모노타입과 모노프린트의 판화 매체적 특성 연구

송 대 섭*

Ⅰ. 서론
Ⅱ. 모노타입과 모노프린트의 개념과 역사
1. 모노타입과 모노프린트의 개념
2. 모노타입과 모노프린트의 역사적 전개
Ⅲ. 모노타입과 모노프린트의 판화 매체적 특성
1. 전통판화와 모노타입, 모노프린트의 관계
2. '판(版)' 개념으로서의 모노타입과 모노프린트
3. 실험판화로서의 이점과 한계
Ⅳ. 현대 판화기법으로서의 모노타입과 모노프린트의 의미
1. 현대판화의 매체 확장
2. 현대판화의 실험적 표현가능성
Ⅴ. 결론

주제어 : 현대판화의 확장된 '판(版)' 개념, 매체 확장, 모노타입, 모노프린트, 실험판화

Ⅰ. 서론

"판화는 복제의 예술이고 기술이다."[1] 그러나 오늘날 판화는 종래의 복제기능의 한계에서 한걸음 나아가 회화나 조각처럼 예술가 자신의 독자적인 조형세계를 표현하기 위한 새로운 변화의 지점에 서 있다. 초기 판화는 복제술로서의 정보기록, 보존, 전달의 수단으로 인쇄술의 발달과 밀접한 연관성을 지니고 있었고, 오늘날처럼 순수예술로서의 기능보다 복제기능에 의한 정보의 충족이라는 측면에서 그 가치가 인정되었다. 그러나 이후 판화는 인쇄기술의 발달과 사진의 발명으로 복제수단으로

* 弘益大學校 版畵科 副敎授

1) 『세계미술용어사전』,(중앙일보사, 1989), p. 422.

의 기능보다 순수예술로서의 기능으로 옮겨오게 되었다. 현대판화의 개념은 인쇄술이 아닌 창작판화로서 전통적 판화의 계보를 이어가고 있는 것이라 할 수 있다. 뿐만 아니라 판화개념의 확장과 전통적 기법에 의한 판화는 입체 판화와 첨단 멀티미디어에 이르기까지 그 표현영역을 확장시켜나가고 있다. 이처럼 현대판화는 많은 변화를 모색하고 있고, 이러한 현대판화의 양상은 '판(版)'에 대한 확장된 개념의 해석으로 볼 수 있다.

이 논문은 모노타입과 모노프린트가 수많은 작가에 의해 시도되어온 역사를 가졌음에도 판화사(史) 안에서 제대로 된 위상을 확보하지 못하고 있는 것에 대한 문제제기이다. 모노타입과 모노프린트는 판에 음각하는 기법인 인탈리오(intaglio)와 역사상 궤를 같이하고 있으나, 이에 관한 체계적 연구가 이루어지지 않은 상태이다. 이러한 현상은 판화로서의 모노타입과 모노프린트라는 독자적 영역에 대한 인식이 없었기 때문이다. 특히 모노프린트의 경우, 동판화의 프린팅 과정에서 기법적 한계의 문제를 풀기 위한 시도 혹은 에디션을 내기 전 단계에서 시험적으로 제작되는 것으로 받아들여져 판화로서의 인정되기엔 어려움이 있었다. 또한 모노타입과 모노프린트가 판화의 경계 안에서 여전히 애매하게 남아있는 것은 전통적인 판화에 반(反)하는 기법적,개념적 특성 때문이다. 전통판화에서는 복제수단으로서의 판(版) 개념이 중시되고 있지만, 모노타입과 모노프린트는 이러한 제한조건에서 벗어나 판이라는 매체형식을 개념적으로 받아들이기 때문이다.

이렇듯 모노타입과 모노프린트는 몇 가지 이유로 그 가치를 인정받지 못하다가 20세기 후반에 들어서야 유명 예술가의 작품이 모노타입과 모노프린트를 기반으로 한 것이라는 사실이 밝혀지면서 비로소 관심의 대상으로 부각되었다. 이 논문은 이처럼 그동안 제대로 고찰되지 못했던 모노타입과 모노프린트의 판화매체로서의 의미를 살펴보고, 아직 국내에 잘 알려지지 않은 모노타입과 모노프린트에 대한 이론적 접근을 시도하고자 한다. 이를 위한 연구절차는 다음과 같다. 먼저 모노타입과 모노프린트가 판화로서 어떠한 개념과 역사를 지니고 있는가를 살펴본다. 다음으로, 전통판화와의 비교를 통해 차이점을 확인하고, 동시에 어떠한 면에서 판화로 인식될 수 있는지 짚어본 후, 모노타입과 모노프린트가 현대판화의 확장된 '판(版)' 개념의 수용에 미친 영향을 확인해보고자 한다. 이로써 이 연구는 테크놀로지의 발달과 함께 판화 매체의 모험적이고 실험적인 시도들이 이루어지고 있는 오늘날의 상황 속에서 '회화적 판화'로 인식된 모노타입과 모노프린트가 지닌 표현적 가능성을 타진

하게 될 것이다.

II. 모노타입과 모노프린트의 개념과 역사

1. 모노타입과 모노프린트의 개념

모노타입과 모노프린트는 두 개의 뜻을 가진 단어의 조합으로 이루어진 단어이다. 'Mono'와 'Type', 그리고 'Mono'와 'Print'로 나뉘는데 'Mono'가 이 두 기법의 공통적인 특성을 드러내고 있고 'Type'과 'Print'가 두 기법의 차이를 나타낸다. 'Mono'는 그리스에서 1로 쓰이던 숫자에서 기원을 찾을 수 있으며 '유일한', '하나', '단일의' 등의 뜻을 가지고 있다. 이것은 모노타입과 모노프린트가 에디션(edition)에 있어서 복수적이지 않고 유일한 에디션을 생산하는 특성을 지니고 있음을 나타낸다.

'Type'은 형(型), 식(式), 판(版), 이 세 가지 뜻의 결합으로 글씨체나 인쇄의 활자 자체, 인쇄할 문자, 인쇄물을 의미하기도 한다. 1883년에 랜스톤(Tolbert Lanston, 1844-1913)이 만든 최초의 활자 자동식자기의 이름이 '모노타입'이었던 것을 감안하면 'Type'의 인쇄와의 연관성은 재확인된다. 뿐만 아니라 현대의 전자 출판형태의 인쇄에 있어서는 '모노타입'은 특정 글씨체를 지칭하는 단어이기도 하다. 초기 인쇄의 역사에서 1455년 쿠텐베르크(Johannes Gutenberg, 1398-1468)가 개발한 금속활자와 이동가능한 형태의 인쇄기를 통해 인쇄된 42줄 성경은 인쇄의 역사와 판화의 기원을 동일선상에 묶어놓고 있다.

본 논문에서 다루게 될 모노타입은 인쇄기술의 발달 이전의 그림문자나 그 외의 결승문자, 설형문자 등과같이 의사전달과 감정전달 그리고 그러한 것을 보존하기 위한 목적으로 만들어진 기록매체와 더 유사성이 있다. 그것은 에디션 판화의 특성과 관계가 없는, 사상이나 감정의 전달을 목적으로 하는 기록의 특성과 연결된다. 한편 플라톤은 Type을 "끊임없이 똑같은 형(型)의 이미지를 만들어 낼 수 있게 하는 물질적이고, 정신적인 틀"이라고 정의한 바 있다.[2] 'Print'는 Printing의 약칭으로 형(型)

2) 플라톤의 이데아 혹은 '에이도스eidos'(정신적 '유형/Type')의 원뜻은 '눈에 보이는 형상'인데, 소크라테스의 사상을 계승·발전시킨 플라톤에 있어서 그것은 육안에 보이는 형상을 기연(基緣)으로 하여, 사유의 눈에 의하여 관득되는 모든 사물의 진실재(眞實在)를 의미한다. 현대판화가들은 이러한 개념을 원용하여 모체로서의 판과 프린트된 이미지와의 관계, 또는 육안에 보이는 형상으로

을 사용하여 무늬를 나타내는 방법, 즉 스탬프식 블록프린트, 형지(型紙)에 의한 프린트, 형판(型版)에 의한 프린트 등을 의미한다. 이처럼 프린트는 인쇄술의 발명과 깊은 연관이 있다. 형(型)에 의해 찍혀 나오는 형태는 인쇄의 특징이며, 비석의 탁본이나, 인장, 목판 등 양각과 음각형태의 판에 의해 인쇄되는 기법을 의미한다. 이러한 프린트의 초기형태는 목판인쇄이다.

이와 같이 'Type'과 'Print'의 의미는 현대의 모노타입이나 모노프린트가 기원적으로 판화의 범주에서 시작되었음을 나타낸다. 특히 모노타입은 인쇄술 발달의 초기의 형태와 유사한 특성을 가진다. 그러나 예술로서의 판화는 인쇄와 다른 맥락에서 이해되고 있다. 그것은 불완전한 인쇄 형태의 특성이며, 기원적으로는 원시동굴의 손도장의 특성에 이르기까지 긴 역사가 소급된다. 그러므로 단어적 의미 안에서 인쇄와의 연관성을 도출하는 것은 다소 무리가 따른다.

무엇보다 모노타입의 연구가 최초로 시도되었던 17세기의 카스틸리오네[3]에서부터 현대의 모노타입에 이르기까지 드러나는 전반적인 특성은 인쇄와의 연관성보다도 단 하나의 에디션의 특성과 실험정신이다. 모노타입에서 'Type'을 유형적 특성으로 보는 것이 타당하며, 이 때 유형은 판화의 간접성과 평면성을 모태로 한, 단 1장의 에디션의 특성을 의미한다. 그것은 전통판화의 한정 에디션이 각 에디션마다 오리지널의 위상을 지니듯 모노타입의 한 장의 에디션이 오리지널의 위상을 지니는 것과 동일한 것이다. 오늘날까지 이러한 유형의 특징을 드러내는 단어가 사용되지 않았고, 판화기법을 지칭하는 '모노타입'은 고유명사이기 보다는 인쇄용어에 더 가깝다. 이런 점은 모노타입의 애매한 호칭의 문제를 넘어 판화의 범주에서 모노타입이 불확정적인 위상임을 나타내는 징후이다. 이후 지금과 같이 모호함에 머무르고 있는 '모노타입'이라는 명칭보다 전문적인 명칭이 탄생될 것으로 여겨진다. 그것은 인쇄의 활자 자체, 인쇄할 문자, 인쇄물을 의미하는 '타입'의 보편적인 의미 때문에 빚어지는 혼선을 피하기 위해서도 필요하다.

