



저작자표시-비영리-변경금지 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

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

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:



저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.



비영리. 귀하는 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 없습니다.



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

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

저작권법에 따른 이용자의 권리는 위의 내용에 의하여 영향을 받지 않습니다.

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

[Disclaimer](#)

석사학위논문

현대한국화의 표현기법에 대한 연구

- 본인 작품을 중심으로 -

제주대학교 대학원

미술학과

홍기자

2023년 2월

현대한국화의 표현기법에 대한 연구

- 본인 작품을 중심으로 -

지도교수 이 창 희

홍 기 자

이 논문을 미술학 석사학위 논문으로 제출함

2023년 2월

홍기자의 미술학 석사학위 논문을 인준함

심사위원장 이 수 욱 

위 원 이 승 구 

위 원 이 창 희 

제주대학교 대학원

2023년 2월

<국문초록>

현대한국화의 표현 기법에 대한 연구

- 본인 작품을 중심으로 -

홍 기 자

제주대학교 대학원
미술학과 한국화전공

지도교수 이 창 희

한국화의 현대화는 내용이나 형식의 표현에 있어 ‘한국성 표현’이라는 과제를 지니면서 진행되는데 이는 서양 미술과 차별화 될 수 있는 문제였다.

현대에 이르러 한국화는 다양한 양식으로 나타날 때에도 ‘정체성’과 ‘현대성’이라는 과제는 계속 따라 다녔으며 이에 한국화의 발전과정에서 나타난 매체와 표현 기법을 활용한 다양한 조형실험은 한국화의 새로운 방향 설정의 가능성을 제시 하였다고 할 수 있다.

본 논문은 오늘의 한국화가 있기까지 현대 한국화의 다양한 표현기법 연구를 위하여 해방 이후 일본 미술의 영향에서 벗어나지 못했던 한국화가 서구사조의 유입으로 전통의 탈피와 새로운 조형의 확립이라는 취지하에 왕성한 실험 작업 경향이 전개 되었던 1950년대 후반부터 1970년대까지의 시대상황과 표현기법을 이용한 조형실험들을 통하여 근·현대 한국화 형성과정과 전개과정을 고찰하였다.

해방 이후 서양의 조형흐름을 받아들이면서 전통 극복을 위한 실험적 양상들이 기존의 지, 필, 묵에 의한 전통적 표현과는 다른 추상적인 표현이었는데 특히 한국화의 추상미술 경향에 나타난 표현기법의 특징을 수묵 중심의 추상과 채색 중심의 추상 표현, 콜라주 및 오브제에 의한 입체적 표현으로 나누어 보았다.

수묵 중심의 추상표현은 ‘묵림회’를 통해 활발한 조형실험을 전개한 작가 중에서 서세옥, 송영방, 민경갑의 감필과 묵흔, 스며듦과 번짐, 발묵과 발색의 특성을 이용한 추상적 경향으로 전통정신을 계승하면서 전통화법의 한계를 극복하였다.

그리고 채색화 전통의 왜곡된 인식으로 한국화단의 침체적인 상황에서도 활발한 실험의욕을 보여주었던 김기창, 박래현, 안동숙, 박생광의 채색을 통한 추상성의 탐구는 그 성패의 여부와는 관계없이 전통적인 회화가 갖는 재현적인 틀을 깨는 작업이고, 동시에 표현의 자유를 얻으려 시도한 작업이었다.

콜라주 및 오브제에 의한 입체적 표현의 이용노, 권영우, 안상철, 심경자는 오브제를 통해 질감의 효과, 소재의 다양한 응용, 이미지 표현에 의한 다양한 조형실험의 양상을 나타내었다. 이와 같이 전통적인 한국화의 재료와 소재에서 벗어나 회화적 표현의 한계에까지 이르렀던 이들의 실험 정신이 정체된 한국화단의 폭넓은 미의식의 확산과 방법론의 확대를 가져왔다.

이러한 실험정신은 본 연구자의 작품에서도 볼 수 있는데, 전통이라 볼 수 있는 붓의 이용에서 벗어나 탁본을 이용하여 사물이 품고 있는 일정한 결을 시각화하여 발현되는 조형을 제작하였다. 그리고 수묵의 느낌을 강하게 느낄 수 있지만 형식은 콜라주 기법으로 형식을 뚫고 나오는 듯한 먹의 강한 효과가 느껴지며, 한지가 갖는 물성에 대한 실험으로 재료의 물질적 성질이 중요한 역할을 하였다. 단순한 재료적 성질을 의미하는 것이 아니라 조형적 수단을 매개로 하여 사물을 존재론적으로 성찰하고 있으며, 전통회화가 지닌 형식의 답습에서 탈피하되 그 정신성은 잃지 않으려 하였다. 이는 돌담을 통한 개별적인 해석과 한지라는 물성에 대한 이해 그리고 이 조형화 과정에서 자연스럽게 투영되어진 본 연구자의 감성이 어울려져 나타난 것이다.

이에 본 연구를 통해 새롭게 형성되고 있는 현대한국화의 다양한 표현기법의 가치를 발전시키고, 새로운 방향성을 제시하는 계기를 마련하고자 한다.

목 차

<국문초록>	i
I. 서론	1
1. 연구의 필요성 및 목적	1
2. 연구 내용 및 방법	2
II. 근·현대 한국화의 형성	3
1. 한국화의 근대화 과정	3
2. 현대한국화의 성립	7
III. 현대한국화의 표현기법	9
1. 수묵 중심의 추상표현	9
2. 채색 중심의 추상표현	14
3. 오브제 및 콜라주 입체적 표현	22
IV. 본인 작품 분석	33
1. 작품 표현 연구	34
2. 작품 설명	41
V. 결론	53
참고문헌	55
<Abstract>	58

그림목차

<그림 1> 서세옥, 「운월의 장」, 1954, 종이에 수묵, 소장처 미상	10
<그림 2> 서세옥, 「작품」, 1962, 비단에 수묵, 87×110cm, 유족소장	11
<그림 3> 송영방 「춤추는 산과 물」, 1980, 종이에 수묵담채, 94×175cm, 국립현대미술관소장	12
<그림 4> 민경갑 「강강수월래」, 1967, 종이에 먹, 194×130cm, 주유엔대표부소장	13
<그림 5> 김기창, 「복덕방」, 1953, 종이에 수묵담채, 75.5×96cm, 작가소장	16
<그림 6> 김기창 「태고의 이미지」, 1965, 종이에 채색, 160.5×136cm, 개인소장	17
<그림 7> 박래현, 「노점」, 1956, 종이에 수묵채색, 267×210cm, 국립현대미술관소장	18
<그림 8> 안동숙, 「한월」, 1958, 종이에 수묵채색, 100×67cm, 함평군립미술관소장	19
<그림 9> 안동숙, 「태고의 정I」, 1969, 혼합재료, 168.5×112.5cm, 국립현대미술관소장	20
<그림 10> 박생광, 「여의주」, 1989, 종이에 수묵채색 210×150cm, 국립현대미술관소장	21
<그림 11> 박생광, 「무속」, 1985, 종이에 수묵담채, 136×132.5cm, 국립현대미술관소장	22
<그림 12> 이응노, 「구성」, 1960, 캔버스에 콜라주, 130×84cm, 소장처 미상 ·	24
<그림 13> 이응노, 「구성」, 1970, 한지에 슴, 콜라주, 120×65cm, 이응노미술관소장	24
<그림 14> 이응노, 「군상」, 1978, 한지에 수묵담채, 23×34cm, 소장처 미상 ·	25
<그림 15> 권영우, 「바닷가의 환상」, 1958, 종이에 수묵담채, 145×143cm, 서울시립미술관소장	26

<그림 16> 권영우, 「무제」, 1974, 패널에 한지, 162×122cm, 국립현대미술관 소장	26
<그림 17> 권영우, 「무제」, 1985, 화선지에 과슈, 먹, 224×170cm, 국립현대미술관 소장	27
<그림 18> 안상철, 「전」, 1956, 종이에 수묵담채, 155×228cm, 국립현대미술관 소장	28
<그림 19> 안상철, 「청일」, 1959, 종이에 수묵담채, 248×180cm, 삼성미술관 리움 소장	28
<그림 20> 안상철, 「몽몽춘」, 1961, 종이에 돌과 수묵담채, 52×242cm, 국립현대미술관 소장	28
<그림 21> 안상철, 「영 62-2」, 1962, 종이에 돌과 채색, 120×20cm, 국립현대미술관 소장	29
<그림 22> 심경자, 「가르마-연륜」, 1971, 종이에 수묵채색, 탁본, 콜라주, 188×142.5cm, 국립현대미술관 소장	31
<그림 23> 심경자, 「별전」, 1973, 종이에 혼합매체, 213×151cm, 국립현대미술관 소장	31
<그림 24> 바탕지 붙이는 과정 1	38
<그림 25> 바탕 화면에 분무하는 과정 2	38
<그림 26> 탁본용 재료(돌) 준비 과정 3	39
<그림 27> 돌에 먹지 붙이는 과정 4	39
<그림 28> 바탕 먹지 수분 제거 과정 5	39
<그림 29> 돌과 먹지 밀착시키는 과정 6	39
<그림 30> 먹지 밀착 과정 7	40
<그림 31> 먹방망이로 두드리는 과정 8	40
<그림 32> 먹지 찢는 과정 9	40
<그림 33> 콜라주 과정 10	40
<그림 34> 홍기자, 「돌담」, 2021, 종이에 수묵, 94×60cm, 작가소장	41
<그림 35> 홍기자, 「돌담」, 2021, 종이에 메조틴트, 30×21cm, 개인소장	42
<그림 36> 홍기자, 「밭담」, 2021, 장지에 혼합매체, 75×40cm, 작가소장	43

<그림 37> 홍기자, 「발담」, 2021, 장지에 혼합매체, 75×51cm, 작가소장	44
<그림 38> 홍기자, 「발담Ⅱ」, 2021, 장지에 혼합매체, 161.5×97cm, 작가소장	45
<그림 39> 홍기자, 「돌담Ⅲ」, 2021, 장지에 혼합매체, 41×24cm, 개인소장	46
<그림 40> 홍기자, 「김녕발담Ⅰ」, 2021, 장지에 혼합매체, 193×130cm, 개인소장	47
<그림 41> 홍기자, 「돌담Ⅳ」, 2021, 장지에 혼합매체, 53×33.5cm, 개인소장	48
<그림 42> 홍기자, 「신촌발담」, 2022, 장지에 혼합매체, 162.2×112cm. 개인소장	49
<그림 43> 홍기자, 「돌담Ⅰ」, 2022, 장지에 혼합매체, 193.9×112.1cm, 작가소장	50
<그림 44> 홍기자, 「돌담Ⅱ」, 2022, 장지에 혼합매체, 193.9×112.1cm, 작가소장	50
<그림 45> 홍기자, 「금능발담」, 2022, 장지에 혼합매체, 75×51cm, 개인소장	51

I. 서론

1. 연구의 필요성 및 목적

현대 미술은 자유로운 조형의식 속에서 특별한 장르의 구별을 두지 않으며 기법에 있어서도 매우 다양하게 표현되어지고 있다. 이러한 미술의 다원화 현상은 새로운 문화의 탄생과 함께 여러 장르가 서로 공존하며 그 특성을 잘 나타내고 발전해 가고 있는 것을 의미하는 것이라 할 수 있다.

오늘날의 회화는 예전과는 다른 양식과 성격을 가지고 있으며 앞으로도 지금과는 다르게 다양한 변화를 보일 것이다.

현대의 회화는 시대가 변화함에 따라 재료와 기법에 다양한 시도와 변화가 요구되고 있으며 한국화도 예외는 아닐 것이다. 시대의 요구에 따라 한국화도 활발한 실험과 착오를 거쳐 더욱 발전해야 하며, 이를 위해 작가는 자신만의 독특한 세계를 창조하는데 많은 노력을 기울여야 할 것이다.

한국화는 전통적으로 ‘종이’를 바탕재료로 사용해 왔으며, 그 종이 위에 먹이나 채색으로 작품을 표현해왔다. 이러한 전통이 오늘에 이르면서 표현 방법이나 재료는 다양해지고 오늘날 시대에 부응하는 새로운 모색들이 시도되고 있다.

해방 이후 한국화는 많은 변화를 겪었다. 1950년대 들어 한국화에서도 서구의 추상화가 유입되고 현대미술의 영향을 받으면서 다양한 표현의 변화를 가져왔다.

연구자는 이런 시대적 상황에서 작가들이 전통과 실험을 어떻게 조화롭게 발전시켜 한국화를 현대화로 이끄는지에 대해 관심을 가지게 되었으며, 더불어 선행 작가들의 연구를 통해 본인의 작품을 제작함에 있어 조형적 실험의 토대를 마련하고자 하였다. 그리고 본인의 작품에서 주제화되고 있는 돌담의 이미지, 탁본을 활용한 표현기법 등을 중점으로 조형적 관점에서 분석해 봄으로써 앞으로 나아갈 방향을 개진하는데 목적이 있다.

2. 연구 내용 및 방법

본 연구를 위하여 다음과 같은 연구 내용으로 분석해 보았다.

II장에서는 오늘의 현대 한국화가 있기까지 전통회화의 근·현대 형성과 전개과정을 문헌을 통하여 알아보았고, 우리 전통회화가 어떤 양상으로 시대성을 반영하고, 어떤 흐름을 통해 창조적으로 변화하였는지 살펴보았다.

III장에서는 서양의 조형 흐름을 받아들이면서 전통 극복을 위한 실험적 양상들이 기존의 지, 필, 묵에 의한 전통적 표현과는 다른 추상적인 표현과 콜라주 및 오브제를 이용한 표현들이 나타난 1950년대 이후의 추상표현에 대하여 알아보았다. 특히 한국화의 추상미술 경향에 나타난 표현기법의 특징을 수묵에 의한 추상표현, 채색중심의 추상표현, 한지 오브제에 의한 입체적 표현으로 나누어 이를 바탕으로 연구하였다. 또한 이 시기의 한국화 작가들의 실험 정신과 작품경향에 대하여 살펴보았다.

IV장에서는 작품 표현 연구로 한지를 이용한 조형적 표현과 탁본을 이용한 콜라주 기법 그리고 여백에 대한 해석을 포함한 제작과정 등으로 나누어 연구해 보았고, 작품 설명을 통해 새로운 시각에서 해석된 연구자의 작품에 대해 내용적·형식적인 면으로 분석을 하였다.

II. 근·현대 한국화 형성

우리나라 근·현대미술의 형성과 전개를 논의함에 있어 근대를 어떻게 규정할 것인가 하는 것이 가장 예민한 쟁점중의 하나로 부각될 수밖에 없다.

우리나라의 근대의 기점 설정은 역사학 분야에서나 미술사 분야에서 공히 어느 통일된 견해를 갖고 있지 못하다. 미술인이자, 미술이론가, 미술행정가로 1965년 한국미술 평론가 협회를 창립한 이경성(1919~2009) 교수 역시 그의 저서에서 근대의 기점 문제에 대해 “한국의 전통미술과 근대미술을 외형적으로 구분 짓는 가장 뚜렷한 기준은 정신적으로나 기술적으로 서구화, 즉 작품 제작의 논리화를 들 수 있다”¹⁾라고 기술하고 있다.

본 연구에서는 그가 나눈 개화기 기점으로 근대 1기 (개화기-1910), 근대 2기 (1910-1945), 현대 1기(1945-1960년대)의 구분을 참고하였다.

우리전통회화가 어떤 양상으로 시대성을 반영하고 어떻게 창조적으로 변하고 개척했는지 살펴보았으며, 광복 이후 서구 미술 사조의 유입으로 인한 한국화가 현대화되는 과정을 알아보았다.

1. 한국화의 근대화 과정

우리의 근대 미술은 전통적 양식과 서구에서 유입된 서양의 양식으로 나누어진 다. 수백년에 걸친 전통적 양식은 수묵과 채색에 의한 그림으로 오랜 동양의 사상 체계와 한국인의 삶의 정서를 담고 있다.

우리의 근대는 ‘자율적 근대화’의 모색 과정을 18세기 실학사상에서 찾아볼 수 있다. 근대를 중세 봉건 사회에서 탈피하여 현대와 가장 유사한 생활 형태를 이룩한 시대라고 볼 때, 그 특징은 첫째 인간 존중, 둘째 과학적 기술 문명, 셋째

1) 이경성(1980), 「한국 근대 회화」, 일지사, pp.32~44.

경제적으로는 자본주의의 채택, 넷째 시민 사회의 대두로 손꼽을 수 있을 것이다. 그리고 이와 같은 특징들을 조선조 실학파에 대입시켜보면 흥미로운 결과가 나온다. 국학으로 발전시켜 심성론을 중시한 인간론, 중상학파의 북학파에서 역점을 둔 과학적 기술 문화, 조선 후기 사회의 긍정적 측면으로 논증되었으나 사상적 접맥이 이루어지지 않은 자본주의, 중인 계층이 새로운 계층으로 부상한 시민 사회 등이 북학파에서 본격 거론된 바 있다. 비록 병인양요나 신미양요 등을 겪으면서 서세동점의 거센 물결을 돌려놓을 수는 없었더라도, 이러한 사실은 근대화를 위한 자생적 몸짓을 보여준다.²⁾

문화적으로는 이러한 분위기에 동승하여 판소리, 한글 소설, 풍속화의 발달과 민화의 출현, 실경 산수의 대두 등 대중화 경향과 함께 모든 분야에서 조선 고유화 현상이 나타났다. 민화의 출현으로 서민 문화를 창출시켰다면, 풍속화의 발달은 서민의 문화생활을 향상시켰다.

조선 후기의 문화계는 종전의 사대부 중심 문화를 벗어나기에 충분한 조건을 갖추고 있었으나,³⁾ 19세기로 들어오면서 급속한 사회 변화에 따라 제국주의 책략에 막혀 사실상 19세기 이후의 근대적 진척에는 아무런 영향도 미치지 못하게 되었다.

한국 회화사에서 “근대적 창조 의식의 서장은 18세기의 자주적 국화풍으로 말해질 수 있다. 정선으로 대표되는 진경산수화파와 김홍도·신윤복·김득신으로 대표되는 일상적 현실생활의 풍속화파가 보여 준 새로운 회화사조의 국화풍은 그 전까지의 중국풍 추종에서의 탈피이자 창조적 회화사조”⁴⁾에서 비롯된 것이었다.

그러나 그러한 회화의 전통이 19세기 말로 넘어 오면서 남종화로 대치되고 오히려 중국화풍으로의 복귀와 관념적인 태도로 바뀌면서 종래의 화법과 형식에서 벗어나지 못하고 형식주의 경향으로 흐른다. 이러한 화단의 유행은 김정희와 그 일파에게서 나타난다. 그는 청조문화와의 교류를 통하여 본의건 아니건 전기, 조희룡, 허유 등 김정희의 감화를 많이 받은 화가들에게 사대주의적 복고풍을 조장시키는 결과를 가져왔다.⁵⁾

2) 정옥자(1993), 「조선 후기 역사의 이해」, 일지사, p.160.

