색으로 본 김환기의 작품 세계

김 현 숙
홍익대 교수

I. 머리말
II. 색의 단계적 변화
1. 오방색에 대한 현대적 해석 (1935~47/1963~70)
2. 한국의 풍토색 · 민족색 탐구 (1948~1963)
3. 경계를 해체하는 색 (1963~1970)
4. 우주를 인식하는 색, 현색 (1970~1974)
III. 맺음말

> 큰 점, 작은 점, 굵은 점, 가는 점, 작가의 무드에 따라 마음의 점을 죽 찍는다. 붓에 담긴 물감이 다 해질 때까지 주욱 찍는다. 그렇게 주욱 찍는 작업으로 화폭을 메운다. 그 다음 짐과 다른 빛깔로 점들을 하나하나 둘러싼다. 꽤 시간이 걸리는 일이다.……다시 다른 빛깔로 하나하나 둘러싼 사각형을 다시 둘러싼다. 전 화폭을 둘러싼 다음, 다시 또 다른 빛깔로 네모꼴을 둘러싼다. 세 번 네모꼴을 그리는 셈이다.……중첩된 빛깔들이 창조하는 신비스런 빛깔의 세계, 이것이 이 작가의 개성이다.
>
> · 김향안[1]

I. 머리말

위의 인용문 가운데 "작가의 무드에 따라 마음의 점을 죽 찍는다" "중첩된 빛깔들이 창조하는 신비스런 빛깔의 세계, 이것이 작가의 개성이다"라는 문장은 김환기 작품의 본질이 서정 추상으로서 색에 있음을 밝히는 대목이다. 실제로 '환기 블루' '환기의 푸른색'이라는 말이 생길 정도로 김환기 작품에

1) 김향안, 「환기의 미술관 일기—1991. 8. 15」, 『월하의 마음』, 환기미술관, 2005, 315~316쪽.

대한 인상은 '푸른색'에 집약되어 있다. 그러나 색이란 하나의 명칭으로 지칭될 수 있는 것이 아니며 '푸른색' 또한 수 없이 많은 푸른색이 있다. 따라서 수많은 푸른색 중 '환기의 푸른색'은 구체적으로 어떤 색이고, 물리적 색으로서 블루가 어떻게 인지되는지를 따져보아야 한다. 한 시대를 대표하고 한 작가를 대표하는 색은 빛의 반사로서의 색 개념을 넘어 역사와 문화를 배경으로 한 의미소이기 때문이다.

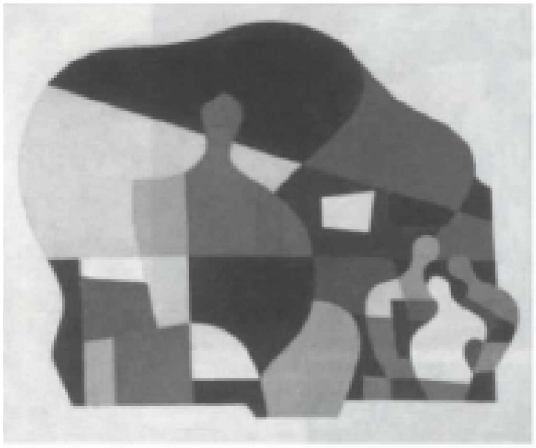
김환기는 작품의 구성 요인으로 선, 면, 색을 등가로 여겼으며 오히려 감성의 전달과 주제 표현에서 색의 기능과 효과에 주목했던, 근대 한국 작가로서는 매우 드문 예다. 또한 전 작업을 통하여 색의 변화가 양식 및 기법의 변화와 함께 진행되었다. 그러나 현재까지의 김환기 연구사는 주제 및 소재, 양식적 측면에 입각한 연구가 주를 이루었고 색은 부차적 차원에서만 접근해 왔다. 이는 색을 비본질적이고 표피적이며 저급한 것으로 보는 성리학적 가치관이 여전히 잔존하여 작품의 감상과 평가에 영향을 미치고 있기 때문은 아닌지 생각해 볼 필요가 있다. 따라서 색의 단계적 변화를 살피는 본 연구는 기존의 김환기 연구 성과를 보완하는 측면과 함께 색채에 대한 학문적 관심을 촉구하는 데 의의를 둘 수 있겠다.

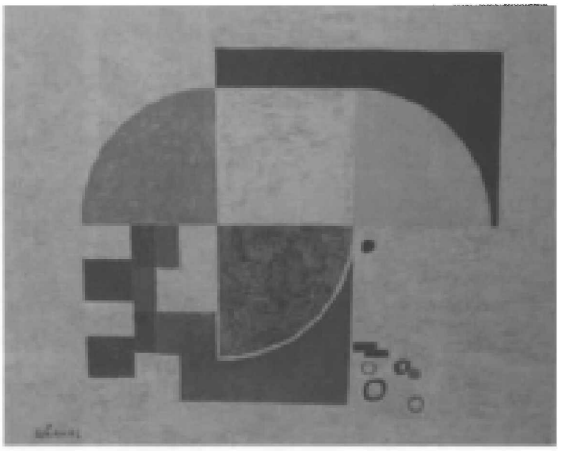
II. 색의 단계적 변화

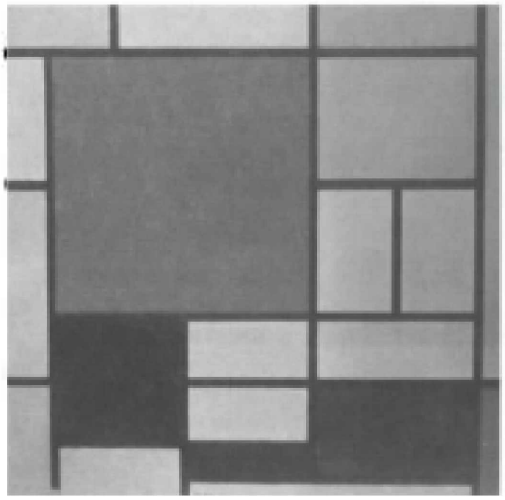
김환기 작품의 대표색은 푸른색이지만 모든 시기의 주조색이 푸른색이었던 것은 아니다. 푸른색이라 하더라도 시기별로 색가와 의미를 달리한다. 주조색의 변화는 대체로 양식 변화와 함께 일어났기 때문에 색 변화는 단계별 양식 변화의 구분을 따라 4기로 나누어 살피게 될 것이다. 그러나 초기 추상 시기의 주조색인 오방색은 뉴욕 추상 시기에도 등장하므로 이 경우는 예외적으로 양식 변화에 근거한 시기 구분에 따르지 않고 색 범주로 묶어 논하게 될 것이다.

