



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](#)

이 보 연 교수 지도
석사학위 청구 논문

황창배(黃昌培, 1947-2001)의 생애 및
작품연구

-동시대 한국화의 탐색과 개척을 중심으로-

2023

성신여자대학교 일반대학원
미술사학과
조수민

황창배(黃昌培, 1947-2001)의 생애 및
작품연구

-동시대 한국화의 탐색과 개척을 중심으로-

이 보 연 교수 지도

이 논문을 석사학위 논문으로 제출함

2022년 11월

성신여자대학교 일반대학원

미술사학과

조수민

인 준 서

조수민의 석사학위 논문으로 인준함

2022년 11월

심사위원장 김지영



심사위원 권영진



심사위원 이보연



성신여자대학교 일반대학원

논문개요

해방 이후 미술계는 동양화의 정체성과 시대성 문제를 둘러싼 논의가 활발하였다. 당시 동양화는 때로는 서양의 추상 양식이나 재료를 들여와 현대성을 갖추기도 하고, 때로는 수묵과 채색 등 전통의 재료와 기법을 통해 동양 정신을 기반으로 한 정체성을 확립하려 하기도 하였다. 하지만 당시 동양화가 모색한 현대성은 여전히 한국의 현대미술로 인정받지 못했고, 동시에 무엇이 타당하고 합당하게 계승되어야 할 전통인지, 그리고 그 계승 방식은 어떠해야 하는지에 대한 충분한 합의도 도출되지 못했다.

그러나 1990년대 이후 가속화 된 세계화의 흐름 속에 전통은 계승되기보다 해체되어야 할 대상으로 더욱 논의되었고, ‘탈경계’, ‘확장’과 같은 논의 속에 동시대 미술을 참고한 한국화의 재료 기법 및 형식 방법의 개혁이 주로 추진되었다. 그 결과 21세기 한국화는 재료와 기법에 있어서는 혼합적이고, 표현형식과 내용에 있어서는 주로 초현실주의나 팝아트와 연관된 혼성적 장르로 이해되기도 하였다. 그리고 그러한 경향성은 일부 평론가들에 의해 21세기 한국화가 동시대 미술의 일부로 거론되는 근거가 되기도 하였다. 그러나 이러한 노력을 통해 한국화가 진정으로 타자의 위상을 벗어나 동시대 미술의 주체적 일원으로 간주되고 있는 것인지, 그리고 무엇보다 그러한 보편화가 21세기 한국화에 요구되는 최선인지에 대해서는 여전히 논의가 분분하다. 최근 이러한 문제들과 관련해 미술계와 학계의 주목을 받는 대표적인 화가로 황창배(1947-2001)를 꼽을 수 있는데, 그가 1970년대 말부터 2000년 무렵까지 보여준 역정은 한편으로 관념화, 형식화, 이데올로기화된 전통을 부단히 극복하는 동시에 전통에 대한 충분한 이해를 토대로 그것이 동시대 한국화의 문맥 속에 주체적이면서도 조화롭게 발휘될 가능성을 지속

적으로 탐색 및 제시했다는 점에서 특별한 의미가 있다고 생각된다.

본 논문은 이러한 황창배의 생애와 작품을 구체적으로 분석하는 가운데, 황창배의 한국화가 가진 동시대적 특징을 규명하고자 한다. 더불어 그가 모색한 방식과 최근 21세기 한국화에 나타나는 전통 해체 방식을 모두 포괄하여 향후 21세기 한국화가 조금 더 주체적이고 풍성하게 발전할 수 있는 길을 모색해보는데 본 연구의 궁극적인 목적을 두고자 한다.

키워드: 황창배, 동시대 한국화, 모더니즘, 포스트모더니즘

목 차

논문개요

I. 서론	1
1. 연구배경 및 목적	1
2. 선행연구 및 본 논문의 구성	4
II. 동시대 한국화의 역사적 배경 고찰	8
1. 1950-1970년대: 모더니즘 시대의 ‘동양화’	8
2. 1980-2000년대: 포스트모더니즘 시대의 ‘한국화’	12
III. 황창배의 생애	25
1. 출생-고교 시기 (1947-1966)	25
2. 대학-대학원 시기 (1966-1975)	28
3. 교직과 창작 병행 시기 (1973-1991)	35
4. 창작 전념 시기 (1990-2001)	41
IV. 황창배 작품의 시기별 분석	48
1. 수묵추상 시기(1974-1980)	50
2. 수묵담채 시기(1981-1986)	53
3. 채묵화 시기(1987-1989)	57
4. 혼합재료 시기(1990-2001)	60
V. 황창배 회화의 동시대적 특징	64
1. 황창배 회화의 동시대성	64

2. 동시대 한국화의 전통 활용 72

VI. 결론: 황창배 회화의 미술사적 의의 75

참고문헌

ABSTRACT(영문초록)

도 판

부 록

표 목 록

표 1. 1960년대(1960-1969) 서울대학교 미술대학 회화과 교과목일람표.	29,30
표 2. 1949-1969년 서울대학교 미술대학 회화과 재직 교수 명단.	31,32

도판 목록

- 도판 1. 이응노, 〈생맥〉, 한지에 수묵담채, 133x68cm, 1956-1958,
이응노미술관 소장. 9
- 도판 2. 서세옥, 〈운월의 장〉, 한지에 담채, 1954. 9
- 도판 3. 서세옥, 〈기우제〉, 1960, 《제2회 목림회전》 출품. 9
- 도판 4. 정탁영, 〈작품67-8〉, 장판지에 수묵, 90x90cm, 1967,
국립현대미술관 소장. 10
- 도판 5. 송수남, 〈붓의 놀림표〉, 순지에 먹, 120x150cm, 1983. 14
- 도판 6. 이철량, 〈도시〉, 종이에 수묵, 180x180cm, 1985. 15
- 도판 7. 김병중, 〈여인의 초상〉, 닥판에 먹과 채색, 95x70cm,
1988. 16
- 도판 8. 박생광, 〈무당〉, 한지에 채색, 136x136cm, 1982. 17
- 도판 9. 파리 그랑팔레 《한국미술전 대형 포스터》, 1985. 18
- 도판 10. 연극 ‘혈기부족’에서 대왕 역을 맡은 황창배(가운데) 1968.
..... 26
- 도판 11. 황창배, 〈흙〉, 한지에 먹, 1974, 《제23회(1부)
대한민국미술전람회》 동양화부 구상부분 입선 수상. 50
- 도판 12. 황창배, 〈비(秘)〉, 1974, 《제23회(2부)
대한민국미술전람회》 동양화부 비구상부분 입선 수상. 50
- 도판 13. 황창배, 〈비(秘)2〉, 1975, 《제24회
대한민국미술전람회》 특선 수상. 50
- 도판 14. 황창배, 〈비(秘)5〉, 1976, 《제25회
대한민국미술전람회》 특선 수상. 50
- 도판 15. 황창배, 〈비(秘)31〉, 한지에 수묵담채, 162x130cm, 1977,

	《제26회 대한민국미술전람회》 문화공부장관상 수상.	50
도판 16.	황창배, 〈비(秘)51〉, 마직에 먹과 담채, 162x130cm, 1978, 《제27회 대한민국미술전람회》 대통령상 수상.	50
도판 17.	황창배, 〈흙〉, 한지에 먹, 1969, 《제18회 대한민국미술전람회》 입선 수상.	50
도판 18.	황창배, 〈흙〉, 한지에 먹, 1973, 《제22회 대한민국미술전람회》 입선 수상.	50
도판 19.	황창배, 석고판화, 33x33cm, 1981,	54
도판 20.	이철주, 〈매스컴시대〉, 49x54cm, 1983.	55
도판 21.	이철주, 〈눈오는 거리〉, 53x57.5cm, 1983.	55
도판 22.	이철주, 〈아이스하키〉, 64x49.5cm, 1983.	55
도판 23.	황창배, 〈캠핑〉, 68x70cm, 1983.	55
도판 24.	황창배, 〈팽이치기〉, 54x35cm, 1983.	55
도판 25.	황창배, 〈뭍살롱〉, 한지에 수묵담채, 58.5x45cm, 1983.	55,71
도판 26.	황창배, 〈무제〉, 한지에 수묵담채, 45x34.5cm, 1983.	56,71
도판 27.	황창배, 1984, 《박대성·황창배 2인전》	56
도판 28.	황창배, 〈무제〉, 한지에 먹과 분채, 97x135.5cm, 1987. ·	57
도판 29.	황창배, 〈무제〉, 한지에 먹과 분채, 237x180cm, 1987. ·	58
도판 30.	황창배, 〈무제〉, 한지에 혼합재료, 122.5x247cm, 1990. ·	61
도판 31.	황창배, 〈무제〉, 한지에 혼합재료, 128x162cm, 1991.	62
도판 32.	황창배, 〈무제〉, 한지에 혼합재료, 218x322cm, 1992.	62
도판 33.	황창배, 〈무제〉, 캔버스에 혼합재료, 117x91cm, 1996. ·	63
도판 34.	황창배, 〈무제〉, 장지에 혼합재료, 100x144cm, 1990.	64,65,68

도판 35. 장 미셸 바스키아(Jean-Michel Basquiat), 〈흑인들의 역사 (History of Black People)〉, 1983.	66
도판 36. 황창배, 〈무제〉, 한지에 혼합재료, 227x182cm, 1993.	66
도판 37. 황창배, 〈무제〉, 장지에 아크릴릭, 128x162cm, 1991.	69
도판 38. 황창배, 〈무제〉, 한지에 먹, 45x25cm, 1997.	70
도판 39. 황창배, 〈무제〉, 캔버스에 혼합재료, 65.1x53cm, 1995.	71,72
도판 40. 이숙자, 〈추상이브〉, 112x145.5cm, 1989.	71
도판 41. 이숙자, 〈이브의 보리밭〉, 순지5배접에 암채, 150x200cm, 1989, 개인소장.	71

I. 서론

1. 연구 배경 및 목적

해방 이후 한국 미술계는 동양화¹⁾의 정체성과 시대성의 문제를 둘러싸고 부단한 논의를 펼쳐왔다. 이에 때로는 서양의 추상 양식이나 기타 재료 및 형식을 취해 현대성에 부응하기도 하고, 때로는 수묵, 채색 등 전통 재료 기법과 조국의 산수, 풍속 등을 담아내 문화적 주체성에 답하기도 하였다. 하지만 그러한 시도는 늘 여전히 모종의 측면에서 한국의 현대미술이 되기에 흡족하지 못하다는 지적을 받았고, 급기야 1980년대 말부터는 한국 현대미술과 관련된 각종 공식 행사나 사업에서 배제되는 상황에 직면하였다.

해방 후 한국 사회가 매진해온 현대화의 대표 성과인 '88 서울올림픽'을 계기로 불거진 파동 직후, 한국화계는 향의 성명과 함께 여러 세미나와 전시를 줄지어 개최하는 등 한동안 분발의 계기를 갖기도 하였다.²⁾ 그러나 대체로 관념적인 민족, 전통 등의 개념을 자기 정체성이자 세계가 수용해야 할 보편성으로 자부하는 가운데, 재료기법 상의 일부 변화를 수용하는 개량주의식의 대응은 한국화계 내부를 넘어서는 과급력을 갖기는 어려웠다.

오히려 그와 동시에 전개된 것은 1990년 국립현대미술관의 《젊은 모색

1) '동양화', '한국화' 명칭에 관해서는 아직 학계에서 여러 논의가 진행 중이나, 본 논문에서는 1980년대 대한민국미술대전과 교과서 등을 통해 '한국화' 명칭이 공식 도입된 것을 기준으로, 전후 양 시기에 각각 '동양화', '한국화' 용어를 사용하고, 통칭해야 할 경우 병기하는 방식을 취해 일단 현상적 측면에서의 설명을 진행하고자 하였다.

2) 당시 관련 행사로는 《1988 새한국화의 방향을 찾는 워크숍》(아카데미하우스, 1988), 《1988현대한국회화전》(호암갤러리, 1988), 《한국화 물성과 시대정신》(문예진흥원, 1991), 《문인화 정신과 현대회화》전(서울시립미술관, 1992), 《어제로부터 오늘, 내일》(문예진흥원, 1992), 《한국현대미술의 한국성 모색전》(한원미술관, 1992) 등이 있었다. 이 중에는 현대적 내용과 형식을 모색해야 한다는 텅 빈 구호부터 동양적 정신에 다양한 재료기법을 수용하자는 견해, 그리고 '한국미술의 자생성', '참다운 한국미', '한국화의 제모습', '동양정신의 보편적 세계', '전통의 재인식', '문인화 정신' 등을 강조하며 오히려 한국화의 정체성을 확고히 할 것을 요구하는 것까지 다양한 견해들이 제기되었다.

90: 한국화의 새로운 방향》을 시작으로 《탈장르의 기수전》(무역센터현대미술관, 1990) 등 한국화단 외부에서 유도 및 촉진된 ‘탈장르’, ‘장르 해체’의 흐름이었다. 구체적으로 전통이 무엇인가에 대해 뚜렷한 대책이 없는 것은 한국화단의 외부도 마찬가지였으나, 일단 형식이라도 현대성, 동시대성에 부응해 가는 것이 더욱 급박한 임무였다. 그리고 이러한 분위기는 점차 젊은 작가들을 중심으로 한국화단 내부에도 확산하여 매체를 중심으로 한 탈장르 현상은 더욱 가속화, 보편화되었다.³⁾

그 결과 21세기 이후 오랜만에 개최된 대형 한국화 전시인 2007년 서울시립미술관의 《한국화 1953-2007展》은 동시대 한국화가 더 이상 전통과 필연적 관계를 갖지 않으며, 향후 ‘한국화’ 개념과 용어의 종식을 희망한다는 입장을 공식적으로 제기하였다.⁴⁾ 이처럼 다원적 문화 담론을 전개하던 21세기에도 한국화의 해체는 피할 수 없는 대세여서, ‘탈경계’, ‘확장’과 같은 제목이 붙은 전시는 이후에도 계속되었다. 심지어는 수묵화의 재확인을 위해 창설된 《전남국제수묵비엔날레》조차 단 2회 만에 수묵화의 외연 확대를 통한 질적 쇄신을 기치로 내걸고, 수묵화의 대중화, 시장화, 정책화를 노골적으로 천명하기에 이르렀다.⁵⁾

물론 이에 대해 우려와 아쉬움을 지닌 한국화계 안팎의 인사들에 의해 일련의 논의의 장이 마련되기도 하였다. 예를 들면 2015-2016년 국립현대미술관이 주최한 한국화 프로젝트와 심포지엄, 그리고 2019-2020년에 (주)예술경영지원센터가 주최한 세미나 《동양화의 전통 계승과 현대화》, 《다시, 바로, 함께, 한국미술-현대 한국화의 새로운 모색》 등이 대표적 사례이다. 이러한 논의들은 규모나 기획 측면에서 다소 아쉬움도 있었지만, 비교적 다양

3) 관련 전시로는 공평아트센터의 《반-지필묵전》(1995), 종로갤러리의 《95현대 한국화 현황전》(1995) 등.

4) 강선학, 「한국화의 시야를 넘어」, 『한국화 1953-2007展』, 서울시립미술관, 2007, p. 214; 박과량, 『한국화: 1953-2007』, 서울시립미술관, 2007, p.9.

5) 이동호, 최옥수, 「[인터뷰2] 이진수 전남국제수묵비엔날레 총감독」, 『대동문화』, 대동문화재단, 126집, 2021, pp. 97-99.

한 영역과 입장의 인원이 참석하여, 기존에 주로 한국화계 내부에 국한되었던 논의를 동시대 미술계, 해외, 정책과 제도시스템 등 보다 다양한 차원으로 확장하였다는 의미가 있다.

그리고 그 과정에서 한국화의 성공적인 동시대 전환의 사례로 다수의 주목을 받은 화가가 있었는데, 바로 본 논문의 연구 대상인 황창배(1947-2001)이다.⁶⁾ 그는 생전에 한국화계의 ‘이단아’, ‘테러리스트’ 등으로 불렸고, 바로 그 점이 오늘날에도 많은 이들이 황창배를 주목하는 이유이다. 하지만 최근의 논의에서는 그와 조금 다른 흥미로운 관점이 제기되기도 하였는데, 이미 동시대적 전환이 일정 단계에 이른 지금에는 “‘이단아가 아니라 새로운 보수권위자로 정리될 수 있을지?’하는 것을 찾아봐야 되는, 그것이 우리가 해야 할 일이 아닌가”라는 것이다.⁷⁾

본 논문은 이상의 배경과 견해들을 참고하여, 아직 황창배를 본격적으로 다룬 학위논문이 발표되지 않은 만큼 황창배의 생애와 회화 창작, 그리고 그 특징과 의미에 대해 고찰해 보고자 한다. 특히 황창배가 1970년대부터 한국 현대화단의 동향과 궤를 함께 해왔고, 1990년대 이후 한국화의 동시대적 전환을 선도해 나간 부분에 중점을 두고, 그 구체적 양상과 의미를 분석해 보고자 한다. 나아가 황창배의 창작 방식과 작품을 이후 이어진 동시대

6) 최근 황창배를 주목한 행사로는 다음과 같은 사례들이 있다. 우선 2017년 김달진미술자료박물관이 《20세기 ‘한국화’의 역사》 전시와 함께 진행한 조사에서 “제조명받아야 할 한국 화가 1위”로 황창배가 선정된 이래, 바로 이듬해 소마미술관이 《황창배, 유쾌한 창작의 장막》을 개최했고, 다시 2019년 검재정선미술관은 개관 10주년 기념 특별전시로 《황창배의 일탈, 한국화의 이정표》를 기획 개최하였다. 또한 유족이 건립한 ‘황창배미술관’은 2021년부터 2022년까지 작고 20주년을 기념해 고(故) 황창배의 미술사적 의의에 공감하고 그를 지지하는 학자 및 평론가들을 초청해 함께 4차례에 걸친 릴레이 전시와 세미나를 개최했다. 제1부 박영택의 《의도를 넘어선 회화_숨은 그림 찾기(1986~1987)》, 제2부 김복기의 《황창배의 혼성(hybrid)》, 제3부 김상철의 《‘筆(필)의 變(변), 墨(묵)의 革(혁)’ ; 다시 황창배를 생각한다》, 제4부 송희경의 《황창배의 ‘돌’ 그림》 등.

7) 박영택, 송희경, 오숙환, 임연숙, 임근준, 「한국화, 지금 여기-동시대 창작 경향」, 『《다시, 바로, 함께, 한국미술 - 현대 한국화의 새로운 모색》 자료집』, https://www.gokams.or.kr/05_know/data_view.aspx?Idx=1133 (최종 접속일: 2022년 12월 1일) 관련 내용은 오숙환의 발언에서 인용.

한국화 경향과 비교하여 “새로운 보수권위자”로서 그가 남긴 의미도 가늠해 보고자 한다.

2. 선행연구 및 논문 구성

황창배(1947-2001)는 2001년 작고한 탓에 현재 직접적인 인터뷰는 불가능한 상태이지만, 주로 1970년대 초부터 90년대 말까지 활동했기 때문에 생전 활동과 관련한 신문, 잡지 상의 보도나 평론 등 다양한 자료들이 비교적 풍부하게 남아있는 편이다. 따라서 작고하기 전까지 그의 생전에 신문, 잡지 상에 보도되거나 수록된 기사와 인터뷰, 평론, 그리고 제17회에서 30회까지 국전 도록과 생전 및 사후 개인전 도록 등을 1차 자료로 삼았다. 황창배와 관련된 언론 매체 기사는 주요 일간지 외에, 1980년대 활발했던 『공간』, 『계간미술』, 『미술세계』와 주로 1990년대 활약했던 『가나아트』, 『샘터』 등 미술 전문 잡지에 수록되어 있다. 황창배의 생전에 열린 개인전에는 홍가이, 서성록, 오광수, 송미숙 등이 서문을 작성하였고, 김찬동, 박용숙 등도 황창배의 작품론에 대한 전문 논고를 발표한 바 있다. 그 밖에도 당대 주요 비평가로서 유홍준, 김백균, 김영기 등이 현대 한국 동양화/한국화에 대한 비평 분석을 진행하는 가운데 황창배의 작업에 대해 언급한 내용들도 남아있다.

황창배 사후 단독 주제로 진행된 논문은 비교적 드물었는데, 2014년 송희경이 발표한 「1980~90년대 현대 한국화의 통섭-황창배(1947~2001)가 창출한 ‘지필묵’의 경계 확장」이 대표적이었다. 이후 작고 20주년을 기념해 전시가 열리면서 김복기, 송희경, 박영택 등이 각자의 기획 주제에 따른 평문을 발표했고, 특히 2021년 윤난지가 『월간미술』에 발표한 「한국화는 ~~없다~~: 황창배의 해체」는 황창배 회화의 동시대적 성격에 대해 가장 체계적

인 분석을 시도한 글이라고 볼 수 있다.

한편 본 연구는 비록 황창배를 주제로 작가 연구의 형식을 취하고 있지만, 궁극적으로는 한국 현대 화단의 모더니즘에서 탈 모더니즘적 전환을 하나의 사례 연구 방식으로 조망하는 것이므로, 황창배 이외에도 해방 후 동양/한국화단의 주요 흐름을 다룬 다양한 선행연구들도 참고하였다.

예컨대 1968년 황창배는 학생 신분으로 대한민국미술전람회(이하 국전)에서 처음 입선한 이래, 한동안 아카데미 양식의 인물화를 그리다가, 1974년 그는 비구상 부문에 출품하면서 동양화의 현대화 운동에 동참했는데, 이와 관련하여 1960년대 독립회를 대표로 한 수묵추상운동과 70년대 국전 동양화부의 비구상 부문과 관련된 목수현의 「한국화(韓國畵)’의 불우한 탄생」, 김경연의 「1970년대 한국화에 대한 기억, 이숙자 구술을 중심으로」와 「1970년대 한국 동양화 추상 연구-국전 동양화 비구상부문을 중심으로」, 홍선표의 「‘한국화’의 현대화 담론과 이응노」 등을 참고하였다. 이러한 연구들은 황창배의 수학 시절과 초기 활동을 둘러싼 배경을 이해하는 데 도움을 주었다.

또한 황창배는 1981년 국전 폐지 이후 동양화단에서 전개된 수묵운동과 채묵화의 유행 등 당대 화단의 주류 경향과 긴밀한 보조를 나타냈다. 1980년대는 새롭게 창설된 대한민국미술대전과 교과서 등에서 동양화 대신 한국화가 공식 용어로 채택되어 20세기 이래 계속 추진되어 온 민족주의적 미술관념이 최종 실현된 시기였다고 볼 수 있다. 실제로 이 시기 전개된 수묵운동과 채묵화의 유행은 1970년대 추진된 동양화의 현대화가 드러낸 서양미술 추종 경향에 대한 비판적 인식에 토대한 것이었다. 하지만 80년대 후반으로 접어들면서는 동시에 탈근대적 흐름이 시작되는 일종의 과도기적 양상을 나타낸 시기이기도 했다. 이와 관련해서는 김영나의 「해방 이후 한국현대미술의 전개」, 김현숙의 「1980년대 한국 동양화의 탈동양화」, 김현화의

「송수남의 〈붓의 놀림〉 연작 -한국적 정체성과 모더니즘의 동시적 구현과 그 간극」, 송희경의 「1980년대 한국화의 한 단면: 도시의 인물상」, 이민수의 「1980년대 한국화의 상황과 갈등: 미술의 세계화 맥락에서 한국화의 현대성 논의를 중심으로」, 「1980년대 송수남의 한국화, 전통과 현실 사이의 표상」, 「1970~1980년대 신형상 세대의 한국화- 극사실 경향에서 민중미술까지」, 이단아의 「1980년대 수묵화 운동 연구」, 이애리의 「20세기 채묵화의 발전과 조형적 방법연구」 등의 논문을 참고하였다.

다음으로 1990년대부터 21세기는 포스트모더니즘의 본격적인 전개와 함께 동양과 서양, 전통과 현대, 수묵과 채색, 관념과 현실, 추상과 구상의 구별과 대결이 벌어지고, 다양한 요소들이 융합 공존하며 혼성적, 다원적 양상을 나타내는 시기였다. 황창배는 1990년대 한국화단에서 이러한 변화를 주도해 간 대표적 화가 중 하나로, 21세기 이후 동시대 한국화와는 다른 과도기적 특징도 갖고 있었다. 이 시기 한국 화단의 동향과 관련해서는 조수진의 「‘한국의 회화’로서의 1990~2000년대 한국화」, 송희경의 「1980-90년대 한국화의 수묵추상」, 이민수의 「1990~2000년대 한국의 산수화: 진경(眞景) 신화의 해체와 재구성」, 「1990년대 한국화 읽기를 위한 제언: 박생광 이후 채색화의 부흥과 영향」, 「21세기 한국화와 객체지향 형식주의: 김지평, 이은실, 이진주의 작품 분석을 중심으로」 등을 참고하면서 동시대 한국화의 성격과 그 가운데 황창배 회화가 지닌 특징 및 의의를 분석하였다.

본 논문은 해방이후 한국화단의 동양화/한국화에 대해 논의된 담론들을 당대의 대표적인 단체나 사조, 장르 또는 용어나 제도를 다룬 논고와 함께 살펴보고, 1990년대 이후 본격적인 포스트모던 시대를 맞이해 진화를 거듭해 온 황창배의 동시대적 의미를 규명해 보고자 하였다. 따라서 II장에서는 1950-1970년대의 모더니즘 시대의 ‘동양화’의 전개과정을 살펴보면서 병행된 미술담론들을 분석하여, 1980-2000년대 이후의 포스트모더니즘 시대의 ‘한국화’가 한국미술계에서 어떻게 위치하고 있는지를 고찰한다.

III장에서는 그의 생애를 당시의 역사적 맥락과 함께 살펴보고, 그의 전통에 대한 문제의식과 반대로 그가 추구하려한 ‘동시대 한국화’가 무엇이었는지 알아보고자 한다. 이를 위해 특히 황창배의 생애 시기를 4단계로 나누어 살펴볼 것이다.

황창배의 회화는 IV장과 V장에서 분석할 것인데, IV장에서는 그의 회화가 한국 현대 화단의 주요흐름과 긴밀한 연계 속에 시기별로 어떻게 작품을 발전시켜 나갔는지 살펴보기 위해 시기별 작품을 상세하게 살펴볼 것이다.

분석의 상세화를 위해 매재나 내용이 다양한 관계로 재료 기법에 따라 그의 회화가 진행된 흐름을 4단계로 구분하였다. 1절은 수묵추상을 시도한 시기로, 이 시기는 황창배가 동양화와 관련된 전통적인 교육을 받았음에도 불구하고 추상주의와 자유로운 조형주의를 시도한 시기이다. 2절은 황창배가 일상의 소재를 풍자적으로 표현하는 단계에 이른 수묵담채 시기이고, 3절은 황창배가 수묵과 분채를 혼용한 작품을 선보이며 포스트모더니즘의 특징이 드러나기 시작한 채묵화 시기이다. 마지막 4절은 그가 무한한 재료의 경계를 넘나들며 포스트모던 감각이 무르익은 혼합재료 시기로 구성하였다.

V장에서는 황창배 작품의 시기별 분석을 통하여 황창배 회화의 동시대적 특징을 분석해 보고자한다. 구체적으로 1절에서는 황창배 회화에서 보이는 동시대적 요소와 특징을 정리하여 살펴본 뒤, 2절에서는 동시대 한국화에서 황창배가 전통 활용한 방식을 다시 한번 구체적으로 확인하면서, 이를 최근의 일부 한국화에 나타나는 전통 인식 및 활용 방법과 비교해 보고자한다.

이상의 과정을 통해 V장에서는 해방 이후의 모더니즘 시대 동양화 및 포스트모더니즘 시대 한국화와 함께 변화하며 전개된 황창배 회화의 미술사적 의의를 조망하고, 그로부터 동시대 한국화 및 한국화 연구가 참고할 만한 교훈을 모색해보고자 한다. 이를 통해 향후 동시대 한국화에 대해 보다 풍부하고 입체적인 시야를 제공할 수 있을 것으로 기대한다.

II. 동시대 한국화의 역사적 배경 고찰

1. 1950-1970년대: 모더니즘 시대의 ‘동양화’

해방 이후 한반도가 당면한 가장 큰 과제는 “진정한 민주주의에 입각한 독립 국가를 순수 청정한 애국적인 국민이 스스로 건설하는 것”이었다.⁸⁾ 즉, 일제 잔재와의 단절을 통한 전통 정신의 확립, 그리고 ‘근대’로의 출발이 시대적으로 요구된 것이다. 미술계에서도 이러한 움직임이 나타났는데, 당시 미술단체들이 내세운 구호 중에 공통된 요소는 ‘일제 잔재의 청산’과 ‘새로운 민족미술의 수립’이었다. 식민지라는 과거와 결별하고 주체적인 근대적 건설을 추진하려는 국가적 목표에 미술계도 그 궤를 같이한 것이다.

문제는 이러한 주체적 민족국가 건설에 필요한 민족미술이 무엇인지에 대한 개념 정립이 되어있지 않은 상태에서 어떠한 민족미술이 수립되어야 우리의 전통을 계승하고 동시에 일제 잔재를 청산하는 것인지에 대해 합의된 바가 없었다는 것이다. 다만 전통의 계승과 중건의 기본 전제였던 일제와의 절연이 어떻게 이뤄져야 하는가에 대한 고찰은 방법론적인 측면에서 일본풍의 조형과 단절하는 것이었음은 이론의 여지가 없었다.

해방 직후 일본 화풍과의 단절은 구체적으로는 채색화를 탈피하는 형태로 발현되었고, 국전⁹⁾도 ‘민족 미술의 발전과 향상’이라는 슬로건을 내세워 시

8) 「민주문화와 민족문화」, 『경향신문』, 1946년 10월 17일.

9) 국전은 1947년 미군정청 문교부가 조선종합미술전을 개최한 것이 처음이었으며 1948년 정부 수립 기념전을 계기로 정부가 주도하게 되었다. 정부는 문교부(현 문화관광부) 고시 제1호에 의해 기존에 조선총독부가 주관했던 조선미술전람회(朝鮮美術展覽會, 약칭 선전)의 규약을 모태로 국전 제도를 규정했다. 국전은 동양화, 서양화, 조각, 공예, 서예 등으로 공모하였으며 심사위원들이 입선작을 선정하고 그 가운데 특선작을 뽑고, 그 안에서 다시 대통령상과 국무총리상, 문교부장관상을 선정하여 수여하였다. 1949년 11월 21일에서 12월 11일까지 경복궁 국립미술관에서 제1회 전람회를 열었던 국전은 1950년 6·25 전쟁의 발발로 1952년까지 3년 동안 공백을 두었다. 1953년 정부가 환도한 후 제2회가 개최되었다. 1955년 제4회에 건축부를 신설하였으며 심사의 공정성을 기하기 위해 초대 작가제를 도입하였으며 심사위원

대적 흐름에 힘을 보태었다.

