

'동양화'의 역사에서 본 '한국화'의 과제*

권영필 / 고려대학교

1. 1950 - 60년 사이의 '한국油畵'의 추상화 경향

한국 작가의 추상경향의 작품들은 추상의 문제를 본원적으로 유발시켰던 서구에 비하면¹⁾ 그 연원이 그리 깊지 못하다 金煥基의 작품 [Rondo]처럼 1938년에 제작된 예가 없지 않으나, 대개의 경우 1950년대 후반부터 시작되고 있다 그것도 구상적인 바탕에서 변모된 소위 '서정 추상' 계열에 속하는 작품들이 태반이다. 權玉淵의 [절규](1957)를 비롯, 鄭永烈의 [작품-58](1958), 李世得의 [작품-59](1959) 등은 한국 추상의 선구적 작품들이다 그리하여 본격적인 추상운동은 60년대에 불붙기 시작한다 그 대표적인 작가로는 파리 화단에서 대부한 南畵과 韓默을 들 수 있겠다 한편 '앵포르멜' 운동의 기수로 알려진 朴西雨도 그의 유명한 60년대의 [원형질]시리즈에서 보면, 아직 인물이 바탕에 깔려 있는 듯하여 50년대의 연장선상에 있는 것을 감지할 수 있으며, 그에게서 '따듯한' 추상의 시작은 [묘법]시리즈가 나타나는 70년대에 와서이다

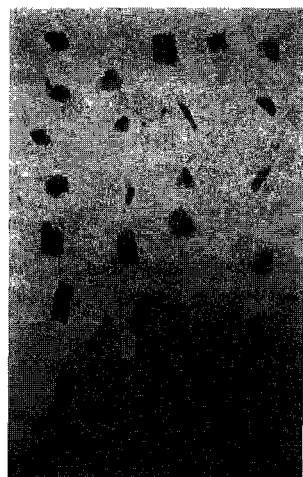
한국에서의 추상 경향은 서양미술의 직접적인 영향에서 비롯된 것으로 볼 수 있다 이와같은 결론은 초기의 작가들이 대부분 파리를 중심으로 한 해외 유학파, 내지는 해외 활동파인 뿐만 아니라, 작품의 조형성이 일부 민족 정취를 반영하는 것이 없는 것은 아니나, 대개가 서구적이고, 그 사용매체 또한 서구식이라는 점에 연유된다 다시 말하면 '한국油畵'에서의 추상경향은 외래적인 것에 기반을 두고 있다고 해도 지나친 말이 아닐 것이다

2. '한국水墨'에서의 추상경향의 발생

한국유화에서의 추상 작품들이 시작되는 50년대 후반에 그와같은 욕구의 자극은 당연히 국내 화단의 또 다른 부문인 한국수묵 쪽에 전달되었을 것이다²⁾ 여기에서 주목되는 사항은 이 무렵 墨林會가 창립되었다

(1960) 사실이다 전통 매체인 수묵에 대한 다양한 실험을 시도하고 아울러 주제를 개발하여 시대적 요구에 걸맞게 하려는 것이 목립회의 실제적 의도였을 것이다. 즉 추상에의 변화를 서서히 서둘르고 있었던 것이 아닌가 보여진다. 목립회 자체는 오래 지속되지 못했지만,³⁾ 창립에 주도적 역할을 했던 한 두 작가들의 경우에서 우리는 시대정신을 감지하게 된다

먼저 주목되어야 할 작가는 徐卍鎬이다. 그의 1956년도 작품인 「正午」는 물세라는 구상적인 주제를 중첩시켜 그것들을 일견 보아 결과적으로 어떤 추상적인 효과를 암시하도록 우리를 유도하고 있다 이른바 抒情抽象 계열의 작품이라고 보아도 좋을 것이다 1965년의 「작품」에 이르면 점차 이러한 경향성은 본래적 의도를 드러내고 있다. 인물이 춤추는 듯한 약간의 형



상성만을 살리고 있을뿐 나머지는 색채에 몰입되어 화면공간은 무언지 알 수 없는 공허감만을 일컫는다. 그리하여 결국 추상성이 두드러지게 되는 것이다. 이러한 추상적 특징이 '물세'에서 출발하여 10년이

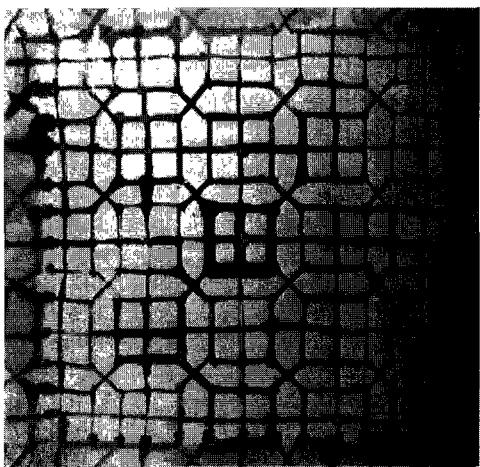
지난 후에는 드디어 완전해진다. 1969년의 「비명」(도 1) 서는 제목자체를 제외하고는 이제 화면에서 구상적 요소라고는 찾아볼 수 없게 된다

물론 서세욱의 작업이 이러한 추상 추구에만 있는 것은 아니다. 구상적인 주제를 약간 이미지화시키는 그의 초기의 형태, 즉 물세와 같은 패턴을 계속 끌고가는 이중의 노력을 기울이는 것이다 그리하여 예를 들면 1972년 「장생」에서는 해와 산, 별과 같은 구상적인

주제로 화면을 구상했는가 하면 이듬해 같은 타이틀인 「장생」에서는 둥근 점과 사각형의 대비를 수묵을 통해 표현하고 있다. 궁극적으로 이경성의 지적대로 “국전의 동양화를 구상, 비구상으로 나누어 놓은 원동력도 바로 이 작가의 작용⁴⁾”이라는 점을 고려하면 서세욱의 지향점이 무엇인지 쉽게 이해하게 된다.

鄭晔永의 대표작 중에 하나인 「창」(1969)은 장판지, 화선지, 그 위에 먹의 번짐과 낙관의 붉은 인주가 조화를 이룬 일종의 타기증적 효과를 염두에 둔 작품으로 이해된다. 여기에서 도장은 해체되어 단순한 장식적 의미만을 갖게 된다. 이처럼 종이 위에서 수묵의 번짐을 방법으로 하는 경향은 후에 「작품75-5」(1975)와 같은 일련의 작업으로 이어져 추상적 표현을 구체화시키고 있다.

앞의 서세욱과 흡사한 과정이 10년 후에 辛永常에게서도 일어나고 있다. 신영상에 있어서 추상적 전개는 대체로 70년대 초부터 시작되는 것으로 볼 수 있는데, 그의 작품 「회생」(1971)에서 그 점이 잘 드러나고 있다. 엷은 초록색 바탕에 수직의 나무(?) 비슷한 물상으로 화면을 가득 채우고 있다. 말하자면 구상적인 모티브를 가지고 추상 효과를 기도하는 전형인 것이다. 그리하여 이러한 일련의 작품들이 「승리자」(1971), 「說韻1」(1972), 「까치떼와 별자리」(1973),



「相位한 사람들」(1974)로 이어지는 것이다.

