

석사학위논문

현대수채화의 표현기법연구



제주대학교 대학원

미술학과

양창부

2005년 2월

현대 수채화의 표현 기법 연구

지도교수 김 용 환

양 창 부

이 논문을 미술학 석사학위 논문으로 제출함

2005년 12월



제주대학교 중앙도서관
JEJU NATIONAL UNIVERSITY LIBRARY

양창부의 미술학 석사학위 논문을 인준함

심사위원장 인

위 원 인

위 원 인

제주대학교 대학원

2005년 12월

<초록>

현대 수채화의 표현 기법 연구

양창부

제주대학교 대학원

미술학과 서양화전공

지도교수 김용환

우리 나라에 서양의 미술문화가 도입되면서 최초로 들어온 것이 수채화법이라 할 수가 있다. 수채화법은 수용성이라는 동양화법과의 공통된 특성이 있고, 유화보다는 재료와 도구가 비교적 간단하고 표현이 용이하기 때문에 보다 쉽게 자리잡을 수 있었다.

그러나 일반적으로 보급은 많이 되었지만 다른 회화매체에 비해 기법이나 활용방법의 창조적 다양성에서 앞서가지 못하고 뒤떨어진 경향이 있었으며 그 명맥이 희미하게 이어져 왔다고 할 수 있다.

이는 수채화가 아직도 기존의 고정관념에서 벗어나지 못하고 있음을 알 수가 있는데 수채화는 항상 투명해야 하며, 운필의 묘나 표현의 생생함이 담백하고, 신선해야 될 뿐만 아니라 섬세함과 함축성까지 내재하고 있어야 한다는 규제에 지나치게 얽매어 있다는 것이다.

제작에 임하는 작가들 역시 이것을 수채화의 특질로 은연중 오해가 되어 왔다. 이와같은 영향 때문에 오늘날 수채화 하면 경쾌하고 신선한 느낌을 준다는 것이 일반적인 인식처럼 되고 말았다. 그래서 우리는 보통 수채화라고 하면 주로 교육과정에서만 다루어져 왔기 때문에 일반적으로 보급은 많이 되었지만 일관된 표현방법을 사용해 온 것이 상례였으며, 에스키스(sequisse)의 일부나 입시 교육을 위한 과정으로 생각해 왔다고 볼 수 있겠다. 그 원인으로서 한국 수채화는, 초기 일본을 통하여 그 기법과 재료가 도

입되었기 때문에 교육방법과 제작방법이 편협되어 있었다. 그리고 수채화의 대가들이 별로 없었던 점과 수채화의 재료가 별로 좋지 못하였음을 알 수가 있다. 또한 서양화가들도 유화와 병행하여 부수적인 작업으로 활용해 왔고, 대작을 위한 밑그림으로 수채화를 그리고 있으며 수채화를 유화의 한단 밑에 있는 듯한 인식을 해 왔기 때문에 수채화의 회화적 특성과 그 기법의 무한한 가능성에 대해 아주 낮거나 경시되어 왔다.

현대에 들어서면서 수채화에 대한 다양한 시도가 이루어지고 있으며 재료의 안정성과 함께 다양한 표현기법들이 연구 개발되고 다른 화구에 비해 수채화만이 가지고 있는 회화적 특성들이 정립되면서 수채화만의 세계를 다채롭게 보여주고 있음을 알 수가 있다. 번지거나 겹치기, 흘리기 정도의 기법들에 고정되어 있던 예전의 수채화 틀을 벗어나 다양한 표현을 한 무게와 깊이를 지닌 작품들이 많아지고 있다. 또한 수채화에 대한 인식이 바뀌어 그 인구가 급격하게 증가하고 있는 시기를 맞이하여 작가의 개성에 의한 창의력에 근원을 둔 표현방법에 대한 재평가 작업이 이루어져야 할 것이다.

따라서 본 논고의 서론에서는 한국에 들어온 수채화의 도입시기에 대해서 기술하였다. 본론에서는 수채화의 개념 및 고찰에서 수채화의 개념과 변천과정, 수채화의 특성, 수채화의 재료 및 용구에 대해서 다루었다. 또한 수채화의 형식과 표현기법에서는 물의 특성을 응용한 기법, 도구, 재료를 응용한 기법, 다양한 안료를 응용한 기법에 대해 보여주고 있다. 활용된 작품속의 다양한 기법에서는 한국의 작가와 세계 여러나라 작가의 독특한 작품세계와 작가 작품에 나타난 수채화의 표현기법을 연구, 분석하여 수채화 표현기법의 독특하고 무한한 가능성에 대한 제시하였다. 따라서 수채화는 수채화에 나타나는 독특하고 창의적인 표현기법과 함께, 수채화만이 갖고 있는 고유한 특성을 잃지 않으면서 수채화 표현의 확산 및 창조의 가능성이 무한하다는 것을 알 수가 있고, 독립된 하나의 당당한 장르로서 지금보다 더 발전할 수 있는 가능성을 살펴 봄으로써 앞으로의 연구의 방향을 제시하였다.

목 차

<초록>	i
참고그림 목차	iv
I . 서론	1
II . 수채화의 개념 및 고찰	3
1. 수채화의 개념	3
2. 수채화의 변천	5
3. 수채화의 특성	11
4. 수채화의 재료 및 용구	15
III . 수채화의 형식과 표현 기법	21
1. 물의 특성을 응용한 기법	21
2. 도구, 재료를 응용한 기법	26
3. 다양한 안료를 응용한 기법	32
4. 활용된 작품속의 다양한 기법	36
V . 결론	51
참고문헌	53
<summary>	55

참고그림 목차

그림 1, 「알타미라 동굴벽화」, 구석기 시대	p.4
그림 2, 「음식을 만드는 여자와 시루」, 고구려 벽화	p.4
그림 3, 「봄나들이」, 종이에 채색, 인도, 25×41cm	p.7
그림 4, 뒤러, 「강가의 마을」, 23.7×35.8cm, 종이에 수채, 1490년대	p.8
그림 5, 에드워드 호퍼, 「바람에 부푼 돛」, 종이에 수채, 1935	p.13
그림 6, 에밀 놀데, 「홍수」, 47.3×35cm, 종이에 수채, 1910년경	p.14
그림 7, 조지아 오케페, 「저녁별」, 45×34cm, 종이에 수채, 1916.....	p.14
그림 8, 윈슬로 호머, 「아디론댁 강의 안내원」, 1894	p.22
그림 9, 빈센트 반 고흐, 「파리의 공장지대」, 1887.....	p.23
그림 10, 피터 드 윈트, 「추수하는 사람과 폭풍구름」, 44×28cm	p.23
그림 11, 에밀 놀데, 「해협」, 46×34cm, 일본화지에 수채, 1936	p.24
그림 12, 조르주 루오, 「강강무희」, 수채·파스텔, 1905.....	p.25
그림 13, 어빙 샤피로, 「하얀 물」, 종이에 수채	p.26
그림 14, 어빙 샤피로, 「형태와 형상의 흐름」, 종이에 수채	p.27
그림 15, 사명택, 「고가(古家)」, 부분, 1983	p.28
그림 16, 양창부, 「흔적」, 117×90cm, 종이에 수채, 2003	p.30
그림 17, 황석축, 「휴식」, 종이에 수채 · 안료 · 모래, 1981	p.31
그림 18, 존 싱어 사전트, 「사생」, 45.4×37.5cm, 1912	p.32
그림 19, 바실리 칸디스키, 「컴포지션」, 34×23cm, 수채와 먹, 1915-17 ..	p.33
그림 20, 폴르즈 로트렉, 「커튼 꼴을 받는 이베프 길베르」, 23×42cm, 크레용·수채	p.34
그림 21, 박영성, 「피리부는 여인」, 종이에 수채, 1989	p.39
그림 22, 박영성, 「도자기와 소라」, 종이에 수채, 1989	p.40
그림 23, 박영성, 「꽃과소라」, 종이에 수채, 1987	p.40
그림 24, 앤드류 와이어스, 「Christina's World」, Tempera on Panel,	

1948	p.42
그림 25, 앤드류 와이어스, 「Anna Christina」, Tempera on Panel, 1967	p.43
그림 26, 앤드류 와이어스, 「Wind from the Sea」, Tempera on Panel, 1974	p.43
그림 27, 앤드류 와이어스, 「Lovers」, Dry Brush, 1981	p.44
그림 28, 얼 호터, 「저장탱크」, 1931	p.45
그림 29, 찰스 디머스, 「버뮤다 No.2(범선)」, 35×25cm, 그물무늬 흰 종이에 수채 · 흑연, 1917	p.46
그림 30, 찰스 디머스, 「랭카스터」, 50×41cm, 수채 · 연필, 1921	p.47
그림 31, 토마스 이킨즈, 「감상적인 노래」, 29×43cm, 황색을 띤 그물 무늬 흰 이 에 수채	p.48
그림 32, 존 라 화지, 「들장미와 아이리스」, 27×37cm, 그물무늬 흰 종이에 파슈, 1887	p.49
그림 33, 존 라 화지, 「사모아 화갈로아 만의 타우포에서 본 파세의 초상」, 45×59cm, 황색을 띤 그물무늬 흰종이에 수채 · 파슈	p.50

I. 서론

수채화는 회화의 한 장르로서 오랜 역사적 배경을 갖고 있으며 다른 화구와 분명하게 구별되는 고유한 특징과 기법을 발전시켜왔다. 특히 우리나라는 전통적으로 물을 용매로 한 수묵화가 발달하여 수채화는 다른 회화재료에 비해 우리의 정서에 더 가깝게 여겨진다.

우리나라에 최초로 수채화 작품을 보여준 것은 1900년 정부 초청으로 내한한 프랑스 도예가인 레미옹(Remion)이었다. 공예가였지만 교외로 자주 나가 한국의 풍경을 수채화로 스케치했다고 한다. 그가 표현한 수채화는 전통적인 기법으로 순수한 면을 보여주었다고 한다.¹⁾ 이처럼 한국에 서양미술 문화가 도입되면서 최초로 들어온 것은 수채화법이라 할 수 있다. 유화보다는 모든 재료면에서 간편하고 다루기가 쉬우며 비용 또한 저렴하였기 때문이다. 그러나 수채화의 발전은 다른 회화 매체에 비해 기법이나 활용방법이 앞서가지 못하였다. 일반적으로 수채화는 교육과정에서 회화의 대표적인 매체로 다루어져 왔기 때문에 보급은 많이 이루어진 반면, 획일적인 표현방법과 입시교육을 위한 기초과정으로 여겨서 수채화 전문작가도 소수에 지나지 않았다.

오늘날의 수채화는 양식이나 기법이 새롭게 등장하였고, 또한 수채화 작가는 실제로 모든 것을 그림의 소재로 삼고 있으며, 소재가 되지 않는 것은 영감으로 느끼고 묘사해서 걸작을 제작하기도 한다. 그리고 수채화에는 어느 것에 비할 수 없는 투명함과 담백함을 갖고 있어서 투명한 물감이 흰 종이 위에 번지고 얼룩지며 유동하는 물의 생리에 따라 변화하는 표현방법은 수채화만이 가지고 있는 매력이라 할 수 있다. 이는 같은 소재 같은 이미지의 작품이라도 수채화 매체에 따라서 독자적이면서도 독특한 차원의 작품세계를 이룰 수 있는 것이다.

유화는 대상을 여유 있게 관조하는 반면, 수채화에서는 긴박하고 때로 순발적인 민첩성을 배울 수 있다. 유화를 통해 의욕과 욕망을 불태운다면 수채화는 탈속(脫俗)과 자

1) 이구열, 근대 한국미술의 전개, 서울;열화당, 1985, p.79

연 공간적 선경(仙境)의 탐닉을 맛볼 수가 있다.²⁾ 따라서 본 연구는 수채화의 예술표현 가능성을 위하여 표현의 다양성을 알아보고 수채화의 특성을 살린 독창적인 작품에 대한 표현 요소를 밝히면서, 수채화의 표현 과정에 내재되어 있는 공간적 요소와 창의적인 수채화의 표현 기법의 가능성을 모색하는데 연구의 목적을 두고 있다. 그리고 많은 사람들이 수채화 작품에 대한 구상이나 모티브의 선택, 그리고 표현 방법에 따른 연구와 함께 많은 변화가 이루어져야 할 것이다.



2) 박영성, 박영성 수채화전집, 서울:갑을 출판사, 1987, p.13

Ⅱ. 수채화의 개념 및 고찰

1. 수채화의 개념

수채화(英; watercolor, 佛; Aquarelle)의 사전적 의미는 ‘채색을 물에 풀어 그리는 그림’이란 뜻으로 되어 있다. 이 말은 수채화의 의미를 한마디로 요약한 것이지만, 아직도 정의를 내리기에는 부족하다. 그러나 넓은 의미로 안료를 물에 개어 쓴다는 것이 수채화의 본질임에는 틀림없는데, 이 경우에 우리는 너무나 많은 것들을 포함시킬 수 있다.

일반적으로 수채화라고 하면 맑고, 투명하며, 담백하고 신선한 느낌을 주는 것을 투명수채화의 기본명제로 보고 있는 것이 보편적인 추세이다. 이는 미술교과서에도 명시되어 있듯이 물과 안료³⁾에서 오는 단편적인 색채의 특성으로서만 보고 있기 때문이다. 물론, 투명수채화는 안료층이 얇기 때문에, 광선이 색채에 피막을 통과하여 종이에 반사되면 맑고, 명쾌한 느낌을 주는 것은 사실이다.

그리고 화면을 두텁게 칠하고 싶으면 불투명의 흰색안료를 첨가하면 되는데, 이때 이것을 불투명수채화, 즉 과슈(gouache)⁴⁾라고 부르고 있으며, 이는 결국 수채화는 투명수

3) 안료: 임흥빈; 수채화재료학, 술채화, p.17

안료는 물체에 색칠하기 위하여 사용하는 색소이다. 일반적으로 물이나 기름 그리고 용제(溶劑) 등 매체(媒體)에 녹지 않는 백색 또는 유색의 무기 화합물(無機化合物) 및 유기 화합물(有機化合物)이며 미립자 상태의 분말로 되어 있고 분말 상태로는 물체에 염착(染着)하는 성능이 없지만 비히클(vehicle, 展色劑)의 도움으로 물체에 고착되거나 또는 물체에 미세하게 분산되어 착색(着色)되는 것이다. 그리고 무기 화합물로 된 것은 무기안료(無機顔), 유기 화합물로 된 것은 유기안료(有機顔料)라고 부른다. 염료는 물에 녹는다.

· 무기물(無機物, Organic)안료

흙이나 공기나 물 속에 있는 것, 예를 들면 소금 · 모든 금속 · 산소 · 점토 · 석회석 같은 탄소가 포함되어 있지 않은것.

· 유기물(有機物, Inorganis)안료

설탕이나 녹말과 같이 생명에 관계 있는 물질로서 자연 그 자체의 힘으로 살아 있는 동물이나 식물의 체내에서만 만들어지는 것. 1828년에 독일의 화학자 프리드리히 뵐러(Friedrich Wohler, 1800~1882)가 동물의 체내에서만 생성되었던 요소(尿素)로써 실험실에서 만드는데 성공한 후 많은 유기물들이 실험실에서 만들어 지기 시작 하였다. 주로 탄소화합물이다.

채화와 불투명수채로 나뉘어지는 것을 의미한다. 많은 화가들이 이 중 한 가지만을 선택해 쓰는 것이 아니라, 이 둘을 혼합하기도 하며 또 다른 재료와 함께 쓰기도 한다.

또한 수채화의 포괄적인 의미로써 기름을 토대로 하는 유화에 대해 물을 사용하는 모든 것을 가리키고 있다. 그 기본적인 구성요소는 색을 내는 안료와 전색제<대개 아라비아 고무(Arabic Gum)> 그리고 물이다.⁵⁾ 이 세가지 성분이 합쳐 수채화 물감이 되고 이를 이용해 그린 것이 수채화이다. 수채화는 감각적 특성을 낼 수 있는 재료의 특성상 물에 의한 다양한 톤의 분위기를 살릴 수 있고, 어떤 장소나 여건에서도 간편하고 시간적 제한 없이 제작이 용이하며, 기법상 즉흥성과 직관성을 내포하고 일회적인 특성이 강하다. 수채화는 그 자체로 독립된 회화의 한 분야이며 스스로의 특성과 개성을 갖고 있다. 그렇다고 수채화를 유화나 동양화, 아크릴컬러와 쓸데없이 비교를 하거나 우위를 갖는 것은 바람직한 일이 못된다. <그림 1> 구석기시대의 동굴벽화와 <그림 2> 고구려의 고분벽화, 중세 때 많이 쓰던 템페라(Tempera)화⁶⁾, 전통수채화, 과슈 그리고 채색

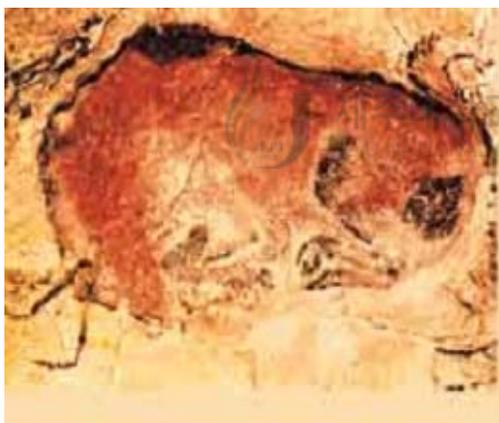


그림 1. <알타미라 동굴벽화>, 구석기 시대



그림 2. 「음식을 만드는 여자와 시루」, 고구려 벽화

4) 과슈(gouache): 안료를 아교, 아라비아 고무 그 밖의 교착제로 수채화 그림물감처럼 개어서 만든것

5) 유성웅, 세계 수채화 I, 서울; 미술 공론사, 1990, p.13

6) 템페라(Tempera)화: 세계미술용어사전, p.475참조

색의 원료에 계란흰자나 노른자를 섞어서 또는 무화과의 즙을 섞어서 만든 그림물감으로 판자에 주로 그림. 수성과 유성이 있다. 템페라 화법은 건조가 빠르고, 또 얇고 투명한 물감의 층이 광택을 띠어 덧칠하면 붓자국이 시각적인 혼합효과를 낸다. 또 일단 건조된 뒤에는 변질되지 않고, 갈라지거나 떨어지지도 않으며, 온도나 습도에 거의 영향을 받지 않는 장점이 있다. 또 빛을 거의 굴절시키지 않아 유화보다 맑고 생생한 색을 낼 수 있어 벽화 등에 아주 적합한 기법이다. 그러나 붓의 움직임이 원활하지 못하므로 색조가 딱딱해지는 흠이 있다.

