



저작자표시 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

- 이 저작물을 복제, 배포, 전송, 전시, 공연 및 방송할 수 있습니다.
- 이차적 저작물을 작성할 수 있습니다.
- 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 있습니다.

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:



저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.

- 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](#) 

이 보 연 교수 지도
석사학위 청구논문

박래현(朴峽賢, 1920-1976)의 예술
인식과 창작 연구

- 다원적 현대화를 중심으로 -

2024

성신여자대학교 대학원
미술사학과
한 경 선

박래현(朴峽賢, 1920-1976)의 예술
인식과 창작 연구
- 다원적 현대화를 중심으로 -

이 보 연 교수 지도

이 논문을 석사학위논문으로 제출함

2023년 11월

성신여자대학교 대학원
미술사학과
한 경 선

인 준 서

한경선의 석사학위 논문으로 인준함

2023년 11월

심사위원장 임 성 훈 (서명 또는 인)



심사위원 권 영 진 (서명 또는 인)



심사위원 이 보 연 (서명 또는 인)



성신여자대학교 대학원

논문개요

본 논문은 일제강점기에 일본에서 유학하고, 해방 공간을 거쳐 대한민국의 현대화 건설 시기에 한국 미술의 현대화를 위해 왕성하게 활동한 박래현(朴峽賢, 1920-1976)의 예술 사상과 창작을 분석한 연구이다.

박래현은 1940년 도쿄 여자미술전문학교에 진학해 일본화를 수학했고 해방 이후 대한민국미술전람회, 남편 김기창과의 부부전, 백양회전 등에서 작품을 발표했다. 1960년대에는 해외전의 참여를 확장했고 일 년 동안 세계를 여행했다. 1969년 미국에서 판화를 공부한 그는 1974년에 귀국하며 동양화로의 복귀를 선언해 신작 5점을 제작했으며 1976년에 타계하였다.

박래현의 예술 인식은 전통에 기반한 생활미, 지필묵과 역사의 근원 탐구, 한국 전통과 고대문명의 공존, 판화와 동양화의 종합으로 함축된다. 그는 해방 이후 전통 동양화의 관념성을 반성하며 미술의 일상화를 추구했다. 국제화를 화두로 한 1960년대에는 동양화가 아닌 하나의 회화로써 동양인의 체취를 전달하고자 추상회화를 제작했고, 세계 여행 이후 저마다의 생활과 문화에 녹아든 이질성의 공존을 인식함으로써 민족성과 시대성의 이분법을 탈피했다. 1970년대에는 판화의 기술과 물성을 접목해 동양화의 지평을 확장하였다.

박래현은 전통 기물, 시장 풍경, 작가의 심상을 투영한 동물 소재 등에 큐비즘의 면 분할 양식을 활용했다. 이후 추상화는 아교나 양초 등의 실험을 비롯해 섬세한 붓질로 동양적 분위기를 추구했으며, 한국의 전통과 비서구 국가의 고대문명에서 느낀 동질성을 노란 띠 추상으로 표현했다. 테피스트리와 판화가 동양화의 조형적 한계를 확장하는 물성 탐구였다면, 귀국 후 동양화로의 선회는 궁극에 매체의 경계를 넘는 선택임을 말해준다.

그 결과 박래현은 큐비즘, 앵포르멜 같은 서구미술 양식을 수용해 동양화

의 현대성을 획득한 것이 아니라 동양과 서양, 수묵과 채색, 구상과 추상, 기술과 정신이 작동하는 동양화단의 이분법적 경계를 탈피하여 보편적 회화로서의 동양화의 가능성을 확인할 뿐만 아니라 한계를 보완할 수 있는 새로운 장르로의 확장과 종합을 통해 다원적 현대화를 실천하였다.

목 차

논문개요

I. 서론	1
1. 연구배경	1
2. 선행연구	2
3. 논문 구성과 목표	7
II. 박래현의 예술 생애와 활동	11
1. 일본 유학과 해방 공간	11
2. 국제교류와 해외여행	17
3. 미국 유학	25
4. 귀국 후 활동	29
III. 해방 이후 동양화단의 변천과 박래현의 예술 인식	33
1. 생활에 기반한 민족미술의 추구	34
2. 한국을 넘어선 세계문명과의 공감	44
3. 전통 매체를 넘어선 기법의 확장	56
4. 재편된 동양화의 가능성 발견	58
IV. 동양화의 다원적 현대화를 위한 조형 실천	64
1. 식민 잔재 탈피를 위한 반추상 실험	65
2. 추상회화를 통한 보편적 회화 추구	71
3. 새로운 기법과 물성의 발견으로 사의적 전통 극복	77

4. 재정의된 동양화로의 복귀 82

V. 결론 87

참고문헌

도판목록

도판

ABSTRACT

I. 서론

1. 연구배경

한국 사회는 해방 이후 식민의 기억을 채 벗지 못한 상황에서 새로운 시대에 대한 열망을 가졌으며, 미술계는 민족미술의 건립을 목표로 식민과 봉건 잔재의 청산을 강조하였다. 특히 동양화단은 6·25전쟁 이후에도 민족미술의 과제를 소환해 수묵채색화를 이분화함으로써 채색은 왜색, 수묵은 전통이라는 인식을 형성했다. 수묵을 민족성이라 정의한 화가들은 서구 현대미술과의 교류 속에서 주관적이고 표현적인 추상미술을 동양적인 것으로 동일시함으로써 형태 묘사를 특징으로 하는 채색화를 배제하고 내면을 표현한 문인화의 사의 정신을 강조했다. 이로써 형성된 수묵과 채색, 추상과 구상, 정신과 기술, 동양과 서양이라는 대립 구도는 민족성과 시대성이라는 이념의 양극화를 초래하였다. 국제화를 화두로 한 1960년대 동양화가들은 탈전통, 전위를 기치로 서구 추상미술을 적극 수용하였다. 한편 1970년대에는 국가주의를 내세운 정부의 조국근대화와 민족중흥이라는 지상명제에 따라 동양화가들은 기존의 작업에 지필묵의 전통성과 관념성을 소환함으로써 민족성에 부합하고자 했다. 이렇듯 동양화의 현대화는 양극화된 민족성과 시대성의 자장 속에서 태세를 전환하는 양상으로 전개되었다.

본 연구에서 논의할 미술가 박래현은 큐비즘과 앵포르멜 양식을 수용했다는 측면에서 동양화의 현대화를 개척했다고 평가받았다. 이는 서구미술을 현대화의 지표로 삼은 일반론적인 접근 방식에 불과하다. 박래현의 특성으로는 생활미의 추구, 세계미술과의 공감, 판화로의 기법 확장, 판화를 접목한 동양화를 제시할 수 있는데, 이는 동양화단의 전개 양상과 대비된다는 점에서 박래현이 기존에 정의된 동양화에서 벗어나고자 했던 노력을 살펴보

고자 한다. 이를 위해 박래현의 예술 인식이 드러난 다양한 성격의 글을 연계함으로써 당대 화단과 문화, 정치, 사회 등에 대한 이해를 기반으로 전개된 조형 표현을 분석하고자 한다. 본문의 논의를 통해 동양화단의 이분법적 구도 속에서 박래현이 지향한 동양화의 다원적 현대화로의 과정을 통합적으로 이해하고자 한다.

2. 선행연구

박래현에 관한 자료는 1978년 국립현대미술관에서 열린 《우향 박래현 초대유작전》(1978.9.1.~9.15)을 계기로 정리되기 시작했다. 1985년 중앙갤러리가 《박래현 예술세계 10주기 회고전》(1985.2.25.~3.24)을, 1988년 청작미술관이 《박래현 관화전》(1988.7.5.~7.19)을 개최하면서 박래현의 조형 세계를 조명하였다.

1997년에 출간된 『박래현(한국의 미술가)』은 당대의 연구 성과를 망라한 화집으로, 박래현의 생애와 작품을 총체적으로 분석한 첫 번째 화집이라고 할 수 있다. 이 책은 김현숙의 「시대를 초월한 진정한 작가상」, 송미숙의 「고고한 장식성의 미학」, 김미경의 「작품세계」를 통해 박래현에 대한 통합적인 분석을 제시했다. 특히 김미경은 아시아 삼국의 여성인물화를 그린 초기 작품을 바탕으로 지혜의 상징인 부엉이, 전쟁의 폐허를 배경으로 한 인물군상 등의 소재를 통해 사회적 혼란기와 직·간접적으로 연결된 현실적 측면을 부각하였다. 추상 시기에 대해서는 정치적 격변과 궤도를 같이한 예술 혁명을 기반으로 반추상에서 추상으로 변모한 과정의 특성을 분석하였다. 이는 구상의 대상성을 추상의 중심성으로 연결한다는 점, 시대적 조류인 앵포르멜을 수용하면서도 세심하게 묘사한 붓질로 독특한 화면을 구성한다는 점이 순수한 색채의 서정적이고 온화한 정감을 발현한다고 보았다. 이후

변모한 추상은 강박적인 붓질로 처리한 띠무늬 작업으로, 동양의 오색을 바탕으로 중남미 도자의 반복적 형태를 반영하여 순수한 조형성을 탐구했다고 해석하였다. 뉴욕 시기의 테피스트리는 인디언의 편물에서 힌트를 얻어 추상적인 구성과 매듭, 술들을 곁들였고 엽전을 오브제로 사용하거나 특유의 원형 이미지를 구현해 한국적 모티브를 반영했다고 보았다. 뉴욕 시기의 관화는 동서양을 막론한 역사의 비밀에 대한 관심에서 구상과 추상을 오가는 다양한 소재를 다루고 있다고 분석하였다. 그리하여 박래현의 정체성은 동양화가의 입장에서 서구적 기법을 적용해 자기의 것을 창출하려는 점에 있으며 중세적 장인의 수공예적 꼼꼼함을 주된 특성이라 평가했다. 이는 한국 미술의 주된 흐름을 바탕으로 동양화의 현대화를 이룩한 미술가 박래현에 대한 일반적인 관점을 제시한 글이라고 할 것이다.

1997년 『박래현(한국의 미술가)』 출간 이후부터 현재까지 6개의 학술논문이 발표되었다. 박래현을 단독으로 다룬 손성은의 「화가 박래현 심리분석」(2020)은 작품 속 무늬나 도상을 작가의 삶과 긴밀하게 연결하여 의식과 무의식을 가로지르는 작품 분석을 시도했다는 의의를 지닌다. 현향희의 「한국미술의 사상과 예술세계 - 박래현의 예술세계에 대한 연구」(2001)는 박래현의 예술세계를 4기로 구분해 조형적 특성을 분석하고, 재료나 기법의 정형화된 틀을 탈피해 추상미술의 발전과 새로운 매체를 전개함으로써 당시 화단에서 보인 매체에 대한 관심을 환기한다고 평가한다. 나혜석, 박래현, 천경자를 엮어 서술한 논문 3편으로는 이은호의 「여성작가의 인물화를 통해 본 타자적 시선과 여성이미지 - 천경자와 박래현 작품을 중심으로 -」(2021), 김이순·이혜원의 「여행, 여성화가의 새로운 길찾기-나혜석, 박래현, 천경자의 세계여행과 작품세계」(2012), 이문정의 「한국 근대 여성 미술가의 작품에 나타난 여성성 연구 - 나혜석, 박래현, 천경자를 중심으로」(2005)를 찾아볼 수 있다. 이은호는 남성과 여성을 주체와 타자로 구분한 사회구조

속에서 천경자와 박래현이 미인도 같은 성적 대상 또는 현모양처, 소녀와 같은 비성적 대상으로 타자화된 여성 이미지를 내재화하였다고 분석한다. 김이순·이혜원은 외부로부터 유입된 자극이 창작의 전환점이 된 나혜석, 박래현, 천경자의 세계여행에 주목한다. 박래현이 세계여행 이후 완전히 새로운 미술세계를 보여준 한편, 여행을 함께 한 남편 김기창은 전통 소재나 청록산수풍의 한국 풍경을 그렸음을 비교한다. 이는 박래현이 이전부터 고민했던 동양화에 대한 통념을 깨는 계기이자 새로운 매체로 부상한 판화를 통해 예술과 기술의 경계를 허물었다는 의의를 갖는다. 이문정은 페미니즘 미학을 바탕으로 여성의 현실 인식, 여성 고유의 특성을 내포한 조형적 표현, 여성으로서 재현한 정체성을 기준삼아 나혜석, 박래현, 천경자를 분석한다. 박래현의 작품에서는 현실 수용적이며 양분된 여성 인물화, 여성성을 내포한 상징적 이미지, 현모양처로서의 자아 표현을 도출한다. 이승현의 「한국 큐비즘의 다른 행로와 그 의의: 박영선과 박래현」(2022)은 일의적으로 정론화된 큐비즘에서 추상으로의 경로에 원래의 다양성을 복원하고자 서구 모더니즘이 아시아에 수용된 과정을 서술한다. 이는 김환기와 신사실파에 한정된 큐비즘과 추상의 의미를 박영선과 박래현의 작품을 교차함으로써 ‘큐비즘 같은 것’을 그린 두 작가가 모색한 추상 양식을 다층적으로 분석했다는 의의를 지닌다.

학위 논문으로는 총 66편의 석사 학위 논문이 발표되었다. 박래현의 회화 세계 전반을 연구한 논문 29편, 박래현의 추상회화를 중심으로 다룬 논문 17편, 박래현과 권영우, 김기창, 김병기, 김은호, 김환기, 나혜석, 박생광, 박수근, 유영국, 이응노, 천경자, 함대정 등의 미술가들을 엮어 연구한 논문 15편, 인물화를 주제로 한 논문 3편, 조각보와 태피스트리, 판화라는 주제 중심의 논문 3편을 확인할 수 있다. 박래현의 회화 세계 전반을 연구한 최인숙의 「박래현의 회화작품 연구」(2006)는 박래현의 회화 시기를 해방 이후

로 나누고 섬세하고 서정적인 여성성과 모성적 이미지에 주목한다. 해방 전 후라는 시기 구분은 박래현이 1950년대에 큐비즘을 수용한 것이 아닌 일본 유학 시기에 이미 모더니즘을 이해했다는 주장이자 김기창의 영향을 받은 것이 아니라 이미 선취한 영역임을 밝히고자 한 것이다. 이러한 주장은 김홍희의 「한국의 여성미술」, 이해숙의 「젠더 정체성과 페미니즘」 등 페미니즘 미술에 대한 논의가 활발하게 진행된 시대 상황을 반영한다. 이는 박래현이 김기창의 작품과 궤를 같이한다는 남성 중심적 인식을 재고함으로써 박래현의 여성적 특성을 분석하고 관점의 다양성을 모색했다는 의의를 지닌다. 박래현의 추상 시기를 중심으로 다룬 신나리의 「추상회화 연구」(2012)는 주제, 색채, 구성을 중심으로 박래현의 추상회화를 분석하고 동양화의 재료와 기법에 대해 서술한다. 이는 서구 추상미술과 차별화된 동양화 추상의 특성, 전통문화에 녹아든 한국인의 미의식으로 연결함으로써 동양화의 현대적 모색을 조명한 것이다. 박래현과 다른 미술가를 엮어 분석한 화정연의 「한국 현대 동·서양화에 내재된 전통성의 연구 - 박래현·김환기 작품을 중심으로」는 서구미술이 추종되던 시기에 박래현과 김환기가 서구미술을 수용하면서도 전통적 정체성을 잃지 않았던 작품 경향을 고찰한 것으로, 복합적인 특성을 구사하게 된 과정을 시기별 작품 분석에 반영한다. 주제 중심의 연구를 진행한 이소영의 「박래현의 판화 연구」(2022)는 1960년대 해외여행과 미국화단의 경향을 바탕으로 전통문화와 역사적 기원 등을 표현한 판화 작품을 분석한다. 연구배경으로는 그동안 박래현의 판화 기법에 대한 분석이 진행되지 않은 데다 동양화를 중심으로 판화를 연계하였기 때문이라고 밝힌다. 이소영은 박래현의 유기체적 추상을 미국화단에서 접한 스텐리 헤이터와 호안 미로 등의 영향이라고 보고, 한국적 소재와 고대문명, 역사의 기원으로 분류된 작품들은 회화 시기와 연계하여 해석한다. 다양한 주제에 따른 분류와 기법 분석은 그동안 회화 시기를 뒷받침하기 위해 단편

적으로 판화 시기를 축소하여 언급한 것에 대한 반향인 것이다. 이는 박래현의 판화가 추상화의 연장선에서 현대성을 획득하기 위해 채택한 수단에 그치는 것이 아니라 동양화의 한계를 확장하는 방향으로 전개되었다는 점에서 의의를 지닌다.

본 논문의 계기가 된 전시는 2020년 국립현대미술관에서 개최한 《박래현, 삼중통역자》(2020.9.24.-2021.1.3.)이다. 이 전시는 박래현의 수필과 도서의 장정, 동양화, 태피스트리, 판화를 총망라하여 전 생애에 걸친 작품을 파악하는 데 큰 도움이 되었다. 전시 도록은 4부의 구성에 따라 4편의 글을 수록하였다. 1부는 1940-50년대 조선미전과 국전 중심의 회화를 전시했고 2부는 부부전과 백양회의 전시 자료, 박래현이 여성, 작가로서 겪은 사유의 흔적으로 구성했다. 3부는 1960년대 추상화를 소개하였고, 4부는 1970년대 판화 작품과 타계 직전의 작품을 조명하였다. 도록에 수록된 강민기의 「자유로운 조형 정신의 구현: 박래현의 인물화」는 미술의 입문 과정과 일본 유학 시기를 바탕으로 일본화풍의 사실적 여성 인물화에서 큐비즘을 접목한 인물화로 변화되는 과정을 탐구한다. 그는 이 과정에서 불교 도상과 조선 시대의 여성 등을 중심으로 동양의 멋과 입체파의 분석적 시각에 나타난 현대 동양화의 가능성을 조명한다. 김예진의 「여성 화가 박래현의 한국 화단 활동기: 박래현, 우향 여사, 박씨 우향」은 부부전과 백양회, 현대작가초대미술전과 세계문화자유회의초대전을 중심으로 1950-60년대 작품의 변화와 활동을 정리한다. 또한 예술과 일상의 조화를 주장했던 박래현의 글, 주부들의 친목 모임 활동, 경연대회의 심사 경험에 기반을 둔 미술 교육에 대한 글을 함께 다룬다. 김경연의 「고대와의 대화: 한 코즈모폴리탄 예술가의 작품 세계」는 백양회 해외전의 경험으로 추상으로의 변화를 모색한 것이며 서정적인 색채 추상을 새로운 재료와 기법을 이용한 마티에르의 환상 공간으로 평가한다. 앙포르멜에 기반을 둔 추상은 1964년의 해외여행을 통해 지필묵의

특성을 꼼꼼하게 조절하는 띠들의 조합이라는 변화를 보인다. 노란 띠 추상은 중남미의 고대 문명 유적지와 관련된 박물관에서 스케치한 소재들과의 연관성을 통해 환상적이고 장식적인 세계에 대한 찬사를 내포한다. 이 연구는 관념적인 추상을 통한 현대화라는 단선적인 경로를 탈피해 전통 소재와 고대문명에 기반을 둔 이미지나 인상을 추상화하고 판화로 선회하는 과정에 대한 유기적 관계를 파악하는 데 큰 도움을 주었다. 전유신의 「박래현의 판화 작업: 동양화와 판화의 결합, 예술과 기술의 종합」은 박래현이 한국 현대판화의 태동과 서구판화의 중흥을 중심으로 국내외 미술계의 변화에 민감하게 인식해 뉴욕에서 제작한 판화와 동양화의 접점을 모색하면서도 동양화와는 다른 판화의 기술적 측면에 매료되었을 것이라고 평가한다. 귀국 후 동양화로의 선회는 결국 동양화가로서의 정체성이 고정불변한 것이 아니며 재료의 확장을 선행해야 한다는 인식에서 판화 유학을 결심했다는 것을 시사한다.

국립현대미술관이 박래현을 재조명하기까지 명제와 제작 연도의 오류가 혼재했으며 작품의 실존 여부를 파악하기 어려운 실정이었다. 박래현은 생전에 작품의 연대표기를 하지 않았고 갑작스런 병고로 타계하면서, 작품 제목과 제작 연대는 남편 김기창의 기억에 의존해 서술되고 확정되었다. 이에 따라 본 논문은 『박래현, 삼중통역자』(2020)를 중심으로 박래현의 작품 정보를 기재하였고, 해당 도록에 포함되지 않은 작품의 정보는 『우향 박래현』(1980)을 참조하였다.

3. 논문 구성과 목표

본 연구에서는 박래현의 예술 생애와 활동, 예술 사상을 유기적으로 연결하여 작품 분석을 진행하고자 한다. 먼저 II장은 박래현의 예술생애와 활동

을 기반으로 동양화단의 흐름과 사회적 배경을 서술한다. 이에 따라 1절 일본 유학과 해방 공간에서는 여자미술전문학교의 강사진과 그 영향, 조선미전과 국전 활동, 일본 잡지에 실린 큐비즘, 백양회 활동에 대해 서술하고, 2절 국제교류와 해외여행은 백양회 해외 순회전, 미국 부부전과 해외여행, 상파울루 비엔날레를 비롯해 참여한 해외전을 파악한다. 3절 미국 유학에 대해서는 판화를 접한 배경, 미국의 판화 공방과 강사진의 영향, 미국에서의 전시 활동을 정리하고, 4절 귀국 후 활동은 주부클럽연합회 활동과 박래현의 판화전, 국전 심사위원을 맡은 상황을 서술한다.

III장에서는 박래현이 저술한 다양한 성격의 글을 토대로 그가 동양화와 미술계에 가졌던 문제의식을 살펴볼 것이다. 먼저 1절에서는 민족미술의 대안으로 제시한 생활미의 특성, 미술의 목적성, 화단의 흐름을 서술한다. 김용준, 장우성, 이경성으로 대표되는 화단의 흐름은 김용준과 장우성이 동양화의 전통이라 강조한 수묵의 사의 정신, 미술의 세계화를 위해 생활의 서구화를 강조한 이경성의 주장을 같이 제시함으로써 박래현이 추구한 미술과 대비를 이룬다. 이는 동양과 서양, 수묵과 채색, 전통과 왜색, 정신과 기술이라는 이분법적 구조 속에서 주류가 아닌 미술 경향을 타자화하는 미술계에 대해 박래현이 제기한 문제의식을 인식할 때 동양화단의 편파적인 시대상을 이해할 수 있다. 이어서 2절에서는 앵포르멜의 수용 과정과 해외여행의 경험에 의한 추상 작업의 변화, 오광수가 진단한 동양화단의 성격을 파악한다. 이는 수묵이라는 재료에 한정되어 전통을 부르짖는 동양화의 한계를 지적하는 오광수의 평론을 바탕으로 박래현이 동양화 재료로 표현할 수 있는 내용과 기법적 측면에서 변화를 모색했음을 정리한다. 추상 작업의 변화는 다양한 생활과 문화를 접하면서 다원적 현대화를 이룩하는 과정으로 대표된다. 그리고 3절에서는 동양화에서 판화로 전환한 계기, 판화의 특성과 주제를 다룬다. 판화에서 두드러지는 특징인 도상의 시각화와 물성 연구를 통해 박

래현이 느낀 동양화의 한계를 인식하고 동양화의 정신과 기술의 이분법을 해체한 판화로의 새로운 궤적을 파악한다. 마지막으로 4절은 판화의 비교 예술, 국전 심사평과 오광수가 본 동양화단의 문제, 사경산수와 동양화 비구상에 정신성이 소환되는 경로를 서술한다. 이는 다른 장르와 병행 가능한 판화의 특성을 체득한 박래현이 새롭게 구축한 동양화와 화단의 주류를 선점한 동양화의 특성을 비교함으로써 기술과 정신, 구상과 비구상으로 대립된 이분법을 통합한 박래현 동양화의 변모 과정으로 이해된다.

IV장에서는 동양화의 다원적 현대화를 위한 조형 실천을 시기별로 구분하여 분석하고자 한다. 박래현은 여자미술전문학교 일본화부 사범과에 재학했으나 해방 이후 현실과 동떨어진 동양화에 대한 반성으로 생활과 연결된 미술을 추구했고 1960년대에 추상 미술 실험에 매진하였으며 1970년대에는 미국에서 판화를 제작했다가 귀국 후 동양화로 선회하였다. 이에 1절 식민 잔재 탈피를 위한 반추상 실험은 일본화풍을 탈피하고자 서구 미술사조를 수용함으로써 동양화의 현대화를 이루었다는 단편적인 경로가 아니라, 시대상을 반영한 현실 소재, 풍속화와 생활 기물을 통한 전통 탐구, 정치적 상황이나 개인의 감정을 대입한 일상 소재를 다양하게 제시함으로써 현실과 미술을 매개한 생활미의 실천에 대해 서술하고자 한다. 2절 추상회화를 통한 보편적 회화 추구는 세계 공통의 언어로 인식된 앵포르멜을 수용하게 된 사회적 배경과 작가의 인식에 따른 표현 방식을 이해하고 해외여행의 경험을 바탕으로 추상미술의 전형을 탈피하게 되는 과정을 파악함으로써 관념적인 동양화의 전형을 뛰어넘는 작가의 궤적을 살펴보고자 한다. 3절 새로운 기법과 물성의 발견으로 사의적 전통 극복은 추상미술에서 조명된 생명의 기원과 신비로운 역사에 대한 관심이 보다 명확한 형태의 소재로 등장하는 변화를 확인한다. 또한 동양화가 아닌 동양적 분위기를 표현하고 싶다는 의지를 보인 박래현이 불교의 근원과 동양철학에 관한 내용을 구현한 이미지의 분

석을 통해 동양화의 한계를 느낀 지점과 판화에 매료된 이유를 드러내고자 한다. 4절 재정의된 동양화로의 복귀는 서양화와 동양화의 차이를 재료, 구도, 동양적 분위기에 두고 판화에서 습득한 기술을 접목해 동양화의 물성을 부각한 지점에 주목한다.

이에 따라 큐비즘과 앵포르멜, 판화를 수용함으로써 동양화의 현대성을 추구했다는 서구중심주의에 입각한 분석에서 벗어나 동양화의 관념성을 탈피하고자 노력했으며 전통이 녹아든 생활에 중점을 두며 꾸준히 변화를 모색한 동양화의 사례로 살펴볼 것이다.

II. 박래현의 예술 생애와 활동

1. 일본 유학과 해방 공간

박래현은 박명수(朴命洙)와 조기국(趙基菊)의 장녀로 1920년 4월 13일 평안남도 진남포에서 태어나 1976년 1월 2일 별세할 때까지 일제강점기와 대한민국의 건설 시기에 걸친 57년의 생애를 살았다. 1925년 전북 군산으로 이주한 뒤 1936년에 전주여자고등보통학교를 졸업한 박래현은 도일을 계획했으나 어린 나이에 대한 어머니의 만류로 경성관립여자사범학교에 입학하였다. 이곳에 근무한 미술 교사 에구치 게이시로(江口敬四郎)의 교습과 권유로 화가가 될 결심을 굳힌 박래현은 1940년 도쿄의 여자미술전문학교(女子美術学校, 현 여자미술대학) 일본화부 사범과에 진학하였다.

1900년 설립한 여자미술전문학교는 일본 최초의 여성 미술 교육 기관으로, 한국의 대학 설립이 진척되지 않아 다수의 한국 유학생들이 진학한 곳이다. 이곳은 서양화부 출신의 나혜석(羅蕙錫, 1896-1948), 나상운(羅祥允, 1904-2011), 이숙중(李淑鍾, 1904-1985), 정온녀(鄭溫女, 1920-?)와 일본화부의 박래현, 천경자(千鏡子, 1924-2015), 자수부의 장선희(張善禧, 1893-1970), 박을복(朴乙福, 1915~2015) 등 1900년대부터 1940년대까지 130여 명의 한국 유학생을 배출했다고 알려진다.¹⁾

일본화부는 수신(修身), 교육, 국어, 예용해부, 도안, 용기화(用器畵), 미술사 및 미학, 풍속사, 일본화(임화, 사생, 제작) 과목을 가르쳤다.²⁾ 박래현이 진학한 4년 과정의 사범과는 서양화(연필화, 목탄화, 수채화)와 교육(심리학,

1) 「해방이전 일본에 유학한 미술인 (II)」, 『한국미술기록보존소 자료집』 제2호, 삼성문화재단, 2003년 12월. 104-111쪽.

2) 김소연, 「한국 근대 ‘동양화’ 교육 연구」, 이화여자대학교 미술사학과 박사학위논문, 2012, 138쪽.

윤리학, 교육사, 학교관리법, 도화교수법 등), 습자(習字) 강좌를 추가로 가르쳤고, 이를 통해 무시험검정 중등교원자격을 취득할 수 있었다.

일본화부의 교수는 야마구치 아야코(山口綾子)이며, 유키 소메이(結城素明, 1875-1957), 하타케야마 긴세이(畠山錦成, 1897-1995), 엔도 교조(遠藤教三, 1897-1970), 다나카 이치마츠(田中一松, 1895-1983), 고이케 이와타로(小池岩太郎, 1913-1992), 아소 슈지(麻生秀二) 등을 강사로 초빙했다.³⁾ 실기 비중이 큰 일본화부 고등과를 졸업한 천경자(千鏡子, 1924-2015)는 다수의 학생들이 학교 수업 외에도 화가를 사사했으며 박래현이 유키 소메이의 화실을 다녔던 것 같다고 회고한 바 있다.⁴⁾ 소메이는 시조파(四條派)⁵⁾풍의 일본화에 서양화의 사생 기법을 접목한 신화풍을 구사하였고 제국미술전람회(이하 ‘제전’)의 대표 작가였다. 소메이는 동경미술학교 일본화과를 졸업하고 3년간 서양화과를 다니면서 두 장르의 장점을 수용했다. 일본화에 서양화의 사실주의를 가미한 그의 화풍은 김은호(金殷鎬, 1892-1979)와 이응노(李應魯, 1904-1989)에게도 영향을 끼쳤다고 알려진다. 그를 사사한 긴세이 역시 지적인 구성과 세련된 색채감을 표현한 미인화로 높이 평가된다. 이러한 교수들의 특성은 동식물의 사생과 고화 연구를 바탕으로 인물화에 주력했던 일본화부의 교육 과정을 통해 박래현 초기 화풍에 끼친 영향을 짐작케 한다.⁶⁾

3) 강민기, 「천경자의 예술세계: 전설의 빛깔—서울시립미술관 소장품을 중심으로」, 『미술사학보』 특별호, 미술사학연구회, 2016, 10쪽.

4) 천경자, 『내 슬픈 전설의 49페이지』, 랜덤하우스중앙, 2006, 106쪽.

5) 마루야마파(圓山派)의 시조인 마루야마 오쿄(圓山應舉, 1733-1795)는 가노파와 서양화의 투시원근법, 중국 명청대 회화를 조합해 작품을 제작했다. 마루야마 시조파는 오쿄의 화풍을 계승한 마쓰무라 고슌(松村吳春, 1752-1811)의 시조파(四條派)로 인해 형성되었다. 이 화파는 주로 교토 지역을 무대로 활동해 교토파(京都派)라 불렸다. 가와바타 교쿠쇼(川端玉章, 1842-1913)는 마루야마 시조파를 계승하는 장소로 가와바타미술학교를 설립했다. 유키 소메이는 오카쿠라 덴신(岡倉天心, 1862-1913)의 소개로 교쿠쇼의 화숙에서 그림을 배웠다. 조앤 스탠리베이커, 『일본 미술의 역사』, 강민기 편역, 시공아트, 2020, 221-261쪽; 김소연, 「한국 근대기 미술 유희를 통한 ‘동양화’의 추구」, 『한국근현대미술사학』 제27권, 한국근현대미술사학회, 2014, 261쪽.

6) 강민기, 「1930~1940년대 한국 동양화가의 일본화풍: 일본화풍의 전개와 수용」, 『미술사논단』 제29호, 한국미술연구소, 2009, 237-239쪽.

박래현의 <예술해부과도 (1) 전신골격>(1940)(도 1)은 미술 해부 수업 중 1학년 때 수강한 니시다 마사아키(西田正秋一, 1901-1988)의 골학 시간에 해부학자 폴 리체(Paul Richer, 1849-1933)의 해부도(도 2)를 옮겨 그린 작업이다. 마사아키는 1926년부터 동경미술학교에서 미술 해부학 수업을 맡았고 1930년대부터 제국미술학교와 여자미술전문학교에도 출강해 1920년대 후반부터 한국의 수많은 유학생들에게 해부학 강의를 가르쳤던 인물로 알려졌다. 미술 해부학 수업은 인체의 움직임, 외적 형태에 대한 파악을 목적으로 진행되어 실제 모델을 둔 사실적 사생과 화려한 색채를 특징으로 한 여성 인물화의 기반이 되었다. 박래현은 검은 기모노를 입고 붉은 경대 앞에 앉아 있는 여인을 담은 <단장>(1943)(도 3)을 그리면서 느낀 소감에서 자신이 머무른 일본 하숙집의 딸 ‘T’에게 모델을 부탁했다고 언급해 사생을 중시하는 일본화풍의 영향을 드러냈다.⁷⁾

박래현은 1941년 《제20회 조선미전》에서 <부인상>으로 입선하였고 1943년에는 <단장>(도 3)을 출품해 총독상을 받았다. 《제22회 조선미전》 시상식에 참석하기 위해 귀국한 그는 김기창(金基昶, 1913-2001)을 처음 만나 편지를 주고받으며 인연을 이어갔다. 훗날 김기창은 조선미전의 특선 수상자는 1944년 《결전미술전람회》에 동원되어 선전용 작품을 제작할 수밖에 없었다고 언급한 바 있으며, 박래현은 <공작장>을 출품하였다.⁸⁾

일본의 전시(戰時) 체제로 교육 과정이 단축되면서 박래현은 여자미술전문학교를 1944년 3월보다 한 학기 빠른 1943년 9월에 졸업하였다. 이후에는 당시 새로운 방향으로 일본화를 개척했다고 평가된 이와부치 호가(岩淵芳華, 1901-1956)⁹⁾ 화숙에 입문하였다. 한편, 박래현은 정신대를 피하기 위해

7) 권행가, 「근대 남성의 몸 만들기와 미술해부학적 지식 - 이쾌대의 <미술해부학 노트>를 중심으로」, 『한국근현대미술사학』 40호, 한국근현대미술사학회, 2020, 171-173쪽; 박래현, 「어린 사슴 같은 불안」, 『사랑과 빛의 메아리』, 경미문화사, 1978, 95-96쪽.

8) 김기창, 『나의 사랑과 예술』, 정우사, 1993, 230-231쪽; 김미경, 「작품세계」, 『박래현』, 삼성문화재단, 1997, 54-57쪽.

