creative commons

COMMONS DEED

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

dCollection

미술학 석사 학위논문

여백(餘白)과 선(線)의 관계를 통한 회화 모색

-본인의 작업을 중심으로-

2023 년 8 월

서울대학교 대학원

동양화과 동양화전공

Sven Teufer

여백(餘白)과 선(線)의 관계를 통한 회화 모색

-본인의 작업을 중심으로-

지도 교수 최 석 원

이 논문을 미술학석사 학위논문으로 제출함
2023 년 4 월

서울대학교 대학원
동양화과 동양화전공
Sven Teufer

Sven Teufer 의 석사학위논문을 인준함
2023 년 6 월

위 원 장 _____ (인)

부위원장 _____ (인)

위 원 _____ (인)

국 문 초 록

2년의 집약된 연구 기간동안, 회화 작업에서 기술적 응용과 표면 사이의 서로 뗄 수 없는 연결고리를 설계한다는 도전에 대한 해결책을 찾는 것에 집중하였다. 결과적으로, 표면과 그림이 단절된 상태였던 회화는 선과 의도된 빈 표면의 여백, 그리는 사람의 존재를 통해 만들어지는 모티브의 구성을 통해 일체적이고 비시공적인 상태로 발전할 수 있었다. 동양의 전통 회화 기법에 내재된 정신인 상호 연관성과 더불어, 고대 중국 회화의 이론을 통해 그림의 모티브가 단순히 시각적 레퍼런스를 통해 만들어지는 것이 아니라 붓선을 통해 즉흥적이고 순수한 모티브가 되는 것에 대해 다루었다.

주된 목표로써, 회화 속 표면이 쓸모 없어지는 소통적 오류를 피하기 위해 배접 기술과 같은 관련 재료 변형 기술을 공부했다.

이 연구의 전반적인 목표는 회화 속 표면을 단순히 표면의 불필요한 공백으로 접근하는 것이 아니라 배접 기술과 재료를 통해 변주적으로 활용되는 것으로 보고, 이와 관련된 동아시아 기법들을 연구하는 것이다.

이 연구를 통해 전통적인 동양 회화 기법에 대한 더욱 깊은 이해와 독자적으로 존재하는 교육 시스템의 적절한 조합으로 보다 발전된 회화 작업을 만드는 결과를 낼 수 있었다.

주요어: 한지, 배접, 여백, 선, 동양화, 문인화

학 번: 2021-25673

목 차

국문초록 i
목차 ii
참고도판목록 iii
작품도판목록 iv

Ⅰ. 서 론 1
1. 연구의 목적 및 배경 1
2. 연구의 내용 2

Ⅱ. 상호작용하는 여백 4
1. 한지의 특성과 표면으로서 활용 4
2. 화선지 사용과 문맥적 해석 8
3. 배접 기술의 분석과 적용 11

Ⅲ. 여백과 상호작용하는 선 15
1. 선을 통해 표현되는 정신과 감정 15
2. 선의 회화 적용 원리 22
3. 모티브에 선행하는 선 29

Ⅳ. 모티브의 형성 34
1. 백조 그림 39
2. 아버지와 아들 그림 40

Ⅴ. 결 론 52

참고문헌 54
작품도판 56
Abstract 76

참 고 도 판 목 록

[참고도판 1] <안동 하회마을 원지정사>

[참고도판 2] <경주 최부자 집>

[참고도판 3] <본인의 스튜디오에서 찍은 수제 한지>, 2022

[참고도판 4] <본인의 스튜디오에서 찍은 화선지>, 2023

[참고도판 5] <스튜디오에서 찍은 배접에 필요한 도구>, 2022

[참고도판 6] <스튜디오에서 찍은 종이를 옮기는 과정>, 2023

[참고도판 7] <나무판에 종이 건조>, 2023

[참고도판 8] <스튜디오에서 찍은 패널 분리 작업>, 2023

[참고도판 9] <묵란도병 (부분)>, 이하응, 1891, 종이에 수묵, 12 폭 병풍

[참고도판 10] <난초 (부분)>, 이하응, 1898, 린넨에 수묵, 8 폭 병풍

[참고도판 11] <난초>, 임희지, 1765-?, 종이에 수묵, 38.5x62.5cm

[참고도판 12] <난초 (부분)>, 이하응, 연대 미상, 종이에 수묵, 8 폭 병풍

[참고도판 13] <겨울에 행인이 찍어준 아내와 나>, 2021

[참고도판 14] <집의 창문과 지붕>, 2022

[참고도판 15] <이웃 집 문의 배접 기술이 적용된 종이>, 2023

[참고도판 16] <마돈나와 아이 (매킨토시 마돈나, The Mackintosh Madonna)>, 라파엘 (Raphael), 약 1509-1511, 캔버스에 오일 (거의 완전히 다시 칠함), 78.8x64.2cm

[참고도판 17] <철제 불두>, 한국 – 고려, 금속 – 철, 신수 539, 높이 38.5cm

작 품 도 판 목 록

[작품도판 1] <초상화>, 2018, 린넨에 유화, 71x56x2.5cm

[작품도판 2] <난초>, 2023, 종이에 채색, 76x144cm

[작품도판 3] <난초>, 2023, 종이에 수묵, 76x144cm

[작품도판 4] <Candle>, 2023, 종이에 수묵, 144x76cm

[작품도판 5] <Nest 1>, 2023, 종이에 수묵, 76x144cm

[작품도판 6] <Nest 2>, 2023, 종이에 수묵, 76x144cm

[작품도판 7] <Comma 2>, 2023, 종이에 수묵과 채색, 144x76cm

[작품도판 8] <Rivulet>, 2023, 종이에 수묵과 채색, 76x144cm

[작품도판 9] <Roof and Key>, 2023, 종이에 수묵과 채색, 144x76cm

[작품도판 10] <Blossom>, 2023, 종이에 수묵, 76x144cm

[작품도판 11] <Ahorn>, 2023, 종이에 수묵, 76x144cm

[작품도판 12] <Clarinet>, 2023, 종이에 수묵, 76x144cm

[작품도판 13] <Falling Leaves>, 2023, 종이에 수묵, 76x144cm

[작품도판 14] <백조>, 2021, 종이에 채색, 144x76cm

[작품도판 15] <Baby Chakra>, 2022, 종이에 수묵과 채색, 76x144cm

[작품도판 16] <Celestial>, 2023, 종이에 수묵과 채색, 76x144cm

[작품도판 17] <아버지와 아들>, 2022, 종이에 수묵, 76x144cm

[작품도판 18] <Sal>, 2022, 종이에 수묵과 채색, 76x144cm

[작품도판 19] <Baby Chakra (부분)>, 2022, 종이에 수묵과 채색, 76x144cm

[작품도판 20] <Baby Chakra (부분)>, 2022, 종이에 수묵과 채색, 76x144cm

Ⅰ. 서 론

1. 연구의 목적 및 배경

[작품도판 1] <초상화>, 2018, 린넨에 유화, 71x56x2.5cm

미술학 학사 학위를 취득하고 미술학 석사 과정을 시작하기 전인 2018년을 전후하여 본인 회화 작업의 문제점을 발견했다. [작품도판1]은 본인의 스위스 루체른 예술대학 졸업 작품이다. 이 졸업 작품 이후, 표면의 빈 공간과 관련하여 표면과 선을 어떻게 더욱 조화롭게 만들 수 있는지에 대해서 고민하게 되었다. 붓선과 표면, 두 요소 사이의 단절성이 본인이 마주하게 된 문제였다. 서울대학교에서 석사 과정을 시작하기 전, 이에 대한 해결책을 찾기 위해 몇 가지 방법을 시도해보았지만, 큰 성과를 얻지 못했다. 프레임에서 캔버스를 제거하거나, 흰색 젯소를 투명한 젯소로 바꾸어 보거나, 젯소를 한꺼번에 제거해보기도 했다. 표면을 바꿔보기 위해 순면이나 린넨에 그림을 그리는 시도도 했다. 해결책을 쉽게 찾을 수 없었지만, 표면과 선

사이의 불일치, 다시 말해 그림 속 여백에 대한 문제를 해결하지 않고서는 다음으로 넘어갈 수 없다는 생각이 들었다. 당시 본인의 회화에서 여백은 의도된 것이 아니었기 때문에 표면과 그림이 서로 상호작용하지 않았다.

2020년, 이 문제에 대한 깊이있는 연구를 위해 석사과정을 지원할 당시, 런던의 Royal College와 서울대학교 두 곳에서 연구를 이어나갈 수 있는 기회를 갖게 되었다. 이론과 실무에 있어 유럽 중심의 서구적인 관점을 넘어서고 한국의 전통 예술을 탐구함으로써 현대 회화에 대한 새로운 시각을 얻을 수 있을 것이라고 판단하여 서울대학교에서의 석사 과정을 선택하게 되었다. 이 곳에서 이뤄지는 수업과 평가, 토론 등 모든 과정은 한국어로 시행되었기 때문에, 이 선택은 새로운 언어를 처음부터 배워야했음을 의미하기도 했다. 서울대학교 동양화 전공은 한국 미술의 기법과 재료에 대해 놀라운 수준의 지식과 유산, 그리고 전문적인 교육을 제공해 주었고, 이 곳에서 진행된 본 연구는 스위스에서 배운 본인의 유럽중심적인 관점의 회화 기법으로 부터 시야를 넓혀준 것뿐만 아니라, 그림에 대해 새로운 관점을 통한 종합적인 이해를 가능하게 해주었다.

2. 연구의 내용

이 연구의 주요 주제는 여백과 선 사이의 상호 의존성과 이것들이 회화 표면에서 어떻게 관련을 맺는가 하는 문제이다. 이를 탐구하는 과정에서 동양화에서의 선에 대한 강조와 동양 철학이 주요한 연구 관심사가 되었다. 이에 대한 생각과 함께, II 장에서는 한지의 기원과 질적 특성에 대한 탐구를 통해 한지의 표면이 단순히 물감으로 가려지는 것이 아니라 그려진 부분과 여백이 상호작용하고 있음을 밝혀낸다. 제 III 장에서는 공간의

활성화를 달성한 한지 표면 위에서의 붓놀림의 사용에 대한 분석을 이어 나간다. IV 장에서는 모티브에 대해 논의하는데, 본인의 작업에서 모티브는 선과 여백, 개인의 정서에 따른 결과물로, 선과 여백이 먼저 만들어지고 이후 모티브가 결정되는 본인 특유의 작업 방식에 대해 기술한다. 본 연구를 통해 동양화에 대한 학문적 연구, 철학적 영향, 그리고 본인의 실제 작품 사이의 흥미로운 연관성을 발견할 수 있기를 바란다.