동양화까지도 넓은 의미에서 수채화로 볼 수 있다.

이와 같이 수채화에 포함시킬 수 있는 매체가 상당히 많으며, 또 인도와 이슬람 문화권을 비롯한 세계 각지의 독특한 안료까지 포함시키면 유화를 제외 한 거의 모든 것이 수채화에 해당될 위험성이 있다. 그러므로 우리는 수채화를 보편적 개념으로 정의할 필요가 있다. 우선 수채화는 물에 풀어지는 안료가 있어야 하며, 여기에 아카시아 수액에서 채취한 아라비아고무에 녹여 안료가 고르게 퍼지도록 한다. 아라비아 고무는 굳어지기 쉬우므로 풀이나 글리세린을 첨가해 일정한 점액의 농도를 지니도록 한다. 그것은 튜브에 들어 있는 고체로 만들어졌든 상관 없다. 다음에는 이를 종이에 그려야 한다. 이와같은 조건이라면 여전히 동양화와 템페라, 아크릴 심지어 포스터칼라화까지 그 자격이 있는 셈이다. 그래서 어떤 용어의 정의라는 것이 어려운 것이며, 때로는 완벽한 답이 나올 수가 없는 것이다. 그리고 20세기에 와서는 매체에 의한 미술의 구분을 명확하게 하지 않는 경향이 있다.

2. 수채화의 변천



우리는 너무나 오래 전에 일어난 우주의 생성 과정을 잘 알지 못한다. 그보다는 가까운 과거이지만 미술이 어떻게 시작되었는지도 알기 어렵다. 그러나 미술은 인간에 의해 태동되고 조형된 엄연한 실체이므로 그림을 그리려는 인간의 본능과 욕구 충족의 과정에서부터 시작되었음을 알 수가 있다. 인간의 감각 중 시각은 수많은 경험의 축적과 지혜로운 사고로 표현 능력을 향상하게 하는 주요한 역할을 한다. 뜨겁게 타오르는 태양이나 불꽃의 색채는 인간에게 온도에 대한 감각과 함께 밝은 인상의 경험을 축적시키며, 이러한 색채를 분별하고 감지하는 인간 능력의 심화 과정은 과거로부터 현재에 이르기까지 계속되고 있다. 이 과정이, 시각을 통해 습득된 경험 속에서 익숙해진 미술 재료를 사용하여 표현하는 본능적 욕구 충족으로 이어졌을 것이다.

고대 원시인들은 비교적 짧은 거리 내에서 동물을 추적하고, 추위와 맹수로부터 대피

하는 과정을 통해 그들 나름의 시야에 펼쳐지는 오묘한 색채에 대한 인상과 감성을 키웠을 것이다. 또한 그러한 경로나 행적의 과정을 통하여 발이나 손과 같은 신체 부위에 자연속의 여러 색채가 묻어 있음을 발견하고 그 색채를 씻고 닦아 내는 경험을 수없이 반복하였을 것이다. 신체에 묻은 토양의 끈적거림에서 접촉 강도를 경험하기도 하고 각종 과일의 즙, 식물의 줄기나 잎·꽃·나무 등의 수액, 손이나 신체에 묻은 여러 자국 등에서 안료를 접착시키는 방법을 익힐 수 있었던 것이다. 그러한 원시인의 본능적 표현 욕구를 결국 삶의 주된 공간인 동굴에서 찾아볼 수 있는데, 뼈와 나무를 연소시켜 검정색, 파랑과 노랑 등 여러 색을 뽑아 내고 거기에 고운 흙이나 여러 즙을 섞어서 그린 수만 년 전의 동굴 벽화가 바로 그것이다. 또한 그들 삶의 공간 곳곳에서 색이 있는 분말덩이나 각종 식물의 즙으로 선을 수없이 그어 대거나 문지르고 지우기를 반복한 흔적도 발견되고 있다. 인류는 역사 이전부터 안료를 사용하여 돌, 가죽, 뼈, 나무, 식물 등에다 그림을 그렸다는 것을 알아 볼 수가 있다.

기원전 3,000년에는 이집트에서 무덤 속의 생석회 벽이나 미라를 감싼 천, 나무 혹은 파피루스(papyrus, 동방사니과에 속하는 다년초 식물, 줄기는 녹색, 높이는 2m정도)에 수채 물감을 이용하여 그림이나 문자를 표현했다. 수채 물감은 중세의 양피지⁷⁾에도 사용되었으며 실크, 송아지, 가죽, 상아 등에도 쓰였다. 또한 사원이나 왕릉에 남아 있는 벽화를 살펴보면 고대 이집트인들이 사용한 미디엄(medium, 고착제)은 달걀 템페라였음을 알 수 있다. 아주 무게 갠 안료 위에 달걀 매체를 사용하였는데 안료 사용법의 발전으로 기원전 600년경에는 비잔틴에 전하여져 바빌론의 사원 장식에 에나멜과 함께 사용되었다⁸⁾.

고대 이집트의 미라 관이라든가 파피루스에 그려진 그림, 그리고 이탈리아의 분묘 벽화 등 고대와 중세 미술 작품의 상당한 부분들이 템페라를 사용한 것이며 이것은 르네상스 시대 초기 화가들의 작품에서도 나타나게 된다.

먹이 없었던 중국의 상고 시대에는 석날, 석묵 혹은 흑연으로 글씨를 쓰거나 그림을 그렸다. 그러나 석묵으로 쓴 글씨는 희미하고 쉽게 지워지므로 석묵에 옷을 섞어서 쓰

7) 양피지 : 양이나 염소의 가죽을 석회석과 경석가루를 사용하여 부드럽게 처리한 것.

8) 심상철, 미술재료와 표현, 미진사, 2000, p. 13

기도 하고 옷만을 쓰기도 하였다. 우리 나라에서는 고려 초기에 소나무 그을음과 녹교(사슴아교)로 송연목을 제조하여 사용하기도 하였다.⁹⁾ 참기름의 그을음으로 만든 유연목, 사향을 배합한 용향목, 떡똥의 응어리가 생기지 않는 청목, 물푸레나무의 껍질 즙에 아교를 풀고 달걀 노른자와 사향을 넣은 먹 등은 동양권에서 주된 표현 재료로 쓰였으며, 이러한 먹으로 삼국 시대부터 자작나무나 암벽 등에 여러 재료를 함께 이용하여 그림을 그렸다.

고대인들의 벽화는 암벽 위에 회벽을 만들거나 나무 위에 아교를 칠한 후 여러 분말의 안료를 사용하여 그림을 그린 것이다. 로마인들의 회화는 대부분이 불에 달군 쇠로 그린 납화이다. 이는 안료를 따뜻한 밀랍에 녹여 섞어 쓴 것이다.

물감을 물에 풀어 종이에 그리는 보다 발전된 수채화 기법은 오히려 극동에서 시작되었다.

후한(後漢) 때 채륄(蔡倫)은 나무껍질, 마(麻), 누더기, 어망 등의 재료로 종이를 만들어 쓴 이후 동양화의 급격한 발전이 이루어진다. 동양화 화가들은 부드럽고 흡수성이 강한 종이에 먹과 안료를 채색하였는데 이는 오늘날 현대 수채화에서 주요한 양상이 된 제반요소와 표현기법이 일치하는 것이었다. 또한 페루시아나 인도 그리고 이슬람 지역에서도 또 다른 형식의 수채화가 발달하였다. 그들은 불투명한 물감으로 진하게 그리고 세밀하게 그리는 소형그림을 선호하였다. 주로 종교적 테마나 우아한 궁정생활을 묘사한 <그림 3> 은 부분적으로 비잔틴 미술에 영향을 주게 된다. 설화적이며 장식적인 이 지역의 세밀화는 중세 서양의 채색 사본과 좋은 비교가 되고 있다.

르네상스 시대의 화가들은 새로운 안료와 좀더 나은 고착제를 이용한 그림을 그리기 위하여 다양한 시도를 하였다. 그들은 색채가 있는 풀

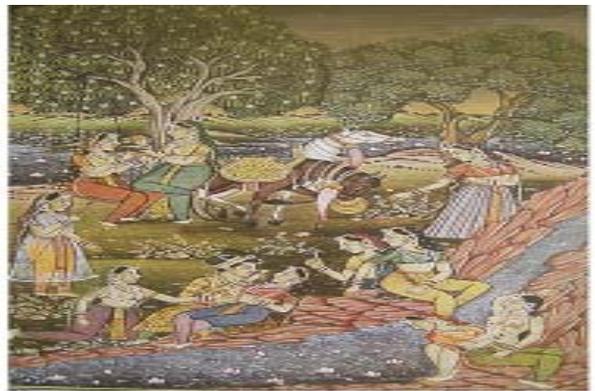


그림 3. 「봄나들이」, 인도, 종이에 채색

9) 임흥빈, 수채화재료학, 술채화, 1992, p. 68

이나 광물질로 부터 그들 자신이 쓸 안료들을 몸소 마련했다. 이것을 멧돌 같은 것으로 뿜거나 도제를 시켜 갈게 한 후 여러 가지 고착제를 첨가하거나 가루로 된 안료들을 반죽하여 사용했는데, 중세 전체를통해서 주로 사용된 매체의 성분은 달걀이었다.

수채화의 본격적인 발전은 동양에서 제조기술이 유럽에 전해지면서 수채화로 확립되었으며 즉 종이의 보급은 수채화의 확산과 생성의 원동력이 되고 있다.

17세기 유럽 화가들은 인물이나 풍경스케치에서 펜화에 색을 칠하는 형식으로 이용하였다. 로랭(Claude Lorrain 1600~1682)과 렘브란트(Rembrandt Harmensz van Rijn 1606~1669) 모두 이 방법으로 뛰어난 빛의 효과를 표현해 냈다. 네덜란드 군소화가들이 그린 많은 풍경화 가운데는 이 기법을 사용하여 공간감과 분위기 등을 놀랄 만큼 성공적으로 묘사해 내는 경우가 많았다. 그리고 색을 풍부하게 사용하는 것보다 단색으로 만든 수성 물감으로 나무의 검멍을 끊어서 만드는 갈색 비스터나 오징어의 먹으로 만든 암갈색을 사용하는 것으로 잘 알려져 있다.

18세기 이전의 수채화에서 색을 풍부하게 사용한 경우는 매우 드물다. <그림 4> 뒤러(Albrecht Durer 1471~1528)가 1495년 이탈리아를 여행할 때 그린 풍경화라든가 반 다이크¹⁰⁾가 영국에서 제작했을 것으로 여겨지는 풍경 스케치 등이 몇 점 있을



그림 4. 뒤러, 「강가의 마을」, 1490년대

뿐이다. 그러나 뒤러 는 15세기에 수채화의 역사에 있어서 수채화의 아버지라 할 수 있는 인물이며 근대 수채화의 선구자로 일컬어지고 있다. 당시에는 아무도 수채화가 하나의 독립적인 작품으로 될 수 있고 풍경이 작품의 동기가 될 수 있다고 생각한 사람은 없었다.

뒤러는 자연을 객관적인 대상으로 관찰하여 세부를 충실하게 표현함으로써 세상의 아

10) 반 아이크 형제 : Huberk Van Eyck(1370~1426) 네덜란드의 화가, 폴랑드르의 화파의 기초를 닦고 유화기법을 개량한 아이크 형제 중의 형

름다움을 소박하게 펼쳐놓고 있다. 수채화가 회화의 한 장르로써 뚜렷한 발전을 보인 것은 18세기 후반 영국에서의 일이었다.

근대에 들어오면 회화는 프랑스를 중심으로 해서 발전하지만 수채화는 오히려 영국을 중심으로 이루어졌다.

당시 영국의 콕스(David Cox 1783~1859), 콘스타블(John Constable 1776~1837), 터너(William Turner 1775~1851) 등은 뛰어난 작품들을 많이 남겨 수채화를 회화의 한 분야로 독립시키는데 큰 공헌을 하였다. 특히 풍경화가인 터너의 수채화 작품은 영국 수채화의 전통을 확립하였고 18세기말에서 19세기초를 거쳐 그 이후의 서양미술 전반에서 가장 영향력이 큰 수채화 작품으로 평가된다. 영국을 제외하면 유럽에서 수채 물감을 사용한 경우는 극히 적다. 프랑스에서도 약간 사용되기도 했는데 그것도 풍경보다 인물이 들어 있는 장면이 많고, 과슈나 보디컬러(흰색을 섞은 물감)를 사용하여 덧칠한 것이다. 프랑스에서는 들라클로아(Eugene Delacroix 1798~1863)와 같은 낭만주의 화가들에 의하여 이용되었고 인상파 화가들에게도 받아들여져 마네(Edouard Manet 1832~1883), 르노아르(Auguste Renoir 1841~1919), 드가(Edgar Degas 1834~1917)등에 의하여 많은 작품이 남겨졌다. 후기 인상파 이후에는 쇠라(Georges Seurat 1859~1891), 피사로(Camille Pissarro 1830~1903), 시냐크(Paul Signac 1863~1935), 세잔(Paul Cezanne 1839~1906), 피카소(Pablo Picasso 1881~1973) 등도 많은 수채화를 다룬 작가들이다. 특히 세잔은 만년에 수채화로 추상적인 회화를 시도했으며 시냐크는 수채로 점묘주의를 응용하였다. 한편 투명 수채화가 수채화로서의 지위를 확고히 하게 된 것은 영국 수채화의 대가인 터너를 비롯하여 브레이크(William Blake 1757~1827), 콕스 등의 작가들의 작품에 의하여 나타나게 되었다. 투명 수채화는 이렇듯 영국에서 시작되어 번져나갔지만 유럽대륙에서는 투명 수채화의 보급이 늦어졌다. 왜냐하면 템페라, 과슈 등의 불투명성의 전통이 강했기 때문이다. 19세기 중엽에는 과슈와 더불어 아quare렐(Aquarelle)이란 낱말도 제법 유행했으나 1930년대 가까이 까지만 해도 투명수채 기법에는 영국식'Mathode anglais'이라는 단어를 붙여 구분했었다. 듀피(Raoul Dufy 1877~1953), 모로(Gustave Moreau 1826~1898), 루오(Georges Rouault 1871~1958), 마티스(Henri Matisse 1869~1954) 등은 즐겨 불투명 수채화인 과슈를 사용하였다. 이점에

서 이들 작가는 전통을 지키는 대륙형 보수파라 불리워지고 또 그것이 주류를 이루었다. 투명수채 기법의 주류는 영국에서 미국으로 건너간 마린(John Marin 1870~1953)에 의해 미국수채의 대표작가로 불리워지고 있다. 대륙형의 불투명수채의 전통과 영국에서 태어난 신흥의 투명수채가 한마당에서 만나 융합형의 새로운 표현을 낳게되는 것은 20세기초의 독일에서이다.

불투명한 과슈를 사용하면서 의도적으로 투명수채의 기법을 도입하여 거기에서 생기는 번짐이나 갈필적 효과의 미적표현을 만든 것은 클레(Paul Klee 1879~1940), 샤갈(Marc Chagall 1887~1985) 등 바우하우스 주변의 화가들이다. 여기서 주목할 만한 것은 클레의 작품은 80%가 아름답고 기묘한 환상의 세계를 그린 수채화로 이루어졌다.

20세기에 들어와서 독일 표현주의의 롤프스(Christian Rohlf 1849~1938)나 놀데(Emil Nolde 1867~1956) 등은 그들의 표현적인 화법에 적합한 수채기법을 개발해 냈다. 종이 이외의 재료를 선택하고 또한 표면에 특수가공을 하면서 물감이 지니고 있던 틀을 벗겨 수성물감으로서의 최대의 가능성을 모색한 데칼코마니(decalsomanie)¹¹⁾, 오토마티즘(automatism)¹²⁾ 등의 기법은 수성물감의 특색을 살려 표현했지만 20세기 수채물감은 구태여 투명이니 불투명이니 하는 구별이 표현상에 문제가 되지 않는다고 할 수 있다. 오히려 무엇을 선택하느냐 하는 표현양식의 문제가 더 큰것이다.

