



저작자표시-비영리-변경금지 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

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

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:



저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.



비영리. 귀하는 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 없습니다.



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

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

저작권법에 따른 이용자의 권리는 위의 내용에 의하여 영향을 받지 않습니다.

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

[Disclaimer](#)

# 현대 한국화에 나타난 오방색 연구

지도교수 곽 정 명

이 속 희

이 논문을 미술학 석사학위 논문으로 제출함

2013년 8월

이속희의 미술학 석사학위 논문을 인준함

심사위원장 \_\_\_\_\_ (인)

위 원 \_\_\_\_\_ (인)

위 원 \_\_\_\_\_ (인)

제주대학교 대학원

2013년 8월

<국문초록>

## 현대 한국화에 나타난 오방색 연구

이 숙 희

제주대학교 대학원  
미술학과 한국화전공

지도교수 곽 정 명

현대 사회에서 색채는 예술적 사고의 관점에서 작가의 내면세계를 나타내는 결정체이다. 예술을 포함한 사회적, 문화적 상황은 과거와는 달리 더 역동적으로 변해가고 있으며, 다양한 색채의 활용방안에 관한 연구가 활발히 이루어지고 있다.

이러한 상황 속에서 한국화단 또한 색채에 대한 관심이 고조되어 전통색을 수용하고 계승하면서 현대적인 색채감각을 드러내는 작품을 선보이는 작가들이 늘고 있다.

우리 민족은 자연에 대한 경외심에서 나온 샤머니즘적 색채관과, 음양오행 사상의 영향을 받은 오방색 중심의 색채관을 전통적 색의 감각으로 정립하였다. 특히 오방색은 우리 전통 회화에 직접적인 영향을 미쳤다. 그 중에서도 고구려의 고분 벽화, 고려의 불화, 조선의 민화 등은 독특한 풍토와 민족성을 보여주면서 우리 민족만의 독자적인 색채의 아름다움으로 색채에 대한 감각과 상상력을 발달시켜 왔다.

본 연구에서는 음양오행에 따른 오방색을 활용한 전통 회화 중에서 오방색의 상징적 의미가 잘 나타나 있는 고분 벽화, 불화, 민화를 분석하였다.

고분 벽화 초기에는 주인공의 초상과 생활 모습을 어두운 색조로 표현하였으나, 후기로 갈수록 도교적인 내용이 포함되면서 색채가 다양해지고 독특한 미감의 경향을 보인다. 불화에서는 정교한 구성과 섬세한 채색기법, 화려한 색채의 면모를

보인다. 그리고 민화는 강렬한 진채로 그렸으며, 일반 서민들을 위주로 그림으로서 장식적인 기능의 조형 세계를 보인다.

또한 우리 민족의 전통 회화 속의 오방색을 현대적 색채의식과 연결하여 자신만의 창의성으로 표현한 대표적 한국화가인 박생광, 김기창, 박노수 등의 작품 분석을 통하여 현대 회화에 녹아있는 오방색의 의미를 살펴보았다. 이들 작가들의 정신은 민족적 정서에 바탕을 두고 있지만 작업에 있어서의 방법론과 소재는 다분히 현대적이다.

박생광의 작품은 우리 민족 전통 회화의 색채 미감과 소재를 차용하여 독특한 구성력과 원색의 화려하고 강렬한 색채가 특징이며, 김기창은 민화에서 비롯된 소재들로 자유분방한 선과 강한 원색의 보색대비를 사용하여 민화가 가지고 있는 해학성과 서민적인 특성을 잘 나타내고 있다.

박노수는 문인화의 정신과 현대적 감성으로 작품세계를 이루면서 짙은 남청 색조와 노랑의 강한 색채 대비 효과를 보이며, 색채를 단순화함으로써 동양적 정서를 표현하고 있다.

이와 같이 오방색은 대상을 표현하기 위한 단순한 수단을 뛰어 넘어 색채에 대한 재해석과 구성력으로, 우리 정서를 포함하는 현대적이고 독특한 아름다운 회화의 세계를 개척해 나가고 있다.

또한 오방색은 전통의 수용과 함께 색채의 자율성 회복이라는 면에서, 한국화단에 진정된 ‘우리 색채’의 가치를 일깨워 주고 있다. 나아가 우리의 귀중한 자산이며 이를 계승하고 발전시켜야하는 과제를 안겨주고 있다.

# 목 차

<국문초록> .....	i
I. 서론 .....	1
1. 연구 목적 .....	1
2. 연구 방법 .....	2
II. 오방색의 의미 .....	3
1. 오방색의 개념 .....	3
2. 오방색의 상징성 .....	6
III. 전통 회화에 나타난 오방색의 전개 .....	16
1. 고구려 고분 벽화 .....	16
2. 불화 .....	21
3. 민화 .....	25
IV. 현대 한국화에 나타난 오방색의 전개 .....	31
1. 박생광 .....	31
2. 김기창 .....	37
3. 박노수 .....	41
V. 결론 .....	46
참고문헌 .....	48
<Abstract> .....	50

## 그림목차

<그림 1> 「묘주의 초상」, 고구려 4세기, 안악3호분, 황해남도 안악군 오국리 소재 …	17
<그림 2> 「묘주의 부인초상」, 고구려 4세기, 안악3호분, 황해남도 안악군 오국리 소재 …	17
<그림 3> 「통영무용총 가무도」, 고구려 5~6세기, 무용총, 중국 길림성 집안현 소재 …	18
<그림 4> 강서대묘 사신도 중 「청룡」, 고구려 6세기 후반~7세기 초, 벽화고분, 평안남도 강서군 강서면 삼묘리 소재 ……………	20
<그림 5> 강서대묘 사신도 중 「백호」, 고구려 6세기 후반~7세기 초, 벽화고분, 평안남도 강서군 강서면 삼묘리 소재 ……………	20
<그림 6> 강서대묘 사신도 중 「주작」, 고구려 6세기 후반~7세기 초, 벽화고분, 평안남도 강서군 강서면 삼묘리 소재 ……………	20
<그림 7> 강서대묘 사신도 중 「현무」, 고구려 6세기 후반~7세기 초, 벽화고분, 평안남도 강서군 강서면 삼묘리 소재 ……………	20
<그림 8> 「수월관음도」, 고려 14세기, 견본채색, 109.5×57.8cm ……………	23
<그림 9> 「미륵하생경변상도」, 고려 13세기, 견본채색, 178×90.3cm ……………	23
<그림 10> 「까치 호랑이」, 연대미상, 72×59.4 cm ……………	28
<그림 11> 「화조도」, 연대미상, 종이에 채색, 50×30cm ……………	28
<그림 12> 「십장생도」, 19세기, 종이에 채색, 10폭 병풍 ……………	29
<그림 13> 박생광, 「청담스님」, 1983년, 종이에 수묵담채, 348×215cm ……………	32
<그림 14> 박생광, 「전봉준」, 1985년, 종이에 수묵채색, 360×510cm ……………	33
<그림 15> 박생광, 「명성황후」 1984년, 종이에 채색, 200×330cm ……………	33
<그림 16> 박생광, 「탁몽」 1983년, 종이에 수묵채색, 137×136cm ……………	34
<그림 17> 박생광, 「탈」, 1984년, 종이에 수묵채색, 69.9×69cm ……………	34
<그림 18> 박생광, 「무녀」, 1981년, 종이에 수묵채색, 130×70cm ……………	35
<그림 19> 박생광, 「모란과 범」, 1984년, 종이에 수묵채색, 135×256cm ………	35
<그림 20> 박생광, 「十長生」, 1982년, 진채기법에 의한 채색, 550×522cm ……	36
<그림 21> 김기창, 「바보화조」, 1977년, 종이에 수묵채색, 69×61cm ……………	39

<그림 22> 김기창, 「봉래선경」, 1970년, 비단에 수묵채색, 57×56cm	39
<그림 23> 김기창, 「태양을 먹는 새」, 1968년, 종이에 수묵채색, 38×47cm	40
<그림 24> 김기창, 「夏景」, 1986년, 종이에 수묵채색, 45×52.5cm	40
<그림 25> 김기창, 「문자도」, 1984년, 적색종이에 수묵채색, 69×88cm	41
<그림 26> 박노수, 「아침」, 1987년, 종이에 수묵담채, 97×137cm	42
<그림 27> 박노수, 「산길」, 1990년, 한지에 수묵채색, 97×180cm	42
<그림 28> 박노수, 「호반」, 2012년, 화선지에 수묵채색, 700×402cm	43
<그림 29> 박노수, 「산」, 1988년, 종이에 수묵담채, 159×222cm	43
<그림 30> 박노수, 「소년」, 1973년, 종이에 수묵담채, 70×100cm	44

## 표 목 차

<표 1> 「오방색의 개념도」	6
<표 2> 「오위(五位)에 따른 오색」	14
<표 3> 「오방색의 상징체계」	15

# I. 서론

## 1. 연구 목적

색은 현대 사회에서 심미적·심리학적 관점에서 뿐만 아니라 일상생활 속에서도 중요한 위치를 차지하는 시각적 표현 수단이다.

한국화에 나타난 색채를 올바르게 알기 위해서는 우선 우리 전통 색에 대한 연구를 토대로 한국의 색이 무엇인가에 대해 이해하는 것이 필요하다. 민족마다 고유한 전통이 있으므로 민족의 독특한 정서적인 측면과 색채를 함께 다루어야 전통 색에 대한 올바른 해석이 될 수 있을 것이다.

전통 한국 미술에서 오랫동안 자주 등장해오고 있는 오방색의 의미는 동양의 순환론적 세계관인 음양오행설을 배경으로 민간신앙과 실생활에서 밀접하게 표출되어 왔다. 그리고 고구려의 고분 벽화, 불화, 민화 등의 채색화 양식을 통해서도 민족적 특성과 전통 오방색에 대한 색채 의식을 살펴 볼 수 있다.

그 중에서 고구려 고분 벽화는 정제되고 중후한 색채감을 보이며, 고려불화는 화려하고 정교한 색채와 종교적인 색채 감정을 그대로 드러낸 것이라 할 수 있다. 또한 조선의 민화는 자유분방하고 대담한 색채가 사용되었다. 우리의 전통 회화에서 알 수 있듯이 우리의 색채는 아름답고 독자적인 미를 창출해 왔다. 오방색의 전통은 현대에 와서 그 가치가 새롭게 조명되어 그 전통을 수용하고 계승, 적용하려는 작가들이 늘고 있다. 이는 현대 한국화에 대한 자각의 결과로 전통색의 미감을 승화시켜보려는 시도로 보여 진다.

이렇듯 현대 한국화의 흐름은 새로운 조형 실험과 탐구를 통해 전통에 대한 재해석을 시도하는 과정에서 오방색이 지닌 의미와 가치를 부각시키고, 그 색채가 지닌 고유의 특성에 관심을 보이고 있다.

본 연구는 오방색의 개념과 상징성에 대해 알아보고, 고구려 벽화, 고려 불화, 조선의 민화 등을 중심으로 전통 회화에 나타난 오방색을 살펴본 후, 현대 한국화

작가 중 박생광, 김기창, 박노수 등의 작품에 나타난 오방색을 살펴보았다.

## 2. 연구 방법

본 연구는 우리 민족의 색채인 오방색을 살펴보고, 한국화에서 사용된 오방색이 보여주는 공통된 우리 민족의 색채 의식에 대해 살펴보고자 한다. 이를 위해 선행연구 및 문헌 자료인 논문과 학술 자료, 정기 간행물, 작가의 카탈로그 등 연구 주제와 관련된 다양한 참고 자료를 토대로 살펴보았다. 이에 본문의 내용을 크게 네 부분으로 나누어 정리한 결과는 다음과 같다.

첫째 I 장에서는 본 논문을 연구하게 된 목적과 연구 방법에 대해 개괄적으로 설명하였다. 둘째 II 장에서는 오방색의 개념과 음양오행설을 통해 오방색의 상징성을 살펴보았다. 셋째 III 장에서는 전통 회화에 나타난 오방색의 전개를 고구려 고분 벽화, 불화, 민화 등의 작품을 중심으로 살펴보았다. 넷째 IV 장에서는 현대 한국화에 나타난 오방색의 전개를 박생광, 김기창, 박노수의 작품 분석을 통해 살펴보았다.

## II. 오방색의 의미

오방색은 전통 미술에 사용되어 온 다섯 색채를 지칭하는 용어이다. 오방색을 연구함에 있어서는 단지 색채와 그 활용 방법만을 다루는 회화의 방법론적 수단 외에도, 그것이 기초하고 있는 음양오행 사상의 측면 역시 살펴볼 필요가 있다.

따라서 본 장에서는 오방색의 개념 및 음양오행 사상에 따른 오방색의 상징성에 대해 고찰하고자 한다.

### 1. 오방색의 개념

동양의 예술과 문화의 근간에 자리 잡고 있는 오방색은 음양오행 사상에 기반을 두고 있다. 오방색은 적·청·황·흑·백의 다섯 가지 색을 이르며, 또한 정색(正色)·오색(五色)·오채(五彩)라고도 한다. 각각의 색채는 그에 해당하는 방위(方位)와 시공간적 구분을 비롯해, 사상과 의식의 표현 및 절기와 일기를 의미한다.

음양오행은, 우주에 존재하는 모든 것들은 음(陰)과 양(陽)의 변화로 운행되고, 성장, 발전 및 소멸에 이르며, 태극과 오행이 음양의 조화로부터 비롯된다는 사상이다. 이는 인간 세상을 비롯한 우주 만물의 순환이 음과 양의 합일로부터 기인한다는 음양설과 이에 영향을 받은 오행설이 각기 독립적인 개념으로 발전해 나가는 과정에서, 전국시대 중엽에 두 이론이 통합되면서 하나의 사상 체계를 형성한 것이다.

본래 음양은 남북을 지칭하는 용어로서 사용되었을 뿐, 어떠한 사상을 의미하는 개념이 아니었다. 이후, 춘추시대에 이르러서는 주역의 해설인 『계사전(繫辭傳)』에서 볼 수 있듯이, 본격적으로 상징적 의미를 포함하게 된다. 이외에도 장자는 음양을 일컬어 ‘만물의 근본’이라 하였으며, 소옹(邵雍)은 음양의 특성이 상호 교류 관계에 있다고 보았다.

또한 프리초프 카프라(Fritjof Capra)<sup>1)</sup>는 음양에 대해 “음양오행 체계는 ‘원’으로 도식되어 끊임없이 움직이는 세계임을 의미하는데 이러한 역학적인 특성은 고대 중국의 ‘태극도(太極圖)’로 도해되고 있다. 이는 음과 양이 대칭적으로 배열된 것이지만, 이 대칭의 의미는 정적인 것에 있지 않고 부단한 ‘순환운동’에 있다. 따라서 회전적인 대칭으로 이해되며 순환론적인 해석이 부합 된다.”<sup>2)</sup>라 하여, 음양오행의 운행은 태극의 원리로 설명된다고 보았다.

이렇듯 “음양 사상은 동양 철학의 근원적 요소일 뿐만 아니라 미술 사상의 근원으로서 미학사상, 공간개념, 음영법 재료, 기법적 측면 등에 막대한 영향을 미쳤다”<sup>3)</sup> 다시 말해 동양 미술에 있어 색채의 사용은 색채 그 자체가 미감만을 중시하기보다는 그것이 지니고 있는 사상적 의미를 표현하고자 하는 상징적인 수단으로서의 성격이 강하며, 그 대표적인 예가 바로 오방색이라 할 수 있다.

오방색은 우주철학인 오행사상과 오방향의 결합으로 이루어졌으며, 신성한 사수와 연결되어 하나의 색채 이론으로서 성립되었다. 곧 “오행에는 오색이 따르고 범위와 절계가 따른다는 것으로 그것은 색과 방위가 절계를 오행에 맞추었으며, 중앙과 사방을 기본으로 삼아서 오방이 설정되고 거기에서 팔방과 십육 방이 생성 한다고 보았다. 또한, 색상을 방위에 따라 오색을 배정하고 오행의 상관관계로 하여 중간색이 나오면 중간색에서 무한한 색조가 생성”<sup>4)</sup>되는 것으로 보았다.

기본적으로 오방색의 다섯 색채인 적, 청, 황, 흑, 백은 음양 중, 양에 해당하며, 음양의 대비적인 속성에 따라 음에 해당하는 다섯 색채 역시 존재한다. “오방, 곧 동, 서, 남, 북, 중앙 사이에 놓이는 색이 음색으로, 다섯 가지 정색에 대해서 다섯 가지 간색이라 하며, 홍색, 녹색, 벽색, 유향색, 자색을 말한다. 즉, 간색은 정색과 정색과의 혼합으로 생기는 색이다.”<sup>5)</sup> 조선 중기에 간행된 <이수신편

1) 프리초프 카프라(Fritjof Capra) : 빈 대학교에서 물리학 박사 학위를 받은 후 유럽의 여러 대학에서 물리학 교수로 재직, 상대성 이론과 양자 물리학을 기반으로 현대 물리학에서 나타난 세계관의 변화가 동양사상 속에 담겨 있는 세계관과 유사함을 비교하며, 근대 이후의 기계론적 자연관을 유기체적 자연관으로 바꾸어야 함을 강조하였다. 주요저서로는 「현대 물리학과 동양사상」, 「새로운 과학과 문명의 전환」, 「생명의 그물」이 있다.

