

현대한국채색화에서 보이는 전통의 현대적 변용 양상에 대한 연구

허 나 영*

- I. 서론
- II. 현대한국채색화에 대한 논의의 필요성
- III. 전통을 현대적으로 변용한 채색화의 양상
 - 1. 전통 소재의 재구성
 - 2. 전통 회화 속 공간 구성의 반영
 - 3. 전통 기법의 활용
- IV. 전통을 변용한 현대채색화가 가지는 동시대적 의미
- V. 결론

* 목원대학교 강사

이 논문은 2019년 대한민국 교육부와 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구임
(NRF-2019S1A5B5A07110106).

* DOI <http://dx.doi.org/10.17527/JASA.61.0.02>

1. 서론

최근 한국문화에 대한 태도가 변하고 있다. 한국인이기에 지켜야할 민족 문화가 아니라 현재에도 충분히 향유할 수 있고 현대문화에 적용 가능한 것으로 여겨지고 있는 것이다. 드라마 속 ‘갓’이나 뮤직비디오 속 한복에 대해 세계적인 관심이 높아지면서, 한국의 전통복식을 현대적으로 접목하기도 한다. 또한 한식이나 한옥, 국악 등을 현대적 생활방식과 결합하면서, 한국전통문화가 현대의 삶에 들어오는 것이 자연스러워졌다. 이러한 현상은 미술에서도 드러난다. 전통적 요소들의 형태나 색, 구성, 기법 등을 부분적으로 작품에 도입하면서, 본래 역사 속에서 가지고 있던 그 의미가 현대적 요소들과 함께 새롭게 재탄생한다. 전통 산수화를 디지털화하거나, 산수화의 형식을 텍스트나 다른 오브제 등을 활용하여 구현하는 등 다양한 방식으로 전통이 되살아나고 있다. 그 중에서도 최근 한국채색화에서 이루어지고 있는 전통의 현대적 변용을 살펴보고자 한다.

채색화는 진한 채색이 들어가는 한국화를 지칭하는 말로, 수묵화와 대비 혹은 비교되며 사용된다. 먹의 농담이나 필력 등으로 표현되는 수묵화와 달리, 채색화는 윤곽선을 그리고 그 안에 색을 채우는 방식을 기본으로 하면서도 사용되는 재료나 방식에 따라 다양하게 제작가능하다. 또한 전통채색화가 그 쓰임이나 상징적 의미에 따라 여러 종류로 나뉠 수 있었던 것처럼, 현대채색화에서도 다양하게 전통을 해석하고 현대적으로 활용하고 있다. 특히 2000년대 이후 주로 젊은 작가들을 중심으로 채색화 작업이 증가하면서, 그간 수묵 중심으로 형성되어온 한국화와는 다른 방식으로 전통문화가 수용되고 해석되고 있다. 더불어 민화와 궁중장식화를 중심으로 한 생활미술의 수요도 급증하고 있다. 하지만 그간 한국채색화에 대한 논의는 수묵화나 다른 시각예술장르에 비하여 부족했다.

해방 이후 일본화에 대한 반감으로 색이 있는 그림은 왜색(倭色)이라는 편견이 있고, 이로 인해 현대적 시각으로 채색화를 그리고자 한 작가들은 미술계에서 소외되었다. 이러한 분위기 속에서 관련한 연구나 논의 역시 부족했다. 하지만 최근 한국채색화에 대한 대중의 호기심과 관심이 높아지고 채색화를 그리는 한국

작가들이 늘어나면서, 보다 깊이 있고 다각적인 논의가 필요한 시점이 되었다.

그간 수묵화처럼 전통의 의미를 고찰하거나 그 맥을 고민하면서 이어지기 보다는 채색화는 개별적인 화가들의 노력으로 계속되었다. 특히 그 소재와 기법적인 면에서 최근 더 다양해지고 있다. 그저 동일한 주제를 인습적으로 반복하는 경우도 있지만, 이를 벗어나 작가적 역량을 발휘하여 현대적 가치를 지닌 작품들도 볼 수 있다. 이에 현대채색화가 현시점에서 갖는 역할을 진단하고, 동시대적 관점과 담론에서 바라볼 필요성이 제기된다. 이를 위해 현대한국채색화를 그저 전통을 잇는 하나의 장르로만 보지 않고자 한다. 조선 혹은 일제강점기 채색화와의 역사적 연관성만을 생각한다면, 한국적인 것은 무엇인가에 천착하는 기존의 논의의 한계에서 벗어날 수 없기 때문이다.

이에 본고에서는 한국의 채색 기법이나 전통채색화의 소재와 형식을 현대에서 재창안될 수 있는 예술적 도구로 보고, 이를 현대적으로 변용한 작품을 중심으로 현대한국채색화를 이해해보고자 한다. 여기서 말하는 ‘전통’은 근대기 이전의 한반도에서 이루어진 시각문화를 의미하는 것이며, 특정시대를 한정 짓지 않는다. 본 연구에서 대상으로 삼는 것은 과거의 한국문화를 그 맥락에서 탈각하여 현대에서 재해석하여 탄생시킨 현대채색화이기 때문이다.

이는 실제 작가들이 현대채색화를 제작할 때 취하는 태도이기도 하다. 실상 동시대인으로서 작가들은 과거가 아닌 현재의 시대상황이나 개인적 내면을 작품에 투영하게 된다. 이러한 관점에서 전통채색화의 방식이나 소재와 형식을 통해 현대채색화가 동시대미술에서 가지는 의미를 고찰해보고자 한다.

이 논문은 2019년에 열린 <현대에서 되살아난 전통미술, 들여다보기> 심포지엄¹⁾에서 발표한 내용을 심화한 것이다. 여기서 의미하는 현대한국채색화는 조선

1) 대전문화재단에서 후원하고 허나영이 기획한 이 심포지엄에서는 민화학자 정병모, 채색화 작가 성민우와 임서령의 발표가 함께 이루어졌다 이들은 현대한국채색화에 대한 연구가 부족함을 공감하고 이에 대한 본격적인 논의가 필요함을 역설하였다. 관련한 내용은 『색으로 그린 그림』에 보완 및 정리되었다. 성민우, 임서령, 정병모, 허나영, 『색으로 그린 그림』(가가북스 2019) 참조.

후기 민화나 궁중장식화 등의 소재나 형식 등을 차용하거나 변형하기도 하고, 현대적 소재를 전통채색화의 기법으로 표현하거나 부분적으로 활용한 작품을 의미한다. 이러한 작품들은 과거의 것을 그대로 모사하거나 수동적으로 받아들이는 전통의 계승이 아니라, 지금의 시각에서 능동적으로 받아들이고 이를 변용하고 있다. 그래서 작가들이 어떠한 태도와 관점으로 현대적인 변용을 하였는지 역시 중요한 논점이 될 것이다. 그러한 점에서 이미 엄정하고 객관적으로 평가된 기성화단의 작품들이 아닌 현재 진행되고 있는 신진작가들의 작품을 중심으로 살펴보려고 한다. 이는 현 상황을 진단하고 그 의미를 고민하는 것이 과거의 흔적을 되살펴보는 것만큼 연구자의 중요한 역할이기 때문이다. 그리고 진행 중인 미술인만큼 선부른 평가나 그에 따른 논의의 탈각보다는 그 현상 자체를 분석의 대상으로 삼고 관련한 작품들을 연구의 시료(試料)로 삼아 살펴보려고 한다. 또한 완료된 미술사조가 아닌 만큼 작가와의 직접적 인터뷰나 실제 현장을 방문하고, 전시 리플릿, 작가노트 등의 현장 자료를 연구의 바탕으로 삼아 실질적 연구를 병행하였다. 먼저 현 시점에서 한국채색화에 대해 한국미술계에서 어떻게 논의가 되어 왔는지를 살펴보고, 전통문화를 변용한 현대한국채색화의 대표적인 사례들을 전통 소재와 형식을 재해석하여 작품에 반영하는 경우와 전통채색화 기법을 사용하는 경우를 중심으로 알아보려고 한다.

II. 현대한국채색화에 대한 논의의 필요성

채색화(彩色畵)란 색이 있는 그림이라는 말로 실상 넓은 의미에서 ‘그림’을 의미하는 것이다. 하지만 동북아시아에서는 그간 수묵화(水墨畵)의 위상이 컸기 때문에, 수묵화와 변별을 위해 색채가 들어간 회화를 채색화라 부른다. 그리고 채색의 정도에 따라 담채나 진채 등의 기법적인 방식으로 설명하는 경우가 일반적이다. 또한 그 쓰임이나 소재에 따라 민화, 궁중화 혹은 장식화, 기명절지화나 인물화 등, 채색이 중심이 되는 회화를 말한다. 수묵화와 다르게 주로 장식적

목적이나 민간의 바람을 담은 상징적 의미를 지닌 소재들을 담는 역할을 했다.

그간 채색화에 대한 논의가 없었던 것은 아니다. 소재에 따라 분류한 민화, 궁중장식화, 풍속화, 청록산수화 등의 구분 속에서 그 속의 소재들이 가지는 상징적 의미를 중심으로 한 논의가 비교적 많이 연구되었다.²⁾ 한국 채색화 기법을 기반으로 한 제작방식을 설명하는 여러 연구가 있다.³⁾ 그 외에 일제강점기 시절 끊어진 한국화 전통의 맥을 찾거나 혹은 일본화와의 비교를 통한 한국화의 특성을 찾기 위한 연구가 활발히 이루어지고 있다.⁴⁾ 이러한 연구들은 대체로 역사적 흐름을 기반으로 하거나 전통채색화의 특성을 밝히고자 한다. 하지만 여전히 채색화에 대한 여러 관점에서 논의가 필요하다. 특히 ‘전통의 계승’의 관점에서 보는 것이 아니라, 현 시점에서 현대채색화가 가지는 의미에 대한 연구가 필요할 것이다. 과거로부터의 뿌리 역시 중요한 의미를 가지지만, 그러한 점은 미술사적 연구에서도 충분히 가능하다. 반면 본고에서는 예술학적 관점에서 현대채색화의 상황을 특성을 살펴보고 채색화가 현 시대 미술 속에서 가질 수 있는 의미를 보고자 한다. 전통채색화의 경우에도 여전히 많은 논의가 필요하지만, 과거와의 연결성에 천착

2) 이 중에서도 민화에 대한 연구가 최근 활발히 이루어지고 있다. 민화의 현대화와 관련하여 정병모는 글과 전시 등을 통하여 소개하였다. 정병모, 『무명화가들의 반란, 민화』 (다할미디어 2017), 정병모, 『민화는 민화다』 (다할미디어 2018) 참조. 또한 홍경한은 민화를 활용하는 한국 현대예술이 나아가야 할 길에 대한 글을 기고하였다. 홍경한, 「한국 현대 민화에 대한 미적 담론의 필요성」, 『퍼블릭아트』 (2005), <http://artcritic.kr/100020574454> (2020년 8월 15일 최종접속).

3) 조용진, 『채색화 기법』 (미진사 1994); 정종미, 『우리 그림의 색과 칠; 한국화의 재료와 기법』 (학고재 2001); 이상현, 『전통회화의 색; 우리 회화 전통 안료 바로 알기』 (가일아트 2012) 등이 있다.

