

eISSN: 2733-9793

현대미술사연구

제56집
2024년도 하반기

현대채색화에 내재한 전통과 현대의 사이공간
A Study on Chesekhwa Through the Concept of the In-Between
Space of Tradition and Contemporaneity

DOI: dx.doi.org/10.17057/kahoma.2024..56.001

허나영
Nayoung Hur

현대미술사학회

www.kahoma.or.kr

www.kci.go.kr

투고일	2024년 10월 25일
심사일	2024년 11월 15일
게재확정일	2024년 11월 29일

현대채색화에 내재한 전통과 현대의 사이 공간* **

A Study on Contemporary Chesekhwa Through the Concept of the In-Between Space of Tradition and Modernity

허나영 (목원대학교 연구교수)

Nayoung Hur (Research professor, Mokwon University)

『현대미술사연구』 제56집 (2024. 12), pp. 7-27.

DOI: dx.doi.org/10.17057/kahoma.2024..56.001

-
- I. 들어가는 글
 - II. 문화번역에서 말하는 ‘사이 공간’
 - III. 현대채색화에서 전통성과 현대성의 문제
 - IV. 사이 공간을 통한 현대채색화의 특성
 - V. 나가는 글
-

* 이 논문은 현대미술사학회 2024년 제67회 추계 학술대회 기획 심포지엄 《한국현대미술의 사이 공간과 문화번역》에서 발표한 원고를 수정·보완해서 게재한 것임.

** 이 논문은 2021년 대한민국 교육부와 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구임.
(NRF-2021S1A5B5A16076460)

I. 들어가는 글

한국현대미술은 다층적이고 혼성적이다. 세계전쟁을 전후로 세계미술계가 모더니즘과 포스트모더니즘 그리고 글로벌리즘의 특성을 공유하며 성장했다면, 한국전쟁 이후 한국의 현대미술도 그러한 세계미술의 흐름에 따라 전개되었다. 그 과정에서 서구 문화의 이식과 한국 문화전통의 수립 및 계승의 문제가 혼재되었다. 또한 민주화 과정을 통한 사회적 목소리의 반영, 여권신장에 따라 떠오른 젠더 문제, 그리고 디지털 매체를 기반으로 한 온라인 네트워크를 통한 가상과 현실의 문제 등 다양한 논점이 한국현대미술 속에서 다층적이고 혼성적으로 나타났다. 이는 단순한 혼란 상태라기보다는 다양한 차이를 통한 창조적 가능성의 현상으로도 볼 수 있다.

이러한 상황을 본고에서 ‘문화번역(cultural translation)’의 관점으로 살펴보고자 한다. 문화번역은 원본의 모방이라는 번역의 이분법적이며 위계적 가치체계가 아닌, 평등한 관계를 전제로 한다. 두 언어 간의 번역과 같이 각기 다른 문화적 차이를 기반으로, 언어 간의 사이 공간과 틈새들을 찾고자 하는 것이다. 이러한 사이 공간과 틈새는 고정된 동일성으로 수정할 수 없으며, 사이에서 일어나는 의미의 차연을 통한 재배열과 재의미화가 이루어질 수 있다.

이러한 관점은 상이한 문화적 맥락이 교차되고 있는 한국현대미술을 분석하는 방식으로 유의미할 것이다. 서구식 근대화가 시작되고 진행되면서, 우리 문화와 예술에 있어서 ‘번역’의 문제는 계속되어왔다. 근대기에는 서구를 기본 잣대로 한 일방적인 모방 및 변형의 번역이 이루어져 왔다면, 역사적 흐름에 따라 우리만의 문화적 배경을 고려한 번역에 대해 요구되고 실행되기도 하였다. 특히 서구에서 시작된 포스트모더니즘 이론이 1990년대 경부터 수용되었고 그중에 문화번역에 있어서 수평적인 태도가 가지는 이질적인 문화 간의 상호작용과 문화 교차적(cross-cultural) 과정에 대한 가정이 진행되어왔다.¹⁾ 무조건적으로 전통 계승 여부로 판단하거나 아방가르드나 새로운 미술비평의 관점으로만 가치를 평가하지 않고, 그 사이에 위치한 의미텍스트로서 한국현대미술의 특성을 도출해 볼 수 있을 것이다.

그중에서도 본 논문에서는 근대기부터 전통의 계승과 현대적 혁신 사이에 놓여있는 현대채색화의 틈새를 살펴보고자 한다. 일제강점기에 접어들면서, 조선의 회화는 ‘동양화’로 불리며 새로운 장르가 되었고 1980년대부터 공식적으로 ‘한국화’라는 명칭을 쓰면서 현대화를 추구하는 화가들에 의해서 새로운 정체성을 만들어갔다. 그리고 최근에는 전통문화뿐 아니라 한국적 문화, 특히 궁중채색화나 민화에 대한 관심이 미술

1) 정연심, 「문화번역의 맥락에서 본 한국 미디어 설치」, 『미술사학연구』 vol. 36 (2014), p. 236.

내외에서 높아지고 있다. 채색화²⁾는 수묵화에 비하여 역사적인 이유로 외면받아왔음에도, 최근 미술계 내외부에서 채색화에 대한 관심이 높아진 만큼³⁾ 채색화에 대한 새로운 논의가 필요할 것이라 생각한다. 더하여 과거에 비해 채색화작가들이 늘어나고 관련한 전시 및 발표의 장이 열리고 있다는 점에서 현대채색화에 대한 의미를 재해석해보고자 한다. 특히 전통성과 현대성이라는 분화된 문화적 사이 공간에 놓여있는 현대채색화의 특성을 살펴보고자 한다.

II. 문화번역에서 말하는 ‘사이 공간’

‘사이 공간(in-between spaces)’은 호미 바바(Homi K. Bhabha, 1949-)가 제시한 문화번역의 중요 개념 중 하나이다.⁴⁾ 문화번역은 다른 두 언어를 등가성을 가지고 번역하던 기존의 구조주의적 언어관점과 달리 언어 간의 문화적 차이가 있음에 주목한다. 바바는 발터 벤야민(Walter Benjamin, 1892-1940)이 두 언어를 번역할 때 어떤 순수언어(pure language)를 지향하지만 둘 사이에 간극이 존재할 수밖에 없음을 말한 점에 주목한다. 그리고 호미 바바의 관점에 따라 문화번역을 원본을 복사하는 언어가 아니라, 그 사이 공간에서 양가성과 혼종성이 드러날 수밖에 없는 것으로

-
- 2) 채색화(彩色畵)는 색이 있는 그림을 지칭하는 것으로, 현재 남아 있는 유물로는 고구려 고분 벽화부터 그 연원을 보기도 한다. 동북아시아의 문화권에서도 수묵화보다 채색화의 역사는 더 길며, 그 사용에서도 다양하다. 수묵화의 경우 주로 문인화를 중심으로 한 감상용 회화가 주로 그려졌지만, 채색화는 감상용뿐 아니라, 장식, 민간신앙, 불교 및 유교 의례용 그림 등 전통적으로 다양하게 사용되어왔다. 채색화에 대한 연구는 현재 진행 중이며, 관련한 번역어로 ‘Korean color paintings’이나 ‘Decorative paintings’ 등이 사용되기도 했으나, 최근에는 음역으로 ‘Chesekhwa’를 사용하기도 한다(백금자, 『한국의 채색화 고찰』, 『한국의 채색화』, 서울: 다할미디어, 2017, p. 358). 이에 본고에서도 음역을 따르고자 한다.
- 3) 최근 전통채색화와 관련한 대규모 전시가 열리기도 했다. 국립현대미술관에서 기획한 《한국의 채색화 특별전: 생의 찬미》(국립현대미술관 과천, 2022.6.1.-2.22.9.25.) 전시는 해외에서도 전시가 이어지기도 했다. 그리고 이보다 앞선 해에 진주에서 《한국채색화의 흐름》(진주시립이성자미술관, 국립진주박물관, 2022.3.22.-2022.6.19.)과 그 다음해에 《한국채색화의 흐름 II》(진주시립이성자미술관, 국립진주박물관, 2023.8.29.-2023.11.5.)전이 연달아 개최되었다. 이외에도 『한국의 채색화』(다할미디어, 2015)와 『한국의 채색화 II』(다할미디어, 2021)가 두꺼운 단행본으로 세 권씩 발간되면서 이에 대한 공로로 2022년에 김세중기념사업회에서 출판부문을 수상하기도 했다. 이렇게 최근 채색화에 대한 관심이 높아지면서 크고 작은 전시와 출판 등이 이루어지고 있다.
- 4) 문화번역은 1980년대 후반부터 학문으로 성립되기 시작하고, 1990년대부터 그 위상을 인정받기 시작했다. 특히 후기식민주의 논의를 한 호미 바바가 1984년 『악토버(October)』에 「미미크리와 인간: 식민담론의 양가성(Of Mimicry and Man: The Ambivalence of Colonial Discourse)」을 발표하면서 문화번역에 대한 논의가 본격적으로 시작되었다. Homi Bhabha, “Of Mimicry and Man: The Ambivalence of Colonial Discourse,” *October*, vol. 28 (Spring, 1984), pp. 125-133.

