



저작자표시-비영리-변경금지 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

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

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:



저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.



비영리. 귀하는 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 없습니다.



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

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

저작권법에 따른 이용자의 권리는 위의 내용에 의하여 영향을 받지 않습니다.

이것은 [이용허락규약\(Legal Code\)](#)을 이해하기 쉽게 요약한 것입니다.

[Disclaimer](#)

석사학위논문

한국 채색화의 작품세계에 관한 연구

- 천경자, 박래현, 박생광을 중심으로 -

제주대학교 대학원

미술학과

이하늘

2021년 2월

한국 채색화의 작품세계에 관한 연구

- 천경자, 박래현, 박생광을 중심으로 -

지도교수 이 창 희

이 하 늘

이 논문을 석사학위 논문으로 제출함

2020년 12월

이하늘의 미술학 석사학위 논문을 인준함

심사위원장 _____ (인)

위 원 _____ (인)

위 원 _____ (인)

제주대학교 대학원

2020년 12월

<국문초록>

한국 채색화의 작품세계에 관한 연구

— 천경자, 박래현, 박생광을 중심으로 —

이 하 늘

제주대학교 대학원

미술학과 한국화전공

지도교수 이 창 희

미술은 역사와 그 역사의 정신을 담고 있는 거울과도 같다. 우리는 그림 속에서 그림을 보는 것뿐만 아니라 그림이 그려진 역사를 발견하는 것이다. 특히 색채를 사용하여 표현한 그 시대의 삶은 대상 또는 특정된 목적을 더욱 심도 있게 화면에 나타내었다. 일반적으로 한국의 채색화는 동양화로 포함되기도 하였다. 그리하기에 대중들은 동양화의 '수묵화'라는 단어를 알면서도 '채색화'라는 단어는 생소해 하였다. 이러한 상황에서도 한국의 채색화는 오랜 역사를 바탕으로 다변하는 미술계에서 묵묵히 그 자리를 지켜왔다.

채색화의 역사를 살펴보면 채색화의 뿌리라 할 수 있는 고구려시대의 고분벽화부터 출발하여 고려시대 불화, 조선시대 민화를 거쳐 왔다. 우리나라가 일제 식민지 시기였던 격동의 근대를 지나 해방 후 정권이 몇 차례 교체되고 국내외로 정세가 숨이 가쁘게 변화하여 왔지만, 격변의 시간을 거쳐 온 한국의 채색화는 여전히 존재하고 있다. 이렇듯 한국의 채색화는 오랜 시간동안 우리가 걸어온 길을 되돌아보면서, 동시에 우리의 정체성을 확인시켜주고 있다.

오늘날의 한국화를 지향하고 있는 작가들의 작품에는 분야를 구별할 수 없는 작품들이 상당수이다. 미술 양식의 구별이 불분명해지고 형식의 구분이 사라지는 상황으로 인해 한국의 채색화는 애매모호한 분야로 느껴지게 되었다. 이러한 과정에서 천경자, 박래현, 박생광의 회화는 근·현대의 한국화단에 독창적인 회화 정신을 보여주었다. 그들은 어려운 시대적 상황과 채색화에 대한 왜곡된 인식에서도 지속적으로 채색화를 고집하고 새로운 예술을 창작하여 한국 채색화에 공헌하였다.

이들이 일본에서 수학한 시기의 화단의 현실과 그 당시 한국의 사회적 분위기로 보았을 때, 이 시기의 채색화는 화단의 주류가 되지 못한 채 뒤로 밀려나 있었다. 이러한 상황에서도 천경자는 자신의 내면적 정서인 슬픔과 고통을 자전적인 이미지로 상징화하여 작품에 나타내었고, 박래현은 한국의 전통적인 소재에서 아름다움을 발견하여 화면 안의 재구성을 통해 작품을 만들어내었다. 박생광은 민족의 전통과 역사에 대해 더욱 깊이 생각하고 인식하여 한국적인 정신으로 독창적인 작업을 보여주었다. 이처럼 천경자, 박래현, 박생광은 앞으로 나아가야 할 채색화의 방향에 이정표를 세워주었다.

본 연구를 통해 한국 채색화의 개념과 역사에 대한 이론적 배경을 고찰하면서, 객관적인 시각으로 이해하고 접근한 기본지식을 확장할 수 있었다. 또한 천경자, 박래현, 박생광의 작품세계를 통해 향후 본인의 작업을 폭넓고 새롭게 나아가는 방법을 모색함으로써, 이전보다 깊이 있는 작품으로 창작할 수 있는 계기로 삼고자 한다.

목 차

<국문초록>	i
I. 서론	1
1. 연구의 필요성 및 목적	1
2. 연구 내용 및 방법	2
II. 한국 채색화의 개념 및 역사	3
1. 채색화의 개념	3
2. 채색화의 역사	5
III. 작가별 작품 분석	18
1. 천경자	18
2. 박래현	30
3. 박생광	41
IV. 결론	57
참고문헌	59
<Abstract>	62

그림목차

〈그림 1〉 강서대묘(江西大墓), 「현무도(玄武圖)」, 고구려시대 6-7세기 …	6
〈그림 2〉 서구방(徐九方), 「수월관음도(水月觀音圖)」, 1323년, 비단에 채색 …	7
〈그림 3〉 작가 미상, 「십장생도(十長生圖)」, 18세기 후반, 종이에 채색 …	8
〈그림 4〉 작가 미상, 「책거리」, 19세기, 종이에 채색 ……………	9
〈그림 5〉 김은호, 「응사(凝思)」, 1923년, 비단에 채색 ……………	11
〈그림 6〉 김은호, 「간성(看星)」, 1927년, 종이에 수묵채색 ……………	11
〈그림 7〉 김기창, 「복덕방」, 1953년, 종이에 수묵담채 ……………	14
〈그림 8〉 박래현, 「자매」, 1955년, 종이에 수묵담채 ……………	14
〈그림 9〉 서세옥, 「운월(暈月)의 장(章)」, 1954년 ……………	15
〈그림 10〉 송수남, 「긴 강」, 1986년, 종이에 수묵채색 ……………	17
〈그림 11〉 천경자, 「노부(老婦)」, 1943년, 종이에 채색 ……………	21
〈그림 12〉 천경자, 「조락(凋落)」, 1947년, 종이에 채색 ……………	22
〈그림 13〉 천경자, 「생태(生態)」, 1951년, 종이에 채색 ……………	22
〈그림 14〉 천경자, 「내가 죽은 뒤」, 1952년, 종이에 채색 ……………	23
〈그림 15〉 천경자, 「정(靜)」, 1955년, 종이에 채색 ……………	24
〈그림 16〉 천경자, 「전설」, 1961년, 종이에 채색 ……………	24
〈그림 17〉 천경자, 「두 사람」, 1962년, 종이에 채색 ……………	25
〈그림 18〉 천경자, 「이탈리아 기행」, 1973년, 종이에 채색 ……………	26
〈그림 19〉 천경자, 「길레언니」, 1973년, 종이에 채색 ……………	26
〈그림 20〉 천경자, 「사월(四月)」, 1974년, 종이에 채색 ……………	27
〈그림 21〉 천경자, 「내 슬픈 전설의 22페이지」, 1977년, 종이에 채색 …	27
〈그림 22〉 천경자, 「초원」, 1978년, 종이에 채색 ……………	28
〈그림 23〉 천경자, 「환상여행」, 1995년, 종이에 채색 ……………	29
〈그림 24〉 천경자, 「황혼의 통곡」, 1995년, 종이에 채색 ……………	29
〈그림 25〉 박래현, 「장(粧)」, 1943년, 종이에 채색 ……………	33

<그림 26>	박래현, 「여인」, 1942년, 종이에 채색	34
<그림 27>	박래현, 「소녀」, 1942년, 종이에 채색	34
<그림 28>	박래현, 「달밤」, 1953년, 종이에 수묵채색	36
<그림 29>	박래현, 「노점」, 1956년, 종이에 채색	36
<그림 30>	박래현, 「이른 아침」, 1956년, 종이에 채색	37
<그림 31>	박래현, 「이조여인상A」, 1959년, 종이에 채색	37
<그림 32>	박래현, 「수확」, 1960년, 종이에 채색	38
<그림 33>	박래현, 「여인과 고양이」, 1960년, 종이에 채색	38
<그림 34>	박래현, 「자유 A」, 1959년, 종이에 수묵채색	39
<그림 35>	박래현, 「자유 B」, 1959년, 종이에 수묵채색	39
<그림 36>	박래현, 「작품 1」, 1965년, 종이에 수묵채색	40
<그림 37>	박래현, 「작품 3」, 1965년, 종이에 수묵채색	40
<그림 38>	박래현, 「작품 20」, 1967년, 종이에 채색	41
<그림 39>	박생광, 「소묘이제」, 1930년	44
<그림 40>	박생광, 「모란 6폭 병풍」, 1953년, 종이에 채색	44
<그림 41>	박생광, 「풍경」, 1962년, 종이에 채색	45
<그림 42>	박생광, 「한라산」, 1969년, 종이에 채색	45
<그림 43>	박생광, 「백운(白韻)」, 1974년, 종이에 채색	46
<그림 44>	박생광, 「노수(老樹)」, 1977년, 종이에 채색	46
<그림 45>	박생광, 「이브 1」, 1979년, 종이에 채색	47
<그림 46>	박생광, 「십장생」, 1979년, 종이에 채색	47
<그림 47>	박생광, 「범과 모란」, 1984년, 종이에 채색	48
<그림 48>	박생광, 「무당 1」, 1982년, 종이에 채색	49
<그림 49>	박생광, 「무당 3」, 1982년, 종이에 채색	50
<그림 50>	박생광, 「탁몽」, 1983년, 종이에 채색	51
<그림 51>	박생광, 「나녀 3」, 1983년, 종이에 채색	51
<그림 52>	박생광, 「명성황후」, 1984년, 종이에 채색	52
<그림 53>	박생광, 「전봉준」, 1985년, 종이에 채색	53

I. 서론

1. 연구의 필요성 및 목적

한국 회화의 발전 과정을 살펴보면 인물과 화조, 풍경 등의 실제로 존재하는 대상을 주로 다루었고, 이러한 대상을 화면에 생기 있고 사실적으로 옮겨낼 수 있는 효과적인 방법으로 발전해왔다.

그러나 우리나라가 일제의 식민시기를 겪으면서 우리의 소박하고 순수한 정서는 위축되고 피폐화 되었다. 이러한 결과로 고구려시대의 벽화, 고려시대의 불화, 조선시대의 민화로 이어지던 채색화의 한국적인 전통이 왜곡되기에 이르렀다. 해방 이후로는 서양 문화의 영향을 받아 다양한 시각적인 경험이 축적되면서, 한국 화단에 색채의 관심이 증가하게 되었고, 채색화에 대한 욕구도 상승되었다.

오늘날의 한국의 채색화는 동·서양의 매체 구별이 불분명해지는 상황으로 인해 흐릿해진 분야로 느껴지게 되었다. 이는 정의와 규정, 재료와 소재가 어느 하나 명확하게 구분되어져 있지 않기 때문이며, 이러한 상황은 현재의 미술시장에서도 여실히 드러난다. 그럼에도 한국의 채색화는 전통을 계승하고 발전하여 거듭나기 위해 지금까지도 진력하고 있다.

이러한 의식에 근거하여 한국 근·현대의 채색화에 주목하였으며, 그 중에서도 한국의 채색화를 발전시키는데 크게 기여한 천경자, 박래현, 박생광을 중심으로 살펴보았다. 세 작가를 연구의 대상으로 한 것은 해방 이전의 일본 유학을 통한 회화 학습의 영향으로 수묵과 채색을 대립적인 개념으로 바라보던 한국 화단의 상황에서도 천경자, 박래현, 박생광은 독자적이고 민족적인 화풍을 형성함으로써 현대 채색화의 다양한 방향 모색과 소재의 장을 열어주었기 때문이다. 채색화의 침체가 계속되고 수묵이 주류가 되던 시대적인 분위기 속에도 이들은 확고한 작가 정신을 바탕으로 자신만의 독특한 화풍을 만들어내어 한국 채색화의 현대화를 이룩하였다.

본 연구는 채색화를 한국적인 예술정신을 바탕으로 재정립시킨 천경자, 박래현, 박생광의 작품세계 분석을 통해 오늘날 한국 채색화의 방향에 대해 모색하는 것을 목적으로 연구하였다.

2. 연구의 내용 및 방법

천경자, 박래현, 박생광의 초기 작업은 일본 유학을 토대로 전개해나갔지만, 이후에 일본 화풍을 극복하여 그들만의 독자적인 작품세계로 만들어내었다. 자신의 예술적 경지를 승화해낸 세 작가는 오늘날의 한국 채색화를 더욱 다양하고 풍부한 방식으로 나아갈 수 있는 가능성을 보여주었다.

이에 본 연구는 다음과 같은 내용과 방법으로 진행하였다.

첫째, 이론적인 배경으로, 한국화에 있어서 채색화의 개념을 알아보았다. 또한 고구려시대부터 조선시대 후기까지의 우리나라 근대 이전의 채색화와 1910년대부터 1990년대의 한국 미술계의 흐름을 살펴보았다. 근·현대의 기준은 해방을 기준으로 하여, 해방 전의 한국 채색화의 동향과 해방 후의 일제 잔재 청산 운동에 따른 채색화의 침체 상황, 1960년대 이후의 채색화의 양상을 알아보았다.

둘째, 근·현대의 한국 채색화의 흐름에 대한 이해를 바탕으로 천경자, 박래현, 박생광의 작품세계에 대하여 알아보았다. 세 작가의 생애를 살펴보고 작품의 주제와 소재적인 특징 등을 분석하여, 이들의 채색화가 현대 한국화에 미치는 영향에 대하여 연구하였다.

Ⅱ. 채색화의 개념 및 역사

우리 생활의 주변은 대부분 풍부한 색채로 이루어져 있다. 색채는 회화 예술의 요소로서 창조적이고 독자적인 작가의 의도에 따라 그 자체로서 충분한 표현력을 지닐 수 있다. 작가의 감정 상태를 색채로 표현함으로써 작품을 감상하는 이에게 직접적인 감정을 느끼게 할 수 있으며, 그로 인해 시각과 지각적 작용의 특징이 되기도 한다. 이와 같이 우리만의 독특한 미감과 양식으로 발전되어온 한국의 채색화는 고구려시대의 고분벽화로부터 시작되어 고려시대의 불화, 조선시대의 민화 등으로 이어져왔으며, 현대까지 꾸준히 이어지고 있다.

본 장에서는 천경자, 박래현, 박생광의 채색화를 살펴보기에 앞서 채색화의 개념과 역사를 통해 한국의 채색화가 어떻게 형성되어 왔으며 어떠한 역사적 맥락을 가지고 있는지 알아보았다.

1. 채색화의 개념

채색화는 색채를 사용한 그림이며 회화 예술의 시작과 함께 오랜 세월을 발전해 온 분야이다. 화가들은 광물이나 식물에서 색채를 직접 마련하여, 색채가 있는 광물을 멧돌에 갈아서 색채 가루인 안료(顔料)를 만들고, 이것을 고착제(固着劑)와 섞어서 물감으로 사용하였다. 이처럼 모든 회화는 안료를 고착시키기 위해 접착 성분을 필요로 하며, 고착제가 무엇이나에 따라서 회화의 형태가 구분되어진다. 일반적으로 같은 안료라고 하더라도 고착제로 기름을 사용한다면 서양화 물감이 되고, 아교(阿膠)를 사용한다면 동양화 물감이 되는 것이다. 서양 회화에서의 유화는 아마유(亞麻油)에 의해서 윤기 있는 화면을 연출하고, 수채화는 아라비아고무를 이용하여 투명함을 유지한 채 종이 위에 안착시킨다. 이와 같이 안료의 고착에 이용할 수 있는 많은 고착제 중에 동양의 회화에서는 유독 아교를 주로 사용해왔다. 서양 회화의 양식 변화는 고착제의 변화도 상통하지만, 동양

회화에서는 예전이나 지금이나 아교만을 고착제로 사용하고 있다.¹⁾

동양의 회화에서 미술 양식에는 일반적으로 ‘수묵화’와 ‘채색화’라는 두 가지 유형으로 분류할 수 있다. 수묵화는 먹물을 주로 사용하여 그린 그림이고, 채색화는 안료를 위주로 그린 그림에 붙여진 명칭이다. 이러한 구분은 사용한 재료에 따른 편의상에 분류일 뿐이며, 동양 회화의 발생 초기부터 수묵화와 채색화를 구분하여 그린 것은 아니었다. 현대 동양 회화의 흐름에서도 수묵과 채색의 이분법적 분류는 크게 의미를 상실하고 있다. 실제의 사물을 대상으로 묘사하다보니 자연 대상의 고유색(固有色)을 색채를 사용하여 묘사할 수밖에 없었고 색을 칠해서 그린 그림이므로, 이후에 구분하여 명칭을 붙일 때 채색화라고 부르게 된 것이다.²⁾

수묵화와 채색화는 재료와 도구를 사용하는 면에서 서로 비슷하면서도 대립되는 요소를 지닌다. 먹과 물감을 물에 풀어서 사용한다는 점이 가장 유사하다. 또한, 먹의 탄소알갱이와 물감의 안료알갱이가 모두 작은 입자(粒子)로 되어있어서, 그것을 화면에 정착시키기 위해 아교를 고착제로 쓰고 있다. 그러나 그림을 그리는 바탕이 서로 다르다는 점에서 대립되는 요인을 보이게 된다. 수묵화에서는 있는 그대로의 종이 바탕에 그리는 것에 비해, 채색화에서는 종이에 물이 스며들지 않도록 아교 반수³⁾를 처리한 바탕에 그림을 그리는 차이를 보인다.

수묵화는 종이에 먹물이 번지고 스며드는 효과를 활용하기 위해 두 번 이상 덧칠함 없이 일필휘지(一筆揮之)의 필력을 중요시한다. 이러한 기법에 따라 먹의 농담, 색감, 번짐, 스며듦, 선의 속도 등으로 담백하고 함축미를 지닌 수묵화의 독특한 양식을 표현한다. 반면에 채색화를 칠하는 방법은 ‘덧칠하기’이다. 점차적으로 색채를 덧칠하고 쌓아올려서 화면의 높고 낮음을 형성시키고, 진하게 한번 칠한 것 보다 여러 번 칠함으로써 작가의 의도를 더욱 깊이 있게 표현한다. 이는 동양의 채색화에 있어 매우 중요한 양식⁴⁾이며 기법이다.

1) 조용진(1994), 「채색화 기법」, 미진사, pp.96-97.

2) 손경숙(2002), 「채색화 기법 - 일본화를 중심으로」, 재원, p.32.

3) 종이는 조직 간의 작은 모세공이 있어, 이것을 막지 않으면 안료를 종이에 정착시킬 수 없다.

반수는 작은 다공(多孔)을 적당히 막아주는 것이며, 번짐을 막기 위해 아교액을 바르는 기법을 ‘아교 반수(阿膠 攀水)’라고 한다.

4) 손경숙(2010), 「동양회화의 재료와 기법」, 이담북스, p.33.

