



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](#)

미술학석사학위논문

동양화의 모사 전통을 활용한
황씨화보 제작 연구
-나의 작품을 중심으로-

2023년 2월

서울대학교 대학원
동양화과 동양화 전공
황규민

미술학석사학위논문

동양화의 모사 전통을 활용한
황씨화보 제작 연구
-나의 작품을 중심으로-

2023년 2월

서울대학교 대학원
동양화과 동양화 전공
황규민

동양화의 모사 전통을 활용한
황씨화보 제작 연구
-나의 작품을 중심으로-

지도교수 김성희

이 논문을 미술학 석사학위 논문으로 제출함

2022년 10월

서울대학교 대학원
동양학과 동양화 전공
황규민

황규민의 석사학위 논문을 인준함

2022년 12월

위원장	<u>신 하 순</u>	(인)
부위원장	<u>조 인 호</u>	(인)
위원	<u>최 석 원</u>	(인)

국 문 초 록

이 논문은 2020년부터 2022년까지 제작한 관화 작품 황씨화보와 이를 중심으로 작동하는 시스템을 연구 대상으로 하여, 작품 제작의 동기와 이론적 배경, 작품의 구성과 사용법, 조형적 특징과 재료 기법을 살펴, 나의 작업 세계를 체계적으로 정리하고 연구하기 위한 논문이다.

나는 ‘전이모사’를 중심으로 작동하는 시스템 안에 나의 그림을 넣는 실험을 통해 동양화(단)에서 전통을 학습하고 이어 나가는 관습을 비유하고자 한다. 과거의 형식에서 아이디어를 얻어 새로운 미술 작품을 만드는 일은 현대미술에 있어서 동서를 막론하고 보편적인 현상이지만, 한국의 동양화(또는 한국화) 전공자들의 전통 계승과 창신 및 혁신에 대한 믿음은 유독 특별하다. 믿음을 전제로 이야기하면 그것은 말 그대로 믿음의 문제기 때문에 말하는 그대로 정답이 되어버린다. 그러나 전통의 의미를 밝히는 일은 전통에 답이 있다고 정해놓고 그 근거를 찾는 것이 아니라, 과거의 유산들로부터 근거를 얻어 그 효용을 밝히는 순서가 되어야 한다. 이를 실천하기 위해 나는 고화를 모사하는 전통을 모사하는 방법으로 동양화의 가능성을 밝히고자 한다.

모사는 원작을 모방하여 재현하는 일로, 동아시아에서는 예로부터 서화의 보존과 복제, 그림 학습, 창작 등을 목적으로 널리 행해졌다. 이는 현대 동양화 학습에도 여전히 활용된다. 나는 이 모사 전통을 모본으로 하여 모본, 화보, 모사본으로 이루어진 모사본을 만들었는데, 이 논문은 이 모사본에 대한 작품 연구 논문이다. 지금까지 최혜리, 김초윤, 진희란, 김화현 등 모사를 작업의 방법으로 삼거나, 서은애와 같이 화보를 작품에 차용한 일이 왕왕 있었으나, 모사 전통 자체를 주제로 하는 개인의 작품은 없었다. 따라서 이 연구 논문이 나에게서 작업 세계를 더 확장할 기회가 되고, 나아가 동양화와 전통의 계승 모델이 한국 현대미술에서 유의미한 형식으로 자리 잡을 수 있는 토대가 되기를 바란다.

I 장 ‘머리말’에서는 내가 한국 동시대 미술 환경에서 동양화가로 활동하기 위해 해결해야 할 두 가지 과제를 제시하고, 전이모사를 중심으로 작동하는 시스템을 고안하게 된 동기를 밝힌다.

II 장 ‘전이모사와 화보를 이용한 모사’에서는 육조 남제(南齊) 사혁(謝赫)에 의해 육법이 제시된 이후, 전이모사를 해석하는 후인(後人)들의 다양한 견해를 살피고, 나의 작업이 모사하고자 하는 대상이 무엇인지 밝힌다. 이어 화보의 매력을 중심으로 양식적, 역사적 의의와 한계를 검토해, 황씨화보에서 이를 어떻게 이용하는지 서술한다. 마지막으로 작품에 반영한 모·임·방의 모사 체계를 정리한다.

III 장 ‘황씨화보의 구조’에서는 작품 안에서 모본을 해석하고 이를 화보로 만들어내는 가상인물 저자 황씨에 대해 알아본 뒤, 모본, 화보, 모사본으로 구성된 황씨화보의 구조를 설명한다. 또한 각 단계의 구성과 내용을 정리해 황씨화보가 모사 전통을 어떻게 구체화하는지 살핀다.

IV 장 ‘황씨화보의 조형적 특징과 재료기법’에서도 역시 모본, 황씨화보, 모사본으로 나누어 각 단계가 보여주는 서로 다른 조형적 특징과, 다른 재료를 사용해 구현한 같은 도상의 차이를 비교한다.

V 장 ‘맺음말’에서는 모사 전통을 주제로 한 작품의 의의와 앞으로의 과제를 제시한다.

나는 이 연구를 통해 전통이 모사를 통해 어떻게 재해석되는지 조금 더 먼 거리에서 바라볼 수 있었고, 앞으로 이를 어떻게 이용할 수 있을지 깊이 고민하는 시간을 가졌다. 그러나 황씨화보는 더 많은 경우의 수를 다룰 수 있도록 개정되어야 한다. 또 이를 이용할 방법을 찾고, 관객에 의해 거듭 이용되어 살아 숨 쉬게 만들어야 한다는 과제가 남아 있다. 이 과제를 해결하여 동양화가 동시대 미술에서 유의미한 형식으로 자리 잡을 수 있는 실마리를 찾기를 희망한다.

주요어 : 전이모사, 모사, 화보, 동양화, 한국화, 수묵화, 목판화

학 번 : 2019-25782

목 차

논문초록	i
목 차	iii
도판목록	v
I. 머리말	1
II. 전이모사와 화보를 이용한 모사	8
1. 전이모사 모사하기	8
2. 화보를 이용한 모사	13
3. 모사 전통의 체계	23
III. 황씨화보의 구조	29
1. 저자 황씨	30
2. 황씨화보의 모본	34
1) 모본의 범위 설정	35
2) 사적인 풍경화: 반복적인 거리두기	40
3) 모본으로서의 가치	44
3. 황씨화보	52
1) 황씨화보의 디자인과 구성	53
2) 황씨화보의 목차와 내용	59
(1) 표지	60
(2) 서문	62
(3) 본문	65
(4) 부록	78
4. 황씨화보의 모사본	79
1) 화보 학습하기	80

2) 화보 재배치하기	83
3) 화보로 치환하기와 세계관 확장하기	89
IV. 황씨화보의 조형적 특징과 재료 기법	93
1. 모본의 조형적 특징과 재료 기법	93
1) 스마트폰 저장소의 사진	94
2) 물감의 흡수와 접착	99
2. 황씨화보의 조형적 특징과 재료 기법	103
1) 모본의 분할	103
2) 목판화 기법과 모본의 재현 방법	107
3) 검은색 프레임	116
3. 모사본의 조형적 특징	118
1) 모본과의 격차	118
2) 픽셀 이미지	120
V. 맺음말	124
참고문헌	129
작품집	132
Abstract	182

도판목록

- [참고도판 1] 장학경 중교, 『십죽재서화보』 권1 5면, 1879,
26.0 x 14.8 cm, 서울대학교규장각, 직접 촬영
- [참고도판 2] 장학경 중교, 『십죽재서화보』 권4 37면, 1879,
26.0 x 14.8 cm, 서울대학교규장각, 직접 촬영
- [참고도판 3] 《황씨화보》 전시 전경, 2022, OCI미술관
- [참고도판 4] 《노래하는 새들도 지금은 사라지고》 전시 전경, 2020,
산수문화
- [참고도판 5] 《황씨화보》 전시 전경, 2022, OCI미술관
- [참고도판 6] 황규민 홈페이지에 구현된 ‘화보 재배치하기’
https://www.kyuminhwang.com/eternal_classics
- [참고도판 7] 양진아, <화보그림-그림자 믿음>, 2022, 한지에 목판화, 11개의
화보, 93.6×148.4cm
- [참고도판 8] <The Lake>의 참고자료
- [참고도판 9] 《Penetrating Stone》 전시 전경, 2020, KSD갤러리
- [참고도판 10] 화보의 개수에 따른 사람 표현 차이
- [참고도판 11] 거치대 이용 예시 스케치업
-
- [작품도판 3- 1] <화보-서문-들어가며>, 2022, 한지에 목판화, 31.2×63.6cm
- [작품도판 3- 2] <Beyond the Stone>, 2019, 한지에 수묵, 162.1×112.1cm
- [작품도판 3- 3] <Beyond the Stone>에 등장하는 다양한 종류의 필선, 2021,
한지에 수묵, 130.0×170.0cm
- [작품도판 3- 4] <Boundaries>, 2021, 한지에 수묵, 180.0×130.0cm
- [작품도판 3- 5] <The Lake>, 2019, 한지에 수묵채색, 53.0×72.7cm
- [작품도판 3- 6] <Beyond the Stone>, 2021, 한지에 수묵, 130.0×170.0cm
- [작품도판 3- 7] <하던 대로 해주세요>, 2019, 한지에 수묵채색 53.0×72.7cm
- [작품도판 3- 8] <Too Late>, 2022, 한지에 수묵채색, 52.3×40.6cm
- [작품도판 3- 9] <모방명가화보-하던 대로 해주세요>, 2020, 종이에 목판화,
30.0×20.0cm
- [작품도판 3-10] <모방명가화보-하던 대로 해주세요>, 2020, 종이에 목판화,

- 30.0×20.0cm
- [작품도판 3-11] <명회보-하던 대로 해주세요>, 2020, 종이에 목판화,
30.0×20.0cm
- [작품도판 3-12] <방명회보-하던 대로 해주세요>, 2020, 한지에 목판화,
30.0×20.0cm
- [작품도판 3-13] <영모화회보-묘작도>, 2020, 한지에 목판화, 30.7×20.7cm
- [작품도판 3-14] <화보그림-그림감상>, 2021, 한지에 목판화, 8개의 화보,
93.6×63.6cm
- [작품도판 3-15] <화보4-Entrances>, 2021, 한지에 목판화, 156.0×84.8cm
- [작품도판 3-16] <Entrances>, 2020, 한지에 수묵, 89.0×175.0cm
- [작품도판 3-17] <화보-서문-종단-12>, 2021, 한지에 목판화, 31.2×21.2cm
- [작품도판 3-18] <화보13-그림자 놀이>, 2022, 한지에 목판화, 156.0×106.0cm
- [작품도판 3-19] <화보-표지>, 2021, 한지에 목판화, 31.2×63.6cm
- [작품도판 3-20] <화보-표지-저자>, 2021, 한지에 목판화, 124.8×84.8cm
- [작품도판 3-21] <화보-서문-묵회>, 2021, 한지에 목판화, 31.2×127.2cm
- [작품도판 3-22] <화보-서문-종단>, 2021, 한지에 목판화, 124.8×106.0cm
- [작품도판 3-23] <화보-서문-컬러차트>, 2021, 한지에 목판화, 124.8×106.0cm
- [작품도판 3-24] <화보9-Spotlight>, 2021, 한지에 목판화, 156.0×106.0cm
- [작품도판 3-25] <화보13-그림자 놀이>, 2022, 한지에 목판화, 156.0×106.0cm
- [작품도판 3-26] <화보7-MuhEmdapInamMo>, 2021, 한지에 목판화,
156.0×211.0cm
- [작품도판 3-27] <화보2-The Lake>, 2021, 한지에 목판화, 156.0×106.0cm
- [작품도판 3-28] <화보11-The Lake>, 2022, 한지에 목판화, 156.0×106.0cm
- [작품도판 3-29] <화보5-Beyond the Stone>, 2021, 한지에 목판화,
156.0×106.0cm
- [작품도판 3-30] <화보5-Beyond the Stone>, 2021, 한지에 목판화,
156.0×127.2cm
- [작품도판 3-31] <화보12-獨>, 2022, 한지에 목판화, 156.0×212.0cm
- [작품도판 3-32] <화보16-Too Late>, 2022, 한지에 목판화, 156.0×106.0cm
- [작품도판 3-33] <화보1-Boundaries>, 2021, 한지에 목판화, 156.0×106.0cm
- [작품도판 3-34] <화보15-Boundaries>, 2022, 한지에 목판화, 156.0×127.2cm
- [작품도판 3-35] <화보6-Untitled>, 2021, 한지에 목판화, 156.0×84.8cm

- [작품도판 3-36] <화보10-하던 대로 해주세요>, 2022, 한지에 목판화,
156.0×169.6cm
- [작품도판 3-37] <화보4-Entrances>, 2021, 한지에 목판화, 156.0×84.8cm
- [작품도판 3-38] <화보8-境>, 2022, 한지에 목판화, 156.0×106.0cm
- [작품도판 3-39] <모방명가화보-하던 대로 해주세요>, 2020, 종이에 목판화,
30.0×20.0cm
- [작품도판 3-40] <방모방명가화보-하던 대로 해주세요>, 2020, 한지에 간 먹,
종이 프레임, 89.5×53.0cm
- [작품도판 3-41] <화보그림6-♡♥>, 2022, 한지에 목판화, 24개의 화보,
156.0×232.2cm
- [작품도판 3-42] <화보그림5-ABC.>, 2022, 한지에 목판화, 25개의 화보
187.2×274.6cm
-
- [작품도판 4- 1] <Boundaries>, 2021, 한지에 수묵, 180.0×130.0cm
- [작품도판 4- 2] <Spotlight>, 2020, 한지에 수묵채색, 180.0×130.0cm
- [작품도판 4- 3] <The Lake>, 2019, 한지에 수묵채색, 53.0×72.7cm
- [작품도판 4- 4] <境-지칭>, 2018, 패널에 수묵채색, 91.0×91.0cm
- [작품도판 4- 5] <Untitled>, 2019, 한지에 수묵채색, 92.0×66.0cm
- [작품도판 4- 6] <종단-벼락 맞은 나무>, 2021, 한지에 수묵채색,
180.0×130.0cm
- [작품도판 4- 7] <Too Late>, 2022, 한지에 수묵채색, 52.3×40.6cm
- [작품도판 4- 8] <화보1-Boundaries>, 2021, 한지에 목판화, 156.0×106.0cm
- [작품도판 4- 9] <화보5-Beyond the Stone>, 2021, 한지에 목판화,
156.0×106.0cm
- [작품도판 4-10] <화보2-The Lake>, 2021, 한지에 목판화, 156.0×106.0cm
- [작품도판 4-11] <화보16-Too Late>, 2022, 한지에 목판화, 156.0×106.0cm
- [작품도판 4-12] <화보-7-16>, 2022, 한지에 목판화, 31.2×21.2cm
- [작품도판 4-13] <화보-7-7>, 2022, 한지에 목판화, 31.2×21.2cm
- [작품도판 4-14] <모방명가화보-Boundaries>, 2020, 종이에 목판화,
30.0×20.0cm
- [작품도판 4-15] <화보-1-13>, 2022, 한지에 목판화, 31.2×21.2cm
- [작품도판 4-16] <화보-서문-컬러차트>, 2021, 한지에 목판화, 124.8×106.0cm

- [작품도판 4-17] <화보-15-5>, 2022, 한지에 목판화, 31.2×21.2cm
- [작품도판 4-18] <화보-2-12>, 2021, 한지에 목판화, 31.2×21.2cm
- [작품도판 4-19] <화보-2-7>, 2021, 한지에 목판화, 31.2×21.2cm
- [작품도판 4-20] <화보-10-9>, 2022, 한지에 목판화, 31.2×21.2cm
- [작품도판 4-21] <화보-9-5>, 2022, 한지에 목판화, 31.2×21.2cm
- [작품도판 4-22] <화보-16-8>, 2022, 한지에 목판화, 31.2×21.2cm
- [작품도판 4-23] <화보-부록-3-1>, 2022, 한지에 목판화, 31.2×21.2cm
- [작품도판 4-24] <화보-부록-1-2>, 2022, 한지에 목판화, 31.2×21.2cm
- [작품도판 4-25] <하던 대로 해주세요>, <모방명가화보>, <방모방명가화보>,
2020
- [작품도판 4-26] <화보그림7-Farewell>, 2022, 한지에 목판화, 18개의 화보,
156.0×232.2cm

I. 머리말

동양화 혹은 한국화(이하 동양화) 전공이 있는 국내 31개 대학 중, 학과 소개에 전통이라는 단어가 등장하는 학교는 25개 학과로, 약 80%의 수치다. 전통이라는 단어가 등장하지 않는 경우를 포함했을 때도 ‘우리의~’, ‘한국의~’, ‘전통을 바탕으로’ 등의 표현이 등장해, 대부분의 학교에서 우리 전통을 계승한다는 의식을 지니고 있음을 알 수 있다. 게다가 경기대학교, 동덕여자대학교, 서울대학교, 인천대학교, 전남대학교, 홍익대학교의 6개 학교는 직접적으로 ‘전통’을 ‘계승’한다는 표현을 사용하고 있다. 홈페이지의 소개 글이 해당 학교의 실질적인 학업 분위기를 얼마나 반영하는지 밝힐 수는 없겠으나, 미술대학 동양화과에 입학하면서 미술 제도를 막 접한 학생들에게 동양화와 전통 재료가 미술의 당연한 매체임은 의심의 여지가 없을 것이다.

대학에서 동양화를 전공한 나 역시 의심 없이 한지에 먹과 분채, 석채 등 전통 안료를 흡수시키거나 접착해 작품을 제작해왔다. 이 재료를 이용해 특별한 경험이나 일상에서 마주한 상황을 사실적으로 그린 그림을 전시장에 걸어, 특정 상황이나 공간을 재현하려 했다. 이 중 네팔 히말라야에서의 경험을 담은 그림으로 2019년 첫 개인전 《Muh Emdap Inam Mo》를 열었는데, 풍경 그림과 함께 글씨가 새겨진 비석 모양의 부조조각과 이를 찍어낸 판화를 마주 보게 설치했다. 나는 종교적인 분위기로 조성된 이 전시장에서 관객들이 글자와 풍경에 집중하기를 기대했으나, 전시장을 찾은 관객들이 전시의 내용보다 그림이 동양화라는 것에 더 관심을 가진다는 인상을 받았다. 이때 나는 묘한 불편을 느꼈고, 처음으로 동시대 미술로서의 동양화에 대한 의구심을 품었다. 이 시점에 내게는 몇 가지 선택지가 있었는데, 불편감을 무시하고 계획했던 그림들을 그리는 것과 동양화라는 틀에서 벗어나 새로운 작업을 시작하는 선택지를 뒤로 하고, 스스로 동양화가라고 정체화한 채 이 불편감을 향해 돌진하는 것을 선택했다.

현대미술가들은 유구한 전통을 깨부수기도 하고, 그 깨부숨이 전통이

되어 이에 연쇄적으로 반응하는 모습을 보였으며, 매체의 역사를 되짚거나 전통의 세계로부터 작품에 필요한 것을 들고 돌아오기도 했다. 현대 미술가들은 전통을 예민하게 의식하고 있고, 마치 도서관에서 책을 뽑아 들듯 전통을 차용하고 전용(轉用)한다. 미묘하지만 동양화가들의 방식은 다르다. 글머리에서 언급했듯 ‘전통의 계승’을 표방하는 동양화과에서 미술을 시작한 학생들에게 동양화와 전통은 따로 떨어져 있는 개념이 아니다. ‘동양화가 전통을 계승한다’는 명제는 학과의 소개를 보아도, 조금 돌아가 동양화 명칭의 기원과 역사를 보아도 의심할 필요가 없는 믿음의 영역으로 보인다. 그러나 이러한 당연함은 전통에 한국미술의 답이 있다고 상정하고, 동양화가가 전통을 사용하는 것이 아닌, 거꾸로 전통에 의해 동양화가가 쓰이는 결과를 가져왔다. 나는 작품을 통해 이 방향을 전환하고, 전통이 동양화를 향해 달려가는 그림을 그려보고자 한다.

이 관점에서 봤을 때, 동양화가의 정체성으로 동시대 미술의 환경에서 작업하기를 결정한 이상, 내게는 반드시 풀어야 할 두 가지 문제가 있다. 첫 번째는 한국미술이 서구 중심의 동시대 미술에서 자립하고자 한다면, 전통에서 그 답을 찾을 수 있는지에 대한 문제고, 두 번째는 만약 전통에서 답을 찾을 수 있다면, 동양화는 전통의 계승을 당연하게 보장 받을 수 있는지에 대한 문제다.

첫 번째 문제가 참이 되지 않으면 두 번째 문제에 대한 답이 참일지라도 결국 의미가 없다. 따라서 첫 번째 문제의 해결이 선행되어야 하겠지만, 작품을 위해 전통을 발굴하고 이를 차용하거나 전유하는 일은 동양화를 학습하지 않은 작가들에게서도 활발히 이루어지고 있다. 미술사학자 이지은은 그의 논문에서 전통의 의미를 화두로 삼아 서양에 한국현대미술을 소개한 국제 비엔날레의 몇 가지 사례를 드는데, 그가 들은 베니스 비엔날레 한국관 개관 이후의 사례에 서화 작품은 없었다.¹⁾ 그림이

1) 이지은은 이 논문에서 46회 베니스 비엔날레(1995) 한국관의 윤희근, 김인겸, 곽훈, 전수천, 45회(1997) 강익중, 48회(1999) 노상균, 이불, 56회(2015) 문경원과 전준호, 58회(2019) 정은영, 57회(2017) 본전시의 이수경의 예를 든다. 이지은, 「전환된 전통: 서구 국제 비엔날레 작품작을 통해 본 한국현대미술과 전통」, 『미술사와 시각문화』 vol.29(2022): 244-281.

아니더라도 미술의 형식이 될 수 있는 전통은 산재하며, 전통을 대표하기에 서화 전통은 지극히 좁은 범위일지 모르겠다. 그렇다면 반대로 두 번째 문제를 풀지 않으면 첫 번째 문제에 진입조차 할 수 없다.

두 번째 문제는 동양화가들에게 주어진 과제다. 앞의 상황을 바라보며 나는 동양화가들이 전통을 다른 전략으로 활용해야 한다고 생각했다. 현대미술가들의 눈이 전통 바깥에서 안으로 향한다면, 우리는 전통 안에서 바깥을 바라보는 방식으로, 앞서 말한 ‘전통에 의해 동양화가가 쓰이는’ 이미지를 이용해야 한다는 생각이다. 즉 서화의 방식으로 동양화를 반성해보는 것이다. 이를 위해 나는 동양화가 말하는 전통이 무엇인지, 왜 동양화가 자신에게서 전통을 떼어내지 못하는지 고민했다.

동양화라는 이름이 주어질 당시의 서화는 전통이기도 하지만 당대의 일반적인 형식이었다. 서화가들은 지금의 동양화와 달리 일상에서 붓으로 글을 썼다. 선비들은 글씨를 쓰는 방법으로 그림을 그렸으며, 화원 화가들은 여러 장르의 그림을 그 쓰임에 맞게 그려냈다. 동양화 개념이 정치적인 이유로 이식되었을지라도 동양화가로서 그림을 발표하던 이들은 서화가들이었다.²⁾ 도화서의 화원이었던 안중식과 조석진은 서화가였고 동양화가가 되었다. 이들과 그 제자들이 세운 교육기관은 도화서와 같이 화보(畵譜)와 스승의 체본을 모사하게 하는 교수법을 고수했다. 이어서 광복 후 미술대학 동양화 전공에도 모사와 사생을 거쳐 창작에 이르는 교육과정의 틀이 자리 잡았고, 이는 지금의 교육과정까지 이어진다.³⁾

여기에서 짚고 넘어가야 하는 점은 서화 전통에서 모사가 단순한 학습법에 그치지 않는다는 것이다. 모사는 모(摹), 임(臨), 방(倣) 등으로 세분되어 있고, 그중 임작과 방작은 예술가의 창작물로 인정된다.⁴⁾ 이를 고

2) 동양화가 이식된 역사에 대해서는 목수현, 「'한국화(韓國畵)'의 불우한 탄생」, 동아시아 문화연구 제62집(2015.08), 김백균, 「동북아시아 '미술' 수용의 역사적 위상 도치」, 『예술문화융합연구』11(2019), 「한국화, '동시대성'을 묻는다」, 아트인컬처(2018.07) 참고.

3) 조선과 일제 치하 교육기관의 교육과정에 대해서는 김소연, 「韓國 近代 '東洋畵' 教育研究」, 이화여자대학교 박사학위논문(2011), 류재만, 「조선시대 화원교육에 대한 미술 교육적 재고」, 『조형교육』28(2006): 159-183 참고.

4) 나아가 변명희는 서양미술에서 모방을 화학(畵學)을 위한 과정으로 간주하는 것과 비교하여 동양미술에서의 모방이 “몸 감각과 체험에 의한 일종의 체험적 사유에 속하는 것

려했을 때 동양화가가 전통에 집착하여 이를 떼어낼 수 없는 것이 아니라 애초에 동양화가 전통을 참조하는 과정을 포함한다는 것을 알 수 있다. 물론 그때의 동양화와 지금의 동양화는 다르다. 지금의 동양화 전공생들은 서화가들과는 다른 배경에서 이 과정을 거친다. 서화가들이 이미 붓을 쥔 채로 미술을 접한 것과 달리, 지금의 동양화 전공생들은 대부분 펜과 키보드로 글을 쓰고, 원근법과 빛에 의한 재현 방법을 먼저 익힌 뒤 붓을 쥐고 전통의 세계로 뛰어든다. 반대로 지금의 동양화가들은 급변하는 사회에 시간과 노력을 들여 적응해야 했던 서화가들과 달리 현대 사회와 전통을 곧바로 연결할 수 있다.

여기에서 힌트를 얻어 ‘동양화를 반성하는 서화의 방식’으로 모사 전통을 채택할 수 있었다. 모사 전통은 전이모사(傳移模寫)에 입각해 행하여진다. 전이모사는 남제(南齊, 479-502)의 사혁(謝赫, 479-?)이 제시한 육법의 여섯 번째 기준이다. 육법이 제시된 이래로 전이모사는 마지막 육법으로, 비교적 덜 중요한 것으로 이야기된다. 그러나 필묵법이나 대상을 대하는 태도, 문인화와 원화(院畫), 민화와 같은 서화 형식을 보면 그 중심에 끝없이 반복되는 과거 참조의 역사가 흐른다.

문제는 동양화 학습자들이 참고하는 고화(故畫)가 일정 시기의 작품에 머물러 있다는 것에 있다. ‘거연은 동원을 따랐고, 관동이 형호를 본받았으며, 이성이 관동을 배웠’⁵⁾ 점진적으로 나아가지 못하고 자꾸만 더 과거로 파고드는 모양새를 보인다. 나는 여기에서 방향 전환을 꾀했다. 학습해야 할 그림으로 현대 동양화 작품들을 내세우고 이 그림을 배우기 위한 화보를 제작해 황씨화보라는 제목을 붙였다. 이후 제작한 화보를 그림화(化)하고, 이를 점(點), 획(劃) 등 단위로 이용해 새로운 그림을 만드는 시스템을 고안했다. 전이모사를 모방해 만든 이 시스템은 모본·화보·모사본의 구조를 가진다. 화보의 모본은 우선 나의 그림을 대상으로 했고, 화보의 디자인은 청조 중국에서 발행한 『개자원화전(芥子園畫傳)』을 비롯한 여러 화보류 서적을 참고했다. 모사본은 화보를 모

으로 그 경지는 예술 창작 및 철학적 사유의 경지와 동일한 것”이라고 주장한다. 변명희, 「동양 서화 임모의 예술철학적 연구」, 성균관대학교 박사학위논문(2017): 4.
 5) 이원섭, 『안역개자원화전』(서울: 능성출판사 1980), 252.

사하거나 직접 연결하여 그림을 그려 제작한다. 전이모사를 중심으로 만든 시스템은 동양화와 서화 전통을 숭배하거나 부정하기보다는, 전시장에 유사 생태계를 만들어 관찰하는 방법으로 그 범주를 재정의하려는 목적을 가진다.

마지막으로, 목적이 이와 같기에 작품 전반에 동양화에 대한 나의 시선이 녹아있다. 위의 설명대로 서화가 곧바로 동양화로 전환되었던 과거와 달리 지금의 동양화가는 두 번에 걸쳐 전통을 바라본다. 그 결과 동양화의 범주는 기하급수적으로 팽창한다. 현대 동양화를 정의하는 여러 의견이 있지만, 나는 전통매체의 사용에 큰 지분이 있다고 느낀다. 정재호 작가의 최근 작품들을 통해 그 일면을 엿볼 수 있는데, 2018년 국립현대미술관에서 열린 《올해의 작가상 2018》에 출품한 <노들회관>과 2020년 상업화랑⁶⁾에서 열린 개인전 《창과 더미》의 유화 작품을 비교해볼 수 있다. <노들회관>은 건물의 정면이 그려진 그림들이 연결되어 건물의 형태를 입체적으로 재현하고 있다. 한지에 그려진 그림 외에도 작품의 건축적인 구조, 노출된 화관의 뒷면과 이를 지지하는 각목처럼 작품을 구성하는 다른 중요한 요소가 있지만, 이 그림은 쉽게 동양화로 이해된다. 전시에 앞서 김백균은 “정재호의 근대적 의미의 ‘풍경(landscape)’ 또한 필묵이라는 재료와 필선이라는 방법론을 통해 표현된다. 근대적 의미의 풍경이 필묵을 통해 표현된다면 왜 필묵을 떠나서 그의 세계관을 표현할 수 없는지 작품 안에서 설명되어야 그 작업을 이해할 수 있게 된다”고 비평했다.⁷⁾ 이후 그는 2020년 개인전에서 한 무리의 유화 그림을 발표했는데, 이는 ‘이 전시에 출품된 그림이 이전의 그림과 도상이 거의 같음에도, 지금은 그의 그림을 동양화로 읽을 수 있는가’라는 다른 맥락의 질문을 내게 던져주었다. 특히 <노들회관>이 한지에 아크릴 물감으로 그려졌음에도 이 질문이 유보되었다는 점에서, 전통매체 중에서도 물감과 붓, 소재보다는 한지와 견 등 바탕재가 동양화 정

6) 상업화랑은 대안적 전시공간으로, 대안에서 ‘영리성’을 배제하기보다는 미술의 사회적 가치를 기반으로 한국미술의 지속가능성을 추구한다. 2017년 을지로점, 2019년 문래점에 이어 2021년 용산점을 오픈했다. 「상업화랑은 왜 상업화랑일까?」, 『상업화랑 웹진』 vol.1(2020), <http://sahngupgallery.com/webzine1-01>.

7) 김백균, 「한국화, ‘동시대성’을 묻는다」, 아트인컬처(2018.07): 120.

의에 큰 영향력을 행사한다는 의견을 가지게 되었다.⁸⁾

정리하면 나는 동양화를 비유한 시스템을 고안해 그 안에 나의 그림을 입력한다. 시스템은 모본·모사·모사본의 구조를 가지고, 시스템의 중심인 ‘모사’는 황씨화보라는 제목의 화보 형식으로 드러난다. 작업의 목적은 동양화의 개념과 범주를 재정의함에 있으며, 이 논문에서 나는 황씨화보를 중심으로 작품의 이론적 배경과 구조, 제작방식에 대해 분석한다.

II 장 ‘전이모사와 화보를 이용한 모사’에서는 전이모사와 모사 전통에 관해 다룬다. 남제 사혁에 의해 육법이 제시된 이후, 전이모사를 해석하는 후인(後人)들의 다양한 견해를 살피고, 나의 작업이 모사하고자 하는 대상이 무엇인지 밝힌다. 이어 화보의 매력과 기능, 역사적 한계를 검토해 작품에 이를 어떻게 활용하는지 서술한 뒤, 작품에 반영한 모·임·방의 모사 체계를 정리한다.

III 장 ‘황씨화보의 구조’에서는 전이모사를 모방해 만든 3단계 구조가 각각 어떤 내용을 담고 있는지 단계별로 분석한다. 먼저 작품 안에서 모본을 해석하고 이를 화보로 만들어내는 주체인 ‘저자 황씨’에 대해 알아보고, 모본, 화보, 모사본으로 구성된 황씨화보의 구조를 설명한다. 또한 각 단계의 구성과 내용을 정리해 황씨화보가 모사 전통을 어떻게 구체화하는지 살핀다.

IV 장 ‘황씨화보의 조형적 특징과 재료기법’에서도 역시 단계별로 나누어 앞 장에서 분석한 내용이 어떤 형식으로 드러나는지 살펴본다. 각 단계가 보여주는 서로 다른 조형적 특징과 다른 재료를 사용해 구현한 같은 도상의 차이를 비교하여, 황씨화보가 전통매체에 대한 나의 견해를 어떻게 드러내는지 분석한다.

V 장 ‘맺음말’은 논문의 결론으로, 앞에서 나의 작품을 분석하며 세

8) 정재호의 그림에 이와 같은 질문을 던지는 것처럼 동양화를 정의하는 기준 중 작가의 대학 전공은 중요한 의미가 있다. 최근에 이를 잘 보여주는 기획 전시가 있었다. 이정배가 기획하고, 2022년 시작한 전시 《아아! 동양화: 열린 문》은 4부작의 전시를 통해 지금 동양화의 현상을 짚어보는데, 이정배는 “한국의 미술문화는 대학 문화에 기반한다”며 각 전시를 구성하는 기준으로 세우는 데 대학 전공을 요긴하게 활용한다.

롭게 발견한 것과 아직 풀어내지 못한 부분을 정리하고, 황씨화보 제작의 의의와 한계, 앞으로의 과제를 제시한다.

II. 전이모사와 화보를 이용한 모사

머리말에서 밝혔듯 내 작업의 중심에 전이모사의 법이 위치하고, 이는 화보의 형식을 통해 드러난다. 이 장에서는 전이모사와 화보를 이용한 모사가 어떻게 작품의 기반으로 활용되는지를 밝힐 것이다.

전이모사는 중국 남제(南齊, 479~502)의 사혁(謝赫, 479~?)이 품등의 기준으로 제시한 육법의 여섯 번째 기준이다. 이후 여러 화론가와 화가에 의해 재해석되었고, 명(明)·청(淸)대에는 여기에 입각한 임작(臨作)과 방작(倣作)이 성행한다. 명 말에는 인쇄 기술의 발달과 시장의 활성화에 힘입어 출판업이 큰 활기를 띠고, 임·방작의 유행과 맞아떨어져, 화보류(畫譜類)의 출판과 유통이 활발하게 이루어진다. 화보들은 발행과 불과 몇 년 차이로, 거의 비슷한 시기에 조선으로 들어오는데, 조선에서는 화보를 진적과 같이 소중히 여겼다. 이는 한반도 서화의 역사에 깊게 파고 들어 현대 동양화에까지 영향을 미친다.

1 절에서는 전이모사에 대한 다양한 해석을 살피고 이를 모사해 구현하려는 이상을 제시한다. 2 절에서는 화보 형식을 차용하기로 한 이유를 밝힌다. 이어서 내가 느낀 화보의 매력을 중심으로 화보를 이용한 모사가 가진 효용과 한계를 검토하고, 황씨화보에서 이를 유지 및 보완할 방법을 찾을 것이다. 마지막 3 절에서는 모사의 체계를 정리하고, 이를 어떻게 작품에 반영할 수 있을지 고민해볼 것이다.

1. 전이모사 모사하기

동양화와 전통 참조의 관계를 밝히려는 내 작업에 있어서 그 연원을 밝히는 일은 중요하다. 선인을 인용해 자기 생각을 말하고, 선인의 글에 주석을 붙이는 문화는 동양의 어느 시점에서나 발견할 수 있다. 이는 경전을 해석하고 주석을 붙이는 것을 학자의 한 업적으로 보는 유교문화에서 기인하는 바가 클 것이다. 그러나 이는 동서고금 어디에서나 발견할

수 있고, 논문에서도 각주가 중요한 역할을 하는 만큼, 과거를 참조하는 것은 학문의 보편적인 현상이다. 다만 이 문화가 예술의 주류와 함께하는 것은 특기할 만한데, 이것 역시 예술을 ‘학(學)’의 일부로 보는 유가(儒家) 사상에서 그 연원을 찾아볼 수 있을 것이다.⁹⁾

하지만 이것만으로 그림의 전통 참조 문화를 설명하기에는 조금 부족하다. 공자 이후, 사혁 이전에도 고인(故人)의 그림을 모사하는 것에 대한 언급이 있었다. 김바라세이고는 고개지와 사혁을 비교하기 전 육조의 화론으로 제시한 인격론과 대상 모사론에 이어, 왕이(王廙)의 말을 인용해 다음과 같이 말한다.

이밖에 셋째 생각이 있다. 그것은 명화를 모사하고 있으면 뛰어난 솜씨를 터득할 수 있다고 하는 생각이다. 그림이 인격에서 유도될 수 있는 것이라고 하면, 이 그림을 배우면 그림을 그린 사람의 인격과 맺어질 수 있다. 그림이 자연으로부터 유도될 수 있다면, 그 그림을 배우면 그림에 그려진 자연과 결합될 수 있다. 작품을 인격이든가, 자연이든가, 그 둘 가운데 하나이므로, 작품을 배우면, 그 어느 것이나 배울 수 있다고 하는 것이다.(왕이(동진(東晉, 317-419)의 화가) 王廙 <學畫論>)¹⁰⁾

이는 앞서 제시한 그림의 요체인 훌륭한 인격과 자연의 모사를 선인의 훌륭한 그림으로부터 배울 수 있다는 주장으로, 모사의 필요성을 드러내고 있다.

주지하다시피 전이모사는 사혁이 제시한 육법 중 여섯 번째 법이다. 육법은 그가 그림의 품등을 나누어 정리한 『고화품록(古畫品錄)』에서 그 기준으로 제시되었다.¹¹⁾ 이는 당대 장언원(張彥遠, 815-879)이 화론과

9) 신영상, 「동양화의 정신과 임도에 관한 소고-정신과 기초를 중심으로」, 서울대학교 석사학위논문, 1982, 모방문화와 유가의 관계에 대해서는 조민환, 「동양예술(東洋藝術)에서의 모방(模倣)과 창조(創造)에 대한 유가(儒家)적 고찰 - 法古創新을 중심으로」, 『중국학보』56(2007): 419-442 참고.

10) 김바라세이고(金原省棼), 『동양의 마음과 그림』, 민병산 역(서울:새문사, 1978), 309.

11) 옛날에 사혁이 이르기를, “그림에는 육법(六法)이 있다. 첫째는 기운생동이라고 하고, 둘째는 골법용필이라고 하며, 세 번째는 응물상형이라고 하고, 네 번째는 수류부채라 하며, 다섯 번째는 경영위치라고 하며, 여섯 번째는 전모이사라고 한다. 예로부터 화가

역대 명가(名家)의 열전을 모아 편찬한 『역대명화기(歷代名畫記, 847)』를 통해 일반화되었는데, 장언원은 전이모사에 대해서 “전이모사에 이르면, (이것은) 곧 화가의 말단적인 일이다”¹²⁾라고 잘라 말했다. 그러나 사혁은 육법에 대해 따로 주석을 달아두지 않았고 그저 “예로부터 화가로서 이것들을 겸비할 수 있는 사람은 드물었다”¹³⁾고 했으니, 전이모사가 말단적인 일이라는 것은 장언원의 해석이자 당대의 보편적인 해석일 가능성이 있다. 또 장언원은 이어 “그런데 지금의 화가들은 대략 모습은 닳게 잘 그리지만, 형사가 잘 되면 그 기운이 없고, 채색을 갖추면 그 필법을 잃고 있으니 어찌 그림이라고 말하겠는가!”¹⁴⁾라고 하여 전이모사가 대상의 형사를 치밀히 모사해 옮겨온다는 해석의 실마리를 제공한다.¹⁵⁾

이어 송의 유도순(劉道醇)은 『송조명화평(宋朝名畫評)』에서 육요와 육장을 제시하고 이는 “그림을 인식하는 요결”이라고 했다. 이 중 육요의 여섯 번째에 전이모사를 한 단계 심화시킨 것으로 보이는 내용이 있다.

그림의 요결은 여섯 가지 요체를 밝히고 육장을 살피는 데 있다.

이른바 육요라는 것은 기운에 힘을 겸한 것이 그 첫째요, (...) 스승을 배우되 단점을 버리는 것이 그 여섯째이다.¹⁶⁾

육요의 여섯 번째인 사학사단(師學捨短)은 그대로 베껴 전한다는 전이모사에서 스승을 배우되 장점은 취하고 단점은 버리라고 하여 한층 복잡해진 방법론을 제시한다. 갈로(葛路)는 유도순이 제시한 육요의 내용을 사혁의 육법과 비교하며 육법의 전 범위를 담지 못하고 있고, 형호가 제시한 육요만큼 정채롭지 못하다고 비판하지만, 이 사학사단 만큼은 중시할

로서 이것들을 겸비할 수 있는 사람은 드물었다.(『古畫品錄』序), 장언원 외, 『역대명화기』, 『중국화론선집』, 김기주 역(서울:미술문화, 2002), 83-84.

12) 장언원 외, 위 책, 89.

13) 自古畫人 罕能兼之. (『古畫品錄』序), 장언원 외, 위 책, 84.

14) 장언원 외, 위 책, 89.

15) 갈로, 『중국회화이론사』, 강관식 역(파주:돌베개, 2010).

16) 장언원 외, 위 책, 183-184.

가치가 있다고 평했다. 나아가 미술가 외의 예술가들이 모두 취해야 하는 태도로 그 범위를 확장한다.¹⁷⁾

원의 탕후는 “화를 보는 법, 우선 기운을 보고, 다음에 필의, 골법, 위치, 전염을 보고, 그 뒤에 형사. 이것이 육법이다.” 라고 말해 화육법을 다시 세웠다. 이마미치 도모노부(今道友信, 1922-2012)는 이 내용을 근거로 전이모사를 해석하는 두 가지 설 중 “제 6등에 위치하는 그림이란 완전한 리얼리즘에 의해 사물을 빠짐없이 사생하는 것”의 뜻으로 해석한다.¹⁸⁾ 이 해석이 현대의 기준으로 보았을 때, 일견 해석의 가능성을 넓히는 일로 비쳐질 수 있으나, 이 내용은 사혁의 육법이 그 순서대로 품등을 나누는 것을 전제하므로, 장언원과 같이 전이모사를 화사(畫事)의 말단으로 끌어내리는 측면이 있다.

이후 이들처럼 전이모사의 가치를 폄하하는 듯한 주장이 이어지는데, 청대 궁정화가였던 추일계(雛一桂, 1686-1772)는 『소산화보(小山畫譜)』에서 전모는 응당 화내에 없다고 말했다. 김바라세이고에 의하면 추일계는 그 자리에 전모 대신 사생을 위치시킨다. 이는 육법의 두 계통 중 골법에 의한 대상의 고차적 전개에 관한 것, 즉 사생에 관한 한 계통을 형성한다.¹⁹⁾ 여기에 이어서 그는

또 하나는 이 골법의 전개를 전통으로 삼는 길이다. 다시 말하면 자기가 영위하는 골법의 전개와 선인에게 배우는 골법의 전개이다. 즉, 창시와 학습이다. 그렇다면 이 이자의 완성 위에 무엇이 이루어지는가. 기운생동이다. 그런 즉, 기운은 골법에 의해서 일관되고 있다. 이 조직이 육법의 조직이다.²⁰⁾

라고 하여 육법의 다른 한 계통을 소개한다. 이 계통은 기운생동과 골법용필, 전이모사를 육법의 요점으로 두고, 각 법의 등급을 매기기보다는 유기적으로 연결되는 관계로 이야기한다는 점에서 기운생동과 골법용필

17) 갈로, 앞 책.

18) 이마미치 도모노부, 『동양의 미학』, 조선미 역(서울:다할미디어, 2005), 78-79.

19) 김바라세이고, 앞 책, 342.

20) 김바라세이고, 위 책, 187.

을 중심으로 한 기존의 육법 해석과 구분된다. 특히 골법용필과 전이모사의 관계를 논하는 부분이 인상적이다. 그는 골법을 화면을 뒷받침하고 있는 일종의 원리로 보았고, 화면을 전개하는 끊임없는 힘으로 보았다. 그리고 이러한 골법의 전개를 선인의 뒤를 따라서 학습하는 것이 전이모사다. 선인이 달성한 골법의 전개를 선인의 내적 근거에 탐구하여 그것을 다시 자기의 내적 근거로서 학습하는 것이다. 또 골법을 세우는 것에 있어서, 자연과학과 예술을 비교하며 선인(先人)이 이루어 놓은 위에서 출발하는 것이 아니고 선인이 시작한 시점에서 다시 시작해야 한다고 말했다. 예술에서 창작자가 내린 답을 보편의 답으로 보지 않으며, 그의 답에 대해 항상 문제성이 계속되고, 여기에 화학(畫學)을 위해 전이모사해야 하는 이유가 있다. 선인의 작품을 모사함으로써 선인의 길, 골법전개의 길을 전이하고 모사하는 것이다.²¹⁾

그의 해석에 의하면 전이모사는 육법에서 중요한 위치를 차지하며, 기운생동, 골법용필을 구현하기 위한 수련 방법으로서의 가치가 있다. 그렇다면 전이모사에 입각한 모본의 모사는 본받을 만한 고인(古人)이 기운생동과 골법용필을 이룬 예를 체득하는 방법이다. 머리말에서 밝혔듯 황씨화보는 모본과 모사, 모사본의 구조로 되어, 동양화 학습자가 고화의 모사를 통해 새로운 작품을 만들어내는 과정을 비유하고 있으므로, 이 작품이 모사하는 대상은 특정 작품이 아닌, 모사하는 문화다. 그렇다면 나는 황씨화보를 통해 모사 전통에서의 기운생동과 골법용필을 체득하려는 것이 된다. 김백균에 의하면 “‘기운생동’이란 결국 작가가 어떤 작품을 창작할 때, 그 작품에 표현 대상이 되는 인물의 내재적 특질을 잘 포착하여 그 맛이 끊임없이 공명하며 전달될 수 있도록 만든 예술적 효과를 뜻”²²⁾한다. 그리고 골법용필에 대해서는 “‘골법’ 또한 작가가 느낀 어떤 형상화된 감정이고 그것이 감각을 통해 구체화 되었을 때 느낄 수 있는 작가가 그림을 통해 전달하고자 하는 바일 것이다. ‘용필’은 그것을 구체화 시킬 수 있는 능력, 즉 표현력에 관한 이야기라고 생각할 수 있다”²³⁾고 했다. 단순화해보면 그림이 기운생동하다는 것은

21) 김바라세이고, 앞 책, 185-187.

22) 김백균, 「“골법용필(骨法用筆)”의 재인식」, 『中國學論叢』35(2012): 211.

그림이 작가가 포착한 진실을 구현하고 전달한다는 것을 말하고, 골범용필을 얻었다는 것은 작가가 이를 감각적으로 구현할 수 있게 되었다는 것을 말한다. 기운생동은 그림에 던지는 말이고, 골범용필은 작가에게 던지는 말이다.

꼭 들어맞지는 않지만 이를 모사 전통에 대입해보면 기운생동은 모사 전통에 던지는 말이고, 골범용필은 모사자인 나에게 던져질 말이다. 모사의 목적은 크게 복제, 학습, 창조가 있다. 비유적 표현으로서 모사 전통이 기운생동하다는 것은 모사 전통이 독립적으로 복제와 학습을 통해 없던 것을 만들 수 있다는 것이다. 즉 황씨화보가 일종의 세계관을 형성하고, 그 안에서 과거 참조가 반복되면서 세상에 없던 것을 만들 수 있게 된 상태가 된다. 다음으로 내가 골범용필을 얻었다는 것은 황씨화보의 세계관이 스스로 없던 것을 만들 수 있는 시스템을 만들어냈다는 뜻이 된다. 그러나 이것은 황씨화보가 도달하고자 하는 궁극적인 목표이고, 당장은 과거 참조의 고리가 궤도를 이탈하게 하는 것에 집중하고 있다.

2. 화보를 이용한 모사

반복하여 이야기하듯 나는 전이모사를 모본과 모사, 모사본으로 구조화하여 모사한다. 고화를 모사하는 전통은 현대에도 행해지지만, 그 결과물이나 모사하는 사람의 모습을 보고 이런 문화가 있다는 것을 알 수 있을 뿐, 전통 자체는 무형의 것이다. 그래서 이 시스템을 고안할 때, 모사를 눈에 보이는 방식으로 전환할 수 있는 장치가 필요했다. 이를 위해 모본과 모사본 사이에 위치시킬 수 있는 유형(有形)의 무언가를 찾아야 했는데, 미술대학과 아마추어의 세계에서 지금도 사용되고, 명확한 형태와 양식이 있는 화보가 눈에 들어왔다.

과거에는 소수만이 고화를 얻고 이를 모사하며 새로운 서화를 만들어 나갔지만, 화보의 등장은 많은 사람이 모·임·방을 할 수 있는 길을 열

23) 김백균, 앞 논문, 216.

었다. 다만 20세기를 넘어오며 누구나 고화의 고품질 디지털 이미지를 얻고, 고품질로 인쇄할 수 있게 되었는데도 많은 이들이 보급형 교재였던 화보를 답습한다는 점이 이상하다. 이 모습이 내게는 교재의 모본을 모사하는 것이 아닌 마치 교재 그 자체를 재현하는 것으로 보였다. 즉, ‘화보를 이용한 모사’는 그 자체로 현대 동양화가 서화의 걸모습을 가져오는 과거 참조 방식을 보여준다.

화보는 중국 그림의 각종 기법을 종류별, 계통별로 편집한 책으로 일반적으로는 화법에 대한 도해에 문자로 된 간단한 설명이 덧붙여진다. 화보라는 이름은 북송(北宋) 선화(宣和) 연간(1119~1125)에 나온 『선화화보(宣和畫譜)』에서 비롯되었다. 이는 삽화 없이 작품명만을 열거해 놓은 송 휘종 때의 소장품 목록이고, 그림이 등장하는 가장 오래된 화보는 남송시대 중기에 출판된 『매화희신보(梅花喜神譜)』(1238)이다. 송대는 출판문화와 시각문화가 일제히 꽃을 피우는 개화기로 이는 원대로 이어져 다종다양한 판화집이 탄생했다. 판화는 고대 불교에서 적극적으로 활용되었고, 그 주류는 형식적 특징을 잘 살려낼 수 있는 새로운 체제를 찾아 점차 불교에서 문학으로 넘어갔다. 이후 심주와 문징명을 중심으로 한 15, 16세기 소주(蘇州) 문인화파와 동기창을 중심으로 형성되었던 송강(松江) 문인들에 의해 각종 화론이 전개되고, 명말 강남지역의 출판업의 성행, 부의 축적, 회화의 일반화·대중화·통속화 등 여러 요인이 만나, 명말(明末)에는 화보 출판이 크게 유행한다. 이 분위기에 힘입어 『고송화보(高松畫譜)』(가정(嘉靖) 연간 후반), 『화수(畫藪)』(1597), 『도회종이(圖繪宗彝)』(1607) 등 다양한 회화 교본으로서의 화보가 출간된다. 점차 회화 교본으로서의 총합적인 체제를 갖추어 가던 화보들은 복제명화집으로서의 화보 『고씨화보(顧氏畫譜)』(1603)와 분관분색에 의한 다색중쇄 기법으로 만들어진 『십죽재서화보(十竹齋書畫譜)』(1619) 등을 거쳐 『개자원화전』에서 그 체제가 완성된다.²⁴⁾

24) 고바야시 히로미쓰(小林宏光), 『중국의 전통판화』, 김명선 역, (서울:시공아트, 2002), “화보”, 네이버 지식백과 검색, 세계미술용어사전, 검색일 2022.10.2., <https://terms.naver.com/entry.naver?docId=895389&cid=42642&categoryId=42642>

작품에 활용하기에 화보는 여러 가지 관점에서 매력적으로 느껴졌다. 첫 번째는 미술품으로서의 관점이다. 다른 무엇보다 목판화 작품으로서 화보가 가진 외적 특징들이 매력적이었다. 화보에 대한 관심은 표암(豹菴) 강세황(姜世晃, 1713~1791)의 <영통동구(靈通東口)>를 보고 목판화의 색감을 느낀 것에서 시작됐다. 조선의 그림에 서양화법을 도입한 예로 자주 소환되는 이 작품을 보며 나는 돌의 색감에 주목했다. 그림에서 큰 비중을 차지하는 바위 표현에 쓰인 청록색, 붉은색, 황색 등 다채로운 채색이 어딘지 어색해 보이면서도 신선하게 다가왔다. 시간이 지나 강세황이 여러 화보를 모사했고 특히 그의 노년기까지 『십죽재서화보』(이하 십죽재)를 모사했다는 것을 알게 된 후, 나는 이 그림이 화보의 영향을 받았다고 더욱 확신했다.²⁵⁾ 물론 이는 가정용 프린터로 인쇄한 낮은 품질의 교육자료에서 시작된 오해일 수 있지만, 그때 십죽재를 찾아보며 언젠가 다색 목판화 기법으로 작품을 만들고 싶다고 생각했다. 몇 년 후 이 생각이 자라나 황씨화보와 만났을 때 나는 십죽재의 몇 가지 특징을 떠올려볼 수 있었다.