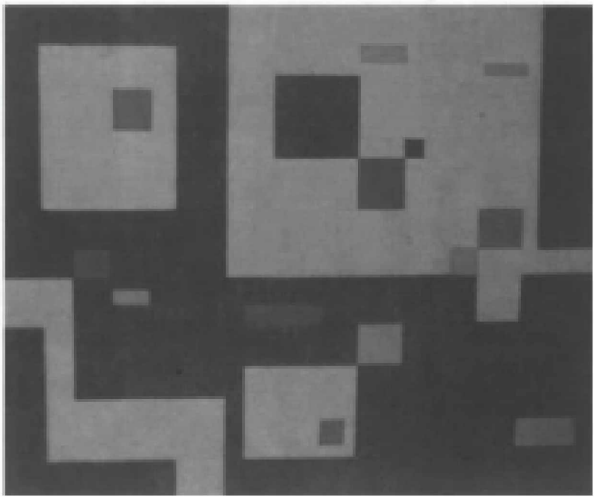
1. 오방색에 대한 현대적 해석 (1935~47/1963~70)

한국 최초의 추상미술가로서 김환기의 이력은 일본 유학 시기부터 시작한다. 김환기는 일본대학(日本大學) 재학 시절인 1935년, 《자유미술가협회전(自由美術家協會展, 이하 자유미전으로 약칭)》에 출품하여 입선한 이래 일본의 전위미술 써클에서 활동했다. 국립현대미술관 소장 〈론도〉(1938)에서









1. 김환기, 〈론도〉, 1938.
2. 김환기, 〈무제〉, 1936
3. 몬드리안, 〈콤포지션 2〉
4. 무라이 마나사리, 〈4개의 점〉, 1937.

확인할 수 있듯이 동일한 형상의 크기와 색에 변화를 주어 반복 배열함으로써 음악적 운율감을 조성하는 이 시기의 미술은 미래파(Futurism), 오르피슴(Orphisme), 구성주의(Constructivism)의 영향이 보인다. 〈론도〉(1938)도 1와 더불어 〈무제〉(1936)도 2 〈창〉(1940), 〈꽃〉(1930년대 후반) 등은 색면 구성작품으로 몬드리안도 3이나 김환기의 스승이었던 무라이 마사나리(村井正誠)의 영향을 드러낸다.[21]도 4 이 시기 그림의 기본색은 빨강, 파랑, 노랑을 기본으로 하는 삼원색이다. 몬드리안이 신조형주의 선언문에서 기본 삼원색으로 규정한 색이 김환기의 초기 추상화에 많이 등장할 뿐 아니라 이순석의 도쿄 미술학교 디자인과 졸업작품인 『색채의 연구』 표지 장정

21) 김환기는 1931년 일본으로 건너가 1933년부터 36년까지 일본대학 예술학원 미술학부에서 서양화를 공부하고 연구과에 다니다 1937년에 귀국했다. 이 시기 김환기의 활동상과 작품 세계에 대해서는 김영나, 「동양적 서정을 탐구한 화가 김환기」, 『김환기』, 삼성문화재단, 1997, 29~31쪽 참고.

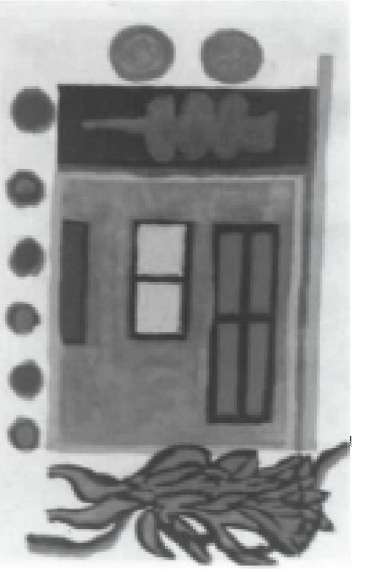
5. 김환기, 〈종달새 노래할 때〉, 1935
6. 오광대놀음.
7. 일제시대 조선 여행 안내 팸플릿.

화(1932) 및 유영국의 추상화 〈작품〉(1940)도 동일한 색감을 취하고 있어 흥미롭다.

한편 김환기의 처녀작으로 자유미전 최초의 입선작인 〈종달새 노래할 때〉(1935)도 5에 등장하는 여인의 한복이 전통 한복의 대표색인 노란색과 붉은색의 배합이라는 점에도 6 주목할 필요가 있다. 김환기 추상화의 주조색인 삼원색이 오방색과 연관되었을 가능성을 처녀작인 〈종달새 노래할 때〉를 통해 확인할 수 있기 때문이다.[3] 이 즈음 한복의 색감을 취하여 한국적 정체성을 구하려는 시도는 그다지 어렵지 않게 발견할 수 있다. 대표적으로 김종태의 〈노란 저고리의 아이〉를 비롯해서 〈정청(靜聽)〉(1934), 김기창의 〈전복(戰服)〉(1943) 등에서 적 · 청 · 황을 기본으로 한 오방색의 활용을 볼 수 있다. 일제시대 조선 여행 안내 팸플릿에도 7 색동이나 오방색이 채용된 것도

3) 오방색은 음양오행사상에 입각하여 동서남북과 중앙의 다섯 방위를 청,백,흑,적,황색으로 나타낸 색 체계이다. 일상 생활 속에서 오방색은 벽사의 의미를 갖고 건축, 회화, 공예, 의상 등 일상 생활에 널리 적용되었다.

4) 동아시아의 전통 사상 체계라고 할 수 있는 오방색이 의복에 나타난 경우 유독 한국의 경우에만 그 양상이 두드러지는 부분에 대해서는 검토할 필요가 있다. 일본의 경우 전통 의복인 기모노의 색감이 오방색의 원색이 아니라 간색의 중간 톤의 색감이 주를 이룬다.



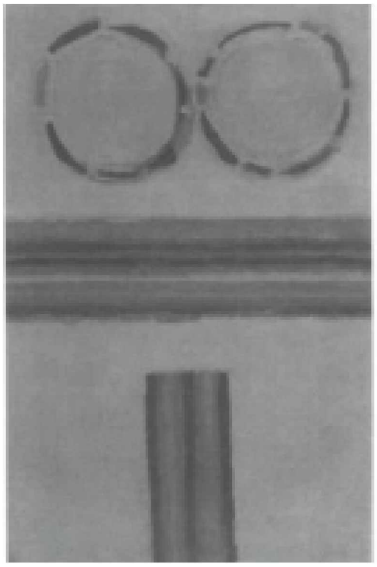
8. 김환기, 〈집〉, 1936.
9. 김환기, 〈무제〉, 파스, 1963.

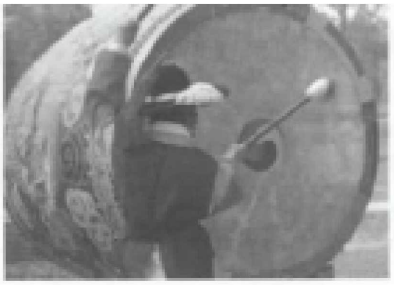
삼원색이 조선의 지방색으로 국내외에 널리 인지되는 작용을 했을 것이다.[4]

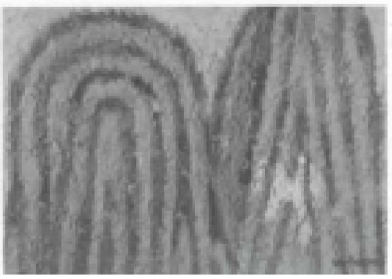
삼원색과 오방색의 연계는 1930년대 일본 문화계를 지배했던 동양주의 미술론과 연관해 이해할 수 있다. 《자유미술가협회전》의 리더이자 미술 이론가로 활약했던 하세가와 사부로(長谷川三郎)에 의해 표명된 추상미술에서의 동양주의는 선, 면, 색의 자율성을 근저로 한 추상미술 양식이 이미 동양의 건축과 공예 등 전통문화에 내재된 특성이었다는 점에 입각한, 동양미학에 근거한 추상미술 전개를 주장하는 이론이다.[5] 하세가와의 이론에 가장 근접해 있는 김환기의 작품으로는 돌담, 창살, 창호지 문살, 층계와 시멘트 벽 등 일제시대 개량 한옥에서 기하학적 모티프를 취한 〈집〉(1936)[도 8]을 들 수 있다. 구불거리는 창호지 문살의 선 표현에서 두드러지듯 건축 의장의 수공성을 강조한 것은 몬드리안이나 말레비치 등 서구의 추상미술과는 매우 대비되는 측면이다. 좌우가 비대칭인 장독의 형상을 모티브화한 〈장독〉(1938) 역시 삼원색을 주조로 한 점과 동양주의에 입각했다는 점에서 〈집〉과 동일한 계열의 작품이다.[6] 이렇게 볼 때 동양주의 미술론에 기운 김환기가 오방색과 삼원색의 유사성에 착안하여 추상미술을 주체적 입장으로 수용하는 방법론으로 오방색을 구사했을 가능성이 크다고 하겠다.