한국 채색화의 색채는 아름답고 명쾌해서 역사가 오래되어도 변하지 않는다. 또한, 원색만으로도 다양하고도 미묘한 색감과 깊이를 최대한 표현해 낼 수 있다. 이는 남아 있는 그림을 통하여 확인할 수 있으며, 종지와 안료, 먹 등의 재료에 모두 아교를 사용하여 화면상에 퇴색(退色)과 박락(剝落)을 방지⁵⁾하였기 때문에 가능하였다.

2. 채색화의 역사

1) 근대 이전

동양 회화의 양식적인 측면에서 볼 때 수묵화가 병풍이나 족자와 같이 자유롭게 이동할 수 있는 독립된 양식이었다고 한다면, 채색화는 건축물에 부합되는 벽화양식으로서 종교적인 숭배물이나 장식에 관련되어 지시적인 언어의 기능을 갖는다⁶⁾고 할 수 있다.

우리나라의 그림도 다른 지역의 원시미술과 마찬가지로 주위에서 얻어지는 도구와 재료를 사용하여 흔적을 남기는 일부터 시작되었을 것이다. 이러한 흔적들은 옛 생활 도구나 주거지역의 무덤 장식 등에서 보여지고 있다.

(1) 고구려시대의 고분벽화(古墳壁畫)

삼국시대의 회화는 궁궐과 사찰 등의 건축물 소멸과 함께 사라져버렸고, 이 시기의 작품으로 거의 유일하게 남아있는 고구려시대의 고분벽화를 통해 대체적인 변천상을 엿볼 수 있다. 고구려시대의 고분벽화는 영혼의 승천으로 내세의 영생을 구했던 지배층의 믿음과 후장 풍습과 결부되어 무덤을 장식하는 장례용 예술의 하나이다.⁷⁾ 이 벽화들에는 사신도(四神圖)를 비롯하여 신화와 설화, 풍속, 행사 등과 관련된 다양한 인물상과 동물상, 상징 문양 등이 그려져 있다.

5) 정종미(2001), 「우리 그림의 색과 칠」, 학고재, pp.164-173.

6) 박완용(2002), 「한국 채색화 기법」, 재원, pp.10-12.

7) 홍선표 외(2016), 「알기 쉬운 한국미술사」, 미진사, pp.15-21.

고구려시대의 고분벽화에서 색채 사용이 가장 발달한 시기는 후기의 작품들이다. 후기의 회화는 표현의 방법이나 화풍이 고구려시대의 초기보다 더욱 세련되고 능숙하게 발전되어 왔으며, 고구려 특유의 강인함 기상과 국제적인 감각으로 표현⁸⁾된 힘차면서도 활달한 화풍이 돋보인다.



<그림 1> 「강서대묘(江西大墓) - 현무도(玄武圖)」

강서대묘에는 주작, 청룡, 백호, 거북이와 뱀이 서로 뒤엉킨 현무의 사신도가 그려져 있다. 특히, <현무도(玄武圖)>는 뱀과 거북이 서로 휘감으며 연출하는 힘찬 움직임과 주변의 울동적인 운기문(雲氣文)이 어우러져 강렬한 활력과 극적인 효과를 자아내고 있다.⁹⁾ 형태의 유연한 자세와 그 자세에서 만들어 내는 타원형의 윤곽을 흑색의 선으로 강조하듯이 표현하였다. 몸체의 대부분을 적색으로 채색하였고 부분적으로 백색을 사용하여 현무의 존재감을 더욱 돋보이게 나타내었다. 이러한 선명한 채색의 배합은 울동적인 생명감과 활력에 넘치는 뛰어난 묘사력을 보여준다. 다른 사신도의 주작과 청룡, 백호 역시 적색, 백색, 흑색을 기본으로 채색하였으며, 이 세 가지의 색이 만들어내는 색채는 과연 고구려시대 고분벽화의 백미(百媚)라고 느껴진다. 같은 색을 사용했다고 하더라도 다양한 채도를 나타내는 색채를 표현함으로써 화려한 색감을 나타내었다. 이렇듯 우리나라의 채색화는 고대 회화에서부터 상당한 수준과 기법을 가지고 있었음을 알 수 있다.

8) 손경숙(2010), 전계서, p.21.

9) 홍선표 외(2016), 전계서, p.19.

(2) 고려시대의 불화(佛畵)

고려시대는 불교를 국교(國敎)로 하여 많은 사찰이 건축되었고, 방대한 양의 불화가 그려졌다. 현존하는 작품이 거의 없는 이러한 한계에도 불구하고, 고려시대의 불화는 당시의 우리나라의 미의식과 예술적 수준을 알 수 있게 해주는 중요한 자료이며, 귀족적 아취(雅趣)를 지닌 고려시대의 미술을 대표하는 분야이다.

<수월관음도(水月觀音圖)>는 왼팔을 바위에 올려두고 반가의 자세로 앉은 수월관음의 유려한 모습을 보여준다. 분홍빛으로 보이는 적색의 옷과 몸을 감싸고 있는 백색의 투명한 천이 신비로운 분위기를 더하고 있다. 특히 얇고 투명한 백의를 표현하는데 사용한 호분(胡粉)¹⁰⁾은 흘러내리는 필선과 서로 조화를 이루어낸다. 이 외에도 호분은 적색의 옷에 거북이 등딱지 모양과 비슷한 무늬를 나타내거나 염주, 물결의 모양 등에 사용되면서 섬세하고 화려한 느낌을 더해주었다. 또한, 배채법(背彩法)¹¹⁾을 사용함으로써 색을 혼합하지 않으면서도 바탕에 다른 색감의 안료를 칠하는 이중 채색을 보여주고 있다. 고려시대의 불화가 수백년이 지난 지금까지도 선명한 색감을 유지할 수 있었던 것은 세심한 안료의 운용 방법과 화면 구성 요소들이 지닌 특징¹²⁾을 정확히 파악하여 효과적으로 사용하였기에 가능하였다.



<그림 2> 서구방(徐九方),
「수월관음도(水月觀音圖)」

10) '호분(胡粉)'의 호(胡)는 서역을 가리키며, 호 나라에서 가져온 분(粉)이라 한 것이 유래이다. 현재의 호분은 몇 년 동안 쌓아두어 풍화시킨 조개껍질로 만들어지고 있다. 호분은 부드럽고 따뜻한 백색의 안료로 다른 물감과 섞어 중간색으로도 자주 쓰이며, 채색화에서는 없어서는 안 될 중요한 물감이다.

11) '배채법(背彩法)'은 고려불화의 제작기법으로 복채법(伏彩法)이라고도 한다. 비단의 뒷면에 물감을 칠하여 앞으로 비추게 하는 기법으로, 앞면에서 색을 칠할 때보다 은은하게 표현되며 안료가 쉽게 떨어지지 않는 탁월한 효과를 준다. 얼굴 등을 채색할 때, 비단 뒷면에서 흰색을 칠하고 앞면에 얇게 붉은색이나 황토색 계통의 색을 칠함으로써, 중간 톤에 의한 부드럽고 자연스러운 피부색 표현과 깊이감을 나타냈다. 이 기법은 조선시대 초상화에도 전해졌다.

12) 박완용(2002), 전게서, pp.24-25.

(3) 조선시대의 민화(民話)

고려시대의 훌륭한 제작 기법과 색채 감각은 조선시대에 와서도 계속적으로 이어져왔다. 그러나 고려시대의 잦은 전쟁과 귀족적인 취미의 원인으로 서민들의 삶은 궁핍해졌으며, 이후 조선시대의 억불숭유(抑佛崇儒)정책으로 인하여 불화 양식의 채색화가 퇴보(退步)되었다. 이로 인해, 화가들이 회화 표현의 주요한 방법으로 먹을 선택함으로써 수묵화가 주된 흐름을 이루게 되었고, 채색은 보조적인 역할을 하게 되었다.

조선시대의 채색화는 궁궐이나 사찰의 장엄함을 위한 장식화와 궁중 기록화, 초상화, 민화, 화조화 등을 통하여 그 명맥을 유지하게 되었고, 조선시대 초기에는 도화서(圖畫署)의 화원들이 제작한 실용적인 목적의 채색화가 대다수를 차지하였다.



<그림 3> 「십장생도(十長生圖)」

궁궐에서 사용되었던 것으로 전해지는 <십장생도(十長生圖)>는 늙지 않고 오래 살기를 기원하며, 이를 상징하는 해, 산, 물, 돌, 소나무, 달 또는 구름, 거북, 학, 사슴, 불로초를 소재로 그린 그림이다. 도화서의 화원들이 전통적인 형식과 정형화된 형태에 따라 병풍으로 제작한 것으로, 국가나 왕실의 권위와 위엄을 세우기 위해 그려진 것이었다.¹³⁾ 그리하여 조선시대 초기에는 도화서 화공들의 궁화(宮畵)로 채색화를 이어가다가, 조선시대 후기에 들어서 <십장생도(十長生圖)>의 영향을 받은 민화가 서민들 사이에서 유행하게 되며 색이 다시 그림의 전면에 드러났다.

조선시대 후기의 문인들의 취향을 반영한 수묵화를 그리는 반면에 민화는 일반

13) 윤열수(2000), 「민화 I」, 예경, pp.245-246.

서민을 위한 그림으로, 조선시대 초기의 회화가 지배계층에 의해서 주로 제작되고 보존된 것과 달리, 민화는 서민이 주체적으로 작품을 제작하였다. 대부분의 민화는 이름 없는 화공들이 민간의 수요에 부응하여 산수, 화조, 수석, 민속, 문자, 책거리 등의 다양한 주제를 포괄하여 그려졌다.

민화는 먹의 선으로 윤곽선을 두르고 그 안에 짙은 채색으로 그려진 진채화(眞彩畵)들이 대부분이다. 다른 일반적인 그림들에서는 보기 어려운 한국 회화의 다채롭고도 풍요한 색감을 보여준다. 화려하면서도 경박하지 않고, 매우 따뜻하면서도 은은하게 배어나오는 것이 민화가 가지고 있는 색채이다. 또한 이러한 색채 감각에서 나타나는 대담한 형태의 과장이나 왜곡 또는 기발한 구도나 복합된 이미지를 포현함으로써, 차원 높은 회화적인 효과를 드러내며, 해학과 풍자까지도 짙게 나타난다.¹⁴⁾ 이처럼 조선시대의 채색화는 수묵 산수화 중심의 문인화 외에도 채색화의 흐름이 존재하였으며, 이렇듯 한국의 채색화는 우리의 삶과 깊이 연관되어 왔음을 알 수 있다.



<그림 4> 작가 미상, 「책거리(冊巨里)」

2) 해방 전 (1910-1945)

근대 미술의 출발점을 정하는 기준에 대해서는 여러 가지의 견해가 있지만 1910년대는 서양화의 기법과 재료 등이 도입되었고 미술 단체가 결성되거나 미술 교육 강습소 등이 설립되었기 때문에, 본 논문은 1910년대를 근대의 출발점으로 정하였다. 따라서 1910년대부터 1980년대까지의 한국화단의 시대적 상황을 살펴보고, 1945년 해방을 근대와 현대의 분기점으로 설정하였다. 여기에서 다루는 시대는 천경자, 박래현, 박생광이 해방 이전에 일본에서 수학하고, 해방 이후에는 한국에서 작품 활동을 이어나간 시기이다.

14) 홍용선(2007), 「한국화의 세계」, 미술세계, pp.99-103.

1910년부터 광복이 되는 1945년까지 일본의 식민지 문화정책은 아시아 근대 문화의 지배력을 장악하려는 것이었다. 메이지 유신(明治維新)¹⁵⁾을 통해 서양문물을 적극적으로 도입한 일본은 서양을 본보기로 하여 자신들의 근대화를 만들어냈다. 일본은 그 당시의 우리나라에 식민 통치 이전의 낙후된 문화와 그 이후의 근대적 문화의 차이를 강조하면서 문화적 식민화를 시도하였다.

1910년대에는 국내에 정규 미술학교가 설립되지 못하였고, 일본의 동경 미술학교와 국내의 사립 미술교습소가 미술교육의 중심이 되었다. 이 가운데 1911년 우리나라 최초의 근대적 미술학원으로 '서화미술회강습소'가 설립되었다. 학생들은 스승이 채색화의 여러 가지 체본(體本)을 그려주면 그것을 일일이 본뜨거나, 주로 옛 화법에 의한 기초훈련을 받았다. 이들은 1920년 이후에 한국의 근대 동양화단의 대표적인 작가가 되었으며, 근대적인 미술단체가 결성되고 미술활동이 활발히 전개될 수 있는 발판을 마련해주었다. 근대 미술사상 최초의 작가협회인 서화협회(書畫協會)¹⁶⁾가 1918년에 만들어지고, 1921년 서화협회 회원들의 대규모 정기 단체전인 서화협회전이 처음으로 열렸다. 이듬해 1922년에는 조선총독부 주최의 공모전인 조선미술전람회(朝鮮美術展覽會)가 개막되었다. 선전(鮮展)이라고도 불리는 조선미술전람회는 일본에서 유학하여 일본화법을 익힌 채색화 계열의 작가들이 선전을 통해 여러 번 수상하였고 채색화단의 주류를 형성하였다. 1944년 총 23회까지 개최되었으며, 1920-30년대 미술계의 제도와 작가들의 창작방향에 큰 영향을 끼쳤다. 조선미술전람회의 중요한 특징은 전통 회화를 동양화라는 공식명칭으로 불렀던 것이다. 전람회 미술의 본격적인 시작은 1920년대의 전통화단을 규정짓는 가장 큰 사건이라고 할 수 있으며, 서화협회전과 조선미술전람회는 새로운 미술시장의 형성과 새로운 취향의 미술 양식을 주도하게 되었다. 따라서 제한된 미술 애호가나 수집가에서 벗어나 대중들도 미술에 접근할 수 있는 계기¹⁷⁾를 마련해준 점에서 의의를 찾을 수 있다.

15) '메이지 유신(明治維新)'은 19세기 후반의 일본의 메이지 천황 때, 중앙집권 통일국가를 이루어 일본 자본주의 형성의 기점이 된 변혁의 과정이다. 이 사건으로 일본의 근대적 통일국가가 형성되었으며, 일본의 근대화가 급속도로 발전하고 사회·문화적으로도 근대화가 추진되었다.

16) '서화협회(書畫協會)'는 일제시기에 서예가, 화가들을 중심으로 결성된 한국 최초의 미술인 단체이다. 이 협회는 조선시대 전통 미술과 근대 미술의 변화기에 결성되어 한국 근대 미술의 발전과 화단의 활성화에 크게 기여하였고, 일제 강점기에 한국 미술의 주체성을 지켜내었다.

17) 이구열(1993), 「근대 한국화의 흐름」, 미진사, pp.78-80.

근대화를 추진하던 일본은 서양의 화법을 수용하여 전통회화의 변모를 추구하였다. 그러한 과정에서 창출된 일본화는 두 가지의 양상으로 나타났다. 구파(舊派)는 전통 수호 차원에서 동양 회화의 필묵법(筆墨法)에 기반을 두어 채색과 수묵의 이원적 구조를 이루게 하였으며, 신파(新派)는 서양화로부터 영향을 받으면서도 일본화의 독자성을 확보하려는 다양한 움직임을 보였다. 이 당시 일본화단의 중심축인 도쿄(東京)와 교토(京都)에서 새로운 화풍을 시도한 신파의 세력이 자리를 잡게 되며¹⁸⁾, 이러한 양상은 이 시기에 일본에서 유학한 한국 작가들에게도 나타났다. 이처럼 한일 합방(1910) 이후에 나타난 신일본화(新日本畫)¹⁹⁾의 영향으로 인해 한국의 많은 채색화 계열의 작가들은 한국의 전통적인 양식과 신일본화법을 융합하여 작품을 제작하게 되었다.



<그림 5> 김은호, 「응사(凝思)」



<그림 6> 김은호, 「간성(看星)」

1920년대에 일본 유학을 통한 신일본화의 영향을 받은 대표적인 작가로 김은호²⁰⁾가 있다. 김은호의 <응사(凝思)>와 <간성(看星)>에서 보여지듯이 몽롱체²¹⁾의 기법으로 처리된 하늘거리는 나뭇잎과 여인의 옆에 그려진 꽃과 풀에 의해 만들어지는 색채감과 몽환적인 분위기에서 신일본화의 영향이 반영된 인물 채색화를 보여준다.

18) 국립중앙박물관(2002), 「국립중앙박물관소장 일본근대미술」, 국립중앙박물관, pp.107-118.

19) '신일본화(新日本畫)'는 일본의 묘법과 장식적인 특성을 계승하면서 서양화의 기법을 효과적으로 사용하였다. 대상을 외형만을 그대로 본뜨는 사실주의가 아닌 동양화에서처럼 형상이 안고 있는 관념으로 그리되, 일본적인 소재와 서양 회화의 구도법을 원용하는 방식이었다.

20) 김은호(金殷鎬, 1892-1979)는 근대 한국화의 새로운 전개 상황에서 독보적인 섬세한 필선과 아름다움을 갖는 채색기법으로 전통화단에 채색화의 바람을 일으켰다. 그의 채색화는 특히 미인도와 인물풍속화에서 그 기량을 인정받아 왔으며, 그 외에도 화조화류와 일상적 소재를 그린 채색화가로 유명하다. 일본 유학의 영향으로 서양화법이 가미된 신일본화를 통해 사실주의를 흡수하며 자기만의 독자적 양식을 정립하였고, 후에 후진양성에 뜻을 두어 많은 제자를 배출하였다.

21) '몽롱체(朦朧體)'는 회화에서 명확한 의미나 윤곽을 갖지 않은 것으로, 필선을 없애고 채색을 위주로 하는 기법을 사용하여 대상을 그릴 때 외곽선 대신 색면으로 표현하는 것이다. 몽롱체 화풍은 새로운 근대적 일본화의 탄생을 의미했다.

이처럼 근대 일본화를 통한 채색화의 부활은 전통 채색화를 근대적으로 계승하고 변혁하여 근대화단에 큰 영향을 끼쳤다. 그러나 근대 일본화에서 비롯된 수묵과 채색의 대립은 조선미술전람회를 통해 심화되었다. 선전은 일본화풍의 미술이 직·간접적으로 유도되는 양상이 나타나게 되어 일본화풍을 전파하는 수단이 되었으며, 특히 동양화부에서 그러한 현상이 심하게 일어났다. 근대 이전 전통회화에서 상호보완적인 관계에 있던 수묵과 채색은 근대 일본화의 영향에 따라 전통의 계승과 극복이라는 과제로 인해 수묵화과와 채색화과로 분열되었다. 1936년에 결성된 후소회(後素會)²²⁾의 작가들은 신일본화의 영향을 받아들여 세밀하고 사실적이며 장식적인 표현 양식을 보였다. 당시 관념적인 그림을 그리던 많은 작가들에 반하여, 철저한 사실적 묘사를 통해 채색화의 전통성과 예술성을 강조하였으며, 조선시대 채색화의 전통을 이어 현대의 채색화에 전해 주면서 현대 채색화의 미술사적 정통성을 확실히 보여주었다.²³⁾ 이처럼 후소회는 한국화단에서 중심으로 활동할 많은 화가들을 배출하였고, 한국 채색화의 발전에 큰 영향을 끼쳤다.

