

경계의 미학-정신에서 물질로

정종미 한국화가/재료학자

미술은 음악/문학과 달리 재료/물성을 통한 표현이기 때문에 물성인 재료 기법을 다루어야 비로소 완전한 미술사가 될 것이다. 음악은 소리의 파장으로, 문학은 언어로, 감성을 드러낸다면 미술은 안료/전색제 등의 물질을 통해 소통하기 때문이다. 회화는 각 장르마다 포수법/전색제/마감재까지도 하나의 유기적 관계 안에 있기 때문에 재료 기법이 양식을 결정하는 주요소가 된다. 조선의 초상화는 왜 비단이었으며 서양은 왜 유화였고 동양은 왜 교화¹인지, 서양에는 왜 먹이 없는지 등 의문은 많다. 중국의 수묵화는 유연묵^{油煙墨}의 발견으로 말미암은 것으로 재료가 양식을 결정한 좋은 사례인데 대부분의 한국미술사학에서는 재료 연구가 배제되어 있어 먹의 정신/물질이라는 양가적 조화에 대한 연구는 발견하기 어렵다. 이렇듯 재료 기법이 배제된 미술사는 온전하다고 할 수 없다. 따라서 본고에서는 그간 고암 이용노에 대한 양식사적 조명보다는 재료 기법사적인 관점에서 살펴보고자 한다. 먼저 한국미술사를 간략히 고찰하고 고암의 위치를 파악한 뒤에 작품에 나타나는 재료 기법을 사회/미학적 관점에서 해석해보고자 한다.

I. 재료 기법과 한국미술

한국미술은 고구려 벽화로부터 시작되어 고려 불화(견화) 그리고 조선의 수묵/채색화로 크게 나눌 수 있다. 고구려 벽화는 주지하다시피 음양오행론에 입각한 채색화이다. 당시 음양오행은 종교이자 철학이었고 우주관이었고 지금도 우리의 의식/사고의 기저를 차지하는 뿌리라고 할 수 있다. 재료 기법에 대해서는 아직 공론이 없는데 바탕재는 석회벽/돌벽이고 그 위에 포수를 하고 선묘/채색을 하였다. 포수/안료용 전색제가 무엇인지는 아직 알 수 없지만 여러 정황으

1 수묵화, 채색화와 같이 아교(膠)를 전색제로 사용하는 그림을 통칭한다.

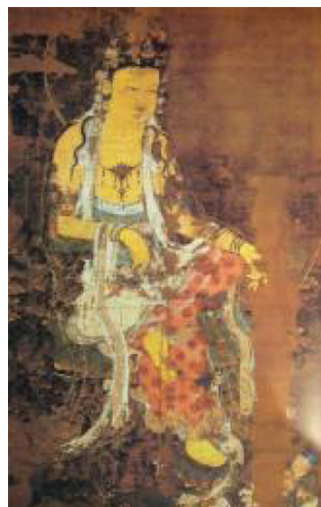
로 보아 교膠의 사용이 우세한 것으로 보인다. 안료는 돌가루인 석채와 수간채(흙 안료/쪽)인 천연안료를 사용하였다[도판1].

채/흙안료는 무기안료이고 쪽/연지는 유기안료이다. 유무 즉 음양의 세계를 표현해냈는데 고구려 벽화에 사용된 재료 기법은 우리가 앞으로 조사/확인해야 할 매우 중요한 과제이다[도판2].



도판1

일본 다카마츠 고분벽화, 석회벽에 자연채료,
6세기경



도판2

김인문 외 7인, <수월관음도>,
비단에 채색, 고려

고구려 벽화에서 드러난 음양오행 사상은 이후 불교전래와 함께 융합되었고 이어 고려불화가 등장한다. 생견²의 앞뒤에 그려진 채색화로서 비중이 큰 석채/수간채를 사용하였다. 고비종의 안료를 사용하고 두루마리 형태로 말아두려면 종이보다는 비단이 더 견고하고 적절했을 것이다. 접착성의 유기물인 교를 만들고 안료도 광물/흙을 뺀거나 갈아서 입자별로 수비³하여 교와 섞어서 그렸다. 뒷면에는 대부분의 석채가 쌓여서 칠해지고 앞에는 소량의 석채/수간채 그리고 먹 선이 적용된다. 수간채⁴ 중 염료성 안료⁵도 사용하였는데 이것은 석채의 불투명

2 누에고치에서 뽑아낸 생사(콘드린+피브로인 성분)로 짠 비단을 말한다.

3 물의 비중을 이용해서 안료를 입자별로 분리하는 방법을 이른다.

4 흙안료나 쪽/연지 등의 염색재료로부터 얻어온 안료를 이른다.

5 조개가루 등의 흰색 안료(Filler)에 염료를 덮어서 만든 안료를 이른다.

성을 낮추어 채도를 높이며 천연 석채의 색상한계를 극복해준다. 자연에서 얻은 제한된 오색에 다양한 색상변화를 주기 위한 수단이었다. 무기/유기안료의 중색⁶의 색감은 비교할 수 없을 만큼 아름답고 배채기법⁷은 화면에 요철^{凹凸}을 형성해주어 음양의 공간감을 형성해준다. 유무의 만남과 음양의 조화는 상극이 상생으로 승화되는 이치인데 이는 수묵/채색 등 우리 그림 전반에 걸쳐서 내재되어 있거나 드러나는 현상이다. 조상들은 유무 즉 상극의 재료를 사용하여 상생적 기법을 도출함으로써 회화의 질을 상승시키려 하였다.

조선은 고려와의 단절을 위하여 성리학인 유교를 선택하였다. 벽화/불화 등 채색화의 전통은 상/하층으로 숨어 버리고 수묵화의 우위를 맞게 되었다. 유교의 원시경전인 주역이나 도교의 선사상 역시 불교적 세계관과 공유하는 점이 많다. 결국 이 종교들의 의식의 기저는 동양인의 초기 우주관이라고 할 수 있다.

II. 색과 음양오행

한반도의 미술사는 한국인의 내재적 무의식의 외형화라고 볼 수 있고 이런 점에서 수묵/채색은 공히 우리의 뿌리의식인 음양오행적 사고로부터 출발되었다. 두 양식의 뿌리미학을 도식적으로 표현하면 아래와 같다.

무(無) → 유(有) → 음양(陰陽) → 오행(五行)

이를 그림에 대비시킨다면 무^無는 그림을 그리는 화면이 되고 유^有는 한 점의 먹이나 안료가 될 것이다. 음양^{陰陽}은 농담이나 단청이 되고 오행^{五行}은 먹이나 안료의 오채가 된다. 도식화하면

화면(무/백지) → 먹/안료 → 농담(濃淡)/단청(丹青) → 오채(五彩)

가 된다.

음양이 농담이 되면서 수묵의 절대가치가 되었고 오행이 오채가 되면서 채색의 그것이 되었다. 의식의 뿌리인 음양오행은 바로 수묵/채색에 깊이 내재되어 있는 뿌리미학이다. 이것에 대한 논란은 우월/열등 등 차별의 문제가 아니고 다만 공유/공생의 문제이다. 수묵/채색에 대한 이분론을 불식하고 음양의 균형을 도모해야 함은 바로 이런 근거로부터 나온다.

6 혼색의 상대개념으로 원색의 색층을 쌓아올려서 다채로운 색상을 유도해내는 채색기법이다.

7 그림의 뒷면에 채색하는 기법을 이른다. 견화의 경우 배채기법을 주로 사용한다.

III. 정신과 물질로서의 먹

먹은 서양에는 없고 동양에만 있는 재료인데 동서의 우주관의 차이에서 비롯된 결과이다. 서양인은 태양인 빛을 전제로 하고 동양인은 태양계만 아니라 더 넓은 우주를 의식하여 우주의 궁극적 색을 찾고자 하였고 이것이 먹이라는 물질로 나타나게 된다. 예를 들어 난초를 그린다면 서양인은 잎을 녹색으로, 그림자까지 그릴 것인데 동양인은 잎을 먹[현색_{玄色}]으로 그리고 그림자는 그리지 않는다. 먹이라는 재료를 통하여 동서의 세계관은 명료히 드러난다. 모든 색을 함유하는 근원적 색은 현색이고 대상을 그릴 때도 대상의 본질을 표현하려면 태양빛에 의한 가시적 색이 아닌 궁극의 본질적인 색으로 그려야 한다는 것이다. 먹의 등장은 이러한 동양의 철학/사색적 관념을 배경으로 잉태되었다[도판3, 도판4 도판5, 도판6].

