

송 미 숙 교수지도
석사학위 청구논문

박래현의 회화작품 연구

- 독자적 추상 양식의 확립 -

2006

성신여자대학교 대학원

미술사학과

최 인 숙

박래현의 회화작품 연구

- 독자적 추상 양식의 확립 -

송 미 숙 교수지도

이 논문을 석사학위논문으로 제출함

2006년 5월

성신여자대학교 대학원

미술사학과

최 인 숙

인 준 서

최인숙의 석사학위 논문으로 인준함.

심사위원 _____ ①

심사위원 _____ ①

심사위원 _____ ①

성신여자대학교 대학원

논문개요

본 논문은 우향 박래현(雨鄉 朴峽賢, 1920~1976)의 회화작품에 관한 연구이다. 박래현은 격변하는 근현대의 시기를 거치는 동안 타성과 관습에 매이지 않고 끊임없는 탐구와 도전정신으로 선구적이고 독창적이 작품 양식을 추구하여 확립한 작가이다. 특히, 동양화가로서 장르에 구분없이 다양한 매체를 활용하여 작품세계를 확장시켰으며, 서구 모더니즘을 수용하고 발전시켜 동양화를 현대화하는데 큰 기여를 하였다.

박래현은 일제시기의 인물화에서 출발했으나 해방 후 독창적 양식을 전개하여 발전시켰으며 한국의 동양적 아름다움을 자기만의 서정성 짙은 독특한 방법으로 재창조함으로써 동양화의 추상성을 이루어냈다.

박래현의 작품 세계는 섬세하고 서정적인 경향의 따뜻한 모성적 이미지를 바탕으로 하고 있다. 이것은 여성 특유의 부드럽고 포용적인 자세에서 나온 것으로 볼 수 있으며 특히, 추상 작품에서는 수묵이 주는 동양의 미와 전통적 아름다움을 함께 담아내어 자신만의 양식으로 구축하였다.

일반적으로 박래현은 남편 운보 김기창의 영향 속에서 평가되어져 왔으나 본고에서는 박래현의 작품을 면밀히 검토함으로써 김기창에게 영향을 끼친 부분에 대해서도 분석하였다. 또한, 입체주의 수용에 대한 시점도 김기창과 관련하여 박래현이 먼저 인식했을 가능성을 제시함으로써 기존의 입장을 재해석하였다. 아울러 여성화가로서 작품 속에 내재된 심리적 접근방법으로 그의 예술적 관점을 분석하고 그가 예술가로서 경험했던 입장에 대한 내면의 문제들을 다양한 측면에서 검토하였다.

본고에서는 박래현의 회화세계를 일본 유학시기동안 남긴 인물화에서부터

1960년대 독자적 추상양식을 확립시킨 시기까지 작품의 변모되어져 가는 과정을 중심으로 시대적 특성과 관련하여 분석하였다. 특히, 당시 화단의 흐름과 관계된 면을 사회적·문화적 측면에서 검토하여 그 영향관계에 대해서도 조명해 보았다.

따라서 본고에서는 II장에서 박래현의 생애와 초기 활동을, III장에서는 독창적 양식을 확립시킨 박래현의 작품을 구체적으로 분석하여 시대적 특성과 화단의 흐름을 함께 연관시켜 살펴보았다. 또한, 박래현 회화작품의 양식적 특징을 정리하여 검토하였고, 박래현의 예술관을 고찰함으로써 여성과 미술의 관계성을 찾아 분석하였다.

목 차

논문개요

I. 서론	1
II. 박래현의 생애와 초기 활동	6
1. 생애	6
2. 40년대 초기 활동(1941~1953)	17
III. 독자적 양식의 추구하고 확립	29
1. 독자적 추상화법의 실험(1953~1962)	29
2. 추상 양식의 전개(1962~1969)	44
3. 박래현 회화의 양식적 특징과 그의 예술관	52
IV. 결론	58

참고문헌

도판목록

참고도판

ABSTRACT

I. 서론

본고는 우향 박래현의 회화작품에 관한 연구이다.¹⁾ 박래현은 한국화단을 대표하는 선구적 여성작가로서 독창적 작품양식을 확립하여 전개시켜 자신만의 조형 양식을 창조했을 뿐 아니라 동양화의 범위를 넘어 다양한 매체를 활용한 작가이다.

박래현은 초기 일본화 양식의 인물화로 시작했으나, 해방 후 한국적인 동양의 美를 탐구하여 당시 한국화단에서 요구되었던 일본화 양식의 벗어나 새로운 방향을 찾아 전통적 수묵의 결합을 피하는 동시에 이미 일본 유학시절 접했던 서구사조의 흐름을 반영하여 동양화의 영역에 입체파를 접목시켜 재해석하였고, 이후 독자적 추상 양식을 구축하였다.

우향의 서정적 추상화들은 앵포르멜과 추상표현주의의 시대적 영향을 받은 것으로 볼 수 있다. 그의 작품에서 비정형이란 형식주의적인 형태관을 거부하는 것으로, 표현되는 형태의 독자적이고 내재적 구조인 새로운 유기체적 생명력을 지니는 것으로 볼 수 있다. 우향은 비정형이라는 기본 조건에서 ‘행위자체의 순수성’과 ‘과정’ 자체를 중요시했으며 이를 창작의 본질로 파악하고 이해했다. 이로써, 우향의 이러한 비정형적 실험은 종이, 먹등의 전통적 표현 재료에 대한 다양한 시도를 통해 동양화 고유의 회화적 기법을 바탕으로 구체적인 대상의 묘사나 분석에서 완전히 벗어난 순수한 추상적 개념으로 표현되었다.

1) 박래현에 관한 논문으로는 조현남, 「현대 한국화 추상성에 관한 연구 : 1950년대부터 1970년대를 중심으로」, 1994; 김현임, 「박래현의 작품연구」, 1997; 구정화, 「한국 근대 여성인물화 연구 : 여성이미지를 중심으로」, 1999; 임지에, 「박래현 작품세계에 나타난 모더니즘 연구」, 1999; 류호인, 「우향 박래현의 추상작업 분석」, 2001, 현향희, 「박래현의 생애와 예술세계 연구」, 2002 등이 있다.

이것은 박래현의 작품이 전통적 양식과 서구의 미술 사조를 실험적인 양식의 결과물로서 한국적 추상화 양식을 형성하게 된 것으로 파악할 수 있다.

따라서, 본 논문은 추상 양식에 도달하게 된 과정과 어떤 계기로 양식적 변모를 꾀하게 되었는가를 당시 화단의 흐름과 영향관계 속에서 파악하여 집중적으로 검토하였다.

첫째, 박래현의 시기별 작품을 시대적 맥락으로 접근하였는데²⁾, 초기 일본화 양식의 인물화 경우 일본의 근대 미술의 흐름과 당시 유행했던 경향을 재검토하였다. 이어서 해방 후 40년대 후기와 50년대 초기의 작품들을 대부분 유실되거나 현존하는 것이 없기 때문에 전시회 기록 및 신문 기사등을 통한 간접적인 방법으로 조명하였다.

둘째, 50년대에서 60년대 초기까지 입체과 경향의 작품들은 수묵의 전형적인 재료의 사용과 서양의 미술 사조를 수용하여 동양화의 새로운 방향성을 열어준 시기로 볼 수 있다. 본고에서는 지금까지 연구된 박래현의 작품에서 보이는 서양화적 요소를 면밀히 분석하고, 박래현이 입체과를 인식했을 시점에 대한 기존의 입장에서 벗어나 일본 동경의 여자미술전문학교시절에 서양의 미술 사조를 이해했을 가능성에 대한 문제에 접근하여 작품들을 재해석하였다.

2) 박래현의 작품 세계에 대한 시기구분은 : 1. 사실적 묘사기(1940) 2. 조형시대(1950) 3. 마티엘 시대(1960) 4. 표현주의(1970) 박용숙, 「의식의 확대와 재질의 실험」, 『우향 박래현』, 경미문화사, 1978 ; 1. 모색기(1942-1955) 2. 한국적 표현에 대한 접근(1955-1960) 3. 추상표현과 한국적 정신성(1960-1970) 4. 회화로서의 초극과 국제성(1970-1975) 이경희, 「한국화의 추상운동과 우향 박래현 연구」, 1987; 1.일본화풍 채색화의 학습(1941-1946) 2. 모색기(1946-1953) 3. 현대 서구 미술사조의 수용과 실험(1954-1962) 4. 추상화 시기(1962-1969) 5. 뉴욕시기(1969-1975) 김현임, 「박래현의 작품세계 연구」, 1997 등이 있다.

셋째, 완전한 추상작품이 제작된 60년대 전반의 작품들은 한국의 고유한 美를 여성이 가진 섬세한 감각과 절묘하게 결합한 ‘엽전이미지’의 작품들이 제작된 시기이다. 이 시기는 그의 작품이 독자적 양식으로 확립되어 작가의 역량이 가장 돋보이는 시기이며 본고에서 중점적으로 다룬 부분이다. 추상작품으로 변모되는 과정을 구체적으로 살펴 보았으며, 그 결과 박래현만이 갖는 독자적 추상화 양식의 특징에 관해서 선별해 정리할 수 있었고, 이어서 그의 예술관을 살펴보았다.

넷째, 근래에는 박래현의 작품에 대한 연구가 페미니즘에 입각하여 해석하려는 시도가 많았다. 이와 관련된 논문으로는 전영백의 「어머니의 분노·어머니의 욕망 : 박래현의 미술세계」, 이문정의 「한국 근대 여성 미술가의 작품에 나타난 여성성 연구 :나혜석, 박래현, 천경자를 중심으로」 등이 있다. 전통화의 기법을 현대적 조형양식으로 파악하여 독자적 예술세계를 이룬 박래현은, 전문적 직업화가의 이미지를 구축했고 시대적 상황과 한계 속에서도 여성 주체의 미술을 재현하는데 있어서 여성성이 작품 속에 투영되는 경향을 띠게 되었다. 페미니즘 미술은 미술과 이념, 또는 미술과 정치, 미술과 사회의 결합체로 이해되며 남성적 모더니즘에 대한 여성적 대응이라고 볼 수 있다. 여성양식, 여성미학은 여성중심주의나 분리주의를 위한 것이 아니라 타자와 약자를 수용하는 보살핌의 미학으로 부계적 모순을 극복하려는 비판적, 치유적 의미를 함께 갖는다. 이렇듯 열린 시각과 비전으로 접근하는 페미니즘 미술이 미학적으로나 사회적으로 그 위치를 인정받는다고 생각할 수 있다.³⁾ 또한, 페미니즘 관점에서 보는 예술 작품은 사회가 어떠한 방식으로 여성에게 불이익을 주었으며 여성들은 이러한 불평등한 사회적 환경아래 예술 활동을 현실에 대한 인식과 문화적 실천으로 이행했는가 하는

3) 김홍희, 「한국의 여성미술」, 『여성과 문화』, 사회문화연구소, 동덕여대 한국여성연구소편, 2002, pp359-380

문제 의식에서 출발해 볼 수 있다. 이러한 시각은 여성⁴⁾이 갖는 생산성과 가치를 하나의 긍정적 대안으로 제시할 수 있어야 하며 사회, 문화, 심리적 요건들을 구조적 차원에서 변화시키려는 의도로 보아야 한다.

본고는 여성화가로서 박래현의 예술세계를 사회적으로 여성과 미술의 관점을 어떻게 이해하고 수용했으며, 자신의 작품속에 나타난 이러한 주제들을 어떻게 표현했는지 살펴보았다. 페미니즘 미술은 사회적, 정치적, 문화적 대응관계에서 미학적으로 열린 시각에서 수용된 예술적 관점으로 접근해야 한다. 이러한 관점을 기본으로 해당 작품을 분석하였으나, 이러한 방향성은 박래현의 작품과 그의 예술적 가치관을 분석해 본 결과 많은 의문점이 있음을 알았다. 즉, 페미니즘의 일반론인 여성주의적 관점에서 살펴본 그의 작품은 실제 매우 제한된 형태로 표현된 것을 볼 수 있으며 이러한 이유로 페미니즘과 미술 관계성에 대해 한계가 있음을 깨달았다.

이상의 관점을 중심으로 살펴본 결과, II장에서는 박래현의 생애와 초기 활동을 일본 근대 미술과 박래현의 작품을 분석하여 우향의 독자적 세계가 있음을 알 수 있었다. III장에서는 우향이 일본화 양식을 탈피하고자 하는 동기와 당시 화단의 시대적 흐름에 부응한 입체주의적 경향의 작품들이 단계적으로 변화된 구체적인 경향을 고찰하여 독자적 양식을 추구하고 확립시킨 추상 양식은 우향만이 갖는 정체성의 모색을 위한 실험과 과정의 연속선상에서 이루어진 것임을 확인할 수 있었다. 이어서 박래현 회화의 양식적 특징과 그의 예술관을 분석하여 정리할 수 있었다.

4) 여성의 정체성은 본질적으로 주어진 어떤 것이나 어떤 심리학적 특성에 의해서 형성되기보다는 변화하는 역사적, 사회적 맥락 및 개인의 전기적 맥락속에서 구성되는 것이다. 여성의 정체성이 능동적 행위자로서의 주체를 전제한다는 것은 기든스의 성찰적 주체에 가깝다고 볼 수 있다. 즉, 구조와 문제의 행위의 문제인 거시세계에서의 인간행위의 결정성과 미시세계에서의 인간 행위의 능동성을 연결시키려는 이론적 시도속에서 나온 개념으로 파악할 수 있다. 이혜숙, 「젠더 정체성과 페미니즘」, 『젠더를 말한다』. 박이정, 2003, pp120

본 논문은 문헌자료를 통한 신문기사, 평론, 개인화집 등 1차적 자료들과 인터뷰를 통한 증언들을 기초로 작품 동기와 경향 등을 분석하였다. 박래현의 작품들은 대부분 개인소장으로 실제 작품을 접할 수 있는 기회가 적어 모사된 작품을 통해서 확인하는 어려움이 있었다. 그러나, 운우관화미술관이 휴관된 상태임에도 불구하고 박래현의 작품들을 보여 주시고 인터뷰에 응해 주신 金瑛(아나웜Anawim수녀님)님께 감사드리며 또한, 김기창·박래현의 제자이며 동양화가로 활동중이신 沈敬子님께도 인터뷰에 응해 주신 점에 대해 감사드린다.

II. 박래현의 생애와 초기 활동

1. 생애

우향 박래현(1920~1976)은 1920년 4월 13일 평안남도 진남포 비석리의 농가에서 아버지 박명수(朴命洙)와 어머니 조기국(趙基菊) 사이에 2남 1녀 중 장녀로 태어났다.⁵⁾ 아버지 박명수는 대지주로서 호남평야를 매입하여 소작을 주어 경영하고 있었는데 전라북도 군산으로 이주하여 직접 농장을 경영하였다.

박래현은 1926년 4월 군산공립보통학교에 입학하여 1932년 졸업하였다. 보통학교 시절에는 손재주가 있어 교과서의 여백을 낙서 그림으로 채울 정도로 흥미를 느꼈으며 그로 인해 교과서 검열에서 책이 깨끗하지 못하다는 이유로 벌을 받았던 일도 있었다.⁶⁾ 이후 교육 환경이 좀 더 나은 전주공립여자고등보통학교에 입학하여 적극적이고 활달한 성격인 운동선수로 활약했고 장래 희망은 의사나 영화감독을 꿈꾸던 독립적인 인생관을 가진 신여성으로 짐작된다.⁷⁾ 경성관립여자사범학교에 진학한 후 사생대회에 출품한

5) 평안남도 진포리는 고구려 벽화로 유명한 고분이 있는 평양 근처의 강서지역이다. 박래현이 태어나기 전에 할아버지가 미리 남자아이 이름을 지어놓았기 때문에 그대로 쓰게 되었다. 본관은 密陽이며 한자명은 朴來賢이었으나, 김기창과 결혼 후 朴峽賢으로 개명하였다. 딸이 귀한 집안에서 태어나 부모님, 특히 아버지의 총애를 받고 자랐다. 박래현의 집안은 부친이 사냥을 즐길 정도의 여유 있고 부유한 환경이었다.

6) 주로 특징이 많았던 담임선생님을 그렸지만 특별히 미술에 흥미를 갖지는 않았다. 이후 아버지가 작고하시고 전쟁을 피하기 위해 군산으로 내려 갔을때 박래현의 보통학교 시절 교과서가 아버지의 의해 소중히 간직되어 있는 것이 발견되는 장면은 부친의 애정이 각별했음을 보여주고 있다. 박래현, 「나의 인생, 나의 예술」, 『우향 박래현』, 경미문화사, 1978, pp187 참조

7) 박래현은 나이팅게일의 전기를 읽고 의사가 되기를 희망한다. 또한, 연극이나 영화에 대한

<국화>가 입상하면서 미술선생인 에구치 게이시로(江口敬四郎)⁸⁾에게 재능을 인정받아 개인 교습을 받았으며, 이로써 박래현과 에구치의 만남은 그녀가 미술가로서의 시발점이 되었다. 사범학교 졸업 후 전북 순창공립보통학교에서 교직생활을 했으나 2년후 사임하고 1940년 渡日하여 1941년 동경 여자미술전문학교⁹⁾ 일본화부에 입학하였다.

동경 여자미술전문학교에 유학온 한국인 여학생들은 대부분 자수부에 재

막연한 동경으로 영화감독을 꿈꾸기도 하였다. 그러나 친구의 부상으로 병원에 동반하여 갔을 때 큰 주사가 꽃히는 것을 보고 졸도하는 일이 있을 후 의사의 길을 단념했다. 이것은 그녀의 성격이 매우 섬세하며 여성적이라는 사실을 보여준다. 즉, 여의사가 되려고 했던 것은 결국 타인에 대한 희생과 사랑, 봉사정신이 바탕이 되었으며 그 이상을 실현하는데 주저함이 없이 적극적이었던 것이다. 그러면서도 사실은 매우 예민한 감성을 지닌 여성임을 알 수 있다. 이후 2년제의 경성관립여자사범학교 연습과에 진학했으나 사범학교의 교과내용에 흥미를 갖지 못했다. 김현숙, 「시대를 초월한 진정한 작가상」, 『한국의 미술가 - 박래현』, 삼성문화재단, 1997, pp9-10 참조

8) 에구치 게이시로(江口敬四郎)는 추천작가로서 인물화에 능한 일본 화가이다. 1934년 제13회 朝鮮美展에서 입선한 뒤에 1935~43년까지 연이어 특선(무감사 포함)을 수상하였다. 그의 화풍은 가늘고 깔끔한 선묘를 대상으로 정확하고 세밀하게 묘사하여 그렸으며 특히 사실적 인물화를 주로 그렸다. 『朝鮮美術展覽會 圖錄13』, pp 3, 4, 5, 7, 28, 29 참조

9) 여자미술전문학교는 메이지(明治) 다이쇼(大正) 쇼와(昭和) 전 기간을 걸쳐 거의 유일한 여자미술 전문 고등교육기관이었으며 교원 양성이 주목적으로 설립된 학교였다. 학제를 살펴보면, 보통과, 고등과, 선(選)과, 연구과 등의 과정이 있었으며 각각 그 아래에 일본화과, 서양화과, 조소과, 마키에(蒔繪)과 등의 미술계와 편물(編物)과, 자수(刺繡)과, 조화(造花)과, 재봉(裁縫)과등의 가정계로 구성되었다. 1917년(다이쇼6년)에 재단 법인 여자미술학교로 조직개편을 한 후, 1934년 전문학교로 승격되어 여자미술전문학교로 개칭되었다. 그 조직은 고등과(일본화부, 서양화부 각3년), 사범과(일본화부, 서양화부 각4년, 자수부, 조화부, 재봉부 각3년) 전수과(자수부, 조화부, 재봉부 1년~2년), 연구과(1년)로 이루어졌으며 정원은 고등과 135명, 사범과 465명, 전수과 250명이었다. 『여자미술대학 80년사』, 여자미술대학, 1980, pp1-104참조, : 더 자세한 내용은 이남선, 「근대 여성화단의 형성과 실상에 대한 고찰」, 1990 ; 이구열, 「동경 여자미술학교와 한국근대미술」, 『월간미술』, 2003년 4월호 ; 『한국미술기록보존소 자료집Ⅱ』, 삼성문화재단, 삼성미술관, 2004 ; 『女子美術大學略年史 女子美100년とその時代1900-2000』, 학교법인여자미술대학, 2000 등을 참조할 것.

학중이었는데¹⁰⁾, 박래현은 일본화부에서 공부한 유일한 학생이었다. 1941년 재학 당시 이미 제20회 朝鮮美術展覽會(이하 朝鮮美展으로 약칭)¹¹⁾에 <婦人像>으로 입선하고, 1943년에는 朝鮮美展에 <粧>을 출품하여 총독상을 받게 된다.¹²⁾ 총독상 시상식차 귀국한 박래현은 후에 남편인 김기창(金基昶, 1914~2001)을 처음으로 만나게 되는데, 서로 호감을 가진 이들은 간간이 편지를 주고 받으며 가깝게 지낸 것으로 추정된다.

1944년 3월 동경 여자미술전문학교를 졸업하고 세계 2차 대전의 혼란 중에도 경성일보사가 주최한 決戰美術展覽會(총독부 미술관, 3.10~3.24)의 일본화부에 <공작장>(工作場)을 출품하여 특선을 받았으며 또한, 이해 여름 <대원녀>(大圓女)(<산길>이라고 알려져 있는 작품)¹³⁾를 朝鮮美展에 출품하

10) 김철호, 「초기 여성미술가들의 꿈과 삶」, 『월간미술』, 2003년 4월호

11) 조선미술전람회에 관한 논문은 오병욱, 「조선미술전람회 연구」, 『서양미술사학회 논문집5』, 1993 ; 이중희, 「조선미술전람회 창설에 대하여」, 1996 ; 정호진, 「조선미술전람회 연구」, 성신여대 대학원 박사학위논문, 1999 ; 정연경, 「조선미술전람회 ‘동양화부’의 실내 여성상」, 『한국근대미술사학』 제9집, 2001 ; 이가라시 코이치(五十嵐公一), 「조선미술전람회와 서화」, 『한국근대미술사학12집』, 2004 등을 참조할 것

12) 김현임의 논문에서는, 박래현의 일본식 이름인 키도 잇슈(木戸一秀)가 당시 신문기사에 41년<부인상>(매일신보 1941.5.28)과 44년에 <산길>(매일신보 1944.5.30)이 각각 입선과 무감사 출품작 명단에 보인다고 하였다. 또한 당시 金完씨와의 인터뷰를 통해 확인된 바에 의하면, 朴씨는 新井으로 창씨하였으나, 木戸라고 고치는 경우도 종종 있었으므로 木戸一秀는 모두 박래현으로 생각된다고 하였다. 그래서 43년 <粧>을 초입선이라고 한 것은(매일신보 1943.5.25) 41년의 기사가 누락 되어 생긴 오류로 여겨지며 지금까지 그대로 인용되어 온 것이라고 하였다. 그러나 朝鮮美展 圖錄은 1940년까지만 발간되었으며 1941~44년 朝鮮美展 당선작들은 당시의 신문기사와 팜플렛을 통한 작품명과 작가명만이 전해지는 것이어서 구체적인 확인은 하기 힘들다. 『朝鮮美術展覽會 記事資料集』, 한국미술연구소편, 시공사, 1998을 참조할 것.

13) <대원녀>는 현재 전해지고 있지 않다. 다만, 이 작품에 대하여 박용숙은 동양화의 매체에 서양적 탐구가 함께 나타나는 작품으로 평가하였다. 즉, 동양의 정신을 함축하기 보다는 사물이나 정경 등을 소재로 삼아 사물에서 오는 개인의 감정과 작가의 심안(心眼)에 중점을 두었다고 보았으며, 이때부터 우향의 작품은 전통적인 동양화의 범위를 벗어나 자유로운 조

는 등 그녀의 작업은 계속되고 있었다.

1945년 귀국 후 광복이 되면서 김기창과의 만남은 빈번해졌고 1946년 집안의 반대에도 불구하고 결혼하였다.¹⁴⁾ 운보 김기창과 결혼한 후 1947년 한국 최초의 부부전인 《김기창·박래현 부부전》을 삼월백화점(지금의 신세계백화점)에서 개최하였다. 이로써 해외 부부전을 포함해 약 13회의 부부전을 개최하였으며 30년 가량을 부부로서, 동료로서, 때로는 경쟁자로서 예술의 길을 함께 걷게 된다.¹⁵⁾

좌익과 우익으로 이념이 대립되던 혼란 중의 미술계¹⁶⁾는 광복이 되면서 일본화의 영향을 탈피하고 민족 미술을 설립하는 것이 과제였다. 김기창은 동양화연구소를 설립하고 동양화의 새로운 탈출구를 모색하게 되는데 『조형예술』 창간호에 「해방과 동양화의 진로」¹⁷⁾라는 글에서 바로 이러한

형 양식에 접근하고 있다고 보았다. 박용숙, 「우리 고유의 미감을 창조한 아름다운 지성의 세계」, 『우향 박래현』, 경미문화사, 1978

14) 날짜는 1946년 1월 27일이었으며 장소는 국립민속박물관 사무실이었고, 아악부에 있는 김기창의 초등학교 선배의 호의로 부원들이 아악을 연주했다. 이들의 결혼은 ‘신여성과 화가의 결혼’이라느니 ‘필담으로 맺어진 사랑’이라느니 하면서 라디오, 신문, 잡지 등을 통해 큰 이슈로 다루어졌다. 가난하고 학벌도 없는 청각장애를 가진 화가와 유학까지 다녀온 최고 학벌의 대지주 딸과의 결혼이었다. 어머니는 둘의 결혼을 반대했기 때문에 불참하였고, 아버지는 병석에 있었다. 실제로 박래현의 수필집 『사랑과 빛의 메아리』를 읽으면 인연이나 운명이라는 단어를 자주 발견하게 된다. 김현숙, 앞의 책, pp12 참조

15) 《김기창·박래현의 부부전》에 대한 기존의 도록과 논문에서는, 횡수와 개최 연도가 일정치 않아 본 연구에서는 1997년 서울대 김현임의 논문을 근거로 다시 종합해 확인한 결과 모두 13회의 부부전이 개최되었음을 재확인하였다.