수채재료의 발달은 수채화발전에 대단한 영향을 끼쳐 주었다. 물론 표현하는 수채는 캔버스(천)대신 종이를 필수로 하고 있으며, 종이 자체가 주는 중후한 마티에르¹³⁾가 수채의 가볍고 신선한 맛을 한층 더 무게감있게 보여주는 것이다. 그리고 물감을 발랐을 때 색감자체를 청명하게 보여줄 수 있는 발색효과가 매우 중요하다. 이러한 두가지 조건을 해결해준 종이가 요즘에도 널리 애용되고 있는 왓트만¹⁴⁾지다. 이 종이는 수채화

11) 데칼코마니(decalsomanie): 근대화화의 한 기법, 딱딱한 듯한 종이에 그림물감을 칠해 다른 재료에 밀착시켰다가 떼었을때 우성적인 모양이 생긴다. 슈르리얼리즘화가들이 즐겨 사용했다.

12) 오토마티즘(automatism): 자동기술법, 자동작용으로 무의식중에 그리거나 행동하는데서 뜻밖의 아름다움을 발견해 내는 일을 가리킨다. 이것을 슈르리얼리즘의 화가들이 그림제작의 기교로서 채용했다.

13) 마티에르: 마티에르(프 matire)는 원래 금속, 목재, 광물, 천, 종이 따위의 물질이나 재료의 뜻에서 물질적인 사물, 감각적인 재질이라는 의미를 지니고 있는 재질, 질감 등의 뜻으로 사용된다. 일반적으로 표현된 대상 고유의 재질감을 가리킨다. 또한 작품 표면의 울퉁불퉁한 질감 자체 혹은 회화기법 · 필치 · 물감에 따라 야기되는 화면의 표면효과를 의미한다.

14) 왓트만(Watman)지: 영국 켄트주(Cent 주) 특산의 도화용지, 순백색의 두꺼운 상등지(上等紙)이다. 거친

전문용지로써, 처음 만들어진 것은 제임스 왓트만(James Watman)에 의해서였으며 베를 원료로 하여 만들어진 것이 1770년의 일이다. 그뒤 오늘날 우리가 사용하는 것과 똑같은 질의 물감은 윈저(William Winsor)와 뉴튼(Henry Newton)에 의해 제조되었다. 이후 수채화는 재료의 발달과 더불어 많은 발전을 해 왔으며 현재에 이르러서는 기법, 재료면에서 새로운 시도를 추구하여 연구발전 되어 가고 있는 중이다.

3. 수채화의 특성

수채화는 자연의 미묘한 변화를 다른 어떤 재료보다도 속사할 수 있고 물감 층의 얇은 색조로 하여금 선명한 겹치기의 효과를 살린 중색의 맛을 낼 수가 있다. 또 물로 희석하여 번지게 하거나 흘리기 등의 기법을 다양하게 구사할 수도 있다.

안료의 고착은 옅고 맑은 물감 층을 필요로 하므로 투명 수채 물감은 다른 어느 재료보다도 중요성을 내포하고 있다. 사아젠트(T. S. Sar-Gent 미, 1856~1925)는 “수채는 나에게 가장 좋은 매체로서 유화보다 이 매체를 사용했을때 한결 더 훌륭한 예술적 표현이 가능하다”¹⁵⁾ 라고 했다.

이와 같은 맑은 색 번짐, 중색 등을 특성으로 하는 수채화의 본질에 무엇보다도 깊은 애정을 느꼈기 때문이며 자유로운 운필의 묘와 표현의 생생함, 신선함, 섬세미, 그리고 함축미도 내포한다고 하겠다.

수채화의 특성을 고찰해 보면 첫째, 수채화의 전반적인 특성으로써 투명 수채화라는 말 그대로 투명한 느낌과 맑고 경쾌함을 생명으로 여기는 것이다. 투명하다는 것은 속의 것이 비치 보인다는 의미를 갖는다. 물감의 안료 층이 얇기 때문에 광선이 색채의 피막을 통과하여 종이에 반사되어 우리 눈에 맑고 경쾌하게 느껴지는 것이 투명수채화이다. 투명하고 신선한 수채화는 자연 그 자체의 산물로써 아름다움에 대한 숨김없는 애정과 따를 수 없는 회화적인 본질과 투명한 입체성으로 볼 수 있어서 매력적인 특성

결과 고운결의 두종으로 영국원산외에 지금은 모조품도 많이 제조된다. 보통 수채화용으로 쓰인다.

15) 휴 레이드만·박철준 역: 「회화기법백과」, 신진출판사, 1974, p. 48

을 갖는다.

둘째, 수채화로 표현 할 수 있는 기법의 종류는 매우 다양하며 현재 사용하는 수많은 기법 외에도 새로운 기법은 계속 연구되어질 것으로 보고 있다. 그리고 그 표현 영역이 구상에서 비구상까지 개성적이고 창조적인 조형의 세계를 자유롭게 구사할 수 있다. 그리는 행위를 붓에만 의존하지 않고 다양한 여러 가지 재료들을 혼합하여 사용하였을 때 수채화로 표현해 낼 수 있는 것들은 참으로 다양하다. 뒤러는 분위기나 뉘앙스, 색채의 풍부한 변화를 표현하는 데 수채화가 유화보다 유리한 점이 많다고 하였다.

수채화는 동양의 수묵화와 같은 분위기로부터 현대의 추상까지 무엇이든 그릴 수 있으며, 또한 디자인에서도 포스터 칼라나 마카 이상의 효과를 내어 일러스트레이션, 투시도, 렌더링 등에 폭넓게 응용되고 있다.¹⁶⁾ 이처럼 수채화는 다른 회화에 비해 무궁무진한 표현 가능성과 수채화만의 독특성을 내포하고 있음을 알 수 있다.

셋째, 다른 화구에 비해 제작시간이나 표현 기법 상에서 빠른 표현이 가능하기 때문에 그리는 사람의 기분이나 심리상태, 그리고자 하는 대상 등을 통한 느낌이나 감정 또는 사상을 즉흥적이고 직관적으로 표현할 수 있는 것도 수채화의 특징 중의 하나이다. 자연의 감촉을 표현하는데 완벽한 재료로 사용할 수 있다. 미국의 수채화 화가 중 호퍼(Edward Hopper 1882~1967) <그림 5> 는 빛의 효과를 보충하는 완벽한 물감¹⁷⁾으로 보았고 자연의 미묘한 감촉을 표현하는데 적합한 재료로 다루었음도 알 수 있다. 또한 수채화가 지닌 일필휘지(一筆揮之)의 미묘한 감정은 수묵화에서 볼 수 있는 것과 같은 점으로 볼때 표현하는 수채화는 가볍고 담백한 느낌을 준다. 반면 수채화는 물감이 빨리 마르고 덧칠을 하면 할수록 채도가 낮아지므로 대상을 깊이 있게 추구하기에는 부적합한 단점도 있다. 그래서 수채화는 미리 계획되거나, 오진을 정정하지 못하는거의 일회적인 것을 생명으로 하여 순간적이고 직감적인 것을 전제로 하고 있다.

넷째, 수채화는 물의 특성을 이해해야만 물에 의해 용해된 안료가 물의 흐름에 따라 어우러지면서 이루어내는 표현효과를 볼 수가 있다. 다시 말하면 흰 종이 위에 물이 번지면서 색채가 급격히 용해되는 가운데 이루어지는 독특한 작용인 것이다. 이러한 작용

16) 유성웅, 세계 수채화 대전 I, 서울 미술공론사, p.19

17) Beetty Schiimm, 수채화의 전개, 1980, p.9.



그림 5. 에드워드 호퍼, 「뚝배」, 1935년

은 작가마다 다르게 나타나는 것으로 어느 작가든 같은 그림을 그릴 수 없을 뿐 아니라, 붓놀림에 따라서도 다른 결과를 나타나게 된다. 유화에서도 기름을 많이 사용하여 비슷한 효과를 낼 수는 있으나 수채화만의 그 맛과는 차이가 있다. 이러한 수채화가 갖고 있는 회화적 특성인 일회성, 즉흥성, 직관성, 타이밍, 유기적인 물의 맛이나 오묘한 농담과 톤 칼라의 변화 등을 완벽하게 모방하기란 거의 불가능한 일이다¹⁸⁾.

수채화의 또 다른 특징은 백색이 없는 것이다¹⁹⁾. 백색 바탕이 그대로 백색의 역할을 담당하고 있기 때문이다. 색과 색끼리의 혼합을 피하기 위해 자연히 생기게 되는 흰줄이나 흰 점은 자연에는 없고 수채화만의 아름다움을 낼 수 있는 요소가 된다.

따라서 수채화는 위에서 기술한 바와 같이 물의 변화에 의해 표현되어지는 예술이라 할 수 있다. 보편적으로 화면을 넓혀 놓고 물의 번짐을 이용하고 습도를 조절해 가며 순간 순간에 변화를 이용하여 효과적인 표현을 하는 것이다. 또한 종이의 바탕색을 전제로 하여 그 깊이가 비쳐 나오는데 효과를 두고 있으며 질감 역시 종이의 재질에 그 근본을 두고 있다.

<그림 6, 7> 과 같이 물의 투명성과 유동성을 표현한 작품에서 보면 수채화는 안료의

18) 전성기. 풍경 수채화의 세계 I, 서울: 도서출판 재원, 1997. p.11

19) 불투명 수채화는 백색이 있음

자유로운 채색 효과와 유동적인 물이 흐름에 따라 예측할 수 없는 결과를 낳기도 한다.



그림 6. 에밀 놀데, 「홍수」, 1910년경



그림 7. 조지아 오케페, 「저녁별」, 1916

이것이 수채화의 영묘하고 신비한 특질에 기인하는 것이라고 볼 수 있다. 또한 유동성은 무한한 공간의 환상을 나타내는데 효과적인 구실을 하게 된다.

반면 주제를 알아보기에 꼭 필요한 정도만 채색하는 경우에 언제 멈추어야 할지를 아는 것은 수채화에서 자주 등장하는 중요한 문제이다. 너무 지나치게 채색하기가 쉽기 때문에 일반적으로 수채화를 너무 매만지기보다는 설익게 하는 편이 더 낫다. 왜냐하면 여러 번 중첩해서 채색할수록 그 신선함이 사라지기 때문이다. 그러므로 중첩되는 화면 처리로 물 속의 투명성을 강조하고 공간에 깊이감을 주어 새로운 차원의 공간효과를 보아야 한다.

또한 수채화는 순간적이고 직감적인 것을 매체로 하기 때문에 다른 회화보다는 작업의 체취를 더욱 직접적으로 느끼게 할 수가 있다. 그래서 가끔 수채화는 선의 예술인 소묘와 같이 취급되기도 하는데 소묘가 따를 수 없는 회화적인 본질을 지니고 있음을 느끼게 한다. 그러므로 수채화는 확고한 계획을 토대로 단계를 밟아 마무리되어 간다는 점에서 볼 때 계획적인 과정에서 이루어지는 의도적인 표현 예술이라 할 수 있다.

4. 수채화의 재료 및 용구

1) 종이

종이의 어원은 수초인 파피루스에서 유래되었다. 파피루스는 B.C 3000년경 이집트 나일강변에 무성하게 자랐던 수초를 가늘게 쪼개어 물에 불린 후 가지런히 펴 돌로 눌러 말린 것이다. 그후 약 3000년 동안 사용했던 것으로 보인다. 그러나 파피루스는 종이지만 그림을 그릴 수 없었다. 동양에서는 동한(東漢 24~220年)때에 채륄에 의해 발명되었다. 이후 당대(唐代 618~907年)에는 종이 만드는 기술이 대단히 발전하였고, 여러 가지 종류도 나왔으며 8세기 중엽 타라스의 싸움에서 당군(唐軍)이 사라센에 패했는데, 이 때 중국에서 발명된 제지 기술이 사라센을 거쳐 유럽 전역에서 사용하게 되었다. 서양에서는 기원전 460년경, 파피루스보다 보관하기 쉬운 양(羊) 가죽에 글자나 그림을 그렸다. 기원전 200년경에는 서아시아에서 짐승의 가죽을 종이 대신 사용하였다. 이 무렵 원시 기독교의 성경 사본을 만드는데 낙타나 나귀의 가죽을 사용하였고, 부패를 방지하기 위하여 점토로 만든 항아리에 넣어 보존하였다.²⁰⁾ 양피지는 갓 태어난 새끼의 것으로 만든 것이 가장 질이 좋고 서사의 재료로 중세까지 유럽에서 널리 사용되었다. 수채화 종이로 가장 널리 알려져 있는 왓트만지는 영국의 제임스 왓트만에 의해 1770년에 발명된 것으로 마를 이용하여 종이로 만들어 아교를 칠해 두 겹으로 배접하고, 색채가 종이 뒤로 흡수되어 빠지지 않도록 하며 선명한 색채 효과가 나게 한 것으로 걸레로 빨아 지워 쓸 수도 있다. 이러한 수채화용지²¹⁾의 종류는 20여종이 있는데 그 발달은 영국에서부터였다. 특히 양질의 수채화 전문용지들이 보급된 것은 중요한 전기가 되었고 작가들의 다양한 욕구를 충족시킬 수 있게 되었다. 아르쉬와 같은 면 성분의 종이가 주어짐으로써 수채화는 질적으로 크게 발전하게 되었고 보다 다양한 기법을 구

20) 임흥빈, 수채화재료학, 도서출판 술채화, 1992, p.87

21) 수채화용지에는 프랑스 : 아르쉬(Arches), 칸송(Canson), 이태리 : 화브리야노 아티스티코(Fabriano Artistic), 화브리야 노 클래식(Fabriano Classico), 영국 : 왓맨(Whatman), 에취·손더스(T · H · Saunders), RWS(Royal Watercolor Society), 미국 : 스트라스모어(Strathmore), 스트라스모어 아카리우스 II(Strathmore Aquarius II), 스트라스모어 제미니(Strathmore Gemini) 스페인 : 구아로(Guarro), 독일 : 쉘러(Schoeller) 등이 있다.

사하고 실험을 할 수 있게 되었다.

오늘날 우리가 사용하는 종이는 식물성 섬유로 제조된 펄프로 되어 있다.

수채화에 있어서 화지의 선택은 매우 중요한 요인으로 작용한다. 그러므로 수채화를 그릴 때 가장 유의해야 할 것은 용지의 성질을 파악하고 사용하는 것이다. 종이는 크게 산성과 중성지로 구분하는데, 종이의 수명이 오래 가려면 중성지를 사용해야 한다. 또한 재질감에 따라 세목, 중목, 황목으로 구분되기도 한다. 따라서 화지가 세목일 경우는 사실적인 표현에 적합하며 황목일 경우는 면 처리가 큰 대담한 표현에 적합하다고 할 수 있다.

좋은 수채화 종이의 기준을 살펴보면 다음과 같다.

첫째, 강한 붓이나 지우개, 종이 타올, 페인팅 나이프로 문질러도 잘 견딜 수 있고 마스킹 액(Masking fluid)²²⁾을 칠하고 떼어내도 표면이 손상되지 않는 것이어야 하므로 튼튼해야 한다.

둘째, 어떠한 종이를 선택하여 그리든지 간에 선택된 종이는 수채화 기법에 중요한 영향을 미친다는 것을 고려해야 한다. 예를 들면 종이는 자체가 지니고 있는 색이 있어 그 밝기에 따라 여러 종류로 구별된다. 따라서 바탕색을 흰색으로 하는 수채화에서는 종이의 색상에 따라 표현을 달리하게 되는데 이때 종이는 물감을 잘 흡수해야 한다.

2) 물감

그림이 표현되어 지려면 식물성이든, 동물성이든지 여러 가지 안료의 특성에 따라 표현의 자율성을 갖을 수 있다. 고대에는 주로 자연에서 채색을 얻어 썼으며 토양에서 찾아낸 색 외에도 과일과 식물에서 추출한 안료를 물에 풀어서 사용하였다.

기원전 15,000~20,000전에 제작되었다고 하는 알타미라(Altamira) · 라스꼬(Lascaux) · 리바다셀라(Ribadasella)의 벽화들은 뼈와 백악(白堊)과 나무를 연소시킨 것에서 황색과 다색을 뽑아 고운 흙과 섞어서 그렸다²³⁾.

22) 마스킹액: 마스킹액(masking fluid 또는 liquid frisket)은 어떤 미세한 부분과 그 주위의 색이 달라서 채색하기가 곤란할 때 그 작은 부분을 남겨 놓기 위하여 사용하는 것이다. 이것은 얇은 고무 접착제 같으며 칠해 붙이기와 떼어 내기가 쉽다. 다른 칠로부터 보호되기를 원하는 부분에 붓으로 칠하고 말린다. 마스킹액에는 물이 스며들지 못하므로 그 위에 자유로이 붓질을 할 수 있게 하는 용액이다.