Ⅱ. 상호작용하는 여백

1. 한지의 특성과 표면으로서의 활용

그림과 표면의 관계의 개선을 위해서 먼저 표면에 중점을 두고 이 문제에 대한 해결책을 어떻게 찾게 되었는지 설명하고자 한다. 이를 위해서 사용한 재료인 한국의 전통 종이인 한지를 중점적으로 살펴볼 것이다.

서울대학교에서의 첫 해를 보낸 후, 점점 더 한지에 끌리게 되었다. 특히, 한지를 다른 종이와 섞어 사용할 때, 본인이 추구하는 모든 철학적 개념이 한 장의 흰 종이에 표현된다는 것을 깨달았다. 한지의 서로 다른 편에서 한지에 등을 기대고 손을 마주하면, 서로의 온기와 감촉을 느낄 수 있다. 감각은 소리처럼 종이를 통과할 수 있다. 그리고 이를 통해 우리의 마음도 흘러갈 수 있다.

한지는 감각적이고 따뜻한 소재로 만들어졌다.[1] 동시에 한지는 작품 보존의 측면에서 보았을 때에도 훌륭한 재료이다. 자칫 여려 보이는 한지는 세계에서 가장 내구도가 높은 종이 중 하나로 손꼽힌다. 한국 속담에 '실크는 500년, 한지는 1000년'이라는 말이 있을 정도이다.[2]

한국의 전통 건축인 한옥에서도 한지의 특성을 살려 건축 요소로 적극 활용한다. 한옥은 주변의 자연환경과 대립이 아닌 조화와 공존, 융합을 추구하는데, 한지의 반투명함은 한옥 내부와 주변 자연을 연결해주는 역할을 한다.

---

[1] 임석재, 『The Traditional Space』(서울: 이화여자대학교출판문화원, 2005), 83-84.
[2] Jeong, M.J., Kang, K.Y., Bacher, M., Kim, H.J., Jo, B.M. & Potthast, A., "Deterioration of Ancient Cellulose Paper, Hanji", *Cellulose 21* (2014), 4621-4632.

[참고도판1] <안동 하회마을 원지정사>

[참고도판1]은 겨울 풍경의 원지정사로, 조선 시대의 문신 류성룡(1542-1607)이 아버지가 돌아가신 이후 시골로 은퇴하여 공부와 휴식을 위한 장소로 1573년에 만든 건물이다.[3]

원지정사가 보여 주듯이 한국 전통 건축은 자연과의 조화를 추구하였다. 이처럼 한옥은 공간의 구조가 주변의 풍경과 어떻게 상호작용하고 조화를 이루는지에 중점을 두었다. 한옥에서 인간과 자연, 안과 밖을 연결해 주는 창문의 주재료로 사용되는 한지가 그림을 그리는 화선지로도 사용된다는 것이 흥미롭다. 한지는 회화에 사용될 때에도 단순한 이차원 평면이 아니라 여러 조형 요소들 간의 상호작용을 유도하는 매개체로써 기능한다.

[3] 이기웅, 『Hanok』(파주: 열화당, 2016), 127.

[참고도판2] <경주 최부자 집>[4]

[참고도판2]에서 볼 수 있듯 한지는 한옥의 바닥, 벽, 천장, 그리고 창틀과 창살 등 모든 표면에 사용된다. 한지로 덮인 큰 창문은 거친 햇빛을 분산시켜 자연광으로 방의 조도를 부드럽게 만들어준다. 한옥 창문은 주로 나무와 반투명한 한지로 만들어지고, 반투명의 한지 창문은 건물 안팎의 사람들을 서로 연결해 주는 역할을 한다.[5] 한지는 질기고 빛 투과력이 뛰어나,

[4] 이기웅, 『Hanok』(파주: 열화당, 2016), 52.
[5] Jackson, B. & Koehler R., *Korean Architecture: Breathing with Nature* (Irvine: Seoul Selection USA, 2012), 22-56.

마당에 반사된 햇살이 창문을 통과해 방 안쪽까지 비추는데, 한지를 통과하며 환하면서도 편안한 빛으로 변한다.[6]

한옥에서의 한지 사용은 본인이 회화 작업에서 한지가 어떻게 사용되는지 상징적으로 잘 보여준다. 한지를 회화의 표면으로 사용함으로써 그리는 이의 내면과 외부 세계를 연결해 주는 화면을 만들고자 했다. 한지로 구성된 표면을 사이로 이 화가의 내면과 외부는 단절된 이중적인 공간이 아닌 순환하며 호흡하는 비이중적이고 일체적인 상태가 된다.

[참고도판 3] <본인의 스튜디오에서 찍은 수제 한지>, 2022

비이중성의 개념은 일체성과 공존에 관한 것이며, 이것은 본인이 회화 작업을 수행하면서 성취하고자 하는 것의 핵심이기도 하다. 작업의 과정에서 단순히 물질 재료들을 결합하는 것이 아닌 그 과정을 통해 감정과 생각, 정신을 결합한다. 재료는 단순히 물리적인 물질이 아니라 그 속에는 역사와 상징이 담겨있다. 재료를 사용한다는 것은 그에 결합된 정신을 함께 사용하는 것이다. 그림에서 빈 공간인 여백은 단순하게 비워진 공간이 아니라 작품에서 의도된 중요한 요소로서 좋은 품질의 표면을 찾는 것이

[6] 신광철, 『한옥의 멋』(고양: 한문화사, 2012), 230-231.

필요했다. 그리고 연구 과정에서 한지는 그 비워짐이 다만 공백이 아니라 그 속에 순수함과 무엇인가 담긴 표면으로서 완벽한 물질이라고 생각했다. “구조적 순수주의의 궁극적인 목표는 자연과 하나가 되는 것이며 이것은 어떤 인공적인 예술 작품도 따라올 수 없는 최고의 아름다움의 형태이다. 맨몸의 아름다움은 겸손의 아름다움으로도 언급된다.”[7]

위 인용구는 변화하는 존재와 존재하지 않음이라는 개념이 자연에서 하나의 상태로 깃들어 있음을 이야기해주며 한지의 반투명성이 이 자연의 아름다움을 담고 있음을 이해할 수 있다. 동시에 겸손의 아름다움으로서 한지의 구체적인 특성을 어떻게 요약할 수 있는지 보여준다. 위에서 언급된 구조적 순수주의에 대한 설명은 그림이 그려지기 전 표면의 준비와 선택이 왜 중요한지에 대해 잘 말해준다. 추후 그림이 그려지고 남은 공백이 여백으로서 작용하기 위해서는 표면은 이미 완성된 상태여야만 한다. 그리고 이러한 자연의 아름다움을 담은 한지는 그 자체로 완성되어 있다.

2. 화선지 사용과 문맥적 해석

한지에는 다양한 종류가 있으며 각 종이들마다 특정한 용도나 특징을 가지고 있다. 본인의 작업에 사용된 종이는 대부분 [참고도판4]와 같은 화선지(畵宣紙)이다. 화선지는 동아시아의 다양한 영향을 받은 종이로 오늘날에는 주로 저렴한 연습지로 사용된다.

[7] 임석재, 『Floral, Lattices, Columns and Pavilions』 (서울: 이화여자대학교출판문화원, 2005), 85.

[참고도판4] <본인의 스튜디오에서 찍은 화선지>, 2023

작업 과정에서 화선지 외에도 연습장, 송지, 연화지, 고운지, 송지 등을 사용해 보았으나, 추후 배접 과정에서 준비된 표면인 한지의 반투명성을 해치지 않으며 예술의 수행적인 측면을 추구하는 본인의 작업 맥락에 맞는 것은 화선지라고 생각했다. 화선지는 한국에서 전통적으로 제작되는 종이는 아니나 연습지로써 보편적으로 사용되는 종이이다. 이 때문에 화선지가 한국 문화에서 차지하는 위상에 대해 의문을 가질 수 있다.[8] 중국에서 한국으로 전파된 화선지는 한중 간에 상호 영향을 주고받으며 현재와 같은 형태로 만들어 지게 되었고, 양국 간의 활발했던 교류를 상징하는 종이라고 할 수 있다.

화선지라는 특정 종이에 그림을 그리기 시작한 이유는 하나의 완성품인 예술 작품을 만드는 것에 집중하기보다는 서예 등의 실습 과정에서

[8] 이승철, 『Hanji (한지)』 (서울: 현암사, 2012) 242-244.

배운 수행적 태도를 바탕으로 작업에 접근했기 때문이다. 연습지인 화선지는 본래 시각 예술 완성품을 제작하는 데 사용되는 것이 아닌 지속적인 연습을 위한 일종의 수행 활동에 사용되는 종이라고 볼 수 있다. 이 개념을 염두에 두어, 그림을 시각적 회화 연습을 통한 정신적 수행의 장으로 인식하고 접근하였다.

화선지의 물질적 특성은 본인의 작업 과정에 다음과 같은 영향을 주었다. 화선지는 채색을 했을 때 색이 빠르게 퍼지기 때문에 수정이 쉽지 않고 실수를 최소화해야 하는 종이이다. 화선지에 그림을 그릴 때 수정을 할 수 없다는 사실 때문에 오히려 화선지에 매력을 느꼈다. 값싸고 쉽게 구할 수 있는 화선지는 실수, 자발성, 즉흥성을 허용한다. 새 화선지를 쓰는 것은 실패의 위험을 감수하고 다시 새로운 것을 시도하겠다는 것을 의미한다. 작업 과정상의 실수가 쉽게 용납될 수 있다는 사실은 여러 선들을 그려보며 조화를 찾는 과정을 가능하게 한다.

화선지의 반투명성은 빛이 투과할 수 있게 해주어 개방감을 줌으로써 무엇인가를 궤뚫어 볼 수 있는 느낌이 들게 한다. 화선지 위에 그리는 것은 여러 번의 시도가 가능하다는 점에서 그림을 통해 자기 성찰을 하게 하며, 수정이 불가능하다는 점에서 시간의 비가역적 특성을 부각시키는 행위이기도 하다. 화선지 위에 그림을 성공적으로 마무리하고 싶다면 작업을 하는 동안 자신의 능력을 최대한 활용하여 완전히 집중해야만 한다. 그림이 완성되면 화선지는 추후 배접 과정을 거쳐 견고한 상태가 된다.

