

KDMT1200847576

106
12
7

文學碩士 學位論文

韓國 現代美術에 나타난 민畫 表現

慶州大學校 大學院

文化財學科

鄭 庚 熙

2008年 6月

韓國 現代美術에 나타난 民畫 表現

指導教授 李 康 根

이 論文을 碩士學位 論文으로 提出함

2008年 6月

慶州大學校 大學院

文 化 財 學 科

鄭 庚 熙

鄭庚熙의 碩士學位論文을 認准함

審査委員長 인영애 

審査委員 印

審査委員 印

慶州大學校 大學院

2008年 6月

목 차

I . 머리말.....	1
II . 현대 회화와 민화의 관계.....	3
1. 1970년대 화단의 경향.....	3
2. 민화의 현대적 조형성.....	5
III . 현대 작가의 민화 수용 양상.....	10
1. 현대 작가의 작품과 민화.....	10
2. 민화 요소의 수용 양상.....	37
IV . <u>현대 회화</u> 에 활용된 민화의 의의.....	58
1. 현대 미술에 끼친 민화의 영향.....	58
2. 현대 회화의 새로운 모색과 민화.....	61
V . 맺음말.....	64
참고문헌.....	67
도판목록.....	72
도 판.....	78
Abstract.....	105

I. 머리말

민화는 오랜 역사를 통하여 생성, 소멸을 거듭하고 또 시대가 흐름에 따라서 변천하였다. 생성, 소멸과 변천의 원인은 생활 내용과 양식의 변화에 있었으며 그런 의미에서 민화는 겨레의 생활과 밀접한 생활 미술이라 할 수 있다. 또한 민화는 우리 민족의 미의식과 소박한 감정이 솔직하게 드러난 회화이다.

민화 연구는 1960년대 후반부터 열띤 민화 수집 풍조와 함께 민속학, 색채학, 조형학 등의 다양한 분야에서 활발하게 논의되면서 많은 양의 논문이 발표되었다. 민화에 나타난 서민의 단순한 감정이나 자유분방한 미적 특성 등이 오늘날 자유로운 현대인의 의식구조에 잘 부합되고 민화의 조형성은 오늘날의 회화 표현에 다양함을 가져다주었다. 1970년대에 들어서면서 민화의 색채, 소재, 구도 등이 현대 화가들의 작품 세계에 도입, 원용됨으로써 한국 현대 미술의 새로운 가능성을 열어 주었다. 민화는 현대에 와서 보고 즐기는 관점에서 벗어나 몇몇 현대 작가들에 의해 그것이 지닌 무의식적인 존재의 표출, 원시적인 생명력에 호소하는 화법이나 조형성이 그들의 작품에 도입되어 재해석됨으로써 민화의 현대미술에 대한 영향력까지도 재평가되었다.

민화를 차용한 현대작가 연구는 박생광, 김기창, 장욱진 등의 생애와 시기별 화풍의 변천, 현대적 의의에 초점이 맞추어 이루어졌다. 이 논문에서는 박생광, 김기창, 장욱진의 기존 연구와 더불어 진혁림, 이왈중, 황창배의 작품에서 민화의 어떤 부분을 재해석하여 자기화하였는지 알아보고 이들이 현대미술에 끼친 영향을 살펴보고자 한다.

먼저 II장에서는 민화가 조명된 1970년대 화단의 경향을 살펴보고 민화에서 보이는 현대적 조형성에 대해서 알아보았다. 그리고 III장에서는 현대 작가가 민화에 관심을 갖게 된 배경과 민화를 차용 한 후 변화된 작품 경향에 대해서 검토하였다. 1970년대 이후 민화를 활용한 작가의 작품을 분석하고 민화 요소의 수용 양상을 색채, 소재, 구도로 나누어 살펴보았다. IV장에서는 III장에서 분석한 현대 작가의 작품들이 현대미술에 끼친 영향과 현대 작가의 작품에 적용된 민화의 현대적 가능성과 그리고 현대 회화와 전통의 조화를 위해 나아가야 할 방향에 대해서 제시하였다.

1970년대에는 민화나 무속화와 같이 소홀히 해왔던 분야를 재조명하면서 많은 현대 작가들이 이를 차용하여 작품화하였다. 본 연구는 1970년 이후 민화

적 회화 요소가 뚜렷하게 표현된 것으로 생각되는 현대 작가의 작품을 선정하여 그 대상으로 삼았다. 이 논문은 민화의 여러 가지 요소들이 서양화가인 전혁림, 장욱진 등의 작품과 한국화가인 박생광, 김기창, 이왈중, 황창배 등의 작품에 어떻게 적용되어 현대화되었는지를 밝히는 데 중점을 두었다.

본 논문의 연구방법으로는 주제와 관련된 서적들과 유족과의 인터뷰, 미술관, 박물관 전시 관람 중심으로 연구를 진행하였다. 아울러 현대 작가의 작품과 민화 작품을 일일이 대조해 가며 비교, 분석하였다.

II. 현대 회화와 민화의 관계

일반적으로 우리 화단에서는 현대미술의 기점을 1950년 말경으로 설정하고 있다. 이 시기의 한국 화단은 서구 추상 표현주의를 적극적으로 수용하여 서양 미술의 조형론과 회화 이론을 그들의 회화 속에 도입하기 시작하였다. 1970년대의 화단의 경향은 한국화를 중심으로 조성되었기 때문에 전통 회화의 이해에 대한 현실적 요구가 컸다. 그리고 식민주의 사관에 의해 제기된 우리 역사와 전통 문화의 정체성 등을 극복하기 위해 조선 후기사에 집중적으로 조명되었다. 이러한 움직임으로 현대 작가들은 조선후기 이후부터 잊혀 졌거나 소홀히 해왔던 민화 같은 것에서 이미지를 차용하여 한국적 미감을 되살리려 노력하였다. 본 장에서는 민화가 재조명된 화단의 경향과 민화에 나타난 현대적 조형성에 대해서 살펴보려고 한다.

1. 1970년대 화단의 경향

해방 이후 우리나라의 문화 부분에 대한 정책적 접근은 정치·경제 등 여러 부분에 비해 상대적으로 낮은 비중을 갖고 있었다. 그런 의미에서 1973년에 대두된 제 1차 문예 중흥 5개년 계획은 문화에 대한 최초의 체계적인 정책적 접근이라는 관점에서 중요한 의의를 갖게 한다.

제 1차 문예 중흥 계획은 국가 발전의 차원에서 문예 부흥을 꾀한 것이며 특히 민족 사관의 정립을 위해 주력하였다. 따라서 이 당시 뜨거운 국학의 연구 열기와 함께 전통적인 것에 대한 관심이 그 어느 때 보다도 고조되었다. 이러한 시대적 경향이 민족의 정신적 원형을 찾으려는 노력으로 예술의 각 분야에서 일어나게 되었다. 전통적인 것 중에서도 한국인의 생활 미감과 정서가 가장 짙게 배여 있는 민화의 예술성과 그 가치를 새롭게 정립하게 되었다.¹⁾

1960년대 한국 화단에는 서양 미술의 수용 과정에서 상당수의 작가들이 앵포르멜, 추상 표현주의 계열의 필치를 구사하면서 정형을 파괴하고 표현적 감각에 의한 필묵을 전개함으로써 서양 화단과 밀접한 관계를 유지하였다. 그러

1) 고영미, 「1970년대 민화를 차용한 한국화 연구」, 홍익대학교 석사학위논문, 2005. pp.24~27.

나 한편으로는 단편적이고 표피적인 시각으로 서양 미술을 접목하려는 시도에 대해 부정적인 견해도 있었다.²⁾

우리나라에서 의식적으로 민화에 관심을 쏟기 시작한 시기는 1960년 무렵부터이다. 1968년 조자용이 에밀레 미술관을 설립하면서 소수의 일반인과 미술학도를 중심으로 민화의 열기가 고조되었다. 이에 따라 1970년대에는 본격적으로 민화에 대한 관심이 높아져 수집의 대상에서 탐구의 대상으로 민화 연구가 이루어졌다. 이와 같은 탐구 정신으로 한국 회화사 연구가 일제 시기의 부진함에서 벗어나 전에 볼 수 없던 활기를 띠며 본격적으로 전개되었다. 그러나 1970년대의 미술 붐은 한국화를 중심으로 조성되었기 때문에 전통 회화의 이해에 대한 현실적 요구가 컸다. 이와 같은 한국 회화사 연구의 전개와 전통 미술에 대한 새로운 관심으로 인해 한국인의 미적 정서의 한 寶庫로서 민족 예술이 새롭게 인식되었다. 이러한 움직임은 민화와 무속화와 같이 조선 후기부터 잊혀 졌거나 소홀히 해왔던 분야를 재조명하는 계기가 되었다.³⁾

이처럼 1970년대에 들어오면서 먹과 필력 그리고 전통적 산수화의 본질을 추구하거나 새롭게 서구의 조형 언어를 습득하고자 했던 50~60년대의 한국 화단은 그에 따르는 여러 가지 모순들을 비판하게 되었고 화단의 관심이 민족의 정통성, 주체 의식의 확립 등으로 집중되었다. 따라서 일군의 작가들은 민화를 작품의 소재로 활용하여 현대적으로 표현하고자 노력하였으며 그들의 작품에 한국적인 미감을 되살리는 데 주력하였다. 70년대 이후로 민화는 한국 회화에서 새롭게 조명 받기 시작하였고 많은 작가들이 이를 차용하여 작품화하였다.

1980년대에 들어오면서 민화는 국내뿐만 아니라 국외에서도 주목 받기 시작하였다. 그리고 대학과 연구 기관에서 도상학과 기법에 관한 연구, 문헌 자료의 지속적인 발간 등이 이루어졌다.

1990년대는 국제화의 열풍으로 한국 미술의 해외 진출이 활발히 이루어졌고 국제사회의 경쟁력의 대안으로 한국적인 것에 관심이 더욱 고조되었다. 일부 소장 학자들을 중심으로 한국 민화의 전반에 걸쳐 과학적, 학술적인 연구 발표가 이루어졌으며 아시아, 구미 각국의 민화와 비교 연구를 시도되는 등 보다 심화된 연구가 진행되었다. 최근 일련의 연구자들에 의해 민화의 다각적인 연구가 이루어지고 있다. 특히 민화로 분류된 제재들 자체에 밀착해서 한 장 한 장의 그림에 대한 함축된 의미를 다시 파악하고 간과된 부분에 대한 연구

2) 이증은, 「김기창의 바보 산수에 나타난 민화 영향」, 청주대학교 석사학위논문, 2000. pp.47~48.

3) 고영미, 앞의 논문, p.28.

를 심화시키고 있는 부분은 의미 있는 연구 방향이다.

2. 민화의 현대적 조형성

사실 조선시대에 민화를 그린 화공들은 당시의 전통 회화의 화법에 능숙한 사람들이 아니었다. 그중에 어떤 이들은 전통 회화의 화법을 전혀 모르는 상태에서 서툰 솜씨로 자유롭게 대상을 그렸던 것이다. 이렇게 정형화에서 찾을 수 없는 민화의 조형미가 소박하고 친근하게 와 닿아 보는 사람들을 매료시킨다.

민화의 조형적 특성은 시각적 형식미에 치중하지 않고, 그림의 내용이나 주제에 충실한 정형화된 조형 언어로 나타내고 있음을 들 수 있다. 민화는 단순한 조형 언어로서 반영된 회화가 아니라 상징성이 반영된 회화이다. 민화에서 보이는 자유롭고 분방한 선과 밝고 명쾌한 오방색, 원근법 무시와 다시점, 사물의 대칭과 나열 형구도, 시제의 동시성과 사물의 비례관계 무시 등은 현대적 조형성을 보이고 있다. 오늘날 많은 현대 작가들은 이를 작품에 활용하여 새로운 이미지로 탄생시키고 있다.

1) 선과 색채

보통 색, 면과 함께 선이란 형태를 표현하는 중요한 수단으로 사용되고 있다. 그러나 선은 본래 면 주변에 또는 면 상호간의 한계를 짓는 것으로서 이념적으로 존재할 뿐 시각적인 현실 세계에는 전혀 존재하지 않는다.⁴⁾

산수도(圖1)에서 볼 수 있듯이 많은 민화의 선은 두툼하고 힘차며 모난 데가 없고 부드럽다. 그리고 물 흐르듯 빠르고 속도감과 운동감을 느끼게 한다. 같은 그림을 여러 번 그린 데서 오는 숙련함과 빠른 속도로 단숨에 그린 그림들이다. 이처럼 비전문가들에 의해 두툼하고 세련되지 못하게 그려졌기 때문에 보는 사람이 부담 없이 느끼는지도 모른다.

운보는 민화의 선과 같이 거칠고 굵은 선으로 대강의 형태를 만들었다. <바보산수>, <바보화조>에 나타나는 거의 모든 선은 기교를 부리지 않고 어린아

4) 서세옥, 『한국인 그 의식의 젖줄』, 문학 사상, 1977, p.283.

이의 그림과 같은 즉각적이고 순수한 표현을 지향하였다. 그러한 선의 표현은 오히려 내면의 강렬하면서 동적인 기운으로 작용하여 화면에 생동감을 주고 있다. 박생광의 작품에서 사용되는 주황색 선은 단청이나 탕화에 대해 면밀히 연구했다는 점에서 전통적인 양식과의 관련성을 생각해 볼 수 있다. 또한 불화와 민간 신앙과 결부된 전통 소재들이 벽사의 의미로써 붉은 색을 선호한다는 점에서 연관성을 가지고 있다.

한국 민화의 가장 뚜렷한 특징은 색에 있다. 민화의 색은 세상을 푸른색, 붉은색, 검은색, 흰색, 노란색의 다섯 가지의 조화와 변화로 본 무교와 오행 사상 등에서 유래했으며 그 변화와 配合, 按分에는 회화적인 원칙 말고도 철학적인 뜻이 담겨있다. 민화 중에서도 특히 무속화에 이런 다섯 가지의 질은 색깔들이 사용되었는데 가장 중요한 사실은 색상의 대비와 조화, 균형과 비례가 상식과 과학으로 설명하기 힘든 멋이 스며있는 데 있다.

그림의 한 부분을 특히 돋보이도록 하기 위해 보색과 아울러 반대색을 대담하게 사용하기도 하였으며 한 가지 색을 얻기 위해 여러 가지 식물에서 채취한 물감을 섞기도 하고 여러 번 칠하는 경우도 있었다. 그들은 대상의 색깔보다 그림 안에서의 색의 질서를 세우기 위해 주관적인 색의 가치와 어느 색을 주조 색으로 그리는가를 중요시했다. 흰색, 검은색, 붉은색, 파란색, 노란색을 주조로 한 그림을 그리면서 끝없는 색의 변화를 주었다. 민화는 마음대로 그린 그림들이기 때문에 장인들은 질은 색을 쓰기도 하고 옅은 색을 쓰기도 하고 먹만을 쓰기도 했다. 중국에서 들어온 광물성 물감, 우리나라에서 만든 식물성 물감, 페인트가 들어온 뒤에는 그것으로 그린 민화도 있었다.⁵⁾

<봉황도>(圖2)에서 볼 수 있듯이 민화에는 어둡고 칙칙한 색이 거의 없고 모든 사물이 밝고 명쾌하다. 사물 모두의 존재 가치를 동등하게 인정했기 때문에 붉은색과 파란색을 똑같은 채도로 칠하여 어느 한 색이 다른 색으로 인해 약화되지 않도록 했다. 따라서 민화의 채색은 때로는 치졸할 정도로 강렬하고 알록달록하다. 하지만 한편으로는 이러한 강렬한 대비가 멋있고 인상적인 아름다움을 발한다.⁶⁾

위에서 설명한 오방색의 사용은 박생광, 김기창, 전혁립, 장욱진, 이왈중, 황창배의 작품 등에서 사용되고 있음을 볼 수 있다. 특히 박생광과 전혁립의 작품에서 색은 그들의 독특한 화풍을 이루는데 중요한 요소로 작용하였다.

5) 김철준, 『한국민화논고』, 예경산업사, 1991, pp.61~62.

6) 윤열수, 『민화 이야기』, 디자인 하우스, 1995. p.41.

2) 원근법 무시와 다시점

원근법(Perspective)이라는 말은 ‘선명하게 본다’는 뜻으로 라틴어 ‘페르스피케레’에서 파생한 용어이다. 통상 미술 분야에서는 이를 원근법이라고 번역하지만, 과학의 영역에서는 투시도라고 부르기도 한다.⁷⁾ 민화에서 주로 표현된 역원근법은 사물의 원근법이 무시된 상태에서 논리적으로 일관성 있게 화면에 표현된 것이 아니라 일관성 없이 나타나고 있다. 그러므로 민화에서 가끔 보이는 역원근법 표현은 의도적인 표현이 아니라 원근법을 무시한 가운데 나타난 소박한 표현이라고 해야 한다.⁸⁾

<漁村山水圖>(圖3)에서 볼 수 있듯이 역원근법은 본래 대상에 대한 원근의 시각을 반대로 그리는 방법으로서 가까운 곳보다 먼 곳의 형체를 더 넓게 잡는 방법으로 논리적으로 일관성 있게 화면에 표현되는 것이 아니라 불규칙하게 나타나고 있다. 장식적인 요소를 중시하였던 민화의 경우 한 화면을 가득 채우는 구성의 역원근법은 중요성을 강조하는 가장 효과적인 방법이다. 주로 역원근법을 사용하기 때문에 민화의 화면은 짝 차보이고 답답하게 보일 때도 있다.

서구 문화권의 회화가 르네상스 이래 일 시점 원리를 최고의 시점 원리로 존중해 왔다면 우리 민화는 전후·좌우·상하·고저에 대한 분명하고 일관된 시점을 무시하고 시점을 이리저리 이동해 나가는 다시점을 중요한 시형식으로 삼았다.⁹⁾ 가령 책거리 그림(圖4)은 그림 속에 여러 개의 시점이 동시에 존재함으로써 좌우, 상하로 거침없이 시점을 이동해 가면서 사물을 포착해 내고 있다. 이런 시점은 정통 회화에서 볼 수 있는 ‘나’와 ‘우주’와의 합일적 관계에서 비롯된 시형식의 일부를 반영하는 것이면서, 보다 정확하게는 ‘나’라고 하는 개별적 주관성이 소실된 데에서 비롯된 주체와 대상과의 미분화 상태에서 나온 다시점 현상이라고 볼 수 있다.¹⁰⁾

위에서 설명한 원근법 무시와 다시점 현상은 김기창, 장욱진, 이왈종의 작품에 두드러지게 나타나고 있음을 볼 수 있다. 민화가 서민들이 생각하는 사물에 대한 관념을 그대로 표현하여 자유분방을 느낄 수 있듯이 현대 작가들의

7) 박용숙, 『회화의 방법과 구도』, 집문당, 1993, p.86.

8) 임두빈, 『민화란 무엇인가』, 선문당, 1997, p.54.

9) 윤열수, 앞의 책, p.37.

10) 임두빈, 위의 책, p.47.

작품에도 적용되어 자유로운 분위기를 연출하고 있다.

3) 대칭형 · 나열 형구도

구도란 그림을 통하여 자기의 사상이나 감정을 표현하는 하나의 방법이므로 일반적으로 구도에 대한 관심은 그린다라는 표현 행위에 있어서 어떤 결정적인 단계에 나타나야 한다. 하나의 감정이나 사상이 어떤 표상으로 나타나기 위해서는 이미 그리려는 사람의 머릿속에 구성적인 요인들이 갖추어져 있어야 하기 때문이다. 거기에는 소재와 주제, 그리고 그것들은 구체적으로 표현하기 위한 갖가지 준비들인 색이나 형태의 대비, 거리 측정, 명암의 요인들, 그리고 이들의 클라이맥스와 점감법(Gradation) 등이 고려되어 있다. 구도는 그림을 그리려는 여러 가지 잡다한 노력을 가장 효과적으로 집약하는 최후의 설계도가 되기 때문에 구성적인 여러 조건들이 효과적으로 결합되어 하나의 작품이 되기 위해서는 구도가 고려되어야 마땅하다.¹¹⁾

민화는 대개 대칭형과 나열 형의 구도를 취하고 있다. 민화에서 화조화(圖5, 모란도)나 정물화의 그림을 보면 대개 대칭과 나열, 복잡성과 반복성이 두드러진다. 똑같은 행위를 반복함으로써 일종의 심리적 만족감이나 성취의 의지를 보이는 것은 모든 주술적 행위의 일반적인 현상이며 리듬감을 불러일으킨다.¹²⁾

좌 · 우 대칭형이란 정지된 균제형의 구도인데, 균제감 있는 형태가 우리에게 안정감을 주고 누구나 쉽게 그릴 수 있는 형태이기 때문이다. 나열 형에는 화면 전체의 각기 사물들을 대체로 겹쳐짐이 없이 배치한 형과 화면 중앙 부위에 나란히 배치한 형을 들 수 있다. 그렇게 그린 이유는 사물을 겹쳐지게 그리는 것보다 하나하나 독립시켜 그리는 것이 민중이 지닌 통속적인 시각적 본능에 기인하는 것이라 볼 수 있다.¹³⁾

위와 같은 대칭형 · 나열형 구도는 박생광의 무당시리즈와 김기창의 바보산수, 바보화조에 자주 나타난다. 특히 장욱진 작품에는 모든 작품에 적용되어 나타나고 있음을 볼 수 있다.

11) 박용숙, 앞의 책, p.15.

12) 윤열수, 앞의 책, p.43.

13) 임두빈, 앞의 책, pp.67~70.

4) 시제의 동시성과 사물의 비례 관계 무시

민화에는 한 화면에 일정한 시간 속의 상황만 그려지는 게 아니라 과거와 현재, 미래의 사건들이 동시에 표현되고 있다. <日月五峰圖>(圖6)에서 보는 것처럼 작품 오른쪽에 붉은 해, 왼쪽에 하얀 달이 동시에 떠 있다. 민화는 인간의 의식 속에 일어나고 있는 자연스러운 상황들을 자유롭게 표현하기 때문에 화면에 과거와 현재, 미래를 동시에 표현한다.

민화에서는 각 사물의 상호 비례관계가 무시되고 있다. 한 화면 속에 사물들은 그들의 고유하게 지닌 크기와 비례 관계가 종종 무시되면서 그려진다. 그 이유는 그림의 의미 내용을 객관적 시각으로 바라본 것이 아니라 전해 내려온 전통의 틀과 자신의 주관적 감정에 따라 재해석해서 비례관계를 설정했기 때문이다. 예를 들면 <田家樂事圖>(圖7)에서 보이듯이 여러 사람이 등장하는 그림에서는 주인공을 다른 사람보다 크게 그리고 그렇지 않은 것을 작게 그렸다. 그리고 산수 그림(관동팔경, 圖8)을 보면 중요한 명승지인 폭포나 절 또는 마애불 등을 크게 강조하여 그렸으며 사냥 그림에서 먼 산에 있는 꽃이나 석류, 나비들이 화면의 전체 비례를 무시한 채 크게 그렸다.¹⁴⁾

앞에서 살펴본 시제의 동시성과 사물의 비례 관계 무시는 김기창의 <바보 산수>, <서상도>, <장생도>에 주로 나타나고 있다. 장욱진 작품에서 민화와 같이 시제의 동시성과 사물의 비례 관계 무시 등을 <까치호랑이>, <아들>에서 볼 수 있다.

이와 같이 민화에서 보여 지는 자유로운 선과 밝고 명쾌한 오방색, 여러 가지 발상법으로 자기가 그리고 싶은 대로 그린 자유분방한 특징들은 오늘날 현대 작가들에게 관심의 대상이 되고 있다. 이처럼 우리 민화는 오래전에 그려졌음에도 불구하고 현대적 조형성을 지니고 있음을 알 수 있다. 이런 조형적 특징들이 오늘날 많은 현대 작가들에 의해 활용되어 현대미술의 새로운 가능성을 열어주고 있다.

14) 임두빈, 앞의 책, p.58.

III. 현대 작가의 민화 수용 양상

70년대는 화단의 관심이 민족의 정통성과 주체 의식의 확립으로 나타났다. 이런 분위기에 힘입어서 여러 작가들은 조선 후기 이후로 소홀히 하였던 민화를 현대적으로 조화시켜 한국적 미감을 되살리려고 노력하였다. 70년대 이후로 민화는 한국 회화에서 새롭게 조명 받기 시작하였고 많은 작가들이 이를 차용하여 작품화하였다. 1980년대는 국내외에서도 한국 민화가 주목을 받았고 대학과 연구 기관에서도 도상학과 기법에 관한 연구 등이 이루어지고 민화의 현대화 작업이 꾸준히 지속되었다. 이어서 1990년대는 국제화의 열풍으로 한국 미술의 해외 진출이 활발히 이루어졌고 국제사회의 경쟁력의 대안으로 한국적인 것에 관심이 더욱 고조되었다.

본 장에서는 현대 작가 가운데 대표적인 6인의 작가 작품을 분석하여 민화를 접하게 된 배경과 이후의 달라진 화풍을 알아본다. 그리고 70년대 이후 민화가 현대 작가들의 작품에 어떻게 적용되었는지 색채, 소재, 구도로 나누어 살펴보고자 한다.

1. 현대 작가의 작품과 민화

1) 박생광

박생광(朴生光, 1904~1985)은 1980년 이후 불교적인 소재와 민화적인 소재를 적극 활용하였고 무속 및 무당 시리즈 작품과 역사 인물까지 다양한 이미지를 보여 주었다. 전통적인 매제를 현대화 할 수 있다는 가능성을 제시한 박생광에 대해 ‘색채의 자율성 회복’이라는 평가가 내려지기도 하였다.

그는 10세 때인 1914년에 진주 보통학교에 입학했으며 이곳에서 후일 출가해서 靑潭스님이 된 李贊浩를 만나 오랫동안 정신적인 교류를 하는 친구 사이가 되었다. 이 계기는 1980년 이후에 나타나는 박생광의 불교적인 작품에 큰 영향을 미쳤다. 박생광은 자호를 50년대는 ‘又堂’, 60년대는 ‘乃古’, 83년경에는 ‘그대로’라 하여 타계 할 때까지 순 한국식 호를 즐겨 사용하였으며¹⁵⁾ 연도는

15) 최병식, 「野逸의 巫歌와 無我的 合掌, -박생광의 생애와 예술-」, 『박생광』, 예원, 1997, p.309.

단기로 사용하였고, 사인도 주로 목어 형상 위에 ‘박생광’이라고 순 한글을 사용하였다. 이런 점은 박생광의 전통에 대한 관심을 잘 보여주는 대목이다.

그는 일본인 미술 선생님의 권유로 1920년 일본에 건너가 교토(京都) 시립 회화 전문학교(지금의 교토 예술대학)에서 이른바 일본 화단의 근대 교토 파라고 불리는 다케우치(竹内炳鳳), 무리카미(村上華岳) 등에게 새로운 감각의 일본화를 배웠다. 이들은 전통적인 四條派와 丹山派¹⁶⁾의 기법과 서양화의 사실적인 기법을 받아들여 근대 京都양식을 확립한 대가로 이는 박생광의 기본적인 회화관을 이루는데 지대한 영향을 미쳤다. 광복 이후 일본 색을 배척하는 화단의 경향으로 인해 채색화를 멀리 하고 수묵화를 시도 해 보기도 하였지만 전반적으로 작업은 거의 공백 상태였다.

1950년대 후반에 채색화에 대한 거부감이 와해되고 1957년에는 백양회¹⁷⁾가 조직되면서 채색화를 수용하는 분위기가 조성되었다. 이후 1967년에 진주 생활을 정리하고 화가 천경자의 권유로 68년부터 홍익대 미대 강사로 나가게 되었다. 홍익대 강사 시절(1967~1974)의 작품은 종래의 진채 기법을 바탕으로 주로 비구상 작업을 많이 하였으나 섬려하고 감각적인 당시 화단의 경향과 불협화음을 일으키게 되었다고 한다.¹⁸⁾

한편 그는 1974년 가을에는 다시 동경으로 건너가 「院展」에 참가 하였고 부인의 부고 소식으로 귀국한 이후 활발한 활동을 재개하였으며 77년 5월 진화랑 초대로 최초의 서울 개인전을 개최하였다. 그는 이전 까지는 일본적인 미감을 바탕으로 작품을 제작하였으나 귀국 이후는 한국적인 소재와 고미술품과 단청과 비너 같은 민속적인 소재를 적극적으로 도입하여 독창적인 화풍으로 변화 하게 되었다. 이처럼 민화와 불화, 고미술품의 소재에 관심을 갖게 된 계기는 아마도 일제 강점기를 거쳐 광복 이후 까지 일본화의 영향과 일제 잔재 청산 문제와 더불어 미술계에 우리 전통의 계승 문제가 대두되자 이러한 관심이 고조되었던 것이라 여겨진다. 박생광이 민화를 통해 새로운 한국적인

16) 四條派는 丹山派의 평명한 사실성에 南畵의 인상주의적인 표현을 가세하여 경쾌하고 명랑한 화풍을 특색으로 한다. 丹山派가 매너리즘에 빠져 있을 때 그 뒤를 이어 京都화단에 강렬한 아카데미즘을 형성하여 明治이후 일본화에 강한 영향을 주었다. 丹山派는 금벽 장식화의 전통적인 수법에 明鏡繪와 사생 침의 제작을 통해 일었던 합리적인 시각과 송원 원채화, 그리고 당시에 유행했던 세밀한 화조화의 사실적 수법이 절충되어 독특한 장식화의 양식을 이루었다. 정미혜, 「한국 현대 채색화 연구」, 홍익대학교 박사 학위논문, 2005, p.82.재인용.

17) 1957년에 발족된 백양회는 김기창과 후속회 계열의 이유태, 이남호, 장덕, 박래현, 허건, 김영기, 김정현, 천경자가 회원 이었다. 김기창, 박래현, 천경자는 독자적인 화법으로 개성 표현과 전통 개량의 의지를 보였다.

18) 정미혜, 위의 논문, p.83.

화풍을 모색 고자 했음을 다음과 같은 말에서 확인 할 수 있다.

“젊은 시절 양화를 하면서 덧생 공부를 해둔 게 한국화에 큰 도움이 돼요. 소재는 사실적으로, 색감은 강하고 섬세하게. 바탕은 전통에서 찾다보니 민화에서 뿌리를 찾게 됩니다.”¹⁹⁾

그의 말에서 알 수 있듯이 박생광은 1970년대 후기부터 전통과 민화에서 소재를 활용하면서 일본 화적 경향에서 차츰 벗어나기 시작했으며 진화랑 개인전은 그의 독창적인 한국 화풍을 형성하게 되는 시발점이 되었다.

박생광의 1980년대 이후 작품은 주황 색선이 본격적으로 등장하고 있으며 그 이전의 작품 보다 보편적이고 평면적인 구성과 구도를 보이고 있다. 백상 기념관 개인전(1981년) 이전의 작품들은 박생광이 일본 화풍을 벗어나 한국적 특징을 나타내는 전환을 맞이하였다. 한국의 민화나 전통적인 소재를 대담하게 사용하여 강렬한 구성과 강한 색의 대비가 시도되었고 수묵은 거친 윤곽선을 살려 역동적인 화면을 연출하였다. 이러한 시도는 백상 기념관 전시에 더욱더 완성미를 보이며 독창적인 화풍의 밑거름이 되었다.

그의 나이 78세인 1981년 백상 기념관에서의 개인전은 국내 화단에 많은 관심을 끌게 되었다. 백상 기념관 전시가 주었던 의미는 칠순을 넘은 그의 회화가 한국 화단에 본격적인 평가를 받게 되는 시발을 이루었고, 그 당시 화단에 충격을 주었다. 미술사가인 김원룡은 박생광 작품과의 대면을 백상 기념관에서 전시회가 처음이지만 그 강렬한 개성과 순수한 예술가적 경지에 깊은 감명을 받았다고 적고 있다.²⁰⁾ 민속적이고 한국적인 소재가 중요한 테마로 등장하고 가법적인 면에서는 주황색 선과 민화나 단청에서 나타나는 강렬한 원색을 대비시켜 강렬한 분위기를 자아내고 있다. 1984년 4월에 도자기를 배우겠다는 생각으로 두 달간 일본에 체류했으며, 귀국 후 문예진흥원 미술 회관에서 개인전을 개최하였다, 84년 4월, 미술 회관에서 개인전 서문을 보면 우리 것에 대한 애착을 말해 주고 있다.

“잘생긴 것은 내 나라에서 찾고 마음은 인도에서 찾고 그것을 그린 나의 어리석은 그림들을 선보이니 바쁘신 그 사이에도 보아주시오면 고맙겠습니다.”²¹⁾

19) 조선일보, 1984년 4월 21일, 고영미, 앞의 논문, p.37 재인용.

