creative commons

COMMONS DEED

저작자표시-비영리-변경금지 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

- 이 저작물을 복제, 배포, 전송, 전시, 공연 및 방송할 수 있습니다.

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:

저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.

비영리. 귀하는 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 없습니다.

변경금지. 귀하는 이 저작물을 개작, 변형 또는 가공할 수 없습니다.

- 귀하는, 이 저작물의 재이용이나 배포의 경우, 이 저작물에 적용된 이용허락조건을 명확하게 나타내어야 합니다.
- 저작권자로부터 별도의 허가를 받으면 이러한 조건들은 적용되지 않습니다.

저작권법에 따른 이용자의 권리는 위의 내용에 의하여 영향을 받지 않습니다.

이것은 이용허락규약(Legal Code)을 이해하기 쉽게 요약한 것입니다.

Disclaimer

dCollection

송 미 숙 교수지도

석사학위 청구논문

운보 김기창 회화의 역동성 연구

- 군마도를 중심으로 -

2008

성신여자대학교 대학원

미술사학과

강 금 화

운보 김기창 회화의 역동성 연구

- 군마도를 중심으로 -

송 미 숙 교수지도

이 논문을 석사학위논문으로 제출함

2008년 5월

성신여자대학교 대학원

미술사학과

강 금 화

인 준 서

강금화의 석사학위논문을 인준함

심사위원_____ ㊞

심사위원_____ ㊞

심사위원_____ ㊞

성신여자대학교 대학원

논 문 개 요

본 논문은 운보 김기창 (雲甫 金基昶, 1914~2001)회화의 역동성에 관한 연구이다. 운보는 어린 시절 고열로 청각신경이 마비된 신체적 장애인이었다. 그는 영원한 침묵의 정적과 고독 속에 고립되어 있었지만 생명감 넘치는 힘 있는 필법으로 아름다운 자연의 소리를 그림이라는 조형언어로 표현하며 독특한 자신만의 세계를 구축하였다.

그는 17세에 이당 김은호(以堂 金殷鎬, 1892-1979)의 문하에 든 이후로 철저한 기초교육에 바탕을 둔 전통회화를 습득하였다. 해방이후 일본화적 경향에서 벗어나려는 노력과 함께 다양한 조형의지와 특유의 자유분방하고 힘찬 필력으로 인물 산수 화조 등 여러 영역에서 그의 역량을 발휘 하였다. 이 시기 또 다른 표현 양식으로서 굵은 묵선으로 요약된 직선과 면 분할을 시도한 입체화풍의 표현 양식은 동양화의 영역을 새롭게 하였으며 1960년대에 이르러 종이의 질감변화와 색채만으로 이루어진 이미지연작은 구체적인 이미지 대신 연상의 이미지를 끌어들여 과거의 이미지를 은유해내는 작품들로서 전통의 틀을 과감히 탈피한 완전 추상세계를 창출 하였다. 이는 한국화의 새 가능성을 제시한 것으로서 그의 강렬한 실험 의욕을 드러내고 있으며 이후 그는 청록산수에 이어 민화풍의 바보산수를 선보이고 있는데 해탈한 작가의 심상의 세계를 엿볼 수 있다.

운보의 작품세계는 양식의 변화가 다양하다. 초기이후 운보의 회화는 전통과 현대를 넘나들며 한 시기에도 극히 다양한 변화와 여러 갈래의 경향을 구사하고 있다. 이러한 작품 경향 속에서도 처음부터 일관되게 보여지는 요소는 역동성으로서 이에 본고에서는 그의 역동성을 중심으로 약동하는 거대하고 힘찬 말의 움직임과 속도, 분출하는 힘 등으로 자신의 거구와 생리, 열정, 분노

등의 미묘한 감정세계 등 그의 내면을 가장 구체적으로 잘 드러내고 있는 <군마도>에 주목 하였다. 이에 <군마도>를 중심으로 그의 개성적이면서도 강인한 조형정신의 특질이라고 할 수 있는 역동성에 대해 고찰해 보았으며 그의 예술의 근간을 이루고 있는 요소의 하나로서 신체적 장애가 예술적 저력으로 승화되어 표출 되는 과정에도 주목 하여 살펴보았다.

따라서 Ⅱ장에서는 운보의 시대변천 과정에 따른 작품세계의 변화와 모색 등 생애와 예술세계를 다루었으며 Ⅲ장에서는 그의 역동성을 동양예술론의 중심개념이라 할 수 있는 기(氣)의 관점에서 조명하고 운보 본인의 저술인 동양화론의 기운생동 개념과 비교해 보고자 하였다. 또한 청각장애가 그의 예술에 미친 영향과 그 스스로 야성라고 말했던 그의 생리와의 관계를 조명 하였다. Ⅳ장에서는 <군마도>를 중심으로 거대한 스케일, 움직임과 속도, 회전하는 힘으로 요약되는 그의 역동성을 분석 하였고 일련의 작품으로서 역동성을 드러내는 다른 작품들의 회화 세계와도 분석하여 비교 하였다. 또한 형식보다 정신을 강조하며 동양예술에 끊임없이 관심을 가졌던 서양의 현대 미술 화가들의 작품과도 비교 분석하였다.

운보 회화의 연구를 함에 있어 그의 역동성이 가장 중요함에도 불구하고 이전의 연구들에서 깊이 있게 다루지 못했던 역동성을 정리하는 것에 의미를 두었다.

목 차

논문개요

Ⅰ. 서 론 ····· 1

Ⅱ. 김기창의 생애와 예술 활동 ····· 6

1. 어린시절(1914~1930) ····· 6

2. 이당 김은호 문하의 김기창(1930~1945) ····· 8

3. 해방이후의 변화와 모색, 독자적 화풍의 정립(1945~1970) ····· 12

4. 바보 회화 시기(1970~2001) ····· 16

Ⅲ. 김기창의 회화론과 역동성의 의미 ····· 19

1. 동양 회화에서의 역동성(생동)의 미학 ····· 19

2. 사혁의 육법에서의 기운생동 ····· 21

1) 사혁의 육법 ····· 23

2) 기운생동의 의미 ····· 25

3. 김기창의 회화론(東洋畵論) ····· 27

1) 정신성의 인식 ····· 27

2) 기운과 생명 ····· 31

4. 김기창의 역동성 ····· 34

1) 청각 장애와 김기창의 예술 세계 ····· 34

Ⅳ. 작품 분석 ····· 40
1. <군마도> ····· 40
1) <군마도I> ····· 41
i.형식 ····· 41
ii.내용 ····· 44
2) <군마도II> ····· 47
i.형식 ····· 47
ii.내용 ····· 48
3) <석양의 군마도> ····· 49
i.형식 ····· 49
ii.내용 ····· 50
4) 그 밖의 말 그림 ····· 53
2. <군마도> 이외의 작품분석 ····· 55
1) <투우> ····· 56
i.형식 ····· 56
ii.내용 ····· 57
2) <문자도> <점과선>시리즈 ····· 61
3. 서양 유럽 현대 화가들의 작품분석 ····· 66

Ⅴ. 결 론 ····· 72

참고도판

참고문헌

ABSTRACT

도판목록

<삽도1> 김은호, <미인도>, 1935, 비단에 채색, 143 x 57.5 국립 현대미술관 소장

<삽도2> 김기창, <월야가인(月夜佳人)>, 1939, 비단에 채색, 60.5 x 43.5 개인소장

<삽도3> 김기창, <미인도, 春), 1940, 비단에 채색, 42.5 x 170 조선 미술박물관(평양) 소장

<삽도4> 김기창, <전복도>, 1934, 비단에 채색, 71.5 x 57.5, 도난작품

<삽도5> 김기창, <엽귀>, 1935, 비단에 채색, 170.5 x 109, 국립 현대미술관 소장

<삽도6> 김기창, <군마도>, 1955, 종이에 수묵담채, 211 x 487 호암미술관 소장

<삽도6-1> 김기창, <군마도I> 부분도

<삽도6-2> 김기창, <군마도I> 부분도

<삽도6-3> 김기창, <군마도I> 부분도

<삽도6-4> 김기창, <군마도I> 부분도

<삽도6-5> 김기창, <군마도I> 부분도

<삽도6-6> 김기창, <군마도I> 부분도

<삽도7> 김기창, <군마도 II>, 1963, 종이에 수묵담채, 317 x 147, 작가 소장

<삽도8> 김기창, <석양의 군마도>, 1968, 두방에 채색, 39 x 32, 운향미술관 소장

<삽도9> 김기창, <유산의 이미지 I>, 1965, 160 x 135, 작가 소장

<삽도10> Jackson Pollock, <하나(#31)>, 1950, 에나멜 물감, 276 x 545, 뉴욕 메트로폴리탄 미술관 소장

<삽도11> A. Gorky, <소키의 정원>, 1943, 뉴욕 근대미술관 소장
<삽도12> 고구려벽화
<삽도13> 김기창, <바보수렵도>, 1976, 두방에 채색, 45 x 53, 개인 소장
<삽도14> 민화, <까치와 호랑이>
<삽도15> 김기창, <준산>, 1978, 금지에 수묵채색, 92 x 181, 호암미술관 소장
<삽도16> 김기창, <비경산수>, 1981, 금지에 수묵, 90 x 181, 개인 소장
<삽도17> 김기창, <소=힘(투우)>, 1956, 종이에 수묵담채, 198.5 x 301, 호암미술관 소장
<삽도18> 피카소, <게르니카>, 1937, 캔버스에 유채, 349.3 x 776.6, 레이나 소피아 미술센터 (마드리드)
<삽도19> 김기창, <군작>, 1959, 종이에 수묵채색, 142 x 319, 개인 소장
<삽도20> 김기창, <싸움>, 1954-55, 종이에 수묵채색, 48 x 71.5, 박운홍 소장
<삽도21> 김기창, <싸움>, 1954-55, 39.5 x 140, 작가 소장
<삽도22> 김기창, <해방>, 1955-56, 종이에 수묵채색, 84 x 275, 작가 소장
<삽도23> 김기창, <군상>, 1959, 종이에 수묵채색, 135.5 x 69, 작가 소장
<삽도24> 김기창, <바라춤>, 1961, 종이에 수묵채색, 47.6 x 40.8, 소장처 미상
<삽도25> 김기창, <탈춤>, 1961, 종이에 수묵채색, 49.5 x 46.5, 개인 소장
<삽도26> 김기창, <무당춤>, 1961, 종이에 수묵채색, 46.5 x 40
<삽도27> 김기창, <문자도>, 1950년대, 종이에 수묵, 58.5 x 68.5
<삽도28> 김기창, <문자도>, 1980, 금지에 수묵, 92.5 x 174, 호암미술관 소장
<삽도29> 김기창, <점과 선 시리즈>, 1989, 종이에 수묵, 167.5 x 336.5, 국립 현대미술관 소장

<삽도30> 김기창, <점과 선>, 1989, 종이에 수묵, 756 x 196.2
<삽도31> 김기창, <점과 선 시리즈>, 1993, 종이에 수묵채색, 337 x 181
<삽도32> 남관, <흰 공간속>, 1978-79, 100호
<삽도33> 이응로, <작품>, 1975, 종이에 채색, 153 x 123
<삽도34> Franz Marc, <Blue Horses>, 1911, 캔버스 유채, 112.5 x 184.5, Stadtische Galerie im Lenbechhaus (Munich)
<삽도35> 칸딘스키, <로맨틱한 풍경>, 1911, 캔버스 유채, 94 x 139, 뮌헨 시립미술관 소장
<삽도36> 칸딘스키, <여러개의 원>, 1926, 캔버스 유채, 140 x 140, 뉴욕 구겐하임 미술관 소장
<삽도37> 보치오니, <공간속에 지속되는 독특한 형태의 연속성>, 1913, 청동

<도1> 김기창 <군마도>, 1969, 비단에 수묵채색, 340 x 176
<도2> 김기창 <군마도>, 1986, 비단에 수묵채색, 278 x 177
<도3> 김기창 <군마도스케치>
<도4> 김기창 <군마도스케치>
<도5> 김기창 <군마도스케치>
<도6> 김기창 <군마도스케치>
<도7> 김기창 <태양과 말>, 1975, 종이에 수묵채색, 66.5 x 34, 작가 소장
<도8> 김기창 <비약(飛躍)>, 1967, 종이에 수묵담채, 35 x 45, 작가 소장
<도9> 김기창 <말과 소년>, 1970년도, 종이에 수묵담채, 54 x 68.5
<도10> 김기창 <말>, 1960년대 초, 종이에 수묵채색, 33 x 35, 개인 소장
<도11> 김기창 <수렵도>, 1984, 비단에 채색, 72 x 105, 동원육영회 소장
<도12> 김기창 <바보 수렵도>, 1993, 비단에 수묵채색, 86 x 145, 개인소장

I. 서 론

본고는 운보 김기창 회화의 역동성에 관한 연구이다. 운보 김기창은 청각장애로 인해 외부의 소리와는 완전히 단절된 상태에서 일생을 살았다. 그러나 그는 변천하는 시대사조와 부딪히면서 폭넓은 작품 세계와 열정적 예술혼으로 한국 근현대 예술세계에 독자적 예술 영역을 개척한 대가이다.

그의 초기 회화는 17세 때 처음으로 이당 김은호 문하에 들면서 철저한 기초 교육에 바탕을 둔 전통회화의 습득과 일본화적 사실화법을 수용하여 세필과 진채위주의 주로 인물화나 풍속화를 섬세하게 표현 했다. 이후 해방과 6.25전쟁을 거치면서 새로운 시대에 대한 사명을 자각하고 그의 작품세계는 급격한 변화를 이루고 있는데 왜색의 탈피를 위해 진채의 방법을 배척하고 동양화 본래의 필선과 수묵에 바탕을 둔 회화세계를 추구했으며 어느 한 양식에만 안주하지 않고 과감한 조형실험을 통해 공간을 새롭게 해석하는가 하면 굵은 묵선으로 요약된 직선과 면 분할을 시도한 입체화풍을 구사 하였다.

이 후 운보의 점진적인 추상세계로의 진입은 개인적인 차원의 절박성이나 필연적 욕구뿐만이 아닌 시대적인 대세로서 절대적이었다고 볼 수 있으며 또한 운보의 왕성한 예술 의욕과도 닿아있다. 60년대 후반 세계여행을 통한 현대 사조의 폭넓은 수용과 다양한 경향의 시도를 거쳐 70년대에 추구한 바보화풍 시리즈는 그 동안 각고의 노력이 하나로 응집된 것이다.

초기이후 운보의 회화는 전통과 현대를 넘나들며 한 시기에도 극히 다양한 변화와 여러 갈래의 경향을 구사하고 있다. 또한 그는 한 시기나 어떤 한 경향에 머무르지 않고 나아가다 되돌아오거나 아예 같은 시기에 여러 경향의 작

업이 동시에 이루어지고 있다.[1] 이에 운보는

"나의 체질상 내가 '기꺼이' 표현하고 싶은 것을 그린다."[2]

라고 쓰고 있으며 이 말은 작가가 특정한 조형이념에 구속되지 않겠다는 직접적인 표명으로 보인다. 그러나 이러한 그의 작품 경향에도 불구하고 처음부터 끝까지 일관되게 보여지는 요소는 역동성으로서 본고에서는 그의 역동성을 거대한 스케일, 강한 움직임과 속도감, 선회하는 힘으로 요약해 보았다. 이것은 그의 회화의 표현적 특성이자 우주자연의 기운에 대한 조응이며 늘 새로운 변화를 추구하였던 그의 개성적이면서도 강인한 조형정신의 발로로서 이러한 역동성은 특히 그의 <군마도>를 필두로 한 말 그림에 잘 나타나고 있다.

그의 그림 속에 말이 본격적으로 등장한 것은 1955년의 <군마도> 이후부터이다. 그는 주로 힘차게 뛰는 말의 모습을 활기 있게 그리고 있으며 뛰어난 관찰력과 묘사력을 바탕으로 말의 운동감과 골격을 적절하게 표현하여 생동감 있는 화면구성을 이루고 있다. 또한 그는 공간예술인 동양화에 속도라는 시간성을 포함시킴으로서 생명의 본질에 충실한 우주적 순환 질서를 그림 속에 나타내고 있다.

본 논문은 이러한 운보의 작품에서 다른 작가들의 작품과는 다른 움직임과 분출되는 힘의 근원에 대해 주목 하였다. 모필과 먹물, 화선지라는 극히 부드러운 재료들을 이용하여 이루어지는 예술임에도 불구하고 강인한 생명력과 우주적인 기운을 생동감 있게 표현하고 있는 그의 <군마도>는 이전의 그림들

---

1) 이러한 변화의 양상을 이흥우는 '나선螺旋적'이라고 표현 하고 있다. 이흥우, 「한국 근대 회화 선집-한국화의 김기창, 박래현」 금성 출판사, 1990,

2) 김기창,「구상-비구상 한계 느껴지지 않아」, 조선일보, 1974, 4, 13

과는 또 다른 면을 보여주고 있다는데 관심의 대상이 되었다. 이에 본고는 그의 격렬하고 자유분방한 기질, 변화에 대한 욕구, 속도로 표현되는 분출하는 힘 등을 가장 잘 집약시켜 표현한 <군마도>를 중심으로 그의 역동성에 대해 깊이 있게 고찰해 보았다.

이에 그의 그림이 기본적으로 지필묵을 도구로 사용하는 동양화의 영역에 속해있는 만큼 그의 회화의 근간을 이루고 있는 동양의 예술미학이나 그의 회화론 등을 중심으로 그의 예술관을 조명 하였다. 또한 청각 장애가 그의 예술세계에 미친 영향에 대해서도 살펴보았다. 더불어 그의 역동성을 운보의 대표작이라 할 수 있는 <군마도>를 중심으로 다른 작품들과 비교 분석하였다. 또한 그의 역동성의 의미를 서구의 현대미술 사조와 비교를 함으로써 새롭게 역동성의 진의를 살피는데도 역점을 두었다.

따라서 본 논문 Ⅱ장에서는 운보의 생애와 예술 활동을 알아보고 이에 그의 회화시기[3]를 해방 이전과 이후로 구분하였다. 해방 이전 시기에서는 그의 유

3) 운보의 회화세계는 그 변화의 폭도 크고 다양하지만 시기적인 구분 역시 상당히 복잡하게 전개된다. 뚜렷한 한 시기의 성격이 나누어지기도 하지만 구체적인 한 경향에만 머무르지 않고 부단히 여러 경향을 구사함으로써 이 기간의 간격이 불분명하거나 서로 떨어져서 몇 년 몇 십년간의 공백을 뛰어넘어 다시금 되돌아오는 예도 있다. 최병식은 운보 김기창의 예술론연구에서 그의 회화 세계의 시기별 연구에서 1.유년 . 소년시기(1914-1929) 2.학습시기(1930-1944) 3.과도시기(1945-1951) 4.해체시기(1952-1962) 5.추상시기(1963-1966) 6.다원화시기(1966-1975) 7.운보화풍1시기(1975-1984) 8.운보화풍2시기(1984-1989) 9.운보화풍3시기(1989-1992) 10.운보화풍4시기(1992-2001)로 나누고 있다. 최병식, 『운보 김기창 예술론 연구』, 동문선, 1999, p9 ; 이구열은 운보의 회화시기를 세시기로 구분 하고 있는데 제1기 (1930-1945)이당문하의 전통화법 수업시기부터 해방때까지의 시기, 제2기(1946-1969)전통화법 재창조와 독자적 세계의 조형 실험시기, 제3기 (1969-)청록산수, 민화풍의 바보화풍 시기로 구분[1] 하고 있다. 이구열, 『근대 한국미술사의 연구』, 미진사, 1992, pp259-267 ; 운보 자신이 구분한 회화시기 1) 구상 일제식 동양화의 시기:- 1945년 2) 반추상 입체파적 그림의 시기:- 1952년 전후 3) 완전추상시기: 1963- 65년 4) 묵화의 강한선 연구 중심 시기:- 1970년 5) 민화풍의 바보산수시기: 1975년 이후. 이흥우,「숙

년기와 이당 김은호 문하에서의 학습과정과 영향 등에 대해 알아보았으며 해방이후에는 시대적 변천 과정에 따른 그의 작품세계의 변화와 모색, 김기창의 독자적 예술 세계의 확립 등에 대해 연구 하였다.

둘째, Ⅲ장에서는 동양미학의 핵심이라 할 수 있는 기운생동의 이론적 배경과 그의 『동양화론』을 통해 그의 예술에 대한 견해와 철학 등 내면세계를 살펴보고 그의 예술관을 정리 하였다. 그는 그의 회화론에서 기운생동에 대해 정기(精氣)에 찬 생명감의 표현으로서 본래의 인간성에 허위 없이 욕구하는 대로 발현하는 것을 의미하는 것이라고 현대적 해석을 하고 있으며 개성의 발휘로서 예술의 자유에 대한 욕구를 표출하고 있음을 알 수 있었다.

그는 움직임에 대한 표현적 갈구가 크다. 이는 그의 성격이나 성향이 치밀하거나 이지적인 면보다는 직관적이고 감성적인 측면이 비교적 앞서있으며 또한 들리지 않고 말 하지 못하는 답답함이 그의 대범함, 야성적, 폭발적, 격정적인 요소와 합치되어 머무르거나 정체되어 있지 않고 변화를 추구하는 개성적이면서도 강인한 조형정신으로 표출하고 있음을 알 수 있었다. 이에 그의 그림 속에서 보여지는 역동성은 청각 장애라는 신체적 장애와 무관하지 않으며 그의 예술의 근간을 이루고 있는 요소의 한 부분임을 그의 자서전과 신문기고 등의 저술을 통해 알 수 있었다. 또한 신체적 장애가 예술적 저력으로 승화되어 표출 되는 과정에도 주목하여 살펴보았으며 청각장애라는 신체적 장애가 또 하나의 역동성을 이루는 특질로서 어느 누구보다도 더욱 강한 예술의 지로 표출 되고 있음을 밝힐 수 있었다.

달 분방과 자기 확장의 의지」,『운보 김기창』, 庚美출판사, 1980, pp240-241 그 중 세 단계를 1) 동물소재시기: 특히 말을 즐겨 그렸다. 2) 6.25 전쟁 직후의 원시미술 심취 시기 3) 60년대의 세계여행과 그로부터 받은 많은 영향에 의한 시기로 구분하였다. 김기창, 『침묵의 심연에서』,법조각, 1988, pp229-231

셋째, IV장에서는 운보의 <군마도>를 중심으로 그의 회화세계를 분석 하였다. 또한 그의 작품들 중 역동성을 드러내며 강인한 조형의식을 표출하고 있는 다른 작품들의 회화 세계와도 비교 분석 하였다. 또한 20세기 초 서양미술에서 특히 말을 좋아했던 프란츠 마르크의 말 그림을 살펴보고 형식보다 정신을 강조하며 우주적인 질서를 추구하는 새로운 미술에 경도 되었던 서양의 현대미술과도 비교 하였다.

운보의 회화 중 바보산수나 연대기 위주의 작품 분석 등 일반 연구는 많은 편이나 <군마도>나 운보의 역동성 등에 대해서는 전기나 화보집 등에 짧은 평문 외에는 깊이 있게 쓰여진 논문이나 자료들이 없어 개인저술, 신문기사, 평론, 개인 화집등 1차적 자료들과 인터뷰를 통한 증언들을 기초로 운보 개인의 내면과 작품의 특성, 경향 등을 분석 하였다. 운보의 작품들은 대부분 개인 소장으로 실제 작품을 접할 수 있는 기회는 적었으나 그나마 개인 화보 정리가 잘 되어 있어서 많은 도움이 되었다. 또한 김기창 박래현의 제자이며 동양화가로 활동 중이신 심경자님께도 인터뷰에 응해 주신 점에 대해 감사드린다.

