



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

전통 조형물에 나타난 한국 민중의
얼굴 이미지를 활용한 창작 연구



한 성 대 학 교 대 학 원

회 화 과

동양화와진채화전공

심 우 정

석사학위논문
지도교수 강관식

전통 조형물에 나타난 한국 민중의
얼굴 이미지를 활용한 창작 연구

A Study on the Creation of Korean People's Face
Image in the traditional Sculpture



2018년 12월 일

HANSUNG
UNIVERSITY

한 성 대 학 교 대 학 원

회 화 과

동양화와진채화전공

심 우 정

석사학위논문
지도교수 강관식

전통 조형물에 나타난 한국 민중의 얼굴 이미지를 활용한 창작 연구

A Study on the Creation of Korean People's Face
Image in the traditional Sculpture

위 논문을 미술학 석사학위 논문으로 제출함

2018년 12월 일

한 성 대 학 교 대 학 원

회 화 과

동양화와진채화전공

심 우 정

심우정의 미술학 석사학위 논문을 인준함

2018년 12월 일



심사위원장 _____(인)

심 사 위 원 _____(인)

심 사 위 원 _____(인)

국 문 초 록

전통 조형물에 나타난 한국 민중의 얼굴 이미지를 활용한 창작 연구

한 성 대 학 교 대 학 원

회 화 과

동 양 화 와 진 채 화 전 공

심 우 정

사람의 얼굴에는 살아온 지역의 풍토와 사회 전반의 정황이 고스란히 담겨져 있으며 우리 문화유산 중에 얼굴을 표현한 유물들이 많이 전해오고 있다. 우리는 조상이 남긴 얼굴을 통해 그 시대의 문화와 겪어온 삶의 과정, 정서와 애환 등을 읽을 수 있다. 특히 한국 민중의 얼굴이 표현된 유물을 살펴보면 온갖 풍상과 역경을 겪으면서 자연스럽게 형성된 굳센 모습과 애써 억누르지 않고 분출하는 희로애락의 감정들이 드러나 있다.

한국 민중의 얼굴이 표현된 유물은 선사시대까지 거슬러 올라가 볼 수 있지만, 사실적으로 표현된 것은 삼국시대 이후로 고구려 고분벽화나 백제의 흙으로 만든 얼굴, 신라 얼굴무늬 수막새 등이 있으며, 소박한 모습의 불상(민불)과 장승, 무속도, 꼭두(나무인형), 탈(가면) 등 매우 다양하다. 이러한 민중의 얼굴은 만든 시대나 지역에 따라 다르지만, 그 지역 민중의 얼굴을 꾸밈없이 표현한 사실성과 우수한 조형성을 보여주고 있다.

본 논문은 전통 조형물에 나타난 한국 민중의 얼굴이미지를 활용한 작품

론이다. 작품을 표현하기 위하여 한국 민중들의 고된 삶이 투영된 돌(화강암)과 나무라는 질료를 선택하여 그 질감을 차용하고, 민중들이 제작한 얼굴 조형물에서 형상을 모색하였다. 따라서 작품의 재료도 돌과 나무의 질감을 나타낼 수 있는 두꺼운 종이와 건축용 마감재로 쓰이는 테라코트, 나무판을 준비하였다.

작품의 제작 기법은 세 가지를 시도하였다. 선택한 재료인 두꺼운 하드보드지에는 굵기 기법, 테라코트는 쌓기 기법, 나무판은 음각하여 파기 기법으로 하였다. 작품의 분석은 창작한 작품을 재료의 물성에 따라 세 가지로 나누었다. 즉 하드보드지에 선을 반복적으로 굵은 뒤 콘테로 얼굴 형상을 표현한 작품, 테라코트로 돌의 질감을 만든 다음 아크릴 물감을 찍어 바르기를 반복적으로 쌓으며 얼굴 형상을 표현한 작품, 나무판에는 조각도 등으로 음각하여 파내면서 얼굴 형상을 표현한 작품이다. 또한 작품을 제작하게 된 스토리와 작품 제작과정에서 느낀 미적 감정, 회화에서 선의 조형성이라는 순서로 전개하였다.

작품을 창작하는 과정에서 한국 민중들의 조형 인식이 매우 우수하고 독창적이라는 생각을 하였다. 독창성은 현대미술의 특징이면서 작품의 생명으로써 민중들의 솔직 담백한 감정을 자신들의 얼굴을 조형하면서 숨김없이 표출하였기 때문일 것이다. 앞으로 한국 민중의 조형의식에 대하여 깊이 있는 탐구와 한국적 정서를 담아낼 수 있는 독특한 화법을 찾아 전통 속에서 현대성을 모색하는 연구를 진행할 계획이다.

【주요어】 전통 조형물, 민중 예술, 얼굴, 현대성

목 차

I. 서 론	1
1.1 연구의 동기	1
1.2 연구의 목적	2
1.3 연구의 내용 및 방법	3
II. 작품의 이론적 배경	5
2.1 한국 민중의 얼굴형상	5
2.1.1 고구려 고분벽화 인물 · 백제 소조상 · 신라 수막새 얼굴	5
2.1.2 불상의 얼굴	6
2.1.3 장승 · 무신도 · 하회탈 · 꼭두의 얼굴	8
2.2 한국 민중의 미의식	8
III. 작품의 재료와 기법연구	16
3.1 작품의 재료	16
3.1.1 하드보드지	8
3.1.2 테라코트	8
3.1.3 나무판	19
3.2 작품의 기법	20
3.2.1 긁기	21
3.2.2 쌓기	22
3.2.3 파기	23
3.3 작품의 분석	25
3.3.1 종이에 반복적 긁기와 얼굴표현 : [작품 1-8]	52
3.3.2 테라코트의 쌓기를 통한 얼굴표현 : [작품 9-11]	13

3.3.3 나무판에 파기를 통한 얼굴표현 : [작품 12-16]	53
IV. 결 론	39
참 고 문 헌	41
ABSTRACT	43



그 립 목 차

[그림 1] 고구려 고분벽화 인물 · 백제 소조상 · 신라 수막새 얼굴	6
[그림 2] 불상의 얼굴	8
[그림 3] 장승의 얼굴	9
[그림 4] 무속도 · 쪽두 · 하회탈의 얼굴	11
[그림 5] 오래된 목장승의 거친 표면	71
[그림 6] 굵기 작업 후 콘테로 인물 표현하기	22



작 품 목 차

[작품 1] 심우정, <民草 no.1>, 51.5×39.0cm, 하드보드지에 콘테	7	2
[작품 2] 심우정, <民草 no.2>, 51.5×39.0cm, 하드보드지에 콘테	8	2
[작품 3] 심우정, <民草 no.3>, 51.5×39.0cm, 하드보드지에 콘테	8	2
[작품 4] 심우정, <民草 no.4>, 51.5×39.0cm, 하드보드지에 콘테	9	2
[작품 5] 심우정, <民草 no.5>, 51.5×39.0cm, 하드보드지에 콘테	9	2
[작품 6] 심우정, <民草 no.6>, 51.5×39.0cm, 하드보드지에 콘테	9	2
[작품 7] 심우정, <民草 no.7>, 51.5×39.0cm, 하드보드지에 콘테	10	3
[작품 8] 심우정, <民草 no.8>, 51.5×39.0cm, 하드보드지에 콘테	10	3
[작품 9] 심우정, <石人 no.1>, 30.0×30.0cm, 화판에 테라코트 아크릴	13	3
[작품 10] 심우정, <石人 no.2>, 30.0×30.0cm, 화판에 테라코트 아크릴	14	3
[작품 11] 심우정, <石人 no.3>, 30.0×30.0cm, 화판에 테라코트 아크릴	14	3
[작품 12] 심우정, <木人 no.1>, 39.5×23.5cm, 나무판에 조각 채색	17	3
[작품 13] 심우정, <木人 no.2>, 29.5×22.3cm, 나무판에 조각 채색	18	3
[작품 14] 심우정, <木人 no.3>, 47.0×21.8cm, 나무판에 조각 채색	18	3
[작품 15] 심우정, <木人 no.4>, 48.0×18.0cm, 나무판에 조각 채색	18	3
[작품 16] 심우정, <木人 no.5>, 47.4×17.5cm, 나무판에 조각 채색	18	3

I. 서론

1.1 연구의 동기

‘무엇을 그릴 것인가’에 대한 시행과 좌절로 많은 시간이 헛되이 흘러갔다. 실상 어떠한 작품 아이디어가 떠올라 의욕을 갖고 필요한 재료를 구하여 시도해보지만 만족스러운 결과를 얻지 못할 때 스스로에 대한 실망과 좌절에서 오는 고통은 말로 표현할 수 없다. 어쩌다 어느 폐사지(廢寺址)에 와 있다. 시간이 정지된 절터, 사위는 텅 비어 적막하기만 한데 눈에 들어오는 것은 무너져 가로세로 포개어진 축조물과 탑들, 깨어진 돌, 덩그렇게 홀로 남겨진 석불, 그 위로 간간히 무심한 바람이 불어 들꽃을 흔들고 간다.

한국 민중(民衆, the people)¹⁾, 시대의 주인공인 지배층의 사정과는 달리 역사의 기록이나 이름을 남기지 못한 자들, 그날그날 주어지는 하찮고 낮은 삶을 수인(囚人)의 마음으로 살았던, 이름 하여 풀처럼 납작 엎드려 바람이 부는 대로 흔들려야만 하는 존재, 바로 민초(民草)다. 그들은 자신들의 소망과 맺힌 한을 내면에서 분출되는 감흥에 따라 돌이나 통나무에 얼굴을 새겼다. 다소 왜곡되고 험상궂거나 해학적이리라도 그들이 가졌던 감정과 즉흥적 조형의식을 살려 자유롭게 거짓 없이 표현하였기에 미학적으로 더욱 가치가 있다.

현대미술에서 현대성의 평가 기준의 하나로 제시되는 것 가운데 ‘개인의 감정과 표현주의’를 들고 있다.²⁾ 한국 민중이 만든 미술품 가운데 투박하고 무심하게 만들어내는 도자기나 원근법이 무시된 민화 등 여러 가지를 거론하지만 민불이나 장승에서 발견되는 단순하고 독특한 개성과 표출된 감정, 무시된 비례나 왜곡된 얼굴 형상을 볼 때에 현대성을 평가 받는다고 하여도 무방할 것이다.

1) ‘민중(民衆, the people)’의 개념에 대하여, 정치적·사회적 지위가 고양된 오늘날의 일반 국민(nation)으로서의 민중이 아닌, 근대사회 이전의 피지배계층을 지칭한다. 민중의 개념과 민중사상의 연원 등에 대하여 이창일의 논저 『민중과 대동』을 참고하였다.

2) 지상현. (2014). 『한국인의 마음』. 서울: 사회평론, p.63.

1.2 연구의 목적

예술은 인간의 삶과 별도로 유리된 존재가 아닌, 삶 그 자체로 이해되어야 한다. 따라서 어떤 예술을 이해한다는 것은 그 시대 인간의 삶과 환경 등을 총체적으로 파악될 수 있을 때 가능한 일이기도 하다. 이에 대해 이주영은 『예술론 특강』에서 예술의 본질에 대하여 말하기를, ‘삶에 대한 감성적 표현’, ‘인류의 기억’, ‘삶의 총체적 진실의 미적 승화’라고 함축하여 정의³⁾하면서 다음과 같이 얘기하고 있는데, “삶이 가혹하면 가혹한 대로, 고통스러우면 고통스러운 대로 인간은 삶의 체험 내용을 예술형식 속에 표현하며 삶을 아름답게 승화시켰고, 또 그 속에서 위안을 찾아왔던 것이다 ... 예술사를 보면 예술 속에는 언제나 인간의 절실한 바람과 동경이 깃들어 있어 인간이 무엇을 추구하고 살아왔는가를 알 수 있게 한다. ... 우리가 예술을 통해 삶의 진실을 얻을 수 있다면 그것은 아름다운 것이다. 그 진실이 불유쾌하거나 우리를 슬프게 하더라도 예술은 이를 승화시켜 아름다운 것으로 표현해낸다.”⁴⁾고 하여 인간의 진실한 삶과 예술의 관계에 대해 설명하고 있다.