9) 이와부치 호가(岩淵芳華, 1901-1956)는 중학교를 중퇴한 뒤 마츠모토 후코(松本楓湖,

가와바타미술학교(川端畫學校)에 있는 모회사의 환경정리 업무를 맡고 경제적인 어려움을 극복하고자 식물 도본을 그리는 등 전시 상황을 모면하기 위해 노력하며 잔류했다. 전쟁으로 폐허가 된 도시에서 다른 곳으로의 이사를 반복하던 그는 학교 동창을 만나 떠날 결심을 하고 부산항으로 입국하였다. 귀국한 직후 광복을 맞은 박래현은 해방 후에 제작한 작품으로 1946년 제1회 《박래현 개인전》을 열었으며, 1947년 김기창과 결혼해 매년 부부전을 개최하기 시작했다.¹⁰⁾

1946년 2월 박래현은 조선조형예술동맹(이하 ‘조형예맹’)에 가입했다. 1946년 2월에 결성된 조형예맹은 위원장 윤희순(尹喜淳, 1902-1947)과 부위원장 길진섭(吉鎭燮, 1907-1974), 김기창, 정현웅(鄭玄雄, 1911-1976), 최재덕(崔載德, 1916-?) 등의 구성원으로 미술의 대중화를 주장했다. 조형예맹과 조선미술가동맹의 합단으로 1946년 10월 출범한 조선미술동맹(이하 ‘미맹’)은 미술의 생활화를 위한 실천 방안을 모색하는 데 주력했다.¹¹⁾ 이러한 영향으로 박래현은 1946년 10월 「여성과 색의 조화」에서 고대유물에서 발견되는 미적 감각처럼 조화로운 배색으로 개성미를 살린 의복을 통해 문화 발전에 공헌할 수 있다고 서술했다.¹²⁾ 이어 1947년 2월 「전통을 존경하여 새로운 설계 세우자」라는 글에서는 고상한 학문적 대상처럼 여겨지는 미술을 반성하고 가정생활에서 찾을 수 있는 미술의 일상화를 조명했다.¹³⁾ 또한 그는 《제2회 두방전람회》(1947)에 <목련화 무궁화>를 출품했는데, 이는 조선문화단체총연맹(이하 ‘문련’)에서 ‘전재동포를 위한 예술인 총궐기 주간’을 선

1840-1923) 화숙에서 1915년부터 그림을 익혔고 1926년부터 1929년까지 몽고와 중국 지남을 여행했다. 이후 츠타야 류코(蔦谷龍岬, 1868-1933)와 야마구치 호순(山口蓬春, 1893-1971)을 사사했다. 호가는 화조와 풍경을 다루기도 했으나 다수의 인물화를 남겼다. 동경문화재연구소(東京文化財研究所) <https://www.tobunken.go.jp/materials/bukko/8847> (2021년 8월 28일 접속)

10) 박래현, 「나의 인생, 나의 예술」, 『우향 박래현』, 경미문화사, 1980, 191-193쪽.

11) 이진성, 「조선미술동맹의 《이동미술전람회》 연구」, 성신여자대학교 미술사학과 석사학위논문, 2003, 38-52쪽.

12) 박래현, 「여성의 색과 조화」, 『부인』 1권 3호, 1946년 10월, 38-39쪽.

13) 박래현, 「전통을 존경하여 새로운 설계 세우자」, 『경향신문』, 1947년 2월 16일.

포함으로써 문련 산하 단체인 미맹에서 전재동포 구제 기금을 마련하고자 개최한 소품전이였다. 마찬가지로 미맹 대전지부에서 개최한 《이동미술전람회》(1947)는 문련에서 개최한 ‘미·소 공위 축하 종합예술제’의 일환으로 지방 순회 전시회를 주최함으로써 미술 대중화 운동을 실천하고자 했음을 보여준다.¹⁴⁾ 비록 이러한 좌익계 미술인들의 활동은 1948년을 기점으로 한 우익 중심의 정계 개편으로 인해 말살되었으나, 박래현은 미술의 영역을 사회로 끌어오하고자 했던 사상에 영향을 받아 생활과 미술, 미술의 대중화를 위한 실천에 관심을 기울이게 되었다.

1950년에 발발한 6·25전쟁으로 《제3회 김기창 박래현 부처회화전》의 작품들을 모두 소실한 박래현은 친정이 있는 군산에서 피난생활을 시작했다. 김기창이 군산 구암동 시절에 작품 판매를 비롯해 일본의 회견(繪絹)과 색채, 붓, 먹 등을 공수하는 데 도움을 준 지인에 대해 언급한 내용으로 보아, 박래현은 일본화단과 관련된 매체에도 용이하게 접근할 수 있었을 것으로 보인다.¹⁵⁾ 1952-53년 일본은 마티스와 피카소, 브라크 전시를 연이어 개최하면서 1952년 『미술수첩』 11월 호에 70쪽이 넘는 분량의 브라크 특집기사나 취재기사에서 선(禪)이나 무(無)의 동양 사상 또는 동양적 요소를 강조하는 경향을 드러냈다. 1955년 김기창은 “프랑스의 현대 대가인 미로나 피카소, 마티스 등이 선(線)과 여백(餘白)이라는 동양 전통회화의 표현 형식을 이용하는 경향을 최근 엿볼 수 있다”라고 언급해 서구 모더니즘 양식을 동양 정신이 내재한 것으로 보고 자신의 작업에 수용했다는 인상을 남겼는데, 박래현 또한 피카소와 미로에 대한 애정을 드러내 큐비즘에 대해 김기창과 유사한 인식을 갖고 실험기에 돌입했을 가능성을 시사한다.¹⁶⁾

14) 이진성, 앞의 글, 74-77쪽.

15) 박래현, 「동양화의 추상화」, 『사상계』, 1965년 12월호; 김기창, 『나의 사랑과 예술』, 144-147쪽.

16) 박과량, 「1950-60년대 한국 동양화단의 추상미술 수용과 전개 : 전후 일본 미술계와의 관계를 중심으로」, 홍익대학교 미술사학과 박사학위논문, 2017, 63-66쪽.

환도 후 개최한 《김기창 성화전(제4회 부부전)》(1954)은 존슨, 슈나이더 등을 연상시키면서도 서양화가들과 대비할 수 있는 작품이라고 평가받았다. “동양화의 기법을 초월함으로써 모든 나라 사람이 이해할 수 있는 그림을 창조한 것”이라는 평은 박래현과 김기창의 작품이 눈에 띄게 변화했음을 보여준다. 이때 박래현은 남매, 여인, 정물, 달 등을, 김기창은 예수의 일대기와 구멍가게, 복덕방 등을 그려 발표했다.¹⁷⁾

이 시기에 대해 박래현은 “1954년까지 여러 번의 부부전을 가졌지만 화조, 인물, 산수 등의 사실적인 묘사를 계속하였다. 그러나 1950년 이후 내 자신 사실 막다른 곳에 온 듯한 느낌”을 갖게 되면서 작업에 변화가 나타났다고 회고하였다. 1954년 부부전에서 작품의 변화를 보인 박래현은 1956년 대한미협전과 국전에서 <이른 아침>과 <노점>으로 대통령상을 수상하는 영예를 누렸다. 박래현이 현실적인 삶의 모습을 반추상의 면 분할 방식으로 표현했다는 점에 대해 김영주(金永周, 1920-1995)는 “전통형(傳統型)에 의지해서 양식을 되풀이하던 동양화의 표현 방법에 혁신을 욕구하게 된 것은 당연하다”라고 평가했다.¹⁸⁾ 또한 이경성(李慶成, 1919-2009)은 “현대라는 새로운 조형공간 속에 보수적인 타성에서 오는 그런 것이 아니라 어디까지나 ‘현대의 눈’으로 대상을 보려 하였고 그것을 표현하려 들었다는 것”을 성과로 언급했다.¹⁹⁾

한편 1956년 《제5회 국전》은 국전을 독점하기 위한 작가들의 파벌과 인맥에 따른 심사위원의 구성, 보수적인 작품 경향에 대한 불만과 더불어 발생한 ‘국전 분규’로 예정보다 한 달 늦은 11월에 개최되었다. 사건의 발단은 미술계의 중심을 자처한 대한미술협회(이하 ‘대한미협’)에서 고희동(高羲東, 1886-1965)과 장발(張勃, 1901-2001)의 회장 선출 문제를 계기로 한국미술가

17) 진 맥다니엘, 「정묘한 균제미」, 『조선일보』, 1954년 5월 3일.

18) 김영주, 「문제의 제시」, 『조선일보』, 1956년 5월 17일.

19) 이경성, 「고민하는 조형의식」, 『조선일보』, 1956년 5월 17일.

협회(이하 ‘한국미협’)가 분과했는데, 이후 국전 심사위원 명단을 두고 의견 대립이 심화되면서 무기한 전시 연기라는 사태에 이르렀던 것이다. 이에 따라 새로운 미술을 지향한다는 이념을 가진 화가들은 반(反) 국전을 표방하면서 백양회, 모던아트협회, 창작미술협회, 신조형과, 현대미술가협회를 설립하였다.

백양회(白陽會)는 단구미술원(檀丘美術院)²⁰⁾의 김영기, 이유태(李惟台, 1916-1999), 조중현(趙重顯, 1917-1982), 후소회(後素會)²¹⁾의 김기창, 이남호(李南浩, 1908-2001), 장덕(張德, 1910-1976)과 김정현(金正玄, 1915-1976), 박래현, 천경자를 필두로 한 중견 동양화가들의 단체이다. 이들은 국전 진출의 길이 막힌 동시에 새로운 민족예술을 개척하겠다는 취지로 단체를 설립하였다. 백양회는 특정 조형세계를 추구하기보다 수묵과 채색을 이분화하지 않고 동양화의 다양한 화풍을 수용, 계승하고자 했던 취지에 동의한 동양화가들의 모임이었다고 할 수 있다. 추상회화 작업을 출품하기 이전인 1957년부터 1961년까지 10회에 걸쳐 백양회전에 참가한 박래현은 대상의 분석과 해체, 기법적인 실험을 진행한 전통, 일상 소재의 작업을 출품하였다.

2. 국제교류와 해외여행

박래현은 백양회의 해외 순회전으로 1960년 대만과 홍콩, 1961년 일본 도쿄와 오사카를 방문해 다양한 작가들을 만났고 전시 관람, 사생 여행 등을

20) 단구미술원은 일본화의 배경과 수묵채색화의 새로운 지향을 내세우며 동양화가들로 결집된 단체이다. 1945년 9월에 설립된 이후 1948년까지 3회의 전시를 개최했다. 회원은 김영기, 배림, 이유태, 이용노, 장우성, 정진철, 정홍거, 조용승, 조중현이다. 최열, 『한국근대미술의 역사』, 열화당, 2006, 122-123쪽; 윤범모, 「화단이면사 일화로 엮는 『명암 100년』(34) 어수선했던 『광복 직후』」, 『경향신문』, 1985년 6월 22일.

21) 후소회는 이당 김은호의 화숙인 ‘낙정현’의 제자들이 개설한 단체이다. 1936년의 창립 회원은 김기창, 백운문, 이유태, 장덕, 장우성, 정홍거, 조중현, 한유동이다. 신정희, 「후소회 창립 60주년 대규모 기념전」, 『매일경제』, 1996년 5월 14일.

경험하였다. 대만에서 열린 《한국현대화가화전(제6회 백양회전)》(1960)은 그동안 열린 백양회전 중에서 최다량의 작품을 선보인 자리였으며 “대부분이 고적, 명승, 풍속, 습관을 현대적으로 표현”한 그림 95점으로 구성되었다. 김기창은 국립대만예술관의 전시를 계기로 만난 쌍둥이 화가인 양우명(梁又銘, 1906-1984), 양중명(梁中銘, 1906-1994)이 백양회전을 다음과 같이 평가했다고 기록한다.

“나는 이번 작품들을 회장으로 가보기 전에 한국 화가들은 오랫동안 일본의 영향을 크게 받아서 아마 일본화와 다를 것이 없으리라고 생각했습니다. 그러나 실제로 전시장에 가서 작품들을 보고 놀랐습니다. 그것은 전연 일본화와 다른 성격인 것인 동시에 한국적인 분위기를 발견했기 때문입니다.”²²⁾

이들 외에도 대만 화가들을 만난 박래현은 “대다수가 노장들이며 이분들이 주동이 되어 취미적으로 발전되는 한 계단과 또 하나는 대만 태생으로 외지를 밟고 돌아온 사오십대의 소수의 모임”이라 구분했다. 이들은 동양화라고 하면 우선 중국화를 손에 꼽을 만큼 전통을 고집하고 있어 한국의 동양화에 궁금증을 가졌을 것이라는 의견을 덧붙였다. 그리고 황춘피(黃君璧, 1898-1991)가 재직 중인 국립대만사범대학(國立臺灣師範大學)의 학생전을 볼 기회가 있었는데, 도안의 우수성을 제외한다면 한국의 학생들에게 더 좋은 점수를 줄 수 있겠다면서 “적지 않은 거리가 있다”는 소감을 밝혔다.²³⁾

《백양회 도쿄전》(1961)은 일본의 예술 잡지 『미술수첩』에 실릴 정도로 주목받았는데, 김기창은 전시장에 방문한 일본 사람들의 태도가 달라진 것을 두고 한국적인 분위기를 발견했기 때문이라고 피력했다.²⁴⁾ 박래현은 “온

22) 김기창, 『나의 사랑과 예술』, 158쪽.

23) 박래현, 「대만기행」, 『동아일보』, 1960년 3월 24일.

24) 김기창, 『나의 사랑과 예술』, 158쪽.

갖 것을 해외로 진출시킴으로써 세계무대에서 일본의 위치를 확보하려는 그들의 노력은 쉴 새 없이 구미 각국, 동남아의 조그마한 구석까지도 펼쳐지고 있는 오늘” 이라면서 국제적으로 알려져 있는 일본에 대해 부러운 마음을 가졌던 것으로 보인다.²⁵⁾ 그는 미국 여행 중 푸에블로 족 추장의 방에서 “책꽂이에 끼여있는 일본 여우, 다나카가 그려져 있는 부채”를 발견하거나,²⁶⁾ 뉴멕시코 주의 샌타페이에서 “일본인의 춤”이라는 광고를 따라가 보니 일본의 역사를 그림으로 설명하면서 샤미센의 음울에 추는 춤을 감상할 수 있도록 구성된 선전 방식에 충격을 받는 등 일본의 영향력을 세계 각지에서 발견했다.²⁷⁾ 국제적인 이미지를 위해 노력하는 일본에서 박래현이 어떤 전시를 보았는지 확인할 수는 없지만, 김영기가 일본 미술가연맹의 도움으로 “일본화, 서도양화(書道洋畵), 판화, 인형조각의 각 대표 작가의 아프리카를 방문” 했다고 언급해 일본화단을 두루 확인했을 것이라 짐작한다.²⁸⁾ 백양회의 해외 순회전이 끝난 후 김기창이 “우리 부부는 보다 더 작품을 추상화해야 한다는 것을 절실히 느꼈다”는 소감을 밝혔으며, 박래현은 《제11회 백양회전》(1962)에서 추상회화 작업을 발표했다.²⁹⁾ 이를 통해 박래현이 전통 동양화를 위시한 대만화단보다는 일본화단의 현대화 흐름에 영향을 받았을 것이라 판단된다. 당시 일본에서는 《세계 오늘의 미술》(1956)을 계기로 앵포르멜에 대한 관심이 고조되었는데, 1957년 전위적인 퍼포먼스를 시도한 구타이미술협회(具体美術協會)가 일본에 방문한 미셸 타피에(Michel Tapié, 1909-1987)와 조르주 마티유(Georges Mathieu, 1921-2012)를 만나 ‘최고 수준의 앵포르멜 작가’라는 선동성이 다분한 극찬을 듣게 되면서 앵포르멜의

25) 박래현, 「여류화가가 본 세계의 풍물終 : 동양의 전설」, 『주부생활』 2권 3호, 1966년 3월, 114-119쪽.

26) 박래현, 「부부화가가 본 세계의 풍물② : 아메리카 수감」, 『주부생활』 1권 8호, 1965년 11월, 132-136쪽.

27) 박래현, 「부부화가가 본 세계의 풍물① : 아메리카 수감」, 『주부생활』 1권 7호, 1965년 10월, 152-155쪽.

28) 김청강, 「한일교환전예비회담」, 『조선일보』, 1961년 3월 2일.

29) 김기창, 『나의 사랑과 예술』, 158쪽.

인기가 정점에 도달하였던 것이다.³⁰⁾ 박래현은 일본 화단의 분위기와 더불어 박정희(朴正熙, 1917-1979) 정부의 개혁과 흐름을 같이 한 서양화단의 앵포르멜 열풍을 통해 서정적인 추상으로의 점진적인 변화를 나타냈다.³¹⁾

박래현은 1964년 5월 미국 국제교육협회(I.I.E)의 초청과 포드재단의 후원으로 3개월 간 미국 시찰의 기회를 얻었다. 11월에는 호놀룰루 동서문화교류센터(East-West Center)의 초대로 하와이에서 부부전을, 뉴욕 아시아 소사이어티(Asia Society)의 초대로 뉴욕 아시아하우스갤러리와 워싱턴 오벨리스크갤러리에서 부부순회전을 개최했다. 당시 주미대사였던 김현철(金顯哲) 부부의 도움으로 오벨리스크갤러리의 전시는 성황을 이루었고, 『워싱턴 포스트』에 부부의 사진과 평론이 함께 실렸다. 엘리자베스 셀튼은 “김씨의 기하학적으로 정돈된 거친 텍스처어의 바위를 표현한 <회색의 시>라는 작품… <어떤 지층>은 지리학적인 토착의 냄새를 풍기고 있다. 박래현씨 <환상(幻想)>, <황혼(黃昏)의 밀어(密語)>, <무한(無限)> 등의 작품은 여기저기 화사한 색채와 때로는 묵화(墨畵)의 선으로 장식되면서 세밀하게 채색되었다”고 평가했다.³²⁾

미국에서 지내는 동안 박래현과 김기창은 메트로폴리탄미술관(Metropolitan Museum of Art), 뉴욕 현대미술관(Museum of Modern Art), 구겐하임미술관(Solomon R. Guggenheim Museum), 아메리칸인디언박물관(National Museum of the American Indian) 등을 방문했다. 박래현은 메트로폴리탄미술관을 유럽의 회화, 중동과 동남아시아의 석불, 잉카 시대의 유물 등을 한 곳에서 볼 수 있는 ‘미의 전당’이라 불렀다. 현대미술관에서는 《감응하는 눈》을 통해 순수한 시각 효과에 집중한 옵아트를 확인했으며, 당시 유행한 정크아트나 팝아트에 대한 김기창의 언급으로 보아 미국 현대미술의

30) 사와라기 노이, 『일본·현대·미술』, 김정복 역, 두성북스, 2012, 315-317쪽.

31) 박과량, 「1950-60년대 한국 동양화단의 추상미술 수용과 전개 : 전후 일본 미술계와의 관계를 중심으로」, 151-161쪽.

32) 「김기창씨의 부부전」, 『신동아』, 1965년 6월.

흐름을 확인했을 것으로 생각된다. 김기창은 가장 인상적인 곳으로 아메리칸인디언박물관을 꼽았는데, “옛날 인디언들이 사용했던 생활도구, 무기, 예술품 등 뛰어난 작품과 유물들이 완전하게 진열되어 있는 이 박물관만큼 흥미를 준 곳은 없었다. 그래서 우향과 나는 매일 찾아가서 시간가는 줄 모르고 유물들을 스케치해서 여러 권이 남아 있다.” 라고 회상했다. 이때 박래현이 그린 스케치북 다섯 권 중 두 권이 남아 있으며, 이국적인 동물 문양이 그려진 접시, 화병 같은 생활 도구와 일부 장식용품의 이름과 제작 시기, 색상을 꼼꼼하게 적어두는 등 애정을 드러냈다. 또한 박래현은 이사무 노구치(Isamu Noguchi, 1904-1988)를 비롯한 작가들을 만나 작업실을 방문하여 대화를 나누고 화사인 저스틴 탄하우저(Justin K. Thannhauser, 1892-1976)가 수집한 수많은 피카소의 스케치와 판화, 유화 작품들을 관람하는 시간을 가졌다.³³⁾

이후에는 프랑스와 이탈리아, 이집트, 인도 등지를 1965년 8월까지 여행했다. 박래현이 6회에 걸쳐 연재한 「부부화가가 본 세계의 풍물」 3편에서는 프랑스 파리의 인상, 루브르박물관, 몽마르트, 화랑 순례기를 비롯해 이탈리아 로마의 인상, 바티칸, 트레비 분수, 판테온에 대한 단상을 기록했다. 4편에서는 이집트 카이로 시내에 있는 이슬람 공동묘지를 지나 피라미드로 향하는 여정을 자세하게 적었고, 어떤 문명국이라도 순수한 모습과 풍습이 남아 있는 시장을 선호한다면서 카이로 시장에서 본 사람들에 대해 기록했다. 이어 이집트박물관(Egyptian Museum)에서 파라오의 유물과 미라, 장기를 보관한 카노포스, 황금 마스크 등을 보았는데 미국과 유럽에서 본 이집트의 유물은 여기(餘技)처럼 느껴졌다고 언급할 정도로 고대 예술에 대한 관심이 주를 이루었다. 인도에서는 아그라로 가는 길, 타지마할, 간디박물관, 뉴델리 국립박물관의 방문기를 적었다. 특히 타지마할은 전체의 흰 대리석과 대비

33) 박래현, 「세계 미술기행」, 『사랑과 빛의 메아리』, 경미문화사, 1978, 145-147쪽; 김기창, 『나의 사랑과 예술』, 169-174쪽; 김기창, 『침묵의 세계에서』, 민음사, 1976, 44-49쪽.

되는 검정, 주황색 무늬로 미의 극치를 이루었는데, 이십여 년의 시간과 이십만 명의 백성의 노고를 통해 지어졌다면서 자신이 보고 들은 역사와 감상을 서술하였다.³⁴⁾

태국과 홍콩, 일본 여행을 끝으로 귀국한 박래현은 얼마 되지 않아 모친상을 당해 괴로운 마음으로 1965년 한 해를 마무리했다. 그는 1966년에 이르러 변화를 보였는데 태피스트리 작업과 새로운 추상 작업을 결혼 20주년 기념 부부전에서 발표했던 것이다. 이에 대해 그는 “마음의 변화가 새로운 화폭에 기록되어 가득히 채운 벽면(壁面), 밤으로 애태운 직물(織物)의 묘미가 모든 고통을 깨끗이 씻어 주는 이 순간” 이라고 표현할 만큼 해외여행 이후 전환점을 맞이했다.³⁵⁾

1967년에는 《제9회 상파울루 비엔날레(9ª Bienal de São Paulo)》를 계기로 출국해 중남미의 고대 문명지를 여행했다. 비엔날레의 작가 선정은 문교부에서 위촉한 한국미협이 주관하였다. 한국의 첫 상파울루 비엔날레 참여는 1963년으로, 당시 이사장이었던 김환기(金煥基, 1913-1974)가 커미셔너 겸 작가로 참여했다.³⁶⁾ 이처럼 1967년 제5대 이사장으로 선출된 김인승(金仁承, 1911-2001)이 비엔날레의 커미셔너를 맡았다. 선정된 작가는 회화 부문의 남관(南寬, 1911-1990), 유경채(柳景埰, 1920-1995), 윤명로(尹明老, 1936-), 이준(李俊, 1919-2021), 문학진(文學晉, 1924-2019), 박래현, 박석호(朴錫浩, 1919-1994), 정상화(鄭相和, 1932-), 정영렬(鄭永烈, 1934-1988), 조용익(趙容翊, 1934-), 하종현(河鍾賢, 1935-), 조각 부문의 김정숙(金貞淑, 1917-1991), 김영학(金永學, 1926-2006), 박종배(朴鍾培, 1935-), 송영수(宋榮洙,

34) 박래현, 「부부화가가 본 세계의 풍물③ : 구라과여정」, 『주부생활』 1권 9호, 1965년 12월, 130-135쪽; 박래현, 「여류화가가 본 세계의 풍물④ : 나일강의 황혼」, 『주부생활』 2권 1호, 1966년 1월, 156-161쪽; 박래현, 「여류화가가 본 세계의 풍물⑤ : 인도의 여운」, 『주부생활』 2권 2호, 1966년 2월, 144-149쪽.

35) 박래현, 「빛의 메아리」, 『주부생활』 3권 3호, 1967년 3월, 249쪽.

36) 최수지, 「1960-70년대 해외 진출 한국 현대미술 전시 연구」, 홍익대학교 예술학과 석사학위논문, 2017, 62-63쪽.

1930-1970)였다. 상파울루 비엔날레에 선정된 15명의 작가의 작품은 총 30점으로, 서양화, 동양화, 조각 부문에서 각각 2점씩 출품하였다.³⁷⁾

《제9회 상파울루 비엔날레》(1967)는 네덜란드, 독일, 미국, 프랑스 등 서구 국가와 멕시코, 아르헨티나, 콜롬비아 및 수단, 에티오피아 등 중남미와 아프리카 국가까지 61개국에서 참가하였다. 대상은 리처드 스미스(Richard Smith, 영국)가 수상하였고, 상파울루 비엔날레상은 회화 부문에 미켈란젤로 피스톨레토(Michelangelo Pistoletto, 이탈리아), 얀 손호벤(Jan Schoonhoven, 네덜란드), 조슈아 라이케르트(Josua Reichert, 독일), 제스퍼 존스(Jasper Johns, 미국), 카를로스 크루스 디에스(Carlos Cruz-Diez, 베네수엘라), 플라비우 드 카르발유(Flavio de Carvalho, 브라질), 타데우즈 칸토르(Tadeusz Kantor, 폴란드), 조각 부문에 다비드 라멜라스(David Lamelas, 아르헨티나), 세자르 발다치니(Cesar Baldaccini, 프랑스), 판화 부문은 후키타 후미야키(吹田文明, 일본)에게 주어졌다.³⁸⁾

김인승은 전시가 진행되는 동안 「예술성 높은 우리 작품이지만...당국의 뒷받침 절감」이라는 글을 통해 다음과 같이 소감을 밝혔다.

“이 격년 국제 미술전에 출품된 작품들을 한마디로 평하면 작가의 제작태도가 우선 전무후무할 기발할 아이디어와 기발한 재료로 되어있다고 말할 수 있을 것 같다. 그림이라고 캔버스에다 채색을 쓴다는 것은 과거의 이야기다. 이와 같은 몇 가지 점을 증명할 수 있는 것은 대상을 받은 ‘리처드 스미스’ (영국)의 작품을 비롯하여 수상작들이 대체로 선전장치(宣傳裝置)라고 할까, 혹은 공작품(工作品)들이라고 하는 것이 오히려 우리들 사고방식에 맞을 그런 작품들이다. 그리고 저마다가 전혀 다른 아이디어와 재료와

37) 다른 나라와 출품작 수량을 비교한다면, 미국 작가 22명이 88점을, 일본 작가 20명이 160점을, 스페인 작가 23명이 120점을, 베트남 작가 8명이 10명을, 에티오피아 작가 3명이 4점을 출품했다. 조중철, 「전위예술의 전시장」, 『동아일보』, 1967년 10월 17일.

38) *IX Bienal de São Paulo*, Fundação Bienal de São Paulo, 1967.

표현 방법으로 제작하고 있다. 결국 우리나라 출품작이 예술성이 높다고 호평되면서도 수상하지 못한 이유는 이런 데 원인이 있는 듯하다.”³⁹⁾

또한, 김인승은 리처드 스미스와 같은 작업 외에 회화와 조각, 건축이 혼합된 듯한 작품이 많았다면서 “회화와 조각이 전기장치로 움직이고 발광”한다고 표현해 (키네틱 아트) 다.⁴⁰⁾ 이처럼 당시 수상작은 변형 캔버스의 옆면에 알루미늄을 접합하여 조각적인 형태를 창조해 회화의 경계를 확장한 스미스, 기하학적 구조의 흰색 부조를 제작한 손호벤, 포옹을 하는 연인의 모습을 반사되는 거울에 표현하여 작품과 현실의 스펙트럼을 교차시킨 피스톨레토, 다양한 나라의 언어를 수용한 타이포그래피와 도형 이미지를 구성해 목판으로 찍어낸 라이케르트, 성조기와 미국 지도를 그린 존스, 좁은 원색의 띠를 교차해 또 다른 색의 환영을 만든 크루스 디에스, 회화와 연극을 넘나드는 성향처럼 부서진 우산이라는 일상의 잔해를 활용해 은유적 이미지를 표현한 칸토르 등의 다양한 경향을 나타냈다. 1960년대 중반부터 해외 방문이 잦아진 박래현은 미술관에 전시된 명작이나 유물에 감화될 뿐만 아니라 동시대에 활동하는 수많은 작가들이 참여한 비엔날레를 경험함으로써 국제 미술의 다양한 흐름을 인식하고 창작의 새로운 방향으로 판화를 전개하였다.

박래현은 1968년 1월 《한국의 빛(Lumières de Corée)》 전시에 참여하였다. 참여 작가는 김기창, 김은호, 박노수(朴魯壽, 1927-2013), 박래현, 서세옥(徐世鈺, 1929-2020), 이규선(李奎鮮, 1938-2014), 이유태, 천경자 8명으로 69점을 출품했다. 한국 공보부와 프랑스예술인협회가 주관한 전시는 1967년 9월 프랑스 튀네빌에서 시작해 1968년 1월 니스, 렌을 순회하였다. 전시 소식

39) 김인승, 「예술성 높은 우리 작품이지만...당국의 뒷받침 절감」, 『동아일보』, 1967년 10월 17일.

40) 김인승, 「노변에서 송년대담 (완) 화가 김인승씨」, 『경향신문』, 1967년 12월 27일.

을 전한 현지 특파원은, 박래현의 추상화는 평론가나 미대 교수들에게 극찬을 받았으나 일반 관람객들은 이유태의 산수화를 보고 걸음을 멈추었다는 일화를 통해 한국의 소개를 주된 목적으로 한 전시인 만큼 한국적인 테크닉이 중요해 보인다고 전했다.⁴¹⁾ 평론가 장 자크 듀르쉐는 박래현에 대해 “추상 콤포지션은 정성들여 다듬어 펴놓은 화선지를 연상케 해준다. 이들 작품 가운데서도 소재의 탐구에 있어서 형상이 놀랍고도 비상하며, 아주 동양적인 것을 본다” 라고 평가했다. 이를 통해 박래현이 추구한 ‘한 회화로서 동양인의 체취를 간직한 작품’ 세계를 표현했다고 할 수 있겠다.⁴²⁾

3. 미국 유학

1967년 상파울루 비엔날레를 계기로 시작된 여행은 뉴욕 체류로 이어졌다. 1969년 6월까지 김기창과 함께 작품 연구를 하던 박래현은 뉴욕에 머물며 공부를 하고 싶다는 뜻을 밝혔다. 이에 김기창은 1969년에 홀로 귀국했고 박래현은 1973년까지 판화 공부에 매진했다.

박래현은 판화에 대한 관심을 일찍이 1961년부터 드러낸 바 있다. 그 해 연말의 다짐과 함께 판화 두 점(도 4)을 동아일보에 기고했던 것이다.⁴³⁾ 1960년대 중반에 이르러 한국 판화의 양적, 질적 성장이 이루어졌다고 평가되지만, 1950년대 후반부터 판화를 접하기 어려운 환경은 아니었다. 박래현과 권상용(權尙容)⁴⁴⁾, 임직순(任直淳, 1921-1996), 최덕휴(崔德休, 1922-1998)로 구성된 ‘아카데미미술연구소’는 민족문화의 향상과 미술의 다양한 기능 교육을 목적으로 아동부, 중고등부, 성인부를 구성해 1959년 1월부터 수업을 진행했다. 강습 내용은 소묘, 수채화, 유화, 판화 등이었는데, 임직순과 최덕

41) 권영자, 「유서깊은 불 렌즈시서 한국화 그룹전」, 『동아일보』, 1968년 2월 8일.

42) 김기창, 『침묵의 심연에서』, 법조각, 1988, 231-233쪽.

43) 박래현, 「“고요한 밤” 영원하기를…」, 『동아일보』, 1961년 12월 25일.

44) 서울사대부속초등학교 미술 교사.

휴는 1958년부터 이항성(李恒星, 1919-1997)과 함께 관화미술협회의 창립 회원으로 활동했기 때문에 관화 수업을 담당했을 것으로 예상된다. 박래현이 1961년 심사위원으로 참여한 ‘제5회 전국아동예술대회’ 또한 대회 종목으로 사생, 상상화, 관화, 파피에콜레 등을 선정했을 만큼 관화는 다양한 경로에서 쉽게 접할 수 있는 새로운 매체이자 국제미술의 흐름을 대표하는 것으로 수용되었다.⁴⁵⁾

1960년대 말 박래현은 프랫 인스티튜트(Pratt Institute) 대학원에 입학한 첫째 딸과 함께 미국 유학을 결심하면서 그의 관화 공부는 1969년부터 1973년까지 이루어졌다. 이때 그는 프랫 그래픽 센터(Pratt Graphics Center)에서 2년여의 시간을 보내고 1970년부터 작업하기에 용이한 밥 블랙번 판화 공방(Bob Blackburn's Printmaking Workshop)에서 판화 작업을 진행했다.⁴⁶⁾ 프랫 인스티튜트와 프랫 그래픽 센터는 록펠러 재단의 후원으로 초대된 김차섭(金次燮, 1942-2022), 최만린(崔滿麟, 1935-2020)과 김종학(金宗學, 1937-), 유강열(劉康烈, 1920-1976), 윤명로 등이 거쳐 간 곳이자 미국의 대표적인 교육 기관으로 한국에 잘 알려져 있다.⁴⁷⁾ 1956년부터 1985년까지 운영된 프랫 그래픽 센터는 설립자 마가렛 로웬그룬드(Margaret Lowengrund, 1905-1957)가 록펠러 재단의 후원을 받기 위해 프랫 인스티튜트와 협력하여 설립한 판화 공방이다. 이외에도 1957년에는 타티아나 그로스만(Tatyana Grosman, 1904-1982)의 유니버설 공방(Universal Limited Art Editions, ULAE)이 생겼고, 1960년 포드 재단의 후원으로 준 웨인(June Wayne, 1918-2011)의 타마린 석판화 공방(Tamarind Lithography Workshop)이 설립되었다. 연이어 생긴 미국의 판화 시설은 1950-60년대 미국 판화의 부흥을 일으킨 원동력이었다.⁴⁸⁾ 이와 더불어 제2차 세계대전 이후 풍요롭고 자유로운 경제, 정치 상황

45) 「‘아카데미’ 미술연구실 개설」, 『경향신문』, 1958년 12월 24일; 「글짓기 그림그리기 내기」, 『조선일보』, 1961년 9월 24일.

46) 박래현, 「해외의 한국작가 : 뉴욕의 한국화가들」, 『화랑』 3권 2호, 197년 6월, 55쪽.

47) Elaine Moss, *The JDR 3rd Fund and Asia, 1963-1975*, New York: The Fund, 1977, p. 236.