II. 김기창의 생애와 예술 활동

1. 어린시절(1914~1930)

운보 김기창은 1914년 2월18일생으로 서울 종로구 운니동에서 아버지 김승환(金升煥1889-?)과 어머니 한윤명(韓潤明 1894-1932) 사이에서 8남매 중 장남으로 태어났다.[4] 어린 시절 운보는 교육열이 높았던 어머니 덕에 5세 되던 해에 와룡동의 서당에 가서『천자문』을 배우기 시작하여 1년 내에 『계몽편啓蒙編』과 『통감通鑑』을 다 익히게 된다. 어린 시절의 짧은 시기였으나 이때 배운 글과 글씨는 평생 동안 운보의 사상과 예술세계에 적지 않은 영향을 주었으며 붓 먹 벼루와의 인연도 여기서 비롯되었다고 할 수 있다. 6세가 되면서 운보는 인사동에 새로 개설된 중앙유치원에 입학하여 오전에는 유치원에서 신학문을 오후에는 서당에 가서 구학문을 배운다. 7세가 되던 1920년 운보는 승동(勝洞) 보통학교에 입학하게 되는데 등교 둘째 날 운동회에 참가한 뒤 운보는 장티푸스로 눕게 되며 심한 고열로 인해 청각신경을 잃고 후천성 귀머거리가 되는 신체적 장애의 불운에 빠진다.[5]

부친의 사업실패로 가세가 급격히 기울면서 어머니는 개성에 있는 정화 (貞和) 여학교 교장 김정혜의 도움으로 당시 10세이던 운보를 데리고 개성으로

---

4) 운보 김기창은 충청남도 공주군 신상면 유구리 427번지에서 단기 4246년(1913) 2월 18일 출생한 것으로 기록 되어 있다. 어머니 한윤명은 감리교 신자였으며 진명여고 1회 졸업생으로서 교육 받은 신여성이었다. 충남 공주가 고향인 아버지 김승환은 총독부 토지 관리국에 취직이 되어 윤명의 집에 하숙한 것을 인연으로 결혼하게 되며 후에 그는 금광을 찾는 사업가로 변신한다, 김기창,『나의 사랑과 예술』,정우사, 1977 ,p36

5) 최병식, 『운보 김기창 예술론연구』, 동문선, 1999, pp15-17

가서 교사로 재직했다. 그러나 2년 뒤 어머니는 태화 여자관에 직장을 마련하고 다시 서울로 되돌아오게 되며 운보는 며칠밖에 다니지 못했던 숭동 보통학교 1학년 2학기에 복학하게 된다.[6] 생활을 꾸리느라 바쁜 와중에도 운보의 학교생활을 주시하던 어머니는 운보가 서당에서 배웠던 한자를 근거로 글자를 가르쳤고 2년간을 반복한 뒤에 드디어 한글과 일본어를 어느 정도 깨우치게 되었다.[7] 그는 1930년 17세의 나이에 숭동 보통학교 5학년을 졸업했다. 아들의 재능을 알고 있었던 어머니는 향당 백윤문(香塘 白潤文)의 소개로 이당 김은호(以堂 金殷鎬 1892-1979)[8] 화백을 찾아가 아들을 화가로 키워줄 것을 당부하였다. 운보의 동양화가로서 작가적 세계의 시작은 이당 김은호와의 만남을 통하여 시작되었다.

---

6) 운보의 나이 12세로 4, 5년 아래의 동급생들과는 어울리지도 못했을 뿐만 아니라 청각장애로 한글과 일본어 글자를 채 익히지 못한 상태였다. 운보는 수업시간이 지루해졌고 무료함을 달래기 위해 그림으로 소일 했다.

7) 김기창, 『나의 사랑과 예술』,정우사, 1977 , pp30-31,

8) 이당 김은호(以堂 金殷鎬 1892-1979)는 조선시대 말기의 마지막 어진 화가로서 1912년 안중식(安中植, 1861-1919)[1]과 조석진(趙錫晉, 1853-1920)[1]이 주도하던 근대적 화가의 양성기관인 경성 서화 미술원에 제 2기생으로 수학하였다.(1912년 8월 입학,1915년 졸업) 소림 조석진과 심전 안중식은 그의 천부의 그림 솜씨를 인정하고 그에게 예로부터 전해오는 진귀한 어진의 화법과 초상화법을 특별히 전수해 주었다. 그는 1925년부터 약 3년간에 걸쳐 동경에 건너가 도쿄 미술학교 청강생으로 서구 미술의 경향을 받아들인 일본화과 교수인 유키 소메이(結城素明)에게서 사사를 받았다. 그의 화풍은 극히 사실적인 세화기법에 뛰어났으며 일제시대에 교육을 받은 만큼 일본화적인 강렬한 채색을 즐겨 사용했다. 교육적 측면에서 많은 공헌을 남겼는데 자신의 낙청헌 화실에서 한국화단의 제3세대를 이끌었던 김기창, 장우성, 이유태, 조중현, 안동숙, 김화경 등을 배출하였던 점에서 전통계승의 토대를 남겼으며 1936년에는 그의 문도들의 모임인 후소회(주37 참조)가 만들어졌다. 오광수, 『한국 현대 미술사, 열화당』, 1979, p68

2. 이당 김은호 문하의 운보 김기창(1930~1945)

운보는 향당 백윤문, 규당 한유동(葵塘 韓維東), 취당 장운봉(翠堂 張雲鳳) 등의 동문선배들과 수묵의 농담법을 비롯해 본격적인 회화수업에 임하게 되며 불과 반년 만인 1931년 제 10회 선전[9]에서 <판상도무(板上跳舞)>로 첫 입선을 하여 미술계에 데뷔하게 된다. 입선을 계기로 어머니로부터 운보(雲圃)라는 아명을 받게 되며 이후 그의 나이 23세인 1936년까지 6회 입선, 1937년부터 1940년까지 4회 연속 특선을 차지 41년에는 추천작가로 추대된다.[10] 운보 회화에서의 이당의 영향은 거의 절대적이라고 할 수 있다.[11] 그의 초기 조선

9) 일본 관전을 모방한 것으로 3.1운동을 전후로 식민지정치에 대한 우리민족의 거센 반발을 문화정책을 통해 회유하려는 의도에서 창설 되었으며 일본제국주의의 문화적 우월성을 강조하며 작가등단의 기준을 제시 그에 준하는 미술을 양산하도록 획책 조선 식민지화의 이념에 배치되는 재야인사들의 활동을 제약하는 빌미를 제공하고 있다. 총독부의 재정적 지원을 받았으며 대대적 보도 협전 위축시킴. 젊은 미술가들의 중요한 등용문이 되었다. 1921년 12월27일 조선 총독부에 의해 발족 1922년 6월1일-21일까지 영락정 조선 총독부 상품 진열관에서 서양화부 동양화부 서예 3부를 두어 개최하였으며 1944년까지 지속되었다. 정호진,「조선미술 전람회 제도에 관한 연구」,미술사학 연구, 1995, pp23-24 ; 김영나,『20세기의 한국미술』,예경, 1998, pp29-31; 이중희,『한중일의 초기 서양화 도입 비교론』,얼과알, 2003, p219

10) 그러나 당시 김기창의 회화에서는 그만의 예술성이나 철학은 보이지 않는다. 이당 문하에서의 도제식 교육과 1932년 그에게 가장 큰 힘이 되어주었던 어머니의 급서로 인해 운보는 급박해진 생활고에 직면함으로서 예술적 자각의 여유가 없었을 것이다. 또한 그는 주변 사람들의 후원으로 소품들을 그려 팔아 생계를 유지했는데 이때 스승 이당의 역할은 그의 어려움을 이기는데 커다란 도움이 되었다.

11) 운보에게 있어 이당은 거대한 정신적 지주로서 그의 뒷면에 큰 그림자로 내리고 있다. 스승과 제자의 관계를 넘어 거의 육친과도 같은 혈육관계를 떠올리게 한다. 운보가 지니는 철저한 바탕, 어떤 소재도 어떤 표현도 자유롭게 구현해 낼 수 있는 완벽한 장인적 요소가 이당 문하의 수업 과정에서 터득되지 않았더라면 오늘의 운보가 가능할 수 있겠는가, 오광수, 「운보 김기창의 예술」, 『운보 김기창 팔순 기념 대회고전 전시도록』, API刊 1993,

미전의 출품작들은 철저한 관찰과 사생훈련에 의한 작품으로 이당의 영향이 짙게 반영되고 있다. 운보의 36년 작품 <해녀>의 경우 목포에선 해녀를 흥남에선 파도를 각기 사생하여 조합했을 정도로 철저히 사실성과 현장감을 중시하였다. 37년 당시의 최고상인 창덕궁상을 수상했던 <고담> 역시 흥남 사생을 갔다가 머물렀던 흙방의 등잔불 아래 전경을 우연히 스케치해 둔 것을 작품화한 것[12]으로서 철저한 리얼리즘의 인식을 바탕으로 작품을 제작했던 이당의 경향에 근거 하고 있음을 알 수 있다.

1935년 그려진 이당의 <미인도>(삽도1)에서의 간결하면서도 장식적인 화면구성이 김기창의 1939년작 <월야가인(月夜佳人)>(삽도2)과 1940년경의 <미인도.춘(春)>(삽도3)[13]에서 그대로 반영 되고 있다. 여인의 관람자를 약간 비켜가는 시선과 서로 방향은 다르지만 약간 올려 잡아 여민 치마 등의 모습이

(삽도1) 김은호, <미인도>

(삽도2) 김기창, <월야가인>

(삽도3) 김기창, <미인도, 春>

거의 동일하게 그려져 있다. 이는 운보 작품에서의 주제 설정이나 표정, 분위기에서 이당의 인물화들과 직접적으로 연결되고 있음을 보여주는 예이다.

운보의 이시기의 전체 작품의 경향은 일부 도석 인물화와 화조화를 제외하

---

p10

12) 김기창, 『나의 사랑과 예술』, 정우사, pp128-132

13) 평양조선 미술 박물관에 진열 되어 있다. 이작품은 사계의 배경아래의 미인도 네 폭 중의 미인도 봄이다. 윤범모, 『한국 근대 미술』, 한길아트, 2000, p515

고는 당시의 일본화적 영향인 듯 <전복도(戰服圖)(1934)>(삽도4)[14], <엽귀(1935)>(삽도5)에서처럼 강한 색채로 그려졌다. 이당이 일본으로 건너가 배우게 된 신 일본화의 경향을 운보 역시 이당을 통해 간접적으로나마 수용할 수

(삽도4) 김기창, <전복도>

(삽도5) 김기창, <엽귀>

밖에 없었을 것이다.[15]

해방이 되었을 때 운보는 이당 김은호, 청전 이상범(靑田 李象範)[16]과 함께 친일작가로 규정되어 조선미술 건설 본부[17]에서 제외 되었다. 이러한 화단의

---

14) 1993년 충북 청원군 운보의 집에서 도난당한 작품중의 하나로서 특히 스승 이당 김은호의 영향이 짙은 그의 초기작으로 미술사적인 의미가 큰 작품이라고 말할 수 있다.「운보 작품 도난 등 잇단 시련」,『한국일보』, 1993, 7, 9

15) 최병식, 위의 책, p65

16) 청전 이상범(靑田 李象範 1897-1972) 충남 공주 출생. 보통학교 졸업 후 서화 미술회화과에 입학 1918년 수료한 후 서화협회 회원으로 가입하였으며 1921년 서화 협회 1회전과 1922년 조선미술전람회 1회전 출품 1925년 3등상을 수상 이후 연 10회 특선을 차지, 1944년의 마지막 23회전까지 출품하였다. 그는 추천작가를 거쳐 선전 심사 참여의 위계에 올랐으며 해방 후 친일작가로 지목 되었다. 1936년 일장기 말소사건으로 40일간 옥고 치른 후 동아일보사를 그만 두고 금강산 등을 여행 하였으며 청전화숙에서 후진 양성에 전념하였다. 50년 홍익대학교 교수로 임명 1661년 퇴임하였으며 국전에서 초대 작가겸 심사위원을 역임했다. 그의 대표작으로 <모운> <초동> <귀로> <유경> 등 다수

17) 조선미술건설본부(朝鮮美術建設本部); 1945년 8월18일 조선 문화 건설 중앙 협의회의 산하단체인 조선미술건설본부가 이념적인 좌·우익의 대립 이전이었던 단합의 분위기와 열정으로 창설 되었다. 중앙위원장에 고희동, 동양화 위원장에 노수현, 위원에 변관식, 허백련, 김용준 등으로 길진섭이 주도하는 선전미술대와 그에 동의한 작가들이 중심세력을 이루고

움직임과 시대적 상황은 운보의 예술관을 변화 시켰다. 해방 후 스승의 그늘에서 벗어나고자 하는 욕구와 일본화의 감염, 오랜 전통의 인습을 박차고 나오려는 의욕은 그의 호인 雲圃에서 口자를 뺀 雲甫로 바꾼 것에서도 그가 그의 이전의 굴레를 벗고 새로운 변화를 시도하고 있음을 알 수 있다.[18] 이후 그는 끊임없는 창의적 조형과 실험정신으로 파격적인 변신을 꾀하며 새롭고 다양한 회화 양식을 개척하여 자신의 주체적인 예술세계를 이루어 갔다. 그에게 이러한 변화를 가져다준 계기중의 하나가 1943년 일본 동경 여자 미술 전문학교[19] 학생이었던 우향 박래현(雨鄕 朴崍賢, 1920-1976)[20]과의 만남에서

있으며 가입 자격은 "조국을 사랑하고 예술을 사랑하는데 있어 뜻을 같이 하는 미술인"이었지만 민족반역 활동이나 친일 혐의가 뚜렷한 사람은 배제하는 것을 원칙으로 했으며 김은호, 이상범, 김기창, 김인승, 윤효중 등을 일제시대의 과오를 물어 제명 처분했다. 조선미술 건설본부는 1945년10월 덕수궁 석조전에서 해방 기념 문화축전의 일환으로 대대적인 종합미술전람회를 개최했으며 97명의 작가가 132점을 출품했다. 출품한 작가는 고희동, 오지호, 이건영, 김용준, 장우성, 배렴, 박득순, 이종우, 김만형, 이쾌대, 최재덕, 노수현, 정홍거, 이인성, 김재석, 윤자선, 김주경, 이마동 등이며 전람회에 김은호, 이상범, 김기창, 심형구, 김인승, 송정훈, 배운성, 김경승, 윤효중 등의 참여를 배제했다. 오지호, 「해방 이후 미술계 총관」『신문학』1946년 11월.

18) 오광수 ,김기창 박래현, 재원, 2003, p43; 김기창,『침묵의 심연에서』,법조각, p29 광복 전까지는 스승인 이당이 하라는 대로 그림을 그리다가 광복 후 자신에 대한 작가적 자각이 생기면서 제일 먼저 스승에게 예술적 반란을 일으켰다. 『김성우 문화칼럼』"운보 팔순 회고전"「한국일보」 1993, 10, 25,

19) 동경여자 미술 전문 학교는 메이지(明治) 다이쇼(大正) 쇼와(昭和) 전 기간을 걸쳐 거의 유일한 여자 미술 전문 고등 전문기관이었으며 교원 양성이 주목적으로 설립된 학교였다. 1917년 (다이쇼 6년)에 재단 법인 여자 미술학교로 조직 개편을 한 후 1934년 전문 학교로 승격 되어 여자 미술 전문 학교로 개칭 되었다. 그 조직은 고등과 (일본화부 서양화부 3년), 사범과 (일본화부, 서양화부 각 4년, 자수부, 조화부, 재봉부 각 3년), 연구과 (1년)로 이루어졌으며 정원은 고등과 135명, 사범과 465명, 전수과 250명이었다. 이구열, 「동경여자 미술학교와 한국 근대미술」,『월간미술』,2003,

20) 박래현은 1920년 4월 13일 평안남도 진남포에서 부친 박명수와 모친 조기국 사이에서 장녀로 출생하였으며 1925년 전북 군산시 구암동으로 이주 1932년 전주 공립여자 고등보통

부터라고 말할 수 있다.

3. 해방이후의 변화와 모색, 독자적 화풍의 정립(1945~1970)

조선미술 전람회를 통해서 만난 두 사람은 1946년 1월 27일 국립 민속 박물관에서 결혼식을 올렸다.[21] 1946년 결혼 후 운보는 자유 신문사의 문화부 기자로 취재, 삽화를 그리며 근무하였고 조선 조형 예술 동맹[22]에 회원으로

학교에 입학, 1936년 경성관립여자 사범학교 입학하였으며 스승 에구치의 권유로 1941년 동경여자미술학교 일본화부 사범과에 입학, 41년 조선 미술전람회에 <여인>입선하고 43년 하숙집 딸을 그린 장(粧)이 특선으로 총독상을 수상하게 되며 운보와의 첫 만남이 있었다. 1944년 동경여자 미술 전문학교 졸업하고 1946년 김기창과 결혼 이후 다수의 부부전과 그룹전등에 참여하며 활발히 활동하였으며 1956년 <이른 아침>으로 대한 미협전에서 최고상인 대통령상과 연이어 국전에서 <노점>으로 대통령상을 수상하였으며 피난시절 3년여에 걸쳐 변화를 남겼다. 이후 다수의 해외전과 백양회 등에 참가하며 추상작업으로 전환 대상에 대한 지적 분석 시도<여인과 고양이>, <나녀>와 같은 반추상 경향을 한국화재료가 갖는 독특한 점묘 기법으로 표현 하였다. 1961년 국전 심사위원으로 활약 이후 다수의 국제 초대전에 참가하였으며 1967년 제9회 상파울루 비엔날레 한국 대표단으로 참가 이후 우향이 평소 염원하던 미국유학의 꿈을 펼치기 위해 귀국을 미루고 뉴욕에 남아 밥 블랙번 판화 연구소에서 1974년 2월에 귀국하기까지 7년간 판화연구에 몰두했다. 1974년 신사임당상을 수상 하였으며 1976년 1월 2일 간암으로 타계하였다.

21) 1946년 1월27일 국립 민속 박물관 사무실에서 결혼식을 올렸다. 초등학교 선배 성경린의 호의로 아악부의 부원들이 아악을 연주 했으며 주례는 고 송석하였다 .이들의 결혼은 신여성과 화가의 결혼이라느니 필담으로 맺어진 사랑이라고 하며 라디오 신문 잡지 등에서 큰 이슈로 다루어졌다. 박래현의 어머니는 둘의 결혼을 반대하여 불참했으며 아버지는 병석에 있었다. 김기창,『나의 사랑과 예술』,p171 ; 박래현, 『동양화의 추상화』 1978. p200

22) 조선조형예술동맹(朝鮮 造形藝術同盟); 1946년 3월 결성, 조선 조형예술동맹 강령은 '미술상의 제국주의적· 봉건적 잔재를 숙청하고 건실한 신미술을 수립함'이라고 규정, 5월13일부터 6일간 춘계 소품전 개최, 기관지『조형예술』을 발간. 이 단체는 고희동이 회장으로

가입했다. 1947년 민속박물관에 미술부장으로 취임 민속공예품을 연구하면서 민화에 관심을 갖기 시작했다. 아내 우향과 1947년부터 49년까지 삼월백화점(현 신세계) 화랑에서 연속 3회 부부전[23]을 열었으며 두방전(斗方展1946)[24], 동양화 7인 전(1948)[25] 등에 참여해 작품을 출품하고 있다. 37세 되던 해인 1950년 제4회 부부전 중에 6.25가 발발하였고 처가가 있는 군산 구암동으로 피난을 가게 되었다. 미군들의 초상화를 그리면서 생계를 이어가던 그에게 평소 친분이 있던 김형민[26]이 부산 전시를 후원해 주었고 혜원 신윤복(蕙園 申潤福)의 풍속화 자료를 제공하였다. 이후 우향과 운보의 작품에서 혜원의 이미지뿐 아니라 단원(檀園)의 작품에서 보이는 선이미지가 나타나기도 하는데[27]조형예술에 기고한 “제일 먼저 화안(畵眼)의 양성, 즉 그림을 바로 인식할

있었던 조선 미술 협회에 불만을 품고 탈퇴한 좌익 계열의 작가들이 결성한 조선미술가 동맹이 출범하자 어디에도 소속 되어 있지 않았던 미술가들이 따로 구성한 것으로서 당시 동양화 회원으로는 김기창, 박래현, 박생광, 김화경, 배정례, 이필찬, 정종녀 등이 있다. 『월간미술』, 1989, 8월호, pp53-57참조, ; 오광수,『김기창 박래현』, 재원, 2003,

23)《김기창 . 박래현의 부부전》은 해외 부부전을 포함해 18회의 부부전을 개최 하였다.

24) 자유신문사 주최로 전재(戰災)동포 구제를 목적으로 이루어진 전시로서 초대 출품자는 김은호, 김용진, 고희동, 이상범, 노수현, 변관식, 박승무, 이응로, 김기창, 이인성, 심형구, 장우성 박래현등이었으며 총 출품작은 60점으로 1946년 1월 28일 정자옥 (지금의 미도파화랑)에서 전시하였다.

25)김기창, 이석호, 정종녀, 이필찬, 조중현, 이건영, 박래현이 참여하고 있으며 동화백화점에서 (1948. 9.25- 10.1) 개최되었다 수재민 돕기 기금 마련을 위해 즉석 회화 판매가 이루어졌다.

26) 김형민(1907-?)은 미국 오하이오 미시간대학을 졸업하고 석유사업과 경성 부윤을 거쳐 미군정 시절 서울시장을 지냈으며 서화골동도 수집했다. 그의 형수와 우향이 동창의 관계로 알게 되었으며 김기창에게 회견과 안료, 붓 등의 재료들을 일본에서 구해주기도 하는 등 많은 도움을 주었다. 최병식, 위의책, p29 ; 김형민저,『김형민 회고록』, 범우사, 1987, pp263-273 참조 재인용.

27)운보의 <혜원모사 풍속도-나들이>는 신윤복의 풍속화첩을 모사하였으며 <목욕>(1948)이라는 작품은 김홍도의 <빨래하는 여인>과 매우 유사 하다. 우향의 1957년작 <이조 여인상>은 신윤복의 그림을 재구성 한 것임을 확인 할 수 있고 김기창의 성화에 나오는 여인

줄 아는 교양을 쌓을 것이요, 또 하나는 고화의 연구와 모사를 적극적으로 할 것이다."[28]는 글과 통한다고 할 수 있으며 전통적인 회화를 추구하기 위한 운보의 노력을 엿볼 수 있다. 우향 역시 일본화풍에서 벗어나기 위해 전통적인 소재나 기법을 연구하였다. 우향은 그때의 상황을 "단원이나 혜원 그리고 현재(玄齋) 겸재(謙齋) 등의 우수한 몇몇 작품을 접할적 마다 그 여유 있는 우아한 선의 흐름 또는 정물이나 산수의 묘한 구도가 가져오는 조형의 아름다움에는 놀라지 않을 수 없었다".[29] 고 언급하기도 한다.

이글에서도 알 수 있듯이 운보와 우향 부부는 조선시대 화가들의 그림에 관해 많은 관심을 보였다. 기독교 신자였던 운보는 군산 피난 시절, 잠시 조는 사이 문득 고난의 예수를 현몽[30]하게 되고 1952년 운보는 예수의 일대기가 동족상잔의 민족적인 비극과 퍽 유사함을 깨닫고 이를 회화로 표현 하였다. 그때 그린 성화 시리즈는 소재가 예수의 일대기라는 점에서 서양의 종교화라고도 할 수 있겠지만 조선시대를 배경으로 한 성서의 토착적 해석으로서 풍속화와 비슷한 느낌을 주고 있다. 이는 동양화의 새로운 모색이라 할 수 있으며 전통 회화와 우리 것에 대한 운보의 대단한 자부심을 엿볼 수 있는 부분이다.

들에서 신윤복의 풍속화 영향을 알 수 있다.