흥미있는 것은 신영상의 「정오」(1979)(도. 2)와 서세욱의 「정오」(1959)가 서로 비교된다는 점이다. 후자의 작품이 앞에서 이미 설명하였듯이 구상적인 소재임에 반해, 전자에 있어서는 단순한 연속 사각형으로 느끼게끔 된 대상들 - 물론 실제로는 그 사각형들이 문창살에서 연유된 구상적인 것임에도 불구하고 - 즉 비구상적인 대상으로 보이게 만든 것으로 채워져 있다. 이러한 현상은 視覺 자체에 내재해 있는 이중성,

즉 습관적으로 숙지하고 있는 시각 인식을 형태의 변형을 통해 다른 존재로 파악하게 하는 성질을 이용한 것이다. 하여간 그 결과는 순수 추상으로 나아가는 문을 열었다는 의미에서 매우 효과적인 것으로 말하지 않을 수 없다.

한편 지금까지 본 것처럼 이와같은 시각적 내재성의 극대화를 수묵기법을 이용하여 추구했던 경우와는 달리 또 다른 작가들은 새로운 방법에 호소하고 있다. 朴峽賢은 그의 1950년대의 수묵주조에서 벗어나 60년대에는 황색을 주로 쓰면서 추상으로 기울고 있다. 이런 경향은 그의 대표작인 「受胎」(1967)에서부터 시작되고 있다. 중국에는 매체를 바꾸어 판화에서 같은 효과를 추구하기도 하였다. 또한 權寧禹의 작업은 동양(한국)매체의 이용이라는 또다른 세계를 개발하여 주목되고 있다. 그는 50년대 부터 수묵에 의한 서정 추상적인 작품에 몰두하더니 60년대에 접어들면서 붓 대신 화선지 자체를 이용하여 추상성을 살려 나갔다. 결국 이러한 제반 추상 경향들은 '위대한 70년대'(金福英)를 위한 기초가 된 것으로 볼 수 있다.

60년대의 '한국 수묵화' 분야를 주도해 나갔던 목림회는 그 선언적 강령을 충실히 이행한듯 보이나 사실상 중요한 것은 그 회화정신을 어디에 두고 있느냐하는 것이 문제이다. "동양화의 순수한 전통정신을 견지하며 새로운 현대의 형식을 추구한다"는 목림회의 표방은 그 동인들의 그 후 활동을 통해 보면 '현대 형식'에 더 역점을 둔 것 같다. 그리하여 오히려 '전통 형식'을 통해 '현대 정신'을 구현하려고 한 것으로 보일 정도이다. 그리하여 신형식은 "문제는 수용하는 과정에서 서양화의 조형논리를 그대로 차용함으로써 조형적인 필연성을 확보하지 못한 데 있었다."고 지적하여 전통과 현대의 조응관계가 착종되어있음을 시사하였다. 나아가 그는 "수묵화나 채색화라는, 서양의 유희와는 성질이 전혀 다른 재료적인 차이에 대한 연구 분석없이 조형적인 방법만을 받아들임으로써 혁신의 기회를 놓치고 말았다⁵⁾"고 꼬집었다.

추상에 대한 요구와 운동은 오늘날의 시대정신의 반영이라고 보아도 좋을 것이다. 따라서 여기에서 무엇보다도 중요한 것은 추상운동을 통한 '한국화'의 정체성 구축이라고 할 것이다. 60년대 부터 시작된 문제의 절박성에 대해 비평계를 비롯한 이론 측면은 작가들의 다각적인 실험에 비해 보면 상당히 게으르고 있다.⁶⁾ 아니 전혀 해결의 실마리를 찾지 못하고 있는 형편이다.

도2 신영상. 정오 1979

3. 문제 제기

한국현대미술에 있어서 1950년에서 70년 까지의 시대구분은 매우 중요한 시기라고 여겨진다. 왜냐하면 이 시기는 한국현대미술의 정립기라고 보아도 좋을 것이기 때문이다. 또한 이는 특히 추상화의 본격적인 대두라는 관점에서도 그러하다⁷⁾ 그러나 한편 이러한 시점을 앞에서 지적한 것처럼 이론적인 면에서 조명해 본다면 정립의 단계에 전혀 이르지 못했음을 인정하지 않을 수 없는 사실이다. 다시 말하면 미술활동의 실제와 그에 관계되는 이론의 수준은 상호 수평을 유지하지 못했던 것이 아니었던가 생각된다. 양자의 불균형에 대한 사실은 이 시기의 평론활동이 그의 노력에도 불구하고, 그 성과에 대해서는 회의적이라고 하지 않을 수 없다. 왜냐하면 이 시기의 대부분의 비평은 추상이 어디에서 왔는가를 따지는데 급급하였을 뿐 그것이 어디로 갈 것인가에 대해 심층적으로 분석하고 있지 않았기 때문이다.⁸⁾ 이러한 상황을 올바르게 평가하기 위해서는 다각적인 검토가 요구된다. 미술매체의 간접현상, 작품의 추상화 경향의 원인과 전망, 한국미술은 추상을 어떻게 수용할 수 있는가, 즉 '한국화(韓國畵)'의 개념 정의 - 물론 이 부분은 추상화 경향과 부분적으로만 연관되긴 하지만 - 등등의 논의에로 시야가 확대되어야 할 것이다. 예컨대 60년대의 작품에서 먹을 통한 추상적 표현과 오일에 의한 전통주제의 표현과 같은 매체 상호간의 간접현상이 표출되었을 경우, 또는 매체와 주제가 무엇이든 한국작가가 제작한 작품은 모두 그것들을 '한국화'로 부를 수 있을 것인지에 대한 미학적 검증이 뒷따르지 못했던 것이 사실이다. 물론 이에 대한 책임을 평론 자체로만 돌리려는 것은 상당히 무례한 일이 될 것이다. 왜냐하면 그러한 개념에 관계되는 한 미술사학과 미학 등의 분야가 직접적으로 연관되어 있기 때문이다. 따라서 문제에 대한 점검과 그 해결 방안을 위해 다방면에서의 접근이 필요할 것으로 사료되는 바이다.

4. 접근 방법

본 발표지는 발표에 앞서 몇가지 사항을 전제하면서 출발하고자 한다. 첫째, 당해 기간 동안의 한국미술의 문제를 회화에 국한시켜 보고자 한다. 둘째, 한국미술, 특히 회화 활동과 그 작품들에 대한 논평은 활발했었음에 비해, 위에 열거한 바대로 이론적 측면은 상대적으로 미약했었던 것으로 본다. 셋째, 이러한 문제의 상황은 70년대 까지로 국한되지 않는 것으로 본다. 즉

우리는 지금도 그 미해결의 연장선상에 있는 것으로 보여진다. 넷째, 문제제의 접근 방안을 역사를 통해 구하고자 하며, 더우기 미술에서 비슷한 근대화의 과정을 겪었던 중국의 경우를 대상으로 삼고자 한다. 다섯째, 중국에 있어서 서양화의 충격을 주제로 삼고 그것을 어떻게 수용했고, 또한 극복해나가고 있는가를 살펴본다..

