

1990~2000년대 한국의 산수화 진경(眞景) 신화의 해체와 재구성

이민수

I. 머리말

李旼修

홍익대학교 강사
성공회대학교 외래교수
홍익대학교 문학박사
한국현대미술사

서기 2000년, 21세기라는 단어가 필자에게 주는 느낌은 여전히 첨단적이고 미래적이다. 반면 '산수화(山水畵)'라는 단어는 다분히 전통적이고 고답적인 느낌이다. 그래서인지 '21세기 산수화'라는 이 글의 주제가 적잖이 초현실주의적인 조합이 아닌가 라는 생각이 든다. 마치 로트레아몽(Isidore-Lucien Ducasse, 1846~1870)이 말한 '수술대 위의 재봉틀과 우산의 만남' 처럼 말이다.

21세기를 목전에 둔 1999년, 아트선재센터에서 열린 《산·수·풍·경(山·水·風·景) Beyond Landscape》전은 필자와는 또 다른 맥락에서 21세기 산수화를 재고한 예이다.¹ 전시 제목에서 알 수 있듯이 산수(山水)와 풍경(風景)을 합치되, 글자

* 필자의 최근 논저: 「1970~1980년대 신형상 세대의 한국화: 극사실 경향에서 민중미술까지」, 『한국근현대미술사학』39, 2020. 7; 「한국화의 형상 표현과 현실 인식의 재조명: 1930년대 이후 국내화단의 구상·추상 논쟁을 중심으로」, 홍익대학교 박사학위논문, 2019. 8.

¹ 1999년 4월에 경주 선재미술관에서 먼저 열린 이 전시는 7월에 서울 아트선재센터로 이어졌다. 현대미술사가이자 평론가 정현이가 기획을 맡았고, 강경구, 권기운, 김근택, 김명숙, 김범, 김장섭, 김주현, 김천일, 김호득, 김홍주, 민정기, 박이소, 유근택, 유승호, 이인현, 정보영, 정주영, 최선명, 최진욱, 홍명섭 총 20명의 작가가 참여했다.

를 분절해 각각의 의미를 나열했다. 기획자 정현이에 따르면 이 전시는 “산수와 풍경을 넘어서 기존의 그 어떤 장르 구분이나 형식에 구애받음 없이 오늘날의 우리 미술을 바라보고 즐겨보고자 마련된 것”이었다.² 전시에 참여한 20명의 작가는 산수화와 풍경화, 사진, 설치 등 각자의 분야대로 작품을 선보였고, 이들 구체적인 작업을 통해 한국 현대미술의 실천 지점을 점검한다는 취지였다.

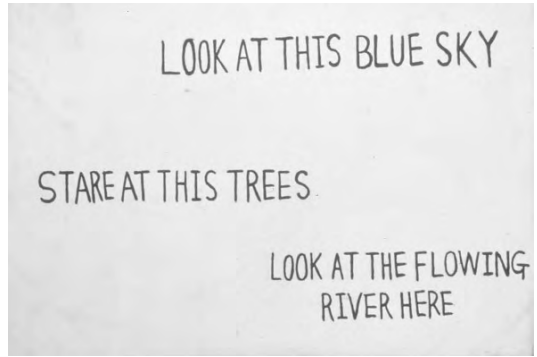
산수화와 풍경화를 구분 짓지 않겠다는 기획 의도는 다음과 같은 정현이의 언급에서 그 의미가 더욱 뚜렷해진다. “진정한 그림이 무엇인가에 대한 질문은 시대마다 있었고, 그때마다 작가들의 대응방식도 달랐다. 하나의 이데올로기로 고정된 것은 없었다. 이 전시는 시대와 함께 생동하려는 작가적 성찰이 담긴 작품이 ‘진경’ 이 아닐까 하는 데서 출발했다.”³

실제로, 전시된 작품들은 사생을 바탕으로 한 김천일의 수묵담채 산수화에서부터¹ 전통 지도 형식을 차용해 우리나라 산과 계곡의 곡선을 떠올리게 하는 민정기의 유화, 그리고 영문 텍스트로 풍경을 대신한 김범의 작품² 및 사진과 설치로 표현한 풍경에 이르기까지 저마다의 산·수·풍·경을 다양한 방식으로 구현하고 있었다.³

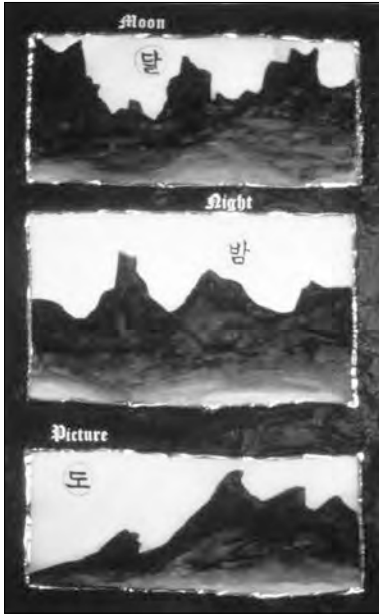
그러나 전시에 대한 평가에서 “18세기 조선시대에 중국식 산수화에서 벗어나 우리식 산수화를 개척한 화가 겸재(謙齋) 정선(鄭愼, 1676~1759)의 ‘진경산수’ 정신을 떠올리게 한다.”⁴라든가, “오늘날엔 겸재와 어떻게 닮느냐가 아니라, 오히려 겸재와

1
김천일
〈월남리 I〉
1992~3
한지에 수묵담채
122×184cm

2
김범
〈풍경 #1〉
1995
캔버스에 마커
57×82cm



2 [http://artsonje.art/99_07_beyond_landscape/#\(2020.8.10검색\)](http://artsonje.art/99_07_beyond_landscape/#(2020.8.10검색))
3 기선민, 「경주아트선재미술관 ‘산·수·풍·경’展」, 『중앙일보』, 1999. 4. 19, p.16.
4 이원홍, 「전시-아트선재센터 <산수풍경>展」, 『동아일보』, 1999. 8. 2.



3
박이소
〈달밤도〉
1989
종이에 유채와 연필
79×50cm

어떻게 달라지는가' 하는 것이 진경산수의 정신에 더 가깝게 가는 방법이라고 본다”⁵라는 기획자의 갈무리는 이 전시에 은연중에 내포된 또 다른 의미를 숙고하게 만든다.

요컨대 이와 같은 일련의 상황은 필자로 하여금 세 가지 시안에 주목하게 한다. 첫째, 근대 이후 산수화에서 즐기치게 거론되는 진경산수와의 연관성이다. 둘째, 포스트모던 시대 다원화 기조의 영향 아래 전통과 현대, 한국성과 동시대성, 산수화와 풍경화라는 이분법적 경계가 흐려지는 지점을 정확히 드러낸다는 점이다. 셋째, 이 전시를 기점으로 1990년대 이전과 2000년대 이후 한국화(산수화를 포함한)의 지형도 변화가 감지된다는 것이다. 그것이 바로 필자가 글머리에서 이 전시를 다루게 된 이유이다.

이어지는 본문에서는 이 세 가지 시안과 관련된 각각의 논점들을 짚어보면서 1990년대 이후 오늘날에 이르는 동시대 산수화의 현황을 살펴보고자 한다.

II. 산수와 풍경, ‘보는 방식(視方式)’의 차이가 의미하는 것

1780년 북경에 다녀온 박지원(朴趾源, 1737~1805)은 그곳 천주당의 서양화를 보고 느낀 바를 『열하일기(熱河日記)』에 다음과 같이 썼다.