20) 김원룡, 「박생광의 예술경지」, 『박생광』, 예원, 1997. p.297.

21) 하인두, 앞의 글, p.300.

박생광은 우리 민족 고유의 전통을 작품에 투영하려고 노력하였다. 1984년 7월 후두암 판정을 받고 혼신의 힘을 더욱 더 작품 제작에 쏟았다. 84년 10월에는 한국미술특별전 준비 차 파리에서 내한한 도트리브 프랑스 미협 회장을 만나 '85 르 살롱전의 특별 작가로 초대되었다. 박생광의 예술품에 감동받은 도트리브는 샤갈(Marc Chagall)과의 상봉을 약속하지만 85년 샤갈의 타계 소식을 듣고 크게 낙심하였다고 한다.²²⁾ 그는 단군, 전봉준, 안중근, 이순신 등의 역사화를 계획하였으나 <명성황후>, <전봉준>만을 완성하였다. 1985년 7월생을 마감하기까지 박생광은 무속, 민화, 민속, 불교적 소재 속에서 우리 민족의 정신을 찾아내려고 노력하였다.

박생광은 근대에서 현대로의 과도기적 시기에 민족적 소재와 색채를 재조명하여 한국 채색화의 나아갈 길을 제시해 주었다. 그는 채색화가 전통적 계승이라는 혼란을 겪는 과도기적 상황에서 민족적 채색인 오방색을 사용하여 채색화를 현대화 할 수 있다는 가능성을 보여 주었다. 그는 전통 이미지의 형상들을 중심으로 평면적인 색의 조화로 극적인 효과를 이루었다. 색의 사용에 있어서도 청, 적, 백, 녹, 황색, 흰색 등의 원색과 화면 자체에 강렬한 인상을 주었다. 그리고 민화나 무속화와 같이 잊혀져가는 분야를 재조명하여 우리의 정서를 뛰어난 조형성으로 새롭게 인식 시키는데 성공하였다.

2) 김기창

1970년대 초반 운보가 민화에 대해 쏟은 관심과 애착은 자신의 새로운 화풍을 정립하는데 중요한 요인이 되었다. 그를 대표하는 것은 75년 이후의 '바보 화풍'으로서, 20세기 한국 미술의 새로운 좌표를 형성하는 데 중요한 요소가 될 뿐 아니라 해방 이후 수없이 모색되어 왔던 전통의 재해석, 정체성 확립이라는 당면 과제를 해결하는 데 좋은 예가 되었다.²³⁾

그의 나이 30세가 되던 해 운보는 박래현(朴來賢, 1920~1976)을 만나 33세에 국립 민속 박물관에서 결혼식을 올렸다. 결혼 직후 운보는 생계를 위해 국립 민속박물관 미술 부장 직을 맡아 근무하게 되었다. 운보는 우리 고유의 민속 공예품과 민화 등에 대한 깊은 관심을 갖게 되었고 자신의 작업에 반영해 가기 시작하였다.²⁴⁾ 이런 민속적인 관심이 1975년 이후에 나타나는 바보산수, 바

22) 최병식, 「野逸의 巫歌와 無我的 手掌, -박생광의 생애와 예술-」, p.310.

23) 최병식, 「운보 김기창 예술론 연구」, 동문선, 1999, p.43.

보화조와 같은 자신만의 독특한 화풍으로 승화하는 계기가 되었다.

운보 나이 51세에 우향과 함께 미국의 국제 교육 학회의 초청장을 받게 되어 부부는 박물관, 유적지, 문화, 미술계를 돌아보며 많은 견문을 넓혀 작업에도 지대한 영향을 미치게 되었다. 이후 우향은 운보에게 뉴욕 잔류를 요청하고 그녀는 프렛 그래픽 센터와 밥 블랙번 판화 연구소에서 7년간 판화 연구 생활을 시작하였다. 그리고 운보는 우향과 2년간 머무른 후 1969년 혼자서 귀국하게 된다. 1967년 큰딸 玄의 결혼식과 더불어 우향에게 귀국할 것을 권유하여 우향은 한국에 판화 보급을 위해 뉴욕의 작업에 대한 열정을 뒤로 하고 귀국할 것을 결심하였다. 미국 생활을 정리하기 위해 건너간 우향은 암 판정을 받고 그해 1976년 57세에 생을 마감하게 된다. 그의 말에서 어머니와 우향은 운보의 인생과 그의 화업에 큰 영향을 준 인물임을 알 수 있다.

“내 인생에 있어서 어머니와 아내를 빼고는 아무것도 말할 수가 없을 만큼 절대적인 것이 사실입니다.”²⁵⁾

정신적, 현실적 동지이자 연인이었고 경쟁자였으며 삶의 동반자인 우향의 죽음으로 인하여 그 빠져린 비탄의 감정들을 모조리 작업에서 쏟아 부었다. 불과 2개월 만에 64점을 완성한 이 시기의 작품이 바로 그 유명한 <바보 산수>·<바보 화조>이다. 우향의 죽음으로 운보는 큰 허탈감과 실의에 빠져 있었으나 다시 회복하여 그해 남경 화랑²⁶⁾에서 선보인 바보 시리즈는 운보의 새로운 화풍을 열어 주었다.

이렇듯 운보 생애 중에서 그의 작업에 전환점이 된 우향의 죽음은 평생의 반려자이자 예술적 동지를 잃은 실의와 슬픔을 극복하고 작업에 몰두하여 2개월 만에 바보 산수를 탄생시켰다. 이는 그가 현실에 안주하지 않고 우리 민화에서 영향을 받아 바보 산수에 적용 시켜 독자적인 화풍을 수립하여 한국화의 새로운 가능성을 제시하였다.

김기창 회화는 일본 화풍의 잔재 탈피와 서구 화풍의 수용기를 거쳐 개인적인 환경의 영향으로 1976년 이후 가장 두드러진 변모는 민화에 대한 영감에서 비롯되었다. 70년 초반 운보가 민화 수집과 민화가 갖는 예술성의 고취는 민

24) 최병식, 『운보 김기창 예술론 연구』, pp.23.~28.

25) 국립현대미술관, 『운보 김기창』, (주)에이퍼 인터내셔널, 1989, p.110.

26) 1976년 5월21~27일 「운보 김기창 초대전」을 개최하였다. <산 그리고 물 시리즈> 42점, <꽃 그리고 새 시리즈> 13점, <사람 그리고...> 9점 등 총 64점의 바보 산수를 전시 하였다.

화가 지나는 독특한 예술성을 다시 재 구현 해내고 있다.²⁷⁾

5월 남경 화랑에서의 개인전으로 묶여지는 이 시기 작업들은 75년 작품으로 <佛僧>, <山寺의 뜰>, <새벽 종소리>, <월야Ⅱ>, <閑庭Ⅰ,Ⅱ>등이 이 시리즈로 손꼽히는 작품들이며, 76년의 <夏江>, <관폭>, <산사Ⅱ>, <비 오는 날>, <행려Ⅱ>, <행려Ⅲ>등의 산수화와, <나루터>, <日長>, <亭子Ⅰ>, <亭子Ⅱ>, <호수>, <옛장수>, <蓮塘>, <바보 수렵도>, <山寺>, <閑庭Ⅲ>등의 풍속도 경향이 있다. 이외에도 동물·화훼류에 있어서도 <春庭>, <收穫>, <어느 날>등이 연속적으로 제작되어진다. 이 전시회의 작품에서 걸치레나 눈어림이 아닌 뿌리 깊은 한국인의 전통적인 멋과 그 희한한 회화성이 지나는 간결하게 줄거리를 이루며 진한 감동을 주었다고 말하고 있다.²⁸⁾ 운보는 작품에 한국적인 정서가 잘 나타나 있다. 그것은 운보의 말에서 잘 알 수 있다.

“나는 오랫동안 근원을 찾아 헤매다가, 한국적이면서도 순수한 인간의 감정을 가장 잘 표현해 놓은 것이 민화임을 알게 되었다.”²⁹⁾

“우리의 민화는 아주 훌륭한 예술입니다. 서민들의 소박한 삶과 해학이 조금도 꾸밈없이 담겨져 있어요. ‘바보 산수’는 그러한 민화의 정신을 내 나름의 작품 세계에 담아 보려고 한 것입니다.”³⁰⁾

“바보 산수는...(중략)...민화 산수의 일종으로서 민화라면 누구나 호랑이·까치·새 그리고 꽃이나 그리는 걸로 알고 있지만 실은 산수도 많아요. 민화 속의 산수, 이것이 오랫동안 내가 찾고 있었던 모습이었습니다.”³¹⁾

위 글에서 알 수 있듯이 운보는 민화의 정신을 바보 산수에 나타내고자 노력하였다. 바보 산수라는 명칭은 1976년 5월 남경 화랑에서 처음 사용하였는데 이 개념에 대해서는 “바보가 그리는 산수”, “바보스럽다고 해서 바보가 아니라 순수하다는 의미이며, 못나고 어리석어서가 아니라 너무 꾸밈없고 순진하여 바보라고 이름을 붙였다.”라고 하였다. 그는 민화가 갖고 있는 단순미와

27) 오광수, 「운보 김기창의 예술」, 『운보 김기창』, API, 1993.

28) 최순우, 「운보 김기창」, 국립현대미술관, 『운보 김기창』, (주)에이피 인터내셔널, 1989, p.96.

29) 김기창, 「운보 김기창」, 예술의전당, 1993, p.13, 고영미, 앞의 논문 p.37 재인용.

30) 국립현대미술관, 『운보 김기창』, p.124.

31) 김기창, 「미술화제」, 『운보 화도 50년 회고전』, 한국일보, 1980년 9월 9일, 고영미, 앞의 논문, p.37 재인용.

소박성, 민족성, 인간 본능의 미의식을 ‘바보 산수’를 통해서 현대적으로 표현하려 하였다. 이처럼 그가 민화를 그대로 답습하거나 민화를 그대로 옮겨놓은 것은 아니며 ‘바보 산수’를 통해 민화 속에 녹아있는 해학과 익살, 한민족의 정서를 회화 세계에 담아내려고 하였다.

운보는 작가 정신이 어린이가 되지 못하면 그 예술은 결국 죽은 것이라는 예술관을 가지고 있다 라고 말하고 있다.³²⁾ 그는 바보 산수, 바보 화조에서 명명하고 있듯이 그의 인간에 의해 조형된 인위적인 것보다 무위의 세계로 원초적 자연 그대로의 천진한 세계를 추구하려는 그의 의지를 보여주고 있다.³³⁾ 다음의 말에서 그의 작품 밑바탕에 깔려 있는 의식이 어디에서 출발하고 있는지 알 수 있다.

“궁극적인 예술의 목표는 동심의 천진난만한 세계로 몰입하자는 데 있는 것이라고 한다면, 우리의 민화야말로 우리에게 예술의 신비로움을 제시하고 있다. 현대 회화가 생활화, 대중화를 뜻하고 있지만 그것이 수월찮은 현실 속에서 우리 겨레의 얼이 담긴 대중적 생활적인 미술인 민화를 보다 더 가깝게 하고, 다만 수집품에 그치지 않고 우리 현대 미술의 한 지표로 삼아 해부하고 연구해서 그 속에 세밀을 찾고 발굴하고, 그것을 현대 회화로까지 승화시키려는 것이 나의 뜻이며 목표인 것이다. 누가 우리나라의 토속적이고 미적 얼이 담긴 미술을 찾는다면 나는 서슴지 않고 민화들을 제시할 것이다. 그것은 순수한 동심이 넘치는 인간 본능의 미의 세계인 까닭이다.”³⁴⁾

“나는 항상 거짓 없이 살려고 노력하고 있으며 나의 예술도 순수의 세계를 추구하고 있다. 이를테면 인간 본능의 거짓 없는 진솔한 그림-어쩌면 그것이 태고 적부터 인간이 지닌 미의식을 솔직하게 표현해 놓은 참된 그림을 그리기 위해 무척 고심을 해왔다. 나는 오랫동안 그 근원을 찾아 해매다가 한국적이면서도 순수한 인간 감정을 가장 잘 표현해 놓은 것이 바로 우리 민화임을 알게 되었다.”³⁵⁾

위의 두 글에서 그는 거짓 없고 진솔한 그림, 아동화의 세계처럼 천진하고 솔직한 그림을 민화에서 찾아 그의 작품에 반영하려고 한 노력을 잘 보여주고 있다. 운보는 작품에서 한국 특유의 정서와 소박하고 단순한 조형미를 나타내려고 노력하였다. 이런 경향은 다음의 말에서 확인 할 수 있다.

32) 소년한국일보, 83, 9, 15, 국립현대미술관, 앞의 책,

33) 최병식, 『운보 김기창 예술론』, p.100.

34) 일간스포츠, 1976, 8월 12일.

35) 국립현대미술관, 『운보 김기창』, p.135.

“일반적으로 나의 작품을 말할 때 다양성이 있다고 합니다. 사실이지요. 그것을 작가의 창조 능력의 극치라고 바꾸어 말해도 좋습니다. 그러나 일관된 작가 정신은 눈에 띄지 않는 정신, 동양의-특히 한국의 토착성-소박미, 이를테면 한국 특유의 음식인 식혜·수정과와 같은 맛과 멋이 배여있어야 합니다.”³⁶⁾

위의 말에서 운보는 작품에 한국적인 토속 미가 배여있는 소박한 미를 담아 내려 하였음을 알 수 있다. 민화에도 화려한 색채의 사실적인 그림도 있지만 자유롭게 과장되거나 단순화된 그림도 많이 있다.

정자를 중심으로 돌담 안 밖의 풍경을 담고 있는 <연당>(圖9)은 정자 안에서 담소를 나누는 인물과 한 쌍의 오리가 유유자적 연못에서 노닐고 있는 장면을 표현한 것이다. 이 작품의 시점은 자유로우며 담목과 농목을 적절히 사용하여 정자 안의 인물을 강조하여 나타내었다. <주막>(圖10)은 원근법을 무시하고 좌우로 나무가 과장되게 기울어져 있고 간략한 필선과 색으로 단순하게 표현하였다. 인물 표현은 간략한 선으로 담배 피는 선비들과 당나귀를 타고 주막으로 가는 모습, 주막에 앉아 있는 주모 모습이 평범하고 일상에서 볼 수 있는 장면을 소박하게 표현하였다.

그는 위의 작품들에서 보이듯이 1976년 남경 화랑에서의 개인전을 시발점으로 하여 바보 화풍을 선보임으로써 운보 독자적 화풍을 열어갔다. 김기창은 아내 우향을 그리면서 미술관도 짓고 세계 풍물 스케치를 다녀오는 등 다양한 경향의 작업 활동을 하였다. 운보는 민화의 해학적 요소를 바보화조, 바보산수에 담아내려 하였다. 다음의 말에서 확인 할 수 있다.

“최근 알고 있는 민화 봄에 전연 무관하다고는 할 수 없어도, 나도 수년 전부터 민화를 수집하며 연구했어요. 그 과정에서 민화가 풍기는 서민적인 유머와 해학에 흠뻑 빠졌어요. 현대적인 감각으로 이를 재현하고 싶은 생각을 오래 전부터 갖고 있었는데 이번에 시도를 해 본 것이예요”³⁷⁾

“우리의 민화는 아주 훌륭한 예술입니다. 서민들의 소박한 삶과 해학이 조금도 꾸밈없이 담겨져 있어요. ‘바보 산수’는 그러한 민화의 정신을 내 나름의 작품 세계에 담아 보려고 한 것입니다.”³⁸⁾

36) 국립현대미술관, 『운보 김기창』, p.143.

37) 운보 김기창 전작도록 발간위원회, 『운보 김기창 전작도록Ⅲ』, (주)에이피 인터내셔널, 1994, p.10

38) 국립현대미술관, 『운보 김기창』, p.124.

위 글에서 알 수 있듯이 운보는 민화에 나타난 소박한 삶과 해학미를 바보 산수에 나타내고자 노력하였다. 김기창이 1980년 이후에 그린 <바보산수①>(圖11), <바보산수②>(圖12), <바보산수③>(圖13)는 모두 바보산수 시리즈로 담소를 나누는 모습, 바둑 두는 모습, 비를 쓰는 하인과 강아지, 주막에서 술 마시는 장면 등의 인물 표현들은 소박하고 장난스러움이 곳곳에 묘사되어 있다. 나무 표현은 왼쪽으로 과장되게 치우쳐 있으며 정자, 돌담 등의 필선도 익살이 배여 있다. 그린 시점도 다양하게 적용되어 자유로운 분위기를 더해 주고 있다.

김기창 회화에 보이는 민화의 소재, 색채, 선, 구도는 운보의 바보 산수에 영향을 주어 자유로운 시각과 구성에 의해 자신만의 독특한 조형 세계를 만들었다. 그리고 민화에서 볼 수 있는 해학미와 소박미 그리고 단순미를 그는 특유의 예술성으로 바보 산수에 적용하여 나타내었다. 김기창은 바보 산수를 통해 전통 회화가 주류를 이루던 한국 화단에 다양한 실험 정신과 민화를 현대적으로 재해석함으로서 현대 한국화의 발전에 크게 기여하고 있음을 볼 수 있다.

3) 전혁립

전혁립(全赫林 1916~)은 화가로서 자신에게 부과한 과제는 결단코 회화에서가 아니라 전통 민화에서 찾을 수 있는 바로 그 생명력을 얻고자 하는 것이었다.³⁹⁾ 그의 세계는 구상적인 요소와 추상적인 요소가 적절히 혼재하여 시대가 흐를수록 화면은 구상보다 추상적 경향과 화려한 색상으로 사용하고 있다.

그는 화가로서의 비슷한 연배의 다른 작가들에 비해 훨씬 뒤늦게 화단에서 빛을 보게 된 경우에 해당한다. 바꿔 말해 그가 자신의 독창적인 언어와 내용, 그에 적절한 표현 양식을 구축하기까지는 다른 작가들보다 더 오랜 시일이 소요되었던 것이다. 물론 그토록 오래 시간이 걸린 데에는 전혁립의 유달리 저항적이고 비타협적인 성격과 일본을 통해 유입된 서구 미술, 해방 후에 미국을 통해 무작위로 입수, 모방된 현대미술에 대한 저항감이 걸림돌로 작용하였다.⁴⁰⁾

전혁립이란 이름이 본격적으로 조명 받기 시작한 것은 1979년부터이며 그

39) 홍가이, 「현대회화의 의미」, 『전혁립』, 예문사, 1987, p.84.

40) 송미숙, 「색채화가 전혁립」, 『전혁립』, 우리미술문화연구소, 1992.

이전까지는 과소평가 받는 작가로 묻혀 있어야 했다. 오늘날 전혁림의 독창적인 작품이 1980년부터 본격적으로 전개되기 시작했다 해도 과언이 아니다. 그는 고향을 지키며 자신의 예술 세계를 구축했기 때문에 고향 통영이라는 공간은 그에게 각별했다. 그의 화면이 추상적인 구성에도 불구하고 부단히 자연적인 이미지가 출몰하는 것도 근원적으로 그의 예술의 소속이 남구 적인 것이기 때문이라 할 수 있다.⁴¹⁾ 그는 비교적 한정된 파란색, 붉은색 같은 원색을 통하면서 많은 색을 사용한 것처럼 보는 이로 하여금 풍부한 색의 감정을 보여주고 있다.

1989년 중앙 일보사 주최의 <전혁림근작전>(호암갤러리)이 개최될 때 작가를 소개하는 몇 날의 단어가 현수막에 써여 있어 주목을 끌었다. ‘7순의 젊음, 다도해의 물빛 화가’라는 말은 우리 고유의 색채를 현대적 감각으로 재조명해냄으로써 흔히 색채 화가로 불려 지기도 한다. 다음 작가의 말에서 그의 탐구 대상이 어디에 있는지 알 수 있다.

“동양의 예술 정신의 직접적이고 직관적인 색채와 조형 장식성이며, 그 도식적인 면과 세계관에 입각한 표현 방법이나 나의 선형적, 체험적으로 회화 작업에 작용한 것이 사실이다. 그러기에 나의 회화의 원점과 그 발상은 우리나라의 미술 문화의 조형 문화, 한국적인 미의식 감정·정서·색채·형상·생활 문화에 바탕을 둔 것이라 하겠다. 더욱 최근의 나의 작품은 나의 신조 형이고 그 명확한 선과 원색에 가까운 그 색채, 도식적인 색 면, 형상, 그 구성이 나의 과제이고 탐구 대상이다.”⁴²⁾

위의 말에서 알 수 있듯이 그는 우리나라 전통미에서 느낄 수 있는 색채와 전통적 선, 문양을 소재로 한 독창적인 색 면 구성의 추상 회화를 구축해 왔다. 그는 70대 중반에 이르러 ‘이제 서야 수십 년 동안 탐구해온 한국적 색채가 담겨져 나온다’고 토로한 바 있다. 그는 평생 색채 연구에 몰두 했으며 그가 주로 사용한 청색 조는 다도해의 물빛이자 민족의 색채 의식을 대변하였다. 그는 고향 다도해의 푸른색을 기초로 하여 오방색은 물론 갖가지의 원색으로 색채 구사의 영역을 확대해 나갔다. 원색의 거침없는 구사, 잘못하면 난하기 쉽고 치졸하기 쉬운 색깔들을 전혁림은 과감하게 화사한 원색을 구사하면서 색채 화가로서의 진면목을 발휘하는데 조금도 주저함이 없었다.

오행설에 의하면 전혁림이 즐겨 썼던 청색은 생, 힘, 권위, 정의, 생성을 상

41) 오광수, 「역사의 무게와 이미지의 향기」, 『전혁림』, 예문사, 1987. p.23.

42) 전혁림, 「작가의 말」, 『전혁림』, 예문사, 1987, p.159.

징하며 청색의 으뜸가는 상징인 생과 관련하여 우리는 전혁림이 그의 작품을 통해 특히 색채를 통해 생의 노래와 환희를 구가하려고 했다는 사실을 알 수 있다. 그가 작품에서 죽음의 상징인 흑색을 배제하고 그의 작품의 성숙기에는 순수색, 원색을 선호하여 원색을 쓸수록 상징은 더욱 분명해지는 원리를 생각한다면 색채의 상징이 그의 작품 세계에 중요한 요소로 작용했다는 것이다.⁴³⁾

전혁림의 그림에서 고구려 고분벽화, 조선시대의 민화나 단청 같은 분위기를 연상하는 것은 지극히 자연스럽다. 그는 의도적으로 우리 겨레의 전통적 미의식에서 자신의 예술 세계를 구축하려한 노력도 있었다. 그는 이렇게 말한 바 있다.

“서구 문명에 대한 관심 이상으로 우리의 민족적인 전통에도 관심을 가져야 할 것이다. 내 작품에 충무라는 지역의 고유성이 스며있겠지만 우리 한민족의 미의식과도 커다랗게 상이하지는 않다고 믿는다.(...) 내가 10대부터 관심을 기울였던 민화 같은 것에서도 우리는 많은 공감대를 확인 할 수 있지 않은가. 민화는 당시 지배층의 미감을 무시하면서 서민들의 애환을 유감없이 화면에 담았기 때문이다. 나는 민화에서 많은 것을 배웠다. 화면의 구성법이라든가 모티프, 색채 사용 혹은 시대적인 것 등이 그것이다. 어쨌든 내 그림은 오랫동안의 경험을 통해서 길러내진 내 삶의 총체이다.”⁴⁴⁾

위의 인용은 전혁림의 전통 미술 혹은 미의식에 대한 관심사를 잘 말하고 있다. 그의 예술 세계가 어디에서 출발하고 있는지 엿보게 하는 발언이다. 그는 민화와 전통 미술을 창작의 원동력으로 삼았고 민족 정서를 바탕으로 한 창작 의지는 고구려 정신으로부터 불화나 민화, 민속예술에 이르기까지 전통 미의 탐구에 부단한 노력을 기울였다. 그러하기에 그는 비록 표현하는 매체는 서양에서 빌려왔을 지언정 화면에 담는 정신만은 우리 겨레의 것이어야 한다는 신념을 갖고 있었다.⁴⁵⁾

그는 청년 화가 때부터 서구의 후기 인상파와 야수파·입체파, 그리고 추상적인 회화에 흥미를 가졌었고, 그렇다고 직접적인 영향이나 실천이 있는 것은 아니었다. 그러기에 작업은 사실적인 것에서 자유화 적이면서 체질적인 면에서 환상적인 사물의 표현으로 발전하여 반 추상적이라고 말하고 있다.⁴⁶⁾ 지역

43) 송미숙, 앞의 글.

44) 윤범모, 「화사한 입체적 평면세계 -전혁림 화백과의 대화-」, 『전혁림』, 호암갤러리, 1989.

45) 윤범모, 「민족정서와 자유인의 조형의지 -전혁림의 생애와 예술세계-」, 『전혁림』, 동아일보사, 1994.

46) 전혁림, 앞의 글. p.159.

문화권을 벗어날 수 없었던 처지였음에도 불구하고 전혁림은 이처럼 일찍부터 현대적 회화 의식과 새로운 예술 감정의 화면 작업을 적극적으로 시도하는 가운데 그의 채질의 창작적 특질을 발현시켜 갔다.

그의 1970년대까지 풍경화는 야수파적인 성향을 내포하는 표현주의 수법의 생동적인 붓놀림과 중후한 색조로 충무 향 일대와 그 인근의 갯마을 풍경, 또는 향토적 정취를 끊임없이 그렸다. 그 풍경화들은 어느 작품에서나 대상을 광대한 視界로 포착하여 전개시키기 위해 鳥瞰法 구도를 취함으로써 기본적인 특색을 나타냈다. 색채에서는 바다와 하늘이 모두 짙은 청색조 또는 남색조로 강조되었고, 전체의 화면은 추상적으로 변용되어 갔다.

남달리 청색·남색을 채질적으로 선호하여 그의 모든 화면에서 주조 색이 되게 했던 까닭에는 ‘전혁림은 코발트화가’란 별칭을 남기도 했지만, 그 선호 색은 1980년대 이후 그의 화면 창조의 다양한 색 면들이 평면적인 추상적 구성과 장식적이고 상징적인 형상화로 지향된 가운데에서도 더욱 주조 색으로 등장하였다. 다만, 화면에 따라 조형적으로 병행시킨 적색·황색등과의 선명한 대비를 이루게 하면서 그 명도와 선도가 부각되게 하였다.⁴⁷⁾

1970년대 말에 이르러서는 소재에 별 변화가 없으나 視界(viewpoint)를 대상에 좀 더 가까이 다가가게 하고 있다는 것이 변화라 할 수 있다. 전혁림은 형태의 재현적 묘사라는 틀에서 벗어난 화면의 순수 조형 언어와 장식적 구성에 관심이 집중되어 있는 것이다. 따라서 필획 선은 자연 대상의 묘사, 즉 형태를 정의하는 윤곽선이 아니라 화가의 주관적 사고와 감성에 의해 거칠게 변형된 순수 조형 단위로서 화면 안에 존재한다. 색채도 마찬가지로 단순화, 평면 화되며 기존의 모노크롬 구성에서 서서히 해방되고 있다.

전혁림은 80년대 초기에서 고구려 벽화나 단청, 민화의 구성이나 색채 또는 모티브의 차용에 의한 본격적인 ‘한국적’ 모더니즘 회화로의 전환을 시도했다.

풍부한 청색의 색조로 한국적인 정서와 작가의 고향인 다도해를 그린 <풍경>(圖14), <한려수도>(圖15)는 조감법 구도를 취하여 하늘과 바다 모두 짙은 청색조로 강조하여 나타내었다. <새와 해>(圖16)는 새와 해를 중첩시켜 나타내고 붉은색과 노란색, 파란색으로 추상적인 이미지를 나타내었다. 비교적 한정된 색감으로 많은 색의 감정을 나타내고 있다. <한국의 환상>(圖17) 또한 한정된 색을 사용하고 있지만 풍부한 감정을 보여주며 물고기와 나무, 해, 한국적 문양을 중첩시켜 반 추상적인 모습을 보여주고 있다.

47) 이구열, 「총체적 한국미의 형상화와 찬미」, 『전혁림』, 동아일보사, 1994.

보다 두드러진 변화는 1983~84년 유달리 토속적 정취가 물씬 풍기는 통영 지역의 풍물 사적 기물들이 번번이 등장하는 일련의 정물화들을 기점으로 나타난다. 목기와 나무오리, 밥상을 덮는 보자기, 석류, 생선, 모란, 나비, 새, 해와 같이 한민족의 무속 신앙과 관련된 민화적 소재들과 한 화면에 결합시켜 구성 실험의 단계를 이들 정물화들은 보여준다. 일부 그림들에서는 화조, 문방, 동물과 같은 민화적 소재뿐 아니라 중첩, 병렬, 역 원근 투시체계 또는 격자형 구성까지도 차용하고 있다.

한편 1983년 이때 <한국의 자연>, <한국의 환상>이라는 제목이 붙여지기 시작하고, 색채는 이전보다 다양해졌으나 짙고 어두운 중간색 톤의 범주를 벗어나지 못했다. 각 형태들은 화면을 이루는 개별적 단위로 취급되어 검은 구획선에 의해 분명하게 윤곽이 지워져 있다.

<한국의 환상>(圖18)은 민화의 선반 디자인과 유사한 격자무늬로 그림의 평면을 나누고 있다고 홍가이가 말한 것처럼 민화의 <책가도>에 나오는 정물과 사물을 기하학적인 디자인으로 공간을 배치하고 있다.⁴⁸⁾ 찻잔, 석류가 있는 접시, 꽃병과 오리, 그 외 기하학적 무늬들은 전혁림이 흔히 다루는 소재들을 면을 분할하여 그 안에 배열하고 있다.

<누드>(圖19)는 검은색 윤곽으로 누워 있는 여인과 앞부분의 석류와 오른쪽의 새를 표현하였다. 주로 청색조를 많이 사용하였고 인물을 중심으로 해와 접시, 석류 등 추상적인 무늬로 구상과 추상을 조화시켰다. 곡선에 의한 화면 구성과 적절한 화면 분할은 커다란 저항감 없이 자연스럽게 받아들여진다.

<민화로부터>(圖20)는 민화를 모티브로 화조화에서 볼 수 있는 소재들을 정물로 사용하고 있다. 꽃병의 흐드러진 꽃송이와 고개를 옆으로 돌리고 있는 새의 모습, 입을 벌리고 있는 석류 등은 모두 민화에서 소재를 차용한 것들이다. 오방색의 색들로 패턴화된 도상들을 주위에 장식하고 있다.

1990년 이후 전혁림은 전통적 한국미의 관심을 더욱 반영시킨다. <해·달·새·잉어>(圖21), <화조화>, <壽字무늬그림>(圖22), <보자기>(圖23), <노리개>, <자함> 등의 민속품 소재는 모두 민화에서 가져온 것들이다. 그밖에 삼국시대 고분벽화에서 다루어진 <현무도>(圖24) 등이 나타난다.

전혁림의 그림이 전체적인 추상적 구성에도 불구하고 거기에는 하늘과 호수, 산과 구름, 당초무늬, 새, 태양 같은 것이 구체적으로 남아 있다. 그림의 모티브는 당채궁보, 현무도, 노리개, 은칠보, 조선시대의 문자도안, 지함이나

48) 홍가이, 「현대회화의 의미」, pp.92~93.

연 같은 데서 찾고 있으면서 조화된 추상성에 도달하여 한국 미감을 느끼게 하려는 의도로 보인다.

민화의 주제와 테마들은 엄격한 사실주의와 다양한 종류의 추상적 상상으로 부터 출발한다고 이우환은 말 한바 있다.⁴⁹⁾ 이처럼 전혁림이 지역성을 특징으로 코발트색의 구상과 한국적 전통 소재의 추상을 소재로 화면에 표현하였듯이 민화의 주제와 테마가 일맥상통하는 것으로 보인다.

4) 장욱진

장욱진(張旭鎭, 1918~1990)의 탈속적인 예술관은 ‘심플함’이라는 조형적 전략을 취함으로써 단순하고 자유로운 공간미를 더해 준다. 그의 회화는 자연적이며 토속적 매개체로 인해 화면은 더욱 한국적 이미지를 풍긴다. 그리고 소재의 반복과 시공을 초월한 공간감은 해탈의 경지를 보여 주기도 하였다. 표현의 양식과 형식은 비록 서구에서 빌려 왔으나 그가 추구하는 것은 한국적인 정서를 화면에 담아내는 것이었다.