한국 민중의 얼굴에는 고통으로 점철된 삶의 기억이 고스란히 담겨져 전해오고 있다. 얼굴은 단순한 외형적 형상을 넘어 마음속 내면의 심상(心象)까지 읽을 수 있으니 그들의 실질적 자화상이나 다름없다. 한국 민중은 지배계층의 소유물로, 역사의 비주체이며 생산자이며 노력자(勞力者)⁵⁾로, 혹독한 수탈과 잦은 외세의 침략, 거친 삶의 전위에서 생명의 보호막 없이 맨몸으로 비바람을 맞아야하는 삶을 이어오면서, 자연스럽게 형성된 얼굴이다. 이는 바로 나 자신의 얼굴임을 일깨워 준다.

3) 이주영. (2007). 『예술론 특강』. 서울:미술문화, p.15-17.

4) 상계서, p.15-20.

5) ‘노력자(勞力者)’는 『맹자』(등문공 상)에 “머리로 일하는 사람(勞心者)은 남을 다스리고, 육체로 일하는 사람(勞力者)은 남에게 다스림을 받으며, 다스림을 받는 사람은 남을 먹여 살리고, 남을 다스리는 사람은 남에게 의지해서 먹고 살아가는 것은 천하에 통하는 일반적인 원칙이다.(勞心者治人, 勞力者治於人; 治於人者食人, 治人者食於人: 天下之通義也)”(박기봉 역주, (1995), 『孟子』, 서울:비봉출판사, P.152-164.)에서 ‘농부’ 즉 민중을 일컬어 ‘노력자’라고 하였다.

1.3 연구의 내용 및 방법

예술가가 작품을 만들어 내는 것은 자신의 마음속 내면에 형성되어 있는 예술 정신을 겉으로 드러내는 일이며 작품 감상하는 타자를 위한 일이기도 하다. 타자는 예술가의 작품을 통해 예술가가 느꼈을 감정을 경험할 때 비로소 ‘예술가—작품—감상자’라는 삼자관계에서 형성되는 ‘정서적 소통(communiction)’이 이루어진다. 민중의 얼굴 형상 속에서 조형적 사고와 예술적 영감을 찾는 일 또한 ‘민중—민중의 작품—감상자인 작가’라는 삼자관계의 소통구조를 가지고 이해하는 일일 것이다.

감정과 관련하여 바실리 칸딘스키(1866-1944)가 그의 저서 『예술에 있어서 정신적인 것에 대하여』에서 언급한 내용을 요약하면 ‘예술작품의 형식은 억제할 수 없는 내적인 힘에 의해서 결정되며, 이것은 예술에서 유일한 불변의 법칙이다. 내면적 감정은 필연적 존재로서 예술작품이 제작되는 순서는 예술가가 마음속에 느낀 감정에서 비롯된 감각된 것이 예술작품을 이루고, 감상자는 그 예술작품을 보고 감각하며 예술가의 감정을 느끼는 과정으로 이루어지며, 이와 다르게 예술가와 감상자가 공감하지 못할 때의 예술을 일컬어 예술을 위한 예술’⁶⁾이라고 표현하고 있다. 이러한 예술에 있어서 감정의 소통에 이르기까지는 우리 민중이 살아온 역경과 사회·문화적 풍토, 예술 작품이 만들어진 과정 등에 대하여 충분한 이해와 검토가 선행되어야 가능한 일일 것이다.

II장은, ‘작품의 이론적 배경’으로 우리 조상이 남긴 많은 유물가운데 특히 민중의 얼굴이 표현된 유물은 선사시대 암각화까지 거슬러 올라가 볼 수 있지만, 사실적으로 표현된 것은 삼국시대에 와서 고구려 고분벽화에 그려진 시종(侍從)과 병사의 얼굴, 백제의 흙으로 만든 얼굴(塑造像), 신라의 얼굴무늬 수막새 등이 있으며, 소박하게 표현된 불상(民佛)과 장승, 무신도, 꼭두(木偶), 탈(하회탈) 등 매우 다양하게 발견되었다. 이러한 조형물에서 민중의 얼굴 형상의 특징을 살펴보고 이들 민중이 품고 있는 미의식에 대해 고찰해 보

6) 바실리 칸딘스키. 권영필 역. (1986). 『예술에 있어서 정신적인 것에 대하여』. 서울: 열화당, p.17-21.

았다.

Ⅲ장은, ‘작품의 재료와 기법연구’로서, Ⅱ장에서 확인된 민중의 얼굴 형상이 남겨진 대부분의 재료가 거친 돌(화강암)이나 나무라는 데에서 질감을 차용하면서, 창작하려는 작품 재료를 두꺼운 하드보드지, 테라코트(terracotta)와 나무판을 선택하였다. 작품의 제작 기법에 세 가지를 시도했는데 선택한 재료인 두꺼운 하드보드지에는 날카로운 공업용 칼로 긁기 기법, 테라코트는 먼저 거칠게 발라 질감을 내고 그 위에 아크릴 물감을 올렸는데 이를 여러 번 반복하여 쌓는 기법, 나무판은 끌이나 조각칼로 음각 하여 파기 기법을 시도하였다.

‘작품의 분석’에 있어서, 창작한 작품을 재료의 물성을 고려하여 긁기, 쌓기, 파기 기법에 따라 세 가지로 구분하였다. 즉 하드보드지에는 반복적으로 긁기와 콘테로 얼굴 표현한 작품 [작품1-8], 돌의 질감을 내려고 화판의 바탕에 테라코트를 바른 뒤 아크릴물감을 반복적으로 쌓아 가면서 얼굴을 표현한 작품 [작품9-11], 나무판에 파기 기법으로 얼굴을 표현한 작품 [작품12-16]에 대하여, 제작하게 된 스토리와 제작과정에서 느낀 미적 감정, 회화에서 선(線)의 조형성 표현 순으로 전개하였다.

II. 작품의 이론적 배경

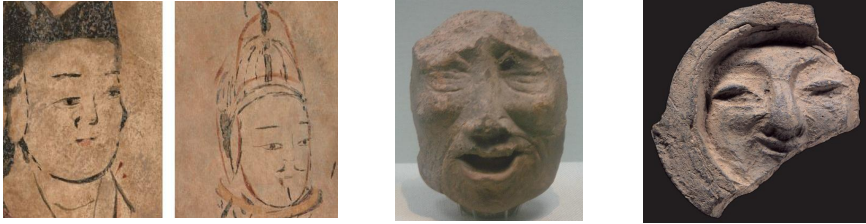
2.1 한국 민중의 얼굴형상

한국 민중이 조형한 얼굴 형상에는 그들이 살아온 고된 삶의 역경과 내면에 품고 있는 희로애락의 마음을 표출해 놓은 것이라 할 수 있다. 그들의 삶이 풍족하고 편안하였다면 표출된 이미지도 둥글고 부드러웠을 것이며, 반대로 삶이 척박하고 고통스러웠다면 모질고 거칠게 표현되었을 것이다. 그만큼 사람의 마음에 품고 있는 정서와 이미지(心像)는 실제 외부로 표출되는 형상과의 관계에서 밀접한 영향을 끼친다고 할 수 있다. 한국 민중의 삶은 지배계층이나 권력자의 권세에 짓눌려 하층계급으로 풀잎처럼 흔들리고 짓밟히면서 험난하게 살아왔으니 그러한 현실과 마음속에 품고 있는 심성이 당연히 얼굴형상에 반영되어 나타난 결과일 것이다.

2.1.1 고구려 고분벽화 인물 · 백제 소조상, 신라 수막새 얼굴

대체로 삼국시대 유물에서 발견된 민중의 얼굴은 제작 의도나 인물에 따라 차이는 있지만, 자신들의 꾸밈없는 얼굴 모습을 사실대로 잘 표현하고 있다. [그림 1] 에서 볼 수 있듯이 고구려 고분벽화에 그려진 젊은 시종(侍從)의 얼굴은 두툼한 볼과 유연한 턱 선을 이루어 젊고 생기 넘치며, 무사(武士) 또한 북방의 가름한 얼굴형을 하고 있으며 젊고 힘이 있어 당당함이 넘친다. 가운데 백제의 ‘흙으로 만든 얼굴상(塑造人物像)’은 언뜻 보면 고된 삶에 찌든 하층민의 모습 같으나 보살(菩薩)의 깊은 사색에 든 표정으로도 읽힌다. 이마와 눈가에 잡힌 주름이나 뭉뚝한 코와 튀어나온 광대뼈, 벌어진 입의 표정을 어느 순간에 뛰어난 솜씨로 잡아낸 매우 사실적인 얼굴이다. 마지막 ‘신라 천년의 미소’라고 하는 ‘얼굴무늬 수막새(人面文瓦當)’에 표현된 신라 여인의 얼굴에는 잔잔하고 여유로운 미소를 띠고 있다. 코는 오뚝하고 작은 입

을 다문 채 웃는 모습에서 생긴 도드라진 광대뼈와 턱 선은 매우 육감적인 표정으로 모두 삼국시대 민중의 얼굴들이다.



[그림 1] 고구려 고분벽화 시종과 병사, 백제 소조상, 신라 수막새

2.1.2 불상의 얼굴

한반도에 불교가 전래되어 조성된 불상이 초기에는 이상화 되고 양식화되었다가 점차 이 땅에 사는 우리 한국인의 얼굴을 닮게 된다. 이러한 일부 민중적 양식의 변화는 실질적 삶 자체를 소중히 여기는 민중철학이 종교에 끼친 영향일 것이다. 둥글고 풍만한 얼굴에 자연스럽게 천진난만하거나 인간적인 미소를 띠고 있는 불상을 볼 때마다 그 시대 민중의 마음이 적나라하게 읽힌다. [그림 2] 의 불상에서 알 수 있듯이 근엄한 부처의 상(像)은 찾아 볼 수 없다. 인자한 어머니 같고, 노인정에 모인 할머니와도 같거나, 못생긴 촌부의 얼굴로 다가온다. 최성자는 그의 저서 『한국의 미 - 선|색|형』에서 경주 남산 여래좌상에 대하여 말하기를 “이 선정(禪定)의 미소는 보일 듯 말 듯 아주 잔잔하다. 누구를 향해 짓는 미소가 아니라 자신의 내면을 향해 짓는 깊은 웃음이다. ... 돌부처들은 인성(人性)의 아름다움을 취해 불성(佛性)을 삼았다. 이 돌부처들은 중생이 곧 부처인 바로 그 부처들로서 인간에 대해 절대 복종을 요구하는 심술궂은 신의 모습이 아니라 마음의 나를 완성한 순결한 모습이다.”⁷⁾ 라고 하였는데 종교적 상징인 부처의 모습이 신성을 버리고 인성을 취했다고 한 것은 부처도 바로 우리 이웃의 모습을 하고 있을 때 오히려 감동적

7) 최성자. (1994). 『한국의 미 - 선|색|형』. 서울: 지식산업사, p.182.

이라는 말일 것이다. 또 하나 비록 소설속의 얘기지만, 황석영이 지은 『장길산』에서 후백제의 유민들이 천불산 협곡에 숨어 살면서, 하룻밤 사이에 천불천탑(千佛千塔)을 세우면 수도가 이곳으로 옮겨온다는 계시에 따라 천개의 불상과 천개의 탑을 세우는 얘기가 나온다. 한 백성이 미륵님을 어떻게 새기느냐고 하자, 다른 한 늙은 백성이 다음과 같이 답하고 있다.