28) 「해방과 동양화의 진로」, 『조형예술』 제1호, 1946, 3, 30

29) 박래현, 『동양화의 추상화』, 1978. p200

30) 김기창, 『침묵의 심연에서』, 법조각, 1988, p196 ; 운보는 모친을 여읜 후 그를 위로하던 미국인 선교사 젠슨씨가 '그리스도는 어느 한나라를 위해서 탄생하지 않았으며 당시 가장 불우했던 나라를 빌린 것뿐이며 일본이나 중국에도 제각기 모습대로의 성화가 있다. 당신도 장래 한국의 성화를 완성할 수 있는 힘을 지금부터 양성하기 바란다'는 권유를 받았다. 불안과 슬픔 속에서 그는 조용히 성화의 줄거리를 더듬어 갔으며 피난살이 3년째가 되었을 때 탄생에서 부활까지 총30점의 성화를 완성 시켰으며 제작중에 잠속에서 예수를 만나 보았고 백주의 논길에서도 예수를 만나 뵈었다고 말했다. 오직 성화 완성을 위해서 통일 되었던 정신 상태를 누구도 알 길이 없었다고 박래현은 쓰고 있다. 박래현, 주부생활, 1967, 3

50년대 초 운보는 풍속적 내용을 극도로 집약시킨 선묘와 담채의 구성으로 <복덕방>이나 <노점> <엿장수> <구멍가게>와 같은 반 입체적인 경향의 작품을 선보였다. 몇 개의 선으로 사물의 형태를 간략하게 표현하고 있으나 이제까지의 사실적이고 섬세한 묘사와는 다르게 단순하면서도 대상에 대한 깊이 있는 이해 그리고 절제된 운필과 채색을 보여주고 있다. 이시기 우향도 화면을 간단한 기하학적인 형태로 분석하며 비슷한 소재의 그림<노점> <오후>등을 선보이고 있다. 박래현의 <노점> <오후>등의 작품에서는 화면을 선과 면의 분할로 구성하고 신체를 변형하여 입체주의적 경향을 보이고 있으나 여기서 보여지는 면분할은 윤곽선을 겸하는 것으로서 도시적이고 여성적인 우향 특유의 세련미가 가미된 것으로 각자 다른 개성을 드러내고 있다.[31]

50년대부터 시작된 반 입체적인 작품은 60년대 중반에 이르러 이미지시리즈로서 <태고> <유산> <청자>등의 작품을 그리며 완전한 추상으로 나타났다. 1960년대는 추상화가 세계적인 흐름이었고 이러한 상황은 운보회화에 큰 영향을 주었다.[32]

---

31) “어느 날 나는 갑자기 머리속에 떠오르는 그 무엇을 느끼게 되었다. 말하자면 판자집 구멍가게를 어떻게 하면 현대적 감각이 물씬 풍기는 동양화로 만들 수 있을까 하는 생각이 들었다. 그 후로 나는 그 앞을 지날 때 마다 유심히 관찰하며 사색에 잠긴 채 집에 오곤 했다. 김기창, 『나의 사랑과 예술』, p179

이 시기에 제작 된 우향의 작품들과 주제나 소재에서 비슷한 경향을 보이고 있는 부분이 있으나 운보는“ 우향도 반추상적 입체적으로 시도하기는 나와 마찬가지지만 그는 날카롭고 아름다운 색채로 여성다운 세련된 감각적인 작품을 많이 제작 했다”고 회고 하고 있다.

32) “동양의 심상예술이 결국 추상예술의 시발점이다 내가 요즘 추상화를 그리는 목적은 재래의 동양화의 한계를 넓히는 동시에 자신의 세계를 넓히려는데 있다”. 이구열,「김기창, 박래현 부부전, 완전 구상의 예술 작업」,「주부생활」,『미술』,1967, 2 ; 동양화의 현대적인 변화에 추상예술을 사용한 것은 ‘동양화가 심상예술’이라고 생각하는 운보의 예술관에서 볼 때 통하는 것이라고 볼 수 있다. 김기창,「동양화론」,수도여자사범대학 Vol.1No-〔1961〕,1961 동양예술은 심상예술을 바탕으로 해서 출발, 즉 자유를 미적 심리적으로

그는 1955년 42세부터 홍익대학교 미술학과에 출강하여 후진을 양성하였고 1956년 국전 초대작가가 되었으며 그 다음해 백양회[33]를 창립하였다. 1962년 수도여자 사범대학 미술과 교수 및 학과장으로 있었으며 1964년에 운보는 미국의 국제 교육학회의 초청으로 도미하였고[34] 그 후 71년까지 13회부터 18회의 연이은 부부전 등 국내와 해외에서 활발한 활동을 하였다. 이시기 남미 유럽 동남아 아프리카 등 여러 나라로의 여행은 그의 예술세계에 막대한 영향을 미치게 되며 작품에 대한 시각을 세계화 하는데 커다란 전기가 되었다.

4. 바보 회화 시기(1970~2001)

1976년 1월 2일 우향 박래현이 타계했다.[35] 운보는 인생의 동반자이자 동

소화해서 작가의 창조로 승화한다. 1993, 10, 「예술의 전당」,이달에 만난 사람 "운보 김기창과의 대화"

33) 1957년 한국 동양화단의 새로운 방향 모색을 위해 김기창, 김영기, 김정현, 박래현, 이유태, 이금추, 조중현, 장덕, 천경자등 9명이 백양회 창립, 12월15일부터 21일까지 화신백화점에서 창립전 개최. 1964년부터 1977년까지 공모전 개최, 1978년 27회 회원전을 끝으로 해체됨. 60년대 자유중국 및 일본등지에서의 전시기획 등 국제 교류의 문을 열어 놓았다. 이구열,『근대 한국 미술사의 연구』, 미진사, 1992, p259

34) 미국무성 I.I.E (국제 교육학회)초청으로 도미, 먼저 와 있던 우향과 만나 제13회 부부전을 하와이 호놀룰루 동서 문화교류 센터 초청으로 갖었으며 뉴욕 동남아시아 박물관 초청으로 제14회 부부전을 연이어 개최 하였다.

35) 우향 박래현이 1967년 출국하여 1974년 귀국 전까지 7년여 동안 판화 제작과 작업에 몰두하게 된다. 1969~1970년까지 프렛 그레픽 센터(Pratt Graphic Center)에서 판화를 공부하고 밥 블랙번 스튜디오(Bob Blackbunn Studio)에서 1973년까지 3년간 동판화를 공부하며 나중에는 직접 학생들을 지도하기도 했다. 7년 동안 운보는 후학을 지도하며 거의 청교도적 삶을 살았으며 우향 박래현은 귀국 후 이제는 자신이 그려야 할 회화세계가 확실

료였던 그녀의 죽음으로 인한 고통을 작업으로 감내하며 그해 5월 남경 화랑에서 바보 회화 시리즈로 개인전을 열었다. 바보산수는 엉성하고 못생긴 듯하면서도 초현실적이고 해학적이고 익살스럽다. 화려한 기교가 아닌 단순함으로 각각 그 자리에 분수를 지키면서 공존 한다. 그것은 운보가 원했던 한국스러운 화목과 조화의 추구라고 할 수 있다.[36] 그의 거의 후반기의 작품이라고 말할 수 있는 바보산수에는 천진과 유희의 원초적 감정과 회화화의 즐거움이 복합되어 표현 되어 있다.

1977년 정부의 문화훈장을 받았으며 미술관을 겸한 화실을 청주에 건립하게 되는데 이것이 그의 생애 만년의 정착지가 될 운보의 집이었다. 68세 되던 해인 1981년 국민훈장 모란장서훈을 받고 예술원 정회원으로 위촉되었다 85년 후소회[37] 회장등에 위촉되었으며 86년에는 사회복지 법인으로 한국 청각장애자 복지회를 창설하였고 운보의 집에 개원한 공방은 농아들에게 도자기 기술을 가르쳐 자립기반을 닦도록 하여 물심양면으로 장애인의 권익옹호에 앞장서기도 했다.[38]

하게 손에 잡힌다면서 자신감과 함께 임종시 끝까지 유언을 남기지 않을 정도로 강한 의욕을 보였으나 1971년 1월 유명을 달리 하였다. 운보는 5개월 후인 5월에 63점의 바보 산수 시리즈전을 남경화랑에서 열었고 그 후로부터 그림도 생활도 해탈한 자유인으로의 면모를 보였다고 심경자 (동양화가, 김기창 박래현의 제자로서 현재 세종대 예술대 학장으로 재직중)는 회고하였다.(필자와의 인터뷰; 2008, 5, 8)

36) 이흥우, 「숙달-분방과 자기 확장의 의지」, 경미출판사, 1980, p244

37) 한국화의 정통성 계승과 발전을 목표로 1936년 전통화단의 젊은 신흥세력을 대표하는 낙청헌 (이당 김은호 화실) 출신의 제자들이 만든 모임이다. 후소회라는 명칭은 한학자 위당 정인보가 공자의 회사후소(繪事後素)를 흰 바탕 보다는 밝고 깨끗한 정신적 바탕으로 풀이 하는 게 좋겠다며 작명해 준 것이다. 창립전은(10.30-11.3) 서울 태평로의 조선 실업구락부(전국회 사무처 건물)에서 개최 되었으며 김기창, 장우성, 백윤문, 한유동, 조중현, 이석호, 장운봉, 이유태, 정도화등이 참가했다. 이후로도 꾸준히 활동하고 있으며 운보는 1985년 후소회 회장으로 위촉 되었다. 이구열,『근대 한국화의 흐름』, 미진사, 1984, p130

1989년에 봉 걸레는 먹을 묻혀 작업하는 등 점과 선을 주제로 심상 시리즈가 제작되던 시기이다. 1993년에는 예술의 전당 미술관에서 팔순 기념 대 회고전을 열었으며 2000년 말에는 제 2차 남북 이산가족 상봉 때 월북했던 동생인 북한 민속화가 김기만을 극적으로 만나 가슴 아픈 가족사와 민족사를 상징적으로 보여 주기도 하였다. 운보 김기창은 누구도 범접하기 힘든 독보적 예술세계를 접고 2001년 마지막 회고전을 끝으로 1월23일 향년 88세로 타계하였다.

38) 그는 '예술이란 아름다움을 추구하는 것인데 궁극적인 아름다움은 남을 위한 봉사에서 찾을 수 있고, 화가가 예술만을 위해 살다보면 환쟁이로 전락하지만 봉사가 곁들여지면 정말 예술이 된다.'고 하였다. 최병식 『천연 기념물이 된 바보』, 동문선, 1999, p338 -인촌상 공공 부문 수상 소감

Ⅲ. 김기창의 회화론과 역동성의 의미

운보회화는 기본적으로 지필묵의 도구를 가지고 이루어진 예술이다. 이는 동양화의 영역으로 고대로부터 중국의 회화를 수용한 예술로서 그 사상적인 또는 화론적인 영향이 지대하였다. 모든 예술은 광의의 기운생동의 미학개념 안에 존재한다고 볼 수 있다. 그러나 운보의 회화에서는 기존 동양화의 미학 개념인 기운생동 개념과는 다른 운보 특유의 역동성이 존재한다. 운보는 평소 자신의 회화세계나 글에 노자(老子) 장자(莊子)의 어떤 체계적인 사상도 인용하지 않고 있으며 도가(道家)에 대한 입장을 인정한 적이 없다.[39] 그러나 그의 사상과 회화세계가 보여준 현학적 입장은 부정될 수 없으며 비록 운보의 역동성이 기운생동의 개념과 완전하게 일치를 이루지 않는다 할지라도 크게 다르지 않으며 이는 태생적(胎生的)인 한계라고도 생각 된다. 따라서 동양회화 미학의 핵심 개념이라 할 수 있는 기운생동(역동성)에 대해 고찰해 보고 운보의 회화론과도 비교 검토해 보고자 한다.

1. 동양 회화에서의 역동성(생동)의 미학

운보회화에서 핵심을 이루는 역동성은 그 본질과 속성에 있어서 살아있는 것으로서의 생명성으로 규정할 수 있다.[40] '생동'의 본래 의미는 '생명의 운

39) 최병식, 『운보 김기창 예술론 연구』, 동문선, 1999, p192
40) 김인환, 『예술성의 관점에서 본 동양 예술이론』, 안그라픽스 ,2003, p34

동' 즉 생명의 생장. 변화. 향상. 발전 등의 의미를 포함한 것을 가리킨다. 곧 '생동'은 인간을 포함한 만물의 존재 발전의 표현이며 예술작품의 표현에 있어서도 예외일수는 없다. 중국 고대미학 일반은 중국 고대의 생명 철학과 불가분의 관계에 있으므로, 생명의 존재와 발전의 관점으로 미와 예술을 보는 특성이 있으며 중국의 예술 작품은 그것이 어떠한 형식을 취하든지 간에 풍부한 생명의 뜻을 표현 하고 있다.[41)]

'생동'은 본래 기(氣) 특유의 본성으로 '기'의 운동 변화로 생겨나는 것이며 '기'가 없다면 모두가 사물(死物)이므로 생동적인 표현이 있을 수 없게 된다. 기란 만물에 활력을 불어넣는 우주의 정신(숨결이나 입김)으로 나무를 자라게 하고 물을 흘러내리게 하며 인간에게 에너지를 주며 산으로부터는 구름과 안개로 발산 된다. 화가의 역할은 바로 이 우주의 정신에 스스로를 조화시켜서 그것이 자신에게 힘을 불어넣어 영감이 일어나는 그 순간에 화가 자신의 우주의 정신을 표현하는 수단이 되는 것[42)]으로서 바꾸어 말하면 예술정신이 곧 우주의 정신과 동일시 된 것이다[43)].

기(氣)는 중국 미학에 있어서 예술가의 생명력과 창조력, 예술 작품의 생명, 나아가서 예술의 본질을 규정하는 기본 개념이다. 또한 기는 미적인 형식에 있어서의 정신적인 것과 감성적인 것, 내적인 것과 외적인 것, 자연과 인간, 자연과 정신, 유한과 무한 등 대립 개념에 있어 직접적인 통일을 기하게 하는 매개개념으로서 이러한 특성을 포괄하는 기를 예술성의 기라 할 수 있으며 이러한 상태를 우리는 예술미라 일컫는다.[44)] 이러한 의미에서 예술에서의 기는

41) 김인환, 위의 책, p39
42) 마이클 설리번지음, 『중국 미술사』, 한정희 최성은 옮김, 예경, 1999, p88
43) 조지 로울리,『동양화의 원리』, 중앙일보.동양방송, 1980, p140
44) 동서양을 막론하고 최고 수준의 예술작품은 내용과 형식, 인간과 자연, 정신과 물질, 이성과 감성, 형식과 소재, 성(聖)과 속(俗), 필연과 우연, 자발성과 수동성, 불변과 상황, 무(無)와 유(有), 공(空)과 색(色), 허(虛)와 실(實), 질(質)과 문(文), 소(素)와 현(絢)이라는

언제나 작가의 품격 기개로 말미암아 작품 가운데 주어진 힘 있는 강건한 감각으로써 한 개인의 개성 및 개인으로 말미암아 형성된 예술성은 모두 기로 결정되는 것으로서 이는 인간의 관념. 감정. 상상력을 신게 되는 작용성을 가지며 이러한 예술성의 기만이 창조의 기능을 다 할 수 있다고 볼 수 있다.[45] 따라서 중국 회화 미학의 핵심 개념인 기운생동(氣韻生動)도 이러한 예술성의 기로 해석 할 수 있다.[46]

즉 하나의 예술작품이 살아있고 예술적 생명력을 지니며 그것이 하나의 살아 있는 형식이 됨으로써 그 영원성이 제시되는 예술미가 생명성 내지는 생명적 형식으로서의 역동적이면서도 유기적인 형식을 갖는 것으로서 우리 예술의 미와 생명성의 문제를 생동과 직접 연계시켜 논의한 근거를 남제(南齊)의 사혁(謝赫)의 견해에서 발견 할 수 있다. 사혁은 생동을 특히 강조 하였으며 생동과 기운을 직접 연계시킴으로서 기운생동이라는 용어를 통해 예술의 미와 생명성의 문제를 주장한다. 이에 사혁의 육법 중의 기운생동에 대하여 깊이 있게 고찰해 보고자 한다.

2. 사혁의 육법에서의 기운생동

우리가 동양화를 눈앞에 놓고 감상하거나 품평하는 경우에 회화 자신이 이루

두 대립요소 사이에 완벽한 결합과 균형이 이루어지며 이러한 최상의 어울림의 상태를 일러 우리는 예술미라 일컫는다. 송하경, 『동아시아 미학과 예술정신』 (제3호, 1999년 9월: 동아시아 포럼, 열화당), p6-8

45) 김인환, 위의 책, pp36-37

46) 기(氣) 즉 정신이란 말은 회화상 도의 존재를 요약한 것이다. 조지 로울리, 위의책, p139

고 있는 가시적인 조형적 요소 이외의 어떤 것, 즉 그 속에 내재해 있는 창조적인 생명력 같은 것을 찾아내려고 한다. 다시 말해서 동양화의 근본정신을 묻게 되는 것이다. 이때 기운생동이라는 한마디 말로써 중국 회화의 특성을 밝혀낼 수 있다.

사혁의 육법에 있어서 가장 중요하게 다루어진 것은 기운생동이다. 그 중에서도 '기'는 선진사대부터 노자, 장자, 공자, 맹자, 관자(순자), 묵자, 회남자, 막자 및 왕충 장형등과 위진 남북조 시대에 이르러서는 종영, 유협 등 많은 사상가들에 의해 연구되어져 왔다.[47] 이와 같은 흐름을 거쳐 사혁이 사용한

47) 회화미학사에 있어서 기(氣)의 연원은 노자(老子)로 거슬러 올라간다. 노자는 "도(道)에서 하나가 나오고 둘이 나오고 둘에서 셋이 나오고 셋에서 만물이 나온다. 만물은 음(陰)을 업고 양(陽)을 안고 있으며 기로 충만하여 화를 이룬다"라고 하였다. 이는 결국 도 그 자체가 기로 이루어졌음을 말하고 있거니와 노자 21장에서는 "도라는 것은 오직 있는 듯 없는 듯 황홀하기만 하다. 황홀하면서도 그 중에 상이 있고 황홀하면서도 그 속에 모든 것이 있다. 유연하고도 보이지 않지만 그 중에 생명의 본질인 정령이 있고 그 정령은 진실하고 그 중에 신험이 있다"라고 하였다. 여기에서는 도가 상(象) . 물(物) . 정(精)의 의미를 포괄하고 있음을 말하고 있는데 <관자 . 내업>에서 정(精)이란 기의 정을 말함이다 라고 말한 바에 의거 한다면 정이 기와 동일한 의미를 갖고 있으므로 다시금 기는 도의 의미에 포함 된다는 것을 알 수 있다. 노자는 여기서 도가 혼돈, 기 즉 일을 다시 일기는 음양의 이기를 이기는 다시 음양이 합해져서 만물의 기를 생성시킨다는 이치를 말하고 있다. 그렇다면 만물의 상 역시 그 근원은 기요 도이므로 기와 도를 떠나서는 존재 할 수 없으며 삼자는 상호 동원적이라 할 수 있다. 노자의 이같은 도(道) 기(氣) 상(象)의 원천적 이론은 미학 사상에 있어서 가장 핵심적인 요소로 자리잡게 되며 위진 남북조 시대는 물론 후대에 막대한 영향을 미치게 된다. 특히나 수묵의 생성 그 자체가 만물에 대한 형상적 표현인 상이 다시금 음, 양의 이기로 귀결하게 되는 이치에 합치함을 말하고 있으며 <관자, 내엽>에서는 "인간의 탄생은 하늘로부터 나온 정신, 땅으로부터 나온 형상이 합해져서 인간이 된다. 조화를 이루면 생겨나고 조화를 이루지 못하면 생겨나지 못한다."라고 하여 인간의 형성이 정(精)과 형(刑), 다시 말해서 정기와 형기를 모두 갖추어야 된다고 하였으며 인간의 정신과 의식이 제 일성인 기로부터 비롯된다고 보았다. 양천의 <물리론>에서 '인간은 함유된 기로 태어났다' 왕충은 <논형, 무형>에서 '기가 모여서 인간이 되었다'라고 하며 자연과 인간 모두

기운생동의 기(氣)는 회화미학사상 최초로 사용하고 있다는 점에서 절대적인 의미를 갖게 된다. 이는 그만큼 회화의 본질이 형사의 추구에 머물러왔던 시각성의 기초단계를 벗어나 우주만물의 원리와 그 의미를 사유하게 되었다는 것을 입증하게 된다.

1). 사혁(謝赫약450-550)의 육법

위진 시대의 회화 미학은 고개지,[48] 종병[49], 왕미[50]를 거치면서 그 초석이 닦여지게 되며, 동시에 수묵미학의 형성에 한층 더 가깝게 접근하게 되었다.[51] 위진남북조시대(魏晋南北朝時代)의 사혁은 전성시기의 훈도를 받아 선

가 이 기에 의해 생성 되었음을 밝히고 있다. 최병식, 『동양회화미학』, 동문선, 1994, pp76-90 ; 김인환, 「東洋藝術論에 있어서의 氣에 대한 硏究」, 홍익대 대학원 박사논문, 1995, pp37-127

48) 고개지(顧愷之344-406년경)자는 장강(長康)·호두(虎頭)이고, 장쑤성(江蘇省) 우시(無錫) 출생. 육조시대 동진의 삼절로 일컬어졌던 시서화에 모두 능한 서예가이자 도가적인 산수화가로서 인물의 외관뿐 아니라 바로 정신을 포착해서 그리는 전신사조의 회화 미학사상을 전개하였다. 초상화와 인물을 잘 그려 중국회화사상 인물화의 최고봉으로 일컬어진다.『논화』,『화운대산기畵雲臺山記』등의 화론이 전한다. 마이클 설리번 지음, 『중국미술사』, 한정희 최성은 옮김, 예경, p90 ; 지순임,『중국 화론으로 본 회화 미학』, 2005, p127

49) 종병(宗炳375-443) 자는 소문(少文)이며 난양(허난성)에서 출생. 중국 남북조시대의 뛰어난 불교학자이며 화가. 각지의 명산을 돌아 다녔으며 노년에 병이 들어 젊은 시절 다녔던 산수를 벽에 그려 놓고 즐긴 '와유(臥遊)'의 일화가 유명하다. 그는 산수화가 수준 높은 예술인 것은 “물질적인 실체를 지니고 있으면서 동시에 정신적인 세계에 도달해 있기 때문”이라고 주장한다. 주요저서로는 『화산수서畵山水序』가 있다 . 마이클 셜리번지음, 위의 책, p88

50) 왕미(王微415-443)자는 경현(景玄) 학자이며 음악가이며 문인이었던 왕미는 꾸밈없는 은거생활을 즐겼을 뿐 아니라 은사형의 성격을 지닌 인물로 『송서宋書』권62: 본전(本傳)에는 “왕미는 품은 뜻이 곧고 깊었으며 문행이 두텁고도 넓었다.”고 쓰여 있다. 김인환, 위의 책, p160

진 한대로부터 연유 되어지는 미학의 흐름을 보다 더 구체성을 띠면서 회화적 시각으로 연결시킨 학자이며 화가였다. 후에 고화품록(古畵品錄)[52]으로 더욱 잘 알려진 그의 저술에는 삼국의 손오(孫吳)에서 양(梁)나라에 이르는 3백여 년간의 화가 27명을 나열하여 그 화품을 여섯 가지로 분류 하였는데 육법(六法)[53]은

1. 기운생동(氣韻生動) 2. 골법용필(骨法用筆) 3. 응물상형(應物象形) 4.수류부채(隨類賦彩) 5. 경영위치(經營位置) 6. 전이모사(轉移模寫) 로서

---

51) 사혁이 말하고 있는 기운생동의 기는 우주자연의 원천적 의미로서의 <원기론>으로부터 노자, 관자로 올라가는 <정기설>을 거쳐 <전신론>으로 이어지는 사상적인 배경을 뒤로 하고 있다. 최병식,『동양 회화미학』, 동문선, pp76-90

52) 사혁은 화가뿐만 아니라 회화 이론가로도 유명하였는데, 고화품록(약 532년-549년간에 완성된 것으로 추정)은 그의 대표적인 저작으로 가장 체계 있는 회화이론 비평 저작으로 볼 수 있다. 그가 제시한 6가지 회화 품평 기준인 '육법'은 이후 중국화론의 기초를 정립하는 중요한 요소가 되었고 중국 고대의 미학을 풍부하게 발전시키는 계기가 되었다. 김인환, 위의 책, p65; 윤여환,『동양회화에 있어서 기운생동에 대한 小考』,충남대학교 예술문화연구소 논문집제1권, p148

53) 1. 기운생동(氣韻生動) (기운이 생동하다); 회화 창작에 있어서 주제가 명확하고 형상이 생동하며 표현이 진실한 것을 의미한다.

2. 골법용필(骨法用筆) (골법으로 붓을 사용한다); 회화 창작에 있어서 형상을 묘사 하는데 있어서의 필치와 선조를 의미한다.

3. 응물상형(應物象形) (사물에 의하여 모습을 그린다); 회화 창작에 있어서 제재선택의 적합함, 대상의 관찰과 묘사의 엄격함, 세밀함, 정확함을 의미한다.

4. 수류부채 (隨類賦彩)(사물의 종류에 따라 채색한다); 회화 창작에 있어서 반드시 구체적인 대상에 근거하여 정확하고 필요한 채색을 해야 한다는 것을 의미한다.

5. 경영위치(經營位置) (화면의 위치를 경영한다); 회화 창작에 있어서 제재의 취하고 버림과 조직, 화면의 구상과 배치를 의미한다.

