

김 용 식 교수지도
석사학위 청구논문

민화가 현대미술에 끼친 영향

2006

성신여자대학교 조형대학원

환경미술학과 서양화전공

손 소 영

민화가 현대미술에 끼친 영향

김 용 식 교수지도

이 논문을 석사학위논문으로 제출함

2005년 11월

성신여자대학교 조형대학원

환경미술학과 서양화전공

손 소 영

인 준 서

손소영의 석사학위논문을 인준함

심사위원 _____ ①

심사위원 _____ ①

심사위원 _____ ①

2005년 12월

성신여자대학교 조형대학원

민
화
가

현
대
미
술
에

끼
친

영
향

손
소
영

논문 개요

오늘날 한국미의 전형으로 여겨지는 조선시대 민화는 20세기 초 만해도 그 중요성과 의미를 아는 이가 적었다. 민화는 독창성, 자유성, 해학미와 더불어 다양한 가치가 있기 때문에 민화의 본질적인 가치가 새롭게 조명되어 재평가 되는 것은 당연한 일이라 하겠다.

민화의 가치를 알리는 데에는 체계적이면서도 다양한 각도에서의 미학적 접근이 필요하다고 본다. 그 이유는 연구자들마다 다양한 시각에서 연구하고 서술한다는 원칙을 세워 놓고도 나타나는 결과는 비슷했고 주관적해석이 보편적인 사실로 되는 경우가 많았기 때문이다.

민화가 보여주고 있는 형태의 특징과 그것이 지향하는 미적 가치에 대한 고찰이나 연구가 아니고, 품목나열에 얽매어 그 본래의 생명력을 잃었으며, 민화를 마치 오늘날의 미술 창작 태도에 맞춰 설명되는 인상을 주었다는 것이다.

특히 미술사에서 미적 연구는 별로 없었고, 저급한 미숙한 형식으로 설명해왔었다고 본다. 미술사에서 미적 연구 성과가 미진한 것은 어쩔 수 없는 일인지도 모른다. 민화가 언제, 어떻게, 제작되었는지 구체적 모습을 고찰하기 힘들고 쓰임새와 표현양식의 시대적 변화, 지방 색채 등을 체계적으로 파악하기란 쉽지 않기 때문이다.

민화가 단순히 감상 차원의 예술 품목으로 이해되거나 서술되는 것은 한계가 있기 때문이다. 그러나 조형적인 측면에서 볼 때 전통회화와 차별돼 보이

는 현대적인 독창적인 표현 양식이 보인다. 특히 민화가 현대에 와서 관심을 끄는 것은 화려한 색채나 독특한 발상법, 표현의 자유분방함 등을 들 수 있는데 이것들은 현대 작가들에 의해 재구성 되어지고 새롭게 읽혀진다.

그 예를 세가지로 나누어 작가들을 살펴보면 첫째, 전체적인 구성과 이미지가 민화형식을 그대로 차용한 작가로는 김기창, 박생광, 이회중, 김종학이 있고 둘째, 민화안에 내재한 순환론적 세계관, 유기적 생명관, 범신론적 사유 등을 해석하는 작가로는 황창배, 이왈중, 전해용, 전혁림이 있다. 셋째, 민화를 전통에 대한 비평, 메타비평으로 끌어 들여 새롭게 텍스트화하거나 민화에 대한 표피적인 관심에서 벗어나 우리시대의 욕망과 결합시키는 등 창조적 변용에 관심을 두고 흥미롭게 재구성하는 작가들로는 박이소, 한만영, 써니킴, 서은애, 서희화가 있다.

다시 말해 조선시대의 민화는 현대 작가들에 의해 현대인들의 삶과 욕망에 대한 표상으로 재구성 된다. 이렇듯 민화는 또다시 새롭게 해석되기를 기다리는 열린 텍스트이다. 그렇게 때문에 단순히 도상의 장식적 차용이나 한국적 작업의 당위로 삼는 데 머물지 말고 그 본래의 뜻을 잘 이해하고 오늘날 미술의 결핍을 극복하고 전통미술의 진정한 모색이라는 의미에서 다시 읽어야 할 텍스트이다.

목 차

논문개요

I . 서론	1
II . 민화의 개념 및 특성	2
1. 민화의 개념	2
2. 민화의 회화적 특성	6
III . 민화의 현대적 의의	9
1. 민화에 대한 현대적 고찰	9
2. 민화가 현대 미술에 끼친 영향	10
1) 민화의 차용으로 이루어진 회화	11
2) 민화의 순환적 화면 구성	16
3) 민화의 새로운 모색과 실험정신	18
IV . 민화의 계승을 위한 당면 과제	22
V . 결론	25

참 고 도 관

참 고 문 헌

ABSTRACT

I . 서 론

민화는 우리 민족의 미의식(美意識)과 정감(情感)이 표현된 옛 그림으로서 소박한 감정(感情)과 생활미(生活美)가 담겨져 있으며, 우리의 정서를 상징(象徵)한다. 또한 오랜 역사를 통하여 몸에 지닌 생활감정(生活感情)이 회화(繪畫)의 형식으로 표현된 그림이라 한다.

본 논문은 민화의 특성을 분석하고 또 민화가 현대 미술에 미치는 영향을 연구하고자 한다. 이러한 연구 목적을 수행하기 위한 방법적 절차로 먼저 II장에서는 조선민화의 개념과 기원 및 전개와 민화의 회화적 특성에 대해 살펴봄으로써 조선 민화의 전반적인 흐름을 파악하고 서양화와 구별되는 민화가 갖는 독창적인 회화적 특성에 대해 알아보고, III장에서는 민화에 대한 현대적 고찰과 민화가 현대미술에 끼친 영향을 첫째, 민화의 차용으로 이루어진 회화, 둘째, 민화의 유기적 순환적 화면 구성, 셋째, 새로운 모색과 실험적 변용, 세가지로 구분해서 현대작가의 작업을 통해 분석해보고자 한다.

Ⅱ. 민화의 개념 및 특성

1. 민화의 개념

민화라는 개념이 처음으로 등장한 것은 1960년경으로 그 이전에는 낙관이 없다는 이유로 무시됐으며 낙관이 없는데도 훌륭한 그림이 나타나면 이름을 숨긴 작가의 것이라거나 어용이라고 주장하기도 하였다.¹⁾ 민화는 여러 학자들이 각기 다른 정의를 내리고 있어 간단하게 정의하기 어렵다. '민화'라는 용어를 처음 쓴 사람은 일본인 야나기 무네요시(柳宗悅, 1889~1961)이다. 그는 일본 도쿄에서 열린 민예품전람회에 출품된 일본의 토속 회화인 오쓰에에 '민화'라는 말을 처음 사용한데서 비롯되었다. 1937년 2월, 일본의 월간 (공예)지에 기고한 '공예적 회화'라는 글에서 '민중에 의해 유통되는 그림을 민화라 하자'고 주장했다.²⁾ 그러나 그가 말한 민화는 일본에서 여행자들에게 길거리에서 팔던 싸구려 기념품인 오쓰에³⁾, 도로에⁴⁾, 에마⁵⁾를 지칭한 것이다.⁶⁾ 하지만

1) 김영학,(민화),(대원사,1994),p.40

2) 김영학,(민화),(서울:대원사,1998)

3) 大津繪; 먹으로 간략하게 그린 그림에 호분(胡粉)등으로 착색한 일종의 조화(組畫)이다.우너래는 불화(佛畵)였으나 후에 토속화(土俗畵),희화(戲畵)로 변했다. 에도시대 오쓰(大津)지방에서 많이 그렸기에 이런 이름이 붙었다.