서의 판과 사유의 진실재로서의 작가의 정신, 또는 타 매체에서 보이는 판화적 특성을 읽어내기도 한다. 판화의 제작과정에 있어서 작가의 아이디어나 개념이 다자인 되고 종이위에 도안되는 과정과 다음으로 그것이 판에 옮겨지는 과정을 거쳐 판이 완성되는 단계, 그리고 종이나 다른 매체에 찍히는 3단계로 구분되어 이루어지는 것을 감안할 때 플라톤의 이데아론은 판화매체의 특성을 설명할 수 있는 개념적인 근거를 제공하고 있다.

3) 사카모토 미찌루. 『서양판화사개론』 구자현(역). A.P 인터내셔널.1994 p. 91.

2. 모노타입과 모노프린트의 역사적 전개

1) 15세기-17세기

15세기부터 시작되었다고 추정되는 모노타입과 모노프린트는 17세기에 접어들면서 구체적인 작가와 작품이 드러난다. 물론 이전의 문헌을 통해 볼 때, 간간이 시도되었던 예는 있으나 이론적 근거를 뒷받침할만한 예로서 충분치 못하다. 17세기 모노타입은 초상과 성경의 종교적인 내용을 담고 있으며 이는 판화가 초기의 정보적 수단에서 출발한 인쇄의 역사로서 그 맥을 같이 하고 있음을 시사하는 것으로 초기 판화는 트럼프, 기록화, 책이나 신문의 삽화, 벽보, 풍자화 등 주로 정책적이거나 종교적 또는 사회적 이념을 구현하기 위한 수단으로 사용되었던 것과 같은 의미이다.[4]

17세기 카스틸리오네(Giovanni Benedetto Castigione1616-70)의 모노타입은 1640년에서 1645년 사이에 시작된 것으로 판화의 역사 안에서 드러나지 않는 긴 역사를 가지고 있다. 그는 주로 부가적으로 색을 덧입히는 방법과 반대로 닦아내는 방법으로 판의 이미지를 제작했다. 이 시기에는 판화에서 톤을 표현할 수 있는 방법은 선적인 에칭이나 인그레이빙 정도로 한정되었고, 두 기법 모두 많은 시간을 요하는 것이었다. 카스틸리오네의 모노타입은 아쿠아틴트(aquatint)의 효과를 가능하게 하였다[5]. 동시대의 모노타입과 모노프린트를 실험했던 작가는 렘브란트(Rembrandt Harmensz van Rijn)와 시저(Hercules Segers)를 들 수 있다. 이중 렘브란트는 모노프린트의 많은 실험을

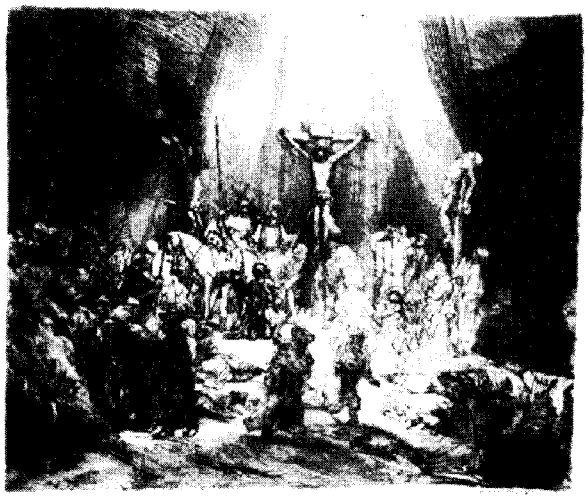
<그림 1> Giovanni Benedetto Castiglione <The Creation of Adam> 1642

4) 서정희, 『현대미술의 기초개념』 (재원,1995), p. 33.

5) Kurt Wisneski, 『Monotype/Monoprint-History and Techniques』(Bullbrier Press, Ithaca NY), 1995, p. 33

통해 그가 가진 회화적 이미지를 판화매체로 옮기는데 많은 성과를 이루게 되었다. 동시대에 동판화뿐만 아니라 회화에 있어서도 거장이었던 렘브란트는 1640년대 중엽에 처음으로 모노프린트에 대해 탐구하기 시작했고 시저의 경우처럼 컬러풀한 실험적인 테크닉을 이용하여 형제를 묘사하기보다는 명암법(chiaroscuro)을 이용하는 것에 더 중요성을 부여했다. 이러한 과정을 통해서 그림의 회화적 분위기와 표현이 더 강조되었다. 처음에는 이러한 실험이 프린트될 이미지를 미리 볼 수 있는 유용한 방법으로부터 쓰이기 시작하여 점차 S.P(state proof)[6]에 적용시켰다. 렘브란트는 심지어 톤(tone)의 효과를 위해 특정부분을 더 어둡게 하려고 프린팅한 후, 인쇄물에 잉크를 바르기도 했다. 인탈리오 판화에서는 여러 단계에 걸쳐서 긴 시간동안 판이 만들어지기 때문에 모노프린트를 이용한 시험과정은 극적인 변화를 주기 전에 구도 등을 검토하기에 유리하다.

렘브란트나 시저와 같이 17세기에 행해진 실험들은 당시 존재하지 않았던 기법들을 이끌어내는데 중요한 역할을 했을 뿐만 아니라 작가의 작업에 표현영역을 확장하는 계기들을 마련하고 있다. 그러나 다양한 복수의 프린트를 생산하는 이러한 류(類)의 기술적 실험들은 사회적으로 여러 세기동안 판화가로부터 외면당했다. 이후 모노타입과 모노프린트는 17세기부터 20세기 까지 많은 실험들이 진행되었는데 그러한 바탕에는 동판화 기법의 다양한 발전과 18세기 석판화의 등장이 있었고 이를 통해 더욱 많은 작가들이 판화매체를 이용해 자신의 고유한 시각적 표현 욕구를 충족시킬 수 있었다.



〈그림 2〉 Rembrandt Harmensz van Rijn 〈The Three Crosses〉 1653

6) 'state proof'는 단계찍기, 즉 판 제작이 진행되는 과정 중에 미리 찍어 보고는 과정을 의미한다. 하세가와 기미유키,구자현 역, 『현대판화의 기초지식』(시공사, 2002), p. 202.

2) 18세기-19세기

18세기는 유럽판화사에서 획기적인 기법들이 발명된 시기였다. 화려한 채색판화가 제작되고 아쿠아틴트와 메조틴트(mezzotint) 기법이 일반화되며, 18세기 후반에는 석판화가 발명되면서 판화의 흐름을 바꾸어 놓는 판화사의 일대 전환기를 맞는다. 18세기 대표적 모노타입의 실험은 영국의 화가 윌리엄 브레이크(William Blake)에 의해 이루어졌다. 그는 에칭을 볼록판화처럼 찍은 모노프린트 위에 색칠을 해 모노프린트 위에 페인팅을 시도하거나 선택적으로 프린트 되지 않은 흰색 에칭선을 사용해 나중에 색칠작업을 할 때 형체를 더 분명히 보이게 하기 위해 길잡이 역할을 하도록 남겨 두는 실험을 통해 모노타입의 다양한 표현을 구체화했고 자신의 판화에 대한 지식에 근거하여 많은 제판법들을 실험했다.

19세기 모노타입과 모노프린트는 레픽(Vicomte Ludovic Napoleon Lepic), 더브넥(Frank Duveneck), 로버트 헨리(Robert Henri), 고갱(Paul Gauguin), 드가(Edgar Degas) 등에 의해 실험되었는데 그 중 드가와 고갱이 주목할만한 성과를 이루었다. 고갱은 목판의 오목한 부분에 잉킹을 하거나, 하나의 판을 두 가지 색으로 함께 찍거나 때로는 의도적으로 정확한 인쇄정합을 맞추지 않는 방법으로 제작했다. 이는 모노프린트의 전형적 실험으로, 판에 선택적으로 잉킹을 하거나, 부분적으로만 찍어서 완전히 찍히지 않고 약간 흐리게 찍는 등 전통에 얽매이지 않는 프린팅 방법을 통해 프린트마다 다르게 찍었고, 결과적으로 목판으로부터 수많은 독특한 이미지를 만들었다. 널리 알려진 그의 작품 목판화 <사랑하기>는 같은 판을 두 번 찍어서 완성한 것으로 첫 번째는 어두운 황색잉크로, 그리고 노랑과 빨강으로 먼저 채색한 후 그

〈그림 3〉 Ludovic Napoleon Lepic 〈The Lake at Nami〉시리즈 4개중일부, 1870 no.1

〈그림 4〉 Ludovic Napoleon Lepic 〈The Lake at Nami〉시리즈 4개중일부, 1870 no.2

<그림 5> Degas Edgar <Two Dancers Entering the Stage>1877/78

위에 검정색 잉크로 찍거나 부분적으로 잉킹하여 프린트한 것이다.[7] 이러한 방법은 형체들을 톤으로 묘사하는 것을 가능하게 하였고 고갱만의 특별한 분위기를 연출하는데 일조 하였다.

한편 드가는 500여점에 이르는 모노타입을 통해 다양한 표현매체를 모색하고 끊임없이 탐구하는 열정을 보였다. 일본의 우끼요에 판화처럼 찍히는 사진기법, 조각 그리고 모노타입에 이르기까지 많은 실험은 그가 만들어낸 이미지를 높은 수준의 작품으로 끌어올리는데 중요한 바탕이 되었다. 특히 1870년대 초반부터 90년대 이르기까지 회색톤 작품은 모노타입과 연관성이 많다 드가는 주로 모노타입의 즉각성(卽刻性)과 직접성을 중요시했는데 그에게 모노타입은 회화와 판화의 매개역할을 하는 것이었다.[8] 모노타입을 통해 드가는 주제와 테크닉에 관해 넓게 연구했으며 이를 작품으로 실현했다. 1874년에서 1880년에 이르는 동안 드가는 파리 사회를 반영하는 장면들에 초점을 맞추면서 부가적으로 덧칠하는 모노타입과, 색을 지워가면서 이미지를 만드는 모노타입 기법에 몰두했다. 초기의 작업소재는 공연을 하는 여성들이나 파리지앵의 문화 이벤트를 감상하는 관객들이었고 드가는 이것을 검정색의 잉크로 프린트했다. 검정색 잉크를 이용한 모노타입은 그의 작업의 출발점이다. 이 모노타입들을 응용하여 파스텔이나 과슈(gouache)와 같은 다른 드로잉 재료들을 가지고 재작업을 했다. 이런 방법은 모노타입을 색으로 완전히 덮어서 이미지를 다시 만드는 것이었다.