3) 서성록(2006), 「한국 현대 회화의 발자취」, 문예출판사, p.21.

4) 이구열(1984), 「근대한국화의 흐름」, 미진사, p.21.

장승업은 허련과 함께 조선왕조 말기를 대표하며 근·현대미술사에서 양대 계보를 형성하고 있다. 한데도 19세기 후반을 대표하는 화가는 일반적으로 그들로만 압축하곤 하였는데 홍세섭과 도화서 화원으로서 책거리 병풍을 잘 그렸다는 이형록은 19세기 후반의 이질적 근대 시각의 화가들로 재평가 받고 있다.⁶⁾ 이들의 이색화풍은 근대적인 표현이자 새로운 양식의 출현이었다.

조선 후기 화단의 새로운 동향으로 빼놓을 수 없는 것은 유럽인들의 동방진출과 천주교의 도입과 함께 교회 미술을 중심으로 한 서양화풍의 유입이다.

서양화가 처음 알려진 것은 17세기 병자호란 직후 볼모로 청나라에 끌려갔던 소현세자가 귀국할 때 선물로 받은 천주학 관계 서적들이 들어왔다. 천주교의 도입과 함께 자연스럽게 교회 미술을 중심으로 한 서양 미술이 전래되었다.⁷⁾

서양화는 먼저 조선시대의 선비들에 의해 알려졌고, 그 다음에는 그들이 귀국할 때 가져온 천주학 관계 서적과 그 속에 포함된 상당 부분의 삽화, 도상들과 함께 직접 소개되었다.

천주학에 대한 호기심 못지않게 이들 삽화와 도상도 흥미와 반향을 불러 일으켰다. 그런 경과를 거쳐 출현한 작품을 우리는 서양화적 기법을 충분히 소화한 것은 아니라 해도 강세황, 홍세섭, 김수철, 김두량, 이희영 등 조선 말기 화가의 작품들에서 찾아볼 수 있다. 이들 작품 속에는 전통회화에는 없는 원근법, 특이한 준법의 구사, 명암을 통한 입체감의 표현, 대담한 정면 구도 설정, 사실적 묘사, 여백의 재인식 등 서양화적인 기법을 활발하게 이용하고 있다.⁸⁾

조선 말기 최고의 화가였던 장승업의 뒤를 이은 소림 조석진과 심전 안중식은 그들 나름의 다양한 회화기량과 다채로운 화의를 실현시켰다. 또한 왕조시대 회화문화의 정맥을 현대로 연결시켜 준 쌍벽의 가교자로서 많은 공헌을 하지만 근대적인 새로운 화법을 창조적으로 개척해 주지는 못하였다.

전통회화의 근대화는 서구문명의 전래, 직접적으로는 20세기 초 서구미술의 유입으로 비롯되었다. 그러나 그것은 새로운 회화문화를 지향하는 적극적이고 진취적인 정

5) 안휘준(2000), 「한국 회화의 이해」, 시공사, pp.288~289.

6) 윤철규(2018), 「조선시대 회화」, 마로니에북스, p.335.

7) 박은순(2019), 「조선후기의 선비그림, 유화」, 사회평론아카데미, pp.239~240.

8) 홍선표 외(2009), 「알기 쉬운 한국미술사」, 미진사, pp.47~49.

신과 요구는 어느 쪽에도 없었다.⁹⁾

1910년 한일합방을 전후하여 급속히 이루어진 자의타의의 근대적 사회변화와 시대 상황의 변동 가운데 전통회화에 있어서도 새로운 변화의 움직임의 하나가 미술교육 기관의 설립이었다.

1911년에 이 미술교육기관은 서화 전통의 진작과 후진 양성을 목표로 한 최초의 근대적 미술학원인 서화미술회였다. 서·화 전문별로 3년 수업 과정으로 조석진과 안중식이 중심 교수진이었다. 서화미술회가 등장하던 때의 움직임에서 주목되는 또 다른 측면은 그 명칭 속에 채택한 「미술」이란 시대적인 새 용어이다. 이 「미술」이란 신어야말로 한국 근대미술사에서 새 시대의 개막을 상징적으로 시사하기 때문이다.¹⁰⁾ 서화미술회를 통해 오일영, 이용우, 김은호, 박승무, 이상범, 최우석, 등으로 1910년대에 배출된 전통화단의 새로운 변화를 주도한 주역들로 활약하게 된다. 1918년에는 서화협회가 창설되었으며 이는 우리나라 근대 화단사에 큰 업적으로 평가되고 있다.

1920-1930년대는 전통 회화의 획기적인 변혁기로, 이때부터 표현의 자유의 시대가 열리고 있었다.¹¹⁾

1923년 향토적 자연주의에 관심이 많았던 이상범, 변관식, 노수현, 이용우와 함께 우리나라 최초의 전통회화 그룹인 ‘동연사’를 조직하여 전통개혁의 의지를 다짐하였다. 이 시기에는 중국화에서 영향을 받은 종래의 형식화된 산수화 관념과 그 비창조적 추종에서의 탈피를 통한 현실 시각 존중의 향토경 표현이었다.¹²⁾ 비록 높은 성과를 거두지 못하고 좌절되긴 했으나 그들은 시대적 공기에 반응하면서 우리 것의 모색 움직임이라는데 의의를 지닌다.

9) 김윤수(1977), 「한국현대미술전집 9」, 한국일보사, p.91.

10) 이구열(1984), 전개서, pp.62~64.

11) 상계서, p.109.

12) 김찬호(2021), 「동양미술 이삭줍기」, 인문과교양, p.251.

2. 현대 한국화의 성립

1945년 광복 후 미술 문화에서는 일제 강점기의 흔적을 지우는 것으로 시작해서 우리문화의 정체성을 찾으려 노력했다.

1950년대에 들어 새 세대의 등장에는 일제시대 청산과 함께 전통 한국화에 서양미술의 유입이라는 새로운 변화와 실험적인 표현을 낳게 되었다.

동양 화단의 중요한 움직임으로 1957년 백양회의 등장은 50년대 중반에 오면서 국전에 대한 반발이 두드러졌던 시기에 맞춰 결성되었다. 중견 작가들이 구성한 단체로 김기창, 김정현, 박래현, 김영기, 천경자 중심으로 국적 불명의 동양화라는 명칭에 대해, 한국화라는 보다 분명한 명칭을 사용할 것을 처음으로 거론하기도 했다. 이 시기 김기창, 박래현은 시정풍경을 모티브로 한 현실적 소재들을 형태의 왜곡과 형태의 환원적 작업, 순수한 색조의 추상적 구조화에까지 이르렀다.¹³⁾ 그것은 현대적인 실험의식을 앞세워 서양적 조형론을 그들의 전통회화 속에 도입하고 수용하기 시작한 새로운 변화이기도 했다.

1960년에는 동양화단의 유일한 전위적 청년작가들의 집결체를 표방하고 나온 독립회 그룹도 탄생되었다. 그 출발부터 기성세대 가치관에 도전하는 반전통, 반조형의 기치를 높이 들었고, 재래의 매재와 방법을 탈피하여 한국화의 전통적 관념을 타파하는 여러 기법을 구사하였다. 이 그룹에는 융화에 지속적인 관심을 기울이는 서세옥, 박세원, 장운상, 장선백, 민경갑, 전영화, 이영찬, 남궁훈, 최종걸, 권순일, 정탁영 등이 창립 뒤에는 안동숙, 신영상, 송영방 등이 새로 가입하며 활발하게 활동한다.¹⁴⁾

이와 같이 실험적 경향들이 그 폭을 넓혀가고 있었는데 앵포르멜 같은 페인팅 뿐 아니라 오브제를 사용하기도 하고 나아가 퍼포먼스를 하는 작가들도 등장하는 등 우리 미술이 점차적으로 세계 미술의 흐름과 나란히 하기 위해 노력하는 시기였다.

또한 1960년대는 한국화에 있어서 실험의 시기인 동시에 현대 한국화가 형

13) 강선학(1998), 「현대 한국화론」, 재원출판사, p.36.

14) 오광수(2003), 「21인의 한국 현대 미술가를 찾아서」, 시공사, pp.106~107.

성되는 시기로 구별할 수 있다. 그리고 이 시기인 실험성들은 이후 현대 한국화를 형성하는데 중요한 기반이 되었으며 발전에도 많은 영향을 미치게 되어 한국현대미술사에 있어 중요한 의미를 지닌다.

한국화의 현대화 과정은 기존의 지, 필, 묵에 의한 전통적 표현과는 다른 추상적인 표현과 오브제를 이용한 표현으로부터 시작되었다. 그 가운데 김기창, 박래현, 이응노, 안동숙, 권영우, 안상철 등이 당시 서구의 표현 방법들을 재해석해서 한국화를 현대적인 표현으로 새롭게 변화시키는데 앞장섰던 작가들이다.¹⁵⁾

1970년대는 앵포르멜 미술에서 벗어나 미니멀리즘 미술이 유입되어 정착되는 시기였다. 이와 같은 상황에서도 한국화의 중심적 표현은 여전히 전통 재료인 지, 필, 묵이었고, 실험적인 표현은 계속 되었다.

또한 뚜렷한 변혁의 시기라기보다는 추상미술이 국전에서 구상과 비구상으로 분류되면서 활발하게 되었다. 그러한 가운데 오브제를 이용하여 표현한 작가들의 실험적 경향이라 할 수 있으며, 한국화의 실험적 표현에 많은 영향을 주었다.

15) 오세권(2016), 「현대 한국화의 표현과 흐름」, 신원, pp.17~18.

Ⅲ. 현대 한국화의 표현기법

1950년대 후반부터 한국화에서도 추상표현주의의 영향을 받은 젊은 작가들에 의해서 새로운 추상의 표현방법들이 시도되는 한편 1960년대 들어서면서 콜라주나 오브제를 통한 실험적인 작품들이 나타나기 시작한다.

이 장에서는 1950년대 후반부터 1970년대까지 한국화의 표현기법의 변화에 대하여 알아보았다.

이 시기부터 한국화는 서양의 조형 흐름을 받아들이면서 전통 극복을 위한 실험적 양상들이 기존의 지, 필, 묵에 의한 전통적 표현과는 다르게 추상적인 표현과 콜라주와 오브제를 이용한 표현이 시작되었다. 특히 한국화의 추상미술 경향에 나타난 표현기법의 특징을 수묵 중심의 표현, 채색 중심의 표현, 콜라주 등 오브제에 의한 입체적 표현으로 나누어 연구하였다. 또한 이에 속하는 한국화 작가들을 통하여 그들의 실험 정신과 작품경향을 살펴보았다.

1. 수묵 중심의 추상표현

광복 이후 한국화 분야에서 나타나는 두 가지 경향 중에 한 가지는 실험적인 표현이었는데 이는 서양의 조형방법과 융합하여 표현하는 것이었고, 또 한 가지 중요한 경향은 한국화의 근본을 이루고 있는 동양성의 표현과 정신을 가장 잘 유지하면서 나타낼 수 있는 ‘수묵’의 표현이었다.

특히 수묵 표현을 본질로 삼으면서 발묵과 파묵¹⁶⁾, 번짐과 여백 그리고 먹의 필흔, 감필 등의 효과를 이용한 추상적인 표현이 주를 이루었다. 이와 같은 표현을 하는 작가들은 대체로 이전의 문인화의 영향을 받았거나 광복 후 서울대학교 미술대학 출신 작가들의 모임인 묵림회 회원들이었다. 이 회원들은 채색화를 왜색으

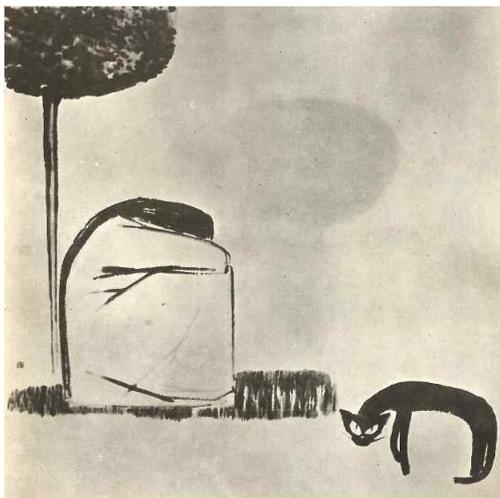
16) 발묵법: 붓으로 인한 준법을 거의 쓰지 않고 먹물이 번져 퍼지게 나타내는 기법이다.

로 간주한 시기에 조선 후기의 수묵 전통을 계승하여 새로운 수묵추상을 알리고자 했다. 특히 일본화적 감각을 벗어난 양식으로서 한국화의 모색을 의식했던 김용준과 장우성은 1946년 서울대학교 미술대학이 신설되며 교수진으로 임명되었다. 이들의 의식과 고민이 자연스럽게 그 후학들에게도 이념적 동조가 교육적 성과로서 꽃피기 시작했다. 김용준과 장우성이 모색하고 교육시킨 방법은 신문인화라고 할 수 있는 묵법 중심의 화풍이었다. 그렇다고 복고적인 문인화의 양식적 답습이나 변주가 아니라 주제는 현실적인 것이면서 방법은 문인화에서 볼 수 있는 간결한 선묘와 담채에 의한 담백한 공간처리를 중요시하였다.¹⁷⁾ 문인화 정신으로 대표되는 그들은 수묵화의 의미를 간직하며 추상표현주의의 영향을 받으면서 극히 절제된 필선으로 묵의 흔적만을 남기는 형식을 주로 보여주었다.

이와 같이 추상표현주의 영향을 강하게 보여주며 묵림회를 통해 활동한 작가 중에서 이 장에서는 서세옥, 송영방, 민경갑의 실험 정신과 작품경향을 살펴보았다.

산정 서세옥(1929~2020)은 해방 후 1세대의 작가이다. 1950년대에서 60년대 수묵과 여백 그리고 간결한 먹 선으로 작품을 표현하였다. 그는 한때 ‘국전’의 참

를 스스로 거부했고 ‘묵림회’를 결성하여 수묵 위주의 추상을 이끌며 실험에 앞장섰던 대표 작가이다.



<그림 1> 서세옥, 「운월의 장」, 1954

1회 ‘국전’에서 「꽃장수」로 입상을 하면서 등단했다. 초기에는 「꽃장수」와 같이 구체적인 형상이 있는 작품을 표현하다가 ‘국전’ 2회 부터는 수묵 위주의 간결한 공간 구성의 화면을 시도하였다. 그는 문인화의 고답적인 정신과 현대적 공간의 융화에 지속적인 관심을 보였다.¹⁸⁾ 그리고 1954년 작 <그림 1> 「운

파묵법: 먹을 깨뜨린다는 뜻으로 처음의 먹이 채 마르지 않은 상태에서 농묵 혹은 담묵으로 농담을 조절하면서 그림을 완성하는 기법이다.

17) 오광수(2003), 전계서, p.103.

18) 오광수(1995), 「한국현대미술사」, 열화당, p.168.

월의 장」에서는 소재나 방법에서 「꽃장수」에서 볼 수 없는 변모를 보이고 있다. 나무 아래 웅크리고 있는 여인은 간결하고 단순한 몇 개의 선으로만 묘사되어 주변 여백과 팽팽한 긴장감을 보여주는 공간구성이 돋보인 작품이다. 극도로 함축된 형상과 묵법의 고담한 기운이 고도의 직관적인 추상세계를 지향해 보인 것이었다.

작품에서 간결한 필선을 강조하는 이 같은 형식은 김용준이나 장우성의 단아한 필선을 강조하던 화풍의 영향 때문일 것이다. 그 이후에는 점차 실험적인 추상 작품으로 나아갔다. 1950년대 중반부터는 사실적인 표현에서 벗어나 형태가 집약적으로 단순화 되는데 1955년 작 「0번지의 황혼」에서는 수묵으로 단순화된 사람 같은 형태를 볼 수 있으며 절제된 먹의 사용과 묵묘 위주의 조형적 실험이 보여진다. 그리고 1959년 작 「점의 변주」에서는 화면 위의 크고 작은 점들만이 표현되어 있는 추상을 볼 수 있다.

1960년대 국립회 창립전에 출품한 1959년 작 「정오」는 「운월의 장」에서 보다 형태가 더욱 단순해졌다. 마주 바라보고 서 있는 새의 모습들은 직관력에 의한 집약적인 화면처리의 한 예이다. 그리고 1960년대 이후에 그의 작품은 구체적인 대상은 완전히 사라지고 번지기에 의한 기법의 흔적만이 남아 있는 추상표현주의의 화면 구성과 재질감의 표현이 시도된다. 이것은 발묵이 그 이전의 화가들처럼 단순히 기운을 표상하기 위한 방법으로서가 아니라 종이와 먹이 어우러져 번지게 되는 그

감각 자체를 하나의 조형미로 읽으려는 시도이자 먹에 대한 새로운 이해의 일 단이기도 하다.¹⁹⁾

이러한 작업을 엿보게 하는 <그림 2> 「작품」의 명제에서부터 새롭다. 종이의 전면을 먹으로 번지게 하고 그 일부에 언뜻 서체의 획을 연상케 하는 묵선이 흔적을 남겨두고 있다. 이후에 그는 선과 필흔을 추상화하면서 한지에 사용된 발묵의 효과가 만들어내는 독특한 조형 의식을 보여주며 구체적인 대상이 아닌



<그림 2> 서세욱, 「작품」, 1962

19) 강선학(1998), 전게서, p.38.

관념적인 이미지를 본격화된 목적으로 표현한다.²⁰⁾ 그의 이러한 작품들에서는 대상의 묘사나 윤곽 설정, 혹은 원근 표현에 사용되던 목의 개념이 변모되어 화면을 주관적으로 조형해 가는 요소가 되고 있다.

우현 송영방(1936~2021)은 1960년대 초반 독립회에 참여하면서 작가로서 첫 발을 내딛고, 한국학회에서 전통을 존중하면서 재기있는 필묵의 구사로 신선한 작품 세계를 선보였다.

그는 1960년대부터 수묵의 여러 기법을 통해 추상적 실험을 보여주었다. 그는 산수뿐만 아니라 인물, 화조, 영모에서도 발군의 화필을 발휘하면서 그리고 싶은 대상에 주목하고 나머지는 과감히 생략하는 문인 산수의 기본방식을 수용하였다. 송영방의 1967년 작품인 「천주지골」에서도 구체적인 형상이 없이 수묵의 흔적만으로 이루어진 실험적 추상화면을 볼 수 있다.

송영방은 우리의 산천을 사실적으로 묘사하는 실경산수화의 전통화법을 토대로 1970년대부터 금강산, 설악산, 북한산 등지의 사생을 통하여 한국 산천을 새롭게 해석하고 조형화하는 작업을 하였다. 홍중구학²¹⁾에 의한 그의 실경산수는 맑은 먹빛과 간결한 필치의 담백한 화풍을 형성하였다. 한국적 전통성을 계승한 실경산수와 대조적으로 산수의 구체적 묘사를 생략하고 내재한 이념을 형상화한 산수화 양



<그림 3> 송영방, 「춤추는 산과 물」, 1980

식으로는 1980년대 집중적으로 제작한 「산과 물과 구름」, 「춤추는 산과 물」 시리즈의 작품이 있다.

