

지 확인하게 된다. 윤대녕의 소설에서 옛 애인은 아름답게 기억되지만, 우리의 현실은 애잔한 아름다움과는 거리가 멀다는 것을 깨닫는 것이다.

사실, 이 뻔한 '나'의 확인 자체는 그리 새롭지도 낯설지도 않다. 직접적인 소통이란 한낱 과거형이며, 무수히 증식하는 매체들의 수와 그들 사이의 거리만큼 이 세계의 '나'들은 더욱더 단자화되고 서로 떨어져 간다는 식의 거창한 테마로 비약하는 것도 그리 어려운 일은 아닐 터이다. 그러나 이 소설은 손쉬운 비약과는 거리가 멀다. 적어도 우리가 전제하는 이 시대의 견고함을 두드려보고 좌충우돌하며 질문한다. 즉, 작가와 독자 사이 커뮤니케이션에 대한 기대와 낙관을 포기하고 싶지 않은 것이고, 소설의 운명이 활자 매체의 운명과 동일시될 만한 시대 속에서 그 예상되는 운명을 거스르고자 하는 시도를 꾀해 본 것이다. 물론 소설의 결말이 전제의 확인(그저 홀로 있는 '나'의 확인)에 그친다 하더라도, 견고함에 대한 의구심을 추동하는 자의식은 어딘가에서 '얼굴 없는 미소'만을 남기고 있다.

버전업 된 질문들을 바라보는 한 시선

우리에게 익숙한 '소설가 소설'들은 글쓰는 주인공의 자의식과 내면을 통해 스스로를 진지하게 이야기하는 식이었다. 거기에는 소설이란 무엇인가라는 장르 원론적인 질문보다, 소설을 쓰는 '나'는 누구인가에 대한 탐색이 승했다. 그 '나'는 서구의 교양 있는 근대시민의 자질과 성숙에 대한 질문의 맥락에서의 '나'이고, 한편 우리에게 20세기 초 '소설'의 장르적 확립과 동격으로 발견한 '나'의 맥락에서 확인할 수 있는 '나'이다. 소설을 쓰고 있는 '나'는 누구인가라는 문체야말로 거의 한 세기간 우리가 반복하고 확인해야 할 주제였던

것이다.

그러므로 근래 빈번하게 등장하는 '소설에 관한 소설'에서, '나'라는 소설가적 내면이나 자의식이 후경화되거나 은닉되고 그 자리에 다른 것이 들어서는 것은, 분명 어떤 변화의 조짐이다. 자기반영성 혹은 메타픽션적 요소의 자리는 이제, '독자' '소설 자체' 등에 대한 새로운 질문이 대신한다. '소설가 소설'이 글쓰는 주체의 확실성을 묻는 편이었다면, 지금까지 살핀 세 편의 소설들은 분명 소설을 '읽는' 주체 혹은 매체로서의 소설에 대해 묻는 경향을 보여준다. 이것은 소설의 위상 변화와 그 존립 근거의 변화에 대한 새로운 반응이라고 할 수 있을 뿐 아니라, 근대 소설이 어느 문턱에 서있을지를 가늠케 하는 것이기도 하다.

앞서 세 가지 사례들로부터 살펴보았지만, 이제 소설에 관해 이야기하는 소설의 주인공들은, 필부필부(匹夫匹婦)이자 내면이나 자의식의 노출 강박이 없는 자유로운 인물들이다. 또한 김경옥과 이기호의 소설에서 엿본 바와 같이, 소설가적 주체의 내면이 후퇴하는 대신 '소설이란 무엇인가'의 탐색은 아이러니와 같은 수사나 구조의 힘에 빚지는 바가 크다. 그러나 이때, 질문과 탐색의 몫이 수사나 구조에 전가되고 그 자체가 반복되는 것은 아닌가 하는 일말의 우려에 대해서는 분명 더 고민할 것이 있을 것이다. '얼굴 없는 미소'와, 얼굴도 미소도 사라진 것의 차이는 가히 심연이다. 물론, 질문을 거듭하는 자의식은 '얼굴 없는 미소'에 해당하리라고 믿는 터. 김경옥, 이기호 소설의 새로움과, 윤영수 소설의 익숙함 사이에서 이 고민을 진척시키는 것의 미 있으리라. '소설이란 하(何)오'의 새 버전을 바라보는 어떤 시선은 이런 식이다. 🍷

진경'의 실재, 겸재 이후를 말하라 -〈가고픈 경기비경전〉-

김종길 | 미술평론가

31명의 작가가 경기도 31개 시군의 풍경을 담아 93점의 작품으로 탄생된 〈가고픈 경기비경전〉(경기도박물관, 제비울미술관, 9. 1~10. 2). 진경의 계승을 아우르고, 전통적 맥락에서 산수를 해석했던 작가들이 만들어낸 참된 풍경(眞景)이었다. 하지만 그들에게 좀 더 첨예한 시선과 당대 이 땅이 지닌 진실한 풍경의 탐색을 바란다.



