

한국화의 '한지(韓紙)' 오브제 사용에 대한 연구

오 세 권*

- I. 서론
- II. 현대 한국화에서 한지의 역할과 오브제 이용
 - 1. '한지'의 전통과 현대적 수용
 - 2. '한지'의 '한국미' 표현
 - 3. 한국화의 실험과 '한지 오브제'의 이용
- III. 한국화에서 한지의 역할과 '오브제' 이용
 - 1. 오브제의 개념
 - 2. 한국화에서 '한지 오브제'와 그 특성
- IV. 1990년대 이후 '한지 오브제'를 이용한 작가와 작품
 - 1. 릴리프(부조)의 표현 - 임효
 - 2. 물리적 변화와 질감의 표현 - 이기숙
 - 3. 준비된 한지 오브제의 편집 - 최무영
- V. 한지 오브제의 가능성
- VI. 결론

요 약

한국화는 전통적으로 '종이'를 바탕 재료로 사용해 왔으며, 그 종이 위에 먹이나 채색으로 작품을 제작하여 왔다. 그러한 전통이 오늘에까지 이어지고 있는 가운데 표현 방법이나 재료는 다양해지고 오늘날 시대에 부응하는 새로운 모색을 시도하고 있다.

한국화의 새로운 모색 가운데 표현 재료는 작품의 구조와 형식에 변화를 줄 수 있다. 이는 표현 재료가 작품에 있어서 중요한 위치를 차지하고 있음을 말한다. 현대

* 홍익대학교 강사

한국화에 있어서 재료적 측면의 모색 가운데 하나는 '한지'에 대한 모색이다.

오늘날 '한지'는 바탕 재료의 개념을 넘어 오브제로서 '한지' 그 자체를 작품으로 보기도 한다. 즉, '한지'라는 재료의 개념과 작품의 개념이 분리되는 것이 아니라, 재료 자체가 작품이 되는 것이다. 그러므로 '한지'는 작가가 표현하고자 하는 것을 담아 내는 '바탕 재료'적인 측면과 한지 그 자체가 작품화되는 '오브제'적인 두 가지 측면을 동시에 지니고 있는 것이다. 본 연구에서는 '한지'가 지니고 있는 오브제의 성질에 주목하며, 한지의 오브제적 성질이 어떻게 '한국미'와 관계하면서 조형성으로 나타나고 있는지 현대 한국화를 통하여 살펴보고, 한지 오브제를 이용한 작가들의 작품들을 살펴보고 있다.

한국화에서 한지 오브제를 이용하는 표현은 1960년대 이응노·권영우 등에 의해 실험적 표현 방법으로 시작되었다. 그러나 1970년대와 1980년대 들어 소강상태를 보이다가 1990년 '한지작가협회'가 출범하면서 한지 물성에 대한 관심이 표출되었다. 이때 한국화 내에서도 한지의 물성에 대한 관심을 가지면서 임효·이기숙·원문자, ... 최무영 등에 의해 본격적으로 이용되기 시작하였다. 이들은 대개 한지가 제품이 되기 전 닥죽(닥 섬유)의 상태에서 그 물성의 특성을 이용하여 작품의 재료로 끌어들이고 있다.

여기서 한지의 물성을 통한 오브제의 표현은 한국화의 조형실험으로서 잊혀진 우리의 전통 미술 재료를 발견하지는 것이며, 한지가 가지고 있는 한국 미의식의 발현이라는 점에 주목하고 있다. 즉, 우리의 미의식을 바탕으로 하여 이를 현대적인 조형성으로 나아가게 하려는 데 큰 뜻이 있다는 것을 알 수 있다.

I. 서론

한국화는 전통적으로 '종이'를 바탕 재료로 사용해 왔으며, 그 종이 위에 먹이나 채색으로 작품을 제작하여 왔다. 그러한 전통이 오늘에까지 이어지고 있는 가운데 표현 방법이나 재료는 다양해지고 오늘날 시대에 부응하는 새로운 모색들이 시도되고 있다.

한국화의 새로운 모색 가운데 표현 재료는 작품의 구조와 형식에 변화를 줄 수 있다. 이는 표현 재료가 작품에 있어서 중요한 위치를 차지하고 있음을 말한다. 현대

한국화에 있어서 재료적 측면의 모색 가운데 하나는 '한지'에 대한 모색이다. 단순히 재료의 수용과 추구라는 측면이 아니라 '한지'라는 재료 속에 '전통성'과 '한국미'를 바탕으로 하여 시대성에 맞는 재료의 구현이라는 노력이 담겨 있다.

'한지(韓紙)'는 종이의 일종으로서 서양 미술표현의 종이 재료와는 다른 '한국에서 나온 원료로 만든 한국의 전통 종이'라는 뜻이다. 대개 '닥나무' (楮 : *Broussonetia Kazinoki*)나 닥나무와 유사한 주변 재료를 이용하는데 한국의 산과 들에서 자라는 전통적인 나무 재료들을 이용하는 것이다. 이러한 재료를 사용하여 생산되는 '한지'는 가볍고 부드러우며 질기고 한국의 풍광과도 잘 어울리는데, 오랫동안 보관이 가능하다는 점에서 서양의 종지와 다른 특성이 있다. 그리고 '한지'는 동양의 전통적인 그림을 그리는 데 있어서 사용되는 모필과 먹 그리고 수용성 채색을 사용하기에 적합한 특성으로 이루어져 있다. 뿐만 아니라 조상들의 생활용품인 옷장, 지갑, 창호지, 종이 그릇, 상자 등을 만드는 것에도 한지를 사용해 왔다. 이와 같이 '한지'는 한국인의 생활과 함께해 온 생활용품이다.

그러므로 작품 제작에 있어서 '한지'의 사용은 한국의 생활에서 나타나는 전통미가 자연스럽게 표현되는 것이다.

대개 미술 작품에 있어 '종이'는 바탕 재료로 인식되고 있다. 즉, 종이는 그림을 그리는 데 있어서 색을 칠하거나 선을 긋는 바탕 재료였다. 한지도 회화에 있어서는 그 동안 동양표현 재료인 먹과 분채 등을 담아 내는 바탕 재료로 사용되어 왔다. 그러나 오늘날 '한지'는 바탕 재료의 개념을 넘어 오브제로서 '한지' 그 자체를 작품으로 보기도 한다. 즉, '한지'라는 재료의 개념과 작품의 개념이 분리되는 것이 아니라, 재료 자체가 작품이 되는 것이다.

그러므로 '한지'는 작가가 표현하고자 하는 것을 담아 내는 '바탕 재료'적인 측면과 한지 그 자체가 작품화되는 '오브제'적인 두 가지 측면을 동시에 지니고 있는 것이다.

본 연구에서는 '한지'가 지니고 있는 오브제의 성질에 주목하며, 한지의 오브제적 성질이 어떻게 '한국미'와 관계하면서 조형성으로 나타나고 있는지 현대 한국화를 통하여 살펴보고, 한지 오브제를 이용한 작가들의 작품들을 살펴보는 것을 목적으로 한다.

Ⅱ. 현대 한국화에서 한지의 역할과 오브제 이용

1. '한지'의 전통과 현대적 수용

'한지'는 우리 조상들의 생활에 있어서 일부분을 차지하여 왔다. 생활 속에서 책이나 그림을 그리는 재료로서만이 아니라 생활용품인 종이 옷장, 종이 지갑, 창호지, 종이 그릇, 종이 상자, 종이 옷, 종이 요강, 종이 촛대 등을 만드는 재료로의 역할을 해왔던 것이다. 그러다가 현대에 들어 양지, 비닐, 나이론 섬유, 플라스틱 등 종이의 대체 재료들이 생산되면서 점차 생활용품으로서 한지의 사용도가 줄어들었다.

미술 작품 제작에 있어서 한지는 오랫동안 사용되어 왔는데 그림을 그리는 데 있어서 색을 칠하거나 선을 그을 수 있는 바탕 재료로서 사용되었던 것이다. 그러나 오늘날 미술 재료에 있어서 한지의 개념은 바탕 재료를 넘어 한지 자체가 메시지를 지닌 재료인 오브제로 이해되기도 한다. 한지가 전달 매체로서 독자적인 개념을 확보하는 것인데, 한지 그 자체를 작품으로 보는 것이다. 즉, 재료의 개념과 작품의 개념이 분리되는 것이 아니라, 재료 자체가 작품이 되는 것이다. 그러므로 한지는 미술표현에 있어 작가가 표현하고자 하는 것을 담아내는 '바탕 재료'적인 측면과 한지 그 자체가 작품화되는 '오브제'적인 두 가지 측면을 동시에 지니고 있는 것이 오늘날 한지표현에 있어 나타나는 경향이다.

