란 문제이다. 일랑의 작품에서도 우린 그가 얼마만큼 옛 틀에서 벗어나려 애썼는가를 쉽게 확인할 수 있다. 그는 산수화의 경우까지도 전통 중국식 화론(畫論)을 크게 존중하지 않았다. 그 가운데 괄희(郭熙)의 ‘임천고치집(林泉高致集)’에 나오는 삼원법(三遠法) 같은 경우도 그렇다. 동양산수의 기준이나 척도와 같은 이 삼원법에서 일랑은 이탈해 있다. 고원(高遠), 심원(深遠), 평원(平遠)이라는 자연을 바라보는 시점(視點)의 고찰화를 반기지 않은 것이다. 오히려 그는 양시(仰視), 부감시(俯瞰視), 수평시(水平視) 뿐만 아니라 일종의 이원시방식(裏遠視方式)이라 할 자연관을 견지하고 있다. 산수에 입하면서 이렇듯 삼원법 등 전통적 화론으로부터의 해방은 곧 현대성을 획득케 된다. 그 현대성은 물론 다양성으로 연결되어 일랑 예술의 깊이를 더해준다.

여기서 중요하게 부각되는 점은 역시 한국회화의 현대화 문제이다. 그것은 곧 유묵(儒墨)의 교조적 형식에만 안주하기 보다는 전통의 정신성이 세삼 비증을 갖게 된다. 이는 곧 전통의 창조적 계승문제와 직결된다. 때문에 민족적 특수성을 적극적으로 수용해 낼 때 국제적 보편성을 획득하게 된다. 이것이 곧 한국미술의 현대화 작

업의 한 양상이기도 하다. 이같은 관점에서 일랑은 그의 입장을 명료하게 정리한다. 곧 한국화와 서양화라는 이분법적 형식분류의 거부이다. 따라서 그는 한국화라는 명칭 사용부터 강한 거부감을 갖고 있다. 종래의 동양화라고 불려지던 우리의 전통회화가 출처도 이유도 불분명한 채 졸지에 한국화라고 불려지게 되었다는 주장이다. 그것의 문제는 한국화라는 명칭이 종래의 동양화라는 말과 분류상으로는 개념상으로 아무런 차이점도 제시하지 못한 채 지역성만 강조한 듯한 인상을 줌으로써 더욱 서양화와 한국화에 대한 상대적 이질성만 심화시킨다는 것이었다. 오히려 동양화보다 서양화라는 용어에서 받는 이미지가 훨씬 더 민족적 자존심을 자극한다고 볼 수 있기 때문에 한국화라는 자기 방어적 용어는 기성 폐쇄성과 배타성이 강하다고 보았다. 서양화도 마땅히 이 땅에 수용되어 한국인에 의해 창작의 한 수단으로 쓰여진다면 그 또한 마땅히 한국화여야 된다는 논리이다. 일랑은 힘주어 외치고 있다.

“예술인 모두가 자주성의 회복과 세계성의 획득이라는 커다란 명제를 풀어가는데 이 땅에 동양화가가 따로 있고 서양화가가 따로 있어 동상이몽(同床異夢)의 국적이 다른 회화사상을 잉태할 수는 없는 일이다. 그것은 결국 영원히 오늘의 한국 서양화가 남의 그림인 서양 그림으로 남아야 한다는 비극적 논리를 야기시키는 일이다.(……) 우리가 왜곡된 전통의 형식 속에 안주하면서 현대회화로서 국제적 보편성과 현실을 외면한 지역적 특수성을 강조하던 감상적(感傷的)인 국수주의의 전통관을 반성하고, 또 맹목적인 무국적의 유행미술과 서구 종속적인 수용미술의 식민근성에서 벗어나 동서양화가 모두 ‘한국회화’(한국화)로서 세계미술의 주역이 되어야 할 것이다. 우리를 중심으로 하여 세계를 바로보아야 할 시점에 이르렀고 있는 것이다. 그러므로 동양화니 서양화니 하는 이질적인 분류개념을 탈피하고 현대 ‘한국회화’로서 국제미술 속에 당당한 주인이 되어야겠다는 이유가 여기에 있는 것이다.”