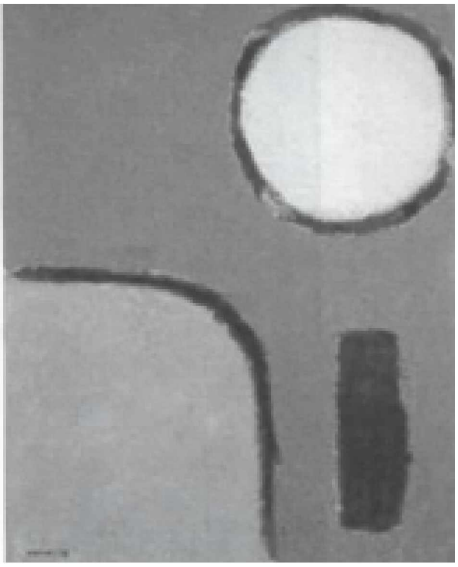
5) 하세가와 사부로의 이론이 김환기 추상화에 미친 영향에 대해서는 김현숙, 「김환기의 도자기 그림을 통해 본 동양주의」, 『한국근대미술사학』 제9집, 한국근대미술사학회, 17~25쪽 참조.

6) 본문에서 언급된 작품 외에도 삼원색 혹은 오방색이 주조색인 초기 추상화로 〈무제(無題)〉(1930년), 〈향(響)〉(1938년경) 등이 확인되며, 흑백 사진자료로 전해지는 작품들도 대체로 동일 색감이었을 것으로 추측된다.









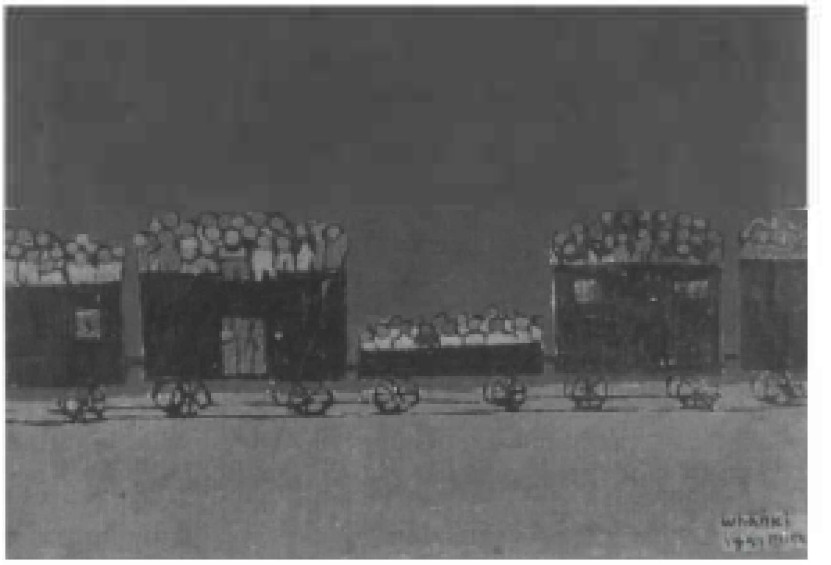
10. 김환기, 〈무제〉, 종이에 오일, 1967.
11. 북.
12. 김환기, 〈산〉, 1957.
13. 김환기, 〈산월〉, 1959.

한편 도자기, 달, 산 등 자연의 모티프를 대상으로 하던 1950년대를 지나 1963년 뉴욕으로 이주한 후 색감의 변화가 일어나는데, 원색을 그대로 칠하여 채도와 명도가 높은 색감을 구사하면서 오방색이 재등장하고 있다. 뉴욕으로 이주한 해에 그려진 과슈 중 타피스트리로 재제작되어 환기미술관에 전시된 작품 〈무제〉도 9는 새와 구름의 형상이 남아 있으면서 구성적 의도가 확인되어 뉴욕 이주 후의 변화를 확인할 수 있으며, 주조색은 적, 황, 청, 흑, 백의 오방색이다.

뉴욕 이주 후 작품에서 오방색과 관련해 주목되는 것은 원형의 가장자리를 색 띠로 두른 작품들이도 10 사주 제작되었는데, 그 연원을 전통 악기인 북의 형상과 색에서 찾을 수 있다는 점이다.도 11 북 가장자리에 오방색을 칠한 것은 전쟁터에서 악의 기운을 몰아내는 벽사 효과를 위한 것이다.[7] 그런데 뉴욕으로 이주하기 이전의 1957년작 〈산〉도 12과 1959년작 〈산월〉도 13에서 산과 달의 윤곽을 색 띠로 두른 작품이 있어 이미 1950년대 후반부터 이 계열의 작품이 시도되었음을 알 수 있다. 다만 뉴욕 시기에 이르러 자연 형상으로서의 구상성이 사라지고 추상화하는 변화를 확인할 수 있다.

7) 음양오행사상을 근간으로 하는 오방색은 생활 속에서 활용되어 왔다. 음귀를 몰아내기 위해 혼례 때 바르는 신부의 연지 곤지, 나쁜 기운을 막고 무병장수를 기원하기 위해 돌과 명절에 어린아이가 입는 색동 저고리, 간장 항아리에 붉은 고추를 끼운 금줄, 잔칫상의 국수에 올리는 오색 고명, 붉은 빛이 나는 황토로 집을 짓거나 신년에 붙이는 붉은 부적, 궁궐·사찰 등의 단청, 고구려 고분 벽화나 조각보 등의 공예품에서 쉽게 찾아볼 수 있다.

14. 김환기, 〈피난열차〉, 1951.



2. 한국의 풍토색 · 민족색 탐구(1948~1963)

1948년 신사실파[8] 결성을 즈음하여 환기의 작품은 크게 변모했다. 산과 달 등 자연 소재와 도자기, 건축물 등을 소재로 취하면서 구상성이 보다 확연해진 것이다. 1950년대를 전후한 작품의 주조색은 해방 직후 민족주의 미술론의 부상이라는 시대 조류 속에서 풍토적 · 민족적 성향이 부각되었다.