그렇다면 여기에서 중국회화를 타산지석으로 삼으려는 이유는 무엇인가. 그 이유들 중의 하나에 대해 결론부터 말한다면 중국의 근 현대 화가들 중에는 공교롭게도 서양화(중국인들은 西畵라고 함)를 전공한 후 전통화를 버리지 않고 병행하는 경우를 흔히 볼 수 있기 때문이다. 말하자면 회화 매체의 간접현상을 한 작가가 스스로 구현하고 있는 것이다. 그리하여 현대의 吳中같은 화가는 매체의 구애됨이 없이 자연스럽게 추상적 작품에 접근해 가고 있는 것이다.

5. 중국 회화사에서의 서양화의 충격

한국 현대미술의 추상성이라는 주제를 위해 동양미술의 역사 속에서 건져낼 수 있는 부분은 과연 무엇인가. 무엇보다도 전통적 요소와 이질적인 외래요소와의 만남에서 생성되는 변이를 주목해야 할 것이다. 이 경우 외래 요소는 보통 서방 회화로 간주될 수 있다. 그리하여 여기에서 먼저 중국회화사상에 나타난 서방 회화의 요소를 역사적 맥락 속에서 관찰하는 것이 요구된다.

① 회화에 있어서 최초의 외래 접촉은 중국의 변방 도시 敦煌에서 발생한다. 주지되듯이 둔황벽화 에는 불교의 동점을 계기로 서방 화풍이 유입되어 기존의 전통적 화풍에 충격을 가하게 된다. 인물들과 주변景物이 입체적으로 표현되고(석굴 288호, 西魏), 건물을 중심으로 전경과 후경의 표현이 원근법적 특징을 보인다(석굴 220호, 唐). 그러나 이러한 화법이 중원화단에 까지 적극적으로 파급되었던 것 같지는 않다. 아마도 육조시대 말기의 張僧繇 같은 화가에게서 보여지는 陰影法의 특징 정도가 아닐까 여겨진다.

② 그러나 初唐期에 접어들면서는 수도 장안에 서양화가 처음으로 도입되는 역사적인 계기가 마련된다. 태종년간인 666년에 景教가 들어온 것이 확인되고 있는데,⁹⁾ 이 때에 佛像을 함께 가져왔을 가능성이 인정되고 있다. 그러나 이 사실은 서양화의 최초의 입수라는 연대기적 의미는 있을지언정 이것이 구체적으로 중국 그림에 충격을 주었다는 흔적을 찾아 보기는 어렵다.

③ 그 후 이러한 성상화의 전래는 16세기로 이어진다. 1579년 廣州에 중국이름으로 羅明堅이라는 선교사가 經像畫를 가져왔다는 기록이 있고, 1600년에는 Matteo Ricci가 天主像 한폭과 天主母像 두폭을 가져왔다는 기록이 남아 있다. 이러한 성상화와 관계해서 서양화를 가르친 미술학교가 생겨나기도 하였다. 1830-42년간에 영국인 George Chinnery가 마카오에 스튜디오를 세웠던 사실을 들 수 있으며, 그의 제자 람카(Lam Qua)의 활약도 빼놓을 수 없는 사항이라 하겠다.* (M. Sullivan) 또한 17세기에는 선교사들과 함께 중국에 온 서양 화가들의 영향으로 양화기법의 그림들이 중국인에 의해 제작되고 있음을 본다. 공賢(1620-1680)의 산수화는 《千巖萬壑圖》는 그에 대한 대표적인 사례에 속한다. 그러나 이들 경우에도 중국의 전통회화에 지속적인 영향을 끼치지 못하는 못한다.

④ 이에 비해 중국의 근·현대화에 끼친 '西畫'의 영향은 매우 본질적이다. 그것은 파급 범위가 지금까지의 그 어느 때보다 광범위하고 또한 시간적으로도 지속이라는 점에서 그러하다. 뿐만 아니라 여기에서 비로소 추상적인 표현과 만나게 된다. 따라서 이 부분이 곧 본 발표의 중심부가 된다고 말할 수 있다

6. 중국의 근·현대에서의 西畫

중국의 역사는 1840년의 아편전쟁을 계기로 근대로¹⁰⁾ 전환된다. 이로부터 외세가 몰밀듯 몰려들어 지식인 사회에서 서양에 대한 관심이 고조되고 1860년대부터 洋務運動이 일어난다. 이러한 변화 속에서 19세기말 20년 동안 일본유학을 통해 西畫에 대한 본격적인 접촉이 가능하게 된다. 이 시기의 미술사적인 특징을 사회적인 국면을 포함하여 다음의 몇 항으로 나누어 관찰하고자 한다.¹¹⁾

① 지식인들의 세계관

정치적 엘리트 층에도 세계관에 변화가 와서 드디어 그림이 바뀌어야 한다는 인식을 갖기에 이른다. 그 대표적인 인물이 변혁을 주도했던 康有爲(1858-1927)였다. 구체적으로 그는 양화와 중국화가 잘 조화를 이루어 새로운 경향을 띠는 미술을 창출해내야 한다는 주장을 하였다. 예컨대 宋의 院體畫風에 Realism을 접목시켜야 한다고 하면서 중국화가 바닥까지 내려간 이유는 文人畫에 있다고 주장하였다.¹²⁾ 아마도 그는 그 당시에 서양문물에 접하면서 서양화에 나타난 리얼리즘에 상당히 매료되었던 듯하다. 그는 또한 徐悲鴻을 후원하여 이 화가가 프랑스에 유학하는 것을 주선하는

등 적극적인 패턴의 역할을 하기도하였다.

강유위와 더불어 초대 교육부장관과 북경대 총장을 지낸 蔡元培(1868-1940) 역시 많은 화가들을 도와주고 외국 유학을 하도록 지원해준 인물이다. 채원배는 예술이아말로 중국사회의 새로운 윤리적 기초를 형성하기 위해 종교적 전통을 대신해야 한다고 말할 정도로 근대화 과정에서 예술의 위상을 이끌어 올렸던 정치가였다. 그 당시 입수된 서양미술을 토대로 윤리적 입장을 덧붙여 특유의 개념인 '美育'을 만들어내고 그를 통해 중국을 정신적으로 구원하자는 주장을 한 사람이 바로 채원배였던 것이다.* 陳獨秀(1879-1924) 역시 중국화를 개혁하기 위해서는 서양화의 리얼리즘을 채택하는 길 이외에는 다른 선택이 없다고 단적으로 이야기할 정도로 미술에 강한 영향을 끼쳤던 인물이었다.