23) 전개서, p.67

아시아 지방에서는 백색으로 조개 껍질을 장기간 자연풍화시켜 분말로 만들어 쓰기도 하였다. 현대 수채화 물감은 미세한 분말의 안료를 아프리카, 오스트레일리아, 인도 등이 주 원산지인 아카시아 과의 나무에서 추출한 아라비아고무에 녹여 만든 것이다. 아라비아고무는 다른 고무와 달리 수용성고무이고 종이에 접착성이 우수하며 색체에 광택을 주는 역할도 한다. 안료나 고무의 질에 따라 물감의 질이 결정된다고 볼 수 있다. 여기에 건조도와 투명도, 부패방지 등을 고려해서 엷이나 꿀, 글리세린(습윤제), 방부제 등을 첨가하여 만든 것이 수채물감이다. 수채화의 채색에서는 채색 층이 매우 얇기 때문에 색조의 강도와 안료의 정착력은 다른 재료보다 중요한 요소이다. 이런 점들을 보완 강화한 것이 전문가용 고급 수채화 물감이다. 즉 전문가용 수채화물감이란 정착력, 발색도, 선명도, 변색도, 내구성 등이 좋은 것이다.

18세기 이전에 뒤러는 수채물감을 직접 만들어 사용했었다. 1835년 영국의 원저·뉴튼사가 글리세린을 넣어 상품으로 개발하기 시작하였고 그 후 급속도로 발전하여 영구히 보존할 수 있는 물감이 제조되기에 이르렀다. 최근에는 국산의 전문가용 고급 물감들도 많이 나와 있다. 수채물감의 색은 190여종 이상이며 투명, 불투명 등으로 구분된다²⁴⁾.

수채화 물감의 특징을 살펴보면 칫재, 풍부한 색채적 감성 체험을 하게 되고 지나친 혼색에서 오는 탁한 기운을 막기 위해서는 색상이 많을 수록 좋다.

둘째, 수채화는 물감의 성질에서 오는 계획적인 작업의 진행방법이 문제가 되나 이것은 거듭되는 경험에 의해 알게 되는 것이다. 이것은 팔레트에 짜낸 물감의 색도 지나친 혼색이나 채색방법의 잘못으로 혼탁한 색으로 변할 수가 있고, 한번 칠한 색은 수정하기가 어려운 점이 있다. 또한 실패한 곳이라 하여 두껍게 덧칠하면 색은 탁해지고 생기를 잃어버리게 된다. 그렇다고 해서 물로 씻어낸다는 것도 간단하지 않은 만큼 계획을 세워서 신중하게 취급하도록 해야 할 것이다.

셋째, 수채화물감은 수용성이므로 물에 잘 녹는 성질을 가지고 있다. 이러한 수채화물감의 특성을 갖고 있는 반면 잘못된 고정관념도 보여지고 있다.

흔히들 수채물감은 팔레트에 미리 짜서, 굳혀 사용해야 좋다는 잘못된 견해를 말하는 이들을 볼 수가 있다. 그러나 튜브물감은 오히려 채색하기 전에 바로 짜서 써야 순도가

24) 전성기, 풍경수채화의 세계, 도서출판 재원, 1997, p.13

가장 높고, 수채화를 맑게 그릴 수 있어서 회화성을 높일 수가 있다. 굳혀서 쓰도록 되어 있는 것은 케익형 수채물감으로써 따로 생산이 되어지고 있고, 주로 야외 사생 등에 사용되고 있다.

반면 수채물감은 유채물감이나 아크릴과 같은 재료에 비해 양감이 없고 화면에 물감의 층이나 다양한 질감표현의 제약을 받는다. 특히 유채물감에 비하여 임파스토²⁵⁾가 적어서 물감을 덧칠하거나 씻어 내거나 하는 데에도 그 나름의 한계성이 있기 때문이다.

그러나 수채화 용지에는 여러 가지 특징을 지닌 것들이 있으므로 그 용지의 특징을 살려 표현 한다면 이러한 단점은 어느 정도 해결될 수 있을 것이다. 화면을 구축한다는 것은 구도나 색조를 몇 번이고 정정하고 지워서 표현하는 것이 아닌 만큼 자신이 구상한 이미지에 접근하기 위해서는 조형적인 긴밀함이나 화면의 깊이 등에 대해서 철저한 계획을 세워나가는 것을 말한다. 따라서 수채 물감으로의 표현 가능성은 희박하지 않다고 할 수 있다. 이러한 면은 대작을 수개월에 걸쳐 추구하여 훌륭한 효과를 나타낸 수채화를 우리는 많이 찾아 볼 수 있기 때문이다²⁶⁾.

지금은 많이 보완되었지만 그 동안 변색의 문제와 작품의 보존성의 문제가 있었다. 또한 공기 중의 산성, 먼지, 습기에 약하여 쉽게 퇴색되거나 얼룩이 지므로 항상 액자에 유리를 끼워야 했으나 현대에는 질이 좋은 물감의 개발과 함께 종이 외에 다른 많은 재료가 선택되고 표면에 특수한 효과를 내거나 수채화용 픽사티브(Fixative)를 사용해 유리를 끼지 않고도 보존성을 높일 수 있게 되었다. 이러한 물감은 튜브형과 고체물감, 분말로 된 것 등이 있으며 수용성물감의 종류는 동양화용 물감, 아크릴 물감, 불투명 과슈, 투명수채물감 등이 있다.

3) 붓

붓은 수채화에서 일반적으로 쓰이는 용구로서 그 유래가 오래되고 종류가 다양하다. 고대 벽화를 그리는데 사용한 붓은 당나귀 털로 만든 억센 붓이 사용되었다. 붓의 기원

25) 임파스토(Impasto): 붓이나 팔레트 나이프, 또는 손가락을 사용해 직접 튜브에서 물감을 짜 바르는 방식

26) 장광의, “수채화의 표현기법연구”, 인하대학교교육대학원, 석사학위논문, 1988, p.22

을 살펴보면 한자의 기원이 되는 갑골문자²⁷⁾(甲洫文字)는 거북이 등에 먼저 모필로 쓰고 끝로 새긴 것으로 보아 은대(殷代)이전에서 그 기원을 찾을 수 있다. 4세기 무렵에 중국에서는 상업활동의 발달과 더불어 필기 용구가 필요하게 되어 토끼 · 양 · 사슴의 꼬리털을 추려 묶어서 대나무에 붙인 것이 시판되어 졌었다. 현대수채화에서 사용하는 붓은 너구리, 족제비, 말, 수달피, 담비등의 털로 만들고 있다. 그리고 붓의 종류에도 여러 가지가 있으나 크게 천연 모필과 인조 모필, 혼성 모필이 사용되고 있다.

서양의 화가들이 적합하다고 생각해 온 붓은 흑담비 털로 만든 세이블(sable)그림붓이다. 제일 인기 있는 것은 코린스키(kolinsky) 라고 부르는 금빛 갈색 나는 러시아산 족제비이며, 일명 시베리아 밍크²⁸⁾(Siberian mink) 또는 무스텔라 시베리카(Mustela Siberica)라고 부르기도 한다. 이러한 담비털붓은 대체로 가격이 비싸기 때문에 일부 제조업자들은 빨간 담비털과 우황모(소의 귀털을 가공한 것임)를 섞어서 생산하기도 한다. 다람쥐털로 만든 붓도 수채용으로 흔히 쓰이고 있는데, 황모보다 탄력은 조금 떨어지지만 물기를 많이 머금을 수 있으며 황모보다 끝이 뾰족하여 잘 모아지고 싸기 때문에 일반용으로 많이 쓰인다²⁹⁾. 수채화용 붓은 허리가 강하고, 탄력이 있으며 물을 잘 머금고 눌러도 붓끝이 갈라지지 않고 부드러워야 한다.

모양에 따라 붓 종류에는 둥근 붓과 평필이 있는데 일반적으로 둥근 붓을 많이 쓴다. 또한 붓의 선택도 중요하지만 손에 익숙하게 길들이는 것이 필요하고 작업 뒤에는 잘 씻어야 하며 물통에 담가 두어 길들여진 붓을 버리는 일이 없도록 해야 한다.

한편 수채화는 붓으로만 그려 내야 하는 것은 아니다. 때에 따라서는 넓은 면을 스펀지로 문지르기도 하고 자국을 내기도 한다. 면천을 이용하면 천이 가지고 있는 질감이 나 무늬를 전사해 낼 수 있고, 칫솔에 물감을 묻혀 튀기거나 점으로 표현하기도 한다. 나이프나 송곳 등을 이용하면 긁어 내거나 요철을 깎는 듯한 재미있는 효과를 보기도

27) 갑골문자(甲洫文字): 귀갑(龜甲)이나 짐승의 뼈(주로 소의 견갑골) 위에 새겨진 중국 은(殷)나라의 상형문자(象形文字)

28) 밍크: 족제비과로써 보통 족제비보다 좀 크며 물가에 산다. 이 동물은 주로 중국의 봉북부 지방과 시베리아에서 서식하고 있는데, 시베리아와 만주의 콜린스키(Kolinsky)라고 하는 곳에서 살고 있기 때문에 세이블을 ‘콜린스키’라고 부른다. 이 동물의 털의 색과 질은 기후와 생태에 따라 다르지만, 가장 좋은 강도가 가장 좋은 탄성력을 가진 털로 보고 있다.

29) 심상철, 미술재료와 표현, 서울 미진사, 2000, p.25

한다.

4) 물

수채화는 물의 성질을 잘 이해하여야만 수채로서 깊은 맛을 표현해 낼 수 가 있다. 이것은 끊임없이 변화하는 물의 속성을 의미한다. 다시 말해 수채화는 흰종이 위에 물이 번지면서 색채가 급격히 용해되는 가운데 이루어지는 독특한 작용인 것이다. 이러한 작용은 작가마다 다르게 나타나는 것으로 어떤 작가도 같은 그림을 그릴 수 없을 뿐만 아니라 개인적인 특성을 만들어 내게 된다. 따라서 수채화가는 재빠른 결정을 내릴 수 있는 고도의 실제적 선견(先見)과 능력을 필요로 하게 되는 것이다³⁰⁾. 수채화작업에 필요한 물은 철이나 불순물이 없는 순수한 양질의 물이 좋다. 이는 물 때문에 색상이 변할 수 있기 때문이다.

5) 여러 가지 미디움과 그 밖의 도구들

현대에는 투명이니, 불투명이니 하는 제약을 두지 않으며 또한 구상이라든지, 추상이든 간에 구별 없이 자유로이 제작하는 추세이다. 또한 콘테, 크레용, 양초 등을 혼용하기도 하며 혁신적인 기법을 개발하여 구속에서부터 자유로움을 찾으려는 운동이 활발하게 진행되고 있다. 이러한 재료의 개발과 표현성의 발전은 또다른 면의 수채화를 보여 줄 수 있을 것이다. 또한 표면에 특수한 효과를 내면서 물감이 지닌 고정관념을 탈피하게 되었으며 수성 물감이 지닌 최대의 가능성을 모색하게 하였다³¹⁾. 앞에서 기술한 도구 외의 수채화 도구로는 화판과 이젤, 물통, 팔레트 등의 보조재료가 있다. 그러는 행위가 관념적이지 않고 여러가지 시도를 통해 표현하고자 할 때 수채화의 세계는 더욱 다양하고 풍요로워질 것이다.

30) 장광의, "수채화의 표현 기법 연구", 인하대학교 석사학위논문, 1988, p.19

31) 전성기, 풍경수채화의 세계Ⅱ, 도서출판 재원, 1997, p.247

Ⅲ . 수채화의 형식과 표현기법

본 장에서는 물의 특성을 응용한 기법과 도구, 재료를 응용한 기법, 다양한 안료를 응용한 기법을 탐색해 봄으로써 수채화도 겹쳐 그리거나 번져 그리는 단순한 표현 외에 수많은 표현기법이 있다는 것을 탐색해 보았다. 현대에 와서 수채화는 많은 발전을 하고 있다, 유채화 못지 않은 다양한 표현방법과 수채화만이 갖는 독특한 회화성을 지니고 있으며, 이 밖에도 자신이 스스로 익히고 연구하면 얼마든지 새로운 기법과 표현도 하고 개성도 갖을 수 있는, 이처럼 수채화의 창의적개발이 무한한 것이다.

1. 물의 특성을 응용한 기법



물의 유동적인 측면을 살펴볼 때 수채물감의 색혼합은 매력적이면서도 생각지도 못한 독특한 우연성이 형성되기도 한다. 이것은 수채화의 채색과정에서 물감이 마르는 속도에 따라 많은 변화가 오게 되는 것이며 물의 사용량에 따라 다양한 표현기법이 되기도 한다. 수채화에서는 유화 같은 기름성분의 회화에 비해 동양화 같이 물을 사용하는 점에서 화면에 드리워진 종이 위의 물과 물감의 유동성으로 예측하지 못했던 신비스러운 만큼 영묘한 우연성을 맛볼 수 있다. 이 유동성은 수채화의 기묘하고 신비한 특질에 기인하는 것으로 서정성과 시적인 효과를 나타낼 수 있는 것이며 무한한 공간의 환상을 나타내는데 효과적인 구실도 하게 된다. 색채와 물기는 서로 겹치고 영기는 부분에서 예기치 못했던 빛깔을 나타내 주는데 이는 수채화의 매력을 보여주는 중요한 표현기법 중의 하나이다.

가. 얼룩과 번지기

이 기법은 채색방법 중 가장 유동적인 기법으로, 마르지 않은 상태에서 물을 첨가하거

나 농도가 다른 물감으로 그리는 채색방법으로써 원경이나 하늘 또는 가까운 근경의 얼버무린 느낌을 자연스럽게 표현하기에 적당하다. 또 자욱한 안개 속의 환상적이고 부드러운 느낌을 표현해 내는 번지기 기법은 물감과 물의 농도 차에 의한 번짐과 확산 원리를 이용하여 신비한 기법과 다양한 효과를 표현할 수 있다. <그림 8> 또한 완전히 채색한 후 그 위에 묽은 색이나 물을 떨어뜨리는 방법으로 얼룩을 표현할 수가 있다.

이때 건조하는 과정에서 시도하면 더 효과적이며 특히 드라이기 등으로 속사 건조시키면 얼룩이 더욱 선명하게 나타난다. 그리고 종이에 물을 적신 후 붓끝에 있는 물감을 튀겨 번지게 할 수도 있는데 작품의 색채와 분위기를 화려하게 장식하여 주는 재미있는 표현이 되기도 한다.



그림 8. 윈슬로 호머, 「아디론택 강의 안내원」, 1894

또한 물과 혼합된 안료가 응결될 때 칠해진 가장자리가 먼저 마르면서 딱딱하게 얼룩으로 남게 된다.

얼룩과 번짐의 효과에 있어서의 차이는 단색의 툰에서뿐만 아니라 여러 가지 색에서도 나타난다. 이러한 방법들은 경험을 통하여 얼마만큼의 색이 필요한가를 알게 되며 그 결과는 항상 예측할 수 없다. 채색이 바라던 대로 되지 않는다고 해서 물감이 마르기도 전에 많은 변화를 주면 색상이 탁해지고 지저분하게 되기 때문에 계획성 있게 표현해야 할 것이다.

나. 덧칠하기

수채화의 본질인 투명성을 확보하는 가장 좋은 기법이다. 붓 자국을 내어 채색 한 후 완전히 마르면 그 위에 다시 채색을 한다. <그림 9> 먼저 칠한 부분과 나중에 칠한 부분의 붓 자국이 선명하게 나타나는데 투명 수채화에서 가장 기본적이면서, 가장 많이 이용되는 기법이다. 물감은 물에 용해 될수록 흰 종이 위에서 그 툰이 밝고 약해진다.

따라서 너무 짙게 채색을 하거나 얇게 해서는 안 된다.

수채화 붓은 유화에서 사용하는 것보다 더 부드러워야 하며 불룩한 붓털 속에 물감을 많이 머금을 수 있어야 한다. 붓이 물에 흠뻑 젖어 있어야만 채색 후의 작품에 신선감이 더해진다. 특히 중색 효과는 풍부한 물로 부드럽고 경쾌



그림 9. 빈센트 반 고흐, 「파리의 공장지대」, 1887

하게 채색해야만 산뜻한 느낌을 더할 수 있다. 명암이나 음영을 표현할 때는 투명 효과를 위해서 가급적 다른 색상의 물감을 사용하는 것이 좋다. 비슷한 계열의 물감을 겹쳐 칠하면 그림을 탁하게 만들기 때문이다³²⁾.

다. 갈필(渴筆)법

이것은 드라이 브러시라고도 하는데 거의 물기가 없는 붓에 물감이 아주 조금이고 종이도 마른상태에서 표현하는 기법이다. <그림 10> 질감이 거친 종이를 붓으로 문지르면 종이의 거친 질감이 그대로 나타나게 된다.

이때 붓에 물감을 묻힌 다음 물기를 제거하기 위해서는 붓을 뿌리거나 스폰지 및 마른 걸레에 닦아서 사용하면 된다.

고목나무 표면의 거친 질감을 가진 물체를 묘사 할 때나 숲, 또는 풍화된 사물표현이나



그림 10. 피터 드 윈트, 「추수하는 사람과 폭풍구름」

32) 심상철, 미술재료와 표현, 미진사, 2000, p.50

단단 하고 거친 돌의 표현을 할 때 적합하다. 드라이 브러시 기법을 시도할 경우에는 실제로 그림에 붓을 대기전에 연습종이에 시험해보는 것이 바람직하다. 그리고 이 종이는 흡수력이 강한 종지와 표면이 거친 러프지(Rough)³³⁾나 입체벽지, 마트지에도 효과적이다.