드가는 모노타입 위에 더해진 드로잉 표현방법을 그다지 문제삼지 않았으며 심지어 그는 자신의 작업에 대해 지나친 설명을 피하여 이 초기 이미지들을 전시할 때 파스텔화라고 했고, 어떤 경우에는 파스텔로 이미지를 너무나 완전히 덮어버려서 원래의 모노타입 이미지가 아주 희미하게만 보이기도 했다. 그로 인해 많은 모노타입

7) Kurt Wisneski, 앞의 책 p. 46.

8) Kurt Wisneski, 앞의 책 p. 40.

들이 파스텔화로 구분되었다.[9] 드가는 다색 모노프린트와 모노타입을 위해 사용하는 색의 범위를 전혀 새로운 방향으로 넓혀 나갔다. 판 위에 테레핀으로 만든 유성물감을 연하게 바르는 자연스러운 방법을 사용하여 이미지를 제작하면서 손가락, 걸레, 붓 등을 이용해 프랑스 전원풍경을 파노라마식 경치로 기록하였다. 드가의 이러한 연구는 다색 모노프린트와 모노타입을 통해 그의 회화에서처럼 자연스러움을 즉흥적이고 직접적으로 표현 하려 하는 의도로 '판'이라는 프로세스를 이용하였으며 이를 통해 자신이 원하는 이미지를 얻어내는 충분한 결과를 가져왔다.

레픽은 초기에 렘브란트의 모노프린트를 연구하면서 자신의 작업에 응용했다. 하지만 정작 자신의 작업에서는 렘브란트가 사용했던 모노프린트와는 전혀 다른 용도의 기법을 사용하게 되었다. 에칭판을 이용하여 모노타입 기법으로 작업을 실험하는 것으로 완성된 판을 사용하여 이미지가 크게 변하는 분위기를 표현하는 것이었으며 점진적으로 이미지의 변화를 시도했던 렘브란트와는 다른 의도를 가지고 모노프린트를 실험했고 자신의 이러한 작업을 '표정이 풍부한 에칭(mobile etchings)'라고 명명했다.[10]

한편 모노타입에서는 이태리의 더브넥과 미국의 로버트 헨리의 시도가 있었다. 더브넥은, 잉크와 헝겊을 이용하여 닦아내거나 다시 칠하는 방법을 사용하여 풍부한 질감과 다양한 톤의 표현을 통해 간결하면서도 자유로운 표현이 모노타입의 가능성을 제시하였다. 같은 시기 헨리는 메트로폴리탄 풍경을 작업 소재로 하여 회화작업을 하고 있었으며 이에 모노타입 기법을 보조수단으로 사용했는데 독특한 붓자국을 사용하여 잉크를 닦아내면서 드로잉하고 손으로 찍었다. 모노타입은 그의 작업에 보이는 거친 느낌과 활기를 불어넣었고 닦아내면서 이미지를 제작했는데 이러한 방법을 통해 자신이 추구하려 했던 표현을 가능하게 했다.

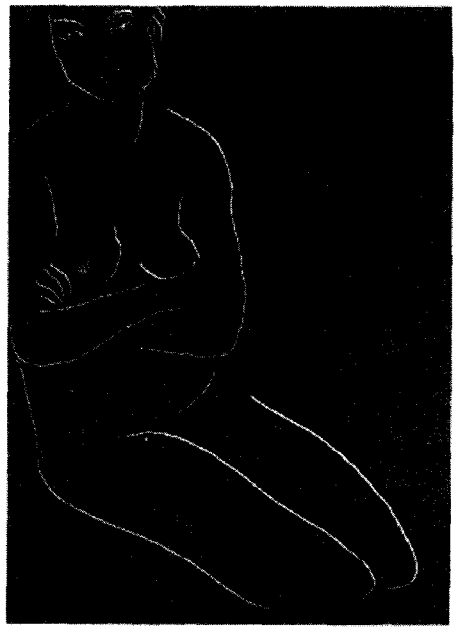
3) 20세기 이후

20세기 모노타입, 모노프린트는 존 슬로안 (John Sloan), 앙리 마티스(Henri Matisse), 에리히 헥켈(Erich Heckel), 윌렘 드 쿠닝(Willem de Kooning), 아돌프 고틀

9) Eugenia Parry Jeans의 1968년 하버드 대학의 박사학위 논문 「Degas Monotype」에는 321개의 드가의 모노타입 작품을 연구하여 그간 파스텔화로 여겨졌던 많은 작품들이 모노타입을 기반으로 작업되었음을 밝혀냈다. Kurt Wisneski, 앞의 책 p. 3 서문참조.

10) Kurt Wisneski, 앞의 책 p. 39.

리프(Adolph Gottlieb)등의 작업을 통해 볼 수 있다. 존 슬로안은 그의 회화작업과 유사한 주제를 판화작업에 연장하였다. 에칭에 대한 경험이 풍부했던 그의 모노타입은 라인에칭과 대조적으로 대부분 기억에 의존하여 자유롭게 표현하였고, 마티스는 모노타입을 통해 큐비즘적인 추상적 공간을 실험했다. 정제된 라인으로 표현된 하얀 선은 부드러운 잉크를 사용하거나 과다하게 압력을 줄 경우 뭉개질 우려가 많음에도 이를 기술적으로 극복하였다. 그는 판 전체에 색을 입힌 후 예리한 도구를 사용하여 잉크를 제거하는 방법으로 이미지를 만들었는데 모노타입이라는 판 매체를 통해 그가 원하는 이미지를 얻게 되었다.



<그림 6> Henri Matisse <Seated Nude with Arms Crossed>1914

목판을 이용한 모노프린트는 에리히 헥켈의 작품을 통해 잘 나타난다. 헥켈은 서로 맞물릴 수 있도록 재단한 불규칙한 모양의 목판들을 이용하여 프린트에 변화를 주거나 따로 분리되는 각 판들에 각기 다른 색들로 붓질하여 색을 입힌 후 프린트하고 최종적으로 다시 컬러를 입혀서 표현적인 요소를 증가시켰다. 이는 전통적인 목판화의 제작방식과는 전혀 다른 것이었다. 드 쿠닝의 경우, 회화작업과정 중에서 모노타입기법을 우연히 발견하였는데 그의 회화작업은 긴 시간에 걸쳐 진행되기 때문에 작업을 쉬는 시간동안 유화물감이 마르거나 변화되는 것을 막기 위해서 신문용지로 덮어놓아야만 했다. 그리고 그 신문용지를 걷어내면서 그는 이미지가 찍혀있는 것을 발견했고 곧 작업의 변천사항을 기록할 수 있는 유용한 방법임을 알아차리게 되었다. 드 쿠닝의 모노타입은 전날의 과정을 기록하기 위한 방법으로 사용되었고, 양피지를 종이 대신 사용하여 회화작품을 찍고 난 후 페인팅을 첨가하는 방식으로 이루어졌다. 이러한 과정에서 나온 것이 그의 작품 〈두 여인(Two Women)〉 이다.

이전까지의 모노타입과 모노프린트에 대한 부정적 입장과 달리 현대에 이르러서는 모노타입과 모노프린트에 대한 인식에 다소 변화를 보이게 된다. 1980년 뉴욕의

메트로폴리탄미술관에서 최초로 모노타입을 주제로 한 대규모 전시가 열린 것을 계기로 모노타입은 연구적 가치를 인정받게 되었다. 이 전시에 렘브란트와 윌리엄 블레이크 그리고 휘슬러(Whistler)와 메리 커셋(Mary Cassatt)을 포함한 42명의 작가의 모노타입 작업과 드가의 작품 중 모노프린트가 따로 소개되었다. 이 전시에서는 모노프린트 작품은 엄격히 제한되었는데 이는 판화과정의 파생물인 모노프린트는 전시 주제와는 직접적으로 관련이 없었다고 보았기 때문이었다.[11] 이 전시는 어디까지나 모노타입의 중요성을 부각시키고 또한 모노타입의 역사를 알아보는 것을 목적으로 하고 있었다.

이후 현대의 모노타입과 모노프린트는 재스퍼 존스(Jasper Johns)와 짐 다인(Jim Dine)의 작품에서 많은 실험들을 볼 수 있다. 재스퍼 존스는 석판화를 이용하여 유일한 이미지를 만들 수 있는 모노프린트를 연구하였다. 1977년 석판작업 〈무제(Untitled)〉 의 에디션과 함께 시험판(working proof)을 재사용하여 모노프린트를 만들었다는데 재스퍼 존스는 판을 은회색 잉크로 찍은 후 그 위에 콜라주를 더해서 변화를 주고 연필과 초크로 드로잉을 하여 완성하는 기법을 사용하였다. 또한 석판 에디션의 파기 판을 단지 에디션의 끝을 의미하는 파기판(C/P)[12]의 용도에서 한 단계 더 나아가 유일한 이미지를 만들었다. 시험 판의 원본이라고 할 수 있는 이미지로서 재스퍼 존스 자신의 과거 주요 소재였던 이미지 위에 X자는 판의 파기뿐만 아니라 새로운 표현 형식으로의 확장을 위한 과거 형식의 죽음을 의미하고 있는 것이기 때문이었다.