또 다른 각도에서 전개된 지식인의 미술운동은 魯迅(1881-1936)의 목각판화 도입이다. 그는 전통적인 중국판화를 발판으로 하여 그 위에 서양판화를 가미시킴으로서 새로운 예술장르를 개발하였다. 『木刻論』이라는 책 속에서 "중국의 유산을 수용하되 新機軸에 융합시켜 작품에 新生面을 여는 것이 하나의 길이다."라는 식으로 전통을 강조하면서 외국의 판화들을 중국에 적극적으로 소개하여 강한 대비감을 자아내게 한다. 특히 독일의 유명한 판화가 K. Kollwitz를 소개하여 그 당시 고통과 억압 속에 있었던 지식인들의 사회의식을 일깨우는데 이 장르를 활용하기도 하였다.

이들은 모두 그 당시 사회 지도층의 인물들로서 새로운 미술 도입에 적극적으로 개입하여 젊은 작가들에게 신선한 자극을 주었다.

② 미술제도와 西畫에 대한 관심

제도권에서 시행했던 전국 규모의 공모전은 1924년 南京에서 시작된 全國教育展覽會가 있으나 전시 체제, 작가의 전문성, 미술사적 의미 등의 관점에서는 이보다 몇년 후에 시행된 전국미술전람회를 들 수 밖에 없다. 1925년 화가 劉海粟의 발안으로 시작되어 몇년간의 준비를 거쳐 1929년에 제1회 대회를 치루었다.¹³⁾ 유헤속을 비롯해서 채원배 등이 준비위원으로 추대되어 이 일을 이끌었다. 전국에서 1,080명이 출품했고, 출품작은 4,060건이나 되었다. 그 중 입선자는 549명, 입선작은 1,200건에 달했다. 전시 부문은 제1부 書畫, 제2부 金石, 제3부 西畫로 구성되어 있어 서양화에 대한 그 당시의 관심을 짐작하게 한다. 실제로 書畫와 西畫의 출품작의 비율은 1,231건 대 354건이어서 서양화는 중국화의 1/3정도에 지나지 않으나 중국의

뿌리깊은 전통주의와 그 당시의 서양화 보급의 상황을 감안하면 그 수치는 적은 것이 아닌 것이다. 또한 이 국전에는 외국인도 출품이 가능하여 구미인의 경우 70여건에 이르는 정도이다. 제1회 국전의 평가를 보면 전통화법과 서양화법을 절충한 것이 눈에 띄었고, 구체적으로 서양화에는 인상파의 영향이 매우 크게 나타났던 것으로 되어 있다. 특히 상징주의를 표방한 작품이 포함되어 있는 사실은 주목할만하다. 즉 李毅士(1881-1942)의 《과학과 예술》이란 작품이 그것인데, 이는 그가 일찌기 영국에 유학하여 물리학과 서양화를 함께 수학했던 그의 경력을 상기시켜주는 점이기도 하다.

1937년에 개최된 제2회 국전의 특징은 서양화 부문에 판화를 첨가하여 서양화를 강화시킨 반면, 歷代書畫를 전시품에 포함시켜 대조를 이룬 양상이다. 이처럼 西畫에 대한 관심은 점차 고조되고 있다는 느낌인데 참고로 1942년에 있었던 제3회 국전에서의 서화와 중국화와의 비율을 보면 그 점이 더 두드러진다고 할 수 있다. 이 때 중국화의 응모는 658건에 진열이 193건인데 비해, 서화의 경우는 응모가 406건에 진열이 180건이었다. 제1회 대회와 비교해 보면 중국화의 응모는 절반 가량 줄어든 반면, 서화는 반대로 늘어나 있다. 뿐만 아니라 3회 때에는 진열품의 수가 중국화와 서화가 서로 비슷한 정도에 이르고 있다.

이들 서화의 양식 경향은 진열작품 목록에서 어느정도 드러나고 있다. 추상 경향의 작품제목은 전혀 찾아볼 수 없고, 오히려 후에 추상작품으로 성가를 높였던 趙無極에 있어서조차도 3회 때의 출품제목은 '소녀', '水仙'같은 구상적인 제목이었다. 실제로 그에 있어서 40년대 초반은 杭州미술학교를 갓 졸업하고서 Cezanne와 Matisse에 심취해 있던 시절이었다.¹⁴⁾

1949년 예정의 제4회 대회는 1948년에 계획되었으나 정치상황의 변동으로 실현을 보지 못했고, 49년에 新中國에서 실시하는 제1회 국전이 새롭게 시작되었다. 그러나 이후 상황은 당분간 중국땅에 추상회화가 유행될 수 있는 여건을 전혀 부여하지 못하였다.

③ 예술매체

일찌기 II Wolflin은 작가는 매체선정을 통해 자기 작품을 결정한다는 말을 한 적이 있다. 그만큼 작품에 있어서 매체가 중요하다는 의미로 이해된다. 그런데 서양화 입수 이래로 중국 화가들은 많은 경우에 西畫과 國畫를 겸비하고 있어서 우리의 관심을 모으게 한다. 우선 그 대표적인 예는 徐悲鴻(1895-1953)이다. 1919년 관비유학생(蔡元培 도움)으로 프랑스에 가서

정통 서양화를 배운 그가 귀국 후에는 수묵 주조의 전통화에 전념한 것이다. 더욱이 그는 파리에서 살롱전에 입선할 정도로 양화의 기량을 갖추었던 그 시절에도 계속해서 국화의 화필을 놓지 않고 양쪽을 동일하게 살려나갔던 것이다. 물론 그는 유년 시절에 부친으로부터 전통화를 익힐 기회가 있었고, 유학 전에는 康有爲의 지도로 서예에 몰두할 수 있어서 그에게서 전통 취향의 경도는 이미 예비되어 있었다고 말할 수도 있을 것 같다. 그러나 이러한 경향은 비단 그에게 국한된 현상만이 아니었다. 특히 일본 또는 유럽에 유학했던 대다수의 화가들은 이러한 이중적인 작업의 성향을 지니고 있다.

林風眠(1900-1991)의 경우에도 사정은 마찬가지이다. 1919년에 프랑스에 유학하여 이듬해 파리국립고등미술학원에서 油畫를 시작하였는데, 1924년에는 유화 《摸索》과 중국화 《生之慾》이 살롱도본느에 입선하는 것을 필두로, 그 후 계속해서 유화와 묵화를 병행하더니 말년에는 묵화에 전념하는 형편이었다.

1918년에 上海圖畫美術學校를 약관의 나이에 창립하여 서양화 보급에 주력하였을 뿐만 아니라, 蔡元培와 함께 국전을 제창했던 鄧海粟(1896-1994)도 같은 범주에 속하는 인물이다. 특히 그는 중국 최초의 누드작가로서 파문을 일으켰던 장본인인 바, 그 역시 초기부터 양화와 중국화를 함께 그려나갔던 것이다.