3. 배접 기술의 분석과 적용

화선지 위에 그림이 완성되면, 전통 기법을 이용해 얇은 화선지에 순지라고 불리는 다른 종이를 배접한다. 이 과정에서 밀가루 풀과 아교수를 도포하고 수작업으로 종이의 섬유를 확산시켜 종이의 반투명성을 유지하면서도 더 단단하고 견고한 상태로 펴낸다.

연습 종이였던 화선지를 사용하여 작업을 하고 그중 완성된 작업물을 값진 순지와 함께 배접하는 행위는 하나의 작품을 향해 거쳐 온 수차례의 연습 과정을 되새기며 완결 짓는, 본인 작업의 최종 단계이다.

[참고도판 5] <스튜디오에서 찍은 배접에 필요한 도구>, 2022

동양화에서 이처럼 여러 종이를 함께 배접하는 것은 일반적이지 않다. 전통적으로 잘 사용하지 않는 화선지에 순지를 배접하여 작업한 것이 본인 작품의 차별화된 점이라고 할 수 있다. 이러한 조합을 선택하게 된 것은

다양한 종이를 배접해 본 결과, 대개 다른 종이들은 배접 이후 순지의 반투명함을 해쳤으나 화선지와 순지를 배접하였을 때의 결과는 놀랍고 아름다움으로 가득 찼기 때문이다.

이 배접 기술을 전통 방식대로 사용하는 게 아니다 보니 그 과정 중 균열, 실수 등이 발생할 것은 어느 정도 예상할 수 있다. 결과의 완결성과 성공을 무엇보다도 중요하게 여겨는 고국(스위스)의 문화와 환경을 비추어 생각해보았을 때, 이 취약함으로 인해 발생되는 균열과 실패는 부끄러워할 것이 아니라 오히려 인간의 삶의 경험에서 볼 수 있는 과정임을 스스로에게 상기시켜준다. 새로운 배접 기술을 시도하는 과정에서 겪은 시행착오는 예술 창작이 지난한 일임을 다시 한번 되새기게끔 해 준다. 본인은 제작 과정상의 취약성을 수용함으로써 오히려 창작 과정 중에 새로운 가능성을 탐색할 수 있었고 작업에 대해 열린 태도를 유지할 수 있었다.

프랑수아 줄리앙(François Jullien)의 책 The Great Image Has No Form, or On the Nonobject through Painting 에서는 다음과 같이 묘사하고 있다. "붓을 잘 활용한다면, 상호작용 하는 것과의 연관성에 지대한 영향을 받아 시도와 오류, 노력이라는 범주에서 해방되어 화가 자신이 '그림'이라는 개념에 대해 얽매이지 않게 됩니다."[9] 그림을 연습과 시행착오라는 것에 동의하며, 본인이 화선지를 사용하여 그림을 그린 과정은 이를 명료하게 설명해준다.

저렴한 연습지로서의 화선지와 한국 수공예의 정점 중 하나인 순지를 융합하는 시도는 작업에 임하는 태도에 대해 본인이 생각하는 윤리성을 내포한다. 이렇게 만들어지는 과정을 소중히 여겨야 하며, 창작을 가치 있게 만드는 것은 부단한 수행과 연습으로서의 제작 과정이지 완성품이 아니다.

---

[9] Jullien, F., *The Great Image Has No Form, or On the Nonobject through Painting,* Translated by Jane Marie Todd, (Chicago/London, The University of Chicago Press, 2009), 201.

예술 작품은 우리가 연구하고, 참여하고, 변화시키기 위한 창작 과정의 결과물이지 성취나 미적 완벽함을 위한 집착으로 만들어지는 것이 아니다.

[참고도판 6] <스튜디오에서 찍은 종이를 옮기는 과정>, 2023
[참고도판 7] <나무판에 종이 건조>, 2023

[참고도판8] <스튜디오에서 찍은 패널 분리 작업>, 2023

배접된 종이는 완전히 융합되어 건조 후에 표면을 닦아도 아무 일도 일어나지 않는다. 도포된 물감은 종이 위에 적층된 물감의 층이라기보다는 종이에 흡수된 섬유 얼룩에 더 가깝다. 배접 과정 이후의 그림은 표면에 층으로 분리된 상태가 아닌 그림의 표면과 하나가 된다.

각 층이 결합해 하나가 되는 물리적인 양상은 본인 작품의 중요한 주제인 공감을 은유한다는 점에서도 중요한 의미가 있다. 공감은 우리가 서로를 이해하였을 때 일어나는 감정으로, 분절되고 분리된 마음들이 하나로 통합되는 순간을 말한다. 배접을 통해 분절되고 단절된 층들은 하나가 된다. 각 층들에서 중요한 미적, 조형적 특성인 반투명함, 여백, 태도의 가치, 선 등 작업의 모든 개념과 생각은 하나의 유닛인 일원적인 상태로 존재하게 된다. 여러 요소가 어울려 하나가 되는 본인의 작업 과정을 통해 공감을 은유하고 싶었다.

특정 재료의 선택과 기술의 사용은 작업에 임하는 본인의 태도와 작품을 통해 이야기하고자 하는 가치를 반영한다. 요컨대 형식과 내용은 불가분의 관계에 있다.

Ⅲ. 여백과 상호작용하는 선

1. 선을 통해 표현되는 정신과 감정

앞서 언급했듯이 한지로 이뤄진 표면은 그 자체로 완성된 상태로 존재한다. 표면에 그려질 선과 그로 인해 남겨진 공간을 여백이라고 한다면. 이 관계에서 중요한 것은 여백이 처음부터 표면에 존재하는 것은 아니라는 점이다. 붓이 표면에 닿아 선이 드러나고 선과 남겨진 공간이 조화롭게 융합했을 때 비로소 여백은 '활성화'된다.

표면 위에 선이 그려질 때까지 여백과 선의 조화를 위해 그리는 이는 표면과 긴밀하게 상호작용 해야한다. 선의 구성으로 형성된 그림에서 보여지는 내용과 그에 대한 가치 뿐만 아니라 이를 위해 사용된 재료가 지닌 내용과 가치 또한 중요함을 잊지 않는 것이 중요하다. 선이 그려질 표면은 단순히 기술적으로만 준비된 것이 아니라 개념적 목적을 달성하기 위해 선택한 것이기 때문이다.

이번 장에서는 표면과 선이 어떻게 서로 상호 작용하는지에 초점을 맞추려고 한다. 본인의 작업 과정에서 모티브는 부차적인 것으로, 선에서 느껴지는 감성과 감정을 통해 모티브로 이끌어지게 된다. 선행되는 것은 선이고 뒤따르는 것이 모티브이다. 모티브에 대한 분석은 마지막 장에서 다루고자 한다.

그림은 멈춰 있는 것이 아니라 움직임이 스며들어 있는 것이다. 표면에 그려진 선은 움직임을 추적할 수 있게한다. 그리고 이 움직임은 붓을 잡은 이의 감정과 상태를 통해 표출된다. 선에는 붓의 물리성이 담긴다. 여섯

가지 색의 잉크, 흑색, 백색, 건조함과 축축함, 두꺼움과 얇음과 같은 붓의 물리적 상태는 선으로 존재하며 선에 깃든다. [10]

창백한 색부터 어둠까지의 변주, 건조함과 축축함 사이의 변화 등을 통해 그리는 사람의 경험과 감정을 보는 이들에게 전할 수 있다. 감상자는 하나의 선에서 즉흥성, 친밀성, 따뜻함, 거리감, 강도, 움직임, 연약함과 취약함 등 여러 감정을 발견할 수 있다.[11]“선은 신비로운 이중성을 가지고 있습니다. 그것은 부드러우면서도 흥미진진하고, 우아하지만 강력합니다. 때로는 부드럽고 포용력이 있지만, 다른 사람에게는 대담하고 역동적입니다.”[12]

조선시대 왕족 출신의 정치인 이하응(李昰應, 1820~1898)의 작품은 선에 감정과 정신이 어떻게 담기는지 잘 보여주는 예이다. 이하응은 서구 열강들이 중국과 일본에 공격적으로 힘을 확산시킬 때, 많은 개혁을 단행함으로써 엄격한 통치의 기회를 잡았던 고종의 아버지였다.[13]

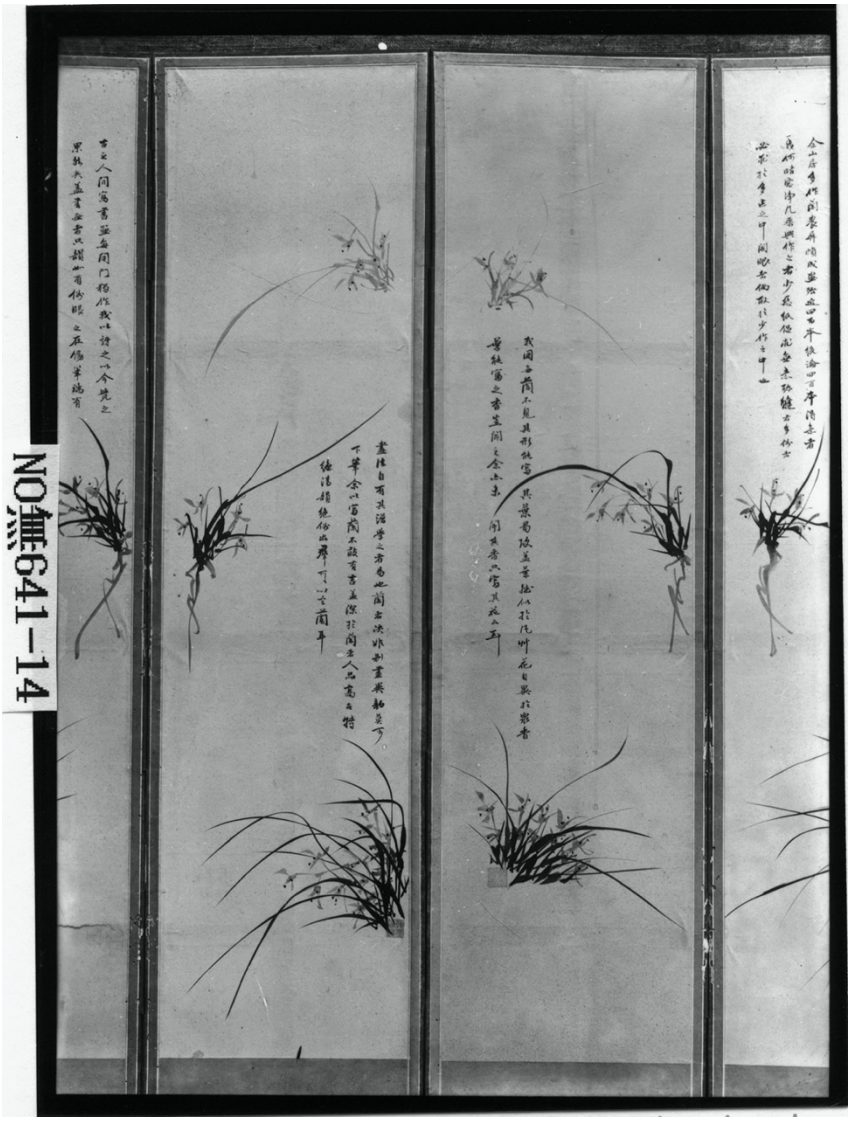
---

[10] Jullien, F., *The Great Image Has No Form, or On the Nonobject through Painting,* Translated by Jane Marie Todd, (Chicago/London: The University of Chicago Press, 2009), 194.