짐 다인의 경우는 그의 많은 모노타입 작품을 통해 회화적인 이미지를 얻고 있었다. 짐 다인은 팝(Pop)적인 요소의 작업과 자신의 표현성 짙은 선(線)적 드로잉과 접목하여 모노타입을 하면서 17세기 시저(Hercules Segers)의 모노타입에서 많은 도움을 받았다.[13] 수채물감으로 색칠하는 방법과 프린트 위에 직접 스프레이로 페인팅하거나 프린팅하기 전 판위에 묽은 프린팅 잉크를 바르는 것 등의 방법으로 표현의 영역을 확장하는 기법은 짐 다인이 가장 많이 사용하는 모노타입 기법 중 하나였다. 그의 가장 복잡하고 회화적 모노타입 실험은 먼저 이미지를 한 번 프린트하고 나서 다시 판 위에 묽게 만든 잉크로 색칠을 한 후 이것을 찍고 나서 다시 어두운 색으

11) Kurt Wisneski, 앞의 책 p.60

12) C.P(Cancellation proof)은 파기판(破棄版)을 의미하는 것이다. 에디션 제작이 끝나 더 이상 프린트하지 않음을 알리고, 최종적으로 판 제작의 종결을 알리는 마지막 프린팅을 뜻한다.

13) Kurt Wisneski, 위의 책 p.61

로 첫 번째로 사용되었던 판의 이미지를 찍어 처음에 에칭한 이미지를 재확인하는 것이었다. 이때 마지막 과정에는 의도적으로 상업 프린팅에서 이중인쇄(mackle)[14]라고 불리는 인쇄정합이 약간 빗나가 흐려진 프린트를 하여 마치 마무리되지 않은 느낌을 표현했다.

짐 다인은 이렇듯 그의 이미지들을 프린팅할 때 판화적 전통에서 벗어난 방법들을 사용했다. 그는 스스로를 전문적인 마스터 프린터에 비할 수 없다고 생각했고, 그들의 전문가적 기술과 방식을 인정했다. 그러나 짐 다인은 작가와 마스터 프린터와의 관계는 협력적인 경험이라는 것을 알고 있었고 무엇보다도 작가의 감성이 가장 중요하다고 느꼈다. 그는 판화의 전통적인 한계를 제약에서 벗어나 자유로운 실험을 통해 자신의 표현방법을 넓혀 나갔다. 짐 다인이 시도한 실험은 에칭과 드라이포인트로 제작된 인탈리오 판을 이용하여 약하게 먼저 프린트한 후 그 위에 붓으로 그려서 제작한 모노타입을 찍는 것이었다. 최종적으로 그는 선의 느낌을 강조하기위해 맨 처음 사용되었던 인탈리오 판을 잉킹하여 찍은 것인데 짐 다인은 유일함을 강조하기 위해 철저히 에디션의 일관성을 파괴했다.

한편 모노타입 반전 프린트를 이미지의 일부로 조립하기도 하며 스텐실 기법을 응용하기도 하는 메리 프랭크(Mary Frank), 점도 차이를 이용하여 다양한 에디션을 제작하고 그것을 다시 하나의 대형 화면으로 재조립하여 작품을 완성하는 기법을 사용하고 있는 미셸 마주르(Michael Mazur)등은 다양한 실험적 기법들을 통해 결국 작가의 의도를 표현함에 있어 절대적인 표현성을 가지게 되었다. 이외에도 현대의 많은 작가들에 의해 모노타입과 모노프린트는 폭넓게 사용되고 있다.

지금까지 살펴본 바, 17세기로부터 현대에 이르기까지 실험된 모노타입과 모노프린트의 두드러지는 특징은 판을 통한 매체활용적 측면이다. 이러한 매체적 접근형식은 현대에서 동시대의 미술로 이어져오고 있는데 독일 작가 바젤리츠(Georg Baselitz)는 릴리프와 인탈리오 판화를 이용한 표현주의적 이미지를 제작하였고, 스컬리(Sean Scully)의 <뉴욕(New York)>과 같은 작품은 하나의 오브제로 변용되고 있으며, 아울튼(Therese Oulton)은 개념적인 작업의 일환으로 모노타입과 모노프린트를 사용하고 있다. 이처럼 모노타입과 모노프린트는 판화로서가 보다 표현매체로서 적

14) mackle (영), 이중인쇄 - 안팎의 인쇄면이 바르게 정합(整合)되지 않았을 때 발생하는 문제로, 한 상의 색이 다른 상의 색 위에 이중으로 인쇄되는 것을 말한다.
김정순, 『판화미술의 세계』(용어3권, 기법2권) 서치방,1994 p.381

극 활용되고 있는 것을 볼 수 있다.

이러한 매체적 접근은 모노타입과 모노프린트의 오래전부터 그 역사를 찾아볼 수 있다. 초기 판화는 인그레이빙 기법에 기초한 선묘방식으로 명암을 표현하거나 전체의 분위기를 묘사하는데 그치는 기술적 한계가 있었지만 17세기에 이르러서는 많은 기법과 새로운 판법이 개발되면서 모노타입과 모노프린트를 이용한 더 많은 실험들이 이어졌다. 렘브란트는 네덜란드 부식액을 개발하여 자신의 동판화의 표현영역을 넓혀나갔고 이 시기에 석판화 기법이 개발되면서 이전에 누리지 못했던 형태의 회화적 표현이 가능하게 되었다. 모노타입과 모노프린트는 전통판화에 뿌리를 두고 있으면서 표현의 제약적 한계를 벗어나기 위한 시도들이 이루어졌다. 렘브란트는 자신의 회화작업과 판화작업을 따로 구분하여 생각하지 않았고 회화의 연장선에서 판화의 회화적 표현을 연구하는 가운데 모노프린트 기법을 연구하게 되었고 독일 표현주의의 다리파 맴버들은 자신들이 추구하는 철학과도 같은 표현주의적 발상을 뒷받침할 수 있는 매체[15]를 개발하는 것에 이르기 까지 모노타입과 모노프린트는 시각적 표현매체로서 중요한 역할을 해왔다.

Ⅲ. 모노타입과 모노프린트의 매체적 특성

1. 전통판화와 모노타입, 모노프린트의 관계

모노타입과 모노프린트 기법에 의한 프린팅이 비록 단 1장의 에디션에 그치지만 이 1 장의 에디션은 오리지널 판화의 규정을 준수하고 있다. 이러한 사항을 비교하기 위해서 먼저 오리지널 판화의 규정에 대해서 언급할 필요가 있다. '국제판화가협회'(International Association of Painters, Sculptors and Engravers)의 오리지널 규정을 요약하면 다음과 같다.

1) 오리지널 판화의 원칙

(1) 화가, 혹은 판화가는 오르지 자신의 판단 아래 판화 작품의 매수와 테크닉(석

15) Riva Castleman 『PRINTS OF THE TWENTIETH CENTURY』Thames and Hudson, 1988, p.69 참조.

판, 동판 등)을 결정지을 권리를 갖는다.

(2) 모든 판화작품에는 그것이 오리지널임을 보이기 위하여 작가의 싸인 뿐만 아니라 전체의 에디션 매수와 함께 일련번호가 기재되어 있어야 한다.

(3) 일단 에디션이 끝난 판은 그 판이 목판이건 석판이건 그밖에 어떤 판이건 간에 에디션이 끝났음을 알리는 뚜렷한 마크를 표시하거나 아니면 훼손시켜 버리는 것이 바람직하다.

(4) 위의 원칙들은 오리지널 작품이라고 생각되는 판화작품, 즉 작가 자신이 원래의 판을 제작할 경우, 다시 말해서 나무판을 직접 깎거나 돌 위에서 실제로 작업을 하는 등의 판화작품에 적용되며, 그렇지 않는 경우에는 복사품(reproduction)으로 간주 된다.

(5) 복사품은 오리지널 작품과 확연히 구분할 수 있도록 그것이 복사 품임을 알리는 것이 바람직하다. 특히 복사품의 찍혀 나온 정도가 오리지널에 상당히 흡사할 경우에는 그것이 인쇄공에 의하여 찍혀 나온 것임을 알리도록 작가의 이름과 인쇄소나 인쇄공의 이름을 복사품에 명기하는 것이 바람직하다.

2) 세부 원칙

(1) 모든 판화 작품은 목판, 동판, 석판, 혹은 실크스크린 등의 여러 가지 기법 중에 한 가지 또는 여러 가지를 서로 병행해서 흑백으로 혹은 다색으로 찍을 수 있으며 화가 또는 판화가는 자신의 아이디어나 남의 작품을 재해석한 것을 가지고 주로 자기 스스로가 판을 직접 제작해야 한다.

(2) 모든 판화는 작가 자신이 에디션의 수량을 결정하고 엄격하게 그 숫자를 지켜야 한다.

(3) 모든 에디션은 작가의 자필서명과 일련번호(에디션 넘버)를 기입해야 한다.

(4) artist's proof 의 매수는 일반적으로 전체 에디션의 10-15%에 국한 시키며 그 매수는 에디션 넘버에 포함시키지 않는다.

(5) 판화 작품은 그 판을 제작한 작가가 찍지 않고 인쇄공(공방)이 찍었을 경우에는 그 인쇄공(공방)의 이름을 작품에 기입할 수 있다.

(6) 에디션을 다 낸 판은 입회인 앞에서 파기해야 한다.

(7) 작가의 서명이 있고 한정판으로 찍혀졌다 하더라도 그것이 오리지널 작품이나 회화 작품을 사진 제판술(製版術)에 의해서 혹은 그 밖에 다른 기계적 인쇄과정에 의해서 복사한 것 등은 오리지널 작품으로 볼 수 없다.

판화에서 오리지널 규정은 판화와 회화가 동형적 오리지널임을 나타내는 규정이라고 할 수 있다. 오늘날 대중매체의 상업적인 복제에서 보듯이 오리지널의 개념은 예술로서의 위상을 가질 수 있는 마지막 보루인 셈이다. 그러나 현대의 예술은 오히려 오리지널의 진품성이나 원본성, 이로 인한 희소성에 질문을 던지고 있다. 산업사회 이후 이러한 대량복제의 현실화로 인한 오리지널의 문제는 지속적으로 회자되고 있는 문제이다.

