

# ‘신금강산도’의 동시대적 표상

송희경

## I. 머리말

宋惠暻

梨花女子大學校  
韓國文化研究院 研究教授  
梨花女子大學校  
美術史學科 博士  
韓國繪畫史

현대미술은 다양하게 변화하고 있다. 구상과 비구상이 공존하고 평면과 입체의 경계가 허물어졌다. 최첨단 미디어 장비가 동원된 형이상학적 개념의 시각화나, 장르의 구분이 불분명하여 사유와 담론을 우선시하는 난해한 미술이 대세이다. 현 한국미술계에서 전통적 소재를 수용, 계승한 시각물을 찾기란 쉬운 일이 아니다. 심지어 전통과 현대를 대립구도와 갈등관계로 설정하고 전자를 과감히 버려야 한다는 의견이 대두되기도 한다. 이러한 상황에서도 현대작품에서 꾸준히 활용되는 ‘전통적’ 대상이 존재한다. 바로 금강산이다. 금강산은 14세기부터 현재까지 수많은 작가들이 조형화한 대한민국의 대표적 명산이자 한국인의 이상향이다. 비록 한국전쟁 이후 ‘허락’ 없이 갈 수 없는 금지구역이 되었지만, 한국인의 뇌리에 남아있는 금강산은 여전히 ‘볼수록 아름답고 신기한’ 명승지이자 영험한 기운을 간직한 성역이다. 특히 1998년 금강산 관광이 가능해지면서 작가들도 금강산을 서둘러 찾았고, 이를 화폭에 옮겨 다양한 조형언어의 금강산도를 소개했다.

현재 금강산 그림의 연구는 17세기부터 급속도로 확산된 기행사경 문화 및 금강산도의 제작에 초점을 맞추어 작가별, 시대별로 논의되는 등, 주로 20세기 전반까

\* 필자의 최근 논저: 「목불 장운상의 인쇄미술 연구」, 『절대미를 꿈꾸다: 목불 장운상의 예술세계』, 이천시립월전미술관, 2013; 「조선시대 군주고사도: 帝舜故事圖를 중심으로」, 『온지논총』34, 2013; 「이인성의 동양화와 그 시대성」, 『한국문화연구』22, 2012.

지의 작품 분석으로 한정되어 있다.<sup>1</sup> 선학의 연구업적에 따르면, 금강산도는 시대에 따라 종교적 예배의 대상, 와유적 감상물, 복을 구하는 길상물, 사생적 풍경화 등 복합적 함의를 간직한 기능물로 전개되어 왔다. 그렇다면 '지금'의 금강산도는 어떤 양상을 띠고 있을까. 앞서 언급했듯이 금강산이 개방되면서 '금강산도'는 중요한 문화적 코드로 부각되었다. 따라서 이 시기 금강산도의 양식적 특성과 유형, 함축적 의미 등의 전반적인 창작 경향을 면밀히 고찰하면, 오랫동안 작가들이 고민해온 전통의 계승 및 극복 방법과, 작품에 반영된 시대성을 파악할 수 있을 것이다.

이 글에서는 금강산 관광 이후 제작된 작품을 '신금강산도'라 명명하고, 금강산 재현을 출발점으로 삼아 다양한 갈래로 확장되는 시각화 현상을 통해 한국 미술의 여러 각도를 탐사한다. 우선 '금강산 관광'이라는 남북정책이 문화계에 파급된 효과를 언급하고, 그 결과물인 금강산 관련 전시의 현황과 유형을 분류한다. 대부분 '금강산도' 하면 '鄭澈(1676~1759)'과 '眞景'을 떠올린다. 두 단어는 한국의 풍경을 소재로 한 현대 작가들에게 지켜야 할 법칙이자, 반드시 극복해야 할 명제로 작용했다. 복합적인 난제를 해결하기 위해 작가들이 채택한 방법은 각양각색이다. 정선과 진경을 계승, 변형하여 '한국화'의 전통성에 천착하거나, 지필묵은 고수하되 대상을 해체, 재구성하여 구상과 비구상의 경계를 허물어뜨렸다. 아예 전통 재료 대신 색다른 매체를 선택하여 오직 금강산도 자체나 개념만을 차경, 차용하는 倣作도 출현했다.

결국 작가들이 표명하고 싶은 금강산은 개인적 감성이 반영된 기억의 공간이자, 분단된 한반도를 통합 가능케 하고 우주만물의 보편적 질서를 담은 '기념비적 영역'이다. 이렇듯 신선한 조형언어로 창조된 '신금강산도'의 창작 경향을 논의하면서 20세기 후반 한국미술계의 다변성과 확장성이 확인될 것이다. 나아가 전통과 현대, 동양과 서양을 이분법의 잣대로 분리, 비교하는 극단적인 태도가 편견에 불과하며, 오히려 이를 연결, 통합하려는 실험적 의지가 새롭게 구축되는 시각문화의 밑거름임을 증명할 수 있을 것이다.

<sup>1</sup> 고려시대부터 근대에 이르기까지의 금강산 그림에 관한 전반적인 논의는 洪善杓, 『金剛山圖의 발생과 발전』, 『朝鮮時代繪畫史論』(文藝出版社, 1999), pp.467-482. 금강산이란 용어의 어원과, 금강산도 전개 및 작가에 따른 조선시대 작품 분석은 朴銀順, 『金剛山圖 연구』(一志社, 1997). 기행사경 문학과와의 연관성은 高연희, 『조선후기 산수기행예술 연구』(일지사, 2001) 참조. 이 밖에 수많은 석·박사논문 및 단독연구를 통해 한국의 금강산도가 고찰되었다.

## II. 금강산 관광과 탐사의 형성

태백산맥 북부 강원도 금강군·고성군·통천군에 걸쳐 광범위하게 펼쳐진 금강산은 해발 1,638m의 최고봉인 비로봉을 중심으로 북쪽에는 오봉산, 옥녀봉, 상등봉, 선창산, 금수봉, 서쪽에는 영랑봉, 용허봉, 남쪽에는 월출봉, 일출봉, 차일봉, 백마봉, 동쪽에는 세존봉 등이 솟아 있는 대한민국의 대표 명산이다. 예로부터 봉래, 상악, 개골, 열반, 풍악, 기달, 선산, 중향성, 해악 등의 별칭을 지녔었고, '금강'이라는 이름은 13세기 후반부터 본격적으로 사용되었다고 한다.

금강산은 기운이 영험하고 풍광이 수려하여, 한국뿐만 아니라 동아시아의 靈山으로 이름을 떨쳤다. 특히 2천 명의 권속을 거느린 담무갈보살이 금강산에 머물며 금강경을 설법한다는 『화엄경』의 이야기가 전해지면서, 원나라 황실까지 금강산 방문을 염원하는 불교의 성지이자 순례지가 되었다. 조선시대 지식인은 금강산을 우주적 질서를 갖춘 조화경으로, 경치가 빼어나고 호연지기를 기를 수 있는 명승지로 간주했다. 이러한 사고는 17세기 이후 기행사경 문학과 기행사경도가 생산되는 원인이 되었다.<sup>2</sup> 근대기 철도가 부설되면서 금강산 여행은 다시 봄을 이루었고, 일제침략기에 민족의 정기가 응집된 조선의 상징이자 여가문화의 대표적인 관광지로 각광받았다. 이러한 분위기에 힘입어 분단 이전까지 금강산 기행과 스케치 제작은 연일 신문에 보도되었다. 李象範(1897~1972), 卞寬植(1899~1976), 裴濂(1911~1968), 李應魯(1904~1989) 등 당대 최고의 명성을 떨친 화가들도 금강산을 직접 여행하여 금강산도를 남겼다.

1998년 2월 25일 출범한 김대중 정부도 금강산을 선택했다. 금강산 관광이 국민정부의 가장 큰 이슈인 통일정책과 부합되는, 실천적·상징적 아이콘이었기 때문이다. 이미 1994년에 '3단계 통일방안'을 발표한 김대중 대통령은 정부 출범 직후부터 대북 통일정책 7대 과제를 펼치기 시작했다. 나아가 추운 바람보다 따뜻한 햇볕이 옷을 벗게 한다는 이솝 우화를 인용하여 북한과의 교류와 변화를 점진적으로 유도하는 햇볕정책을 표명했다. 통일부는 햇볕정책을 '남북 간의 협력을 통해 북한의 평화와 개방을 촉진시킴으로써 급변하는 사태 없이 북한을 연착륙시키고자 하는 적극적인 참여정책'이라고 정의했다.<sup>3</sup> 따라서 금강산 관광은 남북관계의 연결고리를

<sup>2</sup> 『陽村集』에 실린 權近(1352~1409)의 기록으로 14세기 후반에는 금강산 그림이 예배도로 제작되었음을 확인할 수 있다. 홍선표, 앞의 글(1999), p.469 참조.

<sup>3</sup> 고유환, 「김대중 정부의 대북포용정책 평가」, 『대북포용정책과 금강산 관광사업: 평가와 전망』 통일문제 국제학술회의(동국대학교 안보연구소, 1999) 참조.

