



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

현대채색화에서 전통적 요소의
변용에 관한 연구

제주대학교 대학원

미술학과

김옥례

2023년 2월

현대채색화에서 전통적 요소의 변용에 관한 연구

지도교수 이 수 목

김 옥 례

이 논문을 미술학 석사학위 논문으로 제출함

2023년 2월

김옥례의 미술학 석사학위 논문을 인준함

심사위원장

이창희 (인)

위 원

강민석 (인)

위 원

이수목 (인)

제주대학교 대학원

2023년 2월



<국문초록>

현대채색화에서 전통적 요소의 변용에 관한 연구

김 옥 례

제주대학교 대학원
미술학과 한국화전공

지도교수 이 수 목

미술은 동시대를 반영하고 시대는 새로운 미술을 만들어내며 미술의 역사는 인류의 역사와 함께 흘러간다. 따라서 현시대에 나타나는 미술의 현상들은 과거의 역사와 관계되는 다양한 측면에서 연구되어야 제대로 규명될 수 있을 것이다.

2000년대를 들어오면서 젊은 채색화가들에 의해 전통적 요소를 반영한 작품이 그 어느 시기보다 많이 제작되고 있으며 이에 대한 대중들의 반응과 관심이 뜨거울 뿐 아니라 대중매체를 통하여 한국 문화가 국내외에서 소비되면서 한국의 전통문화에 대한 관심이 집중되고 있는 부분 역시 같은 현상으로 나타난다. 또한 전통적 요소의 현대적 접목이 자연스럽게 사회와 문화 전반에 나타나고 향유되고 있으며, 이러한 흐름 속에서 현대채색화에서도 전통적 요소를 차용하여 현대적 의미로 재해석하는 양상이 두드러지고 있다.

이에 한국에서 전통적 요소가 문화와 미술에서 현대적으로 결합되어 변용되고 그 의미와 해석을 통해 대중에게 소통되는 현상 중에서도 특히 현대채색화에서 전통적 요소의 변용에 대한 부분을 연구하고 그 의미를 고찰해 보았다.

이를 위해 먼저 한국채색화의 과거로부터 현재까지의 역사적 흐름을 살펴보았으며 그 흐름에 연결되어 나타난 현재의 양상들을 분석하여 한국채색화의 방향

성을 모색하기 위한 밑거름을 얻고자 하였다.

한국채색화는 삼국시대 벽화로부터 시작하여 계승·발전을 거듭하며 독자적인 화풍으로 발전되어왔지만, 일제강점기를 거치면서 왜색에 대한 비판과 기피 현상이 있었으며 수묵화의 우세로 인해 침체기를 맞게 된다. 하지만 이러한 상황에서도 시대의 변화에 따른 실험과 발전이 이루어졌으며, 1980년대 중반 이후 전통에 대한 관심, 민중미술의 등장, 채색화에 대한 새로운 인식 등으로 다시금 활기를 띠며 현대로 이어져 왔다. 서양 미술사조의 영향과 포스트모더니즘 미술의 유입 등으로 한국화의 표현에는 장르 간의 경계가 무너지고 타 장르의 재료와 기법들이 적극 수용되었으며 더불어 국내외에서의 한국 대중문화에 대한 관심과 주목의 영향으로 전통채색화는 현대에서 다양하게 해석되고 변용되는 양상을 보여주고 있다.

이러한 양상에 대한 연구를 위해 현대채색화의 다양한 표현 속에서 전통적 요소를 통해 현대적으로 변용된 작품들을 전통적 공간구성의 변용과 전통적 소재의 변용, 전통적 기법의 변용으로 나누어 분석하였으며, 이를 통해 현대미술에서 한국채색화의 위치를 진단하고 동시대 미술로서의 가능성과 미래 지향점을 살펴 보았다.

현대채색화에서 전통적 요소의 변용을 보이는 작품에서는 다시점과 여백, 역원근법 등의 공간을 구성하는 요소들이 서양의 표현기법과 혼합되어 각 요소들마다 독특한 미감으로 작용되는 것을 알 수 있으며 전통적 소재로 사용된 인물과 풍속 표현, 민화의 소재 차용에서는 전통의 내면적 가치와 정신을 계승하면서도 동시대적인 의미를 대중과 소통하는 방식으로 변용되고 있음을 보여준다. 또한 전통적 기법의 변용 양상은 다양한 재료와 실험을 통해 현대채색화의 영역을 확장시켜나가면서도 전통과 한국적 정체성에 대한 추구의 모색으로 이어져갔다.

따라서 현대채색화에서 전통적 요소의 변용 양상이 갖는 특징은 전통이 내포하는 의미를 넘어서서 현시대의 흐름에 따라 다원화된 문화의 가치 인정과 전통적 요소의 혼용을 통해 현대적 변용을 나타내고 있으며 현대 사회에 대한 문제의식을 반영하여 동시대 미술적 관점을 가지고 표현하는 현대미술의 한 영역으로서 대중과의 소통을 이루어가고 있음을 알 수 있었다.

목 차

<국문초록>	i
I. 서론	1
1. 연구의 필요성 및 목적	1
2. 연구의 내용 및 방법	3
II. 채색화의 개념 및 역사	4
1. 채색화의 개념	4
2. 채색화의 역사	6
1) 전통채색화	6
2) 근·현대채색화	12
III. 현대채색화에서 전통적 요소의 변용 양상	21
1. 전통적 공간구성의 변용	21
2. 전통적 소재의 변용	29
3. 전통적 기법의 변용	39
IV. 결론	47
참고문헌	50
<Abstract>	53

그림목차

<그림 1> 「안악 3호분 묘주 부부초상」, 357, 고분벽화, 황해남도 안악군 위치 …	7
<그림 2> 「아미타삼존도」, 14세기, 비단에 채색, 110×51cm, 삼성미술관 리움 소장 ……………	9
<그림 3> 「책거리」, 18세기, 종이에 채색, 61×38cm, 국립중앙박물관 소장 ………	11
<그림 4> 「호작도」, 19세기, 종이에 채색, 134.6×80.6cm, 국립중앙박물관 소장 ………	11
<그림 5> 김은호, 「간성」, 1927, 비단에 수묵담채, 138×87cm, 호암미술관 소장 ……	14
<그림 6> 김기창, 「복덕방」, 1953, 종이에 수묵담채, 75×96cm, 작가 소장 ………	16
<그림 7> 박래현, 「노점」, 1956, 종이에 채색, 267×210cm, 국립현대미술관 소장 ……	16
<그림 8> 박생광, 「전봉준」, 1985, 종이에 채색, 360×510cm, 국립현대미술관 소장 ……	18
<그림 9> 정선, 「인왕제색도」, 1751, 종이에 수묵, 79.2×138.2cm, 삼성미술관 리움 소장 ……………	22
<그림 10> 조풍류, 「불암산에서 바라본 상계동 1」, 2016, 캔버스에 호분, 분채, 석채, 금니, 140×240cm ……………	23
<그림 11> 권인경, 「저장된 파라다이스 1」, 2013, 한지에 고서 콜라주, 먹, 채색, 아크릴채색, 160×130cm ……………	24
<그림 12> 김신혜, 「호수」, 2012, 장지에 채색, 80×80cm ……………	25
<그림 13> 「무용총 수렵도」 부분도, 4세기 말~5세기 초, 고구려 고분벽화 ……	26
<그림 14> 안성민, 「그 안이 바깥보다 넓다 03」, 2016, 종이에 채색, 60.96×91.44cm ……	27
<그림 15> 김지혜, 「책거리 정물」, 2005, 캔버스에 아크릴, 42×21cm ………	28
<그림 16> 이명기, 「채제공 초상(시복본)」, 1792, 비단에 채색, 120×79.8cm, 수원화성박물관 소장 ……………	29
<그림 17> 천경자, 「내 슬픈 전설의 22 페이지」, 1977, 종이에 채색, 42×34cm, 서울시립미술관 소장 ……………	30
<그림 18> 고찬규, 「동행」, 2005, 한지에 채색, 136×136cm, Baiksong 갤러리 소장 ……………	31

<그림 19> 김홍도, 「점심(단원풍속도첩)」, 1770~1780, 종이에 수묵담채, 28×23.9cm, 국립중앙박물관 소장	32
<그림 20> 임만혁, 「나의 가족 06-2」, 2008, 한지에 목탄채색, 148×106cm	33
<그림 21> 변윤희, 「허전함을 허기로 착각한 어느 날」, 2008, 장지에 혼합재료, 80×100cm, 작가 소장	34
<그림 22> 궁중 화원들, 「일월오봉도」, 조선 후기, 비단에 채색, 169.5×364cm, 국립고궁박물관 소장	35
<그림 23> 박생광, 「호모란도」, 1983, 종이에 채색, 135×254cm, 호림박물관 소장	36
<그림 24> 곽수연, 「십이지신과 색동 산수」, 2016, 장지에 채색, 130.3×162.2cm	37
<그림 25> 안상철, 「몽몽춘」, 1961, 종이, 돌, 채색, 50×242cm, 국립현대미술관 소장	40
<그림 26> 안상철, 「몽몽춘」, 부분 확대	40
<그림 27> 정종미, 「종이 부인」, 2004, 한지, 염료, 177×74cm, 정종미 2004년 동산방 화랑 초대전, 도록	41
<그림 28> 정종미, 「보자기 부인」, 2004, 한지, 비단, 콩즙, 166×66cm, 정종미 2004년 동산방 화랑 초대전, 도록	42
<그림 29> 제미영, 「길상-행복꽃」, 2014, 캔버스에 바느질 콜라주, 비즈, 177×74cm	43
<그림 30> 김보희, 「Towards」, 2022, 캔버스에 채색, 360×4480cm, 개인 소장	44
<그림 31> 홍지윤, 「너에게 꽃을 꽃아 줄께」, 2013, 장지에 수묵채색 병풍, 325×250cm	45
<그림 32> 홍지윤, 「너에게 꽃을 꽃아 줄께」, 2013, 설치, 롯데백화점 에비뉴엘 전시 전경	45

I. 서론

1. 연구의 필요성 및 목적

우리나라 회화는 고대로부터 현대에 이르기까지 끊임없이 변화하는 역사 속에서 전통을 계승하면서도 새로운 조형 이념의 수용과 창조를 이루어 왔다. 그 가운데 삼국시대의 고분벽화에서 시작된 전통채색화는 조선시대를 거쳐 독특한 양식의 발전을 보였으나 이후 일제강점기 일본화의 영향과 해방 이후 왜색에 대한 기피와 비판적인 시각으로 회화의 주요 흐름에서 밀려나게 되었다. 그럼에도 시대의 변화에 발맞춰 수많은 실험을 통해 현대적 흐름에 합류하면서도 전통을 통한 주체적 의식을 담고자 하는 많은 노력들이 이어졌다.

이러한 노력에 힘입어 1980년대 중반 이후에는 수묵화에 비해 비주류의 위치에 있었던 채색화에 대한 자각과 새로운 인식의 영향으로 다양한 전시와 연구가 활발히 전개되었으며, 탈 장르의 여러 현상들을 수용하면서도 채색화 고유의 양식에 기초한 한국성과 현대성을 담기 위해 끊임없이 연구하며 발전되어 왔다.

최근 국내외적으로 한국의 대중문화에 대한 관심이 고조되면서 한국 전통문화의 요소가 현대의 문화와 예술에서 향유되고 있다. 현대채색화의 다양한 표현과 흐름 속에서도 이 같은 전통문화의 요소를 담고 현대적 의미로 재해석하는 양상이 뚜렷이 나타나는데 이러한 양상들이 지금까지 한국채색화의 당면 과제로 여겨졌던 전통의 계승과 현대성을 내포하는 것에 대해 어떤 의미를 갖는지 규명해보고자 한다.

이에 본 논문은 이러한 논의에 대해 현대채색화의 다양한 표현 양상 중에서도 전통적 요소를 현대적으로 표현한 작품들과 그 양상을 분석·연구하여 그 의미들을 진단하고자 한다. 더불어 이 연구를 통해 현대채색화가들과 후학들에게 다양하고 빠르게 변화하는 현대미술 속에서 동시대 미술의 역할을 알고 그에 따른 방향 설정에 도움을 주는 것에 목적을 두었다.

또한 다원화되고 세계화된 현시대 속에서 현대채색화의 한국적 정체성과 보편적인 예술로서의 소통 가능성을 살펴보아 현재에 머물지 않고 재료와 기법, 주제와 내용의 다양한 측면에서 앞으로 나아가고자 하는 당위성을 갖는 것에 그 의의를 두고자 한다.

2. 연구 내용 및 방법

본 논문은 현대채색화에서 전통적 요소의 변용에 관한 연구의 필요성과 목적에 따라 다음과 같이 살펴보았다.

제 II장에서는 채색화의 양식적 특성을 살펴 그 개념을 정립하였고, 한국 삼국시대의 고분벽화로부터 고려 불화, 조선의 실용화까지를 전통채색화로, 그 이후를 근·현대채색화로 구분하여 각 시기별 채색화의 특징과 흐름을 살펴보았다.

제 III장에서는 현대채색화의 다양한 표현 양상 중에서 전통적 요소를 변용하여 한국적 정체성과 현대성을 담아내고 있는 작가들의 작품들을 전통적 공간구성의 변용과 전통적 소재의 변용, 그리고 전통적 기법의 변용으로 구분하여 각 작품의 양상을 분석하고 연구하였다.

먼저 전통적 공간구성의 변용 양상에 있어서는 전통적 공간을 구성하는 요소들인 다시점적 구성요소와 여백, 그리고 민화의 독자적인 구성요소인 역원근법 등이 어떻게 작품 속에서 적용되고 현대적인 변용을 보이는지 살펴보았으며, 다음으로 전통적 소재의 변용에서는 현대채색화에서 표현되는 다양한 소재 중에서도 인물 표현과 시대를 반영하는 풍속 표현, 그리고 민화의 소재를 현대적으로 재해석하고 변용하는 양상을 연구하였으며, 마지막으로 전통적 기법의 변용에서는 다양한 방식의 오브제 표현과 재료와 기법의 실험, 탈 장르와 매체 혼합의 양상들이 어떻게 변용되고 전개되는지 살펴보았다.

이와 같은 연구를 위해 채색화 기법자료, 전통 회화사와 근현대 미술사를 담은 저서들과 본 주제와 관련하여 연구된 논문, 학술지와 정기간행물, 전시 도록 등의 자료를 참조하였으며 현재 진행되고 있는 작품들의 양상을 분석하기 위해 인터넷을 통한 작가 검색을 활용하기도 하였다.

II. 채색화의 개념 및 역사

한국의 채색화는 삼국시대의 고분벽화로부터 시작해 고려시대의 불화, 조선시대의 실용화로 이어져 왔으며, 근대를 거쳐 현대에 이르기까지 오랜 전통과 역사 속에서 독자적인 화풍을 형성하며 발전되어 왔다. 이러한 채색화의 형성과 특성을 살펴봄으로써 개념을 정립하고, 역사적 전개 과정을 살펴보기 위해 시기를 전통과 근현대로 나누어 각 시대에 전개된 특징과 변화, 발전된 양상들을 살펴보았다.

1. 채색화의 개념

우리나라의 전통 회화는 크게 수묵화와 채색화로 구분 지을 수 있다. 수묵화가 종이에 먹을 이용해 번짐이나 스며드는 정도, 먹의 농담, 먹선 등으로 표현되는 그림이라면, 채색화는 아교와 안료 등 색채를 사용하여 표현하는 한국의 전통적 그림 양식으로 이에 보다 가까운 말은 “색칠에 의하여 표현하는 그림(colored painting)이라는 뜻의 채색화(彩色畵)”¹⁾로 표현할 수 있으며, 실제 사물을 그대로 묘사하기 위해 대상의 고유색과 같은 색을 칠하여 나타낸 그림을 말한다.

이 양식들은 서로 대립된 측면을 가지는데 수묵화가 유교시대 미술 양식을 대표했다면, 채색화는 불교 시대나 그 이전 고대 미술 문화를 이끈 표현 수단이었다. 병풍이나 족자로 만들어 자유롭게 이동 가능했던 수묵화와는 달리 채색화는 고대 벽화 양식에서 발견되듯이 종교적인 숭배물의 기능과 기록적이고 장식적인 기능을 가졌지만, 이 두 양식의 구분은 재료에 따른 분류이며 초기 회화에서는 구분 없이 사용되었다.

수묵화와 채색화는 기본적으로 붓을 이용하되 종이나 비단을 바탕재로 쓰며 먹

1) 조용진(1992), 「채색화기법」, 미진사, p.39.

을 이루는 탄소 알갱이와 채색을 위한 물감의 안료가 화면에 정착되도록 아교라는 고착제를 쓴다는 점에서는 유사성을 지닌다. 하지만 “수묵화가 번짐을 이용하여 사의 적으로 사물을 표현하는 예술이라면, 채색화는 색을 이용하여 보다 사실적인 사물 표현을 시도”²⁾한 부분에서 대립한다.