푸른 하늘과 붉은 땅

붉은 산과 푸른 하늘이 조선 풍토의 상징이 된 것은 일제시대 일본인들의 발견이라고 할 수 있다. 나무가 없어 땅의 색이 그대로 드러난 민둥산의 붉은 색조는 일본의 울창한 푸른 산 및 화산 폭발로 인한 잿빛 땅색과 매우 대조되는 풍토적 특징으로 인식되었다. 또한 맑고 푸른 조선의 하늘은 비가 많고 습한 일본의 하늘색과 대비되었다. 따라서 푸른 하늘과 붉은 땅이 적과 청의 강렬한 색 대비 효과를 줌과 동시에 수난과 빈곤의 땅으로 조선을

8) 김환기는 1948년에 유영국, 이규상과 함께 신사실파를 주도적으로 결성한다. 이후 장욱진, 이중섭, 백영수가 동참한 신사실파는 해방 이전 추상파 작가들이 중심이 된 단체이면서도 추상이라는 말을 지우고 '신사실(新寫實)'이라는 명칭을 취함으로써 구상과 추상의 중도적 입장을 표명했다.

9) 김동인의 단편소설 〈붉은 산〉(1933)은 붉은 민둥산과 백색 한복을 통하여 조선의 민중적 울분과 한을 색감과 연결시켰다. 한편 윤희순은 조선색을 드러내기 위해 '청랑한 대공과 붉은 언덕의 태양을 집어삼킬 만한 적토'를 그릴 것을 주구했다. 김용준은 일본인들이 조선인은 나무를 심을 줄 모르기 때문에 민둥산이 되었다고 비웃으면서도 조선에는 붉은 산이 많아 그림의 화제가 얼마든지 있겠다고 부러워한다며 그들의 이중적 태도를 꼬집은 바 있다.

15. 김환기, 〈항아리와 여인들〉, 1951.

상징하는 색감으로 지칭되었다.[9] 이인성의 〈가을 어느 날〉과 〈경주의 산곡〉, 김용조의 〈석굴암 가는 길〉 등이 식민기 조선의 풍경을 적 · 청의 원색 대비로 그린 대표적 작품들이다.

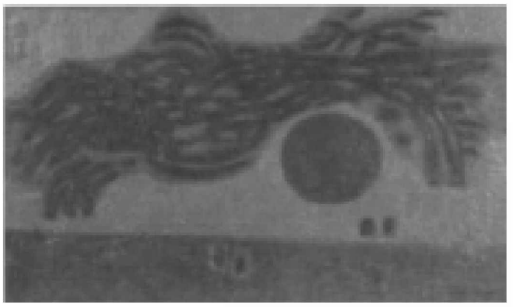
김환기는 식민기가 지났는데도 한국 전쟁기의 풍경을 푸른 하늘과 붉은 땅의 색 대비로 그렸다는 점에서 독특한 면이 있다. 〈수련〉(1938), 〈피난열차〉도 14(1951), 〈가로〉(1951), 〈여인〉(1951), 〈달〉 등의 작품이 그것인데, 식민기와 전쟁을 겪은 조국의 척박한 상황을 적 · 청의 풍토색으로 드러냈다.

백자와 달—청백색

김환기의 1950년대 그림의 주조색은 청색과 백색이다.[10] 백자의 흰색, 달빛을 받은 백자의 미묘한 음영,[11] 창백한 달빛이 비치는 푸르스름한 풍경 등을 표현하기 위해 안료에 흰색을 섞어 사용했다. 동질의 색상이나 이질의

10) 김영나는 김환기가 유학했던 시기에 야나기 무네요시가 일본대학에서 일본미술사를 강의했음을 들어 항아리와 백자 및 공예품에 대한 작가의 개안이 야나기 무네요시로부터 비롯했을 것이라고 추정했다(김영나, 앞 글, 31쪽). 한편 김환기가 1939년 6월호 『문장』의 권두화를 그렸다는 사실은 김용준과의 만남이 1930년대 말부터 시작되었음을 증명한다. 해방 후 김환기의 작품에서 문인 취향이 두드러지는 것은 김용준과의 접촉에서 비롯한 것으로 볼 수 있다. 김용준을 중심으로 한 미술가들의 『문장』 지 활동에 관해서는 김현숙, 「김용준과 『문장』의 신문인화운동」, 『미술사연구』 제16호 미술사연구회, 2002, 386~391쪽.

11) "내 뜰에는 한 아름 되는 백자 항아리가 놓여 있다…봄이 동트는 데다 금이 아가리보다 좁기 때문에 놓여 있는 것 같지 않고 공중에 동실 떠 있는 것 같다. 희고 맑은 살에 구름이 떠 가도 그늘이 지고 시시각각 태양의 농도에 따라 청백자 항아리는 미묘한 변화를 창조한다. 천야심경에도 뜰에 나서면 허연 항아리가 엄연하여 마음이 경직하고 더욱이 달밤일 때면 항아리가 흡수하는 월광으로 인해 온통 내 뜰에 달이 꽉 차 있는 것 같기도 하다. 역수로 쏟아지는 빗속에서도 항아리는 더욱 싱싱해지고 이슬에 젖은 청백자 살결에는 그대로 무지개가 서린다…한 아름 되는 백자 항아리를 보고 있으면 촉감이 동한다. 짜늘한 사기로되 다시로운 김이 오른다. 사람이 어떻게 흙에다 체온을 넣었을까". 김환기, 「청백자 항아리」(1955. 5); 김환기, 『어디서 무엇이 되어 다시 만나랴』, 문예마당, 1995, 103쪽.



16. 김환기, 〈항아리〉, 1956.
17. 김환기, 〈산월〉, 1960

색을 쌓아 밀도를 높인 점도 두드러진 특징이다.

1956년에서 1959년까지의 프랑스 체류기 작품에 대해서는 현재까지 1950년대 전반기의 양식에서 거의 변하지 않았다는 평가가 지배적이다. 그러나 항아리와 여인을 소재로 한 작품으로 1951년 작 〈항아리와 여인들〉도 15과 1956년 작 〈항아리〉도 16를 비교하면 알 수 있듯이 주제 및 색감의 변화가 부각되지는 않았다고 하더라도 두껍게 발라진 색의 층과 거친 표면을 통한 마티에르 효과에 주력한 점, 단색 면의 화면 구성이 세련도와 완성도를 높인 반면 도안화 경향이 두드러진 점은 성글게 덧칠하여 바탕의 색감을 은은하게 드러낸 도불 이전의 양식과 매우 대조된다. 도자기의 호흡과 체온까지 그려내기 위해 미묘한 음영 표현에 집중했던 도불 이전의 양상은 돌 벽이나 도자기의 두께와 표면 질감을 구현하는 쪽으로 변화했다.[12] 전체적으로 동일한 청백색의 색감이 구사되었는데도 도불 이전과 이후의 색채를 통한 정서적 반응이 상이함을 느낄 수 있다.

1959년 귀국 이후에는 점차 도자기의 형상이 사라지고 산, 달, 새, 구름 등 하늘과 관련된 자연이 주요 소재가 되었다. 면으로 분할된 화면, 도안화된 경물 표현으로 세련되고 정적인 분위기 구성에 주력했던 프랑스 체재기의 그림은 1960년작 〈산월〉도 17에서 보듯 활달하고 굵은 색선이 화면을 가로지르면서 회화적이고 동적인 세계로 바뀌었다. 에너지가 내재된 굵은 선과 마티에르 효과는 당대 국내 화단의 앵포르멜 조류가 반영된 것이다. 특기할 부분은 선이 강조되면서 색면과 색면이 만나는 경계가 해체되기 시작했다는 점이다. 구성에 집중하던 경향이 회화적으로 풀어지면서 색과 색의 경계가 상호침투하는 양상은 이후 뉴욕 시기에 본격화한다.

