



저작자표시-비영리-변경금지 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

- 이 저작물을 복제, 배포, 전송, 전시, 공연 및 방송할 수 있습니다.

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:



저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.



비영리. 귀하는 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 없습니다.



변경금지. 귀하는 이 저작물을 개작, 변형 또는 가공할 수 없습니다.

- 귀하는, 이 저작물의 재이용이나 배포의 경우, 이 저작물에 적용된 이용허락조건을 명확하게 나타내어야 합니다.
- 저작권자로부터 별도의 허가를 받으면 이러한 조건들은 적용되지 않습니다.

저작권법에 따른 이용자의 권리는 위의 내용에 의하여 영향을 받지 않습니다.

이것은 [이용허락규약\(Legal Code\)](#)을 이해하기 쉽게 요약한 것입니다.

[Disclaimer](#)

석사학위논문

한국 현대회화의 질감 표현에 관한 연구

- 본인의 작품을 중심으로 -

제주대학교 대학원

미술학과

양민희

2023년 2월



한국 현대회화의 질감 표현에 관한 연구

- 본인의 작품을 중심으로 -




지도교수 손 일 삼

양 민 희

이 논문을 석사학위 논문으로 제출함

2023년 2월

양민희의 미술학 석사학위 논문을 인준함

심사위원장	강 민 석	
위 원	김 강 훈	
위 원	손 일 삼	

제주대학교 대학원

2023년 2월

<국문초록>

한국 현대회화의 질감 표현에 관한 연구

- 본인의 작품을 중심으로 -

양 민 희

제주대학교 대학원

미술학과 서양화전공

지도교수 손 일 삼

회화의 표현과 예술적 감화력은 사상적 관념과 회화 기법의 표현이라는 핵심에서 비롯된다. 이 두 가지 측면은 미술 작품 창조의 전제로써, 인간의 심미와 객관적 세계관에 대해 영향을 주는 중요한 요인이다.

현대회화에서 창의성에 대한 경쟁은 새로움에 새로움을 덧붙여가며 발전해 다양한 표현체계를 형성하고 있으며, 재료는 더 이상 도구가 아닌 하나의 상징 기호로 자리 잡고 있다. 현대회화에 있어 형식과 재료, 그리고 색채는 작품의 구조적 형식과 작품에 내재되어진 상징성을 달성하기 위한 매개체이자 도구이며, 보다 넓은 표현적 가능성을 형성한다.

한국 현대회화에서도 1950년대 후반 이후, 국제적 물결과 그 흐름을 함께하며 사조적 특징으로 나타나는 재료와 기법적인 표현이 드러나고 있으며, 물질과 행위가 철학적 사유와 비판적 시각 속에 보편적 특징으로 미술의 한 단면을 차지하였다. 이후 한국미술은 이러한 미술계의 흐름을 발판으로 삼아 다양한 재료와 기법을 활용한 작품들이 등장하고 있으며, 많은 작가들이 개성적 작품세계를 드러내고 있다.

따라서 본 연구는 한국 현대미술에 나타난 다양한 질감 표현유형과 이를 활용한 대표적인 한국 작가들에 대해 알아보고 상징적 개념의 확장과 새로운 표현기법의 발판을 마련하고자 하며, 다음과 같은 연구 절차에 따라 진행하였다.

첫째, 전반적인 한국 현대미술 흐름에 대해 알아보고, 1950년대 후반 나타나기 시작한 앵포르멜과 모노크롬 회화를 중심으로 초기 한국 현대미술에 나타난 질감표현에 관해 분석하여 연구하였다.

둘째, 회화의 재료가 가지는 물질적 특성과 그에 따른 표현에 대해 알아보았으며, 활용된 사례 분석을 통해 본 연구자가 앞으로 나아가야 할 방향성을 적립하고 그에 따른 이론적 근거를 마련하였다.

셋째, 앞선 시기별 연구를 바탕으로 질감표현을 위해 다양한 재료를 활용한 작가인 박수근, 김환기, 박서보, 하중현, 정상화, 정창섭에 대해 분석하였다. 이것을 바탕으로 더 폭넓게 기법을 활용하여 창의적이고 새로운 회화 표현의 방법을 모색하였다.

넷째, 본 연구자의 작품분석결과 색채를 동반한 질감표현은 내면의 감정을 상징화한 것으로 표현되었으며, 따라서 질감에 따른 상징성 표현에 대한 다양한 철학적 견해를 이론화하였다.

다섯째, 본 연구자의 작품에 나타난 기법과 작품 의도가 결합된 이미지를 분석한 결과 작품의 실험적 측면과 형식을 객관적으로 파악하고 단순히 화면에 그리는 표현을 넘어서, 보고(seeing), 느끼고(feeling), 만질 수 있는(touchable), 즉, 감각(sensibility)을 이끌어 낼 수 있는 다양한 표현기법으로 확장하였다.

여섯째, 연구자 작품에 자주 등장하는 파도, 달, 오름, 섬과 같은 소재의 독특한 질감 표현과 상징성을 분석하고 한국 현대미술에 나타난 질감표현 특징을 찾아보며 재료의 상징화에 대해 고찰하였다.

본 연구에서는 작품에 있어 질감은 내용을 강화하고 성격을 결정짓는 중요한 요인으로 작용하며, 마티에르를 통한 회화의 성질, 작품의 깊이, 질료가 주는 터치감을 통하여 독창적으로 표현할 수 있는 방향을 제시하였다.

목 차

<국문초록>	i
I. 서론	1
1. 연구의 필요성 및 목적	1
2. 연구 내용 및 방법	2
II. 한국 현대미술의 흐름과 질감표현	3
1. 한국 현대미술의 흐름	3
2. 한국 현대미술에 나타난 질감표현 기법	12
III. 대표작가	18
1. 박수근	18
2. 김환기	22
3. 박서보	26
4. 하종현	30
5. 정상화	35
6. 정창섭	39
IV. 본인 작품에 대한 분석	44
1. 연월(戀月)	44
2. 홍월(紅月)	48
3. 작품의 형식	51

V. 결론	55
참고문헌	57
<Abstract>	60

그림목차

<그림 1> 김환기, 「론도」, 1938, 국립현대미술관	4
<그림 2> 이중섭, 「두 아이」, 1950년대, 개인소장	5
<그림 3> 장욱진, 「자화상」, 1951, 개인소장	6
<그림 4> 조르주 마티외, 「Dyana」, 1958, 오페라 갤러리	7
<그림 5> 박서보, 「회화 No.1」, 1957, 개인소장	8
<그림 6> 윤명로, 「원죄」, 1961, 작가소장	9
<그림 7> 김환기, 「어디서 무엇이 되어 다시 만나랴」, 1972, 개인소장	10
<그림 8> 김기린, 「보이는 것과 보이지 않는 것」, 1977, 리움삼성미술관	11
<그림 9> 오치균, 「감」, 2008, 개인소장	13
<그림 10> 장 포트리에, 「인질2」, 1943	14
<그림 11> 박서보, 「회화 No.18-59」, 1959	15
<그림 12> 장마리아, In Between-Spring Series(Green), 2020, 개인소장	16
<그림 13> 하종현, 「무제 72-3(A)」, 1972, 국제갤러리	17
<그림 14> 박수근, 「빨래터」, 1960년대 초, 개인소장	18
<그림 15> 박수근, 「노상」, 1955, 박수근미술관	18
<그림 16> 박수근, 「절구질하는 여인」, 1936, 이견희 컬렉션	19
<그림 17> 박수근, 「절구질하는 여인」, 1954, 이견희 컬렉션	19
<그림 18> 김환기, 「나무와 달」, 1948, 환기미술관	22
<그림 19> 김환기, 「항아리와 나는 새」, 1958, 개인소장	23
<그림 20> 김환기, 「여름 달밤」, 1961, 국립현대미술관	24
<그림 21> 김환기, 「산」, 1958, 개인소장	25
<그림 22> 김환기, 「Untitled」, 1967, 환기미술관	25
<그림 23> 박서보, 「묘법 No.47-74」, 1974, 개인소장	27
<그림 24> 박서보, 「묘법 Ecriture」, 2003, 개인소장	28
<그림 25> 박서보, 「Ecriture (描法) No. 140410」, 2014, 국제갤러리	29
<그림 26> 하종현, 「접합(Conjunction) 79-31」, 1979, 시카고아트인스티튜트	30
<그림 27> 하종현, 「작품(Work) 73-13」, 1973, 솔로몬 R.구겐하임 재단	31
<그림 28> 하종현, 「접합 84-08」, 1984, 개인소장	32

<그림 29> 하종현, 「Conjunction 18-12」, 2018, 국제갤러리	33
<그림 30> 정상화, 「무제 74-F6-B」, 1974, 국립현대미술관	35
<그림 31> 정상화, 「무제 95-9-10」, 1995, 국립현대미술관	36
<그림 32> 정상화, 「Untitled 85-2-5」, 1985, 갤러리현대	37
<그림 33> 정상화 작품 부분 확대	38
<그림 34> 정창섭, 「닥 86921」, 1986, 국제갤러리	40
<그림 35> 정창섭, 「MEDITATION 9605」, 1996, 개인소장	41
<그림 36> 정창섭, 「MEDITATION 9613」, 1996, 개인소장	41
<그림 37> 정창섭, 「묵고 91108」, 1991, 국제갤러리	42
<그림 38> 양민희, 「연월(戀月)」, 2017	44
<그림 39> 양민희, 「연월(戀月)-산방산」, 2020	45
<그림 40> 양민희, 「연월(戀月)-차귀도」, 2020	45
<그림 41> 양민희, 「연월-영실기암」	46
<그림 42> 양민희, 「연월-형제섬」, 2018	47
<그림 43> 양민희, 「홍월(紅月)」, 2022	48
<그림 44> 양민희, 「홍월(紅月)」, 2022	49
<그림 45> 양민희, 「홍월(紅月)」, 2022	49
<그림 46> 양민희, 서귀포 해안절벽 사진작업	51
<그림 47> 양민희, 서귀포 해안절벽 드로잉	51
<그림 48> 양민희, 「광치기 해안」, 본인촬영	52
<그림 49> 양민희, 「홍월(紅月)」, 2022	52
<그림 50> 양민희, 「몽중(夢中)」, 2021	53

I. 서론

1. 연구의 필요성 및 목적

인간은 급속도로 변화하는 시대에 살아가며 점차 인간성의 상실을 깨닫게 되었고, 그것의 회복을 위하여 진실 존재로서의 실존적 자아의 자유를 갈망하게 되었다. 물질 지향과 과학이 발전된 현대 사회는 인간성과 환경의 파괴라는 문명과 과학발전의 부작용으로 위협받고 있다. 이러한 자본주의적 대량생산과 넘쳐나는 물질주의 속에서 인간은 분명 혜택을 받았음에도 인간성의 소외를 경험하며 인간적인 삶과 자연 친화적 성향은 점차 퇴색되어 가고 있다.

그러나 과학기술 발전에 따른 사고방식의 변화는 재료와 기법의 다양성을 제시하며 참신한 소재와 표현방식을 시도할 수 있게 함으로써 새로운 미술을 탄생시켜왔다.

예술가는 동시대의 사회, 정치, 과학기술의 발전과 더불어 개인의 경험 등을 토대로 그것을 예술작품 안에 녹여냄으로써 단순한 회화적 표현의 의미를 넘어 철학적 사유를 통한 자아 성찰과 함께 그 결과물로서 소통해왔다고 할 수 있다. 특히, 현대의 미술가들은 작품을 표현하는 데 있어서 전통적인 회화의 방식을 벗어나 끊임없는 시도와 실험으로 새로운 표현 매개체를 선택하였으며, 다양한 재료를 작품에 적극적으로 도입하여 자유롭고 풍성한 표현의 범위를 확대해 왔다. 이러한 현상은 작품의 재료가 창작자들의 객관적 세계관을 인식하고, 개인적인 감정을 표현하는 매체와 도구로써 인지하게 하였으며, 회화의 목적 실현을 위한 수단으로 활용되고 있다.

회화는 더 이상 단순한 외부 세계의 모방이 아닌 다양한 주제와 기법으로 미술의 영역과 개념 자체에 많은 변화를 불러일으켰으며, 이는 많은 예술가의 실험정신의 산물임을 부정할 수 없다. 이 가운데 물성을 표현하는데 사용되는 질감표현은 현대회화의 표현기법을 이해하는데 중요한 요소라 할 수 있다.

본 연구는 한국 현대미술에 나타난 표현기법과 다양한 재료에 대해 고찰하여 작품세계에 내포된 상징성에 대한 철학적 가치를 찾는 것을 목적으로 하고 있다.

2. 연구의 내용 및 방법

본 연구는 작품에 나타난 작품 제작 기법과 풍경을 통한 자아의 상징적 표현이 나아가야 할 방향과 발전적 요소를 찾기 위해 다음과 같은 내용과 방법으로 연구하였다.

첫째, 한국 현대 회화의 흐름에 따라 변화되고 발전되어 온 표현방법에 대해 고찰하고, 그에 따라 나타나는 질감표현과 재료적 특성에 관하여 살펴보았다.

둘째, 한국 현대회화에 나타난 질감표현에 대한 이해를 위하여 질감표현을 활용한 작가를 선정하였으며, 작가의 작품이 의미하는 조형 언어를 분석하였다.

셋째, 본 연구자의 작품에 제주의 풍경을 기반으로 한 자아의 상징적 표현에 대해 분석하고, 작품의 재료와 질감표현과 색채에 관해 연구하였다.

넷째, 본 연구자의 작품에 대한 이론을 정립하여, 재료와 그 활용 방법의 중요성을 인식, 지속적인 연구로서 새로운 표현방법의 필요성과 질감표현의 개발을 제시하였다.

II. 한국 현대회화의 흐름과 질감표현

초기 한국 현대회화에서 나타나는 질감 표현기법은 몇몇 작가들의 향토주의적 관심에서 드러나는 작품 경향에서 볼 수 있으며, 앵포르멜이 한국으로 들어오며 영향을 받은 작품들에서 질감표현을 본격적으로 찾아볼 수 있다. 또한, 모노크롬의 원리적 용어인 ‘물성회화’는 현대회화의 질감 표현의 중요성을 보여준다고 할 수 있다. 이 장에서는 먼저 앵포르멜 도입 전인 1950년대 이전의 미술계의 간략한 흐름을 살펴보고, 그다음으로 1950년대 후반부터 시작된 한국 앵포르멜과 모노크롬 회화에 나타난 질감 표현에 관해 연구하였다.

또, 본인의 작품 역시 물성회화에 의존하고 있기 때문에 주로 물성의 표현이 갖는 추상적인 상징을 어떻게 구현할 것인가에 관해 탐구하였다.

1. 한국 현대미술의 흐름

1950년대까지 한국의 미술계는 질감표현에 관한 사조나 유파로서 따로 구분할 수는 없다. 그러나 몇몇 작가들의 작품에 질감표현이 드러나는 것으로 보아 개인의 개성적 표현이라는 차원의 것으로 이야기할 수 있다.

우리나라가 1905년 일본에 의해 국권을 상실한 후, 서구 문화의 직접적 유입이 막히게 되었고, 일본에 의한 문화 유입 양상을 보이게 된다. 이와 함께 일본을 통한 서양화의 유입이 구체화 된다.

1930년대 들어 서양화단은 2세대의 등장으로 전환점을 맞으며 활발히 전개되어 가기 시작했다. 2세대 작가들은 고희동, 이종우 등에게 기법을 익혀 일본에 유학한 이들이 중심인데, 어느 정도 기초를 갖추고 일본으로 가서 수학했으므로, 이전 작가들의 작품보다는 기술적으로 탄탄한 면모를 보인다. 해외에 나갔던 화가들의 귀환과 새로운 미술 단체가 생겨나며 서서히 정착되어 갔으며, ‘조선미술전람회(朝鮮美術展覽會, 약칭 선전)’에서도 새롭고 개성적인 경향의 작품들이 등장하게 되며 서양화를 단순한 서구의 양식을 받아들이는 단계를 넘어서

자체적으로 심화시키는 양상을 보인다.

1928년부터 출범한 ‘녹향회¹⁾’를 시작으로 한국미술은 향토적 소재를 선보이기 시작하는데, 이것은 일본 미술의 국수화 현상에 대한 자극과 1930년대에 시작된 동아일보의 ‘브나로드 운동²⁾’ 등을 통해 시작된 계몽운동과도 정서적으로 연대 되고 있다고 할 수 있다. 더욱이 심화 된 식민 현실과 피폐한 농촌 상황에 대한 자각은 문학에서 출발하여 미술에까지 이르러 조선적, 향토적 소재주의로 나타나게 된다. 이는 1930년대 미술의 소재 면에서 두드러진 현상으로 기록된다.

1930년대 후반에 접어들며 서양화단은 인상파를 고수하려는 작가들과 그것을 극복하려는 작가들로 어느 때보다도 풍부한 작품의 양상이 전개된다. 이것은 단순한 기술이 아닌 개성 표현의 의미가 부여된 것을 의미하는데, 인상파의 기법을 향토적 소재와 결합하려는 것과 인상파 이후의 여러 기법을 수용하고 개성을 나타내려는 경향으로 나타나게 된다. 1910년에 서양에서 이미 활발하게 이념의 전개가 끝나 가던 야수파, 표현주의 등이



<그림 1> 김환기, 「론도」

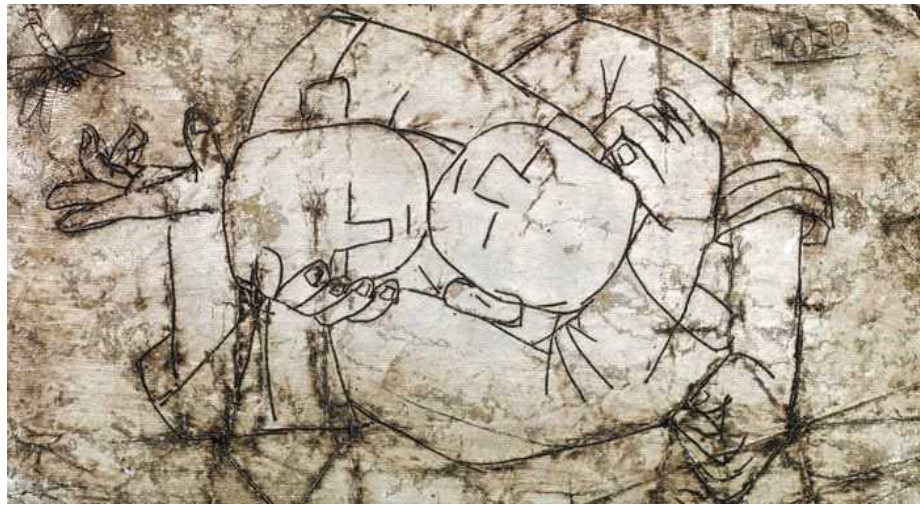
한국에서는 시대사조로서 점진적으로 수용되지 않고 동시에 여러 경향이 복합적으로 전개되는 양상을 보인다. 따라서, 1930년대 후반부터 1940년대 초반의 작가를 평가할 때에는 하나의 유파로 구분 지어 평가하기에는 무리가 따른다.

1930년대 후반에 오면서 서양화단은 수적인 급증을 보인다. 또한, 아카데미한

1) 1928년 서울에서 조직되었던 미술단체. 양화계(洋畵界) 형성기의 미술그룹으로 동경미술학교를 졸업하고 돌아온 박광진(朴廣鎭)·김주경(金周經)과 서울에서 독학한 심영섭(沈英燮)·장석표(張錫豹)가 발기회원으로 참여하였다.

2) 동아일보사가 일제의 식민통치에 저항하기 위해 일으킨 농촌계몽운동의 하나. 동아일보는 1931년부터 1934년까지 4회에 걸쳐 전국 규모의 문맹퇴치운동을 전개하였는데, 제3회까지 이 운동을 ‘브나로드’로 부르다가 민중이 이해하기 어려운 이름이라 하여 제4회부터 ‘계몽운동’으로 바꾸었다. 그러나 조선총독부의 금지 조치로 계속하지 못하였다.