이러한 몇 사람의 예시는 대표적인 경우에 불과하고 그 밖의 많은 중국 화가들이 이러한 경로속에서 작품 활동을 해나가고 있는 것으로 보인다. 사정이 이러하다면 이러한 작업의 성과는 과연 무엇인가. 단적으로 말해서 매체에 구애됨이 없이 작가의 아이디어가 개발될 수 있다는 가능성을 보여주는 것이라고 하겠다. 두드러진 예를 든다면, 徐悲鴻의 말그림이라든가, 林風眠의 누드여인 같은 것이 그것이다. 진자는 정지된 동작의 전통적인 말 주제를 수묵을 통해 생동하는 역동적인 말로 바꾸어 놓았고, 후자는 전통화에서 금기시되어 왔던 누드여인을 수묵으로 유려하게 윤곽을 묘사하여 주제의 벽을 허물고 참신한 화풍을 개발한 것이다.

④ 초기 추상 표현의 발생여건과 실제

이처럼 서양화의 입수 이래 회화에서 매체의 고정영역이 파괴되어가고 있는 사실은 작품에서의 추상 경향이 매체에만 결부되어 있지 않다는 점을 일깨워 준다. 즉 추상은 서양화에서든 표현형식이든 인식의 한 정성을 곧 깨닫게 된다는 말이다. 그리하여 이러한 추상 표현은 수묵을 매체로하여 구상적 대상이 화면 내

에 깔려 있음을 감지할 수 있을 정도로 약간의 변형만을 시도하면서 시작된다. 이는 마치 Kandinsky의 초기 추상을 연상시키는 면이 있음을 느끼게 된다.

吳冠中(1919-)의 1980년대의 작품에서 보듯이 대상을 근거로 한 추상적 표현은 매우 자연스러워서 구상적 대상으로부터의 이탈과 변화에 거부감을 줄여준다. 그에 있어서의 대상은 '춘잠포사'와 같은 유연한 선을 타고서 자유자재로 표현된다. 그의 이러한 표현 발상의 원천은 깊고도 멀다. 그는 杭州藝術傳科學校에서의 첫 미술수업(1936-42)에서 중국화는 潘天壽에게서, 서양화는 林風眠에게서 배워 명실공히 당대 최고의 스승을 모셨던 셈이다. 그때 중국화에서는 전통적 運筆의 특성을 익혔고, 서양화에서는 프랑스 아카데미즘 화풍의 기초를 닦았다. 그가 파리 유학(1947-50)에서 돌아온 후의 시절에는 모든 중국 화가들이 그랬듯이 그 자신도 정치적 이데올로기에 봉사하는 일 이외에는 별 진전이 없었다. 이러한 상황은 소위 'Post-Mao Period'*(J.L.Cohen)의 시작이라고 볼 수 있는 1970년대 말에까지 지속되었다.

1978년말 鄧少平的 집권 즉시 당은 잠잠동안 인상주의를 포함한 외래 사조를 허용하였고, 일본과 서구와 문화교류를 계획하기까지 하였다. 근 1년동안 이러한 분위기가 유지되는 동안 특히 젊은 미술가들은 그때까지 타부시 되어왔던 후기인상주의, 추상표현주의 등의 작품들을 전시하기 시작하였다. 그러나 70년대 말 이후에도 완전한 예술적 자유를 구가하는데 까지는 약간의 시간이 더 필요하였다. 81년 부터 당은 다시금 사실적이지 않은 모든 유풍적 표현과 누드를 금지시켰다. 이러한 상황이 얼마간 지속되다가 85년 부터 다시 자유롭게 되기 시작하였다.¹⁵⁾ 이 해빙 초기의 화단의 특징적인 면모 중에 하나는 도시벽화의 등장이라고 언급되기도 하나¹⁶⁾ 무엇보다도 추상적 경향의 대두를 지적해야 될 것이다. 吳冠中은 이러한 호시절을 맞아 그의 새로운 이론을 성립시켰고 그것을 그의 그림에 반영시켰다. 그는 그의 저서에서 추상미에 대해 다음과 같이 피력하고 있다. "추상미의 문제를 사람들에게 처음으로 일깨운 것은 서양의 현대추상유파들이었던가? 전혀 그렇지 않다. 나는 최근에 蘇州에 있는 몇 학생들에게 자연을 묘사하도록 하였다. 그들은 직선, 각선, 곡선, 아치형 선 등으로 구성된 수백가지 모양의 정원석 문양들을 관찰하였다. 이런 요소들은 예측할 수 없는 다양함을 가지고 있으며, 우아하고 생동감이 있다. 그것이 바로 추상미이다. 정원에 있는 인공산이나, 정원석들은 때때로 우아하고, 장대하고, 어떤것은 단순하고, 또 기묘하기도 하다. 이것 역시 추

상미이다. 추상미는 형식미의 요체이다. 그 양쪽을 좋아하는 것은 인간의 본능이다. 어렸을 때 만화경을 가지고 논적이 있는데, 색색의 결정체의 형태에 나타나는 다양한 변화들이 순수한 추상미이다. 신석기 시대의 채도와 상대 고동기에 나타나는 이상한 문양들은 인류의 유년시절에조차도 추상미를 창조할 능력이 있었다는 강력한 증거들이다. 만일 우리가 여러나라에 있는 여러 민족의 여인들의 머리꽃이 장식들을 모을 수 있다면 추상미의 경이로운 전시를 할수 있을 것이다."¹⁷⁾

그는 그의 회화수업의 초기부터 형식미에 관심을 보였는데, 그에 있어서 형식미라는 것은 서양미술에서 뿐만아니라, 전통적인 중국미술에도 존재하는 것으로 되어 있다. 예술가들은 그들이 추상미를 이루기 위해서 형식미를 자연에서 부터 뽑아내어 그것을 자기들의 작품에 옮겨놓을 수 있을 때까지 분석력을 연마할 필요가 있는 것으로 된다.¹⁸⁾

비록 그의 미학이 소박하긴 하지만, 우선 그의 저서의 언급을 통해서 그가 추상에 대해 관심을 가지고 있으며, 그가 작품에서 구사하려는 추상의 범주가 어떠한 것이라는 사실을 충분히 짐작하게 한다. 실제로 80년대 후반의 그의 작품들을 보면, 그의 추상적 요소는 대상적인 것에서 출발하고 있음을 쉽게 알게 된다. 그가 이처럼 세계미술의 조류를 어느정도 인식하게 된 것은 위에서 보았다시피 잠시동안의 해빙기에 있었던 국내 화단의 분위기에 힘입은 바 있었겠지만, 직접적으로는 그가 1981년 말 부터 1982년 초까지 30여년만에 다시 파리를 방문할 기회가 있었던 데서 비롯된 것으로 보여진다.