십죽재에서 제일 먼저 눈에 띈 특징은 목판화 특유의 색감이었다. 고바야시 히로미쓰는 ‘두판채색투인(二板彩色套印)’이라는 기법으로 제작된 십죽재를 보고 “미묘한 색조와 농담의 변화, 그라데이션의 효과는 수작업 인쇄의 판화로만 가능한 섬세하고 아름다운 화면을 창출해내고 있으며 이는 모필 채색보다도 우수해 보인다”²⁶⁾고 이야기했다. 이는 명·청 교체 시기 이 기법을 이어가는 데 큰 역할을 한 『개자원화전』(이하 개자원)에도 그대로 이어진다.²⁷⁾ <영통동구>를 보고 느낀 어색함은 바위에 쓰인 색 구성이 개자원의 색 구성과 유사하다는 생각에서 왔다. 십죽재와 개자원의 색 구성을 보면 한 눈에도 모본과의 거리를 예상할 수 있다. 그러나 화보가 출판된 시기에는 서화가 주류매체였고, 화보에

25) 강세황과 화보의 관계에 대해서는 박은순, 「古와 속의 變奏: 姜世晃의 寫意山水畫」, 『溫知論叢』37(2013): 451-497, 차미애, 「『십죽재서화보』와 표암 강세황」, 『다산과 현대』3(2010): 171-210 참고.

26) 고바야시 히로미쓰(小林宏光), 앞 책, 125.

27) 기법의 계승에 관해서는 윤승희, 「조선 후기 『芥子園畫傳』 初集의 수용과 산수화 제작과의 관계」, 『美術史學研究』295(2017): 111 참고.

서 일관된 색을 사용하며, 개자원 초집(初集) 1권의 「설색각법(設色各法)」에서 색의 원료와 이용법을 밝히는 점 등을 보았을 때, 당시 중국 사람들은 화보를 보고 모본의 색을 유추할 수 있었을 것이라는 예상 또한 가능하다. 다만 현대 회화의 세계에서는 서화가 주류매체가 아니고 동양화에 쓰이는 안료 또한 다양화되었으므로, 황씨화보에서는 모본의 색감을 최대한 살려 작업했다. 그리고 수인목판화 기법을 활용해 종이의 번짐 효과를 재현하거나 모본의 작업 순서를 드러내고, 사용한 재료를 표기해 카메라, 프린터 등 재현기능이 월등한 매체와의 차별점을 두었다.



[참고도판 1] 장학경 중교, 『십죽재서화보』 권1 5면, 1879,
26.0 x 14.8 cm, 서울대학교규장각, 직접 촬영

다음으로 인상 깊었던 특징은 색을 나누어 인쇄하면서 생긴 어긋남이다. 십죽재에 쓰인 다색중쇄 기법은 색마다 판을 달리 사용하기 때문에 인쇄할 때 약간의 어긋남이 발생한다. 틀을 만들거나 종이에 구멍을 내고, 작업대에 테이프를 붙이는 등, 번거로운 과정을 생각했을 때, 판화가에게 이런 어긋남은 스트레스로 다가올 것이다. 그러나 십죽재와 같이

다채로운 색이 쓰인 정교한 판화 작품에서 이와 같은 어긋남은 감상자에게 이 작품이 판화라는 사실을 일깨워줄 뿐 아니라 작업자의 움직임에 상상하게 하는 흥미로운 형식이 된다. 예를 들어 [참고도판 1]에 있는 색의 어긋남은 작품 감상을 방해하지 않고, 교재의 기능을 떨어뜨리지도 않는다. 오히려 이 어긋남은 관객이 작업자가 판을 구성하고 판각한 뒤, 조색을 하고 물을 조절해 인쇄하는 과정을 떠올릴 수 있게 돕는다. 또한 십죽재와 유사한 기법을 이용해 작업하는 황씨화보에서 이 어긋남은 새로운 기능을 얻는다. 겹침을 적극적으로 이용하지 않는 십죽재 시대의 그림과 달리 내가 모본으로 삼은 그림들은 먹물을 여러 번 겹쳐 그릴 뿐 아니라 그 위에 두꺼운 채색 안료를 칠하기도 하여 여러 개의 층이 형성되어 있다. 이를 교재로 만들 때, 모본과 꼭 맞게 인쇄했을 때보다 서로 어긋나 각 층이 더 분명하게 드러나는 것이 그림이 그려진 순서와 각 층에 쓰인 기법을 유추하기에 더 수월하다. 또 현재 황씨화보는 내 그림을 모본으로 하여 제작하므로, 모본과의 거리가 조금 생기더라도 작품을 제작한 순서와 기법을 그대로 유지해 독자(관객)의 이해를 도왔다.



[참고도판 2] 장학경 중교, 『십죽재서화보』 권4 37면, 1879,
26.0 x 14.8 cm, 서울대학교규장각, 직접 촬영

마지막 특징은 조각도로 재현된 필선의 기세와 예리함이다. [참고도판 2]에 잘 드러나는 목판화의 이 특징은 도목미(刀木味)²⁸⁾, 흔히 ‘칼

28) 도목미는 박이숙이 정리한 수인목판화의 네 가지 특징 중 하나로, 나의 논문 IV 장에서 이 네 가지 특징을 기준으로 판화의 제작 과정을 짚어볼 것이다. 박이숙, 『中國水

맛' 이라 불린다. 이는 맛에 비유되는 만큼 목판화의 아름다움을 이야기할 때 등장하는 특징이고, 나 역시 칼맛에 매료되어 판화 작업에 뛰어들 측면이 있다. 그러나 칼을 이용해 모필로 그린 그림을 재현할 때, 섬세한 준법의 정확한 묘사가 힘들다는 단점이 있다. 실제로 『고씨화보』와 『개자원화전』에서 소개하는 예찬의 그림은 그의 진면목을 보여주지 못한다. 또한 화보를 보고 예찬 풍(風)을 익힌 조선시대 화가 중 절대준(折帶皴)²⁹⁾을 제대로 구사하는 예는 드물다.³⁰⁾ 화보가 발행된 당시 주요 독자층은 화보의 모본을 직접 볼 일이 드물어 이 점을 고려할 수 없었겠으나, 자료를 통해 둘 사이에 격차가 있다는 것을 아는 지금 이 단점을 답습할 수는 없다. 나는 이 문제를 화보의 크기를 키움으로써 해결하기로 했다. 단 작품의 크기를 키우는 것이 아닌, 모본을 여러 조각으로 나누어 화보로 제작한다.

기존의 화보는 모본의 크기와 관계없이 정해진 크기의 틀 안에 그림이 들어가도록 제작했고, 보통 화보가 모본의 크기보다 작게 제작되었다. 또한 틀의 비율에 맞게 그림을 다시 그려, 구도가 그대로 담길 수 없었다. 그렇지 않아도 부드러운 모필과 단단하고 날카로운 조각도의 차이가 있는데, 섬세한 표현과 탁월한 구도를 고정된 비율의 작은 화면에 맞추어 판각하다 보니 그 격차가 더욱 커진다. 나는 이 격차를 줄이기 위해 그림을 여러 조각으로 나누어 판각하여 각 부분을 연결하는 방법을 떠올렸다. 그러나 그중 한 조각에는 전체 구도를 한눈에 바라볼 수 있도록 축소된 전체 그림 하나를 더했다. 대신 이 경우 틀에 맞게 그림의 비율을 조정하지 않고, 모본의 비율을 그대로 따라 긴 변 양쪽을 비웠다. 단, 가로로 긴 그림의 경우 그림이 최대한 크게 들어갈 수 있도록 그림을 반시계 방향으로 돌려 넣었다.

이상 목판화의 미술품으로서의 매력을 황씨화보에 어떻게 반영할 것인지 알아보았다. 색 표현, 인쇄의 어긋남, 칼맛 등 이 특징들을 작품에 어떻게 이용하는지는 IV 장에서 더 자세히 다룰 것이다.

『印木版畫에 대한 研究』, 성신여자대학교 석사학위논문(2003).

29) 예찬이 구사한 준법으로 수평선 끝에 수직으로 꺾이는 필선이 특징이다.

30) 송혜경, 『『顧氏畫譜』와 조선후기 회화』, 『미술사연구』19(2005): 174.

화보의 두 번째 매력은 교재 기능에 있다. 특히 개자원 초집의 목차 구성이 매력적이었다. 나는 개자원 초집의 구성을 참고하여 황씨화보의 구조를 설계하되, 작업의 목적과 모본의 특성을 고려하여 일부 수정했다.

개자원 초집은 총 다섯 권으로 각각 「이론편」, 「수보(樹譜)」, 「산석보(山石譜)」, 「인물옥우보(人物屋宇譜)」, 「모방명가화보(摹倣名家畫譜)」로 구성되어 있다. 1권 「이론편」은 「서(序)」, 「화학천설(畫學淺說)」, 「설색각법(說色各法)」으로 구성되고, 도판 없이 텍스트로만 이루어져 있다. 「서」는 개자원을 출판한 이어의 서문으로 화보를 편찬한 이유와 기대효과를 밝히고 있다. 「화학천설」은 선인(先人)의 회화 이론을 정리한 것으로 한 권에 여러 이론을 함께 보고 검토할 수 있다. 「설색각법」은 재료기법에 관한 내용으로 안료의 제작과 사용, 부속품들의 이용법 등을 다루었다. 각종 유기 안료와 무기 안료의 원재료와 산지를 정리한 것은 물론 안료의 제법(製法), 채색 시 유의 사항이 자세히 적혀 있고, 종이 견 등 좋은 바탕재를 고르는 법이 실려 있어, 고화의 재료기법을 연구하는 데 참고할만하다. 특히 현대 동양화 작가들에게도 까다로운 문제인 아교포수에 관한 부분이 인상적이었는데, 계절별로 나누어 아교와 백반의 무게를 밝혀 교반수의 농도를 알 수 있게 하였다. 또한 교반액을 바르는 횟수, 방향, 주의사항 등을 자세히 밝히고 있다.

2~4권 「수보(樹譜)」, 「산석보(山石譜)」, 「인물옥우보(人物屋宇譜)」는 도판과 짧은 글을 통해 모티프별 작례를 설명한다. 「수보」는 나뭇잎과 한 그루의 나무를 그리는 여러 가지 법에서부터, 같거나 다른 종의 나무를 조화롭게 배치하는 법을 소개한다. 「산석보」는 여러 스타일의 바위 그리는 법과 함께 이를 배치하는 법을 설명하고, 이어 각종 준법, 물과 구름의 표현법까지 소개한다. 「인물옥우보」는 인물과 동물, 실용품과 배 등의 사물, 가옥과 교각 등 건축물의 작례를 담고 있고, 넓은 범위를 담는 만큼 한 페이지에 여러 모티프를 모아 소개하는 특징이 있다. 이처럼 모티프별로 예시를 모은 2~4권은 개자원 초집의 교재로서의 면모를 잘 보여준다.

5권 「모방명가화보」에는 왕유를 비롯한 중국 역대 명화가의 그림이 수록되어 있다. 그림의 전체 구도가 담겨 있고, 그리는 방법에 대한 설명이 아닌 제화시가 쓰여 있다. 또 대체로 흑색 필선을 묘사하고 일부에만 색면이 찍힌 2~4권과 달리, 대부분 색도인쇄로 찍혀 있다. 이처럼 개자원 초집은 1권에서 그림을 대하는 태도와 그림을 보는 법, 재료와 기법을 배우고, 2~4권에서 화법을 잘 연습했다면 5권을 보면서 이를 응용해 한 폭의 산수화를 그려낼 수 있는 구성을 하고 있다.³¹⁾

그러나 이 탄탄한 구성은 어디까지나 자신이 속한 사회가 약속된 회화의 세계관을 공유하고 있을 때만 제대로 작동할 수 있다. 남종문인화에서 추구하는 사의화를 형식만으로 이해하기는 어렵다. 그림 감상이 감동으로 이어지려면 각 모티프의 함의를 알고 이것이 어떻게 변주되었는지 읽을 수 있어야 한다. 지금은 군자의 시대도 아니고 모두가 시경을 공부하지도 않으니, 이 구성은 의도 대로 작동하지 않는다. 나는 개자원의 구성을 현대의 실정에 맞게 수정해야 했다.

첫째로, 1권의 이론편을 어떻게 구성해야 할지 고심했다. 「서」는 새로운 서문을 작성하고, 「설색각법」은 그림에 사용된 재료와 주의사항 등을 적은 조각을 각 화보에 포함해 대체하였으나, 「화학천설」이 문제였다. 현대 동양화 학습에 어떤 역사와 이론적인 토대가 필요할지 명확한 답을 찾지 못했기 때문이다. 현재 <화보-서문-컬러차트>와 <화보-부록-묵색>, <화보-부록-필력> 세 작품이 이 자리를 대체하여 지필묵에 대한 내 생각을 대변하고 있지만, 아직 「화학천설」만큼의 가이드가 되지 못하고 여전히 과제로 남아 있다. 이 내용에 관해서는 III 장에서 자세히 다룰 예정이다.

본문은 대폭 수정되었다. 이 논문의 머리말에서 이야기했듯 나는 동양화를 정의하는 일에서 매체의 역할을 중요하게 생각하고, 그 입장 아래에서 보면, 미술학도가 동양화를 배운다는 것은 전통매체의 세계로 진입

31) 『개자원화전』 초집의 구성에 관해서는 왕안절 모고(王安節 摹古), 이어 논정(李漁 論定), 『芥子園畫傳』, 1679, 서울대학교규장각 소장, 이원섭, 앞 책, 1996, 김명선, 『『芥子園畫傳』初集과 조선 후기 남종산수화』, 『美術史學研究』210(1996): 5-33, 홍선표, 「상업출판문화와 『개자원화보』 초집의 편찬내용」, 『이화여자대학교 한국문화연구』 12(2007): 41-63,를 참고.

하는 것을 뜻한다. 동양화 학습자들 대부분은 이 세계에 진입하기 전, 원근법과 음영법의 눈으로 대상을 관찰하고 사실적으로 재현하는 것에서 그림 학습을 시작한다. 그렇다면 이미 관찰하는 눈은 가지고 있으니, 동양화 학습은 새로운 매체를 익히는 것에 집중된다. 이때 어떠한 대상이든 관찰하고 재현하는 일이 목표라면 모티프를 따로 익히지는 않아도 된다. 대신 매체가 어떤 특성이 있는지, 완성된 그림이 물리적으로 어떤 단층을 지니고 있는지에 내용이 집중되어야 한다. 그래서 나는 개자원처럼 모티프에 따라 목차를 나누어 작업하되, 목차 별로 정리하지 않고 작업한 순서대로 그림을 수록하여 모티프 간의 서열화를 막았다. 대신 각 작업을 여러 조각으로 나누어 그림을 더 자세히 볼 수 있도록 하였다.

또한 교재 기능에 있는 매력은 어디까지나 잘 짜인 구조에 있는 것이지 그 안에 담긴 내용에 있는 것은 아니라는 점을 짚고 넘어가야 한다. 개자원이 교재로 쓰이려면 내용의 정확성이 보장되어야 한다. 이 측면에서 개자원은 분명한 한계점을 안고 있다. 개자원의 그림은 고화나 명품에서 직접 발췌한 것이 아니라 일부 명말 청초의 송강파나 안휘파, 금릉파 화가들의 작품을 이용했고, 상당수가 기존 화법서나 화보류를 참고해 차용하여 정리한 것이다. 그리고 여러 부분에서 원문의 탈루와 변개, 오기 등이 발견된다. 이것은 왕개가 1차 자료인 원문을 직접 조사하여 인용한 것이 아니라, 후대에 변개된 2차 3차 자료인 화학서를 참조했기 때문에 생긴 오류다.³²⁾

이외에도 개자원이 전해진 당시에는 조선과 중국의 화보에 대한 인식 차이가 있었다. 길리안 옌주양 장(Gillian Yanzhuang Zhang)에 의하면 명청대 문인들은 화보를 이용한 모사가 그림 학습에는 좋을지 몰라도, 창작에는 적합하지 않은 방법으로 생각한 듯하다. 중국에서 화보가 지금과 같은 위상을 떨치게 된 것은 한참 뒤인 20세기 초의 일이다.³³⁾ 그러나 이 사실이 이제 와 개자원이 형편없는 교재라며 내팽개칠 이유가 되지는

32) 홍선표, 앞 논문.

33) Gillian Yanzhuang Zhang, "Making a Canonical Work: a Cultural History of the Mustard Seed Garden Manual of Painting, 1679-1949", East Asian publishing and society 2020(2020).

않는다. 제이.피. 박(J.P. Park)은 조선인의 오독에도 불구하고 화보가 예술적 변화의 촉매제가 되었다는 사실을 지적하며 폄하를 만류했다.³⁴⁾ 중국 명가(名家)의 그림을 실견하기 어려웠던 조선인들에게 개자원은 유용한 참고서가 되었다. 결정적으로 그 내용에 문제가 있을지라도 조선 남종문인화의 교재로서 개자원 초집이 가진 구성은 내게 여전히 훌륭해 보인다.

다만 이 사실을 직시하며 경각심을 가질 필요는 있다. 지금까지는 대부분 나의 그림을 모본으로 제작해서 큰 문제가 없었다. 그러나 지금은 전통매체론에 가까운 황씨화보를, 이후 다른 문제의식으로 작업하는 현대 동양화가의 작품을 담는 방법으로 확장하는 방향을 고려하고 있으므로, 황씨화보에는 이와 같은 오류가 없도록 주의해야 할 것이다.

마지막으로 고급문화였던 회화 예술의 대중화에 큰 역할을 했던 점도 매력적으로 다가왔다. 16세기 후반 중국에서 화보는 전례 없는 인기를 끌었다. 시장경제 발달에 따라 부를 축적한 중산층에게 화보는 예술적 삶을 영위할 수 있도록 돕는 좋은 교재가 되었다. 화보는 발행과 큰 시차 없이 조선과 일본에도 전해졌다. 당시 화보의 소비양상은 한·중·일 삼국에서 모두 달랐는데, 사실 조선에서 화보가 예술의 대중화에 기여하지는 않았다. 한국에서는 한참 늦은 20세기에 교육기관에서 교재로 사용하며 대중화의 역할을 한다.

발행된 시기에 제 역할을 하지는 못했지만 다양한 작가의 그림을 수록해 대량으로 인쇄할 수 있는 속성은 분명 대중화의 기능을 가진다. 장지성은 부분임을 설명하면서, “부분임에 사용되는 대표적인 것은 원래의 해석이 실린 화보를 들 수 있는데, 이런 화보의 장점은 보통은 원본을 볼 수 있는 기회가 제한되어 있는데, 이를 책으로 엮어 대량으로 출판하기에 많은 사람이 살펴 볼 수 있다는 것” 이라고 말했다. 이어 “또 많은 작가들의 필법을 동시에 볼 수가 있다는 것이다.” 라고 했다. 이는 대중화에 더해, 가뜩이나 구하기 어려운 그림을 종류별로 모아 보고, 따르고 싶은 필의를 선택할 수 있다는 효용가치를 설명한다.³⁵⁾

34) J.P. Park, *A new Middle Kingdom : painting and cultural politics in late Chosŏn Korea (1700-1850)*, (University of Washington Press, 2018).

나는 황씨화보가 이와 유사한 기능을 할 수 있기를 바란다. 실제로 황씨화보와 그의 모사본을 기획할 때, 더 많은 사람이 보고 쉽게 참여할 수 있는 형식으로 만드는 것을 지향했다. 이를 위해 지금도 작업의 구조를 단순화할 방법을 고민하고 있고, 웹사이트를 만들어 SNS를 통해 홍보하고 있다. 그러나 여기에는 아직 ‘황씨화보의 복잡한 구조’와 ‘흥미를 끌 수 있는 콘텐츠의 미비’, 적은 화보 개수에 의한 ‘모사본의 낮은 해상도’ 등 해결해야 할 문제가 많다.

3. 모사 전통의 체계

서화 전통에서 모사는 단순한 학습법에 그치지 않는다. 모사는 세분되어 있고, 그중 일부는 예술가의 창작물로 인정된다. 황씨화보는 시스템 자체가 모사 전통을 통째로 모사하고 있고, 시스템 안에서도 화보가 모본을, 모사본이 모본을, 모사본이 화보를 모사하기 때문에, 모사의 체계가 작업의 바탕이 된다. 특히 황씨화보의 모사본을 제작하는 방법으로 떠올린 ‘화보 학습하기’, ‘화보 재배치하기’, ‘화보로 치환하기’에 요긴하게 쓰인다. 따라서 세분된 모사를 체계적으로 정리할 필요가 있다. 모사에는 흔히 알려진 모(模), 임(臨), 방(倣) 외에도 무(撫), 의(擬), 효(效), 학(學) 등 여러 용어가 쓰인다. 다만 무, 의, 효, 학 등 용어가 의미상 방과 비슷하고, 정리의 난잡함을 피하고자 하여 이 논문에서는 모, 임, 방을 중심으로 모사 전통의 체계를 정리한다.³⁵⁾

전이모사를 베껴 옮긴다는 뜻으로 해석했을 때, 이 법은 모사를 통해 실현된다. 모사는 일반적으로 과거 고인의 명작을 모방하여 그로부터 화법을 익히는 하나의 학습 과정이나 수단, 또는 고인의 명화를 모사해서 후세에 전하는 방법 자체를 말하는데, 그 용어의 사용에 있어서 임모(臨摹), 방모(倣摹), 모방(摹倣) 등 유사한 여러 용어가 함께 사용되고 있다.

35) 장지성, 「山水畫 臨摹에 관한 研究」, 흥익대학교 석사학위논문(1995): 8-16.

36) 임모·방작에 대한 정리는 김홍대, 「朝鮮時代 倣作繪畫研究」, 흥익대학교 석사학위 논문, 2003, 장지성, 「山水畫 臨摹에 관한 研究」, 흥익대학교 석사학위논문(1995)을 참고했다.

다양한 조합으로 붙어 사용되는 것과 달리 모·임·방은 각자가 포함하고 있는 뼈겨 윽기는 영역이 있다. 각각을 간단히 설명하면 ‘모’는 원본에 투명한 종이를 대고 똑같이 윽겨 그리는 것으로 그림을 배우는 것과 더불어 원본을 보존하고 퍼뜨리는 기능이 있다. ‘임’은 모와 같이 똑같이 따라 그리는 것이지만 모와 달리 그림을 옆에 두고 따라 그리거나 외워 그리는 방식이다. ‘방’은 배워 익히는 원본이 있고, 원본을 따른다는 점에서 모·임과 같지만, 원본보다는 창작자의 그림에 그 중심이 있다는 점에서 구분되고, 재해석의 영역을 포함한다. 조금 더 깔끔한 정리를 위해 더 간단하게 말하면, ‘대고 그리고’, ‘보고 그리고’, ‘풍으로 그린다’고 할 수 있겠다.

국내 연구에서 각각 임모(臨模)와 방작(倣作)을 주제로 이 개념을 정리한 두 예를 찾을 수 있었는데, 장지성은 고문헌의 기록을 바탕으로 임을 대임(對臨), 배임(背臨), 원임(援臨), 부분임(部分臨)으로 나누어 설명했고, 김홍대는 방작 회화 연구를 위해 방 개념을 학형적 방작과 학의적 방작으로 나누고, 학의적 방작을 다시 재해석적 방작과 추인적 방작으로 나누어 체계화했다. 그러나 임모, 방작 등에 대해 논하는 연구자들이 이야기하듯 이 개념은 딱 잘라 구분할 수 없는 애매한 부분이 있고, 작품의 제목에 ‘임~’, ‘방~필의(筆意)’와 같이 직접 표기하지 않은 이상 해석하기에 따라 다르게 분류될 수 있다. 나는 이 두 연구를 참고하여 모·임·방을 정리하고 황씨화보에 이 개념을 활용할 방법을 고민해볼 것이다.

먼저 모작은 그림의 보존이나 수집 혹은 위조를 목적으로 모본과 똑같이 복제한 작품을 말한다. 조선시대 모작과 관련된 것은 곳곳에서 찾아볼 수 있는데 그 쓰임이나 제작 방법은 중국과 유사했다. 모작을 제작할 때는 원화와 똑같이 복제하기 위해 원작을 겹쳐 놓고 이를 윽겨 그린다. 이때 원작의 훼손을 가져올 수 있어 옛사람들은 밀랍지 끼우기, 그림자 따라 그리기 등 다양한 방법을 고안했다.³⁷⁾ 이 복제 과정을 떠올려보는

37) 모작의 방법에 대해서는 2007년 대만고궁박물관에서 열린 전시 《전이모사》의 도록 왕요정(王耀庭, Wang Yao-ting), 『전이모사(傳移模寫)-The Tradition of Re-Presenting Art - Originality and Reproduction in Chinese Painting and

것만으로도 모작의 목표는 원작과 꼭 같은 그림을 만드는 데 있다는 것을 쉽게 유추할 수 있다.

지금까지 현대 동양화가들이 모사 전통을 활용할 때, 모보다는 주로 임과 방의 방법을 활용했다. 이는 다른 작가의 작품을 그저 똑같이 복제하는 것을 미술품으로 여기지 않는 것을 봤을 때 당연하게 생각된다. 그러나 나는 그 개념이 더 확장될 수 있다면, 모의 방법이야말로 동양화의 새로운 가능성을 열어준다. 앞서 이야기했던 것처럼 전근대 서화 작품은 각 장르와 그려진 대상에 특정 함의가 있다. 그렇다면 전통에서 가능성을 찾고 있는 수많은 미술가에게 서화는 원천의 바다가 된다. 그러나 서화 형식은 자유롭게 구사하기까지 오랜 시간의 수련이 필요하고, 어떤 사람들에게 이것은 진입장벽이 된다. 다행스럽게도 지금은 카메라와 스캐너, 프린터가 고급화되어, 모작의 복잡한 과정을 쉽게 해결할 수 있게 되었다. 이것은 작품이 모필의 수련 과정을 포함하지 않는다면, 작업의 원천을 곧바로 끌어다 쓸 수 있다는 뜻이다. 또한 이렇게 함으로써 서화는 회화 바깥으로 확장될 가능성을 얻는다. 앞서 밝힌 것처럼 나는 사람들이 황씨화보의 모사본을 제작하는 과정에 쉽게 참여할 수 있기를 바란다. 황씨화보의 모사본을 제작하는 방법 중 화보의 날장을 그대로 가져와 이어 붙이는 ‘화보 재배치하기’에도 모의 방법이 쓰인다. 나는 당연히 내 작품이 그 자체로 사랑받기를 원하지만, 또한 다른 작가들이 서화의 소스를 편하게 이용할 수 있는 촉매제로 작용하기를 원한다.

다음으로 임과 방은 서로 겹치는 영역이 있고, 연구자마다 그 경계를 다르게 해석하여 헛갈리기 쉽다. 나는 김홍대와 장지성의 연구를 비교하여 임과 방의 경계 찾기를 시도했다.

김홍대에 의하면 “원본을 복제하려는 모작의 동기와 목적과는 달리 임작은 고대의 작품을 공부하는 것”³⁸⁾을 가리킨다. 방 또한 배운다는 의미가 강하다. 대신 그는 방을 세분화하여 학형적 방작과 학의적 방작으로 나누고, 학의적 방작을 다시 재해석적 방작과 추인적 방작으로 나

Calligraphy』. 國立故宮博物院, 2007의 3. Techniques in Making Reproductions에 자세히 나와 있다.

38) 김홍대, 위 논문, 14.

누어 설명한다. 학형적 방작은 고화의 형태를 배우는 데 그 목적이 있어 모본을 변화 없이 그대로 옮긴다. 학형적 방작의 대표적인 예는 화보 방작이다. 학의적 방작은 내용에 따라 다시 두 가지로 구분할 수 있다. 첫째는 원본을 바탕으로 하면서 이를 의도적으로 변화시켜 그리는 재해석적 방작이다. 이는 일반적으로 이해되어 온 방작의 전형적인 유형으로 원작을 어떻게 변화시켰는지 확인할 수 있는 특징이 있다. 둘째는 자신이 알고 있는 작가나 작품의 분위기 및 내용 등을 기억하면서 그리는 추인적 방작이다. 이 방작은 작자가 이미 보아서 인식하고 있는 어떤 작가나 작품을 기억에 따라 새로 그리는 것이기 때문에 원작과는 외견상 크게 달라질 수밖에 없는 구조적인 특성을 가진다. 따라서 추인적 방작은 방작 회화의 독창성을 규명할 수 있는 가장 발전된 개념이다.

장지성에 의하면 임은 몇 가지 방법으로 나뉘게 되는데 대임(對臨), 배임(背臨), 원임(援臨), 부분임(部分臨)이 바로 그것이다. 첫 번째로 대임은 모사의 대상이 되는 모본을 바로 옆에 두고 그대로 그려내는 것이다. 이는 임작의 가장 첫 단계이면서 가장 중요한 단계인데, 될 수 있으면 하나의 오차도 없이 구도, 색감, 필묵의 운용 등을 그대로 옮겨야 한다. 대임에 너무 깊이 매달리면 자칫 고인의 화적에만 얽매어 생기를 잃을 수 있어, 다음 단계인 배임으로 이행한다. 배임은 낱말 그대로 옆에 두고 그리는 것이 아니라, 외워서 그리는 것이다. 여기에는 대임보다 자연스러우면서 생동적인 효과가 있게 되는데, 정확한 모사보다는 전체적인 분위기와 필법을 잘 살리는 것이 중요하다. 원임은 이전에 학습한 경험과 체득한 능력을 바탕으로 자연스럽게 그려내는 것으로 방과 같은 뜻으로 해석할 수 있다. 부분임은 필요에 따라 부분적인 것을 모사하여, 필묵의 사용과 형색의 운용 등 기술적인 능력을 연마하는 데 사용된다. 여기에 사용되는 대표적인 것이 화보이다.

두 연구자의 정리를 비교해보면 겹치는 부분이 다수 등장한다. 먼저 임과 대임은 거의 같은 뜻으로 쓰이는 것을 확인할 수 있었다. 다음으로 학형적 방작과 부분임을 비교해볼 수 있는데, 두 경우 모두 학습에 그 목적이 있고, 대표적인 예로 화보를 이용한 모사를 들었다. 다만 필요한

부분을 따로 떼어 학습하는 부분임보다 학형적 방작의 범위가 더 크기 때문에 부분임이 학형적 방작의 한 예로 쓰일 수 있을 것이다. 여기에서 조금 더 거리를 두고 바라보면, 입과 대입, 학형적 방작, 부분임의 목적이 모두 학습에 있음을 알 수 있다. 나는 보다 단순하고 명확한 정리를 원하므로 이 논문에서는 넷을 묶어 ‘입’의 범위로 간주한다.

다음으로 학의적 방작과 배임, 원임이 남았다. 여기에도 겹치는 부분이 등장한다. 그림을 보지 않고, 기억해서 그린다는 점에서 추인적 방작과 배임, 원임이 공통점을 가진다. 그러나 이중 배임은 대입의 다음 단계로 외운 작품을 재현하는 것에 목적이 있으므로 나머지 둘과 구분된다. 추인적 방작과 원임은 설명하는 내용만으로도 거의 같은 의미로 이해할 수 있는데, 원임을 방과 같은 뜻으로 해석할 수 있다는 장지성에게 ‘방’은 추인적 방작의 개념인 것을 알 수 있다. 남은 한가지는 재해석적 방작으로 이는 모본이 무엇인지 알 수 있다는 특징이 있고, 의도적인 변형을 포함한다. 나는 개인의 창작으로 이어지는 이 네 가지 영역을 ‘방’의 범위로 정리하려 하는데, 재현에 목적이 있는 배임이 조금 애매하다. 그러나 배임이 정확한 모사보다는 분위기와 필법을 살리는 것에 목적이 있다는 점에서 앞서 말한 ‘풍으로 그리’는 범위에 들어갈 수 있을 것이다. 정리하면 방작은 배임, 재해석적 방작, 추인적 방작/원임 순으로 순수 창작에 가까워진다.

이 체계 안에서 황씨화보의 모사본을 설명할 때, ‘화보 학습하기’의 방법은 화보를 따라 그려 매체를 학습하는 것에 그 목적이 있으므로 ‘입’으로 설명할 수 있을 것이다. 다음으로 ‘화보 재배치하기’는 화보를 그대로 가져다 새롭게 배치하는 것으로, 모본의 출처를 알 수 있고 의도적인 변형이 있어 재해석적 방작과 유사하다. 이는 화보를 그대로 가져다 쓴다는 점에서 확장된 ‘모’로, 재해석적 방작의 방법을 따른다는 점에서 ‘방’으로 설명할 수 있을 것이다. 마지막으로 ‘화보로 치환하기’는 화보의 눈으로 세상의 보는 것인데, 이는 추인적 방작/원임의 방법을 따르므로 ‘방’으로 설명할 수 있다.

마지막으로 학습자는 보통 모에서 입으로, 입에서 방으로 이행하며 그

림을 익히지만, 이것이 절대적인 순서는 아니다. 그림을 그리다가 부족한 부분을 발견하거나 스스로 해결하기 어려운 문제를 발견했을 때 다시 필요한 단계를 연습할 수도 있고, 학습, 고화 보존·수리, 작품 제작 등 목적에 따라 필요한 영역이 따로 있어서 적합한 방법을 선택할 수 있다. 마찬가지로 여기에서 정리한 모사의 체계는 황씨화보를 더욱 명확하게 설명하기 위해 정리한 것이지, 이들의 경계를 칼같이 나누기 위해 정리한 것은 아니다.

Ⅲ. 황씨화보의 구조

거듭 설명했듯 나는 모사 전통을 시각화하기 위해 모본, 모사, 모사본으로 이루어진 시스템을 만들었다. 이는 전통(모본)을 참조(모사)하여 새로운 것(모사본)을 만드는 서화의 교육 및 창작과정을 구조화한 것이다. 나는 이 과정을 현대 동양화 작품에 적용하여 재연함으로써, 과거를 향하는 시선의 방향을 전환하고, 전통의 전승 과정에서 탈락하는 것과 새로 피어나는 것을 직접 발견하기를 기대한다. 특히 화보라는 매개물을 활용해 모본이 유실된 경우를 가정하고, 2차 창작물을 밟고 그대로 수용하거나 기준점 삼아 추리하는 과정을 유도한다.

모본과 모사, 모사본은 서로 간의 거리두기를 통해 일종의 세계관을 형성한다. 모본은 마치 현실의 서화와 같이 이 세계관 안에 이미 있는 것이고, 모사본은 이미 있는 모본을 모사한 결과물이기 때문에 눈에 보이는 것이다. 반면에 두 번째 모사는 결과물로 추론해낼 수 있는 행위이자 문화적 현상으로, 눈에 보이지 않는 것이기 때문에, 이를 드러내기 위해 화보의 형식을 이용했다. 하지만 이것만으로는 또 다른 답습 모델을 만들 뿐이다. 새로 만들어진 답습 모델 안에 그 고리를 깰 수 있는 변수가 필요했고, ‘황씨’라는 살아있는 인격체를 만들어 이식했다. 황씨는 이 세계관 안에서 그림을 감상하고 감동하며, 혼란스러운 작금의 그림 세계에 해결책을 제시한다. 동양화의 거울상으로 만든 이 세계관을 나는 황씨가 만든 화보의 이름을 따서 ‘황씨화보’라 칭한다.

이 장은 네 부분으로 나누어 황씨화보의 구조와 각 구조가 품은 내용을 다룰 것이다. 1 절에서는 먼저 황씨화보의 세계관에서 각 단계를 넘나들며 여러 가지 역할을 하는 ‘저자 황씨’에 대해 알아보고, 2 절에서는 모본의 범위를 설정하고 그중 내 그림의 내용적 측면을 살펴본 뒤, 내 그림의 모본으로서의 가치를 주장할 것이다. 3 절에서는 황씨화보의 디자인과 각 작품의 구성, 전체 목차와 그 내용을 뜯어보고, 마지막 4 절에서는 모본 혹은 화보의 모사본을 만드는 몇 가지 방법을 소개할 것이다.

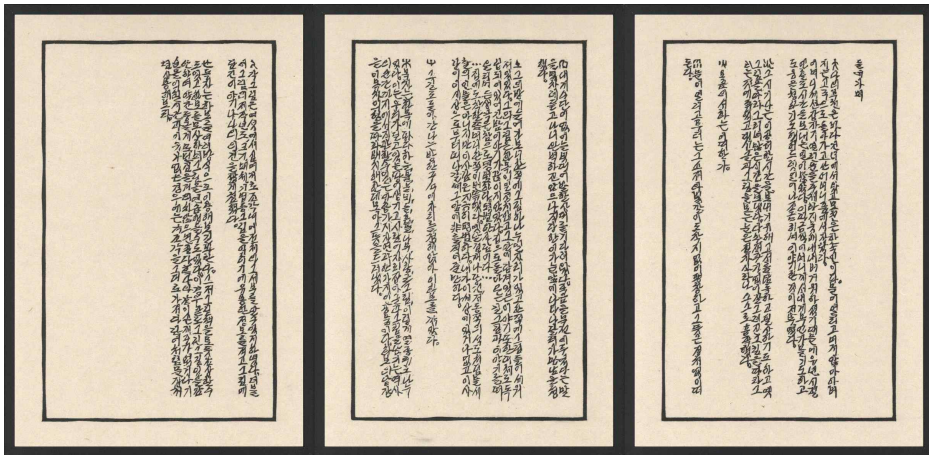
1. 저자 황씨

황씨화보의 당면 과제는 반복되는 전통 참조의 고리가 궤도를 이탈하게 만드는 것이다. 그러나 기존의 모사 전통을 구조화하고 모방하는 것 만으로는 유사한 새 궤도를 만들 뿐 기존의 고리를 움직일 수 없다. 그래서 황씨화보의 세계관 안에 기존의 궤도를 상기시키고 스스로 변화할 수도 있는 살아 있는 존재를 만들어야 했다. 이를 위해 나는 ‘황씨’라는 가상의 인물을 만들었다. 황씨는 당말오대(唐末五代) 형호(荊浩)의 『필법기(筆法記)』에 나오는 노인처럼 연배를 알 수 없는 인물로 설정했다. 그는 황씨화보의 세계관 안에서 황규민의 그림을 세심히 관찰하고 그와 대화한다.

황씨는 황규민의 그림이 가진 평범함에서 현대 그림이 가진 문제를 해결할 수 있는 실마리를 보았고, 그 해결책으로 그의 그림을 재현할 수 있는 교과서를 만든다. 교과서의 제목은 ‘황씨화보’로 고병(顧炳)의 『고씨화보』처럼 황씨가 편찬한 화보를 뜻한다. 그는 황규민의 그림의 모든 부분을 검토해 그가 청년이던 때의 그림 교과서인 화보로 만든다. 똑같은 그림을 재현할 수 있도록 안내하는 책이 교과서가 된다는 것은 그가 찾은 해결책이 그림의 매체 사용을 익히는 것과 관련이 있음을 알 수 있게 해준다.

황씨의 설정은 황씨화보의 서문의 서문인 <화보-서문-들어가며(이하 들어가며)>를 통해 드러난다. <들어가며>는 『개자원화전』 초집(이하 개자원) 1권의 「서(序)」를 참고해 구성했다. 개자원의 「서」는 편찬 동기와 편찬 과정에서 있었던 일화, 화보 편찬의 기대효과로 이루어져 있다. 이어의 서문에 의하면 그는 요즘 사람들과 같이 자신도 산수를 좋아하여 직접 그리고 싶은데, 화가들은 가르쳐 주지 않고, 참고할만한 산수화보는 따로 없어 아쉬웠다고 한다. 이 고민을 사위에게 이야기했더니, 명 말기의 문인화가 이유방(李流芳, 1577-1629)이 만든 산수화보를 왕개에게 부탁해 증보한 화고를 보여주었고, 잘 정리되어 증보된 것을 보고 감탄한 이어는 이내 이를 출판하기로 한다. 그는 이 화보를 출판하며 자

신과 같이 산수를 사랑하는 사람들이 직접 산수를 그리고 그 안을 노닐 것을 기대한다.³⁹⁾ 이 일화는 개자원 편찬의 목적을 잘 보여주지만 어딘지 부자연스러운 부분이 있다. 홍선표는 이유방의 그림에 관한 이 일화를 출판물의 가치를 높이기 위해 그의 명성과 권위를 도용한 것으로 본다.⁴⁰⁾ 출판 사업의 성공을 위해 과장하여 허풍을 떠는 것이다. 나는 「서」의 구조와 함께 이런 허풍 떠는 어투를 참고해 황씨화보의 서문 <들어가며>를 제작했다. [작품도판 3-1]



[작품도판 3-1] <화보-서문-들어가며>, 2022,
한지에 목판화, 31.2×63.6cm

<들어가며>는 황씨 자신에 대한 소개, 화보의 제작 동기와 여기에 얽힌 일화, 화보의 목차, 화보 출판의 기대효과로 이루어져 있다. 이 절에서는 각 부분의 내용을 통해 황씨의 설정과 화보 제작의 목적, 기대효과 등을 밝히려 한다. <들어가며>는 다음과 같이 자신에 대한 소개로 시작한다.

나의 부친은 바다 밖에서 왔고 모친은 한국인이다. 문이 열리고

39) 이원섭, 앞 책.
40) 홍선표, 앞 논문.

머지않아 아버지는 고국으로 돌아가고 난 어머니 품에서 자랐다. 어머니께서도 갑자기 열린 문을 주체하지 못해 내내 버거워하셨기 때문에 유년 시절엔 홀로 시간을 보내는 일이 많았다. 이따금씩 어머니께서 내게 무언가 묻기도 하고 도움을 청하기도 해 허드렛일이나 조금 하며 이야기한 것이 전부였다.

그 시기 나는 이 공허한 시간을 보내기 위해 고서를 탐독하고 필사하기도 하고 옛 그림을 따라 그리며 많은 시간을 보냈다. 다만 재주가 없어 잘 그려진 그림을 따라 그리는 것에 족했고, 대신 글과 그림을 보는 눈은 점차 자라나 스스로 흡족했다.

황씨의 어머니는 한국인이고 아버지는 바다 밖에서 온 사람이다. 그는 문이 열리기 전의 한국에서 태어났고, 유년 시절에 문이 열려 외로운 시간을 보냈다. 이는 일제 치하에서 벗어나 국가 재건에 정신이 없는 한국이 전통을 통해 민족의 자존심을 회복하고, 이상을 이루려 했던 역사를 떠올리며 설정했다. 이를 토대로 황씨는 1900년대 초 한반도에서 출생한 인물임을 알 수 있다. 그는 이따금씩 어머니의 일을 도왔으나 대체로 혼자 시간을 보냈고, 고서를 탐독하며 자기만의 성장을 이룩한다. 다음으로 황씨화보를 출판한 배경과 동기가 이어진다.

요즘의 서화는 어떠한가. 문이 열리고부터는 그 소재와 빛깔이 도착지 없이 팽창하고 그 뜻은 정처 없이 떠돈다. 내게 수단이 없어 늘 빗대어 말할 상대를 기다려왔다. 죽음을 목전에 두었다는 말을 몇 차례 듣고 나니 완벽하진 않으나 적당한 이가 눈앞에 나타나 달려가 만남을 청했다.

그의 방에 들어가 보니 한쪽에 그림 하나 누일 자리가 있고, 한쪽에 그림들이 세워져 있었다. 그의 그림은 화목이 일정치 않고 그 안에 담겨 있는 이야기 또한 대체로 독립되어 있어 긴 밤 이야기가 끊이지 않았다. 집으로 돌아오는 길, 그림과 이야기를 떠올리며 든 생각은, ‘참으로 평범하다. 평범한 사람이다…

…’ 집에 도착할 쯤 머리 한쪽이 번뜩했다. 옛날 견재나 단원, 저 동쪽의 석도처럼 불세출의 인물은 아니지만, 이 사람은 지극히 평범하다. 내가 세상에 있거나 없고, 이 사람이 이 세상으로부터

떠나갈 때, 그 앞에 非(비)를 적어 줄만 하다.

그 길로 돌아간 나는 방 한구석에 자리를 청해 앉아 이 화보를
짜아냈다.

황씨는 요즘의 서화를 탐탁지 않아 하는 것으로 보인다. 그는 요즘의 그림에 대해서 그림의 소재와 빛깔은 점점 다양하고 화려해지면서 그 세계가 더 커지고 있다고 보지만, 그것이 전하는 감동에 대해서는 공허하게 생각하고 있다. 죽음을 목전에 두었다는 것은 동양화의 위기를 암시하는데, 위기론은 계속되지만, 동양화는 여전히 죽지 않고 살아 있다. 이를 통해 그가 동양화를 의인화한 인물임을 알 수 있다. 앓던 중 그는 황규민을 만났고, 그가 그린 그림의 평범함에서 요즘의 서화에 대한 답을 구할 수 있다고 판단했다. 이후 그는 황규민의 작업실에 들어가 그의 그림을 화보로 만들어 찍기에 이른다. 여기에서 황씨는 개자원을 출판한 이어처럼 과장된 일화를 던진다. 황규민을 발견하고 반가웠던 마음은 사실이겠지만, 밤새워 얘기한 아침에 바로 돌아가 그림 하나 누일 만한 그의 작은 작업실에 나무를 깎을 공간을 구하는 것은 너무 무례하고 비현실적이다. 황규민 또한 이 요청을 받아들이지 않았을 것이다. 다음으로 화보의 구성과 이용법에 관한 내용이 이어진다.

목차는 화목에 따라 하늘, 물, 불, 비, 돌, 흙, 풀, 나무, 사람, 글/그림, 이렇게 열 종류로 나누었다. 이는 우리가 딛고 있는 땅이 생기고 사람이 자리 잡아, 글과 그림을 남기는 역사의 순간까지에서 직관할 수 있는 아홉 가지 자연과 한가지 인공물이다. 화보의 낱장을 이 목차의 형을 따라 배치해, 한데 모아 그 뜻을 드러냈다.

각 그림은 여섯에서 십여 개로 조각내어 전체와 그 세부를 알 수 있게 하였다. 더불어 그림의 제작년도, 크기, 매체, 기법 등 그림을 익히기에 유용한 정보를 적고, 그림에 담긴 이야기나 나의 의견을 짧게 첨했다.

독자는 화보를 여러 방식으로 이용해보길 바란다. 그저 그림책을 보듯 감상할 수도 있고, 화보를 모사하며 그림을 연습해볼 수도 있다. 이 경우 칼로 그린 그림임을 감안하여 약간 등글게, 또 번짐을

개의치 않으면 좋다. 혹 나와 같이 손재주가 없거나 기술을 익힐 시간이나 이유가 없는 경우에는 각 조각을 그대로 가져다 단어처럼 문장처럼 사용해보라.

그는 화보를 열 종의 목차로 분류했고, 이 목차는 화목을 뜻하면서 동시에 자연 위에 문명이 세워지기까지의 역사를 담고 있다고 말한다. 또 각 화보에는 그림의 구도와 그림의 부분, 작품 정보와 자신의 감상을 담았다고 한다. 이어서 그는 화보의 독자가 화보를 이용할 수 있는 세 가지 방법을 제시하고, 화보의 독자들이 이를 적극적으로 이용하기를 권장한다. 이 내용은 각각 이 장의 3 절과 4 절에서 자세히 다룰 예정이다.

화보를 통해 모본을 재현하는 교과서를 만드는 일은 동양화의 문제를 해결하고자 하는 나의 태도를 전사한 것이다. 매체에 덧씌워진 이미지들을 지워내고 이를 객관적으로 분석하는 것과 공예적 수련을 배제하고 필요에 따라 서화의 껍데기를 이용하려는 이 태도는 뒤에 이어지는 모본과 화보, 모사본의 구조에서 각각 다른 형식으로 드러난다.

마지막으로 황씨는 나의 페르소나로서 아직 결론 내지 못한 나의 양가적 의식을 동시에 보여주는 역할을 한다. 작업 중 두 의견이 충돌해 한가지 결론이 나기도 하고, 무엇보다 내가 직접 발화하기 부담스럽거나 민망한 이야기를 대신 해준다.

2. 황씨화보의 모본

세계관을 구성하고 그 세계를 돌아다닐 인물도 만들었으니, 이제 어떤 것을 모본으로 삼을지에 대한 문제가 남았다. 모본은 모사를 통해 도달하고자 하는 목표이므로, 현대 동양화의 지향점에 대한 나의 해석과 의견을 드러낸다. 결론부터 말하자면 나는 현대 동양화 작품, 그중에서도 내 그림을 황씨화보의 모본으로 삼았다. 이 절에서는 나의 그림을 모본으로 삼은 이유를 밝히고, 그 그림의 내용과 모본으로서의 가치에 관해 서술할 것이다.

1) 모본의 범위 설정

처음 황씨화보를 구상할 때, 서구 미술(Fine art)의 명작, 동시대 미술 작품, 서화, 현대 동양화 작품을 모본의 후보로 두었다.

서구 미술의 명작은 세잔(Paul Cézanne, 1839-1906)의 <생빅투아르 산(Mont Sainte-Victoire)>이나 뭉크(Edvard Munch, 1863-1944)의 <절규(The Scream)>와 같은 현대미술의 초기작에서 후보를 물색했다. 이 작품들이 등장하게 된 맥락이나 작가의 의식에 관한 내용을 제거하고, 디지털 이미지로 납작하게 인쇄된 붓질과 색을 화보로 제작하는 기획이었다. 이 경우 조선 말, 일제 강점기, 대한민국의 근대로 이어지는 역사적 상황을 고려하지 않고, 서화와 동양화에 대한 경솔한 폄하로 이어질 것이 우려돼 폐기했다.

동시대 미술 작품은 한국 동시대 미술 작품 중 서화 형식이 아닌 작품에서 후보를 찾았다. 회화뿐 아니라, 조각, 설치, 영상 등 다양한 매체로 제작된 작품을 화보 형식의 설명서로 제작할 계획이었다. 동시대 미술은 그 개념부터 시작해 지역, 작품의 주제와 소재, 매체 등 여러 조건에서 범위가 너무 넓다. 따라서 어떤 작품을 모본으로 삼을까에 대해 거듭 질문을 던져야 하며, 그 반복이 얼마나 반복될지 예상할 수 없었다. 반대로 얼마나 광범위한 오독이 일어날 것인지는 쉽게 예상할 수 있어서 일찍이 고민을 접었다.

서화를 모본으로 선택한다면, 고화에 대한 현대의 해석을 반영해 목차를 재구성하고 기존 화보의 기능을 개선하는 방향으로 나아갈 계획이었다. 실제로 2020년에 추사(秋史) 김정희(金正喜, 1786-1856)의 <부작란도(不作蘭圖)>와 변상벽(卞相壁, 1730-?)의 <묘작도(猫雀圖)>, 단원(檀園) 김홍도(金弘道, 1745-?)의 《단원풍속도첩(檀園風俗圖帖)》에 실린 <춤추는 아이>와 <씨름>, <그림 감상>을 모본으로 화보를 제작했다. 그중 김정희의 난초는 전시에 김정희의 일화를 불러들이기 위해, 김홍도의 <그림 감상>과 <씨름>은 ‘그림 속 그림’이라는 주제로 기획된 기획전에 출품하기 위해 선택했다. 이때 고화를 모본으로 하는 이 화보 작업에는 그저

모본의 정교한 모사본으로만 보인다는 문제가 있었다. 또한 과편화된 작품의 제작 동기가 현대 동양화에 관한 일관된 시선을 던지기에 적합하지 않게 느껴져 시리즈 제작을 보류하기로 했다. 그러나 이때 고화를 분해해 단위로 만들고 이를 이리저리 재배치한 경험만큼은 내게 유의미한 방향을 제시해 주었다. 이 과정은 기존의 화보 참조와 남종문인화의 관념화 과정과 유사하게 느껴졌고, 동시에 현대 동양화가 전통을 불러들이는 방식과도 겹쳐 보여 이후 황씨화보의 모사본을 설정하는 데 중요한 아이디어가 된다.