1980년 작 <그림 3> 「춤추는 산과 물」에서는 가는 선으로 물체의 걸 테두리를 표현

20) 오광수 외(1997), 「한국 추상미술 40년」, 재원, p.167.

21) 홍중구학: 마음속에 언덕과 골짜기의 심상이 있다는 동양회화 용어이며 여기서 구학, 즉 언덕과 골짜기는 속세를 떠난 이상향이라는 의미이다. 산수를 심상으로 구상하고 파악함으로써 참다운 산수화를 그려낼 수 있다는 뜻을 가지고 있다.

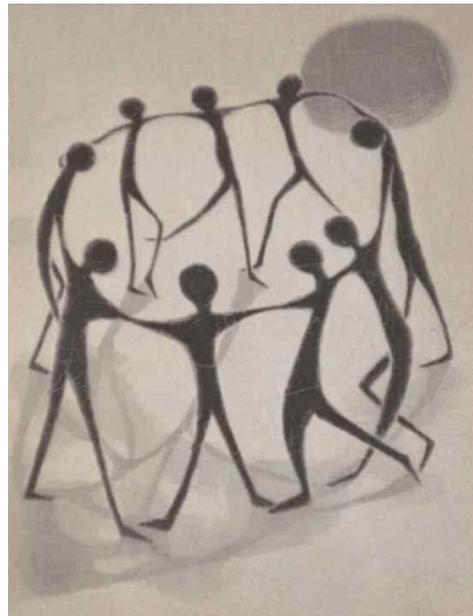
한 다음 짙은 묵선으로 한 번에 그리는 방법으로 묵색과 여백을 대조적으로 조화시켰다. 실제 경치인 진경의 참뜻을 숙지하면서 경물을 적절하게 확대 축소하여 화면을 운용한 것이다.

문인화의 정신을 간직하기 위해 이 작품에서도 감필로 표현하였다. 감필이란 최소의 붓질로 사물의 형상과 이에 담긴 의미를 간결하게 표현하는 전통회화의 필법을 일컫는다. 감필법은 남송의 선승화가들에 의해 본격화 되었다. 사물이 지닌 일체의 외적 형상을 무시하고 오로지 대상의 본질만을 추구하는 선승려의 깨달음을 시각화 하는데 가장 적절한 표현법인 것이다. 감필로 완성된 그의 문인산수는 구상과 비구상을 넘나들며 경쾌한 율동감을 선사한다.

마음속에 언덕과 골짜기가 있다는 흥중구학의 미학을 실천하듯, 자연 경관을 관조할 때 떠오르는 감흥과 형상을 담담한 먹색과 간결한 필치로 화폭에 옮겼다.²²⁾

유산 민경갑(1935~2018)은 대담한 필선을 강조하였는데 번지기 기법으로 화면을 확대시켜 나감으로서 전통 산수화의 기본적 요건 이른바 입체적인 공간성을 완전히 평면으로 바꾼 작가라 볼 수 있다. 그의 관심은 화면에 나타나는 흔적이나 질감에 심취하여 순수한 발묵이나 발색에 의한 화면의 전개에서 지각적인 것, 혹은 정서적인 쾌감을 얻어내려고 시도²³⁾했다.

또한 민경갑은 단순화된 수묵의 인체군상을 추구하였는데 1957년 작 <그림 4> 「강강수월래」에서 탄력 있는 선으로 표현된 인물들이 서로 열 지어 춤을 추는 군무를 표현하였다. 그리고 이 작품에서 붓질의 음영을 달리하여 화면에 공간감을 부여했고, 바닥에 그림자를 선염하여 농묵의 인물상과 차별화했다. 이후



<그림 4> 민경갑, 「강강수월래」, 1957

22) 송희경(2016), 「대한민국의 역사 한국화로 보다」, 대한민국역사박물관, pp.102~103.

23) 박용숙(1979), 「한국현대미술대표작가 100인 선집」, 금성출판사, p.2.

1959년의 「작품」에서 색채의 번지기 기법을 실험하는 경향을 보여주었다.

서세옥과 마찬가지로 그 역시 추상표현주의의 이전부터 대담한 필선을 강조하는 작품을 그렸다.

1959년 작 「동열」, 「사람들」, 1960년 작 「군」에서는 강한 묵과 물기가 많은 마른 붓질을 이용하여, 추상화된 신체기호로 변화하는 화면을 보여준다. 오로지 빠르게 붓을 움직이는 행위와 그 산물인 거친 필치로 군상의 역동적인 움직임을 표출한 것이다. 이후 1960년대 전개된 앵포르멜 운동에 참여했지만, 동양 고유의 지필묵으로 서양 추상과 다른 조형성을 추구해야겠다는 결심으로 독자적인 추상을 개척하기 시작한다.²⁴⁾ 그는 1961년의 「운」, 1966년의 「유전」 등과 같이 수묵을 이용한 추상 작품을 표현하였다.

그러나 70년대 중, 후반 이후 과묵과 발묵의 서정성이 강한 산수를 추상적인 경향의 작업으로 변모시키고 있다. 소위 반추상적 형상을 보인다고 할 수 있다.

2. 채색 중심의 추상표현

채색화는 한국화의 표현 분야에서 주로 ‘안료 등 색채를 사용하여 표현하는 그림’으로 한국화의 전통적 그림 양식이다. 동양 회화에서 채색화의 표현은 오래전부터 시작되었다. 서양의 초기 회화 표현들을 동굴벽화 등에서 볼 수 있듯이 동양에서도 고분벽화 등에서 채색화가 보이며, 고려 불화, 조선시대의 장식화, 초상화, 민화 등 회화 예술을 거쳐 현대에 이르기까지 많은 작가들이 사용하고 있는 전통적인 회화의 표현 방법이다.

수묵을 밤에다 비유하면 채색은 낮에 비유할 수 있는데 한마디로 채색화는 낮의 미학을 상징하며 이 낮의 미학은 곧 인간 세계에 대한 관심을 반영하기도 한다.²⁵⁾

1950년대는 ‘6.25 한국 전쟁’이 발발하였지만 1953년 휴전협정으로 사회가 점차 안정되어 갔다. 이 때 작가들은 주로 국전을 통해 활동하였는데 한국화 분야에서

24) 송희경(2016), 전개서, pp.120~121.

25) 박용숙(1994), 「한국화 감상법」, 대원사, p.37.

채색화는 일본화의 영향을 받았다는 이유로 침체의 국면을 맞이하게 되었고, 수묵화가 주류를 이루게 되었다. 이러한 상황에서 김기창, 박래현, 박생광, 천경자 등은 전통채색화 표현의 연구와 서양 입체주의의 표현을 통하여 일본화의 영향에서 벗어나는 새로운 작품들을 시도하였다.

또한 민중미술 뿐 아니라 현대미술이 안착되면서 수묵화 보다는 현실 감각을 나타낼 수 있는 채색화를 요구하면서 천경자, 박생광, 오태학, 등에 이어져 내려오던 채색화의 전통이 이숙자, 황창배, 김천영, 서정태, 등 많은 작가들로 이어져 내려왔다. 그리고 이들의 표현은 일본화의 영향에서 벗어나 한국 전통 채색화의 표현과 현대 미술의 표현방법을 결합하여 창의적인 채색화 표현으로 이어졌다.

이 장에서는 채색화 전통의 왜곡된 인식으로 한국화단의 침체적인 상황에서도 활발한 실험의욕을 보여주었던 대표작가로 김기창, 박래현, 안동숙, 박생광의 실험 정신과 작품경향을 알아보았다. 이들의 채색을 통한 추상성의 탐구는 전통적인 회화가 갖는 재현적인 틀을 깨는 작업이고 동시에 표현의 자유를 얻으려 시도한 작업들이다.

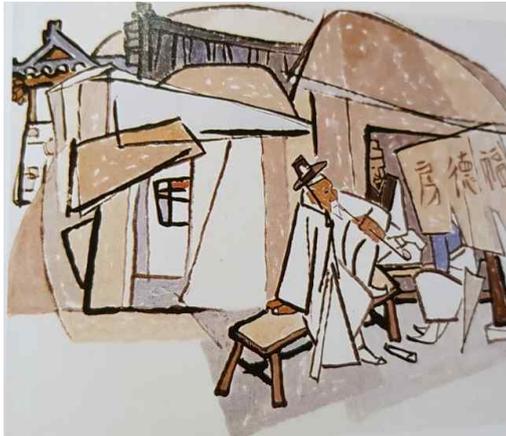
운보 김기창 (1914~2001)의 왕성한 실험적 추이는 광복이후로 잡아볼 수 있을 것이다. 그는 1945년 광복되기까지 방법상의 여러 특징들이 스승인 김은호의 세밀화 묘법과 일본화 채색방법의 영향을 많이 반영하고 있다.

광복 후 김기창은 일본풍의 물선채화²⁶⁾를 벗어나기 위해 동양화 본래의 필선과 수묵의 정서에 바탕을 둔 회화세계를 추구하였다. 그는 현대적인 작품 모색을 하는 가운데 일련의 입체적 구성의 작품을 제작하였다. 이러한 작품들은 입체파에서 시도했던 분할적 면구성의 단면을 보여주기도 하지만 절제된 운필과 채색이 만들어 내는 간명한 구성적 방법이라고 하는 것이 더욱 적절하다. 절제된 필선으로 대상을 파악해 들어가면서 나타나는 투시적인 면의 중첩과 직선의 구성, 부분적인 설채가 오히려 평면성을 강조한다.²⁷⁾

김기창의 작품세계에서 1950년대는 입체주의의 분석적인 경향의 모색기였다. 그는

26) 물선채화: 선을 지우고 채색을 중점적으로 한다는 것으로 선의 개념은 면과 면을 구획지우는 경계, 윤곽선으로만 인식한다는 것이다.

27) 이구열(1992), 「근대 한국미술사의 연구」, 미진사, p.264.



<그림 5> 김기창, 「복덕방」, 1953

<그림 5> 「복덕방」과 「구멍가게」 등 시정 풍경을 모티브로 한 일련의 작품들에서 보여 주듯이 직관적인 대상과 악과 활달한 운필은 환원적인 추상화의 과정을 지향한 것이었다. <그림 5>는 노인들이 복덕방에 모여 소일하는 일상을 그린 풍경 작품이다.

그는 화면의 모든 사물을 전통 필법을 사용하여 둔탁하게 직선과 곡선으로

구획했고, 등황, 군청 등을 부분적으로 선염했다. 이렇듯 그는 전통회화의 필묵법으로 사람과 사물을 기하학으로 변형시켜 평면화된 화면을 창출했다. 이것은 입체파²⁸⁾의 양식을 일부 응용하면서 구상과 비구상의 경계에 위치한 한국화를 남긴 것이다.

이밖에도 54년의 <보리타작>, <무당춤>, <탈춤> 등 일련의 작품을 통해 서민의 일상적인 생활이나 농촌풍경, 그밖의 친근한 소재로 한국적 정서를 담은 새로운 형식의 한국화를 시도하였다. 이러한 작품들은 입체파 양식을 수용함으로써 한국화의 현대적인 표현양식을 발견하고자 한 것이지만 다시점에 의한 대상의 재구성이라는 입체파의 원리와는 거리가 있다. 또한 입체파 작가들의 박진감이나 현대적인 의식의 깊이도 느껴지지 않는다.²⁹⁾

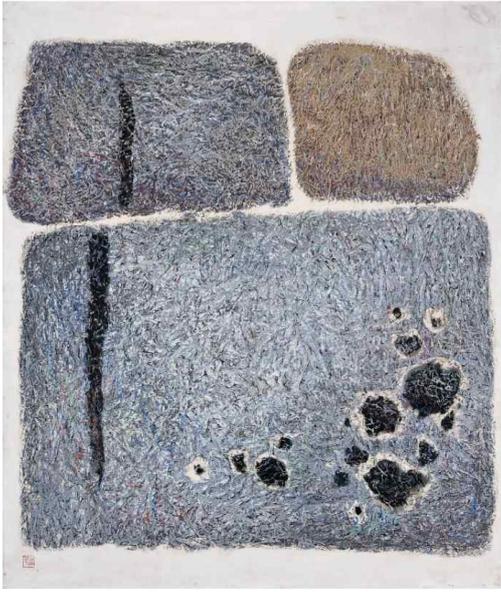
그의 실험은 1960년대에 들어서면서 형태의 환원 작업에서 벗어나 순수한 색조의 구조화에 이르렀다. 이 시기 그의 작품은 때론 일관되지 못한 느낌을 주는데 그것은 그의 의욕이 왕성함을 보여주는 것이며, 분석적인 방법과 종합적인 구조화의 자유로운 왕래를 드러내는 것이었다.³⁰⁾

추상 작품은 1965년 무렵부터 본격적으로 시도되는데 「유산의 이미지」, 「청자의

28) 입체파(Cubism): 1900~1914년 파리에서 일어났던 미술 혁신 운동. 입체주의라고 한다. 유럽회화를 르네상스 이래의 사실주의적 전통에서 해방시킨 회화혁명으로 지칭되고 있다. '자연을 원추, 원통, 구에 따라 취급한다'는 세잔(1839~1906)의 말은 입체주의의 계시가 되었고 피카소(1881~1973)가 <아비뇰의 처녀들>을 발표함으로써 급격히 발전하였다.

29) 강선학(1998), 전계서, p.63.

30) 이주영(2020), 「한국 근현대미술의 미의식에 대하여」, 미술문화, p.147.



<그림 6> 김기창, 「태고의 이미지」, 1965

이미지」, <그림 6> 「태고의 이미지」등 일련의 이미지 연작들은 순수한 추상적 경향이다. 이 작품들에서는 구겨 문친 종이에 안료를 묻혀 바탕 종이 위에 찍어내는 방법으로 구겨진 주름자국의 효과를 나타낸 것인데 오래된 돌의 질감을 나타내었다. 이는 이전의 입체주의적인 반추상 작품에서 벗어나 구겨진 재료의 질감 효과를 나타내면서 구체적인 대상을 추상적으로 표현한 것이다. 이런 이미지 작품이 보여주는 재질의 실험은 대단히 제한된 동양화의 매재적

범주에서 보았을 때 놀라운 현상이 아닐 수 없다. 나아가 1960년대 후반에는 수묵의 번짐과 흘리기, 튀기기의 효과가 사용되기도 하는데 이는 그린다는 일반적인 회화의 개념을 넘어 적극적으로 감성이 표현된 작품들로 마치 추상표현주의적인 표현³¹⁾을 볼 수 있다.

그리고 1970년대에 제작된 ‘바보산수’와 더불어 ‘장생도’, ‘꽃 과 새’ 등의 연작들도 ‘민화’에서 전통과 현대의 조형적 만남을 발견하고 재해석하여 표현한 양식으로 그에게서만 찾아볼 수 있는 개성적인 작품으로 새로운 장르를 개척하기도 했다.

그는 공간을 혁신적인 각도에서 해석하기도 하였고, 일련의 입체적 구성의 시도, 청록산수, 바보산수, 문자 추상, 비구상적인 관념의 세계에도 빠져 보았다. 그는 천부적인 재능과 열정으로 많은 실험을 통해서 새로운 조형성으로 추구할 수 있는 미술 양식적인 면뿐만 아니라 정신적인 면까지 표현 영역을 확대시켰다.

우향 박래현(1920~1976)은 동양화가로 출발해 후기엔 태피스트리나 동판화와 같은 서구적인 매체의 조형체험에 깊이 빠졌으며, 그의 조형편력은 대상을 분석적으로 해석하고 표현하려는 방법정신의 실험으로 점철되었다고 해도 과언이 아니다.

박래현은 초기 일본화법의 작품을 그렸으나 그가 일본화의 화풍에서 벗어나 한국

31) 오세권(2016), 전계서, p.12.



<그림 7> 박래현, 「노점」, 1956

국적인 회화를 모색하던 화단의 동향을 잘 보여준다. <그림 7>은 한국 전쟁 후 특히 여자들의 고된 삶을 소재로 서민들의 생활상을 담은 풍속도다. 소재가 주는 짙은 생활의 정감에도 불구하고 이 작품에서 받는 우리의 인상은 대상을 분석하고 종합하는 조형화의 즐거움이 화면을 지배한다는 점이다. 그리고 화면상에서 상호간의 형태감과 공간 분할, 색조와 선조와의 관계를 중시하여 점차 그것이 추상화해 가는 과정을 확인할 수 있다.

박래현은 50년대 후반부터 이어지는 해외전시와 여행으로 인해 1960년 중반에 들어서서는 그의 작업은 완전한 추상회화로 변화되며 이때 번지기 기법이 많이 사용되었다.

60년대 중반에 「작품」 시리즈에서 붓의 움직임에 따라 한지 위에서 우연한 형태의 번지는 기법들은 이미 1950년대의 구상작품들에서 시도되었던 방법들로 그는 이들 화면에서 순수한 조형 요소만을 추출하여 추상에 이르렀다.³²⁾

박래현의 분석적인 작업은 필연적으로 추상적 관념으로서의 길을 열어 주었으며, 1960년대 초반부터 그의 화면에선 구체적인 이미지가 지어지기 시작했으며 선과 색이 자율화가 두드러지게 나타났다. 유기적이면서도 생명적인 포름과 색채의 결

화를 새롭게 해석하기 시작한 것은 해방과 함께이며, 해방 직후 김기창과의 결혼을 통해 모색의 한 시기를 맞이하면서였다.³²⁾

1956년 대표작인 「이른 아침」과 <그림 7> 「노점」에서는 대담하게 대상을 해체하고 종합한 방법정신을 지향하면서도 동양적 매체의 아름다움을 끊임없이 추구한 모색기의 결정들이다.

박래현의 1950년대 후반의 작품들은 피난 시절을 보내면서 이루어진 입체적인 표현의 반추상 회화들이다. 당시 한

32) 강은주(2012), “우향 박래현의 회화연구”, 석사학위논문, 홍익대학교 대학원, pp.6~10.

33) 한국 미술 평론가 협회(1994), 「한국 현대미술의 새로운 이해」, 시공사, p.56.

구가 은은하면서 신비로운 세계로의 길을 열어 놓은 것이었다.³⁴⁾ 그는 1960년대 후반 미국으로 건너가 70년대 초부터 연속적으로 몰입하기 시작하였던 섬유작업들과 몽타주, 판화 등의 다양한 장르에 대한 개방은 한결 더 확산되어졌다. 이러한 박래현의 회화세계는 지속적인 실험정신으로 항상 한국적 정서를 표현하는데 관심을 두고, 동양화단의 새로운 길을 모색하는 방법을 마련해주었다.