6. 전이모사 (轉移模寫)(옮겨서 베껴 그린다); 회화 창작에 있어서 유산을 비판적으로 받아들이고 우수한 전통을 더욱 발전시키는 것을 의미한다. 온조동저, 『중국회화비평사』. 강관식역, 미진사, 1989, pp94-95 ; 장언원, 『중국화론선집』, 김기주편역, 미술문화, 2002, p183

이는 그림의 품격을 설정하는데 기준을 이루는 요건으로서 저자인 사혁의 사상은 물론이거니와 당시의 회화에 대한 비평의 기준을 유추할 수 있는 근거가 된다는 점에서도 중요한 의미를 지니고 있다.

2). 기운생동의 의미

유해속(劉海粟)[54]은 기운생동이라는 말을 '율동적인 조화'와 '생명의 움직임'이라는 두 개의 개념이 결합한 것[55]이라는 정의를 내리고 있다. 사혁의 육법중 가장 중요한 제1기준으로서의 기운생동은 회화의 본질에 대한 가장 총괄적인 최고의 준칙으로서 일반 예술을 평가함에 있어 예술적 판단 기준이 된다.[56] 이와 같은 관점은 인간관에서도 예법에 따른 인간의 외면적 행위, 절개, 지조가 아니라 개인의 내면적 정신성의 최고의 표준과 원칙으로 받아들여졌다.

---

54) 유해속(劉海粟) 중국 장쑤성(江蘇省) 창저우(常州)출생, 1896生, 프랑크 프루트대학 중국학 연구소 연구원, 중국화단의 미전파 지도자, 중국 현대미술 대표작가, 저서『중국 회화상의 육법론』『해속유화』『해속국화』등 다수가 있다. 육법을 실제 몇 개의 측면으로 종합할 수 있는데 유해속은 첫째 필치(筆致), 둘째 사실(寫實), 셋째 구성(構成), 넷째 모방(模倣)의 네 가지 회화요소로 종합할 수 있으며 기운생동은 각 요소의 복합이라고 생각 하였다. 온조동저, 위의책, p97

55) "율동적인 조화나 정신의 조화라는 말에 있어서의 '기(氣)'는 정신적인 승화, 인간성의 고결함, 감정의 깊이 이외의 방법으로는 표현하기 어렵다. 둘째 글자인 운(韻)은 음악적인 리듬과 그것이 영혼위에 남기는 영향을 표현한다. 하아프를 연주하는 손이 악기의 현을 작동하듯이, 정신이 우주의 만물을 작동한다. 생명의 움직임인 '생동(生動)'은 운동의 표현이라는 의미에 있어서의 생명이다. 실제로 이 율동적인 조화는 생명이 있는 곳에서는 어디에서나 찾아볼 수 있다. 화가가 내적인 정서의 영향을 받을 때에만 붓과 먹 묵을 매개체로 사용하여 이 생명적인 활기를 표현할 수 있다." 백승길,『중국 예술의 세계』, 열화당, 1977, p115

56) 감인환, 같은책, p55

이에 송대(宋代)의 회화사론가(繪畫史論家)였던 곽약허(郭若虛)는 논기운비사(論氣韻非師)라 하여 “기운은 배울 수 있는 것이 아님”[57]을 말하였으며 “인품이 이미 높으면 기운이 높지 않을 수 없고 기운이 이미 높으면 생동에 이르지 않을 수 없다. 이는 이른바 신묘하고 또 신묘하여 능히 정광(精光)을 발하게 한다는 것이다.”[58]라고 하였다.

중국회화예술에 있어서 수준의 고하는 기운(氣韻)에 의하여 결정 되는데 이는 사혁에 의하여 확립되었고 또한 육법의 첫머리에 놓이었다. 기운은 실제로 회화의 주제와 사상인 “뜻(意)” 그리고 그것이 표현하는 바의 예술형상의 “정신(神)”을 포괄하기 때문에 결국 그것은 곧 예술의 정신 또는 생명으로서 사혁이 논한 것은 그 앞 시대의 여러 사람들의 미학사상의 기초위에서 이를 총결하여 이루어 낸 것이다.[59]

---

57) 郭若虛,『圖畵見聞志』,卷1,「논기운비사論氣韻非師」, 六法精論, 萬古不移, 然而骨法冗筆以下五者可學,如其氣韻, 必在生知, 固不可以巧密得, 復不可以歲月到, 默契神會, 不知然而然也. 곽약허지음, 『圖畵見聞志』, 박은화옮김, 시공사, 2005, p66 ; 온조동, 『중국회화비평사』, 강관식역, 미진사, 1989, p147재인용 “6법”의 정묘한 이론은 만고 불변이다. 그러나 “골법용필”이하 다섯가지는 배울 수 있지만 그 “기운”과 같은 것은 반드시 나면서부터 아는(生知)데 있다. 그리하여 교묘한 재주로도 얻을 수 없고 또한 세월로도 얻을 수 없으며 말없는 가운데 정신으로 깨달아. 그러한 줄 모르는 가운데 그렇게 되는 것이다.

58) 위의 책,〔嘗試論之, 窮觀〕,自古奇迹, 多是軒冕才賢, 巖穴上士, 依仁游豫, 探頤鉤探, 高雅之情, 一寄於畵, 人品旣已高矣, 氣韻不得不高, 氣韻旣已高矣, 生動不得不至, 所謂神之又神, 而能精焉 곽약허, 위의 책, 시공사, 2005, p66 ; 온조동, 위의책, p148재인용 예로부터의 뛰어난 그림은 대개 고위고관의 현인, 제사들이나 자연에 은둔한 명사들이 인(仁)에 의거하고 예(藝)에 노닐며 그윽한 것을 더듬고 깊은 것을 탐구하여 고상하고 우아한 뜻을 한 때 그림에 부친 것이다. 인품이 이미 높으면 기운이 높지 않을 수 없고 기운이 이미 높으면 생동이 이르지 않을 수 없다. 이는 이른바 신묘(神妙)하고 또 신묘하여 능히 정광(精光)을 밝히게 한다는 것이다.

59) 온조동, 위의 책, p236

3. 김기창의 회화론(東洋畵論)

운보의 맹렬한 독서로 이루어진 폭넓은 식견은 오늘날 운보 예술세계의 근간을 이루고 있다. 그는 예술에 관한 자신의 생각이나 지식들을 책이나 신문 등 여러 지면을 통해 발표하기도 하였다. 그의 미술론[60]중 동양화론(東洋畵論)[61]에서는 동양화에 있어서 정신적인 표현은 그 목적의 전부이며 기운생동이란 생생한 정기(精氣)에 찬 생명감이 표현 되는 것이다 라고 하여 동양화의 핵심을 이루고 있는 정신성과 기운생동에 대해 자신의 견해를 밝히고 있다.

(그는 서론에서 그의 삼십여년간의 화업 생활의 경험과 중국의 화론을 참고하고 있음을 밝히고 있다.)

1) 정신성의 인식

"동양화에 있어서 정신적인 표현은 그 목적의 전부라 해도 틀림없을 것이다. 작품의 근본적인 문제는 자연관조의 방법으로서 인간이 천지의 자연을 대할 때에 그저 막연하게 삼라만상을 바라보고만 있어서는 그 자연의 본래의 자태를 인식하지 못하고 인식할 수도 없으니 작가는 무엇을 어떻게 화선지위에 옮겨야 할지 모르게 된다. 무엇보다도 자연의 본질을 추구하고 정확한 인식을 하기 위해서는 자연의 질과 변화를 철저하게 알아야 할 것이다.

---

60) 해방과 동양화의 진로, 「조형예술」, 1946, 3, 30 ; 「문화 외교의 의의-해외전시 국보전 소감」,「조선일보」,1957, 5, 22 ; 『동양화의 예술성 문제』 김병기씨의 소론을 읽고,「자유공론」,1959, 1 ; 『다음 세대의 모색』 「산수화가 아닌 동양화를」 「서울신문」 1958, 2, 8 ;「호랑이 그림 이야기」 미술자료 4호, 1962, 3, 1;「동양화의 지식」,「여성계」, 1958, 9 ;「동양화 소고」, 수도사대 논문집 5호, 1971등 다수

61) 김기창, 「東洋畵論」, 愛知苑, (수도여자 사범대학논문집) Vol.1 No - 〖1961〗, 1961

현대에 있어서도 역시 대상 그것의 생태 기능에 이르면 장시간에 걸쳐 생활 전체의 방향에서 변화를 면밀 주도하게 계획하고 관찰하여 이 관찰을 토대로 삼아 반복함으로써 그에 대한 새로운 인식과 신념 그것을 지니게 되며 그럼으로써 그곳에 자신이 동화하는 표정을 가질 수 있다. 곧 자연물이 지닌 정직한 생활면을 알게 됨으로써 그의 지닌 내면이든 외면이든 모든 것을 이해할 수가 있어야 예술가로서의 자격을 가질 수도 있는 것이다. 그런 경지에 도달할 때 우리는 비로소 자연의 만상이 우리 눈과 마음속에 방불(彷佛)히 비치며 정확한 관념아래서 작품을 작성할 수가 있는 것이다. 이와 같이 하면 작품을 만드는데 있어서 일반적 준비로서의 지식을 기초로 하여 대상을 더욱 깊숙이 연구하는데 도움이 되며 어느 의미로서는 작가 자신의 사상적인 내부에까지 침투하는 힘을 얻을 수 있는 것이다.

이것이 즉 그 대상물의 생활 상태를 명확히 알고 그 정신적 표현을 가능하게 하는 근본 문제가 되는 것인데 이것은 항상 제재가 되는 대상과 접촉하고 명철한 관찰로서만이 얻을 수 있는 정치 확실한 지각이 아니면 안 될 것이다. 실제로 작화하여 작품으로 완성을 얻으려면 그 소재 즉 대상을 다시한번 깊이 관찰하고 여러 면으로 분석 연구해서 자신의 의도하는 표현의 초고, 즉 하회(下繪)를 만드는 것인데 이것을 여러번 여러 가지 각도로 끊임없이 되풀이 하는 고심참담(苦心慘憺) 속에서만이 작가의 의도가 자연과 통할 수 있는 것이다.

이 방법은 비단 우리 동양화에만 있는 것이 아니고 서양화에 있어서도 공통되는 것으로서 이를테면 동양미술에 흥미를 가진 피카소가 그 대표적이며 그가 한 작품의 과정으로 수많은 데생을 되풀이 하는 목적이 지금 말한 바의 준비 과정인 것이다. 그리고 재료와 자기와의 융합 동화를 이루며 종합적인 입장에 서서 관찰할 때 처음으로 대상의 진정한 요점과 특질을 알아낼 수 있는

것이다. 그러기 때문에 그 기술의 자유와 동반하여 만족한 자기사상을 표현한 작품을 만들기 위해서는 훈련 이상의 노력을 요구하는 것이다.

서양화의 사실적 표현이란 그 질과 작용을 연구하는 그것과 형식적으로 비슷하나 동양화의 대상의 작용과 정신 활동의 요구하는 곳까지 알아내려는 그것과는 약간 차이가 있다. 서양화의 준비방법으로서의 사생한 스케치등은 곧 그 자리에서 작품의 하나가 되지만 동양화에 있어서는 이것이 완전한 한 개의 준비적 단계에 지나지 않는다. 따라서 서양화의 현실적 육안적 관조성과 동양화의 내면적 심안적 관찰에는 근본적으로 차이가 있다. 다시 말하면 서양화에서의 육안에 이상(移象)된 형태의 표현은 동양화에선 심안에 의해 움직이는 형태의 표현을 위한 한 과정에 불과함을 말하는 것이다. 그러므로 동양화가 서양화에 비해서 정신적인 요구가 큰 것을 의미하는 것이나 궁극적 목적에 있어서 미의 탐구적 입장에서 볼 때 양자는 하나의 세계에서 공존하고 있는 것이다"라고 하여 내면적 심안적 관찰인 동양화와 현실적 육안적 관조성인 서양화에 있어서 근본적인 정신문화의 차이를 구분하고 있으며 동양화가 서양화에 비해서 정신적인 요구가 크다는 것을 분명히 하고 있다. 그러나 재료나 표현방법, 정신성에 있어서는 다르지만 미를 추구하는 궁극적인 목적에 있어서는 다르지 않으며 대상의 진정한 요점과 특질을 알아내어 만족한 자기사상을 표현한 작품을 만들기 위해서는 훈련 이상의 고심참담하는 노력이 요구 된다며 화가들에게 무한정진(無限精進)의 자세를 요구하고 있다.

현대와 중국의 화법에서는 "중국에서 전래해 온 수많은 화론과 고정적인 화법이 이조 오백년을 지배해 왔으며 결과적으로 동양화를 타락의 방향으로 이끌고 말았다. 우리는 시대와 개성을 존중하는 것으로서 화법의 근본을 삼지 않으면 안 된다. 중국화법의 추구는 동양화를 부자유(不自由)속으로 몰아넣는 결과를 초래 했을 따름이었다.

육법은 동양화에 있어서 근본의라고 하였는데 이것은 당연한 일이다. 그러나 이러한 화론화법은 너무도 개념적인 것으로서 근대인의 생활에서는 적당치 못한 면이 많다. 오늘날 여전히 그러한 화론화법을 유일한 금과옥조(金科玉條)로서 강요하는 것은 넌센스에 지나지 못한다. 그와 같은 인식을 가지고 있는 것은 진정한 동양화를, 한걸음 나아가서 예술의 본분이 무엇인지 확연히 깨닫지 못한 탓이다.

현대에 있어서의 동양화는 자유화의 연장이다. 소인이나 초심자는 회화입문에 있어서 우선 그 형식에서부터 들어가려고 한다. 그리하여 한 습성을 만들어 버리기 쉽다. 잊어버리는 일이 있더라도 형식 속에 빠지면 안 되는 것이다. 우리가 어린이들의 그림에 감탄을 아끼지 않는 것은 당초의 직각적인 허위가 없는 까닭이다. 한척의 배가 나뭇잎 하나보다 작고 학 한 마리가 집보다 크다는 의미가 여기에 있는 것이다. 자연에 대하여 첫인상에 허위를 가하지 않고 내부에서 오는 요구 그대로, 외계의 자극이라든지 이지(理智)의 지배에 끌려가지 않고 솔직히 자기가 느낀대로 표현하는 것이다. 형사를 무시하는 것은 아니지만 전적으로 구속되는 것은 금물인 것이다 이것은 동양화의 근본정신에 반하는 것으로서 실감 그대로를 본대로 표현한다면 조리(條理)는 그대로 통해질 것이다. 남양토인의 작품, 작품이라느니 보다 그들의 생활도구라 하더라도, 또는 루소의 그림이 아동화와 같이 서툴게 보여도 실은 근대 과학의 정치를 이루고 있는 태서문명(泰西文明)의 생활 감정 속에 살아 있을 뿐 아니라 현대미술에 있어서의 커다란 역할을 하고 있다는 점을 잊어서는 안 될 것이다. 그것은 이(理)외의 이(理)인 까닭이다.”라고 하여 회화입문에 있어서 꾸미지 않는 어린이의 세계가 기본임을 언급하고 있으며 진실 되고 순수한 미의 근본정신과 역할에 대해 분석하고 있다. 이같은 자유분방한 직관과 동심의 세계를 통해서 그의 작품세계를 이루어가고 있는데 그는 화론이나 형식에 얽매이지

말고 시대와 개성을 존중하는 것으로서 화법의 근본으로 삼지 않으면 안된다고 하며 형상성을 초극하여 그 정신적 관조와 심상의 과정을 중시하는 내용을 거듭 강조 하고 있다.

2) 기운과 생명

“남제(南齊)의 사혁이 육법을 말하고 기운생동을 제일의(第一義)로 제창한 이래 육 법칙 중 첫째로 치는 기운생동이라는 것을 중요시 하였으며 제1기로서 기운생동 사상은 당대(唐代)에 있어서의 그것이 도리어 한걸음 나아가 대상에 가까이 가서 생각하는 것으로 예를 들면 도석인물(道釋人物)과 귀신조수(鬼神鳥獸) 등을 그리되 그 형상뿐만 아니라 형상에 따라서 생생한 정기(精氣)에 찬 생명감이 표현되어야 하는 것으로서 그와 같은 정기는 형상과 분리될 수 없는 긴밀한 관계가 있다고 보았던 것이다. 그런 생각은 제2기의 송대에 이르러서 일전(一轉)하여 윤리적, 인격적 경향으로 되돌아오고 말았다. 이것이 중국에 노장철학의 유교사상인 것으로 원(元), 명(明), 청(淸)대를 거쳐서 이조시대로 전습(傳習) 되었다.

기운생동은 추상적인 개념으로서 어디까지 기운이 생동하고 있다든지, 없다든지, 이를테면 그 범위를 규정지어 말할 수가 없다. 다만 작품과 보는 사람과의 마음이 합치됨으로서 운율을 느낄 수가 있는 것이다. 현실에서 우리가 요구하는 기운생동이란 것은 화가나 학자들이 생각하고 있는 그것과는 그 표준에 현격한 차이가 있다. 기운생동이란 쉽게 말하자면 생명(生命)의 발로(發露)로 대치할 수 있는 것이다. 기운생동이라는 자의(字義)의 이면에는 우리의 생활과 시대성, 이런 것이 중요시 되는 것으로 보는 것이며 우리의 생활을 끌어올려 그 생활 감정과 합치될 수 없는 한 옛사람이 말하는 기운생동의 경지를

가져볼 수는 절대로 없는 것이다. 만일 그럴 수 있다고 말한다면 그것은 허위이며 따라서 그 정신과 생활 분위기를 모방하는 것밖에는 아니되는 것이다.

육법가운데서 기운생동 이외의 것은 배워서 잘 할 수 있겠지만 기운생동만은 시간이나 기교로 이리저리 할 수 없는 것으로서 다시 말하면 그곳에는 인품, 즉 인격이 높은 자의 자연적인 발로일수록 기운은 높다는 것이 된다.[62] 원나라의 하문언(夏文彦)은 이를 신(神) . 묘(妙) . 능(能)의 삼품(三品)으로 나누어 천성(天成)으로 나타나는 것을 신품(新品)이라 하고 필묵(筆墨) . 초절(超絶) . 전염(傳染)이 훌륭한 것을 묘품(妙品)이라 하였고 그 형사(形似)를 얻어 규거를 잃지 않은 것을 능품(能品)이라고 하였다.

그렇다고 기운생동이 형사를 무시한다는 것은 아니다. 형사가 퇴폐하기 시작한 것은 명조(明朝) 이후의 일로 원(元)나라 때까지는 형사를 중시 했었다. 도리어 형사가 정돈이 되지 않으면 신운(神韻)도 우탁(寓托)할 수 없다고 생각할 정도였다.

그러나 현대 미술의 추상화를 보는 사람들이 알 수가 없다고 이야기 하는 소리를 듣고 있으며, 우리 동양화에 있어서도 조금이라도 이상스럽게 그린 것이 있으면 법에 어긋난다고 하는 사람들이 있는데 이것은 실로 자유로운 예술세계와 작가의 정신면을 이해 못하는데서 오는 것이다.

중국 명말(明末)에서 청초(淸初)에 이르러서는 고흐, 고갱, 마티스, 드렝 등과 같은 야수파의 작품과 그 경향이 동일한 것으로서 '생명의 발로' 다시 말하면 추한 것이나 악한 것이나 본래의 인간성에 허위 없이 욕구하는 대로 발현하는 것을, 기운생동에 대치되는 것으로 해 온 것이다. 동시에 고졸(古拙)을 존중하는 예술이 탄생된 것이다. 프랑스 등에서 고창된 원시에의 복귀, 복잡파(複雜派)의 단순화[63] 등은 동양화의 형사보다도 그 정신을 존중히 여기는 미

62) 56, 57참조

의 개념과 연결 되어 있다. 이것은 생명의 발로, 개성의 발현을 중요시 한 탓일 것이다.

그림의 정계(正系)라는 동원(董源) 이후의 사대가를 뒤이어 사왕오운(四王吳惲)[64]에 도달하는 동안 연속해온 화계(畵系)가 시대의 강하(降下)와 더불어 선인(先人)이 중요시해 온 정신 문제가 점차로 형식적으로 되어 버렸기 때문에 여기서 반항으로 대두한 것이 즉 야성파(野性派)였다. 이것은 우리 동양화에 국한 된 것이 아니라 구주(歐洲)에 있어서도 동일한 계통을 밟아 왔으며 구주에서보다 이런 문제가 이백년 앞서 동양에서 논의 되었다. 무슨 일에 있어서나 모방이라든지 영합이라는 문제는 따라다니는 것으로 역시 중국에 있어서도 고졸의 회화가 성왕(盛旺)을 보게 되니 모방이나 영합 등이 많아지고 결과는 오늘과 같이 쇠퇴해 버린 것이다. 이런 점으로 미루어 볼 때 무조건 전통이라 하여 모사로 흐르는 것은 그 발전을 중단하는 것과 같은 것으로서 자신에게는 쓸데없는 시간낭비밖에는 없다. 우리는 여기서 다시한번 시대와 사회적 환경과 자신의 능력을 돌이켜 보고 동양화에 있어서의 기운생동과 생명의 의미를 잘 분석해 보아야 할 것이다"라고 쓰고 있다. 그는 기운생동은 생명의 발로이자 현대적 의미의 개성의 발휘를 의미하는 것으로서 화법에 어긋난다 하여 옳지 않다고 말하는 것은 자유로운 예술 세계와 작가의 정신면을 이해 못하는 것이라고 주장한다. 즉 작가의 개성 또는 예술의 자유성에 중요한 의미를 두고 있는 것이다. 이는 작가로서의 경험적이고 현대적인 해석으로서 운보의 예

---

63) 그 범주 안에 있는 이가 팔대산인(八大山人) 석도(石濤) 김동심(金冬心), 진노련(陣老蓮), 나남봉(羅南峰), 매구산(梅瞿山), 정판교(鄭板橋), 신라산인(新羅山人) 등이다.

64) 오파(吳派)의 정통적 남종화(南宗畵)를 이어받아 청조(淸朝) 화단에 큰 영향을 미친 화가들을 말한다. 왕시민(王時敏), 왕감(王鑑), 왕원기(王原祁, 왕휘(王翬)를 4왕(四王)이라 하고, 오역(吳歷), 운수평(惲壽平)을 오운(吳惲)이라 칭하여, '청초(淸初)의 6대 가'라고도 하며 4왕과 오역은 산수, 운수평은 화조화를 주로 그렸다. 온조동, 위의 책, p226-232

술에 대한 열린 시각과 진취적 태도를 볼 수 있다.

그는 또한 “오늘날 동양화가 직면하고 있는 객관적 허약성은 실로 일종의 우리 민족 역사의 흥망사와 결부되어 온 숙명적인 것이 아닐 수 없으며 작가 만이라도 작품 한 점에도 책임감을 가지고 연구하는 성의를 갖고 자신이 왜 그림을 그리는가, 그림을 그리려면 어떠한 과정을 거쳐야하나 하는 문제와 자신이 완성한 한 폭의 그림이 일반에게 뿐 아니라 자신에게 되돌아오는 그 영향 같은 것을 반성하고 한번 조용히 생각해야 한다. 기성 작가들의 ‘머리의 혁명’이 필요하다”고 주장 한다.

위의 글들로 미루어 운보가 주장하는 정신성이나 기운생동 개념 또한 사혁의 육법중 제일의로서 예술의 정신 내지는 생명으로서의 의미와 다르지 않아 그의 그림이나 화론 등이 중국 미학이나 화론에 근거하고 있음을 알 수 있다. 그러나 그는 전통의 답습을 타파하고 형식보다는 의식의 자각과 본질에 더 큰 의미를 두고 있었다. 따라서 실제적인 작품 활동이나 예술관의 전개에 있어서 시대성과 개성에 따른 자유로운 예술 활동을 무엇보다 중요시 여기며 기존의 이론으로서의 기운생동 보다는 생명의 발로, 즉 모방이나 흉내가 아닌 진정한 창조적 기운으로서의 생동을 강조 하고 있다.

4. 김기창의 역동성

1) 청각 장애와 김기창의 예술 세계

“나의 작품은 표면상으로는 다양하지만 그 내면에는 언제나 운보의 거구의 모습이 담겨져 있다는 것을 잊어서는 안 된다.”

“나의 생리는 어느 한곳에 머물기 싫어해서 이걸 했던가 하면 딴 것을 하곤 했는데 이점은 실은 나의 예술에 관한 매우 중요한 연구과제가 될 것이다. 나를 이해하려면 그런 일련의 내 생리를 제대로 파악해야 한다.”