이처럼 여러 후보를 제하거나 유보하고 남은 현대 동양화 작품에서 황씨화보의 모본을 찾기로 했다. 현대 동양화로 읽히는 대상은 머리말에서 이야기한 기준을 따라, 한지나 견 등 서화의 바탕재에 그려진 그림을 우선순위로 두었다. 이 중 떠오르는 대로 화목을 정하고 화목마다 작품을 정리했다. 예를 들어 화목이 영모화일 때, 성태훈, 신선미, 정재인, 진지현, 혜진, 황예랑 등이 다양한 기법으로 그린 고양이 그림이 떠올랐고, 나에게도 고양이를 그린 그림이 세 점 있다. 아직 모본의 범위를 정하기 전, 변상벽, 정선, 심사정 등 조선의 그림도 목록에 포함되었고, <영모보-묘작도>는 이때 제작했다. 이들은 종이에 고양이를 그렸다는 공통점이 있지만, 사용한 종기와 재료, 기법이 모두 달랐다. 이렇게 정리한 그림을 분석해 각각 화보 형식으로 제작하는 것이 처음의 계획이었다. 그러나 다른 작가들의 작품을 모본으로 삼을 경우, 작품을 실전하고 이미지를 요청하기 위해 이 프로젝트를 설명해야 하므로, 내 그림으로 시스템을 채워 예시를 만드는 것이 선행되어야 했다.

그렇게 현대 동양화 작품 중에서도 내 그림을 모본으로 삼아 황씨화보를 만들기 시작했다. 시작하고 그림을 검토해보니, 나의 그림을 화보의 모본으로 삼는 것에 몇 가지 행운이 따라주었다. 첫째로 그림이 가진 특성이 동양화 정의에 대한 나의 의견을 담기에 적절하다는 점이다. 나의 그림에는 대부분 사진을 참고해 각색 없이 옮겼다는 것과 한지에 먹과 전통 안료를 사용해 작업했다는 공통점이 있다. IV 장에서 다루겠지만 이 작품 제작방식은 그림의 표면에서 사실적인 이미지보다 매체의 존재

감이 전면에 나서는 결과를 가져왔다. 이 그림들을 재현할 수 있는 교과서를 만드는 일은 그 자체로 동양화와 전통매체에 대한 나의 견해를 담기에 적합했다. 둘째로 마침 이때까지 그린 그림은 풍경, 인물, 정물 등 대상이 다양했기 때문에, 다른 이의 그림에 기대지 않고 다양한 화목을 담을 수 있었다. 큰 의미의 황씨화보는 모사 전통을 모사하고 있고, 시스템 안에 있는 황씨화보는 화보의 형식을 따르고 있다. 이때 현대 동양화가 수록된 황씨화보가 화보처럼 보이게 만드는 일은 중요했는데, 다양한 화목을 담을 수 있다는 점은 이를 가능하게 만들었다. 게다가 목차만 마련해놓고 작품은 목록대로 모은 것이 아닌 제작한 순서대로 번호를 매겨 나열함으로써, 화목 자체가 그림의 내용이나 가치를 구성할 수 없다는 내용을 담을 수도 있었다.

나의 그림을 모본을 삼은 것에는 몇 가지 이점도 있었다. 첫째로 내 그림을 현대 동양화의 범본으로 설정함으로써, 비록 가상이지만 동양화의 변곡점을 현대 대한민국으로 가정하고, 편하게 앞으로 나아갈 토대를 마련할 수 있었다.

둘째로, 진적을 내가 가지고 있어 필요할 때마다 꺼내 볼 수 있었다. 변명희는 모본의 종류와 조건을 말하며 “모본역할을 하는데 진적(眞迹)이 가장 좋다”⁴¹⁾고 했다. 필묵의 정묘함과 섬세함, 아우라까지 그대로 보존되어 있기 때문이다. 황씨화보를 모본과 화보, 모사본으로 나누어 구조화했지만, 화보 역시 모본의 모사본이다. 그렇다면 모사자 황씨에게 진적을 제한 없이 볼 수 있다는 점은 상당한 이점이다. 또한 모사자가 곧 모본의 제작자이기 때문에, 따로 시간을 내지 않아도 작업 동기와 참고한 자료 등, 내용을 곧바로 알 수 있었고, 사용한 재료와 기법, 제작 순서를 정리하고, 재료의 표본을 구하기도 쉬웠다.

마지막으로 작업하며 들었던 의구심이나 스스로 생각하는 단점에 대해 편히 발언할 수 있는 장을 얻었다. 이 세계에서 모본의 내용은 현실에서의 내용과 구분되어야 하지만, 이 세계를 만든 것은 현실 세계의 나이기 때문에 완전히 구분될 수 없고, 나는 오히려 편안한 마음으로 현실에서

41) 변명희, 앞 논문, 73.

하지 못한 말을 던질 수 있게 되었다. 이것은 내가 모본에 담은 내용과 황씨화보의 텍스트를 비교해보면 알 수 있다.

황씨화보의 텍스트는 황씨와 그가 발견한 화가 황규민의 교류 흔적이다. 황씨화보의 본문 중에서 텍스트가 포함된 작품은 총 열 개가 있고, 이 안에는 모본의 내용, 작가와 그림에 대한 비평, 작가와의 일화, 모본으로서의 효용 등 다양한 내용이 담겼다.

그중 몇 가지를 살펴보면 <Boundaries>는 황규민의 개인전 《Penetrating Stone》에서 발표되었다. 이 전시는 칠십 평생에 열 개의 벼루를 구멍 냈고 천 자루의 붓이 몽당붓이 되었다는 추사 김정희의 고백에서 제목을 가져왔다. 전시는 이 말이 일반적으로 품고 있는 겸손과 노력의 교훈보다는 시간이 흘러 목표 의식은 사라지고, 맹목적이고 반복적인 노력만 남은 모습을 보여준다. 3단계로 구성된 전시에서 이 그림은 1단계에 속한다. 황씨는 <화보1-Boundaries>에 이 내용을 그대로 실었다. 이어서 황씨는 “화면 중앙에 위치한 나무와 곳곳에 드리운 그림자, 여러 종류의 울타리가 뒤엉켜 있어 그림을 익히기에 좋은 자료가 될 것 같아 화보의 첫 그림으로 수록한다” 고 이 그림을 수록한 이유를 밝힌다. 이것은 황씨의 해석이지만 그림에 대한 나의 설명을 대변하기도 한다.

<화보2-The Lake>에는 모본에 얽힌 일화가 등장하는데 이 또한 황씨의 입을 빌려 알리고 싶었던 일화를 소개한 것이다.⁴²⁾ 또 글의 말미에 “먹의 번짐과 아교 처리, 무기 안료의 채색 과정이 분명히 드러나므로 작업의 순서와 각 단계에서 필요한 기술들을 고루 익힐 수 있어 시간을 들여 연습해보면 좋다”⁴³⁾고 말하는데 이는 화보가 매체를 익히는 수단이 될 수 있음을 보여준다.

<화보5-Beyond the Stone>과 <화보7-MuhEmdapInamMo>에는 황씨의 의견은 없이 황규민의 작가 노트만 담았다. 이는 서로 연결되는 작업을 묶어 함께 볼 수 있게 돕는다. 이 작품들에 대한 설명은 다음 항에서 더

42) 호수는 해발 4750m에 위치한 콤부 히말라야의 고교 호수로 푸른 호수를 기대하고 산을 오른 작가는 하얀 눈 아래 고인 호수를 보며 겨울 산행의 바보 같음을 한탄한다. 황씨, <화보2-The Lake>, 2021.

43) 황씨, 위 작품.

자세히 다룰 것이다.

〈화보6-Untitled〉에서 황씨는 작가가 자신이 그린 그림의 가치를 알지 못하는 것을 한탄하는 글을 남겼다.⁴⁴⁾ 황씨는 황규민이 어떤 문제의식을 그림에 담는 것만으로 문제가 해결된다고 생각하는 것 같다고 비판한다. 그러나 이어서 이 그림이 가진 진정한 가치는 종이의 색을 교묘하게 사용해 피부색을 재현한 점에 있다고 하여 작가가 자신의 그림을 돌아보게 하고, 독자가 집중해야 할 부분을 짚어 준다. 이것은 〈Untitled〉에 대한 나의 양가감정을 보여준다.

〈화보8-境〉에서 황씨는 〈境-지칭〉 제작에 얽힌 일화와 제작 방법을 안 내한다.⁴⁵⁾ 바탕재를 따로 씌우지 않고 나무 패널에 바로 작업한 〈境-지칭〉은 많은 이에게 좋은 평을 받았고, 비슷한 작업을 더 해보라는 조언을 여러 번 받았다. 그때마다 나는 이 그림은 운 좋게 내게 찾아온 것이지 스스로 다시 그려낼 수 없다고 늘 말하고 싶었다.

마지막으로 〈화보12-獨〉에서 황씨는 황규민과 나눈 대화를 전한다.⁴⁶⁾ 이는 여전히 의구심이 드는 부분인데, 나는 이 그림을 그리기 위한 자료를 수집하고, 그리던 때를 분명히 기억한다. 작품의 제목이 〈獨-북한산에서〉라 붙어 있지만, 이 그림은 흥제천 가를 걸으며 자료를 수집해 와 며칠 사이 단숨에 그린 그림이다.

이렇듯 황씨는 내 생각을 대변하기도 하고, 나의 부끄러운 부분을 대신 밝혀주기도 한다. 또 작품이 원하는 대로 읽히지 않아 아쉬웠던 부분이나 스스로에게 가지고 있는 의구심을 던지는 창구로 황씨의 입을 이용

44) 이 그림은 흡연하는 친구들을 따라 나가 포착한 아이러니한 순간이라고 한다. 죽을 먹어야 하는 아픈 친구가 연기를 삼키며 시원함을 느낄 때 과연 즐거움을 찾아 가는 것과 해를 피하는 것 중 무엇이 건강할까 하는 물음을 던진다. 다만 그가 화면에 담는 방식으로 일련의 논란거리가 소멸하는 것으로 생각하는 듯 보여 걱정이다.

이 그림은 그런 것보다도 섬세한 종이 색 조정과 그에 따라온 절묘한 피부색이 눈길을 끈다. 손이 지극할 때 잠시 서로 다른 색의 종이를 한 장씩 겹치며 미묘한 색과 질감의 차이를 경험해 보길 바란다. 황씨, 〈화보6-Untitled〉, 2021.

45) 境-지칭은 나무 패널 위에 그려졌다. 원래 이 위에 종이를 씌울 계획이었으나 나무의 무늬가 그리려는 산을 닮아 그대로 위에 그렸다고 한다. 결과가 마음에 들어 비슷한 것을 더 그려보고 싶었다는데 이 그림은 찾아오는 그림인지라 찾아갈 수는 없었다. 황씨, 〈화보8-境〉, 2022.

46) 작가는 이 풍경을 흥제천을 따라 걸으며 세검정 근처에서 보았다 이야기했으나 북한산에서라는 부제가 붙어 있어 물었더니 머리를 긁적였다. 황씨, 〈화보12-獨〉, 2022.

하기도 했다. 그러나 사실상 황씨화보의 구조 아래서 모본은 그 내용이 지워지고 그림의 대상만을 포괄적으로 드러내도록 설계되었기 때문에 작품과 텍스트는 서로 충돌한다. 이는 그림의 내용과 관계없이 대상만으로 작품을 분류한 기획을 통해 드러난다.

정리하면 황씨화보의 모본은 서화와 현대 동양화에서 구하고 있고, 그 중에서도 우선 내가 그린 그림을 대상으로 시리즈를 구성했다. 나는 전통매체를 이용해 사실적인 그림을 그려왔고 이를 모본으로 삼음으로써 전통매체를 중심으로 동양화를 재정의하려는 의도를 담아낼 수 있었다. 그리고 마침 그린 대상이 일정치 않아, 화보의 형식을 수월하게 활용할 수 있었다. 마지막으로 나의 그림을 모본으로 삼은 것에는 작품을 직접 확인할 수 있고, 복잡한 쟁점을 손쉽게 내 앞으로 가져다 놓을 수 있으며, 관객에게 직접 던지지 못했던 나의 일화를 전달할 수 있다는 이점이 있었다. 이어서 다음 항에서는 내 그림의 내용적인 측면을 살펴볼 것이다.

2) 사적인 풍경화: 반복적인 거리두기

황씨화보가 특정한 목적을 갖고 직조된 기획물에 가깝다면, 나의 그림은 대체로 감성적인 동기로 제작되고 또한 어느 한 점을 향해 나아가지 않는다. 후술하겠지만 나는 화보 작업을 통해 내 그림이 매체를 향해 나아가고 있다는 것을 깨달았다. 그러나 이는 거리를 둔 채, 황씨화보의 눈으로 내 그림을 보고 깨달은 것이지 그림을 그릴 때 설정한 목표는 아니었다. 이 항에서는 히말라야 산길을 그린 풍경화를 중심으로 나의 그림을 제작한 사적인 동기를 밝히고, 황씨화보가 그림의 풍부한 내용을 얼마나 납작하게 소거하는지 알아볼 것이다.

내 그림이 어떻게 풍경을 형성하는지 알기 위해서는 그림의 대상을 선택하는 과정을 보아야 한다. 그림을 그리기 전 나는 스마트폰에 저장된 사진을 시간의 역순으로 검토한다. 이 검토는 의도적으로 시작하기도 하고 우연히 시작되기도 한다. 앞서 동양화 학습자들이 원근법과 음영법으

로 세상을 바라본다고 언급했지만, 우리는 이것이 두 눈으로 보는 세상과 다르다는 것을 이미 알고 있다. 그러나 나는 현대인들이 그 어느 시기의 사람들보다 원근법적으로 세상을 보고 있다고 생각한다. 이는 스마트폰에 의해 이루어진다. 스마트폰의 후면 카메라 역시 하나의 렌즈에서 두 개 이상으로 늘고 있으나, 이는 양안 시각을 재현하는 목적이 아닌 원근법적 화면의 왜곡을 줄이고 화질 저하를 막기 위해 사용되며, 결정적으로 사각형 화면에 출력되면서 직접 바라보는 눈과 멀어진다. 반대로 스마트폰 자체는 기관으로서의 눈과 점점 가까워지는데, 김경화는 휴대폰 사진 찍기가 “‘기계화된 눈’에 대한 신체적 적응이며, 동시에 항상 휴대하는 물건에 손을 뺀 습관적 실천 양식”⁴⁷⁾이라고 말한다. 또한 일상적인 행위가 된 사진찍기는 사진을 찍어 놓고 “망설임 없이 망각해 버릴 정도로 ‘무의미한’ 실천”⁴⁸⁾이 되어버렸다. 사진을 찍음으로써 믿고 잊어버리는 것은 현대인들이 세상을 바라보는 한 방식이다.

나는 그림의 대상을 찾을 때, 이렇게 망각한 세상을 역순으로 감상하며 다시 떠올린다. 사진은 해독해야 하는 일기처럼 시간의 역순으로 늘어서 있고, 나는 사진을 보며 그날 있었던 일을 천천히 떠올린다. 이때 몇몇 사진은 나를 찌른다.⁴⁹⁾ 사진이 보여주는 정보가 그날의 일뿐만 아니라 그날의 감정을 순식간에 내게 되돌려주기도 하고, 어떤 경우에는 당시에는 알지 못했던 감정을 알려주고, 드물게 이것이 어떤 진실이나 깨달음으로 연결되기도 한다. 이것은 풍경을 형성하는데, 나의 그림은 이 풍경을 그린 풍경화다.⁵⁰⁾

나는 히말라야 산길을 그린 그림을 예로 들어 이 과정을 설명하려 한다. 2017년 1월 나는 네팔을 통해 히말라야로 여행을 떠났다. 18일간의

47) 김경화, 「휴대폰 카메라와 사진 찍기 - 일상적 시각 기록 장치에 대한 미디어 고고학적 탐구」, 『언론정보연구』54-1(2017): 62-63.

48) 김경화, 위 논문, 51.

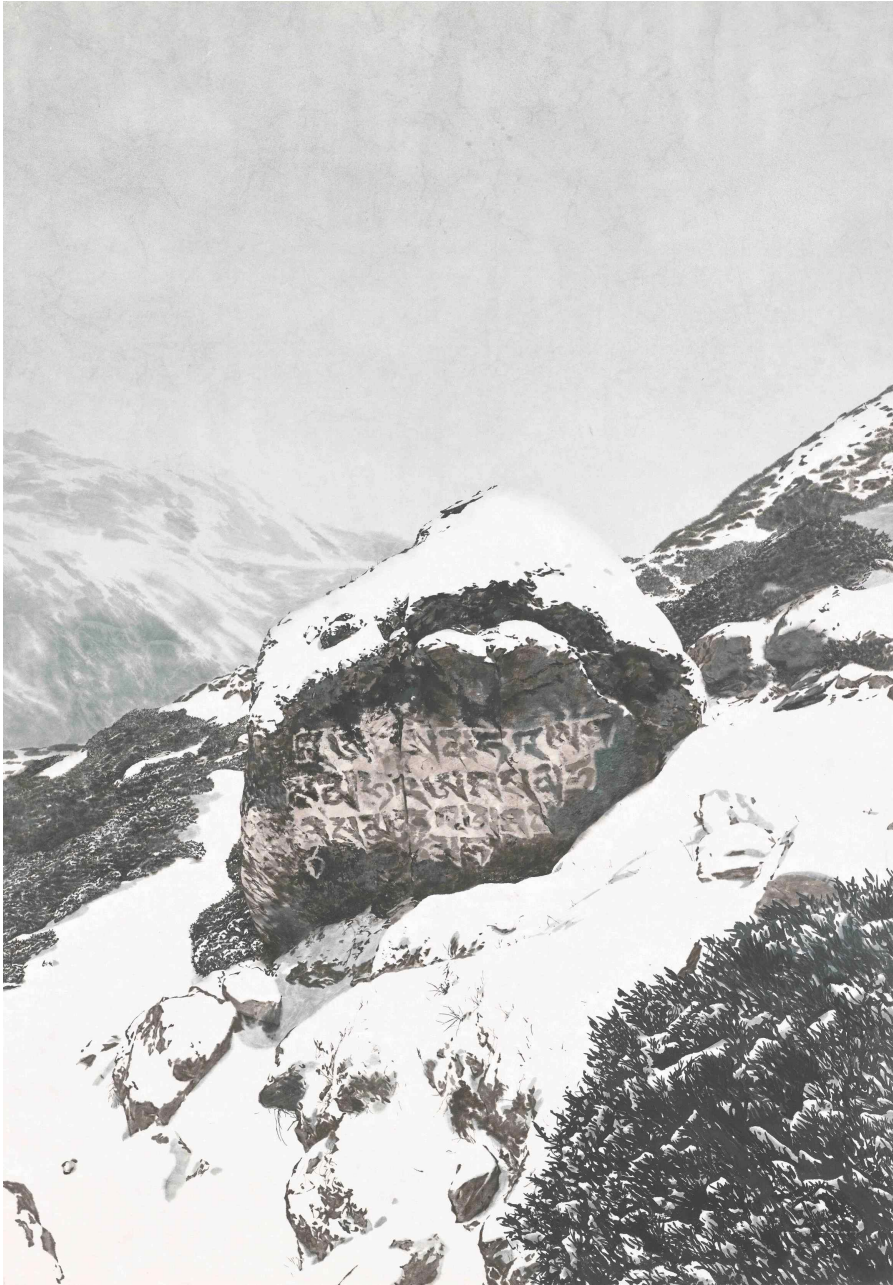
49) 이는 롤랑 바르트의 표현을 빌린 것이다. 롤랑 바르트는 스튜디오와 폰크툼을 설명하며 사진의 폰크툼이 사진 안에서 자신을 찌른다고 표현한다. 롤랑 바르트(Roland Barthes), 『밝은 방』, 김웅권 역, (서울:동문선, 2006), 41-42.

50) 가라타니 고진은 풍경이란 고정된 시점을 가진 한 사람을 통해 통일적으로 파악되는 대상이고, 이를 만들어내는 기하학적 원근법은 객관뿐 아니라 주관까지 만들어내는 장치라고 했다. 또한 풍경은 어떤 내적인 전도에 의해서만 존재할 수 있다. 가라타니 고진(柄谷行人), 『일본근대문학의 기원』, 박유하 역, (서울:도서출판b, 2010).

산행을 마치고 내려가는 길, 고도를 낮추며 시시각각 좋아지는 몸 상태에 기분이 좋았던 것으로 기억한다. 필요 이상으로 흥분한 나는 몸에 익은 산행의 주의사항을 잊었고, 지나가는 나귀의 짐에 밀려 절벽 아래로 추락했다. 다행스럽게도 주머니에는 휴대폰이 있었고, 18일간 함께한 가이드가 나를 찾아와 대신 절벽을 올라 주었다. 당연히 걸어 내려갈 수 없었고, 공교롭게도 마을에서 나귀 한 마리를 빌려 그 등에 묶인 채 산길을 내려갔다. 병원에 도착하기까지 이틀 동안 나는 내일은 아프지 않을 것이라는 막연한 믿음이 있었다. 의사는 다리가 마비될 수 있으니 움직이지 말라고 했고, 그 뒤로 모든 일이 빠르게 흘러갔다. 건강을 회복한 이후 종종 그때 찍은 사진을 들여다봤으나, 제대로 다시 바라본 것은 2019년 초의 일이다.

나를 찌른 것은 돌과 모퉁이 넘어 안개다. 돌에는 알 수 없는 문자가 새겨져 있었는데, 산의 주민들은 이 돌을 만지며 주문을 외우고, 오늘의 안녕과 내세의 안녕을 빈다. 그러나 내일에 대한 깨달음은 이 문자가 아닌 그 돌과 그 모퉁이 넘어 안개가 가져다주었다. 산행 중간에 사흘 정도 폭설이 있었다. 고산의 폭설은 지독한 안개를 동반했다. 사진을 찍는 장면이 기억나지는 않지만 지독한 안개에도 나는 습관적으로 수많은 바위 사진을 찍었다. 나는 이 바위 사진마다 바위 때문에 생긴 모퉁이를 지나 안개 속으로 뛰어내린다. 그러나 나에게서 내일을 앗아간 것은 눈도 돌도 안개도 아닌 한 마리 나귀였고 추락하는 날 날씨는 화창했다.

그럼에도 나는 안개를 볼 때마다 내일을 빼앗겼다. 그렇게 안개는 나에게 거듭 오늘을 가져다주었는데, 바위와 안개가 있는 그림들은 이 안개를 그린 그림이다. [작품도판 3-2] 그림의 제목을 <Beyond the Stone>으로 지어 관객이 나처럼 돌 너머 안개를 보도록 유도했지만, 나와 같은 것을 볼 수 있을 리 만무하다. 그렇게 생각하면 어쩌면 나의 그리기는 관객을 향하고 있지 않을지도 모르겠다. 그러나 이 그림의 경우 운이 좋게도 안개를 통한 나의 깨달음과 산 사람들의 암송이 주는 교훈이 맞아떨어져, 그림을 설명할 때 주문이 새겨진 돌을 만지며 당장 오늘과 아득히 먼 미래의 안녕을 동시에 비는 이야기를 소개한다.



[작품도판 3-2] <Beyond the Stone>, 2019,
한지에 수묵, 162.1×112.1cm

황씨화보는 이런 내용을 모두 제거하고 이 그림을 그저 전통매체가 잘 사용된 예로 만들어 버린다. 그러나 내 그림의 모본으로서의 가치는 여기에 있고 이에 관해서는 다음 항에서 다룰 것이다.

사진이 나를 찌르는 이유와 대상은 다르지만, 다른 그림들도 이와 비슷한 과정을 거쳐 선택되어 그려진다. 나의 사적인 이야기를 늘어놓는 것은 이 논문의 목적이 아니므로 다른 그림에 얽힌 일화는 여기에서 다루지 않는다. 대신 논문의 말미에 작품집을 수록하여 화보의 모본으로 쓰인 대부분의 그림을 볼 수 있게 했다.

여기에서 모본의 그리기 과정을 돌아본 것은 황씨화보와 관련하여 의미심장한 실마리를 던져준다. 이는 내가 나의 경험과 그림으로부터 거듭 거리두기를 시도한다는 점이다. 첫째로 경험 자체를 거리를 두고 바라보고, 둘째로 내가 찍은 사진을 구경꾼의 눈으로 바라본다.⁵¹⁾ 마지막 황씨화보에서는 그렇게 그려진 그림을 황씨의 눈으로 바라본다. 이것은 아직도 구현하지 않은 황씨화보의 모사본을 제작하고, 그럴 수 있다면, 황씨화보 제작을 마치고 다음 작업으로 나아갈 때, 중요한 작업 태도가 될 수 있을 것이다.

이상 살펴본 나의 사적인 풍경화가 관객을 향하지 않는다면 어쩌서 동양화의 범본이 될 수 있을까. 다음 항에서는 황씨가 나의 그림에서 어떤 가치를 발견했는지에 관하여 다룰 것이다.

3) 모본의 조건

내가 그린 그림의 모본으로서의 가치는 평범함으로 설명할 수 있다. 여기에서 말하는 평범함은 작품의 조형적 특징과 재료 기법과도 연결되는데, 이는 내가 전통매체를 능숙하게 사용하여 표면상 추상화 과정 없이 사진을 잘 재현한 것에서 온다. 이 평범함은 황씨에게 매우 중요하

51) 롤랑 바르트는 한 장의 사진이 수행하고, 겪고, 바라본다는 세 가지 실천의 대상일 수 있음을 발견했다. 그리고 그 주체를 각각 촬영자, 유명, 구경꾼이라 칭한다. 롤랑 바르트, 앞 책, 22.

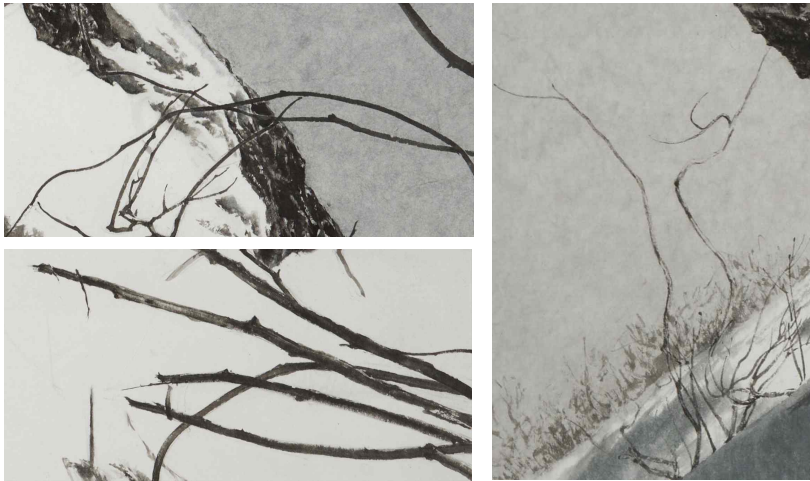
다. 앞에서 이야기했듯 황씨는 소재와 빛깔이 끝없이 팽창하고 그 뜻이 정처 없이 여행하는 것을 경계한다. 이것은 전통에 썩워진 신비감이 심사숙고 없이 여러 번 겹치게 되면, 안 그래도 ‘서화를 볼 수 있는 사람이 거의 없다’는 현대 한국에서 전통의 가치가 손댈 수 없이 드높아질 것을 걱정하는 것이다. 그렇다면 황씨가 나의 그림을 동양화의 범본으로 설정한 이유는 내가 지필묵에 정신적인 가치를 투영하지 않고 이를 그저 도구로 사용한다는 사실에 있다. 그리고 그는 내가 계속 이 태도를 고수한다면, 나의 그림이 동양화를 구원하는 한 방법이 될 수 있다고 믿는다.

이것은 어디까지나 황씨화보의 설정일뿐이고, 내 그림이 동양화 학습의 교재로서 갖추어야 할 조건은 따로 있다. 학습자가 화보를 보고 내 그림을 똑같이 따라 그렸을 때, 전통매체를 다루는 데 필요한 기술들을 갖추 수 있을지 고려해야 한다. 이 측면에서 봤을 때 내 그림은 여러 측면에서 교재가 될 수 있는 조건을 갖추고 있다.

첫째로 수록된 그림의 화목이 다양하다. 황씨화보는 화목별로 그림을 분류하여 수록했다. 화보의 순서는 제작한 순서대로 나열한 것이기 때문에, 이를 학습할 때 일정한 순서가 있지 않다. 또 화목 자체가 그림의 단위가 될 수 있는 개자원 시대와 달리 지금은 그림을 익히기 위해 모든 화목을 익히지 않아도 된다. 그러나 여전히 다양한 화목이 수록된 것은 긍정적인 기능을 한다. 그림마다 그 정도는 다르지만 나는 사진을 그대로 옮기는 것에 정성을 들이므로 각 대상의 특징에 전통매체를 어떻게 활용하는지 엿볼 수 있고, 같은 화목의 그림이라도 서로 다른 기법이 쓰인 예가 다수 있어 이를 같이 놓고 비교할 수 있다. 학습자에게 다양한 선택지를 제공해 골라 연습할 수 있게 하는 것 또한 장점이 된다.

다음으로 화면 전체에 가득한 대상 묘사는 필법과 용묵 등 다양한 지필묵의 용법을 담고 있다. 먼저 다양한 선적 표현을 익힐 수 있다. 지극히 제한된 필선만을 구사해 화면을 장악하는 사군자 등 문인화와 비교해 사실적인 그림에는 필선이 등장하지 않을 것 같지만, 나의 그림에도 다양한 종류의 필선이 등장한다. 2021년에 그린 <Beyond the Stone>을 통

해 이를 한눈에 볼 수 있는데, 이 그림에는 한 번에 날카롭게 치는 탄력 있는 선, 습윤한 담묵에 농묵을 찍어 다채로운 색을 띠는 선, 마른 붓으로 그리는 거친 선 등 다양한 선이 등장한다. [작품도판 3-3] 이 외에도 여러 그림에서 다양한 필선을 발견할 수 있으니, 필력의 향상은 학습자의 태도와 반복 학습에 달려있다.



[작품도판 3-3]

〈Beyond the Stone〉에 등장하는 다양한 종류의 필선

2021, 한지에 수묵, 130.0×170.0cm

전통매체 학습에서 필선의 중요도는 여러 번 강조하여도 모자랄 테지만, 내 그림에서는 면적(面的) 표현과 색이 더 중요한 위치를 차지한다. 나는 그림을 그릴 때, 색면으로서의 여백에서부터 담묵과 농묵을 두루 사용하고, 여러 종류의 먹을 섞어 다양한 색감을 표현한다. 수묵화는 기본적으로 회색에 가까운 단색조 그림이지만, 먹의 종류에 따라 담묵에서 보여주는 색의 스펙트럼이 충분히 다채롭다. 나는 회색빛, 갈색빛, 청색빛, 자색빛 네 종류의 먹을 사용하는데, 한 그림에서 이를 함께 사용해 사진 자료가 가진 색감을 최대한 재현하려고 노력한다. 이 다양한 먹색을 잘 보여주는 예로 2021년에 이 네 가지 먹을 모두 사용해 제작한 〈Boundaries〉가 있다. [작품도판 3-4]



[작품도판 3-4] <Boundaries>,
2021, 한지에 수묵, 162.1×112.1cm

<Boundaries>는 먹만으로 그린 수묵화다. 그림에 보이는 창살은 창살 뒤 쪽을 칠해서 비운 여백이고, 여러 빛깔의 담묵과 농묵을 고루 사용하여 작업했다. 학습자는 이 그림을 통해 담묵과 농묵을 고루 연습해볼 수 있을 것이다. 또한 화보에 재현된 다양한 먹빛을 보고 새로운 먹을 마련할 수도 있고, 다양한 빛깔의 먹을 함께 사용해볼 수 있을 것이다.

그림에서 면적인 표현이 중요하다면 이는 또 발묵과 파묵으로 불리는 수묵화 기법으로 연결될 수 있을 것이다. 청인(淸人) 심종건(沈宗騫, ?-1817)은 『개주학화편(芥舟學畫編)』 「용묵(用墨)」에서 먹을 쓰는 방법으로 파묵(破墨)과 발묵(潑墨)을 이야기한다. 파묵은 담묵이 마르기 전에 농묵을 덧칠하여 먹색의 변화를 만들고, 언제나 습기가 있는 듯하게 그리는 방법이다. 이는 원래 선적(線的)인 표현에서 먹색의 자연스러운 변화를 만들거나 태점(苔點)을 찍어 강조하는 용법이지만 면적인 표현에서 발묵과 함께 사용하면 더 다채로운 변화를 만들 수 있다. 발묵은 얇은 먹물에 흠뻑 적신 습묵(濕墨)을 번지게 하는 방법으로 일반적으로 필선이 없는 그림에서 많이 사용한다. 이 방법을 사용하면 먹색이 자연스럽게 영키는 효과가 있어 그림에 우연적이고 자연스러운 변화를 가져온다.⁵²⁾ 내 그림 중 발묵과 파묵의 우연성과 자연스러움을 잘 활용한 예로 <The Lake>를 들 수 있고, 이 번짐을 의도적으로 조절하여 재현의 방법으로 삼은 예로 2021년에 제작한 <Beyond the Stone>을 들 수 있다. 또한 <Beyond the Stone>에서 하늘을 그릴 때는, 일반적으로 다른 농도의 먹을 번지게 하는 이 용묵법들과 달리, 다른 색감의 먹의 거의 비슷한 농도로 만들어 자연스럽게 번지게 하여, 먹의 다양한 번짐 표현을 참고할 수 있다. [작품도판 3-5] [작품도판 3-6]

그 외에도 [작품도판 3-2]에서 확인할 수 있듯이 습윤한 면적 표현 위에 거친 선적 표현을 더하여 돌의 질감을 재현하거나, 아교의 배어나움을 이용해 멀어지는 공간을 표현하는 등 내 그림에서는 다양한 수묵의 용법을 발견할 수 있다.

52) 장언원 외, 앞 책, 274-279.



[작품도판 3-5] <The Lake>, 2019, 한지에 수묵채색, 53.0×72.7cm



[작품도판 3-6] <Beyond the Stone>, 2021, 한지에 수묵, 130.0×170.0cm

마지막으로 내 그림에는 다양한 채색법이 등장해 이를 참고할 수 있다. 주로 등장하는 기법은 선염(渲染)과 접착이다. 이에 더해 최근작에는 물감에 입자가 큰 석채를 섞어 붓 자국을 남기는 기법도 사용했다. 이는 회화의 관심사가 사진 재현을 통과해 매체를 향해 나아가고 있음을 잘 보여준다. 선염법은 그림에 색을 입힐 때 얇은 농도의 물감을 여러 번 겹쳐 칠하는 채색법을 말한다. 선염법으로 채색할 경우, 안료의 작은 입자가 자연스럽게 종이의 섬유에 침투해, 매끈한 평면을 보여줄 뿐만 아니라 마치 수묵화처럼 깊이 있는 색감을 만들어낼 수 있다. 접착은 내가 즐겨 사용하는 용어로 한 번에 강하게 교반수 처리가 된 종이에 농도가 짙은 물감으로 한 번에 발색을 완성하는 채색법을 말한다. 한지는 기본적으로 물감의 입자를 안으로 흡수해 머금은 특징을 가지기 때문에, 깊은 색감을 낼 수 있다는 장점이 있지만, 이를 달리 말하면 발색이 탁하다는 단점으로 변모할 수 있다. 이때 이 접착 채색법을 활용하면 종이를 거치지 않고 바로 안료를 보여줘 선명한 색 표현이 가능해진다. 이 방법을 심화하여 종이 위에 여러 개의 물감층을 만들 수 있고, 붓 자국을 남겨 표면에 다양한 질감을 줄 수도 있다. 내 그림 중 선염과 접착을 모두 사용한 예로 <The Lake>, <하던 대로 해주세요>, <Too Late> 등이 있다. [작품도판 3-7] [작품도판 3-8]

<The Lake>는 선염법으로 원경의 멀어지는 설산을 그린 뒤, 농도가 짙은 하얀색 물감을 칠해 빙판을 그리고, 그 위에 여러 가지 색 석채를 겹쳐 칠하여 눈이 녹은 빙판의 가장자리를 표현했다. <하던 대로 해주세요>에는 거울이 등장하는데, 거울 안의 붉은색 사물은 선염법을 사용해 색을 흡수시키고, 거울 밖에 붙은 스티커는 접착법을 사용해 색을 발하게 하여, 그림 속 공간에 구별을 두었다. 마지막으로 <Too Late>는 먹물을 선염하여 그렸다. 교반수 처리를 하지 않은 종이에 수묵 작업을 마친 뒤 채색하는 다른 수묵채색화와 달리 이 그림은 빈 종이에 교반수 처리를 하고, 먹물을 여러 번 겹쳐 칠해 그림을 완성했다. 또한 물감의 접착도 다방면으로 활용한다. 얇게 칠해진 먹물 위에 백토를 바르고, 그 위에 호분을 발라 층을 두 번 나누었으며, 그 위에 입자가 큰 석채를 섞은

물감을 거칠게 반복적으로 쌓아 한 층을 더했다.



[작품도판 3-7]
 <하던 대로 해주세요>, 2020,
 한지에 수묵채색, 180.0×130.0cm



[작품도판 3-8]
 <Too Late>, 2022,
 한지에 수묵채색, 52.3×40.6cm

이상 살펴본 대로 내 그림은 모본으로서의 두 가지 조건을 갖추고 있다. 첫째로, 그림에 다양한 소재를 선택해, 학습자가 여러 표현을 비교하고, 흥미에 따라 선택할 수 있게 한다. 둘째로, 그림에 넓은 색 영역을 사용하고 다양한 기법을 활용하여, 전통매체 학습의 좋은 표본이 된다. 내 그림에는 선적 표현과 면적 표현이 두루 등장하고, 다양한 색감의 먹이 넓은 범위로 사용되었다. 색감뿐 아니라 표현 기법에서도 나는 마른 붓과 젖은 붓을 모두 사용하고, 발묵과 과묵을 적절히 이용하여, 내 그림에는 수묵화 학습에 참고할 만한 요소가 다수 등장한다. 또한 수묵 작업을 마친 그림 위에 선염과 접착의 방법을 섞어 사용해 수묵과 채색이 자연스럽게 공존하는 화면을 만든다. 학습자가 이 다양한 유형의 그림을 참고하여 연습한다면 전통매체의 기초적인 표현을 두루 갖출 수 있을 것이다.

3. 황씨화보

황씨화보는 넓은 의미에서 모사 전통을 모사하는 이 세계관 전체를 칭하지만, 이는 황씨가 나의 그림을 모본으로 하여 제작한 화보의 이름을 딴 것이다. 모본과 화보, 모사본에 속하는 그림들이 모두 이 세계에 포함되지만, 이 세계를 만들기 위해 새로 제작한 것은 화보뿐이다. 그러므로 작업자인 나에게는 화보를 제작하는 것이 곧 황씨화보의 세계관을 탄생시키는 것과 같다. 황씨화보는 이렇게 시스템의 중심에 위치하여 모본과 모사본을 잇는 중요한 역할을 한다.

화보 형식을 차용한 첫 작품은 ‘뚫린 벼루 이야기’라는 프로젝트에서 제작했다. 이 프로젝트는 ‘내 글씨는 말할 것도 못 되지만, 칠십 평생에 열 개의 벼루를 구멍 냈고, 천 자루의 붓이 몽당붓이 되었다’는 추사 김정희의 고백에서 제목을 가져왔다. ‘뚫린 벼루 이야기’는 이 말이 일반적으로 품고 있는 겸손과 노력의 교훈보다는, 시간이 흘러 목표 의식은 사라지고 맹목적이고 반복적인 노력이 남은 모습을 보여준다. 이 계획을 발전시키며 나는 구멍 난 벼루와 동시에 구멍을 내는 뉘앙스를 담을 수 있도록 제목을 영문인 ‘Penetrating Stone’으로 변경해 개인전을 꾸렸다.

개인전 《Penetrating Stone》은 3단계로 구성된다. 1단계는 동양화 학제 내에서의 경험을 투영한 회화 작품이다. 2단계는 1단계 작품을 목판화로 제작한 교본이다. 3단계는 그 교본을 보고 그린 그림이다. 추가로 이 중심에 한 기계가 등장한다. 이 기계는 전시 기간 내내 뚫린 벼루에 먹을 갈아 쓰레기통으로 떨어뜨리는데, 3단계 그림은 쓰레기통에 떨어진 먹 가루를 물에 개어 그린 것이다. 나는 이 뚫린 벼루의 비유가 보편적으로는 목표 의식이 부재한 맹목적인 노력에 대한 반성을 일으키고, 동양화를 공부하는 이들에게는 서화와 동양화 자체에 대해 고민해볼 기회를 제공하기를 바랐다.

맹목적인 과거 참조의 폐해를 보여주려는 전시의 의도와 달리 나는 이 전시에서 과거 참조를 기반으로 한 창작의 독창성을 마주해야 했다. 이

전시의 핵심은 다양한 소재의 원본 그림이 화보 제작과 화보에 의한 모사를 거치며 점차 단순해지고 서로 비슷하게 변화하는 것이다. 그러나 전시장에 이들을 설치하고 보니, 세 단계의 그림이 각자의 독창적인 세계를 전개하며 나의 의도를 부정했다. 이에 시스템을 점검할 필요를 느꼈고, 과거 참조에 대한 부정적인 시선을 거두고 관찰자의 시점으로 방향을 전환해야 했다.

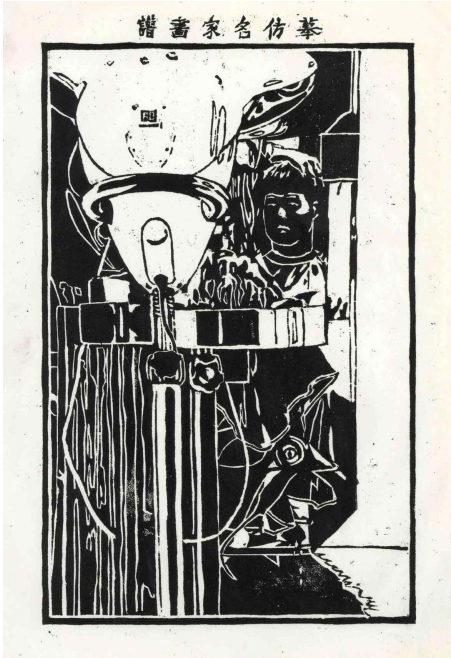
유사한 구조에서 알 수 있듯 《Penetrating Stone》은 황씨화보의 프로토타입(prototype)이다. 같은 행동을 반복하는 ‘바보’ 기계는 과거 참조에 관한 부정적인 시선을 드러내는 장치였으므로 스스로 판단하는 ‘저자 황씨’가 그 자리를 대체했다. 또한 황씨화보는 모본을 더 잘 참조할 수 있게 기존 화보가 가진 한계를 보완하는 방향으로 나아갔다. 이 절에서는 먼저 디자인과 구성을 중심으로 황씨화보가 어떻게 수정되었는지 확인하고, 황씨화보의 전체 목차를 중심으로 작품이 어떤 내용을 담고 있는지 살필 것이다.

1) 황씨화보의 디자인과 구성

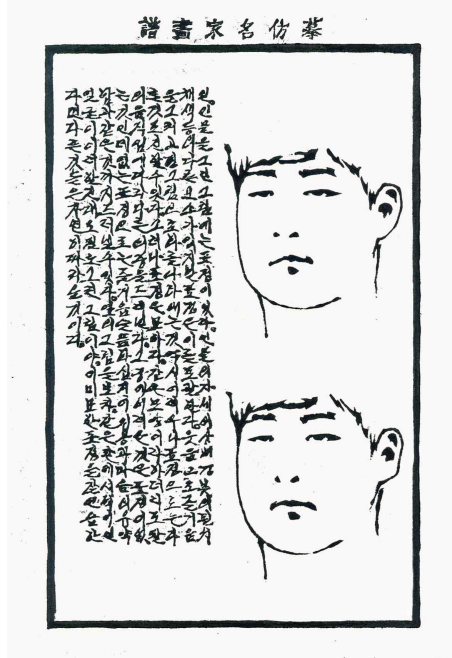
황씨화보는 개자원을 비롯한 여러 화보류 서적을 참고해 디자인했다. 화보를 차용한 첫 번째 판화 작품인 <모방명가화보-하던 대로 해주세요>는 2013년 대학 입학 직후에 공동구매한 『개자원화보전집』⁵³⁾의 디자인을 거의 그대로 가져와 제작했다. 이 판화 시리즈는 「모방명가화보」 외에 다른 화보도 참고했는데, ‘모방명가화보(模倣名家畫譜)’, ‘죽난보(竹蘭譜)’, ‘화훼영모보(花卉翎毛譜)’ 등 기존 화보에 있는 이름을 그대로 쓴 것과 ‘명회보(明晦譜)’ 처럼 새로 만든 이름이 있었다. 모든 화보는 그림이 들어간 틀 위에 권명을 적고 그림은 검은색 유성잉크만을 사용해 색이 바랜 종이에 인쇄했다. 색 정보를 담지 않았을 뿐 아니라

53) 이 책의 표지에 ‘문화도서공사인행(文化圖書公司印行)’이라 적혀 있는 것을 보면 1979년 대만문화도서공사에서 출판한 『개자원화보전집(芥子園畫譜全集)』의 해적판 정도가 아닐까 싶다.

색면의 구획을 필선으로 재현하거나 그림을 화보의 비율에 맞게 수정하는 등 모본을 왜곡했다. [작품도판 3-9]



[작품도판 3-9]



[작품도판 3-10]

<모방명가화보-하던 대로 해주세요>, <모방명가화보-하던 대로 해주세요>, 2020, 종이에 목판화, 30.0×20.0cm 2020, 종이에 목판화, 30.0×20.0cm

전시를 통해 시스템의 문제점을 발견한 이후에도 바로 지금의 황씨화보의 체계를 만든 것은 아니다. 처음에는 화보의 기능을 보완하는 쪽으로 방향을 잡았고, 이를 위해서 그림에서 중요한 부분을 확대하거나 부연 설명을 붙이고, 여전히 모본과는 거리가 있지만 색을 더했다. [작품도판 3-10] [작품도판 3-11]



[작품도판 3-11]

<명회보-하던 대로 해주세요>, 2020, 종이에 목판화, 30.0×20.0cm



[작품도판 3-12]

<방명회보-하던 대로 해주세요>, 2020, 한지에 목판화, 30.0×20.0cm

<명회보-하던 대로 해주세요>를 제작할 때, 수인목판화에 대한 단순한 호기심에 한지를 적서 같은 판에 아무 색이나 골라 찍었는데, 이 그림이 지금의 황씨화보를 만드는 가교가 되어 주었다. [작품도판 3-12] 한지에 스며든 수채화 물감의 표면이 수묵화를 그릴 때 먹이 스며든 표면과 비슷해 보였고, 색을 잘 조절한다면 모본과 거의 똑같은 화보를 만들 수 있겠다는 생각이 들었다. 이어 <화훼영모보-묘작도>를 제작할 때는 색과 필선을 구분했고, 그림을 분할해 만든 화보를 재조합한 <화보그림-그림감상>을 제작하면서 지금의 황씨화보를 구성하는 아이디어가 완성되었다. <화보그림-그림감상>은 김홍도의 <그림감상>과 <씨름>을 분할하여 제작한 화보를 재조합한 작품으로, 이때 그림을 자유롭게 이어 붙이기 위해 디자인에서 권명을 제외한 것이 황씨화보에 그대로 이어진다. [작품도판 3-13] [작품도판 3-14]



[작품도판 3-13]
 <영모화회보-묘작도>, 2020,
 한지에 목판화,
 30.7×20.7cm

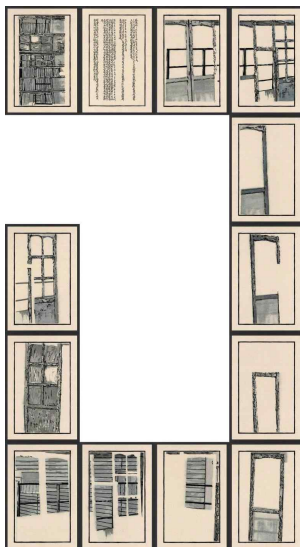


[작품도판 3-14]
 <화보그림-그림감상>, 2021,
 한지에 목판화, 8개의 화보,
 93.6×63.6cm

이상 지금의 황씨화보의 디자인이 완성되기까지의 과정을 살펴보았다. 이후 수인목판화의 각종 기법과 그림을 분할하는 여러 방법을 실험하고, 각종 화보의 구조를 대입해 황씨화보를 구성했다. 이어 책을 전개하는 기획을 시작하면서 목차를 만들고 각 작품이 스스로 목차를 드러낼 수 있도록 글자 모양으로 배치해 화보의 구성을 완성했다.

구성을 완성한 이후에도 배치형을 바꾸거나 제작 기법을 바꾸고, 여러 물감을 실험하는 등 작은 수정이 있었으나, 웬만하면 기존의 설정을 지켰고, 대체로 같은 틀 안에서 혼용할 수 있는 정도의 수정이었다. 하나의 화보는 모본의 전체 구도를 담은 판화 한 점과 부분을 확대해 세부를 보여주는 판화 여러 점으로 구성된다. 일부는 모본의 기본 정보와 내용, 황씨의 감상, 작가와의 일화, 작가 노트, 모본으로써의 효용과 재료적 특

질 등의 내용이 담긴 글을 포함한다. 전체 구도를 담은 판화는 모본을 제작하는 데 쓰인 바탕재를 그대로 사용해 작품의 재료적 특질을 드러낸다. 그림의 세부는 모본의 크기와 특성에 따라 다르게 분할되어 있는데 이와 관련해서는 다음 장에서 다룰 예정이다. 기본 정보는 제목, 제작년도, 크기, 매체 순으로 정리했고, 매체에는 바탕재와 안료, 교반수의 농도와 온도, 배접에 사용된 종이와 풀, 액자의 색과 재질에 대한 정보가 담겨 모사자가 모본을 그대로 모사할 수 있도록 돕는다.



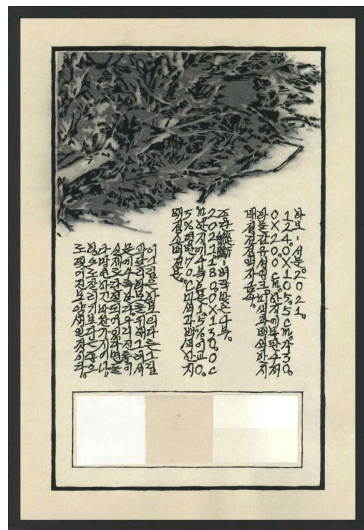
[작품도판 3-15]
 <화보4-Entrances>, 2021, 한지에 목판화, 156.0×106.0cm



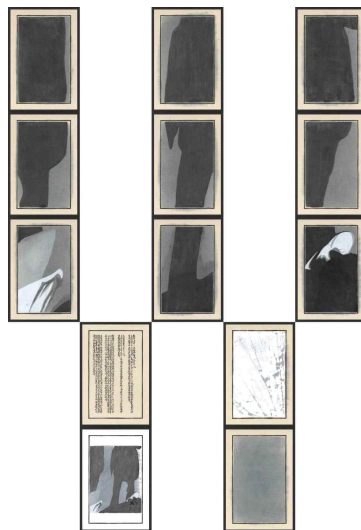
[작품도판 3-16] <Entrances>, 2020, 한지에 수묵, 89.0×175.0cm

<화보4-Entrances>는 이 구성을 잘 보여준다. <화보4-Entrances>는 전체 구도를 담은 판화 1점, 모본의 세부를 담은 판화 11점, 글이 담긴 판화 1점, 총 13점의 판화로 이루어져 있다. 모본인 <Entrances>는 가로로 긴 그림으로 전체 구도를 담은 판화에는 시계 반대 방향으로 90° 기울여 넣었다. 세부를 담은 판화는 각각 문의 형태와 배경, 문의 연결지점

을 알 수 있게 분할되어 있다. 분할하는 방법은 모본의 크기와 특성에 따라 달라진다. 글의 내용은 화보와 모본의 기본 정보, 그림의 내용, 모본으로서의 효용으로 이루어져 있다.⁵⁴⁾ 이는 개자원의 각 그림에 달린 설명과 이론편의 「설색각법」을 결합한 것으로 기본 정보 형식은 모두 같고, 아래 이어지는 글은 그림마다 다른 내용이 담긴다. [작품도판 3-15] [작품도판 3-16]



[작품도판 3-17]
 <화보-서문-종단-12>, 2021, 한지에 목판화,
 31.2×21.2cm



[작품도판 3-18]
 <화보13-그림자 놀이>, 2022, 한지에 목판화,
 156.0×106.0cm

54) 화보4 - Entrances. 2021.155.5×84.4cm, 각 31.1×21.1cm. 한지에 목판, 수채화 물감, 유성 잉크, 미색과 백색 한지 배접, 검정 액자, 금속.