[11] Cambon P. & Carroll J.P., *The Poetry of Ink* (Paris, Réunion des musées nationaux, 2005), 71.

[12] 임석재, 『Roofs and Lines』(서울: 이화여자대학교출판문화원, 2005), 15.

[13] 한국민족문화대백과, 이하응 [李昰應], 검색일 2023.5.19. https://terms.naver.com/entry.naver?docId=536416&cid=46623&categoryId=46623



[참고도판9] <묵란도병 (부분)>, 이하응, 1891, 종이에 수묵, 12폭 병풍

[참고도판9]는 이하응의 난초 그림이다. 그의 예술적 재능은 사군자 그림에서 눈부시게 빛났고, 그의 그림은 스승들로부터 최고의 난초화라는 찬사를 받았다.[14]

[14] “묵란”, 간송미술문화재단, 검색일 2022.11.25. http://kansong.org/collection/mukran-2

이하응의 난초화에서 느껴지는 선은 뻗음이 과감하고 엄격해보이며 동시에 그 구성에서 섬세함이 느껴진다. 난초의 잎에 담긴 기운은 거침없는듯 강하게 뻗어나가고 있지만 그 형태는 머뭇거리는 것처럼 끝이 가라앉듯 잦아든다. 동시에 난초의 뿌리는 묵묵하게 그 자리게 깊은 뿌리를 내려 그 무게가 무거워 보인다. 그가 실로 어떤 정신과 감정으로 이 그림에 임했는지 명료한 진실을 알 수 없지만 그림에 담긴 붓 선은 보는이로 하여금 여러 감정을 불러 일으키며 그린이의 내면을 유추하게 만든다.

[참고도판10] <난초 (부분)>, 이하응, 1898, 린넨에 수묵, 8폭 병풍[15]

[15] Cambon P. & Carroll J.P., *The Poetry of Ink* (Paris: Réunion des musées nationaux, 2005), 147.

위 [참고도판 10]에서는 동시에 선과 여백이 어떻게 상호작용을 하고 있는지 또한 볼 수 있다. 하나의 선에는 고요함, 자신감, 연약함, 감수성, 오만함 등의 여러 감정이 담길 수 있다. 본인의 작업인 <난초>[작품도판 2]에서도 선에 주관적인 감정을 담아내고자 했다.

[작품도판 2] <난초>, 2023, 종이에 채색, 76x144cm

[작품도판 3] <난초>, 2023, 종이에 수묵, 76x144cm

붓이 종이 표면에 닿기 전후에 일어나는 손목의 움직임은 동양화의 붓 기술에서 가장 중요한 움직임일 것이다. 시각을 통해 인지할 수 있는 그려진 선 이외에 보이지 않는 선, 즉 선을 그린 움직임들이 존재한다. 화폭에 담긴 보이는 선뿐만 아니라 보이지 않는 선들도 중요하다. 본인이 그린 모든 그림에는 '그림을 그리지 않는 선' 즉, 화폭의 표면에 닿기 전후 선을 그리기 위해 지나간, 보이지 않지만 연장된 움직임의 선에 집중한 기법을

사용하였다. 그림에서 보이는 생동감 있는 선의 움직임을 보면 보이지 않더라도 그 선을 그리기 위한 손목의 움직임을 추적할 수 있다.

고국의 언어인 스위스 독일어로 한국의 고대 도자기 작품을 묘사할 때 사용된 'Verzicht'라는 단어는 선의 사용법에 대해 잘 묘사하는 단어라고 생각한다.[16] 'Verzicht'는 더 할 수 있으나 의도적으로 하지 않았음으로 번역된다. 대부분의 작가라면 대상을 구체적으로 묘사하는 능력이 부족하지는 않을 것이다. 하지만 묘사를 위한 선을 그리면 그릴수록 여백은 사라지기 때문에 선과 여백이 알맞게 조화로워지는 지점에서 그리는 행위를 멈추는 것이 중요하다. [참고도판 11] 임희지의 작품은 그려진 선과 동시에 보이지 않는 선을 담고 있는 자료라고 생각한다.

[참고도판 11] <난초>, 임희지, 1765-?, 종이에 수묵, 38.5x62.5cm[17]

[16] von der Schulenburg, S., *Eleganz und Verzicht* (Frankfurt: Kogaf, 2005), 머리말
[17] "난초",문화체육관광부 국립중앙 박물관, 검색일 2022.10.15. https://www.museum.go.kr/site/main/relic/search/view?relicId=4201.

조선 후기에 활동했던 역관 출신의 화가 임희지(林熙之, 1765-?)의 [참고도판 11]의 흥미로운 점은 화폭의 끝까지 뻗어 나간 선과 비교했을 때 귀퉁이에 모아 그려진 그림과의 크기이다. 앞서 언급했듯이, 표면에 선이 드러나 있지 않더라도 우리는 붓의 움직임을 상상해 볼 수 있다. 화폭의 끝까지 길게 뻗어나간 선을 통해 표면에 닿기 전의 붓끝의 섬세한 시작으로부터 빠르고 강하며 리듬감있게 가해진 힘, 마지막으로 가볍고 날카롭게 표면에서 멀어지는 움직임을 느낄 수 있다. 보이지 않은 움직임을 화폭 위에 담을 수 있다면 선과 여백간의 조화로움이 더 강조된다고 생각한다. [참고도판 11]은 조화로운 선을 통해 드러나는 여백의 중요성과 화폭에 담길 수 있는 것은 무엇인지에 대해 보여주는 좋은 자료라고 생각한다.

2. 선의 회화 적용 원리

여백과 선의 작용은 극력 상호작용이라는 동의어로 대치할 수 있다. 이를 설명하기 위해 이하응의 그림[참고도판 12]를 분석하고자한다. [참고도판 11]과 비교했을 때 이 그림에서 선과 여백은 그 공명이 더 뛰어난데 이는 [참고도판 11]에 비해 더 넓은 여백으로 인해 보이지 않는 선을 더 잘 느낄 수 있기 때문이다.

[참고도판12] <난초 (부분)>, 이하응, 연대 미상, 종이에 수묵, 8폭 병풍[18]

이 그림에서 키 큰 난초는 튼튼해 보이면서도 부드러우며 그 붓놀림의 생동감이 잘 나타나 있음을 볼 수 있다. 붓놀림과 배경의 빈 공간 사이의 장력은 서로 다른 힘의 극성을 보여준다. 선과 여백의 상호작용, 음과 양의 에너지의 역동적인 상호작용은 이 작업에서 명확하게 보인다.

획과 여백은 서로 관통하는 남성과 여성의 기운과 같다. 여성의 기는 음, 남성의 기는 양이라고 불린다. 여성의 기운은 유동성, 부드러움, 개방성,

[18] Cambon P. & Carroll J.P., *The Poetry of Ink* (Paris: Réunion des musées nationaux, 2005), 149.

수용성, 공허함 또는 어둠이 있는 곳 어디에서나 볼 수 있다. 남성의 기운은 붓놀림과 먹의 강도, 주장력, 힘, 빛에 있다.[19]

음과 양에 대한 이러한 이해는 선과 여백을 서로 반대되는 힘의 움직임으로 이해하는 접근을 가능하게 한다. 붓의 작용을 받는 한지는 음의 기운을 가지며, 작용을 만들어내며 힘을 가하는 붓은 양의 기운을 가지고 있다. 붓을 들고 있는 사람은 음이고, 음인 한지에 붓끝을 통해 발산되고 최후에 해체되어 다시금 되돌아오는 최초의 생명력으로서 여성의 에너지는 음이다.[20]

하나의 사물이 항상 서로 다른 에너지의 조화라는 이러한 힘의 상호작용은 특정한 문인화의 선(線)의 독특한 특징적 움직임을 만들어 낸다. 문인화에서 이러한 선은 외부(여백)와 내부(선)의 조화롭고 상호 보완적인 놀이의 결과로 볼 수 있다.[21] 그림을 그리는 것은 우리의 안과 밖 사이에 있는 마음의 가장 깊은 곳을 반영하는 것이라고 생각한다. 그림을 종이에 그리기 위해서는 선과 표면이 함께 상호작용하는 것이 필요하다. 둘 사이에 동등하면서도 완벽한 균형이 필요한 것이다. [작품도판 4]은 촛불 그림이다. 양 옆과 안쪽의 포용적인 붓선을 통해 살아난 촛불의 불꽃 속에서 여백이 어떻게 활성화되는지 볼 수 있다.