五行圖					
五常	五臟	五時	五方	五色	五行
仁	肝	春	東	青	木
礼	心	夏	南	赤	火
信	脾	土用	中央	黄	土
義	肺	秋	西	白	金
智	腎	冬	北	黑	水

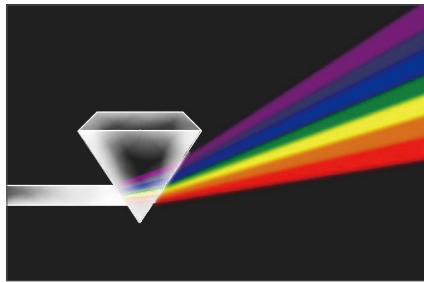


도판3

동양인의 우주관이 도식화된 오행도

도판4

동양인의 난초그림



도판5

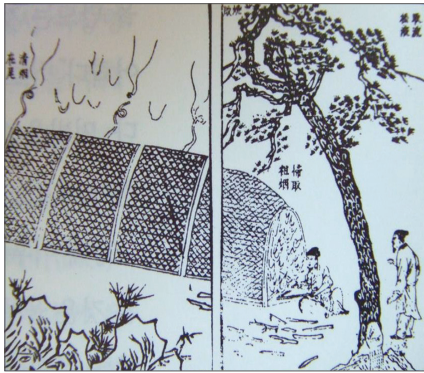
스펙트럼에 의한 태양광선의 파장

도판6

서양인의 난초그림

먹은 초기에 석묵_{石墨}, Graphite이 사용되었고 이후 소나무의 뿌리를 태워서 만든 송연묵_{松煙墨}, 그 뒤에 기름의 그을음으로 만든 유연묵_{油煙墨}이 사용되었다[도판7].

본격적인 중국의 수목화는 이를 기점으로 포문을 열게 된다. 송연의 입자는 유연보다 6배가 크므로 물분자가 달리는(번지는) 속도를 따라갈 수 없는데 반해 유연은 매우 작아서 물과 같은 속도로 달려갈(번져갈) 수 있다. 바탕재인 선지는 이 유연의 다양한 농담을 섬세하게 담아낼 수 있는 최선의 재료였다. 먹의 농담을 최선으로 하는 수목화는 이렇게 성립되었다. 따라서 중국 수목화의 찬란한 역사는 결국 이 유연묵과 선지라는 재료에 의해 정해졌다고 해도 과언이 아니다. 도불 이전의 고암 작업은 재료 기법사적 측면에서 한국에 국한되지 않은 중국이나 동양권이 공유하는 거대 수묵미학의 유형 중 하나였다고 볼 수 있다.



도판7

송연과 유연의 제조

중국적 수묵의 개념은 북송 미불[＊]의 발묵산수로부터 시작되었다. 미불 이전에는 초기에 석묵이, 이후에 송연묵이 사용되었고 당시의 오도자, 동원 등의 그림을 보면 확연히 알 수 있는데 거의 다 번짐이 없는 선묘로만 이루어져 있다 [도판8, 도판9]. 선묘가 미적으로 최선이라는 차원에서 선택된 것이라기보다는 재료 즉 송연묵 자체가 번짐이 불가능하기 때문에 선묘가 주된 조형이 되었던 것이다. 이후 11세기 경 유연묵이 개발되었고 이를 가장 먼저 사용한 이가 미불이었다 [도판10]. 당시로는 첨단기술의 발명으로 획기적인 사건임에는 틀림이 없었을 것이다.

회화를 구성하는 3요소가 바탕재, 전색제, 발색 물질인데 이 세 가지가 갖추어져야 회화는 성립된다. 이런 재료적 관점에서 중국 수묵화를 분석해 본다면 농

담을 극대화시키는 선지를 바탕재로 하고 전색제는 교를 썼으며 발색 물질은 기름을 태워서 얻은 탄소 입자였다.



도판8

오대 동원의 피마준 산수화 <한림중정도>



도판9

당 오도자의 백묘 인물화 <87인의 신선도>



도판10

송 미불의 발묵산수 <춘산서송도>

중국적 수묵은 바로 유연묵이라는 재료의 발견/획득으로 인한 것으로 재료 가 양식을 결정하고 동양의 거대 미술사를 점유한 매우 중요한 사례라 할 수 있다. 선지와 유연이라는 질료의 조합으로 남종화는 가장 우월한 조형으로 격상되

있고 수천년에 걸쳐 최고의 위치에 올라 오랫동안 대표양식으로서 중국/동양 미술사를 장식해왔다. 정치/사회 등의 여러 영향도 있었을 테지만 남종화 우위 현상은 중국의 풍토적 조건이 가장 큰 영향을 미쳤다. 수묵은 당연히 그런 조건에 가장 잘 맞는 탁월한 재료로 선택되었을 것이다. 이러한 성향은 비교적 중국 의존도가 높았던 조선에 지대한 영향을 주었고 조선 말에는 거의 한국미술의 지배적 형식으로 자리잡았던 듯하다. 조금 과한지는 몰라도 도불 이전의 고암의 작업 역시 이러한 거대수묵의 영향 아래 있었음을 부인하기는 어려운 듯하다.⁸

이렇듯 시간적 거리를 두고 미술의 재료 기법사를 본다면 재료라는 물질이 창작에 끼치는 영향은 매우 지대함을 알 수 있다. 그림이 정신과 물질의 상호적 관계로 말미암는 것임을 확인할 수 있다. 미술의 양식과 재료 기법의 균형/조화는 끊임없이 시도되어야 하고 이로써 삶을 풍요롭게 하는 건강한 미술의 실천/감상이 가능하다는 교훈을 얻을 수 있다.

조선 말 이후 국가적으로 여러 다사다난한 시대상황에서 문인화 영향이 지대했고 이로 인해 그림의 물질성은 간과되고 정신성만 강조되었던 점은 반성해야 할 부분이다. 이러한 치우침은 오히려 서양화의 성장만 부추겼고 민화의 등장 역시 그 반동으로 인한 것은 아닐까 하는 추정도 하게 된다.

IV. 먹과 발색 물질

동양인의 우주관을 드러내는 먹墨은 형이상의 색으로 질료적 측면에서 보면 전색제(교)+발색 물질(탄소 입자)의 결합체이다. 탄소는 더 이상 산화될 소지가 없고 발색제로서 영구성을 지니기에 선택이 된 것이다. 수묵 재료와는 달리 채색을 보면 회화 3요소 중 바탕재로는 초기에 회벽을 사용하고 이후 비단(생견), 다음으로 종이(순지/장지)⁹를 사용하였다. 19세기 말에 선지에 채색을 사용한 사례도 있으나 선지는 단섬유로서 장섬유인 닥지만큼 질기지 못하고 석채와 같은 안료를 바쳐줄 만큼 질기지 못하므로 이는 담채용이다.

8 바탕이 거의 캔버스처럼 정철된 현재 화단과도 유사한 상황이다. 약소국의 비애라는 점도 감안하지만 지나친 사대성과 균형 부재의 편파성은 지금도 여전하다.

9 순지는 순수한 닥지라는 의미인데 당시에는 한지를 닥과 다른 섬유를 섞어서 만드는 경우도 많았기에 100% 닥이라는 의미로 사용된 용어이다. 장지는 순지를 크게 여러 장 붙여서 만든 크고 튼튼한 종이를 이르는데 도침은 선택사항이다. 두 용어 모두 닥종이의 기능, 형태 등 다양한 측면을 두고 만들어진 용어이다.

고구려 벽화에 사용된 전색제는 명료하진 않는데 동시대 그림들이 膠로 그려진 것으로 미루어보아 유추해볼 뿐이다. 안료는 오채^{五彩}로 세계를 표현하므로 자연에 존재하는 오색을 선택하였다. 색을 지닌 광물질을 파쇄 후 갈아서 만든다. 이를 석채^{石彩}라 하고 석황(황색), 주사(적색), 석청/석록(청록색)이 있다. 무채색으로는 석묵/먹(흑색)과 납가루(백색)가 있다. 여기에 흑안료(백/황/갈색)와 남/적색 등의 수간채가 추가된다[도판11, 도판12-1, 도판12-2, 도판12-3, 도판13-1, 도판13-2, 도판13-3].