한국화라는 명칭의 새로운 개념정립과 더불어

우리 회화의 현대성과 함께 국제성까지 감안한 일랑의 주장은 꽤 설득력이 있다. 필자 또한 다른 지면에서 ‘한국화’라는 명칭의 문제점과 함께 당면과제를 지적한 바 있다. 확실히 현재 각 대학의 학과나 공모전 혹은 미술단체 등 장르 구분에 있어서 한국화와 서양화라는 이분법은 모순된 관행이 아닐 수 없다. 우리들의 땅에서 우리들의 심성을 기초한 그림은 어떤 재료를 쓰던 간에 우리들의 그림일 수 밖에 없다. 따라서 유화라는 매체를 쓴 그림도 분명히 한국인이 그렸다면 한국화일 수 밖에 없다. 이같이 당연한 논리가 갖가지의 질곡 속에서 통용이 체대로 안되는 현실 또한 현대 한국미술계의 단면이기도 하다. 이같은 상황에서 한 미술사학자는 다음과 같이 제안하기도 했다. 즉 “한국의 작가가 창출한 모든 그림은 그 사용한 재료에 상관없이 모두 한국화라고 부르고, 그것을 좀더 구분하고자 할 때에는 ‘수묵화’, ‘수묵채색화(또는 채색화)’, ‘유화’ 등으로 지칭하는 것”이 좋다고 했다. 따라서 동양화와 서양화는 자기 동양 각국의 회화와 서양 각국의 회화를 집합적으로 지칭하는 데만 국한시켜야 한다고 했다. 이같은 견해 역시 미술계 일각에서 여지껏 논의해 왔던 시각과 커다란 상이점이 없다. 따라서 결론은 간단하다. 기왕의 한국화란 용어에 대한 과감한 손질이 요구될 따름이다. 다만 이 자리에서 부연한다면 필자는 김봉준론을 집필하면서 동양화(한국화)와 서양화라는 이분법적 분류의 폐해에 대하여 기술한 바 있다. 이러한 분류법은 모더니즘의 율타리 안에서 매체법주와 가치법주를 분별없이 썼던 버려야할 유산이다. 동·서양화의 이 분법적 분류는 확실히 상호침투에 의한 과학적 성장에 방해요인으로 꼽혀지고 있다. 이같은 문제점의 한 단계로 김봉준과 필자는 물그림(水畫)과 기름그림(油畫)으로 분류하는 사고방식의 신축성을 제시한 바도 있었다. 어쨌든 한국화의 위상 정립은 기초부터 재점검 해야할 단계가 아닌가 한다.

II. 자생회화론 그리고 근원형상과 기사상

일랑의 한국회화론에 관한 깊은 전착은 이내

자생문화론으로 이어졌다. 당연한 결과이겠지만 그의 ‘잠식성 걸구’는 자생회화론(自生繪畫論)이라는 주제적 시각으로 자신의 미술론을 정리했다. 다시 한 번 그의 육성을 들어보자.

“이제 우리도 현대 한국회화의 자주적 자생력을 찾기 위하여 밖으로 세계미술의 흐름을 호흡하려는 노력과 함께 안으로 단군 이래 이 땅에 스스로 뿌리 내려졌던 조형정신에 의해 창작되어진 숲은 흔적 속에 면면히 이어져오고 있는 한민족의 근원형상(根源形象: Urfiguration)을 전착해 내야 하겠다. 이러한 근원적 형상성의 획득을 위한 한국성(韓國性)의 제자각이야말로 오늘의 한국회화가 수용문화의 저자세적 식민성을 탈피하고 비로소 세계 속의 자생적 현대미술로 당당한 위치에 설 수 있다고 믿는다. 이와 같은 민족미술의 대전제 앞에 더 이상 사소한 표현양식의 차이로 해서 동·서양화가 이분화되어 이념을 달리하는 한국회화와 서양회화로 대립될 수 없는 일이다. 오늘의 한국현대사는 사상적 측면에서 정치·경제 제반에 이르기까지 크게 보아 자주성을 위한 큰 전환기에 직면해 있다고 본다. 그런 면에서 학생들의 반미운동 또한 반드시 정적 반테러 뿐만은 아닌 우리를 회복하기 위한 노력과 결부되어 있다고 본다. 우리 미술의 대전환 속에서 이제 우리를 뿌리로 하고 우리를 중심으로 하여 세계를 바라보아야 하는 것이고 오늘의 한국화운동은 그런 면에서 한국현대문화운동의 한 에포크가 될 것으로 믿는다.”