한국 전쟁 이후에는 본격적인 건설의 시대를 맞아 현대화의 목표가 강력하게 대두되면서 1952년-53년 무렵 동양화단에도 모더니즘 미술의 추상적 조형이 출현하게 되었다. 김기창, 박래현, 김영기, 이응노(도판 1) 등을 중심으로 입체주의, 표현주의, 미래주의와 같은 20세기 초 서구 모더니즘 미술에 대한 양식적 수용과 실험의 형태가 모색되었고¹⁰⁾, 서세옥(徐世玉)(도판 2), 박노수(朴魯壽), 권영우 등 신진작가들에 의해 새로운 경향의 실험들이 국전을 통해 본격적으로 수용되기 시작하였다. 특히 1958년 3월에 있었던 이응노의 《도불전》은 동양화단 최초의 앵포르멜·추상표현주의 양식의 작품으로 동양화단에서의 비정형 추상미술 구현의 기초가 되었다.

이렇듯 1950년대까지 식민지 시대로부터의 탈피와 한국전쟁이라는 큰 시대적 흐름 속에서 동양화계는 ‘전통회복’을 하면서도 ‘현대성’을 동시에 추구해야 하는 난해한 과제에 직면하게 되었는데, 1960년대의 한국화단은 개별 작가들에 의해 시도되었던 추상양식의 수용 등 한국화의 현대화를 체계적이고 단체화된 활동에 녹여냄으로써 해답을 찾고자 하였다.

1960년 서울대 출신의 서세옥(도판 3), 박노수, 장운상(張雲詳) 등을 주축으로 한 ‘목림회’가 창립되면서 한국화단에 있어서 본격적인 단체 활동 시대가 열리게 된다. 그동안 간간이 명맥을 이어온 도제식 전수 방법의 기성 그룹과는 달리, 정규 대학교육을 받은 신진그룹(1962), 신수회(新樹會)(1963) 등의 출현은 담보적인 한국 동양화의 현대화 운동에 있어 기폭제 역할을 담당했다. 이들 젊은 화가들은 해방 이후 설립된 대학에서 교육받은 첫 세대라는 점에서 이전의 세대들과 달랐으며, 여러 재질의 종이와 기법을 실험하면서 전통 수묵의 정신적 깊이를 현대회화에 도입시키려 하였다.¹¹⁾

은 초대작가 가운데 선정하였다.

10) 박과량, 『1950-60년대 한국 동양화단의 추상미술 수용과 전개 : 전후 일본 미술계와의 관계를 중심으로』, 홍익대학교 미술사학과 박사논문, 2017, p.1.

11) 김영나, 「해방이후 현대미술의 전개」, 『미술사연구』, 제9호, 미술사연구회, 1995, p.297.

특히 목림회는 1950년대 기성·신진의 일부 작가들에 의해 개별적 시도되었던 추상양식을 수용하며 이를 그룹 운동으로 본격화했다.¹²⁾ 이들은 지필묵이라는 매체와 사군자, 산수, 인물, 화조 등의 한정된 제재로는 그 진부함을 면할 수 없고, 현대미술로서 존립이 불가능하다고 생각하였다. 그리하여 동양화의 핵심 재료인 ‘수묵’을 중심으로 동양의 정신을 표현하되, 방법론적으로는 서구의 조형기법을 동원하여 과거와 다른 다양한 조형의 가능성을 모색하였다. 이는 전통 수묵이 현대적인 조형을 통해 국제적인 흐름과 시대에 부응하려 한 것이며, 이를 위해 기성 화단에 저항하는 ‘전위’를 자임하기도 했다. 하지만 내용적 측면에서는 여전히 종이와 먹의 번지고 스미는 물성으로 상징되는 동양의 정신을 표방해 남종 문인화의 사의성과 용묵의 격조 등을 강조했고, 이를 통해 서양의 추상회화와 구별을 주장하기도 했다.

1964년 목림회가 해체된 후 지속적인 현대미술운동의 필요성을 느낀 송영방, 정태진, 정탁영(도판 4), 임송희, 이규선 등에 의해 1976년 5월 ‘한국화회’의 첫 창립전이 개최되었는데, 한국화회는 동양화의 새로운 재료와 기법, 표현과 사고의 다양성을 제고시킴으로써 현대회화로서의 변신을 이룩했다. 더불어 그룹 명칭에서 ‘한국화’란 용어를 사용, 전통적인 낡은 관념에서 탈피하려는 의지를 보여주었다.¹³⁾ 한국화회 외에 1970년대 국전 동양화부에 비구상 부문이 신설된 것 역시 추상 양식을 통한 동양화의 현대화를 지속시킨 요인이었다.¹⁴⁾

이를 통해 비구상·추상 미술의 경향이 동양화단 내에서 보편적인 형태로 자리 잡게 되었으나, 이에 대해 ‘동양화 추상의 정체성’과 관련한 비판도 제

12) 박과량, 위의 논문, p. 1.

13) 황시권, 「현대 한국화의 새지평 모색, 한국화회」, 『더원미술세계』, 1986년 5월호, pp.149-150.

14) 1970년 제19회 국전부터 비구상부가 신설되었으며, 1974년 제23회 국전부터는 회화와 조각 분야에서 봄과 가을로 나뉘어 봄 국전에는 비구상 작품이, 가을 국전에는 구상 작품들이 출품하는 것으로 제도적 변경이 이루어졌다. 이후 구상·비구상 구분이 불합리하다는 지적에 따라 1977년부터는 다시 통합되어 가을 전시기에 함께 전시되었다.; 이구열, 『근대한국화의 흐름』, 미진사, 1993, pp. 207, 227-239.

기되었다. ‘서양 현대미술의 차용’에 불과하다는 비판이 그것이다. 그러나 이러한 비판에 대해 서세옥은 오히려 추상화의 동양 자생설과 함께 서구 앵포르멜이나 액션페인팅에 대한 비교 우위를 주장하는 상호 대결적 인식을 드러내기도 했다.¹⁵⁾

한편 1970년대 한국화단은 민족문화 중흥정책의 영향 아래, 국가주의와 민족문화 담론이 확산되면서 사경산수를 통한 전통 양식의 재해석이 새로운 주요 흐름으로 대두했다. 잇달아 열린 청진과 소정 등 소위 6대가들의 회고전은 1970년대 ‘동양화 봄’을 여는 계기가 되었으며, 사경산수를 통해 진경산수를 계승하는 소위 ‘현대진경운동’이 전개되었다.

이 시기의 산수화는 주로 산천에 표현의 중점을 둔 기존의 진경산수에서 소재를 확장하여 가까이에 있는 우리네 일상을 담아 표현의 대상을 다변화하였다. 또한 소재의 다변화뿐만 아니라 조형적 체험의 확대와 구상과 비구상의 절충 등 표현 기법 면에서도 다양한 모습으로 영역을 확대해 현대적 의미를 구현했다. 이러한 현대 진경산수화는 70년대 경제성장에 따라 미술 수요층이 두터워지면서 상업화랑을 중심으로 봄을 형성했으며, 1970년대 후반에는 30-40대의 젊은 작가들도 합류하였다.¹⁶⁾

그러나 이러한 경향 또한 긍정적으로만 평가되지는 않았다. 예를 들어 1970년대 동양화는 “맹목적인 복고주의”, “귀족적 살롱미술화”, “실험에의 기피 현상(전통에의 안주)”, “단순한 상업주의(商業主義)에의 편승”, “산수화 일변

15) 홍선표. 「서세옥의 수묵추상 전환과정과 조형의식」, 『美術史論壇』, 제53호, 한국미술연구소, 2021, p. 47.

16) ‘이례적인 호황’이라고 하지만 실은 전후 화랑을 통한 미술시장이 형성된 이후 1960년대까지 한국화의 판매량은 서양화보다 지속적으로 우세했다. “아직은 동양화가 훨씬 많이 팔리는데 이것은 우리의 주택구조나 생활감정 등이 서양화 특히 모던아트류를 받아들이지 않는 까닭이고 서양화 중에서도 사실적인 것, 설명적인 것 등은 제법 팔리는 편이다.”(『서울신문』, 1959년 4월 25일; 최열, 『한국근현대미술사학; 최열 미술사전서』, 청년사, 2010, p.822)에서 재인용. “63년도에 반도화랑이 공식으로 집계한 작품 소비량은 동양화가 2백 50점, 서양화가 85점이다. 그리고 이 해에도 그 정도의 전망이라고 한다. 여기서 나타나는 현상은 역시 동양화가 서양화보다 3배 정도 많이 팔리고 있다는 사실이다. 「화상은 오직 하나」, 『경향신문』, 1964년 11월 9일, p. 3.

으로 빠져든 형식주의”, “시대정신의 망각” 등으로 지적받았다.¹⁷⁾ 하지만 홍용선은 70년대의 이러한 경향을 오히려 “서구적 사고로 본 동양화의 실험의식의 허구성”을 깨달았기 때문이고, “동양화의 내부로부터의 동양화적인 방법에 입각”하려는 것이며, “정통성 회복에의 갈망과 바람의 의지”라고 반박하였다.

‘수묵’으로 동양정신을 표현함과 동시에 방법론적으로는 서구의 조형기법을 동원하여 전통회복과 현대성의 추구라는 시대적 과제를 헤쳐 나가하고자 한 목림회, 이어 현대회화로서의 변신을 시도하면서도 ‘한국화’라는 그룹 명칭으로 현대성과 한국화의 접점을 다시금 상기시킨 ‘한국화회’, 사경산수를 통해 진경산수를 계승하며 우리네 일상을 소재로 하여 전통을 재해석한 ‘현대진경운동’까지 모더니즘 시대의 한국화는 동양화로서의 ‘전통’과 서양적 기법으로서의 ‘현대성’을 모두 아우르고자 하는 시도를 보여주었다.

다만 ‘목림회’나 ‘현대진경운동’ 등에 대한 비판과 이에 대한 재비판에서 살펴보았듯이 정신적 측면과 재료적 측면에서 동양과 서양을 구분하고 상호간의 융합이 아닌 양 측면의 우위와 열위가 논해졌다는 점에서 이 시기는 모더니즘적 양상이 짙게 남아있음이 확인된다.

2. 1980-2010년대: 포스트모더니즘 시대의 ‘한국화’

모더니즘시대의 민족주의적 기류는 1980년대에 이르러서도 지속되었다. 1970년대 박정희 정권의 민족문화 중흥정책에 이어 1980년대 제5공화국의 민족문화 창달 정책이 지속된 것이다. 이로 인해 미술계에서도 해방 후 지속적으로 논쟁이 되어온 ‘동양화’와 ‘한국화’의 명칭 문제에 대해 하나의 전기가 마련되었다.

17) 홍용선. 「정통성 확립에의 의지: 1970년대 동양화」, 『선미술』, 1982년 겨울호, pp. 40-47.

일제 강점기를 통해 채택된 ‘동양화’라는 용어에 대해 처음 이의가 제기된 것은 1950년대 초였는데, 그 일차적 목적은 일본색과의 구별이었다.¹⁸⁾ 그러나 그 대안으로 제시된 ‘한화’, ‘한국화’ 등의 실질에 대한 구체적인 논의가 줄곧 피상적 단계에 머물러 있었고, 그 결과 “대한민국이 가질 수 있는 유일무이한 미술”이라는 의미로서 ‘한화’ 내지 ‘한국화’ 용어의 공식 채택은 계속 지연될 수밖에 없었다. 그럼에도 불구하고, ‘한국화’ 용어의 채택을 가장 앞장서서 주장했던 김영기는 1971년 ‘동양화’를 ‘한국화’로 개칭할 것을 정부 당국과 사회·문화 각계에 건의한 바 있었다.

‘한국화’란 명칭이 공식 채택된 것은 그로부터 10여 년 뒤인 1980년대 초였다. 1982년 기존의 국전을 대신해 한국문화예술진흥원이 창설한 《대한민국미술대전》(이하 ‘미술대전’)에서는 종전의 ‘동양화부’ 대신 ‘한국화부’라는 명칭을 사용해 이후 미술계가 이 용어를 채택하는데 선도적 역할을 하였고, 이듬해 개정된 새 미술 교과서 역시 ‘한국화’라는 명칭을 사용하였다. 그 밖에 일부 미술대학의 ‘동양화과’도 ‘한국화과’로 변경되었으며,¹⁹⁾ 국립현대미술관을 포함해 여러 민간단체에서도 한국화란 명칭을 쓴 전람회가 이어졌다.

1980년대에 일어난 이러한 변화는 여전히 한국화란 용어의 정확한 정의와 타당성에 대해 합의된 결론이 없는 채 각 현장에서 자발적, 개별적으로 일어난 것이었지만, 바로 그러한 현상적 차원의 변화와 함께 ‘한국화’의 본질과 정체성 그리고 향후 노선에 대해 처음으로 집단적인 논의와 탐색이 촉발되었다.

18) ‘동양화’에서 ‘한화’, ‘한국화’, ‘신한국화’로의 개칭은 광복 이후 김화경, 김영기, 박노수 등 여러 화가들에 의해 거론되었다. 특히 김영기는 1950년대 중반부터 약 20여 년간 꾸준히 한국화 용어의 정당성을 주장했고, 남계 이규선(南溪 李奎鮮, 1938-2014) 역시 1965년 한국화회를 창립하면서 한국화라는 어휘를 내세우려 노력했다.; 김영기, 「‘동양화’보다 ‘한국화’」, 『경향신문』, 1959년 2월 21일.

19) 목수현, 「‘한국화’의 불우한 탄생-미술의 정체성을 둘러싼 표상의 정치학」, 『동아시아문화연구』 제62집, 한양대학교 동아시아문화연구소, 2015, pp. 55-57.

가장 대표적인 움직임은 1981년 국립현대미술관이 주최한 《한국 현대 수묵화전》이었다. 이 전시는 수묵을 “동양화의 생명”이자 “우리 고유의 조형 영역”으로 규정하고, 동양 정신의 재인식과 함께 우리 고유 예술의 현대적 의미를 타진하고자 하였다.²⁰⁾ 이 전시의 기획을 주도했던 송수남(도판 5)은 이후 홍익대학교 동문을 중심으로 1980년대 수묵화운동을 이끌면서 ‘한국화’ 명칭의 확산을 동시에 주도해 갔다. 그는 종전의 수묵 비구상 계열이 동양화의 현대화를 위해 서구 미술을 차용했던 방식을 비판하고, 대신 문화적 주체성을 확립하기 위해 조선 후기 검재 정선부터 근대 시기 이상범, 변관식으로 이어지는 실경산수의 전통을 계승할 것을 주장하였다. 같은 진영의 홍용선도 18세기와 1920-30년대 그리고 1950-60년대 전통회화가 각각 중국, 일본 그리고 서양미술에 대해 우리 것이란 무엇인가라는 절실한 지상명제 하에 전개되어 왔다고 주장하였다.²¹⁾

하지만 “수묵 자체가 어떻게 회화적 내용과 동시에 형식이 될 수 있는가”라는 물음 하에 추진된 수묵화운동은 아쉽게도 그 시작부터 여의치 않았다. 1981년 《한국 현대 수묵화전》의 주최 측은 “동양의 예술은 먹으로 시작해서 먹으로 그친다. (...) 먹을 다룰 줄 모르고선 동양화가가 될 수 없다. 먹으로 찍고 긋고 그리고 칠하고 농담을 자유자재로 해내야만 동양화가가 될 수 있는 기본이 갖춰지는 것”이라고 기대했지만, 막상 전시 개막과 함께 발견한 것은 “우리 젊은 동양화가들은 먹을 제대로 다룰 줄 모른다.”는 것이었다.²²⁾

말하자면 당시 송수남과 함께 수묵화운동을 전개한 젊은 작가들은 이른바 ‘한글세대’로, 평소 필묵 매체가 낯설었을 뿐만 아니라, 대부분 채색화 전공이었던 관계로 충분한 필묵 훈련을 쌓기 어려웠던 것이다.²³⁾ 이들 역시 송

20) 「韓國현대水墨畫大展: 墨香의 멋 볼 수 없는 水墨畫展」, 『동아일보』, 1981년 8월 19일.

21) 홍용선, 위의 글. pp. 40-47.

22) 「한국현대 수묵화대전 목향의 멋 볼 수 없는 수묵화전」, 『동아일보』, 1981년 6월 19일.

23) 김현숙, 「1980년대 한국 동양화의 탈동양화」, 『현대미술사연구』, 제24집, 현대미술사학

수남의 영향 아래 필묵 훈련이 한국화가의 필수적인 소양이라는 점에는 점차 동의해 갔지만, 이후 이들이 자각적 노력을 통해 연마해 낸 필묵은 남종 문인화 이래 간주되어 온 정통 필묵과는 다른 것이었다.²⁴⁾ 즉, 목림회 등 수묵추상 계열이 형식적으로 전위를 내세우더라도 끝까지 고수하고, 심지어 상대적 우위를 주장했던 동양의 정신성과 직결된 필묵의 격조를 이들은 충분히 이해하거나 존중하지 않았다. 1980년대 수묵화운동, 특히 ‘수묵 형상세대’로 지칭되는 20-30대의 젊은 세대는 오히려 그러한 격조를 파괴함으로써 현대적 감수성을 구현하려 하였다. 예컨대 이철량(도판 6)은 정신과 전통은 화론이나 경전 속에 완결된 형태로 고착된 것이 아니라, 현대를 살아가면서 새롭게 발견하고 터득되는 것이고, 현대적 활기가 새로운 감성을 유발하는 이 시대에 수묵화는 다양한 표정을 최대한 발견하고 개발하여 그 정신과 면모를 확대해야 한다고 주장하였다.²⁵⁾ 그리고 그 결과는 김현숙의 서술에 따르면, “조형적 강렬함으로 다변화된 시대를 반영하고, 먹의 물성으로 즉물화한 시대적 가치관을 드러냈으며, 파묵과 격정에 의한 방만한 먹의 사용으로 표현주의적 활력과 야성적 현실취를 강화시킨 것이다. 시커먼 먹과 휘둘린 붓자국은 페인트칠에 가깝게 변화하였다.”²⁶⁾

더불어 ‘형상세대’는 내용적 측면에서도 송수남 세대와 차이를 보였다. 1970년대 후반 국내에는 미국과 유럽의 신형상, 신구상, 신표현주의 미술 등이 소개되기 시작했고, 이것은 1960년대와 70년대 전반까지의 앵포르멜, 단색화 같은 추상 경향에 대한 저항 기류를 형성하는데 영향을 미쳤다. 이에 1970년대 후반에 출현한 3대 민전, 즉 ‘한국미술대상전’, ‘동아미술제’, ‘중앙미술대전’ 등은 ‘새로움’과 ‘형상성’을 기치로 삼았으며, 이러한 조류는 동시

회, 2008, p. 213.

24) 이철량은 “필묵의 원활한 운용이 따르지 못한 정신은 치졸하고, 정신이 따르지 못한 기능주의는 공허할 뿐”이라고 했다.; 이철량, 「전통정신에 대한 물이해 자각 절실」, 『가나아트』, 1989년 8월호, p. 114.

25) 「좌담-한국화, 청년세대의 의식과 동향」, 『공간』, 1985년 12월호, p. 49.

26) 김현숙, 위의 글, p. 211.

기 한국화단의 젊은 작가들에게도 영향을 미쳤다.²⁷⁾ 그리하여 서양화단에 출현한 극사실회화를 경유하기도 했던 ‘형상세대’는 모종의 관념적 대상 보다 스스로 체험하고 지각하는 현실과 일상을 표현하는 것을 선호하였다. 동시에 현대 한국화는 “높은 정신적 세계관”을 요구하는 수묵을 잠시 뒤로 미루어 둔 채 “쉽게 접근할 수 있는 소재적 측면에서부터 모색의 실마리를 풀어 가야” 한다는 입장을 나타내기도 했다.²⁸⁾

그 결과 송수남 등 이전 세대가 한국의 정통 회화로 추구했던 순수 자연 위주의 실경산수는 ‘형상세대’가 새롭게 모색하는 현대 도시의 현실 풍경과 사람들로 전환되었고, 그들은 그러한 도시 풍경과 인물을 새로운 대상으로 삼아 기존에 다루어지지 않은 소재들을 적극적으로 모색해 나갔다. 또한 그것을 거칠고 방만한 농묵으로 그려냄으로써 유럽의 신구상미술을 방불케 하는 강렬한 표현성을 발휘하였다. 이들의 실험은 기존 동양화의 관념성과 형식성을 탈피하고, 수묵의 감성과 표현성을 확장했다는 평가와 함께 각종 기획전과 공모전에서 환영받았다.

하지만 수묵화운동은 1980년대 후반에 이르자 곧 소강상태로 접어들었는데, 그 배경에 대해 오광수는 수묵에 대한 이해 부족으로 결국 한계에 봉착하게 된 것을 지목하였다.²⁹⁾ 또한 정통 필묵을 중시해온 서울대 출신의 김병중(도판 7) 역시 이에 대해 상세한 지적을 제시했다. 그는 새로운 형상세대 화가들이 “文“이나 書와 그림을 분리해서 생각하기 시작한 첫 세대”로, “인문적, 관념적 정형주의의 회화관”을 따르지 않으며, 단지 시각적 사실주의에 입각한 ‘형상 회화’를 추구하였다고 하였다. 또한 묵에 대한 과도한 정신주의를 허물고, 더욱 주체적인 수용과 감성 표출을 시도한 긍정적 측면도 있지만, “붓과 먹의 외연적 힘의 과시의 수단이나 혹은 경물의 묘사로서만

27) 이민수, 「1970~1980년대 신형상 세대의 한국화 - 극사실 경향에서 민중미술까지」, 『한국근현대미술사학』, 제39집, 한국근현대미술사학회, 2020, p. 178-179.

28) 이철광, 「수묵화의 매체적 특성과 정신성」, 『공간』, 1983년 11월호, pp. 112-113.

29) 오광수, 「단색화와 현대 수묵화 운동」, 『시대와 한국미술』, 미진사, 2007, pp. 227-232.

부리려”하고, 먹이라는 재료가 지닌 상징성과 함축미에 어울리지 않는 구체적인 서술 방식을 택하여 “재료와 정신 또는 재료와 소재 및 인성과의 불화와 불일치”를 야기하였다고 말했다.³⁰⁾

한편 민중미술 진영 역시 비판적 의견을 제시하였는데, 공통점은 “이념, 사상 등은 등한시 된 채 단지 재료에 주목한 것”이라는 내용적 측면에 대한 회의였다.³¹⁾ 다만 향후 방향에 대한 의견은 각자 달랐는데, 유흥준은 전통의 확인이 아니라, 과감한 재창조를 지향해야 한다고 했고, 원동석은 서양의 원근법에서 벗어나 동양의 삼원법 등 시선의 다양성을 지향하고, 채색화, 벽화, 불화, 민화, 판화 등 전통 장르를 통해 소재의 확산과 주제의 복합성을 추구하도록 요구했다.³²⁾

1980년대 후반 동력을 상실한 수묵화운동이 다시금 새로운 동력을 마련한 것은 1980년대 중반 돌연 재부상한 채색화를 통해서였다. 해방 후 일본색 청산의 주요 대상으로 지목되었던 채색화는 줄곧 열세에 있었지만, 여전히 명맥을 유지해 갔다. 우선 일본화풍이라는 낙인 아래 국전에서 소외되었던 수묵채색 화가들이 재야전의 형식으로 독립적인 운동을 추진하기 위해 백양회를 조직하였다. 이들은 1970년대 말까지 국내외에서 활동을 지속하였으며, 이들 외에 조복순, 원문자, 이숙자, 서정태도 채색 작업을 이어갔다. 특히 1980년대에 채색화에 대한 기존의 편견을 일소하고, 오랫동안 이어진 수묵과 채색 사이의 이원 발전 구도에 변화를 초래한 것은 바로 박생광(朴生光, 1904-1985)(도판 8)이었다. 1981년과 1984년에 생애 두 번째와 세 번째 개인전을 개최한 박생광은 불화나 민화 등에서 유래한 무속, 탕화, 단청 등의 민

30) 김병중, 「관념적 미의식의 퇴조와 사회적, 실존적 시각의 대두: 한국화, 새 형상 세대의 동향과 그 문제」, 『미술세계』, 1985년 11월호, p. 26.

31) 박용숙, 성왕경, 윤범모, 「좌담 : 80년대 미술을 어떻게 볼 것인가 - 민족·민중미술의 확산과 전망」, 『월간미술』, 1989년 10월호, p. 85, 각주; 이단아, 『1980年代 水墨畫 運動 研究』, 홍익대학교 대학원 석사논문, 2011, p. 3에서 재인용.

32) 유흥준, 「중국화, 일본화는 이 문제를 어떻게 풀어갔나」, 『공간』, 1983년 12월호, p. 229; 송수남, 원동석, 「중국화를 보는 우리의 해석」, 『계간미술』, 1984년 여름호, pp. 58-66.

속적 화풍을 재해석한 작품을 선보였는데, 강렬한 색채와 과감한 조형 의식은 기존에 오직 수묵만을 한국미술의 정체성으로 추구해온 기존 화단에 커다란 충격을 선사하였다. 나아가 1985년 프랑스 파리 그랑팔레의 《한국미술전》에 박생광 회화의 특별 코너가 마련되고, 그의 작품이 한국현대미술을 대표하는 포스터(도판 9)로 제작된 것은 “가장 한국적인 것이 세계적인 것”이라는 구호의 실증이자, 채색화의 민족적, 현대적 가치를 확인해준 것으로 인식되었다. 말하자면 “성과 속, 전통과 창조, 민족주의와 유희주의를 넘나들 뿐 아니라, 동양화, 한국화, 일본화, 서양화의 구획을 무너뜨림으로써 채색화의 현대적 방향성을 제시”한 것이었다.³³⁾

이러한 박생광 회화의 열풍은 1980년대 중반 채색화의 부흥기라 할 만한 변화를 불러왔다. 이에 1990년대까지 채색화의 저변화가 계속 이어졌는데, 당시 채색화에서는 박생광의 작품에서 강렬한 인상을 남겼던 고구려 벽화, 민화, 불교, 민속, 무속, 오방색, 그 외 각종 역사 제재들이 유행하였다. 그리고 그러한 제재와 양식 기법은 기존의 ‘수묵’을 대신해 또 다른 민족, 전통, 역사, 그리고 고유성 등의 근거로 해설되고 있었지만, 동시에 “투철한 현실 인식의 결여에 따른 반역사적 행위에 기인하는” 이른바 ‘소재주의’로 지목되어 지속적인 우려와 비판을 낳기도 하였다.³⁴⁾

그런데 1980년대 후반 채색화는 기존의 화가들을 넘어 그 진영이 더욱 확대되고 있었다. 즉 수묵화 운동에 가담했던 작가들과 수묵추상 내지 현대진경에 동참했던 서울대 출신의 작가들까지 다수 합류하여 일대 조류를 이루었다. 그리고 이처럼 다양한 경로를 거친 작가들이 참여하게 되면서 채색화법 역시 다변화되었다. 그중에서도 가장 급부상한 것은 이른바 ‘채묵화’³⁵⁾라고 불리는 기법이었는데, 이것은 밑그림을 토대로 섬세한 채색을 겹겹이

33) 김현숙, 위의 글, p. 216.

34) 윤범모, 「민족미술의 한 양상과 진로문제: 박생광의 경우를 중심으로」, 박정 편, 『박생광 화집』, 등불, 1986, p. 307.

35) ‘채묵화’ 용어의 개념과 사용 양상에 관해서는 참조; 김현숙, 위의 글, p. 215.

쌓아 올리던 전통 채색이나 일본식 채색화와 달리, 먹의 비중이 상대적으로 높고, 고정된 밑그림 없이 짙은 채색으로 자유분방하게 회화적인 표현을 펼친 강화시킨 것이었다. 말하자면 이는 동양화 내부에서 오랜 기간 이원적 대립 관계를 이어온 수묵과 채색이 서로 경계를 허물고, 현대적 감성을 기반으로 새로운 융합을 달성한 것이었다.

동시에 내용적 측면에서도 변화가 있었는데, 기존의 채색화가 자연적, 관념적 주제와 장식적인 표현을 선호했던 것에 비해, 채묵화는 현대적 소재를 아울러 화려하면서도 우울한 도시 풍경과 인물, 도시민의 일상 등이 새롭게 등장하였다. 또한 기존에 유행하던 민화, 민속, 불화, 고사 등을 활용한 경우라 하더라도 진지한 민족주의나 정체성의 모색 차원이 아닌, 단지 생활 속의 진솔한 감정과 활달하고 해학적인 내용을 표현하기 위한 수단일 뿐이었다.³⁶⁾ 말하자면 1980년대 후반 이미 일부 화가들에게 있어 민속적 소재는 민족적 이념과 필연적인 관계가 없었고, 물론 관념적이고 과도하게 정제된 문인화 중심의 전통론에서 해방되는 과정이었지만, 그와 반드시 대립적 관계를 이루는 것도 아니었다. 말하자면 전통에 대한 관념은 정통론에 기반한 특정 중심주의를 벗어나, 작가 자신과 현대적 감성을 주체로 한 다원적 전통론으로 전환되고 있었다.

이러한 다원주의, 해체주의적 경향의 전통 관념은 포스트모더니즘이 본격 확산된 1990년대에 들어 더욱 확대되었다. 그리고 그와 함께 더 이상 운동 방식의 집단적 활동 역시 나타나지 않게 되었다. 이어진 상황은 각자 개별적이고 자기 주도적인 실험을 통해 한국화의 지속 가능성에 도전하는 것이었는데, 이는 점차 한국화의 경계를 모호하게 하며 정체성에 혼란을 초래하기 시작하였다. 1992년 『월간미술』이 개최한 《한국화의 내일을 모색한다》라는 좌담회는 이러한 현상을 진단하기 위한 것이었는데, 세 명의 평론

36) 김현숙, 위의 글, p. 217.

가는 각기 다른 견해를 제시하였다. 먼저 오광수는 한국화가 직면한 혼란의 가장 큰 요인을 매체의 확대로 보고, 신세대 작가들의 모필 외면 경향을 염려했다. 그에 비해 박영택은 지필묵에 대한 강요가 오히려 젊은 세대에게 반발을 유발하므로, 포스트모던적 요소도 수용해야 한다고 주장하였다. 반면 강선학은 1990년대 초반의 다양성이 다원적 국면으로 향하고는 있지만, 현재의 다양성이란 획일적 다양성으로, 그 실체는 포스트모던 현상의 답습이라는 점을 지적하였다.³⁷⁾

하지만 이러한 염려와 권고에도 불구하고, 2000년대 이후 한국화의 전통 이탈 및 포스트모더니즘의 합류 현상은 더욱 가속화되었다. 1990년대 이후 세계화 시대를 배경으로 소위 ‘글로벌 스탠다드(global standard)’에 맞추어 조정된 교육을 받고 성장한 세대는 정서 및 지식적으로 전통에 대해 친근함보다 생소함을 느꼈고, 오히려 동시대 미술의 다양한 내용과 표현에 호기심과 동경을 가졌다. 또한 민주화된 사회 분위기 속에 감당하기 어려운 전통의 권위에 맹목적으로 굴복하거나 추종하는 대신, 재현과 패러디 같은 포스트모던한 방식으로 동양과 서양, 전통과 현대, 고급예술과 대중문화 사이를 오가며 권위주의의 해체를 시도하기도 하였다. 물론 한국화/동양화와 출신이라는 점은 여전히 미술계에서 이들의 작업이 자발적, 비자발적으로 전통적 소재, 기법과 완전한 결별을 하지 못하게 하는 부분이기도 하지만, 어쨌든 이들의 작업은 한국화라는 범주를 넘어 동시대 미술로 논의될 가능성이 타진되기 시작하였다.