이는 이구열과의 인터뷰에서 운보 김기창이 반세기에 걸친 자신의 예술역정을 스스로 압축시켜 표명한 말이다.[65] 이는 자신의 거구에 대해 당당한 체구를 말함과 동시에 그 체내에 끊임없이 발현되는 예술의지와 어떤 한 방법에 절대로 안주하지 못하는 정신적 열기 및 스케일을 통틀어 함축한 표현으로서 본고는 이것을 운보 회화의 역동성이라는 언어로 표현하고자 했다.

운보가 자신의 예술의 내면적 본질과 관련시켜 강조한 ‘생리’란 한 예술가의 특질과 불가분의 관계를 갖는 요소로서 그 생리적 기질은 자기투쟁의 철저한 예술적 능력 확대 그리고 뚜렷한 양식적 자기화의 실현에 작용함으로써 차원 높은 개성적 요소로서 표출되고 있는 것이다. 운보의 자유분방한 필력의 약동, 화법의 모험적 시도 등은 곧 그의 특유의 야성적인 생리가 작용한 끊임없는 자기실현과 의지의 소산이었다. 운보 예술의 분명한 한 측면인 이러한 ‘야성’은 사실 그의 생리에 기인하는 것으로서 운보 자신 그의 체내의 야성에 중요한 의미를 부여하고 있다.[66] ‘생리’나 ‘야성’ (바꾸어 말하면 역동성)같은 운보의 경향은 선천적으로 타고난 그의 특질로서 이해된다. 그러나 그가 말한 그의 ‘생리’ 또는 ‘야성’은 그의 불우한 신체적 정신적 성장조건의 특수성과 깊은 관련을 갖는다.

신체장애는 인성발달을 비롯한 인간특성의 발달에 직접 간접으로 영향을 미친다. 올포트(Gordon W. allport 1897-1967)[67]는 인성은 각 개인의 정신 신

---

65) 이구열, 「줄기찬 자기연소」, 『계간미술11호』, 1979년 가을, p35
66) 이구열, 위의책, p35
67) Gordon W. Allport(1897-1967) 인디애나 몬터주마 출생. 1922년 Harvard에서 심리학

체적 체계(psychophysical system) 안에서 그의 특징적 사고와 행동을 결정해 주는 역동적 조직이라고 정의 한다. 곧 인성은 한 개인의 뚜렷한 특징들, 그의 생리, 충동, 포부수준, 정서적 사회적 특질, 흥미 태도 등의 전부를 포괄 한다.

청각의 기능은 소리를 듣는데 그치는 것이 아니라 소리를 하나의 상징으로 이해 할 때 그 기능을 다한다. 곧 대상을 구상화에서 추상화로 발전시키는 일을 가능하게 하는 것이 청각의 역할이다. 따라서 청각장애나 언어의 불능은 정신발달, 사고능력, 개념형성, 정서발달 등을 저해 할 수 있다. 실제 그는 청각장애에 대한 어려움을 토로하기도 한다.

"듣지 못하면 울부짖고 싶고 아무거나 때려 부수고 싶어집니다."[68]

"사실 아무것도 들리지 않는 세계, 침묵의 세계란 당해보지 않은 사람은 견딜 수 없어요. 내 경우 70평생을 살아오면서 절망의 심연속에서 몇 번이나 좌절 했는지 몰라요"[69]

또한 그의 스승 이당 김은호는 그의 제자 김기창에 대해 "그의 그림엔 힘이 넘쳐 흘렀다. 뛰어난 재주이기도 했다며 들을 수가 없으므로 사교를 할 수 없어 화단생활에 애로가 있었다"고 회고 했다.[70]

그러나 운보의 상황은 장애의 이러한 특질과는 사뭇 다르다. 그의 신체적

박사학위 취득, 박사 학위 취득 후 유럽으로 유학하여 베를린 대학과 함부르크 대학에서 연구. 저서『Pattern and Growth in Pesonality』(1965), 『 The nature of Prejudice』(1954), 성격심리학자

68) "침묵의 세계서 화도 반세기-기념 회고전 갖는 운보",「조선일보」,,미술』 1980, 10, 25

69) "내가 듣고 싶은 것은 꼭 한가지, 사람의 목소리입니다",「귀 막힌 일생을 말하는 운보 김기창화백,」「한국일보」 1986, 2, 9,

70) 이당 김은호, 「나의 이력서-낙청헌 제자들」,「 한국일보」,1973, 2, 1

장애는 운보에게 있어서는 극복될 무엇이었고 오히려 그의 신체 내부에 잠재해 있었던 무엇인가를 일깨웠으며 '생리'나 '야성'같은 분방함으로 나타나고 있는 것이다. 그는

"그럴 때 마다 터질 듯한 가슴의 응어리들을 그림에 쏟았어요..... 귀가 들렸다면 오늘의 내가 아니었을지도 모르죠. 고통도 없지 않았지만 폐쇄된 소리의 공간이 있었기에 한 작업에 몰입 집중 할 수가 있었어요".[71]

라고 말하고 있다.

어느날 갑자기 들리지 않는 귀와 언어 불능의 '완전 침묵'으로 고립된 세계는 예술세계로 들어 온 후 이를 극복하기 위해 본인 스스로 다양하고 적극적 창조적인 예술실험, 즉 야성의 형태로 나타나고 있음을 알 수 있다.[72] 언어로 기능하고 학문적으로 지향된 사회에서 느껴지는 장애가 운보에게 있어서는 가장 큰 좌절이었지만 이를 극복하기 위해 그는 오히려 장애를 자신만의 특질로서 받아들이고 있는 것이다. 운보 자신도 미술에 종사하게 된 가장 큰 이유를 '청각장애' 때문이었다고 말하고 있다.

"그때부터 나의 운명은 다른 색깔을 지니기 시작했다. 들리는 소리가 아닌 보이는 소리, 감각하는 소리와 친숙해지기 시작했던 것이다"[73]

---

71) "침묵의 세계서 화도 반세기-기념 회고전 갖는 운보,." 「조선일보」, 1980, 10, 25

72) 나는 어릴 때부터 새 천지에 대한 호기심도 많았고 모험하기를 좋아했어요. 이런 나의 성격 탓으로 무엇이나 한 곳에 머문다는 것은 지루하고 따분해서 참아내지 못해요. 모험 하고 싶은 성격 때문에 거처 온 모든 것을 파괴하고 새것에 대한 창조심이 발동하여 다양성을 띄게 된 것이 아닌가 생각해요. "침묵의 세계서 화도 반세기-기념 회고전 갖는 운보" 「조선일보」,1980, 10, 25

73) 김기창, 『침묵의 심연에서』, 법조각, p28

그는 남달리 타고난 정력을 작품 속에 쏟아놓았다. 그의 선은 보다 강직하고 그의 형상은 생명력을 갖게 된다.[74]그의 안주할 줄 모르는 생리와 다양한 창조적 열정은 때로는 거친 붓질과 바윗덩어리 같은 거대한 형상의 추상작품을 그리기도 하고 호방하고 자유로운 필력으로 그의 체질적 야성을 드러내기도 하는데 무엇보다도 운보의 그림은 동적이며 분방함을 그대로 드러내고 있다.

그는 동물 중에서도 큰 동물을 즐겨 그렸다. 큰 동물로 역동적 구성을 이루고 있다. 또 그는 싱싱한 생명감을 주는 주제에 천착한다. 강력한 그의 필치를 흡수해 주는 의욕적인 표현의 대상을 찾는 것이다.[75] 이러한 모든 것을 아우르는 운보의 작품들을 관류하는 것은 넘치는 힘이다.

“내 작품이 질량감이 있다는 것도 거구와 연관 지으면 이해가 편할 겁니다. 그러나 내 힘은 근본적으로 듣지 못하고 말하지도 못하는 사람들이 갖는 응축된 울분의 폭발에서 찾아야 할 것 같습니다”.[76]

이것은 운보가 거구라고 표현한 자신의 모습과 일치를 이루는 부분으로서 그의 ‘야성’이라고 표현되는 역동적인 기질과 상통되고 있다. 그의 비범함과 남다른 예술적 재질 등은 청각장애의 비극적 세계로 빠지게 되면서 그의 선천적 생리가 오히려 강력한 예술의지와 다양한 변화를 추구하는 역동적인 창조

---

74) “전통위서 창조적 표현”(이경성), 『운보김기창 화전』,「동아일보」, 1970, 11, 25

75) “강력한 내 필치를 충분히 흡수해 주며 뜻한바 의욕적인 표현의 대상이 되려면 아무래도 작은 생물은 적합 한 주제가 못된다. 그래서 부엉이 매 말 호랑이등 큰 동물을 즐겨 그린다.” 김기창, 「구상 비구상 한계 느끼지 않아,」『조선일보』, 1974, 4,13

76) 주57)위의글, 『한국일보』, 1986, 2, 9

적 조형탐구로 표출 되어졌다.

죽어 다시 태어나도 화가가 되기를 바란다.[77]는 그는 청각장애라는 불운을 거인적 예술 정취와 불굴의 의지로서 예술이라는 차원으로 승화시키고 있는 것이다.[78]

77) “침묵의 세계서 화도 반세기-기념 회고전 갖는 운보,”「조선일보」,1980, 10, 25,

78) “더욱 간결해진 선이 동심으로 치닫는가 하면 어디선가 솟아난 격정적인 힘이 화면을 후리치며 또다시 악사들에게 노래를 부르게 한다. 거기엔 공기가 흐르고 목동의 피리소리, 절간의 종소리가 산천에 은은히 울려 퍼진다. 평생 못듣고 지내야 했던 소리를 운보는 그림 속에 가득 담아 보는 이의 마음에 메아리치게 하고 있다” 심경자,「운보 김기창 화백 개인전을 보고」, 「중앙일보」 ,1993, 10, 21

Ⅳ. 작품 분석

1. <군마도>

운보의 회화에서 해방이전의 동물화는 극사실적으로 섬세하게 표현하는데 그쳤다면 50년대 중반이후부터 나타나는 동물화의 표현은 들짐승을 비롯하여 날짐승, 곤충, 어류에 이르기까지 각종 살아 움직이는 동물들이 가지고 있는 특성을 지혜롭고 영리하고 예민한 인간의 감정 세계로 상징화하여 호방한 필선과 용묵으로 박력 있게 표현하고 있다. 그는 특히 동물 중에서도 말 그림을 잘 그렸는데 1955년도의 <군마도I>[79]을 시작으로 1990년대까지 꾸준히 말 그림을 그리고 있다. 그의 말 그림들에는 말의 무리를 표현한 <군마도>(도1-6)뿐만이 아니라 <태양과 말>(도7)이나 <비약>(도8)처럼 한 마리나 두 마리의 말(도9-10)도 그려지고 있는데 주로 달리는 말의 표현이 많으며 당장이라도 화면 바깥으로 뛰어 나가고픈 야생마의 습성을 일필휘지로 시원스럽게 그려내고 있다. 자신의 청각 장애라는 영원한 침묵에 대한 답답함을 말을 통해 생동감 넘치는 힘찬 활력으로 표현하고 있는 것이다. 1968작 <석양의 군마도>는 이전의 것과 다르게 표현주의 기법으로 그려지고 있어 구상과 추상 사이를 종횡무진 오가며 화역을 넓혔던 운보의 주체할 수 없는 창작 의욕을 엿볼 수 있다. 60년대 초기부터 그려지고 있는 <수렵도>(도11-12)나 70년대

79) 1955년도의 <군마도> 이후 1990년대까지 운보의 작품에는 꾸준하게 말 그림이 등장한다. 그 중에서도 특히 말이 무리를 이루어 달리는 그림이 많은데 그러한 그림의 대부분을 작가는 특별한 구분 없이 <군마도>라 명명 하였다. 이에 본 논문에서는 1955년의 <군마도>와 1963년의 <군마도>를 구분하기 위하여 임의적으로 1955년의 작품을 <군마도I>으로 그리고 1963년의 작품을 <군마도II>로 명명하였으며 이는 1980년도 경미출판사에서 간행된 『운보 김기창』에 의거하고 있음을 밝힌다.

이후의 바보 산수시기의 <준산>등에서도 여전히 말은 그림의 소재로 등장하고 있으며 그의 이러한 말 그림에서도 한결같이 보여지고 있는 것은 역동성이다. 이에 그의 말 그림 중 대표작이라 할 수 있는 1955년도의 <군마도I>을 중점적으로 분석하였으며 시기별, 소재별로 구분하여 1963년작 <군마도II>와 1968년작 <석양의 군마도>와 그 밖의 그의 그림 속에 말이 소재로 사용되고 있는 그림을 분석하여 그의 회화의 특성을 알아보고 그의 역동성이 말 그림들에 어떻게 나타나고 있는지 살펴보고자 하였다.

1) <군마도 I>

(삽도6) 김기창, <군마도I>

i. 형식

1955년 제작된 <군마도>(삽도6)는 1천호크기(487cm x 211cm)의 대작으로서 그릴 장소가 없어서 집 안마당에서 제작했다.[80] 한 화면에 여섯 마리의 말이 제각기 자유분방한 자태로 움직이고 있는 모습으로 생동감 있게 표현되어 있다. 대담한 묵법을 기조로 하여 화선지 위에 일필휘지의 전통적 방식으

80) 김기창, 『나의 사랑과 예술』, 법조각, p184

로 그려진 이 그림은 빠른 필선으로 과감하게 묘사된 대작임에도 불구하고 말들의 특징을 잘 나타내고 있다. 가로로 긴 화면의 네 폭의 그림 속에는 여섯 마리의 육중한 말들이 서로 뒤엉켜 날듯이 뛰고 달리고 있다. 대형 화면인데도 말들은 화면 속에 말들의 움직임을 다 표현하지 못했다. 작가의 욕심과 스케일을 짐작하게 하는 부분이다. 뛰는 말들의 표정과 눈빛은 거의 모두 똑같다. 오로지 달린다는 일념의 순수한 말 본능의 세계를 역동적인 구도와 유연한 필선으로 정확하게 드러내고 있다. 세 마리는 왼쪽을 향해 달리고 있으며

(삽도6-1)

다른 세 마리는 역주행을 하고 있는데 왼쪽 맨 앞쪽 말의 오른쪽을 향한 사선의 동작과 오른쪽 말의 쓰러질 듯 돌아선 자세가 휘돌아치듯 반원을 그리면서 자칫 경직되고 딱딱할 수 있는 가로의 긴 그림을 역동적이면서도 원만하고 생동감 있는 구성으로 이끌고 있다. 또한 말의 갈기나 꼬리의 표현에서 각각의 말들이 뛰는 방향과 시선의 연결점을 이루고 있다. 색채표현에 있어서도 대부분의 말들이 갈색이나 검은 갈색으로 자칫 지루함을 줄 수 있으나 다양한 먹색으로 미묘한 톤의 변화를 이루어 강인하면서도 부드러운 색감을 연출하고 있다. 배부분이나 말의 발굽 등은 담묵으로 처리하여 좀 더 풍부한 양감과 운동성을 보여주었다.(삽도6-1)

(삽도6-2)

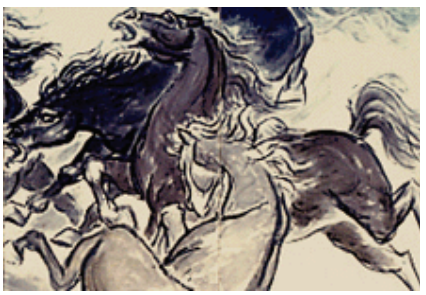
말의 표현이 제각각인데 왼쪽 맨 앞의 밝은 갈색의 말은 앞의 두 마리의 말들에 가려져 정확한 몸체를 확인 할 수 없지만 왼쪽 앞발은 땅에 딛어져 있고 오른쪽 앞발은 땅에 내딛으려 고개를 숙인 채 가슴을 앞으로 내밀고 있는 자세를 취하고 있다.(삽도6-2) 그 앞의 역주행을 하고 있는 말은 뒤를 돌아보려는 듯

(삽도6-3)

고개를 꼬고 앞다리를 높이 든 채 중심을 향해서 뛰어 오르는 자세를 취하고 있는데 검은 갈색 말의 강인함이 화면 중심에 꽉 찬 느낌의 무게를 주고 있다.(삽도6-3) 왼편 가장 앞쪽의 말은 뒷 편의 두 마리의 말을 훌쩍 건너 뛰어 사선으로 가로지르고 있다. 앞으로 쭉 뻗어 굳세게 땅에 딛어진 두 개의 앞발, 숙여진 상체, 오른쪽으로 쏠린 말의 갈기, 말의 허리와 연결된 각을 이루며 접혀진 둔부와 움추린 뒷다리에서 느껴지는 긴장된 운동감등에서 힘찬 말의 역동성을 느낄 수 있다.(삽도6-4) 오른쪽 맨 앞의 쓰러질 듯 앉은 모양의 말의 모습은 그림속의 여섯 마리 말 중 유일하게 뒷모습으로 그려져 있는데 머리와 몸통과 허리아래의 둔부의 모습이 튼실하면서도 감각적으로 그려지고 있다. 또한 휘날리듯 곧추선 갈기와 쓰러져 앉은 둔부에 연결된 꼬리의 흐름이 왼쪽화면 앞의 말의 갈기와 자연스러운 연결 고리를 이루고 있어 한결 자연스러우면서도 유연한 구도를 이루고 있다.(삽도6-5) 오른쪽 화면의 중앙에 있는 말은 고개를 높이 쳐들고 입은 벌어져 있으며 가슴을 앞으로 내밀고 오른쪽 앞다리는 쳐들어 구부렸고 뒷다리는 멀리 뛰기 위해 땅을 힘차게 박차고 있는 모습으로 발굽 부분이 화면 밖으로 짤려 있는 모습이다. 빛에 비친 말의 갈기와 꼬리가 우아하며 벌어진

(삽도6-4)

(삽도6-5)



(삽도6-6)

입에서는 거친 말의 숨소리가 들리는 듯하다. 그 뒤의 검은 말 또한 고개를 내밀고 중심을 향해 열심히 질주하는 모습이다. 여전히 벌려진 입으로는 가쁜 숨을 내쉬고 있으며 내딛은 말의 앞 두발은 힘차며 짤려진 몸통의 뒷부분은 화면의 공간을 확대 시키고 있다.(삽도6-6)

여백으로 표현된 배경에는 아무것도 묘사되어 있지 않다. 장소가 어느 곳인지 도무지 알 길이 없다. 다만 먼지를 일으키는 것과 같은 그림자의 엷은 담채 표현으로 상황의 급박함을 유추할 뿐으로 운보의 순수한 창작 의지의 열기를 엿볼 수 있는 부분이다.

ii. 내용

1955년의 <군마도I>은 1956년 5회 국전에 추천 작가 작품으로 출품한 그림이다.[81] 운보와 우향의 작품 활동은 해방공간과 6.25동란의 피난시기를 거친 후에야 다시 정상으로 되돌아 왔다고 할 수 있다. 운보는 '군산에서의 3년은 나의 작품세계에 중요한 시기였다'고 말하고 있는데 운보와 우향에게 있어 변화의 결정적 계기가 이 시점에 이루어졌음을 나타낸 말이다. 분석과 종합이라는 구성의 전개로 이루어진 반 추상적 입체화풍의 새로운 작품 경향은 동양화의 영역에 자유로운 조형정신을 구가, 소재의 현대화를 통해 동양화의 혁신을 이루었다는 지적과 함께 "정체되어 있는 동양화계의 새로운 경지를 개척하고 있다"[82] 또는 "동양화의 세계성 확립에 선구적 역할"이라는 평가를 받았

81) 이후 1958년 조지아대학 동양미술사 교수인 엘렌 프세티여사가 직접 내한 김기창, 이응노, 장우성, 박노수, 성재휴, 배렴, 이석우, 김영기 등이 뉴욕의 월드 하우스 갤러리에서 열린 한국현대 미술전에 초대되어 참여 하였다. '미국의 소리' 방송에서 특히 이응노와 박래현, 김기창을 호평했으며 김기창의 군마도(1955)는 2000달러에 판매되기도 하였다. 『운보 김기창』,Vol, API, 1994, p56 ; 김기창, 『나의 사랑과 에술』, p184

82) 서울신문, 「김기창 부부전」, 1956, 5, 3

다.[83] 군산의 피난시절 시도된 새로운 형식의 탐구는 1956년을 전후로 한 시기의 절정을 맞고 있는데 해방 후의 새로운 미술에 대한 자각 후 형식적 틀을 벗어나려는 실험적 의지는 운보의 화역을 넓혔으며 실험의 성과는 더욱 객관적인 평가를 얻게 되었고 그 반향 또한 엄청나게 컸다. 그러나 이러한 새로운 조형의식의 실험과 함께 동시대에 그려지고 있는 또 다른 작품으로의 <군마도I>은 대담한 묵법을 기조로 한 대작으로서 일필휘지의 전통적 방식에 의존되어 있는 작품이다. 1천호 크기의 대작을 화선지에 먹과 붓을 이용하여 과감한 속필로서 사실적으로 그려내고 있는 이 그림은 운보의 또 다른 내면을 드러내는 작품이라고 할 수 있다. 이와 같은 대조적인 두 경향에 대해 운보는

"한 작가의 평생 작업은 두 가지로 나눌 수 있다. 하나는 작가 자신이 좋아하는 주제와 기법을 설정해서 그 고정된 한계 안에 머무르며 자신의 회화 세계를 추구하는 모습과 또 다른 하나는 시대성에 입각한 창작 정신을 개방적이고 개척적인 자유로운 모습으로 펼쳐 자기 세계를 구축 해 가는 것이다. 나의 지금까지의 작업은 후자에 속한다. 나의 체질상 내가 기꺼이 표현하고 싶은 것을 그리기 때문에 나는 구상, 비구상의 한계를 결코 느끼지 않는다."[84]

라고 자신의 의견을 피력하고 있다. 이에 "같은 시기에 관심의 추이가 이토록 분산적이라는 것은 쉽게 설득 되지 않는다"라고 했던 오광수는 "넘치는 의욕이 대상에 구속될 수 없었다고 보는 편이 타당할 것이며 어디에도 구속되지 않는다는 분방한 의식의 결과가 그러한 형식으로 나타난 것이 아닌가 생각된다"[85]라고 쓰고 있다.

---

83) 고원, 「레스프리누보」,「조선일보」, 1956,5,17
84) 김기창, 「구상 -비구상 한계 느끼지 않아」, 조선일보, 1974, 4, 13
85) 오광수, 위의 책, p101

<군마도I>은 구성에 있어서 고심한 흔적을 보여주고 있다. 중심을 향해 일어나는 거대한 움직임과 격렬한 동작은 누구에게나 보는 순간 강렬한 충동을 자아내게 하며 다른 어떤 작품보다도 뛰어난 구성력을 보여준다.[86] 격렬한 동세만이 아니라 말과 말의 긴밀한 관계에서 획득 되어지는 탄력은 말 자체의 역동성을 보여줄 뿐만 아니라 거침이 없고 직관적이었던 작가의 기질을 여실히 드러내기에 충분하다. 심경자는

"운보의 <군마도>에서는 말발굽소리가 들리는듯하고 말이 화면 밖으로 뛰쳐나올 것만 같다. 운보는 삶도 그림도 역동적이며 그림을 붓이 아닌 온몸으로 그렸으며 몸이 곧 예술혼으로 뭉쳐진 거대한 붓이었다."[87].

고 회고 하였다. 국전평을 기고한 평문에서 조오지. M.데는

"김기창씨의 군마는 모든 작품 중에서 가장 우수한 그림으로서 나의 마음을 이끌었다. 참관자들은 마치 말의 울음소리가 들리고 그들이 뛰어 돌아다니면서 장난을 하는 양 착각을 일으킬 지경이다. 리듬도 좋고 필치도 박력 있을 뿐더러 대담하다. 이 화가가 자신의 화상을 빈틈없이 인식하는 동시에 이해하고 있다는 것은 분명하다."[88]

며 출품작중 가장 우수한 작품이라고 지적하고 있다. 뛰어난 묘사력과 장대

---

86) 오광수, 위의 책, p104

87) 심경자는 인터뷰에서 "운보는 꾸밈이 없고 솔직하였으며 그림을 그릴 때 형태를 정확히 그리지 않았으나 그 자체로 살아있는 작품이었다며 운보의 <군마도>에서는 말발굽 소리가 들리는 듯하다. 운보는 삶도 그림도 역동적이며 그림을 붓이 아닌 온몸으로 그렸으며 몸이 곧 예술혼으로 뭉쳐진 거대한 붓이었다."고 회고 하였다.(필자와의 인터뷰: 2008, 5, 8)

88) 조오지.M.데,「미술의 신구양식」, 조선일보, 1956, 11,20

한 스케일이 두드러졌던 <군마도I> 이후에도 군마를 소재로 한 작품은 조금씩 다른 모습의 장폭의 그림으로 빈번하게 제작 되고 있다.