채색화의 재료와 양식적 특성을 살펴보자면 먼저 채색화의 양식적 특성을 이루는 중요한 요소로 안료의 정착제이면서 보조 역할을 하는 아교를 들 수 있다. 채색화에 사용되는 안료는 자연 광물이나 식물의 안료에 고착제 역할을 하는 아교를 섞어 사용하는데 이때 사용하는 아교는 변화하지 않고 안료의 성질을 침해하지 않으면서 화면에 고착되며 안료를 둘러싼 아교의 건조 시 부피가 줄고 얇게 피복되어 물감의 색상을 높여주는 특성이 있다.

또한 채색화의 바탕재로 주로 사용되는 종이나 비단 위에 채색 할 경우, 바탕재에 물감이 스며들거나 번지지 않도록 아교 반수 하여 사용하였는데, 이것은 아교와 물, 명반을 일정 비율로 혼합한 용액을 바탕재 표면에 여러 번 칠하여 아교막층을 만드는 것이며 이를 통해 물감 속의 아교가 바탕재에 침투하지 않고 그대로 안료를 화면에 고착시킴으로 그 위에 또 다른 색층을 쌓아 표현할 수 있게 된다. 이러한 아교의 특성을 이용한 채색화의 기법은 색의 깊이와 다양한 변화를 주는 특성을 가지게 되는 것이다.

다음으로 서양 회화의 채색 양식과 다른 우리 채색화를 구분하는 독특한 양식은 혼색이 아닌 중색을 이용한 ‘덧칠하기’이며 서로 섞이지 않는 입자를 가진 안료의 특성과 아교의 성질을 이용해 색을 여러 번 쌓아 올려 표현된 다층적 색감은 평면임에도 공간감을 느끼게 하는데 이러한 덧칠하기는 색의 깊이감으로 양감을 표현하는 채색화의 중요한 양식이며 표현기법이다. 이는 “중채로써 인고의 반복과정을 통해 뭐라 단정 짓기 어려운 미묘한 다층 색을 형성하게 되니, 바로 여기에서 우리 언어의 색채표현이 그렇게 다양하게 나올 수 있었으며 이것이야말로 색채의 한국성”³⁾이라 말할 수 있는 것이다.

이처럼 채색화는 재료적, 기능적, 기법적 양식들을 토대로 하여 문화와 역사 속에서 계승·발전되고 변용되어 현대채색화의 다양한 모습으로 전개되어 오고 있다.

2) 박완용(2017), 「한국 채색화 기법」, 도서출판 재원, p.11.

3) 정병모 외(2019), 「색으로 그린 그림」, 가가북스, p.111.

2. 채색화의 역사

인류의 회화가 생존이나 종교의 주술적 기능을 표현한 구석기시대 동굴벽화에서 발견되듯이 우리나라의 회화도 선사시대 암각화나 선각화를 통해 살펴보면 그 성격에 차이가 없다. 이러한 고대미술에 이어 종교적이고 기록적인 성격을 가진 실용적 목적의 채색화가 삼국시대 회화로 이어져 왔으며 오늘에 이르기까지 중국, 일본 등과 영향을 주고받으며 우리의 독특한 문화를 이루면서 발전되어 왔다.

따라서 그 구분을 채색화의 기원을 발견할 수 있는 삼국시대와, 고려시대, 조선시대까지를 전통채색화로 구분 짓고 일제강점기로부터 현재까지를 근·현대채색화로 나누어 우리나라의 문화와 역사 속에서 형성된 채색화의 흐름과 양상을 살펴보았다.

1) 전통채색화

(1) 삼국시대 고분벽화

우리나라 전통채색화의 양식은 삼국시대 고분벽화를 통해 그 기원을 알 수 있는데 이는 삼국시대의 건축물인 궁궐과 사찰 등은 많은 전란으로 인해 소멸하여 이 시기 회화 작품은 거의 남겨져 있지 않으므로 대략적인 변천상은 현존하는 고구려시대의 고분벽화를 통해 엿볼 수 있다.

고분벽화의 시기구분은 대략 “초기(4~5세기), 중기(5~6세기), 후기(6~7세기) 등으로 나누어 볼 수 있으며 시기에 따라 무덤의 구조, 벽화의 내용, 화풍과 채색 등에 변화가 이루어졌다.”⁴⁾ 벽화에는 무덤 주인의 초상화와 생활 모습, 풍속도와 사신도 등 현실 세계와 내세에 대한 소망을 담은 요소들이 그려져 있고, 이를 통해 고구려인들의 기질과 종교, 사상, 풍속, 우주관 등 그 시대 문화와 역사를 알 수 있다.

이러한 고구려의 대표 고분으로는 초기에 안악 3호분과 덕흥리 고분, 중기에

4) 안휘준(2000), 「한국 회화의 이해」, 시공사, p.105.

각저총과 무용총, 쌍영총, 수산리 고분 등이 있고 후기에 사신도가 그려진 강서대묘가 있다. 고분의 석벽에 회칠한 곳이 마르기 전에 털이나 대나무, 가죽으로 된 모필 등을 이용하여 그림을 그렸는데, 초기의 고분인 「안악 3호분, 묘주 부부초상」이 대표적이다.



<그림 1> 「안악 3호분, 묘주 부부초상」, 357년

<그림 1> 「안악 3호분, 묘주 부부초상」은 회벽 면에 그려진 벽화로 먹선과 물골법으로 그렸으며 다채로운 색을 사용하고 있다. “벽화는 주로 벽면에 두텁게 회칠한 위에 벽면이 마르기 전에 그린 일종의 습성 벽화로서 여기에 쓰인 물감은 공작석(孔雀石)이나, 녹청석(綠靑石), 군청석(群靑石), 주사(朱砂), 진사(辰砂), 황토(黃土), 백악토(白堊土), 태운 조개 등이 주로 사용되었다.”⁵⁾ 화면에는 지위에 따라 인물의 크기를 달리 표현하는 고대의 인물 화법이 나타나며 인물의 의복은 단순한 요철법에 의한 음영으로 표현되어 있다.

고구려 중기의 대표 고분인 무용총의 벽화들에는 초기보다 발달한 구성과 화법을 보여주는데 그 중 수렵도를 통해 우리나라 회화의 인물화와 산수화의 발달 정도를 알 수 있고 초기와 마찬가지로 주인공을 크고 구체적으로 그렸으며, 중요한 인물을 뒤쪽에 배치하고 낮은 신분의 인물을 앞쪽에 작게 배치한 부분

5) 박완용(2017), 전계서, p.21.

에서는 역원근법적인 요소를 보인다. 산의 이미지는 일반적인 회화에서 보여 주는 산의 모습이 아니라 평면적이고 울동감 있는 선으로 표현하므로 극적인 장면의 효과를 높여주며 산의 색채는 근경에서 원경으로 갈수록 거리에 따라 흰색에서 빨간색, 더 먼 곳은 노란색으로 표현하는 고대의 채색법⁶⁾을 보여준다.

후기 고분벽화인 「강서대묘의 사신도」에는 청룡, 주작, 백호, 현무가 사방 벽에 그려져 있고 우리나라 전통색채로 사용되고 있는 오방색이 쓰였으며 선명한 색채 배합을 통한 생동감과 뛰어난 묘사력⁷⁾을 보여주는데 이러한 고구려의 화풍은 백제와 신라, 그리고 가야의 고분벽화에 영향을 끼쳤다.

(2) 고려시대 불화

고려시대는 불교사상이 정치·사회·문화 전반에 영향을 끼쳤고 실용적 기능의 작품들뿐 아니라 감상적 작품들도 활발히 제작되었으며 전문적으로 그림을 그리는 화원들과 귀족들, 승려들이 작품을 제작하였다. 중국의 다양한 화풍들이 수용되었고 나아가 한국적 화풍으로 발전되었으나 현재까지 전해지는 미술품은 많지 않으며 일부 채색 초상화와 불교회화가 대부분이다.

고려시대에 왕과 왕후의 진영 봉안이 체계화되고, 각종 공신상과 일반 사대부상, 그리고 승상(僧像) 제작이 활발해지면서 초상화가 크게 발전⁸⁾한 것으로 볼 때 실용적인 목적에서의 채색화의 전통이 이어지고 있음을 알 수 있지만 남아있는 작품은 그리 많지 않다.

고려회화의 특성과 채색화의 발달을 가장 잘 살펴볼 수 있는 고려 불화는 호국 불교미술로서 전성기를 이루었고 종교적 상징성을 내포하며 채색 위주의 기법으로 표현되었는데 당시의 채색관을 발견할 수 있다. 불화는 전반적으로 밝고 은은한 색채와 찬란한 금색의 조화로 화려함과 귀족적이며 고상한 분위기를 나타내었으며 그림의 안료는 주색, 녹청색, 군청색의 삼색을 기본으로 하여 색이 매우 절제되었음에도 불구하고 화려하게 느껴지는 이유는 독특한 채색법 때문인데, 이

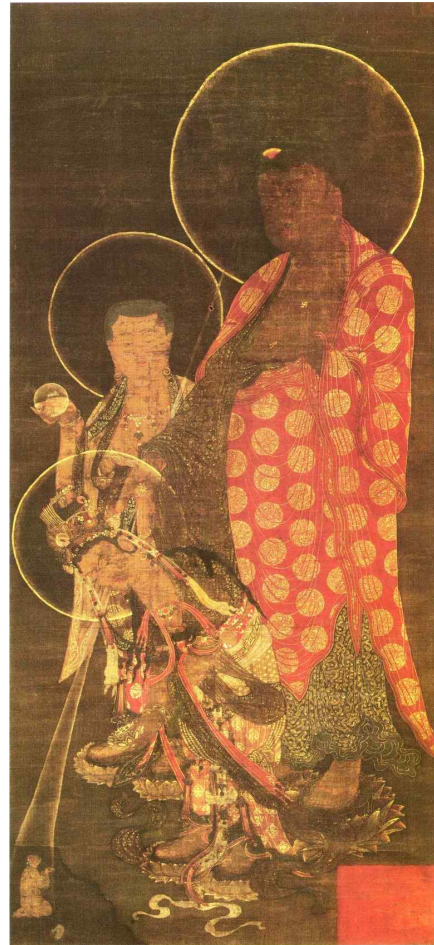
6) 안휘준(2012), 「한국 미술사 연구」, 사회평론, p.217.

7) 안휘준(2013), 「한국 고분벽화 연구」, 사회평론, pp.54~58.

8) 강민기 외(2011), 「클릭, 한국미술사」, 예경, p.173.

는 물감의 색을 거의 원색 그대로 사용하여 채도가 낮아지는 것을 방지하였고, 중간색조 부분들은 혼색보다는 바탕재의 뒷면에서 채색하거나 바탕색 위에 안료를 겹쳐 칠하여 표현한 것이다.

〈그림 2〉 「아미타삼존도」는 고려 탕화의 형식으로 제작되었으며, 금니 기법⁹⁾으로 정교하게 표현된 복식과 장식무늬, 화려한 색채의 조화로운 배색 등 고려 불화의 특징을 잘 보여준다. 구도에 있어서는 “고려 탕화의 계급적 엄격성이 나타나 있는데 관음보살과 세지보살은 작게 그려져 아미타여래의 어깨 아래에 시립해 있다.”¹⁰⁾ 그리고 삭발한 모습의 보살은 오른손에 수정을 들고 있는데 배채법으로 표현되어 손바닥의 색채가 수정에 비쳐지도록 한 부분에서는 당시 채색기법의 수준이 뛰어났음을 보여준다.



〈그림 2〉 「아미타삼존도」, 14세기

이처럼 불화에서 사용된 비단 뒤에서 칠하는 배채법과 덧칠하여 표현하는 중채법은 지금의 현대채색화에서도 그대로 사용되고 있음을 볼 때 이 시기 채색화의 수준이 절정기를 이루었음을 알 수 있다.

더불어 고려 불화는 동시대의 인물과 산수화풍 및 채색화법을 반영하고 있으며, 이러한 발전은 조선시대 회화 전래의 근간을 이루면서 한국 회화 전통의 새로운 원류를 형성한 의의¹¹⁾를 지닌다고 할 수 있다.

9) 금니 기법은 고려 불화 속의 보존이나 등장인물의 옷깃이나 광배 등에 사용된 기법으로, 화려하고 아름다운 문양을 장식하기 위해 금니의 색채를 사용한다. 이를 위해 금을 얇게 펴서 박(箔)을 만들고 그것을 잘게 부수어 아교 물에 개면 금니가 되는데 이를 필선으로 정교하게 시문(施文)하여 표현한 것이다.

10) 유홍준(2012), 「한국 미술사 강의 2, 통일신라 고려」, 놀와, p.500.

11) 홍선표 외(2016), 「알기 쉬운 한국미술사」, 미진사, p.23.

(3) 조선시대 실용화

조선시대는 고려회화의 전통 계승과 함께 중국의 회화를 수용하면서도 독창적인 화풍을 성립해간 시기이다. 그러나 조선의 억불숭유정책에 의해 화려했던 고려 불화양식의 채색화가 퇴보되고 그 특정 색채도 사라지게 되었지만, 문인화, 산수화, 진경산수화, 도석화, 풍속화, 영모초충도, 초상화, 궁중 장식화, 민화 등 그 어느 시대보다 활발하고 다양한 회화의 양상으로 발전하였다.

이 시기 채색화에 있어서는, 유교 사상과 중국의 회화관인 상남편북론(尙南貶北論)¹²⁾의 영향으로 수묵화가 회화의 주요 흐름을 이루었고 채색화는 조선 초기 국가가 설치한 도화서의 전문 화원들에 의해 제작된 궁궐이나 사찰의 장식화와 궁중 기록화, 화조화, 초상화, 민화 등 실용화의 형태로 명맥이 유지되었다.

그리고 조선 전기에는 왕의 초상을 그리는 어용화로부터 공신상과 조상들을 모시기 위한 초상화가 활발히 전개되었는데, 조상 숭배 사상이 중요했던 사대부들은 선조들의 초상화 제작에 열심이었고, 조선시대의 초상화는 외형적 묘사가 뛰어났으며, 전신(傳神)의 표현을 위해 내면적 정신세계를 담아내고자 하였다. 또한 화원 화가들과 문인화가들은 인물화뿐 아니라 산수화와 화조화에도 뛰어났으며 특히 화조화는 “윤곽선을 그리고 채색하는 구름전채법과 윤곽선 없이 선염하는 몰골채색풍의 사실적인 화풍으로 왕실 수요 등을 위해 도화서의 화원들을 매개로 육성되었다.”¹³⁾

한편, 조선 중기는 전쟁과 당쟁 등의 혼란한 상황이었음에도 한국적 화풍이 뚜렷이 형성되었으며 안견과 화풍의 계승과 절계과 화풍의 유행과 함께 “산수화 이외에 소 그림의 김식, 까치 그림의 조속, 대나무 그림의 이정, 매화 그림의 어몽룡, 포도 그림의 황집중, 이계호, 홍수주 등은 각기 독보적인 화풍을 이루었다.”¹⁴⁾

조선 후기에 이르러서는 경제적 발전과 실학사상에 의한 자아의식의 발현 등으로 우리나라 실제 산수를 주관적으로 재해석한 진경산수화가 유행하였으며 서양 화법의 수용과 풍속화가 풍미하였고, 장식적이고 실용적 기능의 민화가 활발하게

12) 상남편북론(尙南貶北論)은 남화는 숭상하고 북화는 폄하는 이론으로 중국 명말 동기창과 막시룡에 의해 제창되었고 명 말기부터 문인화가들뿐 아니라 직업 화가들에게까지 보급되었다. 조선에는 남종화풍이 17세기 전반경에 유입되어 조선 후기 화단의 주도적인 화풍으로 성행하게 되었다.

13) 홍선표 외(2016), 전계서, p.36.

14) 안휘준(2000), 전계서, p.66.



<그림 3> 작가 미상,
「책거리」, 18세기



<그림 4> 작가 미상,
「호작도」, 19세기

그려졌다. 조선 초기 회화가 궁중 화원들과 지배 계층에 의해 제작·보급된 것과 달리 민화는 서민층을 중심으로 확산되었으며 화원이나 무명의 화가들에 의해 그려졌다.

<그림 3> 「책거리」나 화조도 그림으로 만든 병풍으로 생활공간을 장식하였고 <그림 4> 「호작도」와 같은 세화(歲畵)를 통해 주술적 가치를 담고자 하였는데, 이는 실용성과 상징성 및 서민들의 미감을 반영한 예술성을 표현한 것이다.

이러한 서민들의 생활과 밀접한 관계를 맺고 있는 민화는 소재나 내용, 색채에 있어 불교적인 것, 샤머니즘적인 것, 유교적인 것, 도교적인 것, 일상적인 것 등으로 나타나고 화법과 기교에 얽매이지 않는 추상성, 상징성, 사상 등이 풍부하게 표현¹⁵⁾되었으며 그 주제는 필요와 목적에 따라 십장생도, 화조도, 어해도, 산수도, 풍수도, 문자도, 책거리 등으로 그려졌다.