오당 안동숙(1922~2016)은 김은호의 제자로 전통적인 관념에서 벗어나 실험적인 경향을 하면서 목림회와 국전을 통해 작가로서의 입지를 확실히 하였다.

안동숙은 전통에 충실한 초기 과정을 제외한 전 과정이 모색과 실험으로 점철된 작업을 수행하였고, 지필묵에 의한 순수 조형적 접근 방식을 넘어 방법적 변화의 실천을 보여주었다는 평가를 받았다.³⁵⁾

1950년대 후반부터 작업이 새로운 모색기에 들어오는데 초기 실험은 번짐과 적묵 등 전통적인 수묵기법에 의한 화면구성이었다. 특히 번짐과 얼룩을 토대로 한 기법은 목림회 시절 전개된 기하 추상의 근간이 되었다.



<그림 8> 안동숙, 「한월」, 1958

목림회 소품전에 선보였던 <그림 8> 「한월」에서는 달과 학의 형상을 타원, 직선으로 단순화하고 이를 담채, 담묵으로 처리한 수묵담채화이며, 이른바 기하추상의 양식이 보여지는 작품이다.

1960년대 초반 그의 작품 「꿈」, 「서운」에서는 같은 소재를 반복 나열한 채 열은 색을 칠한 다음, 불완전한 형상을 재현하였고, 사물 일부에 윤곽선을 구사하였다. 이 시기 작업에서는 반추상성이 발견된다. 안동숙의 반추상성이 발견되는 작품은 철저하게 계산된 번짐과 얼룩이 형성하는 이미지에 주력하였다. 안동숙의 본격적인 추상은 목림회 해체 이후

34) 오광수(1978), “심화된 동양적 리리시즘”, 『계간 미술』, 7월호, p.114.

35) 송희경(2022), “오당 안동숙의 1960-1970년대 추상”, 『미술사논단』 제54호, 한국미술연구소, p.138.

1960년대 중반부터 시작되며 지필묵이 아닌, 새로운 표현 재료와 기법을 도입하면서였다.

1960년대 후반에 들어서면서 안동숙은 전통적인 재료를 버리고 서양화의 안료를 적극적으로 사용하면서 현대적인 감각을 추구해 가면서 새로운 안료의 사용에 머무르지 않고 돛자리를 잘라 콜라주 하는 데까지 이르게 된다. 재료가 가진 독특한 조형감과 아울러 다분히 기하학적인 형태를 보인다.

이러한 작품들은 동양화와 서양화의 장르상의 구분에서 벗어나는 것으로 전통적인 동양화라는 관념의 벽을 헐기보다는 현대적 의미의 조형에서 출발한다는 의미를 지닌 것이라고 평가하였다.³⁶⁾



<그림 9> 안동숙, 「태고의 정 1」, 1969

그리하여 1969년 개최된 상파울루 비엔날레에 돛자리, 화문석, 대방석, 알루미늄 새시 등을 혼합하여 제작한 <그림 9> 「태고의 정 1」을 출품하였다. 이 작품은 ‘최초의 물감 없는 동양화’로 명명되며 국내 미술계에 파장을 일으켰다. 국제 미술계에서 서양화나 조각이 주를 차지하고 있는 추상 계열이 선호되는 실정을 감안하여, 동양화 작가로서 동양성, 현대성, 한국성의 코드를 모두 실현하려는 의지를 <그림 9>으로 보여준 셈이다.³⁷⁾ 이와 같이 안동숙은 동양화단에서 물성 실험이 일부 시도되었으나, 지필묵

을 완전히 배제한 채 이질적인 재료만으로 완성된 <그림 9>는 추상 분야에서 색다른 전기를 마련하였다.

70년대 후반에 들어서면서 우연의 효과를 표현적 바탕 위에 구체적이고 계획적인 세션 작업으로 필연성을 구체화하고 배경에 십자가를 배치하여 신앙고백을 표현하였다. 「태고의 정1」은 이러한 분위기를 나타내기 위해 선의 예술이라 하듯이 선을

36) 오광수 외(1997), 전개서, pp.163~164.

37) 김경연(2016), “1970년대 한국 동양화 추상 연구-국전 동양화 비구상부문을 중심으로”, 『미술사학』 제32호, 한국미술사교육학회, p.82.

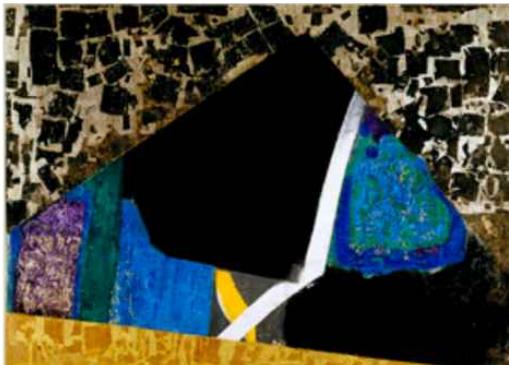
집약하는 석리법³⁸⁾으로 표현하였다.

안동숙은 1980년대 이후 유화 물감을 활용한 새로운 양식의 실험으로 이어진다. 이렇듯 안동숙은 특정 관념의 시각화를 위해 여러 물성과 기법을 도입하였고, 치밀한 계획 하에 섬세한 필법과 중후한 채색을 구사하여 작가 특유의 독특한 질감을 완성하였다. 안동숙은 수묵의 재래적 재료관념을 극복하고 현대적 안료를 자유로이 도입함으로써 조형으로서의 실험의 폭을 한층 확대해 갔다.

내고 박생광(1904-1985)은 우리의 전통적 채색기법을 바탕으로 하여 채색화를 현대적으로 발전시켰으며, 새로운 방향을 제시하는데 있어 큰 역할을 한 대표적인 작가이다. 그는 1920년대 일본 교토에서 유학하면서 일본화적 요소와 근대화된 서구의 미술기법을 흡수하며 일본화의 사실적인 채색 경향을 보였다.

그가 해방 후 귀국하여 이러한 경향들은 왜색으로 분류되어 철저히 외면당함으로써 스스로 일본화적인 영향에서 벗어나 적극적으로 재료와 표현기법 등에서 여러 형태의 변화를 추구하였다. 그러나 20여 년간 중앙화단에 적응하지 못하고 60년대 후반까지 긴 공백기를 갖는다.

1967년을 기점으로 다양한 실험시기가 1977년 진화랑 전시까지 진행된다. 이 시기는 <그림 10> 「여의주」, 「노수」, 「한라산」 등 대담한 추상작업을 선을 보이는 시기로 입체적으로 해체된 화면을 구사하였다.

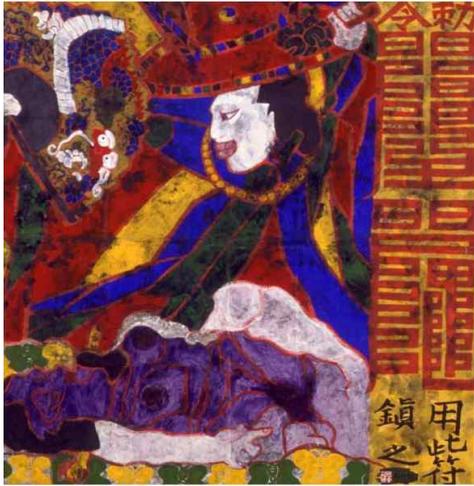


<그림 10> 박생광, 「여의주」, 1969

박생광은 ‘한국의 미’에 대한 필요성을 이야기하며 1970년대 후반 특히 진화랑 개인전을 전후로 하여 단청과 창살·나비·문양 등을 다루었고 전통에 대한 실험이 시작되었다.³⁹⁾ 이전의 일본 화풍과는 전혀 다른 고구려 벽화나 나비, 금관 등 한국적 소재들이 등장하였다.

38) 석리법: 섬세한 선을 겹쳐 쌓아 올리면서 사람 피부의 결을 생생하게 그려내는 한국의 초상화 기법인 육리법에서 연유된 이름이다.

39) 최병식(2010), “박생광 예술의 특징과 미술사적 평가”, 『동양예술』 제15호, 한국동양예술학회, p.21.



<그림 11> 박생광, 「무속」, 1985

후반기에는 불교적 성향이 강한 채색작품들을 표현하면서, 고대 건축이나 금관, 단청 등을 표현하며 색채를 강하게 표현함과 동시에 원근법을 없애고 평면화를 통해 자유로운 표현을 시도하였다.⁴⁰⁾

박생광 작품의 특징은 전통 오방색을 사용한 강렬한 색채대비와 평면적인 표현이라 할 수 있는데 그의 조형체험은 한국화에 있어 새로운 면모를 보여준 것이고 스스로 전통의 미를 찾는 것이다.

80년대 접어들어 한국화단에서 본격적인 평가를 받게 되며, 그는 일본화풍에서 탈피하여 한국회화의 근원에 대해 많은 실험을 하였고, 역사화와 <그림 11> 「무속」과 같은 무속화로 누구도 전개하지 못했던 그만의 세계관으로 전통 색채의 현대적 변용을 추구하면서 새로운 가능성을 보여주었다.

3. 오브제 및 콜라주 입체적 표현

미술의 ‘오브제’는 입체주의에서 도입된 파피에 콜레⁴¹⁾의 콜라주 기법으로부터 시작되었다. 대상의 실재와 표현 사이에 존재하는 일루전⁴²⁾을 극복하고 사물 자체에 존재 가치를 부여하여 일상생활 자체를 예술의 영역으로 끌어들이는 등 독자적인 조형언어로서의 의미를 지니게 되었다. 그리고 소재 지향적인 것에서 벗어나 사물세계 자체의 존재가치를 부여하고, 회화나 조각의 장르를

40) 이주영(2020), 전개서, pp.114~117.

41) 파피에 콜레(Papier Collé): 종이 따위를 찢어 붙이는 기법으로 콜라주의 일종. 풀레란 풀로 붙인다는 뜻인데 이 수법을 최초로 쓴 것은 종합적 입체파 시대의 브라크와 피카소였다. 현대 미술이 처음으로 물체와 만난 예라 할 수 있다.

42) 일루전(Illusion): 환각 또는 환상, 일종의 착각으로 본래는 실재하지 않는 형상을 마치 실재하는 것 같이 자각하는 작용이다.

해체시키며, 일상의 사물세계 자체의 존재가치를 부여하고, 회화나 조각의 장르를 해체시키며, 일상의 사물과 환경까지도 끌어들여 다양하고 새로운 조형언어와 예술적 의미를 창출하였다.⁴³⁾ 이러한 흐름 속에서 오브제 표현이 1960년대 들어오면서 한국화에 도입되기 시작하였다.

1950년대 말 이후 한국화는 재래의 답습에서 벗어나 새로운 회화로서 인식을 갖기 위해 많은 재질적 실험으로 재료가 지니고 있는 물질성을 화면에 표현해왔다. 이렇게 오브제 및 콜라주의 입체적 표현은 질감의 효과, 소재의 다양한 응용, 이미지 표현에 의한 다양한 조형실험의 양상을 나타내는데, 이 장에서는 연구자의 작품 표현에도 보여지는 탁본을 활용한 콜라주의 표현방법으로 조형적 실험의 영향을 준 각 경향의 선구자들로 작가를 선정하였다.

대표작가로 이용노의 콜라주를 이용한 부조적 표현과 권영우의 종이 매체실험을 통한 비물질화의 경향, 안상철의 오브제를 이용하여 입체화를 시도하는 경향 그리고 심경자의 탁본에 의한 표현방법으로 이들의 작품과 작업과정을 통해 입체적 조형실험과 작품경향을 살펴보고자 한다.

고암 이용노(1904~1989)는 전통 묵화와 서예에서 출발하여 일본 유학과정에서 자연 풍경에 대한 사실주의적 탐구와 사생시기를 거쳤다.

광복 후 그의 화풍은 문인화의 전통 속에 보이는 사의를 바탕으로 산수, 인물, 동물 등의 소재를 주제로 삼은 작업을 현대적 감각으로 변화시켰다.

1953년에서 1958년 말 프랑스에 가기 직전까지의 작품을 그는 스스로 ‘반추상’이라고 하였는데 대상을 사의적 표현, 즉 사물의 형태보다는 그 내용이나 정신에 치중하여 단순화시켜 작품을 표현하였다.

1959년 1년간 독일에서의 직접 앵포르멜·추상표현주의 미술을 목격한 뒤에 그의 그림은 변하기 시작했다.⁴⁴⁾ 도불 직후 1960년대에는 한지와 수묵을 이용한 콜라주 작품을 제작하였으며, 나아가 문자를 이용한 추상 작품을 제작하는 등 다양한 기법으로 추상 작업소재를 주제로 삼은 작업을 현대적 감각으로 변

43) 오세권(2016), 전계서, p.25.

44) 이장훈(2019), “이용노(1904~1989)의 회화론과 1950년대 앵포르멜 미술에 대한 인식”, 「문화재」, 국립문화재연구소, p.45.



<그림 12> 이응노, 「구성」, 1960



<그림 13> 이응노, 「구성」, 1970

화시켰다. 이 때 문자 추상은 수묵과 담채에 의한 표현과 채색에 의한 표현, 그리고 콜라주에 의한 표현으로 나타났다.

<그림 12> 「구성」 작품에서는 캔버스에 그리다 버린 한지나 여러 종이를 찢어 붙이고 채색을 한 콜라주 작업이다. 초기 프랑스 시절에 해당되는 1960년대 초 콜라주의 오브제 작업을 통하여 부조와 같은 표현을 많이 하였는데, 서구의 추상표현주의 같은 미술의 흐름에 영향을 받으면서 한국적이고 자신만이 나타낼 수 있는 표현방법으로 한지와 같은 오브제를 이용한 작품세계를 표현하였음을 알 수 있다.⁴⁵⁾ 나아가 이와 같은 표현들은 현대 한국화의 표현을 확장시킬 수 있는 계기가 되었다 또한 캔버스에 잡지를 찢고 구기고 뭉친 종이를 붙이거나, 한지를 찢어 겹겹이 붙이는 기법으로 상형화 된 기호의 집합체를 완성하였다.⁴⁶⁾

이응노는 1970년대 접어들면서, 점차 단순한 글자의 획과 그것들의 결구에 의한 추상화가 두드러지기 시작한다.

<그림 13> 「구성」에서 엿볼 수 있으며 그것은 다양한 매체, 재료, 사물을 활용하여 동시대성을 탐구한 것이다. 일정한 도형화가 진행되었던 것이다. 획과 획의 결구에 의한 간결한 구조가 그 특징이다. 대체로 초기 문자 추상에서 보이는 자체가 한자의 흘림체에 가

45) 이태호(2019), 「이야기 한국 미술사」, 마로니에북스, p.533.

46) 김영나(2020), 「1945년 이후 한국 현대미술」, 미진사, p.122.

까운 것으로 분류할 수 있다면 후기 문자 추상에서 명명되는 1970년대의 작품들은 보다 단순한 글자체인 한글자모의 고딕체에 가까운 것으로 분류할 수 있다.⁴⁷⁾ 이 독립된 기호들은 단순한 해체, 변형을 떠나 왜곡, 중첩, 종합시키는 일련의 창조과정을 거쳐 재구성된 것이다. 1970년대 후반의 일련의 작품들에서는 기호에 의한 구성체계로 진행되면서 평면적인 속성과 군집화의 밀도를 진하게 반영했다.



<그림 14> 이응노, 「군상」, 1978

1980년대로 들어가면서 나타나는 군무, 군상 시리즈도 이 같은 군집화의 밀도에서 자연스런 추이를 발견할 수 있다.

이미 1970년대 후반의 <그림 14> 「군상」과 몇몇 작품들에서 보이는 기호는 머리와 몸통을 지니는 인간의 모습이다. 1977년

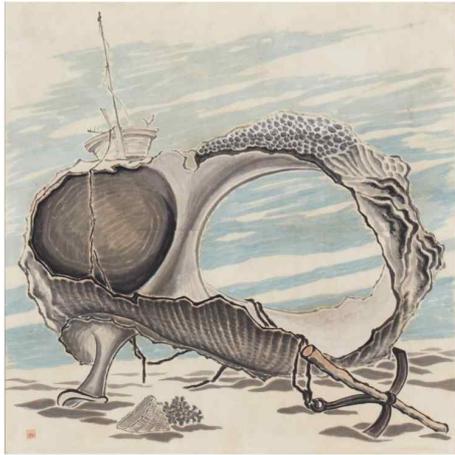
문헌 화랑에서 열렸던 전시의 표제가 되었던 무화는 춤추는 인간의 모습으로 더욱 구체화된 단면을 엿 볼 수 있다.⁴⁸⁾

이응노의 ‘한국화의 현대화’를 위한 모색의 첫 주자로 내세우는데 우리의 근대와 현대에 걸친 혼란기와 완성기 전체를 관통했던 이력으로서 뿐만 아니라, 전통 동양화에서 출발하여 콜라주 기법의 추상 표현에 이르기까지 그의 예술의 다양성은 기법 또는 양식상의 것으로 머물지 않고 미술 장르 또는 영역에 까지 확장되고 있다.

권영우(1926~2013)의 초기작품은 주로 구상작품으로 전통 한국화의 방식을 따르면서, 모필의 필력이나 묵법대신 독특한 동양적 미감의 마티에르를 통하여 입체적 조형 실험을 한 작가로 한지가 지닌 섬세한 재질감을 이용한 작업을 시도하였다. 그의 1950년대 작품은 일상에서 마주하는 대상을 소재로 하는 비구상적 표현을 시도하였다.

47) 오광수(2003), 전개서, p.83.

48) 지진혜(2010), “고암 이응노 회화의 문자추상에 관한 연구”, 석사학위논문, 홍익대학교 대학원, pp.35~36.



<그림 15> 권영우, 「바닷가의 환상」, 1958

담으려 노력하였다.

1960년대 중반에 들어와서 권영우는 한지 자체의 질료를 특성으로 하여 조형적 실험을 하는 작품들이 나타난다. 이 때부터는 그동안 고수해오던 형상을 완전히 버리고 추상으로 나가면서 종이라는 매체의 물성에 주목한다. 그는 ‘그리는’ 방식에서 탈피하여 종이 자체로 ‘만드는’ 개념으로 전환함으로써 전통에서 벗어나고자했다. 바탕화면을 수묵으로 처리하고 그 위에 한지를 덧붙이거나 채



<그림 16> 권영우, 「무제」, 1974

권영우는 <그림 15> 「바닷가의 환상」에서 구상적인 제목과는 달리 전통적인 실경산수화나 수묵이 주류가 되던 1950년대 후반에 한국화의 새로운 가능성을 보여주었다. <그림 15>에서는 소라껍질과 작은 배를 변형하고 생략하여 마치 초현실주의 같은 작품으로 구성하여 표현하였다.

초기 작업에서 권영우는 전통적 방식의 한국화에서 벗어나 시대적 감각을

색바탕 화면 위에 한지를 덧붙이는 등 한지를 이용하여 콜라주 표현을 하거나 찢어 붙이는 작품을 제작하였다. 이때부터 그의 작품의 제목은 「무제」가 되었다.