Entrances. 2020. 89.0×175.0cm. 한지에 수묵, 1.5% 어교, 0.5% 명반, 70°C, 미색과 백색 한지 배접, 소맥전분.

Entrances는 황규민 개인전 Penetrating Stone에서 발표된 그림으로 입구에 걸려 전 시로 들어가는문이 되어 주었다. 뚫린 벼루 이야기라는 제목으로 시작한 이 프로젝트는 동양화라는 일종의 장르와 전통에 의문을 던진다. 그림에 등장하는 여러 문과 막힌 듯 보이는 그 너머의 공간은 저마다의 이유를 쥐고 전통의 세계로 뛰어드는 이들의 다종다양한 이야기를 은유하는 듯하다.

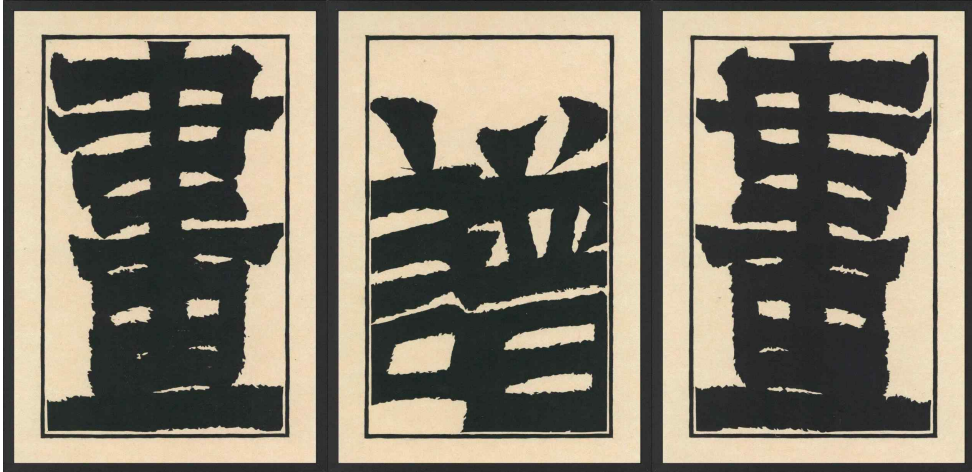
먹즙으로만 그린 이 그림엔 네 종류의 먹이 사용되었다. 각 먹은 담묵에서 특히 그 차이를 드러내니 자연스럽게 섞이는 담묵 표현을 연습하기에 좋다. 항씨, <화보 4-Entrances>, 2021.

글과 판화만으로 모본에 사용된 재료의 특질을 드러낼 수 없을 때는 사용된 그 재료를 직접 붙여 드러내기도 했다. <화보-서문-종단>, <화보 1-Boundaries>, <화보6-Untitled>에는 작품을 표구할 때 사용한 종이를 순서대로 붙여 종이와 물감층을 볼 수 있게 했다. <화보-서문-종단>은 모본의 뒷면에 호분을 배제한 부분이 있어, 이 또한 지층에 구현되어 있다. [작품도판 3-17] <그림자 놀이>는 물감의 흡수와 접착 이외에 특이한 기법을 사용해 제작했다. 푸른 먹물로 염색한 종이 뒷면에 호분을 두껍게 칠한 뒤 종이를 구겨 떨어뜨려 바탕을 만들었고, 그 앞면에 그림자 이미지를 그렸다. <화보13-그림자 놀이>는 이 과정을 보여주기 위해 그림의 뒷면을 담은 판화를 더했다. [작품도판 3-18]

2) 황씨화보의 목차와 내용

황씨화보는 책을 전시장에 전개한 형식으로 『개자원화전』 초집(이하 개자원)과 현대 출판물의 구조를 참고하여 구성했다. 일반적인 현대 출판물은 표지와 권두화, 서문, 목차, 본문, 부록 등으로 구성되는데 이는 출판물의 유형과 목적에 따라 유연하게 바뀔 수 있다. 이를 반영하여 표지, 서문, 본문, 부록으로 뼈대를 세웠다. 표지와 서문은 개자원 1권과 현대 출판물 일반을 참고하여 구성했다. 본문은 개자원 초집 1권의 「설색각법」과 2~5권을 참고해 구성했고, 총 21점의 모본을 참고해 만든 16개의 작품으로 이루어져 있다. 부록은 서예 작품을 모본으로 제작한 화보로, 전통 답습에 대한 일방적인 시선을 거두고 관찰자의 시점으로 돌아선 지금, 작품 제작의 동기를 상기시키는 역할을 하며, 초기작인 <화보-서문-컬러차트>와 함께 지필묵에 관한 내 생각을 담았다.

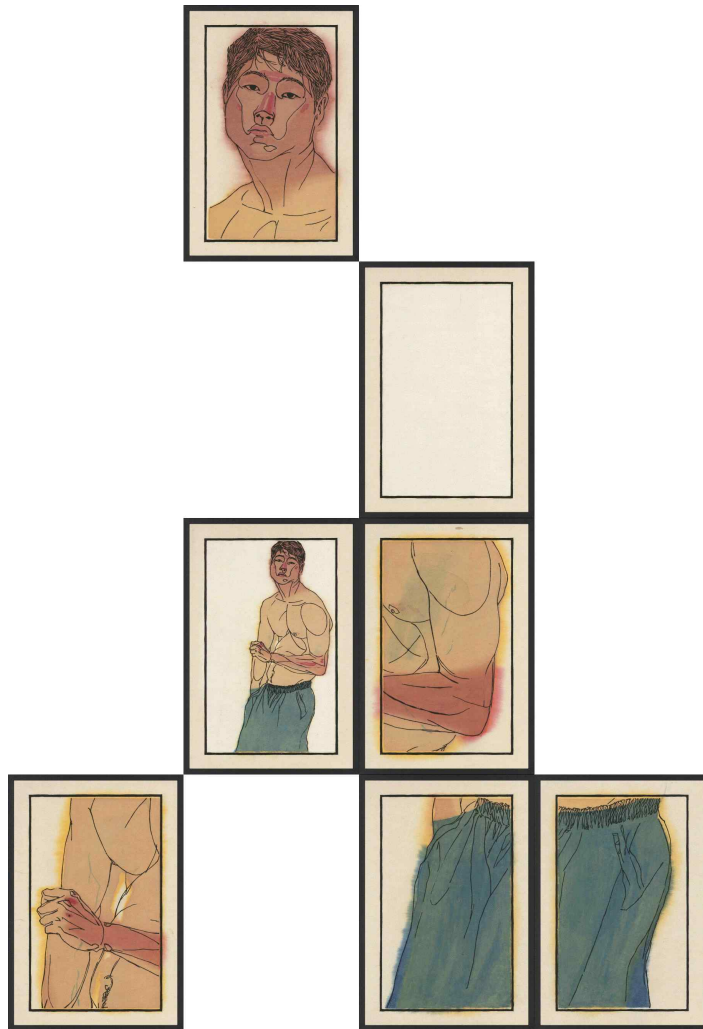
(1) 표지



[작품도판 3-19] <화보-표지>, 2021, 한지에 목판화, 31.2×63.6cm

황씨화보의 표지는 <화보-표지>와 <화보-저자> 두 작품으로 구성했다. 이는 개자원 속표지와 현대 출판물 일반을 참고해 만들었다. 개자원 속표지에는 검은색 틀 안에 제목과 판각자, 보관 장소가 쓰여 있고, 틀 밖에 발간자 이어의 이름이 쓰여 있다. 그리고 현대 출판물의 표지에는 일반적으로 제목과 표지 그림, 저자 소개, 출판사, 짧은 평문 등 기본 정보와 홍보문이 실린다. <화보-표지>는 현대 출판물의 앞표지, 책등, 뒤표지를 떠올리며 세 점으로 나누어 작업했다. 각 그림의 틀 안에 예서로 쓴 화(畫) 자(字), 보(譜) 자, 뒤집어진 화 자를 뒤집어 판각했고, 짙은 색 종이를 배접지로 사용하여 황씨화보의 서문, 본문, 부록 등의 내지와 구분했다. [작품도판 3-19] 이 표지를 만들 때는 저자 황씨를 만들기 전이어서 제목도 화보로 되어 있고 따로 저자의 이름이 들어가지 않았다. 황씨를 만든 이후 표지를 다시 제작할까 고민했으나, 황씨화보의 낱장은 일종의 단위로 필요할 때 얼마든지 이어 붙일 수 있기에 일단 그대로 쓰기로 했다. 이후 황씨의 캐릭터가 더 구체화되면 그의 이력과 작업실 이름을 판각해 표지를 확장할 계획이다.

〈화보-표지-저자〉는 수간채색 기법으로 제작한 나의 자화상을 화보로 제작한 것으로 나는 이 그림에 황씨의 자아를 부여했다. 총 7점으로 이루어졌고, 사람 인(人)을 본뜬 모양으로 배치했다. [작품도판 3-20]



[작품도판 3-20]

〈화보-표지-저자〉, 2021,
한지에 목판화, 124.8×84.8cm

(2) 서문

황씨화보의 서문은 개자원 1권과 현대 출판물 일반을 참고하여 <화보-서문-들어가며>, <화보-서문-묵희>, <화보-서문-컬러차트>, <화보-서문-종단> 총 네 작품으로 구성했다. 1 절에서 살핀 것처럼 개자원 1권의 「서」에는 화보의 출판 동기와 흥미를 돋우는 일화, 출판물의 기대효과 등이 담겨 있다. 이어 목차와 화론, 재료기법에 관한 내용이 이어지는데, 「화학천설」의 화론은 모본을 배우는 데 적합하지 않고, 그 자리를 대체할 내용을 아직 마련하지 못해 제외했다. 재료 기법에 관한 내용은 본문의 각 작품에 포함시켰다. 이를 제외한 「서」와 목차를 참고해 만든 <화보-서문-들어가며>는 1 절 ‘저자 황씨’에서 먼저 다루었다. (2) ‘서문’에는 이를 제외한 나머지 세 작품에 관한 내용을 담았다.



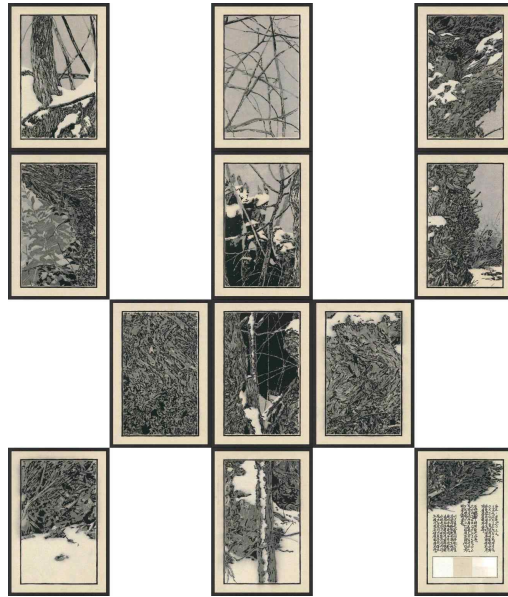
[작품도판 3-21]

<화보-서문-묵희>, 2021, 한지에 목판화, 31.2×127.2cm

현대 출판물을 펼치면 본문이 시작되기 전, 발행정보와 권두화(卷頭畫), 서문, 목차가 이어진다. <화보-서문-묵희>와 <화보-서문-종단>은 황씨화보의 권두화다. <화보-서문-묵희>는 묵희(墨戲)가 쓰인 선면(扇面)을 여섯 조각으로 나누어, 한자와 다른 체계로 재배치한 것이다.⁵⁵⁾ 묵희는 동양의 전통적인 쓰기 방식인 우종서(右縱書)로 썼고, 이를 여섯 개로 나

55) 묵희는 ‘묵에 의한 놀이’라는 뜻으로, 문인이 전문이 아닌 취미로 수묵화를 그리는 것이다. “묵희”, 네이버 지식백과 검색, 미술대사전(용어편), 검색일 2023.01.26., <https://terms.naver.com/entry.naver?docId=260514&cid=42635&categoryId=42635>.

누어 찍은 후, 이 조각을 우중서의 순서로 가져와 좌횡서(左橫書)의 순서로 다시 나열했다. [작품도판 3-21] 이는 권두화로서 조각난 전통을 현대의 시선으로 재배치하는 단적인 모습을 보여준다.



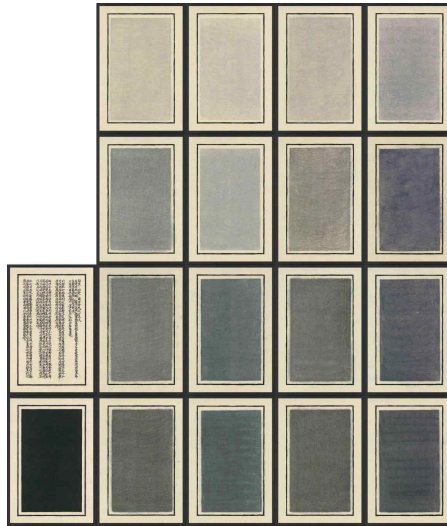
[작품도판 3-22]

〈화보-서문-종단〉,

2021, 한지에 목판화, 124.8×106.0cm

〈화보-서문-종단〉은 수묵채색 기법으로 그린 〈종단(縱斷)-벼락 맞은 나무〉를 화보로 제작한 것으로, 작품에 쓰여 있는 것처럼 본문에 수록한 다른 그림과 달리 황씨화보의 서문으로 쓸 목적으로 그려졌다. 번개에 맞아 세로로 쪼개진 나무에서 새 가지가 자라나는 모습을 보고 나는 한국이 전통과 단절된 모양을 떠올렸고, 황씨는 이를 판화로 제작해 권두화로 썼다.⁵⁶⁾ 작품은 열 두 점의 판화로 이루어져 있고 나무 목(木) 자를 본뜬 모양으로 배치했다. [작품도판 3-22]

56) 이 그림은 화보의 다른 그림과 달리 화보를 위해 그려 서문에 수록한다. 우리 전통이 실제로 단절되어 있다면, 둘 다 망연하긴 마찬가지이나, 횡으로 잘리기보다는 종으로 찢어진 모양새일 것이다. 황씨. 〈화보-서문-종단〉. 2021.



[작품도판 3-23]

<화보-서문-컬러차트>, 2021,

한지에 목판화, 124.8×106.0cm

마지막 <화보-서문-컬러차트>는 모본을 그릴 때 사용한 네 종류의 먹색을 농도에 따라 정리한 컬러차트로 화보 제작의 기준이 된다. 또한 글로 이루어진 화보 한 조각에 “이 차트는 (...) 수채화 물감과 유성 잉크를 사용했다”고 하여 먹색을 재현하기 위해 사용한 재료를 밝혔다. 이는 앞서 언급한 동양화와 바탕재, 특히 종이와의 관계를 드러낸다.⁵⁷⁾

[작품도판 3-23]

57) 이 차트는 화보의 그림들을 그릴 때 사용한 네가지 빛의 먹을 각각 다섯 단계로 나누어 수채화 물감과 유성 잉크를 사용해 만들었다. 굳이 쓰이는 말로 하자면, 초목, 농목, 중목, 담목, 청목의 단계라고도 할 수 있다.

먹에는 오재가 담겨 만 가지 색을 함축한다고는 하지만, 그 함축미가 이를 받치는 핵심이라면 이제 와 재료가 중요하지 않을 것이고, 농도에 따라 실제로 보여지는 오묘한 색의 변화를 두고 보았을 때도 바탕재인 종이의 특질에 기대는 바, 다른 물감도 역시 그러하고, 먹마다도 서로 다른 빛을 띠니 이 시점에 차근차근 먹색을 보이는 대로 기록하는 일이 의미를 가질 것으로 본다.

나는 이 차트를 화보를 제작하는 기준으로 삼았으며, 가장 진한 먹색은 유성 잉크를 사용해 하나로 통일했다. 여러 종류의 먹을 섞어서 사용하는 경우가 있어 화보에는 차트에서보다 다양한 색이 등장할 것임을 밝힌다. 황씨. <화보-서문-컬러차트>. 2021.

(3) 본문

본문은 224점의 판화로 이루어진 16개 작품으로 구성했고, 열 종의 목차로 나누었다. 목차는 화목에 따라 하늘, 불, 비, 물, 돌, 흙, 풀, 나무, 사람, 글/그림, 이렇게 열 종류로 나누었는데, 이는 우주에서 지구가 탄생하고, 마그마의 열이 비를 내려 바다와 땅이 생긴 뒤, 암석이 잘게 부서진 흙 위에서 풀과 나무 등 생명이 탄생하고, 인간과 문명이 들어서는 지구의 역사를 비유한 것이다. 또한 이는 지구의 역사에 다양한 화목의 그림을 편의에 따라 끼워 넣는 모습을 보여줌으로써, 서화가 동양화로 흡수되는 과정을 비유하기도 한다.

문인의 이상향을 그린 산수화가 가장 우아한 화목이었던 서화의 세계에서는 개자원의 구성처럼 나무와 돌, 인물과 집이 학습의 단위가 될 수 있다. 그러나 원근법과 음영법의 눈으로 동양화의 세계로 진입한 지금의 학습자에게 그 단위는 재고되어야 한다. 다만 분류하는 방식을 전환할 수 있다면, 화목별로 목차를 나누는 개자원의 방식은 여전히 유용하다. 황씨화보의 목차는 그 자체로 화목이지만 비유적 표현이기도 하다. 개자원 초집 2권 「수보(樹譜)」의 나무(樹)는 눈앞에 마주한 나무를 그린다기보다는, 그림을 통해 나무의 개념을 그리는 것에 가까우므로, 역설적으로 자연에 존재하는 나무만을 담을 수 있다. 반대로 황씨화보의 나무는 나무의 개념을 그리기보다는 눈앞에 마주한 나무를 그리는 것이기 때문에, 이 또한 역설적으로 나무의 개념을 확장한다. 황씨화보의 나무에는 아직 그런 예가 없지만, 불 목차에서 그 예를 찾을 수 있다. 불 목차에 수록된 그림에 자연 상태의 불을 그린 그림은 없으나, ‘불 켜다/끄다’와 같이 불에서 파생된 표현을 불의 확장으로 인정하여, 조명 장비를 그린 <Spotlight>을 수록하고 있다. 또한 바닥에 비친 그림자를 그린 <그림자 놀이>를 ‘불’에 수록한 것처럼 불에 의한 인과적인 현상을 불의 개념에 포함한다. 이처럼 수록된 그림이 글자 그대로의 대상을 재현할 필요는 없다. 이 같은 전환이 있을 때, 화목에 의한 분류는 회화의 온갖 양식을 서열화, 계통화 없이 정리하는 방법이 된다. 이후 다른 현

대 동양화 작품을 이 체계 안으로 가져올 기회를 얻는다면, 그때도 이 분류 방식이 유용하게 작용할 것이다.

황씨화보는 전시장에 전개된 형태로 출간되어 모든 작품이 거의 동시에 관객에게 공개되므로 일정한 방향이 있는 책과 비교해 자유로운 관람이 가능하다. 따라서 본문이 목차 별로 모여 있지 않아도 된다. 대신 각 작품이 자신이 속한 목차를 스스로 드러낼 수 있는 장치가 필요했다. 나는 이 장치로 상형문자인 한자를 이용하기로 했다. 황씨화보의 열 가지 목차는 산수의 단위가 될 수 있는 개자원의 목차를 확장한 만큼, 대부분 아직 복잡하게 분화하기 전의 한자로 이루어졌다. 고대 한자는 현대 한자보다 단순한 형태로, 지칭하는 대상을 훨씬 직관적으로 전달한다. 이 특징을 활용하여 황씨화보는 목차를 지칭하는 글자 형태로 배치해 목차를 드러내도록 했다. 이는 화목 자체가 메시지가 되거나 그림의 가치가 되는 일을 막는다. 반대로 이것은 또한 개별 작업의 맥락과 내용을 지운다는 ‘뚫린 벼루 이야기’의 설정을 일부 반영한 결과다. 작품 제목의 숫자는 제작한 순서에 따라 부여했고, 황씨화보는 전시장에서 이 순서로 전개된다.

목차를 드러내는 형태는 5×5의 틀에 각 목차에 해당하는 한자의 전서체를 참고해 설정했고, 비 우(雨) 자처럼 형태가 복잡한 경우, 갑골문과 같은 고문자의 형태를 참고했다.⁵⁸⁾ 세로×가로 다섯 칸의 틀은 디지털 환경의 픽셀 이미지와 유사한데, 자형을 구현하기 위한 최소 단위를 찾아 그 규모를 결정했다. 첫 번째 화보 작업인 <화보1-Boundaries>과 <화보-서문-종단>은 가로 다섯 칸, 세로 네 칸의 틀로 작업했는데, 이후 다른 자형(字形)을 만드는 과정에서 짝수 틀이 한자의 조형적 특성을 담는데 한계가 있음을 알게 되었다. 목차에는 없는 글자지만 밭전(田) 자를 떠올리면 이해가 쉽다. 田은 세 개의 세로획과 가로획이 남는 점 없이 연결된 형태로, 짝수 틀은 중앙선을 만들 수 없어 이같이 좌우 대칭의 균형미 있는 기본 한자를 구현하기에 한계가 있었다.

서체는 필획이 가로 세로의 직선과 호로 이루어져 있고, 기계적인 균

58) 전서와 고문자의 형태는 네이버 한자 사전과 사전 웹사이트인 www.shufazidian.com에서 검색해 참고했다.

형과 비례를 맞춰야 하는 전서를 선택했다. 예서, 해서, 행서, 초서 등 다른 서체가 소전(小篆)의 기초 위에서 간화를 겪고 변화해 발전했다는 역사적 사실도 매력적이었지만, 그보다는 그 조형적 특성에 의해 선택한 측면이 강하다. 염정삼은 전서의 구도와 예술성에 대해 “전서의 문자 구도는 패턴과 조화에 대한 인간의 보편적인 미감을 반영하는 듯이 보인다. 비례와 균형, 공간의 조화 등에 대한 감각은 예술론으로서 ‘서론’의 성숙과정과 맞물려 있기도 하다”⁵⁹⁾고 했다. 또한 “예서가 정방형 안에 불규칙한 균형감을 보이는 것에 비해, 전서는 위아래 장방형으로 길게 늘어지는 공간감을 활용한다”⁶⁰⁾고 했는데, 화보의 각 작품이 31.2×21.2cm 크기이므로 정방형의 서체보다는 세로로 긴 장방형의 전서가 그 형태를 드러내기에 더 적합했다. 마지막으로 전서의 방형 구도와 필획의 배치는 여유 공간을 만들어 획을 변형할 수 있다는 점이 매력적이었다. 황씨화보는 글씨체가 사람마다 다르고, 같은 사람의 글씨도 시기와 상황에 따라 그 태(態)가 달라지는 점에 착안하여 기본형을 해치지 않는 한도 내에서 배치의 변형을 허용하는데, 이는 각 목차에 수록한 작품을 살피며 다시 확인할 것이다.

마지막으로 황씨화보의 각 판화는 판화와 꼭 맞는 크기의 검은색 액자로 표구되어, 나사못이 아닌 특수한 검은색 거치대 위에 설치한다. 거치대의 모양은 목차의 배치형과 같은 원리로 만들어졌고, 균형미 있는 형태를 위해 정방형으로 제작했다. 각 판화는 해당 목차 모양의 거치대 위에 설치된다. 이는 황씨화보의 모사본을 만들기 위해 고안한 장치로, 그 쓰임새에 대하여 다음 절에서 자세히 다룰 것이다.


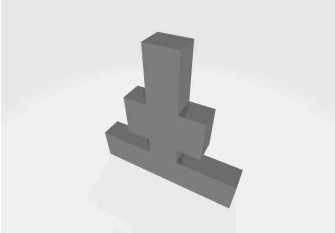
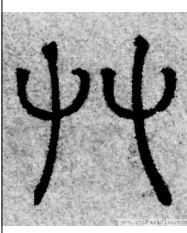

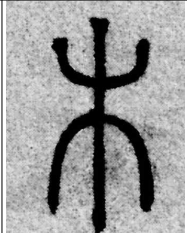
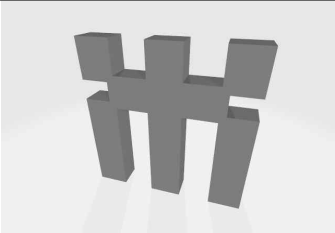

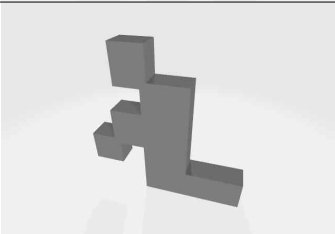

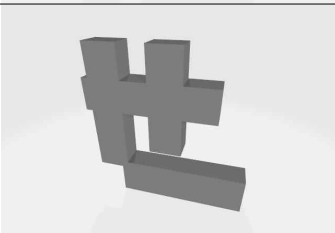
다음으로 각 목차와 그에 해당하는 작품을 살펴볼 것이다. [표1]은 목차와 배치형을 디자인하는 데 참고한 자료, 거치대 모양을 정리한 것이다.

59) 염정삼, 「고(古)-금(今) 서체의 단절과 계승에서 본 전서(篆書)의 의미」, 『중국어문학지』45(2013): 410.

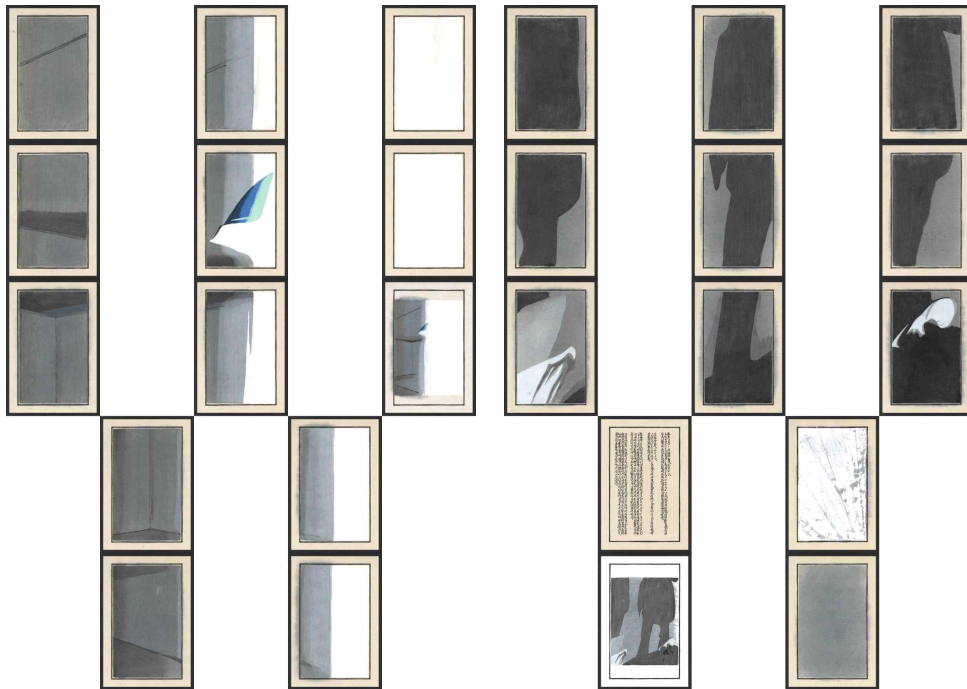
60) 염정삼, 위 논문, 393-394.

[표1]

순번	목차	참고자료	거치대 스케치업
1	하늘(天)		
2	불(火)		
3	비(雨)		
4	물(水)		
5	돌(石)		

6	흙(土)		
7	풀(艸)		
8	나무(木)		
9	사람(人)		
10	글/그림(書畫)	 <p>存 3.724 二 期</p>	

첫 번째 목차인 하늘의 배치형은 천(天) 자의 고문자를 참고했다. 그러나 본문에 하늘에 해당하는 작품은 아직 없다. 하늘 목차의 거치대는 목차와 모본이 따로 없는 <화보-서문-컬러차트>의 거치대로 사용했다.



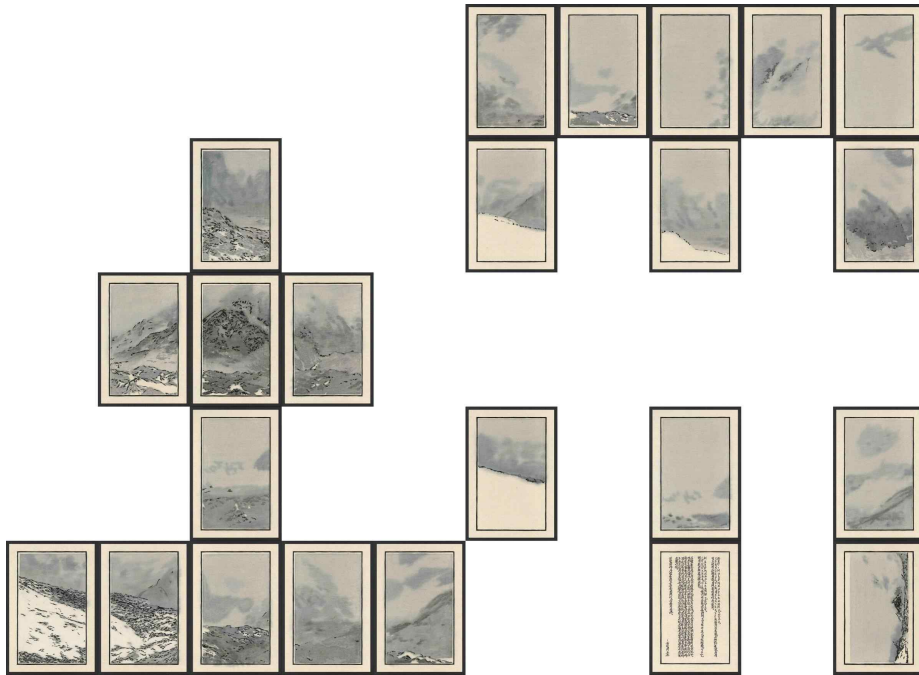
[작품도판 3-24]

<화보9-Spotlight>, 2022,
한지에 목판화, 156.0×106.0cm

[작품도판 3-25]

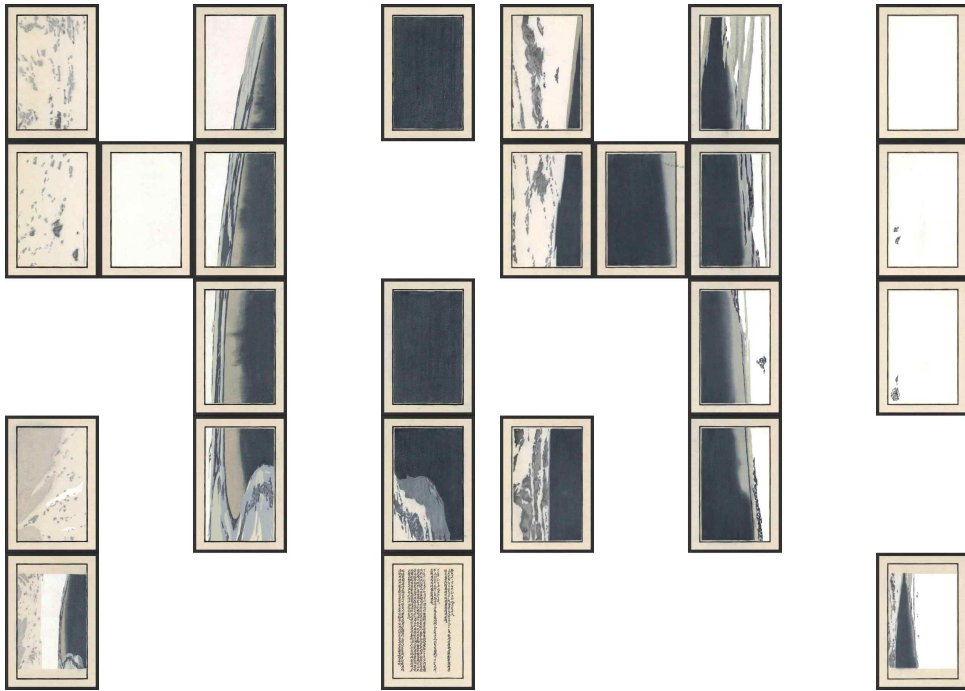
<화보13-그림자 놀이>, 2022,
한지에 목판화, 156.0×106.0cm

다음 목차인 불은 화(火) 자의 전서체를 참고했다. 이 목차에는 <화보 9-Spotlight>와 <화보13-그림자 놀이>가 있다. [작품도판 3-24] [작품도판 3-25] <Spotlight>는 강한 조명에 의해 그 아래 있던 것이 보이지 않는 상황을 그린 것이고, <그림자 놀이>는 가로등에 의해 생긴 그림자가 절벽 위의 사람처럼 뒤집혀 보인 것을 그린 것으로, 앞에서 설명했듯 두 모본이 모두 불을 그린 것은 아니지만, 빛에 의한 형상이라는 점에서 이 목차에 포함했다.



[작품도판 3-26] <화보7-Muh Emdap Inam Mo>, 2021, 한지에 목판화,
156.0×212.0cm

세 번째 비는 우(雨)의 고문자를 참고했다. 거치대를 만들 때는 서로 연결되지 않은 획을 구현할 수 없어 연결해 만들었다. 대신 아래 획들을 옆으로 조금씩 어긋나게 하여 비가 내리는 듯한 운동성을 표현했다. 비에 해당하는 작품은 <화보7-Muh Emdap Inam Mo>가 있는데 이는 안개 낀 산길을 그린 그림으로 안개는 비에, 산길은 흙에 포함해 두 모양을 연결해 배치했다. [작품도판 3-26]



[작품도판 3-27]

<화보2-The Lake>, 2021,
한지에 목판화, 156.0×106.0cm

[작품도판 3-28]

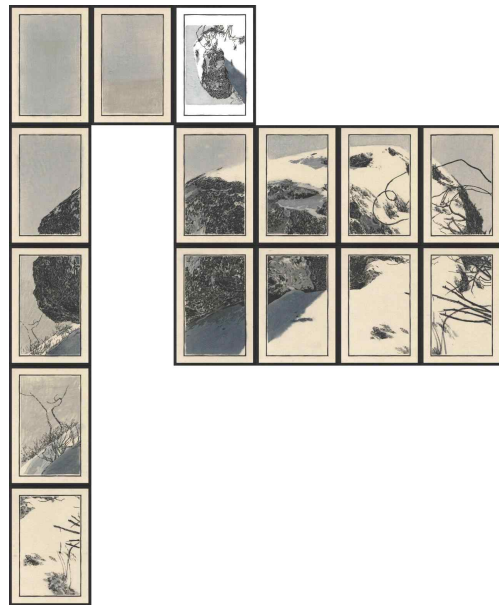
<화보11-The Lake>, 2022, 한지에
목판화, 156.0×106.0cm

네 번째인 물은 수(水) 자의 고문자 및 전서를 참고했다. 수 자의 경우 틀에 맞추어 제작하기가 어려운 모양을 하고 있고, 서로 떨어져 있는 획이 많아, 작품이 걸리는 윗면을 제외하고는 조금씩 어긋나게 모양을 디자인해야 했다. 대신 어긋나는 방향을 일정하게 하여 물의 흐름을 형상화했다. 이 목차에는 <화보2-The Lake>와 <화보11-The Lake>가 있다. 이 둘은 앞서 언급했던 이유로 조금 다른 모양으로 배치했다. [작품도판 3-27] [작품도판 3-28]



[작품도판 3-29]

<화보5-Beyond the Stone>, 2021,
한지에 목판화, 156.0×106.0cm

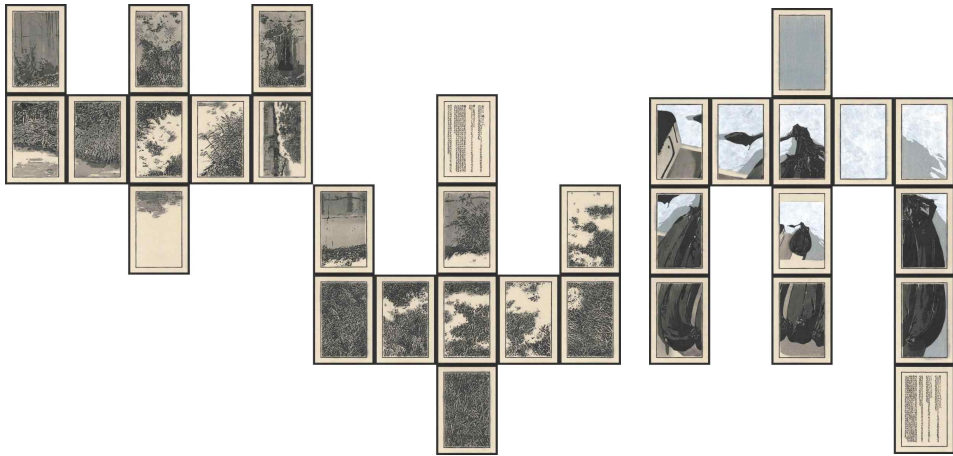


[작품도판 3-30]

<화보14-Beyond the Stone>, 2022,
한지에 목판화, 156.0×127.2cm

다섯 번째 돌은 석(石) 자의 전서를 참고했다. 이 목차에는 <화보 5-Beyond the Stone>과 <화보14-Beyond the Stone>, 두 작품이 해당하며 이들도 조금 다른 모양으로 배치했다. [작품도판 3-29] [작품도판 3-30]

여섯 번째 흙은 토(土) 자의 고문자를 참고했으나 사각형 단위로 배치 하니 해서의 토 자 형태와 유사했다. 이 목차에 해당하는 작업으로는 네 번째 목차 비에서 언급한 <화보7-Muh Emdap Inam Mo>가 있다. [작품도판 3-26]

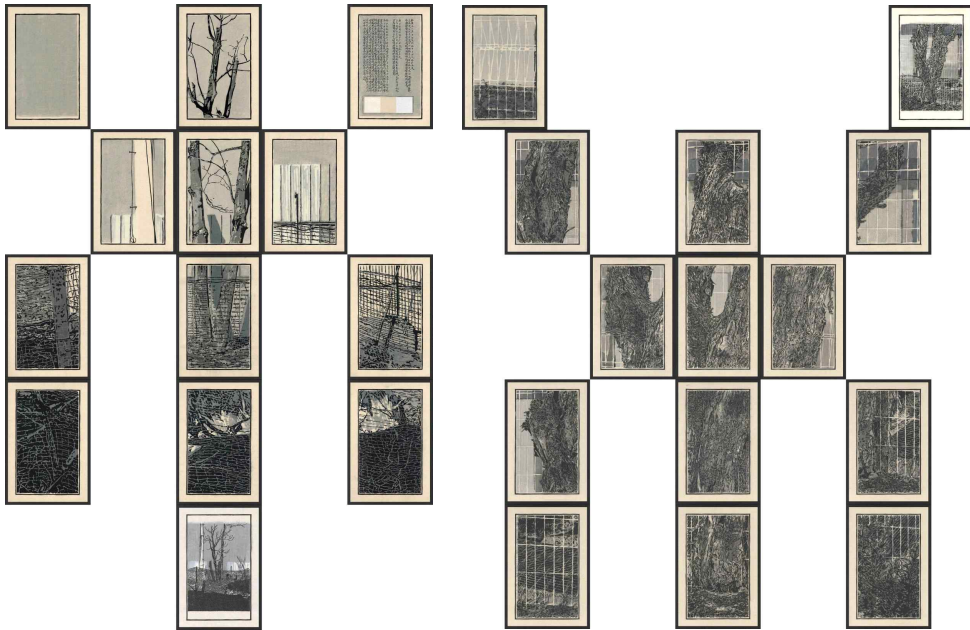


[작품도판 3-31]
 <화보12-獨>, 2022,
 한지에 목판화, 156.0×212.0cm

[작품도판 3-32]
 <화보16-Too Late>,
 2022, 한지에 목판화,
 156.0×106.0cm

일곱 번째 목차 풀은 초(草) 자의 고자(古字)와 전서를 참고했는데, 현재 사용하는 초두머리(++)의 형태에 가깝다. <화보12-獨>과 <화보16-Too Late>이 이 목차에 속한다. [작품도판 3-31] [작품도판 3-32] 이때 <Too Late>는 바나나를 그린 그림으로 바나나가 생물학적으로 풀로 분류된다는 점에 착안해 풀 목차에 배치했다.⁶¹⁾ 또 초두머리를 뒤집은 모양이 그림에 등장하는 바나나 열매와 일반적으로 떠올리는 바나나 열매의 형태와 유사해, 다른 작품과 달리 뒤집어 배치했다. 이는 황씨화보와 모사본 사이의 경계를 무너뜨려 앞으로 작업의 방향을 선정하는 데 좋은 지표가 된다.

61) 표준국어대사전에서는 바나나를 파초과의 상록 여러해살이풀로 정의한다. “바나나”, 네이버 사전 검색, 표준국어대사전, 검색일 2022.11.5., <https://ko.dict.naver.com/#/entry/koko/e2b48c6c9c004778bf90b345f51ad679>



[작품도판 3-33]

<화보1-Boundaries>, 2021,
한지에 목판화, 156.0×106.0cm

[작품도판 3-34]

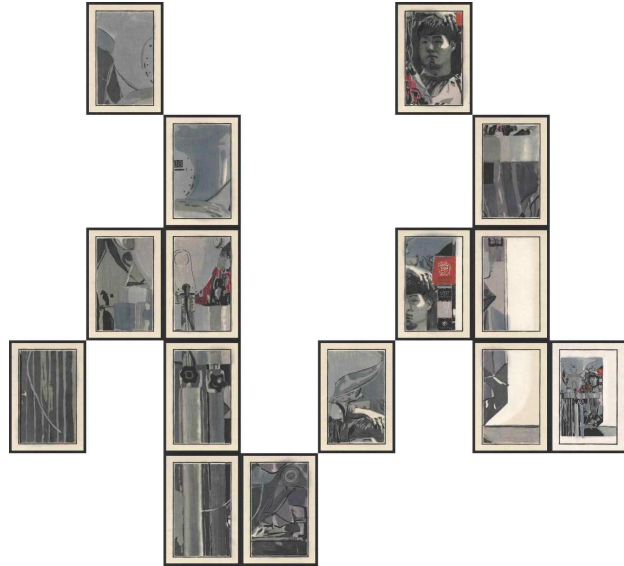
<화보15-Boundaries>, 2022,
한지에 목판화, 156.0×127.2cm

여덟 번째 목차 나무는 목(木) 자의 전서를 참고했다. <화보 1-Boundaries>와 <화보15-Boundaries>가 이 목차에 해당하고, <화보-서문-종단>이 나무 그림을 담고 있으므로 같은 모양으로 배치했다. 이 세 작품 모두 서로 다른 형태로 배치했으나 木 자의 형태를 벗어나지는 않는다. [작품도판 3-33] [작품도판 3-34]



[작품도판 3-35]

<화보6-Untitled>,
2021, 한지에 목판화,
156.0×84.8cm



[작품도판 3-36]

<화보10-하던 대로 해주세요>,
2022, 한지에 목판화,
156.0×169.6cm

아홉 번째 목차 사람은 인(人) 자의 고자와 전서를 함께 참고했다. 여기에 해당하는 작품으로는 <화보3-사람들>과 <화보6-Untitled>, <화보10-하던 대로 해주세요>가 있고 <화보10>은 그림에 사람 형태의 대상이 두 개체 등장하므로 인(人) 자를 두 개 이어 붙여 배치했다. 이 배치는 왼쪽으로 이동하는 듯한 운동성을 드러내기도 한다. 추가로 <화보-표지-저자>를 이와 같은 모양으로 배치했다. [작품도판 3-35] [작품도판 3-36]

마지막 목차인 글(書) 자와 화(畫) 자의 전서를 참고해 만들었는데, 근대 이전에는 이 둘을 묶어 서화(書畵)로 지칭했다. 이 둘은 아래 日자와 田자를 빼면 같은 원리로 만들어졌는데, 나는 이 둘을 수평선으로 통일해 이 목차를 만들었다. 이는 바닥에 누운 종이 위에 서화 작업을 하는 사람의 형상이 떠오르게 한다. 이 목차에 해당하는 그림은 아직 없으며, 이 모양을 한 거치대는 화보의 부록을 설치하는 데 사용했다.



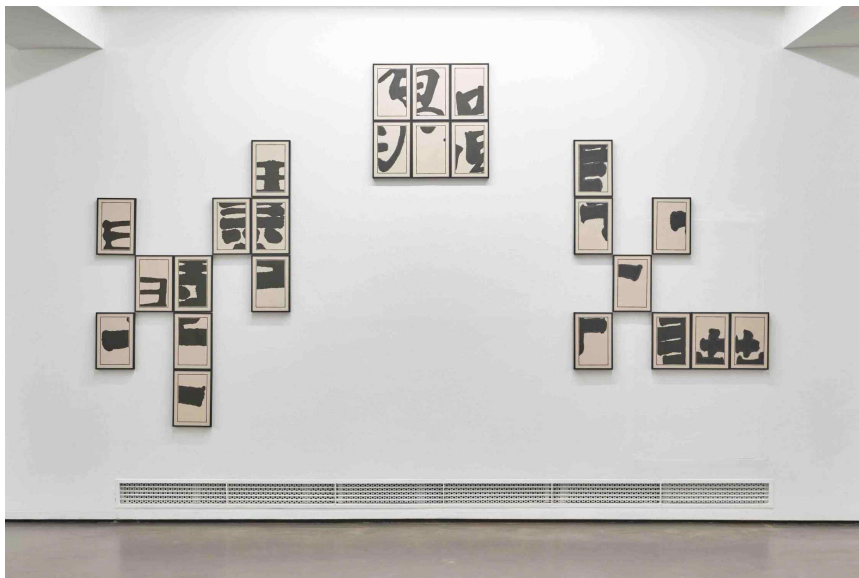
[작품도판 3-37]
 <화보4-Entrances>, 2021, 한지에 목판화,
 156.0×84.8cm

[작품도판 3-38]
 <화보8-境>, 2022, 한지에
 목판화, 156.0×106.0cm

이외에 열 가지 목차에 포함하기 힘든 그림 두 작품을 이들을 표현할 수 있는 모양으로 배치했다. <화보4-Entrances>는 여러 개의 문이 늘어선 그림을 화보로 만든 것으로 문의 형상을 드러내기 위해 입 구(口) 자 모양으로 배치했다. 또한 입구의 이미지를 더 분명히 전달하기 위해 그림 하나를 빼서, 한쪽이 열려 있는 사각형을 만들었다. [작품도판 3-37] <화보8-境>에는 배경의 물과 땅, 그 경계에 서 있는 사람 그림이 담겨 있는데, 이 그림의 모본인 <境-지칭>은 제목대로 경계에 관한 내용을 담고 있다. 이를 드러내기 위해 세 개의 가로선을 삼(三) 자 모양으로 배치했다. [작품도판 3-38] 이 두 그림은 그림의 내용에 관계없이 바로 인식되는 대상에 따라 목차를 부여하는 기존의 규칙을 벗어나므로 본문에 포함해야 할지 부록으로 빼야 할지 고민했다. 그러나 이 예외는 앞선 <화보16-Too Late>와 마찬가지로 모본의 대상과 형식에 따라 화보의 체계가 변할 수도 있다는 것을 암시하며 앞으로의 작업에 실마리가 될 수 있을 것 같아 그대로 두기로 했다.

(4) 부록

마지막 부록은 <화보-부록-묵색>, <화보-부록-할>, <화보-부록-필력>, 세 개 작품으로 구성했다. 이 작품들은 내가 관찰자의 태도를 취한 시점부터 멋대로 변화하는 황씨화보에서 화보 작업을 시작한 동기를 잊지 않게 해준다. 첫 화보 작업은 스스로 이유를 찾지 못한 자들의 무의미한 전통 답습과, 답습의 회차가 많아지며 모본의 내용과 맥락이 제거되는 것에 대한 비판에서 탄생했다. 부록은 이 비판의 내용을 유지하는 최소한의 장치로 <화보-서문-컬러차트>와 함께 지필묵에 대한 내 생각을 담았다. <화보-부록-할>은 전시장에 마치 가훈처럼 걸어, 동양화를 꾸짖는 듯한 뉘앙스를 풍기려는 의도로 제작했다. [참고도판 3]



[참고도판 3] 《황씨화보》 전시 전경, 2022, OCI 미술관

<화보-부록-묵색>은 예서로 쓴 묵(墨) 자를 화보 작업으로 만든 것으로, 배치형은 색(色)의 전서를 따랐다. 이는 부록의 다른 작품과 달리 먹의 번짐까지 같은 색으로 색을 제한하여 먹색이 과연 믿음만큼의 세계를

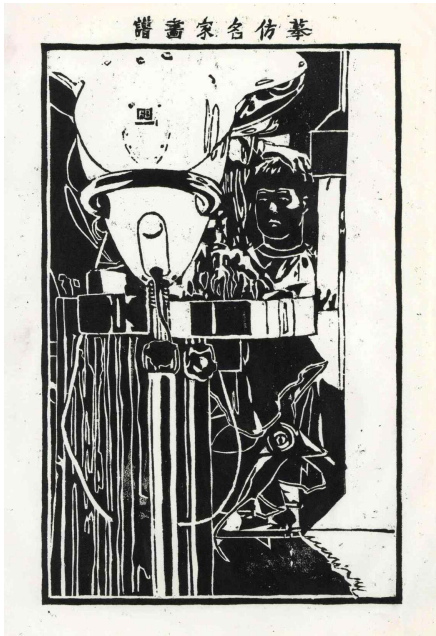
보장하는지 질문한다. <화보-부록-필력>은 필(筆) 자를 화보 작업으로 만든 것으로 배치형은 력(力) 자의 전서를 따랐다. 작품 안의 글자와 작품의 배치는 붓이 먼저인지 힘이 먼저인지 고민하게 한다. 붓이 먼저라면 붓만 사용한다면 손을 어떻게 움직여도 문제가 없다는 것이 되고, 힘이 먼저라면 도구는 문제가 되지 않는다는 뜻이 되지만 웬지 곧바로 힘을 고를 수 없는 이유를 돌아보게 하고 싶었다. 또한 이들 두 작품 모두 이미지가 먼저인지 이미지를 담은 틀이 먼저인지 질문을 함께 던져 선뜻 답을 내릴 수 없도록 구성했다. 이렇게 이 두 작품은 서문의 <화보-서문-컬러차트>와 함께 지필묵에 대한 내 생각을 드러낸다. 마지막으로 6개의 화보 작업으로 이루어진 <화보-부록-할>은 할(喝) 자를 화보로 만든 것으로, 마치 대가족이 사는 집의 가훈처럼 보이길 바라는 마음으로 2×3의 평범한 사각형으로 배치했다. 할은 불교 선종에서 스승이 참선하는 사람을 인도할 때 질타하는 일종의 고함소리로, 언어로 표현할 수 없는 절대적 진리를 나타내기 위해 발한다.⁶²⁾ 이들 부록이 던지는 질문과 고향은 글/그림 모양 거치대에 걸려 서화를 향해 거듭 질문한다.

4. 황씨화보의 모사본

앞 장에서 정리한 모·임·방의 체계는 황씨화보의 모사본의 전제가 된다. 그 전제 아래에서 지금까지 ‘화보 학습하기’와 ‘화보 재배치하기’, ‘화보로 치환하기’ 등의 방법을 떠올려볼 수 있었다. 1) 항에서는 화보의 초기작을 임작한 <방모방명가화보>를 중심으로 ‘화보 학습하기’에 대해 알아볼 것이다. 이어 2) 항에서는 <화보그림>을 중심으로 ‘화보 재배치하기’의 여러 방법을 소개하고, 마지막 3) 항에서는 아직 구현되지 않은 ‘화보로 치환하기’와 ‘세계관 확장하기’ 등 새로운 가능성을 고민해볼 것이다.