‘동경미술학교’ 중심에서 벗어나면서 다양한 표현방법의 혁신을 보인다. 당시 일본에서 활동하던 이중섭(李仲燮, 1916~1956), 김환기(金煥基, 1913~1974), 유영국(劉永國, 1916~2002) 등은 일본의 ‘자유전’ 등을 통해 활약하고 있었는데, 이중섭은 표현주의적 조형 기법을 보이면서도 그것을 정신적 추체험(追體驗)으로 끌어냈으며, 김환기, 유영국 등은 특정 이즘을 본인만의 방법으로 전개해 나갔다. 특히, 김환기와 유영국은 일본의 초기 추상미술 운동의 한 부분으로 이해되지 않을 수 없다. 비록 이들의 이념 전개가 당시 국내 미술계에 아무런 영향을 주지 못했다고 하더라도, 미술 최초의 사조적(思潮的)인 인식이 이들을 통해 이루어지고 있다는 사실은 한국 서양화 전개 과정에 주요한 의미를 갖고 있다.³⁾

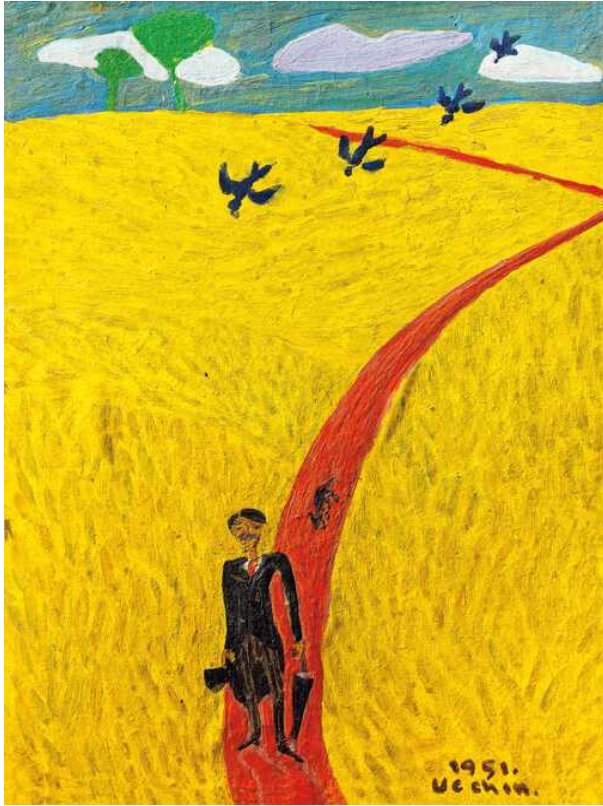


<그림 2> 이중섭, 「두 아이」

1945년 8월 15일 일제 치하에서 벗어나 문화·예술계도 독립의 물결 속에 있었다. 광복 이후, 한국미술계가 직면한 상황은 미술계를 이끌어 나갈 정신적인 근본을 찾지 못했다는 것이었는데, 이는 한국미술의 혼란을 불러일으켰다. 더불어, 정치적·사회적 이데올로기가 미술계에 많은 영향을 끼쳤고, 여러 분파가 생겨남에 따라 그 혼란을 가중했다.

1950년 한국전쟁의 발발로 서울의 화단은 대구, 부산으로 옮겨갔고, 미술가들은 구국의 이념 아래에서 활동하기 시작했다. 또한, 1952년부터는 다방 등을 활용한 소규모 그룹의 활동도 늘어나기 시작했으며 미술가로서의 자각과 임무를 나타낸 것에서 있어서 한 시기의 미술 양식을 대변한 것이라 할 수 있다.

3) 오광수(1979), 「한국현대미술사-1900년대 도입과 정착에서 오늘의 단면과 상황까지」, 열화당, p.97.



<그림 3> 장옥진, 「자화상」

1953년 휴전과 함께 미술의 큰 무대도 서울로 돌아오게 된다. 폐허가 된 서울은 많은 정서적 방황과 갈등을 불러일으켰고, 이러한 영향으로 젊은 세대를 중심으로 실존주의가 유행처럼 번져나갔다. 구국의 이념 아래 하나가 되었던 이해관계가 시간이 지남에 따라 점차 와해되어 갔으며, 월남 작가와 각 미술대학 출신 신진작가들의 수가 증가하였다. 또한, 전쟁을 통해 외교적 통로가 넓어짐에 따라 조형 이념 또한 다극화되기 시작했다.

이 시기 이념의 양분된 화단의 분위기와 이념의 침체에 따라 중견작가를 필두로 한 그룹 운동이 활발

히 전개되기 시작했다. 이 그룹들은 ‘국전’에는 관심이 없는 작가들이 중심을 이루었는데, 이것으로 보아, 1950년대 후반 미술계에 서서히 반국전, 반아카데미즘이 드러나고 있음을 알 수 있다. 반국전은 젊은 작가를 중심으로 형성되었으며, 이들은 기성 관념에 대한 도전과 객관성을 특유의 의식으로 내세우며 현대적인 조형 탐구를 주의로써 내세웠으며, 앵포르멜의 정신과 방법론이 대두되었다.

1960년대가 되자 파리에서 대립되었던 구상과 추상의 대립이 국내에도 재연되고 있었다. 서로가 세력화한다는 바람이 불어 점차 단체와 미술대학 신예작가 중심으로 추상계열이 활발해졌다. 1961년 국전에서 추상계열을 받아들임으로써 판세는 추상계열이 국전을 장악하게 되었다. 이처럼 추상계열이 급격한 세력화는 현대미협과 60년 미협전 같은, 주로 2, 30대의 작가들과 이들에 동조하는 같은 세대 작가들의 공감에서 가능했다. 추상의 기운은 구상계열의 중견 작가에게도 영향을 미쳤다. 4)

4) 오광수(1995), 「한국현대미술사」, 열화당, pp.204~205.

1) 앵포르멜(Informalism)

한국미술에 있어 처음으로 현대회화의 흐름과 발맞추게 된 것은 앵포르멜 회화라고 볼 수 있다. 수많은 현대미술의 경향 중 앵포르멜에서 그 기점을 찾는 이유는 기존의 미술이 가지고 있는 속성에 대한 한계와 전후(戰後)의 고조된 위기감을 겪은 작가들에 의하여 집단 차원의 전개가 있었기 때문이며, 1950년대 후반을 기점으로 미술에 개념을 도입하는 의식을 갖추며 현대미술이라는 세계적 궤도에 진입할 수 있게 되었다.



<그림 4> 조르주 마티외, 「Dyana」

한국미술계에서 ‘앵포르멜’이라는 단어가 등장하기 시작한 것은 1956년 경이다. 1956년 3월에 비평가인 김영주가 ‘조선일보’에 앵포르멜에 대하여 현대미술의 조형 의식을 대표하는 신표현주의의 한 유형으로 소개하였으며, 파리에 체류하며 제12회 살롱 드 메를 소개한 나희균도 앵포르멜 작품에 대해 언급을 하고 있다. 그러나 이러한 것들은 서양의 현대미술의 흐름에 대한 것으로 한국 미술계가 앵포르멜에 본격적인 관심을 보인 것은 1957년~1958년 타피에(Michel Tapié, 1909~1987)가 일본을 방문한 후

로 1958년 3월에 작품 제작에 몰두하는 조르주 마티외(Georges Mathieu, 1921~2012)의 사진이 실린 ‘신미술 제8호 <“앙 홀멜” 운동의 본질>’이라는 글 이후이다. 이것으로부터 앵포르멜의 배경과 의미가 한국에 최초로 알려지게 되었으며, 같은 해 5월에 열린 제3회 현대미술가협회 전시에 이러한 경향의 작품이 최초로 등장하게 되었다.

이러한 경향은 아카데미한 구상미술만을 고집하는 보수 집단에 반발하여 형성

되었으며, 예술적 생명력과 시대 정신이 동반되지 못한 ‘국전’ 등의 출품작들에 대한 회의감은 작가들로 하여금 새로운 미술의 모색을 하게 하였다. 1957년 연말에 ‘조선일보’에서 개최한 ‘현대작가초대전’은 개별적 그룹 활동과 개인 활동을 하나의 공동의식으로 묶어주는 역할을 하면서 차츰 현대미술운동의 주축을 형성하기에 이르렀다. 여기에는 젊은 세대의 집단인 ‘현대미협(1957~1961)’의 활동이 두드러졌다. 일 년에 두 번씩 그룹전을 통해 ‘현대미협’이 펼쳤던 조형 운동은 전후(戰後) 추상미술의 수용과 정착이라는 시대적 사명을 띤 것이었다. 이들의 표현에 대한 열망은 ‘현대작가초대전’을 통해 확산되었고, 모더니즘의 방향을 시대정신의 미학이라는 커다란 명분으로 묶을 수 있게 했다.⁵⁾

1960년대 들어오며 여러 그룹이 사라지기 시작했고, ‘현대미협’조차 6회전을 마지막으로 막을 내리게 되었다. 이후 ‘현대미협’은 ‘60년미협’과 연합하여 앵포르멜의 정신을 이은 ‘악티엘(1962~1964)’을 창립했지만, 와해되고 말았다. 이를 이어 ‘신작가협회’가 앵포르멜 이후를 모색한다는 열의로 결속했으나, 실질적으로 그 활동을 접기에 이른다. 탈 앵포르멜을 표방한 ‘청년작가연립전’은 1960년 창립한 무無,



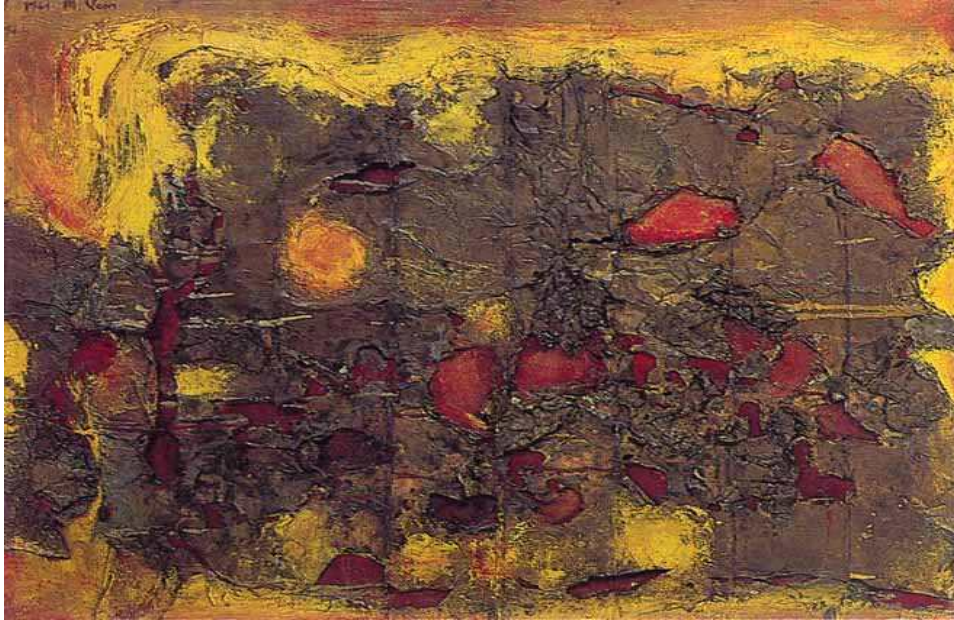
<그림 5> 박서보, 「회화 No.1」

오리진, 신新전 세 그룹의 공동발표로써, 추상 이후 세계적 추세에 반응한 경향적 특성을 가지며, 옵 아트, 팝 아트, 네오 다다 등 반미술의 추세가 강하게 나타난다. 이를 모체로 한 것이 1969년 ‘한국 아방가르드협회’이다.

앵포르멜의 포화는 상대적으로 구상 작가들에게 자각의 기회를 주어, 조형 질서의 내적 조화를 추구했던 신구상 작가들이 발판을 마련하기 위하여 1967년 ‘구상전(具象展)’을 출범시켰다. ‘구상전’은 중견작가를 중심으로 극단적 추상과

5) 오광수(1979), 전게서, pp.138~139.

재현적 사실, 이 둘의 중도적 양식을 개발을 의도하였다. 또한, 1968년부터 ‘국전’은 미술계 전체의 동향을 파악하여, 구상과 비구상으로 나누어 적용했다.



<그림 6> 윤명로, 「원죄」

앵포르멜은 한국 현대미술의 본격적인 실험 미술의 시도로써 반 아카데미, 반 국전의 형태를 보였으나, 한국의 미술이 더 이상 일본을 통하는 것이 아닌 직접적인 서구의 미술 도입 양상을 보이며, 밀접하고 직접적인 관례로써 전개되었다.

앵포르멜과 더불어 한국의 현대미술은 드디어 세계적인 흐름 속에서 전개되는 양상을 보이므로 우리나라 현대미술사에서 그가 갖는 의의가 아주 크다고 할 수 있다. 이러한 운동은 미술대학 설립 초기에 교육을 받은 세대들을 중심으로 하여 시작되었으며, 그들은 앵포르멜의 정보를 화집을 통해서 얻으며 그 주관적이고 격정적인 표현과 물질의 자율성에 크게 감동하여 협회를 결성하기에 이른다. 그것이 ‘현대미협’으로 앵포르멜의 첨단적인 서양 전위 경향을 이념으로 내세웠다.

그러나 이들은 서양의 앵포르멜과 추상표현주의에서 나타나는 거칠고 파워풀한 터치와는 다르게 부드럽고 동양적 느낌의 서체적 터치를 활용하여 화면상에 신비감을 조성하였다. 또한, 내면세계의 드라마틱함을 강조하기 위해 강렬한 색채를 사용한 서양의 작품 경향과는 차이를 나타내며, 한국 앵포르멜 작가들은

한국전쟁의 분위기를 반영하여 어둡고 탁한 색채를 활용하여 인생 전반에 대한 사색을 작품에 드러내었다.

2) 모노크롬 (monochrome)

70년대 전후의 한국 추상회화는 백색 중심의 단색조가 주를 이루었다는 점에서 ‘단색조’, ‘단색화’, ‘모노크롬’, ‘모노톤’ 등의 용어와 더불어 논의되곤 했다. 그러나 한편으로 이러한 단색조 회화의 중요한 특징 중 하나는 표현 재료의 성질이 적극적으로 화면에 드러난다는 점이다. 이는 곧 회화 표면의 물성을 가리키는 대목이라고 할 수 있는데, 당시 단색조 화가들과 직접적인 교류가 있었던 김복영, 이일, 오광수 등의 평론가들은 회화가 지닌 ‘물성’을 부각시켜 논의한 바 있다.⁶⁾

당시의 화단에서 성행했던 물성적 감성은 서구의 추상미술에서 연역 될 수 있는 물성과는 다른 면을 갖고 있었다. 서구의 물성이 자연과 인공물의 이분법에 기초한 도구적 매체 개념에 가깝다면, 여기서 다루는 물성은 인간과 사물 간의 유기적인 상호작용을 전제로 한다. 그것은 재료적 소재를 벗어나 질료 자체로부터 부상한 성질과 이를 다루는 예술가의 행위의 총체를 가리키는 말로 사용되었다⁷⁾



<그림 7> 김환기,
「어디서 무엇이 되어 다시 만나랴」

6) 김이순(2010), “1970~80년대 한국 추상미술과 물성(materiality)”, 『미술사학』, 제35집, p.140.

7) 이창수(2013), “한국 현대회화에 있어서 행위와 물성의 상호의존성”, 홍익대학교 대학원 미술학과 회화전공 박사학위 논문, p.5.

1970년대에서 1972년에 A.G.그룹의 ‘확장과 환원의 역학’, ‘현실과 실현’, ‘탈관념의 세계’에서 보여주는 것은 미술의 구조적 문제와 이에 동반된 물질의 실험이다. 이러한 점을 감안할 때, 1970년대 전반기는 그 어느 때보다도 실험의 열기와 성격이 매체의 확대를 통한 구조적 변혁에 주로 맥락되어 있다. 미술개념의 확대는 종래의 형식적 틀인 회화와 조각을 벗어나 단순히 평면과 입체라는



<그림 8> 김기린,
「보이는 것과 보이지 않는 것」

구조적 현상만으로 명명되는, 탈회화화·탈조각화의 기류로 발전되었다. 흙, 종이, 천, 물, 나무, 낙엽, 돌, 흰가루, 로프, 시멘트관과 같은 가변적이고 원초적인 매체의 적극적인 원용과 공간과 시간, 장소와 환경의 문제, 상황속에서의 미술의 위상 등 본질적인 물음들이 제기 되었다.⁸⁾

1970년대 후반기는 회화의 평면성 문제가 더욱 심화되어 모노크롬 회화가 크게 떠오른 시기이다. 이미 1970년대 초기에 그리지 않고 표현하는 방법의 개념은 확대되었으며, 평면의 구조와 일률적인 모노크롬 유행 현상이 일어남과 동시에 국제적으로 미니멀리즘

과 관련되면서 1970년대 후반 미술의 표면적 흐름이 드러난다.

모노크롬은 김기린(金麒麟, 1936~2021)이 흑색 모노크롬 작품으로 연 개인전과 1975년 일본에서 ‘한국 5인의 작가-다섯 가지 회색전’을 시작으로 1970년대 후반에 이르러 급부상한다. 이 시기부터는 점차 회화의 평면성과 모노크롬이 떠오르며 정체성에 대한 문제가 커다란 논의의 중심이 되며, 내면적 구조의 문제로 그 맥락이 환원되는 검증작업이 깊어지던 시대라 할 수 있다. 또한, 모노크롬 회화의 유행은 70년대 후반의 미술에서 가장 두드러진 경향으로 떠오르는

8) 오광수(1979), 전개서, p.229.

데, 이 가운데서도 박서보와 김창열 등이 가장 대표적인 예로, 특히 백색에 관한 관심은 금욕주의적인 한국의 정신성과 일치되며 집단적 개성으로서 독특한 관심을 끌었다고 할 수 있다.

이상으로 한국 현대미술에 나타난 질감표현에 대해 알아보았다. 한국 현대미술에서 운동의 성격으로 나타난 질감표현은 사실상 1970년대 단색화 운동을 기점으로 눈에 띄게 나타나지는 않고 있다. 그러나 작가 스스로가 재료의 다양성에 대해 인식하고 그것을 실제 작품에 도입하기 시작함으로써 각자의 필요에 따라 자유롭게 사용되고 있으며 재료라는 의미에 한계를 찾을 수 없게 되었다. 질감의 표현 역시 유행과는 상관없이 자신만의 독창성을 표현하기 위한 수단으로 활용됨으로써 개성에 따른 다양한 방식의 연구와 실험적인 작품들이 다수 등장하고 있다.

2. 한국 현대미술에 나타난 질감표현 기법

미술의 개념과 조형 의식의 변화는 재료의 다양화와 기술적인 탐구가 그 바탕에 있다고 할 수 있다. 재료의 사용은 작가에게 있어 확고한 작품세계와 미학을 바탕으로 하여, 반복되는 실험과 연구를 통해 재료 간의 반응과 보존에 대하여 고민하게 한다. 이러한 기본 지식은 작품 창작에 있어 가장 중요한 부분 중 하나이며, 작품의 창작에 있어 다양한 표현의 기법을 활용할 수 있게 한다.

20세기부터 시작된 예술의 개념확장은 회화에 있어 표현 매체와 화면을 구성하는 행위의 다양성을 불러일으켰으며, 물성에 대한 새로운 개념으로 존재의 실체를 탐구하고 실질적 물질이 화면상에 도입되기 시작했다.

현대의 미술은 기존의 재료에 대한 개념을 넘어 재료의 다양성을 추구하는 경향을 보이며, 과학의 발전으로 나타나는 여러 현상과 기법을 작품에 활용하려는 시도 역시 활발하게 나타나고 있다. 이에 따라 재료 특성에 대한 지식과 탐구가 절실했으며, 기존 재료에 대한 이해 요구도 높아지게 되었다.

이에, 본 장에서는 재료에 대한 물질적 특성에 대해 파악하고, 그것을 표현기법으로 활용한 사례를 분석하여, 새로운 기법 개발을 위한 이론적 근거를 마련하였다.

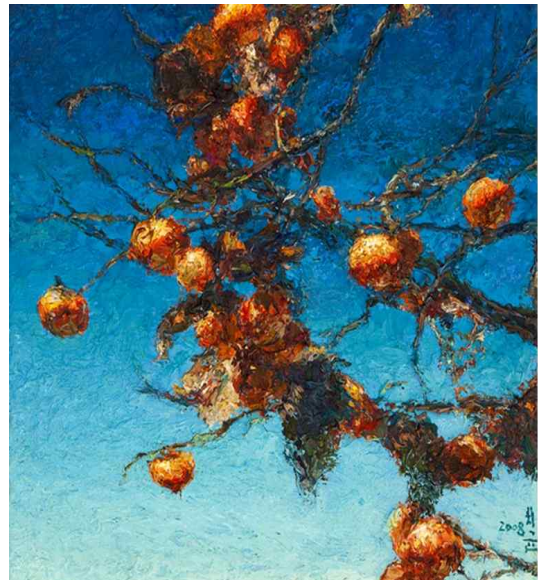
1) 마티에르(matière)

마티에르에 대한 관심은 근대에 이르러 실존주의적 관심에 따라 더욱 깊어지기 시작하여 1950년대 이후 앵포르멜⁹⁾에 이르러 다양한 방법으로 발전되었으며, 현재에도 많은 작가에들 의해 사용되는 표현기법 중 하나이다. 이러한 마티에르에 대한 관심은 단순한 질감표현을 넘어 심상의 표현이라는 영역에까지 도달하여 작품의 상징적 표현을 위한 수단으로써 활용되고 있다.

마티에르는 재료나 재질, 질감을 의미하는 말로 미술에서는 기법상 화폭 상의 심미적 표현과 관련된 것을 의미한다. 마티에르는 표현하고자 하는 대상의 물질감을 표현하는 것인데, 흔히 유화의 한 기법의 하나로 알려져 있으나, 다양화되는 재료와 작가의 의도에 따라 여러 가지 방법으로 제작되고 있다.

(1) 모델링페이스트 (modelling paste)

모델링 페이스트는 대리석 분말 등의 체질 안료¹⁰⁾를 아크릴 에멀션으로 반죽한 것으로 점도가 강한 점토성 미디엄이다. 모델링 페이스트의 특징은 나이프나 헤라 등을 사용하여 원하는 형체를 두껍게 만들 수도 있고 터치감을 낼 수 있으며, 입체감을 주어 조소 같은 작품도 할 수 있다는 점이다. 건조 후 고형화된 것을 다시 나이프나 끌로 깎을 수도 있어서 가공하기 좋은 재료다. 캔버스같이 유연한 바탕면 위에 모델링 페이스트를 쓸 때는 젤 미디엄을 혼합해야 균열 현상을 방지할 수 있다. 모델링 페이스트의 건조 시간은 아크릴 컬러나 기타 보조제에 비하면 약간 느리며 젤 미디엄을 혼합하면 건조 속도가 더 느려진다.¹¹⁾



<그림 9> 오치균, 「감」

<그림 9>는 손가락 작가로 유명한 오치균(Oh ChiGyun, 1956 ~)의 작품이다. 오치

9) 앵포르멜 (informel :)제2차 세계 대전 후, 서유럽에 일어난 추상 회화의 한 파<무의미한 화면에 선·색·리듬·채료(彩料) 등에 의한 강렬한 효과를 노림>. 무형파(無形派). 비정형파(非定形派).