<그림 16> 「무제」에서는 착색된 바탕 화면 위에 한지를 덧붙인 콜라주 표현을 볼 수 있다. 그리고 1970년을 전후로 하여 한지를 겹치거나 뚫고, 찢고 긁어내는 방법으로 작품을 제작하였다. 이는 한지를 여러 장 겹쳐 바른 후 그 위에 뚫기, 밀기, 찢기, 긁어내는 행위 흔적을 남김으로서 종이의 원형적 물질성과 그를 둘러싼 조형을 통합시키는 독자적인 방법



<그림 17> 권영우, 「무제」, 1985

을 선보였다. 그리고 종이와의 긴장된 공간으로 확대되면서 동양 특유의 여백의미를 창출하게 되었다.

1977년경부터 권영우는 파리로 건너가 기존의 작업 방식과는 달리 새로운 양식을 도입하였다. <그림 17>에서는 그동안 백색의 순수함을 고집해온 방식에서 벗어나 찢거나 뚫어낸 화선지에 먹이나 과슈를 입혀 재료 스스로 자연스러운 효과를 만들어내는 과감한 채색기법을 시도하기도 하였다. 이 시기에 주로 청회색을 사용하여 먹이 종이에 침투되면서

생기는 긴장을 드러내면서 표현의 다양성이 확대되었는데 화선지가 겹쳐짐에 따라, 또 화선지를 붙일 때 쓰는 풀의 정도에 따라, 그리고 물감을 침투시키는 방법에 따라 생기는 다양한 변화에 재미를 느끼며 한층 풍부한 표현방식을 얻게 되었다.⁴⁹⁾

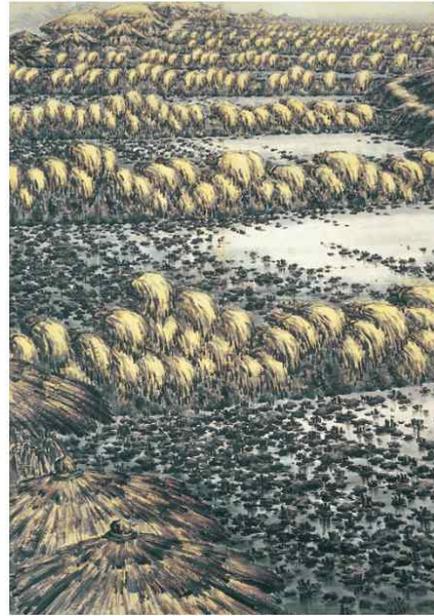
꾸준한 종이의 질감 효과에 의한 입체적 표현을 추구해온 그는 전통적인 수묵작업의 관념에서 벗어나 회화 표현을 위한 재료에 불과했던 한지라는 매체의 물성에 주목하였고 그것을 활용한 다양한 표현 양식을 개발하며, 독자적인 재료 해석과 함께 입체표현을 통한 조형성과 공간구성에 주력하여 새로운 미의식의 확대와 한국화의 표현 영역을 확장시켰다.

연정 안상철(1927~1993)의 초기 작품에서는 우리나라 고유의 생활정경에서 모티브를 택하여 수묵 위주의 공간 구성에 중점을 두었다. 그는 새로운 재료와 기법을 통하여 표현 방법을 다양화하는 동시에 과감한 오브제의 도입으로 당시 한국화가 지니고 있던 관념과 조형의식을 탈피하는 실험적인 표현을 보였다. 그 표현을 보면 물질 자체를 화면에 등장시켰으며, 평면에서 입체로 옮겨가는 실험적인 작품들이었다.

49) 최광진(2007), 「권영우」, 이미지연구소, p.61.



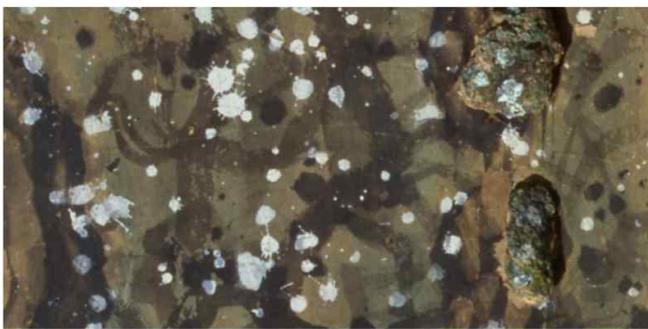
<그림 18> 안상철, 「진」, 1956



<그림19> 안상철, 「청일」, 1959

그가 1956년 작 <그림 18> 「진」에서부터 1959년 작 <그림 19> 「청일」로 연이은 국전에서 수상한 작품들에서 지필묵이라는 전통적인 화구를 사용하면서도 당시 국전 동양화부에서는 보기 힘든 새로운 주제와 조형표현으로 참신하다는 평을 들었다.⁵⁰⁾ 그런데 1960년대 들어와 그도 다른 젊은 작가들과 마찬가지로 서구 추상미술의 자극을 받아 추상화를 시작하면서 변모를 나타내었다. 이리하여 그 역시 비대상적 추상을 추구해 갔으며 외계사물, 혹은 그 정서의 추상이

아니라 내면의 세계를 파고 들었다.⁵¹⁾



<그림 20> 안상철, 「몽몽춘」, 1961, 부분도

1961년 실험적 오브제 표현으로 <그림 20> 「몽몽춘」에서는 작품 전면에 연속적인 추상적 묵선을 자유로이 배열하고 그 위에 흰 물감을 떨어뜨리는 한편 작은

50) 한국일보, “7회 국전의 수상자들 - 부통령상 수상자 안상철씨의 편모”, 1958년 10월 3일, p.3.

51) 김윤수(2019), 「한국 근현대미술사와 작가론」, 창비, p.233.

돌들을 부착한 작품이다.

무작위로 그은 묵선과 흩뿌려진 흰색의 안료는 액션 페인팅과 다름없는 화면 효과를 보이고 있다. 특히 돌을 부착하여 오브제라는 서양화의 기법을 적극적으로 수용함으로써 입체화하게 된다.

안상철이 이 작품을 출품한 제10회 국전은 추상회화가 최고회의장상을 수상하는 등 추상회화의 열풍을 수용한 전시로 기록되지만 막상 추상적인 동양화 「몽몽춘」에 대한 평가는 좋지 않았다. 김병기는 종이나 먹 등 전통재료가 지닌 단순한 재질 이상의 정신성의 문제를 과제쳐야 하며 「몽몽춘」은 콜라주 식의 돌이 공간에 파조를 일으키며 서양화의 모방에 불과하다고 비판하기도 했다.⁵²⁾

이러한 안상철의 작품은 전통적인 회화개념 영역을 벗어난 것은 물론, 서구 모더니즘 도입 초기에 다수의 한국화가들이 시도한 바 있는 이차원적 평면 위에서 색채와 자율성을 추구하는 서구 모더니즘의 분석적 흐름으로부터 벗어난 것으로 영역의 동서 구분과도 무관한 형식을 보여준다.⁵³⁾



<그림 21> 안상철, 「영 62-2」, 1962

그리고 1960년대부터 66년까지 이어지는 ‘영’ 연작 가운데 <그림 21> <영 62-2>은 화면에 자연 오브제를 그대로 부착시킴으로서 새로운 구성의 공간 개념을 시도하였다. 여기서 안상철은 표구를 3단으로 하여 돌을 부착시키고 평면에 구멍을 뚫어 이중, 삼중의 깊이를 느끼게 하였다. 나아가 돌과 화면에 오래된 것과 같은 채색을 하여 세월을 느끼게 표현하였다.

1970년부터는 화면 자체를 부채꼴 모양으로 구성하여 자연석을 화면에 부착

52) 김병기(1961), “국전의 방향”, 「사상계」, 12월호, p.324.

53) 강선학(1998), 전개서, p.70.

시켜 독특한 공간 개념을 설정하거나, 풍화된 괴목을 여러 층 겹쳐 구성한 다 음 약간의 채색을 하는 입체 작품을 제작하고, 1976년에서도 오랜 세월을 넘긴 고목을 단 위에 설치하여 입체 오브제로 제시된 것을 볼 수 있다. 이렇듯 안상철은 1960년대부터 새로운 실험적인 오브제를 사용하여 작품세계를 변화시키고 있음을 볼 수 있다.⁵⁴⁾

안상철은 1978년 이후에도 「영」 시리즈에 대해서도 여전히 ‘영’이라는 제목을 고집스럽게 붙이며 ‘자연으로서의 완전한 귀소’⁵⁵⁾라고 설명한 데는 ‘자연’은 그의 자신의 다양한 실험들이 모두 환원되는 지점이라는 것을 알게 된다.

이렇듯 안상철은 동·서양화의 재료와 표현기법의 구별을 없애고 회화와 조각의 경계를 넘나들었던 그의 작품세계는 결과적으로 ‘동양화’의 경계에 대한 의문을 제기하고 그 경계를 희미하게 하였다. 하지만 기존 미술의 경계를 무너뜨리고 새로운 현대미술의 가능성을 제시하면서 당시 한국화분야에서 혁신적인 표현임을 엿볼 수 있다.

심경자(1944 ~)는 한국의 근·현대 미술의 거장인 이당 김은호와 운보 김기창 화백의 지도를 받으며 화가로 성장하였다. 그는 나무의 그루터기나 자연의 흔적들, 생활 주변의 전통적인 문양들을 탁본하여 다시 화면 위에 재구성 콜라주하고 은은한 배경의 색조와 함께 무수한 세월의 흔적을 화면에 담아내는 작업을 하였다.

그가 동원하고 있는 옛 기물들은 비록 탁본에 의한 찍어낸 것이긴 하나 역시 그것들이 갖는 고유한 속성이 탈각된 채 집성이라는 논리 속에 함몰됨으로써 구성의 새로운 세계를 열고 있는 것이다. 일반적인 앙상블라주의 작품들이 물질을 집성하는 자체에 머물고 있는 것에 비해 심경자는 구성이라는 새로운 단계로 진척시키는 데 그 독특한 영역을 발견할 수 있다.⁵⁶⁾

그의 화면을 자세히 들여다보면 다양한 기물들의 표현들이 집대성되지만 다시 보면 화면은 탄력 있는 구성의 열린 단계로 진행되고 있음을 파악하게 된다.

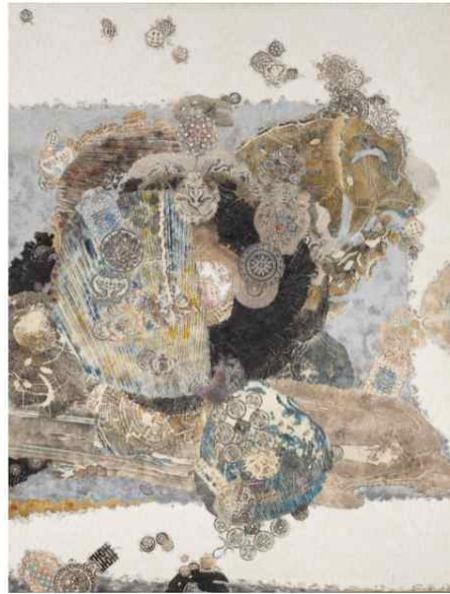
54) 김경연(2016), “탈동양화의 경계에서 추구한 영의 세계-연정 안상철 작품 연구”, 「한국근현대미술사학」 제32집, pp.296~297.

55) 안상철(1991), “이달의 예술가”, 「문학예술」, 10월호, p.54.

56) 오광수(2011), 「우리 시대의 미술가들」, 시공사, p.264.



<그림 22> 심경자, 「가르마(연륜)」, 1971



<그림 23> 심경자, 「별전」, 1973

1970년대에 오브제 작품 <그림 22>와 <그림 23>을 보면 나무를 잘라 내고 그 중심부에서 형성된 나이테를 탁본하여 콜라주한 이미지와 기와 무늬, 엽전 무늬, 떡살무늬, 등의 탁본들 이미지가 콜라주 되어 있음을 볼 수 있다.

이러한 탁본들은 대개 먹으로 탁본되어 있고 먹의 강도에 의해 농담처럼 짙고 옅은 변화가 나타난다. 그리고 여백과 함께 색채가 더해져 화면의 균형을 이루고 있다.⁵⁷⁾

심경자의 작품 제목은 한결같이 「가르마」이다. 가르마의 사전적 정의는 이마에서 정수리까지의 머리카락을 양쪽으로 가르거나, 여인들이 머리를 곱게 빗어 넘길 때 한 가운데에 생기는 하얀 선이다. 그러나 그녀의 작품에서 짙은 하얀 선은 발견되지 않는다. 오히려 뭉치고 찌그러지고 퍼진 비정형의 문양 속에서 얼룩진 선만이 난무하다. 그러나 이 선에는 나뭇의 질서가 있고, 선들이 모여 하나의 형상을 보여주기 때문이다. 심경자는 가르마를 통해 그의 어머니를 포함하여 설움과 한에 사무친 여인네의 삶을 표현하였다고 증언⁵⁸⁾했다.

1970년대 초반에 심경자는 「가르마」로 국전에서 입상을 하였는데 전통적인 산

57) 오세권(2016), 전개서, p.53.

58) 송희경(2016), 전개서, p.198.

수나 인물화가 주류였던 국전에서 탁본을 콜라주한 오브제 작품은 매우 실험적인 표현이기 때문이었다.

그리고 1970년대 오브제 작품들은 대개 한지와 먹의 탁본에 의해 만들어진 이미지들을 적당하게 손으로 찢어서 콜라주로 화면에 붙여서 조화를 시도하였는데 이는 탁본과 한지의 물성이 작용한 작품이라고 할 수 있다.

이처럼 1950년대 후반에서 1970년대까지 시도된 다양한 표현기법을 통한 조형실험은 정체된 한국화단에 폭넓은 미의식의 확산과 방법론의 확대를 가져왔지만 한편으로는 서구사조의 수용으로 이론적인 체계가 마련되지 않은 상태에서 성급하게 시대적 흐름에 편승하여 지나치게 방법론적인 것에 치우친 경향으로 보인다. 이것은 현대화에 대한 자각은 있으나 서구적 기법을 전통적인 매체에 도입하여 단순한 변주를 가함으로서 우리 것으로 만들지 못하고 보다 강력한 ‘한국성 표현’ 과 ‘정체성’ 문제를 야기시키기도 하였다.

이러한 점에서 긍정적인 면과 부정적인 면을 동시에 가지고 있었다. 그렇지만 한국화의 발전과 정립과정에서 보여준 다양한 표현기법을 활용한 조형실험은 그 실험정신과 다양한 방법적 모색의 과정이라는 측면에서 이후 세대의 작가들에게 한국화의 올바른 방향설정과 국제적 조형언어로 성숙할 수 있는 가능성을 제시하였다고 할 수 있다.

IV. 본인 작품 분석

예술은 현실사회 안에 있으면서도 자체의 자율적인 구조로 움직이는 특징이 있다. 이는 예술이 삶과 분리되어 있다거나 현실 사회와 다르다는 의미가 아니라 오히려 삶과 예술은 눈으로 볼 수 없는 관계 속에서 유기적으로 결합되어 있고 서로 영향을 받는다는 의미이다. 연구자는 이러한 의미에서 ‘제주의 돌담’에 주목하게 되었다. 돌담이 담고 있는 보다 근본적인 의미에 대해 생각하게 되었으며, 돌담이라는 소재에 대해서 특정한 의미나 형상보다 그 속에 스며있는 인간적인 것들에 대해 관심을 가지며 작업의 방향을 시도하였다.

연구자의 삶에 있어서 돌담은 사계절 불어오는 바람과 거센 태풍으로부터 제주 사람들을 지켜주었으며 제주 사람들과 서로 떨어져서 살 수 없는 운명으로 그들의 이야기를 고스란히 품고 있는 유기체적 산물로 보았다.

생활 속의 돌담은 말 그대로 생존을 위한 구조물이며 동시에 삶의 흔적이다. 예전의 돌담은 바람을 막아주고, 경계를 확정하며, 기르는 동물을 보호하고 섬의 각박한 살림을 키워 주는 일종의 경제적 생산 장치라고 할 수 있다. 그렇지만 세부적으로 보면 돌담은 주거, 농경, 목축, 어로, 방어 등 목적에 따라 기능과 역할이 다양하다는 것을 알 수 있다.⁵⁹⁾ 하지만 도시 개발과 농경지의 기계화, 농촌의 노동력 감소와 돌담의 기능성 약화 등의 이유로 제주의 오래된 돌담들은 사라지고 있다.

그래서 연구자는 제주의 풍광속 돌담을 단순히 아름다운 시각 조건에 그치는 것이 아니라 사라져가고 있는 제주 자연의 소중함을 부여하고 탁본을 시도하여 돌담에 축적된 저마다의 사연과, 기억, 시간을 표현하고자 하였다.

그것은 연구자의 손과 몸으로 대상을 온전히 어루만지며 그 표면에 맺힌 시간의 흔적, 상처와 기억들을 끌어 올리는 작업이기도 하다.

연구자의 작품에서 오래된 돌담은 따스함과 익숙한 친근함은 저절로 얻어지는 가치이며, 돌담 그 자체로 특정한 의미를 지니고 있다.

59) 김유정(2015), 「제주 돌담」, 대원사, p.25.

돌담을 조심히 관찰하고 어루만지다 보면 연구자는 그 속에서 제주의 삶의 흔적을 발견하고 그 의미와 가치를 해석하며 교감하는 경험을 할 수 있었다.

이 장에서는 연구자의 작품 분석을 표현 연구와 작품설명으로 나누어 살펴보았다.

1. 작품 표현 연구

1) 한지를 이용한 조형적 표현 연구

현대미술에서 재료에 대한 복합적인 응용은 폭넓게 재료를 사용하여 사상을 표현하는 중요한 수단이고 방식이다. 현대회화에서 재료는 시대와 구체적인 문화 배경을 만나면 강력한 문화적 속성을 갖게 된다. 그러므로 작업에 있어서 재료는 예술가의 창작의지를 반영하고, 이를 통해 의도된 표현의 효과는 작가의 사고와 감정을 표출하는 중요한 역할을 한다.

이에 연구자는 재료의 활용에 있어 한지를 주목하였다. 한지는 화선지와 달리 견고한 내구성을 지니고 있다.

연구자는 초기에 화선지와 먹이라는 전통 재료를 바탕으로 작업하면서 본인이 표현하려는 행위의 결과가 본연의 의도에 부합하지 못하는 경우를 경험하였다. 탁본을 함에 있어 먹은 습윤한 상태와 건조된 상태에서의 느낌이 확연히 차이가 나고, 화선지는 물을 많이 뿌렸을 때 찢어져 전혀 다른 모양으로 다르게 표현되는 경험을 하였다. 이에 여러 번의 시행 끝에 한지에 주목하였다.