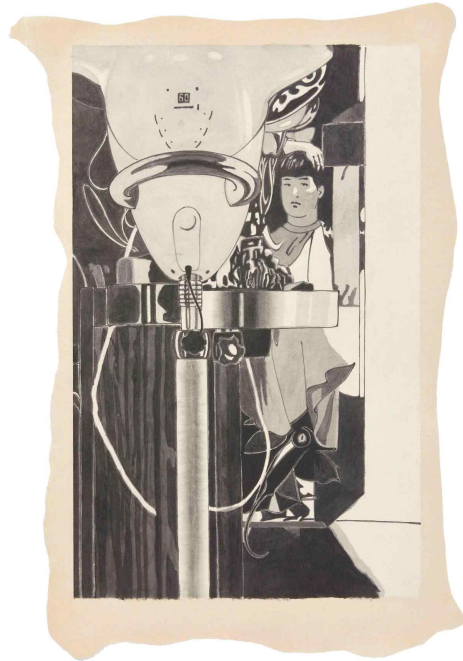
62) “할”, 네이버 지식백과 검색, 두산백과, 검색일 2023.01.26.,
<https://terms.naver.com/entry.naver?docId=1161512&cid=40942&categoryId=31543>.

1). 화보 학습하기



[작품도판 3-39]

<모방명가화보-하던 대로
해주세요>, 2020,
종이에 목판화, 30.0×20.0cm

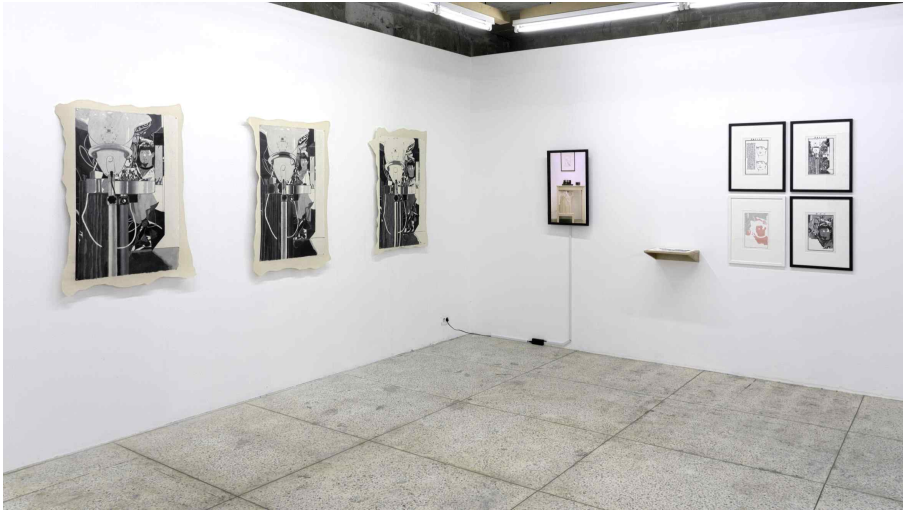


[작품도판 3-40]

<방모방명가화보-하던 대로
해주세요>, 2020,
한지에 간 먹, 종이 프레임
89.5×53.0cm

지금은 새로 제작하지 않지만, 개인전 《Penetrating Stone》의 출판작 중 모사본 제작에 실마리를 주는 그림이 있어 소개한다. 황씨화보의 초기작인 <모방명가화보>는 색채 없이 검정 유성 잉크만으로 제작한 화보인데, <방모방명가화보>는 이를 임작한 그림이다. [작품도판 3-39] [작품도판 3-40] 이 시리즈는 반복된 모사가 형식과 내용 모든 면에서 질적 하락으로 이어진다는 생각으로 제작했는데, 전시 결과 각 단계가 새로운 맥락과 형식미를 만들어냈다. 모사본인 <방모방명가화보>는 모본과도 화보와도 다른 매체로 작업했다. 또 뒤에 종이를 덧대어 배접했지

만, 건조 후 아무렇게나 떼어내 꼬질꼬질한 외형을 가진다. 이는 질적으로 떨어지는 인상을 주기 위해 채택된 표구 방식인데, 오히려 이 마감 방식 때문에 이 작품은 보관에 더 피곤한 과정을 수반한다. 이 역시 모사가 질적 하락으로 이어진다는 나의 믿음을 깨는 데 일조했다.



[참고도판 4]

《노래하는 새들도 지금은 사라지고》 전시 전경, 2020, 산수문화

또한 이때 같은 도상을 여러 번 그린 경험도 내게 새로운 가능성을 열어주었다. [참고도판 4] 이 시리즈는 모본을 학습하는 것에 목적이 있는 ‘임’의 방법으로 모사했지만, 만들어진 결과물이 모두 다르고, 이 격차는 황씨화보의 구조에서 예상할 수 없는 이미지가 탄생할 수도 있다는 사실을 확인시켜준다.

이상과 같이 예시를 들 수 있는 작품은 있지만, 새로 만든 황씨화보에서 ‘화보 학습하기’를 이용한 모사본은 아직 만들지 않았다. 만들지 않았으니 그저 상상해볼 뿐이다. 황씨화보는 모사 전통의 배경 위에서 성립하므로 II. 장에서 단순화한 모·임·방의 체계를 다시 엄밀하게 나누어 하나하나 실천해보는 방법으로 황씨화보의 다양한 학습 방법을 찾을 수 있을 것이다.

첫째로 화보 작업의 낱장을 모작해 볼 수 있겠다. 모작에서는 원본의 훼손이 늘 문제가 되지만, 이는 디지털 아카이빙 되어 있는 황씨화보를 원본 크기로 인쇄해 해결할 수 있다. 또한 크기를 자유자재로 조절하는 것으로 새로운 그림을 만들 수 있는 실마리를 찾을 수 있다. 낱장을 각각 다양한 크기로 모작하는 것만으로 모본과 황씨화보로부터 충분한 거리를 확보할 수 있고, 이를 다시 화보로 만드는 연쇄 모사에 대해서도 고민해볼 수 있다. 다음으로 낱장이 아닌 작품 한 개를 모작해볼 수도 있는데, 이 경우 황씨화보에서 재현하고 있지 않은 모본의 빈 조각을 어떻게 처리하는지에 따라 다른 결과물이 나올 것이다. 화보로 만들어진 다른 부분을 방작하여 적당히 비슷한 품으로 처리할 수도 있고, 모본의 기록을 찾아 빈자리를 채울 수도 있을 것이다. 이 경우 이미 일부는 화보를 참고하고 또 일부는 모본을 참고하므로 다른 맥락의 결과물이 만들어진다.

둘째로 황씨화보를 임작해 볼 수 있겠다. 먼저 황씨화보의 원본이든 디지털 이미지가든 인쇄물이든 그림 옆에 가져다 놓고 이를 대입/학형적 방작 해볼 수 있다. 이때 일부 화보에 포함된 모본의 재료적 특질에 대해 읽어보는 것이 도움이 될 것이다. 모본에 사용된 바탕재의 종류나 교반수와 전분 풀의 농도 등을 알 수 있고, <화보13-그림자 놀이>의 경우 제작 방법이 자세히 설명되어 있어 이를 실습해볼 수도 있다. 이때에도 모작의 예와 같이 화보의 일부만 부분임 하거나 전체를 대입해볼 수도 있다.

임작을 충분히 거쳤다면 다음으로 원입과 학의적 방작을 시도해볼 수 있다. 모작의 과정에서 이미 재해석적 방작과 유사한 과정을 거쳤기 때문에 더 과감한 시도를 해봐도 좋을 것이다. 예를 들어 원본에 쓰이지 않은 다른 재료를 사용해보거나, 유사한 효과를 낼 수 있는 다른 기법을 시험해보는 식이다. 이 과정을 충분히 즐겼다면 이전까지의 과정에서 익혀본 수많은 기술을 이용해 자신만의 새로운 그림을 그리는 원입/추인적 방작의 단계까지도 나가볼 수 있을 것이다. 이 모든 과정을 내가 직접 해보며 그 과정에서 다음 작업으로 가는 길을 찾을 수도 있고, 관객 참

여 프로그램을 마련해 다른 사람들과 이 과정을 함께 하면 더 많은 경우의 수를 얻을 수 있을 것이다. 이때 황씨화보의 구조 바깥에서도 이 과정이 이어진다면 ‘화보 치환하기’로 넘어가는데 이에 관해서는 3) 항에서 다룰 것이다.

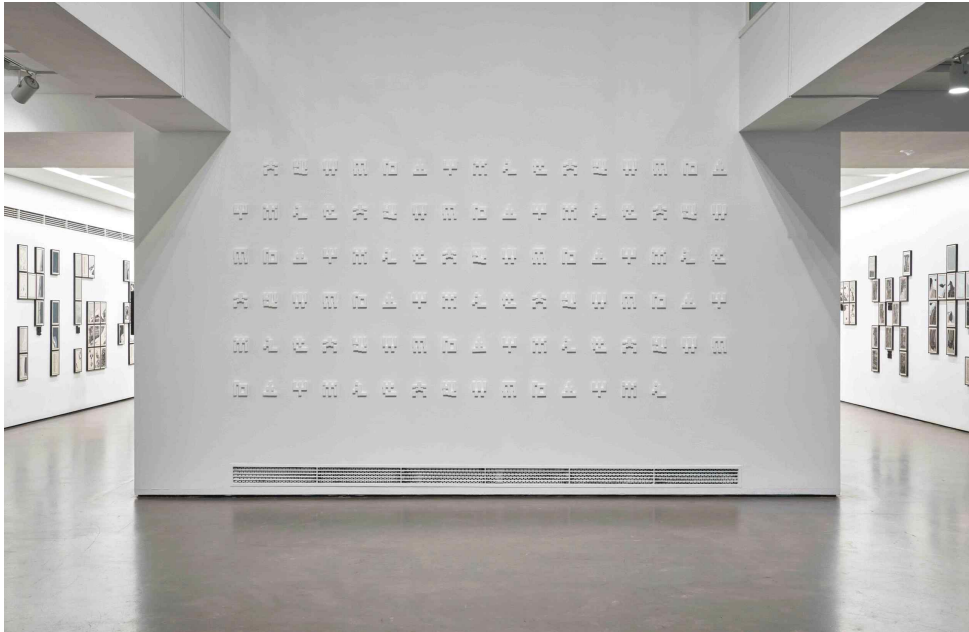
2) 화보 재배치하기

‘화보 재배치하기’는 말 그대로 황씨화보에서 필요한 개별 작품을 선택해 다른 배열로 재배치하는 모사 방법이다. 모와 방을 활용한 이 방법으로 제작된 모사본에 나는 <화보그림>이라는 제목을 붙였다. 그림을 조금도 변형하지 않고 그대로 사용하는 것에서 모의 방법을 엿볼 수 있고, 각 화보가 담은 내용이나 맥락과 관계없이 필요에 따라 재조합한다는 점에서, 방의 방법을 발견할 수 있다. 이는 화보를 임모하는 모습이 화보의 원본이 아닌 화보 자체를 모사하는 것으로 보였던 시선을 잘 반영하고 있다. 또한 이 방법은 군자의 덕목을 형상화한 사군자나 부부 사이의 금슬을 형상화한 기러기 그림 등 남종문인화가 소재에 씌워진 관념을 이용하는 것을 모방해 만들었지만, 일시적인 작품인 화보그림이 독립된 새 작품임을 인정한다면, 이는 황씨화보의 다른 의도를 내포한다. 바로 동양화 전통의 계승에서 반복 숙달을 통한 필력 향상과 마음의 수양 같은 어려운 과정을 생략하는 것이다. 이는 현대미술의 차용이나 전유와 유사한 전략을 보여주는데, 현대 동양화 작가들은 이미 자연스레 이 방법을 취하고 있지만, 전통을 제대로 잇지 못한다는 부채감에 시달리곤 한다. 완성된 이미지를 골라 새로운 이미지를 만드는 이 기획은 <화보-서문-들어가며>에 적힌 내용처럼 “손재주가 없거나 기술을 익힐 시간이거나 이유가 없는 경우”에도 전통을 이어 나갈 수 있다는 메시지를 전달한다. 이를 구현하기 위해 나는 화보 작업 내부의 틀 바깥에 또 다른 겹정 틀을 만들어서 화보를 단위화(化)했고, 화보에서 화보와 모본이 번갈아 연상되도록 했는데, 이 틀에 관해서는 다음 장에서 그 목적을 다시 다룰 것이다.

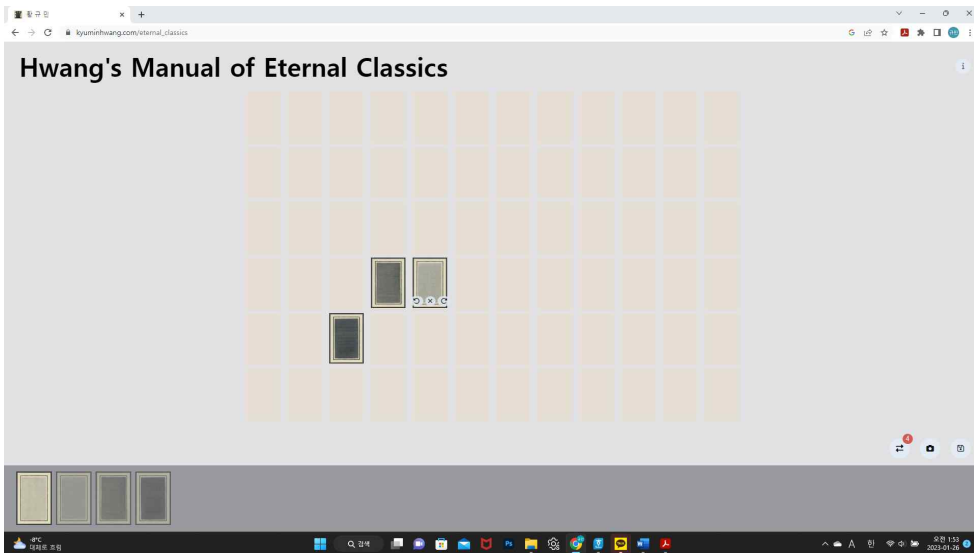
화보 재배치하기 방법을 구현하기 위해서는 특별한 장치가 필요하다. 앞에서 소개한 거치대가 여기에 쓰인다. 화보그림을 그리기 위해서는 전 시장에 이미 자리를 잡은 화보 작업을 이리저리 옮길 수 있어야 한다. 그러나 나사못 위에 걸린 화보 작업을 옮길 경우, 남은 작품끼리 목차의 배치를 유지할 수 없을 뿐 아니라 외부로 노출된 나사못이 작품에 대한 몰입도를 떨어뜨릴 것이 자명했다. 이를 해결하기 위해 목차의 모양을 만든 것과 같은 방식으로 검은색 거치대를 제작했다.

그리고 화보 작업을 옮겨 다시 배치할 화면이 필요했는데, 여기에도 이미 설치되어 있는 거치대가 필요했다. 그러나 똑같이 검은색으로 만들면 화보와 모사본의 구분이 어렵고, 그림이 걸려 있지 않은 벽이 너무 산만해 보일 것이 우려돼, 색을 반전하여 흰색으로 제작했다. 그리고 전 시장의 빈 벽에 이 거치대를 일정한 간격으로 미리 설치하여, 이 벽을 마치 바둑판처럼 사용할 수 있게 만들었다. [참고도판 5] 또한 이를 웹 환경에 구현해 누구나 접속해서 화보그림을 그려보고 그 이미지를 저장할 수 있도록 했다.⁶³⁾ 이 경우 거치대와 같은 장치가 불필요하다. [참고도판 6]

63) 황규민 홈페이지, https://www.kyuminhwang.com/eternal_classics.



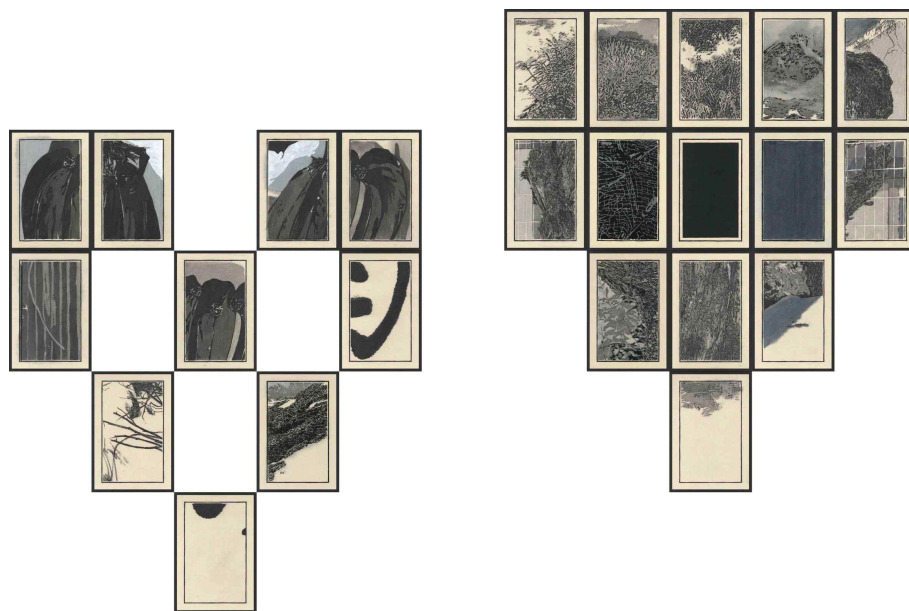
[참고도판 5] 《황씨화보》 전시 전경, 2022, OCI 미술관



[참고도판 6] 황규민 홈페이지에 구현된 ‘화보 재배치하기’
https://www.kyuminhwang.com/eternal_classics

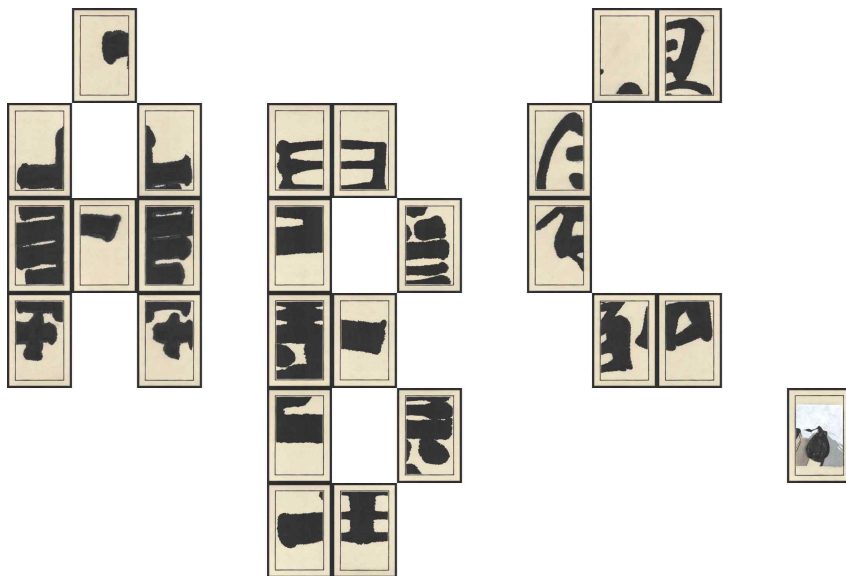
나는 화보그림을 그리는 방법으로 ‘그림으로 그리기’, ‘테두리로 그리기’, ‘내용으로 그리기’를 떠올렸다. 그림으로 그리기는 화보 작업의 틀 안에 있는 그림끼리 이어지는 모양을 이용해 그리는 방법이고, 테두리로 그리기는 본문의 목차처럼 배치형을 이용해 그리는 방법이다. 내용으로 그리기는 화보 작업에 담긴 내용, 즉 원본에 담긴 이야기나 화보 작업에 등장하는 대상 등을 배치해 서사나 메시지를 만드는 것이다. 구분하여 설명했으나 보통 두 가지 이상의 방법을 이용한다.

그림으로 그리기의 한 예로 <화보그림6-♡♥>를 들 수 있다. [작품도판 3-41] 이 화보그림은 12종의 화보 작업에서 총 24개의 낱장을 가져와 재배치한 것으로, 모본 사이에는 아무런 연관성이 없는 조각들이 연결되어 하트 모양을 형성한다. 왼쪽 하트의 경우 틀 안의 그림이 하트 모양을 그릴뿐 아니라 배치된 형태도 하트 모양인 것을 보면, 여기에는 테두리로 그리기 방법도 사용됨을 알 수 있다.



[작품도판 3-41] <화보그림6-♡♥>, 2022,
한지에 목판화, 24개의 화보, 156.0×234.2cm

테두리로 그리기 방법을 활용한 예로는 <화보그림5-ABC.> [작품도판 3-42]를 들 수 있는데, 이 역시 그림으로 그리기의 방법을 같이 활용하고 있다. 배치형을 각각 A, B, C, . 모양으로 하면서 화보 그림 안의 그림도 그 모양대로 연결되는 방식을 취하고 있다. 점을 제외한 A, B, C에는 전부 <화보-부록>의 서예 작품들이 쓰였는데, 이 펼선들은 해상도가 낮은 픽셀 이미지 같은 각진 테두리 안에서 부드러운 알파벳의 곡선을 만들어 매끄럽지 못한 모양을 보조한다.



[작품도판 3-42] <화보그림5-ABC.>, 2022,
한지에 목판화, 25개의 화보, 187.2×274.6cm

내용으로 그리기의 예는 관객 참여 프로그램을 통해 관객이 그린 <화보그림-그림자 믿음>에서 찾을 수 있다. 프로그램에 참여한 관객은 황씨 화보의 모본을 오래 봐온 인물로 원작에 담긴 여러 의미를 알고 있었고, 모본의 내용을 이용해 그림자 같은 믿음을 시각화했다. <하던 대로 해주세요>의 내용인 미용사를 믿는 마음과 믿지 못하는 마음, <Untitled>의 내용인 죽을 쟁기는 마음과 담배를 피우는 마음 사이의 상반된 믿음이 그림자 같다고 느낀 관객은 그림자를 만드는 빛의 이미지와 그림자 이미

지를 각각 <화보9-Spotlight>와 <화보13-그림자 놀이>에서 골라 <화보10-하던 대로 해주세요>와 <화보6-Untitled>의 조각과 함께 배치했다. [참고도판 7]



[참고도판 7] 양진아, <화보그림-그림자 믿음>, 2022,
한지에 목판화, 11개의 화보, 93.6×148.4cm

지금까지 내가 떠올린 방법은 이 세 가지로 이들을 조합해 다양한 모양을 만들어볼 수 있었다. 또한 나는 관객 참여 프로그램을 마련해 다양한 배경을 가진 사람들이 편견 없이 배치한 화보그림을 볼 수 있었다. 황씨화보의 모사본은 사용자에게 따라서 새로운 이용법을 찾을 가능성이 있다. 그러므로 더 다양한 분야에서 활동하는 관객들이 편안하게 참여할 수 있는 방법을 찾아 전통 답습 모델의 가능성을 확장해야 할 것이다.

김민지는 그의 메타미디어 연구에서 메타 미디어인 컴퓨터의 보편화 이후로 “예술 창작의 유일한 주체였던 예술가들에 의한 작품 또한 ‘사용자’에 의해 다양하게 변주될 수 있는 하나의 가능성으로 변모했”⁶⁴⁾다고 말한다. 그러나 자신을 예술가라 자칭하는 이들은 늘 그 세상으로부터 멀어지길 바란다. 그러므로 포스트 인터넷 세상에서 예술가의 역할

64) 김민지. 「메타미디어와 창작 패러다임 변화」. 『한국과학예술포럼』32(2018): 15.

은 작품의 전시뿐 아니라 ‘사용자’가 창작할 수 있는 플랫폼을 제공하는 것으로 확장된다. 나는 인터넷 환경에 화보그림을 그릴 수 있는 웹사이트를 운영하고 있지만, 아직은 ‘화보 재배치하기’ 기능만을 겨우 구현한 수준이다. 황씨화보의 구조와 황씨화보의 모사본이 앞서 밝혔던 궁극적인 목표를 달성하려면 ‘사용자’에 의해 이용되고, 내가 생각할 수 없는 조합이 등장해야 하며, 나는 이에 반응해 새로운 콘텐츠를 제공할 수 있어야 할 것이다.

3) 화보로 치환하기와 세계관 확장하기

화보그림에 활용한 ‘화보 재배치’ 방법은 황씨화보의 개체를 그대로 사용하는 방법으로, 화보 작업만 준비되면 이리저리 옮겨볼 수 있어, 황씨화보의 첫 공개와 동시에 실험해볼 수 있었다. 반면에 첫 번째 ‘화보 학습하기’는 화보 작업을 보고 모·임·방해야하므로 방법론의 확립과 후속 작업이 필요하다. 그러나 그나마도 참고할 모델이 있는 ‘화보 학습하기’와 다르게 오로지 아이디어뿐인 방법도 있다. 이 항은 연구보다는 과제를 던지는 부분으로, 아이디어뿐인 ‘화보로 치환하기’ 방법의 윤곽을 잡아보고 세계관을 확장할 방법을 찾아볼 것이다.

‘화보로 치환하기’는 추인적 방작과 유사하다. 이 방법은 남종문인화의 방법론을 활용한 ‘화보 재배치하기’보다도 남종문인화의 모사와 가깝다. 오혜진의 연구에 조선 후기에 세상을 화보로 치환해 바라본 예가 있어 인용한다.

조선 후기의 문신 서영보(徐榮輔, 1759~1816)가 남긴 『죽석관유집(竹石館遺集)』에는 흥미로운 기록이 존재한다. 그는 단양에서 배를 타고 청풍으로 가는 길에 대한 감상을 한 편의 시로 표현했는데 그 마지막에 이러한 구절이 있다. “볼수록 기이한 옥순 봉우리여/ 뱃길에 하표가 높기도 해라/ 십죽의 화필이 훨씬 좋게 느껴져서/ 개원의 준법으로 그리지 않았다고.” 여기서 ‘십죽’이란

『十竹齋書畫譜』를 지칭하는 것이며 ‘개원’은 『개자원화전』을 가리킨다. 화자는 옥순봉의 모습을 그리기에는 『개자원화전』의 준법보다 『십죽재서화보』의 것이 낫다고 말하고 있는데 이는 두 화보에 수록된 바위를 표현하는 여러 이미지들을 비교하는 것으로 보인다. 실제로 서영보가 옥순봉을 그림으로 그렸는가의 여부와 상관없이 이 구절은 두 가지 시사점을 던져준다. 첫 번째는 어떠한 대상을 재현하기 위해 화자가 화보들에서 그에 걸맞은 준법, 혹은 이미지를 골랐다는 점이다. 그리고 두 번째는 화자가 봉우리를 표현하는 여러 표현방식을 동일한 계열로 인식하고 있다는 것이다.⁶⁵⁾

오혜진이 말한 어떠한 대상을 재현하기 위해 화자가 화보에서 그에 걸맞은 준법, 혹은 이미지를 골랐다는 말은 달리 말하면 자연을 화보의 방식으로 바라본다는 것을 뜻한다. 현대 동양화가인 유근택 작가도 비슷한 이야기를 한 적이 있다.

개자원화전을 모사한 것은 내가 풍경을 개자원화전의 방식으로 봤다는 의미를 갖는다. 예컨대, 산을 보면 저것을 개자원화전 방식으로 어떻게 그릴지 생각했다.⁶⁶⁾

이는 화보의 제작자인 내가 세상을 바라보는 것과는 다른 시선이다. 이는 일시적으로 이 세계관에 몸을 담았다 다시 원래 세계로 돌아가는 ‘화보 재배치하기’와 모·임·방 체계를 따르는 ‘화보 학습하기’ 방법과 달리, 의도적으로 황씨화보의 눈으로 세상을 바라보는 것이다. ‘화보로 치환하기’ 방법은 이를 이행하는 중이라면, 작품으로부터 현실로 나온 이후에도 이 세계관 안에 머무르면서 화보를 답습하는 전이모사의 모델이다.

그러나 이 아이디어는 아직 구체화되지 않았다. 이는 회화로 만들 수

65) 오혜진, 「조선 후기 남종화풍 문인산수화의 모방과 창작」, 『미술사론』42(2016): 76-77.

66) 유근택, <다시, 바로, 함께, 한국미술> 공개 세미나V, 예술경영지원센터, 2019.

도 있고, 스마트폰 애플리케이션을 이용한 가상환경으로 구현할 수도 있을 것이다. 회화로 만들 경우엔 모사자가 직접 황씨화보의 모사본을 제작한다고 밝히지 않는다면, 특정 스타일로 작업하는 회화작가와 구분하기 어려울 것이다. 모사자는 화보를 거치지 않고 세상을 보지만 그가 그린 그림은 화보처럼 조각나 있고, 납작한 색면의 중첩으로 이루어진다. 스마트폰 애플리케이션을 이용한다면 카메라 필터 형식이 될 가능성이 크다. 카메라 렌즈로 현실을 조준하면, 화면에는 황씨화보의 필터로 본 세상이 출력된다. 이것은 앞서 언급했던 스마트폰의 눈으로 세상을 바라보는 현대인과의 연결해볼 수 있을 것이다.

마지막으로 세계관을 확장하는 방법을 찾고자 한다. 이는 내 그림만을 모본으로 하는 황씨화보에 다른 현대 동양화 작품을 입력하는 방법과 화보의 초기작인 <모방명가화보>, <명회보>, <영모보> 등 다른 시리즈를 이 세계관에 포섭하는 방법 두 가지로 가능하다. 전자는 시스템에 입력할 다른 작품을 선별한 이후에나 이야기해볼 수 있으니, 이 항에서는 두 번째 방법에 관해 이야기해볼 것이다.

만력 26년(1597) 주리정(周履靖, 1549~1632)이 발간한 『화수(畫藪)』의 「천형도모(天形道貌)」에 등장하는 여러 도판은 이후 개자원을 비롯한 다른 화보에서 전용되거나 표절당했다. 또 왕씨(汪氏)가 편찬한 시화집 『시여화보(詩餘畫譜)』(1612)에는 『고씨화보』를 표절하고 변안한 흔적이 있고, 개자원은 「천형도모」 외에도 소운종(蕭雲從, 1591~1668)의 『태평산수도(太平山水圖)』(1648), 호정언의 『십죽재전보(十竹齋箋譜)』(1645) 등 여러 판화집을 베끼고 있다.⁶⁷⁾ 실제로 <모방명가화보>와 <명회보>에는 황씨화보와 모본이 겹치는 것이 있고, 형식에도 유사한 점과 상이한 점이 공존한다. 현재 황씨화보의 세계관은 이전에 제작한 화보 작업들을 품지 못하고 있다. 구조나 디자인을 수정할 때마다 이전의 것을 폐기하거나, 다시 소환할 때도 독립된 작품으로 설명하는 등, 각자의 영역을 넘어가지 못했다. 과거 화보 간의 관계처럼, 이들의 경계를 허물고 서로 교류하게 한다면, 전이모사를 모사하는 새로운 유형의 작업을 만들

67) 고바야시 히로미쓰, 앞 책.

어볼 수도 있을 것이다.

이 항에서의 내용은 모두 가능성의 영역이니 이제 남은 일은 내가 제시한 가능성들을 충실히 이행해 구현해 내는 것이다.

IV. 황씨화보의 조형적 특징과 재료 기법

IV 장에서는 황씨화보의 조형적 특징과 재료 기법에 관해 설명한다. II 장의 이론적 배경과 III 장 황씨화보의 구조에서 알 수 있듯이 황씨화보는 전통매체론에 가깝다. 그만큼 재료 기법을 통해 드러나는 각 단계의 조형적 특징은 황씨화보의 핵심 내용을 구성한다. 이 장도 III 장과 같이 구조별로 나누어, 각 단계가 보여주는 서로 다른 조형적 특징과 다른 재료를 사용해 구현한 같은 도상의 차이를 비교할 것이다.

1. 모본의 조형적 특징과 재료 기법

모본의 조형적 특징을 분석하는 것은 내가 스마트폰 카메라로 찍은 사진의 조형적 특징을 분석하는 것과 같다. 앞 장에서 밝혔듯 나는 스마트폰 카메라로 찍은 사진을 재현 대상으로 그림을 그린다. 사진을 고를 때는 사진에 얽힌 기억과 감정이 주는 감성적인 흔들림을 기다리며 심사숙고하지만, 한 번 사진을 골라 의도와 종이 크기에 맞게 수정한 뒤엔, 이를 충실히 재현하기 위해 노력한다. 미술사에서는 사진을 회화의 주제로 삼은 이들을 발견할 수 있는데, 바로 포토리얼리즘(Photorealism) 작가들이다. 사진 재현에 집요하게 매달린 결과 그들은 의도치 않게 매체를 재창안했고, 이후 수채화, 판화 등 다른 매체로 관심이 옮겨 간다. 황씨의 눈으로 내 그림을 다시 보기 시작한 이후 나는 나에게서도 이와 유사한 변화가 일어났음을 감지했다. 이 절에서는 먼저 스마트폰 카메라로 찍은 사진의 특징을 살피고, 이를 재현 대상으로 삼은 나의 그림과 포토리얼리스트들의 그림을 비교해볼 것이다. 이어서 내 그림의 몇 가지 유형을 중심으로 재료 기법을 살피고 매체로 옮겨간 나의 관심이 어떻게 드러나는지 확인할 것이다.

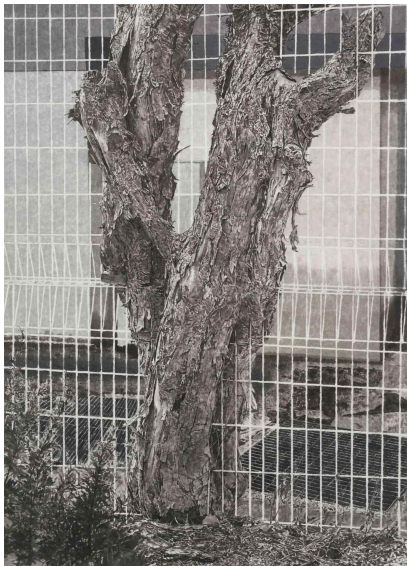
1) 스마트폰 저장소의 사진

황씨화보의 모본은 스마트폰 카메라로 찍은 사진을 재현 대상으로 한다. III 장에서 이야기한 과정을 거쳐 그럴 사진을 결정하면 사진에서 그럴 부분만 잘라 자료를 만들고, 그 이후엔 그 자료를 그대로 한지에 옮기는 것에 집중한다. 이 재현 방식은 1960년대 후반 뉴욕과 캘리포니아를 중심으로 미국에서 시작된 포토리얼리즘과 유사한 성격을 가진다. 이 항에서는 먼저 내가 스마트폰 카메라로 찍은 사진의 특성을 살피고, 이를 사실적으로 그린 나의 그림과 포토리얼리즘 작품과 비교해볼 것이다.

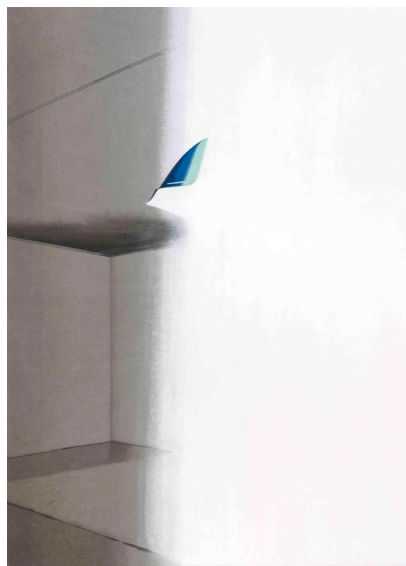
스마트폰의 보급과 함께 사진찍기는 일상적인 행위가 되었다. 나는 나의 스마트폰 저장소에서 그림의 소재를 찾는데, 저장소 속 사진에는 몇 가지 특징이 있다. 첫째는 내가 본 적이 없거나 기억하지 못하는 것이다. 이는 다양한 시점과 상황으로 드러난다. 다시 한번 인용하자면 김경화는 “휴대폰 사진 찍기는 ‘기계화된 눈’에 대한 신체적 적응이며, 동시에 항상 휴대하는 물건에 손을 뺀 습관적 실천 양식이” 라고 했다.⁶⁸⁾ 뷰파인더에 눈을 대고 사진을 찍어야 하는 필름 카메라는 눈의 소극적 확장이다. 조금 더 확장되긴 했지만, 스크린을 조정할 수 있는 디지털카메라도 원하는 대로 시시각각 스크린을 옮겨, 보면서 촬영할 수는 없다. 그에 비해 스마트폰 카메라에 의한 확장은 적극적이다. 렌즈와 상이 출력되는 화면이 등을 맞대고 있기는 하지만 그 거리는 1cm 미만으로 스마트폰의 움직임에 따른 화면의 변화를 쉽게 감지할 수 있다. 여기에 한 손으로 조작 가능한 납작한 모양도 적극적 확장을 돕는다. 화면의 어느 지점을 터치하든 사진을 찍을 수 있고, 심지어 측면 버튼을 이용할 수도 있다. 이는 눈앞의 한 뼘 남짓했던 우리 시각의 확장이 수십 cm 이상 늘어날 수 있음을 말해준다. 또한 몇 해 전부터 큰 인기를 끌고 있는 셀카봉은 이를 1m 이상으로 확장 시킨다. 또한 김경화는 “당사자의 입장에서 보자면 휴대폰 사진 찍기는, 일상생활의 매 순간만큼 다양한 경우의 수를 가지는 습관적 실천일 뿐이”⁶⁹⁾라고 했다. 늘 촬영자의 신

68) 김경화, 앞 논문, 62-63.

체 주변에 위치해 침대에 누워서도, 갑작스러운 상황에도, 안개 속을 걸 으면서도 촬영을 할 수 있다. 이 두 가지가 합쳐져 나의 저장소는 내가 실제로 (제대로) 보지 못한 순간도 간직하고 있다. 내 그림 중 그런 사진을 보고 그린 예로 2019년에 제작한 <Beyond the Stone>, 2021년에 제작한 <Boundaries>, <Spotlight> 등이 있다. <Beyond the Stone>은 III 장의 ‘사적 풍경화: 반복적인 거리두기’에서 다루었으니 생략하고, <Boundaries>는 팔 길이만큼 확장된 눈의 예시이다. [작품도판 4-1] 그림에 등장하는 나무는 여러 겹의 울타리 너머에 있던 나무다. 나는 울타리를 끼고 자라난 이 독특한 나무를 창살의 방해 없이 보기 위해 창살 너머로 카메라 렌즈를 보냈고, 부자연스러운 자세로 찍어 흔들리거나 왜곡된 이미지는 여러 장의 사진을 합성 및 보정하여 온전한 사진으로 만들었다. 이 경우 나는 그려진 대로 나무를 보지 못한 것이다.



[작품도판 4-1]
 <Boundaries>,
 2021, 한지에 수묵,
 180.0×130.0cm



[작품도판 4-2]
 <Spotlight>,
 2020, 한지에 수묵채색,
 180.0×130.0cm

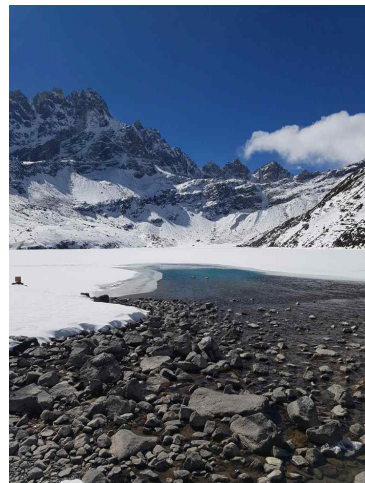
69) 김경화, 앞 논문, 63.

<Spotlight>는 대학 졸업사진을 찍는 날 스튜디오에서 찍은 사진이다. 조명 장비가 터지는 순간 시야에서 사라지는 친구의 모습을 담고 싶었던 나는 반사적으로 스마트폰을 꺼내 사진을 찍었고, 이런 사진을 가지고 있다는 사실은 약 1년 6개월 뒤에 알게 되었다. 플래시가 터지는 순간 나는 저 스튜디오를 사진처럼 보지도 못했고, 이후 이 사진을 찍은 사실을 망각하고 있기도 했다. [작품도판 4-2]

두 번째 특징은 최근으로 올수록 포괄적인 정보를 담고 있다는 것이다. III 장에서 지적했듯 현대인은 스마트폰 카메라를 믿고 손쉽게 저장소에 풍경을 잡아 놓은 채 망각해버린다. 나도 스마트폰 저장소를 믿고 그림을 위한 자료를 계속 쟁여 놓는데, 몇 해 전까지 찍은 사진은 그래도 의도가 엇보인다. 사진을 보면, 무엇이 내 마음을 건드렸을지 금방 찾을 수 있고, 정도의 차이는 있을지언정, 사진이 나를 찌르는 빈도도 더 높았다. 그러나 스마트폰 저장소에서 그림의 소재를 찾는 것을 몇 차례 성공하자 나는 이것에 반응하여 더 포괄적인 정보를 담을 수 있도록 먼 거리에서 넓은 영역을 찍었고, 이것에 대한 반응은 크롭 이미지로 드러난다. 예시를 하나 들면, 아래 사진은 <The Lake>의 사진 자료다. [작품도판 4-3] [참고도판 8]



[작품도판 4-3] <The Lake>, 2019, 한지에 수묵채색, 53.0×72.7cm



[참고도판 8] <The Lake>의 자료

저 사진만 해도 내가 당시에 무엇을 보고 있었는지 쉽게 떠올릴 수 있다. 그러나 위의 이유와 더불어 카메라 성능이 더 좋아지면서, 사진은 점점 더 먼 거리에서 많은 내용을 담게 되고, 기억을 떠올리는 일이 점점 어려워진다. 또한 그림을 그리려면 사진의 일정 부분을 편집 애플리케이션을 이용해 잘라내어야 하고, 사진을 보고 그린 그림은 어디선가 엉뚱하게 잘려 떨어져 나온 것 같은 일종의 장면처럼 변해간다. 이 과정이 반복되면서 스마트폰 사진찍기 행위는 목적 없는 그물 던지기가 된 것처럼도 느껴진다. 이와 같은 예시로 <Entrances>, <境-지칭>, <Untitled> 등이 있다. [작품도판 4-4] [작품도판 4-5]



[작품도판 4-4]
 <境-지칭>, 2018,
 패넬에 수묵채색,
 91.0×91.0cm



[작품도판 4-5]
 <Untitled>, 2019,
 한지에 수묵채색,
 92.0×66.0cm

마지막으로 스마트폰 카메라가 여러 개의 렌즈를 탑재했음지라도, 화면에 송출되는 정보는 결국 하나의 렌즈에 의한 소실점을 가지는 원근법적 이미지다. 그러므로 사진이 팔에 의해 넓어진 시야를 드러내든, 눈으로 보지 못한 세계를 보여주든, 엉뚱하게 떨어져나온 장면이든 간에 화

면 안 또는 밖에 하나의 소실점을 가진다. 이것은 내가 그린 대부분의 그림에 등장하는 지평선을 보면 쉽게 발견할 수 있다.

이처럼 나를 찌르는 사진에는 내가 본 적이 없거나, 기억하지 못하고, 어딘지 어색하게 잘려있다는 특징이 있다. 그리고 이 사진은 소실점을 가지고 원근법적인 세계를 보여준다. 나는 이렇게 선별하고 편집한 사진을 대상으로 하여 한지에 그대로 옮기려고 노력한다. 이 작품 제작 과정은 미국의 포토리얼리즘 작품을 떠오르게 한다. 포토리얼리즘은 1968년 루이스 K. 마이즐(Louis K. Meisel, 1942-)이 리처드 에스테스와 척 클로스의 작품을 보고 만든 용어로, 루이즐은 1972년 포토리얼리스트를 규정하는 다섯 가지 특성을 규정했다. 규정은 다음과 같다.

1. 포토리얼리스트는 정보를 모으기 위해 카메라와 사진을 사용한다.
2. 포토리얼리스트는 정보를 캔버스에 옮겨 놓기 위해 기계적, 혹은 반수기계적 수단을 사용한다.
3. 포토리얼리스트는 완성된 작품을 사진처럼 보이게 만들 수 있는 기술적 능력이 있어야 한다.
4. 중심적인 포토리얼리스트 중의 하나로 인정되려면 1972년까지는 포토리얼리스트로서 작품을 전시했던 작가여야 한다.
5. 작가는 포토리얼리즘 작품의 개발과 전시를 위해서 적어도 5년을 바친 사람이어야 한다.⁷⁰⁾

내 그림을 논의하는 데 의미가 없는 4번과 5번을 제외한 세 가지를 조금 더 풀어보면, 포토리얼리스트들은 스케치 대신 사진을 이용하며, 카메라를 이용해 변화하는 세상을 일순간 잡아둔다. 재현 대상이 사진이라면, 그릴 대상이 정해질 때 완성된 그림이 결정된다. 그렇게 되면 구성이나 색채, 표현을 고민하지 않고 회화의 기술적인 문제에만 집중할 수 있게 된다. 이는 그들이 매체를 재발견하거나 재창안하는 결과를 가져왔다. 그들은 사진 이미지를 캔버스에 옮기기 위해 격자를 이용하거나 환

70) 루이스 K. 마이즐, 『포토리얼리즘』, 이영준 역, (서울:열화당, 1990), 17.

등기, 프린터 등 기계적 장치를 이용했고, 그림을 사진처럼 보이게 만들기 위해서 다양한 방법을 동원했다. 그림 전 화면에 걸쳐 균일하게 작업했고, 전통적인 붓을 이용한 기법을 발전시키거나 그림에 에어브러시를 사용하는 등 회화의 기술적인 노력이 이어졌다. 이후 포토리얼리스트들은 드로잉, 수채화, 판화 등 다른 매체로의 확장으로 나아갔다.⁷¹⁾

그들의 작업과 나의 과정에는 공통점과 차이점이 있다. 위에서 살펴본 순서대로 비교해보자면 나는 그들과 동일하게 사진을 이용해 정보를 모으고 사진을 재현 대상으로 하여 그림을 그린다. 또한 사진을 한지에 옮기기 위해 그들처럼 격자를 이용하거나 빔프로젝터를 이용한다. 또 그들처럼 전 화면에 걸쳐 균일하게, 사진적으로 그리기 위해서 필선과 용묵, 선염 등의 방법을 재발견한다. 그러나 나의 작업은 그들과 방향이 다르다. 그들의 매체 재창안이 사진을 주제로 선택한 것에서 온 인과적인 결과라면 나는 처음부터 도구로서의 전통매체를 발견하기 위해 사진적으로 작업한다. 그렇다면 내 그림의 목적은 사진처럼 보이게 만드는 것이 아니다. 따라서 반짝이거나 반사하는 소재를 일부러 선택해 깊은 공간의 환영과 표면의 평면성을 드러내는 일도 없다. 그렇게 하지 않아도 수묵만을 사용해 그린 한지 그림은 정말로 매끈한 평면이다.

그러나 결과적으로, 한지 그림이 아주 매끈하다는 것을 발견할 즈음, 포토리얼리스트들의 확장과 마찬가지로 나에게도 작은 변화가 생겼던 것 같다. 나는 한지에 반응하며 기계적 장치로부터 조금씩 멀어지고 있었고, 납작한 표면에 물감을 접착시키기 시작했다. 이것은 황씨화보의 재료적, 기법적인 내용이므로 다음 항에서 이어갈 것이다.

2) 물감의 흡수와 접착

황씨화보의 모본이 가진 또 다른 조형적 특징은 재료 기법에 의해 드러난다. 황씨화보는 전통 참조에 대한 반성이고, 동시에 동양화 매체에

71) 루이즈 K. 마이즐, 앞 책.

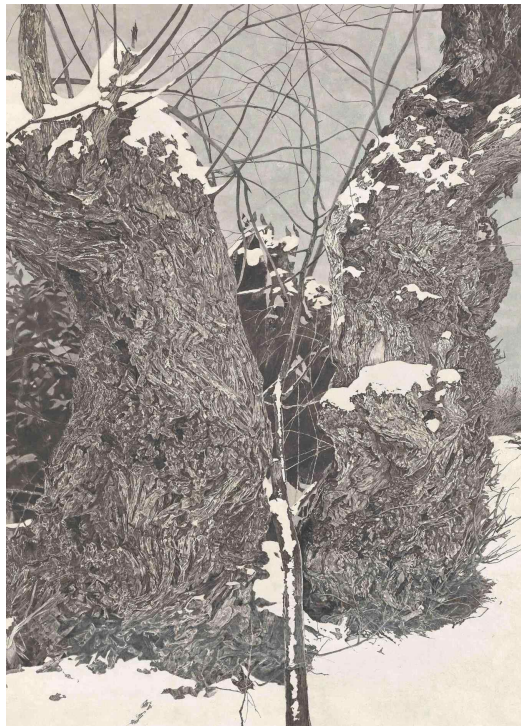
관한 연구이기도 하다. 이는 종지와 떡, 아교와 안료를 다양한 기법으로 사용해 그린 모본을 화보로 재현하고 모사하는 과정에서 구체화된다.

모본의 제작은 흡수와 접착이라는 두 가지 키워드로 설명할 수 있다. 이는 종지의 특성을 활용한 제작법이다. 한지는 흡습성이 좋아 물과 작은 입자의 안료를 빨아들이고, 흡수된 물감 중 물만 기화되면서 안료가 아교와 함께 섬유 사이에 고정된다. 백반을 섞은 아교물을 사용해 이 성질을 약화시킬 수 있으나 이때에도 물을 흡수하는 성질이 완전히 사라지지 않는다. 그러나 아교의 종류와 양, 그리고 백반의 양을 조절해 그 정도를 조절할 수 있다. 이 교반수 처리를 기점으로 한지는 물을 잘 흡수하지 않고 물이 표면에서 증발하는데, 이후에 칠해진 안료는 섬유 안이 아닌 종지의 표면에 접착된다. 그러나 이때에도 입자가 아주 작은 먹이나 염료, 입자가 고운 안료는 표면에 남지 않고 섬유 안으로 흡수되기도 한다. 나는 이 교반수 처리의 시점을 조절해 모본을 그린다.

한창 그림을 그리는 중에 온전한 교반수 처리를 하려면 종지가 틀에 고정되어 있으면 안 된다. 종지가 어떤 형태의 틀에 고정되어 있는 종이 가 늘어남에 따라 포수가 고르게 이루어지지 않기 때문이다. 따라서 교반액 처리 시점을 조절해 그림을 그리려면, 포수 전 물감의 흡수는 어쩔 수 없이 책상이나 바닥에 종지를 눕혀놓고 작업해야 한다. 이 지점에서 논의를 다시 이전 항과 이어볼 수 있다. 일반적으로 큰 그림을 그릴 때는 종지를 틀에 고정해 세워서 그리는 것이 편하다. 그림이 바닥과 수평으로 있으면 눈과 그림 위아래 끝에 거리 차이가 생겨 형태의 왜곡이 이루어지기 때문이다. 형태가 중요하지 않은 작품이라면 이것이 문제없지만, 사진을 재현 대상으로 삼아 그대로 옮기는 나에게는 큰 문제가 된다. 이때 시점상 교반수 처리 시점을 조절하는 작업 방식이 포토리얼리즘적 작업 이후에 적극적으로 도입되었기 때문에, 나는 선택해야 했다.

결론은 사진적 표현을 어느 정도 포기하기로 했다. 매체의 손을 든 것이다. 나는 책상에 앉아 마치 인쇄기가 된 것처럼 그림의 아래에서부터 종지를 아래로 당기면서 작업했다. 대신 왜곡을 최소화하기 위해 스케치 과정에서는 이전과 같이 그리드를 이용해 대상의 외곽선을 그려놓고 작

업을 시작했다. 역시 왜곡을 줄이기 위해 아주 조금씩 균일하게 그리며 올라갔고 수직으로 선 그림은 그림을 꼭대기까지 완성해야 확인할 수 있었다. 이 작업 과정도 포토리얼리스트들의 균일한 작업 과정과 유사하지만, 캔버스의 방향이 완전히 달랐다. 여기에 하나의 변수가 더 있는데, 틀에 고정하지 않은 종이가 물감을 흡수하며 계속 조금씩 수축·이완하고 있다는 점이다. 이 두 가지 차이에 의해 내 그림은 묘하게 뒤틀리기 시작했다. 심지어 두 번째 변수는 그럴 때는 알 수 없을 정도의 작은 변화인데, 그림을 완성해 교반수 처리를 한 뒤 그림을 틀에 고정해보면, 꽤 큰 왜곡이 일어났다는 것을 알 수 있다. 이 뒤틀림을 잘 보여주는 예로 <중단-벼락 맞은 나무>가 있다. [작품도판 4-6]

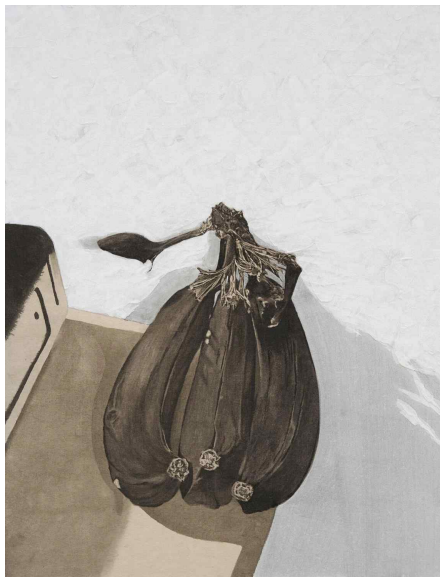


[작품도판 4-6]

<중단-벼락 맞은 나무>, 2021,
한지에 수묵채색, 180.0×130.0cm

매체의 손을 들어준 이후로는 교반수 처리의 시점을 조절해 흡수와 접촉을 모두 이용하는 그림을 주로 그렸다. 제작한 시기가 그보다 전이기는 하지만 이 과정을 가장 잘 설명할 수 있는 예는 <The Lake>다. [작품도판 4-3] 이 호수 그림은 먹물의 자연스러운 번짐과 진채의 딱딱하고 납작한 채색을 모두 보여준다. 이 그림은 번짐에 의한 물 표현과 자연스러운 원경 표현을 위해 물과 원경의 바위를 모두 그린 뒤 종이에 교반수 처리를 했다. 그 위에 묽은 농도의 호분을 바림하여 멀어지는 공간을 연출했고, 석채를 이용한 진채 표현으로 눈이 쌓인 얼음층을 그려 완성했다. 이처럼 황씨화보의 모본은 재료가 가진 상이한 특성을 활용한 여러 개의 층을 가진다.