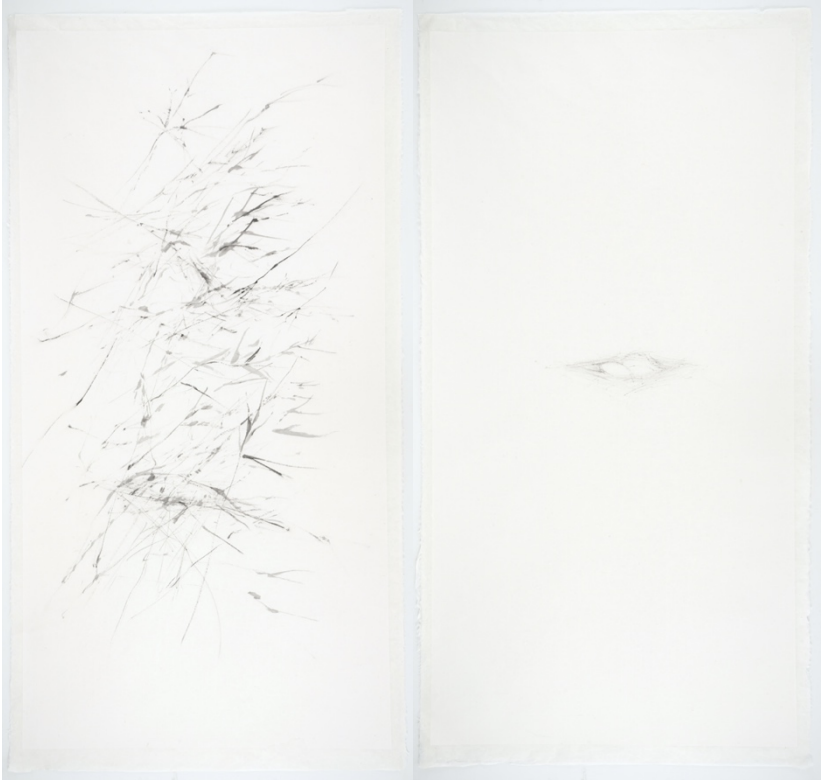
---

[19] Rowley, G., *Principles of Chinese Painting* (Princeton: Princeton University Press, 1959), 32.
[20] McMahon, C. G., "The Sign System in Chinese Landscape Paintings", *The Journal of Aesthetic Education*, 37(2003), 66-76.
[21] Sze, M-m., *The Way of Chinese Painting* (New York: Vintage Books, 1959) XV.

[작품도판 4] <Candle>, 2023, 종이에 수묵, 144x76cm

본질에 벗어나있는 부수적인것을 비운다면, 정신적으로 균형있는 조화로움이 그 곳에 채워지게 된다. 빈 공간에 무언가를 채우면, 채움을 통해 빈 공간을 포기함으로써 조화를 느낄 수 있다. 비움은 형성의 반대가 아니다. 오히려, 형성의 본질이 비우는 것이다. 여백은 이렇게 선과 상호작용을 하며 그 존재를 드러낸다.

이러한 비움과 채워짐, 서로 다른 힘의 균형을 [작품도판 5]과 [작품도판 6]에서 볼 수 있다.



[작품도판 5] <Nest 1>, 2023, 종이에 수묵, 76x144cm
[작품도판 6] <Nest 2>, 2023, 종이에 수묵, 76x144cm

좌측의 [작품도판 5]에서 둥지는 갈대나 대나무로 둘러싸여 보호되고 가려진 상태이다. 화폭의 우측 모서리에서는 날아가는 새의 다리를 볼 수 있다. 우측의 [작품도판 6]에서 둥지는 그 무엇에도 보호되지 않은 상태에서 완전하게 노출되어 고요하게 우리와 마주한다.

이 그림들을 통해 대립하는 힘의 개념을 볼 수 있다. [작품도판6]에서 그려지지 않은 부분인 여백이 어떻게 활성화되어 알껍질로 보이게 되는지 볼 수 있다. 공간을 비움과 동시에 알의 형태가 드러난다. 비워진 공간이지만 동시에 채워져 형체를 이룬다. [작품도판 5]에서는 마찬가지로, 여백이 갈대와 나무를 휘게하는 바람과 움직임이 되었다.

[작품도판 7] <Comma 2>, 2023, 종이에 수묵과 채색, 144x76cm

물체와 에너지는 음이나 양으로 시작할 수 있지만, 어떤 특정한 단계에 도달하면, 반대 극성의 에너지로 변한다. 특정 생동감과 유기적인 느낌에 대한 이 연구를 통해 서로 반대편에 있는 에너지가 어떻게 상호의존적으로 움직이며 서로에게 영향을 줄 수 있는지 이해할 수 있다. 움직임에 의해 창조된 형태들은 그것들이 특정한 상태에 도달한 후, 어떻게 반대편으로 변해가는지 아름답게 보여준다. [작품도판 7]을 보면 녹색 안료로 그려진 선이 그림의 여러 부분에서 사라졌다가 나타났다 하는 것을 볼 수 있다. 이 부분은 반대되는 양극의 힘 중 '드러남'과 '보여짐'을 나타낸다. 두 선은 단순히 사라졌다 나타났다 하는 것이 아니라 서로 상호작용한다. 검은 묵으로 그려진 선은 강해보이던 선이 약해지다가, 두껍고 꽉 찬 모습에서 메마르고 마른 형태로 변화하며 시너지를 형성한다. 이 두 선은 단순히 사라지고 나타나는 것이 아니라 서로 상호작용하면서 그림 속에서 반대되는 기운을 창조하고 있다.

[작품도판 8] <Rivulet>, 2023, 종이에 수묵과 채색, 76x144cm

위 [작품도판 7]과 [작품도판 8]에서는 유기적인 선과 흐르는 듯한 움직임을 볼 수 있다. 이러한 흐름의 선에서 중요한 지점은 표면 위에 그려진 선의 움직임이 이 그림을 그리는 데에 사용된 움직임의 전부가 아니라는 점이다. 붓 끝이 표면에 닿지 않는 순간에도 움직임이 함께 하고 있음을 이해하는 것이 필요하다. 붓이 머금은 수분이 종이 표면에 빠르게 흡수되기 때문에 길고 정교한 선을 그리기 위해서는 좋은 자세와 호흡으로 붓을 움직여야만 한다. 이 움직임은 중간에 중단되는 형식으로 작업되지 않는다.

[작품도판 8]은 이러한 선의 움직임을 위해 다양한 실험을 한 것이다. 바닥에 물을 붓고 닦아낸 후 그 위에 종이를 얹거나, 눈을 감거나 뜬 채로 그림을 그려보기도 하고, 왼손과 오른손을 사용해보며 선의 변주와 여정에 집중하였다.

선은 미묘하고 유기적인 동작으로 여운을 남긴다. 작가가 움직임을 멈추더라도 완전하게 끝난 것이 아니다. 긴장과 이완은 모두 움직임의 범주에 들어와있다.[22] 빠르게 흐르는 동작은 정적으로 이어진다, 흐름이 멈추는 것처럼 보이는 동안 이어질 다음 유동적인 동작을 잇기 위해 필요한 에너지를 모은다. 이것은 호흡과 함께 방출된다. 호흡과 몸의 자세, 손목의 움직임이 매우 중요해진다. 작품은 수 분내로 완성되며, 즉흥적으로 작업되지만 이 움직임에 이르는데 까지의 과정은 많은 시간과 연습을 필요로 한다.

3. 모티브에 선행하는 선

[작품도판 9] <Roof and Key>, 2023, 종이에 수묵과 채색, 144x76cm

[22] File C., *Korean Dance* (Seoul: Seoul Selection, 2013), 12-13.

[작품도판 9]의 첫 번째 선은 매우 유동적인 선으로, 두껍고 단단하며 뼈처럼 그림의 구조를 잡고 있다. 이 첫 번째 선의 형태는 지붕이라는 모티브를 가져온다. 이렇게 하나의 선에 그 굴곡과 양상으로 인해 보이는 형태에 이름을 붙여 모티브로서 작용한다. 지붕의 뒤로 더 세밀하고 단단한 복잡한 선들이 함께한다, 이것은 모티브로서 열쇠라고 이름 지어진다. 이론적인 연구 과정에서 발견한 중국 회화의 '첫 획의 원리(起於一畫)가 이러한 붓의 움직임을 설명하는데 적절한 이론이 된다.[23] 이 이론은 그림에서 첫 획의 근본적이고 결정적 중요성을 강조한다. "모든 그림은 첫 획부터 시작한다." 첫 획, 이 첫 움직임이 제대로 그려진다면 나머지는 자연스럽게 따라올 것이다.

이 첫 획에 비롯한 생각 실험에 대해 더 자세하게 설명할 수 있다. 나에게 그림은 매우 의식적인 것이기 때문에 삶의 모든 측면과 겹친다. 수면의 질, 꿈, 아침의 날씨, 가족의 안녕, 나의 신체 상태 등과 같은 물리적인 조건들이 그려지는 선에 깊게 관여하게 된다. "비가 오기 직전 여름에 산을 칠할 때는, 붓이 젖은 상태로 옅은 색을 자유롭고 가볍게 발라야 합니다."[24] 이를 통해 주변의 환경과 조건들이 선에 자연스럽게 관여하게 됨을 이해할 수 있다.

이것은 인간을 그림에 더 밀접하게 연결시킨다는 점에서 중요하다. 미술사에서 회화가 생명체, 물체 또는 자연을 닮았다거나 그것을 표현한 것이라는 사실은 이미 수 차례 논의된 내용이다. 하지만 본인의 그림에서는 그림에 그려진 대상이나 주제보다는 그림을 그리는 동안 드러나게 되는 그리는 이의 존재가 중심이다. 그렇기 때문에 형체를 그림 속에서 볼 수 없더라도 그림의 중점은 사람이다. "붓으로 선을 그릴 때는 중간에 멈추지

---

[23] Rowley, G., *Principles of Chinese Painting* (Princeton: Princeton University Press, 1959), 27-28.
[24] Sze, M-m., *The Way of Chinese Painting* (New York: Vintage Books, 1959) 137.

않고 계속 움직이는 것이 좋다. 문인 화가들은 자신의 그림이 겨울과 여름, 낮과 밤, 극에서 극으로 무한히 새로워지는 거대한 연속체처럼, 한 번의 붓놀림에서 번갈아 가며 이어지고 역동적으로 전개되는 것을 꿈꾼다."[25]

[작품도판 10] <Blossom>, 2023, 종이에 수묵, 76x144cm
[작품도판 11] <Ahorn>, 2023, 종이에 수묵, 76x144cm

[25] Jullien, F., *The Great Image Has No Form, or On the Nonobject through Painting,* Translated by Jane Marie Todd, (Chicago/London: The University of Chicago Press, 2009), 235.