1940년대 초반에는 일본의 군국주의(軍國主義)가 심화되고 자유로운 창작활동을 진행하는 것에 많은 제약이 따르게 되었으며, 한국 작가들의 미술활동은 정체기로 돌입하였다. 이 시기는 일제의 체제하에서 미술이 억제되고 배척되었으나, 해방 이후의 창의적인 활동을 펼칠 새로운 작가들의 준비 시기였다고 할 수 있다.

3) 해방 후 (1945-1990)

1945년 해방 후의 과제는 식민지의 잔재를 청산하는 것이었다. 미술계 역시 이러한 시대적 흐름에서 자유로울 수 없었으며, 한국화단에서는 왜색 청산 문제가 가장 크게 떠올랐다. 이러한 상황에서 1949년에 대한민국미술전람회(大韓民國美術展覽會)가 시작되었다. 국전(國展)인 대한민국미술전람회는 1981년에 폐지될 때까지 한국의 시대상과 동행하며 미술계를 이끌었다.

22) '후소회(後素會)'는 김은호의 문하생들이 1936년에 발족한 동양화 그룹이다. 김기창, 장우성, 이유태, 조중목 등에 의해 정기적인 동문전을 개최로 친목을 도모한 1930년대의 의욕적인 청년화가의 모임으로, 1943년까지 총 6회의 전시를 개최하였으며 해방된 뒤에도 1950년과 1971년, 그리고 1984년에 총 3회의 전시회를 개최하였다.

23) 손경숙(2010), 전계서, p.23-24.

대한민국미술전람회는 국가 기관의 관직 서열을 수상 순위에 붙여 국전이 명예와 출세의 지름길인 것을 각인시켰으나, 조선미술전람회를 통해 각광받던 채색화 계열의 작가들이 소외되는 현상을 보이게 되었다. 국전 1회부터 채색화 계열의 작가들은 출품을 보류하거나 또는 출품을 했다가 낙선을 당하는 등의 자의 또는 타의에 의해 국전에서 소외되었다. 더욱이 1949년부터 1960년대까지 심사위원의 대부분은 수묵화 계열의 작가로 이루어졌으며, 초기의 대한민국미술전람회는 입선의 과반수의 이상을 수묵화 계열의 작가가 차지하게 되었다. 한편 1945년의 해방과 해방 직후의 미술계의 갈등, 1950년의 6·25전쟁으로 인하여 한국의 모든 문화 활동이 잠시 마비²⁴⁾가 되었다. 미술 활동이 재개된 것은 1950년대 후반이 되어서야 정상적인 분위기를 회복하였다.

1950년대의 국전은 내부 갈등의 완화를 위해 심사위원을 개편하는 등의 힘겨운 노력을 하였으나, 국전에 대한 반발은 미술계의 분열과 다른 조직의 결성이라는 결과가 나타났다. 채색화 계열의 작가들은 각자의 개성과 특징을 상호 존중하며 전통회화의 현대적 다양화와 창조적 방향을 추구하자는 의지를 다짐하며 1957년에 백양회(白陽會)²⁵⁾를 발족하였다. 어려운 상황의 1950년대에도 새로운 예술적 모색을 시도한 백양회는 다른 어떤 단체보다도 비중이 있고 다채로운 활동을 벌였고, 회원의 대다수가 각자 독자적인 화법으로 개성표현과 개량의지를 보였다. 백양회는 1950년대 후기에 국전 중심의 화단에 반기를 들고 새로운 미술을 주창한 성격을 갖고 있었으며,²⁶⁾ 현대적인 시각의 수용과 한국 채색화의 재인식에 많은 영향을 끼친 중요한 단체였다.

또한 1950년대의 미술계는 서양 미술의 기법을 적극적으로 활용하였고, 나아가 작품 화면에 큐비즘²⁷⁾의 추상 양식이 나타났다. 전통 회화를 고집하던 작가들도

24) 김영나(1998), 「20세기의 한국미술」, 예경, pp.177-179.

25) '백양회(白陽會)'는 1957년에 결성된 중견 동양화가들의 모임으로 당시 국전 중심의 기성 화단에 반대하여 새로운 미술을 주장하였다. 김은호의 제자들이 만든 후소회의 회원들과 대개 국전에서 소외 당하였던 작가들이 모였으며 김기창, 박래현, 천경자 등이 참여하였다. 매년 회원 전시회인 <백양회전>을 열었고, 지방 순회전과 해외 전시도 가졌으나, 1978년 해체되었다.

26) 최병식(1994), 「현대동양회화사」, 예서원, p.161.

27) '큐비즘(Cubisme)'은 입체주의(立體主義)라고도 하며, 20세기 초기에 프랑스에서 활동한 유파이다. 대상을 원뿔, 원통, 구 따위의 기하학적 형태로 분해하고 주관에 따라 재구성하여 입체적으로 여러 방향에서 본 상태를 평면적으로 한 화면에 구성하여 표현하였다. 추상 미술의 모태가 되어 후대의 미술에 커다란 영향을 끼쳤으며, 파블로 피카소(Pablo Picasso, 1881-1973), 조르주 브라크(Georges Braque) 등이 대표적인 작가이다.

1950년대 중반부터 서양화의 조형성을 자연스럽게 접하였고, 이러한 변화에 힘을 입어 국전에서도 점차 비구상 계열의 작품이 등장하였다. 그러나 당시의 추상 양식을 적극적으로 수용한 작가들은 국전에 반발하던 미술 단체의 동인들이었다.²⁸⁾ 이를 시도해 보았던 대표적인 작가로 김기창과 박래현이 있다.



<그림 7> 김기창, 「복덕방」



<그림 8> 박래현, 「자매」

김기창의 <복덕방>과 박래현의 <자매>에서 나타나듯이 직관적인 대상의 파악과 선의 표현은 추상화로 진입하는 과정을 보여준다. 두 작품에서 그들이 큐비즘에 대해 이해하고 있었음을 알 수 있으나, 기하학적인 화면의 구성에서 평면적인 형태로 나타나 제한된 느낌을 주는 듯하다. 즉, 입체적인 경향이 보이지는 않고 단지 윤곽선만을 간략하게 처리한 것을 볼 수 있다.²⁹⁾ 이처럼 김기창과 박래현은 큐비즘의 양식을 부분적으로 응용하면서 구상과 비구상의 경계에 위치한 채색화를 만들어 내었다.

1950년대 후반에 들어서 미술계의 다채로운 의욕과 활기로 미술 관련 기구나 제도 등이 확장되었다. 일제 강점기에 부재(不在)하였던 전문미술교육기관으로서 서울대학교, 이화여자대학교, 홍익대학교, 조선대학교 등이 생겨나고, 체계적인 미술교육이 가능해졌다. 미술학교가 새로이 창설되면서 서울대학교는 장우성과 김용준, 홍익대학교는 이상범과 이응로, 천경자 등이 교수로 재직하여 후학을 양성하였다.³⁰⁾

28) 송미숙(1997), 「박래현(한국의 미술가), 고고한 장식성의 미학」, 삼성문화재단, p.38.

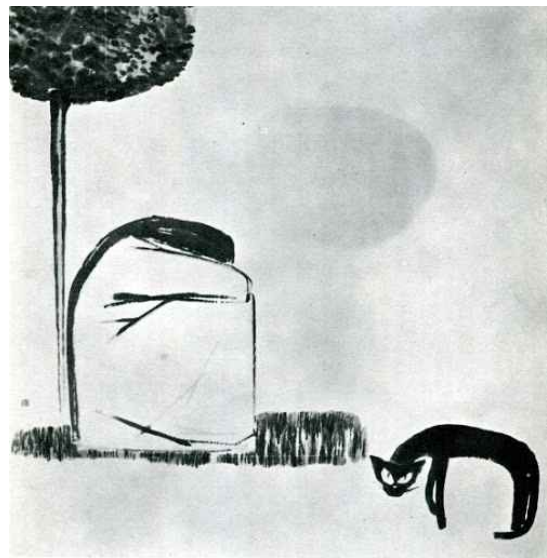
29) 오광수(1995), 「한국현대미술사」, 열화당, pp.164-165.

30) 김영나(1998), 전계서, 예경, p.179.

1961년 5·16 군사정변으로 정권을 잡은 정부는 민족중흥(民族中興)이라는 단어를 앞세웠다. 민족중흥이야말로 한국적 민주주의를 실현하여 남북 통일과 경제회복을 동시에 수행할 개념이라고 생각한 것이다. 또한, 문학, 역사, 철학 등 한국학 관련 인문학에 대한 대중적인 관심을 불러 일으켰다. 한국인의 정체성을 모색하고 한국 문화의 위상을 높이려는 문화 욕구가 싹튼 것이다.³¹⁾ 이를 보여주듯이 경기가 좋아지자 작품 수집과 감상을 취미로 즐기는 미술 수요층이 증가하여 재화의 투자를 위해 그림을 사고팔았다. 당시 가장 인기 있는 그림은 지필묵(紙筆墨)으로 완성된 그림³²⁾이었다.

특히 1960년대에 결성된 묵림회(墨林會)³³⁾는 구체적인 조형이념의 선언보다 기성세대의 가치관에 도전하는 반전통(反傳統)과 반조형(反造形)을 추구하였다. 사물의 형태를 허물거나 간략화하면서 한지에 먹 뿌리기, 번지기, 겹치기 등의 기법을 혼용하며 탈형상, 탈경계의 작업을 시도하였다.

묵림회는 그 당시의 전통화단을 주도함과 동시에 추상성을 끌어들여 한국화의 현대화를 선도하였으나 한국화 고유의 방법적인 모색이 아닌 서양의 모더니즘 조형성을 원용한 수준이라는 비판을 받았다. 즉, 수묵화의 의미를 간직하며 서양의 앵포르멜을 수용한 것³⁴⁾이며, 이는 동양적 서체를 응용한 양식보다 발묵과 채색을 통한 무정형의 앵포르멜 기법에 더 중점을 두었음이 지적되었다.



<그림 9> 서세옥, 「운월(暈月)의 장(章)」

31) 송희경(2016), 전거서, pp.82-89.

32) 오광수 선생 고회기념 농촌간행위원회 지음(2007), 「한국 현대미술 새로 보기」, 미진사, p.17.

33) '묵림회(墨林會)'는 1960년부터 1964년까지 활동했던 서울대학교 미술대학의 동문을 중심으로 결성된 한국화 단체이다. 1950년대의 동양화단의 고루한 시각과 국전의 폐단, 기존화단의 문제점들을 비판하였으며, 젊은 신진작가들로 구성된 단체가 없었던 동양화단에 '한국 동양화단의 유일한 전위적 청년 작가들의 집결체'로서 구습에서 벗어난 새로운 양식의 동양화를 모색하는 것을 목적으로 하였다.

34) 오광수(2007), 「시대와 한국미술」, 미진사, p.104.

이러한 추상의 수용은 당시의 전통화단 뿐만 아니라 다른 분야에서도 나타났다. 이처럼 현대적인 것을 추구하면서 의미 부여는 전통적인 내용을, 혹은 서양의 양식에 동양적인 주제를 혼용하는 방법으로 시도하고 있었던 1960년대 한국 미술계의 상황을 보여준다.

1970년대 미술의 두드러진 현상으로는 잇따른 원로작가들의 작고와 과거 미술에 대한 재조명(再照明) 작업이었다. 한국화단의 대가였던 김은호, 허백련, 노수현, 변관식, 박승무의 타계는 그들로 대표되었던 한 시대가 역사의 뒀안길로 물러나고, 해방 후의 세대에 의해 화단의 구조와 재편되고 있음을 시사해주었다. 이는 그들의 작품이 가지고 있는 전통회화의 정체성을 다시금 새롭게 확인되어졌고, 젊은 작가들은 한국화의 전통적인 방법과 내용을 잊지 않으면서도 새로운 한국화의 가치를 깨닫게 되었다.³⁵⁾ 채색화 계열의 작가들 역시 1950-60년대 서양문화의 수용이 일본을 통한 간접적이며 일방적인 외부 문화의 수용임을 자각하게 되었으며, 이는 우리나라 전통의 관심을 증가시켰다.

1980년대의 미술계에서 가장 큰 변화는 1982년에 국전의 뒤를 이어 대한민국미술대전(大韓民國美術大展)이 개최된 것이다. 문예진흥원이 주최한 미술대전은 여러 면에서 국전과는 다른 모습을 보여주었다. 동양화라는 명칭이 '한국화'로 바뀌게 되었으며, 미술대전과 더불어 언론사가 주최하는 민간공모전도 시작되었다. 명칭 변경에 힘을 입어 작가들은 새로운 조형성을 추구하거나 기법을 전환하는 등의 노력으로 현대미술로 인정받기 위한 작업³⁶⁾을 진행하였다. 한국화의 전형적인 소재나 표현 방법에서 탈피를 하되, 서양의 이미지나 양식의 모방이 아닌 남다른 시각 언어로 한국의 정체성을 표출하고자 하였다.

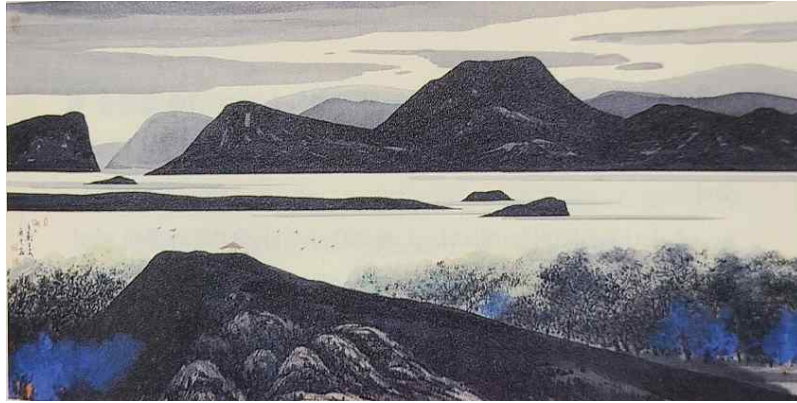
또한, 이 시기의 한국화단에서는 수묵화 운동이 두드러지고 있었다. 1980년대 초반의 수묵화 운동은 1960년대의 묵림회가 보였던 실험정신 이후에 볼 수 있던 매우 놀라운 정도의 현상이었다. 이 운동은 그 동안 실험을 통해 퇴색하기 시작한 한국화의 본래 정신을 수묵에서 찾으려는 움직임으로 나타났다.

그러나 1980년대 중반을 넘기면서 운동의 열기가 식어가게 되었다. 이는 수묵이라는 제한된 재료를 통해 신진 작가들이 어떻게 표현해 나갈 수 있을 것인지에

35) 오광수(2000), 전계서, p.223.

36) 조용진(1994), 전계서, p.14.

대한 문제가 이 운동의 한계가 되었던 것이다. 당시 수묵화에서 한계라고 여겨지던 재료의 획일성과 작품 재료의 빈곤을 극복하려는 움직임은 수묵과 채색의 혼합으로 나타났다.



<그림 10> 송수남, 「긴 강」

수묵화 운동의 주역으로서 한국화가 나아가야 할 방향성과 본질적인 문제를 고민하던 송수남은 <긴 강>에서 보여 지듯이 수묵 위주의 화면에 청색으로 채색함으로써, 더욱 깊이 있는 작업을 보여주었다. 이처럼 절대 색을 쓰지 않을 것 같았던 수묵화운동의 주역들이 채색을 도입³⁷⁾하기 시작하였다.

1980년대까지 한국의 채색화는 수묵화와 비교되면서 한국적인 정서와 맞지 않는 이유로 왜색화로 치부되어 제대로 평가받지 못하였다. 그러나 1990년대부터는 사회적 이데올로기의 대립이 완화되어, 수묵과 채색이 양분되어 있던 한국화단을 극복하고 채색의 무한한 표현의 가능성³⁸⁾을 보여주는 작품들이 등장하였다. 현대의 작가들은 독자적인 주제에 대한 폭넓은 인식과 자유로운 표현 양식으로 전통과 현대미술을 접목하고 실험하면서, 새 시대의 젊은 예술을 표방하며 새로운 작품세계를 전개해 나가고 있다.

37) 송희경(2016), 전개서, pp.142-145.

38) 전영백(2010), 「22명의 예술가, 시대와 소통하다」, 공리, p.11.

Ⅲ. 작가별 작품 분석

작가가 작품에 감정을 표현하는 것은 혼돈되는 생각에서 포착한 어려운 현실의 형상을 드러낸 것이다. 따라서 작가가 작품에 담아내는 것은 자신의 현실적인 감정이면서, 작가가 인식하는 인간의 감정이기도 하다. 이는 작가의 인생관, 정서, 내적 현실을 내포하며, 말로는 표현할 수 없는 고도화한 비유³⁹⁾인 것이다.

이 장에서는 사회적 혼란의 현실과 개인의 일상을 바탕으로 작품세계를 표현한 천경자, 박래현, 박생광의 생애를 알아보았으며, 이에 기초하여 그들의 작품을 분석하고 작품세계를 살펴보았다.

1. 천경자 (千鏡子, 1924-2015)

1) 생애

천경자는 1924년 전라남도 고흥에서 태어났다. 어린 시절 외할아버지에게 천자문과 창(唱)을 배우며 유복한 어린 시절을 보냈다. 외할아버지가 읽어주는 소설에서 슬픈 대목이 나오면 무릎을 베고 있다가도 엉엉 소리 내어 울 정도로 감수성 또한 유난히 남달랐다. 그녀가 광주공립여자고등보통학교를 졸업할 무렵에 타고난 미술 감각과 예술가적 기질을 살려서 작가가 되기로 결심하였고, 의대에 진학하라는 아버지의 권유를 뿌리치고 미술공부를 하기 위해 일본 유학을 떠났다.

1941년 동경 여자미술전문학교에 입학하면서 작가의 꿈이 구체화되기 시작하였으며, 입학하던 이 무렵 본명이던 옥자(玉子)를 버리고 경자(鏡子)라는 이름을 스스로 지어 붙였다. 천경자는 1942년 제22회 조선미술전람회와 1943년 제23회 조선미술전람회에서 입선함으로써 역량 있는 작가로서의 재능을 인정받았다.

1945년 해방을 전후로 하여, 일본 유학을 마치고 귀국하던 길에 당시 동경제국대학의 유학생이었던 이철식을 만나 결혼하였다. 그러나 남편이 일찍 세상을 떠

39) 수잔K. 랭거(1984), 「예술이란 무엇인가」, 문예출판사, pp.41-42.

나 결혼 생활은 길지 못하였고, 이후의 천경자의 삶은 많은 외로움으로 이어졌다. 1946년 그녀의 모교인 전남여자고등학교에서 미술교사로 재직하면서 개인전을 개최하였고, 작가가 되겠다는 결심을 실천하고자 노력하였다. 1949년 광주사범학교로 잠시 재직했다가 이후에 조선대학교 미술학과에 재직하였다. 계속되는 가난과 그녀가 가진 슬픔은 왕성한 작품 창작으로 나타났다. 이러한 시기에 1952년에 개최한 개인전을 통해 천경자는 큰 주목을 받았다.