그 대표적인 사례로는 2007년에 개최된 《한국화 1953-2007展》을 들 수 있는데, 이 전시는 1950년대 이후 한국화를 총 6개 섹션으로 구분하여 기획하였다. 즉 ‘1950-60년대의 추상실험’, ‘1970년대의 전통 산수화의 현대적 변

37) 오광수, 강선학, 박영택, 「한국화의 내일을 모색한다」, 『월간미술』, 월간미술사, 1992, pp.57-61; 송희경, 「IV1990년대 이후의 한국화」, 『한국화 심포지엄』, 국립현대미술관, 2016, p.14에서 재인용.

용’, ‘1980년대 한국적 모더니즘의 주체적 발전’, ‘채색화의 흐름’, ‘현대적 조형으로서의 인물화’에 이어, 마지막 ‘1990년대 중반 이후 2000년대’에 대해서는 “한국화의 시야를 넘어”라는 소제목을 부여하였다. 전시의 기획자인 박과랑은 기획 의도와 관련해 “현재까지 통용되고 있는 서양화, 한국화의 이분법적인 구분에서 벗어나 ‘회화’ 혹은 ‘평면’으로 통합되어 묶일 수 있는 전초를 마련하기 위한 선결 작업의 의미”라고 밝혔다. 더불어 “이제는 국가나 특정 장르 개념으로서 ‘한국화’에서 벗어나, ‘회화’로 상정되어야 할 때”라며, “역설적이게도 ‘한국화’라는 단어의 사용이 이 전시가 마지막으로 되기를” 바란다는 입장을 나타냈다.³⁸⁾

그러나 이러한 견해는 다시금 본 전시의 비평을 담당한 강선학에 의해 반문되었다. 그는 여섯 번째 섹션의 전시에 대해 “그들이 그려내는 방법과 사유의 갈래에서 전통을 찾기는 불가능”하므로 한국화로 분류할 수 있는 논리적 정합성이 존재하지 않는다고 지적하였다. 또한 전시의 기획 의도와 관련해 “기존 한국화 장르를 넘어서는 새로운 개념을 추출하자는 것일까. 한국화 전체의 위상을 흔드는 이 혼란스러운 정황의 배후에는 무엇이 있는 것일까”라고 되물었다.³⁹⁾

물론 전통에 대해 줄곧 본질주의적 입장을 이어온 강선학의 이러한 물음은 포스트모더니즘이 대세를 이룬 동시대적 맥락에서 큰 호응을 얻기는 어려웠다. 2000년대 한국화가 기존 담론에서 요구하던 전통적 정체성, 특히 동시대성을 억압하는 한국성에 얽매이지 않는 특징을 지니므로, 이들의 작업이 동시대 회화의 일반 범주에서 논의되어야 한다는 주장은 한국화계 내부에서도 제기되었다.⁴⁰⁾ 한국화 비평에 여전히 끈질기게 드리운 전통의 망령은 급기야 ‘원시주의’라는 지탄을 받기도 하였다.

38) 박과랑, 『한국화: 1953-2007』, 서울시립미술관, 2007, p. 9.

39) 강선학, 「한국화의 시야를 넘어」, 『한국화 1953-2007展』, 서울시립미술관, 2007, p. 214.

40) 김학광, 「2000년대 ‘한국화’ 담론의 원시주의적 성격」, 『기초조형학연구』, 제10권 제3호, 한국기초조형학회, 2009, pp. 143-154.

그런데 1990년대 이후 2000년대 한국화가 모종의 전통 관념이나 재료 기법에 따라 단일한 속성으로 정의되는 것은 불가능해졌다고 해도, 그들 사이에 아무런 공통점이 없는 것은 아니었다. 조수진의 분석에 따르면, 형식적 측면에서는 대체로 ‘매체와 기법의 확장’, 그리고 ‘전통 양식의 차용 및 변용’이라는 두 가지 경향을 띠는데, 전자의 경우 수묵과 전통 채색 안료 외에 목탄, 아크릴 물감, 오일 파스텔 등 다양한 재료를 사용하고, 평면 외에 설치나 미디어 작업도 병행하는 사례들이었다. 후자는 산수화, 문인화, 풍속화, 궁중 장식화, 민화, 불화, 무속회화 등 각종 전통 회화 양식과 도상, 제재 등을 차용해 저마다의 방식으로 변용하는 것이었다.⁴¹⁾ 이러한 형식을 통해 표현된 내용 역시 다양하지만, 2000년대의 한국화는 대체적으로는 현대적 감각으로 그려낸 도회적 인물화와 풍경화, 초현실주의나 팝아트 방식으로 표현해낸 일상과 사물, 기존 전통회화 관념에 대한 전복적 실험 등 여전히 몇 가지 유형으로 개괄될 수 있었다. 그리고 이러한 공통적인 경향들이 바로 2000년대 한국화가 동시대 미술로 거론되는 근거이다.

그런데 이러한 일련의 상황에서도 아직 석연치 않은 것은 2000년대 한국화가 기울인 이상의 변화와 노력에도 불구하고, 그에 대한 설명은 여전히 “동서양의 혼종인 한국 사회의 성격을 미술의 재료, 도구, 소재, 기법, 창작, 태도 등을 통해 재현하는, 동시대 회화의 특수한 한 양식”(강조점 인용자 추가)과 같은 식을 벗어나지 못한다는 점이다. “동양이 아닌 것과 서양이 아닌 것의 결합”, “제국주의로 인해 야기된 한국미술의 제3세계적 특수성을 내포한 시각 기호”, “지금 한국의 그 어떤 회화보다 가장 ‘한국적’인 정체성을 지닌”, “한국화 특유의 매체, 기법, 소재를 당대 현실에 대한 인식의 수단으로 삼을 때 비로소 한국화의 정신성이 발현된다고 여기고 있다”는 등등의 알쏭달쏭한 말들을 들을 때, 과연 한국화는 마침내 타자가 아닌 동시대 미술로

41) 조수진, 「‘한국의 회화’로서의 1990-2000년대 한국화」, 『기초조형학연구』, 통권 제77호, 한국기초조형학회, 2016, pp. 501-509; 이민수, 「21세기 한국화와 객체지향 형식주의: 김지평, 이은실, 이진주의 작품 분석을 중심으로」, 『美術史論壇』, 제54호, 2022, p.168.

인정받을 외적 환경과 내적 소질을 모두 갖춘 것인가 하는 의구심을 떨치기 어려운 것이다.⁴²⁾

이러한 문제와 관련해 주목을 끄는 것은 최근 이민수가 전개하고 있는 논지이다. 말하자면 “과연 2000년대 이후 한국화는 서양화와 동양화(한국화)라는 이분법적인 구분에서 벗어나 ‘회화’로서의 보편성을 획득한 것인지, 무엇보다 이러한 보편화가 최선인지 정밀하게 고찰할 필요가 있다”는 것이다.⁴³⁾ 더불어 최근 한국화에 관한 동시대적 논의가 이상과 같은 형식적, 내용적 분류를 적용해 “유사한 경향의 작품을 나열하고 개별 작가와 작품에 관한 단편적인 설명을 반복 재생산하는 방식, 더불어 한국화를 동시대 회화로서 보편화하고 작품에 담긴 시대적 리얼리티와 비판적 태도를 짚어내는 방식으로 과연 한국화/탈한국화가 채워지고 완결될 수 있을까?”라는 물음을 제기하고 있다.⁴⁴⁾

이와 관련해 생각해 볼 것은 2000년대 이후 차용, 해체, 패러디 등으로 일관하고 있는 한국화와 전통 간의 관계이다. 최근 동시대 한국화와 관련된 비평에서 거의 빠지지 않고 거론되는 이 특징은 거의 한 세기 간 이어진 전통의 과도한 팽창, 군림, 공격, 배척 등을 고려할 때 하나의 필연적 수순으로 수긍할 만한 것이기도 하다. 그러나 생각해 보면, 20세기 이래 대표적인 전통으로 인용되어 온 고구려 벽화, 진경산수화, 민화, 수묵, 채색 등은 오늘날 학계의 연구 성과에 비추어 볼 때, 비록 반(反)식민사학의 취지에서 출발하였으나, 실제로는 식민사학과 동일한 근대주의적 논리에 기반한 현대 한국 사회의 이데올로기 산물에 불과한 것이다.⁴⁵⁾ 따라서 현시점에서 극복해

42) 이상의 인용문은 모두 조수진, 위의 글, pp. 498-510.

43) 이민수, 위의 글, p. 166. 저자는 이를 위해 그레이엄 하먼(Graham Harman)의 객체지향 형식주의(object-oriented formalism)를 동시대 한국화를 고찰하기 위한 새로운 방법론으로 삼는 시론을 제시하기도 하였다.

44) 이민수, 위의 글, p. 169.

45) 홍선표, 「韓國繪畫史研究 30年: 一般繪畫」, 『美術史學研究』, 제188호, 한국미술연구소, 1990, pp. 23-46; 홍선표, 「최근 20년의 한국미술사학: 회화사 연구동향을 중심으로」, 『美術史學報』, Vol.2, 미술사학연구회, 2006, pp. 47-64; 홍선표, 「국사형 미술사의 영육」,

야 할 것은 각종 전통이라는 명분 아래 굳건히 자리한 이원론적 사고와 각종 중심주의, 패권주의이지, 아직도 충분히 파악조차 안 된 전통 자체가 우선 대상이 아니다. 이점을 분명하게 인식하지 못하면 동시대 미술로서 한국화가 성립하기 위한 내적, 외적 조건은 여전히 기대하기 어렵다.

오늘날 전통과 관련된 동시대 한국화의 사명은 단순히 모방, 차용, 재연, 풍자 등을 통한 해체에 그치지 않는다. 물론 1990년대 이후 운동 방식의 활동이 사라진 후, 2000년대 한국화에 소환되는 전통의 종류가 상대적으로 다양해진 것도 사실이다. 하지만 동양화/한국화과라 하더라도 충분한 수준의 전통 교육과 실기 연구가 단절된 상황에서 단편적, 표피적 경향은 오히려 심화하였다고 볼 수 있다.⁴⁶⁾ 그러나 이러한 표층적 차원에서 오독, 오해된 전통을 인용한 권위주의의 해체는 그 자체로도 실효성이 모호할 뿐 아니라, 부분적이거나 그 단계적 사명을 해소한 후에까지 지속 가능한 것은 아니다. 어찌 보면 아무도 전통을 강요하지 않는 이 시대에 계속해서 전통의 해체를 되풀이하고 있는 것이야말로 공허하고 의심스러운 일일지 모른다. 즉 동시대 한국화 스스로 전통을 해체하고 있는지, 아니면 스스로 타자화하면서 낡은 전통에 의존하고 기생하는 것인지 성찰이 필요한 시점이다.⁴⁷⁾

본 논문은 이상에서 살펴본 해방 후 동양화/한국화의 흐름과 그와 관련한 문제의식을 토대로 황창배의 예술 생애와 창작, 특히 동시대 한국화의 탐색과 실천에 있어 선도적인 역할을 한 부분에 초점을 두고 그 구체적인 양상과 의의를 살펴보고자 한다.

『美術史論壇』. 제33호, 한국미술연구소, 2011, pp. 7-28; 홍선표, 「韓國美術史」 인식틀의 비판과 새로운 모색, 『美術史論壇』, 제10호, 한국미술연구소, 2000, pp. 291-304.

46) 한국화 비평의 원시주의를 비판했던 김학량 역시 현재 한국화 교육의 문제점을 지적하고 있다. “제도 교육 과정에, 명목적 선언을 벗어나 전통의 내용을 실질적인 수준에서 체계적으로 교육하는 프로그램이 거의 전무한 상황에서, 지필묵과 전통을 동일시하는 것은 어불성설이다. 실제로 창작 현장에서 운위되는 전통이란, 기껏해야 고구려 고분 벽화나 문인화, 풍속화, 실경산수화, 민화 등, 몇몇 ‘인기 종목’에 한정하여 그것도 매우 표피적·상투적인 어휘를 통하여 묘사될 뿐이다.” 김학량, 위의 글, p. 148.

47) 조수진 역시 동시대 한국화가 가장 경계할 문제로 “동양적 전통을 소비 자본주의의 문화코드로 유통하게 되는 상황”, 즉 “한국미술의 전통이 관광지의 민예품과 다를 바가 없게 되는” 것을 지적한 바 있다. 조수진, 위의 글, p. 510.

Ⅲ. 황창배의 생애

1. 출생-고교 시기 (1947-1966)

작가 소정 황창배(素丁 黃昌培, 1948~2001)는 1947년 12월 6일 서울시 종로구 종로5가 265번지 12에서 4남 1녀 중 3남으로 태어났다. 황창배는 4세부터 아버지로부터 천자문을 익히고, 생활 중에 자연스럽게 노장사상을 학습하면서 동양화에 필요한 자질을 은연중에 쌓아 나가게 된다.⁴⁸⁾ 아버지로부터 배운 한학과 고전, 그리고 재주가 많은 어머니로부터 받은 예술적 재능⁴⁹⁾은 그가 동양화에 대한 조예를 쌓아나가는데 도움이 되지 않았을까 짐작된다.

1954년 3월 서울 방산 국민학교에 입학한 그는 1957년까지 이곳에서 학교를 다녔고, 1958년 무렵 서울 중구에 위치한 덕수 국민학교로 전학을 하여 1960년 2월 이곳에서 졸업하였다. 그는 산수 성적이 가장 뛰어났으며, 미술시간이면 흥분하였다.⁵⁰⁾ 명석한 머리와 예술적 감성을 모두 갖고 있었던 셈이다.

이어 황창배는 서울특별시 종로구 자하문로 28가길 9(청운동 89-9)에 위치한 경북 중·고등학교에 입학하게 된다.⁵¹⁾ 그의 청소년기는 온통 군정시대

48) “제가 어렸을 때 한문공부를 했는데 영자팔법永字八法和 한일一자 하나만 보더라도 왕희지, 안진경 등의 글자가 얼마나 다양한 지 알 수 있었습니다. 그 점을 생각하면 고정원리란 없다고까지 생각되었습니다. 그 뿐만 아니라 그토록 다양하고 변화무쌍한 표현행위를 전형화시키고 규격화시키는 일이 얼마나 어리석은 것인가 깨닫게 되었습니다.” 황창배 인터뷰; 『월간미술』, 1994년 3월호, p. 171.

49) 송희경, 「'무법의 법'을 그리다」, 『아트인컬처』, 2016년 11월호, p. 148.

50) 『황창배, 유쾌한 장작의 장막』, 소마미술관, 2018, pp. 198-199.

51) 1921년 5월 2일 '경정보통학교'로 개교하여 그해 6월 27일 경성제1고등학교 교사에서 현교사로 이전하였다. 1938년 4월 1일 '경북중학교'로 교명을 변경했다. 1953년 5월 25일 '경북중학교'와 '경북 고등학교'로 분리 개칭했다. 1971년 2월 18일 경북중학교를 폐교했다. 1974년 3월 21일 경북 고등학교 부설 방송통신고등학교를 개교했다. 서울특별시 종로구 자하문로 28가길 9에 있다.

였고, 그가 다닌 경북 중·고등학교, 서울대는 당시 힘든 현실이 보이는 서울의 중심지였던 종로구여서, 그는 한국의 정치·사회상을 보면서 청소년기를 보낼 수밖에 없었다. 해방후 세대인 그는 태어나자마자 남북의 혼란과 한국 전쟁을 겪었고, 청소년기에 4·19혁명(1960), 5·16군사정변(1961) 등 혁명·민주화로 이어지는 격변기에 살았다.⁵²⁾

어려서부터 다방면에 다재다능하였던 그는 중·고등학교, 대학 시절, 대학원에 이르기까지 꾸준히 연극반 활동을 하는 등 특히 연극에 대한 깊은 애정을 보여주었다. 일례로, 1965년 12월 「서울 미대 극예술연구회」 창립되었던 공연에서 친구인 최종률 등과 함께 활동하였고,⁵³⁾ 대학교 진학 후 그가 출연한 연극만도 10여 편에 이르며⁵⁴⁾, 경기여고의 연극반 연출도 하였다. 뿐만 아니라 1967년부터 1969년에는 다양한 연극에서 연출자와 출연자로 활동하며 다재다능한 그의 능력을 보여주었다. 그는 「팔리앗치」, 「원고지」, 「송금」의 작품의 연출을 맡았으며, 「인형의 집」, 「혈기부족」(도판 10), 「안네프랑크의 일기」에 출연하였다.⁵⁵⁾ 이후 대학원 재학 중이던 1973년에 그는 서울대학교 미술대학의 연극반을 지도하였다. 이처럼 그는 고등학교부터 대학원 시절까지 지속적으로 연극 활동을 하였으며, 연출과 출연 그리고 지도에 이르기까지 연극의 모든 파트를 소화할 수 있는 사람이었다. 대학원 이후에도 그가 얼마나 연극에 관심이 많았는지 그의 인터뷰 등을 통해 추측할 수 있는데, 그가 인터뷰를 했을 때 자신의 의견을 종종 연극 대사에 인용하였기 때문이다.⁵⁶⁾

어린 시절부터 그림 그리기⁵⁷⁾를 좋아했던 황창배는 중·고등학교 시절 6년

52) 김기주, 『동서 미학으로 그림을 읽다-김기주 평론집 2003-2015』, 학연문화사, 2016, pp. 99-100.

53) 소마미술관, 위의 도록, pp. 198-119의 작가약력.

54) 오광수, 『우리 시대의 미술가들』, 시공아트, 2011, p. 303.

55) 소마미술관, 위의 도록, pp. 198-119의 작가약력.

56) “학창 시절, 아더 밀러의 ‘다리에서의 조망’이란 연극의 대사 중 ‘나이 오십이 넘고 보니 봄이 특별히 아름답습니다.’라는 대사가 있었는데, 나는 오십도 되지 않았는데 그 말뜻을 너무도 생생히 공감하고 있다.”, 황창배 인터뷰; 『월간샘터23』, 1992년 5월호 p. 42 참조.

간 미술반⁵⁸⁾에서 활동을 했으며⁵⁹⁾ 교내 외 미술대회에서 다수 입상⁶⁰⁾하는 등 화가로서 자신의 재능을 발견하게 되었다. 그는 1964년 목우회에서 주최한 제1회 전국 남녀 중·고등학교 실기대회 우수상을 수상한 바도 있다.⁶¹⁾ 이후 그는 동양화 전공 출신의 미술 교사인 전영화 선생님을 만나 동양화의 영향을 받게 된다.⁶²⁾ 어릴 때부터 미술시간만 되면 흥분할 정도로 그림에 푹 빠져있고 다수의 상을 받았던 그는 동양화를 본격적으로 배우기 위해 미술학부 입학의사를 밝히지만 부모님의 완강한 반대에 부딪히게 되었고⁶³⁾, 부모님의 반대를 무릅쓰고 1966년 서울대학교 미술대학 회화과에 입학하였다.⁶⁴⁾ 동양화를 선택한 이유는 앞서도 언급하였듯이 한의사였던 아버지에게 배웠던 천자문, 노장사상의 영향과 동양화를 전공하셨던 중학교 미술선생님의 영향이 컸던 것으로 보인다.⁶⁵⁾ 황창배의 전통문화의 관심에 대해 김기주 평론가는 “대학·대학원 재학 시기는 대학생들 간에 탈춤, 유·무형 인간문화재, 임창순 선생의 태동고전 연구소 수학 등 우리 전통문화에 관심이

57) “나는 어린 시절부터 그림 그리기를 좋아하였다. 공책은 필기를 해나가다가 뒤쪽부터 그려오는 그림과 중간쯤에서 만나는 것이 대부분이었다. 특히 줄이 없는 산수공책은 스케치북이나 마찬가지로였다. 그러다보니 나는 미술시간만은 으레 주인공이었다. 친구들은 내게 물려와서 감탄하기도 하고 또 흉내내어 그리기도 하였는데 나는 그것으로 우쭐했던 것으로 기억된다.” 황창배 인터뷰; 『월간샘터23』, 샘터사, 1992년 5월호 p. 42 참조.

58) “일주일에 한번 찾아오는 미술시간은 언제나 흥분되고 가슴 뛰는 시간들이었다. (...) 또 흉내내어 그리기도 하였는데 나는 그것으로 우쭐했던 것으로 기억된다.” 황창배 인터뷰; 『월간샘터23』, 1992년 5월호 p. 42 참조.

59) 송희경, 「‘무법의 법’을 그리다」, 『아트인컬처』, 2016년 11월호, p. 148.

60) 1964 제1회 목우회 주최 전국 남녀 중·고등학교 미술 실기대회 우수상 수상.

61) 송희경, 「15주기 회고전을 앞두고」, 『아트인컬처』, 2016년 8월호, p. 38.

62) 김설류, 「작업실탐방-황창배」, 『Gallery Guide』, 1998년 11월호, p.24.

63) “내겐 형님이 두 분 계신데 몸이 불편하셔서 사회활동을 거의 못하셨다. 그래서 어머님의 나에 대한 기대는 정말 대단한 것이었다.”, 황창배 인터뷰; 『월간샘터23』, 1992년 5월호 p. 42 참조.

64) “내가 미술대학을 지원하는 것은 당연한 일이었고 배고플 것이라는 주변의 걱정은 귀에 들어오지도 않았다. 왜냐하면 당시의 생각으로는 예술가에게 가난은 자랑이요 덕목인지라 두려워 할 대상이 아니었기 때문이었다. 입학하고 나서는 입학의 즐거움도 잠깐, 좋은 그림 그리는 많은 선배와 후배들에게 은근히 주눅이 들기도 했다. 그러나 여러 예술분야 중에 타고난 재능보다는 노력하려고 했고 노력했다고 생각한다.” 황창배 인터뷰; 『월간샘터23』, 1992년 5월호 p. 36 참조.

65) 소마미술관, 위의 도록, pp. 198-119의 작가약력.

남달랐던 시기였기에, 그의 실험과 이례적인 일탈은 그 시대 의식 있는 젊은이들 세대의 공통 특성이었다고 생각된다.”고 서술했다.⁶⁶⁾

황창배는 이처럼 대학교에서 제도권 미술 수업을 받았으나 재학 중 ‘장판지’라는 새로운 재료로 새로운 그림을 시도⁶⁷⁾하는 등 틀 안에 갇혀있지는 않았다. 훗날 황창배가 전개하게 될 작업 세계의 변화과정에서도 그 유사한 흐름을 읽을 수 있다.

2. 대학-대학원 시기 (1966-1975)

황창배는 1966년 연건동 캠퍼스의 서울대학교 미술대학 회화과를 입학⁶⁸⁾하여 1970년에 졸업, 그리고 1973년에 서울대학교 대학원 회화과 입학하여 1975년에 졸업하였다. 그가 대학교, 대학원에 다니던 시기의 서울대학교 동양화 전공의 구조와 운영, 커리큘럼을 분석하고, 그가 서울대 커리큘럼에 어떠한 견해를 가지고 있었는지를 살펴봄으로써 그가 대학 교육을 통해 영향을 받은 부분에 대해 알아보고자 한다. 다만 교과과정의 경우, 대학 본부에 남아있는 본교의 교과목에 대한 자료 중 가장 오래된 것이 1971년의 “수업 시간표”이어서 그 이전의 상황을 살펴보기는 어렵다. 그 이전의 것은 일부 졸업생들이 보존하고 있던 시간표나 성적표를 바탕으로 구성해 대략적으로 짐작하고 있다.⁶⁹⁾

황창배의 입학 시기(1966년), 서울대학교의 회화부는 동양화와 서양화를 통합하여 아우르고 있었다. 동양화전공은 1946년 10월 예술대학 미술부가 출범하면서 개설된 제 1회화과에서부터 시작되었다. 1951년에 제 1회화과

66) 김기주, 『동서 미학의 그림을 읽다-김기주 평론집 2003~2015』, 학연문화사, 2016, p. 100.

67) 송희경, 「'무법의 법'을 그리다」, 『아트인컬처』, 2016년 11월호, p. 148.

68) 소마미술관, 위의 도록, pp. 198-119의 작가약력.

69) 김정희, 강태성, 조은정, 양지연, 허수정, 이상윤, 강현주, 손영경, 『서울대학교 미술대학 70년사』, 서울대학교 조형연구소, 2016, p. 95.

(동양화)와 제 2회화과(서양화)가 회화과로 통합되어 1983년 회화과가 동양화과와 서양화과로 분리되기 이전까지 동양화전공 교육은 회화과 내에서 이루어졌고, 학생들은 2학년이 되면서 동양화와 서양화 중에 전공을 선택하였다. 그러나 1965년부터 회화과 입학시험에서 실기시험을 목탄소묘와 수묵화 중에서 택일하도록 하였고, 1976년부터는 입학시험 원서 지원 시 전공을 명시하고 수묵화 또는 채색화와 수채화 또는 유화 중에서 택일하여 과별 실기시험을 치르도록 하였다.⁷⁰⁾ 황창배가 입학한 시기는 1966년으로 당시에는 입학시험에서 목탄소묘와 수묵화 중 택일하여 실기시험을 치렀기 때문에 황창배는 어느정도 전공을 염두하고 과에 진학하였을 것이라고 짐작된다.

1950년대부터 서울대학교 회화과는 이론과목을 비중 있게 다루었다. 1950년대와 1960년대에 해부학, 한국미술사, 서양미술사, 미술감상, 예술론, 미학개론, 원서강독 등의 이론과목들이 공통 과목으로 개설되어, 모든 미술대학 학생들이 폭넓은 이론과목들을 접하고 졸업하였다. 한편, 서울대학교 대학원에 입학하던 시기인 1973년부터 서울대학교 학부 커리큘럼에서는 동양화론, 서양화론 등 전공별 이론과목이 신설되었고, 1972-1974년에는 외서강독(영·불) 수업이 1학년 또는 2학년의 본교 공통 과목으로 운용되어 외국 미술이론에 대한 이해를 필수적으로 도모하도록 하였다.⁷¹⁾

60년대(1960-1969)							
교과 구분/ 학과	공동교과목	학 점	시 간	전공 선택 (동양화)	회화과	학 점	시 간
					동양화부문 과목명/학년		
각과 전공 필수	서예	2	4		동양화(기초)/2	8	16
	소묘	2	4		동양화(인물)/3, 4	24	48
	소조	2	4		동양화(산수)/3,4	14	28
	구성	4	8				

70) 김정희, 강태성, 조은정, 양지연, 허수정, 이상윤, 강현주, 손영경, 위의 책, p. 391.

71) 김정희, 강태성, 조은정, 양지연, 허수정, 이상윤, 강현주, 손영경, 위의 책, p. 395.

공통 전공 필수	서양미술사	8	8				
	미술감상	4	4				
	해부학	4	4				
	예술론	4	4				
	미학개론	4	4				
	한국미술사	4	4				
공통 전공 선택	사진	6	12				
	도학	2	4				
	고등도학	4	4				
	판화	4	8				
	원서강독	8	8				
교양 필수	국어	2	2				
	한문	2	2				
	영어	8	8				
	독어	4	4				
	불어	4	4				
	자연과학 개론	4	4				
	교육학	4	4				
	천문학	4	4				
	문화사	8	4				
	체육	8	16				
	철학개론	4	4				
	심리학	2	2				

(표 1) 1960년대(1960-1969) 서울대학교 미술대학 회화과 교과목일람표⁷²⁾

위의 회화과 표를 통해 황창배는 2학년때부터 동양화 수업에서 고등 교육의 교양을 쌓고, 재학시기를 통틀어서는 동·서양의 폭넓은 이론 수업을 경험하며 작가로서의 철학적 토대를 쌓기 시작하였음을 짐작할 수 있다.

특이한 점은 서울대학교의 커리큘럼 내에서는 회화부의 통합 형태로 동·서양의 이론 교육이 진행되었지만 학부차원에서의 교육적 목표를 넘어 동양화 전공 교육의 지향은 동양화 전통의 계승이었다는 점이다. 이는 동양화

72) 1960년대 서울대학교 회화과 동양화부문 참조; 김정희, 강태성, 조은정, 양지연, 허수정, 이상운, 강현주, 손영경, 위의 책, p. 100.

교육의 주체인 교수진과 연관되는 부분이었다. 동경미술학교를 졸업하고 1946년에 제 1 회화과(동양화) 초대 교수로 부임한 김용준과 같은 해 부임한 장우성은 일제강점기에 고착된 일본화풍을 탈피하여 수묵 문인화를 바탕으로 우리 고유의 동양화 전통을 현대적으로 계승해 나가는 것을 긴요한 시대적 과제로 삼았다. 그러나 두 교수는 해방과 한국전쟁이라는 불안정한 시기의 여파로 각각 1950년과 1961년에 사임하였고, 뒤를 이어 1962년까지 재임한 노수현에 의해 수묵산수화로서 전통이 이어졌다. 이러한 수묵화를 바탕으로 한 동양화 전통의 계승은 1954년에서 1962년까지 제 1 회화과(동양화) 1회 입학생인 박세원(46학번)과 서세옥(46학번), 박노수(46학번)와 같이 동양화전공이 배출한 졸업생들로 교수진 다수가 구성되면서, 서울대학교 동양화전공 교육의 기초를 이루게 되었다.⁷³⁾

황창배가 대학교, 대학원 재학 시절(1966-1975년)의 재직한 교수는 다음과 같다.

이름	성별	재직학과	임용	퇴임	출신학교	비고
송병돈	남	제 2 회화과, 회화과	1949.9.1		동경미술학교 서양화과	※ 1953.4.1.: “의과대학 검 미술대학 근무를 명함”. 1953.10.15.: “의과대학 근무를 명함”, 1953.12.28.: “미술대학 근무 명함”, 정년퇴임
			1953.12.28	1962.8.31		
			1965.12.13 진임강사	? (작고: 1967)		
박갑성	남	제 2	1950.5.31	1960	동경	※ 1949.9.1.:

73) 김정희, 강태성, 조은정, 양지연, 허수정, 이상윤, 강현주, 손영경, 위의 책, pp. 391-393.

		회화과, 회화과	1961	1968	조치대학 예과(2년제) , 철학과(3년 제, 서양철학 (1941 졸)	강사로 촉탁, 1950.5.31.: 조교수로 임명, 1960.10.10.: 미학과로 이관, 1961: 본교로 재 이관, 5.15: 미대학장으로 인준, 정년퇴임
박세원	남	회화과 (동양화)	1954.4.30	1987.2.28	본교 회화과 학사, 석사	정년퇴임
서세옥	남	회화과, 동양화 과	1961.8.31	1994.2.28	본교 회화과 학사	정년퇴임
박노수	남	회화과 (동양화 전공)	1962.11.19	1982.2.3	본교 회화과 학사	사임
임영방	남	회화과	1965.5.3. 22(?)	1980.8.1	프랑스 소르본대학 교 학사, 박사	철학박사(미술사 , 인문대 철학과로 전보
신영상	남	회화과, 동양화 과	1969.4.15	2001.2.28	본교 회화과 학사	정년퇴임

(표 2) 1949-1969년 서울대학교 미술대학 회화과 재직 교수 명단⁷⁴⁾

대학교 진학 후 본격적으로 작가의 길을 걸었던 황창배는 1968년 제 17회 국전에 <휴식(休息)>을 출품하여 처음으로 입선하기도 하였다.⁷⁵⁾ 그 당시 그의 활동으로는 추상그룹인 《서울70》, 《일석회》동인, 《일연회》동인

74) 황창배의 재학 시기인 1966년-1975년 회화과 (동양화부) 교수명단 참조.; 김정희, 강태성, 조은정, 양지연, 허수정, 이상윤, 강현주, 손영경, 『서울대학교 미술대학 70년사』, 서울대학교 조형연구소, 2016, pp. 44-51.