10) 체질 안료 : 안료의 제조에 있어서 또 도료, 그림 물감의 제조시에 여러 가지 목적으로 배합하는 무채색 안료를 총칭. (화학대사전)

11) 전창림(2020), 『미술 재료 백과』, 미술문화, p122.

균은 촉각이 주는 표현적 느낌을 중시하여 장갑을 끼지 않은 맨손으로 작업하는데, 독성이 있는 유성 물감 대신 수성인 아크릴 물감을 사용하고 있다. 또한, 유성 물감이 주는 두터운 질감을 수성 물감으로 나타내기 위하여 모델링 페이스트를 활용하고 있으며, 이러한 질감의 표현들로 만들어진 형태들은 서정적 감수성을 자아내게 한다.

이처럼 작품에 모델링 페이스트를 활용한 것은 재료가 건조되기 전에 갖는 유연성과 건조 후의 견고함이 주는 재료 사용의 편리함이 크기 때문이다. 그리고 미술 전용 재료로 제작되어 시중에 상품으로 출시되기 때문에 작품의 보존과 관련된 영역에서 가장 적합한 재료 중 하나로 손꼽히기도 한다.

(2) 점토

과거부터 흙은 인간 생활의 많은 부분을 담당하는 요소로 활용되며, 토기를 비롯해 주거환경 등에 이르기까지 쓰이지 않는 곳을 찾기가 힘들 정도이다. 또한, 흙은 인간의 조형 의지를 불러일으키는 재료이기도 하다.



<그림 10> 장 포트리에, 「인질2」

흙은 습한 상태일 때 반죽처럼 되는 성질을 가지고 있는데 이것을 점성제와 혼합하면 점토가 된다. 점토는 뭉치고, 깎아내고, 긁어내어 형상화하기에 아주 적합한 특성이 있다. 또, 건조시의 습도에 따라 매끈하거나 혹은 갈라짐이 나타나는데, 이러한 특성을 살려 작품의 질감을 더욱 자연스럽게 만들어 낼 수도 있다.

과거의 점토는 단순히 암석이 풍화작용으로 분해된 것을 가지고 끈기 있는 가소성의 재료로 만든 것을 이야기하는 것이었다면, 현재의 점토는 흙을 비롯하여 밀가루, 종이, 플라스틱, 브론즈 등 다양한 재료를 기본재료로 하여 점성이 있게 제작되고 있으며, 이것을 활용한 마티에르 기법이 등장하기도 한다.

<그림 10>처럼 앙포르멜의 작품 경향에서 흔히 진흙, 점토 등을 사용한 작품들이 두드러지게 나타나는 것을 찾아볼 수 있는데 이러한 기법을 오프파트(hautes pâtes)¹²⁾라고 칭한다.

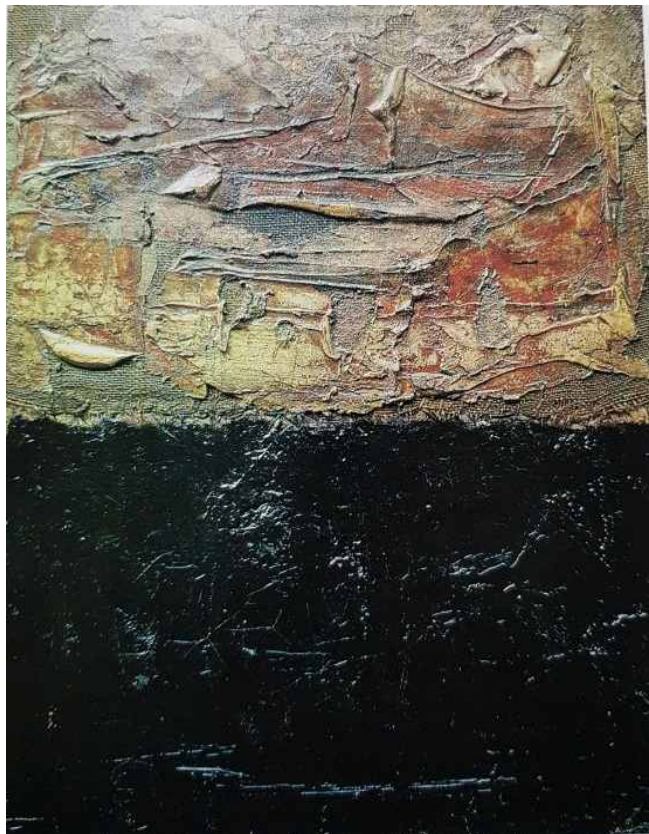
12) 두껍게 발라 올린다는 의미로, 1945년 뒤뷔페Jean Dubuffet(1901~1985)가 가진 개인전의 주제. 캔버스에 모래, 작은 돌, 유리 파편 등 안료 이외의 재료를 섞어 두꺼운 마티에르를 내면서 마티에르 자체의 표현성을 얻으려고 하였다. 회화에서 물질성을 강조하는 전후의 경향에 선구적인 역할을 한 전시회로 평가되고 있다. (세계미술용어사전, 1999. 월간미술)

앵포르멜 작품에 등장하는 점토 성질의 재료들은 인간의 생명력과 자연적이고 원초적인 힘 등을 의미하며, 마르면 갈라지는 성질 등을 활용하여 물질의 성질과 서로 간의 관계에서 일어나는 변화 등에 집중하고 화면상의 밀도를 풍부하게 하려는 의도를 가지고 제작되었다.

유럽의 영향으로 한국전쟁 이후 나타난 한국 앵포르멜에서도 이러한 영향을 받아 많은 작품에 흙과 점토를 활용한 작품들이 제작되기 시작하였으며, 현재까지도 많은 작가가 활용하고 있는 재료이기도 하다.

(3) 미장재 (석회, 시멘트, 회반죽, 퍼티 등)

20세기 이후, 급격한 변화를 맞이한 예술은 다양한 시각 변화로 인하여 기발한 소재의 등장과 재료의 확장으로 드러났다. 특히, 미술 재료에서 공업의 재료가 사용되기 시작하고, 건축 재료인 미장재가 등장하기에 이른다. 20세기 사회적 상징인 이러한 건축 재료는 현대 문명의 기초적 재료로써, 그 발전에 많은 영향을 주었으나, 이것은 물인격, 비인간화의 상징으로 투사되었다. 그러나 미술가들의 다양한 실험적 시도를 통해 새로운 미술의 재료로 사용되고 있다.



<그림 11> 박서보, 「회화 No.18-59」

이전에 설명한 재료인 점토와

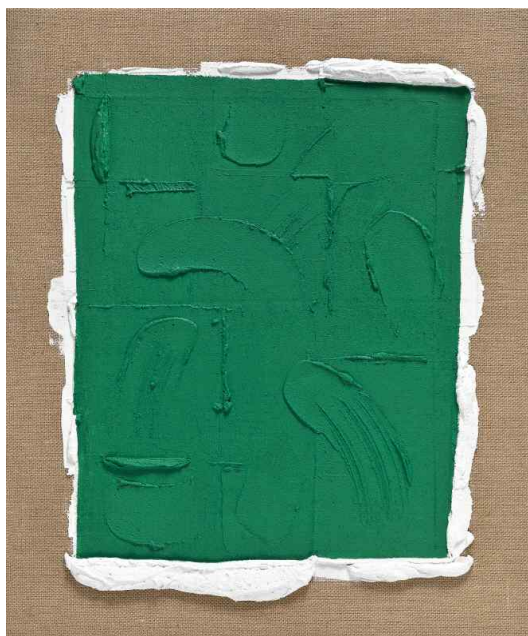
마찬가지로 미장재로 통칭한 재료들은 앵포르멜의 작품에서부터 시작하여 현재에 이르기까지 다양한 표현방식을 위하여 사용되고 있는데, 한국의 앵포르멜 작품들에서도 이러한 재료를 적극 활용했음을 알 수 있다.

대표작가로 박서보를 예로 들자면, 1950~60년대 박서보는 유럽 미술가들이 물질과 신체 제스처로서 분노, 절규를 표현한 것에 주목했다. 박서보는 모래, 동분(銅粉), 플라스틱 등의 원시적이라 할 만큼 폐품 같은 물질이 억압에서 벗어나고자 몸부림치는

젊은 예술가들의 내적 상태를 분출시킬 수 있다고 믿었다. 무엇보다 한국 앵포르멜 미술가들은 프랑스 앵포르멜 회화에서 물질이 원초적인 생명을 함축하고 있다는 것을 발견했다. 박서보의 작품에서 보이는 물질의 과다와 불균형은 혼돈의 시대 속에서 젊은이들의 고뇌와 극복, 생존본능을 강렬한 메시지로 전달하는 듯하다. 여기에서 물질은 회화의 리얼리티, 삶의 리얼리티를 만들어 내는 근원이다.¹³⁾

박서보는 작품에 시멘트와 마를 붙이고 유성 물감으로 채색을 하며 작품의 물성과 행위 그 자체를 표현하고 실존주의적 시각을 나타내고 있음을 알 수 있다.

시멘트를 포함한 재료들은 그 특성 자체가 건조 후에 나타나는 거친 느낌이 드러난다는 것인데, 이러한 특성은 작품에 거친 시대상과 상처받은 인간의 내면을 표현하는데, 적합했음을 느낄 수 있다. 그러나 이러한 특성을 떠나 여러 방식으로 작품에 실험적으로 사용되고 있다.



<그림 12> 장마리아, In Between -
Spring Series(Green)

하는데, 적합했음을 느낄 수 있다. 그러나 이러한 특성을 떠나 여러 방식으로 작품에 실험적으로 사용되고 있다.

<그림 12>는 한국 동시대 예술가인 장마리아(Maria Chang, 1981~)의 작품으로 회반죽, 모래, 젤스톤 등 화면의 양감을 살릴 수 있는 재료를 사용하여 기하학적 형태로 화면을 리듬감 있게 구성하였다. 또한 그는 화면의 물성을 극대화 시켜 부조에 가까운 회화를 만들었는데, 일반적 화구가 아닌 공구 또는 조소용 도구를 사용함으로써 조각과 회화의 경계에 있는 화면을 탄생시켰다.¹⁴⁾

시멘트를 포함한 재료들은 그 특성 자체가 건조 후에 나타나는 거친 느낌이 드러난다는 것인데, 이러한 특성은 작품에 거친 시대상과 상처받은 인간의 내면을 표현

13) 김현화(2014). “박서보의 〈원형질(原形質)〉 연작 연구: ‘절규하는 인간의 영상’ -사르트르(J-P. Sartre)의 사상과 접목 고찰-”. 『미술사와 시각문화』, 14, p.146.

14) 가나아트 공식 홈페이지, ARTIST 장마리아, <https://www.ganaart.com/author/maria-chang/>

2) 혼합 매체를 활용한 오브제

현대의 미술은 재료의 한계가 없다고 볼 수 있다. 플라스틱, 철, 유리 등을 화면에 부착하여 형상화 시키고, 심지어 각종 폐기물이나 보석이 등장하기도 한다. 재료의 선택은 작가 개인의 작품세계와 관련한 실험적 시도로 시작되어 선보여진다. 재료의 다양성은 개념미술의 등장과도 함께 설명할 수 있는데, 개념미술은 완성된 작품 자체보다 아이디어와 그 과정을 중시하는 것이다. 일찍이 마르셀 뒤샹(Marcel Duchamp, 1887~1968)은 미술가의 역할은 물질을 치장하는 것이 아닌 미의 고찰을 위한 선택이라고 이야기 한 바 있다. 이러한 뒤샹의 이야기는 미술가들에게 많은 영향을 주어 개



<그림 13> 하종현, 「무제 72-3(A)」

성 넘치는 작품이 쏟아져 나오게 된다. 미술가의 역할은 더 이상 단순히 아름답게 그리는 창조자가 아닌 아름답게 보이도록, 또는 나의 예술세계가 가장 잘 드러나도록 하는 연출자라고 할 수 있다.

이처럼 미술의 재료는 과학기술과 사회의 발전에 따라 그 종류가 다양해졌고, 개념과 작품 내용의 전달을 위한 재료의 사용 방법에도 점차 한계가 사라지고 있다. 작가들에게 있어 작품의 재료란 더이상 실체를 모방하기 위한 소극적 도구가 아닌 자신의 개성과 독창성, 개념과 철학을 뒷받침하고 나아가 보다 적극적인 자기주장을 펼치기 위한 하나의 수단으로 활용되고 있음을 알 수 있다.

Ⅲ. 대표작가

이 장에서는 한국 현대미술에 나타난 질감표현에 대한 심층적 이해를 위하여 작품에 독특한 질감표현을 활용한 작가를 선정하여 연구하였다. 연구 작가는 1950년대를 전후로 하여 물성을 행위와 함께 개념적 표현으로 나타낸 작가군과 한국적 정서를 표현하기 위해 질감을 활용한 작가군으로 선별하여 분석했다. 이를 통해 본 연구자는 작품이 갖는 상징적 개념의 범위를 확대하고, 그에 따른 적합한 재료 사용을 바탕으로 독창적인 작품 표현의 발판을 마련하고자 한다.

1. 박수근(Park Sookeun, 1914 ~1965)



<그림 14> 박수근, 「빨래터」



<그림 15> 박수근, 「노상」

박수근은 사람들의 소박한 삶을 애정을 가지고 진실성 있게 표현하며, 민족적 감성을 바탕으로 향토적이고 토속적인 정서를 보여준 진정한 한국의 화가였다. 그의 예술이 세월이 흘러도 퇴색되지 않는 이유는 그 작품의 독창적 이미지는 물론, 예술가로서의 그 삶과 예술이 함께 진실로 이어진다는 점에 있을 것이다. 일하는 여인의 모습은 박수근의 단골 주제였는데 여성 소재는 당시의 다양한 생활상을 보여주고 있으며, 당시의 사회적 여성의 위상과 현실성을 보여준다. 여성을 소재로 한 작품을 보면, 서민적인 삶을 살아가고 있는 여성을 대상으로

어머니, 아내, 딸의 일상에 애정을 가지고 이미지화시킨 것으로 볼 수 있다. 박수근은 이를 위하여 마티에르 기법으로 화면을 표현하면서 작품 속 대상을 그 안에 가늘고 굵은 검은 선으로 새겨넣어 화면 속에 고착시킨 암각화처럼 표현하였다.

박수근의 작품에 드러나는 구도에서는 배경을 생략한 일상공간을 나타내고 있다. 이러한 경향은 작품 속 등장인물의 행동에 관심을 집중시키며 여백을 통한 공간의 확장성을 보여준다. 그러나 구도에 대해 박수근은 금성 시절 이중섭과 교류하면서 자신은 화면의 공간을 메우는 일에 많은 부담을 느낀다고 이야기했다고 한다.¹⁵⁾



<그림 16> 박수근, 「절구질하는 여인」



<그림 17> 박수근, 「절구질하는 여인」

위 작품으로 박수근의 구도에 대한 고민을 알 수 있는데, <그림 17>에서는 <그림 16>에서 보이는 구도상의 불안전함이 어느 정도 해소되어 있음을 알 수 있다. 주위에 늘어져 있는 물체를 작품 내에서 생략시킴으로써 그 빈자리를 여인의 보폭 변화로 균형을 잡아 안정감을 구사했다. 선과 구도의 안정감을 찾은 것은 박수근 예술이 50년대 후반부터 보여주는 평면성과 추상성의 기초가 되는 것으로 중요한 의미라고 할 수 있다.

15) 하수봉(2006), “박수근의 生涯와 소묘작품에 대한 研究”, 명지대학교 대학원 미술사학과 석사학위 논문, p.34.

박수근이 전업 작가 생활을 시작하면서 길가에서 보이는 여러 유형의 서민의 모습이 작품에 등장하기 시작하는데, 특히 그가 즐겨 그린 것은 노인과 어린이, 그리고 여성의 모습이었다. 박수근은 이들을 작품에 등장시킴으로써, 전쟁 후의 어두웠던 사회상 속에 약자인 그들이 삶을 긍정적으로 살아가는 모습에서 희망을 느낄 수 있도록 했다.

박수근의 작품의 집 유형은 창신동에 집을 마련한 이후부터 나타나기 시작했다. 집은 1950년대 전후 소설에서도 전쟁에 대한 복합감정에서 비롯되는 죄의식과 자기 구원 욕망의 딜레마가 해소되는 장소가 주로 모성으로 상징되고 있다. 집으로의 회귀라는 점에서 박수근이 집에 부여한 상징적 의미를 파악할 수 있다. 즉, 모성의 집이란 전쟁에 대한 집단적 콤플렉스에서 비롯되는 증오와 죄의식을 해소하고 주체의 불구성(不具性)을 포용하면서 현실의 불완전성을 보상해 줄 이념적 보상물로 서사화되는 것이다.¹⁶⁾

박수근 작품에 등장하는 고목은 양구 시절부터 그리기 시작해 익숙한 형상으로 그의 작품 본연의 모습을 느끼게 한다. 작품에 속 고목은 단순한 사생으로서의 산물이기도 하며, 동시에 상징성을 지니기도 했다. 초반에 등장하는 고목은 사생을 통한 직접적인 묘사가 보이며, 50년대부터는 고목에 시대의 아픔을 상징적으로 표현한다. 60년대로 들어서면서 그의 생활이 안정되어가며 고목에 앞이 돌아나기 시작한다. 구도와 표현방식 면에서도 변화가 생겨 이전 작품에서는 고목과 인물의 비례가 대등하게 유지되었지만, 60년대 이후부터는 각각의 대상들의 개별적인 비례로 나타나고 있다. 이러한 변화는 1950년대 말부터 추상미술이 유행함에 따라 그 영향을 받았을 것으로 볼 수 있을 것이다.

박수근 작품의 특징을 살펴보면 색채를 거부하며, 회색조의 무미(無味)한 세계를 만들어 냈고 동시에 배경을 생략하고 대상의 묘사도 단순화, 생략의 기법을 사용한 것이다. 이뿐만 아니라 우뚝투두한 질감표현 역시 그의 작품의 독특한 특성이라 할 수 있다. 이를 위해 박수근은 화장암 조각을 채집하여 돌 표면의 효과를 캔버스 표면에 나타내고자 했으며, 그것이 오늘날 우리가 볼 수 있는 그만의 질감표현이다.

박수근 예술의 지지자였던 한 외국인 수집가는 귀국 후 1965년에 한 잡지에 “조용한 아침의 나라 화가, 박수근”이라는 글을 쓴 적이 있는데, 이 글에서 그

16) 상계서, pp.47~48.

너는 박수근이 어떻게 이 두터운 마티에르 효과를 나타냈는지를 화가에게 직접 들은 대로 다음과 같이 증언했다. “ 나는 그림 제작에 있어서 붓과 나이프를 함께 사용한다. 캔버스 위의 첫 번째 층을 충분히 기름에 섞은 흰색과 담황갈색으로 바르고 이것을 말린다. 그다음에 틈 사이사이의 각 층을 말리면서 층 위에 층을 만든 것이다. 맨 위의 표면은 물감을 섞은 매우 적은 양의 기름을 사용한다. 이런 식으로 해서 그것은 갈라지거나 깨지지 않을 것이다. 그리고 나서 나는 과감하게 검은 윤곽선을 이용하여 대상을 스케치 넣는다.” 이것이 박수근의 독특한 조형 어법이고 서양의 어느 화가에게서도 볼 수 없는 개성으로 되었다. 이 마티에르 기법을 통하여 그가 얻어낸 예술적 효과는 그 대상이 영원히 변하지 않고 거기에 존재하기를 바라는 마음이 담겨있다. 17)

박수근 화면의 회색조 질감은 바로 마애불 효과와 상통한다. 한반도 어느 곳에나 볼 수 있는 화강암, 특히 경주 남산과 같은 신라지역에서 눈길을 끄는 석조미술, 이 같은 분위기와 박수근 그림과의 상통함을 생각나게 하나. 이는 동북아시아 미술 재료의 특징과도 연결되는 부분이다. 중국은 흙 문화의 나라, 전탑(塼塔)의 나라이다. 일본은 나무 문화의 나라, 목탑(木塔)의 나라이다. 이에 비해 한국은 돌 문화의 나라, 석탑(石塔)의 나라이다. 박수근은 체질적으로 한국 석조문화의 특성을 캔버스에 담아 독자적인 조형 세계를 창출해낸 경우에 해당한다. 석조문화 정신의 새로운 법고창신(法鼓創新)이 아닌가.18)

이처럼 바위처럼 질감을 나타내고 마애불과 같은 조형적 발상은 경주 남산에서 마애불과 석탑 등을 탁본과 프로타주를 하고, 신라 토기나 돌조각들을 수집하여 두고두고 관찰하며 연구한 것에서 기인한다.

박수근의 예술은 만년에 이르러 완숙된 기술과 그 고유의 이미지의 어우러짐이 있기에 존재할 수 있었다. 그가 노력해온 형식적 완성이 그가 다루어온 소재와 일체가 됨과 동시에 어떠한 유형이나 유파도 아닌 그의 독자적 예술세계를 구축시켰다. 이것은 그의 독창적 양식이 우리의 정서와 하나가 됨으로써 가능했음을 알 수 있게 한다.