주위의 권유를 받아들여 서울로 상경을 결심한 천경자는 1954년부터 홍익대학교 동양화과의 교수로 재직하게 되었다. 서울로 올라온 후 극도로 악화된 생활고와 심리적 갈등의 연속에서, 1955년 대한미술협회전에 출품하여 대통령상을 받았다. 그 이후 국전에 참여하게 되지만 일본화풍이라는 이유로 무감사(無鑑査)되었다. 당시의 국전은 친일잔재청산이라는 식민지적 모순을 극복하지 못하면서 관료적인 성격을 강하게 부각시키고 있었다. 대생을 기초로 하는 사실주의의 채색화나 개성적인 작품을 배척하고 묵일변도(墨一邊倒)로 치닫는 경향⁴⁰⁾이 한국화단에 나타났지만, 천경자는 당시 그러한 시대적 상황에 휩싸이지 않고 확실한 작가정신을 바탕으로 자신만의 화풍을 만들어 갔다. 1957년 한국화의 자주성, 현재성, 존재성에 대한 의미를 찾고자 하는 일환으로, 천경자는 김기창, 박래현 등과 함께 백양회 창립하였다.

1960년대 후반에는 서울의 옥인동에 거주하면서 현실 생활의 안정된 기반에서 꽃과 인물, 동물의 소재가 화면에 나타나기 시작하였으며, 1969년에 프랑스, 미국, 남태평양 등 7개국을 여행 다니며 스케치를 하였다. 이는 신기하고 이색적인 사물과 풍물을 좋아하는 천경자에게 호기심을 자극하는 여행이 되었다.

1970년에는 신문회관 화랑에서 '남태평양 풍물시리즈 스케치 전'을 개최하였고, 1973년의 개인전에서는 꽃과 여인을 소재로 그린 작품들로 성공을 거두어 또 한 차례의 해외여행을 떠났다.

천경자는 18년간의 홍익대학교 교수직을 사임하고 인도네시아, 아프리카, 프랑스 등을 여행하며, 그곳의 풍물과 여인, 꽃 등을 소재로 작품 제작에 주력하였다. 또한 14회에 걸친 개인전과 20년간 현대 한국화 창작 정신을 지도한 공적이 인정되어 서울시 문화상 예술부문상을 수상하였고 중앙일보사가 발행한 '한국의

40) 이종기(1983), 「한국미술의 잔재를 청산하는 길」, 중앙일보 - 계간미술 25호, p.180.

작가 3인⁴¹⁾에 선정되어 김기창, 장우성과 함께 한국 채색화의 대가로 주목받기도 하였다.

1978년 현대화랑에서 개최한 초대전은 여행에서 경험으로 얻은 풍부한 소재의 활용과 원시적 생명력을 보여주었다. 천경자는 지속적인 해외여행과 경험을 바탕으로 그녀만의 독특한 화법을 터득하며 세계 풍물화의 제작에 힘썼다. 그러나 국립현대미술관 소장품인 <미인도>의 위작사건⁴²⁾에 휘말리면서 충격을 받은 천경자는 이후 절필을 선언하는 등 시련을 겪었다. 이 과정에서 천경자는 상당한 정신적 피해를 받았고, 그녀는 예술원 회원직을 사퇴하고 작품공개 활동을 중지⁴³⁾ 하겠다고 선언하였다.

천경자가 미국으로 떠난 이후 그녀의 신작은 보기 어려워졌으나 72세의 1995년에 100여 점의 작품으로 호암 미술관에서 대규모 회고전을 열었으며, 1999년 한국예술평론가협회 선정 20세기를 빛낸 한국의 예술인으로 선정되었다. 2006년 82세의 천경자는 서울 현대화랑에서 그동안의 미공개작, 미완성작, 드로잉과 스케치 대표작들을 모아 '내 생애 아름다운 82페이지'라는 타이틀로 대규모 전시회를 열었다. 천경자는 1998년 미국으로 이주해 2002년부터 뉴욕에 거주하였으나, 그 후 2009년에 그의 행적이 묘연하고 근황이 알려지지 않자 생존여부에 관해 의문이라고 표현하는 언론의 보도⁴⁴⁾가 있었다. 2015년 10월, 천경자의 가족 측은 그녀가 2015년 8월 6일 새벽 5시에 타계했다고 전했다.

천경자는 해방 후와 6·25전쟁 전후의 피폐함, 조혼 후에 이어진 사별, 집안의 가난, 가족의 죽음 등의 상황에서도 미술에 대한 창작 욕구를 포기하지 않았다. 그녀는 평생 살아있는 동안을 자신만의 독창성을 위해서 고민하였고, 이러한 긴 여정 끝에서 천경자는 마침내 대중들에게 사랑을 받는 작가가 되었고, 그녀만의 '천경자의 화풍'을 이루었다.

41) 계간미술(1977), 「평론가들이 뽑은 동양화 10대 화가」, 계간미술 3권 - 여름호.

42) 천경자의 '<미인도> 위작사건'은 그녀의 노년에 가장 큰 고비였다. 1991년 국립현대미술관 소장품인 미인도를 둘러싸고 미술관과 진위 논란이 일었고 이 사건으로 당시 68세였던 그녀는 "자기 그림도 몰라보는 화가"라는 수군거림 속에 절필을 선언하고 미국으로 떠났다.

43) 이해자(2016), "천경자의 회화세계에 대한 연구", 수원대학교 대학원 석사 학위 논문, pp.9-15.

44) 박현주(2014), 「예술원 "천경자 화백에 수당 지급 보류" 생사여부 주목」, 아주경제, 2014년 6월 11일자.

2) 작품 분석

천경자는 일본으로 건너가 동경 여자미술전문학교를 입학하여 일본화를 접하게 되면서부터 서울로 귀환하기까지, 당시로서는 비교적 강한 원색을 사용하여 독자적인 작품 세계를 펼쳤다. 작가로서의 기틀이 만들어진 20대부터, 귀국해서 서울로 환도하여 생활하기 직전의 일본 유학시절 작품들은 대체로 세밀하고 사실적인 표현 방법의 채색화를 보여준다. 특히 노인들을 소재로 하는 인물화가 주를 이루고 있으며, 대체로 일본화풍의 영향이 뚜렷한 모습을 보여준다. 당시 노인이라는 소재를 선택한 것은 일본 유학 시절 스승이었던 고바야가와 기요시(小早川清)의 영향⁴⁵⁾을 받은 것이었다.



<그림 11> 천경자, 「노부(老婦)」

<노부(老婦)>는 종이에 채색을 한 두 폭 가리개로, 흰 머리에 우아한 자태를 가진 할머니가 긴 담뱃대를 엇비슷하게 물고 책을 읽고 있는 모습이다. 세밀한 선의 묘사와 밝고 장식적인 색채, 화면 구성의 평면성이 일본 유학에서 익힌 선과 색채로서의 원근감을 표현하고 있으나, 천경자는 그녀만의 남다른 필력과 정체성을 작품 안에 표현하였다. 전통의상을 입은 외할머니를 소재로 선택하여 그린 점을 보았을 때, 기법은 일본에서 배웠지만 정신은 한국적임을 알 수 있다. 이러한 부분에서, 이 당시부터 천경자의 개성과 주체의식이 확고했다는 것을 <노부(老婦)>를 통해 알 수 있다.

45) 천경자(1989), 「사랑이 깊으면 외로움도 깊어라」, 자유문학사, p.308.

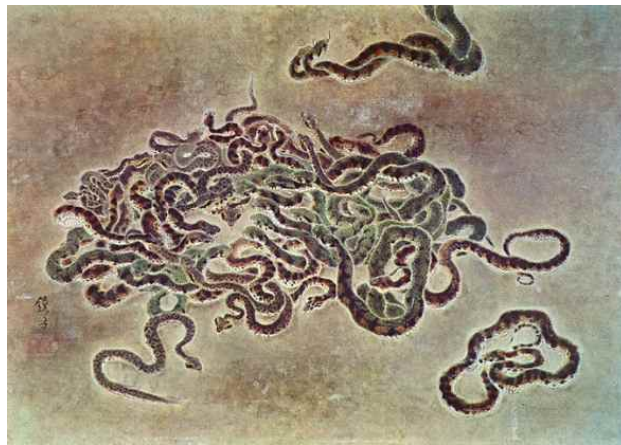
천경자는 일본 유학을 마치고 귀국 한 후에 결혼, 출산, 취직이라는 사회적 변화와 가족의 사망 등의 힘겨운 생활환경을 겪게 되었다. 어려운 상황 속에서도 그녀는 작품 활동에 몰두하며, <조락(凋落)>을 완성하였다.



<그림 12> 천경자, 「조락(凋落)」

시들은 연잎과 개구리를 그린 것으로, 해방 후의 황량한 시대의 분위기를 전하고 있다. 동시에 한국의 현실적인 혼돈과 무질서에 대한 비판적인 반성으로 평가⁴⁶⁾되는 작품이다. 연잎에 웅크린 작은 개구리의 모습에서 쓸쓸한 가을날의 분위기가 느껴지는 듯 하며, 물에 비친 시든 연잎을 통해서 천경자의 황량한 마음을 보여주는 듯하다.

1950년 6·25전쟁을 겪으면서 천경자의 색채와 분위기는 더욱 어두워졌다. 전쟁 중에 닥친 가난과 동생의 죽음, 결혼 후의 실패로 인한 불안과 고통, 시련 등의 참혹한 심정을 바탕으로 <생태(生態)>를 완성하였다.



<그림 13>, 천경자, 「생태(生態)」

<생태(生態)>는 30여 마리의 뱀이 뒤엉켜 눈으로 독을 뽑거나 혹은 이야기하는 것 같은 모습을 보여준다. 머리를 꼳꼳이 들고 혀를 날름거리는 뱀의 형상은 금방이라도 화면 밖으로 기어 나올 것 같이 표현되어 있다.

46) 김태준(1976), 「한국의 화가 천경자」, 월간문학사 제88호, p.212.

충격적인 소재를 사용한 치밀한 구도와 섬세한 묘사력, 묘한 색감의 조합을 보여주는 <생태(生態)>는 그녀의 회화 전반에 스며드는 슬픔과 고독의 정서를 상징적으로 드러내고 있다. “죽을 것처럼 숨이 막히던 그 여름에 뱀을 그리고 싶은 욕구가 솟아났고 몸서리치는 뱀을 그리는 동안 인생의 고통 하나를 뛰어 넘을 수 있었다.”⁴⁷⁾라고 자서전에 술회하였다. 이와 같이 작품 속의 뱀은 일반적인 의미인 부정적이고 위험한 의미와 천경자가 붙여넣은 긍정적인 생명력의 의미로서 공존하는 듯하다.



<그림 14> 천경자, 「내가 죽은 뒤」

1952년에 제작된 <내가 죽은 뒤>는 천경자가 광주도립병원에 가서 직접 사람의 뼈를 빌려 그린 작품이다. 조용한 듯한 물가에서 백색의 인골(人骨)과 주홍색(朱紅色)의 꽃, 저승사자를 상징하는 듯한 호랑나비가 그려져 있다. 이는 불쌍하게 처녀로 죽은 동생의 극락왕생을 간절히 염원한 마음의 표현이었으며,⁴⁸⁾ 인골과 자연물에서 선택한 꽃과 나비의 소재를 통해 자신의 간절함에서 나온 상징적인 작품이다. 이는 당시 죽음 밖에 생각할 수 없었던 상황을 대변해 주는 듯하다. 이처럼 천경자의 독특한 소재는 지극히 힘들었던 상황을 극복하려는 절실한 염원에서 비롯된 것으로 보인다. 일상적인 생활에서 느끼는 감정과 내면의 동요까지도 은유적으로 표현하였다. 다시 말해, 천경자는 그녀의 이야기를 작품에 반영하여 파격적인 소재의 도입으로 내면의 감정을 극복하고, 슬픔의 한(恨)을 암시적인 방법으로 나타내고 있는 듯하다.

47) 천경자(1977), 「한(恨)」, 샘터사, p.54.

48) 천경자(1999), 「나의 생명, 나의 분신을 맡겼습니다」, 월간미술 1월호.

그 동안의 작품 활동을 인정받아 1954년 광주에서 서울로 올라온 천경자는 홍익대학교 동양화과 교수로 재직하게 된다. 그녀는 변화에 따른 안정과 작품 창작에 새로운 활력을 얻어 더욱 작품에 몰입하였다. 이때부터 사실적인 기법에서 벗어나, 과감히 색면을 재구성하고 감성적이고 화사한 색채를 표현하였다.



<그림 15> 천경자, 「정(靜)」

1955년 대한미술협회전에 출품하여 대통령상을 수상한 <정(靜)>은 적색과 분홍색이 감도는 배경에 시들은 해바라기가 있는 밭 위에서 고양이를 안고 있는 소녀가 홀로 앉아 있는 모습이다. 적색의 치마, 흑색의 머리와 고양이, 작품 하단의 녹색의 풀들이 대조를 이루어 강하면서도 미묘한 분위기가 느껴진다. 정면을 보고 있는 고양이의 눈과 측면을 응시하는 소녀의 시선 또한 대비되면서 긴장감을 더욱 고조시킨다. 현실에서 도피하여 자신만의 공간 속에 고독하게 자리 잡아 편안히 있고 싶은 마음을 담은 듯하다. <정(靜)>에서 보여 지듯이 이전의 사실주의 화풍이 약화되고 적색이 가득한 색채로 밝고 환상적인 분위기가 차츰 드러나고 있다.



<그림 16> 천경자, 「전설」

<전설>은 적색과 황색, 청색, 주색(朱色), 구색(鳩色)⁴⁹⁾의 색상이 조화를 이루어내고 있다. 부엉이와 올빼미가 구름처럼 물러와 작품의 상단에 자리 잡고 있으며, 하단에는 낙엽을 깔고 앉아 있는 백색의 면사포를 쓴 소녀와 그 앞에 누운 소년을 그린 작품이다. 귀여운 나체의 모습으로 그려진 대상의 형태감과

49) '구(鳩)색'은 비둘기의 깃털 색을 말한다. 계통색 이름은 밝은 회색이며, 관용색 이름은 비둘기색이다.

동화적인 화면 구성, 따뜻한 색채감에서 초현실적인 화면 구조를 보여주며, 천경자만의 세계를 나타낸 듯하다.

<두 사람>은 부부처럼 보이는 남자와 수줍은 듯 마주하고 있는 여자의 모습으로, 그녀의 작은 소망을 담은 자화상인 듯하다. 나비, 부엉이 그리고 남녀의 배치를 통한 구성은 초현실적인 화면으로 표현하였다. 작품 하단의 천청색(天青色)⁵⁰으로 표현한 넓은 잎들과 테이블 위의 화려한 꽃은 현실을 나타내는 듯하고, 하늘과 들레의 아름다운 꽃들은 환각을 보여주는 듯하다. 오른쪽에 펼쳐 놓은 두 개의 우산은 비가 그치고 따뜻한 햇살을 즐기며, 천경자가 더 이상 고독하고 싶지 않은 마음을 보여주는 듯하다. 이는 천경자의 꿈과 색채감이 이국적이며 환상적인 분위기로 표현되어 있다.



<그림 17> 천경자, 「두 사람」

<전설>과 <두 사람>은 천경자의 회화에서 현실과 꿈의 세계가 잘 표현된 작품이며, 그녀가 한국 채색화의 새로운 시도를 한 흔적이 나타나 보인다. 환상적인 색채의 사용과 초현실적 화풍이 나타나는 이 시기의 변화는 부엉이, 올빼미, 꽃, 낙엽, 귀여운 인물 형태 표현 등과 같은 동화적인 소재를 통해 환상적인 꿈의 세계에서 추구하는 천경자만의 감수성을 보여주었다.

1969년에 7개국의 해외여행을 떠난 천경자는 유럽의 회화에서 방대한 주제와 정확한 데생을 접하게 되며 커다란 충격을 받았다. 이러한 자극은 그녀가 환상의 세계에서 벗어나는 계기를 마련해주었으며, 꽃과 여인의 소재가 본격적으로 등장하게 되었다.

천경자는 유럽의 미술관에 걸린 회화들을 보고 세밀한 데생에 감동을 받았으며, 귀국 후에 여행에서 경험하고 보았던 소재들을 연구하여 작품에 재해석하였다.

50) '천청색(天青色)'은 우리나라의 맑고 파란 하늘색으로 연한 파랑이다. 계통색 이름은 연한 파랑이며, 관용색 이름은 하늘색이다.



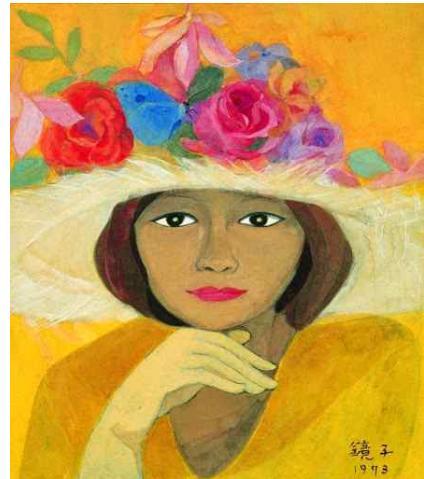
<그림 18> 천경자, 「이탈리아 기행」

<이탈리아 기행>은 화면의 상단에 스케치 북에 그려진 산 마르코 성당과 르네상스 작가의 <성가족의 이집트로의 피신>이 재현되어 있으며 목걸이, 장갑, 술병, 카드, 스카프 등 여행 중에 소지했던 물품을 배치하였다. 또한 꽃다발, 화면의 하단에 매니큐어가 칠해진 여인의 손과 같이 여행 중에 소지했던 물품과 연관성이 없는 소재들도 화면 전체에 조화롭게 배치⁵¹⁾되어 구성에 신경을 썼다는 것을 알 수 있다.

<이탈리아 기행>의 화면의 꽃은 천경자의 작품에서 꾸준히 이어지는 소재이지만,

사물의 분산된 배치와 부분적인 묘사에서 해외여행을 통한 자극으로 그녀가 새로운 시도를 했다는 것을 보여준다.

1973년 현대화랑 초대전에서 '길레언니 시리즈'가 성공을 거둔 이후 천경자의 작품세계에 여인이라는 소재가 자리 잡게 되었다. <길레언니>는 황색의 상의를 입고 정면을 뚜렷하게 응시하고 있는 커다란 눈망울, 약간 어두운 피부에 다소 새침한 표정을 하고 있는 여인의 모습이다. 모자를 장식하고 있는 화려한 장미의 색채들이 어우러져 전체적인 황색 계열의 바탕에서 더욱 돋보인다. 그녀의 어릴 적 우상이었던 길레언니는 이제 다가갈 수 없는 부동의 자세로 허공을 응시하고 있으며, 아직도 어린 소녀다운 꿈에서 깨고 싶지 않은 작가의 모습을 반영한 것으로 보인다. <길레언니>를 시작으로 상징적인 소재가 되는 꽃과 여인은 천경자의 욕망과 여성성을 투영하는 듯하며, 환상적인 공간 속에 존재하는 자신의 분신인 듯하다.