〈가고픈 경기비경전〉포스터

파격으로서의 진경(眞景)

이제 '진경'은 두말할 나위 없는 우리의 화풍이다. 겸재(謙齋) 정선(鄭敼)과 이웃하며 30여 년 간 교유했던 관아재(觀我齋) 조영석(趙榮福)은 “스스로 새로운 화법을 창출하여 그간의 병폐와 누습을 단번에 씻어 버렸다”며 진경산수의 출현을 극찬했다. 또한 진경산수 연구에 천착해 온 간송미술관 최완수 실장은 “겸재가 진경산수화를 창안하고 관아재 조영석이 풍속화풍을 창시해 조선 고유색을 드러내었다”고 평하며, 이를 통해 조선이 세계 문화의 중심임을 증명했다고 상찬했다. 하나의 화풍이 어찌 세계 문화의 중심이겠냐만, 이들은 중국문화 중심에서 벗어나 독자적 자존의 화풍을 성취했다는 데에서 최고의 평가를 내리는 것이다.

그러나 사실 겸재는 완전한 '독자성'이 아닌 전통과 현대성을 아우른 실험을 통해 진경산수를 개척했다. 당시 그는 전통적인 절과 계곡의 북종화법과 새로 유입된 남종화법을 결합시키고, 실제적 시선으로서 '사생(寫生)'의 풍경을 화폭에 담았다. 이러한 노력에 의해 조선의 풍경은 고스란히 기억되고 기록될 수 있었던 것이다. 즉, 실경의 사생이되 재현의 풍경이 아니란 얘기다. 그는 실제의 풍경을 몸의 기억으로 받아들인 후 이전과 다른 독특한 경영위치(經營位置)로 그림을 펼쳤다. 금강산 그림들에선 부감법이 주를 이루지만, 인왕산 그림에선 심원·평원·고원법이 콜라주 기법으로 한데 어울려 나타나기도 하는데, 이러한 시각적 구성이 거대한 풍경을 한 화면 속에서 펼쳐지도록 경영하는 것이다.

말년의 겸재는 기(氣韻生動)와 골(骨法用筆)을 극대화한 파격(破格)으로 진경의 한 경지를 보여주었다. 〈금강전도〉, 〈인왕제색도〉에 이어 〈박연폭도(朴淵瀑圖)〉를 보라! 70대 노(老) 화가의 기운이 느껴지지 않은가! 파격이란 관례나 격식을 벗어난 그 관례와 격식을 일컫는다. 즉, 파격은 기존의 것을 완전히 벗어나지

만 본래의 형상으로 돌아옴을 뜻한다. 이 말은 사뭇 어폐가 있으나 '본질적 측면'에서 매우 근원적인 용어임을 암시한다. 그러니까 겸재가 기존의 형식과 답습으로서의 관념적 준법을 버리고 새로운 창출로서의 준법을 보여 주었을 때 그 준법은 이미 다른 준법의 차원이지만 그 자체로 '준법'임을 말한다. 그래서 파격이란 어디론가 사라지거나 전혀 알아 볼 수 없는 변별성이 아닌 본질을 흔들어 본질의 껍질을 벗겨내는 '탈아(脫我)'의 경지란 얘기일 터이다. 그런 측면에서 겸재의 진경산수는 파격이며, 혁신이었다.

현대진경을 말함에 있어 이러한 파격의 형식은 중요하다. 겸재로의 이행이 아니라 겸재의 옷을 벗겨내는 작업이 필요하며, 겸재가 던진 파격의 미의식에서 이제 새로운 미의식의 화두를 찾아야 한다. 한국미술 100년의 역사에서 '전통'은 늘 두 가지 양상에서 갈등했다. 지켜야 하는 것이며, 뛰어 넘어야 하는 것이기 때문이다. 동양화에서 주체적 화명인 한국화로 개명한 후 우리는 '전통의 현대적 계승' 따위의 문구를 사용하며, 불안한 악몽에 시달리지 않았는가. 그럼에도 전통의 현대적 계승이 어떤 지점이며, 이론적 틀은 무엇이고, 그 사상적 배경과 담론의 지점은 어디인지 말하지 않았다. 늘 문제의식은 존재했지만, 문제를 풀어나가는 방식에서 어느 누구하나 제대로 그 길을 제시하지 못했던 것이다.