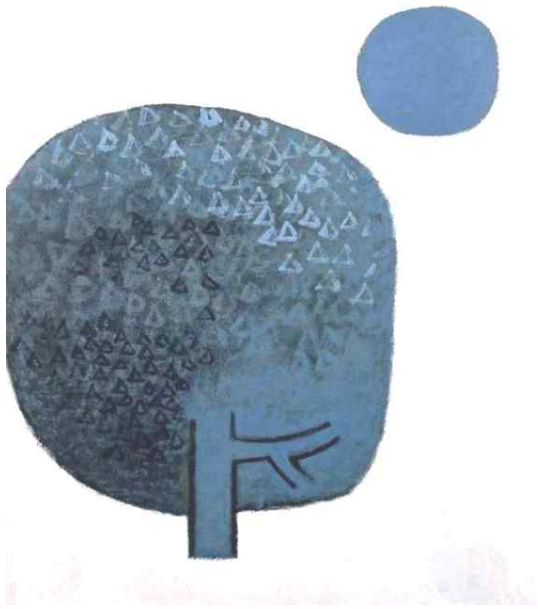
17) 유흥준(2014), 「한국의 국민화가」, The most beloved painter in korea 박수근 화집, 갤러리현대, 마로니에 북스, pp.21~22.

18) 윤범모(2014), 「박수근 궁핍한 시대의 풍경을 그리다」, 박수근 탄생 100주년 기념전 도록, 가나아트, p.5.

2. 김환기 (Kim Whan Ki, 1913~1974)

김환기의 동경 시대는 보국을 위한 리얼리즘만이 허용되던 일제 식민지 시기 일본 유학을 통해 형태와 색채 등에 자율성을 주어 작품의 조형언어로 취급할 수 있음을 발견하고, 그에 대해 실험했던 일종의 추상미술 모색기(摸索期)였다고 할 수 있다. 그러므로 동경 시기의 작품들은 순수 조형 요소의 반복적 표현으로 나타나는 김환기의 후기 작품들이 완전한 추상으로 가기 위한 잠재력을 찾는 시기이며, 김환기의 작품세계의 시작단계이자 실험단계라고 볼 수 있다.

이후 동경에서 귀국한 김환기는 문화예술계를 비롯한 많은 만남을 넓혀갔는데, 오히려 이러한 만남은 그에게 자아발견의 기회가 되었으며, 그에 따라 그의



<그림 18> 김환기, 「나무와 달」

예술관 역시 단단해졌다. 그중 가장 특별한 만남은 배우자인 김향안으로 김환기로 하여금 하나의 이념으로 예술에 충실한 삶을 공유할 수 있게 하였다고 할 수 있다. 이 시기 김환기의 작품 경향은 1930년대의 구성적 추상에서 자연으로 모티브가 변화하였으나, 여전히 구성적인 경향과 실제 모티브의 형상이 남아 있도록 표현하는 형식을 볼 수 있다.

1948년 제작된 <그림 18>은 형식적인 면에서 동경 시대의 작품에 비해

큰 변화를 나타내는 작품으로 한국적 정서가 드러나기 시작한 작품이다. 극도로 단순화된 나무의 형태와 둥근 달의 대비는 바야흐로 모든 대상을 평면적 구성 의지로 해석해 가려는 그의 조형적 관심을 잘 보여주고 있다.¹⁹⁾ 이 작품을 시작으로 하여 김환기 작품의 소재로 등장하는 산과 달, 나무, 백자 등은 최소화로 절제된 단순한 형태로서 작품에 모티브로 삼으며 민족적 시정(詩情)이 돋보이기 시작한다.

19) 오광수(1978), 「김환기-영원한 망향의 화가」, 열화당, p.28.



<그림 19> 김환기, 「향아리와 나는 새」

남도 끝, 고향 섬의 풍경은 김환기 작품에 ‘벉놀이’와 ‘기다림’ 등으로 자주 등장한다. 김환기에게 고향은 사계절의 풍경이 언제나 다를지라도 그 깊은 속은 한결같다는 자연의 본성을 발견하게 하고 잠재된 민족 정서를 일깨워 주었으며 달항아리 등 옛것에의 관심과 호감을 자극하는 역할을 하였다. 또, 김환기 작품에 나타나는 민족 정서는 시간의 자연스런 흐름(달과 강)과 부드러움(달항아리)이었으며, 이 소재들이 공유하고 있는 서정성은 잠재된 기다림으로써, 그것은 마치 영원을 향한 구도자의 명상처럼 자연을

노래하여 승화된 ‘조형 시(詩)’였다.²⁰⁾

김환기는 40대의 나이에 파리에서 3년여가량 활동을 하게 되었다. 김환기는 이 시기에 서양 미술의 파도 속에 자신의 정체성을 지키는 것에 대해 고민하고, 자신이 나아가야 할 목표를 찾아 나가며 보다 능숙해진 조형 의식으로 화면을 구성하기에 이른다.

이 시기 김환기 작품은 ‘한국적’인 주제의 효과적인 전달을 위해 동양적 미의 식인 절제와 여백을 통한 직관적 표현방법으로써 독창적 화면을 구성하기 시작하였으며, 실재하는 사물과 풍경이 내면의 실존적 울림으로 상징화되어 영원성의 추구라는 예술적 숭고를 드러내고자 하였다. 이것은 시대의 아픔으로부터 나아가 참된 자의의 발견을 위한 예술적 초월이었다.

파리 시대 김환기의 작품들을 살펴보면 푸른색의 작품이 대다수인데, 이것은 ‘환기블루’라고 칭해질 정도로 김환기의 예술세계를 대변하는 것으로 회자된다. 그에게 푸른색이란 고향 바다와 하늘을 느끼게 하는 일종의 민족적 상징이었던 것이다.

20) 박미정(2011), 「자연을 추구하고 영원을 노래하다」, The most beloved painter in Korea 김환기 화집, 갤러리현대, 마로니에 북스, p.63.



<그림 20> 김환기, 「여름 달밤」

김환기의 뉴욕 시대 초반인 1960년대에는 서울과 파리 시대에서 연장된 단순화 된 형태의 한국적인 작품과 색면추상의 경향이 동시에 나타난다. 이러한 경향은 첫 점화 작품이 나오기까지 색면추상, 십자구도, 산월추상의 형태로 나타난다. 후반으로 갈수록 김환기의 작품 속에는 순수 조형성만 존재하게 되는데, 이 시기의 작품은 절제를 통한 순수 추상, 즉 원과 사각과 점 등 기본조형 요소를 활용하여 사물의 원형을 환원시킴으로써 김환기 본인의 예술적 이념과 철학을 드러냄과 동시에 회화적 양식의 기틀을 마련한 시기로

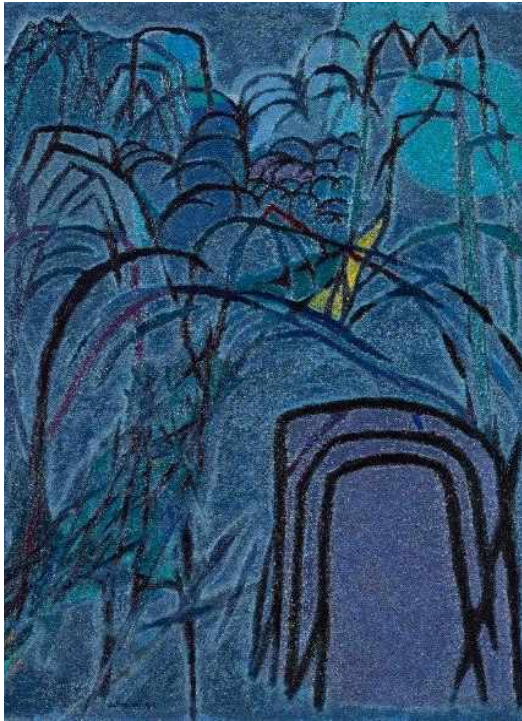
이야기할 수 있다.

70년대 말기 점화(點畵) 작품들은 절대적으로 단순화된 기본조형 요소로서 서술적 서정성이 사라지고 함축적이고 상징적인 시적(詩的) 화면을 구성한다. 하나하나의 점(點)은 우주를 구성하는 기초 단위인 핵의 모습처럼 전체 속에 드러나지 않지만 가장 중요한 요소로서 우주 자체인 것이다.²¹⁾

김환기의 작품은 시기별, 활동지역별로 나뉘며 그 안에서 많은 형식적 변화 과정이 있었으나, 그의 작품 속에서 변하지 않는 민족 정서는 어느 작품에나 동일하게 남아 있다. 여러 시도를 거쳐 도달한 그의 독특한 화풍은 자연의 아름다움과 고향을 향한 그리움을 화면을 가득 채운 점들로 나타내었고, 그런 점들을 반복시킴으로써 우주적 합일을 시도한 독창적인 작품세계를 완성한 것이라 할 수 있다.

1960년 이전의 김환기 그림에서는 질감을 극대화한 복잡한 대상들이 화면에

21) 상계서, p.67.



<그림 21> 김환기, 「산」



<그림 22> 김환기, 「Untitled」

등장한다. 1961년 작품인 <그림 21> 역시 1950년대 표현했던 유사한 질감이 드러나 있으나 다른 점은 두께가 얇아지고 대상을 단순화하려는 경향이다. 두꺼운 질감 층들은 밑면에 위치한 질감의 색상이 덧발라진 질감의 색상들 사이로 스며 나와 자연스럽게 층을 이루는 것이다. 맨 하단의 색들은 두꺼운 물감 층들 때문에 대부분 가려져 있으나 골의 깊이를 통해 우러나오게 된다. 따라서 달은 단순한 원형으로 표현되어 있지만 중첩된 질감으로 달의 표면의 굴곡이 형성되는 것이다.²²⁾

이와 같이 김환기의 작품에 나타난 질감표현은 사물의 표면적 특성으로서 감상자의 촉각을 자극하며 작품에 그려진 단조로운 이미지와는 구별되어지며 작품에 대한 흥미를 돋우고 있다. 여러 겹으로 겹겹이 칠해진 색상은 비슷한 색조로 이루어져 있으나 은은한 깊이감이 생기고 시각적 변화를 느낄 수 있는 효과를 보인다. 중첩된 색채는 그 사이에서 오는 공간감과 더불어 후면에 드러나는 색채 또한 각자의 역할을 하는 것이다.

22) 김명숙(2013), “김환기 작품세계의 전환과정 연구”, 명지대학교 대학원 미술사학과 박사학위 논문, p.53.

3. 박서보 (Park Seo Bo, 1931 ~)

박서보는 한국 모노크롬 경향에서 가장 왕성한 이념적 추진과 발표를 선보이며 현재까지도 왕성한 활동을 이어나가며, 그 자체로 한국 현대미술의 흐름을 나타낸다고 할 수 있다. 그의 작품활동은 특히 1970년대 이후 보여지는 ‘묘법’을 비롯한 단색화 경향의 작품에서 박서보 회화의 절정을 나타낸다.

박서보는 1973년 일본 도쿄의 무라마쓰 화랑에서 개최한 제3회 개인전에서 묘법 시리즈의 초기작품들을 발표한다. 이 시리즈들은 이후 박서보 작품 전반의 대표적인 작업 방식으로 발전한다. ‘묘법전’은 회화의 일반적인 목적인 시각적 이미지의 표현 대신 신체적 행위의 반복적인 표현을 강조하는 독특한 회화 방법론을 제시하여 큰 반향을 불러온다. 초기 묘법의 방법론은 이후 1970년대 한국 현대 미술의 주요 흐름으로 자리잡은 단색화의 출발을 알리는 신호가 되었다.²³⁾

박서보의 묘법은 통상 1982년을 기점으로 하여 전기와 후기로 나뉘어 설명하는데, 그 차이는 재료와 정신의 양면에서 구분된다. 재료적 측면에서 전기(前期)가 캔버스 혹은 양지(洋紙), 유채 안료 그리고 연필이 중심이라면, 후기에는 캔버스 대신 한지와 수성안료로 이루어진다. 박서보의 작품에서 캔버스와 한지는 그 질감에 있어 커다란 차이가 있다.²⁴⁾

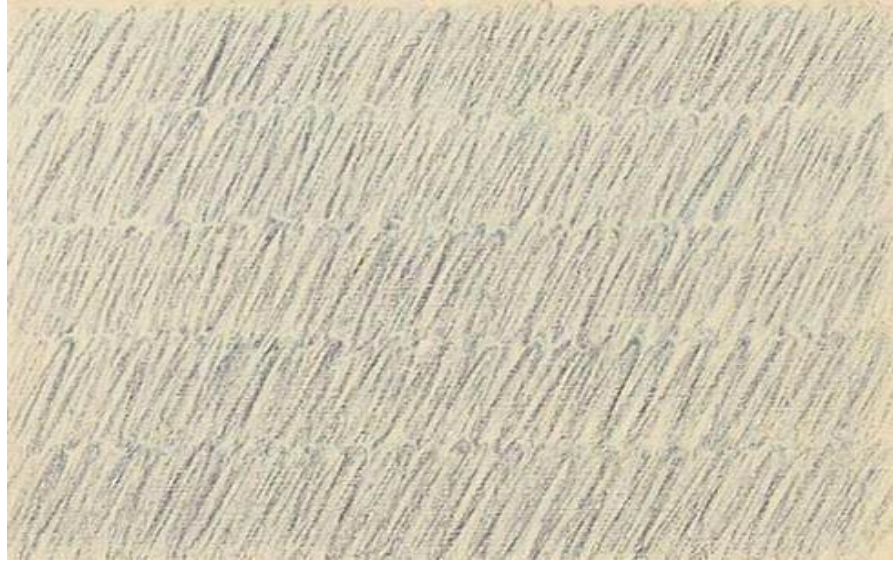
<묘법>의 제작 동기에 대해 박서보는 1967년 자신의 서너 살 된 아들의 글쓰기 연습에서 비롯되었다고 밝혔다. “둘째 아들이 다섯 살 위인 체형의 초등학교 노트(방한지)에 글씨를 썼는데 그것이 칸 속에 들어가지지가 않으니 고무 지우개로 지우고 또 지우다가 종이가 꾸겨지고 찢어졌단 말이지. 그러다 그 녀석이 화가 나서 ‘에잇’ 해 버렸는데 바로 이것이 체념이로구나 그때 깨달았다. 처음에는 그림에다가 방한지처럼 그렇게 그렸다.”²⁵⁾

이전까지의 작품인 ‘무제’나 ‘유전질’ 연작은 전통을 현대적 시각으로 재해석한 작업에 대한 고민의 산물이었으나, 그 결과물이 전통과 현대적 조형 언어와의

23) 이부용(2015), “박서보의 회화 세계 연구”, 명지대학교 대학원 미술사학과 석사학위 논문, pp.13~14.

24) 한원미술관, 묘법, <http://www.hanwon.org/묘법/>

25) 구진경(2015), “1970년대 한국 단색화 운동과 국제화”, 성신여자대학교 대학원 미술사학과 박사학위 논문, p.175.



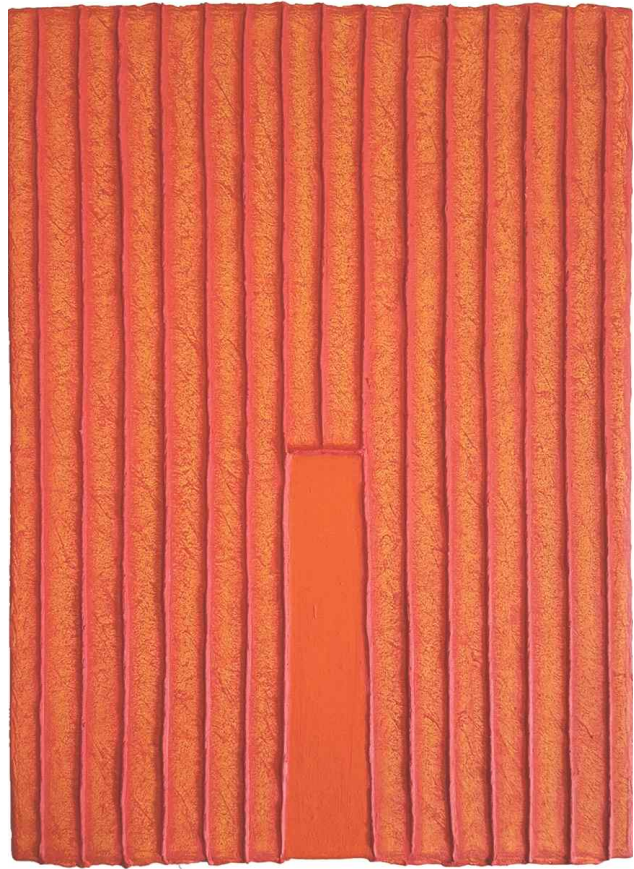
<그림 23> 박서보, 「묘법 No.47-74」

접목 이상이 아니었다는 결론적 한계에 도달하였다. 박서보가 양식의 융합이 아닌 예술의 정신성을 현대미술의 방법론과 결합시키는 방법을 고민하던 1967년, 오랜 고민의 해결책은 우연히 찾아왔다. 박서보 작업 여정의 결과물과도 같은 ‘묘법’ 시리즈에 대한 모티브를 네 살배기 어린아들의 행동 속에서 발견하게 되었다. 박서보는 그동안 서양식 방법론에 따라 현대미술을 해석하기 급급했던 자신이 마치 네 살 어린이와도 같은 초보적인 수준임을 알게 되었다. 좀 더 이른 경험이 축적된 서양의 현대미술 양식을 바둑판식 격자 노트라고 한다면, 격자 안에 글씨를 써넣으려고 노력하는 모습에서 현대미술을 마주하는 본인의 모습을 떠올리게 되었으며, 불가능한 표현에 상심하고 이러한 행동의 표현으로 마구 빗금을 그어대는 어린아이의 행동에서 자신의 회화세계의 중대한 전환점을 발견하게 되었다.²⁶⁾

초기 묘법의 제작 재료는 캔버스와, 백색안료와 연필로 시작하여 1970년대 후반부터 삼베를 이용하기도 하였다. 연필은 주로 4B연필을 활용하여 단순히 그리는 재료가 아닌 손의 흐름에 따라 움직이는 행위를 위한 도구로써 활용하여 화면에 물감이 마르기 전에 ‘긋기’로 선을 메우고 다시 흰 물감을 칠해 앞선 과정을 무(無)로 되돌린다. 그리고 다시 선을 그어 과정을 반복함으로써 수신(修身)의 과정을 가진다.

26) 이부용(2015), 전계서, pp.46~47.

박서보의 후기 묘법은 한지의 활용으로 본격화된다. 한지는 어떤 종이보다 수분을 잘 흡수한다. 색을 머금고 있으나, 발색이 은은하며, 종지와 색이 합일하는 특성이 있다. 다시 말해, 한지는 물과 만나면서 독특한 색감과 더불어 흡습성을 특징으로 한다. 이러한 물성과 정신성을 동시에 함유하고 있는 한지는 박서보의 작업을 해석하는데 가장 이상적인 소재가 되었다. 한지는 “행위와 종지의 물질성이 용이하게 일체화되고 단번에 물성에 도달할 수 있는 매체”로서 박서보의 작품 속에 녹아들며 독보적인 양식으로 표현되었다. 한지의 재발견은 동양

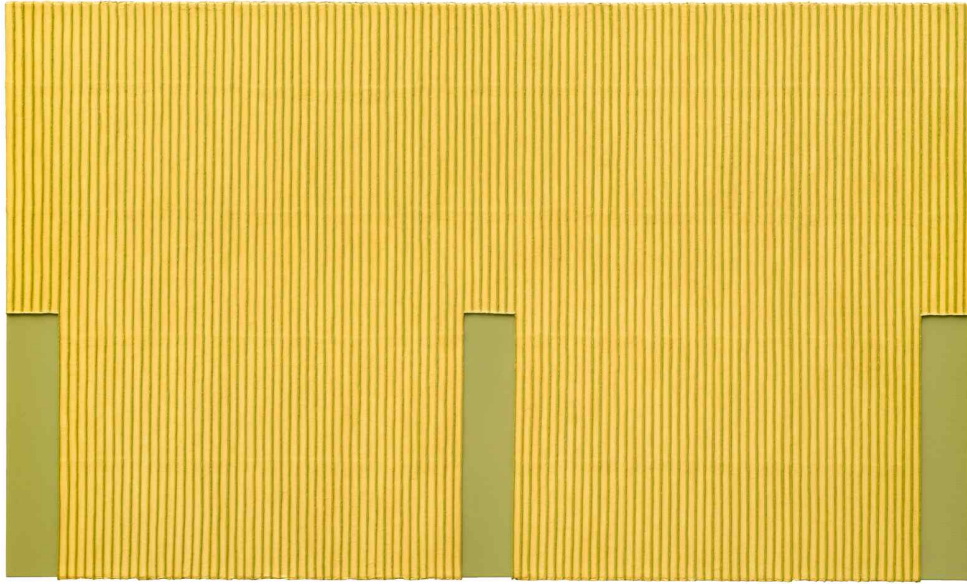


<그림 24> 박서보, 「묘법 Ecriture」, 2003.