4) 泥繪; 간판 등을 그리는 데 쓰는 값싼 물감으로 그리는 그림이다. 대개 값싸고 불투명한 호분 등을 섞어서 그린다.

5) 繪馬; 절이나 신단 등에 기원할 때나 그 기원이 이루어졌을 때에 사례로 말(馬)을 대신 해서 바쳤던 말 그림이다. 후에 와서는 말 이외도 다른 그림을 그려 넣거나 글씨

여러 학자들의 견해에 따르면 우리의 민화와 동일시 될 수 없음을 역설하면서 우리의 생활 철학과 감정을 가지고 구체적으로 표현된 생활 미학이라고 여기고 있다.

민화에 대한 관점은 네 가지로 나뉘 볼 수 있다.

첫째, 민화를 한국회화를 대표하는 정통 회화로 보는 시각이다.

그 예로는 김호연과 조자용을 들 수 있다.

먼저 김호연은 민화를 겨레그림으로 표현하며, '겨레 그림은 우리 겨레의 미의식과 정감은 겨레가 오랜 역사를 통하여 이 땅의 삶을 영위하면서, 몸에 밴 생활 철학과 생활 감정의 미학적 측면이며, 그것이 회화의 형식으로 구체화된 상태가 곧 민화이다'라고 정의하고 있다.

조자용은 <한국 민화의 멋>이라는 서술에서 민화의 개념을 확립함에 있어서는 먼저 민(民)의 개념부터 확립시켜야 한다고 하였다. 그가 밝힌 민화에 대한 견해를 살펴보면, '民'의 개념은 좁은 뜻의 민과 넓은 뜻의 민으로 나누어 볼 수 있다. 좁은 뜻의 민은 사회구조 의식으로 느껴지는 서민·평민·천민·민중·상민·민간 등의 어감을 통해서 오는 민이며, 넓은 뜻의 민은 사회적 지위를 가리지 않고 인간 본연의 자세로 돌아갈 때의 별거벗은 알몸 모습을 뜻한다.⁸⁾라고 전제하면서, 민화에서 민의 개념을 넓은 뜻으로 취급하여야 한다고 하였다.

둘째는 민화를 실용화로 보는 관점이다.

또는 시문을 써 넣기도 했다.

6) 윤열수,(민화이야기),(디자인 하우스,1995),p.13

7) 김호연,(한국의 민화)(열화당,1978),p.7

8) 김호연,(한국의 민화),(열화당,1978)p.7

그 예로는 김철순과 김원용을 들 수 있다.

김철순은 민화란 '한 사회의생활 습성에 따라 제작된 대중적인 실용화이며, 민족의 신앙, 소원, 일상생활과 정치, 사회의 질서유지를 목적으로 한 교화, 주거 공간의 미화를 위한 장식, 민중의 미의식에 직결되는 작품⁹⁾을 총칭한 것이라고 말하고 있다. 따라서 민화는 순수한 창조적 예술작품이라기 보다는 대중의 일상생활에 연관된 실용적인 그림이며, 대개가 전통적인 회화사에 포함되지 못한 작품들이다.

김원용은 민화를 '일반서민들이 애호하면 그림으로 생활공간을 장식한다거나 민속적인 관습으로 제작되었던 실용화를 가리킨다.¹⁰⁾민화는 대개 본격적인 미술 수업을 받지 않은 무명화가이거나 떠돌이 화가들이 그렸으며, 서민들의 일상생활 양식이라든지 관습 등에 바탕을 두고 발전하였기 때문에 일회적인 창작이라기보다는 반복적이고 형식화된 유형에 따라 계승되었다고 하였다. 따라서 그에 의하면 묘사는 세련도나 품격이 뒤떨어지지만, 익살스럽고 소박한 형태와 대담한 구성, 현란한 색채로 특징 지워지는 민화의 양식은 오히려 한국적인 미의식을 강하게 드러낸다고 하였다.

셋째로 민화를 민속화로 보는 관점이다.

그 예로는 박용숙을 들 수 있다.

박용숙은 민화를 '사회의 저층으로 계승되어 내려오면서 지배층의 이념과 민중의 기쁨이 일치되지 못함으로써 지배층의 통제력이 와해되었을 때 일시 재생되는 민중의 그림¹¹⁾이라고 정의한다. 또 민화의 원천적인 배경은 고대 신

9) 김철순,(한국민화논고),(예결사1987)p.11

10) 김원용,(한국미술민화의 이해),(예경사,1994)p.183

11) 박용숙,(한국화의 세계),(일지사,1987)p.65

양에 있다고 보았다. 따라서 그때마다 변하는 지배층의 이념, 즉 고등종교의 영향을 받아가면서 때로는 영향을 주어왔다는 점에서 민화적인 요소는 매우 중요하다고 하였다.

넷째로는 민화가 한국미의 특징을 함축하고 있다는 개념에 동조하는 부류이다.

그 예로 이우환을 들 수 있다. 이우환은 조선의 미술을 총체적으로 파악하는 하나의 축으로써 감상화와 저변화 과정으로 형성된 '장르'의 서민 예술의 종합으로 보았다. 이우환을 제외하고는 본격적인 민화 연구가이기 보다는 정통화 위주의 관점에서의 논의를 제기했다는 공통점을 갖는다. 이러한 논의들을 살펴보면, 민화가 한국 회화에서 비록 주류를 이루지는 못했지만 우리 선조들의 삶에 대한 가치 감정이 오랜 세월을 두고 토착화된 표현임을 알 수 있다. 그러므로 순수한 형식미를 추구하는 서양의 미학과 근본적으로 다른 우리식의 표현이라는 것에 대해서는 일치된 견해를 나타낸다. 그 외에 민화에 대한 개념의 논자에 따른 차이는 시대적 가치의 간과를 그 이유로 들 수 있는데, 그 배경에는 민화가 미술사 자료로서 가치를 부여 받지 못한 때문이다. 즉 민화가 생활화로써 정통화에 비해 그 가치가 인식되지 못한 채 그려져 작가의 낙관이 드물고, 작품의 보존이 잘 이루어지지 못했다는 것이다. 그리고 우리 문화에 대한 자긍심이 부족했음도 지적될 수 있다. 민화의 가치가 식민지 상황에서 일본인에 의해 드러나고, 수집도 외국인에 의해 먼저 이루어져, 결국은 귀중한 문화유산이 우리 손을 떠난 결과를 가져오게 된 것이다. 민화는 조선시대의 정통 회화와는 달리 교육 받지 못한 민중 계층의 아마추어 화

가들에 의해 그려진 그림으로, 엄밀한 의미의 도화서(圖畫署) 화풍의 생활화, 실용화를 모두 가리키며 한국인의 생활의식이 저변에 깔려있는 미적 감정이 표현된 옛 그림이라고 할 수 있다.

2. 민화의 회화적 특성

민화는 역사적으로 볼 때 지속적으로 형성된 민중의 생활철학과 감정, 전통적인 미의식(美意識) 등 기존의 지배계급인 사대부층에 의해 표출되지 못하고 있다가 임진왜란(壬辰倭亂)과 병자호란(丙子胡亂)이라는 양대 전란을 통한 양반계급사회의 붕괴, 현실적인 실학사상(實學思想)의 융성 경제의 발전을 통한 그림에 대한 수요의 증대와 현실위주의 의식전환 등 시대적 사회적 배경에 의해 잠재되어 있던 전통적인 미의식의 표출을 통해 회화로 표현되어진 것이다.¹²⁾ 민화에서는 수복강녕(壽福康寧),부귀공명(富貴功名),무병장수(無病長壽),다산(多産),벽사구복(辟邪九服)과 같은 서민들의 삶에 대한 애착이 반영되어 있다.