2) Fritjof 저, 이성범·김용정 역(1979), 「현대물리학과 동양사상」, 범양사, pp.123~124.

3) 최병식(1993), 「동양미술사학」, 예서원, p.130.

4) 임영주(1992), 「단청」, 대원사, pp.114~115.

5) 하용득(1989), 「한국의 전통 색과 색채심리」, 명지출판사, p.36.

(理藪新編)>에서는 오방색을 다음과 같이 설명하였다. “청색은 동방의 정색으로 목성에 속하고, 적색은 남방의 정색으로 화성에 속하고, 황색은 중앙의 정색으로 토성에 속하고, 백색은 서방의 정색으로 금성에 속하고, 흑색은 북방의 정색으로 수성에 속한다.”<sup>6)</sup>고 하였다.

또한 오방색은 오행의 5원소인 적, 청, 황, 흑, 백(火, 木, 土, 水, 金)의 운행 작용 및, 인체의 주요한 내장기관인 5장(심장, 간장, 비장, 췌장, 폐장)과도 연관된다. 즉 오행의 균형이 유지되면 자연 세계와 인체는 평온한 상태를 지속하지만, 균형이 무너질 경우 조화가 파괴된다. 5원소와 오방색의 관계는 속성의 유사성에서 비롯되었다. 불(火)이 붉은색(赤)인 것은 불꽃색에서, 나무(木)가 청색(靑)인 것은 식물의 색에서, 흙(土)이 황색(黃)인 것은 대지의 색에서, 물(水)이 흑색(黑)인 것은 깊은 물의 색감에서, 금(金)이 흰색(白)인 것은 금속의 반짝임에서 얻은 것이다.

이때 양에 속하는 나무, 불과 음에 속하는 금, 물, 그리고 중간에 속하는 흙의 상호 작용을 통해 각각 음과 양에 해당하는 색채가 생성된다. 동방의 청색과 중앙의 황색 사이에서 녹색이, 또 동방의 청색과 서방의 백색 사이에서 벽색이, 남방의 적색과 서방의 백색 사이에서 홍색이, 북방의 흑색과 중앙의 황색 사이에서 유향색이, 북방의 흑색과 남방의 적색 사이에서 자색이 나온다. 이러한 다섯 정색과 다섯 간색이 음양의 기본 10색이 된다.

한편 오간색은 또 다시 퍼져나가 70색의 잡색을 이루게 된다. 또한 이러한 잡색에 대해서는 대개가 자연 현상의 변화에 따르는 색채의 변화를 한자의 뜻을 가진 글자로 표현하고 있다. 오방색과 오간색 그리고 잡색은 그 근원이 중국에서 발생한 음양오행 체계에 근원을 두고 있으나 우리나라에 유입되면서 한민족 고유 의식과 생활 속에서 우리의 것이 되어 전통 색으로 자리 잡게 되었다.

이는 전통색 개념의 성립에 있어서 근거가 되며 우리 나라 회화에서 특히 고분 벽화에서 표현된 청룡, 백호, 주작, 현무 사신의 방위의 수호신으로 각기 방위에 따른 색으로 그려졌음을 알 수 있다. 상기한 오방색과 오간색을 도식화하여 정리하면 다음 <표 1>과 같다.

6) 박용숙(1998), 「한국미술의 기원」, 예경, pp.73~93.

<표 1> 「오방색의 개념도」

오정색	오간색	색 명
청	벽, 녹	창, 람, 아청, 청현색, 유청색유, 창황색, 창백색 등 비색, 연두색, 오색, 목유색 등
백		유백색, 소 등
황	유황	자황, 송화색, 심황, 치자색 등
적	홍, 자	천천, 비색, 주토, 주홍, 휴색, 담주, 대홍, 훈색, 토홍, 진홍, 도홍 등
흑		오, 조, 회색, 구색, 치색 등

## 2. 오방색의 상징성

동양 미술은 색채의 사용에 있어 단순히 시각적인 표현의 강조에서 한층 더 나아가, 각각의 색채가 지니는 개념과 의미 등 일군의 형이상학적 상징성을 드러내고자 하였다. 따라서 오방색은 자연히 음양오행사상과 결합하여 다섯 가지 색채가 각기 특정한 풍미, 방위, 인간감정, 관습과 의식 등 그 시대가 공유하던 문화적 총체를 망라한 색의 체계로서 기능했던 것이다. 여기에서는 오방색의 각각의 의미와 그 상징하는 바에 대하여 살펴보도록 하겠다.

### 1) 적(赤)

붉은색의 어원은 밝음을 나타내는 ‘밝다’와 근본적으로 같은 의미로 모음이 양성인가 음성인가에 따라 달라진 것이다. 따라서 적색의 전통적 사용 의미는 밝음이다.

적색(赤色)은 “적(赤), 홍(紅), 주(朱)를 총칭하고 있는데 적색은 계절로는 여름을,

풍수로는朱雀(朱雀)을 뜻한다. 그리고 오장(五臟)중에서 심장이고 오정(五情)중에서 락(樂)이며, 오미(五味)중에서는 쓴맛이고, 오상(五常)중에서는 예(禮)이며, 오성(五星) 중에서는 화성(火星)을 뜻한다. 따뜻한 남쪽을 뜻하므로 만물이 무성하고 양기(陽氣)가 왕성하여 태양과 생명을 의미하는데, 태양과 불과 피는 붉고, 따뜻하여 생명의 근원으로 믿어져 왔던 것이다.”<sup>7)</sup> 이러한 의미를 지닌 빨강에 어울리는 형태는 사각형이며 사각형의 직선은 안정과 견고함, 육체적 강건함을 나타낸다.

빨강은 색 스펙트럼에서 가장 응집된 색이고, 사각형은 신체적 힘과 근본을 설명하는데 가장 적합한 형태이며 이런 형태는 경직성과 긴장감, 끝까지 고수하는 자질이 잘 드러나 있기에 빨간색과 수반되는 특징으로 드러난다. 빨강은 물리학적으로 보면 가장 작은 에너지를 가진 색이며 빨강은 약 700나노미터로서 스펙트럼의 긴 파장 끝에 위치한다. 그리고 우리에게 불가시적인 적외선은 1800년에야 비로소 발견되었으며, 밝은 빨강(Hochrot) 또는 다홍색에서 초고도의 강도에 도달하게 되면 빨강은 모든 색 가운데 가장 강렬하고 격렬하며 가장 시끄러운 색이 된다.

빨강은 아름다움의 동의어로, 피는 신속하게 마르며 그 때 생명력을 발산하기 때문에 생명력의 상징이다. 다산성과 출산의 신비를 함께 결합함으로써 신성, 신비, 두려움의 상징으로 여겨져 신앙의 대상이 되었으며, 생명을 낳고 지키는 힘과 승배의 증거물로 이용되었다. 또한 적색을 사용한 주된 원인을 살펴보면, 주로 벽사신앙(辟邪信仰)으로 사용되었고 집안, 이웃, 마을, 나라 전체의 건강과 안녕을 기원하는데 이용되었다. 이와 같은 목적으로 사용된 붉은 색은 집, 음식, 옷가지, 노리개 뿐 만 아니라 미술에서도 사용하여 표현하였으며 오늘날에도 붉은색은 여전히 생명, 유혹, 투쟁을 상징하고 있다.

한국화에서 적색계통의 안료를 살펴보면, 연지(胭脂)는 자주와 빨강의 중간색으로 맑고 진한 빨간색으로 고대 중국에서는 천초의 뿌리에서 얻기도 하고, 연지벌레에서 얻으며 주성분은 카민산이다. 염료이기 때문에 종이에 발색이 좋으며 분체로 된 연지는 입자가 매우 가늘고 선명한 색이다. 주색(朱色)은 인주(印朱)로 우리 주위에서 흔히 볼 수 있는 색이며, 주성분은 유화수은으로 주황(朱黃) 또는 주홍색

7) 왕대유 저, 임동석 역(1994), 「용봉문화원류」, 동문선, p.56.

(朱紅色)과 유사하다. 연한 것은 ‘황주(黃朱)’, 빨간 것은 ‘적주(赤朱)’, 밤색이 낀 것은 ‘고대주(古代朱)’로 구분한다. 주토는 황토와 같은 방법으로 사토에서 정제하며 산화철을 많이 포함하고 있어 갈색을 띤다. 단사(丹砂), 단주(丹朱), 주사(朱砂), 은주(銀朱)라고도 한다. 다음으로 대(代)자는 적토 중에서 얻은 적갈색의 안료로서 망간을 포함한 철광석이 풍화된 분해물을 분쇄한 색이다. 또 “적색 개념으로 많이 쓰이는 색으로 홍(紅)자가 있는데 홍자의 조성성분은 대자와 같으나 산화철의 함량이 많아 붉게 보이는 색을 말한다. 이 밖에 단(丹), 적토(赤土), 석간주(石間硃) 등이 적색을 표현하는 안료로 사용된다.”<sup>8)</sup>

## 2) 청(靑)

청색 사용의 의미는 현재의 모습을 그대로 유지시키기 위한 소극적 기원이 아니라 더 넓고 높은 영원한 차원에 도달하기 위한 발원이며 의지의 표현이었다.

청색(靑色)이 가지고 있는 일반적인 성격을 살펴보면 방위(方位)로는 동(東)쪽이므로 해돋이, 밝음, 맑음 등과 같은 의미의 연관된 상징성을 갖는다.

“청색이 오정(五情)에서는 기쁨이고, 오미(五味)에서는 신맛이며, 오상(五常)에서는 인(仁), 소생, 기쁨을 의미하고, 오성(五星)에서는 목성(木星)을 뜻하고 풍수로는 청룡(靑龍)을 상징한다.”<sup>9)</sup> 파랑의 형태는 육각형이며, 이 형태는 점진적인 확장과 깊이와 평온함 등의 특징을 지니고 있으며 또한 영적인 영역이나 육체적 영역의 모든 에너지를 집중시킬 수 있는 잠재력도 포함하고 있다.

청색은 신뢰할 수 있는 파랑으로 대홍수를 일으키는 잿빛 구름이기도 하지만 하늘의 파랑은 또 다시 빛을 발산하고 티 없이 평온한 맑음으로 터져 나온다. 그리고 그 힘은 절대적으로 우세하며 불가침의 영역으로 확대된다.

그렇기 때문에 양기(陽氣)<sup>10)</sup>가 강하며, 계절로는 춘(春) 즉, 봄을 상징하는 청색은 창조, 신생, 생식을 상징한다. 파랑이 가진 수동적이고 여성적이며 수용적인 요소가 파랑으로 하여금 모성적 대지에 귀속될 수 있도록 이끌어준다. 청색은 반가운

8) 조용진(1994), 「채색화 기법」, 미진사, pp.64~71.

9) 김민기(1987), 「한국의 부작」, 보림사, p.128.

10) 양기는 햇빛의 기운을 말하는데 만물이 움직이거나 살아나려고 하는 기운이다. 우주의 만물이 생성 발원하는 원천적인 힘이며, 이 힘에 의하여 온갖 종류의 생명이 그 형태를 드러내거나 빈 공간에 살아서 움직이는 것으로 채우는 것을 말하며, 창조, 불멸, 정직, 희망을 뜻한다.

소식과 희망을 상징하는 것으로 ‘파랑새’의 비유를 통하여 나타내기도 한다.

또한 대나무, 소나무 등의 식물은 청색의 자연적인 대표색이라 할 수 있으며, 식물이 성장할 조건을 갖추고 꽃이 피고 지면서 갖가지 열매가 맺히면서 청록색으로 영글어진다. 그래서 ‘청운지사(靑雲之士)’를 꿈꾸는 젊은 청소년들을 비유하여 그 가능성에 도전하고 입신출세를 상징하기도 한다. 청록의 식물이 있는 곳은 인간의 생존이 가능한 곳이므로 청록색은 생명의 색 고마운 색 아름다운 색으로 인식된다.

이렇듯 청색은 삭막하고 답답한 현대를 살아가는 우리에게 활력과 용기를 주는 색으로 인식되는데, 겉보기에 일상적인 가을 하늘의 파랑은 예기치 못한 감동을 불러일으켜 무의미하게 반복되는 일상생활에서 도피시켜 주기도 하고, 타성에 빠져 있는 성인들에게 어린 시절의 아련한 추억을 되살려 삶에 활력을 불러 일으켜 주기도 한다.

한국화에서 청색 안료 계통을 살펴보면, 대략 몇 가지로 구분되는데 다음과 같다. 첫 번째가 녹청(綠靑)이다. “녹청은 동청(銅靑), 석녹(石綠) 또는 농초(農草)라고도 부르며 진한 녹색을 말한다. 원래는 천연석채(天然石彩)로서 원석인 공작석(孔雀石)을 분쇄하여 빻아 만들며 주성분은 염기성 탄산동으로 독성이 있다. 이 공작석을 빻아 물에 풀면 비중에 따라 3층으로 나누어지는데 가벼우며 흰색을 띤 것을 두녹(頭綠), 백녹(白綠), 이녹(二綠), 삼녹(三綠)이라고 구분하기도 하는데 이녹(二綠)이 녹청에 해당된다. 동청이라는 이름은 동광석의 산화물이나 산화된 구리의 푸른 녹을 긁어서 얻기도 한다.”<sup>11)</sup> 청색은 수묵화에 있어서 특히 산수화에 많이 사용하는데 주로 깊은 산맥을 연결할 때 먹과 같이 사용하며 무성한 식물이나 나무에 생명력을 자연스럽게 표현하거나, 신선함을 함께 나타내기도 한다.

### 3) 황(黃)

황색은 자연 그대로 존재하는 땅의 색과 땅의 정령을 의미한다. 고대로부터 황색(黃色)은 광명(光明)과 생기(生氣)의 정화로 보았으며 풍수로는 황룡(黃龍)을 뜻하는데, 황색은 밝고 성스럽고 고귀함의 표현으로 사용되었다. 또 황색은 사회나 개인의 생활이 일생에서 가장 한창인 시절을 황금시대(黃金時代)라고 하는데서

11) 한국 문화 상징 사전 편찬 위원회(1992), 「한국 문화 상징 사전」, 동아출판사, p.606.

그 유래를 찾아 볼 수 있듯이 번영을 상징하는 색이고, 종교적인 측면에서 황색의 의미를 찾아보면 불교(佛敎)의 경전(經典)은 노란 종이나 비단에 경문(經文)을 쓰고 붉은 막대에 붙여 둘둘 말았는데 이를 황권적축(黃券赤軸)<sup>12)</sup>이라고 하였다.

불상(佛像)은 황금으로 만들거나 다른 재료로 만들게 될 경우 그 표면을 황금빛으로 칠하였으며, 불상이 황금빛이기 때문에 부처의 입이나 부처의 말씀을 금구(金口)라 하였고, 불상의 몸이 누런 금빛인 데서 부처의 몸을 금색신(金色身) 또는 금신(金身)이라 하며 부처의 유골을 금골(金骨)이라 칭한다. 임금의 옷인 곤룡포에 황룡을 금실로 수놓아 입었기 때문에 황색은 임금의 옷 또는 임금의 위엄을 상징하는 것으로 사용되기도 하였다. 고대 중국에서는 황색을 권위와 부귀로 상징하였는데, 그것은 오행(五行)으로는 토(土)에 해당한다. 황색은 방위 개념으로 중앙(中央)을 의미하며 제왕(帝王)을 상징하는 색으로 제왕의 복색(服色)과 황궁(皇宮)의 지붕, 기와도 황금색으로 사용하였다. 따라서 “제왕시대의 일반인은 황색 옷을 입는 것이 금지되었으며, 다만 승려는 예외였는데 이는 오랜 세월이 걸쳐 불교를 숭상해 왔기 때문이다. 종교적인 회화에서 살펴보면 성지의 배광 색으로 쓰여 지기도 하였으며, 흙을 상징하는 황색은 결국 생명의 원천이며 생산과 재생산을 상징한다.”<sup>13)</sup>

황색은 지구에 있어서 태양의 궤도가 되고 태양과 가장 가깝다는 뜻에서 이를 일명 ‘황도(黃道)’ 라고도 일컬으며 금, 토황, 자황 등이 포함된다는 황색은 눈에 보다 잘 띄고 주목성이 높다는 성질, 즉 시각적 전달효과가 대단히 뛰어난 색이라는 점에서 상업적 측면에서도 대표적인 색으로 손꼽히고 있으며, 편리하고 경제한 생활과 경제 번영의 상징이라고 말할 수 있다. 또한 황색을 색채심리에서는 밝고 낙천적이며, 이상과 야망을 뜻한다. 다만 황색을 좋아하는 사람은 적색을 좋아하는 사람에 비해 실천력이 약한 편이며, 이론적으로 생각하기를 좋아한다. 하지만 황색 계열을 지나치게 좋아하는 사람은 욕구 불만일 가능성이 높다고 보는데 그 이유는 황색은 불안의 색이기 때문이다. 이런 점에서 황색은 욕망과 집착이 서로 연결되면서 나타내는 특징을 지니고 있다. 세속적인 욕망과 욕심을 자제하기 위해 인내하고 절제하는 지혜를 배워야 하는데, 그 길이 평화의 길임을

12) 누런 종지와 붉은 책갑이란 뜻으로 ‘불경’을 이르는 말이다.