라. 습윤(濕潤)법

습윤법은 수채화를 생생하게 만드는데 신선함을 잃지 않도록 조절할 수 있다는 이유에서 가장 유용한 기법이다. 우선 종이를 물이나 묽은 색으로 적셔 놓은 상태에서 채색을 하면 물감이 종이에 고루 퍼지게 되며 한번 붓질한 후에 이어서 붓질을 하더라도 마르기 전까지는 겹쳐진 자국이 없이 종이의 표면에 물감이 용해되는 것이다. <그림 11> 깨끗한 물과 크고 질이 좋은 붓을 준비하고 필요한 양만큼 충분히 물감을 섞는다. 화면을 아래쪽에서 약간 기울어지도록 눕혀 놓은 다음 위쪽으로 칠하여 나아간다.



그림 11. 에밀 놀데, 「해협」, 일본화지에 수채, 1936

한쪽에서 반대쪽까지 붓질을 하면 처음 칠한 붓 자국이 다음 칠한 붓자국과 융합되어 얼룩이나 번짐 또는 붓 자국을 남기지 않게 되는 것이다. 붓은

33) 화지의 표면처리 종류: 임흥빈, 수채화재료학, 술채화, 1992, p.109

- 러프지(Rough, 거칠)
- 수채지는 보통 매끄럽거나 거칠고, 부드럽거나 딱딱하다. 이것은 섬유의 재질과 또 섬유를 조각내는 방법과 몰드(Mould 받틀)와 물을 짜낼 때 사이에 끼워 놓는 천(Felt)의 재질감에 의해서 결정된다. 아무런 처리를 하지 않은 상태의 표면은 거칠므로 러프(Rough)라고 하며, 황목(荒目)이라고도 한다.
- 콜드 프레스(Cold Press, 중간거칠)
- 거친 종이를 매끄럽게 하려고 반들반들한 롤러(Roller) 몇 개 사이로 종이를 통과시키며 가볍게 눌러준 종이로써 이때의 질감을 콜드 끝처리하고 한다. 중목(中目)이라고도 한다.
- 핫 프레스(Hot Press, 매끄러움)
- 과거에는 뜨거운 공기를 불어 넣어 롤러를 통과시켜서 만든 종이다. 오늘날에는 단순히 강한 압력의 롤러만 통과 시켜서 만들지만 여전히 핫 프레스(Hot Press)라고 부르고 있다. 가장 매끄러운 종이이며, 우둘두둘한 이빨이 없어서 겹칠에는 별로 좋지 않다. 세목(細目)이라고도 한다.

마른 것이 아닌 축축한 상태이고 끝부분에 물감을 충분히 묻힌다. 불필요한 수분은 스펀지나 티슈로 살짝 닦아 낸다. 주로 원경이나 배경 등 대상물이 흐리게 보이는 표현에 적합하다.

마. 선(線)의 표현

선을 자유로이 사용할 수 있는 동양화에서 사군자의 표현 방법과 같이 다양한 감정의 표현을 수채화에서도 붓의 선택에 따라 할 수 있는데 이는 속도감과 명쾌함을 나타내는 평면적인 표현으로서 작업의 개성적인 성격에 따라 다양하게도 된다. <그림 12> 수채화에서 가장 많이 이용하는 것은 젖은 면과 건조한 면을 통과하는 과정에서 번짐과 담백한 선의 표현을 동시에 할 수 있는 것이 특색이다. 연필자극이나 잉크, 파스텔, 크레파스 등 다양한 선의 질감을 이용하기도 하며 특히 담채화에서는 이러한 재료를 이용하여 밑그림을 그린 다음 얇게 채색을 하기도 한다.³⁴⁾

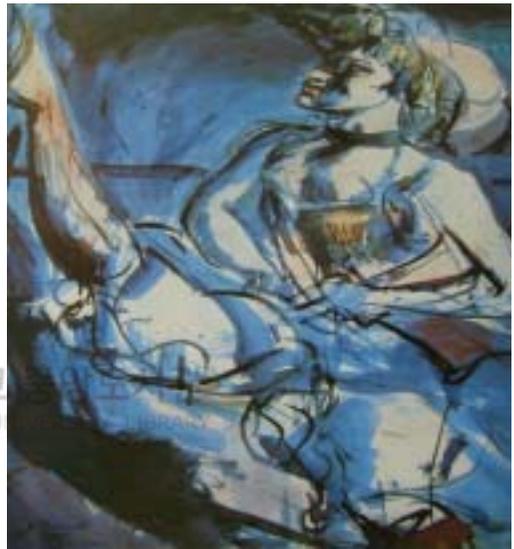


그림 12. 조르주 루오, 「강강 무희」, 1905, 수채 · 파스텔

이처럼 물의 특성을 응용한 방법으로써, 다섯가지가 소개되었지만 이밖에도 화면에 숲이나 나무 표현에서 예기치 못했던 자연스러운 효과를 얻을 수 있는 방법으로 화면에 물을 바른 다음 세워서 채색하면 자연스럽게 흘러 내리는 기법이 있고, 화면의 경직된 분위기가 부드럽고 한결 회화성이 풍부하게 나타낼 수 있는 방법으로 바탕색을 칠한 다음 물감이 마르기 전에 그 위에 물을 뿌리는 기법적인 효과도 있다.

34) 장광의, “수채화의 표현기법 연구”, 인하대학교 교육대학원, 석사학위논문, 1988, p.31

2. 도구, 재료를 응용한 기법

수채화에 있어서 그 표현방법이란 교과서처럼 어떤 물이 있는 것이 아니라, 여하한 방법을 쓰더라도 그것은 작가의 창의적인 자유에 속한 것이다. 수채화는 처음부터 끝까지 붓으로만 그려 완성할 수도 있다. 그러나 붓으로만 안 되는 경우도 있다.

여기서는 붓의 사용법, 물감의 성질, 종이 위에서의 변화 등을 터득한 후에 여러 가지 도구, 재료의 특성을 응용해서 표현할 수 있는 기법으로써, 다양한 방법들은 수많은 작가들이 쓰는 방법이다. 이 밖에도 얼마든지 새로운 표현기법이 있다.

1). 도구를 활용한 표현

가) 칼로 자국내는 표현

화면에 물감을 칠한 다음 거의 말라갈 때에 칼로 화면을 긁거나 붓 끝의 모서리를 이용해서 긁으면 바탕의 밝은 면을 표현할 수 있다. <그림 13> 물기가 많을 때에 칼로 자국을 내면 물감이 자국으로 물려 오히려 어두운 표현이 된다. 따라서 건조의 상황을 잘 관찰하여 표현하여야 된다. 또한 완전히 물감이 마른 뒤에 긁을 수 있는데, 이때는 표피가 벗겨지면서 흰부분이 나타나게 된다. 종이는 질기고 튼튼해야 되지만 얇은 종이에든 가능하다. 배를 그릴 때 로프나 또는 가늘고 직선적인 작은 것들을 표현할 때 쓸만한 기법이다. 또 다른 방법으로는 칼날에 물감을 묻혀 문혀 화면에

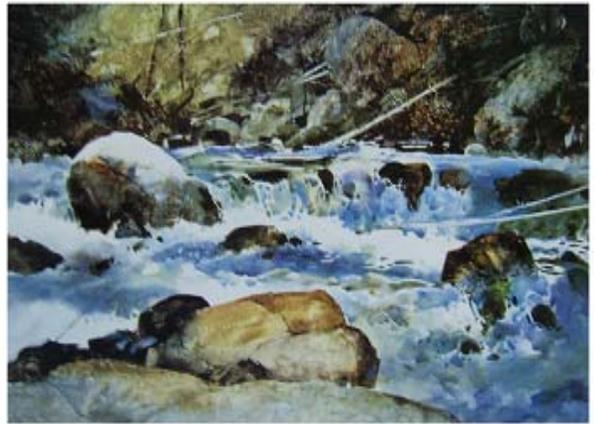


그림 13. 어빙 사피로, 「하얀 물」

가볍게 그으면, 물감이 화면에 예리한 선으로 그려지기도 한다. 바위의 균열된 예리한 부분 및 여러 가지 자연스러운 선을 표현 하고자 하는데 적합하다.

나) 에어 브러쉬(airbrush)나 분무기로 표현

공기를 압축하여 물감을 뿌리는 방법으로서 입자가 고르게 나타난다. <그림 14> 텃치나, 얼룩 등의 효과를 필요로 하지

않고 고르게 하는 부분에 적합하다. 그리고 텃치나 얼룩, 번짐을 지우고 수정하는 부분에도 용이하다. 분사할 때 입자의 양과 크기를 조절할 수 있고 분사 거리에 따라 좁고 넓은 면적, 길고 짧은 선을 자유로이 표현할 수 있는데 이 점을 잘 활용하면 다양한 질감효과가 표현된다.



제주대학교 중앙도서관
JEJU NATIONAL UNIVERSITY LIBRARY

그림 14. 어빙 사피로, 「형태와 형상의 흐름」

다) 화장지를 이용한 표현

색채가 강하게 칠하여져 있거나 물기가 많은 경우에 사용하는 방법으로써, 작은 화면을 수정하거나 닦아내려면 휴지보다는 면봉으로 처리하는 것이 효과적이다. 화면에 화장지를 펴놓고 그 위에 채색하면 건조과정에서 화장지가 물감을 흡수한 부분과 흡수하지 않은 부분에 따라 진하고 약한 색감이 나타난다. 또한 화장지를 이용한 부분적인 흡수 방법은 사물의 자연스러운 맛과 독특한 질감 표현도 가능하다. 이때 습도와 건조과정을 조절하면 더욱 얼룩효과를 강하게 나타낼 수 있는데, 드라이기나 난로 등으로 속사건조를 조절하면 좋다. 화장지를 이용한 도구 외에도 물흡수가 좋은 스폰지를 이용한 나뭇잎 표현이나 풀의 표현 및 배경처리 효과에 용이 하게 사용 할 수가 있다. 그리고 넓은 면적을 두드릴 경우에는 형겔등의 내용물을 수건에 싸서 붓을 만들어 두드리면, 화면의 지루한 분위기를 한결 다양성있게 나타내기도 하는데 여러 가지 모양이나 무늬를 화면 위에 놓고 두드리면 더욱 효과적이다.

라) 로울러를 사용한 표현

롤러에 물감을 묻혀 종이 위를 밀어서 질감을 살리는 방법으로써 흡수가 잘 되지 않는 매끄러운 종이가 좀더 자연스러운 표현을 볼 수가 있다. 그리고 테이프와 종이로 오려 붙이거나 종이 찰흙을 붙인 화면 위에 문지르면 입체감 있는 마티에르의 효과를 다양하게 표현할 수 있다.

수채화로 대작을 할 때 로울러를 병행하여 작업하면 작품에서 오는 가벼운 느낌을 극복할 수 있다.

마) 사포(Sand paper)를 사용한 표현

사포를 사용하여 질감을 표현하는 방법으로 엠버싱이 있는 화지에 채색 후 마른 뒤 사포로 문질러서 효과를 내고 털어 내는 방법이다. <그림 15> 이때 사포의 곁에 따라 긁어낸 표면의 질감이 다르게 나타난다. 매우 고운 질감의 사포로 필요한 부분을 세차게 문지르면 완전한 흰 여백이 나타나게 된다. 이때의 화면에 여러 가지 방법으로 마티에르를 표현한 다음 사포로 갈아내면 더욱 큰 효과를 볼 수 있다. 사포를 이용하는 또 다른 방법으로는 채색하기 전에 엠버싱이 있는 화지를 사포로 갈아서 털어 낸 뒤 작업하는 방법이다. 너무 지나치게 갈아내면 화지가 약해지므로 주의해야 하고 작은 사포로 불규칙하게 갈아주다 보면 원치 않는 곳에 짙은 선들이 흔적으로 남아 작품을 망치기 쉽다.

물감이 젖어드는 독특한 분위기를 연출할 수가 있는 것이 특징인데 적셔서 그리는 습윤법에 어울리는 표현기법이다. 화면의 전체를 사포로 갈아서 쓰는 경우와

부분적으로 갈아서 쓰는 경우가 있고 사포의 거친 정도에 따라서도 효과의 차이가 있



그림 15. 사명택, 「고가(古家)」, 부분, 1983

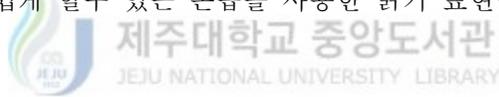
다.

사포를 사용하는 기법의 성공여부는 수채화용지의 질에 크게 의존한다. 만일 종이가 충분히 두껍고 양질의 섬유성분을 함유하고 있다면 사포로 문지르고 난 뒤에도 물감을 새로 칠할 수 있을 만큼 탄성력을 유지할 수 있다.³⁵⁾

바) 얇은 비닐이나 랩을 사용한 표현

채색 후 마르기 전에 랩과 얇은 비닐을 화면에 얹어 원하는 주름을 눌러서 만들고 마른 후 떼어낸다. 마른 후 세부적인 묘사를 하여 마무리한다. 바위의 질감에 아주 효과적이다.³⁶⁾

이외에도 수성분드나 젯소를 바른 화면 위에 빗자국을 내어 입체감을 나타내는 표현 방법도 있고, 종이에 물감을 칠한 후 마르기 전에 거친 솔로 긁어 표현하기도 하고 솔에 물감을 찍어 그리기도 한다. 이러한 방법은 수풀이나 소나무 잎, 나뭇결 등의 표현에 효과적이다. 그리고 수풀 표현에 거친 솔 사용보다 굵힌 자국이 넓고 굽으며 부드럽게 하는데 있어 손쉽게 할수 있는 손톱을 사용한 긁기 표현이 있다.



2). 재료를 활용한 표현

수채화는 꼭 수채화 용지에 해야만 한다는 전통적 고정관념에서 벗어나 다양한 용지와 재료를 활용하면 풍부한 회화성을 표현할 수 있는 방법이 있다.

가) 한지나 두루마리 휴지를 활용한 표현

한지나 두루마리 휴지 등을 붙여서 채색하는 표현방법으로 기초가 되는 수채화지를 다 덮어서 붙이는 방법과 전체적으로 고르게 남겨 두고 붙여서 채색하는 방법 등이 있다.

수채화지에 한지나 질 좋은 두루마리 화장지 및 채색 가능한 벽지, 골판지 등을 붙여

35) J. M. 파라몽 저, 최기득 역: 「수채화」, 1999, p.105

36) 전성기, 풍경수채화의 세계, 도서출판 재원, 1997, p.47

서 그리기도 하는데 종이를 붙일때 쓰는 풀로 창호지를 붙이는 재래식 풀을 사용하여 주는 것이 좋다. 또한 화지의 종류에 따라 느낌이 달라지는데 종이를 구겼다 펴서 오는 우연적인 효과를 이용하는 방법으로 먼저 스케치를 한 다음 하이라이트 부분 등과 같이 남겨 두어야 할 부분은 마스킹액을 발라 말린 뒤, 화지를 구겨서 채색을 풀은 물감 통에 담귀 적신 후 꺼내어 말린 뒤 표현하는 방법이다. 화지를 구길 때 찢어질 염려만 주의 한다면 구김에서 오는 우연의 효과를 재치 있게 활용할 수 있는 기법으로 바위나 수풀, 토담집, 땅바닥 등과 같은 질감을 갖고 있는 소재를 표현하는데 활용 할 수가 있다.

나) 소금 뿌리는 표현방법

화면에 물감을 바른 다음 물감이 마르기 전에 소금을 뿌리면 소금이 물기를 밀어내면서 주위 부분이 밝아지며 신비한 결정체 모양을 형성한다. <그림 16> 이때 물감을 바른 다음 바로 소금을 사용하면 확실한 효과를 볼 수 있지만, 물감이 어느 정도 건조된 후에 사용을 하면 효과가 적게 나타난다. 그리고 종이의 표면이 매끄러울수록, 건조 속도가 빠를수록 결정체 모양이 선명하게 나타나는 것을 볼 수가 있을 것이다.

소금은 완전히 건조된 것을 사용하며 습도가 많은 소금은 볶아서 사용하면 좋다. 소금은 그 크기에 따라 다소 차이가 있는데, 굵은 소금과 고운 소금을 같이 사용하면 결정의 크기가 다르게 나타나므로 보다 다양한 변화를 줄 수 있다.



그림 16. 양창부, 「흔적」, 2003

소금을 뿌린 곳의 물감이 완전히 건조된 이후에는 칫솔이나 나이프로 완전히 제거해야 한다. 소금이 조금이라도 남아 있으면 후에 그림이 습할 때 녹아 내릴 염려가 있다.

다) 톱밥과 모래를 사용한 표현

화면에 바탕색칠을 한후 톱밥을 뿌려놓으면 톱밥이 바탕색을 흡수하기 때문에 톱밥모양의 반점들이 형성된다. 건조후에 나이프로 긁어 톱밥을 제거한다.

이와 같은 방법으로 모래를 사용할 수가 있는데, 모래를 뿌리면 모래가 있는 부분에 물감이 고여 바탕보다 늦게 건조되므로 반점이 남는 효과를 표현할 수가 있다. <그림 17> 톱밥과 같이 건조후에는 모래를 깨끗하게 털어버리면 된다.