최근으로 올수록 나의 그림에서 물감층의 개수가 늘어나고, 평면적, 사진적 재현과도 멀어진다. 이는 <Too Late>를 통해 쉽게 발견할 수 있다. [작품도판 4-7]



[작품도판 4-7]
 <Too Late>, 2022,
 한지에 수묵채색, 52.3×40.6cm

여전히 이 그림은 여전히 사실적이지만, 이전의 그림과 비교했을 때 붓질과 재료를 전면에서 드러낸다는 큰 차이점이 있다. 바나나를 그릴 때는 담묵을 여러 겹 흡수시켜 붓질 없는 사진적인 표현을 유지했지만, 하얀 배경을 그릴 때는 전통매체의 특성을 적극적으로 드러냈다. 이때에도 흡수와 접착을 함께 사용했다. 담묵을 흡수시켜 마른 바탕 위에 백토를 바르고, 그 위에 그림자를 피해 호분을 접착해 층을 나누었으며, 그 위에 입자가 큰 석채를 섞은 물감을 거칠게 반복적으로 접착해 한 층을 더했다. 이때 바나나를 완성한 이후 모든 채색에 붓 자국을 드러냈다.

이 항에서 보여주는 기법의 유형은 회화에 대한 나의 관심사가 사진의 재현으로부터 서서히 매체로 이행하는 과정을 잘 보여준다. 이 변화는 전통매체를 키워드로 하여 동양화를 재정의하려는 황씨화보의 기획과 맞물려 황씨화보의 세계관을 구성한다.

2. 황씨화보의 조형적 특징과 재료 기법

황씨화보의 조형적 특징과 재료 기법은 크게 세 가지로 나누어 설명할 수 있다. 첫 번째는 모본의 주요 요소를 모두 담으려는 목적을 가진 모본의 분할, 두 번째는 목판화 기법을 이용한 모본의 재현, 세 번째는 검은색 툴의 연속이다. 황씨화보는 이 세계관의 중심에 위치해 가장 중요한 역할을 하고, 그 역할은 모본을 옮기는 과정과 방법을 통해 드러나므로, 황씨화보의 조형적 특징과 재료 기법은 이 연구 논문에서 가장 중요한 부분 중의 하나다.

1) 모본의 분할

황씨화보는 모본을 재현하기 위한 교과서로 기존의 화보가 모본의 섬세한 표현이나 중요한 세부 요소를 모두 담지 못한다는 단점을 보완하기 위해 여러 방법을 동원한다. 그중 가장 대표적인 방법이 모본 분할에 의

한 확대 묘사인데, 이는 재현하려는 모본에 따라 몇 가지 유형으로 나뉜다.

먼저 크기에 따른 유형이 있다. 이는 또 두 가지로 나뉘는데, 첫 번째는 모본과 화보의 크기가 유사한 것이다. 이 경우 화보가 목차의 모양대로 완전히 배치되어 있을 때, 모본과 유사한 구도로 화보가 배치된다는 특징이 있다. 그러나 이 유형은 화보로 재현하지 못하는 부분이 생기고, 모본을 본 경험이 없는 이들에게 이 부분은 상상의 영역으로 남는다. 이때문에 그림을 분할할 때 중요한 부분을 빠뜨리지 않기 위해 화보의 위치를 조금씩 어긋나게 나눈다. 따라서 전체적으로는 같은 구도로 보이지만, 자세히 살펴보면 작은 어긋남을 발견할 수 있다. 황씨화보의 대부분이 유형에 속한다. [작품도판 4-8] [작품도판 4-9]



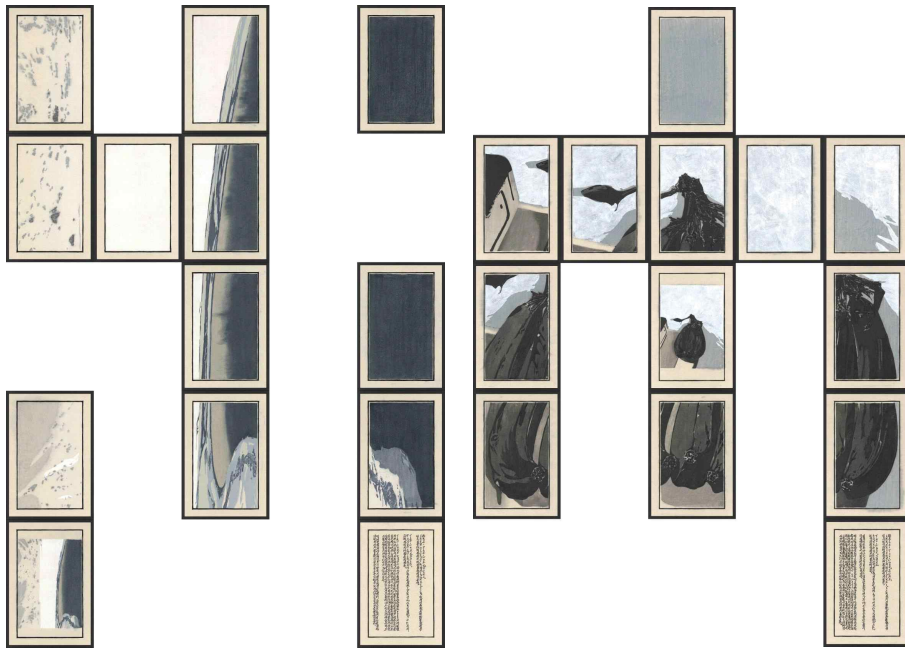
[작품도판 4-8]

<화보1-Boundaries>, 2021,
한지에 목판화, 156.0×106.0cm

[작품도판 4-9]

<화보5-Beyond the Stone>, 2021,
한지에 목판화, 156.0×106.0cm

크기에 의한 두 번째 유형은 모본보다 화보가 더 커서 그림이 확대 재현되는 유형이다. 이 경우 다시 두 유형으로 나뉘는데, <화보2-The Lake>와 <화보6-Untitled>, <화보11-The Lake>는 화보의 크기가 더 커짐에도 불구하고 첫 번째 유형처럼 모본과 같은 구도를 유지한다. 이 경우 첫 번째 유형의 특징과 같이 화보로 재현되지 못하는 영역이 생긴다. 두 번째는 구도와 상관없이 그림의 모든 부분을 담을 수 있게 제작하는 유형이다. 이 유형에는 <화보16-Too Late>가 있는데, 화보가 모본보다 훨씬 크고 화보마다 서로 겹치는 부분이 있다. ‘화보 학습하기’의 방법으로 모사본을 제작할 때는 이 유형이 참고하기에 더 유용할 것으로 보인다. 학습자는 서로 겹치는 부분의 차이를 분석하여 모본에 더 가까운 모사본을 제작할 수 있을 것이다. [작품도판 4-10] [작품도판 4-11]

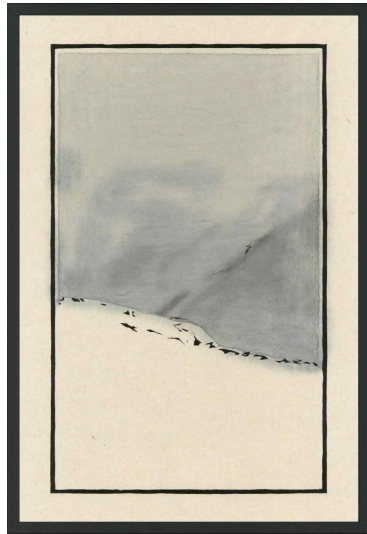


[작품도판 4-10]

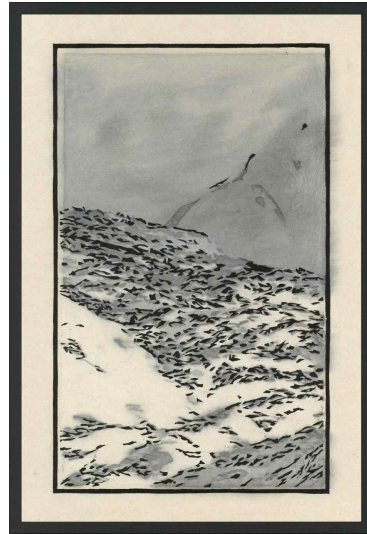
<화보2-The Lake>, 2021,
한지에 목판화, 156.0×106.0cm

[작품도판 4-11]

<화보16-Too Late>, 2022,
한지에 목판화, 156.0×106.0cm



[작품도판 4-12]
 <화보7-16>, 2022, 한지에
 목판화, 31.2×21.2cm



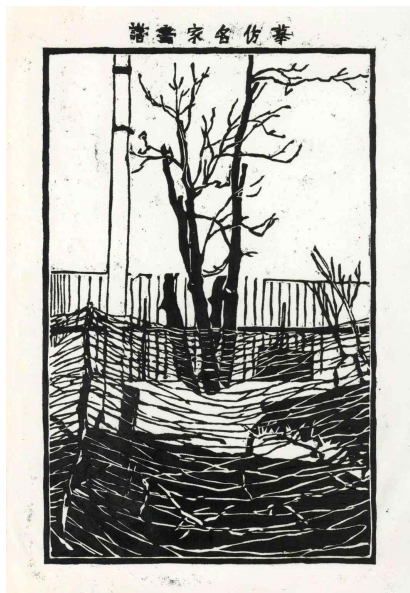
[작품도판 4-13]
 <화보7-7>, 2022, 한지에
 목판화, 31.2×21.2cm

마지막으로 앞의 두 유형과 달리 목차에 의해 분할되는 유형이 있다. <화보7-MuhEmapInamMo>가 이 유형에 속한다. 이 작품은 비와 흙의 두 목차에 걸쳐 있는 화보로 각각 다른 내용을 담고 있다. 비 목차에 속하는 부분에는 안개 이미지가 주로 담기고, 땅의 복잡한 요소들이 생략되었다. 그리고 흙 목차에 속하는 부분에는 땅의 이미지가 주로 담기고, 안개 표현의 미묘한 차이는 담겨 있지 않다. [작품도판 4-12] [작품도판 4-13]

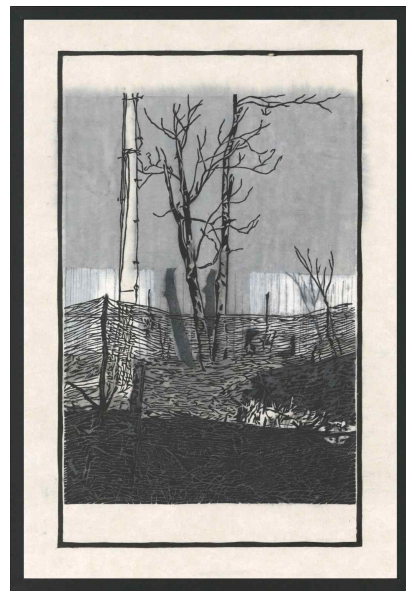
이상 모본을 분할하는 방법을 유형에 따라 살펴보았고 다음 항에서는 목판화 기법으로 제작한 황씨화보가 모본을 어떻게 재현하는지 살펴볼 것이다.

2) 목판화 기법과 모본의 재현 방법

황씨화보는 모사에 의한 작품의 복제와 창조가 중요한 테마다. 따라서 모본을 재현하는 방법은 황씨화보의 구조와 함께 작품의 가장 중요한 요소 중 하나다. 처음 화보 작업을 시작했을 때는 모사 전통이 모본의 내용이나 표현을 점차 탈락시킨다는 생각을 드러내기 위해 단색 유성잉크만을 사용해 작업했다. [작품도판 4-14] 그러나 작업의 방향을 화보의 기능을 변형 및 보완하는 것으로 전환한 이후, 황씨화보가 실제로 교재 역할을 할 수 있도록 보완해야 했다. 이를 위해 나는 모본의 색과 물감층을 재현하는 것에 그 목표를 두고 수인목판화 기법과 유인목판화 기법을 혼용해 사용했다. [작품도판 4-15]



[작품도판 4-14]
 <모방명가화보-Boundaries>,
 2020, 종이에 목판화,
 30.0×20.0cm

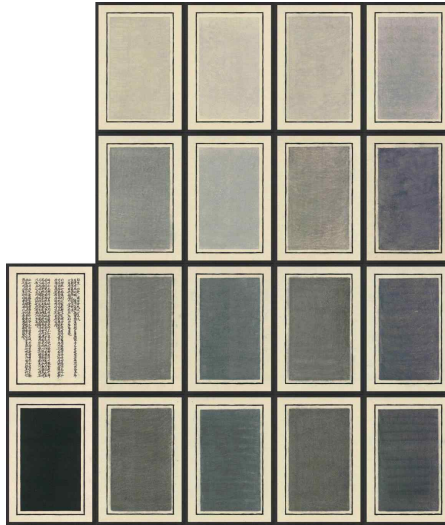


[작품도판 4-15]
 <화보1-13>,
 2022, 한지에 목판화,
 31.2×21.2cm

제작에 참고한 『십죽재서화보』와 『개자원화전』은 다색 목판화 기법인 두판채색투인(餵版彩色套印) 기법으로 제작되었다. 이는 여러 개의 판을 이용한 수인목판화(水印木版畫) 기법으로, 다채로운 색을 한 화면에 찍어낼 수 있고 먹의 번짐, 물감의 바림 등 그라데이션 효과를 재현할 수 있다는 장점이 있다. 나는 화보를 제작하는 이 전통 기법을 유지하면서 모본에서 발견할 수 있는 먹의 번짐과 중첩, 물감의 흡수와 접착을 구분할 수 있도록 심혈을 기울였다. 앞에서 살폈듯 황씨화보의 모본은 작품을 제작하는 특정 시점에 교반수 처리를 하여 물감의 흡수와 접착을 모두 이용하는데, 수인목판화 기법만으로는 포수 전과 후의 차이를 구분해 표현하기 어려웠다. 그래서 수인목판화 기법을 이용해 먹의 번짐과 얽은 중첩에 의한 담채 재현을 마친 뒤, 유인목판화 기법으로 물감의 접착, 즉 진채 표현을 재현하는 방법을 취했다. 종이를 물에 적서 찍어내는 수인목판화 기법은 번짐 재현과 자연스러운 중첩 표현 재현 모두에 적합했고, 유인목판화 기법은 물감의 질은 농도에 의한 물감층을 재현하는 데 적합했다. 여기에 더하여 먹색의 기준을 세우고, 전통 서적의 일정한 틀을 찍어내기 위해 검은색 유성잉크를 이용했다.

박이숙은 중국 수인목판화의 특징으로 묵운미(墨韻味), 수훈미(水暈味), 인흔미(印痕味), 도목미(刀木味)를 들었다.⁷²⁾ 묵운미는 먹색을 5도로 세분화하는 기법을 이용해 생기발랄한 변화를 만드는 효과를 말하고, 수훈미는 물의 양을 예민하게 조절해야 하는 수인목판화의 인쇄과정에서 발생하는 습도의 미감을 말한다. 인흔미는 판화 형식의 중요한 특징으로, 수공 작업과 여러 인쇄법에 의해 생긴 인쇄의 흔적에서 오는 맛을 말하고, 도목미는 조각도로 새긴 판의 맛을 뜻한다. 물론 황씨화보의 첫 번째 목표는 모본의 재현에 있지만, 모본과 화보, 모사본의 세계가 독립적이라는 사실을 인정하므로, 목판화 기법에 의한 형식미 또한 중요하다. 이항에서는 황씨화보의 제작 과정이 판화의 형식미를 어떻게 드러내는지 재현 방법마다 예를 들어 살펴볼 것이다.

72) 박이숙, 앞 논문.



[작품도판 4-16]

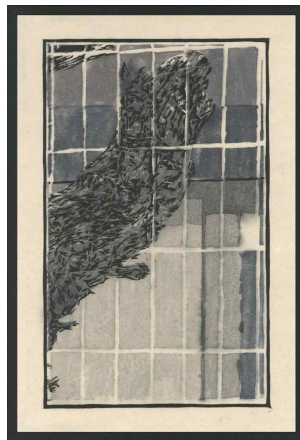
<화보-서문-컬러차트>, 2021,
한지에 목판화, 124.8×106.0cm

황씨화보가 교과서의 기능을 하려면 본문을 본 독자(관객)가 이를 통해 그림을 배울 수 있어야 한다. 또 책을 통해 그림을 배울 수 있으려면 기준이 있어야 한다. 개자원의 경우 나무와 돌, 인물 등 소재가 바로 단위로 쓰이기 때문에 2~4권에 나오는 개체 표현이 기준이 될 수 있다. 황씨화보의 모본은 원근법과 음영법을 기반으로 하는 사실적인 표현과 먹 사용에 의한 단색조 화면이 중요한 특징이므로 색이 그 기준이 될 수 있다. <화보-서문-컬러차트>는 앞 장에서 설명한 대로 먹과 종이에 대한 내 생각을 드러내고, 동시에 황씨화보의 색 기준을 제시한다. [작품도판 4-16] 컬러차트는 내가 모본을 제작할 때 사용하는 네 종류의 먹을 각각 4단계로 나누어 수채화 물감을 이용해 재현·정리한 작품이다. 또한 각 4단계 위에 유성 잉크로 찍힌 통일된 검은색이 있어, 이 네 단계로 재현할 수 없는 짙은 농도의 먹색과 일정하게 짙혀야 하는 화보의 틀에 이 색을 사용한다.⁷³⁾ 이 다섯 단계의 기준은 앞서 제시한 5도를 먹의

73) 이 차트는 화보의 그림들을 그릴 때 사용한 네가지 빛의 먹을 각각 다섯 단계로 나누어 수채화 물감과 유성 잉크를 사용해 만들었다. 굳이 쓰이는 말로 하자면, 초목, 농묵,

종류에 따라 다시 세분해 목판화의 목운미를 확장한다. 그러나 또 주목해야 할 점은 이 목운미는 먹물에 의한 목운미가 아니라는 점에 있다. 황씨화보가 보여주는 먹색은 모두 수채화 물감으로 재현한 색으로, 이는 덧씌워진 신화와 달리, 수묵화의 매력적인 표현이 바탕재인 종이의 특징에 기대고 있다는 점을 드러낸다.

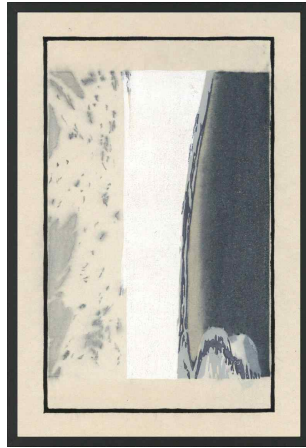
컬러차트가 제시하는 기준을 잘 활용한 예로 <화보15-Boundaries>를 들 수 있다. [작품도판 4-17] 모본인 <Boundaries>는 컬러차트에서 제시한 네 가지 먹을 모두 사용해 그린 그림으로, 회색조, 갈색조, 청색조, 자색조의 먹색을 모두 보여준다. 판각할 판의 개수는 분할된 모본을 분석해 색조 별로 몇 단계가 필요한지 판단하고 이를 더해 결정한다. 한 판에 두 개의 그림을 찍을 수 있으므로 같은 계열, 같은 단계를 한 판에 작업할 수 있도록 배치하는 것도 중요하다. <화보15-5>는 회색조 2개, 갈색조 3개, 자색조 1개, 청색조 1개의 판을 판각해 찍었다.



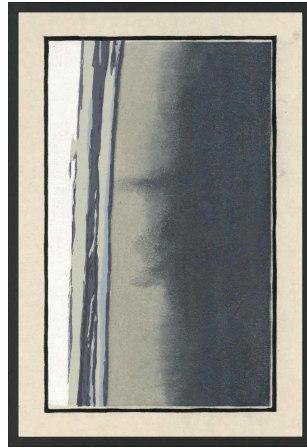
[작품도판 4-17]

<화보15-5>, 2022, 한지에
목판화, 32.2×21.2cm

중묵, 담묵, 청묵의 단계라고도 할 수 있다. (중략) 나는 이 차트를 화보를 제작하는 기준으로 삼았으며, 가장 진한 먹색은 유성 잉크를 사용해 하나로 통일했다. 여러 종류의 먹을 섞어서 사용하는 경우가 있어 화보에는 차트에서보다 다양한 색이 등장할 것임을 밝힌다. 황씨, <화보-서문-컬러차트>, 2021.



[작품도판 4-18]
 <화보2-12>, 2021,
 한지에 목판화,
 31.2×21.2cm



[작품도판 4-19]
 <화보2-7>, 2021,
 한지에 목판화,
 31.2×21.2cm

수목의 번짐과 담채, 진채 재현을 동시에 볼 수 있는 예로는 <화보 2-The Lake>가 있다. [작품도판 4-18] [작품도판 4-19] 모본인 <The Lake>는 앞 절에서 설명한 기법을 모두 사용해 그렸다. 아교 포수가 안 된 종이에 먹물의 번짐을 살려 호수를 그렸고, 교반액 처리를 한 뒤, 담채와 진채 표현을 더해 완성했다. 이를 재현하기 위해 위에서 설명했던 대로 번짐과 바람은 수인목판화 기법을, 중첩되는 진채 표현은 유인목판화 기법을 사용해 재현했다. 서로 상이한 농도의 두 먹물을 스프레이로 뿌려 작업한 호수는 그 테두리 모양으로 판각한 판 위에 다른 농도의 수채화 물감으로 찍어낼 그림을 미리 그려 찍었다. 다음으로 호분을 물로 바림해 그린 원경은 판각된 판에 흰색 수채화 물감을 칠한 후 물로 바림해 찍어, 모본과 비슷한 과정을 거쳤다. 이 두 과정은 종이의 습도를 계속 조절하며 진행해야 했다. 이때 모본이라는 분명한 도착지가 있기 때문에, 완전히 새로운 창작을 할 때보다 전(全) 과정을 더 기계적으로 조절해야 하는데, 이는 수인 목판화의 수훈미를 극대화하는 결과를 가져왔다. 수훈미는 물과 한지의 작용에 의한 것으로 수묵화와 유사한 원리로

피어오른다. 그래서 이는 황씨화보의 다른 작업에서도 빠짐없이 발견할 수 있다.

젖은 종이에 작업하는 과정이 끝난 뒤에는 종이의 균일한 건조를 위해 종이를 며칠간 눌러 놓았다가, 그림이 균일하게 건조된 후에 그려진 순서대로 색을 찍어 진채의 물감층을 재현했다. 이때 종이를 눌러 놓았음에도 종이가 수축하는 정도가 때마다 달라서, 판의 위치를 맞추어 작업했음에도 각 판이 조금씩 어긋난다. 그러나 이 흔적이 모본을 보는 것만으로는 알 수 없는 물감층의 순서를 분명히 제시하는 예상치 못한 효과가 있었다. 이는 화보가 가진 교본의 기능을 강화했다. 또한 이 어긋남이 인혼미의 한 측면을 보여준다고 판단하여 이후 판의 위치를 맞추려고 노력하되 어긋난 판을 다시 찍거나 수정하지 않는 방향으로 작업하고 있다.



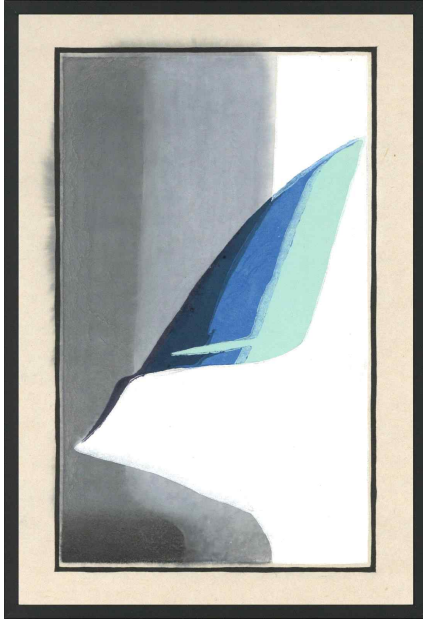
[작품도판 4-20] <화보10-9>, 2022, 한지에 목판화, 31.2×21.2cm

채색의 재료에 따른 구분도 필요하다. <화보10-하던 대로 해주세요>는 이 구분을 잘 보여준다. [작품도판 4-20] 모본인 <하던 대로 해주세요>는 주로 다양한 색조의 먹을 사용해 그렸고, 교반수 처리를 한 후 백토, 분채, 석채 등 다양한 안료로 채색해 완성했다. 특히 이 그림엔 붉은 계열의 분채와 석채 채색이 함께 등장한다. 모본을 그릴 때 나는 현실과

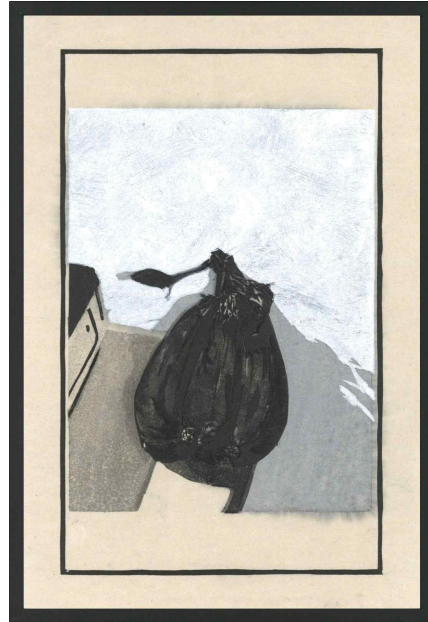
거울 안의 상을 뒤섞거나 구분하기 위해 안료를 달리 사용했다. 현실과 거울 속 상을 모두 납작하게 흡수시켜 그렸고 이는 두 세계를 뒤섞는다. 흡수시키는 채색에는 석채보다 염색된 석회질로 만들어진 분채를 중첩해 채색하는 것이 적합하다. 대신 거울에 붙은 스티커를 안료 접착 방식으로 그렸는데, 이는 거울 안과 현실을 분리한다. 이 두 차이는 모본의 형식에서 중요한데, 황씨화보에서도 이 차이를 서로 다른 방식을 사용해 재현한다. 분채 채색을 재현할 때는 모본과 마찬가지로 수채화 물감으로 여러 번 찍어 중첩의 효과를 재현한다. 석채 채색을 재현할 때는 불투명한 유성잉크를 이용해 모본의 무광택 표면과 종이에 더해진 물감층을 재현한다.

같은 진채 표현에도 안료의 입자 크기에 따라 여러 종류의 유성잉크를 혼용하거나 잉크의 점도를 달리한다. 잉크의 점도는 브랜드와 제품 유형에 달라진다. 브랜드마다 점도가 다르고, 같은 브랜드에서도 제품마다 점도가 다르다. 또 잉크를 신문지나 인쇄용지 등 종이에 미리 떨어 놓았다 사용하면 종이에 기름이 배어 나오는데, 이 또한 잉크의 점도에 영향을 준다. 판에 바른 잉크의 양도 점성에 영향을 준다. 그 양이 많아지면 대체로 내가 조절할 수 없게 되고, 모양이 다르게 찍히거나 종이가 찢어지기 때문에, 잉크의 두께는 일정하게 유지한다. 잉크의 점도가 높으면 종이가 떨어질 때 물감이 뿔 모양으로 함께 딸려 올라오는데 이 모양이 두꺼운 입자의 석채를 접착한 표면과 비슷하다. 반대로 잉크의 점도가 낮으면 찍는데 더 많은 힘이 드는 대신 매끈하고 일정한 표면을 만들 수 있다. 이는 작은 입자의 석채로 빈틈없이 칠한 물감의 광택 없는 표면을 재현하기에 적합하다. 이 또한 인쇄 과정에 의해 생기는 목판화의 맛으로 인혼미로 설명할 수 있을 것이다. <화보9-Spotlight>는 이를 잘 보여준다. [작품도판 4-21] 모본인 <Spotlight>는 수묵의 자연스러운 번짐과 호분의 바림, 큰 입자의 수정말과 방해말 채색과 작은 입자의 푸른 석채 채색 등 다양한 기법을 사용해 그렸다. 다른 부분의 재현은 앞선 예들과 같은 원리로 작업했고, 큰 입자의 석채를 사용한 흰색과 작은 입자의 석채를 사용한 푸른색의 차이를 재현하는 데 잉크의 점도 차이를

이용했다.



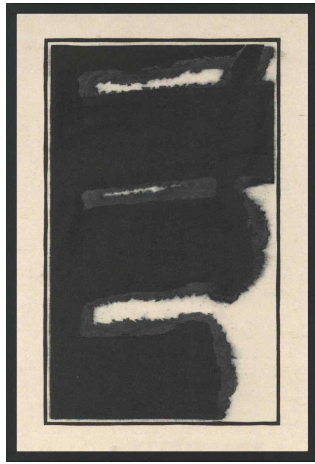
[작품도판 4-21]
〈화보9-5〉, 2022,
한지에 목판화, 31.2×21.2cm



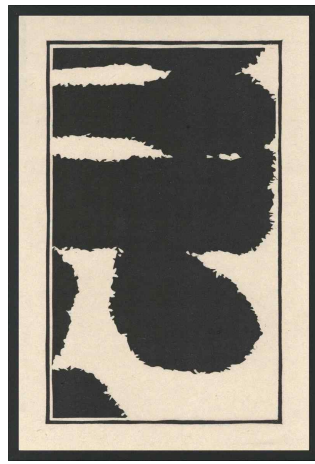
[작품도판 4-22]
〈화보16-8〉, 2022,
한지에 목판화, 31.2×21.2cm

다음으로 먹물의 중첩효과와 흰색 안료의 차이, 진채의 마티에르까지 구현한 예가 있다. [작품도판 4-22] 〈Too Late〉는 황씨화보의 모본 중 가장 특이한 그림이다. 먹물을 사용해 사실적으로 묘사한 바나나가 화면 중앙에 있고, 배경은 공간 재현보다 안료의 특성이 더 도드라져 보인다. 이 그림의 특이한 점은 이 두 부분에 각각 나타나는데, 백반 처리를 하지 않고 작업한 다른 수묵화와 달리 이 그림은 백반 처리를 한 종이에 작업해 중첩의 효과가 돋보인다. 이를 재현할 때도 이 특성을 반영해 더 짙은 농도의 물감을 사용했고, 중첩의 효과를 내기 위해 같은 판을 여러 번 찍는 수고를 들여야 했다. 배경을 재현할 때는 청먹과 백토, 호분, 석채 순으로 쌓인 물감층을 표현해야 했다. 이 그림의 배경은 먼저 푸른 먹으로 칠해진 배경에 백토를 덮고, 그 위에 부분적으로 호분과 석채를

덮음으로써 여러 층을 드러낸다. 화보로 재현할 때도 이 순서를 따랐다. 먼저 푸른 먹색을 전체적으로 찍고, 그 위에 백토와 호분의 색을 구분해 찍어냈다. 백토는 호분과 비교했을 때 흰빛이 약하고, 상대적으로 불투명한 특징이 있어, 이를 재현하는 흰 수채화 물감에는 갈색과 푸른색 계열의 물감을 조금 섞고 옅은 농도로 만들어, 아래가 비치지 않게 여러 번 찍었다. 그 위에 칠해진 호분은 다른 색을 섞지 않은 새하얀 수채화 물감을 짙은 농도로 만들어 찍었다. 마지막으로 칠해진 석채는 붓질의 흔적을 살려 두껍게 칠했는데, 이를 재현하기 위해 점성이 높은 흰색 안료를 이용했고, 판에 두껍게 잉킹한 흰 물감에 붓으로 붓 자국을 남겨 마티에르를 재현했다. 그러나 이 그림은 모본만큼 두꺼운 물감층을 구현해 내지는 못해 연구가 더 필요하다.



[작품도판 4-23]
 <화보-부록-3-1>,
 2022, 한지에 목판화,
 31.2×21.2cm



[작품도판 4-24]
 <화보-부록-1-4>,
 2022, 한지에 목판화,
 31.2×21.2cm

마지막으로 서예를 재현한 화보가 있다. 화보의 부록은 모두 서예를 모본으로 한 화보로 붓이 지나간 자리 바깥으로 배어 나오는 먹물을 재현하기 위해 힘썼다. 이는 붓이 익숙하지 않은 이들이 번짐을 두려워 말

고 조금 더 편하게 붓을 대했으면 하는, 운필에 대한 내 생각을 담은 것이다. 먹이 배어 나온 흔적은 수인목판화 기법과 유인목판화 기법을 혼용하여 재현했는데, 먼저 수채화 물감을 이용해 넓게 배어 나온 먹물의 흔적을 찍고 그 위에 붓이 지나간 더 좁은 영역을 유성잉크로 찍었다. 그러나 모두 같은 방법으로 찍은 것은 아니고, 먹색에 대한 의식을 담은 <화보-부록-묵색>은 유성잉크만을 사용해 작업했다. [작품도판 4-23]
[작품도판 4-24]

이상 수묵채색 기법으로 그려진 모본을 재현하는 목판화 기법을 유형에 따라 분류해 정리했다. 다음은 황씨화보의 중요한 형식 중 하나인 검은색 틀에 관한 내용을 다룰 것이다.

3) 검은색 프레임

황씨화보에서 검은색 프레임은 분할된 화면과 모본의 재현 방법 못지않게 중요한 조형적 요소다. 이 검은색 틀은 고문서에서 쉽게 찾아볼 수 있는데, 일반적으로 구획을 나누는 기능을 하지만, 도판이나 활자 인쇄의 경우 추가로 활자와 바탕을 지지하고 잉크로부터 보호하는 기능을 했을 것이다. 이것은 원래 화보를 모방했다는 것을 드러내기 위해 채택했지만, 황씨화보의 구조를 설정하면서 그 이상의 역할을 하게 되었다.

첫 번째 화보 작업인 <모방명가화보>에서 이 검정 틀은 화보 형식을 재현하는 역할만 있었다. 이 그림을 전시할 때, 과도한 신화가 덧씌워진 전통에 대한 나의 의식을 드러내기 위해 그림보다 큰 프레임을 가진 여백 액자로 표구했다. 그림 바깥에 있는 틀은 의도치 않게 화보를 다시 가두었고, 나는 이 틀이 화보를 모본에 종속되지 않은 독립된 그림으로 만든다고 생각했다. [참고도판 9]



[참고도판 9]

《Penetrating Stone》 전시 전경, 2020, KSD갤러리

이후 황씨화보의 구조를 설정하고 각 단계의 설치 방법을 정하는 데 이 생각을 반영했다. 새로 만든 설정에 의하면 화보는 모본을 재현하기 위한 교과서이자 독립된 그림이고, 더 큰 그림을 그릴 수 있는 단위가 되어야 했다. 화보를 교과서로 보이게 만드는 데는 기존과 같이 그림 안의 틀을 이용했다. 이어서 이 화보를 독립된 그림으로 만드는 데 위의 시선을 반영했다. 액자의 여백을 없애고 틀의 앞 두께를 얇게 하여 확장된 틀로 보이게 연출했다. 또 이를 단위로 사용할 수 있도록 액자의 옆면 두께를 더해 작품끼리 안정적으로 기댈 수 있도록 마감했다.

화보를 단위로 하여 연결할 때 이 확장되는 틀과 그 사이 여백에 의해 묘한 테두리가 연출되었는데, 이 빈 영역은 여러 가지 상상의 가능성을 제공했다. 또한 각 작품을 마감함과 동시에 다음 작품으로 연결되는 바깥 틀은 테두리의 모양을 무수히 만들 수 있다는 것을 암시했다. 이렇듯 각 화보를 감싼 이 틀은 그림을 가두고 구획을 한정 짓는 역할을 하면서도 상상의 여지를 남겨주고, 서로를 연결하는 망을 구성한다. 황씨화보는 액자 없이는 제 역할을 할 수 없으며, 검은색 액자는 하나의 조형 요소로써 황씨화보의 구조를 완성시킨다.

3. 모사본의 조형적 특징

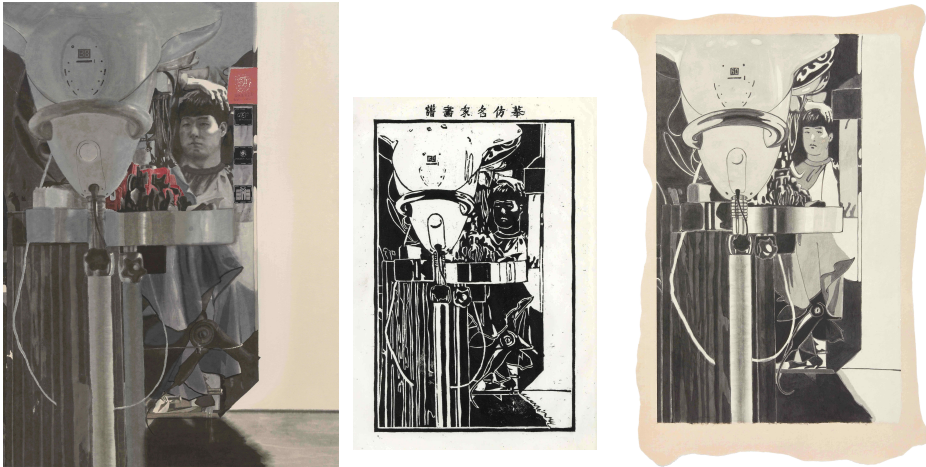
다시 처음으로 돌아가 동양화의 모사 전통을 구조화한 시스템을 만들어 그 안에 내 그림을 입력한 것은, 전통의 전승 과정에서 탈락하는 것과 새로 피어나는 것을 직접 발견하기 위함이었다. 그렇다면 모본에서 화보가 태어나고, 화보에서 모사본이 태어나는 사이에 어떤 변화가 일어나는지를 살펴야 한다. 모사본의 조형적 특징은 기본적으로 모본과 화보에 기대어 있지만 분명 차이가 있고, 그 차이가 무엇인지를 확인해야 작업의 다음 단계로 나아갈 수 있다. 그러나 아쉽게도 황씨화보의 모사본은 그 윤곽만 어느 정도 잡혀 있고 작품이 충분히 만들어지지 않았다. 3절에서는 얼마 없는 모사본의 예시나마 검토하여, 그중에 참고할 만한 것이 있는지 고민해볼 것이다.

1) 모본과의 격차

모사를 통해 동양화를 학습할 때, 최고의 노력을 기울인다 해도 모본과 모사본 사이에는 격차가 생긴다. 하물며 황씨화보에서의 모사는 화보를 거치니, 그 격차가 더 벌어진다. 격차가 발생할 수밖에 없다면 중요한 것은 이 사실을 바라보는 것이 아니라, 어떤 차이가 있는지 확인하는 것이다.

앞에서 언급했듯 ‘뚫린 벼루 이야기’에서 화보를 만들었을 때 나는 모사에서 발생하는 격차를 부정적 시각으로 바라보았다. 모사에 의해 원본이 훼손되는 것을 폐단으로 보고 이를 시각화할 목적으로 <방모방명가 화보> 시리즈를 제작했다. 작품 제작에 앞서 모사본을 제작할 때는 화보만을 참고한다는 원칙을 세웠고, 나는 원칙대로 모사본을 제작했다. 모사본의 크기는 화보가 일반적으로 모본보다 크기가 작다는 사실에 착안하여 화보보다 크게 설정했고, 대신 화보 틀과 같은 비율로 종이를 잘라 바탕을 준비했다. 여기에 앞서 소개한 기계가 간 먹을 이용해 화보를 충

실히 임작했다. 모사본을 표구하는 방법에서도 부정적인 시각이 드러난다. 나는 완성한 모사본을 배접한 뒤, 틀에 고정하거나 족자를 하는 등 정성 들여 마감하지 않았고, 배접지 옆면에 칼을 넣어 아무렇게나 떼어낸 그대로 전시장으로 가져갔다. [작품도판 4-25]



[작품도판 4-25]

<하던 대로 해주세요>, <모방명가화보>, <방모방명가화보>, 2020

사실 전시장에서 결과를 보기도 전에 나는 내 기획의 문제점을 발견했다. 작품을 제작해보니 눈앞에 화보의 모본이 있음에도 의도적으로 화보만을 참고해 모사본을 제작하는 설정 자체가 모순인 것을 알 수 있었다. 나는 모본의 제작자로 이미 그림을 알고 있고, 화보만을 따라 그린다고 해서 모본을 잊을 수 있는 것은 아니다. 나는 화보를 더 크게 ‘임’ 하는 과정에서 오는 빈자리에 이 기억을 활용했고, 그림은 내가 원하는 왜곡에 저항했다. 설치 후 전시장을 보니 문제는 이뿐만이 아니었다. 이미 뒤틀린 시각으로 해석해 만든 화보가 모본과 모사본을 중개한다면 올바른 방식의 모사가 화보에 저항하는 것이 당연했다. 결정적으로 저항의 결과는 모본과 화보보다 나아 보이기도 했다.

이것은 범위를 모사 전통으로 확장해도 마찬가지다. 그림 그리는 문화가 있는 사회에서라면, 오로지 화보만 참고해 그림을 그릴 때도 완전한

오해는 있을 수 없다. 격차가 생길 수밖에 없다는 사실과 함께 보면 모사를 통해서도 전통을 완전히 해칠 수도 온전히 계승할 수도 없다. 이 경험을 개정한 화보인 황씨화보에 대입해 상상해보면 ‘화보 학습하기’ 방법에는 훨씬 광범위하고 환영받는 왜곡의 가능성이 있다. 황씨화보는 일부러 왜곡하지는 않았지만, 흑백만을 담은 <모방명가화보>보다 더 넓은 영역의 정보를 담고 있다. 이를 III 장에서 소개한 각종 방법으로 모·임·방 한다면 각 영역에서 발생하는 오해가 모사 전통의 궤도를 비틀 것이다.

마지막으로, 이 예상은 논의를 한 번 더 확장했을 때 확신으로 변모한다. 머리말에서 소개했듯 황씨화보의 틀은 원래 그림화 한 화보를 단위로 이용해 새로운 그림을 만드는 것이었다. 즉, ‘화보 재배치하기’ 방법만이 모사본을 제작하는 방법이었던 것이다. 그러나 이미 황씨화보를 모사하는 방법으로 ‘화보 학습하기’를 채택했으니 작업의 범위는 지금도 자라고 있다. 여기에 힘입어 III 장에서 암시한 세계관 확장을 여기에서 시도해보면, 황씨화보 또한 ‘뚫린 벼루 이야기’를 모사하여 만든 하나의 모사본이 된다.

2) 픽셀 이미지

‘화보 재배치하기’로 그려진 모사본인 ‘화보그림’은 황씨화보의 각 판화 작품을 단위로 사용해 그린다. 작품을 그대로 가져다 제작하므로, 단위는 화보와 다른 조형적 특징을 가지지 않는다. 대신 이를 조합해 그린 화보그림은 각진 그림을 단위로 사용하기 때문에 디지털 환경의 픽셀 이미지와 유사한 조형적 특징을 가진다.

픽셀 이미지는 픽셀을 단위로 만들어진 이미지로 모눈종이와 같은 사각 격자 하나하나에 내용을 저장해 만든다. 단위인 픽셀에는 색상, 회색도, 투명도 등의 정보가 저장된다.⁷⁴⁾ 격자를 채워 만든 이미지는 각진

74) “픽셀 이미지”, 네이버 지식백과 검색, 색채용어사전, 검색일 2023.01.27.,

<https://terms.naver.com/entry.naver?docId=270932&cid=42641&categoryId=4264>

테두리를 가지기 때문에 복잡한 이미지를 만들려면 픽셀의 개수를 늘려야 한다. 이때 이 정도를 나타내는 말이 해상도로, 1인치당 단위 개수를 나타내는 ppi(pixel per inch)와 dpi(dot per inch) 등을 단위로 하여 표현한다.⁷⁵⁾



[참고도판 10]

화보의 개수에 따른 사람 표현의 차이

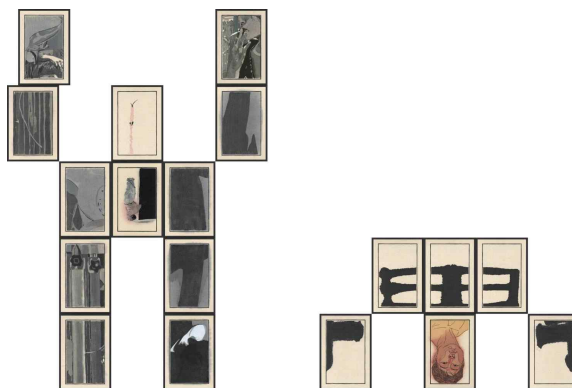
화보그림을 픽셀 이미지에 대입해보면, 액자로 마감된 화보 하나가 픽셀이 되고, 화보 틀 안에 있는 그림이 저장된 정보가 된다. 화보그림도 픽셀 이미지처럼 개수를 늘릴수록 복잡한 표현이 가능하다. 예를 들어 ‘화보 재배치하기’ 방법으로 사람을 그릴 때, 화보의 개수에 따라 표현할 수 있는 한계가 달라진다. [참고도판 10]을 보면 세 종류의 사람 그림이 있다. 각각 6개, 8개, 12개의 화보를 배치했다. 6개를 사용해 그린 사람은 한자 사람 인(人) 자를 고려했을 때 겨우 사람 모양으로 인식할 수 있다. 이 화보그림이 두 다리로서 있는 정도를 표현할 수 있는 것과 비교해 8개의 화보를 사용해 그린 사람은 팔을 분명히 식별할 수 있고 옆모습이라는 점을 분명히 알 수 있다. 다음 12개의 화보를 사용해 그린 사람은 앞을 보고 두 팔을 들어 올리는 등 특정 자세까지 표현할

1
75) “해상도”, 네이버 지식백과 검색, 두산백과, 검색일 2023.01.27.,
<https://terms.naver.com/entry.naver?docId=1180286&cid=40942&categoryId=328>
28

수 있다.

그러나 화보는 픽셀처럼 그 안에 다른 정보를 저장할 수는 없다는 점에서 픽셀 이미지와 다르다. 각 단위에 담긴 정보가 정해져 있고, 정보가 모두 달라 픽셀 이미지처럼 사실적인 이미지에 이르지 못하는 것이다. 따라서 화보그림은 다른 방향으로 표현의 확장을 노린다. 첫 번째는 배치 형태와 반복을 이용해 운동성을 표현하는 것이다. 이를 잘 보여주는 예로 앞서 소개한 물 수(水) 자형 거치대와 <화보10-하던 대로 해주세요>가 있다. 또한 화보그림은 격자 틀을 벗어날 수 없는 픽셀 이미지와 비교해 단위의 배치가 비교적 유연하다는 점을 활용해 운동성을 표현할 수 있다. 앞의 12개 화보를 사용해 그린 사람의 왼쪽 팔을 보면 오른쪽으로 조금 어긋나 있어 마치 팔을 흔드는 것과 같은 운동성을 느낄 수 있다.

다음으로 연속된 이미지를 이용하는 방법이 있다. 서로 연결되는 이미지를 이어 움직임을 표현하는 것이다. <화보그림-Farewell>의 왼쪽에 있는 사람은 양팔을 들고 앞을 보고 있고, 오른쪽 사람은 바닥에 엎드려 있다. 이 화보그림은 이 두 사람을 연결해 양팔을 들어 절하는 동작을 표현한 것이다. [작품도판 4-26] 그러나 이것은 떨어져 있는 두 화보그림이 서로 연결되어 있다는 암묵적인 합의가 있어야 그렇게 읽힐 수 있다는 점에서 한계가 있다.

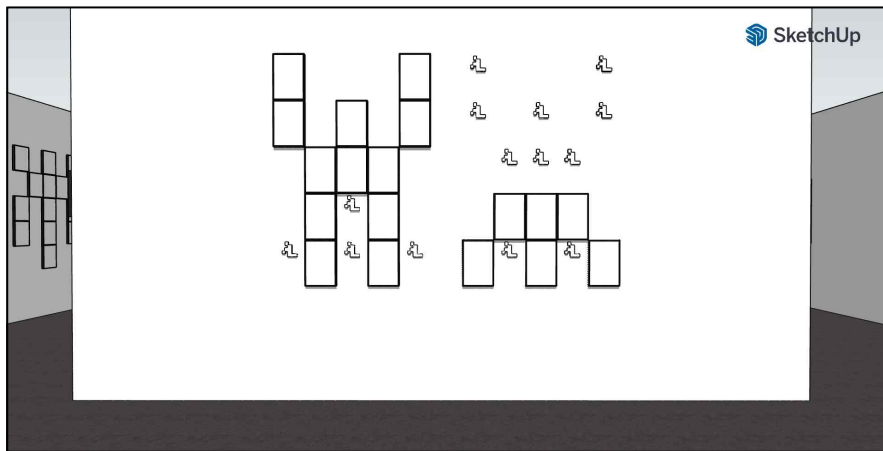


[작품도판 4-26]

<화보그림7-Farewell>, 2022,

한지에 목판화, 18개의 화보, 156.0×232.2cm

이때 합의의 수단으로 거치대를 활용해볼 수도 있다. 하얀색 거치대를 잔상처럼 이용해, 떨어져 있는 두 화보그림을 연결하는 것이다. [참고도판 11] 이외에도 거치대는 화보그림의 형태나 운동성을 보조하는 수단으로 쓰일 수 있다. 화보그림은 화보를 점이나 획처럼 사용하지만, 점과 획이 되기에 장방형의 화보는 다소 투박하다. 이때 거치대의 작은 크기와 정사각 비율은 획의 진행 방향을 연장하거나 자연스럽게 맺어주는 기능을 할 수 있다.



[참고도판 11] 거치대 이용 예시 스케치업

이처럼 화보그림과 픽셀 이미지를 비교하는 일은 나에게 과제를 던져 준다. 운동성을 표현하든, 직접 움직임을 표현하든, 거치대를 활용하든, 원리가 픽셀 이미지와 같다면 결국 해상도를 높여야 표현할 수 있는 경우의 수가 늘어난다. 황씨화보에게 주어진 과제가 해상도의 문제라면 우리는 보장된 길을 알고 있다. 장비건 프로그램이건, 색상 해상도건 이미지 해상도건, 기술은 픽셀 이미지가 정보를 더 정밀하게 담는 방향으로 나아갔다.

V. 맺음말

이 논문은 현대 동양화에서 발견할 수 있는 전통을 참조하는 전통, 즉 전이모사를 전통적인 방법론으로 모사하여 동양화와 전통의 관계를 밝히려는 나의 작업이, 어떤 가능성과 한계를 안고 있는지 밝히는 것에 그 목적을 두었다.

화보 작업을 시작한 2020년에 나는 반성 없는 전통의 계승이 전통의 가치를 서서히 떨어뜨리고, 곧 이미 확보하고 있던 의미까지 빼앗아 간다고 믿었다. 나는 이 정해진 결론을 향해 가는 시스템을 고안했는데, 원본이 화보 작업을 거쳐 모사본이 되면서 점점 그 본질을 잃어간다는 내용이었다. 그러나 전시장에서 이 시스템이 보여준 화보 작업과 모사본의 세계관은 예상과 달랐다. 이때 이를 볼 수 있었던 것은 큰 행운인데, 전시가 보여준 결과에 낙담하여 시스템의 각 단계가 그들의 독자적인 세계를 전개할 수 있도록 방치했고, 머지않아 그 흐름을 따라가게 되었기 때문이다. 이 연구도 그 흐름을 따라가는 연장선에 서 있었다.