본다.

19세기 제국주의 이후 형성된 서구와 비서구 간의 문화적 위계에 기반한 탈식민주의의 개념에 따르면, 서로 다른 두 언어는 각기 다른 맥락을 가지고 있기 때문에 동일한 의미로 변환할 수 없는 ‘번역 불가능성’의 기능적 한계를 갖는다. 그러나 그 제한적 상황에 대한 설명으로만 볼 것이 아니라, 문화적인 태도에 대한 문제로 보아야 한다. 관련한 논의를 호미 바바는 『문화의 위치(The Location of Culture)』(1994)에서 미국의 예술가 르네 그린(Renée Green, 1959-)이 뉴욕현대미술관(MoMA, Museum of Modern Art)의 PS1에 설치한 작업인 <위치의 계보학(Site of Genealogy)>(도판 1)으로 설명한다.



도판 1. 르네 그린, <위치의 계보학>, 1990-1991, 설치, MoMA PS1.

이 작품은 다락방, 보일러실, 층계 통로 등 기존의 건물에서 각 기능의 역할을 했던 공간을 활용한 설치 작업이었다. 이에 대해 작가 그린은 사회에 만연한 상층과 하층과 같은 이원적 층위가 연결관계를 가지고 있다는 것을 보여주기 위해서, 건물을 하나의 틀로 사용했다. 특히 층계 통로를 위층과 아래층을 잇는 ‘사이의 통로’로 보고 그곳에 흑인성과 백인성을 나타내는 주석 장식판을 달았다. 이에 대해 호미 바

바는 “층계통로가 허용하는 시간적 운동과 통행은 정체성들이 각각의 끝에서 근원적인 양극성으로 고정되는 것을 방해한다. 고정된 동일화 작용들 사이의 이 같은 틈새적인 통로는 강요되고 부과된 위계질서가 없이 차이를 공연하는 문화적 혼성성(hybridity)의 가능성을 열어놓는다”⁵⁾고 해석하였다. 이러한 예시는 바바가 말하는 이질적인 문화들 사이의 공간에서 이루어지는 번역의 태도에 대해서 잘 보여준다.

그린은 미국에서 살면서 흑인성과 백인성을 함께 겪었지만, 그 어느 한쪽으로 동일화될 수는 없었다. 과거 제국주의의 관점에서처럼, 흑인으로서 백인문화를 모방한다고 해서 동질화되는 것이 아니며, 반대로 흑인문화를 잊거나 지울 수도 없기 때문이다. 그린에게 이러한 이질적인 문화들은 그저 혼성적으로 함께하는 것이다. 그러면서도 층계 통로라는 사이 공간을 오르내리면서 이질적인 문화의 파편을 마주하듯, 혼성된 문화는 하나로 ‘표상’된 것이 아니라 ‘수행적(performative)’으로 이루어진다. 그리고 그 수행은 연쇄적 시간이 아닌 벤야민이 말하는 ‘현재의 개념’ 속에서 이루어진다고 바바는 말한다.⁶⁾

5) 호미 바바, 『문화의 위치-탈식민주의 문화이론』, 나병철 (역), 서울: 소명출판, 2022, pp. 32-33.

6) 앞 책, pp. 461-462.

벤야민이 말하는 현재는 인과적인 연속성으로 배열되는 시간의 한 시점이 아니라, 과거의 파편들이 투입하고 동시에 미래로 투사되는 시간이다. 그렇기에 번역 역시 과거로부터 현재, 미래까지의 동일성과 유사성으로 이어지는 추상적인 관념이 아니라, 변형되는 연속체들을 횡단하는 것이라고 말한다.⁷⁾ 이러한 점에서 바바는 프레드릭 제임슨(Fredric Jameson, 1934-)을 비롯한 논자들이 제시하는 포스트모더니즘의 ‘포스트(post)’가 가지는 관점에 문제를 제기한다. ‘포스트’는 시간적 의미의 ‘이후’라는 의미를 가질 뿐 아니라, ‘넘어서(beyond)’라는 의미를 가지는데, 이는 여성, 소수, 피식민자 등과 같은 역사 속 타자의 목소리가 가지는 불협과 불일치를 통해 드러나는 한계영역이 현재의 개념을 보다 확장되고 탈중심화되는 일종의 몸짓이자 변형되는 에너지로 이해될 수 있는 것이다. 그리고 바바는 벤야민의 시간 개념에 따라 ‘넘어서’가 가리키는 사이 공간은 과거가 투입하면서 과거의 향수가 아닌, 현재에서 새로움으로 재형성된다고 제시한다. 또한 미래는 “미래의 이쪽 편에서 접촉하기 위한 현재로의 귀환”이기에, 현재는 지금-여기에 현존하는 삶의 필수적인 공간이 된다. 그래서 결국 포스트모더니즘이 말하는 ‘넘어서’에 있다는 것은 중간에 낀 사이 공간에 존재하며, 계속 수정되는 시간에 속해 있다고 바바는 지적한다.⁸⁾

이러한 관점에서 어떠한 민족문화의 동질성이나 역사적으로 합의된 전통성의 전승, 민족적 공동체의 개념을 재규정해야 할 필요성이 제기된다. 민족적 전통의 계승은 사이 공간에 투입하면서 새롭게 번역될 수밖에 없기 때문이다. 그러한 점에서 바바는 이러한 민족성이란 일종의 상징적 공동체로 초국가적인(transnational)이고 전이적인(translational) 혼성성을 가질 수 밖에 없다고 본다.⁹⁾

이는 비단 식민지와 피식민지 사이에서만 벌어지는 것이 아니다. 문화번역 연구자인 주디스 버틀러(Judith Butler, 1956-)가 주목했듯이 사회 속 젠더의 문제이기도 하다. 또한 한국에서도 많은 논의가 이루어지고 있는 다양한 문화적 배경의 이주자로 인한 다문화 사회의 모습이기도 하다. 바바는 살만 루슈디(Salman Rushdie, 1947-)가 1988년 영국에서 출판한 소설 『악마의 시(The Satanic Verses)』를 예로 든다. 소설 속 인물인 ‘참차’는 이주자로서 인도라는 본래의 문화적 정체성과 현재 살고 있는 사회 속 문화의 경계의 틈에 놓여있다. 참차는 그 사이 공간에서 어떠한 해답도 내지 않는다. 그저 미결정적인 틈 속에서 살아갈 뿐이다. 이 소설을 바바는 자신의

7) 발터 벤야민, 「언어 일반과 인간의 언어에 대하여」, 최성만 (역), 『발터 벤야민 선집 6』, 서울: 도서출판 길, 2008, p. 87; Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, Frankfurt a. M., 1972-1989, Bd. II/I, pp. 137-140.

8) 호미 바바 (2022), pp. 34-39.

9) 앞 책, p. 35.