1950년대 작품의 주조색은 백자의 백색과 하늘의 푸른색인데, 일관

12) 다음의 인용문을 통해 바위 표면을 연상시키는 마티에르가 루오의 영향임을 짐작할 수 있다. "현대미술관에서…나는 루오실을 가장 좋아한다. 언제나 루오실에 들어서면 그만 흥분해 버린다. 내 고향 산상에 오르면 바닷바람에 씻긴 무수한 바위들을 볼 수 있다. 그 피부의 아름다움이란 내 소년시절 감정에 못박힌 것인데, 그러한 것을 나는 지금 루오에게서 본다…바위를 부숴서 시멘트는 만들지만 자연식, 그것을 어하한 과학의 힘으로도 만들 수 없는 것과 같이 루오만이 할 수 있는 어떤 자연 그대로의 빛처럼 빛나는 그런 것이 아닐까?" 김환기, 「파리통신IV」, 1959. 1; 김환기, 앞의 책, 133쪽.

하여 달밤의 빛을 받은 백자의 청백색조로 통칭할 수 있겠다. 주변 풍경의 색을 수용하는 단색으로서의 청색과 백색은 조선시대 이래 한국인이 가장 선호하는 색으로 꼽힌다. 일상생활에서 감정의 절제를 중요시한 조선 시대에 백색은 양반에서 상민에 이르기까지 의복과 도자기 등 일상생활 속에 널리 퍼져 있었다. 동방(東方)을 상징하는 청색 또한 금목상극(金木相剋)의 오행 사상에 따라 널리 권장되었다. 봄의 푸르고 신선한 기운, 청운의 꿈을 상징하는 청색은 청렴과 희망, 생명의 의미를 지니면서 순수하고 꾸밈없는 백색의 직접적인 현상색이 된다. 청색과 백색이 어우러진 조선 시대의 청화백자는 청백리 정신이 반영된 대표적 기물이라 하겠다.[13] 백자 항아리와 달밤의 하늘을 주요 소재로 하고 청색과 백색이 어루러진 1950년대 김환기의 작품은 동양인이고 한국인으로서 세계적이려면 민족적이어야 한다는 의식의 바탕에서 진행된 작업으로,[14] 조선시대에 널리 애호된 청백색이자 조선의 민족색과 풍토색인 백색과 하늘색의 재현이기도 하다.[15]

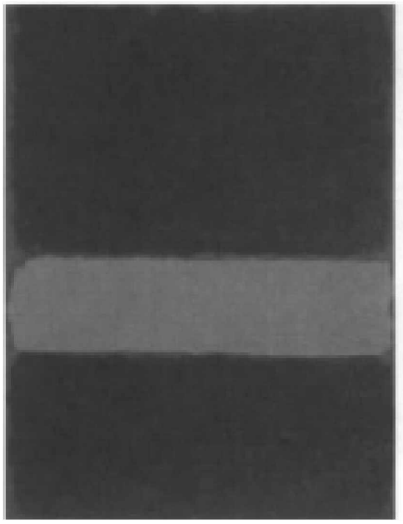
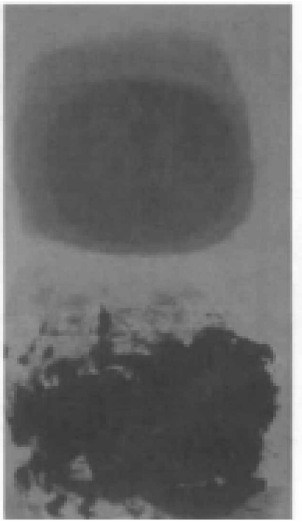
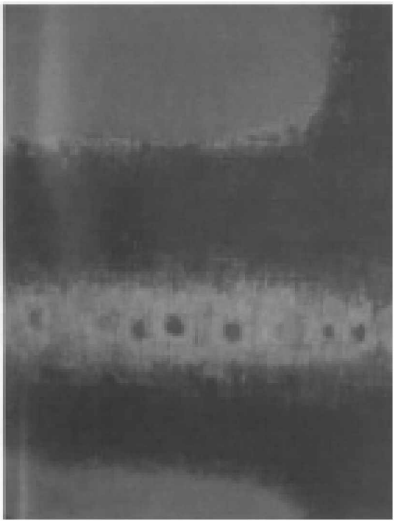
3. 경계를 해체하는 색 (1963~1970)

1963년은 김환기가 상파울로 비엔날레에 한국 대표로 참가한 해이자 미국으로 거처를 옮긴 해이기도 하다. 뉴욕 시기의 두드러진 특징으로는 순도 높은 색감으로의 전환이다. 하늘을 나는 새를 소재로 한 그림으로 1957년의 〈하늘〉과 1965년의 〈아침의 메아리〉를 비교하면 명확히 드러나듯이 전자의 색이 팔레트에서 백색을 섞어 만든 것임에 비해 후자는 순색을 그대로 사용

13) 푸른색은 녹색 기미에서 청색 기미까지를 모두 아울러서 지칭하는 색이다. 이러한 색채 서술은 한국에서만 통용되는 특이한 표현이라고 한다. 青과 白의 관련 단어로는 清白吏, 獨也青青, 青松綠竹, 青磁, 青山, 白磁, 白雪 등이 있는데, 여기서 청색은 깨끗하고 진취적 의미를, 백색은 숭고한, 신성한, 꾸밈 없는 등의 의미를 지닌다. 문은배, 「색채의 이해와 활용」, 안그라픽스, 2005, 346쪽 참조.

14) "나는 동양 사람이고 한국 사람이다. 내가 아무리 비약하고 변모한다고 해도 내 이성의 것은 할 수가 없다. 내 그림은 동양 사람의 그림이요, 한국 사람의 그림일 수밖에 없다. 세계적이려면 민족적이어야 하지 않을까? 예술이란 강력한 민족의 노래인 것 같다." 김환기, 위의 글, 327쪽.

15) 1957년 나스의 한 라디오 방송국에 출연한 김환기는 자신의 작품의 주요 색인 푸른색과 흰색이 한국의 자연과 도자기에서 비롯된 것임을 밝혔다. "우리 한국의 하늘은 지독히 푸릅니다. 하늘뿐 아니라 동해 바다 또한 푸르고 맑아서…나스에 와서 지중해를 보고…다만, 우리 동해 바다처럼 그렇게 푸르고 맑지가 못했습니다. 우리나라 사람들은 순결을 좋아합니다, 깨끗하고 단순한 것을 좋아합니다. 그러기에 백의민족이라 부르도록 흰빛을 사랑하고 흰옷을 많이 입었습니다. 푸른 하늘, 푸른 바다에 사는 우리들은 푸른 자기 청자를 만들었고, 순결을 사랑하고 흰옷을 입는 우리들은 흰 자기, 저 아름다운 백자를 만들었습니다…" 김환기, 「산문집」, 『사상계』, 1961, 9월호.

18. 마크 로스코, 〈파란색 위의 적갈색〉
19. 고틀리에브, 〈폭발〉, 1958.
20. 김환기, 〈III-66〉 부분도. 캔버스에 유채, 1966.