일랑의 자생회화론은 마침내 근원형상이라는 세계와 해후했다. 하기가 일랑의 근원형상론은 꽤 오랜 세월이 축적된 각고의 산물이기도 했다. 그는 철학과를 마치면서 석사논문으로 《간트너의 Prafiguration(先形象)과 동양미술의 근원형상과의 비교연구》(1977년)를 집필한 바 있다. 일랑은 간트너(Gantner)의 선형상이론과 동양미술에 나타난 근원형상과의 관계에 주목했다. 동양미술의 미학은 서양의 그것과는 달리 자연과 인간이 무의식적인 통일 속에서 무작위적으로 예술을 창조하는 입장이라고 볼 때 선형상도 아니고 형

상도 아니며 그것은 바로 근원형상이라고 파악했다. 동양의 회화는 서예의 경우처럼 기본적으로 요구되는 것이 자연형상이 아닌 그것들의 정신을 이루는 근원형상이라는 것이다. 원래 간트너의 선형상이론은 미술작품에 있어서 생성의 문제를 해명하는 것이었다. 바젤학파의 간트너는 미술작품의 형성과정에서 최종적인 형상(Figuration)에 도달하기 전에 다양한 중간단계의 형상을 거치게 마련인데 바로 이 과정의 선형상들을 Prafiguration이라고 지칭했다. 다만 간트너는 미술작품에서 창조의 최초 시발점과 최후의 결과와의 간격을 선형상의 왕국이라고 명명했다. 하지만 간트너의 선형상이론은 다만 서양의 전통적인 인간중심의 르네상스적인 인간(특히 인체)형상의 Figuration을 진재로 한 Prafiguration을 문제삼은 것이었다. 따라서 동양 특히 한국에서와 같이 자연과 인간의 통일 속에서 사는 근원형상의 표상과는 시각이 다를 수 있다. 여기서 일량은 복고주의적 입장의 전통만을 고집하지 말고 우리의 전통 즉 현대감각의 감응과 서양의 분석적 이론을 토대로 한 새로운 방법론을 받아들이지 않고는 결코 새로운 예술을 창조해 나갈 수 없다고 단언했다.

이같은 관전 아래 일량은 80년대 후반에 이르러 자신의 조형적 언어로서의 〈원형상〉 시리즈를 이론의 실제적 창작으로 수없이 많은 작품을 제작했다. 기운생동(氣韻生動)의 새로운 해석 아래 일량은 자유분방한 필력으로 자신의 기(氣)를 화면 가득히 쏟아냈다. 원형상 시리즈는 일견하여 우리의 옛 지도 혹은 풍수지리에 입각한 명당도(明堂圖)와 같은 모습으로 귀결되었다. 모든 형식이나 결가지는 처내고 굵기야는 하나의 핵으로 남은 일량 언어의 응집물이기도 했다. 크고 작은 화면에 일량은 격식에 얽매이지 않고 각종 기법을 동원하여 강약과 리듬의 조화를 부여했다. 현대판 산수화 같기도 한 이 원형상 시리즈는 그 자신이 개발한 동판에 친보유약을 사용한 이른바 동유화(銅油畫)로서 압권을 이루기도 했다. 하기야 표현기법이나 각종 표현매체를 즐기차게 연구 내지 개발해 온 일량의 탐구정신에 따르면 이같은 신중 회화방식 역시 쉽게 수궁이 갔다. 엄청난 작업과정을 요하는 동유화로 일량은