이와 같은 '한지'의 오브제적인 특성은 종이의 특성으로부터 논의된다. 서양에서 종이는 오래 전부터 수채화의 표현 등에서 사용되어져 왔다. 그러나 현대 미술에 있어서 '종이' 자체에 대한 관심과 새로운 재료로서의 인식은 1970년대부터 갖기 시작했다. 서양에서의 '종이'에 대한 관심은 국내에도 영향을 받아 1970년 후반부터 일부 작가들에 의하여 종이의 미술 재료적 측면인 '오브제'적 표현이 시작되었다. 오광수는 이러한 양상을 "이미 종이를 주요한 조형적 매체로 자각한 일련의 움직임이 1970년대 후반부터 잠재되어 있었다."¹⁾라고 밝히고 있다. 국내에서 직접적으로 종이에 대한 새로운 이해를 통해 표현 재료로 인식한 것은 1983년 국립현대미술관에서 열린 <종이의 조형, 한국과 일본전>에서 시작되었다고 할 수 있다. 이때 종이

1) 오광수, 『한지—그 이후展』 도록 서문, (서울 : 위크힐미술관, 1997) 참조

가 회화표현에 있어 주요한 바탕 지지체(支持體)로 인식되는 계기가 되었던 것이다.²⁾ 또한 <미국 종이 작품전>에서도 많은 관심을 보였다. 여기서 종이 바탕적 역할에서 벗어나 재료인 오브제로 바뀌고 있었던 것이다. 그리고 종이는 작가들에게 새로운 표현 매체로서 호응을 받았으며 대학교육에서도 종이를 이용한 수업이 진행되기도 하였다. 그 동안 작품을 제작하는 바탕 재료로서만 생각되던 종이 중요한 재료의 부분으로 자리잡기 시작하였던 것이다.

'한지'가 오브제로서 본격적으로 논의되기 시작한 것은 1988년에 기획된 <서울 닥종이 작업전>이 모태가 되어 형성된 1990년의 '한지작가협회'가 출범하면서였다. '한지작가협회'는 지금까지 '한지'를 통하여 조형적 표현을 실험하고 있을 뿐 아니라, 한지에 대한 연구를 꾸준히 하고 있다. 그러나 이 '한지작가협회'는 대체로 서양화를 전공하던 작가들이 한지 재료의 표현 가능성을 실험하며 모인 작가군들이다. '한지작가협회'에 참여하는 작가들의 작품들에 대하여 김복영은 "종이의 특유한, 물성과 영성(靈性)을 앞세워 서구적 종이조형과 대결하고자 했던 것이 '한지작가협회'의 창립의욕의 핵심이라 할 수 있다. 따라서 그 중심은 한지의 '물성적 가능성'을 발전시키려는 데 있었고 이 때문에 한지의 재료적 가능성의 모색이 그 뚜렷한 성과를 드러낼 수 있었던 것이다."³⁾라고 말한다. 그리고 1999년 '한지작가협회' 작가들에서 나타나고 있는 경향에 대해서는 대체로 한지의 물성과 괴체를 중첩이나, 융합, 포장 그리고 프로타주 등에 의해 '평면체'로 만들어 작업을 하는 부류와 평면체 위에 색료를 더하여 마치 회화와 같이 보이게 하는 부류 그리고 염색하듯 한지의 '발염성(發染性)'을 살려 채색한 부류 등 크게 세 부류로 나누고 있다.⁴⁾

1990년대에 들면서 '한지작가협회'에서와 같은 단체 외에 한국화 분야에서도 한지의 물성적 특성들을 조형적 표현수단으로 이용하는 작가들이 많이 나타났다. 이들은 한지에서 물성적 특성을 이용하여 종이로 완성된 상태를 이용하기도 하지만 종이 되기 전 '닥죽(닥 섬유)'과 같은 상태에서 작품의 형태를 마음대로 변화시키는 등 한지의 물성을 이용하여 작품을 제작하기도 한다.

그러나 한지를 사용함에 있어 그 물성만을 추구하는 것은 아니었다. 물질적인 재료의 물성과 함께 정신면에서는 한국적 정서를 찾아 심미성을 합리화시켰다. 한지

2) 오광수, 앞의 도록 서문 참조

3) 김복영, 『한국한지작가협회전』 10주년 기념전 도록 서문, (서울 : 갤러리 상, 백송화랑, 1999)

4) 김복영, 앞의 도록 서문 참조

의 특성과 전통적 정서를 통하여 한국적인 정신적 가치를 부여하였던 것이다. 즉, 양지(洋紙)는 서양 중심의 현대 미술 등에서 서양적 정신이 바탕이 된 표현을 담아내는 데 유용하고, 우리는 동양적 종이 재료를 바탕으로 작품을 하여야 한다는 것이다. 이는 정서적으로 '동양정신을 담아내는 것에는 동양 재료를 사용하여야 전통성이 이어진다.'는 생각을 지니고 있는 것이다.

앞으로 한지가 어떻게 미술표현 방법의 부분으로 발전할 것인가?하는 것에 대해서는 명확하게 전망할 수 없다. 그러한 가운데 한지는 작가의 기호에 따라 다양하게 변화를 줄 수 있는 재료이기에 여러 가지 작품 양식으로 발전할 수 있을 것으로 추정할 수 있다. 그리고 1990년대 이후 한지를 이용한 작가들의 작품에서는 한지 자체를 재료화시키고, 그 재료 자체에서 나타나는 '자연미'와 '인간미'를 미술적 요소로 보며, 조형미를 찾아보려 하는 노력을 보이고 있음을 볼 수 있다.

2. '한지'의 '한국미' 표현

종이가 만들어지기 전 한(漢)나라 때까지는 글을 쓰는 재료로써 대(竹)와 나무를 사용하였다. 대나무로 만든 것은 죽간(竹簡)이고, 나무로 만든 것은 목牍(木牘)이라 하는데 그 불편함이 많았다.⁵⁾ 105년 채륜(蔡倫)이 종이를 발명하였으며, 연구를 거듭한 결과 나무껍질, 삼(麻), 형겨 또는 어망(魚網)들을 물에 담가 섬유를 만들었는데 요즘과 비슷한 종이를 제작하였다. 이와 같은 종이 제지법은 8C경에 다른 지방으로 전파되기 시작하였으며, 우리나라에도 전파되어 '한지'가 만들어지기 시작하였다.

'한지(韓紙)'를 단적으로 정의하면 '한국의 산야에서 나는 재료를 사용하여 한국에서 만든 전통 종이'라는 뜻이다. 그러기에 한지에는 '한국의 미'가 바탕이 되어 있다는 것에 대체로 동의한다. 한지와 그 제조법이 언제 우리나라에 전해졌는지에 대해 국내의 여러 학자들이 연구한 것을 종합하여 보면 대체로 3C설과 4~5C설 그리고 6~7C설이 있다. 3C설을 주장하는 것에는 <일본서기(日本書紀)>에 284년부터 백제의 아직기(阿直岐)와 왕인(王仁)박사 등이 일본에 전적(典籍)을 전했다는 기록이 수차례 나오는 것을 근거로 하고 있다. 4~5C설을 주장하는 것은 중국에서

5) 간牍(簡牘)이라고 하는데 종이가 발명되기 전에 글을 쓰기 위하여 사용하던 대쪽과 나무쪽을 말한다.