13) 하용득(1989), 「한국의 전통 색과 색채심리」, 명지출판사, pp.205~208.

황색이 일러 주고 있는 것이다.

황색은 우리말로 ‘노랑’, 즉 ‘땅’의 개념을 포함하고 있는 색으로서 채색화 재료에 있어서도 다양하게 나타나고 있다. 황토색은 노란색 즉, 흙을 가리키는 말로 우리나라에서는 예로부터 널리 사용되어 온 안료인데, 다른 노란색 종류와는 달리 거의 불변하며, 장석(長石)에서 채취하여 얻는 수간안료이다. 또 황토색 다음으로 많이 사용하는 색이 승황(藤黃)이며 이는 “초자황(草雌黃)에서 채취하는 식물성 염료(染料)로 유화비소(硫化砒素) 화합물의 유독한 옹황(雌黃), 자황(雌黃)이며 석채(石彩)에서의 석황(石黃)과 구별하여 초자황 또는 등황이라고 부른다. 남색(藍色)과 혼합하여 투명한 녹색(綠色)을 만들기도 한다. 금차(金茶)는 천연산의 호안석(虎眼石)을 원료로 빻아 만든 금색을 띤 갈색을 말하며 유사한 색으로는 차석(茶石), 차암(茶岩), 황금차(黃金茶), 적차(赤茶) 등이 있으며”<sup>14)</sup> 이 밖에 황(黃), 금색(金色), 토황(土黃), 지황(芝黃) 등이 한국채색화에서 황색을 표현하는 안료로 주로 사용하고 있음을 알 수 있다.

#### 4) 흑(黑)

흑색은 우리말로 검은색이고 ‘검’은 ‘검다’의 어근이 된다. ‘검’이라는 말은 명사로서 ‘흑’을 뜻한다. 검정은 모든 색을 흡수하면서 동시에 거부하는 색이다. 마음이 불행하거나 위축되어 있거나 비참하거나 험악할 때 ‘검다’고 표현하기도 한다. 검정색은 죽음과 미지의 세계, 자아의 어둡고 그늘진 측면과도 연결되며, 불교에서는 검정을 속박의 어두움(darkness of bondage)으로 간주한다.

기독교인들에게 검정은 마음속에 자리 잡고 있는 악마와 지옥을 대변하는 색채이며 사탄을 부르는 이름 중의 하나가 ‘어둠의 군주’라는 것에서도 이를 알 수 있다. 검정은 죽은 자를 위한 미사 때 입는 애도의 색채이며 사제들이 입은 예복 색깔이다.

흑색(黑色)은 “방위로는 낮의 밝음 또는 붉음과 대조되는 것으로 검정을 북(北)쪽과 밤을 연관시키고, 계절로는 겨울을 나타내며, 은밀하고 현묘함을 좋아하며, 위에서 아래로 흘러가고 스며드는 물과 같이 음유한 기질을 가졌다고 하고 풍수로는 현무(玄武)를 뜻한다.”<sup>15)</sup>

14) 조용진(1994), 「채색화 기법」, 미진사, pp.61~69.

북방의 흑색은 만물의 생사를 관장하는 신으로 여겨지고 있다. 중국인들에게 검정은 북쪽, 겨울, 물을 나타내며, 영성(靈聖)을 부여받은 네 마리의 동물 중 거북이에 그 기원을 두고 있다. 인간의 감각에서 흑색이란 단순히 빛을 잃음에 따라 느끼는 색이라기보다 빛의 자극이 있거나 혹은 다른 어떤 색을 동시에 인식함에 따라 비로소 검게 보이는 색이라고 정의를 내리고 있다.

심리학적 실험에서 검정은 격식화, 불안, 강박적 반작용을 의미한다. 뿐만 아니라 금욕, 진지함 그리고 힘이라는 단어도 추가되어 있다. 검정은 죽음, 슬픔, 고행의 색이며, 예부터 어느 민족이든 다른 색의 의미와 상징에 대한 부정적인 견해로 되어 있다. 빛을 전혀 반사하지 않으므로 어두운 밤, 죽음, 죄악을 연상하고, 신비로움이나 슬픔, 장례식의 상징으로 사용되고 있으며, 흑과 백은 선과 악, 정의와 불의라는 상반된 개념을 뜻한다. 그러므로 사회 자체를 거부하거나 사회의 기준에 반대하는 사람들이 자주 이 색을 사용한다. 또한 시각적으로는 소극적인 색인데, 이 소극적인 효과가 인접한 색을 중후하게 돋보이게 하여 고급스럽다든가, 세련되었다든가 하는 예외적인 좋은 인상을 주는 면도 있다.

또한 검정은 어둡고 신비로운 색으로 받아들여지고 섹시한 의미도 가지고 있지만 전통적이거나, 존경받는 사람들에게 어울리는 색이기도 하다. 그래서 사업가, 경찰, 사제들이 권위와 힘을 표현하기 위해 이 색의 옷을 입는다. 또 만물의 씨앗을 간직하고 저장하는 의미를 가지고 있으며 적색을 내포하고, 적색은 황색을 내포하고, 흑색은 모든 색의 혼합 색으로 간주되고 있다. 따라서 흑색은 상반된 양면의 효과를 불러일으키는 색이다.

##### 5) 백(白)

백색은 우리말로 흰색인데, '희다'는 15세기 표기로 '히다'이며 어근 '히'는 태양을 의미한다. 이는 햇빛을 흰색으로 인식한데서 비롯되었다.

모든 색채는 흰색으로부터 비롯되며 흰색은 검정색에서 찾을 수 없는 또 다른 보완적인 에너지를 지니고 있다. 흰색은 조명, 순수, 청정의 색이며, 순결, 성스러움, 신성함, 구원을 나타낸다.

백의민족(白衣民族)이란 용어가 있을 정도로 우리민족은 백색 옷을 즐겨 입었으며

15) 김민기(1987), 「한국의 부작」, 보림사, p.128.

이는 “태양을 숭배하던 원시 신앙에 따라 광명의 상징인 흰빛을 신성시한 것에서 생긴 듯하다. 그래서 고구려 고분 등에서는 백호가 그려졌으며 궁중에서는 백호 깃발이 휘날렸다.”<sup>16)</sup>

모든 색의 근원인 흰색은 밝은 빛으로 묘사되면서 근원적인 실체, 열반(god-consciousness)을 상징하고 이러한 흰색은 삶과 사랑, 죽음과 장례를 동시에 나타내기도 한다. 음양오행 사상의 우주관에 의하면 백색(白色)은 방위로는 서쪽이고, 오행으로는 금, 풍수로는 백호(白虎)를 상징하며, 계절로는 가을에 해당한다.

고대 이집트 상영문자 중 흰색은 ‘빛’, ‘밝다’라는 단어와 기원을 같이하고 있으며, 또한 ‘흰 백(白)’은 껍질을 깬 도토리 또는 해골에서 유래한다는 설도 있다. 사전적 의미로는 ‘결백(潔白)’이며 ‘시로무쿠(しろむく, 白無垢)<sup>17)</sup>처럼 더러움이 없는 순백의 상태를 뜻함을 알 수 있다. 이밖에도 여러 의미가 있지만, 대부분의 나라에서 흰색은 깨끗함과 연결 짓는 경우가 많다. 15세기 표기인 ‘희다’의 어근 ‘희’는 태양을 의미하는 것으로, 햇빛을 흰색으로 인식한데서 비롯되었다. 선인들은 백색을 말할 때 아주 희다는 뜻으로 순백, 그리고 선명하게 희다고 해서 선백(鮮白)이라고 표현했다. 우리나라에서는 태극기의 바탕색으로 사용되는 것처럼 전통적으로 흰색을 선호하며, 청렴결백, 태양의 밝음, 낙천적인 감정을 나타내며 일상생활 속에서 자주 사용하였다. 흰색은 이렇듯 긍정적인 감정으로 인간에게 다가왔으며 환희, 기쁨, 광대함은 모두 흰색이 주는 긍정적인 감정이라 할 수 있다.

심리학적 연관 관계에서 살펴보면, 해결되지 않은 문제 즉, 미결인 채로 남게 된다. 왜냐하면 흰색의 의미는 실제로 빨강, 파랑 또는 노랑과는 본질적으로 다르기 때문이다. 프릴링의 색 실험에서 흰색은 보통 ‘정지, 해체, 억압 해제’를 의미하며, 그것의 위치에 따라 ‘허무의 추구’ 또는 가상 세계와 대체 세계를 표현한다.

역학에서는 태극은 극의 움직임에 따라 음과 양으로 나누어져 생기며 처음의 출발, 준비 태세가 음이 되고, 그의 발동이 양이라고 말한다. 이렇게 정(靜)을 기본으로 해서 동(動)이 생기는 것이 사물의 자연적인 순리라 생각하고 백색을 색채의 시발점으로 본다. 따라서 흰색은 하나의 색이라기보다는 모든 색의 분명한

16) 구미래(1992), 「한국인의 상징세계」, 교보문구, pp.41~47.

17) 위아래가 모두 흰 일본의 전통 의상.

부재인 동시에 모든 색의 종합이다.

‘희다’는 의미로 통용되는 백색(白色) 계통의 한국화 재료를 살펴보면 백색으로 가장 많이 사용하는 호분(胡粉)은 대합, 굴 등의 조개껍질을 뿜아 만들기 때문에 합분(蛤粉)이라고도 하며, 탄산속회와 소라의 인산석회가 주성분이다.

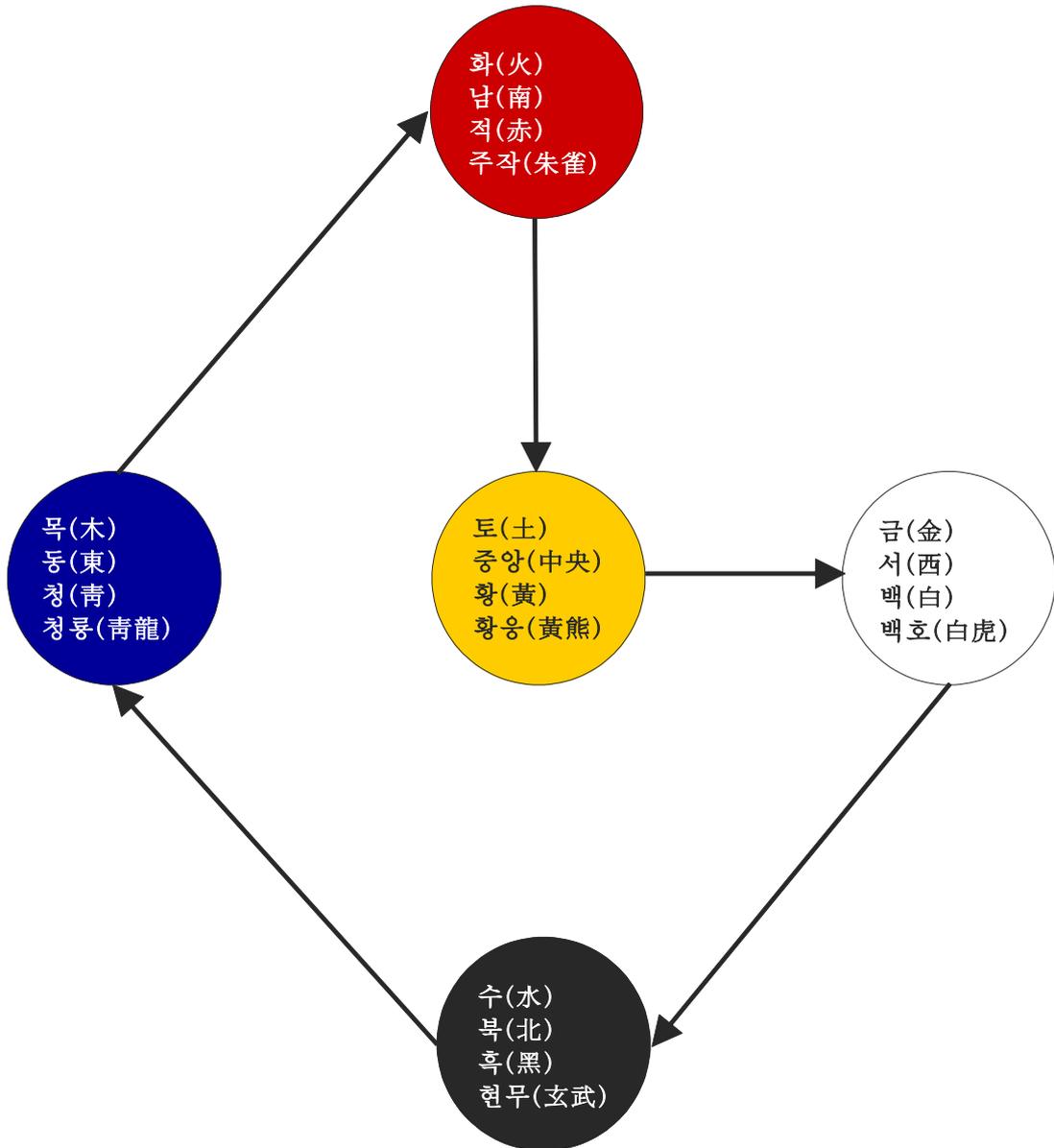
이와 달리 백토(白土)는 백자(白磁)를 만드는 고령토로서 도자기 용어이며 옛날 벽화의 밑바탕 칠에는 대부분 이것이 사용되었다. “백토는 암석 속에 포함되어 있는 장석(長石), 정장석(正長石) 같은 장석류가 탄산 또는 물에 의하여 분해되는 풍화로 생성되며 조선백자의 태토(胎土), 고려청자의 백상감(白象嵌), 분청사기의 분장(粉粧)에 이르기까지 사용되어왔다. 또 백색 안료로는 운모(雲母)가 있는데, 운모는 노랑 기미가 있는 진주색 광택을 나타내는 색으로 화학적으로는 규산염에 해당하며, 입자가 작은 편이고 접착력이 약한 점이 있다.”<sup>18)</sup> 이 밖에 방해석을 원료로 뿜아서 만든 방해말과 수정의 미세한 가루로 만든 수정말은 한국채색화에서 백색을 표현하는 안료로 주로 사용되고 있다.

<표 2> 「오위(五位)에 따른 오색」

오행	방위	색	계절	오관	맛	풍수
목(木)	동	청	봄	눈	신맛	청룡
화(火)	남	적	여름	혀	쓴맛	주작
토(土)	중앙	황	사계절	몸	단맛	황웅
금(金)	서	백	가을	코	매운맛	백호
수(水)	북	흑	겨울	귀	짠맛	현무

18) 조용진(1994), 「채색화 기법」, 미진사, pp.71~74.

<표 3> 「오방색의 상징체계」



### Ⅲ. 전통 회화에 나타난 오방색의 전개

음양오행적 우주관에 그 근거를 둔 오방색은 중국에서 발원하여 한국에 전래되면서 우리 고유의 색채로 자리 잡게 되었다. 본 장에서는 전통 회화 중에서도 한국적인 오방색의 특징이 두드러지는 고구려의 고분 벽화, 고려의 불화, 조선의 민화를 살펴보고자 한다.

전통 회화에 있어 색채의 사용은 4세기경 고구려 고분벽화에서 그 시원을 찾을 수 있으며 고려시대 불화와 조선의 민화로 이어져 현대에 이르고 있다. 이는 오방색을 기본으로 하여 음양오행의 원리에 따라 인식되어왔다.