80년대 이후 작품의 추상 경향의 특징들은 다음의 몇가지로 나누어진다. 첫째, 수묵 위주의 線描로 대상의 본질을 추상하여 시각적 효과를 극대화시키는 방법이다. 이는 吳冠中이 개발한 기법으로서 그의 작품가운데 《松魂》(1984, 水墨淡彩)과 《長城》(1986, 수묵담채)(도. 3)들이 이에 해당된다. 둘째로는 전통적 주제 가운데서 추상효과가 두드러지는 대상을 변형시키는 방법이다. 예컨대 신석기 시대의 彩陶 문양을 이용하여 변화시키는 따위가 그것이다. 鄧林(1941-)의 《遠古的回音93系列》(수묵)시리즈(도. 4) 등을 예시할 수 있다. 또한 이러한 범주에서 언급할 수 있는 부류로는 일상적인 대상을 변형시키는 경우도 있다. 馮國東의 《쉬고있는 사람들》(1980, 유화)를 예

도3 吳冠中 長城, 수묵담채 1986



3

도4 鄧林(1941)· 遠古的回音93系列 (수묵)시리즈



4

로 들 수 있는데, 이 작품의 성향은 초현실주의 화법을 방불케하고 있다 또한 袁運甫의 《旗》(1980 유화)는 그 구성이 P. Mondrian을 상기시키는 변분할 체계이다 한편 劉小弟의 《검은색의 신비》(1981, 유화)는 추상표현주의를 방불케하고 있다 세째, 그림의 작은 모티프를 반복하여 화면을 거의 가득 채우는 수법이라고 할 수 있다 그리하여 이것은 연속분양을 방불케하며, 따라서 擬抽象효과를 거두게 된다 仇德勳의 《근엄》(1984, 수묵담채)은 대표적인 예가 될 것이며, 그 밖에 吳印田의 《交河故城》(1981, 수묵), 《桑園》(1981, 수묵), 趙衛(1957-)의 《水傍衣家》(수묵채색), 李少文(1941-)의 《幽曲》(수묵채색) 등을 더 모델 수 있겠다

통계에 의하면 80년대 이후 외국의 현대미술에 대한 관심이 상승하고 있는 것은 사실이지만,¹⁹⁾ 추상의 진로가 '가까운 추상'으로까지 나아갈 것으로는 예측되지 않는다

7. 맺는 말

지금까지 살펴본 재민 상황과 사실들은 한국의 50-60년대의 초기 추상성향회화의 제분제를 점검하기 위한 기본 자료들이다 서두에서 전제하였듯이 이 추상과 관계해서 본질적인 문제들중에 어떤 것은 아직도 해명이 되지않고 있는 사정에서 이것들을 비교학적인 관점에서 살펴보려는 것이 이 글의 취지이다. 맺가지 가담으로 나뉘어 정리해 보도록 하자

① 유럽의 초기 추상미술이 작품의 경향과 그 사회의 철학적 요구가 일치하는 것으로 평가되고 있을뿐 아니라, 작가들이 자신의 입장을 명확적 메시지로 천명할 수 있었다고하는 사실은 한국의 50-60년대의 추상 미술 해석에 중요한 시사점을 던져주는 것이 된다 한국의 50-60년대의 추상의 발생이 내재적 요인에 의한 것이라기 보다는 외래 모방에서 출발한 것이었고, 더우기 이러한 미술현상을 분석, 평가하고 나아가서 형상을 제시해야 할 '평론부세'가 문제였던 것으로 볼 수 있다 이러한 사정 속에서도 한지를 이용해 표현영역을 확대시킨 작업은 주목할만한 일이라고 아니할 수 없었다

추상에 국한시켜 볼때, 중국의 80년대는 한국의 50년대와 비슷한 상황이라고 여겨진다 중국의 추상이므로 어떤 방향으로 발전할 것인지 알 수 없지만,

아마도 강한 전통성과 유리된 채로 나아갈 것으로는 보이지 않는다 이런 맥락에서 추상에도 '한국적' 추상이 따로 존재해야한다는 관점은 의미있는 것이라고 생각된다

② 만일 '한국적' 추상표현이 가능하다면, 그것은 그 매체를 oil로 했건, 硯으로 했건 '韓國畫'임에 틀림없을 것이다 따라서 지금까지의 매체에 의한 회화구분법(oil=서양화, 硯=한국화 동양화)은 재고되어야 할 것이다 매체는 그것이 표현해낼 수 있는 독특한 영역을 갖고 있는 것이어서 고유성과 결부되어 있게 마련이다 예를 들면 硯의 표현성은 동양인의 정서와 정신을 표출해내는 데에 적합한 것이고, oil의 경우는 서구인의 심성에 맞을 것이다 그렇다고는 하지만 여기에서 더욱 중요한 요소는 표현수제와 표현장선이 될 것이다 가령 趙無極의 추상화(oil)를 중국화로 부르기 어려운 것은 그가 oil을 사용했기 때문이 아니라, 거기에 중국적인 성격이 너무 미흡했기 때문이다

③ 한 작가가 상이한 매체를, 즉 oil과 硯을 구애없이 사용할 경우, 매체의 장점을 최대한으로 살릴 수 있을 것이다 가령 吳印田의 線描를 oil로 대체한다는 것은 상상도 할 수 없는 일이다 또한 硯의 민첩을 이용한 다지침적 효과는 oil로서는 기대하기 어려운 경우가 될 것이다

중국인들은 시대정신의 요구를 전통 속에서 용이하게 이끌어내고 있다 吳印田의 신포로 그리하지만, 張大千의 만기 산수화에 보이는 滄墨法은 현대의 티킵과 결부된 추상 그 자체라고 보아도 좋을 것이다

한국에 있어서는 oil과 硯을 겸비한 작가가 거의 없다시피하다 그런중에서 高羲東은 일본유학 후에 다시금 전통화로 정향한 유일한 예가 된다 그러나 그의 사상은 중국의 경우와 다르다 귀국후에 그 자신이 서양화를 계속하기 어려웠던 국내 정세도 중국과 다르거니와 유학시절에 양화와 전통회를 병행하지 않았던 사정도 다르다

" 서양화를 배웠던 개념에 표현이나 구도이나에 있어서 자유로운 기본으로 나아가려하는 것이다 이전에 하던 것과 같이 일정한 방식이 있었던 것을 때이리라고 하는 것이다. 그러나 재료가 동서양이 달라서 다소 불편을 느낀다 그림에 있어서 동서양이 다르지 아니하다는 것을 알게 되었다²⁰⁾ 이러한 교회동의 순회는 전통화의 나아갈 길을 제시하고 있기도 하다" 이전에 하던 것과 같이 일정한 방식이 있었던 것을 때어내려고 하는" 새로운 모색이 그의 양화 수업을 통해 가능해진 것이다 高羲東은 양쪽 모두 성과를 거두지 못했지만, 그의 실력은 세 방향을 지시하고 있는 것이

다.

④ 본질적으로 동양화에 있어서는 추상성의 발로가 일찍부터 있어왔음을 우리는 알고 있다. 우선 기법적인 면에서는 수묵의 추상성을 추구했던 唐代의 王墨을 들 수 있고, 정신적인 면에서는 寫意的 문인화와 禪宗系 회화가 그 범주에 속한다. 이러한 전통에 대한 연구가 동시에 강조되어야 함을 지적하지 않을 수 없다.