그리고 민화는 먹선으로 윤곽을 그린 후 그 안을 채색하는 방식을 취하는데, 초반에는 화려한 채색, 단순한 선과 색면으로 간결하게 표현하였으나 조선 말기로 가면서 과감한 생략, 다양한 선의 사용, 자연스러운 번짐을 이용한 물골법의 채색, 바림 기법 등 더 대담한 표현기법을 사용하였다.

이와 같이 조선시대는 다양하면서도 한국적인 회화양식의 발전을 보여주고 있는데 특히 민화는 한국채색화의 전통성을 보이며 독자적인 면모를 갖춘 회화 양식이었음을 알 수 있다.

15) 손경숙(2010), 「동양회화의 재료와 기법」, 이담북스, p.22.

2) 근·현대채색화

근·현대채색화의 역사적 전개 과정을 살펴보기 위해서는 먼저 근대의 시작에 대한 기준을 어떻게 볼 것인가의 설정이 필요하며, 이에 대한 논의는 여러 분야에서 전개되어 왔다. 영·정조 시대에 실학사상의 태동과 개혁 추진으로 문예 부흥기를 이룩한 18세기로 보는 의견, 외세에 대항해 내부 개혁을 실천하려 했던 갑오경장의 전후 시기, 일제 식민 지배에 의한 한계성 안에서도 미약하게 형성된 민족자본에 의한 산업의 시작을 근대화 기점으로 보는 견해, 또한 진정한 근대화는 해방 이후부터라는 견해 등 다양한 의견들이 있다.

보편적으로 1910년대를 근대미술의 출발로 보는데 이는 “1910년대에 서양화 재료와 기법 등이 도입되어 기법뿐만 아니라 미술과 미술가의 개념을 크게 변화시켰으며, 1910년대에는 제1세대 서양화가들이 등장했을 뿐 아니라 단체가 결성되거나 미술교육 강습소 등이 설립되면서 그 이전의 미술과는 분명히 구별되는 양상으로 전개”¹⁶⁾되었기 때문에 이 시기를 근대미술의 기점으로 보는 것이다.

이에 본 논문에서도 1910년대를 근대미술의 기점으로 보았으며, 근대와 현대는 1945년 해방을 기점으로 정하였고 근대 시기의 역사적 소용돌이 속에서 변화·발전되는 채색화의 양상과 서양 회화의 유입과 수용 속에서 현재에 이르기까지 현대채색화의 상황과 다양한 흐름들을 살펴보았다.

(1) 근대채색화(1910년대~1945년 해방 이전)

조선시대 한국채색화의 전통성과 독자적인 면모를 보였던 민화는 조선 초기 궁중과 상류계층에 의해 제작되고 소비되었으며 이후 18세기에는 서민층에 이르기까지 확대되어 조선 후기의 생활과 문화가 반영된 미의식으로 표현되어왔다. 그리고 조선 후기에 서양 문물의 유입과 서양화 기법의 영향으로 입체적 색면과 3차원적 공간, 사실적이며 풍부한 시각 변화¹⁷⁾ 등을 표현하는 발전 양상을 보였다. 이렇게 전개된 민화는 서민 의식이 발현된 근대적 표현이었으며 대중에 의해 향유된 새로운 회화 양식의 출현이라 할 수 있었으나 중국풍의 문인화만을 높이

16) 김영나(1998), 「20세기의 한국미술」, 도서출판 예경, p.14.

17) 이구열(1984), 「근대 한국화의 흐름」, 미진사, pp.39~40.

는 당시의 인습으로 인해 정당한 평가를 받지 못하였으며 이러한 흐름은 근대 초까지 이어졌다.

이후 1910년에는 국내 정규 미술학교가 설립되지 못하였기에 사립 미술교습소나 일본 동경미술학교에서 교육받아야 했으나 1911년에 우리나라 최초의 근대적 미술학원인 '서화미술회 강습소'가 세워졌으며 전통화법에 능통했던 대표적 서화가인 조석진, 안중식을 중심으로 도제식 교육이 이루어졌다. 이곳을 통해 배출된 김은호, 이상범, 노수현, 박승무, 최우석 등은 1920년대 이후 동양 화단의 중심인물로 활동하게 되며, 이후 1918년에 근대미술 시기 최초의 작가협회인 서화협회의 발족으로 이어지게 되는데 이 단체는 신구 서화계의 발전과 동서양 미술의 연구, 후진 교육 양성 및 대중의 계몽을 목적¹⁸⁾으로 활동하였다.

그리고 1920년대에 들어서면서 신문화가 적극적으로 수용되고 근대미술은 더욱 본격화되었으며 일본은 문화통치의 일환으로 1922년 조선총독부에서 주최하는 공모전인 선전¹⁹⁾을 창설하였다. 선전의 초기 동양화부는 서화협회 회원들을 중심으로 전통적인 기법과 관념적인 시각의 경향이 짙었으나 후기로 갈수록 일본화의 감각을 적극적으로 수용하는 등의 새로운 추세가 현저하게 나타났다. 선전을 통해 전통 회화의 상호보완적 관계였던 수묵과 채색은 전통계승과 극복이라는 과제를 추구하면서 수묵화파와 채색화파로 분열되고 대립하는 양분 현상이 심화되었다. 그 가운데서 채색화는 한국 전통적 양식과 신일본화(新日本畫)²⁰⁾기법이 융합된 인물화나 화조화로 그려졌으며 이 시기 일본화의 영향을 받은 화가로는 이한복, 김은호, 이영일, 최우석, 조봉진, 김경원 등이며 이들은 현실의 일상생활을 중심으로 다루었다.

그 중 1920년대 대표적인 채색화가 이당 김은호는 특히 인물화에 특출했으며, 극사실적인 표현으로 배채법이나 선염법의 전통기법을 사용하면서 서양화의 명암법을 적용하여 사실감 있게 표현하였다.

18) 홍선표(2016), 「한국 근대미술사」, 시공사, p.117.

19) 선전은 '조선미술전람회(1922~1944)'의 줄임말로, 일제의 3·1 독립운동을 겪고 난 뒤 문화회유책의 정책 중 하나로 창설된 관전이다. 1부가 동양화, 2부가 서양화·조각, 3부가 서(書)이다. 회화를 두 개의 부로 나누고 '서양화'에 상대되는 전통적인 회화 양식을 '동양화'라 명명하였다.

20) 신일본화(新日本畫)는 일본 고유의 장식적 채색 체계와 서구의 사실주의적 방법을 가미한 것으로, 대상을 그대로 그리는 사실주의가 아닌 동양화의 형상이 가지는 관념으로 그렸으며 일본적 소재와 서양화의 구도법을 함께 쓰는 방식이다. 진채와 도안풍, 선염에 의한 뭉툭체 사용이 특징이다.

그는 인물화 외에도 수묵담채의 산수화, 문인화, 화조화 등에도 뛰어났으며 작품으로는 「미인승무도(美人僧舞圖)」, 「간성(看星)」, 「군리도(群鯉圖)」, 「향로」, 「충무공 이순신 초상」, 「춘향초상」 등이 있다.

김은호(1892~1979)의 작품 <그림 5> 「간성」에서는 정교한 묘사, 밝고 부드러운 색채, 다소곳한 인물 표정, 의복 무늬의 장식성 등에서 일본화적 요소를 볼 수 있으며 전통적 인물화의 선적인 묘사보다는 색면 채색을 사용하고, 인물의 개성이나 인품 표현보다는 평범한 일상의 장면을 그리고 있다. 이러한 채색화의 표현 양식은 일본 화풍으로 인식되었고 그와 그의 제자들은 비난의 대상이 되



<그림 5> 김은호, 「간성」, 1927년

었으며 1949년에 시작된 ‘국전’에서 배척받게 된다. 그렇지만 “이당은 조선시대의 진채화(眞彩畵)를 오늘의 채색화와 연결해 주는 회화사적 연결고리의 의미를 지닌 화가라 할 수 있고, 이당이 조선시대 진채화의 전통을 이어 현대의 채색화에 전해 주면서 현대채색화의 미술사적 전통성을 확실히 해 주고 있다.”²¹⁾고 할 수 있다.

그 이후로 1936년 이당 김은호의 제자들이 결성한 후소회는 신일본화의 영향으로 감각적이고 사실적이며 장식적인 표현양식을 보였으며 김기창, 안동숙, 이석호, 이유태, 장우성, 조중현, 등을 배출하였고 이들은 해방 이후 한국 화단의 주요 화가들로 활동하였다. 어쩌면 선전이 주도적인 상황에서 일본화의 영향은 당연한 현실적 결과였겠지만 이것은 전통채색화의 근대적인 계승과 혁신으로, 근대화단에 뿌리내릴 수 있게 한 점에서 의의를 지닌다. 또한 전통적 화조화와 인물화에 사용되던 관념적 소재 대신 현실적·일상적 소재를 택함으로 사실적이고 현실성 있는 근대화의 계기를 마련한 것이라 볼 수 있다.

21) 손경숙(2010), 전계서, p.24.

(2) 현대채색화(해방이후~현재)

1945년 해방 후의 시대적 흐름은 식민지의 잔재를 정리하는 것이었으며 이에 따라 미술계에서는 관전인 선전을 폐지하고 ‘대한민국 미술전람회(1949~1981)’인 ‘국전’을 개최한다. 해방 이후의 채색화는 일본화의 영향과 왜색에 대한 논쟁으로 침체기를 맞게 되고 제1회 국전에서부터 채색화 계열의 작가들은 출품이 보류되거나 낙선하는 등 자의나 타의에 의해서 국전에서 소외되었는데 ‘국전’ 초기 입상자의 과반수 이상이 수묵화 계열 작가였음에서도 알 수 있다. “짙은 채색과 정밀하고 고운 선으로 된 인물화나 꽃 그림은 모두가 일본화로 낙인찍히기가 일쑤였던 당시의 상황”²²⁾ 속에서 채색화가들은 자신들의 기법에 전통적 필법과 묵법을 절충시키거나 새로운 시도를 통해 일본화의 영향을 탈피한 새로운 민족 채색화 창출을 위해 노력하였다.

그러나 1950년대 국전의 내부 갈등에 대한 해결책으로 심사위원의 개편 등의 노력에도 불구하고 국전 운영에 대한 반발은 미술계의 분열과 또 다른 단체의 결성이라는 결과로 이어졌으며 그러한 단체들 중 채색화 계열에는 1957년에 발족한 백양회²³⁾가 있고 “백양회는 동양화의 고식적인 양식과 방법에서 탈피하고자 한 중견 작가들의 모임으로 대부분 이당 김은호의 문하였다는 점은 이당의 국전 소외와 결코 무관하지 않은 듯”²⁴⁾하다. 회원들은 전통 회화의 현대적인 다양화와 창조적인 방향을 추구하였으며, 또한 작가 개인의 작업적 특징과 개성을 서로 존중하며 각자 독자적인 표현과 변화에 대한 의지를 가졌다.

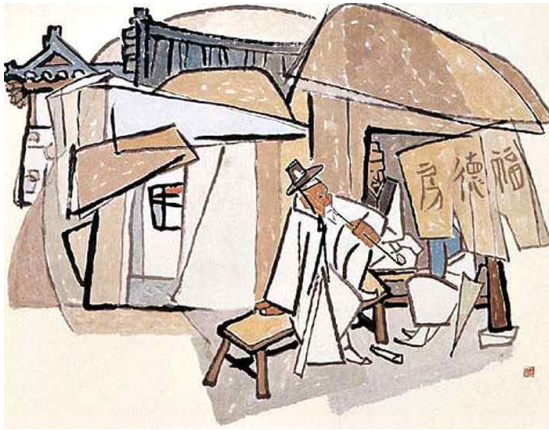
한편 1950년대에 서양의 새로운 미술사조인 앵포르멜이나 추상표현주의의 기법들은 한국화 표현에 많은 영향을 끼쳤으며 화가들은 자연스럽게 서양 회화의 조형성을 접하게 되었고 일제강점기에 대한 청산과 더불어 전통 회화에 서양미술의 적용이라는 새로운 변화를 주고자 하였다. 이러한 변화로 국전에서도 서양의 추상 양식을 수용한 비구상 계열의 작품이 출품되었고 특히 “김기창, 박래현, 박

22) 이구열(1984), 전계서, p.161.

23) 백양회는 1957년 국전 중심의 기성 화단에 반대하여 결성된 ‘단구미술원’ 참여작가와 중견작가들이 모여 구성된 단체였다. 이들은 새로운 미술을 주장하였으며 김기창, 이유태, 이남호, 장덕 등 ‘후소회’ 계열과 박래현, 허건, 김영기, 김정현, 천경자 등이 창립 멤버로 참여였다. 매년 <백양회전> 과 지방 순회전, 그리고 해외 전시를 했으나 1978년에 해체되었다.

24) 오광수(2007), 「시대와 한국미술」, 미진사, p.128.

생광, 천경자 등은 전통채색화 표현의 연구와 서양 입체주의의 표현을 통하여 일본화의 영향에서 벗어나는 새로운 작품들을 시도하였다.”²⁵⁾



<그림 6> 김기창, 「복덕방」, 1953년



<그림 7> 박래현, 「노점」, 1956년

김기창(1914~2001)의 작품 <그림 6> 「복덕방」은 동양 회화에서의 필선과 수묵을 쓰면서 서양 회화의 큐비즘(Cubism)에서 보이는 기하학적 면 분할로 화면이 구성되어 있으며, 박래현(1921~1976)의 작품 <그림 7> 「노점」에서도 대상의 분석과 면적인 구성을 통한 서양의 입체파적인 조형법이 확인된다. 이들의 작품은 서양의 큐비즘 양식을 수용하여 한국화의 현대적 표현 양식을 도출하고자 하였지만 다시점으로 대상을 분석하고 재구성하는 큐비즘의 표현 원리와는 다르며 이러한 입체주의적 표현의 반추상 회화는 당시 화단의 현대적이고 한국적인 회화 모색의 동향을 보여주고 있다.

이후 1960년대에 이르러 미술교육이 대학교에서 점차 자리 잡혀가고 박생광, 조복순, 천경자, 등에 의해 채색화 교육이 시작되었으며 또한 실험적 작가들에 의한 추상미술의 표현과 안상철, 안동숙, 권영우, 이용노 등에 의해 실험적 오브제 표현이 나타나면서 한국 화단에도 많은 변화가 일어났다.

60년대 한국 화단에 등장한 단체들을 살펴보면 먼저 전위적인 청년 작가들로

25) 오세권(2016), 「현대 한국화의 표현과 흐름」, 신원, p.79.

구성된 묵림회²⁶⁾를 들 수 있는데 이 단체는 “그 출발부터 기성세대 가치관에 도전하는 반 전통, 반 조형의 기치를 높이 들었고, 재래의 매재와 방법을 탈피하여 한국화의 전통적 관념을 타파하는 여러 방법을 구사”²⁷⁾하였으며 전통적인 수묵 재료에 현대 안료를 사용하고 우연의 효과를 통한 공간구성을 확대시켰다. 또한 한국화의 다양한 실험적 추세는 1963년 청토회²⁸⁾, 신수회²⁹⁾의 등장과 1967년 한국화회³⁰⁾의 결성으로 광범위한 연령층과 다양한 성격의 경향으로 확산되었다.

이러한 실험은 당시 서양 화단의 모더니즘 지향에 영향받은 상대적인 추세로, 특히 60년대 전반에 진행된 한국화의 추상적 경향은 “한국화 자체의 고유한 방법적 모색이라기보다 서양화에서 이루어놓은 조형적 성과를 원용하는 수준”³¹⁾이었다. 묵림회가 서울대 출신 작가들이 실험적인 수묵 중심의 경향을 추구했다면 청토회는 홍익대 출신의 채색화 작가들이 포함되었으며, 그중 조복순은 채색화 교육을 통해 현대채색화의 기초를 다지는 역할을 하였고 홍대 출신의 20대 청년 작가들로 구성된 신수회는 전통적 산수화부터 채색화의 동물, 화조화 등 비구상과 추상 실험에 이르는 여러 형태의 작품을 제작하였다.

그리고 1970년대의 한국 화단은 원로 작가들의 작고로 해방 이후 세대들에 의한 구조 개편과 전통 회화에 대한 정통성을 새롭게 인식하는 계기를 맞게 되며 다양한 서양의 미술 사조를 무분별하게 받아들인 것에 대한 자성으로 우리의 것을 찾고자 하는 가치 추구가 일어났다. 이는 70년대 후반부터 80년대 전반기 동안 한국 화단에서 전통으로의 강한 회귀성과 실험에의 짙은 반추성으로 나타났다. 그 흐름은 진경산수화에의 새로운 관심과 수묵에의 자각 현상, 사실주

26) 묵림회(墨林會)는 1960년에서 1964년까지 활동했던 서울대학교 미술대학의 동문을 중심으로 결성된 한국화 단체이다. 회원은 서세옥, 민경갑, 안동숙, 신영상, 정탁영, 신성식, 남궁훈, 송영방 등 약 30여 명이 있다. 동양화에서 수묵 추상의 경향이 주요 흐름이 되는 데 상당한 영향을 주었다.

27) 강선학(1998), 「한국 현대화론」, 도서출판 재원, p.36.