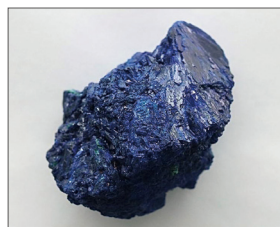
도판11
천연 광석



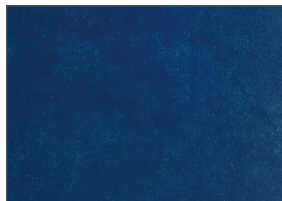
도판12-1
석황석



도판12-2
주사석



도판12-3
남동광



도판13-1
석청+등황 적채



도판13-2
석청+연지 적채



도판13-3
석청+쪽 적채

이런 재료와 함께 주요기법은 쌓아올리기와 번지기인데 전자는 채색에, 후자는 수묵에 해당이 된다. 사용된 안료 역시 여기에 맞추어 채색은 진채로 석채/수간채와 같은 대립자를 사용하고, 수묵은 담채로 안채/봉채/편채 혹은 튜브물감 등의 소립자 안료를 주로 사용한다.

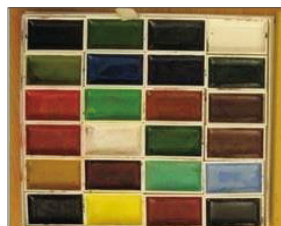
조선을 거치면서 고구려/고려의 맥을 이어가는 채색화는 상류층에서는 궁중의 초상화나 궁중희화였고 하층에서는 불화, 민화 등이었다[도판14-1, 도판14-2, 도판14-3, 도판15-1, 도판15-2, 도판15-3, 도판16].



도판14-1
봉채(소립자)



도판14-2
편채(소립자)



도판14-3
안채(소립자)



도판15-1
소립자안료 쪽+등황



도판15-2
소립자안료 연자+쪽



도판15-3
소립자안료 쪽+먹



도판16
해원 신윤복의 <단오풍정>,
18세기, 간송미술관

V. 고암 이용노의 재료 기법의 변이

도불 이전의 고암의 작업이 재료 기법사적으로 어떤 위치에 있으며 어떤 유형의 작업이었는지를 보다 거시적 관점에서 바라보기 위해 서론이 길어진 면이 있다. 도불 이후 국내의 작가들과는 행보를 달리하는 그의 작품을 보다 쉽게 이해하기 위함이기도 하고 더욱이 그간 채색/수묵과의 관계 설정이 조화롭지 못했던 근대한국미술사를 바로잡기 위한 의도도 있다. 더하여 작금의 교화나 아크릴화에 대한 개념혼란을 바로 잡기 위하여 관련성 없는 부분까지 언급하게 된 점이 있다. 양해를 바라며 본문으로 들어가하고자 한다.

앞서 수묵/채색이라는 한국미술사의 큰 두 개의 맥을 살펴보았는데 도불 이전의 고암은 바로 이와 같은 수묵의 계보에 위치한다. 그의 작업들은 바탕재로는 순지가 아니라 농담표현이 극대화되는 선지를, 전색제로는 교를 쓰고 발색 물질로는 탄소인 먹과 담채용인 소립자 안료를 주로 사용하였다. 이런 재료는 도불 이후에 많은 변화를 보이는데 3요소 중 가장 두드러지는 변화라면 바탕재를 들 수 있다. 선지宣紙의 비중이 줄고 순지純紙의 비중이 높아지며 비단, 삼베 등의 천 종류도 등장한다. 선지/순지는 모두 농담 표현이 가능하지만 전자는 스며들어 번지는 것이고 순지는 스며들지만 일부는 쌓인다는 차이가 있다. 농담의 성격이 다른데 이는 순전히 바탕재인 종이의 구조/기질로 말미암은 것이다. 불이기(폴라주)는 순지가 보다 효과적이고 부조/입체 등은 순지라야 가능한 작업이다. 고암은 재료적 발상의 전환으로 그간 몰랐던 순지의 가치를 새롭게 발견하게 된 것이다. 오랫동안 한국인의 DNA에 깊이 자리잡고 있는 닥종이의 정서를 한국이 아닌 먼 타지에 가서야 발견하게 된 것은 아이러니가 아닐까 싶다.

선지는 청단나무+짚의 섬유로 만들어지는 종이로 발상지는 중국의 안휘성이다. 청단나무는 닥나무와 같이 뽕나무과이기는 하지만 셀룰로스인 섬유의 성질은 다소 다르다. 청단은 단섬유이기에 먹이 잘 번져서 농담의 섬세/민감한 표현을 하기에 좋은 바탕재이다. 고암의 생존 당시 동양화 5대가들의 그림을 보면 주로 사용했던 재료가 선지와 먹 그리고 봉채/안채/편채 등의 소립자 안료들이다. 물론 일부 튜브물감도 사용되었다. 이런 재료를 선호했다는 것은 쌓아올리기보다 스며들어 번지는 것을 선호했다는 말이다. 고암의 전 생애를 걸쳐 사용된 안료/물감을 살펴보면 대개가 투명/불투명 수채물감(과슈)이었음을 알 수 있다.



도판17

이응노, 〈대죽〉, 종이에 먹, 1932,
161.5×68cm, 이응노미술관

이것들은 소립자 안료로 그가 전 생애를 통해 석채/분채 등의 대립자 안료는 한번도 사용하지 않았음을 알 수 있다[도판17, 도판18]. 채색화에 사용되는 발색 물질은 석채/수간채인데 이런 고비중의 안료는 순지와 같은 강인하고 질긴 종이를 요구한다. 결국 그가 한국화의 두 개의 맥, 수묵/채색 중 채색/진채가 아닌 수묵/담채의 영역에 속하였음을 다시 확인시켜준다.

이전에 겸재 정선의 〈인왕제색도〉¹⁰나 기타 조선시대의 그림들을 보면 대개가 닥종이인 순지이고 그것도 그대로 사용하지 않고 도침을 하거나 포수를 해서 사용한 예가 많다. 조선시대의 대부분 그림은 닥종이였는데 조선 말로 오면서 선지가 우세해지는 경향이 있었다. 선지를 사용한 예는 현재 심사정¹¹정도가 있을 뿐인데 이런 사례가



도판18

이응노, 〈대숲〉의 일부, 종이에 먹, 1951, 127.8×367.5cm, 대전시립미술관

10 〈인왕제색도〉는 분석을 해봐야 정확히 알 수 있겠지만 여러 정황으로 보아 종이를 둘 때 싹가루를 넣어서 두들겨 만든 분백지일 가능성이 높다.

11 심사정은 조부가 역적으로 몰려 대가 끊어진 집안 출신으로 평생 중국을 흠모하며 조선의 이웃사이더로 살았던 화가이다.

있음에도 불구하고 근대기에 대표적 동양화가들이 선지를 선호하였던 것은 어떤 배경에서일까. 고암도 이런 면에서 본다면 그다지 자유롭지는 못한 듯하다. 이는 이후 교과서에서조차 선지를 우리 종이라고 오인하게 만들고 한지韓紙라는 용어조차 닥종이인지 화선지인지 혼란에 빠져들게 하는 원인이 되었다[도판19].



도판19

겸재 정선의 〈인왕제색도〉, 1751, 79.2×138.2cm, 국립중앙박물관

닥지를 이해하기 위해 첨언하자면 한국인은 닥지 위에 태어나고 닥지에 싸여서 죽는다는 말이 있을 정도로 벽/천장, 창 모두 닥지로 바르고 그릇이나 옷 그리고 우산, 텐트 등 의식주 모든 곳에 등장하는 삶과 밀착된 소재였다. 그림용 화지는 물론이고 장판지나 생활 용기 등 쓰이지 않은 곳이 없고 심지어는 못까지 만들 정도로 닥은 우리의 삶 중심에 있었다. 장섬유라서 매우 질기기 때문인데 장판을 만들 때 쓰는 콩땀기법도 국산콩과 닥지가 아니면 불가능하다. 두들기고 가공을 하면 가죽보다 질겨지고 평면, 부조/입체 등 불가능한 것이 없을 정도이다. 1,000년을 가는 보존 수명은 닥의 질기면서 탄력성있는 물성과 우수한 제조기술 때문이다. 그러나 근대기로 들면서 전통을 경시하고 서구화를 현대화로 오인하면서 한국의 종이문화는 먼 이야기가 되어버렸다. 한반도에 지천으로 자라고 조선인의 생활 속에 깊게 침투해서 한국인의 피부라 해도 과언이 아닌 닥종이는 바탕재인 화지로 인정받지 못했다. 선지가 한국의 종이가 되어 되어버렸다. 마치 한자는 상급, 한글은 하급이어서 아래계급들만 쓰는 것이라 한글로는 시를 짓지 않았다는

조선 문단과 같이 무조건적인 사대주의가 원인이었던 것일까. 도불 이전의 고암 역시 질료적으로는 당시의 이런 분위기와 크게 다르지는 않았던 듯하다.