한지는 화선지에 비해 다양한 자극을 흡수하며 부드럽고 질기며 한국의 풍광과도 잘 어울리는데 오랫동안 보관이 가능한 특성을 가지고 있다. 그리고 한지 특유의 가벼운 질량감과 물성으로서의 반응, 순간적인 발성이 내재된 재료라 할 수 있다. 다양한 두께를 가진 미색의 한지를 선택하여 탁본을 하였을 때 연구자가 표현하고 싶은 돌담을 입체감 있게 나타내는 것을 볼 수 있었다.

연구자에게 한지는 이러한 작업의 한계를 극복할 수 있게 해준 효과적인 재

료였다.

2) 탁본을 이용한 콜라주 기법

탁본 또는 탐본이라는 행위가 우리나라에서 언제부터 했는지 자세하지 않지만 조선 초기에 탐본을 하였다는 기록이 조금 남아 있다. 이는 금석문과 역사학을 전공하는 분야에만 그쳤다.⁶⁰⁾

탁본의 채탁에는 크게 건탁과 습탁으로 나누어지는데 연구자의 작품에서는 습탁의 방법으로 표현되어진다. 습탁을 시행할 때 힘의 강약을 조절하면 수묵의 농담 효과를 얻어 낼 수 있으며, 장점은 입체의 효과를 살릴 수 있고, 탁본 과정에서 예기치 않게 발생하는 ‘우연의 효과’가 화면에 표현된다는 점이다.

습탁은 연구자의 의도에 따라 한지에 물을 뿌려 대상 물체에 완전히 밀착시켜 솔로 두드리고 수건으로 수분을 어느 정도 걷어내는 과정을 거치면, 그 대상물의 형태대로 한지에 밀착된 부분에 먹이 묻으며 요철이 된다. 이 상태로 적당한 수분이 아직 남아 있을 때 먹방망이로 두드리며 형상을 떠내는 것인데 이는 의외의 효과를 볼 수 있다.

연구자의 작품의 큰 특징은 탁본을 바탕으로 하는데 탁본의 대상인 돌(현무암)을 탁본 한 다음 콜라주하는 기법이다. 돌담의 탁본 기법은 한지 밑에 돌을 부착시켜 찍어내어 그 질감을 이용하여 입체감을 표현함으로써 간접적인 효과가 아닌 직접적인 효과를 통해 자연의 무한성과 풍경적인 시각으로 재구성해내고자 하였다.

탁본은 서양회화에서 사용하는 프로타주 기법과 비슷해 보일 수 있으나, 이 두 기법에는 분명한 차이가 있다. 주로 초현실주의자들에 의해 시도된 프로타주가 무의식의 세계를 다루는 것이었다면, 연구자의 작업은 한지에 먹이나 채색으로 밑 작업을 한 후 대상물에 탁본을 뜨고 말려서 콜라주하는 오랜 시간이 소요된다는데 있다. 특히 돌들을 대상으로 콜라 수행하듯 반복적으로 문지르고 두드리려 완성한 탁본은 자연과의 합일을 중요시하는 동양화의 문인화적 특성을 반영한 것이다. 또한 탁본 과정에서 예기치 않게 발생하는 ‘우연 효과’

60) 병진(1983), 「탁본의 세계」, 일지사, pp.74~75.

를 화면에 반영 할 수 있다.

이러한 내용을 작품에 도입하여 표현함에 있어서 제주 돌(현무암)을 탁본 기법으로 표현하고 의식적으로 조합하거나 또는 거기에 나타나는 무늬에서 힌트를 얻어 색을 가하면 한층 흥미로운 회화적 효과를 얻을 수 있다.

또한 일정하게 찍혀진 관화기법의 가장 주요한 속성으로서 복수성을 벗어나 찍혀진 어떠한 결과보다는 찍는다는 행위 자체를 방법으로 극대화하려는 실험이다.

3) 여백에 대한 해석

동양화에서 여백의 공간은 표현하고자 하는 대상이나 내용을 함축하고 있으며 대상을 나타나지 않음으로서 절제를 의미한다. 그래서 여백은 작품에 있어서 표현된 부분을 드러나게 하며 내용을 주재함으로써 대상을 하나로 통일시키거나 작가의 내면세계를 반영하는 것으로 허와 단순성, 암시 등에 의한 대상물의 자연성을 표현하는 것이다. 이러한 대상은 너무 깊고, 넓어서 그림으로는 다 표현할 수 없기 때문에 여백을 사용하는 것이다.⁶¹⁾

포스트모더니즘 미술 수용 이후에 현대한국화에서도 자유로운 표현이 나타나는데 그 중에서도 동양화 표현의 전통적 공간 개념인 ‘여백’의 표현이 재해석되면서 다양하게 표현되어진다. 전통적 여백 표현 방법이나 몽타주와 같이 서로 다른 시, 공간의 화면을 나란히 배치시켜 하나의 작품으로 만들고 두 화면 사이의 경계면에 거대한 여백을 장치하는 방법을 사용하기도 한다. 그리고 공간을 임의적으로 생략해버리는 축약공간의 여백을 나타내기도 한다. 이와 같은 여백의 표현들을 보면 ‘수용자 참여의 상상 공간’을 나타내는 여백의 표현임을 엿볼 수 있다. 수용자 참여의 상상 공간이란 작가의 의도에 따라 작품을 해석하고 이해하는 것이 아니라 작품이 비어 있는 ‘여백’ 공간에 수용자인 관람자가 참여하여 여러 가지 상상을 채워서 해석 또는 이해하는 것이다. 여백의 공간은 수용자인 관람자의 입장에서 자유롭게 해석되고 이해할 수 있다. 수용자인 감상자는 작품에서 나타나는 정보를 그대로 인식하는 수동적 감상이 아니

61) 왕형열(2003), “동양회화에 있어서 ‘신사’의 표현 연구”, 박사학위논문, 홍익대학교 대학원, p.84.

라 여백에 대한 다양한 상상의 정보를 더해서 작품을 해석하는 능동적 관람자가 되는 것이다.⁶²⁾

전통적 ‘여백’ 표현이 오늘날에 와서 그 의미가 바뀌고 있는데 대상이 그려지지 않은 ‘여백’ 부분을 수용자가 참여하는 상상 공간으로 나타나고 있다. 즉 그려지지 않은 빈공간이 작품의 공간 구성에 있어서 중요한 역할을 하지만 전통 동양화와 같이 ‘기운의 표현’이나 ‘원근법의 표현’ 그리고 ‘생략의 표현’ 법을 나타내는 공간이 아니라 수용자인 관람자의 무한한 해석의 공간으로 나타나고 있는 것이 전통 ‘여백’에 대한 새로운 이해이다.

본 연구의 작품에서도 화면에 반 이상이 여백이 차지하고 있다. 앞에서도 언급하였듯이 제주의 변화는 매우 빠르게 이루어지고 있다. 그것에 내재하고 있는 필연적 의미가 존재한다고 생각한다.

기억 속에 존재했으나 이미 바뀌어 버린 현실에서 그 부재를 확인함과 동시에 기억을 통해 떠올리곤 한다. 제주라는 공간의 변화는 도시 개발로 인해 반복적으로 이루어지고 있으며 이러한 과정에서 특정한 장소의 특정한 의미는 오로지 기억 속에 남아 점차 사라져 가고 있다.

연구자는 이러한 장소성의 상실과 공간에 담긴 이야기를 돌담을 통해 되새김으로써 제주라는 공간에 대해 수용자인 관람자의 무한한 해석의 공간으로 남겨두었다.

4) 제작 과정

본 작업에 들어가기 전에 준비 과정이 있는데, 먼저 바탕 먹지를 만든 후 대상 물체에 미리 작업한 바탕 먹지를 탁본하고 마지막으로 화면에 콜라주 하는 순서로 진행된다.

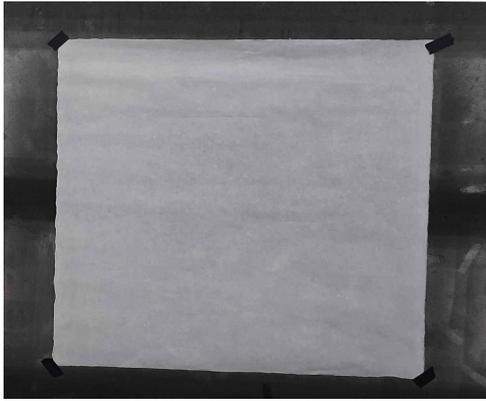
준비물은 판넬, 분무기, 먹물, 한지, 테이프, 마른 수건, 두드리는 솔, 먹방망이, 접시 등이 필요하다.

첫번째 종이는 너무 두껍지도 너무 얇지도 않은 종이를 선택한 후 탁본 할 대상물에 맞추어서 양쪽으로 적당한 여유를 두고 자른다. 종이는 가장 중요하

62) 오세권(2016), 전계서, pp.170~171.

기 때문에 다른 것보다 관심을 가져야 한다.

<그림 24>는 탁본을 뜯 바탕 먹지를 만들기 위해 준비된 판넬에 한지를 테이프로 고정시킨다.



<그림 24> 바탕지 붙이는 과정



<그림 25> 바탕 화면에 분무하는 과정

<그림 25>는 분무기에 물과 먹물을 10:1로 배합하여 준비된 한지에 뿌려 완전히 말린다. 물과 먹물의 배합을 실험했을 때 먹지가 어두우면 탁본 했을 때 요철이 잘 나타나지 않아 물과 먹물의 10:1 배합이 적당하였다.

콜라주 안에 먹빛을 내기 위해 바탕 먹지를 만들기 위해서는 종이에 분무하는 횟수를 달리한다.

분무회수를 세단계로 나눈다면 1단계는 제일 밝은 부분을 만들 경우 한 번 열게 분무하고, 2단계로 중간색상을 할 경우에는 두 번 분무하며, 3단계로 가장 어둡게 할 경우는 3번 분무한다.

종이의 기본 바탕 먹지를 준비하는 과정은 중요하며, 기초 작업이 단순하지만 작품의 표현에 있어서 결과에 영향을 그만큼 끼친다.

연구자가 바탕지를 선택함에 있어서 화선지, 순지, 배접지, 장지, 요철지 등으로 실험 했을 때 순지 30g~70g이 적당하였다. 그 중에서도 연구자가 70g의 순지가 너무 얇지 않아 탁본함에 있어 찢어지지 않고 수분을 적당히 흡수하여 요철이 잘 생기는 것을 볼 수 있었으며, 옅은 색감이 있는 한지를 사용하여 변화를 줬을 때 연구자의 작업에 효과적이었다.



< 그림 26 > 탁본용 재료(돌) 준비 과정



<그림 27> 돌에 먹지 붙이는 과정

두번째 바탕 먹지가 준비가 되면 <그림 26>과 같이 탁본을 뜰 대상물(돌)을 깨끗이 씻어 말린다. 돌구멍 속에 이물질이 많을 경우 탁본 뜰 때 종이가 잘 들어가지 않을 뿐만 아니라, 이로 인하여 무늬가 자세하게 찍혀 나오지 않고, 먹물이 묻어 작품이 좋게 되지 않는 경험을 할 수 있었다.

<그림 27>은 완전히 마른 대상 물체에 미리 작업한 바탕 먹지를 밀착시키며 물을 골고루 뿌린다.



< 그림 28 > 바탕 먹지 수분 제거 과정



<그림 29> 돌과 먹지 밀착시키는 과정

세번째 <그림 28>은 물 뿌린 바탕 먹지에 수건으로 수분을 어느 정도 걷어내는 과정을 거친다. 그 다음 <그림 29>와 같이 대상 물체에 한지가 찢어지지 않게 조심스럽게 솔로 구석구석까지 두드리며, 완전히 밀착시킨다.

연구자가 돌의 올라온 부분을 솔보다 수건으로 천천히 눌러서 솔로 두드리는 일이 적도록 하였을 때 종이가 덜 찢어지는 걸 알 수 있었다.



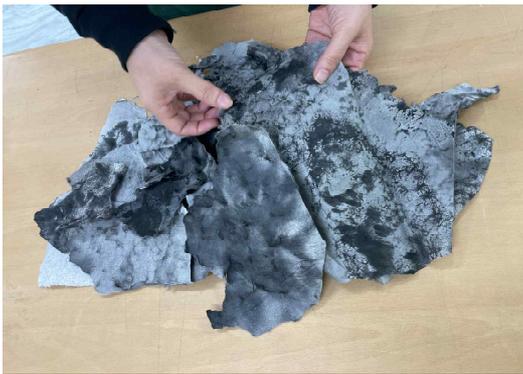
<그림 30> 먹지 밀착 과정



<그림 31> 먹방망이로 두드리는 과정

네번째 <그림 30>은 완전히 밀착시킨 한지에 적당한 수분이 남아 있을 때 먹의 농담을 주며 짚고 열은 변화가 나타나게 <그림 31>와 같이 먹방망이로 구석구석 두드리며 형상을 떠낸다.

먹방망이로 두드릴 때는 한지 위에 수직으로 두드러지도록 주의해야 하며, 잘못 두드리면 종이가 밀리거나 종이의 찌꺼기가 묻어서 종이가 더러워질 수 있다. 그리고 바로 종이면에 두드리지 말고 파지에 두드려 보아 먹물의 농도를 실험하여 먹의 농도를 맞추어 종이 면에 두드려야 한다.



<그림 32> 먹지 찢는 과정



<그림 33> 콜라주 과정

다섯번째 <그림 32>은 떠낸 형상을 감성적인 화면을 위해 가위 대신 손으로 적당히 찢어 낸 후 한지 결을 살리며 <그림 33>의 화면으로 가져와서 무늬를 엮어가며 붙여서 콜라주 한다.

2. 작품 설명

이 항에서는 새로운 표현의 가능성을 찾던 시기 초기 작업에 도입기와 돌담에 대한 주관적인 해석과 재료, 표현기법을 통한 전개기로 나누고 작품의 개별적인 내용에 대해 분석하기로 하였다.

1) 도입기 - 소재 선택과 방향 설정



<그림 34> 홍기자, 「돌담」, 2021

<그림 34>는 보리와 유채밭 사이에 돌담을 두고 멀리 보여지는 오름을 표현하였다. 한국화의 전통재료인 지, 필, 묵이라는 기본 재료를 사용해 화면 전체의 골격을 담묵으로 그리고 나서 먹의 농담을 조절하여 흐름을 잡아나갔다. 3합장지에 돌담 표현의 거칠고 메마른 효과를 내기위해 의도적으로 붓의 물기를 적게 하여 갈필법을 사용하였다.

연구자는 제주의 풍광, 돌담을 단순히 아름다운 시각으로 그리려고 한 것이 아니라 제주 자연의 소중함을 부여하고자 제주에서 쉽게 볼 수 있는 돌담을 소재로 표현을 시도하였다. 초기작업이라서 제주풍토와 연관되어진 돌담과 밭

작물의 변화에 대해 관심을 가지며 작업을 진행하였다. 그리고 이후 작업에서는 돌담이 있는 공간에 대한 개별적인 해석과 조형화 과정에서 자연스럽게 투영되어진 감성이 어울려진 작업으로 진행되었다.



<그림 35> 홍기자, 「돌담」, 2021

<그림 35>는 동판화의 메조틴트 기법으로 넝쿨이 있는 돌담을 표현한 작품으로 어두운 바탕 화면에서의 흑백대비가 강렬하고 듬직한 무게감이 감돌아 수묵화를 연상시키면서 판화 고유의 입체적인 효과를 살려 보려는 의도에서 새로운 표현의 가능성을 찾던 시기의 작품이다.

오른쪽에 집중하게 하는 구도로 사실적이고 세밀하게 묘사하였고, 왼쪽의 돌담은 어두운 공간에 묻혀 있어 빛이 넝쿨이 있는 부분을 집중시키면서 어두운 공간과 대비를 이루며 돌담을 더욱 부각시키고자 하였다. 오른쪽에 시선을 돕고 인해서 시각적인 감각을 부여하고자 하였다.

이 작업에서는 돌담이라는 소재와 질감의 효과라는 표현의 관심으로 다른 작품으로 넘어가기 위한 또다른 실험이자 모색이었으며, 이러한 내용들은 다음 연구자의 작품들을 구성하는 중요한 특질로 자리 잡게 되었다.



<그림 36> 홍기자, 「밭담」, 2021

<그림 36>은 화면 앞에 돌담을 놓아 안정감 있는 수평 구도로 콜라주 하였고, 돌담 뒤로는 여러 채의 배를 연이어 그림으로써 이중적 수평처리를 하면서 섬이 보이는 야경을 채색으로 표현하였다.

먼저 밑작업을 푸른색과 군청색 분채를 번갈아 가며 여러 번 겹쳐 칠한 후 어두운 바다를 표현하기 위해 다시 군청색과 먹색을 섞어 칠하며 작업을 진행하였다. 그리고 탁본한 한지를 콜라주로 연결하여 구성하다보니 돌담 색감이 밝아 돌 특유의 무게감이 느껴지지 않고 이질감이 느껴져 탁본을 함에 있어 밑작업을 먼저 어둡게 해야겠다는 생각이 든 작업이다.

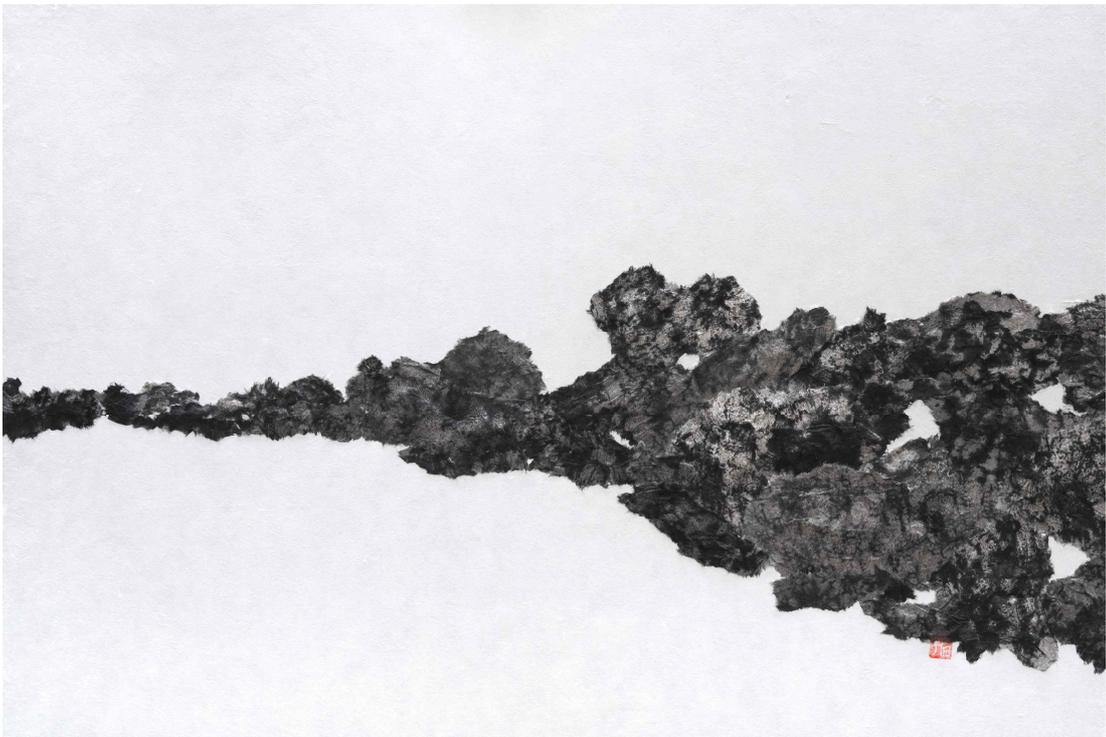
돌담 표현을 어떠한 시각으로 포착하고 어떻게 효과적으로 표현할 것인가를 생각하며, 입체감을 주기 위해 화면과 돌담 사이 공간에 얇은 한지를 뭉쳐 넣어 누른 다음 접착제로 고정시켰다. 그리고 콜라주로 표현된 돌담을 부분적으로 먹의 농담의 변화를 주면서 표현하였다.