우리나라에 불교가 전해진 4C 말에 제지술이 전해졌다고 보는 것으로 대부분의 학자들이 이 설을 지지하고 있다. 그리고 6~7C설을 지지하는 쪽은 <일본서기> 610년조에 고구려 승려 담징(曇徵)이 일본에 종이를 전했다는 기록이 있는 것을 근거로 하여 담징의 생존연대인 6~7C에 우리나라에서 제지술이 시행되었다는 것이다.⁶⁾ 이러한 사실을 볼 때 적어도 7C 이전에 우리나라에서 제지술이 전래되었던 것은 확실하다. 그러므로 지금 우리가 '한지' 라고 말하는 것은 중국의 종이 제작 방법을 전해 받아 우리의 풍광에 적응시키고 변화시켜 사용하고 있는 종이를 말하는 것이다. 그리고 한지는 우리의 전통적인 생활 재료인데 우리 생활과는 밀접한 관계를 지니면서 이어져 왔다. 한지의 멋과 특성을 이용하여 만든 종이 공예품은 그 대표적인 용품 가운데 하나라고 할 수 있다. 이와 같이 한지는 우리생활과 함께 해 온 오랜 역사가 있다. 그러한 까닭으로 한지에서는 자연스럽게 '한국의 미'가 내재되어 있는 것이다.

'한국의 미' 라고 하면 한국의 전통 속에 보편적으로 나타나는 '미' 라고 할 수 있다. '한국의 미'에 대한 논의는 끊임없이 이어져 왔지만 단적이고, 명확한 정의는 없다. '한국의 미'에 대한 여러 가지 논의에도 불구하고 주요 흐름은 대체로 '자연미'(자연스러움)에 동의하고 있다.⁷⁾ 그러나 여기서 '자연미'라는 것은 포괄적 개념이며 애매모호한 표현으로 논의되고 있다.⁸⁾

'한국미의 근원'(월간미술, 2000년 8월호)⁹⁾을 찾는 작업에서 오늘날 학자들은 한국미에 대하여 다양하게 논의하고 있다. 자연미, 인간미, 단아함, 융통성과 너그러움, 순박함과 소박함, 웃음과 해학, 중용의 미, 정제된 담백함, 여백의 미, 배려의 미 등 많은 한국의 미가 제기되었다. 여기서 논의되는 '한국미'는 어느 한 가지로 결정

6) 정선영, 「우리식으로 가꾸어 온 고아한 멋의 종이」, 『문화와 나』(서울 : 삼성문화재단, 1998, 11. 12), p. 8. 참조

7) 야나기 무네요시, 고유섭, 김원룡, 최순우, ... '한국미'에 대한 다양한 논의가 있다. 그러나 그 논의를 하나의 것으로 정리할 수 없다. 그 가운데 가장 널리 언급되고 있는 것이 '자연미'이다. 柳宗悅, 심우성 역, 『조선을 생각한다』(서울 : 학고재, 1996)

고유섭, 『고유섭 전집』, 통문관, 1993.

김원룡, 『한국미의 탐구』, 열화당, 1985.

윤희순, 『조선미술사 연구』, 동문선, 1994.

최순우 · 혜곡, 『최순우전집』, 학고재, 1992. ... 등 다양한 한국미 관계 저술이나 논의가 있음

8) 김재열, 「한국미의 문제와 방법」, 『월간미술』, 2000. 8. p. 70~71. 참조

9) 『월간미술』, 2000. 8. pp. 54~101에서는 국내 문화예술인 47명에게 '한국미'에 대한 물음을 던지고, 이에 대한 대답을 정리하였다.

할 수 없는데 '우리 민족의 생활과 유물 속에 전해 내려오는 다양한 양식과 멋' 입을 알 수 있다.

'한국의 미'가 한지에서 나타나고 있는 경향을 여러 가지로 논의할 수 있겠지만 여기서는 '자연미(自然美)' '소박미(素朴美)' '여백의 미(餘白의 美)' 등 세 가지로 압축시켜 논의하고자 한다. 먼저 한지는 우리의 자연 환경에 가장 접근하는 재료이다. 그리고 자연 그대로의 제작과정을 이용하고 있으며, 자연 친화적이다. 즉, 한지의 자연스러움은 자연과 같이 하는 것이다. 한지는 재료 자체나 가공에서 이미 자연과 하나되는 과정을 겪는 것이기에 마지막 가공물의 결과도 자연스러운 것이다. 그러므로 한지는 재료면에서 '자연미'를 지니고 있는 것이다.

다음은 '소박미'에 대하여 살펴보자. '소박미'는 인공적인 것이 아니라 원래 그대로의 아름다움을 말한다. '소박하다'는 것은 사전적 의미로 꾸밈없이 생긴 그대로를 말하는 것으로 자연미와 비슷한 것이다. 서양에서도 이러한 소박(Naive)미에 대하여 언급되어 왔는데, 쉴러(F. Schiller)는 근원적 인간성의 기초로부터 고찰하여 인간이 내적 분열 없이 자기 자신과 일치하고 있는 본연의 상(相)으로 평가했다. 그리고 미의 이상으로 삼는 인간성의 근원적 통일이 실현되어 있는 것으로 높은 미적 의의를 인정했다.¹⁰⁾

소박미는 서민들의 정서에서 나타난다. 그러기에 민초들의 성정이 담겨 있다고 보는데 외적인 화려함보다는 내적인 기품과 품격으로 단정한 모습을 '소박미'라고 할 수 있으며, 손끝에서 나타나는 기교의 표현이 아니라 심상(心象)으로 나타나는 것이다. 한지에서는 가공의 화려함이 없이 재료 그대로 존재하므로 이미 '소박미'가 바탕이 되어 있다.

한지에서는 '여백의 미'도 나타난다. 여백은 동양화의 표현에서 그림을 그리지 않고 비어 있는 공간을 말한다. 그러나 그려져 있는 부분보다 오히려 여백으로 남아 있는 공간이 더 많은 여운을 남긴다. 여백은 비어 있으되 차 있는 면적에 뒤지지 않는, 살아있는 공간으로 파악되기도 한다.¹¹⁾

여백은 '한국의 미' 가운데 하나이다. 우리 조상들의 생활 속에서 나타나는 사심

10) 『세계철학대사전』(서울 : 교육출판공사, 1989), p. 159. 참조.

11) '여백'에 관해서는 본인의 논문 「수용자 해석 공간으로서 '여백'에 대한 연구」, 『기초조형학 연구』(한국기초조형학회, 2004. Vol. 5, No. 4), pp. 15~24와 「한국화의 '몽타주' 표현에서 나타나는 '여백' 연구」, 『조형예술학 연구』(한국조형예술학회, 2004. 6호), pp. 267~287. 참조.

없는 여백의 감성에서 잘 나타나는데, 이는 마음의 여유로움과 텅 비워 놓음으로써 나타나는 아름다움이다. 즉, 세상사의 갈등과 질곡된 삶 그리고 그 속에서 오는 사사로운 욕심을 모두 수용할 수 있는 아량이 바로 여백을 통한 정서이며, 미의식으로 보는 것이다.¹²⁾ 한지에서는 이와 같은 여백의 미가 나타난다. 모든 이미지를 받아들여 이를 구체화시킬 수 있으며, 여백(餘白)과 사의(寫意)를 가능하게 하는 적절한 재료인 것이다. 동양화의 여백은 서양적인 'Space' 나 'Area'의 개념과 다르다. 먹으로 이루어진 형태와 화면 내의 여백은 서로의 공존 속에서 이루어지는 것이다.

이상과 같이 한지는 '한국의 미'에서 나타나고 있는 '자연미', '소박미', '여백의 미'를 지니고 있는 것이다.

3. 한국화의 실험과 '한지 오브제'의 이용

1919년 심전(心田) 안중식(安中植)과 1920년 소림(小琳) 조석진(趙錫晉)이 타계하면서 사실상 조선 왕조 회화 양식이 형식적으로나마 막을 내렸다. 그리고 1920년대 이후 1945년 광복까지 일본의 강제 통치 중에 일본화적 감성과 표현 방법들이 이용되었다. 1945년 광복은 미술계에서도 자주적 미술문화의 형성이라는 과제가 주어지게 된다. 혼란한 정세 가운데 1946년 20~30대 작가들이 한국화의 새로운 진로설정을 인식하고, 상호 연구적인 관계와 한국화의 올바른 계승 그리고 전통의 재창조를 위해 '단구미술원(檀丘美術院)'이 형성되었다.¹³⁾

1948년 대한민국 정부가 수립되고, 1949년에 <대한민국미술전람회 : 국전>이 개최되었는데 한국화는 <국전>을 통하여 새로운 세대들의 등장을 보았다. 여기서 새로운 세대들의 작품에서는 서양회화의 영향이 있었으며, 새로운 기법과 재료에 대한 모색의 흔적을 볼 수 있었다. 그리고 장우성·김기창 등 <조선미술전람회 : 선전>에 참여하였거나 이용노·김영기 등 기존의 전통적 표현을 이어오던 작가들 사이에서도 자기 변화를 통하여 새로운 표현을 시도하는 작가들이 있었다. 이와 같은 광복 후 한국화의 양상은 서구회화에 자극받은 새로운 세대들과 기존 작가들의 새로운 모색을 볼 수 있었지만 본격적인 실험적 경향이라고는 할 수 없었다.