농담을 드러내지만 먹입자가 스미면서 쌓이기도 하는 순지와는 달리 극단적 번짐을 유발시키는 선지의 농담濃淡을 최선의 미덕으로 추앙했다는 점은 재료가 미감의 정체를 결정한다는 측면에서 보면 자아/정체성의 문제와는 다소 거리가 있어 보인다. 돌아보면 우리는 우리의 DNA안에 내재한 정서를 던져버리고 그 자리를 우리와 먼 소재들로 채우기에 급급했다. 식민/전쟁을 거치며 약소국으로서의 질곡을 이어가는 상황에서 자아나 우리 것을 돌아볼 기회조차 마련하기 어려웠음은 충분히 이해가 가는 일이다. 그러나 세계 경제대국이 된 현금에도 우리의 지향점을 여기에 두어야 하는지 의문이 든다.

VI. 재료 기법의 전복

고암은 도불 이후 앵포르멜의 영향 등 환경적 변화가 가장 큰 원인이었을 것 이지만 바탕재로서의 종이를 안료와 같은 1차/핵심적 표현수단으로 전환시켰다. 바탕재를 더 이상 2차적 기능이 아닌 그 자체가 표현수단이 되어 평면과 부조 그리고 입체까지 망라한 질료로 등장시킨다.

바탕재인 종이가 표현 질료로 변하면서 순지의 비중이 높아진다. 선지 사용의 비중이 컸던 고암이 종이를 붙이고 짓이기는 과정에서 그 차이를 발견하고 질기고 강인한 순지를 더 많이 쓰고 피지나 기타의 비화재 종이도 다루게 된다. 이는 기존의 중국적 수묵미학의 정석이었던 재료를 그 기능적인 면에서 전혀 다른 차원으로 전복시키면서 자신만의 창작언어로 나아갔다는 점에서 그 숭고한 가치를 발견할 수 있다. 종이를 질료로 전개시키며 물성이 드러날 때 안료는 단지 이것의 수식/강화라는 보조역할에 지나지 않게 되었다.

작품 중 단순 찢어붙이기 경우엔 선지/순지 모두 사용되었지만 부조/입체는 순지의 비중이 높아 보인다. 수제종이를 만들어 구조적 양감을 만든 뒤 그 위에 작업하기도 하고 거의 부조형으로 두껍게 종이를 붙여서 입체적 요철을 시도한 것도 있다. 부조/입체 작업을 하면 선지는 한계가 있으므로 당연히 순지를 쓸 수밖에 없다. 이번에 전시된 〈수*〉 작품의 경우에는 사진상으로는 드러나지 않지만 측면 두께가 1cm가 될 정도로 종이를 여러 겹 붙여서 제작되었다[도판20].



도판20

이응노, 〈수(水)〉, 수제 종이에 수채물감, 풀,
1973, 132.7×69.2cm, 파리체르누스키 미술관

도불 이전의 작품에서 재료는 전통적인 기능에 머물렀었다. 유교적 덕목이 담긴 문인화와 같은 그림은 관념/정신적 면에 치중되어 질료/물성적인 개념은 찾아볼 수 없다. 회화의 평면적 속성만을 다루었기에 재료 기법이라는 것은 관념/정신을 위한 종속적 소재에 불과하다. 그러나 도불 이후 재료의 물성이 표현의 주체로 전복되면서 고암은 전세계에서 가장 질긴 순지를 비롯, 다양한 재료를 발견하게 된다.

1970년대 들어서면서 면이나 삼베, 닝마 등 다양한 천도 사용하고 재료의 영역이 확장되어가면서 그의 '전통의 현대화'는 매우 고혹적으로 완성을 향하여 나아간다. 수제 한지(페이퍼메이킹) 작업으로 부조감나게 만든 종이작품도 보이는데 -고암 자신이 만든 것인지 아니면 타인의 제작인지는 알 수 없지만- 여기에 2차적인 붓질이나 색채가 들어가기도

하였다. 선지/수묵담채에 한정되었던 초기의 작업들은 재료를 기존의 역할과는 다른 각도에서 바라보고 적용함으로써 재래의 그림과는 전혀 다른 현대 한국화의 신 경지를 열게 된 것이다. 고암에게 재료인식은 창작을 위한 필수이며 발상을 전환시키는 데 매우 중요한 단서가 되었음을 직접적으로 보여주는 예이다. 고암은 자신의 몸과 직관으로 이 물성들을 체득하였으며 내면의 정서와 화학적 결합을 거쳐 자신만의 독자적인 예술세계로 성장시켜 나갔다. 재료학을 커리큘럼에 반영하지 않는 한국의 미술교육계가 반성할 지점이다.

회화 3요소 중 바탕재가 주역 물질로 등장하고 이전에 주역이었던 발색 물질은 오히려 이것의 보조역에 머무르며 전색제는 붙이기나 부조/입체를 위한 지지대의 기능으로 전환되었다. 바탕재의 역할이 바뀌면서 가장 주목해야 할 것이 접착제 즉 풀인데 그가 사용한 풀이 어떤 것인지는 알 수 없지만 아마도 밀/전분 등

을 뚫어서 만든 곡물풀을 사용하지 않았을까 한다. 고암과 같은 세대는 배접/표장을 직접하기도 했고 관련지식도 어느 정도는 지니고 있기에 표장기법을 그림에 적용했을 개연성이 높다. 동양의 표장술은 고도의 전문기술을 지닌 장인의 노하우로 그림 외적인 기술이지만 고암은 이를 창작의 표현수단으로 활용하였다.

붙이기 기법은 무엇보다 접착제가 생명이므로 제대로 된 풀을 만들기 위한 준비과정이 있었을 듯하다.¹² 남아있는 그의 유품들을 볼 수 있는 기회가 있다면 그 답을 얻을 수 있을 것이다. 이렇게 종이는 조형에 있어서 주연급인 먹/발색 물질을 담아내는 용기로서가 아니라 그들의 역할을 대체하는 주역으로 등장하게 되었다. 그의 작품은 종이를 바탕으로만 보지 않고 질료로 전환시키는 발상의 전환이라는 점에서 매우 획기적이다.

반수액 즉 교반수^{膠攀水}¹³를 사용하여 화면에 음양의 공간을 만들어내는 방법 역시 비슷한 류이다. 교반수는 담채에서는 사용하지 않고 채색화인 진채에만 사용되는 포수용 용액인데 이것을 사용하여 포수를 하면 ‘그림을 그릴 수 없는’ 화면을 ‘그릴 수 있는’ 화면으로 바꿀 수 있다. 기능성에 방점이 있는 재료이다. 즉 종이/비단 등 바탕재의 흡수를 차단시키기 때문에 그 위에 물감을 쌓아 올릴 수 있게 하는 물질이다.

교반수는 교+백반+수의 용액인데 백반은 황산칼륨으로 수렴 작용을 한다. 교는 백반과 만나 고착성 물질로 바뀌고 방수기능을 지니게 된다. 1964년작 <구성>은 교반수라는 재료를 정확히 이해하고 포수기법의 원리를 제대로 이해해야만 가능한 작업이다[도판21].



도판21

이응노, <구성>, 종이에 먹, 교반수, 수채물감, 1964, 90.7×58.9cm, 개인 소장

12 밀가루를 용기에 넣고 물을 부어 오랫동안 썩혀서 단백질이나 지방 등을 걸러내면 전분만 남는다. 전문 표구장들은 이것으로 표장을 하였다.
13 물 : 교 : 백반 = 400g : 10g : 1~2g 의 용액을 이룬다.

포수가 필요없는 담채를 즐겨하던 고암이 진채에만 사용된 포수법을 표현의 핵심언어로 사용한 것은 그가 고답적인 그간의 이분적 사고를 뛰어넘은 것이라고 하겠다. 고암은 진채화에서 바탕재를 위해 사용되는 포수액을 조형창작을 위한 핵심물질로 전환시켰는데 곧 표현을 위한 질료의 역할을 부여한 것이다. 고암의 새로운 예술로의 개창은 재료에 대한 이해/각성으로부터 출발했는데 이는 재료에 대한 중요성을 다시 한번 깨닫게 해주는 계기가 될 수 있다. 우리는 수묵/채색, 동서양화(교화/유화), 전통/첨단의 모든 이분법을 버리고 이를 하나의 전체로 수용하여 치우치지 않는 양가적 가치를 되찾아야 할 것이다. 균형 상실의 미술은 결코 건강할 수 없음을 고암은 작품으로 우리에게 보여주고 있다.