28) 청토회는 1962년에 발족하고 1963년에 창립전을 가졌으며 박노수, 박세원, 송수남, 신영복, 장선백, 천경자, 이현욱, 조복순 등의 회원으로 구성되었다. 채색화를 다루는 홍익대 출신 작가들이 포함되어 있으며 광복 이전 세대로부터 신인까지 회원 구성의 폭이 넓었다.

29) 신수회는 1963년에 발족하였으며 회원들은 조평희, 오태학, 김동수, 하태진, 이용희 등 홍익대학교 출신의 젊은 작가들을 중심으로 이루어졌다. 전통 산수화에서 다양한 채색의 동물화, 화조화, 구상과 추상의 실험에 이르는 다양한 형태의 작품을 공동으로 발표하였다.

30) 한국화회는 1967년에 정탁영, 신영상, 송영방을 중심으로 출범된 서울대학 동문이 발족한 단체이다.

31) 오광수(2007), 전게서, p.104.

의로서의 채색화 붐 등의 경향³²⁾으로 나눌 수 있다.

이러한 진경산수화에 대한 관심은 서구화되어가는 조형 사고 속에서 동양 정신의 회복에 대한 방법론으로 산수화의 현대화를 모색한 것이며, 수묵으로의 자각 현상은 80년대 초에 등장한 수묵화 운동³³⁾을 말하는 것으로 이 운동은 “수묵을 통한 고유한 정신세계로의 환원을 겨냥한 것으로, 어떤 의미에서 본다면 차츰 퇴색해가는 동양화의 취지를 수묵이라는 전통적인 매체를 통해 검증하고자 했다.”³⁴⁾

또한 사실주의로서의 채색화는 1970년대 후반에 들어오면서 젊은 세대의 환영 속에 새로운 붐을 일으켰으며 젊은 작가들이 채색화 작품으로 공모전에서 수상하는 경우가 늘고 단체전이나 기획전 등 다양한 전시가 개최되었다. 이 시기의 작품들은 색채나 표현기법에서 전통적 채색화나 민화의 경향을 보여주는데 이 같은 현상은 70년대 초부터 고조된 민화와 재해석된 작업에 대한 관심과 이당 김은호의 타계로 그에 대한 재평가 작업, 화랑가의 초대전에서 성공을 거둔 천경자의 작업에서 고무된 것으로 볼 수 있을 것이다.³⁵⁾

한국 화단의 이러한 흐름과 70년대의 ‘민족중흥’과 ‘자주독립’을 강조한 사회 분위기 속에서 그동안 일본 화풍으로 폄하되어온 박생광이 다시 주목받게 된다.

박생광(1904~1985)의 작품 〈그림 8〉 「전봉준」은 그의 작품 중에 대표적인 역사화로서 동



〈그림 8〉 박생광, 「전봉준」, 1985년

32) 홍용선(2007), 「현대 한국화론」, 월간 미술세계, pp.256~257.

33) 수묵화 운동은 1970년대 후반에서 1980년대 초에 걸쳐 몇몇 중견 작가와 신진 세대가 주축이 되어 펼친 실험으로 주로 먹의 중심 재료로 사용하여 수묵을 조형적으로 극대화시킴으로 한국화의 본질적인 아름다움과 정신성의 깊이를 일깨우고자 했다. 수묵화의 현대적 가능성과 창조적 계승 문제를 중요시했으며 송수남, 홍석창, 홍용선, 정하경, 신산옥, 이철량, 김호석, 윤여환, 박인현 등이 참여했다.

34) 서성록(2004), 「한국 현대회화의 발자취」, 문예출판사, p.485.

35) 홍용선(2007), 전개서, p.264.

학 농민운동의 정신을 대담한 필치와 색채로 표현한 작품이다. 전봉준을 중심으로 농민들과 관군들의 대치 장면을 그렸는데, 사실적 비례를 무시하고 대상의 크기를 자유롭게 구성한 부분과 강한 색채대비 효과, 그리고 세련되지 않은 조형의 단순화된 형태 등에서 민화적 성격이 강하게 나타난다. 이 시기 그의 작품은 전통 회화에서 발견되는 구성과 색, 소재를 사용함으로 전통 회화의 현대화를 통한 한국적 정체성을 잘 반영한 것이라고 재평가되었다.

그리고 1980년대 초반 수묵에서 한국화의 정신을 찾고자 활발한 양상을 띠었던 수묵화 운동은 중반에 들어서며 수묵이라는 재료의 획일성, 한정된 소재, 반복적인 표현 등으로 그 한계점을 드러내며 점차 그 운동의 열기는 식어갔다. 이에 대한 극복의 움직임으로 80년대 중반 채색화에 대한 관심의 확산과 더불어 채색과 수묵을 병행하여 표현한 채묵화가 집단적인 운동 형태로 등장하기 시작하였는데 채색과 수묵을 융합하여 표현한 것에서 비롯된 이 개념은 80년대의 채색화에 대한 관심과 활성화에 영향을 끼쳤고, 점차 “먹도 하나의 색채로 인식되면서 ‘채묵화’라는 의미는 결국 ‘채색화’를 이루는 바탕 용어가 되었다.”³⁶⁾

1980년대 후반, 포스트모더니즘 미술이 유학과 작가들에 의해 유입되면서 동양과 서양 및 미술의 장르와 표현 매체의 해체를 가져왔으며 90년대에 들어오면서 채색화는 수묵과 채색의 혼용이 확대되고, 구상적 형상과 추상적 표현이 혼용되어 나타났으며, 여러 이미지를 중복시켜 한 화면에 구성하는 경향, 그리고 단순한 조형을 대작으로 표현하는 등의 흐름을 보여주고 있다. 또한 서양화의 재료인 아크릴, 젯소, 크레파스 등의 재료에서뿐 아니라 내용과 형식, 기법의 다원화와 복합적 사용의 특성이 나타나는데, 이는 전통채색화의 개념에서 벗어난 현대 채색 회화로의 채색화 표현이라 볼 수 있다.

그리고 2000년대에는 포스트모더니즘 미술의 유입과 영향에 의해 한국화 작가들도 전통 재료나 표현만을 고집하지 않고 현시대에 부합된 표현을 추구하는 양상을 보이게 되는데 그들은 다양한 현실을 바탕으로 한 정치사회, 도시의 일상, 자연환경, 개인의 정체성 등의 주제를 표현하였고, 또한 오브제와 설치, 그리고 영상 분야를 한국 회화 작품과 결합시키기도 하며 동·서양의 다양한 재료를 넘나들며 조형 실험을 시도하고 있다. 이처럼 오늘날엔 재료의 특성에 의한 구분으

36) 오세권(2016), 전계서, p.82.

로 수묵화와 채색화를 나누던 과거와는 달리 한국화의 특징이 희석되고 한국화와 서양화는 물론 조소까지 장르의 구분이 무의미해지면서 탈장르적인 성향을 보이지만 현대채색화는 오늘에 이르기까지 전통적인 표현의 계승과 발전이라는 토대 위에 동시대적인 조형 양식의 새로운 표현과 변화를 모색하고 있다.

이상에서 역사와 시대의 흐름에 맞춰 다양한 실험과 변화, 또한 그에 따라 발전되어온 근·현대채색화의 양상들을 살펴보았다. 이 흐름 속에 한국채색화에 있어 일제강점기라는 특수 상황에 따른 다변화와 침체, 극복의 요소들이 전통과 주체성의 측면에서 다시금 새로운 위치에서 주목받으며 현대화되어가는 과정을 볼 수 있다. “전통에 대한 탈피와 회귀는 끊임없는 둔주곡(遁走曲)으로 얽여져온 것이 근대 이후 한국화 영역의 단면이라고 할 수 있으며 흥미로운 것은 대체로 탈피의 경우는 형식의 탈피로, 회귀는 정신의 회귀로 나타나고 있다.”³⁷⁾는 것을 알 수 있다.

37) 오광수(2007), 전계서, p.106.

Ⅲ. 현대채색화에서 전통적 요소의 변용 양상

앞장에서는 우리나라 전통채색화를 삼국시대 고분벽화로 시작하여 고려시대 불화와 조선시대 실용화로 구분 지어 각 시기마다 변화되고 발전된 채색화의 양상과 그 특징들을 고찰하였다. 이에 본 장에서는 한국 전통채색화에서 표현된 주제나 소재, 색, 형, 구성, 기법, 재료 등의 요소들이 현대채색화 속에서 어떻게 변용되는지 그 양상과 의미들을 알아보고 더불어 이러한 표현 양상이 현시대에서 어떻게 동시대 미술로서 기능하며 의미를 갖는지 살펴보고자 한다.

작품 선정에 있어서는 근현대 한국 미술사에서 조명된 작품을 포함하여 현대채색화에서 나타나는 전통적 요소의 변용된 양상들을 보이는 2000년대 이후의 작품들도 함께 선정하였으며, 다음과 같이 분류하여 살펴보았다.

첫째는 전통적 공간구성의 요소들을 적용하여 현대적으로 변용한 작품들의 양상을 분석하였고 둘째는 전통적 소재 중에서 인물과 풍속, 민화의 요소들을 이용하여 현대적으로 재해석한 작품들의 양상을 살펴보았으며 셋째는 전통적 기법을 뛰어넘어 다양한 현대적 실험을 통한 변용의 양상을 보이는 작품들을 연구하였다.

1. 전통적 공간구성의 변용

한국채색화는 역사와 시대의 흐름 속에서 채색화 고유의 양식을 따르면서 주체적인 한국성과 더불어 세계화에 맞는 현대성을 담아내기 위해 끊임없이 연구하며 변화·발전되어 왔다. 1980년대 후반 포스트모더니즘 미술의 유입 이후로는 탈 장르의 다양한 현상들 속에서 서양미술의 수용과 실험이 개별 작가들에 의해 진행되었고 그 노력의 결과가 지금의 현대채색화라고 할 수 있다.

이러한 현대채색화의 다양한 표현과 흐름 속에서 전통적 요소를 변용하여 현대

적 의미로 재해석되는 작품 중에서 먼저 전통적 공간구성이 어떻게 작품 속에 적용되어 현대적으로 변용되고 있는지 살펴보고자 한다.

현대채색화에서 전통적 요소의 변용을 뚜렷이 보여주는 작품들을 살펴보면 전통 회화에서 나타나는 다시점적인 구성요소와 여백의 사용, 그리고 민화의 독특한 시점으로 사용된 역원근법의 전통적 공간구성 요소들을 발견할 수 있다.

먼저, 다시점적인 구성요소와 여백은 우리나라 전통 회화인 산수화의 공간을 구성하는 중요한 요소들로 사용되고 있다. 산수화는 주로 지·필·묵의 재료를 이용한 수묵화로, 물과 먹으로 그린 그림이며 채색은 하지 않거나 얇게 더하는 정도로 표현하였고 붓의 필선과 먹의 번짐을 이용하는 그림이다. 이러한 수묵화가 제대로 정립되기 전에는 고분벽화의 채색 산수가 있었지만 본 연구에서는 산수화의 재료와 기법적 측면이 아닌 현대채색화에 나타나는 산수화 공간구성의 요소인 다시점 표현과 여백에 대해 주목하여 살펴보았다.

산수화란 자연 그 자체의 표현이면서도 인간이 자연을 보고 느낀 감상을 예술로 표현한 것이기에 산수화에 나타나는 조형적 형식은 인간이 자연을 바라보는 관점의 표현이라 할 수 있는데, 동양은 산수를 우주의 근본으로 여겼으며, 자연의 정신과 생명의 가치를 발견하고 표현함으로써 자연을 진실하고 순수하게 깨닫는 것을 산수화의 목적³⁸⁾으로 보았다. 그래서 자연의 사실적 재현이 아닌 이상적 산수를 표현하고, <그림 9> 정선의 「인왕제색도」와 같이 실제 경치를 표현할 때도 정신적인 면을 담고자 하였으며 다시점의 이동적 시점으로 공간을 확대하거나, 형태나 구성을

왜곡되게 표현하기도 하였다. 이는 조선시대 산수화에 영향을 준 곽희(郭熙)의 삼원법(三遠法)에서처럼 자연을 바라보는 시각에 의한 공간의 변화를 종합하여 산수화에 적용한 것이기도 하

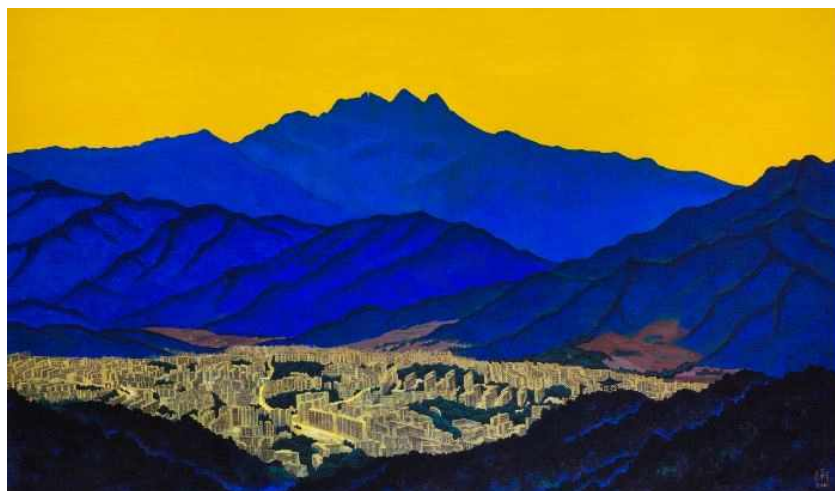


<그림 9> 정선, 「인왕제색도」, 1751년

38) 지순임(1991), 「산수화의 이해」, 일지사, p.25.

다. 또한 사실 너머의 것을 표현하고자 자의적으로 공간을 배치하고 형상 간의 사실적 설명이 아닌 여백으로 공간을 구성하였는데, 이것은 비어있는 공간이면서도 의미를 새롭게 만드는 공간이라 할 수 있다. 한국화에서는 이 ‘여백’을 기운이나 원근의 표현, 또는 생략의 표현으로 사용하였으며 “포스트모더니즘 미술 유입 이후 현대 한국화에서 나타나는 ‘여백’은 수용자의 자유로운 상상 공간으로 작품의 내용과 의미를 더욱 깊고, 풍부하게 하여 생명력 있는 화면”³⁹⁾으로 해석되며 현대채색화의 현대적 표현 방식에서도 중요한 역할을 한다.

이러한 산수화의 공간을 구성하던 방식인 다시점적인 방식과 여백을 이용하면서 현대적인 의미와 구성, 색채 등으로 변용하여 표현한 작품으로 <그림 10> 「불암산에서 바라본 상계동 1」을 살펴볼 수 있다. 도시의 아파트와 건물들이 보이는 산수풍경을 채색화로 작업한 조풍류(1968~)의 작품으로, 낮고 높은 산들 사이로 보이는 건물들을 그 산새와 연결하여 조형적이고 감각적인 색채로 표현하고 있다.



<그림 10> 조풍류, 「불암산에서 바라본 상계동 1」, 2016년

“일반적으로 산수화라 하면 먹으로 그린 것을 떠올리기 쉽다. 하지만 수묵산수화가 있기 전 청록산수⁴⁰⁾라 불리는 채색 산수가 있었고, 이후에도 현재까지 채색이 가미

39) 오세권(2016), 전계서, p.162.

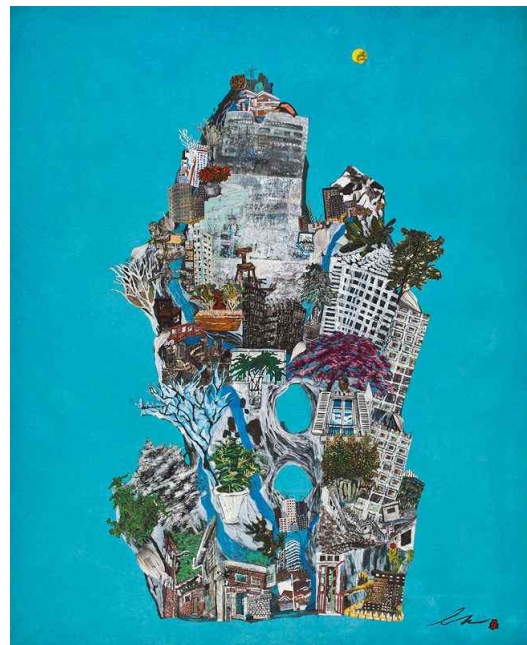
40) 청록산수란 청색과 녹색으로 산수 자연을 그린 그림을 말하며 먼 산은 청색으로, 가까운 산은 녹색을 칠하거나 그 위에 청색을 덧칠하였다. 채색으로 형태의 경중을 나타내다 먹으로 선과 점을 찍어 형태의 질감을 강조하는 것으로 점차 발전하였다. 청록으로 그린 산과 바위에 화려한 금니의 윤곽선을 첨가하여 장식성을 높이기도 하였는데, 이를 금벽산수화라고 불렀다.