형성하고 북한의 개방을 유도하여 통일 한국을 이룩하는 도구로서 매우 적절한 대북정책이었다. 단순한 여행상품이 아니라 분단 반세기 만에 성립된 민간교류의 실마리였고, 많은 이의 뇌리에 향수와 자부심을 불러일으킬 수 있는 문화 코드였던 것이다.<sup>4</sup>

드디어 1998년 11월 18일 826명을 태운 금강호가 동해항을 출항하면서 역사적인 사건이 시작되었다.<sup>5</sup> 북한은 남한에게 구룡연 코스(온정각-슬기님이 고개-신계사터-창터솔밭-목란관-양지교-금강문-연주담-옥류담-비봉폭포-구룡연-구룡폭포), 만물상코스(온정각-금강산호텔-관음폭포-육화암-만상정-귀면암/삼선암-절부암-안심대-하늘문-천선대/망양대), 삼일포/해금강코스(온정각-장전라-삼일포-해금강), 동석동코스(온정각-신계천-영준대-동석(흔들바위)) 등 네 개의 코스를 개방했다. 2003년 9월부터 바다가 아닌 남북한계선을 직접 통과하는 육로관광이 열렸고, 2004년 새로운 상품이 소개되면서 2005년 6월 관광객이 100만 명을 돌파했으며, 2007년 6월 내금강 관광까지 실시되었다.<sup>6</sup> 2008년 7월 11일 남측 금강산 관광객의 피격사건이 발생하여 10여년 만에 금강산 관광이 중단되었다.

국가적 대북정책과 북한과의 민간교류에 힘입은 금강산 관광은 미술계에서도 적지 않은 반향을 일으켰다. 금강산 관광이 성립되기 전인 1997년, 이미 중앙일보사 통일문화연구소가 '북한문화유산조사단'을 발족했고, 구성원이었던 黃昌培(1947~2001)가 남한 화가 최초로 북한을 방문했다.<sup>7</sup> 그는 "평양과 그 주변을 약 1주일간, 그리고 개성과 구월산, 정방산 주변을 4일간 답사"하면서, "북쪽 사람들의 자연스런 모습"을 화폭에 담았다. 금강산 유람에 대한 호기심과 기대가 고조될 무렵, 선화랑에서 <황창배 북한 기행 작품전>을 열어 조사단의 보고서나 다름없는, 열흘 남짓한 북한 여행의 기록물을 선보였다. 기억에 남는 모든 장소를 한 화면에 수용한 <북한 환타지아>, 북한 동포 30명을 다룬 <북한 답사 중 기억에 남던 사람들> 등, 현장 스케치 30여점과 완성도를 높인 200호의 대작 10점을 출품해서 관객의 큰 호

<sup>4</sup> 금강산 관광사업에 관한 일지와 통계자료는 이주영 편집, 「금강산 관광 10주년 관련자료」, 『KDI 북한경제리뷰』Vol.10, No.11(한국개발연구원, 2008) 참조.

<sup>5</sup> 1998년 10월 17일 고 정주영 회장이 소 500마리를 이끌고 판문점을 통과해서 10월 29일 북한과 금강산 관광사업에 대한 합의서가 체결되었다. 이 합의서를 근거로 정부는 금강산 관광사업자로 현대를 승인하면서 금강산 관광이 본격화된 것이다.

<sup>6</sup> 심의섭, 「남북한 관광협력과 금강산 관광사업」, 『경영연구』21(명지대학교 경영연구소, 2002) 참조.

<sup>7</sup> 「화폭에 담아온 북녘 땅과 사람들: 황창배의 북한기행 작품전」, 『월간미술』(1998. 10) <http://www.monthlyart.com/> 참조(『월간미술』에 수록된 기사 및 평문은 모두 이 사이트를 참조했다).



응을 받았다.<sup>8)</sup>

금강산 관광과 더불어 국가 기관을 비롯한 언론사, 사설 미술관에서도 금강산 관련 행사 및 전시를 기획하기 시작했다. 우선 근대기에 금강산 그림을 가장 많이 남긴 변관식의 '탄생 100주년 기념전'이 포문을 열었다. 1999년 2월 11일 호암갤러리에서 개막된 이 전시는 1950년대 중반부터 제작된 금강산도 17점을 비롯하여 한국 실경 23점을 선보인 변관식의 회고전이었다.<sup>9)</sup> 호암갤러리는 전시 제목을 《小亭과 금강산展》이라고 명명하여 변관식이 근대 금강산 그림의 지존임을 새삼 선포하면서 북한 개방 이후 기획된 수많은 금강산 전시의 발판을 마련했다. 또한 이 전시의 출품작을 비롯한 변관식의 작품 150여 점이 『한국의 미술가: 변관식』이란 기획 도록으로 출간되어, 변관식으로 대표되는 분단 이후의 금강산도가 그리는 추억과 이상적 자연미를 함축한 관념적 의경임이 확인되었다.<sup>10)</sup>

같은 해 7월 국립중앙박물관은 《아름다운 金剛山》이라는 특별전을 기획했다. 회화, 공예, 사진 등 금강산 관련 유물 600여 점을 한 자리에 모아 재료에 따른 금강산의 조형방식을 일목요연하게 선보이면서, 작품집과 유리원판 사진집 등 도록을 2권으로 발간했다.<sup>11)</sup> 작가들의 금강산 답사 첫 보고서는 1999년 동아일보사와 일민미술관이 공동 주최한 《夢遊金剛: 그림으로 보는 금강산 300년》(이하 몽유금강전)이다. 이 전시에서는 18세기 이후의 금강산 그림과, 한국화, 서양화, 조각, 설치, 영상 등 다양한 접근방식을 시도한 현대작가 15인의 '신금강산도'가 소개되었다.<sup>12)</sup> 특히 18세기 전반의 거장이자 금강산 그림의 대부라 할 수 있는 정선의 <비로봉도>를 비롯하여 조선시대 금강산 그림 60여 점이 최초로 공개되어, 전시의 미술사적인 의의가 부각되었다. 이 전시를 위해 참여 작가들은 같은 해 4월, 3박4일 동안 금강산을 직접 방문해서 명승지를 스케치했고, 당시 완성된 드로잉을 《몽유금강전》과 함께 아트스페이스 서울에서 공개했다.<sup>13)</sup>

8 「인사동에 옮겨온 북녘산천」, 『경향신문』, 1998. 9. 23.

9 실제 변관식은 해방 전후 금강산 일대를 여러 차례 유람했지만 현존하는 그의 금강산 그림은 1950년대 이후의 작품들이다. 이구열, 「변관식 산수화의 독자성」, 『월간미술』(1999. 3) 참조.

10 홍선표, 「한국적 이상향과 풍류의 미학: 소정 변관식 작품론」, 『한국의 미술가: 변관식』(삼성문화재단, 1998), p.42 참조.

11 국립중앙박물관 편, 『아름다운 금강산』(국립중앙박물관, 1999) 참조.

12 이 전시에 출품한 15인의 작가와 작품에 관한 논의는 장동광, 「분단의 산하, 금강산의 비경秘境을 찾아서」, 『夢遊金剛: 그림으로 보는 금강산 300년』(일민미술관 1999), pp.190-195 참조.

13 「표현양식 달라도 창조적 예술정신 뚜렷: 미술평론가 이구열씨 '몽유금강: 그림으로 보는 금강산 300년전' 총평」, 『동아일보』, 1999. 7. 7; 「특별기획 한국의 산수풍경」, 『월간미술』(1999. 8) 참조.

개인이 금강산을 여행하면서 느낀 감동과 여운을 작품화한 사례도 있다. 대표적인 작가가 朴大成(1945~)이다. 평생 한국의 산천을 지필묵으로 재현하는 데 심혈을 기울인 박대성은 국내 금강산 관광 길이 열리기 이전, 일본을 통해 북한기행을 시도했다. 외금강뿐만 아니라 내금강, 그리고 평양, 묘향산 등 북한 명승지를 어렵사리 유람한 후, 금단의 땅을 기록했고, 그 결과물을 2002년 《소평 박대성전: 묘향에서 인왕까지》에서 발표했다.<sup>14</sup> 申璋湜(1959~)도 금강산 관광선 1호 ‘현대금강호’에 승선하여 금강산을 다녀왔다. 금강산 관광이 시작되기 전인 1995년부터 ‘금강산-생명력’을 테마로 작품 활동을 했던 신장식은 이 유람을 계기로 명실상부한 ‘금강산 작가’로 부상하면서 금강산 관련 개인전을 수 차례 개최했다. 또한 서양화가 강요배(1952~)도 학교재의 후원으로 미술사학자 이태호와 함께 금강산 땅을 밟은 후 그 성과물을 일반인에게 공개했다.<sup>15</sup> 1990년대 초 제주도로 낙향한 후 독특한 지역 풍물과 자연을 화폭에 재현한 강요배는 금강산 여행 후 아크릴이라는 안료로 금강산도의 전통에서 발췌한 부감법과 삼원법의 시점을 채택했다.