의 철학적 사상과 사고방식에 녹아들던 작가의 사상을 작업 속에서 보여주는 중요한 촉매제였다. 동양의 자연관과 발상의 길을 함께 한 순수한 우리 재료로서, 한지와 만남은 전통적 정신성과 자연의 합일을 추구한 박서보의 회화세계에서 중요한 전환점이 되었다. 색을 흡수하는 한지의 특성에서 자연의 조화를 추구하는 동양사상의 특징을 나타내고자 하였다. 작가는 단순히 한지가 이미지의 표현을 받쳐주는 재료적 한계로서 기능하는 것을 거부하였다. 어떤 이미지를 담기 위한 배경처럼 무의미해서는 안 되고, 재료 자체의 아름다움과 특성을 나타내는 주체로서 위치해야 하며, 한지가 갖고 있는 고유한 특성을 발현시키기 위해 작가의 작업행위와 한지의 물질성이 합일화되는 과정을 추구하는 것에 가장 큰 목적을 두었다.²⁷⁾

1990년대 이후 박서보의 작품에 또 한번의 변화가 생겨나게 된다. 가장 큰 변화는 화면상에 나타나는 수직의 직선 패턴이 나타난다는 것인데, 그동안 작품

27) 상계서, pp.58~59.



<그림 25> 박서보, 「Ecriture (描法) No. 140410」

에 나타났던 불특정한 사선의 패턴이 사라지고 일정하고 엄격하게 분할된 직선의 패턴이 나타난다.

작품의 변화에 대해 박서보는 “21세기로의 이행 속에 맹목적으로 내던져진 현재의 내가 그 동안 이뤄낸 성과에 안주하고 싶은 유혹에서 살아남기 위한 몸부림이었다.”라고 밝혔다. 타성에 젖은 자신에 대해 다시 한번 새로운 변화의 도전을 받아들이기로 하였다.²⁸⁾

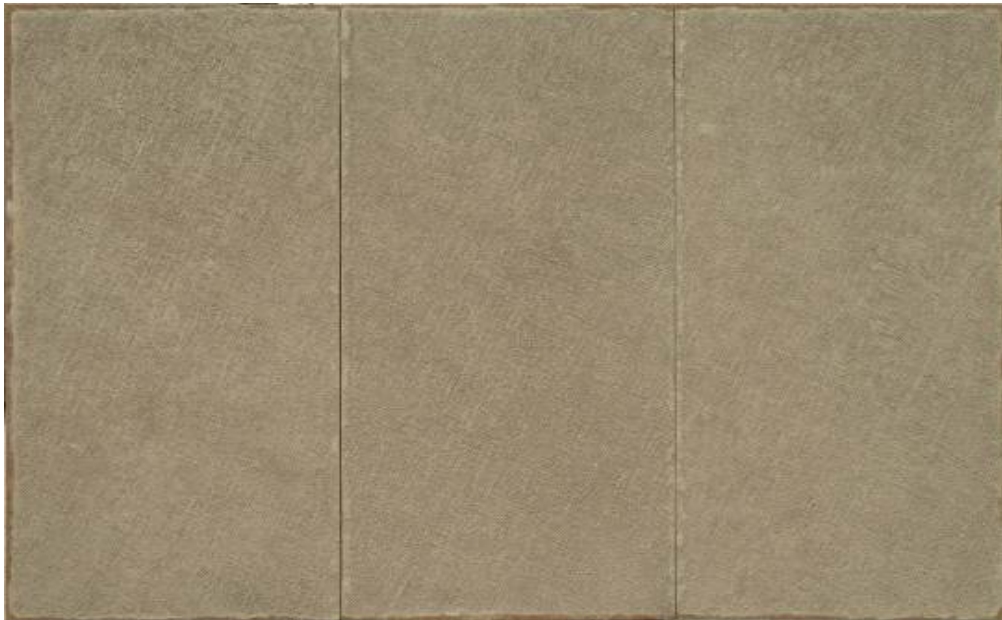
21세기에 들어 박서보의 묘법은 현대적인 직선구도 내의 강렬한 색채의 표현으로 나타난다. 2000년 이후에 등장하는 후기‘묘법’ 작업방식의 다른 특징은 색채의 조합으로 다양한 안료를 계획적으로 작품에 적용하여 화려한 색의 묘법으로 나타나고 있다는 점이다. 작가는 여러색을 조합하여 한 가지색의 색을 만들 때에도 명도의 차이와 색상의 조합방식의 차이에 따라 세분화하고, 이를 공식화하여 사용하는 계획성을 보여주고 있다. 안료 조합과정에 농도에 따른 색의 변화과정의 원리를 적용한 것으로, 완성된 색에 사용된 안료를 기호화하고, 이를 작품 뒷면에 표기하여 어떤 색의 조합인지 알아볼 수 있도록 구분하기도 하였다. 오랜시간의 색상 배합 과정이 축적되어 체계화된 자신만의 색 조합과정을 구축하여 2000년 이후, 박서보는 고유한 자신만의 색감을 드러낸 강렬한 색

28) 상계서, p.65.

의 화면을 구현할 수 있었다. 공식화된 색을 받아들이고 표현한 박서보의 묘법은 많은 의미를 담고 있다.²⁹⁾

4. 하종현 (Ha Chong Hyun, 1935~)

하종현의 작품은 캔버스의 물성에 집중하여, 캔버스 뒷면에서 밀어낸 물감을 앞에서 다듬는 방식으로 물성을 탐구하였다. 특히 그의 작업은 접합(接合, conjunction)이라는 단어로 요약할 수 있다. 이 접합은 신체와 물질의 현상학적인 접근을 의미하며, 이것은 신체를 통한 행위의 본질에 대한 탐구를 의미한다.³⁰⁾



<그림 26> 하종현, 「접합(Conjunction) 79-31」, 1979

하종현의 작품은 1985년을 기점으로 전기와 후기로 나눌 수 있다. 전기는 1972~1984년으로 마대와 물감을 접합하여 물성을 실험하였으며, 질료가 캔버스에 나타나는 다양한 모습을 통해 비물질화에 다가간다. 이러한 과정으로 마

29) 상계서, pp.69~70.

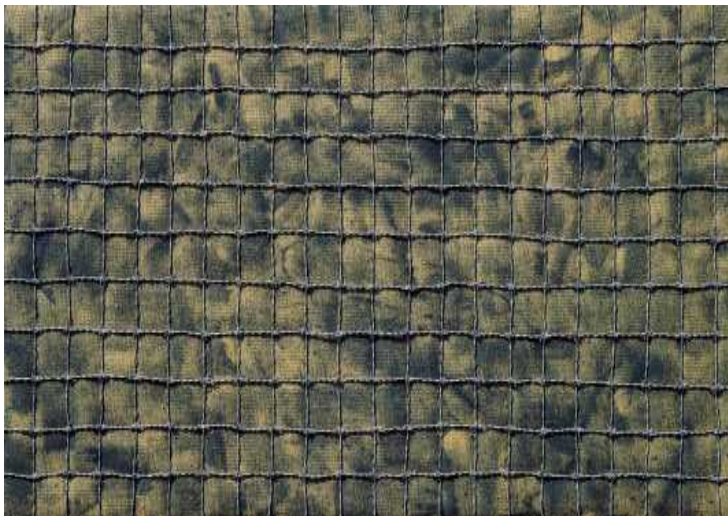
30) 이창수(2013), “한국 현대회화에 있어서 행위와 물성의 상호의존성”, 홍익대학교 대학원 미술학과 회화전공 박사학위 논문, p.37.

대와 물감은 말 그대로 접합되면서 ‘물성’에 이르게 된다.

그러나 1985년에 이르면서부터는 화면에 나이프를 이용해 역동성을 나타내며, 무게감 있는 색료 위에 역동적인 필체의 구조적 표면이 나타나게 된다. 90년대 이르러서는 새어 나온 바탕의 색채에 다양한 선형을 나타내게 되는데, 이것은 ‘신체’와 ‘행위’를 물성으로써 부각시켰다. 다시 말해 후기 작품들은 격렬한 부딪힘을 통한 접합이라고 할 수 있다.

1966년 『조선일보』 기사는 하종현의 작품에 대해, 캔버스를 어떻게 활용했는가에 대해 자세히 언급하고 있어 주목할 필요가 있다.

“이 작가는 종래의 작품에 비해 전적인 변화를 보였다. 캔버스에 돛자리 조각, 실오리, 마포 오려 엮기 등을 해 붙이고 색동 같은 원형들을 연속적으로 배치했다.”



<그림 27> 하종현, 「작품(Work) 73-13」

그의 작품에서 나타나는 형태의 반복과 연속적 배치가 옵아트 경향으로 이해된 것이라 보이는데, 무엇보다 눈길을 끄는 것은 캔버스를 오려 엮거나 실을 붙이는 등 기법과 재료의 특징이다.

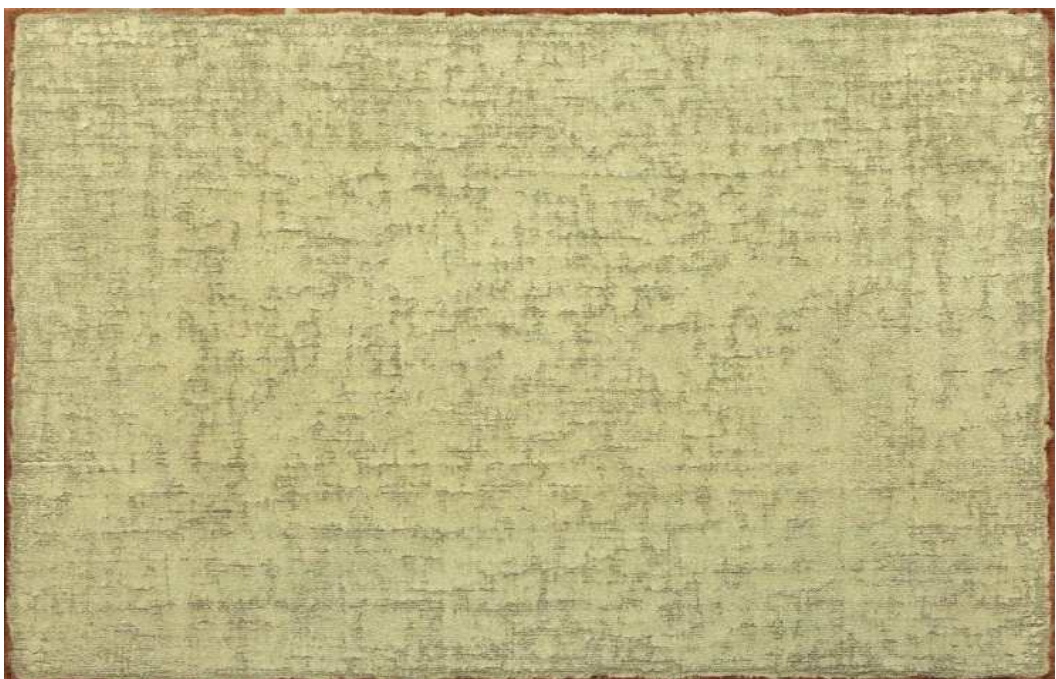
돛자리 조각이나 실, 마포, 그리고 캔버스 자체를 재료 삼아 이것을 오리고

엮어내는 기법은, 수공예라는 전통적 경향과 동시에 콜라주라는 현대적 경향을 보여준다. 게다가 단순히 캔버스를 지지대 삼아 어떤 형상을 물감으로 그려내는 것이 아니라 물질 자체를 이용한다는 점에서 물질에 대한 작가의 특별한 관심도 느껴진다. 하종현은 이미 1965년 <부적>에서부터 콜라주를 선보였기 때문에, <탄생>에서 보이는 조형적 특징들은, 물질을 적극적으로 작품에 도입하는 그의 제작 방식을 다시 한번 확인할 수 있는 대목이다.³¹⁾

31) 이해진(2017), “하종현의 <접합> 연작 연구”, 홍익대학교 대학원 미술사학과 석사학위 논문, pp.13~14.

1974년 6월 『조선일보』에는 “최소한의 평면 속 시공: 하종현전”이라는 제목으로 다음과 같은 그의 인터뷰 내용이 실렸다. 하종현은 “마대와 백색 페인트의 새로운 관계성을 더욱 심플하게 제시 ... 최소한의 소재로서 공성(空性)과 같은 넓은 시공적(時空的) 이미지를 평면에서 구축하려고 한다. 그것은 전통적인 동양의 공(空)의 사상에서 연유했다기보다도 한 작가의 미술 행위를 통해 도달된 하나의 중간결산과도 같은 것이다.”, “입체 실험에서의 효과를 어떻게 그대로 평면으로 옮겨 놓을 수 있겠는가 하는 점이 과제이다.”라고 했다.

하종현이 밝힌 바와 같이 그의 단색화 작품 <접합>은 “마대와 백색 페인트의 새로운 관계성”을 평면에 제시한 것으로서 “물질성 외에 회화적인 요소로서의 방법론을 거부한 작업”이었다. 이 같은 그의 발언은 60년대 말부터 70년대 초 A.G의 리더로서 실험해온 행위와 사물의 관계성에 주목한 모노하 경향의 입체 미술과 <접합>이맥을 같이하고 있음을 시사하는 것이다. 그는 <접합>의 구성요소를 물감과 마대, 그리고 행위로 집약하고, “그 어느 것 하나 독단적으로 물질의 특성을 고집하거나 행위만이 두드러지게 돋보이는 것이 아니라 자연스럽

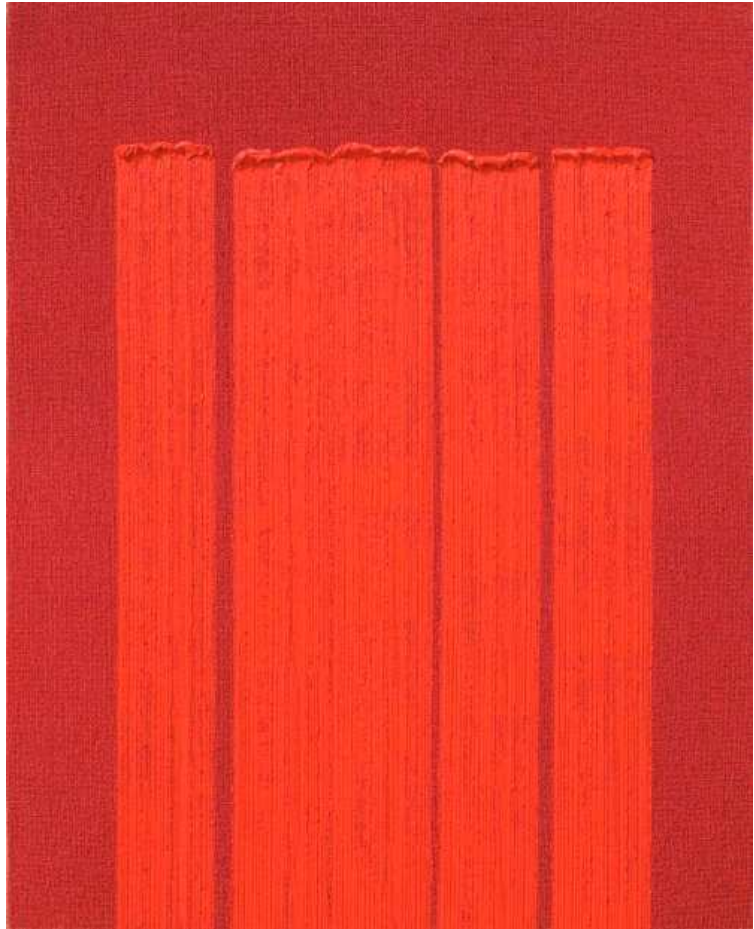


<그림 28> 하종현, 「접합 84-08」

게 만들어가는 관계”로 인식하여, 그 구성요소들 간의 관계가 일어나는 지점 즉, ‘접합’을 통해서 열어가는 새로운 세계를 평면에서 구축하고자 하였다. 이일이 언급한 바대로 결국 “비회화적 회화”, “평면화된 오브제로서의 회화”를 낳게

된 것이다.³²⁾

그의 작품은 1977년을 기점으로 또 한 번 변화를 보였다. 캔버스 앞면에 원이나 사각형 모양으로 흔적을 추가하는 것이, 물질 자체를 자연스럽게 보여주려 하는 자신의 궁극적인 의도와 맞지 않다고 여겼기 때문이었다. 따라서 화면에는 일종의 형태나 흔적이 사라지고 물감이 캔버스에 스며나오는 그 자체만이 표현되었다. 이렇듯 이전과 가장 큰 변화는 바로 화면 위에 물감으로



<그림 29> 하종현, 「Conjunction 18-12」

일정한 터치, 즉 점찍기와 같은 흔적의 유무라 할 수 있다. 이전 작품에서는 점찍기, 줄무늬 형태의 자국 남기기 등 흔적이 자주 나타났지만, 1977년부터는 물감을 밀어내는 단순한 작업만을 강조하면서 물감과 캔버스의 일체를 도모하는 듯 보인다. 캔버스 앞면에 점이나 선을 그려 넣지 않았는데, 이에 대해 작가 스스로 서로 다른 개성을 갖는 각각의 물질성이 화합한 것이라고 설명하고 있다. 이 같은 방식으로 제작된 작품은, 그냥 마대 자체인지, 회화작업인지 모르겠다는 오해까지 샀는데, 하종현은 오히려 그러한 인상에서 자신의 제작 의도가 성취되었다고 느꼈다. 결국, 1977년부터 보이는 <접합> 제작 방식의 변화는 마대와 물감 사이의 합일에 더욱 가까워지겠다는 의도를 보여준다고 할 수 있다.³³⁾

1980년대 접어들며 하종현의 작품에서는 행위의 흔적은 점차 제거되어 가며

32) 구진경(2015), 전게서, pp.177~178.

33) 이해진(2017), 전게서, pp.36~37.

절제된 경향이 나타나기 시작한다. 이때 화면에 붓을 통한 행위로서의 흔적이 나타나지 않으나 정적인 화면 속에서 누르는 힘에 따라 흘러나오는 물감의 양이 다른 것으로 신체의 활동과 존재 여부를 분명히 확인할 수 있다.

이 시기의 <접합>은 자세히 보면, 물감이 흘러나온 정도에 따른 차이를 보인다. 뒤에서 물감을 밀어내는 힘 자체는 작가 본인의 존재 유무를 표현하는 것으로 작품 감상만으로는 확인하기 어려운 작가의 행위 자체가 곧바로 작품으로 드러나 신체의 존재를 증명한다. 이것이 하종현 작품이 이야기 하는 최소한의 신체 개입 표현이다.

하종현은 두꺼운 물감을 촘촘히 짜인 마대 뒷면에서 밀어 넣는 방식으로 작업한다. 루치오 폰타나(Lucio Fontana, 1899~1968)가 캔버스에 날카로운 자국을 낸 커팅작품이나 프랭크 스텔라(Frank Stella, 1936~)의 화면 윤곽을 강조했던 기법과 사뭇 비슷하다. 하종현은 당대 미술사에서 지배적이었던 주제들을 명민하게 수용하였던 것이다. 그가 집대성한 간결하고 고요한 분위기의 <접합> 연작은 밀가루, 신문, 종이, 철조망 등과 미군이 한국전쟁 당시 군량미를 담아 보내던 포대 자루 같은 비전통적 매체를 다양하게 이용하면서 시작되었다. 일상적이면서도 전쟁폐기물과 같이 정치적으로 밀접하게 연결된 소재들을 사용하면서 한국을 비롯하여 전세계에 이름을 알린 하종현은, 이를 통해 기존의 미술과 맞서는 동시에 작가 자신을 둘러싼 정치적 상황들을 대변하는 창구로 이용하였다. 나아가 하종현은 유화 물감을 사용하여 동양과 서양 미술을 연결하는 중요한 가교역할 또한 충실히 수행하였다. 물감을 캔버스의 뒷면에서 밀어 넣는 그만의 기법은 외형적 아름다움을 확보하면서 세밀하고 균형감있는 효과를 창출하여 그 독창성을 인정받았다.³⁴⁾

하종현은 배압법(背壓法, 뒤에서 누르는 기법)은 군사정부와 산업화 사회를 경험하며 드러낼 수 없었던 내면의 울분을 예술적 표현으로 나타낸 것이다. 그의 작품은 한국 전통적인 미에서 강조하던 중성적이며 차분한 색감과 요소를 작품에 응용함으로써, 기존 고정관념에서 벗어나 새로운 추상회화의 장을 열었다고 할 수 있다.

34) 국제갤러리(2014), THE ART OF DAMSAEKHWA, p.93.