그러나 이 논문의 I 장 ‘머리말’에는 이 내용이 빠지고 앞뒤의 이야기만 담았다. 안 그래도 반골 기질이 느껴지는 작업 동기에 이 에피소드가 더해졌을 때, 내가 만든 작품들이, 나의 변한 의도와 달리 공격적으로 읽힐 것이 염려되었기 때문이다. 그러나 글을 맺으며 이 이야기를 다시 꺼내는 것은, 본론에 관련 내용이 등장하기도 하고, 공격적으로 발화한 이 경험 또한 작업의 중요한 배경이기 때문이다. 글의 머리에서는 동양화와 전통의 관계에 의심을 가지게 된 이유와 전이모사를 파헤치기로 한 동기, 작품에 더할 동양화를 재정의하는 나의 방향을 다루었다. 여기에서 나는 황씨화보 제작의 가장 핵심이 되는 아이디어를 밝히는데, 이는 현대 동양화를 동양화의 참조점으로 재설정하여, 동양화가들의 눈을 과거가 아닌 미래를 향하게 해보자는 내용이다. 여기에 내가 동양화를 정의하는 방법인 전통매체 연구를 더했고, 이 시각은 황씨화보의 구조와 이 작품 연구 논문 전체를 타고 흐른다.

논문의 II 장에서는 전이모사에 대한 해석을 검토하여 전이모사가 기

운생동, 골법용필과 함께 그림을 익히는 중요한 구조를 형성함을 확인했다. 이를 바탕으로 과거 참조의 굴레를 깨는 규칙을 세워 세상에 없던 그림을 만드는 것이 모사 전통을 모사하는 이 작업의 목표임을 확인했다. 이어서 모사의 대응점으로 화보를 이용한 모사를 설정한 이유를 밝히고, 『십죽재서화보』, 『개자원화전』(이하 개자원) 등 화보류 서적에서 찾은 매력을 중심으로 황씨화보에 화보 형식을 어떻게 반영하는지 살폈다. 화보의 매력은 미술품으로서 가진 외적인 매력과 교재의 기능이 가진 매력, 회화 대중화에 기여한 역사적 사실에서 오는 매력 등이 있었다. 외적인 매력은 수인 목판화의 인혼미와 도목미를 살리되 하나의 모본에 대한 화보의 규모를 키워, 모본과의 격차를 줄이는 방향으로 반영했다. 교재의 기능은 이론의 비중을 낮추고 모본의 세부 표현과 재료 기법에 관한 부분을 대폭 늘렸다. 이는 개자원의 구조가 책이 발행된 당시엔 교재로서 훌륭한 기능을 했으나, 현대 동양화 학습에는 맞지 않음을 확인하고, 매체 학습의 비중을 늘린 결과이다. 역사적 사실에서 오는 매력은 아직 반영하여 결과로 만들어내지는 못했다. 동아시아 삼국의 인식에는 차이가 있었으나 결과적으로 화보가 회화의 대중화에 기여한 것은 사실이다. 나는 황씨화보 또한 이와 같은 역할을 할 수 있도록 여전히 방법을 모색하고 있다. 마지막으로 작품 전체에 흐르는 모사 전통의 체계를 정리해 황씨화보를 이용할 수 있는 토대를 마련했다. 모·임·방의 체계를 모, 대임, 배임, 원임, 부분임, 학형적 방작, 재해석적 방작, 추인적 방작 등으로 세분한 장지성과 김홍대의 연구를 재해석·단순화하여 이를 저항 없이 작품에 반영하고, 설명할 수 있게 되었다.

Ⅲ 장 ‘황씨화보의 구조’에서는 화보를 만드는 저자 황씨에 대해 알아보고, 모본, 화보, 모사본의 구조가 전이모사에 대한 내 생각을 어떻게 드러내고 있는지 항목별로 나누어 각각 살펴보았다. 모본, 화보, 모사본의 구조는 과거 참조의 굴레를 부정적으로 본 한 전시에서 이미 마련되었다. 부정적인 시각은 반복적인 행동만을 하는 기계의 모습으로 표현되었는데, 나는 이 전시를 통해 화보와 모사본이 각자의 고유한 세계를 형성함을 확인했고, 스스로 변화할 수 있는 존재 ‘저자 황씨’를 만들어

작품의 구조를 재설정했다. 모본의 범위는 서화와 현대 동양화로 설정했고, 그중에도 우선 나의 그림을 화보 제작의 모본으로 삼았다. 내 그림은 사적인 풍경화로, 스마트폰 카메라로 찍은 사진이 그림의 대상이 된다. 이는 황씨에 의해 재해석되는데, 그는 모본이 가진 사적인 풍경보다는 매체에 관심을 보인다. 따라서 내 그림의 모본으로서의 가치는 지필묵을 그저 도구로 사용하면서도 용필 용묵 등 전통적인 기법을 포함하는 점에 있다. 화보는 황씨화보를 위해 제작한 유일한 작품으로서 내가 과거 참조의 골레를 어떤 방법으로 벗어나려는지 보여준다. 화보는 구성을 통해 내용을 드러낸다. 화보는 표지, 서문, 본문, 부록으로 현대 출판물과 유사한 구성을 가진다. 서문에 황씨는 현대 동양화의 문제를 해결하기 위한 답으로 평범함을 제시하고, 그가 선택한 평범한 그림을 학습하거나 그대로 이용하기를 권유한다. 본문의 목차는 아홉 종류의 자연과 한 종류의 인공물로 이루어져, 과학적 세계관 아래 동양화의 화목을 새로 배치한다. 황씨는 그 화목을 기준으로 내 그림을 분류하고, 그 내용이 무엇이든 도구를 익히는 매체로 납작하게 눌러버린다. 부록은 화보 작업을 시작할 때의 문제의식을 상기시키는 창구로 기능하며 필묵이 사실은 하나의 매체일 뿐임을 드러낸다. 황씨화보의 모사본은 화보를 참고하여 제작하는데, ‘화보 학습하기’, ‘화보 재배치하기’, ‘화보로 치환하기’ 등의 방법을 통해 이루어진다. 마지막으로 나는 황씨화보와 ‘뚫린 벼루’의 세계관을 연결하여 세계관을 확장하기를 바라는데, 이는 황씨화보 또한 ‘뚫린 벼루 이야기’가 만들어낸 또 다른 모사본임을 암시한다.

IV 장 ‘황씨화보의 조형적 특징과 재료 기법’에서는 앞에서 제시한 모본, 화보, 모사본의 구조를 그대로 가져와 각각의 조형적 특징과 재료 기법을 확인했다. 황씨화보의 모본은 스마트폰 카메라로 찍은 사진을 그린 그림으로 사진 속의 이미지는 내가 본 적이 없거나, 기억에 없고, 어딘지 어색하게 잘려 있으며, 원근법적으로 해석된 세계를 보여준다는 특징이 있다. 이를 사실적으로 옮기는 과정은 포토리얼리스트들을 연상시키는데, 그들과 마찬가지로 나의 관심사도 점차 매체를 향해 나아갔다.

이후 나의 그림에는 흡수와 접착에 따른 층이 형성되었는데, 황씨는 수인목판화와 유인목판화를 혼용하여 이를 충실히 재현한다. 마지막으로 표본은 적지만 황씨화보의 몇몇 모사본은 내게 다음 단계를 일러준다. 화보의 초기작을 모사한 <방모방명가화보>를 통해서는 세계관을 확장해야 함을 알 수 있었고, <화보그림>을 통해서는 화보의 해상도를 높여야 함을 알 수 있었다. 그러나 황씨화보의 모사본은 대체로 가능성의 영역으로 남아 논문으로 정리하기에 무리가 있다.

나는 이 연구를 통해 전통이 어떻게 재해석되는지 조금 더 먼 거리에서 바라볼 수 있었고, 앞으로 이를 어떻게 이용할 수 있을지 깊이 고민하는 시간을 가졌다. 황씨화보는 매체론으로서, 그리고 동양화에 대한 메시지로서 어느 정도 성과를 달성하고 있다. 나는 지금까지 지필묵의 온갖 기법을 결합하여 사진적 이미지를 그려왔는데, 황씨화보는 이때 사용한 기법들을 하나로 잘 정리해주었다. 또한 기법의 재현에 판화를 활용한 선택은 전통매체의 여러 특성을 상기시키고 내가 주목해야 할 새로운 지점을 제시했다. 다음으로, 이 기획이 동양화에 던질 수 있는 가장 중요한 메시지는 전통의 문제를 바라보는 방향을 전환하라는 것에 있다. 이 메시지의 의의는 이를 던진 순간, 동양화가(東洋畫家) 자신이 동시대적인 토대 또한 가지고 있다는 사실을 알게 해주는 것에 있다. 현대 동양화가의 시선이 사생으로, 문인화로, 불화로, 고대 벽화로, 자꾸만 과거를 향해 나아가는 것으로 보여도, 처음의 동양화가 근대의 소산이었듯 지금의 동양화도 이미 동시대적이다. 그렇다면 지금 내 앞으로 동양화라는 광범위한 이름을 가지고 오는 다소 딱딱한 이 화보 작업은 현재와 과거 사이의 공간을 채워 디딜 수 있는 단단한 땅을 마련해준다.

이 연구는 또한 나에게 당장 시작할 수 있는 과제와 고민이 더 필요한 과제를 던져주었다. 황씨화보는 일종의 세계관으로 관객이 이 세계관으로 들어와 화보를 이용할 수 있도록 개정되어야 한다. 이를 위해서 우선 더 많은 경우의 수를 담을 수 있도록 화보의 개수를 늘려, 모사본의 해상도를 높여야 한다. 그리고 모사본을 만드는 몇 가지 아이디어를 마련했으니, 이를 실제로 구현해내고, 만든 것을 다시 살펴봐야 한다. 이것

은 당장 시작할 수 있는 과제다.

고민이 더 필요한 과제는 본문의 각 항목에서 언급한 예상치 못한 발견들이 던져준다. III 장에서 발견한 ‘반복적인 거리두기’와 IV 장에서 발견한 ‘자료수집 방식의 변화’는 마치 황씨화보가 ‘회화의 매체(나의 경우 전통매체)를 향하는 관심’을 발견한 것에서 시작된 것처럼 좋은 기폭제가 될 것이다.

참고문헌

- 왕안절 모고(王安節 摹古), 이어 논정(李漁 論定), 『芥子園畫傳』, 1679, 서울대학교규장각 소장.
- 이원섭, 『완역개자원화전』, 서울:능성출판사, 1980.
- 가라타니 고진(柄谷行人), 『일본근대문학의 기원』, 박유하 역, 서울:도서출판b, 2010.
- 갈로, 『중국회화이론사』, 강관식 역, 파주:돌베개, 2010.
- 고바야시 히로미쓰, 『중국의 전통관화』, 김명선 역, 서울:시공아트, 2002.
- 롤랑 바르트, 『밝은 방』, 김웅권 역, 서울:동문선, 2006
- 루이즈 K. 마이즐, 『포토리얼리즘』, 이영준 역, 서울:열화당, 1990
- 이마미치 도모노부, 『동양의 미학』, 조선미 역, 서울:다할미디어, 2005.
- 장언원 외, 『중국화론선집』, 김기주 역, 고양:미술문화, 2002.
- 김바라세이고, 『동양의 마음과 그림』. 민병산 역, 서울:새문사, 1978.
- Park, J.P., A new Middle Kingdom : painting and cultural politics in late Chosŏn Korea (1700-1850), (University of Washington Press, 2018).
- 김경화, 「휴대폰 카메라와 사진 찍기 - 일상적 시각 기록 장치에 대한 미디어 고고학적 탐구」, 『언론정보연구』 54-1(2017): 48-74.
- 김명선, 「『芥子園畫傳』 初集과 조선 후기 남종산수화」, 『美術史學研究』 210(1996): 5-33.
- 김민지. 「메타미디어와 창작 패러다임 변화」. 『한국과학예술포럼』 32(2018): 13-22.
- 김백균, 「“골법용필(骨法用筆)”의 재인식」, 『中國學論叢』 35(2012): 201-219.
- 김백균, 「동북아시아 ‘미술’ 수용의 역설적 위상 도치」. 예술문화융합연구 11권(2019): 5-12.
- 김백균, 「한국화, ‘동시대성’을 묻는다」, 아트인컬처(2018.07): 115-121.
- 김소연, 「韓國 近代 ‘東洋畫’ 教育 研究」, 이화여자대학교 박사학위논문(2011)
- 김홍대, 「朝鮮時代 倣作繪畫研究」, 홍익대학교 석사학위 논문(2003)

- 류재만, 「조선시대 화원교육에 대한 미술 교육적 재고」,
『조형교육』 28(2006): 159-183.
- 목수현, 「'한국화(韓國畫)'의 불우한 탄생」. 동아시아문화연구 제62집(2015.08):
53-78.
- 변명희, 「동양 서화 임모의 예술철학적 연구」, 성균관대학교
박사학위논문(2017)
- 박은순, 「古와今の變奏: 姜世晁의 寫意山水畫」, 『溫知論叢』 37(2013):
451-497.
- 박이숙, 「中國 水印木版畫에 대한 研究」, 성신여자대학교 석사학위논문(2003)
- 송혜경, 「『顧氏畫譜』와 조선후기 회화」, 『미술사연구』 19(2005): 145-180.
- 신영상, 「동양화의 정신과 임모에 관한 소고-정신과 기조를 중심으로」,
서울대학교 석사학위논문(1982)
- 염정삼, 「고(古)-금(今) 서체의 단절과 계승에서 본 전서(篆書)의 의미」,
『중국어문학지』 45(2013): 391-428.
- 오혜진, 「조선 후기 남종화풍 문인산수화의 모방과 창작」,
『미술사론선』 42(2016): 59-82.
- 윤승희, 「조선 후기 『芥子園畫傳』 初集의 수용과 산수화 제작과의 관계」,
『美術史學研究』 295(2017): 111-152.
- 이지은, 「전환된 전통: 서구 국제 비엔날레 작품작을 통해 본 한국현대미술과
전통」, 『미술사와 시각문화』 vol.29(2022): 244-281.
- 장지성, 「山水畫 臨摹에 관한 研究」, 홍익대학교 석사학위논문(1995)
- 조민환, 「동양예술(東洋藝術)에서의 모방(模倣)과 창조(創造)에 대한
유가(儒家)적 고찰 - 法古創新을 중심으로」, 『중국학보』 56(2007):
419-442.
- 차미애, 「『십죽재서화보』와 표암 강세황」, 『다산과 현대』 3(2010): 171-210
- 홍선표, 「상업출판문화와 『개자원화보』 초집의 편찬내용」,
『이화여자대학교 한국문화연구』 12(2007): 41-63.
- Zhang, Gillian Yanzhuang, “Making a Canonical Work: a Cultural History of
the Mustard Seed Garden Manual of Painting, 1679-1949” , East Asian
publishing and society(2020): 73-113
- 유근택, <다시, 바로, 함께, 한국미술> 공개 세미나V, 예술경영지원센터, 2019.

왕요정(王耀庭, Wang Yao-ting), 『전이모사(傳移模寫)-The Tradition of Re-Presenting Art - Originality and Reproduction in Chinese Painting and Calligraphy』. 國立故宮博物院, 2007.

「상업화랑은 왜 상업화랑일까?」, 『상업화랑 웹진』 vol.1(2020),
<http://sahngupgallery.com/webzine1-01>

사전 사이트, www.shufazidian.com
황규민 홈페이지, www.kyuminhwang.com

두산백과, “할”, 네이버 지식백과 검색, 검색일 2023.01.26.,
<https://terms.naver.com/entry.naver?docId=1161512&cid=40942&categoryId=31543>.

두산백과, “해상도”, 네이버 지식백과 검색, 검색일 2023.01.27.,
<https://terms.naver.com/entry.naver?docId=1180286&cid=40942&categoryId=32828>

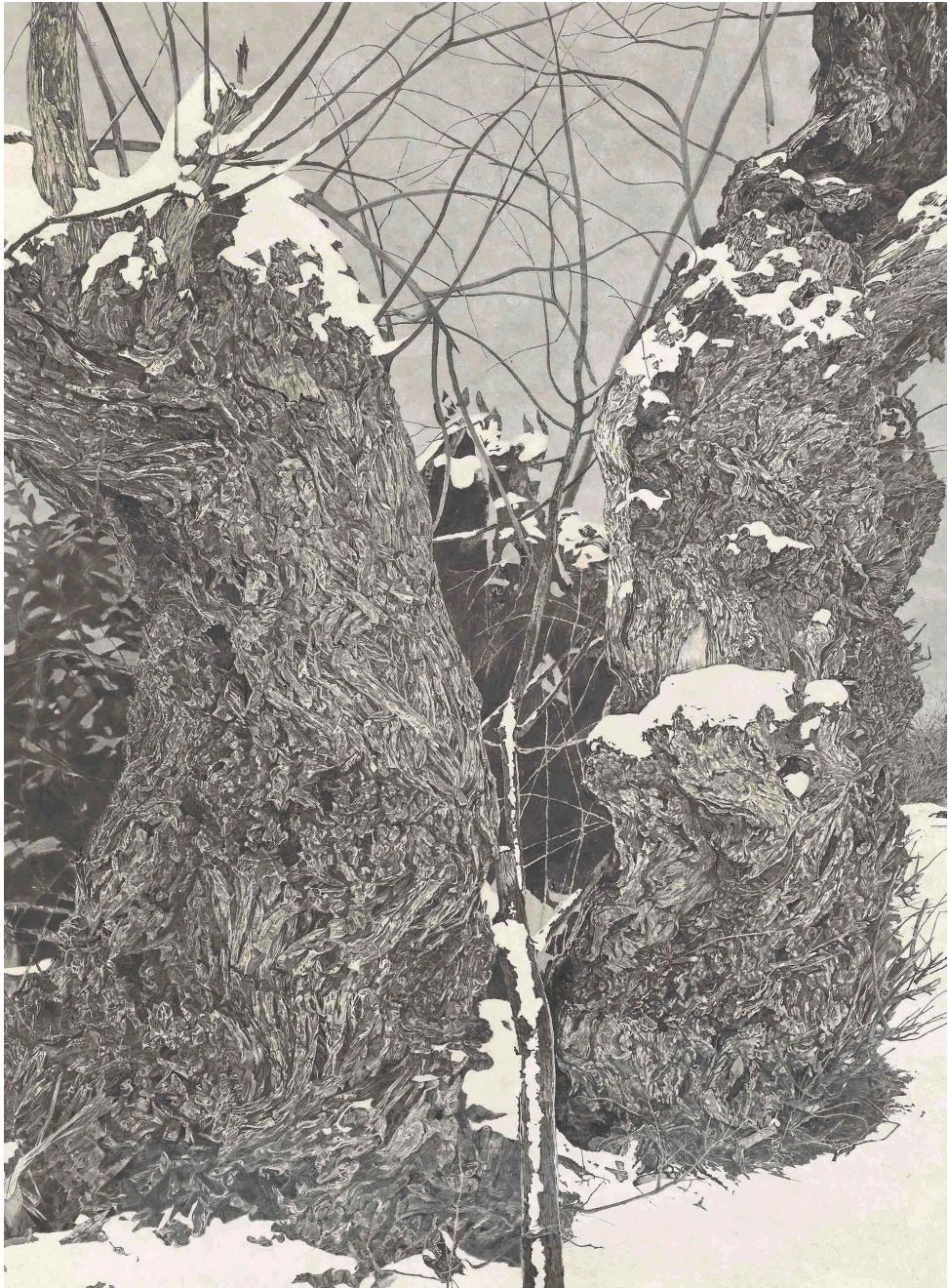
미술대사전(용어편), “묵회”, 네이버 지식백과 검색, 검색일 2023.01.26.,
<https://terms.naver.com/entry.naver?docId=260514&cid=42635&categoryId=42635>

색채용어사전, “픽셀 이미지”, 네이버 지식백과 검색, 검색일 2023.01.27.,
<https://terms.naver.com/entry.naver?docId=270932&cid=42641&categoryId=42641>

세계미술용어사전, “화보”, 네이버 지식백과 검색, 검색일 2022.10.2.,
<https://terms.naver.com/entry.naver?docId=895389&cid=42642&categoryId=42642>

표준국어대사전, “바나나”, 네이버 사전 검색, 검색일 2022.11.5.,
<https://ko.dict.naver.com/#/entry/koko/e2b48c6c9c004778bf90b345f51ad679>

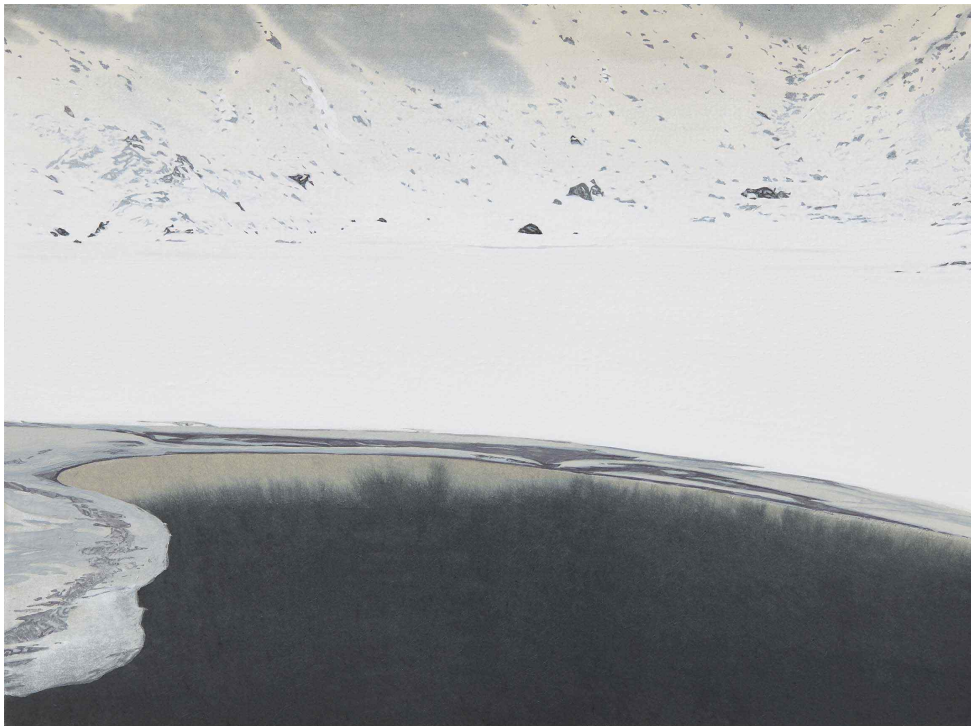
작품집



〈종단(縱斷)-벼락 맞은 나무〉, 2021, 한지에 수묵, 호분 180.0×130.0cm



〈Boundaries〉, 2020, 한지에 수묵, 호분, 석채, 180.0×130.0cm



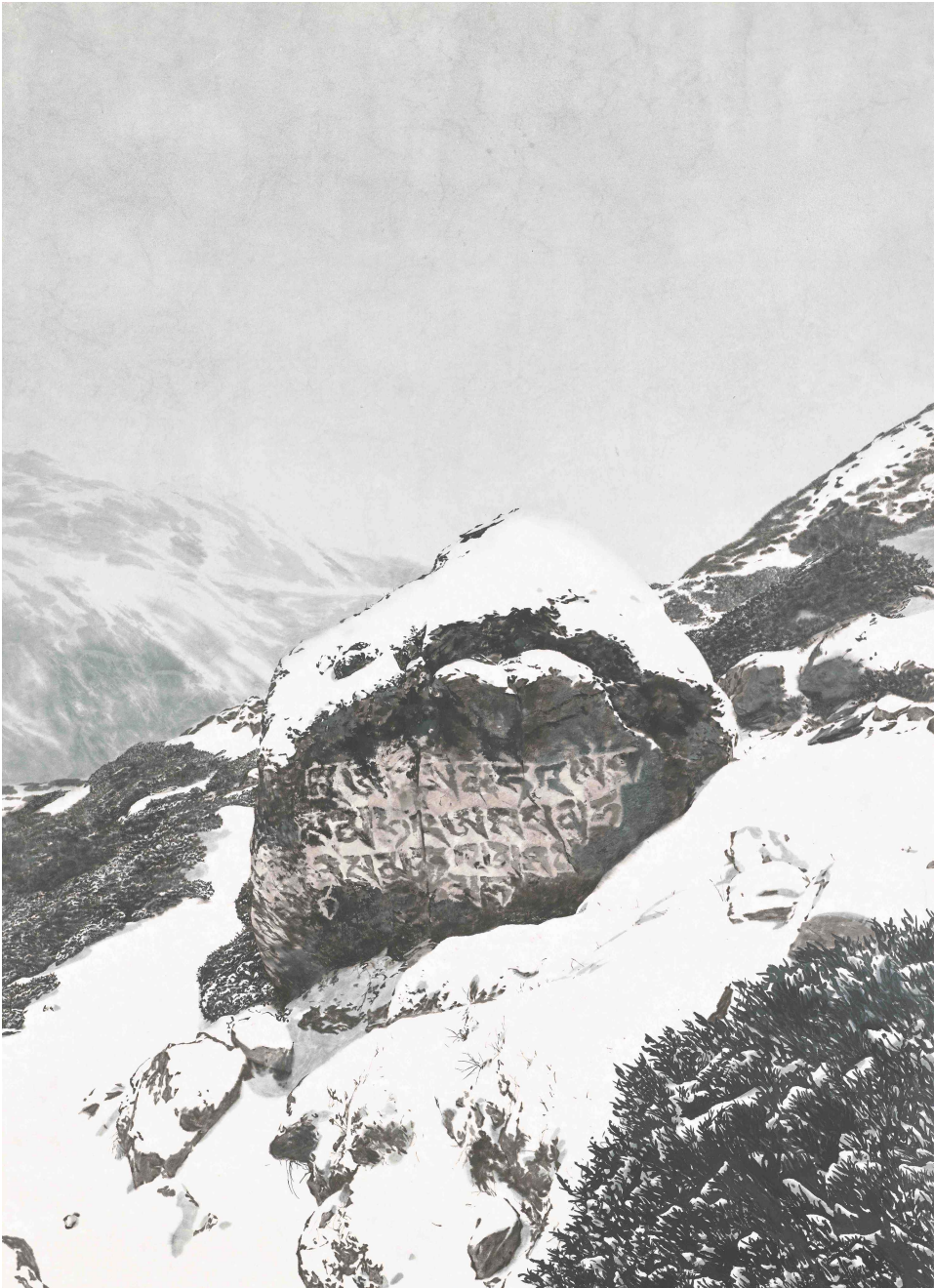
<The Lake>, 2019, 한지에 수묵, 호분, 53.0×72.7cm



〈물을 끄는 사람〉, 2018, 한지에 수묵, 분채, 석채, 90.9×60.6cm



〈Entrances〉, 2020, 한지에 수묵, 89.0×175.0cm



〈Beyond the Stone〉, 2019, 한지에 수묵, 162.1×112.1cm



〈Untitled〉, 2019, 한지에 수묵, 호분, 석채, 92.0×66.0cm



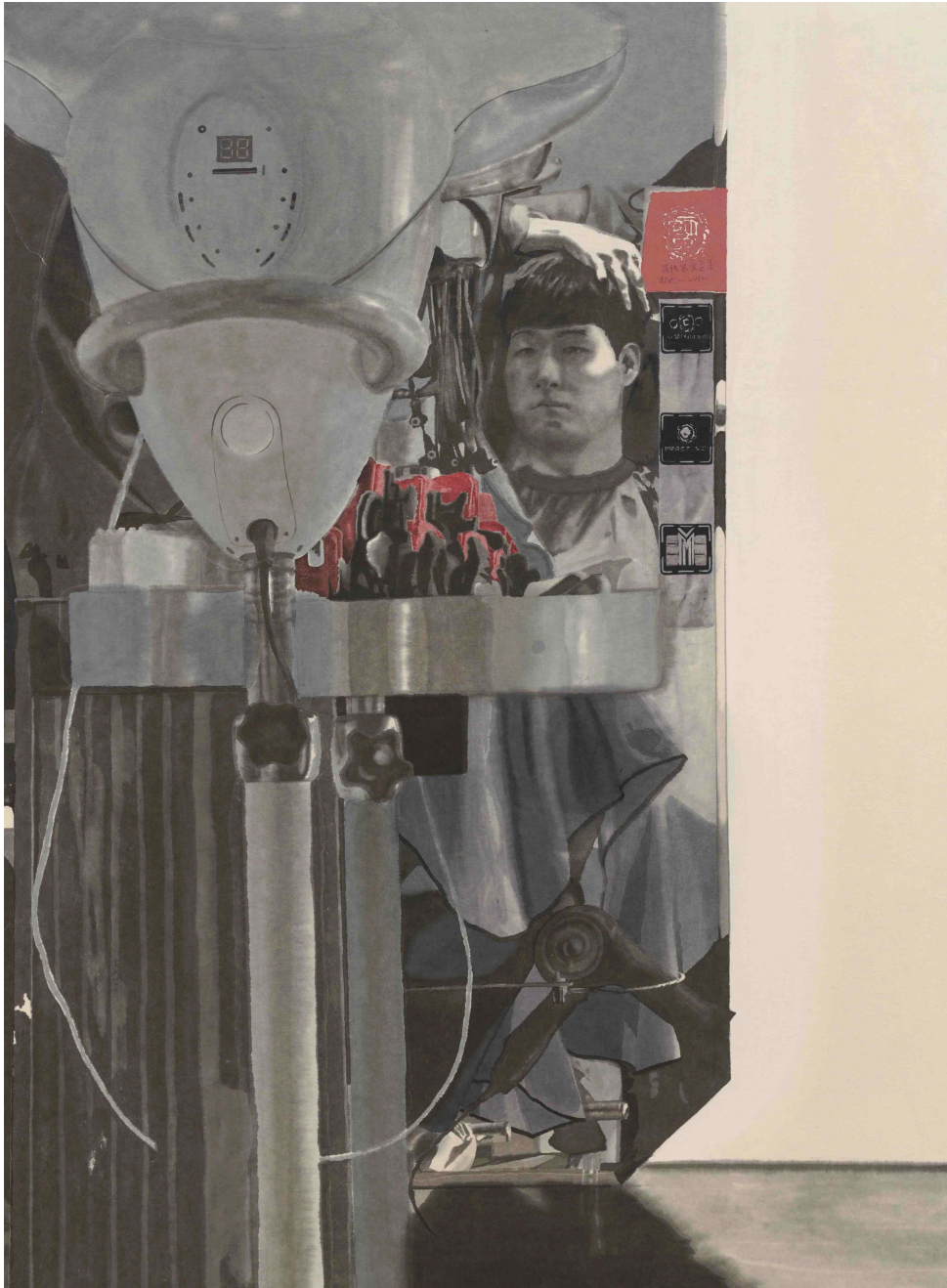
〈Muh Emdap Inam Mo〉, 2019, 한지에 수묵, 호분 배채, 175.0×334.0cm



〈境-지칭〉, 2018, 패널에 호분, 떡, 석채91.0×91.0cm



<Spotlight>, 2020, 한지에 수묵, 호분, 석채, 180.0×130.0cm



〈하던 대로 해주세요〉, 2020, 한지에 수묵, 백토, 분채, 석채, 180.0×130.0cm



〈The Lake〉, 2021, 한지에 수묵, 호분, 석채, 53.0×72.7cm



〈獨-북한산에서〉, 2016, 한지에 수묵, 73.0×140.0cm



〈그림자 놀이〉, 2020, 한지에 수묵, 호분, 석채 배채, 180.0×140.0cm



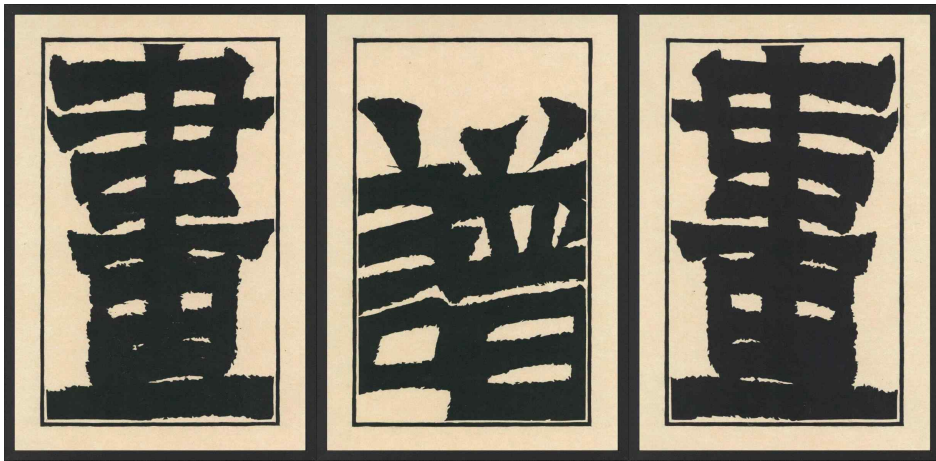
〈Beyond the Stone〉, 2021, 한지에 수묵, 170.0×130.0cm



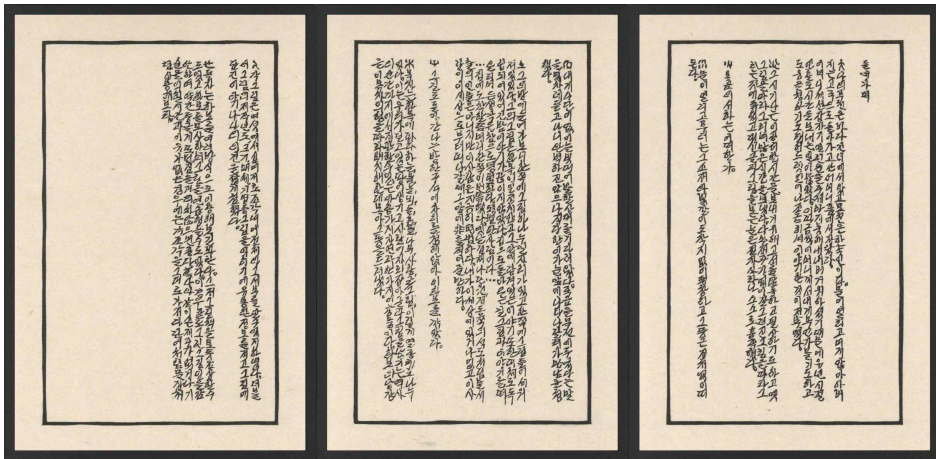
〈Boundaries〉, 2021, 한지에 수묵, 180.0×130.0cm



〈Too Late〉, 2022, 한지에 수묵, 백토, 호분, 석채, 52.3×40.6cm



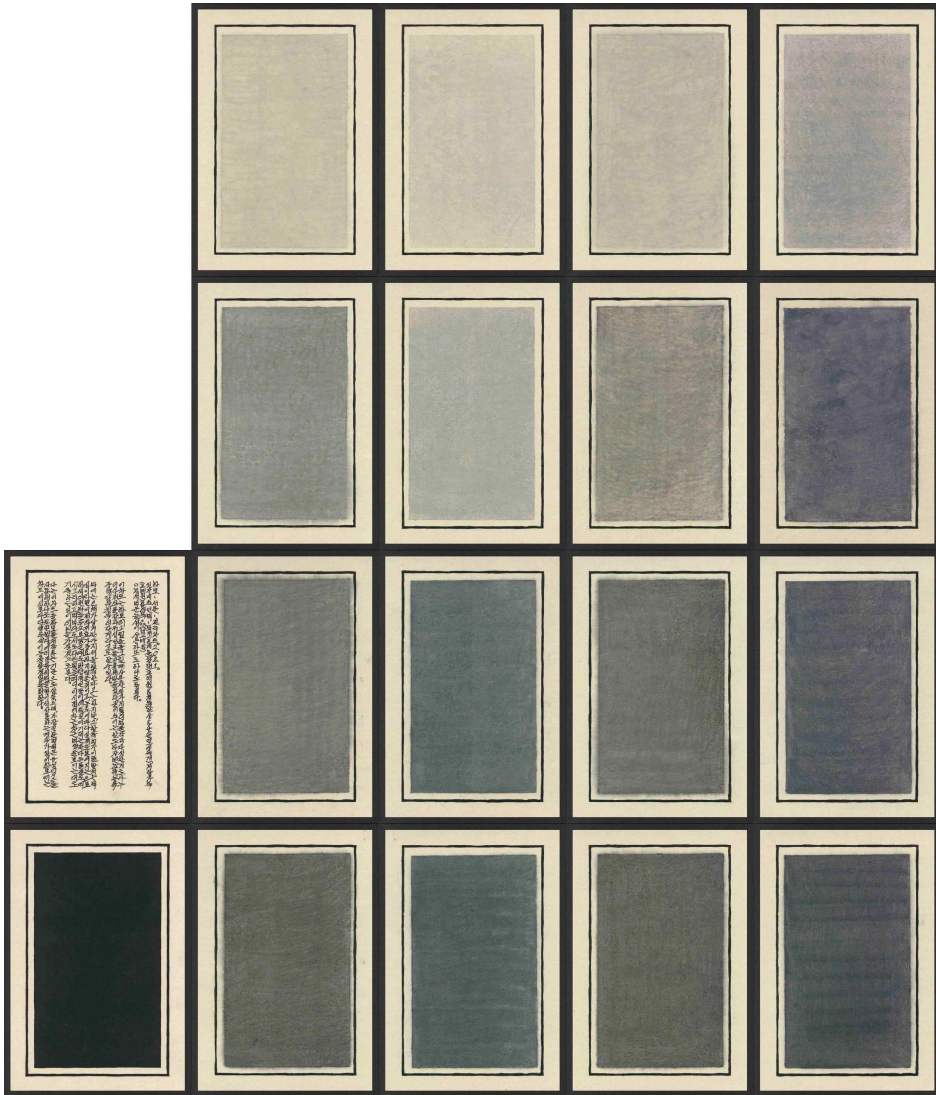
<화보-표지>, 2021, 한지에 목판화, 31.2×63.6cm



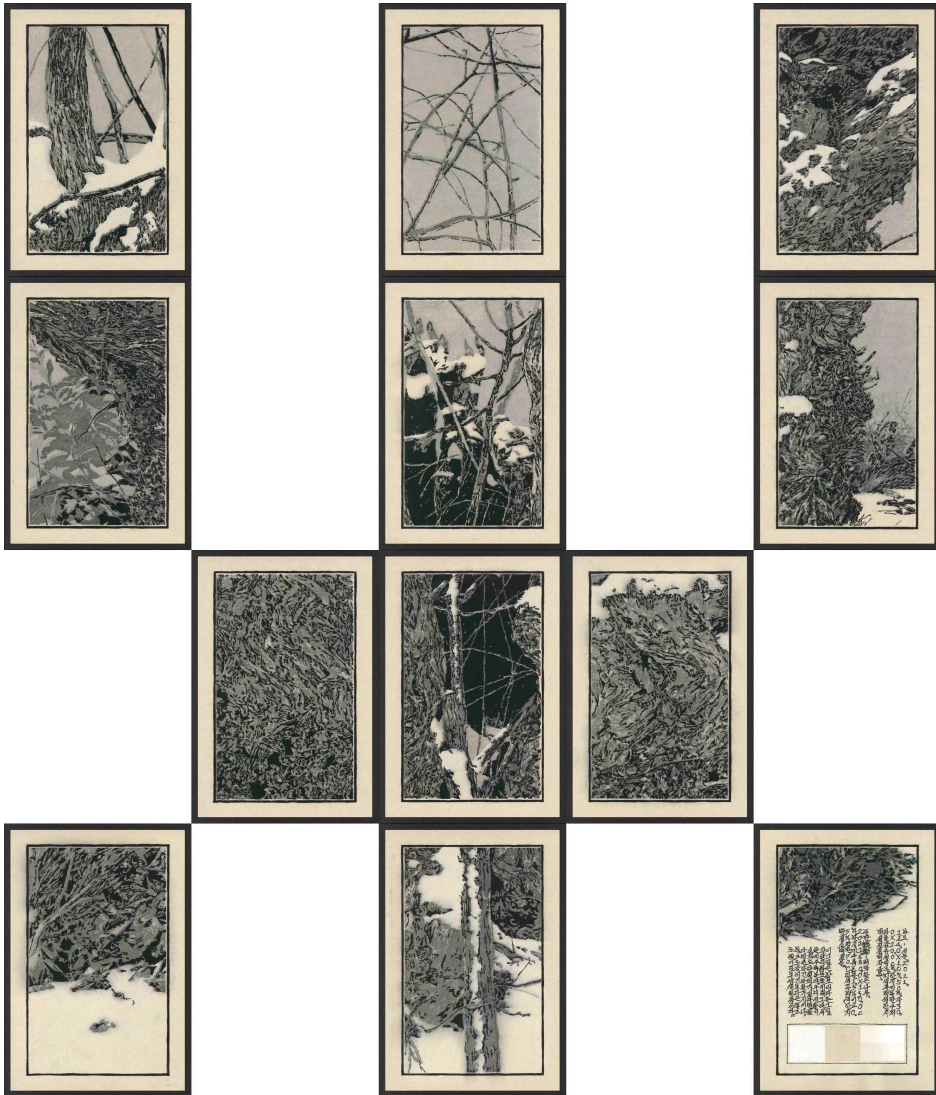
<화보-서문-들어가며>, 2022, 한지에 목판화, 31.2×63.6cm



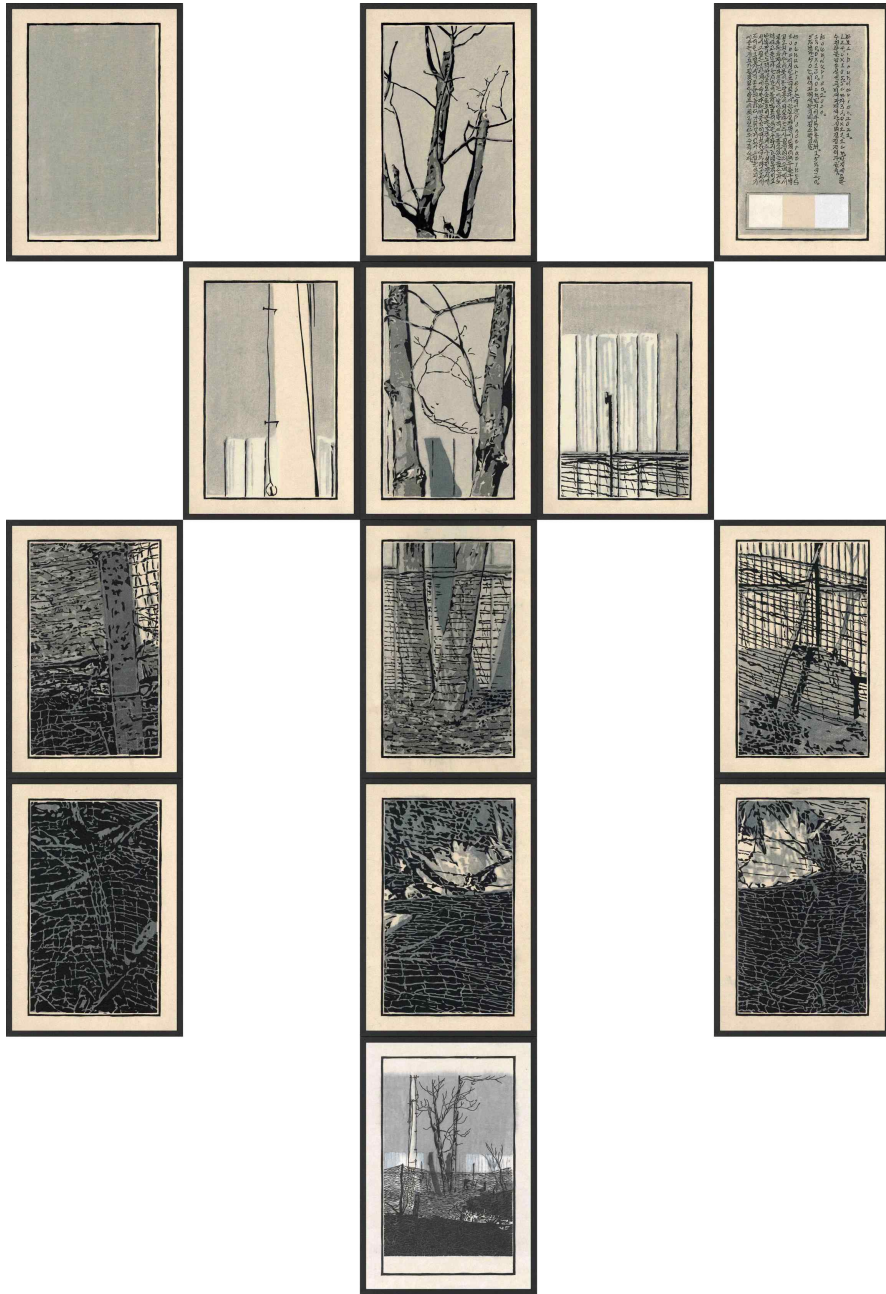
<화보-서문-목회>, 2021, 한지에 목판화, 31.2×127.2cm



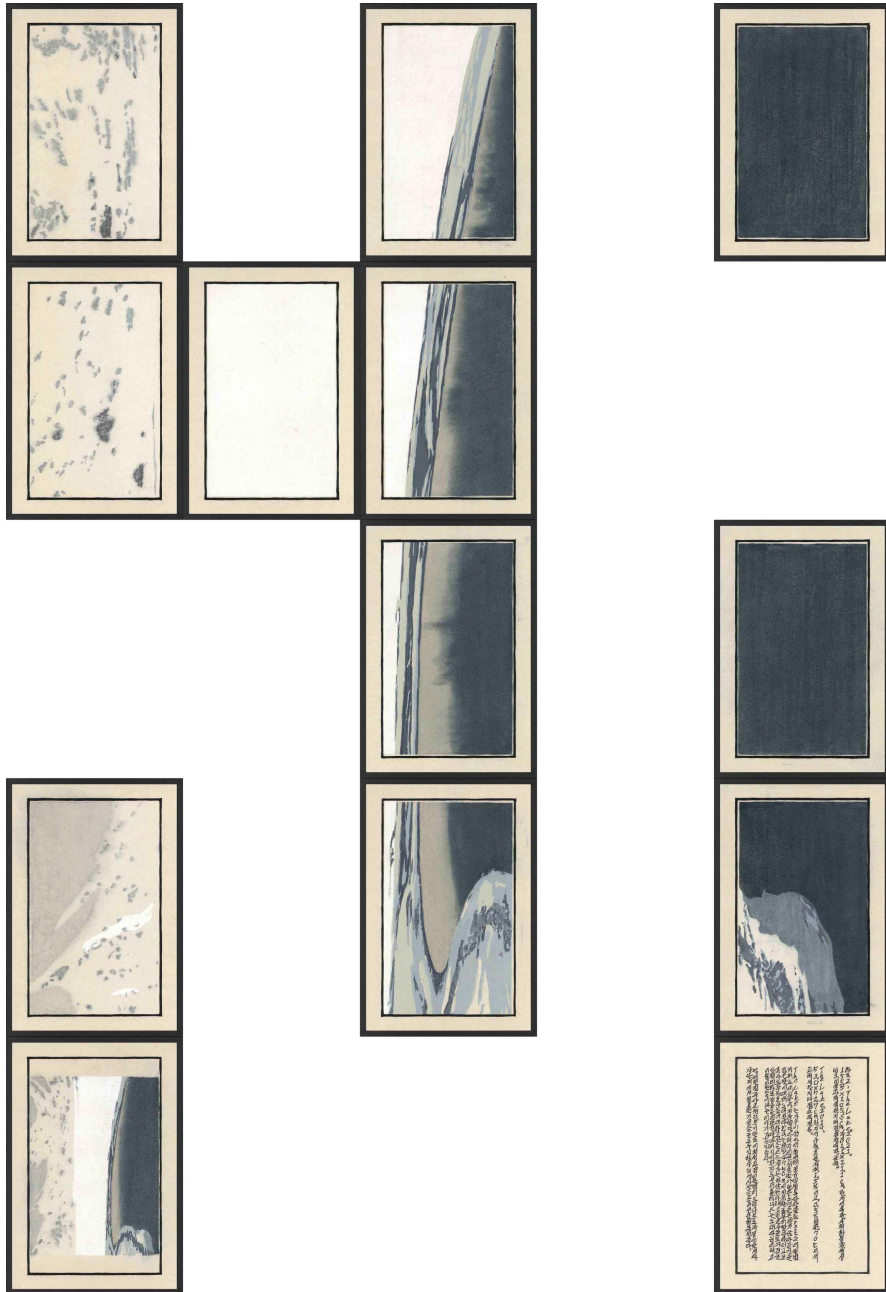
〈화보-서문-컬러차트〉, 2021, 한지에 목판화, 124.8×106.0cm



<화보-서문-종단>, 2021, 한지에 목판화, 124.8×106.0cm



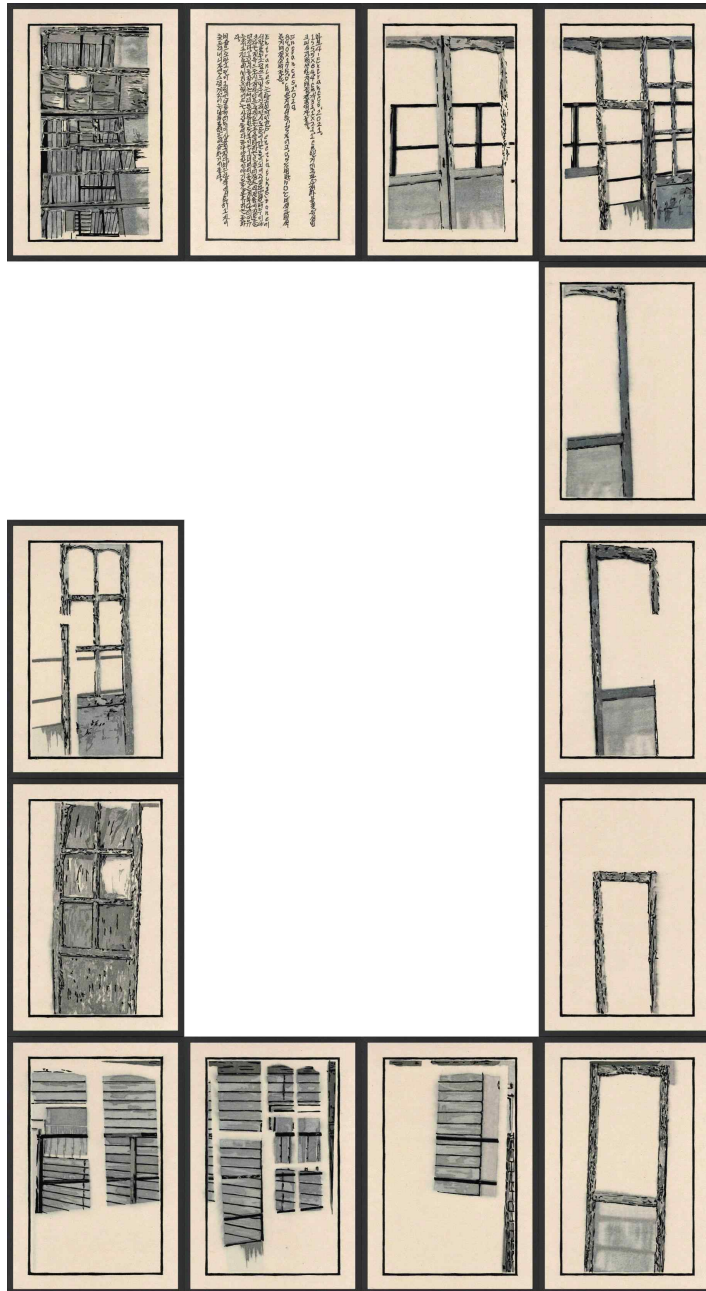
<화보1-Boundaries>, 2021, 한지에 목판화, 156.0×106.0cm