장욱진은 1930년 경성 제2고등학교에 입학하여 미술반에서 활동하였다. 그러나 일본인 교사와의 싸움 끝에 1932년 퇴학 처분을 받고 4년간을 학교의 틀 안에서 벗어나 생활하게 되었고 이러한 경험은 후일 그의 삶에 많은 영향을 미쳤을 것이라고 생각된다. 이 시기에 두 가지 일이 있었는데, 하나는 자신의 집 근처에서 사랑방을 열고 있었던 공진형⁵⁰⁾을 자주 방문하여 이종우⁵¹⁾등 선배 화가들과 친분을 맺은 일이고, 또 다른 일은 집안을 이끌고 있던 고모에게 그림을 그린다는 이유로 매를 심하게 맞아 성홍열에 걸려 요양 차 충청남도 예산 수덕사에 6개월간 머문 일이다. 그가 성장기의 이야기를 할 때면 존경하는 인물로 만공선사(滿空禪師 1871~1946)에 대한 이야기를 하였는데 이 시기에 만공선사와 생활하게 되었다.⁵²⁾ 이 계기는 후에 작품에 나타나는 불교적인 작품에 많은 영향을 미치게 된다.

1945년에 장인인 역사학자 이병도(李丙燾, 1896~1989)의 주선으로 국립박물관 진열과의 말단직에 취직하게 되었다. 자유분방한 화가가 적응할 마땅한 곳은 되지 못하였고 박물관 쪽에서 보면 그런 화가가 무능하기 짝이 없는 사람

49) 『Nostalgies, Coreennes』, Guimet arts. Asiatiques. 2001, p.21.

50) 공진형은 개성출신으로 동경미술학교를 졸업 후 이종우와 함께 <목일회>에 참가 하였다.

51) 이종우는 동경미술학교를 유학한 후 파리에서 3년간 백러시아인 슈하이에프 연구소에 다니며 텃쟁을 배우고 1927년 살롱 도톤느에서 <人形이 있는 靜物>로 입선하기도 하였다.

52) 김형국, 『장욱진 모더니스트 민화장』, 열화당, 2004, pp.15~19.

으로 비쳤을 것이었으므로, 서로의 부정적 시각이 맞아떨어져 박물관을 삼 년 만에 그만두었다. 하지만 박물관 시절은 그에게 의미 있는 시간이었고 동료였던 최순우(崔淳雨, 1916~1985), 김원룡(金元龍, 1922~1993)과 한평생 따뜻한 교분을 나누는 계기가 되었다. 이런 인연으로 그는 박물관의 발굴대를 따라 개성과 경주의 발굴 작업을 참관하였다. 박물관 소장의 木器 등을 접하면서 우리 전통미술의 아름다움에 대해 많은 배움도 얻게 되었다.⁵³⁾ 이런 계기는 70년대 이후에 나타나는 민화적인 작품에 많은 영향을 끼쳤을 것으로 생각된다.

그가 유화작업 이외에도 매직 마커 그림들을 명륜동 시절에 그리게 된 데는 주위의 요구도 작용하였다. 미술사학자 김철순(金哲淳, 1931~2004)으로부터 부처님의 가르침을 圖說했던 고려목판화의 전통에 대해 듣고 그가 기획하는 禪사상 화두를 위한 「禪아님이 있는가」 목판화집 제작용 밑그림 그리기를 승낙하여 1973년에서 1975년 사이에 갱자에 매직 마커를 사용해 오십여 점을 밑그림을 그렸다. 우리의 전통문화유산 가운데 특히 민화를 사랑했던 김철순이 장욱진에게 이 부탁을 한 까닭은, 하잘 것 없는 신분의 民畫匠들이 그린 것이지만 민화가 천의무봉이고 자유자재인 점을 높이 샀고, 그 민화적 정신이 현대 화단에 이어지는 대표적 보기가 장욱진이며, 그래서 그 실체를 말로써 전하기 어려운, 不立文字의 경지인 禪을 일반인에게 직감적으로 교화하는 데 장욱진만한 화가가 없다고 판단했다는 것이다.⁵⁴⁾

이런 이유에서 70년대 이후부터 장욱진의 작품세계에서 나타나는 변화는 민화의 영향이라 할 수 있다. 1960년 이후 우리 미술계의 전통에 대한 인식과 관심이 민화가 보여주는 단순하고 조형적 요소들이 장욱진의 회화구성과 결합하여 직접적인 호소력을 증가시켰다.⁵⁵⁾

민화적인 요소가 강하게 나타나는 시기는 대체로 명륜동으로 거처를 옮긴 시기부터 이다. 장욱진은 덕소시절(1963~1975)에 스스로 독신생활을 하기에 나이가 많은 육십 대를 눈앞에 두고 있고 건강이 여의치 않은데다 그려낸 그림마저 네 사람이 서 있거나 앉아 있는 구성이 마치 전래의 상징처럼 ‘죽을 死’자를 연상시켜 가족들의 불안이 더해갔다고 한다. 그리고 화실주변이 개발로 인해서 소음과 작품에 집중 할 수 있는 여건이 형성되지 않아서 다시 명륜동으로 돌아가게 되었다. 이 시기는 동양화적 요소와 민화적인 요소가 강하게

53) 김현숙외, 『장욱진 화가의 예술과 사상』, 태학사, 2004, p.15.

54) 김형국, 『장욱진 모더니스트 민화장』, p.88.

55) 김현숙외, 위의 책, p.74.

나타나며, 불교적인 요소도 민화적인 요소와 결부되어 지속적으로 나타난다. 덕소화실 생활을 청산할 즈음인 1970년대 중반부터 스케치북 낱장이나 갱지에 매직 마커로 그리기 시작하였고⁵⁶⁾ 명륜동 집으로 다시 생활하기 시작할 무렵 1977년 그의 아내가 책방에 손을 떼고 한가해진 틈에 문방사우를 마련해 주면서 불경을 베껴 쓰는 寫經을 해 보도록 권하였다. 화가가 시범을 보인 것이 붓으로 먹을 찍어 그림을 그린 것이 먹그림이 되었다고 한다.⁵⁷⁾ <나는 심플하다> 이 말은 작가가 항상 되풀이 내세우고 있는 단골말 가운데 한 마디이다.⁵⁸⁾ 매직그림, 먹그림을 유화작품의 동일선상에서 작가는 보았고 유기적으로 유화작품에도 영향을 끼친다.

장욱진은 1970년대에 오면서 가벼운 질감과 채색은 더욱 간결해지고 선명해진다. 이러한 선들은 유채가 아닌 목탄으로 그려지는 경우도 있다. 50~60년대 작품들은 물감이 두텁고 단단한 끈기와 짙은 마티에르에 비해 70년대는 보다 가벼운 질감으로 변화하고 있다. 화면의 표지 조직이 선명히 드러날 정도로 안료를 표지에 스며들게 하는 방법이 점차 지배적으로 나타나 동양화적인 분위기를 보여주고 있다.

화면을 4단으로 분할하여 1977년에 제작한 <소와 돼지>(圖25)는 위에는 집, 그 아래는 어미 소와 송아지, 그 아래는 돼지와 새끼들, 그 아래는 어미 개와 새끼를 그려놓았다. 화가는 이러한 작품을 결혼을 앞둔 사람에게 선물했다고 하는데, 고추를 내놓고 있는 아이를 그리는 것은 아이를 많이 낳아 가족을 이루라는 의미를 작품에 담고 있다. 작가는 작품의 내용면에서도 민화와 많은 관계를 갖고 있다.

장욱진은 1980년에 수안보로 화실을 옮겨 부인과 함께 생활하며 일생 중 가장 편안하고 안정된 생활을 하였다. 수안보 화실은 주변 경관이 내려 다 보이는 언덕에 위치하였으며 화가는 주변의 빼어난 경관을 집중적으로 묘사하기 시작하였다. 나무의 갈필이 거칠면서도 힘 있게 표현되었고 붓놀림도 이전보다 훨씬 자유로워졌다.⁵⁹⁾

삼단구조를 이루고 있는 1980년에 제작된 <가족>(圖26)은 나열식으로 해, 산, 새, 정자 안에 인물, 호랑이로 배치하였다. 배경은 민화에서 보이듯이 도식화된 산이 양쪽으로 대칭을 이루고 중간에 해를 넣었다. 호랑이가 맹수로서가

56) 김형국, 『장욱진 색깔 있는 종이그림』, 열화당, 1999, p.9.

57) 김형국, 「먹그림 그리던 시절의 장욱진」, 『장욱진 먹그림』, 열화당, 1998, p.7.

58) 장욱진, 『강가의 아틀리에』, 민음사, 1987. p.11.

59) 정영목, 『장욱진 Catalogue Raisonné 유화』, 학고재, 2001. p.241.

아니라 친근하게 집에서 키우는 집짐승처럼 가족의 일원으로 표현하였다. 평소에 작가는 집짐승을 많이 그렸다. 그 이유는 전통사회에서 인성을 부여할 정도로 친근한 가족 같은 존재로 여겼기 때문이다.

<수안보화실 자화상>(圖27)은 작가의 화실 주변을 그린 먹그림이다. 수안보 화실 풍경을 작가 중심으로 나열하듯이 배치하여 그려 놓았다. 건물과 인물을 보는 시점은 자유롭게 이동하고 있다. 사리문 안쪽에는 작가와 집, 까치, 해를 그렸고 사리문 밖은 아이, 강아지, 오리, 이웃 내외로 우리들이 평소에 동네에서 볼 수 있는 시골풍경을 소박하고 단순하게 묘사하였다.

장욱진은 1980년 중반 관리상의 문제로 수안보 화실을 팔고 용인시 구성면 마북리에 한옥 집을 지어 이사를 하였다. 이 시기부터 화가의 작품은 수안보 시기의 먹그림 풍 유희와 실제적 풍경이 줄어들고 보다 환상적이고 관념적인 성격을 띠게 되며, 1950~60년대의 기하학적 구성과 아동화적, 추상적 성격이 되살아난다. 색조의 채도 또한 이전에 비해 훨씬 높아진다. 또한 화면 구성에서 하늘이 유난히 강조되며, 개에 쫓기는 사람 등을 통해 심리적인 의미가 강조되는 것도 이 시기이다. 수안보 시기의 그림이 먹그림과 유사성으로 인해 가장 일관된 스타일을 보였다면 용인 시기의 그림은 먹그림 같은 성격을 포함하여 다양한 경향이 공존하는 종합적인 성격을 띤다.

장욱진은 1988년을 고비로 1990년에 오면 많은 작품들에서 이전 같은 밀도감과 집중력이 떨어지는 데 이것은 기력이 쇠약하고 노쇠함이 영향을 받기 때문인 것으로 생각되어 진다.⁶⁰⁾ 작가가 나이가 들수록 기력이 쇠하고 손의 필력이 떨어지는 현상을 보이고 있다. 이런 현상은 점점 심해지고 심리적으로 위축된 1990년에 제작된 <호도>(圖28)의 작품은 호랑이와 아이를 보면, 이전보다 작가의 심리를 잘 묘사하고 있다. 바탕이 검은색을 많이 차지하고 나무 두 그루는 힘없이 사선으로 뻗쳐 있고 작가를 대변 하는 듯 힘없이 서 있는 인물모습은 심한 심리적인 부분을 강조하고 있다.

장욱진이 보이고 있는 회화적 특성은 토속적인 우리의 삶과 소박하고 단순한 정취이다. 그가 화실을 옮기면서 나타나는 생활공간과 자연환경은 그에게 새로운 시도와 다양한 소재를 제공해 주었다. 장욱진은 근대미술과 현대미술의 과도기였던 무분별한 서구 사조의 틈바구니 속에서 한국적 정서의 특질을 파악하여 한국미술의 새로운 모색과 가능성을 제시해 주었다.

60) 정영목, 앞의 책, p.369.

5) 이왈중

이왈중(李曰鐘, 1945~)을 대표하는 단어는 그의 제목에서 알 수 있듯이 1970년대 그의 나이 30대 초반부터 사용한 ‘생활 속에서’ 라는 말과 1986년부터 추가되는 ‘中道’ 라는 말이다. 그의 작업을 이해하는 화두처럼 여겨지는 이 두 단어와 이왈중의 예술은 거의 일치하고 있다. 최근 작업들 역시 ‘생활 속에서-中道’로 일관하고 있으며, 1991년 서울을 떠나 제주로 작업실을 정하면서 이왈중은 15년간 중도생활을 계속하고 있다.

이러한 주제설정은 1970년대 중반 즉 그의 나이 30대 초반이었던 당시의 시대적 환경이 잘 말해주고 있다. 1970년대는 한국 미술계가 겪었던 다양한 체험의 분수령을 이루었던 미니멀리즘으로 대표되는 ‘모더니즘’의 절대성이 일률적인 사고의 극단을 달리고 있거나 사회적 소통체계가 단정되었던 유희주의의 서구적 조형의식이 거의 절대적이었던 시기였다. 더욱이 전통회화에 있어서는 동서 문화의 차이에서 비롯되는 혼란이 더욱더 배가되어 상당기간 그 정체성에 대한 혼란을 초래하게 되었다. 이런 분위기에서 70년대 후반부는 수묵운동의 흐름이 돌풍처럼 한국화단의 한 지표를 이루었고, 숲속의 계곡이나 정형화된 구도, 인체의 의도된 조합으로부터 현장을 찾아 도시로 쏟아져 나오게 되었다. 한편 동양사상의 현학적 근간을 이루었던 수묵화의 미학이 서구의 모더니즘과 만남을 추구하면서 동양화, 서양화라기보다는 회화라는 동일한 영역을 구축해 나갔다. 그러나 이러한 돌풍적 현상은 일시적인 흐름이었을 뿐, 동양적 사유의 전통이나 수천 년간의 자연관, 그 심오한 관념성을 현대화 해가기에는 분명 한계를 지니고 있었다. 점차 현실과의 괴리가 심화되어 모더니즘의 현상과 같이 회화와 현실의 이중성이 드러나면서 작가들은 새로운 방향을 모색하게 되었다.⁶¹⁾ 그의 말에서 작가가 추구하는 세계를 알 수 있다.

“그림을 구성하는 데도 임의적으로 직선이나 삼각형 등 기하학적인 방법을 즐겨 쓴다. 먹을 자유롭게 사용하여 화면을 낮설게 만들어 간다. <생활 속에서>란 단일 명제로 십여 년간 그려오다 ‘80년대 중반부터<생활 속에서-中道>로 전환하였다. 중도란 평등을 추구하는 내 자신의 평상심에서 시작된다. 환경에 따라서 작용하는 인간의 쾌락과 고통, 사랑과 증오, 탐욕과 이기주의, 좋고 나쁜 분별심 등 마음의 작용에 따라 끊임없이 일고 있는 양면성을 융합시켜 화합으로 승화시키는 것을 표현하고자 한다. 주체나 객체가 없고 크고 작은 분별도 없는 절대 자유의 세계를 추구한다.”⁶²⁾

61) 최병식, 「중도의 상생과 평화의 만다라」, 『이왈중』, 연미술, 2005, pp.14~15

62) 이왈중, 작가노트, www.kacf.or.kr/art500/leewaljong.

이왈중은 <생활 속에서-중도>라는 화두로 위의 시대적 현상에서 전통적인 준법이나 정형화된 기법 대신 자신의 세계관을 찾아가고 있음을 보여준다. 1980년대 초반까지 그가 말하려 했던 ‘생활 속에서’는 현장에 실제 하는 자연을 개념으로 사실적 사생방법을 근간으로 번지기 기법을 사용하면서 발묵적 효과를 통한 일상생활의 모습을 착안해 내고 있다.

그는 1984년 혈관 확장증 때문에 한동안 공백기를 맞이하게 되었고, 추계예술대학에 재직하면서 후학 교육과 함께 작업을 병행하던 그는 삶을 되돌아보는 기회를 가지면서 작업에 대하여 많은 생각을 가지게 되었다. 그때 그의 의식을 차지하는 것은 《般若心經》을 통한 사상적인 공감이었던 것이다. 그 중에서도 ‘色卽是空, 空卽是色(물질이 곧 공이요, 공이 곧 물질)’이라는 글귀가 이왈중의 작업에 많은 것을 깨닫게 하였다. 삶에서 오는 수많은 갈등과 욕구, 의식과 행동에 대한 많은 방향을 제시하였고, 작품 세계를 바꾸어 삶의 문제, 존재, 우주관, 등이 그림에 나타나면서 의식의 세계가 다양하게 반영되었다.⁶³⁾

이왈중의 세계는 제주시대를 맞으면서 더욱 풍요로운 내면과 완숙의 경지를 아울러 보여주는 듯하다. 제주가 지닌 천연의 자연과 원생적인 감정이 단순한 현실적 정경으로서의 제주가 아니라 원형으로의 회귀의식을 불러일으켰다는 데 이왈중 예술의 진정한 면모가 있다. 이러한 자연적 요소들은 이미 민화적인 색채나 소재들에서 다소간의 영향을 반영하는 듯한 회화적 경향들과 연계되어진다.

이왈중은 1990년 재직하던 추계예술대학을 사퇴하고 제주도로 떠난 것은 상식을 일탈한 사건으로 생활의 안정은 물론이고 사회적으로 존경받는 위치의 교수직을 내팽개치고 제주행을 선택한 것은 아무나 할 수 있는 일은 아니었다. 90년도 초반 하더라도 한국화는 일반의 선호도가 상대적으로 떨어지고 있었고, 이때의 전업 작가의 선언은 무모하기 짝이 없는 모험에 불과하였다. 제주시기 초기는 서귀포 바다와 썬 썸, 동백꽃과 찔레꽃, 평소 즐겨 그리던 물고기와 새들, 수선화 등의 자연 대상들이 서서히 실체를 드러내면서 생명에 대한 논의가 새로운 언어로 등장하였다. 육지에서 맞볼 수 없었던 풍요로운 자연의 순수함을 화사하고 무르익은 색채로 밝은 따스한 제주의 풍광을 그려내었다.⁶⁴⁾

63) 최병식, 「중도의 상생과 평화의 만다라」, pp.16~17.

64) 오광수, 「제주생활의 중도와 꿈」, p.9.

1990년 동산방 개인전에서 선보이기 시작한 ‘생활 속에서-중도’시리즈는 1991년 청작화랑에서 부적이미자와 연계되고, 기존의 실경산수적인 개념에서 자연에 대한 구체적인 형상이나 거리, 단순화된 구도, 수묵의 번짐 효과 등을 완전히 탈피하여 해체된 평면, 일탈된 현실의 화면으로 변화된다.⁶⁵⁾

1988년에 제작된 <생활속의 중도>(圖29)는 정자를 중심으로 연꽃과 연잎, 물고기, 새가 화면 가득 채워지고 있다. 2층 누각에는 춤추는 여인, 그 위층에는 전혀 에로틱하지 않은 표정으로 벌거벗고 정사를 나누고 있다. 그는 종래 서양회화에서 사용하던 투시법이나 명암법 등을 피하고 부감 법을 택함으로써 그의 공간구성은 가시권이 풍부하고 다양한 효과, 그리고 선적인 조형미를 보여 준다. 그는 수평과 수직 등 다양하게 시점을 적용시켜 자유로운 화면 구성을 하고 있다. 화면 중앙에 집중되어진 물체들을 상하의 구분을 전혀 고려하지 않고 부담 없이 포치시키는 기법 또한 이왈종만의 자유로운 화면구성이다.⁶⁶⁾

1999년에 제작된 <생활속의 중도>(圖30)는 남녀가 집안에서 차 마시는 장면을 중심으로 그려져 있다. 하늘에는 둥근달이 떠 있고 마당에는 자동차, 물고기, 말, 정좌한 인물, 배, 꽃 등을 자유롭게 그렸다. 중도는 다름 아닌 모든 것을 있는 그대로 보고 동등한 가치를 부여하는 평등이라는 것이다. 앞마당에 펼쳐진 모든 사물들과 그의 화면에 등장하는 인물들을 연결해 보면 이런 그의 평등에 관한 인식과 감정을 확인 할 수 있다.

이왈종이 그린 조선일보에 연재된 이영희의 ‘노래하는 역사’ 삽화그리기는 제주시기 초반에 있었던 중요한 변신의 계기가 되었다. 1993년 5월부터 1994년 7월까지 그의 이 시리즈는 2000년 5월부터 2001년 5월 까지 연재하면서 많은 인기를 누리게 되었다. 그의 회화적 흐름의 변천에 빠뜨릴 수 없는 부분이며, 이 삽화가 그의 회화에 많은 변신을 가져다주었다. 이때 선보인 삽화는 표현의 깊이나 기법양식 등에서 기존 삽화의 대중적인 이미지를 벗어나 회화에 버금가는 괄목할만한 작업을 발표함으로써 미술계의 화제를 모으게 되었다.⁶⁷⁾ 이 삽화에는 일본 고대역사와 강렬한 오방색을 바탕으로 에로틱한 정사장면, 춤, 돌하르방 등을 중심에 놓는 입체적인 작업을 선보인다.

일본역사 장면을 소재로 한 <노래하는 역사>(圖31)는 나무를 중심으로 강렬

65) 최병식, 「중도의 상생과 평화의 만다라」, p.17.

66) 김종근, 「이왈종의 서귀포 신화-중도의 세계」, www.kacf.or.kr/art500/leewaljong.

67) 최병식, 「중도의 상생과 평화의 만다라」, p.18.

한 오방색을 주조로 밝고 명쾌한 느낌을 주고 있다. 부감 법을 사용하여 나무와 해, 제상을 중심으로 좌우 대칭 되게 사물을 배치하였다. 제상은 뒤를 넓게 그려서 역원근법을 사용하고 있다.

1997년, 2000년에 개최된 가나화랑 개인전은 장지에 아크릴을 사용한 작업들과 종이부조회화가 주류를 이루고 있으며, 중앙에 배치된 춤, 배, 좌상, 하루방 등의 소재들을 중심으로 마치 만다라와 같은 형태로 물고기, 새, 꽃, 탑, 좌선모습의 사람, 정사장면, 배, 자동차, 전화기, TV 등이 화면전체에 유희되어 있다.

“아무리 작은 미물일지라도 존재적 가치를 인정하기 때문에 나의 그림은 보다 자유롭다. 인간이 새도 되고 새가 인간도 되고 꽃도 될 수 있다는 생각이다. 내 그림은 물질과 만나면 인연 따라 변화 될 수 있다는 가상을 그린 것이다.”⁶⁸⁾

위 글에서 그가 말하는 인연, 그 인연은 사실상 불교적인 용어이지만 그 자신이 유불선 모두를 수용하는 다신교적인 입장을 취하듯이 굳이 하나의 사상만을 지칭하는 것은 아니다. 추사 김정희가 제주로 유배를 가서 <세한도> 같은 훌륭한 작품을 남겼듯이 이완종의 작품에서도 서울에서의 일탈과 자신의 의식들이 제주의 자연환경과 더불어 세상을 자유롭게 날아다니는 생명체들에서 시간과 공간, 과거와 현재, 인간과 자연의 한계가 없는 평화와 상생의 의미를 부여하고 작가만의 독특한 분위기를 연출하고 있다.

2000년 이후는 새로운 변화를 추구하여 그는 주제와 형식, 두 가지 측면에서 동시다발적으로 새로운 국면을 전개하였다. 소재면 에서는 골프와 축구를 많이 그렸으며 골프시리즈가 상당수 다루고 있는 것은 실제로 그가 건강상의 이유로 상당시간 골프장에서 보내는 시간이 많았으므로 절대적으로 소재에 나타나는 이유이다.⁶⁹⁾

2002년에 제작한 <아! 대한민국>(圖32)는 2002년 월드컵의 응원열기를 그대로 옮겨놓았다. 저마다 태극기를 들고 붉은악마가 되어 화면 가득히 코리아를 외치고 있다. 강렬하고 단순한 색채로 당시의 분위기를 연출하고 있다. 이 역시 주제의 다원화를 위한 작업들로 스포츠를 화면에 등장시키는 나름대로의 변화로 보인다.

68) 이완종, 「작가노트」, www.kacf.or.kr/art500/leewaljong.

69) 최병식, 「중도의 상생과 평화의 만다라」, p21.

집안에서 남녀가 차를 마시고 있는 <제주생활속의 중도>(圖33)는 그 옆에는 작가가 골프에 심취한 듯 골프채를 놓아두었다. 마당에는 장독대, 닭, 사슴, 수선화, 꽃나무가 자유롭게 배치하였다. 전체 화면은 오방색의 밝은 색채로 표현하였으며 마당의 사물들은 비현실을 나타내고 나무와 집안의 장면, 장독대, 골프채는 현실을 상징하고 있다. 이처럼 이월중 작품에서 현실과 비현실이 거의 동시에 나타내고 작가가 이상적으로 생각하는 풍경을 자기화하였다.

골프에 심취한 작가의 모습을 볼 수 있는 <제주생활의 중도>(圖34), <제주생활의 중도>(圖35), <제주생활의 중도>(圖36), <제주생활의 중도>(圖37)는 모두 작가 자신이 골프 치는 제주생활을 표현하였다. 밝은 색채의 꽃나무와 물고기, 사슴, 새, 잠자리, 나비, 여치 등을 붉은 나무에 자유롭게 배치하고 그 아래에는 삼삼오오 모여 골프를 치는 모습을 그려 놓았다. 역시 이상과 현실을 동시에 표현하면서 작가의 이상성을 잘 나타내고 있다. 이 시기의 작품들은 주인공이 골프장에서 보내는 시간이 많았다는 것을 보여주며 제주의 원색적 풍광을 아름답게 구현해 내었다.

이와 같이 이월중의 작품들은 현대와 전통 사이에서 끝없이 고뇌하고 다양한 실험 속에서 자신만의 기법을 터득하여 현실과 이상을 ‘생활속에 중도’라는 제목으로 자유롭게 펼치고 있다. 작가는 대학교수라는 명함을 팽개치고 전업작가라는 이름으로 마치 조선시대 김정희가 그랬던 것처럼 외딴섬 제주에서 속박 없이 자유롭게 붓 가는대로 예술만을 생각하였다. 그 안에서 치열하게 고민하고 번뇌한 노력이 자신만의 독특한 예술세계를 구축 할 수 있었다. 그의 작품에서 보여 지듯이 전통과 현대를 조화시켜 자신만의 조형세계를 만들어낸 점은 현대작가들이 나아가야 할 방향을 제시하고 있다고 보여 진다.

6) 황창배

황창배(黃昌培, 1947~2001)는 한국의 이미지와 정서를 표현하기위해 동서양의 재료를 가리지 않고 차용하였다. 그의 실험적 모험은 동·서양의 파격적인 재료와 기법 사용으로 오히려 ‘동양화의 파격적인 현대화 내지 영역을 확장하였다’고 평가되었다.

그는 그림뿐만 아니라 운동도 못하는 것이 없었으며 대학 시절에는 연극반에서 활동하여 그가 출연한 연극만도 10여 편에 이른다고 한다. 석사 학위를 전각에 대한 연구를 쓸 정도로 전각에도 일가를 이루었고, 다재다능한 만큼 그의 전공인 한국화에도 풍부한 재능과 넘치는 능력을 보여 주었다.⁷⁰⁾ 그가

이러한 평가를 받은 데에는 그의 성장배경에서 어느 정도 감지할 수 있다. 한 의사인 아버지에게서 한학과 노장을 배웠으며, 장인인 철농 이기우에게서 서예와 전각을 배웠고, 어머니에서 예술성을 받았다고 생각했으며, 그의 어머니는 교육열이 대단하여 전통 엘리트 코스를 거치면서 평생 어머니의 훈도 밑에 있었던 만큼 어머니에 대한 애정은 남달랐다고 한다.⁷¹⁾

그는 양적 정신성을 추구하여 강렬한 서체와 같은 추상 작품 세계를 보여주고, 화면을 가득 채운 힘 넘치는 붓놀림, 용암처럼 흘러내리는 색상이 만들어 내는 깊이와 공간은 한국적이고 전통적인 정서가 숨어 있다. 한국화의 새로운 모색을 추구하는 그의 작품에는 수묵의 자유로움과 형의 매달리지 않고 사의를 중시하는 문인화적 기풍이 있으면서도 다양한 색상의 사용과 밀도 있는 추상화를 구축하였다. 그는 동양화의 금기들을 깨뜨려야 한다고 믿고, 산수, 인물 그리고 화조와 같은 제한된 소재에서 자신을 해방시키려 노력하였다. 이처럼 황창배는 동양화의 회화적인 규범을 파격적으로 개혁시키기 위해 전심전력한 작가이다. 그는 한국의 화가가 할 수 있는 것은 서양화의 요소와 방법을 흡수하여 동양화 규범의 어휘를 확장시켜야 한다고 생각하여 그의 작품의 기반은 구상적이지만 상의 해체와 변형으로 인해 사실적인 형태는 거의 보이지 않고 있다.

70년대 중·후반 그가書와刻의逸品畵的 변용으로 새로운詩·書·畵 일치의 필묵 양식을 모색하던 성향은 80년대 중반에 오면서 자연의 분절적 양식을 고유한檀紀年號와 함께 회화적으로 풀어 쓴 산수화 경향으로 변환되었다. 여기서 그는 새로운 조선 민화의 건강한 생명력과 비상한 정신주의를 발견하게 되면서 관념적 허구의 중국화론 속에서 발견하지 못한 살아있는 그림의 박진감을 체험하게 되었다. 한국이라는 지역성을 그림에 연결시켜 볼 수 있는 참다운 민족적 양식의 그림이라고 여긴 민화양식에서 힘을 얻어 전통에 우상을 두지 않고 제 좋을 대로 그려 자유가 공감되어 진다는 점에서 싱싱한 생명력과 건강미를 느낄 수 있다.⁷²⁾

황창배의 작품은 일체의 전통적 매제관념 뿐 아니라 조형의식마저도 팽개치는 데서 그의 방법의 실체를 파악할 수 있게 한다. 그의 작품은 생각하는 그림, 의미를 캐는 그림에서 볼거리의 재미를 제공함으로써 특히 젊은 감성의

70) 오광수, 「황창배-일탈의 미학」, 『황창배』, 동덕여자대학교, 2003.

71) 김기주, 「인식과 열정, 전통과 현실 사이에서」, 『황창배』, 동덕여자대학교, 2003.

72) 김병중, 「逆으로 가는 그림의 재미와 신명」, 『황창배』, 동덕여자대학교, 2003.

호응은 더욱 폭 넓게 자리하고 있다.

서양 문명이 우리들의 생활 속에 뿌리를 내리고 있는 시대적 상황에서 한국 미술은 전통적인 조형 관념과 새롭게 유입된 서구적 조형 형식의 공전 대립의 양상으로 많은 어려움을 내포하고 있다. 그러나 위에서 살펴보았듯이 70년대 이후 한국의 화단에는 민화적 요소가 그들의 작품세계에 도입되거나 재해석되면서 한국미술의 새로운 발전 가능성을 보여 주었다.

황창배의 예술세계를 그가 발표한 작품을 종합적으로 그 대강의 양상을 3단계로 나누어 설명할 수 있다. 첫 단계에는 화면에 설화적 이야기를 담고 있는데, 시기적으로는 81년 동산방 화랑 개인전에서 87년 선화랑 개인전 기간까지가 여기에 속한다고 볼 수 있다. 이 동안 작가는 민화의 요소를 부분적으로 차용하면서 “한국의 무의식속에 잠재된 정신”, 즉 한국 평면의 집단적 무의식의 원형을 형상화하고자 했다. 화조화에서 발전된 내용을 중심으로 하면서 형식적인 면에서는 치기만만한 민화적 요소를 적절히 가미한 것이 이 시기의 작품들로 한국화의 소재성과 방법 면에서 고유한 미의식을 의식하고 있음을 엿볼 수 있다. 전반적으로 전통회화가 갖는 고결한 형식미 보다는 상상력이 풍부한 민중의 감정을 전면에 내세웠다는 것이 이 시기 작품들의 두드러진 인상이라고 할 수 있다.⁷³⁾

당시 그는 조선시대 민화에 관심을 가졌으며 그의 작품에 종종 등장하는 불로초, 仙人의 이미지, 그리고 남녀 열락의 풍경들은 그러한 관심의 반영이라고 할 수 있다. 그는 민화를 단순히 형식으로 받아들이기 보다는 민화가 지향한 순수하고 천진난만한 의식을 상기시켜 전통에 대한 현대적 해석을 곁들임으로써 맹목적으로 추상에 빠지는 것을 피하려 하였다.⁷⁴⁾ 이시기의 민화의 관심에서 보여주는 작품들을 살펴보면 다음과 같다.