그의 원형상을 조형화 시켰다. 그것은 일량의 귀의처였다. 아니 동양인의 이상향이기도 했다. 서양적 이상향은 유토피아사상(Utopianism)과 천년왕국사상(Millennarism)으로서 다소 현실과 유리된 것이었다. 그것은 본질적으로 기술(description)의 문제가 아니라 믿음(beliefs)의 문제였다. 즉 모든 유토피아가 ‘좋은 땅’(good place)을 언급하면서도 땅의 구체적인 묘사가 이루어지지 않았다. 서양의 유토피아 사상에 나타난 땅의 묘사는 대개 고립성, 자연성, 조화성으로 나타났다. 철저하게 전통이나 역사로부터 고립되어 시공상의 단절을 중시하는 사상의 결과였다. 그러나 자연조화적 사고방식을 주종으로 이루는 동양의 무릉도원사상(武陵桃源思想)은 서양의 유토피아와 같은 초자연적인 내용을 지니지 않았다. 동양적인 이상의 땅 즉 풍수(風水)의 도참적(圖讖的)인 명당(明堂) 길지(吉地)는 매우 비교적인 경관(景觀)을 묘사하고 있다. 따라서 서양의 유토피아가 일종의 환상이라면 동양의 풍수적 길지는 구체적인 실체로서 이 지상에 존재하는 것으로 파악했다. 일량은 기왕의 진경정신을 풍수적 길지로 실질적인 현세의 이상향과 조화시키려 했다. 이미 그것은 구상과 추상으로 나누는 서양식 이분법조차 개의치 않은 세계였다. 일량은 명당도의 핵심을 원용하면서 때로는 속도감 있는 일획으로 혹은 방위색 등의 화려한 빛깔로 독특한 화면효과를 구사했다. 뿐만 아니라 수목의 깊이와 채색의 적절한 조화는 〈원형상〉 시리즈에서 제법 중량을 느끼게도 했다. 비록 걸모습이 명당도의 형식을 띤 것은 사실이지만 일량은 그 속에 내재해 있는 정신성을 세삼 강조하고 있다. 그것은 동양의 기사상(氣思想)이다.

일량은 부지런한 화가이다. 그러나 그는 엉뚱하게도(?) 철학박사이다. 그가 동국대에서 받은 학위의 논문 제목은 《동양의 기사상과 기운론(氣韻論)연구》이다(1989년). 문무점비의 일량이지만 이같은 일량의 또 다른 면모는 그의 폭과 깊이를 짐작케 해주는 하나의 사례에 불과하다. 그같이 이론에 밝고 또 자신의 창작세계에 대한 확고한 신념으로 가득찬 작가도 많지 않다. 어쨌든 일량의 〈원형상〉시리즈는 이제 기(氣)사상

까지 첨부케 되어 그만의 독자적인 예술세계를 구축하게 되었다. 원래 기(氣)는 사력(謝赫)의 기운생동(氣韻生動)으로 집약되었듯이 동양회화의 한 이상적 귀의처이기도 했다. 기운생동설의 근거이기도 한 《장자(莊子)》에 의하면 ‘기라는 것은 텅빈 허(虛)로 사물을 대하는 것이다. 도(道)는 오직 텅빈 곳에 모이니, 텅빈 것이 마음의 재계(齋戒)이다(氣也者, 虛而待物者也, 唯道集虛, 虛者心齋也)’라고 했다. 이같은 기사상은 석도(石濤)에 이르면 보다 분명하게 집대성된다. 그렇다면 일랑은 기사상을 어떻게 파악했는가.