관점으로 해석하면서, 이는 이슬람 근본주의 대 서구 문학적 모더니즘의 대결로 보았다. 그리고 이러한 대립은 근원으로 회귀하고자 하는 이주자의 관점 대 현대적인 메트로폴리탄의 관점으로도 나눈다.¹⁰⁾

이는 미국 소설가 이민진(1968-)의 소설 『파친코(Pachinko)』(2022)에서도 드러난다.¹¹⁾ 노년이 된 주인공 선자가 고향인 조선으로 돌아가고 싶은 이주자라면, 일본에서 나고 미국에서 유학하고 한국 땅을 밟아본 적이 없는 재일동포 3세로 자란 손자 솔로몬은 미묘하게 다른 세계관의 차이를 보인다. 두 사람은 대부분의 인생을 일본에서 살았고 가족으로서 개인사를 공유하고 있지만, 근본적으로 조선인이라 생각하고 한국산 하얀 쌀밥을 좋아하는 선자와 자본주의의 질서 속에 있는 현대 일본 사회에 적응하고자 하는 손자 솔로몬은 서로를 온전히 이해하지 못한다. 그럼에도 둘은 대화를 통해 맞닥뜨린 문제를 각자의 방식으로 마주하면서, 둘 사이의 틈을 느끼고 동시에 그 사이 공간 자체를 이해하게 된다. 이 공간을 좁히거나 한쪽으로 기울게 하여 지울 수 있는 것이 아니다. 그리고 동일한 의미로의 번역이 불가능한 지점이기도 하다. 이러한 문화의 번역 불가능성이 바로 바바가 말한 이주자의 문화인 것이다. 이상적인 정체성의 불확정성은 결코 결정될 수가 없으며, 그저 미래를 향해 반복되는 열린 질문을 하게 되면서 ‘수행적인 행위자 양식’이 만들어지는 것이다.¹²⁾ 이에 대해 바바는 버틀러가 말하는 ‘재기입 혹은 재반복의 ‘바깥’이나 ‘넘어선’ 곳이 아니라, 재기입(reinscription)의 양태와 효과 그것에서 확증된 … 특성’이라 설명한다.¹³⁾ 그렇기에 사이 공간은 하나의 정체성으로 규정할 수 없는 수행적인 혼성성을 가지고 있다. 그리고 혼성성은 “문화적 전환의 시간이자 전이 불가능한 공간인 위험한 이접적인 시간성 속에 자신의 정체성 형성의 문제와 이상적 미학을 분절한다”.¹⁴⁾

더 나아가 버틀러는 이러한 재기입 그리고 재의미화(resignification)를 이루어가면서, 어떠한 공통 공간을 열어야 한다고 말한다. 그가 말하는 공간은 빅토리아 시대에서 ‘결혼하지 않고 함께 산다’는 뜻을 가진 ‘공동거주(cohabitation)’와 같은 것이라 한다. 거주보다는 서식지에 더 가까운 의미라 말하며, 자신이 선택할 수 없는 타자와 함께 서로에게 삶의 양식을 강요하지 않는 방식으로 그저 함께 살아가는 상태이다.

10) 앞 책, pp. 471-477.

11) 이민진, 『파친코』1, 2, 신승미 (역), 파주: (주)문학사상, 2022.

12) 호미 바바 (2022), pp. 461-473.

13) Judith Butler, “Decking out: performing identities,” *Indside/Out, Lesbian Theories, Gay Theories*, ed. Diana fuss (New York and London : Routledge, 1991), p. 17; 호미 바바 2022), p. 461 재인용.

14) 앞 책, p. 474.

이에 대해 버틀러는 이미 우리는 크게는 지구라는 공동거주의 공간에서 살고 있다고 하면서, 보다 개인적 실천으로 충돌하는 문화의 장으로서 사이 공간에서의 살아갈 태도를 제시한다.¹⁵⁾

탈식민주의적 관점에서 시작된 호미 바바의 문화번역은 대체로 영국이나 프랑스와 같은 제국주의 국가와 인도나 라틴아메리카와 같은 식민지 국가 간의 문화 속에 내재한 이중적 위계에서 비롯된다. 이는 이주 문화에서도 마찬가지이다. 정착지와 이주민의 문화는 다수와 소수 혹은 인종적 위계 등의 다양한 관점에서 불평등한 관계를 갖게 되는데, 이에 대한 문제를 제기하면서 두 문화의 사이 공간이 가지는 의미를 찾고자 한다. 이러한 사이 공간은 우리 문화 속에도 내재해 있다. 그런데 한국화의 경우 조금 더 복잡한 상황에 놓여 있다.

일제강점기에 서구 혹은 일제를 통해 서양화가 들어오면서, 조선의 서화(書畵)는 ‘동양화’라 불리며, 동양화는 서양화에 대비되는 지점에 놓이게 되었다. 그리고 해방이 되면서 동양화는 새로운 국면을 맞이하게 되었다. 일제문화를 청산하고 민족 문화의 정체성을 만들어가고자 하는 요구 때문에, 전통성을 확보할 필요가 생겼다. 그 연장선에서 ‘한국화’라는 명칭이 나오게 되었다. 이렇듯 우리의 회화는 서양과 동양, 그리고 일본과 한국이라는 틈이 존재하며 더불어 전통성과 현대성 역시 또 다른 맥락에서 틈을 갖는다. 이는 문화번역에서 말하는 것과 같이 결코 서로를 녹여 틈을 메꾸거나 혹은 어느 한 방향으로 동질화할 수 있는 문제가 아니다. 다만 문화 간의 틈에 어떠한 맥락이 얽혀 있는 지에 대한 고찰이 선행된다면, 그 사이 공간에서 가능한 이야기기를 도출할 수 있을 것이다.

III. 현대채색화에서 전통성과 현대성의 문제

1922년 《조선미술전람회(朝鮮美術展覽會)》(이하, 선전)의 한 분과로 동양화가 신설되면서 조선의 전통 서화는 재편되기 시작하였다. 서구의 모더니티 관점에 따라 ‘미술(美術)’이라는 개념이 형성되면서, ‘서(書)’와 ‘화(畵)’는 분리되었다. 그리고 회화는 서양화와 구분되는 동양화에 편입되었고, 이는 일제가 지배한 아시아 국가의 모든 회화를 지칭하는 의미가 되었다.¹⁶⁾ 선전은 일제의 문화통치를 위한 대표적인 도구였으며, 이를 통해 재편된 피지배국의 근대적 미술계에서 조선의 회화는 동양화의 일부가 되었다.

15) 정혜옥, 『문화 번역과 주디스 버틀러의 이론적 프레임』, 서울: 도서출판3, 2020, pp. 103-110.

16) 홍선표, 「‘한국화’의 현대화 담론과 이용노」, 『미술사논단』, vol. 44 (2017), p. 60.

서구식의 오리엔탈리즘을 내면화하면서 일제는 서양에 대비되는 ‘동양’이라는 상상의 공간을 설정하면서 일본을 중심으로 구축된 ‘동양주의(東洋主義)’ 담론을 형성하였다. 이를 통해 일본은 자신의 민족과 전통에 보편성을 부여하고, 일제의 식민지에 대한 지배력을 행사하고자 했다.¹⁷⁾ 그리고 조선의 문화나 풍습, 자연을 대상으로 삼은 회화는 ‘향토색(鄉土色)’이라는 평가를 받으며, ‘조선적인 것’으로 자리를 잡았다.¹⁸⁾ 그렇게 일제가 식민지 조선에 부여한 오리엔탈리즘적 기호로 조선의 전통은 일제의 보편적 문화보다 낙후된 타자화되고 차별되는 문화였다. 동시에 조선 내에서는 근대적인 교육과 언론, 정치적 선동 등의 근대적인 제도를 통해서 조선의 전통은 개인적인 기억에서 비롯된 민족적 특성으로 형성되었다.¹⁹⁾ 그렇기에 조선의 회화는 ‘동양화’로 타자화되었다.

해방 이후에는 일제문화를 청산하기 위하여, 새롭게 전통에 관한 규정에 대한 필요성이 제기되었다. 일제강점기에 점차 설 곳을 잃어간 문인화와 서화에 비하여 강한 영향력을 가졌던 일본화(日本畫)의 흔적을 지우고자, 채색이 들어간 그림을 ‘왜색(倭色)’이라 보고 ‘수묵(水墨)’을 중심으로 한 회화를 전통으로 간주하게 되었다. 이러한 흐름의 근간에는 근원 김용준(1894-1967)의 ‘수묵남화론’이 있었다. 김용준은 조선적인 회화를 ‘수묵남종화(水墨南宗畫)’로 재해석하면서 이를 통해 문인화의 가치를 재발견하면서 민족과 전통을 재현하고자 하였다. 이에 대해 해방 이후 많은 화가가 응답하면서 남종화풍은 새로운 아카데미한 회화로 자리잡게 되었다.²⁰⁾ 그렇지만 김인숙의 평가처럼, 일종의 상상이라 볼 수 있는 ‘전통주의’에 빠지게 되었다.²¹⁾

더불어 일본화에 채색이 있었다는 이유로 전통으로 인정되지 못한 채색화는 한국화단에서 가치 절하되었다. 그렇지만 채색은 우리 전통에 있어서 오랜 역사를 가졌을뿐더러, 문인의 수양 혹은 감상으로 그려졌던 수묵화에 비하여 더 폭넓게 그려지고 활용되어 왔다. 실제로 발견되는 유물을 보아도 고구려 고분벽화에서부터 고려불화, 그리고 조선의 궁중채색화나 민간의 길상화까지 채색화는 다양하게 표현되어 왔다. 그러한 점에서 채색이 있는 회화를 제외하는 것은 또 다른 전통의 왜곡일 것이다.