75) 「17회(회) 國展(국전) 特(특)·入選者(입선자)」, 『경향신문』, 1968년 9월 28일.

(一研會同人)⁷⁶⁾이 있다.⁷⁷⁾ 특히 그는 《일연회》⁷⁸⁾동인의 창립멤버로서 1976년부터 시작하여 타계한 해인 2001년 까지 활약하였다.⁷⁹⁾

1970년 2월 서울대학교 미술대학 회화과를 졸업한 직후 황창배는 1972년까지 2년간 육군 8기 장교(R.O.T.C)로 활동하였는데⁸⁰⁾ 그는 항상 화구를 소지하며 동료와 하사관들의 초상화를 그려주기도 하였다.

이처럼 미술을 사랑하고 대학생 때 국전에서 수상하는 등 능력 면에서도 탁월했던 황창배에게도 시련의 시기는 있었다. 부모의 기대에 대한 중압감, 가난에 대한 두려움, 그림에 대한 자신감 상실로 붓을 쥐기로 결심했던 것이다.⁸¹⁾ 군 제대 후 작업의 화두를 찾지 못해 갈등을 거듭하던 가운데, 그는 어떤 그림을 하려면 일단 미술의 역사와 그 본질을 알아야 한다고 깨달은 뒤 미술사에 대해 본격적으로 공부를 시작한다.⁸²⁾ 황창배는 이러한 상황을 견뎌냈고⁸³⁾, 전통 필묵법을 완벽하게 숙지하고자 노력하였다.⁸⁴⁾

76) ‘일연회동인’은 30代 동양화가들의 모임으로, 황창배 외 오용길(남화적(南畵的)인 동양화의 정신적 배경을 탈피, 우리네 생활현상에서 새로운 변모를 시도한 작가로서 시류에 민감하게 영합하기보다 자기 나름의 감정에 충실한 소재를 찾아 구수한 인정미(人情美)같은 것을 계속 표현하겠다는 포부를 밝힌 바 있다.)이 속해 있다.; 『동아일보, 1978년 3월 29일.

77) 『경향신문』, 1978년 9월 22일.

78) 동양화가들의 모임로 박주영(朴周榮), 오용길(吳龍吉), 이길원(李吉遠), 이량원(李良元), 이환범(李桓範), 정중해(鄭種海), 한풍렬(韓豐烈), 황창배(黃昌培) 등이 있다.; 『동아일보』, 1980년 4월 4일.

79) 소마미술관, 위의 도록, pp. 198-119의 작가약력.

80) 소마미술관, 위의 도록, pp. 198-119의 작가약력.

81) “내가 내 일생을 통해 단 한번 붓을 쥐었던 일이 있다. 내겐 형님이 두분 계신데 몸이 불편 하셔서 사회활동을 거의 하지 못하셨다. 그래서 어머니의 나에게 대한 기대는 정말 대단한 것이었다. 그 중압감에 힘들어 하던 차에, 딱딱한 군 생활 때문이었는지 아니면 그림에 많은 시간을 투자하지 못해서 그랬는지 틈틈이 그려서 출품하는 공모전마다 낙선이었다. 더욱이 가난이란 화가들의 프라이드라고 당당해 하던 그 기세가, 제대를 앞두고 차츰 꺾이며 서서히 두려움으로 다가오고 있었다. 나는 부모님의 기대에 대한 중압감, 가난에 대한 두려움, 그림에 대한 자신감 상실로 인해 제대를 얼마 안 남기고 붓을 쥐기로 결심을 하였다. 며칠을 고민한 뒤 그림 재료를 둘둘 말아서 깊은 곳에 처박아 버렸다. 그때의 그 허망감을 어떻게 표현해야 할지...이렇게 포기하고 마는가. 앞으로 무엇을 하며 어떻게 살아야 할까, 진정 내가 원하는 것은 뭐가, 나의 전부가 뿌리째 흔들리는 아주 혼란스러운 시간이었다. 황창배 인터뷰; 『월간샘터31』, 2000년 1월호, pp. 36-37에서 참조.

82) 김설류, 「작업실탐방-황창배」, 『Gallery Guide』, 1998년 11월호, p. 24.

83) 그는 은사님을 찾아가 자문을 구하게 되었고, 그 계기로 방황의 종지부를 찍는다. “나는 문득 평소에 존경하는 은사님에게 한 번도 의논을 하지 않았다는 것을 깨달았다. ‘그래, 선생님의 말씀을 들어보자.’ 나는 그날 은사님으로부터 자신감을 가지고 열심히 정진하라는 말씀

갈등과 방황의 시기를 견뎌낸 황창배는 1973년 3월 남정 박노수(藍丁朴魯壽, 1927~2013), 심경 박세원(心耕朴世元, 1922~1999), 산정 서세옥(山丁徐世鉦, 1929~) 그리고 운봉 정창섭(雲峰丁昌燮, 1928~2011)이 교수로 재직 중이었던 서울대학교 대학원 회화과에 입학하였다.

이 시기 황창배는 전통에 대한 연구와 함께 동양 사상에 심취해 가게 되고, 본격적으로 작가의 길을 걸으면서 서예와 전각, 한문학과 미술사 등 인접 학문을 폭넓게 섭렵하면서 전통에 대한 기반을 탄탄히 다졌다.⁸⁵⁾ 이처럼 그는 선친에게 배운 한학과 고전을 비롯해 1973년부터 철농 이기우(鐵農李基雨, 1921~1993)로 부터 전각과 서예를 전수받아 수학하였다.⁸⁶⁾ 그 뿐만 아니라 월전 장우성(月田張遇聖, 1912~2005)으로부터는 한국화의 운필법이나 모필을 배움으로써 탄탄한 기본기를 다질 수 있었으며,⁸⁷⁾ 그로부터 사사받은 초상화 기법은 창작의 근간이 되었다.⁸⁸⁾ 이후 그는 1975년, 한학자 청명

을 기대하며 화실 문을 두드렸다. 그러나 정작 해주신 말씀은, “그림에 도전하는 일은 꼭 도박 같아서 끝까지 그림을 그려보라는 소리는 함부로 못하겠네.”였다. 이미 붓을 쥐기로 작심한 나로서는 그 말씀이 나의 결심을 굳히게 하는데도 왜 그리 속상했는지, 돌이켜보면 은사님은 함부로 무책임한 말씀을 하지 않으셨던 것이고, 그림 그린다는 일이 정말 어렵다는 것을 가르쳐주신 것이었다. 그러나 선생님을 만나 뵈고 화실 문을 나오며 서서히 오기가 생기기 시작하였다.”선생님, 두고 보십시오. 저는 해낼 겁니다.” 마음속으로 몇 번을 다짐하고 뛰다시피 집에 돌아와 처박아두었던 그림도구들을 다시 꺼냈다. 화구들은 막혔던 숨통이 터진 듯 나를 반기는 것 같았다. 그림이나 아니냐를 놓고 한 처음이자 마지막 방황의 시간, 잠시나마 그림 없는 내 인생을 떠올리며 그렇게도 괴롭고 허허로워 하던 나는 화구를 다시 꺼내 붓을 잡는 순간 마음이 안정되었다. 그때 나는 그토록 험난하다는 화가의 길이 진정 내가 원하는 길임을 깨달았고 용기를 내어 그림을 운명으로 받아들이게 되었다.”, 황창배 인터뷰; 『월간샘터31』, 2000년 1월호, pp. 36-37에서 참조.

84) “졸업 후 장교로 근무하면서도 숙소에 간단한 그림도구를 갖다놓고 틈틈이 손을 놓지 않았다. 소대장 시절에는 하사관들과 초급장교들의 얼굴을 그려주며 소주와 바꾸었던 기억도 아름답게 남아 있다. 그토록 그림은 나에게서 신앙이요, 동반자요, 호흡과 같은 것이었다.”, 황창배 인터뷰; 『월간샘터31』, 2000년 1월호, pp. 36-37에서 참조.

85) 송희경, 「'무법의 법'을 그리다」, 『아트인컬처』, 2016년 11월호, p. 148.

86) 소마미술관, 위의 도록, pp. 198-119의 작가약력.

87) 김설류, 「작업실탐방-황창배」, 『Gallery Guide』 1998년 11월호, p. 24.

88)) 황창배가 전통 기법의 숙지를 중요시 한 점은 그의 강의 현장에서도 증명된다. 그는 한국화의 교과목인 ‘기초조형’에서 노방에 아교를 덧입혀 그리는 초상화 제작, 중봉의 필법을 이용한 인물 크로키, 사군자 그리기 등 지필묵의 숙련을 위한 강의를 구체적으로 시행했다.; 송희경, 「1980~90년대 현대 한국화의 통섭-황창배(1947~2001)가 창출한 ‘지필묵’의 경계 확장」, 『한국문화연구』, 제26호, 이화여자대학교 한국문화연구원, p. 169 참조.

임창순(靑溟 任昌淳, 1914~1999)의 문하생 시절 한문학을 배웠다.⁸⁹⁾ 이처럼 황창배의 대학 및 대학원 과정은 동양 전통에 대한 탄탄한 기반을 마련해 주었다.

철농 이기우에게 지도를 받은 영향이었을까? 이기우로부터 사사한 전각에 대한 인식은 훗날 황창배가 전개하게 될 작업 세계에 상당한 영감을 제공한 것으로 추론해 볼 수 있다. 그는 전각에 대한 깊이 있는 연구를 하였고, 1973년부터 1979년 까지 한국 전각협회전에 참여하였다. 황창배의 전각에 대한 관심과 능력은 그가 석사학위 주제를 「篆刻(전각)의 發展(발전)을 위한 序章(서장) : 技法上分類(기법상분류)를 中心(중심)으로」⁹⁰⁾라고 정한 데에서도 나타난다.

1975년 2월 서울대학교 대학원 회화과를 졸업한 그는 바로 그 해에 스승이었던 철농 이기우를 장인으로 모시게 된다. 이기우의 자녀인 이재운과 결혼하게 된 것이다.⁹¹⁾ 이후 황창배는 채색화에 대한 필법을 익히기 위해 우리 민화에 대한 집중적인 연구를 거듭⁹²⁾하는 등 동양 전통에 대한 학습과 계승을 끊임없이 이어간다.

3. 교직과 창작 병행 시기 (1973-1991)

황창배는 후학을 가르치는 일에도 열심이였다. 그는 1973년 한성 중학교에서 교사 활동을 시작 하였으며, 1975년부터 1982년까지는 명지실업전문대학 부교수로서 근무하며 직업적으로 안정적인 시기를 지냈다. 이후에도 1982년부터 1984년까지 동덕여자대학교 조교수, 1984년부터 1986년까지 경

89) 황창배기념사업회, 『Art in Culture』, 「황창배의 생애와 예술②」, 2015년 10월호, p. 48.

90) 황창배, 「篆刻의 發展을 위한 序章 : 技法上分類를 中心으로」, 서울대학교 석사학위논문, 1974.

91) <https://www.joongang.co.kr/article/23932123#home> (최종 접속일: 2022년 11월 24일)

92) 김설류, 「작업실탐방-황창배」, 『Gallery Guide』, 1998년 11월호, p. 24.

희대학교 조교수, 1986년부터 1991년까지 이화여자대학교 부교수, 1999년부터 2001년까지 동덕 여자 대학교 초빙교수를 역임하는 등 27년 동안 교단에서 왕성한 활동을 이어나가며,⁹³⁾ 후학 양성에 힘썼다.

그는 제자들에게 인간적으로도 존경받는 인물이었다. 평론가 김종근은 “한 번은 그가 아끼는 어느 제자를 위해 친히 편지를 써서 진지하고 간곡하게 도움을 청하기도 하였다. 그것 때문일까, 심지어 그에게 배우길 원하는 학생이 학교를 바꿔가며 수업을 들을 정도로 학생들에게도 인기 있는 스승이었다. 그러한 사실은 작가가 돌아가셨을 때 병원과 빈소는 물론이고 후에 그의 그림이 담겨있는 카페에는 국내외를 막론하고 황선생님을 향한 사랑과 슬픔의 글들이 수백 개가 올라 왔었다.”라고 언급했다.⁹⁴⁾

학생들을 지도 할 때에 그가 강조한 것은 전통 기법의 숙지였다. 비평가 송희경은 황창배가 전통 기법의 숙지를 중요시한 점은 그의 강의 현장에서도 증명된다고 하며 “그는 동양화과의 교과목인 ‘기초조형’시간에 노방에 아교를 덧입혀 그리는 초상화 제작, 중봉의 필법을 이용한 인물 크로키, 사군자 그리기 등 지필묵의 숙련을 위한 강의를 구체적으로 시행했다.”고 말한다.⁹⁵⁾ 이렇듯 그는 다년간 자신이 노력으로 습득한 동양화의 전통적인 기법을 통해 후학을 양성하며 전통을 계승하고자 노력하였다.⁹⁶⁾

전통에 대한 탄탄한 예술적 토대를 깔고 있었던 그의 삶은 교수로서 재직한 경력 뿐만 아니라 수상 경력에서도 드러난다. 황창배는 1968년 국전에서 작품 <휴식(休息)>으로 입선을 수상한 이후, 1975년 제 24회 국전에서 작품 <비(秘)2>⁹⁷⁾으로 특선을 수상하였다. 그리고 첫 공개심사제로 채택된 1976년 25회 봄 국전⁹⁸⁾에서 작품 <비(秘)5>⁹⁹⁾를 출품하여 국전에서 2회 연속으

93) 소마미술관, 위의 도록, pp. 198-119의 작가약력.

94) 김종근, 『한국 현대 미술, 오늘의 얼굴 1』, 아트블루, 2008, p.162.

95) 송희경, 「'무법의 법'을 그리다」, 『아트인컬처』, 2016년 11월호, p. 148.

96) 송희경, 위의 책, p. 148.

97) 제 2부 비구상분야에 출품하였다.; 『경향신문』, 1975년 4월 22일.

98) 25회 국전의 운영위원은 총 23명으로 위원장은 이종우가 맡았으며, 부위원장은 민태식이었

로 특선을 차지하였다.¹⁰⁰⁾ 이 당시 문공부는 국전 심사과정에서의 잡음을 없애고 공정한 심사를 하기 위해 1976년 봄 국전부터 공개심사제¹⁰¹⁾를 채택하기로 결정하였기 때문에¹⁰²⁾ 황창배의 수상은 더 의미있다고 할 수 있다.

황창배의 2회 연속 특선 수상후 이듬해인 1977년에 열린 제 26회 국전은 종래에 같은 분야의 구상(具象)과 비구상(非具象)의 작품을 봄과 가을로 나누어 전시하던 폐단을 없애기 위해 회화와 조각은 가을 국전으로 통합하고 그 밖의 분야, 즉 서예, 공예, 사진, 건축은 봄 국전으로 통합하기로 제도를 바꾼 뒤에 처음 열리는 국전이였다.¹⁰³⁾

30세였던 황창배는 1977년 제 26회 가을 국전 제 2부의 비구상 분야에서 작품 <비(秘)31>로 문공부장관상을 수상했다.¹⁰⁴⁾ 점차적으로 뛰어난 성적은 거둔 그가 최절정으로 그 두각을 드러냈던 것은 1978년 제 27회 가을 국전

다. 위원으로는 천경자, 박노수, 오지호, 이마동, 김경승, 최순우, 손석주, 김종영, 김기창, 서세옥, 유영국, 하종하, 이경성, 손세일, 김기승, 김충현, 이해선, 유강열, 엄덕문, 김수근, 장원훈이었다. 심사위원의 위원장은 남관, 부위원장은 안상철이었으며, 동양화 화가는 분과 위원장의 신영상, 위원의 오태학, 안상철이었다. 또한 2부 동양화부문의 초대작가로 김기창, 안상철, 서세옥, 권영우, 안동숙, 이종상, 오태학, 신영상이 이 국전에서 활동하였다.; https://www.arko.or.kr/zine/artspaper76_02/19760203.htm (최종 접속일: 2022년 12월 14일)

99) 1976년, 제 25회 봄국전 수상작품은 영예의 대통령상에 4부(공예, 사진, 건축)의 이해선의 공예작품 <옛이야기>가 차지했으며, 국전 사상 처음으로 (회화 및 조각비구상)에서는 대통령상 수상작품이 나오지 않았다. 국무총리상은 서양화의 권훈철의 작품<사조(思朝)7>이 차지했고 4부에서는 국무총리 수상작품이 없다. 문공부장관상은 권달술의 <역(力)-전개(展開)>(조각), 성장경씨의 <작품 7612>(동양화), 그리고 김진석씨의 작품(서양화)이 각각 뽑혔다. 사진은 유재정씨의 작품 <조국의 방패>가 문공부 장관상 수상작으로 결정됐다. 회화 및 조각부문에서 대통령상, 공예 사진 및 조각 부문에서 국무총리상에 주지 않기로 결정한 것에 대해 심사위원들은 국전심사가 공개됨으로써 국전에 대한 국민의 기대에 부응하기 위해 작품을 엄선했다고 밝혔다. 특선은 서양화 부문에서 강진완, 이동진, 박만수, 문광훈씨 등이 차지했고, 동양화에서는 최응규, 황창배, 김원세, 이종해씨 등의 작품이 차지했다.

100) 「25회(회) 봄國展(국전) 대통령賞(상) 工藝(공예) 「옛이야기」 李蕙先作(이혜선작)」, 『경향신문』, 1976년 4월 23일.

101) 심사방법은 입선의 경우 당락 표시로 위원들은 심사의사를 분명하게 하며 특선 및 수상작품 선정은 1백점만점의 평점제를 채택, 다득점 순위로 결정하는데 동점인 때는 출품 경력이 많은 사람에게 우선권을 주게 된다. 이에 따라 1976년 7월21일 국립현대 미술관에서 25회 봄 국전 심사는 국전 운영 위원 중진 작가 미술평론가 취재 기자들이 관람하는 가운데 공개 심사를 하게 되었다; 『동아일보』, 1977년 4월 17일.

102) 「國展審査(국전심사) 公開(공개)로」, 『동아일보』, 1976년 4월 17일.

103) 「봄國展(국전)과 國展懷疑論(국전회의론)」, 『동아일보』, 1977년 5월 6일.

104) 「文公部長官賞(문공부장관상) 祕(비)31」, 『동아일보』, 1977년 9월 22일.

에서이다. 이 국전에서 그는 비구상 작품을 출품하여 한국화 분야에서 최초로 대통령상을 수상하며 화려하게 입문하였다.¹⁰⁵⁾ 출품작은 그의 동양화 비구상작품인 <비(秘)51>인데, 주목할 점은 비구상의 동양화가 대통령상에 뽑히기는 국전사상 처음 있는 일이었다는 것이다.

대통령수상작인 <비(秘)51>은 마대에 먹물을 써서 이를 물에 빨아 제작하였다. 이 작품은 독특한 발색을 한 특이한 작품으로 산수화에서 볼 수 있는 안개의 신비를 드러낸 비구상 작업에 속한다.¹⁰⁶⁾ 이 작품은 재래식 화법에서 탈피, 산수화의 煙(연무)(연기와 안개)등을 표현한 새로운 기법으로 평가받았다.¹⁰⁷⁾

1979년, 황창배는 국전 대통령상을 수상한 작가 자격으로 유럽 미술관을 순례하였다. 이를 시작으로 황창배는 해외에 진출하여 활발한 활동을 하게 된다. 1980년 방글라데시에서 열렸던 아시아 현대 미술제(Asian Contemporary Art Festival) 참여하고¹⁰⁸⁾ 1990년 3월 29부터 4월 3일까지 동경에서 열렸던 제 2회 「도쿄아트엑스포」와 「도쿄아트페어(Tokyo Art Fair)」 그리고 두 달 뒤인 5월에 한(韓)이탈리아 현대미술교류전¹⁰⁹⁾에도 합류하였다.¹¹⁰⁾

105) 송희경, 「1980~90년대 현대 한국화의 통섭-황창배(1947~2001)가 창출한 ‘지필묵’의 경계 확장」, 『한국문화연구』, 제26호, 이화여자대학교 한국문화연구원, 2014, p. 158.

106) 대통령 수상을 한 그는 먹·붓 등 재래식 자료 사용, 숨겨있는 미의 표현에 힘썼다. 이 작품을 얻기 위해서 1977년 7월까지 2, 3차례의 연작을 실험한 뒤 8월 5일부터 25일 동안 작업했다는 그는 동양적인 미를 표현해보려고 정력을 쏟았다고 말했다고 하면서 그는 “물체에 보이는 것과 안 보이는 것이 있습니다. 신비로우면서도 숨겨져 있는 미를 화폭에 담아보고 싶은 것이 제 욕심이었죠. 그래서 에스키스과정을 안거치고 직접 머리서 화면으로 상을 옮겼습니다. 먹, 붓 등 재래식 자료로 마대에 먹물을 발랐습니다.”라고 언급했다. 그리고 그는 “수상작품 <비(秘)51>은 제가 5년 전부터 시도하고 있는 연작 중의 한 작품인데 무엇을 나타내려고 하기보다 수시로 변하는 사물의 형태를 강조하고 생략한 것입니다. 그의 비구상 동양화 <비 51>은 마직에다 물감을 흡수시켜 특이한 색깔을 빚어내고 있는데 채색의 발상은 청록산수의 컬러에서 힌트를 얻었어요.”라고 말했다.; 황창배 인터뷰, 『경향신문』, 1978년 9월 22일.

107) 「榮光(영광)의 수상……大統領賞(대통령상) 黃昌培(황창배)씨」, 『경향신문』, 1978년 9월 22일.

108) 소마미술관, 위의 도록, pp. 198-119의 작가약력.

109) 한(韓)이탈리아 현대미술교류전은 한국의 유수화랑 4개와 이탈리아 유수화랑 4개가 각기 대표작가를 선정하여 교환 전시하는 양국의 아트페스티벌이다.; 『동아일보』, 1990년 1월 17일.

특히 도쿄아트페어에 대비하여 그는 새 실험 작업을 하였는데¹¹¹⁾ 구체적으로 말하자면 한글 조형 풀이 등 추상적 묘사를 하면서 서양화기법 원용(援用)-소재(素材) 사용 등 다양화 작업을 하였다. 그가 두 대형 외국전을 위해 준비 중인 작품은 종래 감각적이고 전통적이던 한국화 소재에서 탈피, 화선지에 아크릴이나 구아슈 물감을 혼합하는 등 다양한 소재실험을 보여주는 작업이었다. 이는 그가 특히 터부시 되었던 장르의 벽을 과감히 허물고 서양화가들의 전유물로 생각했던 캔버스 아크릴 등을 마음대로 구사하는 단계로 발전하고 있음을 보여준다. 작업의 주제도 종래 민화적 소재나 한국성에 집착하지 않고 추상 표현적 접근, 혹은 한글을 조형적으로 풀어보는 등 자유로운 선택을 하였다. 그는 “저는 원래 동양화를 했었고 서예에다 전각까지 손을 댔었습니다. 그것이 저의 밑바탕이기 때문에 어떤 작업을 해도 뿌리는 결국 우리 것이라는 사실을 확인하게 됩니다. 마치 외국작가들이 우리 서양화가들의 작품을 보고 동양화라고 부르는 것처럼”이라고 기술하였다.¹¹²⁾ 이처럼 그는 한국성에 집착하지 않고 자유롭게 작업을 하였고, 한국화의 고정관념을 깨뜨리며 한국화의 나아갈 방향과 새 영역을 개척하는 모습을 보여주었다.

더불어 그는 통념적 방식을 탈피하고자하는 그의 사상을 토대로 본인 작업의 본격적인 변화를 모색하기도 하였다.¹¹³⁾ 황창배는 본인 최고의 개인전에서 연속적·즉흥적으로 작업한 40여점의 작품을 내놓았다.¹¹⁴⁾ 대부분이 비

110) 1990년대 시기, 국내 작가의 해외전이 활개 칠 것을 예상하며, 소장파 작가를 주축으로 한 국내 작가의 해외전은 한국현대미술의 세계진출을 겨냥한 의욕적인 시도라는 점에서 한국 미술 국제화의 새 돌파구로 기대하고 있었다. 특히 현대미술의 본고장인 미국, 프랑스, 일본 등 세계화단은 한국 현대 미술을 주목 할 만 한 미술운동의 한 사조로 평가하고 있어 최근 활발하게 이루어지고 있는 해외전에 기대도 컸다.; 『경향신문』, 1990년 2월 19일.

111) 「도쿄아트페어와 韓(한) 이탈리아 교류전을 앞두고 겨울을 태우고 있는 黃昌培(황창배)씨」, 『동아일보』, 1990년 1월 17일.

112) 「새해 작업실 <4> 黃昌培(황창배)씨<화가> 日(일)·伊(이)등海外展(해외전)대비 새實驗(실험)작업」, 『동아일보』, 1990, 1, 17(8).

113) 서울 종로구 견지동에 위치한 동산방화랑에서 1981년 9월 24일부터 30일까지 열린 전시에 참여한다.

구상 작품들로 이루어졌으나, 5점의 전각을 포함해 총 48점이 전시 되었다.¹¹⁵⁾ 이 전시는 새로운 회화적 체험을 위해 관습적 표현 방법에서 탈피, 새로운 모형질서를 찾기 위해 노력하고, 한국 현대미술의 가능성을 모색한 일련의 태도였다는데 의의가 있다.

황창배는 이어 1983년 밀라노에서 열렸던 《한국 현대 미술전》에서는 소재와 표현 양식을 현대적으로 구사하여 동양화의 경계를 확장하였다는 평을 받았고¹¹⁶⁾ 1987년에는 선미술상 수상 기념으로 선화랑에서 두 번째 개인전을 개최하여 일명 ‘숨은 그림 찾기’ 연작을 발표했다. 그는 이 작업에서 회화창작의 기초이자 틀이나 다름없는 하도, 즉 밑그림을 과감하게 버렸다.¹¹⁷⁾ 또한 자유로운 구도에 환상적인 색감으로 30여점을 출품하였는데, 그 작품들은 십장생이나 사군자등 전통적인 소재를 다뤘음에도 불구하고 현대적인 감각이 가득했다고 평가받았다.¹¹⁸⁾ 이 전시는 1981년 첫 개인전 이후 실험적인 한국화 작업에 정진해 온 그가 6년간의 결실을 모아 선보이는 신작전이었다. 그는 “전통적인 동양화의 형식보다는 격과 정신(精神)의 현대적 계승에 더 큰 비중을 두고 있습니다. 특히 수묵과 채색이라는 전통적인 재료, 그리고 형상(形象)과 추상(抽象)의 접목을 통해 새로운 한국화의 방법을 시도해봤지요. 이번 기회에 민화적이고 현대적인 한국화 영역을 다져볼 생각입니다.”¹¹⁹⁾라고 말했다.

여기서 그가 말하는 ‘격과 정신’은 문인화의 단어이며, 지필묵에 대한 고정관념을 벗어나 문인화의 발상을 토대로 한 민화적이고 현대적인 한국화를 보여준 사례라고 할 수 있다. 그리하여 비평가들은 이 전시를 “전통의 현대

114) 「黃昌培(황창배) 첫東洋畵(동양화) 個人展(개인전)」, 『경향신문』, 1981년 9월 22일.

115) 「非具象(비구상) 작품 공개 黃昌培展東山房(황창배전동산방)서」, 『매일경제』, 1981년 9월 25일.

116) 소마미술관, 위의 도록, pp. 198-119의 작가약력.

117) 송희경, 『Art in Culture』, 「크리틱●-‘무법의 법’을 그리다」, 2016년 11월호, p. 152.

118) 「選(선)미술賞(상)수상 黃昌培(황창배)씨 기념전」, 『매일경제』, 1987년, 10월 8일.

119) 「인터뷰 新(신) 韓國畵展(한국화전) 갖는 黃昌培(황창배)씨 傳統(전통)과 현대接木(접목) (…) 새畵風(화풍)」, 『경향신문』, 1987년 10월 13일.

화를 실증적으로 보여주는 사례”, “지극히 우연적인 것에서 출발하여 구체적인 것을 찾아내는 방식”이라고 평가했다. 당시 미술평론가 이경성은 “황창배의 작품은 인물이건 화조이건 풍경이건 간에 발상이 자유롭다. 자유롭기보다 기상천외하기까지 하다. 그는 자유로운 발상을 속도있고 자신있는 필치로 대상을 화면 여기저기에 배치하는 솜씨가 남다르다.”고 평하였다.¹²⁰⁾ 이 외에도 그의 출품작은 흔히 보아오던 종래의 작품과는 사뭇 다른 면모를 보이는데, 구성과 색채 구사는 물론 화면을 통해 전달되는 이미지도 기발하고 엉뚱한 느낌을 준다는 점이 바로 그것이다. 이렇듯 당시 그의 작품이 현대적 감각이 뛰어난 독창적이라고 평가 받았던 이유는 관습적 표현방법에서 탈피하고 이를 현대적으로 계승한 표현 방식 때문일 것이다.

현대적인 한국화 영역을 다져볼 생각이라는 그의 발언은 이후 그의 작품 활동 동향을 통해 살펴볼 수 있다. 그는 1988년 서울 인사동 갤러리 상문당 개관기념전인 한만영(韓萬營), 황창배(黃昌培), 박충흠(朴忠欽) 3인전에 참여하였다. 이는 한국화·서양화·조각 등 각 분야에서 대표적인 중견작가를 초대한 그룹전으로 각각 개성을 달리하는 신표현 경향의 작품을 한자리에 모은 흥미 있는 기획전이었다. 이때 황창배는 그 당시 시도하고 있었던 신채색(新彩色)작업을 내보였다.¹²¹⁾

4. 창작 전념 시기 (1990-2001)

형식과 구속을 싫어하던 황창배는 1990년 이화여자대학교의 교수직을 그만두고 작업실을 잡아 전업작가로서의 길을 걷는다.¹²²⁾ 그는 서울 화실을 정리하고 작업실을 충북 괴산군 백봉리로 옮기며 화가로서의 마지막 10년을

120) 「選(선)미술賞(상)수상 黃昌培(황창배)씨 기념전」, 『매일경제』, 1987년 10월 8일.

121) 「韓萬榮(한만영)·黃昌培(황창배)·朴忠欽(박충흠) 「상문당(당)」 개관 3인展(인전)」, 『경향신문』, 1988년 4월 21일.

122) 기아자동차, 「초록의 숲과 들꽃을 택한 이유」 사보, 1993년 7월호.

이곳에서 지냈다.¹²³⁾ 그가 안정된 생활을 그만두고 전업 작가가 되기로 결심한 계기는 그의 인터뷰에서 드러난다. 그는 “지난 88년 미국 국무부 초청으로 한 독지가가 운영하는 아티스트 콜론 “YADDO”에서 전 세계의 예술인 10여명과 함께 숙식하며 45일간 머무르며 작업한 일이 있었죠. (...) 한편 그들과 이야기를 나누고 또 그들의 작업을 직접 보면서 나에 대한 반성도 하게 되었죠, 결국 내가 매달리고 유일하게 할 수 있는 일이라는 것은 작업밖에 없다는 생각을 하면서 어찌면 그런 생활이야말로 영원히 그림을 하려는 내게는 적합한 생활일거라는 생각이 들었습니다. 철저히 외부와 단절된 생활, 그런 생활이라야만 될 것 같았죠.”라고 말했다.¹²⁴⁾ 삶의 환경을 전업작가에 맞게 변화시킨 이유를 알 수 있는 대목이다.