VII. 정신과 물질의 균형

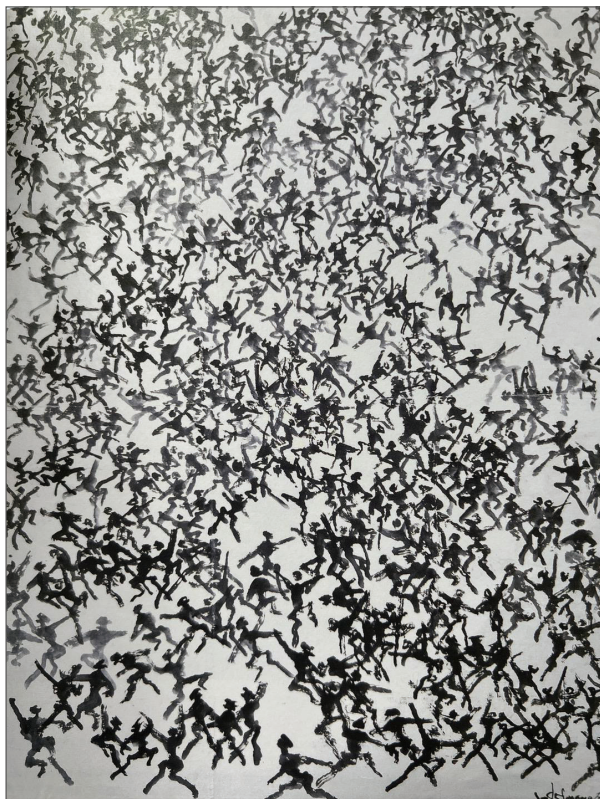
서예와 전각 그리고 부적 등 역시 동양에만 존재하는 양식이다. 당시 책상 풀록 등의 서구 추상미술의 영향도 있었을 테지만 고암은 서예적 기예를 회화의 그것으로, 구상을 형상을 넘어선 추상으로 변환시켰다. 이 모든 것들의 내적인 어인 ‘기운생동’을 추상화에 담아낸 것이다. 더하여 전각/부적 등에서 나타나는 조형적 요소를 차용하여 자신만의 독특한 문자추상의 세계로 펼쳐내었다. 전각은 동양회화에서는 부수적 요소로서 일종의 도장/사인과 같이 그림의 주체나 감상자를 드러내는 수단이었다. 고암은 이것을 기능이 아니라 미적 요소로 보았고 이 조형언어를 자신의 그림에 부여, 적극적인 조형으로 전개시켰다. 수묵이라는 정신의 ‘전통’을 물성/질료로 수렴시켜버리고 ‘문자추상’이라는 새로운 지평의 ‘현대’를 열어내었다.

이런 고암의 행보와는 달리 당시 국내 화가들은 왜 이런 시도를 하지 않았을까 하는 의문이 든다. 크게 보면 영·정조의 문예부흥이 있었지만 다소 미약한 듯했고 중국은 왕조가 명에서 청으로 바뀌면서 근대를 맞기 위한 의식이 등장되는데 조선은 여전히 명의 그림자를 쫓았던 것이 하나의 원인이지는 않았을까. 이것이 왜곡된 근대기의 원인이 되고 우리의 사고를 경직/편향되게 한 것은 아닌지. 이를 타산지석으로 미술교육도 지금의 모순을 벗고 정신/물질의 균형을 찾는 시도가 있어야 할 것이다.

고암은 동양화라는 고답적 양식에서 출발하였으나 재료를 전혀 다른 발상으로

바라본 재료 기법의 전문가였고 이전의 전통양식을 현대적 창작으로 승화시켜내었다. 한국미술이 동서로 갈려있고 전통보다는 첨단에만 열을 올리고 있는 작금의 풍토에서 아직도 회화는 모든 조형의 기본으로 엄청난 광맥이 될 수 있다. 고암이 이룩한 조형의 신세계는 현재를 성찰/극복하고 미래 한국미술에 대한 새로운 기대를 갖게 만든다.

말년에 고암은 〈군중〉 시리즈를 통하여 다시 수묵의 세계로 돌아간다. 연어처럼 다시 원점으로 회귀하였다. 이미 동서를 넘어서고 정신/물질의 경계를 넘어선 그의 여정의 종점이 무엇이든 그다지 중요한 것은 아닐 것이다. 그 과정에서 드러난 그의 창작 세계는 음/양이라는 극과 극을 오가며 끊임없이 충돌/융합하며 음이 양이 되고 양이 음이 되는 궤도를 거듭하였다. 상극을 상생으로 전환시키는 거대한 태극의 동태를 보듯이 그의 예술혼을 보게 된다[도판22].



도판22

이응노, 〈군상〉, 종이에 먹, 1985,
268×223cm, 이응노미술관

The Beauty of Boundaries

– The Transition from Spirit to Matter

Jung Jongmee

artist of Hankukhwa/materialist

Art is, unlike music and literature, expression through materials and materiality. Therefore, art history is only complete when it deals with the materiality of materials and techniques. If music reveals the musician's sensibility through the wavelengths of sound and literature the writer's sensibility through language, art communicates through pigments, vehicles and other materials. In painting, materials and techniques are key factors in the decision of style because the techniques of applying pigment, vehicles, finishing materials and other elements form a single, organic relationship. Questions raised about art include why past Korean artists painted portraits on silk rather than on canvas, Western artists chose oil paints to create their paintings, East Asian paintings used hide glue as a vehicle,¹ and inksticks cannot be found in the Western art world. Chinese ink wash painting, which underwent significant development after the invention of oil soot ink, is a fine example of where style was decided by materials. In Korean art history, however, it is hard to find the dualistic concept of the harmony of mind and matter. For me, art history which does not consider the tradition of art materials and the techniques of handling them is unsound. In this paper, I will focus on the materials

¹ *Gyohwa*, or "hide glue painting," is an appellation referring to all the East Asian paintings, such as ink wash paintings[水墨畫] or polychrome paintings[彩色畫], for which hide glue is used as a vehicle.

used by Lee Ungno(1904–1989) for his art and the techniques he developed to handle those materials. I will begin with a brief introduction of Korean art history and proceed to the space that Lee Ungno occupies within it. Finally, this paper will look at the interpretation of materials and techniques he used for his art, and deal with them from a social and aesthetic point of view.

I . Material techniques and Korean art.

Korean art is generally regarded as having originated with the mural paintings found in Goguryeo(BC 37–AD 668) tombs, later developing into the Buddhist paintings (i.e. painting on silk) of Goryeo (918–1392) and the ink wash[水墨畫] and polychrome paintings[彩色畫] of Joseon (1392–1910). As is well known, the mural paintings of Goguryeo are polychromatic and created on the basis of the ‘*theory of Yin, Yang and the Five Elements*’[陰陽五行論]. At the time, this theory was a religious and philosophical concept of the universe and is still regarded as a foundation of the Korean psyche. Opinions vary about the techniques and materials used in Goguryeo mural paintings, but a generally accepted view is that they involved the application of plaster on stone walls, which was then coated with hide glue possibly mixed with alum. The pigments used by the painters were derived from the minerals in certain types of stones, soils and plants[Fig. 1].

Stone and earth pigments are inorganic while plant pigments (indigo / safflower) are organic. Together, these pigments were used to express the world of being and non-being, and yin and yang. The techniques and materials used in creating the murals in Goguryeo tombs are very important subjects for researchers today to explore in depth[Fig. 2].

The ancient idea of the yin, yang and the Five Elements theory, as seen in the Goguryeo tomb murals, came to be combined with Buddhist teachings after the arrival of Buddhism on the Korean peninsula and

developed further in the Goryeo period, contributing to the creation of great Buddhist paintings. The polychrome paintings of Goryeo were painted on both the front and back of raw silk fabric,² using stone and earth pigments for their higher specific gravity. The artists would likely have been aware that silk was better than other supports, such as paper, for heavy pigments, and kept the paintings in the hand scroll format. They made glue from animal hide and mixed it with the pigments produced by grinding stones or earth into powder and the process of elutriation.³ When they painted, stone pigment was applied rather thickly on the back of the silk fabric while a small amount of stone and earth pigments was applied, together with ink lines, on the front. The artists also used dyeing agents⁴ contained in the earth pigment⁵ as they would help increase chroma by decreasing the opaqueness of stone pigment. This process was a way to create variety within the five principal colors obtained from nature. The multi-layered organic/inorganic pigments⁶ present incomparably beautiful colors while the “back painting” technique⁷ creates a sense of space, of yin and yang with the resulting unevenness on the surface. The meeting between being and non-being and the harmony between yin and yang are related, according to the Five Elements theory, with the principle by which the destructive cycle (*sanggeuk*, 相剋) transcends to the generating cycle (*sangsaeng* 相生). The principle has been either internalized or externalized in the entire range of traditional Korean painting, from monochrome ink wash to polychrome paintings. Korean artists devoted themselves in the past to subliming the quality of their painting through creation

2 Refers to the silk fabric woven from raw silk fiber (composed of chondrin and fibroin) obtained from the cocoons of silkworms.