여보게 미륵님을 못 보았다고? 이런 어리석은 사람 같으니, 미륵님이란 자네 아닌가? 자네 모양과 똑같은 이가 미륵님일세. 어이구 그런 말씀 마시우. 저는 어릴 제 관차배에게 매를 맞아 콧대가 부러져서 이렇게 납작합니다. 다리는 절름발이구요. 저는 못 먹고 살아 그런지 키가 안 커요. 보시우, 향아리처럼 작달막합지요.

늙은이가 꺾꺾 웃었다. 하룻밤 사이에 천도되고 거기에 오시는 미륵님이란 모두 자네들 모습일세. 안심하고 꼭 그렇게 새겨드리게. 일손을 놓았던 천민들은 다시 용기가 나서 이번에는 자기 모습대로 각기 미륵님의 모양을 만들어나갔다. 골짜기 안에는 자기네처럼 성도 없고 이름도 없는 제멋대로 생긴 백성들이 짝 들어차고 있었다.⁸⁾

미륵불은 현세불이 아닌 미래세계에 온다는 내세불이다. 백성들의 입장에서 고통스런 현세보다는 다음에 태어날 내세에 희망을 걸어볼 수밖에 없는 처지와 맞아 떨어진다. 자신들이 만든 것이 불상인지 인물상인지 불분명하고 모호하지만 소박한 숨씨 그대로 각자가 소망하는 염원을 담아 신앙의 상을 만들었다는 것이다.

8) 황석영. (2004). 『장길산』 10권. 서울: 책이있는마을, p.252-253.



[그림 2] 불상의 얼굴(좌부터 경주 남산 감실여래좌상, 경주 남산 마애관음보살상, 화순 운주사 불상, 영월 창령사지 나한상)

2.1.3 장승 · 무신도 · 하회탈 · 쪽두의 얼굴

길거리, 마을이나 사찰 입구에 크고 푹 불거진 눈, 척 붙여 놓은 주먹코, 빼드렁니로 익살스럽게 지은 표정, 화가나 무섭게 지은 인상 등 위엄이나 인자한 불상의 모습과는 전혀 다른 못생기고 흉물스럽기만 한 장승⁹⁾을 보노라면 어떤 목적으로 세워놓은 것인지 의문스럽기만 하다. 김두하는 장승을 민중들의 종교적 신상(神像)이라면서 다음과 같이 말하고 있다.

예부터 백성들은 자신들과 벗하여 서로의 아픔을 덜어 줄 수 있는 신상(神像)을 물색하였다. 이에 나무 한 그루, گل 한 자루로 실력은 없으나 모양껏 이목구비를 깎아 보고 그럴싸한 이름도 붙여 주고 하여 그들과 가장 친근한 신상을 공동으로 제작하였다.

주기적으로 공양을 하지 않아도 옷을 단정하게 갈아입지 않고 찾아뵈어도 싫은 소리나 군소리 한 마디 없이 꺾끗이 서서 백성들을 보살피던 듩직하고도 건장한 신, 못났어도 어딘지 모르게 살붙이 같아 믿음직하기까지 한 신, 장승은 이처럼 못난 생김새임에도 불구하고 ‘장승’ 또는 ‘벽수’라는 훌륭한 이름으로 줄곧 우리와 함께 호흡하여 왔다.¹⁰⁾

김두하의 말대로 장승이 백성들 스스로 만들어 세운 종교적 신상이라고

9) ‘장승’의 용어에 대하여, 오랫동안 ‘장승’을 연구해온 김두하는 “長生, 長性, 장승, 장성, 장선, 장신, 법수, 벽수, 수살, 水口막이, 垠(후), 우석목, 돌하르방 등으로 포괄한 말로서 현행 유일의 표준 말”이라고 하였다. (김두하. (1990). 『벽수와 장승』. 서울:집문당, p.19.)

10) 김두하. (2011). 『장승과 벽수』. 서울:대원사, p.8-11.

하면, 지배층의 화려하고 귀족적인 사찰의 부처님을 접하기에는 심히 부담스러웠던 처지에서 공양의 부담도 없고, 엄숙하거나 깨끗이 입지 않아도, 문자를 알지 못해도 심히 부끄럽거나 거리낌이 없었을 것이다. 그러므로 자신들의 처지나 형편에 맞게 섬겨도 되는 신상(神像)이라는 표현이 이해될만 하다. 장승에 대하여 미술사적으로 고찰한 유홍준·이태호는 장승을 민중미술 개념으로 보고 장승의 이름은 비록 ‘○○대장군’이라고 했지만 실제 얼굴의 모습은 평생 농사만 짓던 농민이나 민중의 참 얼굴이라면서 남원 서천리의 돌장승을 민중의 자화상이라고 표현하고 있다.

운봉의 장승은 방어대장군·진서대장군이라는 이름을 갖고 있다. 그러나 이 이름과는 관계없이 그 얼굴에 실린 표정은 평생을 농사일로 보낸 농민, 온갖 힘든 일과 억울함을 당했으면서도 그것이 인생이려니 생각하고 살아온 민중의 참 얼굴 바로 그것이다. 세모꼴 병거지에 둥근 눈망울, 주먹코와 함죽이 모양으로 다문 입의 표현 형식은 인근 실상사의 돌장승에서 빌려온 것이 아닐까 생각되지만, 얻어터질 대로 터진 형상으로 왜곡시킨 그 인상에서 욕심 없이 살다간 민중의 천진성과 건강함을 느끼기에 충분하다. 거친 화강암의 재료가 갖는 특성이 그대로 살아 있고 별다른 조형적 수식 없이 새겨진 점에서 민중미술의 참 맛을 느끼게 된다.¹¹⁾



[그림 3] 장승의 얼굴

11) 유홍준, 이태호. (1997). 조선 후기 장승의 미술사적 규명, 『한국미술사의 새로운 지평을 찾아서』. 서울: 학고재, P.88.

또한 유홍준·이태호는 이러한 장승문화의 미술사적 의미에 대하여, 조형의 원리에 의한 제작이라기보다 신앙과 생활, 노동과 예술이 미분화된 상태에서 또는 그것들이 혼연일체로 어울리는 상태에서 제작된 것이며 민중의 공동체적 생활 속에서 표출해낸 위대한 예술이라고 하고 있다.

우선 기본적으로 동의할 수 있는 요체는 내용에 있어서 생명의 힘, 형식에 있어서 파격의 미라 할 것이다. 이러한 장승의 미학은 그것이 조형의 원리에 의하여 제작된 예술창작이 아니라 신앙과 생활과 노동과 예술이 미분화된 상태에서, 아니 혼연일체로 어울리는 상태에서 제작된 것이었다는 사실에서 구해진다. 그러므로 조선후기의 장승들은 생산에 직접 참여하는 민중의 공동체적 생활 속에서 삶의 정서를 조형적으로 표출해낸 위대한 예술이었음을 확인하게 된다. 그들이 추구한 미적 이상은 어쩌면 원시적 건강성이라 할 만큼 단순하고 소박한 것이다.¹²⁾

장승의 얼굴은 지역마다 표현기법이나 형태가 다르다. 제작한 사람이 그 지역 사람이니 당연한 얘기다. 장승이 그 지역 민중의 얼굴이 반영되었다고 하는데 대하여 한국인의 얼굴을 연구한 조용진은, 그러한 이유에 대해 다음과 같이 말하고 있다. 한국인의 얼굴형이 다양하지만 얼굴을 구성하는 형태소를 나누어 보면 크게 두 개의 대립되는 형이 있는데, 얼굴이 모난 남방계와 얼굴이 타원형으로 길고 정수리가 돌출한 북방계형이라고 한다. 또한 농경 정착생활을 오래도록 하는 동안 유전자 상승 작용으로 인하여 지역별 얼굴 특징이 나타나면 불상이나 장승 등도 이러한 지역의 얼굴특징에 적용된다고 한다.

예전의 우리 미술품에 나타난 조상들의 얼굴이 이렇게 긴 얼굴, 짧은 얼굴, 네모진 얼굴, 둥근 얼굴, 넓적한 얼굴, 뽀족한 얼굴, 오밀조밀한 얼굴로 다양했던 것은 민족이 크게 달라서가 아니라 본래 사람이 가진 유전자 조합의 다양성 때문이다 ...인구 밀도가 높지 않았던 먼 옛날에 어떤 형질의 사람들이 한곳에 모여 농경 정착 생활을 하게 되었다면 대기 4km 이내의 근거리 결혼이 이루어지기 쉬웠을 것이다. 이때 이것이 오래 계속 되다 보면 유전자 상승 작용이 일어나 그 지방이나 지역의 사람들 얼굴이 다른 지방 사람들과 다르게 될 수 있다. 비록 나라는 작지만 우리나라에서도 지역에 따라 특징적인 얼굴의 분포가 다르게 느껴지는 까닭도 바로 이 때문이다. ¹³⁾

12) 유홍준, 이태호, 전게서, p.97.

13) 조용진. (2005). 『얼굴, 한국인의 낮』. 경기: 사계절출판사, p.19.

서북 지방 출신 중에는 얼굴이 고구마형으로 길고 이마의 발제선이 둥근 형의 출현이 높고, 동북 지방에는 이마가 낮은 형이, 동남 지역에는 눈이 가늘고 작거나 반대로 쌍꺼풀에 큰 눈을 가진 얼굴이 많고, 서남 지역 출신자 중에는 증안과 하안의 길이가 짧은 얼굴이 출현 빈도가 높은 사실이 바로 이런 유전자 상속 작용의 증거가 된다. ¹⁴⁾

지역마다 얼굴이 다른 특징을 갖게 되니 문화가 달라진다. 장승은 어디에서나 동네 수호라는 동일한 기능을 갖지만 형태는 각각 다르게 나타난다. 장승에서 보는 이런 지역별 특징은 물론 불상에도 적용된다. 장승을 만든 목적과 불상의 조영 목적이 비록 다르지만, 이런 것들이 갖는 상징보다 더 강하게 작용하는 것이 얼굴이다. ¹⁵⁾

민중의 얼굴은 한국인의 전통종교인 무속신앙의 의식에 쓰인 신상인 무속도(巫俗圖)와 전통 장례식에 쓰인 상여의 장식에 사용한 꼭두(木偶)¹⁶⁾에서도 나타나며, 하회탈에서도 등장하는 인물의 신분에게 맞게 얼굴을 잘 묘사하여 표현하였다. 한국의 토속 종교인 무속은 이 땅에 불교나 유교가 들어오기 전부터 한국 민중의 뿌리 깊이 이어져 온 우주관·생사관을 형성해왔다.



[그림 4] 무속도·꼭두·하회탈의 얼굴

무속도(巫俗圖)는 무당이 제의에 필요로 하여 만든 신상(神像)이다. “무신

14) 상계서, p.25-27.

15) 조용진, 전계서, p.27.

16) ‘꼭두’의 용어에 대하여, 꼭두박물관 홈페이지에, “상여의 부속물로 인물상, 혹은 동물과 식물의 형상이며, 나무로 만들어져 있기 때문에 목우(木偶)라고도 한다.”라고 정의하고 있다.(꼭두박물관 홈페이지, <http://www.kokdumuseum.com>)

도에서 볼 수 있는 대표적인 신들의 초상은 한국의 민중이 가지고 있는 사람의 이상적인 얼굴모습을 담고 있다고 할 것이다.”¹⁷⁾ 인간의 길흉화복을 주재하는 신상이라지만 근엄하고 위협적인 얼굴이 아닌 이웃의 민중 얼굴일 뿐이다. 마치 찾아온 이웃의 근심과 걱정을 다독겨려주려는 듯한 친근한 인상이다. 민중의 얼굴 모습 그대로 조각한 상여(喪輿) 장식인 꼭두 또한 죽은 자의 저승길의 동행자답게 바로 옆집의 친구 같은 낮익은 모습을 하고 있어 삶과 죽음이 경계는 있을지라도 항상 함께 하겠다는 운명공동체 인식을 보여주는 것 같다.