6·25 전쟁 이후 미국 등으로부터 밀려 들어온 새로운 사조와 현대 미술의 방법

12) 서오선, 「한국미의 근원」, 『월간미술』, 2000. 8. p. 93.

13) 이구열, 『한국화 100년전』 (중앙일보사, 1986), 서문 참조

론들은 한국화의 표현에 있어서도 많은 영향을 미쳤다. 처음에는 몇 작가들로부터 변화가 감지되기 시작하였다. 본격적인 변화와 실험은 1960년대에 접어들면서부터인데 이응노·김기창·박내현·안상철·안동숙·권영우 등의 작품들에서 당시 서구의 표현 방법들을 재해석해서 한국화를 새롭게 추구하는 것을 볼 수 있다. 김기창은 입체적인 대상과악과 공간 분할을 시도하는 등 먹과 한지 등 기존 한국화의 재료를 바탕으로 하면서 실험적인 작품들을 보여 주었다. 박내현은 1950년대 후반에 많은 작품들을 제작하였는데 서구 입체파의 개념을 재해석하여 대상의 해체와 종합의 방법으로 표현하였다. 그리고 1964년부터는 순수추상의 세계로 나아가는 실험적인 작품을 제작하였다. 안상철은 1960년대 전반기에 표구를 3단으로 하여 구멍을 뚫어내는 방법으로 시작하여 자연석을 화면에 구성하는가 하면, 오랜 자연의 세월과 함께 해 온 괴목을 오브제로 사용하는 입체적인 작품을 보였다.

이들 가운데 이응노와 권영우는 '한지' 재료를 이용하여 마치 서양의 추상표현적 작품과 같이 표현하였다. 이응노는 초기 프랑스 시절 작업에서부터 한지를 이용하였는데 일종의 입체적 부조와 같은 것이었다. 예를 들면 캔버스 위에 그리다 버린 한지나 여러 종이를 찢어 붙이는 콜라주 작업이었다. 화면은 조각조각 이어 붙인 종이가들이 유기적으로 결합되어 있어 불규칙한 형상을 엮어 내었는데 마치 울오버 페인팅(All-over painting)과 같이 전면성(全面性)이 강조되었다. 이 외에 한지를 사용한 예를 보면 문자 추상시기에 지지체인 화판 위에 한지를 콜라주와 같이 붙여서 나타내었다.



〈그림 1〉 안동숙, 환상, 152×120cm, 1969.

권영우는 얼룩진 종이를 사용하는 등 실험적인 작품을 하였는데, 특히 1970년대에 들어 전통적 표현 재료인 붓과 먹 사용하지 않고 한지나 화선지만을 사용하는 독특한 작품을 제작하였다. 그는 화판 위에 붙인 화선지나 한지가 채 마르기도 전에 손가락이나 침(針) 등을 사용하여 종이를 밀어 종이가 찢은 상태에서 찢거나 밀려 자연스럽게 나타나는 흔적들을 표현해 내었던 것이다.

이들 외에도 1960년대와 1970년대에 실험적 작품들은 계속 이어졌는데, 안동숙은 우연한 형태나 흔적을 이용한 작품을 나타내었고, 심경자

는 나무의 나이테나 떡살무늬를 찍어내는 판을 전사하여 오브제로서 그림에 도입시켰다. 그리고 송수련은 마(麻)나 종이 등을 오브제로 붙여 서양화와 같은 질감의 효과를 나타내었으며, 이설자는 옛날 엽전 형태를 오려 붙인 후 태우기도 하고 입체적으로 나타내기도 하였다. 이들 외에도 수묵과 한지를 이용한 전통적 표현 방법을 바탕으로 하여 새로운 실험적 작품을 시도하는 작가들이 점차 늘어났다.

사실상 한국화의 현대적 실험들은 이응노·김기창·박내현·안상철 등에 의해 본격적으로 시작되었다고 볼 수 있다. 이때가 1950년대 후반에서 1960년대로 이어지는 시기인데 서양미술 사조가 한국화의 표현방식에 이용되어 나타나는 시기였다. 그러나 본격적으로 '한지'의 물성을 이용하여 작품을 제작하는 작가는 이응노와 권영우에 불과했고, 그때까지 '한지의 물성'에 대한 이해는 미약한 수준이었다. 1970년대에 들어서도 '한지'의 물성을 이용한 실험성 있는 작품들이 계속 이어져야 했으나 폐쇄성과 실험성의 한계로 말미암아 활발하게 이어지지 못하고 말았다. 그러한 가운데 오히려 1990년 서양화가들이 주축된 모임인 '한지작가협회'에 의해 '한지'의 실험성이 이어졌다.

1990년대가 되면서 '한지'의 물성을 이용하여 작품을 제작하는 소수의 한국화 작가들이 나타나기 시작한다. 한지가 되기 직전 상태인 닥죽을 이용하여 작품의 형태를 변화시키거나 부조 또는 바탕 질감을 거칠게 만들어 그 위에 채색을 하는 등 본격적으로 '한지'의 물성적 특성을 이용한 작품들이 보여지기 시작한다.

Ⅲ. 한국화에서 한지의 역할과 '오브제' 이용

1. 오브제의 개념

'오브제'의 어원을 보면 라틴어 'Objectum'에서 유래된 것으로 영어로는 'Object', 불어로는 'Objet'를 사용한다. 원래 사물, 물체, 객체를 의미하는데 대상과 이미지 사이의 인습적인 관계에서 벗어나 현실을 물리적 상태로 환원시킨 원초적 상태를 말하는 것이다. 미술에서는 주제에 대응하여 이상적인 합리적 의식을 파괴하는 '물체 본연의 존재방식'을 가리킨다. 여기에는 자연물체를 오브제로 사용하는 경우도 있고, 공산품을 사용하는 경우도 있다. 일상생활에 쓰이는 물체는 그 용

도나 기능이 있으며 독특한 의미를 지니고 있다. 이러한 물체가 오브제로 쓰이면 그 본래의 용도나 기능은 의미를 잃게 되고 이때까지 우리가 미처 체험하지 못한 어떤 연상작용이나 기묘한 효과를 얻을 수 있게 된다.¹⁴⁾ 즉, 미술에서의 오브제는 '사물이 일상의 가치로부터 벗어나 본래 상태로 되돌아간 사물에 또다른 형상의 의미를 내포하게 하거나 새로운 경험을 갖게 해준다.'

미술의 오브제는 입체주의에서 도입된 콜라주 기법으로부터 시작되는데 캔버스에 물감, 붓, 나이프 등에 의존하던 회화표현의 고전적인 방법론에서 벗어나 새로운 조형적 양식표현으로 가능성을 열어 주었다. 초현실주의 작가들은 오브제를 여러 가지로 분류하고 있다. 그 중 몇 가지를 보면 자연물의 오브제(광물, 식물), 발견된 오브제(일반적 오브제, 대개의 오브제는 발견된 오브제이다), 기성품의 오브제(실용을 목적으로 만든 기성품에 서명을 함으로써 예술품화시킴), 움직이는 오브제(움직이는 작품, 칼더의 모빌, 텡젤리의 작품 등), 상징기능의 오브제(심리적 반응을 불러일으키는 것)로¹⁵⁾ 나누고 있다.

한편 서양의 현대 미술에서 오브제를 이용한 유형을 보면 입체주의로부터 시작하여 오늘날에 이르기까지 오랫동안 이용되었다. 이를 간단히 중요한 유형만을 논의해 보자. 먼저 입체주의에서는 콜라주 기법으로 신문지, 종이, 천조각 등을 캔버스에 붙였는데 이때는 화면 구성의 한 요소로서 오브제가 사용되었다. 즉, 오브제들이 캔버스에 부착되면서 현실적 위치에서 벗어나 조형적 언어로 탈바꿈하게 되었으며, 물체는 그것을 대신하는 이미지로서가 아니라 물체 그 자체의 오브제로 인식되었다.