복수제작이 가능한 판화매체의 태생적 특성으로 인해 에디션을 한정하지 않을 경우 무제한적인 복제가 가능하다. 그러나 작가는 에디션을 한정하여 희소성을 유지한다. 에디션의 범위는 작가의 결정에 따라 정해진다. 최종적으로 에디션 프린트가 끝나고 난 후 작가는 더 이상의 에디션이 없음을 알리는 파기판(C.P)을 제작한다. 이는 오리지널의 위상을 유지하기 위한 방법이라고 할 수 있다.

모노타입과 모노프린트는 단 한 장의 에디션만 제작하여 오리지널의 위상에 단번에 나아간다. 그리고 판화 안에서 오리지널 판화의 원칙 및 세부 원칙에 의거하여 모노타입과 모노프린트는 제작되며 이로써 판화의 오리지널 규정을 준수하고 있다. 그러나 에디션의 문제에 있어서 전통적인 판법에 반(反)하며 오히려 프린트의 결과물은 미숙해 보인다. 프린트물의 미숙함이나 에디션의 동질성은 오리지널 판화의 규정과는 별개의 문제이다. 오히려 이러한 문제는 기술적인 문제이며 모노타입과 모노프린트의 경우는 의도적으로 변형을 시도한다.

모노타입이 판화공방에 소개된 것은 판화가에 의해서가 아니라 화가에 의해서였다. 비록 렘브란트나 고갱과 같은 소수의 초기 작가들이 창의적인 프린팅에 접근했지만 판에 제작된 이미지들은 프린트된 이미지와는 별개의 것이었고 이러한 일관성이 없는 변화는 판화가의 미학과 기술적 측면에 역행하는 것으로 여겨지고 있었다. 한편 공방체제는 이러한 사실을 극적으로 드러나게 하는 대비적인 요소이다. 그 이유는 공방의 마스터 프린터에 의해 찍혀져 나오는 일관된 에디션은 변형된 에디션에 반대급부였기 때문이다. 한 예로 1960년대의 Tamarind Institute, Gemini GEL, 그리고 Universal Limited Art Edition(U.L.A.E)과 같은 판화 공방에서는 100장 또는 그 이상의 정확한 인쇄를 할 수 있었고[16], 마스터 프린터는 최고 기술자들이었으며 그들의 명성은 바로 일관된 에디션들을 생산할 수 있는 우수한 능력에 기인하는 것이었다. 마스터 프린터들에게 있어서 일관성이 없는 프린트는 있을 수 없는 일이었다. 그러므로 원판에서부터 같지 않는 인쇄를 한다는 것은 곧 시간낭비로 여겼다. 그들에게 있어서 유일한 변형이라고 할 수 있는 것은 파기판(C.P) 곧 한정 에디션을 증명하기 위한 마지막 과정의 Cancellation Proof(C/P)가 고작이었다.

작가의 정신성의 표현이 마스터 프린터의 영역으로 넘어갈 때 판화는 기술력에 전적으로 의지하는 대량생산의 초기형태로 되돌아가게 되는 것이다. 그러나 근대이래로 많은 회화작가들이 그들의 작품들을 전문 판화업체에 맡겨서 생산해내고 있다. 오늘날 판화가 "오리지널"로 취급되기 위해서는 작가가 자신의 아이디어(최초의 개념)를 디자인하고 그것을 시각적으로 도안하는 과정 중에서 적어도 첫 번째와 두 번째 과정이 동일한 예술가에 의해서 행해져야 한다는 규정을 지키기 위해서 작가의 중요한 소임을 완수해야할 의무가 지워지게 되고 그러는 한편으로 마스터 프린터의 뛰어난 기술은 이러한 영역을 침범하고 있다.

이상과 같은 근거로 볼 때 모노타입과 모노프린트는 다시금 오리지널 규정의 전형에 해당한다고 할 수 있다. 모든 프린트 과정에서 작가는 관리자나 감독자의 입장이 아닌 작가의 입장으로 존재한다. 간혹 프린팅 과정의 일부는 마스터 프린터에게 위임되기는 하지만 프레스의 압력조절과 고스트 이미지[17]를 위한 여분의 잉크를 위

16) Kurt Wisneski, 『Monotype/Monoprint-History and Techniques』(Bullbrier Press, Ithaca NY), 1995, p.23

17) ghost (cognates) 고스트이미지는 cognates "기원과 같다"라는 뜻으로 첫 번째 모노타입을 찍은 후 plate에 남은 이미지의 자취를 아무런 수정을 가하지 않고 찍은 것을 말한다. 이것을 미술사가들이 maculatuves(얼룩, 더러움) 이라 명명했고, 불완전한 시각인쇄를 말할 때 사용하기도 했다. 즉. 모노타입을 찍은 후 plate에 남은 흐린 잔상을 고스트 이미지 혹은 cognates라 한다.

한 세심한 배려는 작가의 몫인 것이다.

2. '판(版)' 개념으로서의 모노타입, 모노프린트

판화는 매체의 예술이다. 판화가 대중 앞에 등장한 이래로 오랜 시간 동안 판화는 매체의 변화를 통해 표현영역의 확장을 꾀했고 그것은 판화가 오늘날까지도 그 지위를 확보할 수 있는 계기를 마련해 주었다. 전통적인 '판(版)'[18]의 의미는 복제성에 그 뿌리를 두고 있다. 다량의 이미지가 필요로 했던 과거의 판화는 같은 이미지의 반복적 재생산을 의미하는 것이었다. 하지만 그러한 판의 개념은 복제(reproduction)에서 복수제작(multiple production)의 의미로 전개되었고[19] 이는 오리지널리티[20] 개념이 판의 의미로 옮겨지는 것 이였다. 복제미술이 근본적으로 원작의 독창성과 유일성을 박탈하는 반면 복수예술로서의 판화는 에디션의 숫자와 관계없이 동일한 판에 의해 찍혀져 나온 판화라 하더라도 각각의 개별성이 존재하는 것이다.

이러한 개념변화와 관련해서 소극적 의미의 판 개념으로 볼 때 판화는 간접성, 복수성, 일품성 모두를 만족시켜야 하지만 확장된 의미로 본다면 이중 어느 하나만을 만족시켜도 판화의 의미에 부합될 수 있다. 그 단적인 예가 바로 모노타입과 모노프린트이다. 판화의 가장 큰 특징인 복수성을 무시한 모노타입과 모노프린트는 오히려 간접성과 일품성 그리고 표현상으로는 즉흥적이고 직접적이 표현이 가능하게 하여 판의 의미를 확장시키고 있는 것이다. 이러한 모노타입과 모노프린트의 판 개념 확대는 판을 매개체로 활용하는 것을 의미하며 이러한 시도들은 실험적 태도를 취하고 있는 작가들에게 전통판화 보다 이미지의 자유로운 표현에 더 가까이 다가갈 기회를 제공한다.

---

18) 여기에서는 판의 의미를 판 그림 이라는 우리말 판화나 불어로 새긴다는 '그라뷔르(gravure)'나 찍는다는 의미의 '에스탕프(estamp)' 대신에, 영어로 인쇄한다는 의미의 '프린트(print)'라는 의미로 받아들여 기예적인 직접판화나 기계적인 간접판화모두를 판화로 인정한다면, 판화는 복수미술이 되는 것이며 이러한 입장에서 멀티플의 일종이라 할 수 있다.

19) '95 서울판화미술제 판화세미나 -판화개념의 확대와 그에 대한 인식의 변화 , 판화미술진흥회 "멀티플은 복수적으로만 존재하는 까닭에 그 하나하나가 일품적인 오리지널리티를 갖는 복수미술(multiple production)이라고 말 할 수 있으며, 이것은 모사와 대량생산을 위한 복제미술(reproduction)과 구별되어야 한다".

20) Originality 원작성, 일품성, 일회성, 창작성-작가의식의 적극적 개입을 뜻하며 예술 고유의 아우라(Aura)를 의미한다. 판화가 예술작품으로서 지위를 얻을 수 있었던 이유가 된다.

이처럼 모노타입과 모노프린트는 작가의 표현영역을 확장하는 매체로 이용되어 왔다. 모노프린트는 비록 모체를 완성된 판으로 하고 있지만 하나의 판에서 표현될 수 있는 모든 경우의 수를 보여줄 수 있는 유용한 매체이며 모노프린트 기법은 이런 면에서 전통판화에 기여한 바가 크다. 그러나 전통판화의 완전한 형태의 에디션 개념에 의해 모노프린트가 지닌 다양한 변화의 가능성 즉, 표현영역의 확대라는 측면이 가려지게 된다. 이러한 전통적인 인식의 변화의 징후는 현대에 와서 제기되었다. 그것은 모노타입을 연구하는 작가들에 의해서였고 이는 판화매체를 통한 실험적 표현욕구에서 출발한 점을 주목할 수 있다. 때문에 오늘날까지 모노타입 작가들과 모노프린트를 이용하여 표현의 영역을 확장하는 일부 작가들의 실험 정신은 판화가로서의 입장 보다는 고전적 의미의 화가에 가깝다고 할 수 있다. 그들의 실험적인 표현형식은 판화적 프로세스에 근거를 두고 있지만 예술과 표현이라는 거대한 개념 안에서 당위성을 찾고 있는 것이다. 이상의 고찰에서 살펴본 바와 같이 모노타입과 모노프린트가 판화의 영역으로써 판의 매체적 특성을 지니고 있고 이는 판화가 다분히 매체적 속성을 가진 장르임을 알 수 있는 대목이다.

1) 모노타입과 모노프린트의 유사점

모노타입과 모노프린트는 한정된 에디션인 1/1에디션의 특성을 가지고 있다. 따라서 양 기법은 '단 하나의 에디션을 생산하는 유형의 판화'라고 할 수 있다. 이것은 모노타입을 근간으로 하는 모노타입의 변형들과 오목판을 근간으로 하는 모노프린트 그리고 석판을 이용한 모노프린트, 목판을 이용한 모노프린트, 콜라그래프를 이용한 모노프린트, 심지어 실크스크린을 응용한 모노프린트 등 전통판법에 기초하여 변형되어 나타난 모든 모노프린트에 해당한다. 이들의 공통된 특성은 '실험에 의한 창의적인 표현'이라고 할 수 있다. 모노프린트에 있어서 이러한 실험의 첫 번째 유형은 주로 시험판[21]을 제작할 때 이루어진다. 이것은 복제가능한 판의 이미지를 다양한 색과 접근 방법으로 시험판을 제작하는 과정으로 'Color Proof'또는 'Trial Proof'라고 한다. 공방이나 판화가의 스튜디오에서 행해지는 이러한 일련의 과정은 에디션 프린트를 진행하기 전에 마스터 프린터와 그의 보조, 그리고 작가 자신에 의해서 다양한

21) 교정찍기-시험찍기(trial proof-working proof) 판면위에 그려진 이미지가 어떻게 찍혀져 나올 것인지를 확인하기 위한 시험으로 찍는 단계를 말하는 것이다. 제판단계에서 최종적 단계의 시험찍기를 교정찍기라 한다. 이를 'trial proof'라 한다.