〈화보2-The Lake〉, 2021, 한지에 목판화, 156.0×106.0cm



<화보3-사람들>, 2021, 한지에 목판화, 124.8×63.6cm



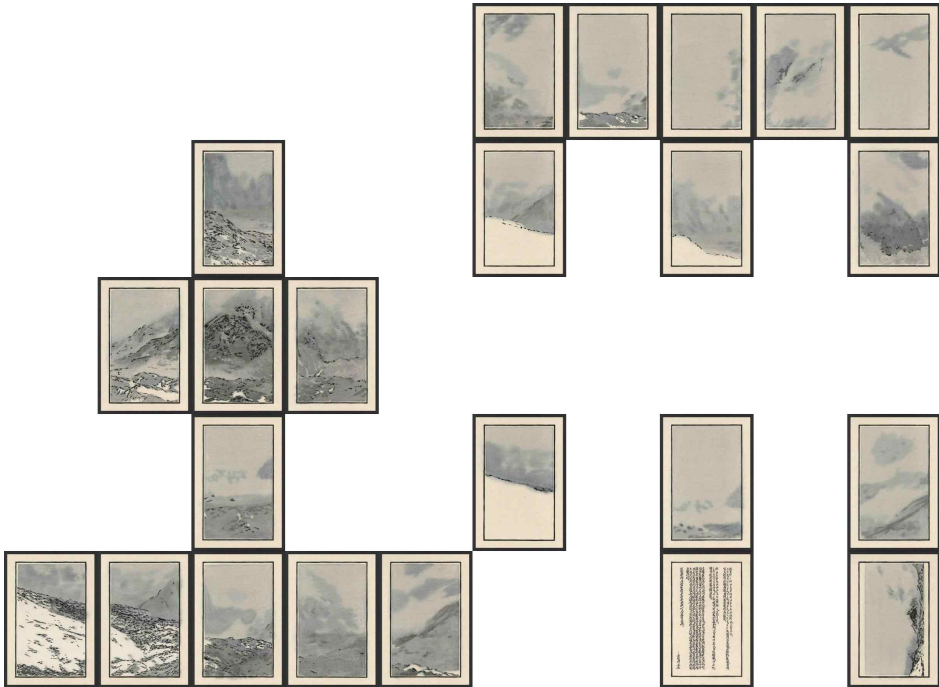
〈화보4-Entrances〉, 2021, 한지에 목판화, 156.0×84.8cm



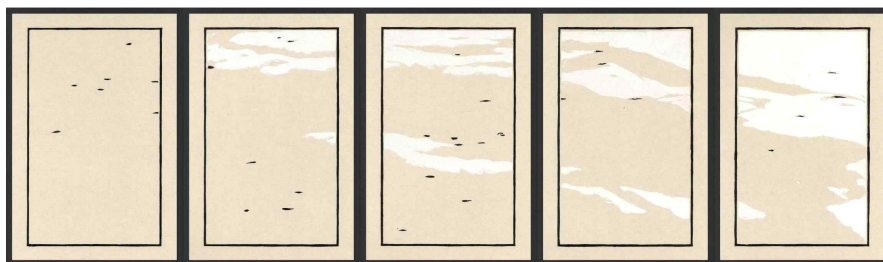
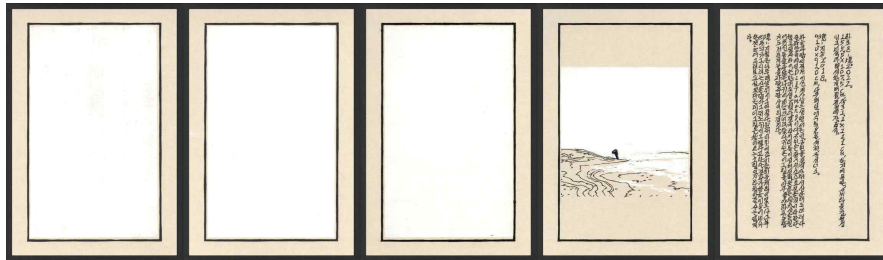
<화보5-Beyond the Stone>, 2021, 한지에 목판화, 156.0×106.0cm



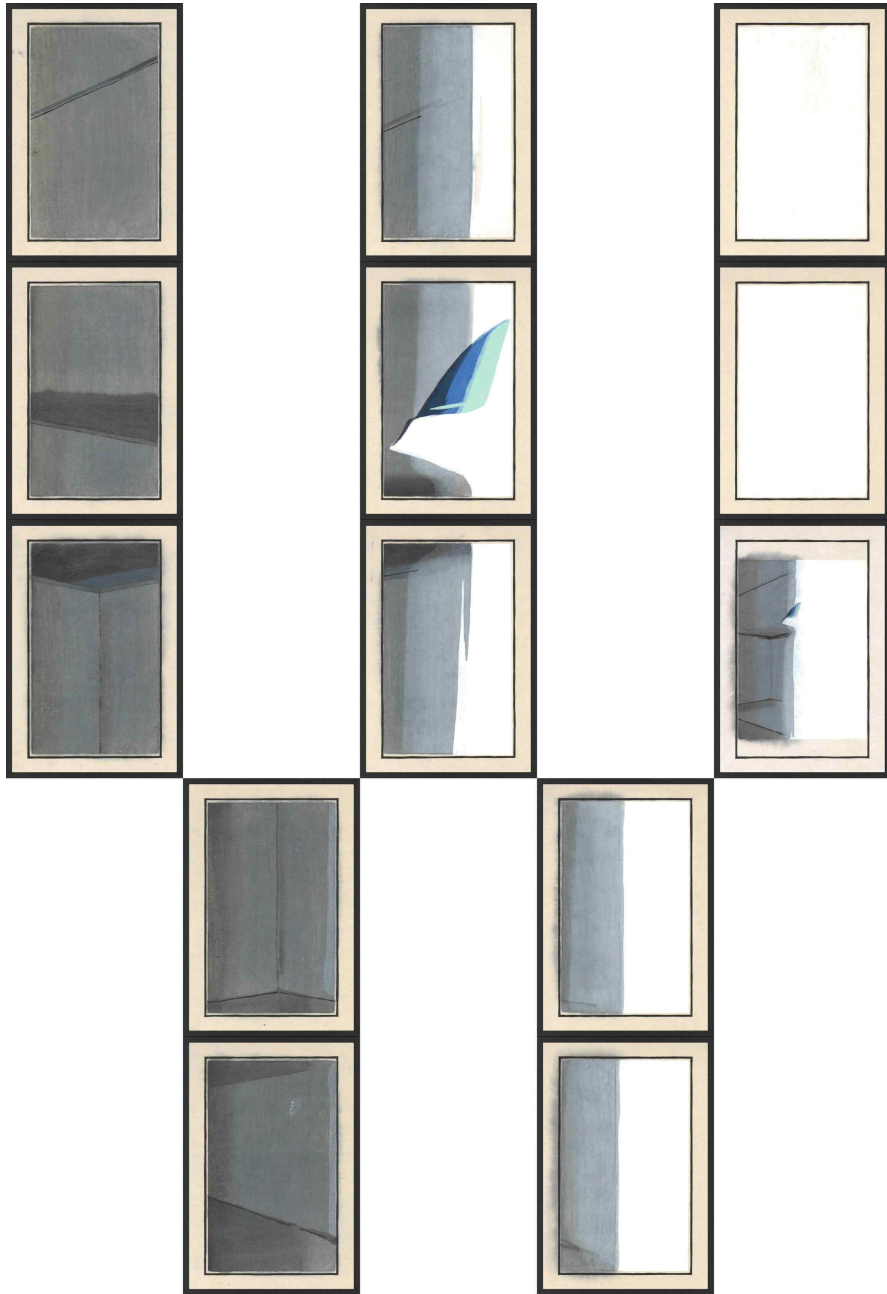
<화보6-Untitled>, 2021, 한지에 목판화, 156.0×84.8cm



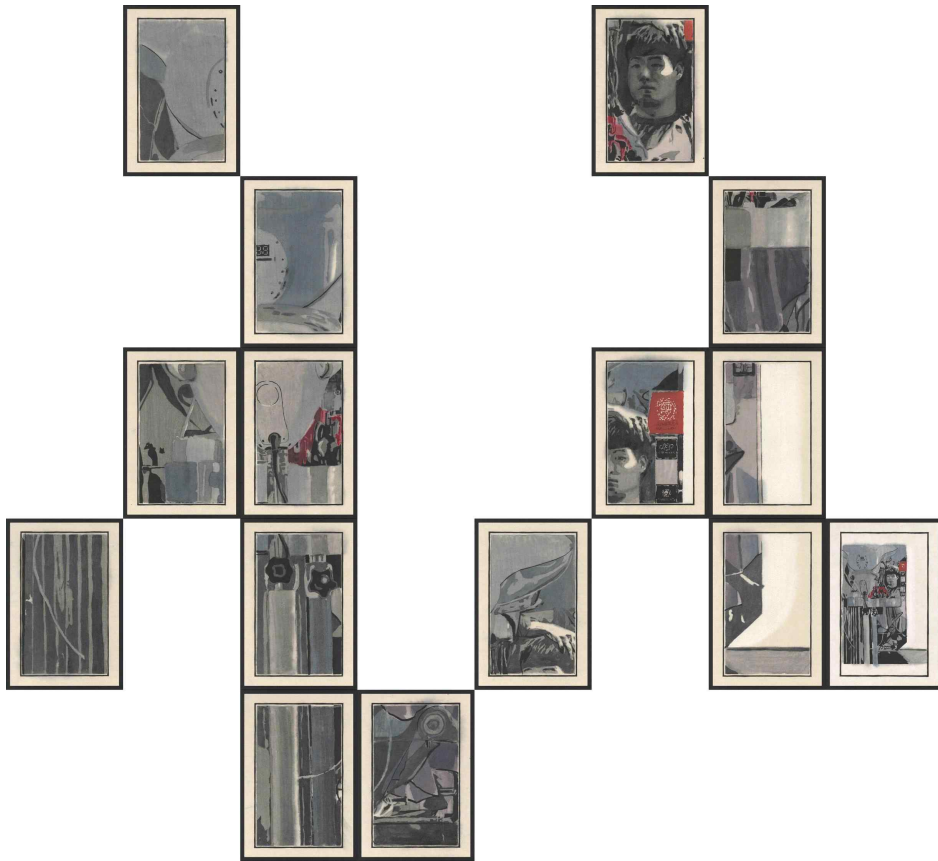
<화보7-MuhEmdapInamMo>, 2022, 한지에 목판화, 156.0×211.0cm



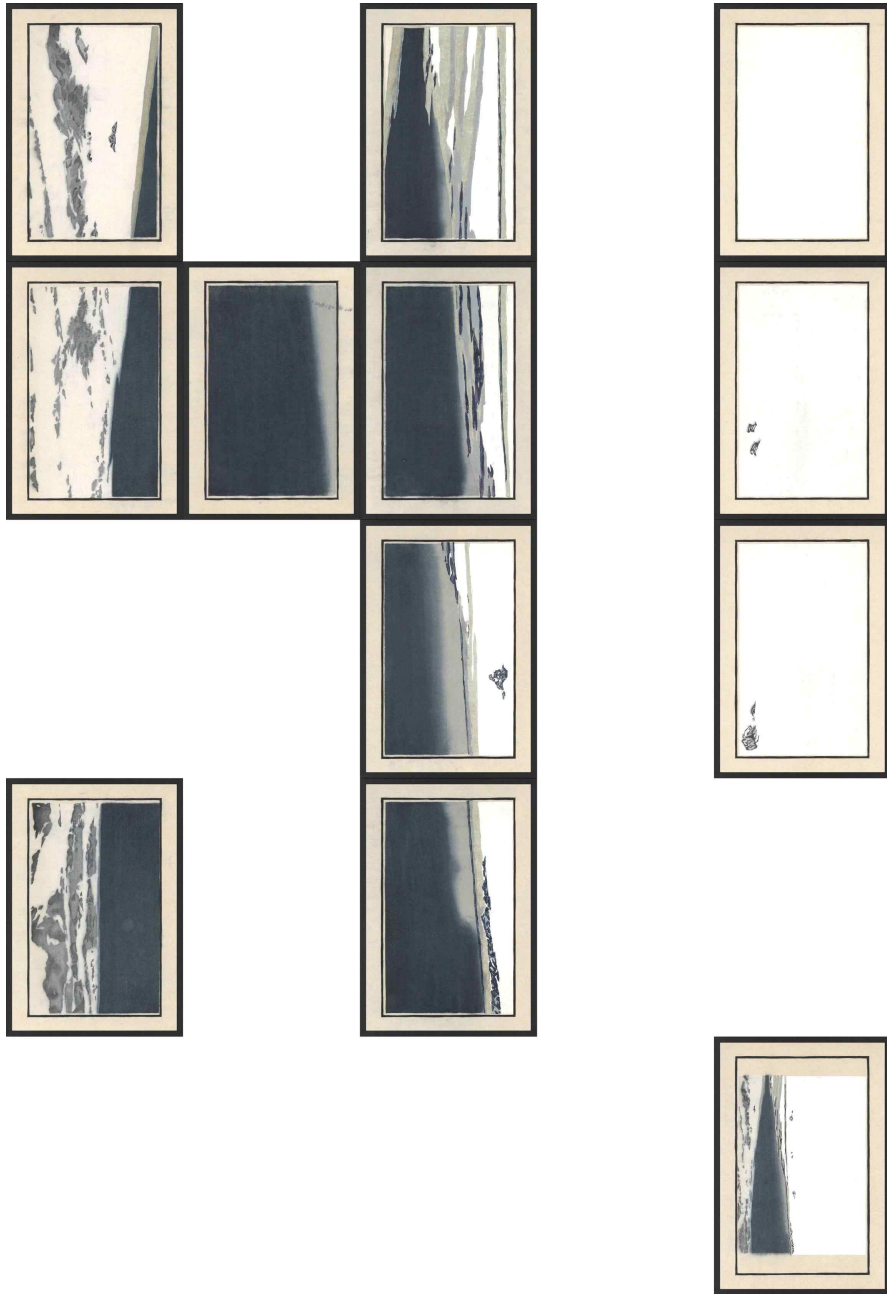
〈화보8-境〉, 2022, 한지에 목판화, 156.0×106.0cm



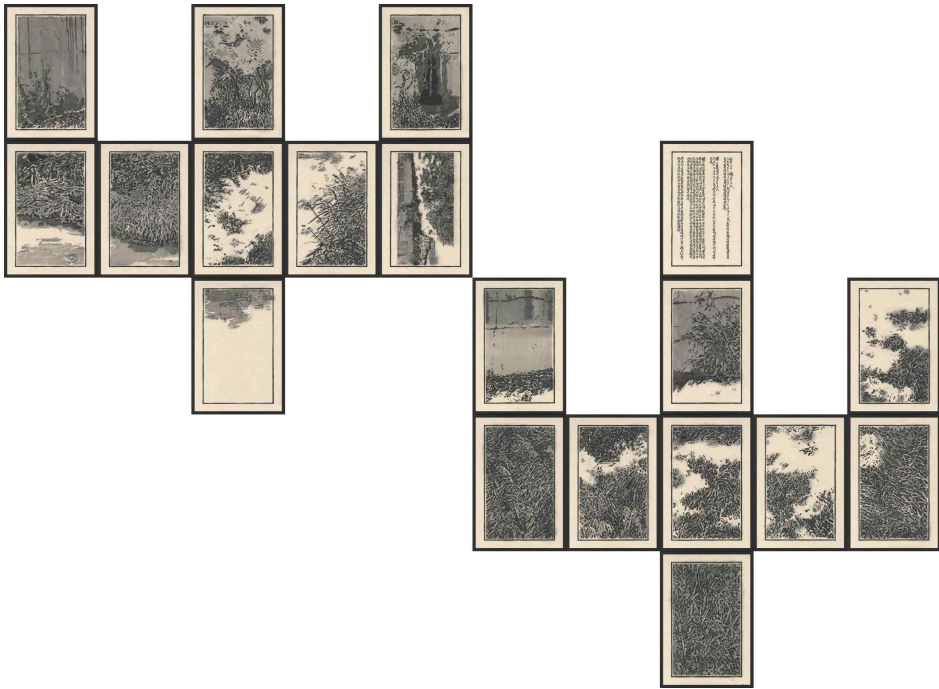
<화보9-Spotlight>, 2022, 한지에 목판화, 156.0×106.0cm



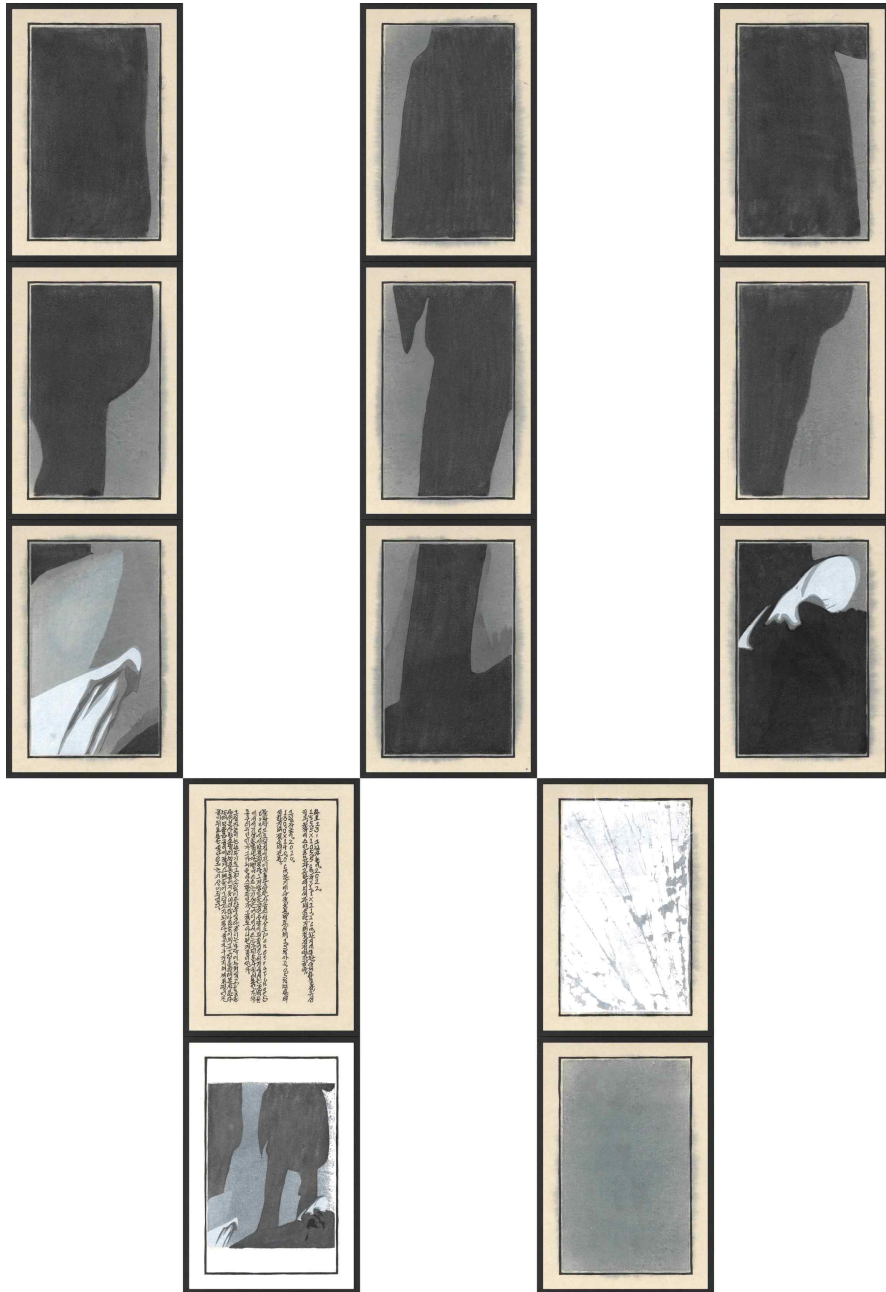
<화보10-하던 대로 해주세요>, 2022, 한지에 목판화, 156.0×169.6cm



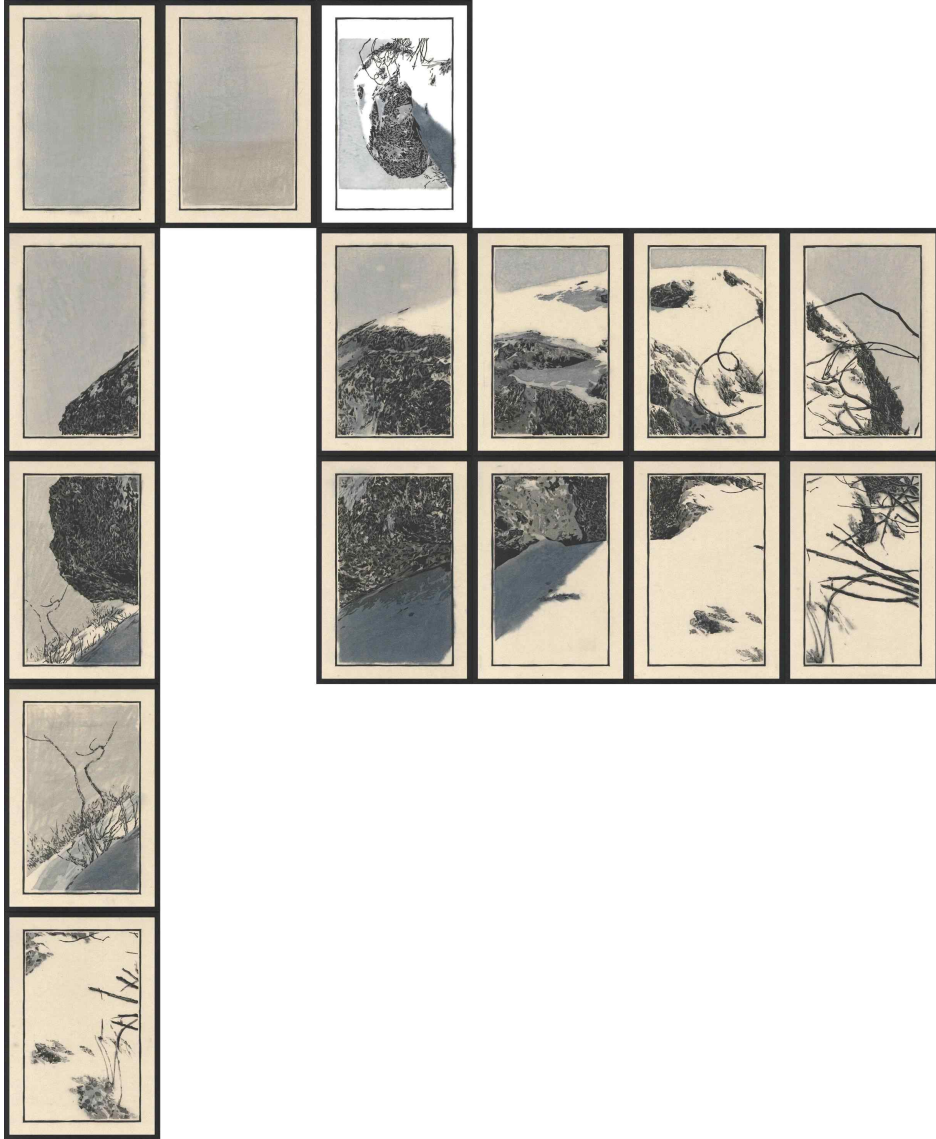
<화보11-The Lake>, 2022, 한지에 목판화, 156.0×106.0cm



<화보12-獨>, 2022, 한지에 목판화, 156.0×211.0cm



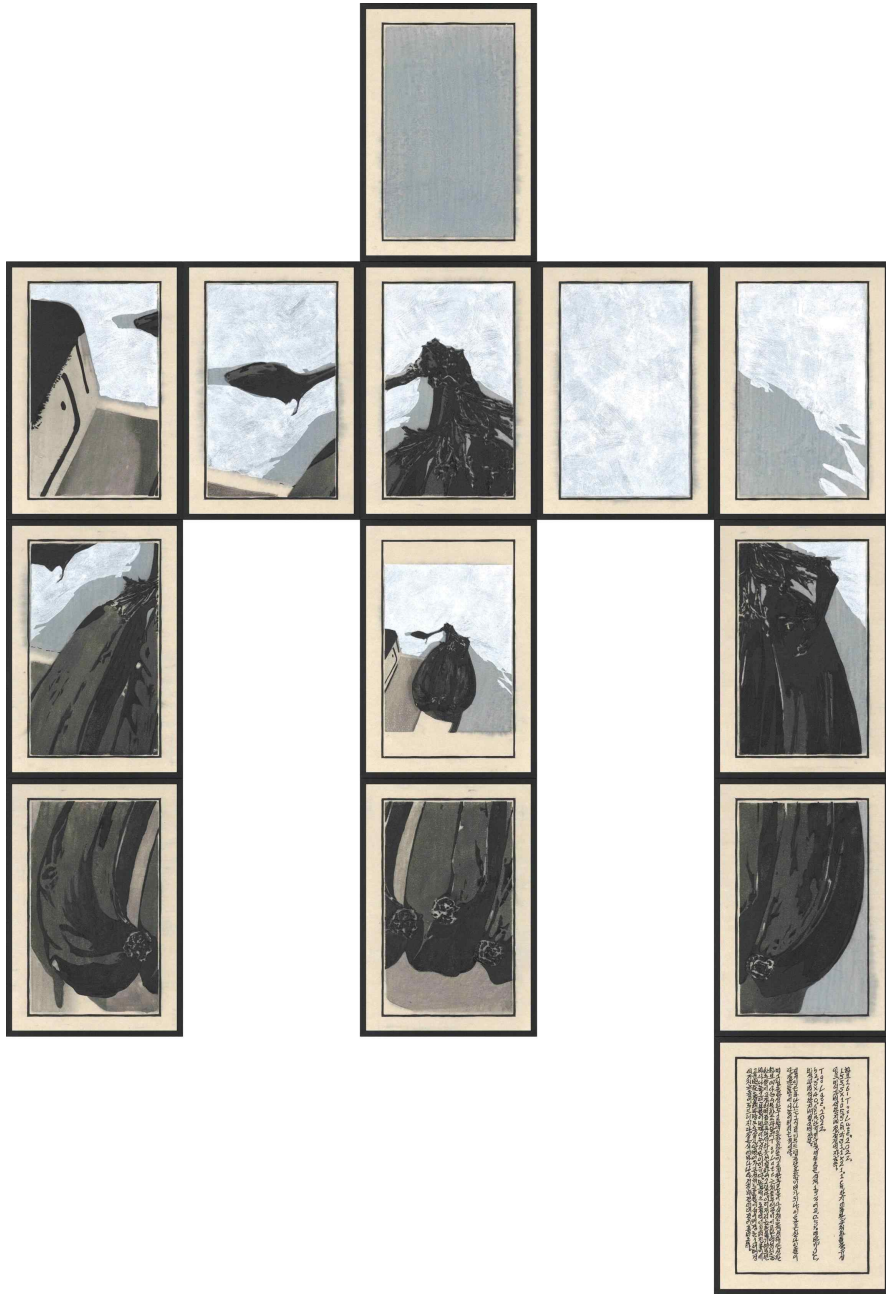
〈화보13-그림자 놀이〉, 2022, 한지에 목판화, 156.0×106.0cm



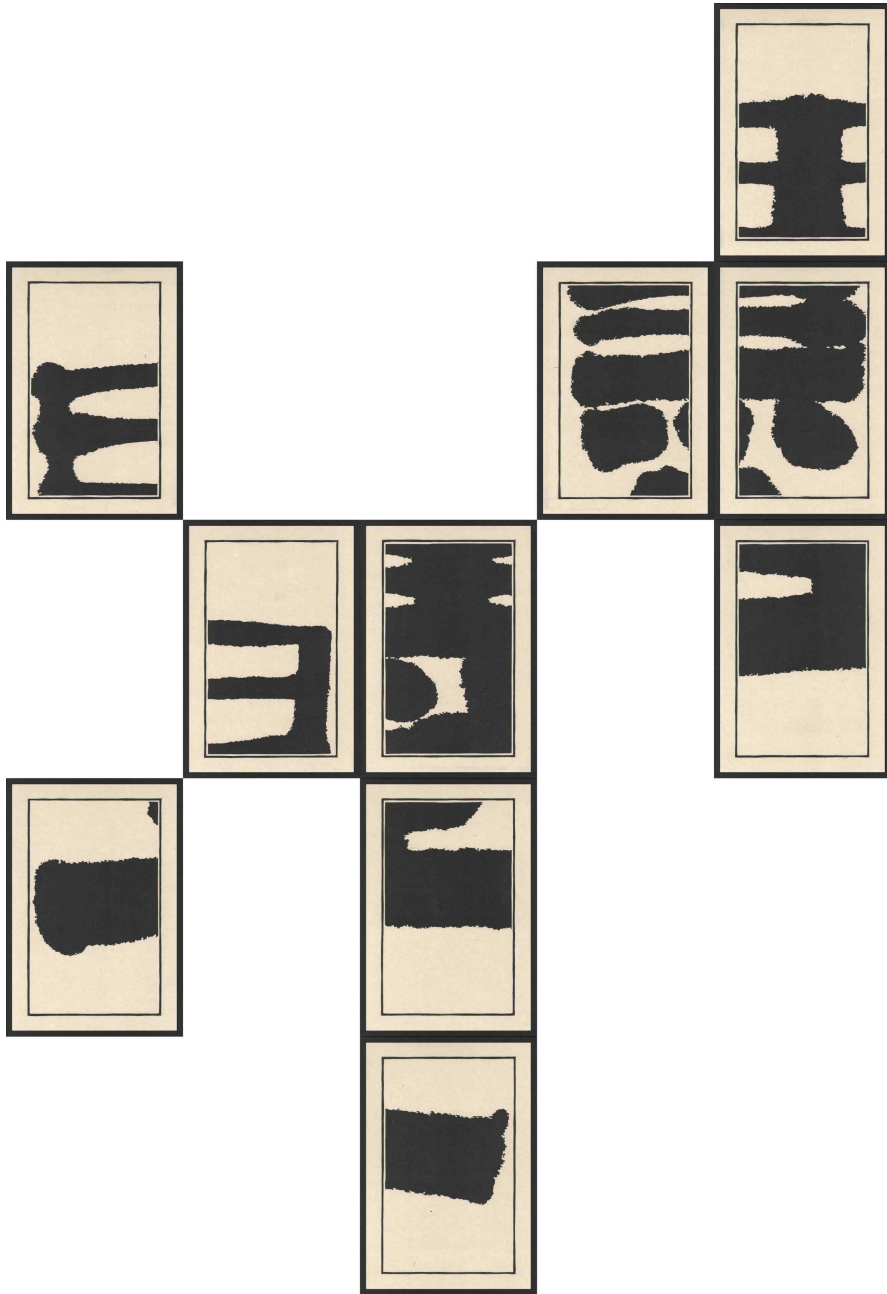
〈화보14-Beyond the Stone〉, 2022, 한지에 목판화, 156.0×127.2cm



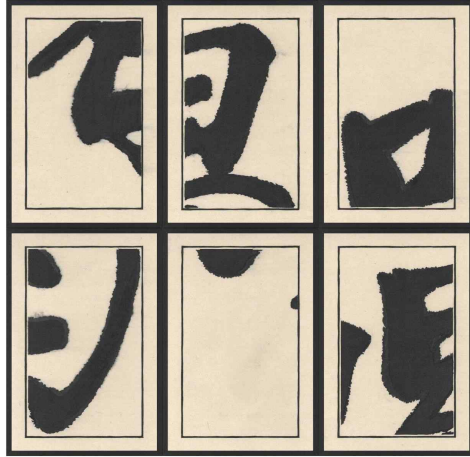
<화보15-Boundaries>, 2022, 한지에 목판화, 156.0×127.2cm



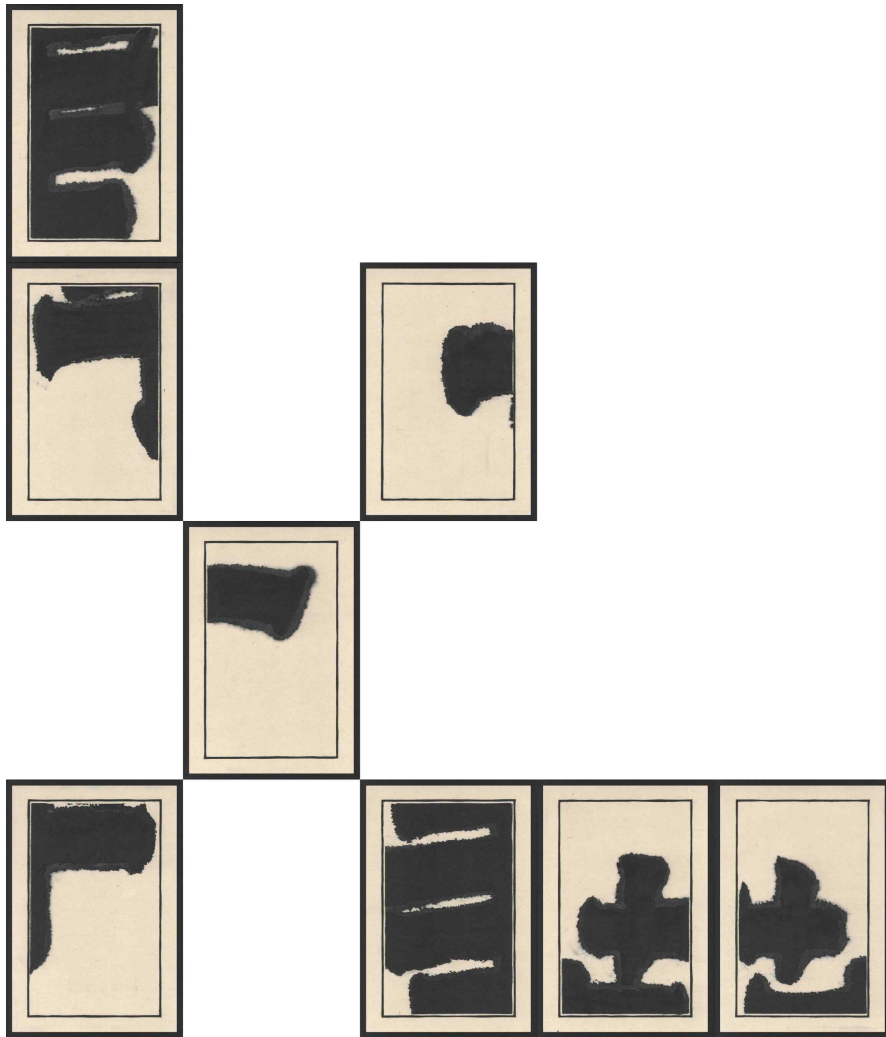
<화보16-Too Late>, 2022, 한지에 목판화, 156.0×106.0cm



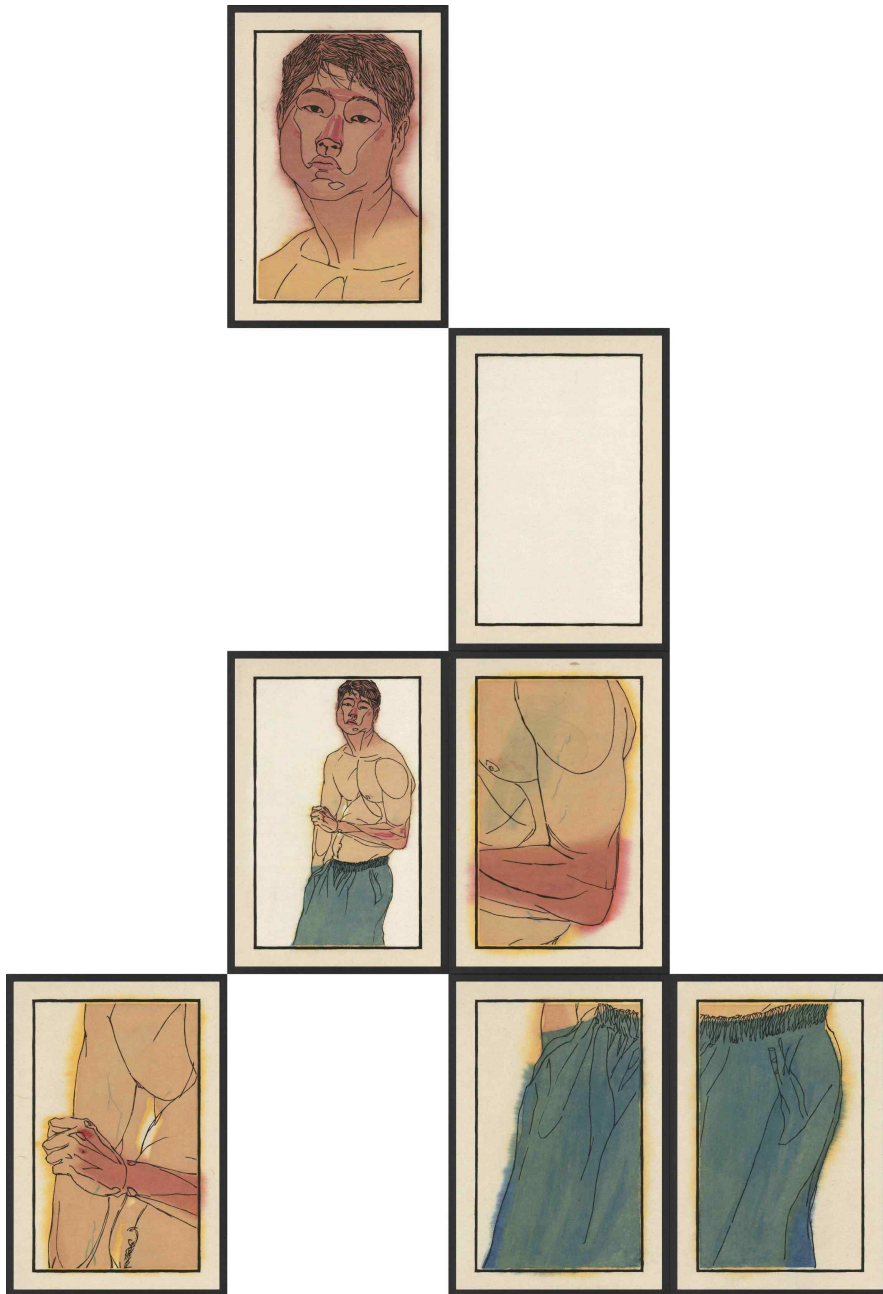
〈화보-부록-목색〉, 2022, 한지에 목판화, 156.0×106.0cm



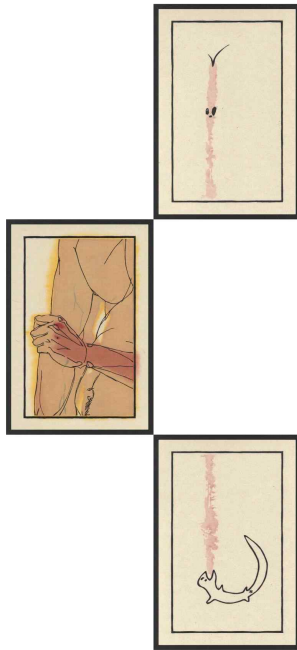
<화보-부록-할>, 2022, 한지에 목판화, 62.4×63.6cm



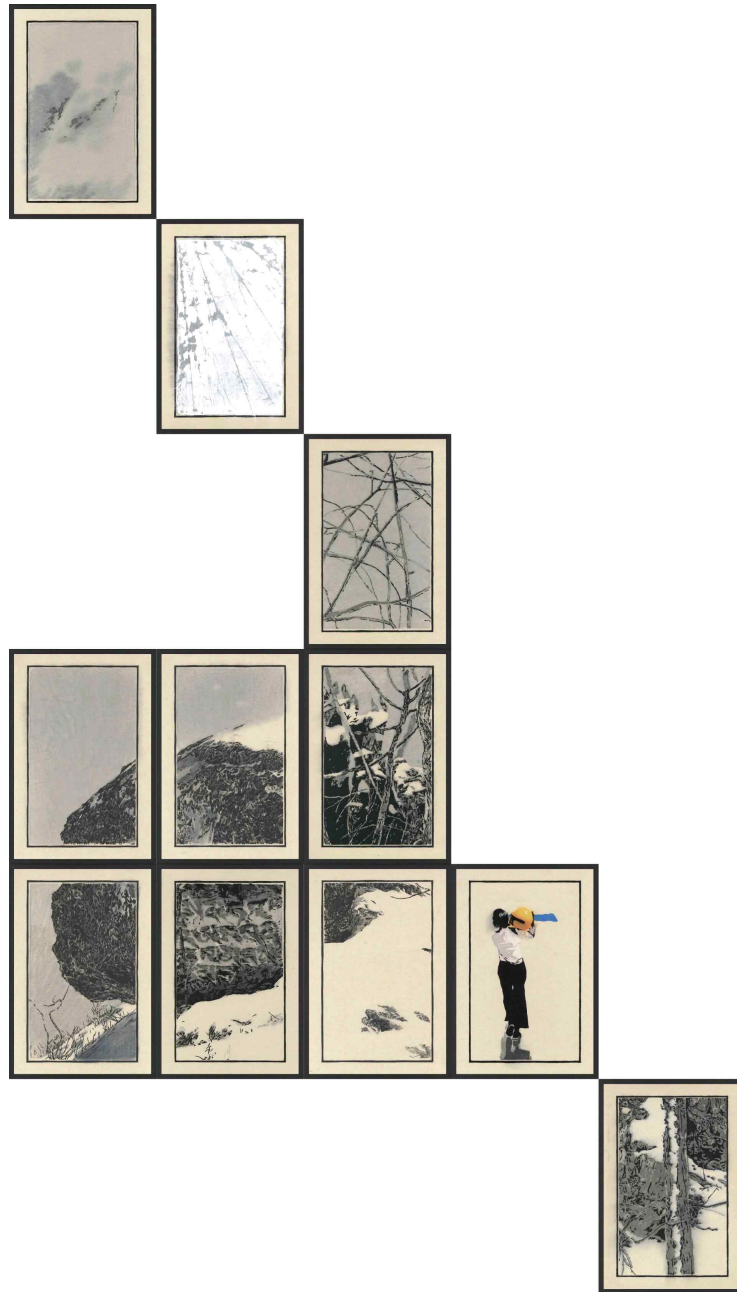
〈화보-부록-필력〉, 2022, 한지에 목판화, 124.8×106.0cm



<화보-표지-저자>, 2021, 한지에 목판화, 124.8×84.8cm



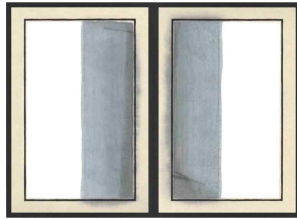
<화보그림1>, 2022, 한지에 목판화, 3개의 화보, 93.6×42.4cm



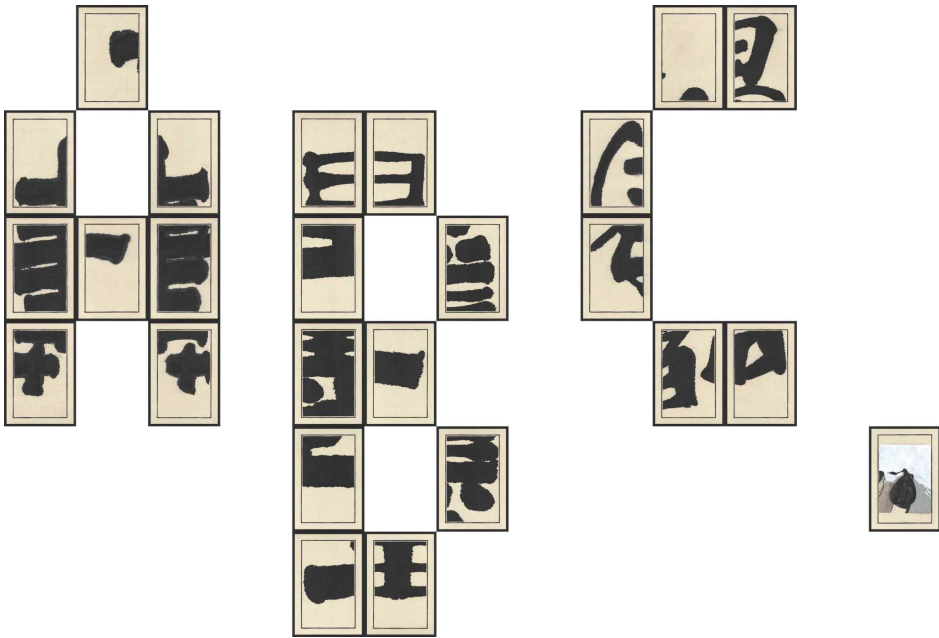
<화보그림2>, 2022, 한지에 목판화, 11개의 화보, 187.2×106.0cm



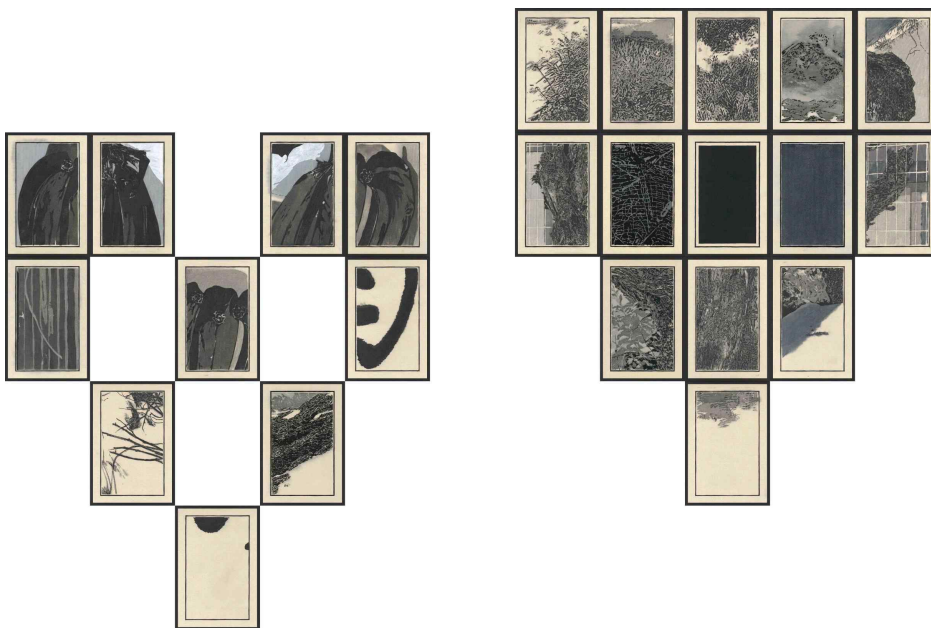
<화보그림3>, 2022, 한지에 목판화, 7개의 화보, 156.0×106.0cm



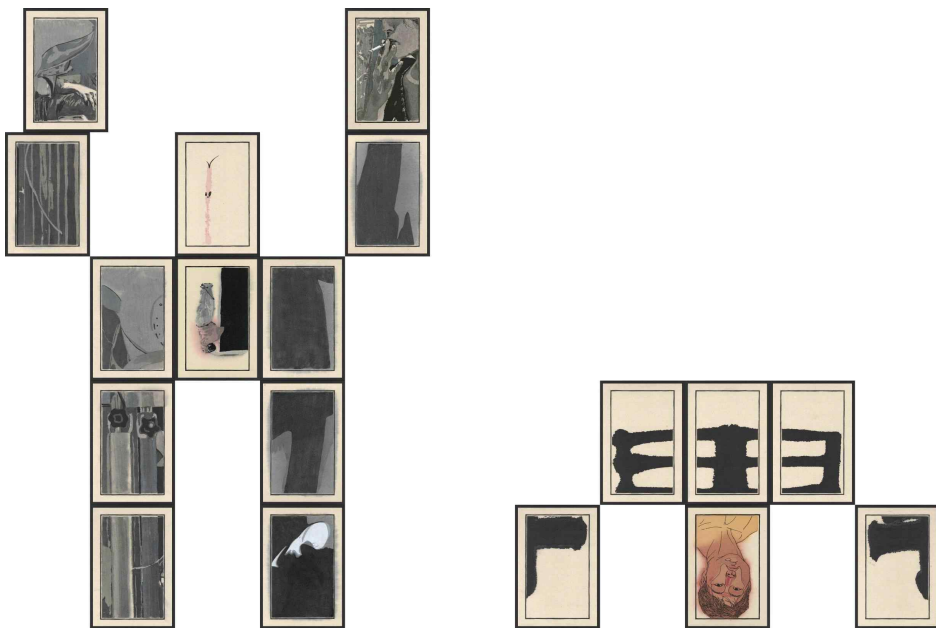
<화보그림4-광원>, 2022, 한지에 목판화, 2개의 화보, 31.2×42.4cm



<화보그림5-ABC.>, 2022, 한지에 목판화, 25개의 화보, 187.2×274.6cm



<화보그림6-♡♡>, 2022, 한지에 목판화, 24개의 화보, 156.0×232.2cm



<화보그림7-Farewell>, 2022, 한지에 목판화, 18개의 화보, 156.0×232.2cm

ABSTRACT

Hwang' s Manual Production Utilizing the Copying Tradition

- Based on My Artwork-

Hwang, Kyumin
Dept. of Fine Art
The Graduate School
Seoul National University

This thesis aims to examine the print work Hwang' s Manual and its operating system, produced from 2020 to 2022. It attempts to study and formulate a systematic structure of my artistic practice by analyzing the motivation, theoretical background, composition, activation of the work, characteristics of formative expression, and material technique.

Apropos of a system revolving around the term “transmission by copying(傳移模寫)”, this thesis endeavors to (re)juxtapose the traditional conventions of oriental painting's epistemology by placing my work right inside that long-established system. Regardless of the incessant dichotomy of the West and the East, it is unquestionable in contemporary art that artworks inspired by already instituted forms are prevalent. Notwithstanding such universality, yet situated in a particular

agenda, faith persists in the act of succeeding or innovating the tradition among people who graduated from the department named Oriental/Korean Painting. However, when the ground is the faith, the answer shall be nothing but faith since it is a matter of the faith itself. Hence, rather than searching for a reason after pinning down the tradition as the ultimate solution, a work that wishes to scrutinize the meaning of “tradition“ should begin by building the reasons from the legacies of tradition and then proceed to a clarification of its use value. Therefore, I would like to propose copying the tradition of copying old paintings as a modus operandi to discover the possibility of oriental painting.

“Copying(模寫)” is the work of imitating, thus, representing. It is a tradition practiced for a long time throughout east Asia for various purposes—e.g., preserving and making copies of old paintings and calligraphy works, learning to paint, and creating authentic artwork—and remains an effective way of learning up until now. Hwang’s Manual, the central work of this research that unfolds into three fundamental elements—the original, the manual, and the copy—conceives the copying tradition as the original model and diligently copies it. Although some precedents referencing a manual—for example, Choi Hae-Ri, Kim Cho-Yoon, Jin Hee-Ran, and Kim Hwa-Hyun take copying the manual as a method, and Seo Eun-Ae borrows images from the manual—may heave into view, an individual practice that puts the copying tradition at its heart has yet to exist. For that reason, I expect this thesis focusing on “the copy,” which indicates both the core of the work and one compartment of it, to be an opportunity to expand my study further and serve as a foundation for oriental painting and its knowledge passing model of tradition to settle as a meaningful form.

The first chapter, “Introduction,” sets two significant tasks that one should resolve as a practitioner of oriental painting in the contemporary Korean art scene. Subsequently, it discusses the motivation for devising a system that revolves around “transmission by copying.”

The second chapter, “Transmission by Copying and Copying With a Manual,” presents an overview of later generations’ diverse interpretations of “transmission by copying” since Xie He’s initial introduction of the concept in Southern Qi amidst the Six Dynasties period. The object of the action of copying in Hwang’s Manual is unveiled, followed by an articulation of the manual’s function, appeal, and formal and historical limits. In concomitance, this chapter recapitulates the system based on three ways of copying—making an exact copy, making a freehand copy, and making a copy of a particular artist’s style—referenced throughout the work.

The third chapter, “The Structure of Hwang’s Manual,” elucidates the formation of the work constituted of the original, the manual, and the copy. This chapter begins with an explication of the original from the inner perspective of the work and investigates the author–subject, Mr. Hwang—the manual maker. In due course, the organized context of each category–step of the work leads to an exploration of how Hwang’s Manual materializes the copying tradition.

The fourth chapter, “The Formative Features and Materials of Hwang’s Manual,” delves deeper into the corporeal details of each element—the original, Hwang’s manual, and the copy. The difference among the disparate demonstrations of the same icon is compared.

The fifth and final chapter, “Conclusion,” propounds the significance of the work that features copying tradition and states relevant questions and tasks for further development.

This research made possible a broader view of how the act of copying reinterprets tradition. Moreover, it allowed a contemplation on how such reinterpretations can be utilized in current times. However, there is more to determine since Hwang's Manual should develop in the direction of constant modification for the number of cases to increase. On top of that, the task for it to keep breathing by reaching the audiences' repeated use remains pending. By unraveling the tasks above, I wish to find a clue for oriental painting to earn its place as a prominent contemporary art form.

keywords : transmission by copying, copying, drawing manuals, oriental painting, korean painting, ink & wash painting, woodcut

Student Number : 2019-25782