다다이즘에서는 기성품(Ready-made)과 폐품을 오브제로 등장시켰다. 이와 같은 방법은 오브제 본연의 실체를 재발견하기 위한 운동이었다. 즉, 기존의 사물에 대한 합리적 인식과 해석을 거부하고 다시 사물을 보기 시작한 것인데 일상의 사물에서 본래의 목적과 의미를 박탈한다. 그리고 그 사물은 기존의 개념에서 벗어나 새로운 의미로 재탄생되는 것이다.

초현실주의에서는 이성이나 합리주의를 거부하고 그 대안으로 무의식이나 환상, 꿈 등을 이념으로 받아들였다. 현실적 의식의 실체를 넘어 의식 간에 잠재해 있는 인간 내면의 환영까지 추적해 념으로써 오브제의 의미를 새롭게 하였던 것이다. 가령 예술가는 아무런 관계없는 물건이나 그 한 부분을 본래의 일상적인 용도에서 분

14) 『세계미술용어사전』, 월간미술, 1998, p. 340. 참조

15) 위의 책, p. 340. 참조

리시켜 단절함으로써 보는 사람으로 하여금 잠재된 욕망이나 환상을 불러일으키게 하는 상징적 물체를 말한다. 그리하여 일상적 사물의 실용성과 미술 오브제의 가치를 순수한 환상의 물체성으로 결합시켰는데 이것이 상징기능의 오브제로 나타난다.

그리고 기술·과학의 발달은 현실을 문명화시켰고, 이에 따라 오브제도 점차 변화하여 기계적 요소가 오브제로 등장하게 된다. 즉, 정적인 것에서 동적이고 3차원적인 오브제로 등장하게 되는 것이다. 그 가운데 하나가 도시적 생활에서 나타나는 폐품으로 만든 오브제들이 등장하는데 네오다다이즘과 누보레알리즘의 오브제들이다. 팝아트에서는 오브제가 지니고 있는 '일상성'을 작품 속에 끌어들이는데 기계 문명 속의 대중사회에 전개되어 있는 정치, 사회, 자본, 상업, 인간의 구조 사이에서 나타나는 일상성을 오브제화하여 미술 작품에 끌어들이었다. 특히 현실 그대로를 오브제로 제시하거나 기계적으로 반복하였다. 그리고 오브제 자체의 독립적인 사물적 규정이 아니라 만들고, 그린다는 행위의 흔적을 남기게 하였으며, 일상성을 끌어들이며 재평가함으로써 회화의 영역을 더욱 확대시켰다.

이와 같은 오브제의 발달은 결국 회화와 조각의 장르를 무너뜨린다. 그리고 회화와 조각이 하나되는 '미니멀리즘'으로 표현되었다. 오늘날에는 인간의 몸이 오브제로 등장하는가 하면 컴퓨터를 이용한 표현들이 오브제화되어 나타난다. 이와 같이 오브제들은 물체가 가지는 단순한 속성을 벗어나 시대마다 표현 영역이 확대되었으며, 다양한 양상으로 나타나고 있다.

여기서 1960년대 이후 현대 한국화 분야에서 나타나는 '한지'의 물성을 이용한 오브제를 서양미술사에서 나타나는 오브제의 흐름과 비교해 보면 큐비즘이나 다다이즘에서 나타나는 오브제와 유사하다고 할 수 있다. 즉, 이응노·권영우 등으로부터 시작되는 한지 오브제와 1980년대 들어 나타나는 젊은 작가들의 작품에서 나타나는 실험적 한지 오브제는 그림을 그릴 때 선을 긋거나 색을 칠하는 바탕 재료라는 일상적인 가치에서 벗어나 한지 자체의 본래적 물성을 통하여 새로운 경험을 갖으면서 '오브제'로의 역할을 하기 때문이다.

2. 한국화에서 '한지 오브제'와 그 특성

종이가 여러 가지 전문 화지로 사용되기 시작한 것은 중국의 북송(北宋) 때로 보고 있다.¹⁶⁾ 이와 같은 한지(紙)는 먹(墨)을 잘 받아들이며, 모필(筆)의 사용에 민감

하게 반응하는 수동적인 재료로 골법(骨法), 선염(渲染), 여백(餘白)의 기법을 나타내는데 용이할 뿐 아니라 사의(寫意)를 가능하게 하였다. 그러므로 필묵 기법의 발달은 한지와 더불어 이루어졌다고 할 수 있다. 그리고 한지는 동양화의 표현에 있어서 공간의 역할을 해왔다. 한지가 대체로 흰색을 띠고 그림이나 글씨의 행위를 가능하게 하는 공간을 형성하면서 모필과 먹의 수용하는 역할을 해왔던 것이다. 이와 같이 한지는 전통적으로 오랫동안 바탕 재료로서 사용되어 왔던 것이다.

그러나 1960년대에 들면서부터 '한지'가 그림이나 글씨를 쓰는 데 있어 바탕 재료로서만 이용된다는 개념이 무너지고 있음을 볼 수 있는데 한국화에서 한지의 쓰임은 앞 장에서 논의한 것과 같이 크게 두 가지 경향으로 나누어 볼 수 있다.

하나는 그림을 그리는 데 있어서 바탕 재료로서의 역할이고, 다른 하나는 실제 작품의 재료로서 오브제의 역할이다. 그림을 표현하는 데 한지의 표면에 먹이나 색채 등 다른 재료나 매체 등으로 형상화를 담는 바탕 재료로서의 역할과 한지라는 '물성' 그 자체만을 중요시하여 '오브제'로서 자유롭게 조형적 행위를 하는 것을 말한다.

여기서 한지의 바탕 재료로서의 역할은 전통적으로 이용해 왔던 표현의 방법으로 표현 행위의 흔적을 한지 위에 나타내고 먹이나 채색을 그대로 받아들이며, 작가는 한지를 바탕 재료의 도구로서 이용하는 것이다. 즉, 붓으로 그리는 행위를 그대로 담아내는 도구로서의 종이인 것이다. 그리고 '오브제'로서의 역할은 한지가 지니고 있는 특성과 함께 '물성'을 적극적으로 드러내는 것을 말하는데 '종이' 그 자체가 재료로서 구성되는 역할을 하는 것이다. 그리하여 한지 스스로가 조형적 요소로 존재하며, 의미를 갖게 된다. 나아가 재료와 작품이 분리되는 것이 아니라 재료가 곧 내용이며, 형식을 이루는 것이다.

이제 한국화에서 '한지'의 물성을 이용한 작품들이 많이 나타나고 있다. 전통적인 재료인 먹과 붓을 거부하고 오로지 한지만을 사용하는가 하면 붓과 먹의 한지 재료와 함께 사용하면서 특성적인 표현을 하기도 한다. 한국화 작가들에게 있어서도 '한지'에 대한 관심이 증폭되었고, 한지가 갖는 물성을 이용하는 방법들이 다양하게 나타나고 있는 것이다.

16) 만당(晩唐) 이후로부터 송대에 이르면서 종이가 널리 보급되고 화지가 일반화된 것으로 보는 것은 송대에 이르러 비로소 필묵의 다양한 기교와 사의에 의한 의취를 나타낼 수 있었기 때문이다.

그렇다면 이와 같은 '한지 오브제'의 특성에 대하여 알아보자. '한지'의 물성을 이용하여 표현한 작품들을 보면 대체로 다음과 같은 특성을 볼 수 있다. 여기서는 일반적인 성질은 생략하고 작품에서 직접적으로 나타나는 특성들만 논의한다.

먼저 한지는 일반적인 종지와 마찬가지로 미술 작품으로 이용했을 때 가벼운 성질, 질긴 성질, 부드럽고 포근한 성질, 탄력성이 있는 성질, 반투명적·명상적 성질, 장기적 보존성의 특성이 있다. 한지는 물에 젖으면 찢어지고 조직이 분해되는 성질이 있기에 분해하여 다른 용도로 사용이 가능하다. 현대 미술의 표현에 있어서도 이와 같은 물성의 성질을 이용하여 작품화할 수 있다. 뿐만 아니라 한지 자체의 점력이나 가소성을 이용하여 형상을 다양하게 만들 수 있는 성질이 있다.