톤의 변화와 색의 변화를 실험함으로써 선택의 폭을 넓히고 한편으로는 판을 더 손질할 것인가에 대한 결정을 내리기 위한 예비단계이다. 이러한 실험적인 프린트를 통해 본격적인 에디션 프린트의 단계로 들어간다. 시험판 과정에서 시각적인 해답을 찾고, 가장 만족스러운 결과물이 에디션으로 프린팅 된다. 시험판 과정은 색의 변화나 잉킹을 다양하게 시도한 것, 또는 잉크의 층을 올리는 순서에 변화를 주는 것 등의 방법으로 이루어지며 이러한 시험판이 각기 하나씩만 존재한다면 그것은 모노프린트가 된다.

모노프린트에 있어서 두 번째 유형은 손으로 찍는 방법에 의한 톤의 변화이다. 이것은 모노타입의 경우도 마찬가지이다. 프레스에 의해 프린트 되는 이미지는 동일한 압력에 의해 판의 이미지가 변화 없이 찍힌다. 그러나 손이나 그 외의 도구에 의해 문지르는 방법을 통해서 프린트된 이미지는 결과적으로 이미지를 종이에 전사하기 위해 문지르는 동안의 작가의 힘과 심정 변화를 그대로 반영한다. 독일 표현주의의 다리파(Die Bruecke)의 일원이었던 칼 슈미트 로트루프(Karl Schmidt-Rottluff)에 의해 시도된 문지르는 방법을 통한 프린트가 그 예가 될 수 있다. 상아로 만든 버니셔와 같은 도구를 문질러서 이미지를 종이에 전사하는 방법으로서 매우 표현적인 프린트 이미지를 만들 수 있다. 그리고 얇은 한지와 같은 종이에 이미지를 전사하는 방법도 이에 속한다.

변형의 또 다른 유형은 프린트된 이미지에 부가적으로 색을 더하는 경우이다. 작가는 판에 이미지를 제작할 때 의도적으로 빈 여백을 남겨두어 최종단계에서 수정을 가한다. 이러한 제작방법은 주로 석판화를 이용한 모노프린트를 제작하는 작가에 의해 사용되며 초기의 판화에서 컬러의 사용이 제한적이었을 때 수채 물감이나 다른 종류의 드로잉 재료를 이용하여 채색이 더해진 판화에서 찾아 볼 수 있다. 결과적으로 이러한 과정에 의해 변화의 과정을 거친 이미지는 유일한 프린트이다.

2) 모노타입과 모노프린트의 차이점

모노프린트는 모노타입과 제판법에서 차이가 있다. 'Print'라는 단어의 사용이 모노프린트를 판화라는 분야에 직접적으로 연관 시킨다. 미리 찍혀져 있는 프린트를 기본으로 하여 드로잉이나, 페인팅, 또는 모노타입을 첨가해서 변화를 준 프린트나, 반복적으로 프린트가 가능한 완성된 판에 의도적으로 변형된 이미지를 프린팅한 이

미지는 인쇄의 형태로 보일 수 있으나 결과적으로 유일하며 변형된 이미지이다. 모노프린트는 모노타입과 프린트라는 두 가지 제판법의 혼합이라고 할 수 있다.

모노타입은 안정되지 않은 매트릭스 기반위에서 단지 잉크의 전사로 만들어진다. 따라서 연속적인 에디션이 불가능하다. 넘버링 표기방법에서도 차이가 있는데 모노프린트는 1/1이나 Monoprint로, 모노타입은 표기하지 않거나 Monotype 또는 1/1이라고 표기한다.[22] 아래의 모노타입과 모노프린트의 정의는 양 기법의 차이점을 나타낸다. 이 정의에 의하면 두 기법은 확연히 구분된다.

Monoprint : Unique print from a terminal state matrix used for editioning 'one of a kind work of art'

Numbering : 1/1 or Monoprint

Monotype : Printed from ink transfer(no stable matrix), so subsequent identical prints are not possible. one for one'

Numbering : none or Monotype, or 1/1

오늘날 모노프린트 공정의 역사적인 뿌리를 찾기 위해서 톤의 다양함을 보이는 인탈리오 프린트에 대한 조사가 진행 중에 있다. 모노타입은 평판, 잉크 그리고 조절하는 기술로 이루어진 표현방법 중의 하나이다. 리도그래프(lithograph)와 콜라그래프(collagraph)도 색의 다양함과 잉크를 이용한 질료적인 표현이 자유로운 방법이 될 수 있다. 그러나 모노타입의 제작과정과 표현된 결과물은 사뭇 상이하다. 특히 리도그래프는 화학적인 지식을 요구하고, 한편으로는 인쇄과정에서 돌이킬 수 없는 판의 손상을 경험할 수 있다. 또한 판의 이미지에 제한된 표현이라는 막다른 골목과 만날 수 있다. 단지 그러한 상황 속에서도 잉크의 질료적인 특성을 십분 살려서 표현할 수 있는 특성은 매우 장점으로 작용한다. 반면 모노타입 프린팅이 비록 평판기법이기는 하지만 판의 손상에 대한 걱정과는 거리가 먼 매체이며, 잉크의 질료적 특성을 이용하는 측면에서는 오히려 더 고전에 속한다. 그 이유는 이미지를 예견하고 프로세스를 진행하는 과정에서 판화 매트릭스를 만드는 복잡한 기술적 단계들에서 벗어

22) 오리지널 판화의 개념에 대해서는 1963년 유네스코 지부의 '국제화가, 조각가, 판화가협회'(International Association of Painters, Sculptors and Engravers)의 '영국위원회'가 1960년 비엔나에서 개최된 제3회 국제미술인회의에서 인준된 사항을 기초로 해서 세부원칙을 첨가하여 정의한 내용을 참고한다.

나 즉각적인 표현과 프린트될 이미지의 확인을 동시에 경험할 수 있기 때문에 순간 순간의 변화에 민첩하게 대응할 수 있고, 찍혀진 단 하나의 이미지가 최종의 결과물로서 완성된 에디션이 되기 때문이다.

3. 실험판화로서의 이점과 한계

일반적으로 모노타입과 모노프린트가 '회화적 판화'라고 보는 이유는 직접적으로는 프린트된 이미지가 판에 의거하지 않는 드로잉적 요소가 많기 때문이며, 또 다른 이유는 모노타입과 모노프린트가 비록 판화의 프로세스에 따르지만 전통적인 판화의 태생적 특성인 에디션(복수성)이 불가능하며 단하나의 이미지만 제작할 수 있기 때문이다. 이것은 일품성의 의미로 예술작품의 오리지널리티 구현의 문제로 설명된다[23].

실제로 모노타입과 모노프린트는 판화적 특성인 간접성과 평면성의 특징을 보임에도 불구하고 완성된 판이 존재하지 않으며 단지 붓이나 롤러, 또는 나뭇가지 등으로 드로잉 된 이미지가 찍혀있을 뿐이다. 전통판화와 구별되는 이러한 차이점이 모노타입과 모노프린트가 전통적 판법에 비해 표현적 특성이 강한 매체임을 알 수 있다. 모노타입은 판을 새기거나 부식시키지 않고 판에 직접 안료나 물감으로 이미지를 그려서 전사하는 함으로 직접적인 표현이 가능하기 때문이다.

이처럼 판화의 가장 핵심적 요소라 할 수 있는 복수성의 문제를 모노타입과 모노프린트는 수용하고 있지 못하고 있다. 판화의 복수성은 판화가 예술장르로 편재 될 수 있도록 만든 가장 중요한 핵심이다. 여기에서 에디션의 문제는 판화에서 동일한 작품을 정해진 한정 부수내로 찍음으로서 발생되는 판화 자체의 정체성에 관한 문제이기도 한 것이다. 모노타입과 모노프린트의 복수성의 결여는 모노타입과 모노프린트가 근본적으로 에디션의 문제를 해결할 수 없는 매체적 특성을 지니고 있기 때문인 것이다. 모노타입과 모노프린트의 모체가 전통적 판화 틀에서 출발한 점을 볼 때, 전통적 개념에서의 정보전달과 소통의 기능적 차원에서 예술을 구체화 하는 매체로서의 그 기능의 변화를 암시 하는 것이라 할 수 있다. 모노타입과 모노프린트의 이 같은 특성은 회화적 표현영역의 확대 가능성을 제시하였고 실험적 판화로서 예

23) 현대판화가 자기정체성을 확보하게 된 동기가 되며, 오리지널의 복수화, 판화에 대한 한정부수와 번호의 표기, 판의 자기복제성등은 오리지널리티의 제도화를 낳았다.

컨대 입체적 판화, 캐스팅과 몰딩에 의한 판화처럼 회화와의 차별적인 판화가 회화적으로 유사성을 지닐 수 있는 새로운 표현양식으로 볼 수 있다.

하지만 과거 모노타입과 모노프린트는 이것을 자신의 작품에 중요한 도구로 이용하였던 많은 작가들에게서도 외면당했음에도 모노타입과 모노프린트는 작가들 스스로에게 표현영역의 한계를 넘어설 수 있는 좋은 실험적 대상이 되었다.[24] 이와 반대로 모노타입과 모노프린트는 회화와 판화의 경계를 짓기 위해 판화의 메커니즘적 특징을 강조하더라도 결과적으로 판화의 프로세스를 따르고 있다는 점에서 판화로 인식해야 타당할 것이다. 넓은 의미에서 판화와 회화는 예술의 하위개념에 속하며 이 두 장르는 표현매체로서 동등한 위치에 있기 때문이다. 오히려 모노타입과 모노프린트는 판재(版材)위에서 이루어지는 평면적이며 수정이 불가하다는 일회적 전면성의 전통적 판화 프로세스의 틀을 넘어서는 특징을 가지고 있다. 이미지의 정리된 원고와 이를 판 위에 계획적으로 옮겨야 하는 판화의 프로세스를 모노타입과 모노프린트는 직접적으로 혹은 즉흥적으로 옮겨 올 수 있는 계기를 제공하고 있는 것이다.