5. 정상화 (Chung Sang Hwa, 1932 ~)

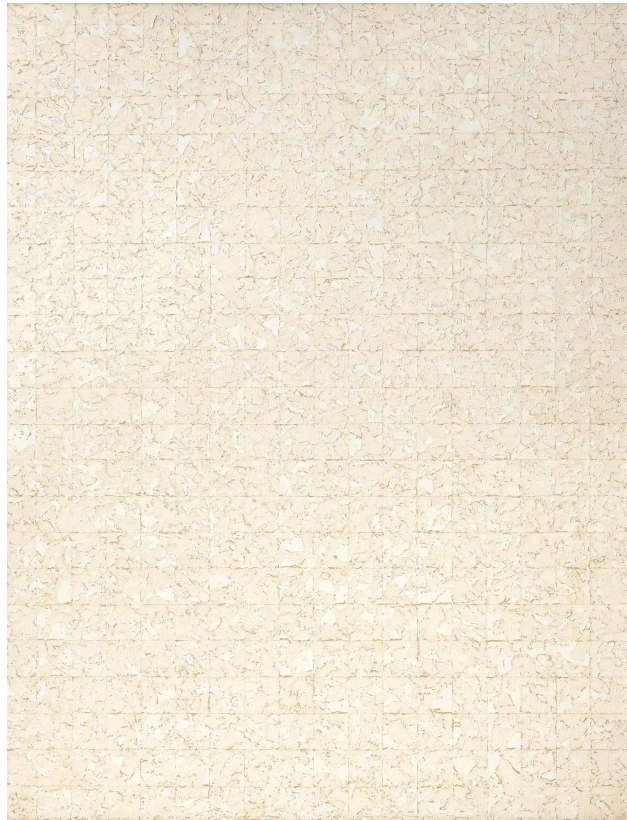
정상화는 1956년 작가 활동을 시작하여 <한국현대작가초대전(1960)>, <악티엘(1962)>, <세계문화자유회의 초대전(1963)> 등을 비롯하여 다수의 전시에 참여하였으며, 파리비엔날레(1965), 상파울로비엔날레(1967) 등에 한국 작가로 출품하였다. 이후 1967년 프랑스를 시작으로 일본 고베를 오가며 작품활동을 하다가 1990년대 한국으로 돌아와 90이 넘는 나이에 또 여전히 작품활동을 하고 있다.

정상화의 초기 작품은 1950년대 중반부터 1960년대 후반까지로 대학 시절 작품인 정물, 크로키, 구상회화 등으로 나타나며, 졸업

이후인 1957년부터 앙포르멜의 영향으로 추상회화를 시작하게 되었다. 비정형 추상, 즉, 앙포르멜에 몰두한 정상화는 전후(戰後) 참담한 사회 분위기를 화폭에 담고자 했으며, 이 시기의 작품은 대다수 어두운 색감으로 이루어져 있다.

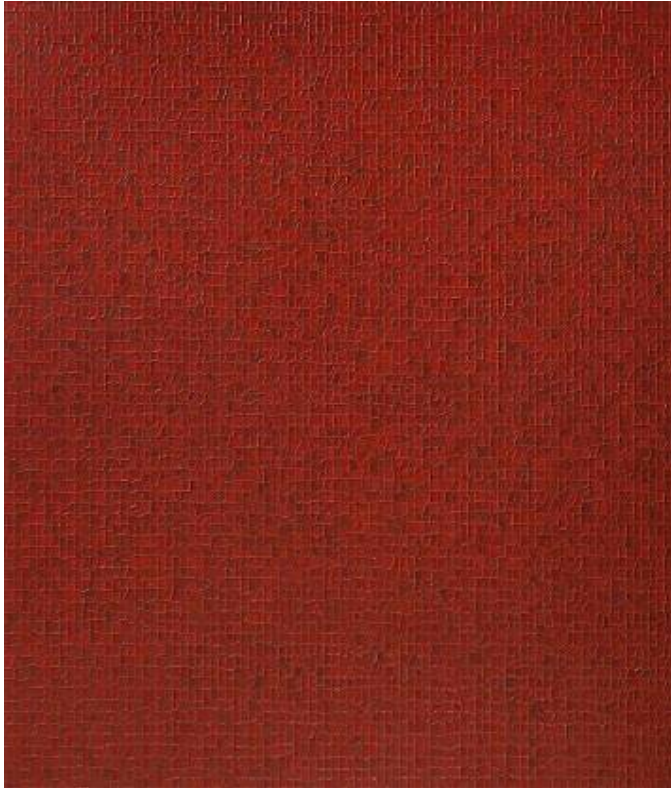
1960년대 후반부터 1970년대 후반까지는 일본에서 활동하던 시기로 이 시기 작품들은 추상회화의 경향을 보이며 작품에 원형의 모티프가 등장하였다. 또한, 이 시기부터 평면의 격자 구조가 나타나는데, 이것을 위해 프로타주 기법³⁵⁾을 활용하여 실험하기 시작했다.

1970년대 후반부터 1990년대 초반까지 정상화는 작품의 기법적 완성도를 위해



<그림 30> 정상화, 「무제 74-F6-B」

35) 프랑스어 프로테(frotter, 문지르다)의 명사형으로, 원래 뜻은 '마루에 밀초 먹이는 일'을 의미한다. 막스 에른스트가 바위나 나무의 거친 면에다 종이를 대고 연필로 문질러 얻게 되는 이미지에 주목한 후, 쉬르레알리즘(초현실주의)의 독특한 기법 중 하나로 가리키게 되었다.



<그림 31> 정상화, 「무제 95-9-10」

노력하였으며, 구조와 밀도, 색채에 있어 다양한 변화를 끌어내 구조 간의 간격과 방향, 색채 등에 있어 다양한 변화를 추구하고 실험함으로써, 자신만의 확고한 작품세계를 구축해 나갔다.

정상화는 작품에 대해 “나의 작업 방식은 자기 발견 과정에서 시작되었다. 밖에서 온 것이 아니라 내 안에서 얻어진 것. 구체적 시기로 말하자면 70년도 즈음이다. 그 이전에는 내 작품이 불규칙적이었다. 작품에 원도 있고, 무질서하며, 작품의 크기도 컸다. 그

러한 작업 과정이 점점 네모가 되고 규칙화되었다.³⁶⁾”라고 말했다. 1970년대부터 정상화의 작품에 규칙성을 지닌 ‘내 안에서 얻어진 것’이 나타나는데, 무질서의 평면에서 규칙성을 띤 평면적 그리드로의 변화는 스스로가 경험한 자기 탐구를 보여주고 있다.

정상화가 말하는 그리드에 대해 덧붙이자면, 칸트 미학에서 비롯된 클리멘트 그린버그(Clement Greenberg, 1909-1994)는 자기규정의 방법을 실천하며, 회화의 매체적 본질로 다가간다. 이 과정에서 그린버그는 회화가 누릴 수 있는 유일하고도 가치 있는 특질(quality)이 오직 형식에 관한 것임을 밝히고, 회화의 평면이란 매체적 형식의 속성이야말로 가장 순수한 회화의 본질이라고 주장한다. 그런 측면에서 회화의 그리드 구조는 매체의 평면성을 확보하고 입증하는 최선의 방법적 선택이 된다. 그린버그가 말하는 형식주의에서의 그리드는 관념적이고 환원적이다. 따라서 외부의 세계를 화면에 끌어들이지 않기에, 그리드는 회화가 평면으로 확고하게 유지되고 명확하게 인식될 수 있게 하는 최적의 수

36) 아트허브, 정상화展, https://www.arthub.co.kr/m/board/archive_view.html?No=1113



<그림 32> 정상화, 「Untitled 85-2-5」

단인 것처럼 보인다.³⁷⁾

1970년부터 시작된 것으로 보이는 정상화의 흰색 모노크롬 연작 <무제>는 국내에서 집단성 초래의 주요한 계기가 되었던 반복성에 의해 파생된 물질적 화면이라는 단색화의 독자적 미학의 맥락에 매우 근접해 있으며, <무제>의 표면은 “유백색의 이조 도자기”를 연상하게 한다는 평가를 받는다.³⁸⁾

1973년 정상화는 일본 동경 무라마츠화랑에서 흰색계열의 단색화로 개인전을 개최하는데, 1969년 도일(渡日)한 이후 1971년부터 제작하기 시작한 <무제>라는 명제의 그리드 회화를 발표한 것이다. 그런데 1973년은 이우환이

<선으로부터>, <점으로부터>를 동경화랑 개인전에서 발표하고, 박서보가 첫 번째 <묘법>전을 무라마츠화랑에서 개최하고, 윤형근이 서울 명동화랑에서 <다-청>전을 개최한 해였다. 한국 단색화 경향은 이들의 작품전을 계기로 회화운동으로 확산된 것으로 여겨지는데, 이 같은 1973년 연이은 개인전 행렬에 정상화도 함께한 것이다. 이런 정황으로 미루어볼 때 비록 정상화가 그 당시 일본에서 활동을 하고 있었으나, 그의 개인전이 한국 단색화 경향의 주 전시장이었던 무라마츠화랑에서 열린 것은 그가 박서보와 이우환, 윤형근 그리고 국내 미술계의 추상미술 동향에 발맞추고자 했을 가능성이 높음을 시사한다. 당시 국내 전위미술계는 일본의 미술 동향과 미술계의 평가에 민감하게 반응하던 시기였고, 박서보가 일본으로 와서 떠들썩하게 언론 보도를 하며 무라마츠에서

37) 이나경(2021), “탈그리드 구조의 색채추상 연구”, 홍익대학교 미술대학원 회화 전공 석사학위 논문, pp.7~8.

38) “정상화 개인전, 진화랑”, 『경향신문』, 1980년 6월 2일.



<그림 33> 정상화 작품 부분 확대

개인전을 개최한 것이나 같은 일본에서 활동하고 있던 자신의 서울대 후배인 이우환이 모노크롬을 시작한 행보를 눈여겨보며 서로 간의 교감에 의해 진행된 것으로 짐작할 수 있다.³⁹⁾

정상화의 국제전 참가는 앵포르멜의 기수답게 1965년 제4회 파리 비엔날레에 <회화 X>, <회화 XI>의 출품을 시작으로 1967년 제9회 상파울로 비엔날레까지 이어진다. 그는 제12회 상파울로 비엔날레(1973)에서 그리드 회화 이전 작업인 화면에서 아크릴 물감을 발랐다가 뜯어내기를 반복하는 <Work>시리즈를 출품한 후 제12회 카뉴 국제회화제(1980), 일본 후쿠오카 시립미술

관에서 개최된 제1회 아시아 현대미술전(1980) 등에는 그리드 회화 <무제>로 참여했다. 이처럼 그의 존재감에 비해 국내의 주요 단색화 작가들보다 70~80년대 국제전 참여 빈도가 낮은 것은 그가 외국에서 활동했기 때문으로 보인다.⁴⁰⁾

정상화는 작품 제작과정에 대해 이야기하며 “그 작은 면 하나하나가 나에게 있어서는 우주다. 그 무수한 면들은 각기 개별적인 색과 공간의 깊이를 가진다... 내 작업은 그리는 것도 아니고 만드는 것도 아니다... 화면에서 색과 형상을 없앤 이유는 그렇게 함으로써 내용성이 깊어지기 때문이다. 내 작업은 무한대다.”⁴¹⁾ 라고 했다.

정상화 작품의 작업 과정은 먼저 캔버스에 초벌을 위해 5mm 두께의 징크 물

39) 구진경(2015), 전계서, p.184.

40) 상계서, pp.184~185.

41) 정상화, “내 작업은 철저한 과정 그 자체”, 『월간미술』, 1993년 3월, p.50.

감을 칠하여 말린 후, 캔버스 천을 뒤로하여 일정 간격에 맞춰 가로세로로 정밀하게 번갈아 가며 접는다. 그리고 나면 접힌 선을 따라 균일한 형태의 그리드가 생기는데 이렇게 생긴 사각형의 칸 사이에 화면과 분리된 물감 파편을 손으로 제거하고 아크릴 물감을 여러 번 칠하기를 반복하며 떨어져 나간 부분을 다시 메워나가며 작품을 마무리한다.

이렇듯 작품에 많은 시간을 들인 그의 노력은 물성과 규칙성을 작품에 그대로 드러나게 하며, 작품이 전달하려는 내용을 더욱 명확하게 하고 있다. 정상화의 작품은 무엇을 그리겠다는 목적이 따로 존재하지 않고 단지 작업의 과정을 중요시하며 화면을 구축해 나가는 것이 특징이다.

6. 정창섭 (Chung Chang Sup, 1927~2011)

정창섭은 한국에서 교육받은 1세대 화가로 1953년 ‘국전’을 시작으로 작품활동을 시작했다. 학부 졸업 후 한동안 구상미술에 몰두했으나 1958년 앵포르멜 운동에 참여하면서 추상미술로 작품 경향에 변화가 생기게 되었다.

정창섭은 무겁고 두터운 마티에르로 보편화 된 다른 앵포르멜 작품들과는 다르게 동양적 감성의 서정적인 모노크롬을 시도함으로써 차별화된 미학을 보였다.

정창섭의 60년대 작품을 보면, 당시 유행하던 원색적이며 논리적인 추상과는 다르게 흰색과 낮은 채도의 서정적인 모노크롬이다. 이 작품에서는 흐르거나 번지고 투명한 수채화 같은 느낌을 만들고 유화 물감의 끈적임과 기름진 느낌을 없애기 위해 다량의 테레핀을 혼합하여 사용하였다.

당시 미술계는 현란한 색채로 이루어진 기하학적 구성의 추상미술이 주류였으나 정창섭의 작품은 이러한 경향과는 달리 중간톤의 색조가 주를 이루며, 화면 속에서 ‘관조’나 ‘명상’을 떠올리게 한다. 이러한 경향은 1976년 닥지를 이용한 작품이 등장하기 전까지 계속되었다.

이처럼 정창섭의 예술이 지향하는 바는 앵포르멜 시기부터 “수용성을 통하여 재료와 나, 물(物)과 아(我)와의 일원적 일체감”을 통한 동양성 혹은 전통의 자



<그림 34> 정창섭, 「닥 86921」

연스러운 표현을 화면에 담는 것이었다. 1970년대에 와서는 이러한 그의 미학적 지향성이 더욱 구체적으로 표명되어 한지와 먹의 현대적 변용 <귀(歸)> 혹은 <닥>으로 이름 붙여진 연작으로 나타난다. 작품 속 화면은 채색을 하지 않음으로써 한지 본연의 모습을 그대로 살려내면서 그 가장 자리에만 먹으로 살짝 채색을 가하여 자연스러운 번짐이 나타나도록 하였는데, 한지의 백색과 먹의 흑색의 대비와 정사각형이나 직사각형 등 모서리의 각이 잘 드러나 상당히 델리케이트 한 양상으로 표현된다. 이러한 화면의

좌우 혹은 상·하의 대칭적 구조는 한국 전래 가옥에서 일반적으로 볼 수 있는 창문이나 여러 기능을 가진 문들을 연상시킨다.⁴²⁾

1984년 정창섭은 첫 개인전에서 한지가 만들어지는 과정을 화면에 담은 물(物)과 작품이 일원화된 독특한 종이 작품 <저楮>연작을 발표한다.⁴³⁾

닥나무에서 채취한 섬유질인 ‘닥’은 전통 한지의 재료로, 정창섭 작품에서 이 ‘닥’이 바로 재료이자 작품이 된다. 이러한 작품은 2011년 정창섭이 타계하기 전까지 지속된다.

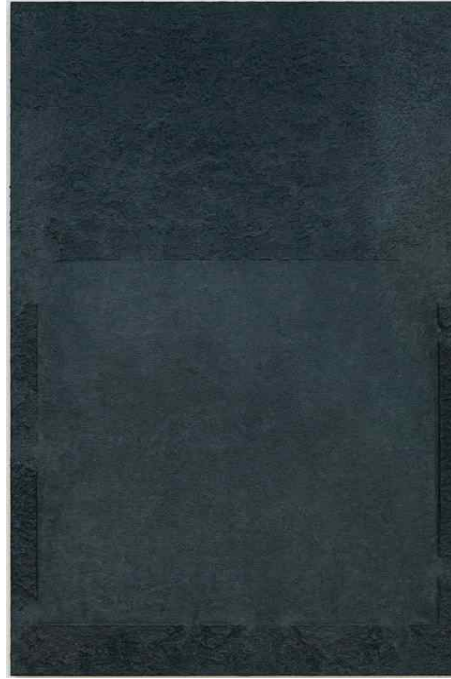
정창섭의 한 인터뷰에 따르면, “내가 요즘 하고 있는 닥 시리즈는 어린 시절의 기억이고 나를 형성해준 고향에서의 삶과 떼려야 뗄 수 없는 것입니다. (중략) 어린 시절 아침에 잠을 깨면 제일 먼저 눈에 들어오는 것이 창호지를 통해 들어오는 부드러운 햇빛입니다. 그리고 창호지에 넣은 코스모스나 국화 꽃잎 등이 은은하고 아름답게 비쳐오면 그곳에서 하얀 밥에 파르스름하게 군 김과

42) 구진경(2015), 전게서, pp.196~197.

43) 송미숙(2010), “정창섭론”, 『정창섭』, 국립현대미술관, p.68.



<그림 35> 정창섭,
「MEDITATION 9605」



<그림 36> 정창섭,
「MEDITATION 9613」

된장을 먹고 자랐으니깐요. 그것은 그림을 떠나서도 뭔가 그리운 것이지요.”⁴⁴⁾라고 했는데, 정창섭에게 있어 ‘닥’은 자신의 그리운 고향이자 과거이며, 그가 지향하는 전통적인 미를 품는 작품으로서의 완전함을 꿈꾸게 하는 것이었다.

작품이 제작되는 과정을 보면, 닥나무 껍질을 분리하여 삶아낸 후 종이를 만들 수 있도록 찢고 그것을 물에 풀어 닥의 섬유질이 잘 살아나도록 한다. 그 후, 닥의 물기를 빼고 풀과 섞어 반죽으로 만들고 캔버스에 올려 작품을 형상화 해 나간다. 섬세한 강약 조절로 주름과 결을 만들어 표면을 이루어 나가고 나면 일정한 건조 과정을 거친 후 특유의 질감을 지닌 작품으로 거듭나게 된다.

이러한 과정을 거치며 제작하는 정창섭의 작품은 ‘그리지 않은 그림’으로 널리 알려져 있다. 물상의 변화와 작가의 끈질긴 인내의 결과물인 그의 작품은 물감을 사용하지 않는 것이 큰 특징이다. 대신 캔버스에 종이를 풀로 고정시키기 전, 종이가 물에 불려진 시간에 따라 명도와 채도가 변화하고 그로 인해 다양한 색감이 표현될 수 있도록 한다. 정창섭의 작품에는 인위적인 것과 자연의 진리 사이에서 균형을 맞춰 인간의 본래적 가치를 추구해야 한다는 도교 윤리

44) “정창섭화백 : 충북출신 원로 작가를 찾아서”, 『충청일보』, 1986. 4. 26. 김용대, “정창섭의 회화세계, 물(物)과 아(我)의 합일”, 『정창섭』, 국립현대미술관 도록, 2010, p.38



<그림 37> 정창섭, 「묵고 91108」

가 십분 반영되어 있다. 한국의 전통 문화와 밀접한 관련이 있는 닥종이는 닥 나무를 원료로 만든 한지로, 자연의 소박함과 자연주의적 순리의 조형미를 표현하기에 적합한 소재로 여겨졌다.⁴⁵⁾

정창섭은 ‘닥’을 사용하게 된 계기에 대해 우연히 ‘이것을 한번 사용해보자’가 아닌 ‘만났다’는 표현을 쓸 만큼 아주 자연스럽게 다가왔다고 이야기한다. 그만큼 그는 “종이의 물적 실존성”에 자아를 대입하여 “물질과 자아의 일원적 체험”을 체득해 왔음을 알 수 있다. 이러한 작업을 통해 정창섭은 한국 단색화 경향에서 독자적인 영역을 구축하고 신체의 행위와 물질과 시간을 어우러지게 하여 예술로 승화시켰으며, 한국적 삶과 정서, 동양적 미의식을 바탕으로 서구 모더니즘을 체화시켰다.

이상의 작품 분석을 통해 작품의 질감표현은 작가의 내적 경험 등의 상징적 개념 표현과 행위 그 자체로써 작품에 나타나고 있음을 알 수 있다. 이러한 표현은 1960~70년대 회화운동인 앵포르멜과 단색화 운동의 특징으로 나타나는

45) 국제갤러리(2014), 전게서, p.65.

경향이 크다고 볼 수 있으나, 작품의 표현방식과 그 재료에 대한 고민은 현재에 이르기까지 많은 작가에 의해 이루어지고 있다.

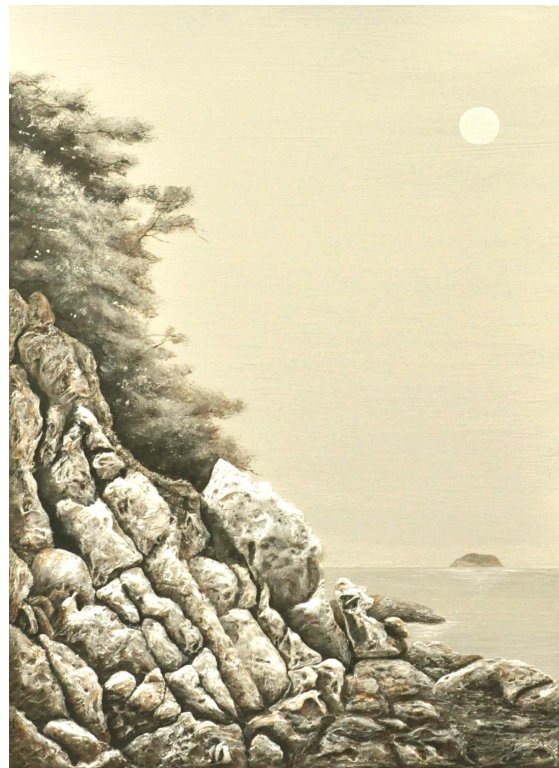
또한, 재료에 대한 고정관념이 점차 사라짐에 따라 전통적 미술 재료를 넘어 그동안 상상하지 못했던 많은 물체가 작품의 화면상에 등장하며, 각종 개념, 또는 상징적 표현과 행위의 표현으로써 활용되며 소통하고 있다.