내 눈으로 그림 속의 인물을 보려고 하자, 번개처럼 번쩍번쩍하면서 광채가 내 눈을 아득하게 만들었다. 그림 속의 그들이 내 속을 훤히 꿰뚫어보는 것 같아 싫었다. 내가 귀로 들어보려고 하자, 굽어보고 올려보며 돌아보고 흘겨보며 내 귀에 먼저 속삭이는 것 같다. 나는 그들이 내가 숨기고 있는 것을 꿰뚫어보는 것 같아 부끄러웠다
… 그 털끝만 한 것도 구분할 수 있어 마치 산 사람이 숨을 쉬고 움직이는 듯하다. 대개 음양의 항배가 서로 잘 어울려서 밝은 곳과 어두운 곳의 윤곽이 절로 드러나기 때문에 그렇게 보이는 것이다.⁶

5 위와 같음.

6 박지원, 김철조 옮김, 『열하일기 3』(돌베개, 2009), pp.286-287.

당시 박지원이 받은 충격과 감동이 실로 생생하게 전해져 온다. “구경하던 사람들이 놀라서 소리를 지르고 떨어지는 어린애를 받을 듯이 머리를 치켜들고 손을 뻗친다”⁷라는 기록에서 알 수 있듯이, 실물처럼 생동감과 박진감 넘치는 묘사에 경이를 금치 못했던 듯하다. 박지원 외에도 홍대용(洪大容, 1731~1783), 이덕무(李德懋, 1741~1793)와 같은 이들이 처음 서양화를 접했을 때의 감상을 남긴 바 있다.⁸ 그러나 이들 조선 후기 지식인들은 서양화의 신묘한 화법(畫法), 즉 그것이 만들어낸 ‘사실성’에 지대한 관심을 보였을 뿐, 화격(畫格)에 대해서는 대체로 부정적인 반응을 보였다. 이를테면 벽화에 그려진 인물들을 보고 “양명(陽明)한 기상(氣象)이 없어 괴이해 보인다”라거나⁹ “유괴(幽怪)하여 사람의 마음을 홀리고 좋지 않은 생각이 들게 한다”라면서 “천하에 이상한 화격”이라고 평가절하했다.¹⁰

그 결과, 실물과 같은 착각이 들도록 만드는 서양화의 원근법과 명암법, 색채와 유희기법 등은 긍정적으로 평가하고 특히 수학적 원리에 근거한 투시원근법은 정약용에 의해 ‘진형(眞形)’을 나타내기 위한 최상의 방법으로 강조되기도 했다.¹¹ 당시 조선의 그림에도 이러한 투시원근법을 일부 활용한 예가 보이는데, 강세황(姜世晃, 1713~1791)의 『송도기행첩(松都紀行帖)』 중의 <개성시가도(開城市街圖)>와 강희연(姜熙彦, 1738~1784)의 <북궐조무도(北闕朝霧圖)>를 들 수 있다. 미술사학자 홍선표에 따르면 정확한 기록성이 요구되는 궁중행사도와 관아도, 성읍도와 같은 실경계화류 등의 제작에 서양의 투시원근법이 도입되었을 것으로 추측된다.¹²

결론적으로 조선 후기 서양화법의 수용은 기술적 측면에서 부분적으로 이루어졌음을 알 수 있다. 이후 원근법을 포함한 서양화 형식의 전반적인 수용은 ‘미술’이라는 근대적 개념이 유입된 일제강점기에 이르러서이다. 에도시대 이래 서구 미술을 수용한 일본은 메이지기에 와서 정부 주도의 서양화 교육을 공식화하며 도화교육에서 ‘사생(寫生)’을 강조했는데, 이는 식민지 조선에도 그대로 전해졌다. 따라서 일제강점기

7 앞의 책, p.288.

8 홍선표, 「조선후기의 서양화관」, 『한국현대미술의 흐름』, 석남이경성선생 고회기념논총 (일지사, 1988), pp.161-163 참조.

9 위의 글, p.161, 각주 26 참조.

10 위의 글, p.161, 각주 27 참조.

11 위의 글, p.164, 각주 40 참조.

12 위의 글, p.165.

를 거쳐 조선에서 '사생'은 주로 일본식 도화교육에서 비롯된 의미로 사용되었다.¹³

당시 조선에서 '사생'이라는 용어는 학교교육령과 관련해 주로 등장하다가 1910년대부터는 일간지에 '금강산사생(金剛山寫生)'과 같은 기사가 종종 실렸음을 볼 수 있다.¹⁴ 민족의 영산(靈山)인 금강산 여행이 인기이기도 했지만 여기서 필자가 주목하는 것은 '사생' 개념과 관련해 일제시기 정선의 진경산수화에 대한 재평가이다. 연구자 황빛나가 지적했듯이 “문학과 미술계를 아우르며 '사생'에 대한 공론화가 뜨거웠던” 1920년대를 거쳐 근대적 의미의 '사생' 개념과 함께 재발견의 과정을 거친 진경산수화는 “조선회화의 사실성과 근대성, 나아가 민족적 주체성이 강조”된 양식으로 자리잡게 된다.¹⁵

문제는 일본에서의 근대적 '사생' 개념이 여러 단계를 거쳐 변용되었다는 점이다. 1910년대 이후 '사생'이 의미하는 '사실성'의 추구에는 두 가지 방식이 혼재되어 있었다. 하나는 원근법에 기초한 객관적 사실의 묘사, 즉 '구상' 형식이다. 그리고 다른 하나는 주체의 경험을 기반으로 한 주관적 사실의 묘사로, '추상에 가까운' 형식이다.¹⁶ 이 '추상에 가까운' 형식 추구는 다이쇼기 일본에서 재평가된 중국의 문인화와 수묵화의 가치, 즉 '사의(寫意)'의 강조와도 연관된다. 일제강점기에 정선의 진경산수화가 다시 호출된 데는 이러한 배경 역시 작용했다.¹⁷

13 애초 중국에서 '사생'은 당대(唐代) 말기부터 등장해 송대(宋代)에 이르러 동·식물화류의 살아 있는 대상을 직접 대면해 그리는 것을 의미했다. 황빛나, 「'진경'의 고(古)와 금(今): 근대기 사생과 진경 개념을 둘러싼 혼성과 변용」, 『미술사논단』48 (2019. 12), p.118, 각주118 참조. 이처럼 '사생'은 근대 이전에는 주로 영묘화조화에서 사용된 용어로 객관적 사실을 그리는 것, 실물을 관찰해 그리는 것, 세밀한 묘사 등을 의미했으나, 에도시대 일본에 전해지면서 산수화와 인물화에서도 쓰이게 되었다. 그러다가 메이지 9년(1876) 일본 최초의 미술교육기관인 공부미술학교(工部美術學校)에 '사생' 수업이 생기면서 실물을 관찰해 그리는 것과 더불어 대상을 간략하게 간주리는 제작 과정인 '스케치'라는 의미가 추가되었다. 佐藤道信, 『明治国家と近代美術 - 美の政治学』(吉川弘文館, 1999), pp. 214-224.

14 일례로 1918년 안중식, 조석진, 오세창 등은 금강산 여행을 다녀온 뒤 〈금강산도〉를 제작했으며 신문에는 이들의 여행을 소개한 다음과 같은 기사가 실렸다. “화가 안중식, 조석진, 이도영, 고희동 네 명과 서가 오세창씨는 약 2주일의 예정으로 금강산사생여행 차로 25일 오전 원산을 향하여 출발하였더라.” 『서화가금강산행』, 『매일신보』, 1918. 7. 26.

15 황빛나, 앞의 논문, pp.113-118 참조.

16 일제강점기 도화교육과 제도권 미술에서의 '사생'의 강조는 《조선미술전람회》의 관전풍 구상 형식과도 연동된다. 이민수, 「한국화의 형상 표현과 현실 인식의 재조명: 1930년대 이후 국내회단의 구상·추상 논쟁을 중심으로」(홍익대학교 박사학위논문, 2019. 8), p.17 참조.