낙관이 없는 그림, 제작 연대나 작가를 모르는 그림이라 하여 조선 시대에는 잡화·속화·별화 라고도 불리우던 민화를 이동주는 “한국의 그림은 중국 회화권의 미관 화법의 영향을 받고 또 국제성이 높은 구도, 화인(畵因)기법을 외면적으로 노력한 것 같으나 기실 그 작품의 주류는 천진 천연의 토색(土色)이 가득 차서 특별한 맛을 내고 있거니와, 그 천진 천연은 근본적으로 일종의

12) 강민길,(한국근대사),(창작과 비평사,서울,1984),p.153

소박주의로서의 때로는 이른바 한국 민화가 가지는 고졸(古拙)의 발상, 소박한 형태감에 연결되는 면이 있다.¹³⁾고 하였다. 민화는 민화만이 갖는 고유한 특성으로 말미암아 쉽게 우리에게 감명을 주는 것인데, 이것은 한민족(韓民族)의 공동체적 환상을 잘 반영한 회화적 특성 때문이다. 근세 이후 서구 문명의 유입으로 회화에서는 일원적 투시도법¹⁴⁾오늘날의 민화의 가치가 새롭게 주목 받는 것은 독특한 시 형식에 의한 것이다. 다시도법은 정통화의 산수화에서 활용하는 방법이나 민화에서는 ①시점의 이동 ②형태의 대소 ③이중적인 구성 ④역원근법 ⑤물상 전개 of 다면화 ⑥ 시간의 연속과 동시성 표현 등으로 매우 다양하게 나타나고 있다. 이러한 시 형식은 화론과 화법 등의 간섭으로부터 자연스러운 상태에서 무심한 세계를 천연덕스럽게 표현하는 민화의 특징을 보여준다. 민화의 다시점 현상은 전통 회화에서 볼 수 있는 '나'와 '우주'의 합일적 관계에서 비롯된 주체와 대상과의 미분화 현상인 것이다. 민화의 색은 오색의 조화로 본 오행사상에서 유래하였으며, 표현대상의 고유색을 따르기보다는 화려한 진채 양식을 상징적으로 사용하여 시각예술의 독자적인 미적 가치를 높이고 있다. 민화에서 느낄 수 있는 색채의 아름다움은 한민족의 전통적인 색감과 직결되는 것으로서 사실적인 색채표현보다는 고유색의 구조적 질서에 치중하고, 주관적인 색의 가치를 추구하였다. 민화에 나타난 색은 세

13) 이동주,(한국회화소사),(서문당,1972)p.67~68

14) 시각적으로 느끼는 물체의 형상을 기하학적으로 구하는 방법이다.

이탈리아의 건축가이며 조각가인 브루넬레스키가 고안하여 레오나르도 다빈치에 의해 완성되었다. 우리들의 시각이 물체를 인식하고 그 현상을 알 수 있는 것은 생리적 및 심리적인 기능에 의한 점도 많기에, 단순한 기하학적 도법으로 구해지는 도형으로써 설명할 수 없는 것도 사실이다. 투 시도법에 의해 구한 도형이 시각적으로 모두 올바르게 볼 수 없다.

이기문,(동아새국어사전),(서울,동아출판사)p.565

상을 푸른색, 붉은색, 검은색, 흰색, 노란색 - 이색을 정오색(正五色)또는 오채(五彩)라고 부른다 - 의 다섯 가지의 조화와 변화로 보았으며, 그 변화의 배합에는 회화적인 원칙 말고도 철학적인 뜻이 담겨 있다. 푸른색(靑)은 물, 식물 등의 생명을 상징하며 발전, 창조, 불멸, 정직, 희망을 뜻한다. 검은색은 실체를 상징하는 색으로 중국에서는 현(玄)색이라 한다. 흰색은 결백과 진실, 삶과 낫, 순결을 등을 뜻한다. 노란색은 방위로는 중앙을 뜻하며 지구에 있어서 태양의 궤도가 되고 태양과 가장 가깝다는 의미에서 이를 일명 황도(黃道)라 하여 광명과 생기로 보았다. 민화는 대체적으로 높은 채도의 원색을 대담하게 사용하여 뚜렷하고 밝은 색감을 나타내고 있다. 서세옥은 “현대에 와서 민화의 색채가 우리를 매혹하는 것은 그 빛깔이 우리민족 고유의 미감일 뿐만 아니라 원시적인 객체로서 오늘날 현대인의 억눌리고 찌들린 마음에 충동과 욕구 즉 활력을 주고 있기 때문이다.”¹⁵⁾고 말하고 있다.

15) 서세옥, (“현대인의 그 의식과 젓줄”)(서울: 문학사상1997),p.282

Ⅲ . 민화의 현대적 의의

1. 민화에 대한 현대적 고찰

민화는 매우 자유로운 형식을 취하고 있고, 작가가 느끼고 보기에 가장 자신이 중요하게 생각되는 부분을 부각시켰으며, 그 표현에 있어서도 사실적 묘사보다는 자신의 느낌이나 생각에 충실하여 자유로운 형태로 과장 또는 왜곡시켜 추상성(抽象性)을 내재시켰다. 이것은 조형적인 측면에서 분석해 보면 전통회화와 구분될 만한 지극히 현대적인 독창적인 표현 양식이 보여 진다. 특히 민화가 현대에 화서 관심을 끄는 이유로서 첫째 민화에서는 현대인이 요구하는 그 어떤 색채나 선을 발견할 수 있는데 있고, 둘째, 기상천외한 발상법으로 오로지 자기 생각에 의해서 자기가 그리고 싶은대로 그렸다는 자유분방한 아름다움에 있으며, 셋째는 민화에 나타난 서민 감정이 오늘날 현대인의 의식구조에 부합되는 점에 있다고 하겠다.¹⁶⁾ 서양문명이 우리들의 생활 속에 뿌리를 내리고 있는 시대적 상황에서 한국의 미술은 전통적인 조형관념과 새롭게 유입된 서구적 조형 형식의 공전 대립의 양상으로 인하여 많은 어려움을 내포하고 있다. 그러나 70년대 이후 들어서 한국의 화단에는 전통의 현대적 수용 과정에서 작가의 개성이 잘 드러나는 작품들 중에는 민화적 요소가 화가의 눈요기가 아니라 그들의 작품세계에 도입되거나 재생되는 면을 보이고 있어 한국미술의 새로운 발전 가능성을 보여주고 있다.