또한 조선의 회화를 설명하기에는 그 시작부터 의도가 달랐던 ‘동양화’라는 용어도 전통을 설명하기에 문제가 있다. 해방 이후 ‘조선’과 ‘동양’의 개념은 명확한 경계없

17) 김인숙, 「한국 근대동양화의 전통에 관한 연구」, 『동아인문학』, vol. 36 (2016), p. 378.
 18) 김경연, 「‘보편회화’ 지향의 역사-20세기 전반기 동양화 개념의 형성과 변모에 대하여」, 『한국근현대미술사학』, vol. 38 (2019), p. 49.
 19) 김인숙 (2016), p. 379.
 20) 홍선표 (2017), p. 62.
 21) 김인숙 (2016), pp. 387-388.

이 사용되었고, 동양주의와 조선의 향토색 역시 구분되기 힘들었다.²²⁾ 이에 대해 청강 김영기(1911-2003)는 1970년대에 들어 ‘한국화’를 제안했고, 이는 1980년대에 《대한민국미술대전(大韓民國美術大展)》(이하, 국전)과 미술교과서에서 공식적인 명칭으로 사용되었다. 그렇지만 여전히 동양화와 한국화는 혼용되고 있다.²³⁾ 이처럼 여전히 용어와 범주가 명확히 규명되지 않기에 논의해야 할 부분이 적지 않다. 그렇지만 한국화는 서구 미술의 변화를 수용하면서 계속해서 현대화를 꾀하였다.

해방 이후 입체주의나 추상표현주의에 영향을 받은 작업이 등장하였고, 한지와 먹의 물성(物性)을 활용한 다양한 작업이 등장하기도 하였다. 동시에 1980년대 후반에는 색에 대한 관심이 늘어나면서 채묵화(彩墨畵)가 부상하기도 하였다.²⁴⁾ 사회적으로 컬러 텔레비전이 보급되면서 색에 대한 관심이 높아졌다. 이에 앞서 1970년대 경부터 조선의 민화에 대한 일본 수집가들의 인기가 높아졌다.²⁵⁾ ‘민화’라는 명칭은 일제강점기에 야나기 무네요시(柳宗悅, 1889-1961)에서부터 시작된 것으로 조자용(1926-2000)과 김호연(1921-1982) 등의 연구자에 의해 이어지면서 조선에서 ‘무명의 화가’에 의해 그려진 그림으로 국내외에서 관심을 얻었다.²⁶⁾

이러한 분위기 속에서 1984년 내고 박생광(1904-1985)이 서울 문예진흥원 미술회관에서 개최한 개인전에 큰 반향이 있었다. 박생광은 일제강점기부터 채색화를 굽히지 않았던 작가로 해방 이후에는 왜색이 짙다는 이유로 화단에서 평가절하되어 있었다. 그런데 1984년 전시에 출품한 <무당>과 <토함산> 등은 한국 역사를 소재로 한 작업에 대한 국내외 미술계의 반응은 뜨거웠다.²⁷⁾ 그러면서 박생광뿐 아



도판 2. 박생광 <무당 6>, 1984. 종이에 채색 138×90cm.

22) 김경연 (2019), p. 49.

23) 본 연구자는 ‘한국화’를 사용하고자 한다.

24) 1980년대 중반에 수묵과 채색의 이분법적 대립이 와해되면서 제시된 대안적 기법으로 색과 먹을 함께 쓰는 채묵화가 유행하였다. ‘채묵’이라는 용어를 부각한 이는 미술평론가 최병식(崔炳植, 1954-)으로, 대만에서 연유한 채묵화의 용어를 당시 한국화에 적용하였다. 그러나 오광수는 채묵이 채색과 수묵을 종합한 합성어인지, 채색과 수묵이 어우러지는 독특한 영역인 지에 대한 명확한 구분이 없다고 보았다. 김현숙 (2008), pp. 203-224; 최병식, 「‘동양화’ ‘한국화’ ‘채묵화’」, 『新墨』 vol. 3 (1989), p. 48; 오광수, 「1986년 한국미술의 동향」, 『한국미술의 현장』, 서울: 조선일보사, 1988, p. 68.

25) 김현숙, 「1980년대 한국 동양화의 탈동양화」, 『현대미술사연구』, vol. 24 (2008), p. 214.

26) 앞 글, pp. 217-218.

27) 이어 박생광은 파리 그랑팔레에서 열린 《한국미술전》(1985)에서 특별코너에서 전시하기도

니라 천경자(1924-2015), 황창배(1947-), 이숙자(1942-), 오남자(1943-) 등 채색을 해왔던 작가뿐 아니라 새로운 채색화 작가들도 등장하고 주목을 받았다. 더하여 2000년대부터 민화에 대한 대중적인 관심이 높아지고, 아마추어 작가군이 급성장하면서 채색화는 다시 한번 주목받고 있다. 그러나 여전히 채색화는 용어와 범주에 있어서, 민화와의 혼동, 기법과 재료 연구의 부족 등으로 여전히 한국화의 변방으로 평가되고 있다.

더불어 민화에 대한 재고찰도 필요해졌다. 야나기 무네요시가 규정한 ‘민화’의 정의에서처럼, 제작의 주체가 무명(無名)의 화가이지만 이들이 모두 평민은 아니었다. 궁중이나 사대부에서 소장한 작품 중에도 화가의 이름이 알려지지 않은 경우가 많다. 또한 ‘민화’라 불리는 작품 중에는 궁중채색화가 포함될뿐더러 대표작으로 소개가 되기도 한다.²⁸⁾ 그러한 점에서 야나기가 설정한 ‘백성을 위한 그림’이라는 점에도 맞지 않는다. 민화 학자 김호연 역시 ‘민화’라는 용어에 대한 재설정이 필요함을 설파하기도 했다.²⁹⁾ 그리고 민화와 관련한 여러 글에서도 용어 및 범주에 대한 비판적 고찰과 재설정이 필요함이 언급되고 있다.³⁰⁾ 더구나 일본화와 우리의 채색화의 구분에 있어서도 여러 오류가 있기도 하다.

기본적으로 아시아의 채색화는 종이나 비단 등의 바탕재에 ‘아교’와 ‘백반’을 섞은 물로 밑칠을 하는 아교반수(阿膠礬水)를 한 후 그 위에 채색을 얹는 방식을 취하고 있다. 이는 근대기의 일본화³¹⁾뿐 아니라, 고려 불화나 <일월오봉도(日月五峯圖)>와 같은 궁중 장식화나 화원이 그린 화조화, 민간에서 그려진 병풍 장식화 등에서도 마찬가지로 다. 종이에 먹의 번짐과 농담을 활용하는 수묵화와 다르게 아교반수를 하여 먹과 안료가 번지지 않고 바탕재 표면에 안착할 수 있도록 하는 것이다. 또한 고려 불화나 조선의 인물화에는 종이나 비단의 뒷면에 색을 칠하는 ‘배채(背彩)’를 한 후 위에 그림을 그리는 방식으로 입체감과 깊이감을 나타내며, 한정된 색의 안료로 다양한 효과를 내기 위한 ‘중색기법’ 역시 활용되었다. 그런데 일제강점기에 조선의 채색화보다는 일본화가 유행하면서, 최근 현대의 연구자들은 이러한 방식을 일본화의 방식이라고

하였다. 앞 글, p. 216.