을 누리게 된 미국은 유럽 예술가들의 망명과 함께 문화 패권을 주도함으로써 미국 현대미술의 부흥기를 맞이했다. 이때 미국의 민간 재단은 미국 판화 공방의 설립을 지원하거나 각국의 예술가들에게 판화 제작의 기회를 제공해 판화를 널리 보급하는 데 일조하였다.

프랫 그래픽 센터의 강사진으로는 로베르토 데 라모니카(Roberto De Lamonica, 1933-1995), 앤드류 스타지크(Andrew Stasik, 1932-), 크리시나 레디(Krishna Reddy, 1925-2018), 폰세 데 레온(Michael Ponce de Leon, 1922-2006) 등이 있다. 1974년에 귀국한 박래현은 미국에서 만난 스승으로 라모니카와 레디를 언급하였다.⁴⁹⁾ 레디는 파리에서 아틀리에 17(Atelier 17)을 운영하다 뉴욕으로 이주한 스탠리 윌리엄 헤이터(Stanley William Hayter, 1901-1988)와 공동 디렉터를 맡았고 헤이터와 개발한 비스코시티(Viscosity) 기법을 프랫 그래픽 센터에서 가르쳤다.⁵⁰⁾ 이러한 동시다색인쇄 기법의 등장은 색상의 분리를 위해 여러 장의 판을 사용하는 것이 아니라 한 판에 여러 색을 올려 찍을 수 있는 음각판화 기법의 개발함으로써 미국에서도 컬러 판화의 시대를 본격화하는 데 크게 기여했다는 의의를 갖는다.⁵¹⁾ 또한 1927년 파리에 설립된 아틀리에 17은 제2차 세계대전으로 인해 1944년 뉴욕에 이주하면서 미국이 판화를 독립된 예술로 수용할 수 있도록 자극을 주었다. 파리에서 초현실주의 작가들과 전시를 했던 헤이터는 자동기술법의 영향으로 선적 표현을 드러냈는데, 이미지를 제시하거나 묘사해야 한다는 전통에서 벗어나 기술이나 실험적인 과정을 탐구하는 제작 방식을 추구했다.⁵²⁾ 아

48) Deborah Wye, *Artists & Prints*, New York: Museum of Modern Art, 2004, pp. 23-24.

49) 「인터뷰 미국서 육년만에 귀국한 박래현 여사 종합예술로 정진하는 화가」, 『동아일보』, 1974년 2월 21일.

50) 김난희, 「비스코시티 판화 예술 - 크리시나 레디 기법을 중심으로 -」, 『현대미술연구소 논문집』 2권, 경희대학교 현대미술연구소, 2000, 119-120쪽.

51) 전유신, 「박래현의 판화 작업: 동양화와 판화의 결합, 예술과 기술의 종합」, 『박래현, 삼중통역자』, 국립현대미술관, 2020, 251-252쪽.

52) Joann Moser, “The Impact of Stanley William Hayter on Post-War American Art”, *Archives of American Art Journal*, Vol. 18, No. 1, 1978, pp. 5-6.

틀리에 17은 1950년에 파리로 이전했으나, 레디는 미국에서 판화 교육에 매진하면서 조각과 판화를 병행하는 작가로 활동하였다. 박래현이 조수 노릇을 했다는 라모니카는 프랫 그래픽 센터와 아트 스튜던츠 리그(Art Students League) 등에서 강의하며 에칭(Etching), 드라이포인트(Drypoint), 애크틴트(aquatint) 기법을 적용한 동판화 작업에 주력했다. 이들에게 동판화를 배운 박래현의 판화는 에칭과 애크틴트 기법을 한 작품에 혼합하는 특성을 갖는다.

1971년 앨런타운미술관(Allentown Art Museum)과 물렌버그대학교(Muhlenberg College)에서 주최한 《Painting by Ki Chang Kim and Re Hyun Park(제12회 부부전)》은 물렌버그대학교에서 1년간 동양미술사 강의를 위해 초빙한 김재원(金載元, 1909-1990)의 주선으로 앨런타운미술관에서 진행되었다. 김기창이 구상, 반추상, 추상에 이르는 다양한 작품을 내놓았다면 박래현은 <Fantasy of Yellow(잊혀진 역사 중에서)>, <Glory(영광)>, <Symbol of Felicity(희열의 상징)>, <Phenomenon of the Sun(태양의 현상)>, <Inheritance(유산)>, <Ruins>, <Life(생)> 등의 추상회화 12점과 태피스트리 4점을 선보였다. 이처럼 박래현은 미국에서 판화를 연구하면서도 프랑스 카뉴의 《제3회 국제회화전》(1971)이나 샌프란시스코 아시아화랑에서 열린 《한국현대화초청전》(1972) 등에 추상 작업을 출품하였다.

박래현은 1973년 미국 하와이예술아카데미가 주최한 《하와이 국제판화전(Hawaii National Print Exhibition)》에서 <기원>을 소장품으로 판매하기까지 개인주문을 받아 판화를 판매하거나 존 바튼 협회(John Barton Association)를 통해 여러 화랑에 작품을 보급하였다.⁵³⁾ 그는 이미 찍은 판을 다시 활용한 것으로 추정되는 경우를 비롯해 오랜 시간이 소요되는 데다 다양한 기법 실험이 필요한 판화의 특성상 1-2년간의 실험기를 거쳤다. 이러한 이유로

53) 김명희, 「우향 회고」, 『우향 박래현 판화전』, 시몽화랑, 1995.

미국 유학 시기는 4년 동안 폭발적으로 제작된 작품 수량에 비해 판화를 출판한 전시 활동이 매우 적었던 것이다.

1973년 첫째 딸의 결혼과 프랫 인스티튜트의 초청으로 미국에 방문한 김기창은 박래현이 4년 동안 한결같이 아침 여덟 시에 지하철로 이동해 새벽 두세 시가 되어서야 돌아왔으며 집에서 작품 준비에 몰두했다는 것을 알게 되었다고 회고했다. 1970년 뉴욕으로 이주해 판화 작업을 했던 황규백(黃圭伯, 1932-) 또한 “우향은 ... 홀로 뉴욕에서 오로지 작품에만 전념할 수 있어 행복하다고 좋아하시며 뉴욕의 험악한 지하철 밤길을 무서운 줄 모르시고 공방으로 화랑으로 뛰어다니며 작품 제작에 바쁜 나날”을 보냈다고 언급했다.⁵⁴⁾ 이러한 작가의 노력은 공방에서 학생들을 가르칠 정도로 다양한 기술을 체득하는 성과로 이어졌으나, 박래현은 7년간 한국을 떠나있었기 때문에 현실적인 상황을 고려한 김기창의 설득에 따라 유럽과 아프리카 문화를 시찰한 뒤 1974년 2월에 함께 귀국하였다.⁵⁵⁾

4. 귀국 후 활동

1974년 5월 박래현은 ‘주부클럽연합회’가 주관한 제6회 신사임당상에 선정되었다. 주부클럽은 1966년 ‘주부들의 모임을 만들어 여성들에게 모범이 되면서 계몽하자’라는 김활란(金活蘭, 1899-1970)의 뜻으로 설립된 여성 단체이다. 이들은 소비자 보호 운동, 봉사 활동, 교양 강좌 개설, 교육·환경 문제에 관한 좌담회를 개최하는 등 전국적인 활동을 벌였고, 1969년부터 신사임당상의 시상식을 개최했다.⁵⁶⁾ 박래현은 1967년 주부클럽의 ‘환경미화 좌담

54) 『박래현』, 삼성문화재단, 1997, 230쪽.

55) 김기창, 『나의 사랑과 예술』, 176-177쪽.

56) 첫 해에는 서예가 이철경(李喆卿, 1914-1989)을, 2회엔 성악가 채선엽(蔡善葉, 1911-1987)을, 3회에 공예가 나사균(羅似均, 1913-)을, 4회엔 영문학자 김갑순(金甲順, 1914-2005)을, 5회에 소설가 한무숙(韓茂淑, 1918-1993)을 선정해 자녀 교육에 힘쓰면서 사회 활동에 활

회'에 참여한 바 있으며 주부들의 친목 모임인 '다리회'의 회원들과도 봉사 활동을 다니는 등의 시간을 보냈다.⁵⁷⁾ '일부 지식층이나 특수층의 여성 점유물로 여겨지던 과거의 여성단체 생활에서 탈바꿈' 하겠다는 주부클럽의 다짐처럼, 그는 다양한 여성들과 일상을 공유하고 이해하면서 삶과 예술의 균형을 잃지 않았다. 이는 박래현이 가정생활과 미술의 접점을 찾았던 생활미와 더불어 대중과 교감할 수 있는 그림을 모색했던 태도를 갖게 한 배경이라고 볼 수 있다.⁵⁸⁾

박래현은 6월 《박래현 판화전》(1974)에서 판화 46점과 태피스트리 6점을 발표했다. 그의 작품은 동양화에서 느낄 수 있는 추상적이면서도 직관적인 주제로 일관하고 있다는 평가와, 한국의 <가면>을 주제로 한 동판화를 비롯해 복잡한 현대문명을 상징한 신문, 잡지의 콜라주(collage)와 콜라그래피(Collagraphy)의 참신한 감각으로 주목받았다.⁵⁹⁾ 판화전을 개최한 이유에 대해 박래현은 “작품의 좋고 나쁘고를 가르기 전에 많은 사람들이 흥미를 가지고 있었던 것 같아요. 판화가 무엇인가를, 그 미적 세계를 보여주어 되도록 많은 인식을 시키고 싶었으니까요”라고 밝히며 예술의 대중화에 대한 여전한 관심을 드러냈다.⁶⁰⁾

11월 《제4회 한국현대판화가협회전》(1974)에 참여한 박래현은 판화가 단체에도 이름을 올렸다. 1968년 설립된 '한국현대판화가협회'는 한국판화협회를 탈퇴한 젊은 미술가들로 구성된 단체였다. 이들은 국전 판화부의 신설을 건의하거나 《서울국제판화비엔날레》(1970)를 개최하는 성과를 보였다. 이는 한국 최초의 국제 비엔날레라는 점에서 당시 판화에 대한 관심과 발전된

발한 여성을 선정했다고 판단된다. 김종숙, 「여성단체 순방① 주부클럽」, 『조선일보』, 1972년 1월 13일.

57) 「의욕에 찬 '다리회' 주부들」, 『조선일보』, 1963년 7월 31일.

58) 「아름다운 생활환경」, 『동아일보』, 1967년 2월 2일.

59) 홍휘자, 「풍성한 질감 전달」, 『동아일보』, 1974년 6월 27일; 「박래현씨 체미 6년 결산 작품전」, 『경향신문』, 1974년 6월 22일.

60) 이경안, 「혜성처럼 빛나는 박래현씨의 연가」, 『명랑』 20권 10호, 1974년 10월, 79-80쪽.

상황을 보여준다. 박래현은 1975년 한국현대판화가협회와 로스엔젤레스판화협회가 주최한 《현대판화교류전》에 <가면>(1973)(도 13)을 출품하였다.

귀국 후 인터뷰에서 박래현은 미국 유학의 계기로 “무언가 새로움을 인식해야겠다는 생각, 항상 전진해야겠다는 생각에서 젊은 학생들과 함께 맨 아래 계단에서부터 배워” 나갔다고 밝혔다. 이어 추상회화가 미국에서 보편화된 상황에 대해서는 “모든 부문에서 침단을 견고 있는 사회에서는 당연한 귀결”이라며 “우리나라에서도 추상회화의 발전은 필연적”이라고 언급했다. 그러면서도 그는 사람들이 판화를 제대로 배울 수 있는 장소의 부재, 다양한 경험을 통해 자신에게 맞는 작업을 선택하기 어려운 미술계의 실정을 안타까워했다.⁶¹⁾ 이처럼 다양한 작업을 폭넓게 경험하고자 분투했던 그는 판화 보급을 위해 미국에서 판화 기계와 동판, 판화지 등 재료를 구입해 왔으나, 중국에는 판화를 정리하고 그림으로 돌아가겠다는 의사를 밝혔다.⁶²⁾ 이후 제작한 작품 <고완>(1975)(도 14)은 심사위원으로 참가한 《제24회 국전》(1975)에 출품되었다. 구상적 소재를 표현하기 시작한 박래현의 국전 동양화부 비구상 부문의 심사위원이라는 결정은 다소 상충되는 듯 보인다. 국전 규정에 따르면 심사위원은 ‘초대작가 또는 미술평론가 중에서 문화공보부장관이 위촉한다.’라고 정하고 있어 구체적인 기준을 파악하기 어렵지만, 1974년부터 ‘국내외적으로 미술활동에 뚜렷한 공적이 있는 자’를 추천작가와 초대작가의 자격으로 명시하고 있어 국제화에 대한 당시의 분위기를 말해준다.⁶³⁾ 한편 1975년 국전 동양화부는 서세옥을 S씨로 표기한 기사에서 “S사단과 직·간접 연관이 없으면 기회가 어려울 정도로 그 영향이 강하다”라고 밝히며 심사위원 자격에 대한 비판에 직면했다. 이러한 상황으로 볼 때, 박래현은 추상회화 작업을 비롯해 다수의 해외전에 경험했으며 미국에

61) 박래현, 「남편의 말문 연 사랑과 예술」, 『주간여성』 제278호, 1974년 5월, 92쪽.

62) 김기창, 『나의 사랑과 예술』, 179쪽.

63) 대한민국미술전람회규정 제5조 및 제16조(문화공보부령 제37호, 1974. 2. 28.)

서 판화를 탐구했던 활동과 더불어 1970년부터 제기된 공정성 논란을 잠식시키기 위해 위촉되었을 가능성을 내포한다.⁶⁴⁾ 이러한 기준과 별개로 박래현이 심사위원직을 수락한 이유는 “표현양식은 동양화든 서양화 혹은 추상, 반추상, 사진이든 가림 없이 오직 거기 담겨진 내용이 문제”⁶⁵⁾라고 언급한 것처럼, 자신의 작품을 구상 또는 추상으로 규정하지 않았으며 동양화를 둘러싼 공고한 형식을 탈피하는 데 집중했기 때문이었다.

박래현은 자신의 모든 것을 정리할 단계라면서 “무엇을 할 것인가. 그리고 어떻게 사물이나 시대의 핵심에 접근할 수 있을 것인가 하는 문제가 엄숙한 숙제”로 남았다고 언급했다. 이는 그동안 작가가 탐구한 시대성에 대한 고민을 담은 것으로, 마치 빌딩으로 가득한 뉴욕에서 달을 보기가 힘들기 때문에 미국 작가들의 입장에서서는 그저 아름다운 달이 아닌 “기계문명에 억눌린 듯한 달”을 느끼게 된다는 설명과 상통한다. 미국에 사는 사람들과 한국에 사는 사람들이 표현하는 달의 인상이 다를 수밖에 없다고 본 박래현은 동양화에서 느낀 한계와 특성을 재고하고자 판화에서 동양화로 돌아가고자 하였다.⁶⁶⁾

이후 백양회전에 신작을 출품하고 블랙번 판화 공방이 주최한 전시에 판화를 출품하기 위해 뉴욕을 방문하는 등 바쁘게 지내던 박래현은 1975년 7월 암의 발병으로 치료를 받았으나 이듬해 1월에 타계하였다.⁶⁷⁾

64) 「국전에의 초대」, 『중앙일보』, 1970년 10월 23일; 「문화인 25시 <15> 뒷말 많은 국전」, 『경향신문』, 1975년 4월 29일.

65) 「가을을 노크한다 (7)」, 『경향신문』, 1962년 9월 8일.

66) 박래현, 「남편의 말문 연 사랑과 예술」, 『주간여성』 제278호, 1974년 5월, 86쪽.

67) 박래현, 「해외의 한국작가 : 뉴욕의 한국화가들」, 『화랑』 3권 2호, 1973년 6월, 55-57쪽.

Ⅲ. 해방 이후 동양화단의 변천과 박래현의 예술 인식

박래현은 각종 공모전, 단체전, 해외전 등에 의욕적으로 참여했을 뿐만 아니라 동양화, 태피스트리, 판화라는 창작 활동을 통해 수많은 궤적을 남겼다. 본 장에서는 박래현의 예술적 변화를 총체적으로 이해하기 위해 작가가 저술한 문헌들을 분석해 보고자 한다.

박래현의 예술 사상은 일간지와 정기간행물에 기고한 글과 인터뷰를 1차 자료로 확인했으며 작가 사후에 생전의 글들을 엮은 화문집 『사랑과 빛의 메아리』(1978)를 중심으로 살펴보았다. 본 논문에서 주목한 생활과 미술에 관한 글들은 주로 『부인』, 『부인경향』, 『주부생활』 등을 통해 발표되었다. 그밖에 주제는 일상, 미술, 여행, 정치, 생활 및 문화정책 등으로 구분되는데 경향신문, 동아일보, 조선일보 등의 기사를 검토하였다. 해방 이후부터 1950년대에 발표한 글은 일상적 표현, 미술 교육을 비롯해 소수만이 누려온 예술의 위치에 대해 재고할 것을 거론했다. 1960년대에는 미술 교육과 해외 방문기, 정치적 변혁에 따른 화단의 상황, 정치계에 대한 요청, 자신의 작업을 회고하는 글들을 작성했다. 1970년대에는 뉴욕의 한국 작가들, 여행수기, 미국의 생활과 특성, 판화와 동양화에 대한 단상 등을 기고하였다.

박래현은 사실적인 인물화 중심의 일본화를 그렸으나 해방 이후 새로운 시대를 맞이하면서 민족미술에 관한 핵심 사상을 전개하였다. 박래현을 비롯한 김기창, 오지호(吳之湖, 1905-1982), 평론가 박문원(朴文遠, 1920-1973), 윤희순 등은 전후 미술계에서 일제강점기에 단절된 민족적 특질을 파악하기 위해 전통미술의 이해를 바탕으로 현실과 유리된 관념의 세계를 비판하면서 대중과 향유할 수 있는 미술의 향방을 강조하였다.⁶⁸⁾ 특히 박래현은 여성으

68) 김기창, 「미술운동과 대중화문제」, 『경향신문』, 1946년 12월 5일; 오지호는 ‘과거의 미술’이 중국 형식의 무자각한 기계적 학습이었고, 이를 관념의 세계에서 사는 소수 특권계급의 변태화한 감각에서 나온 것이라 비판했다. ‘신문화 수입 이후의 조선미술’은 일본적 형식

로서 책임져야 하는 가정에서부터 생활의 아름다움을 누리기 위한 미술을 강조함으로써 미술의 대중화를 이루고자 하였다.

그동안 박래현의 글들은 서정적인 성격이 강하여 예술 담론으로 연결되는 사상적 가치를 발견하기 어렵다고 평가된 듯하다. 그러나 그가 꾸준히 언급했던 생활과 미술, 그리고 여성의 역할에 대한 주장이야말로 미술의 대중화를 염두에 둔 예술 사상의 실천이었다. 이에 본 장에서는 박래현의 저술을 중심으로 그가 모색한 전후 한국 현대미술의 새로운 방향을 규명해보고자 한다. 이는 1950-70년대의 분위기를 감지할 수 있는 미술 비평 담론을 기반으로 박래현이 전개한 동양화의 경위를 체계적으로 분석할 수 있을 것이다.

1. 생활에 기반한 민족미술의 추구

박래현은 「전통을 존경하여 새로운 설계 세우자」(1947)라는 글에서 옛날부터 흘러온 생활형식과 풍속을 통해 계승된 특수한 우리의 ‘생활미’를 찾을 것을 다음과 같이 언급하였다.

“생활의 아름다움은 민족적으로 흐름을 받은 한 체험에서 나온 교양의 노출이라고 볼 수 있으며 높은 교양의 생활은 전적으로 미를 지닌 생활이라고 볼 수 있다. 규모 있는 생활 속에서 언제나 깨끗함을 느낄 수 있고 깨끗한 생활 속에 우리는 다시없는 아름다움을 파악할 수가 있다.

여기에 말하는 아름다움, 이것이 민족성을 지니고 있다는 것은 물론이요,

의 무비판적 모방과 이식이었다면서 민족미술의 향방에 대해 “조선인민이 다같이 향유할 수 있는 예술 (...) 그 개성과 건강성은 세계적 예술로서의 발전을 가능케 한 것”이라 언급했다. 최열, 앞의 책, 96-97쪽; 윤희순은 삼십여 년 동안 서양 근대미술의 섭취로 시종(始終)함에 따라 근대적인 조형미술의 형성과 반봉건적 혁명의 예술정신을 획득할 수 없었다고 지적했다. 고전은 현실적 의의를 가질 때 의미가 있는 것이며 겸재와 혜원의 작품에서 이조 봉건 사회의 모순과 특질, 혁명 정신, 기법 등을 현실적인 창작의 교훈으로 삼을 수 있다고 주장했다. 윤희순, 「고전미술의 현실적의의」, 『경향신문』, 1946년 12월 5일.

질서적이고 도덕적인 민족의 생활이 얼마나 아름답다는 것은 다시 말할 것이 없을 것이다. 우리는 우리의 선조가 지니고 온 특수한 미의 전통, 즉 미와 자연과 인생이 혼연한 생활 융합 속에서 지니고 오던 미적 생활! 우리는 선조의 풍부한 체험을 통하여 얻은 높은 이 미적 생활을 잊을 수는 없을 것이다.

국가적 권위를 잃은 한일합병 이래 우리 민족은 선조가 체할에서 쌓아오던 미적 생함을 잃고 노예의 물질적인 영향을 받아 필경 심미적인 아름다운 생활의 중요성은 우리의 문화적 기반과 함께 근본으로부터 부정당하고 오늘에 이른 것이다. (...)

우리가 미적 생활이라는 것을 우리 생활에서 분리하여 소위 한 고상한 학문적 대상으로만 어렵게 생각할 게 아니고 우리가 매일하고 있는 우리 생활 그 속에서 매일 경험하고 있는 사실인 만큼 생활을 살리여가는 점에 있어서 많은 반성이 필요하다고 본다. (...)"

박래현은 생활의 아름다움을 교양의 노출이자 깨끗함에서 찾을 수 있는 것이라 했다. 이는 서양에서 동양을 바라보는 시선, 즉 비위생, 미개발, 비문명적이라는 이미지와는 대조적이다.⁶⁹⁾ 이러한 이미지를 견어내고 본 ‘특수한 미와 자연, 인생의 융합’ 이란 선조들이 삶에서 체득한 미적 생활을 반영한 전통문화를 가리킨다. 이에 따라 ‘한일합병 이래 노예의 물질적인 영향으로 아름다운 생활의 중요성은 부정’ 당했다는 내용은 일제강점기에 유입된 일본 전통회화와 서구미술에 관한 기교나 형식을 모방하는 문제뿐만 아니라 일본에서 수용한 서구문명을 국가 개조의 기준으로 삼아 현대에 맞지 않는 생활과 문화를 폐기해야 한다는 인식에 따른 변화를 의미했다.⁷⁰⁾ 이어 그는 무

69) 김현숙, 「한국 근대미술에서의 동양주의 연구」, 『한국근대미술사학』 제10집, 한국근현대미술사학회, 2002, 16쪽.

70) 김대열, 「세계화시대 한국 전통회화의 계승·발전에 관한 연구」, 『미술문화연구』 제2호, 동서미술문화학회, 2013, 5-6쪽; 유선영, 「식민지의 ‘문화’ 주의, 변용과 사후」, 『대동문화연구』 제86집, 성균관대학교 대동문화연구원, 2014, 389-396쪽.

비판적인 문화 수용에 대한 반성을 다음과 같이 주장하였다.

“상류계급에 속하는 사람들이 순조선적인 색채는 뒤떨어진 것처럼 생각하고 한발 더 나가 외국의 것을 생활화하며 존경하는 경향이 많으나 그것은 순전히 우리 조선의 아름다움을 이해하지 못하고 또 한발 나아가 외국인에게 이해시킬 자신이 없는 ‘수박겉할토기’와 다름이 없을 태도인 것이다. (...) 외국인으로 하여금 존경하는 것은 자기나라의 모방이 아니고 그 나라의 특징이라는 것을 잊으면 안 될 것이다. 우리는 오랫동안 중절되었던 국가사회를 재건하는 동시에 특수한 우리의 생활미를 다시 찾아 옛날부터 흘러오던 생활형식과 풍속 중에 새로운 반성을 지니도록 노력하지 않으면 안 될 것이다.” 71)

박래현은 생활과 분리된 미적 생활을 ‘고상한 학문적 대상’으로 보고 ‘순조선적인 색채는 뒤떨어진 것으로 보는 상류계급’에 대한 비판을 이어나갔다. 이와 관련된 직접적인 근거는 사료에서 찾을 수 없으나 당시 정황으로 볼 때 일제강점기인 1940년대부터 동양주의 미술론을 개진했으며 해방 이후 서울대학교 예술대학의 교수로 재직해 동양화단에 지대한 영향을 끼친 김용준(金瑢俊, 1904-1967)을 연상시킨다. 1930년대 향토색 논쟁에서 김용준은 파란 하늘과 타는 듯한 누런 땅, 노란 저고리와 남색 치마 등 원색의 표현을 원시색으로 규정하고 “누가 보든지 저건 조선인의 그림이로군 할 만큼 조선 사람의 향토미가 나는 회화란 결코 알록달록한 유치한 색채의 나열로서 되는 것도 아니” 라면서 ‘고담(枯淡)한 맛’이 숨어있는 관념적인 예술성을 강조한 바 있다. 이어 그는 “작품 자체가 민중을 향하여 호소할 필요는 조금도 없을 것”이라고 언급해 프로예술론에 비판적인 예술지상주의의 면모를 나타냈을 뿐만 아니라 “교양이 낮은 사람이 보아서 썩 좋다한 작품일지라도 교양이 높

71) 박래현, 「전통을 존경하여 새로운 설계 세우자」, 『경향신문』, 1947년 2월 16일.

은 사람의 직각(直覺)에 의하여 볼 때 아무것도 아닌 수가 흔히 있습니다”라며 민중을 예술적 감식안이 없는 대상으로 인식했음을 드러냈다.⁷²⁾ 따라서 박래현이 생활과 미술의 분리, 원색의 사용을 원시색으로 폄하함으로써 관념적인 문화적 특질을 추구한 김용준의 사상을 비판한 것이라 하겠다.

‘외국의 것을 생활화하며 존경하는 경향’은 대중의 생활과 동떨어진 관념적인 동양화를 반성함으로써 전개한 박래현의 생활미와 대비된다. 이는 중국문화에 기원을 둔 남종문인화, 즉 예술적 기교를 추구하지 않으며 시문을 겸비한 문인의 사상을 내포한 그림을 가리킨다. 채색과 수묵을 구분하고 서예, 사군자, 남종화에서 한국미술의 전통을 찾은 김용준의 문인화론은 동양은 정신, 감성이고 서양은 물질, 이성이라는 식의 동양주의에서 발현되었으며 서양에 의해 구성된 동양의 특성을 근간으로 한다는 역설을 내포했다.⁷³⁾ 이는 예술의 감상자를 대중이 아닌 상류층에 한정시킨 봉건적 선비문화를 계승함으로써 ‘민족’의 범주를 모호하게 규정짓는 한계를 갖는다.

마지막으로 ‘옛날부터 흘러오던 생활형식과 풍속 중에 새로운 반성을 지니도록 노력’ 하겠다는 다짐은 일원화된 본질을 추구한 동양화단의 주류 담론을 따르기보다 우리 문화의 독자성을 부정하지 않고 시대별 특성이 반영된 선조들의 예술을 탐구해 생활의 아름다움을 표출하겠다는 다짐이자 창작세계에 대한 자신의 향방을 암시하는 것이라 하겠다.

박래현은 생활미를 아름다운 색을 조화롭게 활용한 의복에서 찾을 수 있는데, 일제강점기의 몸빼와 가지각색의 의복이 범람하는 상황에서 덕수궁미술관, 국립민족박물관 등의 고대 유물을 통해 우리 고유의 색채를 발견할 수 있다는 견해를 밝혔다.⁷⁴⁾ 또한 벽에 거는 그림이나 창문에 친 커튼에서

72) 김용준, 「회화로 나타나는 향토색의 음미 (하)」, 『동아일보』, 1936년 5월 6일; 김용준, 「제재」, 『조선일보』, 1939년 4월 28일.

73) 김현숙, 앞의 글, 14-15쪽; 정형민, 『근현대 한국미술과 ‘동양’ 개념』, 서울대학교출판문화원, 2021, 91-93쪽.

74) 박래현, 「여성의 색과 조화」, 『부인』 1권 3호, 1946년 10월, 38-39쪽.

도 미의식을 표현할 수 있다고 했다.⁷⁵⁾ 그는 의복의 색으로 국가의 문화 수준을 보여줄 수 있듯이 가정을 담당하는 여성에게 미술을 보급하여 미술의 생활화, 대중화를 이루고자 하였다. 이는 생활 속 아름다움에 내재된 고유의 특성을 찾아 한국 문화를 재건할 수 있다는 민족미술에 대한 응답이자, 문인화의 사의(寫意) 정신과 대비되는 현실을 직시한 미술의 지향을 의미했다.

또한 박래현은 조선 후기의 풍속화에서도 생활미를 모색했다. 그는 김홍도(金弘道)를 “남북화의 사이를 교묘하게 개척하고 독도(獨到)의 경지를 찾는 이 나라 화단의 선구자”이며 “종래의 기계적인 전습(傳習), 화보이모(畫譜移模)에서 현실 묘사라는 우리 회화상에 한 혁명”을 가져온 ‘현실 묘사의 시조’라고 표현했다.⁷⁶⁾ 박래현은 한일합병 이후 “담채의 사군자는 농후한 채색화로 변하고, 화선지에 스며가는 먹의 향기는 두터운 호분으로 덮이고 말았다”면서 당시 화단의 단절된 전통에 비판하기도 했으나 김홍도, 신윤복(申潤福), 심사정(沈師正), 정선(鄭愼)의 작품에 놀라움을 느꼈다고 언급했다. 특히 그는 서민들의 생활상을 사실적으로 표현한 김홍도와 신윤복의 풍속화를 통해 현실과 맞닿아 있는 작품을 제작하고자 했을 것이다.⁷⁷⁾

박래현은 근대 문화가 급속도로 발전한 상황에 대해 “세계 조류에 비추어 생각하여 볼 때 우리가 과거 수백 년 전의 찬란한 문화의 역사를 가졌다고 한들 그 전통만을 간직하고 이십세기 문화에 거역할 수는 없으며 또 머물러 있을 수도 없는 것”이라며 한국의 예술품들이 해외에 진출하고 탁월한 예술성이라는 인상을 줄 때 “그 예술품 속에 영원히 살아있는 우리의 민족성을 더 한층 아끼고 싶은 마음”이 들 것이라고 언급했다. 즉 오랜 역사를 가진 한국의 문화와 예술품을 현대적으로 변용했을 때 국제적으로 한국의 예술성을 전달할 수 있다는 것이다. 이어 작가는 경제적인 기반을 갖춘 사람만이

75) 박래현, 「여성과 미술 : 미에 대한 의식과 표현」, 『부인경향』 제1권2호, 1950년 2월, 48쪽.

76) 박래현, 「내가 좋아하는 그림 ‘소림명월’」, 『동아일보』, 1962년 2월 22일.

77) 박래현, 「동양화의 추상화」, 『사상계』, 1965년 12월.

예술을 한다는 인식을 비판했는데 “예술을 한다는 범위는 극히 좁았으며 … 이러한 관념은 이미 낡은 시대의 유물에 지나지 않는다. … 우리는 다 같은 예술성을 지닐 수 있다는 자부심을 가져도 좋을 것”이라며 마음의 휴식처와 같은 예술이 존재하는 삶을 강조하였다.⁷⁸⁾ 결국 박래현이 추구한 예술은 미술계에서의 지위나 예술의 우위, 공동의 목적에 기반한 창작 활동과 같은 정치적 판단을 반영하기보다 생활과 연결된 미술을 대중과 공유하는 방향으로 나아가는 것이었다.

또한 박래현은 미술의 대중화에 대해 “남자나 또 특수한 사람만이 하는 것이 아니라 … 우선 여성에게 미술을 보급시켜야” 한다는 생각을 밝혔다.⁷⁹⁾ 그는 미술의 생활화를 위해 미의식을 가져야 할 가장 중요한 대상은 여성이라고 보았으나 여성에게 부과된 생활 문제로 인해 가로막힌 현실을 다음과 같이 지적했다.

“오랜 빈곤에서 오직 산다는 것의 엄숙성에 자신의 정성을 다하며 살아 온 여인들의 생활 속에 ‘예술’, 이것이 그 어느만한 위치를 지니어 왔던가. 늘 갈망하면서도 손과 마음이 미치지 못하는 곳에 놓여진 완상물 같은 누구나가 손쉽게 만져볼 수 없는 고가(高價)의 사치품 같은 존재였던 게 부인할 수 없는 사실이 아니었던가 한다. 예술을 하는 사람, 예술적인 것, 이런 테두리가 언제나 우리들과의 사이에 엄연히 경계를 이루고 지나친 겸손에서 내 자신을 무식하게 만들어 온 것이 여인들의 생활이었다고 본다. (…) 이 감정을 옮겨 받을 수 있는 귀중한 대상에게는 아무 명칭도 부여되지 않았다. 줄 수 있는 사람, 받을 수 있는 사람 모두가 예술 속에 살고 있는 사람들이다.

(…) 넓이도 없고 길이도 없고 시간조차 잊을 수 있는 세계, 각자가 제 각기의 환경 속에서 조리할 수 있는 세계가 오직 예술의 세계가 아닐까 한

78) 박래현, 「가정에 있어서의 예술의 위치」, 『동아일보』, 1959년 1월 10일.

79) 「여류문화인좌담회」, 『경향신문』, 1947년 1월 1일.

다. 지칠 대로 지쳐 버린 인간의 마음이 항상 머무르고 싶어 하는 오아시스, 이론과 형식을 떠난 누구나가 평등하게 위로받을 수 있는 세계, 이것이 오직 예술의 세계라고 본다.

(...) 후배를 양성하고 자녀에게 예술을 계승시키는 것만이 중요한 문제는 아니다. 이 책임을 가질 수 있는 인간 내 자신이 드높은 감수성을 갖기 위하여 노력하는 일이다. 왜냐하면 남이 느낄 수 있는 것을 나도 같이 느낄 수 있으며 그보다 좀 더 느낄 수 있는 세련된 감수성을 갖기 위해서다. 나는 이렇게 생각한다.”⁸⁰⁾

위의 글에서 박래현은 ‘과거를 보고 현실을 사는 예술인’으로서 현실과 동떨어진 미술을 했던 시간들을 반성하며 생활미를 경유한 미술의 생활화를 주창했다. 이는 선조들의 삶을 반영한 생활미, 즉 박물관에서 볼 수 있는 도기, 장신구, 회화 작품 등을 통해 가정을 꾸미는 미적 감각까지도 향상될 수 있다는 것이다. 나아가 미술 세계를 접하는 이들과 다르게 느끼는 감각을 인식함으로써 형성된 내면의 오아시스를 통해 현실의 문제를 위로받을 수 있을 것이라 보았다. 이어 미술의 대중화를 위해서는 자녀를 교육하고 가정 생활을 꾸리는 등 의식주를 담당하는 여성들의 참여가 절실하다고 판단했으며, 여성 교육의 부재와 사회 진출의 문제로 인해 가정에만 갇혀버린 여성들을 예술의 주체로 소환해 자신만의 감상을 가져볼 것을 강조하였다. 이는 해방 이후 쟁점이었던 현실성이 결여된 봉건성의 탈피이자, 관념에서 현실로의 환원이었다.⁸¹⁾

80) 박래현, 「나와 예술」, 『조선일보』, 1958년 11월 20일.