<그림 19> 천경자, 「길레언니」

51) 정미혜(2005), “한국 현대 채색화 연구”, 홍익대학교 대학원 박사 학위 논문, pp.71-72.

<사월(四月)>은 아프리카 여행을 하고 돌아온 후 1974년에 제작된 작품이다. 여인의 머리를 장식한 회보라색(灰甫羅色)의 꽃이 화면에 넓게 펼쳐지고 있으며, 꽃과 나비가 밝고 장식적인 효과를 돋보여주고 있다. 그러나 여인의 상념이 짙게 반영된 표정과 눈가에 드리워진



<그림 20> 천경자, 「사월(四月)」

동공의 눈동자 속에는 슬픔의 감정이 드러나고 있다. 이는 천경자의 내면에 깃들인 어두운 시간의 상처들이 어딘가 무겁고 침울한 기운으로 작품 속에 녹아있는 듯하다. 불확실한 미래의 과정 속에 꿈과 사랑의 기억이 어우러진 이 시기의 작품은 단독 인물상이 대부분이며 얼굴의 전체가 화면에 크게 자리 잡고 있다. 천경자는 딸이나 다른 사람을 모델로 그리기도 했다고 전해지지만 이 여인의 얼굴은 그녀의 작품에 등장하는 모든 여인의 얼굴이기도 하므로 결국은 천경자의 분신⁵²⁾이라고 말할 수 있다.



<그림 21> 천경자,
「내 슬픈 전설의 22페이지」

1978년 현대화랑에서의 전시를 위한 도록의 걸장을 장식한 <내 슬픈 전설의 22페이지>는 여인, 꽃, 뱀의 소재로 천경자가 평생을 두고 애착을 가져온 세 가지 소재들이 한 화면에 집약되어 등장하는 자전적인 여인상이다.

머리 위에 황색과 적색의 두 마리의 뱀이 둘러져 치장되어 있고 홍색(紅色)의 장미꽃을 가슴에 달고 있는 모습이다. 자신의 슬픈 22세를 회상하며 그린 작품이며, 한없이 고독하여 섬뜩하게 하는 눈망울의 표정이 천경자의 심정을 반영하는 듯하다.

52) 김영나(1998), 전계서, p.485.

<내 슬픈 전설의 22페이지>는 그림의 제목에서 알 수 있듯이 작가 자신의 과거와 현재에 걸치는 자서전적인 이미지를 담고 있다. 우수에 가득 찬 눈망울, 시들은 장미를 가슴에 품고 있는 여인의 모습, 짙고 어두운 감색(紺色)의 배경, 우울해 보이는 천청색(天青色)의 옷이 과거에 집착하면서도 미래에 대한 꿈을 포기하지 않은 천경자의 작품세계를 보여 주고 있다.



<그림 22> 천경자, 「초원」

<초원>은 천경자가 아프리카 여행에서 거대한 자연과 뛰노는 야생동물의 세계를 직접 목격하고 감동을 받아 제작한 작품이다. 벽색(碧色)⁵³의 물줄기와 청자색(靑紫色)을 띠고 있는 코끼리, 그 위에 얹혀있는 여인의 독특한 화면 구성으로 초현실적인 세계를 보여준다. 초원이 갈색의 분위기로 메마른 것처럼 보이지만, 작품 안에는 다양한 생물과 생명이 공존하고 있다. 커다란 코끼리 등 위에 얹혀 있는 여인은 다른 생명체들과 공감하며 자신의 존재를 확인하고 또 다른 세계를 꿈꾸고 있는 듯하다. 이처럼 설정된 배경은 아프리카이지만 대자연속에서의 새로운 감흥으로 인해 이 세상 현실이 아닌 이상세계를 보여 주는 듯하다.

이렇게 변화한 배경에는 고령이 되는 천경자의 나이와 많은 여행지에서 스케치를 하는 과정에서 나타나는 시간을 원인으로 들 수 있을 것이다. 작품에서 천경자 특유의 소재들은 나아갈수록 점차 단순화되어 지고 있으며, 이처럼 원시성과 원초적 생명을 안고 있는 자연이라는 공간은 천경자의 작품세계를 넓혀주었다.

53) '벽색(碧色)'은 쪽염색이나 암척초(닭의 장풀과의 1년생풀) 꽃으로 즙을 내어 물들인 담청색이며, 청색과 백색의 오방간색이다. 계통색의 이름은 선명한 파랑이다.



<그림 23> 천경자, 「환상여행」

앞서 <초원>에서 보여준 여인과 원초적 자연의 조화는 90년대에 제작한 작품에서 더욱 자유롭게 변화하였다. 1995년 당시 71세의 천경자가 그린 <환상여행>은 노년을 맞이하면서 인생에 대한 회환과 또 다른 깊이의 슬픔, 고독이 느껴지는 듯하다. 특히 화면 속의 색채와 인물들의 표정과 포즈에서 나른하고 허망한 삶에 대한 심정이 가득 채워져 있는 것을 볼 수 있다. 작품의 하단 부분에는 나신의 여인들과 강아지들을 배치하고 상단 부분의 오른쪽에는 강물에 띄운 배 위에서 기타를 치며 춤추는 4명의 인물이 자리 잡고 있다. 이는 젊은 시절의 낭만과 더 이상의 욕망도 사라진 노년의 고독을 대비시키는 듯하며, 천경자의 내면 깊숙이 감추었던 무의식이 드러나고 있다.

같은 해의 미완성 작품으로 알려진 <황혼의 통곡>은 세 여인이 비현실적인 환상의 공간 속에서 생각에 잠겨있는 듯이 누워있다. 작품 전체에 흐르는 신비감은 노년에 이르러 이미 성취한 꿈, 소망, 욕망들 뒤에 오는 알 수 없는 허무들을 짙게 보여주는 듯하다. 자색의 머플러와 장갑, 꽃, 강아지는 작품 안에서 자신의 존재를 드러내는 소재임과 동시에 허무와 텅없음을 상징하는 소재로 사용되고 있다. 이처럼 노년의 완숙한 경지에 이르는 천경자의 역량에 의한 상상력을



<그림 24> 천경자, 「황혼의 통곡」

높게 펼쳐 보이고 있으며, 나른하며 한층 몽환적인 분위기 속에서 고독의 깊이가 더 심원해지고 죽음의 그늘이 엿보이는 듯하다.

천경자의 작업은 자신이 살아온 과정에 따라 변화되었다. 그녀가 겪은 삶의 과정은 사회적 혼란기였던 시대와 개인의 일상을 배경으로 삶과 죽음, 행복과 불행 등을 주제로 하여, 자신의 내면을 화면에 표현하였다. 이처럼 자신의 생활 감정으로부터 시작한 천경자는 자연의 아름다움과 인간의 내면, 문학적인 사유의 세계 등을 다양하고 폭넓게 화면에 담아내었다.

2. 박래현 (朴峽賢, 1920-1976)

1) 생애

박래현은 1920년 평안남도 진남포 비석리의 농가에서 태어났다. 그녀의 보통학교 시절에는 손재주가 있어서 교과서의 여백을 낙서로 채울 정도로 그림에 흥미를 느꼈다. 이후에 전주 공립여자고등보통학교에 입학하여 적극적이고 활달한 성격인 운동선수로 활약했고 장래희망은 의사나 영화감독을 꿈꾸던 독립적인 인생관을 가진 신여성으로 짐작된다.⁵⁴⁾

경성여자고등사범학교에 진학한 후 사생대회에 출품한 그림이 입상하면서 미술선생인 예구치 게이시로(江口敬四郎)에게 재능을 인정받아 개인교습을 받았다. 박래현과 예구치의 만남은 그녀가 작가로 꿈을 키울 수 있는 계기가 되었다. 사범학교를 졸업한 후, 전북 순창공립보통학교에서 교직생활을 했으나 2년 후 사임하고, 1940년에 일본으로 유학을 떠났다.

1943년에는 조선미술전람회에 출품하여 총독상을 받게 되며, 총독상 시상식차 귀국한 박래현은 김기창을 처음으로 만나게 된다. 1944년 동경여자미술전문학교를 졸업하고 1945년에 광복이 되면서 귀국 후 김기창과의 만남은 빈번해졌고, 1946년 집안의 반대에도 불구하고 그와 결혼하였다. 김기창과 결혼한 1년 후에 한국 최초의 부부 전시였던 <김기창·박래현 부부전>을 삼월백화점(현 신세계백화점)에서 개최하였다. 이로써 해외 부부전을 포함해 1948년부터 1971년까지 12

54) 박래현(1978), 「나의 인생, 나의 예술」, 경미문화사, p.187.

회의 부부전을 개최하였다.⁵⁵⁾ 둘은 각자의 작품 세계를 인정하되 간섭은 하지 않기로 하며 30년 가량을 부부로서, 동료로서, 예술의 길을 함께 걸었다.

1950년 6·25전쟁이 발발하자 군산 시외에서 창고를 개조하여 피난생활을 하였다. 이 시기의 박래현은 일본 유학시절의 사실묘사를 기초로 한 화조, 인물, 산수 등을 그렸으나, 1950대부터 동양화의 전통적 관념에서 벗어나 새로운 조형실험을 전개하였다. 작품에서 창작에 대한 집념이 강해지면서 사실적인 묘사에서 벗어나 입체적인 서양화 양식을 받아들이고 작품에 모던한 감각이 드러나기 시작하였다. 그녀가 추구했던 추상화의 경향은 피카소와 브라크가 큐비즘 시절에 실험했던 것과 유사한 방법이었다.

1955년 화신백화점 화랑에서 군산 피난 시절에 그린 김기창의 성화(聖畵)와 박래현의 비구상 작품을 출품하였다. 박래현의 작품은 형태의 완만한 분석과 섬세한 먹으로 바탕을 그린 후에 색을 칠하는 설채법(設彩法)에 중심을 두어, 세밀하고 부드러운 면이 두드러졌다. 이러한 시대적 상황의 한계에도 불구하고 1956년의 김기창과 박래현은 큐비즘을 수용한 새로운 양식의 동양화를 선보이면서 한국화단에 큰 획을 그었다.⁵⁶⁾

또한 1956년이 되면서 박래현은 전성기를 맞이하게 되었다. 제8회 대한미술협회전에서 최고상인 대통령상을 수상하였고, 제5회 대한민국미술전람회에서도 대통령상을 수상하여 국전 추천 작가가 되었다. 그녀는 국전 초대 작가와 심사위원을 역임하였으며, 1957년 김기창을 포함한 다른 동양화가들과 함께 백양회를 결성하여 창립전에 참여하였다. 그 외에 제3회 조선일보사 주최 현대미술초대전, 제4회 조선일보사 주최 현대미술초대전, 제1회 세계문화자유초대전 등에 초대되면서 중견작가로서의 위치를 굳혀 나갔다.⁵⁷⁾ 박래현은 1959년을 기점으로 더욱 자유로운 조형으로 화면을 구성하여 추상적인 작품을 만들어냈다. 생활 속에서 예술의 주제, 재료, 기법을 찾아내며 새로운 한국화를 탐구하였으며, 대상이나 의미보다는 완전한 창조의 순수성을 찾고자 노력하였다.

1966년에 신세계화랑에서 개최된 결혼 20주년 11번째 부부전에서, 박래현은 '엽

55) 강은주(2012), “우향 박래현의 회화 연구”, 홍익대학교 대학원 석사 학위 논문, pp.6-10.

56) 김현숙(1997), 「박래현(한국의 미술가) - 시대를 초월한 진정한 작가상」, 삼성문화재단, p.16.

57) 최인숙(2006), “박래현의 회화작품 연구”, 성신여자대학교 대학원 석사 학위 논문, p.12.

전', '땃방석'에서 얻은 이미지를 선염 방식으로 처리하고 여백의 미를 살린 추상 작품을 전시하였다. 그녀는 해외의 미술계에서 얻은 예술적 감각을 한국적인 이미지로 작품에 표현하였다. 기존의 작품과는 완전히 다른 방식의 작품은 박래현의 새로운 시도로 여겨졌으며 크게 주목을 받았다.

성신여자사범대학교 동양화과의 교수로 재직하고 있었으나, 이듬해 상파울로 비엔날레의 한국 대표단 일원으로 김기창과 함께 출국하였다. 전시에 참석하고 브라질과 남미의 잉카 문명지를 함께 여행하게 되면서, 김기창은 박래현이 넓은 세상에서 마음껏 작업하고 싶어 하는 심정을 보고 그림을 계속 그리라며 권유하였다. 그리하여 1969년 49세의 박래현은 미국으로 유학을 떠났다.

이러한 계기로 서양 회화의 방법론과 판화에 눈을 뜨게 된 박래현은 1969년부터 1974년 귀국 전까지 미국 뉴욕의 밥 블랙번 연구소와 프렛 그래픽 센터⁵⁸⁾에서 판화를 공부하며 새로운 조형 작업을 실험하였다.

박래현은 1974년 귀국 후 제6회 신사임당상을 수상하였고, 신세계미술관에서 귀국 판화전을 열었다. 전시를 마치고, 1975년에 다시 판화 공부를 하기 위해서 미국으로 건너갔다가 건강이 악화되어 그해 11월 귀국하였다. 그러나 회복하지 못하고, 그녀는 예술을 향한 순수한 열정을 간직한 채 1976년 1월 2일 성북동 자택에서 타계하였다.

박래현은 일본 화풍의 청산 그리고 한국의 전통화단의 정립이라는 과제와 서양 문화의 수용이라는 복잡하였던 상황에서 사실적인 기법을 벗어나 그녀만의 독특한 미감으로 한국적인 추상화를 보여주었다. 한국의 전통회화를 지키며, 새로운 화풍을 접목하고자 끊임없는 실험을 추구하였던 박래현의 태도는 오늘날의 작가들이 본받아야 할 태도이다. 또한 박래현의 회화처럼 과감히 표현하고 다양한 매체를 활용한 끊임없는 연구를 통해 꾸준히 대중과의 소통을 이어나가야 할 것이다.

58) 밥 블랙번 연구소(Bob Blackburn Printmaking Workshop)와 프렛 그래픽 센터(Pratt Graphic Center)는 1960년대 미국의 판화계를 이끌어간 주요 기관이었다. 박래현과 판화의 만남은 그녀의 예술적 의지를 확고하게 해주었으며, 훗날 그녀가 한국의 판화가로도 알려지는 계기가 되었다.

2) 작품 분석

1930-1940년대의 일본화는 성숙기로 평가되어지면서, 사실주의적인 양식이 지속적으로 발전되는 경향을 보여주었다. 일본화에서 나타난 인물화의 특징은 색면의 처리적인 채색법과 단일한 색채, 가늘고 섬세한 필선을 사용한 것이었다. 인물을 필선 없이 직접 채색하는 몽롱채화법을 이용하던 일본화의 주요 경향은 여성인물화 중심의 미인도⁵⁹⁾를 주로 제작하였다.



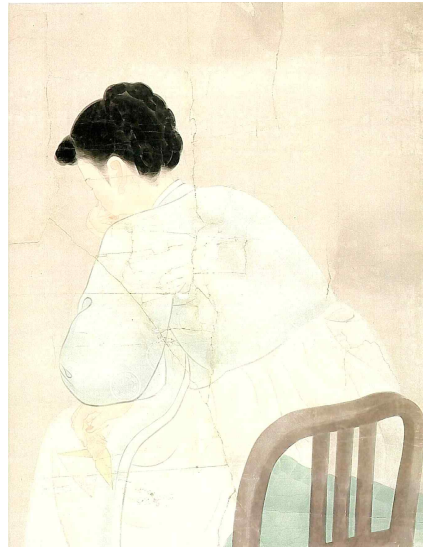
<그림 25> 박래현, 「장(粧)」

이 시기에 일본에서 유학 중이던 박래현은 제22회 조선미술전람회의 동양화부에 <장(粧)>을 출품하여 총독상을 받았다. 전형적인 일본화풍의 인물채색화로, 당시 박래현이 하숙하던 집의 딸을 모델로 그린 작품이다. 두 폭의 병풍을 사이로 화면을 양분하고 왼쪽에는 자를 대고 그린 것 같은 적색의 화장대를, 오른쪽에는 흑색의 기모노를 입고 있는 소녀를 그렸다. 백색 배경과 흑색의 기모노, 적색의 화장대가 강하게 대비됨으로써 단순한 화면 구성에 긴장감을 주고 있다. 이는 틀에 얽매이지 않고 자유롭고 진취적인 박래현의 면모를 보여주는 듯하다. <장(粧)>은 가늘고 정확한 세밀 묘사와 선명하게 대비되는 색채감, 색면의 형태를 강조하는 정갈한 선, 소녀의 단아함 등으로 당시의 일본화풍을 엿볼 수 있다.

<여인>은 한복을 입고 종이학을 잡고 있는 여인의 앉아 있는 뒷모습을 그린 작품이다. 여인의 뒷모습이 사선으로 화면을 채우고 있고, 바탕에 밑 작업으로 호분을 두텁게 칠한 후 인물을 그려 전체적으로 부드러운 느낌을 주고 있다.

59) 송희경(2016), 전계서, p.34.

<여인>의 화면에 드러나지 않은 얼굴의 표정은 알 수 없으나 슬픈 듯 고개를 앞으로 숙인 모습은 마치 조선의 암울한 운명을 보여주는 듯 하며, 여인이 손에 잡은 담황색(淡黃色)⁶⁰의 종이학이 상징하는 희망과 한국인의 정서를 표현하고자 하는 듯하다.



<그림 26> 박래현, 「여인」

<장(粧)>의 소녀가 만지고 있는 리본과 <여인>에서 여인이 잡고 있는 종이학은 모두 꿈을 표현하는 소재이지만, 상황이나 환경의 변화에 맞춰 다르게 해석할 수 있다. 종이학은 불가항력적인 힘에 구속되어 있는 억압된 손에 있지만 언젠가는 자유를 향해 멀리 날아가고 싶은 존재로서의 이상향을 지향하는 꿈이고, 리본은 소녀를 치장하는 머리의 장식으로 몽상적인 자기도취의 꿈⁶¹이라고 볼 수 있다.



<그림 27> 박래현, 「소녀」

<소녀>는 부채를 들고 앉아 있는 소녀를 그린 작품이다. 단색으로 배경을 처리하고 가는 윤곽선과 농담의 변화로 인물의 입체감을 표현하였다. 소녀에게서 나타난 음영법은 서양 회화의 영향을 받은 것으로 보이지만, 손에 부채를 잡고 신체의 3/4 가량을 정면으로 향하여 무릎을 모아 앉은 자세는 일본화의 영향으로 볼 수 있다. 이러한 작품의 구성은 일본 작가들의 전형적인 미인도의 소재이다.

<장(粧)>, <여인>, <소녀>의 작품에서는 일본 소녀와 리본, 한국 여인과 종이학, 중국 소녀와 부채라는 각각의 다른 세

60) '담황색(淡黃色)'은 옅은 누런색이며, 황색과 백색의 중간색이다. 계통색 이름은 연한 노랑, 흰 노랑이며, 관용색 이름은 크림색, 상아색이다.