주

* 여기에서 말하는 '동양화'는 中國畫를 대증으로 하는 汎아시아 회화를 말한다. 그것은 '韓國畫'를 정립하기 위한 의도적인 설정이다. 뿐만아니라 넓은 의미의 한국화에는 범주적으로 oil painting까지도 포함되어야 한다고 보는 것이 필자의 기본적인 입장이다. 그리하여 한국에서 행해지는 油畫는 '한국油畫'이고, 水墨畫는 '한국水墨'으로 불러야하며 이 두 장르를 합해서 '한국화'로 통칭해야하는 것이다. 한편 墨林會의 좌초 이후 '韓國畫會'가 뜻있는 - 비평가들에 의해서가 아니라 - 작가들에 의해 결성되고 오늘에 이르고 있다는 것은 비록 韓國畫의 성격을 서양매체를 제외한 채 규정하고 있기는 하지만, 의미있는 일로 지적되어야 한다.

'한국화'의 문제를 추상성의 논의에 즈음하여 들고나오려는 것은 자칫 추상의 문제를 별 의미없는 것으로 희석시킬 우려를 낳게 하기도 한다. 그러나 여기에서 이것을 문제삼는 의도는 작품 형성에 있어서 질료주의를 철폐하고 전통적인 수묵매체를 가지고도 서구매체의 전유물처럼 인식되어왔던 추상경향의 작품을 자유롭게 시도하고 있는 오늘의 미술현상에서 중요하게 생각되어야 할 것은 媒質이 아니라 그 매질을 통해 표현된 내용과 그 내용의 개념정립이라고 생각하는데 있는 것이다.

이 글을 발표하고 난후 토론을 거쳐 원고를 수정할 기회가 주어진 것을 다행스럽게 생각한다. 지정토론자인 이성미 교수(정신문화연구원)의 질의와 코멘트에 감사하며, 대답이 필요한 부분에 대해서는 여기에 보완한다. 또한 한국화의 문제를 중국화에 빚대어 타산지석으로 삼는다는 필자의 본래의 의도에도 불구하고 한국화 - 보통 말하는 동양화 - 의 추상 경향에 대한 피력이 약화되어 있다는 점에 대해서는 김문환 교수(서울대 미학과)도 개인적으로 귀뜸해 주어 이에 대해 감사하게 생각한다.

1. 서구에 있어서 추상개념의 대두와 추상 작품의 실제

는 흥미롭게도 상호 비슷한 시기에 일어나고 있다. 주지하듯이 처음으로 '추상'이란 말을 학적으로 구명한 사람은 W. Worringer이다. 그의 *Abstraktion und Einfühlung* (1908) (동일 제목의 그의 박사학위 논문은 1906년에 완성되었다)에 의하면 자연과의 친화력을 상실할 경우 추상충동이 일어나 그것이 미술에 반영된다는 것이다. 그리하여 아방가르드 미술의 경우와 동일한 문제를 암암리에 제시하였다. 그런데 Picasso의 추상경향의 첫 작품인 《*Demoiselles D'Avignon*》이 1907년에 제작되었고, 추상성이 더 강해진 《*Kahnweiller의 초상*》이 1910년에 발표되었다. 한편 W. Kandinsky의 추상미술의 이념서적인 *Über das Geistige in der Kunst*는 공교롭게도 앞의 Worringer의 책을 낸 Piper Verlag에서 1911년 (실제로 이 책의 원고는 탈고 후 1년 동안 설합 속에 그대로 있었다)에 출간되었다. 뿐만아니라 그의 첫 추상작품인 《추상 수채》가 1910년에 제작되었다.

2. 이와같은 유추가 이구열에 있어서는 확신적으로 지적되고 있다. "전통화단의 시기적 변동기류와 현대성의 개창은 양화계의 歐美 현대미술 수용 및 창조적 着根(착안의 오식이 아닌지) 움직임과 결코 무관한 것이 아니었다." 이구열, 「근. 현대 한국화의 한국적 흐름」, 『한국현대미술의 韓國性』 모색 IV, - 近.現代 한국화의 韓國的 흐름 -, (한국갤러리 편) 1992, p.11.

3. 목립회의 계보와 그 모임의 해체(1965)에 관해서는 이구열의 위의 글(p. 10) 참조.

4. 『한국현대미술대표작가100인선집』10, 금성사 1975.

5. 신항섭, 「한국화, 그 허상의 대지」, 『미술평단』95 여름 37호, p. 19.

6. 이 문제에 대해 잠시 외국의 경우를 살펴 볼 필요가 있다. 20세기 초에 추상미술의 선두주자들, 특히 이론가와 작가들 상호간에 영향관계가 어떠한지에 대해서는 아직까지 정확하게 규명되고 있지않지만, H. Read는 그들의 구체적 관계가 어떻든 이 시기의 예술과 철학이 의식적으로 통합하고 있음을 지적한 바 있다.* (H. Read, *The Philosophy of Modern Art*, Faber 1951, pp. 88-89) 이와같은 당대의 상황은 이 사회가 가지고 있는 창작에 대한 이론적 지지 기반이 성숙되었음을 의미하는 것이며, 이러한 지지를 통해 이 새로운 미술은 더 발전할 수 있는 기틀을 갖게 되었다고 볼 수 있다. 더우기 Kandinsky의 경우는 그 자신이 추상미술의 가치를 높이 내건 작가이자, 동시에 그 강령을 체계화한 이론가로서 1인2역을 해낸 셈이다

작가의 이론적 역할은 간단한 선언 형식을 통해서도 나타난다 이 추상미술의 초기인 1910년대의 이에 대한 몇가지 사례들은 주목해 볼 필요가 있다 1912년에 발표된 R. Delaunay의 비대상 회화인《원반》과 그의 선언형식의 작가노트(Notes on the Construction of the Reality of Pure Painting), 1913년의 러시아 화가 M. Larionov의 광선주의 선언(Rayonist Manifesto), 러시아 아방가르드 작가 K. Malevich의 《흰색 위의 검은색 정방형》(1913)과 1915의 절대주의 추구(The Search for the Absolute)선언, 1914년의 P. Mondrian의 《타원형 색채판들》과 그의 순수 미적 형식(A purified esthetic Form)선언, 1919년의 W. Gropius의 바우하우스 선언(Bauhaus Manifesto) 등등을 들 수 있다

이 밖에도 근래에 출판된 자료에 따르면 20세기에 접어들면서 무수히 많은 예술선언이 선포되었다. 그것은 20세기가 그만큼 다양한 시대 변화를 수반하고 있었고 그 때마다 작가와 이론가들은 새로운 이즘에 대한 자기변호를 게을리하지 않았기 때문이다.

C Harrison & P Wood, Art in Theory 1900-1990, An Anthology of Changing Ideas, Blackwell Inc. Cambridge Mass 1992. 참조.

7. (김복영, 《현대미술연구》 정음문화사 1985, 201-202쪽, 227쪽 그는 현대미술사의 70년대까지의 상황을 제1기·추상표현주의 1957-1966, 제2기:기하학적추상 1967-1969로 구분하면서 60년대의 작가들은 서구의 추상양식을 도입해서 이것을 자신들의 내적 경험을 토로하는 데에 사용한 것으로 보았다. 나아가 이 추상이 60년대의 국전을 중심으로 하나의 주류를 형성하는 데에 일단 성공한 것으로 평가하고 있다.)