16) 서세옥, (현대인 그 의미의 쫓겨), (문학사상,1977),p.282

2. 민화가 현대 미술에 끼친 영향

1970년대에 들어오면서 독자적인 예술성을 내포하고 있는 민화는 현대에 와서 보고 즐기는 관점에서 벗어나 국내의 몇몇 화가들에 의해 그것이 지닌 특질인 무의식적인 존재의 표출, 원시적 생명력에 호소하는 화법이나 독창성이 그들의 작품세계에 도입되고 재해석됨으로써 민화의 현대 미술에 대한 가능성을 열어주게 되었다. 민화가 현대미술에까지도 영향을 행사하는 것은 민화가 지닌 여러 이유와 무관하지 않는데 우선, 민화는 문인화관에 습관적으로 지배되어 온 화풍에 반발하고 자신이 그리고 싶은 데로 주체적으로 작품을 완성해 현대인들에게 자유로운 공감을 던져 주고 있다는 점이며, 둘째는 민화가 지닌 원시적이며 천진난만한 소박한 미감이 현대인을 휴식으로 이끌고 있다.¹⁷⁾ 민화가 단순한 일상생활 중에서 그려지고 집안을 아름답게 꾸미거나 부적의 효과를 얻으려는 의도에서 그려지기는 했지만 민화는 이 모든 실용적 용도를 뛰어넘어 그 자체 충분히 화려한 민화에서는 어떤 사물과 또 다른 사물이 화면 속에서 서로 조화를 이루도록 한쪽이 크면 한쪽이 작게, 한쪽의 색상이 강렬하면 다른 한쪽은 연하게 유기적으로 그리는 것이 아니라 각각의 사물을 하나의 존재로 그리기 때문에 형태(形態)뿐만 아니라 색채(色彩)에 있어서도 채도(彩度)와 명도(明度)가 높은 색을 똑같이 칠 할 수 있었다. 따라서 민화의 채색은 때로는 치졸할 정도로 강렬하고 원색적이며 알록달록 하지만 한편으로는 이러한 강력한 대비가 멋있고 인상적인 아름다움을 발산한다. 이렇게 민화가 지니고 있는 원근법(遠近法), 색채(色彩), 구도(構圖) 등의 불합리성이

17) 김영학, (전개서)), p.103

바로 시공(時空)과 현실을 초월한 민화의 멋이고 아름다움이다. 이런 민화의 특성들은 현대적으로 변용함에 있어서 중요함으로 인식되어야 한다. 전통의 현대적 수용과정에서 작가의 개성이 잘 드러나는 작품들 중에는 민화적 요소가 그들의 작품세계에 직접 도입되거나 차용되는 면을 보이고 있어 한국 미술의 새로운 변화 가능성을 보여주고 있다.¹⁸⁾ 그 예로 첫째, 전체적인 구성과 이미지가 민화형식을 그대로 차용한 작업과 둘째, 민화안에 내재한 순환론적 세계관, 유기적 생명관, 범신론적 사유 등을 해석하는 작업, 셋째, 민화를 전통에 대한 비평, 메타비평으로 끌어 들어 새롭게 텍스트화하거나 민화에 대한 표피적인 관심에서 벗어나 우리시대의 욕망과 결합시키는 등 창조적 변용에 관심을 두고 흥미롭게 재구성하는 작업으로 나누어 작가들을 살펴보았다.

1) 민화의 차용으로 이루어진 회화

민화의 현대화는 1970년대 이후 작가들에게 주어진 일종의 당면과제였다. 민화의 부분적인 차용 단계에서 시작해 민화에서 추출한 자유로운 정신세계를 유기적인 화면으로 구성하는 과정을 거쳐, 오늘날 작가들은 전통에 구애받지 않고 새로운 언어로 우리 시대의 민화를 그리고 있다. 민화의 차용으로 이루어진 회화는 민회에서 어느 한 도상, 이미지를 추출해 쓰거나 다른 이미지와 병치해서 다루는 경우에 해당하며, 전체적으로 민화 형식이 그림의 한 영역으로 들어와 약간의 변주가 이루어진 경우다.

1970년대에 민화가 가진 소재의 해학성과 표현의 자유로움에 깊이 매료된

18) 김철순,(한국의 美-8)(중앙일보사,1981)p.210

김기창은 <바보산수><도판1>,<꽃 그리고 새><도판2>를 통해 민화 화조도<도판3>의 현대적 변용을 시도했다. 농이라는 장애를 극복하고 동양화의 사실적 묘사에서 청록산수<도판4>, 추상<도판5>, 바보산수<도판6>와 바보화조의 경지에 이르기까지 주요한 획을 그었다고 한다. 운보의 대표적 경향인 <바보회화>의 특성은 해학적, 천진성, 무위성, 자연주의적 사상으로 대표된다. 해학 정신은 우리다운 현대 미술은 창조하는데 있어서 중요한 자원이 된다. 운보 회화의 후반기의 회화경향은 기지와 익살을 내포하고 있는 그의 작품세계와도 연결된다. 운보 예술의 핵심이자 그 자신의 심성 생활관을 읽을 수 있는 하나의 일상이기도 하다.¹⁹⁾ 그 자신이 “우리의 민화는 아주 훌륭한 예술입니다. 서민들의 소박한 삶과 해학이 조금도 꾸밈없이 담겨져 있어요. 바보산수는 그러한 민화정신을 내 나름의 작품세계에 담아보려고 한 것입니다. 라고 한 말에서도 잘 나타나듯이 그가 평소에 꿈꾸어 오던 일탈의 세계관이 반영되었으며, 인식을 초월한 자유분방한 시간과 공간, 형상의 개념에 바탕을 두고 해학적인 민화의 세계를 재해석한 바보화풍으로 한국 현대 미술사에 전통 회화에 계승하는 한 획을 긋게 된 한국 미술계의 거장으로 자신만의 독특한 예술세계를 창조하였다. 운보는 전통적이고 한국적인 것을 어떻게 현대적 모습으로 구현시킬 것인가를 목표로 달려왔다. 왕성한 실험 정신으로 외래의 기법을 수용하여 우리의 것으로 승화하고 한편으로 전통을 재현하면서 우리의 것을 확립해 놓음으로써, 장차 한국화의 세계화에 커다란 발판을 마련한 작가로 기억될 것이다. 김기창은 고정된 자아의식에 안주하지 않고 끊임없이 다양한 창조적 시도를 하려한다. 그는 민화에서 보이는 단순한 형태와 색채 그리

19) 최병식,(운보 김기창 예술론) (서울:동문선,1999)p.131

고 무시된 원근법 등을 소박성을 원천으로 그의 그림에 그려 내고 있다. 김기창은 민화에서 살아 있는 오늘의 회화를 보려는 노력으로 “민화는 인간의 본능을 솔직하게 표현하였으므로 그 속에 담겨 있는 소박한 조형미와 내용의 익살스러움을 새로운 화면으로 조형하고 싶다.”²⁰⁾ 고 하였으며, 잡다한 기교를 모르는 민화에서 회화의 소재를 찾고 독자적이고 자유로운 투시법과 강한 원색의 대비를 통해 새로운 지평을 열었다. 그는 민화를 과거의 죽은 그림으로 본 것이 아니라 민화 속에서 건강한 미의식을 발견하고 민화를 살아 있는 현대 회화로 보았다. 그가 그린 호랑이<도판7>는 민화 특징인 못생긴 듯, 어수룩하고, 익살스러움으로 새로운 화면을 구성하였다.

이후 박생광은 민화에 내재한 이미지와 색채의 주술성과 힘에 주목한 대표적 작가다. 또 박생광은 민화적 소재를 현대적인 안목으로 재해석하여 작품 속으로 끌어들이려 했던 화가이고 투박하고 강렬한 원색의 대비 혹은 혼합된 색채의 덧칠로 한국적 이미지들을 그려나고 있는데, 평면적인 화면 전개와 두드러진 장식성은 민화와 마찬가지로 원시적 생명력을 느끼게 하는 특징을 보여준다. 박생광은 일반적으로 북종화의 영향을 받았고, 오랫동안 일본에서 채색화를 연마하였기 때문에 흔히 수묵화와는 관련이 없는 것으로 이해되고 있다. 그러나 고국에 돌아온 귀부터 가끔 수묵을 시도한 흔적이 있고, 수묵 산수를 그리기도 했으나 대부분의 그의 작품들이 강렬한 북방적 기질의 색채화였으므로 그런 업적들은 밑에 가려지고 말았다. 결국 그의 중요한 관심은 색채를 통한 표현에 귀착(歸着)되고 말았지만 결코 수묵을 버렸던 것은 아니다. 일련의 추상적인 실험에서도 수묵효과는 나타났다. 그러나 그의 수묵은 농담