그림 17. 황석축, 「휴식」, 종이에 수채·안료·모래, 1981

라) 종이 죽을 사용한 표현

종이를 잘게 잘라 며칠 간 물에 담가 두었다가 풀에 섞어 반죽을 한다. 이 종이죽을 원하는 화면에 발라 응고시킨 후 그 위에 채색하면 돌의 질감이나 여러 가지 요철적인 입체질감 표현에 매우 용이하게 사용할 수가 있다. 또한 종이 죽이 응고된 후에는 색채적인 표현이나 음영이 더 도드라지게 나타나므로 대작에서 수채화의 가벼움을 극복할 수가 있을 뿐만 아니라 풍부한 색감처리로도 용이한 표현을 할 수가 있다.

마) 플렉스톤 스프레이(Fleck Stone Spray) 사용

바탕작업을 한 화면 위에 필요한 부분에 따라 플렉스톤 스프레이를 뿌려서 약간의 마티에르와 질감을 효과적으로 표현할 수 있는데, 뿌릴때의 거리와 길이에 따라 점, 선, 면등 다양한 질감표현에 효과적인 표현이 된다.

바) 양초를 이용한 표현

양초로 그린 부분은 물감이 묻지 않는 성질을 이용한 표현이다. <그림 18> 이 방법은 양초로 밑그림을 그린 위에 수채로 채색하면 양초로 그린 부분은 채색이 되지 않는데, 마스킹 액을 사용한 효과보다 회화적인 질감이 자연스럽게 생긴다. 주로 배경처리나 바위에 이끼 낀 표현에 적합하다고 볼 수 있고, 풍화작용으로 낡은 대상물에도 적합하게 표현할 수 있다.³⁷⁾



그림 18. 존 싱어 사전트, 「사생」, 1912

3. 다양한 안료를 응용한 기법



제주대학교 중앙도서관
JEJU NATIONAL UNIVERSITY LIBRARY

수채화를 작업할 때 다른 매체와 수채화를 결합하여 표현할 수 있다. 이러한 혼합표현은 더 자유롭고 대담해지기를 원하는 작가들에게 도움을 주며 새로운 기법을 낳게 하는 원동력이 될 것이라 여겨진다. 여기서는 젯소나 먹물, 크레파스, 금분, 아라비아고무, 마스킹 액 등으로 혼합 표현하는 방법을 고찰해 본다.

가) 젯소(Gesso) 사용

수채화의 난점인 텍스처(영Texture), 마티에르(프Matire)를 표현할 수 있는 방법 중의 하나이다. 화면에 젯소를 바르고 난 뒤 젯소가 굳기까지 여러 가지 질감을 표현할 수 있으며 그 위에 채색도 할 수 있으나 용지에서 만큼 물감이 묻지 않는다는 것도 염두에 두어야 한다. 주로 불투명이나 아크릴 채색에 용이하다고 볼 수 있다.³⁸⁾

37) 안영. 풍경수채화. 도서출판 우림. 1995. p.24

나) 먹물을 사용한 표현

수채물감보다 색상이 매우 선명하고 부드러운 느낌을 주는 안료이다.<그림 19> 이 방법은 넓은 면적과 농담처리에 효과를 볼 수 있다.



그림 19. 바실리 칸디스키, 「콤포지션」, 수채와 먹, 1915-17

토성안료(흙에서 추출)로 바탕색을 채색한 후에 먹물을 떨어뜨리면 먹물이 토성물감을 밀어내는 작용을 하기 때문에 수채화 특유의 회화적 느낌을 많이 나타낸다.

다) 오일파스텔이나 크레파스의 표현

크레파스는 열을 가하면 녹기 때문에 이 점을 이용하는 방법으로서 울창한 나뭇잎이나 언덕 및 이끼 낀 돌부처처럼 재질감을 살리기 위한 표현에 효과적이다.

우선 수채화를 그린 후 필요한 부분에 크레파스를 칼로 잘게 잘라 가루를 만들어 뿌려놓고 그 위에 트레이싱지를 덮고 다림질한다. 다림질이 끝나면 트레이싱지를 제거하면 크레파스가 녹아 또 다른 느낌의 효과를 볼 수 있다. 또한 크레파스나 오일파스텔은 물에 대한 반발성을 작용하기 때문에 화면의 일정한 부분에 물감이 채색되지 않도록 칠을 하면 이부분에는 물감이 묻지 않아 <그림 20> 자유로운 그림을 그릴 수 있는 표현방법이 될 수 있다.

38) 유성웅, 세계수채화대전 I. 1990, p.65



그림 20. 폴르즈 로트렉, 「커튼 꼴을 받는 이베프
길베르」, 크레용, 수채

라) 금분을 사용한 표현

화면 위에 필요에 따라 금분을 아교 끓인 물에 섞어 칠하는데, 그냥 물에 섞어 그리면 금분이 잘 접착되지 않으므로 아교에 섞어 칠해야 한다.

화면에 있어 부분적으로 중후하고 화려한 색상을 나타내고 싶을 때 이러한 방법을 사용하면 효과적인 표현이 된다.

마) 아라비아고무를 사용한 표현

아라비아고무를 물감과 혼합하면 또 다른 효과를 나타낼 수 있다. 우선 아라비아고무를 필요한 부분에 바른 다음 물감을 칠하면 아라비아고무 액이 많이 묻은 부분에는 채색이 잘 되지 않기 때문에 묘한 번짐과 같은 현상이 나타난다. 이 아라비아고무 액은 윤택한 효과도 나타난다.

바) 마스크 액의 표현

마스킹 액은 세밀하고 복잡한 윤곽선이 있는 꽃이나 풀잎, 잔가지 등을 그릴때 배경색을 그 물체의 윤곽을 따라 그리기가 어려워 고안된 것이다.

마스킹 액은 가느다란 선이나 하이라이트 또는 미세한 여백을 남기기 위한 용도로 제조된 특수액체이다. 마스킹 액은 밝은 흰색 또는 노란색을 띤 액체로서 그것이 칠해진 부분은 쉽게 눈에 띈다. 작업을 마친 후 수채물감이 완전히 말랐을 때 손가락이나 지우개로 제거하고 마스킹 액으로 덮어놓았던 부분을 묘사하면 된다.

그러나 마스킹 액 사용시 주의할 점도 있는데, 붓이 쉽게 망가지므로 고급 붓은 사용하지 말고 사용해서 닳은 유화 붓 등을 사용하는 것이 좋고, 날카로운 부분이나 나뭇가지처럼 가늘고 세밀한 부분에는 주변에있는 나뭇가지나 나뭇가지를 칼로 뺏아놓아서 칠하면 좋다. 노란 색의 마스킹 액은 오래 놓아두면 화지에 노란 물이 들고, 칠한 부분의 가장자리가 검게 되거나 자칫 너무 자로 갠 듯한 구성의 면처럼 되어 조화를 깨기 쉽다.

이 밖에도 일반 가정에서 쓰는 밀가루 · 알콜 · 커피 · 우유 · 아세톤 · 치약 · 설탕 등의 재료들도 작품제작에 이용을 할 수 있다. 화면에 물감을 바른 다음 밀가루를 뿌리거나³⁹⁾ 부분적으로 바르면 밀가루가 물기를 흡수하면서 주위 부분이 밝아지는데 흰구름이나 동물털의 질감 표현에 적절하다.

알콜은 화면에 바탕색을 칠한후 액체 알콜을 떨어뜨리면 알콜이 떨어진 자리는 물을 밀어주는 작용을 하므로 물감이 묻지 않기 때문에 여러 가지 반점 무늬와 같은 예상하지 않았던 자연스런 얼룩 효과를 표현할 수가 있고, 우유나 설탕은 소금 뿌리기와 같은 효과를 나타내지만 우유는 얼룩이 크고 선명하게 나타나기 때문에 돌에 이끼낀 표현에 적합하며 배경 처리나 환상적인 분위기 연출에 용이하다. 바탕색을 칠한후 입에 물고 분사해도 되고, 손가락에 묻혀 튀기거나 붓에 물감과 섞어 칠하는 등 방법에 따라 다소 다른 느낌이 표현된다. 설탕은 녹은 후 끈적거리는 점을 이용해 톱밥이나 불투명 물감 등 비슷한 효과를 보여준다.

치약은 바탕색을 칠한 후 바르면 치약이 묻은 부분에 물감이 퍼져 나가기 때문에 동물 뼈나 배경처리에 효과적이다. 나이프로 여러가지 모양을 그려나가면 다양한 표현 효

39) 림순웅, 림순웅 수채화집, 중화공화국. 예술도화 공사. 1976. 참조

과를 볼 수 있다.

4. 활용된 작품속의 다양한 기법

수채화는 화면에서 심미적 연관성이 긴밀하게 되어 있기도 하고 소재의 기하학적 형상과 공간 분할이 주는 색과 형태의 조형성을 표현하기도 한다. 또한 화면에 나타나는 시각적인 요소를 이용하여 실공간을 평면상에 사실적 공간으로 재현되기도 한다. 공간 속 형과 색채는 빛이나 그림자, 색상, 분위기 등에 야기될 수 있는 수많은 변화 속에 이루어지는 속성을 지니고 있다.

이는 화면속 표현과정에서 중요하게 생각하는 점과 강조하고 싶은 점을 확실히 결정하고 이러한 결정에 적절하지 않은 모든 것은 과감히 버려야 하는 결단을 필요로 한다. 형태는 불확실한 결정의 요소들에 의해 해체되어질 수도 있으며, 그래서 하나의 사물은 더 이상 그 자체만으로는 융통성 있는 효과를 지니지 못하고 단지 주변환경 속에서 전체의 한 부분만 그 효과가 나타날 수 있다.

모든 표현적 방법의 하나로 대상을 그 자체로만 관찰하여서는 안되고 적당한 곳에 위치하며 조화를 이루고 있는지, 항상 주변환경과 연관지어서 다른 곳의 주변 환경과 어떻게 어울리는가를 고찰해 보아야 한다.

색, 형태, 빛의 움직임, 선 등은 수채화의 필수적인 사항으로써, 처음부터 전체를 생각해야 하며 광선, 그림자, 전체적인 안배의 조화를 이루어야 한다.

수채화는 신선한 빛을 통해 대상을 표현함으로써 오는 색다르고, 영묘하고, 신비한 맛을 느낄 수 있게 하지만 지나치게 강렬한 광선은 강력한 색상의 효과를 감소시키며 반대로 강렬한 색상은 그림에서 광선의 효과를 파괴하기도 한다. 만일 광선만 분리시키면 보기 흉한 얼룩처럼 보이기 쉽다. 그리고 중첩은 깊이의 착각을 나타내는 하나의 간단한 방법이다⁴⁰⁾.

40) 데이비드 A. 라우어 저, 이대일 역: 「조형의 원리」, 미진사, 1985, P. 99.

공간 표현에서는 주변 환경에 의해 그림의 효과가 상승하기도 하며 하락되기도 하는데, 형태에 있어서는 항상 공간과의 관계가 진실하게 묘사되어야 한다. 공간에서 입체적인 표현이 지나치면 그림의 효율성을 떨어뜨릴 수도 있기 때문이다.

화면에서 기본 색상은 모든 색상에 작용하여 색상이 건조되지 않은 바탕색조와 혼합되어 공통적으로 무엇인가를 받아들이기 때문에 그 안에 나타난 분위기나 통일감, 부피감, 조화등을 이룰 수 있게 한다. 또한 중간 색조로 색조회화에서 회화적 효과의 전달자 역할을 한다. 이 중간 색조가 없을 경우 작품은 매우 딱딱하고 순조롭지 않게 표현된다. 또한 수채화에서는 신선함 즉 물맛이 가장 중요시 되듯이 “깃 이겨진” 느낌의 색은 지저분하게 보이거나 둔탁하게 보이므로 종이질을 살려가며 회화적 표현을 유도해야 한다. 그리고 수채화의 투명성에 비추어 들여다보면 다음과 같은 결과를 낳기도 한다. 투명성은 수채화에 있어 중요한 영역을 차지하고 있다. 하지만 너무 중요하게 생각하여 성스럽게까지 여긴다면 명도와 색에서 힘차고 격렬한 맛을 잃게 됨을 알 수 있다.

대체적으로 볼 때 잘된 수채화에서는 물맛과 투명한 맛이 있지만 잘 들여다보면 매우 짙고 어두운 색이 사용된 부분도 있다는 것을 알 수 있다.

그림은 어떤 점에서 보면 그 스스로가 결과를 도맡아 결정하기도 하지만, 과정은 그림과 나 사이의 대화이고 본능적으로 변화를 주고 계획을 하기도 한다. 그림의 분위기는 변화를 줄 수 있고 또 그 분위기는 사실보다 훨씬 더 강력할 수도 있다. 그리고 선행되어진 계획이 있지만 화면을 직접 대하게 되면 화면 속에서 받는 느낌이 달라져서 다른 색을 취하게 되는데 이런 과정에서 의외의 색이 조화가 이루어져서 아름다운 빛깔을 나타낼 수 있다는 것을 알게 된다.

모든 작품의 제작에 있어서 색채는 매우 중요한 역할을 하고 있는데 특히 오늘날의 작품 성향은 눈으로 보는 것만 표현하는 것이 아니라 사고에 의해서도 표현되어지고 있다. 색채란 인간의 감각, 사고, 정서의 혼합체로서 그 민족과 시대 변천에 따라 모든 생활상을 정직하게 나타내주는 상징이기 때문이다.

색에 대해 폴 클레는 “색상환 위에서의 방향각각이 이끄는 데로 모두 부분적 방법을 시도한다. 그 결과 나는 채색에 의한 명도, 보색, 다색, 및 모든 색을사용하는 회화적 표현 방법을 찾아냈습니다.⁴¹⁾”라고 했다.

또한 그림 안에서 색의 질서를 세우기 위해서 항상 상, 하, 좌, 우의 조화를 우선시 하고 색을 난무하지 않으며 지배색을 인정하고 기타 각색은 피지배색이 된다는 점에도 유념해야한다. 그리고 색의 선택을 통하여 명도의 배열을 통한 특정선과 형상의 강조를 통해 눈길을 잡는 가장 미묘한 방법중의 하나는 주의 깊게 선별한 경계선이다. 경계선은 강조하고 싶은 것이 무엇이냐에 따라 그림에 깊이감과 영묘함을 선사한다.

이와 같이 공간과 형태는 표현재료인 종이의 재질과 일체가 되어 더욱 표현적인 힘을 얻는다. 소재가 전해주는 조형미 즉 얽힘이 만들어내는 공간구조로 하여금 전체흐름을 다양한 색채의 톤으로서 표현하고 소재와 배경을 하나라는 의미로써 화면에 통일감을 부여하기도 한다. 또한 소재가 지니고 있는 특수성 즉 점, 선, 면의 조형요소와 표현에서의 느껴지는 재질감 또한 공간과의 관계들이 화면의 구성요소로 작용한다. 즉 개별적이고 다각적인 흐름들은 통일된 집합적 화면 속에 융화시키는 것이다.

그리고 수채화는 색조와 색상의 혼합 등으로 점진적인 변화로 매끄럽고 민감한 반응을 나타내는 과정을 거치는데 이러한 공간 처리의 방법중에서 오토마티즘과 점증성(Gradation, 농담법)을 주로 사용한다. 이러한 과정의 점증성은 안료의 유동성으로 말미암아 평면속에서 밀고 당기는 활동성을 강조해주며 단색이나 혹은 두 가지 이상의 혼합을 이용해 화면을 칠하면서 톤의 약함과 강함에 변화를 주는 것이다.

이는 수채화에 있어 공간표현의 가능성을 표현함으로서 보다 친밀하고 다양한 작업을 모색할 수 있다는 것이다. 또한 조형 요소들과의 관계, 제작과정에서 생기는 물의 유동성을 언급함으로서 공간표현의 조형성을 구체화할 수 있다.

이처럼 수채화는 한마디로 다채로운 경향성 아래 무한한 기법과 양식의 가능성이 있으며 이러한 가능성에 도전하는 창조적 영역을 인식해야만 한다.

이 장에서는 작품에 나타난 독특한 수채화의 표현기법을 살펴보고 수채화의 다양한 표현의 방법과 창조의 가능성을 알아보고자 한다.

1) 박영성(朴瑛星)의 작품.<그림 21. 22. 23>

박영성의 수채화작업은 실험과 탐구로 인해 투명하고도 선연한 색채와 그 분명한 대

41) 클레, 「현대미술을 찾아서」, 열화당. 1979

비, 부드럽게 번지고 얼룩지면서 새겨지는 표현의 찰나적 흔적들, 그 무늬들이 서로 침투하면서 이루는 우연적 효과와 자유스러움을 보여주고 있다.

박영성의 인물화는 <그림 21> 여인이 지닌 아름다운 자태와 환상을 장려하게 펼치고 있다. 정서적으로나 육체적으로 성숙한 여인이 피리를 불면서 고즈넉한 분위기를 자아내고 있으며 여인의 머리 위에서는 흰 모란이 흐드러지게 피어나고 있다.