민화에서 신선도(圖38)는 여러 신선들이 이야기 식으로 나타나고 있는데, 그의 작품 <무제>(圖39), <무제>(圖40)에서도 이와 비슷한 선인의 이미지가 등장하고 있다. 그는 민화가 지향하는 순수한 의식을 전통에 대한 현대적 해석을 곁들여 나타내고 있다. 또한 조선후기에 성립된 것으로 당대의 생활 감정이 반영 되어 있는 설화그림(圖41)은 민간에서 떠도는 야담이나 설화의 내용을 요약하여 시각적으로 표현한 그림이 성행하였다. 이런 민화적인 내용을 담은 <무제>(圖42), <무제>(圖43), <무제>(圖44) 에서 남녀 열락의 이미지와 설화적

73) 서성록, 「회화의 무법론-황창배의 작업에 대하여」, 『황창배』, 두손갤러리, 1991.

74) 최광진, 「무법의 신화」, 『황창배』, 동덕여자대학교, 2003.

인 이야기, 우리나라 평민적 무의식속에 억압된 정신을 담은 내용을 추상적인 이미지로 나타내고 있다.⁷⁵⁾

황창배의 두 번째 변화 시기는 1988년 미 국무성 초청으로 뉴욕 북부의 한 예술가 촌에서 2개월간 머문 시기에서부터 1991년 이화여대 교수직을 사임하고 전업 작가로서의 길에 들어섰을 즈음에까지의 기간이다.⁷⁶⁾ 그의 대표작이라 일컫는 <無題>시리즈는 1988년 12월 초 미 국무성 초청에서 세계 각국에서 선발된 15명의 작가와 함께 뉴욕주 북부의 야도 예술가 촌(Yaddo Artist's Colony)에서의 예술체험 후 더욱 다변화되었다. 거의 매일 펴보는 흰 눈, 잿빛 하늘, 꿈처럼 뛰노는 노루 떼, 가족에 대한 그리움, 지독한 추위 속에서 화실에 틀어박혀 27점을 그린 그 사실은 그림의 성격과 생활을 바꾸어 놓았다. <무제>시리즈는 물론 이고 그의 평생 그림은 동양의 음양이나, 密과 疎, 채색과 수묵 등, 극은 극과 통한다는 이분법과 전통 문인화가 題畫詩로 그림과 글씨가 상응하면서 작가의 정신세계를 표출하는 방법을 잘 나타내고 있다.⁷⁷⁾

이 시기는 순수 색채추상을 특성으로 띠던 오르피즘(Orphism)⁷⁸⁾적 원색의 명료성, 투명성, 그리고 색조의 강한 대비로 온화하고 부드러운 이미지를 형상화하였다. 인물은 사라지고 나무 잎사귀의 문양화, 가옥의 단순 형태화, 화필 자체에서 배어나오는 필선을 강조하여 나타내었다. 화면 전체를 흑색으로 깔고 이 위에 대비되는 색채로 이미지를 강조하고, 군데군데 보이는 여백에 낙서에 가까운 글씨나 기호를 첨가하는 작업들은 작가의 현대적 재해석으로 보여 진다.

여기서 등장하는 이미지들은 식물에서 동물로 변화하여 나타나고 있다. 초기에는 식물적인 대상으로 나타내졌다면, 중기에는 동물 이미지가 압도적으로 증가하고, 1990년대 중반 이후에는 다시 인간을 중심으로 화면을 채우고 있다. 화면을 평면으로 인식한다는 것은 색 면을 통한 대비적 효과를 강화하는 것에서 두드러진다. 초기에는 식물적인 대상으로 채워졌다면, 도식으로는 식물에서 동물, 그리고 인간 순으로 나타나고 있는데, 이는 자연에서 출발해서 자기 주변으로 돌아오고 종내는 자기 자신에 귀착하는 순환 논리라고 서성록은 설명

75) 오광수, 「일탈의 미학으로 남은 황창배의 예술세계」, 월간미술, 2001, 10.

76) 오광수, 「황창배-일탈의 미학」.

77) 김기주, 「인식과 열정, 전통과 현실 사이에서」, 『황창배』, 동덕여자대학교, 2003.

78) 오르피즘이란 말은 1912년 '색션 도르'와 1913년 베를린에서 전시된 들로네의 그림에 대해 시인 아폴리네르가 붙인 이름이다. 그는 이들 그림을 비재현적인 색채추상으로 이해하는 한편, 기하학적인 색채 패턴에 의한 순수성과 시적, 음악적 원리에 바탕을 둔 것이라 규정하고, 고대 그리이스의 음악의 신 오르페의 이름을 빌어 '오르피즘'이라는 명칭을 제안하였던 것이다.

하였다.

동물을 소재로 한 작품으로 <무제>(圖45), <무제>(圖46)는 말과 소로 “蹇翁馬”, “騎靑牛圖” 한자로 쓰고, 말과 소의 이미지를 덧칠하여 두툼한 질감으로 나타내었다. 년 호와 사인을 작품의 주요 부분으로 간주하고 밝은 색채와 아이들이 천진하게 그린 것처럼 순수하게 표현하고 있다.

세 번째 단계에서 소재의 다양화 및 표현의 자아적 성찰이 심화되는데 이런 특성은 90년에 개최된 밀라노 카를로 그로세티 화랑 개인전과 상문당과 두손 갤러리에서 갖는 개인전의 발표작에서 찾아볼 수 있다.⁷⁹⁾ 두 번째 시기의 평면화·색면화 추세에 비하면, 세 번째 시기는 대상을 단위 적으로 드러내는 특이한 묘출이 지배적이다. 이 시기는 즉흥적이고 물질적인 요소가 더욱 증가하여 나타난다. 특히 재료의 폭넓은 원용이 시도되어 지는데, 종이에 먹과 채색이라는 기본 매재 관념에서 벗어나 아크릴릭, 피그먼트, 오일, 파스텔, 흑연가루, 목탄 등 재료를 구애 없이 사용하여 어떤 내용성에 구애되지 않는 물질을 통해 구현되는 표현적 계기에 충실함을 나타내었다. 혼합된 재료에서 유발되는 두께로서의 물질감, 재료와 재료의 이질적인 속성이 혼합되면서 자아내는 표현의 긴장성은 거침없는 속도감으로 폭발 효과를 더해 마치 아이들이 벽에다 낙서를 하듯 천진무구한 인간의 체취가 느껴지며 건강함을 유발하고 있다. 한국화의 변용을 시도한 작가들이 적지 않지만 황창배처럼 대담한 파격을 보여준 작가도 드물며 방법상의 치열한 실험을 통해 틀을 부수는 작업을 하였다. 작가는 실험의 전개양상을 다음과 같이 기술한 바 있다.

“나는 내 그림을 통하여 어떤 메시지를 강하게 전달하겠다는 생각은 별도로 하지 않는다. 그래서 작업에 들어가기 전에 무엇을 그릴 것인지에 대한 구체적인 계획이 없다. 왜냐하면 상상력이란 사람들마다 정도의 차이는 있지만 나름대로 울타리가 있어서 그것을 벗어나기란 불가능하기 때문이다. 그래서 무계획의 그림은 그 한계를 어느 정도 깨뜨려 주는 즐거움이 있다. 그러나 반면에 계획이 없기에 화면을 대할 때마다 막연하고 두려울 때도 있어서 마치 암흑 속에 갇혀 있는 것 같기도 하다. 나는 그림마다 그 당시의 즉흥적 감정에 충실하려 노력한다. 그래서 화면에 그려진 결과는 식물, 동물, 인간 그리고 기하학적 형체 등이 곧잘 등장하곤 하는데, 사람들은 흔히 무엇이 그려 졌느냐에 관심을 보이는 경우가 많으나 나에게서는 표현된 대상이 주는 의미의 진폭은 그리 크지 않다. 나는 표현된 그 구체적인 대상들이 내가 의도하고자 하는 최종의 것이 아니라는 것을 잘 알고 있기 때문이다.”⁸⁰⁾

79) 서성록, 「회화의 무법론-황창배의 작업에 대하여」.

위의 작가 말에서 제작에 임하는 그의 자세와 실험의 구체적인 단면을 파악하게 한다. 전통과 현대의 갈등양상은 1970년 이후 첨예한 대립을 보인다. 이에 한국화의 실험적 추세는 이 한계상황을 극복하려는 황창배의 노력으로 보여 진다. 황창배를 논할 때 으레 것 거론되는 말이 그가 동양화와 전통적인 관념화법의 패러다임을 과감히 깨고 새로운 화풍의 채색화법을 제시, 획일적인 동양화단에 황창배 신드롬을 형성할 정도로 신선한 바람을 일으켰던 주인공으로 인식되었다. 그는 문인화, 전각, 서예와 한학, 민화 등 동양화가가 연마할 수 있는 모든 것을 누구보다도 더 잘 익히고 난 후였기 때문에 가능한 것이다.⁸¹⁾ 황창배는 1977년 국전 문공부 장관상 수상, 1978년 국전 대통령상으로 비교적 화려하게 화단에 등단한 작가에 속한다. 대부분의 국전 출신 작가들이 제도권과 기존의 미의식에 충실한 반면, 황창배는 이러한 관례를 벗어나 안이하고 자기세계의 천착이라는 안정된 형식을 벗어난 작가에 속한다.⁸²⁾ 황창배는 자신의 창작에 관한 것을 다음과 같이 말하고 있다.

“작업이란 자신이 경험한 많은 조형적인 체험 위에 바로 전에 만들었던 작업이 다음 작업에 직접적인 에너지로 작용한다. 때문에 그 에너지가 소멸되기 전에 다음 작업으로 넘어가야 한다고 믿는다. 그런데 그 에너지는 쓰면 쓸수록 소멸되는 것이 아니고 더욱 강한 힘을 발휘하여 언덕 위에서 굴러 내려오는 눈덩이처럼 갈수록 큰 힘과 속력을 내는 것 같다.”⁸³⁾

그는 바로전의 작업이 다음 작업에 직접적인 에너지로 작용한다고 생각하여 에너지가 소멸되기 전에 다음 작업으로 넘어가야 한다고 믿었다. 화면 속에 투박하고 질펀한 색감으로 전통가옥을 단순화한 것부터 코끼리, 야생마, 황소, 인체, 사과, 물고기 등 그의 소재의 폭은 더욱 넓어진다. 그는 문자 자체를 도입하여 문자를 기호화, 사인을 작품의 주요 부분으로 간주하고 민화적 요소를 최대화하여 전통의 현대화를 추구하려 노력하였다.⁸⁴⁾

황창배는 무엇보다도 한국화 영역에서 일어나는 전통과 현대의 부조화 현상의 한계상황을 벗어나려 노력하였다. 그는 전통을 바탕으로 현대를 재창조 하

80) 황창배, 작가노트, www.kcaf.or.kr/art500/hwangchangbae.

81) 송미숙, 「황창배의 최근작」, 예화랑, 1996.

82) 오광수, 「일탈의 미학으로 남은 황창배의 예술세계」,

83) 황창배, 「메시지와 표현의 증폭을 지향하며」, 가나아트, 1990, 3, 4월호.

84) 서성록, 앞의 글.

기위해 많은 고민을 하였고 전통성을 찾는 과정에서 민화가 독창적이고 민족의 혼이 담겨 있다는 것을 깨닫게 되었다.⁸⁵⁾ 그가 보여 주는 방법과 의식은 직접적인 작가의 삶과 현대인의 생활과 깊이 연관하여 구체적이고 비판적인 요소로 작용하였다. 때로는 그의 날카로운 현실의식은 문명 비판적이고 현실의 치열한 의식을 반영하여 나타내기도 하였다. 그는 끊임없이 변신하여 민화를 단순한 형식으로 받아들이기보다 민화가 지향한 순수하고 천진난만한 의식을 전통의 바탕위에 현대적으로 재해석하여 독창적인 화풍을 정립하는 데 성공하였다.

2. 민화 요소의 수용 양상

민화는 단순한 조형 언어로서의 회화가 아니라 그 내용으로부터 일체화를 추구하는 상징성이 반영된 회화이다. 또한 민화는 전통 회화에서 볼 수 없는 다른 특징들을 가지고 있다. 즉 민화는 사물과 대상을 완전하게 표현하기 위해 대청, 나열 형구도, 원근법 무시와 다시점, 강렬한 색채와 사물의 상호 비례 관계 무시 등의 조형적 특징을 보인다. 앞에서 살펴본 작가들은 민화에서 많은 요소를 차용하여서 작품화하였다. 본 장에서는 현대 작가의 작품을 색채, 소재, 구도로 나누어 민화와의 관계를 고찰하고자 한다.

1) 색채

오방색은 한국인의 색채 사용에 있어서 색채 자체의 미 보다는 상징적인 수단으로 사용되어 왔다. 고구려 고분벽화에서 보이듯이 주로 사용된 색채는 청, 백, 적, 황, 흑의 오채와 녹색 등의 광물성 안료가 대부분 이었다. 민화는 고구려 고분벽화에서 주술적 영향을 받았을 뿐 아니라 색채의 기원도 찾을 수 있다. 오방색은 고분벽화, 단청, 민화, 불화의 기본이 되어 사용되었다.⁸⁶⁾

(1) 박생광

85) 홍가이, 「걸출한 독창성의 한국화가, 황창배」, 보스톤 화인아트 갤러리, 1993.

86) 김영주, 「한국 민화의 상징성과 현대적 조형성 연구」, 홍익대학교 석사학위논문, 2005. p.55.

박생광은 백상 개인전부터 사용했던 단청 안료와 수간 채색, 붓채의 혼용은 열광하는 색조를 이루게 하는 재료의 변환 이였고⁸⁷⁾, 이후 이런 색조는 절정기에 더욱 빛을 발하게 된다. 박생광은 민화에서처럼 원근법을 무시하고 굽은 선으로 대상을 묘사한 후 갖가지의 색채로서 면을 메꾸었다.⁸⁸⁾ 그는 불화나 단청에서 사용하는 안료를 다른 매체와 섞어서 다소 거칠면서도 작가의 감정이 배여 있는 생동적인 느낌을 자아내고 있다. 또한 박생광의 색채는 전통에서 출발하지만 강렬한 선과 중첩, 병치의 효과로 현대 회화로도 전혀 동떨어지지 않는다. 그는 적, 청, 황, 녹, 백, 흑의 원색과 주황, 보라색 등을 혼색하지 않고 중첩시키면서 색 자체가 갖는 특성을 극대화시켰다. 자주 사용한 색상은 단청과 불화의 주조 색으로 이러한 강한 원색을 화면에 그대로 사용하는 것은 강렬한 이미지를 더해 주었다. 박생광은 자신의 채색 기법에 대해 다음과 같이 기술한 바 있다.

“불화나 무속을 많이 다루고 작품 자체가 전통적인 동양화 채색법을 떠난 생소한 것이라 나를 기인처럼 여기거나 환속한 중처럼 생각하는 사람도 많아요. 그러나 나의 채색은 화조나 산수를 하던 초기부터 병행해 오던 것이고 한국의 전통 미술 가운데서 그런 극채색의 소재를 찾아보니까 단청과 탕화의 기법을 택하게 된 것입니다.”⁸⁹⁾

이와 같이 단청과 탕화에서 기법을 택한 것은 그의 전통에 대한 관심과 강렬한 색채를 작품에 활용한 이유를 잘 설명해 주고 있다. 또한 82년에 인도 성지순례와 불란서 여행은 박생광의 예술 세계를 승화시키는 계기가 되었고 주제와 소재에 감정을 이입하여 생동감 넘치는 화면을 선보였다.

<탁몽>(圖47)은 상단의 흰 코끼리와 하단의 누워 있는 여인, 검은 피부의 두 여인들로 구성 되어 있다. 여러 가지 특이한 악세서리를 한 여인들과 유려한 선으로 그린 면 중앙의 부처가 주목된다. 내용은 석가모니의 어머니가 꿈 태몽에 관한 이야기를 표현한 것이다. 마야 부인이 축제가 끝나고 잠들었을 때 은처럼 하얀 코끼리가 그녀의 오른쪽 갈비를 헤치고 자궁 속으로 들어갔다는 내용을 상하 2단 구도로 나타냈다.

1980년에 들어서면서 박생광은 민화에 대한 연구와 함께 경주 남산에 조각된

87) 최병식, 「野逸의 巫歌와 無我的 合掌, -박생광의 생애와 예술-」, 『박생광』, 예원, 1997. p.314.

88) 윤범모, 「民族美術의 한 樣相과 進路問題 -박생광의 境遇를 중심으로-」, 『박생광』, 예원, 1997, p.307

89) 정미혜, 「한국 현대 채색화 연구-천경자, 박생광을 중심으로-」, 홍익대학교 박사학위논문, 2005. pp.162~163, 재인용.

수많은 석불들을 답사하면서 불교적인 테마의 작품 제작에 몰두하게 되었다. 이시기 작업의 성향은 크게 두 가지로 나누어 볼 수 있다. 첫 번째로는 <靑潭大宗師>같은 대작 시리즈와 <吐含山>, <石窟庵>등의 경주 시리즈에서 대표되는 불교적 성향의 강렬한 채색 작업을 들 수 있다. 그 중 누구보다 평생 마음의 벗으로 남을 수 있었던 유년 시절의 친구 靑潭禪師를 주제로 한 대작에는 화면에 강렬한 주황색 선묘는 더욱 강렬한 색채 효과를 주고 있다.

<토함산 해돋이>(圖48)는 부처와 보살, 인왕상, 봉황, 호랑이, 해, 구름을 어지럽게 나열하면서도 석굴암 본존불과 붉은 해에 초점을 맞춰 토함산의 해돋이가 주는 불교적인 이미지를 보여 준다. '사천삼백십이년 신기루 두 번 경주 토함산 해돋이'라는 화제를 표기한 것도 주목할 만하다. 적색, 청색, 황색, 녹색, 흰색의 색상이 화면을 가득 채우고 있으며, 주황색 선을 중심으로 사이에 초록, 청색, 적색으로 전체적으로 파도가 치는 듯한 氣가 느껴지고 과감한 원색 대비는 더욱 강렬한 이미지를 연출하고 있다. 박생광은 불교와 관련된 작품을 많이 제작한 배경을 다음과 같이 말하고 있다.

“이 뒷산에 입적하여 언제나 내 곁에 머물고 있는 듯한 청담은 중이 아니고, 속인이면서 부처가 되었는데 그와는 가까운 친교가 인연이 되어 불교적인 작품을 많이 하게 되었지.”⁹⁰⁾

여기서 확인 할 수 있듯이 불교에 대한 몰입은 청담스님(靑潭, 1902~1971)의 영향이 크게 미쳤으며 평생 벗이자 불교계의 큰스님인 청담을 기념하는 작품을 여러 점 남겼다.

그 중의 한 작품인 1983년에 제작된 <청담스님>(圖49)은 주황색 선으로 불교적 도상들을 병치와 중첩으로 구성하였다. 주름이 강조된 청담스님이 중심인 인물상은 왼쪽으로 약간 옮겨져 있으며 왼쪽은 인도의 만다라 도상과 오른쪽은 여러 불상들의 도상 단면들이 여러 군데 나타나고 있다. 전체적으로 작가가 열반의 세계에 도달하듯 열정적인 모습으로 불타의 경지를 화면에 재구성하고 있다.

<열반의 청담대종사>(圖50)는 전체적인 구도와 소재를 조선후기 불화에서 차용하였다. 그러나 불화가 본존을 중심으로 보살, 천부상이 둘러싸는 엄격한 좌우대칭을 취하고 있는 데 반해 청담스님이 약간 오른쪽으로 옮겨져 그려졌

90) 박생광어록, 『박생광』, 예원, 1997. p.275.

다. 색상 역시 탕화의 색채에 영향을 받은 적색, 청색, 황색, 녹색의 대비로 이루어졌으며 주황색 선은 더욱 강렬하게 표현되었다. 청담스님의 광배 뒤 배경에는 공작새의 깃털과 앞에는 공작새가 서있다. 청담스님이 공작을 타고 있는 도상은 ‘공작명왕상’의 도상을 인용한 것으로 보는 견해도 있다.⁹¹⁾

<해초스님>(圖51)은 부처의 정신적인 세계를 여행을 통해 얻으려는 일종의 求道記와 같은 분위기를 띠고 있다. 조선 말기 시왕도(十王圖)나 감로탱화(甘露幀畵)와 같은 불교회화의 전통이 농축되어 있다. 불화에서 많이 볼 수 있는 색채와 평면적인 도상들은 병치와 중첩을 통해 화면을 구성하였다.

박생광 회화의 결정판이라 할 수 있는 작품은 역사적 주제를 다룬 작품 중 일제시대의 수난과 항거를 주제로 한 1983년의 <명성황후>와 1985년의 <전봉준>이다. 그는 작품에 임하기 전에 많은 스케치와 사진을 촬영하고 단청의 안료를 증가하여 생지 위에 묵을 떨어뜨려 발묵시켰다. 그 다음 그 위에 주황색선을 긋고 다시 진채로 면을 메 꾸어 나갔다. 그의 절정기의 회화에서 색의 현란함이나 시각 판별의 마바 상태에까지 치달았던 일련의 「狂色현상」이 어느 때에는 너무나 무절제하게 화면에 충만 되어 짐으로써 안정된 회화 감각이 결여되었다. 최후의 여섯 작품에 있어서는 이미 채색된 색 위에 다시 墨을 베이게 하여 색이 주는 현란함에 안정성을 기하려 노력하였다.⁹²⁾ 그리고 불화나 단청에서 느낄 수 있는 오묘하고 신비스러운 분위기와 우리 민화에서 볼 수 있는 순수하고 주관적인 색을 사용하여 민속적 정서를 강조하였다.

<명성황후>(圖52)는 일제에 의해 무참히 살해당한 황후를 대상으로 하고 있다는 점에서 민족적 주제 의식을 지닌 것으로 평가 할 수 있다. 명성황후 시해 사건을 표현한 이 그림에서 명성황후는 하얀 소복 차림에 한 손에 연꽃을 들고 편안한 얼굴 표정을 지으며 머리에 두광을 지닌 모습으로 표현되었다. 그리고 오열하는 여인들, 일본 야인들의 창칼, 곳곳의 흰 연꽃, 명성황후가 시해된 장소 향원정 등 당시 상황의 긴박함을 서사적으로 묘사하였다. 평온하게 잠든 모습의 백색의 명성황후에 비해 주변은 거칠고 대담한 군청색과 불타는 듯한 붉은 색을 사용하여 명성황후 시해 시의 긴박감을 조성한다. 황후와 여인들의 얼굴은 균일한 주황색 선을 사용하여 강렬하고 역동적인 화면에 안정감을 주었고 아래의 쓰러져 있는 검은색 관군과 청색, 적색으로 표현된 일본군은 백색의 주인공과 강한 대비를 이루어 발산하는 분노를 더욱 고조시키고

91) 정미해, 앞의 논문, p.102.

92) 최병식, 「野逸의 巫歌와 無我的 合掌, -박생광의 생애와 예술-」. p.316.

있다. 박생광은 이 작품을 역사의 기록이라기보다 고발로 승화되어진 작품이라고 말하였다.⁹³⁾

박생광의 마지막 작품인 <전봉준>(圖53)은 1984년 7월 후두암 판정을 받은 투병 기간에 제작한 것으로 그의 마지막 혼신의 힘을 담은 작품이다. 이 작품은 1985년 프랑스의 르 살롱 ‘한국 미술전’ 특별 전시에 초청받고 제작한 것이다. 박생광은 후두암 발병 직전에 신라를 주제로 한 대작전을 계획하고 있었으며 경주 남산에 새겨진 마애불, 삼국유사의 설화, 조선조 역사화 등을 그리겠다는 포부를 밝힌 바 있다.

“역사를 떠난 민족은 없다. 전통을 떠난 민족은 없다. 모든 민족 예술에는 민족 고유의 전통이 있다”⁹⁴⁾

위의 말에서 그의 역사와 전통에 대한 의지가 잘 나타나 있다. <전봉준>은 그의 아버지가 동학농민운동에 참가 한 후 피신해서 일본을 거쳐 미국 하와이에서 7년간 생활했다고 하는 사실과 직접적인 연관이 있을 것으로 생각된다.⁹⁵⁾ 동학농민운동의 주도자인 전봉준을 중심으로 박진감 넘치는 화면에 주황색 선과 역동성, 혁명 의지를 나타내는 상징적인 불길에 백색과 적색을 대비시켜 고통 받는 인물을 강조하였다. 적, 청, 황, 흰색의 강렬한 색채 배합과 복잡하게 얹힌 물상들, 격렬한 선의 움직임은 격동기의 역사적 인물과 그 당시의 상황을 긴장감 있게 전달하고 소와 답을 삼입하여 민족적 정서를 격화시키고 있다. 특히 적색과 이를 더욱 강렬하게 하는 검은색을 같이 사용하여 흰색의 인물이 더욱 집중시켜 주제를 덧붙이게 하는 것은 그의 역사적 사실을 표현하려는 작가의 강한 의지가 보인다.

박생광은 1980년대 이전에도 원색에 가까운 선명한 색을 자주 사용하였다. 또한 소재를 전통에서 가져와 전통을 바탕으로 작품을 그리지만 현대적이어야 함을 강조하였다. 그러나 유화의 원색과도 다르고 전통화에서 볼 수 없는 원색을 사용하기도 하였다. 안료는 채색화의 부진으로 개발이 제대로 되지 않았던 국내의 사정으로 인해 일본에서 수입한 재료를 주로 사용했는데, 수입한 재료에만 의존하지 않고 특유의 아교 기법을 씌으로써 색의 질이 떨어지는 현상이 나타났다. 그러나 1983년부터는 색상이 안정화 되었고 전통의 오방색과

93) 박생광어록, 『박생광』, 예원, 1997. p.276.

94) 하인두, 「그巨匠의 언저리에서」, 『박생광』, 예원, 1997, p.302.

95) 주정숙, 「내고 박생광론」, 이화여자대학교 석사학위논문, 1982, p.8.

차이가 있는 색을 사용하였다. 적색, 청색, 황색은 전통 색보다 더 짙고 자극이 강한 것은 전통적인 안료인 식물성, 광물성, 동물성의 자연 채취 안료를 사용하기보다 화학적 배합에 의해 만들어진 인공 안료, 즉 인공 석재, 포스터 칼라, 단청 안료 등을 사용했기 때문이다.⁹⁶⁾

박생광 예술의 두드러진 특징 가운데 하나는 무엇보다 그의 작품이 채색화라는 점이다. 그동안 광복 이후 화단 풍토에 의하면 민족 감정에 의한 일본색 청산이라는 시대적 문제에 당면하면서 채색화는 경시 당해 왔다. 극소수의 채색화가가 없었던 것은 아니지만 박생광의 작품은 현대회화의 발전에 중요한 역할을 하고 있다. 민화, 단청과 불화에서 보이는 강렬한 원색의 능숙한 사용은 현대인의 시각으로 신선한 감동과 현대 작가에게 여러 가지 방법을 모색하는 데 좋은 방향을 제시하였다.

(2) 전혁립

전혁립은 1984년 말에서 시작해 1985년에 이르게 되면 이제 관심을 형태에서 색채로 완전히 옮겨 청색과 홍색의 대비를 필두로 황색, 백색, 흑색, 오방색을 주조로 한 강렬한 원색들을 구성, 색채 화가로서의 그의 독특한 개성을 유감없이 발휘하게 된다. 아직도 형상적 요소는 남아 있으나 각 형태들은 패턴화, 기호화된 장식 색 면으로서의 성격을 더욱 강화한 느낌을 주며 이때 두텁고 격렬한 필획 선들은 강력한 원색들과 함께 화가의 주관적 내면세계의 감성을 드러내 보여준다.

<한국의 하늘>(圖54), <한국의 자연>(圖55)은 청색의 색 면 구성으로 전체 화면을 추상적으로 변용해가고 있다. <한국의 환상>(圖56), <한려수도-날으는 새>(圖57)는 다양한 색 면들이 추상적인 구성과 장식적이고 상징적인 형상으로 명도와 색상 대비가 뚜렷해지고 있다. <한국의 환상>에서는 석류와 한국적인 문양들이 여러 방향으로 중첩되어 나타나고 있다. 1985년에 제작된 <생선>(圖58), <목어>(圖59), <보자기>(圖60)는 검은 윤곽선이 두드러지고 민속적 소재를 색상의 강렬한 대비로 나타내고 있다. 이 작품들은 파란색과 붉은색을 주조 색으로 사용하고 누른색과 회색조의 색상을 부수적으로 사용하여 많은 색의 감정을 나타내고 있다.

1986년에 제작한 <한국의 문>(圖61), <보자기>(圖62), <나비>(圖63), <석류·학·과도>(圖64)는 모두 한국적인 민속품과 민화의 소재로 화면을 구성하

96) 정미혜, 앞의 논문, p.163.

고 있다. 면 분할은 더욱 더 추상적으로 변모하고 창조적인 상상력과 조형이 자유자재로 펼쳐지고 있다. 태극 문양과 민화의 수자 변형문(圖65)을 패턴화하여 <한국의 문>에 주로 나타내고 있다.

전혁림은 끝이어서 격렬한 표현주의를 버리고, 보다 안정된 색 면 구성으로 작업을 발전시켜 간다. 단청의 현란한 색조와 패턴, 민화와 유사한 특징과 평면 구성 그리고 격자형 구조를 더욱 단순화시켜 화면의 평면성과 결합시킴으로써 ‘신 구조 사실’이라는 고유한 작품 세계를 창출하고 있다. 다시 말해 전혁림은 고구려 벽화, 민화 단청들에 공통적인 색채, 토템적 기호들과 은유 형상, 화면구성을 추출하여 서구 모더니즘의 형식주의와 기묘한 조화를 이루면서 자신만의 독창적 조형 세계를 구현해내고 있는 것이다.⁹⁷⁾

1980년대 후반에 들어오면서 그는 완전 추상 회화로 전환하여 질서 있게 정돈하여 균등한 분할로 안정된 세계를 보여 준다. 화가 전혁림은 애당초 추상화가로서의 체질을 지니고 있고 그것이 아직 때를 만나지 못해 추상 이전의 세계, 즉 구상의 세계에서 자기 모색을 거듭했던 것이다.⁹⁸⁾ 이전의 구상에서 느낄 수 있었던 부드러운 분위기나 정서가 아니라 조형을 향해서 끊임없이 탐구한 성과였던 것이다. 전혁림의 관심의 대상인 ‘한국적인 미’가 표현의 의자로 확대되어 내면을 표현하고 있다.

명제는 <한국의 자연>, <한국의 하늘>, <한국의 환상>을 비롯하여 <한국의 건축>, <바다와 하늘>, <들과 새>, <해와 달과 바다와 구름과 생선>등의 명제가 보여주고 있다. 전혁림은 풍경화와 더불어 정물화도 적잖게 그렸다. 그 정물화들은 특히 작가의 전통적 한국미 관심과 애정의 깊이를 말해주는 민화와 민예품 또는 불교의 이미지 등을 더욱 폭넓게 구체적으로 도입하곤 하였다. <칠보부채>, <목어>, <보자기>, <정물-오리, 나비>, <정물-반짓고리>등이 그 계열이다. 한편으로 그는 한국의 전통 무용의 아름다운 몸놀림을 곡선의 유동적 구성과 색 면의 조화로 형상화시키면서 <춤>으로 명제하기도 했다.⁹⁹⁾ 장식 모티브 기호들은 전혁림 회화에서 매우 중요한 의미를 지니고 있다. 그것들은 때로는 자연풍광 또는 건축물의 기호화된 문양일 수도 있고 또 때로는 정물의 문양화일 수도 있다.¹⁰⁰⁾ 이와 같이 기호화된 문양들은 한국의

97) 송미숙, 앞의 글, pp.76~77.

98) 이경성, 「전혁림의 예술, -구상과 추상의 구상지대-」, 『전혁림』, 샘터화랑, 1988.

99) 이구열, 앞의 글.

100) 이일, 「구상 넘어 추상 넘어 종합적 조형세계, -전혁림 회화에 대하여-」, 『전혁림』, 호암갤러리, 1989.

민속품과 민화에서 모티브를 얻어 기하학적인 패턴으로 자유로운 구성을 이루고 있다.

