



HAL
open science

,

Okyang Chae-Duporge

► **To cite this version:**

Okyang Chae-Duporge Misulshakbo (2021, Misulshakbo, n° 56, p. 77-103. <10.15819/rah.2021.56.77>. <hal-05499680>

HAL Id: hal-05499680

<https://hal.science/hal-05499680v1>

Submitted on 9 Feb 2026

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons CC BY 4.0 - Attribution - International License

04

‘민화’의 대안으로서의 ‘장식화’:

파리국립기메동양미술관 소장 이우환 컬렉션을 중심으로

‘Korean Decorative Painting (Jangshikhwa)’ as an Alternative to the Term
‘Folk Painting (Minhwa)’: Focusing on the Lee Ufan Collection at the Guimet
Museum in Paris

최옥경 Chae-Duporge, Okyang

보르도 몽테뉴 대학교 부교수 Associate Professor, Université Bordeaux Montaigne

- I. 들어가며
- II. 이우환과 세칭 민화
- III. 파리 기메미술관 한국관 소장 이우환 컬렉션
- IV. 궁화체도 민화체도 아닌 회화들
- V. 조선장식화와 공간성
- VI. 나가며

I. 들어가며

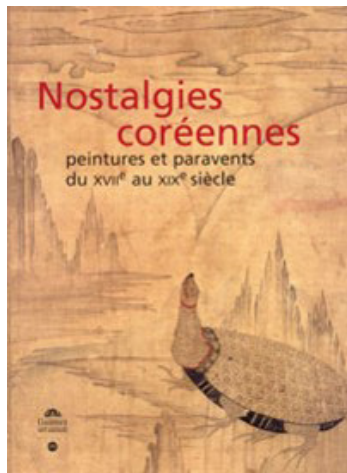
2001년 이우환(Lee Ufan, 1936-)의 기증작으로 파리 국립기메 동양미술관(Musée national des Arts asiatiques Guimet)(이하 기메미술관¹)에서 《한국의 향수-17세기에서 19세기의 회화와 병풍들 *Nostalgies coréennes-peintures et paravents du XVIIe au XIXe siècle au Musée Guimet*》 전시가 열렸을 때 파리에서 유학을 하고 있던 필자는 그 전시를 볼 수 있었다. 현재 한국에서 이 작품들은 일반적으로 이우환 민화컬렉션이라고 불리는데 이 때 만들어진 도록²에는 제목뿐 아니라 그 어디에도 이 작품들을 지칭하기 위해서 민화라는 표현을 쓴 곳이 없다. 전시를 기획한 기메 미술관 한국



도1 파리 국립 기메 동양 미술관(Musée national des Arts asiatiques Guimet)

관 담당학예사 피에르 캄봉(Pierre Cambon)의 글에서 “야나기 무네요시(柳宗悅)가 그 시대에 민화, 혹은 “민중의(populaire)” 그림이라고 불렀던”¹이라는 지나가는 문구가 있을 뿐이다. 도록에는 민화라는 표현 대신에 “La peinture coréenne décorative(한국의 장식화)”라는 제목의 이우환의 글이 있었다. 그때는 그 그림들의 대부분이 공간을 장식함과 동시에 수복을 상

정하거나 의례용이기도 한 다목적 회화임을 잘 아는 필자에게도 장식화라는 표현이 부족하게 느껴진 것도 사실이다. 하지만 최근 이 분야에 대한 연구를 하면 할수록 민화라는 표현의 문제점에 대해서 더 깊이 인식하게 되었다. 실제로는 몇 년전부터 불어로 된 글들에는 민화와 궁중장식화를 아우르는 표현으로 ‘La peinture coréenne decorative(한국의 장식화)’라는 표현을 계속 써 왔지만 그것은 다른 대안을 찾지 못해서였다. 하지만 최근 이 그림들을 공간과의 관계에서 보게되면서 ‘장식화’라는 이 표현을 민화라는 표현의 대안으로 신중하게 고려하게 되었다.



도2 기메박물관 2001년 이우환 컬렉션 한국의 향수전 도록 표지

1 Pierre Cambon, “Au cœur de l’Asie du Nord-Est, le Royaume interdit La Corée Choson entre Chine et Japon[...]”, *Nostalgies coréennes-peintures et paravents du XVIIe au XIXe siècle* (Musée Guimet, 2001), p.11.

한국에서도 궁중 회화에 대한 연구가 큰 진전을 보이면서 민화의 연구도 활기를 띠었고 십 여 년전부터 연구가들에 의해서 민화의 명칭에 대한 문제제기도 활발히 진행되어 왔다. 우리는 이제 야나기 무네요시가 1937년 정의했듯이 보통 민화라고 불리던 많은 작품들이 ‘민중 속에서 태어나고 민중에 의해 그려지고 민중에 의해 유통되는 그림’만이 아니었음을 알게 되었다. 많은 작품들이 궁중회화가 대중화되는 과정에서 다양하게 양식화, 추상화 되었을 뿐 아니라, 많은 화원 화가들이 궁궐밖에서도 그림을 그렸고 민화라고 여겨졌던 많은 그림들이 양반가에서도 발견되었다.² 이러한 새로운 인식으로 인해 더 나은 표현을 찾아 ‘길상화’라는 표현을 주장하는 이도 있었고³ ‘채색화’라는 표현도 등장했다.⁴ 특히 정병모의 기획으로 『한국의 채색화-궁중회화와 민화의 세계』라는 제목으로 2015년 다할미디어에서 나온 도록은 소외되어 있던 그림들을 재조명할 수 있었던 획기적인 프로젝트였다고 생각한다. 필자도 한국어로 된 글에서 ‘채색장식화’⁵라는 표현을 쓰기도 했다. 다만 ‘채색화’라는 표현에 있어서는 감상화에도 채색화가 있고 장식화에도 드물기는 하지만 채색되지 않은 작품들도 있다는 점이 고려되어야 할 것이다. 그리고 고구려 벽화나 고려불화들도 채색화라는 점도 생각해볼 수 있다. 더구나 동양에서는 수묵감상화를 의식한 대비적 표현이라고 이해할 수 있지만 서양에서 회화라는 것은 기본적으로 색이 있는 것인데 이를 굳이 ‘채색화(polychrome Painting of Korea)’라고 말하는 것은 어색하다. 하지만 적어도 작가나 수요자의 계층이 아닌 작품의 양상을 바탕으로 한 표현이라는 점에서 한 발짝 나아갔다고 본다. 그러나 이 표현이 민화라는 표현의 한계 자체에서 벗어나기 위해서 쓴 것은 아니었다는 듯이 책에는 『한국의 채색화-궁중회화와 민화의 세계』라는 부제가 붙어있다. 2016년 서예 박물관에서 열린 문자도와 책거리 전시 때 한국에서는 이를 《조선 궁중화·민화 걸작전》이라고 명했지만 그 전시의 책거리가 미국에서 순회했을 때, 어느 제목에서도 궁중화나 민화라는 표현을 볼 수 없었던 것도 확실히 민화라는 용어의 어려움과 관련이 있다고 생각된다.

용어 그 자체가 뭐 그리 중요한 것인가라고 생각할 수 있지만 이 경우에는 실제로 매우 중요하다. 용어가 이 그림들의 위상을 결정하기 때문이다. ‘단색화(Dansaekhwa)’의 경우처럼 민화라는 표현을 외국에서도 당연한 한국어로 ‘Minhwa’라고 표현하면 좋으려면 민화라는 말 자체가 가진 모순과 한계가 너무 크다. 아무리 작품성이 있어도 ‘민화’라고 불리

2 그렇다고 모든 민화가 궁중장식화가 대중화된 것의 결실이라는 것은 아니다. 예를 들면 윤범모는 자신의 글에서 화승들도 민화를 많이 그렸다고 밝혔다. 윤범모, 「민화라는 용어와 개념의 비판적 검토」, 『한국민화논총』(2017), pp. 65-71.

3 위의 글, p. 76.

4 정병모 외, 『한국의 채색화-궁중회화와 민화의 세계』(다할미디어, 2015) 참조.

5 최옥경, 「조선후기의 채색장식화」, 『미술세계』72(2018), p. 70.

는 순간 이 그림들은 다른 그림들과 대등한 작품으로 인정받기 어려운 것이다. 이것은 마치 한 한국작가가 그냥 작가라고 불리지 않고 동양작가로 불리는 것과 같다. 특히 무엇보다 중요한 것은 민화라고 불리는 많은 그림들이 실제로 민화가 아니기 때문이다. 민화가 아닌 그림들을 억지로 민화로 부르면서 굳이 그 위상을 낮출 필요가 있는가? 같은 글에서도 여러 번 “민화(民畵)는 더이상 민화가 아니다”⁶라는 역설을 해야하는 상황에서 벗어날 방법은 없을까?

1982년에 일본 고단샤(講談社)에서 출간된 『이조의 민화(李朝의民畵)』에 수록된 글을 보면 민화연구의 선구자격이라고 할 수 있는 조자용도 이러한 명칭의 문제를 아주 심도있게 고민했음을 알 수 있다. 이미 그때도 그는 민화라고 불리는 많은 작품들에 궁화가 있음을 간파했기에 “시골 민가의 부적에서부터 궁중의 호화스러운 장식병풍에 이르기까지 일괄해서 민화의 범주에 포함”⁷시키면서 협의의 민화관에 대해 광의의 민화관을 제안했다. 그는 “광의적으로 본다면 민화는 화가나 사용자의 사회적 신분이나 그림의 상품 가치를 불문하고 일상생활, 종교의식, 사령의 명복 같은 것 때문에 그려진 민족적, 민속적, 혹은 종교적 상징성이 있는 장식화를 가리키고 있다”⁸고 하면서 민화를 “정통화의 규범을 벗어난 자유로운 화풍으로 그려진 무낙관의 실용화에 대한 총칭”⁸이라고 했다. 그는 그 그림들에 민화의 범주를 넘어서는 그림들이 있음을 인지하고도 민화라는 용어자체에 대해서 반하지는 않았던 것이다.

이와 반대로 70년대부터 민화라는 말에 반대해 온 이가 있으니 바로 이우환이다. 이우환은 처음 이 그림들을 수집하기 시작하고 한국에서 책을 낸 1970년대에도, 일본에서 도록에 참여한 1980년대에도, 그리고 프랑스에서 자신의 컬렉션을 처음 기증한 2000년대 초, 그리고 최근 몇 년 전 필자와의 대담에 이르기까지 줄곧 일관된 자세를 취해오고 있다. 그는 “민화라는 말은 일본사람이 만들어 낸 것이요, 일본 사람이 만들어서 반대하는 것이 아니고 민화라고 하는 것은 전체를 포괄할 수 없는 것이요, 태반이 잘 된 그림들은 도화원 화공 아르바이트 그림이거나 그 시험에 끼지 못한 사람의 그림이요, 사대부나 왕실에 썼던 그림인데 어떻게 민화라고 하나요?”⁹라고 필자에게 되물었다. 실제로 아나기 무네요시의 아우라가 상당했을 그 당시에 민화라는 표현에 반대하는 것, 그것도 일본에서 반대하는 것은 결코 쉬운 일은 아니었을 것이다. 이후 이우환은 기본적으로 생활화라는 표현을 써왔지만 민화가 아니라는 점에서는 분명해도 딱히 어떤 표현이어야 한다는 것을 주장

6 이동국, 「기획 취지」, 『판타지아 조선-김세중 민화컬렉션』(예술의 전당, 2018) p. 38.