금강산 관광과 금강산도 전시에 힘입어, 한국의 산천을 재현하는 ‘진경산수’ 관련 전시가 연이어 소개되었다. 공평아트센터에서 열린 권기윤, 이호신, 문봉선의 《실경산수와 진경정신》이 대표적 사례이다.<sup>16</sup> 제목이 알려주듯, 이 전시는 “정선이 보여주었던 진경산수를 모범으로 삼아 그 정신을 현대적 양식으로 재현”하고자 기획되었다. 실재 권기윤, 이호신, 문봉선은 한국의 경관과 풍정을 몸소 답사하고 화폭에 충실히 사생한 산수화가들이다. 3인은 옛 거장 정선의 화업을 계승하면서, 작가의 개성을 창출하고자 노력했다. 아트선재센터와 아트선재미술관은 ‘풍경’이라는 주제에 내재된 우리미술의 가치와 세계관을 바라보자는 취지에서 20명의 현대작가를 선별하여 《산·수·풍·경 전》을 준비했다.<sup>17</sup> “오늘날 어떻게 겸재와 닮느냐가 아닌 얼마나 겸재와 달라지느냐”에 초점을 맞추었다는 기획자의 말처럼, 이 전시에서는 전통적 필묵법으로 산천을 그린 풍경화에서부터, 극세필의 사실화, 서구적 재료와 전통적 양식을 결합한 유희, 사진 등, 장르를 넘나드는 색다른 형식의 ‘금강산 像’이 창조되었다.

2003년에는 금강산 관광 5주년을 기념하여 사비나미술관에서 《금강산의 만

<sup>14</sup> 이 전시의 출판작은 『朴大成: 묘향에서 인왕까지』(가나아트센터, 2000) 참조.

<sup>15</sup> 「한국화단에 금강산 바람 솔솔」, 『한겨레』, 1998. 12. 1.

<sup>16</sup> 박정구, 「이 시대의 실경산수를 위한 발걸음: 실경산수와 진경정신 展」, 『월간미술』(1996. 6) 참조.

<sup>17</sup> 참여작가는 강경구, 권기윤, 김근태, 김명숙, 김범, 김장섭, 김주현, 김천일, 김호득, 김홍주, 민정기, 박이소, 유근택, 유승호, 이인현, 정보영, 정주영, 최선명, 최진욱, 홍명성 등 20명이다.

남, 그리고 회망 展》이 열렸다. 주식회사 현대아산이 주최한 이 전시에 신장식, 이정수, 신현욱, 김정환, 이정재 등의 작가가 참여했다.<sup>18</sup> 또한 2004년 세계박물관협회(ICOM, International Committee of Museum) 총회가 한국에서 개최되면서 금강산 전시가 다시 봄을 이루었다. 3년마다 열리는 ICOM총회는 전 세계 박물관 미술관 핵심인사 2,500여 명이 모이는 박물관계 최대 축제이다. 따라서 여러 기관에서 동양적 특성을 부각하는 전시를 준비했고, '금강산전'을 적절한 대안으로 삼았다. 덕수궁 미술관에서는 변관식, 金殷鎬(1892~1979) 등 근대기에 금강산을 테마로 제작한 그림을 전시했고, 작가 宋弼鏞(1958~ )은 수 차례의 금강산 여행을 통해 유채로 완성한 작품을 모아 《흐르는 물처럼》이란 개인전을 열었다.<sup>19</sup> 이렇듯 금강산 관광과 함께 금강산도의 도상을 파악하고 재해석을 시도하는 조형적 움직임이 전시를 통해 전개되었다. 금강산 관광이 정치적 이슈를 넘어 통일을 가능케 하는 문화적 예술 코드로 인지된 것이다. 따라서 금강산 관련 전시는 금강산의 상징성과 조형적 특성을 회고하고, 관람객에게 금강산이 한국의 명산이자 민족 대화합의 아이콘임을 각인시키는 계기를 마련했다.

### III. '신금강산도'의 유형과 시각적 특성

#### 1. 정선, 진경의 차용과 극복

21세기의 현대작가들도 금강산 하면 정선을 떠올린다. 그 만큼 정선과 그의 금강산 그림은 한국의 산천을 재현하는 산수화가들에게 여전히 깨뜨릴 수 없는 성벽이자 무한한 존경의 대상이다. 정선의 숭앙과 함께 고려된 개념이 바로 진경이다. 진경산수는 정선의 금강산도를 비롯한 조선후기 실경산수화의 대명사로 고착되어, 지금까지도 한국의 산천을 대상으로 한 수묵화의 한 장르로 알려졌다. 실상 조선시대의 기록에서는 '眞景'보다 '眞境'이 더 많이 발견된다.<sup>20</sup> 그럼에도 불구하고 현재 '眞景'은 '眞境'과 별 차이 없이 사용된다. 진경의 재평가와 진경산수화의 급부상은 1960년대 민족의식의 고양과 식민주의 사관의 극복을 중요시하는 주체적이고 발전

<sup>18</sup> 「만2천봉 신비를 고스란히: 금강산 관광 5주년 기념전」, 『국민일보』, 2003. 11. 17.

<sup>19</sup> 박영택, 「review: 송필용展」, 『월간미술』(2004. 8) 참조.

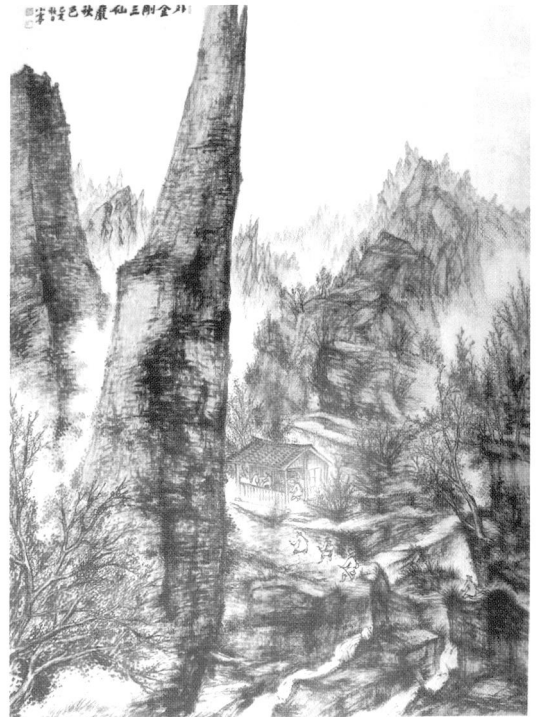
<sup>20</sup> '眞境'에 대한 용례는 박은순, 앞의 글(1997), pp.81-102 참조.

적인 연구동향 때문으로 풀이된다.<sup>21</sup> 특히 정선의 산수화를 ‘眞景의 사생화’, “검재의 본령이라 할 수 있는 산수화는 (중략) 眞景山水와 같이 한국의 산천을 그린 사경” 등으로 정의하면서 민족 사관이 반영된 장르로 높게 평가했다.<sup>22</sup> 진경산수화의 정의와 개념에 대한 견해는 분분하지만, 정선이 자독적 창작태도에 따라 실물 경관인 ‘眞景’을 매개로 최상의 우주적 조화가 내재된 이상적 경관인 ‘眞境’을 구현하여 새로운 경향의 진경산수화를 대성시켰다는 의견이 일반적이다.<sup>23</sup> 정선이 고전적인 정형산수와 실물경인 진경산수를 결합한 후 화보를 통해 새로운 정보를 수용하여 독자적인 화풍을 창안했다고 간주하는 것이다.

현대작가들은 주로 외금강의 명승지를 그렸다. 북한이 개방한 관광 코스가 외금강으로 한정되어 2007년 이전까지 내금강의 출입이 금지되었기 때문이다. 그러나 실제로 정선은 내금강만 화폭에

담았을 뿐 외금강을 그리지 않았다. 그럼에도 불구하고 현대작가들은 ‘금강산’과 ‘정선’을 같은 선상으로 이해하면서 정선의 내금강 풍경에서 목격되는 요소들을 익혀나갔다. 금강산과 정선의 동일시를 통해 추구한 창작태도는 무엇일까. 바로 진경이라는 개념이다. 이들은 정선 금강산도의 도상을 충실히 전승하면서 독자적으로 금강산을 형상화하려 했다. 옛 화법을 토대로 대상을 해석하여 새로운 창작세계를 구현한다는 진경의 개념이 실천된 셈이다.

작가들의 ‘외금강 사생’에는 정선과 진경 이외에 대안이 필요했다. 그 해법 중 하나가 바로 변관식의 ‘외금강산도’이다. 1950~1960년대 금강산 그림을 가장 많이 남긴 변관식은 1959년에 「〈미술의 한국적 독특성〉이라는 글에서 검재를 “우리나라 회화예술의 고유성의 획기적인 창시자”로 높이 평가하면서 그와 같이 “독자적 경지



1  
변관식 〈外金剛三仙巖秋色〉  
1959년  
종이에 수묵담채  
150×117cm  
개인소장  
(삼성문화재단, 『한국의미술  
가: 변관식』, 삼성문화재단,  
1999, 도54)

21 洪善杓, 『韓國繪畫史 연구 80년』, 『朝鮮時代繪畫史論』(文藝出版社, 1999), pp.25-31 참조.