[작품도판 12] <Clarinet>, 2023, 종이에 수묵, 76x144cm

[작품도판 10], [작품도판 11], [작품도판 12]에서는 그리는 이의 내면이 어떻게 붓 선을 통해 드러나는지 보여준다. 이 내면은 붓을 통해 여백과 함께 드러난다. 동시에 따라오는 붓 선들의 움직임은 그림의 전반적인 방향성을 결정짓는 첫 획을 따라서 이어지게 되는데, 이 때 이 붓선들은 첫 획을 방해하거나 거스르지 않는다. 결정된 첫 획은 그림의 시작점이 되어 연결된 실처럼 그림이 이어지게 되고, 선이 모티브로

발전해가는 것을 보여준다. 선이 그려지면서 여백과 함께 작용하게 된다. 마이마이 스즈 (Mai-mai Sze)의 책 The Way of Chinese Painting 의 난초 책 (Book of the Orchid) 장에서 붓과 잉크의 사용에 대해 이야기할 때 이를 언급한다. "감정이 강렬하고 몸이 꼿꼿하게 서있을 때에는 대나무를 그려야 하며 가벼운 기분일 때는 난을 그려야 합니다. 난의 잎들이 날리고 펄럭이면서 자라고, 꽃봉오리가 활짝 열릴 때, 그 기분은 참으로 행복한 것입니다."[26]

그림을 그릴 때 붓선을 통해 닿는 느낌과 감정을 통해 모티브에 도달한다. 그렇기 때문에 형태과 내용을 분리하는 것은 불가능하다. 내용이 형태에서 분리되더라도 선에 담긴 느낌과 감정을 느낄 수 있겠지만, 형태가 줄 수 있는 공감의 요소가 누락될 것이다. 선은 형태이자 내용이며, 이 내용에는 선을 통해 도출되는 모티브가 있다. 그렇기 때문에, 그림에서는 선이 먼저이고 모티브는 부차적인 것이다.

[26] Sze, M-m., *The Way of Chinese Painting* (New York: Vintage Books, 1959) 274.

Ⅳ. 모티브의 형성

선의 추상적인 표현이 그 경계를 넘어 이미지를 불러일으키지 못한다면, 그것은 그림이 인간의 정서를 자극할 수 없다는 뜻이다. 예술이 형식으로 전락했다가 오만할 정도로 정화되고 개념에 잠식 된다면, 이를 설명할 언어가 필요해지게 되고 작품의 힘도 약해진다. 이러한 현상은 형식주의부터 미니멀리즘에서도 나타나고, 설치 미술이나 박물관 및 갤러리 같은 기성품에서도 볼 수 있다. 본인이 그림에서 표현하고 싶은 것은 주로 설명적인 표의문자나 언어를 초월한다. 물론 형태는 창조의 전 과정을 관통하지만, 형태에 앞서 이미지를 먼저 달성하기를 늘 희망한다. 형태가 없는 이미지나, 이미지가 없는 형태는 수단으로서의 언어밖에 되지 않는다. 만약 예술이 그저 물질과 개념으로만 표현된다면, 인간의 감정을 유발하지 않기 때문에 그 매력과 흥미를 빼앗기게 된다. 이미지를 연결 시키는 붓 속의 감성은 잠재의식 활동의 심리적 과정뿐만 아니라 사람들의 의식 활동을 드러낸다고 생각한다. 그림 속의 그러한 감정들은 인간의 관점과 인간의 감정을 구현하는 인간의 관찰에서 나온다. 감정선을 통해 다가갈 수 있는 선을 그리면서, 화가는 정보와 관심을 보여주는데, 이러한 발견은 사물 속에 숨겨진 것이 아니라 선을 통해 표현되는 것이다. 비록 그것이 감정적인 것일지라도, 무언가를 관찰하고 시적인 것을 만들어낸다. 시는 인간이 자신을 관찰하는 것이고, 인간의 투영 그 자체이다. 그렇기 때문에, 선 속에 담긴 감정이 다소 추상적이더라도 선은 이미지를 나타낼 수 있어야한다.

탈근대 소비사회에는 순수 형태의 시가 부재하기 때문에, 본인의 회화 연습에 시가 담길 수 있도록 노력하고, 그것을 소중하게 생각한다.[27]

[작품도판 13]를 통해 이를 설명할 수 있다. 이 그림에서 잉크는 거의 보이지 않을 정도로 물에 희석된 상태이다. 이는 그림을 그릴 당시, 가볍고 차분한 정서가 있었음을 보여준다. 그림 상단의 첫 획을 그릴 때는, 붓이 표면에 천천히 닿으면서 잉크가 퍼져 깃털이나 나뭇잎의 이미지를 만들어냈다. 물기 있는 젖은 붓 선이 거의 사라지며 뭔가 쓰러져야 할 것처럼 미끄러지기 시작한다. 이 떨어지는듯한 붓 선에서 우리는 사라지거나 변화하거나 부패하는 것에 대한 감정을 파악할 수 있다. 또한, 모티브는 계절의 변화나 자연의 멈출 수 없는 힘을 보여주는데, 이는 작가의 개인적인 삶에서 비롯된 감정으로 다시 해석될 수 있을 것이다. 우리가 붓 선에서 이러한 감정을 느낄 수 있다면, 이 붓 속에 담긴 감정은 어디로부터 오는 것일까?

[27] Gao X., *Aesthetics and Creation,* (New York: Cambria Press, 2012), 89-136.

[작품도판 13] <Falling Leaves>, 2023, 종이에 수묵, 76x144cm

작품을 설명할 때, 보통 감정에 집중하여 이야기하게 되는데 이 그림 속 감정의 근원을 설명하기 위해서는 본인의 개인적인 삶에 대해 언급하는 것이 필요하다. 먼저, MFA 공부를 하는 동안 가정을 꾸리게 되었다. 나와 아내 그리고 첫째 아들은 경복궁 옆 서촌에서 살게 되었다. 작업실과 집은 건축 유산들 가운데 위치하고 있기 때문에, 전통 건축물들이 우리의 일상과 주변에 있다.

[참고도판 13] <겨울에 행인이 찍어준 아내와 나>, 2021

[참고도판 14] <집의 창문과 지붕>, 2022

집에서는 한옥 지붕이 보이는 창문앞에 난초를 두곤했다. 이러한 본인의 삶이 어떻게 논문의 주제에 영향을 미쳤는지, 자연스럽게 그림에서 어떻게 적용되었는지 보여준다.

[참고도판 15] <이웃 집 문의 배접 기술이 적용된 종이>, 2023

집 밖을 나서 동네를 걸을 때도 관련 장소가 많다. 서예 작품들을 볼 수 있고 이웃 한옥 입구에는 배접 기법이 사용되었다. 또한, 본인이 살고 있는 지역에는 수백 년 전부터 많은 전통 화가들이 살고 있다. 아마도 이 모든 것들이 자연스럽게 작품에 영향을 미쳤을 것이다. 다음으로 작품을 살펴보면서 이 모든 측면이 본인의 작품 활동에서 어떻게 결합되었는지 소개하고자 한다.

1. 백조 그림

[작품도판 14] <백조>, 2021, 종이에 채색, 144x76cm

본인은 사진을 보고 그림을 그리지 말자는 원칙을 가지고 있다. 이러한 생각은 '마음에서 배우는 것 (shī xīn) 師 心)'이라는 중국의 원칙에서 파생된 것일 수 있다.[28] 마음에서 배우는 것은 화가의 마음에서 경험적 관찰의 내적 이해와 재구성을 통한 학습 과정을 말한다. 이것은 창의성을 위한 사고의 기원이자 내면화의 과정이다. 화가들은 단순히 자연 속의 사물이나 장면의 형태를 모방하는 것이 아니라, 객관적인 관찰과 주관적인 사고를 결합하여 묘사된 것들을 예술적으로 표현해야 한다. 그렇기 때문에 환경은 작업과 분리될 수 없다. 나의 환경을 되돌아보면, 독립적이고 자유롭고 즉흥적인 생활에서 사랑, 보살핌, 근면함이 있는 가정 생활로 환경이 바뀌게 되었다. 이로 인해 백조(영원한 사랑과 헌신)와 아이를 가진 아버지의 모티브가

[28] Rowley, G., *Principles of Chinese Painting* (Princeton: Princeton University Press, 1959), 32.

도출될 수 있었다고 생각한다. 붓으로 선을 그릴 때 당시의 강렬한 감정이 자연스럽게 이런 모티브로 연결된 것이다. 예를 들어서 백조는 영원한 관계, 우아함, 헌신의 상징이다. 하지만 이 모티브를 얻기 위해서는 먼저 선 자체가 우아하고 영원하며 헌신적이어야 한다. 노벨 문학상 작가 가오싱젠(Gao Xingjian)은 이것을 '존재와 자발성의 상태(State of Being and Spontaneity)'로 설명했다.

> 존재의 상태는 그림 속에서 나타나는 화가의 심리적 상태입니다. (…) 화가가 내면에 있는 마음의 창조적 충동으로 돌아간다면, 내면의 맥동으로부터 형태와 표현이 생겨날 것입니다. 혼란스러운 경험과 충동을 눈에 보이는 이미지로 바꾸고, 다른 사람들에게도 일어났을 수 있는 경험을 이미지로 바꾸고, 더 나아가 이것들에 표현을 주는 능력을 가지고 있기 때문에 예술가인 것입니다.[29]

2. 아버지와 아들 그림

이번 장에서는 아버지와 아들 그림을 설명해보려고 한다. 이 그림은 서울대학교에서 보낸 마지막 해에 작업했다. 일련의 그림들은 부모와 신생아 사이의 사회적 감정 발달 이미지로 구성되어 있으며, 유아와 부모 사이의 에너지적인 상호작용을 말한다. 만지고, 노래하고, 말하고, 눈을 마주치고, 심장이 뛰고, 숨을 쉬고, 말하는 것과 같은 움직임들은 모두 아기가 아빠의 팔에 안겼을 때, 특별하고 사랑받고 있다는 것을 전달하는 메시지로 이어질 것이다. 아기들은 성장 단계에서 어려움을 겪기도 하고 많이 울기도 한다.

[29] Gao X., *Aesthetics and Creation*, (New York: Cambria Press, 2012), 154-155.

성숙한 인간은 아기가 시간을 가지고 그들이 사랑받고 모든 감정이 표출될 수 있다는 것을 배움의 상황에서 넓은 마음을 시험받는다.