하회탈은 등장인물에 따라 만든 가면을 쓰고 신분 낮은 하층민으로 살아가면서 쌓인 울분을 잠시나마 풀면서 웃고 즐기는 민속극 놀이 도구이지만, 등장하는 각시, 초랭이, 부네탈이 갖는 얼굴이 우리의 골상과 인상을 닮은 매우 사실적인 모습을 보여주고 있다. 민중들은 이 탈놀이에 등장인물의 연행을 통해 평소 억눌려 말하지 못하고 참아온 원망을 맘껏 표출하면서 대리만족을 즐겼다. 민속학자 심우성도 탈이 민중의 창조물로 조상의 입김이 담백 서리고 피로 맺어진 우리의 얼굴이라고 하고 있다.

다양한 탈의 표정은 갖가지의 배역에 따라 다르게 나타난다. 이러한 민속적인 탈들은 어느 특정한 예술가의 개인의 손에서 만들어진 것이 아니라 오랜 세월이 지나는 동안에 여러 민중의 창조적인 의지로 이뤄진 것이다. 민중의 오랜 소망이 모여져서 하나의 즐거리를 이룬 것이 민속적인 탈놀이이라면서 거기에 쓰이는 탈도 민중의 창조물임에 틀림없을 것이다. 어떠한 얼굴을 통하여 무슨 내용의 즐거리를 전하려 하였느냐 하는 데에서 그와 같은 표정의 탈들이 만들어졌으니 그것은 밋든지 곱든지 조상의 입김이 담백 서리고 피로 맺어진 우리의 얼굴이다. ¹⁸⁾

조용진도 하회탈에 대하여, "모든 조형 활동의 원 자료는 시각적 정보이므로 하회탈에서 이 탈을 만든 이가 자주 보았던 경북인 혹은 하회인의 얼굴이 부지불식간에 반영되어 있을 것이다."라고 하고 있다.¹⁹⁾

하회탈은 조형성에서도 매우 독창적이다. 임재해는 ‘하회탈의 조형적 형상

17) 김태미. (1992). “한국어의 얼굴이미지 표현 연구”, 이화여자대학교 대학원 석사학위논문, p.18.

18) 심우성. (1976). 탈, 바가지 위에 새긴 민중의 뜻, 『뿌리깊은 나무』, p.87.

19) 조용진. (2005). 하회탈의 용모학적 특징, 『하회탈, 그 한국인의 얼굴』. 서울: 민속원, p.147.

성과 미학적 가치’에 대하여, “하회탈이 한국인의 얼굴이자 한국탈로서 독창성을 지니고 있는 특징 가운데 하나가 바로 이러한 좌우 얼굴의 불균형적인 비중이라 할 수 있다.”²⁰⁾ 고 하면서 조형성에서도 “초랭이탈의 입을 보면 구조적으로 실재할 수 없는 조형이기 때문이다. 왼쪽 입은 험악한 표정을 짓고 오른쪽 입은 웃는 표정을 짓는데, 한 입에 두 가지 서로 대립되는 표정을 짓는다는 것은 구조적으로 불가능하기 때문이다. 이것은 형식 논리를 넘어서는 변증법적 논리로도 설명할 수 없다. 대립물의 통일이 실제로 가능하지 않은 까닭이다.”²¹⁾라고 하고 있다.

이상 살펴 본 바와 같이 다양한 전통조형물에서 민중의 얼굴들을 발견할 수 있었다. 민중 그들 앞에 놓인 현실의 삶이 힘겨워도 이 땅에서 토박이로 살아오면서 자신들만의 문화를 만들고 얼굴형상을 조형하였다. 그 형상은 바로 자신들의 실질적 모습 그대로 숨기지 않고 표현했다. 비록 찌그러지고 못난 모습일지라도 부끄러워 숨기려 하지 않고 생긴 그대로 적나라하게 드러낸 실존적 인간의 형상이 아닐 수 없다.

2.2 한국 민중의 미의식

우리 민족은 지정학적으로 대륙의 동쪽 끝에 위치하고 삼면이 바다로 둘러싸여 고립된 높고 낮은 산이 많은 지역에서 단일 민족국가로 같은 종교와 풍습 속에 오랫동안 살아왔다. 이러한 지정학적 조건이나 풍토에서 자연스럽게 형성되는 것은 자연에 대한 깊은 신뢰와 순응이며, 모든 것을 자급자족해야 하고 남의 것을 훔내 낼 수 없는 우리 민족만의 독자적 문화가 형성될 수밖에 없었다. 그래서 최순우는 “한국의 미술, 이것은 이러한 한국 강산의 마음씨에서 그리고 이 강산의 몸짓 속에서 몸을 벗어날 수는 없다. 쌓이고 쌓인 조상들의 긴 옛 이야기와도 같은 것, 그리고 우리의 한숨과 웃음이 뒤섞인 한

20) 임재해, (2005) 하회탈의 조형적 형상성과 미학적 가치, 『하회탈, 그 한국인의 얼굴』, 서울: 민속원, p.58.

21) 상계서, p.85.

반도의 표정 같은 것.”²²⁾이라고 하였고, 김원용도 “한국의 미술에서는 정밀한 세부에 관심을 두지 않는다. 정밀하고 완전한 세부는 기술과 통하여 인공적인 성격을 작품에 부여한다. 세부에 너무 머리를 쓰지 않기 때문에 작품의 전체적 효과가 허수룩하고 원만하며 사람에게 친근감을 주는 것이다. 바위가 산에 걸쳐 있는 것처럼 불안정 속에서 안정이 있고 허수룩한 속에 이치에 맞지 않는 짜임새가 있는 것이다.”²³⁾라고 하면서 이를 함축하여 ‘자연과 무아’라고 하였다.

최근 한국미술에 대하여 심리학적 관점에서 바라본 지상현의 한국미술에 대한 심리적 기질을 ‘매닉친화형’²⁴⁾이라고 하고, “매닉친화형 성격은 열정과 흥만 갖고 있는 것이 아니다. 매닉친화형 기질은 쌍극성이라고 해서 열정적 상태의 반대인 울의 상태, 다시 말해 기분이 가라앉고 처져 있는 상태가 서로 교차한다.”²⁵⁾라고 분석하면서, 이어 “이런 매닉친화형 기질은 우리들이 만드는 미술의 양식에도 그대로 반영된다. 그리고 활달한 매닉친화형 양식 가운데 천진하고 자유분방한 것들이 있어 현대적 양식과 절묘한 일치를 보인다.”²⁶⁾고 하였다. 또한 그는 “현대성은 안정보다는 불안, 작위보다는 우연, 기하학적 단순함과 기능주의, 감성을 드러내는 표현주의 등을 특징으로 한다. ... 당대를 지배했던 지배미학의 정통 미술보다는 상대적으로 우리의 기질적 특성에 뿌리를 두고 있는 민예품”²⁷⁾에 내재되어 있다고 하였다.

지상현의 우리 민중의 예술품에서 현대적이라고 한 예로 민예품과 민화를 들고 있지만, 민불, 장승 등의 조형미에서도 거론하지 않았을 뿐이지 충분히

22) 최순우. (2000). 『무량수전 배흘림기둥에 기대서서』. 서울: 학고재, p.14.

23) 김원용. (1996). 『한국미의 탐구』, 서울: 열화당, p.31-32.

24) 지상현, 전계서, p.26.

독일의 정신의학자 테렌바흐(1914-1994)가 병리학적으로 멜랑콜리(melancholy)친화형 성격과 매닉(manic)친화형 성격으로 분류한 것. 매닉친화형 성격은 열정과 흥도 지니면서 그 반대인 우울증의 상태도 지닌 병전(病前)기질로써 지상현은 우리의 미술양식과 딱 들어맞는다고 하였다.

25) 상계서, p.26.

26) 상계서, p.35.

27) 상계서, p.69.

입증되고 있는 것이다. 민불이나 장승의 얼굴 형상을 눈여겨 보다보면 감정과 표현주의적 특징이 잘 드러나 있음을 알 수 있다. 그것은 민중의 내면에 품었던 격앙된 감정과 분노가 폭발하듯, 그러한 심정을 남에게 토로하듯, 때론 이글거리는 눈으로, 외치는 입으로, 찌푸린 인상으로 그러면서도 익살스럽게 넘겨야하는 데서 심하게 왜곡시켜 우연하면서 즉흥적 무작위로 표현된 뛰어난 조형미라 할 수 있다.



Ⅲ. 작품의 재료와 기법연구

3.1 작품의 재료

한국 민중의 얼굴은 주로 돌과 나무에 표현되었다. 이는 민중들이 살아온 풍토적 환경이나 역경과도 흡사하게 닮은 재료들이 아닐 수 없다. 석불, 석장승의 경우는 표면이 거친 화강암이며, 정교한 테크닉 보다는 직관적 조형미로 강조와 생략된 표현을 볼 수 있고, 나무 장승에서도 통나무를 거칠게 깎아 마을 어귀에 세우고, 풍우에 오랜 세월 노출되다보니 세월이 흐를수록 갈라지고 변질되거나 마모되면서 독특한 질감이 드러난다. 이러한 화강암과 나무의 질감을 본인의 작품에 차용하게 되었다.

화강암은 한반도 전역에 걸쳐 흔하게 분포되어있는 암석으로 한국 민족은 이 화강암을 소재로 건축재나 맷돌, 절구, 수조 등 생활용품에서부터 불상·석탑 등 종교적 상징물, 그리고 묘지 등 장례 석조물에 이르기까지 삶의 전반적으로 다양하게 활용되었다. 그러면서 굳건한 돌에서 어떤 세상풍파도 능히 이겨낼 수 있는 의지를 길렀다. 심지어는 돌의 불변성을 찬미하면서 삶의 즐거운 벗으로 여기며 살아왔다. 윤선도²⁸⁾는 “내 벗이 몇이냐 하니 수석과 송죽이라 동산에 달 오르니 그 더욱 반갑고야 두어라 이 다섯밖에 또 더하여 무엇 하리.”²⁹⁾ 라면서 자신의 벗은 다섯인데 물과 돌, 솔과 대나무, 그리고 달뿐이라고 할 만큼 문학의 소재로 변치 않는 신의와 인격의 상징으로 노래하였다.

근대기 화가 박수근이 이러한 화강암의 질감을 차용하여 독특한 바탕위에 서정적 인간상을 표현한 것 또한 돌로부터 받은 한국적 토속성과 가난한 서민의 생활에서 받은 풍토적 미감이 근본적으로 내재되어 있었기 때문일 것이다. 박수근은 평소 친구들에게 “『나는 우리나라의 옛 석물, 즉 석탑, 석불 같은데서 말할 수 없는 아름다움의 원천을 느끼며 조형화에 도입코자 애쓰고 있다.』”는 말을 하였고(중략), 박수근과 교우관계였던 이대원의 회고하는 글에, 『나는 내 나름대로

28) 윤선도(尹善道, 1587-1671), 조선 중기의 문신, 시인, 호(號)는 고산(孤山), 주요 저서로 『고산유고(孤山遺稿)』가 있다.

29) 윤선도, 이형대 외 옮김. (2004). 『국역 고산유고』. 서울: 소명출판, p.315-316.

그의 독창성과 특성을 다음의 두 가지, 즉 마티에르와 색조에서 생각해왔다. 앞에서 언급했듯이 그의 독특한 마티에르는 그 발상이 석물조각에서 연유된 것으로 작가자신도 고백하고 있거니와 . . . 』³⁰⁾라고 하여 박수근이 자신의 화풍을 찾는 데도 한국인의 삶속에 접촉되는 화강암의 거친 질감과 주로 일상적 서민생활에서 소재를 찾았다고 알려져 있다. 이렇듯 돌은 오랜 세월동안 변하지 않아 생활도구로, 신앙과 장례의 축조물로, 문학과 예술의 소재로서 한국인의 심성 속에 내포되어 있는 대표적인 존재이다.