2) <군마도 II>

(삽도7) 김기창, <군마도II>

i. 형식

운보의 또 다른 말 그림 중에는 1963년에 그린 <군마도II>(삽도7)가있다.

1955년의 <군마도I> 만큼의 크기는 아니지만 여전히 대작이라 할 수 있는 320cm x 149cm크기의 작품으로 똑같은 네 폭의 그림으로서 왼편 맨 앞의 날듯이 뛰고 있는 한 마리 말의 뒤를 따라 약간의 간격을 두고 다섯 마리의 말들이 무리를 이루어 질주하고 있는 모습을 그리고 있다.

가장 앞쪽의 말은 공중으로 뛰어 올랐다가 땅으로 착지하는 순간을 그리고 있으며 뒷쪽의 세 마리의 말들은 나란히 앞의 말을 추격하며 달리고 있다. 조금 뒤의 다른 두 마리의 말 또한 바로 앞의 말들을 따라 무리를 이루며 달리고 있다. 각각의 말들은 약간의 채색과 먹의 농담 표현으로 변화와 차이를 두었으며 같은 방향을 향해 일사분란하게 움직이고 있는 말들의 몸짓에서 화면의 통일감을 제시하고 있음을 알 수 있다. 화면의 구성에 있어서는 왼쪽 앞면을 비워서 공간을 시원스럽게 했으며 사선을 이루는 구도와 거침없는 필선, 그리고 다양하고 정확한 말 동작 표현으로 오로지 달리는 말들의 격정적인 호흡을 경쾌하고도 생동감 있게 묘사 하고 있다. 배경으로는 흩뿌려놓은 묵점들

로 치닫는 말의 속도를 상징적으로 암시해주어 화면상의 단조로움을 피했으며 오른쪽으로 허리 앞부분만 드러난 말의 모습은 화면 바깥쪽으로 공간감의 확대를 유도하고 있다.[89]

ii. 내용

운보는 말에 대해서 그의 화문집에

"말은 복 받은 동물이다. 사주에 12지 운세에 복(福)자를 차지하고 있는 것은 다름 아닌 말띠, 실로 나에게 화면이나 주제를 떠나서 뭔가의 배움을 알게 한다. 뿐만 아니라 힘차게 달리는 그 모습은 생명의 감동을 느끼게 하기도 한다. 그래서 나는 말 그림을 쉬지 않고 그리고 또 그리는 것이다".[90]

"나는 말 그림을 즐겨 그린다. 말은 깨끗한 것을 좋아하고 영리한 동물이며, 우리 인간을 위해 충용을 지니어서 인간과 생사까지 같이 하는 훌륭한 동물이다. 한번 노하면 하늘 높이 날뛰지만 마음을 너그럽게 지니면 이를데 없이 순하다. 그래서 말의 이와 같이 깨끗하고 영리하며 용맹스럽고 순한 그 성격을 우리 인간이 가진 감성의 세계로 화폭에다 상징화해 보려고 노력 한다."[91]

라고 언급하고 있다.

운보의 이와 같은 거대한 스케일의 그림들이 그려지기까지는 대상에 대한 정직한 자신의 투영으로서 그 자신의 천성적 성격에 우직함과 순수함이 작용

---

89) 김기창의 작품 중 그의 필력이 가장 뛰어나게 드러난 작품으로 꼽히는 이 작품은 1981년 9월 19일-10월 11일까지 서독 본의 「왕립 알렉산더 쾨니히 박물관」에서 열린 한독 미술 교류전에 출품하였으며 전시회의 포스터로 만들어졌다.

90) 김기창,「말, 즐겨 그리는 까닭」-『여성동아』,1980, 11.

91) 김기창,『침묵과 함께 예술과 함께』, 경미문화사, 1978, p13

하고 있음을 알 수 있다. 운보의 이 그림에서는 달리는 말의 가장 정수(精髓)의 동작으로서 도약(跳躍)과 착지(着地)의 운동감을 최대한 보여주고 있으며 때문인지 <군마도I>에서는 회전하는 속도에 따른 힘의 원천으로서의 역동성을 보여주고 있다면 <군마도II>에서는 오로지 순수하게 거침없이 달리는 말의 속도로서의 역동성을 표현하는 운필이 부각되고 있다.

3) <석양의 군마도>

i. 형식

운보는 1960년대 초반 순수추상의 작업을 시도하는 한편 여전히 전통적인 화제를 반복하고 있으며 1950년대 시도 되었던 <복덕방> <구멍가게>풍의 함축적인 필선 위주의 구성작업도 지속 하고 있다. 그런 반면에 극히 짧은 한 시기에 끝나긴 하지만 적색과 황색 위주의 <불사조> <잠동蠶動> <태양을 먹은 새> <불새>등의 환상적인 추상작품이 시도 되고 있다. <석양의 군마도>(삽도8)도 일련의 같은 표현법으로 시도된 작품이다. 오른쪽 뒷 배경의 노란색 태양과 석양을 상징하는 듯 붉은 원색의 배경 앞으로 말무리인 듯 검은 형체를 분방한 농묵의 붓질과 번지기 흘리기 뿌리기 등의 표현방식을 이용하여 화면을 자동적으로 적절히 어우러지게 하고 있다. 이는 비정형한 형상을 구체적인 사물의 이미지로 점증적으로 노출 시키면서 은연중에 주제를 드러내는 형식이다. <석양의 군마도>는 다른 <군마도> 들과는 크기 면에서 현격하게 차이를 드러내고 있다. 39cm x 31.5cm

(삽도8) 김기창, <석양의 군마도>

의 작은 사이즈로 석양에 해를 등지고 정면을 향해 거침없이 달리는 말들의 장엄한 풍경을 그리고 있는데 추상화의 중요한 요건의 하나인 생략과 우연성이 긴밀하게 연결되며 검고 붉고 노란 원색의 덩어리에서 발산하는 경쾌한 중량감 또한 말발굽 소리의 높은 음향효과를 동반하며 그림의 밀도를 높이고 있다. 이는 1960년대의 이미지 시리즈에서 보여준 면적 재구성의 조형감각과는 판이하게 다른 구성으로서 그린다는 일반적인 회화 개념을 벗어 버리면서 화면은 환상적인 율격을 갖추게 된다. 이 작품에서는 감성적인 표현의 상승작용을 수반한 추상회화의 조류를 수용해 가는 그의 또 다른 일면을 보여주고 있다.

ii. 내용

운보와 우향의 추상작품이 처음 선을 보인 것은 1963년 상파울로 비엔날레 출품 작가전과 같은 해 12월에 열린 부부전에서였다. 상파울로 비엔날레는 운보가 참여하였고 부부전은 두 사람의 추상작품이 본격적으로 발표된 전시로서[92] 두 사람의 작품이 구상의 시각에서 완전 추상의 세계로 이행해 갔음을 보여주었다.[93] 이 전시에서 운보의 작품들은 화선지를 구기거나 종이위에 한 가지 색을 발라 마른 후 이를 비벼 구겨진 종이 위에 다시 여러 색을 첨가함으로써 독특한 마티에르를 만들어낸 것으로써 마치 표면이 색채가 있는 화강암과 같은 질

(삽도9) 김기창, <유산의 이미지>

92) 한국 최초로 제7회 상파울루 비엔날레에 김환기가 커미셔너가 되어 유영국 김영주, 서세옥이 출품하게 되며 운보는 <유산의 이미지>, <태고의 이미지> 등 성북동 시절의 완전한 추상화 3점 출품됨. 제 12회 <雲甫-雨鄕夫婦展>을 공보원 전시실에서 개최했으며 완전한 추상계열이 최초로 전시 됨

93) 오광수, 위의 책, p140

감을 느끼게 해준다.(삽도9) 이시기 운보 작품의 구성은 다분히 추상적이긴 했으나 대상성이라는 매개체를 완전히 버린 것은 아니었다.[94] 운보의 <이미지>연작은 순수한 추상이면서 우리 선조들의 유산들에서 느껴지는 미감을 원, 면적인 형태로 표현하고 있다.

이러한 작업들과 더불어 그가 했던 1968년의 적색과 황색을 위주로 했던 작품들은 운보의 또 다른 새로운 시도로서 이 시리즈를 제작하게 된 계기는 서구의 엥포르멜[95]. 추상표현주의[96]적인 영향이 작용되고 있으리라는 추측을 가능하게 한다. 기록상으로는 미국 체류 기간의[97] 영향이 있었을 것이라는 일설이 있으며 또한 영어 사인(Sign)과 한글이름을 집어넣은 것도 충분히 예견되는 부분이다.

---

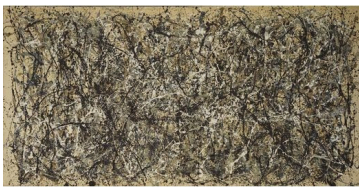
94) 오광수, 위의 책, pp160-164

95) 앵포르멜은 제 2차 세계대전 이후 프랑스에서 일어난 서정적인 추상의 한 경향으로 추상, 구상에 관계없이 표면의 질감과 붓터치 등을 강조 하였으며 일그러진 형상과 질감의 효과를 살려 격정적이고 주관적인 표현으로 전쟁의 참혹함과 비인간성을 고발하는 실존주의적 태도를 지닌 비정형 미술이다. 대표적인 작가로 포트리에와 뒤뷔페가 있다. 해방 후 우리나라화단에서 본격적인 실험미술로서 처음 시도 되었으며 기존의 제도에 대한 집단적인 반발의 성격을 가지며 엥포르멜이라는 이름이 우리나라에서 정식으로 사용되기 시작 한 것은 1960년대부터였으며 추상회화에 큰 영향을 미치게 되었다. 김영나,『20세기의 한국 미술』, 예경, pp249-297

96) 추상표현주의는 표현주의와 초현실주의의 영향을 받은 추상양식으로 자동기술법을 한단계 더 발전시켜 본능에 의지한 형상 작업을 통해 비이성적일뿐 아니라 뿌리기 등의 예측 불가능한 즉흥적인 행위등에 절대적 가치를 부여했다. 제2차 세계대전 후의 미국 젊은 화가들이 주도 했으며 대표적인 작가로 잭슨 폴록, 아쉴 고르키, 드 쿠닝, 프란츠 클라인, 한스 호프만 등이 있다. 캐롤 스트릭랜드,『클릭 서양 미술사』, 김호경 옮김, 예경, pp280-285

97) 1967년 제9회 쌍파울로 비엔날레 한국 대표단으로 참가, 남북아메리카, 멕시코 등을 시찰한 후 북미 로스엔젤레스시 및 뉴욕에 체류하면서 미술을 연구하다.
1968년 로스엔젤레스시 초대로 부부전을 열었으며 우향과 더불어 로스엔젤레스시 미술 애호가 협회 종신 명예회원으로 추대 받다. 운보 역시 한동안 뉴욕에서 판화연구에 몰입하기 시작한 우향과 머물면서 작업을 함

실제로 무계획적인 자연스러움을 특징으로 하는 엥포르멜이나 뉴욕파, 혹은 액션페인팅으로 불리기도 했던 추상표현주의의 과격한 붓터치 격렬한 제스쳐와 그린다는 행위자체에 절대적 가치를 중요시한 잭슨 폴록의 드리핑 작업(삽도10), 아쉴 고르키(A.Gorky,1904-1948)의 자동기술법을 이용한 그림 (삽도11), 그 밖의 여러 화가와 그림들이 1960년대의 젊은 화가들에게 적지 않



(삽도10) Jackson Pollock, <하나(#31)>

(삽도11) A.Gorky, <소키의 정원>

은 충격으로 다가 왔었다. 1958년부터 주로 현대 미협[98] 멤버들과 그 주변의 젊은 작가들에 의해 주도된 뜨거운 추상주의는 한국 화단을 휩쓸었으며 기성세대의 작가들에게도 강한 영향력을 보였는데 운보 역시 이같은 시대적 분위기에서 결코 자유로울 수 없었을 것이라는 추측은 무리가 아닐 것이다. 그럼에도 불구하고 그의 작업을 추상표현주의와 연결 짓는 것은 무리라고 오광수는 지적 하고 있다.[99] "외연에 있어 부분적인 유사성을 바로 외부의 영향이나 감화로 재단해 버리는 것은 이들 내면의 오랜 역정과 점진적인 변화의 과정을 송두리째 무시해 버리는 일이기 때문"이라는 것이다. 뛰어난 작가는 미의식을 결코 외면하지 않으나 현대적 작가의식이란 동시대의 공감대 위에서 자신의 방법을 모색하려는 치열함으로 보아야 할 것이며 운보나 우향의 추상작업이

98) 김영나, 위의책, p250 1957년 결성된 현대 미술협회 혹은 줄여서 현대 미협으로 알려진 이 그룹은 우리나라 최초의 집단 추상 운동인 엥포르멜 운동의 주도 세력으로 부상 하였다.

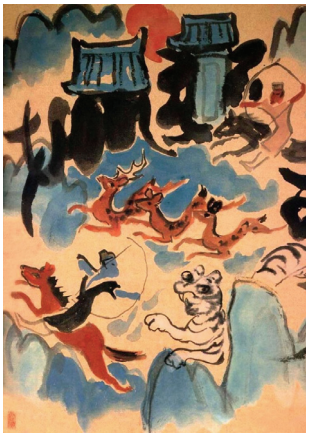
99) 오광수, 위의 책, 재원, p161

당시 풍미한 뜨거운 추상표현주의에서 견인될지언정 결코 외부의 충격이나 자극에 의함이 아님을 이들의 오랜 내면의 추이에서 증거를 찾고 있는 것이다. 운보의 <석양의 군마도>는 극히 짧은 시기에 그려졌던 추상과 구상이 뒤섞인 강렬한 표현주의 기법의 작품으로서 새로움을 갈구했던 그의 실험적 시도로 볼 수 있으며 이전에 그렸던 <군마도>들과는 다른 기법(번지기, 흘리기, 뿌리기)의 필치와 색채(원색의 사용)에서 또 다른 역동미를 구현하고 있는 새로운 군마를 표현해 내었다. 이후 1993년에도 <석양의 군마도>는 다시 제작되나 노년기여서인지 1968년도의 그림에서보다 직관적이지 못하며 생동감이 떨어짐을 볼 수 있다.

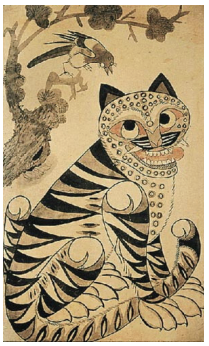
4) 그 밖의 말 그림

운보의 말 그림 중에는 <군마도>와 같은 말의 무리를 표현한 작품들도 있지만 <태양과 말>이나 <비약>처럼 한 마리나 두 마리의 말만을 그리고 있는 그림도 상당수 있다. 또한 그의 그림 속에 말이 소재로 등장하고 있는 그림들이 다수 있는데 <수렵도>를 비롯하여 청록산수 시리즈의 <준산>등이 그 예로서 그는 그가 좋아했던 말을 그의 여러 그림 속에 소재로 끌어 들이고 있음을 알 수 있다. 산수화에 속하는 <수렵도>는 60년대 주로 그려지고 있으나 70년대와 80년대를 거쳐 90년대까지도 꾸준히 그려지고 있다. <고구려 벽화>(삽도12)의 한 장면을 연상시키는 <바보수렵도>(삽도13)는 바보산수에 말을 타고 수렵을 하는 인물을 그리고 있어 그의 소재의 분방함을 다시 한번 확인 할 수 있다.

(삽도12) <고구려벽화>



(삽도13) 김기창, <바보 수렵도>



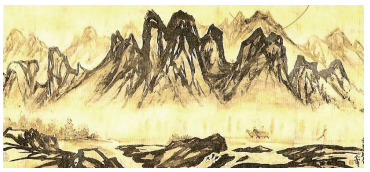
(삽도14) <까치와 호랑이>

1976년작 45cm x 53cm 크기의 작품인 <바보 수렵도>에 등장하는 인물들은 두 사람으로서 의상은 고구려 벽화에 그려지고 있는 병사의 옷과 비슷하며 앞쪽의 말을 타고 가다 호랑이를 발견한 듯 뒤돌아 활을 겨누고 있는 장면 또한 벽화에 등장하는 동작으로서 그의 얼굴과 몸의 파란 색조는 산과 일치를 이루고 있다. 연봉의 산과 화면 중앙의 세 마리의 뛰는 사슴과 화면 앞의 호랑이는 해학적이다. 곁눈으로 정면을 응시한 채 화등잔만큼 큰눈을 굴리며 달리고 있는 호랑이는 무섭기는 커녕 친근감이 들며 민화에서의 <까치와 호랑이>(삽도14)그림의 어리석고 착한 호랑이를 연상시킨다. 바보화풍은 1975년을 기점으로 해서 우향과 사별한 1976년에 걸쳐 최고봉을 이루는데 그의 조선시대 민화의 현대적 해석이라고 볼 수 있는 운보 바보화풍에서 느끼게 되는 민화적 체취를 최병식은 1.시각 . 공간의 자유 2.해학성 3. 천진성 . 순수성 4. 소재 . 기법적 영향으로 구분 하고 있다.[100] 운보의 <바보 수렵도> 그림에서의 필법은 이전 그림에서 보여주는 명료한 기법이나 경향보다는 주로 곡선을 사용하여 한결 부드러운 필법으로 무위적인 조형세계의 유희정신이 곳곳에 베어있으며 졸박하면서도 원초적인 미감이 소재나 표현기법 공간구조 등에서 자유롭게 표출되고 있다.

말을 소재로 한 또 다른 그림으로 1978년 그려진 <준산>(삽도15)의 경우 92cm x 181cm의 작품으로서 왼쪽화면 위쪽으로 떠있는 붉은 태양과 함께

100) 최병식, 『운보 김기창의 예술론 연구』, 동문선, 1988, p98

(삽도15) 김기창, <준산>



(삽도16) 김기창, <비경산수>

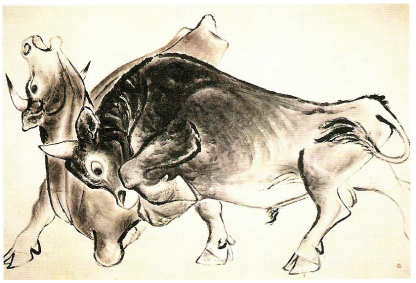
거대한 준산이 펼쳐져 있고 산 아래로 커다란 강 같은 내가 흐르며 너른 들판 한편에 말들이 늘어서서 높은 산을 바라보고 있는 금지(金紙)에 그려져 있는 풍경이다. 이러한 비슷한 구도의 그림으로 크기만 다를 뿐으로 81년작의 <비경산수>(삽도16) 등이 있다. 더 없는 격렬함으로 강력한 표현력을 구사하던 60년대의 열정이 점차 억제되기 시작한 70년대의 산수는 일종의 청록산수를 지향하는 쪽으로 바뀐다. 그러나 <준산>은 차가운 청록색보다는 붉은색이 기조색으로 떠올려지며 화면은 차분하게 침정되고 대상세계는 태고의 세계를 담은듯 비장하기조차 하다. 여전히 역동적 필세로서 운보의 거인다운 체취를 세련된 감각으로 표현하고 있는 <준산>은 마치 한차례 소나기가 휘몰아간 후의 자연의 싱그러운 인상을 갖게 한다. 산과 말의 크기가 대비되며 인간대신 말의 눈을 빌어 바라보는 거대한 자연에 경외감마저 일어나게 하는 그림이다. 늘상 그림 속에 움직임을 담아 분주하였던 운보의 또 다른 역작으로서 우향을 떠나보낸 후의 모든 것에서 초탈한 듯한 운보의 내면이 느껴지는 그림이다.

2. <군마도> 이외의 작품분석

<군마도>외에도 또 다른 역동성을 드러내는 작품이 여럿 있다. 그중 1950년대 중반이후의 작품들에서 더욱 역동성이 두드러져 보이는데 <군마도>와는

다른 역동성을 드러내고 있는 1956년작인 <투우)>와 그리고 1955년 그려졌던 <문자도>와 그의 연장선상에 있는 1980년대의 <점과 선>시리즈를 함께 분석하여 비교하였다.

1) <투우>(鬪牛)



(삽도17) 김기창, <투우>

i. 형식

<투우>(삽도17)는 1956년도 작품으로 크기가 198.5cm x 301cm의 대작으로써 종이에 수묵 담채로 그려져 있다. 이 그림은 싸우는 두 마리의 소를 모티프로 한 것으로서 머리를 들이박고 있는 소와 이를 맞고 넘어지는 두 마리 소의 격렬한 싸움 장면이 묘사 되어 있다. 건장하고 튼튼해 보이는 등을 잔뜩 구부린 앞쪽의 검은 황소는 꼬리를 휘감아 둔부 쪽으로 말아 붙인 채 왼쪽 앞다리를 구부리고 있는 힘을 다해 돌진한다. 황소의 강한 뿔에 들이 받쳐 뒤로 벌렁 넘어지는 또 한 마리의 뒤편의 소 역시 쓰러지면서도 결코 감지 않은 눈과 곧게 추켜세운 목선에서 소의 우직하고 강한 야성을 느낄 수 있다. 땅에 구부렸지만 튼실한 짧은 앞다리에서 느껴지는 힘이 수묵기조에 약간의 담채를 가했을 뿐인데도 드러난다.[101]

---

101)<투우>는 소의 양감을 주로 수묵을 이용하여 담백하게 묘사 하고 있다. 운보는 그의「동양화 소고」에서 먹의 성질과 그 효과 등에 대해 묵화는 일견해서 단색으로 밖에 안보일는지 모르나 묵의 농해함에 따라서 농담을 자유자재로 해서 색의 단계를 나누면 오채라는 주색이 나오고 한걸음 더 나아가 여러 가지로 오채를 연구한다면 무한한 수의 색채를 얻을 수 있다, 우리 동양화의 먹의 표현기법과 오채의 연구 등이 미국이나 유럽의 현대미술

ii. 내용

운보의 50년대 이후의 작품 중 말을 그린 작품 외에 소를 주제로 그린 작품도 많은데 그의 대표작으로 <투우>가 있다. 그는 동물화 중에서도 말과 소를 특히 즐겨 그렸는데 그가 말과 소를 즐겨 그린 이유에 대해서

"나의 화의, 이를테면 주제는 언제나 생동감이 넘치고 힘찬 생활력을 주는데 있다. 그렇기 때문에 소와 말과 같은 큰 동물이 곧잘 화면에 나타나 나를 그대로 놓아두지 않는다."[102]

라고 말하고 있으며 이에 김인환은

"운보는 자신의 외모에서도 우리는 일종의 '야성적인 힘'을 느끼게 되거니와 '야성적인 힘'이 화면을 통해서 분출될 수 있는 소재의 하나가 소나 말의 약동하는 모습을 통해 피력할 수 있는 방법일 것이다. 달리는 말, 싸우는 소의 동작에서 묘출되어 나오는 힘의 충일이야말로 운보가 기대를 걸고 싶은 '삶의 환희'같은 것이리라. 꿈틀거리고 요동치는 동물의 몸짓, 거기에서 동물적인 육감으로 접근할 수 있는 활화산 같은 감정의 울림을 본다. 그 울림이 일순 지나면 더없이 감미로운 평온과 안정이 오리라는 기대 때문에 사람들은 달리는 말과 싸우는 소의 몸짓에서 일종의 카타르시스를 얻게 되는지도 모른다"[103]

라고 쓰고 있다.