이러한 문제의식의 두통은 근대 6대가로 불리는 청전 이상범, 이당 김은호, 심향 박승무, 소정 변관식, 의재 허백련, 심산 노수현에 이르러서도 해결되지 않았다. 개성의 성취에서 청전과 소정을 꼽지만, 이들의 산수풍경에 대한 인식 또한 겸재로부터 결코 멀어지지 않았다. 소정의 말년 작품들이 겸재의 입체적 시선과 매우 유사한 측면을 보이며 농익었을 뿐이다. 이후 현대 한국 화가들에게 있어도 여전히 진경의 문제는 '겸재'의 소환으로 일단락 지어야 하는 문제를 안고 있다.

도대체 무엇이 이들의 의식을 사로잡고 있는 것일까?

현대 작가들의 '현대진경' 양상¹⁾

현대미술에서 '현대진경'을 이야기 할 때 한국화에 국한하는 것 또한 문제이다. 현대미술의 제 양상이 사진·한국화·유화·판화·조각·설치·영상 등 다양하게 존립하고 있고, 매체 미디어의 확장과 신소재 출현은 더 이상 장르구분에 대한 논의를 확대하지 않는다. 이제 현대미술에서 '현대진경'을 이야기할 수 있려면, '현대진경'의 현대적 개념을 중시하되 어떤 장르도 불문해야 한다. 이미 앞에서 언급했듯이 겸재 또한 자신의 독자적 진경화법을 위해 다른 화법을 통섭하지 않았던가. 새로움의 출현은 타 화법·화론의 습득과 해석, 그리고 통섭에서 비롯된 것이며, 이로부터 자신만의 창조적 '개성=인격성'을 성취해 내는 것이다. 바로 그것이 현대진경을 향한 파격이며 개념이다. 여기서 단 하나의 단서조항인 '풍경(風景)'은 잊지 말자. 그렇다면 각 장르에서 확인할 수 있는 작가들은 누가 있을까?

사진의 경우 얼마 전 루게릭병으로 작고한 김영갑을 꼽을 수 있다. 그는 사진이 가진 일차적 시선에 집중하면서 풍경의 골수를 포착하는데 탁월한 시선을 보여준다. 특히 제주풍경에 몰입해 시공간의 흐름과 풍경의 일치를 끈질기게 기다려 낚아 올린 그의 사진들은 결코 범접하지 못할 경지를 획득하고 있다. 낮과 밤의 교차에서 오는 빛의 울동과 바람, 그리고 사계의 시간이 만들어 내는 자연의 색채, 화산섬의 독특한 지형과 지세는 늘 보았으나 볼 수 없었던, 그리고 인식하고 있었으나 인식의 범주 안에 들어오지 않았던 참된 풍경의 모습을 창출한다. 그에게 있어 '파격'은 진정성이 만들어 내는 철저한 리얼리티에서 시작되고 있다. 그러니까 김영섭의 사진은 실험적 전위로서의 형상이 아닌 의식의 숨바꼭질에서 찾아야 하는 리얼리즘 미학의 최전선인

겸재가 기존의 형식과 답습으로서의 관념적 준법을 버리고 새로운 창출로서의 준법을 보여 주었을 때, 그 준법은 이미 다른 준법의 차원이지만 그 자체로 '준법'임을 말한다. (……) 그런 측면에서 겸재의 진경산수는 파격이며, 혁신이었다.



겸재 정선 <인왕제색도> 조선 1751년, 종이·수묵, 79.2×138.2, 국보 216호

셈이다.

조각은 원인종과 김종구를 들 수 있다. 양화선이 '산수풍경'을 주제로 오랫동안 작업해 온 것 또한 주목할 만하다. 그러나 그의 작업은 풍경의 한 부분을 캐치해 내는데 머무르고 있어 '진경'에 넣을 수 있는가는 의문이다. 조각의 형상이 나무와 물, 주변 풍경에 머무르는 경우가 많기 때문이다. 그럼에도 그의 조각들은 기존의 조각에서 볼 수 없었던 '산수풍경'을 조각적 어법을 활용해 실험함으로써 주제의 확장을 가져왔다는 점은 인정해야 할 것이다.