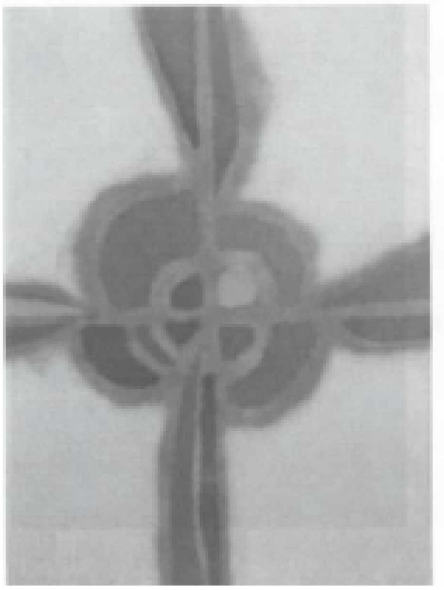
했으며, 전자가 색이 화면을 모두 메웠음에 비해 후자는 성근 붓질로 여백이 드러났다.

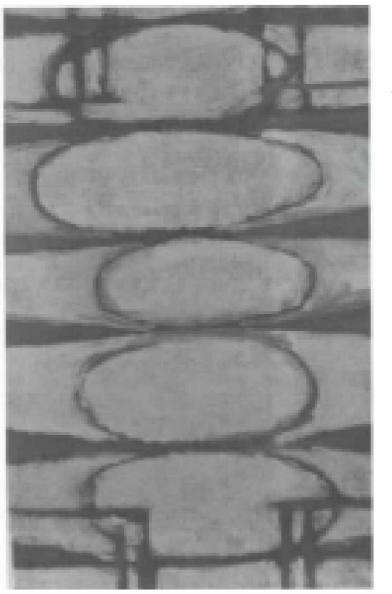
김환기는 상파울로 비엔날레에서 대상을 받은 아돌프 고틀리에브(Adolph Gottlieb) 작품의 방대한 스케일과 그림 양식에서 자신이 찾고 있던 작업 방향에 확신을 얻었다.[16] 색면과 색면의 상호 침투로 경계를 해체하는 방식은 도미 이전부터 추구되던 방향이었으나 마크 로스코(Mark Rothko)와도 18 고틀리에브의도 19 작업을 통하여 색의 겹침과 번짐, 얼룩으로 미묘하고 신비로운 색 효과에 대한 방향성을 확립할 수 있었다.[17]도 20 그러나 분명히 해 두어야 할 점은 로스코나 고틀리에브 등 미국 색면추상 작가의 영향을 받은 것은 사실이지만, 이미 뉴욕 이주 이전에 이러한 방향으로 나아가고 있었다는 점이다.

색의 번짐과 겹침으로 색과 색의 경계가 해체되고, 오일 및 색 층위의 다양성이 공존하는 화면은 번짐의 효과라는 단순한 기법의 차원을 넘어선다. 로스코나 고틀리에브에게 색의 번짐이 작업 과정에서 발생된 부수적 효과라고 한다면 김환기에게 색의 번짐은 작업의 주제 자체로서 의도적으

16) "……이번 대상을 받은 아돌프 고틀리브는 참 좋았다. 미국에서 회화는 이 한 사람만 출전시켰다. 작은 게 백 호 정도이고 전부가 대작인데, 호수도 따질 수가 없었다. 모두 벽만큼씩 해서, 이런 대작들을 16점이나 꽉 걸었으니 그 장관이야말로 상상하고도 남음이 있을 것이다. 양뿐 아니라 내용도 좋았다. 내 감각과 동감(同感)되는 게 있었다. 퍽 애정이 가는 작가였다." 김환기, '상파울로전의 인상', 1963, 앞의 책, 269쪽.

17) 이 시기에 김환기는 물감이 빨리 마르는 과슈의 특성을 이용하여 덧칠과 겹침의 효과를 실험한 것으로 보인다. 한 색면 위에 방향과 넓이를 달리한 다른 색을 덧칠함으로써 서로 어긋나는 색면과 선이 생기는데, 이 어긋나는 면과 선은 미묘한 색의 변화를 낳고 밀도를 높이는 효과를 준다.





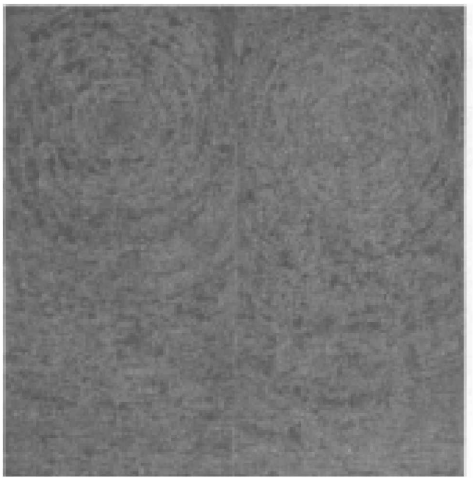
21. 김환기, 〈작품〉, 캔버스에 유채, 1969년경.
22. 김환기, 〈무제〉, 신문지에 유채, 1968.

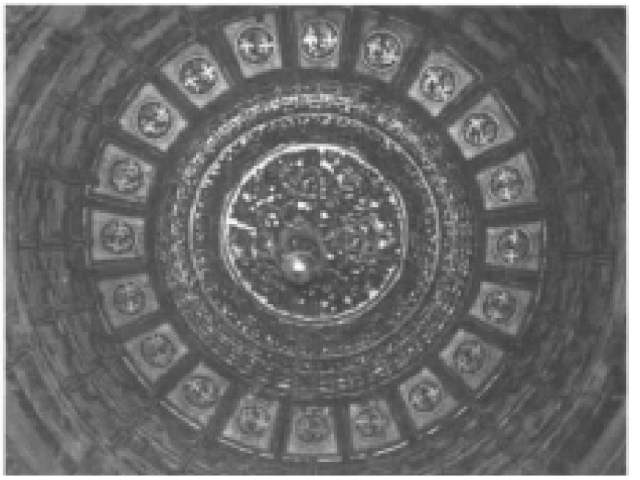
로 진행되었다. 여기서 의도적 진행이라는 것은 치밀한 계산에 의거한 작업 과정을 의미하는 것이 아니다. 매체의 속성에 대한 이해를 바탕으로 매체와 매체의 만남의 결과를 예상하기는 하지만 그 내밀한 진행 과정을 각 매체의 개별성과 우연성에 맡기는 것이며, 그 자체가 작품의 주제가 되는 것이다.

색과 색의 상호침투로 인한 경계선의 무화와 더불어 구성에 의한 공간 확산 또한 뉴욕 시기의 특징으로 주목된다. 공간 확대는 특히 십자 구도 그림에서도 21 두드러진다. 화면을 4등분하는 십자선의 교차점에서 원형의 색면이 원심 운동을 하듯 밖으로 번져가며 시선이 화면 밖으로 연장되어 확산된다. 윤곽선의 부드러운 번짐 효과에 의해서도 화면 확산의 동적 기운이 전달된다.