이 모든 감정은 모두 붓을 들 때 소화하는 감정들이다. 이 그림이 삶에 다가오기 전, 아침에 아기가 나를 흔들며 깨울 때 이러한 일련의 감정들을 느끼게 된다. 이 모든 감정들은 그림의 선이 되어 이 특정한 모티브로 이끌어 준다.

[작품도판 15] <Baby Chakra>, 2022, 종이에 수묵과 채색, 76x144cm

[작품도판 16] <Celestial>, 2023, 종이에 수묵과 채색, 76x144cm

[작품도판 17] <아버지와 아들>, 2022, 종이에 수묵, 76x144cm

[작품도판 18] <Sal>, 2022, 종이에 수묵과 채색, 76x144cm

단순히 인간이 아기를 안고 있는 그림이 아니라 붓과 물감을 통해 자신의 모습을 비추고 있는 인간이 아기를 안고 있음을 보여준다. 붓

아래에는 탄생, 유대, 몸, 첫 번째 교훈, 인간, 정신으로 가득 찬 무언가가 있다. 그러므로 붓놀림은 영적이고 붓선은 신성하다.

[참고도판 16]처럼 가장 보편적인 기독교의 모티브인 어머니와 아이의 이미지를 연결지어 생각할지도 모른다. 이는 기독교 예술에서 매우 보편적인 모티브로 만약 관람객이 서구 예술 역사에 대한 지식을 알고 있다면 이를 쉽게 알아 차릴 수 있을 것이다. 하지만, 본인의 그림은 하나의 종교나 철학에 대한 내용을 담고 있지 않는다. 아이를 안고 있는 것 자체는 종교적인 행위가 아니라고 생각하기 때문에, 이는 미술사의 레퍼런스와는 별개로 독자적으로 이해될 수 있을 것이다.

[참고도판 16] <마돈나와 아이 (매킨토시 마돈나, The Mackintosh Madonna)>, 라파엘 (Raphael), 1509-1511 추정, 캔버스에 오일 (거의 완전히 다시 칠함), 78.8x64.2cm[30]

[30] "The Madonna and Child (The Mackintosh Madonna)", The National Gallery, 검색일 2022.11.04. https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/raphael-the-madonna-and-child-the-mackintosh-madonna

[작품도판 19]의 그림을 조금 더 자세히 바라보면 아기의 척추와 아버지의 이마와 머리에도 오체 내장, 오감, 오체 활동, 오취를 가르키는 차크라 포인트를 볼 수 있을 것이다. 그리고 모티브는 당시 처음 아버지가 된 본인의 삶에서 온 것이다.

[작품도판 19] <Baby Chakra (부분)>, 2022, 종이에 수묵과 채색, 76x144cm

[참고도판 17] <철제 불두>, 한국 – 고려, 금속 – 철, 신수 539, 높이 38.5cm[31]

[31] "철제 불두", 문화체육관광부 국립중앙 박물관, 검색일 2023.04.11. https://www.museum.go.kr/site/main/relic/search/view?relicId=7791

[작품도판 20] <Baby Chakra (부분)>, 2022, 종이에 수묵과 채색, 76x144cm

「오체 초월 지혜」를 성취하려는 수행자의 궁극적인 목표를 의미한다. 불교 예술과 문화에서, 우르나(Urna)는 길조의 표시로 불교 이미지의 이마에 놓인 나선형 또는 원형의 점이다. 이것은 제 3 의 눈을 상징하고, 신성한 세계에 대한 비전을 상징한다. 고통의 일상적인 우주를 지나쳐 보는 능력이다.

이 그림들에서는 피부색, 인종, 눈 모양, 등 몸의 형체나 머리카락과 같은 세부적인 신체적 특성을 보여주지 않고 있기 때문에, 여성인지 남성인지 파악하기 힘들다. 그리고 이 부분은 재차 언급하는 비이중적 하나됨에 대한 생각을 적용해본다면 중요한 지점이 된다. 표면과 붓선에 대한 비이중성은 더 나아가 모티브에 대한 이야기로 확장될 수 때문이다. 세부 표현의 부재로 형성된 이미지는 다양한 사람들이 자신을 그림에

투영하여 볼 수 있게 도와준다. 앞서 설명했듯이, 이 작품에 대한 모티브는 개인의 감정에서 형성되었기 때문에 작업에 자아를 투영하여 아버지라고 제목을 지었으나, 이러한 이유 때문에 작품의 제목을 아버지와 아이라고 불러야하는 것인지 아니면 부모와 아이라고 이름을 붙여야 할지 확신하기 어렵다. 상징적인 표현에 갇히려고 하지 않으려고 노력한 이래로 인간의 삶에 기인하는 공통된 관심사와 그와 관련된 보편적인 감정에 집중하고자 하였다. 예를 들면, 이는 건강, 안전과 안보, 관계, 정직함, 좋음의 상태, 나이듦, 가족과 부모됨, 자유와 자율성, 행복등이 될 수 있을 것이다.

보편적인 감정에 질문을 제기하는 것이 스스로의 특성이라고 생각한다. 어떻게 개인적인 경험이 공감을 주는 예술로 이어질 수 있는지 알아내려고 노력하고 있다. 그렇다면, 다음과 같은 질문을 해볼 수 있다. 이렇게 창작된 작품이 본인 외 그림을 보는 다른 사람들에게는 어떤 가치를 줄 수 있을까? 이 질문에 대해 잘 설명하고 있는 인용문을 덧붙인다.

> 그것은 햇빛과 같아서, 꽃에게 말을 거는 것과 같습니다. 사랑하는 꽃님, 당신이 별개의 자아를 가지고 있다고 생각하지 마십시오. 당신은 무화분자로 되어 있습니다. 햇살은 당신 안에 있습니다. 만약 햇빛이 그것을 보고, 그렇게 이야기한다면, 햇빛과 꽃 사이에는 좋은 의사소통이 있을 것입니다. 만약 햇빛이 단지 태양이고, 꽃 속에 있는 것이 태양이라면, 꽃은 의사소통을 할 수 없습니다.[32]

이를 본인의 관점에서 해석해보자면, 다른 사람들이 생각할 본인의 작품의 의미, 이익과 사용, 창작자와 감상자에 대한 의미에 대해 스스로에게 질문할 때, 오히려 분리가 발생한다. 본질적으로 상호 연결된 무언가를

[32] "틱낫한(Thích Nhất Hạnh)", YouTube, 20 분 29 초-21 분 14 초; 검색일 2022.05.21. www.youtube.com/watch?v=5IU-oYMpzQw

분리하여 접근하려고 했기 때문이다. 사실, 나의 그림은 이미 모든 사람들의 그림이고, 모든 사람들이 나와 함께 같은 관점에서 나의 그림을 그리고 있는 것이다. 이 문제에 대한 신선한 접근이 될 수 있다고 생각한다.

앞으로도 붓의 느낌과 감정에 집중하고 이렇게 붓 선이 자연스럽게 모티브로 이끌어 가준다면, 더 많은 감정과 의미를 얻을 수 있을것이라고 생각한다. 만약 선에서 그 감정이 완수된다면 서로 다른 다양한 배경을 가진 보는이들이 상징적인 표현과 머리를 통해서가 아니라 감정적으로 그림에 접근할 수 있을것이라고 생각한다. 이것은 우리가 감정과 감정, 마음에서 마음으로, 그리는 이와 보는 이가 소통하는 이상적인 상태라고 생각하며, 회화를 통해 성취하고자 하는 궁극적인 목표이다.

IV. 결론

서울대학교에서 공부하면서 본인이 해결한 주요 문제는 표면과 그림의 연결성을 높이는 것이었다. 한지의 존재와 그 특성에 대한 이해, 배접기술의 적용, 붓선에 대한 배움을 통해 이를 실현할 수 있었다고 생각한다. 배움을 적용함에 있어서 문화에 대한 감사와 존중이 우선 되어야 할 것이다. 본인은 이중적으로 분절된 표면과 그림의 관계를 연결된 비이중성으로 재설정함으로써 서구 유럽 중심인 이론과 회화 관점에서 국한되지 않고 본인이 목표했던 살아있는 회화에 접근할 수 있게 되었다.

동시에 활기(活氣: 살아 있는 기운), 활력(活力)이라는 단어를 언급하고싶다. 자연과의 상호작용, 내부와 외부의 상호작용, 종이 표면과의 상호작용, 이 상호작용에 관한 이 모든 연구와 과정들은 '살아있음'이라는 표현을 향한 것이다. 우리는 우리가 변화하고 있는지, 아니면 그림이 변화하고 있는 것인지 시각적인 방법만으로는 확신할 수 없다. 하지만 확실한 것은 단 한순간도 우리의 내면이 변화하지 않았던 적이 없다는 것이다. 인간이 단순히 하나의 살 덩어리의 몸이라면 그것은 살아있는 인간이라고 보기 어려울 것이다. 본인은 회화 또한 동일한 방식으로 생각하였다. 인간이 살아있는 것은 단순히 물질로만 구성된 것이 아닌 그 내면에 우리가 알 수 없는 어떠한 것이 우리의 물질성과 긴밀한 상호작용을 하고 있기 때문이듯, 살아있는 회화는 단순히 물질성의 존재, 즉, 시각성의 존재와 동시에 그 내면이 함께 상호작용할 것이라고 말이다. 앞서 언급했다시피 한국의 전통 재료와 기법 적용을 통해 정적이지 않고 살아있는 회화, 눈으로 볼 수 있는 것을 넘어서 내면이 존재하는 회화를 작업할 수 있게 되었다. 시각성과 시각성 그 너머의 것 사이에서 조화를 찾아가다보면 그 두 지점이 만나는 완벽한 중간 지점에 그림이 존재한다. 칠해진 선과 칠하지

않은 부분은 서로 긴장감과 상호작용의 움직임을 만들어내며 그림은 살아있는 존재가 된다. 그리고 이 상호 작용을 도모하기 위해서는 내면과 외부를 볼 수 있는 창과 같아져야 한다. 판단하지 말것, 이중적으로 분절된 상태이지 말것, 그 다음 내면과 외부 그 둘이 만나는 중간 지점에서 그림을 그려야 할 것이다. 그리고 이것이 바로 삶에서 우러나오는 정서가 선이 되고, 바탕과 공명하는 여백이되고, 궁극적으로 모티브의 형태를 갖추게 되는 지점이다. 이 연구의 주된 목표는 이러한 여백의 활성화의 이유를 찾는 것이었으며, 그 과정을 통해 사람이 그 시작이고, 그 다음이 선, 그리고 여백과 바탕, 마지막이 모티브라는 것을 발견할 수 있었다.