전통 회화의 양식들 중 채색화에 대한 역사적 흐름을 살펴보면, 먼저 채색화는 고대의 고구려 고분 벽화에서 그 기원을 찾을 수 있으며, 이는 삼국시대, 통일신라시대, 고려시대를 거치며 발전한 불교 미술의 불화를 비롯하여 조선시대의 민화까지 그 전통이 이어진다. 채색화의 특징 중에서도 가장 두드러지는 것은 오방색의 사용이라 할 수 있다. 한국 고대 회화에서 빈번하게 드러나는 오방색은 현대에 접어들어서도 미술 영역뿐 아니라 일상생활 곳곳에서 쓰이고 있으며, 우리 민족의 색채 감각을 파악할 수 있는 좋은 자료가 되고 있다.

#### 1. 고구려 고분 벽화

평양을 수도로 건국된 고구려(336~645)는 건국 이후 도읍을 평안도 등지로 옮기는 과정을 거쳤고, 이로 인해 벽화의 양식 역시 도읍의 이동에 따라 그 특징이 변화한다. 고분 벽화의 위치는 환인, 집안현 통구를 중심으로 한 압록강과, 평양의 대동강 유역의 강변 평지나 언덕위에 조성되어 있으며, 돌로 이루어진 방 내부의 벽면과 천장에 회를 바른 후 묵선과 채색을 사용하는 양식을 보인다.

“고구려 고분 벽화의 구조와 그 내용은 일반적으로 초기, 중기, 후기 3기로

나뉜다. 초기의 고분 벽화는 대체로 4~5세기 전반에 이르는<sup>19)</sup> 것으로 주인공 초상, 사냥, 무용 등 생활 모습을 그린 인물 풍속도가 대부분이며, 안악 3호분, 덕흥리 고분이 이에 해당한다.

중기의 고분 벽화는 주로 사신도와 인동당초 무늬, 불교 장식 무늬가 그려져 있으며, 각저총, 무용총, 개마총 등이 있다.

후기로 갈수록 사신도가 주류를 이루면서 나무, 구름, 별자리, 신선 등 도교적인 요소도 포함되었으며, 강서대묘, 강서중묘, 집안현의 통구 오희분 4,5호분, 평양 진피리 1,4호분이 이에 해당한다.

초기 고분 벽화의 대표적인 예로는 황해남도 안악군 우설리에 위치하고 있으며 방대형의 봉토 무덤인 안악 3호분을 들 수 있다. 벽면과 천장을 포함하여 내부의 모든 벽에 벽화가 그려져 있으며, 묘주 생전의 풍족하고 위엄 있는 생활상을 그린 <그림 1> 「묘주의 초상」 과 <그림 2> 「묘주의 부인초상」 이 주를 이루고 있다.



<그림 1> 「묘주의 초상」



<그림 2> 「묘주의 부인초상」

전실과 측실 벽면에 그려진 묘주와 주변 물건들의 묘사는 움직임이 느껴지지 않은 채 정적인 분위기를 나타내고 있다. 채색의 방식으로는 석회를 바른 백색 바탕에 전체적으로 붉은 갈색을 이루면서 강조 할 부분은 검은색과 붉은색을 사용한 것을 볼 수 있다.

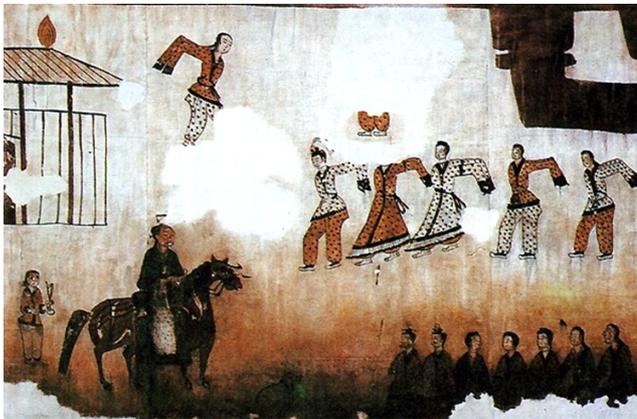
서측실의 「묘주 부인 초상」 은 연꽃으로 장식된 탑개 속에 있는데 호화로운

19) 김원룡(1974), 「한국미술소사」, 삼성문화재단, p.63.

의상, 특이한 머리모양 등 당시 여인들의 복식을 알 수 있으며 「묘주의 초상」보다 적색의 명도가 낮아 더욱 차분한 느낌이다.

또한 부인이 입고 있는 윗저고리에는 “흰 구름 당초무늬를 놓은 자주 빛 긴 저고리에 누런빛 끝동을 채색했고 녹색 선을 둘렀으며 소매에는 흰색 한삼을 달아 손을 감추어지게 하였고”<sup>20)</sup> 저고리 끝동과 같은 노란색으로 치마를 채색하고 부드러운 옷 주름의 표현은 부인의 우아하고 위엄 있는 자태를 돋보이게 하고 있다.

“묘주의 의습(衣習)처리에는 요철법(凹凸法)과 음영이 나타나고 있으며 부인위에 보좌하며 서있는 여인들의 옷웃은 각각 적색과 황색으로 칠해져 있어 관자(觀者)에게서 멀어짐에 따라 백-적-황의 순으로 채색하는 고대의 설채법을 보이고 있으며 적색과 황색 등의 색채에서는 명도가 그리 높지 않은 표현을 하고 있다.”<sup>21)</sup>



<그림 3> 「통영무용총 가무도」

춤추는 인물의 동작과 옷차림의 색채 배열을 보면, 붉은색과 검은 점무늬의 넓은 바지와 치마, 소매가 긴 옷, 굵은 검은색 줄이 있는 치마를 번갈아 채색하면서 율동감을 강조하고 있다.

그 외 다른 벽화에서의 색조는 흑색, 적색, 황색, 청록색 등이나 “기조색은 적색과 황색으로서 화면은 매우 밝으면서도 텅텅한 빛깔이다.”<sup>22)</sup>

고구려 후기의 벽화는 무덤을 수호하는 사신도가 대부분으로, 화려하고 기백

고구려 중기(약 450~550) 벽화의 대표적인 예로 볼 수 있는 <그림 3> 「통영무용총 가무도」는 초기의 벽화 양식과는 달리 얼굴표정들이 다양해지고, 인체의 움직임 역시 고정된 자세의 정적인 분위기에서 벗어나 역동적인 모습을 보여준다.

20) 전호태(2000), 「고구려 고분벽화 연구」, 서울대학교 출판부, p.34.

21) 안휘준(1984), 「한국회화사」, 일지사, p.15.

22) 박정자(1994), 「불화그리기」, 대원사, p.22.

있고 찬란한 고구려 문화의 특색을 잘 드러내고 있다. 또한 생동감 있고 활발할 뿐 아니라 색감에 있어서도 세계적인 수준이라 할 수 있다.

후기 벽화의 기법은 웅장하고 활발하며 전체의 색조는 깊이가 있으면서 신비적이다. “색채의 농담법에서도 적색, 자주색, 녹색, 청색, 황색등을 배합하고 간색으로 연주홍, 연자주색을 섞어 채색하여 색채가 다양하고 화려하다. 특히 뱀의 동체 표현과 채색에 있어 고구려 회화의 높은 수준을 나타내고 있다.”<sup>23)</sup>

사신도에서는 “다갈(茶褐), 녹갈(綠褐)을 주조로 하여 주홍과 녹색을 강조하는 부분에다 칠하여 은은한 분위기에 신의 존엄성을 강조하고 있다.”<sup>24)</sup> 또한 “전실이 없는 단실양식이 많으며 통구사신총, 중화군 진피리 1,7호분, 대동군내리 1호분, 강서군 우현리 3묘 벽화의 내실에서는 제 2기 고분벽화의 천장에 있던 사신이 주벽에 그려지면서 전체적으로 불교적 색채가 줄어들고 도교적 색채가 전면에 나타난다.”<sup>25)</sup> 음양오행을 바탕으로 한 고구려 벽화는 고구려만의 웅장한 표현 기법과 색채 감각을 표출하였다.

사신도 중에서도 강서대묘의 벽화는 특히 뛰어난 걸작으로 평가받는다. 사신에 대한 기록으로는, 사기(史記)의 「천관서(天官書)」에서는 방위를 표시하는 사신의 이름으로 나타났고, 「이아(爾雅)」<sup>26)</sup>에서는 그 빛깔이, 예기(禮記) 월령(月令)편에서는 그 형태가 규정되었다. 이러한 사신은 동청룡, 서백호, 남주작, 북현무의 동서남북 방위신으로서 정의되었으며, 이는 동, 서, 남, 북과 중앙이라는 오방위를 나타내는 음양오행설과 연결되었다. 즉, 사신은 고대인들에게 있어 사후 세계를 지켜주는 수호신이었던 것이다.

“세련된 필치와 선명한 채색이 잘 어우러진 사신은 상상적 동물임에도 실재하는 존재로 느껴진다. 나아가 사신이 획득한 실재성은 다시 무배경의 가까운 벽면에 깊은 공간감을 주어 벽면이 마치 아득한 하늘 세계와 같은 느낌을 준다.”<sup>27)</sup>

사신도 중 동벽에 위치한 <그림 4> 「청룡」은 우주 공간을 장악하는 신수이다.

23) 안휘준(1984), 「한국회화사」, 일지사, pp.13~36.

24) 문명대(1977), 「한국의 불화」, 열화당, p.132.

25) 김원룡(1974), 「한국미술소사」, 삼성문화재단, p.71.

26) 중국에서 가장 오랜 자서(字書)로 유가(儒家)의 이른바 ‘13경(經)’ 가운데 하나로, 자의(字義) 해석을 통해 표준어와 방언, 통속어 등을 구분해 놓고 있다.

27) 전호태(2004), 「고구려 고분벽화의 세계」, 서울대학교 출판부, p.262.

머리 위에 우뚝 솟은 쌍각과 붉은 기운을 펼치며 하늘로 비상하는 모습에서 그 위엄을 느낄 수 있으며, 촘촘히 박힌 비늘을 통해 입체감을 신비롭게 표현하였다. 오정색의 보색대비를 통해 하늘을 날고 있는 청룡의 모습이 더욱 생동감 있게 드러나고 있다.

<그림 5> 「백호」는 청룡과 대비된다. 백색 바탕에 간결한 흑색 무늬로 장식하였고 좌·우 가슴의 무늬에서는 적색과 백색의 굵고 강한 대비 효과를 주어, 품위 있고 역동적인 모습을 강조하고 있다.



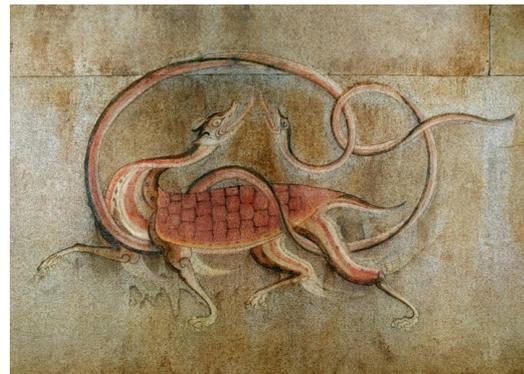
<그림 4> 「청룡」



<그림 5> 「백호」



<그림 6> 「주작」



<그림 7> 「현무」

<그림 6> 「주작」은 하늘을 향해 치솟은 날개를 백색으로 채색하여 기를 모아 힘차게 날아갈 태동을 느끼게 한다. 갈색과 녹색의 바탕, 깃털은 얇은 흑선으로 섬세하게 묘사하였다. 두 마리가 좌·우 대칭을 이루면서도, 미묘한 동작상의 차이가 존재하고, 색채 역시 바탕색에서 차이를 보인다. 주작의 날갯짓에서 비상과 도약의 힘찬 기운이 느껴진다.

<그림 7> 「현무」는 황·적·백색의 채색 위에 검은 선으로 거북이 모습을 묘사하고 있다. 거북의 휘어진 목과 유연하고 부드럽게 처리한 뱀의 교차를 통해 역동성을 두드러지게 강조하고 있다. “뱀의 머리에서 꼬리까지 적·백·녹색의 선묘와 흑색선의 면으로 표현되어 둥글게 타원형을 그리며 거북을 휘감고 있는 좌옹합체, 음양교합의 모습 에서 평면적인 선 처리에 의존하여 부피감에 대한 표현은 부족하지만 뱀과 거북의 어우러짐, 우주적 질서의 재현을 위한 음·양의 기운을 교환하는 순간을 표현”<sup>28)</sup>하였으며, 뱀의 부드러운 선과 거북의 평면적인 모습에서 공간을 압도하는 기운이 느껴진다. 색채는 초기에 비해 더욱 선명해지고 모든 색이 극도로 밝으면서도 결코 야하지 않아 우아함을 지니고 있다.

앞에서 살펴보았듯이 고구려 벽화의 색채를 정리하면 적색, 황색, 백색, 흑색 등 오방색이 주요 색채를 이루고 있다. 특히 적색을 두드러지게 많이 사용한 경향을 볼 수 있는데, 이는 적색이 벽사의 의식을 상징적으로 드러내기 때문이다. 벽화의 특징은 양식적인 면에서 색채개념과의 관계가 크다고 할 수 있는데 지하의 습도를 이용하여 회벽을 바탕으로 만든 후 마르기 전에 채색하여 채도를 높였다.

특히 화려한 채색은 오랜 세월과 심한 결로 현상에도 광채를 잃지 않고 있어 안료의 제조와 채색기법이 뒷받침되었음을 알 수 있으며 이러한 기법과 양식 및 특징이 현대 한국화의 채색에 까지 전수 되고 있다.

## 2. 불화

불교회화는 기본적으로 불교의 교리를 알기 쉽게 묘사한 그림이다. 불화의 중심을 이루는 것은 주로 예배의 대상이 되는 인물들이다. 불화는 대체로 부처의 생애와 전생 설화, 불경의 교훈적인 장면 등을 담고 있다는 점에서 존상의 의도가 강하게 드러난다. 이에 더하여 사원을 장식하는 단청 역시 넓은 의미에서 불화에 속한다.

불화는 흙과 돌, 종이, 베 등에 제작 되었으며 사용된 곳에 따라 벽화, 탕화, 경화로 분류 된다. 또한 용도 측면에서 구분하자면 교화용과 예배용으로 나뉜다.

28) 전호태(2004), 「고구려 고분벽화의 세계」, 서울대학교 출판부, p.264.

사원의 벽화는 삼국시대부터 발전하였으며 연대가 가장 올라가는 작품은 고려 시대에 제작된 부석사 벽화로, “정교한 구성과 유려한 필치와 세련된 채색을 보여주는 격조 높은 작품”<sup>29)</sup>이다. 현존하는 불화들은 탕화의 형식으로 제작되었으며 경전의 표지나 중요한 내용을 설명한 그림 등으로 경화가 있으며, 목판화로 제작되기도 하였다.

고려(918~1392) 회화의 현존하는 작품은 거의 벽화 고분과 고려 중기 이후의 불화가 대부분이다. 고려는 불교를 국시로 하였기에 자연스럽게 불교 회화가 발달하였다. 그 특징은 “벽화, 진영, 부처, 신선 및 유교적 그림 같은 장식, 기념, 예배, 계감(戒鑑)의 실용화와 궁정과 사대부 및 사찰의 수요 위에 있는 감상화로 분류된다.”<sup>30)</sup>

고려의 불교는 선종의 유행으로 신라의 불교와는 달리 “귀족들의 기호에 맞춘 고급문화로서의 성격이 강하며, 불교에 대한 국가의 옹호가 불교 재단을 거대화 시키면서 일종의 불교 귀족을 출현하게 하였다.”<sup>31)</sup> 이처럼 고려 불화는 호화로운 발색과 구도, 화법, 내용상의 밀도감이 높은 특징을 지닌다. 또한 송, 원대의 양식과 유사한, 정밀한 채색 세밀화가 크게 유행하였다.

이렇듯 고려시대의 회화 중에서 가장 큰 주목을 받는 불화는 “동양 최고의 경지를 개척한 불교 회화이며 미타여래, 관음보살, 지장보살, 관경변상, 미륵하생 등을 주제로 한 불교회화들은 극도로 화려하고 정교하여, 청자와 더불어 고려 미술문화의 귀족적 취향을 잘 반영하고 있다.”<sup>32)</sup>

이러한 특징은 고려 불화 중에서도 특히 뛰어난 작품으로 평가되는 「수월관음도(水月觀音圖)」와 「미륵하생경변상도(彌勒下生經變像圖)」에서 찾아볼 수 있다.

먼저 일본의 단산신사에 소장되어있는 <그림 8> 「수월관음도」는 관음전의 벽면에 단독으로 그려진 것으로 머리에 보관을 쓰고 있다. 섬세한 기법과 화려한 색채와 문양, 그리고 거대한 크기에서 압도적이고 웅장한 힘과 기품을 느낄 수 있다. 관음보살은 주선으로 윤곽을 잡고 눈썹은 먹 선과 녹청으로 윤곽선을 그리고

29) 강민기 외 (2011), 「한국미술 문화의 이해」, 예경, p.115.