20) 김기창(운보 김기창)(서울:경미출판사,1980)p.239

과 담묵을 확연하게 구분 할 수 있도록 배려되는 감각주의적인 감수성의 수묵법의 물리적인 흔적을 보여준다. 박생광의 호랑이 그림<도판8>을 보고 미술평론가 박용숙은 “윤곽선이 색면을 압도하는데 굵은 윤곽선에 의해 만들어지는 공간은 단조롭게 색채가 강렬해지면 보는 사람의 시선과 그림사이에 객관적인 거리가 성립되지 않음으로서 해서 사물은 거의 강렬한 주관성의 표현물로 나타나게 된다. 호랑이의 자세나 표정들은 이미 민화에서 볼 수 있는 패턴의 재현이고 왜곡되어 있음을 보게 된다.”고 하였다. 한국화단에서 박생광의 작품이 신선하고 새로운 충격으로 보여 졌던 이유는 한국적인 주제와 색상, 형태의 변형에 의한 화면 구성과 장식적 요소들로 써 진채기법의 전통성이 되살리고 개발한 점이라고 한다.

이희중은 민화의 시각 중에서 병치 혼합을 사용하고 민화의 십장생<도판9>, 모란도<도판10>, 연자도<도판11> 등을 통해 독특한 풍경을 형성한 대표적 작가다.

현대미술의 전통이 부재한 상황에서 ‘반전통’의 표방은 자칫 허무주의에 빠질 위험이 있기 때문에 전통에 대한 천착은 마찬가지로 중요하다. 이른바 현재적 시점에서 전통을 잘 갈무리하는 것, 이것이야말로 가장 의미 있는 오늘의 과제인 것이다. 이희중은 이 문제를 정면으로 돌파해 온 작가다. 그에게 ‘전통의 현대적 해석’의 문제는 작업의 중심과제이면서 하나의 화두와 같다. 전통을 현재적 시점에서 어떻게 해석하고 양식화하느냐 하는 문제는 그의 작업의 본질을 이룬다. 이 문제에 대한 그의 주된 방법론은 차용과 각색이다. 민화나 선대 화가들의 작품에서 일부를 차용하고 이를 각색하여 ‘자기화’하는 방법론은 이희중이 오랜 기간에 걸쳐 숙성시켜 온 것이다. <문자도><도판12>

와 <풍류도><도판13>에 주로 나타나는 이러한 태도는 '전통의 현대화'라는 과제와 깊이 연관돼 있다. 그로부터 새로운 공간해석이 나타나고 전통적 상징이나 기호가 새롭게 각색된다. 그것은 끊임없는 변형의 과정인 동시에 자기화, 곧 새로운 창조의 과정이다.

상징과 기호의 추상화(抽象化)의 정도는 <풍류도>보다 <문자도>나 <우주도><도판14>에서 더욱 심화되어 나타나는데, 그 이유는 <풍류도>가 구상적 형식을 취하고 있는데 반해, <문자도>와 <우주도>는 상징적 내지 추상적 형식을 취하고 있기 때문이 아닌가 여겨진다.²¹⁾

김종학이 그려내는 <설악산풍경><도판15>연작도 화조화의 한 장면이 고스란히 연상이된다. 작가는 민화에서 평등한 생명사상, 대칭적 사유를 접했고, 그것의 중요성을 그림으로 재확인하고 있다. 김종학의 화면에 떠오르는 것은 개별이면서 전체다. 대상으로서의 개별이며 전체로서의 풍경이 오버랩된다. 개별이면서 전체, 동시에 전체이면서 개별로서 다가오는 대상과 풍경은 대상과 풍경이기 이전에 자연이요, 우주다. 꽃이 있고 나무가 있고 새가 있지만 그것들은 하나같이 자신만을 주장하지 않는다. 하나하나 분명하게 윤곽을 드러내는 개별로서 구현되지만 자연 또는 우주라는 거대한 울림 속에 부단히 함몰된다. 자연 및 우주의 거대한 울림은 뜨거운 에너지로 화면에 폭발한다. 화면에 다가가면서 숨막히는 이유는 너무나도 생경한 자연 또는 우주의 기운에 부딪히기 때문이다. 김종학의 작품이 우리에게 관심을 불러일으키는 것은 바로 우리 속에 살이 숨쉬는 자연을 보여 주었기 때문일 것이다. 그의 화면 속의 대상은 박제된, 또는 정지된 어느 순간이 아니라 숨쉬고 맥박이 뛰는 살

21) 윤진섭, (월간미술10월호, 2002),

아 있는 존재들이다.²²⁾ 굳이 분류하자면 김종학의 화면은 통상적인 자연 풍경 화도 아니고 자연과학적인 의미의 자연주의도 아니다. 그렇다고 생태학적인 문명 비판의 내면을 지니는 것도 아니다. 우리 속에 잠자는 자연에 대한 순후한 감정을 일깨우는 일종의 감정이입적인 작업이라고 할 수 있다. 자연과 내가 일체가 되는 훈훈한 감동으로서의 기록이랄 수 있다.

2) 민화의 순환적 화면 구성

민화의 도상과 이미지의 몰신주의뿐만 아니라 민화 안에 내재한 순환론적 세계관, 유기적 생명관, 범신론적 사유 등을 그림으로 해석하는 작가에 대해 알아보려고 한다.

먼저 1990년 중반 황창배의 작업<도판16>을 보면 민화를 단순히 형식으로 받아들이기보다는 민화가 지향한 순수하고 천진난만한 의식을 상시시켜 준다. 그 그림들은 민화에 나타난 즉흥적 생명력과 무목적적 자유방임의 순수성에 주목하고 있었다. 화조화에서 발전된 내용을 중심으로 하면서 형식적인 면에서는 치기만만한 민화적 요소를 적절히 가미한 것이 이 시기의 작품들로 한국화의 소재성과 방법 면에서 고유한 미의식을 의식하고 있음을 엿볼 수 있다. 전반적으로 전통회화가 갖는 고결한 형식미보다는 상상력이 풍부한 민중의 감정을 전면에 내세웠다는 것이 이 시기 작품들의 두드러진 인상이라고 할 수 있다.

어떻게 보면 그의 일탈은 이 무렵부터 점진적으로 나아가고 있었다고 볼 수

22) 오광수,(월간미술 6월호,2003)

있다. 무대에서 보는 격식의 연극이 아니라 마당극에서나 볼 수 있는 자유분방한 상상의 진작이 두드러졌기 때문이다. 녀살좋은 마당극의 입담과 해학적 제스처가 평면형식을 통해 구가되었다고 보면 될 것이다. 그만큼 질편한 해방감이 화면에 생동했다. 한국화의 변혁적 양상은 적지 않은 작가들이 시도한 터이지만 황창배만큼 대담한 파격을 보여 준 예도 흔치 않다. 무엇보다 많은 한국화가들이 변혁에 대해 부정적이어서 대담한 일탈을 주저하고 있다는 사실이다. 전통의 무게가 무거울수록 이런 현상은 두드러질 수밖에 없다. 한국화가 되어도 좋고 한국화가 아니라고 해도 무방하다. 회화로서의 가치와 수준을 지닌다면 그것으로 족하다는, 이른바 회화론을 명분으로 내세우는 작가들이 적지 않지만 막상 그들의 작업이 한국화인지 서양화인지 애매하다는 비판을 받으면 자신들의 위상에 대해 그만큼 위축감을 드러내는 것이 실정이다. 의식의 문제이기도 하지만 우선 방법이 의식을 이끌어 가는 치열함이 비어 있다. 한국화의 문제는 바로 이러한 방법상의 치열한 실험의 진폭에 기인할 것이다. 황창배의 추이는 이 같은 치열한 실험의 진폭에 지지되고 있다는 점에서 그 예외성을 지적하지 않을 수 없다. 작가는 실험의 전개양상을 다음과 같이 기술한 바 있다.