1987년에 제작된 <정물(반짇고리)>(圖66), <한국의 하늘>(圖67), <목어 있는 정물>(圖68), <영상풍경>(圖69)는 어떤 기하학적 형태의 적색과 파란색으로 면 분할되어 있다. 이 작품들은 오방색을 사용하여 강한 샤머니즘을 나타내기도 하고 강한 원색의 대비는 엄청난 에너지를 넘치게 하고 있다. 오리와 목어, 수자 변형문은 전혁림이 자주 다루는 기호 상징으로 여러 곳에서 나타나고 있다. <두개의 부채 모양의 한국 하늘>(圖70), <민화로부터>(圖71)도 붉은색과 파란색을 중심으로 한국의 태극무늬, 수자 변형문(圖72), 기하학적인 상징기호로 화면을 구성하고 있다. 이 작품들은 정돈되고 안정된 구도를 보이며 한국적인 정서를 보이려는 작가의 의도가 나타나 있다. <은창>(圖73), <부채춤>(圖74), <장구>(圖75), <현무도>(圖76)는 명제에서 말하고 있듯이 주로 한국의 민속품과 전통음악, 민화에서부터 조형적으로 구성하려는 작가의 관심을 집중적으로 반영시키고 있다. 화면은 점점 기하학적인 기호와 단순한 색 면을 구성하여 부채 모양과 수자 변형문, 태극문으로 평면을 나누었다.

이와 같이 1980년 이후의 양면적인 전혁림 풍경화들의 명제는 그의 관심이 특징의 대상 염두에서 ‘한국미’의 포괄적 추구와 표현의 의지로 확대되어간 내면을 명료하게 반증하고 있다.

2) 소재

민화에 자주 등장하는 소재는 사람, 집, 산, 해, 달, 호랑이, 까치, 소, 나무, 바위, 학, 사슴, 닭, 꽃 등이다. 이들은 정적이며 소박한 미의식을 불러일으키는 소재들이다. 이 소재들은 어설픈 모양과 대담하게 왜곡되거나 과장되어 나타나기도 한다. 또한 민화 속에 등장하는 동물들은 의인화되어 인간 사회를 비판하기도 한다.

(1) 박생광

박생광은 여러 가지 소재를 부분적으로 따와 화면에서 마치 꼴라쥬를 하듯이 이미지를 붙이는 작업을 하였다. 그것은 무작위로 겹쳐져서 화면이 평면적이 되고, 시점이 무시되어 시·공간의 초월로 드러난다. 이러한 방법은 1979년에 제작한 <십장생>(圖77)을 보면, 민화의 십장생 소재와 검은 소를 타고 쓰개치

마를 쓴 여인의 포즈, 그 뒤의 남정네의 도상이 민화 <田家樂事圖>(圖78)에서 그대로 차용한 것을 알 수 있다. 화면은 평면적이고 도안화된 여러 도상을 중심으로 오방색을 사용하여 여러 가지 이야기가 오브랩 되어 있다.

호랑이를 소재로 한 작품으로 1980년에 제작된 <호랑이>(圖79)는 굵은 필선으로 단숨에 그린 호랑이가 용맹스러운 자세로 앉아 앞을 응시하고 있다. 무섭게 표현된 눈과 날카로운 발톱, 수염 등은 민화의 호랑이에서 자주 보는 패턴이며 많이 왜곡되어 있다.

<호랑이②>(圖80)는 민화 <대호작도>(圖81)와 비슷한 포즈를 취하고 있어 이를 그대로 차용한 것임을 알 수 있다. <호랑이②>의 고개는 친근하게 학을 쳐다보고 있고 먹을 굵게, 작게 찍어서 단순한 패턴으로 나타내었다. 호랑이의 용맹스러운 모습보다 세 개의 윗니와 발톱은 해학적이고 아이들이 친진스럽게 그린 아동화를 연상케 한다. 배경에 나타난 산의 모습은 고구려 고분벽화 <수렵도>에서 볼 수 있는 조형적인 특징을 보이며 훨씬 왜곡되게 묘사하였다. 학의 소재는 우리의 전통에서 볼 수 있는 소재이며 단순하고 노란색으로 표현된 호랑이의 몸통은 강렬하게 표현된 반면 자세와 얼굴 표정은 훨씬 약화되어 나타내었다. 이와 같이 그는 민화에서 소재를 차용해 오방색과 강렬한 필선으로 호랑이를 현대화하였다.

1982년에 그린 <십장생①>(圖82)에서도 민화적 소재의 과감한 활용을 볼 수 있다. 우선 십장생이란 주제 자체가 민화에서 즐겨 다루고 있는 주제이고, 화면에 등장하고 있는 사슴, 학, 거북이, 바위, 구름, 해, 달, 불로초 등의 사물들과 변형되어 그려진 이들 사물 위에 채색된 강렬한 원색들은 우리 민화에서 따온 특징적 요소들인 것이다. 오른쪽 아래의 토기가 방아 찌는 모습은 19세기 <화조도>(圖83)에 나타난 달 아래 토기가 방아 찌는 모습과 같다. 민화의 십장생도를 작가가 재해석하여 현대적으로 표현하고 있다.

1983년에 제작된 <범과용>(圖84)은 민화의 <용호도>(圖85)에서 볼 수 있는 소재를 그대로 차용하였다. 그는 주황색 선으로 범과용을 나타내었고 황, 적, 청, 백, 녹, 흑색으로 화면을 표현하였다. 용호도에서는 호랑이가 눈을 크게 뜨고 용을 바라보고 있는 반면 박생광 작품에서는 호랑이를 앞에 용을 뒤로 배치하여 호랑이가 고개를 틀어서 보고 있다. 호랑이 눈은 초록색을 하고 용의 눈은 파랑색을 하고 있다. 호랑이와 용 모두 단순화하여 자신만의 채색 방법으로 재해석하였다.

1980년대 이후 무당과 무속 등 샤머니즘적인 요소를 작품 속에 많이 표현함

으로써 무속에 대한 그의 큰 관심과 애정을 알 수 있다. 이러한 심취는 부적과 장승, 탈 등의 모티브를 이용한 작품을 통해 확인 할 수 있다. 무속 및 무당 시리즈는 샤머니즘이 주는 주술적인 분위기와 원색의 색상 대비를 강조하여 민속적이면서 민중의 힘을 나타내고자 하였다.¹⁰¹⁾ 무속은 민속의 일부이며, 민화는 기복, 벽사의 뜻을 지닌 것으로 무신도가 갖는 중요 기능과 일치한다. 민화의 소재가 무신도에서도 나타나고 있음을 볼 때 무속과 민속과 민화에는 공통분모가 존재하고 있음을 알 수 있다. 여기서 그의 작품을 살펴보면 주술적 분위기를 담아내기 위해 얼마나 열정적으로 스케치하고 현장을 관찰하였는지 알 수 있다. 박생광의 무속에 관한 작품들을 살펴보면 다음과 같다.

단청과 창문으로 사면에 틀을 한정 한 <무당①>(圖86)은 “國師堂” 문구가 있는 현판을 화면 상단 우측에 세워놓았고, 좌우 대각선 방향으로 고개를 든 용의 얼굴을 표현하였다. 사인 부분에는 ‘김금화¹⁰²⁾긋’이라고 적혀 있다. 박생광은 색채 작업에 들어가기 전에 무수히 스케치를 하여 작품을 화면에 옮겼다. 이 작품도 김금화의 긋판에서 직접 스케치하여 그려진 것으로 보여 진다. 김금화의 머리 위로 운문과 불꽃 문이 함께 보이고 있다. 이 구름 문양은 천신이 산다는 天上界를 뜻함과 동시에 무당이 천상계와 닿아 있음을 뜻한다.¹⁰³⁾ 중앙의 무신이 양손에 뱀을 들고 있는 것은, 서왕모가 사람의 얼굴에 이리의 꼬리, 범의 이빨을 가졌으며, 그가 거느린 무녀들은 양손에 뱀을 들고 있는데, C.용은 연구에서 뱀은 연금술의 상징으로 나타난다고 하였다.¹⁰⁴⁾ 중앙의 인물들도 다른 방향과 각도로 표현하여 화면 밖으로 그림이 확대되는 효과를 유도하는 한편 고깔 쓴 여인과 동자승의 시선은 각기 다른 곳을 향하고 있다. 반면 지금까지 줄곧 사용되던 주황색 선은 약화되고 내용이 강조되어 나타나고 있다.

무당 시리즈 중 한 작품인 <무당②>(圖87)은 액자식 구성을 하고 있다. 액자는 정사각형에 가깝고, 하단의 단청은 도안화된 문양이 반복적으로 표현되었다. 왼쪽 얼굴의 이목구비와 손 모양은 무신도 <본관위>(圖88)와 비슷하다.

101) 선미정, 「박생광의 1980년대 회화에 나타난 샤머니즘적 특성에 관한 연구」, 홍익대 석사학위논문, 2003, pp.6~7.

102) 황해도 해주 무신도는 지금 현존하는 무신도 가운데 가장 많은 수를 차지하고 있다. 그 이유는 광복 이후 서울이나 서해안 지방의 무교인 가운데 활발한 활동을 벌인 분들이 상당수 황해도 출신 무당이기 때문이다. 대표적인 무당이 김금화(金錦花, 1931~)씨이다. 정병모, 「무신도의 휴머니즘」, 경주대학교 논문집 제17집 별책, 2004, p.80.

103) 선미정, 위의 논문, p.33.

104) 박용숙, 「도상으로서의 무신도와 그 회화성」, 『한국 무신도』, 열화당, 1989, p.43.

그리고 여인이 들고 있는 신 칼은 무신도 <구대전문오방신장>(圖89)에도 잘 표현되어 있다. 박생광은 무신도에 나타나는 신 칼, 고깔모자, 무구류를 조합하여 무당 시리즈에 재구성하였다.

그리고 <무당③>(圖90)은 도안 적인 성격이 강조된 그림으로 무당의 모습은 단지 측면으로만 표현되고 입체감도 배제되었다. 무신도에서 신단에 모셔지는 아래의 돼지 머리와 도상들은 신적이고 오묘한 분위기를 자아내고 있다. 이전에 보이던 대상의 입체감은 현저하게 줄어들어 평면화, 도안화되었으며, 부채는 중심 소재로 확대되었다. 또한 화면의 리듬을 전달하던 주황색 선은 얼굴 표현에 사용되면서 나머지 주황 색선이 약화되었다.

<무속⑥>(圖91)은 무당과 제단 그리고 그 사이에 검은 피부의 여인을 그린 2단 구도를 보여준다. 여백이 없이 화면 가득 대상을 채웠으며, 상단에 있는 원색의 색 면들이 시선을 끌어들인다. 제단에 놓인 여러 기물들은 다소 왜곡되어 있지만 자세히 보면 뱀과 그 외 낯익은 사물임을 알 수 있다. 부채를 들고 있는 오른손의 위치는 해부학적으로 적절하지 않지만 반대편의 흰색 손과 대응하면서 사선의 흐름과 긴장 관계를 만들어낸다. 하단의 수평과 상단의 교차하는 수평선과 부채를 들고 있는 사선의 인물은 화면 가득 신적인 분위기를 자아내며 긴장감을 주고 있다. 부채와 방울은 무신도의 <박씨대신할머니>(圖92)에서 볼 수 있는 무구류 이다.

(2) 김기창

민화에서 영감을 받은 작품 계열로는 <바보산수>와 <장생도> 시리즈, <꽃 그리고 새> 시리즈 세 개의 영역으로 분류된다. <바보산수>를 시도하던 시기에 <청록산수>란 장식적 산수화도 제작하였는데 바보 산수의 장식적인 톤이 자연스럽게 변주된 것으로 파악되어 진다.¹⁰⁵⁾ 남경 화랑의 전시를 통해 나타난 바보산수·바보화조는 민화적인 화풍이 가득하다.

‘해학(諧謔)’은 익살스러우면서 풍자적인 말이나 짓, 유머를 말하는데 거의 모든 작품에서 대하게 되는 특징으로서, 특히 바보 산수에 나타나는 산세나 건물 표현의 필선에서도 기지와 익살로 배어나는 재치가 느껴지고 인물과 동물 등에서도 장난스러움과 짓궂음이 웃음을 자아내고 있다.

<수확>(圖93)과 <닭>(圖94), <일광>(圖95)에서 민화에서 소재를 도입한 것으로 볼 수 있다. <수확>은 민화 <연화도>(圖96)와 비슷한 이미지를 보이고

105) 오광수, 「윤보 김기창의 예술」,

있다. 이 작품은 단순한 색과 선으로 표현된 것으로 금붕어와 오리가 서로 마주 보며 대화를 나누는 듯한 모습이다. 그러나 오리의 눈과 몸은 적극성을 띠고 있는데 반해 붕어의 눈은 전혀 관심 없는 눈빛을 하고 있어 매우 해학적으로 표현되었다.

해학미를 더해주는 <닭>은 닭의 모습이 과장되고 크게 표현되었다. 모란꽃은 화조도(圖97)의 꽃처럼 솜사탕이 부풀려져 금방이라도 날아갈 것같이 가볍게 표현되었고 어린이 같은 천진난만함이 밀바탕에 깔려 있다. 여기서 닭의 모습은 민화의 화조도(圖98)에 나오는 것과 똑같은 자세를 하고 있다. 주인공 닭의 눈은 명청하게 다른 곳을 응시하고 있고 그 아래에 표현된 닭은 공격을 받은 양 움츠러 나타낸 것이 웃음을 자아내게 한다. 민화 화조도(圖99)의 새가 마주하고 있는 모습과 비슷한 <일광>은 큰 해를 배경으로 괴석 위에서 사랑놀이를 하는 한 쌍의 새를 표현한 것이다. 꽃과 잎은 어수룩한 선으로 생략되어 표현하였고 이 새들의 표정은 사랑놀이에는 관심이 없고 목을 놓아 눈동자는 다른 곳을 멍하니 바라보고 있다. 이처럼 그는 꽃과 새를 테마로 하여 익살스럽고 해학미가 넘치게 화면을 구성하고 있다.

<십장생>(圖100)은 민화에서 소재를 빌려온 것으로서 해, 달, 산, 학, 사슴, 영지버섯, 바위를 간략한 필선과 단순한 색으로 표현하였다. 학 두 마리가 왼쪽으로 날아가고 사슴 세 마리가 오른쪽으로 뛰어나가고 있다. 앞의 사슴은 영지버섯을 물고 있어 이런 모습은 어린 아이같이 천진스럽고 해학적으로 느껴진다.

1975년 작인 <산사의 뜰>(圖101)에서 볼 수 있는 모란꽃의 소재 자체의 도입이나 형상, 오른쪽 樹枝法은 민화 풍경도(圖102)에서 심하게 왼쪽으로 치우친 나뭇가지에서 볼 수 있다. 기울어져 있는 나무 가지는 과장성을 보이고 비를 쓰는 스님의 선이나 형태성은 여느 민화 보다는 훨씬 숙달된 문인화의 선이나 형태성에 가깝다. 아래쪽 돌확에 꽃아 놓은 커다란 모란꽃 한 송이, 축대 위쪽 마당의 종각과 석탑, 그 뒤의 산들의 구도는 사실적이나 민화에서 보이는 천진난만함을 느끼게 한다.

<비오는 날>(圖103)은 민화 산수도(圖104)에서 볼 수 있는 비오는 날의 서민적 풍경을 소박하고 진솔하게 표현하였다. 집으로 돌아가는 인물 표현, 술병을 들고 주막으로 가는 모습, 비옷을 입고 닦시하는 모습 등은 서민들에게서 흔히 볼 수 있는 형태로 편안하고 자유롭게 표현하였다.

1976년 작인 <나루터>(圖105)는 노승과 선비가 배를 타기 위해서 나루터에

서 기다리는 장면을 중심으로 배를 저어 오는 장면, 주막의 주모와 배를 정박하는 모습, 나무에 새가 나는 모습을 그린 풍속화이다. 김기창 특유의 나무는 과장되게 기울어져 있고 화면은 사선 구도를 하고 있다. 이런 풍경은 민화 <소상팔경도>(圖106)를 보는 듯 하고 배를 저어 오는 모습과 원근의 뒷산과 정자가 잘 나타나 있다.

1984년 이후에는 청록산수, 장생도, 서상도로 조선후기 민화의 십장생도나 길상적 의미로 그려진 일련의 소재들과 연결되는 시리즈를 많이 그렸다. <서상도 I>(圖107)은 1984년 작으로 그리 많지는 않지만 이 시리즈에서 추상과 구상적인 시각을 공존시키면서 문자를 직접 도입하고 있어서 독특한 방법을 선보인다.

“그림 속에 글씨를 써넣은 것은 별다른 의미가 없어요. 최근 이 작품을 그리다 불로초를 그리는 것보다 쓰는 것이 자연스러운 것 같아서 그냥 써보았지요”¹⁰⁶⁾

그가 쓴 문자는 학·사슴·불로초·소나무·거북, 그리고 한자의 ‘水’자를 옛 상형문자로 직접 그린 부분 등으로 모두가 십장생의 소재들이다.

1986년에 제작된 <호랑이>(圖108)는 민화의 까치 호랑이처럼 날세거나 용맹스럽지 않고 어수룩하게 간략한 먹 선으로 단순하게 표현하였다. 1987년에는 우리나라 대표 작가의 한사람으로 올림픽 홍보판화 제작을 하게 되었다. 민화 까치 호랑이(圖109)를 모티브로 그린 <까치 호랑이>(圖110)는 민화에서 친근하게 느껴지는 호랑이 이미지를 자연스럽고 편안하게 그려 놓았다. 그 배경에는 운문을 테두리로 익살스러운 호랑이와 까치 다섯 마리가 자유롭게 날고 있다. 적, 청, 황, 백, 흑색으로 간략하고 단순하게 표현되었다.

長生圖 역시 그 영향은 물론 민화에서 비롯된다. 1989년 작인 <장생 I>(圖111)의 소재는 해·달·구름·불로초·사슴·소나무·학·산·물·거북 등이다. 필선은 모두 간략한 선으로 친진함에 의해 자유분방하게 표현되었으며, <바보산수>와 같은 계열로 <장생도>는 민화의 테마로서 서민들의 현실적 꿈의 상징체계를 더욱 해학적으로 묘사해 놓았다.

이상의 작품에서 살펴보았듯이 조선시대 민화의 현대적 해석이라고 볼 수 있는 바보회화 시리즈는, 일상적인 원근이나 형상들의 정형화된 인상들을 자유자재로 구사한 것이었다. 더불어 고지식하고 형식에 얽매이지 않고 소박하

106) 국립현대미술관, 앞의 책, p.163.

고 단순하면서 자유로운 조형세계를 어린이와 같은 마음으로 시·공간을 자유롭게 표출하였다.

(3) 장욱진

장욱진이 민화의 까치호랑이를 재해석해서 1977년에 그린 <호작도>(圖112)는 매직마크로 그린 작품이다. 여기서 보이는 소재들은 해와 까치, 호랑이는 모두 민화에서 볼 수 있는 것들이다. 이 화면에 나타나는 호랑이는 아이의 수호신처럼 표현되었다. 또한 호랑이를 소재로 1979년에 제작된 <삼악도>(圖113), <호랑이와 아이>(먹그림, 圖114), <호랑이와 아이>(매직그림, 圖115)는 모두 호랑이를 아이와 같이 친근하게 표현한 작품들이다. 호랑이, 해, 달, 산, 정자의 소재를 민화에서 차용하였다. 평소에 작가가 작업을 할 때 민화 책을 펼쳐 놓고 그림을 그렸다고 한다. 호랑이가 무섭거나 사나운 맹수가 아니라 사람을 보호해 주는 존재로 그림을 그렸고 콧수염을 세 개 뻗쳐 그려서 더욱 익살스럽고 친근하게 느껴진다. 민화의 까치호랑이를 작가가 현대적으로 재해석하여 표현하였다.

같은 해에 제작된 <봉황>(圖116)은 닭의 모습인데 작가는 봉황이라 하였다. 매직으로 적, 청, 녹, 주황, 흑색을 간략한 선으로 표현하였다. 그는 민화 <봉황도>(圖117)의 이미지를 간략한 선과 밝은 색채로 봉황을 표현하였다. 여백에는 해와 봉황이 바위 위에 우아한 자세로 서 있고 꼬리는 마치 민화에 나타나는 봉황새의 꼬리털처럼 아주 길고 율동감 있게 표현하였다. 길상 동물을 묘사하고 있는 것이다. 그런 점에서 닭은 화가에게 닭 그대로의 현실이자, 동시에 닭이 화신해서 봉황이 될 것이라는 이상을 함께 바라보았던 셈이다.¹⁰⁷⁾

1981년에 제작된 <아들>(圖118)은 화가가 자신의 딸에게 아들을 낳으라는 기원의 뜻으로 그려준 작품이다. 고추를 내놓은 아이는 남아선호사상과 다산을 의미하며 아이를 특히 크게 강조하여 나타내었다. 아이를 중심으로 해와 달, 까치와 새, 나무가 좌우 대칭을 이루며 새가 이전에는 옆으로 날아가는 구성을 하였는데 여기서는 네 마리가 나란히 위로 솟구치게 표현하였다. 민화가 행복한 가정과 부부화합, 다산에 대한 소망을 화려한 동식물로 표현하였듯이 작가도 여기에서 가족의 행복을 기원하는 것이 민화의 내용과 잘 부합된다.

부인에 의하면 화가는 민화를 무척 좋아하였고 제자들도 좋은 민화가 있으면 들고 와 화가에게 보여주었다고 한다. <호랑이>(圖119)는 호랑이를 크게

107) 김형국, 『장욱진 모더니스트 민화장』, p.280.

강조하여 그렸고 호랑이의 등 위에는 까치가 앉아 있다. 민화의 까치호랑이를 연상케 한다. 호랑이 밑에는 아이가 거꾸로 누워 있어 호랑이와 친근함을 나타내고 있다.

《현대문학》 1985년 1월호의 표지화로 실린 <십장생>(圖120)은 둥근 원형의 공간에 새, 사슴, 거북, 그리고 바깥쪽에는 산과 바위, 물, 해 등 십장생을 구성하는 소재들이 등장한다. 둥근 원을 중심으로 안, 밖, 좌, 우 대칭을 이룬다. 민화의 십장생은 무병장수를 기원하는 데 여기서도 민화적 소재를 차용하여 내용도 그런 성격을 띠고 있는 것 같다.

호랑이와 아이를 소재로 그린 <호작도>(圖121)는 호랑이가 아이를 친근하게 바라보고 있다. 우리나라의 전설은 대단히 호랑이 친화적인데, 그 하나가 아이와 호랑이의 친화성이다. 그런 전설 하나로 「삼국유사」는 후삼국시대에 패권을 다툰 바 있는 견훤의 어릴적 이야기를 이렇게 적고 있다. “아직 포대기에 싸여 있을 때인데, 그 아버지는 들에서 밭을 갈고 어머니는 아버지에게 밭을 갖다 주려고 어린아이를 나무 밑에 놓아두었다. 그런데 범이 와서 젖을 먹이는지라 마을 사람들이 이 말을 듣고 이상히 여겼다. 장성하자 모양이 웅장하고 기이하며 뜻이 커서 남에게 얽매이지 않아 보통 사람과 달랐다.” 이처럼 호랑이는 의지와 기상이 특출한 사람을 알아보는 지혜와 모성애를 보여준다고 한다.¹⁰⁸⁾ 이 그림은 까치가 나무위에 앉아 있고 호랑이는 아이를 지그시 바라보고 있어 그러한 설화를 바탕으로 하여 그려졌다. 아래의 풀들은 좌우로 나뉘어져 있고 왼쪽의 나무는 심하게 오른쪽으로 치우쳐 있다. 그 나무 위에는 까치가 앉아 있고 해, 산은 도식화되어 있다.

먹그림인 1985에 제작된 <쌍어도>(圖122)는 굵은 붓으로 단숨에 물고기를 그렸다. 좌우로 한 쌍의 물고기가 지나가고 있고 그 중간에는 한 쌍을 연결해주는 새끼 물고기가 있다. 민화 <어해도>(圖123)의 이미지를 그대로 차용한 것이다. 일반적으로 민화 <어해도>에서는 암수 한 쌍을 단위로 그려지거나 배가 불쑥하게 알을 뱐 모습을 그려 화목한 부부애, 자손번창을 의미하고 있다. 이 작품의 내용도 민화와 같은 뜻이 담겨 있을 것으로 보인다. 이 시기는 안정되고 편안한 생활이 작품에 반영되어 가족적이고 편안한 모습을 작품에 담아내고 있다.

1986에 제작된 <호랑이>(圖124)와 <호랑이>(圖125)는 매직그림과 먹그림이다. 매직그림 <호랑이>는 민화에서 나오는 산과 해, 까치가 호랑이 꼬리에 앉아

108) 김형국, 『장욱진 모더니스트 민화장』, p.111.

있다. 그리고 아이가 호랑이 보호를 받으면서 아래 누워 있다. 민화 <까치호랑이>(圖126)의 호랑이에 전체적으로 표현된 노란색과 그 안에 그려진 검은 색의 패턴을 그대로 가져온 것이다. 여백을 강조하고 산, 달, 까치, 호랑이, 아이 모두 도식화되어 간략하게 묘사되었다. 먹그림 호랑이도 여백이 강조되고 호랑이 한 마리를 단순하게 갈필을 이용하여 날세고 날카롭게 그려졌다. 호랑이가 앞의 이미지와 반대로 그려진 1988년에 제작된 <까치호랑이>(圖127)는 나무와 산, 까치, 해 등이 위치할 공간이 서로 바뀌어 있어 화면은 비현실적이다. 물체는 도상적인 문양의 성격을 띠고 있고 호랑이가 살이 찌고 둔한 모습을 보인다. 까치도 둔하고 살찐 모습으로 중앙에 배치하였다.

(4) 이월중

민화의 소재를 활용한 <노래하는 역사>(圖128)는 오방색의 밝은 색채로 초 현실세계의 춤추는 여인, 꽃, 배를 타고 있는 인물, 새, 물고기, 집, 말을 탄 인물, 파초를 묘사하고 그 위에 민화 <황계도>(圖129)에서 볼 수 있는 닭을 크게 표현하였다. 작가가 닭띠인 것을 감안할 때 자신을 의인화한 것일 수도 있고 꼭 자신이 아니라도 현실적 의미를 부여한다.¹⁰⁹⁾ 이처럼 작가는 현실과 비현실을 조화시키려는 의지가 엿보인다.

2000년에 제작한 <생활속의 중도>(圖130)는 민화 연화유어도(圖131)의 소재를 그대로 차용하였다. 이 작품은 연꽃과 연잎 사이로 물고기 세 마리를 자유롭게 표현하였다. 민화에서 물고기가 사이좋게 지내는 장면은 행복을 상징한다. 물고기는 알을 많이 낳는 것에서 자손번식과 가정생활의 화목을 나타낸다고 한다. 그렇듯이 이 작품에서도 민화에 보이는 상징이 그대로 담겨 있다. 그는 이 작품에서 보이듯이 자신만의 독특한 화법으로 현대화하고 있다.

우리 민화에도 은근히 장난기 섞인 그림이 눈에 띄기도 하고 남녀가 나무 아래서 열싸안고 있는 장면(圖132), 피석을 남근화 하거나 우물, 조개들을 여근화하는 이런 특징들은 우리 민화 속에 나타나는 춘화도의 특징이다.¹¹⁰⁾ 민화에서 볼 수 있는 춘화도의 모습이 <노래하는 역사>(圖133), <노래하는 역사>(圖134)에서도 볼 수 있다. 남녀의 정사장면과 달을 오방색의 밝은 이미지로 표현되었다. 그의 인물들은 장난기 있게 에로틱하고 절대 자극적이지 않다. 그의 성적인 측면은 삶과 죽음, 탄생, 성장, 그리고 퇴화로 이루어지는 거대한

109) 강선학, 「무차별적 있음과 주체의 차별성-이월중의 세계인식」, www.kacf.or.kr/art500/leewaljong.

110) 윤열수, 앞의 책, p.282.

순환의 단순한 일부분으로 나타난다. 이러한 사실은 그의 인물들이 보름달 아래에 있을 경우 더욱 분명해진다. 보름달은 그 자체로 순환을 의미하는 상징이 된다.¹¹¹⁾

또 다른 정사장면을 담은 <노래하는 역사>(圖135)는 조선시대 신윤복이 많이 그린 에로화첩을 보는 듯하다. 여인이 병풍 앞에서 가슴을 풀어 부채를 들고 요염한 자태를 하고 있다. 병풍을 그림 시점과 선반을 그린시점, 꽃이 담긴 화분을 그린 시점이 마치 민화의 책거리를 보는 듯 다양한 시점으로 자유롭게 표현되었다. 정교한 병풍과 향로가 있는 선반, 화분, 물잔 등이 정교하게 배치된 반면 여인의 자태와 웃고름, 치마는 투시 적으로 묘사되었다. 머리의 장식과 귀걸이는 얼굴표정과 더불어 섹시함을 더하고 있다.

<생활속의 중도>(圖136)는 나무를 중심으로 아래는 닭, 집, 사슴, 물고기, 집, 난초, 개, 인물, 배가 나타내고 흰 꽃나무에는 노란 새들이 앉아 있다. 오방색의 화려한 새는 민화의 <화조도>(圖137)에서 볼 수 있다. 새의 꼬리 부분은 오방색을 사용하여 자유롭게 패턴화 하였고 앞부분의 새는 비교적 충실하게 묘사하였다. 역시 밝은 색조로 사물을 자유롭게 배치하여 전통과 현실을 연결하려는 작가의 의도가 엿보인다.

(5) 황창배

1990년에 제작된 <무제>(圖138)은 민화 화조화(圖139)의 연밥을 쪼는 장면을 옮겨다 놓았다. 민화에서 새가 연밥을 쪼는 장면이 과거 시험에 잇달아 합격을 기원 하는 것과 같이 여기서도 민화의 뜻이 담겨있다. 1990년에 제작된 <무제>(圖140)는 일반적으로 현대 산업사회의 인간 생활을 닭으로 은유한 대표작 중 하나로 알려져 있다. 동양화에서 낮은 검은 바탕이 이색적이며, 닭의 입에서 마치 사람이 온몸으로 외치듯이 붉은 색으로 ‘哭古宅’이라고 쓰여 있고, 푸른색의 ‘꼬꼬댁’에 X를 긋고 닭이 말하는 것처럼 말풍선을 넣어 해학적으로 표현하였다. 그리고 바탕의 검은 색과 닭의 흰 색, ‘哭古宅’의 붉은 색과 단기 표현은 주황색등 거의 오방색이 다 들어가 있다. ‘꼬꼬댁’이라는 의성어를 ‘고택에 곡 한다’는 의미로 ‘哭古宅’을 사용하였다.¹¹²⁾

평면 위에 굵고 남기는 기법으로 연꽃, 연밥을 쪼는 새가 등장하는 <무제>(圖141), <무제>(圖142)는 연잎과 연꽃을 평면으로 나열하여 나타내고 있다. 오

111) 엘레너 허트너, 「색즉시공, 공즉시색-이월종 화백의 작품」, www.kacf.or.kr/art500/leewaljong.

112) 김기주, 앞의 글

큰쪽의 새가 연밥을 쪼는 장면은 (圖139)과 같은 의미로 해석되어 진다. 여기서 보여 지는 소재들은 민화에서 차용하여 현대적으로 재해석하여 나타내고 있다. 바탕의 흰 색과 연잎의 초록색, 작은 액자식의 붉은 색, 새의 파랑과 노랑, 오방색으로 밝고 경쾌한 이미지를 표현하고 있다.

닭을 소재로 한 작품으로 두 작품은 입체로 표현하였고, 한 작품은 평면으로 표현하였다. 소재의 모티브는 민화의 황계도(圖129)를 보는 것 같다. 입체적인 두 작품은 <무제>(圖143), <무제>(圖144)로 모두 혼합재료를 사용하여 두께감이 느껴지는 작품이다. 밝은 색조로 닭의 특징을 단순하고 경쾌하게 표현하고 있다. <무제>(圖145)는 평면 작으로 닭의 모습을 색 테이프로 오려 붙인 듯한 형상으로 두 작품과 다른 느낌을 준다. 닭 벼슬과 부리, 털의 형상과 꼬리부분을 생기 있게 표현하고 있다. 이처럼 그는 닭을 다양한 실험적인 형태로 형상화하였다. <무제>(圖146)는 여백에 한자로 글을 쓰고 자유롭게 뛰고 있는 사슴을 조화롭게 그렸다. 한지에 먹으로 농담을 조절하여 사슴의 특징을 단순하게 나타내고 있다. 이는 민화의 송록도(圖147)에 나오는 사슴의 형태를 재현하였다.

3) 구도

민화는 앞장에서 살펴보았듯이 대칭형과 나열형 구도를 취하고 있다. 특히 민화 중에서도 많은 부분을 차지하는 화조 화나 정물화 계통의 그림을 보면, 좌우 대칭과 나열형 구도를 보이고 있다. 현대작가의 작품에서도 민화와 같은 구도를 보이고 있다. 특히 장욱진 작품에서 민화와 같이 대칭·나열형 구도를 동시에 취하고 있음을 볼 수 있다.