전업작가로서의 길을 택한 그는 종래의 작업과는 전혀 다른 무법의 화풍을 내걸고 신작전을 열었다. 신작전에서는 1백~4백호크기의 대작을 중심으로 40여점을 출품하였는데 여기서 <인간>, <자연>, <동물>을 주제 삼아 붓 가는대로, 물 흐르는 대로 자유롭게 풀어헤친 신작들을 선보였다. 그는 “언뜻 황당한 작업으로 보일수도 있습니다. 흔히 알고 있는 동양화의 화법이나 어법에서 완전히 어긋나있기 때문이지요. 그러나 표현방법상 서양의 자유로운 표현기법을 도입했을 뿐 근본적인 한국화의 정신세계는 그대로 이어지고 있습니다.”라고 주장하였다. 그러나 이 당시 그의 작업은 동양화의 관점으로는 설명이 불가능할 만큼 혁신적인 작업경향을 보인다고 언급되는 등 파격적인 작품으로 평가되었다. 또한 먹, 화선지, 호분 같은 동양화재료의 규제에서 완전 이탈, 서양화영역인 아크릴적 물감이나 오일 페인트까지 화면 속에 끌어들인 화풍이란 점에서 흥미롭다는 평가도 받았다. 이 전시는 낙서 같은 각종 기호와 문자 외에도 동양화에서는 금기시하고 있는 영문사인의 작품도 포함하고 있었다.¹²⁵⁾ 미술계가 왜 그의 작품들을 파격으로 일

123) 소마미술관, 위의 도록, pp. 198-119의 작가약력.

124) 김실류, 「작업실탐방-황창배」, 『Gallery Guide』, 1998년 11월호, p. 21.

컬었는지를 알 수 있는 지점이다.

1996년 3월, 그는 예화랑에서 7번째 개인전을 가졌다. 그는 이 전시회에서 아크릴 물감이나 안료로 그린 그림과 종이를 오려붙인 부조작품 등 모두 30여점을 전시했다.¹²⁶⁾ 1993년 미국 보스턴에서 개인전을 갖기는 했지만 국내에서의 개인전은 5년만의 일이었다. 전시회를 가질 때마다 이전과 확연히 달라진 화풍을 보여주곤 했던 그는 이번에도 역시 이전의 작업과는 다른 작품세계를 보여주었다. 캔버스에 접착제등을 이용, 일일이 종이를 만들어 붙인 다음 그 위에 그리는 과정을 거쳐 입체감을 더했고, 이밖에도 두꺼운 실을 화면위에 꼬불꼬불하게 이어 붙여 제작한 작품도 있었다.¹²⁷⁾ 특히 작품 가운데는 인물의 얼굴을 그린 것이 많았는데 이러한 작품들은 특정인물의 재현에 초점을 두지 않고 격렬한 붓질과 대상의 과감한 왜곡을 바탕으로 사람의 원초적 감정을 투영시켰다는 평가를 받았다.¹²⁸⁾ 이 중에는 부처를 연상케 하는 얼굴도 있고 천진난만한 어린이와 가족상, 뭔가를 고민하는 현대인의 모습도 들어있었다. 그는 “사람의 얼굴에는 눈, 코, 귀 등 회화적으로 표현성이 뛰어난 요소들이 골고루 있다.”면서 “얼굴을 매개로 내 나름대로의 메시지를 관람객들에게 전달하는 것”이라고 설명했다. 이에 더해 “저는 꼭 어떤 형식으로 그림을 그리겠다는 생각 아래 의도적으로 작업을 하는 스타일이 아닙니다. 웅달샘에 물이 차올라 오듯이 자연스럽게 그림이 형성되는 편이지요. 이번 종이회화도 문득 입체적인 느낌의 회화가 좋아보여 지난 2,3년 동안 집중적으로 작업한 결과입니다.”라고 그의 작업 의도를 전했다.¹²⁹⁾

이 외에도 강보경, 강현주, 강혜승, 신하순, 유근택, 이용택, 장현주, 최성환, 황은영 등 9명의 출판작가들과 함께 1996년 3월 21일부터 4월 30일까지

125) 「인터뷰 신작전 마련한 黃昌培(황창배)씨」기법은 自由(자유) (…) 정신은韓國畫(한국화)조”, 『경향신문』, 1991년 5월 29일.

126) 「중견화가 황창배씨 7번째 개인전」, 『한겨레』, 1996년 3월 22일.

127) 「중이부조회화」展(전) 갖는 황창배씨, 『동아일보』, 1996년 3월 22일.

128) 「중견화가 황창배씨 7번째 개인전」, 『한겨레』, 1996년 3월 22일.

129) 「중이부조회화」展(전) 갖는 황창배씨, 『동아일보』, 1996년 3월 22일.

열렸던 《수묵화운동 이후의 수묵화》전에 참여¹³⁰⁾하는 등 그는 전통 동양화에 대한 애착도 이어나갔다. 동양화가로서의 정신세계는 ‘파격’과 ‘이단아’로 일컬어지는 와중에도 아끼고 있었던 것이다.

그는 1997년에 이르러는 아트페어 및 갤러리에 참여하고 성화봉을 제작하며, 미술대전의 심사위원으로 참여하는 등 미술계의 다양한 곳에서 왕성한 활동을 하였다. 여러 활동 중에서도 중앙일보 통일문화연구소에서 실행한 「북한 문화유산 조사단」의 일원으로 북한 전역을 방문하면서 스케치를 한 것이 인상깊다.

그의 다양한 활동을 시간의 흐름 순으로 정리하면 다음과 같다. 황창배는 개관 20주년을 기념하는 《역대 선미술상 수상 작가 기념전》의 선미술상 수상자로 선정되어 1997년 2월 27일부터 3월 18일까지 전시에 참여하였고, 한국화 작가는 오용길, 서정태, 김병중 서양화 작가는 송수광, 이두식, 황인기, 이석주, 고정수, 신현중, 홍성도, 김영원 등이 함께 했다.¹³¹⁾ 이 전시는 1~12회에 수상했던 작가들의 전시를 한꺼번에 볼 수 있는 기회였기 때문에 10여년 간에 걸쳐 우리나라 현대미술의 흐름을 볼 수 있는 것이 특징이다.

또한 황창배는 1997년 3월 27일부터 4월 1일까지 일본 도쿄에서 열렸던 니카프 국제아트페어에 하종현, 이종상, 박승규와 더불어 선화랑 소속의 참여작가로 참가하였다. 이 아트페어에는 박영덕 화랑의 전광영, 원수열, 유병훈, 백남준, 서림화랑의 박철, 서미화랑의 김춘수, 윤영석, 유영희 등도 참여하였다.¹³²⁾

이후 그는 선화랑이 개관 20주년 행사로 마련했던 《2백인 작가 1호전》에 참여하였다. 1997년 4월 15일부터 5월 14일까지 진행된 이 전시는 이전에 참여한 《역대 선미술상 수상 작가 기념전》 이후 두 번째 선화랑의 20

130) 「'수묵화운동 이후의 수묵화'전 젊은 작가의 '자기찾기' 또 다른 모색」, 『경향신문』, 1996년 3월 22일.

131) 「역대 「선미술상」 수상작가 기념전 27일부터 선화랑」, 『동아일보』, 1997년 2월 21일.

132) 「니카프 아트페어 6개화랑 참가」, 『경향신문』, 1997년 3월 31일.

주년 기념 행사에 출품작가로 활동한 것이다. 《2백인 작가 1호전》에 함께 참여한 작가는 황창배 외 권옥연, 변종하, 김홍수, 정창섭, 박서보, 원문자, 한만영, 김일해, 도윤희, 문봉선, 이두식, 고영훈, 김병중 등 화단을 대표하는 원로와 중견들이었다.¹³³⁾

황창배는 1997년 4월 16일부터 5월 4일 동안 인사동에 위치한 갤러리상에서 개최된 《한국미술 시점과 모색》전의 1부에 참여하여 4월 16일부터 2월 24일까지 신작을 냈고¹³⁴⁾ 같은 해인 사실주의 화풍으로 그린 대형 성화 6점을 제작하여 서울시 상계 6동에 위치한 선천교회에 봉헌했다. <탄생>, <시련>, <사랑>, <영생>, <부활>, <기적>이란 명제가 붙은 6점의 성화는 각기 가로 31cm, 세로 70cm의 대작으로 성서의 내용에 따라 구상한 것이다. 성화에는 마구간에서 태어난 예수의 탄생과 헤롯왕 치하의 시련, 사랑의 실천에서 기적의 하이라이트인 부활과 이적, 기사들이 담겨있다. 그는 “몇 년 전부터 성화를 제작해 봉정할 생각이었으나, 국내 외 유명 성화와 구별되는 것을 구상하기 쉽지 않았다.”며 “지난해 실크로드 여행길에서 섬광처럼 떠오른 이미지를 메모해 6개월 만에 완성했다.”고 말했다.¹³⁵⁾ 이처럼 이 작품은 사실주의 화풍임에도 불구하고 사실성에만 의존하지 않고 초현실적인 감각을 도입, 성화의 경건함과 회화로서의 조형가치를 함께 살렸다고 평가받았다. 파격적인 채색 화풍으로 한국화의 지평을 넓혀온 그는 경건함의 요소가 필요한 성화의 작품에서는 성스러움을 잃지 않는 동시에 자유로운 표현을 구사하여 작품을 대하는 유연성을 보여주었다.

한 달 후인 5월 그는 서울 서초동 예술의 전당에서 열린 《97 화랑미술제》에 참여하였다. 화랑 협회장인 노승진은 “미술시장의 경기가 워낙 침체에 빠져 있어 중견 작가 위주로 전시를 기획했다.”며 “회원 화랑들이 판매

133) 「'1호'에 담긴 섬세한 붓놀림」, 『한겨레』, 1997년 4월 14일.

134) 「'한국미술 시점과 모색'전」, 『경향신문』, 1997년 4월 11일.

135) 「중견 한국화가 황창배씨 대형성화 6점 제작 봉헌」, 『경향신문』, 1997년 4월 5일.

에 자신 있는 작가들을 참여시켜 화랑별 특성을 한눈에 볼 수 있을 것”이라고 언급했다.¹³⁶⁾ 황창배는 작가로서 뿐만 아니라 심사위원으로도 활약하였다. 제 16회(1997) 미술대전에서 한국화 부문의 위원장으로 활동한 것이다.¹³⁷⁾

마지막으로, 1997년 12월 남한화가로는 북한을 첫 방문한 그는 북한의 유적과 인물을 그린 《북한기행 작품전》을 열었다.¹³⁸⁾ 그는 북한에 갔다 온 뒤 “북한에 가기 전부터 여러 가지 고민들이 많았었죠, 최초로 북한에 다녀온 화가라는 점에서도 일종의 사명감 같은 것이 생기기도 했고, 과연 어떤 전시를 열어야 될지 많은 갈등이 있었습니다. 작업에 도움이 될까 해서 겸재의 그림을 보고 그 풍경묘사라든지 여러 가지 기법을 모사하는 훈련을 쌓기도 했죠. 하지만 떠날 날짜가 임박해오며 결국 그런 고민들은 접어두고 일단은 가서 현실을 보자. 그 후에 생각하자고 단정했습니다. 결론적으로 말해 내 식으로 그리자는 거였죠.”라고 말했다. 12일 간의 북한 여정을 마치고 전시를 열었던 그에 대해 호평이나 찬사가 쏟아지는 이면엔 혹평도 있었다. 새로운 조형적 체험을 안겨 준 계기로 자리 잡은 것이다. 만족스럽지 못한 부분은 그 부분대로 그에겐 해결해야 할 과제가 되었고, 새로 인식한 조형미 역시 앞으로의 변화를 위해 획득한 미적 체험이라고 평가받았다.¹³⁹⁾

이렇듯 후학 양성과 창작을 통해 한국 미술계에 다방면으로 영향을 끼친 황창배는 2001년 9월 6일 낮 12시 55분에 이대 목동병원에서 췌장암으로 54세의 나이에 타계했다.¹⁴⁰⁾

136) 「미술시장 침체속 화랑미술제 내일 막으른다」, 『경향신문』, 1998년 10월 10일.

137) 위원장-정상화, 부위원장-오태학, 한국화(분과위원 홍석창)-곽석손, 김수길, 박용규, 서기원, 서정태, 심재영, 오태학, 이영수, 원문자, 정영수, 황창배, 양화(유희영)-권영호 권정호, 김수영, 김종일 박장년, 신제남, 서승원, 선기현, 유병훈, 오병욱, 정상화, 하동철, 한기주, 형진식, 관화(백금남)이인화, 장화진, 조각(장식)-고경숙, 김경화, 박일순, 양희태, 이상일, 성호, 최광석, 유기중, 홍주연, 한민경, 유영주, 김재환, 이소연, 이선주, 서수영, 박진희, 김소희, 박현우, 박병배등이 있다.: 『경향신문』, 1997년 5월 7일.

138) 「미술시장 침체 속 화랑미술제 내일 막으른다」, 『경향신문』, 1998년 10월 10일.

139) 김설류, 「작업실탐방-황창배」, 『Gallery Guide』 1998년 11월호, p. 25.

140) 「동양화가 황창배 화백 별세」, 『매일경제』, 2001년 9월 6일.

황창배는 작고 후에도 한국미술계로부터 주목을 받아오고 있다. 미술관과 심포지엄, 학회, 잡지 등에서 격변하는 미술계에서 한국화의 미래를 모색하는 논의를 주제로 황창배의 창작 경향을 재조명하고 있다. 작고 후 얼마되지 않은 2003년에는 이미 동덕미술관에서 황창배 회고전이 시작되었고, 2016년 국립현대미술관에서 개최한 《한국화 심포지엄》(2016.6)에서는 20세기 이후, 한국의 변모를 주제로 황창배를 언급하였다. 2017년 김달진미술자료 박물관에서는 ‘한국화’ 100여년 역사를 돌아보기 위해 《20세기 ‘한국화’의 역사전》을 개최하여 황창배를 선정하여 전시하였다.

2018년에는 소마미술관에서 ‘작가 재조명’이란 타이틀로 《황창배, 유쾌한 창작의 장막》(2018. 3.9-5.20) 전시를 기획하여 황창배의 작품들이 전시되었으며 2019년 정선미술관에서는 개관 10주년 기념 특별 기획으로 《황창배의 일탈, 한국화의 이정표》(2019. 7.26-09.03) 전시가 진행되었다. 2020년 《다시, 바로, 함께, 한국미술-현대 한국화의 새로운 모색》(2020. 4.22)에서 지필묵의 경계 확장한 인물로 황창배를 재조명하였고 2022년 국립현대미술관에서는 한국의 채색화 특별전 《생의 찬미》(2022.6.1.-9.25)에서 황창배를 포함한 작가 60여 명을 조명하며 전통을 현대로 접목·확장한 다양한 매체의 작품을 선보였다. 이렇듯 현재까지도 황창배와 그의 작품을 다룬 전시가 진행되고 있으며, 그와 관련한 논문도 지속적으로 발표되고 있는 상황이다.

IV. 황창배 작품의 시기별 분석

황창배는 평생 각종 공모전과 그룹전, 그리고 개인전 등 의욕적인 활동을 통해 다양한 작품을 남겼다. 본 장에서는 당시 발간된 여러 도록과 아카이브 상의 자료들을 토대로 황창배의 각 시기별 작품 형식과 내용에 대해 분석해 보고자 한다.

황창배 작품을 분석한 선행연구들은 대체로 황창배 작품을 세 시기로 구분하는 경우가 많다. 예를 들어 김찬동은 “그의 작품은 일반적으로 1980년대 초반부터 후반에 이르는 민화적 요소가 가미된 설화적 내용을 담은 시기, 1980년대 후반에서 1990년대 초반에 걸쳐 서양화 기법을 도입한 추상 표현주의적 시기, 1990년대 중반 이후 표현과 형식의 자유를 구가하던 무법(無法)의 완숙기로 구분된다.”¹⁴¹⁾며 황창배 작품의 특징을 시대별로 나누었다.

서성록 역시 황창배의 작품을 3단계로 나누어 설명했다. 첫 단계는 1981년 동산방 화랑 개인전에서 1987년 선화랑 개인전까지로, 이 첫 단계에서 황창배가 민화의 요소를 부분적으로 도입하면서 한국의 무의식 속에 잠재된 정신, 즉 우리 문화 속에 잠재된 집단적 무의식의 원형을 추출하려 하며 설화적 이야기를 다루었다고 구분한다. 두 번째 단계는 1988년에서 1989년 무렵인데, 이 시기는 색면을 강조해 원색의 명료성, 투명성, 그리고 색조의 강한 대비를 제시하면서도 화필 자체에서 배어 나오는 온화하고 부드러운 채취를 남겨 형식주의의 함정에서 벗어난 시기로 구분된다. 즉 이 단계에서 황창배가 “평면의 내재성” 또는 “조형의 형식적 필연성”에 더욱 다가선 것으로 분석했다. 마지막 세 번째 단계는 1990년에 밀라노에서 개최한 ‘카를로

141) 김찬동, 「황창배 한국화의 울타리를 넘어선 일탈과 무법」, 『문화예술』, 2004년 12월호, p. 99.

그로세티 화랑 개인전'에서 시작되는데, 이 단계는 평면의 역동성을 심화시킨 과정으로 분석했다.¹⁴²⁾ 이처럼 서성록은 황창배의 작품 양상 추이를 소재의 다양화 및 표현의 자아 성찰이 심화된 시기로 구분하였다.¹⁴³⁾

그런데 이러한 구분은 황창배의 국전 활동 시기를 제외한 것으로, 3단계의 구분은 아마도 국전과 같은 공식 제도가 아니라, 개별 활동인 개인전에 초점을 둔 것으로 생각된다. 하지만 황창배가 학부 시절 아카데미풍의 인물화로 국전에 데뷔한 이래, 군대에서 전역한 뒤인 1974년부터는 동양화부의 비구상 부문에 수목 추상 작품을 여러 번 출품해 문화공보부 장관상과 대통령상을 수상하는 등 1970년대 수목추상 진영의 마지막 대표주자로 활약한 사실, 그리고 이것이 묵림회 작가들을 배출한 서울대 동양화과 출신으로서 황창배가 갖고 있던 정체성의 출발점임을 상기한다면 황창배의 이전 활동시기도 제외되서는 안되는 중요한 시기로 판단된다.

따라서 본 논문은 황창배가 아카데미 양식의 학습 단계를 벗어나 전문적인 창작에 임한 1970년대 후반부터를 분석 대상에 포함해 황창배의 작품시기를 각 시기별 동양/한국화단의 전개 상황과의 유기적 관계를 감안하여 네 단계로 구분해 보고자 한다. 황창배 작품의 시기별 변화를 고려하면 네 단계는 그 재료 기법에 따라 1. 수목추상 시기(1974-1980), 2. 수목담채 시기(1981-1986), 3. 채묵화 시기(1987-1989), 4. 혼합재료 시기(1990-2001)로 분류될 것이다. 이하에서는 이 네 단계의 시기로 황창배의 작품 세계를 구분하여 면밀히 살펴보고자 한다.

142) 어떤 재료에 구애됨이 없이 또 그 재료 자체가 서구에서 왔기 때문에 기피해야한다는 의식을 떨쳐 버리면서 작가는 좀 더 과감하고 개방적인 재료에 대한 인식, 그것을 통한 밀도 높은 평면의 상태를 만들어갔다고 설명한다. 격렬한 붓길로 물감을 덕지덕지 중첩시키거나 아니면 반대로 평면의 순결성을 보존하면서 전체의 화면을 흑색의 단일 색조로 뒤덮어갔다. 여백을 화면 깊숙이 가라앉히면서 종전의 서술적 묘사에서 기호식의 평면 전개로 방식을 전환시킨 것도 이 무렵이었다. 물론 위에서 '기호식'이라고 말했지만, 그것은 크게 문자를 기호화한 것과 짐승 따위를 기호적으로 처리한 것으로 대별된다.

143) 김찬동, 「황창배 한국화의 울타리를 넘어선 일탈과 무법」, 『문화예술』, 2004년 12월호, p. 99.

1. 수묵추상 시기(1974-1980)

황창배는 1968년 제 17회 국전에서 <휴식>으로 첫 출품을 하였다.¹⁴⁴⁾ 이후 구상과 비구상 두 부문에 동시 출품이 허용되었던 1974년 제 23회 국전에서 구상작품 <흙>(도판 11)과 비구상작 <비(秘)>(도판 12)을 출품해 동시 입선하였다. 이후에는 비구상 부문에만 출품하여 제 24회(1975)와 제 25회(1976) 국전에서는 각각 <비(秘)2>(도판 13)와 <비(秘)5>(도판 14)로 특선을 수상했고, 제 26회(1977) 국전에서는 <비(秘)31>(도판 15)로 문화공보부 장관상을 수상했다. 1978년 제 27회 국전에 출품한 <비(秘)51>(도판 16)는 그에게 대통령상을 수상하는 영광을 안겨주었다.

이처럼 황창배의 작품성향은 초기에 구상에서 추상으로 넘어갔지만, 인물화를 그리던 시기에서도 발묵과 과묵 기법을 자주 사용했던만큼 구상에서 수묵 추상으로 넘어가기 위한 기법적 토대는 이미 어느 정도 준비되었을 것으로 생각된다. 예컨대 18회 <흙>(1969)(도판 17)에서는 윤곽선을 생략한 몰골법을 사용했고, 22회 <흙>(도판 18)에서는 외훈법으로 등장인물의 흰색 상의를 도드라지게 묘사한 바 있다.¹⁴⁵⁾

이와 더불어 당시 서민들의 평범한 일상을 표현하면서도 구체적인 제목을 붙이기보다 <흙>(1974)(도판 11)이라는 상대적으로 근원적 개념, 즉 오행(五行) 가운데 한 요소를 지칭하는 단어를 선택한 것은 평소 동양 사상에 깊은 관심을 지녔던 그의 삶이 반영된 것이 아닌가 싶다. ‘수묵’이라는 표현의 기법적 측면에서 뿐만 아니라 그가 표현한 작품에 제목을 부여하는 상징의 측면에서도 이미 그가 동양화 전통에 영향을 받았다는 점이 엿보인다.

이후 본격적인 수묵 추상 작품들은 그러한 경향성이 한층 심화한 것이었

144) 「第17回 國展入選作」, 『조선일보』, 1968년 9월 28일.

145) 송희경, 「1980~90년대 현대 한국화의 통섭-황창배(1947~2001)가 창출한 ‘지필묵’의 경계 확장」, 『한국문화연구』, 제26호, 이화여자대학교 한국문화연구원, 2014, pp. 157-185.

는데, 말하자면 그 무렵 그가 제작한 비구상 작품이 모두 <비(秘)>라는 동일한 제목을 취하고 있고, 기법적으로 과묵과 발묵을 전면화 시킨 것이 그 대표적인 특징이었다. 송희경의 연구에 따르면 황창배는 학부 시절에는 장판지를, 대학원 시절에는 화선지를, 그리고 졸업 후 국전 비구상 시절에는 잿물에 마포를 삶아 얼룩을 형상화하는 연무(煙霧) 기법을 주로 실험했다고 하는데,¹⁴⁶⁾ 이것은 서울대 동양화과의 수업 내용 그리고 독립회의 창작 경향과 일치된 것을 알 수 있다. 또한 대통령상 수상 당시 인터뷰에 따르면, “마직이 물감을 흡수해 특이한 색깔을 빚는 채색의 발상은 청록산수”에서 가져온 것이라고 했는데,¹⁴⁷⁾ 이는 최종적으로 석청, 석록 등 한색 안료를 칠하지만, 그 밑을 반드시 황색, 갈색 등을 받쳐 보색의 원리를 구현했던 동양의 전통 채색 원리를 가리킨 것으로 보인다.¹⁴⁸⁾ 또는 송희경의 경우 “마직 Chaos에서 Cosmos로 이행되는 천지 창조의 법칙처럼, 아무것도 형성되지 않은 혼돈의 상태에서 우주의 질서가 새롭게 생성되는 단계를 마직에서 차례로 보여준 것이다. 얼룩이 은은하게 번진 바탕은 만물의 소생과 생명을 간직한 소색(素色)이며, 검푸른 잿물은 소색과 대비를 이루는 가시적 색채가 아닌, 자연의 속성을 함축한 현색(玄色)”이라고 해석하기도 했다.¹⁴⁹⁾

또한 황창배는 <비(秘)> 연작의 형상에 관해 “무엇을 나타내려고 하기보다 수시로 변하는 사물의 형태를 강조하고 생략한 것”이라고 했는데, 특히 물체에서 보이는 것과 안 보이는 것 가운데 “신비로우면서도 숨겨져 있는

146) 송희경, 위의 글, p. 170.

147) 「영예의 大統領賞 수상자, 黃昌培씨-〈비(秘)〉는 청록 山水서 힌트」, 『동아일보』, 1978년 9월 22일.

148) 중국의 채색은 ‘단청(丹青)’의 안료와 기법에서 비롯되어 오방색 중 ‘홍(紅)’과 ‘흑(黑)’ 두 정색(正色) 위주의 채색법이 한때까지 구사되었다. 이후 위진시대 불교의 도입과 함께 ‘청록(靑綠)’이라는 간색(間色)이 채택되기 시작했는데, 이러한 ‘청(靑)색’은 ‘홍록(紅綠) 대비’를 핵심으로 한 인도 불화의 채색기법 및 중국의 단청, 오색 개념 등과 다시 융합해 황색, 갈색 등 보색 관계의 안료와 함께 주로 사용되면서 ‘금벽(金碧)’, ‘천강(淺絳)’ 등의 개념으로 지속 발전해갔다. 張能銳. 「金在傳統靑綠山水畫中的運用和表現」, 中國藝術研究院博士論文, 2017, pp. 11-19; 楊明祚. 「傳統靑綠山水畫色彩語言探究」. 渤海大學, 2014. pp. 2-8 참조.

149) 송희경, 위의 글.

미를 화폭에 담아보고” 싶었다고 밝혔다.¹⁵⁰⁾ 작품의 형상을 구체적으로 살펴보면, 1974년 작품의 경우 그 무렵 황창배가 관심을 두던 전각과 금석학에 자주 등장하는 비석을 떠올리기도 하고, 1975년과 그 이듬해 작품은 종전에 그가 취했던 제목인 ‘흙’ 내지 ‘대지’의 껍질 같은 느낌을 주기도 한다. 그러다 1977년과 78년 작품에서는 화면 가운데 검은 부분이 마치 화산 분화구에 형성된 연못 같은 연상을 일으키는데, 이것이 바로 황창배가 추구했던 “신비로우면서도 숨겨져 있는 미”에 해당하는 것으로 추측된다. 그리고 만약 그렇다면 화면 중앙에 검게 표현된 부분과 그 주위의 황색 부분은 비록 수묵이 아닌 채색이 사용되었지만, 현상계의 색상이 아니라, 오방색의 ‘수(水)’와 ‘토(土)’ 혹은 ‘천(天)’과 ‘지(地)’를 나타내는 ‘황(黃)’-‘흑(黑/玄)’의 관념색으로 사용된 ‘천강(淺絳)’ 계통의 기법으로 해석할 수 있을 것이다.¹⁵¹⁾

이처럼 황창배의 초기 작품은 묵림회의 전통을 계승해 비록 서양적 추상 형식을 취하고는 있지만, 마찬가지로 동양적 사상과 전통에 깊이 연루되어 정신적으로 동양 회화의 정통성을 계승하고 있음을 강조하려 했다. 그리고 그 가운데 그가 추구했던 것은 “신비로우면서도 숨겨져 있는 미”와 같이 매우 관념적이고 형이상학적인 세계였다.

황창배의 대통령상 수상 이후 대략 1980년 무렵까지는 수묵을 이용한 추상 양식의 작업이 지속되었지만, 재료의 사용 측면과 기법 측면에서 마포 대신 종이로 돌아가고, 형이상학적 신비로움을 나타내는 발묵 기법으로부터 점차 벗어나려는 경향이 나타난다.

150) 「榮光의 수상-大統領賞黃昌培씨 “먹 붓 등 在來式자료 사용 숨겨있는 美의 표현 힘씨”」, 『경향신문』, 1978년 9월 22일.

151) “畫續之事，雜五色。東方謂之青，南方謂之赤，西方謂之白，北方謂之黑，天謂之玄，地謂之黃。” [漢]鄭玄註，[唐]賈公彥疏：《周禮註疏》(阮元校刻十三經註疏)，中華書局，1980，p. 918.

2. 수묵담채 시기(1981-1986)

황창배는 1981년 생애 첫 개인전을 개최했는데, 이때 선보인 작품들은 바로 몇 년 전 그를 국전 최고상 수상 작가의 반열에 올려준 수묵추상과는 판이한 양식이었다.

우선 바탕재가 화선지로 돌아왔고, 화면에는 발묵으로 표현된 추상이 아니라, 모필로 그려진 구체적 형상, 그리고 그 옆에 간략한 제시와 낙관 등이 등장했다. 이러한 형식은 언뜻 전통 문인화를 떠올리는 것이었고, 실제 일부 작품에서는 학과 같은 전통 소재가 등장하기도 했다. 그러나 자세히 살펴보면 선묘도 전통 묘법을 따른 것뿐 아니라, 더 자유로운 서양식 드로잉 기법 내지 수평 수직의 터치가 섞여 있고, 거기에 담채 혹은 일부 짙은 채색이 더해져 전통 문인화와는 다른 현대적, 도시적 감각을 나타냈다. 황창배는 전시 서문에서 “이번 작업은 소재에 구애 없이 표현 매체와 표현 의지가 같은 호흡으로 이루어지도록” 하였으며, “기대되는 표현 결과를 넘어서기 위하여 연속적, 즉흥적, 작업성에 의존해 보았다”고 했다.¹⁵²⁾ 이것은 앞선 수묵추상 단계에서는 언급하지 않던 작가의 주체성을 언급한 것으로, 어떠한 매체를 활용하든 작가의 표현 의지가 기준이 된다는 입장이었다.

내용 측면에서는 기존의 관념적인 주제를 벗어나, 꽃, 나무, 새 등의 자연 소재와 자동차, 아파트, 물병과 같은 인공물, 그리고 어머니와 아이들 내지는 연인으로 보이는 여성과 남성의 신체 형상과 같이 현실 속의 구체적인 내용들을 표현했다. 다만 여성의 누드나 연인의 인체를 그릴 때는 명확하고 완결된 윤곽선이 아니라, 부분적이거나 중첩된 형식의 드로잉 기법으로 암시적, 환상적 형상을 제시했다.

한편 황창배는 첫 개인전에서 회화 작품 속의 낙관 외에 단독으로 제작한

152) 「黃昌培 첫 東洋畫個人展」, 『경향신문』, 1981년 9월 22일.