4) 최근에는 일제강점기에 일본화의 영향으로 변질된 한국화의 정체성을 찾기 위한 여러 논의도 이루어지고 있다. 강민기는 일제강점기의 수묵채색화 연구사에 대한 연구와 함께 당시 동양화의 근대적 특성에 대해서 일본화풍과의 비교를 하면서 그 특성을 정리하고자 한다. 관련한 논문으로 강민기, 「1930-1940년대 한국 동양화가의 일본화풍 - 일본화풍의 전개와 수용」, 『미술사논단』 29호 (2009), pp. 223-248; 「동양화의 근대적 모색: 한국적 기법과 일본적 기법의 경계」, 『미술사학』 24호, 2010, pp. 355-383; 「한국근대 수묵채색화 연구사」, 『한국근현대미술사학』 24집 (2012), pp. 7-32 등이 있다.

해왔던 방식들로 인하여 한국 근현대미술에서 채색화에 대한 연구는 그간 많은 부분이 진행되지 못했기 때문이다.

1945년 해방 이후, 한국 미술계에서 채색이 강한 그림들은 왜색 논쟁을 피할 수가 없었다. 이는 일본에서 1930년대 말에서 1940년대에 서양식 채색을 위하여 아교나 호분을 많이 사용하던 일본화의 방식이 형성되었는데, 이러한 방식을 해방 후에는 배제되었다.⁵⁾ 또한 친일인사로 분류된 김은호와 그의 제자들이 일본화에 영향을 받았다는 점에서 근대기 채색화에 대한 연구가 미진할 수밖에 없었다. 그럼에도 당대 순종의 어진을 그릴 정도로 대표적인 작가였던 김은호에 대한 논의를 배제하고는 채색화 전통을 이야기할 수 없기 때문에 관련한 연구가 진행되고 있다.⁶⁾ 그렇지만 과연 진한 채색이나 호분 등, 일본화의 특성이 일부 드러난다고 해서 그것을 모두 한국문화와 상관없는 왜색이라 볼 수 있는 지, 만약 이러한 기준이 맞다면 한국만의 특성은 어떻게 정의해야하는 지는 명확하지가 않다.

실상 한국적인 미술에 대한 정의의 경우, 처음 ‘미술’에 대한 개념이 들어온 일제강점기부터 지금까지 시기적으로 사회 및 역사적 흐름에 따라 달라져왔다. 우리가 중국이나 일본, 더 나아가 서구와 다른 나라와 다른 한국적인 문화에 대한 형이상학적인 고민을 하게 된 것은 일제강점기 때부터라 볼 수 있다. 당시 조선총독부에서 주관하는 《조선미술전람회(朝鮮美術展覽會, 이하 선전)》를 통해 이에 대한 우리미술이 나아가야할 방향이나 개념에 대한 논의들이 이루어졌기 때문이다. 당시 선전은 일제의 지배 이념을 간접적으로 드러내는 데 효과적인 수단이었다. 특히 ‘향토색(鄕土色)’이 드러나는 작품들을 높이 평가했다. 이는 조선을 이국적이고 순수한 곳이라는 이상으로 포장되었지만, 그 이면에는 비문명화되고 쇠락한 곳이라는 왜곡된 제국주의적 시각을 간접적으로 드러내었다.⁷⁾ 또한 《선전》에서

5) 강민기, 「1930-1940년대 한국 동양화가의 일본화풍」, p. 244.

6) 김성희, 「이당 김은호의 채색인물화에 대한 재평가」, 『한국근현대미술사학』 2집 (1995), pp. 115-146; 송미숙, 「김은호 고사도석인물화의 제작 양상」, 『미술사와 문화유산』 5집 (2016), pp. 211-230 참조.

7) 일본의 제국주의적 관점인 향토색이 드러나는 대표적 작품으로는 김기창의 <가을>(1934), 이인성의 <가을, 어느 날>(1934), <경주산곡에서>(1935), 윤효중의 <현명>(1942) 등

‘서양화’와 함께 ‘동양화’부를 개설함으로써 중국의 영향에서 독립되고 서양화와 대칭되는 새로운 미술개념을 형성하고자 하였다. 일제의 근대식 교육을 통하여 ‘미술(美術)’이라 함은 서양화를 의미하는 것이 되었고, 서양화가 뿐 아니라 동양화가 역시 서양화의 관점을 본받아 ‘순수예술’을 지향하였다. 이 과정에서 조선의 미술인들은 중국기원의 서화를 타자화하고, 우리의 미술에 세계근대문명의 보편주의를 내면화한 ‘민족회화’라는 개념을 형성하였다.⁸⁾

이렇듯 일제에 의한 근대화를 통해 우리의 미술을 동양의 미술로 보던 관점은 해방 이후에도 지속되었다. 다만 일본의 흔적을 삭제한 새로운 민족미술을 정립하고자 하였다. 이에 1970년대에 미술이론가이자 화가인 청강 김영기는 ‘한국화’라는 명칭을 제안했다. 그는 중국의 ‘국화(國畫)’와 일본의 ‘일본화’처럼 민족의 독자적 주체성을 표시하는 한국화를 사용하자고 하였다.⁹⁾ 반대급부로 동양화라는 명칭이 일제 잔재로 여겨지면서, 이는 ‘민족중흥’과 ‘자주독립’을 강조하던 1970년대의 사회분위기 속에서 파급력을 가졌다. 이러한 분위기에서 그간 왜색으로 폄하되었던 박생광이 다시 주목받기도 하였다.

박생광의 경우 일본 유학시절, 일본화단에서 인정을 받았다는 점도 있지만,¹⁰⁾ 무엇보다 강렬한 색의 사용 때문에 왜색을 가진 화가로 평가되었다. 그렇지만 1980년대 민족문화에 대한 관심이 높아지면서, 다시 주목 받으며 재평가 되었다.¹¹⁾ 더하여 채색화 작가인 이숙자는 자신의 작품에 ‘한국화’라는 명칭을 부여하

므로, 당시 선전을 통해 유명해진 작가들의 작품이다. 홍선표, 『한국근대미술사-갑오개혁에서 해방시기까지』(시공사 2009), pp. 215-232; 조은정, 「개화기에서 광복전, 근대기 미술계의 담론」, 『비평으로 본 한국미술』(대원사 2001), pp. 27-73 참조.

8) 김경연, 「‘보편회화’지향의 역사-20세기 전반기 동양화 개념의 형성과 변모에 대하여」, 『한국근현대미술사학』 38집 (2019), pp. 33-57 참조.

9) 김영기는 「나의 한국화론과 그 비판 해설」(1971)을 통해 동양화 대신 한국화라는 명칭을 쓸 것을 정부와 미술계에 제안했다. 김영기, 『동양미술론』(우일출판사 1980) 참조; 김경연, 「‘보편회화’ 지향의 역사」, p. 36 참조.

10) 관련하여 강민기는 박생광은 일본화단에서 전위적인 동양화 실험을 한 몇 안 되는 작가로 평가한다. 강민기, 「1930-1940년대 한국 동양화가의 일본화풍 - 일본화풍의 전개와 수용」, p. 243 참조.

면서, 한국채색화의 정통성을 확립하고자 하기도 하였다. 이는 왜색을 털어내기 위하여 수묵만이 한국 동양화에 중심이 되어야한다는 당시의 생각에서 벗어나, 채색화를 일본화와의 대척점에 서있는 전통 회화로서 이해하고자 한 태도이다. 또한 채색화 역시 한국화가 될 수 있다는 점을 명확히 하고자 한 노력이었다.¹²⁾

이렇듯 근대화 이후 한국적인 것과 한국 그림에 대한 관점은 사회적 맥락에 따라 변해왔다. 그렇지만 현대한국화연구는 주로 수묵화 중심으로 이루어지면서 한국화의 논의에서 채색화는 그 비중이 적었다. 당시의 미술계의 분위기 역시 그러하였는데, 1970년대와 1980년대 불었던 수묵화 운동을 통하여 비교적 많은 논의가 있었다.¹³⁾ 이 운동을 함께한 작가들은 서양의 추상표현주의가 유화물감이나 페인트로 정신세계를 표현하듯, 동양에서 사용하는 먹과 한지의 물성을 통하여 보편적 정신세계를 표현하고자 하였다. 이후에도 꾸준한 활동과 연구가 있었으며, 최근에는 2017년 《프리비엔날레》를 시작으로, 2018년 1회 《전남국제수묵비엔날레》가 목포와 진도 등지의 전라남도에서 열렸다.¹⁴⁾ 물론 현대 수묵화의 발전을 위해서도 보다 깊이 있고 세세한 비평과 연구가 뒤따라야하겠지만, 이러한 일련의 연구와 전시를 통해 수묵화가 한국화의 정체성을 설명하는 데 중요한 역할을 하고 있다는 점은 의심의 여지가 없다. 하지만 수묵화만으로 한국화 전체를 정의할 수는 없다.

11) 최열은 1977년 이일의 객관적 비평적 관점을 시작으로, 이후 박생광 작품에 대한 논리적인 평가가 등장하면서 그저 일본화의 연장선으로만 보던 관점에서 벗어났다고 보았다. 최열, 「박생광 연구의 발자취」, 『박생광 탄생 100주년 기념 자료집; 민족혼의 화가 박생광, 그 민족예술의 재조명』 (이영미술관 2004), pp. 173-174.

12) 이숙자, 『한국근대동양화의 연구-한국화 정립을 위한 기초조사』, 홍익대학교 대학원 석사학위논문 (1970); 김경연, 「1970년대 한국화에 대한 기억-이숙자 구술을 중심으로」, 『한국근현대미술사학』 22집 (2011), pp. 137-154 참조.

13) 1960년대 서세옥, 민경갑 등을 중심으로 한 묵림회가 있었으며, 1980년대에는 송석창, 오창석, 김호석 등의 작가들에 의한 수묵화운동이 있었다. 오광수, 『시대와 한국미술』 (미진사 2007), pp. 227-232 참조.

14) 관련하여 두 차례 학술대회도 열렸으며, 한국뿐 아니라 일본과 중국의 수묵에 대한 논의도 함께 이루어졌다. 전라남도국제수묵비엔날레 학술대회 웹페이지 http://sumukbiennale.org/bbs/content.php?co_id=c221 (2019년 9월 30일 최종접속).

채색화라는 또 다른 범주가 있기 때문이다. 최열이 논의했듯 동북아시아에서는 그간 수묵화의 위상이 컸기 때문에, 수묵 이외의 색채가 들어간 회화를 지칭하는 말이 필요하여 나온 용어가 채색화이다.¹⁵⁾ 그러한 만큼 채색화는 수묵화의 반대급부의 위상을 가지며, 그 범주와 특성은 하나로 정의하기 힘들 정도로 폭넓다. 하지만 분명히 한국미술계에서 의미를 갖고 있고 일정한 역할을 하고 있다는 점에서 채색화만의 특성에 대한 연구가 필요할 것이다. 그리고 이러한 필요성은 1980년대 민중미술의 영향으로 우리 문화에 대한 관심이 높아지고, 1990년대에 다양한 문화와 예술이 형성되면서 제기되기 시작하였다.

당시 한국은 1988년 서울올림픽을 개최하였고, 1989년에는 베를린 장벽이 붕괴되었으며 1991년에는 소비에트 연방이 해체되었다. 현재까지도 분단국가인 우리에게 당시 연쇄적인 변화의 바람은 큰 영향을 미쳤으며, 이는 세계의 질서를 변화시키는 계기가 되었다. 더 이상 정치적 이데올로기에 의한 냉전체제가 아니며, 경제력을 바탕으로 한 신자유주의가 전 세계의 기본질서가 되어버렸다.¹⁶⁾ 이 시기 이후 한국미술 역시 국제적인 미술현장과 연결되는 길이 확대되었고, 1995년에는 광주국제비엔날레를 열면서 한국미술과 세계미술 간의 연결이 더욱 원활해졌다. 그리고 한국이라는 로컬(local)과 세계(Global)와의 관계를 어떻게 설정하는 것이 좋을 지에 대한 담론이 한국미술계 내에서도 활발히 이루어졌다.¹⁷⁾ 이러한 분위기는 비단 한국 뿐 아니라 세계 곳곳에서 이루어졌으며, 서구 주류 시스템에서 벗어난 대안으로서 작용하고 있다. 이에 테리 스미스(Terry Smith)를 비롯한 미술이론가들은 1989년 이후의 미술을 동시대 미술(contemporary art)로 보고 있다.¹⁸⁾

15) 최열, 『근대 수묵 채색화 감상법』 (대원사 2001), p. 8.