16) 이시기에 대한 자세한 내용은 최은정, 「1940년대 한국화단의 경향에 관하여」, 1995; 김재원, 「한국의 사회주의적 미술 현상에서의 사실성-KAPF에서 민중미술까지」, 『한국미술과 사실성』, 눈빛, 2000; 이진성, 「조선미술동맹의 《이동미술전람회》 연구」, 2004를 참고할 것.

17) “우리는 해방을 얼마나 갈망 했드나 ... 우리들은 이것을 운명으로만 받아들여야 할 것인가. 그렇지 않으면 이 기회에 자기 예술관, 세계관에 대하여 숙고가 있어야 하고 자기 사상과 신념에 다시 한번 검토하고 반성해볼 필요가 있는 것이 아닐까. ... 단지 지금에 와서 일

이념을 천명하게 된다. 일본화 양식의 영향권에 편승했던 것을 반성하고 뿌리 깊은 관습을 탈피하기 위해 성급한 태도를 지양하며, 일본화풍을 서서히 이탈할 것을 다짐하는 내용으로¹⁸⁾ 이것은 당시의 김기창과 박래현등 동양화가들의 공통된 관심사였다.

1950년 6.25 전쟁이 발발하자 군산 시외에 있는 구암동 390번지 친정의 창고를 개조하여 피난생활을 했으며, 김기창은 미군의 초상화를 그려 생계를 꾸려 나갔다. 운보는 戰時 중임에도 불구하고 친지의 도움으로 개인전을 개최하고 작품을 판매하여 군산 구암동에 집을 마련하게 된다. 이 시기부터 우향과 운보의 작품에서 창작에 대한 집념이 강해지면서 사실적인 묘사에서 벗어나 입체파적인 서양화 양식을 받아들이고 모던한 감각이 나타나기 시작한다.¹⁹⁾ 피난 중에 박래현이 추구했던 추상화의 경향은 피카소(Pablo Picasso, 1881~1973)나 브라크(Georges Braque, 1882~1963)가

본식을 이탈하려고 성급한 초조를 하더라도 안될 것이니 차라리 그것이 일본적이라 하더라도 서서히 이탈하도록 자신을 다시 한번 반성하고 자기 실력을 가다듬어야 할 것은 물론이다. 제일 먼저 화안의 양성, 즉 그림을 바로 인식할 줄 아는 교양을 쌓을 것이요, 또 하나는 고화의 연구와 모사를 적극적으로 할 것이다. ... 화인에게 화안 즉 미적 감상안이 부족한 사람으로써는 그림을 그리고 싶어도 즉시 그리지 못할 것이요, 설령 그림을 그려놓는다 하더라도 거기서 좋은 작품을 기대키는 곤란할 것이다.” 김기창, 「해방과 동양화의 진로」, 『조형예술』, 1946. 3 pp11

18) 해방 후 김기창은 아호 雲圃에서 口를 떼어내고 雲甫로 바꿈으로써 굴레를 벗어난 해방을 나타냈으며, 박래현의 호를 자신의 호와 어울리도록 雨鄉이라고 지어 주었다. 雨자는 雲甫의 雲자와 어울리며 그 의미는 시골 고향에 씨앗(예술)을 뿌리고, 가꾸고, 키우기에 알맞도록 구름이 끼고 비가 내려서 훌륭한 열매(예술)를 거두어 들이라는 뜻이었다. 김기창, 『세대』, 1976년 3월, 김현숙, 앞의 책, pp14 재인용

19) 아시아 큐비즘 : 경계없는 대화 (Cubism in Asia : Unbounded Dialogues) 가 덕수궁 시립미술관에서 2005. 11. 11 ~ 2006. 1. 30 개최 되었다. 이 전시는 ‘탁자위의 실험-정물’, ‘큐비즘과 모더니티’, ‘큐비즘에 있어서의 신체’, ‘국토-국민의 창생’이라는 4가지 주제로 이루어졌으며 20세기 초 피카소와 브라크의 입체파 양식이 아시아의 미술계에 어떻게 전파되고 변모되었는지 보여주고 있다.

큐비즘 시절에 실험했던 것과 유사한 방법이 먹의 선묘 및 발묵 효과와 절묘하게 융합된 것이었다.²⁰⁾

우향의 조형적 양식은 1955년 서울로 돌아올 무렵에는 입체적 표현으로 전환되어 있었다. 환도 후 화신백화점 화랑에서 군산 피난시절 김기창이 그린 성화 30여점과 박래현의 작품이 전시되었는데 김기창은 〈노점〉, 〈구멍가게〉, 〈정물A〉, 〈정물B〉 등의 작품을, 박래현은 〈고양이〉, 〈달밤〉 〈자매〉 등의 작품을 출품하였다.²¹⁾ 우향의 작품은 형태의 완만한 분석과 섬세한 설채에 비중을 두었고 세밀한 여성적인 면이 두드러졌다.²²⁾ 입체과적인 면분할 구성의 단면이 보이는 이 시기의 작품들은 시대적 배경에서 오는 치열함이나 긴장보다는 부드럽고 느슨하고 완곡하면서 이완된 느낌이 강하다. 이러한 한계에도 불구하고 동양화단에서 최초로 감행된 서구 모더

20) 박래현은 다음과 같이 회고하였다. “ 나는 渡日 이후 현재까지 소위 일반인들이 말하는 동양화를 계속해왔다. 1954년까지 여러 차례 부부전을 가졌지만 화조·인물·산수 등의 사실적인 묘사를 계속해왔다. 그러나 1950년 이후 내 자신 사실 막다른 곳에 온 듯한 느낌을 가지게 되고 농촌 피난살이 4년에 나의 화풍은 점차 바뀌어 가기 시작했다.” 박래현, 「동양화의 추상화」, 앞의 책, pp199에서 재인용. 또한, 운보의 글에서 살펴보면, “우향은 나처럼 적극적인 아니지만 내면적으로 변화를 일으켰다. 우향도 반추상적, 입체적으로 하기는 나와 마찬가지로 그는 날카롭고 아름다운 색채로 여성다운 세련된 감각적인 작품을 많이 제작했다.”고 회고하고 있다. 김기창, 『나의 사랑과 예술』, 정우사, 1977, pp178~179 참조.

21) 소설가 박계주는 이 전시회를 보고 지금까지의 고정적인 동양화에서 새 경지를 개척하기 위하여 입체파를 많이 가미했으며 신선한 비약을 보여주었다고 평하였다. 김기창, 『침묵의 심연에서』, 범조각, 1988, pp200

22) 박래현의 회고에 의하면, “예민한 동양의 피부랄까 화선지에 스며가는 먹이 보여주는 아름다운 색조의 변화는 언제 어느 곳에서나 조용한 동양의 멋을 자아내는 우리만이 지닐 수 있는 아름다움이라고 본다. 여기 제1차적인 형태와 제2차적인 색채의 융합을 생각하게 되고 색의 변화가 이룩하는 고유한 형태의 화면 통일에 신경을 쓰게 되며 때로 특유한 선이 암시하는 입체성을 생각하게 되었다. 오랫동안 익혀온 사실적인 표현은 변화를 가져오는 이 작품의 성장에 적지 않은 도움을 주었다.”고 당시의 제작에 대해 말하였다. 박래현, 「동양화의 추상화-자전적 미술론」, 『사상계』, 1965. 12

니즘 미술의 적극적인 수용이었다는 점은 미술사적 의의 갖는다.

1956년이 되면서 우향은 가장 성숙된 시기를 맞이하게 된다. 대한미협전(국립중앙공보원, 6. 1~30)에 〈이른 아침〉이 최고상인 대통령상을 수상하였고, 제5회 大韓民國美術展覽會(국립현대미술관, 11. 10~30)에서는 〈노점〉²³⁾으로 대통령상을 수상하여 국전 추천 작가로 추천되었다. 〈노점〉은 서정적이면서도 밀도있는 색채의 동시대비 효과, 엄격한 기하형태의 구조주의적 구성, 선염법 등의 큐비즘의 조형언어를 동양화의 먹의 은근한 효과와 절묘하게 결합시켜 이전보다 더욱 세련된 추상화법을 보여주고 있다. 또한, 사실적인 묘사에서 과감하게 탈피, 기하학적으로 단순화된 형태의 모양을 따라 적용한 선염법은 화면의 평면성을 규명하면서 동시에 동양의 운필효과를 연상케 하는 촉각적 효과를 거두어 동서양의 기법이 함께 조화된 작품이다.

박래현은 1957년 백양회²⁴⁾ 창립전(화신화랑, 12.15~21)에 참여하고, 그 외에 제3회 조선일보사 주최 현대미술초대전(1959.4), 제4회 조선일보사 주최 현대미술초대전(1960. 4~5), 제1회 세계문화자유초대전(1962. 6), 제2회 세계문화자유초대전(1963. 5) 등에 초대되면서 중견작가로의 위치를 굳혀 나갔다.

23) 당시 〈노점〉은 탈을 벗어나지 못하고 침체하는 동양화 전반에 자극을 주는 대담한 시도라고 평가하면서도 여기에서 이루어진 현대적 감각과 조형의식이 서양화에서 이루어지 수법이며 인물의 형태, 건물의 배치와 구조는 동양화의 한계를 완전히 상실한 것이라고 비판하였다. 『조선일보』, 1959. 11. 20

24) 백양회는 각자의 개성과 특성을 상호존중하면서 전통회화의 현대적 다양화를 추구한다는 취지하에 발족된 단체이다. 해방이후 결성된 단구미술원 이후 10여년 만에 결성된 동양화가들의 모임이었다. 1957년 12월 첫 전시를 가진 후 매년 전시회를 열었으며 서울전과 지방전, 해외전 및 공모전을 개최, 전통회화의 국내 및 국외로의 확산을 꾀하면서 의욕적인 활동을 펼쳤다. 제1회 백양회전에는 김기창, 김영기, 김정현, 이유태, 이금추, 장덕, 조중현, 천경자, 박래현 등이 참가하였다. 이구열, 『근대 한국화의 흐름』, 미진사. 1984, pp189참조

1959년에 이르러 박래현은 화면을 더욱 추상화하고 넓은 색면으로 분할, 이전의 선염법보다 더 섬세한 점묘로 분할된 면을 채우게 된다. 이러한 변화는 화면의 장식성이 더욱 두드러지며 장식성은 배경의 패턴화로 보여진다.²⁵⁾ 전체적인 조형 양식은 자연스럽게 수채화처럼 종이에 물감이 흐르고 번지는 선염 기법을 응용하기 시작했으며 운보의 추상작품과 대조적으로 부드럽고 유기적이며 세심한 양식으로 발전시켜 나갔다. 이때부터 운보와 우향의 작품은 뚜렷한 대비를 이루면서 운보는 1970년대 ‘바보 산수’ 양식을 발전시켜 민화나 청록산수로 복귀하였으며, 우향은 관화라는 새로운 세계를 개척하였다.

국제적인 활동은 1958년 뉴욕의 월드 하우스 갤러리에서 열린 한국현대미술전²⁶⁾에 초대되면서 시작되어 1960년 국립대만예술관 초청 백양회 해외전, 그해 5월의 백양회 홍콩전, 1961년 일본 동경 히비야화랑(日比谷畫廊)에서의 백양회전²⁷⁾ 및 오오사카 순회전 등으로 본격화 되었다. 1960년대에 접어들면서 박래현은 미국과 유럽의 부부전 개최, 국제 미술전 참여, 상파울로 비엔날레 출품(1967)등 국내외적 활발하게 활동하였다.

우향은 1964년 미국무성 국제교육학회(포드재단 후원) 초청으로 渡美하

25) 박래현이 자전적 미술론에서 밝힌 바와 같이 1959년을 기점으로 추상적인 작품 ‘자유로운 조형으로 구도하는 화면구성’으로 옮겨져 왔다. 즉, 대상이나 의미보다는 완전한 창조와 순수성을 찾고자 노력하였다.

26) 이 전시회는 조지아대학 동양미술사 교수인 엘렌 프세티 여사가 직접 내한 김기창, 이응노, 장우성, 박노수, 성재휴, 배림, 이석우, 김영기 등이 참여하였다. ‘미국의 소리’ 방송에서 특히 이응노와 박래현, 김기창을 호평했으며, 김기창의 1천호짜리 대작병풍 <군마도>가 2000달러에 판매되기도 하였다. 『운보 김기창』, Vol I, API, 1994, p56

27) 제2차 백양회 해외전은 日本 東京 日比谷畫廊에서 개최되었는데 이 전시는 일본 미술잡지 『美術手帖』에 소개되었다. 박래현에 대해서 추상 경향의 작품이 매우 흥미롭다고 서술했으며 백양회원들의 전체적인 평이 실려 있다. 「在韓國白陽會東京展」, 『美術手帖』, 1961년 3월호, pp94-95 참조

여 하와이에서 6개월간 연구수업을 마쳤다. 김기창과 함께 호놀룰루 동서문
 화교류센터 초대 부부전(1964. 11. 18~25)을 가진 후 뉴욕 아시아 소사이
 어티(The Asia Society)로부터 부부전 개최 초청장을 받고 뉴욕의 동남아
 시아 박물관에서 부부전을 개최했으며, 워싱턴 오벨리스크(Obelisk) 화랑에
 서 부부전(1965. 4. 29~5. 21)²⁸⁾을 열었다.

1966년에 이르러 결혼 20주년 11번째 부부전이 신세계화랑에서 개최되
 었다. 우향은 ‘엽전군’ 이미지를 선염방식으로 처리하고 여백의 미를 살린
 추상작품과 걸레조각이나 실오라기, 먼지털이의 올, 노끈 등을 이용한 타피
 스트리²⁹⁾ 10여점을 전시하였다. 그동안 세계 미술계를 여행하면서 얻은 예
 술적 감각을 한국적인 이미지로 작품에서 구체적으로 사용한 것으로 이들

28) 이 전시회는 당시 주미 대사였던 김현철 부부의 적극적인 후원으로 대성황을 이루었다. 박
 래현은 〈환상〉, 〈황혼의 밀어〉, 〈무한〉 등 10여점을 출품하였다. 영문 팸플릿에 나와
 있는 목록은 다음과 같다. <AN ALLEGORY> <THE MILKY WAY> <INHERITANCE>
 <RUINS> <FANTASY OF BLUE> <PHENOMENA GRACED BY FLAME> <AN
 ALLEGORY> <WHISPERING IN TWILIGHT> <IMPRESSION OF HISTORIC> 이 전시회
 에 대해 워싱턴 포스터지의 엘리자베스 셀튼은 “김기창씨의 기하학적으로 정돈된 거친 ‘텍
 스추어’의 바위를 표현한 <회색의 시>라는 작품은 주목할 만한 어떤 ‘실체’를 지니고 있다.
 <어떤 지층>은 지리학적인 토착의 냄새를 풍기고 있다. 박래현씨의 <환상><황혼의 밀어>
 <무한>등의 작품은 여기 저기 화사한 색채와 때로는 목화의 선으로 장식되면서 세밀하게
 채색되었다.”고 평하였다. 『운보 김기창』, Vol I, API, 1994, p22

29) 타피스트리(tapistry)는 다채로운 선염색사로 짜서 만드는 실내 장식물의 일종으로 마(麻)
 실의 날실에 대하여 씨실인 색모사(色毛絲)를 나무비늘로 적당히 짜서 회화적 주제를 표현
 한것이다. 20세기에 르르사(Jene Lurçat)가 중심이 되어 타피스트리 부흥을 기도했으며, 피
 카소(Pablo Picasso), 루오(Geoges Rouault), 뤼피(Raoul Dufy), 그로메르(Marcel
 Gromaire) 등이 타피스트리 디자이너 집단에 참여하여 근대적 출발을 꾀하였다. 박래현이
 사용한 수공예 기법인 타피스트리는 가구나 벽면을 덮도록 손이나 기계로 짜여진 직물을 일
 켜는 것으로 여성적 영역의 표현 기법을 찾기 위해 관심을 기울인 페미니스트들이 적극적으
 로 부흥시킨 분야이다. 페미니스트들은 성과 예술의 위계관계를 극복하기 위해 여성의 수공
 예기법을 활용하여 문맥의 전환을 통해 고급예술로 단계를 높였다.

작품에서는 격동적 시대 조류에 맞춰 살아있는 빛깔로 주홍색과 황색을 많이 썼다고 한다. 기존의 작품과는 완전히 다른 스타일의 이러한 작품은 크게 주목 받았으며 추상적인 구성과 매듭, 술들을 곁들인 작품은 새로운 시도로 여겨졌다. 1966년부터 성신여자사범대학 동양화과의 교수로 재직했으나, 이듬해 상파울로 비엔날레 한국 대표의 일원으로 운보와 함께 출국하여 브라질과 남미의 잉카 문명지를 여행하게 된다.

1967년에는 프랑스 예술인 협회와 우리나라 공보부가 주최하는 한국미술의 프랑스 순회전 《한국의 빛 (Lumières de Corée)》이 류네빌시에서 개최되어 김은호, 이유태, 박노수, 서세옥, 이규선, 김기창, 박래현, 천경자 등 8인이 70여점을 출품했으며 이 순회전은 디에쁘, 니스, 렌느, 파리 전시로 이어졌다.

이후 박래현은 1974년 귀국 전까지 7년여 동안 판화 제작과 작업에 몰두하게 된다. 1969~1970년까지 프렛 그래픽 센터(Pratt Graphic Center)³⁰⁾에서 판화를 공부하고 밥 블랙번 스튜디오(Bob Blackburn Studio)에서 1973년까지 3년간 동판화를 공부하며 나중에는 직접 학생들을 지도하기도 했다. 그의 판화는 1971년 제3회 프랑스 칸느 회화전에 <뿌리는 살아있다>라는 제목으로 출품되었다. 또한, 미국 하와이 아카데미 오브 아트(Academy of Art) 판화전에 출품되어 영구 보존작으로 선정되었고, 플로리다 미술관 주최 마이애미 판화전에도 입선되었다.

우향과 판화와의 만남은 예술적 깊이와 폭을 넓히고자 하는 박래현의 의

30) 프렛 그래픽 센터(Pratt Graphic Center)는 1956년 록펠러 재단의 후원과 Pratt Institute의 제휴로 설립되었다. Pratt Contemporaries로 설립한 이후 Pratt Graphic Workshop으로 개칭하였고 다시 Pratt Graphic Center로 명칭이 바뀌어 오늘에 이르고 있다. 1960년대 미국의 판화계를 이끌어간 주요 기관이었으며, Jim Dine, David Hockney, Barnett Newman, Class Oldenburg 등을 배출하였다. Susan Tallman, *The Contemporary Print*, 1996, pp17-24 참조

지를 확고하게 하는 계기가 되었다. 우향은 입체파를 수용함으로써 회화의 자율성과 현대화를 추구했으며, 서구 문화의 중심지로 자리를 옮겨 서구 미술의 하나인 판화로 영역을 전환시켰으며 한국적인 자기 문화에 대한 확신으로 완성시켜 나갔다.

박래현은 귀국 후 제6회 신사임당상을 수상하고 귀국판화전을 신세계미술관에서 개최하였다. 이 전시는 1946년 개인전 이후 갖는 것이었으며 우리나라 화단과 판화계에 큰 영향을 끼쳤다. 판화전의 성공으로 1975년 봄부터 초여름까지 <어항>, <연화>, <토기>등 5점을 제작하였으나 곧 발병하여 그녀의 절필작이 되었다. 예술을 향한 순수한 열정을 간직한 채 우향 박래현은 1976년 1월 2일 간암으로 성북동 자택에서 타계하였다.³¹⁾

우향 박래현은 늘 당당한 모습으로 자신있는 생활을 하였고, 새로운 도전 의식과 개척정신을 가지고 예술적 삶을 살았다. 그는 마지막 생을 마감하는 순간까지도 삶에 대한 강한 의지를 놓지 않았으며 남편 김기창에게 “함께 가자”고 말하였다고 한다.³²⁾

31) 이듬해 1977년 김기창은 성북동 자택을 ‘운향미술관’으로 개조하여 1935~1977까지의 김기창·박래현의 대표작 50여점을 전시했으며, 박래현의 도예 20여점과 판화, 회화등도 함께 전시하였다. 운향미술관은 김기창과 박래현의 호인 雲甫의 雲자와 雨郷의 郷자를 한자씩 따와 지은 이름이다. 충북 청주시로 옮겨 우향의 작품들이 전시되어 있었으며 1998년 폐관하고, 성북동 운우판화미술관으로 운영중이었으나 지금은 휴관된 상태이다. 오광수, 『구름사내(雲甫)와 비의 고향(雨郷) 김기창·박래현』, 도서출판 재원, 2003, pp190 참조

32) 심경자(동양화가, 김기창·박래현의 愛弟子로서 현재 세종대 회화과 교수로 재직중)는 회고하기를 박래현이 임종시 유언을 하지 않았을 정도로 삶에 대한 확고한 의지를 가지고 있었고 남편 김기창과 함께 가자고 이야기했다고 한다. (필자와의 인터뷰 ; 2006. 5. 12)

2. 40년대 초기 활동(1941~1953)

박래현은 1941년 일본 동경의 여자미술전문학교에 유학하여 본격적인 화가 수업을 시작하였다. 이 시기는 일본이 대동아 침략을 목표로 제국주의를 표방했으며, 서양문물을 무분별하게 받아들이고 서양화되는 것이 곧 근대화라고 생각하던 이전의 시대와는 다르게 일본화의 우월성과 전통 미술이 각광을 받았고 서양 미술사조는 시대적 침체에 놓여 있었다.

1930~1940년대에 일본화는 성숙기로 평가되면서, 再興日本美術院을 중심으로 사실주의적 양식이 지속적으로 발전되는 경향을 띠게 된다. 일본화³³⁾에서 나타난 인물화의 특징은 색면 처리적인 채색법과 가늘고 섬세한 고운 필선을 사용했다는 점이다. 단일한 색채를 사용해 대상을 평면화 시키면서 인물을 필선없이 직접 채색하는 몽롱채화법³⁴⁾을 이용하였다. 일본화의

33) ‘일본화’라는 용어는 1877년 이후 사용되었으며, 1880년대 초반기에 일본 고유의 회화를 이르는 말이 되었다. 동경대에서 철학을 강의했던 페놀로사는 일본 전통미술 옹호론자로서 일본화와 양화를 비교하면서 일본화의 우수성을 역설하였고, 신일본화 운동을 전개해 나갔다. 그의 주장은 논리적인 설득력과 함께 서구주의에 대항하는 국수주의가 팽배했던 당시의 시대적 상황에 어울려 강력한 영향을 미치게 되었다. 三木多蚊, 『近代繪畫のみかた美と表現』, 1983, pp140-142 참조

34) 몽롱채화법은 색채를 선명하게 하는 대신 부영계 하여 마치 공기가 흐르는 듯한 효과를 나타낸 것으로 정서적 분위기를 만드는 데는 적당하나 화면이 모호해지는 느낌을 주기도 한다. 이 기법은 일본의 明治시대 후반기(19세기 후반) 물선채법 즉 필선이 없으며 직접 채색을 가하는 일본화풍의 하나로 전개되었다. 근대의 일본화풍의 주류가 되기도 하였으며 일제시대 鮮展을 통해 한국에 유입되었다. 이 몽롱채는 横山大觀(1868-1958), 菱田春草(1874-1911) 등이 주도한 것으로 전통 일본화가 서양화적 현실감 묘사에 가깝게 가기 위한 현상이었다. 즉, 유화의 인상과같은 현실감을 살리는데 중요한 요소인 공기와 광선을 살리려고 한 것이다. 특징으로는 윤곽선이 부정확한 하고 여백을 두지 않으면서 화면 전체에 걸쳐서 색을 칠하는 것이었다, 이중희, 「[조선미전]동양화에서의 인물화 연구」, 『한국근대미술사학회』, 1999, pp189-190

주요 경향은 여성인물화 중심의 미인화³⁵⁾를 주로 제작하였는데, 일본화의 성숙기로 대표되는 코바야시 코케이(小林古徑)는 근대적 미인화를 선묘 중심의 고전주의적 양식으로 보여 주었다. 카부라기 키요카타(鏑木清方)³⁶⁾, 이토 신스이(伊東深水), 우에무라 쇼엔(上村松園)³⁷⁾, 코바야시 코케이(小林古徑)등으로 이어지는 미인화의 계보는 文部省美術展覽會 (이하 文展으로 약칭)³⁸⁾과 帝國美術院展³⁹⁾(이하 帝展으로 약칭)을 중심으로 작품이 발표되면

35) 일본의 美人畫에 대해서는 近藤市太郎의 다음과 같은 설명으로 이해할 수 있다. “일본의 ‘美人畫’는 日本 近代 初期의 風俗畫에서 시작된 것으로 처음에는 女性風俗의 群像이었던 것이 점차 한사람이 되고, 얼굴이나 姿體의 아름다움에 쫓리면서 ‘美人化’라고 하는 형식이 성립되었다. … 이것은 浮世會의 形態로 江戸시대에 유행한 ‘美人會’라고 불리면서 民衆과 친숙해 졌으나 明治時代에 들어서는 ‘美人會’가 ‘美人畫’로 바뀌는 양상을 보였다.” 久富 貢, 『近代 美人畫』, 『美人畫の百年』, 近藤市太郎, 『日本美人畫選 上卷』, pp3

36) 鏑木清方 (1878~1872)은 明治式의 美人을 만들어 냈으며 주로 서민적이고 친숙한 평범한 美女들을 소재로 그렸다.