28) 한국민족문화대백과사전에서 ‘민화’를 소개하는 페이지에 대표작으로 <일월오봉도 병풍>을 소개하고 있다. <https://encykorea.aks.ac.kr/Article/E0020370> (2024년 10월 2일 접속).

29) 김호연, 『한국의 민화』, 서울: 열화당, 1976, pp. 48-54.

30) 정병모, 「민화의 원래 의미와 현대적 의미」, 『한국민화』, vol. 8 (2017), pp. 30-55.

31) 강민기, 「동양화의 근대적 모색: 한국적 기법과 일본적 기법의 경계」, 『미술사학』, vol. 24 (2010), pp. 355-383 참조.

오해하는 경우가 적지 않다.³²⁾ 이렇듯 조선의 그림은 일제강점기와 해방 이후의 시기를 거치면서, 그 용어와 범주 그리고 전통적 특성에 대해 미결의 문제를 가진 채 현대의 한국화로 이어져 오고 있다. 그렇다면 과연 이 속에서 한국화의 전통을 구축할 수 있을지에 대한 의문이 남게 된다. 다른 한편으로 한국화는 해방 이후 현대화를 위한 담론 속에 놓여있기도 했다.

한국화의 현대화 담론도 식민지 근대화와 마찬가지로 단선적 발전론의 맥락에서 서구 중심의 현대적 코드에 부합하도록 전통을 도구화한 동서융합론이 주류를 이룬 것으로 보인다. 그러나 이와 같은 일원론적인 현대화로는 전후 모더니즘에 의해 전통을 호출하여 재진유한 한계를 벗어나기 어렵다.³³⁾

홍선표의 평가처럼, 한국화의 현대화 담론도 서구 모더니티를 보편적인 것으로 삼고 동양의 전통을 기반으로 동질화를 하고자 한 것이다. 이는 바바가 말했던 모방하기(mimicry)의 문제이기도 하다. 피지배문화에서 아무리 지배문화를 모방하고 닮아가려 해도, 그리고 설사 외견상 같아졌다고 해도, 영원히 지배/피지배라는 이중구조에서 벗어날 수 없으며 스스로를 타자화하는 상태에서 벗어날 수 없기 때문이다. 이는 1990년대 이후 활발했던 포스트모더니즘의 논의³⁴⁾와 동시대미술 담론 속에서도 이어지고 있다.

이 지점에서 바바가 인용하는 프레드릭 제임슨이 말하는 포스트모더니즘의 특성인 ‘분열증적 주체(schizophrenia)’에 주목해 볼 필요가 있다.³⁵⁾ 분열증적 주체는 정신분석학적 개념에 바탕이 된 개념으로 시간과 존재의 이접성을 강하게 분절한다. 이는 과거의 시기 구분적인 서사나 발전적인 도식이 역사적 사건의 주체를 이데올로기로 의미화하는 것과 달리 급진적으로 분열된 상태이다. 그렇기에 문화적 파편화된 주체인 것이다. 이러한 점은 일본의 비평가 사와라기 노이(榎木野衣, Sawaragi Noi, 1962-)가 말한 일본이 ‘스케조프레닉한 현재성’을 가지고 있다는 점과 유사한 부분이 있다. 사와라기 노이는 일본은 전통과 역사 그리고 현재 속에서 서양과 동양이 분리하기 어렵게 혼재되어 버린 현실만이 존재한다고 본다.³⁶⁾ 또한 일본 사회가 지금까지 가져왔던 사회적 트라우마는 전통과 현대의 아름다운 인과성과 연속성이 환영이라는

32) 김현숙 (2008), pp. 215-216.

33) 홍선표 (2017), pp. 60-61.

34) 문혜진, 『90년대 한국미술과 포스트모더니즘』, 서울: 현실문화, 2020.

35) 호미 바바 (2022), p. 452.

36) 사와라기 노이, 『일본·현대·미술』, 김정복 (역), 서울: 두성북스, 2012, pp. 360-361.

현실을 마주하게 되면서, 일본 근현대미술은 모순과 문제점을 가지고 해체되면서 스케조프레니한 현재성을 가지고 있다고 말한다.³⁷⁾ 예술에 있어서도 사회적인 암울함을 비유적으로 드러내거나 오타쿠적 문화가 바탕이 된 네오-팝(Neo-pop)이 등장한다.³⁸⁾

한국 역시 여러 분열된 존재와 시간이 혼재되어 있다. 일제강점기에 제국주의에 의하여 편집되고 파편화된 일본과 서구의 문화, 그리고 조선 문화의 맥이 끊기거나 변형되고 옛 역사의 왜곡을 겪었다. 또한 광복 이후에도 전쟁과 군부독재, 민주화 그리고 세계화와 경제성장 등을 급속하게 이루어내면서, 수많은 문화적 파편들이 산재하고 섞여 있다. 시기별로 문화적 위계와 탄압이 있기도 했지만, 그 역시 사건들로 남아 기억된다. 현대채색화 또한 파편화된 문화 속에 존재해 왔다. 근대기에는 일본화와 섞이면서도 정체성을 갖기도 했으며,³⁹⁾ 광복 이후에는 유럽과 미국의 예술, 문화, 사상이 유입되고 국내외의 다양한 정치·사회적인 시선과 미술시장의 변화 등을 통해서 여러 문화·사회적 파편들이 채색화에도 영향을 미쳤다. 다시 말해 문화번역의 관점으로 민간의 그림인 민화, 궁중의 장식화나 문인화 등이 역사 속 전통으로서 과거의 파편, 또한 모더니즘 이후 급변해온 사회와 문화적 변화의 파편들이 미래로 향해 가는 현재 속으로 계속해서 투입하고 있다.

IV. 사이 공간을 통한 현대채색화의 특성

채색화는 오랜 역사의 흐름 속에서 연속적인 부분도 있지만, 앞서 언급한 바와 같은 여러 역사적 사건과 이데올로기에 의해서 존재를 부정당하기도 했다. 그렇기에 '채색화'를 하나의 동일한 실체로 정의하기는 힘들다.⁴⁰⁾ 이러한 점에서 연구자는 재료

37) 최종철, 「'원환'의 붕괴 그리고 폐허 위에 모여살기-사와라기 노이의 비평을 통해 본 일본 현대미술」, 『예술과 미디어』, vol. 21, no. 1 (2022), p. 105.

38) 허나영, 「현대한국채색화의 네오팝 경향과 의미」, 『조형교육』, vol. 75 (2020), p. 384.

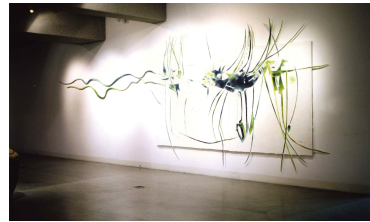
39) 당시 《선전》에서는 일본화풍의 채색화 위주로 선정되었지만, 석지 채용신(1850-1941)의 인물화도 있었으며, 1920년에 창덕궁의 대조전과 경훈각에 제작·설치된 부벽화(付壁畵)는 왕실의 전통적인 장식화의 소재와 기법으로 그려졌다. 그러한 점에서 서양화와 일본화가 유입된 시기였음에도 전통이 삭제된 것이 아니라, 공존하고 있었다는 것을 알 수 있다.

40) '채색화'라는 용어의 전의와 범주도 아직 정립되지 못한 상황이다. 수묵만을 주로 사용하지 않는 한국화라는 반대항으로 보기도 하며, 현재 대중적으로 큰 관심을 받고 있는 '민화'로 지칭하기도 한다. 그러나 <일월오봉도>와 같이 왕실에서만 사용하던 그림을 민화의 범주에 넣기는 힘들며, 수묵과 채색은 재료와 기법적인 면에서 다르다는 점에서 반대항으로 보기에 그 층위가 다르다. 이러한 점에서 정종미는 '교화(膠畵)'를 제안하기도 한다. 최열, 『근대 수묵 채색화 감상법』, 서울: 대원사, 2001, p. 8; 정종미, 「재료기법을 통해 바라본 한국화의 정체성」, 『한국화의 정체성: 채색문화의 위상 재정립』, 포럼 자료집, 양산: 통도사, 2023, pp. 52-53.

적인 특성상, 주로 아교를 전색제(展色劑)로 사용하고 천연염료나 광물에서 추출한 안료를 사용하고 전통적으로 오랜 시간 사용되고 있는 닥종이나 비단이 바탕재로 사용된다는 재료의 관점에서 채색화의 범위와 용어를 사용하고자 한다.