3 A process to separate the light and heavy particles of a pigment by washing—that is, using the specific gravity of water.

4 The colorant made by applying dyes to shell powder or other white colorant.

5 The colorants obtained from earth pigment or dyes such as indigo or safflower.

6 This painting technique was developed to mix colors, helping to elicit diversity through multiple layers of primary colors.

7 This technique of painting on the back of the support was traditionally used for paintings on silk.

of techniques in the generating cycle while using materials from the destructive cycle.

The founders of Joseon adopted Neo-Confucianism as the ruling state ideology according to the belief that it would help the new dynasty effectively separate itself from the old dynasty of Goryeo where Buddhism had been the state religion. The tradition of polychrome paintings developed by Goryeo artists through Buddhist mural and shrine paintings moved to the background, handing over its glory to monochrome ink wash paintings. Despite this dramatic change, ink wash paintings during the Joseon era still shared some of the Buddhist world view as they were closely connected to the ideas in the ancient philosophical scripture, *Book of Changes* (or *Iching* 易經), and Daoist ideology. One may conclude then that the religious ideas expressed by these paintings had as their foundation the early views of the universe shared by East Asian thinkers.

II. Colors and the ‘Theory of yin, yang and the five elements’.

Korean art history can be summarized as the externalization of the internal consciousness of the Korean people, which is why there is general agreement that the tradition of monochrome ink wash and polychrome paintings grew out of the ideas of yin, yang and the five elements—rooted deep in the Korean consciousness. The aesthetic root of these two painting genres may be encapsulated in the following way:

Non-being → Being → Yin and yang → Five elements

Applying these concepts to the paintings discussed so far, “non-being” may correspond to the space on which painting is executed, and “being” to a dot of ink or other pigment. Similarly, “yin and yang” may be correlated with the shading and contrast of colors (*dancheong*), and “the five elements” to ink or the five pigment colors. It may be summarized as the following:

Painting surface (Non-being / White paper) → Ink/Pigments →

Shading / Color contrast → Five colors

The yin and yang represented by shading became key to ink wash painting while the five elements, represented by the five colors, became key to polychrome painting. The principles of yin, yang and the five elements, which had been the root of the consciousness of Korean artists, grounded themselves deep in the art of ink wash and polychrome paintings. While this view has resulted in significant controversy, what should be considered here is that it is not a matter of superiority and inferiority but is connected to the idea of sharing and mutual prosperity. This is why some believe now is the time to break free from the dichotomy of monochrome ink wash and polychrome paintings and, instead, promote the harmony and balance of yin and yang.

III. Ink as a medium of spirit and materiality.

The ink created by crushing an inkstick in water was developed in East Asia and has often been conceived as a result of the difference between East and West regarding their respective views of the universe. Western artists have traditionally been interested in the artistic use of light provided by the sun, while East Asian artists have explored the colors that might be used to represent the entire universe. As for the representation of an orchid, for example, Western artists tended to paint the leaves green and create shadows for it, while East Asian painters depicted the leaves in deep black[玄色] and without shadow. The use of the ink shows clearly the difference in world view between the East and the West. Artists in East Asia believed that black was the source of all color, and accordingly, the essence of an object could be better captured by the color of its ultimate essence rather than by other colors revealed by the light of the sun. This philosophical idea shared by East Asian artists

eventually led to the birth of ink [Fig. 3, Fig. 4, Fig. 5, Fig. 6].

The earliest known inks in China were of graphite, gradually replaced by pine soot ink and, finally, by oil soot ink from burnt vegetable oils [Fig. 7].

It was during this period that Chinese ink wash paintings began to flourish. Pine soot molecules are six times larger than in oil soot and, accordingly, cannot keep up with the speed of water molecules as they spread on a surface. However, oil soot molecules are the same size as water molecules and therefore remain together with the water as it spreads. As it was gradually discovered, a paper known as *xuan zhi* (宣紙) was the best support for the delicate shading effect made by oil soot ink. This discovery was a major contribution to the development of Chinese ink wash painting. It would not be too much to say that the genre's glorious history in China is indebted to these two materials (oil soot ink and *xuan zhi*). The works produced by Lee Ungno before he left for France provide fine examples of the aesthetic tradition of ink wash painting shared by art lovers not only in China but throughout East Asia, particularly with respect to the history of the materials and techniques.

It is generally accepted that the concept of Chinese ink wash painting began with the “splashed-ink landscape” paintings by Mi Fu (1051–1107) of Northern Song. As shown by the works of Wu Daozi (680–c.760) and Dong Yuan (934–c. 962) [Fig. 8, Fig. 9], characterized by the use of only ink lines and no spreading, the painters before Mi Fu used graphite and, later, pine soot inks. The older painters used the line drawing technique, not because they believed it the best aesthetic option for their art but because the pine soot ink available to them at the time would not spread. In about the 11th century there appeared oil soot inks and Mi Fu was one of the first painters to use it [Fig. 10]. For artists at the time, it represented a rare case of cutting-edge technology. It is often said that the support, vehicle and colorant are three essential elements in creation of a painting.

Applying this view to traditional Chinese ink wash painting, the support was xuan zhi, which helped maximize the ink spread, the vehicle was hide glue, and the colorant was the carbon molecules obtained by burning oil.

The invention of oil soot ink gave the Chinese a valuable opportunity to significantly develop ink wash painting, and was an important example of painting style decided by painting materials, contributing to development of the macrohistory of East Asian art. The combination of these two materials—xuan zhi and oil soot ink—promoted the Southern School of Literati Painting to the supreme position in Chinese art, where it basked in glory for over a thousand years and is still regarded as the supreme genre in traditional East Asian art. This status given to the Southern School of Literati Painting was influenced not only by political and social changes but, more importantly, by cultural and geographical conditions. Ink wash painting came to be favored by Chinese artists because their cultural and natural surroundings granted them the best materials available for their art. The artistic achievements in China had a far-reaching impact on the art world of Joseon, China's closest neighbor, where ink wash painting became a dominant genre in Korean art until the late Joseon period. One may conclude then that the ink wash paintings produced by Lee Ungno before his departure for France were under the overarching influence of Chinese ink wash paintings.⁸

Looking at the early history of art materials and techniques from today's viewpoint, it is clear that the materials had a significant impact on the human activities of artistic creation. We can see that the development of painting is greatly indebted to the relationship and interactions between mind and matter. It also teaches us that we need to continue to work for harmony and balance between painting style, materials and techniques, as this will lead to the practice and appreciation of art in a way that makes our lives richer.

⁸ This is comparable to today's art world, where canvas has become the dominant support. Unfortunately, flunkeyism and partiality are still rampant in the Korean art community.

The Korean literati painting style that developed under the influence of the Chinese ink wash painting tradition continued to have a significant influence upon the Korean art world, regardless of the turbulence the Joseon dynasty experienced. Credit for its success among the literati elites of Joseon tended, however, to overly emphasize the spiritual value of the painting while paying little attention to the influence of its materials. It can be argued that this eventually caused a decline in the popularity of ink wash painting among art-loving elites, while contributing to the growth of Western painting. Some even argue that the development of minwha (民畫, Folk painting) also benefited from the sensibility of the literati class reacting against the ink wash tradition.

IV. Inks and colorants.

In reflection of the East Asian concept of the universe, Chinese inks are a metaphysical color and, from the viewpoint regarding matter, are a fusion between vehicle (i.e. hide glue) and colorant (i.e. carbon molecules). Carbon was chosen because it would not oxidize and would maintain permanency as a colorant. As for the support for polychrome paintings, early painters used plastered walls while those who followed them favored raw silk and, eventually, paper (*sunji* and *jangji*).⁹ Some Korean artists between the late 19th and early 20th century used xuan zhi for their polychrome paintings, but a great majority considered the Chinese rice paper as a medium for ink wash with light colors largely because the paper consists of staple fibers which are not as strong as the filaments making up mulberry paper. This in turn would mean xuan zhi was not strong enough to support colorants like stone pigment.

⁹ *Sunji* [純紙], literally "pure paper," is a Korean term used to refer to the paper made purely of mulberry fiber. The pulp may be glued together and, if necessary, smoothed by beating the surface on a fulling block, to make the multi-layered paper known as *jangji* (壯紙, literally "solid paper"). These two terms are largely used to describe function, form, and other aspects of mulberry paper.