7 趙子庸, 「李朝民畵概論」, 『李朝의民畵(上)』(東京: 講談社, 1982), p. 242.

8 위의 글 p. 245.

9 이우환과의 대면 인터뷰 2015년 10월 4일.

하지는 않았다. 하지만 한가지 확실한 것은 그가 2001년 기메미술관 전시에서 “La peinture coréenne décorative(한국의 장식화)”라는 표현을 쓴 것은 간단한 번역의 문제에서 나온 것이 아니었고 이우환이 신경을 쓴 아주 핵심적인 부분이었던 점이다.

이 논문은 두루마리 그림의 감상화와는 달리 그것이 궁궐이든 양반 혹은 일반 평민의 집이든 실제 공간을 장식하기 위해서 그려진 모든 조선의 회화를 ‘장식화’라고 명명하고 그것의 타당성을 파리 기메미술관 소장 이우환 컬렉션을 중심으로 고찰해보고자 한다. 길상화라는 표현이 내용에, 채색화라는 표현이 형식에 중점을 둔 것이라면 장식화라는 표현은 기능에 중점을 둔 표현이다. 장식화라고 할 때 그냥 시각적으로 공간을 예쁘게 치장한다기 보다는 “특정한 공간을 그 성격에 맞게 장식한다”라는 의미이다. 이를테면 학문의 공간은 그 성격에 맞게 학문 숭상의 책거리로 장식하고 결혼 예식의 공간은 그 성격에 맞게 모란도 등으로 장식하는 것이다.

장식화는 궁화와 민화를 아우르는 포괄적 개념이다. 내부적으로 양식상의 구분시에는 정통화의 화론이나 화법을 존중한 문인화나 수묵화의 화풍을 ‘감상화체’라고 부르고, 명료한 윤곽선이나 오방색에 기초한 농채등 궁중회화의 전형과 유형을 따른 작품들을 ‘궁화체’, 그리고 궁중화원도 아니고 사대부 화가도 아닌 정식 미술교육을 받지 못한 서민화가에 그려져서 그 양식에 있어서 소박함과 원시성, 치졸미를 보이는 그림들을 ‘민화체’라고 명명하겠다. 조자용의 경우는 민화의 화풍을 민체화풍이라고 하면서 민체가 더욱 추상화되면 치체(稚體)와 아체(兒體)로 갈라진다고 했다. 그에 따르면 “치체란 그림의 소양이 없는 화공이 어린이처럼 순진하게 그려진 원시적인 성격이 강한 화체를 뜻하고, 아체란 그림을 그리는데 소지를 갖춘 화가가 일반 동양화의 규범을 타파하고 창작한 치상체를 뜻한다.”¹⁰ 필자가 ‘민화체’라고 부르는 것은 여기서 ‘치체’에 해당하며 아체의 경우 정식 미술교육을 받은 화가에 의해서 그려진 경우가 대부분이므로 민화체에서 제외시키도록 하겠다. 궁화체도 민화체도 아닌 이 아체에 해당하는 그림들이야말로 그 자유로운 파격성, 창조성, 그리고 현대성으로 인해 작품성이 높은 경우가 많으므로 이 논문에서 가장 관심있게 다룰 그림들이다.

II. 이우환과 세칭 민화

최근에도 한국에서 민화에 대한 관심이 상당하지만 실제로 한국과 일본에 민화 수집품이 인 것은 1960-70년대였다. 한국에서는 조자용이 1968년 최초 민화박물관인 에밀레 하우스

10 趙子庸, 앞의 글 p. 254.

스를 열었고, 1971년 8월 신세계화랑에서 최순우, 조자용, 김기창, 이경성, 이대원, 김철순 등의 소장품으로 《이조민화전시회》가 열렸으며, 1972년 한국 브리태니커사에서는 『한국민화의 멋』을 발간 하는 등 민화에 대한 관심이 한국에서 고조되고 있었다. 이런 분위기에서 1972년은 결정적인 해인 것처럼 보인다. “민화 연구자 김호연은 1972년을 “민화의 해”라고 회상했는데, 그 해 한국일보에서는 「이조의 민화」를 19회에 걸쳐 연재하였고, 서울화랑에서는 여러 수장가들의 작품으로 민화 전시회를 열기도 했다. 덧붙여 김호연은 1969년 신세계 화랑에서 《호랑이 전》을 할 때 그림 한 장에 만원이 넘지 않던 그림들이 1972년에는 50만 원에도 골라잡을 수 없었으며 당시 민화에 대한 수집의 열기가 얼마나 뜨거웠는지도 회고¹¹하였다. 아마도 이런 1972년의 폭발적인 인기는 한국인들의 관심에 일본인들의 관심이 더해진 결과가 아닌가 생각된다.

야나기 무네요시가 「불가사의한 조선민화」를 쓴 것은 1959년이었지만 한일관계가 정상화된 것은 1964년이었고 1968년에 이르러서야 동경 국립근대미술관에서 처음으로 한국작가들이 대거 참여한 《한국현대회화전》이 열렸다. 그리고 이 전시에 참가했던 한국작가들과 그 당시 한국에서 전혀 알려지지 않았던 제일 교포 이우환의 만남이 이루어졌으며 이후 1975년 도쿄화랑에서 열린 《다섯 가지의 흰색전》을 계기로 국내에서 단색화의 열풍이 불었다는 것은 익히 아는 사실이다. 바로 이 전시 작가 선정을 위해 1972년 이우환과 함께 일본의 저명한 비평가 나카하라 유스케(中原佑介), 동경화랑 사장 아마모토 타카시(山本孝) 등이 한국에 왔다. 구한말 처음 한국에 왔던 외국인들이 온통 흰 옷을 입은 한국인을 인상 깊게 보았던 것처럼 1970년대 초 한국을 방문한 비평가 나카하라 유스케는 한국의 작가들의 작품에서 ‘흰색’에 주목했다. 그러나 아이로니컬하게도 바로 단색화 시작의 주역이 되었던 같은 인물들이 모노크롬과는 거리가 먼 원색에 가까운 다양한 색들이 화면에서 충돌하는 한국의 민화에, 그것도 바로 같은 시기에 관심을 가졌던 것이다.

이 때 이우환 등과 한국을 같이 방문한 동경화랑 사장 아마모토 타카시는 한국 민화에 대단히 관심이 많았다. 이우환은 조자용도 만나게 되는데 같은 해 1972년 일본 도쿄화랑에서 에밀레 미술관 소장 민화에 일본의 소장품을 더하여 《이조기의 영정과 민중화》 전시를 연 것을 보면 아마모토 사장도 이 때 같이 있었으리라 짐작된다. 전시작품 중 초상화 12점은 모두 일본에서 수집됐으나 민화 9점은 모두 조자용의 소장품이었기 때문이다. 이우환은 “내가 조자용 씨를 알게 된 것은 1972-73년경 서울에서 누군가 소개를 해서 알게 되었어요.

내가 그 분야(민화)에 밝으니까 그 분이 깜짝 놀라며 어디서 그런 것을 배웠는가라고 하셔서 나는 어릴 때 그런 그림에 둘러싸여 자랐다고 설명했어요. 일본 백화점에 있는 미술관에서 같이 글도 써서 책도 내고 [...] 고단사에서 두꺼운 카탈로그가 나왔을 때 같이 글도 쓰고 했어요.”¹²라고 회상했다. 1979년 11월부터 동경, 오사카, 나고야, 후쿠오카, 삿포로, 고베 등 일본 6개 도시 순회전에서 동경 오타큐 백화점 그랜드화랑에서 열린 전시와 1982년 고단사에서 상하권으로 나온 『이조의 민화(李朝の民畫)』를 말한다.

이우환은 1936년생으로 경남 함안의 깊은 산골에서 유년시절 거의 조선시대 소년처럼 땅은 머리로 서당에 가서 소학을 배웠다고 한다. 1977년 열화당에서 출판된 이우환의 『이조의 민화-구조로서의 회화』에는 잘 알려진 다음의 에피소드가 적혀 있다.

추억의 한도막. 필자는 어렸을 때, 산간 벽촌에서 자랐지만 거기에도 방랑하기는 매년 초겨울이 되면 꼭 찾아왔다. 동초 황견룡(東樵 黃見龍)이란 노인 화가인데, 그는 젊은 시절 중국에도 그림 수업차 간 적이 있고 그이 특유의 소담스러운 꽃잎의 모란꽃 그림을 잘 그렸다. 집에 오면 소일하면서 조부와 사랑방에서 한 달쯤 체류했다. 벽에 붙일 그림이라든가 병풍, 영정 말고도 방 입구 위에 거는 현판, 또는 이른봄이 되면 기둥에 붙이는 ‘입춘대길(立春大吉)’ 등의 주련을 쓰기도 하여 마치 집안의 디자인을 위해 찾아온 느낌이었다. 나는 이 노인 화가를 동경하여, 그가 찾아오면 그에게서 손수 그림과 글씨를 배우는 것이 한 즐거움이었다.¹³

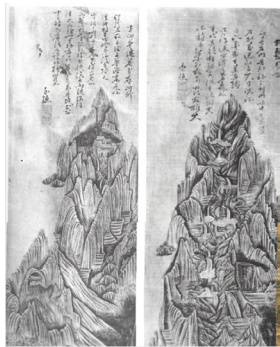
필자는 2001년 이우환의 함안 고향집에 들어가 볼 수 있었다. 이우환의 생가는 전쟁 중에 파괴되었지만 이 함안집은 그의 누이에 의해 그때까지 관리되고 있었다. 거기서 빈집에 방치돼 습기로 인해 곰팡이가 쓴 동초 황견룡의 병풍 두 점을 볼 수 있었고 그의 부산 누이집에서도 모란화 두 점을 볼 수 있었다.¹⁴ 누이집에 걸려있던 그림들은 대체로 문인 화풍에서 그리 멀지 않은 작품들이었으나 함안에서 본 한 병풍의 모란화는 훨씬 더 양식화된 양상을 띠었다. 또한 이 그림들은 일반적인 장식화들처럼 채색화가 아니라 모두 수묵화였다. 그 이후 언젠가 일본 가마쿠라 화실에서도 이우환이 도록으로 동초의 〈환상체금강경도(幻想體金剛景圖)〉(20세기 초)를 보여준 적이 있는데 그것 역시 모노크롬이었다. 하지만 이의 경우 그림 양식에 있어서 정통화와는 확실히 거리가 있는 파격적인 그림이었다. 이 그림은 1975년 조자용에 의해 발간된 『금강산도(金剛山圖(下), *Diamond Mountain(2)*』 2권에도

12 이우환과의 대면 인터뷰, 2016년 5월 22일.

13 이우환, 『이조의 민화-구조로서의 회화』(열화당, 1977), p. 21.