이 작품 또한 세밀 묘사도, 반추상적 경향도 아닌 일필휘지의 문인화적 발

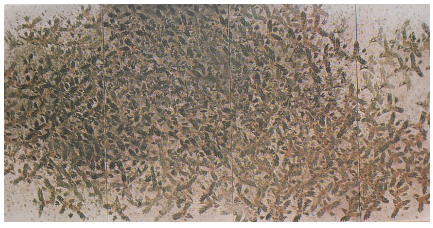
에 많은 영향을 끼치고 있다며 그의 풍부한 견해를 밝히고 있다. 「東洋畵 小考」 『수도사대 논문집5호』, 1971, pp265-276

102) 김기창, 「말, 내가 즐겨 그리는 까닭」, 『여성동아』, 1980, 11

103) 김인환, 『운보 김기창』, 경미 문화사, 1980 , p258

(삽도18) 피카소, <게르니카>

상에 기조한 작품으로 비교적 단순한 구도설정으로서[104] 두 마리 소가 구현하는 힘이 생명이다. <군마도>와 같은 속도나 움직임으로서의 역동성 보다는 바위 같은 거구에서 느껴지는 운보의 내면세계가 강조된 힘으로서의 역동성으로서 운보에게 각인된 일제의 압박과 6.25의 비극적인 시대성을 담고 있음을 알 수 있다. 그림에서 황소의 머리형상은 스페인 내전을 흑과 백 그리고 회색으로 생생하게 묘사한 피카소의 <게르니카>(삽도18) 그림에서 보여지는 황소의 머리 형상으로서 운보와 피카소 그림과의 교감은 확인할 수 없지만 전쟁의 공포나 비극을 드러내려한 것에는 일치되고 있는 작품이다. 그러나 그의 작품 중에는 모두가 커다란 동물만으로 그의 내면을 표현하고 있는 것은 아니었다. 자신의 화의와 일치하면 무엇이든 상관하지 않고 그리곤 하였는데 군작이 그 대표적인 예라고 할 수 있다.



(삽도19) 김기창, <군작>

<군작群雀>(삽도19)은 수백 마리의 참새가 한 화면에서 아우성치는 1959년에 그린 네폭 병풍의 315cm x 142cm 크기의 대작이다. 1천여마리의 참새떼들의 집단을 한 화면에 그려 넣은 이색적인 그림으로서 참새 하나하나는 각양의 동작을 취하고 있다. 네폭 병풍의 중앙부위를 향해 사방에서 몰려드는 새떼들은 흡사 급류에 떠밀리듯 날아와 회오리바람이 일 듯 소용돌이치며 난무한다. 마치 새들이 집단적 시위라도 하는 양 군집의 위력 앞에서 무력감을 느끼게 하는 그림이다. 새들 사이사이로는 무수한 우점(雨點)을 흩뜨려 박진감을 더하고 있다. 이 작품의

104) 오광수, 『김기창 박래현』, 재원, p97

특기할 점은 좌측의 새는 어두운 색조로 우측의 새는 밝은 색조로 서로가 다르게 표현된 점이다. 이러한 표현은 그의 또 다른 작품 <군해群海>에서도 나타나고 있는데 이는 작품의 조형적인 필요에 의해서일 수도 있지만 작품 <투우>에서 두 마리 소가 보여주고 있는 힘의 구현과 같은 의미로서 작은 참새의 두 무리를 빌어 운보가 경험했던 일제의 압박이나 6.25전쟁과 같은 좌우익의 극한적인 대립을 표상하고 있는 것으로 보여진다. 실제로 그는 6.25의 비극이 감당키 어려운 충격이었음을 밝히고 있는데 "내가 많이 그리는 동물 그림들은 어둡던 시대에 대한 반항의 산물"[105]이라고 고백하기도 하였다.

군마가 그려지던 1955년 전후 운보의 작품에는 <투우>나 <군작>과 표현법은 다르지만 <싸움>(삽도20-21) <해방>(삽도22) <군상>(삽도23)등이 있으며 반추상적 경향의 몇 작품을 제외하면 현실을 은유한 탓인지 한결같이 억제할 수 없는 감정의 폭발로서의 격렬한 호흡을 그림에 담고 있다.[106] <싸움>의 연작은 격정적인 운필의 자동성이 두드러진다. <해방>이라는 주제 역시 부등켜 안고 소리치고 울부짖는 기쁨의 감정을 격렬한 붓터치로서 담고 있다. 해방이 주는 감격도 잠시, 다른 한편 일제 강점기를 통해 조선미전과 반도총후 미술전에 출품한 사안이 친일행위로 매도됨으로써 운보는 정신적으로 많은 충격을 받았다.[107] 해방의 감격이 채 사라지기

(삽도20) 김기창, <싸움>

105) 「침묵의 세계서 화도 반세기」. 「조선일보」, 1980, 10, 25 "일제때는 나이어려 심각한 느낌을 못가졌지만 동족상잔의 비극 6.25는 감당키 어려운 충격을 주었어요. 내가 많이 그리는 동물 그림들은 어둡던 시대에 대한 반항의 산물이라 할 수 있습니다"

106) 오광수, 위의 책, p119

107) 주16참조, 이후에도 운보는 자주 친일시비에 시달렸으며 충북 청원군에 운보 기념관(운보의 집) 설립을 추진했을 때 '충북 역사 정의 실천 위원회'와 이 지역 재야 인사들의 빗발치는 비난을 받기도 했다. 「필화로 밝히는 운보의 '나의 친일, 나의 그림'」, 「국민일

(삽도21) 김기창, <싸움>

(삽도22) 김기창, <해방>

(삽도23) 김기창, <군상>

도 전에 불어닥친 좌우 대립의 극한 상황은 운보로 하여금 또 하나의 깊은 좌절을 맛보게 하였다. 일련의 <싸움>연작은 이 같은 현실을 은유한 것으로 보인다. 서로를 외면하고 웅크린 자세, 주먹을 휘두르면서 악을 쓰는 모습은 시대적 상황을 가장 직설적으로 표현하고 있는 그림이다. <군상>과 <해방>은 다 같이 광복의 기쁨을 표현한 것으로서 대상의 구체적인 모습을 정확히 그리지 않고 인간의 형체의 윤곽만을 파악하여 속사로서 표현하였다. 1959년에 제작된 <군상>은 앞선 작품들에 비해 구도나 개별적인 대상의 묘사에서 훨씬 안정되며 정확한 관찰과 힘있고 유연한 운필에서 격조가 느껴진다.

운보의 이렇게 직접적으로 감정을 드러내는 작품들도 있지만 또 다른 역동성을 보여주는 작품으로 춤의 동작을 표현한 그림이 있다. 그의 춤 시리즈 <바라춤>(삽도24) <탈춤>(삽도25) <무당춤>(삽도26) 등은 가장 한국적인 소재중의 하나로서 소박하면서도 힘의 분출을 느끼게 한다. 춤의 연속적 동작의 한순간을 포착하여 거침없이 화면에 표현해 내며 동세가 큰 춤사위를 뭉특한 필선으로 화면에 옮기고 있다. 이어질 듯 끊어지고 다시 이어지는 적절히 분배된 필의의 강약에서 마치 음악 소리가 귀

(삽도24) 김기창, <바라춤>

보」, 1993 ,7, 11

(삽도25) 김기창, <탈춤>

(삽도26) 김기창, <무당춤>

에 들리는 듯 리듬을 느낄 수 있으며 대담하고도 빠르게 느껴지는 춤사위에서 운보의 남다른 감흥을 느낄 수 있다.[108] 감흥 또는 감정이라는 개념은 크게는 인간의 심리적 상태 욕망 등의 외적 표현을 칭하는 것[109]으로서 내재하는 예술원리가 감흥표출의 구체적 형식인 운율 또는 생동하는 힘[110]으로 운보의 내재적 감흥의 표출로 볼 수 있으며 운보는 그의 춤 그림들을 통해 힘을 바탕으로 전개되는 역동성이 아닌 부드러운 역동성을 보여주고 있다.

그의 이러한 작품들은 그의 한결같은 내면의 정직한 표현으로서 그가 경험하고 느끼는 일상을 동물이나 사람을 통해 때로는 춤동작을 빌어 격렬하게 또는 부드러운 운필로서 적절하게 역동적으로 표현 하고 있다.

2) <문자도> <점과 선>시리즈

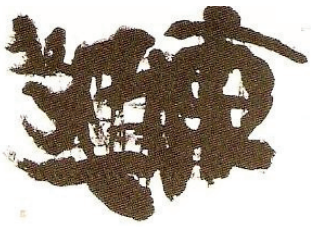
그의 역동성은 일반적인 인물이나 동물 산수등 사물의 표현에서 주로 표현되지만 50년대에 시도 되었던 <문자도>나 그가 말년에 그렸던 <점과 선>시리즈의 작품에서도 사물의 표현에서와 다른 역동성이 표현 되고 있다. 중국 최초의 사전인 설문(說文)의 저자는 “그린다는 것은 경계를 긋는 것이다”라고

---

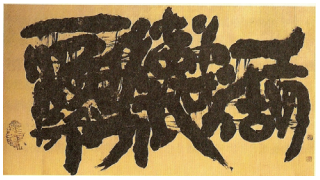
108) 어느날 운보가 춤을 추었는데 흥겹게 리듬을 타는 모습이 정상인이 흥겨운 음악을 듣고 리듬을 타는 것 보다 더 유연하고 멋있었다고 심경자는 인터뷰에서 밝히고 있다. (필자와의 인터뷰 2008, 5, 8)

109) 유준영,『회화에서 감정표현의 문제』, 梨花女子大學校 韓國 文化 硏究院 論叢 第51輯 別冊, 1986, p169

110) 유준영, 위의 책, p189



(삽도27) 김기창,
<문자도>, 1950년대



(삽도28) 김기창,
<문자도>, 1980년

썼으며 필선을 그들의 으뜸가는 묘사, 표현의 수단으로 간주함으로써 필선 자체를 더욱더 강조하게 되었다.[111]

운보의 1950년대 작품인 <문자도>(삽도27)는 기본적으로는 한자의 형태를 어느정도 유지하면서 역동감 넘치는 철필 같은 획으로 이루어지는데 한자가 갖는 조형미감을 재구성하여 운용해 가는 일종의 문자추상으로서 한자의 독특한 공간 조형을 해체하여 그의 회화적 미감으로 재해석해 보려는 의도를 반영하고 있다. 농담의 변화 없이 농묵으로만 일관할 뿐으로 투박하고도 졸박한 응축과 팽창의 활력을 진작시킨 서예적 회화였던 그의 <문자도>는 1955년의 미술계에서는 극히 파격적이고 독자적인 성격을 띠었으며 25년 뒤인 1980년대부터 또 하나 새로운 예술을 예고하며 이후 <점과 선>시리즈에 중요한 모태가 되었다.[112] 운보의 50년대의 문자도는 한자의 형태를 어느 정도 유지하고 있으며 80년대 의 작품(삽도28)에서도 비슷한 형태를 보이고 있다. 그러나 1989년 이후의 <점과 선>시리즈(삽도29-31)는 전혀 문자와는 연관성을 두지 않고 점과 선만으로 이루어지는 극단의 심상(心象)시리즈로서 고도의 형이상학적 탐닉의 순수한 자동 기술에 의존하고 있다. 운보는 점 선 시리즈 시도의 실험 배경을

(삽도29) 김기창,
<점과 선> 시리즈, 1989

111) J. 케힐, 『중국 회화사』, 조선미역, 열화당, 1978, p9
112) 최병식, 위의 책, p82

“외국 여행 후 추상 세계에 대한 분석과 실험을 하게 되었습니다. 나는 여기서 한 가지 결론을 얻게 되었는데 일반 상식으로는 추상화는 서구에서 들어온 개념으로 받아들이고 있는데 사실은 그게 아니라는 점입니다. 추상 관념 실천은 이미 동양에 상존해 있다는 결론에 도달했습니다. 무슨 말인가 하면 동양예술에 있어서 심상(心象)예술이 다름 아닌 추상의 어머니라는 것을 깨달았어요”113)

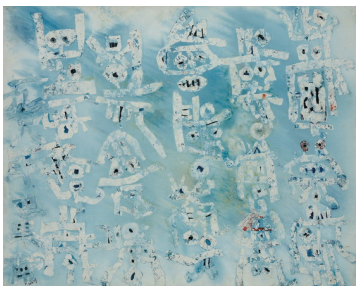
(삽도30) 김기창,
<점과 선>시리즈, 1989

(삽도31) 김기창,
<점과 선> 시리즈, 1993

라고 말하고 있다. 이는 그의 동양화론중의 “서양화에서의 육안에 이상된 형태의 표현은 동양화에선 ‘심안(心眼)에 움직이는 형태의 표현을 위한 한 과정’에 불과함을 말하는 것이다”라고 한 것과 통하는 것이다. 이에 운보는 조형의 기본 형태인 점과 선으로서 심안에 움직이는 형태의 표현 또는 일탈로서 운보 특유의 역동적 미감을 구현하고 있는 것이다. 운보의 <문자도>는 남관이나 이응노의 <문자도> 등과 비교해 볼 수 있는데 남관(南寬, 1911-1990)[114]의 경우 1954년 도불한 이후 당시 파리에 범람하던 앵포르멜미술의 열풍에 동조하며 서구풍 현대미술에 대응해갔다. 그는 1962년 무렵부터 순수한 구성적인 이미지를 수반하면서 동양의 고대 상형문자 같기도 하고 한자를 연상시키기도 하는 문자의 구체적

113) 김기창저, 『운보 김기창』, API서울, 1989, p206

114) 남관(南寬, 1911-1990) 경북 청송 출생 동경 태평양 미술학교에서 수학, 동광회, 국화회, 문전등에 출품 1954년 도불, 재불외국화전, 현대국제조형예술전 살롱 드 메 등에 초대 되면서 화가로서의 확고한 위치를 다짐. 1966년 프랑스 망통 회화 비엔날레에서 1등상을 수상. 이후 유럽 각지에서의 개인전을 가짐. 1968년에 귀국하여 홍익대학교 교수로 있는 한편 서울과 파리를 왕복하면서 왕성한 활동을 전개해 보임. 1981년 국립 현대 미술관에서의 회고전을 비롯 많은 초대전이 열림. 1990년 작고.



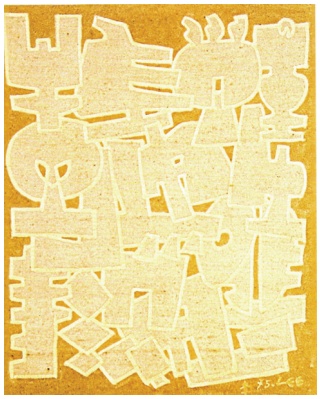
(삽도32) 남관, <흰 공간속>

인 형상을 그의 예술에 도입시켰다.(삽도32) 남관의 회화는 유화의 기법적인 효과나 공간 및 색상의 미묘한 신비감 조성 외에 자기의 예술적 영혼이 농밀하게 번져 있는 짙은 정념의 형상들로서 고성의 돌담 조각 같기도 하고 석기시대의 유물과도 같은 표현을 주로 하고 있다. 이는 문자의 형상을 빌어 기호성 상징성 등을 종합하여 표현한 조형적 창조 세계로서 소재는 문자의 형상을 빌고 있지만 화면에 그의 내면의 예민한 문학적인 감성을 풀어놓고 표현하는데 주력하였음을 알 수 있다.

또한 운보의 절친했던 죽마고우로 알려져 있는 고암 이응로(古巖 李應魯 1904-1989)[115]는 1967년의 동베를린 사건 이후 문자추상(서예적 추상)연구에 집중하였는데 꼴라쥬 작품시기에 이미 시작되었던 한자와 그에 뒤이은 한글의 문자성을 부분적으로 또는 임의적으로 빌린 자유형상의 형태와 명확한 윤곽의 직선 구조 및 기호의 평면적 구성으로 이루어졌다.(삽도33) 또한 그 문자성의 형태와 바탕은 중간색조의 회갈색, 황갈색, 적색, 주황색, 녹청색등으로 명쾌하게 한 화면 조화와 엄격한 조형미를 전개[116] 시켰으며 재료 또한 다양하다. 화선지에 먹과 붓만으로 필선미를 살린 그의 또 다른 문자추상은 후에 군상시리즈로 발전 되는 다양함과 다채로움을 보이고 있다. 이응로의 그

115) 고암 이응로(古巖 李應魯 1904-1989) 충남 홍성에서 출생, 17세 때부터 지방화가의 문하에 입문했으며 20세에 상경, 해강 김규진의 집에서 사숙, 선전에 주로 문인화 계통으로 입 특선을 차지했다. 1938년 동경에 건너가 양화풍의 사실적인 동양화 시도, 1944년 단구 미술원 창립에 가담했으며 홍익 대학교 동양화과 교수로 취임했다. 1959년 독일을 거쳐 프랑스에 정착하면서 표현주의적 추상을 시도 각광을 받았다. 파리 파게티화랑 초대를 비롯 콩파레종 상파울루 비엔날레, 오늘의 대가와 젊은 화가들, 레알리테 누벨 등 수많은 전시에 초대 출품, 동베를린 사건에 연루되어 옥고를 치렀으며 1983년 부인과 함께 프랑스에 귀화하였다. 1989년 호암갤러리에서 개인전 기간중 심장마비로 타계했다.

116) 이구열, 『근대 한국 미술사의 연구』, 미진사, p255



(삽도33) 이응로, <작품>

읽힘을 떠난 문자추상은 서예적인 형상과 구조적 형태로 대별될 수 있으며 그 뿌리가 한국과 중국 문화권의 동양적 미학 사상에 바탕을 두고 있음에는 이견이 없으나 운보의 문자도와는 사뭇 다른 표현법으로서 문자의 형태만을 이용할 뿐 매재나 색채의 활용이 다양하며 기호화 되어있다. 문자의 기호화를 시도한 것은 중국계의 자우키에서도 엿볼 수 있으나 고암의 경우는 더욱 기호화로 내달려 일종의 기호적 추상의 세계에 도달 되고 있는 느낌이다.[117]

반면에 운보의 <문자도>는 완전한 수묵으로서 한자의 획을 추상적 필선으로 해체하고 재구성하여 운용해 가는 일종의 문자추상으로서 말년의 <점과선>시리즈에서는 점 하나 획 하나에 고도의 집중성을 가한 운보 내면의 기의 분출로서 충동적인 듯 때로는 뿌리고 튕기고 갈필로 긋는가 하면 극도로 정제된 점으로서 화면에 긴장과 이완을 반복하며 화면을 장악하고 있다. <점과선>시리즈는 우선 그 크기가 압도적이다. 8폭 또는 12폭 병풍형식으로 이루어진 이들 작품은 평균 500호에서 1000호로서 붓과 봉걸레를 혼용하거나 봉걸레만을 사용하여 그려졌다. 운보 예술의 요체의 하나인 힘의 표상이 더욱 드러나며 무계획속에 힘차게 내려 그은 일필휘지의 먹선이 주는 속도감과 필력에서 <군마도>와는 또 다른 서체적 역동성을 느낄 수 있다.[118]

---

117) 고암 미술연구소 엮음, 『고암 이응노, 삶과 예술』, 얼과알, 2000, P249

118) 동양회화는 서예의 선이 회화에 전이된 선의 예술로서 기본적으로 서예의 운필은 회화에서 그대로 전이되어 나타나며 선의 개념인 동양화의 획은 서구에서 말하는 윤곽선의 개념과 다른 것으로서 정신성이 반영된 선 자체가 추상적 특징을 갖는 것이다. 안종갑, 「문자의 조형성에 관한 연구」, 홍익대 석사논문, 2002, p14

3. 서양 유럽 현대 화가들의 작품분석

또한 그의 작품 <군마도>에 나타나는 역동성은 서양 근대 유럽화단의 화가들에게서도 표현되며 하나의 유파로 나타나기도 한다. 그의 작품 <군마도>는 말을 즐겨 그렸던 20세기 초 독일의 청기사 멤버중의 하나인 프란츠 마르크[119]의 말 그림이나 내부적으로 솟아나오는 감흥을 되도록 강렬하게 표현하려 했던 칸딘스키 작품에서의 우주적인 역동성과 1909년에 발표되었던 이탈리아 미래주의의 역동성과도 비교해 볼 수 있다.

프란츠 마르크(Franz Marc 1880-1916)는 청색을 기조로 한 말 그림을 많이 그렸다. 그는 동물을 통해 강렬한 자연의 신비를 표현했다. 그는 인간이 아닌 생명의 형태야 말로 활기찬 자연의 힘을 가장 잘 표현하고 있다고 생각했는데 그의 동물은 내적 감정의 표현 장소라고 할 수 있다. 이러한 철학은 <푸른말들>(삽도34)에 그대로 반영되어 있다. <푸른말들>에서는 말들이 단순하고 둥근 선으로 힘차게 묘사되어 있으며 이 윤곽선은 배경을 이루는 풍경에도 되풀이 나타나 있어서 동물과 배경이 한데 어우러져 활기차고 조화로운 유기적 통일체를 이룬다.

---

119) 프란츠 마르크(Franz Marc 1880-1916) 독일 뮌헨 출생. 1899년 뮌헨의 루트비히 막시밀리안 대학교에 종교와 문학을 전공하기 위해 입학했으나 1900년 화가가 되기로 결심하고 뮌헨 미술 아카데미로 옮김. 1903년 파리에서 인상파 화가들의 그림을 보고 충격과 감동을 받은 뒤 뮌헨미술 아카데미를 자퇴했으며 1908년 주로 동물 그림에 전념하기 시작 했다. 1910년 마케와 가깝게 지내기 시작하고 2월 브라클의 갤러리에서 첫 전시회를 개최했다. 1911년1월 칸딘스키를 만났으며 그의 권유로 '새로운 예술가의 모임'에 가입했다. 12월 모임의 내분으로 칸딘스키와 함께 모임에서 탈퇴하였으며 두사람이 함께 '청기사'를 결성하여 12월 18일 첫 번째 전시회를 개최했다. 1912년 2월-4월, 제2차 '청기사' 전시회를 개최 했으며 5월 칸딘스키와 공동명의로 청기사 연감을 발간하다. 1914년 여름 입대하였으며 1916년 3월 4일 프랑스 베르덩 전투에서 전사 했다.

(삽도34) Franz Marc, <Blue Horses>

마르크는 이 그림에서 색채의 상징적 특성을 활용하여 색의 성질로 환원된 새로운 우주를 창조 하고자 하였다. 푸른색은 엄격하고 정신적이며 능동적인 남성의 본질을 상징하고 노란색은 쾌활하고 감각적이며 수동적인 여성의 본질을 상징한다.[120] 반면에 빨간색은 야수적인 것 무거움 등을 나타내며 언제나 다른 두 색채에 의해 반대되고 압도되는 색채로서 다른 2가지 색과 싸우다 굴복하는 적개심의 본질을 뜻한다. 2차색들에는 원색의 속성들이 공존한다. 이 그림에서는 푸른 말들과 녹색과 붉은색 산등성이, 노란 들판 배경 등에서 강렬한 색채 대비를 통한 역동성을 느낄 수 있다. 오랫동안 동양철학과 종교에 관심을 갖고 있었던 마르크는 미술이란 자연의 객관적 모습을 정확하게 진짜처럼 복사하는 대신 자연형태의 정신적 본질을 드러내야 한다는 칸딘스키(Wassily Kandinsky 1866-1944)[121]의 신비주의적 견해에 열렬히 호응했다.

---

120)슐라미스 베어, 『표현주의』, 김숙역, 열화당, 2003, p45

121)칸딘스키(Wassily Kandinsky 1866-1944) 모스크바 출생. 1886년 모스크바 대학에서 법률과 경영학을 전공했다. 1893년 모스크바 대학에서 법학부강사가 되었으나 1894년 화가가 될 결심을 하고 뮌헨으로 가 클레와 함께 뮌헨 왕립 미술학교에 입학했다. 1904년 살롱 도톤느 출품 1909년 신예술가동맹을 결성 1912년 청기사 2회전이 뮌헨에서 개최되었으며『청기사』발간 하였다. 1920년 모스크바 대학교수로 취임되었으며 1922년 바우하우스의 교수로 초청 됨. 1928년 독일 국적 취득 1933년 바우하우스가 폐쇄 되었으며 프랑스에서 거주함 1937년 독일 각 미술관에 있던 작품 57점이 퇴폐미술이라는 이유로 몰수 되었다. 1939년 프랑스국적 취득 1944년 병으로 타계했다. 그는 작품 속에서 알아볼 수 있는 사실적인 형체를 버리고 순수 추상화의 세계를 개척한 최초의 화가로서 '구성(compositions)'과 '즉흥(Improvisations)'이라는 두 가지 타입의 실험적인 작품을 제작하였는데 <구성>은 기하학 형태를 의식적으로 배열한 것이고 <즉흥>은 어떤 의식의 통제 없이 자유자재로 그린 그림으로서 완전히 비구상적인 회화를 창조함으로써 추상에로의 길

(삽도35) 칸딘스키, <로맨틱한 풍경>

칸딘스키 또한 질주 하는 기마를 작품의 모티브로 하여 제작한 작품을 많이 볼 수 있다. 그의 작품 <로맨틱한 풍경>(삽도35)에서는 말을 좋아해서 그렸다기보다는 화면에 속도와 힘을 주기 위해서 말이라는 대상물을 차용한 듯하다. 화면에서는 사선으로 비탈길을 설정하여 한층 속도감을 표현하고 있으며 거칠은 터치 또한 사선으로 경사지게 표현하고 있다. 붉은 점으로 나타낸 태양과 주위의 점들은 이국적 분위기를 짙게 감돌게 하며 밝고 다양한 색상과 사선의 흐름은 화면의 흐름을 한결 역동적으로 느끼게 하고 있다. 칸딘스키는 내부에서 솟아나오는 감흥을 되도록 강렬하게 표현하려 했으며 그것은 내적 필연성을 확인하기 위한 과정이었다. 그의 다른 작품 <여러 개의 원>(삽도36)에서는 작고 큰 여러 개의 원이 검은 바탕위에 큰 원을 중심으로 태양의 위성처럼 놓여져 있다. 칸딘스키는 원은 가장 간결한 반면 무한히 변화하며 안정되어 있음과 동시에 불안정하기도 하고 무수한 긴장을 갖고 있는 하나의 긴장이라고 말한다. 원은 최대한 대립하는 것의 종합이며 4차원의 가장 명료한 지표라고 말한다. 이 그림은 원이 우주적 요소를 띠고 마치 위성처럼 무한 공간을 떠오르고 있다.