더불어 현대의 예술가들은 도화서(圖畫署) 화원이나 민간의 지전(紙廩)에 납품하던 화공이 아니다. 조선 문화에 대한 이해보다는 현대를 살아가면서, 동시대 미술과 문화를 바탕으로 한 작업이 당연하다. 그러한 점에서 현대채색화는 전통적으로 사용되던 재료나 형상을 일부 파편적으로 활용하여 현대인으로서 가지는 사고와 감정을 파편적으로 제시하고 있다. 그러한 점에서 문화번역의 ‘사이 공간’을 통해 현대채색화가 가지는 의미를 고찰해 볼 수 있을 것이다.

현대채색화 1세대 작가인 박생광과 천경자 이후, 2세대 작가인 이숙자, 이화자, 황창배 등 여러 화가가 자신만의 예술세계를 만들어왔다. 이들은 자신의 특성을 만들어가면서도 아크릴을 사용하거나 앵포르멜이나 단색화와 같은 추상예술의 흐름에 영향을 받기도 하면서, 예술세계를 발전시켜갔다. 이렇듯 전통 채색의 방식과 현대적 미감 사이에서 고민한 원문자(1944-)는 한지에 주목했다. 당시 한국



도판 3. 원문자, 〈부드러운 옥망〉, 2004, 한지에 수간 채색, 226×702cm.

적인 것에 대한 터부가 있었던 사회적 분위기 속에서, 보다 우리만의 것으로 예술을 하고자 하였다. 그러면서 채색 안료는 이미 일본에서 생산되는 것이 압도적으로 많았지만, 닥종이는 국내에서 생산되고 있다는 점에서 종이에 주목한 작업을 하였다.

원문자는 초기에는 세밀한 공필(工筆)을 바탕으로 한 〈정원〉(1976)으로 《국전》에서 대통령상을 수상하기도 하면서, 전통적인 방식의 화조화 작업을 하였다.⁴¹⁾ 그러나 1980년대부터 한지의 원재료인 닥을 활용한 추상작업을 했다. 닥원료를 물에 넣고 천연 풀과 반죽을 하여 스티로폼으로 성형한 틀에 부어서 입체적인 조형을 들면서 새로운 작업을 해왔다.⁴²⁾ 〈부드러운 옥망〉(도판 3)에서처럼, 부조와 같은 화면을 만들고 그 위에 채색을 하여 내면을 시각화하였다. 이는 닥과 채색안료라는 채색화의 재료와 추상이라는 현대적 조형을 작가가 재해석하고 재의미화하여 그 틈을 자신만의 조형언어로 표현한 것이다.

이렇듯 전통과 추상의 사이 공간을 송수련(1945-)은 전통적 재료와 기법의 추상화로 나타냈다. 두꺼운 장지에 배채를 하기도 하고, 채색 안료를 표면에 칠하기 전에

41) 최광진, 「원문자: 은은한 격조와 따스한 포용력」, 서울: 다빈치, 2004, p. 109.

42) 송희경, 「원문자의 한국화」, 『한국문화연구』, vol. 34 (2018), p. 227, pp. 232-235.



도판 4. 송수련, <내적 시선>, 2008,
장지에 채색, 146×209cm.

계란 흰자로 점을 찍어 그 부분에 물감이 스며들지 않게 하는 백발법(白拔法)을 사용하는 등 전통적인 재료와 기법을 응용하여 추상으로 표현하였다.⁴³⁾ 송수련은 소정 변관식(1899-1976)에게 자연을 사생하는 법을 배웠으며, 안상철(1927-1993)에게는 다양한 재료의 활용⁴⁴⁾을, 그리고 단색화 작가인 권영우(1926-2013)에게도 영향을 받았다.⁴⁵⁾ 이렇듯 수묵산수와 전위적인 방식, 그리고 단색화의 평면에 대한 이해를 바탕

으로, 송수련은 자연을 관조하고 이에 대한 자신의 감정과 감각을 시각화하였다.

원문자와 송수련의 경우와 같이 전통채색의 재료나 기법과 현대미술 사이의 혼종을 통해 자신의 예술세계로 아름답게 꾸며간 예술가들이 있었다. 그러나 일제강점기 이후 전통 채색안료의 생산은 거의 이루어지지 않고 있었고, 종이 역시 그 맥이 많이 끊어졌다. 더불어 채색이 있는 전통 그림에 대한 용어가 없거나 오해되었던 것처럼, 전통채색화의 방식에 대한 체계적인 이해가 부족했다. 그 속에서 정종미(1957-)는 화가로서, 전통재료에 대한 깊이있는 이해를 위해 안료뿐 아니라 종이, 먹 등 국내외의 회화 재료에 대해 연구하였다.



도판 5. 정종미, <아부사사사 II- 봄, 여름, 가을, 겨울>, 2002, 모사에 염색, 한천 콩즙, 176×220cm(4ea), 국립현대미술관 소장

정종미는 전통적인 염색과 콩팍 등, 현대에 잊히거나 잘 사용되고 있지 않았던 전통방식을 자신의 작품에 적용하였다. 정종미는 바탕재로 한지뿐 아니라, 비단, 모시

43) 강민영, 「점에 어린 '만법귀일', 한국화 증진 송수련 '내적 시선'展」, 『스포츠월드』, 2009년 4월 13일, <http://sportsworldi.segye.com/newsView/20090412002086> (2024년 9월 14일 접속).

44) 송수련은 안상철의 제자를 중심으로 이루어진 《현대차원전》(1976)에 참여하면서, '재료의 개방'을 주장한 이 전시의 취지에 맞게 다양한 재료를 활용한 작업을 하였다. 이수연, 「스러지는 것들에 숨결을 불어넣는 송수련의 그림」, 현대미술포럼, 『그들도 있었다: 한국 현대 미술사를 만든 여성들』, 2021년 7월, <https://www.daljin.com/?WS=33&BC=cv&CNO=388&DNO=19016> (2024년 9월 14일 접속).

45) 최광진, 「송수련: 사라지는 것들의 순환적 생명력」, 서울: 다빈치, 2004, p. 132.

등 다양한 천과 종이를 사용하고, 이를 염색하거나 콩즙을 먹이는 콩팸 기법 등으로 미묘한 색감을 낸다. 또한 안료로 여러 겹 칠하는 증색 기법을 통하여 크기가 서로 다른 안료 입자들이 빛을 반사하거나 굴절하는 방식에 따라 색감을 만들어 내는 방식을 사용한다. 이는 물감을 혼합해서 색을 만들어 내는 것과 달리, 천연 안료를 사용했던 전통 채색화에서 주로 사용되던 방식이다.⁴⁶⁾ 그러면서도 서로 다른 정도로 염색되거나 채색된 종이나 천 조각을 화면에 마치 물감을 증첩하듯, 붙이면서 색면을 만들어 내면서 현대적인 미감과 추상적인 화면을 형성한다. 전통의 재료를 되살리면서도 이를 과거의 모습으로 재연하는 것이 아니라, 현대적인 미감으로 다시 재의미화한 것이다.



도판 6. 허진, <이종융합동물+유토피아 2019-1>, 2019, 한지에 수묵채색 및 아크릴, 145x112cm(2ea).

추상적 형태로 현대적인 미감을 전통과 맞게 했다면, 허진(1962-)은 서양철학의 관념을 바탕으로 한 형상을 표현했다. 허진은 남농 허건(1908-1987)의 손자로, 어릴 적에는 허건의 화실에서 서화를 배웠다. 그리고 대학에 진학하면서 전통회화와 현대예술에 대해 배웠다. 이러한 문화적 간극에서 허진은 질 들뢰즈(Gilles Deleuze, 1925-1995)와 피에르-펠릭스 가타리(Pierre-Félix Guattari, 1930-1992)가 저술한 『천개의 고원(Mille Plateaux)』(1980) 속 개념인 ‘노마드(nomad)’에 관심을 가졌다. 이를 초기에는 먹으로 표현하였다면, 1980년대 후반부터는 먹과 종이 등을 활용한 다양한 기법을 시도하였고, 1990년대부터는 현대사회에 대한 작가의 생각을 몰개성화된 인물이나 동물의 이미지를 통해서 표현하였다. 그러면서 채색 물감이나 아크릴을 활용하여 다양한 색을 담고 있다.⁴⁷⁾ 과거 기복이나 장식을 위한 도상이 사용되던 채색화 전통과 달리, 허진은 다양한 존재들이 각자의 의미를 가지며 혼종되어 있으며, 한 곳에 정주하지 않고 자신만의 유토피아를 위해 끊임없이 유목민처럼 움직이는 현대사회를 은유적으로 표현하고 있다. 이를 위해 채색 물감이나 안료와 다른 시각적 감각을 나타내는 아크릴 물감도 혼용되기도 한다. 이는 고궁도 있지만, 빌딩도 있는 서울의 모습과 다르지 않을 것이다.