14 Okyang Chae-Duporge, *Lee Ufan, Espaces non-agis*, Editions cercle d'art (2017), p. 86.

11 김호연, 「민화란 무엇인가」, 『한국의 민화』, 1976, 김미정, 「한국 현대미술의 '민화' 차용」, 『한국민화』5(2014), p. 28에서 재인용.



도3 황건룡, 《환상체 금강십경도(幻想體金剛景圖)》, 20세기초, 10폭 병풍, 린넨, 103×40cm, 대야박물관

실려있다.¹⁵ 이러한 점은 정통화가와 민화 화가가 따로 있었던 것이 아니라 같은 화가가 다양한 그림을 그렸음을 증언해준다. 이 글에서 그는 동초 황건룡에 대해 ‘방랑화가’라는 표현을 썼지만 몇 년전 필자와의 대담에서는 ‘과객’이라는 표현을 썼으며¹⁶ 그가 “대단히 양반”이었고 “학식이 대단한 분”¹⁷이었다고 소개했다. 황건룡이 양반가 자손이었다는 점과 진주에서 상당히 유명한 화가였다는 점은 최근 윤열수에 의해 밝혀진 바도 있다.¹⁸ 이것은 파격적인 그림들의 창작자가 민(民)이었을 거라는 근거를 뒤엎는 한 예이다. 최근 연구에 의해서 민화체의 그림들의 책에 필

쳐진 시·문들은 배우지 않은 이들이 썼다고 믿기 어렵게 정확한 경우가 많고,¹⁹ 궁중 회화와 민화의 경계도 주문자·창작자·수요자의 사회계층을 기준으로 해서 칼로 자르듯 나눌 수 없다는 것도 밝혀진 바가 있다.²⁰

이우환은 1956년 일본에 도착했을 때 “어렸을때 집에서 보던 민화가 그곳에 엄청나게 많은 것을 보고 깜짝 놀랐다”고 하며 “일제 시대에 이미 민화가 벌써 많이 건너와 있었던 거예요. 내가 그런 것 정리해주는 아르바이트를 몇 번 했어요. 그러다가 그 분이 나이가 드셔서 이걸 너한테 줄 테니까 잘 살려라고 하셨어요. 그게 내 컬렉션의 꼬투리예요 [...] 처음에는 한 컬렉터에게서 이걸 살려라 하는 것도 받고 그리고 다른 것을 가지고 있는 분한테 선생님은 어떤 것을 가지고 계신가요 물으면, 그래 그림 내 것도 줄게 이렇게 하다 보니까 컨텍스트를 만들어서 살려야겠다는 생각을 했다”고 회상했다.²¹ 이렇게 해서 이우환은 전체의 균형과 다양성을 생각하며 사십여 년 동안 열심히 그림들을 수집했다. 1977년 그의 일본화실에 걸린 민화를 미네무라 도시아키(峯村敏明)의 아카이브 사진에서 볼 수 있는데²² 이우환은 필요하면 본인의 그림과 바꿔가면서 민화를 수집했다고 한다. 그림의 출처에 관해서는 “물론 한국에서도 구색을 맞추기 위해서 찾아서 산 것도 있지만 그건 몇 점

안되고 [...] 90퍼센트는 다 바깥(외국)에서 산 것”²²이며 “일본에서 제일 많이 샀고 다음에서 뉴욕, 그리고 빠리에서 많이 샀으며 암스테르담에서도 샀다”²³고 한다. 이런 이유로 피에르 캄봉은 “이우환은 18-19세기 조선 화가들이 손대었던 다양한 주제들을 조직적이고 체계적인 방식으로 수집하려 노력했기에 그의 컬렉션은 조선시대 말기의 대부분의 주제들을 다루는 가장 완성되고 균형있는 컬렉션”²⁴으로 평가했다. 그러므로 이 컬렉션의 기증은 기메 미술관에서도 획기적인 ‘가장 괄목할 만한 기증’²⁵이었던 것이다.

그럼 이우환은 왜 이토록 열심히 이 그림들을 수집한 것일까? 흔히 원색적이고 다양한 물건들로 꽉찬 이 그림들로 말할 것 같으면 여백과 단색과 단순성을 추구하는 그의 회화와는 상극을 이루지 않는가. 물론 1960-70년대에 민화에 관심을 가진 화가가 이우환만은 아니었다. 예를 들어 김기창의 경우처럼 민화를 수집했을 뿐 아니라 자신의 작품에 민화양식을 도입한 작가들도 있다.²⁶ 하지만 이우환의 경우는 자신의 작품 세계와 민화의 수집이 완전히 분리되어 있었다. 그렇다고 개인적인 만족을 위한 것도 아니었다. 이우환의 부인 김성순은 이우환이 “40여 년동안 열심히 작품들을 수집하는 것을 보아왔지만 이런 것은 한갓 개인의 소유여서는 아니된다고 늘 말해왔다”²⁷고 증언했다. 이우환이 그토록 열성적으로 이 작품들을 수집한 목적이 그의 책 『이조의 민화-구조로서의 회화』에 잘 드러나 있다.



도4 1977년 이우환 일본 세타가야(世田谷区) 화실과 벽에 걸린 민화, 미네무라 도시아키 아카이브



도5 작자미상, 《책거리 붓과 버루 Chaek'kori, pinceau et encrier》, 18세기경, 종이에 채색, 58.5×29.5cm, 일본 이우환 화실에 걸려 있던 책거리

22 위의 인터뷰.

23 위의 인터뷰.

24 Pierre Cambon, “Musée Guimet, Nostalgies coréennes-peintures et paravents du XVIIe au XIXe siècle”, *Culture coréenne* (Centre culturel coréen de Paris, 2001), p. 7.

25 Pierre Cambon, “Collections coréennes en France: l'exemple du Musée national des Arts asiatiques-Guimet, du XIX au XXIe siècle”, *La croisée de collections d'art entre Asie et occident* (Editions maisonneuve & larose hémisphères, 2019), p. 122.

26 조은정, 「현대미술과 민화적 요소」, 경주민화포럼, 2018년, 3월 9-10일, URL: <https://www.youtube.com/watch?v=0kxalTPsM-g> (2021년 2월 15일 접속).

27 김성순과의 인터뷰, 2005년 11월 9일, Okyang Chae-Duporge, “L'espace non-agi dans l'oeuvre de Lee Ufan,” (Thèse de doctorat, Université Paris IV-Sorbonne, 2006), p. 27에서 재인용.

15 조자용, 『금강산도(하)(金剛山圖(下)), *Diamond Mountain (2)*』(에밀레 박물관, 1975), pp. 88-90.

16 이우환과의 대면 인터뷰, 2016년 5월 22일.

17 이우환과의 대면 인터뷰, 2015년 10월 4일.

18 최근 윤열수는 2012년 1월 9일 경주민화포럼 《조선시대 민화 작가들》에서 이와 관련한 견해를 밝힌 바 있다.

19 고연희, 「책가도(冊架圖)에 펼쳐진 시(詩)·문(文)」, 한국민화연구소, 제 6회 학술세미나, 계명대학교, 2014년 11월 7일, URL: <https://www.youtube.com/watch?v=tlh5v7dFnts> (2016년 1월 30일 접속).

20 윤진영, 「궁중회화와 민화의 경계」, 경주민화포럼, 2013년 3월 22-24일, URL: <https://www.youtube.com/watch?v=U2KISZnT2N0> (2016년 6월 20일 접속).

21 이우환과의 대면 인터뷰, 2015년 10월 4일.

1970년대 중반의 시점에서 그는 “질과 양에 있어서 다같이 압도적인 우세를 차지하고 있으면서도, 부당하게도 기존의 미관에 맞지 않는다 하여 평가의 대상으로부터 소외되어 산실의 위기에 놓여있는 생활화, 세칭 민화라고 불리어지고 있는 것에 새로운 조명을 비춰준다는 것, 하루 빨리 향간에 흩어져 있는 민화를 수집·재검토하여 그 속에서부터 회화로서 뛰어난 것을 재발견·재편성한다는 일이야말로 이조 회화 재평가 작업에 있어 진정 시급하고도 불가결한 것이라 아니할 수 없다”²⁸고 쓰고 있다. 이우환은 이 작업을 한국미술사가들이나 다른 한국컬렉터들에게만 맡겨두지 않고 본인이 직접 했던 것이다.

더구나 이 글에서 또 하나 주목할 만한 점은 이때부터 그는 ‘생활화’라는 표현을 쓰면서 민화라는 표현과 거리를 두고 있다는 점이다. 책의 제목 『이조의 민화: 구조로서의 회화』에 쓴 민화라는 표현에 관해서는 필자가 여러 번 질문한 적 있으나 그는 출판사 사장이 임의로 넣은 것이라고 여러 번 강조한 바 있다. 이러한 그 당시 이우환의 입장은 1982년 고단사에서 나온 『이조의 민화』 상(上)권에 실린 시와지 소이치로(志和池昭一郎)의 글에서 확인할 수 있다. 이 글에서 시와지 소이치로는 민화연구자들의 각각의 접근방식을 소개하고 있는데 이우환에 대해서는 “일본의 민예운동의 이념과는 다른 관점에서 이조민화의 회화성을 중심으로 논리를 전개하고 있다”고 하면서 “이우환씨는 민화라는 말을 함부로 사용하지 않고 오히려 생활화 또는 이조 회화로서 이조 민화를 포함한 총체적인 회화론을 제기하고 있는 점이 주목된다”²⁹고 쓰고 있다.

이조 회화론에 관심이 있었다면 이우환은 왜 이 컬렉션을 한국이 아닌 프랑스에 기증한 것일까? 단적으로 그것은 그가 70년대에 자주 만났던 조자용씨나 국립중앙박물관에서 일하고 있던 최순우씨와는 이 그림들을 바라보는 근본적인 시각이 달랐기 때문이다. 그때나 지금이나 이우환의 입장은 “한국의 회화가 양대산맥을 이루어야 하는데 수묵산수화를 쓴 것 밖에 없다. 중국은 워낙 미술 분야가 다양하게 있고 일본에는 수묵화나 우키요에(浮世絵), 립파(琳派) 등과 같은 채색화의 여러가지가 있는데 한국은 수묵 산수화만 고집하고 있다. 하지만 그림에는 수묵화가 있는가 하면 장식화가 있다. 궁중에서부터 서민들 생활 공간까지 못사는 사람들 집에도 그림이 있었다. 감상용 수묵산수화가 있고 생활 공간을 장식하는 채색화가 있어서 양쪽을 합쳐야 조선조 회화의 틀이 생긴다”³⁰라는 것이다. 민(民)의 개념에 강조를 두었던 이들과는 달리 이우환은 이 그림들을 작품으로 보았고 그것을 회화사에 넣기를 바랐던 것이다. 그래서 그때 이 그림들을 국립중앙박물관에 보였으나 이 그림들

28 이우환(1977), 앞의 책, pp. 14-15.

29 志和池昭一郎, 「李朝の民画概論について」, 『李朝の民畫(上)』(講談社, 1982), pp. 263-264.

30 이우환과의 대면 인터뷰, 2015년 10월 4일.