17 17세기 이후 조선을 비롯해 근대 일본에서의 '사생' 개념의 변화와 '진경'의 관계에 대한 면밀한 분석

근대기 일본을 위시한 동아시아에서 사색을 통한 사실성(이후 사의성으로의 발전을 포함함)의 추구가 진행되는 동안 서구 지성계에서는 '시각성(視覺性)'에 대한 논의가 전개되고 있었다. 17세기 철학자 데카르트(René Descartes, 1596~1650)가 "고귀한 감각"으로서의 시각을 강조하며 근대 시각주의 패러다임의 포문을 연 이후,¹⁸ 서구 계몽주의와 근대화의 흐름에서 시각 우위는 가히 절대적이었다. 그러나 19세기 말경부터 앙리 베르그송(Henri-Louis Bergson, 1859~1941)을 기점으로 시각의 우위는 도전 받게 되었다.¹⁹

역사학자 마틴 제이(Martin Jay)는 시각예술과 문학, 그리고 철학의 영역에서 다양하게 표출된 이들의 논의를 전적으로 고찰했는데, 서구의 시각중심주의에 대한 근본적인 회의를 집요하게 다루었다.²⁰ 서구 고대로부터 시각은 다른 감각에 비해 우선시 되었고 과학의 발전과 함께 근세의 원근법을 통해서 특권적 감각으로, 인간의 이성 과 합리성을 증시한 근대 시기에 이르러서는 더욱 강화되어 지배적인 위치에 놓였다.

그런데 19세기 사진 매체의 등장과 대도시의 경험은 기존 시각 개념의 불확실성을 드러냈고, 1896년 베르그송은 저서 『물질과 기억*Matière et Mémoire*』에서 신체를 우리 모든 시각의 근거로 제시함으로써 특권적 시각에 대해 비판했다.²¹ 그리고 일련의 이러한 상황은 초월적, 전지적 시점을 전제한 원근법주의의 쇠퇴와 더불어 전개 되었다는 점에서 주목할 만하다. 그렇다면 근세 르네상스기의 발명품인 원근법주의는 어떤 특징을 지니는가.

은 다음을 참조. 황빛나, 앞의 논문, pp.113-131.

- 18 “우리의 삶은 감각에 의존해서 유지된다. 그리고 시각이 가장 포괄적이고 가장 고귀한 감각이기 때문에, 시각적 능력을 향상시키는 발명들이 가장 유용하다는 사실은 의심의 여지가 없다.” René Decartes, *Discourse on Method, Optics, Geometry, and Meteorology*, trans. Paul J. Olscamp (Indianapolis, 1965), p.65(마틴 제이, 전영백 외 옮김, 『눈의 폼하: 20세기 프랑스 철학의 시각과 반 시각』(서광사, 2019), p.45에서 재인용).
- 19 베르그송에 이어서 조르주 바타유(Georges Bataille), 장폴 사르트르(Jean-Paul Sartre), 모리스 메를로퐁티(Maurice Merleau-Ponty), 에마누엘 레비나스(Emmanuel Levinas), 미셸 푸코(Michel Foucault), 루이 알튀세르(Louis Althusser), 기 드보르(Guy Debord), 자크 라캉(Jacques Lacan), 루이스 이리가레(Luce Irigaray), 롤랑 바르트(Roland Barthes), 크리스티앙 메츠(Christian Metz), 자크 데리다(Jacques Derrida), 장프랑수아 리오타르(Jean-Francois Lyotard) 등의 20세기 사상가들이 반(反)시각적 논의에 가세했다. 전영백, 「역자 서문」, 마틴 제이, 위의 책, p.7 참조.
- 20 Martin Jay, *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, (University of California Press, 1993).
- 21 마틴 제이, 앞의 책, p.263.

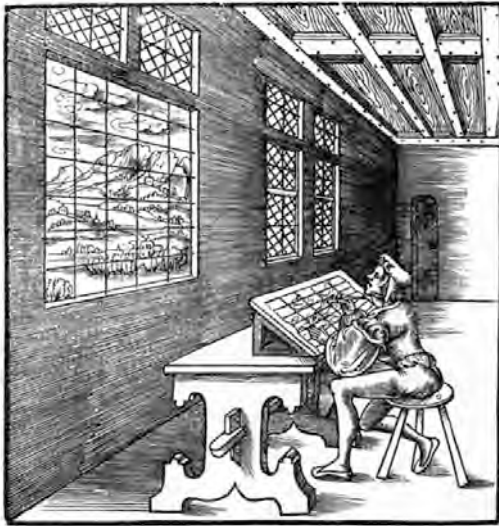
원근법에서 특히 중요한 것은 원근법이 새로운 과학적 질서와 동일한 방식으로 작동했다는 점이다. 두 경우 모두에 있어서 추상적인 선적 좌표라는 질서 있는 단일한 체계를 이루기 위해, 공간의 실제 의미는 제거되었다. 이와 같이 공간은 이야기가 진행되는 무대라기보다는, 객관적 과정을 담아내는 불변의 장소였다. ... 과학혁명의 직접적인 영향 하에 있던 그 시대에, 공간의 원근법적 개념으로 외부 실재의 '진리'를 구성한다는 인지 방식에서 서사는 사라져 버렸다.²²

마틴 제이에 따르면 원근법은 시각 주체의 특권적 중심을 보장한다. 시각 주체의 눈은 존 버거(John Berger, 1926~2017)가 지적했듯이 “가시적 세계의 중심이자 무한대의 소실점이 모이는 외눈”이다. 이는 “깜박거리지 않는 고정된 외눈”이자 “시간적인 지속을 넘어서는 영속화된 눈”이다.²³ 이 하나의 지배적인 눈을 가진 시각 주체는 알베르티(Leon Battista Alberti, 1404~1472)가 상정한 깨지지 않는 창문에 의해

시각 대상(장면)과 완전히 분리된다.²⁴ 마틴 제이는 이 분리를 통해 “보는 자와 보여지는 대상이 반사적인 동일성으로 뒤엎히는 순간”, 즉 ‘관조(theoria)’의 경험이 사라져버렸다고 설명한다.²⁴

다시 말해 근세 이후 과학적 인식체계를 기반으로 하는 원근법적 시각은 초월적·전지적 시점을 보유한 주체의 ‘외눈’을 가시적 세계의 중심으로 만들면서 그것을 통해 정렬된 공간을 창조해낸다. 마틴 제이의 표현을 빌리면 그 공간은 “마치 격자형 좌표체계를 확장시켜 복제한 것과 같은 균질적이고 규칙적으로 질서 잡힌 공간”이다.²⁵ 원근법적 환영을 만들기 위한 규칙과 절차에 복무하는 이러

4
요한 백작(Count Johann)
〈격자 틀이 있는 회화에 대한
알베르티의 아이디어 해석〉
1531



22 위의 책, p.84.

23 위의 책, pp.86-87.

24 위의 책, p.87. 고대 그리스에서 시각은 불완전하지만 상대적으로 우선시되는 감각이었다. 그리스적 ‘관조’ 개념에도 이러한 복합성이 드러나는데, 이를테면 대상에 대한 주체의 독립적 응시와는 다른, 일종의 종교적 배경이 갖는 ‘신성한 교감’의 순간을 내포한다는 것이다. 위의 책, pp.56-57 참조.

25 위의 책, p.89.

한 공간은 그 속의 대상들보다 공간 자체가 더 중요하기 때문에 주제의 서술, 즉 서사(narrative)로부터 멀어지는 효과, ‘탈(脫)서사화’를 촉진하는 계기가 되었다고 그는 지적한다.²⁶

이제 이와 같은 서구 원근법주의의 특징을 동양의 산수화와 비교해 보면 매우 흥미로운 차이를 발견할 수 있다. 미술사학자 지순임은 경험을 이성 위에 놓은 동양의 화가들의 경우, “나는 생각한다. 그러므로 존재한다.”라고 말하지 않고, 오히려 “나는 경험한다. 그러므로 나는 창조한다.”라고 말했을 것이라 가정하며²⁷ 다음과 같이 덧붙였다.