81) 1948년 박문원은 「미술의 3년」에서 수묵채색화와 유화를 아울러 평가했다. 그는 “동양화란 서양화와 서로 대립되는 개념으로 존재한다. … 이조 말엽에 있어 혜원이나 단원 같은 화가는 그 당시의 사회현실을 묘사하려는 리얼리스트였지만 조선이 일본의 식민지로 되면서부터 양화라는 구라과의 표현양식이 수입됨으로써 동양화는 봉건적 요소를, 양화는 현대적 요소를 지니는 것으로서 각기 자기의 특징을 삼게 되었다.”면서 젊은 동양화가들에게 현실로 복귀하려는 노력을 강조했다. 구본웅(具本雄, 1906-1953)은 「우리 미술의 민주성」에서 일본화가 섞인 동양화를 비판하면서도 “우리의 선조가 얼마나 문화적으로 과거를 장식하였고 살림살이가 미술을 가졌었으며 살림과 미술을 함께 꾸몄다는 것”을 강조했다. 염원(念園)

이러한 박래현의 인식은 당대 화단의 전통 인식과 대조되는 것이었다. 우선 장우성(張遇聖, 1912-2005)의 경우 김용준의 동양화 개념을 공유하였고 남종문인화가 공자, 맹자, 노자, 장자의 도교적 사상을 배경으로 발달했으나 “근대 서구 과학문명의 대두로 현실주의 사조가 고조됨에 따라 차츰 쇠퇴”했다면서 「동양문화의 현대성」에 대해 다음과 같이 서술하였다.

“원래 동양화는 사실주의가 아니고 표현주의와 인격과 교양의 기초 위에 초현실적 주관의 세계를 전개하는 것이 동양화의 정신이다. (...) 현대미술 사상의 주류가 되어있는 추상주의 회화이념에 있어서 그 주지주의적 정신과 유미적 단순화된 구성성(構成性)은 (...) 동서문물의 이원적 성격이 차츰 다른 시원(始元)에서 출발하여 같은 귀착점에 도달하려는 징후를 보이는 것이 아닌 것인가.”⁸²⁾

위의 글에서 장우성은 현대미술의 특성을 주관주의, 이상주의, 합리주의, 유심주의로 환원하면서 서구 추상미술과 동양화의 이념이 동일한 지향점을 갖는다고 보았다. 즉 추상미술은 전통 동양미술에서 비롯된 것으로, 본래 동양화는 고대부터 관념성을 중시하였다는 것이다. 이러한 인식은 동양화단의 주류 사상으로 자리 잡았고 1950년대 수묵 계열 작가들은 “사의(寫意)적 양식에 입각한 수묵선염의 선적 경지”를 추구하였다.⁸³⁾ 반면 박래현은 예술을 “이론과 형식을 떠난 누구나가 평등하게 위로받을 수 있는 세계”로 정의하면서, 예술을 하는 사람과 받는 사람을 동등하게 여기는 인식이 반영된 미술의 생활화를 강조하였다. 이는 전통을 동양화의 관념이 아닌 생활에서 찾을 수 있다고 인식함에 따라 현실과 미술이 밀접하게 맞닿아 있기를 추구하

은 「신선과 회화」에서 이용우(李用雨, 1904-1952)의 수묵채색화에 대해 “신비와 관념에 흐린 육안을 진실과 현실에로 돌리라”고 평했다. 최열, 앞의 책, 182-188쪽.

82) 장우성, 「동양문화의 현대성」, 『현대문학』 1권 2호, 1955년 2월, 32-35쪽.

83) 장우성, 「동양문화의 현대성」, 『현대문학』 1권 2호, 1955년 2월, 33쪽.

는 새로운 관점을 제시한 것이다. 정리하면 1940년대 중반 박래현이 아름다운 색상의 의복을 통한 심미적 생활을 제시했다면 1950년대 말에는 미술을 통해 내면의 위로를 느끼는 현실적 생활로의 변화를 보였다. 이는 여성들의 고층을 깊이 이해하면서 생긴 인식의 변화로 판단된다. 혼자 살 것을 몇 번이고 다짐했다는 작가가 “가정과 작업을 양립시킬 수 없는 사실은 수두룩한 주변의 역사가 증명하지만 나만은 하는 욕망”으로 결혼한 이후에야, 훌륭한 여성 예술가가 왜 적은지에 대한 의문을 “결혼한 지 일 년 만에 정확히 해득”하게 되었다고 밝혔던 것이다.⁸⁴⁾

한편 평론가 이경성은 「생활을 기반으로 하는 미술」(1955)에서 한국미술의 과업으로 생활의 합리화, 현대화, 세계화를 주장했다. 첫째, 합리화는 역사적으로 근대 완성의 열쇠였으며, 미술이 탐미나 도취의 대상이 아니라 “지적 냉철로써 인간생활을 분석하며, 거기서 가치를 발견하고, 그것을 생활의 바탕”으로 삼게 한다고 정의했다. 둘째, 미술의 현대화는 생활의 현대화에서 비롯된 것으로, 미의 관조, 해석, 감각을 현대화하려는 노력과 더불어 “재료를 선택하는 능력, 질(質)의 우열, 다루는 솜씨들은 곧 작품의 우열을 결정”한다고 강조했다. 셋째, 세계화는 예술가의 유학이라는 인적 교류와 전시의 작품을 대여하는 물적 교류를 통해 “미술문화의 일원화”를 형성함으로써 세계사의 제일선에 등장할 수 있다고 믿었다. 이는 생활의 서구화를 통해 미발달된 한국미술의 세계화를 이룩하고자 했던 것이면서 박래현이 주장한 전통 기반의 생활미와 대비된다.⁸⁵⁾

위의 내용을 종합하면 박래현의 전통 인식과 대조되는 장우성의 동양화 개념과 이경성이 주장한 동서양 미술의 일원화는 서양미술을 기준으로 한국미술의 후진성을 탈피할 수 있다는 현대화의 논리를 내포하였다. 전통의 계

84) 박래현, 「반생에 서서 지금까지」, 『여원』, 1967년 2월; 박래현, 「결혼과 생활」, 『민성』 4권 7호, 1948년 8월.

85) 이경성, 『현대한국미술의 상황』, 일지사, 1976, 55-62쪽.

승과 혁신이라는 대칭적인 두 사상의 토대는 서구미술의 현대성이라는 동일한 전제 위에 있는 것이다. 동양화의 현대화는 서구 추상미술에 기대어 수묵의 사의 정신을 전통으로 위시하였고, 한국미술의 현대화는 생활의 서구화를 비롯한 서양미술의 흐름을 추구함으로써 근대미술의 역사를 부정하였다는 점에서 그렇다.⁸⁶⁾ 일례로 이경성은 《국제판화전》(1957), 《미국현대회화조각 8인 작가전》(1957)을 미국미술의 현대화 사례로 긍정적으로 평가했으나, 첫 해외전인 《한국현대미술전(Korean Contemporary Paintings)》(1958)에 대해 냉소적인 반응을 보였다. 당시 화단에서는 기획자 앨런 프세티 코넬트(Ellen Psaty Conant, 1921-2023)에 의해 작가 명단이 독단적으로 결정된 것이라는 불만을 제기했는데, 국전을 대표하는 주류의 기성질서에 반하는 선정이었기 때문이다. 이경성 또한 미국 화랑의 장삿속에 놀아난 소동으로 치부함으로써 서구중심주의와 민족주의를 오가는 이중적인 인식을 드러냈다.⁸⁷⁾ 이로써 1950년대 미술계는 독자적인 민족성의 탐구와 현대성의 추구라는 이상적인 목표를 이중으로 설정하였으며, 동양주의 사상으로 한국미술의 우위를 점하려는 자의적인 인식을 내포하였다.

박래현은 삶의 양상이 민족마다 다양하게 나뉘듯 민족의 생활과 자연, 아름다움을 포괄한 생활미 또한 고유의 특질을 드러낼 것이라고 판단했다. 생활미의 출현은 일제강점기에 유입된 서양미술과 일본화에 의해 단절된 민족미술의 건립이라는 과제를 해결하고자 동양화의 특성에 가장 먼저 접근한 데에서 비롯되었다. 이는 인습적인 소재의 범위를 벗어났을 뿐만 아니라 사람들의 생활을 녹인 미술을 추구함으로써 동양화의 새로운 방향을 제시하였

86) 이경성은 《현대작가초대미술전》의 취지에 대해 “근대의 망령들의 손에서 탈취하여 한국에 올바른 현대미술의 씨를 뿌리고 또 그들 근대의 망령들에게 사로잡힐 대중을 구출하는 동시에 고독에 떨고 있는 현대미술가들에게 발언할 수 있는 기회”를 주기 위함이라고 언급함으로써 근대와 현대 시기를 부정과 긍정의 구도로 이분화했다. 이경성, 「새로운 기풍의 창조」, 『조선일보』, 1959년 2월 28일.

87) 김정은, 「1950년대 한국 미술비평의 모더니티 논의」, 『현대미술사연구』 제47집, 현대미술사학회, 2020, 131-133쪽.

다. 다시 말해 동양화의 현대화는 서구 추상미술과 문인화의 사의 정신으로 연결되는 동양주의 뿐만 아니라, 전통과 현실 소재를 아우르는 생활미를 통해서도 이루어졌으며, 전통에 대한 주체적인 태도를 근간으로 하였다.

2. 한국을 넘어선 세계문명과의 공감

1960년대 미술계는 국제전의 진출과 세계화를 열망함에 따라, 서구의 현대미술이 동양에 기울이는 관심을 의식하면서 전통론에 관한 대담들을 진행하였다. 근대 없이 이룩된 현대미술에 전통을 수립해야 한다는 주제의 대담에서 김병기(金秉騏, 1916-2022)가 “서구합리와 대결하는 동양의 정신세계 … 고려의 청자 혹은 이조의 백자나 목물 … 동양의 수묵이 갖고 있는 함축성”을 내세우자, 김창열(金昌烈, 1929-2021)은 취미성에 대한 부분을 지적하며 고구려 같은 데서 전통을 찾자고 제시한 바 있다.⁸⁸⁾ 또한 1961년 세계문화자유회의의 한국본부를 자처한 춘추회(春秋會)는 ‘동양과 서양의 미술’이라는 주제의 세미나를 개최하였다. 발제자는 김병기, 김영주, 박래현으로, 박래현은 ‘동양화의 흐름’을, 김병기는 ‘서양의 창조와 동양의 정신’을 발표했다. 이들은 “종래 오인된 전통을 지양하고 과거의 창작 스타일에 종지부를 찍음으로써 우리 자신의 ‘이데’를 찾고 동·서양화 간의 자료의 차이에는 구애를 받더라도 자유스러운 입장에서 창작해야” 한다는 결론을 맺었다. 이 과정에서 서양화가와 동양화가의 사상적 차이를 드러냈는데, 김병기가 동서양화의 구분은 무의미하며 우리나라와 일본에서만 동서양화가 기형적으로 혼재됨에 연연한다고 언급하자 박래현은 다음과 같이 반박했다.

“동·서양화가 반영하는 시대정신은 동일하다고 말할 수 있으나 미술 창작

88) 「전진하는 현대미술의 자세」, 『조선일보』, 1961년 3월 26일.

의 자료(資料)의 면에서 즉 투박한 붓과 기름을 재료로 섬세한 동양화를 그릴 수 없고 수묵으로 서양화를 그릴 수 없음과 같은 차이와 거기에서 발생되는 표현방식의 차이를 해소함은 곤란한 문제” 89)

이에 김병기는 동양화는 수묵화로, 서양화는 유화라는 사고방식을 탈피해야 한다고 했다. 그러자 박래현은 수묵채색화에서 하나의 선(線)은 많은 의미를 지니고 있기에 유화와 다르다고 주장했다. 또한 수묵채색화가 발전하지 못한 이유로, 과거 궁중에 갇힌 화공들의 그림이 안방 예술에 그쳤으며 유화처럼 개방되지 못했음을 지목했다. 이와 더불어 전통은 남아 있는 선인의 명화를 이어받는 것이 아니라 그 시대의 정신을 현실에 적용하는 것이 중요하다면서, 어떤 미추를 보는 눈은 같겠으나, 제작 면에 있어 차이가 발생하는 재료의 특성을 다시 한 번 강조했다. 정리하면 도화서 화원들의 그림이 왕조사회에서 한정적인 향유계층을 대상으로 하여 발전하기 어려웠다는 시대적 한계를 지적함과 동시에 선조들이 보여준 창조 정신과 당대에 실천할 수 있는 전통의 현실적 요소를 조명했던 것이다.90)

한편 동양화단의 상황은 「전통 계승의 자세」(1963)에서 오광수(吳光洙, 1938-)가 문화에 대한 독선적인 해석이 ‘한국 정신’에서 비롯되었다고 지적한 다음의 내용을 통해 파악할 수 있다.

“남북화의 조형이념을 오늘의 동양화로 보는 안목과 현대적 방법을 서구 안목에만 기준해서 오늘적인 것으로 규정지으려는 풍조를 본다. (...) 이조가 중원(中原)에 대해 스스로 주변민족으로서의 열등의식으로 맹목적인 중국의 이식에 급급한 것처럼 오늘날 일부 신인들이 서구적 방법을 무자각적 모방과 유행에 편승하는 것이야말로 스스로 또 하나 사대주의 사상을 답습하고 있는 것 외에 무엇인가? (...)”

89) 「동양과 서양의 미술」, 『경향신문』, 1961년 3월 10일.

90) 최열, 앞의 책, 780-781쪽.

물질의 해체에서 도달된 저쪽의 방법과 대조적으로 정신의 종합으로 정신 상태에서 물체를 끝없이 암시해간 이쪽의 방법이 종내는 앵포르멜의 조형 속에서 조우되어지고 있음의 발견이다.” 91)

오광수는 한국 정신의 문제를 안목의 성장으로 해결할 수 있다고 보았다. 이어 동양화단의 전통 문제, 특히 수묵이라는 재료를 근간으로 전통의 정통성을 주장하는 산수화와 앵포르멜과의 유사성을 찾는 서(書)의 회화를 지적했다. 이는 중국의 남종문인화를 존승한 조선 사대부의 모화사상에 따라 채색을 폄하하고 수묵을 추종하는 것에 대한 성찰적 태도를 요청한 것이었다. 다시 말해 “우리가 생활하는 현실은 어디까지나 유물적 현실이 아닌 역사적 현실” 92)이기 때문에 비개성적인 천편일률의 산수화를 고집하는 작가들과 수묵의 관념에 속박되어 재료의 한정성을 초래한 작가들에게 유전에 지배된 전통을 해체할 것을 강조했다. 이러한 분위기 속에서 박래현은 재료의 관념적 특성에 몰두한 동양화단의 문제를 인식한 사례로 판단된다. 이 시기에 작가는 개인적으로나 사회적으로 전환기라 불릴 만한 변화를 맞이하였다.

1960년 박래현은 백양회 해외전을 통해 대만과 홍콩, 일본을 순회했고, 4·19혁명으로 이승만 정권이 붕괴되는 역사적 사건을 경험하였다. 그는 새 정부에 바라는 소망을 묻는 질문에 다음과 같이 답했다.

“어느 정당이건 간에 국민들이 원하는 올바른 민심을 파악하는 정치인으로서 제이공화국이 탄생하지 않으면 안 되었던 과거의 부패를 거울삼아 다시 뉘우치고 그 뉘우침에서 우리나라는 정치를 바란다. 며칠 전 지상에 여러 정당의 문화정책에 대한 의견들은 문화인들의 각성을 촉구하고 문화인들의 활기를 주는 것이었다. (...) 앞으로 지상에 발표한 대로 문화정책을 아낌없이 시행함으로써 문화인이 마음 놓고 활동할 수 있게끔 생활 대책을 세우

91) 오광수, 『시대와 한국미술』, 미진사, 2007, 34-42쪽.

92) 위의 책, 38쪽.

고 문화교류에 주력함으로써 우리 문화의 세계성을 잊지 않는 방향으로 이 끌어주길 바란다.”⁹³⁾

박래현의 의견은 1960년 7월 27일 조선일보에 실린 「주요 정당의 문화정책」에 관한 반응으로 추정된다. 각 정당은 문화교류에 관한 예산 인상에 대해 모두 호의적인 입장을 밝혔고, 국전과 국립극장의 운영 방식에는 한국사회당이 ‘예술인에 대한 적극적인 생활보장’을 약속하며 시설운동을 예술가들의 재량에 맡길 것이라고 언급했다. 해당 공약은 박래현이 위에서 언급한 ‘마음 놓고 생활할 수 있게끔 생활 대책을 세우고’라는 부분과 연관된 내용으로 보인다.⁹⁴⁾ 미술계 인사로 지면에 소개된 박래현과 조각가 차근호(車根鎬, 1925-1960)는 문화계에 대한 지원이 부족하다는 점을 공통적으로 강조했으나, 차근호는 “현대 미술관 하나쯤은 건립해야 할 것이며 국전 같은 데도 보조를 충분히 하여”야 한다고 주장했고 박래현은 우리 문화의 세계성과 국제적인 문화 교류를 중시했다는 데서 인식의 차이를 드러냈다.

이듬해 5·16 군사정변으로 정권을 잡은 박정희는 국가 개혁의 일환으로 국전 개혁을 단행했으며, 대한미협, 한국미협, 건축가협회를 ‘한국미술협회’로 통합하는 등 문화계에 속한 모든 단체의 단일화를 추진하였다. 당시 정부와 젊은 미술가들의 목표가 기성질서에 대한 개혁에 있었다는 점에서 동일한 방향성을 가졌다.⁹⁵⁾ 이에 따라 박래현은 미술계의 혁신에 대해 다음과 같이 언급했다.

“지난 수개월을 돌이켜 각 문화단체의 동태를 본다면 각계를 망라한 적지 않은 움직임이 있었다. 따라서 미술계의 혁신도 주목되는 하나로 오랜 침

93) 「새 공화국의 여명에 부치는 문화계의 소망」, 『조선일보』, 1960년 7월 31일.

94) 「주요 정당의 문화정책」, 『조선일보』, 1960년 7월 27일.

95) 김현화, 「박정희 정부의 문예중흥정책과 현대미술」, 『미술사논단』 제42호, 한국미술연구소, 2016, 133-135쪽; 「성숙한 예술문화단체 통합」, 『조선일보』, 1961년 12월 28일.

체에서 벗어나 새로운 방향을 생각해 볼 수 있는 분위기를 가져왔던 것이다. 특히 국전에 있어 종래의 허다한 결함을 시정하고 내용의 빈곤에 유의하는 등 이 나라 미술인 전체의 활동 분야로서의 국전으로 지향할 수 있는 난문제(難問題)들을 개혁하고 실천에 옮겼다는 점 대담한 시도였다고 본다. 물론 세세한 부분에 있어서는 고질된 수술인 만큼 일조인석에 완패를 기할 수는 없지만 확고한 모체를 이룩할 수 있는 기초공사에 착수한 것이라고 보여 여기에 연이어 각 문화 단체 통합 문제도 분야별로 오랜 진통기를 가져온 결과 이루어진 일인 만큼 각기 자기중심의 사고방식에서 벗어나 아름다운 분위기 속에 이 나라의 예술인이 때 없는 마음으로 뭉칠 수 있다면 우리 고유의 문화는 여기 색다른 전당을 이룩하고 서구의 선망을 가져올 수 있는 발전이 있지 않은가 한다.”⁹⁶⁾

박래현이 언급한 오랜 침체는 대한미협과 한국미협의 이권 다툼으로 인한 작가들의 국전 거부로 예로 들 수 있다. 침체에서 벗어난 새로운 방향이란 중앙단체들을 하나로 묶은 한국미술협회의 창립을 의미한다. 이는 미술인들의 자발적인 합의가 아닌 정부의 포고령에 의한 통합이었으나, 서양화가 정규(鄭圭, 1923-1971) 또한 “미술가들의 권익을 보다 더 정당하게 보장받고자 하는 일임에 틀림없다. … 미술단체의 통합이 미술가들의 자발적이고 건설적인 토의를 통하여 이룩되지 못하고 정부 측의 협조와 주선”으로 진행된 점에 반성하는 태도를 보였다.⁹⁷⁾ 이처럼 당시 작가들은 군사정권을 혁명으로 받아들이고 문화정책의 개혁을 시행할 수 있는 정부라는 인식을 지녔다고 할 수 있다.

박래현에 대한 당대의 평가는 “동양화에서 양화의 수법을 차용하지 못한다는 이유는 없지만 인물의 형태, 건물의 배치와 구조는 동양화의 한계를 완전히 상실”⁹⁸⁾했다거나 “전통적인 제재(題材)나 일화적(逸話的)인 개념을

96) 박래현, 「실현 안 된 개인전」, 『조선일보』, 1961년 12월 29일.

97) 정규, 「소극으로 시종한 미술계」, 『조선일보』, 1961년 12월 29일.

화면운필(畫面運筆)할 만큼 고전적 이해력이나 여기(餘技)가 있는 작가는 아니다”⁹⁹⁾라는 내용이였다. 이러한 비판은 수묵화를 기준 삼아 고법의 적용, 형태의 생략 또는 과장을 통한 의상(意想) 강조, 내면의 필연성, 수묵의 생명성 등을 제시하며 동양화의 전통적인 관념성을 강조했던 당시의 분위기와 연관된다.¹⁰⁰⁾ 박래현이 앵포르멜 양식을 도입한 후에는 “완전한 추상공간과 구조로 회장의 이단 같은 작품”¹⁰¹⁾이라는 평가로 생소함을 드러냈는데 서양화단의 앵포르멜은 이미 국전에서 주류로 자리 잡은 상황이었다. 동양화에 대한 이중적인 인식, 즉 동양화를 수묵으로, 서양화를 유화로 보는 매체 특성의 구분을 지양하자고 주장하면서도 서구미술을 수용한 동양화 같지 않은 작품이라는 평가를 들었던 것이다. 하지만 박래현은 1958년 프세티가 기획한 《한국현대미술전》을 기점으로 1960년 백양회의 해외 순회전, 베트남 호치민에서 개최된 《제1회 월남국제미술전람회》(1962)의 동메달을 수상하는 등 해외전 참여에 대한 기회가 늘어나면서 새로운 환경에서의 성과를 올리고 있었다. 이에 따라 그는 1962년 「나의 화도」에서 현실에 대한 체념 속에서도 새로운 돌파구를 찾아야만 했던 상황을 다음과 같이 언급했다.

“지금 나는 그림을 그리는 여인이 되고 말았다. 만일 지금이라도 그림을 단념하고 다른 세계로 진출한다면 그것도 운명의 한 토막이 될 것이고 좀 더 훌륭한 작품을 계속할 수 있다면 그것도 운명의 소관이라고 생각될 것이 아닌가. 실로 애매한 해석들이 제멋대로 이루어지는 곳에서 운명의 활약 무대가 넓어져 가고 있는 것을 느끼고 있다. 즉 주어진 환경이라든지 인간의 마음가짐은 용이하게 변할 수 있는 운명의 키가 되고 있는 것이다. [...] 8·15 이후 우리는 여러 차례의 수난을 겪어왔으며 수난 속에서 살아남

98) 이봉상, 「제작정신의 빈곤-국전을 보고 (상)」, 『조선일보』, 1956년 11월 20일.

99) 한일자, 「제십회 백양회 전평 창조적 감동 드물다」, 『경향신문』, 1961년 12월 1일.

100) 한일자, 「제10회국전평 동양화부」, 『경향신문』, 1961년 11월 2일.

101) 이구열, 「11회 백양회전 약화된 회장 분위기」, 『경향신문』, 1962년 12월 17일.

수 있는 예술이야말로 진실한 국민의 소리가 아닐 수 없다고 말하고 싶지만, 계속되는 불안정한 생활이 작품을 만들 마음의 여유를 가져다주지 못하고 우리는 그 고난을 극복할 만큼 강하지도 못하였던 것이다.”¹⁰²⁾

위의 글에서 운명에 대한 체념적인 태도를 보인 박래현은 동시에 “모든 인간의 마음 속에 군림하면서 기실은 가장 약한 존재가 또 운명” 이라면서 삶에 대한 주체적인 태도를 보였다. 이는 “결혼 전 가졌던 색다른 이상들이 모래 위의 누각처럼 … 무너져 갔다. 그러나 실망이 거듭되는 동안 그 실망은 또 하나의 굳은 피각(皮殼)을 이룩” 했다는 회상을 통해 바쁜 생활과 혼란스러운 정치 상황 속에서도 결국 작업을 이어가고자 했다는 것을 대변하며, 삶과 역사를 반추하는 경향의 추상 작업과도 연결된다. 이러한 태도를 지닌 작가는 자신의 작품에 대한 애매한 해석들이 난무하는 환경 속에서도 다양한 나라에서의 전시 참여로 새로운 길을 개척할 수 있다는 희망과 자신감을 얻었던 것이다.¹⁰³⁾

특히 박래현은 1964년 국제교육협회의 초청을 계기로 미국을 방문한 이후 일 년간의 세계여행을 통해 다양한 문화를 경험하면서 동·서양을 구분하고 우월성을 판단하기보다 각 문화의 특수성을 인식하고 보편적인 특성에 유대감을 느꼈음을 다음과 같이 서술했다.

“더운 지방의 피부란 좀 더 검을 수도 있지만 내가 미국에 있을 때 필립핀 이냐고 여러 차례 물음을 받은 생각을 하며, 인류학자 이외에는 거의 구별하기 어려울 정도라고 생각된다. 게다가 살아가는 방법도 별 차가 없다. 기후에 따라 식료품이 다른 것에서 오는 체질의 차이가 약간 있다 해도 거기 가 거기 같은 거리고 보면, 그 고장에 사는 현대인의 생활보다는 특이한 유물이 흥밋거리가 될 수밖에 없다.

102) 박래현, 「나의 화도」, 『사랑과 빛의 메아리』, 경미문화사, 1978, 91-93쪽.

103) 위의 책, 90-93쪽.

영어가 매개어 노릇을 한다는 것도 경우에 따라 어려운 일이다. 외지에서 많은 나라를 방문하게 되면 손짓 발짓도 필요하게 되지만 설사 통할 수 없는 경우가 있다 해도 제각기의 색다른 국어를 가지고 있다는 것은 흥미 있는 일이 아닐 수 없다. (...) 마지막으로 거쳐 나오는 방에는 궁중에서 사용되었다는 악기로 가득 했다. 가야금 비슷한 것, 북을 연상케 하는 것 등 우리와 비슷한 것이 많아 친척이라도 만나 본 듯이 반가웠고 (...)" 104)

태국 방콕에 방문한 박래현은 사람들의 생김새나 삶의 방식이 유사하여 특색 있는 유물에 흥미를 느낀다고 하면서도 그 나라의 전통 악기에서 한국의 악기를 본 듯한 친근함을 표현했다. 이는 전통 유물을 애호하는 그의 성향을 보여주는 대목이면서 보편성과 특수성이 공존하는 타국의 문화를 지속적으로 마주하는 과정을 통해 민족성과 시대성이라는 양극단에서 벗어난 새로운 정체성을 형성하기 시작했음을 의미한다. 그는 1960년대 중반 미국, 프랑스, 이탈리아, 이집트, 인도 등지에서 보고 느낀 감상을 기행문으로 연재했는데, 미국 뉴멕시코주 샌타페이에 있는 아메리카 인디언 마을에 대해 다음과 같이 서술하였다.

“흙으로 만들어진 가옥(그곳 이름 아토비)이 장시간 견디어 내는 데는 또 편리한 곳이다. 시 중심가에 보이는 중요한 건물도 거의 흙으로 지어진 것이 이곳 특징이나 흙집 표면에 반질반질하게 플라스틱을 사용하여 견고한 조치를 한 것은 새 세대의 선물인 성실다. (...) 네모지게 만들어진 흙 건물들을 바라보고 있으려니, 문득 우리 시골 풍경이 마음에 떠올라 향기로운 흙냄새에 한 가닥 향수를 느끼었다. 그 곳에 도착한 다음 날은 축제일이었기 때문에 시 중심에 자리 잡은 노점에는 수많은 인디언이 울긋불긋한 성장으로 모여들고 개개의 작품들을 자랑하는 한편 무용대회를 열어 일반 공

104) 박래현, 「여류화가가 본 세계의 풍물終 : 동양의 전설」, 『주부생활』 2권 3호, 1966년 3월, 114-119쪽.

개하는 장소를 마련했다. 오랫동안 상상해온 그들의 춤을 보고 있으려니 내 자신 그 옛날로 끌려가는 기분이며 발맞추어 부르는 노래의 담담한 애 주는 운명적인 민족의 부르짖음같이 가슴 아프게 들려오고 동양적인 음색이 때로는 친근감을 주기도 했다.”¹⁰⁵⁾

박래현은 흙벽돌로 지은 어도비(adobe) 건물에서 전통과 현대의 재료가 결합된 것에 관심을 가지며 생활에 기반한 미의식을 드러냈다. 그는 오랜 역사를 가진 아메리카 인디언에 대한 관심이 지대했기 때문에 마을에서 푸에블로 족 추장 부부와 만난 후에도 “동양적인 그 모습에 오래오래 마음에 잠긴 채 씻어지지 않았다” 라고 했다. 여기서 말하는 동양성의 의미는 다음의 언급을 통해 드러난다.

“나는 쓸쓸히 서 있는 두 사람의 모습을 오래 동안 바라보면서 어딘지 허전한 기분을 달랠 길이 없었다. 오래 동안 생각해오던 그들의 생활이 나에게 너무도 큰 실망을 주었기 때문이다. 자연의 벗과 치밀한 기공이 빚어놓은 아름다운 그들의 작품들을 언제고 그의 생활과 연결시키여 생각해 보았기 때문이다.”¹⁰⁶⁾

위의 글에서 박래현은 추장 부부와 헤어지면서 미국 대학에 다니는 자녀가 있다는 대화를 떠올렸고, 아메리카 인디언의 문화적 전성기와 대조되는 도태된 현실을 인식했다. 앞서부터 작가가 느낀 동질감은 우리의 시골 풍경을 떠올리게 하는 외형적 유사성도 있겠으나, 아메리칸인디언박물관에서 본 섬세한 수공예품과 토속적인 유물을 통해 오랜 전통문화를 계승한 민족에 대한 기대감에서 비롯된 것이었다. 또한 원주민의 영광스러운 역사는 백인

105) 박래현, 「부부화가가 본 세계의 풍물② : 아메리카 수감」, 『주부생활』 1권 8호, 1965년 11월, 132-136쪽.

106) 박래현, 「부부화가가 본 세계의 풍물② : 아메리카 수감」, 『주부생활』 1권 8호, 1965년 11월, 132-136쪽.

들에 의한 학살로 점철되면서 “로켓트가 별 세계를 방문” 하는 순간에도 동굴 생활을 해야 하는 현실로 이어졌기 때문에 한일합병 이후 왜곡되고 분절된 한국문화와의 동질감과 연대를 느꼈던 것이다.

이집트 카이로에 방문한 박래현은 “20세기 기계 문명에 도전하듯 늠름히 서 있는 세 덩이의 피라밋” 을 보면서 “무슨 일이든 하면 되고 안 하면 안 되고” 라는 교훈을 떠올렸다. 또한 그는 “소지품 하나하나에 새겨진 섬세하고 알뜰한 무늬가 수세기를 지난 오늘 고스란히 간직된 이 기쁨. 지구의 어느 편에 살거나 이 기쁨은 다 같이 할 수 있는 일이 아닐까”¹⁰⁷⁾라고 언급해 선인들이 남긴 유물의 창조성을 예찬했으며, 자신도 “인류의 문명을 키워가는 한 일꾼” 이라는 자부심을 표현했다.¹⁰⁸⁾ 그는 어떤 문명국이라도 순수한 모습과 풍습이 남아 있는 시장을 선호한다면서 카이로 시장에 대해 다음과 같이 기록했다.

“으리으리하고 매끄럽게 다듬어 문명국의 체면을 손색없이 갖춘 나라도 그 뒷골목으로 들어서면 또 하나의 다른 사회가 벌어지고 있기 때문이다. 격식과 가장(假裝)이 필요 없는 인간의 순수한 모습도 주워 볼 수 있는 곳이고 또 하나 흥밋거리가 있다면 토박이 풍습이 하나 둘 남아 그 나라의 옛과 지금을 찾아볼 수도 있는, 이를테면 막걸리에 빈대떡 같은 소박한 인정이 흐르는 곳이라고나 할까. (...) 시장을 나올 때 내 손에 쥐여 있는 것은 황토의 조그마한 개똥벌레 조각품과 낙타 완구였다. 현대와 과거의 두 조류가 뒤섞이는 곳. 각두기에 샴페인을 마신 기분으로 차에 올랐다.”¹⁰⁹⁾

위의 내용처럼 박래현은 다양한 도시를 방문해 옛 풍습을 간직한 시장에

107) 박래현, 「여류화가가 본 세계의 풍물④ : 나일강의 황혼」, 『주부생활』 2권 1호, 1966년 1월, 156-161쪽.

108) 박래현, 「뉴욕의 금빛 햇살」, 『가정의 벗』, 1975년 7월호.

109) 박래현, 「여류화가가 본 세계의 풍물④ : 나일강의 황혼」, 『주부생활』 2권 1호, 1966년 1월, 156-161쪽.

들르거나 박물관과 미술관, 화랑을 비롯한 고대 문명지를 순회하였다. 다양한 문화의 경험은 전통이나 고대 유물을 단순히 작품에 채취하는 방식이 아니라 추상에 머물렀던 시대적 보편성을 넓히면서 이질적인 문화들의 공존을 추구할 수 있다는 인식의 변화를 가져왔다. 이는 여행 직후 제작한 태피스 트리 작업에서 물고기의 형상을 표현하거나 엽전과 커튼 고리, 하수구 마개 등의 생활용품으로 시도한 자유로운 물성 실험에서 엿볼 수 있는 특성이다.

박래현은 해외여행을 다니는 동안 미국에서 접한 오브제 작업과 부부전 개최에 대해 다음과 같이 평가했다.