16) 이숙경, 「글로벌리즘과 한국현대미술의 동시대성」, 『미술사학보』 40집 (2013), pp. 71-87 (DOI: 10.15819/rah.2013.40.71), p. 76.

17) 박천남, 「Glocalization 시대의 현대미술」, 『현대미술학 논문집』 20권 (2006), pp. 67-92 참조.

18) 김기수, 「어떻게 ‘컨템퍼러리 아트’를 번역할 것인가?」, 『서양미술사학회논문집』 48집 (2018), pp. 211-237 (DOI: 10.16901/jawah.2018.02.48.211) 참조.

실상 모더니즘적 관점의 미술계에서는 서구미술이 이루어낸 아방가르드나 원본성(originality) 등의 개념과 함께 비 서구미술은 이를 향구적으로 뒤늦게 따라갈 수밖에 없다는 인식이 기반 되어 있었다.¹⁹⁾ 한국에서도 1960년대 앵포르멜, 1970년대 단색화 그리고 1980년대와 2000년대 극사실 회화까지 서구미술에 얼마만큼 영향을 받았고 혹은 차별성을 가지는 지에 대한 논의가 계속되어왔다. 또한 과연 서구의 모더니즘은 아직 한국미술계에 발현이 되지 않았기에 세계 미술계에 편승할 수 없다고 주장하기도 했다. 그리고 서구미술을 보편미술로 보고, 서구에서 바라보는 동양적인 것을 한국미술로 내재화하여 세계에서 평가받고자 하였다. 하지만 세계 각국에서 이루어진 비엔날레에서는 각 지역의 로컬 문제나 예술가 개인의 시각을 예술을 통해 선보이며, 이러한 다층적인 이야기는 모두 같은 가치로서 논의되고 공론화가 되고 있다. 그러한 점에서 한국미술에서 볼 수 있는 ‘한국성’ 역시 국가나 민족성 등을 기반으로 한 민족-국가(nation-state)의 패러다임이 아니다. 동시대에 각 지역에서 이루어지고 있는 다양한 사건과 이야기를 다루고 있는 시간특정적(time-specific) 예술이라 할 수 있다.²⁰⁾ 이러한 관점들을 바탕으로 본고에서는 현대한국채색화 역시 동시대미술의 위치에 놓고 살펴보고자 한다. 그 중에서도 전통을 현대적으로 변용을 하고 있는 채색화들의 경향을 중심으로 살펴볼 것이다. 이를 통하여 채색화의 방식이 비단 과거로부터 오는 하나의 장르라기보다는 하나의 기법 혹은 소재적 측면에서 현대에서 재창안 될 수 있는 예술적 도구로 보고자 한다.

다시 말해 채색화를 지칭하는 말이 본래 존재하지 않았지만, 한국전통채색의 방식 역시 아크릴, 유화 등과 같이 하나의 매체라 볼 수 있다. 그러한 점에서 현대한국채색화의 범주를 결정하거나 이에 대한 정의를 내리는 것이 아닌, 전통이 현 시대에 재창안되는 방식으로서 바라보고자 한다. 그렇기에 한국채색화 속에 내재된 전통의 정신이나 이상과 같은 것이 아니라, 작품에 구현된 전통의 파편화

19) 이숙경, 「글로벌리즘과 한국현대미술의 동시대성」, p. 77.

20) 김복기, 「한국미술의 동시대성과 비평담론」, 『미술사학보』 41집 (2013), pp. 197-224 (DOI: 10.15819/rah.2013.41.197), p. 204 참조.

된 이미지, 의미, 방식 등이 어떠한 방식으로 현대적으로 재해석되고 변용되었는지에 초점을 맞추고자 한다. 이를 위해 현대채색화 속에서 전통이 변용된 양상을 들여다보고, 이를 동시대적 비평적 관점을 중심으로 그 의미를 살펴보고자 한다.

III. 전통을 현대적으로 변용한 채색화의 양상

현대한국채색화는 전통과는 또 다른 방식으로 그 스펙트럼이 매우 넓어졌다. 재료만 보아도 전통기법만을 사용하는 작가도 있지만, 아크릴이나 콜라주 등 일부를 변경하여 제작한다. 또한 소재와 구성 등의 면에서도 현대적 관점에 맞추어 과거와는 다른 양상을 띤다. 하지만 본고에서는 현대한국채색화의 범주와 제 특성을 정의하는 것보다는 전통을 현대적으로 변용한 경우에만 한정하여 살펴보고자 한다. 그리고 이를 크게 소재, 구성, 기법의 세 가지 방향에서, 전통 소재를 현대적으로 재구성한 경우, 전통회화에서 책가도, 산수화와 같이 뚜렷한 구성방식을 가지고 있는 회화 공간을 재해석한 경우, 마지막으로 소재는 현대적이지만 기법에서는 전통의 것을 따르는 경우로 나누어 살펴보고자 한다.

1. 전통 소재의 재구성

전통문화 속 요소를 재해석하여 현대에 재구성한 작품 중, 비교적 대중과 쉽게 소통될 수 있는 것은 ‘소재(motif)’이다. 이는 박물관이나 유적지, 대중매체, 교과서 등 일상에서 자연스럽게 접한 전통적 요소들도 한국적인 것으로 인식된다. 가령 김홍도의 <서당도>, 겸재 정선의 <금강전도>, 민화 <까치와 호랑이> 속 동물들의 모습, 사극에서 임금의 뒤에 놓인 <일월오봉도>, 교태전에 있는 <화조도> 병풍 등 전통 소재를 생각하면 자연스럽게 떠오르는 것들이다. 더욱이 최근에는 한국적인 것에 대한 관심의 증가로, 창호문이나 단청에 있는 전통문양이나 매듭, 갓 등이 유행하고 이를 반영한 상품도 만들어지면서, 전통적인 소재들이

현대생활에 등장하는 것은 일상적이다. 그리고 이렇게 익숙해진 전통적 소재를 현대한국채색화 작가들은 작품에 반영하고 있다. 그래서 여러 단체전이나 개인전 외에도 전통적 요소를 주제로 삼은 기획 전시가 이루어지고 있다. 대표적으로 민화학자 정병모가 기획한 《책거리 Today》(2019)와 《화조화 Today》(2020)의 경우 전통회화인 책거리와 화조화를 주제로 한 다양한 작품들이 전시되었다.²¹⁾ 전시를 기획한 정병모의 언급처럼 전통회화 속 소재를 활용한 창의적인 작품을 하는 작가가 적지 않다는 것을 알 수 있었다. 이러한 분위기에 힘입어 2020년 8월부터 2021년 2월까지 경기도박물관에서는 재개관 기념 특별전으로 《경기별곡-민화, 경기를 노래하다》라는 제목으로 전시를 진행한다. 34명의 작가가 참여하여, 경기도의 민화라는 주제로 다양한 형식의 작품을 제시하였다.²²⁾ 이러한 대규모 전시에서처럼 전통 회화를 현대적 미감과 상황에 맞게 재해석하고 변용하는 경우가 적지 않다는 것을 알 수 있다.

현대채색화 작품에 반영된 전통적 요소는 굉장히 방대한데, 십이지신(十二支

21) 월간 『민화』에서 주관하고 정병모가 기획한 이 두 전시는 옛 그림이 현대에 다양한 방식으로 재창작되는 것을 보여준다. 《책거리 Today》는 2019년 7월 3일부터 9일까지 동덕아트갤러리에서 열리고, 대구보건대학교 인당뮤지엄에서 8월 6일부터 30일까지 다시 열렸다. 박수연, 김민수, 김효순, 박소은, 이경주, 이지숙, 재미영 등 25명의 작가가 출품한 50여점의 작품이 전시되었다. 전시에 대한 좋은 반응으로 2020년 7월 29일부터 8월 3일까지 동덕아트갤러리에서 《화조화 Today》를 역시 정병모의 기획으로 열었다. 이번에는 더 많은 36명의 작가와 3개 팀이 참가하여 더욱 다양한 작품을 선보였다.

22) 경기도박물관 재개관 기념 특별전 《경기별곡》은 4부로 구성되어 있다. ‘경기도 문화 유산을 품다’로 경기도의 유·무형 문화재를 소재로 한 작품으로 구성되며, ‘경기도 역사 인물을 그리다’는 정약용, 강세황, 나혜석 등 경기도의 주요인물을 다룬다. 또한 정조를 테마로 한 ‘정조와 책가도’, DMZ를 비롯한 경기도의 역사적 사건을 소재로 한 ‘경기 역사의 장면을 담다’이다. 이이남, 김기라 등의 디지털매체나 설치 작업도 있었지만, 현대적 민화의 가능성을 본다는 차원에서 채색화 작가들이 대거 참여하였다. 경기도 박물관 재개관 기념 특별전 《경기별곡》 전시 소개 참조, <https://musenet.ggcf.kr/exhibition/p/5f1a6d10af46c263d02ab0ea> (2020년 9월 10일 최종접속); 정병모, 전시연계특강 <경기민화를 찾아서> 참조, <https://www.youtube.com/watch?v=wlADyIrB7Fo> (2020년 8월 19일 최종접속).

神), 모란, 잉어, 장식화나 민화에서 표현되는 산수의 모습, 책가도 속 화려한 책갑이나 다양한 기물 등 다양한 요소들이 있다. 특히 예부터 내려오는 상징적인 의미가 덧붙여져, 새로운 도상(圖像)으로서 기능하기도 한다.²³⁾ 이중에서도 최근에는 민화적 요소가 많이 반영되는데, 역원근법이나 다시점적 공간 표현, 세련되지 못한 조형, 회화화된 형태들이 당시 서민들이 즐겼던 것이라는 점에서 현대의 대중문화와 유사한 맥을 갖기 때문이다.²⁴⁾ 규칙을 따라야했던 의례도나 양반들의 취향이 반영된 문인화와 달리, 민화는 특별한 규칙이 없이 이를 향유하는 사람들, 즉 소비자들이 즐길 수 있는 것이었다. 이러한 점은 불특정 다수에게 제공되고 그들이 즐기는 대중문화와 유사한 지점을 갖는다.

이중 대표적인 도상인 민화 속 호랑이의 우스꽝스러운 모습을 남현주는 자신이 생각한 낙원에 사는 동물로 등장시킨다 [도 1]. 호랑이가 있는 이 장소는 천도복숭아가 있는 도원(桃園)이며, 궁중장식화에서 보이는 과도가 멀리 보이는 아름다운 곳이라는 점이라는 점에서 전통문화 속 맥락에서 연결을 해보면 한국식 낙원인 것이다. 그리고 그 속의 호랑이와 과도, 흰 구름과 붉은 태양, 복숭아나무는 지극히 전통적 소재들이다. 하지만 이러한 소재들의 배치는 전통회화에서 보이는 구성과 다르다. 전통 회화 속에 흔하게 반복되던 각 소재들은 박현주의 작품 속에서 새롭게 재구성되었다. 그리고 그 사이에 한국적 전통과 어울리지 않는 화려한 서양식 의자가 놓여있다. 이 의자는 작가 자신의 자리일 수도 있고, 이 작품을 바라보는 관람자에게 낙원 속에 들어갈 수 있는 심리적 여지를 주기도 한다. 다시 말해 남현주는 전통적 소재로 개인적인 낙원을 만들고 이를 대중과 소통하고자 한다.