There is no clear evidence of the nature of the vehicle used for the murals in Goguryeo tombs, but what is generally accepted is that it was hide glue as it was extensively applied to other paintings contemporary to the time. To depict the world around them, artists in this period used five colors that were obtained by grinding the minerals containing the colors concerned. Referred to by the generic term, “stone pigments”, these five colors were obtained from orpiment (yellow), cinnabar (red), azurite (blue), malachite (green), graphite (black) and lead (white). Such pigments were also made from earth (white, yellow and brown) and plants (indigo and red) [Fig. 11, Fig. 12-1, Fig. 12-2, Fig.12-3, Fig.13-1, Fig.13-2, Fig.13-3].

The pigments obtained from natural materials were applied to paintings using two different techniques, layering for polychrome paintings and spreading for ink wash. Similarly, the colorants applied to paintings can also be divided into two types: large-molecule “true pigments” (*jinchae*, 眞彩) used in polychrome painting, such as those from stone and plants, and small-molecule “light pigments,” such as “facial pigment” (*anchae*, 顔彩), “bar pigment” (*bongchae*, 棒彩) and “fragmentary pigment”, which were used for ink wash with light colors. The polychrome painting techniques developed in Goguryeo and Goryeo were inherited by Joseon, where they were adopted by the ruling class to produce royal portraits and other paintings of royal and state events and by the lower classes to produce Buddhist and folk paintings [Fig. 14-1, Fig. 14-2, Fig. 14-3, Fig.15-1, Fig.15-2, Fig.15-3, Fig.16].

V. Evolution of materials and techniques of Lee Ungno

This introduction so far may appear somewhat lengthy, but it is intended as a preliminary to the main discussion to follow, where we will deal with Lee Ungno’s artistic achievements—from a macroscopic point of view—before his departure for France, the features characterizing his

works in this period and the position they hold in Korean art history. Such an introduction is intended to provide easy-to-follow guidance regarding those works of his that distinguished themselves from the works by other artists of his time and the relationship between ink wash and polychrome paintings in modern Korean art—a subject rarely studied thus far. The subjects covered herein are, although not directly related to the main topic of this paper, deemed to be helpful in clarifying the concepts about the “hide glue paintings” (*gyohwa*) and acrylic paintings today.

As mentioned earlier, traditional Korean paintings can be divided into two major types: ink wash and polychrome paintings. Lee Ungno’s paintings made before he went to France are ink wash. He used xuan zhi rather than pure mulberry paper as the support for his paintings probably because the former was better than the latter in bearing even overly thinned pigment on the surface. He also used hide glue as the vehicle, and the carbon-based Chinese ink and fine-molecule pigments as colorants. The artist’s paintings underwent significant change after his arrival in France, especially in terms of the support he used. He gradually moved from xuan zhi to pure mulberry paper, and began to adopt fabrics such as silk and hemp. The artist can effectively execute shading technique on both types of paper, but the difference is that xuan zhi allows the pigment to spread on the surface while mulberry paper causes some of the pigment to pool on the surface. The difference in shading effect on the supports is largely due to the structure and property of the supports themselves. Lee Ungno found that mulberry paper was an effective painting material not only for collage but also for three-dimensional expressions. This change in view regarding the painting materials resulted in the discovery of the value of mulberry paper. Ironically, it was outside his home country where Lee Ungno discovered the value of traditional Korean mulberry paper as an artistic medium, and the deep roots that the artistic sensibility of the Korean people had in that artistic medium.

Xuan zhi was traditionally made with the fibers of blue sandalwood and rice straw and originated from China's Anhui Province. Blue sandalwood is in the same family as mulberry, but the properties of its fiber differs somewhat. It is a staple fiber, thus allowing ink to spread effectively and helping the artist create detailed expressions with shading. A look at the works by the Five Great Masters of East Asian painting in Lee Ungno's lifetime shows that the materials they favored were xuan zhi, Chinese ink, and the small-molecule bar, facial and fragmentary pigments, as well as paint tubes. The use of these pigments shows that the artist preferred the pigments to spread rather than accumulate. Considering the paintings produced by Lee Ungno throughout his entire life, a majority of the pigments he used were gouache: opaque watercolor of small molecules. His paintings show that he never used the large-molecule pigments such as those from stone and plants[Fig.17, Fig.18]. The colorants for the polychrome paintings were largely stone and plant pigments, and the high specific gravity requires strong paper such as xuan zhi. The facts reveal that Lee Ungno's paintings were ink wash and light color, which lie between two major painting genres in Korean art tradition: ink wash and polychrome.

Clearing after Rain in Inwangsan Mountain,¹⁰ the renowned ink wash landscape by Jeong Seon (1676–1759; courtesy name: Gyeomjae) and other masterpieces of the Joseon period show that a majority of the ink wash paintings produced then were painted on mulberry paper which was smoothened by pounding it on a fulling block or adding glue alum sizing[Fig.19].

A great majority of ink wash paintings produced during the Joseon period were painted on mulberry paper but more and more painters in the late Joseon period favored using xuan zhi. One famous example of

10 While there is no solid evidence, it is highly possible that this painting by Jeong Seon was painted on powdered white paper, which was made by pounding rice powder onto paper.

the latter is the works of Sim Sajeong (1707–1769).¹¹ It seems that Lee Ungno also preferred xuan zhi, contributing to the heated controversy over the origin of the paper. Its growing popularity among Korean artists in the modern period even resulted in inaccuracies in school textbooks as to its origin. Even the term, *hanji* (Korean mulberry paper), often leads to confusion about whether it refers to mulberry paper or xuan zhi.

For one to understand the cultural significance of mulberry paper in Korea, one needs to understand the famous saying that Koreans are born on a sheet of mulberry paper and are covered by it when they die. It was used to cover walls, ceilings, floors, doors and windows, and was used in the manufacture of a variety of household items, such as tableware, clothing, umbrellas and tents. Mulberry paper was used as a medium for painting, calligraphy and other forms of art, and even to make nails and other such things. Because mulberry consists of filament fiber, which is much stronger than staple fiber, ground beans were applied to it for use as flooring paper. Pounding the paper in this way added extra strength and durability, and turned it into a fine art medium that made up a three-dimensional work of art. Lasting over a thousand years, the longevity of Korean mulberry paper is largely due to the materiality of the mulberry tree and the highly refined techniques developed for the production of its paper. The arrival of the modern age and Western culture, however, had a destructive impact on Korea's traditional heritage, relegating Korean mulberry paper to an almost-forgotten past. Where once the mulberry tree could be found everywhere on the peninsula, its paper, which had been so widely used as to be nicknamed "the skin of Korean people," fell out of favor with Korean artists. It was replaced by xuan zhi for Korean painting, and later the Western canvas. For some, the situation can be

11 Sim Sajeong lived as an outsider after his grandfather was wrongly accused and executed as a traitor. He admired the artistic achievements made in China.

compared to that of early Joseon where literary elites fiercely opposed the idea of using the newly invented Hangeul (the Korean writing system) for their literary activities, treating it as a writing tool fit only for the lower classes. They clung to Chinese characters, considering them as worthy of their writing. Considering the situation surrounding Lee Ungno before he went to France, the artist might be compared to those literary elites for his loyalty to contemporary tendencies in terms of materials suitable for his art.

Lee Ungno was deeply attracted to the shading possible on the surface of xuan zhi, where Chinese ink spread in a rather dramatic fashion, unlike mulberry paper, which, while also allowing the ink molecules to spread across its surface, caused it to pool unevenly at the same time. Considering that materials decide the identity of aesthetic sensibility, Lee Ungno's artistic propensity seems to have been far from the topics of self and identity. Looking back, we Koreans readily threw away the artistic sensibility we inherited from our ancestors and sought to replace it with subject matter far removed from our true heritage. This situation may be understandable though, considering that, in the early 20th century, Korea was one of the poorest countries in the world and had to endure both Japanese colonial rule and the Korean War that followed. In the 21st century, Korea is now one of the world's largest economies and a growing number of art lovers now question the destination of Korean art today and in the future.

VI. Subversion in materials and techniques.

After his arrival in France, Lee Ungno, probably due to a changed environment or influenced by the theories of Informel, turned to paper as the support for painting into a primary tool for artistic expression. For him, the support was no longer intended to perform a secondary function

but had become a means for aesthetic expression itself, covering more than the two-dimensional to include three-dimensional expression as well.