61) 최인숙(2006), 전계서, pp.21-23.

가지의 소재로 나뉘며, 각각 아시아 삼국의 여성상을 표현한다고 볼 수 있다. 세 작품에서 공통으로 나타나는 여성 인물화의 특징을 살펴보면 다음과 같다.

첫째는 장식성으로 일본적인 색채의 화려함을 추구하는 경향이다. 두 번째는 구성미로서 불필요한 모든 소재는 생략하고 정리하였으며, 색채의 사용은 상호 배합과 대비 효과를 이용해 면밀하고 신중하게 화면에 담은 것이다. 구성미에 있어서는 주요 대상을 강하게 부각시켜서 자연스러움이 배제된 인위적인 구성이라는 느낌을 주고 있다. 이는 박래현이 시대적 상황을 어떻게 느끼고 있는가의 정황을 보여준다고 할 수 있다.⁶²⁾ 이와 같이 1940년대 박래현의 일본 유학 시절의 작품을 살펴보면, 그녀가 당시 일본화의 비슷한 구도와 인물의 형태를 표현하고 있음을 알 수 있다.

1945년 광복이 된 후, 이 당시는 사회적 혼란기로 인해 여러 가지 정치적 이념의 대립과 단체가 난립(亂立)하였다. 미술계 또한 이러한 영향을 받아 불완전한 상황에서 각종 미술단체와 전시가 진행되고 있었으나, 그 수준은 해방 전의 미술 활동과 크게 다르지 않았다. 이러한 흐름 속에서 박래현의 당시 작품은 거의 유실되어 구체적인 확인을 하기 어려우며, 다만 전시회를 통해 김기창과 예술적 견해를 서로 공유한 것으로 보인다. 해방이라는 시대적 상황과 결혼을 통해, 새롭게 변화된 환경에 처하게 된 박래현은 이전의 일본화 양식의 인물화에서 벗어나 한국의 전통적 아름다움을 찾기 위해 주로 전통적인 소재를 연구하였다.⁶³⁾

일본화 양식의 영향을 강하게 받았던 한국화단은 해방 후 식민지 잔재의 탈피를 위해 더욱 뚜렷한 개혁을 추구하면서 새로운 양식의 추구를 꾀하게 되었다. 이는 크게 두 가지 경향으로 나타났다. 하나는 구체적인 작품의 창작 과정에서 채색을 배제하고 수묵을 사용함으로써 회화 재료를 통한 전통회화의 정체성과 전통성을 회복하고자 하는 것이었고, 다른 하나는 서양 회화에서 활발히 수용되어 있던 서양 현대미술의 영향을 받아 현대화를 추구⁶⁴⁾하는 것이었다.

전통과 현대의 사이에서 고민하던 박래현은 수묵의 재료를 이용한 작품을 제작하면서 동시에 큐비즘을 수용하여 새로운 시도를 모색하였다. 수묵이 가진 성질

62) 김미경(1997), 「박래현(한국의 미술가)」, 삼성문화재단, p.32.

63) 최인숙(2006), 전계서, p.27.

64) 홍선표(1995), 「해방 이후 한국 현대미술의 전개」, 미술사연구9, pp.317-319.



<그림 28> 박래현, 「달밤」

의 특징을 이용한 <달밤>은 먹이 번지는 효과의 선염법을 활용한 작품이다. 먹의 농담에 의해 화면의 구성을 효과적으로 표현하였으며, 서정적이면서도 부드러운 먹물의 효과는 전통 화법의 영향 속에서 나온 것으로 보여 진다. 색채와 형태의 융합, 발목을 통한 얼룩의 표현에서 감성적인 효과를 느낄 수 있다.

<달밤>에서 작품의 소재가 된 부엉이는 지혜와 인내, 통찰의 상징이며, 해방 후 전쟁을 겪었던 사회적 혼란기의 어려움을 헤쳐 나갈 인내와 지혜, 어두운 시대를 꿰뚫어 볼 수 있는

통찰력을 우리에게 주는 존재⁶⁵⁾로 인식할 수 있다.

박래현의 대표작으로 알려진 <노점>은 제5회 대한민국미술전람회에서 대통령상을 수상한 작품이다. 그녀는 1950년대 중반부터 형체를 크게 포착하여 화면을 입체적으로 분할하는 방식을 보여주었다. 시장의 풍경을 주제로, 형상을 단순화하고 채색을 얹어 서양의 큐비즘을 도입한 화면이 돋보인다. 건물들이 열 지어 솟아 있는 배경에 장사를 준비하는 여인들을 건물 앞부분으로 겹치게 배치하여, 전체적으로 수직성을 강조한 듯하다. 모여 있는 여인들의 갈색의 피부색은 과장되어 있고, 생략된 신체와 부자연스러운 특성을 강조하는 동시에 매우 이국적인 느낌을 준다. <노점>은 한국화가 현대적인 시대성을 획득하는 데 결정적인 계기⁶⁶⁾를 마련하는 기념비적인 작품이다.



<그림 29> 박래현, 「노점」

65) 김미경(1997), 전개서, p.61.

66) 정준모(2014), 「한국 근대 미술을 빛낸 그림들」, 컬처박스, pp.74-75.

비슷한 주제로 <이른 아침>은 한국의 1950-60년대 서민의 일상생활을 보여준다. 머리에 이고 있는 함지박을 꼭짓점으로 하여 양 끝의 여인의 발 사이를 밑변으로 본다면, 삼각형처럼 보이는 구도가 나타난다. 아이를 잡은 어머니의 어깨선을 이어 아이의 시선과 몸의 방향이 연결되면서 오른쪽 인물을 타는 흐름에서도 V자의 구도를 보여준다. <노점>과 비슷하게 작품의 여인들은 빛에 그을린 것처럼 과장된 갈색의 피부색과 밝은 색채의 여름옷을 입은 인물들로 이루어져있다.



<그림 30> 박래현, 「이른 아침」

<노점>, <이른 아침>에서 보여 지는 구성적인 특성은 이전의 단순하고 단독 여성 인물화의 중심에서 탈피하여 근대의 서양화 기법과 같이 일상의 단편을 제시하는 잘린 구도와 투시화법을 상기시키는 시점을 보여준다는 점이다. 이러한 특징은 박래현이 단순한 일차원적 공간 구성에서 벗어나 복합적인 시각과 조형의 탐구에서 비롯된 것⁶⁷⁾이라고 보여 진다. 이러한 두 작품에서 평면성과 반추상성을 결합시키는 박래현 회화의 특징이 돋보이며, 전쟁 이후의 폐허 속에서도 아픔을 넘어 치열하게 살고 있는 긍정적인 서민의 의지를 보여주는 듯하다.



<그림 31> 박래현, 「이조여인상 A」

1950년대 후기와 1960년대 초에 이르러 박래현은 한국의 전통적 아름다움을 찾기 위해 주로 전통적인 소재를 탐구하거나 우리나라 대가들의 기법을 연구하였다.

풍속화를 재구성한 <이조여인상 A>에서 인물의 신체를 늘이고 팔을 가늘고 길게 변형하였는데, 이러한 형상은 과거의 소재와 작가들의 작품을 패러디하며 큐비즘의 토속화를 시도⁶⁸⁾한 것으로 보인다. <이조여인상 A>은 트레머리를 한 조선시대의 기녀들을 소재로 삼은 작품이다. 가름

67) 김미경(1997), 전계서, pp.35-36.

68) 김현숙(1997), 전계서, p.17.

한 달걀형의 얼굴, 작고 섬세한 이목구비, 가늘고 긴 목, 좁은 어깨, 배추포기와 같은 풍성한 치마는 조선시대 기녀의 아름다운 자태를 돋보이게 표현하였다. 특히 동그스름한 얼굴형과 작고 도톰한 입술은 <노점>, <이른 아침>의 날렵하고 각진 얼굴형이나 큰 입술과는 사뭇 다르게 표현되었다. 인물의 형태는 좀 더 동양에 가깝게 부드러운 인상으로 묘사되어, 이전의 부자연스럽던 특성과 이국적인 느낌은 찾아보기 어렵다.



<그림 32> 박래현, 「수확」



<그림 33> 박래현, 「여인과 고양이」

박래현이 그린 추상적인 여인상들은 곳곳하면서도 따뜻한 감성을 이미지화하고 있다. <수확>은 여성의 내면세계, 이상향에서의 여성상을 표현하고 있다. 따뜻한 황색의 배경에 작품에서 나타난 여성상은 추상적이고 개념적인 모성을 나타내며 고대 여신상이 지니는 다산과 풍요, 결실의 의미를 내포하는 듯하다.

<여인과 고양이>는 분할된 면들을 무채색 계열의 색상으로 표현하고, 얼룩의 가장자리 부분을 백색의 선으로 강조하여 음영을 나타낸 것을 볼 수 있다. 여인 뒤편의 그림자와 날카로운 가시, 그리고 가지에 찢린 듯이 관통당하고 있는 거꾸로 매달린 새, 웅크리고 있는 고양이 등이 앉아 있는 여인의 주위를 감싸고 있다. 이러한 소재는 여인을 둘러싼 불안한 현실을 반영⁶⁹⁾하고 있는 듯하며, 여인은 모든 것을 포용하듯이 눈을 감고 있다.

69) 최인숙(2006), 전계서, pp.41-42.

<수확>, <여인과 고양이>에서 보이는 여성들은 모두 가슴과 엉덩이가 지나치게 과장되어 왜곡되어 있고, 얼굴과 신체는 회색으로 채색되어 있다. 얼굴의 표정은 몽롱한 듯 단순하게 표현되어 있다. 두 작품에서 나타나는 여인은 앞서 나온 작품들 보다 더욱 인체를 확대하거나 변형하고 표현하여 거의 일정한 형식으로 되어 있다. 이는 정확한 형태를 이루기보다는 기하학적인 모습으로 점점 구상에서 비구상으로 변하는 경향을 보여주며 추상으로의 전환을 내포하고 있는 듯하다.

1950-60년대의 한국의 화단은 추상화를 비롯한 전위적인 미술운동이 활기를 띠면서 확산되어 한국화단에 큰 영향을 끼쳤다. 이러한 분위기 속에서 한국화단은 추상화라는 거대한 현대 미술의 물결을 거역하기 힘들었으나 그것이 곧 한국화단의 변화와 연결되는 것은 아니었다.⁷⁰⁾ 사실적인 묘사에서 입체적인 서양화 양식을 도입하여 작품을 표현한 박래현은, 해방 후 혼란스러운 이 시기에 수묵을 이용한 한국화를 제작하였다.



<그림 34> 박래현, 「자유 A」



<그림 35> 박래현, 「자유 B」

박래현의 <자유 A>, <자유 B>는 새장 속의 새들이 뒤틀리고 변형된 상상한 모습으로 그려져 있다. 날개 짓을 하다가 추락하는 듯이 보여 지는 모습은, 구속에서 벗어나고 싶은 자유에 대한 갈망을 새를 통해 비유적으로 나타낸 듯하다. 두 작품을 사회적 맥락으로 본다면, 정치적 의미를 상징적으로 암시할 수 있으며 억압된 자유와 한계, 불안한 심리상태 등을 읽을 수 있다. 1960년대의 불안한 사회적, 경제적 배경과 어머니와 아내로서의 주변 환경에서 오는 심리적 압박과 갈등 등이 복합적으로 나타난 것으로 보인다.

70) 강선학(1998), 「현대한국화론」, 재원, pp.58-60.

박래현의 추상 작품은 반추상화의 단계를 거쳐 한국적인 소재로 새로운 추상으로서의 가능성을 보여주었다. 1965년 이후의 박래현은 이전 작품에서 나타났던 인물과 대상에 대한 관심을 완전히 배제하였다. 화면의 형상성을 상상이나 은유를 통해 추상적으로 이해하게 되며, 이때의 추상은 수묵 담채와 한지의 특성을 이용하여 자율적으로 형성되는 번지기의 효과를 강조하였다.



<그림 36> 박래현, 「작품1」



<그림 37> 박래현, 「작품3」

이러한 물감의 번지기에 의한 추상작품들은 <작품 1>, <작품 3>에서 보여진다. 화면에 스며오는 선과 수묵의 얼룩짐, 은은한 색조의 번짐이나 빈 공간과의 관계 등을 중심으로 한 기원적인 조형성은 화면 속 구성을 탄탄하게 해주고 있다. 비정형화된 회화의 세계를 독특한 재질감으로 융합시켜 새로운 추상화로 실현되었다. 박래현의 작품 시리즈에서는 명제에서 나타나듯이 어떤 것도 연상시키지 않는 형상을 갖춤⁷¹⁾으로써 비로소 일정한 것으로 되는 재료 자체의 표현성으로 이루어진 것이다.

그 동안의 번짐의 띠선들 사이에 있던 평면적인 색면들의 범위가 확대되어 중요한 조형요소로 나타나게 되었다. 적색, 황색, 흑색의 가드다란 색채의 선을 사용하여 표현하였으며, 세 가지 색상만으로 이러한 얼룩의 번짐과 빈 공간을 색면으로 분할하여 나타내었다. 또한 화면 중심의 형태가 균형을 유지하도록 가로지른 선을 배치하여 안정적인 느낌을 주고 있다.

71) 오광수(2003), 「김기창, 박래현 구름 사내와 비의 고향」, 재원, p.163.

박래현의 <작품 20>에서는 핵과 구멍이 보여 지는 이미지가 나타난다. 이는 화면의 조화를 주는 여백이면서도 끝을 알 수 없는 깊은 구멍을 상기시킨다. 박래현의 작품에서 보여지는 원형의 공간은 여성성에 의한 기호적 구멍으로 인식하기보다 형태의 성격이 더 강한 것으로 볼 수 있으며, 반복적인 리듬감을 표현하여 작품의 주제를 강조⁷²⁾하였음을 알 수 있다. 이처럼 박래현의 '작품 시리즈'에서 나타나는 강렬한 색면의 효과는 화면의 원형 구성을 중앙으로 시선을 모아 집중시키면서, 대담한 색채감으로 보는 이를 압도하고 있다.



<그림 38> 박래현, 「작품20」

박래현에게 있어서 창작은 삶이었고, 그녀의 인생은 끊임없는 실험과 모색으로 일관되게 이어나갔다. 초기의 작품들은 일본 화풍의 화려한 색감과 일본적인 장식미가 두드러졌지만, 큐비즘을 수용한 이후에는 화면 안에서 면을 분할하고 그 속에 색면을 가득 채워 넣어 평면적이면서도 풍성한 작업을 보여주었다. 박래현이 살았던 당시의 상황으로 열린 시각을 갖는다는 것은 어려울 수 있었다. 그렇지만 박래현은 작품마다 조심스럽게 화면의 균형과 질서를 통제하여, 전통회화의 한계를 극복하고 서양 문화를 수용하여 자신만의 돋보이는 추상화를 보여주었다.

3. 박생광 (朴生光, 1904-1985)

1) 생애

박생광은 1904년에 경상남도 진주에서 태어났다. 집안이 중류층의 농가였고 외가 또한 진주의 부호여서 어려움 없이 어린 시절을 보냈다. 1920년에 다치카와 미술학원에서 일본인 교사에게 그림을 배웠으며, 1923년에는 경도 화단을 대표하던 일본의 경도시립회화전문학교에 입학하였다.

72) 전영백(1996), 「어머니의 분노 어머니의 욕망 : 박래현의 미술세계」, 이대박물관, pp. 200-201.

1920년대의 박생광은 경도시립회화전문학교에서 근대의 일본화를 지도받으면서 새로운 원근법과 사실적인 묘사로 신일본화의 방식을 점차 정착시키고 있었다. 경도시립회화전문학교를 수료한 이후의 박생광은 23세가 되던 1926년에 오치아이 로우후(落合朗風)를 만나 교토에서 도쿄로 넘어와 그의 문하생 생활을 하였다. 오치아이 로우후로부터 극사실주의를 도입하여 화면을 평면화시키고 원근감을 색채로 표현하며 맑고 밝은 색채를 쓰는 화풍을 익힐 수 있었으며, 고우쿠라 센진(郷倉千靱)에게서 현대 감각의 일본화와 강렬한 채색, 불교 벽화제작의 스케일과 색감들을 접하며 배웠다.

1930년에 제9회 조선미술전람회의 서양화부에 입선했으며 이듬해에 동양화부에서 입선하였다. 일본에서 1945년의 귀국할 때까지 명랑미술전, 신미술인협회전, 일본미술원전 등에서 활동하였고, 1932년과 1935년에는 동경에서 2회의 개인전을 개최하는 등 일본화단에서 왕성한 작품 활동⁷³⁾을 하였다.

1945년에 귀국하여 고향인 진주로 내려가 작품 활동을 하면서, 일본미술원에서 입선한 것이 알려지게 되어 지방의 유지(有志)들로부터 작품 주문이 쇄도하게 되었다. 윤택한 생활을 지내며 집 일부에 화랑을 겸한 예술인들의 사랑방 구실을 하는 화랑다방을 운영하였으며, 이 당시 박생광은 여러 미술인들과 문예인들에게 큰 도움을 주었다고 한다. 이때의 한국화단은 일본화 배척 운동의 시기였으며, 박생광 또한 광복 이후 왜색을 배척하는 한국화단 동향으로 인해 전반적으로 작업은 거의 공백상태에 있었다. 1950년 한국 전쟁 이후에는 잿더미로 변한 집터에 청동다방을 짓고 부인에게 생계를 유지하게 한 후, 동료화가들과 함께 경상도 일대를 유람하면서 유지들에게 그림을 그려주어 받은 돈으로 술을 마시면서 지냈다.⁷⁴⁾

1967년 진주생활을 정리하고 상경한 그는 천경자의 권유로 홍익대학교 미술대학에 출강하였다. 1967년부터 1974년에 이르는 홍익대학교 강사 시절에 박생광은 진채기법을 바탕으로 한 비구상 작업을 주로 하였으나 섬세하고 감각적인 당시 화단의 경향과 부조화를 이루었다. 그러나 그는 이에 굴하지 않고 1974년에 71세의 노령에도 불구하고 일본으로 건너가서 일본미술원전에 입선하고 원우로 추대

73) 김이환(2004), 「수유리 가는길」, 이영미술관, pp.263-264.

74) 정미혜(2005), 전계서, p.83.

되었다. 부인의 부고 소식으로 귀국하는 1977년까지 매해 입선하였으며, 세 차례의 개인전을 개최하는 등의 활발한 활동을 재개하였다. 귀국 이후 한국의 민속 문화에 대한 관심이 깊어져서 민화와 탕화 기법을 소재로 자신만의 한국적인 회화를 정립하게 되었다.

1977년 진화랑에서 열린 귀국전은 박생광의 작품세계의 변화를 예고했으며 1981년에 백상기념관에서 개최된 개인전은 독창적인 작품세계가 정형화되고 있음을 보여주었다. 강렬한 원색 사용과 전통적이고 민족적인 소재를 그림에 결합시킨 박생광의 작품은 그 당시에는 충격적이었으나, 찬사와 비난 속에서 그는 자신의 화풍을 지속적으로 완성시켜 나갔다.