22 金永基, 『韓國美術史』(高麗文化社, 1948), p.212, 李東洲, 『謙齋一派的眞景山水』, 『우리나라의 옛 그림』(博英社, 1975), pp.151-192, 박은순, 앞의 글(1997), p.80 재인용.

23 洪善杓, 앞의 글(1999), p.301 참조.



2

송영방 〈雨後金剛〉

2004년

종이에 수묵담채

42×142cm

개인소장

(이천시립월전미술관, 『20세

기 한국수묵산수화』, 이천시

립월전미술관, 2011, p.123)

를 개척해서 우리의 고유한 민족성을 화면에 살려야 함”을 주장했다.<sup>24</sup> 1960년대 그의 금강산 그림 중 최고의 대표작으로 꼽히는 〈外金剛三仙巖秋色〉<sup>도1</sup>은 화면을 가로 지르는 암봉과, 그 너머 보이는 깊고 그윽한 삼선암의 골짜기를 극적으로 대비한 명작이다. 붓질을 화선지에 마찰시킨 듯한 찰준과 농담을 달리한 먹을 침침히 쌓아올린 적묵법을 사용하여 삼선암의 재질을 표현했고, 담묵과 연한 갈색의 담채로 내금강의 골산을 암시했다. 이러한 기법은 〈金剛山九龍瀑〉에도 도입되어 날카로운 암벽과, 수직으로 떨어지다 산세의 굴곡을 따라 지그재그로 흐르는 폭포수를 사실적으로 재현했다. 한국전쟁 이후 성역에 대한 동경과 국토 분단으로 인한 민족애의 표상이 되었던 그의 외금강 그림은 후배 작가들에게 커다란 동기를 부여했을 것이다. 이를 입증하듯 현대의 외금강 그림에서는 변관식이 즐겨 사용한 적묵법이나 찰준이 자주 목격된다.

정선의 현장성을 본받은 현대작가들은 명승명소뿐만 아니라 가까운 골짜기도 직접 방문하여 오감으로 산천을 느끼면서 한국의 산하를 충실하게 화폭에 옮겼다. 宋榮邦(1936~ )은 산과 계곡에서 실경을 스케치하는 대표적인 현장 사생 작가이다. 그는 〈雨後金剛〉<sup>도2</sup>에서 비온 뒤 금강산의 정경을 화폭에 담았다. 옆으로 긴 화면에 발묵과 파필을 혼용하여 주봉의 숲을 배치했고, 그 뒤로 금강산의 일만이천봉을 수평으로 나열했다. 정선의 금강산 그림에서 목격되는, 암산과 토산의 결합과 소나무 숲의 재현을 계승하면서 산봉우리를 마치 기하학 도형처럼 연결했고, 물안개, 운무를 여백 처리하여 비가 막 개인 직후의 산천을 보여주었다. 같은 해 제작된 〈금강산 귀면암〉에서도 동일한 작화 태도가 보인다. 화면 중앙의 우뚝 솟은 귀면암과,

<sup>24</sup> 변관식, 『미술의 한국적 독특성』, 『자유공론』(1959. 7), 삼성문화재단 편, 『한국의 미술가: 변관식』(삼성문화재단, 1999), p.249 참조.



그 뒤편의 수평으로 나열된 1만 2천봉이 공간감을 부여했다. 그러나 전경과 후경을 사선으로 연결하는 폭포는 다소 비현실적이다.

송영방은 전통적인 필묵법으로 자연경을 표현했지만, 정선의 진경산수화에서 볼 수 없는 도상을 수용했다. 바로 비온 뒤의 금강산, 즉 ‘雨後金剛’이다. ‘우후금강’은 인물화로 화명을 떨친 김은호가 1970년대에 그린 바 있다. 김은호는 1918년 李址鎔(1870~1928), 崔南善(1890~1957)과 함께 금강산을 여행했고, 한국의 실경에 주목하면서 색다른 화법의 금강산도를 선보였다. 날카로운 침봉이나 암석 대신 비와 안개에 젖은 금강산을 연출한 것이다. “癸丑秋爲近巖仁兄雅囑 以堂寫”라는 관지가 적힌 <金剛煙後><sub>도3</sub>는 비가 그친 직후, 운무가 자욱한 금강산의 정경이다. 풍부한 발목을 자유롭게 구사하여 물기를 머금은 산세를 원형으로 연결했고, 뾰족한 암산을 부각했으며, 그 뒤로 숲이 우거진 토산을 병풍처럼 배열하여 정선 금강전도의 주요 도상인 송림과 암·토산의 공존을 수용했다. <雨後金剛>은 <금강연후>보다 금강산의 풍광을 좀 더 멀리서 조감한 후 전경에 송림을 사선으로 배치했다.<sup>25</sup>

權奇允(1955~)도 실내공간이 아닌 산천에 지필묵을 직접 펼친 후 사실적 경치를 담아내면서 명소의 이름까지 화폭에 기록하는 대표적인 현장 작가이다.<sup>26</sup> 외금강의 구룡폭포를 비롯하여 명승지의 폭포를 많이 그렸다. 강원도 고성군 외금강에

<sup>25</sup> 이천시립월전미술관 편, 『20세기 한국수묵산수화』(이천시립월전미술관, 2011) 참조.

<sup>26</sup> 『명경지필 明鏡之筆: 권기윤의 실경산수』(학고재, 2007) 참조.

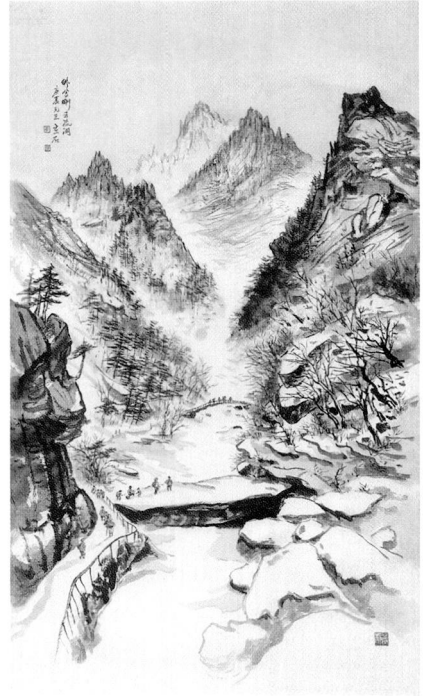
4

권기운 <외금강구룡폭>  
2006년  
종이에 수묵담채  
199×118cm  
개인소장  
(권기운, 『명경지팔: 권기운의  
설경산수』, 학고재, 2007)



5

이호신 <외금강옥류동>  
2000년  
종이에 수묵담채  
163×99cm  
개인소장  
(이호신, *Images of Tanzania  
and Korea*, 2000)

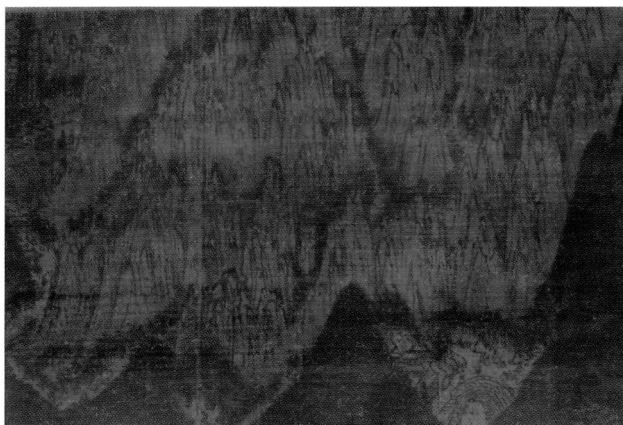


위치한 구룡폭포는 비봉폭포, 십이폭포, 조양폭포와 함께 금강산 4대 폭포의 하나이다. 권기운은 <외금강구룡폭><sub>도4</sub>에서 일자로 떨어지는 폭포수를 여백으로 남기고 주변의 바위를 담묵 담채로 표현했다. 부벽준으로 거친 바위의 질감을 드러냈고 탄력 있는 선으로 물살과 물결을 처리했다. 실경에 의거하되, 정선의 박연폭포처럼 연못의 중앙과 폭포 너머의 산등성이를 동시에 포착한 다원시점을 사용했다. 그러나 “겸재를 통과하지 않고 새로운 산수예술의 창조가 불가능하겠지만 (중략) 그 분(겸재)의 기법 습득보다 그 뜻을 따라가는 것이 더 중요하다”는 진술처럼, 가감을 거쳐 경관을 재구성하면서 사의산수를 완성했다.<sup>27</sup>

李鎬信(1957~ )은 2000년 1월, 4박5일 동안 외금강을 방문, 사생했다. 설경 속에서 화첩을 완성한 후 작업실로 돌아와 한 달 여에 걸쳐 10호 크기의 소품 10여 점과 <외금강옥류동><sub>도5</sub>을 마무리했다. 특히 정월의 설경도인 <외금강옥류동>은 탄자니아국립박물관에서 개최된 《Lee Hoshin: Images of Tanzania and Korea》에 소개되었다. 외금강의 험준한 바위와 산세를 화면 옆으로 나열하면서 관자의 시

<sup>27</sup> 월전미술관 기획, 「권기운 선생님 인터뷰」, 『山水風景의 時間』(월전미술관, 2004), p.63 참조.