“작업에 들어가기 전에 무엇을 그럴 것인지에 대한 구체적인 계획이 없다. 왜냐하면 상상력이란 사람들마다 정도의 차이는 있지만 나름대로 울타리가 있어서 그것을 벗어나기가 불가능하기 때문이다. 그래서 무계획의 그림은 그 한계를 어느 정도 깨뜨려 주는 즐거움이 있다. 반면에 계획이 없기에 화면을 대할 때마다 막연하고 두려울 때도 있어서 마치 암흑 속에 갇혀 있는 것 같기도 하다. 나는 그림마다 그 당시의 즉흥적 감정에 충실하려 노력한다.” 이

상의 언급에서 제작에 임하는 그의 태도뿐이 아니라 실험의 구체적인 실천의 단면을 예의 파악하게 한다. 구체적인 계획이 없다는 것은 어떤 정해진 울타리 속에 있지 않음을 가리킨다. 무계획의 그림이 주는 일탈의 즐거움이 그의 실험의 진폭을 가누어 주고 있음을 파악하게 한다. 23)

전혁림은 전통적인 오방색과 민화의 도상을 끌어 들여 구상과 추상의 중간 지대에 머물면서 공간의 분할과 주제의 재구성, 공간의 확산과 수축 등과 같은 모든 조형적 방법을 동원해 민화 이미지의 유기적 관계성을 연출한다. 1950~1960년대 유럽의 서정추상계열 작업을 했던 한국의 수많은 작가들처럼 그 역시 일본을 통해 서구의 경향을 접하면서도 서구의 모방이 아닌 자신만의 독특한 색채와 구성을 발산하였던 것은 그의 기인(奇人)적 작가기질로부터 나온 것으로 보인다. 그렇기에 그의 작품에는 한국의 서정추상 작품들과 유사성을 보이는 유럽 서정추상의 전환점인 1940년대 '프랑스 전통화가들'로서 바젠느나 에스테브, 마네시에나 비시에르의 색채나 구성과도 분명한 차이를 보인다. 초기의 풍경 및 인물 등 구상화에 이미 배태되어 있는 그의 독특한 색채는 신비하고 독특하여 후기의 대담한 추상작업까지 일관된 맥락을 이루고 있을 뿐 아니라 마티스의 창조적인 색채를 아무나 따라할 수 없듯이 그의 색채와 필치 또한 통영 특유의 빛깔처럼 쉽게 모방하기 힘든 마력을 뽐어낸다.

3) 민화의 새로운 모색과 실험정신

민화의 부분적 원용과 별다른 차이는 없지만 도상의 단순한 차용이나 장식

23) 오광수,(월간 미술 10월호,2001)

적인 관심을 벗어나 민화라는 텍스트를 새로운 언어로 구조화하거나 그 문맥에 개입해 전통에 대한 비판적 언급을 감행하는 식이다.

이제 작가들은 민화를 통해 도상의 차용이나 색채구사라는 표피적 관심에서 벗어나고자 한다. 한만영은 다양한 문화적 코드와 시대적 의미의 상호 충돌을 통해 새로운 초현실적 의미를 만들어 내는 작가다. 그는 동일한 맥락에서 <호작도><도판17>의 실루엣만 따오고 색면추상과 오브제 철선의 개입이라는 현대미술의 구조와 방법론 아래 민화를 재해석하고 있다. 대형 캔버스에 새롭게 해석되어지는 고전 명화와 우리에게 익숙한 시대의 아이콘들은 한 캔버스 안에서 부유하며 물리적 시공을 초월하여 새로운 시간과 공간을 상상하게 한다. 고전 작품-검재 산수, 민화 등에서 옮겨 온 이미지들은 대형 캔버스 위에서 작품의 한 장치물인 오브제들과 결합하여 다양한 사유를 가능하게 한다. 한만영의 작품은 구체적 대상을 이미지화하여 작품을 바라보는 이들의 사유를 이끌고, 캔버스의 한부분에 자리 잡은 오브제들을 통해 또 다른 사유를 유도한다. 최종적으로 사람들은 그 두 가지 사유를 결합하여 새로운 해석을 한다. 작품 한쪽 구석이나 정면에 자리를 잡고 있는 오브제들은 왜 여기에 자리 잡고 있는 것인가 하는 의문을 갖게 하면서, 작품해석을 위한 하나의 단서를 제공한다. 또한 그의 작품 속에서 습관적으로 나타나는 깃털은 과거의 시간과 현재의 시간을 연계해주는 매개자적 역할을 한다. 한만영의 작품은 '시간의 복제 *Reproduction of time*'라는 일관된 제목이 붙는다. 현재라는 시간 속에 과거의 이미지들은 생략되고 단순화되어 캔버스 위에서 구체적 채색 없이 드로잉처럼 선으로 표현된다. 색면 추상처럼 붓질이 드러나지 않게 칠해진 배경색들이 작품을 채우고 있다. 낫익은 작품이미지들은 현재의 이미지, 오브제들과

병치되어 과거와 현재의 공간과 시간을 넘나드는 착각을 불러일으킨다. 작가는 구상과 추상, 현재와 과거, 실존과 허구, 음과 양 등 양분되는 개념들을 그의 작품 속에 직,간접적으로 표현한다. 그가 캔버스에 어떤 구체적인 대상 이미지를 그리고 선(cable) 작업을 병행한 것도 이와 같은 맥락으로 이해할 수 있다. 캔버스에 그려진 민화 호랑이나 복숭아 등은 단순한 선으로 표현된 허구적 이미지일 뿐이다. 그러나 무언가 상징하는 듯 읽히는 선은 실존하는 사물(cable)이다.

결국 화가라는 위치에서 작가 한만영은 인간이 추구하는 실존에 대한 고민과 허구에 대한 적막함, 그리고 그 속에서 상충하는 이상을 작품으로 표현한다. 1984년부터 현재까지 이어지는 '시간의 복제'라는 주제 아래 이분법적 사고를 벗어난 불이(不二)의 개념을 전달하고자 한다²⁴⁾

근자에 젊은 작가들은 민화라는 텍스트를 흥미롭게 재구성, 다시 읽기를 시도하고 있다. 씨니 김은 십장생이 수놓아진 한국 자수화를 배경으로 교복입은 여학생을 배치한 회화 작품<도판18>을 선보였다. 패턴화 되고 잘 짜여진 자수화 구조는 유니폼을 입은 여학생처럼 일정한 영역 내에서 규제되는 여성성의 세계를 환기시키기도 한다. 그러나 재미교포인 작가에게 십장생의 동물들은 문화적으로 익숙치 않은 초현실적인 이미지로 인식되어, 여학생의 환상 속 이미지들로 표현된다. 또 다른 시선으로 보면 여성들에게 강요된 대표적 노동형태인 자수와 도교적 이상향인 십장생도가 조용하고 그 안에 수동적 바느질이라는 치유행위 등을 복합적으로 엮어놓아 민화를 여성적 시각으로 다시 보게 한다.