나무 또한 한국인에게 돌과 더불어 밀접한 생활 재료이자 신앙과 문학예술의 소재였다. 나무에 새긴 민중의 얼굴은 목장승이나 불상, 탈과 꼭두 등이 있지만 목장승과 같이 얼굴을 통나무에 새겨 마을 어귀에 세운 뒤 세월 풍우에 노출되다 보니 오래되면 갈라지고 썩거나 마모되어 독특한 질감을 만든다. 이렇게 거친 질

감은 화강암의 거친 질감과 더불어 조형예술에 차용된다.



[그림 5] 오래된 목장승
거친 표면

화강암과 나무에서 질감을 찾는 것은 민중의 삶과 매우 유관하기 때문이다. 한국 민중은 장구한 세월동안 가난과 신분적 제약과 멸시 속에서 억압된 삶의 연속이었다. 곱고 화려한 것이 지배층의 상징이라면 색깔 없고 거친 것은 민중의 상징이라는 분별에서 비롯된 것이지만 그것은 심성, 즉 기질에서도 거칠고 솔직담백하며 자유분방함이라는 민중적 특질이라고 보기 때문이기도 하다. 따라서 연구자가 찾은 나무도 곱게 재단된 목재가 아닌 오랜 세월 비바람에 노출되어 변색되거나 마모된 것일수록 작품 재료로서 적절한 것이었다.

따라서 이러한 화강암이나 목판의 거친 질감을 효과적으로 표현하기 적절하다고 여긴 종이를 두껍게 여러 겹으로 압축한 하드보드지와 건축용 인테리어 마감재로 쓰이는 테라코트, 오래되어 마모되거나 변질되어 쓸모없어 버려질 목판을 선택하게 되었다.

30) 정현웅. (1992). 『박수근의 생애와 예술』. 서울: 삼성미술문화재단, p.111-112.

3.1.1 하드보드지(Hardboard)

회화작업에 있어서 종이는 지지체(support)이면서 직접적으로 표현할 수 있는 재료이다. 지지체는 어떠한 안료나 기법을 통해서 박락 없이 견고한 접착과 작품의 원형을 변함없이 유지할 수 있는 항존성을 고려하여 선택에 있어 신중함을 기해야 한다.

하드보드지는 화학펄프로 제조하여 단단하고 다양한 쓰임과 보존성을 높여주고 있는데 이를 판지(板紙)라고도 한다. 하드보드지를 회화에 이용하면 직접 페인팅 작업하는 것 이외에 콜라주(collage) 기법이나 부피 있는 재료를 부착(Combain painting)하거나 날카로운 도구로 긁어 특수한 질감을 표현하는 등 매우 다양하게 표현 가능한 재료이다. 특히 연구자가 활용하려고 하는 ‘긁기’ 기법에서 긁기를 반복한 뒤에 콘테 등으로 얼굴을 형상화하는데 있어서 착색과 접착력에 대한 조건을 충족시켜주고 있어 선택하게 되었다.

일반적으로 하드보드지는 두께가 0.3mm 이상을 말하는데, 두께나 재질, 색상 등 종류가 다양하다. 반복적인 긁기 작업으로 적절한 질감을 표현하려면 1.0mm 이상은 되는 두께인 것을 선택하여야 하고, 기계로 압축된 것을 써야 날카로운 칼이나 못으로 긁었을 경우 의도된 선(線)이 일정한 결을 이루거나 긁힌 깊이나 폭의 선(線)을 풍부하게 표현할 수 있다. 비록 종이지만 때로는 화강암의 거친 질감으로, 때로는 오래되어 풍화된 나뭇결의 거친 선이 드러나 작가의 의도된 작품으로 완성도를 높이게 될 것이다.

하드보드지 겉면과 내부 속질이 다른 것이 있는데, 코팅된 겉면이나 속질이 모두 같은 재질로 단단하게 접착되어 있는 것을 선택해야 반복적인 긁기 작업에서 과도한 긁힘이나 박락현상 등을 방지하며 작업할 수 있다.

3.1.2 테라코트(terracot)

테라코트는 건축용 내·외부 마감제로 접착력과 발수성, 신축성이 뛰어난 재료이며, 사용자의 의도에 따라 다양한 질감을 표현할 수 있는 재료이다. 특

히 뛰어난 접착력은 캔버스나 합판, 철판, 종이 등 어떠한 바탕 면에도 접착이 가능하며. 접착된 뒤에 건조되면 변형이 없이 내구성이 강한 장점이 있어, 건축재 외에 공예용으로 사용되고 있다.

테라코트³¹⁾ 가운데 회화작업에 주로 사용하는 것은 입자가 고운 수퍼화인(superfine)과 입자가 매우 거친 엑셀(excel)이 있는데 사용자의 작품 의도에 따라 선택될 문제이지만 실제 사용해 본 결과 엑셀은 입자가 매우 거칠어 특별한 마티에르 효과를 기대하지 않을 경우라면 입자가 가장 작고 부드러운 수퍼화인이 표현에 적절하였다.

테라코트의 색상이 매우 다양하지만 흰색 한 가지만 구입하여 사용하였으며, 시험을 통해 검정 아크릴물감과 혼합하여 여러 색상을 만들어 보았으며, 질감을 표현하는 방법도 나이프나 비닐 등 보조재료를 써서 다양한 표현이 가능하고 마르기전이나 마른 후에 드로잉을 하여 재미있는 표현도 가능하였다. 테라코트 작업에 앞서서 이러한 물성에 대한 기본적 지식과 실험을 하면서 작품제작을 위한 준비를 하였다.

3.1.3 나무판

나무는 건축과 공예, 판화의 재료 뿐 만 아니라 평면 회화용으로도 많이 이용되고 있다. 목재를 회화의 재료로 사용하기 위해서는 먼저 목재의 물성에 대한 이해가 우선되어야 한다. 목재는 방향성을 가진 세포의 집합체이어서 나뭇결이라고 하는 것을 알아야 나무를 다룰 수 있으며, 내구성이나 부패·충해의 방지 또한 중요하다 할 수 있다.

목재는 포도당이 모여서 된 셀룰로오스와 이것을 단단하게 한 리그닌으로 되어 있다. 그리고 미량의 수지, 탄닌, 정유(精油) 등으로 되어 있다. 수지와 탄닌류의 삼출(滲出, 액체가 안에서 밖으로 흘러나옴)이 원인으로 목재의 변색과 변질을

31) ‘테라코트(terracot)’는 테라코 코리아(주)에서 생산한 제품이 시중에 유통되고 있으며, 여러 제품 가운데 입자가 고운 수퍼화인과 입자가 거친 엑셀 등 많은 제품과 다양한 색상을 구입하여 공예, 회화작업에 사용할 수 있다.

가져온다. 목재에 함유되어 있는 수분의 양이 변화함으로써 수축, 변형, 갈라짐 등이 일어나고 목재에 붙어사는 미생물이나 충류(蟲類)에 의해 충해를 입는 일도 허다하다. 또한 나무판에는 수목의 횡단면의 절선방향으로 갈라진 판목판(板木板, 무늬결 널)과 방사상으로 갈라진 정목판(柁目板, 곧은결 널)이 있다. 물론 회화용의 판으로서의 정목판을 사용해야 한다. 판목의 경우에는 만곡(彎曲)하거나 뒤틀리는 성향이 있다.³²⁾

창작하려는 작품에 이용되는 목판은 오래되고 일부 부패되고 변질되거나 충류에 의한 충해를 입은 것으로서 작품 제작에 앞서 먼저 삭고 부패된 부분에 대해 제거작업과 세척, 부패와 충해방지 처리, 복원 등의 손질이 필요하였다. 이에 대해 메틸알콜을 물과 9:1의 비율로 희석하여 붓과 도구로 표면의 이물질을 제거하였고, 방충처리는 팀보어(Timbor)을 메틸알콜에 10% 농도로 희석하여 표면에 1차로 살포한 뒤 마른 다음, 다시 2차, 3차례 같은 방법으로 처리하였다. 또한 이물질 제거 중에 목판의 떨어져 나가거나 손상된 부분에 대해서는 목공용 접착제로 복원하여 작업을 위한 준비를 하였다.

3.2 작품의 기법

사람의 얼굴은 인체 가운데 가장 변화가 많은 부분이다. 사람마다 생김새가 다르고 각각 다른 특징이 있듯이 형태, 표정, 색채의 변화 등을 알 수 있다. 개인의 얼굴도 환경이나 감정에 따라 시시각각 변화하는 것이 얼굴이어서 예술적 영감을 받지 않을 수 없으며 동·서양 어느 시대나 화가들은 자신의 얼굴을 자화상으로 남겼다. 한국의 민중들 또한 돌이나 나무에 일종의 자신들의 풍부한 감성을 표현한 얼굴을 새겼는데 작위하지 않은 무의식중에 자신들의 자화상이 되었다.

현대미술은 동양화·서양화·조각 등 전공과 관련 없이 상호간 영역의 경계가 무너졌다. 얼굴을 그리는 방식도 기존의 붓과 물감이라는 전통적 화구를 탈피하여 다양한 재료를 사용하고, 조형기법에서도 붙이기, 태우기, 찢기, 파내기, 바르기, 뿌리기, 흘리기 등 다양한 조형을 시도하고 있다. 본인은 두꺼운 하드보드지에

32) 손경숙. (2010). 『동양회화의 재료와 기법』. 경기: 한국학술정보, p.150-152.

굵기, 테라코트를 두껍게 바르고 아크릴 물감으로 쌓기, 목판에 조각의 음각으로 파기 기법 등을 통해 조형목표를 이루고자 시도하였다.

3.2.1 굵기

굵기 기법은 원래 두껍게 색칠을 한 다음 다양한 도구로 그 표면을 긁어서 시각적인 효과를 내는 기법이다. 사실 이 기법은 유화나 크레파스 등 유성물감을 칠한 뒤 긁어내기를 반복하면서 색의 변화와 조화를 통해 조형목표를 달성하는 것이나, 본인은 두꺼운 종이를 칼로 긁고, 콩테로 드로잉하고, 굵기를 반복하면서 화장암의 거친 질감이나 오래된 목장승의 나뭇결에서 나오는 선(線)을 만들어냈다. 즉 굵기에서 만들어진 선은 골법용필(骨法用筆)³³⁾의 정신이며 실천인 것이다. 선에 대하여 동아시아 전통 미술에서는 가장 중요한 조형요소임은 물론 정신세계의 표현으로 이해되고 있다.

서양미술에서의 선(線)에 대한 개념은 19세기 이후 현대미술에 있어서 선을 긋는 ‘드로잉(Drawing)’의 개념을 대상으로부터 어떤 본질적이고 핵심적인 것이나 의미를 추출하는 창의적인 조형 활동을 의미하므로 독립된 표현수단이 되었다. 따라서 단순한 스케치나 밑그림 정도의 개념이 아니므로 동아시아에서 중시하는 ‘선(線)’ 만큼이나 의미를 부여하고 있는 것이다. 이에 대해 김태완은 “서양회화에서 선에 대한 개념의 이해는 드로잉에서 시작된다고 볼 수 있다. 드로잉은 ‘선을 긋는다’는 원초적 회화 개념의 표현 행위이며 대상을 가시화 시키는 윤곽으로의 동기를 가진다. 이 점에서 드로잉은 서양 회화의 본질적 의미를 지니는 것으로 ‘드로잉 한다’는 것은 무엇인가를 그린다는 표현의 행위로서 결국 ‘표현 한다’라는 신체 행위가 된다. 따라서 최종적으로는 행위 속에 내포되어 있는 새로운 의미로 행위와 캔버스의 일체화를 의미하며, 신체적 동기로서 대상과 일체화되기도 한다.”³⁴⁾라고 말하고 있다.