동양회화에 있어서 山水自然은 미적 관조의 대상으로서 바라보며 玩賞하거나, 지나가거나, 居하고 싶은 정서를 일으키는 큰 자연물이다. 사람도 자연물의 하나이고 山도 자연물의 하나라는 총체성 속에서 볼 때, 오히려 사람은 自生自化하는 無爲로운 산이나 물보다 열악한 자연물이 된다. 이러한 열악한 조건의 자연물이 보다 우월하고 영원한 가치를 지닌 山水自然을 아무리 조형적인 표현이라 하더라도 자의로 훼손하거나 다른 모습으로 바꿀 수 없다는 믿음인 것이다.²⁸

위에서 인용한 마틴 제이와 지순임이 대변하고 있는 각각의 문단은 사뭇 대조적이다. 동양회화에서 시각의 주체, 즉 화가 주체는 “자연을 잘 파악하여 자연에 새로운 생명을 부여하고 동시에 자기의 생명도 확대하며, 파악된 자연을 취사선택한 자연과 예술가의 주관이 서로 융합하여 승화까지 얻어지는 과정을 거쳐서” 예술적인 산수화로 표현하게 된다.²⁹ 이것이 바로 미적 관조의 체험을 통한 결과이다. 이렇게 표상된 산수화는 화가의 마음과 깊은 관계를 갖기에 곧 그 자신의 진실한 인격표현이 된다. 또한 그림 속 공간 역시 화가 주체와의 유기적 관계 속에서 파악된, 해부학적 구조로서의 이해를 바탕으로 한 공간이다.³⁰

서구의 원근법적 시각, 즉 초월적이고 전지적인 ‘외눈’을 통해 그린 풍경화와, 자

26 위의 책, pp.82-83.

27 지순임, 「韓國 傳統 山水畫의 自然觀과 現代의 意義」, 『한국학논집』41 (2010), p.10.

28 위와 같음.

29 위의 글, p.11.

30 위의 글, p.12, 각주 17 참조.

연과 예술가의 주관이 서로 융합해 승화하는 과정을 거쳐 표상된 동양의 산수화는 분명히 다를 수밖에 없다. 특히 각각이 구현해낸 공간의 차이는 더욱 크다. '외눈'으로 치환된 화가 주체가 원근법적 환영을 나타내기 위해 규칙과 절차로서 표기한 일종의 그리드(grid) 공간, 대상보다 더 중요하게 부각되는 그 공간=풍경화가 탈서사를 드러낸다면, 화가 주체와 유기적인 관계에 있는 공간=산수화는 여전히 서사를 지향한다는 점에서 두 장르의 구분은 명확하다. 단, 19세기 전까지라는 단서가 붙어야 한다.

앞서 언급한 일제시기 정선의 진경산수화에 대한 재발견은 풍경화와 산수화 각각의 명확한 구분이 모호해지고 혼성된 지점의 예라고 할 수 있다. 그리고 이 예는 근대기 동양화단을 거쳐 해방 이후에도 화가들에게 지대한 영향을 미쳤을 뿐만 아니라, 1960년대 후반부터는 학술적인 연구가 더해지면서 민족적 양식으로 각인되었다.³¹ 나아가 그 여파는 1970년대 미술시장에서의 인기와 더불어 한국화의 대중적 양식으로 자리잡은 실경산수화로 이어졌고, 이는 1990년대와 2000년대 들어서도 별반 다르지 않은 상황으로 전개되었다.

III. 1990년대, 산수화의 풍경화적 시각과 재해석

1990년대의 마지막 해에 열린 아트선재센터의 《산·수·풍·경》전에 포함된 작품들은 포스트모더니즘 논의가 한창인 당시 미술계 분위기에 맞게 산수와 풍경의 경계에 더 이상 연연하지 않았다. 실제로 1990년대에 전개된 산수화는 앞선 1970, 80년대 실경산수화와 도시풍경 수묵담채화의 연장선상에 있기도 했다. 따라서 이 시기의 산수화를 크게 두 가지 경향으로 나누어 보면 다음과 같다. 첫째, 현장 사생을 중심으로 한 풍경화적 시각의 산수화이다. 둘째, 고전 산수화의 재해석이다.³²

31 이동주, 「謙齋一派的眞景山水」, 『亞細亞』, 1969. 4; 중앙일보사 엮음, 『겸재 정선, 한국의 미 (중앙일보 계간미술, 1977)』, 이 도록에 실린 글로 김리나의 1968년의 영문논문 번역판인 「정선의 진경산수」와 유준영의 정선을 주제로 한 1976년 쾰른대학교 박사학위논문이 기반이 된 「작가로 본 겸재 정선」이 있다; 유준영, 「겸재 정선의 金剛全圖 考察」, 『古文化』18 (1980), pp.13-24; 최완수, 「겸재 眞景山水畫考」, 『潤松文華』21, 29, 35, 45 (1981, 1985, 1988, 1993) 등이 있다. 박은순, 「진경산수화 연구에 대한 비판적 검토 - 진경문화, 진경시대론을 중심으로」, 『한국사상사학』28 (2007), p.77.

32 오세권, 「현대 산수화의 시기별 변화와 특성」, 『현대 한국화의 표현과 흐름』(신원, 2016), pp.258-259 참조. 필자는 현대 산수화의 시기별 특성으로 1990년대를 '현장 사생의 풍경 시기'라고 기술한 오세

첫 번째 경향의 대표적인 작가로 오용길과 이선우를 들 수 있다. 우선 오용길의 작업부터 살펴보면,³³ 그 방식에 있어 마치 수채화로 그려진 풍경화와 유사하다.³⁵ 미술평론가 김상철의 지적대로 “전통적인 산점투시의 삼원법이나 파노라마식 서술적 화면이 적용되지 않고 초점 투시의 평원적 구도와 원근감에 강한 공간감이 드러나는”³⁴ 오용길의 화면은 명백하게 서구적 조형의 방식을 따른다. 화기는 나즈막한 산과 완만한 언덕 배기, 도심 근교의 길가와 들판, 한적한 농가 등을 특유의 차분하지만 끈덕진 시선으로 포착해낸다. 그리고 그것을 농묵과 담묵의 세련된 조화와 적절히 화사한 색채로 마무리함으로써 기존 산수화가 지닌 무게는 털어내면서 익숙하고 안정감 있는 화면으로 창출해냈다.



5
오용길
〈봄의 소리〉
1995
한지에 수묵담채
181×259cm

그는 최근의 인터뷰에서 자신의 그림을 “수묵 풍경화”라고 칭했다.³⁵ 그 자신이 산수화를 그릴 수 있는 조건이 아니라는 것이다. 오히려 서구의 풍경화가 더욱 친숙하게 와 닿았음을 고백하며 그는 그 감각을 수묵으로 녹여낸다고 말한다. 그렇기에 역설적으로 자신의 작업의 요체는 지필묵에 있다고 강조한다. 필선은 수십 년의 수련을 필요로 하는 지난한 과정이지만 서양화와 차별화되는 동양화의 특징이 바로 “필선을 통해 감정을 드러낼 수 있다”는 점이라고 지적한다.³⁶

이선우의 그림들 역시 도시 외곽으로 나가 사생을 통해 풍경화적 시각으로 표현

권의 분석에 동의한다. 그러나 그가 예로 든 이 시기 작가군의 경향은 보다 세분화될 필요가 있다.

33 오용길은 1976년에 창립전을 가진 서울대학교 동양화와 동문으로 구성된 그룹 ‘일연회(一硯會)’의 멤버로 활동한 바 있다. 한풍렬, 황창배, 박주영, 정중해, 이길원, 이환범, 이양원 등이 함께 했으며, 이들은 현실에서 주로 그림의 소재를 취했다. 1970년대 후반 오용길은 국전과 민전을 통해 보여준 정화한 형태의 당대 인물과 동물들, 그리고 1980년대 현실경을 담은 수묵담채 풍경화는 1990년대를 거쳐 현재에 이르는 그의 작업의 일관된 흐름을 보여준다.