된 산수는 계속 제작되어오고 있다.”⁴¹⁾

이 작품 속의 공간구성은 전통 산수화의 삼원법에 의해 다시점으로 바라본 산수풍경이 표현되어 있다. 가장 먼 산은 평면으로 처리되고 중간 부분의 산새는 먹색의 필선으로 산의 기운을 보여주며 아래쪽의 도시 풍경은 금니의 선과 섬세한 표현을 통해 화려한 도시의 감각을 잘 드러내고 있다. 푸른색을 주조색으로 하여 먹과 금분을 사용하여 산수풍경을 표현하였고 산 위 하늘 공간은 색으로 채워져 있지만 한국 화에서의 여백적 공간으로 작용하는데, 빈 공간은 복잡한 도시 이미지와 대조를 이루기도 하고 색을 통한 감정을 전달하기도 한다. 노란색과 파란색의 대비는 마치 뜨겁고 차가운 도시의 특성을 극대화시킨 듯하며 전통 산수화의 공간을 구성하는 요소들과 색이 주는 현대적인 감각이 잘 어우러져 있다.

또한 산수의 추상적 표현과 도시의 구상적 표현이 한 화면에서 대비와 조화를 이루어내어 현시대 속에 나타나는 자연과 도시의 합일된 풍경을 보여주는데 이것은 전통 산수화에서의 관념적 산수와 실경적 산수가 한 화면에 나타나도록 구성된 부분으로 현대적인 변용의 특성을 반영한 것이라고 할 수 있다.

<그림 11> 「저장된 파라다이스 1」에서도 다시점과 여백의 공간구성이 뚜렷이 나타난다. 기억 속의 장소들을 단편적으로 모아 결합하는 방식으로 작업하여 현대적으로 변용된 산수화의 모습을 보여주는 권인경(1979~)의 작품으로 기억의 단편들이 모여 새로운 상상의 세계가 만들어지고, 표현에 있어서는 이미지뿐 아니라 고서와 같은 재료를 실제로 붙여 콜라주하고 채색하여 표현되었다. 이 작품은 작가가 살아왔거나 방문했던 기억에 의지하여 그 파편들을 화면에 산처럼 결합해 표현하였으며 기억의 파편들을



<그림 11> 권인경,
「저장된 파라다이스 1」, 2013년

41) 정병모 외(2019), 전개서, p.22.

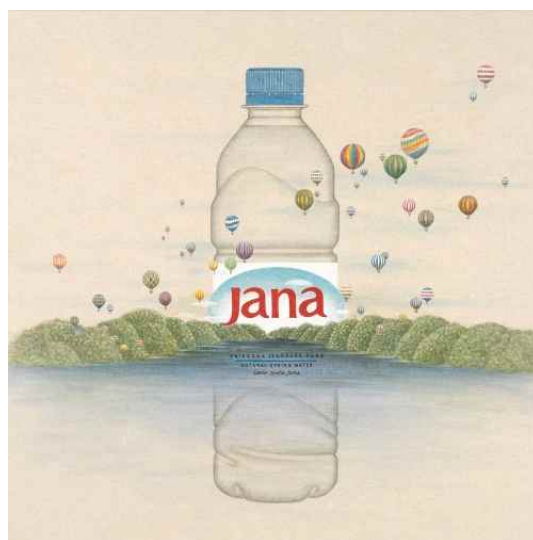
산수화의 다시점적 시각으로 그려내고 있는데, 이것은 “시점의 이동에 따른 시·공간의 깊이를 나타내는 구조적 표현이며 화면상에 여러 방향의 시점을 동시에 보여주어 감상하는 사람의 시선을 끝없이 이동시킨다.”⁴²⁾

전통 산수화에서 사용되는 다시점적 표현을 현대적인 구성 방식으로 변용하였으며 도시의 외형과 시간의 흐름 속에서 변화된 풍경을 담아내고 있다. 개인적인 경험과 기억을 상상하여 풀어낸 공간이지만 도시라는 일반적 장소의 경험을 가진 현대인들에게 이 작품은 보편성을 내포한 대중의 기억이면서 대중이 경험한 공간이 되는 것이다.

또한 작가의 개인적인 경험과 기억을 상상하여 풀어낸 산수화라는 부분은 조선시대 진경산수화의 의미와 연결되는 지점을 가지는데, 진경산수화는 문인들이 노닐(遊) 산수와 머문(居) 공간이라는 두 가지 측면을 가지며, 이상과 상상의 관념에 유람과 거주 체험을 반영하는 산수관이었고, 문인들의 자기표현 욕구였으며, 우리 산천을 발굴하고 표현하는 열정의 과정⁴³⁾이었다.

이러한 진경산수화의 의미처럼 작가의 경험과 기억에 상상적 이미지와 관념적 내용들을 가미한 표현은 진경산수화의 현대적인 변용의 시도였다고 할 수 있으며 도시 이미지를 산으로 표현하여 현대적인 재해석을 거쳐 동시대 미술로서의 의미를 두었지만 또 다른 측면에서는 전통 산수화의 정신이 담긴 현대판 진경산수화라 할 수 있을 것이다.

산수화의 여백을 현대적 요소와 결합하여 독특한 공간을 연출하는 작품인 <그림 12> 「호수」는 현대인의 일상에서 크게 의미를 두지 않는 물건들을 새롭게 해석하여 작업하는 김신혜(1977~)의 작품으로 생수병이나 음료의 라벨 속의 이미지를 배경



<그림 12> 김신혜, 「호수」, 2012년

42) 오세권(2012), “현대 한국화에서 나타나는 시간과 공간의 초월 표현에 대한 연구”, 「한국기초조형학회」, 13호, p.308.

43) 고연희(2009), 「조선시대 산수화, 아름다운 필묵의 정신사」, 돌베개, pp.166~168.

속으로 연결하여 확장하면서 생소한 장면과 의미를 연출하는 것으로 시각적 흥미를 전달한다.

전통 산수화의 실경 위에 현대적 소재인 물병을 겹쳐 두고 두 이미지의 중첩 부분이 자연스럽게 연결되도록 한 작품이다. 이 그림에서 물병 이미지가 없다면 이는 전통적인 산수화 풍경이라 할 수 있는데, 채색으로 표현된 산은 호수의 옆으로 형성된 실경 이미지이며 산을 중심으로 아래와 윗부분에 넓은 공간의 여백을 두어 산수화의 공간구성이 반영되고 있음을 볼 수 있다. 하지만 물병 이미지와 산 위쪽의 다양한 색의 기구들의 등장으로 넓은 면을 차지하는 여백은 산수화의 배경으로서의 공간일 뿐만 아니라 현재와 맞닿은 새로운 공간의 의미로 재해석되고 있다. 이러한 여백의 공간을 흥미롭게 만들면서 그림의 중심을 차지하고 있는 상표가 그려진 물병의 차용은 서양화의 팝아트와도 연결되는데, 팝아트는 대중문화 이미지를 차용하여 표현하는 미술로, 우리나라에서는 1980년대 후반에 등장하여 포스트모더니즘의 주요 창작 방법론으로 사용되어 왔으며, 작가의 의도에 의해 기존 이미지를 그대로 복제하거나 새롭게 구성하여 재창조함으로써 원본의 의미와는 또 다른 해석을 보여주는 기법이다. 또한 화면에는 초현실적인 장면을 연출하여 시각적 관심의 유발과 의미들을 확장시켜가고 있는데, 서양화의 초현실주의 작품에서 사용되는 데페이즈망 기법⁴⁴⁾으로 흥미적 요소를 더하고 있다. 이 작품은 전통적 방식의 실경산수화의 공간구성에 서양화의 팝아트나 초현실주의의 기법을 혼합하여 현대적인 변용을 뚜렷하게 보여준다.

다음으로는 민화의 독특한 시점으로 사용된 역원근법의 공간구성 요소를 적용하여 변용한 작품의 양상을 살펴보고자 한다. 민화에 나타나는 역원근법은 고구려 고분벽화에서부터 그 구성요소를 찾아볼 수 있으며 <그림 13> 「무용총 수렵도」는



<그림 13> 고구려 고분벽화,
「무용총 수렵도」 부분도

44) 데페이즈망(Depaysement)은 전치, 전위법을 의미하는데, 초현실주의 그림에서 사용되는 기법이며 어떤 물체를 원래 있던 곳에서 떼어 뜻하지 않은 장소에 둠으로 감상자에게 심리적인 충격을 주는 표현이다.

고구려 고분벽화에 그려져 있는 사냥 장면으로, 무사 중에 가장 크게 그려진 백마를 타고 있는 인물이 주인공으로 보이며 인물과 동물의 능숙한 표현과는 대조적으로 산들은 굽고 가는 곡선과 평면적이면서 상징적으로 묘사⁴⁵⁾되어 있다. 이는 서양화의 시점에 의한 원근법적 공간 표현과는 달리 역원근법적으로 작가의 선택적 의도에 따라 주요 요소를 크고 세부적으로 묘사하고, 부차적인 부분은 단순화하여 표현한 것이다.

또한 역원근법이나 다시점적 공간구성 방식은 민화의 한 종류인 책거리에서 뚜렷이 나타난다. 3차원의 표현을 2차원으로 나타낸 역원근법이나 다시점의 표현은 평면성과 역원근법이 기묘하게 조합된 공간을 탄생시켰는데, 이는 세계를 바라보는 동양적 인식에서 비롯된 표현으로 경물이나 대상의 특징을 최대한 살려서 표현⁴⁶⁾하기 위한 것이다.

이와 같은 전통적 공간구성을 잘 보여주는 작품으로 <그림 14> 「그 안이 바깥보다 넓다」는 민화의 역원근법 자체를 흥미롭게 표현한 안성민(1971~)의 작품이다. 민화의 책거리 표현에서 앞이 좁고 뒤를 넓게 그리는 역원근법 형식의 동양적 미감을 작품화한 것으로 화면 윗부분에 탁자식



<그림 14> 안성민,
「그 안이 바깥보다 넓다 03」, 2016년

책상이 있고 그 위의 책갑은 극히 일부분만 보이도록 구성하였으며 책갑에서 빠져나온 책의 크기를 통해 책갑 안의 크기를 가늠할 수 있다. 화면 아래쪽의 넓은 공간에는 민화의 대표적인 꽃 이미지가 그려져 있고, 앞쪽을 향해 나아가는 방향성을 준 표현에 의해 공간의 확장이 더욱 강조되고 있다. 민화의 소재 인용을 통해 작가의 정체성에 관한 이야기를 전달하고, 더 나아가 역원근법의

45) 안휘준(2013), 전계서, pp.46~47.

46) 정병모(2020), 「세계를 담은 조선의 정물화 책거리」, 다홍미디어, pp.130~132.

형식을 사용하여 책장 속 초현실적인 세상과 연결된 새로운 공간에 대해 상상하도록 이끌고 있다.

〈그림 15〉 「책거리 정물」은 민화의 책거리 그림의 형식을 차용하여 현대적으로 재해석하는 김지혜(1976~)의 작품이다. 민화의 책거리 그림에는 역원근법을 사용한 책장이나 문갑들을 통한 구성이 특징적인데 이 작품에서도 역원근법의 특성을 이



〈그림 15〉 김지혜, 「책거리 정물」, 2005년

용해 전통적 소재의 기물과 함께 현대의 일상을 보여주는 이미지들을 함께 배치하여 새로운 현대판 책거리를 표현하였다.

책거리는 책과 물건이 공존하기에 고고하면서도 통속적이며, 이는 조선 후기 문화의 양면성을 그대로 보여주는 상징적인 풍경으로, 책거리에 그려진 용품은 시대상을 표상하고 외형은 정물화지만 시대의 역사와 다채로운 스토리가 깃들여 있다.⁴⁷⁾ 이처럼 작가 역시 책거리에 사용되는 역원근법의 구성요소를 차용한 현대판 책거리를 통해 현시대의 모습과 의미를 담아내는 현대적인 변용을 보여준다.

이상으로 현대채색화에서 전통적 공간구성의 다시점적인 구성요소와 여백, 그리고 민화에서의 역원근법적 요소들이 적용되어 현대적으로 변용된 작품의 양상을 살펴보았다. 이를 통해 전통적 공간을 구성한 요소들이 현대채색화 속에서 현대적인 구성이나 색채, 서양의 표현기법들과 혼합되고 변용됨으로 그 표현에 있어 흥미로우면서도 독창적인 요소로 작용할 뿐만 아니라 현대적인 의미의 확장에도 적용되고 있음을 알 수 있다.

47) 정병모(2020), 전게서, pp.8~13.

2. 전통적 소재의 변용

현대채색화에 나타나는 전통적 소재의 사용은 전통 문화적 요소에서뿐 아니라 전통 회화의 다양한 표현에서 차용 및 재해석되어 현대적으로 변용하여 사용되고 있다. 다양한 소재로 표현된 채색화 작품 중에 인물 표현과 시대상을 반영하는 풍속 표현, 그리고 민화의 소재를 차용하여 현대적으로 재해석한 변용의 양상들을 살펴보았다.

먼저 전통 회화에서 인물 표현의 특징을 알아보기 위해서는 초상화가 가장 발달하였던 조선시대의 초상화를 살펴볼 필요가 있다. 조선시대의 초상화는 인물의 외모뿐 아니라 개인의 정신세계를 반영하고자 하였으며 화가의 창의력보다는 전통 규범과 형식에 맞게 그리는 것을 중요시하였다. “초상화는 한 인물에 대한 존경과 후세의 기억을 위한 기록이라는 의미를

지니고 있어 아주 제한적으로 그려졌고 임금의 초상을 그린 어진(御眞), 공신(功臣)을 그린 공신초상, 서원과 가묘(家廟)의 영당(影堂)에 봉안된 선비 초상 등이 대중을 이룬다.”⁴⁸⁾

이명기(1756~1813)의 작품 <그림 16> 「채제공 초상」에서는 예리하고 뛰어난 얼굴 묘사를 통해 조선시대 초상화에서 요구된 외형적 사실성과 내면의 정신세계를 담고자 한 전신(傳神)의 표현을 엿볼 수 있는데, 이는 그 사람의 정신세계와 인품의 표현을 통한 내면적 사실성을 내포하고자 했음을 보여주며 반면에 사실적인 얼굴 표현과는 달리 간결한 의습 처리가 전통적으로 계승되었다. 이와 같은



<그림 16> 이명기,
「채제공 초상(시복본)」, 1792년

방식의 초상화 표현 중에서도 왕의 초상화는 더욱 엄격한 원칙이 적용되었고, 진채를 사용한 채색 기법으로 그려졌으며 인물 외의 공간은 비워두었는데 “인물 밖을

48) 유흥준(2013), 「유흥준의 한국미술사 강의 3, 조선: 그림과 글씨」, 놀와, p.61.

비워두는 것은 타국과 구별되는 요소”⁴⁹⁾였다.

현대채색화에서 인물을 소재로 한 작품 중에는 전통 회화 속의 인물 표현의 특징을 그대로 따르면서 작가 주변의 인물을 그려내어 현대적인 의미를 담으려 한 작품도 있지만 본 논문에서는 전통적 요소가 현대채색화 작품 속에서 어떻게 적용되고 변용되었는지 살펴보기 위해 전통적인 방식을 부분적으로 취하거나 변용된 작품을 위주로 선정하였다.

<그림 17> 「내 슬픈 전설의 22 페이지」는 강렬한 눈빛으로 정면을 응시하고 있는 자화상의 성격을 띤 초상화이다. 강렬한 색감과 화려하고 낭만적인 여성의 인물화를 독자적인 화풍으로 구사하는 천경자의 작품이며 한 인물에 대한 존경과 기억의 의미로 그려졌던 조선시대의 전통 초상화와는 그 결이 다르다.

이 작품은 작가에게 있어 고달팠던 젊은 시절의 삶을 회상하면서 상징적인 요소들과 표정을 통해 그 내적 의미를 전달하고 있으며 개인의 감정과 정서, 가치를



<그림 17> 천경자,
「내 슬픈 전설의 22 페이지」, 1977년

담아내었음에도 대중적 공감을 끌어내는 측면에서 볼 때 이러한 개인적 주제 선정 자체에서 현대적인 변용의 부분을 보인다고 할 수 있다.

또한 외형적 표현에 있어 섬세하고 정확한 묘사를 통해 대상의 인품까지도 표현하고자 했던 전통적 방식과는 달리 작가의 의도에 따라 단순하게 표현된 신체 구성은 다분히 서양화의 화면구성에 더 가깝게 보이며 붓질에서 느껴지는 질감 표현에서 한국채색화의 안료를 진하게 채색하여 표현하였음에도 서양 재료의 질감이 느껴져 한국화의 범주를 넘어선 시도였음을 볼 수 있다. 하지만 내적이고 정신적인 요소를 함께 표현하고자 했던 전통적 인물 표현 방식은 이 작품 속에서도 뚜렷이 반영되어 작품 전체의 분위기로 나타나고 있는데, 이것은 서양적 기법이나 구성요소를 사용하면서도 전통적 인물 표현에서 중요시 하는 인물 내면

49) 이원복(2019), “한국회화의 색채미학-양면성과 조화”, 「민화연구」, 제8집, pp.96~97.