30) 이동주(1976), 「한국회화소사」, 서문문고, p.99.

31) 김원룡(1974), 「한국미술소사」, 삼성문화재단, p.137.

32) 안휘준(2007), 「한국회화의 이해」, 시공아트, p.149.

가는 먹 선으로 눈썹을 표현하였으며 색채는 전체적으로 어두운 편이나 주색·분홍색·녹청색 등을 다양하게 사용하였다.

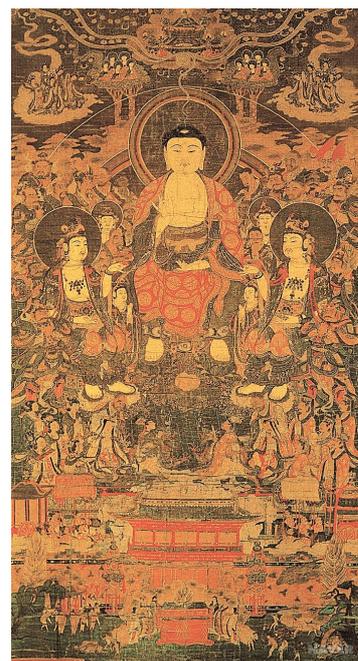
비단에 채색된 온화한 표정의 불화는 “구름 같은 바위를 배경으로 암반위에 왼쪽으로 비스듬히 걸터앉아 왼쪽 모서리에 대안(對岸)에 서있는 선재동자를 내려다보는 대각선의 구도에 관음보살은 풍만하면서도 근엄한 얼굴 표정, 풍선한 가슴과, 둥글고 탈력적인 어깨, 미묘한 팔다리의 처리와 함께 투명한 흰 사라의 무늬며 담홍색 상의 꽃무늬라든가 장신구나 손에 든 염주에 이르기까지 서구방필(徐九方筆)관음도와 흡사한 걸작의 관음도이다.”<sup>33)</sup>

윤곽선과 세부묘사는 붉은색을 주로 사용하였으며, 베일의 바탕과 주름선은 하얀색으로 그린다음 금니로 겹쳐 표현하였다. 베일에는 고려불화에 즐겨 사용된 원형 당초문을 장식하였고, 치마는 붉은 색을 칠한 다음 하얀색으로 거북등껍질 문양과 연꽃, 연잎이 교차된 타원형 장식을 화려하게 그려 넣었다.

자비로운 관음보살의 모습을 차분한 색감으로 우아한 기품을 지녔으며, 화려하면서도 깊이 있는 색채를 통해 그려낸 이 작품은 고려불화의 특징을 잘 보여주는 대표작 중에 하나이다.



<그림 8> 「수월관음도」



<그림 9> 「미륵하생경변상도」

33) 이현상(1981), “고려불화”, 『한국의 미 전집』, 중앙일보, p.249.

다음으로 일본 신노원(親王院)에 소장되어 있는 <그림 9> 「미륵하생경변상도」를 살펴보면, 색채는 아교를 개어 만든 찬란한 금니를 사용하여 금색 피부, 호화로운 장신구와 무늬 등을 표현하였다. 불화의 예를 따르고 있지만, 녹색이 많아 밝고 화려한 면은 다소 줄어들었음을 볼 수 있다.

암록색과 짙은 갈색 위로 붉은색의 옷을 늘어뜨린 아미타불, 붉은색 위로 흑색이 감도는 짙은 가사를 걸친 지장보살의 옷은 장엄한 분위기를 잘 표현하고 있다. 여기에서 색채는 장식적 기능과 더불어 신분의 존귀함과 상징으로 사용되었다.

이 시기의 불화는 “전반적으로 붉은색이 기조를 이루고 있으며, 또한 백색, 청색, 황색 등, 당시 귀족들의 공복의 색상이 나타나 있다. 불화에서 나타나는 고려 관음상의 일반적인 복식을 보면, 하의에는 붉은색 바탕 위에 금색으로 된 연하 무늬를 화려하게 그렸으며, 그 위에 흰 사리는 발끝이 흰색 연꽃과 조화를 이루고 있다. 이는 옷감을 표현하려는 의도뿐만 아니라 관음이 한없이 깨끗하고 순결하며 고결한 존재임을 나타내려 한 것이다.”<sup>34)</sup>

“지장보살의 옷에는 반대로 흑색이 많은 비중을 차지하고 있는데 이는 명부(冥府)의 의미를 담고 있으며 요대의 붉은색은 그 자체가 높음을 상징하는 것으로 볼 수 있다. 이렇듯 불화는 밝고 은은한 색조에 찬란한 금색의 조화를 통해 화려하고 고상한 귀족적 모습을 색채로써 표현하고 있다.”<sup>35)</sup>

지금까지 살펴본 내용을 토대로 불화의 특징을 정리하자면 다음과 같다.

첫째, 불화는 종교상의 실용화로서, 교화의 수단으로서 작용하였다. 이 때문에 신앙의 대상을 인격화하여 표현한 존상화(尊像畵)가 대부분을 이룬다.

둘째, 불화에서는 원근법을 사용하지 않는다. 이는 “불화가 시공을 초월하는 피안의 세계를 표현하고 있기 때문이다.”<sup>36)</sup>

마지막으로 고유의 색채가 두드러진다는 점을 들 수 있다. 색채의 사용은 주로 청, 적, 황, 백, 흑 오색을 사용하였으며 이는 불교의 정신을 색채로 상징화한 것으로 전통적인 색인 오방색과 일치한다. 예를 들어 “청색은 다른 색에 비해 뛰어난 힘을 지닌 색으로 다른 색을 가하여도 자성을 잃지 않으며 적색은 연소

34) 이창완(1995), “현대한국화에 표현된 오방색”, 경북대학교 대학원 석사학위논문, p.20.

35) 이현상(1981), “고려불화”, 「한국의 미 전집」, 중앙일보, p.234.

36) 김명숙(1992), “한국 무속화 연구-불화 속의 무속화를 중심으로”, 숙명여자대학교대학원 석사학위논문, p.2.

시키는 힘을 갖는 색으로 해석되어 불교적인 임의로 사용되었다. 이러한 다섯 색채는 불교에서 오대(五大), 오근(五根) 또는 오지(五智)라고 불리 운다.”<sup>37)</sup>

이렇듯 고려 불화의 색채 표현에는 우주적인 생명력이 존재하며, 선명하고 생동감 있는 색감은 우아미와 통일감을 지녀 충만감을 제공한다. 뿐만 아니라 색채 표현의 특수성은 이 외의 화법, 즉 구성과 구도에 큰 의의를 가지며 채색화의 발달에 중요한 영향을 끼쳤다.

이와 같이 고려의 불화는 당시의 종교 사상이 반영된 회화이며, 불화의 색채는 단순히 색의 표현에 치중한 것이 아니라, 사물의 상징적 의미를 색채의 다양한 표현 방식을 통해 표출하여 채색화의 절정을 이루었다.

### 3. 민화

회화 용어로서의 민화가 처음 명명된 것은 일본의 민예 연구가인 야나기 무네요시(柳宗悅, 1889~1961)<sup>38)</sup>로부터 비롯되었다. 그는 1929년 3월 일본 동경의 교토대학 매화관에서 열린 일본예술품 전시회에서 ‘민속적 회화’라는 의미로 민화라는 명칭을 사용하기 시작했고 1937년 2월 일본 월간 「공예」지에 기고한 ‘공예적 회화’라는 글에서 “민중 속에서 태어나고 민중에 의해 그려지고 민중에 의해 유통되는 그림을 민화라고 하자.”<sup>39)</sup>고 정의하였다.

야나기 무네요시는 민화란 창의성 보다는 실용성이 강조되고 무명화가에 의하여 똑같은 주제의 그림이 되풀이 되어 그려지며 생활공간의 장식을 위해 실용적인 미를 지니고 있는 그림으로 파악하였다.

이러한 민화는 1970년경에 “대표적 개념을 개관해 보면 조선 미술의 특징을

37) 홍윤식(1993), 「고려불화의 특징과 그 이해를 위하여 고려 영원한 미, 고려불화 특별전」, 호암갤러리, p.171.

38) 일본 도쿄 출생의 민예연구가·미술평론가이다. 미술사와 공예연구 및 민예연구가로 활약하면서 도쿄에 민예관을 설립하였고, 일제강점기 광화문 철거가 논의되었을 때 적극 반대하는 등 한국의 민속예술에 대한 깊은 관심을 나타내었다. 1924년 조선미술관을 설립했고, 이조도자기전람회와 이조 미술전람회를 열기도 하였다. 주요저서로는 『조선과 그 예술』, 『종교와 그 진리』, 『신에 대하여』 등이 있다.

39) 윤영수(1995), 「민화이야기」, 디자인 하우스, p.13.

‘생활에의 미술’이라 하여 개성이 강한 감상용의 순수미술로서 받아들여진 것이 아니라 생활 속에서 가꾸어진 실용성이 강한 무명의 생활 예술로 민화를 평가하고 있다.”<sup>40)</sup>

조선 후기의 다양한 사회 변동에 따라 민중들의 신분이 급상승하면서 자신들의 감정이나 가치관을 솔직하게 표현할 수 있게 된다. “민화의 양식은 귀족 사회의 화려한 장식화에 뿌리를 두고 있으며 그 양식 가운데 화려한 채색과 단순한 기법을 발전시켰다.”<sup>41)</sup>

민화 화가들은 대부분 떠돌이 화공이나 무명 서민화가로서, 지방의 관부나 절, 개인집에서 일하던 장인들이었다. 이들은 기능공, 취미화가, 화승, 단청공, 은둔한 시골선비, 낙오된 화원, 방랑화가, 양반계급 등으로, 일정한 기관에 소속되지 않은 채 화공으로서 활동을 하면서 독창적인 민화 양식을 발전시켜 온 것이다. 그러나 무명화가, 방랑화와 같은 일반적인 경우 이외에도 명망 있는 대 화가들이나 화원들 역시 생활화를 그렸음을 확인할 수 있다.

“18세기에 풍속화를 통해 민간의 삶에 대한 관심이 이루어 졌다면, 19세기에 와서는 명실상부 민간 회화가 발전하였다. 이러한 현상은 상인들의 신분제의 변화와 상품 화폐 경제의 발전 그림의 수요를 창출하는 동력으로 작용한 것이다.”<sup>42)</sup> 이는 조선 후기의 서민들의 생활상이 전기에 비해 다소 풍요롭고 윤택해졌으며, 이로 인해 그들 역시 나름대로의 문화적 욕구를 충족시키고자 하는 의도에서 민화가 활발히 전개되었던 것으로 보인다. 민화는 주로 병풍으로 제작되어 한옥의 가옥 구조를 보완하고, 실내를 장식하는 도구로서 갖가지 생활 소품, 도자기나 가구, 돛자리에 이르기 까지 생활과 밀접한 관련이 있었다.

이러한 민화의 내용은 기복 신앙과 벽사(辟邪) 신앙을 기저에 두면서 서민들의 간절한 염원과 소망을 담고 있다. 또한 민화는 “회화이면서 전통 회화에 비해 생활 미술의 성격을 강하게 띠고 있다. 그러기에 소재들은 감상위주의 산수화도 있지만 기복 신앙과 벽사 신앙, 권선징악, 종교와 신앙 일상 풍속”<sup>43)</sup> 등을 다루고 있다.

40) 김철순(1991), 「한국민화 논고」, 예경문화사, p.14.

41) 최열(1996), 「근대수묵 채색화의 감상법」, 대원사, p.51.

42) 정명모(2007), 「무명의 민간 연화 - 중국민화전」, 가회 박물관, pp.69~70.

43) 안휘준(2004), 「한국회화의 이해」, 시공아트, pp.328~339.

한국의 민화는 중국과 유사하게 벽사의 의미와 길상(吉祥)과 같은 내용이 주를 이루지만 중국의 민간 연화가 장식성이 두드러지는 데에 비해 한국의 민화는 궁중 회화의 장식성과 사대부 회화의 담백하고 소박한 성향을 모두 간직하고 있다는 점에서 그 차이를 발견할 수 있다. 민화는 수(壽), 복(福), 길상(吉祥), 벽사 등 상징적인 의미를 담고 있는 것이 대부분이며, 이를 통하여 엿볼 수 있는 뚜렷하고 보편적인 특색은 다양한 민화가 한 걸 같이 원시적인 영혼 숭배나 민속신앙을 바탕으로 한 민속 설화적인 내용의 상징물을 표현하고 있다는 점이다.

민화의 종류로는 새해마다 궁전과 고관의 대문에 붙이는 세화를 비롯해서 “도교적인 것으로 십장생, 사신도, 신선도 등이 있으며, 유교적인 것으로 문자도, 문방도, 가장 일상적인 것으로 화조도, 어류화, 산수화, 풍속화”<sup>44)</sup> 등이 있다.

민화에 사용된 색채를 살펴보면 무교(巫敎)와 오행사상 등에서 유래한 적, 청, 흑, 백, 황의 오색을 기본으로 하지만, 그 안에서도 화가의 개인적인 감정에 따라 색채의 배합을 변화시키기도 하며 형태면에서도 각기 다른 특색을 보인다.

민화의 특징으로 배합과 안분(按分)의 원칙을 들 수 있다. 이는 그림의 한 부분을 돋보이도록 하기 위해 보색을 대담하게 사용하는 기법으로서, 그 대비를 부각 시킴과 동시에 화면의 전체적인 조화를 위해 강조된 부분 이외에 나머지 부분을 채도와 명도를 낮게 채색하는 방식이다.

또한 “한 가지 색을 채색함에 있어서 여러 번 반복하여 채색의 농도 표현에 따라 다채로운 모습을 보여준다. 민화를 제작한 민간의 화공들은 대상의 색보다 그림 안에서의 색의 질서를 세우기 위해 주간적인 색을 더 중요시 하였다.”<sup>45)</sup>

민화의 색채를 잘 드러내는 것은 “밝은 중간 색조의 진채(眞彩)로, 중국의 당채(唐彩)보다는 밝고 일본화의 색채보다는 무게감과 깊이가 있는 소박한 중간색이다. 민화의 색채는 건축에 장식되는 단청과 여인들의 노리개, 장신구, 행사 때 쓰이는 기물과 음식의 빛깔 등과 같은 민족고유의 색감(色感)”<sup>46)</sup>과 연결되며 이렇듯 진채는 민화의 두드러진 특징이라 할 수 있다.

민화의 진채는 화훼도, 화엽도, 주작도, 효제도, 군학십장생도 등에서 아름다움의

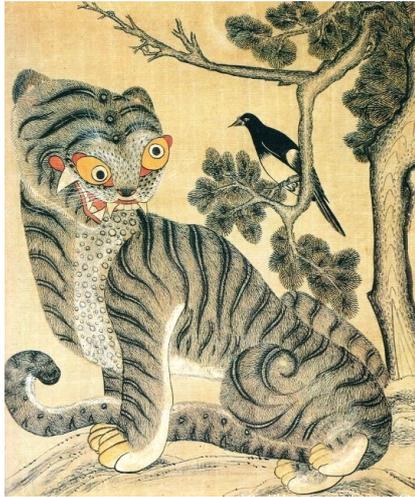
44) 이우환(1997), 「이조의 민화」, 열화당, p.33.

45) 김호연(1980), 「한국민화」, 경미문화사, p.234.

46) 윤중덕(1993), 「민화」, 일지사, pp.12~13.

극치를 볼 수 있으며 안료는 자연에서 채취한 것으로서 광물성 안료와 식물성 안료가 주로 사용되었다.

민화의 색채는 곧 당대의 호용(互用)관념과 민간 생활에 깊숙이 자리 잡았던 종교적 관념 속에서 비롯되었다. 즉, 음양오행을 비롯한 다양한 사상과 문화적 요소들이 결합하여, 독자적인 색채의 질서를 형성한 것이다.



<그림 10> 「까치 호랑이」



<그림 11> 「화조도」



이러한 민화의 특징을 구체적인 예를 통해 살펴보고자 한다. 먼저 <그림 10> 「까치호랑이」에서 대담한 문양의 호랑이는 흑회색으로 그렸으며, 얼굴은 적색과 황색으로 채색을 하였는데, 이는 오행관념에서 붉은색을 사용하여 귀신을 쫓는다는 사상과 일치한다.

<그림 11> 「화조도」는 화목과 길상을 의미하고, 봉황의 경우 고대로부터 상상의 동물로 상서로운 존재로 국가의 안녕을 위한 상징으로 그려졌으며, 민중에게는 경사스러운 일을 많이 주는 의미로 그려졌다. 화조도는 음양오행사상의 오채가 잘 나타나 있으며, 높은 채도를 사용하여, 보색대비 효과를 보여주고 있다. 꽃은 붉은색과 흰색을, 새는 선명하고 화려한 청색으로 표현하여 전체적으로 오방색의 화려한 색감을 보여주고 있다.