37) 上村松園 (1875~1949)은 일본 미인화를 격조있게 그린 화가이다. 그는 일본적 美意識과 관련하여 늘 새로운 아름다움을 추구했으며 내면적 美를 예술적 경지에 이르도록 작품 속에 담아냈다. 섬세한 여성의 자태를 표현한 <序の舞>는 특히 일본화 중에서도 秀作으로 꼽힌다. 『竹内栖鳳/上村松園：現代日本美術全集13』, 集英社, 1973, pp122

38) 文展은 1912년 제6회때부터 舊派(東京派)와 新派(京都派)의 대립으로 二科制를 시행했으나 결국 對立의 격화를 가져와서 1914년 제8회 文展에서는 그 제도를 폐지하였다. 이 때 横山大觀이 심사위원에서 파면되자 舊日本美術系는 文展을 떠나 재결성되어 院展을 개최하였다. 그 외에도 文展에 반기를 든 단체들은 京都市立繪畫專門學校의 졸업생, 竹内栖奉 門下의 新進들로 뭉쳐진 ‘國畫創作協會’를 비롯하여 土田麥僊, 村上華岳, 小野竹喬 등이 중심이 되었다. 鏑木清方, 吉用靈華, 平福百枝, 結城素明 등의 文展系作家들도 ‘金鈴社’를 창립하고 결국, 文部省은 제12회 文展을 끝으로 막을 내리게 된다. 이후, 帝國美術院을 창설하여 森太郎을 원장으로 선출하였고, 1919년 이후 文展은 帝展으로 대체된다. 針生一郎, 『日本畫百年の流れ』, 『日本畫の百年』, pp106, 河北倫明, 『近代の日本畫』, pp195 참조; 일본의 文展에 대한 연구로는 문정희, 「일제시대 官展의 식민주의 연구」; 고지마 카오루(兒島 薫), 「近代 日本에서 官展의 역할과 주요 作品分析」, 『미술사논단 통권13호』, 2001; 가네코 가즈오(金子一夫), 「近代 日本의 美術教育-明治부터 昭和 初期까지」, 『미술사 논단 6』, 1998 등을 참조할 것.

39) 帝國美術院展은 1919년 9월 文展이 중단된 후 제국미술원이 주최하게 된 官展으로 초대

서 이들의 서정적 양식의 경향은 엄격한 세밀 묘사와 사실주의로 계승되었다.⁴⁰⁾ 이 시기의 여성상을 그린 작품은 여자와 수작업, 꽃과 작은 동물을 결부시켜 여성스러움의 본질화와 고정화에 기여 했는데, 하야미 교슈(速水御舟)⁴¹⁾의 <꽃 옆에서>(도1, 1932)가 그 대표적인 예이다. 이 그림에서 살펴보면, 여유 있는 생활공간에서 수를 놓고 있는 여성의 모습은 제국시민계급 남성들의 시선을 만족시키는 전형이었고 서양식 가구나 일상용품을 배치한 단순하고 청결한 실내에서 세련된 도회적 매력을 발산하는 여성이 뜨개질에 몰두하고 있는 것을 볼 수 있다.⁴²⁾ 또한, 츠치다 바쿠센(土田麥僊)의 <평상>(도2, 1933)은 조선 여성이라는 향토색을 소재로 한 그림이며 일본의 제국주의적 색깔이 선명한 수동적 이미지의 식민지 여성을 그린 작품이다.⁴³⁾ 그는 관능적인 여성상을 장식적으로 묘사하는데 능숙한 화가였고 구

원장은 모리 오가이(森鶴外)가 취임하였고 黒田清輝, 竹内栖暲가 회원으로 추대되었다. 회원은 감사와 심사에 참여하지 않았으며 문부대신과 미술원이 추천하여 내각이 임명한 중견 작가가 심사를 맡았다. 이는 젊은 세대들로의 교체를 위한 것이었으나 横山大觀, 下村觀山 등이 회원 취임을 사퇴함으로써 뜻을 이루지 못하고 내부의 인사를 쇄신하는 것으로 끝나게 되었다. 이러한 폐쇄적 구조는 결국 마쓰다개조(松田改組)의 바탕이 되었고, 帝展은 1919년부터 1934년까지 15회가 개최되었으며 1927년부터는 미술공예부가 설치되었다.

40) 文展에서 미인화가 많이 보이는 까닭은 文展에서 미인화를 우대하는 풍토가 강했고 이것은 제9회 때부터 ‘美人畫室’로 따로 분리 전시할 만큼 많은 수의 미인화가 출품되어 전시되었음을 의미한다. 이 시기의 미인화는 불특정의 여성을 주제로 한 전형적이고 이상화된 여성이라는 조건을 가지고 있었다. 官展의 권위에 맞는 비속하지 않은 기품 있는 그림들이 출품되어 文展은 그 자리를 지켜 나갔다. 鶴田 汀, 「文展と美人畫」, 『特別展 美人畫の誕生』, 山種美術館, 1997, pp160-168

41) 하야미 교슈(速水御舟)는 1930~40년대의 日本畫가 지속적인 발전을 하면서 ‘개성의 심화’가 진행되는 근대 일본화의 성숙기 시대의 대표적 인물이다. 再興日本美術院을 중심으로 사실주의 화풍의 미인화를 주로 그렸으며, 1933년 제12회 鮮展 동양화부의 심사위원을 역임했다.

42) 이케다 시노부(池田忍), 「모더니즘-젠더-제국주의: 1920 ~1930년대의 여성표현」, 『미술 속의 여성 : 한국과 일본의 근현대미술』, 이대출판부, 2003, pp97

43) 이 작품은 지방의 풍경이나 풍속의 토착성, 후진성에 여성성을 결합한 동양주의 시선(오리

도, 묘법, 색채 등에서 서양화적 요인을 받아들인 동시에 동양적 고전을 재인식하는 면모를 가지고 있는 것으로 평가 받고 있다.

1930년대 후반기와 1940년대가 되면서 聖戰美術展을 비롯하여 大東亞戰爭美術展이 개최되고 대부분의 화가들은 전쟁기록화를 그리기위해 종군했으며 미술계 전반은 전쟁 협력체제로 전환하게 된다.

이러한 시대적 상황 속에서 박래현은 제22회 朝鮮美展 동양화부에 <粧>이 특선하여 총독상을 받게 된다. <粧>⁴⁴⁾은 검정색 기모노를 입은 일본 소녀를 모델로 그린 작품으로 당시 전형적인 일본화풍의 소재를 사용했지만 획기적인 색채를 사용한 그림이다. 이것은 규범이나 틀에 매이지 않는 자유롭고 진취적인 그녀의 면모를 보여 주는 것이며, 이후 검은 색은 옷, 신체, 배경 등에 사용되며 60년대의 추상 작품 속에서도 자주 나타난다.

<粧>(도3)은 전형적인 일본 채색인물화로서 두 폭의 병풍⁴⁵⁾을 사이로 화면을 양분하고 왼쪽에는 자를 대고 그린 것 같은 깔끔한 경대를, 오른쪽에는 호분을 칠한 것 같은 하얀 얼굴의 기모노를 입고 있는 여인을 그리고 있으며 주변의 배경은 모두 생략되었다. 흰색 배경과 검은색의 기모노, 붉은색의 화장대를 강하게 대비함으로써 단순한 화면에 긴장감을 주고 있다. 소

엔탈리즘)에 중점을 두고 있다. 즉, 조선의 여성은 독자적인 지방색과 향토색을 가진 ‘他者’로 인식되고 있다. 이케다 시노부(池田忍), 앞의 책, pp114 ; 동양주의 연구로는 김현숙, 「한국근대미술에서의 동양주의 연구 : 서양화단을 중심으로」, 홍대 대학원 박사학위논문, 2002 를 참고할 것.

44) 이 작품은 일본화풍이 강한 그림이다. 작품 전반에서 모던한 감각이 살아있는 작가의 세련된 감수성이 엿보이며 이 작품의 수상을 계기로 국내 화단의 총망 받는 화가의 길로 들어서기 시작했다. 이구열, 『근대 한국미술의 전개』, 열화당, 1979, pp71

45) 병풍 형식의 그림은 일본의 文展에 출품된 작품과 비슷한 경향으로 볼 수 있다. 일본의 미인화는 文展 4회(1910년)부터 화면이 커지고 병풍에 제작된 그림들이 나오게 되는데 박래현의 <粧> 역시 이러한 영향 하에서 만들어진 것으로 파악된다. 鶴田 汀, 앞의 책, pp160-168

재와 구도는 츠치다 바쿠센(土田麥僊)의 <髮>(도4, 1911), 丹羽阿樹子の <동란(冬暖)>(도5, 제11회 帝展, 1930), 미타니 도시코(三谷十系子)의 <女>(도6, 1932)⁴⁶⁾ 등에서 경대 앞에 앉아 머리를 만지고 있는 여인의 모습과 매우 흡사함을 알 수 있다. 당시 일본화 양식을 볼 수 있는 이 작품들은 거울 앞에 앉아 있는 여인의 모티브, 가늘고 정확한 세밀 묘사, 양분화된 구도, 배경의 생략, 선명한 적·흑의 색채와 정갈한 선, 여성의 단아함, 무표정한 인물묘사 등으로 알 수 있다. 그리고 이러한 경향은 朝鮮美展 동양화부의 일반적 맥락과 대체로 일치하였다.⁴⁷⁾ 즉, 조선시대의 초상화에서 보이는 내면세계의 표출이나 안면묘사, 인물의 내용에는 의미를 두지 않았고 그보다는 채색에 의존한 장식적이고 평면적이며 획일화된 양식이 주류가 되어 외양의 아름다움을 추구하는 경향이 강하게 나타났다.

<여인>(도7)⁴⁸⁾은 한복을 입은 중년 부인의 앉아 있는 뒷모습을 그린 작

46) 이 작품은 일본의 帝展 제13회에서 특선을 한 것으로 박래현의 <粧>과 가장 비슷한 그림으로 보여진다. 미타니 도시코(三谷十系子)는 여자미술학교를 1925년 졸업하고 西山翠嶂에게 사사했으며 1951년에는 여자미술전문학교의 교수로 재직하였다. 河北倫明, 『現代日本の美術9』, 1980, pp198 작가소개 참고.

47) 朝鮮美展의 후반기에는 화장을 하는 여인의 모습을 소재로 그려진 작품이 대체로 많이 보여진다. 동양화부의 작품으로는 千葉房男의 <사심(思心)>(제14회, 1935), 西江照枝의 <장후(粧後)>(제15회, 1936), 후지이케 후지코(富士地富士子)의 <화장하는 사람(粧ふ人)>(제15회, 1936), 男岩野上의 <장외(粧外)>(제15회, 1936), 고토오 타다시(後藤正)의 <눈썹을 그리는 사람(眉描<人)>(제15회, 1936), 정도화의 <粧成>(제15회, 1936), 최근배의 <口紅>(제18회, 1939)등이 있다. 또한, 이러한 구성은 난바 순주우(難波春秋)의 <중간막(연극)>의 뒤>(제3회 帝展, 1921)와 쇠라의 <분을 바르는 젊은 여자>(1890)의 작품에서 유사한 포즈를 취하고 있는 구성임을 알 수 있다.

48) <여인>에서 보이는 여성의 뒷모습은 쇠라의 <젊은 여인의 머리>(도8)와 비슷한 포즈를 취하고 있다. 머리를 아래로 숙인 채 시선은 아래를 향하고 있으며 말아 올린 뒷머리 모양 등이 구성면에서 유사함이 보인다. 박래현의 초기작품은 주로 쇠라의 작품에서 모티브를 얻은 듯 한 비슷한 구성의 작품들이 보이는데 그 이유는 동경의 여자미술전문학교에서 가르친 일본인 교사들이 -유럽의 특히, 프랑스에서 유학하고 돌아온 일본인이 당시에 많았음 - 서구

품⁴⁹⁾이다. 뒤돌아 앉아 있는 여인의 모습이 대각선으로 화면을 채우고 있고, 바탕에 호분을 두텁게 칠한 밑작업을 한 후 인물을 그려 전체적으로 부드러운 느낌을 주고 있으며 윤곽선, 옷주름, 머리카락 등은 일본화에서 흔히 보여지는 보편적인 기법을 사용하였다. 츠치다 바쿠센(土田麥僊)의 <髮>(도 4, 1911)에서 보여지는 뒷모습은 <여인>에서 표현된 묘사와 유사하며 다만, 박래현보다 사실적이고 정밀하게 그려졌다. 비슷한 작품으로 우에무라 쇼엔(上村松園)의 작품 <粧>(도9, 1900)을 보면, 경대 앞의 여인이 고개를 돌려 작은 거울을 보는 모습이다. 작은 손거울 안에 얼굴의 모습이 보이고 있으나, 여인의 뒷모습은 매우 섬세하게 표현되어 있다. 선명한 색채를 이용하여 세밀하게 묘사되어 있는 점은 박래현과 유사한 표현 양식이며, 쇼엔의 그림은 앉아 있는 신체의 자세가 반쯤 틀어 있으나, 머리의 각도와 목선 등은 박래현의 <여인>과 흡사함을 알 수 있다. 쇼엔의 <待月>(도10, 1926)은 손에 부채를 들고 먼 곳을 응시하듯 바라보는 여인의 뒷모습이 그려져 있으며 머리장식을 화려하게 처리하여 은근한 멋을 풍기고 있다. 또한, 竹内西鳳의 작품 <アレタ立に>(도11, 1909, 제3회 文展)에서 무릎을 꿇고 부채로 얼굴을 가린 여성의 뒷모습이 보인다. 얼굴은 손에 든 부채로 가려져 보이지 않으나 머리를 숙인 뒷모습은 박래현의 <여인>과 유사함을 알 수 있다. 한편, <여인>은 <소녀>나 <粧>에서 보여지는 이국적인 젊은 여성의 모습과

의 미술 사조를 프랑스에서 영향을 많이 받았기 때문으로 해석할 수 있다. 1930년대 일본 유학생에 대한 연구 자료는 J. Thomas Rimer, 『Tokyo in Paris / Paris in Tokyo』, *in Paris in Japan*, Washington Univ. ; 유준상, 「1930년대의 일본 근대회화」, 『한국 현대미술의 형성과 비평』, 한국미술평론가협회 앤솔로지 제2집, 미진사, 1985 등을 참고할 것.

49) 'profile perdu' 혹은 'lost profile' 라고 하는 이러한 기법은 얼굴의 앞모습을 그리지 않고 뒷모습만 그림으로써 인물의 신비감과 호기심을 자극하는 기법이며 서양 미술에서 등장한다. 여성의 얼굴 라인을 적절하게 처리함으로써 뒷모습이 주는 목선의 여성스러움과 더불어 환상을 불러 일으킨다.

는 대조적으로 여유로움을 느끼게 하는 한국 중년의 부인을 대변하는 듯 보인다. 그러나, 여기서 화면에 그려진 슬픈 듯 몸을 앞으로 숙인 채 종이학을 들고 있는 중년 여성의 모습은 조선의 암울한 운명 속에서도 잃어서는 안 될 품위와 미래지향적인 꿈을 품는 한국인의 정서와 자존심을 표현하고자 하는 것처럼 보인다.

<粧>의 소녀가 만지고 있는 분홍색 리본과 <여인>에서 잡고 있는 연노랑색의 종이학은 비교가 되는데, 분홍색과 연노랑색은 모두 꿈을 표현하는 색상이지만 상황이나 환경의 변화에 맞춰 다르게 해석되어진다. 즉, 연노랑색 종이학은 불가항력적인 힘에 구속되어 있는 억압된 손에 있지만 언젠가는 자유를 향해 멀리 날아가고 싶은 존재로서의 이상향을 지향하는 꿈이고, 분홍색 리본은 소녀를 치장하는 머리장식으로 몽상적 자기도취의 꿈이다.

<소녀>(도12)는 손에 부채를 들고 무릎을 꿇어 앉아 있는 중국 소녀를 그린 작품으로 單色으로 배경을 처리하고 가는 윤곽선과 농담의 변화로 입체감을 표현하였다. 이 작품의 음영법은 서구 회화의 영향이 보이지만, 손에 무엇인가를 잡고 신체의 3/4 가량을 정면으로 향하여 무릎을 모아 꿇어 앉은 자세는 일본화의 영향으로 볼 수 있으며 이러한 작품의 구성은 당시 뿐 아니라 현재까지도 일본 화가들의 전형적인 소재로 사용되어 오고 있다.(도 13)

<粧><여인><소녀> 이 작품들에서는 일본 소녀와 리본, 한국 여인과 종이학, 중국 소녀와 부채라는 각각의 다른 세가지 모티브가 등장한다.⁵⁰⁾ 이러

50) 깔끔한 선묘와 선명한 채색중심의 일본화에서의 영향이 역력히 드러나고 있는 이 세 작품은 19세기 말 상징주의자들이 즐겨 사용했던 세가지 포즈의 여인 모티브-모리스 드니, 뭉크, 쇠라등-를 연상시키며 박래현이 고의로 설정한 듯한 세 개의 각기 다른 포즈와 연령, 의복, 색조는 이러한 추정의 개연성을 입증한다. 송미숙, 『한국의 미술가 : 박래현』, 삼성문화재단, 1997, pp32

한 설정으로 볼 때, 검은색의 기모노를 입고 붉은 화장대를 보고 있는 소녀를 그린 <粧>, 옅은 하늘색 저고리와 흰색 치마인 한복을 입고 뒤돌아 앉아 종이학을 잡고 있는 중년의 여성을 그린 <여인>, 회색톤의 중국 의상을 입고 부채를 든 소녀상 <소녀>는 각각 아시아 삼국의 여성상을 표현한다고 볼 수 있다.⁵¹⁾

이상의 세작품인 <粧><여인><소녀>에서 공통으로 나타나는 여성 인물화의 특징을 살펴보면 다음과 같다. 첫째는 장식성으로 일본적인 색채의 화려함을 추구하는 경향이다. 두 번째 특징은 정돈미와 구성미로서 불필요한 모든 소재는 생략하고 정리했으며 색채 사용은 상호배합과 대비 효과를 이용해 신중하고 면밀하게 화면에 담은 것이다. 구성미에 있어서는 주요 대상을 강하게 부각시켜 자연스러움이 배제된 인위적 구성이라는 느낌을 주고 있고 이것은 화면의 구성이 냉정하고 정결하지만 인간적인 따뜻한 온기는 찾아보기 어렵다.

또한, 이상의 그림에서 소재와 관련하여 흥미를 끄는 작품이 있는데, <粧><여인><소녀>에서 보이는 여성의 모티브는 미야모토 사부로(宮本三郎)의 <부녀의 세모습>(도14, 1935년, 제22회 二科展)과 구성적인 유사함을 볼 수 있어 주목된다. 이 그림을 살펴보면 부채를 들고 치파오를 입고 있는 여성이 강한 시선으로 관람자를 보고 있으며 거울 앞에서 머리를 매만지는 일본 옷을 입은 소녀의 모습과 뒤에서 머리 단장을 도와 주고 있는 양장울한 여성의 모습이 보인다. 이 세 명은 각각의 다른 자세를 취하고 있으며 입고 있는 의상도 모두 다르다. 박래현의 <粧>과 비슷한 포즈를 취하고 있는 거울 앞의 소녀는 구성이나 소재가 거의 동일하며 부채를 든 중국옷을 입은 여성 역시 <소녀>와 구성적인 면에서 유사함을 볼 수 있다. 다만, 양

51) 김미경, 『한국의 미술가 : 박래현』, 삼성문화재단, 1997, pp53

장의 여인은 박래현의 <여인>에서 한복을 입은 중년의 여성으로 대체된 듯한 느낌을 주는데 이것은 의도적인 설정으로 보여진다. 차이점으로는 사부의 경우 사실적이고 확실한 표정 묘사가 보이고 있고 생동감과 입체적인 느낌이 강한 반면, 박래현은 정적이고 무표정한 표정과 독립된 각각의 이미지를 보여주고 있는 점이다.

위의 세 작품과 달리 <군동>(도15)은 발가벗은 여러 명의 아이들을 무리지어 역동적으로 표현한 群像이다. 이 작품은 다양한 동작과 휘날리는 머리카락, 살색의 농도 변화로 신체의 입체감과 운동감을 보여주고 있다. 화면의 가운데 아래쪽 빈 공간을 중심으로 한 채 아이들의 놀이는 무한으로 확장되는 느낌을 준다. 그러나 朝鮮美展에는 출품하지 않았으며 전체적으로 시대적 상황이나 역사 의식을 읽을 수는 없다. 그것은 김미경의 표현처럼, 작가 자신이 시대적 상황의 한계 속에서 민족 정서를 표출시키지 못한 채 위축된 상태였다는 것을 암시하고 있으며, 한편으로는 역설적으로 동심이 펼쳐지는 세상에 대한 염원을 꿈꾸고 있다는 것을 말하고자 하는 것으로 해석할 수 있다.⁵²⁾ 이 작품의 화면 구성은 아키노 후쿠(秋野不矩)의 <小兒群像>(도16)과 거의 흡사하다. 특히 화면의 왼쪽에 서서 양손을 올리고 머리를 만지는 아이의 모습과 화면의 앞쪽에서 양손을 뒤로 짚고 다리를 쪽 편 채 앉아 있는 자세 등은 거의 동일하다고 할 수 있다. 후쿠의 <小兒群像>은 1937년 제1회 新文展에서 입선한 작품으로, 박래현이 작품을 완성하는 과정에서 당시의 일본화를 많이 보고 학습하였음을 알 수 있는 중요한 근거가 되는 예이다.

이상과 같이 40년대 전반의 작품을 살펴본 바에 의하면, 박래현이 당시 일본에서 1900~1930년대의 文展, 帝展, 新文展⁵³⁾이나, 二科展등에 출품된 작품

52) 김미경, 앞의 책, pp57

53) 1935년 5월 松田文相이 발표한 제국미술원의 개조를 마쓰다개조라 하며 이때 새로 개설된 文展을 新文展이라고 한다. 宋田개조안은 제국미술원을 '거국일치의 지도기관'으로 만들

들과 비슷한 구도나 인물 형태를 채택하고 있었음을 알 수 있는 근거를 찾을 수 있었고, 작품을 만드는 과정에서 그 시대의 유사한 흐름을 반영한 예를 발견할 수 있었다. 이로써 前期에 나타난 그의 작품들은 일본화 양식의 모사를 통한 작품의 학습시기로 보여진다.

이후 박래현은 김기창과 결혼하여 부부전(1947~50), 두방전(1946)⁵⁴, 미소공동위원회 축하미술전(1947), 동양화 7인전(1948)⁵⁵, 여류화가 5인전(1949)등에 참여하여 작품을 출품하였다. 이 시기는 극심한 사회적 혼란기로 여러 가지 정치적 이념의 대립과 단체가 난립하였고 당시화단은 불완전한 시국의 영향 속에 있었다. 미술활동은 각종 미술단체와 전시가 있었지만, 이념과 정치적 혼란중에서 그 수준은 해방 전의 활동과 크게 다르지 않았다.

이 시기에 김기창은 1946년 조선조형예술동맹에 가담하여 활동하였는데,

고 미술계를 통제하에 두려는 목적으로 종래의 무감사 출품을 폐지하는 것을 내용으로 하였다. 기득권을 없애는 이러한 갑작스런 개조는 미술계에 혼란을 가져와 제전계 작가의 반대를 일으켰고 신회원들과도 대립을 가져왔다. 이듬해 히라오(平生)는 전람회를 제국미술전람회의 초대전과 문부성주최의 감사전으로 나누는 개조안을 제시하였으나 더욱 혼란할 뿐이었으며 이후 1937년 야스이(安井)문상의 ‘타협안’인 미술이외의 분야를 포함한 제국예술원의 설립과 문부성주최의 전람회 내용으로 진전되어 이로 인해 新文展이 발족되었다. 1937년에서 1943년까지 지속되었다.