결과적으로 판화의 간접성은 이미지를 간접적으로 찍어서 표현하는 것 외에도 드로잉의 요소가 직접적으로 드러나지 않는다는 점에서도 간접적이라고 할 수 있는 반면 모노프린트와 모노타입은 드로잉 요소가 직접적으로 표현된다. 심지어 손으로 색칠하여 완성하는 프린트나 찍힌 이미지를 보완하고 시각적인 완성을 위해서 지속적으로 이미지를 변화시키거나 석판 모노프린트와 같이 처음부터 덧 작업을 할 요량으로 프로세스를 프린팅과 수작업으로 구분하는 것은 드로잉적 요소를 판화에 적용한 것이라고 할 수 있다. 결국 모노타입과 모노프린트는 '복수제작'이라는 판화의 구조적 측면보다 '찍는다'는 기능적 혹은 기술적 측면으로 시도 되었고 이것이 전통적 판화와 구별되는 '직접성'과 닿아있는 것이다.

그렇다면, 모노타입과 모노프린트의 매체적 한계점은 없는가? 두 기법이 화가들에

---

24) 가장 많은 모노타입을 실험했던 드가는 이 실험들을 '판화'라고 부르기를 꺼려했다. 1968년에 저작된 페리 제인(Eugenia Parry Jeans)의 『Degas Monotype』에 따르면 드가는 자신의 모노타입에 대해서 "dessin faits avec l'encre grasse et imprimes"라고 설명했다고 한다. 이를 근거로 볼 때 드가는 모노타입을 '판화'로 부르는 것을 꺼려했고, 조심스럽게 피하려 했다는 것을 알 수 있다. 비록 그가 잉크와 프레스를 언급했다고 하더라고 기름기 있는 잉크로 그려지고 프레스로 찍힌 '드로잉'이라고 강조한 점은 자신의 관점이 '드로잉'에 있음을 드러낸 것임을 알 수 있고 이것은 드가 자신이 모노타입이라는 판화 프로세스를 따라가고 있지만 판화라는 메커니즘 보다 모노타입을 통해 시도된 직접적 표현성에 대한 관심이 크다는 것을 알 수 있다.

게 표현영역을 확장할 수 있는 기회를 제공하고, 화가들에게 있어서도 이 양 기법은 그러한 면에서 주목받고 있는 것은 사실이다. 그러나 모노타입과 모노프린트는 화학적으로 불안정하다. 그것은 회화작업에서 붓을 사용하여 질감을 표현하거나 덧칠하여 풍부한 질감을 표현하는 것과는 달리 판을 매개로 하여 간접적으로 표현되기 때문이다. 모노타입과 모노프린트는 프레스를 통과하거나 종이의 뒷면을 바렌이나 숟가락 등을 이용하여 문지르는 방법을 통해 종이에 전사하여 이미지를 만들 수 있기 때문이다. 따라서 과도하게 잉크를 입히거나 묽게 했을 경우 잉크가 밀려서 퍼지거나 섬세한 라인의 경우 뭉개진다, 모노타입과 모노프린트가 비록 간결한 방법을 통해 이미지를 표현할 수 있다고 하더라도 기본적인 화학작용과 중합반응(重合反應), 종이의 성질, 그리고 압력의 조절 등과 같은 판화의 프로세스 전반을 이해하지 않고서는 원하는 이미지를 얻기 힘들다. 전통판화는 이미지를 어떻게 회화적으로 표현하는가에 대한 관심은 물론 판에 이미지를 만드는 과정에도 지속적으로 관심을 기울여왔다.

이러한 관심의 차이에서 판화적 입장과 회화적 입장이 나눠진다고 할 수 있다. 모노타입과 모노프린트를 실험하는 작가들에게서 공통적으로 찾을 수 있는 특징은 과정상의 실수에 개의치 않는다는 것이며 의도적으로 프린트의 정합을 흩트리는 경우가 있다는 것이다. 뿐만 아니라 표현을 위해서 판화적 테크닉을 의지하지 않는다는 점이다. 그들은 단지 직접적으로 그려서 표현하는 방법 이외의 표현방법으로서 간접성의 유용함에 주목하는 것이며 판화의 복수성에 기대어 시리즈물이나 하나의 오리지널 작품의 다수제작에 관심이 없었다는 것이다. 전통적 판화의 프로세스는 안정적인 프린트를 추구해왔다. 반면 회화작가들이 사용하는 모노타입과 모노프린트는 작품의 영구적 보존에 문제를 일으킬 수 있다. 과도한 미디움의 사용과 희석제의 사용, 그리고 종이의 산도(PH)를 고려하지 않은 채 무작위적으로 사용할 경우 종이의 질은 단기간 내에 저하될 것이다. 현대의 모노타입 작가들은 많은 실험을 통해서 이러한 매체적 단점을 보완하고 있다. 그러나 그 기법의 노하우는 이미 전통판법을 통해 표현하는 판화작가들에게 다량의 정보가 데이터화되어있는 상태이고 보면 상호보완적 관계에 있어 보인다. 모노타입과 모노프린트가 이러한 전통적 판화매체가 요구하는 완성된 매체로써의 결함에도 불구하고 현대판화에서의 자생적 표현욕구와 더 다양한 표현의 가능성을 제시하고 있는 것은 분명해 보인다.

Ⅳ. 현대 판화기법으로서의 모노타입, 모노프린트의 의미

1. 현대판화의 매체 확장

현대판화는 자발적이고 자율적인 표현영역의 확대를 추구해왔다. 판화 또한 예술의 한 영역임에는 틀림이 없고 현대미술의 급속한 패러다임의 변화 속에서 판화영역이 예술장르로서 시대적 변화를 마주하고 있는 것은 분명하다. 예술의 개념은 시대를 거쳐 변화되었고 20세기에 들어서는 예술개념 확장과 더불어 예술의 위기에 대한 담론이 제기되었다. 이것을 시대의 요구와 문화적 패러다임의 변화로 받아들인다면, 굳이 과거의 사례를 들춰보지 않더라도 예술이 예술적 가치로 남을 수 있는 근본 기반을 유지하고 발전해야 함은 피할 수 없는 일이라 할 수 있다.

매체로서의 예술이란 문제는 판화에 있어 새로운 것은 아니지만, 다시금 원리적으로 논의되어야 할 중요한 문제이다. 마샬 맥루한(Marshall McLuhan)의 매체(media)의 중요성은 매체가 그것이 실어 나르는 정보보다 중요하다는 것을 설명하고 있다. 매체의 형식이 오히려 내용의 가치 위에서 시각문화를 조절하고 있다는 것이다.[25] 이것은 어떤 장르보다 현대판화의 모습을 대변하고 있어 보인다. 과거 판화가 사회학적 의미로 이해되었던 것이 오늘에는 시각의 현상으로 더 많은 가능성을 암시하는 것이기도 하다.

현대예술의 짧은 패러다임의 변화와 빠른 전개상황은 예술이 지향하는 시각적 전달매체에서 현대적인 양상 즉, 테크놀로지와 세분화된 의미개념으로 집단적 감수성으로 인식하던 예술의 취미조건을 개인적, 시대적 취미로서의 예술로 받아들여지고 있는 오늘의 양상과 무관하지 않다. 판화의 매체확장은 매체를 통한 소통적 의미의 측면과 예술적 매체로서의 관점에서 수용하려하는 양상으로 나타나고 있다. 예술로서의 판화가 기능을 발휘하기 위해서는 먼저 이러한 양상의 원인을 파악하고 매체확장의 긍정적인 측면과 부정적인 측면 그리고 그 대안을 모색해야 할 것으로 보인다. 오늘날 판화 매체의 확장과 매체의 수용은 넓은 의미에서 현대미술이 시도하고 있는 매체를 통한 접근과 같은 의미에서 찾아 볼 수 있고, 좁은 의미에서 판화의 표현영역의 확장을 모색하는 계기로 이해할 수 있을 것이다.

---

25) 김정락, "매체미술시대와 판화의 원리적 개념", 『월간미술』2006년 8월호, p. 89.

2. 현대판화의 실험적 표현가능성

판화에는 다양한 표현기법이 존재한다. 이것은 판화 매체가 지닌 중요한 특징이며, 이러한 특징으로 인해 판화는 타 매체와의 상호호환성을 가지기에 용이한 장르라고 할 수 있다. 전통적 의미의 판화는 기술적 완성도와 뛰어난 테크닉의 구사를 요구하고 이를 통해 판화는 오늘날 예술로 이해된다. 판화에 있어서 판을 다루는 숙련된 기술과 그것을 바탕으로 한 완성도 높은 프린트가 작가정신을 의미하기 때문이다. 이러한 전통적 의미의 판화예술이 현대에 이르러 단순기술적 의미로 이해되는 것은 아니다. 과거 장인들이 행하던 판각의 기술이나 프린팅의 기술이 제한적 표현방식을 따랐다면, 현대판화는 다양한 기법적 시도가 이루어지고 있고 이는 판화가 매체적 성향을 지니고 있는 것과 무관하지 않다. 목판으로 시작된 판화는 동판과 석판 실크스크린으로 이어지는 판화의 역사와 함께 시대의 흐름에 따라 기술적 발전을 거듭해 왔다. 이러한 기술의 진보는 인쇄매체로써의 기능을 병행해 왔지만 예술로써 판화 또한 오늘날까지 그 명맥을 이어오고 있다.