마지막으로 <그림 12> 「십장생도」는 소나무 나뭇잎은 청록색으로, 줄기를 비롯한 나머지 부분은 붉은색 또는 주황색으로 그렸으며, 학과 구름은 흰색, 해는 붉은색으로 그려 청록색, 흰색, 붉은색의 어우러짐이 화면 전체를 압도한다.



<그림 12> 「십장생도」

민화에 나타나는 오방색은 색채 그 자체를 넘어 상징적인 의미를 지닌다. 민화의 소재들은 음양오행의 상생상극에서 부합되는 대상으로 표현하였으며 대상의 사실적인 묘사보다는 음양오행의 원리에 따른 구성과 색채의 조화를 근간으로 하고 있다.

이렇듯 민화는 샤머니즘과 도교의 영향을 받았고 소재와 내용 및 색채 면에서 채색화의 독특한 양식을 지니게 되었다. 특히 장식적인 색채는 민화의 요소들 중 가장 두드러진 특징으로 본다.

지금까지의 내용을 정리하면, 전통회화에 나타난 오방색은 상징성을 지닌 색채를 통해 음양오행 사상을 드러냄으로써 회화에서의 상징적 효과를 매우 두드러지게 보여주고 있다.

또한 고구려, 고려, 조선 회화에 나타난 오방색은 그 시기별로 각기 독특한 특징을 보인다.

첫째, 고구려 벽화는 돌로 이루어진 방에 젖은 석회를 바르고 동굴의 습도를 이용하여 효과적인 발색 방식을 사용하였으며, 이로 인해 현재까지도 색의 변질 없이 보존되어오고 있다. 표현하고자 하는 주제와 내용의 강조를 위해 적, 황, 녹색, 청, 흑의 오채를 사용하였으며, 이를 통해 고대인의 영혼불멸 사상과 도교적인 신상관 및 당시의 문화, 생활 방식의 실체를 보여주고 있다.

둘째, 고려 불화는 색감을 밀도 있게 사용하였으며, 시공을 초월한 피안의 세계를 지향하는 불교의 발현이 그대로 회화에 적용되어 화면에 원근법이 배제된 평면

성이 부각되고 있다. 평면 처리된 그림의 차분하고 깊이 있는 오방색과 금색으로 존재의 초월성과 우주의 영원성 등 심화된 종교의식과 사고를 보여주고 있다. 이러한 평면 표현 기법은 오늘날의 채색화 양식으로 이어져오고 있다.

셋째, 조선의 민화는 활달한 선과 거침없고 화려한 오방색의 사용으로 전통 회화와 문인화에서 보지 못한 자유로움을 느낄 수 있다. 서민 화가의 작품이기에 격식과 화법을 뛰어넘은 창의적인 민화 양식을 지녔으며, 순수한 예술의 본능을 표출 할 수 있었다.

고구려의 벽화에서 시작되어 고려의 불화, 조선의 민화에서 나타나는 우리 민족의 색채감을 보면 뛰어난 회화성과 더불어 세련된 색채 감각을 보여주고 있으며, 전통 회화 속에 면면이 전수되어 온 오방색의 색채와 상징은 민족 고유의 사상과 문화 및 생활 방식에 고스란히 이어져오며 현대 미술의 모든 영역에 영향을 끼치고 있다.

이렇게 우리 민족은 전통적으로 문화와 예술 모두에서 오방색과 밀접한 연관을 가지고 색채를 활용해 왔으며, 꾸준히 이를 계승하고 발전시켜오면서 우리 민족만의 독특한 색채감을 형성하고 있음을 알 수 있다.

## IV. 현대 한국화에 나타난 오방색의 전개

1950년대 이후 서구의 다양한 미술사조가 유입되면서 한국화는 내용과 형식면에 있어 새로운 실험을 시도하였다.

이 과정에서 독자적인 문화 의식과 정체성의 확립에 대해 각성하였으며, 일제 강점기를 거치며 단절되었던 전통미술에 대한 재인식 문제가 대두되었다. 또한 채색화가 일본화의 잔재라는 관념에서 벗어나, 그 기원으로 고구려 고분 벽화와 고려 불화, 조선의 민화를 들어 이를 한국 채색화의 뿌리로서 새롭게 정립하였다.

이러한 계기를 통해 음양오행사상에 바탕을 둔 오방색에 대한 탐구가 심도 있게 다루었으며, 현대 한국화는 오방색을 작품에 차용, 적용하였는데, 본 장에서는 그 대표적인 작가로서 박생광, 김기창, 박노수의 작품세계를 살펴보고자 한다.

### 1. 박생광 (1904년~1985년)

박생광은 한국화단에서 한국화의 새로운 모색과 가능성을 열어준 작가이다. 경남 진주에서 출생하여 진주 공립보통학교를 졸업하고, 진주 공립 농업학교 시절 은사의 추천으로 일본 유학길에 올라 교토 시립회화 전문학교에 입학하여 일본 미술원 동인으로 활동하다 25년간 일본 생활을 마치고 진주로 귀향하였다. 일본에서 지낸 오랜 세월로 인해 일본화의 영향을 받았고, 그 잔재에서 벗어나기 위해 침체기를 힘겹게 보냈다.

이러한 과정은 그에게 전통 채색화의 맥을 이어가는 역할을 하게 하였고, 한국 채색화의 정립을 이루게 하였다. 그의 작품 세계는 한국화의 당면한 과제를 해결하면서 예술가가 추구하여야 할 전통성, 독창성, 시대성을 제시하여 주었다. 또한 민화의 소재를 비롯하여 불교, 무속화 등에서 나타나는 고유의 전통 색채를 화면에 구성하면서 우리만의 독특한 미감과 정서를 드러내고 있다.

일본화의 채색 양식을 극복하기 위하여 끊임없이 고민하고 정진하면서 오방색이 지닌 화려하고 강렬한 전통색채를 작품에 적극적으로 수용하여 현대적 시각으로 해석하였다.

박생광 회화에 나타나는 오방색은 동양의 음양오행사상을 바탕으로 하고 있으며, 채색은 강렬한 보색 대비를 보여주고 있다. 즉 불화와 무속화, 민화 등에서 강한 오방색을 차용하면서도 그 색채가 지닌 본래의 원색적인 채도를 낮춰 사용하였다. “원색은 중첩하여 그 중간에 황토와 묵을 뿌려서 가라앉은 세련된 색채를 이루는 효과를”<sup>47)</sup> 사용하였다.

따라서 박생광은 “현실 재현적 묘사라든가 시각적 흥미를 일으키는 현상의 의문에 사로잡히지 않고 심적인 과정, 정신적 체험에 지탱된 대상의 의미와 본질을 직접적으로 표현했으며, 원근법이나 명암등의 변화에 따른 미묘하고 우연화 된 색감보다 강렬한 원색을 주조로 하는 색채를 차용해서 단순한 색채, 혹은 상호간의 대비 효과를 추구하였다.”<sup>48)</sup> 주제와 부차적인 이미지들을 강조하기 위해 주황색 선을 사용하면서 화면 전체에 오방색을 적절히 배치하고 있다.

이러한 박생광의 채색화는 한국인의 정서와 미감을 대표 할 수 있는 회화로 평가되었으며, 그러한 이유는 한국 전통 회화에 나타난 색채와 한국인이 지닌 색채관과 무관하지 않을 것이다.



<그림 13> 박생광, 「청담스님」

작품의 주제는 불교적 요소도 포함되어 있는데, 구도자적 자세로 경건하게 불타의 세계를 재현한 불심은 그의 평생의 벗이었던 청담스님의 영향이 지대하였다.

이와 같은 영향은 「열반」, 「청담스님」, 「혜초스님」과 같은 역작을 남기게 하였다.

<그림 13> 「청담스님」에서는 화면의 “강렬한 황색 선묘(線描)가 전혀 원근

47) 강석경(1986), 「화가 박생광, 일하는 예술가들」, 열화당, pp.258~269.

48) 한국미술연감사 편(1985), 「세계미술대사전」, 한국미술연감사, p.572.

(遠近)이 무시된 채로 수평적 화면을 재구성 하고 있다. 이러한 양상은 불화에서 많이 볼 수 있는 것이다.”<sup>49)</sup> 병풍으로 제작된 이 작품은 조선 탕화의 구도와 비슷하다. 그러나 탕화가 본존을 중심으로 보살(菩薩) 천부상(天部象)이 둘러싸는 엄격한 좌우대칭을 이루고 있는데 비해 이 작품은 중심인물인 청담 스님이 중앙에서 약간 우측에 자리 잡고 있는 구도이다. 그 이유는 전체적인 화면구성을 위해 좌우 인물의 숫자나 크기를 변화시킨 것이다.

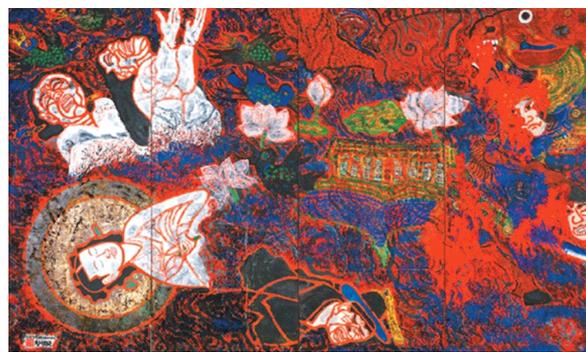
채색 역시 탕화의 색채에서 영향을 받은, 즉 오방색 적, 청, 녹, 황색의 대비를 이루고 있으며 화면 전체에 주황색의 선으로 강렬한 색채 효과를 주고 있다. 불교적 소재가 주를 이루면서 민화에서 다루어진 소재들을 부분적으로 채택하였다.

이 작품은 불교계의 큰스님인 청담이 사바세계에서 중생을 제도하는 것을 담고 있다. 화면 전체를 청색으로 처리 한 후 청담 스님과 그 주변의 이미지들을 호분으로 대비를 주어 표현하였다. 마치 열반세계의 엄숙한 분위기를 보인다. 청담 스님의 기품과 내면세계의 깊이가 차분하게 표현되었고 채색 기법에 있어서도 화려한 색채를 사용하였지만, 중후하며 깊은 공간감을 더하고 있다.

<그림 14> 「전봉준」은 바탕화면에 오방색을 배치하고 그 위에 적, 청, 황, 녹, 흑색의 선들이 화면 전체에 흩어져 있는 모습을 보인다. 이는 마치 당대의 사회적 혼란과 민중의 강인한 힘을 표현한 듯하다. 부패의 때에 찌든 사회 구조에 대비하여 민중과 전봉준의 순수성과 저항정신을 부각시키기 위해 바탕에 깔린 어두운 색조의 청색과 적색과는 선연히 구분되는 백색을 사용하고 있으며, 이는 백색이 지니고 있는 순수함과 순결의 이미지를 보여준다.



<그림 14> 박생광, 「전봉준」



<그림 15> 박생광, 「명성황후」

49) 문명대(1984), 「한국의 불화」, 열화당, p.13.

「전봉준」과 같은 역사 인물화로는 1984년 백상 미술관에서 열린 제 4회 개인전에 발표 한 <그림 15> 「명성황후」, 「혜초스님」, 「청담스님」 등이 있다.

“현재, 과거, 미래의 상황을 동시 축약하는 화면 구성 방식은 예의 전통회화, 특히 불화에서 많이 보아온 것인데, 이것이야말로 한 인물의 초상화가 아니라 그의 역사적, 인간적, 사상적 성격을 요약해낼 수 있는 서술적 형상에 더없이 유효한 방법이 아닐 수 없다.”<sup>50)</sup>

이로써 역사 인물화는 박생광을 통해 새로운 방향이 제시되었으며, 현대 한국화의 새로운 장르로 안착하였던 것이다.

<그림 16> 「탁몽」에서는 유려하고 섬세한 고려불화의 선을 의식적으로 나타냈음을 알 수 있다. 살아 꿈틀거리는 선묘와 함께 짙은 남청, 황금빛갈, 주홍이 만들어 내는 전체적인 화면의 분위기는 감각적으로 표현하였다.

박생광은 불교의 이미지를 작품에 반영하면서 종교적 특성을 갖고 있으면서도 또 다른 정신적 측면인 샤머니즘에 그 토대를 두고 있다. 그 이유를 살펴보면 불교의 소재를 선택하여 작품에 옮겼을 뿐 불화가 지니고 있는 종교적인 계시나 교화적인 의미를 지니고 있지는 않기 때문이다. 박생광의 작품 세계는 민간 신앙인 샤머니즘 위에서 비롯되었고 그의 예술 세계는 철학적이고 종교적인 고귀한 정신성을 바탕으로 하고 있다.



<그림 16> 박생광, 「탁몽」



<그림 17> 박생광, 「탈」

50) 유홍준(1996), 「다시 현실과 전통의 비평에서」, 창작과 비평, p.109.

<그림 17> 「탈」은 적, 청, 황색이 주를 이루고 있다. 적색과 청색, 황색과 청색의 강렬한 보색대비는 원색이 지닌 에너지를 전달하고 있다. 선묘는 원근감 없이 평면적으로 구성하여 무속적인 분위기를 드러내고 있으며, 한국인의 마음 속 깊이 내재된 정서와 주술, 벽사, 기원의 의미를 나타내고 있다. 색이 지닌 상징적 의미를 부여하면서 한국인이 간직해왔던 오방색을 감각적으로 표현하였다.

<그림 18> 「무녀」는 무속 신앙의 신비주의적 면모와 원초적 힘을 강조하기 위해 강렬한 색채를 통해 보색 대비를 주었다. 화면 전체를 청색으로 평면 처리하고 작품의 주제인 무녀와 그 외 부차적인 이미지들을 일정한 간격의 주황색 선을 나열시켜 시선을 확장시키고 있다.

박생광 작품의 특징으로 드러나는 주황색은 주제를 강조하기 위해 사용되는데 “이 색은 시각적으로 날카로운 상을 맺고 또 눈에 초점을 명확하게 맺게 하고 세세한 물체를 연상”<sup>51)</sup>하게 하여준다. 이러한 강한 보색 대비는 박생광의 작품에서 공통적으로 찾아볼 수 있으며, 토속적인 원시 신앙과 무속의 신령함을 느끼게 한다.



<그림 18> 박생광, 「무녀」



<그림 19> 박생광, 「모란과 범」

다음으로 살펴볼 「모란과 범」, 「십장생」은 주로 민화의 소재를 차용한 작품이다.

<그림 19> 「모란과 범」은 바탕 화면을 호분으로 처리하였으며, 호랑이는 노랑과 검은 줄무늬로 표현하여 부릅뜬 눈과 날카로운 발톱과 송곳니, 힘차게 들어 올린 꼬리를 통해 호랑이의 용맹한 면모를 형상화하고 있다. 그러면서도

51) 천인옥(1985), “박생광의 회화연구”, 「논문집」, 중앙대학교, p.298.

민화에 자주 등장하는 「까치 호랑이」와 같이 소박하고 해학적인 친근함 역시 드러나 있다. 즉 민화에 등장하는 호랑이처럼 어리숙한 모습을 보이면서도 동시에 맹수 특유의 격동적인 이미지와 개성이 드러나 있다. 붉은 모란과 초록 잎사귀, 청색의 바위 표현 또한 전형적인 민화적 소재와 양식을 선택하면서도 그만의 독특한 시각과 개성을 더하여 재해석하고 있다.

특히 화면의 정물들 가운데에서도 주제와 소재의 구분에 따라 그 크기와 위치 등의 무게감에 차등을 둔 전통 회화의 표현 방식과는 달리, 그러한 구별 없이 모든 소재들을 동일한 크기로 표현하여 동등한 위상을 부여하는 그의 작화는 건장한 민중의 감정과 힘이 화면 가득히 발현되었다고 할 수 있다.



<그림 20> 박생광, 「十長生」

<그림 20> 「십장생」은 장수를 바라는 인간의 원초적 욕망이 드러난 작품이다. 일반적으로 십장생도는 민간신앙에서 그림의 소장자를 축수하는 의미로서 전해져 왔다. 박생광의 「십장생」 역시 이와 같은 의미를 담고 있지만, 화면에 표현되는 구성과 기법은 전통 민화의 그것과는 사뭇 다르다. 여기의 십장생은 화면 가득히 확대되어 그려져 있는데 이는 주제를 더욱 부각시키기 위함이다.

거대한 학을 화면의 상단에 배치하고, 청색 바탕위에 붉은 해, 노란 달, 붉은 소나무와 녹색의 잎, 청색 구름 등이 그 주변부를 이루고 있다. 박생광은 민화와 불화의 차용을 뛰어넘어 그만이 지닌 독특한 개성인 주황색 선과 전통회화에 나타난 오방색보다도 더욱 원색에 가까운 오방색을 통해 자신만의 예술적 경지를 이루었으며, 이를 통해 상징적이고 전형적인 한국적 이미지를 전달하였다.