54) 결혼 후 1946년 1월 28일 《두방전》(정자옥-지금의 미도와 백화점 화랑)에 작품을 출품하였다. 이 전시는 자유신문사 주최로 전제(戰災)동포 구제를 목적으로 이루어진 전시이다. 초대 출품자는 김은호, 김용진, 고희동, 이상범, 노수현, 변관식, 박승무, 이용로, 김기창, 이인성, 심형구, 장우성, 박래현 등이었으며 총 출품작은 60여점이었다. 이후 조선조형예술동맹의 회원이 되었으며 동화화랑(6.3~9)에서 첫 개인전을 열었다. 당시 동아일보 1946. 6. 2일자 신문에서는 30여점의 섬세하고 여성적인 작품들이 출품되었다고 전해지고 있으나 현전하는 것이 거의 없어서 구체적인 확인을 하기는 어렵다.

55) 《동양화 7인전》은 김기창, 이석호, 정중녀, 이팔찬, 조중현, 이건영, 박래현이 참여한 전시회로 동화백화점(1948. 9.25~10. 1)에서 개최되었다. 수재민 돕기 기금 마련을 위한 즉석 회화 판매가 이루어졌으며 이 해의 미술계를 정리하는 신문기사(조선일보 1948.12.26)에 의하면 《동양화 7인전》이 가장 성황을 이루었다고 전해진다.

조선조형예술동맹의 강령은 제국주의적 봉건적 미술의 잔재를 탈피하고 건전한 신미술을 수립하며, 조선의 자주독립 민주주의 국가의 완성에 협력하고 조선미술의 부흥에 힘쓰며 미술의 계몽운동과 일반 대중 생활에서 활성화를 꾀하여 미술단체의 통합을 목적으로 하였다. 조선조형예술동맹은 이후 조선미술동맹으로 다시 재통합되었으며, 평론가 및 작가들이 소속되었고 시대가 요구하는 민족적 리얼리즘을 제창하면서 화단에서 중심적인 역할을 하였다. 그러나, 미군정과 보수진영으로 공산당의 활동은 지하로 잠적한 상태였고, 전국적으로 좌익예술인에 대한 대대적인 검거로 미술계는 불안한 실정이었다. 결국, 대전 순회전에서 우익 테러집단의 전시장 난동으로 미술작품은 파괴를 당하는 수모를 겪게 되고 조선미술동맹은 막을 내리게 된다.⁵⁶⁾ 이러한 흐름 속에서 박래현은 당시의 작품이 거의 유실되어 구체적인 확인을 하기 어렵고, 다만 전시회를 통해 남편 김기창과의 예술적 견해를 서로 공유한 것으로 짐작된다.

종합적으로, 40년대 후반의 박래현은 일본화 양식의 인물화에서 벗어나 의식적으로 우리의 전통적인 美를 찾고자 노력한 것으로 보인다. 우향이 해방 후 일본화의 잔재를 벗어나고자 노력한 흔적은 그의 글에서도 잘 드러나 있는데, 이것은 일제 시기 동안 왜곡되어 온 우리의 傳統과 美를 새롭게 발견해야 하며 한국적이고 민족적인 정서에 그 바탕을 두어야 한다는 내용이다.⁵⁷⁾ 즉, 김기창이 신윤복의 풍속화첩을 그대로 모사한 듯 보이는 작품과 같이 옛 대가들의 그림을 보고 익힘으로써 일본적 색채를 벗어나고자 노력했다면⁵⁸⁾, 해방

56) 『월간미술』, 1989, 8월호, pp53-57참조

57) “... 이것이 민족성을 지니고 있다는 것은 물론이요 질서적이고 도덕적인 민족의 생활이 얼마나 아름답다는 것은 다시 말할 것이 없을 것이다. ...우리 민족이 잊어서는 아니될 우리만이 지닌 고상한 생활미의 전통은 일시라도 잊을 수는 없을 것이다. 그 나라의 민족만이 지닌 아름다운 특점까지 포기하고 외국 모방에 열중할 필요는 느끼지 않을 것이다.” 박래현, 「전통을 존경하여 새로운 설계 세우자」, 『경향신문』, 1947, 2. 16

58) 김기창의 <해원모사풍속도-나들이>는 신윤복의 풍속화첩을 거의 모사한 듯 그렸으며, <목욕>(1948년)이라는 작품은 김홍도의 <빨래하는 여인>과 매우 유사하게 표현되어 있다.

이라는 시대적 상황과 결혼을 통해 새롭게 변화된 환경에 처하게 된 박래현은 이전의 일본화 양식에서 벗어나 우리의 전통적 아름다움을 찾기 위해 주로 전통적인 소재를 탐구⁵⁹⁾하거나 우리나라의 대가들의 기법을 연구함으로써 이루어졌다. 우리나라의 대가인 신윤복에 대한 관심은 50년대 후반에 신윤복(申潤福, 1758~ ?)의 그림을 재구성한 <이조여인상>(1957년)를 통해서 확인된다.

59) 전통적 소재에 대한 탐구는 이후 1960년대 초에 도자기를 소재로 한 半抽象作品을 제작하게 된다.

Ⅲ. 독자적 양식의 추구하고 확립

1. 독자적 추상화법의 실험(1953~1962)

해방 후 식민지 잔재의 탈피라는 기치아래 우리나라 화단은 큰 변혁기를 맞이하게 된다. 일본화 양식의 영향을 강하게 받았던 동양 화단은 더욱 뚜렷한 개혁을 추구하면서 새로운 양식의 추구를 꾀하게 되는데 크게 두가지 경향으로 나타났다. 하나는 구체적인 작품의 창작 과정에서 채색을 배제하고 수묵을 사용함으로써 회화 재료를 통한 전통회화의 정체성을 회복하고자 하는 것이었고⁶⁰⁾, 다른 하나는 서양화단에서 활발히 수용되어 있던 서양 현대미술의 영향을 받아 현대화를 추구하는 경향이었다. 후자는 주로 획일적인 大韓民國美術展覽會 아카데미즘을 비판하면서 시대정신을 구현한 새로운 회화의 창조를 요구하였다. 大韓民國美術展覽會에서 비판적 시각이 강했던 작가들은 시대성을 반영하는 표현양식으로 서구의 추상회화를 제시하였다. 1957년 ‘현대 한국화의 모색’과 ‘시대적 예술의 개척’이라는 목적 아래 시대성을 추구하던 작가들에 의해 백양회가 창립하였고 이들은 反國展 운동의 구심점 역할을 하였다. 이들은 동양화라는 용어대신 한국화라는 명칭을 처음으로 사용하여 한국화라는 명칭에 대한 논의가 제기되는 계기를 만들기도 하였다.⁶¹⁾

60) 수묵화를 민족 전통회화로 규정한 바탕에는 식민 지배를 받던 당시부터 수묵화, 특히 수묵 산수화는 전통의 고루한 답습에서 벗어나 사색을 통한 새로운 경향을 추구하는 동시에 민족적인 향토성을 잘 표현한다는 평가가 자리 잡고 있었다. 이로써 수묵화=민족적, 채색화=반민족적 혹은 일본적으로 대변하는 이원적 사고를 바탕으로 1950년대의 한국 전통화단에서는 수묵을 중심으로 한 산수화와 인물화가 주류를 이루게 되었다. 홍선표, 「해방 이후 한국 현대미술의 전개-광복 50년, 한국화의 이원구조와 갈등」, 『미술사연구 9호』, 미술사연구회, 1995, pp317-319

61) 새로운 화풍은 선보인 이들은 “現代 韓國畫” “現代 東洋畫” “新東洋畫” “國畫”등으로 명

1950년대에 서양미술 사조의 수용을 주장했던 우리나라 화가들의 논의에서 일관되게 나타나는 특징에 대해 장우성(張遇聖, 1912~2005)의 「東洋文化의 現代性」⁶²⁾이라는 글에서 잘 표현되어 있다. 즉, 동양화의 정신은 표현주의와 초현실주의적 주관의 세계를 전개하는 것이며, 현대 추상회화의 이념은 동양화의 唯心主義的 根本 理念과 같은 맥락으로 이해한다는 것이다. 또한, 현대 서양미술 사조를 적극적으로 수용하였던 김기창이 미로(Miro, 1893~1983)나 피카소(Picasso, 1881~1973), 마티스(Matisse, 1869~1954) 등의 서구작가들이 전통 동양회화의 線과 餘白이라는 독특한 표현형식을 이용하여 현대 추상회화를 이룬 것처럼 한국화의 현대화 또한 전통회화가 가진 현대성을 다시 조명함으로써 만들어질 수 있다고 주장한 것은 역시 비슷한 논리에서 나온 것이라고 볼 수 있다.⁶³⁾

입체파의 초기 경향은 김기창의 작품 <복덕방>(도17, 1953)에서 인물은 단순화되고 집과 주변 배경 등은 기하학적인 도형으로 표현한 것을 볼 수 있다. 이러한 경향은 한국의 서양화에서도 거의 동일하게 나타난다.⁶⁴⁾ 그밖에 부분

칭하며 동양화와 차별성을 내세웠다. 김영기, 「東洋畫보다 韓國畫를」 (상)(하) 『京鄉新聞』, 1959. 2. 20~21, 김영기, 「開拓되는 現代韓國畫」, 『東亞日報』, (1956. 5. 16), 김영기, 「現代 東洋畫의 性格-時急한 韓國畫의 成立」, 『서울신문』, (1954, 8, 5)

62) “원래 동양화는 寫實主義가 아니고 表現主義와 超現實의 主觀의 세계를 전개하는 것이 동양화의 정신이다. … (중략) 현대 미술 사상의 主流가 되어 있는 抽象主義 회화이념에 있어서 그 主知主義的 構成과 唯美的 單純化의 構成性은 印象派 이후 野獸, 立體, 超現實等 諸各派를 거쳐온 오늘에 있어서 서양회화예술의 새로운 前衛로 등장했거니와 이 文化史的 觀點에서 본 客觀主義에서 主觀主義로, 模倣再現에서 創作構成으로 變遷한 현대 서양화의 발전 경로는 결국 동양화의 唯心主義的 根本 理念과도 접근하는 것이다.” 장우성, 「東洋文化의 現代性」, 『現代文學』, 1955, 2 pp33

63) 김기창, 「현대 동양화에 대한 소감」, 『서울신문』, 1955. 5. 18

64) 이시기의 동양화에서 보여준 입체주의적 경향은 1950년대의 한국의 서양화단에서 입체주의가 유행한 것과 무관하지 않다. 즉, 함대정의 <무제>와 이수억의 <6.25동란>에서 입체주의적 경향이 나타나고 있었다. 이후에 박영선의 <얼굴><파리의 여인><소와 여인>등은 화면을 복잡한 평면으로 분할하여 표현하였고 배경보다 인물을 사실적으로 표현한 것이 특징이

적으로 입체과 양식이 보이는 작품은 김영기(金永基, 1911~2003)의 <古都의 印象>이나 <慶州의 引上>, 서세옥(徐世鈺, 1929~)의 <暈月의 章>, <밤과 부락과 후조>에서 찾아 볼 수 있다. 그러나, 이들의 작품에서 보여지는 바와 같이 입체주의적 본래의 조형 이념을 이해하기 보다는 단순한 기하학적 대상을 표현한 것에 그치는 정도이다.⁶⁵⁾

박래현은 수묵의 재료를 이용한 작품을 제작하면서 동시에 입체주의를 수용하여 발전시키는 경향을 띠었다. <달밤>(도18)은 수묵이 가진 성질의 특징을 이용하여 먹이 번지는 효과를 활용한 작품으로 농담의 변화에 의해 화면의 구상을 효과적으로 표현하였다. 이러한 수묵의 특징을 잘 표현한 부드러운 먹물의 효과는 전통 화법의 영향 속에서 나온 것으로 보여진다. <달밤>은 아교에 물감을 섞어 종이 위에 얼룩처럼 얇게 번지게 한 뒤 다시 그위에 설채를 함으로써 양감으로 인한 서정적인 느낌을 풍기고 있는데 이러한 분위기는 이후의 추상 작품 중에서 땃방석 시리즈로 다시 적용하여 나타난다. 작품의 소재가 된 부엉이는 지혜와 인내, 통찰의 상징이다. 그것은 해방 후 전쟁을 겪었던 사회적 혼란기의 어려움을 헤쳐 나갈 인내와 지혜, 어두운 시대를 꿰뚫어 볼 수 있는 통찰력을 우리에게 주는 존재로 인식할 수 있다.⁶⁶⁾

라 할 수 있으며 문학진의 <담은 안은 부부>와 김홍수의 <세얼굴> 역시 비슷한 흐름을 보여주고 있다. 그러나, 우리나라의 화가들은 입체주의를 작은 단편들을 분석하고 재구성하는 것으로 파악했다. 이것은 1920-30년에 입체주의가 소개되면서 큐비즘, 미래주의, 구성주의, 기하학적 추상과 거의 동시에 혼재된 가운데 소개되었기 때문으로 볼 수 있다.

65) 이 당시 화단에서는 김영기의 입체주의적 화풍에 대해 동서양미술의 융합을 보여주는 것이라고 평하였다.(아더, J. 맥테거트, 「東西洋의 手法綜合」, 『東亞日報』, 1955. 5. 19) 그러나, 원래 입체주의가 추구한 대상의 기하학적 분석은 多視點에 의한 대상을 기하학적인 형태의 집합으로 이해한 것이기 때문에 김영기나 서세옥의 1950년대 한국 화가들의 작품에서 보여지는 입체주의 영향은 당시의 한국 서양화단의 흐름과 유사한 형태의 단순화된 기하학적 변형으로 보아야 할 것이다.

66) 김미경, 앞의 책, pp61. 그러나, 김현임은 여기에 소재로 사용된 부엉이를 우리나라 전통 회화에서는 거의 찾기 힘든 것으로 일본화의 영향을 받은 것으로 보았다. 즉, 부엉이를 소

비슷한 시기에 <달밤>과 같은 소재로 제작된 <달밤의 부엉이>(도19), <부엉이A>(도20)가 있다. 이 세작품은 양식적, 구성적, 소재적 측면에서 유사한 작품으로 색채와 형태의 융합을 중시했던 우향의 서정성을 볼 수 있는 그림이다. 박래현의 <달밤>이 갖는 중요한 의미는 초기의 면 분할이 보여지는 작품으로 피난기 시절이었던 1950년대 초반의 실험적인 입체파 형식의 경향이 나타나는 작품으로 평가할 수 있다. 이것은 그림의 조형적 탐구에서 예시된 바와 같이 우향의 양식이 새롭게 변화되는 시점이 이미 1950년대에 나타난다는 것을 알려 주고 있으며 또한, 운보의 양식을 극복하는 시기 역시 초기의 추상화 시기로 보아야 타당하다는 주장이 설득력을 갖는다. 부엉이를 소재로 한 그림은 김기창의 작품에서도 찾아볼 수 있는데 주로 사실적 묘사로 수목의 농담과 필획을 중시하여 그린 작품이 많다. 60년대부터 주로 제작되었으며 이후 70년대 까지 부엉이를 소재로 한 그림이 다수 남아 있다.(도 21-22참조)

박래현의 경우 입체파(큐비즘)의 본격적인 수용⁶⁷⁾은 1956년에 있었던 부부전에 작품을 발표하면서 논의되었다. 여기서 박래현은 입체파에 대해 이미 이해하고 있었음을 알 수 있으나 실제 작품에서는 부자연스러운 선묘와 면분할을 형성하는 기하학적 조형 양식이 화면의 구성에서 평면적인 형태로 나타나 매우 제한적인 느낌을 준다.

“... 작품은 완전히 입체적인 표현으로 옮겨지고 오랜 시일 모사와도 같이 해

재로 한 그림은 橫山大觀이 1920년대 초에 그림으로써 시작된 것으로 20년대 후반기에 제전을 통해 이러한 그림들이 자주 출품되었다고 보았다.

67) 동양화단에서 입체파의 회화 양식이 다른 모더니즘 양식보다 먼저 수용된 요인을 찾아볼 때, 한국의 서양화단에서 유행했다는 외적요인과 함께 야수파와 표현주의회화와는 다르게 비교적 단조로운 중성적 색조로 구성되어있는 점과 어느 정도 구상성을 띠고 있으면서도 단순화된 평면적인 입체파의 화면이 전통적 조형 양식과도 상충하지 않았다는 요인때문에 가능했다고 생각할 수 있다. 정형민, 「서구 모더니즘 수용과 전개에 따른 한국 전통회화의 변모」, 『조형17호』, 서울대 출판부, 1994, pp11

은 사실적 표현에서 떠나 형태와 구성을 중심으로 하는 작품으로 바뀌어 갔다. 여기 시각적인 것보다는 사고의 힘이 즐거운 세계를 갖게 되었다. ... 이와 같은 경향은 작품제작을 거듭하는 동안에 시각의 복수성을 가지게 되었으며, 즉 시점을 다각도에 두는 표현으로 나가고 보니 작품은 점차로 추상성을 지니게 되어 날카로운 감수성을 지닌 표현은 무언지 자신의 생리에 맞는 세계를 찾은 듯한 기쁨으로 제작이 계속되었다. ... ”⁶⁸⁾

먼저, <자매>(도23, 1955)를 살펴보면 아직 입체과적인 경향이 보이지는 않고 단지 윤곽선을 간략하게 처리한 것을 볼 수 있다. 이 작품은 직선의 형태를 사용하여 한복을 입고 있는 두 여인의 신체를 면 분할로 표현하였고 사실적으로 그려진 얼굴 부분과는 대조적으로 입고 있는 의상에서는 저고리와 치마가 서로 겹쳐져 있거나 나누어져 있어 두 인물 사이에 공간감을 무시한 듯 보여진다. 이렇게 간략하게 몇 개의 선으로 형태를 표현한 방법은 김기창의 <홍약>(도24, 1957)에서도 볼 수 있다. 이 그림은 몇 개의 검은 선으로 사물의 모습을 간략하게 단순화시켰으며 그 선으로 이루어진 면에 색을 칠하는 방법으로 비슷한 효과를 표현하였다. 이러한 표현 방식은 박래현의 경우 50년대 후반까지만 보여지고 있고 김기창의 경우는 60년대 후반까지 사용하고 있어 차이를 보인다.

1956년에 이르러 박래현은 형태를 간단한 기하학적인 형태로 분석하기 시작했다. 우향의 대표작으로 알려진 <노점>(도25, 1956)은 선과 면의 분할로 화면을 구성하고 신체를 변형하여 입체주의적 경향으로 전환하게 된 작품이다. 여기서 보여지는 면 분할은 배경의 공간감은 무시된 채 평면으로 겹쳐진 건물과 인물들이 서로 색면으로 분할되어 있다가 다시 연장되어 위의 윤곽선으로 이어져 있음을 볼 수 있다. 이 작품은 도시적이고 여성적인 박래현 특유

68) 박래현, 「동양화의 추상화」, 1978, pp199-200

의 세련미가 더해져 화면 전체가 활기를 띠고 있으며 갈색, 노랑, 밝은 회색의 중간 톤 등은 전체적으로 온화하고 부드러운 느낌을 주고 있다. <노점>은 인물과 주위 배경을 큐비즘의 분석적 구조로 해석하고 있는데 이전에 보여진 형상의 윤곽선 안을 채색하는 종래의 방법에서 벗어나 색채가 그자체로서 독자성을 가지며 화면을 장식적으로 만드는 새로운 방법을 제시해 주고 있다. 즉, 박래현은 큐비즘적 분석 방법을 매우 개인적으로 해석하고 이해하고 있으며 이러한 장식성은 그 이후의 작품 속에서도 일관되게 나타나고 있다.

비슷한 구성을 보이는 작품 <오후>(도26)⁶⁹⁾는 같은 주제로서 힘찬 선과 무채색에 가까운 색감으로 남성적인 모습을 담아냈다. 즉, <노점>은 여성상을 표현한 것이라면 <오후>는 대조적인 색채로 화면을 양분하면서 왼쪽의 남성 군상을 배치하여 색채가 강하고 직선적인 묘사가 주로 표현되며 오른쪽의 여성과 아이들은 단색조로 묘사가 간략히 단순화되어 남성상을 강조하고 있음을 보여 준다. <노점><오후>에서 보여지는 공통적인 인물의 형태는 서양적 인물 묘사이다. 의복의 형태나 얼굴의 표현은 동양보다는 서양에 가까운 묘사로 단순하게 그려졌는데 얼굴의 턱선을 각지게 함으로써 좀더 입체적으로 보이고 있다. 소재나 내용은 일상에서 오는 평범한 주제이지만 화면의 전체적 이미지는 이국적이다. 또한, <노점><오후>⁷⁰⁾는 사실적인 묘사를 떠나 형태와 구성을 중요 목적으로 보는 추상으로 변화되고 있다는 사실을 명확히 보여주는 예

69) 이 그림은 기존의 도록과 논문에서 1956년작 <노점B>으로 나와 있다. 하지만, 1957년 國展에서 <오후>라는 제목으로 출품된 작품이다. 본 논문에서는 國展圖錄에서 사용된 <오후>라는 작품으로 명시하였다. 『國展圖錄6』, 1958, pp44

70) <노점>과 <오후>는 사회상을 여성과 남성이라는 소재로 접근한 것이다. <노점>은 여성이라는 주제로 여름철 시장에서 볼 수 있는 가난하지만 건강한 여인들이 삶의 주체가 되는 모습을 표현하였고 서민적인 한국 여성의 전형을 그 시대의 배경과 더불어 함께 보여주고 있으며, <오후>는 남성의 주제, 즉 장대한 남성들의 힘찬 모습을 강조적으로 표현하였다. 이것은 두 작품이 하나의 주제를 갖고 있으면서 내용적으로는 각각 여성과 남성이라는 性의 문제를 다루고 있다는 것을 알 수 있다. 김미경, 앞의 책, pp70

이다. 즉, 큐비즘의 개념을 인식하고 수용하는 우향의 태도를 읽을 수 있으며 원리를 이해하고 공감하는 상태에서 동양화의 특성과 결합을 시도하는 것이라고 볼 수 있다.

반면, 김기창의 <노점>(도27, 1953~1955)은 박래현의 작품보다 이전에 제작된 것으로 전쟁 중의 도시 혹은 전쟁 후 혼란스러운 시대를 배경으로 당시의 시장의 모습을 그린 것이다. 이 그림에서 보여지는 소재적 구성은 박래현의 노점과 거의 비슷하다. 예를 들면 가장 오른쪽에 아이를 업고 머리에 바구니를 이고 있는 여성의 모습과 왼손을 올려 머리에 인 물건을 붙들고, 오른손은 뒤로하여 아이를 업고 있으며, 오른쪽 다리는 오른쪽으로 향하고 왼쪽 다리는 정면을 향하는 뒷모습이 거의 유사하게 그려져 있다. 그러나, 김기창의 <노점>은 단순화된 먹의 필선으로 인물을 평면화시켜 단순하게 그렸으며 삽화적인 느낌을 강하게 풍기고 있다. 이시기 동안 김기창은 시대적인 특징이 보여지는 시장을 소재한 또다른 작품을 그렸으며 판자촌을 배경으로 아이와 여인들, 노점의 상인들, 일살 생활 속의 서민들을 담담하게 화면으로 옮겼다.⁷¹⁾ (도28-29참조)

이상과 같이 작품을 분석한 결과, 1950년대 전기의 박래현과 김기창이 추구하는 입체파의 양상은 각각 차이를 드러내는데, 전자는 온화한 중간색의 색채사용과 볼륨감에 따른 붓질, 차분한 색채들에서 오는 서정성이고, 후자는 논리적 대상 분석에 따른 기하학적 직선과 면 분할에 주목하는 측면으로 건조한 형태 분석과 단조로운 색채의 관점에서 파악한다는 점이다. 이렇듯 운향의 작품들은 서정적 색채, 평면성과 볼륨감 있는 붓질을 통해 따뜻한 정서적 느낌을 주고 있으며 이후 운보의 1960년대 추상작품에도 영향을 끼치는 운향만의 특징으로 평가 되어진다.

71) 김기창의 초기 입체주의 작품은 <복덕방><노점><옛장수><구멍가게>등으로 일상의 서민적 풍경을 소재로 한 작품들이다.

또한, <노점>은 피카소의 <아비뇰의 처녀들>(도30)과 비교될 수 있는데 화면의 전면에 다섯명의 여성이 배치되어 있고 여성의 인물을 뾰족하고 각진 얼굴, 길게 늘인 목과 신체, 직선으로 이어지다가 꺾인 팔꿈치, 몸에 비해서 큰 손과 발 등이 거의 비슷하게 묘사되어 있다. 피카소의 경우 여인의 얼굴을 삼각형에 가까운 코와 선을 이용해 가면 같은 효과를 주는 대신 박래현의 경우는 인물의 색채를 사용하여 윤곽선을 흰색으로 표현함으로써 실제의 얼굴모습이 아니라 가면을 쓴 듯한 느낌을 주고 있다. 그러나, 피카소의 경우 얼굴이 정면의 눈, 측면의 코가 있어 기본적으로 다면 시점을 이용한 여성을 표현하고 있으나 박래현의 경우는 그런 부분이 보이지 않는다.