34 김상철, 「오용길의 실경, 그 명징(明徵)한 이상세계」, 경향신문사 엮음, 『한국화작가선집』(경향신문사, 2009), p.240.

35 「Artist Interview - 오용길 작가」, <https://youtu.be/d7RAB5slsJU>, 2018. 2. 8(2020. 8. 15 검색). 이 인터뷰에서 그는 자신이 영향받은 모네, 반 고흐와 같은 인상파 이후 화가들을 언급하기도 했다.

36 위와 같음.

6
 이선우
 <강변소경>
 1993
 한지에 수묵담채
 55×90cm



한 작업이다. 멀리서 조망해 넓게 펼쳐지는 화면을 보노라면 광각 렌즈를 장착한 듯한 카메라의 시선이 겹쳐 보이기도 한다.³⁶ 전면에 나무를 배치한다든가 언덕으로 가로막힌 시야 뒤편으로 탁 트인 풍경이 펼쳐지고, 근경과 원경이 뚜렷하게 구분되면서 마치 트리밍한 것처럼 잘려진 화면이 이를 뒷받침한다.

그러나 그는 “동양화가들은 대상의 외형 모사를 반대하고 순간에 발생하는 동세를 포착하여 시각 기억, 혹은 형상 기억에 의해 표현할 것을 강조한다.”라며 이러한 창작방법이 동양화의 독특한 예술 양식을 만들었다고 설명한다.³⁷ 요컨대 원근법적 ‘외눈’의 시각과는 다른, 기억을 통해 표현된 장면이라는 것이다. 그리고 보니 화면에 그려진 대상은 중경의 어느 지점에 한정해서 지극히 선명하게 묘사되어 있다. 전경과 원경은 공백으로 처리되거나 흐릿하게 그려지거나 아예 중경의 주제부만 묘사되고 나머지는 흰 여백으로 남겨져 있기도 하다. 그의 말대로 풍경화적인 시각과 경험적인 시각이 동시에 드러나는 것이다.

한편 1990년대 동 시기 화가들로부터 이루어진 변화의 모색과 실천은 기존 고전적 산수화, 보다 정확하게는 진경산수의 재해석이라 할 수 있는 김천일과 박대성의 작업에서 그 예를 찾아볼 수 있다. 위에서 다룬 현장 사생을 바탕으로 한 풍경화적 시각의 산수화와는 달리 이 두 번째 경향은 이후 산수화의 다른 가능성을 예견케 하는 시도로 평가된다. 이들은 사생이라는 기본 방식과 현실 인식은 공유하되 시방식에 있

³⁷ 이선우, 「〈월드뷰 미술〉 여름 이야기: 신작로」, 『월드뷰』(2020. 7) <https://blog.naver.com/theworldview/222031851136> (2020. 8. 15 검색)

어서는 고전과 고법에 보다 충실하게 접근하는 태도를 보인다.

예를 들어 김천일의 산수화는 자신이 익히 보고 경험한 목포의 산과 마을을 그리지만 오히려 일시적이고 주관적인 감정은 최대한 절제하면서 보는 것과 아는 것, 그리고 경험한 것을 총체적으로 한 화면에 집약시킨다.⁷ 미술평론가 원동석은 김천일의 화면을 다음과 같이 분석한다.



7
김천일
<달성동>
1993
한지에 수묵담채
45×67cm

그의 풍경은 밖이 아니라, 그 안으로 들어가서 보도록 구성되어 있으며, 그가 채택한 시점의 이동과 자유로움은 보여지는 자연과, 보는 작가를 하나로 묶어 움직이게 하는, 보다 큰-보이지 않는-자연의 모습일 수 있다는 느낌을 주었을 때, 그것은 분명, 고전적 감성과 결합한 새로운 사경의 진전이라 할 수 있겠다.³⁸

김천일은 “매일매일 보이는 기록들을 모아서 담는 일기 같은 형식의 그림”을 그린다고 말한다. 어제 오른 산과 오늘 오른 산이 매번 다르다는 것이 그 이유다. 그렇게 함으로써 “구조는 단순하고 디테일은 복잡”한, “감각의 짜임새”있는 화면이 만들어진다.³⁹ 그가 작업에 임하는 태도는 끊임없는 버리기와 뒤집기를 통한 축적이라고 할 수 있다.

자신만의 독특한 양식으로 진경을 새롭게 제시한 또 다른 이는 박대성이다. 그는 정규 미술교육이 아닌 독학으로 1960년대에 등단했다. 20대이던 1970년대에는 국전과 민전에서 실경산수로 굵직한 상을 받으며 화단의 주목을 받았다. 박대성은 1970, 80년대 다양한 실험적 경향의 시기를 거쳐 1990년대 중반에 이르러서는 경주에 자리를 잡으면서 자신만의 화풍을 이루게 되었는데, 그가 경주로 내려간 계기는 현대미술을 배우고자 뉴욕에 가서 1년을 지낸 뒤였다고 한다.

38 원동석, 『가나아트』(1993. 12) (경향신문사 엮음, 『한국회화작가선집』(경향신문사, 2009), p.67에서 재인용).

39 이영철과 김천일과의 인터뷰, 2004. 10. 8, 『당신은 나의 태양: 동시대 한국미술을 위한 성찰적 노트』 (토탈미술관, 2005), pp.68-69.

8

박대성
〈불국야월〉
1996
한지에 수묵담채
201×297cm



9

박대성
〈금강전도〉
2000
종이에 수묵담채
134×169cm



수묵의 현대성을 깨달음처럼 연고 한달음에 연고도 없이 경주로 간 그는 이후 경주 일대와 불국사를 그린 수묵화로 다시 유명세를 탔다.⁴⁸ 그의 화폭에는 여전히 현실, 그리고 자연과 교차되는 세계가 주요하게 다뤄지고 있음을 알 수 있다.⁴⁰ 이후 2000년대 들어 박대성은 자연과 천·지·인(天·地·人) 사상을 접목해 독창적으로 구성한 작품들을 선보이고 있다.⁴⁹ 그리고 이는 동시대의 진경이라는 평가와 함께 오늘에 이른다.

이 장에서 살펴본 바와 같이 1990년대 산수화는 산수와 풍경의 경계를 넘나든다. 일반적으로 두 장르를 구별하는 근거는 대상, 즉 자연을 바라보는 시방식의 차이라고 할 수 있다. 그러나 위에서 예로 든 작가들의 경우에서도 알 수 있듯이 이들의 시방식은 어느 한쪽으로 치우치지 않는다. 풍경화의 시각처럼 보일지라도 표상의 과정과 방

40 예술경영지원센터, 원로작가 디지털 아카이빙 - 박대성, <https://youtu.be/6jnsI-M-2r4> (2020. 8. 15 검색)

식에서 산수화의 시각을 내포한다. 그리고 평자들은 이들의 작업을 진경산수와 연관 짓는다. 한국화가들을 포함해 한국인 일반에게 정선의 진경산수가 의미하는 바는 중국화의 규범에서 벗어난 한국화의 전통을 세웠다는 데 있다.⁴¹ 그렇다면 다음과 같은 결론이 남는다. 진경산수를 잇는 동시대 한국화의 전통이란 시대마다 달라질 수밖에 없다는 것이다.