의 정신성을 분명하게 반영한 현대적 변용을 보여주는 것이라 할 수 있다.

도시 생활 속의 일상에 순응하며 살아가는 지극히 평범한 인물상을 소재로 그려진 〈그림 18〉 「동행」에는 인물의 모습에 한결같이 불안한 감정이 묻어나 있으며 익명성을 띠고 있어 보는 이로 하여금



〈그림 18〉 고찬규, 「동행」, 2005년

자신을 투영하게 만드는데 감정이 응축된 인물의 표정과 메마른 인체, 화면의 색채나 그림자, 인물과 함께 배치된 소재들을 통해 절박한 상황에 놓인 삶의 무게를 가늠하게 만든다. 작품에는 고찬규(1963~) 작가 특유의 인물 형상이 불안한 표정으로 정면을 응시하고 있으며 인물의 시선은 마치 관람자를 향해 질문하는 것처럼 느껴진다. 전통적 인물화의 얼굴 표현이 섬세하고 살아있는 듯한 묘사가 특징인데 이 그림은 단조로운 얼굴 형상에 허공을 향한 시선 처리를 통해 오히려 섬세한 감정을 표현하고 있다. 이는 외형은 다르나 인물의 정신과 내면을 보여주고자 했던 태도는 동일한 것이며 전통적 인물 표현의 현대성이 반영된 것이라 할 수 있다. 또한 인물의 이미지만 부각시키고 의복을 단순하게 표현한 것은 전통 인물화 표현의 반영이지만 인물의 감정을 얼굴 표현만이 아닌 배경의 색감으로 더욱 강조한 부분은 현대적 변용의 지점과 연결된다. 화면 구성에 있어 한쪽으로 치우쳐진 인물의 배치와 전반적인 저채도의 색채 표현은 인물들이 처한 상황에 대한 감정을 그대로 경험하게 하며 재료와 기법적인 면에서도 한지에 채색을 쌓아가는 수많은 붓질과 시간이 담겨져서 작가의 의도에 진정성을 부여한다.

작가는 불안, 공허, 소외, 두려움 등의 부정적 감정의 메시지 속에서 「동행」이라는 제목으로 위로를 던지며 절박한 상황에 처한 인물들에 대한 삶의 기록을 통해 현대인이 처한 시대의 자화상을 작품을 통해 표현하고자 하였다. 전통 인물 표현에서의 외적인 부분과 정신적인 측면을 보여주면서도 이를 현대적 표현으로 변용한 것을 볼 수 있다.

다음으로 시대상을 반영하여 그리는 풍속 표현의 소재를 통한 현대적 변용 양상들을 살펴보았다.

풍속화는 당대의 생활 모습과 풍속을 그린 그림으로 18세기 조선시대에는 사람들의 일하는 모습이나 놀이를 담은 풍속화가 성행하였으며, 시대상이 반영되는 만큼 경제, 정치, 문화의 다양한 측면을 엿볼 수 있는 자료이기도 하다. 풍속화가 유행한 18세기의 작품들을 살펴보면 조선인들의 흥과 신명이 담겨 있고 식생활의 모습, 일할 때 쓰이는 도구 등 의·식·주에 관한 많은 부분을 알 수 있으며 그 시기의 국가 경제 성장에 따른 사회적 변화상도 엿볼 수 있다.

풍속화를 주도한 이들은 문인화가였으며, 윤두서가 조선의 일하는 사람들을 가장 먼저 그렸고 이어 관아재 조영석이 현실 생활상을 사생하였으며 숙종과 영조 시절부터 부상한 풍속화는 단원 김홍도와 혜원 신윤복에 의해 완성되었다.⁵⁰⁾

풍속화의 대표 화가인 김홍도(1754~1806)의 작품 <그림 19> 「점심」에는 풍속화의 특징이 잘 드러나 있다.

첫째는 현장성으로, 화가가 직접 그 장소에서 상황을 목격하고 그려야만 담을 수 있는 현실감이 생생하게 표현되는 부분이다. 그림은 대각선 구도를 이용하였고 위에서 아래로 바라보는 부감 시점으로 그렸는데, 이러한 구성을 통해 현장의 역동적인 분위기가 잘 전달되고 있으며 각 인물이 취하는 자세가 정확하게 포착되어 있고 생생한 인물 표정과 함께 그림 속의 소재들이 저마다의 이야기를 만들어 내고 있어 흥미를 더하여 준다.

둘째는 배경의 여백으로, 모든 풍속화가 배경 전체에 여백을 두는 것은 아니지만 김홍도의 작품 속에 비워둔 여백은 인물 군상의 모든 움직임과 현장 분위기에만 집중되도록 만드는 중요한 요소로 작용한다. 하지만 산수화의 여백이 기운



<그림 19> 김홍도, 「점심(단원풍속도첩)」, 1770~1780년

50) 이태호(2019), 「이야기 한국미술사」, 마로니에북스, p.342.

으로 차 있듯이 그의 작품 속 여백에도 등장인물들이 자아내는 현장의 소리와 공기로 가득하다.

셋째는 당대 사람들의 세계관의 반영으로, 시대의 표면적인 모습에서뿐 아니라 인물의 세부 행동이나 표정을 통해 내면적인 요소들, 즉 당대의 문화를 넘어 인물의 세계관을 볼 수 있는 것이다.

넷째는 풍자를 통한 해학미와 독창성으로, 당대의 사회상의 부정적인 측면을 풍자하여 비판하되 해학적 요소를 가미하였고 다양한 주제와 소재를 작가가 지닌 해석법으로 풀어놓기에 그만의 필선과 구도, 내용에 있어서 독창성이 드러난다.

이러한 풍속화 표현을 현대채색화에서 현대적인 감각으로 시대의 이야기를 흥미롭게 풀어낸 작품으로 <그림 20> 「나의 가족 06-2」을 들 수 있다.

도시에서 일상의 삶을 살아가는 현대인들의 가족을 풍자하여 작업한 임만혁(1968~)의 작품으로 화면에 등장하는 인물들은 한 가족임에도 각기 다른 방향으로 시선을 두거나 놀라고 당황하는 모습으로 표현되었는데, 작가는 이를 통해 현대 가족공동체의 소외됨과 건강하지 못한 관계 형성의 한 단면을 보여주고자 하였다.

화면에는 위태로운 작은 배 위에 한 가족이 타고 있으며 아빠와 엄마가 같은 비율로 그려져 있음에도 가장 아래에 엄마를 배치함으로써 현대 가족 안에 잘못 형성된 관계의 질서를 풍자하고 있다. 또한 위태로운 작은 배만큼이나 가족 모두의 자세가 위험해 보이고 화려한 색상 표현과 인물의 표정은 극도의 대비를 이루어 주제를 더욱 부각시킨다. 그리고 이 작품 속엔 김홍도의 풍속화 속 여백과 같은 공간은 존재하지 않는데, 이는 작가의 의도적인 화면 구성에 의해 꿈쩍할 수 없이 갇힌 공간이며 위험한 상황임을 더 극적으로 보여주기 위한 표현인 것이다. 이 작품은 풍속화의 특징인 해학미는 없어도



<그림 20> 임만혁,
「나의 가족 06-2」, 2008년

슬픈 웃음으로 메시지를 던지고 있는 이 시대의 풍속화이면서, 현시대의 현상에 대해 비판함으로 앞으로의 방향과 대안을 고민하도록 이를 시각화한 작품이라 할 수 있다.

〈그림 21〉 「허전함을 허기로 착각한 어느 날」은 현대인들의 욕구를 다양한 소재와 주제로 표현하는 변윤희(1984~)의 작품으로, 인간 내면에 존재하는 욕구들이 솔직하면서도



〈그림 21〉 변윤희,
「허전함을 허기로 착각한 어느 날」, 2008년

과장되게, 나아가 해석적인 요소들로 화면에 담겨져 있다. 강렬한 원색을 사용하여 그 내용이나 의미를 전달함에 있어서도 단호하고 숨김이 없으며 그림 속의 장면은 누구나 경험했고 공감되면서도 사실은 숨기고 싶은 본성적 욕구가 가감 없이 표현되고 있다. 이러한 표현을 위해 데포르마시옹⁵¹⁾이라는 서양화의 기법을 사용하여 의도적인 왜곡과 변용을 작품에 대입시키는데, 이것은 감상자에게 쾌감을 주기도 하지만 반대로 불쾌감을 전달하기도 한다. 작가는 감상자가 느끼게 될 시원하면서도 불편한 감정을 통해 현대인들의 욕구에 대한 태도를 풍자하고 있다.

화면에는 작가 자신의 얼굴을 한 인물이 방 한가운데에 누워있고 방바닥에는 이미 먹다가 만 음식들이 어지럽게 펼쳐져 있으며 이미 음식으로 가득해져 배가 부르지만, 여전히 손에는 과자를 들고 있는 인물은 만족을 모른다는 표정으로 눈을 감아버렸다. 벽에 있는 시계는 6시 30분을 향하고 있고 TV의 장면으로 보아 이미 새벽이 지난 시간임을 유추해 볼 수 있다. 그림의 내용만큼이나 선명한 작품의 제목은 현대인들이 느끼는 허전함을 달래기 위해 선택한 욕구의 무의미함을 생각해 보도록 이끈다. 단순히 시대상을 표현하는 것에 그치지 않고 반성의

51) 데포르마시옹은 프랑스어로 변형, 왜곡이라는 뜻이며 대상을 고의로 왜곡시켜 그리는 것을 말하며 작가의 감정 표출, 조형적인 의도의 강조, 양식화하거나 풍자적인 과장 등을 위해서 이미지의 자연적인 형태에 주관적인 왜곡을 더 하여 나타내는 것을 의미한다. 이러한 표현으로 인해 부자연스러우면서도 불쾌감을 느끼게 하는 부분이 발생하지만, 반면 새로운 조형적 시도에 의한 창조성을 보여주는 부분도 있다.

요소들을 강하게 던져주고 있으며 작가의 이러한 작품에는 풍속화의 형식에서 볼 수 있는 풍자와 해학의 요소가 반영되어 있어 현대판 풍속화라 할 수 있을 것이다.

마지막으로 현대채색화에서 전통적 소재로 많이 사용되고 있는 민화의 소재를 살펴본다면 민화는 조선시대 궁중 회화에서 화원들을 통해 그려졌고 궁중에서 소비되었던 그림들을 일반 국민들의 요구와 수요에 의해 서민 화가들이 그려낸 그림으로, 소재나 화풍에서 많은 부분 공통적 요소들을 갖기 때문에 궁중 회화와 서민 화가들이 그린 그림 모두를 큰 범주로 민화라고 보고 있다. 하지만 “궁중 회화는 고급스럽고 화려하며 장식적인 채색화이고 서민 화가들에 의해 제작된 민화는 자유롭고 해학적이며 현대적인 채색화라는 점에서 각기 다른 매력을 갖고 있다.”⁵²⁾

민화의 종류에는 왕의 어좌 뒤편에 놓인 <그림 22> 「일월오봉도」 같은 궁중 의례나 장식들에 쓰인 병풍들과 길조와 복락을 상징하는 십장생, 꽃과 새, 동물,



<그림 22> 궁중 화원들, 「일월오봉도」, 조선 후기

유교의 덕목을 담아 장식한 글자 등 그 주제와 기법에 있어 다양하고 풍부하다. 그리고 민화의 표현 방식으로는 화려한 색채, 평면성, 역원근법, 다시점적 공간 해석, 왜곡하거나 과장된 표현, 형의 단순화 등으로 나타난다.

이와 같은 민화의 소재 사용과 표현은 한국화에서 오래전부터 응용되어 왔지만, 본격적인 주목은 1960년대 후반부터이며 이어서 70년대의 경제성장과 ‘한국주의’

52) 정병모(2017), 「궁중회화와 민화의 세계, 한국의 채색화」, 다홀미디어, p.2.

의 팽배 속에서 민화의 붐이 일어났다. 이후 많은 작가들이 민화에 나타나는 소재나 조형성을 이용하여 현대적으로 표현하였는데, 이는 시대의 흐름과 상황 속에서 한국적이고 민족적인 정체성을 전통을 통해 표현하면서도 현대성을 추구하기 위한 실험과 노력이었으며, 미술계의 흐름에 부합하고자 한 것이라 볼 수 있다.

2000년대를 들어오면서 많은 젊은 한국 채색화 작가들이 대중문화에서 익숙하게 접할 수 있는 전통 이미지 중 특히 민화의 요소를 작품에 반영하여 현대적인 작업을 모색하고 있으며, 이를 통해 민족적 정체성의 표현과 전통 계승적인 측면뿐만 아니라 동시대 미술의 표현 방식으로서 전통적 요소를 사용하여 작업하는 경향을 보여주고 있다. 그들은 민화의 형식을 작품에 반영하되 원래의 의미와 가치를 그대로 전달하기도 하고 새로운 의미와 시대성의 반영을 통한 재해석된 의미를 보여 주기도 하는데 이러한 “민화는 조선조 후기 당시 서민적 수용의 개념을 바탕으로 하고 있기에 대중성을 지향하는 현대미술에 적합한 것이며, 고전은 현대에 와서 새로운 창작원으로 설정되기에 현대화의 문제를 고전을 통해 해결하려는 하나의 방법론으로 등장한 것”⁵³⁾이라고 할 수 있다.

이처럼 시대 상황과 미술계의 흐름 속에서 한국적이며 민족적인 요소로써 민화의 소재를 사용한 작품 <그림 23> 「호모란도」는 민족성을 토대로 독자적인 형과 색의 조형성을 연구하여 한국채색화로 현대적 감각을 이끌어낸 박생



<그림 23> 박생광, 「호모란도(虎牡丹圖)」, 1983년

53) 오세권(2006), “민화의 재해석을 통한 현대한국화의 표현에 대한 연구”, 「조형예술학연구」, 10호, p.57.

광(1904~1985)의 작품이다. 붉고 노란 모란꽃과 해학미를 가진 호랑이, 십장생 등 민화에 나오는 소재들로 구성되었고, 전통 회화의 색인 오방색을 쓰는 단청 물감으로 화려한 색감을 표현하였으며 화면의 이미지들을 주홍색의 선묘로 면을 분할하여 채색한 부분에서는 현대적인 평면성을 보여준다. 원근법과 비례를 무시하여 대상의 크기를 자유롭게 표현하는 등 민화의 형식적 특성이 그대로 반영되어 있으며 공간을 유동적으로 사용하였다. 민화의 소재를 직접적으로 사용하고 있지만 작가 특유의 기법이나 표현성에 있어 다분히 현대적인 변용을 보여준다.

그는 민속과 불상 등의 전통 소재들을 이용해 작품을 제작하였는데, 작품에 등장하는 “전통적이고 한국적인 이미지를 분류해서 살펴보면 대략 고구려 벽화, 민화, 불교, 민속, 무속, 역사로 정리될 수 있다. 이 이미지들은 작품마다 중첩되어 반복적으로 등장한다.”⁵⁴⁾ 이처럼 그의 작품은 주제와 소재, 기법적 측면 모두에서 민족성의 강조와 한국적 정체성이 조화롭게 표현되어 있음을 알 수 있다.

포스트모더니즘의 영향과 동시대 미술의 흐름 속에서 민화의 소재를 변용하여 현대적으로 재해석된 작품 <그림 24>

「십이지신과 색동 산수」는 민화 속의 소재들을 차용하여 자신만의 이상화된 세계를 한국의 전통 진채 기법으로 표현하는 곽수연(1977~)의 작품이다. 2000년대에 들어오면서 젊은 한국화 작가들은 팝적 이미지를



<그림 24> 곽수연, 「십이지신과 색동 산수」, 2016년

지를 채색화로 작업하는 경우가 적지 않았다. 이들은 “과거의 전통을 답습하거나 명맥을 잇는 무거운 책임감보다는 한국채색화 기법이라는 독특한 매체를 사용하여 대중에게 익숙한 사물이나 이미지를 배치하는 화면을 취하고 있다.”⁵⁵⁾ 작가들은

54) 이민수(2018), “1990년대 한국화 읽기를 위한 제언, 박생광 이후 채색화의 부흥과 영향”, 「미술사논단」, 46호, pp.234~235.

55) 허나영(2020), “현대한국채색화의 네오파프 경향과 의미”, 「조형교육」, 75집, p.381.

매체를 통해 대중화된 한국의 전통 이미지의 소재나 형식을 일부분이나 전체를 차용하는 방식을 통해 현대적으로 재해석된 의미와 동시대적인 관점을 보여준다. 이것은 대중들에게 미술에 대한 쉬운 접근성과 한국 문화와 한국인으로서의 정체성을 느끼도록 하는 데 의미를 가진다.