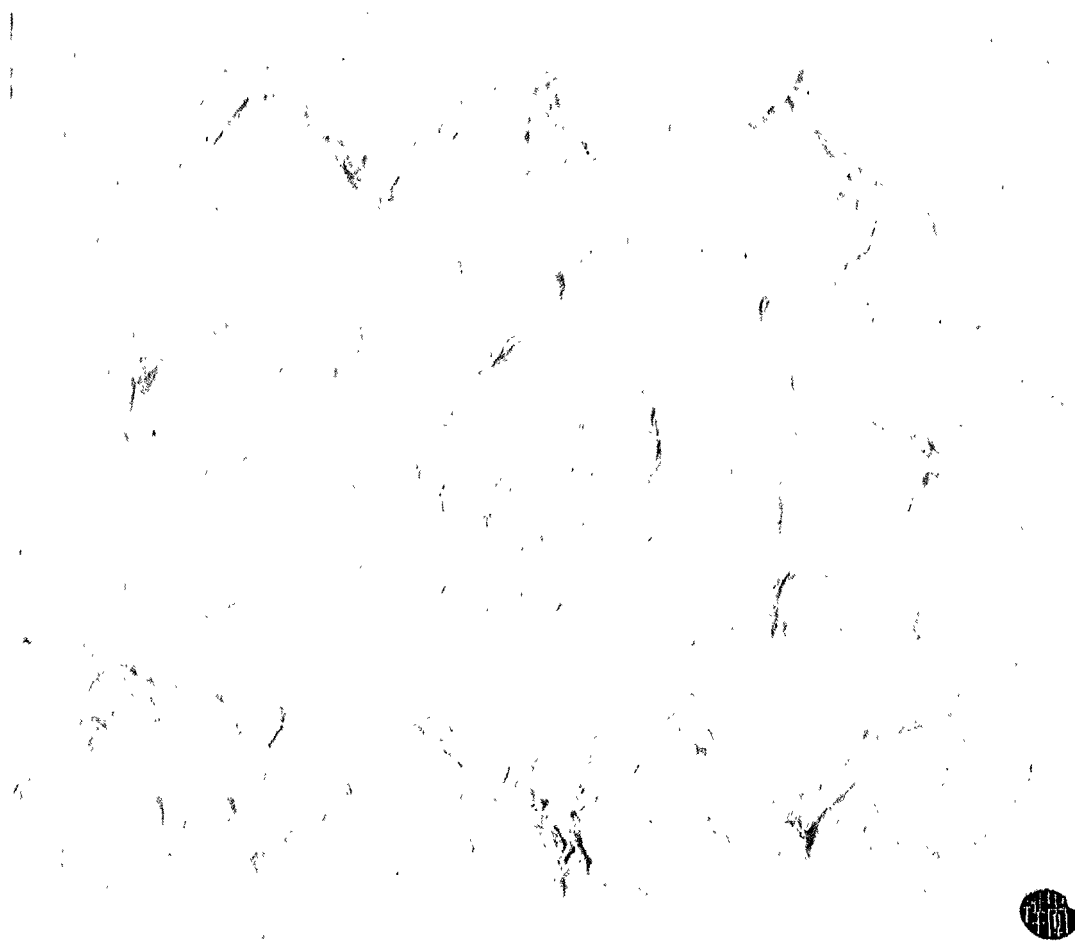
“기운생동(氣韻生動)이라고 할때 운(韻)의 본 뜻은 전신사조(傳神寫照)와 비슷하지만 기는 전신사조를 초월한다. 기는 우주만물의 원천이요, 생명이며, 인간의 풍자신모(風姿神貌)의 근원이면서 도는 생명인 것이다. 그것은 신(神) 그 자체는 아니지만 신의 근거가 된다. 기는 예술가들이 묘사하려고 하는 객체만도 아니다. 기는 만물의 원인이며 예술가들에 있어서는 생명력이요, 창조력의 총체인 것이다. 따라서 기는 예술가들의 원기(元氣)이기도, 신기(神氣)이기도 하다. 이러한 기는 작가의 신명이며 ‘일’이 된다. 이 일이 신통하여 신기가 되면 ‘신바람’이 되는 것이다. 우리의 신바람은 어거지가 전혀 없는 무아(無我), 무기(無己), 무위(無爲)의 경지인 것이다. 바로 이 신기가 없는 작품은 곧 ‘일’이 빠진 그림이 되며 ‘넋’ 나간 작품이 되는 것이다. 이러한 우주의 본체인 원기와 예술가들의 신기가 합일될 때 거기에 무한한 영적(靈的) 생명력과 창조력, 조형력이 무한대로 열려져 절대자유를 얻게 된다.”

일랑의 원형상은 기사상과 만나 무한대로 열려진 절대자유 세계로 진입하고 있다. 다만 일랑의 근래 작품은 지나친 정도로 유희한 철학체계를 기초로 하여 이루어졌기 때문에 그 전이 오히려 장점이자 단점으로 지적되기도 한다. 예컨대 ‘우리는 고대인의 예술이 본질적으로 미학이 아니라 기술이었다는 점을 상기하게 되고, 따라서 그의 기철학의 회화성이 어떻게 바람직하게 전개될 것인지를 염려하게 된다. 그것은 본질적

으로 가는 그림이나 글로 직접 표현될 수 있는 것이 아니며 옛사람들이 그랬듯이 하나의 방편에 불과했기 때문’이라는 평문이 그것이다. 조형세계의 튼튼한 구축을 시도하다가 오히려 자신의 논리체계에 조형성이 뒤따르지 못할까 걱정하는 하나의 기우이다. 물론 그림은 철학적 사유의 도해만은 아니다.