은 작품으로 받아들여지지 않았다고 한다. 결국 그의 컬렉션은 현재의 기메미술관으로 이전되기 전 그가 교수로 재직했던 타마미술대학교(多摩美術大学)에 보관되고 있었고 1986년 나온 도록은 ‘이조생활화’라는 제목을 갖게 되었다.³¹

III. 파리 기메미술관 한국관 이우환 컬렉션

기메미술관 한국관 소장작은 1889년 오픈 이래로 다양한 기증과 구매를 통해 조금씩 정립되어 나갔지만 기본적으로 프랑스인으로 한국에 온 첫 여행자 샤를 바라(Charles Varat)³², 한국의 프랑스 첫 파견 외교관이었던 빅토르 콜랭 드 플랑시(Victor Collin de Plancy), 그리고 이우환 기증작이 주를 이룬다. 이런 연유로 현재 3개의 전시실로 된 기메미술관을 방문하면 각각 샤를 바라 전시실, 빅토르 콜랭 드 플랑시 전시실 그리고 이우환 전시실이라는 이름이 붙어 있다.

1888년 한국을 다녀갔던 샤를 바라의 수집품에는 천하대장군이나 가구, 탈, 불상, 의복, 일상에서 쓰는 그릇같은 민속품들이 많았다. 한양에서 민속품들을 구입할 때, 그는 “한국민속컬렉션을 수집한다는 관점에서 다른 나라에서 온 모든 것은 가차없이 거절하며 세밀하게 조사”³³하였다. 그러므로 그가 구입한 그림들은 산수화나 사군자가 아니라 울긋불긋한 색의 민화체의 그림이 주를 이루었다.³⁴ 이 수집과정을 곁에서 꼼꼼하게 도와준 것이 바로 다름아닌 한국의 프랑스 첫 파견 외교관이었던 빅토르 콜랭 드 플랑시였다. 바다가 서울에서 대구를 거쳐 부산으로 가도록 권고한 것도 바로 빅토르 콜랭 드 플랑시였으며 이 과정에서 바다가 대구를 지나 밀양 근처에서 구입한 것에는 <문자도 *Paravent à décor de caractères*>(19세기경)가 있다. 민화라는 말이 생기기도 전에 바다가 이때 조선에서 수집한 것들은 바로 그 다음해 1889년 파리 트로카데로 민속 박물관(Le musée d’Ethnographie du

31 多摩美術大学美術参考資料館 編, 『李朝生活画』(多摩美術大学美術参考資料館, 1986).

32 샤를 바라는 서울에서 부산까지 육로로 여행한 첫 프랑스인이었다. 당시 그는 정식 인류학자도 아니었지만 정부에 신청해 ‘문교부에 의해 민속학적 임무를 띠고 파견된 탐험가(explorateur chargé de mission ethnographique par le ministère de l’Instruction publique)’라는 이름으로 자비로 한국에 왔다.

33 Charles Varat, “Voyage en Corée explorateur chargé de mission ethnographique par le ministère de l’Instruction publique, 1888-1889,” in Charles Varat, et Chaillé-Long, *Deux voyages en Corée*, Nouvelle Edition, Introduction et notes de Francis Macouin (Paris: Edition Kailash, 1994), p. 39.

34 그가 이 때 산 것과 비슷한 그림들이 여러 곳에서 발견되었는데 1884년 존 밥티스트 버나도(John Baptiste Bernadieu)에 의해서도 수집되어 현재 스미스소니언 박물관(Smithsonian Institution)에도 있는 그림의 경우도 그러하다.



도6 기메박물관 1893년 한국관 최초 오픈 때의 사진

Trocadéro)에 전시되었고 이 수집품을 기초로 1893년 4월 11일 기메박물관의 한국 갤러리가 오픈했다.⁵⁶ 이후 빅토르 콜랭 드 플랑시는 기메 박물관이 삼국시대부터 조선시대 유물까지 균형 있게 소장할 수 있도록 도와주었다.³⁵ 1911년에 빅토르 콜랭 드 플랑시의 개인소장품 경매에는 277점의 조선시대 회화가 나왔는데, 거기에는 풍경화, 불화, 초상화, 민화 등이 골고루 있었다고 하지만 그가 기메미술관에 보낸 회화들은 민화체의 그림들보다도 불화나 문인화 계통이었다.³⁶ 그리고 한국이 일본의 식민지가 되면서 한국에 대한 관심이 멀어지게 되었다가 1945년 해방 이후에야 기메미술관이 한국관을 위해 기증도 받고 작품 구입도 했지만 그 어떤 것도 2001년 이우환 컬렉션 기증만큼 큰 비중을 차지한 적은 없었다. 이우환의 기증은 맥락없는 상황에서 일어난 것이 아니었다. 2000년 기메미술관이 4년 동안의 대보수 공사를 하고 재오픈했을 때, 한국관은 기메의 전체 전시 공간 5,000m² 중 그 전의 64m²에서 360m²로 크게 확장되어 있었으므로³⁷ 이우환은 평생 수집한 회화 100점과 병풍 27점을 유럽에서 가장 큰 동양미술관인 기메미술관에 기증한 것이다.³⁸ 이우환의 목표는 프랑스인들에게 이 작품들을 보이는 것이 아니라 세계에 보이는 것이었다. 이렇게 해서 기메미술관은 한국의 장식화를 세계에 알릴 전시장이 된 것이다.³⁹

이우환의 기메 컬렉션은 산수도, 십장생도, 문방도, 문자도, 동물도, 화조도, 모란도, 초충도, 화조관화, 어해도, 호랑이·용도, 잉어도, 거북도, 초상도, 수렵도, 풍속도, 무속도·산

수집품을 기초로 1893년 4월 11일 기메박물관의 한국 갤러리가 오픈했다.⁵⁶ 이후 빅토르 콜랭 드 플랑시는 기메 박물관이 삼국시대부터 조선시대 유물까지 균형 있게 소장할 수 있도록 도와주었다.³⁵ 1911년에 빅토르 콜랭 드 플랑시의 개인소장품 경매에는 277점의 조선시대 회화가 나왔

35 Pierre Cambon(2019), 앞의 글, p. 118. 현재 파리국립 중앙박물관에 보존돼 있는 그 유명한 '직지'를 사간 것도 다름 아닌 빅토르 콜랭 드 플랑시였고 직지를 비롯해 불화 등 많은 유물들을 1900년 프랑스 만국박람회 한국관에 전시한 것도 그였다.

36 Stéphanie Brouillet, *Victor Collin de Plancy et la connaissance de la Corée en Occident*, (Thèse de doctorat, Université Paris I Panthéon Sorbonne, 2019), p. 248.

37 Pierre Cambon, "avant propos," *L'Art coréen au musée Guimet*, (Paris: Réunion des Musées Nationaux, 2001), p. 18.

38 그 이후 2003년 이타미 준(Itami Jun), 2005년 조셉 캐롤(Joseph P. Carroll), 그리고 2008년 김혜겸(Kim, Heakyum) 등의 기증이 이어졌다. Pierre Cambon(2019), 앞의 글, p. 122.

39 Okyang Chae-Duporge, "La collection de Lee Ufan au musée Guimet: la peinture coréenne décorative de la fin de la dynastie Joseon," *A la croisée de collections d'art entre Asie et occident* (Paris: Editions maisonneuve & larose hémisphères, 2019), p. 44.

신도 등 17개의 범주로 나뉘어져 있다.⁴⁰ 샤를 바라의 수집품이 민화체에 집중되어 있다면 이우환의 컬렉션에는 감상화체에서 궁화체, 그리고 민화체까지 다양한 양식이 존재한다. 기본적으로 이우환 같은 현대 화가가 수집한 것은 샤를 바라가 민속적 관점으로 수집한 것과 상당한 차이를 보인다. 그의 컬렉션 중에는 치졸미를 보이는 것은 드물고 섬세한 공간을 보여주는 것들이 많다. 예를 들어 책거리 작품들이 눈여겨볼 만한데, 선반식, 쌓아올리기식과 분산식 등 다양한 형태와 양식이 존재한다. 그 중 선반식 책거리인 6폭 <책거리 Chaek'kori>(18-19세기)⁴¹는 크기가 작기는 하지만 궁중화가였던 이형록(李亨祿, 1808-1883)이 그린 비슷한 크기의 리움 소장 <책가도>(19세기경)와 분위기가 상당히 유사하다. 책가도는 정조가 처음 그리게 한 것으로 유명하고 자비대



도7 작자미상, <책거리 Chaek'kori>, 18-19세기, 6폭 병풍, 종이에 채색, 135×42.5cm, 파리, 기메박물관

령화원(差備待令畫員)의 화문과 화제를 다섯 개에서 열 개로 늘렸을 때 속화, 누각과 함께 기본 주제로 더해졌다. 이 점은 책가도에서 수작이 많은데에 결정적인 요소였다고 본다. 대체로 다른 책거리와는 달리 선반식 책가도에서는 책들이 무중력의 공간속에서처럼 부유하지 않고 제 자리에 정리되고 안착되어 비현실적인 그림은 드물며 중국의 다보각경(多寶各景), 혹은 이탈리아의 스튜디오로(studiolo)⁴¹, 프랑스의 호기심의 방(Les cabinets de curiosités)처럼 자랑스런 물건들을 보여준다. 이우환의 책가도에는 호피로 덮힌 경기도박물관 소장의 장한중(張漢宗, 1768-1815) <책가도>(19세기초)나 리움 소장의 <표피장막책가도>(19세기)에서 보이는 과시의 양상은 없다.

책가도는 그냥 정물화라기보다 그 규모에 있어서도 그렇고 실제공간인 것처럼 환영을 자아내는 요소인 트롱프뢰유(trompe l'œil)가 있다. 그런 환영을 자아내려고 원근법이 적용되었고 깊이감을 주기 위해 명암을 넣었다. 결국은 초기 르네상스의 벽화가 건축의 일부

40 Pierre Cambon et Lee Ufan, *Nostalgies coréennes-peintures et paravents du XVIIe au XIXe siècle au musée Guimet* (Paris: Musée Guimet, 2001), p. 7.

41 조이 켄세스(Joy Kenseth)와 김성림(Joanne Kim)은 케이 블랙(Kay E. Black)이 이탈리아 출신 예수회 사제인 주세페 카스틸리오네(Giuseppe Castiglione)의 트롱프뢰유 그림이 조선 책거리의 전신일 수 있다고 한 것과 중국미술사학자 제롬 실버겔드(Jerome Silbergeld)가 책거리가 이탈리아 르네상스에서 기원되었다고 했음을 지적한다. 조이 켄세스, 김성림, 『궁중화·민화걸작-문자도·책거리』(예술의 전당 서예박물관, 2016), p. 228.