화면에는 색동의 산수, 파란 땅, 물, 파도같이 굽이치는 무늬, 운학무늬의 구름 등으로 구성된 공간에 십이지신과 여러 동물이 함께 놀고 있으며 작품 속 전체 공간은 민화 속의 한 장면 같아 보이지만 자세히 들여다보면 전통적 요소의 소재와 현대적인 이미지의 동물들을 자의적으로 새롭게 배치하고 있음을 볼 수 있다. 이를 통해 각각의 이미지들이 서로 연결되고 또 과거와 현재가 한 공간에서 연결되는 관계성을 보여준다. 작가의 작품마다 등장하는 ‘개’는 의인화되어 현시대와의 소통의 연결점으로 작용하는데 이러한 작품들에서 “전통 민화가 당시 사람들의 미감을 반영하고 그들의 이야기를 담고 있다면, 현대의 화가들은 현시점의 대중과 소통할 수 있도록 구성과 소재를 사용”⁵⁶⁾하고 있음을 알 수 있다.

이상으로 현대채색화에서 전통적 소재들을 사용하여 현대적으로 변용된 양상들을 살펴보았다. 인물 표현에 있어 현대적으로 변용된 작품들에서는 전통 재료와 기법을 서양화의 화면구성과 혼합하여 표현하고 있으며 작가 개인의 의도에 의해 인물 형상이나 표정을 왜곡하고 변형시켜 현대인의 공감을 이끌어내고자 하였다.

시대와 역사를 반영한 풍속 표현을 현대적으로 표현한 작품들에서는 단순한 형과 원색적인 색채를 이용해 작품의 주제와 의미를 부각시키는 방식을 사용하였으며, 풍속 표현의 기법은 조선시대의 풍속화적인 방식으로 표현되지는 않았지만 작가의 개별적인 기법과 주제의 표현에 의해 현 시대상을 보여주고 문제점을 전달하기 위한 풍자와 해학적인 측면을 이용하고 있음을 보았다.

마지막으로 민화의 소재 차용은 현대채색화에서 민화의 소재를 사용해 현대적인 변용을 이루어가는 작가들이 많아졌으며 그들의 작품은 한국적이고 전통계승의 측면에서뿐 아니라 동시대 미술로서의 표현으로 민화의 소재를 적극적으로 사용하고 있음을 보았으며 이러한 방식을 통해 현대인들에게 더 쉽게 다가서서 소통하고 있음을 알 수 있었다.

56) 허나영(2020), “현대한국채색화에서 보이는 전통의 현대적 변용 양상에 대한 연구”, 「미학예술학연구」, 61집, p.62.

3. 전통적 기법의 변용

한국 미술계는 다원화와 세계화의 두 가지 큰 측면 안에서 수용, 해체, 변화, 발전의 양상을 거듭하여 왔고 이제는 동시대 미술로서 소통하는 자리에 놓여 있다. 현대채색화 역시 그러한 변화 속에서 장르 간의 경계가 해체되고 표현 매체의 내용, 형식, 재료, 기법에 있어 다양한 방식으로의 융·복합을 통한 현대성을 표현하고 있다. 한국화의 특성에 기초하면서 자유롭게 오브제를 이용하기도 하고 산수화를 입체의 설치작업과 영상 매체를 한국화 작품과 결합하기도 하는 등 그 실험의 범주는 다양하며 한국화와 서양화, 조소의 장르 구분이 무의미해진 탈장르적 성향은 갈수록 더 많은 양상을 보여주고 있다.

따라서 본 장에서는 현대채색화 작품에서 전통적 기법의 변용으로 나타나는 다양한 작품 중에서도 전통 기법에 오브제를 혼합하거나 여러 가지 재료의 혼용을 통한 표현과 서양 재료로 한국채색화의 미감을 표현하는 등의 탈 장르와 매체 혼합을 통한 작품의 양상을 살펴보고자 한다.

먼저 살펴볼 오브제 표현은 1960년을 전후하여 서양 미술인 입체주의와 앵포르멜 등의 사조가 유입되기 시작하였고 그 영향으로 입체주의와 앵포르멜 등의 현대적 표현을 하는 한국 화가들⁵⁷⁾에 의해 전개되었다. 이들은 전통적인 표현에서 벗어나 추상 형식의 콜라주를 통해 한국화의 재료와 방법을 확장하는 계기를 마련하였으며 이러한 시작은 이후 한국화에서의 오브제 사용에 많은 영향을 끼쳤다. 이후 포스트모더니즘의 영향을 받은 젊은 작가들의 오브제 표현은 더욱 다양해졌고 민속 재료와 한지의 물성 자체를 이용해 표현하는 작품들의 경향이 많아졌으며 동·서양의 다양한 재료들이 오브제의 조형 실험에서 시도되었다.

미술에서의 오브제 도입은 서양 미술사조인 입체주의의 콜라주 기법에서 시작된 것으로 기존의 미술 표현을 거부하고 새로운 조형적 표현을 실험하기 위한 시도였다. 작가들은 다양한 재료를 오브제로 사용하였으며 자연물에서 나무, 금속, 유리, 돌 등이나 이미 만들어진 기성품들과 폐품, 움직이는 모빌 등 각 시대마다의 생활이나 산업 생산품에 따라 그 재료들은 다양한 기법과 방식으로 사용되어졌다.

57) 오세권(2016), 전계서, p.28.

이러한 오브제 사용을 통해 사물 자체에 가치를 부여함으로써 이를 예술의 영역으로 끌어들이며 새로운 조형 언어와 표현의 영역을 확장시켰으며 한국화에서도 기존의 전통적 표현의 한계를 뛰어넘어 새로운 조형적 실험을 통한 한국화 표현의 범주를 확장시켜갔다.

현대채색화 작품의 오브제 표현을 분석하기 전에 한국화에서의 오브제 표현이 시도된 초기 작품의 특성과 흐름을 먼저 살펴보았다.

1960년대 한국화 표현에서 자연물을 오브제로 도입한 <그림 25> 「몽몽춘」은 한국화의 새로운 재료와 다양한 표현법을 실험하면서 오브제 도입을 통해 탈 전통의 실험을 보여 주고자 한 안상철(1927~1993)의 작품으로, 두텁게 만든 한지 바탕에 먹과 채색 안료, 그리고 암석을 붙여 화면 전체를 추상으로 표현한 작품이다.



<그림 25> 안상철, 「몽몽춘」, 1961년

<그림 26>에 보이는 것처럼 화면에는 자유롭게 표현된 필선과 물감이 뿌려져 추상적으로 구성된 바탕 위에 작은 돌들이 오브제로 붙여져 있다. 돌을 화면에 부착시킴으로 물질 자체를 작품화시켰으며 회화의 평면적 표현을 넘어서서 이차원적 화면에 삼차원의 입체적 공간을 구성하여 평면에서 입체로 나아가고자 한 시도를 보여주고 있다.



<그림 26> 「몽몽춘」, 부분 확대

이러한 실험적 시도는 한국화의 전통 재료나 기법에 머물지 않고 다양한 재료의 선택과 서양의 추상표현 기법을 활용한 것을 통해 한국화의 현대화를 이루어가는 시대적 상황에서 한국화 작품의 영역을 넓혔다는 의의를 가진다.

다음으로는 현대채색화에서 오브제 표현의 양상과 의미들을 살펴보았다.

현대채색화에서도 오브제를 이용한 콜라주 기법의 표현을 통해 현대적인 변용을 이루는 다양한 시도가 있으며 그러한 양상 중에서도 한지와 함께 우리나라 전통 재료인 삼베, 명주, 모시 등의 천과 천연 안료들을 사용하면서 평면적 표현의 콜라주로 표현한 작품을 살펴보고자 한다.

<그림 27> 「종이 부인」은 역사 속에 등장하는 여성들의 삶에 주목하여 그 이미지를 채색과 한지나 천을 콜라주 하여 표현하는 정종미(1957~)의 작품으로 화면에는 한복을 입은 전신상의 여성이 전통 기법인 중채 기법으로 표현되어져 있다.

종이의 질감을 그대로 드러내면서 바림 기법⁵⁸⁾으로 자연스럽게 채색하였고, 한지를 콜라주 하였지만 거의 바탕에 흡착되어 색과 형이 동화되어 보인다. 작품의 주제와 색채, 재료, 질감이 하나를 이루고 이를 위해 작가가 연구하고 노력한 시간이 그대로 담겨져 있는 듯하다.

콜라주의 재료로 사용된 한지는 서양의 종이와는 달리 닥나무 속껍질을 주원료로 쓰기에 질기고 가벼우며 신축성이 있어 수명이 길고 문서를 만들거나 그림을 그리고 책을 만드는 것 외에도 그 쓰임새⁵⁹⁾가 많았으며 전통 회화의 바탕재로 쓰였을 뿐 아니라 창호지, 옷장, 상자, 문갑 등 다양한 전통적 생활용품을 만드는 데에도 사용되어왔기에 그 속에 한국적 전통미가 자연스럽게 내포된 재료라고 할 수 있다. ‘한지’라는 한국에서 나는 재료를 이용하여 만든 전통 종이라고 칭하는 명칭에서도 알 수 있듯이 한지의 물성 자체에는 한국적 전통



<그림 27> 정종미,
「종이 부인」, 2004년

58) 바림 기법은 한국화의 전통적 기법으로, 채색화의 밑그림을 베끼고 선묘한 후 사물에 대한 밀칠과 함께 입체감이나 원근을 표현하기 위해 쓰는 기법이다. 붓을 2자루 준비하여 하나는 먹이나 물감을, 다른 하나는 물을 묻혀 사물의 칠해진 곳에서 칠해지지 않은 쪽으로 부드럽게 풀어주어 표현한다.

59) 금광복(2013), 「전통의 창 민화 상징성과 원류」, 한국전통미술연구소, p.226.

과 한국의 미에 대한 추구의 의미가 담겨져 있다고 할 수 있다.

이렇듯 한지를 이용한 작품은 한지의 물성이 갖는 한국적 전통의 의미가 연결되는데 작품에서 보이듯이 바탕재인 한지와 오브제로 사용된 한지의 재료가 현대적 기법과 혼용되어 작품 속에 온전히 동화되어 표현되고 있다.

<그림 28> 「보자기 부인」은 한지와 천을 이용한 콜라주와 색면 구성을 통해 현대적인 구성을 보여주는 작품이다. 염색한 종이나 천을 사각형으로 잘라 화면에 붙이고 그 위에 그려둔 얼굴과 한복의 치마 부분, 그리고 장신구를 천과 종이로 콜라주 하여 표현하였다. 전통적 색채인 오방색의 사용과 조선시대 여인상으로 보이는 주제적인 측면, 한지나 천을 이용한 재료적인 측면 모두에서 전통에 대한 작가의 관심과 애착을 볼 수 있는데 이는 그의 작가 노트에서 “대상과 자신과 재료를 구별하지 않는 일, 그것들의 물성을 깨달아 가는 일, 거기에 인생을 부여하며 그것과 동화되어 가는 일, 우리의 선인들이 그러하였듯이 내 손끝에서 느껴져 이루어져 나온 이 일들은 너무나 은밀하여서 말로는 다할 수가 없다.”⁶⁰⁾라고 한 것에도 그 예술관이 잘 드러난다.

서양의 표현기법인 콜라주와 화면 분할을 통해 현대성을 나타내고 있으며 전통 재료의 심도 있는 연구와 거기에서 비롯된 전통 기법과 서양 기법의 콜라주를 혼용한 화면구현이 조화롭게 잘 표현된 작품이다.

다음은 한국의 전통 재료인 조각보에 쓰이는 비단이나 천을 이용하여 한지나 캔버스 위에 콜라주 하여 현대적 변용을 보여주는 작품을 살펴보고자 한다. 이러한 작품에서는 전통채색화에 사용된 안료를 대신하여 천을 채색의 재료로 선



<그림 28> 정종미,
「보자기 부인」, 2004년

60) 정종미(2004), “동산방 화랑 초대 개인전”, 도록서문 참조.

택하고 있으며 전통 재료를 사용하면서 서양의 기법을 혼용하여 전통채색화의 미감을 표현한 기법적 변용을 보여준다.

〈그림 29〉 「길상-행복꽃」은 민화의 화조화를 현대적으로 표현한 제미영(1975~)의 작품이다. 이 작품 속의 재료와 기법은 전통채색화에서 쓰이는 안료와 붓이 아닌 전통 조각보의 천을 서로 꿰매어 종이에 붙인 후 그것을 다시 오려 붙이는 콜라주 기법으로 표현한 것이다. 채색화에서 안료의 색층을 쌓아 올리는 시간을 통해 깊이감을 표현하듯이 다양한 색의 천을 정성과 시간을 들여 일일이 손바느질하고 다시 해체하여 콜라주 하는 이러한 방식 역시 시간을 쌓아가는 작업이다.



〈그림 29〉 제미영,
「길상-행복꽃」, 2014년

주제 표현에 있어서는 민화에서 길상의 의미를 담은 화조화의 현대적 변용으로 화조화는 꽃이나 나무 등의 식물과 새를 소재로 그리며 집안 장식과 각종 의례용으로 민화 중에서도 가장 많이 사용되었을 뿐 아니라 행복과 부귀의 인간적 소망을 표현하는 기복적 의미를 지니고 있다. 또한 다채로운 형태와 화사한 색감으로 누구에게나 사랑받는 주제⁶¹⁾였다.

작가는 이러한 전통 속 길상의 의미를 현대와 연결하여 대중을 향한 행복과 소망의 메시지를 던지는데 화면 속의 종이학이나 짐자가 그 매개 역할을 한다. 종이학을 접는 것은 현대인들의 소망을 표현하는 도구 중 하나였으며 축각적 감각을 화면에 끌어들이어 표현한 소망을 기원하는 메시지를 담고 있는 비즈의 짐자도 현대적 재료와 표현 방식을 결합한 요소로 작용하고 있다.

한국 전통 재료인 조각보 천에서의 전통미와 민화의 소재인 길상의 의미에 현대적 재료와 기법이 연결되어 전통과 현대의 융합적 특성이 두드러지는 작품이다.

61) 박영택(2019), 「민화의 맛」, 아트북스, p.76.

〈그림 30〉 「Towards」는 전통채색화에 기반해 독자적인 화법으로 풍경화를 그리는 김보희(1952~)의 작품이다.



〈그림 30〉 김보희, 「Towards」, 2022년

대형 캔버스의 크기와 색감을 통해 자연의 생동감이 그대로 전달되도록 표현한 풍경이다. 그는 서양화의 바탕재인 캔버스에 서양 물감이 아닌 한국채색화를 그릴 때 사용하는 안료인 분채, 석채, 한국화 물감으로 두껍게 색층을 쌓아 표현하는데 캔버스 천에서 표면 처리가 되지 않은 뒷면에 안료의 흡수를 막기 위한 아교와 호분을 칠한 후 안료를 두껍게 바르면서 작업한다. 동양화의 안료로 표현하였지만 서양화의 바탕재를 사용하면서 유화용 붓으로 두껍게 색을 칠하는 작업 방식에서도 다분히 서양적 기법이 혼용되고 있어 작품에서 서양화의 느낌이 물씬 풍긴다. 하지만 화면에 표현된 식물들을 자세히 관찰해보면 원근이나 명암의 요소가 한국채색화의 기법인 바림 표현과 음영법에 의해 깊이감이 표현되고 있으며 선묘 후에 채색된 형식이나 잎의 평면적 형태 등은 한국채색화의 특징이 그대로 반영된 표현이다. 또한 실제 제주의 풍경이지만 타국의 밀림 속 한 장면처럼 여겨지는 것은 풍경에서 더하거나 빼기도 하면서 작가의 감정을 작품 안에 담아내는 방식을 사용하는 등 그의 경험과 상상으로 덧칠한 또 하나의 자연이기 때문이다. 이와 같은 표현들로 인해 작품은 동양적 미감과 서양적 미감이 공존하는 독특한 공간이 되고 이를 통해 대중들에게 새로운 감각을 제공한다.

서양과 동양이라는 그림의 분류가 아닌 그림의 대상과 주제의 추구를 중요하게 여긴 작가의 예술관이 반영된 작품인 것이다. 이는 현대채색화의 재료의 혼용과 장르의 구별이 모호해진 위치를 보여주기도 하며 재료적으로나 미감적으로 혼성적 태도를 보이는 전통적 기법의 현대적 변용을 잘 보여주는 작품이다.

위의 작품에서 살펴보았듯이 현대에 이르러 채색화는 동양과 서양의 기법과 재료들이 혼용되어 다양한 표현 기법으로 나타나며 시대와 장르를 뛰어넘는 실험과 방식으로 모색되고 있다. 또한 장르의 구분이 모호해진 현시대의 채색화 작가들은 동시대 미술의 흐름 안에서 시대를 내포하고 대중과의 소통을 위한 방식으로써 채색화를 선택하고 표현하는 경향이 많아졌다. <그림 31> 「너에게 꽃을 꽃아 줄게」는 백화점에 전시된 설치 작품으로, 서양의 재료로 동양의 미감을 표현하고 다양한 장르를 구사하면서 이를 설치작업으로 공간 구성하는 홍지윤의 작품이다. 작품의 소재는 흡사 민화의 화조화에 나올법한 꽃, 새, 사랑, 꿈 이미지를 서양의 재료인 캔버스에 아크릴물감과 형광물감을 사용하여 채색하되 한국의 전통 오방색의 색채로 표현하여 동양화의 미감을 나타낸다. 이러한 그의 작품은 ‘퓨전 동양화’라 불리는데 극렬하게 화사하고 밝은 색채에서 본능에 충실하려는 작가의 긍정과 낙관의 여유를 살펴볼 수 있다.