작업에서는 먹을 기본으로 추구하지만 조금 더 따뜻한 감성을 지닌 돌담이 있는 공간을 표현하기 위해서 한지의 물성에 주목하면서 작업하고자 하였다.

전통재료인 한지는 뛰어난 발색을 보여줌으로 다른 재료로는 표현할 수 없는

깊이감이 있고 은근하게 흡수되는 색채 심미 효과를 가진다.

한지에 찍히거나 도드라져 올라온 무늬는 독특한 형태를 나타내는데, 찍은 결과물은 바탕이 한지이기 때문에 서양의 판화와는 다르다. 때로는 무늬가 뚜렷하게 보이지만 어떤 때는 한지의 성질로 인한 엉뚱한 번짐이 예상치 못한 무늬를 만든다. 그러기에 연구자가 선택한 탁본의 무늬는 자연적인 것이다.



<그림 37> 홍기자, 「밭담」, 2021

<그림 37>은 큰 돌담으로 표현되어진 오른쪽에 무게감을 두는 구도로 가까운 거리에서 먼 풍경을 바라보듯이 여백이 반 이상을 차지하고 있으며, 화면에서는 먹으로 표현되어진 돌담의 흡과 그냥 남겨진 여백으로 처리되어 긴장과 풀림 즉, 표현과 감춤의 조화를 볼 수 있게 나타내었다.

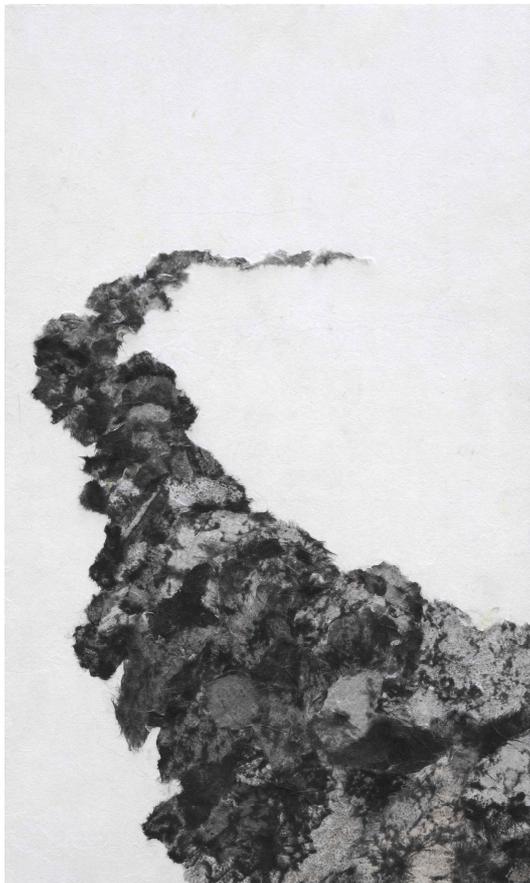
탁본의 기법에 충실하고자 했던 초창기의 작업으로, 연구자의 작업에서 차별화하는 주요 기법이었던 만큼 기법자체에 집중하였다.

무색의 배경에 오래된 돌담의 질감이 잘 드러나도록 표현하는데 중점을 두었으며, 오랜 시간에 걸쳐 돌(현무암)들을 개체로 탁본을 뜨고 이를 콜라주해 완

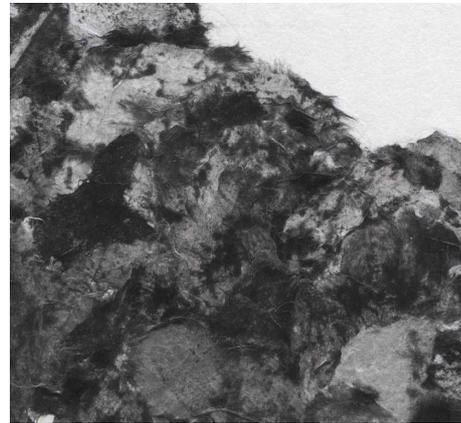
성하였다. 돌담의 화면인 동시에 근경과 원경이 드러나는 제주의 돌담을 나타내하고자 하였고, 돌담의 입체감을 주기 위해 한지를 여러 겹 구겨 바탕 화면과 돌담사이에 넣어 표현하였다. 탁본한 여러 가지 패턴이 자유롭게 입체감을 불어넣는다.

화면의 반 이상을 차지하는 여백은 상상 공간의 여백으로 남겨두었으며, 수용자인 관람자는 여백에 자신의 다양한 상상을 펼쳐 보일 수 있게 표현하였다.

전체적인 화면의 표현에서는 대비가 제일 강하게 나타나며, 공간과 이미지의 대비, 그리고 먹, 한지의 재료에서 오는 동양적인 측면과 콜라주에서 오는 서양의 기법적인 측면이 한 공간 안에 담겨져 나타난다.



<그림 38> 홍기자, 「밭담Ⅱ」, 2021



부분도

<그림 38> 화면에서는 오른쪽 앞 돌담의 이미지를 극대화시키며, 강한 먹빛으로 근경을 나타내고 뒤로 갈수록 점점 작아지고 있다.

거칠고 딱딱한 돌담이지만 돌담이 보여주는 선적인 요소로 인해 부드러운 정서와 울동감이 느껴지도록 표현하였으며, 시선을 오른쪽 아래에서 위

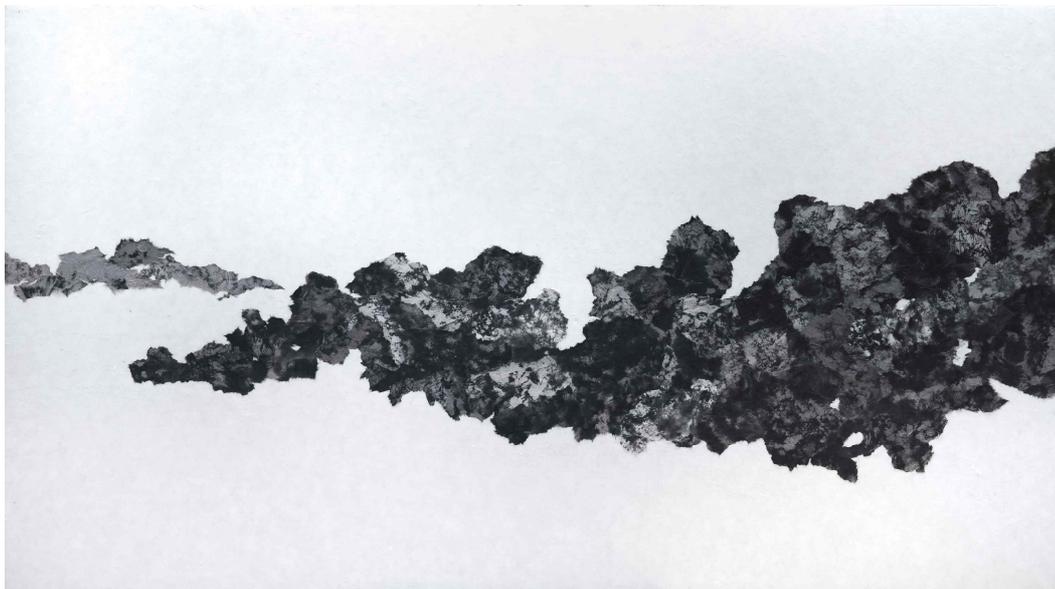
로 천천히 이동하게 하면서 관람하게끔 유도하였다.

연구자가 본 작업에 들어가기 전에 많은 준비 과정이 있는데, 한지에 먹으로

밑바탕 작업을 하고 건조한 후, 밑 작업한 한지에 먹으로 농담의 변화를 주면서 습탁하였다. 이렇게 밑 작업된 한지들은 제각기 다른 농담을 지니고 있으며, 마치 산처럼 쌓여 있던 탁본한 종이들은 화면으로 옮겨져 돌담으로 거듭나는 과정을 거친다.

<그림 37>과 같이 여백이 반 이상을 차지하고 있으며, 여기에서의 여백은 표현하고자 한 내용을 다 표현하고 난 나머지로써의 여백이 아니라, 화면에 표현된 세계보다는 더 많은 내용을 표현하기 위한 의도적인 표현이다. 관람자로 하여금 상상력을 발휘할 수 있는 공간인 여백을 둠으로써 형상의 연속성을 유도하고자 하였다.

2) 전개기 - 돌담의 주관적 해석과 기법, 재료의 물성에 대한 이해



<그림 39> 홍기자, 「돌담Ⅲ」, 2021

<그림 39>의 화면은 전통적인 조선시대 구도를 차용하듯이 편파구도로 오른쪽에 비중을 차지하도록 하고, 앞에 있는 돌담은 가장 강한 먹색으로 근경을 표현하면서 뒤에 있는 원경의 돌담 사이에 공간 거리감을 자연스럽게 주기 위해 담묵으로 탁본하여 콜라주 하였다.

열린 구도로 공간감을 확대하면서, 주변을 대담하게 생략하여 여백의 효과를 극대화함으로써 형상의 연속성을 유도하고자 하였다.

화면은 오랜 세월 해풍에 깎여진 바다의 바위 같은 형상이지만, 제주 김녕 지역의 사람들의 눈길이 미치지 않는 구석, 외진 곳의 발담을 표현하였다. 발담은 바로 이렇게 중첩되어 쌓인 시간의 역사들이며, 그 속에 담긴 소소한 개인들의 일상이다.

제주의 돌담은 살아온 것으로 대변되는 과거이자 살아가고 있는 현재 그리고 앞으로 나아가야 하는 미래의 매개체인 동시에 그 속에서 이루어진 수많은 사연들에 대한 삶의 흔적이 돌담을 통해 한 화면에 응축한 결과물이다.



<그림 40> 홍기자, 「김녕발담」, 2021



부분도

<그림 40>은 <그림 38>의 연작으로서 화면을 확대 했을 때 조형적 요소와 구성을 실험하고자 하였다.

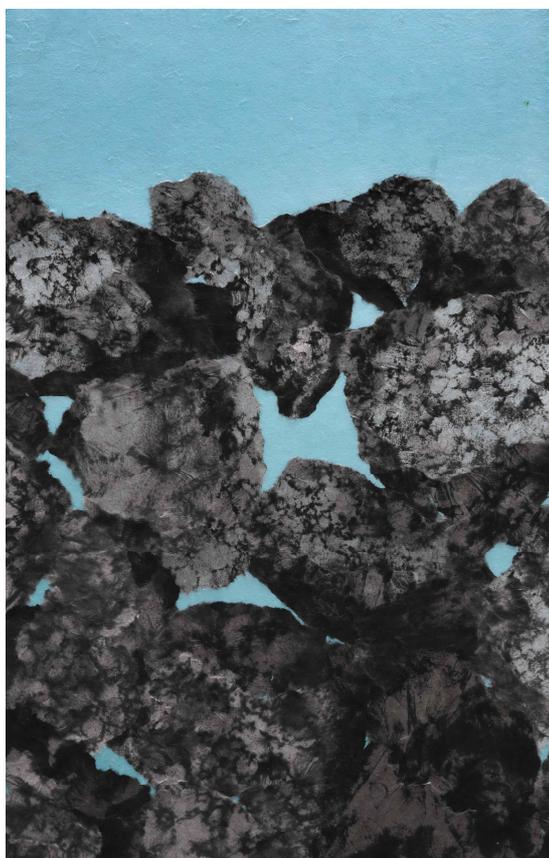
화면은 앞쪽에 비중을 차지하도록 하며, 담목으로 점점 멀어져 갈수록 간결한 무늬로 구성하여 거리감을 표현하였다. 무늬를 엮어가면서 일정한 패턴을 구성해서 전혀 다른 시

각성을 보여준다. <그림 38>의 작은 작품과 같은 느낌을 살리려고 큰 화면으

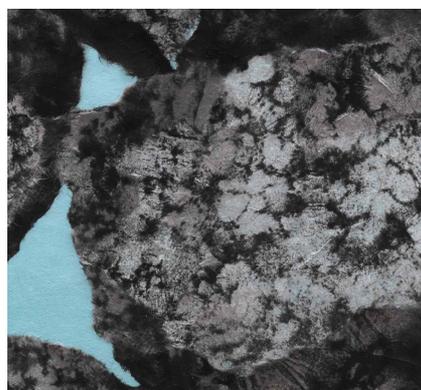
로 옮기려고 했을 때, 돌담이 쌓여지는 구조적인 요소가 잘 맞도록 하기 위해서 많은 시간과 노력이 필요하였다. 작은 그림의 구성이 크게 옮겨 올 때 비례감 같은 크기 구도라도 화면 바탕에 따라서 달라질 수 있다는 것을 발견할 수 있었다.

<그림 40>은 한지에 대한 관심과 실험을 통해 무표백 한지라는 재료가 지니고 있는 감성적인 특징과 독특한 물성을 통해 극대화 될 수 있을 거라 생각하였다. 또한 콜라주한 한지의 특유의 색감과 질감을 이용해 입체감을 효과적으로 표출할 수 있었던 적절한 재료였다.

그리고 화면은 복잡하지 않고 고요한 농촌의 밭담에서 보는 이로 하여금 그 안에 내재된 이야기들을 발견할 수 있도록 하였다. 무표백 한지의 빛바랜 듯한 색감은 연구자에게 온기를 느끼게 해주었으며, 돌담을 통해 수많은 사연들



<그림 41> 홍기자, 「돌담Ⅳ」, 2021



부분도

이 중첩되어 쌓인 삶의 흔적들을 표현하고자 하였다.

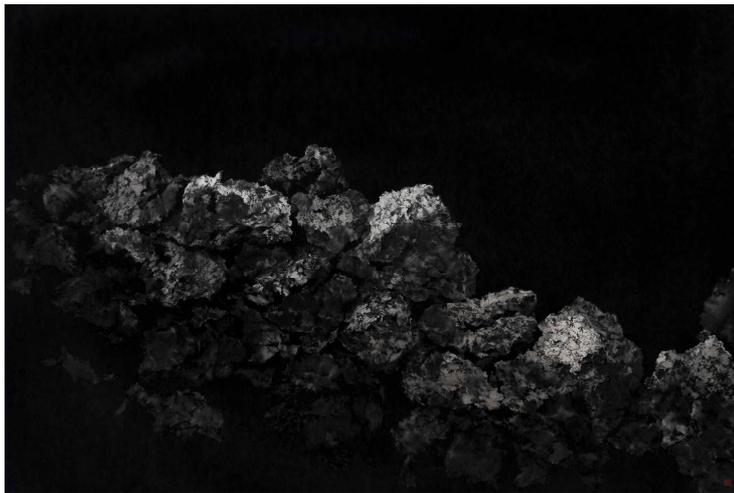
지금까지는 여백을 그대로 보여줬다면 <그림 41>은 돌담 뒤 배경에 색을 넣으므로 얻어지는 조형미를 시도한 작업이다. 화면에서 보여지는 색은 활기와 생생함을 표현하며, 색을 통해 공간이 잘 드러내고, 이 색을 통해서 색의 평면성과 콜라주

의 입체성의 대비 또한 나타내고자 하였다. 그리고 색의 바림을 통해서 공간감을 주었으며, 이미지와 이미지 사이의 크고 작은 구멍은 흥미로운 조형적 요소를 보여주려 하였다.

다양한 한지를 이용해 붙이는 반복적인 노동을 통해 작업하였으며, 처음에 칠했던 색이 가려지지 않고 은은히 배어나오는 한지의 특성을 이용해 돌담에 부분적으로 탁본한 얇은 한지를 붙여 바탕에 칠해진 밑색이 올라오도록 표현하였다. 이를 이용해 과거의 흔적들이 사라지지 않고 현재와 함께 화면에 시간의 흔적들이 쌓여 올려지는 방법을 나타내고자 하였다.

한지 같은 전통재료는 뛰어난 발색을 내포하고 있어 다른 재료로는 표현할 수 없는 깊이감이 있고 은은하게 스며드는 색채 심미를 나타낸다는 점이 장점이며 특질이다.

서양의 캔버스에서 이루어지는 감각적이고 즉각적인 발색과는 다른 스며듦의 시간성과 겹침의 은근함을 내포하고 있다. 이러한 한지의 특성에 색감이 더해져 화면의 돌담이 더욱 부각된다. 작업과정에서 여러 장소에 가서 느낀 감정과 색감, 풍경을 다시 화면으로 가져와서 조형적으로 재조합하고 재구성하였다. 화면의 돌담은 한 곳이 아닌 다른 시간, 다른 장소가 모인 기억과 시간의 흔적, 상처를 고스란히 표현하고자 하였다.

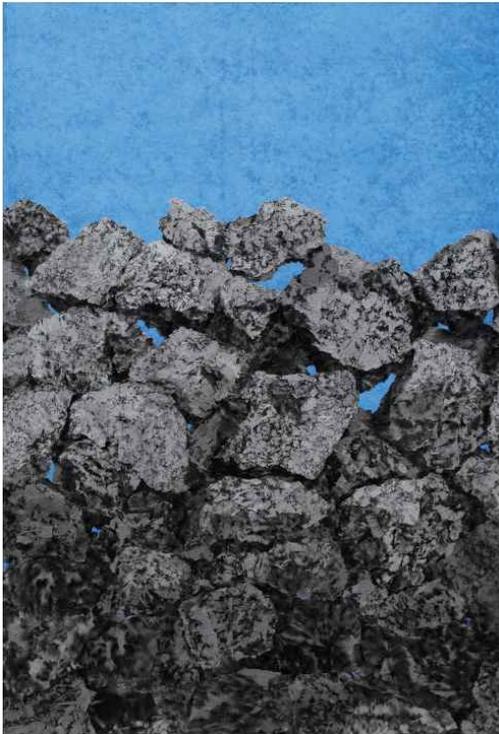


<그림 42> 홍기자, 「신촌 발담」, 2022

<그림 42>는 어두운 바탕위에 돌담이 주는 조형적 실험을 시도한 작업이다. 바탕을 먹으로만 색감을 표현하지 않고 깊이감 있는 어두운 화면을 표현하기 위해 균청색 분채와 먹을 번갈아 가며 칠하는 한국화의 중채 기법을 사용하였다. 먹이 중첩되는 과정에

서 색이 탁해지는 것을 방지하기 위해 아교를 여러 번 칠함으로써 깊이감 있는 어둠을 표현할 수 있었고, 아교포수로 인해 화면의 색이 손에 덜 묻어 나오는 것도 알 수 있었다.