24) <http://www.ganaart.com/> 한만영전

팝적인 요소와 민화의 화려한 색상을 오늘날 플라스틱 일상 오브제를 통해 환생시켜 작업<도판19>하는 서회화를 들 수 있겠다. 서회화는 민화처럼 일상 공간이나 벽에 직접 부착하고 설치하면서 공간에 서식하는 부조회화, 조각적 회화를 만든다. 소비산업사회의 일상용품과 키치적인 물건들의 재배열, 기이한 접속에 따라 민화의 도상으로 다시 태어난 것들은 새삼 현대인의 욕망과 기복을 염원하는 진부한 기호로 작동한다. 따라서 이들은 민화라는 텍스트들은 원본의 무게가 탈각된 언제든지 인용하고 조합할 수 있는 수많은 텍스트 중의 하나로 기능한다. 다시 말해 조선시대의 민화는 현대 작가들에 의해 현대인들의 삶과 욕망에 대한 표상으로 재구성 된다.

IV. 민화의 계승을 위한 당면 과제

현대 사회가 점차 국제화, 산업화 그리고 도시화되어 가고 있는 추세에서 우리 시대의 가치관도 점차 다른 양상을 띠어가고 있다. 국제화 되어 감은 역설적으로 전통과 역사에 대한 관심을 고조시키고 있다. 이 시점에서 가장 중요한 것은 우리 미술의 주체적인 사상이 어떤 형태로 미술형상에 깃들여 있으며, 그것이 현대회화에 어떠한 방향과 흐름을 같이 하며, 어떠한 방향으로 세계미술에 우리 것을 효과적으로 보여주느냐는 것이다. 민화를 현대회화에 도입하려 할 때, 단순한 복제나 전통주의로의 회귀를 말하는 것이 아니다. 현대의 대중적 정서와 쉽게 만날 수 있는 민족 형식으로서의 연결되어야 할 것이다. 또한, 내용면에서 전통적 소재만을 차용해내는 것이 아니라 한국인의 정서, 생활습관, 삶의 기준을 적극적으로 반영해 나가는 하나의 문화적인 기틀을 발전해 나가야 한다.

그간 한국 현대미술에서 민화는 수없이 참조의 대상으로 제공되었다. 어떻게 보면, 지나치게 민화를 원용, 차용해서 간편하게 이용하고 있다는 생각도 들고 민화를 적당히 끌어 쓰면서, 전통의 계승, 한국적 정체성을 지닌 그림으로서의 알리바이를 웬만큼 확보할 수 있다고 믿는 것도 같다. 그래서 민화를 소재로 삼아 저마다 의미를 부여하는 작업들은 다수지만 정작 민화의 본뜻이나 의미를 온전히 이해하지 못하고 그 도상이나 색상에만 매료되거나, 아니면 다소 어리숙하고 치기 어리게 그려진 그림의 재미 같은 부분적 요소만을 자의적으로 끌어 쓰거나, 화면을 장식적, 인테리어적으로 꾸며내는 차원으로 이

용하는 경우가 대부분이다. 몇몇 작가는 민화의 이미지들을 통해 이 땅에서 살다간 선인들의 간절한 기원을 헤아려 보고자 한다. 비록 그 이미지의 물신주의는 지워져 버리고 도상들이 지닌 삶의 욕망과 세계를 대하는 태도들은 달라졌지만, 여전히 근원적인 생에 대한 인간으로서의 본능은 현재의 우리에게도 동일할 것이다. 이미지의 물신주의 역시 나름대로 오늘날 미술에서 새롭게 탄생하고 있다. 새삼 미술이 물신주의에서 벗어나 이미지 그 자체로 귀결되는 과정을 겪은 것이 현대미술의 역사라면, 서구 현대미술이라는 우리가 지나온 현대미술의 과정도 이미지의 물신주의를 지워 가며 부정해 온 역사였다. 그로 인해 전통미술과 단절되고 우리의 역사와 문화에 대한 본질적인 이해에서도 벗어날 수밖에 없었던 것이다. 함께 공유했던 생의 욕구와 희망과 구원이 미술에서 사라져 버린 것이다. 전통사회에서 가능하던 이미지들은 모두 일종의 주술적 물건들이다. 이미지의 물신주의가 그것이다. 이미지들은 그렇게 꿈과 소망의 뜻을 주렁주렁 매달고 있었다. 민화의 모든 도상은 가장 인간적인 욕망의 구현을 소망하던 소박한 상징물이다. 그것은 우리네 전통사회의 일상적 삶의 공간에서 반추해 떠올리던 이미지들이다. 아마도 그것들과 함께 평생을 안락하게 보내고자 한 생의 열망이 촘촘히 깃들여 있을 것이다. 유토피아, 파라다이스가 그 안에 온전히 서식했다. 생각해 보면, 모든 미술은 인간적인 소망과 기원, 이미지를 통한 보이지 않는 모종의 힘에 대한 열망을 여전히 간직하고 있다. 그것은 미술이 본질적으로 소통에 대한 욕망이자 수단임을 다시 한 번 상기시키고자 한다. 여러 의미에서 민화는 오늘날 또다시 새롭게 해석되기를 기다리는 열린 텍스트이다. 단순히 도상의 장식적 차용이나 한국적 작업의 당위로 삼는 데 머물지 말고 그 본래의 뜻을 잘 이해하고 오늘날 미

술의 결핍을 극복하고 전통미술의 진정한 모색이라는 의미에서 다시 읽어야 할 텍스트이다.²⁵⁾

25) 박영택(월간미술10월호,2005)p.129

V. 결 론

민화는 정통회화의 화제뿐 아니라 실용화로서의 화제까지 그 종류와 양이 매우 방대하다. 지금까지 살펴본바 대로 우리의 민화는 개인적인 시각에 따라 조금씩 다르지만 그리는 사람의 멋과 생각을 자유롭게 표현했을 뿐만 아니라 다양한 표현으로 현대적 감각을 느끼기에 충분하다. 민화는 우리 민족의 생활 감정과 미의식이 구체화되어 초현실적인 발상과 추상적이고 복합적인 조형구조의 자유분방한 표현으로 형식과 재료에 구애 없이 종래의 편견과는 다른 독창적인 예술성을 내포한 엄연한 회화의 한 장르라고 할 수 있을 것이다.

이러한 민화에 대한 연구는 단순히 민화 자체에 특수성을 밝히는 문제로 국한할 것이 아니라 미술사에서 차지하는 비중과 그것이 수용되었던 사회구조 가치를 연구 대상으로 삼아야 한다. 정통 미술사에서 민화의 가치를 어떻게 인정할 것이냐의 문제가 아니라 미술사를 연구하는데 있어 당시 사회를 판단할 수 있는 충분한 가치, 즉 사료로서의 민화를 인정하는 것이다. 특히 민화를 오늘날 어떻게 계승 발전시켜야 하는가에 대한 연구가 이루어져야 한다.

조선 시대 민화가 현대 미술에 끼치는 영향을 살펴보는 과정에서 먼저 민화의 개념, 민화의 회화적 특성에 대해 고찰하였고, 현대에 와서 전체적인 구성과 이미지가 민화형식을 그대로 차용한 작가를 연구해본 결과 김기창, 박생광, 이희중, 김종학 등이 있고, 민화안에 내재한 개념 정신을 해석하는 작가로는 황창배, 이왈중, 전해용, 전혁림이 있다. 마지막으로 민화를 전통에 대한 비평, 메타비평으로 끌어 들여 새롭게 텍스트화하거나 민화에 대한 표피적인 관

심에서 벗어나 우리시대의 욕망과 결합시키는 등 창조적 변용에 관심을 두고 흥미롭게 재구성하는 작가로는 박이소, 한만영, 써니킴, 서은애, 서희화가 있다. 다시말해 민화는 현대 작가들에 의해 새롭게 읽혀지고 있는 중요한 텍스트이다.