한지는 양지에 비하여 물이나 먹, 채색이 쉽게 스며들고 흡수성이 좋다. 양지가 겉면이 매끄러워 채색이 미끄러진다면 한지는 내부 깊숙이 채색이 스며들면서 종지와 일체가 되는 것이다. 그리고 같은 한지 재료끼리의 오브제에서는 배타성이 없는 특성이 있다. 한지 위에 다른 한지를 찢어 붙인다거나 부분적으로 다른 한지로 변화시켜도 기존의 한지와 새로 첨가한 한지 사이에 서로 배타성이 없는 것을 볼 수 있다. 이는 재료나 제조 방법이 유사함에서 나타나는 결과인 것이다.

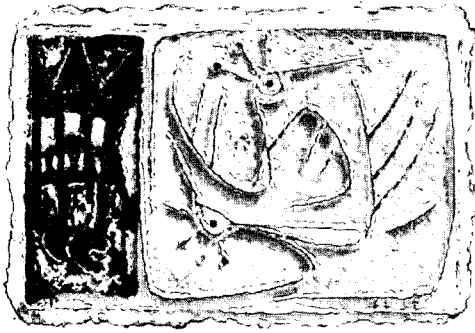
이상과 같은 한지의 특성을 이용하여 작가들은 자신의 작품을 표현하는 데 개인적 특수성을 더하여 표현하고 있다.

Ⅳ. 1990년대 이후 '한지 오브제'를 이용한 작가와 작품

1. 릴리프(부조)의 표현 - 임효

임효의 작품세계는 여러 가지 표현이 있는데, 한지의 물성을 이용한 오브제 표현은 닥죽을 이용하여 부조와 같이 입체적으로 나타낸 것이다. 그의 작품 제작 방법을 보면 먼저 밑그림이 되는 나무판이나 도자기판으로 만든 원판(原版)을 만든다. 그 원판 위에 한지의 재료로 종이로 되기 이전의 상태인 종이죽을 올려 형태를 잡고 말려서 떼어내면 원판과 같은 한지로 만든 부조가 되는데 그 위에 채색을 하여 완성하는 것이다.

또다른 하나의 방법은 '닥죽 직조법'이다. 도판(陶板)이나 나무판을 이용하여 한



〈그림 2〉 임효, 봄봄, 88×118cm, 한지, 2000.



〈그림 3〉 임효, 왕과 왕비, 36×53cm, 한지, 1995.

지 부조를 만들어 내는 것은 복제적인 요소가 있지만 이것은 한 장의 원본을 만들어 낸다. 그리고 판을 만드는 등 간접적인 단계를 거치지 않고 직조(直彫)를 하듯이 직접 닥죽으로 자신이 그려 낼 형상을 입체적으로 만들어 부조와 같은 표현을 하며 말린 다음 그 위에 채색을 하여 완성을 한다.

이와 같은 '부조'와 '직조법'의 기법들은 한지의 사용에서만 가능한데 한지가 물에 의하여 그 조직이 풀어지며 늘어지는 성질과 형태가 다양하게 변화할 수 있는 특성을 이용한 작품들이다. 만약 양지로 이러한 기법을 이용한다면 그 조직이 변화하는 가운데 찢어지고 터지는 결과가 나타날 것이다. 여기서 임효는 한지를 바탕 재료에만 한정시키지 않고 물질적인 면을 발전시켜 한국화가 개척해 나가야 할 방법들을 제시하고 있음을 볼 수 있다.

〈왕과 왕비〉는 원판의 모형을 준비하고 그 위에 닥죽을 올리고 말려 원판과 같은 형태를 만들어 그 위에 채색한 것이다. 이는 한지가 여러 가지 형태로 변화할 수 있는 성질을 이용한 것이다. 〈봄봄〉은 '직조법'으로 제작한 작품으로 판을 이용하지 않고 닥죽을 직접 손으로 형태를 만들어 말린다. 그리고 그 위에 채색을 한 그림이다. 이 작품도 변화 가능한 한지의 특성을 이용하여 닥죽이 마르기 전에 손으로 형태를 변화시키는 것이다.

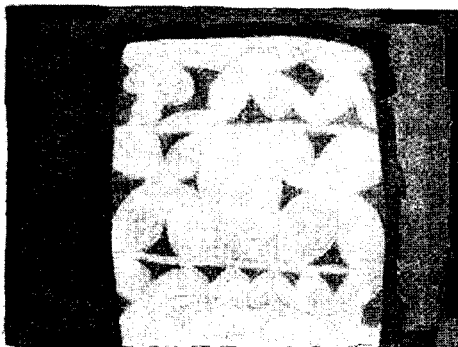
이상과 같이 임효의 작품에서는 한지의 물성을 오브제로 이용하여 작품을 제작한 것을 볼 수 있는데 전통 한국화의 평면성에서 벗어난 입체적인 변화는 한국화의 현대적 표현을 가능하게 한다.

2. 물리적 변화와 질감의 표현 - 이기숙

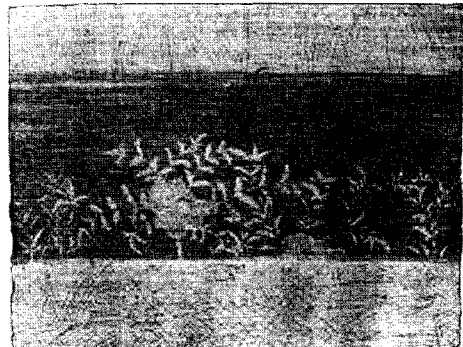
이기숙은 한지의 바탕 질감을 인위적이고 물리적으로 변화시켜 이용한 작품을 보이고 있는데 한지를 삼배접하여 두텁게 만들고 그 위에 토분이나 아크릴 그리고 접착제 등을 혼합하여 밀칠을 하면서 나이프로 긁어 바탕 질감을 마련한다. 색채는 전체 화면을 어두운 색에서 점차 밝은 색으로 색을 올려가며 물을 뿌려 얼룩을 만들고 질감을 만든다. 필요한 부분은 사포로 긁어서 한지 속의 질감이 나타나도록 한다. 칠하고, 말리고, 뿌리고, 긁고, 벗겨 내면서 물리적으로 바탕 질감을 마련하는 가운데, 표면은 마치 분청사기에서 나타나는 질감을 볼 수 있다. 그러기에 그의 작품은 한국화이지만 양화에서 볼 수 있는 둔중함 속에서 날렵한 선묘와 색채가 어울리고 있다. 즉, 이기숙은 한지의 바탕을 긁고, 착색하며, 박피하는 과정을 통하여 그 성질을 물리적으로 바꾸어 오브제로 전환시키는 것이다.

이기숙의 작품세계를 김상철은 “작가의 작업은 두텁고 일정한 재질감을 지니고 있는 한지를 바탕으로 진행된다. 재질의 특성은 바로 작가의 작업에 있어서 하나의 관건이다. 즉, 두텁고 더디게 스며드는 바탕 질의 특성을 인위적인 가공을 통하여 작가의 작업에 적당하게 처리하는 과정은 단순히 과정 자체에 그치는 것이 아니라, 일정한 심미적 기능이 부여된 중요한 조형요소로 자리하게 되기 때문이다. 두텁고 질긴 한지의 바탕을 날카롭고 거친 도구로 긁고 여기에 다시 수채의 착색과 박피의 과정을 반복하는 작업과정은 한지를 마치 질그릇의 그것처럼 소박하면서 투박하고 일정한 윤기를 지닌 독특한 것으로 재구성한다.”¹⁷⁾라고 말하고 있다.

이와 같이 이기숙의 작품에서는 한지가 갖는 두텁고 질긴 성질을 이용하여 표면



〈그림 4〉 이기숙, 전해지는 서정, 186×137cm, 한지에 혼합재료, 1995.



〈그림 5〉 이기숙, 또다른 자연 - 하얀식물, 182×138cm, 한지에 혼합재료, 1998.

의 바탕 질감을 변화시켜 나타내는 것이다. 한지를 전통적인 바탕화면으로 보지 않고 새로운 질감이 있는 오브제로 변화시켜 작품을 형성한 것이다.