(1) 박생광

박생광이 1983년에 제작한 <범과모란>(圖148)는 민화의 모란 병풍 모란도(圖149)의 패턴에 양쪽으로 호랑이를 배치하여 좌우 대칭을 이룬다. 왼쪽에는 해가 등장하고 그 아래는 새 두 마리가 나란히 앉아 있다. 호랑이와 모란은 붉은색 윤곽선으로 강하게 나타내었다. 그리고 왼쪽 호랑이는 앞전하게 앉아 있는 반면 오른쪽 호랑이는 새끼 호랑이와 사투를 벌이는 모습을 하고 있어 왼쪽의 호랑이와 대조를 이룬다. 민화에서 모란이 부귀영화를 상징하듯이 호랑이와 같이 그려져 關邪祈福을 의미한다.

무당 시리즈 중 한 작품인 <무당②>(圖87)은 액자식 구성을 하고 있으나 정적인 화면을 특징으로 한다. 액자는 정사각형에 가깝고, 하단의 단청은 도안화된 문양이 반복적으로 표현되었다. 중앙의 인물을 화면 가득 클로즈 업 시켜 청색과 적색의 옷을 강렬하게 대비시키고 화면은 무신을 중심으로 상, 하, 좌, 우 대칭을 이루고 있다. 초록색 문은 튀어 나올 것 같은 긴박한 긴장감을 주고 두 인물을 강조시키고 있다.

(2) 장옥진

1970년에 제작한 <풍경>(圖150)은 대상의 특징을 간단한 선으로 나타내고 있다. 산, 소, 집을 중심으로 좌우 대칭을 이루며 소재는 작가의 그림에 자주 등장하는 해, 달, 산, 나무, 소, 새, 오리, 아이, 집, 개이다. 이러한 소재들을 민화에서 가져온 것들이며 대칭되는 소재들은 조금씩 변화를 주어 지루하지 않도록 배치하였다.

1973년을 전후하여 점차 색 층이 얇아지고 수묵화나 수채화처럼 물감의 느낌이 묻어지기 시작한다. <아이 있는 풍경>(圖151)은 테라핀 유를 휴지에 발라 찍어내어서 의도적으로 바탕을 옅게 하였다. 옅은 선홍빛 바탕위에 집을 중심으로 좌우 대칭으로 소재를 배치하였고 산, 나무, 해, 집, 새, 아이를 평면식으로 나열하였다. 중앙의 고추를 내놓고 있는 아이가 등장하는 것은 손자를 얻은 이후부터 자주 나타난다. 아마도 민화에서 수박이나 석류 등이 다산을 의미하듯이 여기서도 자식을 많이 얻어 라는 뜻으로 고추를 내어놓은 아이를 그렸다. 장옥진은 참새를 넷 나란히 날아가는 모습을 많이 그리고 있으며 그의 작품에 새는 이런 형태로 계속 등장하고 있음을 볼 수 있다. 화가의 조형에는 주제가 넷씩 등장하는 경우가 많다. 참새를 즐겨 그릴 때도 예외 없이 네 마리가 등장한다. 장옥진은 김형국에게 사람이나 새를 넷으로 자주 그리는 연유에 대해 정색을 하고 말해 준적이 있다고 한다. 화가는 “그건 지극히 조형적인 이유 때문”이라 했다.

적은 숫자 중에서 가장 조형적인 변화를 기대 할 수 있는 숫자가 넷이라고, 넷은 일정 간격 (* * * *)으로 나란히 놓을 수 있고, 아니면 ‘ 하나와 셋 (* * *)’, ‘셋과 하나(* * * *)’, ‘둘 둘(* * * *)’로 배열할 수 있다는 것이다.¹¹³⁾ 여기서 말해 주듯이 장옥진 작품에는 새, 산, 나무, 오리 등은 넷, 둘, 이런 형식으로 등장한다.

113) 김형국, 『그 사람 장옥진』, 김영사, 1993, pp.277~278.

두껍게 화색조를 올리고 거기에 뽕족한 도구로 긁어서 그린 1973년 <무제>(圖152)는 해, 산, 구름, 학, 정자를 표현하였다. 이런 소재들은 민화에서 빌려온 것들이다. 위에서 아래로 소재들을 평면적으로 나열하였으며 해와 구름은 작게 표현하고 산, 학, 정자는 크게 표현하였다. <부엌과 방>(圖153)은 화실이 있던 덕소 마을의 면장 집에서 모티프를 얻은 작품이라고 한다. 검은 선은 묵탄을 사용하여 제작하였다. 바닥은 위에서 본 모습이고 부엌에 앉아 있는 사람은 옆모습을 그렸고 방에 있는 어른과 아이는 정면에서 본 모습을 그려 놓았다. 이러한 투시적 표현과 다시점 표현은 민화의 책거리에서 볼 수 있는 다시점 표현과 동일하다.

1974년에 제작된 <평상>(圖154)은 전체의 색 층이 얇아 캔버스의 울이 그대로 다 드러나 보인다. 그런데 이것은 담채를 얹게 올린 것이 아니라 일단 물감을 바른 다음 다시 테라핀유로 지워냄으로써 형성된 질감이다. 나무위에 해가 떠있고 평상에 남녀가 앉아 대화하는 모습은 평범한 일상이다. 평상의 형태는 뒤가 더 넓은 보이는 역원근법을 사용하였고 대칭으로 그려진 나무 위의 새들도 마주보며 지저귀고 있다.

장욱진은 덕소에서 명륜동으로 돌아온 이후 백성욱 박사¹¹⁴⁾와 가까이 지내며 사찰을 많이 찾아 다녔고, 《금강경》을 더욱 가까이 하였다. 그는 당시 술을 많이 마셔 건강이 악화되었고 이를 걱정한 백 박사가 절을 지으라고 건의하였다고 한다. 이에 동의하여 기금마련을 위하여 1977년 현대화랑에서 전시를 열게 되었는데, 그때 제작된 작품이 <팔상도>, <사찰>이다.

부처의 일대기를 그린 <팔상도>(圖155)는 왼쪽 상단에서부터 시계방향으로 부처의 탄생장면, 태어나자마자 하늘을 가리키며 “天上天下 唯我獨尊”이라고 하는 아기 석가가 그려져 있고 계속하여 출가하는 장면, 수행하는 장면, 그리고 열반에 들어 부처가 되는 장면을 나열하여 그려 놓았다. 중앙의 부처를 중심으로 좌우 대칭을 이루며 평면으로 이야기 하듯이 펼쳐져 있다. 왼쪽 부처의 머리위에 까치가 그려져 있는데, 이는 화가의 평화와 동심 그리고 이상향과 고향에 대한 정서를 대표하는 초월적 존재이며 상징적인 의미로 다른 작품에서도 보여 지는 길상의 뜻으로 해석된다.¹¹⁵⁾

또 다른 불교적인 작품인 <사찰>(圖156)은 화면의 네 귀퉁이를 남기고 검은

114) 백성욱(1896~1981): 동국대총장, 내무부장관 역임, 장욱진 부인의 불도 스승 이었다. 김형국, 『그 사람 장욱진』, p.363.

115) 정영목, 앞의 책, p.185.

먹물 같은 것으로 바탕을 입혀 불교적인 신앙심을 고조시켜 놓았다. 중앙의 고추를 내어놓은 아이를 중심으로 동서남북 네 채의 건물을 두고 출입문을 중심으로 좌우로 나무, 위쪽의 양옆에 산, 그리고 중앙에 해가 떠 있어 사방팔방으로 대칭과 균형을 이룬다. 민화에서 자주 나타나는 다시점, 나열과 대칭을 보이는 구도로서 고추를 내놓은 아이는 민화의 석류나 수박이 다산을 의미하듯이 작가의 아들 낳기를 기원하는 화가의 민화 표현이라 할 수 있다. 오른쪽 나무위에 앉아 있는 까치는 민화와 관련되는 것으로 길상적인 의미로 해석된다. 딸의 손을 잡고 문간에 서 있는 여인은 절간을 찾아 아들 낳기를 기원하는 간절한 모습을 보여주고 있다. 화가는 어린 날에도 까치를 많이 그렸으며 까치가 사람들에게 길조이기 때문에 오래전부터 즐겨 그림의 소재가 되었다. 화가의 그림에서 압도적으로 까치가 자주 등장하는 것을 보고 통도사에서 계를 받았던 중광 스님도 까치가 화가의 상징이라 보았다.¹¹⁶⁾

이상에서 현대작가들은 민화의 색채, 소재, 구도에서 뿐만 아니라 정신적인 면까지도 화면에 담으려고 노력하였다. 박생광, 김기창, 전혁립, 장욱진은 비슷한 시기에 민화를 접하여 그 근본이 무엇인지 연구하였으며 민화에 내포되어 있는 민족의 정서와 염원을 현대적 미감으로 조형화하였다. 그리고 이왕종과 황창배는 동양화가들이 거치는 학습과정을 비교적 성실하게 체득한 작가들이다. 그들은 민화를 활용하여 동양화가 가지고 있는 한계를 극복하고 전통과 현대를 조화시켜 현대화하는 데 성공하였다.

116) 김형국, 『장욱진 모더니스트 민화장』, pp.274~278.

IV.현대회화에 활용된 민화의 의의

1970년 이후 현대 작가에게 민화와 무속화와 같이 잊혀 지기 쉬운 전통을 현대화하는 것은 일종의 과제였다. 동시대를 거쳐 온 박생광, 김기창, 전혁림, 장욱진에게도 이런 공동의식이 자리했을 것으로 보인다. 그리고 이왕종과 황창배는 전통과 현대의 부조화현상에서 한국화라는 형식의 틀을 극복하는 실험적 추세가 한국화의 울타리를 벗어나는 데서 시작한다고 보았다. 전통의 현대적 수용 과정에서 작가의 개성이 드러나는 작품들을 많이 볼 수 있다. 그 중에는 민화적 요소가 직접 도입, 차용 되면서 한국 미술의 새로운 가능성을 열어주고 있다. 이 장에서는 III장에서 살펴 본 현대 작가들의 작품 세계가 현대 미술에 끼친 영향을 알아보고 현대작가들의 새로운 시도와 전통을 계승하기 위한 연구 과제에 대해서 살펴보도록 한다.

1. 현대 미술에 끼친 민화의 영향

해방 이후 동양화단은 일본색 청산이라는 시대적 문제에 당면하여 이를 해결하는 과정에서 일정한 편향을 보인 것으로 판단된다. 장식적 색채와 몽롱체가 일본화풍으로 인식되어 비난받던 현실에서 화풍의 변화는 필수불가결한 요소이겠지만 채색화 자체를 일본화풍으로 볼 수 없는 것 또한 당연한 일이라 하겠다. 당시는 식민지 시대에 우위를 지켜오던 채색화 화가들이 자의이든 타의이든 위축될 수밖에 없는 상황이었고, 새로운 예술적 모색이 절실히 요구되는 시점이었다. 그러나 국전내부의 파벌 갈등과 수묵 산수화 계열의 심사위원 독점 등으로 인해 국전은 양대 화맥을 아우르지 못하는 결과를 초래하였고, 수묵산수화 일변도의 경직된 분위기를 조성하였다. 신인 등용의 주요한 관문이 국전밖에 없었던 미술계의 상황을 감안 한다면 이 또한 해방 후 한국화의 자율적이고 다면적인 발전을 가로막은 장애가 되었음이 분명하다.

1960년대 이후 화단의 특징 중 하나는 비구상의 실험 및 전통의 이탈과 혁신을 시도한 것이었다. 1950년대 김기창, 박래현, 천경자가 시도한 바 있는 이러한 움직임은 1960년대 이후 더욱 가속화되었다. 독립회 회원이었던 서세옥, 안상철, 안동숙 등이 대표적 주자였지만 김기창, 박래현의 현대적 비구상 시도 역시 전통화단에 새로운 분위기를 몰고 왔다.¹¹⁷⁾

김기창의 바보산수는 전통 한국화가 주류를 이루던 한국 화단에 한국화의 다양성과 실험 정신을 표현할 수 있는 새로운 전기를 마련해 주었고, 그 동안 등한시해 오던 민화를 현대적으로 재해석할 수 있는 가능성을 열어 주었다. 이처럼 김기창은 우리의 거대 그림인 민화를 나름대로 비교·분석하여 바보산수와 접목시켜 현대적인 조형감각으로 재해석함으로써 현대 한국화의 발전에 크게 기여하고 있음을 볼 수 있다.¹¹⁸⁾

김기창과 박래현이 현대적 조형감각을 결합하여 전통을 이탈하는 한편 전통의 새로운 혁신을 모색했다면 1970년대 박생광은 전통과 현대적 조형이란 문제를 또 다른 방식으로 해결하는 성과를 보이게 된다. 박생광은 끊임없이 채색화를 시도하여 이러한 상황을 극복하고 채색화가 나아가야 할 방향에 이정표를 제시하였다. 그는 백양회, 청토회 등을 발족시켜 후학들이 나아가야 할 방향에 모범과 실례를 보여주었고 이를 새로운 방식으로 이어받게 했다. 1971년 발족해 30여년을 지속해온 ‘시공회’와 1975년 발족한 ‘춘추회’ 등 거대 채색 그룹이 활발히 활동하고 있다. 많은 신진 화가들은 새로운 채색화의 조형적 실험을 하여 한국 채색화의 발전을 도모하고 있다. 이렇게 현대 채색화단에서는 바로 그의 후학들이 주도적인 활동을 하고 있으며 전례 없이 많은 인구의 신진 채색화가들을 배출하여 채색화의 부흥과 발전을 이루고 있다. 박생광은 침체국면에 있던 우리의 근대 채색화의 명맥을 유지시켰으며 현대 채색화가 존재, 발전 할 수 있도록 중요한 교량적 역할을 했다.¹¹⁹⁾

전혁립은 한국적 전통 문양과 같은 토속적 소재와 바다를 은유적으로 표현한 코발트색의 주된 사용으로 다양한 장르를 섭렵하였다. 그는 20세기 주된 미술 사조의 변혁의 시대를 이끌었던 세계 회화의 주류에 대한 끊임없는 탐구와 성찰을 통해 세계적인 화풍의 흐름을 수용하고자 하였다. 그의 작품세계가 향토적, 지역적, 한국적 정서를 대표하는 작가로 한정될 수 있으나 그는 새로운 세계 회화의 흐름을 제시하면서 21세기의 한국 회화사의 방향성을 제시해 주었다.¹²⁰⁾

장욱진 회화는 자연적이며 토속적인 매개체를 통하여 한국적인 감성을 표현하였고 그것을 현대적으로 자기양식화 시키는 탁월함을 보여주었다. 표현의 양식과 형식은 비록 서구의 것을 빌려 왔으나 그가 추구하는 주제와 표현성은

117) 정미혜, 앞의 논문, pp.40~47.

118) 이중은, 앞의 논문, pp.53~54.

119) 정미혜, 위의 논문, pp. 179~180.

120) 조민정, 「전혁립 회화연구」, 영남대학교 석사학위논문, 2003, pp.38~39.

오로지 한국적인 재해석이였다. 장욱진은 근대 미술과 현대 미술의 과도기였던 무분별한 서구 사조의 틈바구니 속에서 한국적 정서의 특질을 파악하여 한국미를 재발견하여 창조하고자 노력하였다. 그리고 그는 화면에 한국인의 미적 정서를 담아내는 노력을 해왔으며 그 결과 한국 화단에 한국적 정서를 표현한 작가로 자리 잡게 되었다는 것을 알 수 있다. 무분별하게 비판 없이 들어오는 서양미술 사조의 틈바구니에서 한국적 서양 미술을 성립해 나간 장욱진의 노력은 새로운 한국 미술의 방향에 대한 모색과 가능성을 제시해 주었다.¹²¹⁾

이왈종과 황창배는 전공이 전통 중시의 동양화라는 것을 두고 볼 때, 한편으로는 전통과 대결해야 하고 다른 한편으로는 현대와 대결해야 하기 때문에 그 고민의 무게는 남다른 것이었다. 하지만 그의 작품 진가는 바로 이러한 주어진 환경을 쇄신하는데서 돋보이는 것이었다. 더욱이 한 세기 동안 지속적으로 이어져 왔던 서구의 모더니즘 이후 수입된 사상들에 대한 신화적 환상, 그 환상에서 우리의 정체성을 고민해온 것도 이제 어느 정도의 매듭을 지워야 할 시점에 왔다. 이 시대의 한국미술에 대한 정체성을 논하는 담론들이 수없이 명멸하였지만 이왈종이 말하려는 평등과 자유의 추구는 그 자신은 물론 나아가 우리 미술계로서도 상당한 의미를 부여할 수 있다.¹²²⁾ 그들은 동양화와 서양화의 이분법이 엄존하고 한국성, 국제성이 양립하는 우리 화단의 특수한 상황 속에서 이분법을 바람직하게 극복, 탈피한 성공적인 사례에 속하는 작가의 한 명으로 꼽을 수 있다.

충분한 예술성을 내포하고 있는 민화는 현대에 와서 보고 즐기는 관점에서 벗어나, 국내의 몇몇 작가들에 의해 그것이 지닌 무의식적인 존재의 표출, 원시적인 생명력에 호소하는 화법이나 조형성이 그들의 작품 세계에 도입되고 재해석됨으로써 민화의 현대 미술에 대한 영향력까지도 재평가 하게 한다. 민화가 현대 미술에 까지 영향력을 행사하는 것은 첫 번째로 민화에서는 현대인이 요구하는 그 어떤 색채나 선을 발견 할 수 있다.¹²³⁾ 두 번째로 민화는 문인화관에 습관적으로 지배되어 온 화풍에 반발하고 자신이 그리고 싶은 대로 주체적으로 작품을 완성해 현대인에게 자유로운 공감을 던져 주고 있다. 세 번째로 민화가 지닌 원시적이며 천진난만한 소박한 미감이 현대인에게 휴식을

121) 허정아, 「장욱진 회화에 나타난 한국적 정서」, 조선대학교 석사학위논문, 2003, pp.37~38.

122) 최병식, 「중도의 상생과 평화의 만다라」, p.25.

123) 서세옥, 앞의 책, p.282.

가져다준다는 것이다.¹²⁴⁾

앞에서 살펴본 바와 같이 민화의 특성들이 현대작가의 작품세계에 직접 도입, 차용되어 한국미술의 새로운 가능성을 보여주었고 현대 회화에 끼친 영향도 적지 않음을 볼 수 있다.

2. 현대회화의 새로운 모색과 민화

이제 현대작가들은 민화에서 단순한 도상의 차용이나 장식적인 관심에서 벗어나 민화를 새로운 언어로 구조화하거나 전통에 대한 비판적 언급을 감행하고 있다.

서정태는 작품 활동 초기에 전통 채색화의 바탕 위에 한국의 단청과 민화의 요소를 왜곡된 인물들과 함께 화면에 도입하여 원초적인 표현력을 보여주었다. 그리고 민화의 책가도나 문자도를 나름대로 재구성하여 현대적 감각으로 표현하였다.

김근중은 중국 오대시대의 화조도와 우리나라 민화 화조도에 대해 본격적으로 연구하여 현대적 해석을 가하고 있다. 그는 민화의 미학적 특질로 주로 논의되는 해학성, 익명성, 구도의 자율성, 2차원과 3차원의 혼재적 구성 등과 같은 미학적 관점을 새롭게 재 맥락 화하고 있다. 그의 화면이 상당히 민화와 같은 장식성과 평면성, 자유로운 구도 등에 깊이 천착하고 있음을 발견하게 된다. 특히 그의 그림에서 만발한 꽃과 아직 필 듯 말 듯한 꽃 봉우리, 목을 숙인 꽃 한 송이를 반드시 포치한 것을 보면 그의 화조도가 장식성이나 구도의 자율성 못지않게 해학성까지도 아우르려고 하였음을 엿 볼 수 있다. 김근중의 화조도는 전통에서 추출한 역사적 숨결을 현대적 어법으로 재구성하면서 자신의 회화적 사유를 표현하는 ‘의미의 화원’으로 변용되고 있는 것이다.¹²⁵⁾

한만영은 다양한 문화적 코드와 시대적 의미의 상호 충돌을 통해 새로운 초현실적 의미를 만들어 내는 작가이다. 그는 동일한 맥락에서 실루엣만 따오고 색 면 추상과 오브제 철선의 개입이라는 현대미술의 구조와 방법론 아래 민화를 재해석하고 있다. 검재의 산수와 민화 등에서 옮겨 온 이미지들은 대형 캔버스 위에서 작품의 한 장치물인 오브제들과 결합하여 다양한 사유를 가능하

124) 김영학, 『민화』, 대원사, 1993. p.103.

125) 장동광, 「新風流花鳥圖: 경계 없는 시선으로 바라 본 맥락의 花園」, 2005, www.kimkeunjoong.com

게 한다. 한만영의 작품은 구체적 대상을 이미지화하여 캔버스의 한부분에 자리 잡은 오브제들을 통해 또 다른 사유를 유도하고 있다. 캔버스에 그려진 민화 호랑이나 복숭아 등은 단순한 선으로 표현된 허구적 이미지일 뿐이다. 작가 한만영은 인간이 추구하는 실존에 대한 고민과 허구에 대한 적막감, 그리고 그 속에서 상충하는 이상을 작품 속에 나타내고자 하였다.

써니 킴은 십장생이 수놓아진 한국 자수화를 배경으로 교복 입은 여학생을 선보였다. 패턴화 되고 잘 짜여진 자수화 구조는 유니폼을 입은 여학생처럼 일정한 영역 내에서 규제되는 여성성의 세계를 환기시킨다. 여성들에게 강요된 대표적 노동 형태인 자수와 도교적 이상향인 십장생도가 조용하고 그 안에 수동적 바느질이라는 치유행위 등을 복합적으로 얹어놓아 민화를 여성적 시각으로 다시 보게 한다.

서회화는 플라스틱 오브제를 통해 팝 적인 요소와 민화의 화려한 색상을 조화시켰다. 그는 민화적 소재를 일상 공간이나 벽에 직접 부착하고 설치하면서 공간에 서식하는 부조회화, 조각적 회화로 만들었다. 공간과 벽에는 산업사회의 일상용품과 키치적인 물건들이 재배열되어 현대인의 욕망과 기복을 염원하는 기호로 작동하였다.¹²⁶⁾

이와 같이 젊은 작가들은 민화라는 텍스트를 새롭게 재구성, 다시 읽기를 시도하고 있다. 민화의 특성들이 현대적으로 수용됨으로써 한국 미술의 새로운 가능성을 보여주고 있다.

현대 사회가 점차 국제화, 산업화 그리고 도시화 되어가고 있는 추세에 현대인의 가치관도 점점 다양화 되어가고 있다. 이런 시점에서 우리의 전통성을 어떻게 현대미술에 녹여 어떤 방향으로 세계미술시장에 보여줄 것인가는 중요한 문제가 되고 있다. 민화를 현대미술에 접목 시킬 때, 이우환이 그의 글에서 지적 하였듯이 “정통화이기 때문에 모두가 좋지 않고, 민화이기 때문에 아무 것이나 좋다는 暴論은 하루 바빠 시정되지 않으면 안 될 것이며, 그 반대일 경우도 마찬가지다.”¹²⁷⁾라는 말대로 민화에서 버릴 것과 취할 것을 구분하여 현대적 계승이 이루어져야 한다. 민화의 계승을 위해 우리에게 시급한 것은 첫째, 예술성이 우수한 민화를 국가나 사회기관, 개인 등이 소실되지 않도록 수집하고 보관하여 민족미술로서 재평가하여 가치를 부여하는 것이다.¹²⁸⁾ 둘

126) 손소영, 「민화가 현대미술에 끼친 영향」, 성신여자대학교 석사학위논문, 2005. pp.19~21.

127) 이우환, 「이조민화」, 열화당, 1977. p.48.

128) 김영학, 앞의 책, pp.104~107.

째, 민화에 대한 연구를 민화 자체에 대한 특수성을 밝히는 문제로 국한할 것이 아니라 미술사에서 차지하는 비중과 그 시대 사회구조까지 연구대상으로 삼아서 당시 시대상황을 판단하는 근거로 미술사를 연구하는데 사료로서 민화를 인정하는 것이다.¹²⁹⁾

그동안 현대 작가들은 민화를 지나치게 원용, 차용해서 전통의 계승, 한국적 정체성을 극복하려 하였다. 그들은 정작 민화의 본뜻이나 의미를 제대로 이해하지 못하고 도상이나 색채에만 매료되거나 어수룩하고 치기어린 부분적 요소만 끌어 들여 화면을 장식적으로 이용하는 경우가 있다. 그중에서도 몇몇 작가들은 민화의 깊이 있는 연구를 통해 선인들의 간절한 기원을 헤아려 보려 하였다. 민화의 모든 도상에는 인간적인 욕망과 구현을 소망했던 우리민족의 소박한 상징이 담겨 있다. 우리가 말하는 미술이 인간적인 소망과 기원, 보이지 않은 종교적인 열망이 본질적인 소통에 대한 수단으로 작용하고 있다. 이런 의미에서 민화가 단순히 장식적인 차용이나 도상을 간편하게 이용하는데 머물지 말고 그 본래의 뜻을 잘 이해하고 한국적인 정체성을 지닌 오늘날의 미의식 속으로 자연스레 녹아나길 바란다.

129) 윤열수, 앞의 책, pp.46~47.

V. 맺음말

오랫동안 관심에서 멀어져 있던 민화가 현대 미술가들에게 새롭게 인식되기까지는 얼마 되지 않는다. 60년대에 한국 화단은 서양 미술과의 유기적인 수용으로 여러 작가들이 앵포르멜, 추상표현주의 계열의 서정적 감각의 필치를 구사하면서 정형을 파괴하고 표현적 감각에 의한 서양화단과 밀접한 관계를 유지하려 하였다. 그러나 이러한 시도는 무분별, 무차별적인 서구 회화의 수용이 주체성 상실을 초래하여 여러 비판이 일게 되었다.

70년대는 그에 따르는 여러 가지 모순들을 비판하게 되었으며 화단의 관심이 민족의 정통성과 주체의식의 확립으로 관심이 고조되었다. 따라서 여러 작가들은 조선후기 이후로 소홀히 하였던 민화를 현대적으로 조화시켜 한국적 미감을 되살리려고 노력하였다. 이러한 움직임으로 1980년대는 국내외에서도 한국 민화가 주목을 받았고 대학과 연구기관에서도 도상학과 기법에 관한 연구 등이 이루어지고 민화의 현대화 작업이 꾸준히 지속되었다. 이어서 1990년대는 국제화의 열풍으로 한국미술의 해외진출이 활발히 이루어졌고 국제사회의 경쟁력의 대안으로 한국적인 것에 관심이 더욱 확대되었다.

따라서 이와 같은 배경과 더불어 민화를 현대적으로 재해석하여 전통의 현대화를 이룩한 박생광, 김기창, 전혁림, 장욱진, 이왕중, 황창배의 작품들을 선택, 소재, 구도로 나누어 민화를 어떻게 현대화하였는지 살펴보았다.

박생광은 1980년 이후 일본화풍의 경향에서 벗어나 민화에서 차용한 이미지와 오방색의 밝은 색채로 민족적 정서와 애환을 현대적으로 재구성하였다. 민화와 불화와 같은 전통적인 채색화를 바탕으로 무속적 이미지와 불교적 이미지를 통해 민간의 소망과 기원을 담은 우리의 정신문화를 표현해 내었다.

김기창은 민화를 직접 수집하고 그 근본이 무엇인지 연구 하였으며, 민화에서 소재를 차용하여 민화에 내포되어 있는 민족의 정서와 염원을 해학과 단순·소박한 이미지로 김기창 특유의 예술성으로 재해석하여 바보산수에 적용했음을 알 수 있다. 김기창의 바보산수는 전통 회화가 주류를 이루던 그 당시 화단에 한국화의 다양성과 실험 정신을 보여 주었다. 이처럼 그는 민화를 비교, 분석하여 ‘바보산수’, ‘바보화조’를 현대적 조형감각으로 재구성함으로써 한국화 발전에 크게 기여함은 사실이다. 그러나 그의 작품에 내제된 생활 모습은 도시화된 현대적 모습과는 거리가 있고 전통적 소재 또한 그 당시와 무관

한 풍경들이 산재 되어 있어 현실감이 결여된다.

전혁립은 한국 현대미술의 추상회화의 개척자로 한국 전통 문화에 대한 관심과 전통적인 색채를 사용하여 민족의 채색 의식을 대변하였다. 청색을 바탕으로 민화에서 볼 수 있는 생기 있고 활발한 오방색을 사용하여 고구려 고분 벽화에서 조선시대 민화, 불화, 단청과 같은 색상과 전통적인 선, 기하학적인 문양을 사용하여 구상과 추상을 넘나들며 독자적인 영역을 구축한 작가이다.

장욱진 작품은 색채에 의한 서구의 회화를 포기하고 바탕을 묶게 하여 동양화적 분위기로 변화하였다. 그의 작품에 담긴 내용은 우리의 소박한 삶과 단순한 정취가 담긴 생활공간과 자연환경에서 나타난다. 그가 줄곧 되풀이 되어 그려진 것은 해, 달, 가족, 집, 나무, 호랑이, 까치, 소, 닭, 개, 등의 민화에서 차용한 소재들이다. 이 소재들은 그의 생활과 연관되어 민화의 뜻에 담긴 다산과 같은 여러 상징성과 辟邪祈福, 길상적인 염원이 담겨있다.

황창배와 이왈중은 ‘전통의 현대화’를 유감없이 보여준 작가이다. 1970년 이후 전통과 현대의 부조화 현상에서 한국화라는 형식의 틀을 극복하는 실험적 추세는 한국화의 울타리를 벗어나는 데서 시작한다고 보았다. 이왈중은 물고기, 새, 꽃, 사슴, 탑, 돌하르방, 좌선의 인물, 정사장면 등의 이상 세계와 배, 자동차, 전화기, TV, 골프채 등 현실의 세계를 민화에서 볼 수 있는 밝은 색조로 제주생활을 단순하고 소박하게 나타내었다. 그리고 민화에 관심을 가져 오던 황창배는 년도를 단기로 쓰고 사인을 작품의 일부분으로 간주하는가 하면, 불로초나 선인의 이미지, 그리고 남녀의 열락의 풍경을 설화적인 이야기와 우리나라 평민의 집단적 무의식속에 억압된 정신을 민화에서 찾았다. 그는 문자의 기호화, 문자 자체의 도입, 맘에 드는 시의 한 구절을 차용하기도 하고 종이와 먹, 채색이라는 기본 매재 관념에서 벗어나 아크릴릭, 피그먼트, 오일, 파스텔, 흑연가루, 목탄 등 재료를 구애 없이 사용하여 형식적인 면에서는 치기만만한 민화적 요소를 적절히 가미시켜 고유한 미의식을 보여주었다.

앞에서 살펴본 바와 같이 현대작가들은 민화의 색채와 소재, 구도에서 뿐만 아니라 그 정신적인 면까지 화면에 담으려 노력하였다. 민화는 현대에 와서 보고 즐기는 관점에서 벗어나, 국내의 몇몇 작가들에 의해 자유분방한 화법이나 조형성이 그들의 작품 세계에 도입되고 재해석됨으로써 민화의 현대 미술에 대한 영향력까지도 재평가하게 한다. 현대에 이르러 경쟁력을 갖춘다는 것은 남과 다른 자신만의 독창성을 가지는 것이다. 그러므로 한국 현대미술의 국제적인 경쟁력은 바로 우리민족의 가장 전통적인 요소를 그들의 화면에 녹

여내는 일이다.

민화는 우리 민족의 감성과 자주적인 특성이 잘 나타나는 그림이다. 민화에 대한 새로운 인식과 깊이 있는 연구가 절실히 요청됨과 동시에 이에 대한 계승의 노력도 함께 이루어져야 할 것이다. 이런 관점에서 앞으로 민화를 바르게 이해하고 다각도로 연구하여 더욱 발전할 수 있는 계기가 되었으면 하는 바람이다.