전각 작품도 전시했다. 이것은 이전 시기부터 이어진 전통 미술에 대한 그의 깊은 조예와 취미가 심화된 것으로 볼 수 있다. 하지만 막상 구체적인 양상을 보면 그가 선보인 것은 종전에 흔히 보던 한자가 아닌 한글 전각으로, 기존의 전통 형식과는 상당한 차이를 보여준다. 우선 내용적으로 볼 때, 고전에서 인용한 시구나 격언 대신 “비가 좋아”, “덩더꿍”, “하늘땅사람”, “세상은 잿빛” 등 작가 개인의 서정과 흥취 그리고 사색 등을 발랄하고 진솔하게 표현한 것들이었다. 시각적 측면에서도 전통적인 장법, 자형, 필획 등에서 벗어나, 모두 파격적이고 참신한 방식을 취했다. 가장 파격적인 사례는 (도판 19)에서 보듯 전각 형식을 응용한 사실상 판화 작품인데, 사각의 검은 테두리 안에는 글씨 뿐 아니라, 뒤돌아선 여체의 모습이 새겨져 있었다. 나머지 여백에는 이동진 시인이 쓴 한 편의 시가 새겨져 있었는데, “질투의 샘에는 향기 없구나. 향그러운 여인에겐 참 때가 없다. 그릇된 그릇 속에 쌓이는 황금 배. 술이야 거기 미쳐 무턱대고 마셔대는 목인들 어찌하겠는가. 그래 눈시리도록 지켜봐도 달아나는 한나절의 정. 우린 그걸 품어 어찌하겠는가”라는 내용이었다.

이러한 표현은 본래 전서체로 새겨져 각종 권위나 증명 내지는 예술적 규범을 나타냈던 전통 전각의 역사를 떠올릴 때 상당히 파격적이고, 다소간 불경한 것이기도 했다. 하지만 이를 통해 황창배는 더 이상 단지 전통으로서의 전각 예술이 아닌 황창배 자신을 표현하는 전각 예술로 작가성을 보여주었다.

이후 1983년 황창배는 이철주와 함께 동산방 화랑의 초청을 받아 《오늘의 표정展》(이철주·황창배 2인전)에 참여하였다. 첫 개인전과 비교해 이 전시의 가장 큰 차이점은 내용적 측면에서 현대 한국 사회의 다양한 생활 모습을 담은 현대 풍속화를 선보인 것이었다. 그는 이러한 시도를 통해 동양화의 소재적 한계를 극복하려 하였다.¹⁵³⁾ 이 전시는 얼마 후 ‘한국화’ 용어 채택을 배경으로 개최된 한 대담회에서도 주목할 만한 전시로 언급되었는

153) 「李撤周·黃昌培展」, 『매일경제』, 1983년 5월 26일.

데, 당시 송수남이 수묵화가 한국화 정립에 중요한 모태가 될 것이라고 하자, 원동석(元東石, 1938-2017)은 채색화에서도 다양한 분파가 나오면 한국화가 발전할 것이라면서, 황창배와 이철주의 현대풍속화를 대표적인 사례로 제시한 것이다.¹⁵⁴⁾

당시 이 전시를 보도한 기사는 전시에 출품된 풍속화가 기존의 전통적인 풍속도와는 다르다는 점을 지적했다. 말하자면 조선시대나 20세기 이후 소위 한국화의 정통성을 계승하기 위해 그려진 풍속화 계통의 회화에 자주 등장하던 갓을 쓰고 한복을 입은 인물이라든가 혹은 널뛰기, 연날리기, 씨름, 천렵 등 세시풍속이 등장하지 않은 것이다. 대신 이철주, 황창배가 그려낸 풍속화는 비록 전통 매재와 기법을 사용하고 있지만, 현대 한국 사회 곳곳에서 볼 수 있는 일상 속 정경들, 즉 도시 속의 다양한 일과와 활동, 놀이와 유희 등이 표현되어있었다.¹⁵⁵⁾ 예를 들어 이철주는 <매스컴 시대>(도판 20), <세종로 풍경>, <눈 오는 거리>(도판 21), <아이스하키>(도판 22) 등을, 황창배는 <캠핑>(도판 23), <어느 날>, <팽이치기>(도판 24), <대화> 등을 그렸다. 특히 이철주가 바쁘게 돌아가는 도시 속 서민들의 다양한 생활모습을 주로 그려낸 것에 비해, 황창배는 립살롱과 같이 1980년대 우후죽순처럼 생겨난 현대 한국 사회의 새로운 유희 문화를 생생하게 그려냈다. 예컨대 <립살롱>(1983)(도판 25)에는 한껏 술에 취해 몸의 중심을 잃은 남성이 여성을 끌어안으며 주사를 부리는 장면을 표현했는데, 비수, 농담, 굴절이 방만한 필선들은 옷매무새가 흐트러져 속살까지 드러낸 채 추태를 부리는 남성의 막무가내를 실감 나게 표현했다. 반면 다소 우스꽝스러운 머리

154) 송수남, 원동석, 「중국화를 보는 우리의 해석」, 『계간미술』, 1984년 여름호, pp. 58-66. 각각주; 송희경, 「[발제] 지필묵의 경계 확장, 황창배의 한국화」, 『다시, 바로, 함께, 한국미술』에서 재인용, 이민수, 「1980년대 한국화의 상황과 갈등: 미술의 세계화 맥락에서 한국화의 현대성 논의를 중심으로」, 『美術史論壇』, 통권 39호, 한국미술연구소, 2014, pp. 118-119에서 참고.

155) 「현대 風俗을 東洋畵 기법으로 첫 시도-李鐵周·黃昌培씨의 <오늘의 表情>展」, 『경향신문』, 1983년 5월 23일.

에 알록달록한 화장과 의상을 하고, 꺼리는 표정을 하면서도 남성을 밀어내듯 안겨있는 여성은 해학적이면서도 풍자적인 뉘앙스를 풍겼다. 또 다른 룸살롱 연작인 <무제>(1983)(도판 26)에서도 여성의 어깨에 기대려는 남성이 그려져 있는데, 마찬가지로 고주망태가 된 모습이고, 그를 상대하는 여성은 무표한 듯 담배를 물고 있는 모습으로 서로 대조를 이룬다.

황창배는 이듬해 다시 샘터화랑에서 박대성(朴大成, 1945-)과 2인전(1984. 6.26-7.5)을 개최했다. 유홍준(兪弘濬, 1949-)은 이 전시에 대한 비평에서 “박대성이 과장 없는 자연의 사생을 통하여 실경 산수에 관심을 두고 있다면, 황창배는 수묵 변화보다 선결한 색채 감각 위에 대상의 대담한 변형과 과장을 가한다”면서 ‘전통 회화의 마티스적 해석’이라는 해설을 부여하였다.¹⁵⁶⁾ 말하자면 이것은 황창배가 전통에 기반하면서도 동시대 다른 화가들보다 더욱 과감한 개혁을 시도하고 있었다는 뜻인데, 실제 작품(도판 27)을 보면 바위를 제외한 나머지 부분에서 구름선이 거의 없고, 색채가 주요 요소로 두드러진 것이 특징이었다. 특히 파랑, 노랑, 분홍, 초록 등 알록달록한 원색들은 문인화적 분위기를 한층 덜어내고, 활발하고 자유로운 도시적 감각으로 나아가게 하였는데, 이는 컬러텔레비전의 보급과 함께 원색이 도처에 범람했던 1980년대의 분위기에 어울리는 것이기도 하였다.

이처럼 1980년대 전반 황창배의 작품은 1970년대 추구했던 동양 사상의 관념적 세계를 벗어나 당대 현실과 호흡하기 시작했다. 또한 그 방식은 문인화, 풍속화, 전각 등 전통 형식에서 출발한 것이었으나, 구체적인 기법과 내용적 측면에서 이미 전통을 상당 부분 이탈하고, 때로는 기존의 도덕적, 예술적 금기를 넘어서려는 시도도 포함하였다.

156) 유홍준, 「전통 회화의 새로운 모색_박대성·황창배 2인전」, 『공간』, 1984년 8월호, pp. 95-99.

3. 채묵화 시기(1987-1989)

1987년 황창배는 ‘선미술상’ 수상 기념으로 다시 선화랑에서 개인전을 갖게 되었다. 이 전시에서 선보인 작품들은 일명 ‘숨은 그림 찾기’ 연작으로 불렸는데, 1980년대 후반 한국화단에 새롭게 등장한 채묵화 계통에 속하는 것이었다.(도판 28) 채묵화는 앞서 살펴본 대로 박생광의 전시를 계기로 촉발된 채색화 붐에 수묵화운동을 비롯한 다양한 계열의 화가들이 동참하면서 1980년대 후반 한국화단에 크게 유행했던 기법이다. 황창배는 비록 수묵화운동의 일원은 아니었으나, 이종상, 김병중 등 다른 서울대 출신과 마찬가지로 동시대 양식에 반응하였다.

당시 황창배의 ‘숨은 그림 찾기’ 연작은 여러 가지 측면에서 평단의 주목과 호평을 받았는데, 그것은 이 연작의 독특한 창작 방식에서 비롯된 면이 컸다. 황창배는 그 제작 기법에 대해 다음과 같이 소개한 바 있다.

“나의 작업실에는 에스키스가 없다. 에스키스는 내가 그려야 할 그림의 자유를 속박하는 못된 방해자일 뿐이기 때문이다. 그래서 붓 가는 대로 그린다. 아니 어쩌면 내 그림은 내가 그리는 것이 아니고 화선지, 먹, 물감이 번지고 엉기면서 스스로 그려지는 것인지 모르겠다. 이렇게 다 되어진 그림에 나는 그저 약간의 옷을 입힐 뿐이다. 그래서 매일 아침 작업실 문을 열고 들어서면 막연하지만, 종이에 물감, 먹이 뿌리고 떨어뜨려 본다. 무언가 만들어질 건 틀림없기 때문이다.”¹⁵⁷⁾

말하자면 이 ‘숨은 그림 찾기’ 연작은 먼저 종이를 평평하게 펼친 후에 먹과 색을 흥건하게 선염하여, 먹과 안료가 저절로 번지고 스미는 동안 자연스러운 형상과 얼룩이 생기게 한다. 그런 다음 그 번짐과 얼룩을 밑그림 삼

157) 황창배, 「작가를 찾아서-한국화가 황창배」, 『미술세계』, 1987년 9월호, p. 67.

아 연상되는 사물과 형상을 즉흥적으로 그려 나갔는데, 그것이 바로 화가에게는 ‘숨은 그림’을 찾아가는 과정이었다. 당시 평론에서는 이 ‘숨은 그림 찾기’ 연작을 문인화와 민화의 결합으로 해석하였다. 먼저 문인화적 요소로는 격조 대신 재야 문인이 추구했던 자유, 해탈, 토로를 계승한 것으로 보았고, 민화적 요소로는 당대 화단에서 흔하게 보이던 직접적인 ‘번안적’ 방식 대신, 솔직, 건강, 치졸, 대담한 표현방식을 계승한 것으로 보았다.¹⁵⁸⁾ 그 결과 그가 그려낸 나무, 꽃 등의 다양한 식물과 동물 그리고 그러한 자연과 일체를 이루는 여성과 남성의 형상은 하나의 “신화적이며 에로틱한 범신론적 세계”로 재탄생한 새로운 것이었다.(도판 29)¹⁵⁹⁾

이러한 작업은 형상적 측면에서 볼 때, 황창배가 첫 번째 단계에서 추구했던 추상과 두 번째 단계에서 표현했던 구상회화가 하나로 융화된 것이었다. 그는 일찍이 수묵추상을 그리던 시기부터 “물체에는 보이는 것과 안 보이는 것이 있습니다. 신비로우면서도 숨겨져 있는 미를 화폭에 담아보고 싶은 것”이 소망이라는 점을 밝힌 적이 있다.¹⁶⁰⁾ 말하자면 당시에는 ‘보이는 것’과 ‘안 보이는 것’ 중에 후자, 즉 “신비로우면서도 숨겨져 있는 미”에 치중했다면, 이후 수묵담채에서는 현실 속의 구상적 세계를 표현했고, 그러한 과정을 거쳐 두 세계를 자유로이 오가는 ‘숨은 그림 찾기’에 도달한 것이다.

또한 이는 재료기법 상에서 수묵과 채색의 결합을 의미하였는데, 비록 전 단계인 수묵담채에서도 양자가 결합하였지만, 채묵화 단계에서는 수묵과 채색 두 종류의 안료가 중첩되거나, 채색의 농도가 더 짙어지면서 현대적, 현실적 통속적 표현이 강화되었다. 특히 식물 이과리, 꽃, 넝쿨 등을 자세히 묘사한 장식적 표현은 기존의 정통 수묵으로부터 가장 멀리 확장된 변화였

158) 오광수, 「황창배전_문인화적 발달, 민화적 소재」, 『공간』, 1987. 11, pp. 124-127; 오광수, 「기획특집/오늘의 한국화를 어떻게 볼 것인가」, 『계간미술』, 1988년 여름호, p. 82.

159) 김현숙, 위의 글, p. 217.

160) 「榮光의 수상-大統領賞黃昌培씨 “먹 붓 등 在來式 재료 사용 숨겨있는 美의 표현 힘씨”」, 『경향신문』, 1978년 9월 22일.

다. 이처럼 묵면과 세필 묘사를 통해 우연과 필연을 오가는 즉흥적 기법과 세부 묘사의 두 극단이 만난 그림은 “문인화 기법과 민화적 색채 및 소재 사용, 앵포르멜의 즉흥성과 아르누보의 장식성의 공존을 통해 황창배 혼종 미학의 시작을 알렸다.”¹⁶¹⁾

그런데 여기서 주목할 것은 단순히 이러한 혼종적 상태가 아니라, 그가 선보인 혼종의 방식과 효과에 있었다. 즉 발묵에서부터 장식적 채색까지 한 화면에서 제시한 미감의 총체적 폭이 매우 다채로웠다는 점 외에도, 그가 선보인 수묵과 채색의 조화 방식이야말로 더욱 중요한 부분이었다. 말하자면 채묵화가 종이와 전통 안료를 포기하지 않는 한, 줄곧 ‘세(細)’, ‘치(致)’ 등의 심미 기준과 함께 발전해 온 동양의 채색화 재료는 채묵화의 현대식 표현, 즉 강렬, 분방, 방만한 미감에 최적의 재료는 아니었다. 특히 수묵 겸용을 위해 포수하지 않은 생지(生紙)를 사용할 경우 그러한 단점은 더욱 두드러질 수밖에 없었다. 때문에 채묵화에서 짙은 채색을 사용할 때는 세밀한 묘사나 발묵(潑墨), 파묵(破墨), 발색(潑色), 파색(破色) 등 여러 보조 수단을 활용해 두드러진 채색 안료의 생경한 물성을 완화시키는 처리가 필요하였다. 황창배 채묵화의 기법적 특징은 바로 이러한 재료에 대한 충분한 이해를 바탕으로, 종이-수묵-채색 사이에 여러 가지 적절한 함수를 찾아내는데 아주 민감했다는 데 있었다.¹⁶²⁾ 만약 그렇지 못할 경우, 설령 수묵과 채색이라는 이원 세계가 공존하더라도 양자의 장점이 반감, 상충하여 이원 세계의 소통과 결합이라는 채묵화의 취지가 빛바랄 수밖에 없었다. 물론 20세기 미술에서 재료기법의 숙련성과 심미성이 작품의 성패를 좌우하는 것은 아니지만, 그 어느 때 보다 다양한 재료를 동원하고 실험할 수 있게 된 시대에는 재료기법의 정통 관습을 파괴하는 것조차 그 타당성이 필요했다. 전통 재료

161) 윤난지, 「한국화는 靑々: 황창배의 해체」, 『월간미술』, 2021년 3월 434호, p. 61.

162) 박용숙 역시 황창배가 채묵과 화선지의 관계성에 집중했다는 점을 지적한 바 있다.; 박용숙, 「수묵의 감수성에서 채묵으로, 벽화적인 채색화가 신장이 두드러져」, 『미술세계』, 1989년 11월호, p. 33에서 참조.

기법으로부터 이탈하는 과정과 그 과도 단계를 노출하는 것은 한국화단 내부에서는 양해될 수 있어도 그 바깥에서는 그렇지 않았기 때문이다.

당시 현장에서 황창배의 채묵화가 특별한 주목과 호평을 받은 이유는 바로 이러한 기법적 성공에 기댄 면이 다분했다고 볼 수 있다. 그리고 이처럼 다양한 요소들을 포괄하되, 각각의 요소에 대한 충분한 이해와 적응을 토대로 최적의 조화와 효과를 도출해내는 것은 이후에도 계속해서 발견되는 황창배 혼성 회화의 특징이었다.

4. 혼합재료 시기(1990-2001)

혼합재료 시기의 황창배는 지필묵에 대한 고정 관념과 경계를 넘나들며 캔버스, 젯물, 아크릴, 연탄재 같은 서양 물감으로까지 재료를 확장하였고 시서화일치(詩書畫一致)라는 한국화 전통이 동시대 혼성미학과 만나는 지점을 드러내었다. 이처럼 미술사의 모든 용례를 차용하고 혼성하면서 그의 포스트모던 감각은 무르익었다.¹⁶³⁾ 다시 말해 혼합재료 시기는 그가 ‘무법의 법’이라는 철학을 통해 지필묵 해체의 단계로 진입한 시기이다.¹⁶⁴⁾

황창배가 작품에 사용하는 재료를 확장하고 동·서양의 재료 간 경계를 넘나든 것은 그가 단순히 ‘혼용’이나 ‘해체’ 자체를 목적으로 했기 때문은 아니다. 오히려 그가 왜 확장된 재료를 선택하고 특정한 재료를 사용하였는지에 대해서 분석하다보면 그가 작가의 표현성을 갈구하는데 있어서 얼마나 재료의 사용에 고심했는지를 깨닫게 된다.

채묵화 시기의 황창배는 먹과 전통 분채나 석채를 혼합하여 작업을 했는

163) 윤난지, 위의 글, p.61.

164) 황창배식 풍자이며, 기존의 여러 평론가들이 사용했던 ‘무법의 법’, ‘형식 파괴’, ‘과격’이란 용어로 대변되는 대표적인 작품들을 말한다. 한국 회화의 진정한 아방가르드, 한국화의 테러리스트, 탈장르의 리더, 무법의 자유주의로 불린다. 1990년대 ‘황창배’ 신드롬을 불러일으켰다.

데, 먹을 이용한 번짐을 배경으로 하고 마무리를 채색화의 장식적 표현 방식으로 구성했다. ‘숨은그림 찾기 시리즈’에서 구성한 표현 방식이 바로 이것이다. 그러나 ‘숨은그림 찾기’를 통해 보여준 아르누보의 장식성은 수묵과 채색이라는 이원 세계를 공존시키며 혼성 회화로서 호평을 이끌어냈지만, 고운 입자로 이루어진 안료를 이용한 유려한 선의 사용은 오히려 황창배가 추구한 작가의 표현적인 요소 즉, ‘먹’의 서사성을 보여주는 데에는 부족했다.

황창배는 혼합재료의 시기에 접어들며 작품에 장식적인 요소를 가미하기 보다는 표현적인 요소를 강화시키는데, 이를 위해 작가의 표현성을 극대화하는데 적합한 매체를 지속적으로 모색하였던 것으로 보인다. 그 과정 속에서 전통분채나 석채 재료 보다는 서양 채색 재료를 사용하기 시작했다. 동양적 안료로서의 ‘먹’을 초월하여 작가의 표현성을 발휘하겠다는 의지는 <무제>(1991)(도판 30) 작품에서도 잘 드러난다. 해당 작품에서 하단의 검은 부분에 쓰인 제시를 면밀히 살펴보면 “OO은 모든 색을 함축하고 있었다 하지만 그것은 (...) 오로지 변화만 있을 뿐이다.”라는 문구가 쓰여져 있다. 앞부분의 글씨는 두터운 물감으로 지워져있는데 “모든 색을 함축하고 있다”는 뒤의 문구를 통해 지워진 앞쪽의 글씨를 유추해보자면, 이는 ‘수묵’ 혹은 ‘먹’이라는 글자였던 것으로 추측된다. 즉 황창배는 현색(玄色)으로 모든 색을 함축하는 ‘먹’이라는 안료에서 초월하여 아크릴 등 서양재료를 활용해서 작가의 표현성을 최대로 강화하겠다는 의지를 보여준 것이다. 그렇다면 왜 아크릴인가?

아크릴은 우선 수용성 재료이다보니 먹과 섞을 때도 잘 섞인다는 장점이 있다. 게다가 작가의 표현성을 확립하는 데에도 아크릴만한 것이 없었다. 동양화 작가의 기본 정신은 수묵화에서 먹의 사용함으로써 가늘었던 필획이 갈필이 되는 과정 속에서 자기 감정을 써내려가며 서사성을 부여하는 것이었는데, 아크릴은 동양화의 고운 원료로 채색하는 방식보다 서사를 표현하는데

이점이 있었던 것이다.

아크릴의 경우 거친 붓의 운용을 통해 붓이 어디서 어디로 이동했는지를 알아볼 수 있을 정도의 표현이 가능했고, 붓의 움직임에 의해 작가가 표현하고자 하는 바를 효과적으로 전달할 수 있었다. 황창배는 ‘떡’을 초월함으로써 ‘떡’이 표현할 수 있는 서사성을 확보할 수 있었다.

아크릴을 이용한 거친 붓의 운용을 통해 황창배는 신표현주의의 가장 큰 특징 중 하나인 거친 감성의 표현으로 산업화 이후 한국의 모습을 작품 속에 담아내었다. 그는 <무제>(1991)(도판 31)에서 한지에 혼합재료를 사용하여 화폭에 물고기를 담았다. 이 작품에서 황창배는 전통 동양화에서는 볼 수 없는 강렬한 색채를 사용하였는데 화면의 가운데는 두터운 물감의 질감과 격렬한 붓 터치로 마치 물고기의 배가 오염물질로 가득 찬 느낌을 들게 하였고, 배경은 채도가 높은 파란색으로 칠하여 물고기가 마치 오염물질을 가득 머금은 채 바다를 수영하는 모습으로 표현하였다.

1년 후에도 그는 물고기를 소재로 <무제>(1992)(도판 32) 작품을 선보인 바 있는데 여기서는 전작에 비해 채도가 낮은 물감을 운용하여 강렬한 붓질보다는 맑은 색으로 여러 번 색을 겹쳐 칠한 듯한 방식으로 물고기를 그렸다. 특히 배경을 채도가 매우 낮은 짙은 회색으로 구성하고 물고기의 눈과 지느러미 그리고 아가미가 전진하는 방향이 아닌 사선으로 배치되어 있어 마치 물고기가 폐수에 둥둥 떠 있는 듯한 느낌을 들게 하였다.

1991년 <무제>와 1992년의 <무제>는 1년 만에 연달아 나온 작품이라는 점, 그리고 화면의 구성과 물고기를 표현하는 방식에 있어서 바다를 표류하는 물고기와 폐수에 떠있는 물고기를 각각 표현한 것으로 보이는 점으로 유추해볼 때 1991년 발생한 낙동강 폐놀 유출사건¹⁶⁵⁾을 떠올리게 한다. 이처

165) 1차 폐놀오염은 1991년 3월 16일 두산전자 구미공장에서 폐놀원액 30톤이 파손된 파이프를 통해 낙동강으로 유입된 사건이다. 2차 폐놀오염은 4월 22일 부실 보수공사로 인해 폐놀탱크 파이프 이음새 부분이 파열되어 폐놀원액 약 1.3톤이 낙동강으로 유입되면서 대구지역에 식수공급이 중단되었다.; <https://www.archives.go.kr/next/search/listSubjectDescription.d>

럼 황창배는 혼합재료를 통해 당대의 사회 문제를 주제로 삼아 작품을 출품하여 사회적 메시지를 던졌다. ‘장식성’보다 ‘표현성’을 추구한 혼합재료 시기에서의 황창배의 작품 양상이 나타나는 지점이다.

<무제>(1996)(도판 33) 작품에서도 붓을 운용하여 작가의 표현성을 나타낸 흔적이 보인다. 사람의 형상을 구현했으나 구체적인 사람의 형태를 세밀하게 묘사하기보다 굵고 거친 붓으로 마치 필획을 써내려가는 느낌을 담아내었다. 흰색, 황색, 청색 등 채색을 배치하면서도 그림의 중앙에는 붓이 움직인 흔적을 담아내어 서사성을 부여한 것은 황창배 작품의 혼합재료적 특징을 단적으로 보여주고 있다.

이처럼 그의 창작세계는 급격하게 변화하는 한국화단의 상황 속에 수묵추상, 수묵담채 시기, 채묵화 시기, 혼합재료 시기를 단계적으로 거치는 과정에서 전통과 현대, 동양과 서양이라는 이분법적 문제에 계속 부딪히며 새로운 대안을 제시해왔다. 그는 그 과정에서 전통을 계승하는 모습을 보이기도 하고 서양기법을 차용하는 모습을 보이기도 하였지만, 결론적으로는 한국의 특수한 상황 속에서 한국화의 전통의 우월성을 강조하지도, 배척하지도 않는 면모를 보였고, 더 나아가 동양화/한국화를 ‘나를 표현하기 위한 방향’으로 위치시킴으로서 한국화의 동시대적 전환을 이루었다.

황창배는 정통적인 교육을 받았음에도 오히려 관념적인 동양화/한국화에서 벗어나는 모습을 보이는데, 1990년대 이후에는 필요에 따라 전통을 담아내기도 하고, 때로는 전통에서 탈피하고 해체하기도 하면서 ‘나를 표현하기 위한 방법’으로서의 한국화를 완성했다. 황창배는 그가 표현하고자 하는 현대 한국화를 작품 안에 담아내었고, 그 과정 속에서 그의 작품은 그 자체로 한국화의 동시대적 전환을 보여주었다. 이와 같은 황창배의 창작 방식은 2000년대 한국화 작가들에게 당대에 맞는 방식으로 작업할 수 있는 새로운 방향을 제시했다.

[o?id=006961&sitePage=](#) (최종 접속일: 2021년 12월 18일)

V. 황창배 회화의 동시대적 특징

1. 황창배 회화의 동시대성

황창배 회화에서 나타나는 동시대적 특징의 첫 번째는 ‘장르의 해체 융합’이다. 황창배는 문인화와 채색화, 동양화와 서양화를 넘나들며 경계를 허물었다. 그에게 장르는 지켜야 할 대립적 기준이 아니라 자유롭게 넘나들고 모방할 수 있는 아이디어 저장소였다.

<비(秘)>연작에서 캔버스에 먹의 다양한 변짐 효과를 구사하여 수묵화와 단색화를 융합하고 서구의 재료와 기법을 거침없이 사용할 수 있었던 것은 동·서양의 이분법적 구조에 매몰되지 않고 다른 장르를 배척하지 않았던 그의 미술철학이 발현되었기 때문이다.

그러나 그가 서구의 기법을 모방만 했다면 ‘융합’이라는 발전적 형태로 나아가지 못했을 것이다. 그는 자유분방한 색의 배치를 통해 격렬한 감정을 나타내어 마티스적인 면모를 보이면서도 먹의 농담을 조절하여 음영감을 주는 방식도 활용할 줄 알았다. 즉, 강렬한 색의 발현은 야수주의로 칭해지는 서양의 기법과 닮아있으면서도 때론 동양적 방식으로 미술을 표현할 줄 알았던 것이다. 장르를 해체하되 동양전통을 이어나갈 수 있었고, 한국화로서의 정체성을 지키되 다른 장르로 넘나들 수 있었던 가장 큰 원인은 이러한 그의 창작 방식 때문이 아니었을까 싶다.

장르의 해체와 융합을 보여주는 단적인 예가 바로 앞서 살펴본 <무제> (哭高宅)(1990)(도판 34)이다. 그는 이 작품에서 동양과 서양의 수평적 융합을 넘어 상류문화와 하위문화라는 수직적 융합도 시도하였다. 낙서, 그래피티라는 서양의 하위문화와 화제, 그림 속 글이라는 동양의 상류문화를 배합

한 것이다.

뉴욕에서 유행한 낙서화는 스프레이로 그림에 글자를 겹쳐 그리거나, 혹은 스프레이로 글자 그 자체를 그림처럼 표현하며 소외계층, 사회의 주변부의 이야기를 전달한다. 반면 동양에서는 전통적으로 그림의 여백에 한자로써 작가의 메시지를 전달하는 것이 '시서화일치'라는 개념으로 상류의 문화로서 표현되었고 그 메시지 또한 주변부에 대한 이야기가 아닌 작가의 고결한 정신성을 담았다. 일견 대립되는 동·서양, 상류·하위 문화를 어떻게 융합했는지 살펴보자.

<무제>(哭高宅)(1990)(도판 34)의 상단에 배치된 5줄 문장의 독백은 다음과 같다.

“우리는 인위적인 피를 쓸 이유가 없잖아. 또 지혜도 필요 없어. 예의도 필요 없고, 말썸이지. 물건을 사고팔 때 생길 수 있는 이익과 손해, 그로 인한 욕심, 오해 같은 게 일어날 리가 없지. 그런데 人間(인간)들은 이 세상을 더욱 어렵고 힘들게 어지럽히고 있어.”

황창배는 그림의 여백에 글자를 새겨 넣어 '시서화일치'라는 한국화의 전통을 나타냈다. 다만, 여백의 글자는 황창배 작가의 고결한 정신성을 표현하는 것이 아니라 '이익과 손해, 욕심, 오해와 같은 혼란스러운 사회의 문제'를 전달하고 있다. 구성은 동양의 '시서화일치'처럼 보이나 그 메시지는 포스트모더니즘 특성을 지닌 '낙서화'와 오히려 맞닿아 있는 것이다. 동양의 '시서화일치'와 서양미술의 '낙서화'의 완벽한 융합이라 할 만하다.

작품에 표현된 장닭의 형상에서는 기운생동한 필획이 느껴지는데 이는 형태가 이루어지지 않아도 기운을 달성할 수 있다는 문인화적 전통을 상기시킨다. 이 작품에서 황창배는 만화 기법의 말꼬리 안에 있는 낙서 같은 형태로 닭이 우는 소리를 표기하였는데 이 역시 문인화의 제발(題跋·작품에 관

한 글) 형식을 취한 것으로 문인화적 전통이 이 작품에 깊게 베여 있는 것을 확인할 수 있다.

반면 이러한 낙서 형태의 제발은 전위적인 현대미술의 대표적인 바스키아의 낙서화를 상기시키는데, 이 점은 황창배가 형식상으로는 제발이라는 형태로 문인화적 전통을 보여주면서도 그 내용면에서는 형식으로부터의 탈피, 중심의 해체 등을 통한 포스트모더니즘적 주제의식을 보여주며 한국화가 전통으로 회귀하는 것이 아닌 현대회화로서의 시대성을 반영하는 방향으로 나아가고 있음을 드러낸다.

장 미셸 바스키아(Jean-Michel Basquiat)(도판 35)는 단어와 문장을 섞거나 바꾸어 갈겨쓰는 방식으로 낙서화형태의 그림 형식을 보여주며 형태의 해체, 장난스럽고 즉흥적인 표현을 통해 흑인의 삶 등 소외된 계층의 주제를 익살스럽게 다뤘는데 황창배의 제발도 꼬꼬댁이라는 음성어에 ‘哭高宅’을 표기함으로써 ‘높은 집에 대해 곡(哭)을 한다’는 의미를 담아 소시민들의 어려운 삶을 풍자적으로 표현했다는 점에서 중심의 해체, 주변부와의 관심 등 바스키아와 같은 화가들이 표현한 포스트모더니즘의 속성을 똑같이 가진다.