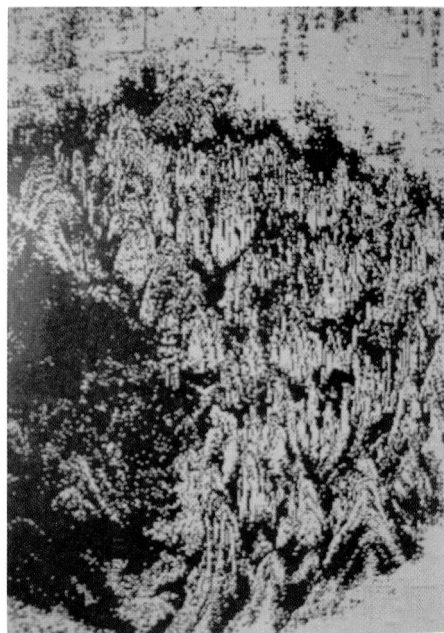


6

정종미 〈붉은 금강〉 2012년 한지에 안료, 염색 56.5×75cm 개인소장  
(검재정선기념관, 『검재진경: 오늘에 되살리기展』, 검재정선기념관, 2012)

7

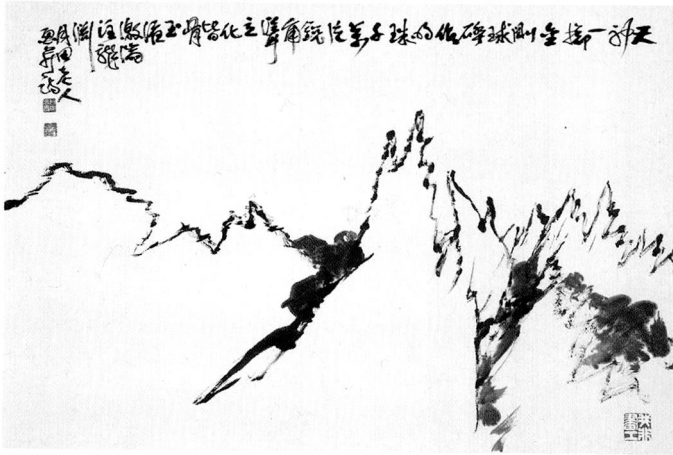
황인기 〈방금강전도〉 2001년 합판에 로고블럭 307×218cm 개인소장  
(한국문화예술위원회 기획, 『오늘의 미술가를 말한다』3, 학교재, 2010, p.342)



선을 가운데 위치한 옥류동 계곡으로 유도했고 양 옆으로 갈라진 산등성이 사이로 사람이 왕래할 수 있는 너럭바위와 구름다리를 설치했다. 화면 곳곳에 등산복 차림의 여행객을 점경으로 그려 넣어 동시대의 풍경과 사물을 정확하게 기록하는 ‘생활 산수화가’로서의 면모도 발휘했다. 자연이 부여하는 진리뿐만 아니라 이에 부가된 인공물에 관한 정확한 지식도 놓치지 않은 것이다. 점경인물상은 정선의 작품에서 자주 목격되는 현상이지만, 현대작가들은 그다지 수용하지 않은 조형 요소이다. 또한 금강산을 둘러싼 주위 배경, 즉 하늘 공간에 담청색을 선연하여 ‘하늘은 비워둔다’는 동양화의 고정관념을 깨뜨렸다. 탄탄한 사생의 능력 위에 작가의 감정을 이입하여 자연과 인문을 결합하는 법고창신의 태도를 여실히 보여주었다.

이렇듯 금강산 관광 이후, 정선과 진경의 영향력 하에 변관식의 필묵법을 수용하면서 독자적 화법을 구축한 신금강산도가 많이 제작되었다. 반면 금강산의 상징성과 진경의 개념은 배제한 채, 정선의 금강산 그림만을 차용한 작품군도 등장했다. 鄭鍾美(1957~)는 정선과 진경의 복원을 위해 색다른 방법을 고안했다. 특수 한지에 정선 그림의 일부를 전사하여 출력한 후, 이미지를 바탕에 얹히기 위해 아교포수를 한 후, 고정된 밑그림 위에 붉은 색으로 바탕을 칠하면서 서서히 채색을 올렸다. 색감의 선명도와 투명도를 모두 취하는 채색기법으로 마무리된 〈붉은 금강〉<sup>6)</sup>은 정





8  
장우성 <금강산>  
2001년  
종이에 수묵 40×69cm  
이천시립월전미술관

선도, 금강산도 아닌, '금강전도' 일부분을 빌린 '借景'이다. 달리 생각하면 실경을 바탕으로 성취된 진경의 복제인 셈이다.<sup>28</sup>

실경에 의거한 진경의 복제는 황인기(1951~)의 작품에서도 목격된다. 그는 전통산수화의 원본 사진 필름을 컴퓨터 픽셀로 전환시킨 바탕에, 픽셀의 점마다 리벳, 거울 조각 크리스탈 레고블록을 붙이거나 실리콘을 쏘아 입체감을 살리는,

이른바 디지털 산수화로 유명하다.<sup>29</sup> 디지털 산수화는 동양과 서양, 과거와 현재, 평면과 입체, 진짜와 가짜의 이분법적 구획을 넘나드는 작업이다. <방금강전도><sup>도7</sup>는 동양회화의 창작방식인 '倣古'를 그대로 실천한 창작이다. 엄밀히 말하면, 정선이 아닌 금강전도가 부활된 것이다. 따라서 <방금강전도>에서는 실경, 진경, 사생과 같은 용어가 배제된 채, 오로지 금강전도의 존재만이 언술된다. 그의 다른 디지털 산수화도 대상만 다를 뿐 차용방식은 동일하다. 시간과 공간의 수평적 이동과 전이과정에서 금강산도라는 '물성'만 요구되었다. 그래서 황인기의 전시회를 방문하면, 마치 장자의 꿈의 비유처럼, 假와 眞이 혼동되며 공존하는 환상의 세계로 빠져 몽유하게 된다.<sup>30</sup>

## 2. 형상의 해체와 추상화 경향

작가들은 금강산의 독특한 형상화를 위해 여러 실험을 시도했다. 한국 수묵채색화 전개와 신문인산수 실현의 선구자인 張遇聖(1912~2005)은 서예적인 필묵법으로 금강산 봉우리를 수평 배열했다. <금강산><sup>도8</sup>에서 채색을 완전히 배제한 채 갈

<sup>28</sup> 송희경, 「12色の心象山水」, 『검재정선기념관 개관 3주년 기념: 검재 정선, 오늘에 되살리기展』(검재정선기념관, 2012) 참조.

<sup>29</sup> 김홍희, 「그때/그곳 그리고 지금/여기」, 『황인기展: 내일이면 어제가 될 오늘』(아르코미술관, 2011) 참조.

<sup>30</sup> 황인기 작품에 관한 전반적인 논의는 박일호, 「자연의 해석을 향한 매체의 조형성 실험」, 한국문화예술위원회 기획, 『오늘의 미술가를 말한다』3(학고재, 2010), pp.334-347 참조.

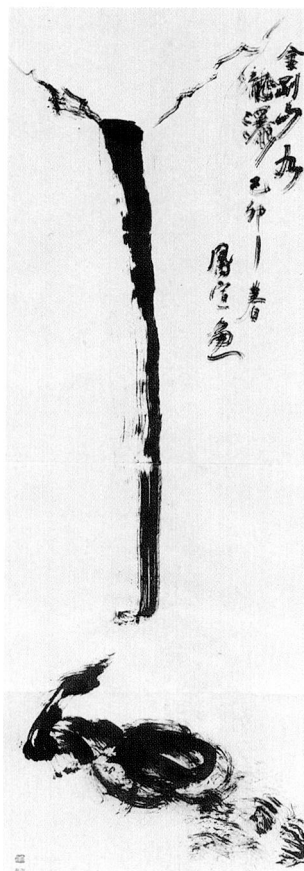


필로 삐죽삐죽 튀어나온 침봉의 실루엣을 형상화 한 후, 봉우리 사이에 농묵을 발염하여 거리감을 조성했다. 산세의 일부만 제시하고 과감히 여백 처리한 반추상의 금강산도인 셈이다. 장우성의 '신문인화'적 금강산도는 추상화가로 알려진 鄭埰永(1937~2013)에게 전승되었다. 그는 형태를 압축하는 추상의 기본 작업태도를 산수화에 적용하여, 자연경관은 수묵으로 설명하되 나머지 공간은 여백으로 남긴 금강산도를 선보였다. 2004년 외금강을 여행하면서 그린 《江山亭水墨》제6권인 〈외금강〉<sup>9)</sup>은 산, 나무, 바위 등이 유기적 연관성을 유지한, 간결하고 암시적인 자연이다. 금강산 줄기를 12면 화첩에 수평 배열하면서 전형적인 문인산수를 창출했다. 화첩 전반부에는 감각적인 필치로 묘사된 나무가 부각되었고, 후반부에는 담묵으로 선염된 금강산 봉우리가 운무에 싸여있다. 담묵과 농묵의 혼용, 경물의 반복된 강조와 생략은 黃公望(1269~1354)이 그린 〈富春山居圖〉의 구성법을 연상시킨다.<sup>31)</sup>