IV. 2000년대, 산수화의 해체와 재구성

앞서 글을 시작하며 필자는 2000년대의 산수화라는 조합이 다분히 초현실주의 적이라고 말한 바 있다. 이번 장에서 살펴볼 2000년대에 전개된 산수화는 작업의 방식과 의미, 그리고 방향성 등에서 그야말로 수술대 위의 우산과 재봉틀과 같은 전혀 다른 특징을 보여준다. 공통점이라면 기존 산수화의 이미지, 그 형상은 참조하되 화면에 드러내는 과정과 방식에 있어서는 오히려 산수화의 해체,⁴² 나아가 재구성이라는 방법론을 사용하고 있다는 점일 것이다.

석철주는 중학교 졸업 직후 이상범에게 그림을 배우고 유지원에게 채색화를 배우다가 27세 되어서야 미술대학에 들어간 이력을 지녔다. 그는 1980~90년대 수묵채색의 《탈춤》연작, 물감에 황토를 섞어 그린 장독대를 소재로 한 《생활일기》연작을 선보이며 전통을 재해석하는 작가로 알려졌다.⁴³ 그러던 그가 2000년대 들어 새롭게 들

41 유흥준, 「오용길: 진경산수의 전통을 고수하는 저력」, 『다시 현실과 전통의 지평에서』(창작과 비평사, 1996), p.129.

42 필자가 이 글에서 사용하는 용어 '해체'는 프랑스 철학자 자크 데리다(1930~2004)가 제시한 '해체(déconstruction)' 개념 및 그에 따른 후기구조주의 문맥에서의 '해체' 개념을 따른 것임을 밝힌다. 데리다의 해체이론에서 강조되는 것은 '위계의 전복'이다. 대립되는 입장들 속에는 항상 폭력적인 위계가 존재한다. 두 가지 입장 중 하나가 다른 하나를 통제하고 우월한 위치를 점하는 것이다. 따라서 대립을 해체하는 첫 단계는 위계를 전복시키는 것이다. 데리다가 1967년에 출간한 해체이론 주요서 『그라마톨로지 *Of Grammatology*』의 영문번역판에 실린 가야트리 스피박(Gayatri Chakravorty Spivak)의 서문에 있는 다음의 구절은 '해체'가 시도하는 바를 정확히 드러낸다. "정주하고 있는 위계를 전도시키는 것은 곧 그 위계를 전치하는 것이며, 다시 말해 언제나 이미 각인되어 있는 것을 재구성하기 위해 해체하는 것이다." Gayatri Chakravorty Spivak, "Translator's Preface," Derrida, *Of Grammatology* (Baltimore and London: Johns Hopkins University Press, 1997), p.lxxvii.

43 오세권, 「전통성에 대한 집념 그리고 새로운 창의적 표현을 찾아서: 석철주의 작품 세계」, 『미술세계』 119(1994. 10), p.165.



10
 석철주
 〈신(新)동유도원도〉
 2008
 캔버스에 먹, 아크릴 물감
 130×194cm

어간 작업이 바로 《신몽유도원도》연작이다.^{도10}

제목에서 연상되듯 《신몽유도원도》연작은 조선 전기의 화가 안견이 그린 〈몽유도원도〉와 일견 유사해 보이지만 전통적인 서화 모사의 방식과는 전혀 다른, 사실상 상관없는 독자적인 작업이다. 그는 화선지 대신 캔버스, 화필 대신 분무기, 채색 안료 대신 아크릴 물감을 쓴다. 그나마 먹이 들어간다는 것 정도가 전통

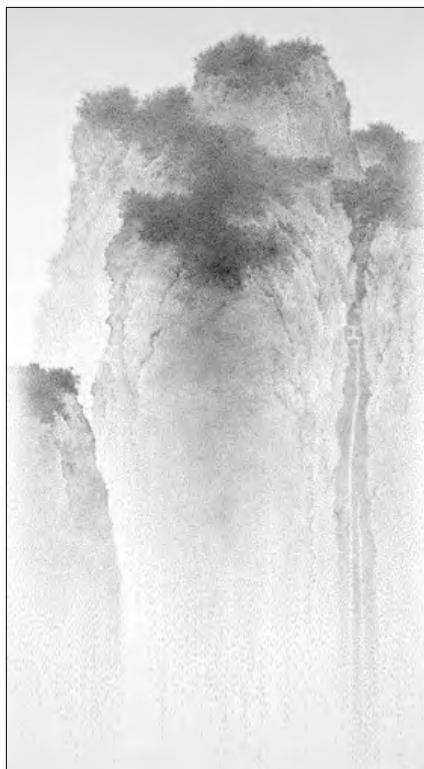
회화와의 연결점이라고 할 수 있을까. 작업의 방식은 획기적이다. 그는 일곱 번 이상 바탕색을 올린 캔버스 위에 흰색 물감으로 성근 형태의 덩어리를 만들고, 흰색 물감이 마르기 전에 물총을 쏘듯 분무기로 물을 뿌려 마치 먹선을 치듯 산수의 형상을 만들어 간다. 더해지는 것은 마른 붓으로 물감을 쓸어내 운무와 공간감을 표현하는 정도다.

끝을 파듯 흰 물감을 지워내는 방식이므로 물감이 젖었을 때만 가능한 작업이다. 따라서 화가의 철저한 계산을 필요로 한다. 그는 “보시는 분은 이게 과감하게 생각없이 그리는 걸로 생각하지만 저는 이미 이 그림을 그리기 전에 제 마음 속으로 산 형태가 다 그려져 있습니다.”라고 말한다.⁴⁴ 석철주의 작업에서 “스미고 번지고 우려내는 수법”은 수묵의 방식과 닮았지만, 그리지 않은 그림이라는 역설을 보여준다.⁴⁵

1999년 아트선재센터의 〈산·수·풍·경〉전을 통해 혜성과 같이 주류 미술계로 진입한 유승호는 같은 해 한성대학교를 서양화 전공으로 졸업했다. 그는 1997년 무렵부터 글자 쓰기로 형상을 만들기 시작했는데, 2000년대 들어서는 본격적인 글자 산수 작업으로 주목을 받았다. 그중 북송대 화가 범관(范寬)의 〈계산행려도(溪山行旅圖)〉^{도11}를 참조한 〈슈 - shoo〉(1999~2000)^{도12}는 의성어가 가지는 청각적, 시각

44 석철주, 「아틀리에」STORY시즌3, 4회, (2016-02-22).

45 서성록, 「물기로 되살린 그림의 풍미: 석철주씨의 '생활일기'」, 경향신문사 엮음, 『한국화작가선집』(경향신문사, 2009), p.158.



11
 범관
 <계산행려도(溪山行旅圖)>
 북송, 비단에 먹
 206.3×103.3cm
 타이베이 국립고궁박물관

12
 유승호
 <슈-shoo>
 1999~2000
 종이에 잉크
 129.6×72.3cm

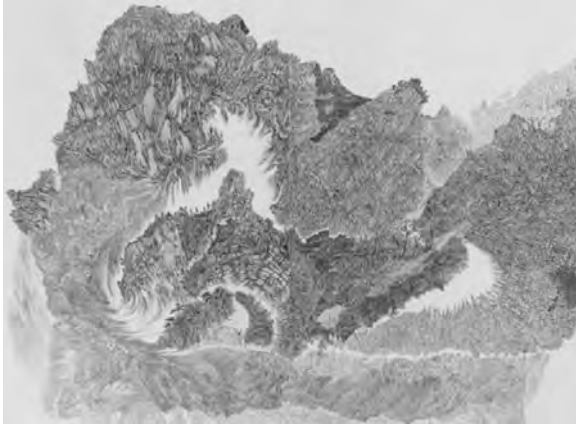
적 효과를 가져와 원작의 이미지와 효과를 유머러스하게 전용하는 방식을 보여준다.⁴⁶

이 외에도 <Joo Roo Roo Rook>(2005)와 <나는 니가 아니야 I'm different from you>(2014)와 같은 작업을 통해 원작의 맥락과는 전혀 상관없이 일종의 시각적인 언어 유희를 지향한다. 장지(壯紙)에 먹 잉크가 채워진 로트링 펜으로 쓴 깨알같이 작은 글자들로 이루어진 그의 글자 산수 작업은 가히 전통 서화의 해체이자 동시대 서화의 재구성이라 할 수 있다.