박래현이 피카소의 작품을 의식하여 그렸다는 것은 이전에 입체파에 대한 이해가 선행되었을 가능성이 있음을 암시한다. 다시말해, 김기창이 『나의 사랑과 예술』에서 시사한 바와 같이 신화풍의 발견이 김기창이 주도한 것으로 보이나, 1950년대의 작품을 비교해 보면 박래현이 김기창보다 더 현대화, 추상화로 진전하고 있음을 알 수 있다. 이것은 이당 김은호에게 사실주의 방식을 전수받은 김기창보다 서구 모더니즘 미술의 순수형식의 가치와 기법을 적극적으로 도입하고 근대 일본화를 정식으로 배웠으며 비교적 전통화의 굴레에서 자유로웠던 도시적 감성의 박래현이 김기창보다 먼저 새로운 모색과 비전을 실행에 옮겼을 개연성이 높다.⁷²⁾ 이시기의 입체파의 수용에 대한 일본 근대 전시회를 살펴보면, 1932년 파리동경신흥미술전이 동경부 미술관에서 개최되어 초현실주의 회화 및 피카소(Pablo Picasso, 1881~1973), 레제(Fernand Léger, 1881~1955), 로트(André Lhote, 1885~1962), 자크비용(Jacques Villon, 1875~1963)을 비롯하여 큐비즘계열의 작품등이 116점가량

72) 송미숙, 앞의 책, pp33~34 ; 이와 관련하여 임지예, 「박래현 작품세계에 나타난 모더니즘 연구」, 홍대, 1999, pp15 에서도 박래현이 일본 유학시기 처음 모더니즘을 접했을 것이라는 주장을 하였다.

전시되었고 이 전시는 1933년까지 일본 각지를 순회하며 열렸다. 또한, 二科會에서 전위적 작가들의 경향에 의해 九實會가 결성되어 1930년대 말과 40년대 초까지 전시회가 개최되었다. 이러한 시대적 배경으로 파악해 볼 때, 박래현이 입체파에 대한 정보를 직간접적으로 접했을 가능성이 있다고 여겨진다. 이후에 제작된 <수확>(도43)에서도 브라크의 ‘카네포르(Canephorae) 시리즈’와 여인의 형태, 색채, 주제 등에서 유사한 면들이 발견되어짐을 볼 수 있어, 이로써 입체파 화가였던 피카소와 브라크의 작품세계를 이미 알고 있었을 것으로 추측된다. 즉, 박래현은 동경 유학을 통해 개방된 시각을 갖고 있었고 서양의 미술 사조를 이 시기에 인식하고 있었음을 추정할 수 있다.⁷³⁾

<이른 아침>(도31)은 한국의 1950~60년대 서민의 일상생활을 소재로 하고 있다. 이 작품은 구성면에서, 합지박을 꼭지점으로 하여 밀변을 삼각형으로 보며 아이를 잡은 어머니의 어깨선과 아이의 시선 및 몸의 방향이 이어지면서 오른쪽 인물을 타고 V자의 선의 흐름을 보여준다. <노점>, <오후>와 <이른 아침>에서 보여지는 구성적 특성은 이전의 단순하고 인물의 이미지 중심에서 탈피하여 근대 서양화와 같이 일상의 단편을 제시하는 잘린 구도(cropping device), 프리즈(frieze)식 구성, 투시화법을 상기시키는 복합공간과 시점을 보

73) 당시 일본의 전체적인 분위기는 일본화를 높이 평가하고 서구의 미술사조는 시대적 쇠퇴기에 있었으나, 일본의 근대 미술에서 서양의 새로운 미술 흐름이 유입되는 것은 막을 수 없었다. 이와 관련하여 金瑛(아나뎀 수녀님 ; Anawim)씨는 박래현의 성격으로 볼 때 동경 유학시기 동안 새로운 사조의 흐름인 입체파에 대해 알았을 가능성이 있으며, 작품에 대한 표현 방식이 깊이 숙고하고 고민하여 작품을 완성시켜 나가는 경향이었다고 말하였다. 반면, 김기창은 단순한 성격으로 감정표현이나 내면의 변화된 양식의 경향들을 즉각적으로 작품속에 표출하여 우향과 대조를 이루었다고 회고하였다. 이로써, 작품 속에서는 김기창이 먼저 입체파 양식의 작품을 제작하였으나 새로운 동양화의 나아갈 모색기를 찾으면서 박래현과 공유한 사고를 통해 입체파의 적극적인 수용이 이루어진 것으로 파악된다.(필자와의 인터뷰 ; 2006. 5. 21) 당시 일본에서 입체파의 수용과 관련된 사항은 《아시아 큐비즘 : 경계없는 대화 (Cubism in Asia : Unbounded Dialogues)》 전시도록 中 pp158-160 참조할 것.

여준다는 점이다. 이러한 특징은 단순한 일차원적 공간구성에서 벗어나 복합적인 시각과 조형의 탐구에서 비롯된 것이라고 보여진다. 아울러 이들 작품에서는 서양의 데포르마송(déformation, 변형 혹은 왜곡)을 원용하여 인물은 수직 기둥과 같이 목과 팔, 다리가 길게 쪽 뻗어 있어 장대한 느낌을 준다. 이러한 그림들은 기하학적 단순화된 형태의 모양과 화면의 평면성을 동시에 표현하면서 동양의 운필효과를 연상케 하는 서양과 동양의 기법을 절묘하게 조화시키고 있다.⁷⁴⁾

<봄>(도32)은 가볍고 반복적인 직선들이 암시되어 있는 새장이 배경으로 되어있고 화면의 중앙에는 갈색 톤의 여인이 앉아 있다. 가벼운 선들은 투명한 느낌을 주고 있는데 이 무렵 시도되고 있는 직선적 구성이 일관적으로 보인다. 새장에 갇힌 새들은 날고 싶은 이상향에 대한 염원을 상징적으로 암시하는 듯하며 자유에 대한 갈망으로 해석되어진다.

이밖에 박래현이 김기창과 함께 작업한 작품이 있어 주목된다. <등나무와 참새>(도33, 1950년대)는 표현주의적인 경향⁷⁵⁾이 보이는 작품으로 등나무는 박래현이 참새는 김기창이 그렸다. 화면을 비틀린 등나무가 감싸안고 있으며 나무 주위는 사실적으로 묘사된 참새들이 날고 있어 마치 풍경화를 연상케 한다. 그러나, 등나무에서 보여지는 거친 붓터치와 강한 흑백의 대조는 화면 전체를 압도하면서 격렬한 에너지를 분출하는 듯 보여진다. 이와 같은 격렬한

74) 송미숙, 앞의 책, pp35-36

75) 표현주의 미술은 인간의 감정, 정서, 사상의 직접적 전달을 예술에서 가장 우선적이고 본질적인 목표로 보는 예술경향이다. 즉, 예술 대상에 대해 감정적이고 주관적인 태도를 작품에서 표현하고 하며 이를 위해 색채를 임의로 사용하거나 형태를 왜곡 또는 변형하여 일정한 원칙에 종속되지 않고 자유롭게 구성하는 것이라고 정의할 수 있다. 마순자, 「표현주의 회화에서의 인간표현(1905-1914)」, 1991, pp26 ; 표현주의 회화에 대한 자세한 내용은 정병관, 「한국 표현주의 회화」, 『한국현대미술의 형성과 비평』, 미진사, 1985 를 참고할 것

에너지와 생명력을 표현한 예는 중국이나 우리나라의 전통회화에서 그 면모를 찾아볼 수 있다. 즉, 전통 회화에서는 자연을 강한 생명력의 원천으로 여기고 ‘氣와 勢를 표현하는 것’을 내면의 정신세계에 대한 중요한 표현으로 여겼다. 이와 비슷한 소재의 작품으로 <樹下>(도34)가 있다. 이 그림 역시 등나무가 뒤엉켜 하늘로 뻗어 있으며 소년은 등을 돌린 채 피리를 불고 있는 모습으로, 마치 작가의 내면세계를 표현하고자 하는 듯 보인다. 다시 말해, 피리를 부는 사람에 대해서 ‘피리에서 나는 맑은 소리는 인간과 자연의 조화와 화음을 상징하고 세속적 일상을 잊게 하는 악기’인 피리를 연주하는 모습을 통해 戰後의 불안정한 사회적 환경과 세속의 고단함에서 벗어나 이상향을 동경하고 안식을 구하고자 하는 것으로 해석되어진다.⁷⁶⁾ 이러한 의견은 김영나가 김홍도(金弘道, 1745~?)의 神仙圖(도35)를 예로써 지적하였는데 사상적 배경은 도교적 성향에 가깝다고 볼 수 있다.⁷⁷⁾ 자연을 소재로 한 이러한 작품들은 운보의 영향 속에서 만들어 진 것으로 보인다. 특히, 거친 붓터치와 분출하는 강한 에너지를 연상케 하는 나무의 표현 방식은 박래현의 이전 작품에서 볼 수 없는 묘사로 김기창의 전통 수묵화법의 필치에서 영향을 받은 듯하다.⁷⁸⁾ 운보의 작품을 살펴보면, <감나무>(도36, 1950년대)에서 나타나는 떡의 힘찬 붓

76) 피리를 부는 소년을 주제로 한 작품으로는 1950-60년대 서양화, 동양화와 조각에서도 나타났다. 박상옥의 <한경(閑境)>, 박창돈의 <성지>, 박항섭의 <신화시대>, 황유엽의 <가족의 합창>, 박노수의 <취적(吹笛)>, 김기창의 <청산도(牧童)>, 조각에서 김경승의 <적(笛)>등이 그 예이다. 1930년대 이인성의 <한정(閑庭)>이 그 시초로 볼 수 있다. 김영나, 「해방이후 한국 현대미술의 전개」 『20세기의 한국미술』, 예경, 1995, pp185-186

77) 김영나, 「해방이후 한국현대미술사 전개 : 전통과 서구미술 수용의 갈등 및 방향 모색」, 『광복50주년 기념논문집 문학예술』, 광복50주년기념사업위원회 한국학술진흥재단, pp170-171

78) 운보 김기창은 5세때부터 와룡동의 서당에서 한학과 서예를 배웠다. 이것은 필묵을 접한 첫 번째 인연이었고 후일 이곳에서 배운 漢學이 예술적 생애의 사상적 기초가 되었다. 최병식, 『운보 김기창 예술론 연구』, 동문선, 1999, pp145-186참조

놀림과 <군마>(도37)에서 보이는 간결하지만 힘찬 붓터치 등은 <등나무와 참새>에서 등나무의 갈필된 표현 방식과 비슷한 느낌을 주고 있다. 또한, 강한 생명력을 주제로 하는 <군마>의 역동적인 화면에서 유사한 주제를 유추해 볼 수 있다.

또한, 1960년대 작품 <비파>(도38), <송학도>(도39), <계국도>(도40) 역시 박래현과 김기창이 함께 제작한 작품들로서 수묵의 전형적인 목필이 보이는 그림들이다. 이 작품들에서 배경이 되는 나무와 국화는 박래현이, 주요 소재인 참새와 학과 닭은 김기창이 그렸다.

표현주의 경향이 보이는 또다른 작품 <아이들>(도41)을 보면 그의 초기 작품 중에서 군상인 <군동>과 매우 다르게 표현된 것을 발견하게 된다. 즉, 아이들은 일그러진 모습으로 변형되어 괴기스럽게 묘사되어 있는데 삐죽삐죽 날카로운 선으로 이어진 선묘는 매우 신경질적인 느낌을 주고 있으며 제목과는 다르게 음산하고 우울한 경향이 보인다. 또한, 2중 3중으로 중첩된 신체는 이후 작품 <나녀>처럼 현실감이 없는 혼란을 주며 경계선을 모호하게 처리하여 실체를 구분하기가 어렵다.

1950년대 후기와 1960년대 초에 이르러 박래현은 여성을 소재로 한 작품을 다수 제작했는데 <이조여인상>(도42)는 혜원 신운복의 풍속화를 단순화시켜 추상적인 표현으로 그린 것이다. 이 시기의 우향이 그린 추상적 여성상들은 무한한 대지처럼 곳곳하면서도 따뜻한 속성을 이미지화하였다.

<이조여인상>에서 보여지는 여성의 치마폭은 線과 평면적 색채로 화면이 장식적으로 분할되는 효과를 낳고 있는데 <이른 아침>처럼 직선적 구성을 사용한 1950년대 중반의 작품들에서 이어지는 특성이기도 하다. 그러나, <이조여인상>는 이전에 제작된 <노점>과 <오후>에서 보이는 인물표현과 차이점을 드러낸다. 즉, 얼굴의 뾰족한 각진 형태대신 둥글고 완만한 곡선을 사용한 점,

몸에 비해 컸던 손과 발 대신 신체 비례에 맞는 손모양이 그것이다. 인물의 형태는 좀더 동양에 가깝게 부드러운 인상으로 묘사되어 있어 <노점>에서 보여지는 이국적인 느낌은 찾아보기 어렵다.

<수확>(도43), <나녀>(도44), <여인과 고양이>(도45), <향연>(도46), <기도>(도47)에서 보이는 여성들은 모두 가슴과 엉덩이가 지나치게 과장되어 왜곡되어 있고 얼굴과 신체는 어두운 회색톤으로 음영적으로 처리되었으며 표정은 몽롱한 듯한 단순하게 표현되어 있다. 이 작품들의 주요 소재는 인물이며 인체의 테포르마송은 절정을 이루고 있어 과장된 신체는 거의 도식화되어 있다. 작품 속 인물은 배경과 함께 화면공간을 형성하는 조형 요소로서의 의미가 뚜렷해지며 인체 자체에 대한 관심은 점차적으로 약해져 있다. 1960년의 또 다른 변화는 이미지와 배경이 입체와 양식의 구성과 동일하게 동시적으로 이해되고 있다는 것이다.⁷⁹⁾ 이것은 배경이 이미지를 부각시키기 위한 부수적인 공간이 아니라 이미지와 함께 중요한 조형공간으로 인식하게 된 것이다. 따라서 그림의 주제는 내용이나 의미 전달이 아니라 화면을 구성하고 있는 분할 색면, 윤필법과 단순 기하형태들로 정의된 회화의 형식으로 보았다.

이중에서 <여인과 고양이>는 분할된 면들을 작은 붓을 눌러 얼룩⁸⁰⁾으로 볼륨있게 처리하였고 이런 붓터치는 음영을 암시하면서 정교하게 찍은 것으로 얼룩점의 가장자리를 흰 선으로 강조하였다. 이 작품은 여인 뒤편의 그림자, 날카로운 가시와 나뭇가지, 그리고 가지에 찢린 듯 관통당하고 거꾸로 매달린 새, 웅크리고 있는 검은 고양이등이 묵상하듯 앉아있는 여인의 주위를 감싸고

79) 박래현의 이러한 변화는 1957년 백양회, 모던아트협회, 현대미술가협회, 창작미술가협회등이 거의 비슷하게 창립하면서 한국화단에 앵포르멜 추상미술의 시작을 예고하는 것과 관련이 있는 것으로 보여진다. 이후 1960년 미술가협회와 독립회가 결성되어 이 그룹들은 60년대 이후에 추상미술을 발전시키는 구심점이 되었다.

80) 붓을 눌러 점점이 찍는 이러한 기법은 박래현만이 갖는 독특한 방식으로 이해된다. 그는 계산된 붓놀림으로 얼룩을 번지게 하여 작품을 미리 계획된 구도에 맞추어 완성시켰다.

있다. 이러한 배경은 여인을 둘러싼 불안한 현실을 반영하며 여인은 모든 것을 포용하듯 눈을 감고 있다. 이 작품은 <수확>이나<기도>에서 보여진 온화한 색채를 사용하여 서정성을 풍부하게 하는 것과 대조적으로 무채색의 정적이며 어두운 느낌을 풍기고 있으며 사회상에 대한 반영을 공유한 것으로 해석되어진다. 고양이를 소재로 한 작품으로 1951년 <초저녁>(도48)이 있으며, 1960년 제작된 <고양이>(도49)가 있다. 세 작품에 등장하는 고양이는 모두 검은색으로 그려져 있으며 <초저녁>에서 보이는 고양이는 형태를 단순하고 간략하게 처리하여 평면적으로 표현되었고, <고양이>에서는 대상이 가진 의미

박래현은 가면(탈)이라는 소재를 이용해 표현하고자 하는 대상에 대해 무엇인가 감추고자 하는 가면이 갖는 의미와 한국적 전통 소재의 탐구라는 과정을 모두 담고 있다. 즉, <면>(도50, 1960)에서 시작된 가면(탈)의 이미지는 <나녀>(도44, 1960)에서 가면으로 假裝된 여성이 무언가를 감추고 있다는 의미로 사용되며,⁸¹⁾ 누드의 여성들은 실체를 구분하기 어렵게 혼란을 주는 2중, 3중으로 중첩되어 묘사되어 있음을 알 수 있는데 여기에서 이들은 실체를 드러내지 않음으로써 자신의 모습을 감춘다는 공통성을 지닌다. 그러나, 표면화되지 않았다고 해서 존재하지 않는 것은 아니다. 조앤 리비에르(Joan Riviere)의 표현처럼 여성성과 假裝의 선 사이에는 차이가 없으며 근본적으로 이것은 하나로 볼 수 있다.⁸²⁾ 보다는 순수화면의 조형이 1차적 목적으로 취급된다.

81) 김미경, 앞의 책, pp94

82) “여성스러움은 마스크를 쓰는 것으로 생각할 수 있는데, 이는 남성성의 소유를 감추면서 또한 그녀가 이를 소유한다고 밝혀진다면 예상되는 보복을 돌리기 위해 가장하는 것이다. ... 진정한 여성성과 假裝사이의 선을 어디에 그어야 하는가? 나의 대답은 사실, 그 차이는 어디에도 없다는 것이다. 즉, 근본적으로든 표면적이든 간에 양자는 같은 것이라는 것이다.”, Joan Riviere, "Womenliness as a Masquerade," in Victor Burgin, James Donald and Core Kaplan eds., Formations of Fantasy, New York, Methuen & Co. Ltd., 1986, pp38, 전영백, 「어머니의 분노.어머니의 욕망 : 박래현의 미술세계」 『미술속의 여성』, 이화여자대학교 박물관, 1996, pp188-212 재인용

<수확>은 <향연>, <하얀 비둘기>(도51, 1966)와 함께 여성의 내면세계, 이상향에서의 여성상을 재현하고 있다. 여기의 여성상은 추상적이고 개념적인 모성을 나타내며 고대 여신상이 지니는 다산과 풍요, 결실의 의미를 담고 있다. 여성과 풍요의 주제는 조르주 브라크(Georges Braque)가 그리스 신화에 나오는 풍요의 여신 카네포르를 주제로 그린 <카네포르(Canephorae)>(도52, 1922)와 유사성을 갖고 있으며, 열매를 수확하고 가슴에 과일을 안고 있는 <향연>은 브라크의 작품과 같은 주제로 해석할 수 있다.(도53)⁸³⁾

또한, 심리적 접근 방법에서 살펴볼 작품 <자유A>(도54), <자유B>(도55)는 작가의 내면 세계와 관계가 있다. 작품 속 새장 속의 새들은 뒤틀리고 변형된 앙상한 모습으로 그려져 있고 날개 짓을 하다가 추락하는 모습으로 묘사되어 있다. 이것은 구속에서 벗어나고 싶은 여성이 갖는 자유에 대한 갈망 혹은 좌절을 새를 통해 비유적으로 표출한 것이며 감정의 직접적인 분출로 해석할 수 있다. 또한, 사회적 맥락에서 시대적 혼란과 정치적 불안에서 오는 시대상의 반영으로도 볼 수 있다. 따라서, 여기에서는 정치적 의미를 상징적으로 암시하고 있으며 억압된 자유와 한계, 불안한 심리상태 등을 읽을 수 있다. 이것은 1960년대의 불안한 사회·경제적 배경, 어머니와 아내로서의 주변 환경에서 오는 심리적 압박과 갈등, 여성으로서의 예민한 감성 등이 복합적으로 작용한 것으로 보여진다.

1960년대 초반은 화면과 형태를 완전한 추상으로 가지는 않았다. <망향>(도56)이라는 작품에서 보듯이 현실적 대상의 흔적이 남아있으면서 순수 추상

83) 박래현의 작품에서 보여지는 것처럼 가슴과 엉덩이를 강조하는 표현법은 고대 미술에서 보이는 조형적 양식과 유사하다. 다산을 기리는 <빌렌도르프의 비너스(The Venus of Willendorf)>(B.C 28000경) 나 <로셸의 비너스(The Venus of Rochelle)>(B.C 25000경)에 나타난 여성의 모습은 생식 기능을 과장하기 위해 가슴과 엉덩이가 강조되고 얼굴과 사지는 간략하게 처리되었다. 고대 풍요의 여신인 지모신상 또한 풍요와 다산의 성격을 강조하기 위해 고대 비너스상과 유사한 조형적 특성을 갖는다.

화의 단계를 모색하는 시기였다 <정물A>(도57), <정물B>(도58), <정물C>(도59)는 정물 모티브의 반추상화 단계를 보여준다. 구성과 기법은 인물에 적용된 조화의 미학을 구사하면서도 여백공간을 활용, 형태의 단순성이 정물화에 서 두드러지게 나타난다. 종합적 큐비즘⁸⁴⁾의 콜라주를 이용한 것 같으나 수묵의 얼룩점들로 구성된 자율적인 단순 색면 구성은 대상에 대한 욕구와 부합되어 화면에 생동감과 균형감을 준다.

해방 후 혼란스러운 이 시기에 박래현은 수묵을 이용한 동양화를 제작하여 ‘식민지 잔재의 탈피’를 꾀하고자 노력했으며 새로운 방향성을 모색하는 가운데 서구 미술사조를 도입하여 실험적인 작품을 하는 시기였음을 알 수 있었다.

2. 추상 양식의 전개 (1962~1969)

박래현은 50년대의 입체주의적 경향과 60년대 초의 반추상화의 단계를 거쳐 이후 완전한 추상의 세계로 들어서게 된다. 박래현의 완전 추상으로 가는 시기는 1962년 12월에 열린 김기창·박래현부부전을 통해 우향의 작품을 평하면서 부터이다.⁸⁵⁾

84) 종합적 큐비즘은 상대적으로 더 간결해진 화면과, 이미지와 배경의 재분리, 추상적인 양식화된 화면과 대상을 환기시키는 요소와의 조화 등을 특징으로 한다. 특히, 오브제에 대한 인식에서 콜라주(폴로 붙인다)와 파피에 콜레(종이를 붙인다)의 형식을 띠게 되며 이러한 표현을 위해 종이, 신문, 활자, 기호, 나무조각, 무늬목 등의 일상생활에서 모은 오브제가 이용된다. 이로써 손으로 직접 그리는 평면회화라는 전통적인 회화개념을 허무는 계기가 된다.

85) 김영주는 1962년 김기창 박래현의 부부전을 평하면서 박래현의 작품에 대하여 완전한 추상, 표현적 비구상의 세계라고 서술하였다. 金永周, 「東洋畫의 現代化 - 金基稔 朴峽賢 夫婦畫展」, 『동아일보』, 1962. 12. 26, 부부전의 개최에 대한 기사는 『경향신문』, 1962. 12.27 참조. 그러나, 박래현은 자전적 서술론에서 밝힌 바와 같이 1959년 이미 완전한 추상으로 들어갔다고 회고하여 시기별로 차이가 있음을 알 수 있다. 박래현, 「동양화의 추상

이시기의 우리나라의 화단은 앵포르멜의 영향 속에 추상화를 비롯한 전위적인 미술운동이 활기를 띠면서 확산되어 있었고⁸⁶⁾, 이미 1960년 미술가협회와 목림회⁸⁷⁾의 창립으로 추상 미술은 본격적인 발전을 지속해 오고 있었다.