이 외에도 황창배는 미술적으로는 평면과 부조, 강렬한 터치감 등 다양한 조형 방식을 동원하여 서양화와 동양화를 융합했는데 이는 <무제>(1993)(도판 36)에서 잘 나타난다. 이 작품은 화면의 구성을 평면에서 입체로 심화시켜나갔는데 화면 구성의 오른쪽에는 얼굴의 옆모습을 극단적으로 평면화하여 그리고 그 얼굴을 감싸고 있는 작품 중앙의 창문은 종이들을 세운 콜라주를 이용하여 입체감을 살렸다. 그림 상단에는 흰색과 노란 색채로 강렬한 터치감이 나타나는 낙서가 보인다.

이렇듯 순수한 형식주의를 통해 평면성을 강조하는 모더니즘, 형식을 해체하여 평면과 부조를 혼용하여 장르의 구획을 거부하는 포스트모더니즘, 서구적 강렬한 터치감까지 융합한 황창배의 회화는 한국화의 동시대적 전환

을 시도해 나가는 서사를 보여준다.

황창배 회화에서 나타나는 동시대적 특징의 두 번째는 ‘혼성과 다원성’이다. 그는 기본적으로 본질주의적 신념을 거부하고 절대적 형식주의에서 탈피하여 사용가능한 모든 방법론을 추구하였다. 장르, 재료, 기법에 있어서 동양의 전통적 기법에 구애받지 않은 그의 모습은 모더니즘에서 중요시 여겼던 본질, 순수성, 순혈주의적 인식에 회의를 느껴 거부한 결과물이다.

동양화를 그리면서도 수묵뿐만 아니라 다른 재료들을 과감히 운용했다는 것은 재료 선택 그 이상의 의미를 갖는다. 동양화 전통에서는 수묵은 곧 전통 문인화의 근원이었으며, 동양의 정신, 즉 사의(寫意)는 ‘수묵’을 중심으로 표현할 수밖에 없었다. 동양화에서 작가의 정신을 나타냄에 있어 지필묵을 포기하고 다른 재료를 혼합한다는 것은 비단 형식적 차원을 넘어 소위 동양적/한국적 정신이라는 형이상학적 관념론에 대한 폐기이고 거부의 의미였던 것이다. 하지만 황창배는 제한적 재료로 작가의 정신을 동양적 매재 안에 가두어놓기보다 재료의 혼합을 통해 작가의 미학을 자유로운 경지에 이르게 했다.

황창배의 회화는 이처럼 전통의 단순한 폐기와 대체로 진행된 것이 아니라, 전통과 현대성, 동양과 서양을 자유자재로 혼재, 혼성, 조화함으로써 다원적 국면을 형성하였다.

황창배는 여러 작품에서 한글제발, 전각¹⁶⁶⁾, 단기 기입¹⁶⁷⁾ 등을 보여줌으로

166) 황창배는 졸업 논문으로 1975년에 「전각의 발전을 위한 서장: 기법상 분류를 중심으로」 논문을 썼을 만큼 전각에 대한 이해도와 관심이 많았다. 그는 낙관에서도 한자와 한글의 혼용하게 되었다. 전통 방식으로 음각이나 양각형태로 한자를 활용한 낙관만 쓰여 왔다. 그러나 1980년대 접어들면서 동양화에서 한국화로 명칭이 변경되기 시작했고, 이 시기 황창배는 한글 낙관이 등장했다. 이를 볼 때 한글을 활용한 낙관은 한국의 정체성을 강조하기 위한 것임으로 판단된다. 이렇듯 한글만 사용하기도, 한자만 사용하기도, 한글과 한자를 혼용하기도 하였다. 황창배는 1977년 <무제>에서 호인 ‘소정’을 한글로, ‘素丁刻’은 한자로 혼용하여 사용하기 시작하였다. 1981년에 제작된 <무제>에서 ‘창배’는 한글로, ‘黃’은 한자로, 이처럼 전각을 사용할 때 한글과 한자를 혼용하여 쓰기도 하였다.

167) 황창배는 작품에서 작품 연도를 표기 할 때 ‘단기(檀紀)’를 적었다. 황창배 작품에서 서명의 연도는 기존의 형식과는 다르다. 그의 다수 작품에서 단기(檀紀, 단군이 즉위한 해인 서

써 한국적 정체성을 모색하면서도 여기에 그치지 않고 필요시에는 작가의 정신과 메시지를 표현하기 위한 더 효율적인 언어를 사용하여 ‘혼성’의 미학을 보여주었다. 앞서 살펴본 <무제>(哭高宅)(1990)(도판 34)에서 음가만 있는 한글 ‘꼬꼬택’에 X자 표시를 하고 대신 표의문자인 한자를 표기하여 哭高宅 즉, ‘높은 집에 대해 곡(哭)을 한다’는 의미를 담아 소시민들의 어려운 삶을 풍자적으로 표현하였음을 살펴보았는데, 이러한 점 외에도 이 작품에서는 혼성의 미학이 두드러지게 나타나는 지점이 있다.

황창배는 한글 제시나 단기를 기입하는 등 그만의 표현법으로 한국적 정체성을 표현하기 위한 흔적을 남겨두곤 했는데, 이 작품에서는 오히려 음가만 있고, 자의(字意)가 없는 한글에 X자를 그리고 각 글자마다 자의를 지닌 한자 곡고택으로 쓴 점에 주의를 요한다. 즉 서민의 울음 소리를 그냥 넘기는 것이 아니라, 고고택이라는 의미를 부여하여 사회에 대한 관심을 갖고 그들의 고통에 공감하려는 적극적인 표현으로 볼 수 있다. 다시 말해 한글이나 한자나 보다는 본인의 필요에 따라 한글을 채택하기도, 그것을 부정하고 한자를 채택하기도 하는 모습을 보여준다.

이처럼 황창배는 작가의 의도를 표현함에 있어 작품에 필요한 언어를 사용할 줄 알았다. 기존 전통 문인화에서 제발은 한자로 표기하는 것이 정석적이었지만 황창배는 ‘한자’만을 사용하는 방식을 거부하고 한자, 한글 그리고 심지어는 X라는 기호까지 혼용한 것이다. 이러한 형식은 기존의 전통적인 동양화에서는 볼 수 없었던 방식으로 장르와 기법의 탈경계와 혼용을 보여준 황창배의 한국화가 가지는 동시대적 특성을 나타낸다.

황창배는 현대성을 거부하고 전통을 답습하는 것도, 반대로 전통을 거부하고 현대성만을 추구하는 것도 거부했다. 동양화와 서양화, 전통과 현대, 한국성·국제성의 이분법적 분리를 모두 해체하고 하나의 작품 안에서도 언

력 기원전 2333년을 원년으로 하는 기원) 년호를 찾을 수 있다.

어의 혼성과 표현 기법의 혼성을 보여줌으로써 자신만의 형식으로 표현의 새로운 가능성을 모색하였다.

황창배 회화에서 나타나는 동시대적 특징의 세 번째는 표현성의 회복이다. 포스트모더니즘으로 구분되는 독일과 미국의 신표현주의는 경제변영 후 자산계급의 무료함, 공허, 자조 공감대 등을 표현했는데 황창배의 회화 역시 한국 사회의 자본주의 발전에 따라 나타나는 사회문제와 개인들의 일상을 작품 속에 녹여냈다.

모더니즘 회화는 형식, 관념, 추상을 통해 현실을 초월한 순수의 세계를 지향하여 네러티브적 요소를 배제한 반면 한편 포스트모더니즘은 서술, 서사, 표현, 추상에서 배제했던 작가성이 다시 회복되었다. 예를 들어 신표현주의에서는 본능적 감성표현을 거친 붓질과 격렬한 색채로 나타내었고, 이러한 기법은 모더니즘에서도 물론 운용하던 것이었지만 포스트모더니즘에서는 그 초점이 모더니즘에서 추구하는 색의 본질에 대한 탐구 또는 물감의 물질성에 대한 이해가 아니라 감성적 표현력을 얼마나 충만하게 표현하여 사회적 주제의식을 전달할 수 있는가에 맞춰져 있었다.

황창배 작품이 동시대적 특성으로 갖는 특징으로는 작가가 가진 사회문제에 대한 인식과 현대인의 일상을 모더니즘적 이분법에 근거해 특정 입장을 배척하는 형태로 나타낸 것이 아니라 은유와 풍자, 패러디와 해학 등으로 간접적, 우회적으로 나타냈다는 것이다. 즉, 황창배는 그의 주제의식을 ‘표현성’을 회복하여 가장 잘 드러낼 수 있다고 본 듯하다.

그 단적인 예가 1990~1992년 황창배 회화에서 나타나는 ‘물고기’에 관한 그림이다. 황창배는 사회문제를 ‘물고기’를 통해 은유적으로 비판하였는데 <무제>(1991)(도판 37)에서는 푸른색의 강렬한 색채를 이용하여 화면에 대각선으로 X자 형태를 배치하고 물고기를 X자 표시와 겹쳐 그린 뒤 물고기의 뱃속에 쓰레기가 있는 모습을 두텁고 강렬한 붓 터치로 표현하였다. 물

고기의 배 안에 어떤 것들이 있는지는 그림을 통해 정확히 알 수 없지만 두텁고 강한 붓터치로 물고기의 색과 대비되는 색을 표현함으로써 이질적인 무언가가 물고기의 속에 들어갔음을 나타내고 있다.

이처럼 다양한 색채를 공격적으로 표현하고 붓 터치를 과감하게 운용함으로써 그림의 내용에 일관성을 벗어난 변수를 주어 감상자로 하여금 이질감을 느끼게 하는 방식은 포스트모던 회화인 신표현주의를 떠올리게 한다. 거친 붓터치와 강한 색 대비, 형식을 파괴하고 그림에 담긴 메시지와 내용에 집중하여 발전된 사회가 분출하는 폭력과 죽음의 이미지를 보여준 것이다. 이러한 충만한 표현력으로 페놀사건과 같은 사회문제에 작가의 문제의식을 던지는 방식은 황창배가 이미 색을 나름대로 표현하는 방식을 넘어 의도적 과장과 왜곡을 통해 작가의식을 전달하는 단계에 이르렀음을 나타내면서 ‘표현성의 회복’이라는 황창배적 포스트모더니즘의 특징을 보여준다.

황창배 회화에서 나타나는 동시대적 특징의 네 번째는 영웅주의, 엘리트주의, 문인 격조, 체면 폐기를 하였다는 점이다. 그러나 황창배가 문인적 자아상이나 격조를 무시했다는 것은 아니다. 황창배가 그린 <무제>(1997)(도판 38)는 선면화로 화선지에 한자로 표기된 제시와 그림이 그려져 있는데 이 작품은 화선지와 먹이라는 전통 재료를 사용하였고, 전통적 부부관념을 표현함으로써 윤리적 규범도 나타내었다. 전통을 배격하는 작업을 해왔던 그가 전통적인 작품을 선보인 것은 전통에 대한 무조건적인 배격 보다는 혼용에 초점을 둔 것으로 보인다.

문인 격조와 체면을 ‘폐기’했다는 것은 ‘폐기’하기 이전에 그가 형상적으로나 내용적으로나 정의하고 있던 격조와 체면이 있었다는 의미이며, 이는 다시말해 황창배가 작품을 통해 나타낸 성적 욕구라던지 규범으로부터의 탈피는 황창배 개인이 인간으로서 탐닉하던 부분이 아니고 작가가 작품성의 표현을 위해 의도한 것으로 보아야 한다는 것을 의미한다. 즉 그는 ‘의도적으

로' 황현대인의 권태, 고독, 도덕 상실의 내적 갈등 표현과 같은 성적 욕구를 노출하였으며. 전통 도덕 규범에 구속, 그를 위한 은폐, 은닉, 회피 등 가식을 거부하였다.

이렇듯 황창배가 기존 유교전통에 기반한 문인적 자아상에 요구되던 금기를 부수는 파격적 작업을 한 것은 <룸살롱>(1983)(도판 25)을 필두로 한 다양한 작품에서 확인할 수 있다. 1980년대 초의 수묵담채 풍자화로 그린 '룸살롱'을 소재로 한 작품들은 작가가 전통 도덕 규범과 문인적 자아상에서의 의도적으로 벗어나 현대인의 권태, 권태로부터 벗어나기 위한 성(性)에의 탐닉 등을 표현하기 위한 것이었다.

또한 <무제>(1995)(도판 39)에서는 나체를 노출한 남자의 모습이 보이는데 손에 붓을 들고 있음을 보았을 때 작가 자신을 표현한 것으로 판단된다. 이는 <룸살롱>(1983)과 비교하여 보았을 때 문인적 자아상의 의도적 파괴, 에로티시즘 관점에서 큰 의미를 가진다. <룸살롱> 등 황창배가 기존에 성을 주제로 한 작품에서는 여성의 모습이 주요하게 표현되는데 이는 황창배의 또 다른 작품인 <룸살롱>(1983)(도판 25)와 <무제>(1983)(도판 26)에서도 나타나는 특징으로, 여성의 얼굴을 주도적으로 표현하고 남성의 얼굴은 숨겨 성(性)을 주제로 표현함에 있어서도 욕망의 주체로서의 남성은 숨긴 채 욕망의 대상인 여성만을 드러낸 것이었다.

이숙자의 작품 <추상이브>(도판 40)와 <이브의 보리밭>(도판 41) 등 누드화에서도 그림에 담긴 것은 여성이었으며 욕망의 주체인 남성은 은닉되어 에로틱한 여성의 모습을 관찰자적 시점에서만 바라보는 남성 중심적 방식이 누드화 등 에로티시즘을 표현하는 작품의 지배적 태도였다.

즉, 에로티시즘을 표현함에 있어서도 남성은 끝까지 스스로를 드러내지 않는 것은 어쩌면 기존 유교전통에 기반한 문인적 자아상이 마지막으로 지니고 있던 금기사항이었을 것이다. 하지만 황창배는 이조차 뛰어넘었다.

<무제>(1995)(도판 39)에서 황창배는 자신을 누드의 대상으로 설정하여 에로티시즘을 드러냄으로서 성에 대한 솔직하고 평등한 시각에서 작품을 선보였다. 은폐되어 온 욕망의 주체로서 남성의 존재를 드러냈을 뿐 아니라, 자화상적 표현을 통해 에로티시즘을 표현했다는 점에서 금기를 ‘뛰어넘었다’는 표현보다는 오히려 격조와 체면, 그리고 금기를 ‘폐기’하였다는 표현이 옳을지도 모른다.

2. 동시대 한국화의 전통 활용

‘전통’은 원형 그대로 영원히 보존될 수 없다. 전통은 끊임없이 각색되고 변화한다. 심지어는 앞서 살펴본 것처럼 새로운 양식과 재료와 융합되기도, 더 주요한 목적을 위해 해체되기도 한다.

황창배와 2000년대 이후 한국화 작가들은 전통을 해체하는 과정을 모색한다는 점에서 공통점을 가지고 있다. 다만 해체할 대상과 필연적인 관계를 갖고 있는가에 대한 물음에서 황창배와 2000년대 이후의 한국화 작가들은 다른 대답을 내놓을 것이다. 물론 동시대 한국화를 실현하는데 있어서 반드시 전통을 표현해야 하는 것은 아니다. 오히려 전통에 대한 무의미한 의존이나 기생에 대해서는 자성이 필요한 부분이다. 뿐만 아니라 시대가 갈수록 교육 환경은 변화되고, 그러한 환경 속에서 예술을 배워나가는 자들 역시 새로운 시대 흐름에 맞추어 미술철학이나 작품세계를 갖게 되기 때문에 전통에 대한 심리나 자세가 매 시대마다 똑같을 수는 없을 것이다.

그렇기 때문에 전통에 대한 해체를 이야기하기에 앞서 황창배와 현시대의 작가들이 전통을 바라보는 관점이 다를 수밖에 없음을 먼저 인정하고, 현시대 작가들이 표현하는 전통과 새 기법의 융합, 차용 또는 전통의 해체에 대해 이야기할 수 있을 것이다. 황창배는 한학과 전통 문인화에 대한 관심뿐

만 아니라 화가가 보고 실제 경험한 교육을 통해 동양의 전통과 맞닿아 있을 수 있는 교육환경을 제공 받았다. 그러나 2000년대 이후의 한국화 작가들은 그러한 소양을 쌓을 수 있는 기회가 많지 않았다. 「1980년대 한국 동양화의 탈동양화」 논문에서 김현숙은 1980년대의 세대를 ‘한글세대’라고 지칭하였는데, 2000년대 이후의 세대에서도 역시 한자 교육의 비중은 한자병용에서 한자노출로 축소되었다.¹⁶⁸⁾ 한문 등 동양의 전통과 관련한 배경을 학습할 수 있었던 황창배의 경우, 낙관 또는 제시와 같은 문인화적 전통요소가 성장 과정과 교육을 받는 과정에서 우러나올 수 있었으나 2000년대 이후 한국화 화가들은 이와는 다른 새로운 세대의 교육과 문화를 경험했다. 한문보다는 한글과 영어에, 문인적 소양보다는 상업성과 대중성에 가까웠던 것이다.

다만 이러한 배경을 모두 인정한다고 하더라도 동시대 한국화가 전통을 활용하려는 시도에 대해서는 조심스러운 접근이 필요할 것 같다. 다시 말해 한국화가 동양 전통과 밀접하게 연계된 분야라고 해서 한국화가 지닌 전통을 맥락 없이 소비시켜버리는 시도들은 동시대 한국화가 지닌 해체적인 표현성이나 혼성과 다원성 등을 오히려 잠식해버리는 결과를 초래할 수 있다. 전통을 하나의 소재로 활용할 경우 이러한 ‘전통의 탈맥락화’에 대한 경계를 늦추지 않으면 전통의 표피적 차용, 고구려 벽화¹⁶⁹⁾, 진경산수화 외에 풍속화, 민화 등과 관련한 전통의 오독과 같이 이어질 수 있다.¹⁷⁰⁾

168) 허철, 「지식습득 관점에서 본 한자어교육 논쟁의 해결 방안 연구」, 『漢字漢文教育』, 제1권 제44호, 한국한자한문교육학회, 2018, p. 254.

169) 송희경, 「한국 미술에 호명된 고구려 고분벽화-해방 이후-1970년대의 전개 양상을 중심으로-」, 『고구려발해연구』, 제38권, 이화여자대학교 한국문화연구원, 2020, pp. 43-73에서 보듯 미술계는 일제시대 이래 고구려 벽화와 일본 미술과의 관계를 주로 민족적 주체의식의 관점에서 강조해왔고, 중국과의 관계에 대한 관찰·분석은 중점적으로 다루어지지 않았다. 관련하여 국사형 미술사의 신화를 사실로 간주하는 경향도 있었다. 그에 비해 홍선표, 『선사 고대 회화』, 한국미술연구소, 2017에서는 중국 벽화 및 화법과의 관계를 소상히 분석하고 있어 주목을 끈다.

170) 홍선표, 「국사형 미술사의 영육」, 『美術史論壇』, 제33호, 한국미술연구소, 2011, pp. 7-28.

한편 2000년대 이후 세대들은 황창배가 갖지 못한 점을 특징으로 갖는데, 그들이 경험한 사회는 후기 산업 사회의 진입으로 지식의 위상이 변화되었고¹⁷¹⁾ 컴퓨터 정보로 전환될 수 있는 지식 및 상품화될 수 있는 지식의 영향력이 증대했다는 점이다.¹⁷²⁾

황창배가 시도했던 전통 해체 방식은 이후 세대의 작가들을 통해 계승되고 있다. 하지만 동시대 한국화가 전통을 활용하는 방식은 황창배와 다르다. 황창배는 문인화의 권위, 가십에 도전하고 문화비판자로서의 입장에서 해체 작업을 시작하였고, 황창배 이후의 작가들은 산업의 발전에 부응하듯 다변화 시대의 소비형태를 수용하는 형태로 포스트모더니즘을 이끌어갔다.

다만 2000년대 작가들이 후기 산업사회에서 보여준 자본주의 소비형태와 포스트모더니즘의 접점을 찾아가는 과정조차 황창배가 기틀을 닦아놓은 포스트모더니즘적 한국화에 그 기반을 갖고 있다는 점에서 황창배가 그의 전통에 대한 철학을 견지함과 동시에 이를 해체해나가는 과정은 단지 작가로서의 개인적 성취를 넘어서 후대 작가들이 확립된 틀로서의 장르로부터 탈피하게끔 방향을 제시해주었다고 평가할 수 있을 것이다. 황창배는 작가 개인으로서의 철학뿐만 아니라 한국화의 시대적 변화에 시사점을 제공했고, 바로 이 점에서 동시대의 ‘한국화’로서 그의 예술은 재조명될 가치가 있다.

171) 정현, 『포스트 모던의 조건』, 민음사, 2018, pp. 28-32.

172) 강수택, 「근대, 탈근대, 지식인」, 『한국사회학』, 제34권, 한국사회학회, 2000, p. 519.

VI. 결론: 황창배 회화의 미술사적 의의

해방 이후 동양화단은 ‘한국화’라는 용어를 상정하면서 ‘한국성’이 과연 무엇인가 하는 질문을 맞닥뜨리게 되었다. 동양화/한국 화단은 그 정체성을 찾아야 하는 동시에 서구의 모더니즘과 포스트모더니즘 수용 과정을 겪으며 시대성을 좇아야 하는 두 가지 과제를 풀어야 했다. 이에 백양회를 시작으로, 이후 목립회, 수묵화운동이 이어졌는데, 이들의 노력은 한국화의 전통이 어떠한 방식으로 표현되어야 하는지에 대해 다양한 실마리를 제공한 점에서 그 의의를 찾을 수 있으나, 당대의 논점은 동서양의 이분법적 사고와 ‘동양’ 담론에 얽매었고, 표현 방식에 있어서도 전통적 재료와 방법에 치중함으로써 동시대적 미술과 관념적, 기법적으로 다채롭고 풍부한 융합의 단계까지 나아가지 못했다는 데에서 한계를 가진다.

황창배는 재료와 장르 구분에서 ‘어디까지를 한국화로 보아야하는 것인가’ 하는 한국화 범위의 설정 문제점에 대해 다음과 같이 발언하며 중요한 실마리를 제공한다.

“밀가루로 빵만 만드는 것이 아니라, 수제비도, 국수도 만들 수 있다”

즉 황창배에 따르면 중요한 것은 재료가 아니라 그 매개되는 재료를 통해 어떤 표현을 할 것인가이다. 황창배는 먹으로 모더니즘적 추상을 표현했고, 아크릴 위에서 한국의 전통화를 표현했다. 그는 한학에 기반한 먹의 운용법이나 필법을 체득했으면서도 소재나 재료에 제약을 둔 법이 없었다. 수묵의 다양성을 실험하면서도 이와 함께 지필묵에 대한 고정관념과 경계의 틀을 벗어나기도 하였다. 그는 아크릴, 흑연가루, 캔버스, 갯물, 연탄재 등 폭 넓은 재료를 사용하여 한국화의 범주를 재료로써 규정하지 않았다.

황창배는 우리의 정신, 감성, 태도가 무엇인지에 대해 근본적인 고민을 품고 그 고민을 표현하였으며, 그러한 융합, 해체, 소통이 모두 한국화라는 입장을 주체로 이루어질 수 있다고 보았다. 동양화와 서양화라는 장르의 경계를 허물었음에도 불구하고 황창배가 어느 장르에도 속하지 않는 화가가 아닌 한국화의 대표 화가로 불리울 수 있는 것은 바로 황창배의 그러한 확신과 자신감이 그의 작품 속에서 여실히 드러났기 때문일 것이다.

그는 융합과 해체, 다원성의 추구로 국제화의 보편성과 한국화의 특수성에 대한 새 지평을 열어 주었으며, 재료와 소재를 넘나들며 전통을 현대에 적용하기도 하고 현대를 전통에 적용하기도 함으로써 한국화만의 '혼성 미학'을 탐구하였다. 그리고 이러한 과감한 도전은 이후 21세기 이래 20년 이상 후세대 작가들에 의해 지속적으로 실험하고 탐구하는 일종의 시대적 방식이 되었다. 황창배는 전통에 대한 학습을 중요시하면서도 동시대 한국화의 미래지향적 방향에 맞추어 끊임없이 실험적인 도전을 했던 작가이다. 그는 전통 문인화에 대한 두터운 소양을 가졌음에도 본인의 무기를 이용하기보다 오히려 그 기반을 끊임없이 해체하고자 했다. 황창배의 이러한 철학이 후대 작가들에게는 양식이나 장르에 대한 큰 중압감에서 벗어나 동시대 한국화를 구현하도록 하는 계기를 마련해주었다.

물론 한편으로는 한때 '이단아', '테러리스트'라 불리운 황창배가 증평으로 이주한 후기, 특히 건강히 악화된 시기에 접어들면서는 현대 지식인의 적극적 자세 보다 은일적, 피세적 심리로 돌아가기도 했던 점에서는 일말의 안타까움이 들기도 한다. 하지만 달리 보면, 이것은 송희경, 오숙환 등의 헤설처럼 그가 아무리 먼 야유를 떠났다 하더라도 언젠가 돌아갈 고향을 갖고 있었던 복이 많은 예술가였다고도 볼 수 있다.

본 논문은 황창배를 통해 모더니즘의 동양화, 포스트모더니즘의 한국화가 어떻게 시대적 흐름 속에서 변화해 왔는지, 황창배가 그 안에서 한국화의

시대적 당위성을 어떻게 찾았는지를 ‘해체’라는 과정을 통해 살펴보았다. 그 과정 속에서 시대별 한국화단의 양상과 그 시기를 겪어온 황창배의 시기별 작품 단계를 살펴보면서 그의 미술사적 위치를 재고하였고, 나아가 2000년대의 동시대 한국화가 황창배가 남긴 자취를 기반으로 어떤 방향으로 성립되어 나아갈 수 있는지에 대해 살펴보았다. 황창배가 제시한 전통의 해체와 융합은 그의 시대적 배경을 넘어 21세기 한국화가 맞닥뜨려야 할 또 하나의 과제로 남았음을 상기하며 시대적 흐름에 따라 그 형태와 당위를 변화시켜 온 한국화가 미래의 한국화 작가들에게는 어떤 방식으로 해체되고 융합되는지 기대해본다.

참고 문헌

단행본

- 강준만, 『한국현대사산책 1980년대편 1권』, 인물과 사상사, 2003.
- 김기주, 『동서 미학으로 그림을 읽다-김기주 평론집 2003~2015』, 학연문화사, 2016.
- 김정희, 강태성, 조은정, 양지연, 허수정, 이상윤, 강현주, 손영경, 『서울대학교 미술대학 70년사』, 서울대학교 조형연구소, 2016.
- 김종근, 『한국 현대 미술, 오늘의 얼굴 1』, 아트블루, 2008.
- 김현화, 『현대미술의 여정』, 한길사, 2019.
- 박영택, 『한국 현대미술의 지형도』, 휴머니스트, 2014.
- 서성록, 『황창배(아르비방 8)』, 시공사, 1994.
- 송수남, 『한국화의 길』, 미진사, 1995.
- 오광수, 『우리 시대의 미술가들』, 시공아트, 2011.
- _____, 『한국현대미술사』, 열화당, 2010.
- _____, 『이야기 한국현대미술 · 한국현대미술 이야기』, 정우사, 1998.
- _____, 『나의 현대미술 반세기』, 에임엠아트, 2013.
- _____, 「1980년대 한국미술의 상황」, 『현대미술의 전개와 비평』, 미진사,
- 윤난지 외 지음, 『한국현대미술 읽기』, 눈빛, 2013.
- 최병식, 『현대한국채목화 상, 하』, 미술공론사, 1987.
- 최 열, 『한국현대미술비평사』, 청년사, 2012.
- 홍선표, 『선사 고대 회화』, 한국미술연구소, 2017

학술논문 및 학위논문

- 김경연, 「1950년대 한국화의 수묵추상적 경향」, 『美術史學研究』, 제 223호, 한국미술사학회, 1999, pp. 59-77.
- _____, 「1970년대 한국 동양화 추상 연구-국전 동양화 비구상부문을 중심으로」, 『미술사학』, 제32호, 한국미술사교육학회, 2016, pp. 75-100.
- _____, 「1970년대 한국화에 대한 기억, 이숙자 구술을 중심으로」, 『한국근현대미술사학』, 제22집, 한국근현대미술사학회, 2011, pp. 137-154.
- 김미진, 강지은, 「1970-80년대의 한국화 경향 연구- 현대진경과 수묵화 운동을 중심으로-」, 『예술과미디어』 제17권, 예술과미디어학회, 2018, pp. 99-118.
- 김영나, 「해방 이후 한국현대미술의 전개」, 『미술사연구』 제9호, 미술사연구회, 1995, pp. 291-313.
- 김학량, 「2000년대 ‘한국화’ 담론의 원시주의적 성격」, 『기초조형학연구』 제10권 제3호, 한국기초조형학회, 2009, pp. 143-154.
- 김현숙, 「1980년대 한국 동양화의 탈동양화」, 『현대미술사연구』 제24집, 현대미술사학회, 2008, pp. 203-224.
- 김현화, 「송수남의 〈붓의 놀림〉 연작 -한국적 정체성과 모더니즘의 동시적 구현과 그 간극」, 『미술사와 시각문화』 제16호, 미술사와 시각문화학회, 2015, pp. 175-207.
- 김리나, 변영섭, 한정희, 정영목, 김인환, 안휘준, 문명대, 유준영, 권영필, 이성미, 허영환, 김영나, 오경환, 이은기, 김서봉, 이일, 황창배,

- 「종합토론」, 『미술사학』, 제4호, 한국미술사교육학회, 1990, pp. 83-113.
- 목수현, 「‘한국화’의 불우한 탄생-미술의 정체성을 둘러싼 표상의 정치학」, 『동아시아문화연구』 제62집, 한양대학교 동아시아문화연구소, 2015, pp. 53-78.
- 박과량, 『1950-60년대 한국 동양화단의 추상미술 수용과 전개 : 전후 일본 미술계와의 관계를 중심으로』, 홍익대학교 미술사학과 박사논문, 2017, pp. 559-592.
- 송희경, 「1970년대 국전의 인물화 - 동양화 구상부 입상작 중심으로」, 『민족문화논총』, 제48집, 영남대학교민족문화연구소, 2011, pp. 559-592.
- _____, 「1980년대 한국화의 한 단면: 도시의 인물상」, 『한국학연구』, 통권24호, 인하대학교 한국학연구소, 2011, pp. 431-463.
- _____, 「1980~90년대 현대 한국화의 통섭-황창배(1947~2001)가 창출한 ‘지필묵’의 경계 확장」, 『한국문화연구』, 제26호, 이화여자대학교 한국문화연구원, 2014, pp. 157-185.
- _____, 「1980-90년대 한국화의 수묵추상」, 『미술사와 시각문화』, 제13호, 미술사와 시각문화학회, 2014, pp. 150-171.
- _____, 「한국 미술에 호명된 고구려 고분벽화-해방 이후-1970년대의 전개 양상을 중심으로-」, 『한국문화연구』, 제38권, 이화여자대학교 한국문화연구원, 2020, pp. 43-73.
- 이단아, 『1980년대 수묵화 운동 연구』, 홍익대학교 미술사학과 석사논문, 2011.
- 이민수, 「1980년대 한국화의 상황과 갈등: 미술의 세계화 맥락에서 한국화의 현대성 논의를 중심으로」, 『美術史論壇』, 통권 39호, 한

- 국미술연구소, 2014, pp. 107-136.
- _____, 「1980년대 송수남의 한국화, 전통과 현실 사이의 표상」, 『美術史論壇』, 제40호, 한국미술연구소, 2015, pp. 101-127.
- _____, 「1970~1980년대 신형상 세대의 한국화- 극사실 경향에서 민중미술까지」, 『한국근현대미술사학』, 제39집, 한국근현대미술학회, 2020, pp. 177-206.
- _____, 「1990년대 한국화 읽기를 위한 제언: 박생광 이후 채색화의 부흥과 영향」, 『美術史論壇』, 제46호, 한국미술연구소, 2018, pp. 229-252.
- _____, 「1990~2000년대 한국의 산수화: 진경(眞景) 신화의 해체와 재구성」, 『美術史論壇』, 제51호, 한국미술연구소, 2020, pp. 125-146.
- _____, 「21세기 한국화와 객체지향 형식주의: 김지평, 이은실, 이진주의 작품 분석을 중심으로」, 『美術史論壇』, 제54호, 한국미술연구소, 2022, pp. 161-182.
- 이애리, 『20세기 채묵화의 발전과 조형적 방법 연구』, 숙명여자대학교 조형예술학과 박사논문, 2011.
- 이지연, 「한국화에 표현된 포스트모더니즘 연구: 1980-1990년대 중심으로」, 한남대학교 미술교육과 석사논문, 2011.
- 정무정, 「한국미술에 있어서 ‘모더니즘’의 의미와 특징」, 『한국근현대미술사학』, 제22집, 한국근현대미술사학회, 2011, pp. 54-70.
- 조수진, 「‘한국의 회화’로서의 1990-2000년대 한국화」, 『기초조형학연구』, 통권 제77호, 한국기초조형학회, 2016, pp. 497-512.
- 허철, 「지식습득 관점에서 본 한자어교육 논쟁의 해결 방안 연구」, 『漢字漢文教育』, 제1권 제44호, 한국한자한문교육학회, 2018, pp.