칸딘스키의 예술은 서양이나 유럽의 영향보다는 동양아시아의 예술 전통과 더욱 깊은 연관을 가진다고 보았다. 동양화는 구체예술의 형태를 취한다는 엄연한 차이는 존재하지만 내용적 가치의 측면에서 고찰해 볼 때 정신적 주관적 실재성의 표현이라는 관점에서 이 둘은 서로 근접한다.[122] 그는 “성실한 모든

을 열었다. 저서로는『예술에 있어 정신적인 것에 관하여』,『점,선.면』등이 있다. 캐롤 스트릭랜드, 위의 책 pp258-259

(삽도36) 칸딘스키, <여러개의 원>

작품들은 내적인 울림을 가지고 있다"[123]고 하며 "대상의 선택은 인간 정신의 울림에 그 근거를 두지 않으면 안 된다"[124]고 말한다.

20세기로 들어오면서 일어났던 유럽의 수많은 미술운동 중 미래주의는 과거의 전통적 표현을 부정하고 현대 문명시대에 부응하여 기계 속도 그리고 넘치는 힘의 아름다움을 찬양함으로써 이태리화단에 혁명적인 미학을 제시하였다.[125] 이 운동에는 마리네티(F.T.Marinetti 1876-1944)를 정신적 지주로 하여 카라, 자코모 발라, 세베리니, 움베르토 보치오니같은 작가가 있다. 오늘날 미래주의자들의 진정한 기여는 동시성(simultaneity)으로 이것은 시간속에서 함께 일어나는 모든 것, 즉 소리, 빛, 운동 같은 것들을 회화속에서 시각적으로 결합시키는 방법으로서 미래주의자들의 비판자들은 미래주의자들의 작품이 다중 노출의 고속사진과 같다고 비난하였다.[126] 그럼에도 불구하고 보치오니(Umbertto Boccioni 1882-1916)[127]의 조각 <공간속에 지속

122) 金慧珠,「칸딘스키의 추상 예술론과 동양의 예술론」『현대미술의 동향』,미진사, 1987, p149
123) W. 칸딘스키,『 예술에 있어 정신적인 것에 관하여』, 권영필역, 열화당, 1980, p123
124) W. 칸딘스키,위의 책, p64
125) 장영아, 윤난지,「움베르토 보치오니(Umberto Boccioni)조각의 역동성 연구」, 이화여자대학교 대학원, 연구 논집 29호, 1995, p10
126) 로즈마리 램버트,『20세기의 미술』, 김창규 옮김, 예경, pp28-29
127) 친구들에게 '나폴레옹의 재림'이라는 말을 들을 정도로 자만심이 강했던 보치오니(1882-1916) 는 새롭고 산업시대에 알맞은 그림을 그리고자 아카데미 학업을 거부했다. 미래주의 미술의 핵심은 운동감으로서 야수주의의 색상과 입체주의의 면 분할을 융합시켜 동적인 추진력을 표현하려 하였다. 보치오니의 작품 <공간속에 지속되는 독특한 형태

(삽도37) 보치오니, 1913
<공간속에 지속되는 독특한 형태의 연속성>

되는 독특한 형태의 연속성>(삽도37)은 인간모습의 역동성을 매우 강하게 보여주고 있다. 이것은 삼차원 형태 속에 운동과 빛, 심지어 소리까지도 구현 하고 있는 것 같다. 보치오니의 이 작품은 움직임에 대한 새로운 해석으로서 움직임을 구현함으로써 그에 이르러 조각은 시간과 공간을 담아내며 다시 말해 그는 빈 공간을 움직이는 장으로 인식 하고 보이지 않는 공간의 실체 즉, 과거 현재, 미래를 표현하고자 하였다.[128] 이와 같이 움직임과 속도는 역동성을 이루는 기본 개념으로서 공간예술인 미술의 영역에 시간성을 포함시킴으로서 동서양의 영역을 떠나서 작품의 활기를 이루는 끊임없는 원천으로 자리하고 있다.

위와 같이 김기창의 작품들과 정신성을 우위에 두었던 서양 현대 화가들의 작품 속에서의 역동성을 살펴보았다. 같은 역사나 문화를 공유하지 못한 점에서 이질적인 면이 있기는 하지만 각각의 개성을 가지고 공간 예술에 속도로서의 시간성을 포함시키며 자연의 본질에 충실한 우주적인 질서를 표현하고 있는 점에서는 일치를 이루고 있다.

의 연속성>은 “힘차게 달리는 유선형의 경주용 자동차는 고전 조각인 <시모트라케의 니케 승리의 여신상>보다도 아름답다”는 마리네티의 믿음에 대한 응답으로서 그의 자랑거리인 이 조각을 완성하고 얼마 안가서 1916년 제1차 세계대전 참가 중 승마사고로 타계하였다. <공간속에 지속되는 독특한 형태의 연속성>은 처음에 석고로 만들어졌는데 보치오니가 죽은지 여러해 뒤에 많은 브론즈 작품이 원작으로부터 복제 되었다. 캐롤 스트릭랜드, 위의 책 pp252-253 ; 리처드 험프리스, 『미래주의』, 하계훈역, 열화당, 2003, p42

128) 장영아, 윤난지, 위의 글, p21

운보의 예술은 거구, 변화를 추구하는 그의 생리, 청각장애 등으로 요약될 수 있다. 작품 <군마도>는 그의 강력한 예술 의지와 역동적이며 창조적인 조형의식의 표출로서 생동하는 우주의 기운을 작품속에 표현하고 싶어했던 운보 내면의 정직한 표상이다. 이에 최순우는

"운보가 의지의 작가요 정열의 뭉치라는 것은 그 우람한 체구에서도 느껴지는 일이지만 운보의 평생을 보아온 사람이면 그가 참고 견디어온 기나긴 절대정적의 세계 속에서 그가 얼마나 오랜 사색을 거치면서 그림에 드러나기 쉬운 객기의 역겨움과 참멋의 후련함을 차분하게 가늠해 온 이지의 사람이기도 하다는 것을 느껴야 할 것이다"[129].

라며 운보의 예술을 정리하고 있다.

129) 최순우, 『운보 김기창』, 경미출판사, 1980, p9

Ⅴ. 결 론

이상으로 <군마도>를 중심으로 운보 김기창 회화에서의 역동성을 살펴보았다. 운보의 화론에서 언급되었듯이 역동성(기운생동)은 추상적인 개념인 만큼 연구하는데 어려움이 많았고 언어로 증명하기에 까다로움이 있었다.

먼저 운보 김기창은 개인적으로는 청각장애라는, 시대적으로는 고난의 시대로 대변되는 시기를 살았다. 그가 예술의 길에 들어선 것은 청각장애로 인해서라고 할 수 있지만 직접적 입문 과정은 그의 어머니가 아들의 재능을 파악하여 좋은 길잡이를 해 주었기 때문이다. 또한 그의 화가로서의 성장은 이당 김은호의 영향과 역할이 누구보다도 지대하였다. 이당 김은호와의 관계가 스승과 제자의 사이를 넘어 거의 육친과 같은 관계였으며 운보의 초기 그림에서는 면면에 이당 김은호의 영향이 컷음을 알 수 있었다. 이후 시대적 변천에 따라 그의 작품이 다양하게 변화하고 있다. 따라서 변혁기라고 할 수 있는 해방공간 이후의 그의 회화의 변화와 모색에 대해 조명하였다.

둘째, 본고는 운보의 작품에서 다른 작가들의 작품과는 다른 움직임과 분출되는 힘의 근원을 알고 싶었다. 1950년대 새로운 방향으로 전환된 작품경향은 동양화에서 처음으로 운보나 우향의 작품들에서 입체파를 적극적으로 수용하여 발전시켰던 시기이기도 하다. 그러나 그의 작품 <군마도>는 6.25이후 혼란기의 와중에 여러 다른 실험작들과 동시에 그려진 작품으로서 전통화법에 의한 수묵 기조로 그려졌으며 그의 뛰어난 역량을 실감케 하는 작품이다. 이에 김기창 회화의 역동성을 동양예술미학의 기운생동 이론과 그의 회화론을 비교하여 조명하였으며 그의 회화적 특징을 살펴보았다. 그는 기운생동을 생

생한 정기에 찬 생명감으로 표현, 생명의 발로로서 예술가로서 자유로운 개성의 발현임을 강조하는 의식과 견해로서의 열린 시각과 진취적 태도를 갖고 있음을 알 수 있었다.

셋째, 그의 그림에 드러나는 역동성과 청각장애와의 관계에 대해 살펴보았으며 청각 장애가 그의 삶과 예술 생활에 미친 영향에 대해서도 알아보았다. 또한 청각장애로 인한 어려움이 예술세계로 전향 되었을 가능성에 대해 자료를 조사해 보았다. 그의 그림 속에서 보여지는 역동성은 청각 장애라는 신체적 장애와 무관하지 않으며 그의 예술의 근간을 이루고 있는 요소의 한 부분으로서 어느 누구보다도 더욱 강한 예술의지로 표출 되고 있음을 밝힐 수 있었다. 운보에게서는 장애인으로서의 부족함이나 불편함을 외양적으로는 발견할 수 없었다. 오히려 현실 생활이나 신체장애의 어려움을 고통으로 생각하기보다는 끊임없는 노력과 타고난 재기로서 자신의 장애의 한계를 뛰어넘어 일반인보다도 훨씬 깊고 높은 예술세계의 경지에 도달 하는 승화적 차원에 이르고 있음을 알 수 있었다.

김기창 회화에서의 역동성은 거대한 스케일, 강한 움직임과 속도감, 분출하는 힘으로 요약 할 수 있다. 이는 그의 거구와 변화를 좋아했던 그의 생리 그리고 신체장애로부터 오는 고립된 세계 등에 의해 이루어진 그의 특질로서 강력한 예술의지로 표출되어 그의 특별한 예술세계를 이루고 있다.

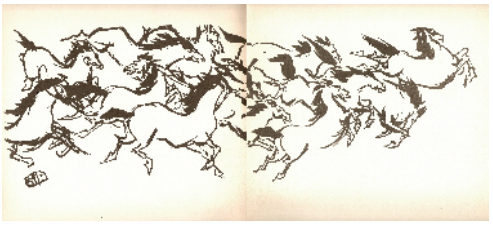
본 논문을 연구함에 있어 기운생동에 대한 연구는 저술이나 논문 등 자료가 많이 있어 활용하기 어렵지 않았으나 김기창의 <군마도>에 대해서는 화보집 등에 짧은 평문 등 가벼운 글들은 있었지만 깊이 있는 논문이나 자료를 찾을 수 없었고 운보의 역동성에 대해서도 깊이 있게 연구된 문헌이나 자료가 없어 논리적인 근거를 찾기가 쉽지 않았다. 운보에 관한 책이나 신문 기사, 평문 등 일반적 자료는 비교적 많은 편이어서 운보를 아는 데는 다소 쉽게 접근할 수

있었으나 실제 작품을 볼 수 있는 기회가 적어 화보집을 참고하였다. 김기창 회화의 연구를 함에 있어 이전의 연구들에서 깊이 있게 다루지 못했던 역동성을 정리 하는 것에 의미를 두었다.

참고도판

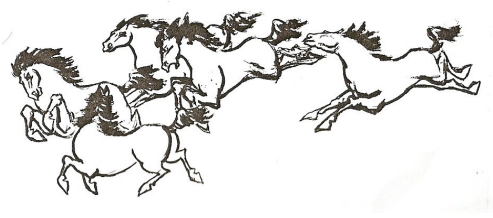
<도1> 김기창, <군마도>, 1969,
비단에 수묵채색, 340 x 176cm

<도2> 김기창, <군마도>, 1986,
비단에 수묵채색, 278 x 177cm



<도3> 김기창, <군마도스케치>

<도4> 김기창, <군마도스케치>



<도5> 김기창, <군마도스케치>

<도6> 김기창, <군마도스케치>

<도7> 김기창, <태양과 말>, 1975,
종이에 수묵채색, 66.5 × 34cm, 작가소장

<도8> 김기창, <비약(飛躍)>, 1967,
종이에 수묵담채, 35 × 45cm, 작가소장

<도9> 김기창, <말과 소년>, 1970,
종이에 수묵담채, 54 × 68.5cm

<도10> 김기창, <말>, 1960년대 초,
종이에 수묵채색, 33 x 35cm, 개인소장

<도11> 김기창, <수렵도>, 1984,
비단에 채색, 72 × 105cm, 동원육영회 소장

<도12> 김기창, <바보 수렵도>, 1993,
비단에 수묵채색, 86 × 145cm, 개인소장

참고문헌

단행본

김기창, 『나의 사랑과 예술』, 정우사, 1993, 서울
-----, 『침묵의 심연에서』, 법조각, 1988, 서울
-----, 『침묵과 함께 예술과 함께』, 경미문화사, 1978, 서울
-----, 『畵房餘滴』, 학원사, 1967, 서울
김영나 지음, 『20세기의 한국 미술』, 예경, 1998
김인환, 『「예술성의 기」의 관점에서 본 동양예술이론』, 안그라픽스, 2003
정병관외지음 ,『현대미술의 동향』, 미진사, 1987
박래현, 『사랑과 빛의 메아리』, 경미 문화사, 1978, 서울
오광수, 『한국 현대 미술사』, 열화당, 1979
-----, 『구름사내와 비의고향 김기창 박래현』, 도서출판 재원, 2003
-----, 『 21인의 한국 현대 미술가를 찾아서』, 시공사, 2003
윤범모, 『한국 근대 미술』, 한길이트, 2000
이구열, 『근대 한국화의 흐름』, 미진사. 1984
-----, 『근대 한국 미술사의 연구』, 미진사, 1992
-----, 『이당 김은호』, 국제 문화사, 1978, 서울
이규식 석동일외, 『청각장애아 교육』, 학지사, 2004
이성미, 김정희 공저, 『한국 회화사 용어집』, 다한미디어, 2003
최병식, 『운보 김기창 예술론 연구』,동문선, 1999
최성규, 『청각장애아의 심리』, 도서출판 특수교육, 1997
한정희, 『한국과 중국의 회화』, 학고재, 1999
마이클 설리번지음, 『중국미술사』 한정희 최성은 옮김, 예경, 1999
로즈마리 램버트, 『20세기의 미술』, 김창규옮김, 예경, 1991
조지로울리, 『동양화의 원리』, 김기주역, 중앙일보 동양방송, 1980

바실리 칸딘스키, 프란츠 마르크편, 『청기사』, 배정희 옮김, 열화당 미술책방, 2007
리처드 험프리스, 『미래주의』, 하계훈, 열화당, 2003
슐라미스 베어, 『표현주의』, 김숙역, 열화당, 2003
M.설리반외, 『중국 예술의 세계』, 백승길編譯 , 열화당, 1997
니코스 스탠고스편, 『현대미술의 개념』, 성완경 김안례역, 문예출판사, 1994
W.칸딘스키(1912), 『예술에 있어 정신적인 것에 대하여』, 권영필역, 열화당, 1980,
--------(1926), 『점. 선 .면』, 안정언譯, 1982(서울:미진사),
J.캐힐(1960), 『중국 회화사』, 조선미譯(1981), (서울:열화당)
고암 미술연구소 엮음, 『고암 이응노, 삶과 예술』, 얼과알, 2000
온조동저, 『중국회화비평사』, 강관식역, 미진사, 1989
갈로(葛路), 『중국 회화이론사』, 강관식역, 미진사, 1989,

도록

김기창, 『예수의 생애』, 경미刊, 1980
김인환, 『운보 김기창』, 경미 문화사, 1980
오광수, 『한국 현대 미술 대표작가 100인 선집』, 금성출판사, 1976
오광수, 『운보 김기창』, 팔순기념 대회고전 전시도록, API刊, 1993, 10
운보 김기창 전작 도록 발간 위원회, 『운보 김기창I-V』, API, 1994, 서울
『운보 김기창』, 예술의전당, 도서출판 에이피인터내셔널(editions API), 1993
『이당 김은호의 삶과 예술』, 인천시립박물관특별전, 인천시립 박물관학예연구실, 2003
『한국 근대 회화 100선』, 얼과알, 국립현대 미술관편, 2002

『바보 예술 88년 운보 김기창 미수기념 특별전』, 갤러리 현대, 2000, 7
『칸딘스키』, 서문당, 1994
송미숙외, 『한국의 미술가 박래현』, 삼성문화재단, 1997

논문

강소원, 「운보 김기창 회화의 추상화풍연구」, 홍익대 석사논문, 2001
김성희, 「이당 김은호의 채색 인물화에 대한 재평가」, 「한국 근대 미술사학」,1995, 제2집
김인환, 「기운생동에 대한 연구」, 홍익대 석사논문, 1981
-----, 「동양예술론에 있어서의 "氣"에 대한 연구」, 홍익대 박사논문,1995
-----, 「예술성의 기에 있어 기의 매개작용, 미학 예술학 연구」 『미학 예술학 연구』, 제6집(한국 미학 예술학회, 1996)
박서림, 「동물화의 상징성과 표현에 관한 연구」, 서울대 석사논문, 2002
복정신, 「이당 김은호와 운보 김기창의 인물화 비교」, 선명대 석사논문, 2001
송하경, 『동아시아 미학과 예술정신』(제3호, 1999년 9월: 동아시아 포럼, 열화당)
성옥현, 「운보 김기창의 동물화 연구」, 홍익대 석사논문, 2006
유준영, 「회화에서 감정 표현의 문제」, 이화여자대학교, 한국 문화연구원 논총 제51집, 별책, 1986
유지선, 「운보 김기창의 작품세계」, 동국대 석사논문, 2006
윤여환, 「동양회화에 있어서 기운생동에 관한 소고」, 충남대학교, 예술문화 연구소 논문집, 제1권

장영아 윤난지, 「움베르토 보치오니(Umberto Boecioni)조각의 역동성 연구」, 이화여자대학교 대학원, 연구논집 29호, 1995
정은영 윤난지, 「마크 토비(MARKTOBEY)와 극동예술」, 이화여자 대학교 대학원, 연구논집26권, 1994
진자연, 「이당 김은호의 작품연구」, 성균관대 석사논문, 2002
최병식, 「김기창의 운보화풍연구」, 경희대학교, 교육문제 연구소, 논문집 Vol, 12, July1996
최인숙, 「박래현의 회화작품연구」, 성신여대 석사논문, 2006
최희철, 「기운생동과 예술정신에 대한 연구」, 홍익대 석사논문, 2005
현향희, 「박래현의 생애와 예술세계연구」, 경희대 석서논문, 2002

평문

김양선. 기독교 박물관. M.W 쉐뻑커, 「김기창 성화전에 대하여」,「출처 미상」 1954, 4, 22
최순우, 「운보의 예술」, 『김기창 화전』, 1970, 11, 16
------, 「운보 김기창」, 『운보 김기창』, 庚美出版社, 1980
이흥우, 「숙달, 분방과 자기성장 확장의 의지」, 『공간』, 1980,10
김인환, 「변모하는 야성」, 『한국 근대 작가 소개』, 현대 미술관회 뉴스, 1980,10,1
이구열, 「김기창作 <모임>등」,「현대 한국화 명품백선」, 삼성출판사, 1986
박용숙, 「오늘의 한국화를 위하여」, 『운보 김기창』, API刊. 1989

저술

김기창, 「해방과 동양화의 진로」,『조형예술』1호1946, 3 , 30

-----, 「동양화의 지식-초심자의 감상을 위하여」,여성계, 1958, 9, 1
-----, 「동양화론 東洋畵論」, 愛知苑,(수도여자 사범대학논문집) Vol.1 No -〖1961〗, 1961
-----, 「동양화 소고 東洋畵 小考」,수도사대 논문집 5호, 1971

운보 관련 기사,

이구열, 「김기창 박래현 부부전-완전 구상의 예술 작업」,『주부생활』, 『미술』 1967,2
-----, 「줄기찬 자기 연소」, 『계간미술』, 1979, 11호
이경성, 「전통위서 창조적 표현운보 김기창화전」『운보 김기창 화전』, 『동아일보』,1970, 11, 25
이당 김은호, 「나의 이력서-낙청헌 제자들」, 『한국일보』,1973, 2, 1
「침묵의 세계서 화도 반세기-기념회고전 갖는 운보」,『조선일보』, 1980, 10, 25
「화가 김기창.평론가 원동석시 대담-올바른 한국화의 진로」,『광주일보』, 1984, 7, 23
「귀막힌 일생을 말하는 운보 김기창 화백- 내가 듣고 싶은건 사람 목소리」,『한국일보』, 1986, 2, 9
「김기창화백 동생 김기만씨 북한서 화가로 활동」,『일간 스포츠』, 1993, 1, 21
「필화로 밝히는 운보의 '나의 친일, 나의 그림'」, 「국민일보」, 1993, 7, 11

ABSTRACT

A Study on the dynamicity of Unbo Kim Ki-Chang's paintings

Kang Kum-Hwa
Dept. of Art History
Graduate School
Sungshin Women's University

- Unbo Kim Ki-Chang (1914~2001) was a hearing-impaired person, as his auditory nerve was paralyzed by high fever in childhood. Though he was isolated in solitude and silence, he constructed his own world of individuality expressing beautiful sound of nature by paintings of overflowing vital drawing which is a part of formative arts.

When he was 17, he learned the traditional painting by thorough basic educations after he went under Idang Kim EunHo. After liberation, he showed his ability in various fields as figure, landscape and flower-bird paintings with free and refined brush strokes to escape from japanese style and to show various will of formative arts.

Another form of his expression in the era was to drive cubic style of paintings which is semi-metaphysical away from simple planar construction and he refreshed field of the oriental painting by

introducing aesthetics of abstract paintings and formative experiments to cubic. The series of images using change of colors and papers in material were arts to imaging his pictures and created complete abstract world away from traditional frame in 1960s. The products similar to <Taeyang Mugun Sae(A Bird Eating The Sun)>, primarily painted by red and yellow, presented new possibility of Korean painting showing his strong desire to make an experiment. Later, he introduced the Bluish Green Landscapes and folk painting style <Babo Sansu (Landscape of a Fool)>.

There are many variations in Unbo's style. As his paintings are frequently crossing tradition to modern by extreme variations and chasing several types of trends even in a single period, it is hard to classify and arrange them by periods. It reflects a progressive temper of creative artist who avoids to settle in one trend. However, there also exists some consistent factor from beginning, dynamicity, which shows strong spirit of individuality in formative arts. Works as <Gunmado (Group of Horses)>, <Tuwoo (BullFight)>, <Talchum (Mask Dance)> proves it about Unbo. Especially <Gunmado> stands well for his physiology properly depicts his massive figure, delicate emotions, passion and wrath. That is why this thesis is trying to analyze his works with <Gunmado> in first consideration as it expresses his gushed inside.

Chapter II dealt with Unbo Kim, Ki-Chang's life and world of arts as variation and seeking of works following change of eras. Chaper III

dealt with his dynamicity in angle of energy which is the core concept of oriental arts and tried to compare it with concept of "Kiunsaengdong (Vibration or consonance of the vitalizing spirit and movement of life)", written in Kim ki-Chang's <Dong Yang Hwa Ron (Concept of Oriental Paintings)>. Also relationship between dynamicity and physiology told that hearing disability was his wild nature is clarified. Work analysises in chapter IV is about his dynamicity summarized in <Gunmado>'s massive figure, movement, speed and rotary power.