원인종은 사람의 형상과 산세를 환유시켜 보여주기도 하고, 산세 혹은 령(峯)을 세(勢)의 빠로 보여주는 탁월한 미의식을 선보였다. 최근 작업은 더욱 구체적으로 등장하는데, 산의 형상을 오목과 볼록의 두 층위로 작업해 그 위와 아래에 흐르는 기(氣)의 내재율을 배치시킨다. 이는 산의 세가 기의 세이며, 세의 형상이 곧 '조각의 긍정'임을 암묵적으로 타진하는 전략이다. 즉, 그의 조각적 힘은 세의 형상에서 비롯되며, 세의 형상이야말로 본질적 조형에 맞닿아 있음을 항변하는 것이다. 이는 조선 후기 작가들의 진경계승에서 보여주었던 기와 세의 전통을 조각에서 완숙해 내는 발상에 다름 아니다. 근대 조각의 이식과 유입에서 전통의 해석이 인체를 감싸고 있는 의상과 복식, 몽골리안의 골격 등

에서 찾아야 했던 치졸한 미의식을 생각하면, 그의 작품은 소중한 조각적 전통이 되는 셈이다.

김종구는 두꺼운 쇠통을 갈아내는 지난한 작업에 몰두한다. 전시장 바닥에 쌓아 놓은 쇳가루, 그리고 깎여 나간 쇠통의 흥한 물결은 영락없는 단순 반복의 난장이다. 그러나 그가 쇳가루로 써 나간 글과 그림은 먹에서 맛볼 수 없었던 새로움이다. 또한 바닥에 쌓아놓은 쇳가루를 바닥에 설치한 카메라로 영상화한 벽면의 그림은 대지에 펼쳐진 산의 형상들이다. 광활한 지리산의 산세인양, 백두대간의 산세인양 우리 앞에 등장한 이 풍경은 자연의 응집물인 쇠의 기억이 만들어 낸 풍경에 다름 아니다. 즉, 쇠의 기억에서 뽑아 올린 풍경의 파격인 셈이다.

판화에선 이상국과 홍선웅이 빼어나다. 이상국의 화면에는 굵은 칼맛이 앙칼지게 난무한다. 삶의 터에서 바라 본 산의 풍경은 대지의 뼈라 할 만하다. 화면은 그러한 뼈들이 꿈틀대며 상승하고 있다. 뼈의 기운이 전면전을 펼치고 있는 듯 대지가 요동치는 형국이다. 허버트 리드는 『예술의 의지』에서 "형태는 규칙성, 시메트리, 또는 어떤 종류의 고정된 비례를 뜻하는 것은 아니다"고 했다. 그의 형태론은 구상을 전제로 한 것임에도 불규칙·불균형에 대해 말하고 있다. 그렇다면 구상이 해체된 비구상 혹은 추상(抽象)은 오히려 자연율의 리듬에 가깝다고 볼 수 있다. 최근 자연의 리듬이 프랙탈(fractal) 형상을 취하고 있음이 과학적으로 증명되었는데, '언제나 부분이 전체를 닮는 자기 유사성(self-similarity)과 소수(小數)차원을 특징으로 갖는 형상'으로서 프랙탈은 매우 역동적인 리듬감에 차 있다. 이상국의 판화에서 느낄 수 있는 것은 그러한 역동적 리듬이다.

1) <가고픈 경기비경전>은 31명의 화가를 선정해 진행했다. 이 작가 전체를 다룰 수는 없다. 오히려 화(畵)에 감힌 정서를 확산하는 의미에서 타정르 작가들을 살펴보았다.

〈북한산 I〉를 보자. 판화의 선은 지그재그 굵은 선들로 가득 차 있다. 제목을 읽지 않으면 이것이 산인지 나무인지 집인지 알 수 없다. 산이라 하여도 화면 상단의 작은 여백이 없다면 결코 산을 연상할 수 없다. 그러나 산은 수없이 많은 골짜기와 나무와 산등성이로 가득 차 있다. 아니 그것들은 제 모습을 상실한 채 생기의 (몸) 뼈만 남아 살아 오른다. 몬드리안의 그림이 단순화 과정을 거쳐 추상으로 변모된 것과는 차원이 다르다. 그것은 단순화된 것이 아니라 기(氣), 골(骨), 상형(象形)의 요목이 한데 어우러진 화론(畫論)의 응집이다. 이것은 그의 목판화 전체에서 느껴진다.²⁾

홍선웅의 판화 또한 굵은 칼맛에 의지하지만 선이 훨씬 경쾌하다. 그 또한 풍경에서 잡다한 부분들을 제거하고 풍경의 뼈대를 이루는 부분을 뽑아 올린다. 타각 기법과 머구리판을 이용한다는 점에서 전통의 형식적 계승을 온전히 이루고 있지만, 풍경을 인식하고 판에 재현하는 모습은 몸의 거름망을 투영시킨 결과이다.