여인의 머리카락과 옷의 짙은 청색이 흰 살결과 모란의 꿈을 더욱 눈부시도록 화사하게 하고, 피라미드 형태로 단순화된 인물의 구

그림 21. 박영성, 「피리부는 여인」, 1989
 JEJU NATIONAL UNIVERSITY LIBRARY

도에 의해 우리의 시선은 여인의 얼굴과 모란 주위에서 시선을 집중시켜 주고 있다.

여인 그림은 다채롭고 화려한 의상과 머리의 꽃장식 등 우아한 자세와 함께 주위 공간의 물기 어린 수채의 번짐 효과를 쓰고 있다. 그리고 여체의 윤곽을 강조하면서 여타의 다른 부분은 윤곽을 흐트리는 몽타주와 유사한 기법을 써서 더욱 신비스러운 분위기를 자아내고 있다.

또한 명암의 선명한 대비가 있는가 하면 유동하는 색채와 물기는 서로 겹치고 엉기는 부분에서 예기치 못했던 빛깔로 변해 실제감과 환상의 영역이 분리될 수 없는 절묘한 하모니를 보여주고 있다.

조선조 시대의 인예 가구와 그 위에 놓여진 도자기 등을 중심으로 꾸며진 작품 <그림 22, 23> 은 치밀하게 사물을 묘사적으로 파악하고 있으면서 다소 표현적인 물감이 흰 종이 위에 번지고 얼룩지며 유동하는 물의 생리를 습윤법으로 화면에 정착시켜나가고 있다. 능숙하고 즉시적인 붓질의 정교함과 선연한 장식적인 색채의 생동적인 역기가 농



그림 22. 박영성, 「도자기와 소라」, 1989



그림 23. 박영성, 「꽃과 소라」, 1987

밀하게 겹쳐진 표현효과를 보여주고 있다. 형태의 변형이나 별다른 형상의 왜곡, 가감 없이 화면에 수용되어 실재감 있게 옮겨지는 대상적 세계는 거의 환상적이거나 표현적인 탄력이 가미되어 또 다른 화면 형태로 바뀐다. 부분적으로는 윤곽적이기도 하거니와 허심하게 비워둔 여백에서 우리는 아주 서정적인 시심 같은 것을 느끼게 한다. 정물 소재는 꽃과 화병, 각종 도자기류, 과반에 담긴 과일, 소라껍데기, 고전적인 기물의 민예품 등으로 구분 할 수 있다.

대부분의 정물화는 구성상 수평적 배열로서 나타나고 대개의 경우 수평탁자 위에 놓여진 상태이다. 꽃의 싱그러운 발색과 섬광을 흘리며 반짝이는 화병의 청아한 대비가 독특한 격조를 자아낸다. 수채화의 멋과 맛으로만 표현할 수 있는 경지로서 또한 거기에는 섬세한 기법과 첨예한 감각이 뒷받침 되고 있는 것이다.

2) 앤드류 와이어스(Andrew Wyeth)의 작품. <그림 24, 25, 26, 27>

와이어스는 유럽의 영향을 받지 않는 사실주의적이면서 자기 나름대로의 그림의 의지를 표현한 화가이다.

와이어스는 기법의 능숙도가 뛰어났으며 이러한 힘의 원리에 의해 형태적인 면 처리에서 누구도 따라올 수 없는 날카로운 묘사로 객관적 사실주의의 전통을 그림 속에서 보여주고 있다. 와이어스의 사실성은 사진과 같은 사실성에 있는 것이 아니라 한층 더

증대되어진 사실성에 있다. 즉 주제를 위한 몇몇 요소를 추출하기 위해 세상에 대한 세밀한 조사나 매우 엄밀한 묘사를 통해 정서적으로 보강을 하였던 것이다.

또한 소재의 진짜느낌과 심지어는 그 사물이 존재한 그 순간의 대기까지도 자극하고 있다. 그리고 세심한 관찰을 통해 깊은 인식으로 대상의 근본을 파악하려는 경향을 볼 수 있다. 인물표현에 있어서 그 모델들과 오랜 시간을 함께 생활하고 가까이 관찰해 표면적 모습이 아닌 인간적 본성 그 자체를 표현하였던 것이다. 와이어스는 내부적 흐름에 충실하여 핵심적인 요소를 정확하게 표현하고 있다.

와이어스의 예술은 그러한 움직임에 대한 일련의 기록이라고 할 수 있다. 그의 인물이나 대상들은 살아 숨쉬며 무언가 단순한 대상을 응시하기 시작하여 그것의 심원한 의미를 깨닫고, 보는 이로 하여 그것에서 정서를 느낄 수 있게 한다.

와이어스에 있어 대상을 극히 재현적으로 묘사했음에도 그가 다양성을 추구하는 현대 미술에 놓일 수 있는 큰 이유는 화면이 공간으로부터 심리적으로 느낄 수 있는 내면적 환상이나 관조적이며 신비로운 분위기, 기이하기까지 한 어떠한 의미를 내포하고 있다는 점에서 찾아 볼 수 있다. 그는 자신의 작품 경향을 한마디로 요약하여 설명하는데 “나는 누구나 사물의 본질에 좀 더 깊이 접근 할 수 있다면 잡다한 소품을 너스레 하게 늘어놓는 구상은 하지 않아도 된다고 본다. 단순성을 잃었을 때 작품은 극적인 것을 잃게 된다.⁴²⁾”라고 일관하듯이 그의 작품은 대상의 본질적인 요소를 뚜렷하게 강조하고 있음을 알 수 있다.

와이어스는 작품에 주로 사용되었던 표현매체로는 연필드로잉과 수채화, 그리고 건필화와 템페라가 있다.

<그림 24> 이 작품은 와이어스의 대표작중의 하나로써, 크리스티나(Anna Christina)가 그녀의 마비된 몸을 이끌며 들판으로 넘어가는 것을 그린 작품이다. 여기서의 크리스티나는 단순한 초상의 이상으로 그녀의 전 생애를 내포한 작품으로 오후의 밝은 햇살아래에서 그 빛과 어둠이 극적으로 표현되고 있다. 와이어스는 이 작품을 위해 인물의 포즈를 담아내는데 많은 드로잉과 크리스티나의 신체적인 특징을 살려내기 위해 많은 연구를 하였다고 한다. 크리스티나의 머리와 몸과 손을 가까이에서 스케치하는데도

42) Alexander, Eliot, 1957, p. 289



그림 24. 앤드류 와이어스, 「Christina's World」, 1948

두 달이라는 긴 시간을 투자해야만 했다. 크리스티나는 소아마비라는 신체적 장애라는 병을 갖고 있어서, 건강하지 못한 발로 어떤 도달 할 수 없는 목표와 같은 언덕 위에서 어렵풋하지만 거의 상징적으로 다가오는 농가에 도달하기 위해 애처롭게 애쓰고 있는 모습을 표현한 것이다. 도달할 수 없는 어떤 곳에 대한 희구의 눈빛으로 앉아있는 모습에서 그녀의 절망적인 분위기를 엿볼 수가 있다.

추상적 필법과 절망적분위기의 색채를 띠고 있는 풀의 무성한 들판과 풍경에서 뿜어지는 건조한 다갈색, 그리고 여인의 연분홍 색조는 강렬함을 느끼게 하고 있다. 또한 다이내믹한 구성과 극단적인 사실성이 그녀의 존재에 대한 상징적인 의미와 함께 그녀의 신변을 둘러싸고 있는 알 수 없는 세계를 암시하고 있다.

<그림 25> 크리스티나가 나무의자에 앉아있는 모습으로 가슴 윗 부분만을 그린 것이다. 이 작품은 실제의 안개를 배경으로 표현하기 위해 문을 열어 놓고, 안개가 그녀의 피부 속으로 스며드는 것을 보면서 그려진 것이다. 이러한 현상으로 인해 그녀의 눈이 긴장되어 있고 눈가와 입 근처가 약간 붉게 물들어진 현상이 나타나고 있다. 또한 이 그림의 배경에서 안개가 나타나는데 작품 속에서의 안개를 잘 느끼도록 하기 위해 흰색의 벽을 부드러운 톤으로 약화시켰다.

크리스티나의 다른 초상화에 비해 이 작
그려진 것이 특징이다. 그녀가 그 해 겨
울 죽음으로써 와이어스가 크리스티나를
주제로 한 일련의 작품들은 끝을 맺고있
다.

<그림 26> 이 작품에서는 와이어스가
시간의 흐름이나 지나가 버리는 자연물
을 보다 폭넓은 은유감각으로 나타낼 수
있는 것들에 관심을 가졌다는 것을 엿볼
수가 있다. 지나간 시간에 대한 상징을

벽의 깨어진 틈과 꺾질이 벗겨진 벽지, 빛 바랜 옷감이나 낡은 커튼에서 찾고 있다. 작
품 속에서 비록 크리스티나는 없지만 이 작품은 일종의 크리스티나의 초상화이기도 하
다. 그는 숨막힐 듯이 답답한 그녀의 방 창문을 열어둠으로서 신선한 공기가 커튼을 부
풀리는 것으로 그녀의 정신을 반영하고자 했던 것이다. 와이어스가 8월의 더운 어느날
다락방으로 올라가서 창문 옆에 앉아 있을 때 갑자기 커튼이 흔들리기 시작하면서 커
튼에 수놓은 색들이 이리저리 날아다니는 것에 깊은 감명을 느껴서 재빨리 그려서 표



그림 25. 앤드류 와이어스, 「Anna Chri-
-stina」, 1967



그림 26. 앤드류 와이어스, 「Wind from the Sea」,
1974

현한 것이다.

<그림 27> 와이어스는 헬가의 누드와 헬가와 합치된 자연의 조화된 모습을 통해 전 반에 깔려있는 삶과 죽음에 대한 상징적인 주제로 새로운 일면을 보여주고 있다. 주요 배경적 소재에서의 상징성은 어두운 방, 천장, 밀폐된 다락방, 지하실 등에서 자신의 불안, 고독, 긴장, 슬픔 등을 표현하고, 그 속에서 나타나는 죽음과 고독 그리고 상실감을 상징적으로 표현하고 있다. 또한 와이어스는 문과 창을 소재로 즐겨 다루었는데 창문 속을 통해 들어오는 빛의 효과를 이용한 안과 밖의 빛과 그림자의 강한 대조를 통해 상징성을 더욱 강조시켜주고 있다. 또한 실내에서 창문을 통해 반쯤 열려진 공간 사이로 밖을 볼 수 있는 형식을 취하면서 평범한 풍경이라도 특별한 의미와 매력을 느끼게 되고 실내와 창밖 풍경과의 깊이 있는 공간을 만들어 주고 있다.



그림 27. 앤드류 와이어스, 「Lovers」, 1981

이 작품에서 와이어스는 연필로 짧은 점을 찍고, 헬가의 머리에는 거의 물감이 없는 것처럼 표현하였다. 햇빛과 바람 그리고 순간적으로 정지해 있는 헬가는 등받침 없는 의자에 꼳꼳이 앉은 채 벽에 비추어진 보이지 않는 연인을 향해 고개를 돌린 모습을 하고 있다. 또한 드라이 브러쉬기법을 사용한 최고의 작품으로써 여러 가지 다양한 기법이 사용되고 있다. 곳곳에 종이를 찢어서 하얀 부분을 만들고 그 텍스처⁴³⁾가 어둡게

발라진 부분에서도 교묘하게 빛을 나타내고 있다.

3) 얼 호터(Oir Hotter)의 작품. <그림 28>

얼 호터는 1920년대와 1930년대에 유럽과 미국의 많은 화가들의 양식을 경험했던 미술가이다. 그의 철저한 지식은 유행하는 미술 경향에 대한 수집가로서의 활동을 통해 얻어진 것이다. 얼 호터는 1910년대라는 이른 시기에 뉴욕시에 대한 많은 에칭 작품들을 제작한 바 있다. 이 초기의 건축적 이미지들은 현대 도시의 신비와 힘에 대한 어둡고 낭만적인 환기였다.

호터는 사진적인 방식으로 중심 이미지를 다듬고 분리시킴으로써 추상적 리듬감을 창조해내며, 관찰자가 거대한 산업 단지의 중심에 있다는 인상을 보여주고 있다.

<그림 28> 은 좁은 통로와 사다리의 교묘한 격자 형태와 육중한 탱크와 파이프 사이에는 시각적 긴장감이 감돌고 있다. 반면 구성의 비스듬한 돌출은 건축에 에너지와 역동감의 생생한 느낌이 표현되고 있다. 이 작품에서 탱크와 구조물들의 형태를 단순화한



그림 28. 얼 호터, 「저장 탱크」, 1931

것과 비슷한 방식으로 질감과 빛 특히 탱크의 단단한 표면에서 현란하게 빛나는 햇빛의 효과를 암시하기 위해 부드러운 금속 표면을 나타내기 위해 넓게 칠을 했다. 그리고

43) 텍스처어(Texture): 표면의 미세한 요철이나 조직의 상태에서 얻을 수 있는 느낌. 현대 미술은 다양한 소재를 이용하거나, 각 소재의 표면 효과(재질감)를 예술 표현에 도입하는 예가 많다.

왼쪽에서 오른쪽으로 옮겨가면서 물감을 좀더 불투명하게 칠했다. 빛이 가장 밝게 빛나는 곳에서 종이가 들여다 보이도록 했으며 그림자가 어두워질 때 꽤 두껍고 명도가 어둡게 될 때까지 칠을 했다. 이 작품은 건축학적 사고의 강한 영향을 불러일으키고 있으며, 새로운 취향과 더불어 산업적 주제에 대한 내재적 추상미를 보여주고 있다.

4) 찰스 디머스(Charles Demuth)의 작품. <그림 29, 30>

디머스는 미국의 전통적인 사실주의와 새로운 운동 간의 결합으로 보여지는 화가이다. 미국에서 입체파를 보급하는데 중심적인 역할을 했으며, 가장 복잡한 예술가 집단에서 자유스럽게 활동했던 인물이다.

<그림 29> 는 디머스가 설명적인 풍경화라 일컫는 수채화 시리즈에 속하는 것이다. 반(半)추상적인 입체파 구성에 영향을 받아 형태와 색채, 그리고 내용면에서 완전히 색다른 비구상적 스타일로 그림을 그리기 시작한 것이다. 디머스는 입체파 이론을 실험하고 자신의 고유한 화풍에 그것을 병합시키려 시도했다.



그림 29. 찰스 디머스, 「버뮤다No.2(범선)」, 1917

이 작품은 약한 색조로 정교하게 그려진 얇은 칠과 넓은 부분의 흰 여백을 지니고 있으며, 세잔느의 화풍의 전력을 나타내주고 있다. 얇은 그림의 표면은 얼룩지게 하는 기술을 사용하여 만든 반점들로 인해 더욱 강조되고 있으며, 입체파에 대한 디머스 특유의 해석으로 표현된 주제는 고도의 인지 가능성을 담고 있다. 반추상적으로 돛대와 돛, 그리고 보트의 장비들을 미묘하게 찌그러뜨리고 있지만 전반적으로는 여전히 보트의 모습을 파악할 수 있도록 하였다. 또한 이미지가 조각조각 분할되고 다시 조립되는 입체파 작품속에 있는 특징들을 대대적으로 변경하는 것으로부터 시작된다. 그리고 선과 면들의 연결속에서 보트의 다면적인 이미지를 구성함으로써 현대주의자와의 유사성을

한층 더 드러내고 있다.

<그림 30> 이 작품에서 이미지들은 쉽게 알아볼 수 있고 친숙하기는 하지만, 감상과 정서의 공간을 남겨주는 무너질 것 같은 외양의 구성을 나타내기 위해 물감의 까다로운 응용으로 분열시킨 정밀한 방법으로 나타내고 있다. 인접한 주위 환경에 대한 작가의 관심이 유발된 것으로써 그것이 미국적인 것들이어서가 아니라 오히려 겉으로 보여지는 요소들 즉 공업화된 미국의 선형과 각진 이미지들이 지닌 매력 때문이었다.

수직선들과 우묵진 부분을 강조하기 위해 미래파 화가들은 방사선형의 변형을 이용하기도 했다. 또한 딱딱한 외곽선 내에 색조의 명료한 단계적 변화를 이용함으로써 삼각진 피라미드 형태들을 강조하고 있다. 이러한 형태들과 함께 타원형 모양들의 반복은 이 작품의 틀 속에만 간신히 잡아넣어 억제된 에너지의 효과를 높여주고 있다.



그림 30. 찰스 디머스, 「앵카스터」, 1921

5) 토마스 이킨즈(Thomas Eakins)의 작품. <그림 31>

이킨즈는 수채화 작품의 표현에 있어서 가라앉고 억제된 스타일을 사용하고 있으며 세부적인 표현방법에서도 사려깊게 계획을 하면서 깊은 고심의 흔적을 남겨두고 있다. 또한 무의식적이거나 우연적인 것은 쉽게 찾아 볼 수 없다. 그리고 수채화에 대한 그의 접근 방식은 종종 정교한 원근화법의 드로잉을 요하지만 아주 이지적이며 학구적이다. 이킨즈는 일반적인 표현 방법을 흥미롭게 나타내고자 하는데 있어서는 주로 예비 스케치를 유화로 사용하고 있다.