한편으로 안성민(1971-)은 작품 속 이미지에서도 전통과 현대를 혼종한다. 산수화

46) 정종미, 『한국화의 재료와 기법』, 파주: 미진사, 2023, pp. 23-24.

47) 송희경, 「허진의 창작론 - 피비우스적 노마드」, 『허진-피비우스적 노마드』 전시도록, 2022년 10월, <https://neolook.com/archives/20221026b> (2024년 10월 3일 접속).

속 산의 모습과 장식화 속 물결, 모란, 책갑 등의 전형적인 전통회화 속 이미지를 휴대전화와 같은 현대의 일상적 물건을 함께 배치하였다. 이렇듯 작가는 전통적 이미지를 통해서 영감을 얻고, 이를 현시대에 맞는 새로운 미감으로 표현하고자 하였다. 또한 미국에서 오래 생활을 하면서, 안성민은 자신의 뿌리를 찾고자 하였고 이에 전통 회화 이미지를 담았다.⁴⁸⁾ 동시에 안성민은 이민자로서 자신이 중간자적인 삶을 살면서 소통하고 싶었던 열망을 확장하면서, 자신만의 목소리를 표현하고자 하였다. 이에 생태학자 프리초프 카프라(Fritjof Capra, 1939-)가 주장한 '유동적인 시각(Moving Perspective)'의 개념이 민화의 원근법과 연결이 된다고 생각하였다. 서양식 원근법으로 설명할 수 없는 비합리적인 민화 속 원근법을 차용하여, 안성민은 새로운 시공간을 만들어내기도 하였다.⁴⁹⁾



도판 7. 안성민 <다섯 맥과 채색>, 2019, 단종기에 맥과 채색, 91.5×61cm

이처럼 현대채색화는 전통과 다른 사회와 시대적 맥락으로 또 다른 미감과 생각을 담고 있다. 이는 제작한 작가의 사상에 대한 것이기도 하며, 예술에 대한 기본적인 관점과 태도가 달라졌기 때문이기도 하다. 그렇기에 이러한 작품들에 사용된 채색 재료와 기법 혹은 이미지의 사용은 온전히 작가에 의하여 선택된 것이다. 그렇기에 채택된 전통적 요소들은 그 자체로 의미를 갖게 된다. 그 요소들을 사용하지 않거나 혹은 그 특성을 더 강화한다면 그 자체로 작가의 예술적 의도가 되는 것이다. 그렇지만 그렇게 선택된 요소들은 파편적이다. 하나의 동일한 전통성이 부여된 것도, 작가들이 동일한 현대성을 가진 것도 아니기 때문이다. 한국의 전통문화에 직간접적으로 영향을 받은 한 사람으로서 작가는, 자신에게 익숙한 혹은 낯선 과거 혹은 현재의 파편적 문화를 선택하고, 이를 회화라는 장에 펼쳐둔 것이다. 그러한 회화는 전통과 현대의 파편적 의미들이 산재해 있는 하나의 사이 공간이자 공동거주 공간으로서, 새로운 의미의 장이 될 것이다.

V. 나가는 글

여러 문화적 특성이 교차하고 혼종하고 있는 현대미술의 정체성을 고찰하는 것은

48) 신선화, 「모란모란 모란꽃 화가: 전통 민화를 현대적으로 발전시킨 안성민 작가」, 2023년 10월 30일, <https://blog.naver.com/tjsgkhk830523/197807364> (2024년 10월 3일 접속).

49) 안성민, 『뉴욕의 속살: 한국화 그리는 뉴욕자가 음미한 뉴욕』, 서울: 마음산책, 2015, pp. 122-125.

그 다양성만큼이나 한 가지 방식으로 이루어지기는 힘들다. 그렇지만 결핍 대상을 가진 피식민자가 주체인 식민자에 동일화할 것을 강요하는 근대적 사고에서 벗어나고자 하는 후기식민주의의 관점을 바탕으로 하고 있기에, 문화번역은 한국현대미술에 내재한 다양한 문화의 충돌을 통한 의미를 풀어낼 수 있는 단초가 될 수 있다. 20세기 중후반만 하더라도 미술계에서는 서구의 미술을 미쳐 따라가지 못하는 한국 미술에 대한 비판적 관점이 존재했다. 혹은 새로운 매체나 담론이 등장할 경우 이를 신속하게 수용하고 기존의 서구예술을 따라잡아야 한다는 결핍이 있었다. 반대로 해외에서 활동하던 작가의 경우, 동양적이거나 한국적인 특성이 있기에 서양인에게는 이질적인 문화를 담고 있다는 것만으로 작품의 가치를 부여받기도 했다. 이 모든 것이 각 상황에 따라 조금씩 다르기는 하지만, 문화의 혼종과 교차를 근거로 하고 있다. 그런데 문화번역에서 말하는 사이 공간과 틈새에는 서로 혼종하고 교차하는 문화 간에 의미 작용이 일어나고, 그 의미들은 끊임없이 미끄러지면서 새로운 의미와 가치가 만들어질 수 있음에 주목한다. 이러한 점에서 현시대의 미술에 대한 특성, 그중에서도 현대채색화를 다시 읽어보기 위한 도구로 문화번역의 관점이 유효하다고 생각한다.

채색화는 서양화가 도입되기 이전에도 공통된 용어가 없었고, 오히려 광복 이후 그 용어 및 범주화가 필요해졌다. 민간에서부터 궁중에서까지, 장식, 길상, 기복 등 다양한 목적으로 표현되어 왔지만, 일제강점기에 근대적 예술로서 도입된 일본화와 뒤섞이면서 그 위치를 위협받았다. 광복 이후에는 일본풍을 없애고자 하는 분위기 속에서 함께 폄하되었다. 그 속에서 다시 전통 채색에 대한 복귀의 욕망은 ‘민화’라는 일제강점기에 새롭게 생긴 용어 속으로 함몰되었다. 이러한 역사적 흐름 자체만으로도 현대채색화는 여러 문화적 파편의 혼종이라고 볼 수 있다. 그리고 현재 다양하게 제작되고 있는 채색화 역시 과거와 현재, 혹은 전통과 현대라는 서로 다른 문화의 사이 공간이 되었다. 동일한 장르 혹은 매체의 정체성에 대한 강조가 요구되었던 모더니즘적 관점에서는 이러한 채색화의 가치를 평가하기는 어려웠다. 그렇지만 다양한 문화를 수평적으로 그 가치를 인정하고 이해하며, 상호교류 및 번역이 가능한 이 시대에서 현대채색화는 또 다른 의미를 가질 수 있을 것이다.

이러한 관점을 바탕으로 한지의 물성과 추상적 형상을 담은 원문자, 전통적 기법과 추상을 결합한 송수련, 그리고 현대적 형상을 전통 재료로 표현한 허진, 전통 이미지와 현대적 오브제의 병치 및 새로운 시공간의 제시를 한 안성민의 작품을 살펴보았다. 이외에도 현재 다양한 방식으로 현대채색화가 제작되고 있다. 이는 마치 르네 그린의 층계 통로에 흑인성과 백인성을 드러내는 장식을 두고, 그 사이를 다니면서 혼성성을 경험할 수 있는 것처럼, 그 안에 파편화된 전통성과 현대성이 함께 담겨 있기

에, 이 시대에서 더욱 의미를 가질 것이다. 그렇기에 전통과 현대의 사이 공간으로서 현대채색화 속 의미의 장에서 움직여본다면, 현대채색화뿐 아니라 현시대의 우리문화를 더욱 잘 이해할 수 있을 거라 기대한다.