33) 위진·남북조시대 남제(南齊)의 사혁(謝赫, 500년경-535년경 활동)이 회화품평의 기준으로 제시한 육법(六法) 중의 하나. 골법용필은 붓을 쓸 때에는 골력(骨力)을 빌리듯 해야 한다는 의미로 중국화가 선의 예술이 되는 본질을 제공했다.

34) 김태완. (2003). “동양화의 선에 관한 연구”. 홍익대학교 미술대학원 석사학위논문, p.11.



[그림 6] 긁기 작업 후 콘테로 인물 표현하기

본인이 시도한 ‘긁기’ 작업 과정의 순서는 다음과 같다. 1)여러 레이어 층으로 단단히 접착된 두터운 하드보드 紙를 공업용 칼을 이용하여 한 방향으로 밀도 있게 긁어 내면 날카로운 선(線)을 만들어진 다. 2)콘테로 얼굴형상에 따라 채우고 문지르고 지워내기를 반복하며 자연스럽게 바탕 속으로 스며들어가게 하면서 형상을 조형한다. 3)칼로 긁기와 색 면 채우기를 반복하며 완성도 높여간다.

하드보드지에 긁기와 형상 만들기는 일종의 선의 정신성을 표현한 것이다. [그림 6]은 첫 번째로 시험 삼아 작업해본 작품으로 수없이 긁어내린 선들과 콘테로 표현한 목장승의 형상이다. 목장승은 석장승과 달리 통상 통나무로 얼굴을 조형한 뒤에 마을 입구에 세워 둔 채로 수 년 동안 비바람을 맞으면서 자연발생적으로 소멸해 가도록 하는 것인데, 시간이 경과할수록 퇴화되면서 나무의 질감은 독특하게 변형되고 조형미는 살아나는 특징이 있다.

3.2.2 쌓기

거친 화강암의 질감을 내는 기법에는 아크릴 미디엄 재료인 모델링 페이스트(modeling paste) 등 다양하나 연구자는 즉물적 재료가 작품 소재로 적절할 것 같아 건축용 인테리어 마감재로 사용하는 테라코트(terracot)를 준비했다. 입자가 가장 고운 수퍼화인(superfine)은 마티에르 효과를 내는데 용이하며, 백색이므로 아크릴물감을 섞어서 색상을 조절할 수도 있고, 쌓기와 유사한 임파스토기법으로 통상 사용되는 유화물감에 비하여 수용성이며 빨리 굳는 성질이 있어서 손쉽고 다양한 효과를 내는데 용이하기 때문에 선택하게 되었다.

쌓기 작업 과정은 다음과 같이 하였다. 1)나무화판에 테라코트를 바르고, 마르

기전에 나이프나 롤러, 철수세미, 칫솔, 나무젓가락 등으로 거친 질감을 나타낸 다음 건조시킨다. 2)마른 테라코트는 거칠어 샌드페이퍼로 표면을 문질러 다듬은 다음 그 위에 아크릴 물감을 뭉툭한 붓이나 해면스펀지 등으로 찍어 여러 물감 층을 쌓는다. 3)반복적으로 여러 층의 아크릴물감을 쌓아나가면 화장암 표면과 흡사한 마띠에르가 형성되면서 우연적으로 나타나는 선(線)과 얼굴 형상이 드러난다. 4)드러난 형상이 부족하면 약간의 의도된 선(線)으로 인물을 드로잉을 통해 얼굴을 표현하였다.

쌓기 기법으로 완성한 작품은 거친 화장암의 표면위에 드러난 민중의 얼굴처럼 그 표면의 느낌만큼이나 거칠게 살아온 우리 한국 민중의 얼굴, 돌장승이나 민불에서 받은 단순한 표현성과 굵고 힘 있는 선에서 넉넉하고 너그러운 민중의 마음씨를 담아보려는 시도였다.

3.2.3 파기

나무는 우리의 삶에서 가장 손쉽게 이용되고 가공된 가장 친숙한 재료이다. 오래 살아 고목이 되면 신목(神木)으로 숭배의 대상이 되거나 수많은 신화와 설화를 낳기도 한다. 살아있을 때에는 생명과 정신의 상징으로, 죽어서는 사람과 늘 접촉하면서 그 물성을 유지하고 있으니 사람과 가장 친숙한 존재가 아닐 수 없다. 주거나 생활도구 전반에 걸쳐 이용될 뿐만 아니라, 민속적으로도 목장승이나 탈, 상여의 꼭두로 조각되어 인간의 형상을 표현하는 특별한 존재다.

나무판지에 저부조로 파는 기법으로 음각하여 민중의 형상을 이루기 위해 수집된 것은 대부분 심하게 건조되어 갈라지거나 부패하여 조형과정에서 많은 양의 목질이 제거 되다 보니 자연스럽게 형상이 나오거나 의도대로 끝이나 조각도로 파내어 선(線)드로잉으로 인물형상을 표현하였다. 이렇게 생명을 다하고 죽어 곧 썩거나 버려진 나무판을 주위와 얼굴 형상을 드러내는 행위는 어떤 의미가 있는 일인가. 조각가 심문섭의 나무 조각 작업에 대하여 이일이 쓴 『심문섭의 목신에 관하여, 1986』 이란 글에서 어떤 의미를 찾을 수도 있을 것 같다. 즉 “심문섭이 다루고 있는 나무토막들은 각기가 나름대로의 풍상과 사연을 지니고 있는 것들일 것

이다. 대들보였던 기둥이었던 마루 또는 받침나무였던, 그것이 어찌다가 토막으로 잘리고 생활권 밖으로 밀려난 무용지물이 되고 만 것이다. 거기다가 심문섭은 새로운 생명을 불어넣는다. 그리고 그 생명은 자라나는 나무의 그것이 아닌, 자연의 일부이면서 동시에 독립된 실재로서 스스로 형성되는 생명이며, 그것은 다시 고목의 옛 '풍상'과 '사연'을 되새기는 것이다.(이일, 『심문섭의 목신에 관하여』 1986)³⁵⁾ 이일이 말한 나무토막에 '새로운 생명을 불어넣는'일이 어떤 생물학적 생명이 아닌, 무용지물의 나무토막에서 자연의 일부이면서 독립된 실재 개체로의 새롭게 부여된 생명이라는 것에서 의미이면서 자연에 대한 깊은 애정에서 비롯된 것일 것이다.

본인의 파기 기법의 작업 과정은 1)오래되어 곧 버려질 나무판을 선택하여 썩고 훼손된 부분을 제거한다. 2)방충·방부 등 표면처리와 마름질. 3)목공도구로 떼어내고, 조각칼로 얼굴형상 드로잉하기. 4)색칠과 드로잉으로 마무리하기 순으로 하였다. 나무판에 끌과 조각칼 등으로 파는 행위는 정서의 표현으로서 비록 모필 붓이 아닌 날카로운 도구의 선(線)이지만 방향이나 굵기, 깊이 속도, 강조, 장단, 폭 등 다양한 선(線)드로잉이 가능하였다. 나무판위에 수없이 많은 선들이 부드럽거나 단단하거나 성글거나 조밀하게 나타는 모든 변화에는 작업 과정에서 작가의 감정이 이입된 결과라고 할 수 있다.

35) 이일, 피에르 레스타니, 카트린 프랑블랭 외. (2008). 『심문섭 현전에서 제시로』. 서울: 학교재, p.178-180.

3.3 작품의 분석

3.3.1 종이에 반복적 굵기와 얼굴 표현 : [작품 1-8]

“남산 감실여래 만나러 가는 길
저만치서 방문 열어 놓고 맞아주시네
‘꼬~음’ 헛기침 일부러 하곤 다가설 때
‘너 오니’ 하시는데 아무렇지도 안해라
어머니, 하고 울컥 눈시울 뜨겁던 날.”³⁶⁾

“운주사에 갔을 때
바위 아래 나란히 기대선 조무래기 녀석들
줄지어 별 쪼고 있네, 순간
니덜 뭐하니? 하고 말 걸 뻔 했네.”³⁷⁾

작품의 소재를 찾아 많은 시간을 허비하며 전국 각지에 흩어져 있는 민중의 얼굴상을 답사하였다. 답사 과정 중에는 드로잉이나 사진영상도 필요하였지만, 무엇보다 민중의 얼굴을 통해 직접 전해져오는 말을 들으려 노력하였는데, 대상 앞에 서서 오래도록 물끄러미 보고, 뒤돌아 잠시 쉬었다가 다시 보기를 반복하였다. 경주 남산에서 만난 감실여래좌상을 만나러 가는 길, 멀리서 보아도 감실이 시골집 같아 헛기침을 하고 갔는데, 문을 열고 객지에서 오는 아들을 반기듯 맞이하는 어머니가 ‘너 오니’하는 말쑼을 하는 것 같았다.

운주사 미륵불을 만나러 갔을 때에도 절 입구 바위 밑에 기대어 세워놓은 불상은 마치 추운 겨울날 추녀 밑에 서서 별을 쪼던 아이들 같이 친진난만한 것이 두런두런 지나가는 사람을 보고 말을 거는 듯 했다. 이렇듯 민중의 얼굴에서는 달리 특별할 것 없이 우리 이웃들의 친근한 모습들이었다.

작품 ‘민초’시리즈는 조형물이 소재한 현장에서 관찰한 민중의 얼굴을 조형적

36) 심우정. (2017). <작업노트 1>, 미출간, p.4.

37) 상계서. p.26.