박래현의 추상 작품은 정물시리즈의 반추상화 단계를 거쳐 <작품1>(도60), <작품2>(도61), <작품3>(도62)을 통해 정물을 보다 추상화하여 화면에서 구상성을 배제해 나가려는 시도를 보여주고 있다. 이 작품시리즈는 1965년 이전과 이후를 연결하면서 교량적인 역할을 한다. 65년 이후 박래

화」, 1978

86) 앵포르멜의 직접적인 자극은 1957년 미셀 타피에, 마티외, 샘 프란시스 등이 연이어 일본에 와서 화제를 불러 일으켰고 일본의 미술 저널리즘과 젊은 세대들이 여기에 적극적으로 호응한데서 비롯되었다. 타피에는 1958년 일본 오사카 국제 페스티벌의 하나인 <새로운 繪畫世界展 - 앵포르멜과 具體>에 참가하여 일본의 전위운동에 활기를 더해 주었고, 그 여파가 우리나라의 화단에도 영향을 주었다. 당시 方根澤은 일본 잡지를 통해 타피에와 마티외의 시범적 앵포르멜 회화 행위 등을 접했고 그 실상을 구체적으로 알았다고 밝혔다. (方根澤, 「繪畫의 現代化 問題」, 『연합신문』 1958. 3. 11~12) 이어서, 제4회 현대미술가협회 전에서는 앵포르멜과 추상표현주의의 영향이 혼합된 형태로 나타났으며, 이것은 새로운 형태의 ‘뜨거운 추상’으로 불려지곤 했다. 이구열, 「현대 한국미술사의 앵포르멜 열풍」, 『空間』, 1984년 7월호, 『근대한국미술사의 연구』, 1992, pp492-497재인용

87) 목림회는 1960년 창립전을 열고 수묵을 중심으로 한 표현의 실험을 통해 전통화단에서 현대의 문맥에 맞추어 동양화의 새 경지를 열었으며 한국 현대회화사에 획기적 전기를 마련하였다. 이시기는 아직까지 전통적인 양식이 우월권을 행사하던 시대였으나 이들이 보여준 실험의 양상은 전통과 기존의 가치에 대한 색다른 시도로 여겨졌다. ‘한국 동양화단의 유일한 전위적 청년작가들의 집합체’를 표방하면서 서세욱, 박세원, 장운상, 장선백, 민병갑, 진영화, 남궁훈, 최종걸, 권순일, 정탁영등이 참여했고, 뒤에 송영방, 안동숙, 신영상등이 가세했다. 기존의 재래적 재료와 방법을 탈피하여 동양화란 전통적 관념에서 벗어난 여러 기법들을 구사했으며, 이 단체의 정신 속에는 앵포르멜의 표현주의적 추상과 비정형의 현대주의에 일정한 영향과 자극을 받았음을 알 수 있다. 이후 1964년 해체되고 뒤이어 한국화회, 신수회, 청토회 등이 창립되어 그들의 맥을 이어나갔다. 오광수서성록, 『우리미술 100년』, 현암사, 2001

현은 이전의 인물과 사실대상에 대한 관심을 완전히 배제하며 형상성은 상상이나 은유를 통해 추상적으로 이해하게 된다. 이때의 추상은 수묵 담채가 한지의 특성과 결합되어 자율적으로 형성되는 번지기의 효과를 강조했다. 데 당시 서양화가들이 앵포르멜이나 서정추상의 영향속에서 만든 작품들과 비슷한 면을 보여주고 있다. 1965년도 <작품>(도63), <작품4>(도64), <작품7>(도65), 1968년도<작품5>(도66), <작품6>(도67)이 그것이며, <작품21>(도68, 1968)는 띠무늬와 수묵의 번짐이 한 화면에 동시에 표현되어 있는 특이한 예다. 박래현의 경우 번짐의 기법은 물감에서 오는 無爲적인 행위보다 화면구성과 표면효과를 위한 조형적 기법으로 이용되어진 것으로 보인다. 이러한 물감의 번지기에 의한 추상작품들은 1960년 <작품3>(도62)에서 이미 예시되었다.

이당시 화면에 스며오는 선과 수묵의 얼룩점, 혹은 은은한 색조의 번짐이나 빈 공간과의 비밀스러운 친화 관계 등을 중심으로 한 근원적인 조형성은 화면 속 구성을 탄탄하게 해주고 있으며, 비정형화된 회화의 세계를 독특한 미적 재질감으로 융합시켜 새로운 추상화로 성립시켰다. 이러한 변화는 해외 여행과 각종 해외의 전시회를 통해 새로운 이국적 문화와 과거 및 현대의 미술을 경험함으로써 얻어진 결과물들이라고 보여진다.⁸⁸⁾

박래현의 추상작품들은 전통자기나 토기, 민속공예들에서 연상된 듯한 ‘한국적인 정서’가 형태 안에 녹아 있다는 점이다. 이것은 이른바 엽전꾸러미 모티프 연작에서 선명하게 보여지는데, <작품12>(도69)에서 보여지듯이 1960년대 중기에서 후기까지 붉은색, 황색, 검정색을 주조로 하는 강한 색면, 땃방석의 꼴이나 엮음, 유기체의 조직세포, 실에 펜 엽전꾸러미를 연상케 하는 줄띠들이 연결된 고리 등으로 표현되어 있다. 이와 관련하여 김영

88) 박래경, 「현대 한국화로 향한 작가의 의지」, 『우향 박래현』, 경미문화사, 1978, pp97-108

나는 이러한 아이디어를 ‘싱크대 개수구’에서 얻었다는 말을 직접 들은 바 있다고 지적했으나,⁸⁹⁾ 필자는 이 점에 대해 이후 타피스트리의 작품의 일부에서 표현된 재료의 사용이 와전되어 잘못 인용되었을 것이라고 생각한다.⁹⁰⁾ 타피스트리 작품 <작품다>(도70, 1972)와 <작품>(도71, 1970년대 초)에서 사용된 재료가 바로 미국의 싱크대 개수구에서 이용되는 것으로 이것을 작품의 소재로 활용한 것이다. 박래현은 주위의 일상생활에서 소재를 찾아 친근감있는 작품을 제작한 것이 그만의 특성이기도 하다.

엽전의 형태는 수목의 번짐과 긴 띠선을 이루면서 일정한 간격으로 이어지고 있으며 검은색, 붉은색, 황색의 색면이 형태의 질감을 부각시키고 있다. 각각의 색면은 화면을 채우기도 하고 고리 모양의 원형 형태와 결합하여 화면에 가로지르는 반복된 선들을 부드럽게 조화시키면서 단조로움에 변화를 주고 있다. 이러한 대칭적 구조와 장식성의 특징은 엽전꾸러미 연작에서 잘 드러나고 있으며 하인두의 작업과 유사한 면을 보여준다. 하인두(河麟斗, 1930~1989)의 작품 <작품>(도72, 1970)은 형태가 주는 원심적 방향으로 반복과 대칭적 구조에서 박래현의 특징과 비슷한 면을 보여주고 있다.⁹¹⁾

<작품9>(도73)는 엽전군 이미지중 가장 초기의 제작된 것으로 줄무늬 띠안의 붓질은 이후의 작품에서 보여지는 것처럼 줄무늬를 나누지 않고 전체적으로 띠를 따라가며 번진다. 이 작품은 김기창의 추상 작품 중에서 <태고

89) 김영나는 박래현으로부터 싱크대 개수구에서 아이디어를 얻었다고 직접 들은 바 있음을 지적하였다. 김영나, 《현대의 미술》, 『현대미술관회 뉴스72호』, 1994. 6. 30, pp 3

90) 金瑛씨와의 인터뷰를 통해서 ‘싱크대 개수구’에서 얻은 아이디어는 타피스트리에 사용된 재료중 하나이며 박래현은 추상 계열의 작품의 소재를 한국적인 전통적 떡살 무늬나 조개, 소라등을 수집하여 여기서 주로 모티브를 착안했으며, 이것을 원형 그대로 디자인하는게 아니라 개인적인 방법으로 재해석하여 독특한 이미지를 표출했다고 한다. (필자와의 인터뷰 ; 2006. 5. 21)

91) 송미숙, 앞의 책, pp42

의 이미지>(도74, 1960~1964)와 유사하다. 즉, 중앙으로 집중된 구성은 화면을 탄탄하게 지탱해 주며 부분적으로 강조된 채색은 원근감을 준다. 우향의 영향이 보이는 작품으로 이해된다.

<작품10>(도75), <작품11>(도76), <작품12>(도69), <작품14>(도77)에서는 번짐의 효과를 이용하여 자연스러운 번지기를 더욱 치밀하고 의도적으로 처리함으로써 띠무늬의 구성적 특성을 강조하고 있다. <작품15>(도78)와 <작품16>(도79)은 <작품11>, <작품12>과 비교해 볼 때 윗부분의 구성이 전면화되어 아래로는 8개의 선이 반복되어 보이며 촘촘한 형태들은 더 완만히 늘어지고 다층적으로 나타난다. 또한, 서로 겹쳐진 줄무늬 막과 유동적인 주황의 색면이 형성하는 막, 이 두 개의 막이 각각 층을 이루고 있다. 이러한 특성은 <작품17>(도80)에서도 다시 보여지며 유연하게 연결된 형태들은 구멍이 뚫린 채 화면의 밖으로 연장될 듯 전면에서 확장되어진다.

1967년의 작품들을 보면 그동안 번짐의 띠선들 사이에 있던 평면적 색면들이 그 범위가 확대되어 중요한 조형요소로 자리잡게 되었다는 사실이다. 이것은 번짐의 반복된 연속성에서 배경의 강렬한 색채적 효과를 화면의 긴장감과 함께 보여주는 것이라고 볼 수 있다. 즉, <작품18>(도81), <작품19>(도82), <작품20>(도83)에서 보여지는 강렬한 색면의 효과는 화면의 원형 구성에 바탕을 두었으며 중앙으로 시선을 모아 대담한 장식적 구성으로 관람자를 압도하고 있다.

또한, 박래현의 작품에는 중심 핵, 중심적인 구멍 같은 여성 미술에서 보여지는 이미지를 볼 수 있는데 이것은 <작품11>(도76), <작품12>(도69)처럼 검정색과 황색의 층 사이에 있는 커다란 구멍은 화면의 조화를 주는 여백이면서도 끝을 알 수 없는 깊은 구멍을 상기시킨다.⁹²⁾ 이 구멍은 줄리아 크리스테

92) 전영백, 앞의 책, pp200-201

바의 코라(chora)⁹³⁾를 연상시키며, 작품에서 보여지는 동심원의 반복은 여성의 중심핵 이미지를 형상화한 리 본테코(Lee Bontecou)의 <다섯 번째 핵(Fifth Stone)>(도84, 1964)과 에바 헤세(Eva Hesse)의 <무제(Untitled)>(도85, 1966)와도 유사하다. 이와 관련하여 전영백은, 여성적 분노를 표출하는 하나의 기호적(the semiotic)⁹⁴⁾ 구멍으로 해석했다. 즉, 한국의 모성적 분노는 사회적 용인이 허락되지 않은 채 분노하지 않을 만큼 강하거나 스스로를 억제하는 방법으로 의미의 상징체계에서는 부정성(negativity)인 구조를 띠게 된 것이며 이러한 형태가 박래현의 작품에서 구멍으로 표현된 것이라 인식했다. 그러나, 이러한 60년대 추상작품에서 보이는 구멍은 서양화가 나희균(1932~)의 <철의 작품86-II>(도86)작품에서 처럼 대부분의 경우는 부정형의 비어있는 공간 인 형태적 특성으로 볼 수 있다. 나희균의 작품 <철의 작품86-II>는 빈 공간과 다른 공간사이에 연결된 선들과 어울려 다양한 공간감을 표현하고

93) 플라톤은 그의 말년에 저서에서 그의 유심론 철학원리에 입각한 우주론을 개관하면서 모든 감각적 속성을 담기기 이전의 수용체적, 물질 에네르기적 공허 그 자체를 'Kho-a'라고 불렀다. 크리스테바는 플라톤의 코라를 홉설에서의 물질(hyle)이나 헤겔의 힘등과 유추적으로 접근해가면서 프로이트가 '일차과정'이라 부른, 자아 분화와 대상 문화의 언어를 습득하기 이전에, 생체 에네르지의 충동 운동 자체인, 인간의 생물학적 심적 실존과 동일시한다. 이것이 줄리아 크리스테바가 말한 '기호성'의 핵심을 이루고 있는 것이다. Chris Weedon, 『포스트구조주의와 페미니즘 비평』, 한신문화사, 1994, pp90-93

94) 기호적(semiotic)이란 크리스테바가 사용한 용어로 언어를 습득하기 이전 즉, 상징계에 들어가지 이전 유아가 경험한 충동들, 혹은 충동들의 율동적 의미를 뜻한다. 율동적 충동은 그 자체가 일종의 언어인데, 유아가 말하기를 배우자마자 즉시 억압된다. 왜냐하면 우리의 언어 체계는 유아가 경험한 것 모두를 표현할 수 없기 때문이다. 그러나 유아가 언어를 습득했다고해서 기초적 세계가 모두 억압되는 것은 아니다. 그 세계는 상징적 질서의 배후에 존재하며 상징적 언어의 과멸, 부재, 파괴를 특성으로 하는 모더니스트 작가들이나 아방가르드 작가들의 낱말 유희속에 드러난다. 여성적 세계가 그렇듯이 기호적 세계 역시 상징적 질서로는 충분히 표현될 수 없는 것을 대표한다. 남성중심의 여성성의 억압은 무의식적이고 기호적인 코라를 상기시키며, 코라는 상징계와 상징적 의미의 주체에 대한 끊임없는 도전이 일어나는 부정성(negativity)의 장소로 표현된다. Chris Weedon, 앞의 책, pp92-93

있다. 따라서 박래현의 작품에서 보여지는 원형의 공간은 여성성에 의한 기호적 구멍으로 단정하기 보다는, 형태적 특성의 성격이 더 강한 것으로 볼 수 있으며 반복적인 리듬감을 표현한 작품의 주제를 강조한 것으로 해석하는 것이 더 타당하다고 보여진다.

<작품11>(도76), <작품19>(도82), <작품20>(도83)에서는 동심원적 형태와 구멍, 원형, 포물선 같은 형태가 등장한다. 이러한 이미지들은 여성의 신체를 통하여 여성적 에로티시즘을 보여준 본질주의적 여성 미학과 같은 맥락으로 이해된다.

“...남성의 작품에 비해 여성의 작품에는 다음과 같은 확실한 요소들이 발견된다. 그것은 중심핵, 포물선 모양의 주머니를 닮은 형태, 과도한 선과 세부, 베일로 가려진 듯 은폐된 층들, 촉각적이거나 감각적인 표면과 형태, 관념의 연합된 붕괴, 자전적 요소의 강조이다...”⁹⁵⁾

특히, <작품19-수태>(도82)는 황색의 원형적 모양을 여러 가지 관점에서 해석되는데, 태아가 자궁 속에 부유하듯 떠 있는 것으로 볼 수도 있으며 마치 하나의 생명을 잉태하기 위해 자신의 몸을 가르거나 혹은 생명체가 둘러싸인 겹겹질을 밖으로 밀어내면서 속으로부터 팽창해 나오는 듯한 모습으로 해석할 수도 있다. 여기에서 작품적 의미는, 팽창된 둥근 원형의 색면과 중앙의 흰 여백공간, 노란색의 반점, 이 주위를 둘러싼 얼룩 띠선들, 그리고 선들 사이 사이에 놓여진 흑색과 적색의 색면 공간들간의 계산된 조화에서 찾을 수 있다.⁹⁶⁾ 특히 이 작품은 동양화가 심경자(沈敬子, 1944~)의 <가

95) Lucy R. Lippard, 『The Women Artists Movement - What Next? 』 *From the Center*, Lucy R. Lippard New York : E.P. Dutton, 1976 pp143

96) 심경자와의 인터뷰를 통해 박래현은 치밀하고 정확하며 꼼꼼한 성격임을 확인할 수 있었다. 아마도 이러한 정확성은 작품을 제작하는데 있어서 매우 조직적인 구성과 의도된 색채

르마>(도87)⁹⁷⁾연작에 영향을 준 듯 보이며 구성과 형태적 측면에서 유사성을 지닌다.⁹⁸⁾

우향이 추상작업을 하는 동안 나타난 특성들은 크게 세부분으로 정리된다. 첫째, 대상에 대한 암시와 흔적이다. 가로와 세로로 연결된 검은 선들은 이후의 작품들에서 추상화된 선의 형태들로 반복해서 나타난다. 둘째, 설채 기법이다. 이것은 얼룩점과 검고 가는 선을 이용한 것이며 1950년대 초<달밤>에서 시작되어 이후 1960년대 말까지 반복적으로 나타난다. 셋째, 중심성에 관한 면이다. 우향의 작품은 얼룩의 번짐과 빈 공간을 배경으로 중앙에 형태가 집중되며, 화면 중심의 형태가 균형을 유지하도록 가로지른 선을 배치함으로써 안정적인 느낌을 주고 있다.⁹⁹⁾

김기창과의 영향 관계에서 살펴보면 완전한 추상한 이른 시기인 1962년 이후부터는 추상화법에서 뚜렷한 대조를 이룬다. 즉, 질감, 구성, 색채의 사용 등에서 차이점을 볼 수 있는데, 김기창의 경우 작품에서 보여지는 구겨진 종이에 갖가지 물감을 문혀 찍어 누르는 방법으로 울퉁불퉁한 표면을 만들어 질감을 거칠게 표현했으며 이것은 박수근(朴壽根, 1914~1965)의 유화 물감을 두껍게 덧칠하여 화강암같이 거친 질감을 만들어 낸 과정과 60년대 초의 이응노(李應魯, 1904~1989)의 꼴라주 작품에서 보이는 질감과 비슷한

를 이용하였고, 얼룩의 번짐 또한 미리 계획적으로 짜여진 구도였음을 알 수 있다.

97) <가르마> 는 작가가 표현한 ‘내가 살아온, 살아갈 길을 의미하는 추상의 선’을 뜻하기도 하며, 힌두교에서業을, 불교에서는 因果應報와 因緣 그리고 宿命을 의미하는 개념으로 설명할 수도 있다. 또한, 여성의 性的 정체성을 반영한 상징체계로 인식할 수 있는데 작가의 무의식적 발현으로 볼 수 있다. 그의 작품은 전통과 자연에서 얻어진 매체들을 이용하여 추상적 화면을 이끌어 냈으며, 자연의 본성에 순응하며 돕는 숙명론적 세계관을 내포한다고 할 수 있다.

98) 송미숙, 앞의 책, pp42 ; 이와 관련하여 심경자는 초기의 작품에서 김기창의 지도를 받았으며, 박래현의 작품을 실제 접할 수 있는 기회가 많았음을 밝혔다. (필자와의 인터뷰 2006. 5. 12)

99) 김미경, 앞의 책, pp104-107

효과로 보여진다. 구성적 측면에서도 부정형의 모습을 대체로 띠지만 <소와 여인>(도88)같은 작품에서 보여지듯 완전한 추상이라기 보다는 대상의 상상에 의한 추상적 표현으로 보아야 타당할 것 같다. 또 색채에 있어서 박래현은 주로 제한된 색채만을 이용하여 이미지 중심의 연작형태를 통한 작품을 제작하였고, 김기창은 다채로운 색감을 화면에 창조해 내고 있어 차이를 보인다. 이부분 역시 우향이 운보에게 끼친 영향으로 볼 수 있으며 운보는 색채 사용에서 보다 전통적인 미감을 표현하고자 한 것으로 이해된다.

이상과 같이 살펴본 바에 의하면, 박래현은 독자적 추상 양식을 전개함으로써 비정형의 추상화를 창조했으며 이것은 우리의 전통적 아름다움과 박래현만이 가진 특유의 서정적 감성을 함께 담아내어 현대적 추상화의 양식을 확립시켰다.

3. 박래현 회화의 양식적 특징과 그의 예술관

박래현의 회화에서 보여지는 양식적 특징은 몇가지로 요약할 수 있다. 먼저, 초기 작품에서 시종일관 중요한 색채로 등장하는 검은색의 사용이다. <粧>의 소녀가 입고 있는 의상이 검은색으로 그의 특별한 관심을 알 수 있다.

“ ... 지루하던 겨울이 다 가고 봄빛이 드문드문 거리를 장식할 무렵 나를 찾아온 T에게서 내가 가끔 생각해 본 일이 있는 <거울 앞의 여인(粧)>의 구성을 보게 되었다. ... 그 때 나는 피곤이라는 것이 전혀 없었던 것 같다. 늘 소망하였던 검은 색을 쓸 수 있는 기쁨에 학교 시간이 지루하기 짝이 없었다.”¹⁰⁰⁾

이후 <달밤>, <오후>, <여인과 고양이>, <정물>, <작품> 등으로 이어지는 그림에서 검은색은 지속적으로 보여진다.

채색화에서 검은색의 사용은 거의 드문 경우로 박래현은 시기별로 의미를 달리 적용하여 사용한 것으로 추정된다. 즉, 초기의 작품에서 보이는 검은색은 수묵이 주는 발묵 효과로 사용되었으며, 50년대의 중반에서는 표현주의적 암울한 분위기를 묘사하기 위해 채도의 사용을 극적으로 표현하기 위해 사용한 듯 보여진다. 또한, 60년대의 추상작품에서는 강조하려는 부분에 작가가 의도성을 가지고 화면의 의미 전달을 위해 핵심적인 포인트를 주는 것으로 해석되어진다. 예를 들면, <작품22>(도89)에서 황색, 붉은색, 검은색의 한정된 색채¹⁰¹⁾를 이용하여 반복적인 리듬감을 주면서 형태에서 오는미를 추구하고자 하였다. 이러한 화면에서 오는 시각적인 울동감은 음악적인 파장과 조화롭게 부합되어 매우 動적인 느낌을 주고 있으며 古代의 現代的 표현으로 연결하여 이해된다.

둘째, 고고한 장식성이다. 그의 작품속에서 나타난 다양함 속에서도 일관되게 나타난 세련된 장식적 감각과 치밀한 구성은 절제된 조화와 미의 감성으로 인식된다. 이것은 작품의 규모와 관계없이 섬세한 가운데도 항상 주지되는 장대함과 직관적인 구성은 중량감이 배제된 평면성에서 오는 특성으로 볼 수 있다.

셋째, 우향의 작품에서 등장하는 번짐의 기법은 동양화의 특수한 표현 양

100) 박래현, 「어린 사슴과 같은 불안」, 『서울신문』, 1956. 12. 21

101) 이 당시 황색, 붉은색, 검은색을 가장 선호한 듯 보인다. 박래현, 「半生에 서서 지금까지 -제11회 夫婦展을 열고」 『여원』, 1967. 3, 또한, 한국적인 빛깔의 朱色, 靑色의 장식같은 누른색은 黃銅色, 현대의 動的인 세계 속에서 시간에 대한 타산성을 상징하는 빛깔로 검은색(墨)으로 표현하여 현대화한 古代의 대화를 이룬다고 밝혔다. 「風化된 바위의 이미지-김기창 박래현 부부전」, 『조선일보』, 1966. 12. 1

식으로 발목의 효과를 이용하여 굽고 가는 선들을 화면에서 개성적으로 구성하였다. 1950년대는 수묵 담채의 번지기 작업으로 반복된 점들을 찍어 번짐과 겹침으로 구성과 재질감을 표현했으며, 1960년대는 대상을 해체하고 이미지를 추상화함으로써 먹이 번지고 스며드는 과정의 특성을 붉은색, 황색, 검은색을 주로 이용하여 독특하게 구성하였다. 후기로 갈수록 思考에서 오는 즐거움이 반영되듯 먹의 선 뿐 만아니라 화선지에 스며오는 먹의 아름다움을 東洋的인 美라고 여겼다. 우연의 효과적 구성으로서 보여지는 일련의 번지기 기법은 그의 회화에서 볼 수 있는 조형경향이다. 이러한 번지기 기법은 섬세한 장인의 치밀한 계획하에 이루어진 작업들이며, 균형과 질서, 율동감이 주는 양식적 특징은 화면 구성의 완숙미로 평가되어지고 추상화의 현대적 조형성은 더욱 주목된다고 할 수 있다.

박래현의 여성관은 그가 남긴 글과 삶을 통해 알 수 있듯이 보수적이며 전형적인 현모양처¹⁰²⁾였다. 일반적으로 여성의 본분은 전통적인 성역할을 감당하는 것이라고 보았으며 그 범위안에서 직업을 가진 여성들이 최선을 다하는 것이라고 받아들인다. 이러한 사고방식은 결혼 후 남편의 내조와 자녀의 양육을 주부로서 감당하면서도, 화가로서 활동을 지속해 나가는 바탕이 되었다.

102) 현모양처 정체성은 여성의 자아와 삶에 매우 중요한 영향을 미친다. 지난 반세기동안 이루어진 여성의 삶의 틀의 변화, 의식 변화와 속도를 사회제도나 여건이 따라가지 못하는 것도 여성들을 현모양처 정체성에 재연결시키는 힘과 장치가 유지되고 있기 때문이다. 현모양처 정체성이 여성에게 유의미한 자아 정체성으로 구축되어 있을 때 여성은 이 정체성을 의미들 내지 준거틀로 삼아서 자신의 일상생활과 삶의 여러 가지 과제를 설계하고 구성하는 '현모양처 살기'를 선택한다. 문소정, 「현모양처/양처현모 정체성을 통해 본 韓日 여성의 일상적 삶의 질 비교 연구」, 『사회와 역사 통권61집』, 문학과 지성사, 2002. 5, pp251-261 ; 현모양처에 관한 더 자세한 내용은 조혜정, 「한국의 가부장제에 관한 해석적 분석-생활세계를 중심으로」, 『한국의 여성과 남성』, 문학과 지성사, 1988 을 참조할 것.