9  
정택영 〈외금강〉  
2004년  
종이에 수묵담채  
26×270cm  
개인소장

장우성과 정택영이 서예적 필법에 집중하여 문인산수를 제안했다면, 文鳳宣(1961~), 金浩得(1950~), 韓陳滿(1948~)은 풍부한 먹을 운용하여 상서로운 기운을 품은 영산을 창안했다. 문봉선은 〈만물상〉에서 가로 4m 남짓한 화면에 담묵 갈필의 찰준을 수직으로 긋고 뒤의 공간을 회색 톤으로 발염했다. 하단에 농묵으로 언덕과 소나무의 실루엣을 설정하고 그 위에 서있는 인물을 점경상으로 표시했다. 인물상을 제외한 모든 경물의 윤곽선을 생략하고 오직 발묵, 선염만으로 경물을 암시했다. 〈구룡폭〉<sup>10)</sup>에서는 오로지 같은 톤의 농묵만으로 폭포와 암벽을 표현했다. 《몽유금강전》에서 이 작품을 족자 처리하여 전시장 바닥까지 길게 늘어뜨리는 연출을 시도했다. 마치 높은 골짜기 너머에서 시작된 폭포수가 하강하는 광경을 지상에서 감상하듯, 바닥까지 펼쳐진 〈구룡폭〉은 관람객을 외금강의 절경으로 인도했다. 김호득도 진한 먹을 거칠게 수직으로 내리 긋거나 사선으로 짧게 쳐서 구룡폭

<sup>31)</sup> 송희경, 「한국적 이상경의 현대적 조율과 변주: 20세기 수묵산수화의 전개」, 『20세기 한국수묵산수화』(이천시립월전미술관, 2011), p.216 참조.



포와 비봉폭포를 완성했다. 마치 부벽  
준을 응용하듯 이리저리 움직인 붓질과  
이에 파생된 비백이 암벽의 재질과 생김  
새를 형성하면서 주된 모티브인 폭포를  
더욱 부각했다. 문봉선의 작품에서 실  
루엣처럼 보였던 형상도 거의 허물어졌  
고 필선은 완전히 배제했다. 문봉선과  
김호득의 필선은 마치 唐末五代 일품화  
가들의 묵법처럼 간결하고 함축적이면  
서 강렬하다. 자유분방한 화법이 도입  
된 금강산은 환상적이고 이상화된 일격  
산수화로 완성되었다.

평생 산수화만 제작한 한진만도  
작가의 흥을 이입한 환상적인 금강산을  
연출했다. <금강태><sup>10</sup>에서는 금강산  
의 암봉에 동세를 가미하여 마치 인파  
가 휩쓸려 가듯이 산봉우리가 한쪽으  
로 쏠려있거나, 하늘 위에서 본 것처럼  
산천을 360도 회전각으로 배치했다. 바

10  
문봉선 <구룡폭>  
1999년  
종이에 수묵  
개인소장  
(일민미술관, 『夢遊金剛: 그  
림으로 보는 금강산 300년』,  
일민미술관, 1999, p.168)

위산의 형태를 농묵으로 구획한 후, 화면 하단에서부터 상단에 이르기까지 차츰 먹  
색의 변화를 주거나, 청색과 홍색을 반씩 선염하여 강렬한 대비를 이루었다. 작가는  
이러한 산의 정경을 '춤추는 금강산'이라 명명했다. "요즈음 나는 금강산의 암석과  
물이 되어 춤을 추고 있다네.", "금강산이 정신없이 나를 춤추게 할 뿐 아니라 금강  
산이 쪽빛과 적황토의 옷을 입히게 하기도 한다네." 라고 증언했듯이, 금강산의 골

산들이 군무를 추듯 일정한 방향으로 이동했다.<sup>32</sup> 유사 형태의 암봉은 화면 밖으로 탈출하여 공간의 무한성을 더하였고, 붉은색과 푸른색의 대비는 강렬하면서도 환상적인 영험함을 부여했다. 한진만의 금강산은 특별한 명승명소가 아니라 한국의 산천에서 보편적으로 감지되는 감성과 시각적 특성이 응집된 결정체이다.

구상과 비구상을 초월한 평면작업을 지속해 온 李鍾祥(1938~)은 금강산의 명승지를 기호화했다. 산수란 '대상의 형사 표현에 중점을 둔 사경'도, '특정 지역을 표명한 실경'도 아니며, 진경이란 '산수뿐만 아니라 도시를 포함한 현실에서 체험하는 모든 공간'이라고 언급했듯이, 간단한 필법과 추상적인 구성으로 금강산을 단순화했다. 이러한 작화 태도를 반영하듯 작품명에는 '원형상(Ur-

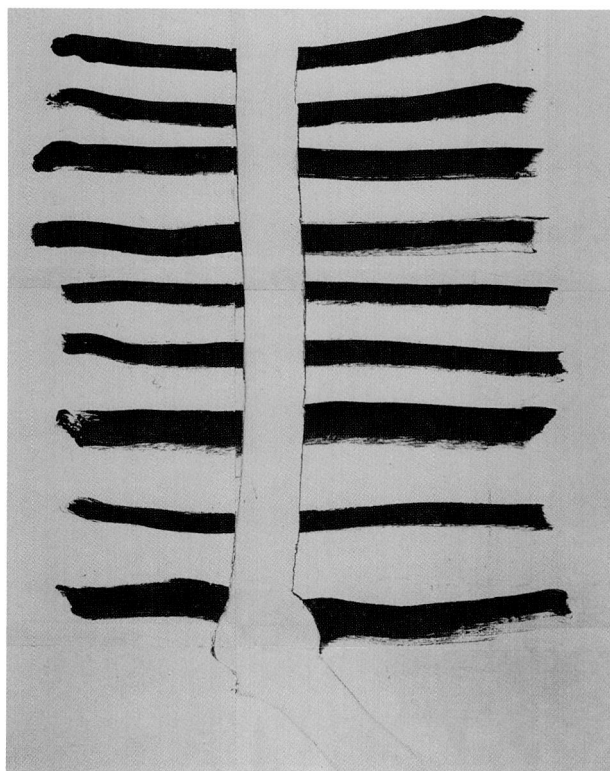


Figuration)'이라는 용어가 붙어있다. 금강산 본래의 형태만을 남기고 모든 것을 생략하고자 하는 의도이다. <원형상-금강준>은 산꼭대기를 상징하는 두 쌍의 기호를 농묵으로 표기하고 그 아래 담홍의 삼각형 세 개를 이었다. <원형상-구룡폭>도<sup>12</sup>은 폭포수를 마치 호스처럼 긴 원통으로 표시하고 폭포 주변 암벽을 농묵의 수평선으로 그었다. 3차원적 입체를 거부하고 일체의 설명을 배제한 금강산의 평면적 표상은 실상과 허상, 실재와 환영을 상징하는 '조형적 기호'로 존재했다.

정선과 진경을 계승하되 지필묵을 버리고 색다른 매체로 금강산을 재해석한 작가군이 등장했다. 安聖福(1943~)과 尹錫男(1939~)은 종이, 나무판, 유리구슬, 철사 등 다양한 재료와 마티에르를 복합하여 금강산 본연의 형상을 허물거나 입체화했다. 안성복은 천선대에서 본 구룡폭포를 종이판과 사각 상자 위에 먹으로 추상화하면서 만물상의 청각적 요소를 시각화했고, 윤석남은 채색한 백송 위에 나무판을 여러 겹 붙여 구룡폭의 절벽을 완성한 후, 유리구슬을 나무판 위에 점착하거나

11  
한진만 <금강태>부분  
2008년  
종이에 수묵담채  
163×132cm  
개인소장  
(『월간미술』, 2008. 4)

<sup>32</sup> 윤진섭, 「전시리뷰: 한진만 展」, 『월간미술』(2008. 4) 참조.



12  
이종상 〈원형상-구룡폭〉  
1999년  
장지에 수묵 234×170cm  
개인소장  
(일민미술관, 앞의 책, p.135)

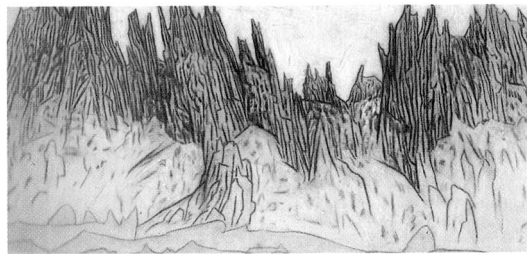
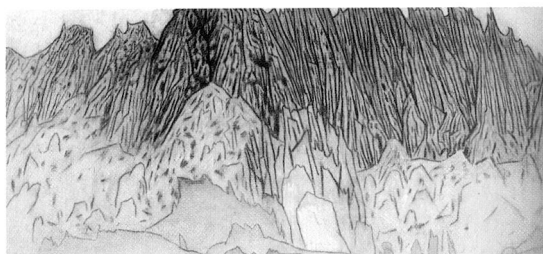
바닥에까지 흠뻑려서 폭포수와 구룡연을 표현했다. 청각과 시각, 음과 양, 남과 북의 조화를 탁월한 감각으로 조형화한 이들의 설치작업에서 금강산 해석의 또 다른 질문이 발견된다.