“입체과의 영향에서 오는 지나친 대상의 해체로 회화 자체를 미적 기능을 이룩하기 위해 인간의 정신이 산출한 한 물체로 생각하고 이 물체와 다른 물체 즉 물체라고 동일시되는 입장에서 종합예술을 작성하기 위해 화면에 물질 도입을 하는 방법 즉 화면에 돌·모래·목재 등을 사용하는 방법도 계속되고 있으나 지나치면 병적인 표현을 하기가 쉽다고 여겨지고 있다. 우리는 그간 세계일주를 겸하여 미국에 우리의 작품을 발표하는 기회를 가졌다. 동양의 채취를 간직한 작품, 이런 의미에서 그들에게 새로운 의견을 갖게 한 것은 흥미 있는 일이었으며 여기 창조의 새로운 뜻을 새삼 생각해 보는 시간을 가졌다.” 110)

박래현은 재현의 필요성에 의문을 가진 큐비즘 작가들이 악보, 신문 등 실재의 사물을 붙인 콜라주에서 비롯된 오브제 작업에 주목하였다. 일반적으로 오브제는 일상적인 사물을 선택함으로써 작가의 개입을 최소화하고 작품에 대한 기존의 가치를 전복시키는 반면 작가가 언급한 오브제는 물질 그 자체를 정신으로 환원하는 태도를 담지한 것이었다.¹¹¹⁾ 이에 따라 그는 돌, 모래, 목재 등의 자연 재료를 인간의 정신성으로 귀결된다고 보는 형이상학

110) 박래현, 「동양화의 추상화」, 『사상계』, 1965년 12월.

111) 노버트 린튼, 『20세기의 미술』, 윤난지 역, 예경, 2017, 130-132쪽.

적 태도를 비판하였다. 이는 동양화가들의 수묵 애호, 나아가 재료 그 자체에 동양정신을 투사하는 방식의 한계를 감지하였던 것이다.

박래현이 미국 부부전에서 “그들에게 새로운 의견을 갖게 한 것” 역시 동양화에 대한 고정관념의 탈피를 시도한 결과였다. 다시 말해 “동양화라는 것보다는 한 회화로서 동양인의 체취를 간직한 작품”을 모색했고, 상징적인 대상이 아닌 창조적 순수성을 동양화 재료로 탐구하여 추상 이미지로 표현한 것이다.¹¹²⁾ 이러한 해외에서의 경험을 바탕으로 나타난 사상적 변화는 1967년에 기고한 「빛의 메아리」에서 다음과 같이 언급되었다.

“생활 풍습이 다른 이민족 사이에 서서 그들이 잘 살 수 있는 방법을 여실히 보았고, 우리 민족이 가져야 하는 괴로움의 원인도 절실히 느끼면서, 단결을 구호로만 외쳐온 오랜 세월을 부끄럽게 생각했다. 귀로에서 구라파와 동남아에 산재한 신고대 문명을 바라보며 원대한 유품 앞에 잠든 수많은 영령들의 복을 빌어 주었다.”¹¹³⁾

1965년 세계여행을 끝내고 돌아온 박래현이 언급한 단결을 미술계에 적용하면 해방 이후 민족미술이라는 과제에 내재된 집단적 정체성을 연상시킨다. 그는 시기별로 대두된 전통성 또는 시대성이라는 획일적인 기준 아래 우리 민족이 겪어야 했던 괴로움을 인식했던 것이다. 이전에 작가는 국가 개혁의 일환으로 시행된 국전 개혁이나 예술 단체의 단일화를 긍정했고 자기중심적 사고방식에서 벗어날 것을 주장하며 예술인들이 몽칠 수 있는 시대의 과제로 추상미술을 수용하였다. 그런데 여러 나라를 여행한 이후로는 문화의 단일화에 대한 문제의식을 느꼈던 것이다. 1960년대 중반부터 경험한 다양한 생활과 문화는 이질성의 공존을 인식함으로써 민족성 또는 시대

112) 박래현, 「동양화의 추상화」, 『사상계』, 1965년 12월.

113) 박래현, 「빛의 메아리」, 『주부생활』 3권 3호, 1967년 3월, 249쪽.

성이라는 관념을 의식적으로 탈피한 추상미술을 제시하는 동기로 작용하였다.

이로써 박래현은 수용과 연대를 기반으로 지역성과 보편성의 복합적인 상호작용을 통한 코스모폴리타니즘(Cosmopolitanism)의 방향을 획득하였다. 즉 자신의 뿌리를 인정하되 다양한 문화를 혼용함으로써 문화의 우위를 따지는 대립적 시각을 극복할 수 있는 다원성을 전제하게 된 것이다. 전통, 동양화, 정신, 추상 미술을 두고 분화한 민족성과 시대성이라는 양극단에서 그는 더 이상 자신의 위치를 규명하지 않고 다각적인 자신의 정체성을 확립할 수 있는 경로로 나아갔다.¹¹⁴⁾

3. 전통 매체를 넘어선 기법의 확장

1969년부터 1973년까지 미국에서 판화를 공부한 박래현은 동양화에서 판화로 전환한 계기에 대해 다음과 같이 언급했다.

“붓으로 그리는 맑은 여백의 동양화를 하다가 뉴욕에서 판화와 만났다. 평소 화선지의 한계에서 벗어나 보려던 나에겐 깊고 절실하게 구체적으로 손에 잡혀 표현되는 여러 가지의 판화 기술이 매혹적이었다. 예술이라는 말과 곧잘 상반되는 단어로 쓰이는 기술이라는 것이 작가의 예술성을 깊게 해줄뿐더러 표현방법에 의외의 확대를 가져오는 것을 알게 되었다.”¹¹⁵⁾

위의 글에서 박래현은 붓으로 그리는 ‘화선지의 한계’에서 벗어나 ‘손에 잡혀 표현되는 여러 가지의 판화 기술’에 매혹되었다고 하였다. 이는 전통 매체에 함의된 관념을 탈피하며 동시대 현대미술의 측면에서 판화의 물성으

114) 양은희, 「한국 근현대 미술에서의 민족주의와 코스모폴리타니즘: 글로벌 미술의 단초 찾기」, 『인문과학연구논총』 통권41호, 2015, 247-254쪽.

115) 박래현, 「기원 ‘혼돈의 시작’ 표현 시도」, 『조선일보』, 1974년 3월 9일.

로 향하고자 했음을 의미한다. 즉 문인화를 기준으로 발전된 동양화의 지필묵에 내재된 정신성을 완전히 탈피하고자 기술적인 물성 실험을 채택한 것이다. 이는 동양화의 특수성에 관한 성찰적 태도이자 장르의 관념성을 강화하는 논리로부터의 탈피라고 할 수 있다. 판화는 견고하고 물질적인 ‘판’에 육체적 노동으로 형(型)을 새기는 일련의 작업이다. 구체적으로 설명하면 작가가 선택한 목판, 동판, 석판 등의 판재(版材)에 밑그림을 그리고, 그림을 판에 새기고, 그림을 찍어내는 3단계의 공정을 거치기 때문에 판화와 조각 사이, 즉 부조(浮彫)를 포함하는 특성을 갖는다.¹¹⁶⁾ 이 과정을 거친 판화의 그림이 붓으로 동일하게 그려진다고 가정한다면 목판 특유의 단단하고 거친 질감을 떠올릴 수는 없을 것이다.¹¹⁷⁾ 이처럼 판화라는 매체의 물성은 수묵추상 계열의 작가들이 오랫동안 강조한 지필묵의 특성, ‘지필묵 정신주의’ 또는 ‘지필묵 형이상학’과 상반되면서 박래현이 느낀 지필묵의 한계를 보완하는 것이었다.¹¹⁸⁾

박래현은 1960년대 중반부터 노란 띠로 구성된 근원적인 생명의 이미지를 판화로 가져와 도상의 시각화와 물성 연구를 진행했음을 다음과 같이 언급했다.

“<기원>은 인간의 시작, 세상의 시작, 그리하여 모든 혼돈의 시작을 나타낸 것이다. 태초의 남녀, 뱀의 유혹, 금단의 과일, 그리고 모든 것의 싹, 달과 태양, 바람, 나무, 나이트 등 무질서하게 어울려 있던 태초의 의식 없었던 형태들을 표현했다. 모든 태초의 씨앗들과 오늘과의 연관성이란 무엇일까. 나와 인간, 세상에 깊이 깊이 몰두하다보면 결국 태초의 기원적인 것에 눈

116) 고충환, 「판화의 본질」, 『한국현대판화의 담론과 현장 1958-2008』, 국립현대미술관·한국현대판화가협회, 2007, 247쪽.

117) 임대근, 「존재의 흔적, 확장된 가능성 - 최근 20년간의 한국현대판화」, 『한국현대판화의 담론과 현장 1958-2008』, 국립현대미술관·한국현대판화가협회, 2007, 282쪽.

118) 김학량, 「이용노의 식민지 이후(해방공간-1950년대): 사생과 지필묵의 탈식민적 근대성」, 『미술사학보』 44권, 미술사학연구회, 2015, 51-53쪽.

을 돌리게 된다. 에칭, 징크판, 목판, 석판 등 여러 가지 판을 이용, 이 작품의 완전한 판을 만드는데 한 달이 넘게 걸렸다.” 119)

박래현은 노란 띠 추상 작업인 <작품-수태>(1966)(도 15)에서 생명의 이미지를 기하학적으로 암시했다면, 판화로 작업한 <기원 B>(1972)(도 16)에서 보다 구체적인 형상을 표현하였다. 또한 박래현이 에칭, 징크판, 목판, 석판 등 여러 종류의 판재를 활용해 다양한 물성을 표현하고자 했음을 확인할 수 있다. 당시 그가 참여한 《현대판화교류전》(1975)을 본 오광수는 “다양한 색채의 포용과 자재로운 구사를 통해 총체적인 미국적 감수성을 강하고 보여주고 있음이 부러운 일면이며, … 이 체험의 폭은 다른 말로 하자면 실험의 폭이라고도 할 수 있으며, 그런 점에서 한국작가들 작품이 전반적으로 실험의 폭이 좁다는 결과를 가져온다.” 고 서술했으나, 여러 판을 복합적으로 사용하는 것을 실험이라고 판단한 측면에서 본다면, 박래현은 다양한 실험을 통해 판화라는 매체의 확장 가능성을 넓혔다고 할 수 있다.¹²⁰⁾

4. 재편된 동양화의 가능성 발견

귀국 후 박래현은 “판화는 이제 그만하고 그림으로 돌아가겠는데 나의 동양화가 어떻게 변할지 궁금하다.” 라고 언급하였다.¹²¹⁾ 그는 외국의 경우 조각과 공예, 미술 분야에 종사하는 여성들도 판화에 손대는 경우가 많았다면 서 ‘비교 예술’에 대해 다음과 같이 언급했다.

“외국에서는 비교 예술이 한창 유행하고 있어요. 난 근 삼십년을 회화만

119) 박래현, 「기원 ‘혼돈의 시작’ 표현 시도」, 『조선일보』, 1974년 3월 9일.

120) 이소영, 「박래현의 판화 연구」, 홍익대학교 미술사학과 석사학위논문, 2022, 28-29쪽.

121) 「새롭고 다양한 기법 박래현 판화전 열어」, 『조선일보』, 1974년 6월 28일.

했는데 다른 각도에서의 즉 조형예술인 판화를 통하여 의사를 대중에게 전달해 주고 싶었지요. [...] 새로운 것을 많이 보고 많이 접해보는 데서 자꾸 새로운 것들이 탄생되지요. 나의 것을 알려면 남의 것도 알아야 돼요. 정말 폭넓은 작품생활을 위해서는 해외에 가 공부할 필요가 있다는 생각입니다. 시대의 변형적 출렁임이 강한 곳에서는 전통만을 위한 예술성보다 작품의 새로운 모색이 강하게 지배합니다.”¹²²⁾

판화를 통해 자신의 의사(意思)를 대중에게 전달하고 싶다는 박래현의 언급은 소수의 관람자만이 새로운 매체나 작품을 이해하는 것이 아니며, “줄 수 있는 사람, 받을 수 있는 사람 모두가 예술 속에 살고 있는 사람들”¹²³⁾이라는 생활미의 실천으로 이해된다. 이어 그는 ‘전통만을 위한 예술’이 아닌 새로운 모색을 가능케 하는 새로운 세계에서 활동하면서 전통이라는 미명 아래 획일화된 민족성의 틀에서 벗어났음을 드러냈다.

판화를 배우고 귀국한 박래현은 작가로서 자신의 기능을 테스트하기 어려운 실정으로 회화에만 의존할 수밖에 없는 화단의 상황을 안타까워했다. 위에서 언급한 ‘비교예술’은 다른 장르의 작업을 판화로 옮겨보는 것을 의미했는데, 박래현이 동양화와 태피스트리, 판화에서 ‘물고기’를 주제로 작업한 것을 예로 들 수 있다. 이러한 인식은 당시 화단에서 서양화와 판화로 작업했던 작가들에게서도 공통적으로 나타났다. 1995년에 열린 좌담회에서 윤명로는 “판화를 위한 판화가 아니고 세계는 조형세계의 한 부분”이었다고 언급했다. 서승원(徐承元, 1941-)은 “서양화로 나타낼 수 없는 것이 판화에 있고, 판화로서 표현할 수 없는 것이 서양화에 있기에” 후배들에게 모두 해볼 것을 권장했으며, 하동철(河東哲, 1942-2006)은 “서양화, 판화라고 구분 짓는 것보다는 회화 속의 한 영역이라고 보는 것”이 좋다고 밝혔다.¹²⁴⁾ 이처럼 당

122) 이경안, 「혜성처럼 빛나는 박래현씨의 연가」, 『명랑』 20권 10호, 1974년 10월, 78-80쪽.

123) 박래현, 「나와 예술」, 『조선일보』, 1958년 11월 20일.

124) 윤명로 외, 「한국현대판화의 위상 : 현황과 모색」, 『한국현대판화의 담론과 현장』

시 작가들은 관화를 다른 장르와 병행하여 조형성을 실험할 수 있으며 자신의 작업에 폭넓게 활용할 수 있는 상보적인 영역으로 파악하였다.

한편 1974년 안동숙은 “추상을 하든 구상을 하든, 수묵을 하든 채색을 하든, 작품에서 가장 중요한 것은 ‘참다운 조형성’ 이지, 표현양식이나 재료가 작가를 결정짓는 최종적 요인은 될 수 없다.” 고 주장해 소위 ‘비구상선언’ 논란을 일으켰다.¹²⁵⁾ 오광수 또한 “이미 동양화 비구상, 서양화 비구상하는 자체가 난센스지만 제도상으로 분리해놓았다는 이상으로 동양화를 의식한다든지 서양화를 의식한다는 것은 오히려 작가의 창작정신을 위축시키는 결과”¹²⁶⁾라는 의견을 밝혔다.

그러나 평론가 이경성, 박용숙(朴容淑, 1935-) 등은 마티에르를 현대성으로 환원한 동양화 추상에 대한 정체성 논란을 제기했다. 이에 따라 안동숙을 비롯한 작가들의 재질 실험은 동양의 관념적 특성인 근원, 원초성, 본질의 탐색이라는 성격을 부여하게 되었다. 즉 동양은 자연이며 서양은 그 반대라는 이분법을 소환한 것이다.¹²⁷⁾ 이는 지필묵의 정신성에서 벗어나 재질 실험을 시도한 작가들에게 한국적인 것을 요청함으로써 동양사상, 민족 주체성에서 비롯된 토속적인 오브제에 한정되는 경향을 띠었다.¹²⁸⁾

1975년 《제24회 국전》의 심사위원을 맡은 박래현은 「아류풍 탈피 뚜렷한 주체」란 글에서 국전 동양화부 비구상 부문에 나타난 서구적인 경향에 대해 다음과 같이 언급했다.

“동양화 부문의 비구상을 어떻게 소화했느냐가 관심의 초점이었다. 대체로 비구상에 대한 해석이 막연해 안이(安易)하게 서구적인 경향을 받아들여

1958-2008』, 국립현대미술관·한국현대관화가협회, 2007, 29쪽.

125) 김경연, 「1970년대 한국 동양화 추상 연구 - 국전 동양화 비구상부문을 중심으로」, 『미술사학』 제32호, 한국미술사교육학회, 2016, 75-77쪽.

126) 오광수, 「늘어난 기술적모방 24회 봄국전을 보고」, 『동아일보』, 1975년 5월 24일.

127) 김경연, 앞의 글, 82-87쪽.

128) 오세권, 『현대 한국화의 표현과 흐름』, 신원, 2016, 46-61쪽.

는 태도는 지양돼야 한다. 서양화와 동양화의 차이는 재료의 선택에 있는 만큼 우리의 재료를 이용하여 구도는 물론, 작품 전체에 동양적 분위기를 살릴 수 있도록 해야 할 것 같다.”¹²⁹⁾

위의 글에서 박래현은 ‘서양화와 동양화의 차이는 재료의 선택’에 있다고 언급하였다. 이는 1961년 춘추회의 좌담회에서 김병기가 동·서양화의 장르 구분을 부정하자 박래현이 반박한 내용을 상기시킨다. 당시 그는 “동·서양화가 반영하는 시대정신은 동일하다고 말할 수 있으나 미술 창작의 자료(資料)의 면에서 즉 투박한 붓과 기름을 재료로 섬세한 동양화를 그릴 수 없고 수묵으로 서양화를 그릴 수 없음과 같은 차이와 거기에서 발생하는 표현방식의 차이를 해소함은 곤란한 문제”¹³⁰⁾라고 강조했다. 박래현이 동양화의 특수성을 재료에 따른 표현 방식에 두었던 반면, 국전 전체 심사평은 ‘민족미술의 정착기’라는 시대 상황을 반영해야 한다는 내용을 다음과 같이 보도했다.

“동양과 서양의 만남으로 이루어지는 조화도 바람직하지만 그보다 우리의 내부에 잠재해 있는 세계성을 부각, 세계 속에서 우리가 내세울 수 있는 예술성을 발견하여 우리의 존재를 재인식케 하려는 작품 경향이었던 것이다. 따라서 심사기준도 한국미술-민족미술의 정착기라는 시대적 상황을 반영하여, 이에 맞는 방향 설정에 주안점을 두었다.”¹³¹⁾

위의 글은 ‘우리의 내부에 잠재해 있는 세계성을 부각’해야 함을 강조했다. 여기서 언급한 세계성은 “우리 자신에 충실하면 자연히 우리 내부에 세계성이 있고 세계 속에 우리가 뚜렷이 존재하기 때문에 유행적 모방적인 아

129) 「아류풍 탈피 뚜렷한 주체」, 『조선일보』, 1975년 4월 23일.

130) 「동양과 서양의 미술」, 『경향신문』, 1961년 3월 10일.

131) 「아류풍 탈피 뚜렷한 주체」, 『조선일보』, 1975년 4월 23일.

류성을 배격했다”는 남관의 국전 심사 기준과 유사성을 띤다.¹³²⁾ 이는 전통에 내재된 보편성이 곧 세계적인 것이라는 인식을 내포하는 것이며, 식민사관을 극복하기 위해 국사학계에서 발표한 내재적 발전론을 연상시킨다.

《제24회 국전》(1975)을 본 오광수는 “최근 국전에서 내세우고 있는 ‘전통문화의 올바른 계승’만 해도 그렇다. 신인작가들이 지나치게 이를 의식한 나머지 그림으로서 보다는 관념이 앞선 어슬픈 회고(懷古) 취향이 압도적으로 많아지고 있는 경향”¹³³⁾을 비판했다. 그는 동양화단의 상황에 대해 “현대화에서 옛날의 산수화법을 그대로 답습하는 것도 생각해볼 문제”라며 이상범과 변관식의 진경산수화의 가능성을 개발할 것을 제시했다.¹³⁴⁾ 이는 수묵산수화 위주의 수상작들을 한국의 산천이나 사찰, 고궁 등 향토적인 소재의 기술적 발전 없는 답습으로 인식한 것이었다. 이러한 오광수의 진단은 전통문화를 강조함에 따라 회고적 경향을 띠는 작품의 증가를 지적함으로써 민족중흥 정책에 따른 미술계의 변화를 의미했다. 다시 말해, 정부에서 제시한 민족중흥의 사명 아래 수묵추상 작가들은 서구미술을 수용한 것에 대해 비판받았고 산수화 작가들은 수묵과 양식의 전통성을 강조하며 대두되었다.

앞서 박래현은 국전 심사평에서 동양화의 특징으로 재료, 구도, 동양적 분위기를 강조했다. 이는 물성에 집중했던 그의 작업 경향과 연결되는 특징이기도 하다. 미국에서의 판화 작업은 지필묵의 관념성을 완전히 탈피하기 위한 것이면서 수공예적 기술과 물성을 모색하는 과정이었는데, 귀국 후에는 동양화로 의 복귀를 선언하면서 판화의 특성을 접목하는 변화를 보였다. 이와 더불어 등장한 고완, 금붕어, 물고기, 석류, 연화의 소재는 급격한 매체 환경의 변화를 이해하고 수용하는 과정에서 자신의 일상을 배회하는 전통과 현실 소재의 내면화를 이루었다고 볼 수 있다. 즉 전통과 일상에서 친숙한

132) 「제24회 춘계국전입상작발표」, 『동아일보』, 1975년 4월 22일.

133) 오광수, 「늘어난 기술적모방 24회 봄국전을 보고」, 『동아일보』, 1975년 5월 24일.

134) 「문화계 긴급동의 동양화 오광수」, 『조선일보』, 1972년 2월 25일.

소재를 통해 동양화와 판화라는 매체의 특성을 활용하는 데 집중한 것으로 보인다. 전통미술과 공예품에 등장하는 소재의 차용은 현실에서 친숙한 소재로 재구성됨으로써 소재의 의미보다 이미지를 표현하는 방식에 초점을 맞춘 것이라 하겠다.

1970년대 동양화단은 또다시 정신과 기술이라는 구도로 양분되었다. 국가주의와 민족문화 중흥정책에 따라 한국적인 것을 모색하고자 했던 상황에서 수묵 계열의 산수화, 추상 작가들은 동양성, 동양정신에 한정된 작품을 양산함으로써 한계에 직면할 수밖에 없었다.

반면 박래현은 다양한 측면에서 실험한 재료를 바탕으로 지필묵의 한계에서 벗어나는 방식으로 이미지를 창출하였다. 지필묵의 한계란 해방 이후 동양화단에서 수묵과 채색을 사의와 형사(形似), 정신과 기술로 도식화하여 가치를 차등하고, 정신세계를 구현하는 지필묵이 주관의 세계를 표현하는 서구 추상미술에 선행하는 것이라 보는 동양주의 사상을 내포한다. 박래현이 1950-60년대에 큐비즘, 앵포르멜 양식을 수용해 현대성을 모색했다면 1960년대 중반을 기점으로 고대문명과 전통에서 탐구한 개성적인 추상 표현을 전개하였다. 이로써 작가는 끊임없는 재료와 기법 연구를 통해 수묵과 채색, 정신과 기술, 구상과 비구상이라는 대립 구도에서 탈피하였으며 소재에 구애받지 않고 무엇이든 그릴 수 있음을 증명하였다.

Ⅳ. 동양화의 다원적 현대화를 위한 조형 실천

박래현은 국전과 부부전, 백양회전 등 꾸준한 활동으로 다양한 작품을 발표했다. 본 장에서는 당시 제작된 리플렛, 기사, 잡지, 사후 제작된 도록을 비롯해 예술생애와 활동, 예술사상을 바탕으로 박래현의 시기별 작품 형식과 내용을 분석하고자 한다.

박래현에 대한 선행연구는 대체로 박래현 작품을 네 시기로 구분했다. 김미경은 1기로 1941년부터 1944년까지인 일본 유학 시기를, 2기는 6·25전쟁 피난 시절부터 1950년대 말까지로, 작품에 반영된 전후의 생활과 큐비즘적 요소를 다루었다. 3기는 앵포르멜 양식처럼 보이나 꼼꼼하고 의도된 붓질로 장인 정신을 드러낸 1960년대로, 동양화의 기법 실험에 집중된 서정적인 추상에서 엽전 이미지와 고대미술의 영향을 암시하는 노란 띠 추상으로서의 변화를 구분한다. 4기는 1960대 말부터 1970년대 중반까지로, 태피스트리와 판화를 배운 뉴욕 시기를 중심으로 귀국 후 작업에 대해 분석한다.¹³⁵⁾

김예진 역시 박래현의 작품을 4단계로 나누어 설명했다. 1기로 1943년 조선미전에서 총독상을 받고 1956년 국전과 대한미협전에서 대통령상을 받기까지의 회화를, 2기는 부부전과 백양회전을 중심으로 여성으로서의 작업과 생활에 대한 측면을 포괄하여 소개한다. 3기는 1960년대에 앵포르멜의 수용을 거쳐 독자적 추상 양식을 완성하기까지를 확인하는 추상화의 변모 과정을, 4기에서는 1970년대 판화 작품들을 소개하며 타계 직전의 마지막 실험을 조명한다.¹³⁶⁾

이러한 구분은 박래현의 귀국 후 작업 활동을 판화 시기로 통합했다는 공통점을 보이는데, 이는 기간이 짧고 작품 수가 적기 때문일 것이다. 하지만

135) 김미경, 「작품세계」, 앞의 책, 52-163쪽.

136) 『박래현, 삼중통역자』, 국립현대미술관, 2020, 10-15쪽.

1970년대 중반 시기는 박래현이 일본화의 수학을 마치고 해방 이후 주체적으로 민족미술이라는 과제를 고민하기 시작해 화단의 상황을 수용하거나 거부하면서 만들어낸 집약된 창작물을 확인할 수 있기 때문에 중요하다고 판단된다.

따라서 본 논문은 일본화의 학습기를 벗어나 본격적인 창작 활동에 해당하는 1950년대부터 1970년대를 분석 대상으로 삼아 박래현의 창작 활동을 살펴보고자 한다. 앞서 살펴본 박래현의 예술 생애와 활동, 예술사상은 실제 그의 창작활동과 궤를 같이 하기 때문에 작품 분석과 유기적으로 연결될 수 있도록 서술하였다. 특히 그는 수묵의 관념성이 강조된 주류 화단에서 현실에 기반한 소재와 물성의 효과를 탐구하여 동양화로 통합하였다. 그리하여 그는 기존에 수묵 위주로 구축된 체계를 가진 동양화단에서 동양화의 새로운 범주를 개척하였다.

1. 식민 잔재 탈피를 위한 반추상 실험

해방 이후 박래현은 서양미술을 “자연주의에서부터 인상파로 후기 인상파, 퀴비슴, 다다이슴, 한편으로 추상파, 한편으로 추상 레알리슴, 그리고 근대파로 옮겨온 순서”에 따라 튼튼한 계단을 이루며 발전했다고 언급한 것과 동일한 맥락에서 “낙랑의 예술에서 볼 수 있는 아름다움 또는 삼국이나 통일신라 그리고 고려조에 남겨진 여러 작품들 ... 우리들과 직접적인 관련을 갖고 있는 이조의 미술”에 대한 탐구를 거쳐 한국미술을 단계별로 발전시키고자 하는 의지를 나타냈다.¹³⁷⁾

박래현은 「동양화의 추상화」(1965)에서 “여러 번의 부부전을 가졌지만 화조·인물·산수 등의 사실적인 묘사”를 지속하였다가 작품이 변화한 시점에

137) 박래현, 「동양화의 추상화」, 『사상계』, 1965년 12월.

대해 다음과 같이 회고하였다.

“1950년 이후 내 자신 사실 막다른 곳에 온 듯한 느낌을 가지게 되고 농촌 피난살이 4년에 나의 화풍은 점차 바뀌어 가기 시작했다. 1955년 환도하고 제5회전을 화신 백화점에서 가졌다. 작품은 완전히 입체적인 표현으로 옮겨지고 오랜 시일 모사(模寫)와도 같이 해 온 사실적 표현에서 떠나 형태와 구성을 중심으로 하는 작품으로 바뀌어 갔다. (...) 이와 같은 경향은 작품 제작을 거듭하는 동안에 시각의 복수성을 가지게 되었으며, 즉 시점을 다각도로 두는 표현으로 나가고 보니 작품은 점차로 추상성을 지니게 되어 날카로운 감수성을 지닌 표현은 무언지 자신의 생리에 맞는 세계를 찾은 듯한 기쁨으로 제작이 계속되었다.”¹³⁸⁾

박래현의 <정물>(1954)(도 17)은 초기 큐비즘에 자주 등장한 생선과 레몬, 병을 차용하였다. 정물들은 1940년대 사실주의 화풍에서 벗어나 기하학적으로 단순화된 형태로 표현되었고, 접시의 윗면과 옆면을 병치한 다시점을 도입해 큐비즘의 영향을 나타냈다. 이는 3차원의 사물을 평면의 화면 위에 옮기는 과정에서 투시법으로 사물의 원근감이나 공간의 깊이를 재현하는 기존의 원리를 탈피함으로써 사물을 바라보는 관점의 변화를 알리는 실험이었다. 1952년 『미술수첩』에 실린 브라크의 <물병과 생선>(1941)(도 18)은 접시에 두 마리의 생선이 있고 우측에 물병을 배치한 구성으로 박래현의 작품과 유사성을 보인다. 게다가 원래의 형태를 추측하기 어려울 만큼 다각도에서 본 병의 모습을 조합했다는 점에서도 큐비즘의 양식을 실험했던 것으로 볼 수 있다.¹³⁹⁾

1956년 《제5회 국전》에서 대통령상을 수상한 <노점>(1956)(도 19)은 큐

138) 박래현, 「동양화의 추상화」, 『사상계』, 1965년 12월.

139) 박과량, 「1950-60년대 한국 동양화단의 추상미술 수용과 전개 : 전후 일본 미술계와의 관계를 중심으로」, 63-66쪽.

비즘의 면 분할이라는 기법적 측면에서뿐만 아니라 시장 사람들과 삶의 터전을 표현해 생활미를 반영했다는 사상적 측면에서도 전통 동양화의 변화를 예고하였다. <노점>은 판자촌이라는 배경을 뒤로 한 여성들이 경제 활동을 위해 장사를 하러 나온 여성들의 모습을 그렸다. 이는 일본화의 미인도 양식을 답습하던 박래현의 여성인물화와 전연 다른 여성 군상으로, 6·25전쟁 이후 녹록치 않은 현실, 생계를 잇기 위해 일하고 헌신하는 여성의 모습을 표현하였다.

이와 더불어 다양한 형태의 도자를 배경으로 가채를 쓴 기생들을 그린 <회고>(1957)(도 20)는 조선 후기 풍속화의 이미지를 반영함으로써 전통 기물과 의복의 미감을 표현하고 당대로 이어지는 고유의 아름다움을 탐구하였다. 박래현은 선대에서 형성하고 계승한 전통문화를 아우르는 생활미를 작품에 반영함으로써 일제강점기에 단절된 고유의 아름다움을 찾아 당시 시대적으로 요청된 민족미술의 건립이라는 과제를 해결하고자 했다. 이는 선비들의 위계질서를 반영한 관념적인 문인화와 대비되는 일반 백성들의 생활상을 그린 풍속화, 즉 생활과 분리된 “고상한 학문적 대상”을 전통문화로 상정하기보다 “옛날부터 흘러오던 생활형식과 풍속 중에 새로운 반성을 지니도록” 노력한 것이었다.¹⁴⁰⁾

<고완>(1958)(도 21)은 기명절지도(器皿折枝圖)에서 볼 수 있는 병풍의 종축 형식에 기물을 지그재그로 배치하였다. 화면 아래에 배치한 기물은 청회색의 항아리와 장군병으로 조선의 분청사기를, 갈색조의 기물은 굽구멍이 뚫린 발형기대(鉢形器臺)와 통형기대(筒形器臺)로 보아 신라토기를 묘사한 것으로 보인다. 본래 기명절지도는 조선 후기 장승업(張承業, 1843-1897)에서 안중식(安中植, 1861-1919)으로 이어져 20세기 초 근대화단에서 유행했고, 청대(清代) 고동기(古銅器)를 수집하는 풍조가 확산되면서 골동품과 문방

140) 박래현, 「전통을 존경하여 새로운 설계 세우자」, 『경향신문』, 1947년 2월 16일.

기물을 그리는 것이 양식화되었다. 이러한 기물 배치는 주문자의 호사취미를 반영하고 문사적(文士的) 아취를 표현할 수 있다는 점에서 인기를 끌었다. 반면 박래현은 서책, 붓, 벼루, 제화시(題畫詩) 등의 문방적 요소를 제외하고 조선, 신라 시대의 유물을 취함으로써 전통화풍의 양식과 소재를 전환해 한국미술의 전통을 탐구하였다.¹⁴¹⁾

1950년대 말에는 <고완>, <탈>처럼 전통적 소재를 다루기도 했지만, 인물의 왜곡된 형태나 그로테스크한 경향이 더해진 <벽에 걸린 닭>(1958)(도 22), <생>(1961)(도 23) 등을 제작하였다. 연작으로 제작된 <밤과 낮>(1959)(도 24)의 한 점이 거꾸로 매달린 새와 고양이 등 불안한 현실 사이에서 묵상하는 여성의 모습을 담았다면, 다른 한 점은 수많은 얼굴 도상을 뒤로한 채 홀로 서 있는 여성을 그렸다. 고양이가 등장하는 전작들의 명제가 ‘초저녁’, ‘서러운 저녁’인 것을 보면 고양이가 등장하는 화면이 밤이며, 주로 밤에 작업할 수 있는 작가의 정체성을 표현한 것이다. 이는 아이들이 잠든 저녁이 와야만 현실의 일들로부터 벗어나 창작 세계에 빠져드는 작가로서의 모습을 보여준다. 다른 화면은 네 아이의 어머니, 남편의 소통을 돕고 보조하는 아내, 화가 겸 교육자라는 책무 속에서 목소리를 내고 고군분투하는 자신의 사회적 정체성을 특정한 것으로 이해할 수 있다.

<생>(1961)(도 23)은 바구니를 이고 있는 여인의 모습을 간략한 선으로 처리하고 색면을 중첩하여 암시적으로 드러냈다. 박래현은 가정을 운영하는 것에 대해 “얼마나 어려운 일인지 이렇게 생각하기 시작하면 누구나 이 직업을 원하는 여성은 없으리라”고 밝히며 일상의 어려움을 다음과 같이 언급했다.

“과거 십여 년, 나는 매사 그와 행동을 같이 해왔다. (...) 모든 장소에서 나

141) 김예진, 「안중식 기명절지도의 전개 과정과 그 성격」, 『한국학』 제41권 제1호, 한국학중앙연구원, 2018, 186-190쪽.

의 일 이외에 그의 귀가 되고 눈이 되는 또 하나의 임무가 나를 따르고 있기 때문이다. 아침부터 걸려오는 전화 연락, 관청 상대의 일반적인 잡무, 시장 출입, 아이들의 교육 문제 등 헤아릴 수 없는 일들이 주변에 쌓였고 매사의 교섭은 이 사람을 중심으로 돌아가고 있는 만큼 내가 붓을 들 수 있다는 것은 모든 일이 민속하게 정리된 후가 아니면 안정이 될 수 없는 일이다.”¹⁴²⁾

이처럼 여성에게 요구된 가정의 무게는 바구니 위에 검은 새로 그려졌다. 날지 못하는 새의 모습은 <밤과 낮>에 묘사된 거꾸로 매달린 새처럼 은유적인 도상으로, 자유의 속박처럼 느껴진다. 이러한 현실에 대해 작가는 “타이틀이 남성이고 보니 일단 남성에게 양보하는 것이 옳은 일이겠지요”¹⁴³⁾라며 체념적인 태도를 보이면서도, 어려운 생활을 이어나가게 하는 원동력으로 예술을 찾았기 때문에 “예술은 대중과 교류되어야 한다”¹⁴⁴⁾는 일념 아래 가정생활에 묶여있는 여성들에게 예술을 공유하고자 하였다.