민화는 우리 민족의 감성과 오랫동안 축적되어 온 미(美)의 새로운 형식을 고찰하는데 있어서 중요한 연구 대상이라 여겨지고 또한 시대를 앞서간 현대적 표현은 현대 회화의 미감을 이끌기에 충분하다. 이러한 관점에서 볼 때 민화를 단순히 기호품 정도의 장식화로 볼 것이 아니라, 그 본래의 뜻을 바로 이해하고 전통미술의 진정한 모색이라는 의미에서 다시 읽혀져야 하고 이를 다각도로 연구함으로써 더욱 발전할 수 있는 계기가 마련되어야 한다고 생각한다.

참 고 도 판



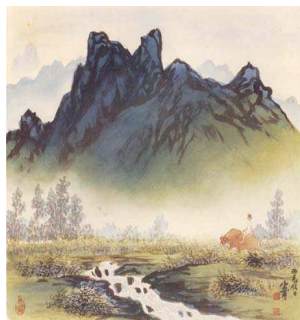
<도판1>바보수렵도
45x53cm, 두방(금지)에 수묵담채,
1976년, 김기창작



<도판2>바보화조
미상, 종이에 채색,
1960~1977년 김기창작



<도판3>화조도
8폭병풍중 2폭,
각 43x111cm, 종이위에 채색,
19세기 중기, 작가미상



<도판4>청산도
61x53cm, 비단에 수묵채색,
1976년, 김기창작



<도판5>태고의 이미지
135x165cm, 종이에 채색,
1960~1964년, 김기창작



<도판6>석양의 군마도
143x93cm, 종이에 수묵 채색, 1993
년, 김기창작



<도판7>호랑이
60.5x50cm, 두방에 수묵담채,
1986년, 김기창작



<도판8>호랑이
43.8x33.3cm, 수묵화, 미상,
박생광작



<도판9>십장생도
1폭, 38x79.5cm, 종이위에 채색,
20세기초기, 작가미상



<도판10>목단도(모란그림)
8폭중2폭, 각33x117cm, 종이위 채색,
19세기 초기, 작가미상



<도판11>문자도
84x47cm, 목판, 19세기초기, 작가미상



<도판12>무제(문자도)
29x74cm, 화선지위에 먹, 1998, 이희
중작



<도판13>풍류의 고을
72.5x53cm, 캔버스위에 오일, 1997,
이희중작



<도판14>우주 Cosmos2001-1
150x150cm, 캔버스위에 오
일, 2001, 이희중작



<도판15>설악산풍경
80.3x100cm, 캔버스위에 오일, 2003,
김중학작



<도판16>무제
90x121cm, 한지위에수묵채색,
1987년, 황창배작



<도판17>reproduction-yellow
line, 137.8x92x6.7cm, 아크릴
채색 와이어, 2004, 한만영작



<도판18>우리단둘이(Two of Us)
152x200cm, 캔버스에 아크릴
릭, 2002, 씨니킴작



<도판19>심장생도
미상, 플라스틱페폼위에 아크릴릭, 2004,
서희화작

참 고 문 헌

- 김영학, 민화, 서울:대원사, 1998
- 윤열수, 민화이야기, 디자인 하우스, 1995
- 김호연, 한국의 민화, 열화당, 1978
- 김철순, 한국민화논고, 예경사, 1987
- 김원용, 한국미술민화의 이해, 예경사, 1994
- 박용숙, 한국화의 세계, 일지사, 1987
- 원동석, 민족 미술의 논리와 전망, 풀빛, 1985
- 김연정, 민화를 통해서 본 조선 후기 미의식, 한국교원대학교 석사학위 논문, 2002
- 이필영, 마을 신앙의 사회사, 웅진출판, 1994
- 국립중앙박물관, 우리호랑이, 1998
- 김호근, 윤열수, 한국 호랑이, 열화당, 1986
- 김태곤, 한국민속의 연구, 1981
- 허 균, 전통미술의 소재와 상징, 서울: 교보문고, 1991
- 임두빈, 민화란 무엇인가, 서문당, 1997
- 구미래, 한국인의 상징세계, 교보문고, 1993
- 윤열수, 민화의 본질과 의미, 미술세계, 1993, 2월호
- 국립 민속 박물관, 한국 호랑이의 민예, 대원사, 1998
- 김영학, 민화, 서울 : 빛깔있는 책들
- 박영택, 월간미술 10월호, 2005

김철순, 한국의 美-8, 중앙일보사, 1981

최병식, 운보 김기창 예술론, 서울 : 동문선, 1999

김기창, 운보 김기창, 서울 : 경미출판사, 1980

오광수, 월간미술 10월호, 2001

오광수, 월간미술 6월호, 2003

윤진섭, 월간미술 10월호, 2002

ABSTRACT

The Influence of a Folk Painting upon Modern Art

Son So Young
Dept. of Western Painting
Graduate School of Art & Design
Sungshin Women's University

As for a folk painting in Joseon period that is regarded today as a model of Korean esthetic, there were few people who are aware of its importance and significance even in the early of the 20th century. Because a folk painting has diverse values together with originality, autonomy, and humorous beauty, it can be said to be natural that the essential value of a folk painting is newly illuminated and re-evaluated.

It is thought to be required the aesthetic approach in the systematic and various angles for letting the value of a folk painting be informed. The reason is because the results shown were similar despite that researchers established the principle of researching and describing in diverse sights, and because there were many cases that the subjective interpretation becomes an universal fact.

It was not an inquiry or a study on the characteristics in the form that a folk painting shows, and on the esthetic value to which it points, but

was bound to an array of items, thus its original vitality was lost, and it is what gave the impression as if a folk painting is depicted in line with today's attitude toward the creation of art.

In particular, there was no esthetic study in the history of art, and it is considered to have been described in the lowly immature form. What a result of an esthetic study in the history of art is loose, might be inevitable. It is because of being difficult to inquire into the specific looks about when and how a folk painting was manufactured, and of being not easy to systematically grasp a historical change and the local coloring in use-case and in the expressive mode.

What a folk painting is understood or depicted simply as the item of art in the dimension of appreciation, has a limitation. However, given seeing in the formative aspect, it is seen the modernly and originatively expressive mode that seems to be differentiated from traditional paintings. In particular, what a folk painting attracts interest in modern times, can be raised the brilliant color, the unique method in conception, and the freewheeling expression, and these things are re-constructed and newly read by modern artists.

Given examining artists by dividing its examples into three cases, first, there are Kim Gi-chang, Park Saeng-gwang, Lee Hui-jung, and Kim Jong-hak as artists who work by literally borrowing the mode of a folk painting in the overall structure and image. Second, there are Hwang

Chang-bae, Lee Wal-jong, Jeon Hye-yong, and Jeon Hyeok-rim as artists who interpret the circular world view, the organic life view, and a reason in panpsychism, which are immanent in a folk painting. Third, there are Park I-so, Han Man-yeong, Sunny Kim, Seo Eun-ae, and Seo Hui-hwa as artists who interestingly re-construct with having interest in creative changes such as newly making it text by bringing a folk painting into the criticism for tradition and the meta-criticism, and as combining it with desire in our era escaping from the superficial interest in a folk painting.

In other words, a folk painting in Joseon period is re-constructed as a symbol for life and desire in modern people by modern artists. Like this, a folk painting is the open text that awaits to be newly interpreted again. Due to being so, it is a text that will be read again in a sense that truly seeks for traditional art by well understanding its original meaning and by overcoming the lack of art these days, without remaining in the simply decorative borrowing in the drawing shape and in having it as the necessity for the Korean-style work.