1970년대 점화(點畵) 시리즈로 이행하기 전, 1967년부터 시작된 신문지 작업은 김환기 작업에 매우 중요한 계기를 제공한 듯하다. 작가의 일기 중 "봄내 신문지에 그리던 일 중에서 나는 나를 발견하다"라는 대목에서 신문지 작업의 어떤 측면이 작가로 하여금 '나를 발견하다'라고 인식하기에 이르렀는가에 대하여 숙고할 필요가 있겠다. 신문지에 유화 물감을 칠하면 신문지가 기름기를 흡수하여 빳빳해지고 윤택해진다. 반면 색을 칠하지 않고 빈 공간으로 남겨진 부분에는 상대적으로 활자가 선명하게 드러난다. 물감이 칠해진 신문지는 기름을 흡수하여 윤택이 흐르고, 물감이 칠해지지 않은 부분은 신문 활자가 조밀하게 드러나는 것이다. 또한 큰 붓으로 듬성듬성 색을 칠한 부분에는 붓질 사이로 활자가 드러나게 된다.도 22

신문지라는 매체의 특성을 이용하여 밀도를 높이는 제작법은 이후 1970년대의 점화(點畵) 시기에 이르면 흡수성이 강하고 물감의 흡수 상태





23. 김환기, 〈06-IV-71 #200〉, 캔버스에 유채, 1971.
24. 중국 천단 기년전 천정.

가 민감하게 드러나는 목면 캔버스나 종이 및 화선지를 바탕면으로 선택하고, 그 위에 아교를 칠하여 물감과 혼합된 기름을 흡수하게 하는 등 매체의 속성을 적극적으로 끌어들이는 데에 이르렀다.

4. 우주를 인식하는 색, 현색(玄色)(1970~1974)

1970년부터 1974년 사망하기까지의 기간은 이른바 '점화'의 시기이다. 단일 색의 다양한 톤의 점과 점을 둘러싼 사각형이 전면을 채우는 점화는 일본 유학 시기인 초기 추상 단계에서 맥락을 찾을 수 있다. 1930년대 추상화에서 반짝이는 불빛을 연상시키는 색점은 이후 1950년대 도자기 그림에서는 등장하지 않다가 1960년대 추상으로 넘어가는 시기에 재등장한다. 1970년대의 점화에서는 파동하는 수많은 점들이 모여 선을 이루면서 '우주 공간의 숨고미를 담아냈다.

점화는[도 23] 단일 색의 동일 문양으로 덮인 올 오버 페인팅으로 보여지지만 실제로는 색감, 형상, 깊이의 층위에서 수많은 차이가 있는 개체들의 집합이다. 단일 색이면서도 농담에 의한 미묘한 차이, 여백으로서의 바탕 면, 바탕 면에 스며든 테레핀유의 얼룩, 색의 번짐, 색과 색의 겹침으로 수많은 색 층이 존재하는 것이다.

'점찍기'와 '사각형 둘러싸기'라는 외견상 단순한 작업은 기법적 완숙도와 세련미에서 작가의 전 작업 과정이 녹아든 최정상의 수준이다. 작가는 점화의 바탕면으로 종이와 목면 캔버스를 선호했으며, 캔버스 위에 아교를 칠한 후 유채로 작업했다. 목면과 종이는 일반 캔버스에 비해 안료를 흡수하는 기능이 높아 번짐의 효과를 높일 수 있다. 한편 캔버스에 아교를 칠

함으로써 일정 정도 테리핀유를 흡수하게 하여 유화의 번들거림이 줄어들도록 했다.

점 주위를 사각으로 두른 형상은 그림의 가장 기본 요소인 점과 선이자 원과 사각이다. 특히 사각형 내부에 원이 있는 형상은 동양에서 우주를 상징하는 형상과 유사하여 주목된다. 하늘에 제사를 지내는 천단(天壇)의 천장 문양이 바로 이 형상도 24이며, 천단 건물 또한 사각형 위에 원이 얹힌 형상이다.[18] 김환기의 점화는 제작 순번에 따른 일련 번호로 분류되는 경우가 많지만 하늘, 바람, 우주의 소리, 별과 관련된 제목이 붙은 작품도 적지 않다. 이러한 점에 근거하여 점화를 우주 및 하늘의 공간과 연계시키는 것은 큰 무리가 없으며, 사각과 원의 형상을 취한 점을 동양 고래의 천원지방(天圓地方) 사상과 연결시켜 이해할 수 있을 것이다.

25. 김환기, 〈점화를 위한 유화 물감의 색상 대조표 3〉.

점화는 처음에는 적 · 청 · 녹의 화려한 색점으로 화면에 생동감을 부여했다. 1960년대 후반부터는 화면에 한두 개의 색상으로 제한된 색면을 이루다가 최종 단계에는 한 화면에 하나의 색만이 사용되었다. 작가가 만들어 놓은 〈점화를 위한 유화 물감의 색상 대조표 3〉도 25을 참조하면 점화 시기에도 작가가 가장 애용한 색은 청색임을 알 수 있다. 작가의 일기를 통해 1970년 이후의 작업에 쓰인 청색의 종류를 정리해 보면 blue green, cobalt blue, cerulean blue, ultra marine blue, prussian blue, Holland ultra blue, French ultra blue, grumbach ultra blue, blue black 등인데, 때로는 두 가지 이상의 청색을 섞어 색을 만들기도 했다. 안료는 하나의 화폭에 사용할 만큼만 미리 만들어 병에 담아 사용했기 때문에[19] 회청색 혹은 흑회색으로 불리는 환기의 푸른색은 엄격히 말하면 모두 다른 청색이라고 할 수 있다. 그렇다면 작가는 왜 이처럼 다양한 청색을 시도했으며, 우리는 왜 이 청색을 회청색, 흑청색, 흑회색 등으로 분류하면서도 이를 환기의 푸른색으로 통칭하는 것인가?

도교에서는 모든 색을 포함하는 색을 현색(玄色)이라 칭했다. 현색

18) 고대 동아시아에는 '하늘은 둥글고 땅은 네모나다'라는 천원지방 사상이 널리 퍼져 있으며, 이 사상은 중국 상대로 거슬러 올라간다. 우리나라에서 천원지방 사상은 건축물에 많이 등장하는데, 대표적으로 궁궐(조선시대)에 연못을 조성할 때 연못은 땅을 상징하는 네모 꼴을 취하고 연못 안에는 하늘을 상징하는 둥근 섬을 조성한 것을 들 수 있다.

19) 김향안이 밝힌 점화의 작업 과정은 작가가 직접 속 틀을 짜고 무명 캔버스를 매서 바닥에 놓고 아교칠을 한 다음, 한 폭을 완성하는 데 필요한 만큼의 물감을 풀어 유리병에 준비한 후 점을 찍고 그 하나하나를 사각형으로 눌러싸기를 반복한다고 한다.