<환희>(1959)(도 25)는 1959년 8월 15일을 기념해 해방 소식을 들었던 당시의 상황과 계획을 묻는 「십사년전의 오늘」이라는 기사 지면에 실린 작품이다.¹⁴⁵⁾ 이와 유사한 주제인 <노(怒)>(1959)(도 26)에 대해 박래현은 새장에 갇힌 새가 지저귀는 소리를 슬픈 사연이라면서, 자연과 벗에 대한 그리움에 사무친 분노로 온몸을 떠는 것이라 묘사했다. 이어 ‘체념이란 고마운 것’이라며 인간은 체념하면서 살아가지만 어리석은 상황에서 겪는 반항적인 습성에 따라 가장(假裝)된 허위(虛僞)를 헤쳐보려는 노력을 갖는다고 말했다.¹⁴⁶⁾ 이는 4·19혁명에 대한 성찰을 드러낸 「영혼에 보답하자」(1960)에서 “반성권대 우리들 사십대 이상의 지성인들이 술선 앞장서서 민주주의를 쟁

142) 박래현, 「납편시중기」, 『여원』 87권, 1962년 11월.

143) 박래현, 「자기의 위치」, 『동아일보』, 1959년 8월 8일.

144) 「가을을 노크한다 (7)」, 『경향신문』, 1962년 9월 8일.

145) 「십사년전의 오늘」, 『조선일보』, 1959년 8월 15일.

146) 박래현, 「‘화제’ 노」, 『조선일보』, 1960년 9월 20일.

취했어야 할 일인데 나이 어린 젊은이들의 많은 피를 흘리게 하였으니 부끄러움을 감출 수 없습니다. … 이번 사태를 조속히 수습하고 민주, 자유국가의 발판을 굳건히 하는 것만이 이번 희생자의 영혼에 보답하는 길이라고 생각합니다.” 라는 언급처럼 사회적 분위기를 시사한다. 다시 말해 그는 새를 통해 국권 강탈 이후 나라를 되찾은 해방의 기쁨을 비롯해 사회적 구속 및 개인의 자유가 억압된 상황을 은유적으로 표현하였다.¹⁴⁷⁾

박래현은 생활 속에 깃든 풍속으로부터 전통적 미감을 탐구하거나 현실의 모습을 동물에 비유적으로 표현했지만, 마음의 휴식처가 되는 가정으로부터 작품 소재를 찾기도 했다. <금붕어>(1960년경)(도 27)는 「어항 속의 용궁」(1967)에서 십여 년 전부터 키운 물고기에 대한 언급처럼 일상적인 화면을 나타낸다.¹⁴⁸⁾ 이러한 소재는 “한없이 아름다운 파노라마”¹⁴⁹⁾가 펼쳐지는 미감을 가졌을 뿐만 아니라, 감정, 삶의 호흡을 대중과 공유하기 위해 “먼데 것보다 가까운 생활주변에서 소재를 찾고”자 했던 작가의 의도를 함의한다.¹⁵⁰⁾

1950년대 박래현의 작품 분석은 그동안 큐비즘의 반추상 양식을 화두로 집중되었다. 1956년 《제5회 부처회화전》의 전시평 「예술은 생의 의식」에서 서예가 김응현(金鷹顯, 1927-2007)은 “예술이 어느 일부 계층의 독점물이 아니라는 지론”을 언급하면서 “종래의 동양화가 기계적이고 형식적인 천편일률의 작품 태도에서 이탈되지 못하던 것 … 동양화가 표현의 전통에서 헤어나지 못하는 한계의 타개이며 또 동양화에서 볼 수 있게 하는 표현의 현대성을 전취하기 위한 항거의식”을 제시했다면서 김기창과 박래현의 지향점을 분명하게 서술했다.¹⁵¹⁾ 박래현은 이전부터 예술을 상위 계급의 전유물

147) 박래현, 「영혼에 보답하자」, 『경향신문』, 1960년 4월 27일.

148) 박래현, 「어항 속의 용궁」, 『주부생활』 3권 11호, 1967년 11월.

149) 박래현, 「내가 좋아하는 소재 환상은 호심에 머물고」, 『동아일보』, 1961년 9월 9일.

150) 「가을을 노크한다 (7)」, 『경향신문』, 1962년 9월 8일.

151) 김응현, 「예술은 생의 의식」, 『경향신문』, 1956년 5월 21일.

로 보는 시각에 대해 “상류계급에 속하는 사람들이 순조선적인 색채는 뒤떨어진 것처럼 생각하고 한 발 더 나가 외국의 것을 생활화하며 존경하는 경향”을 갖는다며 예술을 “고상한 학문적 대상으로만 어렵게 생각할 게 아니”라고 강조한 바 있다.¹⁵²⁾ 이에 김응현의 글이 전시를 주최한 작가의 사상에 기반을 두었다고 상정한다면, ‘현대성을 전취하기 위한 항거의식’이란 큐비즘 양식을 기반으로 동양화의 어법에서 벗어난 새로운 기법의 형성을 가리킨다. 즉, 동양화의 전통 기법을 형식적으로 계승하기보다 현실을 반영한 그림에 걸맞은 기법을 구사하기 위해 박래현은 인물의 외곽을 여백의 흰 선으로 구분하고 옷 주름에 짧게 그어 연결한 울퉁불퉁한 먹선, 중첩된 선으로 촘촘하게 채운 색면을 표현한 것이다. 이는 당시 수묵 계열의 화가들이 강조한 동양화의 정신성, 사의가 내재한 강한 필선이라는 특성과 대조를 이룬다. 박래현은 동양화의 전통이라고 하는 문인화의 특성으로부터 의식적으로 멀어지려고 했으며, 과거 예술의 관념성에 대한 반성적 사고를 바탕으로 일상과 예술을 매개하는 동양화의 현대화를 적극적으로 개진하였다.

2. 추상회화를 통한 보편적 회화 추구

박래현은 현실 소재에 기반한 큐비즘에서 관념적인 추상으로 향했으며, 1961년 아교와 양초, 테레핀 등을 활용한 실험을 작품에 반영할 만큼 새로운 감각을 수용할 준비를 했던 것으로 보인다.¹⁵³⁾ 1962년 12월에 열린 《제11회 백양회전》에서 완전한 추상화를 선보인 그는 추상으로 선회한 지점에 대해 다음과 같이 언급했다.

“1959년 나는 추상적인 작품으로 즉 지적분석(知的分析)이라고나 할까 어느

152) 박래현, 「전통을 존경해야 새로운 설계 세우자」, 『경향신문』, 1947년 2월 16일.

153) 「새로 시도된 동양화의 ‘마티엘’」, 『조선일보』, 1961년 12월 13일.

각도에서나 대상을 생각하고 볼 수 있는 자유로운 조형(造形)으로 구도하는 화면 구성으로 옮겨 갔다. 이 작품의 생명이라 할까 분해와 구성은 늘 나를 새로운 곳으로 몰아주었고, 여기에 새로운 색조의 세계를 플러스하여 동양화라는 것보다는 한 회화로서 동양인의 체취를 간직한 작품을 모색하였다. 뚜렷한 형태가 없는 만큼 화면의 분위기 조성이란 그 생명이 아닐 수 없다. 대상이라든지 그곳에 나타나 있는 뜻 같은 것은 제외되고 완전히 창조의 순수성을 찾아보려는 곳에 이 작품의 의도가 있었던 것이다.”¹⁵⁴⁾

박래현은 1962년 부부전에서 <불안>, <잊혀진 역사 중에서>, <젊음의 초연>, <기억에서>, <유적>, <시간>, <섭리>라는 명제의 작품을 발표했다. 시간의 흐름을 연상시키는 명제들은 현실에서 벌어졌던 사건에 대한 기억 내지는 상상으로부터 발생한 심상의 표현으로 이해된다. 이러한 작업은 전위를 지향한 독립회와 양식상으로는 비구상이며 내적 세계의 추구라는 유사성을 갖지만, 독립회는 전통 동양화에서 계승한 동양정신을 훼손하지 않는 범주에서 발목, 과목 기법을 중심으로 번지고 스며드는 수묵의 성질 그 자체를 내용이자 형식으로 개진했다는 점에서 차이를 보였다.¹⁵⁵⁾ 박래현은 인간과 사회의 상호관계 속에서 주관적인 심상을 나타내기 위해 계획적이고 섬세한 질감 표현에 몰두함으로써 전통적인 동양정신과는 거리를 두었던 것이다.

<잊혀진 역사 중에서>(1963)(도 28)는 바탕 종이를 구겨서 생긴 자국을 따라 잔 붓질을 하고 안료와 먹을 뒤섞고 번지는 효과를 복합적으로 구사해 새로운 기법의 가능성을 실험했으며 동양적인 분위기를 조성하였다. 또한 연작인 <잊혀진 역사 중에서>(1963)(도 29)는 흐르는 먹의 표현으로 이후의 추상 작업에서 보기 어려운 우연성을 더하였다.¹⁵⁶⁾ 이는 “찬란한 문화를 가

154) 박래현, 「동양화의 추상화」, 『사상계』, 1965년 12월.

155) 박과랑, 「동양화단의 추상 연구 - 독립회를 중심으로 -」, 홍익대학교 예술학과 석사학위 논문, 2006, 69쪽.

156) 김경연, 「고대와의 대화: 한 코즈모폴리탄 예술가의 작품 세계」, 『박래현, 삼중통역자』, 국립현대미술관, 2020, 168쪽.

졌다고한들 그 전통만을 간직하고 20세기 문화에 거역할 수는 없으며 또 머 무러 있을 수도 없는 것”이라는 말처럼, 과거의 전통 기법을 답습하지 않고 새로운 표현 방식을 고안하여 역사에 대한 감상적인 표상을 드러낸 것이다.¹⁵⁷⁾

무제 연작을 비롯한 <작품>(1963)(도 30)은 “전통을 지양하고 과거의 창작 스타일에 종지부”를 찍겠다는 다짐처럼 이미지의 암시나 작가의 의도를 지우고자 했음을 제목에서부터 드러냈다.¹⁵⁸⁾ 이 작품은 발묵의 유연성과 꼼꼼하게 표현한 얼룩과 잔 붓질로 균형을 이룬 색채 덩어리를 중앙에 배치해 시선을 집중시킨다. 원형을 중심으로 보이는 내·외부의 여백은 이미지와의 연관 속에서 작가의 의도나 관람자의 시각에 따라 여러 이미지로 산출될 수 있는 초월적인 공간으로 작용한다. 이는 그려지지 않은 것이 아니라 화면을 돋보이게 하는 효과를 지니는 동양적 공간으로 이해할 수 있다.¹⁵⁹⁾ 정리하면, 이 작품은 장인적 태도로 밀도 있게 구성한 이미지를 비롯해 동양적인 느낌을 주는 발묵과 여백 공간을 통합함으로써 앵포르멜과 동양화의 전형을 탈피했다. 이에 따라 박래현의 추상은 “회장의 이단 같은 작품”이라는 표현처럼 동양화의 보편성과 특수성을 내포한 실험적인 작품으로 이해할 수 있다.¹⁶⁰⁾

한편, 박래현은 1964년부터 미국, 프랑스, 이탈리아, 이집트, 인도 등지를 1년 동안 여행했고, 1967년 상파울루 비엔날레에 참가하면서 남미의 문화유적을 시찰하였다. 이후 작가는 “생활 풍습이 다른 이민족 사이에 서서 … 우리 민족이 가져야 하는 괴로움의 원인도 절실히 느끼면서, 단결을 구호로만 외쳐온 오랜 세월을 부끄럽게 생각” 함에 따라, 1962년 서정적인 색면 추

157) 박래현, 「가정에 있어서의 예술의 위치」, 『동아일보』, 1959년 1월 10일.

158) 「동양과 서양의 미술」, 『경향신문』, 1961년 3월 10일.

159) 강민영, 「회화에서 나타난 '공간층차'의 미감특질에 대한 연구」, 『인문과학』 제49집, 성균관대학교 인문학연구원, 2012, 11-17쪽.

160) 이구열, 「11회 백양회전 약화된 회장 분위기」, 『경향신문』, 1962년 12월 17일.

상으로 선회한 시기와는 변화된 관점을 드러냈다.¹⁶¹⁾ “우리 민족이 가져야 하는 괴로움”이란 정부에서 민족주의를 주창함에 따라 고착화된 시대적 분위기, 즉 동양과 서양, 정신과 기술, 수묵과 채색이라는 이분법적 구조에서 한국적인 것만을 우위에 두어야 한다는 점이였다. 이러한 한계를 인식한 그는 여행에서 느낀 생명의 이미지를 연상시키는 도상이나 노란 띠를 연속적으로 구성해 직물과 같은 무늬를 직조하듯 그리기 시작했다. 그는 결혼 20주년 기념전인 《제11회 김기창 박래현 회화전》에 대한 수기에서 노란 띠 사이로 빨강, 검정을 배치한 화면 구성에 대해 다음과 같이 언급했다.

“태양의 생활력을 등황(藤黃)으로, 살아있는 인간의 생명을 고대주(古代朱)의 피로, 그러나 타산을 벗어날 수 없는 시대의 신중성을 묵(黑)빛의 침묵으로, 삼색의 하모니는 하나의 언어로 백지 위에 나를 대변해 주었다. 운보의 바위와도 같은 무게, 고대의 채취와도 같은 소박한 작품에 비한다면 예리한 시대의 감각을 말하려고 애쓴 나의 작품들!”¹⁶²⁾

신작을 선보인 박래현은 세 가지의 색이 태양, 생명, 시대를 상징한다고 언급해 고대문명에서 영감을 얻었음을 드러냈다. 그동안 노란 띠 추상 작업은 ‘맷방석 시리즈’ 또는 ‘엽전 시리즈’로 통용되어 왔다. 이는 부부전 인터뷰에서 작가의 말로 인용된 키워드이기도 했지만 ‘예리한 시대의 감각’이라는 작가의 표현을 같이 떠올렸을 때, 전통 소재의 명칭은 향토적인 전통미에 한정되어 다양한 해석을 축소할 가능성을 내포한다.¹⁶³⁾ 게다가 그는 자신의 작품을 “격동적 시대 조류에 맞춰 살아있는 빛깔로 주홍과 황색을 많이 썼다”고 재차 표현했고, “남편의 그림은 소박한 멋과 대담한 구성으로 자신의 성격을 잘 드러냈다”고 언급함으로써 자신과 김기창의 작업적 특성을 완

161) 박래현, 「빛의 메아리」, 『주부생활』 3권 3호, 1967년 3월, 249쪽.

162) 박래현, 「반생에 서서 지금까지」, 『여원』, 1967년 2월.

163) 「온고와 토속의 화폭들」, 『경향신문』, 1966년 12월 3일.

전히 분리했다. 즉 김기창은 전통 소재로부터 고유의 미를 채취했다면, 자신은 시대 흐름에 맞는 현대의 감각을 내포했다는 점을 구분한 것이다. 그렇다면 ‘시대의 감각’은 엽전 꾸러미 같은 전통 소재에 한정하기보다는 타 문화에 대한 개방적 태도에서 비롯된 다양한 연대의 대상과 연계할 필요가 있다.¹⁶⁴⁾

<작품>(1966-67)(도 31)은 구불구불한 노란 띠를 밀도 있게 차곡차곡 쌓은 형태로 다양한 색상을 함축한 지층처럼 보여 수억 년 동안 자연적으로 형성된 그랜드 캐니언(Grand Canyon)을 연상시킨다.¹⁶⁵⁾ 이곳에 방문한 박래현은 “살아 있는 바위의 체온이 내 혈관을 통하는 듯” 했고 힘껏 친 소리는 “계곡을 거쳐 마치 창세기에 연결되는 듯 먼 곳에서 원시의 소리”를 실은 채 돌아왔기에 “인간에게 어느 진실을 불러주는 것 즉 자연의 속삭임은 영원한 것”이라며 깊은 감동을 표현했다. 과거와 현재를 잇는 자연 공간에서 깊은 교감을 느낀 듯한 감상을 바탕으로 본다면, 작품 중앙의 구멍 부분은 마치 그가 문화적 동질감을 느꼈던 푸에블로 인디언의 선조, 아나사지(Anasazi) 부족이 그랜드 캐니언의 절벽에 구멍을 파서 만든 동굴 형태의 주거지처럼 보인다. 타오스 푸에블로(Taos Pueblo)¹⁶⁶⁾ 마을에 방문한 그가 “그들의 거처였던 동굴이 있는 곳 … 흐리흐리한 벽화의 흔적들”이라고 언급한 바 있기 때문이다. 마을을 둘러본 작가는 흙벽돌로 지은 건물들에서 시골 풍경의 향수를 느꼈고, 축제에서 본 춤과 노래에 대해 “운명적인 민족의 부르짖음 같이 가슴 아프게 들려오고 동양적인 음식이 때로는 친근감을 주기도 했다”며 연대의 감정을 표현해, 한국의 전통과 고대 문명을 종합적인 관점에서 이해

164) 「11번째 부부전 갖는 김기창·박래현씨」, 『한국일보』, 1966년 11월 22일.

165) 김경연, 「고대와의 대화: 한 코즈모폴리탄 예술가의 작품 세계」, 『박래현, 삼중통역자』, 국립현대미술관, 2020, 171쪽.

166) 아메리카인디언의 한 종족인 푸에블로(Pueblo) 문화는 아나사지(Anasazi) 부족으로부터 계승되었고, 멕시코 북부와 미국 남서부에 걸쳐 지리적으로 넓게 전파되었다. 1400년 이전에 푸에블로 족이 정착한 타오스 마을은 전통 건축 재료인 어도비(adobe)라는 흙벽돌로 지은 건물과 종교 시설인 키바(kiva)를 현재까지 보존하고 있다.

하고 창작의 원천으로 삼았을 가능성을 내포한다.¹⁶⁷⁾

<희열의 상징>(1960년대 말)(도 32)은 동심원적 형태와 그림자처럼 배치한 색면으로 시선을 집중시킨다. 원형의 이미지는 수공예적인 섬세함과 반복적인 띠의 장식성을 특징으로, 판화 작업에서도 유사한 형태를 포착할 수 있다. 이러한 작업의 반복은 인상적인 기억에서 비롯된 것으로, 동양인의 체취를 표현하고자 했던 작가가 비서구 지역의 고대 문명에서 문화의 보편성을 이해하고 이전의 추상보다 유동적이며 자유로운 형태를 섬세하고 독특한 기법으로 구사했다고 이해된다.

박래현 사후에 ‘수태’라고 명명된 <작품-수태>(1966)(도 15)는 잉태한 생명의 씨앗이라는 원형의 생명 이미지를 연상시킨다. 이는 “나와 인간, 세상”에 깊이 몰두했던 작가가 “모든 태초의 씨앗들과 오늘과의 연관성”을 찾았다는 지점과 연계되며 판화 작품으로도 제작되었다.¹⁶⁸⁾ 이러한 작품들은 생명의 근원에 대한 관심을 형상화했다는 점에서 동양화단에서 추구한 관념적 수묵 추상과 성격을 달리 한다. 작가는 발목 효과에 기대 추상 표현으로 관념 세계에 몰입한 게 아니라, 생명성이라는 주제에 대한 직관적인 심상을 암시적인 도상에 기대 자신의 추상화를 구축한 것이다. 다시 말해, 1960년대 중반을 기점으로 찾아온 변화는 한국의 전통 문화에서 각 나라의 문화유산과 비서구 국가의 고대문명으로 시야를 넓히면서부터였다. 그는 고대 수공예품에서 받은 영감을 스케치북에 기록했고 작업적으로 응용했으며 고대와 현대 미술의 비교보다는 미의 재발견이라는 연대의 차원으로 나아갔다. 그러므로 이 시기의 추상은 인류문명의 궤적을 따라가면서 포착한 공통의 형태와 색채를 아우르는 본질의 형태로의 환원을 보여준다.

또한 박래현은 노란 띠 추상 작업 외에도 태피스트리라는 새로운 분야의

167) 박래현, 「부부화가가 본 세계의 풍물② : 아메리카 수감」, 『주부생활』 1권 8호, 1965년 11월.

168) 박래현, 「기원 ‘혼돈의 시작’ 표현 시도」, 『조선일보』, 1974년 3월 9일.

실험을 전개하였다. 태피스트리의 제작은 1966년을 기점으로 1970년대 초까지 이어졌으며 《제11회 김기창 박래현 회화전》에서 처음 발표되었다. 이때 제작한 <작품>(1966)(도 33)은 1950년대부터 등장했던 소재이자 물고기의 구상적 형태를 띠고 있어, 형식보다 물성으로 향했던 작가의 관점을 시사한다. <작품>(1966)(도 34)은 털실의 굵기와 색상을 조절해 여백을 만들거나 촘촘하게 직조한 실 위에 거미줄처럼 얇은 실을 이중적으로 엮은 후 상하단의 가장자리에 엽전을 배치하였다. 이는 기하학 문양 또는 동식물 문양 등을 배열해 도출하는 장식성이 아니라 기존의 어법을 탈피하기 위한 조형적 실험을 전개한 것이다. 철사나 엽전과 더불어 사용된 커튼 고리, 단추, 하수구 망 같은 생활 영역의 오브제는 물성 실험을 위한 새로운 방향으로 볼 수 있다. 박래현은 태피스트리 작업을 관념적인 추상의 연장선에서 실험했다기보다 확장된 범주에서 매체의 물질성을 탐구하고자 했다. 즉 “동양화라는 것보다는 한 회화로서 동양인의 체취”를 표현하고자 했던 작가가 동양화에 부여된 정신성과 조형적 한계를 극복하고자 매체의 폭을 넓힌 것이다.

3. 새로운 기법과 물성의 발견으로 사의적 전통 극복

“폭넓은 예술세계에 접해 자아 기능 세계를 알아보고 싶어” 해외에 오래 머물렀다고 밝힌 박래현은 시대의 변형적 출렁임이 강한 곳에서 “전통만을 위한 예술성보다 작품의 새로운 모색”이 가능해진다고 보았다.¹⁶⁹⁾ 이는 단결을 구호로만 외치는 상황에 있던 한국과 대조적인 시대 분위기를 함축한다.¹⁷⁰⁾ 미국에서 공부한 작가의 판화 작업은 노란 띠 추상 작업과의 유사성을 띠고 있어 세계를 여행하면서 얻은 영감과 생명의 근원에 관한 도상을 연속적으로 다룬 것이기도 했다. 또한 그는 에티오피아 황실의 유물을 보고

169) 이경안, 「혜성처럼 빛나는 박래현씨의 연가」, 『명랑』 20권 10호, 1974년 10월, 78-80쪽.

170) 박래현, 「빛의 메아리」, 『주부생활』 3권 3호, 1967년 3월, 249쪽.

난 뒤 역사 속에 감추어진 비밀에 대한 관심을 다음과 같이 언급했다.

“이 역사의 증언, 그러나 이 속에는 영원히 간직되는 비밀이 있을 것이 아닐까. 가끔 이러한 추리는 싱겁게도 나에게 흥미를 돋구어 준다. 그리고 언제나 나의 상상력은 끝없이 펼쳐진다.”¹⁷¹⁾

이처럼 박래현은 동양과 서양이라는 구분을 떠나 신비로운 역사에 대한 관심으로 생명의 기원, 창조신화, 인류의 유물, 현대 도시문명 등을 탐구하여 관화 작업에 반영하였다. 신화에 대한 그의 관심은 <이브 이후>(1959)(도 35)에서부터 찾을 수 있다. 이 작품은 《제3회 현대작가초대미술전》 관련 기사에 실린 흑백 도판만을 전하고 있는데, 그로테스크한 인체를 가진 여성들이 기도를 하고 있는 듯한 군상을 통해 작가의 상상력과 신화에 대한 관심을 나타낸다. 이러한 관심은 세계 곳곳에서 포착한 창조신화의 보편성과 고대 유물로부터 느낀 유대감을 바탕으로 문명의 시초, 나아가 세상의 기원으로 확장했을 가능성을 시사한다.¹⁷²⁾

<바다의 현상>(1970-73)(도 36)은 바다가 탄생한 곳에서 생겨난 세포들한테 모아둔 것처럼 보인다. “인간의 시작, 세상의 시작, 그리하여 모든 혼돈의 시작”을 탐구했던 박래현이 역사를 거슬러 올라가 최초의 바다를 상상했다면, 원형의 세포는 시간과 공간을 초월하는 보편적인 기호이자 태초의 생명을 의미한다.¹⁷³⁾ 이는 인간이 태어나기 전에 생명이 있었고 그 생명은 바다가 존재함으로써 시작되었다는 이야기의 감각적인 표현으로 이해된다. 또한 화면 속 검은 원형은 동서양의 창조신화에서 공통적으로 등장하는 소재 ‘혼돈의 시작’으로, 우주가 창조되기 이전 세상을 혼돈과 구멍의 이미지

171) 박래현, 「구미만유기③: 가식 없는 일순의 표정들」, 『주부생활』 10권 9호, 1974년 9월, 143쪽.

172) 마리아 헨더슨, 「현대미술의 대표적 단면(상)」 『조선일보』, 1959년 5월 11일.

173) 박래현, 「기원 ‘혼돈의 시작’ 표현 시도」, 『조선일보』, 1974년 3월 9일.

로 표현한 원시적 생명의 모태라고 할 수 있다.¹⁷⁴⁾

<현상>(1970-73)(도 37)과 <회상 B>(1970-73)(도 38), <회상 C>(1971년경)(도 39)는 검은 원형 안에 원생생물인 고둥, 암모나이트를 묘사했다는 공통된 특징을 갖는다. 인류가 생겨나기 이전에 바다에 서식했던 생명체와 겹겹이 쌓인 단면층으로 구성된 화면은 퇴적된 대지의 화석처럼 보인다. <바다의 현상>(1970-73)(도 36)이 만물의 기원에 대한 추상적인 표현이라면, <회상> 연작은 판재의 질감을 활용한 공간과 소재 표현의 접목이라 할 수 있다. 한편 <현상>은 이전에 ‘회상’이라는 명제를 사용했기 때문에 유사성을 가진 연작이라 판단된다. 그러므로 여기서 말하는 회상이란 역사에 대한 사색이 담긴 ‘생명의 기원’으로 분류할 수 있다.¹⁷⁵⁾

마찬가지로 ‘회상’이라 표기했던 <희열의 상징>(1970-73)(도 40)은 붉은 원 안에 두 마리의 새를 그렸는데, 박래현이 스케치북에 기록한 페루 나스카(Nazca)¹⁷⁶⁾ 토기들에 있던 새의 도상을 연상시킨다. 벌새, 콘도르, 매 등의 도상들은 도자기와 수공예 직물에 활용될 만큼 고대 유물에서 쉽게 찾아볼 수 있고 중남미 지역의 다양한 조류 신화로도 연결된다. 이는 <회고>(1957)(도 20)의 삼족오를 비롯해 작가의 감정을 대입한 <노(怒)>(도 26)와 같은 작품들을 그린 작가가 가졌을 새의 상징성을 시사한다. 또한 이 작품은 <희열의 상징>(1960년대 말)(도 32)의 형태를 활용한 것으로, 동양화의 한계를 벗어나 판화에서 실험 가능한 다양한 기법을 구사해 동양화에 응용하고자 했던 작가의 물성 실험에 대한 욕구를 엿볼 수 있다. 오른쪽 상단에 원판을

174) 송정화, 「비교신화적 각도에서 본 동서양 창조신화에 나타난 여성적 생명원리 -중국 신화와 그리스 신화에 나타난 혼돈, 구멍, 뱀의 이미지를 중심으로-」, 『중국어문학지』 제17집, 중국어문학회, 2005, 23-29쪽.

175) 김미경, 「작품세계」, 앞의 책, 150쪽.

176) 나스카는 100-800년에 페루 남부 해안지대를 중심으로 융성한 고대문화로, 초기에는 새, 동물, 물고기, 파충류, 과일 등 자연적인 소재를 활용한 도자기를 제작했다. 중기에는 추상성이 가미된 날개 달린 전사와 같은 도상이 등장했고, 후기에는 인간을 중심으로 제작하였다. Alan R. Sawyer, *Ancient Peruvian Ceramics*, The Metropolitan Museum of art, 1966, pp. 123-131.

잘라 퍼즐처럼 맞춘 제작 방식은 동양화 작업의 모티브나 구성을 택하면서도 분할이 가능한 판화의 특성에 맞게 화면을 변환했음을 나타낸다.

<기원 B>(1972)(도 16)는 동양화에서부터 이어진 추상적 생명 표현들을 하나로 엮은 통합적 구성이 돋보인다. 이 작품은 비교적 명확한 형태를 이루고 있는데, 새싹, 새, 사과, 뱀, 웅크린 인간의 이미지가 그것이다. 이와 관련해 박래현은 다음과 같이 언급했다.

“<기원>은 인간의 시작, 세상의 시작, 그리하여 모든 혼돈의 시작을 나타낸 것이다. 태초의 남녀, 뱀의 유혹, 금단의 과일, 그리고 모든 것의 싹, 달과 태양, 바람, 나무, 나이트 등 무질서하게 어울려있던 태초의 의식(意識) 없었던 형태들을 표현했다.”¹⁷⁷⁾

박래현은 아담과 하와에서 출발해 자연의 수많은 생명체, 나아가 바다와 같은 태초의 개념으로 관심을 확장하면서 “모든 태초의 씨앗들과 오늘과의 연관성”을 고민했다. 이와 관련해 작가가 추상 작업의 연장선에서 판화 작품들을 반복적으로 제작했다는 것을 떠올린다면, 물성에 대한 실험을 현대적인 것으로 인식했다고 이해할 수 있다. 그는 “외국에서는 비교 예술이 한창 유행하고 있어요. 난 근 삼십년을 회화만 했는데 다른 각도에서의 즉 조형예술인 판화를 통하여 의사를 대중에게 전달” 해주고 싶었다고 밝힌 바 있다.¹⁷⁸⁾ 여기서 드러나는 두 가지의 특징은 다른 장르의 작품을 판화에 적용함으로써 판화를 내용을 위한 도구로 인식하지 않고 판화의 기법을 활용한 매체의 형식을 중시했다는 점, 작가가 판화 작품을 대중과 공유하고 싶어했다는 점이다. 전자의 특징은 <기원 B>(1972)(도 16)의 이미지가 목판, 동판, 석판 등의 판재와 에칭, 애크티트, 포토에칭 등의 기법으로 제작되었고,

177) 박래현, 「기원 ‘혼돈의 시작’ 표현 시도」, 『조선일보』, 1974년 3월 9일.

178) 이경안, 「해성처럼 빛나는 박래현씨의 연가」, 『명랑』 20권 10호, 1974년 10월, 78-80쪽.

잉크에 대한 이해를 바탕으로 재판의 층을 다르게 부식하는 과정 등을 거쳤다는 것이다. 한 달 이상의 시간과 물리적 현상이 개입된다는 점에서 판화는 본질적으로 결과보다 과정에 대한 의식을 선행하게 된다. 이 과정을 거친 작품은 판재의 종류, 요철, 부식의 정도 등에 따라 각기 다른 질감을 구현하는 촉각적 공간으로 거듭난다. 이어 후자의 특징은 비교예술을 통해 작품에 내재한 관념적 의미를 전달하기보다 대상을 느끼고 자각하는 데 주안점을 두었다고 할 수 있다. 이는 작가가 “인간의 정신이 산출한 한 물체”에 대해 “화면에 돌·모래·목재 등을 사용하는 방법도 계속되고 있으나 지나치면 병적인 표현을 하기가 쉽다”며 물체와 결부시킨 관념성을 비판한 지점과 연결된다.¹⁷⁹⁾ 이를 동양화와 판화로 대입했을 때, 동양화의 기법을 동양정신으로 연결하는 지점에서 벗어나, 동양적인 것을 판화로 구현함으로써 동양인의 체취를 간직하고 대중과 공유하는 데 흥미를 느꼈다는 것이다.

<작품 H>(1973)(도 41)는 말을 탄 사람과 짐승, 보리수 아래 석가모니를 그렸다. 이는 싯다르타가 애마 칸타카를 타고 출가하는 장면, 수행을 방해하는 마왕의 무리와 석가모니가 보리수나무 아래에서 큰 깨달음을 얻은 모습을 하나의 이미지로 구성한 것이다.¹⁸⁰⁾ 이전에 박래현은 <기도>(1959)(도 42)에서 반가사유상을 둘러싸고 기도하는 군상을 그렸는데 사유하는 보살상은 발상지인 인도가 아니라 동아시아에서 유행했던 데다 삼국시대 불교미술의 걸작으로 인식되면서 한국을 대표하는 도상에 관심을 가졌던 것으로 보인다.¹⁸¹⁾ 그렇다면 <작품 H>는 민족미술로부터 확장된 관점에서 불교의 근원을 탐구했으며, 동양문화로 깊숙이 자리 잡은 불교 사상을 함의한다고 할 수 있다. 이는 자신의 뿌리를 찾는 과정에서 각국의 문화를 이해하고 수용

179) 박래현, 「동양화의 추상화」, 『사상계』, 1965년 12월호.

180) 강소연, 「강소연의 미술사 기행 (24) 불화와 함께 보는 경전 이야기 ⑨ -<팔상도>①_자유를 향한 석가모니의 여정-」, 『문학 사학 철학』 47권, 한국불교사연구소, 2016, 176쪽.

181) 서남영, 「동아시아에 있어서 사유상의 특징과 의미고찰-좌세와 사유의 의미를 중심으로-」, 『미학예술학연구』 42권, 한국미학예술학회, 2014, 136-138쪽.

하면서 체득한 다원주의적 입장을 내포한다.

<작품>(1970-73)(도 43)은 화면 가장자리를 울퉁불퉁하게 잘라 부식시키고 인물의 선적 묘사와 화면을 녹슨 것처럼 불명확하게 처리함으로써 고대 벽화와 같은 질감을 연출하였다. 화면 속 세 사람이 각각 입과 귀, 눈을 가리고 나란히 앉아 있는 모습은 “예가 아니면 보지 말고, 예가 아니면 듣지 말고, 예가 아니면 말하지 말며, 예가 아니면 행동하지 말라”는 내용으로, 『논어』 안연편 첫 장에 나오는 구절을 표현한 것이다.¹⁸²⁾ 박래현은 공자의 동양철학을 형상으로 시각화하고 삶에서 실천 가능한 태도를 작품의 내용으로 채택함으로써 현실과 맞닿아 있는 형이하학적 태도를 드러낸다. 이는 귀국한 작가가 미국 사회에서 느낀 인상을 언급하면서 “동양의 미덕 중 겸손은 손꼽아지는 조목의 하나로 본다. 그렇다면 예(禮)에 따르는 일체는 서슴지 않고 뒤따라야 할 것인데 자신도 석연치 않은 자존의식에 사로잡혀 필요 이상의 가식을 하게 되는 생활”이라며 비판했던 내용과 일치해 삶의 연장선에서 작품을 제작했다고 볼 수 있다.¹⁸³⁾ 또한 이처럼 다양한 소재에 대한 관심은 박래현이 추구한 ‘동양인의 체취를 간직한 작품’에 대한 모색이라고 할 것이다.