23) 조은정, 「한국현대미술에서 민화의 이코노그래피-현대미술의 창작 원천으로서의 민화」, 『한국민화』 5권 (2014), pp. 44-65 참조.

24) 윤진섭, 「한국의 팝아트」, 『인사미술제와 한국의 팝아트 1967-2009』 (에이엠아트 2009), pp. 11-93 참조.



[도 1] 남현주, <낙원 II>, 2009, 45.5x53cm, 도침장지에 수간채색



[도 2] 곽수연, <십이지신과 색동 산수>, 2016, 130.3x162.2cm, 장지에 채색



[도 3] 곽수연, <도란도란>, 2014, 116.8x182cm, 장지에 채색

유사하게 곽수연도 다른 전통 소재로 자신만의 이상세계를 만든다. 화려한 색감을 대표적으로 나타내는 색동으로 이루어진 산수와 줄무늬 과도로 표현된 물과 하얀 구름이 있는 세계를 구현한 후, 그 속에 십이지신이 다른 동물들과 함께 놀고 있는 모습이다 [도 2].²⁵⁾

남현주의 경우와 마찬가지로 화면은 전통적 소재들로 결합된 공간이면서도 작가가 자의적으로 배치하였다. 그리고 그 사이에 현대사회에서 볼 수 있는 반려견의 모습을 삽입해서, 현 시대의 대중들이 재미있게 생각할 수 있도록 하였다. 전통 민화가 당시 사람들의 미감을 반영하고 그들의 이야기를 담고 있다면, 현대의 화가들은 현 시점의 대중과 소통할 수 있도록 구성과 소재를 사용하고 있는 것이다. 그리고 곽수연은 십이지신과 반려견들이 모여 잔치를 벌이고 있는 공간에 책가도

25) 《그림과 세상을 벗하다 - 곽수연展》 전시자료 (갤러리 한옥 2014) 참조, http://www.arthub.co.kr/sub01/board05_view.htm?No=18904 (2019년 8월 31일 최종 접속).

속 화려한 책감, 화려한 모란꽃과 화병, 청동기 등의 기물을 함께 배치하기도 한다 [도 3].

이외에도 십장생의 모습, 풍속화 속 인물, 문자도의 이미지 등 다양한 전통 소재들이 현대한국채색화 속에 반영된다. 가령 김경희는 전통 도자의 기형과 문양을 화폭에 표현하며, 안미경은 단청문양과 옛 지도의 모습 등을 활용한다. 조은희는 책거리 속 책감의 화려한 문양을 산수로 확대하고, 문선영은 화조화와 베갯모의 화려한 문양을 반영한다. 정현의 경우 무속신앙의 이미지나 전통 의례의 모습을 화면에 담고, 최재이는 왕실 의궤도의 한 장면을 담기도 한다. 이렇듯 현대 채색화 작가들은 전통 회화의 요소를 선택하고 그 이미지를 화면 속에서 결합한다. 그리고 그러한 결합의 바탕에는 작가 개인의 서사가 있다고 정병모는 분석한다.²⁶⁾ 그러한 서사가 이루어지는 데에 전통 소재 중 일부는 본래의 의미처럼 관습적으로 정해진 상징적 의미가 바탕이 되기도 하고, 또는 다른 소재들과 색다른 방식으로 결합하면서 새로운 의미가 덧붙여지기도 한다. 다시 말해 본래 전통회화가 과거에 갖고 있는 상징적 의미는 현대적 회화로 옮겨지면서, 본래적 맥락(context)에서 탈각되며 새로운 맥락에 위치하면서 또 다른 의미로 해석된다.

하지만 그저 외형적으로만 닮은 색이나 형만 가져오기만 하는²⁷⁾ 경우도 적지 않다. 특히 모사(摹寫)를 기반으로 한 생활민화의 경우 소재 뿐 아니라 구성까지 무비판적으로 복사하기도 한다. 하지만 이러한 분위기 속에서 전통 민화를 현대적으로 변용한 창작민화 역시 증가했다는 점에서 그저 부정적으로만 볼 것은 아니다.²⁸⁾ 다만 전통적 소재를 활용한 작품이 늘어나고 이를 향유하는 사람들의 수가

26) 정병모, 「민화의 현대적 모색」, 『색으로 그린 그림』, pp. 35-57 참조.

27) 조은정, 「한국현대미술에서 민화의 이코노그래피」, p. 57 참조.

28) 민화 관련 정기간행물인 월간 『민화』에서 2017년 1월호 신년특집으로 민화 작가 1천 2백 명을 대상으로 설문조사를 한 결과, 당시 응답자의 90%가까이가 작품을 민화를 그리기 시작한 지 10년 미만이라고 답을 했다. 이러한 점에서 한국의 민화화단은 1990년대 중후반으로 본격적으로 성장하였고 2010년을 전후한 시기에 팽창하였다고 볼 수 있다. 유정서, 「현대 민화화단의 진로-전승과 창작」, 『한국민화』 8권 (2017), pp. 79-80 참조; 정병모, 「민화의 현대적 모색」, pp. 42-43 참조.

늘어난 만큼, 전통의 현대적 변용이 현 시대에 가지는 의미에 대한 진단 역시 필요할 것이다.

2. 전통 회화 속 공간 구성의 반영

전통 소재를 본래의 맥락에서 떼어 새롭게 재구성하는 경우를 보았다면, 이러한 이질적인 요소들을 한 화면에 결합하는 데 있어서 작용하는 구성 방식에도 주목해볼 필요가 있다. 이질적인 요소들을 회화 공간에 비논리적인 방식으로 결합하여 비현실적인 공간을 만들어내는 한국 회화에 대해 초현실주의(Surréalisme)의 작화방식으로 설명하기도 한다.²⁹⁾ 하지만 현대한국채색화에서는 평면 위 공간 결합방식이 초현실주의 회화에서 보이는 방식과 상이한 특성을 가지고 있다. 초현실주의 회화에서는 르네상스식 선원근법적 공간을 중심으로 화면이 구성되지만, 현대채색화에서는 선원근법에 전적으로 기대지 않는다. 오히려 공간을 구성의 연원은 전통채색화에서 찾을 수 있다.

전통채색화의 범주는 상당히 넓으며, 그만큼 쓰임과 표현하고자 하는 바에 따라 공간 구성방식 역시 다양하다. 청록산수화의 경우, 수목산수화와 같이 고원(高遠), 심원(深遠), 평원(平遠)의 삼원법(三遠法)이 한 화면에 구현된다. 그리고 궁중장식화 중 책가도의 경우 서양식 원근법과 음영법을 통한 공간구성을 했지만,³⁰⁾ 민화에서는 ‘역원근법(逆遠近法)’과 ‘다시점(多視點)’을 기본으로 하고 있다. 이렇듯 전통회화에서 사용되는 공간 구성방식은 장르별로 뚜렷이 드러나고 이를 현대채색화에서도 반영하고 있다.

29) 박혜성, 「초현실주의 경향의 1950-1970년대 한국미술-구상회화를 중심으로」, 『한국예술연구』 27호 (2020), pp. 161-183 (DOI: 10.20976/kjas.2020..27.007) 참조.

30) 조선 말기로 가면서 청을 통해 서양식 화법이 들어오자, 궁중이나 사대부가에서 소비한 책가도는 서양식 원근법과 음영법으로 표현되기도 하였다. 한세현, 「19세기 책가도(冊架圖)의 새로운 경향: <호피장막도(虎皮帳幕圖)>를 중심으로」, 『미술사학』 35호 (2018), pp. 191-220 참조.



[도 4] 안성민, <안이 바깥보다 넓다>, 2018,
175x129cm, 한지에 채색



[도 5] 안성민, <Digital delusion 01>, 2019,
91.44x60.96cm, 종이에 수묵, 채색, 안료

먼저 첫 번째로 책가도와 같은 민화에서 드러나는 역원근법과 다시점을 현대적으로 변용하는 경우를 살펴보자. 역원근법의 경우 고구려고분벽화에서부터 드러나는 방식으로 민화 뿐 아니라 조선왕실 의궤에도 사용이 되는 만큼 방대하게 사용된 방식이다. 이는 서양식 원근법이 나타내는 환영적 공간이 아닌, 화가가 화폭에 담고자 하는 상세한 것들을 보다 용이하게 표현할 수 있는 방식이다. 또한 책이 꽃힌 선반인 책가에 책과 기물이 놓여있는 특성상 여러 구역으로 나누어져 있는 시중에서 유통되던 책가도의 경우, 각 구역별로 다른 원근법과 시점이 드러나는 ‘다시점’이 두드러진다. 왕실에서 사용하던 책가도가 서양식 음영법과 원근법을 사용하는 것과 달리, 시중에 유통된 것은 다른 민화와 유사한 역원근법과 다시점이 사용되었다.

이를 적극적으로 활용하는 작가 안성민은 <안이 바깥보다 넓다> [도 4]와 같이 제목부터 역원근법의 원리를 설명하는 작업을 한다. 이 작품에서는 위에 금빛으로 산수가 가득하게 그려진 책가의 윗면이 역원근법으로 표현되어 있다. 그리고 책가 안에 책과 함께 물이 폭포처럼 흘러내리고 있다. 그리고 또 다른 작품 [도 5]에서 현대사회의 창문 혹은 액자와도 같은 스마트폰 역시 뒤쪽이 크고 앞쪽이

좁은 역원근법으로 표현하여 그 속에 산수를 담는다. 그런데 그 산수가 담고 있는 대상은 또 다른 채색 산수화이며, 스마트폰 속 산수와 좌우가 바뀌어 있고 색이 다른 모습이다. 그리고 이 작품에 안성민은 ‘디지털적인 망상’이라는 제목을 붙였다. 다시 말해 이 사회에서 만연하는 스마트폰 이미지는 실재를 담는 것이 아닌 망상, 즉 거짓된 환영이라는 의미를 제시한다.

두 번째로 ‘산수화’의 구성 역시 현대채색화에서는 그 화면 구성 원리를 따르면서도 새롭게 현대화된다. 일반적으로 산수화라 하면, 먹으로 그린 것을 떠올리기 쉽다. 하지만 수묵 산수화가 있기 전 청록산수라 불리는 채색산수가 먼저 있었고, 이후에도 현재까지 채색이 가미된 산수는 계속 제작되어 오고 있다. 그리고 이러한 점은 현대 예술에서도 드러난다. 전통 산수화에서는 현실세계에 대한 객관적인 묘사를 보이기 위해서라기보다는 그림을 통하여 또 다른 상징 세계를 제시하거나 이야기 즉 서사를 보여주고자 한다. 이는 아름다운 풍경이나 인물의 사실적 재현(representation)을 하고자 환영(illusion)의 방식을 제시한 서양의 미술³¹⁾과는 다르다. ‘소상팔경(瀟湘八景)’과 같은 이상적인 산수를 표현하거나 겸재 정선이 <금강산도(金剛山圖)>에서 금강산의 정기를 보이하고자 한 것처럼 실재하는 경치를 표현함에서도 그 정신적인 면을 함께 담아내고자,³²⁾ 그 형태나 구성의 왜곡에 개의치 않았다. 오히려 실제의 모습을 그대로 답습만 하는 것을 속된 그림으로 보았다.³³⁾

곽희(郭熙) 화론에서처럼³⁴⁾, 동양의 회화는 사실을 그래도 묘사하는 것이

31) 고프리치(E. H. Gombrich), 『예술과 환영』, 차미례 옮김 (열화당 2003) 참조.