전통적 판법이 지니는 판화 매체의 기술적 측면은 표현적 이해를 수반하고 있다. 기법이 중시되는 판화 양식은 일정한 제한적 표현방식을 따르고 있다. 이것은 판화가 지니는 매체적 특성 때문이라 할 수 있는 것이다. 때문에 판화매체가 오늘날 전통적 판법 안에서 자유로운 실험이 행해지고 있는 것은 자가 스스로 판화가 지니는 매체적 성향을 이용하고 있기 때문으로 보인다. 모노타입과 모노프린트는 이러한 점에서 중요한 지점을 확보한다. 모노타입과 모노프린트의 역사가 과거 전통적인 판법에서 벗어나 작가에게 자유로운 매체적 접근을 용이하게 하였고 이를 통해 판화는 표현면에서 그동안의 판법에서 볼 수 없는 표현의 확장과 그 가능성을 엿보게 되었던 것이다.

본질적으로 모노타입과 모노프린트는 전통적 판화보다 회화적 접근이 용이하고 작가의 즉흥적이고, 직접적인 표현의 자유로움이 작가의 정신성을 강조할 수 있는 하나의 대안이 되고 있는 것이다. 모노타입과 모노프린트는 판화의 역사 속에서 중요한 역할을 담당해왔던 공방의 역할에 대해서도 양상을 제시한다. 짐 다인의 경우와 같이 공방에 작업을 의뢰한 후 감독자로서의 입장으로 작업과정에 참여하는 것이 아닌 작업의 주체로서 작업과정에 임하는 것은 작가가 직접 작품에 개입하는 직

접성의 문제와 연관 된 것이다. 판화매체는 정해진 계획안에서 이미지의 정확한 판각과 프린팅이 요구된다. 이미 정해진 이미지를 옮기는 것이 판제작과 프린팅이라고 한다면 모노타입과 모노프린트는 판위에 직접 그려 넣어야 가능한 이유에서이다.

나아가 현대의 판화가들 가운데에는 기술적인 의미의 매체수용을 대안으로 삼는 경우도 있다. 이러한 양상은 서사재료의 발명 이전의 매체의 특성과 유사하다. 판화를 매체의 한 기법으로 간주하고 판화의 속성이 지배하는 '복제성'과 '간접성'이라는 근본적 매체개념을 수반한 것이라 볼 수 있다. 판화의 영역을 기법의 제한적 틀에서 벗어나 판화매체가 갖는 본질적 개념으로의 접근을 시도하고 있는 실험이며 이를 통해 판화는 매체적 기능으로의 본질적 도전에 직면하고 있고 그 가능성은 '확장가능한 매체' 인가에 대한 논의를 제공하고 있다. 또한 이러한 일련의 시도들이 테크놀로지의 발전과 맞물려 현대 사회가 요구하는 표현의 필요충분한 시대적 흐름임에는 부정할 수 없어 보인다.

현대미술에서 지식과 정보의 전달 그리고 의사전달은 예술의 소통적 의미와 상호작용의 함의가 있다. 매체를 스스로 찾아냄으로써 작가가 전달하고자하는 메시지를 효과적으로 전달하기 위한 방법의 모색으로 이해될 수 있다. 현대미술, 그리고 현대판화에 있어서 매체의 확장을 통한 표현영역의 확장은 동시대 미술의 흐름 안에 맞물려 있다고 할 수 있다.

V. 결론

현대미술은 그 정체성의 뚜렷한 경계를 허물고 있다. 장르 간의 넘나들기는 이미 현대미술을 읽는 하나의 중요한 키워드이다. 이러한 경계의 와해 현상은 중심을 해체한 후기구조주의를 배경으로 둔 포스트모더니즘의 전형적 특성이기도 하다. 판화영역에서도 상황은 다르지 않다. 판화를 하나의 매체로 인식하고, 타 매체를 끌어들이는 과정 혹은 복합적 수용이 흔히 목도된다. 이제 판화분야에서는 새로운 매체를 적극적으로 수용하려는 시도가 이루어지고 있으며, 바로 이 실험의 추동력은 판화매체의 가능성을 새롭게 모색하려는 욕구이다. 그리고 이러한 현상의 핵심에는 근본적으로 오리지널과 에디션 개념의 확대해석이 존재한다.

이 논문은 판화적 양식의 모노타입과 모노프린트의 특성을 살펴보고, 이를 현대판

화의 매체의 적극적 수용과 개념확장의 의미로 설명하고자 하였다. 모노타입과 모노프린트의 매체적 특성과 그 전개과정은 전통적 기법의 범위를 벗어나는 것이었다. 하지만 그 역사적 고찰을 통해 모노타입과 모노프린트가 전통판화에 비해 작가에게 직접적 전달성이나 즉흥성 같은 표현상의 자유로움을 가져다 줄 수 있는 이점이 있음을 확인했다. 이는 곧 모노타입과 모노프린트가 판화 장르로써의 특성을 지니면서도 작가의 정신적 면이 강조될 수 있는 양식임을 시사한다. 모노타입과 모노프린트가 시도되었던 초기, 이 두 기법은 작가의 표현영역을 넓혀주는 계기가 되었고 그러한 바탕에는 끊임없는 실험과 시각적 완성도를 향한 욕구가 있었다. 완성도의 요구는 곧 예술가의 정신이 지향하는 바라고 할 수 있다. 모노타입과 모노프린트 기법의 기저를 형성하는 정신적 추상, 이것의 시각적 전달에 판화적 매체를 도입한 예술가에게 모노타입과 모노프린트는 이상적 매체임에 틀림없었다. 표현의 직접성과 프린팅된 이미지의 적합성은 작가 스스로에게 모노타입과 모노프린트를 시도하게 된 중요한 의미였다.

모노타입과 모노프린트는 일찍이 회화와의 관계를 모색해온 기법이라 할 수 있고 회화적인 속성인 드로잉의 특성이 강한 모노타입과 모노프린트는 아직까지 충분히 연구되고 시도되지 않은 분야임이 분명하다. 따라서 '회화적 판화'로써의 모노타입과 모노프린트는 예술양식으로서 현대 판화에 새롭게 자리매김되고, 매체확장 측면에 있어서도 판화의 표현영역을 한 단계 넓힐 수 있는 계기가 될 수 있을 것이라 기대한다. 나아가 간헐적으로 진행되어온 모노타입과 모노프린트 교육과정에 대해서도 앞으로 보다 많은 연구가 진행되어야 할 것으로 본다.

■ 참고문헌

곽남신, 『현대판화기법』, 도서출판예경, 1994.
곽남신, 『한국현대 판화사』, 재원, 2002.
구자현 『판화』, 미진사, 2002.
김홍희 『한국화단과 현대미술』, 눈빛, 2003.
사카모토 미찌루 『서양판화사개론』, 구자현 (역), a.p 인터네셔널, 1994.
하세가와 기미유기 『현대판화의기초지식』, 구자현(역) (시공사2002).

『세계미술용어사전』, 중앙일보사, 1989.
서정희 『현대미술의 기초개념』, 재원, 1995.
루시 스미드 에드워드,김춘일(역)『현대미술의흐름』, 열화당, 1994.
마샬 맥루한, 박정규 (역)『미디어의 이해』, 커뮤니케이션 북스, 2001.
김홍희 '95 서울판화미술제 세미나, 판화미술진흥회 -판화개념의 확대와 그 에 대한 인식의 변화를 위한 서언- 1995.
『월간미술』, (2006년 8월호).
Deborah Wye. [Master works from the Museum of Modern Art], (The Museum of Modern Art New York art and Prints), 2004.
Erik Hinterding, Ger Luijten Martin Royalaton-Kisch, 『REMBRAND T』, (The Printmaker, The British Museum Press) 1997.
Kurt Wisneski, 『Monotype / Monoprint - History and Technique s』, (Bullbrier Press, Ithaca NY), 1995.
ROSS. JHON, ROMAND. CLARE, ROSS. TIM, 『The Complete PRINTMAKING』, (USA, Edited and Produced by Roundtable Press. Inc), 1990.
Riva Castleman 『PRINTS OF THE TWENTIETH CENTURY』 Thames and Hudson, 1988.

■ Abstract

Printing Medium Characteristic Study of Monotype and Monoprint

SONG, DAI-SEUP
Associated Professor, College of Fine Arts

"Printing is an Art of reproduction & a Technique of However printing has extended its limitation from a genre of reproduction itself and now it stands on the turning point as an art such as painting or sculpture which expresses artist's

originality. Early Printing has had relations in depth with press printing in terms of information recording, preservation, and transmission. It was acknowledged value in a way of information satisfaction different from how it is valued as a pure art today. But, later printing has transferred its function from a mean of reproduction to pure art due to the development of printing skills and photography invention. It can be said that the concept of modern printing is taking over its genealogy as a creative work not as just printing. Also its expression capability is widen to dimensional printing and high-tech multimedia from original tradition techniques. As we discussed above, modern painting is very open to various changes. This modern painting aspect can be seen as an extended interpretation of 'board' concept.

This dissertation raises a question why monotype and monoprint couldn't secure its position in printing history in spite of numerous artists' tryouts in its way. Monotype and monoprint fundamentally based on intaglio technique in its history. Yet, its systematic study hasn't been worked out. This is because of the lack of recognition of monotype and monoprint's originality as printing. Especially in monoprint, it has known as an early stage in copperplate printing process which is an attempt to solve the technique limitation or trial work for edition. Likewise the reason why monotype and monoprint remains at the edge of printing border ambiguously is because of conceptual, technical characteristics which are against traditional printing. In traditional printing, the concept of board is important as a method of reproduction. Different from the fact, monotype and monoprint accept the form of medium 'board' conceptually out of limited condition as mentioned.

Thus monotype and monoprint hasn't stand out for several reasons until late 20th century when it started come out to public as people starts to have interests that works from famous artists are actually based on monotype and monoprint. This dissertation likes to step into the monotype and monoprint theoretically which is not well known in domestic and try to study the meaning of monotype and monoprint as a printing medium which is also hasn't been considered sincerely. For this study the

process follow as below. First, look into how monotype and monoprint has a concept and history. Next, check differences through comparison with traditional printing and how printing can be understood in what aspects at the same time. After, verify how monotype and monoprint have influence on the acceptance of extended concept of 'board'. This study will show the expressional possibility of monotype and monoprint which has already known as 'tableau printing'in today's situation where adventurous experiments of printing medium are going on with the development of technology.

Key Words : Printing Medium, Concept of 'Board', medium extension, printing technique, experimental medium