앞서 살펴보았듯이 박생광 작품의 오방색의 속성은 상징적 의미와 보색 대비로 나눌 수 있다. 이는 고구려 벽화나 고려 불화, 조선 민화에서 사용되는 양식과 크게 유사하다. “화면을 구성하는 방식 또한 원근법을 무시하고 주대중소법

(主大從小法)에 따라 표현하고 있으며”<sup>52)</sup> 화면의 여백을 채색과 형태로 채우는 평면 구성 방법을 보여주고 있다. 소재 면에서는 전통 이미지 중에서도 불교적이면서도 무속적이며, 민간의 소망을 담은 민화를 선택하였다.

이처럼 박생광의 작품은 그 소재와 내용 면에서 전통 이미지의 추구하고 함께 불교와 민간 무속 신앙의 종교적 정서를 담고 있으며, 인물화에서 보이듯 민족성과 역사의식까지도 함유하고 있다. 이를 통해 한국의 정신과 색채를 보여줌으로써 예술가의 위치를 확고히 하였다.

## 2. 김기창 (1914년~2001년)

김기창은 이당 김은호에게 사사를 받으며 그림을 시작하였다. 초기 작품은 스승의 영향으로 단순한 구도에 세밀한 인물 묘사가 특징인 채색인물화를 제작 하였으며, 점차 동양회화의 필선과 수묵을 시도하면서 시대 정신에 입각한 현대적인 작품을 모색하였다.

대상을 평면적으로 처리하는 입체과의 기법과 문자도와 같이 바탕 화면을 평면 처리하는 불화방식의 융합을 시도 하였으며, 아울러 전통에서 중시되는 선 처리를 그만의 독특한 방식으로 해석하였다.

1963년 상파울로 비엔날레 출품을 계기로 유럽, 미국 등을 여행하면서 많은 해외 전시를 통해 서구적인 현대미술의 문제의식을 지니게 되지만, 오히려 한국적인 소재에 더 집중하였다. 이후 「바보산수」 시리즈를 창작하게 되는데 이는 소재주의와 민화적인 측면이 확대되어 나온 결과이다.

그는 한국적인 회화가 무엇인지를 끊임없이 탐구하며 실험적 방향을 모색했던 것이다. 이를 통해 김기창은 한국화라는 장르적 범주를 넘어 대한민국 미술계를 대표하는 거목으로 평가 받고 있다. “1979년 봄 김기창 자신이 그의 작품 세계의 연대적인 변모를 즉석에서 적은 일이 있는데, 구체적인 구분을 했다.”<sup>53)</sup>

52) 유흥준(1996), 「다시 현실과 전통의 비평에서」, 창작과 비평, p.112.

53) 이흥우(1980), 「운보, 그 거장의 필력과 다양성」, 경미문화사, p.241.

첫째, 이당 문하에서 전통화법을 배우고 채색으로 사실주의 경향의 작품을 하였던 ‘일본 화풍의 사실화 시기 (1930년~1946년)’이다.

둘째, “실험정신으로 서구미학의 방법을 이용한 순수한 조형적 주제 구성이 전개”<sup>54)</sup>를 이룬 ‘입체 주의적 표현시기 (해방이후~1959년)’이다.

셋째, 전통회화에서 중시 여기는 선을 독특한 선으로 구사하면서 대상을 묘사하기 보다는 심성의 표출로 자유분방한 표현을 하고 있는 ‘구상시기 (1960년대)’이다.

넷째, 민화의 이미지를 차용하여 산수화의 장르를 새롭게 개척한, 일명 「바보산수」이며, 이 소재는 고구려 벽화 중에서도 수렵도, 민화의 십장생도가 주를 이루고 있다. 힘차고 자유분방한 선과 오방색에 의한 보색 대비의 색채 효과는 작품의 강한 개성을 더욱 강조하고 있는 ‘바보산수시기 (1975년~1984년)’이다.

다섯째, 운보 작업의 결실이 맺어진 마지막 시기로 민화의 문자도와 길상의 의미로 그려진 일련의 소재들을 작품으로 하고 있다. 특히 평면처리 된 화면위에 간략하게 집약된 진한 먹의 필선으로 속도감을 내고 있는 문자도가 대표작으로 꼽히고 있는 ‘운보 화풍시기 (1984년~1989년)’ 등으로 나눌 수 있다. 이 시기의 「바보화조」, 「바보산수」, 「문자도」는 민화의 소재를 차용하면서 기법에서는 기교나 형식에 얽매이지 않고 있다. 호탕하고 자유분방한 선과 오방색을 이용한 색채는 운보가 새롭게 재창조한 민화풍의 특성을 지닌 회화로 구체화 되었다.

“민화의 독자적 예술형식이 단순히 지나간 한 시대의 양식으로 머물지 않고 우리의 잠재된 미의식의 구현으로 재창조 되었을 때야 말로 민화는 비로소 살아 있는 미술양식”<sup>55)</sup>으로 재탄생 되는 것이다. 이런 의미에서 김기창의 「바보화조」, 「바보산수」, 「문자도」는 전통의 현대적 수용이라는 측면에서 민화의 소재와 초가, 정자, 기와집, 십장생을 그렸으며, 작품의 구성에는 민화의 자유분방한 투시법과 강한 원색의 보색 대비를 사용하여 민화가 가지고 있는 해학적, 서민의 특성을 잘 드러내고 있다.

위에서 살펴본 시기 중에서 본 연구는 오방색의 특징이 잘 드러나는 ‘바보산수 시기’와 ‘운보화풍 시기’의 작품을 바탕으로 살펴보고자 한다.

“바보라는 명칭은 그림 자체가 지니고 있는 치졸함 못지않게 자신을 낮추면서도

54) 이구열(1992), 「근대한국미술사 연구」, 미진사, p.264.

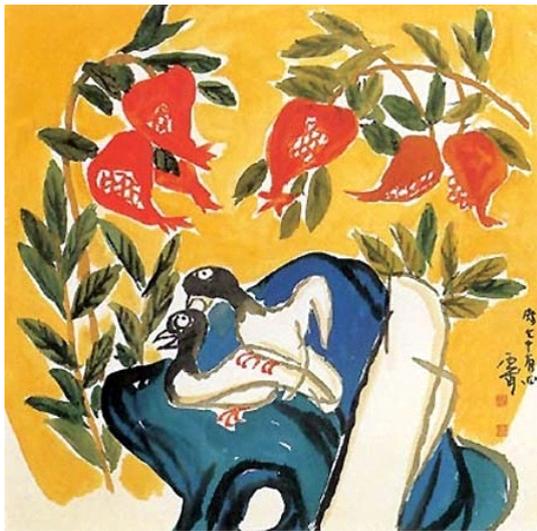
55) 오광수(2003), 「21인의 한국 현대 미술가를 찾아서」, 시공사, p.69.

가장 순수한 동심의 세계로 돌아가 자신을 친진난만한 세계에서 텅굴려고 하는  
염원에서 바보로 명명한 것이다. 그러므로 바보산수에서 ‘바보’라 함은 순수함에  
대한 동경과 소박함”<sup>56)</sup>속에 나타나는 민중과의 친밀감을 나타내주고 있다.

이렇듯 바보산수는 민화산수의 일종이며 ‘민화 속 산수’라고 정의 할 수 있다.  
운보의 민화를 차용한 회화기법과 조형적 특성은 그가 추구하였던 사상인 창조성,  
자연회귀성, 친진성, 해학성을 잘 반영해 주는 매개체로 작용하였고, 자기 혁신을  
거듭하는 실험성을 근거로 하고 있다.

구체적으로 민화가 적용된 <그림 21> 「바보화조」는 민화가 지니고 있는 소박함과  
해학성을 중심으로 소재를 선택하였고 화면을 단순하게 구성하고 있다.

힘차고 질제된 선과 오방색을 사용한 보색 대비는 바탕의 노랑, 꽃의 적색,  
바위의 청색으로 어우러져 더욱 강한 색채의 표현 효과를 보이고 있다. 대체적으로  
이 시기의 제작된 「봉래선경」, 「태양을 먹는 새」, 「바보산수」 등에서 그 특성이  
두드러진다.



<그림 21> 김기창, 「바보화조」



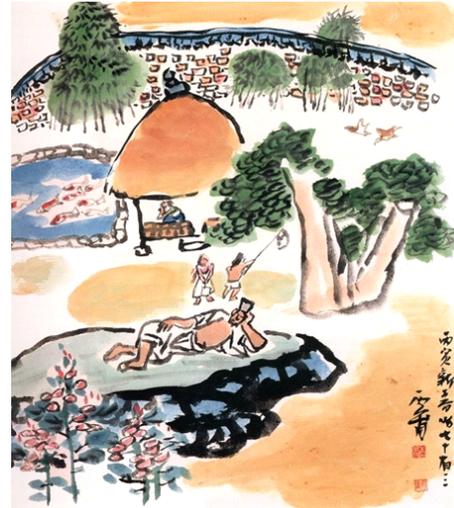
<그림 22> 김기창, 「봉래선경」

<그림 22> 「봉래선경」 역시 민화의 「십장생도」에서 영향을 받았다. 십장생도의  
해, 산, 달, 구름, 물, 돌, 소나무, 불로초, 거북, 학, 사슴 등에서 소재를 선택하였고,  
색채는 청, 적, 황, 백, 흑 오방색을 사용해 산 속 전경을 활기차게 표현하였다.

56) 오광수(2003), 「김기창 · 박래현」, 재원, p.231.



<그림 23> 김기창, 「태양을 먹는 새」



<그림 24> 김기창, 「夏景」

<그림 23> 「태양을 먹는 새」는 작가 자신이 가슴에 품고 있는 예술에 대한 정열, 신체의 장애를 극복하는 울분의 뜨거운 감정이 자유롭게 표현된 작품이다. 민화에서 나타나는 자유분방함과 회화의 격식에서 벗어나고픈 작가의 표현과 일치한다. 태양을 품은 강렬하고 자유로운 새의 표현은 마치 민화의 상서로운 새와 같은 느낌을 준다. 거칠게 날갯짓 하는 새의 선과 색채가 화면 중앙에 배치되면서 그만의 특성이 더욱 강조되고 있다.

바보산수 시리즈 중 <그림 24> 「夏景(하경)」은 자연을 주제로 전근대적인 풍속을 그린 것으로 전통회화 중에서 산수화와 민화에서 보여 지는 풍속화적 특성을 혼용한 대표적인 작품이다.

김기창의 문자도는 원래 민화에서 비롯된 것이다. 민화에서 비롯된 “문자도는 효(孝), 제(濟), 충(忠), 신(新), 예(禮), 의(義), 림(廉) 치(恥)의 여덟 문자를 여러 가지로 변형시킨 것으로 주로 병풍인데 일명 효제도(孝悌圖)”<sup>57)</sup>라고 하여 유교의 윤리 의식을 보여주는데 이를 차용 한 것이다.

운보의 ‘결실의 시기’에 많이 제작된 <그림 25> 「문자도」는 일종의 서체 추상으로 격동적이고 힘찬 운필과 한자의 힘이 어우러져 웅장한 화면을 구성하고 있다. 이곳에서 문자는 어떠한 뜻과 의미를 시사 하는 암시적인 문자라기보다는 평면 처리된 바탕에 모필과 먹이 자아내는 독특한 구성이 지향하는 내면의 세계를

57) 이우환(1988), 「이조의 민화」, 열화당, p.26.



<그림 25> 김기창, 「문자도」

보여준다. 이 시기는 추상표현주의와 유사한 화조 작품들이 바보 산수, 문자도와 함께 많이 그려졌다.

한국화에 가장 기본적인 조형 요소가 되는 것은 선이다. 반면 “서양회화는 바르거나 칠한다는 개념이 강한 반면 동양회화는 선을 긋는 다는 의미가 강하다.”<sup>58)</sup>민화에서 역시 선은 민화의

정신과 의미가 부합되어 독창적인 회화의 조형 요소가 되고 있다. 이것은 전통 회화에서 드러나는 선의 요소처럼 민화에서도 그 특징을 드러내기 위한 방식이라고 볼 수 있다.

김기창은 민화의 현대적 수용과정에서 민화가 지니고 있는 특색을 발견하여 현대 회화가 계승 발전해야 할 전통을 찾고자 노력하였다.

이런 의미에서 전통의 재해석과 정체성 확립이라는 한국화의 당면 과제를 해결하였으며 물질문명에 지친 현대인에게 민화가 지닌 천진하고 소박한 미감을 되살려, 한국화가 나아가야 할 방향성을 제시한 천부적인 예술가로 위치하고 있다.

### 3. 박노수 (1927년~2013년)

박노수는 청진 이상범에게 수학하였으며, 1946년 서울대 예술대학 미술학부 제 1회 회화과에 입학하여 장우성에게 실기와 이론을 배웠다. 1953년 제 2회 국전에서 국무총리상을 받으면서 화단에 진출하였고, 1960년대에 “전통 산수화의 북화적인 색채의 감각주의와 남화적인 격조를 절충한 화풍의 적용으로 대담한 구도와 독특한 기법”<sup>59)</sup>을 보여주었다.

58) 고유섭(1997), 「한국미의 산책」, 동서 문화사, p.49.

초기 인물화에서 동양적 자연관에 입각한 독자적 경지를 개척하면서 문인화적인 세계를 표현하였으며, 첫 스승의 예술 정신을 배우되 닮지 않으려 인물화를 하였고, 1960년대부터 화려한 색채의 수묵화로 격조 높은 남정풍을 창조 하였다.

“작품에서 보이는 으뜸은 공허 공간의미를 선점한데 있고, 대담한 구성과 다양한 채색의 조화로 격조 높은 조형 공간을 실현하고 있다.”<sup>60)</sup>

박노수 작품은 “문인화의 정신과 현대적 감성을 융합한 것이다. 내용에 있어서는 고답적인 정신세계를 염원하면서도 형식에 있어서는 강한 색채의 대비와 활달한 운필을 구사”<sup>61)</sup>하였다.

이러한 그의 화풍은 전통 회화에 기반을 두면서 그만의 독특한 현대적 조형성이 돋보인다. 우선 전통회화에서 중시하는 여백과 선을 새롭게 해석하였고, 색채는 오방색 중에서 청색과 노란색만을 사용하여 화면에 문인화풍의 절제된미를 강조하고 있다. 이러한 그의 화풍을 구체적인 예시를 들어 살펴보고자 한다.

<그림 26> 「아침」은 화면의 1/3을 노란 바위와 비스듬히 서 있는 청색의 소나무로 배치하고 있으며, 오히려 작품의 실질적 주제인 소년과 말은 여백의 한 부분에 작게 위치하고 있다.

이러한 화면 구성은 단단한 바위와 울곧은 소나무를 통해 긴장감을 고조 시키고, 청색과 노란색의 색채 대비 효과를 통해 날카로운 긴장감을 완화시키는 또 다른 시각적 효과를 드러내고 있다. 마치 소년이 추구하고 있는 정신적 갈망이 청색이 자아내는 싱그러움과 노랑의 따뜻함이 주는 안정감임을 지시하는 듯하다.



<그림 26> 박노수, 「아침」



<그림 27> 박노수, 「산길」

59) 정현숙(2011), 「한국수묵대가 장우성·박노수 사제동행」, 이천시립월전미술관, p.171.

60) 이경성(1976), “박노수의 예술”, 「한국 현대미술 대표작가 100인 선집」, 금성출판사, p.2.

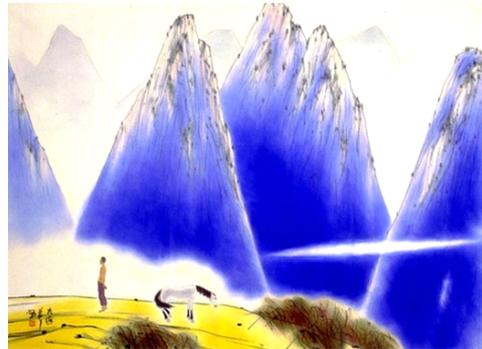
61) 오광수(2013), “네 사람의 미술가를 떠나보내면서”, 「서울아트가이드 4월호」, p.32.

<그림 27> 「산길」은 전형적인 산수화의 구도를 보여준다. 그러면서도 화면을 가득 메우고 있는 푸른 산과 노랗게 채색된 대지의 시각적 대비 효과로 또 다른 현대적 산수의 정경을 보여준다. 길 끝자락에 서 있는 인물의 심정이, 우측 하단의 쓰러질 듯 버티고 서 있는 소나무의 형상에 고스란히 담겨 있다.