참고문헌

<단행본>

- 김영학, 『민화』, 대원사, 1993.
- 김철순, 『한국민화논고』, 예경산업사, 1991.
- 김태곤, 『한국무신도』, 열화당, 1989.
- 김호연, 『한국민화』, 열화당, 1976.
- 김형국, 『그사람 장욱진』, 김영사, 1993.
- _____, 『장욱진 모더니스트 민화장』, 열화당, 2004.
- _____, 『장욱진 색깔 있는 종이 그림』, 열화당, 1999.
- 김현숙외, 『장욱진 화가의 예술과 사상』, 태학사, 2004.
- 박용숙, 『한국미술의 기원』, 예경산업사, 1990.
- _____, 『한국화 감상법』, 대원사, 1992.
- _____, 『회화의 방법과 구도』, 집문당, 1993.
- _____, 『현대미술의 구조』, 열화당, 1976.
- 서세옥, 『한국인 그 의식의 젓줄』, 문학사상, 1977.
- 안휘준, 『한국회화사연구』, 시공사, 2000.
- _____, 『한국회화의 전통』, 문예출판사, 1988.
- 야나기 무네요시, 『한국과 그 예술』, 지식산업사, 1974.
- 오광수, 『한국현대미술사』, 열화당, 1979.
- 원동석, 『민족미술의 논리와 전망』, 풀빛, 1985.
- 윤범모, 『우리시대를 이끈 미술가 30인』, 현암사, 2005.
- 윤용이외, 『한국미술사의 새로운 지평을 찾아서』, 학고재, 1997.
- 윤열수, 『민화이야기』, 디자인하우스, 1995.
- 임두빈, 『민화란 무엇인가』, 선문당, 1997.
- _____, 『한국미술사 101장면』, 가람기획, 1998.
- 이동주, 『한국회화소사』, 서문당, 1972.
- _____, 『한국회화사론』, 열화당, 1987.
- 이우환, 『이조민화』, 열화당, 1977.
- 장욱진, 『강가의 아틀리에』, 민음사, 1987.
- 조자룡, 『한국 민화의 멋』, 브리태니커사, 1980.
- 최경한과 스물일곱 사람, 『장욱진 이야기』, 김영사, 1991.

최병식, 『천년기념물이 된 바보』, 동문선, 1999.
_____, 『운보 김기창 예술론연구』, 동문선, 1999.

<학술지 및 논문>

강선학, 「무차별적 있음과 주체의 차별성-이왈종의 세계인식」,
www.kacf.or.kr/art500/leewaljong.
고영미, 「1970년대 민화를 차용한 한국화 연구」, 홍익대학교 대학원 석사학
위논문, 2005.
김기주, 「인식과 열정, 전통과 현실 사이에서」, 『황창배』, 동덕여자대학교,
2003.
김병중, 「逆으로 가는 그림의 재미와 신명」, 『황창배』, 동덕여자대학교, 2003.
김영주, 「한국 민화의 상징성과 현대적 조형성 연구」, 홍익대학교 대학원 석
사학위논문, 2005.
김원룡, 「박생광의 예술경지」, 『박생광』, 예원, 1997.
김종근, 「이왈종의 서귀포 신화-중도의 세계」, www.kacf.or.kr/art500/leewaljong.
김철순, 「민화란 무엇인가」, 『한국의미⑧』, 중앙일보, 1978.
김형국, 「먹그림 그리던 시절의 장육진」, 『장육진 먹그림』, 열화당, 1998,
박용숙, 「도상으로서의 무신도와 그 회화성」, 『한국무신도』, 열화당, 1989.
선민정, 「박생광의 1980년대 회화에 나타난 샤머니즘적 특성에 관한 연구」,
홍익대학교 대학원 석사학위논문, 2003.
서성록, 「회화의 무법론-황창배의 작업에 대하여」, 『황창배』, 두손갤러리, 1991.
손소영, 「민화가 현대미술에 끼친 영향」, 성신여자대학교 대학원 석사학위논
문, 2005.
송미숙, 「색채화가 전혁림」, 『전혁림』, 우리미술문화연구소, 1992.
_____, 「황창배의 최근작」, 예화랑, 1996.
안휘준, 「우리 민화의 이해」, 『꿈과 사랑 매혹의 우리민화』, 호암미술관, 1998.
엘레너허트니, 「색즉사공, 공즉시색-이왈종 화백의 작품」,
www.kacf.or.kr/art500/leewaljong.
오광수, 「운보 김기창의 예술」, 『운보 김기창』, API, 1993.
_____, 「역사의 무게와 이미지의 향기」, 『전혁림』, 예문사, 1987.
_____, 「제주 생활의 증도와 꿈」, 『이왈종』, 연미술, 2005,

- _____, 「황창배-일탈의 미학」, 『황창배』, 동덕여자대학교, 2003.
- 윤범모, 「민족 정서와 자유인의 조형의지 -전혁림의 생애와 예술세계-」, 『전혁림』, 동아일보사, 1994.
- _____, 「民族美術의 한 樣相과 進路問題 -박생광의 境遇를 중심으로-」, 『박생광』, 예원, 1997
- _____, 「화사한 입체적 평면세계, -전혁림 화백과의 대화-」, 『전혁림』, 호암갤러리, 1989.
- 이경성, 「전혁림의 예술, -구상과 추상의 구상지대-」, 『전혁림』, 샘터화랑, 1988.
- 이구열, 「총체적 한국미의 형상화와 찬미」. 『전혁림』, 동아일보사, 1994.
- 이명희, 「민화의 색채관과 현대채색화의 관계성 연구」, 단국대학교 대학원 석사학위논문, 2003.
- 이일, 「구상 넘어 추상 넘어 종합적 조형세계, -전혁림 회화에 대하여-」, 『전혁림』, 호암갤러리, 1989.
- 이증은, 「김기창의 바보산수에 나타난 민화영향」, 청주대학교 대학원 석사학위논문, 2000.
- 장동광, 「新風流花鳥圖: 경계 없는 시선으로 바라 본 맥락의 花園」, www.kimkeunjoong.com, 2005
- 전혁림, 「작가의 말」, 『전혁림』, 예문사, 1983.
- 정미혜, 「한국 현대 채색화 연구-천경자, 박생광 중심으로-」, 홍익대학교 대학원 박사학위논문, 2005.
- 정병모, 「무신도의 휴머니즘」, 경주대학교 논문집 제17집 별쇄, 2004.
- _____, 「民畵와 民間年畵」, 『강좌미술사』 7, 한국미술사연구소, 1995.
- _____, 「민화와 상상력」, 경상대학교 인문학연구소, 1997.
- _____, 「조선말기 불화와 민화의 관계」, 『강좌미술사』 20, 한국미술사연구소, 2003.
- _____, 「조선민화론」, 『韓國民畵와 柳宗悅』, <반갑다! 우리민화>전 기념 학술대회, 한학문화, 2005.
- _____, 「한국 민화와 중국 민간연화의 비교」, 『민속학연구』 제19호, 국립민속박물관, 2006.
- 조민정, 「전혁림 회화연구」, 영남대학교 대학원 석사학위논문, 2003.
- 주정숙, 「내고 박생광론」, 이화여자대학교 대학원 석사학위논문, 1982.
- 최광진, 「무법의 신화」, 『황창배』, 동덕여자대학교, 2003.

- 최병식, 「野逸의 巫歌와 無我의 合掌, -박생광의 생애와 예술-」, 『박생광』, 예원, 1997.
- _____, 「중도의 상생과 평화의 만다라」, 『이월중』, 연미술, 2005, p21.
- 최순우, 「운보 김기창」, 국립현대미술관, 『운보 김기창』, (주)에이피 인터내셔널, 1989.
- 하인두, 「그 巨匠의 언저리에서」, 『박생광』, 예원, 1997,
- 허정아, 「장옥진 회화에 나타난 한국적 정서」, 조선대학교 대학원 석사학위논문, 2003
- 홍가이, 「현대회화의 의미」, 『전혁림』, 예문사, 1997.
- _____, 「걸출한 독창성의 한국화가, 황창배」, 보스톤 화인아트 갤러리, 1993.
- 홍선표, 「조선후기 기복호사 풍조의 만연과 민화의 범람」, 『韓國民畵와 柳宗悅』, <반갑다! 우리민화>전 기념 학술대회, 한화문화, 2005.

<도록>

- 『그림으로 만나는 한국의 무신』, 강릉시오죽헌·시립박물관, 2004.
- 김원룡외, 『한국민화8』, 중앙일보, 1978.
- 호암미술관, 『꿈과 사랑-매혹의 우리민화』, 삼성문화재단, 1998.
- 『반갑다 우리민화』, 서울역사박물관, 2005.
- 『행복이 가득한 그림 민화』, 부산박물관, 2007.
- 조자룡, 『민화』, 온양민속박물관출판부, 1981.
- 『李朝の民畵』 上・下, 강담사, 1982.
- 『Nostalgies Coréennes』, Guimet Arts. Asiatiques, 2001.
- 『壽福』, 국립민속박물관, 2007.
- 『박생광』, 예원, 1997
- 김춘근, 『한국현대미술전집8』, 정한출판사, 1980.
- 국립현대미술관, 『운보 김기창』, (주)에이피 인터내셔널. 1989.
- 정영목, 『장옥진 Catalogue Raisonné 유화』, 학고재, 2001.
- 장옥진 미술문화재단, 『장옥진전』, 현대 갤러리 두가현, 2004.
- 장옥진 미술문화재단, 『장옥진 먹그림』, 열화당, 1998.
- 『전혁림』, 호암갤러리, 1989.
- 『전혁림』, 예문사, 1987.

『이왈중』, 연 미술, 2005.
『황창배』, 두손갤러리, 1991.
『황창배』, 동덕여자대학교, 2003.
『황창배』, 아르비방8, 1994.
www.kcaf.or.kr/art500

<간행물>

오광수, 「일탈의 미학으로 남은 황창배의 예술세계」, 월간미술, 2001, 10.
김만석, 「고고학자에서 발생학자로 -장욱진論-」, 『05신춘문예』, 미술평론당
선작, 조선일보, 2005, 01, 04.
황창배, 「메시지와 표현의 증폭을 지향하며」, 가나아트, 1990, 3, 4월호.

도판 목록

- (圖1) <산수도, 4매중 1매>, 19세기, 51×34.2, 지본채색, 일본민예관
- (圖2) <봉황도>, 19세기 초, 69.9×38.4cm, 지본채색, 개인소장.
- (圖3) <漁村山水圖>, 102×37cm, 지본 채색, 서울 개인소장.
- (圖4) <책거리 8폭 병풍중 7폭>, 52.2×31.0cm, 종이에 채색, 호암미술관.
- (圖5) <괴석 모란도 8폭 병풍>, 19세기, 각 231.0×54.5cm, 건본채색, 역사박물관
- (圖6) <일월 오봉도>, 18세기 후반, 162.0×369.5cm, 비단채색, 호암미술관.
- (圖7) <田家樂事圖>, 75×36.5cm, 지본채색, 서울개인소장.
- (圖8) <관동팔경, 8폭병풍중 8폭>, 105×43cm, 지본채색, 역사박물관.
- (圖9) 김기창, <연당>, 1976, 52×51cm, 건본채색.
- (圖10) 김기창, <주막>, 1981, 40.5×31.3cm, 건본채색.
- (圖11) 김기창, <바보산수①>, 1984, 63×64.5cm. 건본채색.
- (圖12) 김기창, <바보산수②>, 1982, 49.5×60cm. 건본채색.
- (圖13) 김기창, <바보산수③>, 1982, 49.5×60cm. 건본채색.
- (圖14) 전혁림, <풍경>, 1981, 60.6×45.5cm, 캔버스에 유채.
- (圖15) 전혁림, <한려수도>, 1982, 162.1×97cm, 캔버스에 유채.
- (圖16) 전혁림, <새와 해>, 1982, 45.5×33.3cm, 캔버스에 유채.
- (圖17) 전혁림, <한국의 환상>, 1982, 27.5×22cm, 캔버스에 유채.
- (圖18) 전혁림, <한국의 환상>, 1983, 145.5×112.1cm, 캔버스에 유채.
- (圖19) 전혁림, <누드>, 1983, 73×60cm, 캔버스에 유채.
- (圖20) 전혁림, <민화로부터>, 1983, 72.8×91cm, 캔버스에 유채.
- (圖21) 전혁림, <해, 달, 새, 잉어>, 1990, 132×162cm, 캔버스에 유채.
- (圖22) 전혁림, <수(壽)자 무늬그림A>, 1992, 162×130cm, 캔버스에 유채.
- (圖23) 전혁림, <보자기>, 1990, 163×198cm, 캔버스에 유채.
- (圖24) 전혁림, <현무도(玄武圖)>, 1990, 227×181cm, 캔버스에 유채.
- (圖25) 장욱진, <소와 돼지>, 1977, 24×18cm, 캔버스에 유채, 개인소장.
- (圖26) 장욱진, <가족>, 1980, 61×23cm, 캔버스에 유채, 개인소장.

- (圖27) 장옥진, <수안보화실 자화상>, 1980, 61×32cm, 종이에 먹그림.
- (圖28) 장옥진, <호도>, 1990, 41×31cm, 캔버스에 유채, 개인소장.
- (圖29) 이왈중, <생활속의 중도>, 1998, 624×1152cm, 한지에 혼합.
- (圖30) 이왈중, <생활속의 중도>, 1999, 29×40cm, 장지에 아크릴릭.
- (圖31) 이왈중, <노래하는 역사>, 2000, 17×36.5cm, 한지위에 혼합.
- (圖32) 이왈중, <아! 대한민국>, 2002, 32.5×42cm, 한지위에 혼합.
- (圖33) 이왈중, <제주생활의 중도>, 2002, 261×261cm, 한지위에 혼합.
- (圖34) 이왈중, <제주생활의 중도>, 2002, 62×92cm, 한지위에 혼합.
- (圖35) 이왈중, <제주생활의 중도>, 2003, 70×88cm, 한지위에 혼합.
- (圖36) 이왈중, <제주생활의 중도>, 2004, 150×190cm, 한지위에 혼합.
- (圖37) 이왈중, <제주생활의 중도>, 2005, 130×202cm, 한지위에 혼합.
- (圖38) <신선그림>, 125×38cm, 지본수묵. 개인소장.
- (圖39) 황창배, <무제>, 1986, 95×130cm, 화선지, 먹, 분채.
- (圖40) 황창배, <무제>, 1986, 76×151.5cm, 화선지, 먹, 분채.
- (圖41) <설화그림>, 19세기중기, 32×58cm, 지본수묵.
- (圖42) 황창배, <무제>, 1987, 130×162m, 화선지, 먹, 분채.
- (圖43) 황창배, <무제>, 1987, 94.5×103cm, 화선지, 먹, 분채.
- (圖44) 황창배, <무제>, 1987, 121×90cm, 화선지, 먹, 분채.
- (圖45) 황창배, <무제>, 1992, 77.5×107cm, 한지에 혼합재료.
- (圖46) 황창배, <무제>, 1992, 107×77.5cm, 장지에 혼합재료.
- (圖47) 박생광, <탁몽>, 1983, 136×137cm, 지본수묵채색, 개인소장.
- (圖48) 박생광, <토함산해돋이>, 1984, 136×139cm, 지본수묵채색, 개인소장.
- (圖49) 박생광, <청담스님>, 1983, 348×215cm, 지본수묵채색, 개인소장.
- (圖50) 박생광, <열반의 청담대종사>, 1984, 140×270cm, 지본수묵채색, 개인소장.
- (圖51) 박생광, <혜초스님>, 1983, 216×350cm, 지본수묵채색, 개인소장.
- (圖52) 박생광, <명성황후>, 1983, 330×200cm, 지본수묵채색, 개인소장.
- (圖53) 박생광, <전봉준>, 1985, 510×360cm, 지본수묵채색, 개인소장.
- (圖54) 전혁립, <한국의 하늘>, 1984, 328×129cm, 캔버스에 유채.

- (圖55) 전혁림, <한국의 자연>, 1984, 170×132cm, 캔버스에 유채.
- (圖56) 전혁림, <한국의 환상>, 1984, 91×72.8cm, 캔버스에 유채.
- (圖57) 전혁림, <한려수도-날으는새>, 1984, 97×130cm, 캔버스에 유채.
- (圖58) 전혁림, <생선>, 1985, 22.5×16cm, 캔버스에 유채.
- (圖59) 전혁림, <목어>, 1985, 18.5×14cm, 캔버스에 유채.
- (圖60) 전혁림, <보자기>, 1985, 24×16cm, 캔버스에 유채.
- (圖61) 전혁림, <한국의 문>, 1986, 132×162cm, 캔버스에 유채.
- (圖62) 전혁림, <보자기>, 1986, 53×45.5cm, 캔버스에 유채.
- (圖63) 전혁림, <나비>, 1986, 22×16.5cm, 캔버스에 유채.
- (圖64) 전혁림, <석류, 학, 파도>, 1986, 27.5×13.5cm, 캔버스에 유채.
- (圖65) <배갯모>, 20세기, 지름18, 민속박물관.
- (圖66) 전혁림, <정물(반짋고리)>, 1987, 228×199cm, 캔버스에 유채.
- (圖67) 전혁림, <한국의 하늘>, 1987, 258×200cm, 캔버스에 유채.
- (圖68) 전혁림, <목어있는 정물>, 1987, 32×41cm, 캔버스에 유채.
- (圖69) 전혁림, <영상풍경>, 1987, 80×36cm, 캔버스에 유채.
- (圖70) 전혁림, <두개의 부채모양의 한국하늘>, 1988, 97×162cm, 캔버스에 유채.
- (圖71) 전혁림, <민화로부터>, 1988, 130×162cm, 캔버스에 유채.
- (圖72) <이형록필백수백복도,10폭 병풍중5폭>, 19세기, 184.7×482.4cm, 견본채색, 서울역사박물관.
- (圖73) 전혁림, <은창>, 1989, 194×131cm, 캔버스에 유채.
- (圖74) 전혁림, <부채춤>, 1989, 129.5×162cm, 캔버스에 유채.
- (圖75) 전혁림, <장구>, 1989, 192×120cm, 캔버스에 유채.
- (圖76) 전혁림, <현무도>, 1989, 253×127cm, 캔버스에 유채.
- (圖77) 박생광, <십장생>, 1979, 134×137cm, 지본수묵채색. 호암미술관.
- (圖78) <田家樂事圖>, 75×36.5cm, 지본채색, 서울개인소장.
- (圖79) 박생광, <호랑이> 1980, 47×69cm, 지본수묵, 개인소장.
- (圖80) 박생광, <호랑이②> 1980, 70×43cm, 지본수묵채색, 개인소장.
- (圖81) <대호작도>, 19세기, 117.0×85.0cm, 지본채색, 경기대학교박물관.

- (圖82) 박생광, <십장생>, 1982, 90×92cm, 지본수묵채색, 개인소장.
- (圖83) <화조도>, 19세기, 지본채색, 구라시키민예관.
- (圖84) 박생광, <범과옹>, 1983, 68×70cm, 지본수묵채색, 개인소장.
- (圖85) <용호도>, 93.0×31.5cm, 종이채색.
- (圖86) 박생광, <무당①>, 1983, 136×137cm, 지본수묵채색, 개인소장.
- (圖87) 박생광, <무당②>, 1983, 136×137cm, 지본수묵채색, 개인소장.
- (圖88) <본관위>, 1800년대, 62×40cm, 지본당채, 제주도.
- (圖89) <구대천문오방신장>, 98.2×74.2cm, 지본채색.
- (圖90) 박생광, <무당③>, 1983, 136×137cm, 지본수묵채색, 개인소장.
- (圖91) 박생광, <무속⑥>, 1983, 98×138cm, 지본수묵채색, 국립현대미술관.
- (圖92) <박씨대신할머니>, 95.9×75.3cm, 지본채색.
- (圖93) 김기창, <수확(꽃 그리고 새시리즈)>, 1976, 61×68cm, 지본채색, 아라리오화랑
- (圖94) 김기창, <닭(꽃 그리고 새시리즈)>, 1977, 68.5×61cm, 지본채색, 개인소장.
- (圖95) 김기창, <일광(꽃 그리고 새시리즈)>, 1977, 69×61.5cm, 지본채색, 개인소장.
- (圖96) <연화도>, 19세기, 101.0×38.5cm, 지본채색, 일본민예관.
- (圖97) <화조도2매중>, 19세기, 53×33cm, 지본채색, 구라시키민예관.
- (圖98) <화조도>, 19세기, 49.0×31.0cm, 지본채색, 구라시키민예관.
- (圖99) <화조도>, 55.0×38.8cm, 종이채색, 호암미술관.
- (圖100) 김기창, <십장생>, 1976, 53×46cm, 지본채색.
- (圖101) 김기창, <산사의 뜰>, 1975, 55×51cm, 견본채색, 소장처 미상.
- (圖102) <풍경도, 2매중 1매>, 20세기 초, 92.2×47, 지본채색, 개인소장.
- (圖103) 김기창, <비오는 날>, 1976, 52.2×57.4cm, 견본채색, 소장처 미상.
- (圖104) <산수도1매>, 19세기, 44×27cm, 지본채색, 개인소장.
- (圖105) 김기창, <나루터(산 그리고 물시리즈)>, 1976, 52.3×57.3cm, 견본채색.
- (圖106) <소상팔경도>, 19세기, 87.0×53.5cm, 지본담채, 구라시키민예관.
- (圖107) 김기창, <서상도1>, 1984, 84.4×103.6cm, 견본채색.
- (圖108) 김기창, <호랑이>, 1986, 60×49.5cm, 견본채색.
- (圖109) <까치호랑이>, 108.8×62.2cm, 종이채색.

- (圖110) 김기창, <까치호랑이>, 1988, 135.5×69.5cm, 석판, 부산시립미술관
- (圖111) 김기창, <장생1>, 1989, 58×57cm, 견본채색.
- (圖112) 장옥진, <호작도>, 1977, 26.5×19cm. 종이에 매직마커,
- (圖113) 장옥진, <삼악도>, 1979, 20×14.5cm. 종이에 매직마커,
- (圖114) 장옥진, <호랑이와 아이>, 1979, 98×32cm. 종이에 먹,
- (圖115) 장옥진, <호랑이와 아이>, 1979, 13.5×10.5cm. 종이에 매직마커,
- (圖116) 장옥진, <봉황>, 1979, 32×25cm, 세리그래프, No.20.20.AP, 개인소장
- (圖117) <봉황도>, 112.0×66.3cm, 종이수묵채색, 개인소장.
- (圖118) 장옥진, <아들>, 1981, 18×14cm, 캔버스에 유채, 개인소장.
- (圖119) 장옥진, <호랑이>, 1983, 27.5×22cm, 캔버스에 유채, 개인소장.
- (圖120) 장옥진, <십장생>, 1984, 30×30cm, 캔버스에 유채, 개인소장.
- (圖121) 장옥진, <호작도>, 1984, 22×27.5cm, 캔버스에 유채, 개인소장.
- (圖122) 장옥진, <쌍어도>, 1985, 27.5×18cm, 종이에 먹.
- (圖123) <어해도>, 68.5×37cm, 지본수묵, 서울 개인소장.
- (圖124) 장옥진, <호작도>, 1987, 25×17cm, 종이에 매직마커.
- (圖125) 장옥진, <호랑이>, 1986, 37×27cm, 종이에 먹그림.
- (圖126) <까치호랑이>, 157.0×91.0cm, 종이채색, 호암미술관.
- (圖127) 장옥진, <까치호랑이>, 1988, 40×40cm, 캔버스에 유채, 개인소장.
- (圖128) 이왈중, <노래하는 역사>, 2000, 31.5×23cm, 한지위에 혼합.
- (圖129) <황계도, 8폭병풍중 4폭>, 19세기 초, 지본채색, 역사박물관.
- (圖130) 이왈중, <생활속의 중도>, 2000, 20.5×32cm, 장지에 아크릴릭.
- (圖131) <연화유어도>, 19~20세기, 59.7×29.2cm, 견본채색, 고려미술관.
- (圖132) <산수도부분>, 윤열수, 「민화이야기」, 디자인하우스, 1995, p.282.
- (圖133) 이왈중, <노래하는 역사>, 2000, 35.5×25.5cm, 장지에 아크릴릭.
- (圖134) 이왈중, <노래하는 역사>, 2000, 한지위에 혼합.
- (圖135) 이왈중, <노래하는 역사>, 2001, 36×27cm, 장지에 아크릴릭.
- (圖136) 이왈중, <생활속의 중도>, 1999~2000, 96×135cm, 장지에 아크릴릭.
- (圖137) <화조도, 8매중 4매>, 19세기, 90.5×38.5cm, 지본채색, 개인소장.

- (圖138) 황창배, <무제>, 1990, 126×163cm, 한지에 아크릴릭.
- (圖139) <화조도부분>, 19세기, 100.8×57.3cm, 지본채색, 일본민예관.
- (圖140) 황창배, <무제>, 1990, 101×145.4cm, 화선지에 혼합재료.
- (圖141) 황창배, <무제>, 1991, 93×64cm, 한지에 혼합재료.
- (圖142) 황창배, <무제>, 1992, 127×61cm, 장지에 혼합재료.
- (圖143) 황창배, <무제>, 1996, 65.2×53cm, 캔버스에 혼합재료.
- (圖144) 황창배, <무제>, 1996, 60.6×72.7cm, 캔버스에 혼합재료.
- (圖145) 황창배, <무제>, 1999, 48×62cm, 종이에 채색.
- (圖146) 황창배, <무제>, 연도미상, 32×36cm, 한지에 먹.
- (圖147) <송록도>, 88×31.5cm, 지본채색, 개인소장.
- (圖148) 박생광, <범과모란>, 1983, 140×250cm, 지본수묵채색, 개인소장.
- (圖149) <牡丹圖10곡대병중 4폭>, 각 174.2×48.0cm, 비단채색, 호암미술관.
- (圖150) 장욱진, <풍경>, 1970, 크기미상, 캔버스에 유채, 개인소장.
- (圖151) 장욱진, <아이 있는 풍경>, 1973, 33×24cm, 캔버스에 유채, 개인소장.
- (圖152) 장욱진, <무제>, 1973, 33.5×24.4cm, 캔버스에 유채, 개인소장.
- (圖153) 장욱진, <부엌과방>, 1973, 22×27cm, 캔버스에 유채, 개인소장.
- (圖154) 장욱진, <평상>, 1974, 22×15.5cm, 캔버스에 유채, 유족소장.
- (圖155) 장욱진, <팔상도>, 1976, 35×24.5, 캔버스에 유채, 개인소장.
- (圖156) 장욱진, <사찰>, 1978, 27.2×16.2cm, 캔버스에 유채, 유족소장.



(圖1) <산수도 4매중 1매>,
19세, 51×34.2cm,
지본채색, 개인소장.



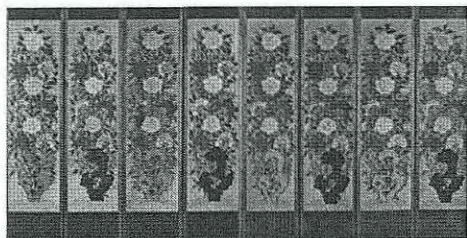
(圖2) <봉황도>, 19세기초,
69.9×38.4cm, 지본채색,
개인소장.



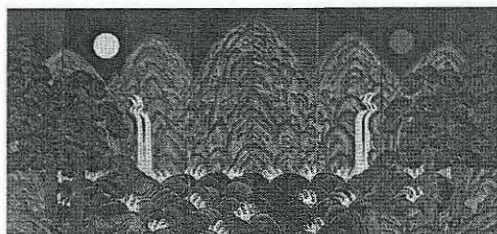
(圖3) <漁村山水圖>,
102×37cm, 지본채색,
서울개인소장.



(圖4) <책거리8폭병풍중 7폭>,
52.2×31.0cm, 종이에 채색,
호암미술관.



(圖5) <괴석모란도8폭병풍>, 19세기,
각 231.0×54.5cm, 견본채색,
서울역사 박물관.



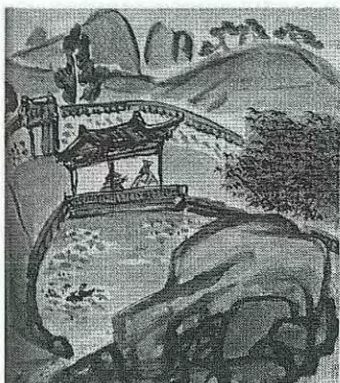
(圖6) <일월오봉도>, 18세기후반,
162.0×369.5cm, 비단채색, 호암미술관.



(圖7) <田家樂事圖>, 75×36.5cm,
지본채색, 서울개인소장.



(圖8) <관동팔경, 8폭 병풍 중 8폭>,
105×43cm, 지본채색, 역사박물관.



(圖9) 김기창, <연당>, 1976,
52×51cm, 건본채색.



(圖10) 김기창, <주막>, 1981,
40.5×31.3cm, 건본채색.



(圖11) 김기창, <바보산수①>, 1984,
63×64.5cm. 건본채색.



(圖12) 김기창, <바보산수②>, 1982,
49.5×60cm. 건본채색.



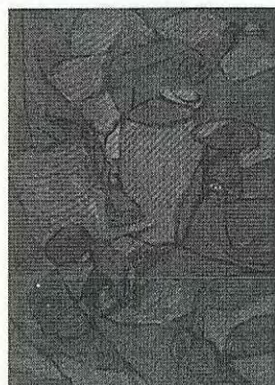
(圖13) 김기창, <바보산수③>, 1982, 49.5×60cm. 견본채색.



(圖14) 전혁림, <풍경>, 1981, 60.6×45.5cm, 캔버스에 유채.



(圖15) 전혁림, <한려수도>, 1982, 162.1×97cm, 캔버스에 유채.



(圖16) 전혁림, <새와 해>, 1982, 45.5×33.3cm, 캔버스에 유채.



(圖17) 전혁림, <한국의 환상>, 1982, 27.5×22cm, 캔버스에 유채.



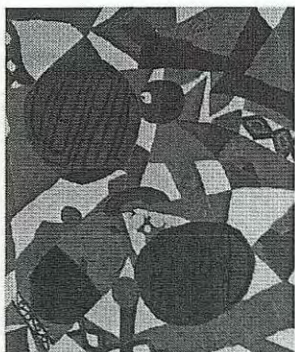
(圖18) 전혁림, <한국의 환상>, 1983, 145.5×112.1cm, 캔버스에 유채.



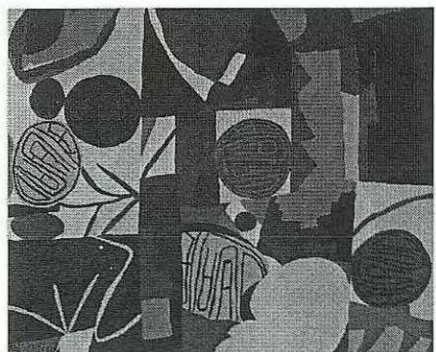
(圖19) 전혁림, <누드>, 1983,
73x60cm, 캔버스에 유채.



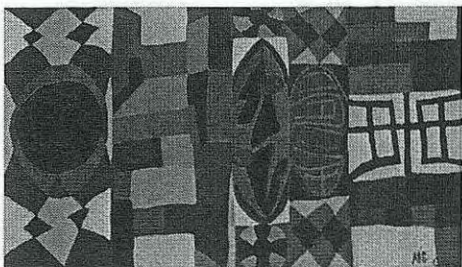
(圖20) 전혁림, <민화로부터>, 1983,
72.8x91cm, 캔버스에 유채.



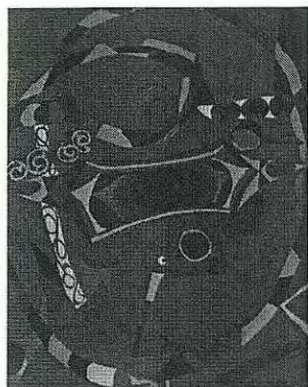
(圖21) 전혁림, <해, 달, 새, 잉어>,
1990, 132x162cm, 캔버스에 유채.



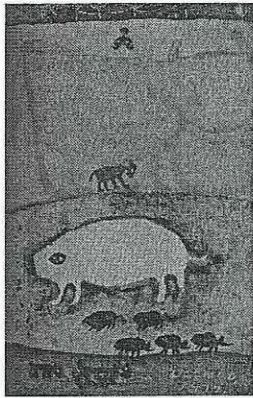
(圖22) 전혁림, <수(壽)자 무늬그림A>,
1992, 162x130cm, 캔버스에 유채.



(圖23) 전혁림, <보자기>, 1990,
163x198cm, 캔버스에 유채



(圖24) 전혁림, <현무도>, 1990,
227x181cm, 캔버스에 유채.



(圖25) 장옥진, <소와 돼지>, 1977,
24×18cm, 캔버스에 유채,
개인소장.



(圖26) 장옥진, <가족>, 1980,
61×23cm, 캔버스에 유채,
개인소장.



(圖27) 장옥진, <수안보화실 자화상>,
1980, 61×32cm, 종이에 먹그림.