125-146.

- 홍선표, 「韓國繪畫史研究 30年: 一般繪畫」, 『美術史學研究』, 한국미술연구소, 제188호, 1990, pp. 23-46.
- _____, 「해방이후 한국 현대미술의 전개-광복 50년, 한국화의 이원구조와 갈등」, 『미술사연구』, 제9호, 미술사연구회, 1995, pp. 315-322.
- _____, 「韓國美術史' 인식틀의 비판과 새로운 모색」, 『美術史論壇』, 제10호, 한국미술연구소, 2000, pp. 291-304.
- _____, 「최근 20년의 한국미술사학: 회화사 연구동향을 중심으로」, 『美術史學報』, Vol.2, 미술사학연구회, 2006, pp. 47-64.
- _____, 「국사형 미술사의 영욕」, 『美術史論壇』, 제33호, 한국미술연구소, 2011, pp. 7-28.
- _____, 「1950년대의 한국미술(1), 제1공화국 미술의 태동과 진통」, 『美術史學研究』, 제40호, 한국미술연구소, 2015, pp. 7-27.
- _____, 「'한국화'의 현대화 담론과 이응노」, 『美術史論壇』, 제44호, 한국미술연구소, 2017, pp. 59-77.
- _____, 「서세옥의 수묵추상 전환과정과 조형의식」, 『美術史論壇』, 제53호, 한국미술연구소, 2021, pp. 35-56.
- 황창배, 「전각의 발전을 위한 서장 : 기법상분류를 중심으로」, 서울대학교 회화과 석사논문, 1974.

전시도록

『黃昌培展(제1회 개인전)』, 동산방 화랑, 1981.

『오늘의 表情』(이철주, 황창배 2인전), 동산방 화랑, 1983.

- 『韓國畫: 오늘과 내일의 展望』, 워커힐미술관, 1985.
- 『황창배(제2회 개인전)』, 선화랑, 1987.
- 『동서의 융합전』, 동서문화센터(THE EAST-WEST CENTER), 1987.
- 『OPENING EXHIBITION PARTS』, 갤러리 서미, 1989.
- 『HWANG, CHANG BAE(제6회 개인전)』, 갤러리 화인아트(BOSTON FINE ARTS), 1993.
- 『한국의 미, 그 현대적 변용, 오수환·윤광조·황창배』, 호암미술관, 1994.
- 『황창배(제7회 개인전)』, 예화랑, 1996.
- 『북한기행 그림전·황창배』, 선화랑, 1998.
- 『1988 현대한국회화전』, 호암갤러리, 1988.
- 『화랑미술제』, 호암갤러리, 1988.
- 『(제24회)韓國美術展』, 국립현대미술관(과천), 1988.
- 『1989 현대한국회화전』, 호암갤러리, 1989.
- 『황창배』, 동덕여자대학교, 2003.
- 『황창배, 유쾌한 창작의 장막』, 소마미술관, 2018.
- 『황창배의 일탈, 한국화의 이정표』, 겸재정선미술관, 2019.

정기 간행물

- 강영주, 「‘한국적 모더니즘’을 위한 모색과 그 성과: 1960년대 중반-1970년대 중반의 서울대 미대」, 『조형 아카이브』, 2012년 4월호.
- 김운정, 「[전시리뷰] 끊임없는 자기 세계의 추구 - 황창배전/두손·상문당갤러리(5.30~6.14)」, 『미술세계』, 1991년 6월호.
- 김찬동, 「황창배 한국화의 울타리를 넘어선 일탈과 무법」, 『문화예술』, 2004년 12월호.

- 박수진, 「화가 황창배-봄별 싱그러운 산 아랫집」, 『월간 샘터』, 1996년 5월호
- 송희경, 「수묵추상, ‘비(秘)’ 시리즈: 황창배의 생애와 예술⑥」, 『Art in culture』, 2016년 3월호.
- _____, 「숨은 그림찾기, ‘무제’시리즈: 황창배의 생애와 예술⑦」, 『Art in culture』, 2016년 3월호.
- 서성록, 「한국현대미술의 도전과 열정」, 『미술세계』, 2014년 3월호.
- 심상용, 「실험과 변화, 그 매력적인 도그마: 황창배의 생애와 예술⑧」, 『Art in culture』, 2016년 4월호.
- 윤난지, 「한국화는 亂炸: 황창배의 해체」, 『월간미술』, 2021년 3월 434호.
- 이선영, 「[표지작가81황창배(화가)]한국화의 새로운 전형: 황창배의 예술세계」. 『미술세계』, 1991년 8월호.
- 황창배, 「처음이자 마지막 방황」, 『샘터』, 2001년 1월호.
- _____, 「느티나무골 사람들」, 『샘터』, 1992년 5월호.

ABSTRACT

A study on the life and works of Hwang Chang-bae(1947-2001):

Focusing on exploration and pioneering of contemporary
Korean Painting

Cho, Su-min

Department of Art History

Graduate School of

Sungshin University

After the liberation of Korea, the art community has been actively debating the issue of the identity and contemporary characteristic of 'Dongyanghwa(東洋畫, Oriental Painting)'. Oriental Painting, at that time, brought in Western abstract styles and materials on the one hand to provide modernity for its own, and, on the other hand, utilized traditional materials and techniques such as sumuk(水墨, oriental black ink) and chaesaek(彩色, oriental colored ink) to establish an identity based on the oriental spirit. However, the modernity that Oriental Painting sought at that time was still not recognized as contemporary art in Korea, and at the same time, there was no sufficient consensus on which traditions

should be inherited and how those traditions should be inherited.

However, under the trend of globalization that has been accelerated since the 1990s, tradition has been discussed as something to be dissolved rather than inherited, and reformation in material techniques and forms referring contemporary arts was promoted under the discussion on 'breakup of boundary' and 'extension'. As a result, 'Hangukhwa(韓國畫, Korean Painting)' in the 21st century has been understood as blended in terms of materials and techniques, and as hybrid genre related to surrealism and pop art in terms of expression and content. This tendency has also been the basis for some critics to consider 21st-century Korean Painting as a part of contemporary art. However, there still exist diverse and various views on whether Korean Painting has truly escaped, by such efforts, from the mere object position and has found its position as a subjective and independent member of contemporary art, and above all, whether such universalization is the best demand for Korean Painting in the 21st century. Hwang Chang-bae(黃昌培, 1947-2001) can be cited as a representative painter who has recently attracted the attention of the art community and academia in relation to this issue. It is meaningful that he continuously explored and presented, by his great journey from the late 1970 to 2000, with sufficient understanding of tradition, the possibility of tradition to be demonstrated subjectively yet harmoniously in the context of contemporary Korean Painting, while firmly overcoming the idealization, formation, and ideologicalization of tradition.

This paper attempts to look deep into the contemporary characteristics

of Hwang Chang-bae's Korean Painting by specifically analyzing his life and works. In addition, this paper's ultimate purpose is to find a path for the 21st century Korean Painting to develop in more proactive and rich way through embracing all his methods of exploration and the tradition-dissolving methods that appear in recent 21st Korean Painting.

도 판



도판 1) 이응노,
〈생맥〉, 한지에 수
묵담채, 133x68cm,
1956-1958, 이응노미
술관 소장.



도판 2) 서세옥, 〈운월의
장〉, 한지에 담채, 1954.



도판 3) 서세옥, 〈기우
제〉, 1960, 《제2회 목
립회전》 출품.



도판 4) 정탁영, 〈작품
67-8〉, 장판지에 수묵,
90x90cm, 1967, 국립현
대미술관 소장.



도판 5) 송수남,
〈붓의 놀림표〉,
순지에 먹,
120x150cm, 1983.



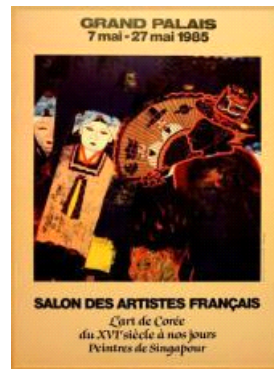
도판 6) 이철량, 〈도
시〉, 종이에 수묵,
180x180cm, 1985.



도판 7) 김병중,
〈여인의 초상〉,
닥판에 먹과채색,
95x70cm, 1988.



도판 8) 박생광, 〈무당〉,
한지에 채색, 136x136cm,
1982.



도판 9) 파리 그랑팔레
《한국미술전》 대형 포
스터, 1985.



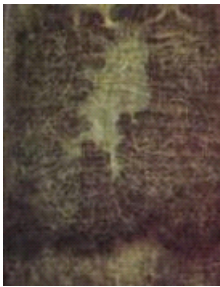
도판 10) 연극 '혈기
부족'에서 대왕 역을
맡은 황창배(가운데)
1968.



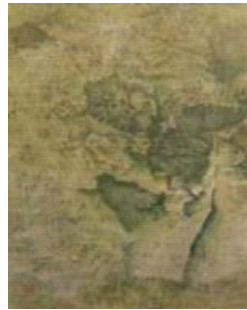
도판 11) 황창배,
<흙>, 한지에 먹,
1974, 《제23회(1부)
대한민국미술전람회》 동양화부 구상
부분 입선 수상.



도판 12) 황창배,
<비(秘)>, 1974,
《제23회(2부) 대한
민국미술전람회》
동양화부 비구상부
문 입선 수상.



도판 13) 황창배,
<비(秘)2>, 1975,
《제24회 대한민국
미술전람회》 특선
수상.



도판 14) 황창배,
<비(秘)5>, 1976,
《제25회 대한
민국미술전람회》
특선 수상.



도판 15) 황창배,
<비(秘)31>, 한지에 수묵담채,
162x130cm, 1977,
《제26회 대한민국
미술전람회》 문화
공부장관상 수상.



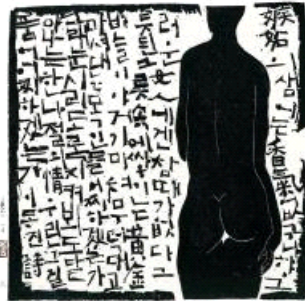
도판 16) 황창배,
<비(秘)51>, 마직에 먹과 담채,
162x130cm, 1978,
《제27회 대한민국
미술전람회》
대통령상 수상.



도판 17) 황창배,
〈흙〉, 한지에 먹,
1969, 《제18회 대
한민국미술전람회》
입선 수상.



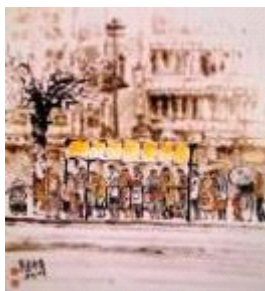
도판 18) 황창배,
〈흙〉, 한지에 먹,
1973, 《제22회 대한
민국미술전람회》 입
선 수상.



도판 19) 황창배, 석고판화,
33x33cm, 1981,



도판 20) 이철주, 〈매스컴
시대〉, 49x54cm, 1983.



도판 21) 이철주, 〈눈
오는 거리〉,
53x57.5cm, 1983.



도판 22) 이철주, 〈아이스하키〉,
64x49.5cm, 1983.



도판 23) 황창배,
〈캠핑〉, 68x70cm,
1983.



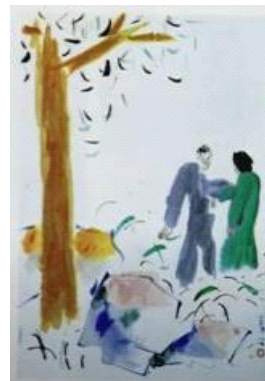
도판 24) 황창배, 〈팽이치기〉,
54x35cm, 1983.



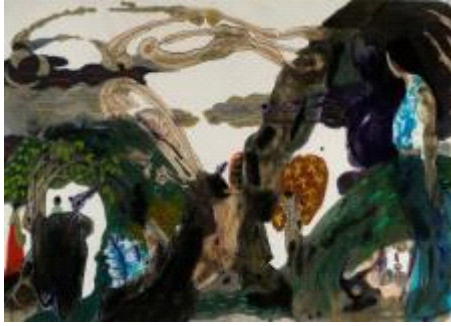
도판 25) 황창배,
〈룸살롱〉, 한지에 수
묵담채, 58.5x45cm, 1983.



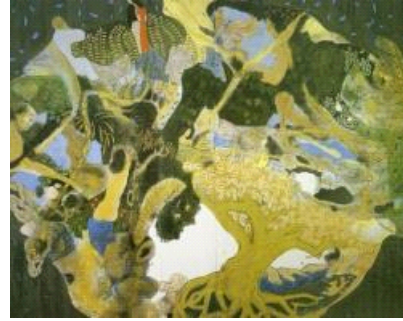
도판 26) 황창배, 〈무
제〉, 한지에 수묵담
채, 45x34.5cm, 1983.



도판 27) 황창배, 1984,
《박대성·황창배 2인
전》.



도판 28) 황창배, 〈무제〉, 한지에 먹과 분채, 97x135.5cm, 1987.



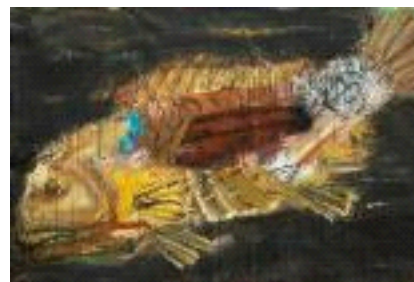
도판 29) 황창배, 〈무제〉, 한지에 먹과 분채, 237x180cm, 1987.



도판 30) 황창배, 〈무제〉, 한지에 혼합재료, 122.5x247cm, 1990.



도판 31) 황창배, 〈무제〉, 한지에 혼합재료, 128x162cm, 1991.



도판 32) 황창배, 〈무제〉, 한지에 혼합재료, 218x322cm, 1992.



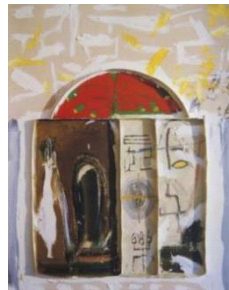
도판 33) 황창배,
〈무제〉, 캔버스에
혼합재료, 117x91cm,
1996.



도판 34) 황창배,
〈무제〉, 장지에 혼
합재료, 100x144cm,
1990.



도판 35) 장 미셸 바스키아(Jean-Michel
Basquiat), 〈흑인들의 역사(History of
Black People)〉, 1983.



도판 36) 황창배,
〈무제〉, 한지에 혼
합재료, 227x182cm,
1993.



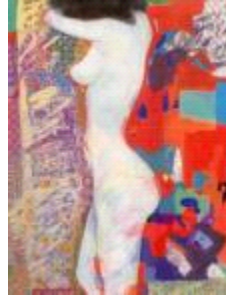
도판 37) 황창배,
〈무제〉, 장지에 아
크릴릭, 128x162cm,
1991.



도판 38) 황창배, 〈무제〉, 한
지에 먹, 45x25cm, 1997.



도판 39) 황창배, 〈무제〉,
캔버스에 혼합재료,
65.1x53cm, 1995.



도판 40) 이숙자,
〈추상이브〉,
112x145.5cm, 1989.



도판 41) 이숙자,
〈이브의 보리밭〉,
순지5매집에 암채,
150x200cm, 1989, 개
인소장.

부 록

황창배(黃昌培, 1947-2001) 연보

연도	나이	내용
1947	0	12월 6일 서울시 종로구 종로 5가 265번지 12에서 4남 1녀 중 3남으로 태어남.
1950	3	4세부터 아버지로부터 친자문을 익히고 야담, 노자사상 등을 생활 중에 학습-동양화 할 수 있는 자질을 은연중에 습득함. 한의사인 선친에게 한학과 고전을 배웠고, 재주가 많은 어머니에게 예술적 재능을 물려받음.
1954	7	3월 서울 방산 국민학교 입학하였음. 산수성적이 가장 뛰어났고, 미술시간이면 흥분하였음.
1957	9	1957년까지 방산 초등학교를 다님.
1958	10	방산 국민학교에서 서울 중구에 위치한 덕수 국민학교로 전학하였음. 당시 중학교 입학률이 가장 좋았던 덕수 국민학교로 옮길 만큼 황창배 모친의 교육열이 대단하였음.
1960	13	2월 덕수 국민학교 졸업. 3월, 서울특별시 종로구 자하문로 28가길 9(청운동89-9)에 위치한 경북 중학교 입학함. 당시 시험을 통해 입학할 수 있었음. 다방면에 다재다능하여 미식축구 활동을 함.
1963	16	2월 경북 중학교 졸업. 3월 경북 고등학교 입학. 미술선생님이 동양화전공을 하신 분이라 영향 받음. 미술반, 연극반 활동. 교내 외 미술대회에서 다수 입상.
1964	17	제1회 목우회 주최 전국남녀 중·고등학교 미술실기대회 우수상 수상함.
1965	18	12월 친구 최종물과 함께 《서울미대 극예술연구회》 창립.
1966	19	2월 경북 고등학교 졸업. 3월 연건동 캠퍼스의 서울대학교 미술대학 회화과로 입학함. 대학교 진학 후 10여 편의 연출과 출연 하였으며 연극반 반장을 하였음, 미식축구 활동함. 장판지 그림시도(새로운 재료시도)
1967	20	5월 2회 「팔리앗치」 연출함. 10월 3회 「인형의집」 출연함.
1968	21	5월 4회 「혈기부족」 출연함. 6월 Salon Drama 「원고지」 연출. 10월 5회 「안네프랑크의 일기」 출연함. 제17회 대한민국 미술전람회 구상작 <휴식>으로 입선함,

1969	22	7월 Salon Drama 「송금」 연출. 제18회 대한민국 미술전람회 구상작 <흙>으로 입선함.
1970	23	서울대학교 동양화과 졸업. 대학 졸업 후 전통에 대한 연구와 함께 동양사상에 심취함. 서예와 조각, 한문학과 미술사 등 인접학문을 폭넓게 섭렵함. 육군 장교(R.O.T.C) 군입대함.
1971	24	월간 「주부생활」 삽화 작업을 시작함.
1972	25	육군 장교(R.O.T.C) 군 전역함.
1973	26	3월 서울대학교 대학원 회화전공 입학함. 한성중학교 교사로 임명됨. 서울대학교 미술대학의 연극반 지도하였음. 철농 이기우 선생으로부터 서예, 조각 사사받음. 서울 미대 연극반 지도함. 12월 12회 「신의 기실」 연출함. 제22회 대한민국 미술전람회 <흙>으로 입선함. 한국전각협회전 참여하기 시작함.
1974	27	교사를 맡고 있던 한성중학교 교사를 떠남. 《대한민국 미술전람회》 제 23회 1부(구상)과 대한민국 미술전람회 2부(비구상) 모두 출품하여 1, 2부 모두 수상함. 제23회 《대한민국 미술전람회》 (1부) <흙>으로 입선함. 동시에 (2부) 비구상작 <비(秘)>로 입선함. 「篆刻의 發展을 위한 序章-技法上 分類를 中心으로」으로 석사논문 작성함.
1975	28	2월 서울대학교 대학원 회화전공 졸업함. 명지실업전문대학교 부교수로 취임함. 임창순 선생으로부터 한학공부, 미술사 연구함. 철농 이기우 선생의 자녀와 결혼. 제 24회 대한민국 미술전람회 <비(秘)2>로 특선 수상함.
1976	29	봄, 제25회 《대한민국 미술전람회》 비구상작 <비(秘)5>로 특선 수상함. 창립멤버로 그룹 《일연회전》에 참여하기 시작하여 2001년까지 소속되어 있음.
1977	30	가을, 제26회 《대한민국 미술전람회》 비구상작 <비(秘)31>로 문화공보부 장관상 수상함.
1978	31	가을, 10월 2일 제27회 《대한민국 미술전람회》 비구상작 <비(秘)51>로 대통령상 수상함.
1979	32	명지실업전문대학교 부교수로 임하고 있음. 《대한민국미술대전》 추천작가로 초빙됨. 국전 대통령상 수상작가 자격으로 유럽 미술관 순례함. 국립현대미술관에서 《한국의 자연전》 단체전 참여함.

1980	33	명지실업전문대학교 부교수로 임하고 있음. 《대한민국미술대전》 추천작가로 활동하고 있음. 아시아 현대미술제(Asian Contemporary Arts Festival)에 참여함.
1981	34	9월 종로구 견지동에 위치한 동산방 화랑에서 첫 개인전 개최함. 《대한민국미술대전》 추천작가로 활동을 마침. 명지실업전문대학교 부교수로 임하고 있음. 국립현대미술관에서 주최한 《한국 수묵화 대전》에 참여함.
1982	35	재직 중이던 명지실업전문대학교 부교수를 사임함. 동덕여자대학교 조교수로 임명됨. 롯데미술관에서 《정예작가 초대전》에 참가함.
1983	36	밀라노 Viscontea Hall에서 《한국현대미술전》 참여함. 동산방 화랑에서 주최한 《오늘의 표정전》(이철주·황창배)에서 전시함. 소재와 표현양식을 현대적으로 구사하여 동양화의 경계를 확장함.
1984	37	동덕여자대학교 조교수직을 사임함. 경희대학교 조교수로 초빙됨. 경향신문 이문열의 「삼국지」 삽화 연재를 시작함. 박대성과 함께 샘터화랑에서 진행한 《2인 초대전》 참여함.
1985	38	국립현대미술관에서 진행한 《현대미술 초대전》에 전시를 시작으로 1991년까지 참여함. 위커힐미술관에서 기획한 《한국화 오늘과 내일의 전망》에 참여함. 서울갤러리의 《정예작가 초대전》 참여함.
1986	39	경희대학교 조교수를 사임함. 이화여자대학교 부교수로 임명됨. 예화랑의 《4인의 시각전》, 호암미술관의 《한국화 100년전》, 미술회관의 《아시아 현대 채묵전》, 홍콩의 《동방 수묵대전》에 참여함.
1987	40	선화랑에서 ‘숨은그림찾기’라는 별칭의 연작 작품으로 제 2회 개인전 개최함. 이화여자대학교 교수를 맡고 있음. ‘진로 샤프몽블르 와인’광고모델로 발탁되어 활동함. 연예인이 아닌 일반인 광고모델은 최초였음. 서울시립미술관의 《서울 미술대전》에 참여 시작으로 1993년까지 진행함. 서울미술관의 《‘86’ 문제작가전》에 참가함. 하와이의 East and West Exhibition in Contemporary Arts, East-West Culture Center에서 진행한 《동서융합전》에서 전시함.

1988	41	12월 미국 국무성 초청받음. New York Artist's Colony(Yaddo)에서 그림을 작업을 시작함. 호암갤러리의 《화랑미술제》, 《현대 한국회화전》에 참여함.
1889	42	2월 New York Artist's Colony(Yaddo)에서 그림을 작업을 마침. 이화여자대학교 교수를 맡고 있음. 서울시립미술관의 서울 현대 한국화전에 참가함.
1990	43	서울 화실을 정리하고 충북 괴산군 백봉리로 작업실을 이전함. 여전히 이화여자대학교 교수를 맡고 있음. 호암갤러리의 《현대 한국 회화전》, 서울시립미술관의 《서울 현대 한국화전》, 동경 국제 견본시장의 《동경 아트 엑스포전》에 참여함. 밀라노에 있는 카를로 그로쉴티 화랑에서 제 3회 개인전 개최함. 이 전시로 '가장 한국적인 것이 세계적이다' 라고 느끼며 재료까지 자유롭게 선택할 수 있는 용기를 얻음. 아크릴 등 서양재료가 수묵과 함께 나타나기 시작하며 작업방식도 보다 적극적으로 평면에서 입체적인 것까지 제작하게 됨.
1991	44	전업 작가 생활을 위해 이화여자대학교 교수를 사임함. 동덕여자대학교 초빙교수를 시작함. 토탈미술상 수상. 갤러리 상문당, 두손갤러리에서 제 4회 개인전 진행함. 월드갤러리에서 제 5회 개인전 개최함. 동경 국제 견본시장의 동경 아트 엑스포에 참여함. 자그레브의 Korean Contemporary Painting Exhibition에서 《한국 현대미술 유고 순회전》 진행함, 예술의 전당에서 기획한 《91 화랑 미술제》 참여함.
1992	45	갤러리도올의 《현대 한국화 9인 초대전》, 서화 갤러리 《개관 기념전》, 《한국 현대미술전 일본순회전》, 한원갤러리의 《현대 한국화의 한국화 흐름》, 다도화랑의 《중견 작가 3인전》, 새갤러리의 《한국 현대 미술의 1992 표정전》, 서화갤러리의 《소품전》, 시공화랑의 《개념과 형상전》, 청화랑의 《6인의 작가전》, 유경갤러리의 《경북 고등학교 동문전》에 전시에 참여함.
1993	46	보스톤의 Gallery Gine Art에서 제 6회 개인전 진행함. 갤러리타임의 《송년 작은 그림 100점 전》, 미사화랑의 《개관 2주년 초대전》에 전시함.
1994	47	단체전으로 예화랑의 《예화랑 추천 작가전》, 다도화랑의 《에로 시티즘 그 미학의 언어》, 호암갤러리의 《현대 미술 20인의 얼굴전》, 《'94 현대 한국회화, 한국미술 빛과 색》, 《한국의 미 3인전, 그 현대적 변용》에 전시 진행함.

1995	48	<p>경기대학교 조형대학원 출강함.</p> <p>중앙일보 이영희의 「달아 높이꿈 돌아사」 삽화 연재를 시작함.</p> <p>단체전으로 종로갤러리의 《현대 한국화 현황전》, 예술의 전당의 《'95' 화랑 미술제》, 제주 신라호텔의 《제 5회 제주 신라 미술전》, 동산방 화랑의 《5월 미술축제》, 토탈미술관의 《토탈 미술수상 작가전》, 《토탈미술관 한국화 7인전》, 파리 유네스코 본부 《한국미술 50인 유네스코 초대전》, 《현대 한중 작가전》, 종로갤러리의 《'95' 현대 한국화전》, 조선일보미술관의 《현대 미술 가깝게 이해하기》, 《코리안 평화 미술전》, 갤러리지현의 《한국 현대미술》에 참여함.</p>
1996	49	<p>경기대학교 조형대학원 강의를 맡음. 백봉 초등학교 어린이 그림잔치 시작함.</p> <p>예화랑에서 제 7회 개인전 개최함.</p> <p>동아갤러리의 《실크로드 미술기행전-사라진 제국의 숨결을 찾아서》 개최함.</p> <p>이외 단체전으로 예술의 전당 한가람 미술관의 《후사회 창립 60주년 기념전》, 《'96' 화랑미술제》, 동산방 화랑의 《현대 한국화 조형의 표상전》, 도쿄 니혼바시 프라자마무의 《코리안 평화 미술전 96》 전시함.</p>
1997	50	<p>경기대학교 조형대학원 강의를 그만둠.</p> <p>파리의 Galerie Gana-Beaubourg에서 제 8회 개인전 진행함.</p> <p>12월 중앙일보 통일문화연구소에서 실행한 「북한 문화유산 조사단」의 일원으로 북한 전역을 방문하면서 스케치함.</p> <p>‘북한 문화유산 조사단’ 단원으로 화가로써 처음 북한을 방문하였음.</p> <p>단체전으로 선화랑의 《선화랑 개관 20주년 기념전; 제 2부 2백인 작가 1호전》. 대구 동아백화점의 《우리시대의 아버지전》, 예술의 전당의 《미술인 사랑의 나눔전》, 롯데화랑의 《한국화 4인전》, 예술의 전당 한가람미술관의 《화랑 미술제》, 제주 신라호텔의 《제 7회 제주 신라 미술전-여름, 생활과 미술》, 플러스 갤러리의 《구상과 추상의 만남, 조화전》, 동덕아트갤러리의 《한국미술 엔타시스전》, 가나아트스페이스의 《생활 속의 미술-판화 카드전》을 전시함.</p>
1998	51	<p>프라하의 National Gallery에서 한국의 《현대미술》에 참여함.</p> <p>선화랑에서 제 9회 개인전 《북한기행 그림전》 개최함.</p> <p>이외 단체전으로 예일화랑의 《'98 한국화 21인 초대전》, 갤러리서호의 《작은 그린 사랑의 시전》, 워싱턴 한국문화원의 《한국화 50인 부태전》, 라나아트센터의 《가나화랑 전속작가전》, 한국경제신문사 사옥의 《성미술, 성 풍속전》, 갤러리사비나의 《잘못된 만남전》, 대전시립미술관의 《대전 시립미술관 개관기념전》 전시에 참여함.</p>

1999	52	갤러리상의 《화가를 찾아서》, 서울갤러리의 《'99한일회화 교류전》, 한원미술관의 《한국 현대미술: 그 새로운 전통》, 서울갤러리의 《한중회화 교류전》, 동경의 《코리안 평화미술전》, 박영덕 화랑의 《삼화로 찾아가는 문학의 향기전》, 르네갤러리의 《31인의 작은 누드전》, 가야미술관의 《세기말의 가을 노래전》, 현대백화점 미술관의 《안생전》, 청작화랑의 《한국화 대표작가 6인전》에 참여함.
2000	53	쿠웨이트에 있는 Funoon Gallery에서 《한국의 현대미술》에 참여함. 동경에 있는 에비수 가든 플레이스에서 《아시아평화미술전》 참가함. 예술의 전당의 《화랑미술제》에 참여함.
2001	54	공평아트센터의 《변혁의 한국화, 투사와 조망》 전시됨. 담도암 치료 차 북경 방문, 중의학 치료, 해부학과 근육학 공부. 세상을 하직함. 향년 54세임.