참 고 문 헌

단행본

신광철, 『한옥의 멋』, 고양: 한문화사, 2012.

이기웅, 『Hanok』, 파주: 열화당, 2016.

이승철, 『Hanji (한지)』, 서울: 현암사, 2012.

임석재, 『Floral, Lattices, Columns and Pavilions』, 서울: 이화여자대학교출판문화원, 2005.

임석재, 『The Traditional Space』, 서울: 이화여자대학교출판문화원, 2005.

임석재, 『Roofs and Lines』, 서울:이화여자대학교출판문화원, 2005.

Cambon P. & Carroll J.P., *The Poetry of Ink*, (Paris: Réunion des musées nationaux, 2005)

File C., *Korean Dance Seoul*, (Seoul: Seoul Selection, 2013)

Gao X., *Aesthetics and Creation*, (New York: Cambria Press, 2012)

Jackson, B. & Koehler R., *Korean Architecture: Breathing with Nature*, (Irvine: Seoul Selection USA, 2012).

Jullien, F., *The Great Image Has No Form, or On the Nonobject Through Painting*, Translated by Jane Marie Todd, (Chicago/London: The University of Chicago Press, 2009)

Rowley, G., *Principles of Chinese Painting*, (Princeton: Princeton University Press, 1959)

von der Schulenburg, S., *Eleganz und Verzicht*, (Frankfurt: Kogaf, 2005)

Sze, M-m., *The Way of Chinese Painting,* (New York: Vintage Books, 1959)

논문

Jeong, M.J., Kang, K.Y., Bacher, M., Kim, H.J., Jo, B.M. & Potthast, A., “Deterioration of Ancient Cellulose Paper, Hanji”, *Cellulose* 21(2014), 4621-4632.

McMahon, C. G., “The Sign System in Chinese Landscape Paintings”, *The Journal of Aesthetic Education*, 37(2003), 66-76.

기타

한국민족문화대백과, “이하응 [李昰應]”, 검색일 2023.5.19. https://terms.naver.com/entry.naver?docId=536416&cid=46623&categoryId=46623

간송미술문화재단, “묵란”, 검색일 2022.11.25. http://kansong.org/collection/mukran-2

문화체육관광부 국립중앙 박물관, “난초”, 검색일 2022.10.15. https://www.museum.go.kr/site/main/relic/search/view?relicId=4201

문화체육관광부 국립중앙 박물관, “철제 불두”, 검색일 2023.04.11. https://www.museum.go.kr/site/main/relic/search/view?relicId=7791

The National Gallery, "The Madonna and Child (The Mackintosh Madonna)", 검색일 2022.11.04. https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/raphael-the-madonna-and-child-the-mackintosh-madonna

YouTube, “틱낫한(Thích Nhất Hạnh)”, 20 분 29 초-21 분 14 초, 검색일 2022.05.21. www.youtube.com/watch?v=5IU-oYMpzQw

작 품 도 판

[작품도판 1] <초상화>, 2018, 린넨에 유화, 71x56x2.5cm

[작품도판 2] <난초>, 2023, 종이에 채색, 76x144cm

[작품도판 3] <난초>, 2023, 종이에 수묵, 76x144cm

[작품도판 4] <Candle>, 2023, 종이에 수묵, 144x76cm

[작품도판 5] <Nest 1>, 2023, 종이에 수묵, 76x144cm

[작품도판 6] <Nest 2>, 2023, 종이에 수묵, 76x144cm

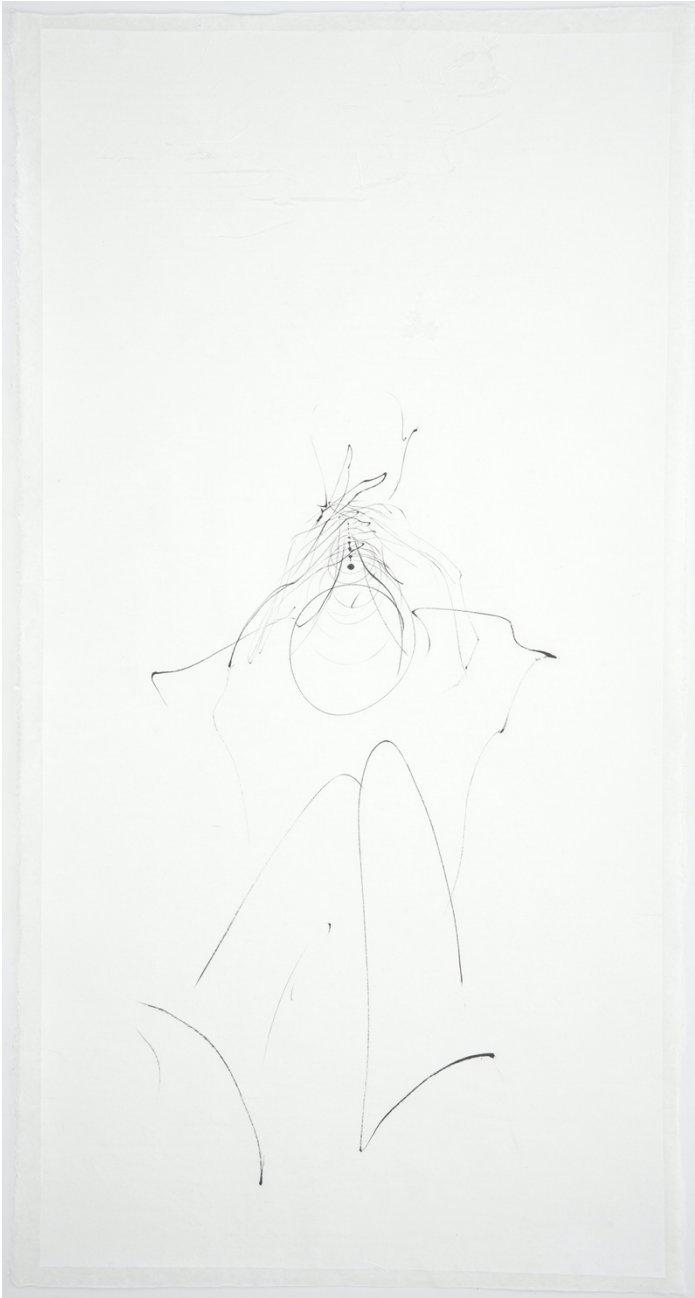
[작품도판 7] <Comma 2>, 2023, 종이에 수묵과 채색, 144x76cm

[작품도판 8] <Rivulet>, 2023, 종이에 수묵과 채색, 76x144cm

[작품도판 9] <Roof and Key>, 2023, 종이에 수묵과 채색, 144x76cm

[작품도판 10] <Blossom>, 2023, 종이에 수묵, 76x144cm

[작품도판 11] <Ahorn>, 2023, 종이에 수묵, 76x144cm



[작품도판 12] <Clarinet>, 2023, 종이에 수묵, 76x144 츠

[작품도판 13] <Falling Leaves>, 2023, 종이에 수묵, 76x144cm

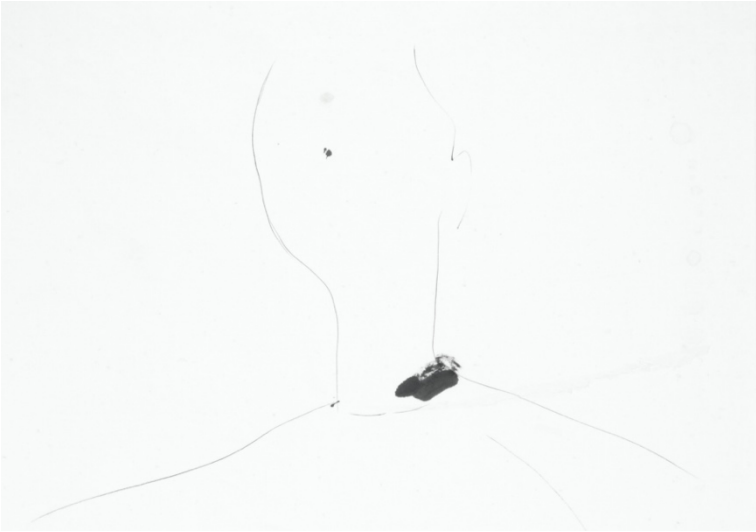
[작품도판 14] <백조>, 2021, 종이에 채색, 144x76cm

[작품도판 15] <Baby Chakra>, 2022, 종이에 수묵과 채색, 76x144cm

[작품도판 16] <Celestial>, 2023, 종이에 수묵과 채색, 76x144cm

[작품도판 17] <아버지와 아들>, 2022, 종이에 수묵, 76x144cm

[작품도판 18] <Sal>, 2022, 종이에 수묵과 채색, 76x144cm



[작품도판 19] <Baby Chakra (부분)>, 2022, 종이에 수묵과 채색, 76x144cm

[작품도판 20] <Baby Chakra (부분)>, 2022, 종이에 수묵과 채색, 76x144cm

Abstract

The relation between Yeobaek (餘白) and Seon (線) elicited through pertinent painting praxis

-regarding my research paintings-

Teufer Sven

Oriental Painting Department of Fine Arts

The Graduate School

Seoul National University

A condensed focus throughout the 2-year research period was placed on finding a solution to the challenge of establishing a connection between the technical painting application and the corporeal painting surface in my painting praxis. As a result, the stoic system enhanced into a confluent, non-trial entity consisted of the line (Seon), the volitional blank surface space (Yeobaek) and the genesis of a resulting motif through the activation of 'state-of-being' (存在). A special emphasis is placed on each part's behavior in correlation to each other, embedded in Eastern traditional painting technique.

To prevent communicational errors between image and form,

with the overall aim of preventing the painting surface from becoming redundant, I studied related material alteration techniques, such as the Baejob paper fusing technique, specifically of East Asian origin, affectively.

This research resulted in a deeper understanding of traditional Oriental painting techniques, and the pertinent convergence of discrete educational systems allowed me to further excel in my painting praxis.

Keywords: Hanji, Yeobaek, Seon, Baejob, Oriental Painting, Literary Painting

Student Number: 2021-25673