이자 공간의 연장인 것처럼 그려졌듯이 책가도 역시 마치 실제 공간의 연장인 것처럼 그려져 있는 것이다. 조선시대 학자 유재건(劉在建)의 글은 조선인들이 이러한 점을 즐겼음을 보여주는데 “그의 아들 형록도 또한 가업을 계승하여 정교함의 극치를 이루었다. 나에게 그가 그린 수 폭의 문방도 병풍이 있었는데 이는 늘 방에 쳐 놓으면 와서 보는 사람들이 책들이 서가에 가득하다고 착각하다 가까이 와서 보곤 웃곤 하였다. 그 정묘하고 핏진함이 이와 같았다”라고 썼다.⁴² 기메미술관 책가도는 그림 전체의 섬세하고 능숙한 필치에 비해 원근법의 적용이 산만하게 구성되어 있어서, 그것이 작가의 미숙함에서 오는 것이 아니라 원래 8폭이었는데 남은 6폭의 순서를 잘못 배열한 것이 아닐지 의심스럽다.⁴³

서윤정은 최근의 글에서 이 책가도뿐만 아니라 이우환 컬렉션의 <십장생도 Dix-symboles-de-longévité>(19세기), <폭포가 그려진 청록산수도 Cascade>(17세기)와 <금계도 Le Coq jaune>(17세기)⁴⁴ 등이 “조선 후기 도화서 화원에 의해 제작된 궁중화풍과 뚜렷한 친연성을 보여주는 매우 수준 높은 작품들”이며 “단 폭으로 전하는 <산수도>는 송민고의 작품

으로 전하는 국립중앙박물관의 <빈풍칠월도>(제작년도 미상)와 유사한 수지법과 색채의 구성을 보여주며, 6폭 병풍은 국립고궁박물관 소장의 <십장생도>(제작년도 미상) 병풍과 매우 흡사한 양식과 표현법을 보여준다”고 하면서 그는 이들 작품들이 “궁중채색화라고 불려도 손색이 없을 정도로 치밀한 묘사와 화려한 설채로 정교하게 그려져” 있음을 지적한다.⁴⁵

다른 작품 중, <환상적 배경의 잉어도 Carpe sur fond de paysage fantastique>(17-18세기)⁴⁶라든지 도록 표지의 <환상적 배경의 거북이도 Carpe sur fond de paysage fantastique>(17-18세기)같은 경우는 그림의 완성도가 높고 두 장 모두 ‘芝泉(지천)’이라는 사인이 있으며 제발도 곁들여져 있어서 감상화적인 성격이 강하다. 도록의 설명에 따르면 원래 6폭 병풍 중 두 장이었다고 한다. 이우환은 “구



도8 작자미상, <지천, 환상적 풍경의 잉어도 Carpe sur fond de paysage fantastique>, 17-18세기, 종이에 채색, 73x36cm, 파리, 기메박물관

42 이성미, 『조선시대 그림속의 서양화법』(대원사, 2000), p. 171.

43 일본 가마쿠라에 있는 이우환과의 전화 대담에서 필자는 이 책가도가 원래 8폭이었음을 확인할 수 있었다. 이우환과의 전화 인터뷰, 2021년 5월 18일.

44 한국의 향수-17세기에서 19세기의 회화와 병풍들(Nostalgies coréennes-peintures et paravents du XVIIe au XIXe siècle) 도록에 있는대로 연대를 적었지만 마지막 두 작품은 연대가 17세기 이후일 가능성이 높다고 사료된다.

45 서윤정, 「민화를 보는 또 하나의 시선: 이우환의 민화론과 민화 컬렉션」, 『한국민화』10(2019), p. 99.

름과 물, 잉어와 아침 해의 대응처리는 아름답고 몽환적”이며 “황혼이 깃들어가서 해변의 여울에 거북이가 이런 입김을 뿜어 올리고 있는 그림으로 무엇인가 조용한 슬픔이 퍼져 나가는 느낌”인데다가 “모티브의 전개나 화면 구성이나 필치와 채색을 통틀어서 훌륭한 완성도를 보인다고 하면서 특히 우아한 선묘와 미묘한 담묵에 액센트를 주는 붉은 색은 높은 환상성을 불러 일으켜준다”⁴⁶는 자못 시적인 평가를 곁들였다.

그렇다고 이우환 컬렉션에 완전한 민화체의 그림이 없는 것도 아니다. <봉황과 딱다구리 Phénix et pic-vert>(18-19세기)라든지 <제주도풍의 문자도 Munja-do-style de Chejudo>(18-19세기), 특히 <시골풍경-풍속도 Scène de la campagne, P'ungsook-do>(18-19세기)는 소박한 치졸미를 드러낸다. 조자용의 표현을 빌면 그림의 소양이 없는 화공이 어린이처럼 순진하게 그린 원시적인 성격이 강한 ‘치체’인 것이다.

민화체의 그림들에는 평면적 공간이 많은데 특히 표현성이 강한 작품들이 많다. 예를 들어 6폭 병풍 <꽃, 새, 토끼 Fleurs, oiseaux et lapins>(19세기)⁴⁷의 경우 6개의 화폭 한쪽은 각각 월계나무, 복사꽃, 수양버들 등의 나무가 있고 그 아래위로 꿩이나 오리 토끼 등이 자리를 잡고 있다. 원래는 섬세한 궁중회화를 본 뜬 구도인 듯 한데⁴⁷ 나뭇가지나 꽃들은 화면 전체가 짙 차도록 평면적으로 배치되어 있다. 이것은 아마도 여백을 그대로 두고 싶지 않은 데에서 오는 현상인 것 같다. 여백이 없도록 가지들이 더 굵게 그려졌을 뿐 아니라 나뭇잎들이 모두 전면으로 다 퍼져 있는 것을 볼 수 있다. 이 작품은 나무들의 과장된 용트림이나 야취가 느껴지는 꽃이나 동물들로 그 표현성이 주는 생명력이 두드러지는 작품이다. 나무에서 뻗어나오는 에너지인 것처럼 나뭇가지가 용트림을 한다. 세부는 세련된 필치를 보여주지 않고 소박하지만 전체의 구성과 그 역동적 효과는 충분히 ‘예술적’이다. 한국 초기 현대미술가들이 “민화를 유용한 창작의 원천으로 수용하였던 것”⁴⁸은 일찍이 대상의 재현을 포기한 서양의 아방가르드 미술과 현대미술에서 높이 사는 이러한 표현성을



도9 작자미상, <화조도(꽃, 새, 토끼) Fleurs, oiseaux et lapins>, 19세기, 6폭 병풍, 종이에 채색, 102x35.5cm, 파리, 기메박물관

46 Lee Ufan, “Carpe et tortue,” in Pierre Cambon et Lee Ufan eds., 앞의 책, p. 165.

47 정병모, 『민화 가장 대중적인 그리고 한국적인』(돌베개, 2012), p. 45.

48 김미정, 앞의 글, p. 27.

가진 그림들이 많았기 때문이다. 결론적으로 정병모가 잘 요약했듯이 “궁화에서 깊이 있는 공간을 구축했다면, 민화에서는 평면적이고 구성적인 공간을 채택했다. 궁화에서 세련되고 숙련된 필선을 사용했다면, 민화에서는 평범하고 질박한 필선을 구사했다. 궁화에서 진지하고 장중한 스토리가 전개되었다면, 민화에서는 익살스럽고 해학적인 감성이 곳곳에 내비쳤던”⁴⁹ 것이다.

IV. 궁화체도 민화체도 아닌 회화들

궁중 장식화는 ‘의례용이든 순수한 장식용이든 궁중 안팎을 꾸미기 위한 그림’으로 『육전 조례(六典條例)』(1867)에도 도화서 화원의 임무 가운데 “각 전궁 및 처소의 오봉병장, 가례에 필요한 병장, 사신 접대에 칙사를 위한 병풍 제작” 등이 규정되어 있다. 하지만 이 그림들은 “단순히 궁궐의 벽과 실내를 꾸미는 심미적 목적 외에도 왕실의 권위와 위의를 살리는 표상”⁵⁰이었다. “명료한 윤곽선, 오방색에 기초한 농채, 부감시, 다시점, 좌우 대칭의 균제미가 선호”⁵¹ 되는 이 그림들의 제작 과정에 있어서 가장 큰 미덕은 앞선 예를 참조하고 따르는 상고 정신인 것이지 화가의 창조성을 발휘하는 것이 아니었다. 반면에 기본적으로 “궁중 화원도 아니고 사대부 화가도 아닌 서민 화가가 그린 그림”⁵²이라고 정의되는 민화의 특성은 궁화에서 과생된 주제를 다룰때라도 그 생명은 자유로움이나 표현성에 있다. 주제와 기법에서 궁화의 영향을 받았지만, 이미지에 나타난 취향과 감각은 다른 차원의 세계⁵³인 것이다.

실제로 현재 한국에서 이 분야의 연구는 한편으로 책가도와 같은 섬세한 궁중 장식화에 대한 주제로 활발히 진행되고 있고 반대편에서는 민화의 소박함과 해학, 자유로움 등이 강조되며 극단화되는 경향이 있다. 그리고 앞서 말한 『한국의 채색화-궁중회화와 민화의 세계』라는 책이라든지 《조선 궁중화·민화 걸작》 등의 전시명에서 보이는 것처럼 이들은 흔히 같이 소개되거나 전시되고 있다. 그러나 불과 몇십 년 전에만 해도 궁중 장식화가 단지 작가 서명이 없다는 이유만으로 민화라는 이름으로 불리고 전시됐던 상황을 모르는 이들은 왜 궁중 장식화가 원칙적으로는 성격이 완전히 달라야 할 민화와 같이 전시되어야 했

49 정병모, 앞의 책, p. 47.

50 박정혜 · 윤진영 · 황정연 · 강민기, 『왕과 국가의 회화』(돌베개, 2011), p. 136.

51 위의 책, p. 156.

52 정병모, 앞의 책, p. 33.

53 위의 책, p. 47.

는지 의아해 하기 마련이다. 더구나 이러한 경향은 마치 궁중 장식화가 아니면 무조건 다 민화라는 것을 전제하는 듯하다. 낙관이 찍힌 드문 그림들을 제외하면 우리들은 이 그림들의 창작자, 수요자, 주문자들을 알 수 없으므로 이 전제는 유효하지 않다. 또한 민화라는 카테고리에 충실하려고 거기서 궁중 회화들을 빼면 전체적으로 작품의 수준이 떨어질 수밖에 없다는 한계점으로 인해 매년 궁중 회화와 민화라는 어찌보면 상반된 카테고리를 같이 끌고 나가고 있는 것이 현재의 상황이다.

하지만 조선 장식화의 회화적 현실은 워낙 다양해서 궁중 회화가 아니면 민화이고 민화가 아니면 궁중 회화인 것이 아니다. 오히려 그 사이에 많은 작품들이 있다. 바로 그것을 기메미술관의 이우환 컬렉션이 잘 보여준다. 그래서 궁화와 민화 그리고 그 사이의 수많은 그림들을 다 포함할 수 있는 용어가 필요한 것이다. 고려불화가 권문세족 개인이나 사찰을 위해 제작되었고 조선의 정통 감상화는 엘리트 문인들의 것이었는데 반해 조선 장식화가 흥미로운 것은 그것이 특수층만이 누린 것이 아니라 왕실에서부터 다양한 계층에 의해 다양한 형식으로 두루 향유되었다는 점이다. 민화라는 표현이 부족한 이유도 바로 이 점 때문이다.