홍선웅은 '진경' 찾기에 심혈을 기울였다. 노동자, 농민이라는 80년대의 인식에서 우리가 살아가는 삶의 모습, 삶의 생태계로 사유가 넓어 졌다. 동네 아낙네, 아저씨, 시장의 생동감, 그리고 우리 삶의 형식 속에서 민족 문화적 가치를 찾았다. 또한 산수 풍경의 아름다움을 새기기 시작했다. 이렇게 해서 그는 작품세계의 방향을 몇 개로 정리했다. 위의 작품세계와 함께 신동엽 시인의 서사시 『금강』을 작품화한 〈금강화곡〉은 역사적 사건의 재해석이다. 그리고 화엄사에서 발행하는 『화엄』에 연재했던 〈선재동자구도기 시리즈〉는 불교의 구도적 이치이다.

그의 작품 제작방식은 판각에 의해 이뤄진다. 은행나무에 타각기법을 쓰고, 남원과 원주에서 나는 최고급 한지를 사용한다. 유성물감은 사용하지 않고, 한약재인 천궁을 다룬 물로 먹을 갈아 먹빛을 살린다. 또한 한지

를 5년 정도 묵혀서 종이가 스스로 가라앉아 표면에서 윤이 나면 쓰는데, 양파껍질·감·칠·쭈·치자·울금·황토·홍화·쪽에서 나오는 자연의 색을 입혀서 사용하기도 한다. 그의 작품은 타각에서 나오는 선들로 인해 강하고 굵은 맛이 일품이다. 산수풍경에 있어 구도는 마치 겸재의 그것처럼 한 화면에 여러 시선을 배치한다. 위에서 아래, 아래에서 위, 풍경의 골골을 보는 깊은 시선이 겹겹이 배치되어 한 화면으로 나오는 것이다. 나무와 바위, 산세와 건축, 길이 시어(詩語)처럼 절제되어 표현된 작품은 그래서 시원하다. 시선에 기억된 인상의 핵심이 풍경 속에 내재되어 새로운 진경을 펼치고 있는 것이다.³⁾

이미 유화와 한국화에선 〈가고픈 경기비경전〉에 많이 소개되었지만, 두 사람을 더 꼽는다면, 이종구와 일랑 이종상이다. 이종구의 〈농촌풍경〉과 최근 작업 중인 〈산〉 연작은 민중미학의 현장성에 기댄 땅의 풍취가 새어 나온다. 즉, 현장에서 길어 올린 풍경의 진향(眞香)이 있단 얘기다. 이 안에는 당대 시대정신의 시각이 날카롭게 살아 있을 뿐만 아니라 풍경이 간직한 '자연의 신화'적 역사성이 담겨 있다. 일랑의 진경산수는 전통 지도에서 볼 수 있는 산세의 기호가 이종구와 다른 신화성으로 부활한다. 풍경의 사실이 사라진 기호화된 자연풍경은 오랫동안 우리 안에 무의식으로 자리 잡은 풍수지리적 세계이며 설화이다. 일랑은 석도가 주장했던 '일획'의 쓰임을 현대화한 작가로 주목할 필요가 있을 터이다. 즉, 독도형상을 구축한 그의 작품을 보면, 먹의 쓰임이 상형(象形)에 있지 않고 골(骨)을 최대한으로 뽑아 올리는 지점에 있음이다. 하지만 그의 일련의 작업들이 너무나 긴 시간에 의해 지속되고 있어 오히려 지나친 '개성'의 고집은 아닌지 의문스럽다.

이 작가들은 허리 세대일 뿐이다. 문제는 이 허리 세대가 보여준 '진경적' 양상의 전통을 다시 누가 깨뜨려

〈가고픈 경기비경전〉의 93점의 작품들은 단순한 현대의 기록이 아니라 역사 층위에 대한 기록이며, 기억이다. 겸재 정선의 시선을 통해 그 시대를 읽어 내듯이, 서른 한 명이 남긴 시선은 이 시대의 충실한 기억인 것이다.