32) 이태호, 『조선후기 회화의 사실정신』 (학고재 1999), pp. 42-106, pp. 136-202 참조.

33) 유홍준, 『조선시대 화론 연구』 (학고재 1998), pp. 239-252 참조.

34) 조선에도 깊은 영향을 준 중국화가 곽희(郭熙)는 삼원법을 통해 그림을 그릴 때의 계절, 시간, 분위기 등을 마치 경험한 것처럼 그려야한다고 하였다. 곽희는 북송대의 화원화가로 그의 이론을 아들 곽사가 편집한 『임천고치(林泉高致)』는 널리 읽혔다. 또한 그의 그림 17점을 세종의 아들 안평대군이 소장하고 있었다는 기록을 보아, 곽희의 화풍과 화론이 조선에 깊은 영향을 주었을 것으로 추정한다. 한정희 외, 『동양미술사』 상권 (미진사 2009), pp. 144-145 참조.

아니라 그 너머의 것을 함께 표현해야한다. 이를 위하여 보이는 것 이상을 그리기 위하여 작가가 자의적으로 공간 배치를 하는 것은 자연스러운 일이었다. 그래서 그림 속에 담고자 하는 형상들을 담기 위하여 회화 공간 속에서 이들 간의 관계가 사실적으로 설명될 필요가 없었다. 단지 그림 속의 메시지를 분명히 하고 그리는데 이와 감상하는 이가 모두 보기에 좋은 배치를 했다. 그리고 이러한 공간 구성에 중요한 역할은 한 것은 여백이다. 여백은 강이 되기도 하고 구름이나 하늘이 되기도 한다. 그것이 구체적으로 무엇인 지에 대한 어떠한 설명과 묘사는 중요하지 않다. 그렇기에 한국 전통회화와 연결점을 가지고 있는 현대채색화 역시 배경은 또 다른 시각적 표현요소인 것이다.

개인적으로 경험한 장소의 이미지를 결합하는 작업을 하는 권인경의 작품은 ‘기억의 산수화’ [도 6]를 표현한다. 권인경은 자신이 방문했거나 거주했던 공간에 대한 기억의 파편을 결합하여 푸른 화면 속에 우뚝 솟은 산과 같이 표현하였다. 그래서 기억의 파편은 각기 다른 시점으로 표현된 이미지들인 다시점을 기반으로 한다. 그래서 이 공간은 실제 존재하지 않으며 작가의 머릿속에만 존재하는 곳이다. 하지만 어색해보이거나 잘못된 표현으로 느껴지지 않는다. 동시에 누구든 유사한 장소에 대한 경험이나 기억이 있다면 공유될 수 있는 공간이기도 하다.³⁵⁾ 그리고 조풍류는 아파트와 빌딩의 모습이 있는 도시의 산수를 표현한다. 우리나라는 높고 낮은 산이 많은 지형이며, 현대 도시에서는 그 사이 사이에 빌딩이 보이지 않는 곳이 없다. 이러한 현실을 조풍류는 푸른색이 두드러지고 먹과 금분으로 표현한 산수의 방식으로 담는다. 그리고 산등성이와 빛나는 도시 외의 모습은 과감히 여백으로 표현한다.³⁶⁾

35) 허나영, 「전통채색화의 현대적 변용」, 『색으로 그린 그림』, p. 24.

36) 류승민, 「와유(臥遊), 그림에서 ‘우리’를 만나기-작가 조풍류의 개인전에 부처-」, 《이산 저산 서울 한바퀴 - 조풍류展》 전시자료 참조, http://www.arthub.co.kr/sub01/board05_view.htm?No=24987 (2019년 8월 31일 최종접속).



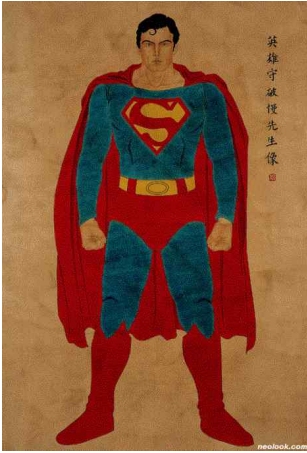
[도 6] 권인경, <저장된 파라다이스 1>, 2013, 160x130cm, 한지에 고서콜라주 수묵채색



[도 7] 조종류, <불암산에서 바라본 상계동>, 2016, 140x240cm, 캔버스에 호분, 분채, 석채, 금니

그 외의 방식들을 적용하는 경우도 있는데, 손동현의 경우 문자도나 전통 초상화와 같은 화면을 구성한다. 전통적 초상화에서는 주로 배경은 여백으로 두고 인물의 얼굴에는 음영을 주고 의복은 윤곽선과 함께 평면적인 채색으로 표현되는데, 이러한 방식을 따라 현대적 인물상을 그리기도 한다. 특히 손동현의 작품은 할리우드의 영웅 캐릭터나 애니메이션 캐릭터 등을 전통 인물화 방식으로 표현함으로써 대중에게 공감을 얻고 있다 [도 8]. 그리고 현대도시사회에서 빼놓을 수 없는 커피 브랜드를 민화의 문자도와 같이 표현하기도 하면서 [도 9], 현대사회의 단면을 전통채색화 방식으로 재치 있게 풀어내고 있다.

이러한 스마트폰 속의 산수화, 전통 채색화 방식으로 그린 영웅이나 브랜드 네임 등은 우리에게 익숙한 현실을 낯설게 보게 한다. 스마트폰 속 이미지나 슈퍼맨 혹은 커피 브랜드를 생각하게 되면 떠오르는 고정된 이미지를 벗어나, 손동현은 채색화의 방식으로 다르게 제시함으로써 보는 이로 하여금 낯선 경험을 겪게 한다. 하지만 이 과정이 실존적 문제를 다루거나 사회적 비판을 하는 등의 무거운 것이 아닌, 가볍고 유쾌한 전환을 이룬다.³⁷⁾



[도 8] 손동현,
<영웅수파만선생상>, 2007,
190x130cm, 지본수묵채색



[도 9] 손동현, <문자도-스타벅스>, 2007, 130x160x2cm,
지본수묵채색

이와 같이 전통 회화의 공간 구성을 현대적으로 변용하여 작가의 메시지를 드러내는 경우를 살펴보았다. 이외에도 많은 현대채색화가들은 그 경중의 차이가 있을지 몰라도 전통 회화의 방식을 통하여 자신의 서사를 표현하고 있다. 이러한 공간 구성이 한국 전통에서만 연유한 것은 아니다. 하지만 대부분의 작가들이 서양식 원근법으로 화면을 구성하는 방식을 교육받고 있음에도, 전통 회화에서 주로 보이는 공간 표현을 의도적으로 사용하여 형상을 배치하고 있다는 것은 의미 있게 살펴봐야할 지점이다.

3. 전통 기법의 활용

색이 있는 그림을 말하는 채색화는 사실 담채와 진채 등 채색 방식 혹은 비단이나 종이 등 바탕의 재질에 따라서 그 기법은 다양하다. 또한 현대에 와서는

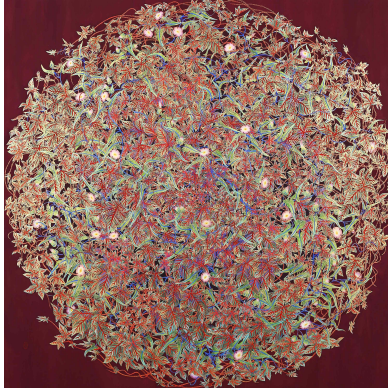
37) 허나영, 「현대한국채색화의 네오팝 경향과 의미」, 『조형교육』 75권 (2020), pp. 379-395
참조.

한국 전통 재료 외의 것들을 활용하는 경우도 많기 때문에 작가별로 상이한 재료와 기법을 사용하고 있다. 또한 장르간의 구분이 모호해지고 있는 현 시대에 작가들이 전통 기법을 일부 혹은 전체에 사용하는 점은 앞서 살펴본 두 경우와 마찬가지로 작가가 자신의 메시지를 제시하기 위한 하나의 방식으로 볼 수 있다. 다시 말해 타성적으로 어떤 기법을 반복적으로 사용하거나 전통의 맥을 잇고 자 하는 의무가 아닌, 작가가 자신의 의도를 표현하기 위하여 기법을 선택한 것으로 볼 수 있다.

비단에 채색을 하는 전통 기법을 활용하는 성민우는 조선시대 이금산수의 기법, 고려불화의 일종인 변상도(變相圖)의 금니(金泥) 필선 등의 방식을 연구하여 민화에서 보이는 진채의 색감과 함께 자신의 주제인 ‘풀그림’ [도 10]을 그린다.³⁸⁾ 그림 속 풀들은 길에서 흔히 볼 수 있는 잡초들이지만, 마치 인간의 사회 즉 오이코스(Oikos)처럼 서로 연결되어 관계망을 이루고 있다³⁹⁾고 작가는 말한다. 그리고 이들의 생명력과 생태적 관계성에 대해서 전통에서 귀한 그림을 위해 사용하던 비단에 금니로 그리는 기법을 활용하여 표현한다. 이렇듯 성민우는 개인적 연구를 바탕으로 작업에 전통기법을 활용하고, 이를 자신의 의도를 강화 하는데 적극적으로 활용한다.

38) 성민우, 「비단 위에 금빛으로 그려지는 흔한 풀의 초상 ; 성민우의 ‘풀그림’」, 『색으로 그린 그림』, pp. 61-93 참조.

39) 성민우가 작품의 주제로 삼고 있는 오이코스는 고대 그리스에서 사적 집단을 의미하였다는 점에 주목하여 선택한 단어이다. 현재는 종교적인 의미로서 사용되기도 하지만, 성민우는 혈연관계가 아닌 인간들이 서로 믿는 관계적 집단을 풀로서 표현하고자 하였고 이를 위하여 오이코스를 사용하였다. 허나영, 「생성하는 오이코스」(《성민우 개인전》 서문) (그림손 갤러리 2016) 참조.



[도 10] 성민우, <오이코스-280>, 2020,
130.3x130.3cm, 비단에 채색과 금분



[도 11] 임서령, <명경지필 1>, 2019,
68x28cm, 장지에 옷칠, 석채, 수간채색

또한 임서령은 옷칠이나 석채 등을 가미하면서 전통적인 채색방식으로 주변의 인물들이나 사물들을 표현한다. 전통과 현대에 대해 고민하고, 한국적인 것은 무엇인가에 대한 생각을 작품에 담아내고 있다.⁴⁰⁾ 이렇듯 작가들은 전통 채색의 기법에 대한 개별적인 연구를 자신의 작품에 반영한다.

그런데 최근 젊은 여성작가들을 중심으로 한복 입은 여인이 현대적인 생활을 하는 지극히 개인적인 생활상을 담은 작업들이 이루어지고 있다. 마치 일러스트와 같이 가볍고 위트 있는 소재를 밝은 색감과 이미지로 표현하여 대중적인 반응도 높다. 한국화의 기법을 사용하면서도 그림 속 인물들이 한복을 입고 현대 생활을 한다는 설정을 하고 있다. 실제로도 한복을 입고 활동을 해서 주목을 받고 있는 김현정은 한복을 입은 자신을 그림 속의 주인공으로 삼는다. 그리고 현 시대의

40) 임서령, 「우리 그림의 미래-‘한국적인 것들의 시선’」, 『색으로 그린 그림』, pp. 97-115
참조.