IV. 본인 작품에 대한 분석

본 장은 앞서 연구한 바를 바탕으로 본 연구자의 작품에 관해 연구하였다. 특히, 자연을 인간 내면의 감정과 연관을 짓고, 더 나아가 자연과 인간의 닮음을 탐구하여 작품 내용의 효과적인 전달과 함께 작품 제작의 효율과 보존을 위하여 작품에 사용된 재료에 대해 고찰하고자 한다. 따라서, 이 장에서는 본 연구자가 2016년부터 현재까지 작업해 온 ‘연월(戀月)’과 2020년부터 시작된 ‘홍월(紅月)’, 두 시리즈의 내용, 형식에 대해 중점적으로 하여 서술하였다.

1. 연월(戀月)

예술은 인생과 인간의 정신세계를 표현한다. 장자 「어부편」에 보면 “억지로 곡을 하는 자는 비록 비통한 체해도 슬프지 않으며, 억지로 분노하는 자는 엄숙한 체해도 위기가 없다. 참된 슬픔은 소리를 내지 않아도 슬프고, 참된 분노는 겉으로 나타나지 않아도 위기가 있다. 참됨이 안에 있는 자는 그 정신이 밖으로 나와 움직이는바, 이것은 참됨을 귀하게 여기는 까닭이다.”⁴⁶⁾라고 했다. 사람의 심정이 꾸밈없이 표현될 때 마침내 자연의 ‘도(道)’라는 법칙과 일치한다는 것인데, 예술가는 이 마음의 소리를 작품으로 표현하고 그것으로 하여금 관객과 진실로써 소통하며 그것을 행할 수 있다.



<그림 38> 「연월(戀月)」

46) 한린더, 이찬훈 옮김(1987), 「한 권으로 읽는 동양 미학」, 이학사, pp.444~445.



<그림 39> 「연월(戀月)-산방산」

<연월>은 이러한 동양의 사상을 바탕으로 하여 단순한 자연의 풍경이 아닌, 나와 자연을 동일한 존재로 표현하며, 은유적 표현으로 내면의 고통을 드러내었고, 주위를 둘러싼 현실적 문제들에 대해 이야기 하고 있다.

제주는 다른 지역에 비해 아직 자연적인 삶과 문화가

그나마 남아 있는 곳으로, 이러한 환경에서의 예술 활동은 필연적으로 자연에서의 탐구이며, 삶과 예술의 연장선이라 설명할 수 있다. 이러한 방법으로 접근한 <연월>의 소재는 제주의 부속섬, 또는 한라산과 오름을 중심으로 한 바다의 풍경이 주를 이룬다.

화면에 등장하는 각각의 소재들은 그만의 상징성을 지닌다. 섬과 한라산, 오름 등 지질학적 형태를 보이는 소재는 오랜 시간 풍화와 침식 등에 의해 깎이면서도 한 자리에 홀로 외롭게 존재하는 존재자로서 인간 내면의 고통과 상실을 대변하는 역할을 하며, 굽고 깎아내는 표현방법 자체로 상처받은 내면을 표현하였다.

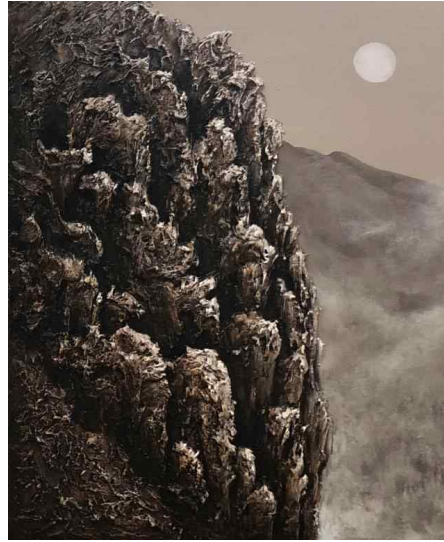
바다는 현실 세계, 다시 말해 사회를 의미한다. 여기서 사회란, 자아를 둘러싼 관계와 상황 등을 비롯한 주위 세계를 말한다. 이 세계는 때로는 잔잔한 바다와 같이 나를 향한 부드러움으로 다가오지만, 때로는 생채기를 남길 만큼 거대한 파도가 몰아치기도 한다. 이러한 이유로 작품에 등장하는 바다의 풍경은 잔잔한 풍경과 폭풍우가 몰아치는 풍경 등으로 표현하고 있다.



<그림 40> 「연월(戀月)-차귀도」

작품에 등장하는 달은 <연월(戀月)>이라는 제목에서

알 수 있듯이 그리움의 상징으로써 연민의 대상이며, 동시에 마음의 형상으로 자아(自我)의 표현이라 할 수 있다. 즉, 달은 마음에 투사(投射)된 실재이자 환영으로서 상처받은 자아와 그리움, 위로받고자 하는 마음의 표현인 것이다.



<그림 41> 「연월-영실기암」

또한, 달은 그리움의 대상으로서 타자(他者)만을 의미하는 것이 아닌 ‘나’ 역시 누군가의 그리운 이가 되기도 한다는 의미를 포함한다. 이것은 자연의 순환성과 관련하여 설명할 수 있다. 순환성(循環成)에 대한 철학적 논의는 노자(老子, AD604(추정)~AD6세기(추정))를 통해 살펴보면 무릇 생명은 땅에서 와서 땅으로 돌아간다고 생각하였다. 이것은 <인법지(人法地)>의 발상이다. 인간이라는 존재의 생명은 땅을 본받아 창조되었다. 그러나 생명의 존재는 영원한 것이 아니라 명을 지닌다. 생명의 명(命)은 생사의 사이를 말한다. 이에 대하여 노자는 [도덕경] 1장에서 말하고 있다.

‘道可道, 非常道, 名可名, 非常名, 無名, 天地之始, 有名, 萬物之母.’

(도가도, 비상도, 명가명, 비상명, 무명, 천지지시, 유명, 만물지모)

말할 수 있는 도(道)는 상도(常道)가 아니고, 말 할 수 있는 명(明)은 상명(常名)이 아니다.

무명(無明)은 천지의 시작이고 유명(有明)은 만물의 어머니이다. 그러므로, 항상 무욕(無浴)으로써 그 무의 오묘함을 보고, 항상 유욕(有浴)으로써 유(有)의 왕래를 본다. 이 무와 유는 동시에 나왔지만, 그 이름을 달리한다. 유/무를 동시에 말하며 현묘(玄妙)하다고 한다.

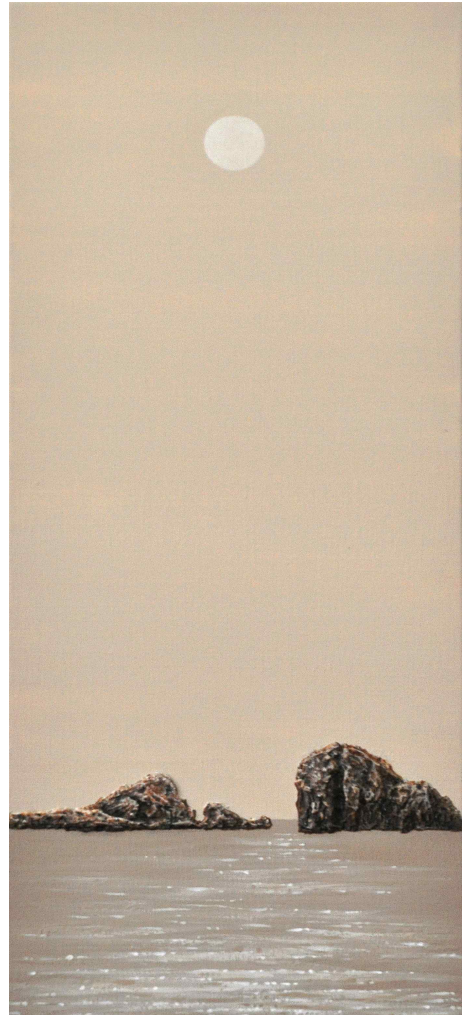
그것은 온갖 묘리(妙里)가 출몰하기 때문이다.⁴⁷⁾

노자에 따르면 세계를 개괄하는 두 가지 범주는 선후 관계를 이루는 것이 아닌 같이 있는 것이다. 반대의 개념을 가진 유(有)와 무(無)가 서로 상대방에게 자신의 존재근거를 두면서 협력하고 공존한다는 사실이 아주 현묘하다는 것이다. 유(有)와 무(無)의 대립 항들이 서로 자신만의 세계를 구축하면서 분명하게 구분되어 다르게 존재하는 것이 아니라 서로 존재근거를 나누어 가지면서 혹은 자신의 존재근거를 상대방에게

47) 老子, 「道德經 1章」, “道可道, 非常道, 名可名, 非常名, 無名, 天地之始, 有名, 萬物之母”.

두면서 꼬여있음을 알 수 있다. 그러므로, 유(有)와 무(無)는 대등한 관계에 놓여 있으며, 그 사이에 생명의 명(明)이 있음을 알 수 있다.⁴⁸⁾

대부분의 <연월> 작품들은 여백이 많은 것을 볼 수 있는데, 이것은 동양적 미의식을 나타내기 위함이라고 할 수 있다. ‘여백’이라는 조형성은 동양 미학에서 빼놓을 수 없는 부분인데, 특히, 동양에 있어 여백개념을 얘기하는데 빼놓을 수 없는 부분이 노장사상이다. 노자의 철학성과 정신성은 그대로 동양 미학에 있어 공간 개념을 해석하는데 매우 용이하다. 노자는 “도의 본질은 공허하다. 그러나 그 작용은 항상 무한하고 심오하여 만물의 근본과 같다”라는 표현을 통해 ‘빈공간’에 대해 언급하면서 결국 도(道)의 실체에 대한 표현을 통하여 모든 만물의 이치를 설명하고 있다. 이는 곧 모든 외형적인 감각이나 형식의 무위성으로 이어지면서 동시에 언어의 무위성으로 나타나게 된다.⁴⁹⁾



<그림 42> 「연월-형제섬」

<연월>의 색채는 빛바랜 흑백사진의 색에서 차용한 것으로, 무채색이라고 보는 것이 정확할 것이다. 이러한 절제된 색의 사용은 작품이

말하는 그리움의 감정을 극대화하기 위한 장치로 사용되었으며, 자아의 정체성을 느끼게 하기 위한 동양적 감각을 부각시키기 위함이기도 하다.

이러한 여백과 색채에 대하여 노자는 “오색찬란한 것은 사람들로 하여금 눈을 멀게 하고, 감동적인 음악은 사람들로 하여금 귀를 멀게 하고, 꾸밈한 음식은 입맛을 버리게 한다.”⁵⁰⁾라고 했는데, 색채라는 시각적 요소가 감상자에게 어떻게 작용하여 보여지는지 말해주는 것으로, 색이 없는 색, 소리 없는 소리, 맛이 없는 맛이 의미하는 절대

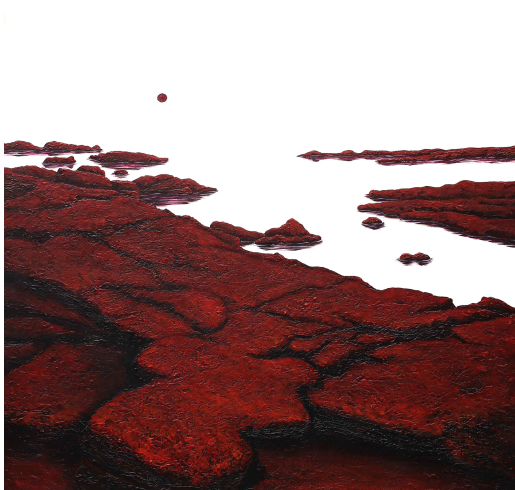
48) 김지은(2017), “자연(自然)의 순환성(循環性)에서 발현되는 차연에 대한 표현 연구”, 홍익대학교 미술대학원 동양화 전공 석사학위 논문, pp.3~4.

49) 김영석(2009), “동양의 정신으로 구현한 현대미학의 조형적 탐구”, 홍익대학교 미술대학원 회화전공 석사학위 논문, pp.19~20.

50) 《老子 12장 檢欲》, [五色令人目盲, 五音令人耳聾, 五味令人口爽].

적 세계관을 경험할 수 있다는 것이다. 노자는 또, “가장 큰 소리는 들리지 않고, 가장 큰 형상은 형태가 없다. 도는 숨어 있고 이름이 없다”라고 말하며, “무릇 내면의 기가 외면의 화려함에서 전해지게 되면 형상에서 잃게 되고 형상에서만 구하게 되면 그린 것은 죽은 것이 된다.”라고 하였다. 이것은 곧 외형적인 화려한 색채인 ‘물지화(物之華)’를 경계하고 ‘기질구성(氣質俱盛)’, 즉 기(氣)와 질(質)을 다 갖춘 대상의 참된 성정과 본질에 대해 말하고 있다.⁵¹⁾ 따라서 무채색으로 표현되어진 작품은 비어짐(空) 속에 감정과 바람(望), 그리고 인간의 삶과 경험의 축적으로 표현되어진 것이라고 할 수 있다.

2. 홍월(紅月)



<그림 43> 「홍월(紅月)」

<홍월(紅月)>은 <연월>에서 발전시켜 진행 중인 작품들로 색채의 변화와 더불어 인간의 삶의 변화를 통한 감정을 상징적으로 표현한 작품이다.

칼 구스타프 융(Carl Gustav Jung, 1875~1961)은 인간 사이키⁵²⁾가 어떤 실제적인, 분간할 수 있는 구조를 갖고 있다고 믿었다. 무의식은 의지의 통제를 받는 사고와 행위로 이루어져 있다. 그 아래에 놓여 있는 것은 금방 의식 속으로 불러올 수 있는 마음의 능력과 기억인 전의식(前意識), 그

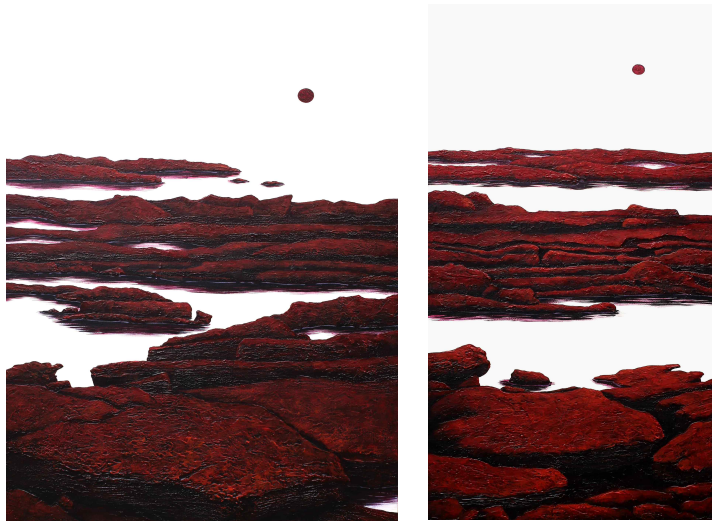
리고 개인무의식인데, 이 개인무의식은 개인적인 기억들(지각한 것, 체험한 것, 억눌린 욕망)로 이루어진 거대한 저수지로서, 그 기억들이 꿈이나 갑작스런 순간적 회상을 통해 의식 속으로 떠오를 적에 우리는 이따금씩 그 저수지로 접근할 수 있다.⁵³⁾

현대 정신의학에서 색채를 이용하는 것은 색채가 직접적으로 그리고 깊숙하게 사이키에 영향을 줄 수 있다는 믿음을 반영한다. 색채라는 상징 언어는 자연계의 빛깔과

51) 김영석(2009), 전계서, p.20.

52) 의식적, 무의식적 마음 활동의 총합.

53) 데이비드 폰테너, 최승자 옮김(1998), 「상징의 비밀」, 문학동네, p.11.



<그림 44> 「홍월(紅月)」

<그림 45> 「홍월(紅月)」

관련하여 가장 쉽게 해독될 수 있다. 예를 들어, 중국 한나라의 황제들(기원전 206~서기 200)은 자기들이 기원을 올리는 자연의 어느 특정 부분에 따라 전례(典禮) 예복을 골랐다. 그들은 달에게 간청할 때는 하얀색을 입었고, 태양을 향해 호소할 때는 붉은색을 입었다. 마찬가지로, 중국인들은 분

홍색이 일출의 색깔을 연상시키기 때문에 그것을 다가오는 성공의 상징으로 보았다.⁵⁴⁾

색채는 상징적인 표현이 더욱 쉽게 표현되는 일상생활의 분야 중 하나이다. 이것은 색채가 우리의 정서에 즉각적으로 영향을 미치며, 흥분과 흥분하지 않음, 즐겁거나 우울함을 만드는 충분한 힘을 지니고 있기 때문이라고 할 수 있다. 심리학자들은 색채가 마음에 미치는 것이 자연과 연관되는 것에서 시작한다고 말한다. 반면, 신비학자들은 스펙트럼이 보여주는 일곱 가지 색을 숫자 7, 음계 음표와 연관시켜 신묘한 설명들을 내놓는다. 더욱 깊은 차원에서는 색채는 생명 안의 어떤 본질적이고 창조적인 특성을 보이므로, 죽음은 검정이나 흰색으로 보여지며, 그 둘 모두가 직접 볼 수 있는 색채들의 부재이다. 색채의 상징적 표현은 색채의 이용까지도 영향을 주기도 한다.

붉은색은 야성적인 세계를 드러내는 것과 같은 생명력을 상징하며, 몸을 관통하여 세차게 흐르는 에너지이자 얼굴을 붉게 달아오르게 하며 사납게 흥분한 감정의 색채이다. 붉은색은 전쟁을 의미하며, 전쟁의 신 마르스와 제우스의 색으로서 남성성과 활동성을 의미하며, 중국인들에게는 행운을, 기독교인에게는 그리스도의 수난을 상징한다.

<홍월>에서 붉은색은 강한 생명력이라는 상징성을 통해 삶에 대한 강인한 욕구를 드러내고 원초적인 의미를 살려 태초의 제주섬의 탄생을 보여주는 듯한 느낌으로 표현하고자 하였다. 붉은 용암이 타오르며 모든 것을 녹이고 불태우지만 새롭게 탄생하

54) 상계서, p.52.

도록 하여 생명력이 움트는 것을 색으로 표현함으로써 인간이 갖는 삶에 대한 욕망을 상징적으로 나타내고자 했다. 또한, 부적에 붉은색이 사용된 것과 같이 삶의 의지에 대한 강한 염원을 드러내고 있기도 하다.

<홍월>의 붉은색은 강렬한 생명력의 표출로 아픔을 딛고 적극적으로 살아가는 삶을 위해 새롭게 찾아낸 희망의 색으로 그것은 곧 존재의 고통을 겪으면서 그 아픔을 치유하려는 생명의 울림으로 이어진다. 작품에 나타나는 붉은색은 삶에 대한 욕구와 본능을 표현함과 동시에 죽음까지도 나타내고자 했으며, 지난 시간의 아픔을 치유함과 동시에 죽음의 두려움까지도 초월하고자 하는 강한 의지의 표현인 것이다. 나 자신이 서 있는 화산섬에서 영감(靈感)을 얻고, 용암이 가진 힘에 주목해서 과거의 추억보다는 현실을 살아가는 강한 모습을 드러내고 있다. 이로써 어머니의 달은 화면에서 차지하는 비중이 점차 작아지면서 이 세상을 힘차게 확보하는 본인의 모습을 아련하게 비추고 있다.

표현방식에서 <홍월>은 <연월>과 동일한 방식으로 표현되고 있는데, <연월>은 풍경의 전체적인 표현이지만 <홍월>은 풍경의 일부인 대지(지형)을 집중적으로 확대하여 표현하였다. 이는 대지가 인간의 생명 존재를 상징하는 것을 더욱 부각시키기 위한 장치로써, 흙에서 태어나 흙으로 돌아간다는 전통적 개념에서의 생명과 회귀, 또는 윤회에 관한 것을 의미하기도 한다.

동양 철학의 기본인 태극 사상에서도 대지의 상징적 의미를 찾을 수 있다. 동양 철학은 자연의 모든 만상에서 내재하고 있는 잠재적 질서를 파악하여 그것을 인간의 마음이 받아들일 수 있도록 재조립하고 있다. 따라서 동양문화에서는 하나의 사물은 그 존재성의 여부에 있어서 객체적인 입장이 아닌 상대적 위치로 해석되어 진다. 태극 사상은 음양의 원리로 상징되어지는데 이 원리는 우주의 어떠한 사물에서도 나타나는 것으로 명(明)과 암(暗)에 의해서만이 아니라 남녀, 강약, 상하, 정신과 육체 등에 의해서도 표현된다. 다시 말해서 양(揚)은 강하고 창조적이고 남성적인 힘으로 하늘과 연결되어 있고, 반면에 음(陰)은 어둡고 수동적이고 여성적이며 모성애적인 요소로 땅 즉, 대지를 대표하고 있다. 예술에서도 대지는 인간에게 있어 어머니의 품과 같은 자연의 안식처로 상징되었다. 대지는 인간이 자연 속에서 마음의 안정과 평화를 느끼는 휴식처이자 삶의 안식처인 것이다.⁵⁵⁾

55) 김효주(2005.) “생명력의 근원으로서의 대지(大地)표현”, 이화여자대학교 대학원 공예학부 섬유예술 전공 석사학위 논문, p.6.