8. 김인환, “한국미술평론 40년 반성과 전망”, 《공간》129, 1978. 그는 50년대의 평론을 비평의 예비적 시기로 규정하고, 화가들이 평단을 장악했던 점을 지적하는 일면, 60년대 비평은 한국미술의 세계미술로의 도약이라는 과제에 대해 시행착오를 범했고 외래적 논리의 답습에만 편중되었다고 꼬집었다

9. 무함마드 칸수, “唐代 碑文에 보이는 景敎”, 중앙아시아연구회 발표 유인물, pp 1-16)

10 중국미술사에서 근대에 대한 논의는 이성미, “동양 근대미술의 제문제” / 한정희, “중국근대회화의 성격”, 『미술사학』1995 참조

11. 이 항목에 대한 설명은 원출처를 註에서 밝히지만 주로 다음의 글에서 인용한다. 권영필, “전통회화의 현대적 과제, - 근현대 중국화를 중심으로 본 ‘韓國畫’의 문제 -”, 『한벽문충』 제3호, 1994

12 Wan Qingli, “Traditionalism Reform and Modernism in Twentieth Century Chinese Painting”, Orientations Vol. 23, No 7, Jul. 1922

13. 이하 중국 국전에 대한 부분은 다음의 논문 참조. 鶴田武良, “民國期における全國規模の美術展覽會 - 近百年來中國繪畫史研究 - 美術研究 No 349, 1991

14. 趙無極(海外叢書 4), 三聯書籍(香港), 1988, p. 77

15 J.L.Cohen, The New Chinese Painting 1949-1986, New York 1987, pp 24-25

16. 앞의 책, 같은 곳

17. Lucy Lim (ed), Wu Guanzhong, A Contemporary Chinese Artist, San Francisco 1989, p 35; 原出, 『東尋西畫集』(1982)

18. 앞의 책, 같은 곳

19. 高名路, 『中國當代美術史 1985-1986』上海人民出版社 1991, pp. 613-615. 외국현대미술에 대한 관심이 1981년에 최고조에 달했다 또한 국내외를 포함해서 현대미술에 대한 취향은 84년이후 점차 상승세를 보였다

20. 김윤수, “춘국 고회동과 신미술운동”, 『참작과 비평』1976, p.1029, 原出 (나의 화필생활) 서울신문 1954,3,11

‘동양화’의 역사에서 본 ‘韓國畫’의 과제에 대한 질의

이 성 미 / 한국정신문화연구원

질의자의 판단으로는 <한국 현대미술과 추상성. 그 현대적 발현과 전개, 1950-1970>라는 이번 학회의 주제 안에서 권영필 교수의 논문은 1950-1970년 사이의 <한국 현대미술과 추상성. 그 현대적 발현과 전개>를 다루어야 할 논문이라고 생각된다 그런데 제목은 「韓國畫의 과제」라고 하였고 부제를 - 동양화의 역사에서 본 - 이라고 부친 후 실제 논문의 대부분을 20세기 중국회화사중 초창기에 서양화를 시도했던 사람들로부터 시작하여 현재 상당히 상업적으로 성공한 작가들인 吳冠中, 鄧林등의 회화에서 전통 중국회화의 기법으로 중국적 테마를 단순화하여 그린 그림들을 중국의 “추상경향”을 보이는 그림들로 평가하였다.

권교수의 의도는 중국이 역사적으로 서양미술을 어떻게 받아들였으며 그 중 “추상성”을 어떻게 다루었는지를 소개함으로써 비슷한 시기의 한국의 현대미

술이 같은 문제를 어떻게 다루었으며 어떠한 문제점이 있었나, 또는 앞으로 어떠한 문제점에 봉착할 것인가 하는 관점에서 이 주제를 다루려고 한 것이라고 생각된다. 그렇다면 권교수의 발표문 제목 자체를 「中國 近現代 繪畫의 抽象性」이라고 하는 것이 타당할 것이다.

권교수가 中國 근현대 회화의 전개과정의 이해를 우리나라 1950-1970년대 추상회화의 전개과정의 이해를 도울 수 있다는 의도에서 이를 시도하였다면 그 동안 두 나라의 정치적 사회적 상황의 커다란 차이점, 특히 중국에서 이념이 미술을 지배하였던 시기였다는 점을 감안하여 어떻게 설명할 수 있을지 질의드린다.

권교수는 발표문 '3. 문제제기' 중에서 한국화단에서 1950-1970사이에서 추상화의 정착이 일단 성공하였다는 김복영씨의 말에 이의를 제기하였다. 즉, "이러한 시점을 이론적인 면에서 조명해 본다면 정립의 단계에 전혀 이르지 못했음을 인정하지 않을 수 없는 사정이다." 라고 부정적 견해를 펴고 그 설명으로 "미술활동의 실제와 그에 관계되는 이론의 수준은 상호 수평을 유지하지 못했던 것"이라고 하였다.

이와같은 이론 전개를 위하여 권교수는 '2. 추상발생의 역사적 배경'에서 서양의 20세기 초기 추상미술 전개 시기에서 몇몇 화가들이 글과 그림을 동시에 발표한 예를 들고 있다.

이와같은 이론적 전개는 반드시 타당하다고 볼 수 없다. 왜냐하면 많은 화가들이 여러가지 內的, 外的 요인에 의해서 새로운 양식, 또는 시대의 변화를 자신도 모르는 사이에 작품에 표출하는 것이 자연스러운 회화 발달의 과정이며 역사적으로 화론을 정리한 사람들이 반드시 첨단을 걷는 화가들이 아니었다는 사실로 보아도 그렇다.

권교수의 글에는 抽象 (abstract)과 非具象 (non-representational)의 개념이 확연히 구분되는 것 같지 않는데 이 점에 대해서 질의자가 잘못 이해하였을 지도 모르겠다. 그러나 그는 "따뜻한 추상" 이라든지 "차가운 추상" 이라는 말을 설명없이 "로 묶어 사용하고 있는데 이들은 과연 무엇을 의미하는지 설명을 요한다.

吳冠中の 회화에서 보이는 정도의 抽象性은 이미 중국 唐代회화 문헌기록에도 나타나며 실제로 南宋 禪宗 畫 등에서도 볼 수 있다. 또한 질의자는 중국 수묵화는 具象畫이기는 하지만 이미 상당한 抽象性을 내포하고 있으며 이러한 特殊性이 현대 중국회화 발달에도 크게 작용하고 있다고 생각되는데 이에 관한 권교수의 견해는 무엇인가, 하는 점을 알고 싶다.

끝으로 '韓國畫의 추상성'을 논의한 과정에서 매체에 상관없이 한국인의 작품이면 모두 한국화로 간주할 것을 제한한 것에 질의자도 동의한다. 매체의 특성을 완전히 무시할 수도 없으나 민족정서의 표현이라는 관점에서 한국화는 한국인의 그림 전체를 지칭해야 할 것 같다.