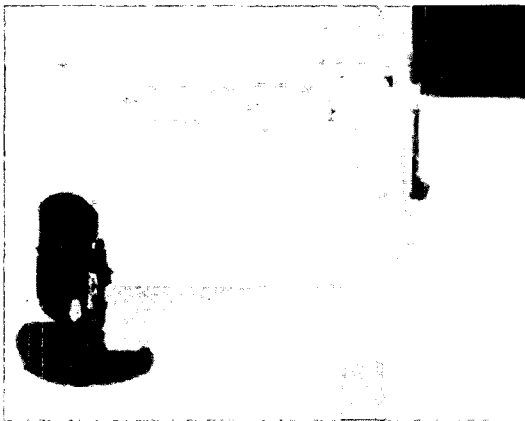
〈전해지는 서정〉에서는 물리적 바탕 질감의 오브제를 이용하여 대비적인 채색과 문양의 표현을 볼 수 있다. 〈또다른 자연-하얀식물〉에서는 한지의 물성을 이용한 바탕 질감 위에 모란꽃을 표현하고 있는데 둔중한 느낌과 날카로운 필선을 볼 수 있다.

3. 준비된 한지 오브제의 편집 - 최무영

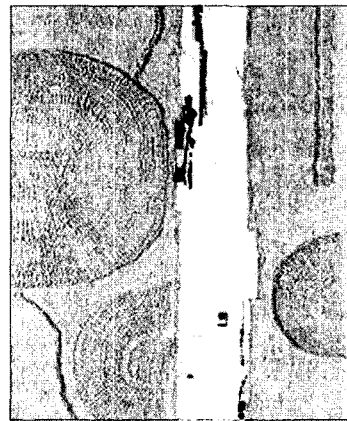
최무영은 한지가 자유로운 형태로 변화할 수 있는 재료의 성질 부분을 집중적으로 실험·연구하였다. 가령 닥죽의 상태에서 수공적 방법을 더함으로써 자유롭게 한지 형태를 변화시킬 수 있다는 체험은 그의 작품을 폭넓게 변화시킬 수 있는 단서가 되었던 것이다.

대개의 작가들은 닥이 종이로 변한 후 그 위에 채색을 하지만 최무영은 닥죽의 상태일 때 염색을 하듯이 미리 색료를 풀어 깊이 침투시키고 채색 종이 상태에서 말려 오브제로 사용한다. 그러기에 최무영의 한지 작품에서 채색은 채도와 명도가 높다.

최무영의 작품 제작 방법을 보면 작품에 사용하는 한지 오브제의 형태를 미리 만들어 이를 화면의 구조에 맞게 잘라내고 편집하여 작품을 제작한다. 예를 들면 흙을 이용하여 와당 무늬나 전통문양의 형태를 만들고, 이를 실리콘 모형 틀을 만들거나,



〈그림 6〉 최무영, 내안의 풍경 - 10, 한지, 91×116.7cm, 2005.



〈그림 7〉 최무영, 내안의 풍경 - 13, 한지, 162×130.3cm, 2005.

스티로폼에 원하는 모양의 형태를 음각으로 새기거나 파내어 기본적인 형태를 만든다. 이어서 실리콘이나 스티로폼 틀 위에 닥죽을 얹고, 건조시킨 후 틀에서 떼어내어 각기 필요한 구성으로 오브제의 형태를 얻는 것이다. 또다른 방법은 틀을 이용하지 않고 닥죽 상태에서 단단한 붓이나 다른 도구를 이용하여 직조하듯이 원하는 모양의 오브제를 만드는 것이다. 이와 같이 틀에서 만들거나 직조하여 만든 한지 오브제들을 잘라 내거나 편집하여 화면을 구성하는 것이다.

최무영의 작품은 전체적으로 보면 하나의 작품이지만 자세히 보면 크고 작은 한지 오브제들의 파편을 조합하고 편집하여 만든 작품이다. 즉, 이미 준비된 오브제들을 작품의 구조에 맞게 자르고 편집하여 화면을 구성하는 것이다.

〈내안의 풍경-10〉에서는 한지의 흰색 느낌을 그대로 전달하면서 빨강, 노랑, 검청, 청록의 강한 대비적인 표현이 잘 나타나 있다. 그리고 닥종이의 재질감이 강하게 느껴지는 자연스러운 형태로 이루어진 오브제 부분이 도입되어 있고, 스티로폼을 이용하여 만든 오브제도 같이 편집되어 있는 것을 볼 수 있다. 한지의 담백하고 소박한 색채와 우리 전통적 오방색조의 강한 대비가 조화된 작품이다.

〈내안의 풍경-13〉에서는 좌측과 우측이 갈색으로 채색된 직조 오브제가 있고 가운데 부분은 작은 오브제 조각들로 편집하여 색채와 형상들의 변화를 주고 있다. 여기서 직조하여 나타나는 형태와 스티로폼 틀을 이용한 오브제 부분들 그리고 먹과 염색된 한지의 오브제들이 서로 조화롭게 편집되어 있음을 볼 수 있다.

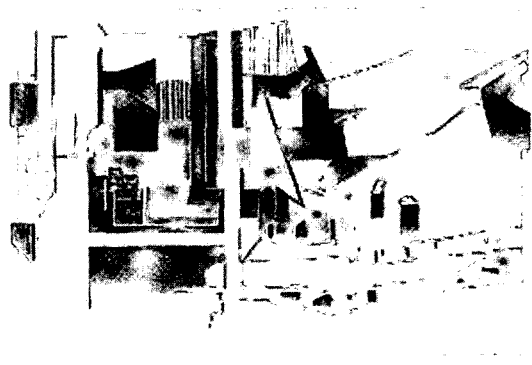
V. '한지' 오브제의 가능성

앞장에서 '한지 오브제'의 대표적인 표현방법들을 보았다. 이들 외에도 한지의 물성을 이용하여 부조와 같은 표현을 하는 작가들이 많은데, 원문자·노태범·함순옥·김지현, ... 오관진 등이 있다. 이들은 한지 재료의 물성을 이용한 오브제를 이용하면서 각기 다른 특성들을 나타낸다.

노태범은 한지와 펄프를 물에 넣어 섞어서 종이 찰흙과 같이 된 원료를 작품의 바탕으로 만든다. 그리고 그 위에 칩이나 나이프로 질감을 만들고 채색을 더하면서 작품을 진행하고 완성시키는데, 작품의 제작과정을 보면 장인들이 작품을 만들듯이 수차례의 공정을 거쳐 작품을 완성시켜 가는 것이다.



〈그림 8〉 노트범, 애정부, 87×87cm, 한지에 혼합재료, 2000.



〈그림 9〉 원문자, 공간사유, 280×180cm, 한지에 먹, 2003.

원문자의 작품에서도 닥죽을 이용하여 부조로 만든 바탕 위에 수묵이나 채색을 한 것을 볼 수 있다.

한편 서양화가가 한지 오브제의 성질을 이용하여 한국화 작가와는 다른 특색 있는 작품세계를 형성한 경우를 볼 수 있는데 그 대표적인 작가가 박철이다. 그의 작품에는 명석과 옛집에서 보이던 문짝 그리고 부서진 외당, 바이올린이 자주 등장하는데 이것들은 한지의 물성을 이용하여 소재의 대상을 틀에서 찍어 내듯이 표현한 한지의 모형들이다. 즉, 자신이 옮겨 놓으려는 대상의 복제틀을 만들어 그 틀 속에 한지의 재료를 넣어 굳혀서 뽑아 낸 것이다. 그리고 복제된 형태 위에 채색이나 자신이 원하는 행위를 가하여 원형을 재해석하는 작품을 보여 준다. 이와 같은 박철의 작품세계를 김복영은 “조소나 부조의 경우처럼 떠내는 작업으로 닥종이, 색한지, 고서적의 낱장을 도입하는 한편, 수집한 물체를 긴박감을 줄 수 있는 방향에서 떠내는 작업을 시도하였다.”¹⁸⁾라고 말하고 있다. 이는 한지가 자유로운 형태로 변화할 수 있는 성질을 이용한 것이다.