4. 재정의된 동양화로의 복귀

박래현은 1974년에 귀국하면서 동판과 판화지, 판화 기계 등을 사왔음에도 판화전을 개최한 소감에서 판화는 동양화를 깊이 이해하기 위한 연구였다고 밝혔다.¹⁸⁴⁾ 작가가 정의한 동양화는 1975년 국전 심사 기준에 대한 언급에서 드러난다. 그는 “서양화와 동양화의 차이는 재료의 선택에 있는 만

182) 이소영, 앞의 글, 51쪽.

183) 박래현, 「상품의 기쁨」, 『조선일보』, 1974년 3월 8일.

184) 김기창, 『나의 사랑과 예술』, 179쪽; 홍휘자, 「인터뷰 미국서 육년만에 귀국한 박래현 여사 종합예술로 정진하는 화가」, 『동아일보』, 1974년 2월 21일.

큼 우리의 재료를 이용하여 구도는 물론, 작품 전체에 동양적 분위기를 살릴 수 있도록” 해야 한다고 밝혔다.¹⁸⁵⁾ 이는 “투박한 붓과 기름을 재료로 섬세한 동양화를 그릴 수 없고 수묵으로 서양화를 그릴 수 없음과 같은 차이”라는 과거의 생각과도 상통한다.¹⁸⁶⁾ 그러므로 작가는 붓과 물감, 종이에 판화 기술을 접목한 동양화를 전개했다고 할 수 있다.

박래현이 귀국 이후 제작한 5점의 동양화는 프레스기로 압력을 가했을 때 생기는 플레이트 마크(plate mark)가 발견되어 친콜레(chine-collé) 기법을 사용한 것으로 추정된다.¹⁸⁷⁾ 친콜레 기법이 한지 같은 얇은 종이를 오리거나 찢어 부분적으로 색을 입히거나 이미지를 찍어내는데 활용된다면, 작가는 장지 위에 여러 장의 얇은 종이를 활용해 밀도 높은 공간감을 구현함으로써 붓으로 그린 사물의 겹쳐진 듯한 분위기를 표현했던 것으로 이해된다. 또한 관화처럼 보이는 정사각형의 화면은 그동안 가로 직사각형에 정물화를, 세로 직사각형에 인물, 추상 작업을 전개했던 것과 구분되는 특성이다. 앞서 언급한 <고완>(1958)(도 21)이 기명절지도의 성격에 맞게 병풍처럼 화면이 긴 종축 형식에 그려졌다는 것을 떠올린다면 화면의 비율은 작가의 의도를 반영하는 요소이다. 화면의 여백이 없어졌다는 점 또한 특기할 만하다. 원래 박래현은 얼굴이나 의복, 공간을 채색이나 선으로 표현해 여백을 만들었고, 서정 추상의 색채 덩어리는 주로 화면 중앙에 배치해 사면에 여백을 두었으며 노란 띠 추상은 띠의 배열에 따른 여백을 만들었던 것이다. 이러한 표현 방식은 동양화의 분위기를 좌우하는 것이면서 동양화의 관념적 특성으로 결부되는 틀을 자각하여 벗어났음을 의미한다.

<작품>(1975)(도 44)과 <어항>(1975)(도 45)은 이전부터 즐겨 그린 소재를 등장시킨다. <작품>의 물고기는 <정물>(1959년 이전)(도 46)과 유사한 형태를

185) 「아류풍 탈피 뚜렷한 주체」, 『조선일보』, 1975년 4월 23일.

186) 「동양과 서양의 미술」, 『경향신문』, 1961년 3월 10일.

187) 김예진, 「관화 기법을 결합한 새로운 동양화: 박래현의 1975년 동양화 연작」, 『국립현대미술관 연구』 제12집, 국립현대미술관, 2020, 221쪽.

떠고 있어 의미를 부여하기보다 동양화와 판화의 특성을 결합하여 형상으로의 복귀를 선언한 이미지라 할 수 있다. 물성이 강조된 이미지는 대상 자체에 대한 지각이면서 누구나 감각할 수 있는 보편성을 갖는 소재로 완전해지기 때문이다.

<어항>(1975)(도 45)은 물고기의 움직임에 의해 흐트러지는 기포와 흙먼지가 뒤엉키는 순간을 연상시킨다. 중후한 푸른빛의 풍경은 명확한 대상 없이 물감을 찍어내거나 흘뿌리는 등의 다양한 효과로 신비로운 분위기를 감각적으로 느끼게 한다. 이러한 표현은 작가의 내적인 감성에 의해 선택된 지각적인 대상을 이미지 그 자체로 감각할 수 있도록 이끄는 방식인 것이다. 즉 그의 삶에서 가져온 어항과 같은 소재는 작가만의 의미를 내포하는 것이 아니라 저마다의 기억과 감각을 끌어올리는 연결고리로 작용한다.

<연화>(1975-75)(도 47)는 연꽃과 신라토기를 중첩시킨 화면으로, 도상의 심미성을 차용한 것으로 보인다. 이전에 박래현이 도자의 문양(도 48)을 도자와 별개의 정물로 활용했던 것처럼 조형적인 측면에서 도자와 연꽃을 재구성했을 것이다. 또한 연꽃과 연꽃의 열매 좌측에 석류로 보이는 도상과 하단에 목이 긴 도자기처럼 보이는 형태를 중첩시킴으로써 정물화와 같은 인상을 제공한다. 여기에 작가는 달걀 장식이 있는 토기의 상단부나 화면을 가로지르는 알 수 없는 형태의 붉은 선을 더함으로써 대상에 대한 형태구조가 아닌 전체적인 조화를 고려한 장식성을 부각한다.

마찬가지로 <석류>(1975)(도 49)는 서로 무관하다고 간주되는 검은 새와 석류의 이미지를 조합하였다. 이전부터 석류는 정물화처럼 보이는 <고완>(1958)(도 21), <정물>(1960년대 초)(도 48) 등에 그려졌고, 새는 주기적으로 활용된 소재로 고대문명의 영감을 기록한 스케치북에도 다수 등장했다. 여기에 암호처럼 그어진 붉은 선들은 작품에 산재한 다양한 의미를 추적하도록 유도하는 것 같다. 하지만 이는 유기적인 통일성이나 의미를 해독하기

어렵다는 점에서 대중들에게 다양한 해석의 여지를 제공하는 것이라 볼 수 있다.

<고완>(1975)(도 14)은 등잔과 호롱, 향로 등의 전통 이미지를 그려 민족문화 중흥정책에 따른 한국적인 것의 발현으로 인식할 가능성을 내포한다. 그러나 이는 민족주의를 고취하기 위한 전통으로의 회귀가 아니라 인류문명의 산물 그 자체인 호롱의 이미지를 활용한 것이다. 박래현이 민중들의 생활양식에 관심을 가졌던 것은 해방 이후 민족미술의 건립을 선조들의 공예품이나 풍속화 등을 탐구하여 생활미를 모색하면서부터였다. 나아가 작가는 세계의 다양한 문화와 접촉하면서 서로 다른 문화에서 공통적인 특성을 찾았고, 이러한 소재들의 성격은 시대별로 달라지지만 내적인 의미를 고심하기보다 대상 그 자체로 파악하도록 유도했다고 볼 수 있다. 즉 오래된 유물에서 발견한 창조성을 기반으로 누구나 인식할 수 있는 사물이면서 사물 그 자체로 표현되는 이미지를 활용해 감각하는 방식을 취한 것이다.

박래현의 새로운 제작 방식인 친콜레 기법을 떠올려보면, 하나의 작품을 온전히 붓으로 표현하는 것이 아니라 여러 장의 얇은 종이를 겹쳐 붙였을 때 나오는 효과, 그 위에 물감을 덧칠하는 방식을 통해 종이가 이미지를 매개하는 지지체의 역할만 하는 것이 아니라 작품의 분위기를 결정하는 매체로 작용하게 된 것이다. 그리고 이 과정에서 화면은 작가의 의도와는 다르게 전개되면서 겹친 종이의 물성과 종이 사이로 비치는 색감, 사물의 형태를 복합적으로 드러낸다. 이러한 동양화의 물성 표현은 정신과 물질로 정의되는 동양과 서양, 북화와 남화로 치환된 구상과 추상의 문제, 나아가 한국성과 국제성이라는 정치적 이념으로 우위를 점하는 이분법적 구조를 가로지르는 움직임이었다.

다시 말해 고대 문명과 한국문화 사이에 연대감을 느낀 박래현은 각 문화를 상징하는 공예품, 태피스트리, 의복 등에서 도상이 갖는 본래의 의미를

떠나 자신의 방식대로 상상하는 즐거움을 누렸다고 밝힌 것처럼, 이미지 그 자체의 표현 방식에 중점을 두었다.¹⁸⁸⁾ 이는 작가가 동양화와 서양화의 차이로 재료의 특성을 언급했고 동양화의 한계를 벗어나기 위해 태피스트리와 판화를 학습하는 과정에서 수공예적인 기술에 매료되었으며 동일한 소재를 반복적으로 다루고 있다는 점을 연상시킨다. 당대 화단에서 동양화는 자연, 관념이라고 정의했던 것에 반해 박래현이 기술적 측면을 적극적으로 수용한 뒤 자신이 애호하는 일상의 소재를 그려 형상으로서의 복귀를 나타냈다는 점에서 화단의 주류를 접했던 이분법적 사고를 모두 탈피하면서도 동양화의 양식을 주체적으로 변화시켰다고 할 것이다.

188) 박래현, 「구미만유기③: 가식 없는 일순의 표정들」, 『주부생활』 10권 9호, 1974년 9월, 143쪽.

V. 결론

박래현은 일제강점기에 태어나 전문적인 미술 교육을 받기 위해 도쿄의 여자미술전문학교 일본화부 사범과에 진학했다. 이곳에서 그는 서양화의 사생 기법을 접목한 일본화풍의 여성인물화를 그렸다. 해방 이후 제기된 민족 미술의 건립이라는 과제는 동양화단에서 채색과 수묵을 이원화하고 수묵의 정통성을 문인화의 전통에서 찾음으로써 채색을 배척하는 경향과 더불어 봉건성과 관념성을 계승했다. 이에 반해 박래현은 아름다운 색상의 의복, 조선 풍속화, 전통 기물 등에 내재된 선조들의 생활과 자연, 전통의 아름다움을 집약한 ‘생활미’를 주장해 미술의 대중화를 모색하였다. 그는 현실적인 삶의 모습에 반추상의 면 분할 방식을 접목하면서 현대적인 조형 공간을 구축했다. 이 시기에 대해 작가는 “오랫동안 익혀온 사실적인 표현은 변화를 가져오는 이 작품의 성장에 적지 않은 도움이 된 것”¹⁸⁹⁾이라 회상해, 반추상 양식이 재현적인 것에 대한 반향이 아니며 구상적 표현을 자신의 것으로 섭취하여 미술의 영역을 확장한 것임을 보여주었다.

박래현은 백양회 해외전의 참여와 4·19혁명, 5·16군사정변이라는 변혁의 시기를 거쳐 추상미술을 동서의 구분이나 전통을 초월한 세계 공통의 조형 언어로 인식했고, 동시에 자기중심적 사고방식의 탈피를 요청하면서 시대적 과제를 공유한다는 차원에서 앵포르멜 양식을 수용하였다. 당시 서양화가들은 앵포르멜을 기존의 권위적인 것에 대한 저항이자 자신들이 겪은 전쟁의 상흔을 거친 마티에르로 표현하였다. 동양화단의 전위로 부상한 목림회는 해체 이후에도 반전통을 기치로 새로운 조형성을 추구함에 따라 점과 선을 활용해 번지고 퍼진 비정형의 목흔을 선보였다. 이는 지필묵을 창작의 주체로 삼아 무한한 이념적 세계를 탐색하고자 했음을 의미했다. 반면 박래현은

189) 박래현, 「동양화의 추상화」, 『사상계』, 1965년 12월호.

스미고 번지는 효과에 섬세한 붓질을 가미해 원초적이고 유기적인 생명력을 탐구했다. 이는 지필묵이 가진 재료의 본질적인 특성과 역사의 근원을 탐구함으로써 앵포르멜 양식을 자신만의 방식으로 이해하고 표현한 것이다.

이후 미국에서의 부부순회전 개최와 일 년간의 세계 여행으로 다양한 생활과 문화를 경험한 박래현은 고대문명과 전통 소재의 특성을 기하학적으로 환원하는 변화를 보였다. 이는 다양한 문화의 공존에 대한 수용과 연대를 기반으로 민족성과 시대성이라는 대립 구도에서 의식적으로 탈피하면서 지역성과 보편성의 상호작용을 이해했음을 의미한다. 이러한 코스모폴리타니즘을 바탕으로 문화의 우위를 따지는 이분화된 사고를 극복하는 다원성을 전제하게 된 것이다. 작가는 판화를 수학한 미국에서 귀국해 형상으로 복귀한 시점에도 “우리나라에서도 추상회화의 발전은 필연적”이라 언급했다. 이는 화단의 대립 관계를 형성했던 구상과 추상의 이분법을 따르지 않고 내적인 원동력으로 다원적인 현대화의 실천을 이루었음을 증명한다.

미국에서 시간을 보낸 박래현은 태피스트리에 이어 판화를 본격적으로 수학했다. 그는 이 과정에서 1950년대의 소재와 1960년대 추상 작업을 활용하였다. 세계 곳곳에서 포착한 창조신화의 보편성과 고대 유물로부터 느낀 유대감을 바탕으로 문명의 시초, 나아가 다양한 시간의 공존으로 확장된 그의 관심은 판화 시기에 이르러 보다 명확한 형태로 표현되었다. 그는 동양화의 한계를 느꼈으며 판화로 선회한 이유에 대해 손에 잡혀 표현되는 여러 가지 기술에 매혹되었다고 밝힌 바 있다. 그는 판재의 종류, 판재에 따른 다양한 기법, 종이와 잉크, 부식액 등의 사용 방식에 따라 다양한 질감과 분위기를 형성하는 판화의 특성에 매료되었다. 즉 동양화의 전통 기법과 지필묵의 관념성에 대비되는 기술의 확장과 물성 표현을 중시했던 것이다.

귀국 후 박래현은 구체적으로 손에 잡혀 표현되는 기술을 체득한 판화에서 동양화로 돌아갈 것을 밝혔다. 이후 제작한 신작은 플레이트 마크의 발

견으로 판화의 기법을 접목한 동양화라고 할 수 있다. 이 과정에서 그는 동양화의 한계를 보완하는 판화의 기술을 통해 일상적인 도상 자체의 질감을 다양하게 표현하였다. 이는 기술, 수공예적 측면을 적극적으로 활용하고 자신이 애호하는 다양한 소재를 그려 형상으로의 복귀를 나타냈다는 점에서 동양화를 둘러싼 공고한 형식의 탈피를 보여준다. 또한 그가 보여준 주제적인 변화는 수묵과 채색의 이분화, 지배계층만이 향유한 문인화의 봉건성, 전통 기법의 관념성 등에 얽힌 엘리트주의와 권력의 대립을 반영한 집단 이념으로 점철된 미술이 아니라, 예술을 하는 사람과 받는 사람을 모두 예술을 하는 사람이라고 보는 미술의 대중화를 강조함으로써 이루어졌다. 시대의 이분법적 잣대를 넘고자 했던 그는 동양화와 모더니즘 미술의 수용, 한국 전통과 고대문명의 공존, 판화와 동양화의 특성을 융합해 동양화의 새로운 양식을 구축하였다.

이러한 동양화와 판화의 개성을 살린 그의 신작은 5점으로, 전통 소재인 고완을 제외한 물고기, 석류, 연화는 일상적 소재로 인식되지만, 도자기나 기명절지도에 등장하는 정물로 오랫동안 활용되었다는 점에서 전통적이라고 하겠다. 또한 소재의 반복적인 활용은 소재의 의미보다 기법적인 특성으로 이미지의 물성을 강조함으로써 감각적인 인상을 제공하게 된다. 이는 시대 배경에 빚대어 볼 때 한정된 한국적 소재의 지평을 넓히고 동양화의 틀을 탈피하는 것이며 박래현이 해방 이후에 드러낸 고민과 목표를 이행한 결과물이라는 의의를 지닌다.

본 논문은 박래현의 생활과 미술이라는 관점에서 관념성으로 결부된 동양화에 대한 지평의 확장을 제시한다. 지필묵과 사의 정신으로 정의된 동양화에 대한 인식은 추상미술과의 연계 속에서 전통성과 현대성을 내포한 것으로 계승됨에 따라 수묵과 채색의 이분법적 구조를 오랜 기간 동안 유지한 측면을 확인한다. 또한 ‘지필묵 정신주의’가 정의하는 전통이란 매우 추상적

이고 탈시대적인 범주의 동양주의였으며 심미안을 가진 문인들만이 향유했던 상류층의 문화처럼 봉건성을 내포한 소수의 문화라 할 것이다. 이들이 주장한 전통을 정치적인 위계질서에 의해 고귀하고 정신적인 것으로 편입함에 따라 동양화의 특수성을 보편성을 지닌 전통문화의 계승으로 규정했다면, 박래현이 보여준 전통에 대한 접근 방식은 생활을 근간으로 한다는 점에서 보편적이고 상호 밀접한 특성을 갖는다.

참 고 문 헌

단행본

- 김기창, 『나의 사랑과 예술』, 정우사, 1993.
_____, 『침묵의 세계에서』, 민음사, 1976.
_____, 『침묵의 심연에서』, 법조각, 1988.
김영나, 『1945년 이후 한국 현대미술』, 미진사, 2020.
김윤수, 『한국미술 100년 1』, 한길사, 2006.
노버트 린튼, 『20세기의 미술』, 윤난지 역, 예경, 2017.
박계리, 『모더니티와 전통론』, 해안, 2014.
박래현, 『사랑과 빛의 메아리』, 경미문화사, 1978.
사와라기 노이, 『일본·현대·미술』, 김정복 역, 두성북스, 2012.
오광수, 『시대와 한국미술』, 미진사, 2007.
오세권, 『현대 한국화의 표현과 흐름』, 신원, 2016.
이경성, 『현대한국미술의 상황』, 일지사, 1976.
이규일, 『뒤집어 본 한국미술』, 시공사, 1994.
정상곤, 『한국현대판화의 담론과 현장 1958-2008』, 국립현대미술관·한국현대판화가협회, 2007.
정형민, 『근현대 한국미술과 ‘동양’ 개념』, 서울대학교출판문화원, 2021.
조앤 스탠리베이커, 『일본 미술의 역사』, 강민기 편역, 시공아트, 2020.
조은정, 『권력과 미술』, 아카넷, 2009.
천경자, 『내 슬픈 전설의 49페이지』, 랜덤하우스중앙, 2006.
최 열, 『한국근대미술의 역사』, 열화당, 2006.

Moss, Elaine, *The JDR 3rd Fund and Asia, 1963-1975*, New York: The Fund, 1977.

학술논문

- 강민기, 「1930~1940년대 한국 동양화가의 일본화풍: 일본화풍의 전개와 수용」, 『미술사논단』 제29호, 한국미술연구소, 2009, 223-248쪽.
- _____, 「천경자의 예술세계: 전설의 빛깔—서울시립미술관 소장품을 중심으로」, 『미술사학보』 특별호, 미술사학연구회, 2016, 7-32쪽.
- 강민영, 「회화에서 나타난 '공간층차'의 미감특질에 대한 연구」, 『인문과학』 제49집, 성균관대학교 인문학연구원, 2012, 5-21쪽.
- 강소연, 「강소연의 미술사 기행 (24) 불화와 함께 보는 경전 이야기 ⑨ - <팔상도>①_자유를 향한 석가모니의 여정-」, 『문학 사학 철학』 47권, 한국불교사연구소, 2016, 159-176쪽.
- 권영진, 「'대한미국미술전람회'의 추상 아카데미즘」, 『한국근현대미술사학』 제35집, 한국근현대미술사학회, 2018, 147-174쪽.
- 권행가, 「근대 남성의 몸 만들기와 미술해부학적 지식 - 이쾌대의 <미술해부학 노트>를 중심으로」, 『한국근현대미술사학』 40호, 한국근현대미술사학회, 2020, 169-206쪽.
- 기혜경, 「남천 송수남과 수묵화 운동」, 『국립현대미술관연구논문』 제2집, 국립현대미술관, 2010, 21-36쪽.
- 김경연, 「1970년대 한국 동양화 추상 연구 - 국전 동양화 비구상부분을 중심으로」, 『미술사학』 제32호, 한국미술사교육학회, 2016, 75-100쪽.

- 김난희, 「비스코시티 판화 예술 - 크리스나 레디 기법을 중심으로 -」, 『현대미술연구소 논문집』 2권, 경희대학교 현대미술연구소, 2000, 118-141쪽.
- 김대열, 「세계화시대 한국 전통회화의 계승·발전에 관한 연구」, 『미술문화연구』 제2호, 동서미술문화학회, 2013, 1-20쪽.
- 김미경, 「한국 미술그룹 운동사와 서울대학교 미술대학-구조성에 주목하며 -」, 『조형아카이브』 제3호, 서울대학교 조형연구소, 2011, 189-218쪽.
- 김소연, 「한국 근대기 미술 유학을 통한 ‘동양화’의 추구」, 『한국근현대미술사학』 제27권, 한국근현대미술사학회, 2014, 249-276쪽.
- 김예진, 「안중식 기명절지도의 전개 과정과 그 성격」, 『한국학』 제41권 제1호, 한국학중앙연구원, 2018, 185-216쪽.
- _____, 「판화 기법을 결합한 새로운 동양화: 박래현의 1975년 동양화 연작」, 『국립현대미술관 연구』 제12집, 국립현대미술관, 2020, 202-225쪽.
- 김 원, 「‘한국적인 것’의 전유를 둘러싼 경쟁 - 민족중흥, 내재적 발전 그리고 대중문화의 흔적」, 『사회와 역사』 93권, 한국사회사학회, 2012, 185-235쪽.
- 김정은, 「1950년대 한국 미술비평의 모더니티 논의」, 『현대미술사연구』 제47집, 현대미술사학회, 2020, 119-140쪽.
- 김철효, 「목림회 화가들이 말하는 목림회」, 『한국근현대미술사학』 제22권, 한국근현대미술사학회, 2011, 111-136쪽.
- 김학량, 「이응노의 식민지 이후(해방공간-1950년대): 사생과 지필묵의 탈식민적 근대성」, 『미술사학보』 44권, 미술사학연구회, 2015, 43-66쪽.

- 김현숙, 「한국 근대미술에서의 동양주의 연구」, 『한국근대미술사학』 제10집, 한국근현대미술사학회, 2002, 7-31쪽.
- 김현화, 「박정희 정부의 문예중흥정책과 현대미술」, 『미술사논단』 제42호, 한국미술연구소, 2016, 131-159쪽.
- 박영택, 「박정희 시대의 문화와 미술」, 『한국근대미술사학』 제15집, 한국근현대미술사학회, 2005, 207-241쪽.
- 서남영, 「동아시아에 있어서 사유상의 특징과 의미고찰-좌세와 사유의 의미를 중심으로-」. 『미학예술학연구』 42권, 한국미학예술학회, 2014, 135-168쪽.
- 송정화, 「비교신화적 각도에서 본 동서양 창조신화에 나타난 여성적 생명원리 -중국 신화와 그리스 신화에 나타난 혼돈, 구멍, 뱀의 이미지를 중심으로-」, 『중국어문학지』 제17집, 중국어문학회, 2005, 20-47쪽.
- 송희경, 「1950년대 동양화단의 민족성 담론과 그 실제」, 『미술사논단』 제50호, 한국미술연구소, 2020, 299-321쪽.
- _____, 「오당 안동숙(吾堂 安東淑, 1922-2016)의 1960-1970년대 ‘추상」」 『미술사논단』 제54집, 한국미술연구소, 2022, 137-159쪽.
- 양은희, 「한국 근현대 미술에서의 민족주의와 코스모폴리타니즘: 글로벌 미술의 단초 찾기」, 『인문과학연구논총』 41호, 2015, 238-266쪽.
- 유선영, 「식민지의 ‘문화’ 주의, 변용과 사후」, 『대동문화연구』 제86집, 성균관대학교 대동문화연구원, 2014, 365-408쪽.
- 이민수, 「1980년대 송수남의 한국화, 전통과 현실 사이의 표상」, 『미술사논단』 제40호, 한국미술연구소, 2015, 101-127쪽.
- 이정진, 「1970년대 한국 실경산수화 연구」, 『한국근현대미술사학』 제29집, 한국근현대미술사학회, 2015, 207-238쪽.

조유재, 「박정희정권의 제2경제운동의 전개와 성격」, 『승실사학』 제38집, 승실사학회, 2017, 263-318쪽.

홍선표, 「1950년대의 한국미술(1), 제1공화국 미술의 태동과 진통」, 『미술사논단』 제40호, 한국미술연구소, 2015, 7-27쪽.

학위논문

김소연, 「한국 근대 ‘동양화’ 교육 연구」, 이화여자대학교 미술사학과 박사학위논문, 2012.

박과량, 「1950-60년대 한국 동양화단의 추상미술 수용과 전개 : 전후 일본 미술계와의 관계를 중심으로」, 홍익대학교 미술사학과 박사학위논문, 2017.

_____, 「동양화단의 추상 연구 - 목림회를 중심으로 -」, 홍익대학교 예술학과 석사학위논문, 2006.

이진성, 「조선미술동맹의 《이동미술전람회》 연구」, 성신여자대학교 미술사학과 석사학위논문, 2003.

정희진, 「국전에 대한 비판적 논의 고찰 - 동양화부, 서양화부를 중심으로 -」, 성균관대학교 미술학과 석사학위논문, 2003.

조희성, 「한국 현대 수묵채색화단의 태동 : 백양회, 목림회를 중심으로」, 이화여자대학교 미술사학과 석사학위논문, 2007.

최수지, 「1960-70년대 해외 진출 한국 현대미술 전시 연구」, 홍익대학교 예술학과 석사학위논문, 2017.

전시도록

『김기창/박래현』, 금성출판사, 1990.

『박래현』, 삼성문화재단, 1997.

『박래현, 삼중통역자』, 국립현대미술관, 2020.

『우향 박래현』, 경미문화사, 1980.

『우향 박래현 판화전』, 시몽화랑, 1995.

Sawyer, Alan R., *Ancient Peruvian Ceramics*, The Metropolitan Museum of art, 1966.

Wye, Deborah, *Artists & Prints*, New York: Museum of Modern Art, 2004.

IX Bienal de São Paulo, Fundação Bienal de São Paulo, 1967.

정기간행물

박래현, 「결혼과 생활」, 『민성』 4권 7호, 1948년 8월.

_____, 「구미만유기③: 가식 없는 일순의 표정들」, 『주부생활』 10권 9호, 1974년 9월.

_____, 「남편시중기」, 『여원』 87권, 1962년 11월.

_____, 「남편의 말문 연 사랑과 예술」, 『주간여성』 제278호, 1974년 5월.

_____, 「뉴욕의 금빛 햇살」, 『가정의 벗』, 1975년 7월.

_____, 「동양화의 추상화」, 『사상계』, 1965년 12월호.

_____, 「반생에 서서 지금까지」, 『여원』, 1967년 2월.

_____, 「부부화가가 본 세계의 풍물① : 아메리카 수감」, 『주부생활』 1권 7호, 1965년 10월.

- _____, 「부부화가가 본 세계의 풍물② : 아메리카 수감」, 『주부생활』 1권 8호, 1965년 11월.
- _____, 「부부화가가 본 세계의 풍물③ : 구라과여정」, 『주부생활』 1권 9호, 1965년 12월.
- _____, 「빛의 메아리」, 『주부생활』 3권 3호, 1967년 3월.
- _____, 「어항 속의 용궁」, 『주부생활』 3권 11호, 1967년 11월.
- _____, 「여류화가가 본 세계의 풍물④ : 나일강의 황혼」, 『주부생활』 2권 1호, 1966년 1월.
- _____, 「여류화가가 본 세계의 풍물⑤ : 인도의 여운」, 『주부생활』 2권 2호, 1966년 2월.
- _____, 「여류화가가 본 세계의 풍물終 : 동양의 전설」, 『주부생활』 2권 3호, 1966년 3월.
- _____, 「여성과 미술 : 미에 대한 의식과 표현」, 『부인경향』 제1권 2호, 1950년 2월.
- _____, 「여성의 색과 조화」, 『부인』 1권 3호, 1946년 10월.
- _____, 「이러한 정치를 하여다오」, 『여원』 59호, 1960년 7월.
- _____, 「해외의 한국작가 : 뉴욕의 한국화가들」, 『화랑』 3권 2호, 1973년 6월.
- 서세옥, 「묵화의 사상」, 『사상계』, 1968년 5월.
- 이경안, 「혜성처럼 빛나는 박래현씨의 연가」, 『명랑』 20권 10호, 1974년 10월.
- 장우성, 「동양문화의 현대성」, 『현대문학』 1권 2호, 1955년 2월.
- 「김기창씨의 부부전」, 『신동아』, 1965년 6월.
- 「해방이전 일본에 유학한 미술인 (II)」, 『한국미술기록보존소 자료집』 제2호, 삼성문화재단, 2003년 12월.

Moser, Joann, “The Impact of Stanley William Hayter on Post-War American Art”, *Archives of American Art Journal*, Vol. 18, No. 1, 1978, pp. 2-11.

신문 기사

권영자, 「유서깊은 불 렌즈시서 한국화 그룹전」, 『동아일보』, 1968년 2월 8일.

김기창, 「미술운동과 대중화문제」, 『경향신문』, 1946년 12월 5일.

_____, 「중남미화첩」, 『경향신문』, 1969년 6월 30일.

김영기, 「의외로 큰 성과」, 『조선일보』, 1960년 2월 16일.

김영주, 「문제의 제시」, 『조선일보』, 1956년 5월 17일.

김용준, 「제재」, 『조선일보』, 1939년 4월 28일.

김용준, 「조선문화의 창조성 미술 (상) 전통에의 재음미」, 『동아일보』, 1940년 1월 14일.

김용준, 「회화로 나타나는 향토색의 음미 (상)」, 『동아일보』, 1936년 5월 6일.

김용준, 「회화로 나타나는 향토색의 음미 (하)」, 『동아일보』, 1936년 5월 6일.

김응현, 「예술은 생의 의식」, 『경향신문』, 1956년 5월 21일.

김인승, 「노변에서 송년대담 (완) 화가 김인승씨」, 『경향신문』, 1967년 12월 27일.

_____, 「예술성 높은 우리 작품이지만....당국의 뒷받침 절감」, 『동아일보』, 1967년 10월 17일.

- 김정숙, 「세계 미술의 새로운 움직임」, 『조선일보』, 1967년 12월 7일.
- 김종숙, 「여성단체 순방① 주부클럽」, 『조선일보』, 1972년 1월 13일.
- 김청강, 「한일교환전예비회담」, 『조선일보』, 1961년 3월 2일.
- 마리아 헨더슨, 「현대미술의 대표적 단면 (상)」 『조선일보』, 1959년 5월 11일.
- 박노수, 「신동양화를 위한 모색」, 『동아일보』, 1958년 2월 13일.
- 박래현, 「“고요한 밤” 영원하기를…」, 『동아일보』, 1961년 12월 25일.
- _____, 「가정에 있어서의 예술의 위치」, 『동아일보』, 1959년 1월 10일.
- _____, 「기원 ‘혼돈의 시작’ 표현 시도」, 『조선일보』, 1974년 3월 9일.
- _____, 「나와 예술」, 『조선일보』, 1958년 11월 20일.
- _____, 「내가 좋아하는 그림 ‘소림명월」, 『동아일보』, 1962년 2월 22일.
- _____, 「내가 좋아하는 소재 환상은 호심에 머물고」, 『동아일보』, 1961년 9월 9일.
- _____, 「대만기행」, 『동아일보』, 1960년 3월 24일.
- _____, 「명성보다 진지한 마음의 태도 미술공부를 하는 여성에게」, 『조선일보』, 1960년 7월 5일.
- _____, 「미술작품의 감상 (상)」, 『경향신문』, 1957년 10월 20일.
- _____, 「상품의 기쁨」, 『조선일보』, 1974년 3월 8일.
- _____, 「실현 안 된 개인전」, 『조선일보』, 1961년 12월 29일.
- _____, 「영혼에 보답하자」, 『경향신문』, 1960년 4월 27일.
- _____, 「자기의 위치」, 『동아일보』, 1959년 8월 8일.
- _____, 「전통을 존경하여 새로운 설계 세우자」, 『경향신문』, 1947년 2월 16일.
- _____, 「‘화제’ 노」, 『조선일보』, 1960년 9월 20일.

- 석도륜, 「동양화 재현의 돌파구」, 『한국일보』, 1966년 12월 6일.
- 신정희, 「후소회 창립 60주년 대규모 기념전」, 『매일경제』, 1996년 5월 14일.
- 오광수, 「늘어난 기술적모방 24회 봄국전을 보고」, 『동아일보』, 1975년 5월 24일.
- 윤범모, 「화단이면서 일화로 엮는 『명암 100년』 (34) 어수선했던 『광복 직후』」, 『경향신문』, 1985년 6월 22일.
- 윤희순, 「고전미술의 현실적의의」, 『경향신문』, 1946년 12월 5일.
- 이경성, 「고민하는 조형의식」, 『조선일보』, 1956년 5월 17일.
- _____, 「새로운 기풍의 창조」, 『조선일보』, 1959년 2월 28일.
- 이구열, 「11회 백양회전 약화된 회장 분위기」, 『경향신문』, 1962년 12월 17일.
- 이봉상, 「제작정신의 빈곤-국전을 보고 (상)」, 『조선일보』, 1956년 11월 20일.
- 이승구, 「퇴색하는 등용문」, 『경향신문』, 1975년 10월 31일.
- 정 규, 「소극으로 시종한 미술계」, 『조선일보』, 1961년 12월 29일.
- 조중철, 「전위예술의 전시장」, 『동아일보』, 1967년 10월 17일.
- 진 맥다니엘, 「정묘한 균제미」, 『조선일보』, 1954년 5월 3일.
- 한일자, 「제10회국전평 동양화부」, 『경향신문』, 1961년 11월 2일.
- _____, 「제십회 백양회 전평 창조적 감동 드물다」, 『경향신문』, 1961년 12월 1일.
- 홍휘자, 「인터뷰 미국서 육년만에 귀국한 박래현 여사 종합예술로 정진하는 화가」, 『동아일보』, 1974년 2월 21일.
- _____, 「풍성한 질감 전달」, 『동아일보』, 1974년 6월 27일.
- 「11번째 부부전 갖는 김기창·박래현씨」, 『한국일보』, 1966년 11월 22일.