“...남편의 시중을 잘 들 수 있다는 것은 현처로서의 제일조건이 아닐 수 없다. ...그리고 그것이 여인 평생에 있어서 당연한 어느 천직인양 매일매일의 스케줄 속에 중요한 부분으로 굳어 버리고 만다. 나 역시 그러한 곳에 낙착되고 말았다...”¹⁰³⁾

“...지구상의 모든 여성들이 자기의 일을 하기 위해 고민하듯이 나 역시 빈곤한 환경 속에서 많은 악조건과 싸우며 헤엄쳐 가고 있다. 결혼 전 가졌던 이상들이 모래 위의 누각처럼 완성되기 전에 모두 무너져 갔다. ... 그러나 여인인만큼 내 마음속에 자리잡은 피로운 대사는 내 생애를 두고 그치지 않을 것이며 항상 어느 부채가 되어 나를 따를 것이라고 생각할 때 그것도 여인의 운명이라 불려야 옳은 것이지...”¹⁰⁴⁾

이상과 같이 박래현의 사고방식은 『경향신문』에 실린 그의 자화상(도 90)에서 주부의 정체성을 그대로 보여주고 있다. 여기에서 박래현은 개량식 한복을 입고 오른손에는 장바구니를, 왼손에는 생선을 들고 서있다. 이것은 예술가 이전에 아내이자 어머니인 박래현의 사고방식을 엿볼 수 있는 것이다. 자화상에 그려진 박래현은 한복의 소매를 걷고 서있는데 이러한 모습은 살림을 꾸려나가기 위해 활동적인 어머니상을 제시한다. <노점>과 <이른 아침>에서 보이는 어머니상의 연장으로 생계를 꾸려 나가기 위해 일하는 건강하고 활동적인 여성상을 보여주는 것이다.¹⁰⁵⁾ 또한, 개량 한복에 하이힐을 신은 모습은 근대 이후 변화된 한국 여성들의 시대적 변화를 보여준

103) 박래현, 「남편시중기」, 『여원』 1962년 11월

104) 박래현, 『여상』, 1962년 12월

105) <노점><이른 아침>에서 보여지는 이상화된 서민적 현모양처상은 전통적인 부덕, 단정하고 정숙한 이미지와 함께 의지적이고 강인한 모습으로 재현되어 나타났다. 조병덕의 <저녁 준비>(1943), 박상옥의 <시장 소견>(1957), 오윤의 <김장>에서 보여지듯이 서민적 현모양처상의 다양한 유형을 보여준다. 홍선표, 「한국 근대 미술의 여성 표상: 脫性化와 性化의 이미지」, 앞의 책, pp19-31

다. 작품 속에서도 나타나듯이 박래현은 모성¹⁰⁶⁾에 관심을 보였고 어머니로서의 역할에 가치를 부여했다. 여기에서 전통적인 모성성을 긍정적으로 수용하고 실천한 모습과 연결할 수 있으며, 한국 근대 여성¹⁰⁷⁾ 교육에서 강조된 근대적 모성 교육의 영향도 알 수 있다. 다시 말해, 박래현의 자화상에 나타난 어머니로서의 자아인식은 이러한 현실에서 출발한 것으로 보이며 모성으로 환원된 여성의 정체성은 한국적 여성의 모습을 대변한다. 또한, 그가 남긴 ‘여성과 예술의 관계’에 대한 글에서도 그대로 제시된다.

“...오랜 빈곤에서 오직 산다는 엄격한 사실에만 심신을 다하게 한 여인들의 생활속에 <예술> 이것이 그 얼마만한 위치를 지녀 왔던가. ... 예술을 하는 사람, 예술적인 것, 이런 태두리가 언제나 우리들과의 사이에 엄연히 경계를 이루고 지나친 겸손에서 자신을 무식하게 만들어 온 것이 여인들의 생활이었다고 본다. 흔히 우리는 예술이라는 세계를 제한된 격식안에 가두어 놓고 예술이라 이름 붙인 형식 과정아래 습득한 자만을 세칭 예술가라고 인정해 왔으며 이 감정을 옮겨 받을 수 있는 귀중한 대상에게는 아무 명칭도 부여하지 않았

106) 어머니들의 정체성과 관계성에 대한 논의를 기반으로 전통적 모성, 현대적 모성, 현대적 전통적 모성, 탈현대적 모성의 이념형적인 모성유형을 만들어 낼 수 있다. 심영희·정진성·윤

정로 공편, 『모성과 담론의 현실 : 어머니의 성, 삶, 정체성』, 나남출판, 1999, pp336-378

107) 한국 근대 여성에 대한 연구로는 1990년대 이후 대학에서 여성학과의 신설되면서 사회사적인 연구가 활발히 진행되고 있다. 여기에 대한 논문은 신영숙, 「일제하 한국 여성 사회사 연구」, 이대 대학원 박사학위 논문, 1989 ; 조은-윤택림 「일제하 신여성과 가부장제」, 『광복 50주년 기념논문집』, 한국 학술진흥재단, 1995 ; 김경일, 「한국 근대 사회의 형성에서 전통과 근대」 『사회와 역사』 54집, 한국사회사학회, 1998 등이 있다. 페미니즘의 영향 속에서 한국근대기의 여성문제를 다룬 연구로는 스즈키 유우코(鈴木裕子)의 저서 『フェミニズムと朝鮮』, 동경, 명석서점, 1994 을 들 수 있다. 그녀는 조선총독부 뿐만이 아니라 민간차원에서도 조선의 여성정책에 일본의 여성운동이 많이 개입되었음을 지적하고 있다. 또한 우에노 치즈코, 이선이 譯, 「국민국가와 젠더」 『네셔널리즘과 젠더』, 박종철출판사, 1999 에서는 조선의 정신대 문제를 언급하면서 국민국가와 여성의 문제를 다루고 있다. 구정화, 「한국 근대 여성 인물화 연구」, 홍대, 1999, pp4-5

다. 줄 수 있는 사람 받을 수 있는 사람 모두가 예술 속에 살고 있는 사람들이다. 각자가 제가기의 환경 속에서 조리할 수 있는 세계가 오직 예술의 세계가 아닐까 한다...”¹⁰⁸⁾

이처럼 박래현은 여성의 예술 활동 역시 여성의 현실에 맞춰 가정내에서 이루어져야 한다고 생각했다. 그는 여성들이 인간의 마음을 풍요하게 하는 예술의 미적 가치를 발견하고 깨달아 예술이 특수한 환경에서 이루어지는 것이 아니라 자신의 정체성을 현실에서 인식하여 적극적으로 찾아야 한다고 보았다.

108) 박래현, 「나와 예술」, 『조선일보』 1958. 11. 20, 박래현, 앞의 책, 재인용, 1978, pp88-89

IV. 결 론

이상으로 박래현 회화의 시기별 작품을 분석하고 그 성격을 살펴보았다. 즉, 박래현의 작품세계를 1940년대의 초기 활동, 1950년대의 독자적 추상 화법의 실험과 모색, 1960년대 추상 작품으로 나누어 살펴보았다.

먼저 1940년대의 초기 활동에서는, 일본 동경의 여자미술전문학교에 재학시절에 주로 여성 인물화 중심으로 제작된 학습시기 작품을 당시의 흐름과 비교하여 구체적으로 분석해 보았다. 이후, 해방이 되어 개인전을 갖고 김기창과 결혼하여 왕성한 활동을 하였지만, 이시기는 남아있는 그림들이 없어 구체적인 분석은 어려웠다. 다만, 전체적으로 우향이 새로운 방향을 모색하는 시기였음을 알 수 있었다.

두 번째로는, 당시 화단의 시대적 요구와 정통성을 모색하고 일본화 양식을 탈피하여 새로운 방향으로 전환된 50년대의 작품 경향은 동양화에서 처음으로 입체파를 적극적으로 수용하여 발전시켰다는 점에서 주목할 만하다. 이시기는 입체주의적 경향과 표현주의적 경향이 나타나는 작품들로서, 박래현은 이를 매우 개인적으로 해석하고 수용했음을 알 수 있는데 서정성이 강한 작품들이 주로 제작되었다. 시대적 혼란기였음에도 불구하고 우향의 그림에서는 매우 따뜻하고 부드러운 여성적 이미지의 모성적 감성이 내포되어 나타났으며 한국의 전통적인 소재와 美를 발견하여 자신의 작품속에서 재구성하였다. 그는 수묵이 주는 발묵 효과와 담채, 설채의 효과적 기법 등을 입체주의의 구성과 절묘하게 융합하여 조화시켜 작품을 완성하였다. 또한, 입체주의를 인지하게 된 시점에 대하여 이미 동경 유학시기로 앞당겨 살펴본 점은 당시의 일본과 한국의 시대적 경향을 통해서 볼 때 가능성이 있음을 알 수 있었다. 아울러 박래현의 내면세계를 볼 수 있었던 표현주의적 경향

의 작품들은 직선적 구성, 면 분할의 중첩된 어지러운 점, 어둡고 우울한 배경 묘사, 억압된 표현양식 등으로 표출되어 나타났다.

이러한 서구 모더니즘의 미술의 실험과정을 거쳐 60년대 이르러 박래현은 본격적인 추상 작품들을 제작하였다. 추상화 작업은 우리나라 서양화단에서 유행했던 앵포르멜의 경향과 밀접한 관련이 있었음을 알 수 있었고, 지속적으로 추구하던 실험과 제작의 연속선상에서 이루어진 결과물들로 볼 수 있다. 특히, 엽전 및 땃방석이미지의 작품들은 한국적 이미지를 추상화로 재구성한 동서양의 융합을 잘 표현을 작품으로 해석할 수 있다. 동양화의 현대적 추상성은 제자인 심경자에게 많은 영향을 끼친 것으로 보여진다. 심경자의 <가르마>작품 중에서 초기 작품들(1970년대)은 우향의 영향이 보이는 것으로 한국적인 美와 먹의 부드러운 서정성은 여성적인 섬세함과 따뜻한 이미지를 포함하고 있다. 구체적으로 살펴보면, 미세 얼룩으로 바탕을 처리한 점, 靑 赤 黃의 색점들, 덧칠된 중첩의 붓질, 銅鏡의 뒷면이나 엽전에서 얻어진 문양들 등이 우향의 작품과 유사한 면들이라고 할 수 있겠다. 이어서 박래현회화의 양식적 특징을 정리하여 보았고, 남편 김기창과 함께 공유한 소재적 구성에도 불구하고 자신의 내면세계를 독자적 양식으로 전개하여 발전시킨 우향만의 특성을 찾을 수 있었다. 또한, 여성화가로서 그의 예술관을 살펴보았는데, 여성과 미술의 관계성을 중심으로 그가 남긴 글을 통하여 전형적인 현모양처의 여성관을 가지고 있었음을 알 수 있었고, 자화상을 통해 이러한 사고방식을 확인해 보았다.

우향 박래현의 예술세계는 자유롭고 평등한 주관적인 시선으로 표출되어 나타났으며 동양화의 추상성을 이루어 현대화 작업에 선구적 역할을 한 면은 우리나라의 화단에 큰 영향을 끼친 것으로 볼 수 있다. 이것은 전통화단에 새로운 조형세계를 제시함으로써 창조적 비전을 가지고 동양화가 나아가

야 할 방향성을 열어주었다. 이렇듯 다양성을 통한 창작의 범위를 확대시켜 나감으로써 우향의 예술은 높이 평가되어진다.

박래현은 동양화라는 정형적인 틀을 탈피하여 서구적 소재를 자신만의 것으로 환원시켜 작품 속에서 현대화를 추구했으며, 한국적인 동양의 美를 소재로 수묵의 성질을 이용한 서정성 짙은 추상미술의 발전을 이루어 냈다. 또한, 그는 끊임없는 자기 탐구와 도전으로 새로운 세계로 영역을 개척했으며 이로써 독자적 추상양식을 추구하여 확립시켰다.

[참고 문헌]

1. 단행본

- 김기창, 『나의 사랑과 예술』, 정우사, 1977
- , 『심목의 심연에서』, 범조각, 1988
- 강만길, 『한국의 근대사』, 창작과 비평사, 1984
- 강성원, 『그림으로 보는 한국 근현대미술-이미지의 꿈』, 사계절, 1998
- , 『한국여성 미학의 사회사』, 사계절, 1997
- 김영나, 『20세기의 한국미술』, 예경, 2001
- 김재원, 『한국미술과 사실성』, 눈빛, 2000
- 김현숙·송미숙·김미경, 『한국의 미술가 - 박래현』, 삼성문화재단, 1997
- 김홍희, 『여성과 문화』, 사회문화연구소 동덕여대 한국여성연구소편, 2002
- 박래현, 『사랑과 빛의 메아리』, 경미문화사, 1978
- , 『우향 박래현』, 경미문화사, 1978
- 박용욱, 『한국 근대 여성사』, 정음사, 1979
- 심영희·정진성·윤정로, 『모성과 담론의 현실 : 어머니의 성, 삶, 정체성』, 나남출판, 1999
- 서성록, 『동서양의 지평』, 도서출판 재원, 1999
- 안휘준, 『한국회화사』, 일지사, 1988
- , 『한국현대미술사』, 열화당, 1979
- 오광수, 『한국근대미술사상노트』, 일지사, 1987
- , 『구름사내와 비의고향 김기창·박래현』, 도서출판 재원, 2003
- 오광수·서성록, 『우리미술 100년』, 현암사, 1993
- 우에노 치즈코 著, 이선이 譯, 『네셔널리즘과 젠더』, 박종철출판사, 1999

- 윤범모, 『한국근대미술의 형성』, 미진사, 1988
- 여성한국사연구회, 『여성과 한국사회』, 사회문화연구소, 1994
- 이석우, 『예술혼을 살다간 사람들-전환기 한국미술가들의 삶과 예술』, 가나아트, 1990
- 이숙자, 『한국근대동양화연구』, 미술문화원, 1989
- 이구열, 『한국현대미술의 흐름』, 일지사, 1988
- , 『근대 한국미술의 전개』, 열화당, 1979
- , 『근대 한국미술사의 연구』, 열화당, 1992
- 이주현, 『20세기 한국의 인물화』, 재원, 1994
- 이태호, 『근대한국미술논총』, 학교재, 1993
- 이화여자대학교박물관 엮음, 『미술속의 여성-한국과 일본의 근·현대미술』, 이대출판부, 2003
- 이혜숙, 『젠더를 말한다』. 박이정, 2003
- 한국근현대미술기록연구회편저, 『제국미술학교와 조선인 유학생들 : 1929-1945』, 눈빛, 2004
- 조선미, 『한국의 초상화』, 열화당 1983
- 조혜정, 『한국의 여성과 남성』, 문학과 지성사, 1988
- 최병식, 『윤보 김기창 예술론 연구』, 동문선, 1999
- 최 열, 『근대를 보는 눈』, 국립현대미술관, 1998
- , 『한국근대미술의 역사』, 열화당, 1998
- T. 구마 피터슨, P. 매튜스 著, 이수경 譯, 『페미니즘 미술의 이해』, 시각과 언어, 1994
- 크리스 위든, 『포스트구조주의와 페미니즘 비평』, 한신문화사, 1994
- 삼성문화재단, 『한국미술기록보존소 자료집Ⅱ』, 삼성미술관 2004

한국미술연구소편, 『朝鮮美術展覽會 記寫資料輯』, 시공사, 1998

Susan Tallman, The Contemporary Print, 1996

三木多聞, 『近代繪畫のみかた美と表現』, 第一法規出版株式會社, 昭和58(1983)

學校法人女子美術大學, 『女子美術大學 80年史』, 女子美術大學, 1980

學校法人女子美術大學, 『女子美術大學略年史女子美100年

その時代1900-200』, 2000

久富 貢, 『美人畫の百年 : 明治大正昭和の美人畫』, 三彩社, 1967

『竹内西鳳/上村松園 : 現代日本美術全集13』, 集英社, 1973

『巨匠の日本畫6 鏑木清方 明治』, 學研, 1994

『特別展 美人畫の誕生』, 山種美術館, 1997

針生一郎, 『日本畫百年 : 明治大正昭和の名畫』, 三彩社, 1966

河北倫明, 『現代日本の美術9』, 小學館, 1980

鈴木裕子, 『フェシニムと朝鮮』, 東京 明石書店, 1994

國立中央博物館, 『國立中央博物館所藏日本近代美術』, 國立中央博物館 편저,
2002

2. 논문

강민기, 「1910~20년대의 한국 동양화단과 일본화풍」, 미술사연구 제7호,
미술사 연구회, 1993

구정화, 「한국 근대 여성인물화 연구 ; 여성이미지를 중심으로」, 홍익대 석
사논문, 1999

권영필, 「동양화의 역사에서 본 한국화의 과제」, 조형 18호, 서울대 미술대
학, 1995

- 김경연, 「1950년대 한국 수묵화의 추상적 경향」, 홍익대 석사논문, 1993
- 김경일, 「한국 근대사회의 형성에서 전통과 근대」, 사회와 역사 54집, 한국 사회사학회, 1998
- 김기창, 「해방과 동양화의 진로」, 조형예술, 1946
- 김명옥, 「한국근대 인물화 특성연구」, 홍익대 석사논문, 1993
- 김송렬, 「鮮展을 통해 본 동양화의 경향-일본화와의 관계를 중심으로」, 홍익대 석사논문, 1981
- 김영나, 「박래현 : 화선지위에서의 추상실험」, 《현대의 미술》, 현대미술관 회 뉴스72호, 1994
- , 「1930년대의 한국근대회화」, 미술사연구7, 미술사연구회, 1993
- , 「1930년대의 동경 유학생들」, 근대한국미술논총, 학교재, 1992
- 김주영, 「재조선 일본인 화가와 식민지 화단의 관계 고찰」, 미술사연구 제 233, 234호, 한국미술사학회, 2002. 6
- 김진관, 「1950년대 한국 동양화의 전환」, 중앙대 석사논문, 1987
- 김진송, 「근대미술에서 미술을 어떻게 볼 것인가」, 가나아트, 1994년 3, 4월호
- 김철효, 「초기 여성미술가들의 꿈과 삶」, 월간미술, 2003년 4월호
- 김현임, 「박래현의 작품연구」, 서울대 석사논문, 1997
- 김현숙, 「초기 여류화가들의 위상」, 월간미술, 1989년 3월호
- 김희대, 「한국 근대양화와 자화상」, 근대 한국미술 논총, 학교재, 1995
- , 「한국 근대 양화의 인상주의적 경향; 1910-1945년을 중심으로」, 홍익대 석사논문, 1988
- 김홍희, 「근대 여성미술 30년 소사」, 팔취들의 행진, 홍디자인출판사, 1991
- , 「근대 여성화단:1920-1950」, 한국근대미술사학 6집, 한국근대미술

사학, 1998

류호인, 「우향 박래현의 추상작업 분석」, 청주대 석사논문, 2001

마순자, 「표현주의 회화에서의 인간표현(1905-1914)」, 이대 박사논문,
1991

문소정, 「현모양처/양처현모 정체성을 통해 본 한일 여성의 일상적 삶의 질
비교연구」, 사회와 역사 통권61집, 문학과 지성사, 2002

문정희, 「일제시대 官展의 식민주의 연구 : 臺展과 鮮展의 회화 작품속에 나
타난 향토의식을 중심으로」, 미술사논단 통권16,17, 한국미술연구
소, 2003.12

박래경, 「감성과 이지의 작가 우향 박래현」, 공간, 1976년 2월호

-----, 「우향 박래현과 그의 작품세계」, 공간, 1985년 4월호

-----, 「현대 한국화로 향한 작가의 의지」, 『한국현대미술전집 : 한국화
9-김기창/ 박래현』, 금성출판사, 1990

박래현, 「동양화의 추상화」, 사상계, 1965

서성복, 「일본의 근대, 근대의 일본-明治, 大正, 昭和-」, 도서출판 채원,
1999

송미숙, 「모더니즘 : 추상미술의 기원」, 공간, 1987년 2월~3월호

-----, 「포스트모더니즘과 한국미술 : 한국문화속의 미국문화-미술」, 예
술과 비평16, 1989. 6

-----, 「페미니즘 미술 : 일반론」, 미술평단31, 한국미술평론가협회, 1993.
12

신영숙, 「일제하 한국 여성사회사 연구」, 이대 박사논문, 1989

원동석, 「한국 인물화의 특성과 한계-근대이후 서양화를 중심으로」, 계간미
술 38호 여름, 1986

- 오병욱, 「조선미술전람회 연구」, 서양미술사학회 논문집5, 1993
- 오윤선, 「한국 근대미술 비평 연구-1930~40년대 윤희순의 민족주의 미술론을 중심으로」, 제주대 석사논문, 2003
- 우주영, 「현대 한국화의 추상흐름-이용노, 박래현, 권영우 작품을 중심으로」, 계명대 석사논문, 1999
- 유준상, 「1930년대의 일본 근대회화」, 한국 현대미술의 형성과 비평, 한국미술평론가협회 앤솔리지2집, 미진사, 1985
- 임소연, 「1930년대 한국 회화에 나타난 ‘향토색’에 관한 연구」, 서울대 석사논문, 2002
- 이경성, 「1950년대의 한국근대동양화, 한국현대미술-1950년대 : 동양화」, 국립현대미술관, 1980
- 이구열, 「동경 여자미술학교와 한국근대미술」, 월간미술, 2003년 4월호
- 이남선, 「근대 여성화단의 형성과 실상에 대한 고찰」, 숙대 석사논문, 1990,
- 이문정, 「한국 근대 여성 미술가의 작품에 나타난 여성성 연구 : 나혜석, 박래현, 천경자를 중심으로」, 이대 석사논문, 2004
- 이중희, 「조선미술전람회 창설에 대하여」, 1996
- , 「<조선미전>동양화에서의 인물화 연구」, 한국근대미술사학회, 1999
- , 「관전의 변천으로 본 근대 일본화」, 국립중앙박물관,
- 이진성, 「조선미술동맹의 《이동미술전람회》 연구」, 성신여대 석사논문, 2004
- 이순자, 「근대 인물화의 연구 : 鮮展을 중심으로」, 숙대 석사논문, 1985
- 임지예, 「박래현 작품세계에 나타난 모더니즘 연구」, 홍대 석사논문, 1999
- 장우성, 「동양문화의 현대성」, 현대문학, 1955

- 장정란, 「이유태와 부석포 미인도 비교 연구-1930-1940년대를 중심으로」, 제국미술학교와 조선인 유학생들, 한국근현대미술기록연구회 편저, 눈빛, 2004
- 전혜숙, 「제국미술학교의 조선인 유학생들(1929~1945)-서양화과를 중심으로」, 제국미술학교와 조선인 유학생들, 한국근현대미술기록연구회 편저, 눈빛, 2004
- 조은·윤택림, 「일제하 신여성과 가부장제」, 광복 50주년 기념논문집, 한국한술진흥재단, 1995
- 조은정, 「근대 한국화단과 선전의 인물양상」, 덕성여대 석사 논문, 1993
- 전영백, 「어머니의 분노 어머니의 욕망 ; 박래현의 미술세계」, 미술속의 여성, 이대 박물관, 1996
- 정병관, 「한국 표현주의 회화」, 한국현대미술의 형성과 비평, 미진사, 1985
- 정연경, 「조선미술전람회 ‘동양화부’의 실내 여성상」, 한국근대미술사학9집, 2001
- 정형민, 「한국 근대회화의 도상 연구」, 한국근대미술사학 6집, 한국근대미술사학, 1998
- , 「서구 모더니즘 수용과 전개에 따른 한국 전통 회화의 변모」, 조형 17호, 서울대 출판부, 1994
- 정호진, 「조선미술전람회연구」, 성신여대 박사논문, 1999
- 화정연, 「한국 현대 동서양화에 내재된 전통성 연구-박래현, 김환기 작품을 중심으로」, 계명대 석사논문, 2004
- 현인자, 「한국의 여성주의 페미니즘에 대한 연구」, 충남대 석사논문, 1999
- 현향희, 「박래현의 생애와 예술세계 연구」, 경희대 석사논문, 2002
- 홍선표, 「한국 근대미술의 여성표상」, 한일미술과 여성, 제33회 이대박물관특

- 별전 기념 국제 학술대회논문집, 이대박물관, 2002
- , 「해방이후 한국 현대미술의 전개-광복50년, 한국화의 이원구조와 갈등」, 미술사연구9호, 미술사 연구회, 1995
- 최 열, 「조선미술론의 형성과 과정」, 『한국미술의 자생성』, 한길아트, 1999
- , 「1940년대의 미술」, 『근대를 보는 눈』, 국립현대미술관, 1998
- 최은정, 「1940년대 한국화단의 경향에 관하여」, 성신여대 석사논문, 1995
- 가네코 가즈오(金子一夫), 「근대 일본의 미술교육-명치부터 소화 전기까지」, 미술사 논단6, 1998
- 이가라시 코이치(五十嵐公一), 「조선미술전람회와 서화」, 한국근대미술사학 12집, 2004
- 고지마 카오루(兒島 薫), 「근대 일본에서 관전의 역할과 주요 작품분석」, 미술사 논단 통권13호, 2001
- 우치야마 다케오(内山武夫), 「近代的 日本畫」, 국립중앙박물관, 近藤市太郎, 「近代美人畫」, 『日本美人畫選 上卷』
- 鶴田 汀, 「文展と美人畫」, 『特別展 美人畫の誕生』, 山種美術館, 1997
- 《美術手帖》, 「在韓國白陽會東京展」, 1961. 3
- J. Thomas Rimer, 「Tokyo in Paris/Paris in Tokyo」, *in Paris in Japan*, Washington Univ.