이우환 컬렉션에는 바로 이렇듯 궁화체도 민화체도 아닌 그림들이 많다. 양식의 자유로움은 정통화의 입장에서 이 탈인지 몰라도 현대미술의 시각에서는 창조성을 부여하는 새로운 가치이다. 특히 기발한 것은 초현실적 병치와 압축의 환상적 공간을 보이는 작품들이다. 예를 들어 <책거리 환상적인 풍경 Chaek'kori, Paysage fantastique>(19세기)⁵⁴의 경우, 전경에는 각각의 화폭에 학, 닭, 꿩 두마리 혹은 한 마리의 서수가 한 가로이 거닐고 있다. 대나무잎이나 영지, 풀같은 것이 가끔 자리하는 것 외에는 아주 간결하게 처리된 열은 배경에 뾰족한 바위들의 환상적 분위기의 모노크롬 산수는 이 동물들이 머나먼 이상향의 계곡을 거닐고 있다는 인상을 준다. 그런데 그 뒤로 마치 거대한 유에프오(U.F.O)처럼 붕떠오른 화병과 기하학적으로 처리된 책더미가 보인다. 대체로 책거리에 화병이 있는 경우 뒷 편이나 오른쪽에 있기 마련인데 정중앙에 떠 있다. 특히 전통 산수화에서는 전경과 원경이 갑자기 다가서는 것을 완충하기 위해서 여백으로 처리된 구름이나 안개를 개입시키기 나름인데 아무런 매개 없이 실내와 실외, 그리고 현실과 환상이 한 화면에서 느닷없이 충돌을 하는 것이다. 그리고 이 다른 현실들은 실제 사물에 비해 다소 추상화되어 있기는 해도 너무도 자세하고 세밀하게 그려져 있다. 이런 점이 우리로 하여금 르네 마그리트(René Magritte, 1898-1967)의 초현실



540 작자미상, <책거리, 환상적 풍경, 기린 Chaek'kori, Paysage fantastique>, 19세기, 종이에 채색, 100×43cm, 파리, 기메박물관

주의적 그림을 떠올리게 하는 것이다.

아마도 같은 작가에 의해 그려졌음직한 8폭 병풍 <책거리 Chaek'kori>(19세기)⁵⁴는 마치 조금 전 광대했던 그 환상과 부유의 공간을 거꾸로 뒤집어 여러 현실들을 작은 공간에 압축해 넣는 것 같은 인상을 준다. 높이 1m가 안

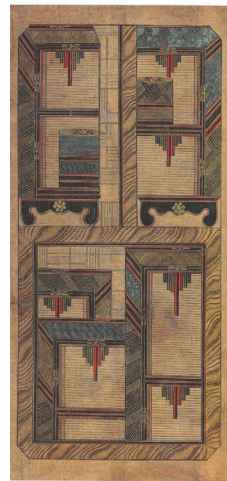
되는 이 작은 병풍은 책더미나 화병, 술병이나 잔, 그릇 등 책가도에 자주 등장하는 소재들을 담고 있어서 그림의 컨셉이 책가도임에 분명하다. 그러나 실제로 선반이 있는 것도 아니다. 선반의 격자인듯 가로 세로로 그려진 굵은 선들은 책서가로 받아들여달라는 '양해사항'⁵⁴일 뿐, 어디에도 시렁은 없다. 그래서 가능한 것일까? 8폭의 책 서가 각 구획들 속에 반듯이 쌓여 있는 책들과 선반 위에 가지런히 놓인 그릇이나 찻잔 사이로 마치 거짓말처럼 나뭇가지나 소나무가 용트림하며 솟아 있거나 천연덕스럽게 오리들이 물 속에서 노닐고 있다. 그렇다고 화가는 민화체의 그림에서 흔히 보이는 해학으로 그것을 재미있고 유머스럽게 제시하지조차 않는다. 이 작품이

다른 많은 민화들의 경우처럼 원시 미술이나 나이브 아트(Art naïf)보다 초현실주의를 떠올리게 하는 것은 단정한 질서 속에 현실을 전복하는 혼돈의 요소를 도입하고 있는 까닭이다.⁵⁵

특기할 만한 것은 이러한 불합리한 광경이 아주 합리적인 것 같은 기하학적으로 세밀하게 그려진 가로 세로의 수많은 선들 속에 나타나 있다는 점이다. 이런 세밀한 선들로 된 유사한 작품은 2018년 예술의 전당에서 전시되었던 김세중 컬렉션의 8폭 <책거리 Chaek'kori>(19세기 중반)⁵⁶에서도 볼 수 있었다. 기메 소장작에서 보이는 기물이나 동식물들이 모두 빠지고 책, 개 다리상 그리고 베개같은 원통형만으로 8폭마다 다른 구성을 한 것이다. 더구나 기메 소장작이 종이 위에 그려진 것에 비해 김세중 소장작은 비단도 아닌 모시 위에 그려져서 천 자체가 가진 결이 그 치밀하게 가로 세로로 그려진 선들과 더불어 작품의 섬



도11 작자미상, <책거리 Chaek'kori>, 19세기, 8폭 병풍, 종이에 채색, 77×49cm, 파리, 기메박물관



도12 작자미상, <책거리 Chaek'kori>, 19세기, 8폭 병풍, 모시에 채색, 각 103×35.5cm, 서울, 김세중 소장

54 이우환(1977), 앞의 책, p. 40.

55 최옥경, 앞의 글, p. 70.

세함에 한몫하고 있었다. 이 화가는 사물들을 그리기 위해서 그림을 그린 것이 아니라 20세기 초 추상의 길에 접어들었던 서양 작가들처럼 구성을 하기 위해서 이 소재들을 사용한 듯한 인상을 강하게 준다. 그는 한 순간 책이 수평으로 놓여져 있다는 것도 잊고 수직선을 긋고 있다. 그림에도 사이사이에 다양한 식물 문양을 배풀고 격조있는 청색, 녹색 주홍색 등을 적절히 조합해서 단조롭지 않은 구성을 창안해 냈다. 현대적이라고 하면 흔히 서양미술을 얘기하지만 다시점에 중층 구조를 가진 이와 같은 복합성은 그 시기의 서양 미술에서도 찾아볼 수 없는 요소이다.⁵⁶ 바로 이러한 이유로 이우환도 이 작가들이 “미의 실체 또는 대상의 존재 자체에 대해서가 아니라 그림의 구조적 짜임에 대해 보다 더 큰 관심을 가지고 있었다”⁵⁷라고 쓴 것이다. 이 작가(혹은 작가들)의 경우, 그 구성의 자유로움은 이들의 창조성에서 오는 것인지 결코 표현의 미숙함이나 역량의 한계에서 오는 것이 아니다. 다시 조작용을 표현을 빌자면 그림을 그리는 소지를 갖춘 화가가 일반 동양화의 규범을 타파하고 창작한 ‘아체’인 것이다.

이우환 컬렉션에서 또 다른 주목할만한 작품은 <책거리-여인의 실내 Chaek'kori, intérieur féminin>(18세기)⁵⁸이다. 책거리라는 것이, 책과 그 주변의 물건들을 어울려서 그린 그림을 가리킨다는 의미에서 이 그림이 책거리임은 사실이지만, 그 이름이 무색할 정도로 책의 비율이나 중요성은 뒷전이다. 대각선으로 놓인 평상 한 권과 그 위의 옷가지가 화면 중앙 부분을 차지하고 그 주변으로 일반적인 책거리에서 보이는 붓, 종이나 먹, 연적 외에도 가위, 자, 신발, 쫓대 등이 다양하게 배치되어 있다. 여기저기 흩어져 있는 편지나 먹 등은 쓰인 글을 보여주기 위해 의식적으로 세워져 있다. 물건들이 아무렇게나 널부러져 있는 듯 하지만 평상, 가위나 자, 붓 등의 대각선과 쫓대의 수직선 등 딱딱한 소재들로 전체의 화면을 구축하고 중앙의 이불과 베개 위에 부드러운 소재의 치마저고리를 올려 바닥으로 늘어뜨려 배치했다. 이 그림은 남성 중심의 책거리라는 소재를 가지고 역설적이게도 여인의 내부 공간을, 그것도 단정하지 않은 양상을, 탁월한 구도감각을 가지고 자유롭게 풀어 헤쳐 보인다. 그 제시 방식에 있어서도 이 작품은 마치 화가 드가(Edgar Dega, 1834-1917)가 발레리나들의 한 순간들을 포착한 그림들을 그린 것처럼 마치 한 순간의 포착인 듯이 묘사되어 붓의



도13 작자미상, <책거리-여인의 실내 Chaek'kori, intérieur féminin>, 18세기, 종이에 채색, 63.5×34.5cm, 파리, 기메박물관

56 최옥경, 앞의 글, p. 70.

57 이우환(1977), 앞의 책, p. 38.

먹은 아직 마르지 않은 듯하고 치마저고리는 “방금 벗어던졌는지 옷자락에는 동감의 여운이 남아있다.”⁵⁸ 더구나 드가가 이 순간 포착의 그림들을 위해 사진의 한 컷처럼 묘사 대상의 일부가 잘린 구도를 자주 선택한 것처럼 이 화면도 전체를 보여주지 않으면서 보이지 않는 공간의 상황을 잘 암시하고 있다. 이 그림은 전형과 유형을 따르는 궁중 회화와는 거리가 멀고 그렇다고 민화라고 하기도 어렵다. 이 그림은 그냥 수작일 뿐이다.

V. 조선장식화와 공간성

이런 관점에서 보면 실제로 가장 자연스러운 것은 그냥 조선의 회화라고 부르는 것이다. 그러나 굳이 분류를 하자면 민화라는 표현보다는 장식화라는 것이다. 필자가 장식화라는 표현에 더 무게를 두게 된 결정적인 동기는 이 그림들이 실제 공간에 전시되기 위해 그려진 그림들이라는 기능적이고 실용적인 측면에 주목했기 때문이다. 장식은 공간과 떼어놓을 수 없으며 바로 이 부분이 대체로 두루마리 그림이어서 특별한 경우에만 펼쳐보았던 감상화와는 기본적인 차이점인 것이다. 이규경(1788-1865)도 『오주연문장전산고(伍洲衍文長箋散稿)』에서 민화라는 표현 이전에 쓰였던 속화를 “여염집의 병풍·족자 또는 벽에 붙어 있는 그림”이라고 표현했고 조자용도 “생활화는 소위 감상화와는 달라서 그림을 장식하는 생활상의 장을 갖는 것”이라고 하면서 “대문에 거는 용호도나 문배는 안방에 걸 수 없으며 문배도 마찬가지로 대문에는 호랑이나 닭, 부익문에는 불을 막는 해태, 창고문에는 도둑을 막는 개 등의 그림으로 정해져 있는 것”⁵⁹이었다고 강조했다.

이러한 점은 궁중 회화의 경우도 마찬가지다. 궁중 장식화도 왕실 구성원의 역할과 지위, 거처하는 공간의 성격에 따라 어울리는 그림이 달랐고 그림의 의미와 상징성에 따라 그 설치 장소가 구별되었다. 또한 어디에 필요한 그림인지에 따라 그림의 크기나 포맷도 달라진다. 그림을 두껍단이 문에 붙이는 것은 직사각형, 문배나 세화로 쓰인 것은 정사각형도 많았던 듯 하다. 예를 들어 사진^{도14}은 경북궁의 광문당 연회실 사진이라고 한다. 이 방의 거울 뒷 부분에 상당한 높이의 책가도를 볼 수 있는데 이처럼 공간에



도14 경북궁 광문당 책가도 앞에서 있는 조선 여인

58 정병모, 앞의 책, p. 252.