1982년에는 인도를 순례하고 프랑스를 여행한 후, 그는 자신의 내면세계와 민속적인 정서를 융화시킨 독특하고 견고한 자신만의 한국적인 화풍을 창출하였다. 1984년에 문예진흥원 미술회관에서 열린 개인전에서 강렬하면서도 한국적이고 독창적인 작품을 보여주었으며, 같은 해에는 1985년 프랑스 파리의 <85년 그랑 팔레 르 살롱>의 한국미술 특별 초대전에 초청을 받았다. 박생광은 이미 후두암 판정을 받은 상황⁷⁵⁾이었으나 병중임에도 혼신의 힘을 내어 작품을 제작하였다. 그는 명성황후, 단군, 전봉준, 안중근, 이순신 등의 역사화를 계획하였으나, 그 중 두 작품만을 완성한 채 1985년 7월 18일에 82세의 나이로 세상을 떠났다.

긴 시간을 일본에서 수학하였던 박생광이 일본 화풍의 영향을 받은 것은 당연할 수밖에 없었을 것이다. 그러나 해방 후 한국화단의 왜색의 배척은 박생광에게 있어서 한국에서의 삶에 맞는 미술 형식과 고뇌를 가지게 하였다. 이러한 고뇌가 박생광이 한국 회화에서 한국적인 주제 의식과 색채를 갖게 되는 한국적인 회화를 추구하게 된 계기가 되었을 것이다. 박생광은 계속되는 고민에서 한국의 전통과 맞물리는 소재를 찾아서 응용하게 되었고, 자신만의 독특한 예술 세계를 이루어내게 되었다.

2) 작품 분석

박생광의 초기 회화는 일본 유학으로 인해 일본화풍의 영향을 받았지만, 이는 예술인으로서의 기본 소양을 위한 시기였다. 1930년 제 9회 조선미술전람회 서양

75) 김영나(1998), 전계서, p.491.



<그림 39> 박생광, 「소묘이제」

화부에 입선한 <소묘이제>는 그의 고향인 진주를 목탄으로 그린 것이다. <소묘이제>에서는 대상을 있는 그대로의 모습을 그린 사실주의 기법과 원근법이 보여진다. 이는 박생광이 근대 서양화 기법의 영향을 받은 것을 알 수 있다. 전통적으로 그려지던 웅장

하고 장엄한 풍경이 아닌 소박하고 평범한 일상의 생활과 풍경을 세세하고 정확하게 묘사하였다. 박생광이 당시 일본 근대화단의 흐름과 밀접한 관계를 가졌음을 보여주며 그만의 특징을 찾기에는 무리가 있는 듯하다.⁷⁶⁾

해방 이후 한국화단은 일제 잔재의 청산의 분위기에 휩싸였다. 채색화는 왜색으로 치부되었고 한국화단의 무조건적인 채색에 대한 배척으로 인해, 조선미술전람회에서도 두각을 나타냈던 채색화 계열의 작가들은 자숙하며 검허한 태도와 함께 새로운 미술을 만들기 위해 노력을 하였다. 일본에서 20여년을 활동한 박생광은 이러한 왜색 논란의 중심에 있었으며, 우리 전통 문화에서 자신의 작품 세계를 이루고자 투철한 예술 의지와 실험 정신으로 작업을 진행하였다.

<모란 6폭 병풍>은 모란꽃과 까치를 그린 작품으로, 한지를 사용한 6폭 병풍에 그려졌다. 한지에 황토색의 진채를 사용한 바탕에 부귀영화를 상징하는 모란꽃을 적색, 백색, 흑색의 강한 대비로 채색하였다. 1953년에 그려진 <모란 6폭 병풍>은 박생광이 일본 화풍에서 벗어나려는 노력의 일환으로 해방 이후의 한국화단을 풍미하던 수묵담채로 그려졌다.



<그림 40> 박생광, 「모란 6폭 병풍」

76) 김지은(2014), “박생광 채색화의 색채표현 연구”, 추계예술대학교 대학원 석사 학위 논문, pp.26-28.

꽃을 화면 전체에 부각시킨 구성과 잎들의 평면적이고 장식적인 묘사에서 일본 화풍의 영향이 보이지만, 한국의 민족적인 소재를 사용한 <모란 6폭 병풍>은 1970년대 후반부터 본격적으로 나타나는 민화 계열의 작품의 시초가 된다는 점⁷⁷⁾에서 의의를 가질 수 있을 것이다.



<그림 41> 박생광, 「풍경」



<그림 42> 박생광, 「한라산」

박생광은 일본화풍에서 벗어나기 위해 노력하며, 기하학적인 추상을 시도하였다. <풍경>은 채색을 한 종이 위에 금박과 은박을 사용한 작품이다. 그림의 하단에 촘촘한 조형을 이루어내고, 상단 부분은 수묵으로 화면의 반을 채워 안정된 분위기를 보여준다. 흑색과 청색의 화면이 가득 메워지며, 이를 통해 화면의 질감과 색감을 강조하였다. 이미지를 해체하여 기하학적인 형태로 바꾼 색면의 사이에 여백을 주는 표현에서 독특한 화면 구성을 보여준다.

박생광의 기하학적인 화면의 분할과 추상적인 표현은 <한라산>에서도 확인된다. <한라산>은 그가 천경자의 권유로 23여년의 진주 생활을 청산하고, 1967년에 서울로 상경하여 홍익대학교 강사를 하던 시절의 작품이다. 적색, 청색, 녹색, 황토색의 조화는 마치 한복을 연상시키는 한국적인 색이 눈에 띈다. 이 시기부터 한국적 정체성을 지닌 미술 개념을 작품에 담아내는 것⁷⁸⁾을 알 수 있다.

약 6년여에 걸친 홍대 강사와 재야 작가로 지내던 박생광은 1974년에 다시 일본으로 건너갔다. 3년여 동안 일본 미술원에서 활동하여 정식회원이 되며, 이때의 작품은 전형적인 일본 미술원의 화풍으로서 이미지를 확대 변형시키며 독특한 재질감이 화면에 드러났다.

77) 정미혜(2005), 전개서, pp.142-143.

78) 정제선(2009), “박생광의 색채와 구성요소 연구”, 경기대학교 대학원 석사 학위 논문, pp.11-12.



<그림 43> 박생광, 「백운(白韻)」



<그림 44> 박생광, 「노수(老樹)」

1974년에 일본미술원전에서 입선한 <백운(白韻)>은 심하게 뒤틀린 나무를 배경으로 그 위에 백로를 그려 넣은 작품이다. 주색(朱色)의 배경에 흑색과 백색을 중첩시켜 독특한 재질감으로 표현하였다. 다소 입체적인 인상을 주는 듯한 나무와 백로의 표현은 종이에 그린 채색화이지만 유화와 같은 효과를 주고 있다. 전체적으로 평면적이고 추상적인 나무 표현과 유려한 선은 전통적인 평면적, 장식적인 성격의 일본화를 연상시킨다.

1977년의 일본미술원전 입선작 <노수(老樹)>는 거대한 나무가 사선으로 화면을 가로질러 화면의 대부분을 차지하고 있다. 황토색을 바탕에 나무의 휴색(髹色)⁷⁹⁾은 고목의 느낌을 강렬하게 느끼게 해준다. 고목을 중심으로 좌우에 꽃과 뿌리를 배치한 이 작품은 색을 절제한 느낌과 함께 자연 그대로의 원시적인 정서를 표현한 듯하다.

이처럼 박생광의 1970년대 전반의 작품은 일본화의 영향을 받으면서 내면적 갈등을 심하게 겪었던 시기였다. 박생광은 자신만의 한국적인 정서를 표현하기 위해 끈질긴 연구와 창작 작업을 일본 화단에서나마 활발하게 활동하였다. 그러나 1970년대 후반에 오면서 사실적이고 평면적인 양식이 강한 오방색을 사용하여 화면을 채워가고, 사물을 좀 더 부각시키는 화법으로 현대화된 채색화를 찾아나가고자 하는 시도를 하였다.

79) '휴색(髹色)'은 옷칠된 색으로 붉은 기가 있는 검은색이다. 계통색의 이름은 탁한 적갈색이고, 관용색의 이름은 벽돌색이다.

1977년 부인의 부고 소식으로 박생광은 3여년에 걸친 일본 도쿄생활을 청산하고 서울로 귀국하였다. 진화랑에서 열린 귀국전은 다양한 경향의 작품들과 더불어 전통적인 모티브를 차용한 박생광의 '한국화 시리즈'가 전시되었다. 이 전시는 30여년의 작업 결과를 재정리하고, 그의 작품이 본격적으로 평가 받는 계기⁸⁰⁾가 되었다.

1976년 귀국 전의 작품인 <이브 1>은 성서의 주제를 형상화시킨 여인이 화면의 반을 차지한 대담한 구도로 하여금 보는 이의 시선을 압도시키고 있다. 추상적인 여인의 형태의 표현에서, 여인을 평면적으로 나타내고 가는 선으로 마무리하여 골격 없는 부드러운 백색으로 채색하였다. 배경을 채운 뱀과 다른 요소들의 표현에서 한국의 민화적인 기법을 엿볼 수 있어 민속적인 기법이 그림에 드러나고 있음을 알 수 있다.



<그림 45> 박생광, 「이브 1」

박생광은 '한국화 시리즈'를 통해 전통적인 소재를 활용하여 대담한 구성과 강렬한 색의 대비를 시도하였으며, 일본화에서 벗어나 진정한 한국화로 나아가는



<그림 46> 박생광, 「십장생」

전환을 맞이하였다. 1979년 이후 더욱 더 민속적이고 한국적인 소재가 등장하고, 기법적인 면에서는 주황색 선과 단청에서 기인하는 강렬한 원색을 대비시켰다. 박생광은 1970년대 후반부터 민속적인 소재를 본격적으로 도입하여 전통을 현대적으로 재해석하였다. 박생광의 <십장생>은 민화에서 자주 사용되던 십장생을 소재로 넣어 한국적인 정서를 화면에 담아내었다. 아주 크게

80) 정제선(2009), 전계서, p.16.

그린 해를 비롯하여 사슴, 학, 구름 등은 모두 십장생도에서 볼 수 있는 요소이다.

박생광은 십장생 이 외에 인물을 추가하였는데, 이는 전통적인 십장생에서는 볼 수 없는 것이었다. 소를 타고 있는 여인과 그 뒤를 따르는 사람들은 그가 재해석한 부분이라 할 수 있다. 선을 사용하지 않은 원색 계열의 색면들은 민속적인 소재와 융화되어 전통적이면서도 현대적인 회화를 이루어냈다.



<그림 47> 박생광, 「범과 모란」

민속적인 소재를 사용한 또 다른 작품으로 6폭의 병풍에 그려진 <범과 모란>은 화면의 좌우에 호랑이 두 마리를, 중앙에는 모란꽃을 배치하였다. 황색, 주색, 흑색의 강렬한 조화를 이룬 호랑이와 황색, 적색, 청색의 모란꽃이 자유롭게 표현되어 있다. 박생광은 해학적으로 묘사된 호랑이와 모란꽃의 실제 크기와 비례를 무시하고 유동적으로 어울리게 표현하였다. 특히 소재들을 강조한 듯이 채색한 주색(朱色)의 외곽선은 소재 마다 존재감이 돋보이며 안정된 분위기를 보여준다.

박생광은 1980년부터 작고한 해까지 '무속 시리즈'를 많이 제작하였으며, '무당화가'라는 칭호를 얻을 정도로 무당에 많은 관심을 가졌다. 그는 한국적인 것이 무엇인지에 관한 끝없는 연구 속에서, 그 돌과구를 사찰이나 무속신앙, 설화, 탈춤 등에서 찾았다. 또한, 자료 수집을 위해 굶판이 벌어지는 현장을 직접 찾아다니며⁸¹⁾ 여러 가지 무속의 소재들을 작품 속에 담아 무속적인 근본정신을 자신의 작품세계로 끌어들이었다.

81) 김지은(2014), 전계서, pp.35-37.



<그림 48> 박생광, 「무당 1」

<무당 1>은 빈 공간 하나 없이 강렬한 색채와 장식 문양으로 채워져 있다. 황해도 무당인 김금화의 모습으로, 곳의 배경 장소는 국사당(國師堂)⁸²⁾이며 매우 화려하고 몽환적인 분위기를 자아낸다. 중앙의 자색 얼굴의 여인을 구성의 중심으로 하여 화면에 집중시켰으며, 각각 다른 방향으로 고개를 든 용의 얼굴과 중앙의 인물들 또한 다른 방향으로 표현하여 화면이 확대되어 보이는 효과를 나타내었다. 또한 화면 안에서 사면으로 그려진 단청과 기둥이 공간을 압박함으로써 긴장감을 더해주고 있다.

무속신앙에서 무당은 신과 연결되는 통로로서 역할을 하였다. 이러한 점을 박생광은 무속 작품에서 신은 주로 백색의 얼굴로, 무당은 자색의 얼굴로 묘사하였다. 신의 얼굴은 빛의 색이자 하늘의 근본인 색인 백색으로 성스럽게 그려졌고, 무당은 자색으로 채색하여 신과 인간의 중간자로서 이 둘을 연결해주었다. 작품에서 사람의 얼굴이 자색을 띠는 것은 현실에서 죽음과 맞닿아 있음을 의미한다. 즉, 무당의 의식이 산자의 몸과 죽은 자의 영혼의 결합⁸³⁾이라는 점에서 자색의 얼굴을 어색하지만 솔직하고 단순하며 자연스럽게 그의 작품에서 나타나고 있다.

82) '국사당(國師堂)'은 마을을 수호하는 동신(洞神)을 모시는 마을 제당이다. 마을 제당이라는 점에서 마을 신앙에 포함되는 반면 때로는 무당들의 기도처이기도 하여 무속신앙에 포함되기도 한다.

83) 김지은(2014), 상계서, pp.24-25.



<그림 49> 박생광, 「무당 3」

<무당 3>은 1985년 프랑스 파리의 <85년 그랑팔레 르 살롱>의 한국미술 특별 초대전의 선전 포스터로 선정된 작품이다. 하단의 돼지머리는 한판 굿판이 벌어진 후의 평온함을 암시해주는 듯하며, 부채를 펴들고 방울을 흔드는 무당과 백색 고깔을 쓴 두 명의 무신 모습은 오려붙인 듯한 느낌을 준다.

화면 전체적으로 청색이 안정감을 주면서도 왼쪽의 제적신의 백색과 오른쪽의 무당의 자색을 대비시켜 스산한 느낌이 들게 한다. 무당의 모습은 측면으로 표현되고 입체감도 배제되어있다. 이전에 보이던 대상의 입체감은 현저하게 줄어들어 평면화 되었으며, 황색의 부채는 중심의 소재로 확대되어 표현되었다. 또한 화면의 안정감을 주던 주색의 선은 무당의 얼굴 외곽 표현에 사용되면서 형태를 표현하는 기능으로 강조되고 있다. 즉, 이 작품으로부터 여러 이미지들을 통합하던 요소로 사용하던 주색의 선을 형태로 구현하게 되면서 새로운 요소로 활용됨을 알 수 있다.

박생광의 무속화에서 나타나는 원색에 가까운 색감은 생동감을 주어 우울하고 어두운 소재를 밝고 활기차게 표현한다. 이러한 생동감은 망자에 대한 슬픔보다도 죽음을 적극적으로 받아들이고 영혼을 좋은 곳으로 인도하기 위해 경쾌한 마음으로 굿을 치루고 있는 모습으로 드러낸다. 즉, 박생광의 작품은 현실을 재현하고, 과거를 현재화하여 환영을 현실화⁸⁴⁾하였다.

84) 정미혜(2005), 전계서, pp.152-156.

한국적인 소재와 색채로 한국화를 정립해 나가던, 박생광은 1982년에 약 한 달에 걸쳐 인도를 여행하였다. 인도 여행 중에는 뉴델리에서 개인전을 열기도 했으며, 박생광에게 있어서 인도 여행의 불교 성지 순례는 그의 말년 작업에 큰 영향을 끼쳤다.

<탁몽>은 박생광이 인도 여행을 다녀온 후 제작하였으며, 현란하고 관능미 넘치는 모습과 장식적인 특징이 돋보이는 화면을 연출하고 있다. <탁몽>은 석가모니의 어머니가 꿈 태몽에 관한 이야기를 작품에 담은 것으로, 백색의 코끼리와 인도 특유의 악세서리, 어두운 피부의 여인들을 그려 한 눈에 인도를 표현한 소재인 것을 알 수 있다. 또한, 화면 중앙의 주색의 선으로만 그려진 부처는 시선을 집중



<그림 50> 박생광, 「탁몽」

시키기보다 부드러운 분위기를 나타내는데 사용되고 있는 듯하다. 이는 그만의 독자적인 해석을 통해 창의적인 변형을 시도한 것을 볼 수 있다.



<그림 51> 박생광, 「나녀 3」

의 형상들은 함께 어우러져 박생광의 자유분방한 회화적 사고를 보여주는 듯하다.

<나녀 3>은 전체적인 화면에 강렬한 원색 계열의 색채를 사용하여, 주색의 선으로 여인과 배경의 도상을 표현하고 있다. 전체적인 화면의 색감은 강렬한 적색과 청색, 녹색을 사용하였으며 누워있는 나체의 여인도 기존에 보았던 형태와 전혀 다른 모습으로 주색의 선을 한층 복잡하게 표현하였다. 배경에 민화적 소재인 원앙과 불교적 요소인 연꽃을 한 화면에 등장시켜 소재의 상징성을 극대화시키고 있는 작품이다. 여인의 나체상과 단순화된 배경

1984년 문예진흥원 미술회관에서 개최된 개인전은 수묵 일색인 한국의 전통화단이 채색화로 뒤집히는 현상을 보여주었다. 이 전시에서 박생광은 1970년대 후반부터 지속해온 무속, 민화 등의 민족적 소재의 독특한 채색화를 선보이게 되며, 한국의 채색화가 왜색이 아닌 한국적인 색채가 무엇인지를 알려주었다.⁸⁵⁾ 무속이나 불화 작품 이외에도 역사적 사건을 담은 작품이 '역사시리즈'가 등장하였다. 박생광은 역사적 소재를 기록하고 보존하여 전해야 하는 사실로 여기는 것에 멈추지 않고 역사적인 감성을 작품에 담아 표현하였다.



<그림 52> 박생광, 「명성황후」

<명성황후>는 400호의 대작으로, 명성황후의 시해사건을 우리 민족의 역사에서 지울 수 없는 한 장면으로 나타내었다. 일제에 의해 살해당한 명성황후의 참혹함을 장엄하고 고귀한 아름다움으로 표현하였고, 역사적 사건을 역사화로 표현하기보다 아름다운 소재로 승화시켰다.

이 작품에서 명성황후는 하얀 소복 차림에 한 손에 연꽃을 들고 편안한 표정을 지으며 머리에 두광을 지닌 모습으로 표현되었다. 오염하는 여인들과 일본 자객들의 창칼, 곳곳의 연꽃 등은 당시의 상황을 서사적으로 보여주고 있다. 평온하게 잠든 모습의 명성황후에 비해 주변은 거칠고 대담한 청색과 불타는 듯한 적색을 사용하여 명성황후 시해 당시의 긴장감을 보여준다.