■ 주제어(Keywords)

채색화(Chesekhwa), 한국현대미술(Korean contemporary art), 문화번역(cultural translation), 전통성(tradition), 현대성(contemporaneity), 사이 공간(in-between space),

참고문헌

- 강민기, 「동양화의 근대적 모색: 한국적 기법과 일본적 기법의 경계」, 『미술사학』, vol. 24 (2010), pp. 355-383.
- 김경연, 「1970년대 한국화에 대한 기억-이숙자 구술을 중심으로」, 『한국근현대미술사학』, vol. 22 (2011), pp. 137-154.
- _____, 「‘보편회화’ 지향의 역사-20세기 전반기 동양화 개념의 형성과 변모에 대하여」, 『한국근현대미술사학』, vol. 38 (2019), pp. 33-57.
- 김영나, 『한국의 미술들』, 서울: 위크룸프레스, 2024.
- 김인숙, 「한국 근대동양화의 전통에 관한 연구」, 『동아인문학』 vol. 36 (2016), pp. 375-393.
- 김현숙, 「1980년대 한국 동양화의 탈동양화」, 『현대미술사연구』, vol. 24 (2008), pp. 203-224.
- 김호연, 『한국의 민화』, 서울: 열화당, 1976.
- 문혜진, 『90년대 한국미술과 포스트모더니즘』, 서울: 현실문화, 2020.
- 발터 벤야민, 「언어 일반과 인간의 언어에 대하여」, 최성만 (역), 『발터 벤야민 선집 6』, 서울: 도서출판 길, 2008.
- 백금자, 「한국의 채색화 고찰」, 『한국의 채색화』, 서울: 다할미디어, 2017, pp. 358-365.
- 사와라기 노이, 『일본·현대·미술』, 김정복 (역), 서울: 두성북스, 2012.
- 야나기 무네요시(1957), 「조선시대의 민화」, 『조선과 그 예술』, 이길진 (역), 서울: 신구, 1994.
- 윤범모, 「제15회 書畫協展의 고찰」, 『한국근대미술사학』 vol. 6 (1998), pp. 202-228.
- 오세권, 「1970년대 한국화의 오브제 표현에 대한 연구」, 『기초조형학연구』, vol. 15, no. 3 (2014), pp. 213-222.
- 송희경, 「원문자의 한국화」, 『한국문화연구』, vol. 34 (2018), pp. 211-246.
- 안성민, 『뉴욕의 속살: 한국화 그리는 뉴욕커가 음미한 뉴욕』, 서울: 마음산책, 2015.
- 이민수, 「1980년대 중·후반 한국 채색화 경향」, 『미술사연구』, vol. 45 (2023), pp. 179-203.
- _____, 「1990년대 한국화 읽기를 위한 제언-박생광 이후 채색화의 부흥과 영향」, 『미술사논단』, vol. 46 (2018), pp. 229-252.
- 이민진, 『파친코』 1, 2, 신승미 (역), 파주: (주)문학사상, 2022.
- 이수연, 「스러지는 것들에 숨결을 불어넣는 송수련의 그림」, 현대미술포럼, 『그들도 있었다: 한국 현대미술사를 만든 여성들』, 2021년 7월, <https://www.daljin.com/?WS=33&BC=cv&CNO=388&DNO=19016> (2024년 9월 15일 접속).
- 정병모, 「민화의 원래 의미와 현대적 의미」, 『한국민화』, vol. 8 (2017), pp. 30-55.

- 정연심, 「문화번역의 맥락에서 본 한국 미디어 설치」, 『미술사학연구』, vol. 36 (2014), pp. 233-255.
- 정종미, 『한국화의 재료와 기법』, 파주: 미진사, 2023.
- _____, 「재료기법을 통해 바라본 한국화의 정체성」, 『한국화의 정체성: 채색문화의 위상 재정립』, 포럼 자료집, 양산: 통도사, 2023, pp. 51-63.
- 정혜옥, 『문화번역과 주디스 버틀리의 이론적 프레임』, 서울: 도서출판3, 2020.
- 최광진, 『부드러운 욕망』, 서울: 다빈치, 2004.
- 최열, 『근대 수묵 채색화 감상법』, 서울: 대원사, 2001.
- 최종철, 「'원환'의 붕괴 그리고 폐허 위에 모여살기-사와라기 노이의 비평을 통해 본 일본 현대미술」, 『예술과 미디어』, vol. 21, no. 1 (2022), pp. 97-113.
- 한명옥, 「중첩 표현을 통한 채색화의 현대적 재해석 연구」, 『미술문화연구』, vol. 14 (2019), pp. 69-97.
- 허나영, 「현대한국채색화의 네오팝 경향과 의미」, 『조형교육』, vol. 75 (2020), pp. 379-395.
- 홍선표, 「'한국화'의 현대화 담론과 이응노」, 『미술사논단』, vol. 44 (2017), pp. 59-77.
- 호미 바바, 『문화의 위치-탈식민주의 문화이론』, 나병철 (역), 서울: 소명출판, 2022.
- Benjamin, Walter. *Gesammelte Schriften*. Frankfurt a. M, 1972-1989, Bd. II/I, pp. 137-140.
- Bhabha, Homi. "Of Mimicry and Man: The Ambivalence of Colonial Discourse." *October*, vol. 28 (Spring 1984), pp. 125-133.
- Butler, Judith. "Decking out: performing identities." *Inside/Out, Lesbian Theories, Gay Theories*, ed. Diana fuss, New York and London : Routledge, 1991.

국문초록

현대채색화의 다층적이고 혼성적인 특성을 ‘문화번역’의 관점으로 살펴보았다. 문화번역은 문화적 차이를 기반으로 언어 간의 사이 공간을 찾고자 한다. 이는 상이한 문화적 맥락이 교차되고 있는 한국현대미술을 분석하는 방식으로 유의미하기에, 본 연구에서는 근대기부터 전통의 계승과 현대적 혁신 사이에 놓여있는 현대채색화의 사이 공간을 살펴보았다. 한국은 일제강점기에 일본과 서구의 문화가 파편화되고 편집되어 수용되었고, 전통문화의 맥이 끊기거나 변형되면서 왜곡을 겪었다. 광복 이후에도 전쟁을 비롯한 큰 사회적 변화가 이루어지면서, 수많은 문화적 파편들이 산재하고 섞였다. 현대채색화 역시 전통적으로 사용되던 재료나 형상을 일부 파편적으로 활용하여 현대인으로서 가지는 사고와 감정을 파편적으로 담고 있다. 이러한 특성을 원문자, 송수련, 정종미, 허진, 안성민의 작업을 분석하면서 살펴보았다. 작가별로 전통을 일부 사용하면서 현대적인 표현을 하고 있으며, 하나의 동질성을 드러내기보다는 각 작품 속에서 각기 다른 텍스트적 의미를 생성하면서 새롭게 재의미화하고 있다. 이렇듯 현대채색화에 속에서 전통성과 현대성의 사이 공간을 움직여본다면, 그 특성을 더욱 잘 이해할 수 있을 것이다.

Abstract

This paper examines contemporary *Chesekhwa*, characterized by its multilayered and hybrid qualities, from the perspective of “cultural translation”, which is a study that seeks to find an “in-between space” between languages based on cultural differences. Therefore, it serves as an appropriate tool for analyzing contemporary Korean art, where diverse cultural contexts intersect. From this viewpoint, this study aims to explore the interstitial space between the inheritance of tradition and modern innovation in contemporary *Chesekhwa*. During the Japanese colonial period, Japanese and Western cultures were fragmented and assimilated in Korea, leading to the disruption, transformation, and distortion of traditional cultural continuity. Even after liberation, significant social changes, including war, contributed to the formation of a Korean culture made up of numerous fragments. Contemporary *Chesekhwa* similarly uses traditional materials and forms in a fragmented manner, reflecting the thoughts and emotions of modern individuals. This characteristic is analyzed through the works of artists such as Won Moonja, Song Sooryun, Jung Jonmee, Hur Jin, and Ahn Seongmin. Each artist employs both traditional and modern expressions, revealing not homogeneity but rather generating a variety of textual meanings in each work, thus re-signifying them anew. By exploring the interstitial space of tradition and modernity in contemporary *Chesekhwa*, a deeper understanding of its characteristics can be achieved.