59 조자용, 앞의 책, p. 250.

놓일 장식화는 그것이 놓일 공간을 고려하지 않을 수가 없다. 이를테면 가뜩이나 작은 서민의 방에는 적어도 180cm는 될 듯한 이 정도 규모의 책가도가 들어가지 못했을 것이다. 그러므로 궁중채건 민화채건 이런 그림들의 감상화와의 차이점은 그것이 놓이는 실제 공간을 때놓고 생각할 수 없다는 이야기다.

회원들은 왕의 어명을 받고 각각 20-30장씩 세화를 그려 바쳤다고 하는데(실은 그것도 문에 붙이거나 장소적 용도가 분명한 것이었다), “매년 설날에 도화서에서 회원들이 그린 세화의 표본을 궁문에 붙이면 떠돌이 화가와 상업 화가들이 운집해서 본 떠 갔다”고 하며 “이러한 관행이 있었기에 궁중에서 선호되었던 세화의 주제가 평민들에게 세화를 그려주었던 화가들 사이에서도 유행했던 것”으로 보이며 “조선시대 예술가들 가운데 예술적 재능은 타고 났으나 정식 훈련을 받은 기회가 없었던 이들은 떠돌이 화가나 상업 화가가 된” 것이다.⁶⁰ 『이조의 민화-구조로서의 회화』에 실린 이우환의 유년시절 에피소드에서 중요한 것은 방랑 화가가 집에 와서 기거하면서 그림을 실제 공간에서 그렸다는 것이다. 일본의 경우 일찍이 판화가 발달해서 우키요에나 오츠에(大津繪)를 대량 생산해서 팔았지만 조선의 떠돌이 화가들은 흔히 이 집 저 집을 돌아다니며 그 공간에 가서 필요한 용도에 따라 주문을 받았다. 이들은 흔히 그림을 그려두고 장소를 선정한 것이 아니라 그림이 필요한 장소에 와서 그 곳의 특정한 용도를 위해 그림을 그렸다는 것이다. 현대식으로 말하면 장소 특정한 그림들이 많았던 것이다.

백금자가 잘 표현했듯이 조선시대에 떠돌이 화가와 상업 화가가 인기가 있었고 그들 작품이 중요했던 몇 가지 이유는 첫째, 한국의 가정에서는 추운 겨울을 나기 위해 다양한 크기의 병풍을 필수적으로 갖추고 있었는데, 병풍이나 그림들은 덥고 습한 여름을 몇 번 나게 되면 곰팡이가 슬어서 교체되어야 했다. 둘째, 조선시대에는 왕실부터 서민에 이르기까지 새해를 맞이 하면서 대문이나 기둥, 벽에 부적 용도로 붙일 수 있는 다양한 크기와 주제의 그림을 준비하는 것이 관습이었으며 셋째, 다른 사람이 가진 것을 본인도 갖고 싶어하는 보편적 인간의 욕구 또한 배제할 수 없어서 궁정에 장식된 다양한 주제의 그림들을 대신들도 가지고 싶어했고, 서민들도 같은 것을 갈망하였다. 서민들의 필요와 수요를 충족하는 것이 떠돌이 화가와 상업 화가의 일이었고 그들이 서민들을 위해 제작한 것이 민화였다는 것이다.⁶¹

장식화에 무엇보다 선호된 양식은 병풍이었다. 예를 들어 궁중 장식화에는 작품의 크기와 표구 형태별로 보자면 병풍, 액자, 족자, 가리개, 문짝, 벽화, 화첩, 현액 등이 있는데,

60 백금자, 「한국의 채색화 고찰」, 『한국의 채색화-궁중회화와 민화의 세계 I : 산수화와 인물화』(다할미디어, 2015), p. 361.

61 위와 같음.

병풍과 가리개가 전체의 66%정도나 차지했다고 한다. 한국은 오래전부터 온돌 난방의 건축 구조를 가졌기 때문에 병풍은 옷풍을 막을 실용적인 목적으로 쓰였다. 찬바람을 막아 줄 뿐 아니라 공간을 분할하기도 하며 동시에 벽면을 장식하기도 하는 것이다. 병풍은 놓이는 장소에 따라 종류가 달라지며 계절뿐 아니라 혼례, 환갑, 길흉 의식에 따라 종류 및 장식 장소가 달라진다. 물론 병풍이라는 것 자체가 이동성 가구이기 때문에 전혀 맥락 없이 야외에 세워질 수도 있었다. 실제로 우리가 가장 많이 병풍을 보는 곳 중의 하나도 마당이다. 마당도 한국 건축의 중요한 일부이고 마당에서 행사가 있을 때는 병풍이 중요한 역할을 담당했다. 19세기말이나 20세기초의 사진을 보면 모든 여건을 다 갖출 수 없었던 서민의 집에서 원래 성격에 맞게 격식을 다 갖출 수 없었다는 것을 알 수 있다. 원래 결혼식에는 모란도를 많이 썼으나 모란병이 없을 경우 문자도를 가져다 쓴 경우의 사진도 있고 가족 사진에 책거리를 마당에 내어와 쓴 경우도 있다. 흥미로운 점은 이 병풍은 열려진 마당에 일종의 팔호의 공간을 만들어서 그것을 쳐놓으면 아무리 나며지 공간이 좁아서 사람들이 마루 등에 뺨뺨이 들어차 있어도 그 팔호의 공간을 마음대로 넘나들지 않았다는 점이다.

이우환도 처음부터 공간의 문제에 주목한 듯 하다. 한국의 건축에 관해 “창이 있다는 하지만 사각으로 닫혀진 방과 옆에 붙은, 밖으로 크게 열린 청마루와 이중 구조의 건축 양식에서도 짙어지듯이 생활이나 의식은 안과 밖, 고정과 변화 등 언제나 가변성 양의성을 띄고 있어, 그것을 구분하고, 살려 내고 돋보이게 하는 장치로서 그림이 쓰여졌다”⁶²라고 썼다. 그러므로 장식화 연구를 위한 다음의 과제는 한국 전통 건축에 대한 더 깊은 연구가 선행되어야 한다는 점이다. 그래서 그림을 하나의 갇힌 개별적 세계만으로 보지 말고 그것이 걸린 공간과의 유기적인 관계 속에서 파악하는 것이 필요하리라고 생각된다.

VI. 나가며

홍선표는 “그동안 민화에 대한 연구와 인식은 재야 민화 연구가를 비롯하여 미술 평론가들에 의해 주로 이루어져 왔다. 이들 연구는 대부분 야나기 무네요시에 의해 기획된 내셔널리즘이나 모더니즘과 같은 근대적 이데올로기의 거대 담론 틀 안에서 민화를 정통화·감상화·수목화 등의 개념 및 범주와 대립적 또는 길항적 관계에서 이분법적으로 규정하고 인식한 경향을 지니고 있다. 특히 70년대에는 유신 정권이 정통성을 확보하고 장기 집

62 Lee Ufan, “La peinture coréenne décorative”, *Nostalgies coréennes-peintures et paravents du XVIIe au XIXe siècle au musée Guimet*, in Pierre Cambon et Lee Ufan eds., 앞의 책, p. 18.

권을 호도하기 위해 고취한 극단적인 민족주의에 의해 대두된 이른바 재야 사학자들의 국수적인 한국사 인식과 결합하여 민화가 우리 민족 유일의 주체적이고 고유한 미술로 강조되기도 했다.”⁶³라고 기술했다. 필자의 접근은 국수적이거나 민족적인 입장이 아니며 오히려 그와 반대로 한국 미술이 세계 어디에서도 통할 수 있는 좀 더 글로벌한 입지를 굳힐 수 있기를 바라는 입장이다. 그것은 이우환의 경우도 마찬가지라고 생각한다. 한국과 일본에서 70-80년대에 출간된 책의 제목에는 다양한 이유로 민화라는 표현이 사용되었지만 그 자신은 처음부터 민화라는 표현을 거부했고 앞서 언급했듯이 일본에서는 ‘생활화’라는 표현을 많이 썼다.

그렇다면 왜 일본에서는 생활화이고 프랑스에서는 장식화인가? 필자는 몇 년전까지만 해도 이것을 그의 표현상의 망설임이라고 보았으나⁶⁴ 최근에는 이것이 문화적 거리의 문제라는 것을 이해하게 되었다. 생활화라는 표현은 프랑스보다는 한국 미술을 더 잘 알고 있는 일본에서는 이조 백자 등을 통해 이미 통하는 말이었던 것이다. 조자용도 일본에서 출간된 『이조의 민화』에서 생활화라는 표현을 쓰면서 “민속성을 띤 가정용 장식화”라고 정의했다.⁶⁵ 하지만 생활화는 프랑스에서는 통하지 않는 표현이다. 따라서 오래 전부터 동서양을 오고가며 이 문화적 거리의 역학을 너무나 잘 이해하고 있었던 이우환은 2001년 기메미술관 《한국의 향수-17세기에서 19세기의 회화와 병풍들》 전시 때 누구나 이해하기 쉬운 ‘한국의 장식화’라는 표현을 선택한 것이다.

다른 서양의 경우를 살펴보면 1998년 미국 샌프란시스코 아시아 미술관(Asian Art Museum of San Francisco)에서 《희망과 염원 *Hopes and Aspirations*》전이 있었을 때도 ‘Decorative Painting of Korea(한국의 장식화)’라는 표현이 쓰였다. 그 전시의 큐레이터였던 백금자는 최근 쓴 글에서 “놀랍게도 이 용어(민화)는 최근까지 한국에서 별다른 이의 없이 받아 들여졌다”⁶⁶는 점을 지적하면서 ‘민화’라는 한국 용어는 한국을 벗어나면 원래의 함의를 모두 잃고 만다는 점을 강조했다. 뿐만 아니라 백금자는 민화에 대해 다음과 같이 서술했다.

영어에서 ‘민화’라는 용어는 언제나 ‘folk painting’으로 번역되었는데, 이는 ‘재능은 있으나 정식 훈련은 받지 않은 화가들이 서민을 위해 제작한 그림 유형’을 뜻하는 것이다. 화사한 채

63 홍선표, 「조선민화의 새로운 관점과 이해」, 사단법인 한국민화센터 엮음, 『한국민화논총』(황금알, 2017), pp. 9-10.

64 Okyang Chae-Duporge(2019), 앞의 글, p. 47.

65 조자용, 앞의 글, p. 248.

66 백금자, 앞의 글, p. 358.