제작 방식에 있어서 해체적인 특징을 보이며 신개념 산수화를 시도한 위의 두 작가와는 달리 전형적인 필묵과 필법을 고수하고 있는 작가로 조인호와 장태영을 들 수 있다. 그러나 이들 역시 각자의 방법론으로 기존 산수화의 맥락에서 벗어난다.

우선 조인호의 작업은 오롯이 수묵으로 이루어진 산수화이다. 2000년대 중반부터 수묵산수화에 매진해온 그는 일명 '이동시점(移動視點)'을 사용한 《휘어진 산수》

⁴⁶ <https://gahoe60.tistory.com/158> (2020. 8. 18 검색).



13
조인호
〈휘어진 산수-설악산06〉
2009
순지에 수묵
190×260cm

14
조인호
〈속리 - 150623〉
2015
순지에 수묵
130×162cm

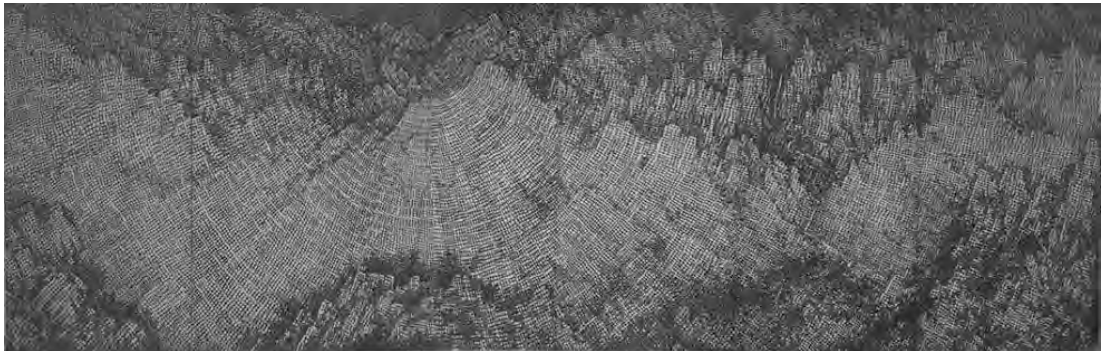
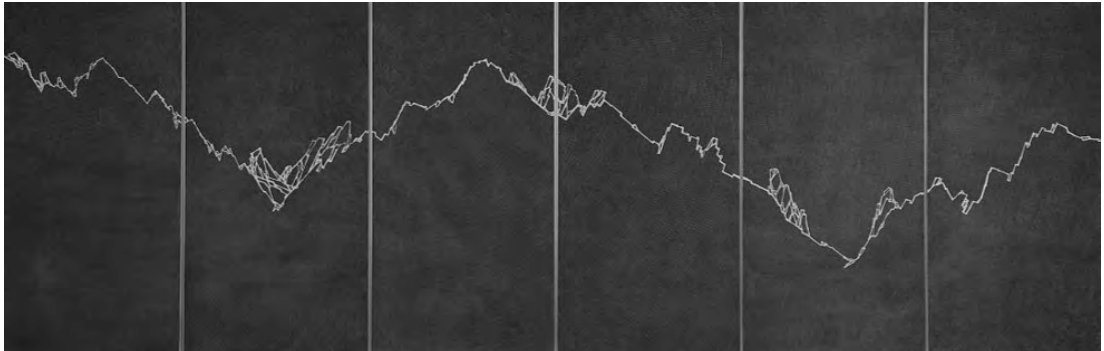
연작을 통해 자신만의 독특한 산수화의 세계를 보여주었다.⁴⁷ 화가의 고정되지 않은 시점은 화면 속에서 마치 춤을 추는 듯 이리저리 휘어져 굴곡진 산과 골짜기로 드러난다. 원근법의 유혹에서 벗어나 “삼원법(三遠法)과 산점투시법(散點透視法)을 다채롭게 변형시켜 사용”함으로써 “총체적인 시점으로 풍경을 바라보고 분석, 조합한” 산수인 것이다.⁴⁷¹⁴

조인호는 산행을 통해 성찰하고, 산행을 다녀와 그림을 그린다고 한다. 산등성을 오르고 골짜기를 내려가며 몸으로 체득한 산이기에 그의 산수화는 보는 이로 하여금 살아 있는 자연을 체험하게 만든다. 대형 화면으로 제작하는 이유도 그림을 보며 등산하는 듯한 느낌을 주기 위해서라고 작가는 말한다. 그렇기에 세부 표현에도 소홀할 수 없다는 것이다. 그의 화면에 제시된 다양한 시점은 곧 다양한 세계관을 대변한다.⁴⁸ 그리고 무엇보다 인간은 자연을 떠나 살 수 없다는 것, 인간의 본성은 자연에 속한다는 소박한 진리, 그것이 그의 산수화가 주는 메시지다.

조인호의 수묵산수화가 모범생의 그것이라면 장태영의 산수화는 다소 삐딱하다. 그의 최근작업 《Find a vein - 길을 찾다》(2020) 연작¹⁵은 단순한 산세의 윤곽선처럼 보이지만 사실 그 아래에는 세밀한 수묵산수가 숨겨져 있다.¹⁶ 수없이 오른 산, 눈을 감고도 그릴 수 있을 만큼 익숙한 산의 모양새를 집요한 필선으로 묘사하고 그

47 장준구, 「조인호展」, <http://www.artkoreatv.com/news/articleView.html?idxno=40587> (2020. 8. 18 검색).

48 knn tv갤러리 - 화가 조인호, 2011. 12. 22 <https://www.youtube.com/watch?v=HlNE8g0hYx8> (2020. 8. 18 검색).



위를 다시 선으로 덮었다. 동심원을 이루며 일정하게 그려 나간 선 위를 또 다시 색으로 덮어 가려진 산은 희미하게 형체만 드러난다. 장태영은 그 가운데 가장 선명하게 남은 산의 윤곽선을 흰색 물감으로 되살려냈다.⁴⁹

미술대학 재학시절부터 스케치 여행으로, 그리고 이후 힘든 시기마다 수행하듯 올랐던 산은 작가에게 어머니와 같은 느낌이라고 했다. 장태영의 변형된 산수화는 이러한 작가의 오랜 신체적, 정신적 체험을 바탕으로 한다. 새로운 작업으로 전환할 때마다 산을 그리며 손을 푼다고 밝힌 바 있는 그의 방식이 《Find a vein - 길을 찾다》 연작 안에 숨겨진 집요하고 노련한 필법을 가능하게 한 것으로 보인다.

21세기의 산수화라는 낯선 조합에 걸맞게 이 시기 산수화가들은 기존 산수화와는 다른 차원의 산수화를 제시한다. 굳이 정의하자면 이들의 작업은 산수화의 '노동 집약적 해체와 재구성', 그리고 '체험적 재구성'이라 할 수 있을 것이다.

15
장태영
〈Find a vein - 길을 찾다〉
2020
한지에 수묵담채
190×582cm

16
장태영
〈Find a vein - 길을 찾다〉
밀그림

49 장태영 작가와 필자와의 인터뷰, 2020. 11. 25. 작가는 필자와의 인터뷰에서 이 연작이 몇 년 전 돌아가신 아버지의 병실을 지키며 봤던 바이탈 사진(vital sign)이 모티프가 되었다고 밝힌 바 있다.