<그림 32> 는 그의 작품 속의 다양한 꽃 이미지를 오브제로 만들어 공간에 설치하여 관람객이 거닐며 즐길 수 있도록 연출한 장면을 보여준다. 관람자들로



<그림 31> 홍지윤,
「너에게 꽃을 꽃아 줄게」, 2013년



<그림 32> 홍지윤,
전시 전경

하여금 시각적 즐거움을 넘어서서 공감각으로 경험할 수 있게 하였고 작품을 통해 전달하고자 하는 작가의 감정을 적극적으로 나누어 공감을 끌어내고 있으며 다양한 장르와 형식으로 작가의 의도한 바를 극대화하여 다각적으로 보여주고 있다. 이처럼 전시장에 설치하기도 하면서 매체를 혼합하여 사용할 뿐 아니라 전시 공간까지도 하나의 작품으로 만들어 이 모든 요소들이 한 공간에서 융합됨으로 분출되는 에너지를 통해 관객들에게 즐거움의 경험을 선사한다. 이러한 작업 방식은 “평면화의 탈출, 또는 입체물의 평면화 현상으로 회화나 조각이 지닌 근원적 틀의 타파를 시도함으로써 회화와 조각의 새로운 개념에 대한 모색이 가속화되고 있는 현상으로 보아야 하며 이는 보다 풍요로운 표현의 확대 현상”⁶²⁾이라 할 수 있다.

이상으로 전통적 기법의 변용 양상을 살펴보았다. 현대한국화는 새롭게 유입된 서양 미술사조인 앵포르멜 등의 영향으로 한국화의 현대적 표현을 이루어가기 위해 전통적 기법과 재료 표현에 머물지 않고 오브제를 이용한 추상 형식의 실험적인 작품들이 제작되었으며 이를 통해 한국화의 재료와 기법에서 현대적 확장의 계기를 마련하였다. 이러한 양상을 보이는 현대채색화의 오브제 표현의 작품들에서는 전통적인 재료를 오브제로 선택하여 콜라주 함으로 현대적 변용을 표현하면서도 한국적인 미감을 반영하고자 하는 작가들의 개별적 노력과 실험이 녹아져 있음을 알 수 있다. 또한 현대의 시대적 흐름 속에서 동·서양의 기법과 재료의 혼용은 작품 속에서 새로운 미감을 보여주는데 이는 현대채색화의 특수한 상황에 대한 모습이기도 하면서 새로운 대안점을 모색해보는 지점이 되기도 한다.

끝으로 동시대 미술의 흐름에서 대중과 소통하는 다양한 방식의 표현과 전시 공간구성 등의 현대미술에서의 창작 형식들이 한국화 영역에도 표현되고 있으며, 이를 통해 작가의 예술관을 적극적으로 대중과 소통하려는 태도를 볼 수 있었다. 나아가 작가 개인의 경험이 곧 대중의 경험으로 전이되는 데 있어 표현 기법의 현대적 변용뿐 아니라 탈 장르의 혼합은 이를 더 효과적으로 전달하는 요소로 사용될 수 있음을 알 수 있었다.

62) 오광수(2021), 전게서, pp.265~266.

V. 결론

최근 한국채색화에 대한 주목과 관심이 뜨겁다. 대중매체를 통하여 한국 문화가 국내뿐 아니라 국외에서도 소비되면서 전통문화에 대한 관심이 그 어느 때보다 높아졌다. 현대채색화 부문에서도 특히 젊은 작가들을 통해 전통적 요소를 차용하여 현대적인 감각과 의미로 재해석하는 작업이 대중들의 관심과 함께 해외 전시로까지 연결되고 있다. 이러한 현상들에 대한 의미를 분석하고 현대미술에서 현대채색화의 위치에 대한 진단과 방향성을 모색할 필요성이 요구된다.

이를 위해 본 연구에서는 채색화의 양식적 특성을 밝히고 전통채색화의 역사적 흐름과 전개 과정을 살펴보았다. 전통채색화는 고구려 벽화에서부터 고려의 불화와 조선시대의 인물화와 실용화, 그리고 궁중 장식화에 이르기까지 다양한 계층에서 향유되었으며, 독자적인 화풍으로 발전되어왔음을 확인할 수 있었다. 하지만 일제강점기의 근대시기를 거치면서 일본색이라는 비판과 기피, 또한 수묵화의 우세에 밀려 침체기를 맞는데 이러한 상황에서도 시대의 변화에 반응한 실험과 도전을 통한 발전이 이어졌으며, 1980년대 중반 이후로 전통에 대한 관심과 민중미술의 등장과 함께 채색화에 대한 새로운 인식 속에서 다시금 활기를 띠며 현대에까지 이르고 있다.

이러한 역사적 전개 과정을 통해 한국채색화의 근현대사는 전통으로의 복귀와 탈 전통, 그리고 다시 전통적 요소를 통한 한국만의 정체성을 표현하며, 세계화에 따른 현대성을 갖기 위한 노력의 역사였음을 알 수 있었다.

한국화의 현대화를 이루어가는 과정 속에서 서양의 입체주의나 앵포르멜 등의 추상미술과 같은 새로운 미술사조의 영향과 1980년대 포스트모더니즘 미술의 유입 등은 한국화 표현에 있어 장르 간의 경계가 무너지고 타 장르의 재료와 기법들이 적극 수용되었으며 더불어 국내외에서의 한국 대중문화에 대한 관심과 주목의 영향으로 전통채색화는 현대에서 다양하게 해석되고 변용되는 양상을 보여주고 있다.

이와 같은 양상을 살펴보기 위해 논자는 현대채색화 작업에서 전통적 공간구성

의 변용, 전통적 소재의 변용, 그리고 전통적 기법의 변용 양상으로 분류하고 각각의 작품 속에서 어떻게 현대적인 변용을 나타내며 표현되는지 분석하고 연구한 결과 현대채색화에서 전통적 요소의 변용에 대한 특징은 다음과 같았다.

첫째, 전통적 공간구성의 변용에 있어서는 다시점적인 요소와 여백, 그리고 민화에서 사용되는 독특한 요소인 역원근법이 적용되어 작품 속에서 현대적인 구성과 색채, 서양의 표현 기법들과 혼합되어 현대적 변용을 이루며 그 각각의 요소들이 현대적 미감을 표현하는 데 있어 조화를 이루면서도 독자적인 요소로 작용함을 알 수 있었다.

둘째, 전통적 소재의 변용에서는 인물의 소재를 표현함에 있어 전통 재료와 기법을 서양화의 화면구성 방식과 혼합하여 사용하며 작가의 개인적 의도에 의해 인물의 형상이나 표정을 왜곡·변형시켜 현대인의 공감을 끌어내고자 하였다. 또한 풍속 표현의 작품들에서는 단순한 인물의 형상과 강한 현대적인 색채를 사용하여 작품의 주제와 의미를 부각시켰고 작가의 개별적인 기법과 주제를 표현하면서도 시대상과 문제점을 전달하기 위한 풍자와 해학의 측면이 그대로 사용되고 있음을 알 수 있었다. 그리고 민화의 소재 차용을 통한 현대적인 변용을 표현하는 작품이 많아졌으며 이를 통해 한국적이고 전통적 계승의 측면뿐 아니라 동시대 미술로서의 표현으로 대중들과 소통하고 있음을 확인할 수 있었다.

셋째, 전통적 기법의 변용 양상은 콜라주 기법의 현대적 변용을 표현하면서 전통적 재료를 오브제로 선택하여 한국적인 미감을 반영하려는 작가들의 개별적 노력과 실험이 녹아져 있음을 알 수 있었으며 동·서양의 재료와 기법의 혼용은 작품 속에서 동양과 서양의 미감이 공존하는 새로운 감각을 보여주는데 이는 현대채색화의 특수한 상황에 대한 모습이기도 하면서 새로운 대안점이 필요한 지점임을 알려준다. 또한 동시대 미술의 흐름에서 현대미술의 창작 형식들이 한국채색화에서 표현되고 있어 대중과 소통하는 다양한 방식의 표현과 전시 공간구성 등을 통해 작가의 예술관을 적극적으로 소통하려는 자세를 볼 수 있었다.

본 연구를 통하여 현대채색화는 시대를 통해 변화 발전을 이루면서 전통적 요소의 의미들이 그대로 담겨져 현대적인 감각의 변용 속에서도 전통적이고 한국적인 정체성이 반영되고 있으며 또 한편으로는 현대미술의 흐름에 따라 탈장르를 통한 혼성의 새로운 미감과 형식이 표현되고 있음을 확인할 수 있었다.

현대채색화가 현대미술의 한 흐름으로서 더욱 폭넓고 활발히 대중과 세계에 보편성을 가진 방식으로 소통되기 위해서는 채색화의 기본을 이루는 전통적 요소에 대한 소재와 형식, 기법의 다양한 측면에 대한 지속적인 연구와 함께 그 속에 담길 현대적 주제와 내용의 측면이 동시대 미술로 소통될 수 있도록 더 깊은 연구와 관심이 요구된다.

참고문헌

<단행본>

- 강민기 외 3인 (2011), 「클릭, 한국미술사」, 예경.
- 강선학 (1998), 「현대 한국화론」, 도서출판 재원.
- 고연희 (2009), 「조선시대 산수화, 아름다운 필묵의 정신사」, 돌베개.
- 국립중앙박물관 미술부 편저 (2006), 「청록산수, 낙원을 그리다」, 주자소.
- 금광복 (2013), 「전통의 창 민화 상징성과 원류」, 한국전통미술연구소.
- 김기창 (1980), 「雲甫 金基昶」, 경미출판사.
- 김상엽 (2012), 「들어가서 보는 그림 동양화」, 루비박스.
- 김영나 (1998), 「20세기의 한국미술」, 도서출판 예경.
- 김영나 (2020), 「1945년 이후 한국 현대미술」, 미진사.
- 문혜진 (2015), 「90년대 한국 미술과 포스트모더니즘」, 현실문화.
- 박영택 (2012), 「테마로 보는 한국 현대미술」, 마로니에북스.
- 박영택 (2019), 「민화의 맛」, 아트북스.
- 박완용 (2017), 「한국 채색화 기법」, 도서출판 재원.
- 박용숙 (1994), 「한국화 감상법-현대 한국화의 전개와 이해」, 대원사.
- 서성록 (1994), 「한국의 현대미술」, 문예출판사.
- 서성록 (2004), 「한국 현대회화의 발자취」, 문예출판사.
- 손경숙 (2010), 「동양회화의 재료와 기법」, 이담북스.
- 안휘준 (2000), 「한국 회화의 이해」, 시공사.
- 안휘준 (2012), 「한국 미술사연구」, 사회평론.
- 안휘준 (2013), 「한국 고분벽화 연구」, 사회평론.
- 오광수 (2007), 「시대와 한국미술」, 미진사.
- 오광수 (2021), 「한국현대미술사」, 열화당.
- 오세권 (2016), 「현대 한국화의 표현과 흐름」, 도서출판 신원.
- 유홍준 (2012), 「유홍준의 한국미술사 강의 2, 통일신라/고려」, 놀와.

- 유홍준 (2013), 「유홍준의 한국미술사 강의 3, 조선: 그림과 글씨」, 놀와.
- 윤난지 외 13인 (2018), 「한국 동시대 미술: 1990년 이후」, 사회평론.
- 윤진섭 (2009), 「인사미술제와 한국의 팝아트」, 에이엠아트.
- 이구열 (1984), 「근대 한국화의 흐름」, 열화당.
- 이태호 (1996), 「조선 후기 회화의 사실정신」, 학고재.
- 이태호 (2019), 「이야기 한국 미술사」, 마로니에북스.
- 정병모 (2017), 「궁중회화와 민화의 세계, 한국의 채색화」, 다홀미디어.
- 정병모 (2017), 「한국채색화, 책거리와 문자도 03」, 다홀미디어.
- 정병모 외 3인 (2019), 「색으로 그린 그림」, 가가북스.
- 정병모 (2020), 「세계를 담은 조선의 정물화 책거리」, 다홀미디어.
- 정종미 (2001), 「우리 그림의 색과 칠」, 학고재.
- 조용진 (1992), 「채색화기법」, 미진사.
- 지순임 (1991), 「산수화의 이해」, 일지사.
- 홍선표 외 6인 (2016), 「알기 쉬운 한국미술사」, 미진사.
- 홍선표 (2016), 「한국 근대미술사」, 시공사.
- 홍용선 (2007), 「현대 한국화론」, 월간 미술세계.

<학술 논문집>

- 김복기 (2013), “한국미술의 동시대성과 비평담론”, 「미술사학보」, 41집.
- 오세권 (2006), “민화의 재해석을 통한 현대한국화의 표현에 대한 연구”, 「한국조형예술학회」, 10호.
- 오세권 (2012), “현대 한국화에서 나타나는 시간과 공간의 초월 표현에 대한 연구”, 「한국기초조형학회」, 13호.
- 이민수 (2018), “1990년대 한국화 읽기를 위한 제언”, 「미술사논단」 46호.
- 허나영 (2020), “현대한국채색화에서 보이는 전통의 현대적 변용 양상에 대한 연구”, 「미학예술학연구」, 61집.
- 허나영 (2020), “현대한국채색화의 네오팝 경향과 의미”, 「조형교육」, 75집.

<정기 간행물>

서정걸 (2001), “색채에 담긴 우리시대의 이상”, 「월간미술」, 10월호.

이원복 (2019), “한국회화의 색채미학-양면성과 조화”, 「민화연구」, 제8집.

홍선표 (2005), “치장과 액막이 그림, 조선 민화의 새로운 이해”, 「월간미술」,
10월호.

<사전>

월간미술 편 (1999), 「세계미술용어사전」, 월간미술.

<도록>

정종미 (2004), “동산방 화랑 초대전”, 도록.

<Abstract>

A Study on the Transformation of Traditional Elements in Contemporary Color Painting

Kim, ok-rye

Korean Painting

Graduate School of Fine Art, Jeju National University

Jeju, Korea

Supervised by Professor Lee, soo-mok

Art reflects the contemporary, the times create new art, and the history of art flows with the history of mankind. Therefore, the phenomena of art appearing in the present age can be identified only when they are studied in various aspects related to the past history.

In the 2000s, more works reflecting traditional elements are being produced by young korean color painters than ever before, and the public's response and interest in this are increasing. At the same time, as Korean culture is consumed at home and abroad through mass media, interest in Korean traditional culture is also focused. In addition, modern grafting of traditional elements naturally appears and is enjoyed throughout society and culture. In this trend, modern color painting also borrows traditional elements and reinterprets them in a modern sense.

Therefore, among the phenomena in which traditional elements are modernly combined and transformed in culture and communicated to the public through

art, in particular we studied the transformation of traditional elements in modern color painting and examined the meaning of traditional elements.

To this end, we first looked at the historical flow of Korean color painting from the past to the present, and tried to obtain a foundation for exploring the direction of Korean color painting by analyzing the current aspects connected to the flow.

Korean color painting has developed into an independent style starting with murals from the Three Kingdoms Period and continuing to inherit and develop, but through Japanese colonial era, it faced a downturn due to criticism of Japanese color, avoidance, and the dominance of ink and ink paintings. However, even in this situation, experiments and developments were carried out according to the changes of the times, and since the mid-1980s, interest in tradition, the emergence of Minjung art, and a new awareness of color painting have revitalized and continued into the modern age. Due to the influence of Western art trends and the influx of postmodern art, the boundaries between genres have been broken down in the expression of Korean painting, and materials and techniques of other genres have been actively accepted. In addition, due to the influence of interest and attention on Korean popular culture, traditional color paintings are interpreted and transformed in various ways in modern times.

For the study of this aspect, the works that modernly transformed the traditional elements of modern color painting were analyzed by dividing them into transformation of traditional space composition, transformation of traditional material, and transformation of traditional technique. Through this, the position of Korean color painting in contemporary art was diagnosed, and the possibility and future direction as contemporary art were examined.

In modern color painting, which shows the transformation of traditional elements in modern color painting, elements constituting space such as multi-viewpoint, blank space, and reverse perspective are mixed with Western

expression techniques, and each element acts as a unique aesthetic sense. By borrowing traditional figures, expressions of customs, and materials from folk paintings, Korean color painting inherits the internal values and spirit of tradition while communicating contemporary meaning with the public. In addition, the aspect of transformation of traditional techniques led to the pursuit of tradition and Korean identity while expanding the realm of modern color painting through various materials and experiments.

Therefore, the characteristics of the transformation of traditional elements in modern color painting go beyond the meaning of tradition, recognize the value of diversified culture according to the current trend, and express modern transformation through the mixed use of traditional elements, and have a critical mind about modern society. Through this, it was found that modern color painting, which transformed traditional elements, is communicating with the public as a realm of contemporary art that stands for contemporary art.