먹이 가득 스며든 어두운 화면에 의해 마티에르를 연상시키는 돌담의 질감은 한지를 겹겹이 붙여 구축된 착시 결과이다.



<그림 43> 홍기자, 「돌담 I」, 2022



<그림 44> 홍기자, 「돌담 II」, 2022

<그림 43, 44>에서의 돌담은 구멍이 있어서 무너질 것만 같은데 오랜 세월 외부의 날씨를 견뎌내며 단단해진 돌담을 표현하고자 하였다.

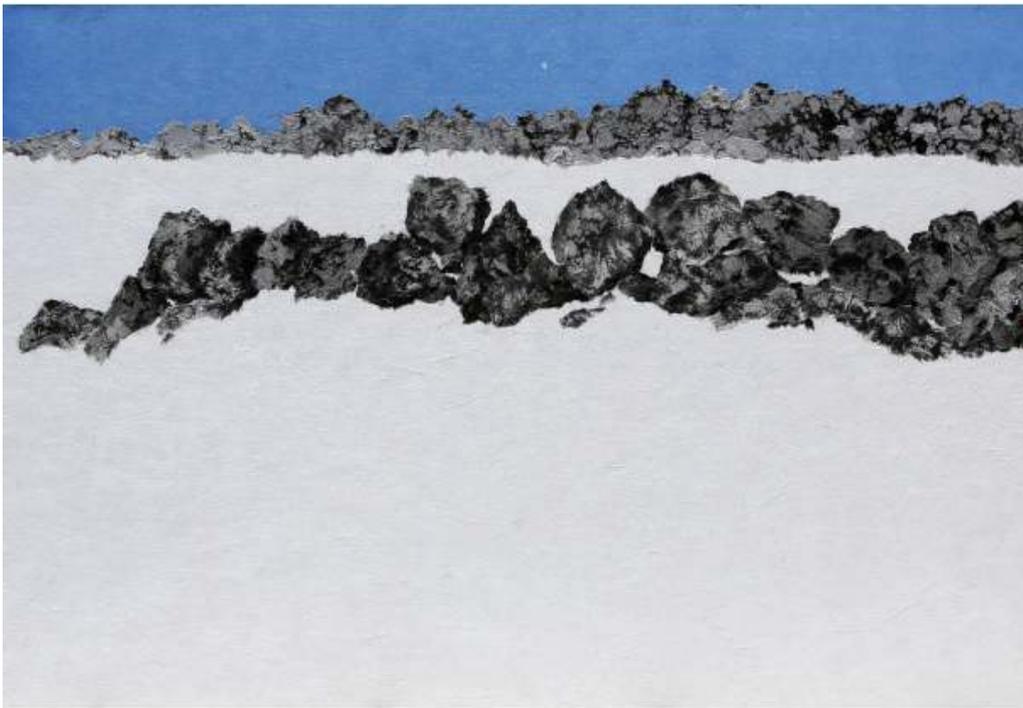
색과 만나는 위쪽의 돌담은 구상적이고 음영의 요소적인 측면을 섬세하게 하여서 눈에 잘 드러나도록 표현하였다면, 아랫부분에서는 돌담 개체가 아닌 집약적인 요소로 보여주기 위해 음영처리를 간소화시키고 아랫부분에 더 무게감을 주어 안정감을 주려하였다.

제주도의 돌담은 금방 무너질 것만 같은데 태풍이 불어도 안 무너지는 이유

는 제주의 돌담이 튼튼해서라기 보다는 무너지면 바로 보수를 해왔기 때문이다. 예전에 발담은 기술자가 아니어도 발주인이 직접 쌓았는데 무너진 발담을 보면 남의 발일지라도 그냥 지나치지 않고, 쌓아 올려 주는 제주 사람들의 인정이기도 했다.

돌담을 쌓는 것은 개인과 개인이 쌓는 것이며, 이는 공동체의 협력을 의미하기도 한다. 돌담이 잘 쌓아지지 못했을 때 돌담이 무너지듯이 사람과 사람과의 협력 또한 무너지는 것이다.

연구자는 사라져가고 있는 제주의 자연 그리고 돌담이 이미 소재로서의 의미가 아니라 개인적인 삶의 경험에서 비롯된 제주의 이야기 섬사람들의 삶에 대해 이해하는 과정이었다.



<그림 45> 홍기자, 「금능발담」, 2022

<그림 45>는 연구자가 표현하고자하는 부분만을 취하고 화면에 여백을 크게 두었다. 이는 눈앞에 볼 수 있는 경치를 바라보는 것뿐만 아니라 수용자인 감상자들이 각자의 감정들을 여백에 남겨 둔 것이다.

여기에서 연구자가 바라보는 시선의 감정은 일정한 간격을 두고 바라보는 정서이다. 이는 작품의 구도에도 반영되는데 바라보는 시점에서 멀리 떨어져 조망하듯이 바라보는 전통 산수화의 평원법을 사용하여 타인의 시선에 동요되지 않고 본인만의 감성을 즐기려는 태도를 표현하고자 하였다.

현대인들의 속도와 효율을 중요시하게 생각하는 현란함보다는 정지되어 일정한 간격을 두고 바라보는 감성이 기억을 환기시키고 축적된 시간의 역사 속에 있는 사람들의 삶을 돌담을 통해 나타내고자 하였다.

무색의 화면에서 벗어나 바탕을 채색하여 조금 더 회화적인 화면으로 변화를 주었다. 그리고 공간 구성에 있어서도 보다 주관적 해석을 통한 관념적 돌담 풍경으로 변화를 주었다.

V. 결론

연구자는 현대를 살아가는 작가로서 전통방식을 가지고 가면서 연구자가 경험하고 학습한 내용들을 새로운 표현방식으로 나타내려고 하였다. 이는 연구자만의 성취가 아닌 지난 1950년대 후반부터 이어져온 한국화의 현대화 과정과 연계된 것이다.

앞에서 살펴본 바와 같이 해방이후 한국화는 서양의 조형흐름을 받아들이면서 전통극복을 위한 실험적 양상들이 많이 보였는데 전통적 표현과는 다른 추상적인 표현이었다. 작가들의 추상성의 탐구는 그 성패의 여부와는 관계없이 전통적인 회화가 갖는 재현적인 틀을 깨는 작업이고, 동시에 표현의 자유를 얻으려 시도한 작업이다. 이러한 과정에서 전통적인 한국화의 재료와 소재에서 벗어나 회화적 표현의 한계에까지 이들의 실험정신이 정체된 한국화단의 폭넓은 미의식의 확산과 방법론의 폭넓은 확대를 가져왔다.

이처럼 전통과 현대에 대한 치열한 논쟁과 토론, 그리고 실험적 작업을 통한 창작 실천의 내용들은 한국화가 현대화되어 가는 일종의 과도기적 과정으로서 발전은 혼란을 거쳐 정착되고 안정되기 때문에 이 또한 의미 있고 가치있는 것이라 생각한다.

연구자의 작품은 태어나고 자라난 환경을 배제할 수 없듯이 감성과 정서가 내재된 제주 자연의 돌담이 사라져가는 변화 속에서 돌담을 유기체적 산물로 보았다. 돌담에 축적된 수많은 사연과 기억, 삶의 흔적을 표현하기 위해 탁본을 뜨고 콜라주하였다.

작품 표현에 있어서는 한지가 갖는 물성에 대한 실험을 바탕으로 돌담의 탁본기법을 이용하여 콜라주로 구성하는 현대적인 기법으로 표현하려 했다.

연구자의 작품은 전통화의 필법대신 사물의 일정한 곁을 시각화하며 자유롭고 독특한 형태를 나타내었다. 그러나 어떻게 보면 부정형의 형상들이지만 결국 탁본 기법에 의한 가장 설명적이면서도 정직한 묘사이다.

앞서 연구한 작가들 중에 한지를 매재로, 문지르거나 긁어내는 작업을 통해

독특한 재질감을 보여주었는데 연구자의 작업에서도 조형적 매체, 즉 재료의 물질적 성질이 중요한 역할을 한다. 단순한 재료적 성질을 의미하는 것이 아니라 조형적 수단을 매개로 하여 사물을 존재론적으로 성찰하고 있다.

제주 현무암의 거친 느낌의 질감을 탁본을 뜨고 한지를 찢어 콜라주 해가는 과정에서 한지는 연구자의 신체와 가장 많은 접촉을 이루고 있다. 이는 한지 자체의 물성으로 드러나는 것이 아니라 연구자의 신체와 일체된 정서의 단면을 표현하는 것이었다.

또한 한지에 찍히거나 도드라져 올라온 무늬는 독특한 형태를 나타내는데, 짙은 결과물은 바탕이 한지이기 때문에 때로는 무늬가 뚜렷하게 보이지만 어떨 때는 한지의 성질로 인한 엉뚱한 번짐이 예상치 못한 무늬를 만들기도 했다.

그리고 한지는 부드럽고 견고한 내구성을 지니고 있어 바탕 먹지를 만들거나, 탁본 할 경우 다양한 자극을 흡수하며 잘 찢어지지 않고 요철을 잘 나타나게 함으로써 입체감 있는 표현의 변화를 줄 수 있었다.

색채도 강렬하고 화려한 색채보다는 침착한 색조를 사용하여 탁본하는 과정에서 먹의 번짐을 이용해 형상과 색채의 미묘한 변화를 보여주면서, 색을 통해 공간감이 잘 드러내고, 색의 평면성과 콜라주의 입체성의 대비 또한 볼 수 있었다. 이런 미의식은 앞서 연구한 한국화의 고유한 화면 분위기를 새롭게 보여주면서 전통회화의 기법을 계승하고 동시에 이를 현대적 감각과 융합하려 했던 흐름과도 어느 정도 일맥상통하고 있다.

이와 같이 연구자의 작품에서 제작의도와 과정, 표현기법 등을 분석해 봄으로써 본인의 작업을 되짚어보는 과정이었으나, 아직도 화면의 구성과 표현방법에 있어서는 좀 더 심도있는 연구과정의 필요성을 느꼈다. 이를 극복하기 위해서는 본인의 지속적인 노력과 이 연구를 토대로 현대한국화의 방향을 모색하고 나아가 새로운 조형적 실험을 통한 연구자만의 독창성을 마련하고자 한다.

참고문헌

<단행본>

- 강선학(1998), 「현대 한국화론」, 재원출판사.
- 김영나(2020), 「1945년 이후 한국 현대미술」, 미진사.
- 김유정(2015), 「제주 돌담」, 대원사.
- 김윤수(1977), 「한국현대미술전집 9」, 한국일보사.
- 김윤수(2019), 「한국 근현대미술사와 작가론」, 창비.
- 김찬호(2021), 「동양미술 이삭줍기」, 인문과교양.
- 박용숙(1979), 「한국현대미술대표작가 100인 선집」, 금성출판사.
- 박용숙(1994), 「한국화 감상법」, 대원사.
- 박은순(2019), 「조선 후기의 선비그림, 유화」, 사회평론아카데미.
- 배재영, 조용진(2012), 「동양화란 어떤 그림인가」, 열화당.
- 병진(1983), 「탁본의 세계」, 일지사.
- 서성록(2006), 「한국 현대 회화의 발자취」, 문예출판사.
- 송희경(2016), 「대한민국의 역사 한국화로 보다」, 대한민국역사박물관.
- 안휘준(2000), 「한국 회화의 이해」, 시공사.
- 오광수(1988), 「이야기 한국현대미술·한국현대미술 이야기」, 정우사.
- 오광수(1995), 「한국현대미술사」, 열화당.
- 오광수 외 7인(1997), 「한국 추상미술 40년」, 재원.
- 오광수(2003), 「21인의 한국 현대 미술가를 찾아서」, 시공사.
- 오광수(2007), 「시대와 한국미술」, 미진사.
- 오광수(2011), 「우리 시대의 미술가」, 시공사.
- 이경성(1974), 「한국근대미술연구」, 동화출판사.
- 이경성(1980), 「한국근대회화」, 일지사.
- 이구열(1984), 「근대한국화의 흐름」, 미진사.
- 이구열(1992), 「근대 한국 미술사의 연구」, 미진사.

- 이주영(2020), 「한국 근현대 미술의 미의식에 대하여」, 미술문화.
- 이태호(1996), 「조선후기 회화의 사실정신」, 학고재.
- 이태호(2019), 「이야기 한국 미술사」, 마로니에북스.
- 오세권(2016), 「현대 한국화의 표현과 흐름」, 신원.
- 윤철규(2018), 「조선시대회화」, 마로니에북스.
- 정옥자(1993), 「조선 후기 역사의 이해」, 일지사.
- 지순임(1991), 「산수화의 이해」, 일지사.
- 최광진(2007), 「권영우」, 이미지연구소.
- 최병식(2008), 「수묵의 사상과 역사」, 문예신서.
- 최열(1998), 「한국 근대미술의 역사」, 열화당.
- 한국미술 평론가 협회(1994), 「한국 현대미술의 새로운 이해」, 시공사.
- 홍선표(2009), 「한국근대미술사」, 시공사.
- 홍선표 외 6인(2009), 「알기 쉬운 한국미술사」, 미진사.

<학술 논문집>

- 김경연(2016), “1970년대 한국 동양화 추상 연구- 국전 동양화 비구상부문을 중심으로”, 「미술사학」 제32호, 한국미술사교육학회.
- 김경연(2016), “탈동양화의 경계에서 추구한 영의 세계-연정 안상철 작품 연구”, 「한국근현대미술사학」 제32집, 한국근현대미술사학회.
- 김경연(1999), “1950년대 한국화의 수묵추상적 경향”, 「미술사학연구」 9월호, 한국미술사학회.
- 송희경(2022), “오당 안동숙의 1960-1970년대 추상”, 「미술사논단」 제54호, 한국미술연구소.
- 이장훈(2019), “이용노(1904~1989)의 회화론과 1950년대 앵포르멜 미술에 대한 인식”, 「문화재」 제52호, 국립문화재연구소.
- 정무정(2016), “1950-1970년대 권영우의 작품과 ‘동양화’ 개념의 변화”, 「한국근현대미술사학」 제32집, 한국근현대미술사학회.
- 최병식(2010), “박생광 예술의 특징과 미술사적 평가”, 「동양예술」 제15호, 한국동양예술학회.

<학위 논문>

- 강은주(2012), “우향 박래현의 회화연구”, 석사학위논문, 홍익대학교 대학원.
- 왕형열(2003), “동양회화에 있어서 ‘신사’의 표현연구”, 박사학위논문, 홍익대학교 대학원.
- 지진혜(2010), “고암 이응노 회화의 문자추상에 관한 연구”, 석사학위논문, 홍익대학교 대학원.

<정기 간행물>

- 김병기(1961), “국전의 방향”, 「사상계」, 12월호.
- 오광수(1978), “심화된 동양적 리리시즘”, 「계간미술」, 7월호.
- 오광수(1974), “한국화란 가능한가”, 「공간」, 5월호.
- 안상철(1991), “이달의 예술가”, 「문학예술」, 10월호.
- 월간미술(1990), “근대미술의 기점을 어떻게 볼 것인가”, 「월간미술」, 10월호.

<사전>

- 월간미술 편(1999), 「세계미술용어사전」, 월간미술.

<신간기사>

- 한국일보, “7회 국전의 수상자들- 부통령 수상자 안상철씨의 편모”, 한국일보, 1958년 10월3일.

<Abstract>

**A study on the Expression Techniques of Modern
Korean Painting**

- Focus on your work -

Hong, Ki-ja

Korean Painting

Graduate School of Fine Arts, Jeju National University

Jeju, Korea

Supervised by Professor Lee, Chang-hee

Modernization of Korean painting proceeds with the task of 'representation of Korean character' in the expression of content or form, which is a problem that can be differentiated from Western art.

In modern times, even when Korean painting appeared in various styles, the tasks of 'identity' and 'modernity' continued to follow. Therefore, it can be said that various formative experiments using media and expression techniques that appeared in the development process of Korean painting suggested the possibility of setting a new direction for Korean painting.

From the late 1950s to the 1970s, in order to escape the influence of Japanese art due to the influx of Western trends, Korean painting studied various expression techniques of modern Korean painting, and a vigorous experimental trend was developed under the purpose of breaking away from tradition and establishing a new formative style. Therefore, this thesis examines the formation and development of modern and contemporary Korean painting through formative experiments using expression techniques according

to the situation of the times in Korean painting.

After the liberation, while accepting the formative flow of the West, the experimental aspects for overcoming the tradition were abstract expressions that were different from the traditional expressions by paper, brush, and ink. In particular, the characteristics of expression techniques shown in the trend of abstract art in Korean painting were divided into abstract expressions centered on ink-and-wash, abstract expressions centered on coloring, and three-dimensional expressions through collages and objects.

The abstract expression centered on ink-and-wash painting was actively experimented with through 'Muklim-hoe', and the limitations of traditional painting techniques were overcome while inheriting the traditional spirit with an abstract tendency using the characteristics of ink and ink traces, permeation and smearing, and ink and color development by Seo Se-ok, Song Young-bang, and Min Kyung-gap.

And the exploration of abstraction through coloring by Kim Ki-chang, Park Rae-hyun, Ahn Dong-suk, and Park Saeng-kwang, who showed active enthusiasm for experimentation even in the stagnant situation of the Korean painting world, is a work that breaks the representational framework of traditional painting, regardless of its success or failure, and at the same time was an attempt to gain freedom of expression.

Lee Ungno, Kwon Yong-woo, Ahn Sang-cheol, and Shim Kyung-ja of stereoscopic expression through collages and objects showed various aspects of formative experiments by the effects of texture, various applications of materials, and image expression through objects. In this way, the spirit of experimentation of those who break away from the materials of traditional Korean painting and had reached the limits of pictorial expression has brought a wide range of aesthetic consciousness and methodology to the stagnant Korean art scene.

This spirit of experimental can also be seen in the work of this researcher,

and a painting visualizing the certain texture of objects was created using rubbing, breaking away from the use of a brush, which can be seen as tradition. And although you can feel the feeling of ink, but the form is a collage technique, and the physical properties of the material played an important role in the experiment on the physical properties of Korean paper Hanji. It does not mean simple material properties, but reflects on things ontologically through formative means, and tries not to lose its spirituality while breaking away from following the form of traditional painting.

This is a combination of individual interpretations through stone walls, understanding of the physical properties of Hanji, and the researcher's sensibility naturally reflected in the formative process.

Therefore, through this study, it is intended to develop values in various expression techniques of modern Korean painting and provide an opportunity to present a new direction.