<그림 28> 「호반」은 위의 「산길」과는 사뭇 다른 심경 묘사를 보여준다. 여기에서의 인물은 시원하고 울창하게 솟은 푸른 나무들과 안정된 언덕을 등지고 노란 바위 사이로 뻗은 길 위에서 차분하게 드넓은 호수를 바라보고 있다. 청색과 노랑의 강한 보색대비를 사용했음에도 오히려 안정감과 평안감이 느껴진다. 원색적인 색감과 빠른 붓놀림이 조화를 이루며 시적이고 음악적인 정서를 자아내고 있다.



<그림 28> 박노수, 「호반」



<그림 29> 박노수, 「산」

<그림 29> 「산」은 앞의 언덕을 노란색으로, 원경의 날카로운 산봉우리들은 청색으로 표현하면서 그 사이에 흰 구름을 넣어 색채의 대비를 보여주고 있다. 이러한 화면 구성은 여백과 공간감이 더욱 강조된다. 언덕 위에 서 있는 인물은 산을 바라보지 않은 채 그림에 드러나지 않은 또 다른 정경에 시선을 고정하고 있다. 이곳에서 표현된 푸른 산과 노란 언덕의 색채대비는 화면의 공간을 긴장감 있게 대치시키면서 동시에 작가의 또 다른 정신세계를 보여주고 있다. 현실과 이상 사이에서 끊임없이 이상 세계를 동경하면서도 현실의 한계에 부딪혀 나아가지 못하는 인물의 상황을 색채 대비로 보여주고 있는 듯하다.

박노수의 현대적 산수화는 산, 나무, 숲, 언덕 등과 같은 소재를 절제된 표현으로 그리면서 구도에 변화를 준다. 청색과 노란색과 같은 강렬한 원색적 색채는 드러나는 여백에 강한 대비 효과를 더한다. “색과 공간에 날카로운 대립을 시도하고

그와 같은 날카로운 대립이 자아내는 시각적인 긴장 속에서 아름다움의 하나의 극치를 찾아보자는 것이 그의 의도 같기도 하다. 폭포가 힘차게 흘러내리는 것과 같은 힘의 상태를 보여주는 남청색의 사용은 그의 작품에서만 볼 수 있는 독특한 경지이다.”<sup>62)</sup>



<그림 30> 박노수, 「소년」

<그림 30> 「소년」은 고구려 고분벽화 중 수렵도를 연상시킨다. 상의를 벗은 소년이 질풍처럼 달리는 백마 위에서 사슴을 뒤쫓는 모습과 이를 피해 달아나는 사슴의 움직임이 속도감 있게 표현되어 있다. 바탕 처리를 고구려 벽화의 느낌을 살리기 위해 마티에르를 내고

있다. 이는 한국화의 독특한 기법을 구사한 작품으로, 날렵한 철선의 속도감과 채색기법은 수묵화와 유사하다. 백마와 소년을 정중앙에 배치시키는 구도와 주위에 있는 청색과 중앙의 흰색을 대비시켜 역동적이고 강인한 힘이 표출되고 있다. 긴 창을 들고 말을 탄 채 사냥에 나선 모습은 마치 현대 물질문명의 굴레를 벗어던지고 대자연의 품으로 돌아가고자 하는 자연 회귀의 정신을 보여주고 있다. “자연과 자아의 상화(相和)와 천인합일(天人合一)의 세계를 추구하는 것이 이 작품의 특징으로, 녹색과 청색이 바탕으로 달리는 백마와 육색의 사람으로 시선을 모으고 창이 붉은 자국에 시선이 머물게 된다.”<sup>63)</sup> 쫓고 쫓기는 사냥의 극적인 순간을 보색 대비의 강렬한 효과를 통해 예술성을 높이고 있다.

이처럼 박노수의 대표작들에서 살펴보았듯이, 그의 색채, 선, 구도는 대상의 묘사에 국한된 것이 아니라 대상과 화면, 그리고 공간과의 관계를 통해 보여주는 현대적인 산수풍경의 화면 구성이라 할 수 있다. “문인화가 지니는 담백한 구도와 속도 있는 운필의 구사는 전통적인 양식의 현대적 해석으로서”<sup>64)</sup> 자신만의 독특한

62) 이경성(1977), 「박노수 작품세계」, 현대화랑, p.2.

63) 이창완(1995), “현대한국화에 표현된 오방색”, 석사학위논문, 경북대학교 대학원, p.35.

기법을 이루고자 하였다. 이러한 노정을 통해 박노수 만의 강한 개성과 독자적인 작품 세계가 창출되었으며, 이로써 한국화의 새로운 지평을 열었던 것이다.

이상으로 현대 한국화에 나타난 오방색의 양상을 박생광, 김기창, 박노수의 작품을 통해 살펴보았다. 세 사람의 작품에 나타나는 공통적인 특징은 모두 고구려 벽화와 고려의 불화, 조선의 민화 등의 전통 회화의 소재 및 표현양식을 차용하였다는 점이다. 특히 그 중에서도 오방색을 사용한 점이 두드러진다.

작가별 특징을 살펴보면 먼저 박생광은 고려 불화의 특징인 평면적 효과 위에 주제와 부차적인 이미지를 나열하며 주술적 의미가 담긴 강한 주황색의 선을 사용하였다. 또한 조선의 민화에 담긴 민중의 정서를 그만의 독특한 이미지로 재해석 하였다. 김기창은 청록산수와 바보산수라는 특유의 화풍을 내세워 민화의 현대적 수용을 통해 오방색을 재해석 하였다. 마지막으로 박노수는 전통 회화에서 중시하는 선을 그만의 간결한 방식으로 재해석하였으며, 오방색 중에서도 청색과 노랑, 초록의 색채를 흰 여백 위에 효과적으로 대비시킴으로써, 자신의 독자적인 내면세계를 드러내어 작품의 위상을 현대 산수 풍경의 경지로 승화시킨 점을 들 수 있다.

이렇게 현대 한국화에서는 고구려 고분 벽화와 고려 불화 그리고 조선의 민화에서 보이지 않던 독특한 색의 농담 변화, 색채의 대비 및 배치의 변화에 따른 예술성의 추구, 현대적 감각을 가미한 기법의 변화 등을 보이면서 전통 색의 새로운 해석과 함께 한국화의 영역을 넓혀 가고 있다.

이러한 과정에서 오방색은 더욱 다양해지고, 예술적 가치를 지닌 우리 고유의 색채로서의 가능성을 확장해 가고 있음을 알 수 있다.

---

64) 오광수(2013), “네 사람의 미술가를 떠나보내면서”, 「서울아트가이드 4월호」, p.32.

## V. 결론

우리 민족은 생활 전반에 걸쳐 다양하게 오방색의 영향을 받아 왔으며, 독특한 풍토와 문화적 정서 속에서 지속적으로 색채에 대한 감각을 발달시켜 왔다. 현대에 접어들면서 전통색에 대한 관심은 더욱 증대되었고 문화적, 예술적으로 그 본래의 가치와 발전의 다양성 등을 찾기 위하여 많은 사람들이 노력하고 있다.

본 연구에서는 고구려의 고분 벽화로부터 시작되어 고려의 불화, 조선의 민화를 거치면서 한국 회화에 나타나는 오방색에 대한 고찰과 함께 이의 영향을 받은 현대 한국 화단의 대표적 작가인 박생광, 김기창, 박노수의 작품 세계에 녹아 있는 색채를 연구함으로써 한국화에서 오방색의 활용이 어떻게 이루어지고 있는지 알아보았다.

고구려의 벽화에서는 당시에 갖고 있던 벽사의식과 사회의 생활상을 바탕으로, 적색을 두드러지게 사용하면서도 채색의 기법과 조형적 요소에서 뛰어난 예술성을 보이고 있다. 그리고 고려 불화에서는 표현의 우아함과 정교함이 더욱 발전하였고, 음양오행 사상과 종교적 사상에 영향을 받은 색채의 상징성을 드러내는 작품들이 많았다. 조선의 민화에 이르러서는 기복 신앙과 벽사 신앙에 기초를 두고 서민 생활과 밀접한 관련성을 가지면서, 양식적으로는 화려한 채색과 단순한 기법을 발전시켰다. 이와 같이 전통 회화에 나타난 오방색은 상징성을 지닌 색채를 통해 민속 신앙과 음양오행 사상을 드러내어 회화에서의 상징적 효과를 두드러지게 보여준과 동시에 그 시기별 상황에 어울리게 오방색을 적절히 활용하여 시기별로 특징적인 독특한 색감을 보여주고 있다.

이처럼 오방색은 우리 민족의 격조 높은 색채 감각과 미의식의 표출이라고 할 수 있다. 현대에 이르러 시대적인 미의식을 충분히 수용하면서 전통과 현대를 이어주는 연결고리로서 오방색은 그 중요성이 부각되고 있으며, 현대 한국화 작가들에 의해 재해석되어지고 있다.

현대 한국화 작가 중 박생광은 전통회화 중에서 민화와 불화에 관심을 갖고 인물역사화, 무속 등을 주제로, 원근법이나 명암의 변화에 따른 색감은 생략된

채 강렬한 원색을 사용한 대비 효과를 잘 나타내는 특징을 보인다. 김기창은 전통적인 기법과 정신세계를 넘나드는 다양한 실험적 시도를 선보였고, 민화가 가지고 있는 소박함과 해학성을 소재로 하여 힘차고 절제된 선과 오방색을 사용한 보색대비는 부드러우면서도 강한 색채의 표현 효과를 보이고 있다. 그리고 박노수는 문인화의 정신과 현대적 감성을 융합하여 전통회화에서 중시하는 여백과 선을 새롭게 해석하면서 색채에 있어서도, 오방색 중 청색과 노랑을 주로 사용하여 부드러운 농담의 변화를 줌으로서 절제되면서 리듬감 있는 화면 구성을 표현하였다.

이와 같이 현대에 이르러서도 오방색은 작가들의 표현하고자 하는 작품 세계에서 농담과 대비, 배치 및 색채의 선택 등의 다양성으로 작가 특유의 색감과 사상을 표현하며 한국화의 미적 영역의 확장에 기여하고 있다.

앞으로 우리는 전통의 수용과 함께 색채의 주체성 회복이라는 면에서, 그리고 한국화에 풍부한 색채감을 도입하기 위하여 오방색에 대한 현대적 해석을 통해 우리 고유의 색 영역확장에 부단한 노력을 기울여야 하겠다. 이를 통해 한국화는 우리 고유의 전통과 현대적 감각이 어우러지며 그 표현 영역이 더욱 확장되어지고 세계적인 예술 분야로 발돋움할 수 있으리라 본다.

## 참고문헌

### <단행본>

- Fritjof 저, 이성범·김용정 역(1979), 「현대물리학과 동양사상」, 범양사.
- 강민기 외 (2011), 「한국미술 문화의 이해」, 예경.
- 강석경(1986), 「화가 박생광, 일하는 예술가들」, 열화당.
- 고유섭(1997), 「한국미의 산책」, 동서 문화사.
- 구미래(1992), 「한국인의 상징세계」, 교보문구.
- 김민기(1987), 「한국의 부작」, 보림사.
- 김원룡(1974), 「한국미술소사」, 삼성문화재단.
- 김철순(1991), 「한국민화 논고」, 예경문화사.
- 김호연(1980), 「한국민화」, 경미문화사.
- 문명대(1977), 「한국의 불화」, 열화당.
- 문명대(1984), 「한국의 불화」, 열화당.
- 박용숙(1998), 「한국미술의 기원」, 예경.
- 박정자(1994), 「불화그리기」, 대원사.
- 안휘준(1984), 「한국회화사」, 일지사.
- 안휘준(2004), 「한국회화의 이해」, 시공아트.
- 오광수(2003), 「21인의 한국 현대 미술가를 찾아서」, 시공사.
- 오광수(2003), 「김기창 · 박래현」, 재원.
- 왕대유 저, 임동석 역(1994), 「용봉문화원류」, 동문선.
- 유홍준(1996), 「다시 현실과 전통의 비평에서」, 창작과 비평.
- 윤영수(1995), 「민화이야기」, 디자인 하우스.
- 윤중덕(1993), 「민화」, 일지사.
- 이경성(1977), 「박노수 작품세계」, 현대화랑.
- 이구열(1992), 「근대한국미술사 연구」, 미진사.
- 이동주(1976), 「한국회화소사」, 서문문고.
- 이우환(1988), 「이조의 민화」, 열화당.

- 이흥우(1980), 「운보, 그 거장의 필력과 다양성」, 경미문화사.
- 임영주(1992), 「단청」, 대원사.
- 전호태(2000), 「고구려 고분벽화 연구」, 서울대학교 출판부.
- 정명모(2007), 「무강의 민간 연화 - 중국민화전」, 가희 박물관.
- 정현숙(2011), 「한국수묵대가 장우성 · 박노수 사제동행」, 이천시립월전미술관.
- 조용진(1994), 「채색화 기법」, 미진사.
- 최 열(1996), 「근대수묵 채색화의 감상법」, 대원사.
- 최병식(1993), 「동양미술사학」, 예서원.
- 하용득(1989), 「한국의 전통 색과 색채심리」, 명지출판사.
- 하용득(1989), 「한국의 전통 색과 색채심리」, 명지출판사.
- 한국 문화 상징 사진 편찬 위원회(1992), 「한국 문화 상징 사진」, 동아출판사.
- 한국미술연감사 편(1985), 「한국미술대사전」, 한국미술연감사.
- 홍윤식(1993), 「고려불화의 특징과 그 이해를 위하여 고려 영원한 미」, 서울 호암갤러리.

#### <학위논문>

- 김명숙(1992), “한국 무속화 연구 - 불화 속의 무속화를 중심으로”, 숙명여자대학교 대학원 석사학위논문.
- 이창완(1995), “현대한국화에 표현된 오방색”, 경북대학교대학원 석사학위논문.

#### <학술 논문집>

- 이경성(1976), “박노수의 예술”, 「한국 현대미술 대표작가 100인 선집」, 금성출판사.
- 이현상(1981), “고려불화”, 「한국의 미 전집」, 중앙일보.

#### <정기 간행물>

- 오광수(2013), “네 사람의 미술가를 떠나보내면서”, 서울아트가이드 4월호.

<Abstract>

## A Study of Obangsaek (Five Directional Colors) in Modern Korean Paintings

Lee, Suk-Hee

Korean Painting

Graduate School of Fine Art, Jeju National University

Jeju, Korea

Supervised by Professor Kwack, Jeong-Myeong

In a modern society, color is a critical factor which represents an artist's inner world from the artistic perspective. Unlike the past, social and cultural circumstances including art have become more dynamic. In addition, there have been a lot of studies on how to use diverse colors. Under these circumstances, more artists have come up with paintings with modern colors by accepting and inhering traditional colors with more interest in Korean painting and color. Korean people have established shamanistic color views on nature and traditional color focusing on theory of eumyangohaeng (yin-yang & five elements)-based obangsaek ('five directional colors'). In particular, obangsaek had a direct effect on Korean traditional painting. Among them, ancient tomb mural paintings of Goguryeo, Buddhist paintings of Goryeo and folk paintings of Joseon have revealed unique natural features and racial traits and developed the beauty and imagination of Korean traditional color. This study has analyzed ancient tomb mural paintings, Buddhist paintings and folk paintings which express the

symbolic meaning of obangsaek very well among obangsaek-based Korean traditional paintings. In the early stage of ancient mural painting, a character's portrait and lifestyle were painted in a dark color. With the passage of time, however, diverse colors were used with a unique esthetic sense, covering the concepts of Taoism. In Buddhist painting, delicate composition and coloration and loud colors are observed. In folk paintings, deep colors were used, showing the formative world of ornamental functions.

In addition, the meaning of obangsaek in modern painting has been investigated through analysis on the works of leading Korean painters (ex: Park Saeng-gwang, Kim Gi-chang, Park Noh-soo, etc.) who have expressed obangsaek based on their own creativity using modern color awareness. Even though they painted paintings based on national emotion, the methodology and materials of their paintings are relatively modern. For example, Park Saeng-gwang used loud colors and revealed unique composition based on the aesthetic sense and color materials of traditional Korean painting. On the contrary, Kim Gi-chang expressed humor and commoners lifestyles using liberal lines and complementary contrast based on the materials from folk paintings. Park Noh-soo painted with the spirit of paintings in the literary artists style and modern emotions and expressed oriental sentiment by simplifying colors through strong contrast effects between dark indigo blue and yellow. As stated above, obangsaek has developed a modern and unique world of painting through reinterpretation and composition of color as a means of expressing an object. In addition, it has made people realize the value of 'Korean traditional color' in terms of recovery of color autonomy. Furthermore, it is required to inherit and develop it into our previous value.

- A thesis submitted to the Committee of Graduate School of Education, Jeju National University in partial fulfillment of the requirements for the degree of Masters of Education in 2013. 08.