젊은이들이 가지는 고민이나 즐거움 등을 단순하면서도 유쾌하게 풀어낸다. [도 12]에서처럼 택배상자 위에 음식을 올려두고 먹거나, 당구를 치는 모습, 회전목마를 타고 노는 모습 등 현대사회 속 젊은 세대들의 일상을 표현한다. 그리고 놀거나 쇼핑을 하는 데에는 돈을 쓰면서도 일상생활에서는 소탈하게 지내는 모습을 통해, 현대사회의 단면을 들여다보게 한다. 그리고 가벼운 소재와 상황을 이질적인 채색화의 방식으로 풀어내면서 오히려 대중에게 더 큰 반응을 얻고 있다.



[도 12] 김현정, <완벽한 밥상>, 2013, 130x162cm, 한지 위에 수묵, 담채, 콜라주



[도 13] 박소은, <여심6-보물창고>, 2019, 91x116.8cm, 순지에 수간채색과 필

김현정과 마찬가지로 한복을 입은 자신의 모습을 그리지만, 박소은은 자신이 생각한 이상적 세계를 일상의 사물이나 전통적 요소를 통해서 보여준다. 특히 여성이자 화가로서의 자전적인 삶을 마치 꿈의 한 장면처럼 비현실적으로 보여준다. 이외에도 자전적인 이야기나 일상적 삶과 꿈 등을 채색화의 방식으로 표현하는 작가들이 늘어나고 있다.⁴¹⁾

지금까지 전통문화의 소재, 회화의 구성방식 그리고 채색기법을 활용한 경우로 나누어 전통을 현대적으로 변용한 현대한국채색화를 살펴보았다. 각 특성에 맞게 두드러지는 특성이 있는 작품을 예로 제시하였으나, 다른 범주에서 설명하는

41) 허나영, 「전통 채색화의 현대적 변용」, pp. 27-29.

것도 가능하다. 가령 한복 입은 여성의 모습을 다룬 김현정과 박소은의 작업의 경우, 전통적 소재의 활용도 하고 있기도 하다. 또한 손동현의 작업 역시 화면 구성 뿐 아니라 채색화의 기법을 활용하고 있다.

그런데 이와 같이 현대적으로 변용된 전통 요소들은 실상 우리에게 그리 낯설지 않다. 작가들이 선택한 전통요소들은 새롭게 발굴된 것이 아니라, 교과서나 대중매체, 디지털 매체 등의 다양한 경로를 통해서 이미 대중적으로 잘 알려진 것들이기 때문이다. 그렇기 때문에 전통문화의 계승이라는 입장에서 그 연원을 찾아서 다시금 현대에 소개하는 것이 아니라, 현 시점에서 한국사회에서 쉽게 접할 수 있는 문화적 요소 중 하나인 것이다. 최근 한국사회에서는 한 손에는 미국 브랜드의 커피를 들고 다른 손에는 전통 문양이 그려진 케이스가 끼워진 스마트폰을 들고 있는 사람들을 쉽게 볼 수 있다. 그리고 전 세계에 반영되는 퓨전 사극 영화를 보며, 온라인에서는 외국인들과 한국문화에 대해 논쟁을 한다. 이러한 현대적 행태는 앞서 살펴본 작품들과 다르지 않다.

이 시점에서 과거와 같이 서구의 문화를 선진적인 것으로 보고 이를 따르려고 하던 태와는 우리의 문화적 태도는 다르다. 이는 한국 전통문화의 우수성이나 그 가치를 높게 평가하고 있는 점과 ‘지금, 여기’에서 ‘나’라는 개인을 중요시하는 사회적 분위기도 받침이 될 것이다. 그리고 무엇보다 미술현장에서 서구를 세계 미술 무대의 중앙으로 보고 아시아를 비롯한 한국을 주변으로 생각하던 태도와는 다르다. 그러한 점에서 한국에서 태어나서 자란 한 사람으로 작가들이 예술작품에 한국적인 무엇인가를 포함시키는 것은 자연스러운 현상일 것이다. 그렇지만 그저 전통을 받아들이기만 하는 것이 아니라, 현대적 관점에서 재해석하고 자신들의 시각에 맞춰 변용하고 있다.⁴²⁾ 그렇다면 이러한 전통을 현대적으로 변용한 작품이 이 시대에 어떠한 의미를 가지는지 고찰해보자.

42) 허나영, 「전통 채색화의 현대적 변용」, pp. 11-34 참조.

IV. 전통을 변용한 현대채색화가 가지는 동시대적 의미

현 시점에 제작되고 감상되는 한국채색화는 이전과는 다른 사회·문화적 배경을 가지고 있다. 다양한 목적으로 사용되었기에 채색화라는 말로 묶이지 않았던 조선시대에는 각 그림의 쓰임에 따라 다르게 표현되었다. 그리고 근대적 순수 예술의 개념이 형성되기 시작한 일제강점기에는 일본화가 중심이 되었고, 해방 후에는 색이 있는 그림은 왜색이라는 비판적 시각에 의해서 주변으로 밀려나게 되었다. 그러다 민족 문화에 대한 관심이 환기되기 시작한 1980년대부터 채색화는 한국문화를 반영한 미술로 평가되기 시작했다. 그렇지만 여전히 채색화는 수묵화에 비해 비주류의 미술에 위치해있었다. 그러나 최근 대중문화를 중심으로 한국전통 문화에 대한 관심이 높아지고 있다. 또한 다양한 장르와 매체의 가치가 인정되는 현 시대에 한국채색화는 한국문화의 특성을 내재하고 있는 가치 있는 장르로 인정받을 수 있다. 무엇보다 서구 중심의 문화를 따라가던 모더니즘과 그 모더니즘에 대한 안티테제였던 포스트모더니즘을 넘어, 동시대의 문화예술이 동등한 가치를 갖는다는 오늘날의 관점은 현대한국채색화를 다시 읽게 하는 기반이 된다.

‘동시대 미술’의 기본적인 의미는 공간을 초월하여 같은 시대를 공유하고 있는 미술이다. 이는 과거 모더니즘에서 미술계를 이끌어가는 아방가르드적 미술의 특성을 설정하고 이를 따르는 것과 달리, 시대성을 함께 공유하는 다양한 지역과 문화의 예술을 아우르는 것이다.⁴³⁾ 이러한 동시대미술의 특성 중 주목한 점은 다중성, 혼종 그리고 비주류에 대한 관점의 전환이다. 다시 말해 중심이 되는 하나의 특성을 향해 그 외의 것들이 따르는 것이 아니라 다양한 문화와 여러 장르들이 각자의 개별성(singularity)을 인정하고 이해하며 함께 하는 것이다. 이러한 결합

43) 2000년대에 들어서면서, 이전에 포스트모더니즘으로 일컬어지던 논의들 대부분을 컨템포러리 아트로 편입하였다. 대표적으로 테리 스미스와 피터 오스본(Peter Osborn) 등이 있다. 이들은 포스트모던아트는 일종의 징후일 뿐 구체적인 양식개념이 드러나지 않는다고 보았다. 그러한 점에서 대체할 용어로 컨템포러리 아트를 제시하였다. 김기수, 「1989년 이후 컨템포러리 아트에서 ‘동시대성’의 문제: 미술사적 담론을 중심으로」, 『현대미술학 논문집』 21권, 1호 (2017), pp. 53-112, pp. 54-55 참조.

방식은 하나의 용광로 속에서 녹는 것이 아니라 각자의 개성에서 드러나는 이질성을 서로 포용하는 것이다.⁴⁴⁾ 그 속에서는 각 미술의 특이성이 인정되고 공유되며 함께 소통되는 미술은 모두 개별 가치를 얻게 된다.

이숙경은 한국미술에 있어서 동시대성을 확보할 수 있는 방식이 바로 이 지점임을 지적하면서, 중심이 되는 하나의 특성을 따르는 것이 아니라 다양한 문화와 장르들의 ‘개별성’을 인정하는 태도가 동시대 미술적 관점이라 본다. 그리고 이러한 점에서 한국의 동시대미술은 한국만의 역사와 문화에서 나올 수 있는 개별성을 현대적 관점으로 결합한다면 의미를 가질 수 있다고 말한다.⁴⁵⁾ 그래서 한국의 동시대미술은 한국적인 것과 현대적인 것의 혼종에서 동시대성(contemporaneity)을 갖는다. 다시 말해 한국작가들이 가지는 독특한 문화적 전통 혹은 맥락을 한국적인 특성으로 보고 현대의 가치와 결합하여 나타나는 혼종성(hybridity)을 가질 수 있다.⁴⁶⁾ 그리고 이러한 혼종성을 현대한국채색화에서도 찾아볼 수 있다.

앞서 살펴본 바와 같이 현대채색화는 전통으로부터 유래한 소재 그리고 전통 회화 속 공간 구성과 전통 기법을 활용하면서도 현대적 감성과 메시지를 가질 수 있는 요소들을 혼합하고 있다. 이 과정에서 전통의 원형이나 정신을 복원하려는 시도나 미술의 아방가르드 정신을 보여주고자 하지 않는다. 그저 태어나고 자라면서 보고 익혀온 요소들을 개인적이거나 사회적인 메시지를 밝히기 위하여 혼성적으로 활용하는 것이다. 이러한 현상은 일본의 비평가 사와라기 노이(榎木野依)의 논지를 통해 설명할 수 있다.

지난 20세기에 서구의 미술을 좇았지만 이제 동시대미술을 형성하고 있다는 점에서, 우리의 경우와 유사한 상황을 겪고 있는 일본 현대미술에 대해 비평가 사와라기 노이는 ‘스키조프레닉’하다고 평가한다. 여러 자아를 가진 정신분열증처럼 일본의 현대미술은 메이지 유신 이후 받아들인 서양의 미술개념과의 끊임없는

44) 이숙경, 「글로벌리즘과 한국현대미술의 동시대성」 참조.

45) 이숙경, 「글로벌리즘과 한국현대미술의 동시대성」 참조.

46) 이숙경, 「글로벌리즘과 한국현대미술의 동시대성」, p. 79.

어긋남 속에서 그 차이를 받아들이지 못하고 유사하게 따라가기에만 급급해왔음을 비판한다. 그 어긋남은 특히 일본의 오타쿠 문화와 순수예술(fine art)를 혼성적으로 결합한 네오파프(Neo-Pop)에서 볼 수 있다고 보았다. 서양의 경우 순수예술과 대중 예술의 구분이 오래전부터 있어왔기에 대중문화의 그래픽 이미지를 사용하는 것이 두 장르의 의식적인 결합으로 여겨졌지만, 일본의 네오파프는 매우 자연스럽게 결합되었다는 것이다.⁴⁷⁾

이러한 분위기는 2000년대 들어 일본뿐 아니라 아시아권에서도 유사하다. 작가들은 어린 시절에 즐겼던 애니메이션과 게임 등과 같은 문화를 자연스럽게 예술에 반영하였고, 주변이었던 자신들의 문화가 이제는 중심이 될 수 있다는 시대적 가치관을 바탕으로 형성되었다.⁴⁸⁾ 그래서 아시아의 젊은 작가들은 사와라기 노이의 평가처럼 “유럽과 미국에서 수입된 최신 유행 스타일을 한없이 소비하는 것이나” 혹은 “그 허무함을 깨닫고” 전통으로의 “회귀를 주창하는 것이나 마찬가지로 똑같은 콤플렉스”에서 벗어난 것이다.⁴⁹⁾ 이 관점을 한국에 적용하면, 서구의 미술이 주류이니 그 걸모습을 그저 따라하거나 뒤늦음을 인식하고 뒤따르려하는 것이 아니며, ‘우리 것이 좋은 것’이라는 맹목적인 민족주의적 믿음으로만 그림을 그리는 것이 아니다. 그보다는 현 시대에 한국에서 사는 사회의 일원으로 작가들은 자신들에게 익숙한 요소들의 파편들을 화면 속에 섞어서 자신의 이야기를 만들고자 하는 것이다.⁵⁰⁾ 이러한 지점은 현대한국채색화의 경우에도 적용가능하다.