나갈 것인가 하는 점이다. 질주하듯 솟구쳐 오르는 젊은 미술가들에게 이 '파격'의 전통을 어찌 이야기 할 것인가.

경기비경과 그 이후의 전망

조선 초기까지만 해도 그림의 이치(畫理)는 중국의 무릉도원식 이상향의 구현에서 왔다. 그 대표적인 그림이 안건의 풍유도원도이다. 실재하는 현실을 화폭에 그린다 해도 수 없이 많은 형식적 준범을 따라야 했고, 그래서 그 그림들은 현실과는 괴리된 낮은 풍경이 되었다. 사상적으로도 중국의 영향에서 벗어나지 못했던 것을 생각해보면, 화법(畫法)을 따르는 것 또한 어쩔 수 없었으리라. 그러다 삶의 현장을 보기 시작한 것이다. 이 땅에 구현된 현실로서의 이상은 없는 것일까의 의문이 금강산을 그리게 되고, 관동지방과 한양 근교의 아름다움을 다시 보게 된 것이다. 겸재 정선은 그 참된 풍경(眞境)의 개척자요, 선구자였다.

18세기 후반, 강세황은 진경의 세계를 다시 새로운 화풍에서 찾았다. 겸재의 생각을 따르되 붓의 사용을 달리 한 것이다. 이미 틀에 얽매어 있었던 화풍을 비판하면서 실제 풍경을 그리기에 적합한 사실적인 기법을 찾았다. 그의 사실화법은 김홍도로 이어져 역동적인 화풍으로 발전하게 되었고, 이인문과 이재관, 그리고 심사정과 이인상과 같은 화가들로 확장되기에 이른다. 그렇게 진경산수화는 맥을 이었고, 근대를 넘어 현대로 오면서 일상의 소소한 풍경을 그리는 사경산수화로 계승되었다. 무릉도원이 아닌 고통과 억압·슬픔·기쁨·행복이 섞여 있는 현실로의 관심은 지금 여기의 삶에 대한 애정이며, 그런 그림은 다양한 스펙트럼이 공존하는 열린 의식의 승화로 표현되고 있다.⁴⁾

31명의 작가에게 경기도 31개 시군의 풍경을 담아 93점의 작품으로 탄생된 경기비경(京畿秘境). 이는 그

동안 개별 작가의 연구 성과에 머물렀던 진경의 계승을 아우르고, 그 밖에서 삶의 현장과 풍경을 담았던 작가들을 결합하며, 또한 굳이 '진경'이라 내세우지 않았지만 전통적 맥락에서 산수를 해석했던 작가들이 만들어진 참된 풍경(眞景)이다. 특히, 몇몇 작가들은 자신이 일군 삶터를 중심으로 풍수지리의 세계관을 화폭의 경영위치로 삼아 현대풍경을 해석하고 있으며, 어느 작가들은 '재현'의 형식을 통해 극명한 아름다움 속에 숨은 생태적 가치를 부르짖고, 또한 일군의 작가들은 대상으로서의 풍경이 아닌 '나'와 타자의 '관계'로서 관계의 의식이 투영된 풍경을 보여주고 있어 진경 계승의 풍요를 '호호(晤晤)'해 하지 않을 수 없다.

그럼에도 한 가지 아쉬운 것은 겸재를 넘어서려는 일종의 도전과 응전의 부족이다. 〈박연폭도〉에서 겸재가 보여준 화법의 통섭과 일획의 표현을 보라! 사물의 뼈, 먹의 뼈, 화법·화론의 뼈가 일획의 흐름으로 운용되어 드러나지 않은가! 좀 더 치열한 작가적 의지, 첨예한 시선, 그리고 당대 이 땅의 진실한 풍경에 대한 탐색이 있어야 하지 않겠는가.

93점의 작품들은 단순한 현대의 기록이 아니라 역사 층위에 대한 기록이며, 기억이다. 겸재 정선의 시선을 통해 그 시대를 읽어 내듯이, 서른 한 명이 남긴 시선은 이 시대의 충실한 기억인 것이다. 하지만 결코 사실적 재현에 머물러선 안 되며, 풍경에서 풍경의 골수를 뽑아 올려야 한다. 현대 진경의 새로운 출현은 이러한 예술의지의 바로 세움과 궁구(窮究)에서 비롯될 터이다. 🍁

2) 참고, 『기전문화예술』(2005년 5/6월호, 경기문화재단), pp. 63-64.

3) Ibid, pp. 66-67.

4) Ibid, p. 64.