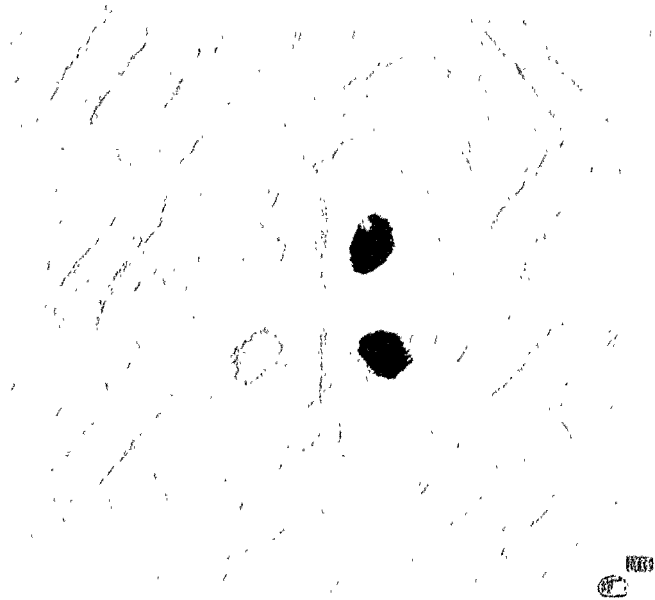
일랑의 독특한 이론체계와 실제의 작품과의 상호 유기적인 조화가 얼마만큼 이루어질 것인가가 커다란 당면과제가 아닐까. 특히 자생적 현대회화로서의 새 한국화를 주창하고 있는 일랑에게 있어 그의 창작적 산물은 파급되는 공명대가 클 것이 분명하기 때문이다. 자생적 회화론은 고대의 철학체계 보다는 오히려 오늘이라는 시대미감이 어우러진 현실의식에서 출발하는 것이 그만큼 대중적 설득력을 획득할 것이다. 전통역시 창조적으로 계승해야 한다면 자생적 회화의 자생도 역시 현실이라는 토양에서 뿌리를 내려야 하기 때문이다. 따라서 일종의 자생회화론 혹은 근원형상론이 요즈음 명당도와 같은 형식과 어떻게 합일이 되는 것인지 하나의 과제로 남게 된다. 그럼에도 불구하고 그의 논리성은 사실 작품제작에도 그대로 연결된다. 제작에 앞서 그는 작품구상에 따른 전개방식을 논리화 한다. 즉 나름대로의 논리체계가 기록되었을 때, 실제로 제작에 임한다는 사실이다. 그것은 ‘수준이하’를 남발할 수 없게 하는 제어장치로서의 몫이 크다. 하지만 경우에 따라서는 이렇듯 강력한 논리성이 제작시 방해요인이 될지도 모른다. 소를 찾았다는 생각조차 버렸다(亡牛存人)면 논리체계를 그렇게 의식할 필요가 없다. 체득화 이후의 논리성은 때로 거추장스러운 집일 수도 있다. 논리성은 밤하늘의 달을 가리키는 손가락이지 달 그 자체는 아니기 때문이다. 그러나 근래의 ‘근원형상’같은 작품을 보면 그것이 손가락인지 달인지 판단을 주저하게 할 때도 있다. 작가 자신의 월정(月精)사상 체계를 숙지하지 못했기 때문인가. 아니면 지나치게 현실성을 ‘철학화’하여 추상화시켰기 때문일까. 어쨌든 그릇이 큰 우리 시대의 화가 일랑의 ‘임전수수’의 경지가 도래하길 기대해 본다.

尹凡牟 / 미술평론가



흙에서 먹까지(源形象, 91-112) 닥종이 作業 46×40cm 1991 이종상 작

흙에서 (源形象 91-107)
닥종이 作業 53×48cm
1991 이중상 작



흙에서 (源形象 91-104)
닥종이 作業 54×48cm
1991 이중상 작