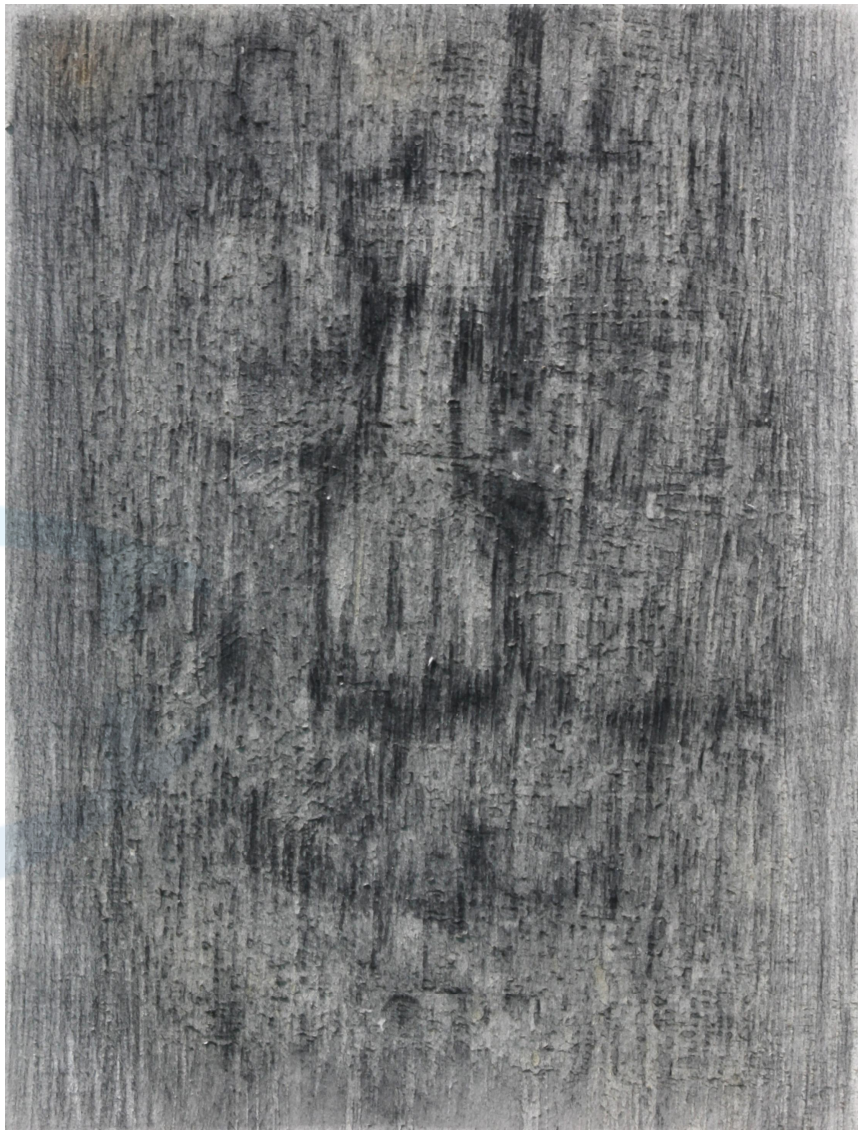
으로 표현한 것이다. 다만 목장승의 경우 시대가 오래된 것들에서 조형성이 발견되곤 하는데, 현재 남아있는 전국 대다수의 목장승은 경우 최근에 제작한 것이거나 색을 입히고 썩지 않도록 도료를 발라놓아 부득이 과거의 문헌자료를 활용할 수밖에 없었다. 하드보드지를 날카로운 공업용 칼로 반복적으로 긁었다. 붓이 아닌 칼로 선(線)을 만든 것이다. 회화에서 선(線)은 점(點)과 더불어 가장 기본적인 조형요소이면서 표현의 출발점이다. 선은 작가의 정신성의 표현으로 선 하나만으로도 작가의 내적 감정을 감지할 수 있으며 힘과 방향성, 동세까지 분석할 수 있다. 칸딘스키는 “점은 그 자체 내에 오직 하나의 긴장만을 지니고 있을 뿐, 전혀 어떤 방향도 갖고 있지 않을 수 있다. 반면에, 선은 긴장뿐 아니라 방향에도 반드시 참여하고 있다.”라고 하여,³⁸⁾ 선의 존재형태에 대해 긴장성(움직임)과 방향(Richtung)성으로 설명하고 있다. 선의 형태에 대해서도 칸딘스키는 수평선을 “차가움과 편평함이 이 선의 기본적인 울림(Grundklänge)이며, 이것은 차고 무한한 움직임의 가능성 중에서 가장 간결한 형태”로,³⁹⁾ 수직선은 “무한하고 따뜻한 움직임의 가능성 중에서 가장 간결한 형태”로,⁴⁰⁾ 설명하고 있다.

작품은 핵심적인 것을 잡아 표현함에 있어, 간명(Simple)하되, 걸려져 승화되었을 때 격 또한 높다. [작품 1-8] ‘民草’시리즈와 같이 무수히 그어 내린 수직선으로 연구자의 마음속에 내재하고 있는 '긴장(Tension)'된 감각을 간결함으로, 반복적으로 그어 내려 화강암 질감이나 고목나무의 질감을 연상시키는 선(線)을 만들었다. 그런 다음 수직선 내부로 콘테를 이용하여 인물을 밀어 넣는 작업을 하였다. 이러한 선을 그어 형태를 해체하는 작업과 형태를 넣는 작업은 수회 반복적으로 이루어지며, 제작 초에 구상하였던 형태가 시간의 흐름이 배어져 나오는 느낌이 완성될 때까지 지속된다. 화강암에 새긴 문양이나 박수근의 화강암의 질감이 풍부한 작품을 보면서도 언뜻 투박하게 보이지만 조금 떨어져서 다시 보면 은은히 형상 나타는 우리의 고졸한 미감을 시도해 본 것이다. 민중의 고된 삶과 여정만큼이나 꽤쾌히 쌓이고 빛바랜 표정이 읽힐 때까지 가까이서 작업하고, 거리를 두어 응시하기를 반복하면서 완성도를 높인 결과물이다.

38) 바실리 칸딘스키. 차봉희 역. (1983). 『점·선·면』. 서울: 열화당, p.48.

39) 상계서, p.49.

40) 상계서, p.49.



[작품 1] 심우정 <民草 no.1>, 하드보드지에 콘테, 51.5×39.0cm, 2018



[작품 2] 심우정, <民草 no.2>, 하드보드지에 콘테, 51.5×39.0cm, 2018



[작품 3] 심우정, <民草 no.3>, 하드보드지에 콘테, 51.5×39.0cm, 2018



[작품 4] 심우정, <民草 no.4>, 하드보드지에 콘테, 51.5×39.0cm, 2018



[작품 5] 심우정, <民草 no.5>, 하드보드지에 콘테, 51.5×39.0cm, 2018



[작품 6] 심우정, <民草 no.6>, 하드보드지에 콘테, 51.5×39.0cm, 2018



[작품 7] 民草 no.7, 51.5×39.0cm, 하드보드지에 콘테



[작품 8] 심우정, <民草 no.8>, 하드보드지에 콘테, 51.5×39.0cm, 2018

3.3.2 테라코트의 쌓기를 통한 얼굴표현 : [작품 9-11]

“사람의 형상을 하고
동녘 아침 해를 천 년이나 맞았다
차가운 돌 몸에 이끼 꽃이 피었다
이쯤 되면 긴 세월을 기다려온 노고로
생명을 부여 받을 만도 하지
아니 눈치 없이
돌부처의 내밀한 속내를 알아챈 것은 아닌지
얼굴이 후끈 달아올랐다
얼마 전 어느 폐사지에서도 감지한
무너진 돌탑의 비의(秘意)
그렇잖아도 폐사지에 가면 버젓한 큰 절집
세워놓고 오는데
간절한 돌부처 한 생명 기꺼이 보고 왔네.”⁴¹⁾

작가의 내면에 형성된 이미지를 밖으로 드러내어 형상화하는 데 필요한 연출 재료나 기법에는 실로 무궁무진하다고 할 수 있다. 작가는 자신이 원하는 결과를 성공적으로 이뤄내기 위해 재료의 선택에서 부터 기법의 적용에 이르기까지 매우 적절하고 신중을 기해야 할 중요한 문제이다. 실제로 민중의 얼굴을 표현하려 했을 때 질감의 문제는 이미 정해져 있었다. 즉 거친 화강암과 나무 판지에서 한국 민중의 삶의 환경이나 처지에 가장 적절하다고 생각했다.

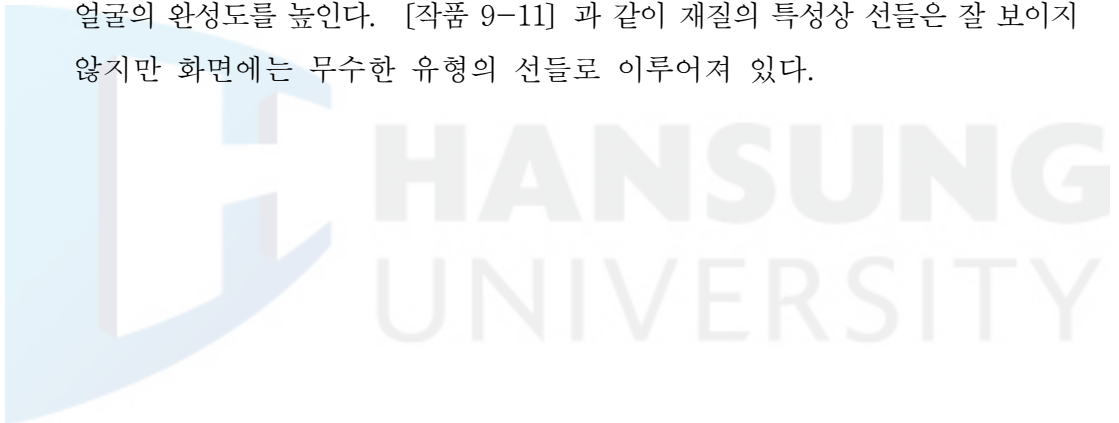
테라코트는 화강암의 표면과 같이 단단하고 거친 질감을 내는데 더없이 좋은 재료이다. 또한 캔버스 천이나 나무판, 철판 등 어떤 바탕에도 접착성이 강하고 건조 시 견고하다. 또한 백색의 테라코트와 아크릴물감과 혼합하여 사용할 수도 있어 어떤 조색도 가능하며, 마르기 전에 다양한 도구로 작가가 원하는 질감을 낼 수 있다.

창작 작품 ‘石人’시리즈는 경주 남산 돌탑들에서 느꼈던 감정을 표현한 것이

41) 심우정. (2018). <작업노트 2>. 미출간, p.78.

다. 경주 남산은 신라인의 불성을 엿볼 수 있는 가장 대표적인 곳으로 산에 있는 바위 전체가 불상으로 조성되었다고 보아도 과언이 아닐 정도로 많다. 대략 천 년은 되었을 터이니 비록 돌 일 지라도 그 염원이면 이미 생명을 얻어 사람이 되었을 것이다. 테라코트를 합판에 바르고, 아크릴 물감을 찍어 올리고, 다시 테라코트를 바르기를 반복하면서 거친 질감과 색으로 여러 층의 레이어를 이루어 건조되면 실제 화강암처럼 단단한 층이 형성된다. 이를 샌드페이퍼로 갈아내어 표면을 다시 다듬으면 보기에는 거친 화강암 같지만, 만져보면 매우 부드러운 표면으로 만들 수 있다. 그렇게 되면 얼굴 조형의 바탕이 만들어진 셈이다.

겉 표면이 백색 테라코트와 어두운 색의 아크릴이 혼합되어 다양한 문양의 선(線)들이 나타나는데 이때 한쪽 눈을 감고 보면 자연스럽게 얼굴의 이목구비가 드러나기도 한다. 여기에 아크릴로 부족한 부분이나 강조하는 선(線) 드로잉으로 얼굴의 완성도를 높인다. [작품 9-11] 과 같이 재질의 특성상 선들은 잘 보이지 않지만 화면에는 무수한 유형의 선들로 이루어져 있다.





[작품 9] 심우정, <石人 no.1>, 화판에 테라코트, 아크릴, 30.0×30.0cm, 2018



[작품 10] 심우정, <石人 no.2>, 화판에 테라코트, 아크릴, 30.0×30.0cm, 2018



[작품 11] 심우정, <石人 no.3>, 화판에 테라코트, 아크릴, 30.0×30.0cm, 2018

3.3.3 나무판에 파기를 통한 얼굴표현 : [작품 12-16]

“민중의 말은 언제나 옳은 것
여기 수 만 번 난도질로 버려진 목도마판에
퍼렇게 버린 끌로 올곧은 민중상 하나 새겨 넣네
나는 결의(決意)하네
삶이 거나하거나 기름지지 않기를
깊은 상처로 고통에 신음하고
고독의 굴속에 들어 갇혀 유리된다 해도
굳게 쥔 옳은 끈 놓치지 않기를
「부드러운 직선」⁴²⁾
한 획 그어놓고 떠날 수 있기를.”⁴³⁾

한국 민중의 삶은 조형물의 질감과 연관 지어 보았을 때 재료의 선택에서도 고려되어야 할 점으로, 그에 맞는 오래되고 퇴색되어 곧 버려질 나무판을 구하여 썩은 부분은 제거하고, 부패와 변질을 막기 위한 방충 작업 후에 사용하게 되었다. 낡아 버려진 조리용 도마나 뿔감으로나 사용될 만한 나무판이다 보니 원래의 나무판의 몸체에서 제거되어 떨어져 나가는 부분이 많았다. 불필요한 부분을 파내는 작업은 나무의 성질을 반납하고 본질로 돌아가는 것처럼 새로운 생명성을 부여하는 일과 같았다. 나무판을 다루는 일은 종류별로 재질의 특성(물성)이 있어 이를 거스르다보면 의도하지 않는 방향으로 변형되거나 훼손되므로 나무의 결과물성을 존중해야만 했다.