85) 김현숙(2004), 「박생광, 그 민족 예술의 재조명」, 이영미술관.



<그림 53> 박생광, 「전봉준」

박생광의 마지막 작품인 <전봉준>은 1984년에 후두암 선고를 받고 투병 기간 중에 제작한 작품이다. 1985년 프랑스 파리의 <85년 그랑팔레 르 살롱>의 특별 초대로 제작되었다. 동학농민운동의 주도자인 전봉준은 부릅뜬 눈으로 정면을 응시하는 모습으로 그려졌다. 동학군은 백색으로, 이들을 공격하는 일본군은 청색과 적색으로 채색하였으며 닭, 소 등의 요소들은 격렬한 선의 움직임과 함께 상황의 긴장감과 역동성을 느끼게 해준다.

<전봉준>의 상단에는 호남제일성(湖南第一城)을 표기하여 당시의 현장감을 확인해주며, <명성황후>에 표현된 여인들과 유사한 자세를 취하고 있다. 두 작품은 우리 민족이 겪었던 저항 의식과 고통스러운 상황을 표현하였으며, 이는 박생광이 해방 이후에 일본과의 숙명적인 대치 관계를 의식하고 있었음을 추정⁸⁶⁾할 수 있다.

<전봉준>에서 전봉준의 옆에 그려진 얼굴은 박생광 자신이다. 그의 아버지가 동학농민운동에 참가한 후 피신하여 일본을 거쳐 미국 하와이에서 7년간 생활했다고 하는 사실과 직접적인 연관이 있을 것이라고 추정된다. 동학농민운동에 가담하여 하와이로 도피한 아버지를 동학운동사 내부로 위치하게 하여 민족과 가족의 서사를 이 작품을 통해 드러내며, 박생광은 전봉준의 그 신지(伸志)를 계승⁸⁷⁾하고자 한 것일지도 모른다.

86) 정미혜(2005), 전개서, pp.107-109.

87) 박영식(2004), 「애도하는 미술」, 마음산책, 2004, p.157.

박생광의 작품에서 나타난 한국적인 소재들은 그의 작품에 대한 이해와 수용의 폭을 넓은 관점으로 확대시켜주었다. 그는 혼란스러웠던 고뇌에서도 한국의 전통 문화를 구체적으로 재해석하여 현대화하려고 노력하였다. 또한 채색화를 낮추어 보고 한국 회화의 전통성을 수묵계열에서만 찾았던 당시의 한국화단에 강하고 아름다운 그림의 예시를 보여주었다. 박생광의 이러한 노력은 다양한 구성 방법과 채색 기법을 통해 전통과 현대를 아우르는 한국적인 채색화라는 평가를 받고 있다.

우리가 전통적으로 계승하고 발전시켜나가야 할 한국화에 있어서 수묵 계열만을 이어가고 있던 것이 한국화단의 현실이었다. 그러한 상황 속에서 천경자, 박래현, 박생광은 채색화를 고집하였고 강인한 정신과 독자적인 기법을 그들만의 다양한 시도와 탐구를 통해 오늘날의 한국 채색화에 긍정적인 변화와 발전에 도움을 주었다.

천경자는 유복한 어린 시절을 보냈음에도 불구하고 일찍 끝나버린 결혼생활과 가족의 죽음, 그리고 가난과 같은 일련의 고통스러운 사건들을 경험하였다. 이러한 고통스러운 상황의 표현을 뱀, 인골과 같은 과격적인 소재로 도입하여 그녀만의 독자적인 세계로 연출하였다. 1960년대 중기에 이르러서는 안정된 생활을 바탕으로 행복한 생활을 환상적인 색채의 사용으로 표현하여 화면에 옮겨내었다. 인체의 변형과 왜곡, 단순화된 형태를 시도하기도 하였으며, 1970년대 후반에 이르러서는 아프리카 여행의 경험을 통해 강렬하고 원색적인 색감을 사용하였다. 또한, 꽃과 여인의 소재를 다양하게 활용하여, 정면과 측면의 여인상을 화면 가까이 부각시키고, 동공이 열린 경직되고 엄숙한 여인을 통해 자신의 작품세계를 표현하였다.

고난이 많았던 젊은 시절의 고독과 슬픔으로 시작한 천경자는 자전적인 성향이 강하였다. 중년과 노년을 거치면서 차원 높은 예술의 경지로 명성과 명예, 삶의 성취를 이루어냈으며, 그녀는 스스로의 이야기를 적극적으로 작품에 풀어내었다. 자신의 주변에 있는 여성적인 소재와 자연물들을 적극 차용하였고, 그 소재들 하나하나에 그녀만의 의미를 부여하였다. 그리하여 천경자는 자신만의 독특한 화풍

을 일구어내었고, 오늘날 한국 채색화의 정상에 위치하게 되는 결과를 만들어내었다.

박래현의 작품세계는 섬세하고 서정적인 경향의 따뜻한 모성적인 이미지를 바탕으로 여성적인 특유의 부드럽고 포용적인 분위기를 느낄 수 있다. 특히 박래현의 추상 작품에 나타나는 한국의 전통적인 아름다움과 그녀가 가지는 서정적인 감성을 함께 담아내었다. 이처럼 박래현은 현대적인 추상화의 양식을 확립시켰으며, 독자적인 추상 양식을 전개해 나감으로서 비정형의 추상화를 만들어내었다.

박래현의 작업은 일본 유학시기의 여성 인물화에서 출발하였으나, 해방 후에는 독창적인 양식을 전개하여 그녀만의 화풍으로 발전시켰다. 격동기의 시기를 거치는 동안 그녀는 일본 유학 시절의 관습에 얽매이지 않고 끊임없는 연구와 도전 정신으로 작품 양식을 추구하였다.

1950년대의 박래현은 전통회화와 현대성에서 고민하였고, 이를 서양의 현대미술 양식을 수용하고 자신의 작품에 접목시켜 재해석하였다. 또한 한국의 아름다움을 자신만의 서정성 짙은 독특한 방법으로 재창조하여 분야에 구분 없이 다양한 매체를 활용하였고 작품세계를 확장시켰다. 그리하여 박래현은 한국 채색화를 현대화하는데 큰 기여를 하였으며, 한국적인 정체성과 스스로의 정체성을 찾아내었다. 또한 한국 채색화의 역사에서 실험 정신의 선구자 대열에 선두적인 역할을 하는 결과를 만들어내었다. 그녀는 한국화단에 새로운 조형세계를 제시함으로써 한국화가 나아가야 할 방향성을 열어주었다.

박생광은 한국의 전통을 이해하고 현대적인 감각을 살려서 자신만의 작품세계를 구축하였다. 그는 한국 채색화의 예술적 가능성과 표현의 방법을 한국 대중들의 삶에 존재하는 민족성을 소재로 찾아내었고, 이를 예술의 대상으로 수용하고 인식하고자 하였다. 또한 자신의 의식이나 관념을 한국적인 외형에 담아내어 현대적인 감각으로 표현하였고, 색을 조화롭게 사용하여 그의 작품에서 나타나는 소재의 상징성을 극대화시켰다.

해방 후 한국화단에서 채색화에 대한 왜곡된 시각 속에서도 박생광은 우리 조상들의 삶과 의식 속에 잠재되어 있는 한국적인 소재와 주제, 그리고 색감 등을 다양한 연구와 새로운 시도로 새로운 채색화의 가능성으로 제시하였다. 청·장년기를 일본에서 유학하고 활동하였던 박생광은 1945년 해방과 함께 귀국하여 한

국의 작가로서 자신의 정체성을 찾고자 노력하였다. 일본화풍의 영향을 벗어나지 못하던 그는 추상주의와 초현실주의가 혼재된 1970년대를 지나오면서 점차 일본 화풍의 특성에서 벗어났다. 이후 한국적인 추상화라는 새로운 도전으로 그만의 한국화 지평을 열어나갔다. 이처럼 박생광은 한국의 문화에 대한 연구를 통해 전통과 현대를 아우르는 한국적인 채색화를 시도하였고, 오늘날 우리에게 새로운 작품세계를 창조할 수 있다는 가능성을 보여주었다.

이와 같이 천경자, 박래현, 박생광은 한국화단에 새로운 회화 양식을 시도하게 하였고 구상, 비구상, 추상의 영역에 이르기까지 색채에 대한 다양한 실험과 구도에 대한 모색 등의 다양한 실험과 기법 연구에 무한한 가능성을 열어주었다.

이들의 작품세계는 오늘날의 한국 채색화를 활발하게 전개시킬 수 있는 매개체가 될 수 있을 것이며, 그들이 있었기에 현대의 작가들에게 한국화단에서 애매모호한 분야로 느껴지고 있던 우리 고유의 채색의 전통을 이어나갈 수 있었다. 또한 천경자, 박래현, 박생광의 강인한 작가적 신념과 자세는 현대 채색화의 방향성을 모색하는데 있어 큰 의미를 가진다.

IV. 결 론

본 연구는 한국 근·현대 채색화의 역사에 중요한 위치를 점하고 있는 천경자, 박래현, 박생광을 대상으로 살펴보았다. 이들은 해방 이후 1980년대까지의 채색화를 경시하던 시대적 상황에서도 주관을 굽히지 않고 독자성을 유지하며 그들의 화풍을 만들어낸 작가들이다. 천경자, 박래현, 박생광의 채색화를 재조명하기 위해 한국 채색화의 개념과 역사를 알아보았고 이들의 작품 세계를 분석해보았다.

한국의 채색화는 여러 번의 덧칠로 색의 변화와 깊이감을 표현하여 고구려시대의 고분벽화부터 고려시대의 불화, 조선시대의 민화로 이어져왔다. 우리만의 정서가 담긴 채색화는 일제강점기로 인해 일본 화풍으로 몰드는 한계를 보였지만 조선미술전람회를 통해 꽃을 피우며 활발한 활동을 벌였다. 그러나 해방 후의 채색화는 왜색으로 치부되어 매도되었으며, 이는 1980년대까지 지속되었다. 이러한 어두운 시대의 상황에서 천경자, 박래현, 박생광은 꾸준히 채색을 고집하며 작품 활동을 이어나갔다.

천경자는 자신이 살아온 과정과 상태에 따라서 작품세계가 변화하였다. 그녀는 스스로의 이야기를 적극적으로 작품에 풀어내어 자신의 주변에 있는 여성적인 소재와 자연물들을 적극적으로 도입하였다. 소재들마다 자신만의 의미를 부여하여, 그것을 미학적으로 승화시켜 작품에 나타내었다. 천경자는 자신의 삶을 섬세한 감수성과 환상적인 색감을 통하여 그녀만의 독특한 화풍을 이루어내었고, 한국 채색화의 가능성을 열어주었다.

박래현은 한국의 전통적인 이미지에 그녀가 가지는 서정적인 감성을 표현하였다. 한국의 아름다움을 독자적인 추상 양식으로 전개하여 자신만의 독특한 방법으로 재창조하였고, 분야에 구분 없이 다양한 매체를 활용하였다. 박래현은 한국적인 정체성을 찾아내어 현대적인 추상화의 양식을 확립시켰으며, 한국의 채색화를 현대화하는데 큰 기여를 하였다.

박생광은 한국과 일본의 사이에서 문화의 이념과 갈등을 극복하고 발전시켜 한국 채색화의 지평을 열었으며, 한국의 전통을 이해하고 현대적인 감각을 살려 자신만의 작품 세계를 구축하였다. 해방 후 채색이 경시되던 상황에서도 한국적인 소재와 주제, 색상 등을 다양한 연구와 시도로 한국적인 채색화를 만들어내었다. 또한 수묵과 채색으로 나뉘어있던 한국화단에서 한국 채색화가 나아가야 할 방향성을 제시하였다.

이들은 일본 유학시기의 영향을 받은 작업으로 출발하였으나, 지속적인 연구를 통해 독창적인 양식을 전개하며 그들만의 화풍으로 발전시켰다. 침체국면에 있던 한국 채색화의 명맥을 유지시키고 후학들이 나아가야 할 방향에 모범을 보여준 세 작가는 오늘날 우리에게 새로운 작품 세계를 창조할 수 있다는 실현성을 보여주었다.

한국의 채색화는 시간이 지나면서 시대의 상황과 작가의 표현에 따라 급격하게 변해왔다. 그러나 한국의 채색화가 다른 분야에 비해 변화 속도가 느린 것은 사실이다. 이러한 현실에서 현대 채색화가 존재하고 발전할 수 있도록 중요한 역할을 해준 그들의 강인한 신념과 실험정신을 앞으로 우리가 이어나가야 할 것이다.

참 고 문 헌

<단행본>

- 강선학(1998), 「현대한국화론」, 재원
- 국립중앙박물관(2002), 「국립중앙박물관소장 일본근대미술」, 국립중앙박물관
- 김미경(1997), 「박래현(한국의 미술가)」, 삼성문화재단
- 김영나(1998), 「20세기의 한국미술」, 예경
- 김이환(2004), 「수유리 가는길」, 이영미술관
- 김현숙(1997), 「박래현(한국의 미술가) - 시대를 초월한 진정한 작가상」, 삼성문화재단
- 김현숙(2004), 「박생광, 그 민족 예술의 재조명」, 이영미술관
- 박래현(1978), 「나의 인생, 나의 예술」, 경미문화사
- 박영식(2004), 「애도하는 미술」, 마음산책, 2004
- 박완용(2002), 「한국 채색화 기법」, 재원
- 손경숙(2010), 「동양회화의 재료와 기법」, 이담북스
- 손경숙(2002), 「채색화 기법 - 일본화를 중심으로」, 재원
- 송미숙(1997), 「박래현(한국의 미술가), 고고한 장식성의 미학」, 삼성문화재단
- 수잔K. 랭거(1984), 「예술이란 무엇인가」, 문예출판사
- 오광수(2003), 「김기창, 박래현 구름 사내와 비의 고향」, 재원
- 오광수(2007), 「시대와 한국미술」, 미진사
- 오광수(1995), 「한국현대미술사」, 열화당
- 오광수선생 고회기념농촌간행위원회(2007), 「한국 현대미술 새로 보기」, 미진사
- 윤열수(2000), 「민화 I」, 예경
- 이구열(1993), 「근대 한국화의 흐름」, 미진사
- 전영백(1996), 「어머니의 분노 어머니의 욕망 : 박래현의 미술세계」, 이대박물관

- 전영백(2010), 「22명의 예술가, 시대와 소통하다」, 궁리
- 정종미(2001), 「우리 그림의 색과 칠」, 학고재
- 정준모(2014), 「한국 근대 미술을 빛낸 그림들」, 컬처북스
- 조용진(1994), 「채색화 기법」, 미진사
- 천경자(1989), 「사랑이 깊으면 외로움도 깊어라」, 자유문학사
- 천경자(1977), 「한(恨)」, 샘터사
- 최병식(1994), 「현대동양회화사」, 예서원
- 홍선표(1995), 「해방 이후 한국 현대미술의 전개」, 미술사연구9
- 홍선표 외(2016), 「알기 쉬운 한국미술사」, 미진사
- 홍용선(2007), 「한국화의 세계」, 미술세계

<학위 논문>

- 강은주(2012), 「우향 박래현의 회화 연구」, 홍익대학교 대학원, 석사 학위 논문
- 김지은(2014), 「박생광 채색화의 색채표현 연구」, 추계예술대학교 대학원,
석사 학위 논문
- 이혜자(2016), 「천경자의 회화세계에 대한 연구」, 수원대학교 대학원,
석사 학위 논문
- 정미혜(2005), 「한국 현대 채색화 연구」, 홍익대학교 대학원, 박사 학위 논문
- 정제선(2009), 「박생광의 색채와 구성요소 연구」, 경기대학교 조형대학원,
석사 학위 논문
- 최인숙(2006), 「박래현의 회화작품 연구」, 성신여자대학교 대학원,
석사 학위 논문

<정기 간행물>

계간미술(1977), 「평론가들이 뽑은 동양화 10대 화가」, 계간미술 3권 - 여름호

김태준(1976), 「한국의 화가 천경자」, 월간문학사 제88호

박현주(2014), 「예술원 “천경자 화백에 수당 지급 보류” 생사여부 주목」,
아주경제

이종기(1983), 「한국미술의 잔재를 청산하는 길」, 중앙일보 - 계간미술 25호

천경자(1999), 「나의 생명, 나의 분신을 맡겼습니다」, 월간미술 1월호

<참고 사이트>

네이버 어학사전 <http://dic.naver.com/>

위키 백과사전 <http://www.wikipedia.org/>

두산백과 <http://www.doopedia.co.kr/>

<Abstract>

A study on the field of artwork of Korean color painting
- With a Focus on Kyungja Chun, Rehyun Park, Saenggwang Park -

Lee Ha-neul

Graduate school of Jeju National University
School of Fine Arts, Korean Painting Major

Advisor : Professor Lee Chang-hui

Art is like a mirror that holds the history and the spirit of the time. Through the painting, we do not merely see the painting itself but we discover the history in which it was created. Especially, the life of a certain era presented with colors shows specific purposes or the subject more in depth on the canvass. In the past, Korean color painting was often categorized under Oriental painting. Therefore, notwithstanding the fact that people are aware of the term "Ink painting," the term "color painting" seems unfamiliar to them. Even in this circumstance, Korean color painting quietly upheld its position in the field of art with a long history, where changes are rapidly made.

Looking at the history of color painting, It started from ancient tomb murals in the Goguryeo period, which is considered as the root of

Korean color painting, to the Buddhist art in the Goryeo period, and finally the folk art in the Joseon era. Through the turbulent time of modernity during which Korea was under Japanese occupation, with the breathless pace of change from the 1945 liberation to regime changes, Korea's color painting has continued its tradition to this day. It shows that the color painting makes us look back the path we have traversed for millennia while at the same time reminding of our identity.

There are many artworks that cannot be categorized into a single field by the artists who hope to follow in their predecessors' footsteps. As genres of art became more vague and the distinction of formats more blurred, Korea's color painting has become an ambiguous field of art. In this process, the paintings of Kyungja Chun, Rehyun Park, and Saenggwang Park showed the spirit of unique and creative painting to the modern Korean art scene. They resisted the temptation of shifting to new art forms even in the difficult times and contributed to continuing the tradition by insisting on creating color paintings of their own style.

Given the reality of the art field of the time when they studied in Japan and the social milieu in Korea at the time, the color painting of the period was pushed to the wayside by the mainstream. Even under these circumstances, Chun expressed her inner emotions such as sadness and pain in her paintings as an autobiographical image. Rehyun Park found Korea's traditional materials beautiful and created the works utilizing them through the reconstruction of the canvass. Saenggwang Park showed the unique and creative works with Korean

spirit and he contemplated on the history and tradition of Koreans deeply. The artworks of these three representative artists set a milestone for Korean color painting to move forward.

Through this study, the author was able to expand the basic knowledge that we understood with an objective perspective as we ponder upon the academic background on concepts and history of Korean color painting. The author also hopes that this study could pave the way to create more profound artworks as we look for the new methods to expand the artistic horizon, learning from the artworks of Kyungja Chun, Rehyun Park, and Saenggwang Park.