<그림 31> 이킨즈의 화실인듯한 곳의 실내에서 포즈를 취하고 있고 주인공은 미술가인 알렉산더 해리슨과 버지 해리슨의 여동생인 마가렛 알렉시나의 해리슨을 표현한

것이다. 이 그림이 그려졌을 당시 그녀는 그림 속에서 피아노에 앉아 있는 동료인 수잔 맥도웰과 같이 이킨즈의 제자 중 하나로 알려져 있다. 이 작품의 제목 ‘감상적인 노래’처럼 이킨즈는 음악에 대한 깊은 관심을 보여주고 있으며, 또한 그의 가정 생활의 중요한 일면을 보여주는 것이기도 하다. 비록 이킨즈 자신은 음악가가 아니었지만 그의 누이들은 악기를 다뤘으며 그의 아내 또한 능숙한 피아니스트여서 그의 가정은 종종 친교 음악회의 장소가 되곤 하는 곳이었다. 이킨즈는 감



그림 31. 토마스 이킨즈, 「감상적인 노래」, 1870년경

상자의 시선을 의상이나 실내장식의 시선으로부터 기타 다른 곳까지 즐겁게 실감할 수 있는 풍경을 보여주고자 하는 것은 아니다. 그는 완성도에 변화를 주고 극적인 명암의 배합을 이용하면서 초점의 선택을 좁혀 놓고 있다. 노래하는 이의 감상적인 얼굴과 정교한 호박단 가운은 강렬한 빛과 정밀하고도 무척 세세한 기술로 묘사되어 있는데 반하여, 보조적인 인물들과 배경은 그늘 속에 묻혀 있으며 스케치 방식으로만 그려져 있다. 이 작품에서 감상자는 단순한 관찰자가 아니라, 해리슨 양의 아름다운 곡조를 듣는 이가 되어 그 순간의 기분을 포착하여 전달하고 있다.

6) 존 라 화지(John la Hwagi)의 작품. <그림 32, 33>

라 화지는 부유하고 세련된 프랑스 이주민의 아들로 태어나 오래된 대가들의 작품과 훌륭한 프랑스 작가들의 저서들을 보면서 다양한 화풍의 세계를 접하면서 자랐다. 그를 수채화의 세계로 인도하고 처음으로 수채화를 소개한 사람은 그의 외할아버지였다. 1870년대 말 이후, 라 화지는 실내장식을 점차 중요하게 여기고 있었고 수채화는 그가

선호하는 예술적 표현의 시발점이 되었다. 수채물감의 특성인 필력으로 다룰수 있는 속도감과 유동성은 스테인드글라스·직물·벽 등의 디자인에서 빠른 스케치를 할 수 있게 하는데 주로 이용하였다.

<그림 32> 라 화지는 예술에서 가장 아름다운 작품들의 하나로 꽃의 표현을 꼽고 있다. 이는 자연상태를 세밀하고 식물학적으로 정확히 묘사한 것이 아니라 꽃의 본질을 포착해 내는데 있었다. 특히 많은 작약과 접시꽃 등의 수채화 습작들과는 달리, ‘들장미와 아이리스’는 작가의 독자성을 엿볼 수가 있으며, 이 작품은 ‘꽃들. 죽은 사과나무를 배경으로 한 푸른 아이리스’라는 제목의 유화 작품과 ‘푸른 아이리스’에서 탐구와 착상으로부터 나온 것이다. 라 화지는 원래의 구도를 미묘하게 변형시키는 표현기법과 정물화에 대한 시적이고 서정



그림 32. 존 라 화지, 「들장미와 아이리스」, 1887

적인 접근을 시도하고 있다. 또한 상당히 양식화된 배경에 반해, 근접해서 보는 아이리스의 사실주의적인 표현을 활용하고 있다. 이는 일본의 예술과 문화에 영향을 받아 표현된 작품으로써 대담한 불균형과 평면적인 패턴을 사용하고 있다.

<그림 33> 이 작품은 토착민들의 순진무구함과 아름다움, 그리고 이국적인 열대풍경을 표현한 것이다. 이 작품에서 라 화지는 사모아의 문화를 그리이스 황금시대의 문화에 그리고 잘 생긴 폴리네시아의 여인을 그리이스 물의 요정에 비유하고 있다. 또한 이 작품의 주제로 표현된 여인은 타우포의 파세(관습상 가장 깨끗한 처녀를 선택하여 그들의 상징으로 여기는 의식에서 나온 일종의 공식 처녀)로써, 라 화지는 파세를 남태평양 문화의 상징으로 보고 있다. 라 화지는 ‘파세의 초상’의 작품을 위한 구성을 위해 사진에도 의존했다. 전경에 보이는 노걸이 받침쇠가 있는 카누의 원근화법에 의한 뒤틀림

은 카메라 렌즈가 만들어낸 특징이며, 작품의 높은 완성도와 커다란 규모는 현지의 스

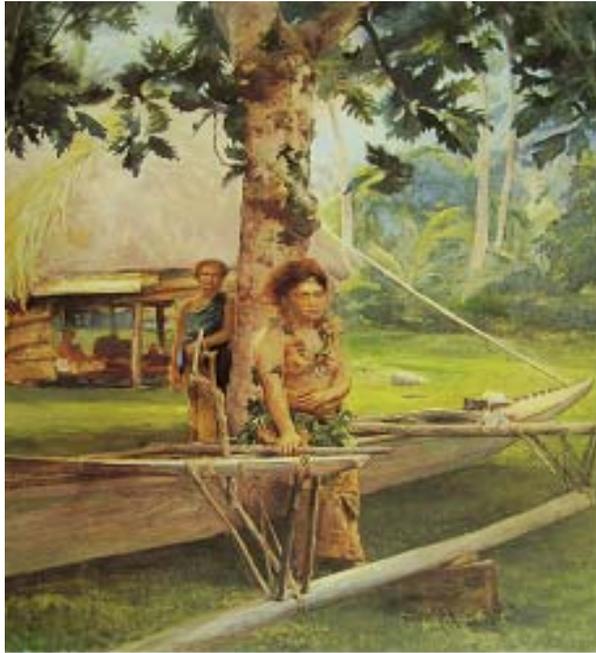


그림 33. 존 라 화지, 「사모아 화갈로아 만의 타우포에서 본 파세의 초상, 1890년경

케치가 아니라 작가의 스케치와 사진들, 그리고 회상등에 의존하여 스튜디오에서 재창조되었음을 나타내 주고 있다.

V . 결론

본 논고에서는 수채화만이 가지고 있는 회화적 특성을 살리면서 수채화의 무한한 활용 방법의 표현가능성을 모색해 보았다. 그리고 수채화의 독자적인 위치를 확고하게 하는 한편, 수채화의 발전을 모색하는데 연구의 목적을 두고 있다.

수채화는 표현 기법을 통한 연구에서 수채화를 충분히 이해하고, 여러 가지 재료와 도구들을 잘 활용한다면 다양한 표현 기법이 구사될 수 있고, 재료에서 오는 단점을 극복할 수 있다고 본다. 현대에 와서 수채화는 많은 발전을 하고 있고, 유화 못지 않은 다양한 표현 방법과 수채화만이 갖는 독특한 회화성을 마음껏 보여 주고 있다. 수채화는 유화를 통해 표현하기 어려운 맑고, 경쾌하고, 담백하며, 시원한 맛과 즉흥적인 감각 전달인 일필휘지의 미묘한 감정표현까지 가능하다는 것을 알 수가 있다. 또한 수채화는 미리 계획하거나 오류를 정정하지 못하는 거의 일회적인 것을 생명으로 하며, 순간적이고 직감적인 것을 전제로 하기 때문에 다른 회화보다도 작가의 체취를 더욱 직접적으로 느낄 수 있다. 그러나 이와같은 수채화의 고유한 특성에도 불구하고 다른 화구의 회화에 비해 가치를 인정 받지 못하였던 점을 찾아 볼 수가 있다.

지금은 거의 보완되었지만 우선 재료의 특성에 따른 변색의 문제와 작품의 보존성에 문제가 있었다. 다음으로 화구의 지나친 단순성과 간편함으로 제작시간이 빠르기 때문에 일부 미술 애호가들로부터 작품성이 높지 못한 것으로 오인되어 왔다는 점이다. 또한 세계적으로 수채화를 전문으로 하는 대가의 수가 많지 않았기 때문에 작품의 대중화가 이루어지지 못했다는 사실과 함께 오늘날 미술을 지망하는 학생들에게 수채화는 단순한 습작의 과정으로 인식되고 있다는 점이다. 이는 수채화의 기법이나 재료(종이나 물감 등)들이 발달하지 못했을 때와 과거 형식화된 표현방법들의 일부를 보고 평가 절하된 것이다.

수채화는 회화의 한 장르로서 오랜 역사적 배경을 갖고 있으며 다른 화구와 분명하게 구별되는 고유한 특징과 기법을 발전시켜 왔다.

실제로 그림에 있어서 중요한 것은 그 작품의 내용이다. 그리고 그것을 뒷받침해 주려

면 나름대로의 표현 기법과 테크닉도 필요한 요소이다. 내용만 있고 그것을 표현해 줄 수 있는 능력이 부족하면 작가 자신의 이야기는 설득력을 잃게 된다. 그러나 독창적인 형식과 관점을 만들기 위해서 자신의 작품세계를 넘어 자신의 작품을 탐험하고 때로 비판까지 할 수 있어야 하며, 훌륭한 화가가 되기 위해서는 분석 하는 눈과 철학 하는 머리, 노동하는 손 등이 삼박자를 고루 갖추어야 한다.

이처럼 삼박자를 고루 갖추어 작업을 진행하는 동안 수채화는 어떠한 매체보다도 기법이 다양하게 표현될 수 있음을 실감할 수 있고, 수채화만의 독특한 특성을 잘 살릴 수 있는 작품이 탄생될 것이다.

본 논고는 수채화의 개념 및 변천과정, 특성을 살펴봄으로써 수채화에 대한 기본적인 이해를 도모하여 보았다. 그리고 수채화의 매력을 보여주는 수채화의 표현기법으로서 물의 유기적 특성을 이용한 기법과 도구, 재료를 응용한 기법, 다양한 안료를 응용한 기법들을 고찰하여 보았으며, 활용된 작품 분석의 다양한 표현기법에서는 작가의 독특한 작품세계와 표현 기법을 살펴보아 수채화의 다양한 표현의 확대와 창조의 가능성을 살펴보았다. 수채화 작업에 있어, 본 연구에서 제시된 것 외에도 더 많은 표현 기법을 도입하고 다양한 실험을 시도할 필요성이 있다. 이를 통해 수채화가 갖고 있는 한계성을 극복하면서 보다 새롭고 현대적 감각에 맞는 표현 연구에 보다 많은 관심과 노력이 요구된다. 또한 다른 화구의 매체를 활용하여 표현하는 방법 외에 우리 주변에 있는 전통적 재료와 소재를 수채화기법에 활용시키는 방법을 연구 함으로써 재료의 제약을 극복할 수 있고, 좋은 작품들이 많이 제작될 수 있다.

이와 같은 시도를 통해 수채화만이 갖고 있는 고유한 특성을 잃지 않으면서 수채화는 표현의 확산 및 창조의 가능성이 무한하며 독립된 하나의 당당한 장르로서 수채화는 지금보다 더 발전할 수 있을 것이다.

참고문헌

- 안영, 「풍경수채화」, 도서출판 우림, 1995
- 유성웅, 「세계수채화대전 I,II」, 서울 미술공론사, 1990
- 이구열, 「근대 한국 미술사의 연구」, 서울 미진사, 1992
- 박영성, 「박영성 수채화 선집」, 서울 갑을출판사, 1987
- 심상철, 「미술재료와 표현」, 서울 미진사, 2000
- 전성기, 「풍경 수채화의 세계」, 서울 도서출판재원, 1997
- 이구열, 「한국 수채화의 역사와 오늘의 양상, 한국 수채화 선집」, 서울 도서출판우석, 1983
- 어빙사피로 저, 임흥빈 역: 「수채화 채색하기」, 서울 도서출판 술채화, 1995
- 안영, 「현대 수채화의 세계 I · II · III · IV」, 서울 도서출판 술채화, 1995
- 리차드볼턴 저, 임흥빈 역: 「수채화로 풍화된 질감 그리기」, 서울 도서출판 술채화, 1997
- 돈랭컨 저, 임흥빈 역: 「스케치 · 상상 · 사진으로부터 수채화로」, 서울 도서출판 술채화, 1997
- 임흥빈, 「수채화 재료학」, 도서출판 술채화, 1990
- 오광수, 「한국현대미술사」, 서울 열화당, 2000
- 김미화, “수채화의 공간표현 연구”, 한남대학교대학원, 석사학위논문. 1996
- 이경호, “공간감 표현을 위한 수채화기법연구”, 한남대학교대학원, 석사학위논문, 1999
- 김성균, “수채화의 표현기법 연구”, 영남대학교대학원, 석사학위논문, 1994
- 박동국, “미국의 Realism화가 Andrew Wyeth의 작품세계연구, 한국교원대학교대학원, 석사학위논문, 2003
- 황규숙, “유희적 상징 표현에 관한 연구”, 홍익대학교, 석사학위논문, 1992
- Francis Bacon, 「Hugu Daves, and Sally Yard N.Y, Abverillepress」, 1986
- Angela Gair 저, 김진엽 역: 「수채화의 기초 1:2」, 도서출판 국제, 1996

- 림순웅, 「림순웅수채화집」, 중국 예술도화공사, 1976
- 더글라스류 저, 임흥빈 역: 「움직이는 수채화」, 도서출판 술채화, 1992
- 유성웅, 「세계의 수채화 I」, 서울 예맥출판사, 1996
- 헤이즐해리슨 저, 김혜숙 역: 「수채화 기법」, 도서출판 예경, 1996
- 벤지민 로울랜드 저, 최민 역: 「동서미술론」, 열화당미술책방, 2002
- 양홍근, “작품제작을 통해 본 수채화의 기법”, 부산대학교교육대학원, 석사학위논문
2002
- 박용숙, 「한국 현대미술사 이야기」, 도서출판 예경, 2003
- 주원상, 「세계미술용어사전」, 월간미술, 1999
- 클레, 「현대미술을 찾아서」, 열화당, 1979
- W. Kandinsky 저, 권영필 역, 「예술에 있어서 정신적인 것에 대하여」, 열화당,
1993
- 임상중, “현대 수채화의 표현 기법 연구”, 목원대학교대학원, 석사학위논문, 2002
- 현장(玄藏), 「인도 세밀화」, 대원사 티벳 박물관, 2004
- 권숙진, “수채화 표현기법의 이해에 대한 연구”, 한국교원대학교교육대학원, 석사학위
논문, 2004
- 곽철홍, “수채화의 실험적 표현기법 연구”, 공주대학교교육대학원, 석사학위논문, 2004
- J. M. 파라몽 저, 최기득 역: 「수채화」, 미진사, 1993
- 장광의, “수채화의 표현기법 연구”, 인하대학교 교육대학원, 석사학위논문, 1988
- 휴 레이드만 저, 박철준 역: 「회화기법백과」, 신진출판사, 1974,
- 데이비드 A. 라우어 저, 이대일 역: 「조형의 원리」, 미진사, 1985

<summary>

A Study on the Pictorial Expression of Modern Watercolor-Painting

Yang, chang-bu

Department of Fine Art

Graduate School of Cheju National University

Directed by Prof. Kim, Yong-Hwan

Compared with other genres, watercolors have some limitations caused by their materials and they are considered as only for the basis of oil paints or education because of the lack of the expert knowledges.

In these reasons, watercolors barely keep themselves in existence. So this study is focused on analyzing these limitations and searching new possibilities.

As the western art were introduced in Korea, watercolor painting came into at first. It has a common characteristics in solubility in water with an Oriental painting and its materials and instruments are more simple than oil painting expressions. As a result it can be placed easily.

Although it has become common , it's techniques and applications are not creative, so it has fallen behind.

It means that watercolors still can't get out of the fixed idea. It have to be transparent and the wonders of the use of the brush and vitality in its expression have to contain delicacy and implication as well as being plain and

fresh.

Painters, also, have misunderstood on the quiet that all of these are the characteristics of watercolors. Because of this influence, today it becomes common sense that watercolors are light and fresh. Usually we have dealt with watercolors through the curriculum, so they are very common. And their techniques are common, too. In other words they are regarded as the part of esquisse or the course of entrance exam.

The reason for this phenomenon is that the techniques of how to teach and how to paint are so narrow because it came from Japan. There are no great masters, and its materials are not good. Besides watercolors are used as trial works paralleled with oils and drafts for masterpieces, and most people think that they are below the oils. As a result the infinite possibilities of its painting characteristics and techniques are neglected.

In modern age there are various attempts about watercolors and people have developed many techniques with stability of materials. As time goes by it has its own characteristics and shows the its own world of watercolors. Except some fixed techniques - spreading, overlapping, and spiling- more and more paintings based on various techniques have come appeared. As the acknowledgement about watercolors has been changed, we have to reevaluate the way of expressions based on painters' personality and creativity. Accordingly through this study we can understand followings : the concept of watercolors, the history of watercolors, the characteristics or techniques through the application of water, materials or various colors. Also after searching its own special and creative techniques, this study can present not only the possibility that watercolors stand its own place with their own characteristics but also the ways of studying for the development in watercolors.