V. 맺음말

유럽인이 처음 동아시아의 산수화를 접했을 때 그들은 자신들이 알고 있는 풍경 개념을 바탕으로 산수를 이해했다. 또한 다분히 유럽 중심주의 시각에서 풍경과 산수를 동일시하면서 원래 산수화가 가진 사상적, 윤리적 맥락은 희석되어 버렸다. 문화적인 차이로 볼 때 이는 당연한 결과였을 것이다. 비평가 장 샤를 장봉(Jean-Charles Jambon)이 지적하듯이 산수화는 풍경화보다 역사가 더 오래되었을 뿐만 아니라 풍경화와의 유사성과 차이를 동시에 가지고 있는 개념이다.⁵⁰

반대로 우리 역시 산수화의 문맥으로 풍경화를 말한다는 것이 한계가 있음을 알고 있다. 따라서 핵심은 이처럼 다른 경험과 정신세계로부터 출발한 문화적 개념을 수용했던 과정에 대해 돌아볼 필요가 있다는 점이다. 더욱이 그것이 일제강점기 타율적인 근대화를 겪을 수밖에 없었던 당시에 벌어진 일이라면 더욱 주의를 요한다. 일제강점기를 거치며 진경산수화를 포함한 조선의 산수화는 근대적인 맥락으로 변용되면서 서구와 일본, 그리고 조선의 문화적, 미학적 개념이 혼성되는 과정을 거쳤기 때문이다.

이 글은 1990~2000년대에도 지속되고 있는 산수화의 전통에 대한 논의를 다루었지만 그 과정을 추적함에 있어 상당히 오랜 시간을 거슬러 올라가야 했다. 더불어 그와 얽혀 있는 서구의 시각성 논의 또한 살펴볼 필요가 있었다. 결과적으로 1990~2000년대 산수화의 풍부한 예시나 분석은 미흡해졌지만 오늘날 한국의 산수화를 관통하는 줄기와 맥락을 부분적으로나마 파악할 수 있었다는 점에 의의를 두고자 한다.

주제어 Keywords

한국화 Hangukwa, 2000년대 산수화 Korean Landscape Painting(山水畫) in the 2000s, 사생 drawing from life(寫生), 시각성 visuality, 실경산수화 real-scenery landscape painting, 진경산수화 true-view landscape painting(眞景山水畫), 해체 deconstruction, 해체와 재구성 deconstructing and reconstituting

투고일 2020년 8월 30일 | 심사일 2020년 9월 20일 | 게재확정일 2020년 10월 30일

50 장 샤를 장봉, 「풍경(Passage)에서 산수(山水)로 나아가기」, 『문화예술』(아르코, 2003. 8), p.87.

- 국립현대미술관 엮음 National Museum of Modern and Contemporary Art ed., 『한국전통산수화 전 *Korean Traditional Landscape Painting*』, 과천: 국립현대미술관 Gwacheon: National Museum of Modern and Contemporary Art, 1995.
- 경향신문사 엮음 Kyunghyang Shinmunsa ed., 『한국회작가선집 *Korean Painting Artists Anthology*』, 서울: 경향신문사 Seoul: The Kyunghyang Shinmun, 2009.
- 오세권 Oh, Sekwon, 「2000년대 한국의 '퓨전산수화' 연구 A Study on Korean Style 'Fusion Hills and Waters Painting' in the 2000s」, 『기초조형학연구 *Bulletin of Korea Society of Basic Design & Art*』10(5), 2009, pp.249-261.
- 오세권 Oh, Sekwon, 『현대 한국화의 표현과 흐름 *Expression and Flow of Cotemporary Korean Painting(Hangukhwwa)*』, 서울: 신원 Seoul: Shinwonbook, 2016.
- 유홍준 Yoo, Hong June, 「오용길: 진경산수의 전통을 고수하는 저력 Oh Yonggil」, 『다시 현실과 전통의 지평에서 *Again from the Horizon of Reality and Tradition*』, 서울: 창작과 비평사 Seoul: Changbi Publishers, 1996, pp.128-135.
- 이민수 Lee, Minsoo, 「한국화의 형상 표현과 현실 인식의 재조명: 1930년대 이후 국내화단의 구상·추상 논쟁을 중심으로 A Study on the Figural Representation and Consciousness of Reality in 'Korean painting(Hangukhwwa)': Focusing on the Debates between Figurative and Abstract Arts in Korea Since 1930s」, 홍익대학교 박사학위논문 Ph.D. diss., Hongik University, 2019. 8.
- 이영철 편저 Lee, Youngchul ed., 『당신은 나의 태양: 동시대 한국미술을 위한 성찰적 노트 *You Are My Sunshine*』, 서울: 토탈미술관 Seoul: Total Museum of Contemporary Art, 2005, pp.68-69.
- 장봉, 장 샤를 Jambon, Jean-Charle, 「풍경(Passage)에서 산수(山水)로 나아가기 Advancing from landscape(Passage) to San-su(山水)」, 『문화예술 *Culture and Arts*』, 서울: 아르고 Seoul: Arko, 2003. 8.
- 제이, 마틴 Jay, Martin, 전영백 외 옮김 Chun, Young-Paik et al, trans., 『눈의 폄하 20세기 프랑스 철학의 시각과 반시각 *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*』, 파주: 서광사 Paju: Seokwangsa, 2019.
- 지순임 Chee, Soon-Im, 「韓國 傳統 山水畫의 自然觀과 그 現代的 意義 The Perception of Nature in Korean Traditional Landscape Painting and Its Contemporary Significance」, 『한국학논집 *Keimyong Korean Studies Journal*』41, 2010, pp.5-41.
- 홍선표 Hong, Sunpyo, 「조선후기의 서양화관 A Perspective on Western Painting in the Late Joseon Dynasty」, 『한국현대미술의 흐름 *The flow of Korean Modern Art*』, 석남이경성선생 고회기념논총, 서울: 일지사 Seoul: Ilgisa, 1988, pp.154-165.
- 황빛나 Hwang, Bitna, 「'진경'의 고(古)와 금(今): 근대기 사생과 진경 개념을 둘러싼 혼성과 변

용 Go(古) and Geum(今) of 'Jingyeong' Acculturation and Hybridization in the Concepts of Sasaeng and Jingyeong in Modern Period, 『미술사논단 *Art History Forum*』48, 2019. 12.

Derrida, Jacques, Spivak, Gayatri Chakravorty trans. *Of Grammatology*, Baltimore and London: Johns Hopkins University Press, 1997.

Korean Landscape Painting in the 1990s and 2000s

Deconstructing and Reconstituting the Myth of True-view Landscape Painting

ABSTRACT

Lee, Minsoo

This analysis of the Korean landscape painting in the 1990s and 2000s focuses on three issues in particular. First, its relation to true-view landscape painting (Korean: *Jinkyoung-sansu-hwa*), which has been mentioned ever since modern times. Second, the dismantling of dichotomies between tradition and modern, Koreanity and contemporaneity, East Asian landscape painting (Chinese: *shanshui-hua*, Korean: *sansu-hwa*) and Western landscape painting, which was driven by pluralization in postmodern perspective. Third, the geographical change between the landscape paintings of the 1990s and 2000s.

When the Europeans first encountered the traditional landscape painting of East Asia, their frame of reference was set to Western standards. On the basis of Eurocentrism, they regarded the East Asian concept of landscape in the same light as the Western landscape and diluted its original philosophical and ethical context. This might have been the natural consequence of cultural differences. However, East Asian landscape painting has a much longer history and shows both similarities and differences with the Western landscape painting. On the other hand, East Asians are prone to understand the Western landscape painting in the context of their own landscape painting, but this approach obviously has its own limits as well.

The most critical problem was created during the Japanese occupation period in Korea. Around that time, the traditional Korean landscape painting went through the modernization process and the cultural and aesthetic concepts from the Western world, Japan, and Korea got mixed together within it. The influence of that incident prevailed in the 20th century and is still valid today. However, continuity does not always guarantee permanency. In conclusion, this paper suggests “deconstructing and reconstituting” as a keyword to explain landscape painting around the 2000s.