색의 한국 그림을 접하자 서양의 박물관 관람자나 예술 애호가들은 그 생기 넘치는 활기찬 매력에 곧 빠져들었다. 그런데 이들 그림이 '민화' 즉 민간 회화로 소개된 것을 보고는 처음 느꼈던 열정이 곧 시들해지는 것을 경험했다. 민간 회화란 강도 높은 훈련을 받은 직업 화가들의 작품을 포함하지 않은 것으로 알고 있는데, 극히 잘 훈련된 화가의 솜씨를 드러내는 풍부한 색감의 이들 한국 회화가 어찌서 민간 회화로 분류되는지 그들은 이해하지 못했다. 그들의 혼란은 사실 정당할 것이었다. 왜냐하면 민화로 서양에 소개된 한국 회화의 다수가 사실은 궁중회화였기 때문이다.⁶⁷

기메미술관의 피에르 캄봉 한국관 담당 학예사의 경우도 한국에서 민화라는 제목의 여러 행사에 참여하거나 글을 쓰면서도 “당나라 시와 같은 한자를 작품에 능숙하게 곁들이는 기법을 보면 민화가 정말로 정확한 용어인지 가늠할 수 없다. 게다가 수많은 회화 주제를 민화라고 분류할 때는 사실 궁중 예술에서 직접 유래했다고 하는 편이 훨씬 더 명확하다”라고 쓰고 있다.⁶⁸ 민화라는 표현의 한계는 이제 재론할 필요도 없을 정도로 많은 학자들이 그것을 인식하고 있다. 문제는 그림에도 현재 여전히 한국에서는 민화라는 표현이 아무렇지도 않게 쓰이고 있다는 점이다.

이 논문에서는 궁중체이든 민화체이든 실제 공간을 장식하기 위해서 그려진 모든 그림을 포괄할 수 있는 표현으로 '장식화'를 제안해 보았다. 다시 말해 내용상으로 길상화, 형식상으로 채색화라는 표현들이 있다면 장식화는 공간 속에서의 기능에 주목한 표현인 것이다. 이 표현은 대부분 알 수 없는 창작자나 수요자의 계층의 문제에서 벗어날 수 있게 하고 또 전체를 포괄할 수 있게 해주며 서양에서도 비교적 쉽게 이해 된다는 장점이 있다.⁶⁹ 몇 세기에 걸쳐 속화라고 불리던 우리 그림을 야나기 무네요시가 민화라고 명명한 것이 채 1세기도 되지 않았다. 우리도 이제 우리 회화의 위상에 걸맞고 국제적인 보편성을 가진 표현을 쓸 수는 없는 것일까?

67 백금자, 앞의 글, p. 359.

68 피에르 캄봉, 「민화, 한국적 판타지 근대적 화두-조선말기(18-19세기)의 혁신과 추상」, 『한국의 채색화-궁중회화와 민화의 세계 III: 책거리와 문자도』(다할미디어, 2015), p. 353.

69 이 표현은 서양의 컨셉을 한국미술에 적용시킨 것이 아니다. 생활화가 일본 미술의 한 카테고리로 존재하는 것이 아닌 것처럼 불어로 '장식화(La peinture décorative)'라는 카테고리가 따로 있는 것이 아니다. 장식예술(Arts décoratifs)이 있지만 그림 뿐 아니라 벽화, 타피스리, 직물, 가구, 세라믹, 보석 등 다양한 분야를 다 포함한다.

참고문헌

이우환과의 대면 인터뷰, 2015년 10월 4일.

이우환과의 대면 인터뷰, 2016년 5월 22일.

이우환과의 전화 인터뷰, 2021년 5월 18일.

김미정, 「한국 현대미술의 '민화' 차용」, 『한국민화』5, 2014.

박정혜·윤진영·황정연·강민기, 『왕과 국가의 회화』, 돌베개, 2011.

백금자, 「한국의 채색화 고찰」, 『한국의 채색화-궁중회화와 민화의 세계』, 다할미디어, 2015.

서윤정, 「민화를 보는 또 하나의 시선: 이우환의 민화론과 민화 컬렉션」, 『한국민화』10, 2019.

윤범모, 「민화라는 용어와 개념의 비판적 검토」, 『한국민화논총』, 황금알, 2017.

윤열수, 「조선시대 민화 작가들」, 경주민화포럼, 2012년 1월 9일.

이동국, 「기획 취지」, 『판타지아 조선-김세중 민화 컬렉션』, 예술의 전당, 2018.

이성미, 『조선시대 그림속의 서양화법』, 대원사, 2000.

이우환, 『이조의 민화-구조로서의 회화』, 열화당, 1977.

정병모, 『민화 가장 대중적인 그리고 한국적인』, 돌베개, 2012.

정병모 외, 『한국의 채색화-궁중회화와 민화의 세계』, 다할미디어, 2015.

조자용, 『금강산도(하)(金剛山圖(下), Diamond Mountain(2))』, 에밀레 박물관, 1975.

趙子庸 外, 『李朝의民畫(上·下)』, 東京: 講談社, 1982.

조이 캔세스, 김성림, 『궁중화·민화결작-문자도·책거리』, 예술의 전당 서예박물관, 2016.

최옥경, 「조선후기의 채색장식화」, 『미술세계』72, 2018.

피에르 캄봉, 「민화, 한국적 판타지 근대적 화두-조선말기(18-19세기)의 혁신과 추상」, 『채색화 III-책거리와 문자도』, 다할미디어, 2015.

홍선표, 「조선민화의 새로운 관점과 이해」, 사단법인 한국민화센터 엮음, 『한국민화논총』, 황금알, 2017.

Brouillet, Stéphanie. "Victor Collin de Plancy et la connaissance de la Corée en Occident," Thèse de doctorat à l'Université Paris I Panthéon Sorbonne, 2019.

Cambon, Pierre, "avant propos," *L'Art coréen au musée Guimet*, Paris: Musée national des arts asiatiques-Guimet, 2001.

_____, "Collections coréennes en France: l'exemple du Musée national des Arts asiatiques-Guimet, du XIX au XXIe siècle," *A la croisée de collections d'art entre Asie et occident*, Paris: Editions maisonneuve & larose hémisphères, 2019.

_____, "Musée Guimet, Nostalgies coréennes-peintures et paravents du XVIIe au XIXe siècle", *Culture coréenne*, Centre culturel coréen de Paris, 2001.

Cambon, Pierre, et Lee Ufan, *Nostalgies coréennes-peintures et paravents du XVIIIe au XIXe siècle*, Paris: Musée national des arts asiatiques-Guimet, 2001.

Chae-Duporge, Okyang, "La collection de Lee Ufan au musée Guimet: la peinture coréenne décorative de la fin de la dynastie Joseon," *A la croisée de collections d'art entre Asie et occident*, Paris: Editions maisonneuve & larose hémisphères, Paris, 2019.

_____, *Lee Ufan, Espaces non-agis*, Paris: Editions cercle d'art, 2017.

_____, "L'espace non-agis dans l'œuvre de Lee Ufan," Thèse de doctorat à l'Université Paris IV-Sorbonne, 2006.

Varat, Charles et Chaillé-Long, *Deux voyages en Corée*, Nouvelle Edition, Introduction et notes de Francis Macouin, Paris: Edition Kailash, 1994.

고연희, 「책가도(冊架圖)에 펼쳐진 시(詩)·문(文)」, 제6회 한국민화연구소 학술세미나, 2014년 11월 7일. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=tlh5v7dFnts> (2016년 1월 30일 접속).

윤열수, 「조선시대 민화 작가들」, 경주민화포럼, 2012년 1월 9일 URL: <https://www.youtube.com/watch?v=-ls-RLr7PRE> (2016년 2월 10일 접속).

윤진영, 「궁중회화와 민화의 경계」, 경주민화포럼, 2013년 3월 22-24일 URL: <https://www.youtube.com/watch?v=U2KISZnT2N0> (2016년 1월 29일 접속).

조은정, 「현대미술과 민화적 요소」, 경주민화포럼, 2018년 3월 9-10일. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=0kxalTPsM-g> (2021년 3월 15일 접속).

국문초록

본 연구는 일반적으로 사용하는 민화라는 명칭의 한계를 지적하고 '장식화'라는 용어를 대안으로 제시한다. 두루마리 그림의 감상화와는 달리 궁궐이든 양반 혹은 일반 평민의 집이든 실제 공간을 장식하기 위해서 그려진 모든 그림을 포괄적으로 '장식화'라고 명명하고 파리 기메미술관 소장 이우환 컬렉션을 중심으로 그 타당성을 고찰한다. 1970년대부터 조선 장식화에 큰 관심을 가지고 수집해 온 이우환은 처음부터 이를 조선 회화의 일부로 보고 이조 회화의 현실을 제대로 반영하지 못하고 전체를 포괄하지 못하는 민화라는 표현에 반대했다. 본고는 현대 작가인 이우환이 보는 장식화에 대한 시각과 수집 과정, 그리고 수집 동기 등을 살펴보았다. 또한 이 논문에서 양식상의 구분 시에는 '감상화체', '궁화체' 그리고 '민화체' 회화라는 표현을 쓰는데 특히 이우환 컬렉션의 다양성 속에서 궁화체도 민화체도 아닌 그림들, 특히 정식 미술교육을 받은 화가가 그려 뛰어난 화풍을 보이면서도 일반 동양화의 규범을 타파하고 그린 창조적이고 현대적인 작품들에 주목한다. 그리고 그동안 다양하게 제안된 명칭들 가운데 장식화라는 표현이 그것이 실제 공간과 관계가 있다는 기능적인 측면에 주목한 표현임을 밝힌다. 이를 위해 이 회화들은 한국건축과의 유기적인 관계 속에서 연구되어야 할 것이다.

Abstract

'Korean Decorative Painting (Jangshikhwa)' as an Alternative to the Term 'Folk Painting (Minhwa)': Focusing on the Lee Ufan Collection at the Guimet Museum in Paris

Chae-Duporge, Okyang
(Associate Professor, Université Bordeaux Montaigne)

This research points out the limitations of the term 'folk painting ('Minhwa')', and proposes the term 'decorative painting (Jangshikhwa)' instead. Indeed the latter term better embraces the diversity of styles of painting during the Joseon dynasty, where those paintings were aimed at being exhibited in public and in private spaces, regardless of the sponsor's or painter's social classes. This new proposition is illustrated through a focus on the Lee Ufan collection at the Guimet Museum in Paris. Lee Ufan has collected Korean decorative paintings since the seventies and from the beginning he was against the terminology "Minhwa", arguing that it did not accurately reflect the reality of these paintings. This paper attempts to describe and analyze his vision, his collecting process, his motivation and the diversity of styles of his collection. For the distinction of styles, the following terminologies could be applied: "the court painting style", "the literati painting style" and "the folk painting style". Our focus is on the works situated in the in-between of these categories, painted by talented artists who displayed a great freedom in style, ultimately leaning towards modernity. Among the various possible terminologies, the expression "decorative painting (Jangshikhwa)" is chosen in consideration of its functional aspect and its connection with real space. Thus future research on this topic could be complemented by an architectural study.

주제어

한국장식화, 장식화, 조선장식화, 민화, 궁중회화, 이우환, 파리 기메미술관, 공간성

Keywords

Korean Decorative Painting, Jangshikhwa, Minhwa, Folk Painting, Court Painting, Lee Ufan, Guimet Museum, Spaciality

※논문투고일 2021년 4월 30일 | 심사일 2021년 5월 17일 | 게재확정일 2021년 6월 5일