작품 ‘木人’ 시리즈는 목장승의 이미지에서 차용한 것이지만, 나무의 성질이나 조성된 자연 형태를 따라야만 한다. 썩은 부분이 있다든지, 웅이나 구멍난 부분이 있으면 이를 적절히 조형에 활용해야 한다. 따라서 재료의 수집에서부터 이미 조형의 고려하여 작품을 구상하게 된다.

[작품 12-13] 의 선(線)은 굵고 부드러우며 가급적 얼굴의 이목구비를 따라

42) 도종환의 시, <부드러운 직선>에서 차용

43) 심우정. (2018). <작업노트 2>. 미출간, p.36.

드로잉 되어 매우 평온하고 안정적이지만, [작품 14-16] 의 경우 직선과 사선이 강렬하게 매우 동세적 이어서 불안정한 긴장감을 주고 있는데, 이는 거칠고 투박한 민중의 이미지를 표현하여 보려는 의도에서 였다. 드로잉에서 선은 무수히 다양한 기법과 재료를 동원하여 편안하고 부드럽게 표현하기도 하지만, 필요에 따라서 강하고 거칠면서 예리한 표현으로 소재의 특성이나 작가의 감정상태를 나타 표출하기도 한다. 또한 자연스럽게 형성된 나무판의 갈라짐이나 변형에서 독특한 우연의 선이 형성되었고, 인물의 그로테스크(grotesque)한 이미지와 혼합되어 인위적으로 드로잉한 선은 더욱 강렬하게 나타나고 있다.





[작품 12] 심우정, <木人 no.1>, 나무판에 조각과 채색, 39.5×23.5cm,
2018



[작품 13] 심우정, <목인 no.2>, 나무판에 조각과 채색, 29.5×22.3cm, 2018



[작품 14] 심우정, <木人 no.3>, 나무판에 조각과 채색, 47.0×21.8cm, 2018



[작품 15] 심우정, <木人 no.4>, 나무판에 조각과 채색, 48.0×18.0cm, 2018



[작품 16] 심우정, <木人 no.5>, 나무판에 조각과 채색, 47.4×17.5cm, 2018

IV. 결 론

본 작품론을 전개해 나가면서 시종일관 상기하며 염두에 둔 것은 ‘삶과 예술’의 관계, 그리고 ‘소통’이다. 서론에서도 언급하였듯이 인간의 삶과 유리된 예술이 있다면 그것은 누구에게도 공감 받지 못할 뿐이며 공허할 것이다. ‘예술을 위한 예술’⁴⁴⁾이 바로 이것이다. 예술이 삶에 편승되어야지 그 반대여서는 안 되겠는가. 삶을 위로하는 예술, 고통스런 현실일지라도 희망을 말하는 예술일 때 ‘소통’의 문제는 당연히 따라오며 시간과 공간조차 무의미해질 것이다. 한국의 민중이 척박한 삶의 여정 속에서도 민불이나 장승을 조형한 행위는 결코 포기하지 않고 서로를 위로하며 내일의 희망을 찾으려는 진실한 삶의 자세에서 비롯된 정신의 증표들이다. 민불과 장승을 만들어 세움에 있어서 예술이나 조형미를 상기했을 턱이 없고 의미나 가치에 대해 애써 계산되지 않았음에도 진실한 자세로 소박한 염원을 부여한 것뿐이다. 진솔한 삶은 이렇게 예술이 되며, 긴 세월을 통해 소통도 이루어진다는 것을 잊어서는 안 된다.

한국 민중의 얼굴은 다양한 유물에서 찾을 수 있었다. 고대의 고구려 고분벽화나 백제시대의 것으로서 출토된 소조상, 신라 때의 기와 수막새 등을 비롯하여 불상, 특히 민불과 장승, 탈과 꼭두 등을 자료로 삼았으며, 이들 민중들은 지배층의 생활방식과는 달리 자유분방한 삶 속에 자연스럽게 형성된 기질에서 맘껏 감정이 표출된 조형물을 제작하였는데, 어떠한 미적 조형미를 염두에 둔 것이 아닌 민속에 따라 전해 내려오는 대로 자신의 감정을 투영시켜 제작하였다. 그 결과 기괴스럽고, 험상궂으며 왜곡되어 그로테스크하다는 평가를 받는 것이다.

창작을 위한 작품의 재료와 기법에서도 한국 민중의 얼굴이 조형된 재료인 거친 화강암이나 나무판임을 고려하여 표면을 거칠게 표현하기 용이한 두꺼운 종이와 테라코트, 나무판을 선택하였다. 기법에서도 종이는 칼로 긁어 강렬한 직선을 표출시킨 다음 콩테로 얼굴을 형상화하였으며, 나무화판위에 테라코트를 거칠게 바른 뒤 아크릴물감을 바르면서 반복하여 거친 표면을 만든 다음 샌드페이퍼로 표면을 다듬어 자연스럽게 표출된 선으로 얼굴 형상을 만들었다. 나무판은

44) 바실리 칸딘스키, 권영필 역, 전제서, p.21.

오래되어 폐기된 목판에서 자연스런 선을 활용하거나 끝과 조각칼로 직선적이고 날카로운 선으로 얼굴형상을 파내는 기법을 썼다. 결국 세 가지 기법 모두 회화에 있어서의 선(線)으로의 조형행위인 것이다. 이렇게 창작한 작품에 대하여 제작 과정에서 경험한 스토리와 미적 감정, 선(線)의 조형성 순으로 분석하였다.

민중의 얼굴을 창작하는 과정에서 부족했던 점은 테라코트를 이용한 화강암의 표면 질감을 얻으려했던 처음의 의도와 다른 결과도 있었으나 포기하지 않고 계속 연구과제로 남겨놓으며, 다만 한국 민중을 이해하고, 민중은 바로 나 자신이라는 주체성을 발견하게 된 계기가 더 큰 의미로 삼으려 한다. “예술가는 사물의 내적인 울림을 감지하고, 그것을 예술작품 속에 구현할 수 있는 특수한 능력을 지닌 사람이다. 예술가를 둘러싸고 있는 사물의 외적인 생과 내적인 생은 예술가가 구현하는 예술의 원천이다. 세계와 영혼, 현실과 꿈의 두 영역은 억압받아서는 안 된다. 예술가는 바깥 세계의 인상(印象)으로 영향을 섭취하고 그것들에 의해서 자극받고 동요되며, 사물의 내적인 울림을 듣고 그 울림을 구체적으로 나타낼 수 있다.”⁴⁵⁾고 한 바실리 칸딘스키의 말을 상기하며 끝을 맺는다.

45) 바실리 칸딘스키, 차봉희 역, 전제서, p.185.

참 고 문 헌

- 김원용. (1996). 『한국미의 탐구』. 서울: 열화당.
- 김두하. (1990). 『벽수와 장승』. 서울: 집문당.
- _____. (2011). 『장승과 벽수』. 서울: 대원사.
- 김태미. (1992). “한국인의 얼굴이미지 표현 연구”. 이화여자대학교 대학원 석사학위논문.
- 김태완. (2003). “동양화의 선에 대한 연구”. 홍익대학교 대학원 석사학위논문
- 도종환. (1999). 『부드러운 직선』. 서울: 창작과비평사.
- 바실리 칸딘스키. 권영필 역. (1986). 『예술에 있어서 정신적인 것에 대하여』. 서울: 열화당
- 바실리 칸딘스키, 차봉희 역. (1983). 『점 · 선 · 면』. 서울: 열화당.
- 박기봉 역주. (1995). 『孟子』. 서울: 비봉출판사.
- 손경숙. (2010). 『동양회화의 재료와 기법』. 경기: 한국학술정보.
- 심우성. (1976). 탈, 바가지 위에 새긴 민중의 뜻. 『뿌리깊은 나무』. 서울: 한국브리태니커
- 심우정, (2017). 『작업노트 1』. 미출간
- _____. (2018). 『작업노트 2』. 미출간
- 유홍준, 이태호. (1997). 『한국미술사의 새로운 지평을 찾아서』. 서울: 학교재
- 이일, 피에르 레스타니, 카트린 프랑블랭 외. (2008). 『심문섭 현전에서 제 시로』. 서울: 학교재
- 이주영. (2007). 『예술론 특강』. 서울: 미술문화
- 이창일. (2018). 『민중과 대동』. 서울: 모시는사람들
- 이형대 외. (2004). 『고산유고』. 서울: 소명출판
- 임재해 외. (2005). 『하회탈, 그 한국인의 얼굴』. 서울: 민속원
- 정현웅. (1992). 『박수근 생애와 예술』. 서울: 삼성미술문화재단
- 조용진. (2005). 『얼굴, 한국인의 낮』. 경기: 사계절
- 지상현. (2014). 『한국인의 마음』. 서울: 사회평론

- 최순우. (2002). 『무량수전 배흘림기둥에 기대서서』. 서울: 학고재
- 최성자. (1994). 『한국의 미 - 線|色|形』. 서울: 지식산업사
- 황석영. (2004). 『장길산 10』. 서울: 책이있는마을

꼭두박물관 홈페이지. <http://www.kokdumuseum.com>, 2018년 12월 10일 검색함.



ABSTRACT

A Study on the Creation of Korean People's Face Image in the traditional Sculpture

Shim, Woo-Jung

Major in Oriental painting and

True Colored painting

Dept. of Painting

The Graduate School

Hansung University



The face of person contains the natural features of the area that he has lived and the circumstances of whole society, and many relics expressing face among our cultural heritages have come down. Through the face left by our ancestors, we can read the culture of the age, the process, emotions, joys and sorrows, etc., of life they experienced. Especially, in the relics that express the face of Korean people, the firm appearance naturally formed throughout all kinds of hardships and adversity, and the emotions of joy, anger, sorrow and pleasure that are not repressed and spouted are revealed.

Although the relics expressing the face of the Korean people can be traced back to prehistoric times, what were actually expressed are that since the Three Kingdoms period, including the tomb murals of Koguryo, the earthy faces of Baekje , and the face shaped convex tiles of Silla, and they are very diverse such as simple Buddhist statues (folk Buddhist),

Jangseung(totem pole), Shaman shrine, Kkokdu(wooden doll), Tal (mask), etc. These people's faces are different according to the era and region, but they show the reality and excellent formability that expressed the unadorned faces of the local people,

This paper is a work theory that utilizes the face image of Korean people appeared in traditional formative works. In order to express the works, we selected the matters called stone (granite) and wood which project the Korean people's hard lives, borrowed the texture and searched the form in the face formative works made by the people. Therefore, as the materials of works, we also included thick papers representing the texture of stone and wood, terracoat used as architectural finish, and wooden boards.

As production technique of the works, we tried three things. The scratch technique was used in thick hardboard as selected material, the stacking technique in terracoat, and intaglio graving technique in wooden boards.

For the analysis of work, we divided the created works into three things depending on the material properties of the material. In other words, they are the works of expressing the face shape with the conte after repeatedly scratching the lines on the hardboard, the works of expressing the face shape with repeatedly stacking the acrylic paint after creating the texture of the stone with the terracoat, and the works of expressing the face shape with while engraving with graver on wooden boards. In addition, we developed in order of the story of making the work, the aesthetic feeling felt in the process of making the work, and the formality of the line in painting.

In the process of creating the works, we thought that Korean people's formative recognition was excellent and original. Originality, as the feature of contemporary art, may be because it expresses the people's open-minded feelings as the life of works without being hidden with forming their faces. In the future, we plan to study modernity in the tradition by searching for a unique painting art that can include in-depth quest of Korean people's formative consciousness and Korean emotion.



[Key words] traditional formative works, folk art, face, modernity