은 깊고 미묘하여 검정색에 가깝지만 검정색과는 다르며 먹색에 가깝다고 할 수 있다. 노장에서는 도(道)를 빛깔로 형용할 때 '현(玄)'이라 한다. 노장을 본고장으로 하는 현색은 흔히 흑색으로 표현되기도 한다. 현색은 흑색에 적색이나 은색을 더한 혼합색이다. 현색의 구체적 예로는 천공색(天空色)이 예시됐는데, 천공색을 '심청(深靑)'으로 묘사하기도 했다. 심청을 영어로 옮기면 'dark-blue'다. 현색 또는 심청색은 고원(高遠)하고 아득한 유원(幽遠)을 상징한다. 현색의 오묘함을 수묵으로 표현한 수묵화가 동양에서 발달한 이유가 여기에 있을 것이다. '먹물 옷'이라고도 부르는 승복의 빛깔 또한 노장의 현색(玄色)에 근원한다고 한다.[20]

점을 찍어 이루어진 그림이라는 의미에서 점화로 불리는 70년대의 점화는 사실은 점, 선, 색이 하나인 상태이다. 색점을 사각형의 색선이 둘러싸면서 세포처럼 증식하는 가운데 일련의 색점들이 연결되어 색선을 이룸으로써 점, 선, 색이 일체의 경지가 되어 진동하고 확장하는 세계인 점화는 선가에서 말하는 '체용일여(體用一如)'의 심미적 체험장이라 할 수 있다. 현상을 불성의 재현으로 보아 본체와 동등하게 여기는 '체용일여론'은 만상은 평등하여 둘이 아니라는 점에서 '불이론(不二論)'과도 닿아 있다. 번지고 겹치는 색채 기법으로 색면과 색면의 경계를 무화시키는 색채 기법 역시 이러한 동양 사상의 심미적 발현인 것이다.

맑고 연한 색이 바탕에 흡수되고 번지는 김환기의 점화는 수묵화의 현대적 변안이라 할 수 있다. 하늘과 땅, 달과 별, 숲과 나무, 고향의 벗들, 바람, 소리, 새 등을 수만 개의 점으로 찍어내 사각의 작은 우주로 담아내고 이를 다시 거대한 우주의 궤도 속으로 재배치시킨 점화는 만 개의 형상과 색을 하나의 선, 하나의 색으로 담아내는 수묵화의 현대적 변안인 것이다. 바로 이 점에서 김환기 점화의 심청색을 우주의 색, 현색으로 연결지을 수 있다고 하겠다.

III. 맺음말

이상과 같이 김환기 작품의 주조색은 단계별로 변화해 갔음을 알 수 있다.

20) 승복을 검은 색을 뜻하는 '치(緇)' 자를 붙여 치의라 하고, 불교 강원의 사미과 과정을 '치문(緇門)'이라 한다. 원래 인도 승려들의 승복은 적색이었는데 중국에 와서 먹물색으로 변했으며, 한국의 승복 색도 먹물 빛깔의 담묵(淡墨)이다. 이상 현색과 관련한 사료는 이은윤, "선종 형성의 문화사적 배경", 『불교평론』 5-3, 불교평론사, 2003, 205~223쪽 참조.

그러나 김환기가 실제로 사용한 색은 적 · 청 · 황의 삼색을 주조색으로 하여 백 · 녹 · 흑색(감색) 등으로 제한되었다. 다만 시기별로 기법의 변화가 수반됨에 따라 채도, 명도, 농도를 달리하고 주변색과의 대비로 인하여 다른 색감으로 전달된다.

적 · 청 · 황의 삼색과 백색, 녹색, 흑색(감색)은 넓은 의미에서 오방색의 범주에 속한다. 백자의 흰색과 한국의 푸른 하늘, 그리고 바다를 연상시키는 청백색만이 아니라 한복의 색을 비롯하여 전통 문화 유산에 남겨진 오방색이 김환기가 일관해 쓴 색 범주였다는 점은 매우 특기할 만한 부분이다. 오방색이 표면적으로 등장하는 시기는 초기 추상 시기에 한한다. 뉴욕 시기에도 얇고 연하게 칠하는 기법적 변화가 가해지고 청색을 많이 사용한 변화가 있지만 색의 범주는 오방색에 속한다고 할 수 있다.

1950년대를 전후한 도자기 그림에서는 전체적으로 흰색을 많이 섞은 푸른색, 녹 · 청 · 적색을 섞은 흰색(white green, cream white)이 주조색을 이루지만 부분적으로 사용된 강조색을 포함하면 오방색의 범주라고 할 수 있다. 1970년을 전후해 그린 점화 또한 한 화면에 한두 가지 색을 제한적으로 사용했지만 점화 전체를 두고 사용한 색을 정리해 보면 역시 오방색이라 할 수 있다.

작가의 어록이나 그 밖의 자료에서 오방색에 대한 언급을 찾아내지 못함으로써 김환기의 주조색과 오방색을 관련시키는 결정적 단서는 제시되지 못했다. 설혹 직접적인 근거를 찾아냈다고 하더라도 김환기가 의식적으로 오방색만을 염두에 두었다고 주장하는 것은 아니다. 전통색으로서의 오방색을 서구 추상미술의 삼원색과 연계시켜 현대적으로 재해석해냈다는 점에서 의미를 찾고자 한 것이다.

한편 1970년 이후의 점화가 우주의 이치 및 우주 내의 수많은 객체에 대한 인식을 담은 그림이라는 점, 흑청 · 회청 · 흑회색 등 하나의 청색으로 정의내릴 수 없는 다양한 청색을 구사했다는 점, 안료의 번짐과 농도 변화에서 수묵화가 연상되며 이에 따라 청색이 먹색으로 다가온다는 점 등을 들어 점화의 푸른색을 동양의 현색으로 해석했다. 결과적으로 '색을 통해 본 김환기의 작품 세계'는 동양의 철학과 미감을 현대적 언어로 표현하고자 했던 작가의 회화관을 재확인한 셈이다.

□ □주제어

김환기(Kim Whan-ki), 환기 블루(Blue of Whan-ki), 오방색(Colors of Five Directions), 수묵색(Oriental Ink color), 현색(Hyun-saec), 삼원색(the three primary colors), 심청색(dark blue), 백색(White), 풍토색(natural colors of a region), 민족색(folk color)

참고문헌

김영나, 「동양적 서정을 탐구한 화가 김환기」, 『김환기』, 삼성문화재단, 1997.

김현숙, 「김환기의 도자기 그림을 통해 본 동양주의」, 『한국근대미술사학』 제9집, 2001.

———, 「심용준과 『문장』의 신문인화운동」, 『미술사연구』 제16집, 2002.

김환기, 『어디서 무엇이 되어 다시 만나랴』, 문예마당, 1995.

문은배, 『색채의 이해와 활용』, 안그라픽스, 2005.

이은윤, 「선종 형성의 문화사적 배경」, 『불교평론』 5-5, 불교평론사, 2003, 205~223쪽.

Abstract

Study on the colors of Kim Whan-ki' s painting

Hyun-suk Kim

Kim Whan-ki is an unusual instance in Korean modern artists, who payed attention to emotional and expressive effects of colors. The color of Whan-ki's paintings have been recognized as linked with 'blue' in spite that he used colors within the category of 'Colors of Five Directions(五方色)', which are traditional oriental colors composed of red, blue, yellow, white, green and black. Kim Whan-ki unearthed upon similarity of Five Directions Colors to the three(five) primary colors which modern abstract painter like Mondrian layed down. Whan-ki switched the five directions colors to modern ones.

Kim Whan-ki's dot painting in which pure and watery color is sucked in ground is modernistic adaptation from ink painting. He packs a dot with sky and earth, moon and stars, forest and tree, birds and flowers, friends at his hometown, wind, sound and so on. Putting tens of thousands of these shapes and colors into a dot is modernistic version from ink painting. In that point there is a possibility to say that 'dark blue' of the dot painting is 'Hyun-saec(玄色)'. Eventually we can make sure that Kim Whan-ki' s view of Art originated in oriental philosophy and beauty.