### 3. 기념비적 意境의 확립

현대작가들의 1차 목표는 금강산의 정확한 사생이며, 신금강산도의 가장 큰 기능은 일반인들이 쉽게 방문할 수 없는 명승명소의 소개일 것이다. 감상자의 입장에서 금강산이란 통일의 염원을 꿈 꿀 수 있는 희망의 메신저이다. 이러한 사고는 남녀노소를 막론하고 개인차 없이 형성된, '한국사람'의 보편적 정서이다. 따라서 작가들은 금강산이 지닌 전통성이나 역사성

이외에 시국에 부응하는 정치적, 민족적 메시지를 전달할 의무를 느꼈다. 승경의 '모뉴먼트' 속성을 강조하여 기념비적 '금강전도'를 탄생시킨 것이다.

'압도하는 금강산'을 시각화하기 위해 작가들은 먼저 큰 화면과 마주했다. 金善斗(1957~)는 《몽유금강전》에서 만물상을 선택했다. 그의 〈금강산만물상〉<sup>도13</sup>은 가로 540cm, 세로 110cm의 대작이다. 한지를 두겹게 배접한 후 얇은 아교와 백반을 여러 번 발라 탄탄한 바탕을 만들었고 그 위에 연한 색을 계속 칠하며 색감을 올리는 장지기법을 도입했다. 은은하게 우러나는 색감은 금강산의 미묘한 변화를 표현하기에 매우 적합했다. 삼원색을 사용된 모노톤의 화면 위에 진한 묵탄으로 만물상의 외형을 완성했다. 마치 骨法用筆의 중봉이나 飛白과 동행하는 갈필처럼, 묵탄으로 그은 수직줄은 섬세하면서도 거친 만물상 바위의 골격과 입체감을 표시했다. 반면 하단의 일렁이는 파도를 단순화해서, 수직의 산세와 대비를 이루었다. 긴 화면의 구성을 위해 역원근법과 이동시점을 활용하여 마치 관람객이 만물상을 구경하며 이동하는 환상을 부가했다. 작가 김선두는 금강산과 관련하여 독특한 꿈을 꾸었다. 꿈속에서 어린 시절 풀 베러 다니던 천관산이 갑자기 금강산으로 변했고, 어리둥절한



소년 앞에 일만이천봉과 험난한 계곡이 펼쳐졌다. 추억의 천관산과 환상의 금강산은 현장성과 탁월한 감각이 어우러진 모던한 '仙境'으로 재탄생되었다.

전업작가로서 평생 한국의 산천을 재현해 왔던 박대성은 금강산도 제작을 계기로 창작 경향이 전환되었다. 사실적 묘사방식을 탈피하고 그리고자 하는 대상의 형상을 펼쳐버린 작화 태도를 선택했다. 전통적인 동양화의 지필묵을 지키면서 사물을 해체하여 완벽하게 재구성한 것이다. 그는 금강산의 봉우리를 위, 아래, 옆에서 자유로운 시선으로 관찰했다. 그리고 먹과 채색을 자유로이 사용하면서 구상과 비구상의 벽을 허물었다. 10m가 넘는 두루마리 형식의 〈吾見金剛山圖〉은 동해에서 시작되어 장전항, 온정리, 삼선암, 괴면암, 만물상, 삼일포를 거쳐 해금강에 이르는 금강산 관광 코스를 마치 파노라마 사진처럼 수평으로 나열한 두루마리 화첩이다. 금강의 명승지 사이에 춘하추동을 암시하는 꽃을 심어 사계에 따른 절경의 변화도 암시했다.<sup>33</sup> 비움과 채움이 반복되는 긴 두루마리는 금강산의 관광지도나 다름없다. 또 다른 작품 〈금강산도〉는 작가의 표제로부터 시작된다. 각 사물의 시점을 달리 했고 나지막한 바위와 물결을 기하학으로 반복 배치한 후, 우뚝 솟은 바위를 서법에 근거한 필선과 힘찬 준법으로 묘사했다. 넓은 동해안에 이어 마지막 부분에 등장한 일만이천봉은 마치 국화꽃이 핀 것처럼 양쪽으로 쓰러질 것 같은 형상이다. 구상과 비구상, 강조와 생략, 평원과 고원이 공존하는 산수화이다.

〈구룡폭포〉에서는 폭포수를 일자로 떨어뜨리고 양 옆의 바위를 농묵과 담갈색으로 마무리했다. 다른 작가의 구룡폭포보다 강렬한 흑백의 대조를 부각하면서 폭포수를 강조했고, 폭포 진입지 너머 내금강의 암봉을 그려 넣어 거리감을 부여했다. 〈금강전도Ⅱ〉<sup>도14</sup>에서는 더욱 기하학적인 산세를 보여준다. 삼각형의 외금강봉우리를 옆으로 분리했고, 그 가운데로 폭포가 지그재그로 흐르며, 외금강 너머 내금강의

13  
김선두  
〈금강산만물상〉  
1999년 장지에 채색  
110×540cm  
개인소장  
(일민미술관, 앞의 책,  
p.174-175)

<sup>33</sup> 윤범모, 「묘향에서 인왕까지: 박대성 개인전에 부쳐」, 『朴大成: 묘향에서 인왕까지』(가나아트센터, 2002) 참조.



박대성  
 〈금강전도II〉  
 2000년 종이에 수묵  
 150×235cm  
 개인소장  
 (가나아트센터, 『朴大成: 묘  
 향에서 인왕까지』, 가나아트  
 센터, 2002)



1만 2천봉이 부채꼴 모양으로 펼쳐졌다. 전경의 둥그스름한 산등성이 위로 누각이 있고 화면 양옆에 숲이 우거진 토산이 있다. 이 그림의 압권은 주산을 둘러싸고 흐르는 냇물의 흐름이다. 냇물 가운데 군데군데 표시된 '동그라미'는 흐르는 물가에 놓인 디딤돌이거나 물결의 또 다른 표현으로 추정된다. 같은 형상의 〈금강전도I〉에서는 '동그라미'를 담청색으로 선염하여 외금강 너머 일만이천봉의 등황과 더불어 화사함을 선사했다.

신장식은 1990년대 중반부터 지필묵이 아닌 '서양적' 안료로 금강산을 그려온 대표적인 작가이다. 88서울 올림픽 개, 폐회식 미술 담당자로 참여하여 '우리의 정서'에 눈을 떴다는 그는 '하리랑', '기' 시리즈를 발표하면서 한국적인 소재에 오방색을 덧입힌 강렬한 작품을 선보여 왔다. 금강산도의 본격적인 등장은 1993년 개인전에서부터이다. 그러나 이 전시를 개최할 당시 금강산을 가본 경험이 없었기 때문에 상상에 의거하여 금강산의 분위기와 상징성을 시각화했다고 한다. 대부분 산봉우리를 흰색으로 나열하고 짙은 코발트색과 노란색을 대조시켜 태양이 비치는 영험한 기상과 하늘로 솟구치는 골산의 위엄을 동시에 표현한 관념산수를 양산한 것이다.

1998년 금강산 관광을 다녀온 후 그의 금강산도는 더욱 '모뉴멘털'해졌다. 하늘로 치솟은 골산의 뾰족한 바위, 어울릴 것 같지 않은 미묘한 색채의 배열과 드리핑 기법, 닥종이를 붙인 바탕의 이색적인 질감이 어우러져 기념비적 의경을 이룩한 것



이다.<sup>34</sup> 산의 정경을 좀 더 멀리서 포착해서 전체 풍경을 화폭에 담았지만, 봉우리의 높낮이를 달리 하거나 폭포, 바위까지 세심하게 배려하여 이른바 현대판 ‘금강전도’를 탄생시켰다. 음영이나 단일시점에서 벗어나 침봉을 반복 나열하여 금강산이 지닌 숭고한 속성을 강조하기도 했다. 동양회화의 팔경도처럼, 분리된 그림 8점을 상하 2열로 연결하여 금강산 전체를 조합하기도 했다. 《몽유금강전》에서 전시장 한 면을 차지한 <금강산-생명력><sup>15</sup>은 거대한 화면에 만물이 소생하는 금강산의 봄을 오롯이 담았다. 나아가 2003년도에는 금강산의 사계를 별도의 화폭에 기록했고, 우주 만물의 불변적 질서를 표상하는 사계산수와 영험한 기운을 간직한 금강산을 오버랩시켜 힘찬 기운으로 강한 생명력을 이어가는 자연의 위대함을 표출했다. 캔버스에 유채라는 서양 안료만 사용했을 뿐, 그의 창작태도는 동양적 사유와 관찰을 토대로 성취된 것이다. 서양화가 신장식을 한국화가라고 명명해도 무방한 까닭이다.