또한, 노자의 사상에 나타난 자연관을 바탕으로 하여 인간은 자연 일부임을 깨닫고, 자연을 통해 배우고 그 법칙에 순응하는 것을 중요시하며, 선입견을 배제해 교감하고 자아를 자연의 법칙에 융화시키고자 하였다. 옛 선인들이 자연을 노닐며 예술적 흥취를 누리며 이상세계를 동경하며 삶과 죽음을 초월한 신선의 삶을 지향한 것과 같이 자연을 친밀하게 받아들이고 그것을 인간 삶의 대표적 상징물로 재창조하여 관념적 표현을 나타내고자 했다.

3. 작품의 형식



<그림 46> 서귀포
해안절벽 사진작업.



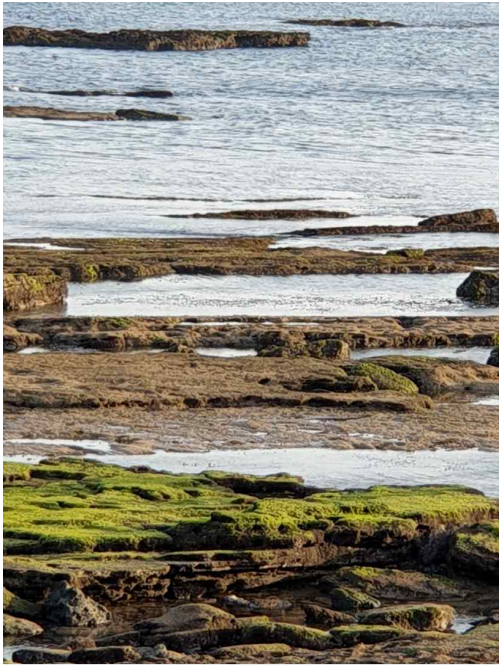
<그림 47> 서귀포
해안절벽 드로잉.

본인의 작품에 대하여 더욱 효율적인 접근과 이해를 돕기 위하여 작품의 제작과정에 대해서 살펴보는 것이 용이하리라 생각한다. 왜냐하면, 작품 제작에 있어 시각적 감각은 물론 촉각적인 감각까지 느껴지도록 하는 것을 중요하게 생각하며, 공간의 상징적 역할을 위하여 풍경을 단순화시켜나가기 때문이다. 그렇다면 본인의 작품은 어떠한 방식으로 제작되는지 살펴보도록 하겠다.

작품을 제작하기에 앞서 사진 촬영 및 드로잉 작업을 하여 적합한 소재와 구도를 찾는다. 작품에 등장하는 장소는 결국 단순화되어 표현되지만, 그 장소가 갖는 시각적, 촉각적 특징과 현장의 생생함을 기억하고 기록하기 위하여 사생(寫生)으로 첫 작업에 들어간다. 사진은 객관적인 정보를 정확하게 기록하는 수단으로써, 이를 바탕으로 여러 번의 드로잉을 통한 재조합으로 화면에 재구성한다. 이때 자연의 풍경을 새로운 구도로 연출함으로써 이미지의 효과를 극대화하여 표현하였다. 위에서 설명한 바와 같이 동양적 감각을 극대화하기 위하여 여백을 충분히 살리고 작품에 등장하는 모든 소재의 역할과 상징성의 부각을 위하여 풍경을 재해석하여 새로운 공간으로 나타낸

다. 그리고 작품 속 공간에 대한 감정과 기시감(既視感)을 표현하기 위해 노력한다.

다음 순서는 작품의 화면에 스케치 후 밑작업을 하는 것이다. 이 과정은 캔버스에 드로잉으로 완성된 것을 옮겨 그리고 난 후, 모델링 페이스트를 이용하여 작품의 주제부인 지형(地形)이나 바다를 표현하는 과정으로 나이프, 송곳 등을 사용하여 마티에르를 두텁게 올리고, 필요에 따라 긁어내며 질감을 표현한다. 이 과정은 작품 제작과



<그림 48> 「광치기 해안 사진」



<그림 49> 「홍월(紅月)」

정 중 가장 오랜 시간이 있어야 하는 과정으로 모델링 페이스트가 갖는 수분감을 활용하여 부드럽거나 거칠게 표현하기도 하고, 더욱 두터운 질감을 표현하기 위해서 건조 후 다시 모델링 페이스트를 바르는 과정을 되풀이하기도 한다. 이것은 작품의 주제부인 인간 내면의 고통과 상실을 나타내는 것으로, 표현의 범위와 두께, 질감 등을 고려해 첫 단계인 드로잉에서부터 계획되어야 할 문제이다. 이 과정이 마무리되면 만 하루 이상의 건조 시간을 갖는데, 날씨의 영향을 많이 받는 재료이므로 이 과정에도 많은 주의를 기울여야 한다. 비가 많이 오는 장마철이나 혹은 기온이 많이 떨어지는 시기에는 건조 속도가 느려지므로 습도와 온도 조절에 유의해야 할 필요가 있다.

모델링 페이스트가 완전히 건조되고 나면 젓소를 물과 혼합하여 얇게 바르고 말리기를 반복하여 완전히 건조시켜 아크릴 물감으로 채색 후 마감제를 바르고 마무리한다.

자연은 방대하고 위대하며 다양한 형상을 하고 있다. 작품은 그것이 가진 촉감과 태초부터 자리한듯한 날것 그대로의 느낌을 살리기 위해 터치와 속도감에 집중하고 자



<그림 50> 「몽중(夢中)」

연 그대로의 질감표현을 위해 재료가 가진 특성을 활용하여 때로는 부드럽게, 때로는 거칠고 화면에서 튀어나올 듯하게 표현한다. 외곽 표현은 배경과 자연스럽게 하나가 되게 하도록 물성이 거의 느껴지지 않도록 얇은 마티에르로 표현하여 화면 속 공간이 확장되는 듯한 효과가 나타날 수 있게 한다.

채색 또한 그들이 가지는 각자의 상징과 역할에 따라 때로는 어둡게 때로는 밝게 채색되며 각 작품이 갖는 이미지와 의미에 최적화될 수 있도록 노력하고 있다.

<그림 50>은 폭풍우가 몰아치는 밤을 그린 작품으로 지형(地形)을 주로 그린 <연월> 시리즈와 다르게 바다를 중심으로 표현하였다. 작품에서 바다는 자아를 둘러싼 사회를 형상화한 것으로 인간관계를 비롯한 모든 사회적 의미를 포함한다. <연월>과 <홍월> 시리즈들과의 차이점은 바다를 나타내는 질감표현에 있는데, 지형을 표현할 때는 갈라지고 굽히고 깎인 느낌을 주는 데 치중한다면, 바다는 부드럽지만 강렬하고 이어질 듯 끊기는 느낌과 물거품이 퍼지는 느낌을 살리는 데 집중한다. 색채도 <연월>의 가장 어두운색들 위주로 조합하여 폭풍우 치는 밤바다의 긴장감을 극대화하고 바다와 비교하면 변화 없는 하늘은 여백 속에 달 하나만을 등장시킴으로써 변화하는 사회적 상징에 집중할 수 있도록 했다. 밀려오는 커다란 파도는 언제든지 나, 또는 관람자를 덮칠지도 모를 듯한 느낌으로 표현하여 개인이 세상에 느끼는 공포에 대한 감정을 공유하고 공감하는 것을 의도하였다.

또한, 작품에서 볼 수 있는 모델링페이스트와 젯소의 중첩과 깎아내는 표현들로 완성된 제주 풍경을 바탕으로 나타낸 감정의 이미지를 통해 드러나는 노동과 반복, 수행의 결과물들은 자연현상과 합일되는 것이다. 매 순간 캔버스에 쌓아올라가는 터치들과 함께 작업을 하며 완성되어지는 작품은 지극히 자연스러운 일상과 경험적 노동의 축적된 결과라고 할 수 있다.

즉, 노동으로 본 작업도 자연의 현상에 정신과 육체를 합일시키는 동양의 자연을 바라보는 시각과 일치한다고 볼 수 있다. 본 연구자는 작업을 통해 자연이 가진 다양한 이미지의 해석들과 작가의 삶에서 경험된 많은 이야기들을 솔직하게 표현하면서 전통적인 표현방식을 넘어 새로운 ‘부조회화’를 통해 ‘나’의 이야기와 함께 시작된 인간 감정에 대한 본원적인 이야기를 구현해나갈 것이다. 이것이야말로 오늘날 로컬리즘을 토대로 한 새로운 현대미술의 창작적 해법이라고 할 수 있다.

V. 결론

회화는 모방에서 출발하여 객관적 사실의 재현과 개인의 감정적 표현에까지 확대되며, 자신의 조형관을 통해 그것을 반영하고자 하는 바람을 구현하고 있다.

즉, 고대로부터 시작된 회화는 대상을 표현하며 주로 집단과 개인의 순간을 기록하고 보존하는 역할을 하였으며, 산업화를 거치며 발명된 사진의 역할로 인해 그 의미를 상실해 갔다. 그로 인해 회화 작가들은 본래의 역할에서 벗어나 개인적 사상과 감정을 작품에 적극적으로 도입하였으며, 기본적인 회화 재료의 활용을 넘어서 다양한 재료로 자신의 세계관을 표출하기에 이른다.

또한, 자신의 사상, 감정표현 능력이 예술에 관한 관심의 중심에 서게 되면서 인식론에 기반한 기호와 상징적 표현이 창작의 핵심 이론으로 떠오르게 되었다. 그러므로 현대예술에서 예술가는 기술적 표현을 넘어 사상과 감정을 표현함에 몰두하며 회화에서 기술은 더는 표현적 핵심이 아닌 기초로써 다뤄지고 있다.

현대회화에 나타나는 질감표현 역시 이러한 생각의 연장선에 자리하며 다양한 시도가 이루어지고 있다. 형태, 질감, 색감, 원근감 등 작가의 의도에 따라 작품 표면에 나타난 다양한 시도들은 다양한 재료의 도입과 작가들의 오랜 실험의 결과물으로써 현대 작가들은 대중의 흥미와 관심을 위해 다양한 재료를 작품에 도입하여 실험적 표현을 선보이며 표현의 영역을 확대하고 있다.

회화 재료는 사회적 발달과 맥락을 함께하며 발전해 왔다. 천연물질이든 합성물질이든 회화를 위한 재료이든 그것이 아니든 작품에 재료로써 활용됐으며, 시대에 따라 새롭게 등장하는 물질을 활용하기도 하였고, 작가들은 작품 창작을 위해 다양한 재료를 활용하여 작품에 자신만의 세계를 구현해 왔다. 따라서 본 연구에서는 재료의 특성과 시대 변화에 따른 재료의 활용에 대해 이해하고 응용하여 표현 영역에서 사용된 재료의 특질을 분석하고 새로운 기법을 개발하기 위한 이론적 토대를 마련하고자 하였다.

본 연구를 위해 선정한 작가인 박수근, 김환기, 박서보, 하종현, 정상화, 정창섭은 자신이 처한 시대적 상황과 개인의 정신세계를 표현함에 있어 각자의 개성적 표현을 위한 재료의 선정과 그 활용에 대해 고민하고 작품에 표현되는 물질성과 표현 주제에

대한 상호작용에 대하여 고민한 것을 알 수 있었다. 본 연구자 역시 작품에 표현되는 이미지와 주제의 상징적 표현을 위하여 필요한 재료에 대하여 고민하고 그것의 효과적인 활용을 위해 노력하고 있다.

본인의 작품에서는 감정의 상징적 표현을 위하여 뚜렷한 질감표현을 나타내었으며, 작품세계에 대한 명확성을 더하기 위해 색감 사용에 의미를 부여하기도 했다. 이를 기반으로 본인의 작품에는 기존 작품 기법과 같이 캔버스에 단순히 물감을 활용할 뿐만 아니라, 모델링 페이스트를 사용하여 두터운 질감을 나타냄과 동시에 풍경의 사실감을 촉각의 영역까지 확장하며 작품에 내재한 감정을 관객에게 전달하고자 함으로써 새롭게 재탄생 되는 자연의 물질성을 획득하고자 한다.

본인의 작품 소재는 제주 자연을 자아의 소통 창구로 삼아 감정을 상징화하여 표현하는 것으로 색채에 대해 의미를 부여하여 상징적 조형 언어, 또는 시각적 언어로 나타내는 것에 초점을 맞추었다.

회화 재료에 나타난 기법 연구는 새로움에 대해 끊임없이 도전하는 자세로써 우연과 의도적 시도로 작품의 기틀을 마련하고 이론적 확립을 바탕으로 하여 회화 재료 사용에 있어 다양한 소재와 기법의 활용을 더욱 자유롭게 할 수 있을 것이다.

본 연구에서는 회화 재료의 특성과 발전에 대해 이해하고 작품 창작을 위한 표현기법과의 메커니즘에 대하여 분석하였다. 이를 통해 본 연구자는 창작에 앞서 새로운 표현기법의 개발을 위한 다양한 사례를 분석하고 앞으로의 작품세계를 확대하는 데 많은 도움이 되리라 생각한다.

참 고 문 헌

< 단 행 본 >

- 강민기 외 3인 지음(2011), 「클릭, 한국미술사」, 예경.
- 국제갤러리(2014), THE ART OF DAMSAEKHWA.
- 김열규(2001), 「메멘토모리, 죽음을 기억하라」, 국리출판.
- 김이순(2010), “1970~80년대 한국 추상미술과 물성(materiality)”, 「미술사학」, 제35집.
- 김현화(2014). “박서보의 〈원형질(原形質)〉 연작 연구: ‘절규하는 인간의 영상’ -사르트르(J-P. Sartre)의 사상과 접목 고찰-”, 「미술사와 시각문화」, 14.
- 나테즈 라네리 다장, 박규현, 김연실 옮김(2008), 「ART OF PAINTING」, 다빈치.
- 남경태(2006), 「개념어 사전」, 도서출판 들녘.
- 데이비드 폰태너, 최승자 옮김(1998), 「상징의 비밀」, 문학동네.
- 리처드 오스본, 신성림 옮김(2017), 「미술사 아는 척 하기」, 팬덤북스.
- 미르치아 엘리아데, 이재실 역(1998), 「이미지와 상징:주술적-종교적 상징체계에 관한 시론」, 까치글방.
- 미학대계간행회(2007), 「미학대계 제1권, 미학의 역사」, 서울대학교출판문화원.
- 박미정(2011), 「자연을 추구하고 영원을 노래하다」, The most beloved painter in korea 김환기 화집, 갤러리현대, 마로니에 북스.
- 사와라기 노이(2012), 「일본·현대·미술」, 두성북스.
- 송미숙, “정창섭론”, 「정창섭」, 국립현대미술관, 2010
- 시릴 모라나, 에릭 우텡, 한의정 옮김(2013), 「예술철학」, 미술문화.
- 심상철(2003), 「미술과 재료 표현」, 미진사.
- 알렉상드르 마트롱, 김문수, 김은주 옮김(2008), 「스피노자 철학에서 개인과 공동체」, ㈜그린비출판사.
- 왕혜천, 송춘남, 송종서 옮김(2011), 「도가 철학 이야기 100」, 보누스출판사.
- E.H.콰브리치, 백승길, 이종승 옮김(1997), 「서양 미술사」, 도서출판 예경.
- 앵거스 그레이엄, 김경희 옮김(2014), 「사유의 폭을 넓히는 새로운 장자 읽기, 장자」, 이학사.

오광수(1978), 「김환기-영원한 망향의 화가」, 열화당.

오광수(1979), 「한국현대미술사-1900년대 도입과 정착에서 오늘의 단면과 상황까지」, 열화당.

유홍준(2014), 「한국의 국민화가」, The most beloved painter in korea 박수근 화집, 갤러리현대, 마로니에 북스.

윤범모(2014), 「박수근 궁핍한 시대의 풍경을 그리다」, 박수근 탄생 100주년 기념전 도록, 가나아트.

이연 자체크, 이기수 옮김(2019), 「미술사 연대기」, 마로니에 북스.

이진경(1994), 「철학과 굴뚝청소부」, 도서출판 그린비.

이택광(2008), 「세계를 뒤흔든 미래주의 선언」, 도서출판 그린비.

장석주(2010), 「느림과 비움의 미학」, 도서출판 푸르메.

전창림(2020), 「미술 재료 백과」, 미술문화.

제레미 갈튼, 이주연 역 (1994), 「유화 기법」, 예경.

조요한(2003), 「예술철학」, 미술문화.

창홍, 정유희 옮김(2010), 「미학산책 : 소크라테스에서 소쉬르까지」, 시그마북스.

최열(2011), 「박수근 평전 시대공감」, 마로니에북스.

최열(2014), 「이중섭 평전」, 돌베개.

최훈동(2007), 「서울대 선정 인문고전 50선, 노자 도덕경」, 주니어김영사.

한린더, 이찬훈 옮김(1987), 「한 권으로 읽는 동양 미학」, 이학사.

홍세연(2020), 「명화로 읽는 미술 재료 이야기」, 미진사.

<학위 논문 >

구진경(2015), “1970년대 한국 단색화 운동과 국제화”, 성신여자대학교 대학원 미술사학과 박사학위 논문

김명숙(2013), “김환기 작품세계의 전환과정 연구”, 명지대학교 대학원 미술사학과 박사과정 논문,

김영석(2009), “동양의 정신으로 구현한 현대미학의 조형적 탐구”, 홍익대학교 미술대학원 회화전공 석사학위 논문

김지은(2017), “자연(自然)의 순환성(循環性)에서 발현되는 차연에 대한 표현 연구”, 홍익대학교 미술대학원 동양화 전공 석사학위 논문

- 김효주(2005), “생명력의 근원으로서의 대지(大地)표현”, 이화여자대학교 대학원 공예학부 섬유예술 전공 석사학위 논문
- 이나경(2021), “탈그리드 구조의 색채추상 연구”, 홍익대학교 미술대학원 회화 전공 석사학위 논문
- 이부용(2015), “박서보의 회화 세계 연구”, 명지대학교 대학원 미술사학과 석사학위 논문
- 이창수(2013), “한국 현대회화에 있어서 행위와 물성의 상호의존성”, 홍익대학교 대학원 미술학과 회화전공 박사학위 논문
- 이혜진(2017), “하종현의 <접합> 연작 연구”, 홍익대학교 대학원 미술사학과 석사학위 논문,
- 하수봉(2006), “박수근의 生涯와 소묘작품에 대한 研究”, 명지대학교 대학원 미술사학과 석사학위 논문

<기타 문헌 >

경향신문, 국립현대미술관 도록,
 문학비평용어사전, 미술대사전(용어편),
 미술사학, 미술평단, 세계미술용어사전,
 월간미술. 충청일보.

<참고 사이트 >

가나아트 공식 홈페이지 <https://www.ganaart.com/>
 국립현대미술관 공식홈페이지 <https://www.mmca.go.kr/>
 두산백과 <http://www.doopedia.co.kr/>
 문화포털 <https://www.culture.go.kr/>
 아트허브 <https://www.arthub.co.kr/>
 윤명로 공식홈페이지 <http://www.younmyeungro.com/>
 위키 백과사전 홈페이지 <http://www.wikipedia.org/>
 한원미술관 홈페이지 <http://www.hanwon.org/>

<Abstract>

A Study on Texture Expression of Modern Korean Painting

- Focusing on my own works -

Yang Min Hee

Graduate school of Jeju National University
School of Fine Arts, Western Painting Major

Advisor : Professor Son Il-Sam

The expression and artistic influence of painting stems from the core of the expression of ideological ideas and painting techniques. These two aspects are the premise of the creation of art works, and are important factors that influence human aesthetics and objective worldview.

In modern painting, competition for creativity develops by adding novelty to novelty to form various expression systems, and materials are no longer a tool, but a symbol. In modern painting, form, material, and color are the medium and tool for achieving the structural form of the work and the symbolism inherent in the work, and form a wider expressive possibility.

Since the late 1950s, Korean modern painting has also revealed materials and techniques that appear as ideological features along with international waves and trends, and materials and actions have taken up a common aspect of art in philosophical thinking and critical perspectives. Since then, Korean art has been using various materials and techniques as a stepping stone to this art world, and many artists have revealed their unique world of works.

Therefore, this study was conducted in accordance with the following research procedures to find out the various texture expression types in Korean modern art and representative Korean artists using them, expand symbolic concepts, and lay the

foundation for new expression techniques.

First, the overall trend of Korean modern art was investigated, and texture expressions in early Korean contemporary art were analyzed and studied, focusing on angformel and monochrome paintings that began to appear in the late 1950s.

Second, the material characteristics of painting materials and their expressions were investigated, and the direction for this researcher to move forward was accumulated through the case analysis used, and the theoretical basis was prepared accordingly.

Third, based on the previous research by period, the authors Park Soo-geun, Kim Hwan-ki, Park Seo-bo, Ha Jong-hyun, Jung Sang-eun, and Jung Chang-seop, who used various materials to express texture, were analyzed. Based on this, a more extensive technique was used to explore creative and new ways of expressing paintings.

Fourth, as a result of analyzing the work of this researcher, the texture expression accompanied by color was expressed as a symbol of inner emotion, and thus various philosophical views on the expression of symbolism according to texture were theorized.

Fifth, as a result of analyzing the image combining the technique and the intention of the work, the experimental aspect and form of the work were objectively identified and expanded to various expression techniques that can lead to seeing, feeling, touchability, or sensibility.

Sixth, we analyzed the unique texture expression and symbolism of materials such as waves, moons, oreum, and islands that often appear in researchers' works, looked for texture expression characteristics in Korean modern art, and considered the symbolization of materials.

In this study, texture acts as an important factor in strengthening the content and determining the character, and it presents a direction that can be expressed creatively through the nature of painting, depth of work, and touch of texture through Matier.