한국인으로서 전통문화의 이미지와 형식에 익숙하기도 하지만, 서양의 미술 개념을 듣고 배웠고 대중문화의 경험한 세대인 작가들에게 이러한 요소들이 복합적으로 혼성되는 것은 지극히 자연스럽게. 그러한 점에서 전통의 정신이나 문화의 원형 등에 대한 고찰을 통한 전통문화의 계승 혹은 서양의 입장에서 이국적인 한국 전통을 접목하려는 타자적 관점이 아닌, 자연스럽게 보고 습득한 요소들을 결합

47) 사와라기 노이, 『일본·현대·미술』(1998), 김정복 옮김 (두성북스 2012) 참조.

48) 김복기, 「한국미술의 동시대성과 비평담론」, pp. 197-224 참조.

49) 사와라기 노이, 『일본·현대·미술』, p. 359.

50) 허나영, 「현대한국채색화의 네오파프 경향과 의미」 참조.

할 수 있다. 그리고 현대채색화에서 보이는 이러한 결합은 특정 목적을 향해 녹여서 하나의 형태를 만드는 것이 아니라, 화면 속에 구현된 요소들이 저마다의 개별성을 가지면서도 함께 관계성을 가진다. 그러한 점에서 현대채색화에 표현된 전통적 요소나 대중문화의 그래픽 등이 ‘차용(appropriation)’의 전략을 가지고 있다고도 볼 수 있다. 특정 맥락에 있던 시각적 요소들을 떼어내어 새로운 맥락에 위치시키고 있기 때문이다. 그렇지만 정연심이 도출한 니콜라 부리오(Nicolas Bourriaud, 1965-)의 포스트프로덕션(postproduction) 개념을 참고해보면, 차용과 유사하면서도 다른 포스트프로덕션의 특성⁵¹⁾을 현대채색화 속 혼성의 방식에서 찾을 수 있다.

본래 영상이나 사진의 후-작업이라는 기술적 의미의 포스트프로덕션을 니콜라 부리오는 퍼포먼스 작업에서 필연적으로 등장하게 되는 사진이나 동영상을 설명하기 위해 사용하였다. 그리고 이는 1990년대 이후 새로운 미술의 형태보다는 기존의 예술형식이나 내용, 예술방식을 재생산하게 되는 양상을 설명할 수 있다고 보았다.⁵²⁾ 특히 디지털 매체의 활용이 일상생활뿐 아니라 작업에 반영되는 경우도 늘어나면서 이미지는 정보처럼 데이터화가 되어, 익명의 사람이 생산하거나 제작한 이미지가 또 다른 사람에 의하여 변형되고 재생산된다.⁵³⁾ 이러한 과정을 부리오는 포스트프로덕션으로 보았고, 이는 차용과 다르게 역사성을 갖지 않는다. 차용은 과거의 것을 떼어내어 가지고 오면서 일종의 알레고리적 전략이 활용되는 것⁵⁴⁾이라면, 포스트프로덕션에서 활용되는 이미지들은 연속적인 시간 속에 있는 것이 아니라 디지털 세상에서 과편화되어 정보, 즉 데이터로 떠있는 것이다.⁵⁵⁾

51) 정연심, 「포스트-미디어와 포스트프로덕션: 포스트모더니즘 이후 현대미술의 ‘동시대성’」, 『미술이론과 현장』 14호 (2012), pp. 187-125, pp. 206-209 참조.

52) 정연심, 「포스트-미디어와 포스트프로덕션」, p. 203.

53) 정연심, 「포스트-미디어와 포스트프로덕션」, p. 204.

54) 크레이그 오웬스, 「알레고리적 충동: 포스트모더니즘의 이론을 향하여」, 윤난지 엮음, 『모더니즘 이후, 미술의 화두』, 조수진 옮김 (눈빛 1999), pp. 163-211 참조.

55) Nicola Bourriaud, *Postproduction: Culture as Screenplay: How Art Reprograms the World* (New York: Lukas & Sternberg 2002), pp. 14-17.

전통적 요소를 현대적으로 변용하고 있는 현대채색화 역시, 특정한 어떠한 유물을 전제로 하고 그 이미지나 형태 등을 떼어내어 가져오기 보다는 일반적으로 쉽게 볼 수 있는 전통 이미지나 그 전형적 유형을 활용하는 경우가 많다. 실제적으로 온라인상에서 참고하는 이미지를 찾기도 하며, 굳이 특정한 이미지를 찾지 않더라도 어떠한 유형을 여러 번 반복적으로 인식하면서 자연스럽게 체득되는 점들을 작품에 반영한다. 온라인상에서 어렵지 않게 찾아볼 수 있는 궁중장식화 속 산과 파도의 모습, 민화 책가도 속 역원근법과 다시점, 한복의 문양, 민화 속 호랑이의 모습 등 다양한 전통 문화의 데이터들이 먹과 채색을 통해 현대적으로 재창안되었다. 이러한 전통의 데이터와 현대적 삶의 데이터는 온라인상에서는 동시에 존재한다. 그 원본에 해당하는 유물과 커피 브랜드는 분명 과거와 현재라는 역사적 차이를 갖지만, 이를 수용하는 현대인들에게는 온라인상에서 언제든 찾아낼 수 있는 디지털 데이터인 것이다. 그래서 이들을 작가가 자신의 의도에 맞게 선택하고 추출하여 회화의 지지체 위에 새로운 세상을 구현한다.

현대채색화 속 전통적 요소를 그저 과거의 것을 부활하는 것으로 보기는 힘들다. 오히려 현 시대에서 충분히 읽힐 수 있고 소통될 수 있는 시각적 요소로 볼 수 있을 것이다. 그러한 점에서 현대채색화는 최근 대중적인 인지도 역시 높아지고 있다. 관련하여 많은 전시가 이루어지고 있고, 작가가 늘어나고 있다. 하지만 채색화를 한국화의 범주에만 넣고 이를 동시대미술의 관점에서 보지 않는 기존의 편견이 작용하고 있다. 그럼에도 일상적인 요소나 개인적 서사를 시각적으로 표현하는 동시대미술지형에서 한국작가들이 그려내는 한국 전통의 현대화는 충분히 유의미하다. 하지만 아직 동시대미술의 의미로서 분석하기에는 현대채색화의 성격이 불분명하고 시대적 의미를 도출하기가 쉽지 않다는 한계가 있는 것도 분명하다. 그러므로 다양한 관점의 논의를 통하여 현대채색화에서 의미를 찾아내고 관련한 방향을 제시한다면, 그저 피상적인 전통의 변용을 넘어서 현대채색화가 이 시대에서 중요한 의미를 가질 수 있을 것이다.

V. 결론

본 연구는 “현대 한국미술계에서 채색화가 갖는 의미는 무엇일까?”라는 질문에서 시작되었다. 한류열풍을 통한 전통회화에 대한 관심, 민화의 대중적 저변확대, 한국화 작가의 인기 등 2000년대 들어 한국미술계에서는 전통의 복귀가 그 어느 때보다 활발하게 이루어지고 있기 때문이다. 그리고 신진 한국화가들을 중심으로 채색기법을 활용한 회화 혹은 전통채색화에서 소재와 형식을 따온 작품 활동이 이루어진다는 점에서 본 연구에서는 현대 한국 채색화의 상황을 파악하고 이를 동시대 예술의 관점에서 분석하고 그 의미를 진단하고자 하였다.

한국미술에서 채색화의 연원은 고구려 고분벽화로까지 올라가는 만큼 그 역사가 길고, 궁중에서 민간까지 폭넓은 계층에서 다양한 목적으로 사용되어 왔다. 그러한 만큼 한국미술의 저변을 차지하고 있었다. 그렇지만 일제강점기에 서구식 근대화가 일어나면서 전통채색화는 일본화와의 변별력을 가지기 위한 정체성을 찾아야만 했다. 그 과정에서 전통채색화의 맥이 끊기고 수목에 밀려 채색화의 가치를 갖기가 힘들었다. 그렇지만 최근 한국문화에 대한 관심이 사회적으로 넓어지고 이어 민화와 궁중장식화 등이 대중적인 지지를 받게 되면서 현대의 한국채색화는 주목을 받고 이 시대에 가질 수 있는 의미를 찾을 필요성이 제기되었다. 이에 본고에서는 전통적 요소를 현대적으로 변용한 현대한국채색화들을 소재, 구성 방식 그리고 전통기법에 따라, 이러한 특성들을 잘 볼 수 있는 작품들을 중심으로 살펴보았다. 그리고 이러한 현대한국채색화가 동시대미술로서 갖는 의미를 찾아 보고자 시와라기 노이가 제시하는 개념과 부리오의 포스트프로덕션 개념을 중심으로 살펴보았다. 그리고 채색화가 전통을 계승하거나 한국정신을 세우려고 하는 것이 아니라 데이터와 같이 쉽게 접할 수 있는 전통적이고 현대적인 요소들이 채색화를 통하여 결합하고 있다는 점을 생각해보았다.

물론 이러한 논의가 현대채색화에만 적용되는 것은 아니다. 타 장르에서도 유사한 관점으로 해석할 수 있는 작품이 존재한다. 그러한 만큼 이러한 논의를 통하여 ‘한국채색화’라는 장르의 정체성을 세우고자 하는 것은 아니다. 그보다는

전통을 현대적으로 변용한 현대한국채색화를 통하여 이 시대에 맞는 한국 문화의 특성을 고민해볼 수 있고 더 나아가 세계 속에서 한국미술을 알리는 데 밑받침이 될 수 있음을 이야기하고자 한다. 더불어 이를 통해 현대 한국미술계에서 채색화가 가지는 의미와 위치를 생각해볼 수 있을 것이다.

현대한국채색화에 대한 의미를 고민해보고 그 특성을 분석하기 위하여 여러 사료들을 분석하고 자료를 찾았다. 하지만 너무나 다양한 관점을 볼 수 있었고 관련한 연구들 역시 다층적이어서 하나의 논지로 묶기가 쉽지 않았다. 그러한 점에서 다소 개괄적인 정리가 되었다. 이에 후속 연구를 통해 보다 주제를 세분화하여 현대화된 전통의 특성을 보다 깊이 있게 바라보고 현대미술과 비교해 볼 것이다. 그리고 이를 시작으로 한국적 전통이 현대미술에서 보다 의미 있는 역할을 할 수 있도록 더 많은 학술적 연구가 지속되어야 할 것이다. 또한 본고에서 살펴본 전통 소재, 회화 속 공간 구성, 전통기법의 활용 등을 보다 세밀하게 분류하고 이에 해당하는 작품을 중심으로 한 분석과 해석 역시 가능할 것이다. 이러한 연구들을 바탕으로 채색화 역시 한국화와 더 나아가 다른 매체를 활용한 회화들과 함께 논의가 될 수 있기를 바란다.

* 논문투고일: 2020년 8월 11일 / 심사기간: 2020년 8월 16일-2020년 9월 27일 / 최종 게재 확정일: 2020년 9월 28일.