(圖28) 장옥진, <호도>,
1990, 41×31cm,
캔버스에 유채, 개인소장.



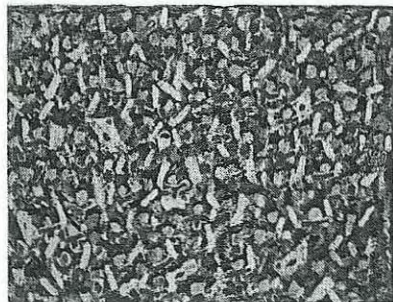
(圖29) 이왈중, <생활속에 중도>,
1998, 624×1152cm 한지에 혼합.



(圖30) 이왈중, <생활속에 중도>,
1999, 29×40cm 장지에 아크릴릭



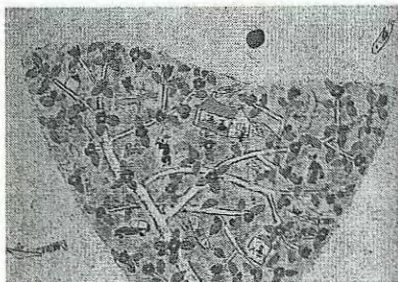
(圖31) 이왈중, <노래하는역사>, 2000, 17×36.5cm, 한지위에 혼합.



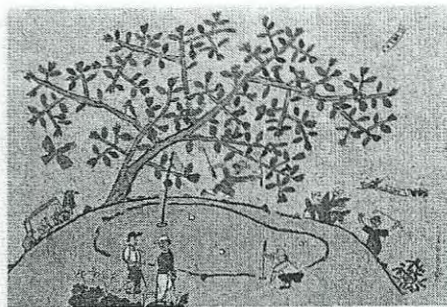
(圖32) 이왈중, <아! 대한민국>, 2002, 32.5×42cm, 한지위에 혼합.



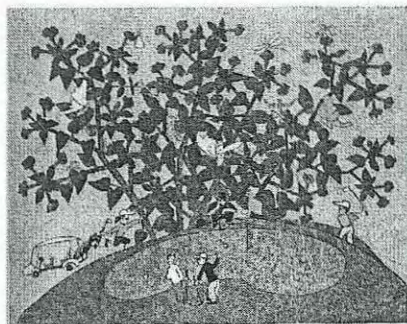
(圖33) 이왈중, <제주생활의중도>, 2002, 261×261cm, 한지위에 혼합.



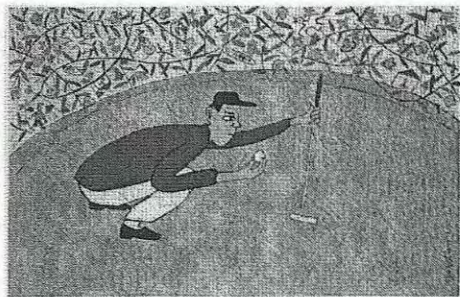
(圖34) 이왈중, <제주생활의중도>, 2002, 62×92cm, 한지위에 혼합.



(圖35) 이왈중, <제주생활의 중도>, 2003, 70×88cm, 한지위에 혼합.



(圖36) 이왈중, <제주생활의 중도>, 2004, 150×190cm, 한지위에 혼합



(圖37) 이왈중, <제주 생활속의 증도>, 2005, 130×202cm, 한지위에 혼합.



(圖38) <신선그림>, 125×38cm, 지본수묵. 개인소장.



(圖39) 황창배, <무제>, 1986, 95×130cm, 화선지, 먹, 분채.



(圖40) 황창배, <무제>, 1986, 76×151.5cm, 화선지, 먹, 분채.



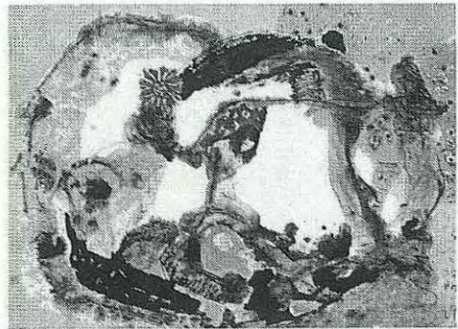
(圖41) <설화그림>, 19세기중기, 32×58cm, 지본수묵.



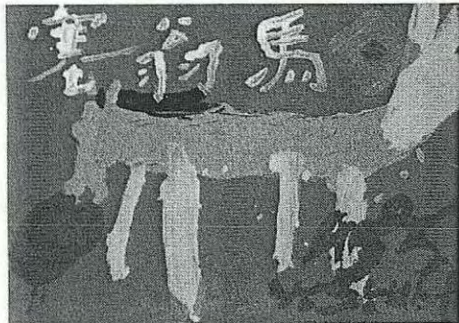
(圖42) 황창배, <무제>, 1987, 130×162m, 화선지, 먹, 분채.



(圖43) 황창배, <무제>, 1987,
94.5×103cm, 화선지, 먹, 분채.



(圖44) 황창배, <무제>, 1987,
121×90cm, 화선지, 먹, 분채.



(圖45) 황창배, <무제>, 1992,
77.5×107cm, 한지에 혼합재료.



(圖46) 황창배, <무제>, 1992,
107×77.5cm, 장지에 혼합재료.



(圖47) 박생광, <탁몽>, 1983,
136×137cm, 지본수묵채색, 개인소장.



(圖48) 박생광, <토함산해돋이>, 1984,
136×139cm, 지본수묵채색, 개



(圖49) 박생광, <청담스님>, 1983, 348×215cm,
지본수묵채색, 개인소장.



(圖50) 박생광, <열반의 청담대종사>, 1984, 140×270cm,
지본수묵채색, 개인소장.



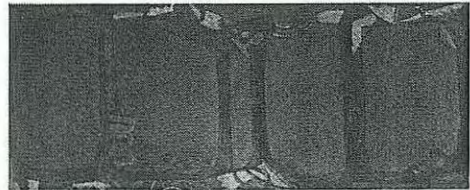
(圖51) 박생광, <혜초스님>, 1983,
216×350cm, 지본수묵채색, 개인소장.



(圖52) 박생광, <명성황후>, 1983,
330×200cm, 지본수묵채색, 개인소장.



(圖53) 박생광, <전봉준>, 1985,
510×360cm, 지본수묵채색, 개인소장.



(圖54) 전혁림, <한국의 하늘>, 1984,
328×129cm, 캔버스에 유채.



(圖55) 전혁림, <한국의 자연>,
1984, 170×132cm, 캔버스에 유채.



(圖56) 전혁림, <한국의 환상>, 1984,
91×72.8cm, 캔버스에 유채.



(圖57) 전혁림, <한려수도-날으는새>,
1984, 97×130cm, 캔버스에 유채



(圖58) 전혁림, <생선>, 1985,
22.5×16cm, 캔버스에 유채.



(圖59) 전혁림, <목어>, 1985,
18.5×14cm, 캔버스에 유채.



(圖60) 전혁림, <보자기>, 1985, 24×16cm, 캔버스에 유채.



(圖61) 전혁림, <한국의문>, 1986,
132×162cm, 캔버스에 유채.



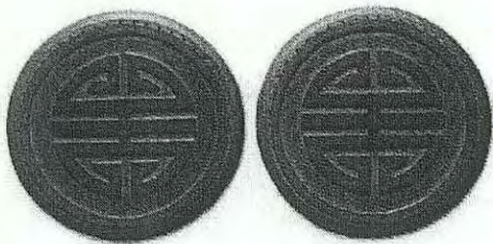
(圖62) 전혁림, <보자기>, 1986,
53×45.5cm, 캔버스에 유채.



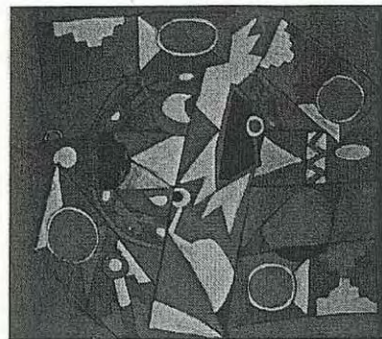
(圖63) 전혁림, <나비>, 1986,
22×16.5cm, 캔버스에 유채.



(圖64) 전혁림, <석류, 학, 파도>, 1986,
27.5×13.5cm, 캔버스에 유채.



(圖65) <베갯모>, 20세기, 지름18,
민속박물관.



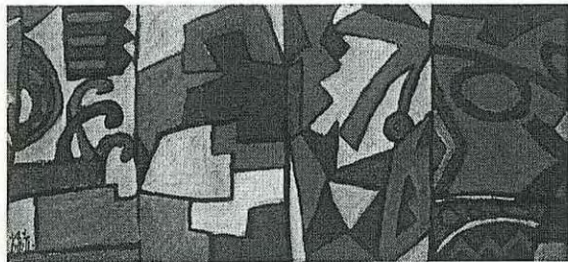
(圖66) 전혁림, <정물(반깃고리)>, 1987,
228×199cm, 캔버스에 유채.



(圖67) 전혁림, <한국의하늘>, 1987,
258×200cm, 캔버스에 유채.



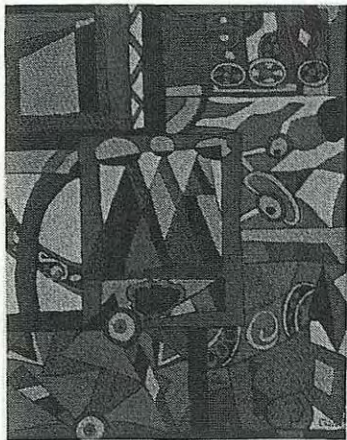
(圖68) 전혁림, <목어있는정물>, 1987,
32×41cm, 캔버스에 유채.



(圖69) 전혁림, <영상풍경>, 1987, 80×36cm,
캔버스에 유채.



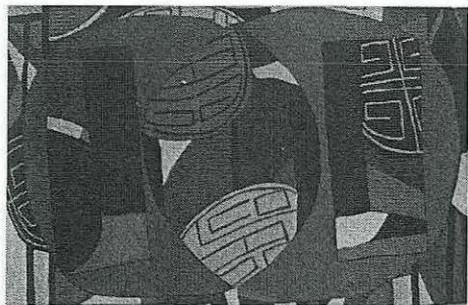
(圖70) 전혁림, <두개의 부채모양의
한국하늘>, 1988, 97×162cm,
캔버스에 유채.



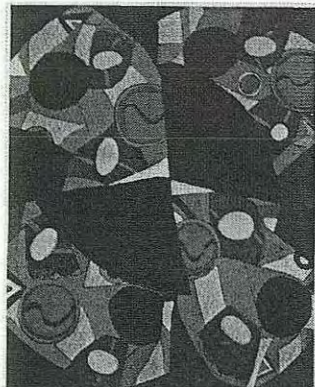
(圖71) 전혁림, <민화로부터>, 1988,
130×162cm, 캔버스에 유채.



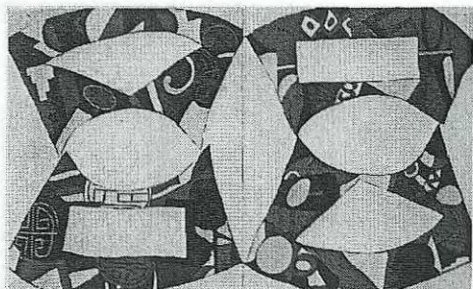
(圖72) <이형록필백수백복도,
10폭병풍중 5폭>, 19세기,
184.7×482.4cm, 견본채색,
서울역사 박물관.



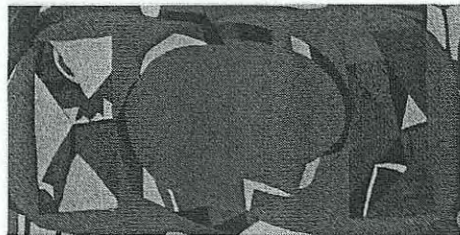
(圖73) 전혁림, <은창>, 1989, 194×131cm,
캔버스에 유채.



(圖74) 전혁림, <부채춤>, 1989,
129.5×162cm, 캔버스에 유채.



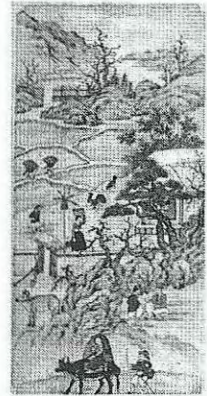
(圖75) 전혁림, <장구>, 1989, 192×120cm,
캔버스에 유채.



(圖76) 전혁림, <현무도>, 1989,
253×127cm, 캔버스에 유채



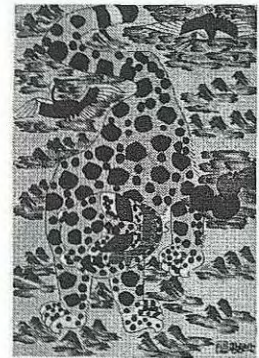
(圖77) 박생광, <심장생>, 1979,
134×137cm, 지본수묵채색.



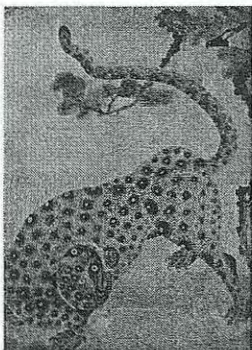
(圖78) <田家樂事圖>, 75×36.5cm,
지본채색, 개인소장



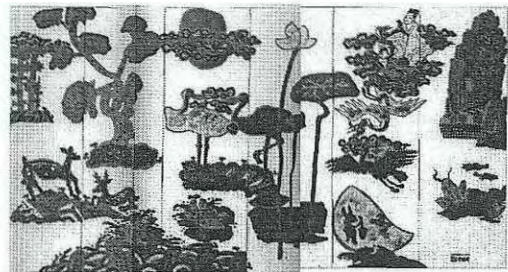
(圖79) 박생광, <호랑이>
1980, 47×69cm, 지본수묵,
개인소장.



(圖80) 박생광, <호랑이②> 1980,
70×43cm, 지본수묵채색,
개인소장.



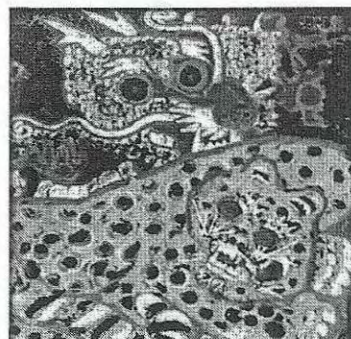
(圖81) <대호작도>, 19세기,
117.0×85.0cm, 지본채색,
경기대학교박물관.



(圖82) 박생광, <심장생>, 1982, 90×92cm,
지본수묵채색, 개인소장.



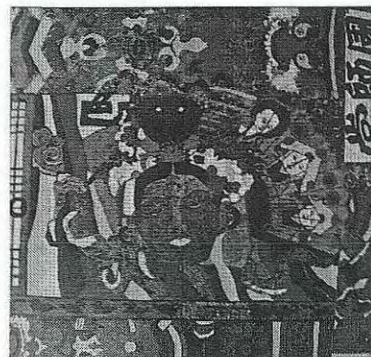
(圖83) <화조도>, 19세기,
지본채색, 구라시키 민예관.



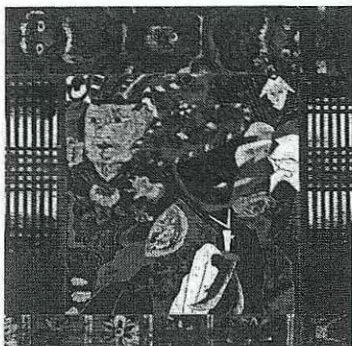
(圖84) 박생광, <범과용>, 1983,
68×70cm, 지본수묵채색, 개인소장.



(圖85) <용호도>,
93.0×31.5cm,
종이채색.



(圖86) 박생광, <무당①>, 1983,
136×137cm, 지본수묵채색.
개인소장.



(圖87) 박생광, <무당②>, 1983,
136×137cm, 지본수묵채색. 개인소장.



(圖88) <본관위>, 1800년대,
62×40cm, 지본당채, 제주도.



(圖89) <구대천문오방신장>,
98.2×74.2cm, 지본채색.



(圖90) 박생광, <무당③>, 1983,
136×137cm, 지본수묵채색, 개인소장.



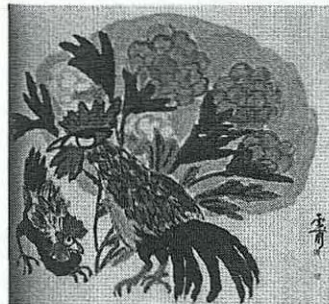
(圖91) 박생광, <무속⑥>, 1983,
98×138cm, 지본수묵채색,
국립현대미술관.



(圖92) <박씨대신 할머니>, 95.9×75.3cm,
지본채색.



(圖93) 김기창, <수확(꽃그리고새시리즈)>,
1976, 61×68cm, 지본채색,
아라리오화랑.



(圖94) 김기창, <닭(꽃그리고새시리즈)>,
1977, 68.5×61cm, 지본채색,
개인소장.



(圖95) 김기창, <일광(꽃 그리고 새 시리즈)>, 1977, 69×61.5cm, 지본채색, 개인소장.



(圖97) <화조도2매중>, 19세기, 53×33cm, 지본채색, 구라시키 민예관.



(圖99) <화조도>, 55.0×38.8cm, 종이채색, 호암미술관.



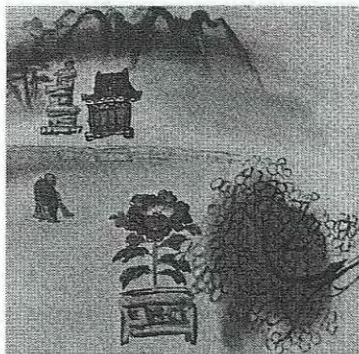
(圖96) <연화도>, 19세기, 101.0×38.5cm, 지본채색, 일본 민예관.



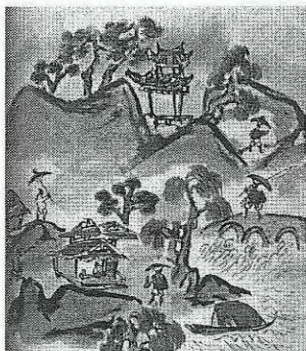
(圖98) <화조도>, 19세기, 49.0×31.0cm, 지본채색, 구라시키 민예관.



(圖100) 김기창, <심장생>, 1976, 53×46cm, 지본채색.



(圖101) 김기창, <산사의 뜰>, 1975,
55×51cm, 건본채색.
소장처 미상.



(圖103) 김기창, <비오는 날>,
1976, 52.2×57.4cm, 건본채색.
소장처 미상.



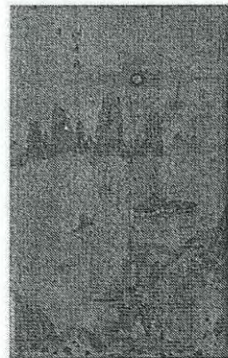
(圖105) 김기창, <나루터(산 그리고 물시리즈)>,
1976, 52.3×57.3cm, 건본채색.



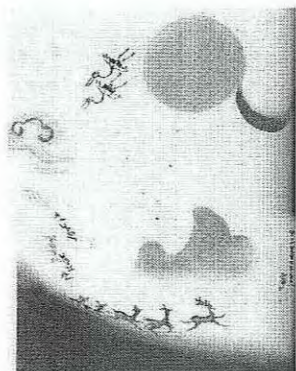
(圖102) <풍경도>, 20세기초,
92.2×47, 지본채색,
개인소장.



(圖104) <산수도1매>
19세기, 44×27cm,
지본채색, 개인소장.



(圖106) <소상팔경도>, 19세기,
87.0×53.5cm, 지본담채,
구라시키 민예관.



(圖107) 김기창, <서상도1>, 1984,
84.4×103.6cm, 건본채색.



(圖108) 김기창, <호랑이>, 1986,
60×49.5cm, 건본채색.



(圖109) <까치호랑이>, 108.8×62.2cm,
종이채색.



(圖110) 김기창, <까치호랑이>,
135.5×69.5cm, 석판, 부산시립미술관



(圖111) 김기창, <장생1>, 1989,
58×57cm, 건본채색.



(圖112) 장옥진, <호작도>, 1977,
26.5×19cm, 종이에 매직마커.



(圖113) 장옥진, <삼악도>, 1979,
20×14.5cm, 종이에 매직마커.



(圖115) 장옥진, <호랑이와 아이>,
1979, 13.5×10.5cm,
종이에 매직마커.



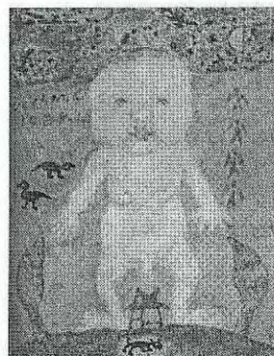
(圖117) <봉황도>, 112.0×66.3cm,
종이에 수묵채색, 개인소장.



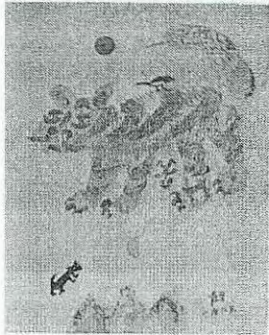
(圖114) 장옥진, <호랑이와 아이>,
1979, 98×32cm. 종이에 먹.



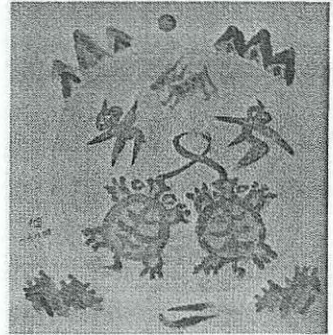
(圖116) 장옥진, <봉황>, 1979,
32×25cm, 세리그래프, No.20.20.AP,
개인소장.



(圖118) 장옥진, <아들>, 1981,
18×14cm, 캔버스에 유채, 개인소장.



(圖119) 장욱진, <호랑이>, 1983,
27.5×22cm, 캔버스유채, 개인소장.



(圖120) 장욱진, <십장생>, 1984,
30×30cm, 캔버스에 유채, 개인소장.



(圖121) 장욱진, <호작도>, 1984,
캔버스에 유채, 22×27.5cm, 개인소장.



(圖122) 장욱진, <쌍어도>, 1985,
27.5×18cm, 종이에 먹,



(圖123) <어해도>, 68.5×37cm,
지본수묵, 서울개인소장



(圖124) 장욱진, <호작도>, 1987,
25×17cm, 종이에 매직마커,



(圖125) 장욱진, <호랑이>, 1986,
37×27cm, 종이에 먹그림.



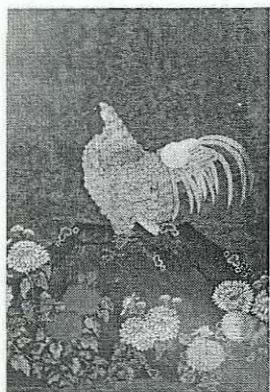
(圖126) <까치호랑이>, 종이채색,
157.0×91.0cm, 호암미술관.



(圖127) 장욱진, <까치호랑이>, 1988,
40×40cm, 캔버스에 유채, 개인소장.



(圖128) 이왈중, <노래하는 역사>
2000, 31.5×23cm, 한지위에 혼합.



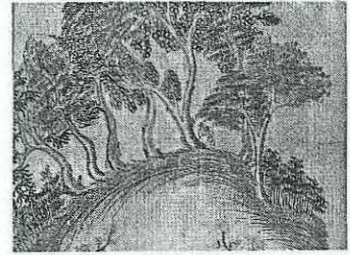
(圖129) <황계도, 8폭병풍중4폭>,
19세기초, 지본채색, 역사박물관.



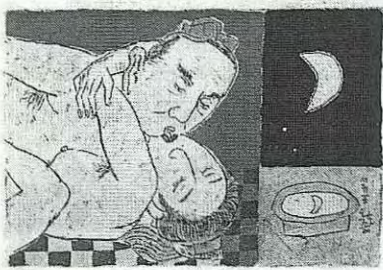
(圖130) 이왈중, <생활속의 중도>,
2000, 20.5×32cm, 장지에 아크릴릭.



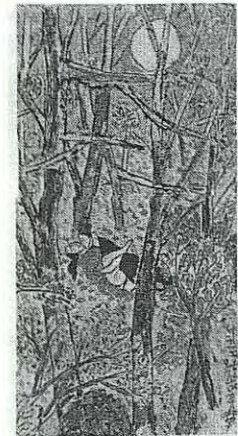
(圖131) <연화유어도>, 19~20세기, 59.7×29.2cm, 전본채색, 고려미술관.



(圖132) <산수도부분>, 윤열수, 「민화이야기」, 디자인하우스, 1995, p.282.



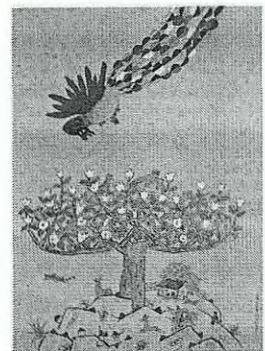
(圖133) 이왈중, <노래하는 역사>, 2000, 35.5×25.5cm, 장지에 아크릴릭.



(圖134) 이왈중, <노래하는 역사>, 2000, 한지위에 혼합.



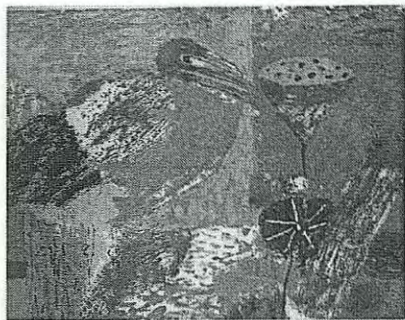
(圖135) 이왈중, <노래하는 역사>, 2001, 36×27cm, 장지에 아크릴릭.



(圖136) 이왈중, <생활속의 중도>, 1999~2000, 96×135cm, 장지에 아크릴릭.



(圖137) <화조도, 8대중4대>, 19세기, 90.5×38.5cm, 지본채색, 개인소장.



(圖138) 황창배, <무제>, 1990, 126×163cm, 한지에 아크릴릭.



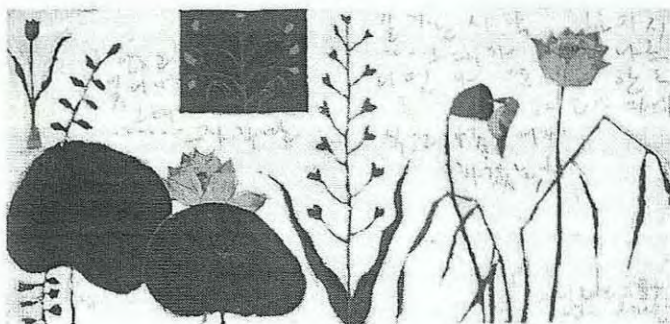
(圖139) <화조도 부분>, 19세기, 100.8×57.3cm, 지본채색, 일본 민예관.



(圖140) 황창배, <무제> 1990, 101×145.4cm 화선지, 혼합재료



(圖141) 황창배, <무제>, 1991, 93×64cm, 한지에 혼합재료.



(圖142) 황창배, <무제>, 1992, 127×61cm, 장지에 혼합재료.



(圖143) 황창배, <무제>, 1996
65.2×53cm, 캔버스에 혼합재료.



(圖144) 황창배, <무제>, 1996,
60.6×72.7cm, 캔버스에 혼합재료.



(圖145) 황창배, <무제>, 1999,
48×62cm, 종이에 채색.



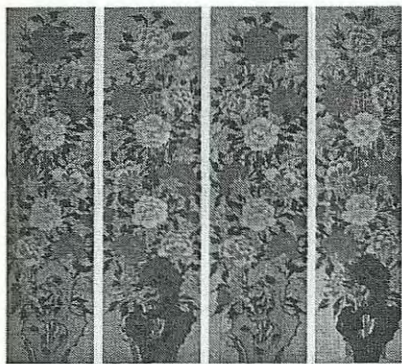
(圖146) 황창배, <무제>, 연도미상,
32×36cm, 한지에 먹.



(圖147) <송록도>, 88×31.5cm,
지본채색, 개인소장.



(圖148) 박생광, <범과모란>, 1983, 140×250cm,
지본수묵채색, 개인소장.



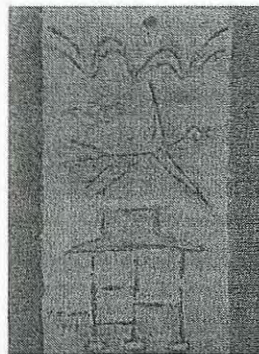
(圖149) <牡丹圖10곡대병중4폭>, 각174.2×48.0cm, 비단채색, 호암미술관.



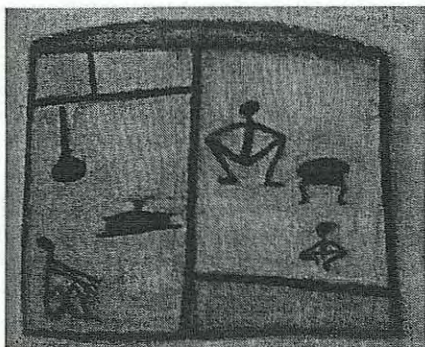
(圖150) 장욱진, <풍경>, 1970, 크기미상, 캔버스에 유채, 개인소장.



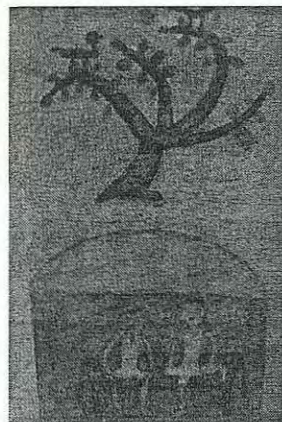
(圖151) 장욱진, <아이있는 풍경>, 1973, 33×24cm, 캔버스에 유채,



(圖152) 장욱진, <무제>, 1973, 33.5×24.4cm, 캔버스에 유채,



(圖153) 장욱진, <부엌과방>, 1973, 22×27cm, 캔버스에 유채, 개인소장



(圖154) 장욱진, <평상>, 1974, 22×15.5cm, 캔버스에 유채, 유족소장.



(圖155) 장욱진, <팔상도>, 1976,
35×24.5, 캔버스에 유채,
개인소장.



(圖156) 장욱진, <사찰>, 1978,
27.2×16.2cm, 캔버스에 유채,
유족소장.

Expressions of Folk-art paintings Shown in Korean Modern Art

Jung Gyeong-Hi

Department of Cultural Properties Studies
The Graduate School
Gyeongju University

Supervised by Professor: Lee Gang-Geun

(Abstract)

The purpose of this study was to investigate how various elements of folk-art paintings were applied and modernized in the works of Western-style painters such as Jeon Hyeok-Rim and Jang Uk-Jin and those of Korean painters such as Park Saeng-Gwang, Kim Gi-Chang, Lee Wal-Jong and Hwang Chang-Bae. It also looked closely into their effects on modern painting circles.

Throughout the 1950s and 1960s, active researches on Korean literature were implemented in our society to preserve our long tradition that had been neglected. Then, in the 1970s, people's interest in tradition was heightened based on the first five-year-long project of art revival. As a result, the art world also wanted to create a climate of restoring our national identity and a sense of sovereignty. Therefore, a group of artists used the folk-art paintings as the subject matter or motive of their works and attempted to harmonize them with something modern and focused on reviving a sense of Korean beauty in their works.

In the 1970s, the color, subject matter and composition of folk-art paintings were introduced and quoted to the works of modern painters, opening a new possibility in Korean modern art. Escaping from the viewpoint of simply seeing and appreciating the folk-art paintings, some modern painters tried to introduce and reinterpret the representation of their unconsciousness and the painting techniques or formative features that appealed primitive vitality to their works; in doing so, the effects of folk-art paintings on modern art have been now

reevaluated.

First of all, Chapter II investigated the trends of painting circles for folk-art paintings spotlighted in the 1970s and examined the modern formative features shown in folk-art paintings. Then, Chapter III reviewed the background of modern artists' being interested in folk-art paintings and the changed trends of their works after quoting the folk-art paintings. It further analyzed the works of the artists who used the folk-art paintings after the 1970s and investigated the receptive aspects of their elements by dividing them into color, subject matter and composition. Chapter IV examined the effects of the works of modern artists analyzed in Chapter III on modern art and the possibility of modernity shown in folk-art paintings applied in the works of modern artists and suggested the future directions for the concord of modern art and tradition.

Through the said processes, this study could figure out how modern artists harmonized and modernized modernity and tradition. After analyzing and verifying the works of modern artists and folk-art paintings in various perspectives, it has been observed that they attempted to contain not only the color, subject matter and composition of folk-art paintings, but also their spirits on their canvas.