3. 도 록

- 『근대를 보는 눈 : 다시 찾은 근대미술』, 국립현대미술관, 1998
- 『근대를 보는 눈 : 유화』, 국립현대미술관, 1998
- 『근대를 보는 눈 : 수묵·채색화』, 국립현대미술관, 1998

- 『국립현대미술관 소장 근대미술의 산책』, 국립현대미술관, 2002
- 『朝鮮美術展覽會圖錄』, 1922-1940
- 『한국양화백년 I』, 한국미술연감사, 1988
- 『인물로 보는 한국미술』, 호암미술관, 1999
- 『호암미술관소장 한국근대미술명품도록』, 호암미술관, 1992
- 『아시아 큐비즘 : 경계없는 대화(Cubism in Asia : Unbounded Dialogues)』 전시도록
- 이구열 외편, 『한국근대회화선집 : 한국화 9-김기창/박래현』, 금성출판사, 1990
- 『우향 박래현』, 경미문화사, 1978
- 운보 김기창 전작도록 발간위원회편, 『운보 김기창』, 도서출판 API, 1994
- 河北倫明, 『現代日本の美術9: 現代の日本畫』, 小學館, 1980
- 日展史編纂委員會, 『日展史』 2·10·11·12·13, 光琳社, 1980, 1983, 1984

[도판목록]

- <도1> 速水御舟 <꽃 옆에서(花の傍ら)>, 1932, 종이에 채색, 163.5×97.5
- <도2> 土田麥僊 <평상(平牀)>, 1933, 비단에 채색, 153×209
- <도3> 朴峽賢 <粧>, 1943, 종이에 수묵담채, 130.8×154.5, 개인소장
- <도4> 土田麥僊 <髮>, 1911, 종이에 수묵담채, 80×86
- <도5> 丹羽阿樹子 <冬暖>, 1930, 제11회 帝展
- <도6> 三谷十系子 <女>, 1932, 제13회 帝展
- <도7> 朴峽賢 <여인>, 1942, 종이에 수묵담채, 94.4×80.6, 호암미술관
- <도8> 조르주 쇠라(Georges Seurat) <젊은 여인의 머리>, 1887-1879, oil and sand on canvas, 28.8×24.1, 워싱턴, 덤버턴 오크스 도서관
- <도9> 上村松園 <粧>, 1900, 견본채색, 116.2×49.4
- <도10> 上村松園 <待月>, 1926, 견본채색, 193.2×92.8, 京都市美術館所藏
- <도11> 竹内西鳳 <アレタ立に >, 1909, 견본채색, 165.7×84.3,
高島屋史料館所藏
- <도12> 朴峽賢 <소녀>, 1942, 종이에 수묵담채, 105.8×84, 개인소장
- <도13> 宇田荻邨 <夕凉>, 1957, 紙本着色, 85×105.8,
京都國立近代美術館所藏
- <도14> 宮本三郎 <부녀의 세모습(婦女三容)>, 1935, 캔버스 유채,
152.5×212, 二科展,
- <도15> 朴峽賢 <군동>, 1943, 종이에 수묵담채, 147×170.7, 개인소장
- <도16> 秋野不矩 <小兒群像>, 1937, 제1회 新文展
- <도17> 金基稔 <복덕방>, 1953~1955, 종이에 수묵담채, 100×78, 개인소장
- <도18> 朴峽賢 <달밤>, 1953, 종이에 수묵채색, 76.5×59, 개인소장

- <도19> 朴峽賢 <달밤의 부영이>, 1950년대 초반, 종이에 수묵채색,
100×69.7, 개인소장
- <도20> 朴峽賢 <부영이A>, 1950년대 초반, 종이에 수묵채색, 81×57, 고려
대학교 박물관
- <도21> 金基昶 <부영이>, 1972, 종이에 수묵담채, 76.5×61, 개인소장
- <도22> 金基昶 <부영이>, 1972, 종이에 수묵담채, 66×57, 개인소장
- <도23> 朴峽賢 <자매>, 1955, 종이에 수묵담채, 72.5×57, 개인소장
- <도24> 金基昶 <홍약>, 1957, 종이에 수묵채색, 168×221, 호암미술관 소장
- <도25> 朴峽賢 <노점>, 1956, 종이에 수묵채색, 266×212,
국립현대미술관소장
- <도26> 朴峽賢 <오후>, 1957, 종이에 수묵채색, 209×263, 호암미술관소장
- <도27> 金基昶 <노점>, 1953~1955, 종이에 수묵채색, 68×58, 아라리오화랑
소장
- <도28> 金基昶 <옛장수>, 1953~1955, 종이에 수묵담채, 74.5×57, 작가소장
- <도29> 金基昶 <구멍가게>, 1953~1955, 종이에 수묵채색, 70×55.3,
개인소장
- <도30> 피카소(Pablo Picasso) <아비뇽의 처녀들>, 1907, oil and sand on
canvas, 245×235, The Museum of Modern Art. New York:
Acquired the through the Lillie P. Bliss Bequest
- <도31> 朴峽賢 <이른 아침>, 1956, 종이에 수묵채색, 238×179, 개인소장
- <도32> 朴峽賢 <봄>, 1956, 종이에 수묵채색, 162.5×93, 개인소장
- <도33> 朴峽賢·金基昶 합작 <등나무와 참새>, 1950년대, 종이에 수묵담채,
248×167, 아라리오화랑 소장
- <도34> 朴峽賢 <樹下>, 1956, 종이에 수묵담채, 208.5×135, 개인소장

- <도35> 金弘道 <神仙圖-俠士修心>, 紙本淡彩, 13.0×22.4, 간송미술관소장
- <도36> 金基稔 <감나무>, 1950년대, 종이에 수묵채색, 46.5×76.5, 개인소장
- <도37> 金基稔 <군마>, 1955, 종이에 수묵담채, 487×211,
호암미술관 소장
- <도38> 朴峽賢·金基稔 합작 <비파도>, 1960년대, 종이에 수묵채색,
32.5×102, 작가소장
- <도39> 朴峽賢·金基稔 합작 <송학도>, 1960년대, 종이에 수묵담채,
32.5×102, 개인소장
- <도40> 朴峽賢·金基稔 합작 <계국도>, 1960년대, 종이에 수묵담채,
32.5×102, 개인소장
- <도41> 朴峽賢 <아이들>, 1956, 종이에 수묵채색, 112.5×82.5, 개인소장
- <도42> 朴峽賢 <이조여인상>, 1959, 종이에 수묵채색, 204×170, 개인소장
- <도43> 朴峽賢 <수확>, 1960, 종이에 수묵담채, 220×114, 개인소장
- <도44> 朴峽賢 <나녀(裸女)>, 1960, 종이에 채색, 206.5×101, 개인소장
- <도45> 朴峽賢 <여인과 고양이>, 1960, 종이에 수묵담채, 204×101,
호암미술관소장
- <도46> 朴峽賢 <향연>, 1950년후반~1960년대초반, 종이에 수묵담채,
211×242, 개인소장
- <도47> 朴峽賢 <기도>, 1959, 종이에 담채, 211×242, 개인소장
- <도48> 朴峽賢 <초저녁>, 1959, 종이에 수묵담채, 57×80.5, 개인소장
- <도49> 朴峽賢 <고양이>, 1960년대 초반, 종이에 수묵담채,
81.3×57, 개인소장
- <도50> 朴峽賢 <면>, 1960, 종이에 수묵채색, 224×122, 호암미술관소장
- <도51> 朴峽賢 <하얀 비둘기>, 1966, 종이에 수묵채색,

178× 87.5, 국립현대미술관소장

- <도52> 조르주 브라크(Georges Braque) <카네포르(Canephorae)>, 1922,
oil and sand on canvas, 181×73 , Musee National d'Art
Modern, Paris
- <도53> 조르주 브라크(Georges Braque) <카네포르(Canephorae)>, 1926,
oil and sand on canvas, 161.3×73, National Gallery of Art.
Washington. D.C : Chester Dale Collection
- <도54> 朴峽賢 <자유A> 1959, 종이에 수묵담채, 63×87.2, 개인소장
- <도55> 朴峽賢 <자유B> 1959, 종이에 수묵담채, 82.5×58, 개인소장
- <도56> 朴峽賢 <망향>, 1962, 종이에 수묵채색, 60×39, 개인소장
- <도57> 朴峽賢 <정물A>, 1961, 종이에 수묵채색, 73×58, 개인소장
- <도58> 朴峽賢 <정물B>, 1963, 종이에 수묵채색, 58×81, 개인소장
- <도59> 朴峽賢 <정물C>, 1960, 종이에 수묵채색, 47.5× 45.2, 개인소장
- <도60> 朴峽賢 <작품1>, 1965, 종이에 수묵담채, 137.2×122, 개인소장
- <도61> 朴峽賢 <작품2>, 1965, 종이에 수묵담채, 119.5×104.5, 개인소장
- <도62> 朴峽賢 <작품3>, 1960, 종이에 수묵채색, 134.8×159.5, 개인소장
- <도63> 朴峽賢 <작품>, 1965, 종이에 수묵채색, 150×135.5, 개인소장
- <도64> 朴峽賢 <작품4>, 1965, 종이에 수묵채색, 150.3×135.5, 개인소장
- <도65> 朴峽賢 <작품7>, 1965, 종이에 수묵채색, 150.3×135.5, 개인소장
- <도66> 朴峽賢 <작품5>, 1968, 종이에 수묵채색, 150.3×135.5, 개인소장
- <도67> 朴峽賢 <작품6>, 1968, 종이에 수묵채색, 150.3×135.5, 개인소장
- <도68> 朴峽賢 <작품21>, 1968, 종이에 수묵채색, 137.2×122, 개인소장
- <도69> 朴峽賢 <작품12>, 1965, 종이에 채색, 89×74.5, 개인소장
- <도70> 朴峽賢 <작품 다>, 1972, 타피스트리, 119.2×119, 개인소장

- <도71> 朴峽賢 <작품>, 1970년대 초, 타피스트리, 106×96, 개인소장
- <도72> 河麟斗 <작품>, 1970년대, 캔버스에 유채, 162×130, 개인소장
- <도73> 朴峽賢 <작품9>, 1963, 종이에 수묵채색, 54.5×55.2, 개인소장
- <도74> 金基稔 <태고의 이미지>, 1960~1964, 종이에 채색, 134×138.5,
개인소장
- <도75> 朴峽賢 <작품10>, 1965, 종이에 채색, 169.5×135.5, 개인소장
- <도76> 朴峽賢 <작품11>, 1965, 종이에 채색, 168.3×134.5, 개인소장
- <도77> 朴峽賢 <작품14>, 1966, 종이에 채색, 74.8×88, 개인소장
- <도78> 朴峽賢 <작품15> 1967, 종이에 채색, 170×136, 개인소장
- <도79> 朴峽賢 <작품16>, 1968, 종이에 채색, 134.5×169.6, 개인소장
- <도80> 朴峽賢 <작품17>, 1965, 종이에 채색, 124×223, 개인소장
- <도81> 朴峽賢 <작품18>, 1967, 종이에 채색, 116.5×120, 개인소장
- <도82> 朴峽賢 <작품19-수태>, 1967, 종이에 채색, 121.2×104.2, 개인소장
- <도83> 朴峽賢 <작품20>, 1967, 종이에 채색, 169×135, 개인소장
- <도84> 리 본테코(Lee Bontecou) <다섯번째 핵Fifth Stone>, 1964, color
lithograph printed in black and orange, 94×70, Fine Arts
Museums of San Francisco
- <도85> 에바 헤세(Eva Hasse) <무제Untitled>, 1966
- <도86> 나희균 <철의 작품86-II>, 1986, 조각
- <도87> 沈敬子 <가르마>, 1971, 152×214, 종이에 수묵채색,
국립현대미술관소장
- <도88> 金基稔 <소와 여인>, 1960~1964, 종이에 채색, 169×221, 호암미술
관 소장
- <도89> 朴峽賢 <작품22>, 1965, 종이에 채색, 169.5×135.5, 개인소장,

<도90> 朴峽賢 <자화상>, 경향신문 1962. 9. 8 삽화, 「가을을 노크 한다」란에 게재

[참고도판]



<도1>速水御舟<꽃옆에서(花の傍ら)>, 1932,종이에 채색, 163.5×97.5



<도2>土田麥僊<평상(平牀)>, 1933, 비단에 채색, 153×209



<도3>朴峽賢 <粧>, 1943, 종이에 수묵 담채, 130.8×154.5, 개인소장



<도4> 土田麥僊 <髮>, 1911, 종이에 수묵담채, 80×86



<도5> 丹羽阿樹子 <冬暖>, 1930 제11회 帝展



<도6> 三谷十系子 <女>, 1932 제13회 帝展



<도7> 朴峽賢 <여인>, 1942, 종이에 수묵담채, 94.4×80.6, 호암미술관



<도8>조르주 쇠라(Georges Seurat)
<젊은여인의머리>,1887-1879,oil and sand on canvas, 28.8×24.1, 워싱턴,덤버턴오크스도서관



<도9> 上村松園 <粧>, 1900, 건본채색, 116.2×49.4 (일부분)



<도10> 上村松園 <待月>, 1926, 건본채색, 193.2×92.8, 京都市美術館所藏



<도11> 竹内西鳳 <アレタ立に >, 1909, 건본채색, 165.7×84.3, 高島屋史料館所藏



<도12> 朴峽賢 <소녀>, 1942, 종이에 수묵담채, 105.8×84, 개인소장



<도13> 宇田荻邨 <夕涼>, 1957,
紙本着色, 85×105.8,
京都國立近代美術館所藏



<도14> 宮本三郎 <부녀의 세모습
(婦女三容)>, 1935, 캔버스유채,
152.5×212, 二科展,



<도15> 朴峽賢 <군둥>, 1943, 종이에
수묵담채, 147×170.7, 개인소장



<도16> 秋野不矩 <小兒群像>,
1937, 제1회 新文展



<도17> 金基稔 <복덕방>, 1953~1955,
종이에 수묵담채, 100×78, 개인소장



<도18> 朴峽賢 <달밤>, 1953, 종이에
수묵채색, 76.5×59, 개인소장



<도19>朴峽賢 <달밤의 부엉이>, 1950년대 초반, 종이에 수묵채색, 100×69.7, 개인소장



<도20>朴峽賢 <부엉이A>, 1950년대 초반, 종이에 수묵채색, 81×57, 고려대학교 박물관



<도21>金基稔 <부엉이>, 1972, 종이에 수묵담채, 76.5×61, 개인소장



<도22> 金基稔 <부엉이>, 1972, 종이에 수묵담채, 66×57, 개인소장



<도23> 朴峽賢 <자매>, 1955,
종이에 수묵담채, 72.5×57, 개인소장



<도24> 金基稔 <흥악>, 1957, 종이에
수묵채색, 168×221, 호암미술관 소장



<도25> 朴峽賢 <노점>, 1956,
종이에 수묵채색, 266×212,
국립현대미술관 소장



<도26> 朴峽賢 <오후>, 1957, 종이에
수묵채색, 209×263, 호암미술관 소장



<도 27> 金基稔 <노점> ,
1953~1955, 종이에 수묵채색,
68×58, 아라리오화랑 소장



<도28> 金基稔 <옛장수>,
1953~1955, 종이에 수묵담채,
74.5×57, 작가소장



<도 29> 金基稔 <구 명 가
계>, 1953~1955, 종이에 수묵채색,
70×55.3, 개인소장



<도30> 피카소(Pablo Picasso) <아비뇰
의 처녀들>, 1907, oil and sand on
canvas, 245×235,



<도31> 朴峽賢 <이른 아침>,
1956, 종이에 수묵채색, 238×179,
개인소장



<도32> 朴峽賢 <봄>, 1956, 종이에
수묵채색, 162.5×93, 개인소장



<도33> 朴峽賢·金基稔 합작 <등나무와
참새>, 1950년대, 종이에 수묵담채,
248×167, 아라리오화랑 소장



<도34> 朴峽賢 <樹下>, 1956, 종이에
수묵담채, 208.5×135, 개인소장



<도35> 金弘道 <神仙圖-俠士修心>, 紙本淡彩, 13.0×22.4, 간송미술관소장



<도36> 金基稔 <감나무>, 1950년대, 종이에 수묵채색, 46.5×76.5, 개인소장



<도37> 金基稔 <군마>, 1955, 종이에 수묵담채, 487×211, 호암미술관 소장



<도38> 朴峽賢·金基稔 합작 <비과도>, 1960년대, 종이에 수묵채색, 32.5×102, 작가소장



<도39> 朴峽賢·金基稔 합작 <송학도>, 1960년대, 종이에 수묵담채, 32.5×102, 개인소장



<도40> 朴峽賢·金基稔 합작 <계국도>, 1960년대, 종이에 수묵담채, 32.5×102, 개인소장



<도41> 朴峽賢 <아이들>, 1956,
종이에 수묵채색, 112.5×82.5, 개인소장



<도42> 朴峽賢 <이조여인상>, 1959,
종이에 수묵채색, 204×170, 개인소장



<도43> 朴峽賢 <수확>, 1960, 종이에
수묵담채, 220×114, 개인소장



<도44> 朴峽賢 <나녀(裸女)>, 1960,
종이에 채색, 206.5×101, 개인소장



<도45> 朴峽賢 <여인과 고양이>,
1960, 종이에 수묵담채, 204×101,
호암미술관소장



<도46> 朴峽賢 <향연>,
1950년후반 ~ 1960년대초반, 종이에
수묵담채, 211×242, 개인소장



<도47> 朴峽賢 <기도>, 1959, 종이에 담채, 211×242, 개인소장



<도48> 朴峽賢 <초저녁>, 1959, 종이에 수묵담채, 57×80.5, 개인소장



<도49> 朴峽賢 <고양이>, 1960년대 초반, 종이에 수묵담채, 81.3×57, 개인소장



<도50> 朴峽賢 <면>, 1960, 종이에 수묵채색, 224×122, 호암미술관소장



<도51> 朴峽賢 <하얀 비둘기>, 1966, 종이에 수묵채색, 178× 87.5, 국립현대미술관소장



<도52> 조르주 브라크(Georges Braque) <카네포르(Canephora)>, 1922, oil and sand on canvas, 181×73



<도53> 조르주 브라크(Georges Braque) <카네포르(Canephora)>, 1926, oil and sand on canvas, 161.3×73



<도54> 朴峽賢 <자유A> 1959, 종이에 수묵담채, 63×87.2, 개인소장



<도55> 朴峽賢 <자유B> 1959, 종이에 수묵담채, 82.5×58, 개인소장



<도56> 朴峽賢 <망향>, 1962, 종이에 수묵채색, 60×39, 개인소장



<도57> 朴峽賢 <정물A>, 1961, 종이에 수묵채색, 73×58, 개인소장



<도58> 朴峽賢 <정물B>, 1963, 종이에 수묵채색, 58×81, 개인소장



<도59> 朴峽賢 <정물C>, 1960, 종이에
수묵채색, 47.5× 45.2, 개인소장



<도60> 朴峽賢 <작품1>, 1965, 종이에
수묵담채, 137.2×122, 개인소장



<도61> 朴峽賢 <작품2>, 1965, 종이에
수묵담채, 119.5×104.5, 개인소장



<도62> 朴峽賢 <작품3>, 1960, 종이에
수묵채색, 134.8×159.5, 개인소장



<도63> 朴峽賢 <작품>, 1965, 종이에
수묵채색, 150×135.5, 개인소장



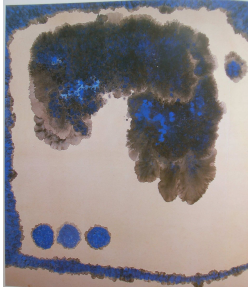
<도64> 朴峽賢 <작품4>, 1965, 종이에
수묵채색, 150.3×135.5, 개인소장



<도65> 朴峽賢 <작품7>, 1965, 종이에 수묵채색, 150.3×135.5, 개인소장



<도66> 朴峽賢 <작품5>, 1968, 종이에 수묵채색, 150.3×135.5, 개인소장



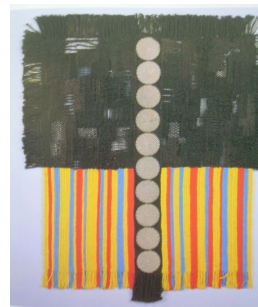
<도67> 朴峽賢 <작품6>, 1968, 종이에 수묵채색, 150.3×135.5, 개인소장



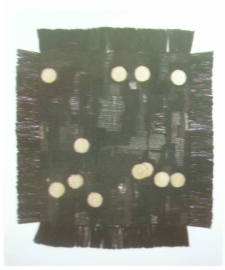
<도68> 朴峽賢 <작품21>, 1968, 종이에 수묵채색, 137.2×122, 개인소장



<도69> 朴峽賢 <작품12>, 1965, 종이에 채색, 89×74.5, 개인소장



<도70> 朴峽賢 <작품 다>, 1972, 타피스트리, 119.2×119, 개인소장



<도71> 朴峽賢 <작품>, 1970년대 초,
타피스트리, 106×96, 개인소장



<도72> 河麟斗 <작품>, 1970년대,
캔버스에 유채, 162×130, 개인소장



<도73> 朴峽賢 <작품9>, 1963, 종이에
수묵채색, 54.5×55.2, 개인소장



<도74> 金基稔 <태고의 이미지>, 1960~1964,
종이에 채색, 134×138.5, 개인소장



<도75> 朴峽賢 <작품10>, 1965, 종이에
채색, 169.5×135.5, 개인소장



<도76> 朴峽賢 <작품11>, 1965, 종이에
채색, 168.3×134.5, 개인소장



<도77> 朴峽賢 <작품14>, 1966, 종이에
채색, 74.8×88, 개인소장



<도78> 朴峽賢 <작품15> 1967, 종이에
채색, 170×136, 개인소장



<도79> 朴峽賢 <작품16>, 1968, 종이에
채색, 134.5×169.6, 개인소장



<도80> 朴峽賢 <작품17>, 1965, 종이에
채색, 124×223, 개인소장



<도81> 朴峽賢 <작품18>, 1967,
종이에 채색, 116.5×120, 개인소장



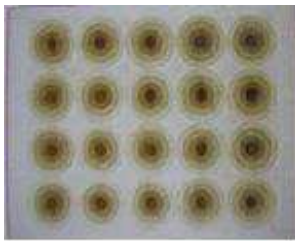
<도82> 朴峽賢 <작품19-수태>, 1967,
종이에 채색, 121.2×104.2, 개인소장



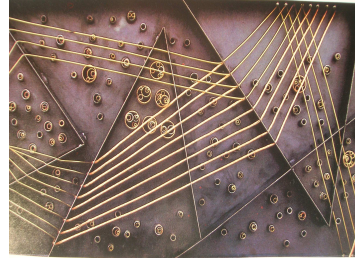
<도83> 朴峽賢 <작품20>, 1967, 종이에 채색, 169×135, 개인소장



<도84> 리 본테코(Lee Bontecou) <다섯번째 핵Fifth Stone>,1964,color lithograph printed in black and orange, 94×70



<도85> 에바 헤세(Eva Hasse) <무제Untitled>, 1966



<도86> 나희균 <철의 작품86-II>, 1986, 조각



<도87> 沈敬子 <가르마>, 1971, 152×214, 종이에 수묵채색, 국립현대미술관소장



<도88> 金基稔 <소와 여인>, 1960~1964, 종이에 채색, 169×221, 호암미술관 소장



<도89> 朴峽賢 <작품22>, 1965, 종이에
채색, 169.5×135.5, 개인소장,



<도90> 朴峽賢 <자화상>, 경향신문
1962. 9. 8 삽화, 「가을을 노크 한다」
란에 게재

ABSTRACT

A Study on the paintings of Park Rae-Hyun

Choi In-Sook
Dept. of Art History
Graduate School
Sungshin Women's University

This thesis is to study on the paintings of Woo Hyang Park Rae-Hyun (1920~1976). Park Rae-Hyun is the artist that established the pioneering and original style of the work with constantly search and challenge for self-examination without being bound to force of habit and custom through the rapidly changing modern period. Specially, he extended his work by applying various media regardless of genre as an Oriental painter, and made a great contribution to modernizing an Oriental painting by accepting and developing modernism of the west.

Park Rae-Hyun began from a figure painting during Japanese imperialism, but developed original style after the restoration of independence from the Japanese rule and accomplished the abstract of the Oriental painting by recreating the Oriental beauty of Korea into own original way with lyricism.

The work of Park Rae-Hyun is based on warm maternal images of delicate and lyrical tendency. This can be seen as coming from tender and tolerant positions, and especially the abstract work was

composed of own style containing with both the Oriental beauty and traditional one from an Indian ink painting.

In general, Park Rae-Hyun is estimated by the influence of her husband, Woon Bo Kim Ki-Chang, but this study is also to analyze about things that had on effect on him by examining closely the work of Park Rae-Hyun. Also, this is to analyze again the existing point of view by offering the possibility that Park Rae-Hyun recognized first it than Kim Ki-Chang with this point of time on accepting Cubism. In addition, this is to study his artistic viewpoint in the way approaching psychologically in the work as a female artist and examine the inside problems on her experiences as an artist in different aspects.

This is to study the world of paintings of Park Rae-Hyun focused on the process that her works changed from figure paintings while studying abroad in Japan to the period established original abstract style in 1960, and especially examine the aspect related to the stream of painting circles in those days in social and cultural aspect, so trace about matters relevant to the effect.

Therefore, this study is to examine the life and early activities of Park Rae-Hyun in chapter II, and analyze in detail the work of Park Rae-Hyun that established original style, and so it is connection between the characteristic of the times and the stream of painting circles in chapter III. Also, this suggests that characteristic about the style of the painting work of Park Rae-Hyun is arranged. And, this is to find and analyze in her work by approaching the artistic point view of Park Rae-Hyun as a female artist.