참고문헌

- 강민기, 「1930-1940년대 한국 동양화가의 일본화풍 - 일본화풍의 전개와 수용」, 『미술사논단』 29호, 2009, pp. 223-248.
- _____, 「동양화의 근대적 모색: 한국적 기법과 일본적 기법의 경계」, 『미술사학』 24호, 2010, pp. 355-383.
- _____, 「한국근대수묵채색화 연구사」, 『한국근대미술사학』 24집, 2012, pp. 7-32.
- 고충환, 오세권, 임창섭, 조광석, 조은정, 『비평으로 본 한국미술』, 대원사 2001.
- 곰브리치(E. H. Gombrich), 『예술과 환영』, 차미레 옮김, 열화당 2003.
- 김경연, 「1970년대 한국화에 대한 기억-이숙자 구술을 중심으로」, 『한국근현대미술사학』 22집, 2011, pp. 137-154.
- _____, 「‘보편회화’지향의 역사-20세기 전반기 동양화 개념의 형성과 변모에 대하여」, 『한국근현대미술사학』 38집, 2019, pp. 33-57.
- 김기수, 「어떻게 ‘컨템퍼러리 아트’를 번역할 것인가?」, 『서양미술사학회논문집』 48집, 2018, pp. 211-237 (DOI: 10.16901/jawah.2018.02.48.211).
- _____, 「1989년 이후 컨템퍼러리 아트’에서 ‘동시대성’의 문제: 미술사적 담론을 중심으로」, 『현대미술학 논문집』 21권 1호, 2017, pp. 53-112.
- 김복기, 「한국미술의 동시대성과 비평담론」, 『미술사학보』 41집, 2013, pp. 197-224 (DOI: 10.15819/rah.2013..41.197).
- 김성희, 「이당 김은호의 채색인물화에 대한 재평가」, 『한국근현대미술사학』 2집, 한국근현대미술사학회, 1995, pp. 115-146.
- 김영기, 『동양미술론』, 유일출판사 1980.
- 류승민, 「와유(臥遊), 그림에서 ‘우리’를 만나기-작가 조풍류의 개인전에 부처-, <<이산 저산 서울 한바퀴 - 조풍류展>> 전시자료, http://www.arthub.co.kr/sub01/board05_view.htm?No=24987 (2019년 8월 31일 최종접속).
- 박경주, 「현대미술에서 나타나는 네오 팝 아트에 관한 연구」, 『기초조형학연구』 16권, 1호, 2015, pp. 209-219.

- 박천남, 「Glocalization 시대의 현대미술」, 『현대미술학 논문집』 20권, 2006, pp. 67-92.
- 박혜성, 「초현실주의 경향의 1950-1970년대 한국미술-구상회화를 중심으로」, 『한국예술연구』 27호, 2020, pp. 161-183 (DOI: 10.20976/kjas.2020..27.007).
- 사와라기 노이, 『일본·현대·미술』(1998), 김정복 옮김, 두성북스 2012.
- 성민우, 임서령, 정병모, 허나영, 『색으로 그린 그림』, 가가북스 2019.
- 송미숙, 「김은호 고사도석인물화의 제작 양상」, 『미술사와 문화유산』 5집, 2016, pp. 211-230.
- 오광수, 『시대와 한국미술』, 미진사 2007.
- 오세권, 「현대 한국화에 나타나는 ‘차용’ 표현에 대한 연구」, 『기초조형학연구』 15권, 2호, 2014, pp. 319-329.
- 유정서, 「현대 민화화단의 진로-전승과 창작」, 『한국민화』 8권, 2017, pp. 79-80.
- 유홍준, 『조선시대 화론 연구』, 학고재 1998.
- 윤진섭, 「한국의 팝아트」, 『인사미술제와 한국의 팝아트 1967-2009』, 에이엠아트 2009, pp. 11-93.
- 이상현, 『전통회화의 색; 우리 회화 전통 안료 바로 알기』, 가일아트 2012.
- 이숙경, 「글로벌리즘과 한국현대미술의 동시대성」, 『미술사학보』 40집, 2013, pp. 71-87 (DOI: 10.15819/rah.2013..40.71).
- 이숙자, 『한국근대동양화의 연구-한국화 정립을 위한 기초조사』, 홍익대학교 대학원 석사학위논문, 1970.
- 이태호, 『조선후기 회화의 사실정신』, 학고재 1999.
- 정병모, 『무명화가들의 반란, 민화』, 다할미디어 2017.
- _____, 『민화는 민화다』, 다할미디어 2018.
- 정연심, 「포스트-미디어와 포스트프로덕션: 포스트모더니즘 이후 현대미술의 ‘동시대성」, 『미술이론과 현장』 14호, 2012, pp. 187-215.
- 정종미, 『우리 그림의 색과 칠; 한국화의 재료와 기법』, 학고재 2001.
- 조용진, 『채색화 기법』, 미진사 1994.

- 조은정, 「한국현대미술에서 민화의 이코노그래피-현대미술의 창작 원천으로서의 민화」, 『한국민화』 5권, 2014, pp. 44-65.
- 최열, 『근대 수묵 채색화 감상법』, 대원사 2001.
- _____, 「박생광 연구의 발자취」, 『박생광 탄생 100주년 기념 자료집』, 이영미술관 2004, pp. 173-174.
- 크레이그 오웬스, 「알레고리적 충동: 포스트모더니즘의 이론을 향하여」, 윤난지 엮음, 『모더니즘 이후, 미술의 화두』, 조수진 옮김, 눈빛 1999, pp. 163-211.
- 테리 스미스, 『컨템포러리 아트란 무엇인가』(2009), 김경운 옮김, 마로니에북스 2013.
- 한세현, 「19세기 책가도(冊架圖)의 새로운 경향: <호피장막도(虎皮帳幕圖)>를 중심으로」, 『미술사학』 35호, 2018, pp. 191-220.
- 한정희 외, 『동양미술사』 상권, 미진사 2009.
- 허나영, 「현대한국채색화의 네오팝 경향과 의미」, 『조형교육』 75권, 2020, pp. 379-395.
- _____, 「생성하는 오이코스」(《성민우 개인전》 서문), 그림손 갤러리 2016.
- 홍경한, 「한국 현대 민화에 대한 미적 담론의 필요성」, 『퍼블릭아트』, 2005, <http://artcritic.kr/100020574454> (2019년 8월 15일 최종접속).
- 홍선표, 『한국근대미술사』, 시공사 2010.
- Bourriaud, Nicola, *Postproduction: Culture as Screenplay: How Art Reprograms the World*, New York: Lukas & Sternberg 2002.
- 《그림과 세상을 벗하다 - 광수연展》 전시자료, 갤러리 한옥 2014, http://www.art-hub.co.kr/sub01/board05_view.htm?No=18904 (2019년 8월 31일 최종접속).

도판목록

- [도 1] 남현주, <낙원 II>, 2009, 도침장지에 수간채색, 45.5x53cm
- [도 2] 박수연, <십이지신과 색동 산수>, 2016, 130.3x162.2cm, 장지에 채색
- [도 3] 박수연, <도란도란>, 2014, 116.8x182cm, 장지에 채색
- [도 4] 안성민, <안이 바깥보다 넓다>, 2018, 175x129cm, 한지에 채색
- [도 5] 안성민, <Digital delusion 01>, 2019, 91.44x60.96cm, 종이에 수묵, 채색, 안료
- [도 6] 권인경, <저장된 파라다이스 1>, 2013, 160x130cm, 한지에 고서콜라주 수묵채색
- [도 7] 조풍류, <불암산에서 바라본 상계동>, 2016, 140x240cm, 캔버스에 호분, 분채, 석채, 금니
- [도 8] 손동현, <영웅수파만선생상>, 2007, 190x130cm, 지본수묵채색
- [도 9] 손동현, <문자도-스타벅스>, 2007, 130x160x2cm, 지본수묵채색
- [도 10] 성민우, <오이코스-280>, 2020, 130.3x130.3cm, 비단에 채색과 금분
- [도 11] 임서령, <명경지필 1>, 2019, 68x28cm 장지에 옷칠, 석채, 수간채색
- [도 12] 김현정, <완벽한 밥상>, 2013, 130x162cm, 한지 위에 수묵, 담채, 콜라주
- [도 13] 박소은, <여십6-보물창고>, 2019, 91x116.8cm, 순지에 수간채색과 필

국문 초록

채색화는 진한 채색이 들어가는 한국화로, 전통적으로는 기법이나 쓰임, 향유계층에 따라 다양하게 분류된다. 본고에서는 전통 채색 기법이나 전통의 소재와 형식을 현대적으로 변용한 채색화를 중심으로 살펴보았다. 한국채색화에 대한 연구들이 주로 역사적 흐름에 따른 관점을 갖는다면, 본 연구에서는 현재 이루어지고 있는 채색화의 경향을 분석하였다.

이를 위해 전통문화 속 소재, 회화 속 구성방식 그리고 전통 채색 기법의 세 가지 관점에서, 현대채색화에서 전통이 현대적으로 변용된 경우를 살펴보았다. 현대채색화 작가들은 자신들의 서사를 표현하기 위하여 전통 소재들을 사용하였고, 이는 현대 회화로 옮겨지면서 새롭게 해석이 되기도 한다. 또한 현대채색화에는 전통 회화에서 사용되는 화면 구성형식을 도입하기도 한다. 민화의 역원근법이나 다시점, 산수화의 삼원법 등에 현대적 요소를 대입한다. 마지막으로 종이나 비단 등과 같은 바탕재질이나 안료의 종류에 따라 다양한 전통 채색 기법을 사용하여, 현대적 메시지를 전달하기도 한다.

이러한 현대채색화에서 보이는 전통의 현대적 변용은 주로 한국 문화와 현대 사회, 그리고 순수예술 등 다양한 요소들이 혼성된 결과이다. 이는 하나의 거대한 서사를 위하여 모두를 녹이는 것이 아니라 각 요소들의 개별성을 인정하면서 이루어진다. 그러한 점에서 현대채색화의 현대적 변용의 방식은 동시대성을 가진다고 볼 수 있다. 그리고 니콜라 부리오가 말한 포스트프로덕션 개념과 같이 현대채색화 속의 전통요소와 현대적 요소들은 과거와 현재의 만남의 차원이 아니라, 온라인상에 산재해있는 디지털 데이터들의 결합이라 볼 수 있다. 그러한 점에서 현대한국채색화는 전통이 다시 태어나는 것이 아니라 현대 사회 속에 있는 한국문화의 가치를 보여줄 수 있다는 의미를 가진다.

핵심어

동시대미술, 전통적 시각 요소, 포스트프로덕션, 한국채색화, 현대적 변용

ABSTRACT

A Study on Contemporary Transfiguration of Tradition in Korean Color Paintings

Na-Young Hur*

This paper focuses on how visual elements such as traditional materials and images are reinterpreted in a contemporary way, not abstract concepts such as traditional spirit or ideologies. The painters use partial images in traditional culture as a subject for expressing their narrative. These images were removed from their original context and newly combined. In addition, they use not only the subject matter, but also the composition of a picture used in traditional painting. By substituting contemporary elements in these compositions, they naturally mix modern and traditional. Finally, various traditional coloring techniques are used to convey modern messages depending on the type of pigment or base material, such as paper or silk. Following any technique does not connect the vein of tradition. Rather, traditional techniques serve as an important means of conveying a message. This contemporary transformation of tradition is mainly the result of a mixture of various elements such as Korean culture, current society, and fine art. In this regard, contemporary Korean color paintings are meaningful in that they can show the value of Korean culture in the present society, rather than reviving tradition.

* Lecturer in Mokwon University

Key Words

Contemporary art, Contemporary transfiguration, Korean color paintings,
Post-production, Traditional visual elements