With the transformation of paper from support to material for artistic expression, the Korean mulberry paper began to have a more significant position in the art of Lee Ungno. The artist, who loved xuan zhi as a medium for his art, came to realize further difference between the two types of paper while tearing and crushing them into a mash as part of his artistic endeavors. This discovery led him to prefer mulberry paper for its strength and sturdiness and extended the list of his artistic materials to even poorer-quality paper which had not been included in art supplies. The changed situation guided Lee Ungno to a drastic change in his idea about the function of the materials which had been the principal media in the Chinese ink wash tradition, encouraging him to use them as an important part of his own artistic vocabulary. As he came to acknowledge paper as a principal material for art, pigments came to lose their original position at the center stage of art and be led to play a supporting role, that of modifying and strengthening the properties of paper.

Lee Ungno used both xuan zhi and Korean mulberry paper for his simple collage works, but he used much more in his relief carvings and sculptures. His works in this period include voluminous structures of paper on which additional work was executed and works of paper dough that are reminiscent of relief carving. Lee Ungno found, during the process of paper relief sculpture, that Korean mulberry paper was significantly better than xuan zhi. As for the work, *Water*, the artist glued many layers of mulberry paper to the surface until it was one centimeter thick, although the two-dimensional photograph below does not show this[Fig.20].

In the works by Lee Ungno completed before he left for France in 1958, materials were to perform only their traditional functions. The ink-based

literati paintings produced in this period reflected a variety of Confucian virtues and tended to focus only on conceptual/spiritual aspects, revealing no hint of the concept of matter or materiality. In this period, Lee Ungno seems to have been interested only in the properties of painting as a two-dimensional genre of art and, accordingly, the material-handling techniques were subordinate and remained to serve the artist's concept and spirit. Sometime after moving to France, Lee Ungno discovered a great variety of new materials, including the world's strongest mulberry paper, as he struggled to promote the materiality of the materials he used to become the principal players in his artistic expressions.

Lee Ungno in the 1970s expanded his use of materials to include various fabrics, cotton, hemp and rags of synthetic fibers, driving his effort for "the modernization of tradition" to a state of perfection. His works in this period include a sculpture of handmade mulberry paper featuring the elements of a relief carving on which colors were brushed on, while it is not certain whether the painting was done by Lee Ungno himself or by others. Unlike his earlier works that were limited to the use of xuan zhi and ink wash with light coloring, his new works were based on the recent viewpoints Lee Ungno had towards the materials he used, opening a completely new horizon in modern Korean painting. This shows us that the process of perceiving the value of the materials he would use had become an essential phase of his creative activity and provided him a very important clue to explain his change ideas. Lee Ungno learned the materiality of his materials through direct experience and intuition, which he then developed into an art world of his own through chemical fusion with his artistic sensibility. This achievement provided the Korean art community with the evidence needed to adopt into school curricula the science of art materials.

As the support, one of the three basic elements in painting, grew into

a central material for painting, while the colorant, which had long been the central focus, diminished in importance and assumed a supporting role, the vehicle changed in function to that of assistant in sculptural work. With the change in the support's role, critics came to pay closer attention to the adhesives Lee Ungno used for his works. A widely shared view is that the glue he used had been made from boiling wheat or other grains that give off starch. Considering that many Korean painters of Lee Ungno's generation had some knowledge and skill with mounting, it is highly possible that Lee Ungno used some mounting techniques for the paintings he produced in this period. The fine art mounting in East Asia is done by experienced artisans who have developed specialized skills independent of painting, Lee Ungno seemed to have exploited his knowledge and skills in art mounting for use in his own aesthetic expression.

As for gluing technique, the glue is the key. This is why we conjecture that Lee Ungno followed a special process in preparing the glue he would use.¹² We may be able to find an answer on this if we have the opportunity to gain access to his works. For his art, paper had not been more than a simple vehicle on which to display the ink and other colorants—traditionally the central components of painting—but grew to replace colorants in essentiality. Lee Ungno's works are groundbreaking because they follow the shift that his ideas went through as the function of paper changed from simple support to the very heart of painting.

Similarly, Lee Ungno used glue alum sizing¹³ to create a space of yin and yang on the surface of his paintings. Sizing is a substance used only for polychrome paintings that include “true pigments” and not ink wash with light colors. Applied on the surface of the support, the glue alum

¹² The starch used by professional mounters was extracted from flour that had been mixed with water and left until it began decomposing. Removing protein and fat from the mixture left the starch, which they used for mounting.

¹³ Made by mixing 400 grams of water and 10 grams of hide glue for every 1 to 2 grams of alum.

sizing made the surface suitable for painting. It is a substance created solely for this purpose, rather than having any aesthetic effect, helping to block the absorption of water into the support, silk or paper, so that the artist can layer pigments on the support.

Glue alum sizing is made by mixing hide glue, alum and water. The hide glue becomes a fixing material when it meets potassium sulphate alum, which acts as a binding and absorptive agent and functions as a water repellent. The following work, *Composition*, could only be created by one who had complete knowledge of glue alum sizing and the principles of sizing[Fig.21].

That Lee Ungno used glue alum sizing, which had traditionally been used for polychrome paintings, as an essential part of his vocabulary for artistic expression—despite his preference for ink wash with light colors—shows that he had transcended the dualistic way of thinking. The artist also used glue alum sizing, conventionally used as the support in traditional polychrome painting, as a critical material for artistic creation, giving it the role of the material for aesthetic expression. Lee Ungno's paradigm shift to this new art began to gain speed with his understanding of the artistic importance of materials. It is my desire that the opportunity that inspired the artist will return to guide us back to the importance of materials in art. We now need to break free from dualistic concepts of art—ink wash and polychrome painting, Eastern and Western painting (or “hide glue painting” and oil painting), the traditional and the modern—and instead adopt all of them as a whole to recover a balanced view of art. Lee Ungno shows us, through his works, that art without balance is not sustainable.

VII. Balance between mind and matter.

In East Asian art, there are some unique genres that one cannot see

in Western art, such as calligraphy, seal engraving and paper talisman. It may be the popularity of abstract art in the West, represented by the works by Jackson Pollock and others, that influenced some contemporary artists in East Asia, including Lee Ungno, to convert the techniques of traditional calligraphy into those of painting, and representational art into abstract art. Lee Ungno had now become keenly interested in capturing “life full of energy” in his new abstract paintings, exploiting the artistic elements preserved in the genres of seal engraving and paper talisman in the East Asian tradition to create his world of calligraphic abstraction. The craft of seal engraving in East Asia had long been only an auxiliary part of painting and had been developed for the production of personal seals which would be used to reveal the identity of artists and their viewers. For Lee Ungno, the seal engravings were not there only for functional purposes but also to express their artistic merit, and he adopted them into the aesthetic vocabulary for his paintings so as to perfect them. He converged the “tradition” of spirit to materiality and matter, and opened a new horizon of “modernity.”

One may ask then, “Why did Korean artists of that period not make efforts that were similar to Lee Ungno’s?” Looking back, the cultural renaissance of Joseon during the reigns of King Yeongjo (r. 1724–1776) and King Jeongjo (r. 1776–1800) was remarkable but comparatively less significant than similar movements in Europe, while the Ming–Qing transition in 17th-century China led to the formation of collective consciousness to welcome the arrival of modernity. Unfortunately, however, the Korean elites in Joseon were still stuck in the old-fashioned mindset, under the influence of Ming as they were, regardless of the changes occurring in the rest of the world. One may conclude then that Korea’s distorted modern history stifled the imagination and creativity of its people. We need to learn from history, and effort should be devoted

to reforming art education and finding the balance between mind and matter.

Lee Ungno began his career as an artist in the traditional genre of East Asian painting, but made himself a specialist in the field of art materials and techniques, about which he adopted a completely new viewpoint, and made outstanding achievements in developing the artistic heritage of the past into modern creations. The Korean art world today still suffers greatly from the dualistic division of Eastern and Western art and tends to be disproportionately more interested in cutting-edge movements than in traditional achievements. This is probably why one can conclude that now is the time to return the age-old genre of painting to serving as the foundation for the flourishing of all artistic activities today. Lee Ungno's remarkable achievements in art are now expected to help Korean art overcome its current challenges and contribute to its further development in the days ahead.

Lee Ungno's works in his later years, *Crowd(gunsang, 群像)* series in particular, show that the artist returned to the world of East Asian ink wash painting, reminding viewers of the salmon swimming back to the places where their lives began. Considering that he had already freely crossed the boundaries between East and West and mind and matter, it may not be important to ask what his final destination was. The world of artistic creation revealed through his works shows that Lee Ungno continued to cross the extremes of yin and yang, conflicting and fusing the two opposite extremities. His artistic spirit may be better explained by the movement of the Taegeuk as it continues turning the destructive cycle into the cycle of regeneration[Fig.22].