한지를 이용한 오브제는 전통적 재료만으로 표현하는 한국화에 있어서 새로운 표현 방법이다. 특히 한지 오브제에는 한국의 미가 내재되어 있다. 김복영은 “기본적으로 한지의 물성적 특성을 재료의 가능성 안에서 다루어냄으로써 우리의 의식에 자리잡고 있는 뿌리의 정신을 재확인하려는 데 뜻을 가지고 있다.”¹⁹⁾라고 말한다. 즉, 미술표현을 하는 데 있어 많은 재료가 있지만 ‘한지’는 순수한 우리의 전통 속

18) 김복영, 『박철 19회 개인전』, 도록 서문, (서울 : 위커힐미술관, 1996)

19) 김복영, 『한국한지작가협회』, 창립 10주년 기념 도록 서문, (서울 : 갤러리상, 백송화랑, 1999)

에서 이어져 왔으며, 우리의 정신성이 내재되어 있기 때문에 이를 통하여 우리 뿌리를 재확인하려는 뜻이 있다는 것이다. 결국 한국화가 지니고 있는 한계인 '전통적 표현' 과 '현대적 표현' 이라는 상충된 용어의 해결 실마리를 '한지' 라는 표현 재료에서 찾으려 하는 것이다.

그러나 지금까지의 노력에도 불구하고 한지 작업의 새로운 모색 부분에서는 많은 과제가 남아 있다. 단순히 재료의 새로운 수용과 확산이라는 측면에서 벗어나 '한국 의 미' 를 바탕으로 전통의 계승과 동시대적 미감의 획득이라는 문제가 쉽지 않기 때문이다. 이러한 과제를 해결하기 위하여 앞으로 작가들의 많은 노력이 뒤따라야 할 것이다.

Ⅵ. 결 론

한국화에서 한지 오브제를 이용하는 표현은 1960년대 이응노·권영우 등에 의해 실험적 표현 방법으로 시작되었다. 그러나 1970년대와 1980년대 들어 소강상태를 보이다가 1990년 '한지작가협회' 가 출범하면서 한지의 물성에 대한 관심이 표출되었다. 이때 한국화 내에서도 한지의 물성에 대한 관심을 가지면서 임효·이기숙·원문자, ... 최무영 등에 의해 본격적으로 이용되기 시작하였다. 이들은 대개 한지가 제품이 되기 전 닥죽(닥 섬유)의 상태에서 그 물성의 특성을 이용하여 작품의 재료로 끌어들이고 있음을 볼 수 있다.

임효는 한지가 되기 전 닥죽의 물성을 이용해 부조를 표현하여 한지를 오브제로 이용한다. 이기숙은 한지의 물성을 이용해 물리적 변화를 주어 바탕 질감의 표현을 특이하게 한다. 그리고 최무영은 준비된 한지와 오브제의 편집을 통해서 한지의 오브제를 이용하고 있다.

1990년부터 한지의 오브제를 이용하는 작가들은 나름대로 많은 진전을 가져왔으며, 한지를 통한 우리의 뿌리를 확인하려 하였다. 우리만이 가지고 있는 특성을 미술 재료로서 나타내려고 하였던 것이다. 그러한 연구들이 나름의 저변 확대를 가져왔고 이제 젊은 작가들 가운데서도 이러한 연구의 흐름에 참여하는 것을 볼 수 있다.

이와 같은 사실을 통하여 다음과 같은 결과를 유추할 수 있다. 한지 오브제를 이용하는 작가들은 대개 한지의 물성이 갖는 특성들을 발전시켰으며, 한지 오브제는

오늘날 한국화의 발전에 있어 새로운 표현 방법으로 등장하였다.

그리고 한지를 통한 조형실험이란 잊혀진 우리의 전통 미술 재료를 발견하자는 것이며, 한지가 가지고 있는 한국 미의식의 발현이라는 점에 주목하고 있다. 나아가 우리 조상들의 생활에서 나타나는 한지와와의 관계성을 잘 살리고 이를 한국 현대 미술에 접목시켜 현대 미술의 동양적 정신성을 음미하며 재해석을 해보자는 것이다. 곧 '한지' 라는 재료적 특성에만 만족하는 것이 아니라, 우리의 미의식을 바탕으로 하여 이를 현대적인 조형정신으로 나아가게 하려는 데 큰 뜻이 있다는 것을 알 수 있다.

■ 참고문헌

〈서적〉

- 고유섭. 『고유섭 선집』 권3. 서울 : 통문관, 1993.
구자운 외. 『한국의 종이문화』. 서울 : 도서출판 신유, 1995.
김원룡. 『한국미의 탐구』. 서울 : 열화당, 1996.
오광수. 『한국현대 미술사』. 서울 : 열화당, 1979.
임영주 · 상기호. 『종이 공예 문화』. 서울 : 대원사, 1996.
허 균 외. 『우리다운 미술과의 만남』. 한국성 미술연구회, 1993.
홍선표 외. 『한국미술의 자생성』. 서울 : 한길아트, 1999.
김바라 세이코. 『동양의 마음과 그림』. 서울 : 새문사, 1978.

〈논문〉

- 고경신 · 박사랑, 「한국제조기술의 발전」, 『중앙대 문리대학보』 40집. 1982. 2.
김병중, 「재료와 정신 한국화 세대의 전통재료 수용고」, 『공간』. 1986. 2월호.
김복영, 「종이와 미국 현대 미술의 유토피아」, 『공간』. 1983. 7월호.
김재희, 「한국제지에 관한 고찰」, 『연세어문학』. 제6집. 1975.
어효선, 「역대 중국 종이와 고려지」, 『제지계』. 제80호. 1968. 11. 12.
오광수, 「동양화의 조형적 실험」, 『공간』. 제6호. 1968.
오성룡 · 최종만, 「한지의 특성개발에 관한 연구」. 제32회 전국과학전람회 화학부문.

〈특집〉

「전통한지」, 『문화와 나』. 삼성문화재단, 1998. 11~12월호.

「종이와 미국 현대 미술」, 『공간』. 공간사, 1983. 7월호.

「한지의 뿌리를 찾아서」, 『제지계』. 한국제지공업사, 1988. 8~1992. 4.

「한지의 역사성과 그 특성에 관하여」, 『KOREA』. 비정기 간행물, 1993. 8.

〈도록〉

『고암 이용노展』. 서울 : 호암갤러리, 1994.

『미술의 시작展』. 서울 : 성곡미술관, 1999.

『박철 1977~1996』. 서울 : 위커힐미술관, 1996.

『이기숙 3회 개인전』. 서울 : 공평아트센터, 1998.

『임효 9회 개인전』. 서울 : 상갤러리, 1997.

『한지 그 이후전』. 서울 : 위커힐미술관, 1997.

『한국한지작가협회전』. 서울 : 갤러리 상, 백송화랑, 1999.

■ Abstract

The Study of the Use of “Korean Traditional Paper” as An Object in Korean Ink Painting

Oh, Se-Kwon

Traditionally, Korean ink painting used paper as a background medium. This tradition has sought a new attempt to meet today's demands while its expressive techniques and mediums become more diverse.

The attempt of Korean ink painting to explore new mediums could change both its structure and style when considering the significance of the medium in the work. These new attempts have encouraged a further study of “Korean Traditional Paper”.

Today, "Korean Traditional Paper" is considered to be an object itself rather than just being a background. In other words, there is no implication of a separation between the medium "Korean Traditional Paper" and the work. Instead, the medium itself becomes the work. Therefore, "Korean Traditional Paper" is not only a "background" that contains the artist's desire to express, but at the same time also an "object". This study focuses on the attributes of "Korean Traditional Paper" as an object, examines how this is visually applied in contemporary Korean ink painting in the relation to "Korean Beauty", and reviews the work of some artists that use Korean Traditional Paper.

The use of Korean Traditional Paper as an object first began with the experimental techniques of Lee, Eung-Noh and Kwon, Young-Woo in the 1960s. Then it seemed to stop for a while in the 1970s and 1980s until there was a renewed interest in the material personality of Korean Traditional Paper with the birth of the 'Korean Traditional Paper Artists Association' in the 1990s. This interest increased and Korean Traditional Paper was earnestly adopted by artists like Yim, Hyo · Lee, Ki-Sook · Won, Moon-Ja and Choi, Moo-Young, who used the paper in Broussonetia, the previous fibered state of rice paper.

Here, the expression of the object through the characteristics of Korean Traditional Paper is a visual experiment to discover Korea's traditional art mediums that were forgotten once, focusing on the manifestation of Korean Beauty through Korean Traditional Paper. In this respect, this attempt has a valuable meaning in its use with a contemporary visual sense, based on the Korean sense of beauty.

Keywords : 종이(Paper), 한지(Korean Traditional Paper), 한국미(Korean Beauty), 오브제(Object), 재료(Medium)