김선두, 박대성, 신장식은 전시장 한 면을 채울 만한 거대한 화면에 금강산을 재현했다. 정밀한 부분 묘사, 생략과 강조의 반복, 일렬로 나열된 골산의 위압감, 강렬한 채색에서 표출된 장엄함, 사계 질서가 이입된 우주만물의 근원적 결정체에 이르기까지. 이들이 완성한 금강산도는 ‘모뉴멘털’하다. 단순한 사생을 넘어, 경외감을 불러일으키는 ‘巨擘派적 산수화(Monumental Landscape)’인 셈이다. 김선두는 끝없이 변화하는 대기와 질서의 존재를 만물상으로 이미지화했다면, 박대성은 금강산의 관광 코스를 과학적 사고로는 불가능한 파노라마로 연출하거나, 절경을 결합, 해체하면서 신선한 조망법을 제시했다. 신장식은 변화와 불변이 공존하는 생명력의

15  
신장식  
<금강산-생명력>  
1999년  
캔버스, 한지에 아크릴릭  
227×728cm  
개인소장  
(일민미술관, 앞의 책,  
p.170-171)

<sup>34</sup> 신장식의 드리핑 기법 즉 ‘뿌려진 선’의 의미변화에 관한 논의는 강태성, 「궁정·부정·회상의 공간 창출: 신장식 展」, 『월간미술』(1999. 10) 참조.



원천을 완성하고자 화면을 쪼개면서 재결합하는 방식을 도입했다. 특히 박대성과 신장식은 사계의 변화에 따른 시각적 특성을 한 화면이나 연작으로 제작하여, 우주만물이 변화하고 기운이 '생성화육'하는 이상화된 진경산수를 창안했다.

#### IV. 맺음말

1998년 11월 18일 시작된 금강산 관광은 김대중 정부의 대북정책인 '햇볕론에 입각한 화해·협력 및 공존·공영정책'의 대표적인 사업이자, 남북 분단 50년사에 새로운 획을 그은 역사적 사건이었다. 이러한 사회 분위기에 힘입어 증폭된 금강산도의 생산과 유통은 밀레니엄 시대를 맞이한 한국미술계의 다변성과 확장성을 알려준다. '우리의 소원인 통일'을 조형물로 표출하는 과정에서, 작가의 내면에 늘 잠재되어 왔던 전통에 대한 향수와 재고, 그리고 과거 거장을 뛰어넘어 신화법을 창조하려는 욕구는, '금강산'이란 소재를 만나면서 외면으로 분출했다. 예배를 위한 성소, 감상적 와유처, 사생적 풍경으로 전개되어온 금강산은 현대작가들에게 '정선'과 '진경'의 다른 메타포였다. 정선의 금강산 그림을 교과서처럼 탐독하면서 정선화법을 발전, 변화시키고자 노력했다. 정작 현대작가가 소재로 삼은 금강산은 정선이 그린 바 없는 외금강이었다. 이러한 현상은 정선과 진경이 관념으로만 인식되었다는 증거일 수도 있다. 그러나 그들은 고정관념을 깨기 위해 외적 자연과 더불어 내적 감정에 충실하면서 법고창신을 실현하고자 최선을 다하였다.

갈래와 경향을 달리한 작가들은 금강산이라는 단 하나의 지점만을 공유하면서 현대미술의 무한한 운동성과 풍성한 해석의 가능성을 제시했다.<sup>35</sup> 정선과 진경의 수용에서 출발했지만, 독특한 화법의 현장 사생화를 개발하거나, 정선화를 차용한 방작으로 변안했다. 또한 대상을 왜곡, 해체, 생략하면서 개인적 감수성을 이입한 心象의 산수나 관념적 영산으로 은유했다. 의도적인 축소와 확대로 경물을 추상화하고, 그리고 싶은 대상만 주목하고 나머지를 과감히 생략한, 진화된 신문인산수화로 전환했다. 거대한 화면을 선택한 작가들은 금강의 암석을 횡으로 나열하여 압도적인 파노라마를 연출했다. 천연 결정광물 중에서 가장 강하지만 아름다운 광택을 발하는 다이아몬드처럼, 금강산이 표상한 기념비적 성향과, '대화합'이라는 민족적 염원을 각양각색의 시각문화로 표출한 것이다.

<sup>35</sup> 플라토 기획, 『(불)가능한 풍경』(삼성문화재단, 2013) 참조.

2008년 7월, 남한의 관광객이 북한군의 피격으로 사망하는 사건이 발생하면서 금강산 관광이 잠정 중단되었다. 다시 금강산 관광이 재계된다면, 21세기의 신금강산도는 어떠한 조형언어로 탄생될까. 전통회화의 계승과 탈피를 갈등적 구조로 대립시키거나 진퇴양난의 형국이라고 간주하고, 과거의 거추장스러운 형식을 과감히 벗어던져야 한다는 목소리가 아직도 높은 지금, 이러한 이분법적인 잣대가 그릇된 판단임을 21세기 문화의 장을 이끌어갈 '신금강산도'가 반드시 증명할 수 있으리라 기대해 본다.

**주제어 keywords**

신금강산도 new Kumgang Mountain paintings, 금강산 관광 Mount Kumgang tourism, 진경산수화 true-view landscape painting, 신문인산수화 new literati landscape painting, 기념비적 산수화 monumental landscape painting

투고일 2013년 2월 25일 | 심사일 2013년 3월 25일 | 게재확정일 2013년 4월 1일

- 가나아트센터 Gana Art Gallery, 『朴大成: 묘향에서 인왕까지 Park, Daesung: Myohyangeseoinwangkaji』, 가나아트센터 Gana Art Gallery, 2000.
- 국립중앙박물관 National Museum of Korea, 『아름다운 금강산 Areumdaun kumkangsan』, 국립중앙박물관 National Museum of Korea, 1999.
- 朴銀順 Park, Eunsoon, 『金剛山圖 연구 Kumkangsandoyeongu』, 一志社 Iljisa, 1997.
- 삼성문화재단 Samsung Foundation of Culture, 『한국의 미술가: 변관식 Hangukeui misulga: Byun, Gwansik』, 삼성문화재단 Samsung Foundation of Culture, 1999.
- 이천시립월전미술관 Woljeon Museum of Art Icheon, 『20세기 한국수묵산수 화 Isipsegi Hanguksumuksansuhwa』, 이천시립월전미술관 Woljeon Museum of Art Icheon, 2011.
- 일민미술관 Imin Museum of Art, 『夢遊金剛: 그림으로 보는 금강산 300년 Mongyukumkang-Gurimeurobonun Kumkangsan』, 서울: 일민미술관 Seoul: Imin Museum of Art, 1999.
- 洪善杓 Hong, Sunpyo, 『朝鮮時代繪畫史論 Joseonsidaehoehwasaron』, 서울: 文藝出版社 Seoul: Munyechulpansa, 1999.
- 홍선표 Hong, Sunpyo, 『한국 근대미술사 Hangukgeundaemisulsa』, 서울: 시공아트 Seoul: Sigongart, 2009.
- 월간미술 Wolganmisool [http://www.monthlyart.com/\(2013.03.30\)](http://www.monthlyart.com/(2013.03.30))

# The Contemporary Representation of the 'New Kumgang Mountain Paintings'

ABSTRACT

**Song, Heekyung**

Mount Kumgang Tourism, launched on November 18, 1998, was a representative program of the so-called "Sunshine Policy" under the administration of the late President, Kim Dae-jung, which sought to improve the inter-Korean relations through greater efforts at reconciliation, cooperation, co-existence, and co-prosperity. Inspired by this epoch-making event that opened a new chapter of the North-South relations, the South Korea's Art Community has paid so much attention to the production and distribution of Kumgang Mountain paintings. This artistic movement is as how case for the potential for the Oriental paintings in Korea in the new millennium. Contemporary Korean artists' nostalgia for tradition and their artistic passion to outclass great artists in the past years have aroused the innate artistic sensitivity deep inside them; Mount Kumgang, a favorite subject of Korean artists is a great trigger of artistic inspiration.

The new Kumgang Mountain paintings, inspired by an acceptance of the true-view landscape painting technique of Jeong Seon, a well-known Korean landscape painter, are created by their individual painting techniques of modern artists based on the on-spot landscape sketches. They are also painted by imitating Jeong Seon's drawing technique—ink and oriental watercolor on paper. In addition, different drawing techniques of distortion, decomposition, and omission adopted by these paintings render Kumgang Mountain as either a subject of poetic imagery imbibed with artists' own sensibilities, or an ideal-type mountain surrounded by a spiritual mystique. Among these new paintings

are the landscapes that contract, enlarge or otherwise focus steadfastly on the central objects, along with deliberately omitting the rest of it. Other artists who opted for large canvases arranged the rocks of the mountain horizontally side by side to produce overwhelming panoramas. As the diamond represents much strength and amazing beauty, the New Kumkang Mountain Paintings encompass the uncompromising value of Mt. Kumkang or Diamond Mountain. These paintings express the monumental value of Mt. Kumkang and the national historic aspirations for reunification. 'These new Kumkang Mountain paintings' play a crucial role in providing new approaches to the current confusion in the Contemporary Art affected by the dichotomous ways of thinking between tradition and modernity, and the East and the West.