「가을을 노크한다 (7)」, 『경향신문』, 1962년 9월 8일.

「국전에의 초대」, 『중앙일보』, 1970년 10월 23일.

「글짓기 그림그리기 내기」, 『조선일보』, 1961년 9월 24일.

「김충리, 봄국전보며 환담」, 『조선일보』, 1975년 5월 22일.

「동양과 서양의 미술」, 『경향신문』, 1961년 3월 10일.

「문화계 긴급동의 동양화 오판수」, 『조선일보』, 1972년 2월 25일.

「문화인 25시 <15> 뒷말많은 국전」, 『경향신문』, 1975년 4월 29일.

「박래현씨 체미 6년 결산 작품전」, 『경향신문』, 1974년 6월 22일.

「성숙한 예술문화단체 통합」, 『조선일보』, 1961년 12월 28일.

「십사년전의 오늘」, 『조선일보』, 1959년 8월 15일.

「새 공화국의 여명에 부치는 문화계의 소망」, 『조선일보』, 1960년 7월 31
일.

「새로 시도된 동양화의 ‘마티엘’」, 『조선일보』, 1961년 12월 13일.

「새롭고 다양한 기법 박래현 관화전 열어」, 『조선일보』, 1974년 6월 28일.

「‘아카데미’ 미술연구실 개설」, 『경향신문』, 1958년 12월 24일.

「아름다운 생활환경」, 『동아일보』, 1967년 2월 2일.

「아류풍 탈피 뚜렷한 주체」, 『조선일보』, 1975년 4월 23일.

「여류문화인좌담회」, 『경향신문』, 1947년 1월 1일.

「온고와 토속의 화폭들」, 『경향신문』, 1966년 12월 3일.

「우리나라 예술문화 단체백서」, 『조선일보』, 1961년 3월 19일.

「의욕에 찬 ‘다리회’ 주부들」, 『조선일보』, 1963년 7월 31일.

「인터뷰 미국서 육년만에 귀국한 박래현 여사 종합예술로 정진하는 화가」,
『동아일보』, 1974년 2월 21일.

「전진하는 현대미술의 자세」, 『조선일보』, 1961년 3월 26일.

「주요 정당의 문화정책」, 『조선일보』, 1960년 7월 27일.

「제24회 춘계국전입상작발표」, 『동아일보』, 1975년 4월 22일.

「제2경제 건설 예술분야의 문제」, 『조선일보』, 1968년 6월 11일.

인터넷 자료

네이버 뉴스라이브러리 newslibrary.naver.com

대한민국 법제처 국가법령정보센터 <http://www.law.go.kr>

동경문화재연구소(東京文化財研究所) https://www.tobunken.go.jp/index_j

유네스코와 유산 <https://heritage.unesco.or.kr>

선행연구

학술논문

- 김이순·이혜원, 「여행, 여성화가의 새로운 길찾기-나혜석, 박래현, 천경자의 세계여행과 작품세계」, 『미술사학』 제26호, 한국미술사교육학회, 2012, 399-427쪽.
- 손성은, 「화가 박래현 심리분석」, 『인물미술사학』 제16호, 인물미술사학회, 2020, 81-185쪽.
- 이문정, 「한국 근대 여성 미술가의 작품에 나타난 여성성 연구 - 나혜석, 박래현, 천경자를 중심으로」, 『현대미술학회 논문집』 제9호, 현대미술학회, 2005, 177-214쪽.
- 이승현, 「한국큐비즘의 다른 행로와 그 의의: 박영선과 박래현」, 『미술사학보』 59호, 미술사학연구회, 2022, 157-180쪽.
- 이은호, 「여성작가의 인물화를 통해 본 타자적 시선과 여성이미지 - 천경자와 박래현 작품을 중심으로 -」, 『동양예술』 제50호, 한국동양예술학회, 2021, 507-532쪽.
- 현향희, 「한국미술의 사상과 예술세계 - 박래현의 예술세계에 대한 연구」, 『현대미술연구소 논문집』 3권, 경희대학교 현대미술연구소, 2001, 96-113쪽.

학위논문

- 강은주, 「우향 박래현의 회화 연구」, 홍익대학교 동양화과 석사학위논문,

2013.

- 고아라, 「한국 채색화의 장식적 표현 연구 - 박생광, 박래현, 천경자 작품을 중심으로 -」, 경기대학교 미술학과 한국화전공 석사학위논문, 2006.
- 고재명, 「우향 박래현의 회화 연구」, 전북대학교 미술교육전공 석사학위논문, 1993.
- 공선아, 「우향 박래현 후기작품 연구 - 비대칭적 조형성을 중심으로 -」, 경기대학교 조형대학원 미술학과 동양화전공 석사학위논문, 2002
- 곽정명, 「우향 박래현론」, 세종대학교 미술학과 석사학위논문, 1982.
- 권명진, 「우향 박래현의 작품세계와 현대 한국화에 미친 영향」, 강릉대학교 미술교육전공 석사학위논문, 2002.
- 권영원, 「우향 박래현의 조형세계 연구」, 대구효성가톨릭대학교 회화학과 석사학위논문, 1997.
- 김미나, 「운보 김기창과 우향 박래현의 작품에 나타난 조형미의 유사성 비교 연구」, 경희대학교 미술교육전공 석사학위논문, 2017.
- 김미영, 「우향 박래현의 회화연구 - 박래현 회화의 추상화 전개과정 연구」, 계명대학교 미술교육전공 석사학위논문, 1997.
- 김은숙, 「우향 박래현의 작품에 표현된 장식성 연구」, 경기대학교 미술학과 동양화전공 석사학위논문, 2000.
- 김자희, 「박래현의 작품세계가 현대회화에 미친 영향」, 홍익대학교 동양화과 석사학위논문, 2007.
- 김정아, 「한국 추상회화에 나타난 입체과 특성 연구-1950년대 김병기, 박래현, 함대정을 중심으로」, 서울대학교 미술경영전공 석사학위논문, 2018.
- 김진성, 「현대 동양화의 큐비즘 수용의 특성과 방법론에 관한 연구」, 고려대학교 미술교육전공 석사학위논문, 2010.

- 김태형, 「우향 박래현에 관한 연구」, 중앙대학교 한국화학과 한국화전공 석사학위논문, 2003.
- 김현임, 「박래현의 작품세계 연구 - 현대적 동양화로의 변모」, 서울대학교 고고미술사학과 미술사전공 석사학위논문, 1997.
- 김현희, 「우향 박래현의 회화세계에 관한 연구」, 홍익대학교 동양학과 석사학위논문, 2010.
- 류호인, 「우향 박래현의 추상작업 분석」, 청주대학교 회화학과 석사학위논문, 2001.
- 박도미나, 「우향 박래현 회화에 관한 연구」, 전남대학교 미술학과 석사학위논문 2000.
- 박수영, 「우향 박래현 작품의 추상성 연구」, 경남대학교 미술교육전공 석사학위논문, 2006.
- 박 영, 「우향 박래현의 화풍 연구」, 대구가톨릭대학교 회화학과 석사학위논문, 2002.
- 박윤정, 「운보 김기창과 우향 박래현의 반추상인물화 연구」, 전북대학교 미술교육 전공 석사학위논문, 2010.
- 박주원, 「우향 박래현의 회화 연구」, 상명대학교 미술학과 한국화전공 석사학위논문, 1998.
- 박춘학, 「박래현 회화의 타피스트리에 나타난 추상표현」, 충북대학교 미술교육전공 석사학위논문, 2019.
- 박현주, 「우향 박래현 연구」, 상명여자대학교 미술학과 동양화전공 석사학위논문, 1995.
- 서권수, 「현대한국 채색화의 형성에 관한 연구 - 김은호, 박래현, 박생광을 중심으로」, 인하대학교 미술교육전공 석사학위논문, 1992.
- 손송아, 「박래현 작품에 나타나는 예술관」, 단국대학교 회화과 동양화전공

- 석사학위논문, 2004.
- 손지원, 「한국현대채색화작가론 : 김은호·박래현·박생광」, 홍익대학교 동양
화과 석사학위논문, 1987.
- 송정화, 「박래현 작품에 나타나는 앵포르멜 경향에 관한 연구」, 계명대학교
미술교육전공 석사학위논문, 2001.
- 신나리, 「박래현 추상회화 연구」, 충북대학교 미술교육전공 석사학위논문,
2012.
- 신수진, 「박래현 작품에 관한 연구-1950년대 입체주의 작품을 중심으로」, 계
명대학교 미술교육전공 석사학위논문, 2002.
- 신혜원, 「한국 근현대 여성화가 연구 - 나혜석과 박래현을 중심으로」, 고려
대학교 미술교육전공 석사학위논문, 2015.
- 안상희, 「우향 박래현의 회화에 관한 연구」, 상명대학교 미술학과 석사학위
논문, 2003.
- 우주영, 「현대 한국화의 추상 흐름 - 이용로, 박래현, 권영우 작품을 중심으
로」, 계명대학교 미술교육전공 석사학위논문, 1999.
- 유명진, 「우향 박래현의 회화 전개과정 연구」, 경기대학교 미술학과 한국화
전공 석사학위논문, 2002.
- 유민자, 「박래현 작품의 조형적 특성」, 이화여자대학교 미술교육전공 석사학
위논문, 1981.
- 유진실, 「우향 박래현의 회화 연구」, 수원대학교 미술학과 석사학위논문,
2002.
- 윤경아, 「한국 채색화가 연구 - 김은호·박래현·박생광을 중심으로」, 대구효
성가톨릭대학교 회화학과 석사학위논문, 1996.
- 윤찬양, 「우향 박래현의 생애와 작품세계 연구」, 경희대학교 미술교육전공
석사학위논문, 1997.

- 이경미, 「우향 박래현 인물화 연구-1950년대 작품을 중심으로」, 홍익대학교 동양화과 석사학위논문, 2006.
- 이기례, 「박래현 회화의 추상적 조형성 연구」, 조선대학교 순수미술학과 석사학위논문 2004.
- 이기쁨, 「박래현 회화에 나타난 선, 면을 활용한 추상표현 연구」, 충북대학교 조형예술학과 동양화전공 석사학위논문, 2016.
- 이문정, 「한국 근대 여성 미술가의 작품에 나타난 여성성 연구 - 나혜석, 박래현, 천경자를 중심으로」, 이화여자대학교 조형예술학부 석사학위논문, 2004.
- 이미경, 「박래현 회화의 추상화 전개과정 연구」, 동아대학교 회화과 석사학위논문, 1992.
- 이빛나, 「천경자와 박래현의 인물화 비교 연구」, 충북대학교 미술교육전공 석사학위논문, 2021.
- 이소영, 「박래현의 판화 연구」, 홍익대학교 미술사학과 석사학위논문, 2022.
- 이예린, 「한국 근대 회화 연구 - 김환기, 박수근, 박래현의 작품을 중심으로」, 공주대학교 미술교육전공 석사학위논문, 2016.
- 이은미, 「우향 박래현의 추상적 작품세계 분석」, 홍익대학교 동양화과 동양화전공 석사학위논문, 2007.
- 이천진, 「우향 박래현의 추상표현 작품 연구」, 원광대학교 미술학과 석사학위논문, 2016.
- 이하늘, 「한국 채색화의 작품세계에 관한 연구-천경자, 박래현, 박생광을 중심으로-」, 제주대학교 미술학과 한국화전공 석사학위논문, 2021.
- 이혜경, 「우향 박래현」, 세종대학교 미술학과 석사학위논문, 1992.
- 이혜미, 「우향 박래현의 작품연구」, 동아대학교 미술교육전공 석사학위논문, 2010.

- 이효순, 「우향 박래현의 작품분석」, 경북대학교 미술교육전공 석사학위논문, 1989.
- 임지예, 「박래현 작품세계에 나타난 모더니즘 연구」, 홍익대학교 동양화과 석사학위논문, 1999.
- 장정선, 「운보 김기창과 우향 박래현의 인물화 연구」, 전남대학교 교육학과 미술교육전공 석사학위논문, 2003.
- 정윤희, 「20세기 한국화에 나타난 여성인물표현 연구 - 김은호, 박래현, 천경자 작품을 중심으로」, 인천대학교 미술교육전공 석사학위논문, 2011.
- 제미영, 「전통 조각보의 미적특성을 활용한 한국현대미술연구-김환기, 유영국, 박래현, 이응노의 작품을 중심으로」, 홍익대학교 동양화과 석사학위논문, 2009.
- 지윤희, 「우향 박래현 회화에 나타난 추상표현작품 연구」, 충북대학교 미술교육전공 석사학위논문, 2011.
- 최미남, 「우향 박래현의 작품 연구」, 동국대학교 미술교육전공 석사학위논문, 1999.
- 최인숙, 「박래현의 회화작품 연구 - 독자적 추상 양식의 확립」, 성신여자대학교 미술사학과 석사학위논문, 2006.
- 최지연, 「여류화가의 장식적 표현연구 - 박래현, 천경자의 작품을 중심으로」, 강릉원주대학교 미술교육과 석사학위논문, 2011.
- 최지영, 「우향 박래현의 추상작품 연구 - [작품]시리즈를 중심으로」, 공주대학교 미술교육전공 석사학위논문, 2005.
- 한유진, 「우향 박래현의 작품세계」, 안동대학교 미술교육전공 석사학위논문, 2004.
- 한현주, 「우향 박래현의 작품세계에 관한 연구」, 홍익대학교 동양화과 석사

학위논문, 2005.

허소정, 「우향 박래현 회화에 관한 고찰-주관적 표현을 중심으로」, 경희대학교 미술교육과 동양화전공 석사학위논문, 1992.

현향희, 「박래현의 생애와 예술세계 연구」, 경희대학교 미술학과 석사학위논문, 2002.

화정연, 「한국 현대 동·서양화에 내재된 전통성의 연구 - 박래현·김환기 작품을 중심으로」, 계명대학교 미술교육전공 석사학위논문, 2004.

도 판 목 록

- 도판 1. 박래현, <예술해부괘도 (1) 전신골격>, 1940, 종이에 채색,
142×61.5cm, 조시비미술대학 역사자료실 소장.
- 도판 2. 니시다 마사아키, <골격 상반신 전면도>, 1944.
- 도판 3. 박래현, <단장>, 1943, 종이에 채색, 131×154.7cm, 개인 소장.
- 도판 4. 박래현의 판화 2점, 「“고요한 밤” 영원하기를…」, 『동아일보』,
1961. 12. 25.
- 도판 5. 김정현, <1970년의 아침>, 1970, 《제19회 국전》 출품작.
- 도판 6. 강정완, <한민족의 저력>, 1973, 《제22회 국전》 출품작.
- 도판 7. 박영성, <회고>. 1974, 캔버스에 유채, 112×162cm, 국립현대미술관
소장.
- 도판 8. 유희영, <부활>, 1974. 《제23회 국전》 출품작.
- 도판 9. 이옥성, <청신암>, 1970, 《제19회 국전》 출품작.
- 도판 10. 이영찬, <풍악>, 1973, 종이에 수묵담채, 164×132cm, 청와대 소장.
- 도판 11. 이열모, <태운>, 1974, 종이에 수묵담채, 162×130cm.
- 도판 12. 이열모, <잔영>, 1975, 《제24회 국전》 출품작.
- 도판 13. 박래현, <가면>, 1973, 콜라그래피, 45×35.6cm, 개인 소장.
- 도판 14. 박래현, <고완>, 1975, 종이에 채색, 66.5×59cm, 개인 소장.
- 도판 15. 박래현, <작품-수태>, 1966, 종이에 채색, 121.2×104.2cm, 개인 소
장.
- 도판 16. 박래현, <기원 B>, 1972, 동판화, 50.5×37cm, 국립현대미술관 소장.
- 도판 17. 박래현, <정물>, 1954, 종이에 채색, 41.3×55cm, 개인 소장.
- 도판 18. 조르주 브라크, <물병과 생선>, 1941, 캔버스에 유채, 33×55cm,

풍피두센터 소장.

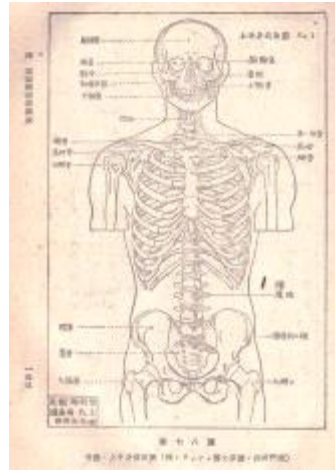
- 도판 19. 박래현, <노점>, 1956, 종이에 채색, 267×210cm, 국립현대미술관 소장.
- 도판 20. 박래현, <회고>, 1957, 종이에 채색, 242×211cm, 개인 소장.
- 도판 21. 박래현, <고완>, 1958, 종이에 수묵담채, 138.5×42.3cm (2), 개인 소장.
- 도판 22. 박래현, <벽에 걸린 닭>, 1958, 종이에 채색, 108×70cm, 개인 소장.
- 도판 23. 박래현, <생>, 1961, 종이에 채색, 54.5×76cm, 개인 소장.
- 도판 24. 박래현, <밤과 낮>, 1959, 종이에 채색, 204×101cm (2), 개인 소장 (좌), 뮤지엄산 소장(우).
- 도판 25. 박래현, <환희>, 1959, 「십사년전의 오늘」, 『조선일보』, 1959. 8. 15.
- 도판 26. 박래현, <노(怒)>, 1959, 종이에 채색, 63×87.5cm, 개인 소장.
- 도판 27. 박래현, <금붕어>, 1960년경, 종이에 채색, 58×82.5cm, 개인 소장.
- 도판 28. 박래현, <잊혀진 역사 중에서>, 1963, 종이에 채색, 150.5×135.5cm, 개인 소장.
- 도판 29. 박래현, <잊혀진 역사 중에서>, 1963, 종이에 채색, 140.7×135.5cm, 개인 소장.
- 도판 30. 박래현, <작품>, 1963년경, 종이에 채색, 150.5×135.5cm, 개인 소장.
- 도판 31. 박래현, <작품>, 1966-67, 종이에 채색, 168.3×134.5cm, 리움미술관 소장.
- 도판 32. 박래현, <희열의 상징>, 1960년대 말, 종이에 채색, 117.5×120.5cm, 개인 소장.

- 도판 33. 박래현, <작품>, 1966, 태피스트리, 56.5×71.5cm, 개인 소장.
- 도판 34. 박래현, <작품>, 1966, 태피스트리(털실, 동전), 46.5×66cm, 개인 소장.
- 도판 35. 박래현, <이브 이후>, 1959, 《제3회 현대작가초대미술전》 출품작.
- 도판 36. 박래현, <바다의 현상>, 1970-73, 에칭, 애퀴틴트, 43.5×37cm, 개인 소장.
- 도판 37. 박래현, <현상>, 1970-73, 에칭, 애퀴틴트, 50.5×40cm, 국립현대미술관 소장.
- 도판 38. 박래현, <회상 B>, 1970-73, 에칭, 애퀴틴트, 60×45cm, 국립현대미술관 소장.
- 도판 39. 박래현, <회상 C>, 1971년경, 콜라그래피, 포토에칭, 39.6×37.5cm, 개인 소장.
- 도판 40. 박래현, <희열의 상징>, 1970-73, 에칭, 37.5×37cm, 개인 소장.
- 도판 41. 박래현, <작품 H>, 1973, 14×14cm.
- 도판 42. 박래현, <기도>, 1959, 종이에 채색, 211.5×243cm, 개인 소장.
- 도판 43. 박래현, <작품>, 1970-73, 비스코시티, 19×19.5cm, 개인 소장.
- 도판 44. 박래현, <작품>, 1975, 종이에 채색, 45×57cm, 개인 소장.
- 도판 45. 박래현, <어항>, 1975, 종이에 채색, 62.5×64cm, 개인 소장.
- 도판 46. 박래현, <정물>, 1959년 이전, 종이에 채색, 70×45cm, 아라리오 컬렉션 소장.
- 도판 47. 박래현, <연화>, 1974-75, 종이에 채색, 65.7×65.2cm, 개인 소장.
- 도판 48. 박래현, <정물>, 1960년대 초, 종이에 채색, 48.5×52cm, 개인 소장.
- 도판 49. 박래현, <석류>, 1975, 종이에 채색, 58.7×57cm, 개인 소장.

도 판



도판 1. 박래현, <예술해부과도 (1) 전신골격>, 1940, 종이에 채색, 142×61.5cm, 조시비미술대학 역사자료실 소장.



도판 2. 니시다 마사아키, <골격 상반신 전면도>, 1944.



도판 3. 박래현, <단장>, 1943, 종이에 채색, 131×154.7cm, 개인 소장.



도판 4. 박래현의 판화 2점, 「“고요한 밤” 영원하기를…」, 『동아일보』, 1961. 12. 25.



도판 5. 김정현, <1970년의 아침>, 1970, 《제19회 국전》 출품작.



도판 6. 강정완, <한민족의 저력>, 1973, 《제22회 국전》 출품작.



도판 7. 박영성, <회고>. 1974, 캔버스에 유채, 112×162cm, 국립현대미술관 소장.



도판 8. 유희영, <부활>, 1974. 《제23회 국전》 출품작.



도판 9. 이옥성, <청신암>, 1970,
《제19회 국전》 출품작.



도판 10. 이영관, <풍악>, 1973,
종이에 수묵담채, 164×132cm,
청와대 소장.



도판 11. 이열모, <태운>, 1974,
종이에 수묵담채, 162×130cm.



도판 12. 이열모, <잔영>, 1975,
《제24회 국전》 출품작.



도판 13. 박래현, <가면>, 1973,
콜라그래피, 45×35.6cm, 개인 소장.



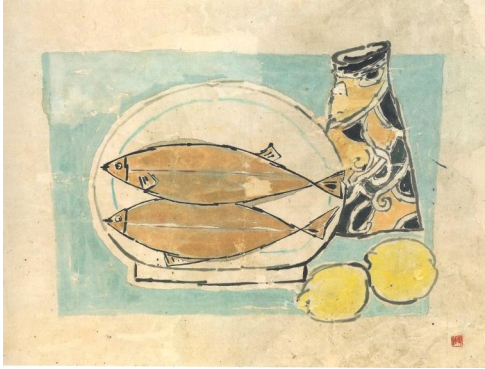
도판 14. 박래현, <고완>, 1975,
종이에 채색, 66.5×59cm, 개인
소장.



도판 15. 박래현, <작품-수태>,
1966, 종이에 채색, 121.2×104.2cm,
개인 소장.



도판 16. 박래현, <기원 B>, 1972,
동판화, 50.5×37cm,
국립현대미술관 소장.



도판 17. 박래현, <정물>, 1954,
종이에 채색, 41.3×55cm, 개인
소장.



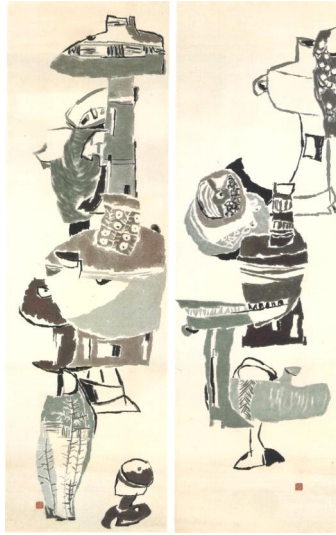
도판 18. 조르주 브라크, <물병과
생선>, 1941, 캔버스에 유채,
33×55cm, 풍피두센터 소장.



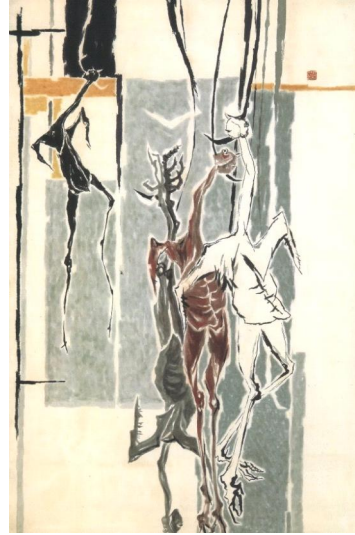
도판 19. 박래현, <노점>, 1956,
종이에 채색, 267×210cm,
국립현대미술관 소장.



도판 20. 박래현, <회고>, 1957,
종이에 채색, 242×211cm, 개인
소장.



도판 21. 박래현, <고완>, 1958,
종이에 수묵담채, 138.5×42.3cm (2),
개인 소장.



도판 22. 박래현, <벽에 걸린 닭>,
1958, 종이에 채색, 108×70cm,
개인 소장.



도판 23. 박래현, <생>, 1961,
종이에 채색, 54.5×76cm, 개인
소장.



도판 24. 박래현, <밤과 낮>, 1959,
종이에 채색, 204×101cm (2),
개인소장(좌), 뮤지엄산 소장(우).



도판 25. 박래현, <환희>, 1959,
「십사년전의 오늘」,
『조선일보』, 1959. 8. 15.



도판 26. 박래현, <노(怒)>, 1959,
종이에 채색, 63×87.5cm, 개인
소장.



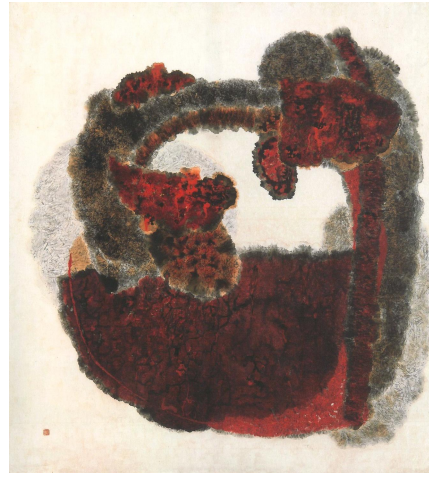
도판 27. 박래현, <금붕어>,
1960년경, 종이에 채색, 58×82.5cm,
개인 소장.



도판 28. 박래현, <잊혀진 역사
중에서>, 1963, 종이에 채색,
150.5×135.5cm, 개인 소장.



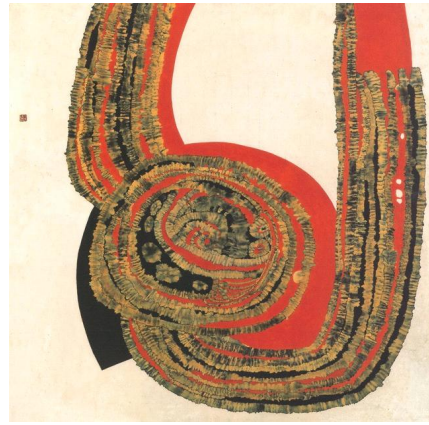
도판 29. 박래현, <잊혀진 역사
중에서>, 1963, 종이에 채색,
140.7×135.5cm, 개인 소장.



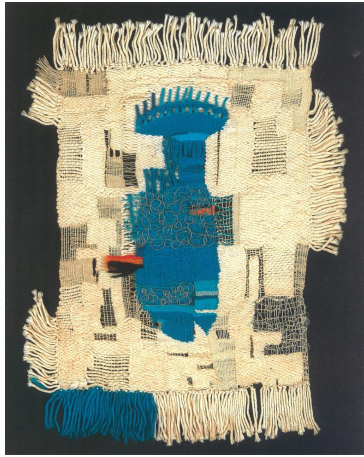
도판 30. 박래현, <작품>, 1963년경,
종이에 채색, 150.5×135.5cm, 개인
소장.



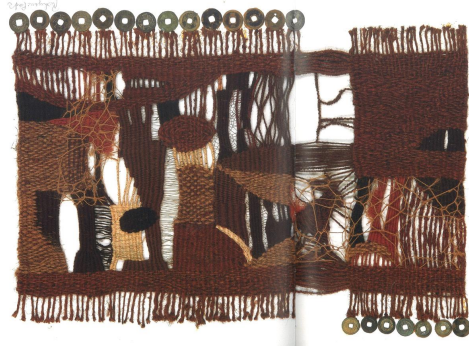
도판 31. 박래현, <작품>, 1966-67,
종이에 채색, 168.3×134.5cm,
리움미술관 소장.



도판 32. 박래현, <희열의 상징>,
1960년대 말, 종이에 채색,
117.5×120.5cm, 개인 소장.



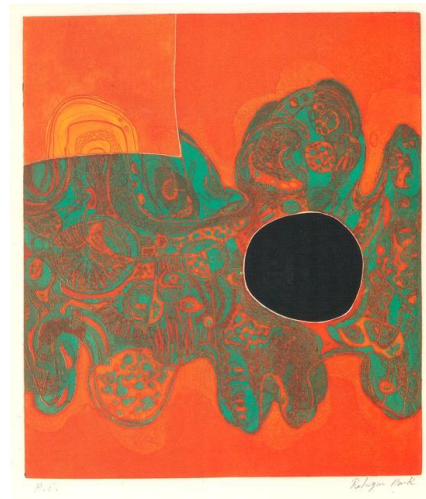
도판 33. 박래현, <작품>, 1966, 태피스트리, 71.5×56.5cm, 개인 소장.



도판 34. 박래현, <작품>, 1966, 태피스트리(털실, 동전), 46.5×66cm, 개인 소장.



도판 35. 박래현, <이브 이후>, 1959, 《제3회 현대작가초대미술전》 출품작.



도판 36. 박래현, <바다의 현상>, 1970-73, 에칭, 애쿼틴트, 43.5×37cm, 개인 소장.



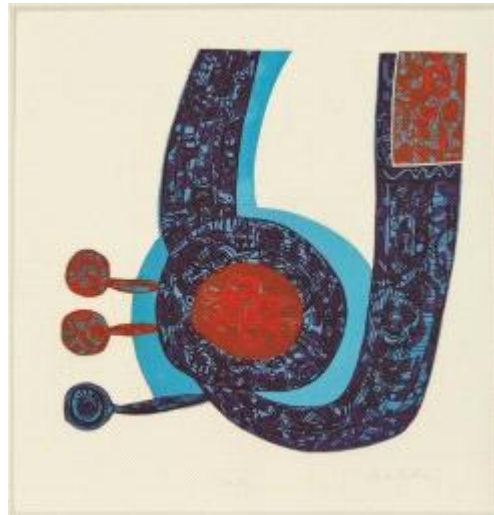
도판 37. 박래현, <현상>, 1970-73, 에칭, 애쿼틴트, 50.5×40cm, 국립현대미술관 소장.



도판 38. 박래현, <회상 B>, 1970-73, 에칭, 애쿼틴트, 60×45cm, 국립현대미술관 소장.



도판 39. 박래현, <회상 C>, 1971년경, 콜라그래피, 포토에칭, 39.6×37.5cm, 개인 소장.



도판 40. 박래현, <희열의 상징>, 1970-73, 에칭, 37.5×37cm, 개인 소장.



도판 41. 박래현, <작품 H>, 1973,
14×14cm.



도판 42. 박래현, <기도>, 1959,
종이에 채색, 211.5×243cm, 개인
소장.



도판 43. 박래현, <작품>, 1970-73,
비스코시티, 19×19.5cm, 개인 소장.



도판 44. 박래현, <작품>, 1975,
종이에 채색, 45×57cm, 개인 소장.



도판 45. 박래현, <어항>, 1975, 종이에 채색, 62.5×64cm, 개인 소장.



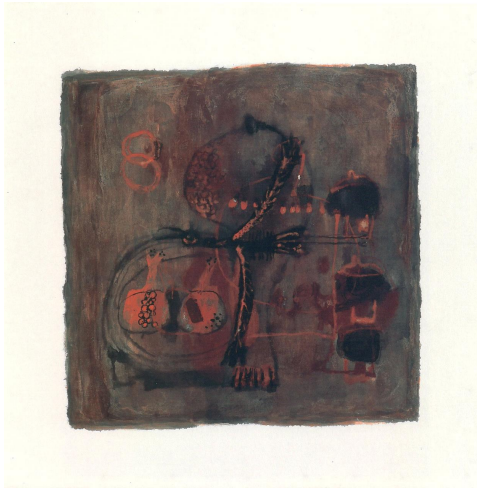
도판 46. 박래현, <정물>, 1959년 이전, 종이에 채색, 70×45cm, 아라리오컬렉션 소장.



도판 47. 박래현, <연화>, 1974-75, 종이에 채색, 65.7×65.2cm, 개인 소장.



도판 48. 박래현, <정물>, 1960년대 초, 종이에 채색, 48.5×52cm, 개인 소장.



도판 49. 박래현, <석류>, 1975,
종이에 채색, 58.7×57cm, 개인
소장.

ABSTRACT

A Study of Park Rehyun' s Art Awareness and Artwork - Focusing on the Plural Modernization -

Han Gyeongseon
Department of Art History
Graduate School of
Sungshin University

This thesis is a study that has analyzed the art awareness and artwork of Park Rehyun(1920-1976) who studied in Japan during the Japanese colonial era and also actively worked for the modernization of Korean art in the period of building the modernization of Korea after going through the space of liberation.

Park Rehyun who entered Tokyo Women' s Art College in 1940 learnt Japanese painting, and then released her works in the National Art Exhibition, the husband-and-wife exhibition with her husband Kim Kichang, and the Baekyanghwoi exhibition after the liberation. In the 1960s, she expanded her participation in overseas exhibitions, and traveled to the world for a year. After studying print in the United States from 1969, she came back to Korea in 1974, declared the return to Dongyanghwa(Oriental

Painting), produced five new works, and then passed away in 1976.

Park Rehyun's art awareness is implied as the tradition-based beauty of life, original exploration of Ji-Pil-Muk(Paper, Brush and Ink) and history, coexistence of Korean tradition and ancient civilization, and integration of print and oriental painting. She pursued the routinization of art by reflecting on the ideality of traditional oriental painting after the liberation. In the 1960s when the internationalization was rising as a real sensation, she produced abstract painting to deliver the flavor of Asians as a painting instead of oriental painting. After the travel to the world, she escaped from dichotomy of ethnicity and trend of the times by realizing the coexistence of differences melted in each different life and culture. In the 1970s, she expanded the prospect of oriental painting by combining the print techniques and properties of matter.

Park Rehyun applied the plane division style of cubism to traditional objects, market scenery, and animal materials reflecting the artist's image. After that, she pursued oriental mood of abstract painting through delicate brush strokes including experiments of glue or candle, and also expressed homogeneity felt from Korean tradition and ancient civilization of non-Western countries into the abstraction of yellow band. The tapestry and print were the exploration of properties to expand the formative limitation of oriental painting while her return to oriental painting after coming back to Korea was the choice that crossed the boundary of ultimate medium.

As a result, Park Rehyun not only verified the possibility of oriental painting as universal painting by escaping from the dichotomous boundary

in the world of oriental painting such as the East and the West, Ink and color, conception and abstraction, and technique and spirit, instead of acquiring the modernization of oriental painting by accepting the Western artistic style such as cubism and Informel, but also practiced plural modernization through the expansion and integration to new genre that could complement limitations.